مجلة أبوليوس
المجلد 06 العدد 02 جوان 2019

تشكيل الصورة المراوغة في شعر محمود درويش

Elusive Image formation in Mahmoud Darwish Poetry

د. نوال بن صالح (المؤلّف المُراسِل)
جامعة محمد خيضر-بسكرة، الجزائر
bensalahna@yahoo.fr

تاريخ الاستلام: 2019/04/08 – تاريخ القبول: 2019/05/31 – تاريخ النشر: 2019/06/30 – ص ص: 146– 155

ملخص البحث:

يدرس البحث آليات استثمار الصورة الشعرية القائمة على أساس الجمع بين المتناقضات، والانزياحات و مختلف التراكيب المستحدثة، في خلق البناء المراوغ في القصيدة .إلى ذلك كيفية تشكيل البناء الصوري المراوغ من خلال توظيف الجدل والتناقض والتركيب الإضافي هذا إلى جانب توظيف الأساليب البلاغية التقليدية ، مثل التشبيه - بطريقة غير تقليدية - أتاحت له فضاءً جديدًا، ودورًا متميّزا في خلق المراوغة الشعرية. ما أتاح تحقيق عملية إدهاش القارئ وصنع أكثر صور المراوغة تصعيدًا.

الكلمات المفتاحية: الصورة الشعرية؛ المراوغة؛ الإدهاش؛ القارئ؛ التناقض.

Abstract:

The study investigates the mechanisms of investing the poetic image based on the combination of contradictions, displacements and various new structures, in the creation of elusive construction in the poem. This is how to construct the elusive image structure as well as the use of controversy.The metaphor - in an unconventional way - provided him with a new space and a distinct role in creating evasiveness through the poetic image. This allowed the realization of the process of astonishing the reader and making the most elusive images.

Key words: poetic image; evasive; astonishment; formation; controversy.

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/1930

مقدمة:

لعل من مظاهر الحداثة الشعرية في قصيدة محمود درويش، وفي الكثير من نماذجها المكتملة لا تهجم على موضوعها الشعري دفعة واحدة، وإنّما تستدرجه إلى محرقها الغائم مُسَلطة عليه فعلا إبداعيا شديد الرّهافة، وبذلك يتحرر هذا الموضوع من حدود الحَرْفية والخارجية ليصبح أخيرا، واقعة نصّية تضفى على الواقع الماثل خارج النص سحرًا ونصاعةً لم يكن يمتلكها في الأساس، أيْ إنَّ الواقع الخارجي قد يستعير عن الواقعة الشعرية ما يجعله أكثر حضورًا وملموسية[1]. وهذا بالذات ما يتجلى في نص درويش.

وقد ارتأينا في هذا البحث أن نتتبع استراتيجية المراوغة في شعر محمود درويش من خلال أهمّ مكونات القصيدة الحداثية لديه، و أكثر الوسائل التي تتبدى فيها المراوغة سلاحًا بلاغيًا قَوِيًا في أداء المعنى، وتُمَثِل الصورة الشعرية وسيلة بارزة في إنتاج البنى المراوغة.

1. مراوغة الصورة:

تنبني علاقة الشاعر بالواقع على التفاعل، تبدأ من الواقع ثم تنتقل من الفنان إلى الواقع من خلال علاقة تأثر، وتلك العلاقة الجدلية التي تُسَلّط من خلالها أضواء فكره مستمدة ما يدور حوله من أشياء، ثم إعادة تشكيلها، فالصّورة في أساس تكوينها شعور وجداني غامض بغير شكل، بغير ملامح تناوله الخيال المُؤَلف أو الخيال المُرَكِّب فَحَدَّدَهُ وأعطاه شكله الذي حَوَّله إلى صورة تُجَسِّدهُ[2].

ومفهوم الصورة الشعرية يرتبط برؤية الشاعر للعالم الموضوعي ودور " **الخيال** " في إبداعه عبر كفاءة الشاعر ، وهو مفهوم يتّكئ – أساسا – على منظور يتماس مع النشاط الفلسفي ، فالصورة الشعرية تَشَكُّل لمعطيات عمليتين تمثلان جناحي الوعي ؛ وعي الإنسان بنفسه و بعالمه ، هما عمليتا الإدراك (Perception) و التخيّل (Imagination)[3].

لكنَّ العالم الموضوعي لا يُقدِّم نفسه إلينا في صورٍ ، و إنّما يقبع على مسافة منا في ظواهر مُفَكَّكَة و متناثرة لا جامع بينهما ، و بَحْثُ هذه الظواهر في نفسها وبعيدا عن تأثيرات الذات ، يكشف مجموعة علاقات تُشَكِّل بنية إحدى صور العالم ، إنَّها عملية" إدراك " لما هو موجود مُسَبَقًا ، و كلما برئت من الذاتية كلما تأكدت موضوعيتها[4].

والصورة في الاستعمال الأدبي تشير إلى الصور التي يتم تكوينها في العقل بواسطة اللغة، وكلماتها تشير إلى خبرات قادرة على إثارة مدارك حسّية فيما لو تعرّض القارئ لهذه الخبرات. ويرى الناقد الانجليزي كولوريدج (Coleridge) أنَّ الصور تصبح دليلا على النبوغ الأصيل عند الشاعر حين تَلَطَّف بالعاطفة السائدة أو بالأفكار ذات العلاقة أو الصور التي توقظها العاطفة ، كما أَنَّ القصيدة يجب أن يكون لها موضوع موحد ، يُدْرَكُ بشكل عاطفي ويتطور بشكل عاطفي[5].

ولم يُعَرِّفْ باوند (Pound) الصورة بأنها تمثيل مرسوم بل عَرَّفها بأنها : " تلك التي تقدم عقدة فكرية وعاطفية في برهة من الزمن" [6] ، فأصبح التعبير عن العالم الداخلي غير المرئي مشابها للتعبير عن صور العالم الخارجي ، وبذلك اكتسبت الصورة مفهومًا جديدًا تمتزج فيه الذات بالموضوع. وتَخَطَّى هذا الفهم النّظر إليها على أنّها صورة ومادة أو عنصر وصياغة ، لكونها واقعا جماليا متكاملا ، تمتزج فيه المادة أو المصادر الخارجية ، من حِسّية وموضوعية، بالذات الشعرية أو الدّاخل[7].

ورأت دراسات أخرى في الصورة امتزاجًا فَنِيًا بين طرفين هما: الحقيقة والمجاز، دون استبداد طرف بآخر، ثم تحولت الصورة إلى الدلالة الرمزية

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/1930

شيئا فشيئًا، وارتبط هذا التحول بتغيرات طرأت على طبيعة الشعر الحديث ذاته، حيث تحوَّل الشعر إلى رؤية خاصة متكاملة تحاول إضاءة جوهر العالم.

ومن ثَمَّ لم تعد القصيدة أجزاءً متمايزة يسهل فصلها وتجريدها، بل أصبح يُنظر إليها على أنها كيان متجانس يدرك على أساس من وحدته وبنيته المتجانسة.

فالصورة الشعرية يجب أن تكون جزءًا عضويا في القصيدة متلاحمة و متجانسة مع بقية الصور الأخرى. والصورة في شعر محمود درويش تُستَخدم بطريقة بنائية عضوية و تندرج في صميم العمل الفني ، لِتُولَد خبرة أوسع و أكمل ، و تُعَمِّقَ إدراكنا وإحساسنا، و هي في هذا الاندماج تحمل التجربة أو الرؤية و هذه الرؤية هي الرؤيا الواعية لا الحالمة التي تنطلق إلى أبعد من الشيء المرئي لتلتقط وتُرَكِّب و تكوّن مشهدًا كاملاً.

2. جدل الصورة:

الصورة الشعرية عند درويش ليست تشكيلا، ولا منهجا في بناء القصيدة فحسب وإنّما هي -إلى ذلك - أسلوب تفكير وتعبير وموقف من العالم. وهنا نكون قد اقتربنا من طبيعة الصورة الشعرية المفارِقة عند محمود درويش و التي تنهض بنيتها أو النظر إلى أحد عناصرها بمعزل عن تداخله بالآخر. والعناصر هنا لا تلغي الظواهر والأشياء التي تتكون منها الصورة فحسب بل تعني أيضا الأفكار والأساليب البلاغية المستخدَمة. والصّورة المرواغة لدى درويش بهذا المعنى هي نتاج كُلّي للعلاقة التجادلية بين تلك العناصر:

للخوف أسماء عديدة
من بينها ألا نخاف
و أن نرى الصياد

في ريش الطريدة[8]

تتأثث الصورة الشعرية هنا بجملة من العناصر المتناقضة في مستوى السطح (من أسماء الخوف/ ألا نخاف) إذ يصير الاسم لا يدل على المسمى بل يناقضه و يقاومه، و قوله(و أن نرى الصياد / في ريش الطريدة) عناصر متناقضة ، لكن الصورة المنبنية على التناقض في عناصرها تحقق مستوى آخر من الانسجام حينما يدرك المتلقي أن مقاومة الخوف تتطلب التسليم بوجوده و من ثم تفريغه من سطوته ليفقد سلطته النفسية فعدم الخوف في النهاية هو قضاء على الخوف. وفي النتيجة فإنَّ الإيحاء المنسجم الذي تقدمه هذه الصورة قائم على التناقض بين عناصرها المختلفة [(*)].

وعلى هذا النحو فإن السّمة التجادلية قد انعكست على الصورة الفنية عند درويش. و هو ما أدَّى بها إلى أن تشمل على عناصر متداخلة، متجادلة، مستقاة من مجالات متباعدة أو متناقضة مما يُولد مراوغة شعرية.

في الصّورة الشعرية عند درويش لا نستطيع أنْ نُميّز الجمالي من الاجتماعي ، فهما يتواشجان معًا، الأمر الذي يجعلها تنطوي على حركية فائقة تخاصم الركود التأملي، والتجريد الذهني بما تستمد من عناصر الواقع الحي، الذي يتجاذبه خيط الصراع الدائم بين "الطريدة والصياد" مما يمنح الصورة المُراوغة جِدَّةَ الحدث وحيوية الصراع ، هو ما يربط عضويا بين التّصور الفني والموقف الفكري. فالصّورة المراوغة إذًا فعل إبداعي لا ينفصل عن الواقع بل يقع عليه ليعيد تشكيله جَمَالِيًا هذا من جهة، ومن جهة أخرى فهو مُوَاضعة تصويرية لِلُغة هذا التشكيل. وبمقدار تجاوز رؤية الشاعر لواقعه يكون تجاوزه للّغة :

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/1930

وأنا الغريب بكل ما أوتيت من
لغتي. و لو أخضعت عاطفتي بحرف
الضاد، تخضعني بحرف الياء عاطفتي،
و للكلمات و هي بعيدة أرض تجاور
كوكبا أعلى. و للكلمات و هي قريبة
منفى. و لا يكفي الكتاب لكي أقول:
وجدت نفسي حاضرا ملء الغياب.
و كلما فتشت عن نفسي وجدت
الآخرين. و كلما فتشت عنهم لم
أجد فيهم سوى نفسي الغريبة،
هل أنا الفرد الحشود؟[9]

إن المجالات الدلالية بين "الغربة واللغة" و"**الكلمة و الكوكب**" مجالات **متنافرة** غير ملائمة للدخول في تركيب لغوي متجانس ، غير أنَّ الشاعر قصد تمامًا هذه المنافرة لممارسة المراوغة اللغوية والفكرية.

فتشكيل الصورة داخل النص الشعري يتطلب قدرات كبيرة بالإحساس بالزمان والمكان والقدرة على الإبقاء على وهج حضورها الفاعل في بناء العمل الشعري. وبالرغم من تلك المتضادات والمتنافرات فقد استطاع درويش أنْ يُعَمِّق رؤيته من خلال الشيء ونقيضه و يمسك بنا في حالة حضور شعري يعمل فينا من خلال هذه المتضادات.

فالمراوغة و هي تتكون من عناصر و مجالات متباعدة ومتضادة في دلالتها ووظيفتها هي ما يُوَلِّدُ شعرية الصّورة [(10)]

ويؤدي العنوان في شعر درويش دورا كبيرا في بلوغ المراوغة مداها، ففي مطولة "حالة حصار" يضيء العنوان البنية المراوغة، إذْ يعين في الكشف عن المتناقضات اللفظية في عدد من مقاطع القصيدة التي تحظى بالبُنَى المُرَاوغة:

نَجِدُ الوَقْتَ لِلتَسْلِيَةْ:
نَلْعَبُ النَّرْدَ، أو نَتَصَفَّحُ أَخْبَارَنا
فِي جَرَائِدِ أَمْسِ الجَرِيحِ،
وَنَقْرَأُ زَاوِيَةَ الحَظِّ: فِي عَامِ
أَلْفَيْنِ واثْنَيْنِ تَبْتَسِمُ الكَامِيرَا
لِمَوَالِيدِ بُرْجِ الحِصَارْ[11]

من الواضح أَنَّ هذا المقطع منعزلاً عن سياقه وعنوانه مُرَاوِغٌ مُخَادِعٌ، حتى أَنَّه يُوهِمُ بأجواء بهيجة قوامها التسلية السعادة الانبساط، لولا القرائن اللفظية (الجريح، الحصار) إلى جانب عنوان النص. إنَّ مثل هذه التفسيرات تمسي ضرورية للوصول إلى مقصد صانع المفارقة وتحقيق الانسجام والتماسك بين هذه البنية الجزئية والبنية الكلية للنص. إذًا فإن نبرتي التحدي والسخرية كثيرًا ما تكونان المسؤول الأول عن تأسيس أرضية للمفارقات اللفظية، التي تفتح الباب واسعا للتأويل أمام القارئ وتمنحه صلاحيات أكثر من صلاحيات القارئ العادي.

3. مراوغة الصورة التشبيهية:

حين يكون البناء التصويري ركنا أساسيا في تصعيد المفارقة يلجأ الشاعر إلى استثمار **التشبيه** هذا الوجه البلاغي الذي أُهْمِلَ قديما في المباحث العقلية التي حدّت من إمكاناته. و التشبيه - مهما اختلفت حوله الآراء - يقوم بدور تصويري له ملمحه المتمي في علاقته بسياقه، حيث تتعانق الصورة وأجزاؤها مع السياق العام الذي يولد علاقة رمزية تشير إلى المتلقي تجاه نقاط تفجر لكلّ واحدة منها طاقات ذات إشارات نفسية .

وقيمة التشبيه لا يكتسبها من طرفيه فقط، ولا من وجه الشبه القائم بينهما ، بقدر استمدادها من الموقف الذي يدلّ عليه السياق و يستدعيه الحسّ الشعوري المنبث خلال الموقف التعبيري على

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/1930

أنْ تَنْطَوِيَ الصّورة التشبيهية على إمكانات الاستجابة لتحفيز النسق اللّغوي [12].

وإنْ وجدنا التشبيه في المراحل الأولى للتجربة الدرويشية قابعا في حدوده: طرفيه وأدواته ووجهه؛ إلا أنه في مراحل النضج الفني صار أداةً تصويرية فَتّاكة تفجر طاقاته التصويرية في تشكيل **الصورة الشعرية المراوغة**.

للتشبيه دوره في تخصيب الصورة المفارِقة دلاليا ، و هو يبث روحا تصويريا يسري في السياق مانحا إيّاه حيوية أسلوبية تنهض **بالصورة المُفَارِقة**:

كَانَ يَأْتي آخِرَ الأُسْبُوعِ كَالطِفْلِ إلَيْهَا
يَتَبَاهى بِمَدَى الشَوقِ الذِي يِحْمِلُه
قَالَ لَهَا : صَحْرَاءُ سِينَاءِ أَضَافَتْ سَبَبًا
يَجْعَلُهُ يَسْقُطُ كَالعُصْفُورِ فِي بِلَّوْرِ نَهْدَيْهَا
و قَالَ : لَيْتَنِي أَمْتَدُّ كَالشَمْسِ وَ كَالرَّمْلِ عَلَى جِسْمِك [13]

إنّ الوظيفة التفسيرية ربّما تخدعنا عن المرواغة التي يحملها التشبيه "كان يأتي كالطفل" و"يسقط كالعصفور" و"أمتد كالشمس والرمل" حيث نجد التشبيه يتعدى حدود التصوير الوصفي. و يتبادل السياق و التشبيه التأثير الجمالي ، كُلٌّ في الآخر، حتى لتنفتح حدود الجمل التشبيهية فيما بينهما، و ينتقل الروح التصويري من تشبيه إلى آخر مكتسبًا في كلّ حالة دلالات جديدة وإيحاءات لم تكن له في غَفلةٍ من مُحَدَّدَات التشبيه، ففي التشبيه الأول "كان يأتي كالطفل" تأتي المفارقة التصويرية من السياق الحامل لوظيفة الجندي -فاعل الجملة- وهي "القتل" وهنا يكون تشبيه الجندي بالطفل في آخر الأسبوع مفارقة ساخرة بين الوظيفة الوحشية للجندي ستة أيام، وتحوّله ببساطة فاضحة في نهاية الأسبوع إلى طفل عاشق. فالتشبيه إذًا وسيلةٌ مقصودٌ بها فضح التوازن السيكولوجي الظاهر الذي يَدَّعيه الجندي، والذي يُخْفِي تَمَزُّقًا عميقا وبالتالي إنتاج المفارقة في الصورة [14].

أما التشبيه الثاني فهو يُكَرِّسُ التمزق في التشبيه الأول "صحراء سيناء أضافت سببا يجعله كالعصفور في بلور نهديها" حيث نجد إيهام التوازن السيكولوجي الظاهري الذي لا تستطيع اللّغة أن تخفيه، بقدر ما هي تفضحه في الفرق بين الصحراء وجفافها و الماء في نهدي شولا. إنَّ **صحراء سيناء وبلور نهديها** لا يمثلان الخارج قدر ما يمثلان داخل الجندي **أيْ تناقض القتل والعشق** الذي يعيشه والذي ينكشف تماما في التشبيه الثالث الذي يفلت من رقابة الجندي على لغة العاشق ليفضح شخصية مهزوزة ، في أوج انتصارها، عاجزة عن الحب.

4. مراوغة الصورة القائمة على التناقض

إنّ إقحام المتغايرات عن بعضها في الصّورة الفنية، نهجٌ يلجأ إليه درويش لِيُعَبِّر عن تمزقه الدّاخلي، و يعكس بذلك القطيعة المباشرة بينه وبين الواقع العربي الراهن "ولعل الغاية اللاشعورية النهائية التي تؤديها مثل هذه التقنية هي أنَّ درويش يَوَدُّ التعبير عن إثبات الارتقاء من الاتضاع بسبب أنَّ الأشياء قد تلد ضدّها، أيْ أَنَّ المرحلة التاريخية الأسمى ستخرج من هذا التدني الحاصل"[15].

ومِمَّا يؤدي إلى خلق المراوغة في الصّورة أنْ يخرج الشاعر عن النَّمط المألوف، من خلال كسر توقع القارئ الذي يميل إلى التنميط والألفة، فعنوان القصيدة "**تنسى كأنك لم تكن**" [16] يبوح في ظَنّ القارئ بمضمون تشاؤمي ما، لكنّ القارئ يُفَاجَأ في النص بنقيض ما توقع وهو ما يثير **فضاءً مراوغا**:

تنسى كأنك لم تكن
تنسى كمصرع طائر ككنيسة مهجورة تنسى،

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/1930

كحب عابر

وكوردة في الليل... تنسى

تراوغ الفاتحة النصية كما تراوغ الصورة بحالة تشبه حالة الشاعر الجاهلي ويبكي الأطلال ويشقيه الفناء وهو على يقين من نهايته، هي الطريق نفسها التي يقطعها كل شاعر وكل إنسان، طريق مهما بلغ الشاعر في اجتنابها بأن يكون له أثر يذكر به فإنه يمشيها و يصل نهايتها:

أنا للطريق... هناك من سبقت خطاه خطاي

من أملى رؤاه على رؤاي. هناك من

نثر الكلام على سجيته ليدخل في الحكاية

أو يضيء لمن سيأتي بعده

أثرا غنائيا... و حدسا

تنسى، كأنك لم تكن

شخصا، و لا نصا...و تنسى

يسهم التكرار في ترسيخ روح النص التشاؤمي وأجوائه السوداوية الغائمة التي تشيع في المتلقي معاني اللاجدوى وحتمية الفناء فالعبارة المكرورة في مفاصل القصيدة (تنسى كأنك لم تكن) لا تترك للقارىء أفقا آخر غير انتظار الوتيرة الحزينة نفسها التي بدأ الشاعر بها قصيدته:

أمشي على هدي البصيرة، ربما

أعطي الحكاية سيرة شخصية. فالمفردات

تسوسني وأساسها. أنا شكلها

و هي التجلي الحر. لكن قيل ما سأقول.

يسبقني غد ماض. أنا ملك الصدى.

لا عرش لي إلا الهوامش. و الطريق

والطريقة. ربما نسي. الأوائل وصف

شيء ما، أحرك فيه ذاكرة وحسا

تراوغ الصورة بالإحالة إلى الأجواء نفسها، شعور اللاجدوى الذي يقيد الشاعر وهاجس النسيان الذي يجعل من كل ما نقوم به بلا معنى، حتى الشعر لا يضمن للشاعر عدم النسيان وإذ يستحضر الشاعر عنترة الذي يقر بأن من سبقه من الشعراء قال كل شيء ولم يغادر وصفا إلا وألمح إليه يذهب الشاعر أبعد من ذلك فهو على يقين أن ما سيقوله في المستقبل قد قيل أيضا وإن كان بمقدوره أن يخط تفصيلة في شيء نسي الأوائل وصفه.

في المشهد الأخير يبدأ الشاعر باللازمة نفسها (تنسى كأنك لم تكن) وتسيطر معاني رثاء الذات نفسها:

تنسى، كأنك لم تكن

خبرا، ولا أثرا ... وتنسى

أنا للطريق... هناك من تمشي خطاه

على خطاي، ومن سيتبعني إلى رؤياي.

من سيقول شعرا في مديح حدائق المنفى،

أمام البيت، حرا من عبادة أمس،

يسير النص على الإيقاع نفسه إيقاع بؤس مشاعر العدم ورفضها إلى أن تتكشف مكيدة المراوغة وتتضح رغبة الشاعر الدفينة في البوح برغبته في النسيان و أن لا حرية له إلا بالتحرر من البقاء في ذاكرة الناس بل و ذاكرة اللغة:

حرا من كناياته ومن لغتي، فأشهد

أنني حي

وحر

حين أنسى!

بالأسطر الأخيرة يتحقق كسر أفق الانتظار وينجح الشاعر من خلال المراوغة الصورية في جر المتلقي إلى الاعتقاد بأجواء الحزن و رثاء الذات و بكاء فنائها، لكنه في الأخير يتبنى الإدهاش تقنية لصدمة المتلقي بسعادة الشاعر كون النسيان سيحرره من قيد الذاكرة و قيد اللغة.

إنَّ هذا الانتقال من النقيض إلى النقيض لَيُولّد مراوغة تصدم القارئ وتكسر توقعاته لِتُمْسِيَ

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/1930

العينان بأبعادهما النفسية وإسقاطاتهما الشعورية واجهة للحزن. و هي الصّورة التي تثير القدر الأكبر من البشاعة و تصنع الإدهاش.

وحين يخاطب الشاعر نفسه فللقارئ أن يَتَخَيَّلَ كم من الصُّور الرائعة الحميمة يمكن أن ينسج خيال الشاعر، دون أن يفطن إلى أَنَّ لحظة من لحظات الشعر الحميمة في ذروة الاشتباك قد تجعل الشاعر و اسمه على طرفي نقيض:

لا تعتذر عما فعلت – أقول في
سري. أقول لآخري الشخصي:
ها هي ذكرياتك كلها مرئيّة:
ضجر الظهيرة في نعاس القط/
عرف الديك/
عطر المريمية/
قهوة الأم/[17].

إنَّ هذه المُسَاءلة العدائية من الشاعر تجاه اسمه ، و تلك الصّورة المفارقة لتكسران توقعات القارئ ، الذي لم يكن لِيَرَى هذا الرّفض لاسمٍ لامع ناجحٍ (على الأقل على المستوى الأدبي).

ومن أساليب الشاعر في تصعيد المراوغة بالصورة ما يعمد إليه من خلط أوراق الرؤية، أو قلب الدلالة مِمَّا يوقع القارئ في الحيرة، ويجعل النص يعجّ بالمفارقات:

أَيُّهَا المَوْتُ انْتَظِرْ! حَتَّى أُعِدَّ
حَقِيبَتِي: فُرْشَاةَ أَسْنَانِي، وصَابُونِي
ومَاكِنَةَ الحِلاقَة والكولونيا، والثياب[18].
هل المناخ هناك معتدل؟ و هل
تتبدل الأحوال في الأبدية البيضاء،
أم تبقى كما هي في الخريف و في
الشتاء؟ و هل كتاب واحد يكفي
لتسليمي مع اللا وقت، أم أحتاج
مكتبة؟ و ما لغة الحديث هناك،
دارجة لكل الناس أم عربية
فصحى/

الملفوظ هنا فضاء للتنافر الدلالي، وهو ما يبدو من خلال المزج داخل حلبة ملفوظ واحد (الموت) بين وحدات معجمية تتنافر على المستوى الدلالي: (الموت، فرشاة الأسنان ماكنة الحلاقة، الثياب المناخ، خريف ،شتاء، كتاب، مكتبة ...)

فبين رؤية تخاطب الموت و تتوقع مرافقته، الأمر الذي أشعل التناقض في البنية وحقَّق المراوغة الشعرية.

وتبدو الصورة ذات أثر عميق في تصعيد المراوغة حين يستعير الشاعر ريشة رَسّام الكاريكاتور لإنتاج صورة تُعَمِّق المفارقة وتثير الضحك والسخرية:

...وَ برغم أَنَّ القَتْلَ كَالتَدْخِين...
لَكَنَّ الجُنُودَ " الطَّيِبِينَ " ،
الطَّالِعِينَ عَلَى فَهَارِسِ دَفْتَرٍ...
قَذَفَتْهُ أَمْعَاءُ السِّنِينِ ،
لَمْ يَقْتُلُوا الإِثْنَيْنِ...
كَانَ الشَيْخ يَسْقُطُ فِي مِياهِ النَهْرِ...[19]

و تزيد علامة التنصيص في تصعيد المفارقة. وتنبُع مثل هذه الصّور من رؤية تعاين الهُوّة بين المثال المنشود والواقع المكدود فتأخذ المفارقة بالاتساع، لِتُمْسِيَ الأشياء لا جدوى منها:

لَمْ تَكُنْ هَذِهِ القَافِيةْ
ضَرُورِيّةً، لاَ لِضَبْطِ النَّغمْ
وَلاَ لِاقْتِصَادِ الألمْ
إِنَها زِائِدَةْ
كَذُبَابٍ عَلَى المَائِدَةْ [20]

تتشكل هذه الصورة الشعرية عن طريق لغة متدفقة، منسابة من بداية المقطع و حتى نهايته، إذ

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/1930

تمنح المراوغة المتخيل الشعري ملحوظة ساخرة تصير بؤرة هامة في بناء الدلالة الشاملة. إذًا تتحقق المراوغة الشعرية من خلال هذه التراكيب الغريبة التي تقوم على التناقض والمفاجأة أو السخرية اللاذعة التي يُبَطِّنُ بها الشاعر بناه المراوغة .

5. مراوغة الصورة القائمة على الإدهاش:

يعتمد محمود درويش منذ بواكير شعره في البناء اللّغوي التركيبي للشعرية، على التركيب الإضافي بوصفه منبعا انفتاحيا للتعبير ، يُمَكِّنُه من المغايرة في السياق والإدهاش و إنجاح فعل المرواغة، إذْ كانت اللغة بالنسبة إلى محمود درويش صراع وجود من حيث أنّها الكشف الإنساني عن الحقيقة، و تظل الحقيقة بعيدة و غائبة إلى أن تعترضها اللّغة وتدخل في صراع استكشافي معها، و لسوف تتولى إحداهما كشف الأخرى، ومن ثم احتواءها والسيطرة عليها، وهذا الصّراع هو ما يقف في مواجهة محمود درويش في تجربته الشعرية الطويلة، ذلك أنّه شاعر يغوص وسط كلّ أنواع الحصارات، فالكل ضدّه: العالم، اللُّغة و الذات.

ومن هنا تنحسم مسألة الإضافة الوجودية للإبداع بوصفها حتمية مصيرية، أيْ أنَّ الشاعر يُسْنِدُ نفسه وذاته إلى هويةٍ هي الإبداع الشعري بديلا موضوعيا عن الوطن، فالإضافة التي تعالق هنا معنى الوجود لابد أن توجد في قصيدته، لأنّها ممارسته الحرة للوجود/ الإبداع حيث ممارسة الحياة باللّغة لدى درويش تعني حفرًا في الأفق الوجودي الكوني بوصفه رُكَامًا مُعَقَّدًا من الخبرات والثقافات المتداخلة مكانيا وزمانيا:

مِنْ يَدِ النَخْلَةِ – اصْطَادُ سَحَابَة
عندمَا تَسْقُطُ فِي حَلْقِي ذُبَابَة
وَعَلَى أَنْقَاض إِنْسَانِيَتِي
تَعْبُرُ الشَمْسُ وَأَقْدَامُ العَوَاصِفْ
.....
اسأليني كَمْ مِنْ العُمَر مَضَى حَتَى تُلاَقِي
كلَّ هَذَا اللَوْنِ والمَوْتِ، تُلاقِي بِدَقِيقَة ؟
وَأَنَا أَجْتَازُ سِرْدَابَا مِنْ البُخُورِ
وَ الفَلْفُلِ، وَالصَوْتِ النُحَاسِي [21]

نلاحظ تأكيدا واضحا من الشاعر على تعاقب الإضافة بما يصعد درجة المراوغة في الصورة الشعرية إلى ذهنيته المتوترة بحالاتها الذاتية/ النفسانية/ الموضوعية ، كون الشعر هنا مصاهرة فريدة مع خصوصية الحياة الموضوعية للشاعر. ومثلما يولي الشاعر الأهمية القصوى للتركيب الإضافي الحقيقي بوصفة وسيلة لتحقيق الهوية الإبداعية ، فإنّه يلجأ في كثير من سياقاته الشعرية إلى تركيب إضافي انزياحي يحقّق بنيةً لغوية شديدة الإبداع و الابتكار مما يجعل قصائده رائدة في الجّدة والإدهاش وتحقيق المفارقات المبنية على أساس اللفظة.

فالتركيب الإضافي الذي يحقق المراوغة لدى درويش يتأسس على قوة جمالية الانزياح التي تحضر بمقدار انحرافه عن درجة الصفر:

أ- **أيُّها القَلْبُ الذّي يُحْرَمُ مِنْ شَمْسِ النَّهَار** [22]

ب- **لِمَاذَا تَمُوتينَ قبل طَلاَقِ النَّهار.** [23]

نلاحظ أنّ إضافة الشمس إلى النهار لا تنحرف عن المعيار المنطقي للخطاب النثري، بينما نجد هذا الانحراف عن المعيار في الجملة الثانية (طلاق النهار) و هو انحراف يفترض مجموعة تصورات لإقامة روابط بين التركيب الإضافي و مخيّلة المتلقي، حتى تتأتى له صورة **شعرية مفاجئة، تُحَقّق جملة** فجوات بينه و بين الجملة ، وتؤدي إلى إثارة جمالية، مصدرها الانزياح الشعري الذي حقق المفارقة.

ويهيمن الانزياح على بناء الصورة الشعرية عند درويش حتى يصل أحيانا إلى أن يكون غاية بحدِّ

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/1930

ذاته، فيلقي بصورة مبهمة، تعيش عصيانا يحول بين القارئ و بينها.

عِنْدَمَا تَنْفَجِرِ الرِيحُ بِجِلْدِي
وَتَكُفُّ الشَمْسُ عَنْ طَهْوِ النُعَّاسْ
وَأُسَمِيّ كَلَّ شَيءٍ بِاسْمِهِ
عِنْدَمَا أَبْتَاعُ مِفْتَاحًا وَ شُبَّاكًا جَدِيدًا
بِأَناشِيدِ الحَمَاسْ! (24)

وعلى الرّغم من أنَّ النّص ينتمي إلى مرحلة مبكّرة من شعر محمود درويش حيث الحداثة الخجول وغضاضة الاختراق و المغايرة، لقرب عهد التحديث والتجريب، إضافة لمرجعية القصد الشعري إلى مرحلة نضالية تَفترض تواصلا خطابيا مع النّاس، رغم كلّ ذلك فإنّنا نجد أنَّ تفسير الإسناد الإضافي بين (الطّهو والنعاس) يحتاج منّا إلى انزياح عن درجات الصفر، بأكثر من خطوة دون أن نتّصل بمعانٍ ثابتة، كوننا نعتمد على تأويل اجتهادي لهذه المغايرة التي لا يمكن وصفها بالتأويل المنطقي الذي يحقق توافقا ما؛ إذْ كيف نفترض جملة علائق بين "الطّهو" و"النّعاس" لنحقق تأويلا معقولا لهذا التركيب، فثمة فجوات متعددة بين مفهومات ودلالات النّعاس، فالطهو عملية تُحَوّل جملة أشياء إلى صيغة جديدة، وهي مختصة بأشياء مهما تعددت فإنَّ "النعاس" يبقى خارجها، إذ يطلب درويش كَفّ الشَّمْسِ عن طهو النعاس، مِمَّا يعني رفض عملية الطهو، و هو عكس ما يُراد من الطبخ. فَثَمَّة مسارات نقرأها من خلال الاستعانة بالسيرورة الدلالية للنص، وبالتالي حمل النعاس على رمز السكون، والخضوع والاستكانة، مما يعني أنَّ الأيام تتكرر، والشمس لا تجد في الوجود العربي إلاّ الغفلة والسكون الذي يطبخه نتيجة الفراغ، القحط، الثبات، وبالتالي يخرج المعنى إلى استنكار الغفلة والسكون والنوم بقصد الثورة والإيقاظ و تجاوز ظلمة اليأس.

وهكذا يتحول التركيب الإضافي إلى حاجة سياقية تركيبية في بناء الصورة الفنية، تُرْبِكُ القصيدة وتخلق المفارقة.

خاتمة

يُحِيلُ البِنَاء الشعري في الصورة الفنية إلى المفارقة الخفّية أكثر من الصّريحة بحكم تَغْطِيَة المفارقة بأنسجة التشبيه والمجاز التي تدفع بالشعر إلى مضايق الدلالة الخفية – أو المسكوت عنه – بلغة النقاد. كما تستثمر الصورة الجمع بين المتناقضات والمتنافرات، وتوظيف الانزياحات في خلق البناء المفارق في القصيدة. وهذا ما لجأ إليه محمود درويش في بنائه **المراوغة الشعرية** حيث استعمل أساليب بلاغية تقليدية، لكنّه وظَّفها بشكل جديد ، يجعلها تخلق فضاءً مراوغا في الصورة، سببه عملية الإدهاش التي يحدثها هذا التوظيف الجديد الذي – عادة - ما يكون مُفَاجِئا، كاسرا لأفق توقع القارئ.

الإحالات والهوامش:

(1) علي جعفر العلاق ، الشعر و التلقي ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، رام الله ، ط 1 ، 1997 ، ص 151.

(2) كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء و التجلي ، ص 19.

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/1930

(3) محمد فكري الجزار ، الصورة الشعرية و التشكيل الجمالي ، عند محمود درويش ، المختلف الحقيقي ، عمان ، الأردن ، 1999، ص 163.

(4) المرجع نفسه ، ص 164.

(5) محمد مصطفى بدوي، كودريدج، سلسلة نوابغ الفكر العالمي، دار المعارف ، مصر ، 1990 ، ص 89.

(6) المرجع نفسه ، ص 173.

(7) المرجع نفسه ، ص 174.

(8)-محمود درويش، الجدارية، ص:

(*) ينظر سعد الدين كليب ، وعي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية) ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب 1997 ، الموقع الإلكتروني : http://www.awu.dam.org/book

(9) محمود درويش، جدارية، ص 23:

(10) رشيد يحياوي ، الشعر العربي الحديث ، دراسة في المنجز النصي ، ص 134.

([11])- محمود درويش ، حالة حصار ، رياض الريّس للكتب والنشر، بيروت، ط2 ، 2002، ص 19.

(12) محمد فكري الجزار ، الصورة الشعرية و التشكيل الجمالي عند محمود درويش ، المختلف الحقيقي ، ص 174.

(13) الديوان ، مج 1 ، ص 160.

(14) المرجع السابق ، ص 176.

(15) ناصر علي ، بنية القصيدة في شعر محمود درويش ، ص 106 .

(16)محمود درويش: لا تعتذر عما فعلت، ص:71-72-73

(17) محمود درويش ، لا تعتذر عمَّا فعلت ، ص 75.

(18) محمود درويش ، جدارية ، ص50-51.

(19) الديوان ، مج 1 ، ص 172.

(20) محمود درويش ، حالة حصار ، ص 31.

(21) الديوان ، مج 1 ، ص 83.

(22) الديوان ، مج 1 ، ص 83.

(23) الديوان ، مج 1 ، ص 151.

(24) الديوان ، مج 1 ، ص 83 .

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/1930