سرحات

القصيدة والرمز

بقلم الياس خوري

كيف نقرأ محمود درويش في شعره ؟ وكيف نقرأ شعره داخل الحركة الشعرية العربية المعاصرة ؟

فهذا الشعر **يلخص** . انه يطرح نفسه كشعر قضية : تحرر الشعب الفلسطيني من الاحتلال الصهيوني . لذلك يمكن أن يقرأ داخل قضيته . فهو بمعنى ما ، يكتب تاريخ هذه القضية ، أو يكتب داخل تاريخها . المسافة بين « سجّل أنا عربي » و « أحمد الزعتر » ، هي مسافة شاسعة ، لكنها مليئة بتفاصيل الموت والهجرات والحروب . والمسافة بين القصيدتين هي مسافة التحولات الفلسطينية . من المواجهة الوطنية العزلاء الى اختلاط الوطن بالصراعات الاجتماعية . كما في قصص كنفاني . نستطيع أن نقرأ تاريخ النضال الفلسطيني حين نقرأ هذا الشعر . وهذا يسمح بنمذجته من خارجه . أي من داخل تاريخ القضية حيث يكتب هذا الشعر .

لن نقع هنا في سهولة تبدو جلية للوهلة الاولى . فهذه القراءة ضرورية من أجل كشف العلاقة بين « الشعري » و « الايديولوجي » الذي يقع داخل هذا « الشعري » . هنا تستطيع القراءة النقدية أن تقدم على المستوى المنهجي نقاطا بالغة الاهمية . فرغم الكتابة الكمية عن علاقة الشعر بالسياسة ، وعلاقة الشعر بالايديولوجيا ، وعلاقة الشعر والايديولوجيا بالصراع الطبقي ، لا تزال الكتابة النقدية تتيه خلف السهولة ، فتقدم مجموعة توازيات ، وتمرحل الشعر داخل المستوى السياسي ، دون أن تكشف لنا عن هذه العلاقة الخاصة بينهما .

القراءة الايديولوجية للشعر تفترض بالضرورة كشف العلاقة بين المستويين . وهذا لن يتم قبل امتلاك أدوات نقدية من داخل التجربة الشعرية نفسها ، وبدراسة العلاقة بين هذه التجربة والتجربة الاجتماعية الملموسة في مرحلة تاريخية محددة .

كما نستطيع قراءة هذا الشعر داخل الحركة الشعرية المعاصرة . فليس صدفة أن تكون تجربة محمود درويش عادلة لتلخيص تاريخ الشعر العربي المعاصر . هناك مجموعة من العوامل والاسباب : ظروف ولادة الشعر الجديد في الارض المحتلة . علاقة القلق السياسي القومي بقلق الابداع . غلبة عنصر التأثر « بالخارج » العربي باعتباره الوجود الوحيد الممكن . ضمور الحركة الثقافية العربية والقمع الذي تتعرض له داخل السجن الاسرائيلي . لكن هذه العوامل والاسباب الهامة جدا ، والتي يجب دراستها بالتفصيل ، يجب أن لا تحجب نقطة مشحونة بالدلالات الرمزية : فلسطين تلخص العرب ، والشعر الفلسطيني يلخص الشعر العربي . لكنه لا يقدم تلخيصا جامدا ، فهو يضيف . يضيف على مستوى الحساسية العامة ، **الارض** كموضوعة ومضمون مشحون بالنبرة الفلاحية . والبعد النضالي الذي تكرسه تجربة تقوم على الممارسة .

لكن هذه الاضافة تؤكد موضوعة التلخيص . محمود درويش في ديوانه الكبير يلخص . يلتقط التجربة الشعرية العربية فيما هو يكتبها . لذلك يبدو شعره مليئا بالانعطافات . شعره الاول من « أوراق الزيتون » الى « آخر الليل » هو شعر نموذجي للدراسة . يبدو الآن حين نعيد قراءته خارج الحماسة السياسية وكأنه شعر عادي . شعر لا قيمة خاصة له . لكنه شعر بالغ الاهمية . ليس فقط لان الذي كتب « محاولة رقم ٧ » و «أعراس» هو كاتب هذا الشعر ، وبالتالي فانها تشكل مدخلا لفهم الانعطافة الجديدة في شعر درويش ، بل لانه شعر **هام** . شعر يلخص التجربة الشعرية العربية المعاصرة . من قباني الى السياب مرورا بالبياتي . انه يحاول أن يقول الشعر العربي المعاصر بأسره في لحظة واحدة وداخل الموت والتوهج . اعتصر هذا الشعر التجربة الشعرية في « الخارج » العربي وقالها دفعة واحدة . وكان هذا ضروريا كي يصبح هذا الشعر شعرا . أي كي يتخلص الصوت بسرعة ، فرضها تفجر الواقع . وبعد فاصل المراوحة الشعرية « الجمالية » التي تسمى الرمزية ، فتح الشعر العربي على احتمالات لا تحصى . ولم يكن امام الصوت الشعري الفلسطيني كي يوجد ، سوى أن يلخص التجربة ، يستعيدها ويشحنها بحنين خاص

وفلسطيني جـــدا نحو الارض والوطن الـــذي يبتلعه الوحش . لذلك يلخص شعر درويش الاول . يحاول كل الاتجاهات ، ثم يبدأ من جديد بعد فاصل الفضح الـذي في « العصافير تموت في الجليل » ، وكأنه يكتب كـل شيء جديدا . من الشعر المبني داخـل الصور المتكسرة كما في تجربة الماغـــوط الى عالم الحـــلم في تجربـة ادونيس . نبـــدأ في « أحبك او لا أحبك » من ماضـي التجربـــة الشعرية العربيـــة المعاصرة الى مستقبلها . والمسيرة بالغة التعقيد والصعوبة . لكن درويش يبدأ . يلبس سرحان ويبدأ . ومن هذه النقطة حيث التحول الهام والبالغ الاثر ، يكشف الصوت الشعري الفلسطيني على طاقة في التعدد داخل وحدة النار واللهب . وتشحـن الفنائية بالحلم الذي ينطلق من الواقع . هنا تقع تجربة درويش الخاصة . وهنا ، حين يدخـــل بعد الممارسة النضالية في الشعر العربي المعاصر ، فانه لا يدخل غريبا. يدخل وقد اتقن استخدام جميع الاسلحة .

في هذه الدراسة سوف نقرأ قصيدة « سرحـان يشرب القهوة فـــي الكافيتريا » . وسرحان هو **رمز** . شخصية اسطورية داخل القصيدة . وهو بهذا المعنى جزء من محاولات اخراج القصيـــدة العربية مـــن رخاوتها الرومانسية ، وادخالها في التجربة الملموسة . فالشعر العربي المعاصر بعـــد أن كسر العمود الشعري ، واجـد نفسه بضرورة كسر الاطار العمودي الذي في القصيدة . لذلك لجأ الى **الرمز والاسطورة** . والاسطورة تجيب على اكثر من حاجة .

انها أولا **تجسم الحدث** : تكسر الحالة الرومانسية رتابتها عبر الخروج من الواقع الى رموزه . فالاسطـورة تقيم المسافة بين الحالة واشكالية التعبير عنها . وهذه المسافة تحرر اللغـــة الشعرية مـــن ضرورات المباشرة وتلعثمها ، ومن الانفعال المباشر الذي يتكسر داخل الشعر في موضوعات مكدرة . الاسطورة هي اطـــار ، لحظـة انتقالية . تجسيم للانفعال في بنية شبه قصصية . أي انها خروج من الانفعالية المباشرة ومحاولة لعقلنتها .

وهي ثانيا **تسمح بالامتداد التاريخي** . وكأن التكسر الاستعماري وتحطيم وحدة الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية في المشرق ، الذي وصل ذروتـه في التجزئة والوجود الصهيوني ، يجـد داخل الشعر وفي بنيـة القصيدة الجديدة ، محاولة لاكتشاف وحدة التـــاريخ الثقافي العربي عبر دمجه بالتراث ما قبـل العربي فـي المنطقة . هكذا نكتشف وحـــدة التاريخ المتقطع داخـل قصيدة السياب حيث يتوحد تموز بالمسيح بمحمد .

وهو ثالثا **شكل تعبيري مؤقت** . في ظل غيـــاب الديمقراطيـــة ومصـــادرة الكتـــابة . فالرمـــز الاسطوري ، يسمح للشعر أن يقول ما لا تستطيعه الكتابة المباشرة .

لكن الملاحظة الاساسية ، هي ان هـــذا التجسيم سقط في الرمز الاسطوري بمعناه الثقافي . فاحتشدت الشخصيات الاسطورية في القصيدة الى درجـة فقدت معها دلالاتها كما في بعض قصائد السياب .

الى جانب محاولة الخروج الاسطورية هذه ، برز العديد من محاولات كسر العمـود الشعري . عبر الرمز التاريخي ، ثم في الحلم الذي يبنى في سيـــاق تحول تاريخي ، كما تعبر تجربة ادونيس ، حيث استطاع الشعر عبر اتكائه على اللغة الصوفية أن يشحن اللغة الشعريـة بطاقات لا حدود لها . أو عبر تكسير الواقع في تراكـم صوري (الماغوط) كما عبر الامتداد بنبرة واقعية شبـه رومانسية (البياتي) أو عبر تطعيم تفاصيل الواقع بنبرة الحلم (سعدي يوسف) .

طبعا ، هنـــاك محاولات أخرى في هـــذا المنحى : مسرحة الشعر ، ادخال لغة التداعي الخ .. ، لكن المسألة المركزية التي تؤشر لها مسيرة الحركة الشعرية العربيـة المعاصرة ، هي محاولة التقاط اللحظة المعاصرة كمعرفـة وكممارسة ، واحداث انقلاب شعري عبر استخدام جميع الاشكال الممكنة . حتى تبـــدو صورة الحركة الشعريـة العربية المعاصرة كبرج بابل ثقـــافي تختلط فيه القيـم الثقافية والشعرية بشكل عجيب . وكأن الشعر يصبـح المؤشر الاول لتكسر الحياة العربية في زمن الهزيمة أمـام الغرب الرأسمالي ، الذي هو في الآن نفسه ، زمن محاولة الخروج من هذه الهزيمة .

لقد بقي الصوت الشعري الفلسطيني خارج هـذه العملية التاريخية التي أشرنا اليها بسرعة . لكـن كمـا نرى في تجربة درويش ، حـــاول أن يلخص المراحـــل ويحرقها وصولا الى سرحان . هنا يبدأ درويش رحـــلة البحث عن قصيدته .

سرحان هو رجل واقعي. قام باغتيال روبرت كنيدي ، المرشح للرئاسة الاميركية في ذروة الحملة الانتخابية . الاساسي الـــذي بقي في الـــذاكرة ، هو ان سرحـان فلسطيني . والقتل له علاقة بالتشرد الفلسطيني . ثـم غاب سرحان الواقعي عن الذاكرة والواقع ليولد من جديد كشخصية أدبية متميزة . ومنذ قصيدة « سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا » ، وهذه الشخصية تولد من جديد في قصائد درويش ، وتأخذ سمات متعددة ، من « عودة الاسير » الى « الخروج من ساحل المتوسط » وصولا الى « أحمد الزعتر » .

الرمز السرحاني ، سوف يسجل الخروج النهائي في قصيدة درويش من تاريخها القـــديم ، من غنائيتها واطلاقيتها وملامحها الرومانسية . وسوف يكسر العلاقة الثنائية بين الذات والموضوع ، من أجل أن يرسي مسرحا متعددا . وداخل هذا المسرح سوف يفتح افق الجـــدل الدائم في قصيدة درويش بين الذاكرة والرؤيا .

ليس هدف هذه الدراسة التاريخ لمسيرة شاعر ، ونمذجة مراحل تطور شعره . انها تهدف اساسا أن تقدم قراءة لشعره انطلاقا من قصيدة سرحان . الانطلاق من نص القصيدة من أجل رسم ملمح ممكن لقراءة التجربة الشعرية .

في هذه القصيدة يرسم درويش اطار مسرحه الشعري . ويحاول التخلص من ثنائية الشاعر ـ الارض او الشاعر ـ القضية او حتى الشاعر ـ الشعر . فتقوم القصيدة باستخدام جميع العناصر التجريبية التي تحفل بها مجموعة « احبك او لا احبك » . انه يمسك في قصيدته عنصرين رئيسيين برزا في مقدماتها : «المزامير» و « عائد الى يافا » .

في « المزامير » يعلو الصوت عبر مخاطبة توحدية بالارض والآخرين . هناك الصوت وهناك الاطار . وبينهما تبدو العلاقة وقد بدات في كسر ثنائيتها عبر اللجوء الى صوت يشبه الصوت الديني ، حيث يختلط التسبيح الديني بالوحدة الداخلية . وليس عبثا أن تسمى القصائد هذه « مزامير » . (هناك ضرورة لدراسة اثر التوراة في شعر درويش وفي الصوت الشعري الفلسطيني بشكل عام) :

« ... وحين سينزل عن قدمي الجنود
سامشي قليلا ..
وحين سيسقط عن ناظري الجنود
اراك أرى قامتي من جديد .
اغنيك أو لا اغنيك
انت الغناء الوحيد ، وانت تغنيني لو
سكت ، وانت السكوت الوحيد »

الثنائية الخارجية التي نلمسها في لهجة المخاطبة تسقط في السطر الشعري الاخير . هنا تصبح الوحدة بين الذات والموضوع هي الخلفية الوحيدة الممكنة لاقامة علاقة الشاعر ـ المراة ـ الارض . وعوض أن تشكل العناصر الخارجية العدو الذي يصارع على الحبيبة ـ الارض ، فانها تصبح خارج امكانية العلاقة معها . ويتحول الصراع الى هامش مستحيل . فالطرف الآخر لا يستطيع أن يصارع الا على الموت . لكن هذا التوهج يكشف عن وحدته القاتلة في المزمور الرابع حيث يرتفع الصوت :

« طوبى للصخرة التي تعشق عبوديتها
ولا تختار حرية الريح »

داخل التوحد هناك الوحدة القاتلة . هناك عبودية الوحدة بالارض وتناقضاتها . لكن المسالة الاساسية هي في هذا السير باتجاه الوحدة ، الذي لن يجد امتداده الحقيقي الا في الهتاف الاخير في قصيدة « عائد الى يافا » .

في « عائد الى يافا » تبدو الثنائية واضحة منذ البداية . هو ـ نحن . لكن داخل هذه الثنائية هناك وحدة في مستويين :

المستوى الاول : الذي تعبر عنه علاقة هو ـ الشهيد بالارض :

« وما كان لاجيء
هي الارض لاجئة في جراحه » .

في هذه الصورة ، نكتشف ان هو ـ الشهيد قد كسر الثنائية . حتى انه يتوحد بنا ، نحن الذين خارج هذه الوحدة :

« هو الآن يخرج منا
كما تخرج الارض من ليلة ماطرة »

هنا وحدة ما . لكنها وحدة تحافظ على ثنائية واضحة يؤكدها هذا الفصل الدقيق والتوازيات الدائمة بين هو ونحن .

المستوى الثاني : حيث تأتي الوحدة على شكل نشيد . لكن هنا تبرز ثنائية من نوع آخر : الشاعر ـ الشعر :

« لترتفع الآن أذرعة اللاجئين
رياحا .. رياحا .
لتنتشر الآن اسماؤهم
جراحا .. جراحا .
لتنفجر الآن اجسادهم
صباحا .. صباحا .
لتكتشف الارض عنوانها
ونكتشف الارض فينا . »

النشيد الذي يصرخ هنا ، حاملا دعوة التوحد ! وحدة الارض في الجموع ووحدة الموت في الاستشهاد ، يبقي على فاصل بين الشاعر وشعره . الشاعر يدعو بالشعر . اي تبقى القصيدة ، في التحليل الاخير ، ضمن ثنائيات تتعدد وتتدرج . ولن تجري عملية اختراق هذه الثنائية وصولا الى القصيدة المتعددة الاصوات الا في سرحان .

سوف نقرأ قصيدة « سرحان » ثلاث قراءات :

القراءة الاولى هي محاولة لمتابعة القصيدة في **تدرجها** الاولي . أي كما تقدم هي نفسها .

القراءة الثانية هي محاولة لقراءة القصيدة في **بنيتها** . أي محاولة لتقديم تصنيف اولي لعناصر المسرح الذي ترسمه القصيدة .

القراءة الثالثة هي قراءة **لزمن الفعل** في القصيدة .

ولكن قبل الشروع في هذه القراءات لا بد من ابداء الملاحظات التالية :

الملاحظة الاولى ، وتتعلق في مسالة التوكيد على اننا نقدم قراءات مختلفة لنص واحد . وهذا يعود في راينا الى سببين رئيسيين :

أ ـ ان العمل الابداعي لا يمكن أن يقرأ من نقطة واحدة . فالنقد . من اجل أن لا يكون مجرد نثر سخيف ومكرر للعمل الادبي ، أو مجرد تفسير « شعري » عبر محاولة تقليد نص ابداعي يدعي نقده ، دون أن يضيف اليه اي جديد ، مطالب بقراءة النص من نقطة مركزية . او من النقطة المركزية التي في النص . أي يقوم النقد باعادة تركيب العمل الابداعي (القصيدة هنا) انطلاقا من نقطة واحدة مركزية . لكن العمل الادبي تحديدا هو **عمل متعدد** . فهو يحمل في تحديده الادبي امكانية أن **يقرأ من اكثر** من نقطة مركزية . هذا هو ، في رأينا ، **السبب الرئيسي** الذي يسمح للادب بالصمود للزمن **بعد تغير الظرف** الذي يكتب فيه .

ب ـ ان التجربة الادبية الجديدة ، في القصيدة **المركبة** أو في البناء القصصي الجديد ، لا تزال تبحث بنفسها عن لغتها ومستقبلها . لذلك فان النقد مطالب **بأن يبحث** في طرائقه عن منهجية جديدة تستشرف افق **المحاولات الابداعية** .

الملاحظة الثانية ، وتتعلق بتصنيفنا لهذه القراءات. القراءة الاولى تحاول **ان ترسم** القصيدة . والقراءة الثانية هي محاولة للكشف عن بنية القصيدة . فالتجربة الشعرية الجديدة التي تحاول التخلص من الثنائية **تتعدد** . لكن هذا التعدد محكوم ببناء حقيقي . والا نكون قد خرجنا من شعر ثنائي الى شعر متعدد ولا نكون قد وصلنا الى بنية اسمها القصيدة . هذه القراءة هي التي ستحدد القراءة الثالثة . زمن الفعل . فقصيدة سرحان ، كما سنرى من خلال قراءتها ، تبنى حول الفعل الانساني . حركتها هي حركة هذا الفعل .

قراءة اولى : تدرج القصيدة .

تتدرج القصيدة في طرح مسألتها . انها تطرح **اشكالية لقراءة الواقع انطلاقا من حدث القتل** . وهذا الطرح هو طرح متدرج .

١ ـ في المقطع الاول من القصيدة صوت كأنه النبوءة ، يقيس الهجرة الفلسطينية . لذلك فهو يكثف. كأن الحدث هو **علامة في الزمن** . الحدث الجماعي يشبه الحلم أو الزلزال أو كارثة ما . لذلك فهو سريع ، حلمي؛ صوره تتقاطع . ننتقل من ضمير المتكلم « ابوابنا البحر » الى الضمير الغائب « الظهور التي استندت » . والسؤال يفترض جوابا غائبا :

« وماذا حدث ؟
انت لا تعرف اليوم » .

الزمن لا وجود له . يختلط الماضي بالمستقبل . كل شيء يتهيأ كما في ولادة نبي من اجل الوصول الى « يرسم قاتله ، ويمزق صورته . ثم يقتله حين يأخذ شكلا اخيرا » . نصل الى الفعل : القتل . والقتل هو شكل من اشكال الوصول الى الوطن ، الى مرج بن عامر. هنا تأخذ القصيدة شكلها الاخير . هذا التلخيص المكثف للقصيدة هو تلخيص لما تحاول أن تقوله . انه تلخيص لتاريخ كامل . ينبني هذا المقطع داخل الصورة . والصورة هي صورة غريبة . « يجيئون » **هم** : الضمير للغائب الحاضر ، الذي **لا نرى ملامحه** . « ابوابنا البحر » ، هنا الصورة أبعد من مجرد استعارة للهرب والهجرة . ابوابنا البحر ثم يفاجئنا المطر ثم يفاجئنا الله ثم يفاجئنا القتل . القتل وحده يأخذ سمة التحولات الداخلية ، فحتى الآن كانت جميع التحولات خارجية : الاشياء هي التي تتحرك وتتحول . الآن يبدأ القتل بدائيا . رسم صورة القاتل ـ القتيل (السيطرة على الطبيعة بالفن) ثم القتل نفسه ، وبعده يعود الدم الى المكان الذي ينزف فيه . المقطع الاول هو القصيدة بأسرها . مليء بالتوتر لكنه ساكن . الحركة ساكنة في عصفها وكأنها قادمة من أزمنة لا ترى لكن النص متحرك. النص هو الحركة التي تشبه الحلم . والحركة الوحيدة التي تقال خارج اللازمن هي القتل . يقتل سرحان ثم يكتب . **المضارع** هو الفعل الذي ينهي القصيدة كي يسمح لها بأن تبدأ .

٢ ـ يحاول المقطع الثاني ان يفسر عملية القتل . « سرحان من نسل تذكرة وتربى بمطبخ باخرة » . و « القيد يلد .. » ثم يصرخ كلاما مباشرا وبسيطا : « لماذا اكلتم خضارا مهربا من حقول اريحا » . ولادة سرحان هي المنفى ، القيد ، السجن . لكن المسألة هي في البساطة التي يؤكدها المقطع الثالث : « الشرطي وخادمه الآسيوي » . وسرحان يقيس السماء بأغلاله ، و « الحرس » . هنا يأخذ الفعل ملامحه . لذلك يختلط السرد بحالة التوتر التي تؤشر لها الاغلال التي تقيس السماء . لكن السرد يبقى مجرد انتقاء للملامح وليس بناء لها . فقد تم انجاز الملامح في المقطع الاول . ثم يقطع السرد مرتين : « مضى جيلنا وانقضى » . و « سرحان متهم بالضياع والعدمية » . ثم بلون بالصور : « يأتي الصدى حرسا » .

الملاحظة الرئيسية التي نخرج بها ، هي ان السرد يأتي خارج بناء سردي . يأتي كاستنتاجات تبنى فوق بعضها .

٣ ـ في المقطعين الرابع والخامس يأخذ التاريخ لشخصية سرحان اكثر من منحى :

« ورائحة البن جغرافيا » ، حيث العلاقة الوحيدة هي **العلاقة بالارض** . و « سرحان نقطة دم تفتش عن جثة نزفتها » .

ثم يأتي المنحى الثاني : « أبوك احتمى بالنصوص وجاء اللصوص » . لكن ربط الصراع ببعده العربي تبقى عملية لا معنى لها خارج الارض : « كريات دمي » .

٤ ـ ثم يأتي قلق الفعل ورفض اللغة . حيث يتأكد

عنصر الرفض لمكونات الايديولوجية المسيطرة ، داخل صرامة ارهابية . هنا تتأسس شخصية سرحان وتأخذ ملامحها الاخيرة في هذا البحث عن « الفرق بين الفزاة وبين الطفاة » . هنا ينفي سرحان الماضي . ينفي اللغة الماضية ليؤسس لغة أخرى . صرامة الارهابي وتوتره هي نقيض الصراخ والحنين الرومانسي . فهو قتيل الحروب وقتيل السلام . لذلك يسكت ويقتل ويخوض حروبه « حربك حربان » وتعود القصيدة الى بدايتها .

قراءة ثانية : بنية القصيدة .

حاولنا في القراءة الاولى ، أن نقرأ تدرج القصيدة ومحاولتها الاستدارة حول نفسها ، والاحاطة بجميع العناصر الاولية . حيث يبدو النص الشعري كتابة مليئة بالاصوات والعناصر . لكن هذا المستوى من القراءة ، وهو ضروري ، لا يقودنا الا الى مزيد من تفتيت عناصر القصيدة . الى وضعها في تفصيليتها هي . لكن هذه التفصيلية تبنى داخل نسق عام . فهذه العناصر يمكن ان تجمع في **ثلاثة أنساق** سوف تشكل بنية القصيدة .

١ ـ النبوءة :

يقف الشاعر على مفترق قصيدته ويقول النبوءة. **لكنها نبوءة الماضي** ، الذي يأتي قبل الهجرة وخلالها . لا تحمل انذارا أو وعدا . ساكنة ومتوترة . يستعير الشاعر احتمالات اللغة من اجل التكثيف الشديد الذي يقود الى حالة هي مزيج من الحلم والوعي . يعيد الماضي تركيب نفسه في معادلة بسيطة : التاريخ السياسي والتاريخ الشخصي (لذلك سوف تكون شخصية سرحان جزءا من النبرة النبوية في القصيدة) . لكن لا وجود للتاريخ في تفاصيله . تقوم القصيدة بعملية حذف واعية لكل التفاصيل . فالتفاصيل لا ترد الا **كمؤشرات** لحدث كان :

« يجيئون ،
ابوابنا البحر، فاجأنا مطر، لا اله سوى الله. فاجأنا مطر ورصاص . هنا الارض سجادة ، والحقائب غربة !
يجيئون ،
فلتترجل كواكب تأتي بلا موعد . والظهور التي استندت للخناجر مضطرة للسقوط » .
وماذا حدث ؟
أنت لا تعرف اليوم. لا لون . لا صوت . لا طعم »

هذا المقطع الذي يحاول أن يلخص فلسطين ، يقوم بعملية حذف متعمد لجميع التفاصيل . لعبة حذف الماضي واعادة صياغته ضمن وعي حاد ورؤية للحاضر . لا وجود للماضي الا كجزء من حاضر يسحق ويدمر . نبوءة النص تأتي في الماضي ، لا تمتد النبوءة الى المستقبل الا في اللحظة الاخيرة ، حين تحاول ان تستعير من درامية وتوتر القصيدة سكونية النتائج . انها سكونية الموت . فسرحان الذي يقتل ، هو ايضا وبالضرورة سرحان الشهيد . القتل ـ الفعل ، لا يبنى الا داخل موت آخر . هذا هو الوجه الحقيقي للموت الفلسطيني ، لتقديس الشهادة ـ البطولة الى درجة النبوءة .

نعرف في الحاضر . والمعرفة هي معرفة الماضي.
« ونعرف كنا شعوبا »
« ونعرف كنت بلادا »
تقودنا هذه المعرفة المزدوجة الى نتيجة مزدوجة :
« وصرنا حجارة »
« وصرت دخان » .
لكننا :
« ونعرف اشياء أخرى » .
هي الفعل الذي سنقوم به .

المعرفة التي في الحاضر هي معرفة للماضي . لذلك تأخذ أطراف النص شكلا حادا . لا تستدير ولا تسمح للايقاع أو للصورة باستراحة ما . بأغنية او ما يشبهها . يندفع النص محكوما بنبوءته الى حذف تفاصيل الماضي من اجل اقامة تفاصيل غير واقعية . يستعير العناصر الطبيعية والنص الديني والمواقف المسرحة ، يكثف الى حد لا يستطيع النص احتماله ، لذلك يفترض هذا الحد من الكثافة تفصيلا آخر . فيرسم النص شخصية سرحان :

بلا ماض . « سرحان من نسل تذكرة ، وتربى بمطبخ باخرة لم تلامس مياهك » .

بلا مستقبل . « سرحان قطرة دم تفتش عن جثة نسيتها » .

لا عائلة له . « ما اسمك ؟
ـ نسيت .
ـ وما اسم ابيك ؟
ـ نسيت .
ـ وامك ؟
ـ نسيت » .

بلا امل . « وكان يعني : مضى جيلنا وانقضى » .
ضائع . « سرحان يشرب قهوته ويضيع » .
« سرحان متهم بالضياع والعدمية » .
سجين . « يقيس السماء بأغلاله » .
اسير . « وسرحان كان اسير الحروب وكان اسير السلام » .
لا شيء وكل شيء « ولست شريدا ولست شهيدا » .

نلاحظ من هذه الصفات التي تطلق على سرحان ،

ان السمات الشخصية تحمل ازدواجية ما . هناك من جهة **تفاصيل نفي** : انه ينفي الماضي ، ينفي الاب والام والاسم ، ينفي الجيل بأسره ، وينفي وجوده بين النقيضين اللذين يتزاوجان في شخصه ، الشهيد والشريد . وهناك من جهة اخرى **تفاصيل اثبات** : لكن هذه التفاصيل تضمر الى اقصى الحدود : « تربى بمطبخ باخرة » . « يشرب قهوته » . اشارات تكشف دلالتها الرمزية ومنذ القراءة الاولى انها مليئة بالاستعارات الرمزية . هنا نصل الى بطاقة هوية غير شخصية . تقوم القصيدة بعملية محو لجميع سمات البطل . ويتم هذا المحو بشكل منظم ، فلا يترك نفسه للصدفة . القصيدة تقتصد هنا الى ابعد الحدود . تقتصد في الايقاع واللغة . الجملة حادة المقاطع ، والكلمات لا تخضع لاي تكرارية تشكيلية . فتجري عملية استبعاد جميع العناصر التفصيلية من اجل الوصول الى صورة بطل نبوي . فلسطين تصبح هنا اطارا يمزق . لا وجود للحنين . الحنين اتهام والفعل هو الموت . حتى القتل نفسه ، تتم اعادته الى عناصره الاكثر بدائية . كل هذا من اجل الوصول الى السؤال الذي تدور حوله القصيدة بأسرها :

« كيف اعانق ظلي وابقى » .

تنفجر الصورة داخل القصيدة . انها مفتاح لعبة القصيدة بأسرها . هذا النبي ـ الشهيد ـ القاتل الذي يتسلح بارهابيته ولا يبحث عن شيء ، لانه لن يجد سوى الموت ، يصوغ معادلة العلاقة الجديدة بالارض .

الصورة الشعرية هي سؤال . وفي السؤال لا جواب . كيف اتوحد بالارض التي تهرب مني وابقى ؟ كيف اموت ولا اموت ؟ والعناق هنا هو أكثر من عناق . انه محاولة تحايل على الموت . لذلك يموت البطل لكنه لا يموت . فهو حين « يفتش عن جثة لا يجد سوى ظله ، والظل ملتصق بالارض ، والارض تهرب . فالعناق لا يتم الا موتا . في قطرة الدم التي تسيل على مرج بن عامر .

٢ ـ الارض ـ اللغة :

الارض ليست معطى كما في السابق . لم تعد مجرد اطار للحنين ولحظة للتواصل الانساني . انها تنفجر في علاقة جدلية مع عنصر ايديولوجي ، يأتي ليشققها بالجروح . لكنها تبقى ملجأ من نوع آخر . انها الآن شكل للفعل . الارض التي لجأت في جراح الشهيد (عائد الى يافا) تصير يدا ورصاصة ولا تحافظ على الثبات . هذا الامتداد الى الفعل هو محصلة جدل بين الارض والعناصر الايديولوجية . لذلك تأخذ القصيدة في مستواها الثاني بعدا جدليا بين طرفين .

نستطيع ان نشير اولا الى وجود طرفين مستقلين ، لا يتداخلان الا في تكسرهما . الارض من حيث هي اطار ، واللغة كشكل انهياري :

« ابوك احتمى بالنصوص وجاء اللصوص » .

والصراخ لا يقود الا الى السجن :

« ينادين يافا
فيأتي الصدى حرسا » .

لكن الصوت يظل محافظا على شيء من نبرته الرومانسية القديمة ، عبر حنين الى القيم :

« ـ لماذا اكلتم خضارا مهربة من حقول اريحا ؟
ـ لماذا شربتم زيوتا مهربة من جراح المسيح؟ »

هذا البعد الرومانسي يفاجأ بأسئلة الواقع . فيسخر :

« ونافذتان على البحر يا وطني تحذفان المنافي ..
وأرجع (حلم قديم ـ جديد) »

او ينتشر يأسا :

« ورائحة البن ناي تزغرد فيه مياه المزاريب ،
ينكمش الماء ويبقى الصدى »

او ينتمي الى وطن ، كل شيء يقوده اليه :

« ورائحة البن جغرافيا » .

يقيم هذا الحنين ، الذي لا يجد امامه غير الاسئلة ، توازيا يوحد الانفعال بالارض والهزيمة . الارض ومفاجآت الهزائم يشكلان خطين متوازيين احدهما يطرح الاسئلة (الارض) والآخر يكتشف الاجوبة بشكل سلبي (اللغة) . ولا يتوحد هذا التوازي الا من خارجه ، حين ينكسر الطرفان فتتداخل المعادلة .

في المستوى الايديولوجي ـ اللغوي ، ترتفع النبرة الايديولوجية . انها تلتقط أولا الشعار السياسي وتعيد صياغته **كشعار شعري** . والشعار الشعري هذا له تاريخ طويل في شعر درويش . وهو يعود اليه دائما من اجل ان يعطي لقصيدته ورموزه **رجعا** مباشرا . لكن الشعار هنا :

« وما القدس والمدن الضائعة
سوى ناقة تمتطيها البداوة
الى السلطة الجائعة » .

رغم وضوح العلاقة بين عناصره ، يأتي عاريا ويحمل تكسر الواقع . وهذا التكسر لن يبلغ ذروته الا في العلاقة باللغة . يلتقط درويش اللغة ويعمل فيها تكسيرا . يأخذ أكثر الحروف فظاظة . يرصفها خلف بعضها في علاقة **تكسير سهلة** . يرصف الحروف ثم ينتقل مباشرة الى الايديولوجيا السائدة ، الى الاغنية ، ثم يعود الى ادانة اللغة السياسية .

« وتكتب ض.ظ.ق.ص.ع. وتهرب منها . لان
هدير المحيطات فيها ولا شيء فيها . ضجيج
الفراغ حروف تميزنا عن سوانا ـ طلعنا عليهم
طلوع المنون ـ فكانوا هباء وكانوا صدى .
صدى نحن .

...نقصفهم بالحروف السمينة : ض.ظ.ص. ق.ع. ثم نقول انتصرنا » .

تتعرض اللغة هنا لمحاكمة سياسية محضة . حتى لحظة « تميزنا عن سوانا » تضيع وسط البحث عن النتائج . هذا الهدير السياسي المباشر سوف ينعكس على المستوى الثاني ، الارض ، بشكل مختلف كليا . اللغة تتفكك من خارجها في ضمور دلالاتها وعبثيتها السياسية . أما الارض ـ الوطن فانها تنهار من الداخل.

« بيوت تغير سكانها والنجوم حصى »
« وخمس نوافذ اخرى، وعشر نوافذ أخرى
تغادر حائط » .

في السطر الاول ، يبدو الموقف تقريريا ، الى ان تأتي « والنجوم حصى » لتقوده الى السؤال الكبير الذي يجيب عليه السطر الثاني ، في هذا التفكك الداخلي ، حيث ينهار البناء من داخله . وفي حين يتابع المستوى الاول بحثه عن خواء الدلالة ، ووضعه السياسي المباشر في الدرجة الاولى :

« باسمك حطين تصبح مزرعة للحشيش » .

يأتي المستوى الثاني كي يمتد من هذا التكسر الى اشارتين :

الاولى ، هي التشبث بالارض ـ الوطن :
« ولكنها وطني ،
من الصعب أن تعزلوا عصير الفواكه عن
كريات دمي » .

حيث يريد الفعل أن يتقمص الارض ويدمجها بالجسد .

والثانية ، هي الامتداد من « وحربك حربان » الى « ورائحة البن يد » ، الى الفعل ـ الحركة . فيأتي الفعل كي يقوم ببناء قاعدة لمثلث تنكسر أضلاعه في اختلاطها . لكن قاعدته ، هي الضابط الرئيسي في القصيدة . فالضبط الدرامي ، يأتي من تداخل جميع عناصر القصيدة .

٣ ـ البنية الدرامية في القصيدة :

منذ اللحظة الاولى ترسم القصيدة مسرحها الخاص. تتعدد وتبني ضوابط تعددها . انها تقوم وسط فعل محدد : القتل . والقتل يستنهض الذاكرة والحلم . الماضي والحاضر والمستقبل . القتل هو مؤشر لجميع عناصر الواقع ، حيث يبنى حوله مسرح متكامل . مسرح ماساوي محكوم بنتائجه . لا خيار للبطل ولا خيار للقصيدة . لذلك لا ذروة للقصيدة . لا توجد مسألة واضحة تحتاج الى حل . ولا وجود لصراع بحاجة الى حسم . الصراع والحل يأتيان خارج القصيدة . بعد أن تنتهي ويذهب الدم الى الارض . هنا الفعل بكل تفاصيله الذهنية كذاكرة وحلم ومستقبل ، كتوجه ورؤيا . كمأساة محددة وكنتائج لا حدود لها .

تقوم القصيدة منذ البداية بتحديد ملامح مسرحها. تحذف جميع العناصر الخارجية وتحافظ على الاشارات فقط . المسرح كشكل يتساقط ولا يبقى منه سوى التوتر الدرامي العنيف . لكن ملامحه تأخذ ابعادها في اربع مسائل :

ا ـ البطل :

هناك شخصية رئيسية واحدة هي البطل ـ القاتل ـ الضحية . سرحان يتكلم ويحاور الشعر والشاعر . القصيدة بأسرها تبنى حوله . شخصيته تختزل التفاصيل في الانفعالات . تشير الى بعض التفاصيل حين تستخدمها داخل اللحظة الانفعالية للشخصية. سرحان هو صدى لكل الشخصيات الاخرى. منه وبه نتعرف على الماضي (الام والاب) والمستقبل (الحروب) والفعل (القتل) والتفاصيل (تربى بمطبخ باخرة) . انه جميع الشخصيات دفعة واحدة الى درجة تفقده خصوصيته ، فتصبح شخصيته اطارا ايقاعيا . انه في هذا التواصل الشعري الذي يشير اليه ايقاع القصيدة الخافت. لكن الايقاع هو ايقاع فعل يلخص. لذلك نكتشف ان شخصية سرحان (التاريخية) تنتفي بشكل كامل ، لتحل مكانها ملامح عامة جدا وغامضة جدا . ملامح غير خاصة . انه الفلسطيني ، هكذا تريد القصيدة أن تقول . او الشاعر الفلسطيني ، أو الثورة. ولكن لماذا لا تحتمل الثورة تفاصيلها ؟

ب ـ الحوار المباشر :

في القصيدة مجموعة من الحوارات المباشرة . بعضها يضعنا في اجواء التحقيق :

« ـ ما اسمك ؟
ـ نسيت ... »

وبعضها الآخر يضعنا في اجواء حوار متعاطف . **نحن** نسأل ، **وهو** يعرف الاجوبة . **هو** يتقمص نبوءة ما ، ويترك **نحن** لخبرتهم ، من أجل اكتشاف الذي اكتشفه **هو** .

« سألناه : سرحان عمّ تساءلت ؟
قال : اذهبوا . فذهبنا
الى الامهات اللواتي تزوجن أعداءنا
وكنّ ينادين شيئا شبيها بأسمائنا
فيأتي الصدى حرسا » .

الحوار هنا يتصل بالفعل . « اذهبوا . فذهبنا » . الحوار هو مجرد اطار شكلي يقوم الفعل بتعبئة فراغاته . الحوار المباشر ليس اذن الا مجرد اطار خارجي ، اطار كشف . لكنه يسمح للقصيدة بأن تأخذ ابعادها وتكشف فروقاتها .

ج ـ الحوار غير المباشر :

يتصل الحوار بالفعل ويشكل اطاره . لكنه أيضا يمتد الى الامتزاج بمستويين متداخلين في القصيدة : الصوت النبوي ـ نبرة الشاعر . لكن النبوءة ـ صوت الشاعر هي صوت يتداخل بالفعل ويتشكل صداه . فترتفع النبرة المأساوية التي تستنتج وتطرح أسئلة :

« أبوك احتمى بالنصوص وجاء اللصوص
ولست شريدا ولست شهيدا » .

هذا الانتقال من الوصف الخارجي الى الوصف الداخلي هو الجسد الدرامي الذي يكسر الصوت النبوي ـ الشعري في الفعل . هنا ينشأ التوتر الدائم بين الذات والعام . والتوتر داخل الذات بين الفعل والموت. فالاستنتاج ليس جوابا على سؤال يطرح في النص ، لكنه جواب من النص على أسئلة تطرح في خارجه .

د ـ الشخصيات المتعددة :

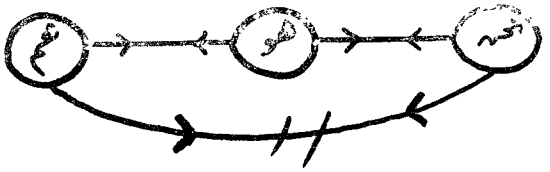
الشخصية الرئيسية تختزل الشخصيات الاخرى لكنها لا تنفيها بشكل مطلق . تحيلها الى رموز . هكذا نستطيع أن نكتشف ثلاث شخصيات مرمزة في القصيدة.

السلطة التي تبرز أساسا في **اللغة** . الماضي بأسره يقف أمامنا شاحبا عبر عملية تكسير واعية لرموزه . لكن القصيدة لا تذهب بعيدا . تضعنا أمام السلطة بنصوصها وعجزها وماضويتها ، وتنحاز لسرحان .

الايديولوجيا المسيطرة ، التي تشكل الاطار المرجعي الثابت في القصيدة . والتي تقول ما يحيلها الى مدانة بشكل مطلق . لكنها تبدو دائما مكشوفة . فالقصيده لا تقوم بأكثر من استعارة أبرز أشكالها الظاهرية ، واعادة صياغته داخل الادانة المباشرة . هنا يتشكل الاطار المرجعي الاساسي في القصيدة . الايصال . أي نقل الواقع ، او ما يبدو منه في النسق الايديولوجي وتحطيمه ضمن الاشكالية العامة التي برزت بعد هزيمة حزيران . وهذا الاطار لا يتكىء الا على عنصره الايديولوجي . حتى الايقاع ، فانه يبقى خافتا ، رغم انه يرتفع في بعض المقاطع القليلة .

ـ العلاقة الثلاثية :

هناك ثلاثة أبطال في القصيدة : نحن ـ هو ـ هم . **نحن** تحمل بعض الملامح . انها ضمير البداية . وهي الام والاب والواقع العربي . لكن **هم** غائبة . موجودة في ضمير البداية شبه المجهول ، لكنها لا تحمل أية ملامح . حتى القتيل لا يرى . فقط ترسم صورته وتمزق . يقود هذا النفي الواضح للعدو الى نفي **نحن** ، فيصبح **هو** نقطة التركيز الرئيسية . **هو** تجمع **نحن** و**هم** في حركتهما . في صراعهما وفي صراعها معهما . العدو ينفي سلفا . و**هو** يلخص كل شيء . لكن **هو** ينفي كفرد ، كتفاصيل . **هو** لا وجود له الا في هذه **النحن** سبه القائبة . هكذا يتحول **هو** الى حركة داخلية . الى ارهاب فردي . يبحث عن نقطة الاتصال بـ **نحن** . التي لن تكون الا عبر الدماء في مرج بن عامر .



ـ الصوت الخارجي :

هذا النفي المتعمد للعنصرين اللذين يتشكل هو من صراعهما وكطرف فيه ، يقود الى خفوت النبرة الدرامية في القصيدة . غير ان انفاذ هذه الدرامية سوف يأتي من الخارج . صوت آخر يختلط بصوت سرحان حتى يصعب التمييز بين الصوتين . لكنه ليس صوت سرحان . انه صوت يستند الى كل عناصر الحدث في القصيدة . قد يكون الشاعر أو قد يكون الارض أو قد يكون الصوت الجماعي ، أو قد يكون هذه الاصوات جميعا . (سوف يعود درويش في قصيدة « الخروج من ساحل المتوسط » الى استغلال هذا الصوت الى أقصى الحدود والى بنائه بشكل متعدد : الشاعر ، المقبرة ، غزة ، الجماهير .. ، حيث تبنى القصيدة على علاقة هذا الصوت بصوت الشهيد) .

هنا تتوتر القصيدة الى أقصى الحدود . وتصبح العلاقة الثلاثية المفترضة علاقة ثنائية في جوهرها . لكن الطرف الثالث ، **هم** ، يبقى . انه هدف العلاقة الثنائية. العدو الذي يؤسس الصراع داخل **هو ـ نحن** . هنا نقيم القصيدة حيوية من نوع جديد . قدرة على التعدد لا يمكن حصرها . تتلون بالاحتمالات ، وتتسع لتناقضات الواقع .

قراءة ثالثة : زمن الفعل في القصيدة .

تدور قصيدة سرحان حول اطار موضوعي واضح . حول فعل حدث في مكان وزمن محددين . **القتل الفعل** هو حركة في الزمن . لذلك يصبح السؤال الرئيسي في القصيدة ، هو قراءة زمن الفعل الذي تتمحور حوله . وهذا الفعل هو اطار درامية القصيدة . انه بنيتها الداخلية . فمن خلال قراءته ، نكتشف بعدا آخر في القصيدة ، بعدا تفصيليا . لكنه يشكل ، في تفصيليته ، قاعدة للمسار العام في القصيدة .

١ ـ الزمن :

زمن الفعل في القصيدة هو زمن خاص بها . لا علاقة له بالزمن الموضوعي الذي نقرأ حركته التاريخية واقعيا . هنا تجري عملية استخدام الزمن بشكل آخر .

لذلك يتكثف ويلخص ويتبلور حول لحظة واحدة سوف تكررها القصيدة وبصيغ مختلفة .

نلاحظ أولا ان القصيدة تبنى على حركة الفعل . الجملة تبدأ بالفعل أو تتركب حوله. تستخدم هذهالجملة الفعلية ، الافعال في ثلاثة أزمنة : المضارع . الماضي . الامر .

المضارع هو اكثر الافعال استخداما . انه يتشكل في ثلاثة مستويات :

أ ـ في المستوى النبوي : حيث تفتح القصيدة به : « يجيئون . أبوابنا البحر » .

ب ـ في الفعل نفسه : « ويسكت سرحان . يشرب قهوته ويضيع . ويرسم خارطة لا حدود لها . ويقيس الحدود بأغلاله » .

يأخذ الفعل صيغة المضارع . يوحي هذا المضارع الثابت في الفعل وكأن الفعل يحدث الآن ، أو سيحدث الآن . أي انه يتأرجح بين الحاضر والمستقبل .

ج ـ في الحوار : يجري الحوار المباشر وغير المباشر في المضارع احيانا . وهذا يعطيه جوا من الثبات في الزمن . سوف يكسر الفعل المضارع ، الذي يشكل اساس بنية الفعل في القصيدة في زمنين آخرين :

١ ـ **الماضي** : حيث يلعب الفعل الماضي دورا كبيرا في القصيدة في مستوى اطارها المرجعي الايديولوجيا ـ اللغة : « أكلت شربت ونمت حلمت كثيرا » . يلعب الماضي المرجعي هذا دورا في احداث حوار داخلي في القصيدة . وفي مستوى **الحوار** ، حيث يأتي الماضي ليكشف ابعادا تفصيلية تتعلق بشخصية سرحان ، وأبعادا ايديولوجية تتعلق بالتوتر الزمني الذي يحدثه الفعل .

٢ ـ **الامر** : الذي لا يبرز في القصيدة الا في مستواها النبوي الاول ، كي يكشف دلالات زمنالمضارع : « فلتترجل كواكب تأتي بلا موعد . والظهور التي استندت للخناجر مضطرة للسقوط » .

هنا يلغي الامر الزمن . المضارع هو لهجة للنبوءة وليس مؤشرا للحاضر .

يشير استخدام الفعل في القصيدة ، والذي يتركز أساسا في المضارع ، الى حقيقة ساطعة . القصيدة لا زمن لها . انها عبر الغاء التفاصيل واستخدامها فقط من أجل ابراز شخصية سرحان الاسطورية ، ودفعها الى الفعل : القتل . تقوم عمليا بالغاء الزمن الداخلي . لذلك تتعرض دراميتها لمظهر حقيقي هو السقوط في الثبات . فالعلاقات التي بنتها القصيدة ، تبدو وكأنها تتجمد في الذاكرة . فيأتي الصوت الخارجي ليعطي هذه الذاكرة دفعا الى الحوار والاطر المتعددة . هكذا يصبح الزمن مؤشرا للفعل . انه زمن أسطوري . الفعل وحده هو الذي يخفف من أسطوريته ويضعه في سياق تاريخي . هذه المسافة الطويلة التي يقطعها سرحان من أجل الوصول الى تاريخيته تفترض فعلا خاصا : القتل . حيث يفتح الارهاب بابا للدخول الى مرج بن عامر . أي حيث يحاول الشعر أن يلخص الواقع في توجهاته .

٢ ـ الصورة :

تتداخل الصوره بالفعل . حتى تبدو قراءة القصيدة وكأنها قراءة للتداخل الدائم في حركة الصور . الصورة تبنى على الفعل . لا وجود للصورة التي تصف . حتى الوصف الخارجي يلغى بشكل شبه كامل ، لتجد القصيدة نفسها أمام الحركة . لكن الفعل ـ الزمن الذي لا يتحرك ويضع نفسه خارج الزمن الموضوعي ، يقود الى **زمن تراكمي** . فتأتي الصور اطارا داخليا للتراكم هذا . الماضي والحاضر والمستقبل تندمج وترسل في اطار صوري . فتصبح قراءة القصيدة وكأنها متابعة للصور التي فيها . ولا ينكسر المدى الصوري حتى في المرجع الايديولوجي . هنا فقط ، تصبح الصورة مباشرة ولها مدلول واضح وآحادي . أما في بقية مستويات القصيدة، فان الصورة ـ الفعل هي التوتر الداخلي الذي يبني لوحة سرحان .

يقود هذا الى استنتاج أولي . فالقصيدة تقوم غالبا بالغاء الصورة كوحدة ، تستخدم الصورة ـ الاطار كعلاقة بين اطراف متعددة ، ثم تقوم بالغائها كوحدة مستقلة وتدمجها بالرمز الاسطوري السرحاني . الصورة في علاقاتها هي رمز . انها لا تعبر عن عناصرها . تأخذ العناصر وتكشف علاقاتها باتجاه ترميزها . لكن الرمز لا يلغي العلاقات ، بل يمضي بها الى نهاياتها داخل نسق القصيدة . غير ان هذه الصورة ـ الرمز تبقى وعاء للفعل . وتصبح بهذا المعنى قاعدة القصيدة . الصور تتحرك في جميع الاتجاهات مجسدة زمن الفعل في عناصر الواقع .

لا يلغي هذان الاستنتاجان تدرج الصورة . فهذه القاعدة العامة لتركيب الصورة في القصيدة ، تسمح للصورة بأن تأخذ جميع تدرجاتها .

أ ـ التجريد :

« كيف أعانق ظلي وأبقى » (١)

« وخط الطباشير لا يكسر المطر المقبلا » (٢)

ما هي علاقة العناق بالظل في (١) وما هي علاقة الطباشير بالمطر في (٢) ؟

الاستنتاج الاولي من قراءة هذا النمط منالصورة ، قد يقودنا الى اعتبار الصورة تجريدا محضا . رغم اننا في (١) العناق والظل ، قد نكتشف عناصر علاقة بعيدة مفقودة في (٢) بشكل كامل .

لكن التجريد يكشف عن وظيفته الرمزية . « أعانق ظلي وابقى » يجب أن تقرأ داخل القصيدة بأسرها .

داخل هجرة سرحان الدائمة وتوقه الى بقاء هويته المهددة دائما بالضياع . و « خط الطباشير لا يكسر المطر المقبلا » يجب أن نقرأ داخل ارادة البقاء التي ستمحو الاطر التي رسمها العدو . كذلك سوف نلاحظ ان الصورة تتأسس حول الفعل . السؤال في (١) يطرح بين فعلين : أعانق وابقى . والعلاقة في الصورة (٢) تبنى بالفعل . الطباشير ــ يكسر ــ المطر ، في حالة النفي .

يأخذ التجريد معاني أكثر رمزية عندما يصوغ شعار الاهتمام بالارض . « ورائحة البن جغرافيا » و « رائحة البن يد » . الارض ــ جغرافيا . الارض ــ يد . الفعل (اليد) هو الذي يبني علاقة البن بالوطن ويحيله الى رمز له .

ب ــ الاستعارة :

حيث تأتي غالبا في بناء المرجع الايديولوجي للقصيدة . هنا تبدو الصورة اكثر وضوحا :

« وما القدس والمدن الضائعة
سوى ناقة تمتطيها البداوة
الى السلطة الجائعة » (١)
« جراحك مطبعة للبلاغات والتوصيات » (٢)

هنا في (١) تبدو عناصر الربط واضحة . انها ترتبط أفقيا في مستوى العلاقات الفعلية .

القدس ــ المدن الضائعة
الناقة ــ البداوة
السلطة ــ الجائعة .

لكن هذا الارتباط الافقي لا يسمح ببناء الصورة . فتأتي الاستعارة المرجعية عموديا وأفقيا : القدس ــ البداوة ــ ناقة ــ السلطة ــ الجائعة .

أما في (٢) فان استعارة المطبعة للجراح تأتي بشكل مباشر من المرجع الايديولوجي .

ج ــ التشبيه :

« من الصعب ان تجدوا فارقا واحدا
بين حقل الذرة
وتجاعيد كفي » .

هنا الصورة واضحة وشفافة . الحقول تشبه تجاعيد الكف . اليد تمتد في الارض . يتوظف هذا الوضوح التشبيهي في القصيدة . « رائحة البن يد » ، واليد ترسم صورة القاتل وتقتله .

د ــ الترابط :

« وما الفرق بين الحجارة والشهداء
وما الفرق بين الغزاة وبين الطفاة » .

تأخذ الصورة التشبيهية منحى آخر . الحجارة تشبه الشهداء والغزاة يشبهون الطفاة . لكن الربط بالسؤال ، يعطي الصورة توترا خاصا . السؤال هنا هو الصوت الخارجي الذي يوحد درامية القصيدة ويعطيها التعدد في أبعادها .

٣ ــ الايقاع :

زمن الفعل يخلق ايقاعه الخاص . ايقاع القصيدة ليس خارجها . ليس في العروض أو التفعيلة التي تبنى عليها . انه يقع اساسا في الفعل . الفعل يخلق ايقاعه وزمن القصيدة هو بنيتها الايقاعية .

الايقاع اذن يحاول الخروج من الزمن الايقاعي القديم . يحاول أن يؤسس اشكاليته الخاصة . يستعين بالقافية وبالاشكال الفنائية ، لكنه أولا ايقاع داخلي . لذلك فهو اساسا وانسجاما مع بنية القصيدة . يستعين بالايقاع المرسل . القافية الخارجية ثانوية جدا . فالاساسي هو خلق **وحدات ايقاعية** .

تشير قراءة ايقاع القصيدة الى أربع ملاحظات :

أ ــ الايقاع المرسل : الذي يستند أولا الى المستوى الاسطوري والنبوي والى الفعل . حيث لا زمن . يختلط الماضي بالحاضر بالمستقبل . فتصبح الجملة الايقاعية قصيرة ومكثفة وتستدير داخل مقطع واحد. والاستدارة داخلية . تأتي من تراكم الصور داخل الافعال . لذلك يبدو الايقاع متوترا وساكنا في آن . يتوتر من خلال جمله القصيرة ويسكن من خلال عدم لجوئه الى القافية المباشرة . سوف تنسحب هذه البنية الايقاعية على أغلب مقاطع القصيدة . لكن الحوار والايقاع الدرامي سوف يفرضان تنويعات عليها .

ب ــ التكرار : يأخذ التكرار في الكثير من المقاطع دلالة ايقاعية . انه يريد التأكيد على اللحظة الواحدة التي تتشظى الى مئات اللحظات . انه لا يضيف . بل يوقع ويعطي القصيدة رتابة متحركة . يبقي القصيدة في زمن واحد ، لكنه يحرك هذا الزمن بأشكال متعددة :

« وماكان حبا
قيود تلد
سجون تلد
مناف تلد
وما كان حبا » .

او التقاط لحظة « ورائحة البن » وتكرارها . ويبرز التكرار وظيفيا بشكل ايقاعي في مقطع :

« ويكتب سرحان شيئا على كم معطفه ، ثم تهرب
ذاكرة من ملف الجريمة .. تهرب .. تأخذ
منقار طائر .
وتزرع قطرة دم
بمرج بن عامر » .

يلغي هذا التكرار الايقاعي زمن القصيدة ويضعها داخل رمزها . وبهذا يجري التأكيد ايضا على جميع عناصرها .

ج ـ الايقاع الغنائي : سرحان يغني غناء حزينا وبطيئا. وهو في غنائه يصل الى لحظة بالغة الصفاء في هذا المقطع :

« وسرحان
ما قال جرحي قنديل زيت وما قال
صدري شباك بيت وما قال
جلدي سجادة للوطن
وما قال شيئا » .

هنا يستخدم الكثير من امكانيات الايقاع في الجملة الشعرية . **التكرار** الذي يمدّ السطر الاول في الاسطر التي تليه ، والقافية التي تحدث ايقاعا داخليا في المقطع **والخاتمة الايقاعية** التي تفتح المقطع على المقطع الذي يليه.

د ـ استخدام القافية : يجري التنويع في استخدام القافية ، رغم ان هذه القصيده هي احدى اكثر قصائد درويش اقتصادا في استخدامها . هناك القافية التي تختتم المقاطع ، وهناك القافية داخل الجملة الشعرية الواحدة، وهناك الاستخدام شبه التقليدي للقافية، حيث تختتم السطر الشعري :

« يدان تقولان شيئا وتنطفئان
ونعرف كنا شعوبا وصرنا حجارة
ونعرف كنت بلادا وصرت دخان » .

وهناك استخدام التقفية النهائية للمقطع ، ولكن يترك السطر الاخير مفتوحا .

« وسرحان يضحك في مطبخ الباخرة
يعانق سائحة والطريق بعيد عن القدس والناصرة
وسرحان متهم بالضياع وبالعدمية » .

يساهم هذا الاستخدام المتعدد للايقاع في مسرحة القصيدة . ويعطي للفعل امكانيات التعدد .

المسار السرحاني

تقودنا قراءة قصيدة « سرحان » الى نتيجة اولية بالغة الاهمية . فهذه القصيدة التي تتمحور حول الفعل وتعطي ملامح غامضة لبطل اسطوري ، تقدم في الشعر العربي المعاصر اضافة داخل مسار بلورة الرمز انطلاقا من الرمز التاريخي . هنا **ياخذ الرمز عنصره الواقعي** ويمسرح . لكن لا يجري الخروج عليه . ملامح سرحان سوف تحكم مسار شعر درويش حتى « كان ما سوف يكون » . وسوف تكون قصيدة « الارض » استثناء يؤكد القاعدة . البطل ملموس ومستحيل . **في شخصه يتوحد العام بالخاص بشكل مطلق** . تفاصيله هي عناصر واقعية مرمزة في الفعل . أطره خالية من تفاصيل الحياة اليومية الا في الحدود الدنيا .

وسوف يصل البطل السرحاني الى نموذجه الاكمل في « أحمد الزعتر » . هنا توظف جميع التفاصيل من أجل بناء وجه لا ملامح له . ملامحه هي الفعل واسقاطات ثقافية ـ ايديولوجية . رموزه جميع عناصر التاريخ العربي المعاصر .

« **احمد الزعتر** » ليست قصيدة التفاصيل في ملحمة تل الزعتر . انها قصيدة **الوعي الحاد** بترابط القتال بالايديولوجيا . انها التاريخ مجسداً في شخص . يولد أحمد كما ولد سرحان :

« عشرين عاما كان يسأل
عشرين عاما كان يرحل
عشرين عاما لم تلده أمه الا دقائق
في اناء الموز
وانسحبت » .

يولد احمد الزعتر ويقاتل في المخيم باسم العرب . لا تكسره التفاصيل ولكن تكسره المياه :

« سائرا بين التفاصيل فاتكات على مياه
فانكسرت » .

ويلخص تاريخ الطفاة :

« ومن المحيط الى الخليج من الخليج الى المحيط
كانوا يعدّون الرماح » .

وحد المتفرد البحر المستقبل :

« ان التشابه للرمال وانت للازرق » .

لكنه يمتد في صوته العاصف ليكتشف اللحن الآسيوي . فيهتف بنبرة كمبودية :

« جلدي عباءة كل فلاح سيأتي من حقول التبغ
كي يلغي العواصم » .
وتكتمل الدائرة .

القتل في سرحان ، والموت الذي يبشر بالفلاحين في احمد الزعتر . ويكون سرحان ، هو النشيد الفلسطيني . يرى الافق ، يمسك سلاحا ، يعبر في فرديته عن جماعية يبحث عنها ، يدين الايديولوجيا المسيطرة ، ينكسر ، يعلن موته ، ويفتح ذراعيه لاستقبال الذين سوف يلغون العواصم (*) .

بيروت

(*) فصل من كتاب نقدي يصدر قريبا للكاتب .