السردية في شعر محمود درويش
لماذا تركت الحصان وحيدا أنموذجا؟

د. رمضان عمر*

Abstract

Mahmud Darwish was able to mix lyrics with narratives after the convergence of each of dramatic, lyric and narrative poetry especially when literary genres began to quote each other's various techniques. This resulted in Darwish's complex poetic forms that combine both subjective and objective poetry. Such combination was obvious in his latest collections of poems in the mid eighties when his poems began transformation from direct revolutionary lyric form into a semi prose state with a patent dramatic trend.

This study will analyse one of Darwish's late poem "Why Did You Leave the Horse Alone" in order to examine one of the techniques which formed a phenomena in Darwish's late production—the narrative.

However, Darwish's poetry was not only narrative, but also it was addressed by various techniques merged together in a formation of modern text which integrates most of the modern poetry techniques combing disguise, irony, drama, conversation, etc.

This was divided into: Terminology and criticism of: Modern poetry and narration "Abadu al-Sabbar" narrative literature Dramatical conversation and its relation to Sabbar narrative literature Character building Conclusion Addressing any kind of poetry would be biased to the common poetic experience in forming poetic texts.

Keywords: narrative, poetic, Abadu al-Sabbar. Modern poetry, Mahmud Darwish

* Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Arap Dili ve Belağatı Öğretim Üyesi.

ملخص

استطاع محمود درويش أن يفتح بوابة الشعر الغنائي على بوابة السرد الحكائي، بعد أن انزاحت المسافات بين كل من الدرامي والغنائي والسردي، وبعد أن أخذت الأجناس الأدبية تقتبس من بعضها البعض تقنيات عديدة، فتشكلت له قصائد ذات بنى تركيبية، تمزج بين الذاتي والموضوعي.وقد اتضح ذلك– جليا– في دواوينه الأخيرة، منذ منتصف الثمانينات، حين بدأت القصيدة الدرويشية تنتقل من شكلها الغناثي الثوري المباشر الى حالة شبه نثرية تمثل النزعة الدرامية جانبا واضحا فيها.

وستقف هذه الدراسة وقفة تحليلية مع واحد من نصوص درويش المتأخرة " لماذا تركت الحصان وحيدا"[1] لتطال تقنية من التقنيات التي شكلت ظاهرة بارزة في نتاج درويش المتأخر، اعني بذلك السردية.

غير أن القصيدة الدرويشية لم تكن سردية التكوين فقط، بل عولجت بتقنيات متعددة؛ امتزجت امتزاجا لتشكل نصا حداثيا، اجتمعت فيه أكثر تقنيات الشعر الحديث من قناع ومفارقة ودرامية وحوارية...الخ.

وقد قسمت الدراسة الى

1. **عتبة اصطلاحية ومحطات نقدية طالت:**
2. **القصيدة الحديثة والسرد**
3. **سردية أدب الصبار**
4. **الحوار الدرامي وعلاقته بالبنية السردية**
5. **بناء الشخصية**
6. **الخاتمة**

الكلمات الافتتاحية: محمود درويش ،السردية، لماذا تركت الحصان وحيدا ، أبد الصبار.

---

[1] **لم أتناول الديوان كاملا، بل اكتفيت بنص واحد من نصوصه" أبد الصبار" لاكتمال البنية السردية من حدث، وشخوص، وحوار، وقص فيه ، ولأني اريد التركيز على التقنية لا دراسة الديوان .**

1- عتبة اصطلاحية:

السردُ: الخرز في الأديم، وسرد بالكسر، صار يسرد صومه"[1]، والسرد: تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في إثر بعض .[2]

أما علم السرد فهو: العلم الذي يقبل صياغة النصوص السردية في بنيتها السردية.[3]

والسردية:هي الأسلوب أو الطريقة التي تفك بها شفرات النص. [4]

2- القصيدة الحديثة والسرد:

لم تخل القصيدة العربية القديمة من بنية سردية تتكئ على المنطق الحكائي، وإن كانت الحكاية – نفسها – لم تكن مقصودة في النص كتقنية إبداعية، بل تجلب في سياق شعري؛ لنقل صورة الحدث نقلا غنائيا، يتفق ومنطق البنية الشعرية العربية .

ويبدو أن السرد –صيغة – قد "رافقت القصيدة الغنائية منذ أقدم العصور، إذ تشير شعريات كل من أفلاطون وأرسطو إلى أن هذه الصيغة ليست وقفاً على الملحمي والقصصي، بل وتشمل الجنس الغنائي الذي أهملا التفصيل فيه، فأفلاطون يشير وهو بصدد الحديث عن طرائق المحاكاة الثلاث إلى نمط من السرد يدعوه بـ "السرد البسيط" ويمثل له بخمريات "باخس.[5]

---

[1]– مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزبادي،القاموس المحيط،دار الحديث القاهرة،2008،ص762.

[2]– ابن منظور، ابو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم،لسان العرب، دار صادر، بيروت، 2003، ج7، مادة سرد.

[3]– انظر mqil bakKnrratolojie.Paris.1977.p 13.نقلا عن د. دفة القاسم،بنية الخطاب السردي في سورة يوسف،الملتقى الوطني الرابع، جامعة محمد خيفر بسكرة،

[4]– نفسه، ص3.

[5]– برز السرد بشكل واضح في القصيدة الغنائية مع ظهور المذهب الرومانسي، وقد اقترن هذا النزوع إلى القص في القصيدة الرومانسية بتغليب، "الأسلوب النثري في الشعر".. وبلهجة فيها من الكلام ملامح كثيرة" وهو أمر– أي الأسلوب النثري– لم يقتصر على المذهب الرومانسي، أو الواقعي من بعده، بل هو اتجاه ميز العصر الحديث كله.. أنظر في هذا: من الذي سرق النار، خطرات في النقد والأدب، د.إحسان عباس، جمع وتقديم د.وداد القاضي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص82.

أما في موروث العرب الشعري، فلعل وقفة واحدة مع واحدة من معلقات الشعر الجاهلي تنبئك عما كانت عليه القصيدة العربية من غنى أسلوبي في مجال السردية الشعرية؛ ففي معلقة امرئ القيس انقسم الخطاب الشعري بين مشهدين: مشهد تصويري تقف فيه عين الشاعر في مكان علوي، لتنقل لك مناظر التجلي التي رسمتها يد الفنان الشاعر، بينما يتحرك الفعل الدرامي ليرسم معالم البنية الحكائية في ثلاث قصص متتالية، تتجلى معهن قصة الحدث الشعري،تقول القصيدة في معزوفتها السردية الأولى:

كَـدَأْبِـكَ مِـنْ أُمِّ الـحُـوَيْرِثِ قَـبْلَهَا

وَجَـارَتِـهَـا أُمِّ الـرَّبَـابِ بِـمَـأْسَـلِ

إِذَا قَامَتَا تَضَوَّعَ الـمِـسْكُ مِنْهُمَا

نَسِيْمَ الصَّبَا جَاءَتْ بِرَيَّا القَرَنْفُلِ

فَفَاضَتْ دُمُوْعُ العَيْنِ مِنِّي صَبَابَةً

عَلَى النَّحْرِ حَتَّى بَلَّ دَمْعِي مِحْمَلِي

أَلاَ رُبَّ يَوْمٍ لَكَ مِـنْـهُـنَّ صَـالِـحٍ

وَلاَ سِـيَّـمَـا يَـوْمٌ بِـدَارَةِ جُـلْـجُـلِ .[1]

أما اللوحة الثانية فتاتي مباشرة لتسرد قصة مغامرات الشاعر في اللهو والصيد والمغازلة:

ويَوْمَ عَقَرْتُ لِلْعَذَارَي مَطِيَّتِي

فَيَا عَجَباً مِنْ كورها الْمُتَحَمَّلِ

فَظَلَّ العَذَارَى يَرْتَمِيْنَ بِلَحْمِهَا

وشَحْمٍ كَهُـدَّابِ الدِّمَقْسِ الْمُفَتَّلِ .[2]

وبنفس المنطق السردي ينقل لنا لوحة شبيهة مع اخرى من صويحباته وهي عنيزة:

ويَوْمَ دَخَلْتُ الخِدْرَ خِدْرَ عُنَيْزَةٍ

فَقَالَتْ:لَكَ الوَيْلاَتُ!،إِنَّكَ مُرْجِلِي

تَقُولُ وقَدْ مَالَ الغَبِيْطُ بِنَا مَعاً :

---

[1]– الزوزني، شرح المعلقات السبع، دار صادر بيروت، د.ت، ص10.

[2]– نفسه، ص10

عَقَرْتَ بَعِيْرِي يَا امْرأَ القَيْسِ فَانْزِلِ
فَقُلْتُ لَهَا:سِيْرِي وأَرْخِي زِمَامَه
ولاَ تُبْعدِيْنِي مِنْ جَنَاكِ المُعَلَّلِ
فَمِثْلِكِ حُبْلَى قَدْ طَرَقْتُ ومُرْضِعٍ
فَأَلْهَيْتُهَا عَنْ ذِي تَمَائِمَ مُحْوِلِ
إِذَا مَا بَكَى مِنْ خَلْفِهَا انْصَرَفَتْ لَهُ
بِشَقٍّ،وتَحْتِي شِقُّهَا لَمْ يُحَوَّلِ
ويَوْماً عَلَى ظَهْرِ الكَثِيْبِ تَعَذَّرَتْ
عَلَيَّ، وَآلَتْ حَلْفَةً لم تَحَلَّلِ. [1]

هذا الدفق الشعري المنسرد في لوحات متتابعة يستكمل مشروع قصة انعقدت أحداثها في ثلاث مشاهد لبطل واحد– هو الشاعر نفسه –لكنها لا تخلو من طرافة وعذوبة، تشكلت من انسيابية الإيقاع، ولا تخلو من سردية مشهدية، تشكلت من اتساق الجمل الفعلية، وارتباطها ارتباطا تتابعيا يحفظ للزمن رتابته، وللحدث تطوره، وللمشهدية مقصدها، في حكاية تحمل حبكة متواضعة في ثنايا غنائية متراقصة.

أما استعارة القصيدة الحديثة لتقنيات الرواية، وعلى رأسها السردية، فتلك حكاية لا خلاف عليها؛حيث استعارت من الرواية القص أو الحكاية،الذي يمثل جوهر الرواية، بل ان القصيدة الحديثة لم تقف عند هذا الحد من الاستعارة بل تجاوزته لتأخذ من الرواية أدق تفصيلاتها أعني المنولوج، وتيار الوعي، والاسترجاع، وأخذت– أيضا– من السينما والمسرح؛ أخذت الحوار والكومبرس وما سوى ذلك.[2]

---

[1]– نفسه الصفحات:14،13،12،11.

[2] –انظر في هذا، علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة،ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،ط 4،2002 ، الصفحات: 193– 215.

3- سردية أدب الصبار:

لم تكن هذه القصيدة الأولى لدرويش التي يستخدم فيها السردية في شعره؛بل إن الطبيعة الشعرية الدرويشية تنحى هذا النحو منذ بدايتها ، غيرأن نص " ابد الصبار" من ديوان الشاعر، بني بناء سرديا ؛ بحيث ينفتح النص على مشهد مسرحي، فالنص لوحة متكاملة اتخذت شكل الحكاية، وهي حكاية الذات/الوطن/النكبة؛ فدرويش يحاول كتابة سيرته أو سيرة شعبه، معتمدا على التذكر؛ فيرتد الزمن الحكائي إلى الماضي البعيد، حيث درويش ووالده يعتسفان جبال شمال فلسطين إلى دولة الريح:

. إلى أين تأخذني يا أبي؟

. إلى جهة الريح يا ولدي.[1]

هذا هو المشهد الافتتاحي لرحلة التشريد، يتجلى في هذا السؤال الحائر"أين"؟مما يسمح للشاعر بالتنبؤ من نحو، وفتح مجالات التعديد الرؤيوي في بناء متن الحكاية عبر حوارية مفترضة؛أي أن البنية السردية–هنا– تنفتح على حوارية؛ ولد يسأل وأب يرد. حوار ينبئ عن رؤية ذات دلالات بعيدة، لم تأت جزافا ولا عبثا؛ فلم يكن رد الأب محايداً موضوعياً، يقول ما يوافق العالم الخارجي، بل كان خطاباً متلبساً بوعيه، ومتأثراً بمنظومة القيم التي تحكمه؟.

وهذه البنية السردية ليست سوى خطاب شعري بامتياز، وظف فيها درويش الشخصية توظيفا فنيا منسجماً مع النفس الشعري، ثم جلب للشخصيات عبارات شعرية خاصة، عبر اسقاطه الزمني الذي الزم به الشخصيات؛ لتنطق بمنطق درويش الشعري، لا بعفويتها المتوقعة، فالأب يجيب ابنه الصغير بعبارة فلسفية؟ إلى جهة الريح؟ وهي عبارة شعرية بامتياز مثقلة بالقيم الرمزية؛ فقد تكون الريح عنوانا للتغيير، أو الثورة، أو بداية التشرد والضييياع، وكل ذلك منسجم مع دلالة النص الكلية.[2]

هذه هي البداية إذا، قصة حكاية الرحيل والتشريد، وهي حكاية الذات والجمع معا، حكاية درويش الطفل، وحكاية شعبه المنكوب.

---

[1]– محمود درويش ،الاعمال الجديدة الكاملة ، ج1، دار الريس ، بيروت ، 2009.ص298.

[2]– يرى رولان بارت أن الشخصية عمل تأليفي وأنها مفهوم تخيلي تدل عليه التعبيرات المستخدمة في الرواية. انظر: رولان بارت وزميلاه، شعرية السرد،باريس، 1977،ص32.

الراوي وتوجيه النص

عند تأمل البنية السردية، فإن الطابع العام لهذه البنية ينحى منحى رمزيا فلسفيا، يؤطر لعلاقة جدلية بين المكان والزمان، يبدو ذلك واضحا منذ العبارة الأولى "إلى أين تأخذني؟" لك أن تتساءل عمن يقف وراء هذا الصوت: أهو صوت الابن فعلا؟ أم الشاعر، أم الراوي؟ فإن ذلك سيكون مفتاحا لدراسة طبيعة التشكيل الهندسي لهذا النص. ولك أن تتساءل –أيضاً– ما قيمة هذا الاستفهام في سياق المشهد الافتتاحي؟ وما أثره في تطور الحدث ودلالاته؟

الراوي هنا هو من يقول على لسان الأب: "إلى جهة الريح"؛ لأن منطق التلقي الواعي يرفض قبول فكرة أن تكون إجابة الأب هذه: " إلى جهة الريح" قد حصلت فعلا؛ ذلك أن هذه العبارة شعرية فعلا، ورمزية إلى حد الاعتقاد بأن درويشا هو من أنتجها، ثم أسلمها إلى راو كلي المعرفة؛ ليوزع الأدوار بعدها؛ فيجعل هذه العبارة من نصيب الأب، نعم لقد استخرجها درويش من قاموسه، وأسلمها لراو اتكأ عليه النص، ثم أجراها الراوي على لسان والد درويش الحقيقي، وما يدعو إلى هذا الزعم أنه: لم يحصل أن جاء في حوارات درويش أن أباه قال له هذه العبارة، وهما يغادران فلسطين إثر النكبة الأولى.

ومن هنا؛ فإن استحضار فكرة الراوي كلي المعرفة هي التي جعلت النص بوحياً إلى درجة استخراج كافة التفاصيل الممكنة في المقاطع الحوارية. لقد وقف الراوي هنا على مقربة من الأب وابنه، واستمع إلى ما يدور بينهما. ولو شئت رصد مكانه، في هذه اللحظة، لرأيت شبحاً واقفاً في بؤرة اللوحة، أو في المنتصف منها، لا يراه أي من الأب أو الابن. فمن هو هذا؟.. ربما يمكن القول: إنه جهاز تسجيل. أو آلة تصوير تنقل الحدث كما هو، دون حذف أو زيادة.

وتأتي أهمية الراوي في هذا النص من خلال قدرته على تحديد هوية النص، ورؤية صاحبه؛ فالبنية السردية– في أصلها تقنية– روائية، لكن استعارتها لتشكيل نص شعري، تعتبر محاولة للخروج من الذاتي إلى الموضوعي، أي الاقتراب من الدرامي؛ أما أن يكون الشاعر متخفيا وراء راو يدير دفة السرد، فهذا يخفف كثيرا من الحرج المتوقع إثر عملية السرد، ويجعل المتلقي أكثر ثقة في تقبل الأحداث.

"وَهُما يَخْرجانِ مِنَ السَهْل، حَيْثُ
أَقام جنودُ بونابرتَ تلاًّ لِرَصْدِ
الظلال على سور عَكَّا القديم.

يقولُ أَبٌ لابِنِه... "[1]

ربما كانت هذه هي المحطة الأساسية التي ينطلق منها السرد لبناء الحدث الدرامي، وهي نقطة توتر حقيقية، تمثل أزمة الخروج من الوطن الفسيح الذي دلت عليه عبارة "السهل"، وهو خروج يحمل في ثناياه أعباء التاريخ، وأوزار الماضي، وصراع (الهويات)؛ فالنكبة لم تكن مجرد انتقال من مكان إلى آخر، بل كانت انهيارا حضاريا لكيان أمة، والصورة هنا تحمل ثنائية تناقضية سياسية، خروج الأب وابنه من نحو، وإقامة جنود بنابرت معسكراتهم على جراح النازحين، لا لرصد العابرين إلى جهة الشمال أو من جهة الشمال، بل لرصد الظلال على سور عكا، وهي مهمة أعقد وأبعد من مهمة المراقبة العادية.

4- الحوار الدرامي وعلاقته بالبنية السردية

لكن العودة مرة أخرى من أسلوب السرد التتابعي إلى أسلوب الحوار الثنائي، على شكل وصايا يقدمها الأب، وتساؤلات يثيرها الابن، تجعل الحدث بحثا عن أسئلة غائبة، أو متخفية، تكشف عنها القراءة الواعية للتاريخ؛ ألا تراه قد خفف من ثورة الحوار، ومهد له بفعل مضارع" يقول " وكأنه أمام إخبار لا حوار

"يقول أب لابنه: لا تخف،
لا تخف من أزيز الرصاص! التصق
التصق بالتراب لتنجو"[2]

فالمشهد تراجيدي من خلال دلالة "أزيز الرصاص"، ومن خلال طبيعة السؤال الذي يكشف عن حجم الكارثة التي خلفتها مأساة النكبة:

"ومن يسكن البيت من بعدنا يا أبي؟
-سيبقى على حاله مثلما كان يا ولدي !"[3]

---

[1]– درويش، الاعمال الشعرية الجديدة الكاملة، ص298.
[2]– نفسه، 298.
[3]– نفسه 299.

وهو فلسفي من خلال القيمة الرمزية المتمثلة في الالتصاق بالأرض، وما حملته عبارة السارد من قبل، حينما قص علينا لحظة الرحيل، وكشف لنا عن معسكر لجنود بونابرت لرصد الظلال، مع العلم أن الرجوع الحقيقي للحظة الرحيل لن تصادف هذا المشهد؛ إلا أن يكون هذا التصوير ينطلق من رؤية فكرية، تحاول محاكمة التاريخ، والوقوف على محطاته الكبرى التي أدت إلى ضياع فلسطين، وتشريد أهلها المظلومين.

ثم يتوقف الحوار لحظة؛ فيسمح الدفق السردي للتصوير السينمائي أن يأخذ مداه في نقل صورة الحركة؛ فينقل لنا السارد مشاهد الرحيل، في أدق تفصيلاتها، بعد أن يكون النص قد تحرر من ضمير المتكلم في الأسلوب الاستفهامي، وانتقل إلى ضمير الغائب، وهو ضمير يناسب القص والوصف:

''تحسس مفتاحه مثلما يتحسس
أعضاءه واطمأن، وقال له
وهما يعبران سياجا من الشوك:
يا ابني تذكر!هنا صلب الإنجليز
أباك على شوك صبارة ليلتين"

مشهد يكتنز دلالات إيحائية عميقة، تكشف عن رؤية سردية تحيل النص إلى وثيقة تاريخية، تتجاوز حدود السرد التقريري، إلى نوع من التفسير المقصود لحقائق التاريخ، مع إشعاعات تفرضها اللغة الإيحائية. فالحديث عن الإنجليز في هذا المقطع؛ حديث عن مسببات الاحتلال، وحلقاته الممتدة، فالإنجليز كانوا سببا رئيسيا في تمكين اليهود من فلسطين، من خلال الانتداب، والقرارات الصادرة، والوعود السخية، والدعم منقطع النظير، وتسهيل الهجرة، وتمكين الصهاينة من العرب.

وإذا ما حاول القارئ الربط بين هذا المشهد والمشهد السابق الذي تمثل في عبارة الشاعر"وهما يخرجان من السهل، حيث/ أقام جنودُ بونابرتَ تلاً لرصدِ/ الظلال على سور عكا القديم". فإن جنود (بنوبارت) يعودون مرة أخرى بثوب استعماري جديد" الإنجليز" أي أن ثمة إصرارا من الشاعر لربط التشريد بمسبباته، وهنا تكمن الرؤية في توجيه دفة السرد. ورغم سوداوية هذه الرؤية إلا أن استحضارها يؤكد عزم وحتمية الأب على الرجوع، وهنا تتجلى دلالة الصبار في المقطع الأخير''

أباك على شوك صبارة ليلتين
ولم يعترف أبدا".[1]

هذا الموقف البطولي المشرف، بل التاريخ الوطني المشرق لأب صبر على المحن، واجتاز امتحان السجن دون أن يعترف، تحت وطأة التعذيب؛ سيمتد إلى الابن، وريثه الذي سيسير على دربه؛ لينجو من محنته القادمة– أيضاً–كما نجا والده؛ ليعود مرة أحرى إلى بلده الأصلي فلسطين:

''سننجو ونعلو على/ جبل في الشمالِ، ونرجعُ حين/ يعود الجنودُ إلى أهلهم في البعيد".[2]

إذا هي إرادة حقيقية يجسدها البناء الدرامي من خلال تعانق السرد مع الحوار الثنائي، "ولكي لا يترك الراوي، في صدورنا، أثارت من شك في يقين الفتى بالعودة؛ نراه ينزوي، ليفتح المجال للابن لكي يفصح عن مكنونه. ونحن من جهتنا، عندما نتأمل خطاب الفتى، فسوف لن نرصد فيه أدنى أثر من قلق، بل على العكس من ذلك: سنرى فهماً تاريخياً، يورث يقيناً بالعودة. ومع ذلك فلا بد من مراعاة البنية السردية للقصيدة. نرى ذلك في هذا الالتفات من الأهم إلى الأقل أهمية، اعتماداً على ما كان قد تقرر من ضمان حدوث الأهم، إلى درجة تسمح بمناقشة التفاصيل.[3]

". ومن يسكنُ البيتَ من بعدنا/ يا أبي؟
. سيبقى على حاله مثلما كان/ يا ولدي!".[4]

إذن، فالعودة حاصلة بالتأكيد. ولكن ما يناقشه الفتى هنا هو صحة البيت، طوال فترة الغياب. والأب، المطمئن إلى الغد، يؤكد للولد أن البيت . بما هو معادل للوطن . سيبقى في انتظار أصحابه. ها هنا درس جديد: الولد يسأل عن البيت المنزل. والوالد يجيب عن البيت الوطن. سيبقى الوطن على حاله في انتظار عودة الأبناء. هذا بعض مما تريد القصيدة أن تقوله.

---

[1]– نفسه،299.

[2]– نفسه299.

[3]– خضر محجز، محمود درويش في ابد الصبار، لن يموت البيت، الحوار المتمدن، العدد 2225، 2008/3/19، رابط الموقع على الشبكة: http: //www. ahewar. org/debat/show. art. asp?aid=128432#

[4]–درويش، الاعمال الشعرية الجديدة الكاملة، 299.

لكن هذا الوعي الفكري الذي تمثل في عبقرية الأسئلة من طفل صغير يؤكد وجود تدخل خفي من الشاعر نفسه، لبناء حبكة الفعل بناء فنيا متناغما مع طبيعة المشهد المتشكل من العبارات الشعرية المتعانقة في سمتين متلازمين: حواري ووصفي.

ولو تأمل القارئ المقطع الرابع لوجد عين الراوي الفاحصة نرصد حركة الشخوص، وهي تراقب الأب، وتنقل حركاته وانفعالاته:

"تحسس مفتاحَهُ مثلما يتحسسُ/ أعضاءه، واطمأنَّ.

وقال له/ وهما يعبران سياجاً من الشوكِ... ".[1]

لكن هذا الرصد يخفي دلالات رمزية؛ فالمفتاح يرمز لحق العودة أو للعودة نفسها، واستخدام الفعل" تحسس" تؤكد حرص الشعب على العودة، والاحتفاظ بذاكرة حية، وهذا يتأكد من الربط بين المفتاح وباقي أعضاء الجسم.

وبعد أن يطمئن الأب إلى المفتاح، وأنه ما زال في مكانه، يلتفت إلى الولد المشدود إلى جهة الجواب، بصفته وارث الحلم، والمنوط به الانبعاث المتجدد. وهنا تدخل جديد من الشاعر، إذ رسم لنا شخصية الطفل من خلال إسقاط زمني واضح، أسقطه الشاعر الذي كتب النص عن الطفل الذي سيقوم بدور الوريث في رحلة الرجوع. مستندا إلى الأسطورة القديمة"أسطورة الفنيق"ولكي ينبعث طائر الفينيق الفلسطيني، فلا بد له من الرماد. ولكي لا يكون التجدد المأمول مجرد هيام في فضاء لا أرض من تحته، كان لا بد للأب من تمهيد التربة تحت قدمي الولد. هذا التمهيد يمثل وعيا درويشيا بكيفية بناء الحدث الدرامي بعيدا عن مطابقته للواقع المحكي عنه؛ إذ يجب أن يكون نهوض الولد أصيلاً، مستنداً إلى مجد كل من الأرض وسكانها. وكما يبقى الإنسان بالأرض، فإن الأرض تبقى بالإنسان، في علاقة جدلية لا يقوم ركن منهما إلا بالآخر، كل منهما يهب الآخر الحياة. ولكي يكون ذلك كذلك، نرى الأب يقول للولد، خلال عبورهما سياجاً من الشوك:

"يا ابني تذكّرْ!

هنا صلب الانجليزُ/

أباك على شوك صُبّارةٍ ليلتين، /

---

[1]– نفسه، ص299.

ولم يعترف أبداً. سوف تكبرُ يا/
ابني، وتروي لمن يرثون بنادقهمْ/
سيرةَ الدم فوق الحديد".[1]

لكي تعود يا ولدي، فلا بد لك من الصبر والتعب والكفاح. ستعيش يا ولدي، حتى تدرك جيلاً قادماً، يرث بنادقه ليستعيد الوطن. ومهمتك حينئذ هي أن تروي لهم قصة الأرض، أو تاريخ أجدادك؛ قصة كل هذا الدم، وكل هذا الحديد. ستروي يا ولدي للجيل القادم . جيل النصر . قصة مسيرة الدم الفلسطيني فوق حديد بني صهيون. ألا ترى كيف ينتصر الدم في قصيدة محمود درويش على الحديد!. أما الانتقال من الزمن الماضي إلى المستقبل الواعد، فتلك تقنية أخرى يستخدمها درويش– هنا– كي لا يبقى الحدث حبيس مأساة كبَّلت المشاعر، وعمقت الأسى في داخله:

''سوف تكبر يا
ابني، وتروي لمن يرثون بنادقهم سيرة الدم فوق الحديد"[2]

في خضم هذا الصراع تأتي وصية الأب لابنه، لتستكمل رحلة الصبر، وتصل إلى غاياتها في قطف الثمار، حينها فقط سينتصر الدم على زرد الحديد.

لكن حتمية العودة ستتحقق من خلال سنة التاريخ، و"تلك الأيام نداولها بين الناس"([3])، فكما رحل الجنود من قبل سيرحلون في القريب العاجل أو البعيد المنتظر..

رحلة الصعود إلى الشمال في حادثة التشريد التي تناولتها قصيدة" ابد الصبار" لم تكن كافية لاستكمال محطات الوجع، ولم يشأ النص أن ينغلق على نهاية معروفة كما ذكرت سابقا، بل بقي المشهد مفتوحا ليرتبط بمشاهد أخرى تجود بها قصائد الديوان المعالجة لسيرة الشاعر، ومن هنا؛ فإن انتقالا من القارئ إلى قصيدة أخرى سيكشف له كيف أن الحدث يتشكل من خلال تشابكات فكرية وتاريخية، تسبك بواسطة رؤية سردية متنوعة، تتراوح بين المشهدية والحوارية، ولعل الحوارية تتجلى بوضوح في قصيدة"إلى آخري وإلى آخره''

---

[1]– نفسه، ص299.
[2]– نفسه، ص299.
[3]– آل عمران، 140.

إذا، هنا، يمكن لنا رؤية نوع من السرد المشهدي. لكنه سرد يتشكل من خلال رؤية الشخصيات ذاتها للحدث، " ولئن كانت تدخلات الراوي متعددة ومتكاثرة في (أبد الصبار) كما رأينا؛ فلقد يغيب الراوي هنا عن المشهد، مفسحاً المجال للشخصيات لتعبر عن ذواتها، في حوار يدور بين أب وابنه، ويستغرق القصيدة كلها. لكأننا نجلس في صالة مسرح، يعرض علينا مشهداً تديره شخصيتان، على هذه الشاكلة"[1]

. هل تَعِبْتَ من المشي
يا ولدي، هل تعبتْ؟
. نعم، يا أبي
طال ليلُك في الدربِ،
والقلبُ سالَ على أرضٍ ليلِكَ
. ما زلتَ في خِفَّةِ القطِّ
فاصعدْ إلى كتفيَّ.[2]

لماذا المشهدية السردية:

الزمن السردي في النص بقي واقفا عند لحظة الصعود ليستفرغ درويش فيها كل مخرجات التكوين الحكائي، وكان المشهد التصويري ، ظل واقفا لتأخذ نقطة الانطلاق مداها في تصيير رحلة الصعود. صحيح أن المشهد لم يخل من ارتدادات زمنية من مثل قوله:

وهما يعبران سياجا من الشوك :
يا ابني تذكر ! هنا صلب الانجليز
أباك على شوك صبارة ليلتين[3]

لكن وقوف المشهد التصويري عند لحظة الصعود منح الشاعر فرصة أوسع لنبش حيثيات القضية، وربط جدلياتها المعقدة بدلالات تشكلها؛ فالانجليز هم من جاءوا بالصهاينة الى بلادنا ، فهم الخنجر الأول، ولذا كانت لحظة التذكر– هنا –مرتبطة بوجع دام.

---

[1]– خضر محجز، من أوراق مؤتمر محمود درويش: البنية السردية في قصيدة محمود درويش.، مرجع سابق.

[2]– الأعمال الجديدة الكاملة لمحمود درويش، ج1، ص306، مرجع سابق.

[3]– نفسه، ص 299.

فوقوف درويش عند هذا المنعطف في نقطة وسط بين الوصول والبدء تدل على أن درويش لم يشأ أن يقص حكاية بكل تفصيلاتها بحيث يتصاعد الزمن تصاعدا كلاسيكيا ليشكل حبكة تبحث عن حل ، بل إن القصيدة استفادت من بنية السرد لتعمق القيم الدلالية المبثوثة في رحمالنص التراجيدي ؛ أو لاعادة تشكيل هوية النص تشكيلا ينسجم مع منطق درويش في استنطاق دلالة النزف الشعري استنطاقا حواريا ، فالنص اقرب الى الحوارية منه الى البناء الدرامي القائم على بناء حدث.

حتى إن الشخصيات الدرويشية بما فيها الابن والأب بقيت مغيبة لتجلب أصواتها أو أخبارها دون أن تقوم بدور يعكس وجودها الفعلي وتنمايها في النص؛ذلك ان ا درويش كان يكتب شعرا لا يؤلف قصة..

5- بناء الشخصية:

منذ السطر الأول من قصيدة "أبد الصبار" خلت القصيدة من كافة التقاليد المرجوة لصناعة الشخصية الروائية المفترضة، حتى إن العنوان– نفسه– لم يتضمن أية إشارة إلى عالم الشخصية، مما يؤكد أننا لسنا إزاء نص روائي تخلق فيه الشخصيات وتوصف ملامحها الخارجية منها والداخلية لتوظف توظيفا إبداعيا في تطور الحدث.

بيد أن السطر الأول في القصيدة تشكل عبرغياب هوية الشخصيتين الأساسيتين اللتين لم نعرف عنهما سوى أنها ابن وأبيه " ،فهل كانت الشخصية عند درويش تنسجم مع رؤية اليونانيين القدماء الذين رأوا في الشخصية" قناعا أو وجها مستعارا يضعه الممثل على وجهه من أجل التنكر وعدم معرفته من قبل الآخرين، ولكي يمثل دوره المطلوب في المسرحية فيما بعد.[1] ويبدو القناع واضحا في استخدام ضمير الغائب ،لكن هذا القناع سرعان كان قد خرق من خلال قول الشاعر:" إلى أين تأخذني يا أبي ؟!" لنعرف أن الضمير في النص يحال إلى الابن وأبيه ، ويبدو أن الشخصية في نص درويش لم تكن سوى صوت يوجه في كثير من الأحيان عبر الراوي الذي يحكي قصة الحوار في أغلب الأحيان ، فترى درويش يصدر الحوار بقوله:" يقول أب لابنه"

[1] دعلي عبد الرحمن فتاح ، تقنيات بناء الشخصية في رواية ثرثرة فوق النيل ، جامعة صلاح الدين ، مجلة كلية الأداب ، العدد 102 ، ص46

،دون أن يسمح للشخصية أن تقوم بدورها على خشبة المسرح ، أو تتشكل على صورة كائن فاعل يصنع الحدث ويتدخل في أدق تفاصيله، لكنه الحوار الذي يجريه درويش على لسان الشخصيات المفترضة، المقدمة من قبل راو كلي المعرفة، هو الذي سيقدم لنا بعض السمات المتواضعة عن عالم تلك الشخصيات المفترضة، وغالبا ما تكون هذه السمات نفسية: فمثلا نعرف أن الطفل كان خائفا من خلال قول الأب لابنه:

لا تخف من أزيز الرصاص !

التصق

بالتراب لتنجو !

ستنجو ونعلو

على جبل في الشمال ، ونرجع حين

يعود الجنود إلى أهلهم في البعيد.

ويبدو أن درويش أراد أن (ينمذج) شخصياته؛ فلم يحملها أي سمات خاصة، بل ربطها بالتاريخ ربطا تصبح فيه شخصيات رمزية أكثر من كونها شخصيات عتيادية ،وهذا منطق كلاسيكي، حيث تميزت الشخصيات الكلاسيكية بشخصية النموذج البشري الخالد ،ليصبح لها وجود مستقل، وكأنها شخصيات تاريخية، لا مجرد شخصيات روائية محبوسة داخل الأعمال الأدبية التي صورت فيها [1]؛ فحينما ارتدت الذاكرة لمحمود درويش لينقل لنا ما جرى بين أب وابنه،جاءت هذه الذاكرة محملة بتاريخ القصية البعيد، ومآسيها الاليمة :

يا ابن تذكر هنا صلبا الانجليز

اباك على شوك صبارة ليلتين. [2]

فالحادثة التي أشار اليها النص لتنقل شيئا من ذاكرة الاب لابنه ليست سوى حادثة رمزية لمحطات التاريخ التي شكل التاريخ القضية الفلسطينية لتكشف لنا عن جذور هذا الصراع ومدخلاته

[1] انظر دكتور محمد منظور ،الكلاسيكية والاصول الفنية للدرامة ، مصر ، د.ت ،ص84

[2] نفسه، ص300.

وبنفس السياق يأتي الحديث عن المعدل التاريخي الذي يشكل ضدا لذلك العدو الانجليزي المجرم الذي صلب اباه على شجرة الصبار لينقلنا عن حديث الاب وأجداده الاشاوس الأباة الذين صبروا تحت وطأة ذلك الظلم والجبروت

يقول اب لابنه :

كن قويا كجدك !

واصعد معي تلة السنديان الاخيرة

يا النبي ، تذكر :

هنا وقع الانكشاري

عن بغلة الحرب ؛فاصمد معي

لنعود .[1]

أما الشخصيات التاريخة الأخرى التي مرت مع ذاكرة النص فجاء وجودها ليكمل معالم الصورة السياسية لصورة الصراع التاريخي بين ملتي حيث :

وكان جنود يهوشع بن نون يبنون

قلعتهم من حجارة بيتهما.[2]

واذا كانت اليهودية –في ذاكرة الشاعر– قد عبرت بهذا الصلف والإعداد للحرب؛ فإن المسيحية ستأتي حاملة لواء الحب والأمل، وكأن الشاعر اراد أن يقول: أن المنطق الغربي الاستعماري الذي اسس لدولة الاحتلال لم يكن حاملا لرسالة المحبة لرسالة المسيح

وهما يلهثان على درب قانا هنا:

مر سيدنا ذات يوم هنا

جعل الماء خمرا .وقال كلاما

كثيرا عن الحب ، يا ابني تذكر

غدا . وتذكر

وتذكر قلاعا

---

[1] :نفسه ، ص299

[2] نفسه "ص300

صليبية قضمتها
حشائش نيسان بعد
رحيل الجنود.[1]

النتيجة:

لا شك ان تناول أي نص شعري مهما كانت طبيعته سيبقى منحازا لمنطق التجربة الشعرية المعهودة في تشكيل النصوص الشعرية ،وأن التقنيات المستخدمة في النص والتي استعيرت من حقول ادبية أخرى كالحقل الروائي مثلا لا بد أن تخضع لشيء من التطويع والمعالجة بما ينسجم مع الطبيعة الشعرية .

وهذا ما حصل –فعلا–مع نص درويش "أبد الصبار " من ديوان "لماذا تركت الحصان وحيدا" ؛حيث تم توظيف البنية السردية في النص توظيفا يتفق والنسق التعبيري الشعري، وقد خلصت هذه الدراسة إلى جملة من النتائج، يمكن حصرها في النقاط التالية:

1–البناء السردي للجملة الشعرية في هذا النص لم ينسف ايقاعية الشعر أو غنائيته ، بل التحم معه التحاما عضويا تكوينيا يسمح للدفق الشعري أن يتحرك حركة انسيابية تحافظ على جمالية الإيقاع وشعرية التشكيل.

2–اعتمدت البنية السردية في هذا النص على الحوارية المباشرة بتوجه من قبل سارد كلي المعرفة، يتحكم بكل معطيات النص؛ مما أتاح للشاعر– اي السارد الفعلي – أن يحمل النص جزءا كبيرا من فلسفته وآرائه عبر تلقينها للشخوص، وجعلهم ينطقون بها عبر عفوية الحوار، وكأننا أمام شخصية قناعية تؤدي دورا ما على المسرح.

3– بقيت شخصيات درويش بسيطة لم يحملها سوى أصوات وتعبيرات تخدم النص الشعري، لكنه استفاد من هذه الشخصيات بأن جعلها محطات منتجة لأفكاره الفلسفية والسياسية والفكرية.

4–البنية السردية أتاحت للشاعر أن يقدم –عبر نص شعري– قصة شعب، وتاريخ أمة ؛فيحفر في البعيد عن أبجديات التشكل السياسي للهوية الفلسطينية الجديدة وتداعياتها المختلفة

---

[1] نفسه ،ص300

على مستوى الذات والجمع معا.ومن هنا قد يعد هذا النص من هذا النحو رؤية سياسية تطال موضوع النكبة والتشريد.

5–اخيرا سردية الخطاب الشعري في هذا النص لخصت مساحة التداخل والامتزاج في تعانق النصوص الأدبية لتشكيل نص حداثي جديد يجمع أكثر من لون، لكنه لا ينفلت من تراثيته، بل يتزيا بهذه التراثية مضيفا اليها تشكيلا جديدا من حقول النثر البديعة ، حينما يستعير من هذه الحقول أدق تقنياتها "السرد" ثم يوظفها توظيفا ابداعيا في حقل آخر من الحقول الأدبية الأخرى "الشعر" دون أن تفقد خصائصها الموروثة من حقلها الذي استعيرت منه "الرواية ".

المراجع والمصادر

- القران الكريم
- .mqil bakKnrratolojie.Paris.1977.p 13
- ابن منظور، ابو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم،لسان العرب، دار صادر، بيروت **2003**.
- إحسان عباس، جمع وتقديم د.وداد القاضي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- خضر محجز، محمود درويش في ابد الصبار، لن يموت البيت، الحوار المتمدن، العدد **2225**، **2008/3/19**، رابط الموقع على الشبكة: http: //www. ahewar. org/debat/show. art. asp?aid=128432#
- دفة القاسم،بنية الخطاب السردي في سورة يوسف،الملتقى الوطني الرابع، جامعة محمد خيفر بسكرة.
- رولان بارت وزميلاه، شعرية السرد،باريس، **1977**.
- الزوزني، شرح المعلقات السبع، دار صادر بيروت، د.ت.
- علي عبد الرحمن فتاح ، تقنيات بناء الشخصية في رواية ثرثرة فوق النيل ، جامعة صلاح الدين ، مجلة كلية الأداب ، العدد **102** .
- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة،ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،ط **4**،**2002**.
- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزبادي،القاموس المحيط،دار الحديث القاهرة،**2008**.

- **محمد منظور ،الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما ، مصر ، د.ت .**
- **محمود درويش ،الأعمال الجديدة الكاملة ، دار الريس ، بيروت ، 2009.**