

المفارقة ونقيض المعنى

نصّ: (... عندما يتعدّل) لمحمود درويش (أنموذجاً)

الدكتور: هاني سعيد

جامعة الفيوم - جمهورية مصر العربية

حاول هذا البحث الوقوف على تحول المعنى من صورته القريبة إلى نقيض المعنى، وذلك من خلال سياقات أبانت عن وظيفة الشعر لدى درويش، تلتها قراءة أولى للمعنى في ضوء تغييب آلية المفارقة، ثم قراءة ثانية تعمل على استحضار المفارقة في تتبع المعنى الآخر النقيض من خلال تحليل المفارقة اللفظية والدرامية، إلى جانب دور الإيقاع في مساندة هذا التحول، وقد أبانت هذه التحولات عن نمو القدرة على إنتاج معانٍ تتناسب وسياق النص، وذلك عبر تعديل صيرورة المعنى وفق آلية المفارقة ومعطيات السياق.

Abstract: This research tried to highlight the shift of the meaning from its near image to its paradoxical meaning through contexts that demonstrated its poetics function within Darwish, followed by the first reading of the meaning in light of absenting the irony tools. Then, a second reading aiming to evoke the irony in tracking the other contrast meaning by verbal and dramatic irony analyses, as well as the role of rhythm in supporting this shift. These transformations have shown the ability growth to produce meanings commensurating with the context of the text, through the modification process of meaning in accordance with the irony mechanism and data context.

((إِنَّ اللَّعْبَةَ الْفَنِيَّةَ عِنْدِي مَكْشُوفَةٌ خَلْفَ مَنْدِيلٍ شَفَافٍ.))⁽¹⁾

- سياقٌ أول: حول وظيفة الشعر لدى محمود درويش:

تتحدّد ملامح التجربة الشعرية عند محمود درويش من خلال مرحلتين، الأولى منهما تبدأ منذ أن كان سنّه عشرين عامّاً حيث ديوانه الأول "عصافير بلا أجنحة" 1962م، وهو الديوان الذي تجاهله درويش في النشر ضمن ديوانه الكامل. ولقد جاءت هذه المرحلة بأشعار تلهج بالبساطة والوضوح، حيث خاض محمود درويش بشعره معركة شعبه، فكان شعره سلاحاً يُحرّض به الجماهير

المفارقة وبتقيض المعنى

الفلسطينية على مجابهة العدو، ويلهب حماسهم في الدفاع عن الأرض. ولم يكن الشعر في ذلك الوقت بالفن الغريب على جماهير فلسطين، بل يكاد شعب هذه الأرض لا يعرف فناً غير الشعر، فرغم صحّة ما يُقال بأننا في زمن الرواية، فإنّ ذاكرة التاريخ الفلسطيني المليئة بالصراعات والانكسارات قد جعلت الفلسطينيين يعيش الشعر؛ لأنه خبأ الواقع الأليم خلف جذر الذاكرة، واستقبل الحلم الذي في كنفه ينمو الشعر ويزدهر.

وراء هذه الخلفية تقدّم شعر "درويش" يدق طبول انتفاضة الفلسطينيين، ويقودهم في ملحمة شعرية تأثر فيها بأبائه "إبراهيم طوقان، وعبد الرحيم محمود، وعبد الكريم الكرمي"، وتبعه فيها "سميح القاسم، وتوفيق زياد"، لكنه كان أعلاهم صوتاً لما تميّز به شعره في هذه المرحلة بالوضوح، وظهور الرسالة إلى قارئها في أظهر صورة، بالإضافة إلى ظهور الناحية الأيديولوجية المتمثلة في الدفاع عن الأرض. فقد تحاشى درويش في هذه المرحلة الغموض، وتمركز المعنى عنده حول نقطة محددة، وهي إدراج الواقع السياسي في رؤيته، مما أكسب لغته الشعرية وضوحاً دلاليّاً في هذه المراحل المبكرة، وقد جاءت دواوينه الأولى لتحفل بهذا الوضوح ومنها: ((أوراق الزيتون 1964م، عاشق من فلسطين 1966، آخر الليل 1967م، العصافير تموت في الجليل 1970م)).

وقد عبّر درويش عن وظيفة الأدب/ الشعر في هذه المرحلة بقوله: "لا حياة لأدبنا إلا إذا كان سلاحاً لهذا الإنسان، وزاداً له"⁽²⁾، وغدا النقاد بعد ذلك يسمون هذا الشعر بشعر المقاومة، ويسمون صاحبه بشاعر الأرض المحتلة، كما عبّر عن ذلك "رجاء النقّاش" في كتابه (محمود درويش شاعر الأرض المحتلة)، وفيه عبّر عن تجربة درويش في هذه المرحلة بأنّه كان مهموماً "بتسجيل صور الحياة الشعبية اليومية، والاستفادة منها في بناء القصيدة"⁽³⁾.

وبذلك كانت وظيفة الشعر في هذه المرحلة مستمدة من النضال والعلاقة المباشرة مع العدو. وإذا كان "رومان ياكبسون" قد حدد الوظيفة التي ينطوي عليها العمل الأدبي أو الرسالة، وجعلها تدور بين الانفعالية والشعرية والإفهامية والمرجعية والإثارية أو الانتباهية، فإنّ وظيفة شعر درويش في مرحلته المبكرة هذه قد جاءت انفعالية Emotive وذلك في وضوح أثر المرسل وهيمنته

على عمله من خلال تعبيره عن موضوعه، وهو الدور الذي قام به درويش ببراعة في خلق انفعال لدى الجمهور الفلسطيني؛ لذلك كان المعنى واضحاً بسيطاً، وقد عبّر عنه درويش في قوله⁽⁴⁾:

قصائدنا، بلا لونٍ

بلا طعم... بلا صوت!

إذا لم تحمل المصباح من بيت إلى بيت!

وإن لم يفهم " البسطا " معانيها

فأولى أن نذريها

ونخلد نحن.... للصمت!

وكان معيار الجمال الذي تقاس به جودة القصيدة لديه متمثلاً في حفظ القارئ لها عن ظهر

قلب، كما يقول⁽⁵⁾: أجّل الأشعار ما يحفظه عن ظهر قلب

كلُّ قارئ..

فإذا لم يشرب الناس أناشيدك شرب

قل، أنا وحدي خاطئ...

وبذلك تحددت لديه وظيفة القصيدة في الإقناع والتأثير، واتّحت مساحة الكشف

والتجريب والرؤيا، مما طبع معانيه بالتحديد ووضوح الهدف.

أما المرحلة الثانية من شعر درويش فتتسم بميسم التحول من شعر المقاومة إلى مقاومة

الشعر، ومن كونه شعر قضية إلى قضية الشعر، وذلك بمغادرته فلسطين عام 1970م، وبدأت

القصيدة في هذه المرحلة رمزاً لكل الأحلام المجهضة، ودعوة للتحرر من ميثولوجيا المنتصر،

وصارت القصيدة عنده مصدرًا لثقافة مفتوحة على المستقبل، تزخر بتدفق المعاني والتراكيب، في إطار

رؤية قد ابتعدت عن مركز الدائرة؛ لتتمكن من التعبير وفق تجربة إنسانية عامة.

إنّ المدة الكبيرة التي قضاها درويش في المنافي العربية والأجنبية قد جعلته قادرًا على قراءة

الواقع من منظور إنساني غير مشروط بأيديولوجية محددة؛ فصارت معانيه أكثر عمقًا ومفارقةً وبعداً

عن اصطیاد القارئ العَجَل لها، وندّت عن الغنائية والخطابية والتحريض، وظهر ذلك في دواوينه

المفارقة وبتقيض المعنى

((أحبك أو لا أحبك 1972م))، وديوان ((أعراس 1977م))، ووصلت إلى قمة نضجها في ((سريير الغربية 1995م، لماذا تركت الحصان وحيداً 1999م، جدارية 2000م، حالة حصار 2002م، لا تعتذر عما فعلت 2004م)).

وبذلك أخذ شعر درويش في هذه المرحلة بعداً "لا تاريخياً" يُضاف إلى البعد التاريخي لشعره في المرحلة الأولى، بحيث يظل قابلاً للقراءة في لحظات تاريخية قادمة، وذلك بانفتاح تجربته في هذه المرحلة على ما هو إنسانيّ عام.

والحقيقة أنّ تحول تجربة درويش، في هذه المرحلة، كان مرهوناً بخروجه من أتون الالتصاق المباشر بالمعركة، ممّا غيّر من وظيفة الشعر عنده، فهو لم يعد يؤمن بالدور المباشر للشعر في تغيير المصير، بل يعدّه لغة حضارية بطيئة التأثير، يحاول أن يلج من خلاله إلى العمق؛ لينبّي جماليّات تشكل وعي متلقيه، هذا الوعي لا يغيّر في الحال، ولكنه يفلسف الأشياء ويترك لها أن تعمل في تودة وأناة.

كما أنّ تطور رؤية الشاعر في هذه المرحلة، واتساع ثقافته، واختلاف جمهوره الذي لم يعد الشعب الفلسطينيّ فقط، بل الإنسانية بعامّة، ومن ثمّ فقد تغيّرت التجربة وتلاشى الوضوح.

وقد عبّر درويش عن وظيفة الشعر في هذه المرحلة بقوله: "على القصيدة أن تغيرني. إنني لا أعرف ما هو الشعر، ولكنني بقدر ما أجهل هذه المهمة أعرف تمام المعرفة ما ليس شعراً. ما ليس شعراً بالنسبة لي، هو ما لا يغيّرني؛ ما لا يأخذ منّي شيئاً ولا يعطيني لوعة أو فرحاً، هو ما لا يقدم لي أحد مبررات وجودي وإقامتي على هذه الأرض؛ هو ما لا يُبرهن لي جدواي وقدرتي على الخلق"⁽⁶⁾.

ولعلّها جسارة عظمى أن يُقدّم محمود درويش على تحويل مسار تجربته الشعرية إلى هذا الحدّ الكبير؛ مجازفاً بشعبيّته الجارفة التي عهدتّه ملتصقا بهمومها وقضيتها، دون أن ترضى له بالانفصال عنها قدر أنملة. ولعلّه أيضاً قد نجح في أن يتحول بقضية الأرض - أقول (ب)، لا عن - إلى نسقٍ عام، بحيث يجعل من شعره مداراً لها ولغيرها من الموضوعات.

وفي هذه المرحلة يتقمص درويش دور "لوركا" الذي تغنّى به كثيراً في دواوينه، حيث بدا استيعابه الواضح للمتغيّرات الإبداعية، ووعيه بكونه واحداً من شعراء الإنسانية كلها، يحاورهم

ويتبادل وإياهم حوار الإبداع. وبذلك ظهر لومُّه الشديد على أولئك الذين أرادوا المباشرة في الخطاب الشعري، كما عبّر عن ذلك في قوله من قصيدة "اغتيال": يغتالني النقاد أحياناً:

يريدون القصيدة ذاتها

والاستعارة ذاتها...

فإذا مشيتُ على طريق جانبيّ شاردًا

قالوا: لقد خان الطريق

يغتالني النقاد أحياناً

وأنجو من قراءتهم،

وأشكرهم على سوء التفاهم

ثم أبحث عن قصيدتي الجديدة!

إنه التحوّل الحاسم لصالح القصيدة غير عابئ بالنقد والنقاد.

وعلى الرغم من هذا التباين الواضح بين المرحلتين، فإنه لا يجوز الفصل بينهما؛ إذ لولا المرحلة الأولى ما كانت الثانية، كما أنّ موضوع القضية الفلسطينية ظل المعين الأوفى للمرحلتين، وإنّ تغيرت الرؤية الشعرية في كلّ، ثمّ إنّ التطور هو ديدن الأشياء ومنها الشعر، والذي يُنصب من شعره أنموذجاً يقف عنده ينتاب شعره العدم بمرور الوقت، وهو الأمر الذي ينتفي عن شاعر بحجم محمود درويش، بوصفه ممتلكاً لوعي إبداعي مكّنّه من توجيه دقّة الشعر، لا لصالحه وإنما لصالح الإنسانية. ولعلّه السرّ الكامن وراء ترجمة أعماله للغات عدّة، بالإضافة إلى أن ما وسمناه "بالمباشرة" في المرحلة الأولى لا يعدّ عيباً بقدر ما يُعدّ مطلباً إبداعياً لشعبٍ يحتاج إلى مَنْ يوقظ فيه آتات الحساس، وهي إحدى وظائف الشعر التي تحدثنا عنها.

إذاً نستطيع أن نقول: إنّ وظيفة الشعر كما أرادها محمود درويش قد وجّهت المعنى في شعره عبر المرحلتين، فهو في الأولى بسيط واضح، وفي الأخرى عميق كامن وراء رؤية جمالية مكثفة، يتداخل فيه الحسّ الصوفي والاستعاري والمكانيّ، مع بروز لعبة المفارقة في تشكيله وفق المخاتلة التي يشهدها الواقع المُعبّر عنه.

- سياق ثانٍ: حول مفارقة النص الذي بين أيدينا:

يحسُن بنا أن نبدأ هذا السياق بمقولةٍ مهمّةٍ "ليوري لوتمان" يقول فيها: "الشعر الذي يحمل بلاغاً شعرياً، هو ذلك الشعر الذي يتواكب فيه المتوقع واللامتوقع في وقتٍ واحد، أمّا فقدان الأصل الأول (المتوقع) فإنه يجعل النص عديم المعنى، على حين أن فقدان الأصل الثاني (اللامتوقع) يجعله عديم القيمة"⁽⁷⁾.

وحضور المفارقة في القصيدة يحقق لها تلك المرتبة التي يراها "لوتمان" وهي (البلاغ الشعري)؛ إذ إنّ المفارقة تتحقق في ظهور النقيض المباشر للمعنى (اللامتوقع)، ولا يتحقق ظهورها إلا من خلال معجميّة اللغة (المتوقع)، وبذلك يكون المعنى المتشكل من خلالها ذا دلالةٍ وذا قيمة. والمفارقة "تقاوم صدق المعنى"⁽⁸⁾؛ إذ هي نتاج له على صورة تخالف ظاهر اللغة، وذلك في تحولها من المبدع الذي صنعها في إطار شفرة تنفك عند القارئ باكتشافه رموز هذه الشفرة، لذلك فمن جمالياتها أنها تخلق وعياً قادراً على معاينة التناقض وكشف الانسجام بين الأضداد، واستنباط المعنى من خلال نقيضه، وعلى هذا جاء تعريف أحد الدارسين لها بأنها "نظرةٌ إلى الحياة تدرك أنّ الخبرة عرضة إلى تفسيرات شتى، لا يكون (واحد) منها هو الصحيح، وتدرك أن وجود التناقضات معاً جزء من بنية الوجود"⁽⁹⁾.

وتقوم المفارقة بدور كبير في تشكيل القصيدة المعاصرة، وذلك لقيامها على مراقبة الواقع وتناقضاته، ومرجع ذلك إلى أنّ "المفارقة من أقوى الدلائل على حرية التصور وقوة النفاذ في الأشياء، بحيث تدرك في المؤلف السائد معنىً جديداً لم تنتبه إليه الأذهان، وهذا المعنى الجديد نقيض لذلك السائد. ومن ثمّ تكون هذه "المخاتلة" الفنية سبباً للدهشة والإعجاب، استجابة للبداهة المتولدة من كشف التناقض فيما ألفته الطبائع وسلّمت به العقول"⁽¹⁰⁾.

وعلى هذا الأساس تحتاج المفارقة جهداً مضاعفاً من المتلقي في إدراك كُنْهها، ولكنه جهد ينمُّ عن لذةٍ قرائية.

ويعدّ السياق عنصراً مهماً في إدراك المعنى الذي تنتجه لنا المفارقة، "فإنّ الوعي بالتضاد شرط أساس في إدراك المفارقة. ففي المفارقة اللفظية يكون التضاد بين النص والسياق.. وقد يكون

التضاد في مجرى السياق.. وقد يكون النص في الغالب في تضاد مع السياق ويحمل في الوقت نفسه تناقضاً ذاتياً⁽¹¹⁾ وبذلك يظهر دور السياق في كشف المعنى المتولد عن المفارقة، بحيث لا يُجدي معها غلق بنية النص على نفسها، بل انفتاحها عبر قنوات السياق المختلفة، فالمتلقي يخترق النص محاولاً إقامة علاقات بين ظاهر الكلمة ومحملاتها النصية، وهو في اختراقه هذا محكوم بالسياق راجع إليه.

وتنصب دراستنا على نصّ (.... عندما يبتعد) من ديوان الشاعر (لماذا تركت الحصان وحيداً) على تحليل المعنى من خلال لعبة المفارقة، بوصفها مفتاحاً تتجلى من خلاله المعاني غير المباشرة في نصّ الشاعر.

وديوان ((لماذا تركت الحصان وحيداً)) من الدواوين التي تنتمي لتجربة درويش في المرحلة الثانية، تلك المرحلة التي غادر فيها قُرب المعنى وانقياده للقارئ. ويعد الديوان امتداداً لسيرة الشاعر الذاتية.

والقصيدة التي نحن بصدددها (.. عندما يبتعد) تُعدّ تمثيلاً إبداعياً للمعنى المشكل من خلال المفارقة، ولا عجب في ذلك إذ إن التناقضات باتت تحكم الواقع المعيش، وربّما كان اتكاء درويش على المفارقة في بناء نصوصه مبرراً لما عبّر عنه في إحدى مقابلاته بأن تتم قراءة شعره بمفتاح السخرية التي طبعت شعره⁽¹²⁾.

ولا شك في أن من دلالات المفارقة حصول السخرية، التي تصطنعها الذات تجاه الحدث الشعري، أو الشخصية داخل النص⁽¹³⁾.

وسوف يسعى البحث إلى تقصي أثر المعنى داخل القصيدة من خلال المفارقة بأشكالها المختلفة التي تظهر في النص، وبذلك يظهر لدينا الاحتفاء باللغة من خلال المفارقة اللفظية، والاحتفاء بدرامية النص من خلال المفارقة الدرامية، وكذا بالإيقاع ودوره في مساندة هذه الأشكال عبر مقاطع النص المتعددة.

النص⁽¹⁴⁾: ... عندما يبتعد

للعُدوّ الذي يشربُ الشاي في كوخنا

المفارقة وبتخيض المعنى

فرسٌ في الدخان. وبنّت لها
حاجبانِ كثيفانِ. عينانِ بَنيتان. وشعرٌ
طويلٌ كليل الأغانى على الكتفين. وصورتها
لا تفارقه كلما جاءنا يطلبُ الشاي. لكنه
لا يحدثنا عن مشاغلها في المساء، وعن
فرسٍ تركته الأغاني على قمة التلّ... /
... في كوينا يستريح العدو من البندقية،
يتركها فوق كرسيّ جدي. ويأكل من خبزنا
مثلاً يفعل الضيف. يغفو قليلاً على
مقعد الحيزران. ويحنو على قرو
قطّنا. ويقول لنا دائماً:
لا تلوموا الضحية!
نسأله: من هي ؟
فيقول: دمٌ لا يجفّفه الليل... /
o
... تلمع أزراؤُ سترته عندما يبتعد
عم مساءً! وسلّم على بئرا
وعلى جهة التين. وامش الهويّنى على
ظلّنا في حقول الشعير. وسلّم على سرونا
في الأعلى. ولا تنس بؤابة البيت مفتوحةً
في الليالي. ولا تنس خوفَ
الحِصان من الطائرات،
وسلّم علينا، هناك، إذا اتسع الوقت... /

هذا الكلام الذي كان في ودنا
أن نقول على الباب... يسمعه جيّدًا
جيّدًا، ويخبّئه في السعال السريع
ويلقي به جانبًا.
فلماذا يزور الضحيّة كلّ مساء؟
ويحفظ أمثالنا مثلنا،
ويعيد أناشيدنا ذاتها،
عن مواعيدنا ذاتها في المكان المقدّس؟
لولا المسدسُ
لاختلط الناي في الناي... /
o
... لن تنتهي الحرب ما دامت الأرضُ
فينا تدور على نفسها!
فلنكن طيّين إذا. كان يسألنا
أن نكون هنا طيّين. ويقرأ شعراً
لطيّار (بيتس): أنا لا أحبّ الذين
أدافع عنهم، كما أنني لا أعادي
الذين أحاربهم...
ثم يخرج من كوخنا الخشبيّ،
ويمشي ثمانين متراً إلى
بيتنا الحجريّ هناك على طرف السهل... /
o
سلم على بيتنا يا غريب.
فناجينُ

المفارقة وبقية المعنى

قهوتنا لا تزال على حالها. هل تَشُمُّ
أصابعنا فوقها؟ هل تقول لبنتك ذاتِ
الجديلة والحاجبين الكثيفين إنَّ لها
صاحبًا غائبًا،

يتمنّى زيارتها، لا لشيء...
ولكن ليدخل مرآتها ويرى سرُّه:
كيف كانت تتابع من بعده عمره
بدلاً منه؟ سلّم عليها
إذا اتسع الوقت... /

o

هذا الكلام الذي كان في ودّنا
أن نقول له، كان يسمعه جيّدًا
جيّدًا،

ويخبّئه في سعالٍ سريعٍ،
ويلقي به جانبًا، ثم تلمعُ
أزرارُ سترته، عندما يتّعدّ...

- التحليل:

يأتي ديوان ((لماذا تركت الحصان وحيداً)) ليُمثّل المرحلة الثانية من تجربة درويش الشعرية،
وذلك في اتساع التجربة وتطور القصيدة عبر مسارات العمق والتركيز الدلالي، وهو بذلك لا
ينفصل عن موضوع القضية الفلسطينية وإنما ينفصل في الرؤية والتعبير؛ إذ جاء الديوان معبراً عن
سيرة الشاعر الذاتية.

والقصيدة التي بين أيدينا (...) عندما يتعدّ تختط لنفسها عالماً جديداً، ورؤية عميقة تجاه
الذات الشاعرة، والتصاقها بالموضوع (قضية الأرض الفلسطينية)، فقد بدا الشاعر فيها غير ملتصق

بمركز القضية، الأمر الذي ساعده على أن يُفلسف رؤيته تجاه موضوع طالما جاهد بشعره الخطابي في سبيله، وذلك في مرحلته الأولى.

أ- المعنى القريب للنص / قراءة أولى:

تطرح القراءة الأولى للنص إشكالية خطيرة، أو هكذا تبدو، إذا ما غيّبنا عنه "لعبة المفارقة" بوصفها مفتاحاً رئيسياً للتوغل داخل عروق النص. وتبدو هذه الإشكالية في أن المعنى الذي يطرحه نصّ (...) عندما يبتعد يتقدّم في دوائر متشابكة نحو "التطبيع مع العدو" أو الاعتراف بأحقّيته في امتلاك الأرض تماماً كالشعب الفلسطيني، والقارئ الذي عهد "درويشاً" يُسَطّر بشعره ذاكرة الأرض وملحمة المقاومة- في مرحلته الأولى - سوف يذهب إلى هذا المعنى؛ ملتصقاً بخروج الشاعر من أرضه، وبُعدّه عن دائرة المواجهة المباشرة مع العدو؛ مبرّراً وسباقاً يعضد به ما ذهب إليه من معنى.

وإذا كان هذا القارئ قد ركن إلى هذا السياق الخارجي في تأكيد ما ذهب إليه من أنّ النصّ يبرز تخلي درويش عن قضيته وأرضه، فإن السياق اللغوي الداخلي قد يُحقّق له ما ذهب إليه حسب نظريته القريبة للمعنى، وحسب تغييبه لعنصر المفارقة.

ولو أننا تقمصنا دورَ هذا القارئ وحاولنا أن نتلمس شواهد من النص تؤيد ما ذهب إليه من معنى، لوجدنا مندوحة لذلك تتمثل في المعنى الظاهر، من ذلك - مثلاً - تلك الصورة التي يرسمها "درويش" للعدو داخل النص، في مقابل صورته التي تمثل صورة كلّ الفلسطينيين.

فقد صور الشاعر العدو منتفشاً، مستباحة له كل الأمور، لم يترك للشاعر وطنه ومنزله، كما لم يترك له أن يهنأ بالعيش في كوخه البعيد، فهو يستبيحه صباح مساء، في حين تقابل الذات الشاعرة كل ذلك بشيء من الاستسلام والخنوع، مكتفية بدور المتفرّج، يقول الشاعر:

في كوخنا يستريح العدو من البندقية،

يتركها فوق كرسيّ جدّي. ويأكل من خبزنا

مثلاً يفعل الضيف. يغفو قليلاً على

مقعد الخيزران. ويجنو على قرّو

قُطْنَا.

إنَّ غلبة الأفعال المضارعة على المقطع (يستريح، يتركها، يأكل، يفعل، يغفو، يحنو) تعطي معنى التجدد والاستمرار للحدث، فالعدو يستمرى كل شيء في المكان (الكوخ)، فهو يمارس الراحة والأكل وما يتبعه من شرب، ثم إغفاءة النوم، ومداعبة ما يحلّ في المكان من ققط، كما يُمارس فعل الإرهاب الصامت، أو السطو الخفي، وذلك حين يضع بندقيته فوق (كرسيّ الجد)، دون أن تخفى علينا مكانة الجد المقدّسة التي تنتقل إلى البندقية حين تحلّ محله، نعم لم يقل لنا المشهد أنّ العدو قد أنزل الجد من فوق كرسيه؛ كي يضع بندقيته، ولكنه أمرٌ مستنبط؛ ليتكون لدينا معنى مغادرة الجد لكرسيه بمجرد أن يرى قدوم العدو، ولك أن تتصوّر إذا كان هذا فعل الجد وهو يمثل الحكمة والعراقة، فما بالنا بمن هم دونه في (الكوخ) سنًا وحكمةً وعراقة.

وإذا ما استمرّ بنا الحال متقمصين دور ذلك القارئ، الذي يرى أنّ درويش قد رضي بالأمر الواقع، وأنّ على الفلسطيني أن يؤقلم نفسه على العيش بجانب عدوه، فسنجد مشهداً آخر يحكم المعنى الذي ذهب إليه ويؤكدده، وذلك في قول درويش: ... لن تنتهي الحرب ما دامت الأرض

فينا تدور على نفسها!

فلنكن طيبين إذا. كان يسألنا

أن نكون هنا طيبين. ويقرأ شعراً

لطيّار "بيتس": أنا لأحبّ الذين

أدافع عنهم، كما أنني لأعادي

الذين أحارهم...

ثم يخرج من كوخنا الخشبيّ

من المعلوم أنّ (لن) تُفيد التأييد فيما تعلقت به من حكم، فحين يقول الشاعر: (لن تنتهي الحرب..) فهو يقرّ بأنّ الحرب لن تبرحنا ولن نبرحها؛ لذلك فلا طاقة لنا بالاستمرار في هلكتها، "فلنكن طيبين إذا"... هكذا بدت رؤية الشاعر تجاه الحرب، وهكذا عبّر بالتحامه مع قول الشاعر الإنجليزي "بيتس" عن هذه الرؤية التي تُظهر صورة الخزي والعار، لا الطيبة كما عبّر عنها الشاعر،

ثمّ لتتوقف عند ختام المشهد " يخرج من كوخنا الخشبيّ " فلا زال العدو يمارس سطوته على الذات ذهاباً وجيئة.

وزيادةً في التأكيد يذهب القارئ- صاحب هذه القراءة الأولى- إلى الاستشهاد بمشهد ثالث من مشاهد النص، بوصفه سياقاً مؤكداً لما ذهب إليه من معنى، هذا المشهد يتمثل فيما رسم الشاعر لذاته من قبوله لحال الخنوع لعدوه، فهذا هو يرضى بالعيش في كوخ خارج جغرافية المكان الذي ترعرع فيه، غير أملٍ في أن ينهض إلى استرداد هذه الأرض، وبذلك تغيب فكرة الشهادة والتضحية عن النص، يقول الشاعر: سلّم على بيتنا يا غريبُ

فناجينُ

قهوتنا لا تزال على حالها. هل تشمُّ

أصابعنا فوقها؟ هل تقول لبتك ذاتِ

الجديلة والحاجبين الكثيفين إنَّ لها

صاحباً غائباً،

يتمنى زيارتها، لا لشيء...

ولكن ليدخل مرآتها ويرى سرَّهُ

" سلّم على بيتنا يا غريب " مقطع يبدأ بحرف السين مما يُذكرنا بمقولة قديمة للشاعر قالها لعدوه أيضاً: " سجّل أنا عربيّ " ولكن شتان بين الجملتين، فقد غدت نبرة الخطاب أكثر تعبيراً عن الاستسلام في الجملة الأولى، في حين كانت الذات حاضرة في الجملة الثانية (أنا عربي)، تُراه حقاً ذلك التحول الكبير في رؤية درويش للقضية، فقد تخلّى عنها حين غابت مفردة الأرض عن المقطع، وعُبر بملاساتها (القهوة ورائحة الأصابع عليها)، بعد أن كان التغني بالتراب والشجر والسنونو والدوري، ثم إن قولته: " يتمنى زيارتها " تشي ببعده عن تحقيق ذلك التمني، وذلك لما ينطوي عليه التمني في اللغة من مقابلة، فهو يتمنى زيارتها، أي أنه لم يزرها، ولو افترضنا جدلاً أنه زارها فإن ذلك " لا لشيء... " وهي عبارة تشي بالخوف من العدو، والجزع من أن يصرح أمامه برغبته في أن

المفارقة ونقيض المعنى

يلتحم بأرضه؛ لذلك يعطي مبررًا خياليًا لزيارته يتمثل في بُعد "المرأة"، فهو فقط يريد أن يسكن في خيال مدينته إن تمكن من زيارتها ثم يعود سريعًا.

ويُكمل ذلك القارئ سياقاته المبررة لما ذهب إليه من معنى؛ ذاكراً دلالة العنوان على ذلك الخوف الذي يعتري الشاعر، فقد جاء العنوان "عندما يبتعد" ليشي-بمعنى الرهبة التي تسكن الذات داخل النص من عدوها، فهي لا تقول ما تقول إلا عندما يبتعد.

وبذلك بدت لنا تلك القراءة الأولى مُنقادةً للغة النصّ في حياديتها، ومشتغلة على سياقات توافق هذه الحيادية، وذلك في الوصول بالنص إلى معنى قريب ظاهر، لم ينحرف به قارئه إلى شعاب التناقض الذي ينتج نقيض المعنى، كما أنه لم يستعن بعنصر المفارقة في هذه القراءة العجلى، فكانت دلالة ما خرج به أن محمود درويش خانّ شعره، وخانّ شعبه وقضيته حين خنع لسطوة العدو واستسلم له، تمامًا كما خنع هذا القارئ لسطوة المعنى القريب واستسلم له.

ولكن هل نستسلم للمعنى الذي توصّلت إليه هذه القراءة الأولى؟!، بالطبع لا...، فالمعنى في قصيدة درويش قد انبنى على لعبة المفارقة، ربّما كان مسوّغ ذلك لديه رغبته في رصد تناقضات الواقع من حوله، بعد أن انفتحت رؤيته للتعبير الإنساني غير المحصور حول نقطة بعينها؛ لذلك فسوف يُعمل التحليل معول المفارقة في هدم ذلك المعنى القريب، والتنقيب عن المعنى الذي يستقيم والسياق الذي يحكم تجربة الشاعر، كما سبق وأشارنا إليه في بداية البحث.

ب- المعنى النقيض / قراءة المفارقة:

يُغامر الشاعر في إخفاء المعنى من خلال التلاعب ببنية النص اللغوية؛ فيلجأ أحياناً إلى المجاز والاستعارة وغيرها من فنون البلاغة، غير أنه في المفارقة التي يصطنعها لقصيدته يخاطر بخفاء المعنى تمامًا، تاركاً أمر التنقيب عنه لمتلقيه، الذي يؤمّل الشاعر فيه حسن استقبال الرسالة. والمفارقة من هذا المنطلق منطقة عبور من المحدود إلى غير المحدود، وفيها تمرّ الذات الشاعرة بمراحل من الوعي الذي يجمع الأشتات ويوفّق بين المتناقضات.

وكما سبقت الإشارة فسوف نحاول أن نكتشف المعنى النقيض للمعنى المتحقق في القراءة الأولى للنص، وذلك في نقاط تأتي:

1 - المفارقة اللفظية:

ويعرفها محمد العبد بقوله: "هي شكل من أشكال القول يُساق فيه معنى ما، في حين يُقصد منه معنى آخر، يُخالف غالباً المعنى السطحي الظاهر"⁽¹⁵⁾، وقد استخدمها درويش في إبراز حدة التناقض في السلوك لدى شخوص النص، وذلك في قلب الحقائق وفلسفتها، والنظر إلى الأشياء نظرة جدلية تخلق رؤيتين حيالها، مما ينتج معنىً إيحائياً Connotative يكتشفه المتلقي من خلال العكوف على تتبع سياقات النص.

جاءت صورة "العدو" في القصيدة مفارقةً للدلالة الدارجة للفظ، من كونه ذلك المعتصب للأرض الراغب في انتهاكها، إلى كونه ذلك العربيّ المهادن للعدو الإسرائيليّ، أو هو بلغة السياسة مَنْ صار مِنْ "قوات التحالف/ حليف" مع العدو ضد بني جلدته من الفلسطينيين.

وتأتي المفارقة اللفظية لتؤيد هذا المعنى ويساندها سياق النص في ذلك، فقد عبّر الشاعر عن شخصية "العدوّ" من خلال عنصر المفارقة، بما يجعلنا ننأى أن يكون هذا العدو هو الإسرائيليّ مغتصب الأرض، وذلك لأن العدو مهما بلغت به الشفقة والرحمة بمن يغتصبهم، فهو لا يأمنهم أبداً حتى نجد الشاعر يصوّره داخل نصّه بأنّه [يشرب الشاي]، و[يستريح من البندقية، يتركها فوق كرسيّ جدّي. ويأكل من خبزنا]، و[يغفو قليلاً على مقعد الخيزران]، فأبي عدوّ هذا؟! الذي يترك سلاحه ويغفو وهو بين مَنْ يُبارزونه العداء، وإنما ذلك هو "العربيّ" الذي حالف العدو ضدّ إخوانه، وهو رغم أنّه قد صار من الأعداء إلا أنه يعلم أن أخاه العربيّ (الفلسطينيّ المغتصب) ليست من أخلاقه الخيانة فيبادر بوضع سُمّ له في "الشاي"، أو اغتياله وهو في غفوته مستغنياً عن بندقية. إنّ ذلك العربيّ الخائن وهو يمارس حراسته الأثمة على المشرّدين من الفلسطينيين في

أكوأخهم بأمرٍ من العدو - ليعلم أنه بمأمنٍ وهو بين هؤلاء، يقول الشاعر:

في كوخنا يستريح العدو من البندقية،

يتركها فوق كرسي جدّي. ويأكل من خبزنا

مثلاً يفعل الضيف. يغفو قليلاً على

مقعد الخيزران. ويجنو على فرو قطننا.

ويقول لنا دائماً:

لا تلوموا الضحية!

نسأله: مَنْ هي؟

فيقول: دُم لا يجففه الليل...

استكمالاً لرسم صورة "العربي الخائن المهادن" لا "العدو" كما زعمت القراءة الأولى، نقول إن العدو لا تصل به الرحمة أن [يخنو على فرو القطة] وهو مَنْ يطأ بأقدامه أعناق الأطفال، ويطمس معالم وجوههم برصاص أسلحته، وهذا تناقض أفرزته لنا المفارقة وأنتجت لنا معنى آخر للعدو، وعليه تسير دلالة النص.

وإذا ما كُنّا قد انتهينا من هذا الجزء الخاص بتعيين دلالة "العدو" في القصيدة، فإن المفارقة تنصب الآن على ذلك العربي الخائن، الذي فارق قيمه وشعبه وأرضه، وارتمى في حضن العدو الإسرائيلي، يمارس ضدّ إخوانه تلك المراقبة والحراسة الليلية عليهم؛ يأكل ويشرب من أقواتهم، وينام على كراسيهم، ثم يقول لهم: [لا تلوموا الضحية!] إن كلمة [الضحية] هنا قد حققت المخاللة والتناقض والسخرية المُرّة، فهذا "المهادن الخائن" يعدّ نفسه ضحية بعد كل هذا، وجاء استثمار الشاعر لعلامة الترقيم المتمثلة في إشارة التعجب (!) لتشي- بهذه الفكاهة المأساوية التي حققتها المفارقة.

إنّ درويش يستثمر لعبة المفارقة في إظهار معنى الانقسام الذي يعتري الذات الفلسطينية، حين تخلّي جزء منها عن قضيتته وباع نفسه للعدو، وهو مع كل هذا يعدّ نفسه ضحية، في حين يُعبّر درويش عن الضحية الحقيقية بقوله: فلماذا يزور الضحية كلّ مساء؟

ويحفظ أمثالنا مثلنا،

ويعيد أناشيدنا ذاتها،

عند مواعيدنا ذاتها في المكان المقدس؟

لولا المسدّس

لاختلط النَّاي في النَّاي...

إنَّ هذه الأحداث التي خلقتها الأفعال [يزور، يحفظ، يعيد] لتصطرع في نفس الشاعر، التي تحاول أن تجد مبررًا لما فعلته تلك الذات الأخرى الخائنة، بعد أن كانت تعيش مع الذات الشاعرة وتلتفّ حول مثل واحد، ونشيد واحد، ومكان مقدّس واحد.

وبذلك تظهر لنا المفارقة في الانقسام بين المقدّس والمدنّس على مستوى الذات والمكان، ويظهر ذلك في رمز " البنت " الذي يظهر في المقطع الآتي: للعدوّ الذي يشرب الشاي في كوينا فرس في الدّخان. وبنت لها

حاجبان كثيفان. عينان بنيتان. وشعرٌ

طويل كليل الأغاني على الكتفين. وصورتها

لا تفارقه كلما جاءنا يطلب الشاي. لكنّه

لا يحدثنا عن مشاغلها في المساء.

هذه " البنت " هي رمز للأرض المقدّسة، التي كانت الذات تقطنها قبل أن تخرج مشردة إلى الأكواخ، وقد بدت هذه الأرض المقدّسة بملامح بائسة [حاجبان كثيفان] وكأنّ العدو قد غيّر من صورتها، وشوّه ملامحها الجميلة. وتظهر المفارقة في كَوْن هذا " العربي " هو مَنْ ضيّع صورة المكان، حتى غدت لا تفارقه تلك الصورة الجديدة التي أحدثها العدو على ملامح الأرض، وهو لا يحدث أولئك البعداء الغرباء في أكوأخهم عمّا آلت إليه؛ خشيةً أن يثوروا عليه.

وإذا كانت القراءة الأولى قد أبانت عن دعوة الشاعر لمعنى التطبيع مع العدو؛ فإن المفارقة تهدم هذا المعنى من جهتين، جهةٍ حققناها سابقاً وهي أن العدو ليس إلا خيانة بعض الشعب العربيّ للقضية الفلسطينية، ونؤكد هنا أيضاً بما قاله الشاعر: لولا المسدس

لاختلط النّاي في النّاي... /

أي لولا هذه البندقية التي يحملها ذلك العربي المهادن، لما صارت الأمور إلا إلى التضامن خلف مرجعية واحدة.

أمّا الجهة الثانية التي نهدم بها المعنى الأول، فتتمثل في أنّ الشاعر يُعبّر عمّا يعتري الذات الخائنة من اضطراب وانقسام بقوله: فلنكن طيبين إذا. كان يسألنا

أنا نكون هنا طيبين.

ويقرأ شعراً لطيار (بيتس) : أنا لا أحبّ الذين

أدافع عنهم، كما أنني لا أعادي

الذين أحاربهم.

إنّ هذا "العربي الخائن" واقع في تناقض عظيم، وقد نفذ الشاعر إلى مطاوي نفسه ليُعبّر عن أن هذا الخائن لا يحبّ العدو الإسرائيليّ، كما أنه لا يُعادي الذين يحاربهم من الفلسطينيين المشردين، ومن هذه الأطراف تنشأ المفارقة في إظهار واقع الأمر الذي يعتري هذه الذات، كما يبرز أثر التشرد الذي يصيبها، وهو تشرد نفسيّ، يفوق التشرد المادي الذي يعيشه الفلسطينيّ خارج أرضه.

ومن المعاني الخلافية التي تولدها المفارقة اللفظية داخل القصيدة، ما يحققه البُعد الجراماتيكي والأجرومي للفظّة داخل النص، من ذلك مثلاً التذكير والتأنيث، فإنه يُحقّق مفارقة بالتقابل entailment فحين ننظر إلى لفظّة [فرس] - وهي مؤنثة - في مقابل لفظّة [الحصان] سنجدُ بُعداً دلاليّاً موسّعاً لهما في القصيدة. فكما هو معروف إنّ عزّ العربي وتاريخه يُرمز له بالحصان، وقد اتكأ الشاعر على هذه الدلالة ليُوحى بعزّة الشعب الفلسطينيّ المناضل، في مقابل دلالة التخاذل التي رسمها لذلك الخائن لأبناء شعبه، وذلك في استخدامه للفظّة [فرس] يقول:

للعُدوّ الذي يشرب الشاي في كوخنا

(1) فرسٌ في الدُّخان

عَم مساءً! وسلم على بئرا

وعلى جهة التين. وامشِ الهُوَيْنِي على

(2) ظلنا في حقول الشعير. وسلم على سرونا

في الأعالي. ولا تنس بَوَابَ البيت مفتوحة

في الليالي. ولا تنس خوف

الحِصان من الطائرات،

تَعِجُ المفارقة في طرفي المشهد من خلال عنصر التذكير والتأنيث، فقد رسم الشاعر صورة هلامية مفتتة للعدو/ العربي الخائن من خلال حضوره السلبي في ساحة الأرض؛ ليناسب إخوانه العداء على فرس يشبه الدخان في عدم الفاعلية، في حين يقف الطرف المناضل بحصانه، الذي يفزع من صوت الطائرات، رابط الجأش. إنه رغم عدم توازن القوى فإنّ المفارقة ترسم ذلك الدور البطوليّ المجاهد من أجل استرداد الأرض، وذلك حين ترجح كفة " الحصان" رغم خوفه، على حساب الطائرات التي بدت فرسًا في فضاء من دخان لا يلبث أن ينقشع.

وامتدادًا لعنصر المفارقة اللفظية أيضًا، يظهر لدينا تعريف اللفظة وتنكيرها، ودوره في خلق المفارقة وإنتاج المعنى، فالقصيدة تقوم على حضور كبير " للعدو" الذي جاء معرفًا، في حين تبرز تداعيات المخالفة في غياب الشعب الفلسطيني مشردًا في الأكواخ البعيدة عن تحوم الوطن. ويلجأ الشاعر في نهاية النص إلى تنكير ذلك " العدو" حين يناديه قائلاً: سلم على بيتنا يا غريب

وورود ذلك التحول بتنكير اللفظة في آخر النص، يمدّنا بمعنى التحرر الذي ظهر على الذات الشاعرة، فذلك " العدو" الذي يزور الشاعر كل مساء؛ ليؤاكله ويشاربه ويغفو على أريكته ليس إلا غريبًا، حتى وإن عاد إلى المكان المقدس كل مساء، فهو غريب لأنه باع عروبه لمغتصب الأرض، إذن فليس الشاعر في كوخه البعيد هو الغريب، وإنما الاغتراب لهذا الخائن لوطنه، وإيراد ذلك في آخر النص يدل على ثبات مبدأ الذات الشاعرة على هذه الرؤية.

2- المفارقة الدرامية:

ونقصد ((بدرامية المفارقة)) ما يتمّ فيها من صراعٍ تنتجه تعددية الرؤى، وتقابل الآراء، وتناقضات الأفكار، فالدراما في الشعر ((تعني في بساطة وإيجاز الصراع في أي شكل من أشكاله، والتفكير الدرامي هو ذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد، وإنّما يأخذ دائماً في الاعتبار أنّ كل فكرة تقابلها فكرة، وأن كل ظاهر يستخفي وراءه باطن))⁽¹⁶⁾، و"الدراما" التي نعنيها -هنا- أسلوب قائم على اختيار الشاعر لطريقة يرمي من ورائها إلى تشكيل مفارقاته الشعرية، فهي صورة من صور التعبير الأدبي.

المفارقة وبقيض المعنى

والقصيدة يغلب عليها الحسّ الدرامي، وذلك من خلال نمو الحدث الدرامي وتوتره داخل النص، وعلى الرغم من أنّ الشخصّ داخل القصيدة غير متنوعة بالقدر الذي يبرز لنا الصراع والتوتر الدرامي، فإن ما بداخل القصيدة من شخصّ قليلة قد حقق درامية عالية، كما حقق توترًا في جريان الأحداث عليهم.

ويظهر التوتر بداية من براعة " درويش " في رسم الأبعاد الشعورية والنفسية للضحية داخل النص، فقد أخذ الصراع بُعدًا داخليًا نفسيًا، يظهر عبر أطوار النص في صورة مفارقات تنتج معنى انكسار الذات وانقسامها.

وأول ما يواجهنا من تناقض في سلوك العدو/ العربي الخائن، ذلك الأمر الذي يكمن في إنكاره أن يكون مغتصبًا ظالمًا، وإنما هو " ضحية " ويظهر ذلك في حدث درامي يبرزه الحوار الذي دار بينه وبين الذات الشاعرة:

ويقول لنا دائمًا

لا تلوموا الضحية!

نسأله : مَنْ هي؟

فيقول: دم لا يحففه الليل .. /

وإذا كان " العدو " قد عدّ نفسه هو الضحية، فإنه حين سُئل أجاب بما فيه تناقض، وذلك حين قال بأنها: [دم لا يحففه الليل]، وكأنه يرى أن الضحية الحقيقية ليست هو، وإنما ذلك الدم المهدر لإخوانه المشردين، وكونه يعبر بهذا الجواب فهذا يعطي دلالة المفارقة، ومعنى الانكسار الذي يعتري الذات (العدو) وذلك حين خان إخوانه.

ويأتي مشهدٌ دراميّ آخر للشخصية نفسها، تظهر فيه وكأنها تتحرك فوق خشبة المسرح، مما ينتج عندنا [مفارقة حركية]، وهي " رسم السلوك الحركي الغريب في دوافعه ومسبباته، والذي ينطوي على مغالطة شنيعة، رسمًا لغويًا، حصيلته صورة تكني عن الدلالة الثانية، أو المعنى غير المباشر الذي يتضاد مع حقيقة الشيء وأصله، فينتج عن ذلك التضاد معنى الاستهزاء والسخرية"⁽¹⁷⁾

ويُسلط درويش عدسته الشعرية ليصور حركة (العدو) وهو يترجّل راحلاً إلى منازل
الشاعر التي خرج منها عنوةً، وذلك في قوله: ... تلمع أزرار سترته عندما يبتعدُ
عِم مساءً! وسلّم على بئراً
وعلى جهة التين. وامش الهُوَيْنَى على
ظلمنا في حقول الشعير. وسلم على سرونا
في الأعلى.

ها هو (العدو) يخرج مبتعداً عن كوخ الذات الشاعرة، تُلْفُه مشاعر البطر والكبر حين
يبتعد دون أن يودّع مَنْ كان عندهم ولو بكلمة، مما يشي بعنصر المفارقة في مشهد تحرّكه، فهو يمشي-
وكأنه يشق الأرض شقاً؛ لذلك حين طلب منه الشاعر أن يسلم له على أرضه قال: " وامش الهويني
على ظلمنا في حقول الشعير"، كما يأتي تعبير [تلمع أزرار سترته عندما يبتعدُ] ليشي- بذلك البُعد
العسكريّ الذي يظهر في مشيته وهيئته، وتكمن المفارقة أيضاً - في [تلمع أزرار سترته] فالواقع
يقول إنّ الزائر (العدو) يُغادر المكان فيكون ظهره للشاعر ووجهه للأرض التي يستقبلها، مما تمّحي
معه رؤية الأزرار ولمعانها، وهي غالباً ما تكون في مقدمة السُترة التي يلبسها، ولكنّ الشاعر يريد أن
يُعبّر عن ولاء هذا الخائن للعدو الإسرائيلي من خلال التعبير باعتزازه بتلك السُترة ذات الأزرار
اللامعة، كذا يريد أن يكشف عن سريرة ذاك الخائن حين يُغادرهم تاركاً هؤلاء المشردين وراء ظهره،
وذلك حتى لا ينخدع المتلقي بالأفعال التي نسبها الشاعر لذلك الخائن في بداية النص من مثل:
[يحنو على فرو قطننا]؛ فيظنّ أنه قد تبرأ من وحشية العدو الذي ينتسب إليه.

إنّ المفارقة الحركية تقوم بدور فعّال في تنشيط الحدث الدرامي، وتسمه بميسم المرح
والسخرية، وذلك في مفارقة تقع على الضحيّة وهي تُغادر كوخ الشاعر، حيث صوّرها بسلوكٍ
ساخر، يعلمه المتلقي وتجهله الشخصية داخل النص، يقول: هذا الكلام الذي كان في ودّنا

أن نقول على الباب... يسمعه جيّداً

جيّداً، ويخبئه في السُّعال السريع

ويلقي به جانباً

المفارقة وبقيض المعنى

إنّ الشاعر يتوغل داخل ضحيته (العدو أو العربي الخائن) ويكشف عن خبيثة نفسه، حين يطلب منه أن يُسلم له على أطلال ذكرياته ومنازله، وملابسات المكان هناك في الأرض المقدسة من أشجار السرو والتين، وفناجين القهوة...، لكنّ ذلك الخائن رغم أنه يسمع كل هذا الكلام جيداً، فإنه يواريه داخل صوت سُعاله، وهو يظنّ أنه بذلك قد خدع الشاعر، وهنا يقع التناقض، وتقع المفارقة في الكشف عن هذا السلوك الخادع للضحية.

وبذلك يضع درويش الأمور في نصابها حين يكشف لمتلقيه عن خبيثة ذلك العدو المهادن، في درامية كشفت عن توتر سلوكه واضطرابه في القصيدة، وأنتجت لنا معاني إيجابية تكمن داخل المعنى الحقيقي للعبارة في النص.

3- المفارقة والإيقاع: تنبني القصيدة على وزن المتدارك (فاعلن)، وهو وزن سهل التشكيل؛ بحيث يعضد الشاعر من خلاله معاني المفارقة في القصيدة، كما ظهر ذلك في لغة النص السردية، التي خدمت عنصر الحكيم الذي طوّق النص.

ولعلّ أظهر علامة على تشكيل تفعيلية المتدارك وجود التدوير، الذي عمّ النص على مستوى الأسطر والمقاطع، وقد نتج عن ذلك غياب القافية الخارجية نتيجة انقسام التفعيلة بين الأسطر، وحلت محلها القوافي الداخلية والتماثلات الصوتية والتجنيس.

ولو تتبعنا مسار التدوير على مستوى الأسطر ومساندته لمعنى التناقض الذي أفرزته

المفارقة، سنجد أن إيقاعية التدوير لها دور أكبر في إبراز هذا التناقض، ومن ذلك قول الشاعر:

فاعلن	التفعيلة الأخيرة	هذا الكلام الذي كان في ودّنا
فاعلن	-	أنّ نقول على الباب.... يسمعه جيداً
فَ (تدوير)	-	جيداً، ويخبئه في السُّعال السريع
فاعلن	-	ويلقي به جانباً
فَا (تدوير)	-	فلماذا يزور الضحية كلّ مساءٍ؟
فاعلن	-	ويحفظ أمثالنا مثلنا،

إن التدوير ينحو إلى جعل الأسطر أكثر لحمة واتصال، مما يبرز المعنى الذي يريد الشاعر أن يعبر عنه بلا انقطاع، وفي الجزء السابق من القصيدة يرسم الشاعر صورة المفارقة لذلك الخائن، الذي أكل طعام المستضعفين المشردين من إخوانه وشرب شربهم؛ متظاهراً بأنه يزورهم، في حين أنه يمتطي بندقيته ليواصل حصاره عليهم كما يريد العدو الذي يعمل له، ولما أن جاء ليفارقهم أراد الشاعر أن يحمله سلاماً إلى أرضه التي تركها ومكث في كوخ خشبي بعيد، فما استجاب له هذا الخائن، وإنما تظاهر بالسعال وكأنه لا يسمعه، وجاء التدوير ليعبر عن ذلك حين حلّ في السطر (3)، (4) ليكشف الشاعر عن دسيسة نفسه في نفس شعري متصل: [يخبئه في السعال السريع ويلقي به جانباً]، ثم جاء التدوير في السطر الخامس ليكشف عن التناقض في سلوك هذا الخائن، فهو عربيّ مثل الذين شردوا في الأكواخ عن أرضهم، غير أنه خانهم وصار حرباً عليهم؛ لذلك جاء التدوير ليعبر عن هذا المعنى الإيحائي الذي شفت عنه الأسطر المدورة.

وكما سبقت الإشارة إلى أن لغة النص تميل إلى لغة السرد والقص في تتبعها، وتلك مفارقة

شكلية حققها الإيقاع التدويري، الذي أحدث تشابكاً بين الأسطر الشعرية، ومن ذلك:

فعلن	الفعيلة الأخيرة	فلنكن طيبين إذا، كان يسألنا
فأ تدوير	-	أن نكون هنا طيبين، ويقرأ شعراً
فد تدوير	-	لطيار "نيس": أنا لا أحب الذين
فأ تدوير	-	أدافع عنهم، كما أنني لا أعادي
فعلن	-	الذين أحاربهم
فد تدوير	-	ثم يخرج من كوخنا الخشبي
فاعلن	-	ويعشي ثمانين متراً إلى
فاع تدوير	-	بيتنا الحجري هناك على طرف السهل..... /

أما بالنسبة للتدوير بين المقاطع فقد جاءت جميع المقاطع داخل القصيدة مدوّرة، مما يؤكد ما ذهبنا إليه من مساندة التدوير للفعل الدرامي في القصيدة، ومساندته للغة السرد الحكائي، وهو مؤثر قوي يدعم عنصر المفارقة في النص؛ إذ تخفت المفارقة في النص الشعري الذي يهتم الشاعر فيه بالتأنيق الإيقاعي، والتماثل القافوي الذي يجعل القصيدة تغصّ بالناحية الشكلية للإيقاع، ومع وجود

المفارقة وبقيض المعنى

التدوير يضعف أثر هذا التائق إلى درجة كبيرة، كما يحدّ من القيمة الصوتية للإيقاع القافوي؛ ومن نتائج ذلك أن المفارقة تقل في المقاطع الغنائية والشعر الشطري، في حين تكثر في النص ذات الحسّ الدرامي، حيث تنطلق تجربة الشاعر ورؤيته للتعبير عن غوائل النفس بلا توقف يحدّ من حرية هذا التعبير، وعليه تظهر المفارقة في لغة النص.

وإذا كان التدوير يعمل على غياب القافية الخارجية، فإن الشاعر يعتمد لتعويض النغم الخارجي للقافية على التماثلات الداخلية للأصوات (قوافي داخلية) كما يعتمد على التجنيس أيضًا في رفع قيمة الإيقاع الداخلي، ولقد جاء هذا الإيقاع الداخلي محققًا للمعنى الذي تنتجه المفارقة، ومن ذلك:

فلماذا يزور الضحية كل مساء

ويحفظ أمثالنا مثلنا

ويعيد أناشيدنا ذاتها

عن مواعيدنا ذاتها في المكان المقدس

لولا المسدسُ

لاختلط الناي في الناي.... /

تختفي القافية الخارجية بفعل التدوير، ويظهر التماثل الصوتي في [أمثالنا، أناشيدنا، مواعيدنا]، وكذلك يظهر التجنيس الناقص بين (أمثالنا - مثلنا)، وبين (المقدس - المسدس)، وبذلك يُعبر الشاعر من خلال هذه التماثلات الإيقاعية عن حالة التشابه التي تجمع بين الشاعر وذويه وبين هذا الخائن، وهو تشابه ظاهري ناقص، فهو من جنس العروبة ولكنه خائن لها ولشعبها وأرضها، وهو المعنى الذي تكونه المفارقة في النص.

وتأسيسًا على ما سبق نستطيع أن نقول إن قصيدة محمود درويش (.... عندما يبتعد) يمكن أن نطلق عليها اسم قصيدة المفارقة، حيث اعتمد الشاعر على عنصر المفارقة في بناء تجربته الشعرية، وقد جاءت القضية الفلسطينية حاضرة في وعيه، وذلك في التعبير عنها من خلال رؤية جديدة تقوم على استرجاع ذاكراتي للأرض، ولأطراف الصراع فيها من الفلسطينيّ المشرّد، وإليه ينتمي الشاعر، إلى جانب العدو الإسرائيليّ، والعدو العربيّ الخائن المُهادن.

وقد جاء التعبير الشعري في هذه القصيدة مفارقاً لملامح شعره في البدايات الأولى، كما حددناها سلفاً، وذلك نتلمسه في اللغة العميقة المكثفة، والمعنى الغائر في صلب المفارقة، الذي يحتاج إلى أنفة في التنقيب عنه، وقد غابت الخطابية والتأنق الإيقاعي، وبدت رؤية الشاعر أكثر عمقاً في تحليل الواقع الفلسطيني، وذلك في انفصاله عن الموضوع بالقدر الذي يجعل رؤيته أكثر اتساعاً، وأعمق في رصد جدلية المعنى.

وقد نجح درويش في تشكيل " نقيض المعنى " من خلال لعبة المفارقة، التي حللنا ملامحها في قراءتين، جاءت القراءة الأولى معتمدة على تغييب عنصر المفارقة؛ فجاء المعنى قريباً ساذجاً يفتن به القارئ صاحب الأيديولوجية التي تريد أن تدين الشاعر، وتحمل تجربته الشعرية أكثر مما تحتمل، وهذه القراءة ذهبت إلى أن الشاعر قد تخلّى عن قضية الأرض والمقاومة بخروجه منها في 1970م، وقاربت هذه القراءة من السياقات الجاهزة ما يؤكد رؤيتها.

في حين جاءت القراءة الثانية للنص آخذة في استحضار معول المفارقة في هدم هذا المعنى القريب، وذلك من خلال لغة النص التي درسناها من خلال المفارقة اللفظية التي أثبتت الانزياح داخل لغة النص، وجاءت المفارقة الدرامية لتتابع الحدث الدرامي في جريانه على شخوص النص، والتناقضات التي اعترت الذات في انقسامها عبر تداعيات مختلفة، كما درستُ عنصر الحركة ودوره في إحداث المفارقة وتأكيدها.

ثم جاء دور الإيقاع في مساندة المعنى الذي أنتجته لنا المفارقة في قراءتنا الثانية، وقد اكتشفنا من خلال تتبعه أن النص جاء في صورة مدوّرة، وهو إيقاع أكد في مساندة المفارقة؛ لكونه لا يركز على الجوانب الشكلية، وقد جاء هذا التدوير على المستويين الجزئي (السطري) والكلي (المقطعي) ليشمل النص كله، كما درسنا أيضاً دور التجنيس والتماثلات الصوتية في تحقيق معنى المفارقة، بوصفها لعبة مهمة أبرزت لنا كيف أن الشعر المعاصر يتخذ منها وسيلة مهمة في تشكيل المعنى.

مراجع البحث وإحالاته:

(1) محمود درويش: شيء عن الوطن، دار العودة - بيروت، 1971م، ص: 261.

(2) محمود درويش ((شيء عن الوطن)) دار العودة - بيروت، 1971م، ص: 32.

- (3) رجاء النقاش: محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، = بيروت = ط3، 1972م، ص144.
- (4) ديوان محمود درويش: ((الأعمال الكاملة))، دار العودة - بيروت، ط 12، 1987م، (ديوان أوراق الزيتون 1964م)، ص55.
- (5) السابق، ص65.
- (6) محمود درويش: أنقذونا من هذا الشعر (مقال)، مجلة الكرمل، تصدر عن الاتحاد العام لاتحاد الكتاب والصحافيين الفلسطينيين، بيروت، العدد السادس، ربيع 1982م، ص5، 6.
- (7) يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة: د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف بمصر، ص179.
- (8) وليم راي: المعنى الأدبي من الظاهرية إلى التفكيكية، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر - بغداد، ط 1، ص226.
- (9) د. سي. ميوميك: المفارقة، موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، العراق، 1982م، ص39.
- (10) د. محمد حسن عبد الله: الصورة الفنية في شعر علي الجارم، الهيئة العامة لقصور الثقافة سلسلة كتابات نقدية (93) - القاهرة، 1999م، ص70، 71.
- (11) د. سي. ميوميك: المفارقة، موسوعة المصطلح النقدي، مرجع سابق، ص87.
- (12) د. حاتم الصكر: مداخل مقترحة لقراءة شعر درويش (دراسة)، مجلة شعر، عدد (131) خريف 2008، عدد خاص عن محمود درويش بعنوان: محمود درويش كل هذا الحضور، مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الإذاعة والتلفزيون - القاهرة، ص13، 14.
- (13) يذكر "ميوميك" أن المفارقة بقيت لأكثر من قرنين من الزمان تعدّ صيغة بلاغية بالدرجة الأولى، وكان من تعريفاتها أن يقول المرء عكس ما يعني، أو أن يقول شيئاً ويعني غيره، أو المدح من أجل الذم والذم من أجل المدح، أو الهزء والسخرية..، انظر: د. سي. ميوميك: المفارقة، موسوعة المصطلح النقدي، م. س، ص29.
- (14) محمود درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً، رياض الريس للكتب والنشر - بيروت، ط3، فبراير 2001م، ص: 160.
- (15) د. محمد العبد: المفارقة القرآنية، دار الفكر العربي - القاهرة، ط1، 1994م، ص71.
- (16) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة - بيروت، د. ت، ص279.
- ومن المعلوم أنّ ((الدراما)) تعني "الفعل" في اللغة اليونانية، ولا بد لها من قوّة الحدث والانفعال، اللّذين يشكلان أحد المكونات الجوهرية للدراما، وكما ترتبط بأحداث وقعت، فإنها أيضاً ترتبط بما يفترض وقوعه في عالمٍ واقعيٍّ أو متخيّل. يُراجع: أشلي ديوكس: الدراما، ترجمة: محمد خير، مراجعة: عبد الحميد يونس، عالم الكتب - القاهرة، د. ت، ص1. وحول العلاقة بين الأدب الدرامي وفنّ = الشعر، ينظر: د. عبد العزيز حموده: البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م، ص12، 13.
- (17) د. محمد العبد: المفارقة القرآنية، مرجع سابق، ص202.