مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب المجلد 10 العدد 1أ، 2013، ص ص 303- 326

السرد في ديوان "أثر الفراشة" للشاعر محمود درويش

دراسة في ضوء النقد الروائي

نزار قبيلات *

ملخص

تعتمد هذه الدراسة على النقد الروائي بمشكلاته وأدواته؛ وذلك لتحليل نصوص شعرية من ديوان "أثر الفراشة" للشاعر الفلسطيني محمود درويش وفق تجريب نقدي مغاير مستمد من كفاءة اشتغال المخيلة الشعرية لمحمود درويش معتمدةً على جماليات بلاغة السرد، إذ تلتفت الدراسة إلى أثر عكسي؛ حيث يُرى السابق (الشعر) بعين اللاحق (النقد الروائي)، فيكشف عن نوايا النص وكاتبه تبعا لأدوات النقد الروائي التي لم يركن إليها البناء الشعري قبلا، فقد تعامل النقد الحديث ودرس قضية تعدد الأجناس الأدبية، وقليلا ما التفت إلى مسألة التناص النقدي وخصوصية التعاطي معها، فهنا يتناص بناء النص الشعري مع أدوات النص النقدي الروائي ضمن ما يعرف بالتناص النقدي، ويرى الباحث أن هذه المغايرة والتراسلية بين الكيانين: النقدي الروائي والبنائي الشعري عند درويش كشفت مستويات من التأويل والقصدية في شعره كان درويش قد ارتكن إليها منذ منتصف الثمانينيات من القرن الماضي.

سار الشعر العربي في محاولات تجديدية قادته نحو التخفف من قيود الشعر والتخلص من وحدة البيت والقافية المقيدتين، وذلك خضوعًا للهب تحولاتٍ سمحت للشعراء العرب المحدثين الاحتذاء بالشعر الغربي من حيث شكل البناء الفني للقصيدة، إذ تخلص الشعر العربي المعاصر من القيود والمحددات التي تتوشحه إيقاعًا؛ بحثًا عن فضاءات شعرية جديدة، تتجاوز في مضموناتها ومدلولاتها إطار الصورة الفنية المألوفة وعمودية الشعر السائدة. فجل هذه التحولات والتبدلات لا شك تصدر عن مسببٍ إنساني محيط جعل التجديد والتغيير في الأدب حاجةً عصرية، وذلك ليواكب الفن -وهو امتداد للواقع- تسارعات الواقع الملتف حول عنق الأديب والذي غدت تبدلاته مؤرقة وعصية على الإدراك.

ومن هنا نرى أن كل الفنون الأدبية بنمطيها (الشعري والنثري) أخذت تبحر في فضائها الفني المتخيل باحثةً عن مقصدية ما تلعب دورًا في توجيه الخطاب الإنساني، ومحاولةً به إدراك تيه

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2013.

* مركز اللغات، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

العصر ومفارقاته التي ألمت بإنسانه العربي على وجه الخصوص، ومن باب براءة المقصدية نرى أن قضية استقلال الأجناس الأدبية غدت غير مؤرقة ما دامت الفنون الأدبية بشكل عام تؤدي رسالتها بنجاحٍ مستعينةً بتمظهرات وبنيات فنية مختلفة، "فالحدود بين الألوان الفنية تعتبر بنية متغيرة وغير ثابتة تاريخيًا"[1].

وهنا فإن الخطاب الشعري العربي الباحث عن التجديد قد أسرف في التحديث قبلاً، إذ فرض الخطاب العربي المتجدد بمضامينه العصرية أبنيةً حداثية مُغايرة، تلبي الطموح وتقف في وجه المستجدات، فظهر الشعر الحر وظهرت قصيدة النثر والقصيدة الدرامية وغيرها، "ما يعني ظهور نواقص في الشكل الشعري الموروث عربيًا، بل وبدأنا نسمع أن الوزن القديم فيه ما فيه من تكراراتٍ ورتابةٍ وقيود"[2]. إذًا ثمة رغبة جامحة في الانعطاف عن المسار المعهود في البنية الشعرية" سببها أن البناء الشعري التقليدي لم يعد يتناسب مع المضامين والقضايا العربية التي تأبى هذا التصنع"[3]، فالمجتمع العربي اليوم مختلف تمامًا عن طبيعته الأولى ذات الطابع البدوي الصحراوي المنغلق، فاليوم ثمة انفتاح وأثر بائن للثقافات الأخرى الأجنبية*، وثمة حاجات صاغتها ضرورة الزمان والمكان واليوم "يرى النقاد والدارسون وهم يتأملون فني الشعر والنثر، يرون ملامح مشتركة في كل منهما، فهما يتوسلان بالكتابة، فالنثر مكتوبًا مثل الشعر مكتوبًا في حاجة إلى قدرٍ من الشعرية (poetics) أو الجمالية مهما تكن الوظيفة الإبلاغية حاضرة في النص المكتوب"[4] والشعر الحديث المدمج بأجناس أدبية أخرى نصٌ مكتوب أيضا، متساوٍ بذلك مع البناء الشعري الكلاسيكي أو الشعر الحر (شعر التفعيلة) أو غيره كقصيدة النثر التي لا تعتمد القافية والوزن الشعري كشرط مهم لقيامها.

فالشاعر يولي أهمية للكلمة في النص الأدبي ولطاقتها الإبداعية، "ولمؤداها الوظيفي في النسق ومن تحكمها في صياغة عناصر القصيدة والعلاقات التي تقيمها هذه العناصر فيما بينها"[5]، وذلك من دون الاستعانة بالإيقاع الموسيقي، مستغنيًا بذلك عن تراتيل الموسيقى الروحانية، "فالكلمات لدى الشاعر ليست مجرد ألفاظ صوتية عذبة ذات دلالات حرفية أو نحوية معجمية – وإن كان الشاعر لا يغفل في استخدامه الكلمات هذه الدلالات – وإنما هي تجسيم حي للوجود"[6].

إن أي شاعر متمرس يملك بالتأكيد قدرات إبداعية وعبقرية يستطيع من خلالها خلق أجناس أدبية جديدة، وذلك وفق انعكاس يتبناه جراء متطلبات وقضايا يعاصرها، قدرت له مواجهتها والثورة عليها من خلال الثورة أولاً على تقاليد فنية عربية موروثة، وهنا نرى في محمود درويش ذلك الشاعر الذي عُرف أو ما عرف بـ (شاعر المقاومة)، غير أنه وفي ديوانه قبل الأخير (أثر

الفراشة) أحدث انتقالاً كبيرًا، تجاوز فيه المحلية الفلسطينية وكفاح أهلها إلى العالمية الإنسانية والوجودية، ورافق هذا التحول المضموني تجديدُ في بنائية الشعر لديه، إذ وجدنا درويش يستثمر المنطق الإبداعي السردي من أجل خلقٍ شعري جديد، يبثُ الحيوية في الخطاب الشعري عنده ويجدده.علمًا بأن الشعر ونقده سابقان على السرد الروائي بفعل عامل التقدم الزمني، بل إن نقد الشعر ذو عراقة زمنية سحيقة القدم، وقد تسربت الكثير من مفاهيمه إلى النقد الروائي، والدراسة هنا تلتفت إلى أثرٍ عكسي حيث النص الشعري عند درويش يتأثر بالنصوص النقدية المتعاملة مع السرد الروائي، تحت ما يمكن أن ندعوه بالتناص النقدي، إذ النص الشعري يستعين بما تملكه أداه النقد السردي الخاصة بالنثر (الرواية).

يرى الناقد المعروف لوكاتش أن حياة الشعوب بمصائرها التاريخية وأحداثها وتقاليدها وتناقضاتها وعلاقاتها الاجتماعية وخصوماتها هي باختصار من يقف وراء ظهور الأنواع الأدبية[7] وبتمظهراتها المختلفة، فما يسوغ لنا انعطاف التكوين الشعري وهيئته عند درويش هو إحساسه كإنسان شاعر، وفلسطيني متألم ومتأثر بمتواليات أحداث مأساوية يومية تغص بها الساحة الفلسطينية، فقد هُزت الصورة أمامه، وبدا الحلم غائمًا وعائماً، فقد تخلى درويش عن التزامه بأسلوبه الخاص مجددا الرفض حول ما يجري في الداخل والخارج الفلسطيني، ومزج عمله الشعري هذا بمظاهر وتقنيات فنية متنوعة معروفة في التداول القصصي والروائي أكثر منها في النظم الشعري.

والسؤال هنا. هل وجد درويش في توظيف التقنيات السردية في تكوينه الشعري جدةً وقوةً تعبيريةً أوسع وأشمل دلالةً؟! ونجيب أنه ربما وجد في الأسلوب السردي طريقة تعبيرية تصلح في طرح الوقائع والأحداث بشكل فني واضح وصريح، وذلك عندما مزج السردي بالشعري، فدرويش يسعى لكشفٍ جديد وخطاب يعتمد السرد الحكاء لتوضيح بعض القضايا والوقوف عندها مليًا، فالسارد يستطيع أن يتحكم جيدًا بمسار فضاءاته وموضوعاته ويوجهها بأقصر الطرق، أما الشاعر (الناظم) فيتقيد ويميل حيثما مالت به القوافي، كما أن السرد بحركيته وعدم سكونه سباقٌ في الوصول إلى بؤر المضامين والأحداث التي تطرح، فقد ساعدت هذه التقنيات السردية درويش على الانعتاق قليلاً من الوجدانيات الرقراقة أملاً في المساهمة والمشاركة في الطرح السياسي الفلسطيني، الذي يحتاج إلى صراحةٍ وتصريح، وإلى سردٍ تسلسلي غير معمى، فقد طرح في ديوانه هذا وعبر عن وجهات نظره إزاء تقلبات وأحداث مؤسفة تشهدها الساحة الفلسطينية.

لقد ابتعد درويش إلى حدٍ كبير عن فحوى المضمون الشعري المتمثل بالرمزية والإيحاء، التي تخلق عادةً مناخات نفسية بعيدة عن جدوى الواقع وعن ماديته المحسوسة، مبقيًا بذلك على

الشكل الشعري الذي لطالما عزز من انفرادية درويش وتميزه، فظهرت ملامح سردية ساهمت في جعل درويش قريبًا بشكل كبير من متلقيه المتخوف هو أيضاً، فحققت السردية له جانباً كبيرًا من المصداقية، ومكنته من الوصول إلى أعماقٍ نصية جديدة لافتة.

إن أي عمل أدبي سواء أكان شعرًا أم نثرًا يخضع إلى تصورين اثنين هما:

- تصور اجتماعي عام.
- تصور إبداعي خاص"[8].

وبامتزاج هذين التصورين يصدر خطابٌ كلي وشامل يتلقفه المتلقي، وذلك بعد رحلة تثريها قراءةٌ متفهمةٌ للنص، ومستجيبة لنمط أدبي يتبناه المنشئ (الأديب)، وفي التصور الخاص الذي أقامه درويش في ديوانه (أثر الفراشة) ستقوم الدراسة بالنظر في أبرز الملامح السردية المساهمة في تشكيل البناء الشعري الممتزج في ديوان أثر الفراشة، إذ ستبرز الدراسة المُشكلات السردية الأساسية: الراوي والزمان والمكان والشخصية والحدث وتظهر تقنيات السرد المتعلقة بهذه المشكلات، مقصيةً اللغة كونها تشكل الهيكل العظمي الأساس للفن الكتابي أياً كان جنسه!، فاللغة إفعام وتأثير، قبل أن تكون وزنا وقافية، فالكلمة قادرة على أن تبعث بريقها في النص من خلال أنساقها وعلاقتها وتشابكاتها في البناء الفني، وهنا فإن النسيج الفني لقصائد ديوان" أثر الفراشة" خادع، من حيث كونه شكلا شعريا ظاهريا مُهندَسا سرديًا، وبلغة مفعمة وزاهية معهودة بالشعر قبل النثر.

الراوي:

وهو أحد أبرز سبل المنشئ الفنية وأحد أهم مكوناته السردية، فقد كان الراوي في ديوان أثر الفراشة بمثابة وسيطٍ ناقل يعمل على ترتيب ظهور الأصوات (الشخصيات)، بل وعبر لسانه ينقل المنشئ أبرز عناوين خطابه، غير أن صوت هذا الراوي في ديوان أثر الفراشة تقاطع في بعض القصائد مع درويش ذاته، وقد عمل الباحث على إيجاد معيارٍ يحدد فيما لو كان هذا الصوت هو صوت درويش ذاته، أم هو صوت شخصياته مشفعًا بصوت الراوي وأحيانًا بدونه.

فقد كانت بعض القصائد تشير في مضامينها وطريقة عرضها إلى السيرية الذاتية الخاصة بدرويش، وذلك بأن يُسمع صوت درويش وهو يسرد أحداثا ووقائع حقيقية عاشها هو نفسه، وفي مثل هذه النصوص تكون القصيدة الشعرية ممزوجة بتقنيات سردية ما خلا صوت الراوي الذي يتجلي بصوت درويش نفسه، أما في القصائد ذات الفضاءات التخيلية وغير السيرية، فتعتمد القصيدة فيها على راوٍ عليم يظهر صوته بين الشخصيات وحواراتها، ويطلع بأدوار مهمة في النقل والتصريح وإعلان الخطاب النصي، بالإضافة إلى تقنيات سردية استعملها المؤلف (درويش).

فمسألة ظهور راو كمشكل أساسي في القصائد الشعرية في ديوان أثر الفراشة مسألة تعتمد على الغاية من إرساء النص، فدرويش في قصائد السفر ولكونها تتعلق بسيرته، ظهر مباشرةً وعلانيةً أمام القارئ، فقد كان يعاين ويصف الأماكن والمناطق التي زارها بدقة، بل ويذكر أسماء أشخاص قابلهم هناك وأجرى معهم حوارات، بيد أنه في غير هذه القصائد التي لم يلتفت بها إلى جوانب خاصة بحياته غاب هو وبرز الراوي الفني، ومن هذه النصوص على سبيل المثال لا الحصر قصيدة"شال حرير":

شال على غصن شجرة. مرت فتاةٌ من هنا
أو مرت ريحٌ بدلاً منها، وعلقت شالها على
الشجرة. ليس هذا خبرًا.(9)

ويبدو حدث مرور الريح التي أنسنها هنا حدثا عجائبيا، وهو حدث صادر من خيال واسع يُجوِّز اللاممكن، وهنا يبرز صوت من يخبر عن مرور تلك الريح، وأنها علقت شالاً على غصن، إذ إن السرد المتتابع يحتاج بطبيعة الحال إلى راوٍ يؤدي دورًا مهمًا لا يقل أهمية عن دور من وضع ذلك الشال، سواء أكان من وضعه الريح أم الفتاة.

فقد قسم الباحث النصوص الشعرية إلى نمطين اثنين؛ أولهما (خاص) حَجب دور الراوي التقني، فسمع صوت درويش، والنمط الثاني (عام)؛ أظهر الراوي كمشكل / بنية سردية أساسية تقوم بدور قيادي وسلطوي مهم:

درويش ـ الراوي ـ نص غير واقعي (عام) ـ القارئ.

درويش ـ نص سيري (خاص) ـ القارئ.

لقد استفاد درويش في ديوانه قبل الأخير "أثر الفراشة" من فن السرد، مظهرًا بعض الجوانب الخاصة بسيرته الذاتية، وفي الجانب الآخر مضيفًا المزيد من فنياته وقدراته في الشعر وفضاءاته، إذ استعان في كليهما بتقنيات السرد الروائي.

ودرءاً للتكرار سنقوم بالكشف عن دور الراوي من خلال المعالجة التي يقوم بها الباحث للبنية الزمنية والمكانية وللشخصيات والحدث في هذا الديوان، وسنرى دوره في توضيب البنى السردية للنص الشعري، وكذلك دوره في رسم الشخصيات وإبرازها.

إلا أننا نذكر بأن درويش وبحجبه دور الراوي الفني في بعض قصائده التي أشرنا إليها استطاع تقريب المسافة بينه وبين النص، وبالتالي بين القارئ والنص، متخففا من تقنية سردية مهمة، ومحدثًا تقاربًا سببه التجريدية الصادقة في القول والتصريح الواقعيين.

الزمن ومفارقاته:-

يُعدُّ الزمن عنصرا سرديا ذا أهمية قصوى، فالزمن ينظم الخطاب ويرتب أحداثه ويظهر أركان النص، فيأتي كل واحد بعد الآخر وفق خط مستقيم، وضمن ما يعرف بالمفارقة السردية تارةً أخرى؛ كأن يشهد الخط الزمني الذي تسير فيه عملية القص استرجاعات واستباقات تقلب الزمن وتحول مساره بقصد[10]. والزمن هنا إيقاع؛ يضبط أحداث الحياة وهو الشاهد الحي على مصير شخصياتها، وهو العنصر الفعال الذي يغذي حركة الصراع[11]. وإن كانت تعتريه تلك القفزات والمفارقات في سيره، فهو وفق المنظور السردي يعمل على كشف الأحداث بروية واتساع، ويعطيها حيزها ووجودها، وهو ما سوف نلاحظه ونحن نرى في الزمن جدول ماء تنساب فيه الأفكار المتداعية، وتظهر الشخصيات والأمكنة، وتقارب هذه المفارقات والقفزات التي يجريها السارد في حيز الزمن وقوالبه حالات الالتفات والتبدل الإيقاعي في قوافي القصيدة الكلاسيكية من حيث الالتفات والتبدل المتناغم، فقد يلتزم الشاعر تفعيلات بحر معين، وربما لا يلتزم لاجئاً إلى تفعيلات شاذة، وهو ما يجعلنا نرى في البنية الزمنية المتقلبة وفق المنظور السردي ما يجعلها بديلاً عن الإيقاع الشعري الذي انتهجته القصيدة العربية الكلاسيكية أمدًا طويلاً، والذي طفقت تتخلى عنه شيئًا فشيئًا، فمسار الشعر اليوم يتطور بعيدًا عن الترنم الموسيقي الملحمي والمفرط، وذلك بحثًا عن آفاق شعرية جديدة.

فالزمن المتسلسل المنظم أو المتخلخل يعمل على الكشف عن الحدث أو الأحداث التي تدور في محور العمل الأدبي، ولهذا الحدث مرجعان نصيان؛ أحدهما في زمن القصة أو زمن الحكاية وآخر في زمن الخطاب أو زمن السرد، إذ إن العمل الأدبي بأحداثه وشخصياته ورؤاه وزمانه ومكانه "مقطوعة زمنية مرتين"[12]، فهناك أولاً الزمن الذي وقعت فيه أحداث القصة أو الرواية، وهناك أيضًا الزمن الذي يعاد فيه محاكاة الأمور والمجريات وإعادة صياغتها، وقد تسير هذه المجريات داخل الزمن السردي بنسق ثابت منضبط وربما بغير ذلك، ومن نماذج النصوص الشعرية في ديوان أثر الفراشة التي بينت بناءً زمنيًا متتابعًا ومنضبطًا. "قصيدة البنت / صرخة":

على شاطئ البحر بنتٌ. وللبنت أهلُ
وللأهل بيتٌ. وللبيت نافذتان وباب
وفي البحر بارجة تتسلى
بصيد المشاة على شاطئ البحر
يسقطون على الرمل. والبنت تنجو قليلاً[13]

كيف نجت هذه البنت ومن أنقذها من قصف البارجة الإسرائيلية للشاطئ:

لأن يــدًا مــن ضبـاب

يدًا مـا إلهيه اسعفتها فنادت: يـا أبي

يا أبي! قم لنرجع، فالبحر ليس لأمثالنا!

لم يجبها أبوهـا المسجى على ظله[14]

تتسلسل الأحداث في هذه القصيدة وتتابع عبر جدول الزمن، مرتبطة ببعضها وفق قاعدة السببية التي تسهل عملية تداعي الأحداث وتدفقها في النص؛..... "لأن يدًا". وتساهم أدوات داخل النص على ربط هذه الأحداث وتسلسلها وجعلها متسقةً مع الإحالات الداخلية النصية والخارجية المقامية[15]. وتصل الأحداث إلى النهاية، التي تمثلت بقصف البارجة لأسرة البنت الفلسطينية على شاطئ غزة، ويظهر السرد التتابعي الصورة واضحة، وما آل إليه مصير الفتاة التي تخاطب جثة والدها وتصرخ بها، ولتظهر لاحقًا كخبرٍ عاجل على شاشة التلفاز.

فتصير هي الصرخة الأبدية في خبرٍ

عاجلٍ، لم يعد خبرًا عاجـلاً

عندمـــــا

عادت الطائرات لتقصف بيتًا.... [16]

نلاحظ أن الزمن وفق المنظور النصي زمن صوري، لا تتطابق حقائقه وطبيعته مع الزمن في المنظور الحقيقي، فللمنشئ "الأديب" الحرية الكاملة في اختيار وتجاوز وحذف ما يراه مناسبًا ومتن نصه، وهو ما أنشأ مصطلح "المفارقة السردية" [17]. "ويستطيع المنشئ من خلال المفارقة السردية اختزال أحداثٍ امتدت أسابيع وشهورًا وسنوات في جملٍ عديدة وقصيرة، وربما ببضع كلمات، وعلى العكس من ذلك يستطيع المنشئ تضخيم وتطوير أحداث جرت في زمن الحكاية بساعات ودقائق قليلة[18]، فيبرز ويعتمد ما يشاء ويحذف ويتجاوز ما لا يتناسب مع طرحه.

ومن المفارقات السردية التي تصيب الزمن بتخلخلٍ في نظامية سيره؛ تقنية الاسترجاع الخارجي، "حيث يعود السارد (الراوي) إلى ذكر ما في زمن الحكاية بعيدًا عن زمن الخطاب (زمن الرواية)[19]، يقول درويش في قصيدته "يرى نفسه غائبًا":

"أنا هنا منذ عشر سنوات. وفي هذا المساء،

أجلس في الحديقة الصغيرة على كرسي من البلاستيك".[20]

في هذا الاسترجاع يؤكد درويش حقه في ملكية أرضه، ويدلل على ذلك ذاكرًا تفاصيل تشهد على هذا الحق ومنذ عشر سنوات، فلديه ما يثبت وجوده قبل المحتل، فيمعن في سرده عن المكان.

على الطابق الثاني إحدى عشرة درجة
إلى اليمين شجرةُ تين كبيرة تظلل شجيرات خوخ
وإلى اليسار... [21]

وثمة نوع آخر من أنواع الاسترجاع وهو الاسترجاع الداخلي، إذ يعود السارد فيه إلى ماضٍ لاحق لبداية الحكاية، وقد تأخر تقدمه في النص"[22] وهو استرجاع ضمن مدة الزمن الداخلي المعروف بزمن الخطاب وهو استرجاع مهم أيضا، من حيث إنه يزيد من أهمية خطاب نص الشاعر ويكرره، فيعود إليه بإشارات أو بذكرٍ صريح. ويكثر الاسترجاع في ديوان محمود درويش هذا لا سيما في قصائد الحب والغزل، ففي قصيدته "مديح النبيذ" يذكر محبوبته في غب تغنيه بالنبيذ الذي يهربُ إليه بعد أن عانى غياب المحبوبة التي كانت حاضرة في سياق النص مسبقا، فيستهل القصيدة بذكرها مسترجعا حضورها من زمن داخلي سابق، وفي مغبة هذا الاضطراب يستطرد درويش كعادته ملمحًا لشؤون وقضايا فلسطينية هنا وهناك، ثم يعود لما بدأ به، يقول في آخر القصيدة مستخلصًا شيئًا ما:

"هو النبيذ يرفعني إلى مرتبة
أعلى، لا هي سماوية ولا هي أرضية
ويقنعني بأن في وسعي أن أكون شاعرًا..."[23]

أما الاستباق فهو نظير الاسترجاع بشقيه، والاستباق أو الاستشراف يقوم على تصور أحداث مستقبلية متقدمة على المسير الطبيعي للزمن"، إذ يتمثل في إيراد حدثٍ آتٍ أو الإشارة إليه مسبقًا"[24] وذلك بفعل راوٍ يتوسله المنشئ، إذ يضطلع هذا الراوي التقني بدورٍ قيادي، ويعلو صوته على صوت الجميع، بل يتحدث أحيانًا نيابةً عنها، إذ يساعد البناء الشعري على تسيد الصوت الواحد (الراوي) على الأصوات الأخرى. والذي هو بطبيعة الحال الظل الفني للمنشئ[25]. والعالِم بكل ما يدور، فيمكنه الإشارة إلى أحداث لاحقة تحت ما عرفناه بالمفارقة السردية.

في قصيدة "شجرة الزيتون الثانية" نسمع بوضوح صوتًا يؤكد صمود الأهل والشجر العربيين رغم ممارسات الاحتلال في القلع والتهجير وطمس أبرز علامات الوجود الفلسطيني

العربي وهي شجرة الزيتون، فإسرائيل ما لبثت تقلع الحجر قبل الإنسان غير أن صوتاً مفوضًا ما يعلو ليؤكد الصمود:-

متأكدين من أنه سيصبح، بعد قليل، شجرة

زيتون... شجرة زيتون شائكة... وخضراء ![26]

ومن المفارقات السردية التي تقع في مستوى المدة وليس في مستوى النظام: تقنيات التسريع والتبطيء، ولهذه التقنيات مسوغات؛ ففي بعض الأحيان يلجأ المنشئ إلى التلخيص ليتخطى على سبيل المثال فترات زمنية غير مؤثرة أو مهمة في حياة شخصية ما، فيسهل الوصول لاحقًا إلى فترات وفواصل مهمة ليتم عرضها بشكل موجز تعريفي مقتصد، أو يتم عرض ما سيؤول إليه مصير شخصية ما في المستقبل، "إذ يصدر هذا العرض ويعبر عن وجهة نظر الراوي الجمعي"[27] المسيطر على السرد بشكل سلطوي تام، فهو الذي يرى ويشاهد وينقل الأشياء وفق ما يراه، وهنا يصبح الراوي قناة وصلٍ بين المؤلف والنص، ومن ثم بين القارئ والنص، ويرى بعض الدراسين[28] والنقاد في الراوي الذات الثانية للمؤلف، إذ يقوم الراوي بتشذيب النص وتهذيبه كما يراه هو. وتبرز أيضًا تقنيتان هما تقنية الحذف وتقنية القفز؛ كتقنيات تسريع سردي بالإضافة إلى التلخيص، وفيهما يشير الراوي في المتن لشهور وسنوات مرت من عمر الشخصيات أو الأحداث من دون التمعن بالتفاصيل والكيفيات، إذ الزمن النصي المبني في الحذف صفر، في الوقت الذي كان فيه زمن الحكاية طويلا وممتدا، إلا أنه غير مؤثر لدى المؤلف ولذاته الثانية، ففي قصيدة "صيف وشتاء" قام الراوي باختزال الزمن إلى أقصر درجاته؛ مستفيدًا من تقنيات التسريع السردي (التلخيص والحذف).

لا جديد. الفصول هنا اثنان:

صيفٌ طويل كمئذنة في أقاصي المدى.

وشتاء كراهبة في صلاة خشـوع[29]

هنا اختصر الراوي المسموع صوت الفصول إلى اثنين هما: الصيف والشتاء، موجزًا عرضهما بصيف حار مقيت يعاني فيه قسوته وقيضه، وشتاء عزله لدرجة الانقسام في الذات...؛ إنه ظل الاحتلال الذي عزل الفلسطينين، وقطع وصلهم وسجنهم في أرضهم، فقد أدرك القارئ مقصد الشاعر من خلال حذف الراوي فصلين من فصول السنة الأربع، وذلك عبر زمنٍ أعد بكلمات مرت سريعًا فوق امتدادات الزمن السردي، مظهرةً ضيق الشاعر وهربه من واقعه وزمنه.

وعلى النقيض من التسريع تأتي تقنيات التبطيء /الإبطاء في السرد، فيبرز كل من المشهد والوصف كتقنيتين تعملان على تهدئة جريان السرد وتدفقه، علمًا أن الوصف يكثر في الشعر، بل

إن الشعر هو منبت الوصف وبيئته الأصلية، ويتأتى الوصف من خلال الصورة الشعرية التي يعمل الشاعر على إبرازها وزخرفتها محددًا أطرها الجمالية وألوانها أمام عيني القارئ الذي ينبهر بجمال وصفها، وسرديًا يوقف الوصف الزمن ويقلل من حركته، وذلك لدواعي الاستغراق والتأمل في النص، "كما أنه يعني وفق التعبير السردي الوقوف / الاستراحة؛ لتكون سرعة الحدث فيه صفرًا، فيكون الزمن السردي (المبنى) أطول في زمن الحكاية، ما يجعل الوصف المسهب محتلاً لمساحة زمنية واسعة"[30]، "وهنا يصبح الوصف مستقلاً بذاته، وليس له علاقة بزمن النص، فبسببه يتوقف الزمن السردي مؤقتًا"[31]. فقد عرف النقاد العرب القدماء الوصف، فعرفه قدامة بن جعفر بقوله: "الوصف إنما هو ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات".[32] فيتوقف عنده الشاعر والسارد مطولاً، قاصدًا الإمعان بذكر تفاصيل الأشياء وحيثياتها التي تشكل حالة مهمة في تصعيد الأحداث لاحقًا، وفي نموها وتطورها وركائزها، إذ توصف الأحداث والظواهر الطبيعية من منطلق ما تتركه من أثرٍ في نفس متحسسها، وفي الصورة السردية – على غرار الصورة الشعرية – يبرز الوصف مكثفًا من وجوده الحيزي الساكن في كيان النص، "دون أن تؤثر هذه المهلة / الوقفة على حركة السرد الكلية فسرعان ما يُتخلى عن الوصف ويتابع السرد جريانه".[33]

يحتاج المنشئ للوصف من خلال صوت الراوي لرسم الشخصيات وهيئاتها، ولإثارة المشاعر في مواقف الخوف والحب على سبيل المثال ولتعميق الامتزاج بهما، كما أن المكان وإخفاءه لا يمكنه الجلاء والظهور من دون وصف يغدق القارئ بالمزيد من الإحساس المفعم بالواقعية... يقول درويش وفي وصف قرطبة:

أبواب قرطبـة الخشبية لا تدعوني إلى
الدخول لإلقاء تحية دمشقية على نافورة
وياسمينـــــة.[34]

في زيارته لقرطبة إشعارٌ جديد من درويش، وتأكيدٌ على تمسكه بهويته العربية، مستدعيا التاريخ العربي في قرطبة، الذي أنشده هنا مستردا عصرا عربيا ذهبيا ولى. ويفسح الوصف المجال للاستطراد والتشتت، الذي فرض في النص السابق بسبب التدفق الذاكراتي المحفز من قبل تقنية الوصف...

أرى نصبًا بحجم الكف لابن زيدون وولادة[35]

أما تقنية المشهد فتبدو وتيرتها أهدأ، وتكون مساحتها النصية معادلة في الزمن الداخلي، فهي بعكس تقنية التلخيص، "إذ تتطابق مدة زمن الوقائع مع المدة المستغرقة على مستوى القول (في السرد)، ويكون ذلك في صيغة الحوار بين الشخصيات".[36]

"يقول بيرسي لوبوك: يعطي المشهد للقارئ إحساسًا بالمشاركة الحارة في الفعل، إذ إنه يسمع عنه معاصرًا وقوعه كما يقع بالضبط، في نفس لحظة وقوعه، لا يفصل بين الفعل وسماعه سوى البرهة التي استغرقها صوت الراوي في قوله، لذلك يستخدم المشهد للحظات المشحونة، ويقدم الراوي دائمًا ذروة السياق في الأفعال وتأزمها في المشهد"[37] وفي لحظة التطابق تلك تظهر الشخصيات متحاورةً في بعض الأحايين، فتقوم بالإمساك بالسرد ويتنحى الراوي والمؤلف من قبله؛ مفسحين المجال لصوت الشخصيات وحواراتها، فتتعدد الرؤى ووجهات النظر، بعد أن نالت هذه الشخصيات أو الشخصية حريتها وحيويتها، وفي المشهد حالة أراد درويش تبيانها بعدما تراجع واختفى بعيدًا عن النص، تاركًا للراوي دورا ثانويا يقتصر على ترتيب الأدوار وتنظيم حضورها.

"خاف. وقال بصوت عالٍ: أنا خائف."[38]

الخوف هاجسُ القلقين، وهو ما يريد درويش أن يعترف به ويقره؛ وهذا الاعتراف يأتي بطرحٍ غير مباشر من خلال حوار يلتوي على فكرة الخوف التي ألمت بشخصية تشعر بالوحدة والعزلة، فأخذ الجميع بما فيها الجمادات يصرحون بالخوف هم أيضًا. إلا أن الخوف ذاته انتفض فجأة وقال: كفى، ففي الشعر مجال كبير لأنسنة الجمادات والمعنويات بما فيها الخوف، فيأخذ السرد درامية تفاعلية لافتة وملهمة من هول المفارقات التي تحيط بشاعرنا...

"البسط والكتب والشموع والأقلام واللوحات

قالت كلها: أنـا خائف. خاف الصوت

الخـوف فصرخ: كفــى"[39]

في الحوار الداخلي (المونولوج) هذا لا تظهر أي شخصية فنية، بل تظهر شخصية واحدة هي شخصية درويش بصوتها وسماتها، ومن دون الراوي الوسيط الناقل للخطاب ولوجهات النظر تلك التي يريدها درويش، بل ظهر صوته صريحا يحاور ذاته الدرويشية التي نعرفها نحن المهتمين والعارفين بمرجعيات درويش ومقاصده الأدبية؛ ظهر صوته معبرًا عن "أكثر مقاصده حميمية وأقربها إلى اللاشعور، يقول في قصيدته "شخص يطارد نفسه".

"كما لو كنت غيرك ساردًا،

لم تنتظـر أحـدًا

مشيتَ علـى الرصيف

مشيتُ خلفك حائـرًا"[40]

تنطوي المناجاة الفردية على شيء من الاعترافات الصادرة من وعيٍ مُدرك عند درويش، وترتبط بشكلٍ ما بظروفه الأخيرة التي عانى فيها الكثير من العزلة والرفض والإحباط الذي كان سببه الحال العربي والوجع الفلسطيني على حد سواء، ما جعله يشكو لنفسه ويخاطبها بشكل وشى بالانفصال والانقسام على الذات، فقد كشف الحوار الداخلي عن طقوس وحالات هذيان شعري جديدة عند درويش، بل صار يطارد نفسه ولم يعد يشكو لها، فقد أصاب الشك الذات نفسها، وبدا درويش قلقًا للغاية، وهو ما يكشف عن صراعٍ داخلي جديد عصف بدرويش. فوجد نفسه محاصرًا بأشكال عدة من الخلافات، إلا أن الحوار في الأعمال الأدبية وبأنماطه كافة * يعد محاولةً للخروج من المأزق، يجريه المؤلف بجدية صارمة وبمشاركة شخصياته، غير أن سطو الإحباط والتذمر طغت على درويش ما جعل سبل التحاور تخرج من دون نتيجة أو حقيقة واضحة.

لقد كشفت البنية الزمنية بتسلسلها النظامي المفارق عن أبعاد نفسية تعيشها الشخصية الفلسطينية الواقعية والمتمثلة؛ بدرويش ذاته أو بالشخصية الورقية الدالة على الفلسطيني أيًا كان، وما يعانيه على المستويين الداخلي والخارجي؛ فقد مثل درويش بجمعيته هذه الإنسان الفلسطيني وساق أحداثًا واقعية ومتخيلة أدارها هو أو راويه الفني الذي أجاد الإخبار وتسيير الشخوص والأحداث في مسرى الزمن، مبرزًا خطابات شتى كالغرامية والخلافية والوجودية والإيديولوجيا، إذ ساعد الزمن بشكل جلي على إبراز الملامح السردية التي أشرنا إليها في ديوان محمود درويش الشعري هذا، على أننا هنا سننتقل للمكان كبنية سردية وظبت في بناء شعري غير تقليدي عكست فضاءً مدشنا بتقنيات شعرية وسردية مشتركة.

المكان:-

المكان بنية سردية مهمة وعنصر أساسي من عناصر البناء السردي في القصيدة وذلك "لكونه أكثر عمقًا وتنوعًا وتغلغلاً في التشكيل البنائي لها، فهو جزءٌ فاعل في الحدث، وخاضع خضوعًا كليًا له"[(41)] بل إن درويش في ديوانه هذا نشد ولا يزال مكانًا يحمل له في ضلوعه أملاً وحبًا لأن يراه عزيزًا حرًا*،غير أن يد الغاصبين طالته واجتثته من وطنه، وما لبثت يدُ الغاصبين تحاول طمس ملامح وجوده العربي، فقد ظل المكان (الوطن) الدافع والمحرك الرئيس للحدث في نصوصه الشعرية، ومسببًا يقف خلف كل ما تقوم به الشخصيات من حركة وفعل وطرح وجهات نظر داخل النص الشعري.

والمكان منبت الوعي ومن خلاله تتشكل علاقة وطيدة شبيهة بعلاقة الطفل بأمه. ففيه تتشكل وتصقل الشخصية تبعًا لجغرافية هذا المكان ومداراته، وفي التماس والتواجد به وبموجوداته

تتشكل علاقة الألفة وتتعزز مشاعر الانتماء، وفي الأدب يبتدع المنشئ الأدبي مكانًا يوازي بقيمته المكان الواقعي المفقود، فدرويش لطالما تصور في قصائده مكانًا آمنًا أليفًا، وفي الأدب أيضًا ينشئ الفضاء[42] نتيجة تفاعل الإنسان مع مكانه الذي يشكل نواة وجوده فيه، ذلك أن المكان في العمل الأدبي حضنٌ ووعاء لكل ما يختلجِ في صدر مبدعه متخذاً حيزه ووجوده الآمن فيه.

إلا أن المكان قد يفضي لأبعاد وفضاءات سلبية أيضًا، وذلك تبعًا لتوجهات التعاطي مع المكان، أو لطبيعة هذا المكان، فقد يوظف الأديب السجن بفضاءات الخوف والخشية، وفي الوقت نفسه يمكنه أن يستند لأماكن بفضاءات إيجابية تكتنفها مشاعر الراحة والعظمة والهيبة، فالمكان فنيًا معطى يوظف أرضية ومناخاً من خلاله تتفاعل وتتواجد العناصر السردية الأخرى وأبرزها الشخصية.

ويساهم المكان في تحديد هوية الشخصيات وسبب وجودها، "فهو يمثل الأرضية الفكرية والاجتماعية التي تحدد مسار الشخوص وفيها يذكر وقوع الأحداث ضمن الزمن الداخلي"[43].

والمكان مطاوع هين بالنسبة لمنشئه، فيتشكل وفق رؤية الشاعر / السارد، إذ تعاد صياغة المكان الواقعي ورسمه بالحيثية التي يتطلبها الخطاب، ودرويش شاعر توفي غير مترجل عن حلم العودة لوطنه، فشكل المكان ببنيته وفضائه قضيةً لكل النصوص الشعرية عند درويش؛ فلكي يتحاور مع الحبيبة يلجأ إلى فلسطين، وإذا شكا همًا فإنه وبعمق هذا الهم ينشد وطنه المسلوب، غير أن سيرورة الموازين والتبدلات تغيرت لتوصله إلى مرحلة متقدمة من عنف الأسئلة وثقلها، فقد عبر درويش عن رفضه وسخطه تجاه بعض المنظمات والقوى الفلسطينية بأن انعطف في أسلوبيته الشعرية شكلاً ومضموناً؛ ففي المضمون المكاني لجأ درويش إلى أماكن غير عربية، يظهر جمالها ومتعة زيارتها ويصورها بما لا يخفي توجعه وحزنه على وطنه الذي تجاوز عن ذكره في بعض القصائد هنا.

يقول فاقدًا الأمل ورافضًا لكل الخلافات الفلسطينية الداخلية في قصيدته "أنت منذ الآن غيرك.

هل كان علينا أن نسقط من علوٍ شاهق،
ونرى دمنا على أيدينا... لندرك أننا لسنا
ملائكة كمـا كنـا نظـن؟[44]

فقد طغت مشاعر الجزع والأسى على المكان الفلسطيني عند درويش، فنرى التوصيف لبعض الأماكن تطغى عليه أبعاد سلبية تدل على مشاعر الإحباط والسوداوية.

"منخفض جوي. الرياح شمالية غربية، زخات
من مطـر. البحر مجعـد رمادي... [45]

قلنا إن توظيف درويش أماكن أجنبية يُعد تعبيرًا عن رفضه، وطريقة يطرح بها رأيه الخاص من جملة قضايا فلسطينية داخلية، إذ كان شعر درويش مركزًا ومنصبًا على القضية الفلسطينية وليس سواها، فقد هرب درويش التي تلك الأماكن _غير العربية_ خذلاً محبطًا من ملمات مكانه العربي، غير انه لم يستطع نسيان عروبته، فاستدعى أمكنة أوروبية –كان درويش قد زارها- بعدما يئس إلى حدٍ ما من مسألة استعادة وطنه السليب (فلسطين)، فتعددت هويات الأمكنة* التي وصفها درويش في ديوانه هذا، لتشير إلى روحٍ عربية قلقة، روح فقدت جسدها ووطنها الأم، وظلت تبحث في جماليات الأمكنة عما يحملها ويذكرها بـ(فلسطين)، فدرويش وجد في تلك الأمكنة وطن الأحلام، حيث لا إخوة يتقاتلون ولا محتل يضيق الخناق عليه يومًا بعد يوم.

الشخصية:-

وهي العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده العناصر الشكلية الأخرى، بما فيها الإحداثيات الزمنية والمكانية الضرورية"[46] وتكمن أهمية الشخصية كونها تحرك الأحداث وتقود مسارها وتتداخل معها، إذ تتطور الأحداث وفق تحرك الشخصية التي تنشط وفق سلوكها الخاص؛ فالحدث والشخصية مقترنان، وتبعًا لرأي رينيه وراين "فإن الشخصية تحديد للحادثة والتي هي توضيح للشخصية"[47]، فالشخصية هي الكائن الحيوي الذي يستجلب العواطف للنص، ومن ثم يثيرها في القارئ، وهو الفاعل الوحيد في أركان النص.

فيبحر في المكان ضمن السياق الزمني وبفعله تدور الأحداث وتصل إلى ختاميتها، فالسرد قصة لا يمكن أن تنطلق من دون شخصية "فالقصة فن الشخصية"[48]، إذ يستحيل الحديث عن السرد من دون شخصية تعجل حدوث الحبكة التي تتأزم وتنتهي معها، كما أن الأحداث ترتبط بسلوك الشخصيات وتوجهاتها ومبادئها، فما يحصل على أرض الواقع يحصل على أرض النص، فلا حدث من دون شخصية ولا شخصية من دون حدث، إذ تشير الأحداث إلى سمات وطبائع الشخصية الإنسانية.

وفي ديوان أثر الفراشة ظهرت الشخصيات جاهزة مكتملة، من دون أن يحدث أي تغيير من قبل الراوي الذي يكتفي بتقديم هذه الشخصية فقط لاسيما في النص الخيالي، إذ يساهم الحوار الحر بين الشخصيات في إبراز انطباعاتها ووجهات نظرها، وفق المعطى المضموني للنص.

يمشي على الغيم في أحلامه ويرى
ما لا يُرى، ويظن الغيم يابسة
عـالٍ هــو الجَبَـلُ

هنا قدم الراوي الشخصية – وهي وظيفته السردية في نصوص درويش غير الواقعية (الخيالية) – تقديمًا مباشرًا، فقد ضم المشهد شخصًا يحلم ويمشي على الغيوم والجبال، ففي النصوص غير السيرية (المتخيلة) يتجلى دور الراوي أكثر، كتقنية تقوم بتقديم الشخصيات ورسمها، مستخدمًا ضمير (هو)، وذلك على النقيض من النصوص السيرية التي تفرض وبطبيعة الحال أن يكون درويش هو المؤلف والراوي في آن ويدع في النص ما يشير إلى شخصه

أغار من الحصان: فإذا انكسرت ساقه وأحس
بإهانة العجز عن الكر والفر والريح
عالجوه برصاصة رحمة...
... مدحته بقصيدة عصماء، يختار
هو وزنها والقافية !! (49)

وبناء عليه تظهر الشخصية في نصوص هذا الديوان وفق طريقتين:-

أولاً: يقوم الراوي بوصف الشخصية ورسمها، شارحًا أفكارها وأحاسيسها، ويفسر بعض تصرفاتها بشكل مباشر.

ثانيًا: قد يأتي صوت الشخصية من دون الحاجة إلى راوٍ يرسم الشخصية أو يعطي موجزًا عنها، وتكثر مثل هذه الطريقة في النصوص السيرية، والتي غالبًا ما يسمع فيها صوت درويش نفسه.

ما يعني أن الشخوص في هذا الديوان تقدم تقديمًا مباشرًا غير استنباطي، لا يبذل القارئ لها أي جهد لاكتشاف هذه الشخصية التي لا تحمل اسمًا أو هيئة خاصة، وتقترن الشخصية غالبًا بحدثٍ ما يقلل من درجة حضورها لصالح حدث في الحكاية، وتغدو الشخصية هنا مجرد رمز يشير إلى الفاعلين الحقيقيين للأحداث. إذ قيد كل من الحدث ووجهة النظر والراوي العليم صاحب السلطة العليا في النص، قيدت من حركة الشخصية في النص وقللت من شأنها.

الحدث:

وهو ما يمكن إدراكه "في السيميائية كفعل فاعل"[50]، وهو أساس قيام النص، فالحدث تصل ذروته أو نهايته بفعل الزمن، وهو ما يطلق عليه بـ (الحبكة)[51]، فالحدث غير مستقل عن مشكلات النص السردية الأخرى، بل يوجد بوجودهما، ويختفي باختفائهما، ولا سيما الزمن الذي يقع الحدث ضمنه، إذ تكتسب تفاصيل الحدث أهميتها بتوالي الزمن وتدفقه على نحوٍ معين، فبناء الحدث في النص يعني "الترتيب الذي يكون عليه الحدث، أي صورة تواليه في الزمن"[52]، وذلك وفق نسقٍ تتابعي منطقي، فتظهر في بنياته أهمية الحدث وآثارها وانعكاساتها على الشخصية والمكان.

ففي قصيدة "مسافران إلى نهر" شكل حدث لقاء درويش بعاشقين يجلسان في محطة قطار بؤرة مهمة ثورت مشاعره وجيشتها، فالحدث يعد مركزًا تتجمع في مداراته العناصرالسردية الأخرى، إذ الحدث لب العملية السردية.

رأيت الحب عن بعد خمسة أمتار. رأيته
جالسًا على مقعد في قاعة المسافرين إلى
... الفتى الفرنسي والفتاة اليابانية[53]

لقد طغى الإحساس بالحب على قلب الشاعر، وهو ما وسع له حدود الخيال وفتحها أمامه، وجعل ذلك الحدث البسيط الاعتيادي يغدو مؤثرًا وكبيرًا، بفضل ما أسبغه من توصيف شيع الحدث إلى سمو خلق رهافة وترنما عند القارئ.

ملفوفان، كما بدا لي، بغمامة
واحدة زرقاء. يتناوبان النعاس[54]...

وفي هذه القصيدة تترابط تفاصيل الحدث الذي كان عبارة عن صدفة جمعته في محطة قطار بعاشقين، وقد تسلسل الحدث في النص وفق زمنٍ تتابعي منظم؛ فمن الماضي وهو صدفة جمعته بعاشقين في محطة ما، إلى الحاضر وتأزم الحدث ووصوله إلى الحبكة، فأعاد درويش صياغة هذا الحدث عبر نصٍ أخذ يعلي من قيمة الحب المفقودة.

... تنظر إليه حين يضع
رأسه على كتفها نظرةً حريرية[55]

ثم وصوله إلى النهاية حيث قال "طويت رواية الرحلة لأرى صورة الحب عن بعد"[56]، فقد سار الحدث وفق تركيب نظامي يحكمه التتابع الذي رعاه الزمن السردي المتسلسل بشكل منطقي، فالأحداث الواردة في النصوص السيرية الحقيقية أو الخيالية (غير الحقيقية) تكشف عن رغبة درويش في كشف جوانب خاصة به تشمل: رأيه وموقفه السياسي، وتشمل تمهلات آخر العمر، وبوحا غير معهود عند درويش، ليخلق جوًا نفسيًا جديدًا ومغايرًا عند قارئ درويش.

الخاتمة:-

ثمة تحول نوعي في الطرح والأسلوب عند محمود درويش، كشف عنه في ديوانه قبل الأخير "أثر الفراشة"، إذ لم تعد جل الموضوعات مُنصبة على المقاومة والكفاح، بل نوع درويش في عمله هذا من الأمكنة والأزمنة والموضوعات، وقد برزت كبرى عمليات هذا التحول في الأسلوب البنائي لديه؛وذلك وفق مغامرة حداثية أجراها درويش أسفرت عن شكل شعري بتقنيات سردية، ولعل حجم التدافع الفكري والمتغير اليومي احتاج من درويش نسقا سرديا يجلي بوضوح منطقية الأحداث ووجهات النظر التي طرحها درويش هنا، واضعا كلمة يوميات على صفحة، ما فرض اعتماد السردي التتابعي، الذي ينطلق من نقطة البداية والشروع إلى نقطة النهاية والقفول، مستفيدا من دوران الأحداث وتفاعل الشخوص.

ففي أواخر أيام درويش صار اليومي مفعما بالأحداث التي احبطت عزيمته، لذا كانت الصور والمشاهد مكتظة ومحتشدة بمتواليات أحداث تجري وتمر سريعًا، وهو ما دعاه إلى اللجوء إلى كل أنماط الأدب (الشعر والسرد)، مرسيًا بذلك خطابًا دل على إدراكه ونفاذ رؤيته وقوة ملكته الفنية وسعتها، على الرغم من أن القصائد في ديوان أثر الفراشة اختلفت في استيعابها لمشكلات السرد؛ فبعضها ما ضم في إهابه جميع المشكلات والتقنيات السردية، وأخرى ركزت على شكل / عنصر واحد أو اثنين وذلك على نحو مقصود، وكان أبرز هذه المشكلات المستخدمة هي الشخصية والراوي والمكان.

وبوسع القارئ لديوان أثر الفراشة المشاركة في استكمال بناء النص وفهمه مهتديًا بتلميحات الراوي؛ فيملأ الفجوات وصولاً إلى تأويل سليم، سهلته الألفاظ والعبارات السردية المباشرة والصريحة.

أما صوت الراوي فقد كان فاعلاً في النصوص الفضائية – الخيالية – غير الواقعية، إلا أنه انتفى في النصوص السيرية التي سمع فيها صوت درويش ذاته.

وعلى صعيد المضامين استطاع درويش تسليط الضوء والغوص في عمق التفاصيل الدقيقة في اليومي الفلسطيني، التي لا تستطيع ربما الصورة الشعرية وحدها احتواءها، والكشف عنها،

فالصورة الشعرية متعالية وزاهية بما لا يسمح الدخول إليها ومسها، بل وساعدت التقنيات السردية على إشراك القارئ – كما ذكرنا آنفًا - وقربته من النصوص وجعلته يؤيد الرؤى ووجهات النظر السياسية والاجتماعية الخاصة بدرويش، فلو اقتصر درويش في بناء خطابه على الشعر فقط؛ لما كان بوسع القارئ التمعن في النص والمساهمة في مكابدته والتمعن في معانيه، وهو ما يلذ لقارئ درويش الحصيف والمتابع أن يفعله.

Narrative Style in Mahmoud Darwish's Poetry Collection (The Butterfly Effect)

Nizar Qpilat, *International Institute for Teaching Arabic to Speakers of Other Languages, University of Jordan, Amman, Jordan.*

Abstract

This study relies on the fiction criticism with all its problems and tools to analyze poetic verses from (The Butterfly Effect) poetry collection for Palestinian poet Mahmoud Darwish, This study is conducting a reversal method where the previous (the poetry) is perceived in the eye of the successive (the fiction criticism) to reveal the context and its author according to fiction criticism tools that are being ignored by the poetic construction. It dealt with modern criticism and studied the case of literary Alliteration multiplicity and it hardly paid attention to the literary criticism and dealing with it privately. Here the construction of poetry is consistent with the criticism tools and this is known as contextual criticism. The researcher perceives this change and messages between fiction criticism and poetry construction is deliberated by Darwish and has it's implications.

قدم البحث للنشر في 2012/10/17 وقبل في 2013/4/24

الهوامش

1) مكي، أحمد: القصة القصيرة والشكل الأدبي. دار المعارف – القاهرة. 1978. ص:78

2) ينظر. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة. مكتبة دار العروبة. الكويت. 1981. ص 175.

3) ينظر محمد، النويهي: قضية الشعر الجديد. مكتبة الخانجي ودار الفكر. بيروت – لبنان. ط2. 1971. ص 87 – 98.

*) لقد شهد العربي منذ القدم محاولات للخروج والاستجابة لتأثير ثقافات وحضارات جاورته. فأخذ الشعر العربي صبغة تجددية كونت على سبيل المثال ما يعرف بالموشح الأندلسي.

4) السعافين، إبراهيم: لهب التحولات دراسات في الشعر العربي المعاصر. ط1، دبي. 2007م. ص: 95 – 96.

5) العاني، شجاع مسلم: قراءات في الأدب والنقد. طبع ونشر اتحاد الكتاب العرب، دمشق. 1999. ص 49 – 50.

6) الورقي، سعيد: لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها وطاقاتها الإبداعية. دار المعرفة الجامعية. ص 14.

7) لوسيان جولدمان، وآخرون: النبوية التكوينية والنقد الأدبي، ت: محمد سبيلا. مؤسسة الأبحاث العربية. 1984م

8) الكبيسي، طراد: النقطة والدائرة، مقتربات في الحداثة العربية. بغداد، العراق. دار الشؤون الثقافية. 1987. ص 129.

9) ديوان أثر الفراشة. محمود درويش. رياض الريس للنشر. بيروت. ط1. 2008. ص 117.

10) ينظر تودوروف: مقولات السرد الأدبي. ت. سبحان فؤاد. مج آفاق مغربية. اتحاد كتاب المغرب، ع:8 – 9. 1998. ص: 42.

11) عثمان، عبد الفتاح: بناء الرواية. دار التقدم - القاهرة. 1982. ص: 54.

12) جينيت، جيرار: خطاب الحكاية. ت، محمد معتصم والأزدي. الهيئة العامة للمطابع الأميرية. ط2. 1997. ص: 47.

13) ديوان أثر الفراشة. محمود درويش. رياض الريس والنشر. بيروت. ط1. 2008. ص: 17.

14) أثر الفراشة، ص: 17.

15) للنظر في أدوات الاتساق والانسجام النصي ينظر: علي جعفر العلاق. الشعر والتلقي؟دار الشروق-عمان 2002....، ولعل موضوع الاتساق والانسجام يحتاج إلى دراسة مستقلةٍ بعينها.

16) المصدر نفسه. ص: 18.

17) ينظر آمنة يوسف: تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق. دار الحوار للنشر والتوزيع – سوريا. 1989. ص: 7.س

18) ينظر جيرار، جينت: خطاب الحكاية. ص 59، وما بعدها تقنيات التسريع والتبطيء وهي تقنيات الاسترجاع والاستباق (المدة السردية)

19) المرجع نفسه، ص: 61.

20) أثر الفراشة، ص: 70.

21) المصدر نفسه. ص: 70.

22) جينيت، جيرار، خطاب الحكاية. ص: 61.

23) أثر الفراشة. ص: 168.

24) المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة (تحليلاً وتطبيقاً). دار الشؤون الثقافية – بغداد. 1985. ص: 76.

25) ينظر يهنى العيد: الراوي الموقع والشكل بحث في السرد الروائي. مؤوسة الأيمان العربية – بيروت. ط1. ص: 84 وما بعدها.

26) ديوان أثر الفراشة. ص: 205.

27) ينظر بيرتار فاليت. النص الروائي: تقنيات ومناهج. ت رشيد بنخدو. المشروع القومي للترجمة. 1999. ص: 112.

28) ينظر: معجم المصطلحات العربية المعاصرة. عرض وتقديم وترجمة سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني – بيروت. 1985. ص: 111

29) أثر الفراشة. ص: 123.

30) ينظر. جيرار جينيت: خطاب الحكاية. ص: 109 – 112.

31) الشوبلي، داود سلمان: ألف ليلة وليلة، سحر السردية العربية. اتحاد الكتاب العرب – دمشق. 2000. ص: 70

32) قدامة بن جعفر: نقد الشعر. تقديم وتحقيق. محمد عبد المنعم الخفاجي. دار الكتب العلمية – بيروت، د. ت. ص: 130.

33) ينظر آمنة يوسف: تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق. دار الحوار للنشر والتوزيع – سوريا. 1989. ص: 93-94.

34) أثر الفراشة. ص: 192.

35) أثر الفراشة. ص: 193. قصيدة: قال: أنا خائف.

36) جينيت، جيرار: خطاب الحكاية. ص: 109.

37) قاسم، سيزا: بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة العصرية العامة للكتاب. 1984. ص: 65.

38) أثر الفراشة. ص: 72.

39) أثر الفراشة. ص: 72.

40) أثر الفراشة. ص: 76.

*) المونولوج والديالوج والبوليفوني ويقصد بالحوار البوليفوني هو الحوار الذي تجريه عدة شخصيات. بمعنى أنه الحوار الذي تخوضه ثلاث شخصيات ويزيد. انظر ميخائيل باختين. قضايا الفن الإبداعي عند دويستويفسكي، ت: جميل ناصيف. دار الشؤون الثقافية – بغداد. 1986.

41) النصير، ياسين: إشكالية المكان في النص الأدبي. دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد. 1986. ص:321.

*) يمثل المكان أزمة الشاعر – درويش – ومصدر قلقه وترحاله،...

42) ينظر تعريف الفضاء عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية. الكويت – عالم المعرفة. 1998. ص: 145.

43) مطلك، حيدر: المكان في الشعر العربي قبل الإسلام. رسالة ماجستير. كلية الآداب. جامعة بغداد. 1987. ص: 170.

44) ديوان أثر الفراشة. ص: 269. ولعل هذا العنوان ذاته وضعه الكاتب الأردني الراحل تيسير السبول لروايته "أنت منذ اليوم" والتي عبرت عن تشاؤم الكاتب وفقدانه الأمل من نهضة عربية جديدة، إذ ما علمنا أن هذا الكاتب قضى منتحرًا.

45) ديوان أثر الفراشة. ص: 89.

*) ينظر في القصائد الآتية: خريف إيطالي، في سكوغوس، في قرطبة، في مدريد، وهناك أيضًا أماكن عربية بعثت في صدر الشاعر نفسًا ودعمًا معنويًا جديد وحملت أيضًا عناوين للقصائد منها: في مركب النيل، في الرباط، في بيروت.

46) انظر بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الشخصية، الزمن). المركز الثقافي – بيروت – الدار البيضاء، 1990. ص: 20.

47) ويليك رينيه، نظرية الأدب. ت: محي الدين صبحي. مراجعة: د. حسام الخطيب. ط(2). (0). 1962. ص: 281.

48) الهاشمي، محمود منقذ: دراسات في نقد الرواية مجلة المعرفة، ع 150، 1979. ص: 21.

49) ديوان أثر الفراشة. ص: 172.

50) ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عرض وتقديم: سعيد علوش. دار الكتاب اللبناني – بيروت. 1985. ص 64.

51) ينظر تعريف. إ. م. فورستر للحبكة في كتابه أركان الرواية. ترجمة. موسى عاصي جرس برس – طرابلس – لبنان. ط1. 1994. ص: 67.

52) ابراهيم. عبدالله: البناء الفني لرواية الحرب في العراق. دراسة لنظم السرد في الرواية المعاصرة. دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد. 1988. ص: 27.

53) ديوان أثر الفراشة، ص: 214.

54) المصدر نفسه، ص: 214.

55) المصدر نفسه، ص: 214.

56) المصدر نفسه، ص: 215.

المصادر والمراجع:

ابراهيم، عبدالله: **البناء الفني لرواية الحرب في العراق**. دراسة لنظم السرد في الرواية المعاصرة. دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد. 1988.

باختين، ميخائيل: **قضايا الفن الإبداعي عند دويستويفسكي**، ت: جميل ناصيف. دار الشؤون الثقافية – بغداد. 1986.

بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي (الفضاء، الشخصية، الزمن)**. المركز الثقافي – بيروت – الدار البيضاء، 1990.

بن جعفر، قدامة: **نقد الشعر**. تقديم وتحقيق. محمد عبد المنعم الخفاجي. دار الكتب العلمية – بيروت.

تودوروف: مقولات السرد الأدبي. ت. سبحان فؤاد. **مج آفاق مغربية**. اتحاد كتاب المغرب. 1998.

جينيت، جيرار: **خطاب الحكاية**. ت، محمد معتصم والأزدي. الهيئة العامة للمطابع الأميرية. ط2. 1997.

درويش، محمود: **أثر الفراشة**. رياض الريس للنشر. بيروت. ط1. 2008.

زايد، علي عشري: **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**. مكتبة دار العروبة. الكويت. 1981.

السعافين، إبراهيم: **لهب التحولات**، دراسات في الشعر العربي المعاصر. ط1، دبي. 2007م.

شاكر، المرزوقي وجميل: **مدخل إلى نظرية القصة (تحليلاً وتطبيقًا)**. دار الشؤون الثقافية – بغداد. 1985.

الشوبلي، داود سلمان: **ألف ليلة وليلة، سحر السردية العربية**. اتحاد الكتاب العرب – دمشق. 2000.

العاني، شجاع مسلم: **قراءات في الأدب والنقد**. طبع ونشر اتحاد الكتاب العرب، دمشق.1999.

عثمان، عبد الفتاح: **بناء الرواية**. دار التقدم - القاهرة. 1982.

العلاق، علي جعفر: دار الشروق- عمان 2002

علوش، سعيد: **معجم المصطلحات العربية المعاصرة**. بيروت. 1985.

العيد، يمنى: **الراوي الموقع والشكل بحث في السرد الروائي**. مؤسسة الأيمان العربية – بيروت.

فاليت، بيرتار: **النص الروائي: تقنيات ومناهج**. ت رشيد بنخدو. المشروع القومي للترجمة. 1999.

قاسم، سيزا: **بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ**، الهيئة العصرية العامة للكتاب. 1984.

الكبيسي، طراد: **النقطة والدائرة، مقتربات في الحداثة العربية**. بغداد، العراق. دار الشؤون الثقافية. 1987. ص 129.

لوسيان جولدمان، وآخرون: النبوية **التكوينية والنقد الأدبي**، ت: محمد سبيلا. مؤسسة الأبحاث العربية. 1984م

مرتاض، عبد الملك: **في نظرية الرواية**. الكويت – عالم المعرفة. 1998.

مكي، أحمد: **القصة القصيرة والشكل الأدبي**. دار المعارف – القاهرة. 1978.

النصير، ياسين: **إشكالية المكان في النص الأدبي**. دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد. 1986.

النويهي، محمد: **قضية الشعر الجديد**. مكتبة الخانجي ودار الفكر. بيروت – لبنان. ط2. 1971.

الهاشمي، محمود منقذ: دراسات في نقد الرواية، **مجلة المعرفة**، ع 150، 1979.

الورقي، سعيد: **لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها وطاقاتها الإبداعية**. دار المعرفة الجامعية.

يوسف، آمنة: **تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق**. دار الحوار للنشر والتوزيع – سوريا. 1989.