

الإيقاع في شعر محمود درويش في ضوء تحوّلات المعرفة

المدرس مازن عبد الحسين مشكور الظالمى

mazenm.alldhalimy@uokufa.edu.iq

جامعة الكوفة - كلية الهندسة

الاستاذ الدكتور حسن عبد عودة الخاقاني

جامعة الكوفة - كلية الآداب

hasan.alkhaqani@uokufa.edu.iq

Rhythm in Mahmoud Darwish's poetry In light of changes in knowledge

L. Mazin Abdulhussein Mashkoor

University of Kufa - Faculty of Engineering

Prof. Dr. Hasan Abid Audah

University of Kufa- Faculty of Arts

Abstract:

This research aims to monitor the rhythmic shifts in Mahmoud Darwish's poetry, because it is decisive turn after leaving Beirut, accompanied by the demise of the Grand narratives that dominate the first poetic discourse, where the truth was based on a tribal horizon to express the collective Palestinian or Arab concern. The second discourse started from the unknown after it abandoned the high structures and transcendental structures, to produce knowledge that unfolds on the horizon of language, a knowledge that is fluid, and changes with each reading, which in turn will be called the change of the rhythmic pattern, or let us say that it called for a different rhythm through which knowledge is actually revealed. After it was manifested on the horizon of significance in words, this change and change in the images of rhythm that accompanied the transformation and change of the images of knowledge perhaps the concept of knowledge itself_ which is what the research seeks to reveal in significant models of the poet's poetry.

Keywords: rhythm, knowledge, Mahmoud Darwish, grand narratives

الخلاصة :

يهدف هذا البحث إلى رصد التحولات الإيقاعية في شعر محمود درويش، ذلك أنه شهد انعطافة حاسمة بعد مرحلة الخروج من بيروت، رافقها أفول السرديات الكبرى المهيمنة على الخطاب الشعري الأول، حيث كانت الحقيقة قائمة في أفق قلبي، وما على الخطاب سوى استدعائها وتشكيلها في صورة إيقاعية معينة، لتعبر عن الهم الجمعي الفلسطيني أو العربي، غير أن الخطاب الثاني في الأعمال الأخيرة صار ينطلق من المجهول بعد أن تخلص عن الأنظمة الفوقية والأبنية المتعالية، لينتج معرفة تنكشف في أفق اللغة، معرفة مرنة، ومتغيرة مع كل قراءة، وهو ما استدعى بدوره تغيير النسق الإيقاعي، أو لنقل أنه استدعى إيقاعاً مختلفاً تتجلى من خلاله المعرفة فعلاً، بعد أن تجلّت في أفق الدلالة قولاً، هذا التغير والتبدل في صور الإيقاع الذي رافق تحول وتغير صور المعرفة، وربما مفهوم المعرفة ذاته، هو ما يتغيّر البحث الكشف عنه في نماذج دالة من شعر الشاعر.

الكلمات المفتاحية: إيقاع، معرفة، محمود درويش، سرديات كبرى.

.مقدمة:

تقوم فرضية هذا البحث على منظور خاص لخطاب محمود درويش الشعري، يرصد التحول في تقديم المعرفة بالاتكاء على أطروحة الفيلسوف "جان فرانسو ليوتار"، والتي نراها الأقرب إلى بيان تحولات المعرفة في المتن الشعري، الذي شهد بدوره تحولات متتالية من التقليدية، حيث كان انعكاساً مباشراً لمعتقدات الثقافة السائدة وأفكارها، ونتاجاً لواقع يدعي تمثيله ومعرفته، حيث كانت الغاية من الخطاب ترتيب العالم عن طريق وجهة نظر تمنحه معنى قابلاً للتمييز، إذ يتشكل على المستوى المعجمي والتركيبى بطريقة من شأنها السماح للمخاطبين بحل شفرة الصور والمتسلسلات بسرعة، وبهذه الطريقة يتم حماية الوعي السائد من الشك، فهو يمتنع عن تحدي اعتقاداتنا حول العالم، وبتعبير آخر، فهو يحافظ على إدامة "السرديات الكبرى" حيث يتم تقديم ألعاب اللغة الراسخة بوصفها حقيقة أو أمراً طبيعياً وليست موضوعاً للنقد والتغيير.

هذا المنظور التقليدي لخطاب درويش كان قد شهد انعطافاً واضحاً بعد مغادرة بيروت إبان الاجتياح الإسرائيلي ١٩٨٢، فأخذ بمراجعة ومُساءلة القواعد التي تحكم الصور والسرديات الكبرى، التي كانت تُهيمن على الخطاب في أعماله الأولى، فبعد انهيار الأيديولوجية الماركسية في مرحلة مبكرة تبعها انهيار الفكر القومي بعد مغادرة بيروت، من ثم تفكيك أهم سرديتين مهيمنتين: سرديّة المكان المقدس الذي لا يمكن الحياة من دونه، وسردية الحتمية التاريخية، أو غائية الأحداث التاريخية وسيرورتها نحو تحقيق الحرية، وبالتالي تحول الخطاب نحو الحداثة وما بعدها، ومغادرة الصورة الأولى للمعرفة بوصفها اعتقاداً يقينياً مسوغاً، إلى صيرورتها انكشافاً ما ينكشف في أفق

اللغة، فلم يعد للحقيقة وجه واحد يستحضره الخطاب الشعري، بل تعددت واختلفت، من ثم صارت المعرفة أكثر مرونة وتقلباً.

تمثيل ما تقدم من تحولات المعرفة على المستوى الدلالي والموضوعي رافقه تحول على مستوى الشكل والبنية، وهذا البحث محاولة لرصد التحولات الإيقاعية التي صاحبت التحولات المعرفية للخطاب في مراحلها المختلفة عبر نماذج مختارة، بدءاً بالنموذج التقليدي الذي يحاكي النموذج الأولي للشعر العربي، فقصيدة التفعيلة وما رافقها من مظاهر التدوير والبياض والسواد، والوقفه وأنواعها، انتهاءً بتداخل البحور الشعرية حتى قصيدة النثر. وقد ضمنا البحث تمهيداً؛ لبيان أهم المصطلحات التي يقوم عليها.

مدخل إلى مصطلحات البحث:

تفاوت أصحاب المعجمات في تحديد مفهوم للمعرفة، وتباينت تعريفاتهم ضيقاً واتساعاً، عمقاً وتبسيطاً، لكنهم يجمعون على وجود مفهومين رئيسيين لها: أما أن تدل على فعل المعرفة، أي الفعل العقلي الذي يقصد ظاهرة موضوعية ليفهم حقيقتها، بحيث تكون المعرفة تامة بالشيء خالية من كل التباس وغموض، أو محيطاً موضوعياً بكل ما هو موجود للشيء في الواقع. مثلما يدل لفظ المعرفة أيضاً على الشيء المعروف، أي نتيجة ذلك الفعل العقلي ومحتواه، والمتمثلة بحصول صورة الشيء في ذهن الذات العارفة، وتتفاوت درجات المعرفة بحسب الإحاطة بموضوعها، فأدناها الحسية وأعلاها المعرفة العقلية المجردة^١. ويمكن حُد المعرفة بأنها العملية الإدراكية للأشياء أو الموضوعات التي تقع خارج الذهن البشري على حقيقتها، أي حصول العلم بالأشياء^٢، وهي بهذا المعنى ترادف الفهم.

وإن كنا لا نستطيع الإحاطة بكل نظريات المعرفة وتطورها التاريخي من خلال تمهيد مبسط للموضوع، فإن باستطاعتنا الزعم وجود ثلاث حالات تجمع كل نظريات المعرفة:

- فإمّا أن يكون الوعي وحده الذي يملك المعرفة لا الحواس.
- وإمّا أن تكون جميع معارفنا ناتجة عن أحاسيسنا فقط.
- أو أن المواد التي تقدّمها الحواس تتشكل عبر مبادئ منظّمة لا تصدر

عن تجاربنا في العالم.^٣

يوجد شرطان يتفق المتخصصون في شؤون المعرفة على ضرورة حضورهما، هذان المتطلبان الحاضران عند امتلاك أي امرئ لمعرفة ما، هما أن يكون لديه "اعتقاد" بالافتراض الذي يتكلم عنه، وأن ذلك الافتراض لا بد أن يكون "حقيقياً". من هنا جاء أشهر تعريف للمعرفة بوصفها اعتقاداً حقيقياً مبرراً، لأن الاعتقاد الحقيقي غير كاف للوصول إلى المعرفة المطلوبة، فهو لا يرتبط ببساطة بالصدفة والحظ، إنما يحتاج للاستدلال والتسويق للوصول إلى حال اليقين، سواء كان هذا التسويق ناتجاً عن الإدراك الحسي، أو مستنبطاً من مقدّمات بديهية، أو مقبولاً من الأغلبية، أو متطابقاً مع الكتب المقدسة، أو أن يثبت باللجوء إلى التجارب المكررة^٤، أو أنه ببساطة يتوافق مع نسق فكري سائد عند فئة مجتمعية ما (أيديولوجيا أو سرديّة كبرى)، فالمعرفة ((هي اعتقاد يحمل طابع اليقين))^٥، وأنا من دون يقين أو حقيقة لا يمكن أن نمتلك معرفة^٦، لأن المعرفة علاقة مع الحقيقة، أن تعرف شيئاً ما هو أن تمتلك طريقة مؤكدة للوصول إلى حقيقته^٧، فالمعرفة حال إدراكية بواقع خارجي أو داخلي على سبيل اليقين، فمسألة الحقيقة تلقي الضوء على ما تكون عليه الأشياء لا كيف يمكن أن تبدو، فإذا أردنا أن ننسب معرفة لشخص ما، فلا بد أن نعتبره حائزاً على موهبة الإدراك على نحو صائب، فالشيء الذي يعرفه الشخص ينبغي ألا يكون زائفاً، بل شيئاً حقيقياً.

تأسيساً على ما تقدم يمكن أن نستنتج بأن موضوع المعرفة هو الحقيقة، وأن قيمتها ومعيّار صوابها يكمن في مقدار الوصول لتلك الحقيقة المدركة؛ لأن هدف المعرفة الأساسي هو الوصول إلى حقيقة الأمور، ومن دون وجود

حقائق مفهومة يقدمها النص فإنه لا يمكن أن يقدم المعرفة بمعناها المذكور، وهذه النتيجة سيتبناها البحث في تحليله للمتن الشعري، متخذاً مفهوماً تقليدياً للحقيقة بوصفها تطابقاً بين الفكر والواقع، جدير بالذكر في هذا السياق ما شهده مفهوم الحقيقة من تحول وتعدد، فمنذ أنكر "نيتشه" الوقائع فتح الباب على نسبية الحقيقة؛ من ثم انفتاح المعاني والتأويلات، وشكل بداية منعطف مهم وخطير في الفلسفة المعاصرة، يسعى إلى تجاوز الميتافيزيقيا، بالخصوص مع فلسفة اللغة التحليلية والتأويلية والتفكيكية^{١١}، إذ لم تعد الحقيقة واقعاً خارجياً معطى، إنما أصبحت جزءاً من قراءة النص وتأويله، حيث "لا وجود لخارج النص" بتعبير دريدا^{١٢}، فالحقيقة عند نيتشه مجرد أوهام وأخطاء مفيدة في خدمة تيار الحياة، ومنظور لإرادة القوة^{١٣}، وعند "هايدجر" حرية، ونور يضاء به الوجود^{١٤}، وعند "باشلار" خطأ مُصحح^{١٥}، وعند "فرويد" رغبات لا شعورية^{١٦}، وعند "وليم جيمس" الحقيقة مصلحة عملية^{١٧}، وعند "فوكو" سلطة^{١٨}، وعند "جيل دولوز" إنتاجية وإبداعية وحقيقة العمل الفني اختلاف مطلق^{١٩}، هذا التعدد والاختلاف والنسبية في فهم الحقيقة في الفلسفة الحديثة يتعارض مع الرؤية التقليدية التي تُجاهر بأن كل حقيقة أبدية وثابتة، أي "مطلقة"^{٢٠}. وهذه الرؤية الأخيرة للحقيقة هي ما تنتج معرفة؛ لأنها تحمل طابع الاعتقاد اليقيني الذي هو شرط كل معرفة يقدمها خطاب ما، وبغياب هذه اليقينية يصبح "كل شيء تأويلاً"، ويترك للذات المؤولة استخلاص معانٍ نسبية، حينها يختلف استنتاج المعنى باختلاف الكينونة المقاربة للنص، فيتحول الخطاب إلى سيروية تدليل ومحل لتجريب المعاني وتعدددها، ذلك أن الحقيقة تجوهر، وتماء وتطابق واستدلال وثبات، وفي غيابها يتحول المعنى إلى صيرورة تأويل، وسيروية حدوث، واختلاف / إرجاء، بالتالي انتفاء الحقيقة الثابتة أي المعرفة التي تشترط اليقين، ويصبح معنى النص فعل حدوثٍ آني، مرتبط باللغة ذاتها، وبكينونة القارئ / المؤول.

عند التقديم للمعرفة فإنه لا يمكن تجاوز مقارنة الفيلسوف الفرنسي "جان فرانسوا ليوتار" للمعرفة بطريقة فريدة ومختلفة، إذ يرى أن المعرفة بالنسبة للعالم الحديث مسألة تتعلق بمطابقة الجمل والبيانات مع بعض الخطابات الفوقية أو السرديات الكبرى، والتي يفترض امتلاكها سلطة شرعية تلك المعرفة، والسردية الكبرى أو الميتا سرد يمكن أن تفهم على أنها أيديولوجيا، أو نموذج paradigm: نظام للاعتقاد والتفكير. ومثل هذا الاعتقاد له تأثير قوي على ما تم اعتباره حقيقة أو عدالة، علاوة على ذلك، ينظر إلى هذه الحقيقة على أنها تملك وجوداً مستقلاً عن الفرد أو المجتمع، وتقوم بدور المقياس أو المعيار اتجاه الحقائق الأخرى من ثم تحكم عليها. لذلك يشار إلى السرديات الكبرى ذات السلطة المتعالية بوصفها القائمة الكبيرة لنظريات وفلسفات العالم التي يجب النظر إليها برؤية عميقة حسب ليوتار.^{٢٠}

المعرفة بالنسبة لليوتار ساحة معركة سياسية؛ لذلك وكما بين العلم مؤخراً فعاليته بشكل خاص في "انتاج المجهول unknown علينا اتباع قيادته بدل السرديات الكبرى، هكذا علينا التفكير في المعرفة كشيء أكثر مرونة وتغيراً، شيء تتم معالجته في مجال ألعاب اللغة من دون أن يكون بالضرورة قابلاً للانتقال من شخص لآخر، فالمعرفة في عصر ما بعد الحداثة لم تعد تمثل خطأ تصاعدياً نحو الشمولية والعالمية، بل هي متقلبة ومتعددة، فبقدر ما يتعلق الأمر بليوتار، سيكون هناك دائماً ما لا يمكن معرفته أبداً في صورته الكاملة، خصوصاً إذا ما تعلق الأمر بالخطاب^{٢١}.

هكذا يؤكد "ليوتار" أن السرديات الكبرى فقدت مصداقيتها، بغض النظر عما إذا كانت تلك السرديات للتأمل أو التحرر، وبدلاً منها، يرى السرديات الصغرى قادمة للوجود عن طريق تفاعل مجموعة أو مجموعات لأجل سبب معين وفي لحظة محددة من الزمن، وهذه السرديات الصغرى بطبيعتها تتقبل الاختلاف والطبيعة العابرة والمتحولة للمعرفة، والتي تتعارض مع بنيات

الحداثة ذات الثنائيات المضادة؛ من ثمَّ فإنَّ معرفة ما بعد الحداثة تصبح انعكاساً لدعوى تعددية الحياة اليومية للأصوات البديلة، فيما تعمل على تأمين وشرعة الاعتقادات الأيدلوجية الأخرى.^{٢٢}

إفلاس السرديات الكبرى حسب أطروحة ليوتار كشف عن أنَّ المعرفة ليست كونية، بل أنها متجذرة في المعرفة المحلية بدلاً من ذلك، وإذا كان منظور السرديات الكبرى يرفض الاختلاف ويفرض اختياراً واحداً من بين أخرى، فإنَّ ما بعد الحداثة تقاوم الانغلاق وتستكشف الترابط بين الأضداد، فالحقيقة مرنة fluid ومتغيرة أبداً، وكلُّ ما يمكن التطلع إليه هو أخذ "لقطة" snapshot في لحظة معينة من الزمن، في ضوء ذلك يرى ليوتار أنَّ السرديات الصغرى تقدِّم ترياقاً قوياً لعلاج شمولية السرديات الكبرى، التي تسعى لاختزال كل شيء إلى نوع وحيد لأجل كبت الخلاف differend، والذي يعني بدوره قمع الطرق الجديدة والمختلفة للتفكير والفعل.^{٢٣} إذ لم يعد هناك خطاب يتمتع بالشرعية والموثوقية يُمكننا على مرور الزمن أن نختار بشكل لا لبس فيه ما هو صائب وما هو خاطئ، فما يُعدُّ معرفة هو في حال مستمرة من القلب، هذه بالأساس هي "حالة ما بعد الحداثة"، حيث يتمُّ تحدي السلطة باستمرار وتقوُّص القوة المؤسسية.^{٢٤}

إذن، فالتحول من السرديات الكبرى إلى السرديات الصغرى هو تحول في أصل مفهوم المعرفة، فالأولى تمتلك سلطة إضفاء الشرعية على معرفة يقينية تنتج "الحقيقة" وتمارس "إرهاب الشمولية" على كل من يختلف معها، أي أنها تؤمن بالمفهوم التقليدي والسائد للمعرفة بصفته اعتقاداً يقينياً يتم تسويغه عبر النظام المهيمن للسردية، وفي المقابل فإنَّ السرديات الصغرى تعي راهنية المعرفة ووقتيته ولا تدَّعي امتلاك حقيقة كلية أو نظام من التفكير يمكنه شرح وتفسير كل شيء، فهي تستحضر العادي وغالباً ما ترتبط بطرق متقطعة أو غير متواصلة مع تلك المعرفة (البارالوجية)^{٢٥} المنتشرة في ثقافات ما بعد الحداثة.

يقوم ليوتار بتقسيم المعرفة على نوعين: المعرفة العلمية والمعرفة السردية، الأولى تقوم على مبدأ كلي قابل للاستعمال يسوغ وفق معايير علمية مثل التجريب والأداء، فيما تصادق المعرفة السردية على نفسها في براغماتية انتقالها الخاص من دون اللجوء إلى الجدل والإثبات، فهي تنتقل ببساطة من جيل إلى جيل تالي دون أن تعن حقاً مسألة الشرعية للمستعملين، ويدعم ليوتار المعرفة السردية لتقديمها وجهات نظر مختلفة لا تقوم على نظام منطقي مهيمن بالضرورة، فضلاً عن أن المشروع العلمي برمته يحتاج إلى المعرفة السردية لإكسابه شرعية وجوده؛ على الرغم من أنها وفقاً لمعاييرها لا تعد معرفة بالأصل. هذا التمييز بين المعرفة السردية، والعلمية يعد نقطة حاسمة في نظرية ليوتار، فإحدى السمات المائزة لعصر ما بعد الحداثة، من وجهة نظره، هي هيمنة المعرفة العلمية على المعرفة السردية. وإذا كانت براغماتية المعرفة العلمية ترفض إضفاء أي نوع من الشرعية على المعرفة السردية لكونها لا تقتصر على العبارات الدلالية الصحيحة، فإن ليوتار يرى خطراً في هذه الهيمنة، إذ لا يمكن التقاط الواقع بكامل غناه وتعدد واختلافه في نوع وحيد من الخطاب أو شكل واحد لتمثيل الأحداث؛ لهذا سيخسر العلم بلا شك جوانب مهمة من الأحداث يمكن أن تلتقطها المعرفة السردية.

عند مناقشة ليوتار للفن ما بعد الحداثي فإنه يركز بالمجمل على أمرين: الأول حضور الأدب بصفته حدثاً يستحضر العادي والهامشي والفريد، أي السرديات الصغرى؛ لتحدي الأنظمة الكلية المهيمنة أو السرديات الكبرى المسؤولة عن إنتاج المعرفة وتداولها، والأمر الثاني هو محاولته الدائمة لتمثيل ما لا يمكن تمثيله؛ لتذكيرنا بالإمكانات المحتملة الغائبة على مستوى المعرفة ونوع الخطاب وتشكيله، والتي تم طمسها بواسطة السرديات الكبرى، بصفتها حكايات تروي الصيرورة التي يقطعها أو قطعها أو سيقطعها الوجود الإنساني، إذ تتكئ هذه المرويات على افتراضات مسبقة، بشكل حقائق غير

قابلية للتشكيك عند أصحابها، بل إنها تُنكر إمكانية قيام أي نوع من أنواع المعرفة أو الحقيقة خارج أطرها وتقاوم أي محاولة للمراجعة والتقد والتغير، وبحسب "ليوتار" فإن هذه المرويات الكبرى التي كانت تُنظم المعرفة وتصنف فائدتها للإنسانية وتوجهها نحو غاية، فقدت قوتها في عالم ما بعد الحداثة، وكل ما تبقى مبدأً مُنظماً هو معايير الربح والكفاءة التي تنشرها الرأسمالية، وهنا يأتي الدور المقاوم للأدب، ففي الفقرة الأخيرة من "غرفة عازلة للصوت" *Soundproof Room* وهي آخر أعمال الفيلسوف المنشورة في حياته، يعلن ليوتار بكل صراحة منحه الفن القدرة على الشهادة رسمياً على ما هو غير مسموع^{٢٦}.

ستحاول هذه الدراسة مُستندةً على أطروحة "ليوتار" اختيار نماذج دالة مختلفة زمنياً، تُبين الأفق التطوري في تقديم المعرفة بين الأعمال الأولى والأعمال الأخيرة لدرويش. وهنا تجدر الإشارة إلى أن المكان/ الوطن يُعد من أهم "السرديات الكبرى"^{٢٧} في المرحلة الشعرية الأولى، بل إنه يتحول إلى عنصرٍ مهيمٍ على الكون الشعري ومعرفته، فيقف المكان قطباً تدور عليه وحوله ومن خلاله بقية الحقائق التي تتبلور في الرؤية الشعرية، وتظهر إلى نور التخليق مثلما هو الحال مع الأنا والآخر والهوية والموت والحب والعالم والذاكرة وغيرها من الأمور. أما السردية الكبرى الأخرى المهيمنة على الخطاب الشعري في هذه المرحلة فهي الحتمية التاريخية، حتمية انتصار المقاومة واسترداد الوطن. هاتان السرديتان كانتا بمثابة بداهة حاضرة، أو مقولات قبلية للعقل في الخطاب الأول، تُنظم المعرفة وتحدد غاياتها. وقد شهدت الأعمال الأخيرة تحرراً وانعتاقاً من سلطة هاتين السرديتين، مما انعكس على دلالة الخطاب وشكله، وبالتالي على المعرفة التي يقدمها. وهذه النقطة الأخيرة ستكون محل تركيز البحث واهتمامه؛ لبيان التحول المعرفي في خطاب درويش بين الأعمال الأولى والأخيرة.

إنّ تقلبات مفهوم الشعر من الصناعة إلى التعبير ثم إلى الخلق والرؤيا، انتهت إلى جعل الإيقاع عنصراً بنائياً رئيساً، بعد انتقاله من الدال العروضي إلى الدال النصي^{٢٨}، إذ جعلت الحداثة الشعرية العربية من أولياتها إعادة بناء كلي لهذا المعطى، الذي كان يتخذ من صرامة العروض قالباً قليلاً للبناء الشعري، فيما صار الإيقاع مع الحداثة نسقاً بنائياً للخطاب ودلالته، وأصبح العروض عنصراً من عناصر الإيقاع يتفاعل مع باقي دوال الخطاب لينتج دلالته، يتخلّق في النص ولا يكشف عن نفسه للذات الشاعرة إلّا لحظة الكتابة، بعد أن كان معطى قليلاً يماثل النحو في منطقيته وقابليته للقياس.

إذن، لم يعد الإيقاع نسقاً قليلاً منفصلاً عن معنى الخطاب ومعرفته، بل صار نسقاً منظماً لحركة الذات والمعنى في اللغة الإبداعية، كونه يتشكل في ضوء الاختلاف والمغايرة بحكم اختراقه من قبل الذات الشاعرة بما هو تجلٍ لها وانكشافٌ لتحولاتها الكيفية لحظة الكتابة وهي تمارس أقصى حدود حريتها، إذ أنّ فرادة الإيقاع في شعر الحداثة، بحكم التجاوز والضرورة الملازمة للرؤية الحداثيّة^{٢٩}، متأتّ بالأصل من فرادة الذات وخصوصية رؤيتها للعالم وموجوداته، فضلاً عن اختلافها عند كتابة كل قصيدة بحكم افتقادها لهوية نهائية، فالكتابة ابتداءً دائماً، تنطلق من المجهول في لعبتها التي لا ضابط لها خارج فعل الكتابة، بعد أن كانت القصيدة في شكلها التقليدي تنطلق من المعلوم إلى المعلوم^{٣٠}، فكلما استجاب الإيقاع للذات واستسلمت الذات الشاعرة لشهوته انزاح عن النمط التقليدي، وعلى النقيض، كلما كانت حركة النص رتيبة وثابتة كان أقرب إلى "النص الاتباعي"، وهو نصّ مُحاصرٌ بمحيط صلبٍ يعبر عنه، ويتمثل معرفته ولا مجال فيه سوى "للإبداع الجماعي"^{٣١}، وبطبيعة الحال فإنّ الدواوين الأولى لمحمود درويش أقرب إلى هذا المفهوم، ويتجلى ذلك في سيادة النسقية وأنماط التماثل والتوازي على إيقاعها.

الإيقاع في الأعمال الأولى:

على مستوى الوقفة التي تُمثل عنصراً مهيمناً في إعادة بناء البيت في الشعر المعاصر^{٣٢}، نجد هيمنة واضحة "للوقفة التامة" على المجموعات الأولى لدرويش، حيث يكون البيت أو السطر الشعري مُمتلئاً بوقفاته وزنياً ومركبياً ودلالياً، فالتفاعيل تامة في أغلب الأسطر من غير أن تكون متساوية بالضرورة، وقد تكون التفعيلات متساوية في السطر الواحد، مثلما هو الحال في النمط الأولي للشعر العربي، ونجد ذلك على سبيل المثال في قصيدة (ولاء) المنظومة على بحر البسيط، غير أنها تخالف البناء الشائلي للبيت التقليدي باعتمادها نسقاً أحادياً للأسطر الشعرية، وهذا النمط من الكتابة الشعرية يأتي استجابةً لمحيطٍ محافظ، ووعي جمالي يلائم الذوق الموروث في التلقي؛ لذلك جاءت القصيدة ذات نبرة خطابية ودلالة مباشرة:

حملتُ صوتك في قلبي وأوردتي	متفعّلن فعلن مستفعّلن فعلن
فما عليك إذا فارقت معركتي	متفعّلن فعلن مستفعّلن فعلن
أطعمتُ للريح أيباتي وزخرفها	متفعّلن فاعلن مستفعّلن فعلن
إن لم تكن كسيوف النار.. قافيتي!	متفعّلن فعلن مستفعّلن فعلن
أمنت بالحرف.. إما ميتاً عَدَمًا	متفعّلن فاعلن مستفعّلن فعلن
أو ناصباً لعدويّ جِلّ مشنقتي	متفعّلن فعلن مستفعّلن فعلن
أمنت بالحرف ناراً... لا يضير إذا	متفعّلن فعلن مستفعّلن فعلن
كنتُ الرماد أنا... أو كان طاغيتي!	متفعّلن فعلن مستفعّلن فعلن
فإن سقطتُ... وكفي رافع علمي	متفعّلن فعلن مستفعّلن فعلن
سيكتبُ الناس فوق القبر:	متفعّلن فاعلن مستفعّلن
((لم يَمُتْ)) ^{٣٣}	لن فعلن

فالقصيدة تلتزم بثوابت الموسيقى التقليدية للقصيدة العربية الموروثة، من تكرار وحدتي الإيقاع (مستعلن فاعلن)، وبعدد محدد من التفاعيل في الشطر الواحد، وتلتزم ثالثاً بقافية واحدة، متمثلة بوحدة صوتية بعينها (أوردتي، معركتي، قافيتي، مشنقتي...) والنص يلتزم أخيراً بصيغة موحدة من صيغ التفعيلة في آخر البيت بخبن التفعيلة (فاعلن)، وهذه أربعة التزامات صارمة^{٣٤} يفرضها الشاعر على نصه "الاتباعي"، ولعل عتبة العنوان (ولاء) بما تحمل من دلالات حافة على التزام القصيدة بمنهج وفكر سابق على وجودها، يتغذى بلغة الماضي وأفكاره؛ دليل على قربها من التقليدية و"الاتباع" وبعده عن الإبداع والتجديد.

يسجل ديوان درويش الثاني (عاشق من فلسطين ١٩٦٦) حضوراً لافتاً للوقفة الوزنية الدلالية، على الرغم من حضور بسيط لظاهرة التدوير في بعض الأسطر الشعرية، مثلما هو الأمر في أول قصائد الديوان التي تحمل عنوان الديوان ذاته^{٣٥}. وكذلك الشأن في قصيدة (أهديها غزلاً) التي جاءت على بحر الوافر، فكل سطر شعري ينتهي بوقفة تامة وزنياً وتركيبياً، مع أنها خرجت عن الترتيب المعروف للقصيدة العربية التقليدية:

وشاح المغرب الوردي فوق ضفائر الحلوة	مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن
وحبة برتقال كانت الشمس.	مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن
تحاول كفها البيضاء أن تصطادها عنوة	مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن
وتصرخ بي، وكل صراخها همس:	مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن
أخي! يا سلمي العالي!	مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن
أريد الشمس بالقوة!	مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن
..وفي ليل رمادي، رأينا الكوكب الفضي	مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن
ينقط ضوءه العسلي فوق نوافذ البيت.	مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

ما يعزز قوة الوقفة في هذا المقطع هو حضور علامات الترقيم، إذ ينتهي السطر الثاني بنقطة، فيما يُختم السطر الرابع بنقطتين مُتعامدتين تدل على القول/ الصراخ، وينتهي السطرين الخامس والسادس بعلامة تعجب، في حين تحضر النقطة في نهاية السطر السابع، وهذا التوافق والتطابق بين الوقفتين النحوية والعروضية يُعزز ويكثف نحوية اللغة الشعرية فيما يخفف من دلالتها، وهذا التكثيف النحوي من سمات الشعرية التقليدية، فعلامات الترقيم والمكان النصي عناصر متفاعلة مع الوقفة في بناء دلالية النص، وبالتالي ما يقول من معرفة، وحضورها يُعزز إمكانية تحصيل معرفة قائمة على اعتقاد يقيني بصحتها.

ويستمر هذا التشكيل الإيقاعي في ديوان (العصافير تموت في الجليل ١٩٦٩)، إذ تُهيمن الوقفة الوزنية كما هو الشأن في قصيدة (قراءة في وجه حبيبي)، التي يحضر فيها التدوير في سطرين فقط من أصل (٢٧) سطراً، وسنكتفي بذكر المقطع الأول من القصيدة في التحليل:

...وَحِينَ أَحَدٌ فِيكَ	فَعُول فَعُول فَعُول
أَرَى مُدْنًا ضَائِعَةً	فَعُول فَعُول فَعُول
أَرَى زَمْنًا قَرْمِزِيًّا	فَعُول فَعُول فَعُول
أَرَى سَبَبَ الْمَوْتِ وَالْكَبْرِيَاءِ	فَعُول فَعُول فَعُول فَعُول
أَرَى لَفَّةً لَمْ تَسْجَلْ	فَعُول فَعُول فَعُول
وَأَلْهَةً تَتَرَجَّلُ	فَعُول فَعُول فَعُول
أَمَامَ الْمَفَاجَأَةِ الرَّائِعَةِ. ^{٣٧}	فَعُول فَعُول فَعُول فَعُول

الشاعر هنا يلتزم بتمام التفعيلة في آخر السطر سوى في السطرين الثاني والأخير، إذ تدخل علة الحذف على التفعيلة الأخيرة من السطر الشعري، كما هي القاعدة في ضرب البيت التقليدي، إذ لا ترد هذه العلة إلا في نهايته، ونجد

يتجه النص الشعري تدريجياً نحو الانزياح عن الإيقاع التقليدي في المجاميع الشعرية السابقة، ففي قصيدة (سرحان يشرب القهوة في الكافتريا) من ديوان (أحبك أو لا أحبك ١٩٧٢)، نجد سيادة للوقفة المركبية الدلالية^{٣٩} على حساب الوقفة الوزنية، بفعل حضور ظاهرة التدوير، التي تجبر النص على الاسترسال لتحقيق الربط العروضي مع الأبيات أو الأسطر التالية، وستناول المقطع الأول من القصيدة لبيان ذلك:

_____ فـ _____ و ل ن _____ فـ _____

عــــــــولن فــــــــــــــــ! عــــــــولن فعــــــــولن؟
ويكتب سرحان شيئاً على كُفٍّ معطفه، ثمَّ تهرب
فعول فعولن فعولن فعولن فعول فعول، لن فعول فـ.
ذاكرةٌ من ملفِّ الجريمة.. تهرب.. تأخذ
عول فعولن فعولن فعول فعول فـ.. عول فـ.. عول فـ
منقــــــــــــــــار طــــــــــــــــائــــــــــــــــر.
عــــــــولن فعــــــــولن.
وتأكل حبة قمح بمرج بن عامر
فعول فعول فعول فعول فعول فعول فعول
وسرحان مُتَّهم بالسكوت، وسرحان قاتل ٤٠
فعول فعول فعول فعول فعول، فعول فعول فعول



نلاحظ أن مجموع الأسطر الشعرية (١٨) سطراً، خمسة منها فقط تنتهي بتفعيلة تامة، فيما تنتهي الأسطر الباقية بالوقف المركبة الدلالية، وهذا الانقسام للوحدة الوزنية بين الأسطر الشعرية يحقق أقصى درجات الانزياح عن قانون الشعرية التقليدية^١ ويجعل الشعر يقترب من النثر في استرساله، فالسطر الأول يصبُ في الثاني، والثاني في الثالث، وهكذا، وهنا تبرز الصفحة المتعددة، حيث يتفاعل الوزن مع علامات الترقيم فضلاً عن بياض الورقة؛ بحثاً عن حرية أكبر للذات الشاعرة، في مسعاها لاختراق الدوال وتحطيم القيود الموروثة، هذا النزوع نحو المختبر الشعري للحدث الذي ينحو باتجاه التفرد، يؤدي إلى فقدان معيار التحديد للبيت الشعري، وإرباك المعيار الحدي بين الشعر والنثر، فالبياض في نهاية السطر أو بدايته يجعله يفتقد للتماثل

والتوازي، فهو بمثابة إعلان عن تفاعل الكلام مع الصمت، وتفاعل البصري مع السمعي في بناء إيقاع النص، فالصمت والفراغ المتأني من علامات الترقيم أو البياض يصير دالاً، يخطُ بطريقته الخاصة ما يخظه الامتلاء، وبذلك يصير عنصراً أساسياً في إنتاج دلالة الخطاب ومعرفته، مثلما جاء في المقطع السابق:

وم _____ اذا _____ ح _____ دث؟

أنت لا تعرف اليوم. لا لون. لا صوت. لا طعم
لا شكل.. يُولد سرحان، يكبر سرحان،
يشرب خمراً ويسكر. يرسم قاتله، ويمزق
صورته. ثم يقتله حين يأخذ شكلاً آخرًا.

إذ يعضد إيقاف جريان الكلام بعد السؤال رفقة علامات الترتيم بلاغة المحو، التي تناقض بلاغة الامتلاء في القصيدة التقليدية، فالوقوف المتكرر بفعل علامات الترتيم والفراغ دالّ على الصدمة المعرفية وعلى غياب حقيقة ما يحدث في الواقع، وتكرار أداة النفي (لا) تأكيداً للتيه والتردد، إذ أن فقدان الهوية المتعاقبة بالأرض كفيلٌ بفقدان غريزة الإحساس بالحياة وتعطيل الإدراك والمعرفة المتأتية من الحواس (لون، صوت، طعم، شكل)، والشاعر هنا يحاول الحفاظ على شعريّة النص بتعويض الوقفات المتكررة التي تكسر إيقاع النص عبر تعزيزه للإيقاع الداخلي، فهذه الوقفات المتمثلة بالنقاط تقلب تفعيلة المتقارب، لذلك يعوض النص إيقاعه بالتكرار (لا، سرحان) المصحوب بالترصيع الصرفي، إذ تجمع الصيغة الصرفية (فعل) بين كلمات "لون وصوت وطعم وشكل" وكذا الحال مع صيغة (يفعل) الواردة في الأفعال (يكبر، يسكر، يرسم، يمزق، يقتل، يأخذ).

على الرغم من تسيد ظاهرة التدوير للقصيدة، غير إننا نجد حضوراً لافتاً للوقف الوزنية الدالية، المصاحبة لبلاغة الامتلاء في المقطع الآتي:

ونعرف، كُنّا شـعوباً وصـرنا حـجـارة
ونعرف كـنـت بـلـاداً وصـرت دـخـان
ونعرف أشـياء أكثـر (تـدوير)
نعرف، لكـن كـل القـيـود القـديـمة
تصـير أسـر وأور ودر
تصـير بـكـار
في المنـى الجـديـدة.^{٢٤}

فمن مجموع سبعة أسطر شعرية يحضر التدوير في سطر واحد فقط، ولعل الأمر راجع للعلاقة العميقة بين امتلاك الخطاب للمعرفة وبين إيقاعه، فالمقطع السابق كان يوحي بزوال المعرفة وضياح الحقيقة من هول الصدمة، على تقيض هذا المقطع حيث تدخل الذات الجمعية مرحلة الإدراك الواعي بمأساتها، من ثم امتلاكها لحقيقة وضعها والاحاطة به معرفياً، بما يؤكد تكرار الصيغة الجمعية للفعل المضارع (نعرف) أربع مرات في صدر الأسطر الشعرية، وهنا نلاحظ غياباً لعلامات التقييم التي تعمل على إيقاف جريان النص واسترساله عدا النقطة في نهاية المقطع الشعري، في دلالة على الترابط الدلالي والامتلاء المعرفي، فيما حوى المقطع السابق سبع نقاط مفردة ونقطتين متتاليتين تتخلل الأسطر الشعرية فضلاً عن البياض الذي يسبق بداية الأسطر، وهذه الانقطاعات أو الوقفات هي بمثابة فراغات دالة على النقص الملازم لمعرفة الذات الشاعرة أو شخصية البطل (سرحان)؛ فلعبة الوقف والبياض تصب بدلالاتها الحافة في بيان وثوقية المعرفة التي يقدمها النص للقارئ من عدمها.

إن هيمنة ظاهرة التدوير في قصيدة (سرحان يشرب القهوة في الكافتريا) جاء مصحوباً بتراجع نمط القافية التقليدية، وقد لعب التدوير دوراً مهماً في سد الفراغ المتولد من غياب القافية الخارجية؛ بما يتيح من ترابط دلالي

وموسيقى للأسطر الشعرية، يعوض الاستقلال الموسيقي للسطر الشعري الذي شهدناه في الدواوين السابقة بالجملة الشعرية الطويلة ذات الموسيقى الداخلية، فالأسطر الأربعة الأولى من القصيدة مثلت جملة شعرية، من البداية حتى "غربة"، ومن السطر الخامس حتى السابع جملة شعرية أخرى، ومن السطر الثامن إلى السطر الثاني عشر، ويستمر الحال هكذا بما يتيح تدفقاً مستمراً ومتناسكاً للموسيقى والدلالة، أي أن كل جملة شعرية بمثابة وحدة معرفية تتكامل مع نظيراتها في القصيدة لإنتاج المعرفة المراد تقديمها إلى المتلقي حول علاقة سرحان بالوطن من ناحية وسرد حكايته ووصف وضعه في المهجر بعيداً عن مكانه من ناحية أخرى.

اعتمد درويش ذلك النوع من الإيقاع الذي يقترب من الشر في بعض قصائده الشعرية القصيرة التي كتبها بعد مرحلة الخروج من بيروت تمهيداً لكتابه الجديدة، مثل قصيدة (أربعة عناوين شخصية) التي تتكون من أربعة مقاطع لكل منها عنوان مختلف، موزعة بسوادها على بياض الصفحة بالكامل، مثلما هو توزيع النص في الكتابة الثرية، وسنكتفي بالمقطع الأول مثلاً:

١ متر مربع في السجن

هو الباب، ما خلفه جنّة القلب. أشتاؤنا - كل شيء لنا -
تتماهى. وباب هو الباب، باب الكناية، باب الحكاية. باب
يهذب أيلول. باب يعيد الحقول إلى أول القمح. لا باب
للباب لكنني أستطيع الدخول إلى خارجي عاشقاً ما أراه وما
لا أراه. أفي الأرض هذا الدلال وهذا الجمال ولا باب
للباب؟ زنزانتني لا تضني سوى داخلي.. وسلام علي، سلام

على حائط الصوت. ألفت عشر قصائد في مدح حريتي ههنا
أو هناك. أحب فُتات السماء التي تتسلل من كوة السجن
متراً من الضوء تسبح فيه الخيول، وأشياء أمي الصغيرة..
رائحة البنّ في ثوبها حين تفتح باب النهار لسرب الدجاج.
أحب الطبيعة بين الخريف وبين الشتاء، وأبناء سجاننا،
والمجالات فوق الرصيف البعيد. وألفت عشرين أغنية في
هجاء المكان الذي لا مكان لنا فيه. حُرّيتي: أن أكون كما
لا يريدون لي أن أكون. وحريتي: أن أوسع زنزانتي: أن
أواصل أغنية الباب: باب هو الباب: لا باب للباب لكنني
أسـتطيع الخـروج إلى داخلي، إلخ.. إلخ^٣
وهذه الطريقة في الكتابة الشعرية تقوّض النبرة العالية والإيقاع المنضبط في
القصيدة التقليدية، التي تعتمد النمطية والتساوي والمنطقية، ففي الوقت الذي
تحافظ فيه على الوحدة الوزنية (فعولن)، فإنها تلغي مفهوم القافية وتعوض
عنه بالموسيقى الداخلية التي تعتمد التكرار والترصيع الصرفي، فهي تنساب في
استمراريتها من دون أن تقيم وزناً للوقف الوزنية سواء في آخر السطر أو في
أثنائه، فعلامات الترقيم ترد لتعزيز الوقفة الدلالية وغالباً ما تأتي بين ثنايا
التفعيلة الواحدة، وقد تأتي التفعيلة ناقصة في وسط السطر الشعري لتكسر
رتابته من غير أن تبحث عما يتممها كما هي الحال في التفعيلة التي ترد في
نهاية السطر، مثلما ورد في السطر السابع.

هذا الأسلوب في الكتابة الشعرية الذي يعتمد على التفعيلة فقط في إقامة
الوزن يقترب من مفهوم النص بدل الجنس الأدبي، فهو يرفض الانحباس
والسكن في شكلٍ محدد سلفاً، ويمحو الحدود بين الأجناس ليمارس قانون

الاختلاف، ويستحضر مفهوم الكتابة بما لها من شروط بديلاً عن الشفاهية، وهذا التحول جاء مصاحباً لتحول الخطاب من الطليعي والبطولي والشمولي باتجاه العادي واليومي والفردى، وهو ما يؤكد الخطاب الشعري ذاته، فالشاعر يصرح بأن أقصى إمكانات الحرية هي في أن يكون إنساناً عادياً يتمتع بحياته بعيداً عن الشعاري والبطولي، أن لا يختزل في بُعد واحد لا يحضر ولا يظهر إلا من خلاله، وهو ما لا يريده الآخر له ((حرّيتي: أن أكون كما لا يريدون لي أن أكون)). بقي أن نُشير إلى أن الكتابة النصية للشعر على الطريقة المثورة تستحضر الشكل بوصفه فضاءً تركيبياً تلتقي فيه الأشكال وتتماهى؛ لتصير كثرة وتعدداً، وبالتالي فلا مجال لاختزال الشكل في نمط أولي، بحكم أن ذلك خاضع لمقتضيات الكتابة، ومن ثم صارت الرؤية البصرية آلية معرفية، فعلى القارئ أن يعي الاختلاف في تشكيل النص ومعمارهِ، بعد أن صار الأخير نسقاً سيميولوجياً يسهم مع الإيقاع وباقي آليات التركيب النصي في إنتاج الدلالة الكلية، وهو ما يتيح للقارئ تجربة ملء الفراغات في كل مرة يقرأ فيها النص، وتعدد القراءات يتعدد فعل الكتابة، ويكتسب النص ديمومته وحياته من هذه الحركة المتواصلة التي تُنتج لنا إمكانيةً للمعرفة، لا معرفة ناجزة وحقيقة وحيدة كما هي الحال النمط التقليدي.

الإيقاع في "الأعمال الجديدة":

كان لتخفف خطاب درويش من السرديات الكبرى وما رافقه من انعطاف في تقديم المعنى وانعكاسه على صفحة المعرفة أثره على مبنى النص الشعري، وإنّ دراستنا للجوانب المتعلقة بهذا الشأن هنا لا تطلبها لذاتها، أي أنّ غرضنا ليس دراسة تلك الجوانب الإيقاعية في ذاتها؛ بل الكشف عن أثر المعرفة وتحولاتها على هيكل النص وإيقاعه، وأثر ذلك البناء على إنتاج المعرفة وتلقيها.

سبق وبيننا بعض إرهابات التحول والتجديد في مجال الإيقاع، في إطار انفتاح التجربة الإبداعية على إمكانات جديدة بعد مرحلة الخروج من بيروت، حيث أخذ الإيقاع الشعري بالخفوت مبتعداً عن الخطائية القديمة ومقترباً من الأسلوب الثري في الكتابة، وكان درويش قد مهد في مقتبسه الذي تصدر ديوان (كزهر اللوز أو أبعد) لخطواته القادمة، إذ أورد قول أبي حيان التوحيدي: ((أحسن الكلام ما ... قامت صورته بين نظم كأنه نثر، ونثر كأنه نظم))^{٤٤}، وهو ما يتوافق مع رؤية درويش في أعماله الجديدة، فنضوج الشعر بحاجة إلى "نثر الحياة البسيطة"^{٤٥}، فالشاعر يعي اختلاف التجربة واتغير الزمان، حيث لم يعد الخطاب بحاجة إلى نبرة حماسية ونفس ملحمي يتوجه إلى أفق جمعي، وهذا التوجه نحو الثري جاء على عدة صور، منها ظاهرة التدوير التي قاربناها في فيما مضى، غير أن الأمر في الأعمال الجديدة ما عاد يقتصر على تدوير المقطع الواحد بوصفه وحدة دلالية تامة، بل تعداه في القصائد الطويلة إلى تقسيم الوحدة الوزنية بين المقطعين، كما هو الشأن في النموذج الآتي من قصيدة (لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي):

أريد لها أن تكون صلاة أخى وعدوي.
كان المخاطب فيها أنا الغائب المتكلم فيها.
كان الصدى جسدي. وكانني أنا
أنت، أو غيرنا. وكانني أنا آخري!



كسي أوسع هذا المدي
كان لا بُدّ لـي:

- من سنووة ثانية

- وخروج على القافية

— وانتباه إلى سعة الهاوية

هكذا ينتهي المقطع الأول بالوحدة الوزنية (فعو) من بحر المتقارب، ولو افترضنا بأنها أصيبت بعلّة الحذف فإنّ المقطع التالي سيبدأ بالوحدة الوزنية (فاعلن) أي سيكون من بحر المتدارك، أما إذا افترضنا أنّ المقطعين متواصلين على مستوى الإيقاع فعندئذ سيكون علينا قراءة القصيدة قراءة مستمرة من دون انقطاع وكأنّها جملة واحدة، وهذا الأمر بحسب درويش نفسه ((يعطي حيوية، حركة وتصويراً لارتباك وفوضى ما منظّمة في داخل بناء يبدو أنّه فوضوي. أنا أردُّ على الفوضى الخارجية بفوضى بصرية لكن منظّمة إيقاعياً ...)) فإذا كتبت سطرًا وسكنت ثمّ كتبت بعده سطرًا شعريًا فسيبدو هذا شعراً عمودياً. أحبّ أن أوحى بتداخل الأشكال والمناخات وأحبّ أن أسترسل))^{٤٦} وهو ما يسمح للخطاب "بالخروج على القافية" كما ورد في المقطع الشعري السابق، وبالتالي الخروج على التقليد المعروف في قيام القافية خاتمةً للجملة الإيقاعية في النمط الأولي للشعر العربي، هكذا يوظف درويش سمات أسلوبية مختصة بالنثر مثل الحوار، وإيراد الأعلام الأجنبية فضلاً عن علامات الترقيم، من فاصلة، وعلامات السؤال، والتعجب، والخط المائل، والشرطة، والنقط التي غالباً ما ترد في وسط السطر الشعري؛ بحيث لم تعد بداية السطر الشعري بداية التفعيلة، ولا نهايته نهايتها، وبذلك يلغي كل نظام معروف للوقف سواء أكان عروضياً أم دلاليّاً أم تركيبياً، فلا توجد قوالب جاهزة تُصَبُّ فيها التجربة، بل صار المبنى مُحايثاً لتجربة الكتابة الشعرية وليس سابقاً عليها، في إطار انفتاحها على المجهول والغائب وما لا يمكن تمثيله، ويمكن أن نُمثل بذلك بالمقطع الشعري الآتي من قصيدة (نهارُ الثلاثاء والجوُّ صاف):

أمشي — مع الضماد في الليل —

تلك خصوصيتي اللغوية - أمشي
مع الليل في الضماد كهلاً يمث
حصاناً عجوزاً على الطيران إلى برج
إيفل. يا لغتي ساعدني على الاقتباس
لأحضر الكون. في داخلي شُرقة لا
يُمر بها أحدٌ للتحيّة. في خارجي عالم
لا يردّ التحيّة. يا لغتي! هل أكون
أنا ما تكونين؟ أم أنت - يا لغتي -
أنا ما تكونين؟ أم أنت - يا لغتي -
ما أكون؟ يا لغتي دربيني على
الاندماج الزفافي بين حروف الهجاء
وأعضاء جسمي - أكن سيّداً لا صدى.
دثّرني بصوفك يا لغتي، ساعدني
على الاختلاف لكي أبلغ الائتلاف. لِدني
ألك. أنا ابنك حيناً، وحيناً أبوك
وأملك. إن كنتِ كنتُ، وإن كنتُ
كنتِ. وسَمّي الزمان الجديد بأسمائه
الأجنبيّة يا لغتي، واستضيئي الغريب
البعيد وثّر الحياة البسيط لينضج
شعري. فَمَنْ - إن نطقْتُ بما ليس
شعراً - سيفهمني؟ مَنْ يكلمني

عن حنينٍ خفيٍّ إلى زمن ضائع إن
نطقْتُ بما ليس شعراً؟ ومن - إن
نطقْتُ بما ليس شعراً - سيعرف
أرض الغريب_____ب؟٤٧

هذه المظاهر الكتابية للخطاب الشعري تُسهم في خلخلة أفق التلقي، وهذه الخلخلة بدورها تشتدُّ عندما تُمارس الكتابة صورةً إيقاعيةً أخرى، تقوم على مزج البحور الشعرية وخلطها، خصوصاً بحري "المتقارب" و"المتدارك" لتُنتج صورة هجينة لم تتعودها الأذن العربية، وهذا المزج إنما يروم إضعاف الوزن وتخفيف حدته بحيث يبدو الشعر التفعيلي قريباً جداً من النثر، أو لنقل هو شعرٌ تفعيلي يحمل معظم خصائص قصيدة النثر اللغوية والبنوية، وبذلك يعمل الخطاب على استنفاد كل طاقات الشعر التفعيلي إذ يضعه على عتبة قصيدة النثر، وهذا البناء الهجين يبتعد إلى أقصى نقطة ممكنة عن الإيقاع الخليلي، في ممارسة تنغياً الاختلاف والفرادة وكسر النمطية، ومن ذلك ما ورد في قصيدة (لاعب النرد):

كان يمكن أن لا أكونُ	فاعِلن فاعِلن فاعِلان
كان يمكن أن لا يكون أبي	فاعِلن فاعِلن فاعِلن
قد تزوج أمي مصادفةً	فاعِلن فاعِلن فاعِلن
أو أكونُ	فاعِلن فاعِلن فاعِلن
مثل أختي التي صرخت ثم ماتت	فاعِلن فاعِلن فاعِلن
ولم تنتبهُ	فاعِلن فاعِلن فاعِلن
إلى أنها ولدت ساعة واحدة	فاعِلن فاعِلن فاعِلن
ولم تعرف الوالدة ...	فاعِلن فاعِلن فاعِلن

أَوْ: كَبَيْضَ حَمَامٍ تَكْسُرُ
قَبْلَ انْبِلَاجِ فِرَاحِ الْحَمَامِ مِنَ الْكُلْسِ /^{٤٨}

فاعِلنَ فَعِلنَ فاعِلنَ فَعِـ
لنَ فاعِلنَ فَعِلنَ فاعِلنَ فاعِـ

ففي هذا المقطع انتقالٌ مفاجئٌ من التفعيلة (فاعلن) إلى التفعيلة (فعولن) في السطرين السابع والثامن، من ثمّ عودة إلى الوحدة الوزنية للمتدارك في آخر سطرين، وهذه الممارسة تُسبغ على النص تفرّده الوزني وتخرج به عن إطار القوالب الوزنية القبلية، مثلما خرج عن الأنظمة الراسخة والمهيمنة للاعتقاد والتفكير، ليصير جزءاً من مغامرة الكتابة المفتحة على إمكانات غير مسبقة كما هو حال الذات والهويّة التي خرجت عن المحدّدات والضوابط السالفة.

افتقاد الممارسة الكتابية لمبدأ يقيني أو مرجع تتكئ عليه في إنتاج وتسويق المعرفة دفعها نحو المجهول، من ثم أخذت تبحث عن أشكال جديدة من التشكيلات الإيقاعية، خارج الحزين الموروث، وهي لا تقصد الاختلاف لذاته؛ لأن الأمر في حقيقته يتعدى ذلك نحو تغير الرؤية وتحولها فيما يخص الحقيقة والمعرفة والسلطة والتاريخ و"الأنا" والآخر وصولاً إلى مفهومي القراءة والشعرية، إذ صار النصُّ بؤرةً للتفجر الدلالي، و((ليس تلبيةً أو جواباً. وإنما هو، على العكس، دعوة، أو سؤال. وقراءته هي حوارٌ معه، لذلك لا بد أن تكون إبداعية، هي أيضاً))^٩، ذلك أن دلالة النص ما عادت حضوراً ووحدة عضوية تتكامل في سيرها نحو نهاية مقصودة، وفي المقابل فإن القراءة لم تعد بدورها تلقياً واستيعاباً، بل اختياراً وبناءً لإمكان ما من جملة إمكانات يعسر حصرها وتحديدها. هكذا نجد الخطاب يسعى نحو تحقيق أوسع مدى من التحرر، حيث يتسع نطاق التجريب الإيقاعي لينفتح انفتاحاً كاملاً خارج نطاق التفعيلة، التي تعتبر العقل الأخير للوزن؛ وبذلك نجد أنفسنا بإزاء كتابة شعرية من دون وزن، وبكلمات أخرى فإن الخطاب يتحرر نهائياً من الوزن

الشعري كما هو الشأن في معظم قصائد ديوان (أثر الفراشة)، حيث تحضر النصوص بصيغة نثرية لا يفرض عليها الإيقاع من الخارج إنما يكون تمثيلاً واستجابة لوضع الذات الشاعرة، ويمكن أن نمثل لذلك بقصيدة (كقصيدة نثرية):

صيفٌ خريفِيٌّ على التلال كقصيدةٍ نثرية. النسيم
إيقاعٌ خفيفٌ أحسُّ به ولا أسمعُه في تواضع
الشجيرات. والعشب المائل إلى الاصفرار صُورٌ
تتقشَّفُ، وتُغري البلاغة بالتشَبُّه بأفعالها
الماكرة. لا احتفاء على هذه الشُعاب إلا
بالمُتاح من نشاط الدُوري، نشاطٍ يراوح
بين معنى وعَبَث. والطبيعة جسدٌ يتخفَّف
من البهجة والزينة، ريثما ينضج التين والعنب
والرُمَّان ونسيانُ شهواتٍ يوقظها المطر. لولا
حاجتي الغامضة إلى الشعر لَمَّا كنت في حاجة
إلى شيء — يقول الشاعر الذي خَفَّتْ حماسته
فقلَّتْ أخطاؤه. ويمشي لأن الأطباء نصحوه
بالمشي بلا هدف، لتمرين القلب على لامبالاةٍ ما
ضرورية للعافية. وإذا هجس، فليس
بأكثر من خاطرة مجانيّة. الصيف لا يصلح
للإنشاد إلا في مَنا ندر. الصيف قصيدةٌ
نثريةٌ لا تكثرث بالنسور المحلقة في الأعالي.^{٥٠}

هذه القصيدة النثرية تقدّم خطابها الواصف في ضوء علاقة المشابهة بين ملامح الطبيعة وعناصر القصيدة الجديدة، ولهذا وردت "كاف" التشبيه في بنية العنوان، فالخريف هو المرحلة البينية للتحوّل نحو الفصل الأخير من دورة الحياة، حيث تُحس "الأنا" بالتواضع وتتحسر على زمن ضاعت أيامه وتساقطت مثل ورق الشجر، وهذه الوضعية بحاجة إلى إيقاع خافت، بعد أن غادرت الأنا دورها البطولي وحدها النبوي واختارت الهامش مجدس انطباعي يلتقط اليومي والعابر والهارب خارج جعجعة السرديات الكبرى، فالعُشب المُصفّر يذكرها بضرورة التقشف في الصور البلاغية مثل الطبيعة التي تتخفف من البهرجة والزينة عند هذه المرحلة الزمنية، إذ أنّ الذات الشاعرة قد بلغت مقام الحيرة وتقبّلت وضعها الجديد، فصار غناؤها مثل غناء الدوري يراوح بين معنى وعبث، والمعنى بطبيعة الحال هو نتاج تأويل الذات المُتلقية لأنه لا يمكننا أن نُسبغ معنىً نهائياً على صوت طائر الدوري، هكذا يدلي الشاعر بشهادة عن "أناه" التي خفّت حماسها، وفقدت تطلّعها السابق للتحليق مع النسور، إذ لم تعد تكثرث بالأفكار والأيدولوجيات المُتعالية، من ثم لم يعد الانشاد يصلح لهذه الحال، فجاء النثر في خفته وبساطته بديلاً عن الخطابية والغنائية والتبرة الملحمية.

هوامش البحث

- ١ ظ: - المعجم الفلسفي، جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، د.ط، بيروت ١٩٨٢: ج١/ ٣٩٢-٣٩٣.
- معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، جلال الدين سعيد، دار الجنوب للنشر، د.ط، تونس ٢٠٠٤: ٤٣٣.
- موسوعة لالاند الفلسفية، أندريه لالاند، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، مجلد ١/ ٢٠٧.

- المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة ١٩٨٣: ١٨٩.
- ٢ ظ: نظرية المعرفة في الإسلام: عباس جعفر حاجي، ط١، الكويت، ١٩٨٦: ٨٢.
- ٣ ظ: فقه الفلسفة ١١٩-١٢٠.
- ٤ ظ: ما المعرفة، دنكان بريشارد، ترجمة مصطفى ناصر، عالم المعرفة، الكويت ٢٠١٣: ١٩.
- ٥ ظ: م.ن: ٤٩.
- ٦ ظ: التفكير فلسفياً: ٥٥-٥٦.
- ٧ الفلسفة موضوعات مفتاحية: ٢٩.
- ٨ ظ: م.ن: ٥٨.
- ٩ ظ: <https://plato.stanford.edu/entries/knowledge-analysis/>
- ١٠ ظ: الفلسفة واللغة نقد المنعطف اللغوي في الفلسفة المعاصرة، الزواوي بغورة، دار الطليعة، ط١، بيروت ٢٠٠٥: ٢٠٢-٢٠٨.
- ١١ التأويلية، جان غرونجان: ١٠٠.
- ١٢ ظ: الحقيقة سلسلة دفاتر فلسفية، اعداد وترجمة: محمد سيلا وعبد السلام بنعبد العال، دار توبقال للنشر، ط٢، الدار البيضاء ٢٠٠٥: ٦.
- ١٣ ظ: م.ن: ٢١، وموسوعة الهرميوطيقيا: ج ٣ / ٨٦-٨٧.
- ١٤ م.ن: ٢٥.
- ١٥ م.ن: ٥٠.
- ١٦ م.ن: ٦٧.
- ١٧ ظ: معجم ميشيل فوكو، جوديث ريفال، ترجمة: الزواوي بغورة، دار السؤال، ط١، بيروت ٢٠١٨: ١٢٣.
- ١٨ ظ: فلسفة جيل دولوز عن الوجود والاختلاف، عادل حدجامي، دار توبقال، ط١، الدار البيضاء ٢٠١٢: ١٦٠-١٦٣.
- ١٩ ظ: الموسوعة الفلسفية، وضع مجموعة من العلماء والاكاديميين السوفياتيين بإشراف رزنتال ويودين، ترجمة: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط٢، بيروت ٢٠٠٦، ج ١ / ١٨٤.

20 See: The Lyotard Dictionary, Edited by Stuart Sim, Edinburgh University Press, 2011: 86.

21 See: Ibid: 122.

22 See: Ibid: 87.

23 See: Ibid: 87.

24 See: Ibid: 118.

٢٥ Paralogy أو التعارض هو استنتاج لا يستند إلى مقدمات منطقية. ويعود أصل هذه

الكلمة إلى اليونانية، إذ تعني para أبعد من أو ضد، ولوغوس logos يعني "العقل".

وبالتالي فإن البارالوجيا هي حركة أبعد من العقل أو ضده.

26 See: Lyotard, Literature and the Trauma of the differend, Dylan Sawyer, PALGRAVE MACMILLAN, First published, London, 2014: 60.

And, See: Jean-Francois Lyotard (Routledge Critical Thinkers), Simon Malpas, Routledge, London & New York, 2005: 32.

٢٧ للمزيد حول مفهوم السرديات الكبرى: ظ: في معنى ما بعد الحداثة نصوص في الفلسفة

والفن، جان-فرانسوا ليوتار، تر: السعيد ليب، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار

البيضاء- بيروت، ٢٠١٦: ٨.

٢٨ ظ: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته (٣- الشعر المعاصر)، محمد بنيس، دار توبقال

للنشر، ط٣، الدار البيضاء، ٢٠٠١: ٤٢.

٢٩ ظ: منطق الكشف الشعري، سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١،

بيروت، ١٩٩٩: ١٢.

٣٠ ظ: م. ن (٤- مسألة الحداثة): ١١٠.

٣١ ظ: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، علوي الهاشمي، المؤسسة العربية للدراسات

والنشر، ط١، بيروت، ٢٠٠٦: ٤٠.

٣٢ ظ: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته (٣- الشعر المعاصر): ١١١.

٣٣ الأعمال الأولى، محمود درويش، رياض الريس، ط١، بيروت، ٢٠٠٩: ١ / ١٧.

٣٤ ظ: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ابن سينا للطباعة والنشر، ط٤، القاهرة، ٢٠٠٢:

١٥٧-١٥٩.

٣٥ الأعمال الأولى: ١ / ٨٧.

٣٦ الأعمال الأولى: ١ / ١٠٨.

- ٣٧ الأعمال الأولى: ١/٣١٠.
- ٣٨ ظ: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته (٣- الشعر المعاصر): ١٢٧.
- ٣٩ ظ: م ن: ١٢٧.
- ٤٠ الأعمال الأولى: ٢/٩٧-٩٨.
- ٤١ ظ: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته (٣- الشعر المعاصر): ١٢٩.
- ٤٢ الأعمال الأولى: ٢/٩٨-٩٩.
- ٤٣ الأعمال الأولى: ٣/٤١.
- ٤٤ الأعمال الجديدة: ٢/١٦٣.
- ٤٥ الأعمال الجديدة: ٢/٢٧٦.
- ٤٦ نظم كأنه نثر؛ التباس الحوار بين محمود درويش وقصيدة النثر، سليمان جبران، الحوار المتمدن-العدد: ٣٠٠٩ - ٢٠١٠
- (<https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=216022>)
- ٤٧ الأعمال الجديدة: ٢/٢٧٤-٢٧٥.
- ٤٨ لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي: ٣٥-٣٦.
- ٤٩ سياسة الشعر، أدونيس، دار الآداب، ط٢، بيروت، ١٩٩٦: ٦٠.
- ٥٠ الأعمال الجديدة: ٢/٥٤٥-٥٤٦.

قائمة المصادر والمراجع

- ١- التأويلية، جان غروندان، ترجمة: جورج كتورة، دار الكتاب الجديد المتحدة، د.ط، د.ت.
- ٢- التفكير فلسفياً، كريس هورنر وإمريس ويستكاوكوت، ترجمة: ليلي الطويل، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، د.ط، دمشق ٢٠١١.
- ٣- الحقيقة سلسلة دفاتر فلسفية، اعداد وترجمة: محمد سيلا وعبد السلام بنعيد العال، دار توبقال للنشر، ط٢، الدار البيضاء ٢٠٠٥.
- ٤- سياسة الشعر، أدونيس، دار الآداب، ط٢، بيروت، ١٩٩٦.
- ٥- الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته (٣- الشعر المعاصر)، محمد بنيس، دار توبقال للنشر، ط٣، الدار البيضاء، ٢٠٠١.
- ٦- عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ابن سينا للطباعة والنشر، ط٤، القاهرة، ٢٠٠٢.

- ٧- فقه الفلسفة، روجيه بول دروا، ترجمة فاروق الحميد، دار الفرقد، د.ط، دمشق ٢٠١٤.
- ٨- فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، علوي الهاشمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ٢٠٠٦.
- ٩- فلسفة جيل دولوز عن الوجود والاختلاف، عادل حدجامي، دار توبقال، ط١، الدار البيضاء ٢٠١٢.
- ١٠- الفلسفة موضوعات مفتاحية (المعرفة- الأخلاق- العقل- الدين- السياسة)، جوليان باجيني، ترجمة: أديب يوسف شيش، دار التكوين، ط١، دمشق ٢٠١٠.
- ١١- الفلسفة واللغة نقد المنعطف اللغوي في الفلسفة المعاصرة، الزواوي بغورة، دار الطليعة، ط١، بيروت ٢٠٠٥.
- ١٢- في معنى ما بعد الحداثة نصوص في الفلسفة والفن، جان-فرانسوا ليوتار، تر: السعيد ليب، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء- بيروت، ٢٠١٦.
- ١٣- لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، مؤسسة محمود درويش- الأهلية للنشر والتوزيع، ط١، رام الله- عمان، ٢٠١٤.
- ١٤- ما المعرفة، دنكان بريشارد، ترجمة مصطفى ناصر، عالم المعرفة، الكويت ٢٠١٣: ١٩.
- ١٥- المعجم الفلسفي، جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، د.ط، بيروت ١٩٨٢.
- ١٦- المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة ١٩٨٣.
- ١٧- معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، جلال الدين سعيد، دار الجنوب للنشر، د.ط، تونس ٢٠٠٤.
- ١٨- معجم ميشيل فوكو، جوديث ريفال، ترجمة: الزواوي بغورة، دار السؤال، ط١، بيروت ٢٠١٨.
- ١٩- منطق الكشف الشعري، سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ١٩٩٩: ١٢.

٢٠- الموسوعة الفلسفية، وضع مجموعة من العلماء والاكاديميين السوفياتيين بإشراف رزنتال ويودين ، ترجمة: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط٢، بيروت ٢٠٠٦.

٢١- موسوعة الهرمنيوطيقا، نخبة من المؤلفين، ترجمة: محمد عناني: المركز القومي للترجمة، ط١، القاهرة ٢٠١٨.

٢٢- موسوعة لالاند الفلسفية، أندريه لالاند، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، ط٢، بيروت- باريس، ٢٠٠٤.

٢٣- نظرية المعرفة في الإسلام: عباس جعفر حاجي، ط١، الكويت، ١٩٨٦.
المصادر الأجنبية:

- 1- Jean-Francois Lyotard (Routledge Critical Thinkers), Simon Malpas, Routledge, London & New York, 2005.
- 2- Lyotard, Literature and the Trauma of the differend, Dylan Sawyer, PALGRAVE MACMILLAN, First published, London, 2014.
- 3- The Lyotard Dictionary, Edited by Stuart Sim, Edinburgh University Press, 2011.

المواقع الالكترونية:

- ١- نظم كأنه نثر؛ التباس الحوار بين محمود درويش وقصيدة النثر، سليمان جبران، الحوار المتمدن-العدد: ٣٠٠٩ - ٢٠١٠

(<https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=216022>).

- 2- <https://plato.stanford.edu/entries/knowledge-analysis/>