

دلالات سؤال العنوان في شعر محمود درويش

الأستاذ المساعد الدكتور

خالد توفيق مزعل

المدرس المساعد

مازن عبد الحسين مشكور

The title of the title in the poetry of Mahmoud Darwish

Assistant Professor Dr

Khaled Tawfiq Mezal

Assistant Lec.

Mazen Abdel - Hussein

Abstract:

The study dealt with a methodological phenomenon characterized by uniqueness and modernity in modern and contemporary Arabic poetry, namely, that the title of the text is presented in a question form. The great poet Mahmoud Darwish was almost unique in this stylistic phenomenon. The study aimed to examine the semantic manifestations of the titles, The dialectical relationship between title and text.

The researcher found a variety of patterns of title questions, which were associated semantically with the text, as they were included in the poetic texts, as a focal point generated by the text as in the poem (Dream, what is?), As contained in the narrative of my poetry biography, (Why did you leave the horse alone?), While it came in the same narrative context to depict the collapsed and disintegrated reality, to raise the question of existence and freedom in my poem (How often does our command end ...) and (They did not ask: What is behind death? ?) On this basis the poems were analyzed to reveal the semantic manifestations of the title question.

Keywords: poetry, Mahmoud Darwish, title, dream, death, Diwan.

الملخص:

تناول البحث ظاهرة أسلوبية تتسم بالفرادة والحدثة في الشعر العربي الحديث والمعاصر، وهي أن يرد عنوان النص بصيغة سؤال، إذ كاد ينفرد الشاعر الكبير "محمود درويش" بهذه الظاهرة الأسلوبية، وقصدت الدراسة إلى البحث في التجليات الدلالية للعنوانات التي وردت بصيغة أسئلة، مع الأخذ بعين الاعتبار العلاقة الجدلية بين العنوان والمثن. وجد الباحث تنوعاً في أنماط أسئلة العنوان، التي ارتبطت ارتباطاً دلاليّاً مع النص، إذ أنها وردت ضمن النصوص الشعرية، بمثابة بؤرة دلالية يتوالد عنها المتن كما هي الحال في قصيدة (الحلم، ما هو؟)، مثلما وردت ضمن سرد شعري للسيرة الذاتية، تحمل دلالات رمزية مكثفة في عنوان ديوان (لماذا تركت الحصان وحيداً؟)، في حين أنها جاءت في السياق السردى ذاته لتصوير الواقع المنهار والمفكك، لتثير سؤال الوجود والحرية في قصيدتي (كم مرة ينتهي أمرنا...) و(لم يسألوا: ماذا وراء الموت؟) وعلى هذا الأساس تم تحليل القصائد للكشف عن التجليات الدلالية لسؤال العنوان.

الكلمات المفتاحية: شعر ، محمود درويش

، العنوان ، الحلم ، الموت ، الديوان.

مدخل إلى مصطلحات البحث

السؤال (Question) تعبير لغوي يستعمل في الأغلب لاختبار المعرفة^(١)، ((والسؤال للمعرفة قد يكون للاستفهام أو الاستعلام تارة، أو التعريف والتبيين تارة أخرى))^(٢) وقد يخرج عن معناه الأصلي لأغراض أخرى تفهم من سياق الكلام، منها النفي والانكار والتقدير والتوبيخ والتعظيم والتحقير والدعاء والتعجب والتمني والمحاسبة والاستعطاء وغيرها من المعاني المعروضة في كتب البلاغة^(٣)، أما التساؤل فيحمل ضمناً دلالة الحيرة، فتساءل القوم: سأل بعضهم بعضاً، وتساءل: سأل نفسه، وصيغة تفاعل تدل على المشاركة والتدرج، أي ((وقوع الفعل تدريجياً))^(٤)، إذ يلح السؤال بالحضور فيتردد ويتكرر، وتجدر الإشارة إلى أن التكرار هنا لا يعني بحال تكرار السؤال نفسه؛ إنما هو تكرار تراكمي لمجموعة أسئلة تتناسل من دون أن تخرج من دائرة السؤال الأول وموضوعه، وقد يتحول التساؤل إلى عملية مُساءلة للأسئلة نفسها، عبر تفكيكها والكشف عما تحويه من تناقضات ومفارقات.

يُعد السؤال محركاً أساسياً لكل تواصل بشري مباشر، فغالباً ما تبدأ أي محادثة بين طرفين بسؤال عن الحال، يُتبع بمجموعة أسئلة بحسب طبيعة موضوع الحوار والغاية منه، والسؤال من الصيغ الانشائية، التي لا تحتل صدقاً وكذباً لذاتها، فطلب الفهم والمعرفة عن طريق الاستفهام والسؤال لا يدل على مضمون ولا يتحقق إلا إذا تلفظ به^(٥). [و يأخذ السؤال موقعاً مهماً، سواء أكان على مستوى التواصل اللغوي أم على مستوى الحياة الثقافية بعامة، فإذا كانت كل معرفة في حقيقتها، خلاصة جواب على سؤال ما، فإن إثارة السؤال عبر الفعل الاستفهامي، هو الأكثر أهمية ضمن الأفعال اللغوية^(٦) من منظور تداولي، أي ضمن ديناميكية التواصل اللغوي المباشر. وقد شاع استعمال السؤال في اللغة العربية، بوصفه واحداً من أنسب أساليب الاستهلال بالحديث، إذ ورد في مفتتح أكثر من آية قرآنية، كقوله تعالى: ((هل أتى على الإنسان حين من الدهر لم يكن شيئاً مذكوراً)) {الانسان:١} ((عم يتساءلون)) {النبأ:١} ((هل أتاك حديث الغاشية)) {الغاشية:١} ((ألم نشرح لك صدرك)) {الشرح:١} وكذا في سورة الفيل والماعون، مثلما شاع استعمال السؤال في التراث الشعري العربي من مثل قول عنتره:

هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهم؟
وقول زهير:

أمن أم أوفى دمنة لم تكلم بحومانة الدراج فالمستلهم؟ ❖

وصولا إلى تساؤلات الشاعر الحديث مثلما هي الحال في قصيدة "الطلاسم" للشاعر المهجري أيليا أبي ماضي، ولم يعدم تراثنا الثري أعمالاً تجعل السؤال مرتكزاً لها، فنجد أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء، أبا حيان التوحيدي قد بنى مؤلفه (الهوامل والشوامل) على الأسئلة التي يوجهها إلى مسكويه.

يلجأ المفكر والشاعر إلى السؤال والتساؤل، لما يمتلكه من حساسية اندهاش مفرطة، إزاء الكون وموجوداته وأحداثه، أمام الذات والآخر، أمام مصيره المحكوم بالضرورة والفناء، وهنا يقف على تخوم المجهول مستغرباً مندهشاً، محاولاً الوصول إلى حقائق الأشياء، وعللها البعيدة، ومثل هذه الأسئلة بطبيعة الحال، ضرورة لإحداث الصدمة في مجتمع متكلس، تسيطر عليه المقولات القبلية، والخطاب المتعالي الجامد، فيأخذ المثقف دوره الريادي لكسر الثبات والتقليد والتنميط، من خلال الدعوة لإعادة النظر في الخطاب الثقافي السائد، فالسؤال ضروري لتحريك السكون في الثقافة ودفعها قدماً؛ لتجديد نفسها، وتجدر الإشارة هنا، إلى أن إثارة السؤال أكثر أهمية من الحصول على الإجابة، بالخصوص عندما تدور تلك التساؤلات حول القضايا المركزية، التي تتصل بالإنسان والكون والمصير، إذ إن الأسئلة تظل محتفظة بقيمتها الجوهرية، في مقابل الأجوبة المتغيرة والمتبدلة، ((لا أتورط بمحاولة الإجابة، بقدر ما أزج نفسي في حيرة... ولا أريد جواباً صحيحاً، بقدر ما أريد سؤالاً صحيحاً)).^(٧)

ويمثل السؤال عند محمود درويش ظاهرة أسلوبية بارزة، سواء على مستوى العنوان أم المتن، وإن صياغة العنوان بأسلوب استفهامي صريح، لا يكاد يحضر إلا في شعر درويش، وهي ظاهرة جديرة بالدراسة، في شعرنا العربي الحديث والمعاصر، للوقوف على دلالاته والأسباب التي دعت الشاعر لاختياره بالذات.

• ظ: شرح المعلقات العشر للزوزني: ٢٣٤ و ١٣٣، وتجدر الإشارة هنا إلى أن أسلوب الاستفهام في التراث الشعري لم يقتصر على الاستهلال فقد ورد في المتن مثلما جاء في بائية علقمة الفحل المشهورة:

وما أنتَ أم ما ذكرُها ربَّيَّةُ يُخَطُّ لها من ثَرَماءِ قَلِيبُ

تجليات السؤال في العنوان:

لكي ينبثق النص إلى الوجود لابد من عنوان يجليه، ويسبغ عليه هويته وكيونته، فالعنوان ((سمة العمل الفني أو الأدبي الأول، من حيث هو يضم النص الواسع في حالة اختزال وكمون كبيرين))^(٨)، ويعدُّ أولى العتبات التي تواجه القارئ، التي يتحتم عليه المرور من خلالها ليدخل الكون النصي، وهذا العبور من العنوان إلى النص به حاجة إلى عملية قراءة وتحليل دقيقة لشيفرة العنوان الرمزية، التي تخضع بطبيعة الحال لتأويل المتلقي بحسب كفاءته اللغوية والأدبية والثقافية، وبالمحصلة تكون القراءة مفتوحة على ممكن التأويل، بحكم الاقتصاد اللغوي والتكثيف الدلالي لبنية العنوان، من هنا عدَّ السيميائيون العنوان بمثابة سؤال اشكالي ينتظر حلاً^(٩)، ولكن ماذا لو جاء العنوان بحد ذاته بصيغة سؤال فعلي، هل سيجيب النص عنه إجابة شافية، موضحاً دلالاته، أم سيترك للقارئ ملء فجواته عبر لعبة التأويل، أم ستمارس الكتابة لعبتها الحداثية الأثرية عبر آليات المحو والحذف والتشويش. سيحاول الباحث الإجابة عن هذه الأسئلة، من خلال تحليل العنوانات الواردة بصيغة سؤال في أعمال درويش، من دون أن يغفل العلاقة الجدلية بين النص وعنوانه.

إنَّ ما تنماز به بنية العنوان إيجاز واقتصاد في عدد الدوال، يرتفع به إلى أقصى دلالة ممكنة، وهذا التكثيف الدلالي لبنية العنوان، ((سمة تجعله يتوافر على قدر كبير من "الايجاز" بالمفهوم البلاغي، وبنوعيه "إيجاز الحذف" و"إيجاز القصير")^(١٠)، وتكثيف الدوال يقابله اتساع على مستوى الدلالات، ولا غنى للقراءة عن الرجوع إلى النص، وعدم الاكتفاء بالوقوف عند دلالة العنوان في بنيته السطحية، خصوصاً وأنَّ أغلب عنوانات محمود درويش المدروسة، ترد بالتركيب نفسه في سياق النص الشعري

للقصائد، لذا يمكننا القول أن مثل هذه العنوانات تؤسس شعريتها على أساس علاقتها بنصها، ويطمح البحث إلى الكشف عن دلالات العنوان بالاستناد إلى تلك العلاقة.

المبحث الأول

دلالة العنوان في قصيدة: «الحلم، ما هو؟» (١١)

"الحلم" وهو الدال المركزي في العنوان والنص، يأخذ على المستوى النحوي احتمالين، إما أن يكون الدال مستقلاً تركيبياً، وأما أن يكون مبتدأً للجملة الاستفهامية بعده، والمرجح هو الاحتمال الأول، بما يتناسب مع الاقتصاد والابحار اللغوي في بنية العنوان في مقابل التكثيف الدلالي، فورد دال "الحلم" مفرداً، يسهم في تحقيق نوع من التجهيل والبعد المعرفي، بما يثيره من توتر لدى المتلقي من خلال كسر أفق التوقع، بحذف المسند، والذي يترقب القارئ بدهياً حضوره بعد المسند إليه، وهنا تتشكل الفجوة/ مسافة التوتر^(١٢)، التي يترك للمتلقي نسج فراغها، عبر اختيار الدال المناسب من الشبكة العائمة وغير النهائية للنسق اللغوي المنزاح شعرياً، ويعضد دلالة التوتر واستمرايتها، متابعة دال "الحلم" بجملة استفهامية، تزيد في دلالة الخلو المعرفي في مقابل اغراء القارئ وتشويقه، الذي يقع تحت وطأة السؤال مرتين، مرةً مضمرًا في ذكر الحلم مجرداً من الوصف والاخبار، ومرة صريحاً في السؤال الذي ورد محل الجواب المنتظر والمرقب (ما هو؟).

إن هذا العنوان في جوهره يشكل سؤالاً عن ماهية اللاحدد واللامعرف، ويحاول النص الإجابة شعرياً، لذا يأخذ النص بالتوالد والتناسل عن العنوان، فيؤسس الأخير شعرية على أساس علاقته بالنص، من هنا سنحاول تحليل نص القصيدة لاكتشاف طبيعة تلك العلاقة.

يفتح الشاعر قصيدته بإعادة نص العنوان، وبذلك يكون العنوان تكراراً لجزء من بنية النص، على فرض أن النص سابق في وجوده على عنوانه/ ماهيته، ودال الحلم هنا كما هي الحال في العنوان، مذكور من دون تقييد أو تخصيص، ما يفتح فجوة معنوية، على القارئ/ المتلقي ملؤها، وهو ما يفتح باب الاحتمال على المقصود، هل هو الرؤية

في المنام، أو حلم اليقظة، أو هو حال خاصة بالذات الشاعرة لحظة الكتابة، أو هو احتمال آخر؟ "ما هو"، لازمة يبتدئ بها الشاعر لأربع مرات تساؤلاته عن ماهية الحلم، بعد إثبات صفات أو نفي أخرى عنه.

أول سؤال يتناسل من سؤال العنوان: ((ما هو اللاشيء هذا))، فالوصف بالسلب، أو نفي الشيئية عن الحلم، يعني بأنه لا يتكون من مادة، وغير محسوس، ولا يمتلك سمات قارة بذاته يمكن أن يوصف بها^(١٣)، وهو ما سيؤكدده الشاعر من خلال تكرار النفي لسبع مرات:

ما هو، لا أكاد أراه حتى
يختفي في الأمس /
لا هو واقع لأعيش وطأته وخفته
ولا هو عكسه لأطير حراً
في فضاء الخلد^(١٤)

تتماهى الذات الشاعرة مع الحلم في هذا المقطع، فتعبر عن حال التيه المتأرجح بين الوهم والحقيقة التي يعيشها الشاعر حالماً، إذ يحطم الواقع رؤياه، فلا يكاد يظفر بشيء مما يطمح إليه، لا في الواقع ولا في الحلم، الذي يصعب ادراكه، فهو في حالة بينية برزخية، بين الواقع المادي بكثافته، والعالم المتخيل حيث الذات تخلق حرة من شرطية الواقع وقوانينه، فهو معلق بين الوجود وعدمه، لا يخضع للعقل والمنطق، وينتمي الى عالم ميتافيزيقي، عالم الذات السري الباطني الواسع، فهو مطلق لا نهائي، لا شكل له، ليس مادياً، وليس محسوساً:

ما هو، ما هو اللاشيء، هذا الهش
هذا اللانهائي، الضعيف، الباطني
الزائر، المتطائر، المتناثر،
المتجدد المتعدد اللاشكل؟
ما هو؟ لا يجس ولا يمس /^(١٥)

ويتجلى بصعوبة، فلا يعين المتلهفين إليه ويتركهم حائرين كحاله، يطرق حيث لا يتوقع حضوره، ويغيب عند انتظاره وترقبه، فشرط زيارته النسيان، وهنا يعتمد الشاعر

إلى تجسيد (الحلم)، بأن جعله ذاتاً يلتبس فيها الخلاص من حال الحيرة، التي تتجسد في الموصوف نفسه، أي "الحلم" الذي يتساءل عن كنهه:

ولا يمدُّ يداً إلى المتلهفين الحائرين
فما هو السريُّ هذا،
الحائرُ، الحذرُ، المحيرُ
حين أنتظرُ الزيارةَ مطمئن النفس /
يكسرني ويخرجُ مثل لؤلؤةٍ
تُدحرجُ ضوءها،
ويقول لي: لا تنتظري
إن أردتَ زيارتي
لا تنتظري! (١٦)

والتعريف بالسلب والنفي إحدى طرق الصوفية، بما يعرف "بعقيدة الاسناد السلبي" أو "اللاهوت السلبي"، إذ يرون أن وصف الرب عبر وسائل النفي هو الوصف الأدق، ذلك أن الوصف بصفات الإيجاب يخلق حلاً من الحيرة المعرفية (١٧)، ولعل درويش استعار هذا اللون من الأساليب؛ ليعبر عن حال الحيرة التي يعيشها إزاء هذا "اللاشيء" الغامض، والسؤال في هذا المستوى المعرفي لا يعطي إجابة شافية، فالكتابة هنا تقول ولا تقول، وفي مثل هذه الحال؛ تمارس اللغة لعبة المحو والتشويش، بدل الاخبار والاقرار، في سياق جدلي ينتمي بامتياز لأدب الحداثة وما بعدها.

الحلم عند السورالية بمثابة صورة من صور الوحي، به يتم تجاوز الواقع والوصول إلى ما وراء الواقع، أو الغيب بلغة الصوفية، حيث السر والحقيقة والمعنى (١٨)، إذ أنه يُسلم الحالم إلى كون خاص -كون الصور الداخلية- وإلى المد اللاشعوري "هذا اللانهائي، الضعيف، الباطني"، حيث تتكاثف فيه صور وجودية بمعان رمزية خفية ولا نهائية، وحيث تنمحي القوانين المنطقية والعقلانية التي يكون الانسان ضحيتها في اللحظة، فالحلم معجزة انطولوجية ((وعلى عتبة ميتافيزيقيا الليل، كل شيء هو سؤال)) (١٩).

يرى أدونيس أن شرط حدوث الرؤيا، هو الانفصال عن المحسوسات، ويقع الانفصال غالباً في حال النوم، وعندئذ تسمى الرؤيا حلماً، كما قد يحدث ذلك

الانفصال في حال اليقظة^(٢٠)، وأدونيس هنا يساوي بين حلم النوم والرؤيا، من حيث الانفصال عن عالم المحسوسات، والانغماس في عالم الذات، إذ في كلتا الحالتين يكون الحالم / الرائي نائماً عما حوله، مستغرقاً في رؤياه، مشغلاً بعالم الغيب، الذي هو مكان التجدد المستمر، من حيث هو احتمال دائم^(٢١) (هذا اللانهائي).

فالحلم / الرؤيا إذن ابداع وكشف، يخطر في النفس كلمح البصر، وبما أنه من دون تفكير وروية، ومن دون تحليل واستنباط، فإنه يجيء بالطبيعة كلياً، أي لا تفصيل فيه، ومن ثم يجيء غامضاً (فما هو السريُّ هذا)، وهو من هذه الناحية يكشف عن علاقات تبدو أنها متناقضة عقلياً. إن الحلم / الرؤيا هنا كشف لما لم يُعرف بعد، أو قد يكون تأليفاً جديداً لأشياء معروفة، في هيئة لم تُعرف بعد^(٢٢)؛ من هنا نشوة المبدع / الحالم بإبداعه، من خلال تجاوز المؤلف، وتقديم صورة جديدة للعالم، لذلك كان من صفات الحلم أنه ((البهيُّ كنجم في أول الحب))، ما دام الحب هو المحرك الأقوى لأحلامنا، فحينما ((نحب أشياء العالم، نتعلم مديح العالم؛ ندخل في كون الكلام))^(٢٣) وبذلك تتحول عزلة الحالم إلى رفقة مفتوحة على كل كائنات العالم .

الحلم بهذا المعنى يتجاوز الزمان والمكان، إذ تتجلى الأشياء للحالم / الرائي خارج التسلسل الزمني وخارج المكان المحدود وامتداده، ((ما هو اللا شيء هذا / عابر الزمن))، فالعلاقة السببية تنحل إلى علاقة وظيفية، بين التأثير والتأثير، ويكون السبب متساوياً في وجوده مع النتيجة، من دون أي فاصل زمني، أي أن التأثير والتأثير يحدثان في اللحظة نفسها^(٢٤)، وعليه فالشاعر يكون منفعلاً وفاعلاً في الآن نفسه، مع عالمه المتخيل في الحلم، وكذلك الحلم ((الحائر الحذر المحيّر))، فالتأثير آني ومتبادل (حائر، محير).

ويوسع ابن عربي دائرة الحلم، إذ يخرج به من معناه الضيق (حلم النوم)، ويجعله مساوياً للقراءة الوجودية للعالم، فكل ((ما يراه الإنسان في حياته الدنيا، إنما هو بمنزلة الرؤيا للنائم: خيال فلا بد من تأويله))^(٢٥)، وبذلك يعطي للحلم فضاءً رمزياً واسعاً، فكل الموجودات التي يدركها الإنسان بها حاجة إلى قراءة وجودية، وعليه يتم الانتقال من تأويل الحلم إلى تأويل الواقع، بكل صوره الوجودية، ليكشف في خفاياها اسرار "الالوهية".

وتأويل الواقع يأخذنا إلى مفهوم آخر للحلم، غير مفهوم الرؤية عند الصوفية، بما هي تحرير للحواس وإدراك بلا شيء^(٢٦)، على الرغم من تشاركهما في المنطلق الوجداني، ألا وهو (حلم اليقظة) Reverie، وهو سلسلة من التصورات ((يتخللها الانسان في يقظته، وتنشأ عن نقص الانتباه للحياة، فينسى صاحبها حاضره، ويفقد صلته بالواقع... ومن مميزاتها أن صاحبها ينقاد إليها انقياداً عفويًا))^(٢٧)، وأحلام اليقظة هي "تأملات شاردة" بتعبير "باشلار"، الذي يرى وجود علاقة قرب وحميمية، بين الحالم وعالم تأملاته، ويعبر عنه بـ "كوجيتو التأملات" ((أنا أحلم العالم، إذاً العالم موجود كما أحلمه))^(٢٨)، فالحالم يخلق عالمه الخاص بعيداً عن الواقع، إذ هو عالم فريد، وغريب عن أي حالم آخر، وهنا بالذات يظهر امتياز التأملات الشاعرية، ((المادة الأنسب لأن تهذب وتصبح شعراً))^(٢٩).

يتبين مما سبق أن كل شاعر هو حالم بالضرورة، وليس كل حالم شاعراً، من هنا ربط فرويد بين الكتابة الإبداعية وأحلام اليقظة: ((إن الكتابة الإبداعية مثل حلم اليقظة؛ ما هي إلا بديل عن؛ واستمرارية لما كان يوماً لعب طفولة))^(٣٠) ما يمكن أن نستخلصه من هذه المقولة، أن الخيال يتناسب عكسياً مع الوعي بالواقع، لذا يكون الخيال أقوى في الطفولة وفي حال النوم، ما دام الوعي في أضعف حالاته. وأحلام اليقظة "حال" تساعدنا على الإفلات من الزمن، تموضعنا في عالم لا ضمن مجتمع، بعيداً عن كل المشاريع والمخططات. وفي مقابل كينونة الهم، في العالم الحقيقي، تأخذنا أحلام اليقظة الشاعرية في رحلة مميزة مع الخيال، وتمنحنا أفضل العوالم، ((إنها تأملات كونية، إنها انفتاح على عالم جميل، على عالم العوالم))^(٣١) الذي ينفي "أنا" صاحبه؛ إذ ينتمي صاحبها إلى أنا عابرة، في وسعها أن تكون "أنا" أخرى بالتماهي. إنها "لا أنا" التي تعمق أنا الحالم التي تشاركها من خلال القصائد، وهكذا يأخذنا الشعراء الكبار إلى حيث نحلم، لفتح جميع سجون الكينونة، كي يحصل "الإنساني" على كل الصيرورات الممكنة^(٣٢)، ((ما هو، ما هو اللاشيء، هذا الهش/ هذا اللانهائي، الضعيف، الباطني/ الزائر، المتطير، المتناثر، المتجدد المتعدد اللاشكل؟))، فيوفر حلم اليقظة سكينة للوجود، ويقدم جوهر السعادة، إذ يمنحنا حلم اليقظة عالماً للروح؛ بل صورة شعرية تدل على روح تستكشف عالمها، العالم الذي فيه تود العيش، والعالم الذي يستحق

العيش فيه، وهذا من سحر الشعر الذي يصنع الحالم وعالمه في الوقت نفسه، حيث يصير الشعر وثائق لعالم ظاهراتية الروح، التي تقدم نفسها مع عالم الشاعر الشعاري.^(٣٣) تجدر الإشارة إلى أن هناك لحظات في حياة الشاعر، تستوعب فيها أحلام اليقظة الشعرية الواقع نفسه، إذ كل مدرك هو مستوعب، فيتم ابتلاع الواقع الحقيقي بالعالم التخيلي^(٣٤)، وهذا الاتحاد بين العالمين يتحقق تلقائياً، ((لا هو واقعٌ لأعيش وطأته وخفته/ ولا هو عكسه لأطير حراً))، وهنا تكمن نقطة الاختلاف بين الشاعر والصوفي، فالأخير يرى العالم كله "سوى"، يجب "الفراغ" منه إذا ما أراد أن يخلق حراً في عالم الرؤيا، في حين أن الشعر -على وفق ما يرى درويش- ((لا يأتي من انتظار الشعر، أو البحث عن الشعر لأنه في حاجة إلى ما هو خارج عن هويته، في حاجة إلى ما يبدو نقيضه، على الرغم من أنه مصدره؛ لذا نهرب من ذاتنا إلى زحام العالم))^(٣٥)

المبحث الثاني

دلالة السؤال في قصيدة: لم يسألوا: ماذا وراء الموت^(٣٦)

أول ما نلاحظه في هذا العنوان هو البدء بـ"لم"، وهي في النحو أداة نفى وجزم وقلب، فهي تنفي الفعل المضارع التالي لها، وتقلب دلالاته الزمنية من المضارع إلى الماضي، فيكون انتفاء فعل السؤال قد وقع في الزمن الماضي، على الرغم من وروده بصيغة المضارع، وما دام لكل فعل فاعل يقف وراءه، فإن الضمير المتصل الدال على الجماعة "الواو" يكون الفاعل الذي لم يقوم بفعل التساؤل ((ماذا وراء الموت))، وهو سؤال ذو طابع وجودي، راود الإنسانية وشغلها على مد التاريخ، إذ ما دام وقوع الموت أمراً محتماً على جميع الكائنات، كان لا بد لكل إنسان أن يسأل عن مصيره بعد الفناء المادي للجسد، وهنا يعنُّ سؤال ضمني ويلح عند القراءة: لماذا "لم يسألوا"، فضلاً عن سؤال آخر يستفز القارئ، ويغويه بالتقصي والبحث، هو سؤال الفاعل الجمعي، الذي لا يمكن الجزم بمعرفته عند وقوف القراءة على عتبة النص، إذ لا بد من هتك ستار النص، والبحث في خفاياه الدلالية للكشف عنه، إذ يعد النص موجّهاً رئيساً لقراءة العنوان وتأويله، فلا مسوغ لوجود عنوان بلا نص؛ لذا كان لزاماً البحث في تضاريس النص، إذا ما أردنا اشباع فضولنا المعرفي إزاء سؤال العنوان.

النص يبدأ بتكرار السلسلة اللغوية الواردة في العنوان، أي نفي لسؤال الميتافيزيقي حول المصير المحتم خلف بوابة الموت، الذي لم يُسأل أصلاً:

لم يسألوا: ماذا وراء الموت؟ كانوا
يَحفظون خريطة الفردوس أكثر من

كتاب الأرض،

ودال "الفردوس" هنا يحمل معنيين، أحدهما صريح يشير إلى معرفتهم بـ"خريطة الفردوس" المقابل للجحيم في الفكر الديني، أما المعنى الضمني فمشتق من المعنى الصريح، بما يحمل من دلالات حافة للنفي والخروج والاغتراب، كما ورد في قصة آدم الذي هبط وزوجه من الجنة بعد ارتكاب الخطيئة، فالفردوس هنا تقابل الوطن (فلسطين) الذي أُخرجوا منه، مثلما أخرج ابليس آدم من فردوسه، وهنا ندرك السبب وراء عدم سؤالهم؛ لانشغالهم بسؤال آخر:

يُشغَلُهُمْ سؤال آخر:

ماذا سنفعل قبل هذا الموت؟ قرب

حياتنا نحيا، ولا نحيا. كأن حياتنا

حصص من الصحراء مُختلف عليها بين

آلهة العقار، ونحن جيران الغبار الغابرون. (٣٧)

في هذا المقطع نجد الإجابة عن السؤال المتضمن في العنوان، حول عدم سؤالهم عما وراء الموت، إذ أن وجودهم المنقوص الحرية، واقتلاعهم من جذورهم، وسلبهم حقوقهم الطبيعية كأناس، جعلهم يتأرجحون في حال وسط بين الحضور والغياب، بين الوجود واللاوجود بين الحياة ونقيضها، فهم أحياء "بايولوجيا" لكنهم لا يملكون الإرادة والاختيار لتأسيس ذواتهم كما يشاؤون؛ لذا فحياتهم مقفرة جرداء كقطع من "الصحراء" تتحكم بها المصالح الكونية للقوى الكبرى (آلهة العقار)، التي غيّبت الإنسان الفلسطيني مقابل الآخر (الاسرائيلي)، في علاقة غير متكافئة تقوم على الاستبعاد والاستبعاد، على الرغم من كون الأخير طارئ مثل (الغبار)، يدعي أصولاً غابرة في الزمان مع المكان، وقد يحمل "الغبار" هنا علاقة مماثلة مع الفلسطيني المنفي

المتروك مصيره للريح. و"هم" بحالتهم البرزخية هاته بين الحضور والغياب، عبء على المؤرخ، والرسام، والجنرال:

حياتنا عبء على ليل المؤرخ: ((كَلِّمًا
أخفيتهم طلوعوا علي من الغياب))...
حياتنا عبء على الرسام: أرسمهم،
فأصبح واحداً منهم، ويحجبني الضباب)).
حياتنا عبء على الجنرال: ((كيف يسيل
من شبح دم؟)) (٣٨)

فلسان حال المؤرخ والرسام والجنرال، تؤكد وضعهم البرزخي من خلال المفارقات الدلالية، عبر طلوعهم من "الغياب" على الرغم من محاولة اخفائهم من التاريخ، ورسمهم مع أن هناك ما يحجب رؤيتهم "الضباب"، وجعلوا الجنرال في حال تعجب إذ كيف "لشبح" أن ينزف؟ إذ يعبر الشاعر هنا عن حال الإرادة المتلاشية للذات المنهزمة، متجسدة في من فقدوا بيوتهم، وما عاد لهم مكان أو كينونة يتخلقون بها، وتجدر الإشارة إلى استبدال المقصودين بالضمير "هم" إنما يحمل إشارة إلى التغييب والنفي، ما دام وجودهم عارياً من وصف الماهية، ما يعزز المعنى المقصود، إذ تطفو على سطح النص، تلك المعادلة الصريحة للحياة بين الوجود والحرية:

وحياتنا

هي أن نكون كما نريد. نريد أن
نحيا قليلاً، لا لشيء... بل لنحترم
القيامة بعد هذا الموت. واقتبسوا،
بلا قصد كلام الفيلسوف: ((الموت
لا يعني لنا شيئاً. نكونُ فلا يكونُ.
الموت لا يعني لنا شيئاً. يكونُ فلا
نكونُ))

فالحياة تساوي الإرادة، أن نختار أفعالنا، أن نبذل ذاتنا، أفراداً وأمةً، والوجود من دون حرية هو بلا شك وجود من دون حياة، وإن كان الوجود أسبق من الحرية زمنياً،

لكن الحرية أثنى إذا ما قيست بميزان الإنسانية، لذا فهم لا يطلبون أكثر من عيش حياة حرة، تُحسب عليهم حياة، ليحترموا القيامة، بعد "هذا الموت" واسم الإشارة هذا تخصيص للموت، في إشارة لوجود أكثر من الموت، منها موت الإنسان على مستوى الفعل والقيمة، وهو ما دفعهم لاقتباس فكرة من فلسفة "أبيقور"، الذي يرى بأننا عاجزون أمام قوة الموت، الذي لا يمكن أن نربح المعركة ضده، لذا فهو يدعو إلى العيش في الحاضر طالما أن المستقبل معرض للتهديد الدائم بالتغير والموت، الذي قد يطرق في أي لحظة ليسرق كل آمالنا، ويدعو إلى عدم الخوف من الموت، لأن الحياة في حال فزع دائم وترقب للموت ما هي إلا "نوع من الموت الحي"، فالحياة في تصوره لا توجد لسبب إنما هي عارضة، لا تستهدف غاية، فهي كما ظهرت مصادفة بلا علة أو سبب فإنها ستختفي دون أية بقية، وبذلك لا يوجد أي داعي للخوف من الموت، ما دامت الروح مثل الجسد لن تحيا بعد الموت^(٣٩). وهذا الاقتباس بحسب النص غير مقصود على المستوى الاعتقادي، لورود دوال في النص تتنافى مع هذا المعتقد، مثل "القيامة" بعد الموت، و"الفردوس"، لكننا تم الاقتباس لغرض تأكيد وجودهم أناساً أحياء، في مقابل الآخر الذي يصر على تغييب الفلسطيني، بوصفه أجنبياً ودخيلاً وغريباً، ويصر أن يكون وحده أصيلاً في المكان^(٤٠) وما يعزز المعنى الذي ذهبنا إليه المقطع التالي في النص:

ورتبوا أحلامهم

بطريقة أخرى. وناموا واقفين!

فالواقع بوطأته، ولا معقوليته وتفككه، قد فرض عليهم ترتيب أحلامهم بحسب الأولوية، فهم لا يحلمون مثل باقي الناس، والنوم وقوفاً، إنما هو إشارة للترقب والقلق، خوفاً من ضياع الحلم بالعودة إلى الفردوس الضائع، وفقدان الحرية مع الوطن.

المبحث الثالث

دلالة سؤال العنوان في قصيدة (كم مرة ينتهي أمرنا...) وديوان (لماذا تركت

الحصان وحيداً؟)

إن تحليل دلالة سؤال العنوان في قصيدة (كم مرة ينتهي أمرنا...) يحتم علينا الوقوف عند عنوان الديوان الوارد فيه، الذي جاء بصيغة السؤال أيضاً (لماذا تركت الحصان

وحيداً)، ويتألف هذا الديوان من مطلع متمثل بقصيدة ((أرى شبحي قادماً من بعيد...)) وستة مقاطع شعرية، كلٌّ منها يمتلك عنوانه الخاص، ويتمتع بوحدة دلالية تجمع بين قصائده، وتشكل المقاطع مجتمعة بالمحصلة وحدة موضوعية، ترسم السيرة الذاتية للشاعر، بعد عملية تذويب للذاكرة الفردية والجماعية، وإعادة خلقها بوعي وخيال نابعين من ذاته الشاعرة.

عنوان الديوان مثلما يتجلى بصيغته الاستفهامية، جملة شعرية مُجتزأة من إحدى قصائد المقطع الأول ((I- إيقونات من بلور المكان)) وهي قصيدة ((أبد الصبار))، ومن دون الرجوع إلى المتن، تتشكل هالة من الغموض تحيط بالعنوان وتجعله مبهم الدلالة، إذ هناك متكلم يسأل، ومخاطب من المفترض أن يجيب تدل عليه تاء الفاعل، وكلاهما غير معروف الهوية، وهذا الاختزال التركيبي والدلالي في العنوان يستفز القارئ، ويترك الأسئلة تتداعى في ذهنه، بالتوازي مع سؤال العنوان، فمن السائل؟ وإلى من توجه بسؤاله؟ وما المقصود "بالحصان"، هل هو الحصان بمعناه المعروف؟ أم هو رمز منفتح الدلالة على التراث والاسطورة؟، ولماذا تركه؟، وأين؟...

وبعد قراءة أولية لقصيدة ((أبد الصبار))، يتبين لنا أن المتحدث/ السائل طفل يتوجه إلى أبيه بالسؤال، ليدور بينهما حوار يلخص تراجيديا الانسان الفلسطيني عموماً، والشاعر هنا يستعير إحدى تقانات السرد، وهي (الاستباق) عبر سرد حدث لاحق، وذكره مقدماً^(٤١)، ويتجلى ذلك في مشهد الابن الذي يحاور أباه ويسأله: (لماذا تركت الحصان وحيداً)، وإذا ما نظرنا إلى العنوان من منظور مسرحية الحدث نجد انفسنا أمام مشهد مفرد تم تقديمه على باقي الاحداث، من خلال عملية ((المونتاج)) المسؤولة عن انتاج المعنى العام بترتيب الاحداث بطريقة معينة، بما يتناسب والسرد الدرامي^(٤٢)، ويبدو أن درويش قد تعمد المزج بين التقنيات الدرامية والسينمائية من جهة وبين اللغة الشعرية من جهة ثانية في هذا الديوان مثلما هو واضح في أغلب قصائده.

إن دلالة سؤال العنوان في الديوان عموماً، وفي قصيدة ((كم مرة ينتهي أمرنا...)) تتكشف للمتلقي عبر القراءة الفاحصة لثلاث قصائد متتالية، ضمن المجموعة الأولى من الديوان، وهي ((أبد الصبار، وكم مرة ينتهي أمرنا...، وإلى آخري وإلى آخره...)) على التوالي، التي تقدم بمجموعها سيناريو لسيرة ذاتية بلون شعري، منذ الهجرة القسرية

عام ١٩٤٨، والعودة المؤقتة من لبنان إلى الأرض المحتلة، من ثم التيه في المنافي، وضياع الحلم بتوقيع اتفاقية "أوسلو" في ١٣ سبتمبر ١٩٩٣، التي تخلت بموجبها السلطة الفلسطينية عن ٧٨٪ من أرض فلسطين، فضلاً عن التخلي عن حق اللاجئين بالعودة إلى أرض الوطن، والشاعر هنا يجسد دور الشاهد على الأحداث، عبر التبئير الداخلي للحكاية الشعرية، بوصفه أحد أطراف الحوار، والهدف هو تثبيت سيرته الفردية والجماعية، خصوصاً أن هذا الديوان جاء في مرحلة تاريخية حرجة، إذ تم إصداره عام ١٩٩٥، أي أنه أول نص لدرويش بعد معاهدة "أوسلو"، أو معاهدة التيه بتعبير الشاعر، فالصراع الثقافي لكتابة الحقيقة التاريخية للمكان نفسه، دفع الشاعر لتسجيل سيرة شعبه، خوفاً من ضياع الحقيقة وطمسها، بعد تهميش الضحية، وتقديم الآخر بوصفه صانعاً للسلام وطالباً له:

ههنا حاضراً
لا زمان له،
لم يجد أحد، ههنا، أحداً يتذكر
كيف خرجنا من الباب، ريحاً، وفي
أي وقت وقعنا عن الأمس فانكسر
الأمس فوق البلاط شظايا يركبها
الآخرون مرايا لصورتهم بعدنا ... (٤٣)

هذا التحول من البحث عن الحقيقة إلى البحث في الحقيقة نفسها، هو ما جعل الشاعر يكتب مسألة تاريخه الفردي والجمعي، بطريقة شعرية تمزج بين اليومي والشعري من جانب، والتاريخي والاسطوري من جانب آخر، لتثبيت حدث الخروج بوصفه حاضراً متصلاً لمن يعيشون تداعياته المستمرة على الرغم من انفصاله عن الزمن الطبيعي، حين تغدو العلاقة بين ثنائية الماضي (الأمس) والحاضر تجسيدا للانفصال المستمر على مستوى التجربة الذاتية والوجودية يقابله اتصال غير منقطع على مستوى التجربة الوجدانية، في جدل يحاكي التجربة الفلسطينية في بعدها الزمني .

تبدأ قصيدة أهد الصبار بمشهد حوار، لابن يسأل أباه عن الوجهة التي يقصدونها، ولأن الأب لا يملك جواباً، ولا يعلم على وجه التحديد أي جهة سيقصد، فقد كانت اجابته رمزية:

إلى أين تأخذني يا أبي؟

إلى جهة الريح يا ولدي ...

جهة الريح هنا ترمز إلى المسير نحو المجهول، ويستثمر الشاعر الفراغ الطباعي ليؤكد هذا المعنى، ويستمر الفعل السردي بتصوير مكان الحدث التالي، ذلك المكان الذي يسترجع تاريخه الخاص مع الغزاة الغابرين، في إشارة إلى تكرار الفعل التاريخي مع الغزاة الحاليين، وتظهر صورة الأب شجاعاً مطمئناً من النجاة ورحيل الجنود، وهو لا يتحرج من الخضوع والخنوع والالتصاق بالتراب، مادام تراباً للوطن :

... وهما يخرجان من السهل، حيثُ

أقام جنودُ بونايرتَ تلاً لرصدِ

الظلال على سور عكا القديم -

يقولُ أبُ لابنه: لا تخف. لا

تخف من أزيز الرصاص! التصقْ

بالتراب لتتجوا! سننجو ونعلو على

جبلٍ في الشمال، ونرجعُ حين

يعود الجنودُ إلى أهلهم في البعيدِ

يعن سؤال آخر للابن، فيسأل عن البيت ومن يشغله بعد أن تركه أهله، ويعود الأب إلى اطمئنانه وثقته، فلا داعي للقلق، لأن البيت سيقى كما هو، وتجدر الإشارة إلى أن البيت هو المعادل الموضوعي للوطن:

- ومن يسكنُ البيتَ من بعدنا

يا أبي؟

- سيقى على حاله مثلما كان

يا ولدي!

إن هذا السؤال يدفع بالأب إلى تفقد مفاتيحه، فالفتاح رمز الملكية، ومن يملكه يملك داراً، وبالتالي يملك وطناً، من هنا جاءت العلاقة الحميمة مع مفاتيح البيت، التي يحرص عليها الأب، ويتحسسها كأنها جزء من أجزاء جسده، ويكتمل المشهد باسترجاع الأب جزءاً من تاريخه النضالي، وقع في المكان الذي وصلوا إليه، هنا يكلف الابن أبه

بهمة الرواية للجيل القادم، أخبار المجاهدين الذين لم يملكوا غير دمائهم بمواجهة الآلة المتقدمة للغزاة:

تَحَسَّسَ مِفْتَاحَهُ مِثْلَمَا يَتَحَسَّسُ
أَعْضَاءَهُ، وَاطْمَأَنَّ. وَقَالَ لَهُ
وَهُمَا يَعْبِرَانِ سِيَاجاً مِنَ الشُّوكِ:
يَا ابْنِي تَذَكَّرْ! هُنَا صَلَبُ الْإِنْجِلِيزِ
أَبَاكَ عَلَى شَوْكِ صَبَّارَةِ لَيْلَتَيْنِ،
وَلَمْ يَعْتَرَفْ أَبَداً. سَوْفَ تَكْبِرُ يَا
ابْنِي، وَتُرَوِّي لِمَنْ يَرِثُونَ بِنَادِقَهُمْ
سِيرَةَ الدَّمِ فَوْقَ الْحَدِيدِ ...

في المشهد الحوارى التالى، يرد عنوان الديوان سؤالاً رمزياً من الابن للأب، يقابله إجابة رمزية:

— لِمَاذَا تَرَكْتَ الْحِصَانَ وَحِيداً؟
— لَكِي يُؤْنَسَ الْبَيْتُ، يَا وَلَدِي،
فَالْبَيْوتُ تَمُوتُ إِذَا غَابَ سُكَّانُهَا ...

ولعل أول ما نلاحظه في إجابة الأب، تلك العلاقة العضوية بين البيت والحصان، بوصفهما كائنين حيين، يؤنس أحدهما الآخر لحين عودة ساكنيه، فالبيت يموت اذا ما تركه ساكنوه، الذين يمدونه بالوجود والماهية، اذ يوصف بهم ويوصفون به، وهنا تقع المقابلة بين الوطن والبيت، فماهية الشعب المتمثلة باسمهم مأخوذة من الوطن "فلسطين"، وفلسطين بلد يحمل ماهيته من المواطنين الذين يسكنوه، وفي حال اغتراب ساكنيه، فانه يموت، لكونه يُعرف بمن يسكنوه ويعرفون به، فالاغتراب موت، والحصان بما يحمله من موروث رمزي للأصالة، والشجاعة والفروسية، والعنفوان، والكبرياء، والتجذر في الأرض، يقف مقابلاً موضوعياً "لشاحنات" الجنود القادمة من البحر، أي من البعيد، لتغيير بيئة المكان وجغرافيته وانتمائه:

أُطْلُ عَلَى نَوْرَسٍ، وَعَلَى شَاحَنَاتِ جُنُودٍ
تُغَيِّرُ أَشْجَارَ هَذَا الْمَكَانِ.

أطلُّ على كلبٍ جاري المهاجر
من كندا، منذ عام ونصف...^(٤٤)

يستعمل الشاعر زاوية رؤية مرتفعة أو ما يُعرف بعين الطائر، ليصور شاحنات الجنود، القادمة من جهة البحر، مثلما يشير دال "النورس" إلى ذلك، بحسب التلازم الطبيعي بينهما، وهو ما سيذكره صراحة في مقطع تال، وهذه الشاحنات تفعل فعلها بتغيير الطبيعة الأصلية للمكان، عبر تجريف الأشجار واقتلاعها، والأشجار هنا ترمز إلى الموجودات الطبيعية كافة، كما أن من تبعات هذه الشاحنات، هو تغيير الطبيعة السكانية للمكان، واستقدام المستوطنين من أماكن بعيدة مثل كندا، وفي مقابل هجوم الشاحنات الغريبة المفاجئ، هناك رد فعل لسكان المكان، يتمثل في اسراج الخيول، في إشارة إلى استعدادهم للرحيل تحت جناح الليل أو في الصباح الباكر، إذ يتجلى التقابل الدلالي بين دال الشاحنات من جهة والخيول أو الحصان من جهة أخرى:

أسرَجُوا الخيل،

لا يعرفون لماذا،

ولكنهم أسرَجُوا الخيل في آخر الليل^(٤٥)

والخيول هي جزء من طبيعة هذا المكان، حيث تجمع علاقة حميمية بينها وبين سكانه، الذين يتناغمون مع طبيعته بشكل سلمي، فيسكون الحديد محاريث بدل السيف، ويغنون مدائح للطبيعة، واثقين من صواب الشرائع:

واثقين، كأسلافهم، من صواب

الشرائع... سَكُوا حديدَ السيوف

محاريث. لن يُصلَحَ السيفُ ما

أفسَدَ الصَّيْفُ - قالوا. وصلُّوا

طويلاً. وغنوا مدائحهم للطبيعة...

لكنهم أسرَجُوا الخيل،

كي يرقصوا رَقصةَ الخيل،

في فضاء الليل...^(٤٦)

وعندها كان الشاعر/ الانسان يعيش مرحلة الطفولة، وما زال يتعرف على الموجودات، وعلى الأنساق الثقافية والاجتماعية المحيطة به، لما قدمت الشاحنات من البحر:

لم أَكُنْ بَعْدُ أَعْرِفُ عَادَاتِ أُمِّي، وَلَا أَهْلَهَا
عندما جاءت الشاحناتُ من البحر. لكنني
كُنْتُ أَعْرِفُ رَائِحَةَ التَّبَغِ حَوْلَ عِبَاءَةِ جَدِّي
ورائحة القهوة الأبدية، منذ وُلِدْتُ
كما يُولدُ الحَيَوَانُ الأَلِيفُ هُنَا
دفعَةً واحدةً! (٤٧)

لم يوجد ما يعرقل الشاحنات القادمة من البحر غير أشجار الزنزلخت والطبيعة، التي كانت مثل المسامير تثبت المكان وتدفع الغزاة، عندما كان القرويون في غفلة لا يعلمون بالغزو، ولا يتوقعونه ولا يقفون على سببه، منشغلين بأعمالهم اليومية، ويحضر دال "الحصان" هنا معادلاً للوطن والطبيعة، حيث يطلبون وده:

لم تكن للمكان مسامير أقوى من الزنزلخت
عندما جاءت الشاحناتُ من البحر. كنا
نُهَيِّئُ وجبةً أبقارنا في حظائرها، ونرتبُ
أيامنا في خزائن من شغلنا اليدي
ونخطبُ ودَّ الحصان، ونؤمئُ
للنجمة الشاردة. (٤٨)

وتبقى تلك الذكرى تلح على الشاعر، وتشتغل جدلية الزمان والمكان، فكأنما الحدث حاضر في ذات المكان:

ههنا حاضرٌ
عابرٌ
ههنا علّق الغُرباءُ بنادقَهُمْ فوقَ
أغصان زيتونة، وأعدّوا عشاءً
سريعاً من اللَّبِّ المعدنيّة، وانطلقوا

مسرعين إلى الشاحنات... (٤٩)

لا ريب في أن إشارات الشاعر هنا تركز على الاختلاف الثقافي، من خلال استحضار بعض العادات والدوال، كالعلب المعدنية لعشاء الجنود، وكلب الجار القادم من كندا في مقطع سابق.

مما تقدم من نماذج شعرية مختارة من ديوان (لماذا تركت الحصان وحيداً)، يتبين لنا الصراع الدلالي بين دال "الحصان" وهو الدال المركزي في بنية عنوان الديوان، ودال "الشاحنات"، إذ يقف أحدهما بالضد من الآخر وتتضح دلالات العنوان في سياق هذا التقابل الدلالي، ويمكن توضيح ذلك من خلال عمل موازنة بين دلالة كل من العلامتين اللغويتين بحسب سياق ورودهما في النص الشعري:

دال الحصان	دال الشاحنات
كائن حي، حساس للتغيرات	شيء صناعي (جماد)
جزء من المكان الطبيعي	غريبة وطائرة على المكان
يخطب وده القرويون - علاقة حميمة مع المزارعين، أهل الأرض الأصليين	تنقل الجنود القادمين من البحر لغرض الغزو وتغيير بيئة المكان
يونس البيت ويحافظ عليه (علاقة بناء)	ينفي الجنود القادمين بالشاحنات قلعهم من حجارة البيت (هدم)
رمز للطبيعة الأم وعنقوان الحياة	رمز للتغيير القسري والموت
رمز تراثي عربي ذو دلالات إيجابية كثيرة	رمز للصناعة الغربية مع دور صليبي
رمز للهوية	رمز للاحتلال

المبحث الرابع

دلالة السؤال في عنوان قصيدة: كم مرة ينتهي أمرنا...

تنتهي قصيدة (أبد الصبار) بإصرار الأب على موقفه اليقيني من العودة، وأيمانه بانتصار الحب والحق، مهما طال الزمن، مثلما انتصرت مبادئ السيد المسيح (ع)، في مقابل اندحار الغزاة الصليبيين، الذين انحرفوا عن تعاليمه وقيمه، كذلك هي الحال مع قلاعهم التي هزمتها إرادة الحياة في حشائش ميسان:

وهما يلهثان على درب "قانا": هنا

مر سيدنا ذات يوم. هنا

جعل الماء خمراً، وقال كلاماً
كثيراً عن الحب، يا ابني تذكر
غداً. وتذكر قلاعاً صليبية
قَضَمَتْها حشائش نيسان بعد
رحيل الجنود...^(٥٠)

إن قصيدة (أبد الصبار) تروي رحلة التهجير نحو الشمال (لبنان) عبر مشاهد حوارية يتخللها الوصف، إلا أن تلك الرحلة ليست إلا محطة من محطات الوجد والتشريد، وقصيدة (كم مرة ينتهي أمرنا...) التي ورد عنوانها جملة شعرية داخل القصيدة، تمثل المحطة التالية، أي العيش في المنفى والحنين إلى الأرض، إذ تبدأ بمونولوج للأب يبين انشغاله الدائم بارضه وزرعه في الجنوب، وفي هذه النقطة بالذات يبدأ التحول في شخصية الأب المؤمنة بالعودة والمطمئنة برحيل الغزاة، في قصيدة (أبد الصبار)، إذ تبدو مهمومة، ويزداد همها ووجعها بمرور الوقت، وصيف لبنان يحفز ذاكرتها ويهيج الحنين إلى العنب في الجنوب:

يتأمل أيامه في دخان السجائر،
ينظر في ساعة الجيب:
لو أستطيع لأبطأت دقاتها
كي أؤخر نضج الشعير!...
ويخرج من ذاته مرهقاً نزعاً:
جاء وقت الحصاد
السنابل مثقلة، والمناجل مهمة، والبلاد
تبعد الآن عن بابها النبوي.
يحدثني صيف لبنان عن غنبي في الجنوب
يحدثني صيف لبنان عما وراء الطبيعة
لكن دربي إلى الله يبدأ
من نجمة في الجنوب...^(٥١)

يقطع الابن مونولوج الأب بسؤال، بعد أن وجده مستغرقاً في الحديث مع ذاته، ويدور بينهما حوار عما آلت إليه الأمور، فالطفل ببراءته لم يدرك الوضع الذي وصلوا إليه بعد نكسة حزيران:

– هل تُكَلِّمُنِي يا أبي؟

– عقدوا هُدْنَةً في جزيرة رودوس، يا ابني!

– وما شأننا نحن، ما شأننا يا أبي؟

– وانتهى الأمر...

– كم مرة ينتهي أمرنا يا أبي؟

– انتهى الأمر. قاموا بواجبهم:

حاربوا ببنادق مكسورة طائرات العدو.

وقمنا بواجبنا، وابتعدنا عن الزلزلة

لثلاث نحرّك قُبْعَةَ القائد العسكري.

وبعنا خواتم زوجاتنا ليصيدوا العصافير يا ولدي! (٥٢)

واضح أن الابن يسأل الأب عن علاقتهم بتوقيع الهدنة، ويجب الأب بأن الأمر انتهى، وفي السؤال التالي يرد عنوان القصيدة (كم مرة ينتهي أمرنا يا أبي؟) من دون ذكر لفظة الأب "يا أبي"، وهو ما يسهم في نقل السؤال من سياقه الفردي الذاتي، إلى سياق موضوعي جماعي، وإذا كان الابن يشير إلى ما ورد من حديث أبيه في القصيدة السابقة، من تعاقب الغزاة على أرضهم، محاولاً تذكيره، وشدّ أزره، فإن دلالة الحذف في العنوان تخرجه إلى دائرة أوسع، وإلى ما تعاقب من أحداث بعد الهجرة الأولى عام ١٩٤٨، وصولاً لتوقيع معاهدة "أوسلو"، أي أن العنوان يستدعي زمن الكتابة فضلاً عن زمن القراءة، مقابل زمن الحدث أو زمن القصة وهو ((الزمن الخاضع للتابع المنطقي للأحداث)) (٥٣) أي أحداث القصة في علاقتها بالشخصيات، ويشير إلى تعاقب النكسات والخذلان في قضيتهم، قضية الوطن والعودة، وفي سياق القصيدة نرى الأب يجد الأعذار للثوار والمقاتلين، فأمام التفوق العسكري للغزاة كما هو واضح من دال "الطائرات"، لم يمتلك الثوار غير "بنادق مكسورة"، لا تصلح إلا لصيد العصافير، وتصل القصيدة إلى

دروتها الدرامية بعد حوار يصور حال العيش في المنفى، وعلى اثره يقرر الأب العودة للوطن مهما كانت النتائج.

الخاتمة

- بعد فراغ الباحث من تقصي ظاهرة السؤال في بنية العنوان في شعر محمود درويش، قصد الى النتائج التي أسفر عنها البحث، فتمثلت بالآتي:
- ١- وجد الباحث أن ورود العنوان بصيغة سؤال ظاهرة أسلوبية حديثة في قصيدة التفعيلة، يتسم بها شعر محمود درويش.
 - ٢- اتضح للباحث أن الاختزال اللغوي في بنية العنوان، فضلاً عن ورود بصيغة السؤال، قد صعد من التكثيف الدلالي لبنية العنوان إلى درجة قصوى.
 - ٣- وجد الباحث علاقة عضوية تكاملية بين العنوان والمتن، فالنص بمثابة إجابة رمزية، أو محاولة للإجابة عن سؤال العنوان.
 - ٤- إن أغلب العنوانات الواردة بصيغة سؤال، هي جمل شعرية واردة في متن القصيدة، وقد تحتوي على تغيير بسيط في التركيب، إلا أن هذه الأسئلة ذات دلالة مركزية، تمثل بؤرة النص.
 - ٥- وجد الباحث أن متن القصيدة ينفي ويشوش، أكثر مما يثبت ويحجب على سؤال العنوان، مثلما هي الحال في قصيدة (الحلم، ما هو)، فحال الحيرة التي تعيشها الذات الشاعرة إزاء ما لا يكشف كنهه، أو ما لا يعرف إلا بنفسه، جعلت اللغة تمحو بفعل الكتابة، بدل أن تثبت، وبأسلوب ينتمي لأدب الحداثة وما بعدها.
 - ٦- إن ورود السؤال منفياً في عنوان قصيدة (لم يسألوا: ماذا وراء الموت) يكشف عن ترابط دلالي مع متن القصيدة، تتمثل في علاقة السبب مع النتيجة، أو العلة مع المعلوم، إذ أن ما دفعهم لعدم السؤال، على الرغم مما يحمله من أهمية والحاح في الحضور، هو انشغالهم بسؤال آخر ((ماذا سنفعل قبل هذا الموت))، حيث تحضر في مقابل هذه المعادلة، علاقة الوجود بالحرية والإرادة.
 - ٧- كشف البحث عن رمزية العنوان في ديوان (لماذا تركت الحصان وحيداً)، في مقابل الإجابة الرمزية في قصيدة (أبد الصبار)، وحاول البحث الكشف عن بعض الدلالات الرمزية والحافة، من خلال عمل مقابلة دلالية بين دالي (الحصان) و

- (الشاحنات)، إذ نجح الشاعر في انجاز صورة كلية، للإنسان الفلسطيني الذي يعيش في تناغم ووثام تام مع الطبيعة، في وقت حضور الغزاة الذين لا يملكون روحاً، ولا يهمهم سوى تحقيق أهدافهم الأيدلوجية والمادية بأي ثمن.
- ٨- يبدو أن ورود الأسئلة في ديوان (لماذا تركت الحصان وحيداً) وبضمنه قصيدة (كم مرة ينتهي أمرنا...) على لسان الطفل، الذي لا يزال يكتشف العالم وأشياءه من منظار الفطرة والحلم، قصدت إلى تعرية الواقع، حين تضع البالغين أمام خواء وعجز الإجابة.
- ٩- اتضح للباحث أن الحذف في بنية العنوان في قصيدة (كم مرة ينتهي أمرنا...)، في مقابل السؤال الوارد في بني القصيدة (كم مرة ينتهي أمرنا يا أبي؟)، يقصد إلى رفع دلالة العنوان من الذاتية إلى الموضوعية، ومن الفردية إلى الجماعية، مثلما يقصد إلى مضارعيته واستمراره، وبذلك فإن العنوان يوسع الدائرة الدلالية، ليدخل ضمنها كل حدث سلبي للفرد الفلسطيني حتى زمن الكتابة، أي أنه يفتح فجوة بين زمن القصة في المتن وزمن القراءة للعنوان، أو بين زمن الحدث وزمن الكتابة.

هوامش البحث

- ١- ينظر الموقع الإلكتروني: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/question>
- ٢- المعجم الفلسفي، جميل اصليبا، دار الكتاب العالمي، د ط، بيروت، ١٩٩٤، ج١: ٦٧٤.
- ٣- ط: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، ط٢، بيروت، ١٩٨٤: ٣٠.
- ٤- معجم الصواب اللغوي، أبنية الأفعال، مجيد خير الله الزامل، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت: ٨٠.
- ٥- ط: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، أحمد الهاشمي، دار احياء التراث، بيروت، ١٩٦٣، ط١٣: ٧٥.
- ٦- ط: أسلوب الاستفهام في الأحاديث النبوية، ناغش عيدة، رسالة ماجستير، جامعة مولود معمري، ٢٠١٢: ١٠٥.

- ٧- الديوان، مج ٣: ٥٣.
- ٨- سيمياء العنوان، بسام موسى قطوس، مكتبة كتانة، الأردن، ٢٠٠١، ط ١: ٣٩.
- ٩- ظ: م. ن: ٦١.
- ١٠- بنية العنوان في شعر محمود درويش دراسة سيميائية، عبد الستار عبد الله وجاسم محمد جاسم، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، مج ٨، ع ٣: ١٩٢.
- ١١- الديوان، مج ١: ٨٣.
- ١٢- عن مصطلح (الفجوة/ مسافة التوتر) ينظر: في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط ٢، ١٩٨٣: ١٢٧-١٣٠.
- ١٣- ظ: أصل العمل الفني، مارتن هايدجر، ترجمة أبو العيد دودو، منشورات الجمل، ألمانيا، ٢٠٠٣، ط ١: ٧٩.
- ١٤- الديوان، مج ١: ٨٣.
- ١٥- الديوان، مج ١: ٨٤.
- ١٦- م. ن.
- ١٧- ظ: التصوف العقلي في اليهودية والمسيحية والإسلام، سامي السهم، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ٢٠٠٥، ط ١: ١٠٩.
- ١٨- ظ: فلسفة اللامعقول في الخطاب الصوفي (ابن عربي نموذجاً)، محمد زيان، إي-كتب، لندن، ٢٠١٧، ط ١: ١١٩.
- ١٩- شاعرية أحلام اليقظة، غاستون باشلار، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩١، ط ١: ١٠٣.
- ٢٠- ظ: الثابت والمتحول، أدونيس (علي أحمد سعيد)، دار الساقي، بيروت، ١٩٩٤، ط ٧، ج ٤: ١٤٩.
- ٢١- ظ: م. ن: ١٥٠.
- ٢٢- ظ: م. ن: ١٥٠-١٥١.
- ٢٣- شاعرية أحلام اليقظة: ١٦١.

- ٢٤- ظ: الثابت والمتحول: ١٥٠.
- ٢٥- فصوص الحكم، محي الدين بن عربي، دار الكتاب العربي، بيروت، دت، ج١: ١٥٩.
- ٢٦- ظ: الصوفية والفراغ (الكتابة عند النفري)، خالد بلقاسم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠١٢، ط١: ١٨٨.
- ٢٧: المعجم الفلسفي: ٤٩٧.
- ٢٨: شاعرية أحلام اليقظة: ١٣٧-١٣٨.
- ٢٩: م.ن: ١٣٨.
- ٣٠- <https://www.brainpickings.org/2014/07/24/the-poetics-of-reverie-gaston-bachelard/>
- ٣١- شاعرية أحلام اليقظة: ١٥.
- ٣٢- ظ: مصدر ٣١.
- ٣٢- ظ: شاعرية أحلام اليقظة: ١٣٨، والموقع الإلكتروني في الهامش (٣٠).
- ٣٣- ظ: م.ن: ١٧.
- ٣٤- ظ: م.ن: ١٦.
- ٣٥- محمود درويش (حالة شعرية)، صلاح فضل، دبي الثقافية، دبي، ٢٠٠٩، د.ط: ٥٩.
- ٣٦: الديوان، مج١: ٦٣.
- ٣٧- م.ن.
- ٣٨- م.ن: ٦٣-٦٤.
- ٣٩- ظ: الموت والوجود دراسة لتصورات الفناء الإنساني في التراث الديني والفلسفي العالمي، جيمس ب. كارس، ترجمة، بدر الديب، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨: ٥١-٥٢.
- ٤٠- ظ: أشكال التعبير عن دلالات التشظي والغياب في شعر محمود درويش، ناصر حسن يعقوب، مجلة جامعة دمشق، مج٢٩، ع(١+٢)، ٢٠١٣: ٤٧١.
- ٤١- ظ: معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، دار محمد علي للنشر، تونس، ٢٠١٠، ط١: ٢١.
- ٤٢- ظ: التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر، محمد عجور، دائرة الثقافة والاعلام، الشارقة ٢٠١٠، ط١: ٢٤٧.

- ٤٣- الديوان، مج ١: ٢٩٦.
- ٤٤- م.ن: ٢٨٥-٢٨٦.
- ٤٥- م.ن: ٢٨٧.
- ٤٦- م.ن: ٢٨٨.
- ٤٧- م.ن: ٢٩٠.
- ٤٨- م.ن: ٢٩٣.
- ٤٩- م.ن: ٢٩٧.
- ٥٠- م.ن: ٣٠١.
- ٥١- م.ن: ٣٠٢.
- ٥٢- م.ن: ٣٠٣.
- ٥٣- بنية النص السردى - من منظور النقد الأدبي، حميد لحميداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٠، ط ٣: ٧٣

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- ١- أصل العمل الفني، مارتن هايدجر، ترجمة أبو العيد دودو، منشورات الجمل، ط ١، ألمانيا، ٢٠٠٣.
- ٢- بنية النص السردى - من منظور النقد الأدبي، حميد لحميداني، المركز الثقافي العربي، ط ٣، الدار البيضاء، ٢٠٠٠.
- ٣- التصوف العقلي في اليهودية والمسيحية والإسلام، سامي السهم، دار الكتاب اللبناني، ط ١، بيروت، ٢٠٠٥.
- ٤- التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر، محمد عجور، دائرة الثقافة والاعلام، ط ١، الشارقة ٢٠١٠.
- ٥- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، أحمد الهاشمي، دار احياء التراث، ط ١٣، بيروت، ١٩٦٣.
- ٦- الثابت والمتحول، أدونيس (علي أحمد سعيد)، دار الساقى، ط ٧، بيروت، ١٩٩٤.

- ٧- ديوان محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، مكتبة رياض الريس، ط١، بيروت، ٢٠٠٩.
- ٨- سيمياء العنوان، بسام موسى قطوس، مكتبة كتانة، ط١، الأردن، ٢٠٠١.
- ٩- شاعرية أحلام اليقظة، غاستون باشلار، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، بيروت، ١٩٩١.
- ١٠- شرح المعلقات العشر، الحسين بن أحمد بن الحسين الزوزني، د.ط، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت ١٩٨٣.
- ١١- الصوفية والفراغ (الكتابة عند النفري)، خالد بلقاسم، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، ٢٠١٢.
- ١٢- فصوص الحكم، محي الدين بن عربي، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ط.
- ١٣- فلسفة اللامعقول في الخطاب الصوفي (ابن عربي نموذجاً)، محمد زيان، إي-كتب، لندن، ط١، ٢٠١٧.
- ١٤- في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط٢، ١٩٨٣.
- ١٥- محمود درويش (حالة شعرية)، صلاح فضل، دبي الثقافية، دبي، ٢٠٠٩، د.ط.
- ١٦- معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، دار محمد علي للنشر، ط١، تونس، ٢٠١٠.
- ١٧- معجم الصواب اللغوي، أبنية الأفعال، مجيد خير الله الزامل، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت.
- ١٨- المعجم الفلسفي، جميل اصليبا، دار الكتاب العالمي، د.ط، بيروت، ١٩٩٤.
- ١٩- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، ط٢، بيروت، ١٩٨٤.
- ٢٠- الموت والوجود دراسة لتصورات الفناء الإنساني في التراث الديني والفلسفي العالمي، جيمس ب. كارس، ترجمة، بدر الديب، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨.

الرسائل والأطروحات الجامعية:

- أسلوب الاستفهام في الأحاديث النبوية، ناغش عيدة، رسالة ماجستير، جامعة مولود معمري، ٢٠١٢.

البحوث والمقالات:

- ١- أشكال التعبير عن دلالات التشظي والغياب في شعر محمود درويش، ناصر حسن يعقوب، مجلة جامعة دمشق، مج ٢٩، ع (١+٢)، ٢٠١٣.
- ٢- بنية العنوان في شعر محمود درويش دراسة سيميائية، عبد الستار عبد الله وجاسم محمد جاسم، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، مج ٨، ع ٣، ٢٠٠٨.

المواقع الالكترونية على شبكة الانترنت:

- 1- <https://www.brainpickings.org/2014/07/24/the-poetics-of-reverie-gaston-bachelard/>(
- 2- <https://www.merriam-webster.com/dictionary/question>