خارطة النص وفضاء التوظيف
في مجموعة ((سرير الغريبة)) لمحمود درويش

د.عبد العظيم رهيف خورشيد السلطاني
كلية التربية / جامعة بابل

الخلاصة :

يتحرك البحث في قراءة هذه المجموعة الشعرية لاستجلاء تقنية جمالية مصدرها الفضاء المادي لنصوص المجموعة . وتحديدا الطراز الهندسي لكتابة هذه تلك النصوص ، من خلال تتبع الكيفية التي سُجّلت بها على وجه الورقة تسجيلا خاصا يشتغل على علاقة بياض الورقة بسواد حبر القلم ، لرسم الخارطة المادية للنص المكتوب . مثلما يتحرك البحث لرصد الدور الدلالي الذي لعبه هذا الطراز ودرجة مشاركته في حمل الدلالة الكلية للنص.

ويجيب هذا البحث عن أسئلة تتعلق بصلة النظام الدلالي الذي يُحرّك الحاسة الشعرية لدى الشاعر ويدفعها لأن تُشكل السطر الشعري بهيئة معيّنة وأن تختار له كثافة لفظية معيّنة.

لقد انتهى البحث إلى وجود صلة وثيقة بين توزيع المفردات والجمل كتابيا على أسطر الورقة وبيّن المستوى الدلالي للنص. مثلما وجد صلة وثيقة بين طراز تفكيك الرسم المعتاد المألوف لهيئة الجمل الشعرية ونثرها بين أسطر الصفحة أو الصفحات في المجموعة ، لتلخلق عادة قرائية غير مألوفة تشارك في إنتاج لذّة استقبال مضافة لدى القارئ . مثلما تشارك ، أيضا ، في تجسيد الدلالة بصريا.

مدخل :

إنّ تحقق ماهية الشعر ((شرطه الجمالي)) كان ـ وما يزال هاجس المبدعين من الشعراء، مثلما هو مشروعهم الإستراتيجي الأسمى. ولم يكن هذا الهاجس وليد مرحلة ترف، تتبنى توجيه الشاعر صوب خيانة الواقع والتخلي عن هموم الانتماء (الوطني، القومي، الديني، ...) . فالنص الشعري يستحيل بشكل آخر إلى عالم خاص (وطن فني وجودي) ينتمي إليه الشاعر، مثلما يستحيل ،أيضا، إلى همّ ذاتي دائم يطمح لتلبية متطلبات البُعد الجمالي. مثلما يطمح ،أيضا، للاستجابة لضرورات بُعد التجدّد التقني المطلوب للنص الحديث ، بوصفه بنية لغوية مدركة لكُنهها الجمالي المجسّد لدرجة الوعي والتحسس الذاتي للشاعر.

والنص الشعري الحديث مساحة منفتحة على أفقها التجريبي لذا تراه دائم المراهنة على إثبات وجوده وديمومة هذا الوجود المتجدّد ـ أولا وقبل كل شيء ـ من خلال تلك البنية المُتَفَنَّن في نحتها، بما يضمن تجسيد قدرتها على التأثر والتأثير والاستجابة لمتطلبات عصرها.

وفي قمة الأزمة العربية بعد النكسة عام ١٩٦٧م، حين كان البُعد المضموني المحمول هو المعيار الأساسي الذي تُقاس به أهمية الشعر، إذ لم يكن البعد الجمالي هو الحلم الرائج ؛ في ظلّ ذلك الوضع المأزوم برز حلم محمود درويش المُعْلَن في عام ١٩٧١م ، و المتمثل في أن يكتب قصيدة من مكان آخر ليحقق بعدها الجمالي. بما يحيل ذلك البعد إلى محكّ لإثبات جدارة وجودها، وسرّ خلودها في آن واحد[١] .

وإذا كان محمود درويش قد استطاع أن يحقق مشروع حلمه الجمالي بعد ربع قرن، من خلال مجموعتيه الشعريتين ((أحد عشر كوكبا)) و ((لماذا تركت الحصان وحيدا)) ، وأن تصبح الـ ((أنا)) مكانه الآخر [٢] ، فإنّه ـ أي محمود درويش ـ قد بلغ مدى أبعد في تحقيق هذا المشروع من خلال

مجموعته ((سرير الغريبة))[٣] الصادرة عام ١٩٩٩م . إذ تجلى حلمه الجمالي على صعيدي بُنى النص، ونظام فضاء النص.

تحاول قراءتنا النقدية هذه استجلاء وإبراز أحد تلك الاهتمامات الجمالية القادمة من نظام الفضاء المادي للنص. إذ سيتم التركيز على وصف ((الطراز الهندسي)) لكتابة نصوص هذه المجموعة الشعرية. ووصف الإجراء المتّخذ لتحديد شكل تلك النصوص، والمتمثل في استثمار إمكانية توزيع المفردات والجمل على الأسطر الشعرية توزيعا كتابيا خاصا، لرسم خارطة النص المادية على صفحة الورق .إذ سنُعنى بدراسة هيئة النص الإبلاغي المكتوب. والمُبلَّغ هنا هو القارئ تحديدا، أي أننا نتحدث عن النص المكتوب لا المُشافه. لنقف ـ من خلال هذه القراءة ـ على بعض مرتكزات صنعة النص. وأيضا، للتعرّف على طبيعة الدور الذي لعبه هذا الطراز الهندسي الخاص، و درجة مشاركته في حمل الدلالة الكلية للنص، ودرجة اضطلاعه بدور التأثير في البنية النفسية للمتلقي في لحظة القراءة. مثلما ستجيب هذه القراءة ضمنا على أسئلة تساهم في تقريب المتلقي من طبيعة النظام الدلالي لتلك النصوص الأدبية. أسئلة من قبيل : لماذا نجد أسطرا شعرية لا يتجاوز السطر فيها لفظا واحدا ، في حين نجد أسطرا أخرى تتألف من مجموعة ألفاظ ؟! فهل ثمّة نظام دلالي معين يحرّك الحاسّة الشعرية ويدفعها لأن تُشكّل السطر الشعري بهيئة معيّنة وأن تختار له كثافة لفظيّة معيّنة، في حين تُورد سطرا غيره في هيئة أخرى وكثافة لفظيّة مختلفة؟ وما الهاجس الذي يحرّك الشاعر ليُنهي سطرا من الأسطر الشعرية عند لفظ بعينه دون لفظ آخر ؟!.

ينبني النص الشعري على أساس مجموعة أنظمة متضافرة تعمل سويا لمنح النص شكله وسحنته المميّزة، ومن ثمّ تحدد درجة فاعليته. بعض هذه الأنظمة ينضوي تحت مظلّة النظام الألسني؛ بكل ما في فروعه من إمكانات وقوانين يمكن استثمارها لتأسيس نص شعري متفرّد. والبعض الآخر من هذه الأنظمة نجدها قادمة من خارج مجال القوانين الألسنية، فيمثّل قدومها عوامل إنتاج ((فضاء)) البنية الألسنية للنص.

لاشكّ في أنّ ثمّة أهمية كبيرة لهذا الفضاء المتنوّع الذي يمكن أن يمتد من ((النظام المكاني)) بحسب تسمية تودوروف، ويعني به توزيع مفردات النص طباعيّا على فضاء الصفحة، وبما يمنح النص الأدبي طاقة شعرية [٤] ؛ مرورا بنوع الكتابة (أفقية ، عمودية ...) ، وكذلك الرسوم والأشكال ، والهوامش .... وتنتمي هذه التقنيات إلى أرحام فنون متنوّعة ووسائل تقنيّة مختلفة . ومن بين هذه التقنيات ما هو مُستمَدّ من قدرات الوسائل الطباعيّة الحديثة وإمكاناتها، كالكتابة المائلة والمُمَطَّطة والخط المختلِف ودرجة لون المكتوب وغيرها [٥] .

ويُمكن لهذه التقنيات أن تُوظَّف لتغدو آليّة فاعلة في دلالة النص الشعري، ومن ثمّ فإنّها يمكن أن تنتمي إلى عناصر البنية الدلالية للنص. فالبنية الدلالية للنص يمكن أن يكون لها ـ على هذا الأساس ـ مفهوم ((ديموقراطيّ)) يتجاوز الاقتصار على المستويات الألسنية الثلاثة: (التركيبي، الدلالي، الصوتي) ليحتضن ،أيضا، فضاء النص. وفضاء النص هذا ينفتح على آفاق واسعة من بينها طُرُز الكتابة. ونقصد بالطراز: نظام رسم هيئة النص الخارجية وطريقة توزيع الألفاظ على صفحة الورق ، وبما يمثّل الصيغة النهائية التي وقع عليها نظر القارئ، الذي استقبل ـ من خلال كل عناصر تلك الصيغة ـ دلالة النص. ومعلوم أنّ الطراز يمكن أن يُوزّع على مستويات تأسيس الكلام، فيمكن أن يعمل على مستوى المفردات، من خلال نظام التوزيع الهندسي لتلك المفردات .مثلما يمكن أن يعمل على مستوى الجمل. وهذا ما سيتّضح لاحقا.

خارطة المفردات:

في مجموعة ((سرير الغريبة)) ثمّة ظاهرة فنية لافتة للنظر، تنتمي إلى نظام فضاء النص، وتتمثّل هذه الظاهرة في طراز كتابة ((النصوص الجزئية)) ((القصائد)) التي ألفتْ المجموعة الشعرية وطريقة توزيع مفرداتها وجملها على وجه الورقة لرسم خرائط تلك النصوص الجزئية. ويلاحظ أننا نستبدل مصطلح قصائد بمصطلح ((نصوص جزئية)) ،لإحساسنا بأن ((سرير الغريبة)) ليس مجموعة قصائد مستقلة تضمّها دفتا مجموعة شعرية، بل هو بمجمله يشي بكونه نصّا كليا مؤلفا من نصوص جزئية منفتحة بعضها على بعض، ومرتبطة بأكثر من رابط من حيث الرؤية والإجراءات التقنيّة الموظّفة. وأيضا، على أساس أنّ النص أوسع دلالة من القصيدة ،فهو تجريب دائم مُنتِج لقوانينه الخاصة، وغير مُستعبَد بتاريخ القصيدة وقوانينها المُكْسِبة لشرعيتها وسلطتها عبر التراكم التقني والتحقيب التاريخي.

نقرأ في (سرير الغريبة: ص ٦٨):

وحدِّق بخُضْرة عينيكَ في وجعي ، لن
أعود إلى اسمي وبرِّيتي أبداً
أبداً
أبداً

لقد كُتبت : **أبداً أبداً** بهيئة متوالية عمودية ، فجسّدت مرارة اللحظة، ودلالة تقاطر الوجع مسرحيّا، من خلال استثمار جسد الألفاظ، فنقلت مضمون الموضوعة الشعرية ((الثيمة)) من دلالة مجرّدة إلى دلالة مُمَسْرَحَة ماديّا، تجسّد دلالة الوجع المتقاطر المُنصب بعضه على بعض.

ونقرأ أيضا (سرير الغريبة: ص: ٦٤):

فتمرضُ جيتارتي
وَتَـراً
وَتَـراً

لنجد طراز متوالية عمودية يختلف فضاؤه الدلالي لدى القارئ عن فضاء كتابة الموضوعة الشعرية ذاتها على هيئة متوالية أفقية . فالمتوالية العمودية هنا جسّدت على صفحة الورق رسم دلالة مرض الأوتار البطيء المتتابع الذي لم يأت دفعة واحدة، بما يرسم صورة التلاشي البطيء من خلال انتقاء المكان المناسب لتدوين المفردات وطريقة ترتيبها، فاستحال جسد الألفاظ إلى أداة دلاليّة مضافة إلى ما تحمله تلك الألفاظ من دلالة لغوية .

ونقرأ أيضا (سرير الغريبة:ص١٢٩):

في دِمَشْقَ ،
تطيرُ الحماماتُ
خَلْفَ سياج الحرير
اثْنَتَيْنِ ...
اثْنَتَيْنِ ...

لنجد طراز تشكيل الأسطر يمثّل سربا لفظيّاً يحاكي سرب الحمامات المحلّقة اثنتين خلف اثنتين، وليست ((اثنتين)) ممتزجة أو متداخلة مع ((اثنتين)). فينهض جسد الألفاظ ببعد دلالي بأن يصبح أداة لرسم وتشكيل لوحة جسد الحمامات.

إنّ هذا التشكيل التصويري للدلالة المجرّدة جاء من خلال استثمار توزيع مفردات تحمل استقلالية دلالية معيّنة ـ إذ هي ليست جملا خضعت لتفكيك هيآتها. إنما هو تفكيك للشكل التتابعي الأفقي

المألوف لمفردات معيّنة مستقلة لا تشكّل جملا، بل يمكن أن يحكمها نسق التكرار التتابعي في الكتابة المعتادة.

وبهذا يكون هذا الطراز قد أكسبها بعدا إبداعيا حين جسّد فعل الحدث، ودخل عنصرا من عناصر دلالة النص، من خلال إسهامه في رسم بعض مفاصل خارطة النص.

خارطة الجُمَل:

بيد أن المفصل الأهم الآخر من مفاصل الطراز والذي شكّل حضورا كثيفا وفاعلا في دلالة ((سرير الغريبة)) هو طراز تفكيك الرسم المألوف لهيئة الجملة الشعرية، وذلك بأن يُفكّك شكل الجملة وتُنثر على سطرين، بالرغم من إمكانية كتابتها في سطر واحد لتكون جملة مكتملة المعنى في مكان ((سطر)) بعينه.

نقرأ في (سرير الغريبة:ص ٢٨):

صدىً للصدى، أيُّنا قال هذا الكلام ، أنا
أم الأجنبيَّةُ؟ لا أحَدٌ يستطيعُ
الرجوع إلى أحد. تصنع الأبديَّةُ
أشغالها اليدويَّةُ من عمرنا وتُـعَمِّرُ ...
فليكُنِ الحُبُّ ضربا من الغَيْبِ، وليكُنِ
الغَيْبُ ضربا من الحُبِّ . إني عجبتُ
لمن يعرفُ الحبَّ كيف يُحِبُّ ! فقد
يتعَبُ الحُبُّ فينا من الانتظار ويمرَضُ
لكنَّهُ لا يَقُولُ

فالسطر الأول جملة مفاضَلة استفهامية تبدأ بـ ((**أيُّنا**)) وينتهي السطر بـ ((**أنا**)) وكان يمكن أن تُستكمَل المفاضلة في السطر نفسه، فتكون الجملة: (**أنا أم الأجنبيّة؟!**) ليبقى القارئ - بفعل هذا النقل - مسكونا بهاجس الترقب لاستكمال المعنى القابع في السطر التالي. ويأتي السطر الثاني المرتقب فيستكمِل معنى الجملة. بيد أنّ دوامة دلالية جديدة تنشأ في هذا السطر من خلال التأسيس لجملة جديدة بُتِر جزؤها وأُجِّل إلى سطر تالٍ: **لا أحَدٌ يستطيع .** يستطيع ماذا؟! يأتي السطر الثالث ليبيّن أنّ الاستطاعة تتعلق بالرجوع إلى أحد آخر. ثم تبدأ في السطر نفسه دوّامة دلالية جديدة: **تصنع الأبدية،** تصنع ماذا؟! ليأتي المفعول به((الإجابة)) في السطر التالي: **أشغالها اليدوية من عمرنا وتُعمِّر** ... لينتهي بذلك مقطع جزئي بنهاية السطر. وعلى امتداد كل أسطر المقطع السابق كان القارئ مُجبَرا على عدم التوقف في أثناء القراءة؛ مشدودا ومترقّبا ودائرا في حلقات دلالية جاءت متداخلة بعضها ببعضها الآخر، على طراز حلقات السلاسل . وجاء هذا بفعل مهارة الصنعة التي تنتقي لحظة إنهاء السطر في قمة لحظة توتر دلالي، وبما يصنع لحظات شدّ متواصلة للقارئ، تتبعها لحظة استراحة قصيرة، لالتقاط الأنفاس بنهاية المقطع، ليبدأ مقطع جديد، متّحد في دلالته الكلية مع المقطع السابق وهكذا...

إنّ هذه الآلية في توزيع المكتوب ساهمت مساهمة مهمة في صهر المقطع، وتذويب مفاصل الجمل الشعرية ، ونثر بعضها على بعضها الآخر.

دعنا نواصل القراءة في المقطع التالي:

((**فليكن الحبّ ضرباً من الغيب ، وليكن**)) . هنا انتهى السطر الأول بكلمة أسَّسَتْ لجملة جديدة في السطر التالي: ((**الغيب ضرباً من الحبِّ . إنّي عجبت**))، عجبَ من ماذا ؟! هذا تأسيس لجملة نجدها في السطر التالي: ((**لمن يعرف الحبّ كيف يحبّ ! فقد**)) وهكذا يؤسس لجملة جديدة ليستمر المقطع.

نقرا أيضا (سرير الغريبة:ص ٤٩):

فيَّ مثلكِ ، أرضٌ على حافّة الأرض

مأهولةٌ بكِ أو بغيابكِ لا أعرفُ
الأغنيات التي تجهَشين بها، وأنا سائرٌ
في ضبابكِ . لِتَكُنِ الأرضُ ما
تومئين إليه...

فتركيب ((**لا أعرف**)) لو وُقِفَ عليه بوصفه نهاية سطر شعري مستقل المعنى لدلَّ على أن عدم المعرفة المتحصّلة متعلقة بعدم إدراك المأهولية بها، أو بغيابها ، في حين أنّ الامتثال إلى الطراز الذي كُتِبت به جمل النص على فضاء الورقة ، والاستمرار في تلقي النص على انّه حلقات دلالية متسلسلة ومتداخلة سيحيلنا هذا الامتثال على فهم دلالي آخر،مفاده أنّه لا يعرف الأغنيات التي تجهش بها. وهذا ((الإيهام الدلالي)) الفني تحصّل من خلال استثمار القدرة على تفكيك شكل الجملة الخارجي ونثرها بين السطرين الشعريين.

ولو وقفنا على قراءة السطر الثالث لوجدنا دلالة التركيب ((**أنا سائر**)) يمكن أن تكون دلالة جملة حالية ، أي أنه لا يَفهم أغنياتها وهو سائر ، وربّما يفهم أغنياتها لو لم يكن سائرا . في حين أنّ استمرار القراءة يكشف عن أنّ الدلالة التي تحصّلت ليست سوى وهم دلاليّ ، إذ ثمة دلالة أخرى للجملة مختلفة تماما عن الفهم السابق المتحصّل، لأنها ـ أي الجملة ـ ليست إلاّ تأسيسا لجملة تُستكمَل هيئتها في السطر الشعري التالي ، فتكون الدلالة نابعة من قراءتها: **أنا سائر في ضبابك**. وهكذا يستمر الأمر في الجمل اللاحقة .

لاشكّ في أن ثمّة لدّة خاصة مكثّفة يفرضها ثراء نص محمود درويش ، بفعل تنوّع الينابيع الإبداعية. ومن بين تلك الينابيع تنوع التقنيات الشعرية المستخدمة. ومن هذه التقنيات ما نحن بصدد الحديث عنه، والمتمثل في إعادة تشكيل خرائط الجمل المادية وتوزيعها على أسطر الورقة. والذي قد يبدو ـ للوهلة الأولى ـ على أنّه تقنية بسيطة متاحة للجميع. بيد أنّ فحص هذا التكنيك يوقفنا على أثره الفعال على صعيد شدّ النص وتدعيم تماسكه، و ،أيضا، على صعيد ما يحدثه من لدّة خاصة يمنحها للقارئ من خلال زرع بُؤَر التوتر الدلالي . وبذلك انتقل طراز الكتابة من كونه زخرفا خارجيا إلى كونه عنصرا من عناصر البنية الدلالية للنصّ. ففهمنا للنص ودرجة تأثرنا به ، واللذّة المتحصّلة منه، كل هذا تأتى من خلال لحظة الاتصال بالصورة الكلية للنص، التي استقبلناه من خلالها مكتوبا بهيئته النهائية. ولم نستقبله في مراحل كتابة مسوّداته الأولى. ونحن هنا في مقاربة نقديّة لنص مكتوب على هذا الطراز، وليس نصّا مُشافَها، وحتى في حالة مشافهته فإننا نفترض أنّه سيُقرأ على وفق الطراز الذي كُتب فيه. أي أن تتم الوقفات الإلقائية عند لحظات التوتر الدلالي التي استجاب لها النص كتابة.

يكشف ولوج طراز الكتابة بنية دلالة النص الشعري مدى حساسية النص الشعري الحديث فكل ما في النص هو جزء منه وله دوره الدلالي الخاص ومهمته التوصيلية المنوطة به. بل إنّ ثمّة فضاءات خارجية أخرى تتحيَّن فرص توظيفها لتزحف إلى النص الشعري لتأكيد شرعية انتمائها إلى عناصر بنيته الدلالية.

إنّ ينابيع إدهاش القارئ في ((سرير الغريبة)) تصدر عن وعي محمود درويش وإدراكه بأنّ ثمّة لدّة استقبال خاصة تنشأ في أثناء القراءة، مصدرها التنقل الدائم بين توقع المعنى القادم، القابع في الجزء الآخر من الجملة المنقول إلى السطر التالي الذي لمّا يزل غير مقروء في تلك اللحظة؛ وبين الاكتشاف الفعلي لحقيقة المعنى بعد إكمال القراءة . وهذا يمثّل نشاطا لعبيّا ممتعا للقارئ تتناسب كثافة إمتاعه طرديّا مع استباقات المعنى(٦).

وليس المقصود هنا سهولة توقع المعنى في جمل محمود درويش ، بل على العكس تماما؛ إذ نجد ثمّة بونا شاسعا بين حدس تتمة المعنى لدى القارئ، وبين حقيقة المعنى المتحصِّلة لاحقا من خلال تتمّة القراءة . وربما تكون حدوس القارئ سلسلة إخفاقات في صدق التوقع ،أو يمكن استعارة مصطلح ريفاتير ((خيبة الانتظار)). (٧) وبالتالي فإنّ نص محمود درويش في حاجة إلى قارئ عنيد يجد في

خيبات انتظاره مصدر متعة لا يتأتّى من تحقق توقعه، بل من خلال كسر ذلك التوقع، وغرس الجديد المدهش محلّه؛ بأن يُقدَّم له في السطر التالي ما هو أجمل من توقعه، لتتبدّل خيبات الانتظار إلى مصادر دهشة. إذ عادة ما يتوقع القارئ ما هو مألوف استجلبه من خلال تراكم قراءاته لنصوص سابقة شكّلت مرجعيته الثقافية، وقام توقع المعنى القادم على أساسها. وبالتالي فإنّ هذه التوقعات تأتى أقلّ جمالا لانطفاء ومضة الإدهاش فيها وعدم قدرتها على الإبهار.

وممّا يلفت النظر، أيضا، في هذا الطراز الجديد في رسم خرائط الجمل أنه يُساهم في تفكيك نسق التقفية الخارجي ويحوّله إلى نسق موسيقي داخلي. فلو كُتبت الجمل الشعرية على غير هذا الطراز لبرزت في المثال السابق قافيتان هما : ((**بغيابك ، ضبابك**)) بيد أن طراز الرسم الجديد أذابهما بين طيّات النص فأخفت حدّتهما وأحالها إلى جزء من مخمل النص وعنصر من عناصر موسيقاه الداخليّة.

ونقرأ أيضا (سرير الغريبة: ص ٦٥):

خُذْني إليكَ ، انطلق باليمامة حتى
أقاصي الهديل ، على جانبيك: المدى
والصدى . وَدَع الخيلَ تركُض ورائي
سُدى . فأنا لا أرى صورتي ، بَعْدُ ،
في مائها ...

لنجد أنّ بعض القوافي أُدغِمت، وتمّ إخفاؤها من جرّاء تجزئة الجمل عند مفاصل معيّنة، ومزاوجة توزيعها على أسطر الورقة. ولو أُعيد تشكيل خرائط الجمل بطريقة أخرى لصارت ((**إليك، جانبيك**)) قافيتين، ولصارت ((**المدى ، سدى**)) قافيتين أيضا.

وهكذا نجد الأمر في موضع آخر (سرير الغريبة:ص٧٥):

سمائي رماديةٌ . حُكَّ ظهري . وفُكَّ
على مَهَلٍ ، يا غريبُ ، جدائلَ شعري . وقُلْ
لي في مَ تُفكّرُ . قل لِيَ ما مَرَّ
في بال يُوسُفَ .

حيث تُدغم القوافي وتتحوّل إلى قواف داخليّة ((**ظهري ، شعري**)). وتذويب القوافي الخارجية هذا من خلال إخفائها بين طيّات النص، قد ساهم هو الآخر في شدّ النص وتسويقه على أنّه منجز شعري درامي متنام ومتصاعد، ينبع تماسكه الموسيقي من داخل أسوار أسطره الشعرية. فضلا عن أن هذا الطراز ساهم في شدّ المتلقي (القارئ) ووجّهه صوب تتمة القراءة بلا توقف ، لأنّ النص مكتوب بطريقة ((توريطيّة)) تجبر من يدخل عالم قراءته على أن يتمّها حتى النهاية، إذ لا تمنحه فرصة التوقف وتفرض حضورها عليه بأن تجبره على طريقة معيّنة في التلقي، هي التي تختارها، فيستجيب لها المتلقي مرغما مسرورا.

إذ ينتهي السطر الأول بكلمة ((**فكّ**)) لنجد المفعول به ((**جدائل شعري**)) في السطر التالي. وينتهي السطر الثاني بكلمة ((**قلْ**)) لنجد ما ينبغي أن يُقال في السطر الثاني. وهكذا تتواصل الحلقات الدلالية وتتداخل بعضها ببعضها الآخر. وفي نهاية كل سطر تتولد لحظة توتر وترقب؛ أي توالد متواصل لمناطق جذب دلالية. وكل هذا متأتٍّ من خلال طراز كتابة الجمل؛ وعلى امتداد مساحة نص ((سرير الغريبة)) كلّه. إذ إنّ ما سقناه من نماذج يمثّل بعض الأمثلة التي تبرهن على شيوع هذه السمة في المجموعة الشعريّة. (٨)

توظيف الطراز:

إنّ طراز تشكيل خرائط المفردات في النص وظّف ليشارك في تجسيد الدلالة بصريا، من خلال تسخير جسد المفردة لرسم الدلالة. وبذلك تكون المفردة قد نهضت في حمل الدلالة مرتين؛ مرّة من حيث كونها دالا على مدلول، ومرّة من خلال تجسيدها لصورة المدلول بصريا ((مسرحة المعنى)).

أمّا طراز خرائط الجُمل فقد ساهم في إحالتها إلى سلسلة من الحلقات الدلالية المتداخلة فاستحال بذلك تفكيك رسم الجملة وتوزيعها إلى آليّة فاعلة في صهر النص وتلاحم أجزائه. هذا أولا. وثانياً: إنّه ـ أي طراز الكتابة هذا ـ أشاع جوّاً خاصا من الترقُّب والبحث لدى القارئ . بحث عن تتمّة دلالات الجمل الموزّعة على الأسطر، بما يُساهم في إشاعة فضاء نفسي خاص يألفه القارئ من خلال استمرار القراءة، وبما يدعوه تدريجيا إلى التعامل مع المقروء على إنّه نص شعري مفتوح، مُؤَلَّف من نصوص جزئية حرّة ترفض أسيجة النصوص المألوفة. وثالثا : إنّ هذا الطراز الجديد القائم على تفكيك الطراز المألوف من هندسة كتابة الجمل، هو تكنيك ممتد على مساحة نص ((سرير الغريبة)) كلّه، وليس أمرا طارئا على مواضع بعينها، أو مقتصرا على نصوص جزئية بعينها. وبما يُشعر القارئ بانتماء ((سرير الغريبة)) إلى رحم تجربة شعرية واحدة متكاملة . أي أنّ طراز الكتابة هذا صار عنصرا فاعلا في ربط مفاصل النص، وبذلك صار جديرا بالانتماء إلى مجموعة عناصر الربط الأخرى (الرؤية الموحّدة ، ضمير المخاطب الموحّد، القاموس الشعري ، الفضاء الدلالي الواحد...). ورابعا: مشاركته في تشكيل موسيقى النص من خلال إخفائه حدّة موسيقى القافية، إذ أحالها إلى قواف داخلية بأن صار نصا مخمليا خاليا من النتوءات الموسيقية الحادة التي تصنعها القافية. وخامسا :إنّ هذا الطراز صار أحد العناصر التي انبنى عليها الكيان الدلالي للنص.

إنّ ما لعِبَه هذا الطراز الخارجي من دور هام في البنية الدلاليّة للنص وما أنجزه على صعيد التأثير في استجابة التلقي، يوقفنا على حقيقة مهمة تتعلق بطبيعة الشعر الحديث؛ مفادها: أنّ الشعر الحديث بإمكانيّاته التجريبية اللامحدودة قادر على أن لا يقتصر على تخطّي حدود تجديد بنيته باستمرار، بل هو قادر ،أيضا، على أن يُساهم في تشكيل بنية استجابة التلقي لدى القارئ . وذلك من خلال تغيير عاداته القرائية المتأتية من تراكم خبرات قرائية مكتسبة من نصوص مسبقة؛ أي على وفق ((بنية معرفية سبق إعدادها وتخزينها في الذاكرة ، وهي تهمّ متوالية معطيات، قارّة نسبيا ، وخاصة بوضعية أو بمفهوم ما. إنّ القارئ (...) يفهم النص (...) في حدود إحالته أو تقاطعه مع وضعيات تمّت مصادفتها سابقا))[٩]. إذ عادة ما يسود التوقع المألوف المتمثّل في أن تأتي دلالات الجُمل متراتبة متعاقبة لا متداخلة بتواصل يستدعي قراءة متواصلة أيضا. في حين أنّنا في ((سرير الغريبة)) نجد دوامات متداخلة من الأحياز الدلالية تستدعي تواصلا في القراءة، ومتابعة الثيمات الشعرية الجزئية وصولا إلى دلالة النص الكلية ، فـ ((عملية القراءة ، فعل كلي مركّب))[١٠]. فصار بذلك ما كان في النقد العربي القديم يُعدّ عيبا على الشاعر الذي لا يجعل المعنى في البيت الشعري الواحد مستقلا، ومكتفيا بنفسه ولا يحتاج إلى ما سواه من الأبيات[*] ، وسمّوا ذلك بالمبتور[١١] ؛ صار في منظور النقد الحديث تكنيكا شعريا يمكن أن يوظّفه الشاعر لربط مفاصل دلالات جمله الشعرية للمساهمة في شد نسيج النص وسبك مفاصله ، مثلما هو شدّ للقارئ وتدخّل في بنية استجابته، وأيضا لتثوير طاقات إشعاع دلالي يتجاوز حدود الاقتصار على المستويات الألسنية للنص (التركيبي ، الدلالي ، الصوتي). بما يمنح النص شحنة دلالية مضافة لتكثيف دلالته. ولاشك في أنّ درجة الكثافة في دلالة النص الشعري تمثل أحد أهم أسرار مفاضلة نص شعري على نص شعري آخر.

ويمكننا في هذا الموضع أن نوجد مقاربة ما، بين توظيف رسم خارطة الجملة الشعرية من خلال توزيعها كتابيا بين سطرين، وبين ظاهرة التدوير في البيت الشعري العربي التقليدي، ومصدر التشابه يأتي من جهة حتميّة الاستمرار في القراءة . وإذا كانا يتشابهان من هذه الناحية فثمّة اختلاف كبير بينهما، من حيث الدافع والوظيفة. فالدافع في حالة توزيع الجمل على السطر يتمثّل في انتقاء نقطة التوتر المناسبة لقطع الجملة الشعرية ونقل جزئها المتبقي إلى السطر التالي ليتحقق بذلك شدّ القارئ وفي الوقت نفسه شدّ النص . في حين أنّ الدافع في عملية التدوير هو غالبا ما يكون دافعا موسيقيا، وفي أغلب الأحيان هو اضطرار موسيقي يقتضي اشتراك لفظ بعينة بين شطري البيت الشعري الواحد. فضلا عن أنّ الوظيفة التي يؤديها الطراز الجديد تتجاوز الربط الجزئي للبيت الشعري كما هو الحال في أمر

التدوير ؛ إلى ربط أجزاء النص فيما لو تكرر تفكيك رسم الجمل ليصبح طرازا مهيمنا على رسم خارطة النص وبالتالي دخوله عنصرا من عناصر دلالة النص. فكلّ عملية تفكيك جزئية إنّما هي مشارَكة في ربط جملتين شعريتين مستقلتين. ويأتي الربط هنا بطبيعة الحال من خلال طراز الكتابة ، وليس من خلال توظيف بنية اللغة وإمكانيّاتها (كاستعمال حروف العطف، مثلا).

والسؤال الآن هو: هل طراز تفكيك خارطة الجملة هذا؛ قالب جاهز يمكن أن نصبّ فيه أي نص شعري سبق إنجازه ؟ أي أن نرسم خارطته كما رسم محمود درويش خرائط نصوصه في ((سرير الغريبة)) وأن نحفظ لهذا الطراز قدرته على التوصيل والإثارة؟ لاشك في أنّ الإجابة ستكون بالنفي . لأنّ النصوص الجزئية في ((سرير الغريبة)) أُنتجت أساسا لتُخرج بهذه الهيئة وترسم خرائطها بهذا الطراز. فهذا الطراز مزروع في نسيج النص ـ بوصفه إمكانيّة شعريّة ـ في لحظة غرس النص نفسه إذ هو جزء من التجربة الشعرية. وليس تكنيكا دخيلا وقالبا خارجيا جاهزا. ولو كان الأمر كذلك لاستحال طراز التفكيك الكتابي لصورة النص المادية إلى تفتيت أخرق يُفقد النص تماسكه ويعمل على تشويهه ويؤثر سلبا في دلالته وقدرته التوصيلية .

هوامش البحث :

(١) ملحق جريدة النهار البيروتية ١٩٧١ م. نقلا عن كتاب : المغايرة والاختلاف في الشعر العربي المعاصر- صلاح بو سريف : ص٥٠.

(٢) ينظر : المغايرة والاختلاف في الشعر العربي المعاصر، صلاح بوسريف ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ،ط١ ، ١٩٩٨م: ص ٥٠ ـ على أساسها ٥١.

(٣) سرير الغريبة ، محمود درويش ، رياض الريس للكتب والنشر ، ط١، ١٩٩٩م.

(٤) ينظر: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية ،جان لوي كابانس، ترجمة: د. فهد العكام، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٩٨٢م : ص ١٢٠.

(٥) ينظر: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، د. حميد لحمداني ، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء ، ط٢ ، ١٩٩٣م : ص٥٦ـ ٥٧.

(٦) ينظر : مكونات القراءة المنهجية للنصوص ـ المرجعيّات، المقاطع ، الآليات، تقنيات التنشيط، د .محمد حمود ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٨م: ص ٤٤.

(٧) ينظر: الأسلوبية والأسلوب ـ نحو بديل ألسني في نقد الأدب ، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، ليبيا ـ تونس،١٩٧٧م:ص ٨٢.

(٨) ينظر نفسه ، مثلا الصفحات: ١٨ ،٢٢ ،٢٨، ٣١ ، ٣٢ ، ٤١ ، ٤٩ ، ٥١، ٥٣، ٦٦، ٦٨ ،٧٧ ،٨٠ ، ٨١، ٩٠، ١١٢، ١١٦ ،١٢١.

(٩) مكونات القراءة المنهجية للنصوص : ص ٤٠ ـ ٤١ .

(١٠)المرجع نفسه :ص٣٢ .

(*) وهذا واقع تحت سلطة البحث عن بيت سائر مشهور يسهل حفظه، منفصلا عن غيره، ويُسعف في استثماره نفسيّا كالأبيات العاطفية أو أبيات الحكمة، أو لأغراض اجتماعية تحتّمها طبيعة الأندية والمجالس وحاجات السمّار، أو لأغراض معرفية كشاهد لغوي أو نحوي ...الخ .

(١١)ينظر : نقد الشعر ، لقدامة بن جعفر (ت ٣٣٧ هـ) تحقيق: كمال مصطفى ، مطبعة الخانجي، مصر، ط١، د. ت : ص ٢١٧ .

مصادر البحث :

(١) الأسلوبية والأسلوب ـ نحو بديل ألسني في نقد الأدب ، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، ليبيا ـ تونس،١٩٧٧م.

(٢) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، د. حميد لحمداني ، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء، ط٢ ، ١٩٩٣م.

(٣) سرير الغريبة ، محمود درويش ، رياض الريس للكتب والنشر ، ط١، ١٩٩٩م.

(٤) المغايرة والاختلاف في الشعر العربي المعاصر، صلاح بوسريف ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ،ط١ ، ١٩٩٨م

(٥) مكونات القراءة المنهجية للنصوص ـ المرجعيّات، المقاطع ، الآليات، تقنيات التنشيط، د .محمد حمود ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٨م.
(٦) ملحق جريدة النهار البيروتية ١٩٧١ م. نقلا عن كتاب : المغايرة والاختلاف في الشعر العربي المعاصر ـ صلاح بوسريف.
(٧) النقد الأدبي والعلوم الإنسانية ،جان لوي كابانس، ترجمة: د. فهد العكام، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٩٨٢م.
(٨) نقد الشعر ، لقدامة بن جعفر (ت ٣٣٧ هـ) تحقيق: كمال مصطفى ، مطبعة الخانجي، مصر، ط١، د. ت.

Abstract

This researching is aiming at reading of this collection of the poet Mahmoud Darwish , to throw light upon ,and investigate an aestheticism technique springing of a materialistic space of the text of this collection, particularly the figure in which these texts are written , on the basis of tracing the style or pattern they are registered on the face of the sheet of the paper , a unique putting down , which works on or shows the relation between the whiteness of the sheet and the blackness of the pen to draw a materialistic map to the written text. As the research is searching to observe the role played by this manner or way of writing, and its degree of participation in holding the entire indication ,or symbolisms of the text.This research will answer questions in relation to the link of the indication system , which stirs the poetics sensitivity inside the poet , and motivates it to from such poetical line , in a special and certain manner , giving this poetical line a designative uttering density .

This research has come into an idea and discovered that there is a close link between the way in which the written vocable ' _expression" and statement are distributed on the lines of the sheet of paper and the indicational standard of the text . As there is a very close connection between disassembling of the normal and familiar putting down of the shape or form of the poetic sentence , scattering it over the lines of a page or pages in a collection , to create unusual and unfamiliar reading habit , participating in producing enjoyment feeling to the reader ,while receiving such way of writing , how ever it also participate in symbolizing , and embodying the indication visibly .