

# سراج

## القضية والرمز بقلم الياس غورب

الشعر الجديد في الارض المحتلة . علاقة القلق السياسي القومي بقلق الابداع . غلبة عنصر التأثر « بالخارج » العربي باعتباره الوجود الوحيد الممكن . ضهور الحركة الثقافية العربية والقمع الذي تتعرض له داخل السجن الاسرائيلي . لكن هذه العوامل والاسباب الهامة جدا ، والتي يجب دراستها بالتفصيل ، يجب أن لا تحجب نقطة مشحونة بالدلالات الرمزية : فلسطين تلخص العرب ، والشعر الفلسطيني يلخص الشعر العربي . لكنه لا يقدم تلخيصا جامدا ، فهو يضيف . يضيف على مستوى الحساسية العامة ، الأرض كموضوعة ومضمون مشحون بالنبوة الفلاحية . والبعد النضالي الذي تكرسه تجربة تقوم على الممارسة .

لكن هذه الاضافة تؤكد موضوعة التلخيص . محمود درويش في ديوانه الكبير يلخص . يلتقط التجربة الشعرية العربية فيما هو يكتبها . لذلك يسدو شعره مليئا بالانعطافات . شعره الاول من « أوراق الزيتون » الى « آخر الليل » هو شعر نموذجي للدراسة . يبدو الآن حين نعيد قراءته خارج الحماسة السياسية وكأنه شعر عادي . شعر لا قيمة خاصة له . لكنه شعر بالغ الاهمية . ليس فقط لان الذي كتب « محاولة رقم ٧ » و « اعراس » هو كاتب هذا الشعر ، وبالتالي فانها تشكل مدخلا لفهم الانعطافة الجديدة في شعر درويش ، بل لانه شعر هام . شعر يلخص التجربة الشعرية العربية المعاصرة . من قباني الى السياب مرورا بالبياتي . انه يحاول أن يقول الشعر العربي المعاصر بأسره في لحظة واحدة وداخل الموت والتوهج . اعتصر هذا الشعر التجربة الشعرية في « الخارج » العربي وقالها دفعة واحدة . وكان هذا ضروريا كي يصبح هذا الشعر شعرا . أي كي يتخلص الصوت بسرعة ، فرضها تفجر الواقع . وبعد فاصل المراوحة الشعرية « الجمالية » التي تسمى الرمزية ، فتح الشعر العربي على احتمالات لا تحصى . ولم يكن امام الصوت الشعري الفلسطيني كي يوجد ، سوى أن يلخص التجربة ، يستعيد لها ويشحنها بحنين خاص

كيف نقرا محمود درويش في شعره ؟ وكيف نقرا شعره داخل الحركة الشعرية العربية المعاصرة ؟

فهذا الشعر يلخص . انه يطرح نفسه كسعر قضية : تحرر الشعب الفلسطيني من الاحتلال الصهيوني . لذلك يمكن أن يقرأ داخل قضيته . فهو بمعنى ما ، يكتب تاريخ هذه القضية ، أو يكتب داخل تاريخها . المسافة بين « سجل أنا عربي » و « أحمد الزعتر » ، هي مسافة شاسعة ، لكنها مليئة بتفاصيل الموت والهجرات والحروب . والمسافة بين القصيدتين هي مسافة التحولات الفلسطينية . من المواجهة الوطنية العزلاء الى اختلاط الوطن بالصراعات الاجتماعية . كما في قصص كنفاني . نستطيع أن نقرا تاريخ النضال الفلسطيني حين نقرا هذا الشعر . وهذا يسمح بنمذجته من خارجه . أي من داخل تاريخ القضية حيث يكتب هذا الشعر .

لن نقع هنا في سهولة تبدو جلية للوهلة الاولى . فهذه القراءة ضرورية من أجل كشف العلاقة بين « الشعري » و « الايديولوجي » الذي يقع داخل هذا « الشعري » . هنا نستطيع القراءة النقدية أن تقدم على المستوى المنهجي نقاطا بالغة الاهمية . فرغم الكتابة الكمية عن علاقة الشعر بالسياسة ، وعلاقة الشعر بالايديولوجيا ، وعلاقة الشعر والايديولوجيا بالصراع الطبقي ، لا تزال الكتابة النقدية تتيه خلف السهولة ، فتقدم مجموعة توافيات ، وتمرحل الشعر داخل المستوى السياسي ، دون أن تكشف لنا عن هذه العلاقة الخاصة بينهما .

القراءة الايديولوجية للشعر تفترض بالضرورة كشف العلاقة بين المستويين . وهذا لن يتم قبل امتلاك أدوات نقدية من داخل التجربة الشعرية نفسها ، وبدراسة العلاقة بين هذه التجربة والتجربة الاجتماعية المموسة في مرحلة تاريخية محددة .

كما نستطيع قراءة هذا الشعر داخل الحركة الشعرية المعاصرة . فليس صدفة أن تكون تجربة محمود درويش عادلة لتلخيص تاريخ الشعر العربي المعاصر . هناك مجموعة من العوامل والاسباب : ظروف ولادة

لكن الملاحظة الاساسية ، هي ان هذا التجسيم سقط في الرمز الاسطوري بمعناه الثقافي . فاحتشدت الشخصيات الاسطورية في القصيدة الى درجة فقدت معها دلالاتها كما في بعض قصائد السياب .

الى جانب محاولة الخروج الاسطورية هذه ، يبرز العديد من محاولات كسر العمود الشعري . عبر الرمز التاريخي ، ثم في الحلم الذي يبنى في سياق تحول تاريخي ، كما تعبر تجربة أدونيس ، حيث استطاع الشعر عبر اتكائه على اللغة الصوفية ان يشحن اللغة الشعرية بطاقات لا حدود لها . او عبر تكسير الواقع في تراكم صوري ( الماغوط ) كما عبر الامتداد بنبوة واقعية شبه رومانسية ( البياتي ) او عبر تطعيم تفاصيل الواقع بنبوة الحلم ( سعدي يوسف ) .

طبعاً ، هناك محاولات أخرى في هذا المنحى : مسرحية الشعر ، ادخال لغة التداعي الخ . . ، لكن المسألة المركزية التي تؤثر لها مسيرة الحركة الشعرية العربية المعاصرة ، هي محاولة التقاط اللحظة المعاصرة كمعرفة وكممارسة ، واحداث انقلاب شعري عبر استخدام جميع الاشكال الممكنة . حتى تبدو صورة الحركة الشعرية العربية المعاصرة كبرج بابل ثقافي تختلط فيه القيم الثقافية والشعرية بشكل عجيب . وكان الشعر يصبح المؤشر الاول لتكسر الحياة العربية في زمن الهزيمة أمام الغرب الراسمالي ، الذي هو في الآن نفسه ، زمن محاولة الخروج من هذه الهزيمة .

لقد بقي الصوت الشعري الفلسطيني خارج هذه العملية التاريخية التي اشرنا اليها بسرعة . لكن كما نرى في تجربة درويش ، حاول أن يلخص المراحل ويحرقها وصولاً الى سرحان . هنا يبدأ درويش رحلة البحث عن قصيدته .

سرحان هو رجل واقعي . قام باغتيال روبرت كينيدي ، المرشح للرئاسة الاميركية في ذروة الحملة الانتخابية . الاساسي الذي بقي في الذاكرة ، هو ان سرحان فلسطيني . والقتل له علاقة بالتشرد الفلسطيني . ثم غاب سرحان الواقعي عن الذاكرة والواقع ليولد من جديد كشخصية أدبية متميزة . ومنذ قصيدة « سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا » ، وهذه الشخصية تولد من جديد في قصائد درويش ، وتأخذ سمات متعددة ، من « عودة الاسير » الى « الخروج من ساحل المتوسط » وصولاً الى « احمد الزعتر » .

الرمز السرحاني ، سوف يسجل الخروج النهائي في قصيدة درويش من تاريخها القديم ، من غنائيتها واطلاقتها وملامحها الرومانسية . وسوف يكرس العلاقة الثنائية بين الذات والموضوع ، من أجل أن يرسي مسرحاً متعدداً . وداخل هذا المسرح سوف يفتح أفق الجسد الدائم في قصيدة درويش بين الذاكرة والرؤيا .

وفلسطيني جداً نحو الارض والوطن الذي يتلعه الوحش . لذلك يلخص شعر درويش الاول . يحاول كل الاتجاهات ، ثم يبدأ من جديد بعد فاصل الفصح الذي في « العصافير تموت في الجليل » ، وكأنه يكتب كل شيء جديداً . من الشعر المبني داخل الصور المتكسرة كما في تجربة الماغوط الى عالم الحلم في تجربة أدونيس . نبدأ في « أحبك او لا أحبك » من ماضي التجربة الشعرية العربية المعاصرة الى مستقبلها . والمسيرة باللغة التعقيد والصعوبة . لكن درويش يبدأ . يلبس سرحان ويبدأ . ومن هذه النقطة حيث التحول الهام والبالغ الاثر ، يكشف الصوت الشعري الفلسطيني على طاقة في التعدد داخل وحدة النار والذهب . وتشحن الفنائية بالحلم الذي ينطلق من الواقع . هنا تقع تجربة درويش الخاصة . وهنا ، حين يدخل بعد الممارسة النصالية في الشعر العربي المعاصر ، فانه لا يدخل غريباً . يدخل وقد اتقن استخدام جميع الاسلحة .

في هذه الدراسة سوف نقرأ قصيدة « سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا » . وسرحان هو رمز شخصية اسطورية داخل القصيدة . وهو بهذا المعنى جزء من محاولات اخراج القصيدة العربية من رخاوتها الرومانسية ، وادخالها في التجربة الملموسة . فالشعر العربي المعاصر بعد أن كسر العمود الشعري ، واجد نفسه بضرورة كسر الاطار العمودي الذي في القصيدة . لذلك لجأ الى الرمز والاسطورة . والاسطورة تجيب على اكثر من حاجة .

انها اولا تجسم الحدث : تكسر الحالة الرومانسية رتابتها عبر الخروج من الواقع الى رموزه . فالاسطورة تقيم المسافة بين الحالة واشكالية التعبير عنها . وهذه المسافة تحرر اللغة الشعرية من ضرورات المباشرة وتلعثمها ، ومن الانفعال المباشر الذي يتكسر داخل الشعر في موضوعات مكدرة . الاسطورة هي اطار ، لحظة انتقالية . تجسيم للانفعال في بنية شبه قصصية . اي انها خروج من الانفعالية المباشرة ومحاولة لعقلنتها .

وهي ثانياً تسمح بالامتداد التاريخي . وكان التكسر الاستعماري وتحطيم وحدة الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية في المشرق ، الذي وصل ذروته في التجزئة والوجود الصهيوني ، يجد داخل الشعر وفي بنية القصيدة الجديدة ، محاولة لاكتشاف وحدة التاريخ الثقافي العربي عبر دمج التراث ما قبل العربي في المنطقة . هكذا نكتشف وحدة التاريخ المتقطع داخل قصيدة السياب حيث يتوحد تموز بالمسيح بمحمد .

وهو ثالثاً شكل تعبيرى مؤقت . في ظل غياب الديمقراطية ومصادرة الكتابة . فالرمز الاسطوري ، يسمح للشعر ان يقول ما لا يستطيعه الكتابة المباشرة .

البداية . هو - نحن . لكن داخل هذه الثنائية هناك وحدة  
في مستويين :

**المستوى الاول :** الذي تعبر عنه علاقة هو - الشهيد  
بالارض :

« وما كان لاجيء »

هي الارض لاجئة في جراحه .  
في هذه الصورة ، نكتشف ان هو - الشهيد قد  
كسر الثنائية . حتى انه يتوحد بنا ، نحن الذين خارج  
هذه الوحدة :

« هو الآن يخرج منا »

كما تخرج الارض من ليلة مطرة «  
هنا وحدة ما . لكنها وحدة تحافظ على ثنائية  
واضحة يؤكدها هذا الفصل الدقيق والتوازيات الدائمة  
بين هو ونحن .

**المستوى الثاني :** حيث تأتي الوحدة على شكل  
نشيد . لكن هنا تبرز ثنائية من نوع آخر : الشاعر -  
الشعر :

« لترتفع الآن أذرة اللاجئين »

رياحا .. رياحا .

لتنشر الآن أسماؤهم

جراحا .. جراحا .

لتنفجر الآن أجسادهم

صباحا .. صباحا .

لتكتشف الارض عنوانها

ونكتشف الارض فينا . «

النشيد الذي يصرخ هنا ، حاملا دعوة التوحد !  
وحدة الارض في الجموع ووحدة الموت في الاستشهاد ،  
يبقى على فاصل بين الشاعر وشعره . الشاعر يدعو  
بالشعر . أي تبقى القصيدة ، في التحليل الاخير ،  
ضمن ثنائيات تتعدد وتترج . ولن تجري عملية  
اختراق هذه الثنائية وصولا الى القصيدة المتعددة  
الاصوات الا في سرحان .

سوف نقرأ قصيدة « سرحان » ثلاث قراءات :

**القراءة الاولى** هي محاولة لتابعة القصيدة في  
**تدرجها** الاولى . أي كما تقدم هي نفسها .

**القراءة الثانية** هي محاولة لقراءة القصيدة في  
**بنيتها** . أي محاولة لتقديم تصنيف اولي لعناصر المسرح  
الذي ترسمه القصيدة .

**القراءة الثالثة** هي قراءة **لزمان الفصل** في  
القصيدة .

ولكن قبل الشروع في هذه القراءات لا بد من  
ابداء الملاحظات التالية :

**الملاحظة الاولى** ، وتعلق في مسألة التوكيد على  
اننا نقدم قراءات مختلفة لنص واحد . وهذا يعود في  
راينا الى سببين رئيسيين :

ليس هدف هذه الدراسة التاريخ لمسيرة شاعر ،  
ونمذجة مراحل تطور شعره . انها تهدف اساسا ان تقدم  
قراءة لشعره انطلاقا من قصيدة سرحان . الانطلاق من  
نص القصيدة من اجل رسم ملمح ممكن لقراءة التجربة  
الشعرية .

في هذه القصيدة يرسم درويش اطار مسرحه  
الشعري . ويحاول التخلص من ثنائية الشاعر - الارض  
او الشاعر - القضية او حتى الشاعر - الشعر . فتقوم  
القصيدة باستخدام جميع العناصر التجريبية التي تحفل  
بها مجموعة « احبك او لا احبك » . انه يسك في  
قصيدته عنصرين رئيسيين برزا في مقدماتها : « المزامير »  
و « عائد الى يافا » .

في « المزامير » يعلو الصوت عبر مخاطبة توحدية  
بالارض والآخرين . هناك الصوت وهناك الاطار . وبينهما  
تبدو العلاقة وقد بدأت في كسر ثنائيتها عبر اللجوء الى  
صوت يشبه الصوت الديني ، حيث يختلط التسييح  
الديني بالوحدة الداخلية . وليس عبثا ان تسمى القصائد  
هذه « مزامير » . ( هناك ضرورة لدراسة اثر التوراة  
في شعر درويش وفي الصوت الشعري الفلسطيني  
بشكل عام ) :

« ... وحين سينزل عن قدمي الجنود »

سامشي قليلا ..

وحين سيسقط عن ناظري الجنود

اراك ارى قامتي من جديد .

اغنيك او لا اغنيك

انت الغناء الوحيد ، وانت تفنيني لو

سكت ، وانت السكوت الوحيد »

الثنائية الخارجية التي نلمسها في لهجة المخاطبة  
تسقط في السطر الشعري الاخير . هنا تصبح الوحدة  
بين الذات والموضوع هي الخلفية الوحيدة الممكنة لاقامة  
علاقة الشاعر - المرأة - الارض . وعوض ان تشكل  
العناصر الخارجية العدو الذي يصارع على الحبيبة -  
الارض ، فانها تصبح خارج امكانية العلاقة معها .  
ويتحول الصراع الى هامش مستحيل . فالطرف الاخر  
لا يستطيع ان يصارع الا على الموت . لكن هذا التوهج  
يكشف عن وحدته القاتلة في المزمور الرابع حيث يرتفع  
الصوت :

« طوبى للصخرة التي تعشق عبوديتها »

ولا تختار حرية الريح »

داخل التوحد هناك الوحدة القاتلة . هناك عبودية  
الوحدة بالارض وتناقضاتها . لكن المسألة الاساسية هي  
في هذا السير باتجاه الوحدة ، الذي لن يجد امتداده  
الحقيقي الا في الهتاف الاخير في قصيدة « عائد الى  
يافا » .

في « عائد الى يافا » تبدو الثنائية واضحة منذ

١ - ان العمل الابداعي لا يمكن ان يقرأ من نقطة واحدة . فالنقد . من أجل أن لا يكون مجرد نثر سخي ومكرر للعمل الادبي ، أو مجرد تفسير « شعري » عبر محاولة تقليد نص ابداعي يدعي نقده ، دون أن يضيف اليه اي جديد ، مطالب بقراءة النص من نقطة مركزية . أو من النقطة المركزية التي في النص . أي يقوم النقد بإعادة تركيب العمل الابداعي ( القصيدة هنا ) انطلاقاً من نقطة واحدة مركزية . لكن العمل الادبي تحديداً هو عمل متعدد . فهو يحمل في تحديده الادبي امكانية أن يقرأ من اكثر من نقطة مركزية . هذا هو ، في رأينا ، السبب الرئيسي الذي يسمح للادب بالصمود للزمن بعد تغير الظروف الذي يكتب فيه .

ب - ان التجربة الادبية الجديدة ، في القصيدة المركبة أو في البناء القصصي الجديد ، لا تزال تبحث بنفسها عن لغتها ومستقبلها . لذلك فان النقد مطالب بأن يبحث في طرائقه عن منهجية جديدة تستشرف أفق المحاولات الابداعية .

**الملاحظة الثانية** ، وتعلق بتصنيفنا لهذه القراءات . القراءة الاولى تحاول أن ترسم القصيدة . والقراءة الثانية هي محاولة للكشف عن بنية القصيدة . فالتجربة الشعرية الجديدة التي تحاول التخلص من الثنائية تتعدد . لكن هذا التعدد محكوم ببناء حقيقي . والا تكون قد خرجنا من شعر ثنائي الى شعر متعدد ولا تكون قد وصلنا الى بنية اسمها القصيدة . هذه القراءة هي التي ستحدد القراءة الثالثة . زمن الفعل . فقصيدة سرحان ، كما سنرى من خلال قراءتها ، تنسى حول الفعل الانساني . حركتها هي حركة هذا الفعل .

### قراءة اولى : تدرج القصيدة .

تدرج القصيدة في طرح مسألته . انها تطرح اشكالية لقراءة الواقع انطلاقاً من حدث القتل . وهذا الطرح هو طرح متدرج .

١ - في المقطع الاول من القصيدة صوت كأنه النبوءة ، يقيس الهجرة الفلسطينية . لذلك فهو يكتف . كأن الحدث هو علامة في الزمن . الحدث الجماعي يشبه الحلم أو الزلزال أو كارثة ما . لذلك فهو سريع ، حلي ، صورته تتقاطع . تنتقل من ضمير المتكلم « ابوانا البحر » الى الضمير الغائب « الظهور التي استندت » . والسؤال يفترض جواباً غائباً :  
« وماذا حدث ؟  
انت لا تعرف اليوم » .

الزمن لا وجود له . يختلط الماضي بالمستقبل . كل شيء يتهيأ كما في ولادة نبي من أجل الوصول الى « يرسم قاتله ، ويمزق صورته . ثم يقتله حين يأخذ شكلاً أخيراً » . نصل الى الفعل : القتل . والقتل هو

شكل من اشكال الوصول الى الوطن ، الى مرج بن عامر . هنا تأخذ القصيدة شكلها الاخير . هذا التلخيص المكثف للقصيدة هو تلخيص لما تحاول أن تقوله . انه تلخيص لتاريخ كامل . ينبنى هذا المقطع داخل الصورة . والصورة هي صورة غريبة . « بجيئون » هم : الضمير للغائب الحاضر ، الذي لا نرى ملامحه . « ابوانا البحر » ، هنا الصورة أبعد من مجرد استعارة للهرب والهجرة . ابوانا البحر ثم يفاجئنا المطر ثم يفاجئنا الله ثم يفاجئنا القتل . القتل وحده يأخذ سمة التحولات الداخلية ، فحتى الآن كانت جميع التحولات خارجية : الاشياء هي التي تتحرك وتتحول . الآن يبدأ القتل بدايها . رسم صورة القاتل - القاتل ( السيطرة على الطبيعة بالفن ) ثم القتل نفسه ، وبعده يعود الدم الى المكان الذي ينزف فيسه . المقطع الاول هو القصيدة بأسرها . مليء بالتوتر لكنه ساكن . الحركة ساكنة في عصفها وكأنها قادمة من أزمنة لا ترى لكن النص متحرك . النص هو الحركة التي تشبه الحلم . والحركة الوحيدة التي تقال خارج اللازم هي القتل . يقتل سرحان ثم يكتب . المضارع هو الفعل الذي ينهي القصيدة كي يسمح لها بأن تبدأ .

٢ - يحاول المقطع الثاني أن يفسر عملية القتل . « سرحان من نسل تذكرة وتربى بمطبخ باخرة » . و « القيد ولد . . » ثم يصرخ كلاماً مباشراً وبسيطاً : « لماذا اكلتم خضاراً مهرباً من حقول أريحا » . ولادة سرحان هي المنفى ، القيد ، السجن . لكن المسألة هي في البساطة التي يؤكد بها المقطع الثالث : « الشرطي وخادمه الآسيوي » . وسرحان يقيس السماء بأغلاله ، و « الحرس » . هنا يأخذ الفعل ملامحه . لذلك يختلط السرد بحالة التوتر التي تؤثر لها الاغلال التي تقيس السماء . لكن السرد يبقى مجرد انتقاء للملامح وليس بناء لها . فقد تم انجاز الملامح في المقطع الاول . ثم يقطع السرد مرتين : « مضى جيلنا وانقضى » . و « سرحان متهم بالضياع والعمدية » . ثم بلون بالصور : « يأتي الصدى حرساً » .

الملاحظة الرئيسية التي نخرج بها ، هي ان السرد يأتي خارج بناء سردي . يأتي كاستنتاجات تبنى فوق بعضها .

٣ - في المقطعين الرابع والخامس يأخذ التاريخ لشخصية سرحان أكثر من منحى :  
« ورائحة البن جغرافياً » ، حيث العلاقة الوحيدة هي العلاقة بالارض . و « سرحان نقطة دم تفتش عن جثة نزلتها » .

ثم يأتي المنحى الثاني : « أبوك احتفى بالنصوص وجاء اللصوص » . لكن ربط الصراع ببعده العربي تبقى عملية لا معنى لها خارج الارض : « كريات دمي » .  
٤ - ثم يأتي قلق الفعل ورفض اللفظة . حيث يتأكد

المستقبل الا في اللحظة الاخيرة ، حين تحاول ان تستعير من درامية وتوتر القصيدة سكونية النتائج . انها سكونية الموت . سرحان الذي يقتل ، هو أيضا وبالضرورة سرحان الشهيد . القتل - الفعل ، لا يبني الا داخل موت آخر . هذا هو الوجه الحقيقي للموت الفلسطيني ، لتقديس الشهادة - البطولة الى درجة النبوءة .

**نعرف في الحاضر . والمعرفة هي معرفة الماضي .**

« ونعرف كنا شعوبا »

« ونعرف كنت بلادا »

تقودنا هذه المعرفة الزوجية الى نتيجة مزدوجة :

« وصرنا حجارة »

« وصرت دخان » .

لكننا :

« ونعرف أشياء أخرى » .

هي الفعل الذي سنقوم به .

المعرفة التي في الحاضر هي معرفة للماضي . لذلك تأخذ اطراف النص شكلا حادا . لا تستدير ولا تسمح للايقاع أو للصورة باستراحة ما . بأغنية أو ما يشبهها . يندفع النص محكوما بنبوءته الى حذف تفاصيل الماضي من أجل اقامة تفاصيل غير واقعية . يستعير العناصر الطبيعية والنص الديني والمواقف المسرحية ، يكثف الى حد لا يستطيع النص احتماله ، لذلك يفترض هذا الحد من الكثافة تفصيلا آخر . في رسم النص شخصية سرحان :

**بلا ماض** . « سرحان من نسل تذكرة ، وترى بمطبخ

باخرة لم تلامس مياهك » .

**بلا مستقبل** . « سرحان قطرة دم تفتش عن جثة

نسيته » .

**لا عائلة له** . « ما اسمك ؟

- نسيت .

- وما اسم ابيك ؟

- نسيت .

- وامك ؟

- نسيت » .

**بلا امل** . « وكان يعني : مضى جيلنا وانقضى » .

**صانع** . « سرحان يشرب قهوته ويضيع » .

« سرحان متهم بالضياع والعدمية » .

**سجين** . « يقيس السماء بأغلاله » .

**اسير** . « وسرحان كان اسير الحروب وكان

اسير السلام » .

**لا شيء وكل شيء** « ولست شريدا ولست شهيدا » .

نلاحظ من هذه الصفات التي تطلق على سرحان ،

عنصر الرفض لمكونات الايديولوجية المسيطرة ، داخل صرامة ارهابية . هنا تتأسس شخصية سرحان وتأخذ ملامحها الاخيرة في هذا البحث عن « الفرق بين الغزاة وبين الطفافة » . هنا ينفي سرحان الماضي . ينفي اللغة الماضية ليؤسس لغة أخرى . صرامة الارهابي وتوتره هي نقيض الصراخ والحنين الرومانسي . فهو قتييل الحروب وقتيل السلام . لذلك يسكت ويقتل ويخوض حروبه « حربك حربان » وتعود القصيدة الى بدايتها .

**قراءة ثانية : بنية القصيدة .**

حاولنا في القراءة الاولى ، ان نقرأ تدرج القصيدة ومحاولتها الاستدارة حول نفسها ، والاحاطة بجميع العناصر الاولى . حيث يبدو النص الشعري كتابة مليئة بالاصوات والعناصر . لكن هذا المستوى من القراءة ، وهو ضروري ، لا يقودنا الا الى مزيد من تفتيت عناصر القصيدة . الى وضعها في تفصيليتها هي . لكن هذه التفصيلية تبني داخل نسق عام . فهذه العناصر يمكن ان تجمع في ثلاثة **انساق** سوف تشكل بنية القصيدة .

**١ - النبوءة :**

يقف الشاعر على مفترق قصيدته ويقول النبوءة . **لكنها نبوءة الماضي** ، الذي يأتي قبل الهجرة وخلالها . لا تحمل انذارا او وعدا . ساكنة ومتوترة . يستعير الشاعر احتمالات اللغة من أجل التكتيف الشديد الذي يقود الى حالة هي مزيج من الحلم والوعي . يعيد الماضي تركيب نفسه في معادلة بسيطة : التاريخ السياسي والتاريخ الشخصي ( لذلك سوف تكون شخصية سرحان جزءا من النبوة النبوية في القصيدة ) . لكن لا وجود للتاريخ في تفاصيله . تقوم القصيدة بعملية حذف واعية لكل التفاصيل . فالتفاصيل لا ترد الا **كمؤشرات** لحدث كان :

« يجيئون ،

ابوابنا البحر ، فاجانا مطر ، لا اله سوى الله . فاجانا مطر ورصاص . هنا الارض سجادة ، والحقائب غربة !

يجيئون ،

فلتترجل كواكب تأتي بلا موعد . والظهور التي استندت للخناجر مضطرة للسقوط » .

وماذا حدث ؟

انت لا تعرف اليوم . لا لون . لا صوت . لا طعم »

هذا المقطع الذي يحاول ان يلخص فلسطين ، يقوم بعملية حذف متعمد لجميع التفاصيل . لعبة حذف الماضي واعادة صياغته ضمن وعي حاد ورؤية للحاضر . لا وجود للماضي الا كجزء من حاضر يسحق ويدمر . نبوءة النص تأتي في الماضي ، لا تمتد النبوءة الى

لا يتداخلان الا في تكسرهما . الارض من حيث هي اطار ، واللغة كشكل انهياري :

« أبوك احتفى بالنصوص وجاء اللصوص » .  
والصراخ لا يقود الا الى السجن :

« ينادين يافا  
فيأتي الصدى حرسا » .

لكن الصوت يظل محافظا على شيء من نبرته الرومانسية القديمة ، عبر حنين الى القيم :

« - لماذا اكلتم خضارا مهربة من حقول اريحا ؟  
- لماذا شربتم زيتونا مهربة من جراح المسيح ؟ »  
هذا البعد الرومانسي يفاجأ بأسئلة الواقع .  
فيستخر :

« وناذتان على البحر يا وطني تحذفان المنافي ..  
وأرجع ( حلم قديم - جديد ) »  
او ينتشر ياسا :

« ورائحة البن ناي تزغرد فيه مياه المزاريب ،  
ينكمش الماء ويبقى الصدى »  
او ينتمي الى وطن ، كل شيء يقوده اليه :

« ورائحة البن جغرافيا » .

يقيم هذا الحنين ، الذي لا يجد أمامه غير الاسئلة ، توازيا يوحد الانفعال بالارض والهزيمة .  
الارض ومفاجآت الهزائم يشكلان خطين متوازيين احدهما يطرح الاسئلة ( الارض ) والآخر يكتشف الاجوبة بشكل سلبي ( اللغة ) . ولا يتوحد هذا التوازي الا من خارجه ، حين ينكسر الطرفان فتتداخل المعادلة .

**في المستوى الايديولوجي - اللغوي ، ترتفع النبرة الايديولوجية . انها تلتقط أولا الشعار السياسي وتميد صياغته كشعار شعري . والشعار الشعري هذا له تاريخ طويل في شعر درويش . وهو يعود اليه دائما من أجل أن يعطي لقصيدته ورموزه رجحا مباشرا . لكن الشعار هنا :**

« وما القدس والمدن الضائعة  
سوى ناقة تمتطيها البداوة  
الى السلطة الجامعة » .

رغم وضوح العلاقة بين عناصره ، يأتي عاريا ويحمل تكسر الواقع . وهذا التكسر لن يبلغ ذروته الا في العلاقة باللغة . يلتقط درويش اللغة ويعمل فيها تكسيرا . يأخذ اكثر الحروف فظاظة . يرصفها خلف بعضها في علاقة تكسير سهلة . يرصف الحروف ثم ينتقل مباشرة الى الايديولوجيا السائدة ، الى الاغنية ، ثم يعود الى ادانة اللغة السياسية .

« وتكتب ض.ظ.ق.ص.ع. وتهرب منها . لان هدير المحيطات فيها ولا شيء فيها . ضجيج الفراغ حروف تميزنا عن سوانا - طلعتنا عليهم طلوع النون - فكانوا هباء وكانوا صدى . صدى نحن .

ان السمات الشخصية تحمل ازدواجية ما . هناك من جهة تفاصيل نفي : انه ينفي الماضي ، ينفي الاب والام والاسم ، ينفي الجيل بأسره ، وينفي وجوده بين التقيضين اللذين يتزاوجان في شخصه ، الشهيد والشريد . وهناك من جهة اخرى تفاصيل اثبات : لكن هذه التفاصيل تضر الى اقصى الحدود : « تربي بمطبخ باخرة » . « يشرب قهوته » . اشارات تكشف دلالتها الرمزية ومنذ القراءة الاولى انها مليئة بالاستعارات الرمزية . هنا نصل الى بطاقة هوية غير شخصية . تقوم القصيدة بعملية محو لجميع سمات البطل . ويتم هذا المحو بشكل منظم ، فلا يترك نفسه للصدفة . القصيدة تقتصد هنا الى أبعد الحدود . تقتصد في الايقاع واللغة . الجملة حادة المقاطع ، والكلمات لا تخضع لاي تكرارية تشكيلية . فتجري عملية استبعاد جميع العناصر التفصيلية من أجل الوصول الى صورة بطل نبوي . فلسطين تصبح هنا اطارا يمزق . لا وجود للحنين . الحنين اتهام والفعل هو الموت . حتى القتل نفسه ، تتم اعادته الى عناصره الاكثر بدائية . كل هذا من أجل الوصول الى السؤال الذي تدور حوله القصيدة بأسرها :

« كيف أعانق ظلي وأبقى » .

تنفجر الصورة داخل القصيدة . انها مفتاح لعبة القصيدة بأسرها . هذا النبي - الشهيد - القاتل الذي يتسلح بارهابيته ولا يبحث عن شيء ، لانه لن يجد سوى الموت ، يصوغ معادلة العلاقة الجديدة بالارض .

الصورة الشعرية هي سؤال . وفي السؤال لا جواب . كيف اتوحد بالارض التي تهرب مني وأبقى ؟ كيف أموت ولا أموت ؟ والعناق هنا هو أكثر من عناق . انه محاولة تحايل على الموت . لذلك يموت البطل لكنه لا يموت . فهو حين « يفتش عن جثة لا يجد سوى ظله ، والظل ملتصق بالارض ، والارض تهرب . فالعناق لا يتم الا موتا . في قطرة الدم التي تسيل على مرج بن عامر .

## ٢ - الارض - اللغة :

الارض ليست معطى كما في السابق . لم تعد مجرد اطار للحنين ولحظة للتواصل الانساني . انها تنفجر في علاقة جدلية مع عنصر ايديولوجي ، يأتي ليشققها بالجروح . لكنها تبقى ملجأ من نوع آخر . انها الآن شكل للفعل . الارض التي لجأت في جراح الشهيد ( عائد الى يافا ) تصير يدا ورساصة ولا تحافظ على الثبات . هذا الامتداد الى الفعل هو محصلة جدل بين الارض والعناصر الايديولوجية . لذلك تأخذ القصيدة في مستواها الثاني بعدا جدليا بين طرفين . نستطيع ان نشير اولا الى وجود طرفين مستقلين،

...نقصهم بالحروف السميئة : ض.ظ.ص.  
ق.ع. ثم نقول انتصرنا .

تعرض اللغة هنا لمحاكمة سياسية محضة . حتى لحظة « تميزنا عن سوانا » تضييع وسط البحث عن النتائج . هذا الهدير السياسي المباشر سوف ينعكس على المستوى الثاني ، الارض ، بشكل مختلف كليا . اللغة تتفكك من خارجها في ضمور دلالاتها وعبئيتها السياسية . اما الارض - الوطن فانها تنهار من الداخل . « بيوت تغير سكانها والنجوم حصى »  
« وخمس نوافذ اخرى ، وعشر نوافذ اخرى تغادر حائط » .

في السطر الاول ، يبدو الموقف تقريرا ، الى ان تأتي « والنجوم حصى » لتقوده الى السؤال الكبير الذي يجيب عليه السطر الثاني ، في هذا التفكك الداخلي ، حيث ينهار البناء من داخله . وفي حين يتابع المستوى الاول بحثه عن خواء الدلالة ، ووضعه السياسي المباشر في الدرجة الاولى :  
« باسمك حطين تصبح مزرعة للحشيش » .  
يأتي المستوى الثاني كي يمتد من هذا التكرار الى اشارتين :

الاولى ، هي التشبث بالارض - الوطن :  
« ولكنها وطني ،

من الصعب أن تعزلوا عصير الفواكه عن كريات دمي » .

حيث يريد الفعل أن يتقمص الارض ويدمجها بالجسد .

والثانية ، هي الامتداد من « وحربك حربان » الى « ورائحة البن يد » ، الى الفعل - الحركة . فيأتي الفعل كي يقوم ببناء قاعدة لمثلث تنكسر أضلاعه في اختلاطها . لكن قاعدته ، هي الضابط الرئيسي في القصيدة . فالضبط الدرامي ، يأتي من تداخل جميع عناصر القصيدة .

### ٣ - البنية الدرامية في القصيدة :

منذ اللحظة الاولى ترسم القصيدة مسرحها الخاص . تتمدد وتبني ضوابط تعددها . انها تقوم وسط فعل محدد : القتل . والقتل يستنهض الذاكرة والعلم . الماضي والحاضر والمستقبل . القتل هو مؤشر لجميع عناصر الواقع ، حيث يبني حوله مسرح متكامل . مسرح مأساوي محكوم بنتائجه . لا خيار للبطل ولا خيار للقصيدة . لذلك لا ذروة للقصيدة . لا توجد مسألة واضحة تحتاج الى حل . ولا وجود لصراع بحاجة الى حسم . الصراع والحل يأتیان خارج القصيدة . بعد ان تنتهي ويذهب الدم الى الارض . هنا الفعل بكل

تفاصيله الذهنية كذاكرة وحلم ومستقبل ، كتوجه ورؤيا . كما ساء محددة وكنائج لا حدود لها .  
تقوم القصيدة منذ البداية بتحديد ملامح مسرحها . تحذف جميع العناصر الخارجية وتحافظ على الاشارات فقط . المسرح كشكل يتساقط ولا يبقى منه سوى التوتر الدرامي العنيف . لكن ملامحه تأخذ أبعادها في اربع مسائل :

### ١ - البطل :

هناك شخصية رئيسية واحدة هي البطل - القاتل - الضحية . سرحان يتكلم ويحاور الشاعر والشاعر . القصيدة بأسرها تبنى حوله . شخصيته تختزل التفاصيل في الانفعالات . تشير الى بعض التفاصيل حين تستخدمها داخل اللحظة الانفعالية للشخصية . سرحان هو صدى لكل الشخصيات الاخرى . منه وبه نتعرف على الماضي ( الام والاب ) والمستقبل ( الحروب ) والفعل ( القتل ) والتفاصيل ( تربي بمطبخ باخرة ) . انه جميع الشخصيات دفعة واحدة الى درجة تفقده خصوصيته ، فتصبح شخصيته اطارا ايقاعيا . انه في هذا التواصل الشعري الذي يشير اليه ايقاع القصيدة الخافت . لكن الايقاع هو ايقاع فعل يلخص . لذلك نكتشف ان شخصية سرحان ( التاريخية ) تنتفي بشكل كامل ، لتحل مكانها ملامح عامة جدا وغامضة جدا . ملامح غير خاصة . انه الفلسطيني ، هكذا تريد القصيدة ان تقول . او الشاعر الفلسطيني ، او الثورة . ولكن لماذا لا تحتل الثورة تفاصيلها ؟

### ب - الحوار المباشر :

في القصيدة مجموعة من الحوارات المباشرة . بعضها يضعنا في اجواء التحقيق :  
« - ما اسمك ؟

- نسيت ... »

وبعضها الآخر يضعنا في اجواء حوار متعاطف . نحن نسأل ، وهو يعرف الاجوبة . هو يتقمص نبوءة ما ، ويترك نحن لخبرتهم ، من أجل اكتشاف الذي اكتشفه هو .

« سألناه : سرحان عمّ تساءلت ؟

قال : اذهبوا . فذهبنا

الى الامهات اللواتي تزوجن اعداءنا

وكنّ ينادين شيئا شبيها بأسمائنا

فيأتي الصدى حرسا » .

الحوار هنا يتصل بالفعل . « اذهبوا . فذهبنا » . الحوار هو مجرد اطار شكلي يقوم الفعل بتعبئة فراغاته . الحوار المباشر ليس الا مجرد اطار خارجي ، اطار كشف . لكنه يسمح للقصيدة بأن تأخذ أبعادها وتكشف فروقاتها .

## ج - الحوار غير المباشر :

يتصل الحوار بالفعل ويشكل اطاره . لكنه أيضا يمتد الى الامتزاج بمسنيين متداخلين في القصيدة : الصوت النبوي - نبرة الشاعر . لكن النبوءة - صوت الشاعر هي صوت يتداخل بالفعل ويشكل صده . فترتفع النبرة المساوية التي تستنتج وتطرح أسئلة : « أبوك احتفى بالنصوص وجاء اللصوص ولست شريدا ولست شهيدا » .

هذا الانتقال من الوصف الخارجي الى الوصف الداخلي هو الجسد الدرامي الذي يكسر الصوت النبوي - الشمري في الفعل . هنا ينشأ التوتر الدائم بين الذات والعام . والتوتر داخل الذات بين الفعل والموت . فالاستنتاج ليس جوابا على سؤال يطرح في النص ، لكنه جواب من النص على أسئلة تطرح في خارجه .

## د - الشخصيات المتعددة :

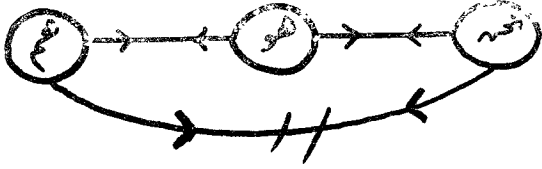
الشخصية الرئيسية تخنزل الشخصيات الأخرى لكنها لا تنفيها بشكل مطلق . تحيلها الى رموز . هكذا نستطيع أن نكتشف ثلاث شخصيات مرمزة في القصيدة . **السلطة** التي تبرز أساسا في **اللفة** . الماضي بأسره يفف أمامنا شاجبا عبر عملية تكسير وأعية لرموزه . لكن القصيدة لا تذهب بعيدا . تضعنا أمام السلطة بنصوصها وعجزها وماضويتها ، وتنحاز لسرحان .

**الأيديولوجيا المسيطرة** ، التي تشكل الإطار المرجعي الثابت في القصيدة . والتي تقول ما يحيلها الى مدانة بشكل مطلق . لكنها تبدو دائما مكشوفة . فالقصيدة لا تقوم بأكثر من استعارة أبرز أشكالها الظاهرية ، وإعادة صياغته داخل الادانة المباشرة . هنا يتشكل الإطار المرجعي الأساسي في القصيدة . الايصال . أي فعل - الواقع . أو ما يبدو منه في النسق الأيديولوجي وتحطيمه ضمن الاشكالية العامة التي برزت بعد هزيمة حزيران . وهذا الإطار لا يتكئ الا على عنصره الأيديولوجي . حتى الايقاع ، فانه يبقى خافتا ، رغم انه يرتفع في بعض المقاطع القليلة .

## - العلاقة الثلاثية :

هناك ثلاثة أبطال في القصيدة : نحن - هو - هم . نحن تحمل بعض الملامح . انها ضمير البداية . وهي الام والاب والواقع العربي . لكن هم غائبة . موجودة في ضمير البداية شبه المجهول ، لكنها لا تحمل أية ملامح . حتى القتل لا يرى . فقط ترسم صورته وتمزق . يقود هذا النفي الواضح للعدو الى نفي نحن . فيصبح هو نقطة التركيز الرئيسية . هو تجمع نحن وهم في حركتهما . في صراعهما وفي صراعها معهما .

العدو ينفي سلفا . وهو يلخص كل شيء . لكن هو ينفي كفرد ، كتفاصيل . هو لا وجود له الا في هذه **النحن** سبه العائبة . هكذا ينحول هو الى حركة داخلية . الى أرهاب فردي . يبحث عن نقطة الانصال : نحن . التي لن تكون الا عبر الدماء في مرج بن عامر .



## - الصوت الخارجي :

هذا النفي المتعمد للعنصرين اللذين يتشكل هو من صراعهما وكطرف فيه ، يقود الى خفوت النبرة الدرامية في القصيدة . غير ان افاذ هذه الدرامية سوف يأتي من الخارج . صوت آخر يختلط بصوت سرحان حتى يصعب التمييز بين الصوتين . لكنه ليس صوت سرحان . انه صوت يستند الى كل عناصر انحدف في القصيدة . قد يكون الشاعر أو قد يكون الارض أو قد يكسرون الصوت الجماعي ، أو قد يكون هذه الاصوات جميعا . ( سوف يعود درويش في قصيدة « الخروج من ساحل المتوسط » الى استغلال هذا الصوت الى أنصى الحدود والى بنائه بشكل متعدد : الشاعر ، المقبرة ، غزة ، الجماهير . . ، حيث تبنى القصيدة على علاقة هذا الصوت بصوت الشهيد ) .

هنا تتوتر القصيدة الى أنصى الحدود . وتصبح العلاقة الثلاثية المفترضة علاقة ثنائية في جوهرها . لكن الطرف الثالث ، هم ، يبقى . انه هدف العلاقة الثنائية . العدو الذي يؤسس الصراع داخل هو - نحن . هنا نقيم القصيدة حيوية من نوع جديد . فندرة على التعدد لا يمكن حصرها . تتلون بالاحتمالات ، وتتسع لتناقضات الواقع .

## قراءة ثالثة : زمن الفعل في القصيدة .

تدور قصيدة سرحان حول اطار موضوعي واضح . حول فعل حدث في مكان وزمن محددين . **القتل** الفعل هو حركة في الزمن . لذلك يصبح السؤال الرئيسي في القصيدة ، هو قراءة زمن الفعل الذي تتمحور حوله . وهذا الفعل هو اطار درامية القصيدة . انه بينها الداخلية . فمن خلال قراءته ، نكتشف بعدا آخر في القصيدة ، بعدا تفصيليا . لكنه يشكل ، في تفصيلته ، قاعدة للمسار العام في القصيدة .

## ١ - الزمن :

زمن الفعل في القصيدة هو زمن خاص بها . لا علاقة له بالزمن الموضوعي الذي نقرأ حركته التاريخية واقعا . هنا تجري عملية استخدام الزمن بشكل آخر .



لذلك يتكثف ويلخص ويتبلور حول لحظة واحدة سوف تكررهما القصيدة ويصيغ مختلفة .  
 نلاحظ أولا ان القصيدة تبنى على حركة الفعل .  
 الجملة تبدأ بالفعل أو تتركب حوله . تستخدم هذه الجملة الفعلية ، الافعال في ثلاثة أزمنة : المضارع . الماضي . الامر .

تاريخي . هذه المسافة الطويلة التي يقطعها سرحان من أجل الوصول الى تاريخيته تفترض فعلا خاصا : القتل . حيث يفتح الراهب بابا للدخول الى مرج بن عامر . أي حيث يحاول الشعر أن يلخص الواقع في توجهاته .

## ٢ - الصورة :

تتداخل الصورة بالفعل . حتى تبدو قراءة القصيدة وكأنها قراءة للتداخل الدائم في حركة الصور . الصورة تبنى على الفعل . لا وجود للصورة التي تصف . حتى الوصف الخارجي يلغى بشكل شبه كامل ، لتجد القصيدة نفسها امام الحركة . لكن الفعل - الزمن الذي لا يتحرك ويضع نفسه خارج الزمن الموضوعي ، يقود الى زمن تراكمي . فتأتي الصور اطارا داخليا للتراكم هذا . الماضي والحاضر والمستقبل تندمج وترسل في اطار صوري . فتصبح قراءة القصيدة وكأنها متابعة للصور التي فيها . ولا ينكسر المدى الصوري حتى في المرجع الايديولوجي . هنا فقط ، تصبح الصورة مباشرة ولها مدلول واضح وآحادي . اما في بقية مستويات القصيدة ، فان الصورة - الفعل هي التوتر الداخلي الذي يبني لوحة سرحان .

يقود هذا الى استنتاج أولي . فالقصيدة تقوم غالبا بإلغاء الصورة كوحدة ، تستخدم الصورة - الاطار كعلاقة بين اطراف متعددة ، ثم تقوم بإلغائها كوحدة مستقلة وتدمجها بالرمز الاسطوري السرحاني . الصورة في علاقاتها هي رمز . انها لا تعبر عن عناصرها . تأخذ العناصر وتكشف علاقاتها باتجاه ترميزها . لكن الرمز لا يلغي العلاقات ، بل يمضي بها الى نهاياتها داخل نسق القصيدة . غير ان هذه الصورة - الرمز تبقى وعاء للفعل . وتصبح بهذا المعنى قاعدة القصيدة . الصور تتحرك في جميع الاتجاهات مجسدة زمن الفعل في عناصر الواقع .

لا يلغي هذان الاستنتاجان تدرج الصورة . فهذه القاعدة العامة لتركيب الصورة في القصيدة ، تسمح للصورة بأن تأخذ جميع تدرجاتها .

## ١ - التجريد :

« كيف اعانق ظلي وأبقى » ( ١ )  
 « وخط الطباشير لا يكسر المطر المقبل » ( ٢ )  
 ما هي علاقة العناق بالظل في ( ١ ) وما هي علاقة الطباشير بالمطر في ( ٢ ) ؟  
 الاستنتاج الأولي من قراءة هذا النمط من الصورة ، قد يقودنا الى اعتبار الصورة تجريدا محضا . رغم اننا في ( ١ ) العناق والظل ، قد نكتشف عناصر علاقة بعيدة مفقودة في ( ٢ ) بشكل كامل .  
 لكن التجريد يكشف عن وظيفته الرمزية . « اعانق ظلي وأبقى » يجب أن تقرا داخل القصيدة بأسرها .

**المضارع** هو اكثر الافعال استخداما . انه يتشكل في ثلاثة مستويات :

أ - **في المستوى النبوي** : حيث تفتح القصيدة به : « يجيئون . أبوابنا البحر » .

ب - **في الفعل نفسه** : « ويسكت سرحان . يشرب قهوته ويضيع . ويرسم خارطة لا حدود لها . ويقبس الحدود بأغلاله » .

يأخذ الفعل صيغة المضارع . يوحي هذا المضارع الثابت في الفعل وكان الفعل يحدث الآن ، أو سيحدث الآن . أي انه يتأرجح بين الحاضر والمستقبل .

ج - **في الحوار** : يجري الحوار المباشر وغير المباشر في المضارع احيانا . وهذا يعطيه جوا من الثبات في الزمن . سوف يكسر الفعل المضارع ، الذي يشكل اساس بنية الفعل في القصيدة في زمنين آخرين :

١ - **الماضي** : حيث يلعب الفعل الماضي دورا كبيرا في القصيدة في مستوى اطارها المرجعي الايديولوجيا - اللغوية : « أكلت شربت ونمت حلمت كثيرا » . يلعب الماضي المرجعي هذا دورا في احداث حوار داخلي في القصيدة . وفي مستوى **الحوار** ، حيث يأتي الماضي ليكشف ابعادا تفصيلية تتعلق بشخصية سرحان ، وأبعادا ايديولوجية تتعلق بالتوتر الزمني الذي يحدثه الفعل .

٢ - **الامر** : الذي لا يبرز في القصيدة الا في مستواها النبوي الاول ، كي يكشف دلالات زمن المضارع : « فلتترجل كواكب تأتي بلا موعد . والظهور التي استندت للخناجر مضطرة للسقوط » .

هنا يلغى الامر الزمن . المضارع هو لهجة للنسوة وليس مؤشرا للحاضر .

يشير استخدام الفعل في القصيدة ، والذي يتركز اساسا في المضارع ، الى حقيقة ساطعة . القصيدة لا زمن لها . انها عبر الفاء التفاصيل واستخدامها فقط من أجل إبراز شخصية سرحان الاسطورية ، ودفعها الى الفعل : القتل . تقوم عمليا بإلغاء الزمن الداخلي . لذلك تتعرض دراميتها لمظهر حقيقي هو السقوط في الثبات . فالعلاقات التي بنتها القصيدة ، تبدو وكأنها تتجمد في الذاكرة . فيأتي الصوت الخارجي ليعطي هذه الذاكرة دفعا الى الحوار والاطر المتعددة . هكذا يصبح الزمن مؤشرا للفعل . انه زمن اسطوري . الفعل وحده هو الذي يخفف من اسطوريته ويضمه في سياق

تشبه الشهداء والغزاة يشبهون الطفاه . لكن الربط بالسؤال : يعطي الصورة توترا خاصا . السؤال هنا هو الصوت الخارجي الذي يوحد درامية القصيدة ويعطيها التعدد في ابعادها .

### ٣ - الايقاع :

زمن الفعل يخلق ايقاعه الخاص . ايقاع القصيدة ليس خارجها . ليس في العروض أو التفعيلة التي تبنى عليها . انه يقع اساسا في الفعل . الفعل يخلق ايقاعه وزمن القصيدة هو بنيتها الايقاعية .

الايقاع اذن يحاول الخروج من الزمن الايقاعي القديم . يحاول أن يؤسس اشكاليته الخاصة . يستعين بالقافية وبالشكال الفنية ، لكنه أولا ايقاع داخلي . لذلك فهو اساسا وانسجاما مع بنية القصيدة . يستعين بالايقاع المرسل . القافية الخارجية ثانوية جدا . فالاساسي هو خلق وحدات ايقاعية .

تشير قراءة ايقاع القصيدة الى اربع ملاحظات :

أ - الايقاع المرسل : الذي يستند أولا الى المستوى الاسطوري والنبوي والى الفعل . حيث لا زمن . يختلط الماضي بالحاضر بالمستقبل . فتصبح الجملة الايقاعية قصيرة ومكثفة وتستدير داخل مقطع واحد . والاستدارة داخلية . تأتي من تراكم الصور داخل الافعال . لذلك يبدو الايقاع متوترا وساكن في آن . يتوتر من خلال جملة القصيدة ويسكن من خلال عدم لجوئه الى القافية المباشرة . سوف تنسحب هذه البنية الايقاعية على اغلب مقاطع القصيدة . لكن الحوار والايقاع الدرامي سوف يفرضان تنويعات عليها .

ب - التكرار : يأخذ التكرار في الكثير من المقاطع دلالة ايقاعية . انه يريد التأكيد على اللحظة الواحدة التي تتشظى الى مئات اللحظات . انه لا يضيف . بل يوقع ويعطي القصيدة رتابة متحركة . يبقى القصيدة في زمن واحد ، لكنه يحرك هذا الزمن بأشكال متعددة :

« وما كان حبا

قيود تلد

سجون تلد

مناف تلد

وما كان حبا » .

أو التقاط لحظة « ورائحة البن » وتكرارها . وبرز التكرار وظيفيا بشكل ايقاعي في مقطع :

« ويكتب سرحان شيئا على كم معطفه ، ثم تهرب

ذاكرة من ملف الجريمة .. تهرب .. تأخذ

منقار طائر .

وتزرع قطرة دم

بمرج بن عامر » .

داخل هجرة سرحان الدائمة وتوقه الى بقاء هويته المهتدة دائما بالضياح . و « خط الطباشير لا يكسر المطر المقبل » يجب أن نقرأ داخل ارادة البقاء التي ستمحو الاطر التي رسمها العدو . كذلك سوف نلاحظ ان الصورة تناسس حول الفعل . السؤال في ( ١ ) يطرح بين فعلين : اعانق وابقى . والعلاقة في الصورة ( ٢ ) تبنى بالفعل . الطباشير - يكسر - المطر ، في حالة النفي .

يأخذ التجريد معاني اكثر رمزية عندما يصوغ شعار الاهتمام بالارض . « ورائحة البن جغرافيا » و « رائحة البن يد » . الارض - جغرافيا . الارض - يد . الفعل ( اليد ) هو الذي يبني علاقة البن بالوطن ويحيله الى رمز له .

### ب - الاستعارة :

حيث تأتي غالبا في بناء المرجع الايديولوجي للقصيدة . هنا تبدو الصورة اكثر وضوحا : « وما القدس والمدن الضائعة سوى ناقة تمتطيها البداوة الى السلطة الجائعة » ( ١ ) « جراحك مطبوعة للبلاغات والتوصيات » ( ٢ )

هنا في ( ١ ) تبدو عناصر الربط واضحة . انها ترتبط أفقيا في مستوى العلاقات الفعلية . القدس - المدن الضائعة الناقة - البداوة السلطة - الجائعة .

لكن هذا الارتباط الافقي لا يسمح ببناء الصورة . فتأتي الاستعارة المرجعية عموديا وأفقيا : القدس - البداوة - ناقة - السلطة - الجائعة . اما في ( ٢ ) فان استعارة المطبوعة للجراح تأتي بشكل مباشر من المرجع الايديولوجي .

### ج - التشبيه :

« من الصعب أن تجدوا فارقا واحدا

بين حقل الذرة

وتجاعيد كفي » .

هنا الصورة واضحة وشفافة . الحقول تشبه تجاعيد الكف . اليد تمتد في الارض . يتوظف هذا الوضوح التشبيهي في القصيدة . « رائحة البن يد » ، واليد ترسم صورة القاتل وتقتله .

### د - الترابط :

« وما الفرق بين الحجارة والشهداء

وما الفرق بين الغزاة وبين الطفاه » .

تأخذ الصورة التشبيهية منحى آخر . الحجارة

يلغي هذا التكرار الايقاعي زمن القصيدة ويضعها داخل رمزها . وبهذا يجري التأكيد أيضا على جميع عناصرها .

**ج - الايقاع الغنائي :** سرحان يغني غناء حزينا وبطيئا . وهو في غنائه يصل الى لحظة بالغة الصفاء في هذا المقطع :

« وسرحان

ما قال جرحي قنديل زيت وما قال  
صدري شباك بيت وما قال  
جلدي سجادة للوطن  
وما قال شيئا » .

هنا يستخدم الكثير من امكانيات الايقاع في الجملة الشعرية . التكرار الذي يمدّ السطر الاول في الاسطر التي تليه ، والقافية التي تحدث ايقاعا داخليا في المقطع والخاتمة الايقاعية التي تفتح المقطع على المقطع الذي يليه .

**د - استخدام القافية :** يجري التنوع في استخدام

القافية ، رغم ان هذه القصيدة هي احدى أكثر قصائد درويش اقتصادا في استخدامها . هناك القافية التي تختتم المقاطع ، وهناك القافية داخل الجملة الشعرية الواحدة ، وهناك الاستخدام شبه التقليدي للقافية ، حيث تختتم السطر الشعري :

« بدان تقولان شيئا وتنطفان

ونعرف كنا شعوبا وصرنا حجارة  
ونعرف كنت بلادا وصرت دخان » .

وهناك استخدام التقفية النهائية للمقطع ، ولكن يترك السطر الاخير مفتوحا .

« وسرحان يضحك في مطبخ الباخرة

يعانق سائحة والطريق بعيد عن القدس  
والناصره

وسرحان متهم بالضياح وبالعمدية » .

يساهم هذا الاستخدام المتعدد للايقاع في مسرحة القصيدة . ويعطي للفعل امكانيات التعدد .

### المسار السرحاني

تقودنا قراءة قصيدة « سرحان » الى نتيجة اولية بالغة الاهمية . فهذه القصيدة التي تتمحور حول الفعل وتعطي ملامح غامضة لبطل أسطوري ، تقدم في الشعر العربي المعاصر اضافة داخل مسار بلورة الرمز انطلاقا من الرمز التاريخي . هنا يأخذ الرمز عنصره الواقعي ويمسرح . لكن لا يجري الخروج عليه . ملامح سرحان سوف تحكم مسار شعر درويش حتى « كان ما سوف يكون » . وسوف تكون قصيدة « الارض » استثناء يؤكد القاعدة . البطل ملموس ومستحيل . في شخصه يتوحد

**العام بالخاص بشكل مطلق .** تفاصيله هي عناصر واقعية رمزية في الفعل . اطره خالية من تفاصيل الحياة اليومية الا في الحدود الدنيا .

وسوف يصل البطل السرحاني الى نموذج الاكمل في « أحمد الزعتر » . هنا توظف جميع التفاصيل من اجل بناء وجه لا ملامح له . ملامحه هي الفعل واسقاطات ثقافية - ايدولوجية . رموزه جميع عناصر التاريخ العربي المعاصر .

**« أحمد الزعتر »** ليست قصيدة التفاصيل في ملحمة تل الزعتر . انها قصيدة الوعي الحاد بترابط القتال بالايديولوجيا . انها التاريخ مجسدا في شخص . يولد أحمد كما ولد سرحان :

« عشرين عاما كان يسأل

عشرين عاما كان يرحل

عشرين عاما لم تلده امه الا دقائق

في اناء الموز

وانسحبت » .

يولد أحمد الزعتر ويقاقل في المخيم باسم العرب . لا تكسره التفاصيل ولكن تكسره المياه :  
« سائرا بين التفاصيل فاتكات على مياه  
فانكسرت » .

ويلخص تاريخ الطفلة :

« ومن المحيط الى الخليج من الخليج الى المحيط

كانوا يعدّون الرماح » .

وحد المتفرد البحر المستقبل :

« ان التشابه للرمال وانت للازرق » .

لكنه يمتد في صوته العاصف ليكتشف اللحن الآسيوي . فيهدف بنبرة كمبودية :

« جلدي عباءة كل فلاح سيأتي من حقول التبغ

كي يلغي العواصم » .

وتكتمل الدائرة .

القتل في سرحان ، والموت الذي يبشر بالفلاحين في أحمد الزعتر . ويكون سرحان ، هو النشيد الفلسطيني . يرى الافق ، يمسك سلاحا ، يعبر في فرديته عن جماعية يبحث عنها ، يدين الايدولوجيا المسيطرة ، ينكسر ، يعلن موته ، ويفتح ذراعيه لاستقبال الذين سوف يلفون العواصم (٢٤) .

بيروت