تَشَكُّل الذات الشاعرة بِتَشْكِيل الآخر لها في قصيدة (لاعب النرد) لمحمود درويش

إعداد

الدكتور طاهر مسعد صالح الجلوب

أستاذ الأدب والنقد المشارك بكلية العلوم الإنسانية-
جامعة الملك خالد

الملخص

انطلقت الدراسة من فرضية مؤداها أن آخر قصيدة كتبها الشاعر محمود درويش، وعنونها بـ"لاعب النرد"، شهدت تحولا بنائياً جديراً بالمساءلة النقدية؛ حيث استجلبت إلى نسيجها الآخر الضد ـ الموسوم بمقابلة تكوينه وموقفه لتكوين وموقف الشاعر الجمالي - لَيُمْلِي على الذات الشاعرة كيف تتشكل في خطابها الشعري - وفق قانونه - هامشية، متصدعة، وليس ليعلن امتثالَه لسلطتها الفنية، كما عودتنا في جلِّ قصائدها السابقة. وقد أملت طبيعة الموضوع على الباحث الاستضاءة بآلية الخطاب الشعري - وفق تنظيرات الناقد الفرنسي هنري ميشونيك- الموسومة في استنطاقها للنص بمراعاة علاقته البنائية بالذات الشاعرة. شَرَعَتْ الدراسةُ مسارها في التحقُّق من أن الذات الشاعرة قد شكَّلَتْ ثلاثة من مستويات تكوينها في قصيدة "لاعب النرد" بتشكيل هذا الآخر لها -أو وفق قانونه- وهذه المستويات هي: مكان إقامتها، ونسيجها الاجتماعي، وعلاقاتها الشخصية. بعدها كشف البحثُ عن الدواعي المُنْتِجَة لهذا التحول البنائي اللافت للانتباه - الذي شَهِدَتْهُ بِنْيَةُ قصيدة "لاعب النرد"- والمُتَمَثِّلَة بخلاصة مؤداها: أن للانكسارات التي تَلْحَقُ بالذات الشاعرة داخل النص صِلَةٌ وثيقة بتجربتها الجسدية لحظة الكتابة خارجه؛ فقد كَتَبَ محمود درويش هذي القصيدة قُبَيْل وفاته، وجسدُهُ يشهدُ سقوطَه، واحتضارَه؛ فجاءَتْ وكأنَّها اعلان عن انهياره بين هذا الآخر الضد من ناحية، والموت من ناحية ثانية، بخلاف جُلَّ القصائد القديمة التي كتبها وهو في مراحل سلامته الجسدية؛ فتضمنت قوة ندِّيَّته لِمُقابله المُتَشَكِّل في بنية الخطاب الشعري.

الكلمات الدالة: التشكل، الذات الشاعرة، الآخر، قصيدة (لاعب النرد).

The Crystallization of the Poet's Self as a Reflection of the Other in Mahmoud Darwish's Poem The Dice Player

By
Dr. Taher M. Aljaloob
Associate Professor of Literary Criticism,
College of Humanities, King Khalid University

Abstract

The study started from the hypothesis that the last poem written by Mahmoud Darwish - entitled "The dice player" - saw a constructive transformation worthy of critical questioning; where the other received the counter-tagged opposite to its fabric to dictate to the poet's self how to form his poetic rhetoric according to his own law of dominance, irrespective of the marginal, émigré, and cracked lot the poet is destined. In addition, this transformation was not meant to declare the poet's compliance with any artistic authority, and hence to witness his trial, his whipping, and overall his symbolic defeat, as was repeated in most of his previous poems. The nature of the subject required the researcher to seek illumination in the mechanisms of the discourse of poetry - according to the theories of the French critic Henry Mishonic - tagged in the questioning of the text to take into account his relationship with the structure of the poet. The study began its course in verifying that the poet's self had formed three levels of composition in the poem "The Dice Player" as formed by the opposite other or according to the law of his dominion. These levels are: place of residence, social fabric and personal relations. The study revealed the reasons behind this remarkable structural transformation, which was seen in the structure of the poem "The Dice Player", which is the conclusion that the defeats, and the refractions influencing the poet's self within the text are close to his physical experience at the moment of writing outside the territory of his self. Mahmoud Darwish wrote this poem before his death as his body was witnessing his fall, and eventually his death; it came as a declaration of his collapse between two fierce adversaries: one is this opposite other and the other is death, unlike the previous poems, which were written in his earlier phases of his safety and physical fitness. The case being thus, this comparison revealed how strong the poet's crystalizing self stood against the opposite other within the structure of the poet's discourse.

Keywords: Crystalization; the poetic self; the other; The Dice Player.

مقدمة

١- الاختيار والإشكالية

أعمال محمود درويش من أكثر الأعمال الشعرية العربية المعاصرة اختبارا لعلاقة الذات الشاعرة العربية بالآخر الضد؛ المقابل للذات الشاعرة في تكوينها، وموقفها الجمالي، والتحولات التي تشهدها هذه الأعمال في بنيتها من مرحلة إلى أخرى جديرة بالمُساءلة، والدراسة، والتحليل في تقدير الباحث. وقد شهدت آخرُ قصيدة كتبها الشاعر تحولا لافتا للانتباه؛ حيث عودتنا ذاتُ محمود درويش الشاعرة على استدعاء الآخر الضد إلى خطابها في جُلِّ ما تقدم من أعمالها؛ بِقَصْد مُنَازَلَته، ومن ثمة إعلان انتصارها الرمزي عليه، وعلى خلاف ذلك جَلَبَتْهُ إلى قصيدة "لاعب النرد"؛ (انظر: درويش،٢٠٠٩،ص ص٢١-٣٥) لتوكل إليه مهمَّةَ تشكيلها في خطابها وفق قانونه: هامشية، ضعيفة، ممزقة؛ فكان ذلك مداعاة للبحث؛ ولأن تختزل الدراسةُ إشكاليتَها في سؤال مؤداه:

ما مظاهر تَشكُّل الذات الشاعرة بتشكيل (الآخر الضد) لها في قصيدة "لاعب النرد" ؟ ثم ما تفسير تبلور هذه الخصوصية البنائية في هذه القصيدة على وجه التعيين؟

آلية الدراسة

أمْلَتْ طبيعةُ الدراسة، وخصوصيَّتُها على الباحث الاستضاءة بآلية الخطاب الشعري؛ لتفكيك التشكلات النسقية البانية لمعمار القصيدة؛ الناتجة -على وجه التعيين- عن تفاعل الذات الشاعرة مع الآخر الضد؛ فالشعر حسب تنظير الناقد ميشونيك (Meschonnic,1982, ٨٦) " هو الخطاب الذي يُظْهِر الذاتية[وتشكلاتها]، ولكنه لا يظهرها عن طريق استعمال ضمائر المتكلم، كما هو الشأن بالنسبة لباقي الخطابات"؛ وإنما بـ" نقل الخطاب بأكمله إلى [...] وضعية نسق من القيم "(Meschonnic,1982,86)، المتشكلة في نسيج النص . إن نظرية الخطاب في وعي هذا الناقد هي " نظرية للذات داخل اللغة" (Meschonnic,1982,82)، المتفاعلة مع مختلف العناصر، التي من ضمنها الآخر الضد.

٢- المتن

وقع اختيار الباحث على قصيدة "لاعب النرد" تحديدا؛ كونها ترسم ظرفا تاريخيا مختلفا لعلاقة الذات الشاعرة بالآخر؛ فهذه القصيدة تمثِّل آخر خطاب شعري كتبه الشاعر - وهو مريض، يستشرف نهايته - ويترتب على ذلك أن من خصوصيات التجربة الشعرية التي تضمنتها:

١- مواجهة الذات الشاعرة للآخر الضد وهي منكسرة جسديا، في الوقت نفسه الذي نازلها وهو متعاضد مع الموت، بخلاف مواجهتها له في الكثير من القصائد السابقة، التي سجلتها؛ " لتوثيق عرى الصوت المتماسك [...] مقابل الصوت الآخر " (ماجدولين، ٢٠١٢، ص ١٢٣)؛ وبناء على ذلك لا نستطيع تأويل القصيدة بعيدا عن علاقتها بوضعية الشاعر الجسدية لحظة الكتابة.

٢- تسجيل آخر تحول شهدته علاقةُ الذات الشاعرة مع ذلك الآخر، الذي امتدت صحبتُه لها بامتداد مسيرتها الشعرية.

لقد رصدت الذات الشاعرة في قصيدة "لاعب النرد" أعلى مستويات قلقها تجاه نفسها وتجاه الاخر/ الضد، كما أرَّخَتْ لآخر معارك المحو، والاثبات الدائرة بينها وبينه، بعيدا عن المرتكزات الأيديولوجية في تحديد ما يوجد بينها وبينه من بينية؛ فعدو هذه الذات في هذه القصيدة هو بالإجمال عدو الحياة، بغض النظر عن انتمائه الوطني، أو القومي، أو الديني؛ وهذا ما يُعلي من قيمة هذا العمل الشعري -المختار كمتن- لاختبار الفرضية.

٤. الدراسات السابقة

حسب علم الباحث وتَقَصِّيه، حظيت أعمال محمود درويش - بشكل عام - بعدد من الدراسات المُتَعلِّقة بالذات، والآخر إلَّا أنها جميعا لا تلامس الإشكالية التي سعت هذه الدراسة جاهدة إلى معالجتها . أما قصيدة "لاعب النرد" التي اختارها البحث متنا شعريا له، ومرتكزا لفرضيته - وهي الأهم، والفَيْصَل في أن القضية قد طُرِقَت من قِبَل بحوث سابقة أم لا - فلم تحظ بدراسة ذات صلة بالإشكالية التي ناوشها هذا العمل النقدي.

مصطلحات الدراسة وموجهاتها

يعلن عنوان الدراسة عن توظيفها لعدد من المصطلحات النقدية، التي لن تكتسب صلاحيتها الإجرائية إلا بعد إعادة ضبطها؛ وفق حاجة البحث، وهي :

١- التشكُّل .

٢- الذات الشاعرة.

٣- الآخر .

١. مصطلح التشكُّل

للتشكل تاريخه القديم العائد إلى أرسطو، الذي استعمل (الشكل) بوصفه مصطلحا يعارض (المادة)؛ و هو في هذا التقسيم يقترب من مفهوم البنية . ولم يبتعد (يامسليف) عن هذا الاستعمال؛ عندما عبر به عن مجموع العلاقات المعارضة للجوهر. وهذا المصطلح لدي الشكلانية الروسية على صلة بمبدأ الالتصاق في النص الأدبي؛ الذي يعالج النص كمجموعة وظائف من منظور بنيوي . ويرى ميشيل فوكو أننا نحصل على (تشكل) - يسمح باكتساب خطاب لهويته - حين يمكننا تحديد قاعدة في مجموعة تعاريف؛ وبشيء من التفصيل تحديد نظام، موقع، وظائف، تحولات (أورد في: علوش، ١٩٨٥).

كل هذه الدلالات تبلور تصورا مؤداه: أن مصطلح (التشكل) تعبير إجمالي عن بناء الخطاب، الذي عملت على تشكيله مجموعة من التراكيب، والوظائف، والنظم، والتحولات .

وبهذا فكل خطاب شعري - تم بناؤه- يمثل تشكلا عاما عملت على تركيبة عدد من التشكلات الفرعية؛ الناتجة عن تفاعل الذات الشاعرة مع مجموعة عناصر منها : المكان، والزمان، والشخوص؛ حيث يرسم كل عنصر من هذه العناصر تشكله الخاص، المُلزِم للباحث تتبع كلما يحيل إليه - في فضاء القصيدة- من العبارات المترابطة، والمبعثرة الراجعة " بصورة، أو بأخرى إلى ذات الموضوع " (فوكو، ١٩٧٢/ ١٩٨٧، ص٣٢).

لا تكتفي الذات الشاعرة باستحضار كل عنصر من هذه العناصر في خطابها الشعري لمرة واحدة؛ بل تُجدِّد استدعاءها له؛ كلما جدَّدَتْ معه تجربتها؛ ويترتب على ذلك أن يشهد تحولا في أعمالها من قصيدة إلى أخرى، كما هو حال الآخر، الذي يختلف تشكلُهُ في قصيدة "عندما يبتعد" (انظر: درويش، ٢٠٠١، ديوان: لماذا تركت الحصان وحيدا، ص ١٦٤)، عن تشكله في قصيدة "لاعب النرد"، الموسومة بخصوصية بنائية تسعى الدراسة إلى كشفها.

فاللافت للانتباه أن الذات الشاعرة لم تستحضر الآخر الضد إلى قصيدة "لاعب النرد"؛ لتعلن انتصارها الرمزي عليه؛ ولتعيد تشكيله ضعيفا منكسرا -كما عودتنا في أعمالها السابقة- وإنما لِتُوْكِل إليه مهمة تشكيلها ممزقة، متصدعة في نسيج نصها.

من دلالات ما سبق طرحه أن العلاقة بين الذات الشاعرة ومختلف عناصر القصيدة تفاعلية؛ ففي الوقت نفسه الذي تعمل الذات الشاعرة على تشكيل العناصر في خطابها الشعري تعملُ تلك العناصر - من ناحية أخرى- على تشكيل هذه الذات؛ ومثال ذلك أن الشاعر حين يُشَكِّلُ حَبِيْبَتَهُ في نسيج إحدى القصائد مُتَمَنِّعَة، لامبالية، تعمل هي أيضا على تشكيله مُعَانيا، مجروحا، مصابا بالعلّة، والكمد.

والخلاصة الإجرائية المُسْتَنِدَة إلى آلية الخطاب أن عملية (تَشَكُّل الذات الشاعرة في القصيدة) لا تعنينا إلا بوصفها **استراتيجية بناء**؛ تؤرخ لحضور الذات في التاريخ- وتفاعلها مع بقية العناصر - " لأن الذاتية القصوى[...] اختلاقيه، ونسقية بكيفية كُلية " (ميشونيك Meschonnic، ١٩٨٢، ص ص٨٥- ٨٦) .

نختتم ضبط هذا المصطلح بالإشارة إلى أن المقصود بـ(تشكيل الآخر الضد للذات الشاعرة في قصيدة "لاعب النرد") أن هذي الذات قد تشكَّلَتْ في نسيج هذه القصيدة وفق قانون هذا الآخر؛ الذي من قواعده أن تتشكل: ضعيفة، متصدعة، منفية.

٢- مصطلح الذات الشاعرة

مصطلح الذات الشاعرة متشعب بتشعب تكوينها، وعمليتها الإبداعية، وعلاقتها بالعوالم الأخرى؛ ومن ثمة فالإجراء الأمثل -في تقديرنا-

هو ضبط هذا المصطلح،في هذا المقام، بما له من علاقة بموضوع البحث، مع إمكانية الإفادة من حمولته النظرية: الفلسفية، والنفسية، والأدبية التي يمكن توظيفها في هذا المسار.

الذاتية: نزعة فلسفية (التونجي، ١٩٩٩، ج١، ص٤٦٠)، تركز على مجموعة المبادئ التي يكون الشيء بها هو هو (صليبا، ١٩٨٢)، والمُحدِّدَة لِقِوامه، وجوهره، المقابل للعَرض، الذي هو سطحي وزائل. وإلى هذا أشار أرسطو سابقا. وترى النظرية الواقعية أن بمقدورنا معرفة الذات من خلال الظواهر التي تعكسها، وأن تعمقنا في فهم الظواهر يؤدي إلى تعمقنا في فهم الذات (عبد النور، ١٤٨٤).

أما فنيا فالذاتية " طريقة خاصة بإفصاح الكتابة عن ذوق صاحبها ومشاعره وتجاربه الشخصية" (التونجي، ١٩٩٩،ج١، ص٤٦٠)، " وبروزها بوضوح وتعبير متميز من خلال الآثار التي يبدعها. ولا يتحقق الأمر إلا بالغوص على الأعماق، واكتشاف ما فيها من كنوز عبقرية، وعرضها فنيا" (عبدالنور،١٤٨٤، ص١١٦) .

ومؤدى هذا أن الذات غير الأنا فـ" الأنا هي الشيء الظاهر أما الذات فهي الأعماق التي تدور فيها المعارك بين غريزة الحب والرغبة في الموت، وهي المنطقة التي يريد السريالي أن يستملي منها وحيه بلا رقيب من عقل أو قانون خُلقُي" (عبدالنور،١٤٨٤، ص١١٦).

ونخلص مما تقدم إلى أن الذات الشاعرة هي عبارة عن كينونة تشكلها منظومة من القيم المُحَدِّدَة لحقيقتها، والمُعَيِّنَة لماهيتها، والمُتَمَظْهِرة في أعمالها الإبداعية، المُسَاعِدَة لها على أن تبقى هي هي – عبر وجودها المستمر– رغم التغيرات التي تعانيها.

ليس بمقدور أي ذات شاعرة أن تشكِّل منظومةَ القيم المُحَدِّدَة لكينونتها بمعزل عن علاقتها مع الآخر؛ فالآخر هو من يبصرها بمرتكزات خصوصيتها، و غيريته هي من تمكنها من بناء استقلالها، الذي لولا تلك الغيرية ما تحقق.

وبشكل عام تتميز القيم المُحَدِّدَة لكينونة الذات الشاعرة بالثبات، إلا أن هذا الثبات نسبي، وموسوم بالتغير الجزئي من عمل شعري إلى آخر؛ فعلى سبيل المثال من القيم الوطنية المُحدِّدة لشاعرية محمود درويش الغيرية المحملة في الكثير من قصائده بمعاناة مجتمعه؛ غير أن هذه الغيرية متفاوتة تَصْعَدُ في قصيدة، وتتراجع في أخرى.

تتحكم بنسبة ثبات الذات الشاعرة تجاه هذا الآخر تفاصيلُ تجربتِها لحظة الكتابة؛ ذات الصلة بمتغيرات تكوينها، أو بمتغيرات تكوينه؛ ولنأخذ على سبيل المثال تجربتها الجسدية، التي قد تكون موصوفة بالقوة أحيانا، وبالضعف أحيانا أخرى. ففي الحالة الأولى (حالة القوة) ستتجلى الذات في عملها الشعري جسورة في تمسُّكها بقيمها، وفي رفضها لهذا الآخر، على خلاف وضعيتها معه في الحالة الثانية(حالة الضعف)؛ التي ستتراجع فيها نديتُها له بمقدار حجم انكسارها الجسدي.

كتب محمود درويش الكثير من قصائده

القديمة وهو في مراحل فتوته الجسدية؛ فجاءت قوية في موقفها من هذا الآخر الضد، عنيفة في محمولها الدلالي، أما قصيدة "لاعب النرد" -وهي اللافتة للانتباه- فقد كتبها في المرحلة الأخيرة من حياته، وهو معلول الصحة، منكسر الجسد، يستشرف الموت.

إن الكتابة في ممارسة الذات الشاعرة فعل يتحول عبره ما هو جسدي إلى إبداعي؛ وهذا يتضمن الإشارة إلى العلاقة الفاعلة بين جسدين: أحدهما جسد الشاعر، وثانيهما جسد النص، وقد تطرق لبعض تفاصيل هذه العلاقة شعراء ونقاد، قدماء ومتأخرون. حُكي فيما تقدَّم أن أحد أصحاب أبي تمام قال :

" دخلت [عليه] في بيت مُصَهْرج قد غُسل بالماء، يتقلب يمينا وشمالا، فقلت : لقد بلغ بك الحرُّ مبلغا شديدا، قال لا، ولكن غيره، ومكث كذلك ساعة ثم قام كأنما أُطلق من عقال، فقال : الآن وّرِدْتُ، ثم استمدَّ وكتب شيئا لا أعرفه، ثم قال: أتدري ما كنت فيه مذ الآن ؟ قلت: كلا، قال : قول أبي نواس:

كالدهر فيه شَراسَةٌ وليان

أردت معناه فَشَمَسَ عليَّ حتى أمكنني الله منه فصنعتُ:

شرِسْتَ، بل لنتَ، بل قانيت ذاك بذا

فأنت لا شكَّ فيه السهلُ والجبلُ " (ابن رشيق،١٩٧٢، ص٢٠٩).

فيما رُوي عن أبي تمام أَرَقُّ النص مرتبطٌ بِأرَق الجسد، وبهجته ببهجته في مدلول فقرة أخرى لابن رشيق، جاء فيها:

" وسألت شيخا من شيوخ هذه الصناعة فقلتُ : ما يعين على الشعر ؟ قال زهرة البستان، وسماع الغناء، وراحة الحمام، وقال : إن الطعام الطيب، والشراب الطيب، وسماعَ الغناء، مما يُرِق الطبع، ويُصْفِي المِزاج، ويُعين على الشعر". (ابن رشيق،١٩٧٢، ص٢١١).

حسب مدلول النصين النقديين السابقين جسد الخطاب الشعري، وتراكيبه على صلة وثيقة بجسد الشاعر، وتراكيبه لحظة الكتابة؛ فـ" الشعر إنتاج بالحواس كلها، ولجميع الأعضاء مكانها في الكتابة. هكذا ينتقل الشاعر من وضعية الموت والالتئام إلى حالة الحياة والحساسية، من الخضوع لضوابط مؤسسات الإخضاع إلى دبيب المتعة الفيسيولوجية "(بنيس، ١٩٨٩، ص١١٥).

وهكذا تنعكس مآزق الذات الشاعرة – ذات الصلة بمكوناتها من ناحية، وبمكونات الآخر المقابل لها من ناحية ثانية – على بنائها للقصيدة. ذلك ما أفصحت به قصيدة "لاعب النرد"، المتفاعلة في بنائها الشعري مع انكسارين عاشتهما الذات الشاعرة لحظة الكتابة :

الانكسار الأول جسدي : فقد كتب الشاعر هذه القصيدة في المرحلة المتأخرة من عمره؛ بعد تعرضه لسلسلة من الأزمات الصحية، والانهزامات الجسدية، التي انتهت بفجيعة وفاته – " بعد حدوث مضاعفات لعملية

القلب المفتوح "(العربية نت، ٩/ ٨/ ٢٠٠٨)- "في الولايات المتحدة الأمريكية يوم السبت ٩ أغسطس ٢٠٠٨ [...] في مركز تكساس الطبي " (بدوي، ٩/ ٨/ ٢٠١٧).

الانكسار الثاني اجتماعي حضاري: يتمثل بتصدع مجتمع الذات الشاعرة، التي وهبت جلَّ رحلتها الشعرية للنهوض به.

بؤرة اشتغال هذا البحث هو ما ترك هذان المستويان المتصدعان من أثر على تعاطي الذات الشاعرة مع الآخر الضد، الذي سمحت له بالانخراط في قصيدة "لاعب النرد" - تحت تأثير انكسارها- ليملي عليها كيف تتشكل في نسيج خطابها، وفق قانونه : هامشية، ضعيفة، متصدعة، وليس ليعلن امتثاله لسلطتها الفنية، كما عودتنا في الكثير من أعمالها السابقة.

٣ـ مصطلح الآخر

مفهوم الآخر من المفاهيم شائعة الاستعمال، ومحدَّدَةُ الدلالة في الثقافة الغربية، والعربية على السواء. نادى به، وعمل على تأسيسه مفكرون غرب مشهود لهم بالعمق أمثال بول ريكور، وكتب فيه باحثون عرب كثر، وقامت على إشكاليته النهضة العربية الحديثة، التي ارتكزت " على أساسين جوهريين : العودة إلى الذات (التراث)، ومواجهة الآخر (الغرب)" (البنا،٢٠٠٨، ص١٥)؛ ولهذا فمن الحصافة الإجرائية أن يقتصر البحث في ضبطه لهذا المصطلح عند حاجة موضوعه الموسوم بـ(تشكل الذات الشاعرة بتشكيل الآخر لها في قصيدة "لاعب النرد ").

وإذا كان موضوع البحث يجمع في اشتغاله الإجرائي بين مصطلح (الذات)، ومصطلح (الآخر)؛ فالأصل أن يتم ضبط كل منهما مع مراعاة ما بينه وبين الآخر من علاقة. لقد تجاوزت الذات غرورها في المرحلة الحديثة؛ حين فطنت بحاجتها الماسة إلى غيرية الآخر؛ حتى تؤسس ذاتيتها حسب ريكور(٢٠٠٥)؛ " فالأنا لا يمكن أن يعي بكونه أنا إلا لوجود ما ليس أنا، الذي هو آخر ومخالف " (المركز الوطني، تونس، ٢٠٠٨،ص٣٥).

وبالعموم تستند أيُّ ذات - في تحديد غيرية مَن يقابلها من المجتمعات الأخرى- إلى قيم عامة في طليعتها :

١- القيمة الوطنية.
٢- القيمة القومية.
٣- القيمة الاجتماعية.
٤- القيمة الدينية.

للشاعر أن يستند إلى مُجْمَل هذه القيم، أو إلى بعضها؛ لتحديد غيرية الآخر المقابل له حضاريا؛ مادامت ذاته الشاعرة متفاعلة مع محيطها من ناحية، ومحيطات غيرها من ناحية ثانية؛ إلا أنها على صعيد آخر ملزمة بتأسيس قيمها الإبداعية الخاصة بها، والمُؤسِّسة لمُفارقة جمالية تُميِّزها عن غيرها، مع ملاحظة أن سلطة الأيديولوجيا قد تصرفها عن بلوغ هذه المرحلة.

تتفاوت هذه القيم في نسبة استدعاء النص

لها، واشتغال الشاعر عليها؛ فعلى سبيل المثال تشهد القيمة الدينية تراجعا في قصيدة "لاعب النرد"، مقابل نشاط القيمة الوطنية المُوَزَّعة بكثافة في نسيج النص، أو القيمة الإنسانية، التي اكثر الشاعر من التوشُّح بها؛ لإثبات إنسانيته، ونفيها عن هذا الآخر الضد المقابل له، والموسوم بشكل عام بمعاداته للحياة، كما سيبين ذلك فيما سيأتي من مفاصل الدراسة.

لقد اتخذت الذات الشاعرة من قصيدتها الحديثة مسكنا رمزيا حرا(*)، تستضيف فيه، وتدعو إليه من تناغم معها لحظة الكتابة من الآخرين؛ ولعل ابرز دواعي استجلاب الذات الشاعرة للآخر إلى خطابها الشعري ممثلة في:

١- رغبة الذات الشاعرة في استجلاب من يشاركها سُكْناها الرمزية في خطابها الشعري ممن تأنس لهم، وتحفل بانخراطهم في نصها؛ أمثال الأحباب، والأصدقاء، والأخلاء.

٢- رغبة الذات الشاعرة في احضار بعض خصومها إلى خطابها الشعري؛ قصد إخضاعهم لسيادتها، وسلطتها الفنية؛ وإعادة تشكيلهم وفق ما يتناسب مع متخيلها الجمالي.

إن قصيدة الذات الشاعرة هي مَعْمَلُهَا الإبداعي، الذي تُعِيْدُ عَبْرَه تشكيلَ عالمها الخارجي ومختلف مفرداته، وعناصره، ومكوناته؛ حسب ما تُمْلِي عليها تجربتُها لحظة الكتابة، فما خصوصية تعاطيها مع الاخر الضد في قصيدة "لاعب النرد" ؟

وحتى يكون ضبط مصطلح الآخر على صلة وثيقة بطبيعة البحث، ثمة سؤال لن يكتسب هذا المصطلح صلاحيته الإجرائية - في هذا العمل النقدي- إلا بعد الإجابة عنه، مؤداه : من المقصود بـ(الآخر الضد) المُنْخَرِط في قصيدة "لاعب النرد" ؟ هل بمقدور هذه الدراسة تسميته؟

والإجابة المُخْتَزَلَة أن القصيدة لم تفصح عنه، ولم تُسَمِّه، ولها ذلك؛ فالخطاب الشعري يُبْنَى على الإلْغَاز، وليس على التصريح، إلا أن سياقها – كما سيأتي تفصيل ذلك – يأخذنا إلى أنه الموسوم بشكل عام بمعاداته للحياة؛ التي تسعى الذات الشاعرة إلى تأجيج حيويتها، وجمالها عبر

(*) تَضَمَّنَ النقدُ العربي القديم ما يشير إلى أن البيت الشعري (مسكن رمزي)؛ من ذلك ما جاء في مؤالفة ابن رشيق بين البيت من الشعر والبيت من الأبنية في قوله : " والبيت من الشعر كالبيت من الأبنية: قراره الطبعُ، وسمكه الرواية، ودعائمه العلمُ، وبابهُ الدُّربةُ، وساكنُه المَعْنَى، ولا خير في بيت غير مسكون". وقد وسع الشاعر المعاصر – عبر ممارسته الشعرية – هذا البيت؛ ليتخذ منه مسكنا رمزيا حرا ، حسب رأي الناقد محمد بنيس، الذي يقول: "ومن ثم فإن البيت الجديد تكمن أهميته في تأجيج هذه الحيوية مجددا داخل البناء النصي " . راجع مع مراعاة الترتيب :

١- ابن رشيق، العمدة، المرجع السابق، ص١٢١.

٢- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج٣ (الشعر المعاصر)، دار توبقال للنشر، ط٢، ١٩٩٦، ص٦٩.

نصوصها الشعرية، ومفاد هذا أن الشاعر في هذي القصيدة لم يستند إلى المرتكزات الأيديولوجية في تحديد ما يوجد بينه وبين هذا الآخر من بَيْنِيَّة.

مسار الدراسة

تفاعلُ ذات محمود درويش الشاعرة مع الآخر الضد - بشكل عام - حتميٌّ لا محالة؛ إذ لا خيار لأي ذات شاعرة في سلك هذا المسار من عدمه؛ لأنها لن ترسخ وجودها الجمالي إلا عبر معارضتها له، المتضمنة بطريقة مباشرة أو غير مباشرة تفاعلها معه؛ فلا ذات بلا تفاعل، ولا ذات بلا تأثر وتأثير، ولا" وجود للسان خالص" (دريدا،٢٠٠٨، ص٣١)؛ لأن الآخر هو المكان الغريب، الذي يصدر عنه كل خطاب" (كليهان، ١٩٨٨، ص١٨)؛ فحسب باختين لا شيء فردي فيما يعبر الفرد عنه؛ فكل تلفظ وإن تمَّ حصره في مُتكلِّم معين " هو، بصورة أكثر شمولا، نتاج مركب الوضع الاجتماعي الذي حصل فيه" (تودوروف، ١٩٩٦، ص٦٨). ومن ثمة " لا يعود الآخر أجنبيا عن الذات، و إنما يصبح بعدا من أبعادها " (أدونيس، ١٩٨٥، ص ص ٦٩-٧٠). وهذا ما دفع بيتس إلى تنبيه الفنان بضرورة البحث عن صورة ذاته الحقيقية - بمختلف أبعادها- في ذات تختلف عنها، أو بالأحرى في ذات تناقضها (البازغي، ١٩٩٩)، وعلى وجه التعيين حين تماثل ذاتُ هذا الفنان أو المبدع ذاتَ الشاعر محمود درويش؛ التي وُلِدَتْ شاعريتُها في أحضان علاقتها مع الآخر، بمختلف مستوياته، ولمن يجهل مثل هذه الحقيقة - وحتى لا يُجْهَد في التحقُّق منها - أن يتصفح بعض دواوين هذا الشاعر القديمة، والمتأخرة، التي نذكر منها لمجرد التمثيل:

- "عصافير بلا أجنحة" (١٩٦٠).
- "أوراق الزيتون" (١٩٦٤).
- "العصافير تموت في الجليل" (٢٠٠٥، ص- ص ٢٥٩-٣٢٢).
- "أحد عشر كوكبا" (٢٠٠٥، ص- ص ٢٦٧- ٣٤٣).
- "لماذا تركت الحصان وحيدا" (٢٠٠١).

كل هذه العناوين محملة بشارات واضحة إلى أن ذات محمود درويش الشاعرة تفاعلت مع الآخر المقابل، حتى بات جزءا من تكوينها، وغدا نافذة من نوافذ قراءتها للعالم، وما يشهد من مفارقات، وتناقضات، وإلى أن هذي الذات استمرت في ضوء تَجَدُّد تجربتها الطويلة معه في إعادة تقييم إمكاناتها، وتطويرها. فما هو القرار الأخير، الذي رَسَتْ عليه في تعاطيها الإبداعي معه، في آخر قصيدة كتبتها، وعنونتها بـ"لاعب النرد"؟

فاجأتنا ذاتُ الشاعر محمود درويش في قصيدة "لاعب النرد" بآلية تعاطيها مع الآخر الضد؛ فعوضا عن أن تستدعيه إلى خطابها الشعري؛ لتعيد تشكيله عبر سلطتها الفنية - كما عودتنا في أعمالها السابقة- جلبته إلى نسيجها النصي؛ لتوكل إليه مهمة تشكيلها في خطابها الشعري منكسرة، ممزقة، متصدعة.

وقد تجلت عمليةُ تَشَكُّلُها - وفق قانون هذا

الآخر الضد - في بنائها لثلاثة من مستويات تكوينها في نسيج قصيدة "لاعب النرد". هذه المستويات هي:

١- مكان إقامتها.

٢- نسيجها الاجتماعي.

٣- علاقاتها الشخصية.

المحور الأول: مظاهر تشكّل الذات الشاعرة بتشكيل الآخر لها في قصيدة (لاعب النرد):

أفلح ييتس حين تنبَّهَ في قصيدته المعنونة بـ"الذات تحكم الآخر" إلى ما تمارس الذات من حاكمية على الآخر (البازغي، ١٩٩٩)، إلا أن هذه الحاكمية في قصيدة "لاعب النرد" أخذت صيغة معاكسة؛ حين مُنِحَتْ للآخر ضد الذات الشاعرة، على خلاف حالها معه في أعمال محمود درويش السابقة؛ وهذا يعني أن العلاقة بين هذين الطرفين(الذات الشاعرة، والآخر) في بنية الخطاب الشعري متلونة بتلون تجربة الشاعر لحظة الكتابة.

وكما تقدمَّ تتجلى سلطة الاخر الضد على الذات الشاعرة في تشكيلها لثلاثة من مستويات تكوينها في قصيدة "لاعب النرد"، هي:

١- مكان إقامتها.

٢- نسيجها الاجتماعي.

٣- علاقاتها الشخصية.

١- تَشَكُّل الذات الشاعرة بِتَشْكِيْل الآخر لها في بناء مكان إقامتها

المكان من العناصر المجسِّدة لوضعية الذات الشاعرة في عملها الإبداعي، ولعلاقتها مع مختلف مكونات الخطاب الشعري؛ التي من بينها - في قصيدة "لاعب النرد" - الآخر الضد؛ الذي تجلَّتْ سلطتُهُ في هندسة الذات الشاعرة لمكان إقامتها من ناحية، ولسكناها فيه من ناحية ثانية.

ليس من اليسير الفصل بين المستوى الأول، والثاني(هندسة المكان، وطبيعة الإقامة فيه)؛ لما بينهما من تداخل؛ وذلك ما راعته الدراسة في تعاطيها مع هذين المستويين. مبدئيا، أسهم الآخر الضد -المنخرط في قصيدة "لاعب النرد"- في تَنْصِيْف مكان إقامة الذات الشاعرة إلى مكانين متباعدين، غير متناغمين، كما هو في هذا المقطع:

شمألتُ، شرَّقتُ، غَرَّبتُ

أما الجنوب فكان قصياً عصيّاً

لأن الجنوب بلادي (٢٠٠٩،ص٢٥).

يشير تجاورُ المفردة الثلاث في السطر الأول من المقطع- "شمألتُ، شرَّقتُ، غَرَّبتُ" - إلى تناغم الجهات الجغرافية التي تعبر عنها (الشمال، والشرق، والغرب)، كما يحيلُ التِصَاقُ مفردات هذه الجهات بتاء المتكلم إلى تصالح الشاعر معها، وقدرته على الإقامة فيها؛ بوصفها أماكن نفي، وتأتي مفردة "الجنوب" منفصلة عن المفردات السابقة - بورودها في السطر الأخير- غير ملتصقة بتاء الفاعل؛ للدلالة على أن هذا المكان بعيد عن الشاعر، ويَتَعَذَّر عليه الإقامة فيه؛ لأنه موطنه الذي أُجْبِرَ على مغادرته.

إن المقطع يتشكل من مكانين متقابلين : الأول قريب من الشاعر، ويسمح له بالإقامة فيه؛

وهو مكان النفي، والثاني بعيد عن الشاعر، ومَحذورٌ عليه، وهو موطنه. يؤكد هذا التقابل المكاني مقطع آخر يَرِدُ فيه المكانُ مُنَصَّفا إلى جهتين متقابلتين:

ومصادفةً، صار **منحدر الحقل** في بَلَدٍ
متحفاً للهباء...
لأن ألوفاً من الجند ماتت **هناك**
من **الجانبين**، دفاعاً عن القائِدَيْنِ اللذين
يقولان : هيّا. وينتظران الغنائمَ في
خيمتين حريرَتَين من **الجهتين**...
يموت الجنود مراراً ولا يعلمون
إلى الآن مَنْ كان منتصرا! (٢٠٠٩،ص٣٣).

يأتي "منحدر الحقل" - في بداية المقطع الشعري السابق- كمكان بعيد عن الذات الشاعرة رغم أنه ضمن محيطها الجغرافي؛ مما يوحي بهذه الدلالة اسم الإشارة المخصص للمكان القصي "هناك "؛ وتدل على انشطار هذا المكان إلى طرفين مفردتان أدرجتا في النص هما: "الجانبين"، "الجهتين".

يبدو أن مكان إقامة الذات الشاعرة الجغرافي المتشكل في النص قَلِقٌ، وغيرُ مستقر؛ وهذا ما أعلن عنه بوضوح المقطع الشعري، الذي سبق للدراسة أن استدعت بعض أبياته :

شمألتُ، شرَّقتُ، غَرَّبتُ
أما الجنوب فكان قصياً عصيّاً عليَّ
لأن الجنوب بلادي
فصرتُ **مجاز** سُنُونُوَّةٍ لأحلِّق فوق حطامي
ربيعاً خريفاً..(٢٠٠٩،ص٢٥).

تصرِّحُ الذاتُ الشاعرة في هذا المقطع أن الجنوب بلادها "الجنوب بلادي"؛ ومن ثمة فهو المكان الطبيعي لإقامتها؛ إلا أن العبور إليه مُتَعَذِّر، وغيرُ مُتَحَقَّق؛ وهذا ما أفضى بها إلى التخبُّط في الجهات المكانية الأخرى - " شمألتُ، شرَّقتُ، غَرَّبتُ "- وما فرض عليها إبدال كينونتها الواقعية المُحَاصَرَة المَنْفِيَّة بأخرى مجازية؛ تُمكِّنُها من الاختراق، والتحليق :" فصرتُ مجاز سُنُونُوَّةٍ لأحلِّق فوق حطامي ".

باستدعاء ثاني مقطع شعري - سبق الاستشهاد به في هذا المحور- يتجلى قلقُ إقامة الذات الشاعرة، بصورة أكبر :

ومصادفةً، صار **منحدر الحقل** في بَلَدٍ
متحفاً للهباء...
لأن ألوفاً من الجند ماتت **هناك**
من **الجانبين**، دفاعاً عن القائِدَيْنِ اللذين
يقولان : هيّا. وينتظران الغنائمَ في
خيمتين حريرَتَين من **الجهتين**...
يموت الجنود مراراً ولا يعلمون
إلى الآن مَنْ كان منتصراً! (٢٠٠٩،ص٣٣).

المكان في هذا المقطع متوتر، وقلق، وغير صالح للإقامة؛ فهو منشطر إلى جهتين، ومسكون بذاتين قياديتين عنيفتين متنافرتين تحاول كل منهما إلغاء الأخرى، وترحيْلها إلى الموت.

حضور الآخر الضد على هذا المكان هو ما أدى إلى تصدعه، وتحويل الإقامة عليه إلى معركة شرسة وقودها العشرات من البشر؛ كما هو منطوق هذا المقطع الشعري:

لو أَن دوريّةَ الجيش لم تر نار القرى
تخبز الليلَ
لو أَن خمسة عشر شهيداً
أَعادوا بناء المتاريسِ (٢٠٠٩،ص٢٣).

في هذا المقطع الآخرُ الضد - المقابل للشاعر في تكوينه سواء كان هذا الآخر من جماعة الشاعر أو من غير جماعته - هو من استبدلَ التواجدَ البشري الطبيعي المُسَالِم بالحضور المُسَلَّح؛ المُتَمَثِّل بـ"بدورية الجيش"، ومن فَعَّلَ معاركَ أفضت إلى استشهاد "خمسة عشر شهيدا"، و أبدل تَعْمِير المكان بـ" المتاريس" عوضا عن مباني السكن، بل ومن جعل مُجَرَّد عبور بقاع هذا المكان مخاطرة، ورحيلا على حافة الموت على المستوى الفردي، والجماعي :

- كان يمكن، لو كنت أَبطأَ في المشي،
أَن تقطع البندقيّةُ ظلِّي
كان يمكن، لو كنتُ أَسرع في المشي،
أَن أَتشظّى
وأصبَح خاطرةً عابرةْ(٢٠٠٩،ص٣٤).

- كان يمكن أن [...] تقع القافلةْ
في كمين، وأن تنقص العائلةْ
ولداً،
هو هذا الذي يكتب الآن هذي القصيدةَ
(٢٠٠٩،ص٣٠).

يتجلى إفساد الآخر الضد لِسُكْنَى الشاعر على مكان إقامته - بصورة أكثر حركيَّة- في الأفعال، التي انجزتها الذاتُ الشاعرة على المقطع الآتي :

أَمشي / أهرولُ / أركضُ / أصعدُ / أنزلُ / أصرخُ / أَنبحُ / أعوي / أنادي / أولولُ / أُسرعُ / أُبطئ / أهوي / أخفُّ / أجفُّ / أسيرُ / أطيرُ / أرى / لا أرى / أتعثَّرُ / أَصفرُّ / أخضرُّ / أزرقُّ / أنشقُّ / أجهشُ / أعطشُ / أتعبُ / أسغَبُ / أسقطُ / أنهضُ / أركضُ / أنسى / أرى / لا أرى / أتذكَّرُ / أَسمعُ / أُبصرُ / أهذي / أُهَلْوِس / أهمسُ / أصرخُ / لا أستطيع / أَئنُّ / أُجنّ / أَضلّ / أقلُّ / وأكثرُ / أسقط / أعلو / وأهبط / أُدْمَى / ويغمى عليّ/ (٢٠٠٩،ص٢٥).

تَرُصُّ هذه المقطوعة الشعرية سلسلةً من الأفعال الدالة على وجود ذات يطاردُها آخر. تأخذُ هذه الأفعال صيغة أفقية ممتدة على بياض السطر - كمؤشر لامتداد رحلة شقاء هذي الذات على مكان إقامتها- كما تَتَابَعُ دون فاصل؛ لِتُحِيْل إلى اختناق صاحبتها بها.

والغريب في هذه القطعة - المتشكِّلة من سلسلة أفعال متراصَّة- هو غياب أفعال الثبات، والقدرة على التصرف؛ فالذات الشاعرة هنا في أعلى مستويات ضعفها؛ من الهرولة، إلى الركض... إلى العواء... إلى الإغماء. لقد تسبب ذلك الآخر في افساد سكنى الذات الشاعرة، وفي تحويل مكان إقامتها - داخل النص- إلى مسرح عبثي لتعذيبها.

كلَّما تقدَّمَ لا يلغي تجلَّد الذات الشاعرة، وتفاؤلها - من حين إلى آخر- في بعض مفاصل القصيدة؛ كما هو حالها في هذا المقطع الشعري:

لا أَقول : الحياة بعيداً هناك حقيقيَّةٌ
وخياليَّةُ الأمكنةْ
بل أقول : الحياة، هنا، ممكنةْ
(٢٠٠٩،ص٣٢).

استعملُ الشاعرُ اسمَ الإشارة "هناك"؛ لنفي أفضلية الإقامة في المكان البعيد، كما استعمل في – البيت الأخير– اسم الإشارة "هنا"؛ للتأكيد على صلاحية المكان القريب –الذي هو موطن الشاعر– للإقامة. فبناء المقطع الشعري بالإجمال توثيق لإمكانية الحياة في جغرافية الشاعر المُتصدِّعة.

وما قيل عن المقطع السابق يقال عن مقطع آخر جاء فيه:

حين تبدو **السماءُ رماديّةً**
وأَرى **وردة** تَتَأَتْ فجأةً
من شقوق جدارْ
لا أقول : السماء رماديّةٌ
بل أطيل التفرُّس في **وردةٍ**
وأَقول لها : يا له من نهارْ! (٢٠٠٩،ص٣٢).

يُضْمِرُ المقطعُ درجةً عالية من التفاؤل؛ ففي البيت الأول تمتدُّ السماءُ الرمادية كسقف يعلو جميع مفردات المقطع مغمورة بإحساس الكآبة، وعدم الوضوح؛ ليقابلها الشاعر في الأبيات اللاحقة بالوردة؛ التي يستمد منها تفاؤلَه؛ واستحسانَه لجمال الحياة، وتجددها.

إذن، القصيدة محملة بنسق تفاؤل يتبدَّى – في نسيج النص– من موضع إلى آخر؛ غير أن حضور هذا النسق محدود جدا إذا ما قورن بالنسق المقابل له؛ الذي شكلَّ ظاهرة لافته للانتباه في بناء القصيدة، حسب تقدير الباحث.

تشكيل الذات الشاعرة لمكان إقامتها، وتحديد سكناه بالنفي لا يعني أن القصيدة تحولت إلى بوق فني ينتج قانون الآخر الضد؛ بقدر ما يحملُ دلالةَ وفاء الشاعر لتفاصيل تجربته مع هذا الآخر لحظة الكتابة.

٢- تَشَكُّل الذات الشاعرة بِتَشْكِيْل الآخر لها في بناء نسيجها الاجتماعي

مثلما مارس الآخر سلطته التوجيهية على الذات الشاعرة، وهي تبني مكان إقامتها في قصيدة "لاعب النرد"، أملى عليها أيضا كيف تُشَكِّل نسيجَها الاجتماعي.

في البداية يصاحبُ النصُ بين تشكيله للذات الشاعرة وتشكيله لجماعتها، الموسومة بالضعف، والاستلاب:

وُلدتُ إلى جانب البئرِ
والشجراتِ الثلاثِ الوحيدات كالراهباتْ
وُلدتُ بلا زَفّةٍ وبلا قابلةْ
وسُمِّيتُ باسمي مُصَادَفَةً (٢٠٠٩،ص٢١).

يفتتح الشاعر البيت الأول من هذا المقطع بعملية ولادته " وُلدتُ " – المُكَلَّفَة بضمِّه إلى عائلته في أول مشهد حياتي– ثم يَرْدِفُها في البيت الرابع بعملية تسميته" وسُمِّيتُ باسمي "؛ المُحدِّدة لهويته الفردية بين أفراد مجتمعه. لتنتشر بعدها العديد من الأسماء المُشكِّلة لحضور عائلته في النص، التي منها لمجرد التمثيل : (العائلة،

الأب، الأم، الجدة، الأخت، الأخوة، الفتاة التي أحبها، الأصدقاء)؛ كما هو توزُّعها في هذه المقاطع:

- وُلدتُ بلا زَفّةٍ وبلا قابلةْ
وسُمِّيتُ باسمي مُصَادَفَةً
وانتميتُ إلى **عائلةْ**
مصادفَةً، (٢٠٠٩،ص٢١).
- ثانياً - خجلاً في مخاطبة **الأمِّ والأَبِ والجدَّة** – الشجرةْ (٢٠٠٩،ص٢١).
- كان يمكن أن لا أكونْ
كان يمكن أن لا يكون أَبي
قد تزوَّج **أُمي** مصادفةً
أَو أكونْ
مثل **أُختي** التي صرخت ثم ماتت
ولم تنتبه
إلى أَنها وُلدت ساعةً واحدةْ
ولم تعرف **الوالدة**... (٢٠٠٩،ص٢٢).
- وخفتُ كثيراً على **إخوتي وأَبي**(٢٠٠٩،ص٢٤).
- كان يمكن ألاَّ أُحبّ **الفتاة** التي
سألتني : كمِ الساعةُ الآنَ ؟
(٢٠٠٩،ص٢٧).
- كان يمكن أن لا أكون
وأن تقع القافلةْ
في كمين، وأن تنقص **العائلةْ**
ولداً، (٢٠٠٩،ص٣٠).

تتضمَّنُ المقاطعُ السابقة التسميات الدالة على تشكُّلِ عائلة الشاعر - في النص- من ناحية، والجمل الدالة على طبيعة هذا التشكل من ناحية ثانية؛ كالجملة التي جاء فيها: " وُلدتُ بلا زَفّةٍ وبلا قابلةْ"، والتي من دلالاتها :

١- محدودية أفراد أسرة الشاعر؛ فالمقطع يثبت خلو مشهد ولادة الشاعر من القابلة؛ المُكلِّفة بالإشراف على عملية التوليد، ومن الجماعة المُحْتَفِلَة بطقوس الولادة. ويتفاعلُ مع قلَّة الحضور البشري - في النص- محدوديَّة عناصر الحياة المُحيطة بالعائلة؛ فالشجرات الثلاث، التي ولد الشاعر بجوارها "وحيدات كالراهباتْ".

٢- هامشية أسرة الشاعر، وقدريتها، وتدني مستوى نشاطها الفكري؛ فحياة الشاعر عبارة عن سلسلة من الصدف:
ولادته، انتمائه إلى العائلة، تسميته، نجاته من حادث الباص، وشر العسكر، وخطر الذئاب، لقاؤه بحبيبته:

- **وُلدتُ** [...]
وسُمِّيتُ باسمي **مُصَادَفَةً**
وانتميتُ إلى **عائلةْ**
مصادفَةً،، (٢٠٠٩،ص٢١).
- **ليس لي أَيُّ دورٍ بما كنتُ**
كانت **مصادفةً** أَن أكونْ
ذَكَراً...، (٢٠٠٩،ص٢٢).
- كانت مصادفة أَن أكون
أنا الحيّ في **حادث الباصِ**
حيث تأَخَّرْتُ عن رحلتي المدرسيّةْ،
(٢٠٠٩،ص ص ٢٢-٢٣).

- **نجوتُ مصادفةً** : كُنْتُ أَصغرَ من هَدَف عسكريّ
وأكبرَ من نحلة تتنقل بين زهور السياجْ،
(٢٠٠٩،ص٢٤).
- ومن حسن حظّيَ أن الذئاب اختفت من هناك
مُصَادفةً، أو هروباً من الجيشِ
(٢٠٠٩،ص٢٥).
- **كان يمكن ألاَّ أُحبّ الفتاة التي سألتني** : كمِ الساعةُ الآنَ ؟
لو لم أَكن في طريقي إلى السينما...
كان يمكن ألاَّ تكون خلاسيّةً مثلما
هي، أو خاطراً غامقاً مبهما...
(٢٠٠٩،ص٢٧).

وبالمثل حياة أسرة الشاعر عبارة عن عدد من العمليات، التي تمَّتْ من قبيل الصدفة: كزواج أبيه بأمه، وولادة أخته، ثم وفاتها بعد ساعة:

كان يمكن أن لا يكون أَبي
قد تزوَّج أمي مصادفةً
أَو أكونْ
مثل أُختي التي صرخت ثم ماتت
ولم تنتبه
إلى أَنها وُلدت ساعةً واحدةْ
ولم تعرف الوالدةْ... (٢٠٠٩،ص٢٢).

٣- رداءة المستوى الصحي لعائلة الشاعر:

- وانتميتُ إلى عائلةْ
مصادفَةً،
ووَرِثْتُ ملامحها والصفاتْ
وأَمراضها:
أَولاً - خَلَلاً في شراينها
وضغطَ دم مرتفعْ (٢٠٠٩،ص٢١).
- ثالثاً - أَملاً في الشفاء من الانفلونزا
بفنجان بابونج ساخن (٢٠٠٩،ص٢٢).

٤- ضعف عائلةَ الشاعرِ، ومحدودية قدرتها، وملازمة الخوف لها :

وخفتُ كثيراً على إخوتي وأَبي
وخفتُ على زَمَن من زجاجْ
وخفتُ على قطتيَ وعلى أَرنبي
وعلى قمر ساحر فوق مئذنة المسجد العاليةْ
وخفت على عِنَبِ الداليةْ (٢٠٠٩،ص٢٤).

٥- خمولُ نشط عائلة الشاعر وقلَّة بهجتها :

" رابعاً - كسلاً في الحديث عن الظبي
والقُبَّرة
خامساً - مللاً في ليالي الشتاءْ" (٢٠٠٩، ص٢٢).

٦- تدني المستوى الإبداعي لعائلة الشاعر:

" سادساً - فشلاً فادحاً في الغناءْ...".
(٢٠٠٩،ص٢٢).

إجمالُ هذا التفصيل أن جماعة الذات الشاعرة تشكلت في قصيدة "لاعب النرد" بالمواصفات العامة الآتية:

١- الهامشية.
٢- القدرية.
٣- الضعف.
٤- التخلف.
٥- محدودية الإبداع، والابتكار.

إذن لم تستحضر الـذاتُ الـشاعرة جماعتهـا إلى قصيدة "لاعب النرد"؛ لتعيد تركيبها كما ترجو - مثلما عودتنا في أعمال سابقة - وإنما لِتُشَكِّلَها وفـق قانون هذا الآخر الـضد المُنْخَـرِط في بنيـة الـنص ضعيفة، متخلفة، ممزقة، محدودة القـدرة، هامـشية الحضور، قدرية المسار.

٣- تَشَكُّل الذات الشاعرة بِتَشْكِيْل الآخر لهـا في بناء علاقاتها الشخصية (علاقة الحب)

مثلما شكلت الذات الشاعرة مكـان إقامتهـا، ونسيجها الاجتماعي في قـصيدة "لاعـب النـرد" وفـق قـانون الاخـر الـضد - المنخـرط في نـص القـصيدة - شـكلت أيـضا علاقاتهـا الشخـصية؛ وعلى وجه التعيين (علاقـة الحـب) المتناغمـة مـع المـستويات الأخـرى - التـي عمـل الآخـر عـلى تشكيلها- كما هو حالها في هذا المقطع:

عندما كنت أَقرأ في الليل قصَّةَ حُبٍّ
تَقمَّصْتُ دور المؤلف فيها
ودورَ الحبيب - الضحيَّةْ
فكنتُ شهيد الهوى في الروايةِ
والحيَّ في حادث السيرِ (٢٠٠٩،ص٢٣).

يتقمصُ الشاعر في البيت الثالث من المقطـع " دورَ الحبيـب - الـضحيَّةْ "؛ ليتنـاغم في وضـعيته هذه مع وضعيته في البيت الأخير، الذي يـردُ فيـه بوصفه الضحية الناجية من "حادث السير".

ويزدادُ التناغمُ بـين هـذين المـستويين؛ حـين تقومُ علاقـات الـشاعر العاطفيَّـة عـلى الـصدفة؛ لتماثل بـذلك نجاتـه مـن أحـداث الخطـر، التـي يعرضه لها ذلك الاخر من حين إلى حين:

كان يمكن ألاَّ أُحبّ الفتاة التي
سألتني : كم الساعةُ الآنَ ؟
لو لم أَكن في طريقي إلى السينما...
كان يمكن ألاَّ تكون خلاسيّةً مثلما
هي، أو خاطراً غامقاً مبهما...
(٢٠٠٩،ص٢٧).

لقد اكتسب الشاعر من الآخـر الـضد المُوجِّـه لبنية القصيدة يَقِيْنِيَّة كونه مسكينا - حتى في حظه مع الحب- وبات هذا التصور جـزءا مـن تكوينـه النفـسي، ومـن قناعاتـه العقليـة؛ فالحـب "حـظ المساكين" كما هو ناطقُ آخر بيت من هذا المقطع - المُفَصِّل لعلاقة الذات الشاعرة بالحب- :

هكذا تولد الكلماتُ. أُدرِّبُ قلبي
على الحب كي يَسَعَ الورد والشوكَ...
صوفيَّةٌ مفرداتي. وحسِّيَّةٌ رغباتي
ولستُ أنا مَنْ أنا الآن إلاَّ
إذا التقتِ الاثنتان :
أَنا، وأَنا الأنثويَّةُ
يا حُبّ ! ما أَنت ؟ كم أنتَ أنتَ
ولا أنتَ. يا حبّ ! هُبَّ علينا
عواصفَ رعديّةً كي نصير إلى ما تحبّ
لنا من حلول السماويِّ في الجسديّ.
وذُبْ في مصبّ يفيض من الجانبين.
فأنت - وإن كنت تظهر أَو تَتَبطَّنُ -
لا شكل لك
ونحن نحبك حين نحبُّ مصادفةً
أَنت حظّ المساكين (٢٠٠٩،ص ص ٢٧-٢٨).

ولا يختلف الحب كثيرا عن الآخر - المقابل للشاعر والمُعَنِّي له- في كونه مسكونا أيضا بالكذب، ومحملا بالمخاطر؛ مادام " يأتي ويذهب كالبرق والصاعقة " :

يقول المحبُّ المجرِّبُ في سرِّه:

هو **الحبُّ كذبتنا** الصادقةْ

فتسمعه العاشقةْ

وتقول : **هو الحبّ، يأتي ويذهبُ**

كالبرق والصاعقة (٢٠٠٩،ص٢٨).

وفي مقطع آخر تجاورُ مفردةُ (الحب) مفردةَ (الموت) :

من سوء حظّيَ أَني نجوت مراراً

من **الموت حبّاً**

ومن حُسْن حظّي أنيَ ما زلت هشاً

لأدخل في التجربةْ! (٢٠٠٩،ص٢٨).

الأصل أن يفضي الحب بالشاعر إلى الحياة، ونشوتها، وجمالها، ولكنه هنا يتَّفِقُ مع الآخر الضد؛ حين يأتي متفاعلا في النص مع الموت.

الشاعر مُسَلِّمٌ بتنصيب نفسه ضحية في جميع تشكُّلاته؛ كما عوده ذلك الآخر، حتى في علاقته العاطفية. وهي بطبيعتها علاقة قلقة، غير مستقرة، قائمة على الصدفة، والقدرية، لم يخطط لها، ولم يسبق له أن فكر فيها.

وهكذا تمظهرت سلطة الاخر الضد على الذات الشاعرة في قصيدة "لاعب النرد" في تشكيلها لثلاثة من مستويات تكوينها - وفق قانونه- هي:

١- مكان إقامتها.

٢- نسيجها الاجتماعي.

٣- علاقاتها الشخصية.

ومدلول هذا أن الذات الشاعرة اعتمدت في تشكيل الأنساق البانية لحضورها في نسيج قصيدة "لاعب النرد" آلية الآخر الضد؛ فعلى المستوى الأول شكلت مكان إقامتها في النص بوصفه مكانا لنفيها، وحصارها، وموتها، وعلى المستوى الثاني شكلت نسيجها الاجتماعي هامشيا، ضعيفا، قدريا، ممزقا، عاجزا عن احتوائها.

ولا يختلف عن سابقية المستوى الثالث، الذي شكَّلت فيه الذاتُ الشاعرة علاقاتها الشخصية مضطربة، قلقة، غير مستقرة؛ حيث قدَّمتْ نفسها في (علاقة الحب) - لمجرد التمثيل- بوصفها ضحية يتناغم عذابها العاطفي على يد الحبيب مع عذابها الوجودي على يد هذا الآخر الضد.

ثانيا: دواعي تشكُّل الذات الشاعرة بتشكيل الآخر لها في قصيدة (لاعب النرد)

ثمة سؤال يطرح نفسه في هذا الموضع من البحث مؤداه : ما مبررات تمكين الذات الشاعرة لهذا الآخر -المنخرط في خطابها الشعري- من تشكيلها في بنية قصيدة "لاعب النرد" وفق قانونه -المقابل في طبيعته لقانونها- على خلاف حالها معه في معظم الأعمال السابقة؟

تفصح الكثير من دوال قصيدة "لاعب النرد" أن شعور الذات الشاعرة بهامشيتها، وبضعفها هو ما أناخها لسلطة هذا الآخر، وما مكَّنه من تشكيلها في نسيج خطابها وفق قواعده.

وبشيء من التفصيل عودتنا ذات محمود درويش في جُلِّ أعمالها السابقة أن تَحْضُرَ في قصيدتها الشعرية بوصفها ذاتا محورية، وكلَّما عداها هامشي، ثانوي؛ إنها تعي أن خطابها الشعري هو سلطتها القوية - المُمَكِّنَة لها من استحضار العالم، واخضاعه لرؤيتها- وهو قوتها النافذة؛ القادرة مجازيا على هزيمة كل خصم يبلغُ بحجم خطورته الآخر الضد، أو يتجاوزُه، وقد سبقَ لها في "جدارية محمود درويش" أن نازلت (الموت)؛ وعملت على تعطيله من حمولته المُقوِّضة للحياة؛ وشحنه بحمولة بديله معاضدة لها :

سأقول: صبوني بحرف النون
حيث تَعُبُّ روحي
سورة الرحمن في القرآن
وامشوا صامتين معي
على خطوات أجدادي
ووقع الناي في أزلي
ولا تضعوا على قبري البنفسج
فهو زهر المحبطين
يذكر الموتى بموت الحب قبل أوانه
وضعوا على التابوت سبعَ سنابلٍ خضراءَ
إن وجدت،
وبعضَ شقائقِ النعمانِ
إن وجدت (درويش، ٢٠٠١، ص٢٢)

واجهت الذاتُ الشاعرة الموتَ في هذا المقطع بعمليتين: عَطَّلَتْه في العملية الأولى من وحشيته - ومن مفهومه السائد، وكل ما يقود إليه بصلة، كزهر "البنفسج "؛ الذي تم التعارف عليه بوصفه زهر عزاء- وحملته في العملية الثانية بدوال الحياة، الموضوعة على التابوت؛ التي منها "سبع سنابل خضراء"، و" شقائق النعمان"؛ وهي بذلك تهيئه لمصاحبتها في المقطع اللاحق:

أيها الموت انتظر! حتى أُعِدُّ
حقيبتي : فرشاةَ أسناني، وصابوني
وماكنة الحلاقة، والكولونيا، والثيابَ
هل المناخ هناك معتدلٌ؟ وهل
تتبدل الأحوال في الأبدية البيضاء،
أم تبقى كما هي في الخريف وفي
الشتاء؟ وهل كتابٌ واحدٌ يكفي
لتسليتي مع اللا وقت، أم أحتاجُ
مكتبةً؟ وما لغة الحديث هناك،
دارجة لكل الناس أم عربيةٌ
فصحى (٢٠٠١،ص ٢٢-٢٣).

بدلا من أن تهرب الذات الشاعرة من ملاقاة الموت في هذا المقطع تبادر بدعوته في رحلة استكشافية لعالمه مُعِدَّة لهذه الرحلة ما تحتاج من التجهيزات الجسدية - كماكنة الحلاقة، والكولونيا، والثياب- ومن التجهيزات الذهنية كمجموعة الأسئلة المتعلقة بأحوال المناخ هناك، والطقس، وطبيعة التعامل مع القراءة، والمعرفة : "هل كتاب واحدٌ يكفي [...]أم أحتاج مكتبة؟ وما لغة الحديث هناك، دارجةٌ لكل الناس أم عربية فصحى؟ ".

تَمَاسُكُ الذات الـشاعرة في هـذا الـنص جَـلِّيٌّ وهي تخوض تجربتها مع الموت، الذي استحضرته إلى خطابها بقصد إخضاعه لسلطتها الفنيـة؛ فهـي صاحبة الحضور المركزي، و السيادة النافـذة عـلى مختلف عناصر النص، حتى وإن كان هذا العنـصر هو الموت، والشواهد المماثلة لهذا الشاهد الشعري في أعمال الشاعر كثيرة. وبخلاف ما تَقَدَّمَ تنخـرط هذي الذات الشاعرة في قـصيدة "لاعـب النـرد" بوصفها ذاتـا هامـشية، ابتـداء بالعنونـة "لاعـب النرد" المُرتكِزَة في بنائهـا عـلى شخـصية (لاعـب النرد

.....

صوفيَّةٌ مفرداتي. وحسِّيَّةٌ رغباتي

ولستُ أنا مَنْ أنا الآن... (٢٠٠٩، ص ص ٢٦-٢٧).

في قصيدة "لاعب النرد" أضحت علاقة الشاعر بخطابه الشعري قدريَّة كبقية قضايا حياته - لا تخضع لقوة الاختيار، أو لرؤيا واعية- تستمد توجيهها من الآخر الضد، الذي أحالها من كتابة فاعلة إلى بكائية حزينة حبرها الدم؛ كما هي في هذا المقطع:

كان يمكن أن لا أكون
وأن تقع القافلةْ
في كمين، وأن تنقص العائلةْ
ولداً،
هو هذا الذي يكتب الآن هذي القصيدةَ
حرفاً فحرفاً، ونزفاً فنزفاً
على هذه الكنبةْ
بدمٍ أسود اللون، لا هو حبر الغراب
ولا صوتُهُ،
بل هو الليل مُعْتَصراً كُلّه
قطرةً قطرةً، بيد الحظِّ والموهبةْ (٢٠٠٩، ص٣٠).

يحيل ظاهر النص إلى حديث الذات الشاعرة عن حالها، وعلاقتها بقصيدتها، غير أن باطنه يضمر توجعها من فعل ذلك الآخر الضد؛ الذي جعل من حياتها مخاطرة، ومن قصيدتها سمفونية عزاء؛ فالقصيدة مبنية على استحضار المقابلة بين طرفين: أولهما الذات الشاعرة، وثانيهما الآخر. تَعَطُّلُ الطرف الأول من قُدْرَةِ الفعل -التي أمتلكَهَا الطرفُ الثاني- أفضى به إلى رفض كيانه، والتذمر منه؛ والإقرار بدونيته، وبشكل عام بهامشيته.

عودتنا الكثير من قصائد درويش السابقة على الاعلاء من قيمة الذات الشاعرة؛ مقابل الاقرار بدونية من يعارضها. فما الذي أفضى بهذه الذات في قصيدة "لاعب النرد" تحديدا إلى التسليم بهامشيتها ؟

ترسل قصيدة "لاعب النرد" شارات تفصيلية لعاملين أساسيين أفضيا بالذات الكاتبة إلى الشعور بهامشيتها، هما:

١- إحساس الذات الشاعرة بانكسارها، وتصدعها على المستوى الفردي.

٢- إحساس الذات الشاعرة بانكسارها، وتصدعها على المستوى الجماعي، كما هو إيعاز هذا المقطع:

وُلدتُ إلى جانب البئرِ والشجراتِ الثلاثِ
الوحيدات كالراهباتْ
وُلدتُ بلا زَفّةٍ وبلا قابلةْ
وسُمِّيتُ باسمي مُصَادَفَةً
وانتميتُ إلى **عائلةْ**
مصادفَةً،
ووَرِثْتُ ملامحها والصفاتْ
وأمراضها:
أولاً - خَلَلاً في شراينها
وضغطَ دمٍ مرتفعْ
ثانياً - خجلاً في مخاطبة الأمِّ والأَبِ

والجدَّة – الشجرةْ
ثالثاً – أَملاً في الشفاء من الانفلونزا
بفنجان بابونج ساخن
رابعاً – كسلاً في الحديثِ عن الظبي والقُبَّرة
خامساً – مللاً في ليالي الشتاءْ
سادساً – فشلاً فادحاً في الغناءْ... (٢٠٠٩، ص ص٢١-٢٢).

يَقُودُنَا المقطعُ السابق إلى أن قصيدة "لاعب النرد" مسكونة بذات مَهْزُومَة بائسة، انكسارُها الفردي موصول بانكسارها، وتصدعها الجماعي؛ الذي من مؤشراته – في المقطع– محدودية الحضور البشري؛ فالبيئة التي احتضنت ولادة الشاعر متواضعة فقيرة –لا تحظى حتى بتواجد القابلة ناهيك عن المشفى– تتكون من "البئر"، و"الشجرات الثلاث". وهي بهذه القلة تبدو وكأنها بقايا، أو أثر لمجتمع إنساني متهالك، طحنته أحداث العنف، التي من دوال حضورها في القصيدة : "حادث الباص"، و"المجزرة".

الأصل أن تستحضر الذات الشاعرة محيطها الاجتماعي في القصيدة؛ لتعيد بناءه شعريا وفق الصيغة الجمالية المثلى التي تحلم بها؛ إلا أن ذلك لم يتحقق؛ لأن بناءها له في النص بهذه الكيفية المتصدعة على صلة وثيقة بتصدع بنيتها الفردية لحظة الكتابة، وعلى وجه التعيين الجسدية؛ فقد كتب الشاعر هذه القصيدة في المرحلة المتأخرة من عمره؛ بعد تعرضه لسلسلة من الأزمات الصحية، والانهزامات الجسدية، التي انتهت بفجيعة وفاته " بعد حدوث مضاعفات لعملية القلب المفتوح " (العربية نت، ٩/ ٨/ ٢٠٠٨)، "في الولايات المتحدة الأمريكية يوم السبت ٩ أغسطس ٢٠٠٨ [...] في مركز تكساس الطبي " (بدوي ٩/ ٨/ ٢٠١٧).

تنتشر الدوال المؤكدة لهذا التأويل في مختلف مقاطع قصيدة "لاعب النرد"، في طليعتها:

١- انْخِرَاطُ الذات الشاعرة في القصيدة متفاعلة مع أوجاعها المُعَقَّدَة – التي منها خلل الشرايين " خَلَلاً في شراينها وضغطَ دمٍ مرتفعْ "– والبسيطة كـ" الانفلونزا ".

٢- انخراطُ الذات في القصيدة مَلُوْلَةً، كسولة متراخية حتى في حديثها "عن الظبي والقبرة"؛ وجميع هذه الحالات غالبا ما تلازم وضعية الذات المُترديَّة صحيًّا.

٣- استدعاء الذات لبعض مشاهد بؤسها القديمة؛ المتناغمة مع سوء حالتها الصحية لحظة كتابة القصيدة، ابتداء بمشهد ولادتها؛ الذي كان أقرب إلى مشهد العزاء منه إلى مشهد ولادة الذكر العربي في بيئته؛ المعروفة ببهجتها في استقباله، وببؤسها في استقبال المولودة الأنثى.

٤- مُصَاحَبَةُ الخوف للذات الشاعرة في نسيج النص :

ومشى الخوفُ بي ومشيت بهِ
حافياً، ناسياً ذكرياتي الصغيرة عما أُريدُ
من الغد – لا وقت للغد– (٢٠٠٩، ص٢٤).

٥- كثافةُ بلورة الذات الشاعرة لمشاهد الموت؛

التي يُكْثِر من تخيُّلِهَا كلُّ من يتهاوى جسديا، ويخشى ملاقاة نهايته :

- كان يمكن أن لا يكون أَبي
قد تزوَّج أُمي مصادفةً
أَو أكونْ
مثل أُختي التي صرخت ثم ماتت
ولم تنتبه
إلى أَنها وُلدت ساعةً واحدةْ
ولم تعرف الوالدةْ ...
أَو : كَبَيْض حَمَام تكسَّرَ
قبل انبلاج فِراخ الحمام من الكِلْسِ (٢٠٠٩، ص ٢٢).
- من سوء حظّيَ أَني نجوت مراراً
من الموت حبّاً (٢٠٠٩، ص٢٨).
- ومصادفةً، صار منحدر الحقل في بَلَدٍ
متحفاً للهباء...
لأن ألوفاً من الجند **ماتت** هناك
من الجانبين (٢٠٠٩، ص٣٣).

ويرتبط باستدعاء الذات الشاعرة لمشاهد الموت استحضارها لكلِّ ما يُفضي إلى تحقُّقِه، مثل المَجَازِر، وسقوط الطائرة، وطلقة البندقية :

- ربحت مزيداً من الصحو
لا لأكون سعيداً بليليتيَ المقمرةْ
بل لكي أَشهد المجزرةْ (٢٠٠٩، ص٢٤).
- **كان يمكن أَن تسقط الطائرةْ**
بي صباحاً،
ومن حسن حظّيَ أَني نَؤُوم الضحى
فتأَخَّرْتُ عن موعد الطائرةْ
- كان يمكن، لو كنت أَبطأَ في المشي،
أَن تقطع البندقيّةُ ظلِّي (٢٠٠٩، ص٣٤).

تومئ هذه الدوال - المنتشرة بغزارة في خلايا النص - إلى أن التصدُّع الجسدي؛ الذي فَتَكَ بمحمود درويش قبيل وفاته هو العامل الأول المُتَسَبِّب بإضعاف منازلة الذات الشاعرة للآخر الضد في نسيج قصيدة "لاعب النرد"، والمُلْزِم لبقية العوامل الأخرى على التفاعل معه، والاشتغال وفق هذه الآلية.

إثْبَاتُ صِدْق هذا الافتراض يقودُنا إلى افتراض أوسع؛ مؤداه أنَّ لما تَشْهَد الذاتُ الشاعرة من انكسارات داخل النص علاقة مباشرة بما تشهد من انكسارات خارجه، وهذا ما يَجِب مُراعاته والتَفَطُّن له؛ فما يحدث داخل القصيدة على صِلَة وثيقة بما يحدث خارجها لحظة الكتابة؛ ولهذا فمعرفة الكثير من تفاصيل العملية الإبداعية مرهون بعودة الباحث إلى ما قبل النص حينا - وحسب نظرية المتلقي- إلى ما بعده حينا آخر؛ وذلك ما أضطر الخطاب الواصف إلى توسيع قراءته للنصوص الأدبية، من قراءة مُتَمَرْكِزَة في طرف من أطراف العملية الإبداعية إلى قراءة مُؤسَّسِيَّة تراعي جميع الأطراف (المبدع - النص- المتلقي)، وما أوحى لبعض التنظيرات الحديثة - كتنظيرات إيزر- بـ"محاولة التوفيق بين سلاسل مختلفة وواسعة من النظريات وإدماجها في نظرية قراءة شمولية تُنْصِفُ كلَّ عناصر التواصل، أي المُؤلِّف، والنص، والقارئ، والعالم"(الكدية، ١٩٩٥، ص٤١)، وتقدمها

مجتمعة في نموذج واحد هو جمالية التجاوب.

وبالإجمال فقد اسْتَجْلَبَتْ الذاتُ الشاعرة هذا الآخر إلى قصيدة "لاعب النرد" لا لتعيد تشكيله كما عودتنا في كثير من خطاباتها السابقة؛ وإنما لتعترف له بهامشيتها، وبتصدعها على المستويين: الفردي، والجماعي؛ ومن ثمة لِتُمَكِّنه من تشكيلها في نسيج نصها – حسب قانونه لا قانونها – متصدعة، منفية؛ تحت تأثير انكسارها الجسدي، الذي سَبَقَ وفاتها.

الخاتمة

انطلقت الدراسة من فرضية مؤداها أن آخر قصيدة كتبها الشاعر محمود درويش، وعنونها بـ"لاعب النرد"، شهدت تحولا بنائيا جديرا بالمساءلة النقدية؛ حيث استجلبت إلى نسيجها الآخر الضد –الموسوم بمقابلة تكوينه وموقفه لتكوين وموقف الشاعر الجمالي– لَـيُمْلِي على الذات الشاعرة كيف تتشكل في خطابها الشعري–وفق قانونه– هامشية، متصدعة، وليس ليعلن امتثالَه لسلطتها الفنية، كما عودتنا في جلِّ قصائدها السابقة.

أملت طبيعة الموضوع على الباحث الاستضاءة بآلية الخطاب الشعري – وفق تنظيرات الناقد الفرنسي هنري ميشونيك– الموسومة في استنطاقها للنص بمراعاة علاقته البنائية بالذات الشاعرة.

شَرَعَ البحثُ مسارَه في التحقُّق من أن الذات الشاعرة قد شكَّلَتْ ثلاثة من مستويات تكوينها في قصيدة "لاعب النرد" بتشكيل هذا الآخر لها –أو وفق قانونه– وهذه المستويات هي: مكان إقامتها، ونسيجها الاجتماعي، وعلاقاتها الشخصية. بعدها كشفت الدراسة عن الدواعي المُنْتِجَة لهذا التحول البنائي اللافت للانتباه – الذي شَهِدَتْهُ بِنْيَةُ قصيدة "لاعب النرد"– والمُتَمَثِّلَة بخلاصة مؤداها: أن للانكسارات التي تَلْحَقُ بالذات الشاعرة داخل النص صِلَةٌ وثيقة بتجربتها الجسدية لحظة الكتابة خارجه؛ فقد كَتَبَ محمود درويش هذي القصيدة قُبَيْل وفاته، وجسدُهُ يشهدُ سقوطَه، واحتضارَه؛ فجاءَتْ وكأنَّها اعلان عن انهياره بين هذا الآخر الضد من ناحية، والموت من ناحية ثانية، بخلاف جُلَّ القصائد القديمة التي كتبها وهو في مراحل سلامته الجسدية؛ فتضمنت قوة ندِّيَّته لمقابله المتشكل في بنية الخطاب الشعري.

لقد رصدت الذات الشاعرة في قصيدة "لاعب النرد" أعلى مستويات قلقها تجاه نفسها وتجاه الاخر الضد المنخرط في خطابها الشعري، كما أَرَّخَتْ لآخر معارك المحو، والاثبات الدائرة بينها وبينه، بعيدا عن المرتكزات الأيديولوجية في تحديد ما يوجد بينهما من بَيْنِيَّة؛ فعدو هذه الذات في هذي القصيدة هو بالإجمال عدو الحياة، بغض النظر عن انتمائه الوطني، أو القومي، أو الديني؛ وهذا ما أعلى من قيمة هذا العمل الشعري – المختار كمتن– لاختبار الفرضية.

قائمة المصادر والمراجع

أولا : العربية القديمة والحديثة :

ابن رشيق، أبو علي الحسن. (١٩٧٢). العمدة (الجزء الأول).ط ٥. بيروت: دار الجيل.

أدونيس (علي أحمد سعيد). (١٩٨٥). سياسة الشعر. بيروت: دار الآداب.

البازغي، سعيد. (١٩٩٩). مقاربة الآخر مقارنات أدبية. ط١. القاهرة: دار الشرق.

البنا، حسن. (٢٠٠٨). قراءة الآخر/ قراءة الأنا. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، العدد١٧٦. (نسخة إلكترونية). استرجاع في ١٣ سبتمبر ٢٠١٨ من:
http://www.fonxe.net/vb/showthread.php?p=1209100

بنيس، محمد:

- (١٩٨٩). الشعر العربي الحديث (التقليدية). ط١. الدار البيضاء: دار توبقال للتشر.
- (١٩٩٦). الشعر العربي الحديث(الشعر المعاصر). ط٢. الدار البيضاء: دار توبقال.
- التونجي، محمد. (١٩٩٩).المعجم المفصل في الأدب (ج١). ط٢. بيروت: دار الكتب العلمية.

درويش، محمود:

- (١٩٦٠). عصافير بلا أجنحة. (د.ط). بيروت: دار العودة.
- (١٩٩٥). لماذا تركت الحصان وحيدا. (د.ط). بيروت: رياض الريس.
- (٢٠٠١). جدارية محمود درويش. ط٢. بيروت: رياض الريس.
- (٢٠٠٥). الديوان: الأعمال الأولى (١،٢،٣). ط١. بيروت: رياض الريس. (نسخة إلكترونية). استرجاع في:١ أغسطس٢٠١٨ من:
ttps://www.goodreads.com/series/69334
- (٢٠٠٩). لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي. بيروت: دار رياض الريس. (نسخة إلكترونية). استرجاع في:١٢ سبتمبر ٢٠١٨ من:
https://download-literature-pdf-ebooks.com/23270-free-book

عبد النور، جبور. (١٩٨٤). المعجم الأدبي (القسم الأول). ط٢. بيروت: دار العلم للملايين.

علوش، سعيد. (١٩٨٥).معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة.ط١. بيروت - الدار البيضاء: دار الكتاب اللبناني- سوشبريس.

الكدية، الجيلالي. (١٩٩٥). تأويل النص الأدبي. ط١. الرباط: منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة محمد الخامس، سلسلة ندوات و مناظرات، رقم ٣٦.

ماجدولين، شرف الدين. (٢٠١٢). الفتنة والآخر: أنساق الغيرية في السرد العربي. الرباط: دار الأمان.

ثانيا :المعربة والأجنبية:

دريدا، جاك. (٢٠٠٨). أحادية الآخر اللغوية. ط١. ترجمة عمر مهيبيل. الجزائر: الدار العربية للعلوم.

كليمان، كاترين ب. (١٩٨٨). جاك لاكان. مجلة بيت الحكمة، مجلة مغربية للترجمة في العلوم الإنسانية، العدد٨، ملف العدد:جاك لا كان.

فوكو، ميشيل. (١٩٨٧). حفريات المعرفة. ط٢. ترجمة س. يفوت. بيروت: المركز الثقافي العربي. (النسخة الأصلية نشرت في عام ١٩٧٢).

ريكور، بول. (٢٠٠٥). الذات عينها كآخر. ترجمة ج. زيناتي. بيروت: المنظمة العربية للترجمة.(النسخة الأصلية نشرة في عام ١٩٩٠).

المركز الوطني للترجمة. (٢٠٠٨). معجم تحليل الخطاب. إشراف: ب. شارودو، و د.منغنو. ترجمة: ع. المهيري، وح. صمود. تونس: دار سيناترا. سلسلة اللسان. (النسخة الأصلية نشرت في عام ٢٠٠٢). (نسخة إلكترونية). استرجع في ١٣سبتمبر ٢٠١٨ من:

https://www.alarabimag.com/images/thumbs/14483.jpg

تودوروف، تزفيتان. (١٩٩٦). ميخائيل باختين والمبدأ الحواري. ط٢. ترجمة ف. صالح. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. (نسخة إلكترونية).استرجع في ١٣ سبتمبر ٢٠١٨ من:

https://www.ktobcom.com/2018/08/blog-post_382.html?

Meschonnic, Henri.(1982). Critique du Rythme. Paris : Editions Verdier.

ثالثا: مواقع إلكترونية:

بدوي، داليا. (٩/ ٨/ ٢٠١٧). تعرف على محمود درويش. جريدة. تاريخ الاسترجاع ٢٣/ ٣/ ٢٠١٨ من:

http://www.jarida.onl/1/Art/729 /

رحيل محمود درويش. (٩/ ٨/ ٢٠٠٨). العربية نت. تاريخ المشاهدة ١٥/ ٢/ ٢٠١٨:

https://www.alarabiya.net/articles/2008/08/09/54557.html