الحضور والغياب في ضوء النظرية التفكيكية لجاك دريدا
قصيدة (يطير الحمام) لمحمود درويش أنموذجاً

أ.م.د.كمال عبد الرزاق صالح

الجامعة المستنصرية / كلية التربية الاساسية / قسم اللغة العربية

ملخص البحث

الكلمات المفاتيح : التفكيكية – الحضور والغياب – محمود درويش

تهدف هذه الدراسة إلى سبر أغوار التحليل التفكيكي لموضوعة الحضور والغياب بوصفها إحدى المرتكزات الرئيسة في منطلقات جاك دريدا الفلسفية ، وقد سعيت لتطبيقها على قصيدة (يطير الحمام) للشاعر محمود درويش ، وتوصَّلَت هذه الدراسة إلى هيمنة الحضور والغياب على النص بصورة كاملة ابتداءً من عتبته العنوانية حتى آخر كلمة فيه ، مع بيان أنَّ الغياب هو المهيمن الأكبر ممّا أدّى إلى تنحّي المركز وصعود الهامش مكانه في مواضع مختلفة أشرت إليها في البحث .

Presence and Absence in the light of the deconstruction which belongs to Jacques Derrida

The poem " pigeons fly" by Mahmoud Darwish is taken as a pattern.

The research abstract Keywords: Deconstruction, Presence and Absence, Mahmoud Darwish

This study aims at exploring the depths of the deconstructive analysis of the presence and absence subject which is considered as one of the main premises in Jacques Derrida's philosophical cornerstones, so I have applied it on the poem "pigeons fly" which is written by the poet Mahmoud Darwish. This study showed the dominance of the presence and absence fully on the text, starting with the heading threshold till the last word in it, also it was brought to light that, absence is the greatest dominant which led to the departure of the center and the rise of the margin in its place in different situations I have mentioned in the research.

تعددت في مرحلة ما بعد الحداثة المناهج النقدية و الاتجاهات الفكرية و المدارس التحليلية التي تنوّعت استراتيجياتها في النظر إلى اللغة بوصفها مادة الخطاب و أداة التعبير ، وظهرت النظرية التفكيكية (Deconstruction) لتكون أكثرها إثارةً للجدل إذ أخذت أشكالاً متباينة و مظاهر عديدة ، فمرة تبدو موقفاً فلسفياً ، ومرة أخرى تكون استراتيجية سياسية أو فكرية ، ومرة ثالثة تبدو طريقة في القراءة (١) ، فقد وضعت التفكيكية بوصفها استراتيجية شاملة لتقويض مسلّمات الميتافيزيقيا الغربية التي سعى جاك دريدا إلى تفكيكها معتمداً مرجعيته من نيتشه الذي قدّم الحقيقة و المعنى بوصفهما في حالة تغير دائم كما قوّض كل الحقائق المطلقة ، و إنَّ الكثير من المصطلحات التي قدمها دريدا على علاقة وطيدة بما قدمه هيدغر ودي سوسير من مسطلحات ومفاهيم ، وربط التفكيك بأصوله هو دحض لصفة الثورية التي قام عليها عمل دريدا القائم على فكرة الاختلاف واللامركزية و الانتشارو التشتت ، وقد يبدو مصطلح التفكيك للوهلة الأولى بكونه يدل على ((الهدم و التخريب وهي دلالات تقترن عادة بالأشياء المادية و المرئية لكنه في مستواه الدلالي العميق يدل على تفكيك الخطابات و النظم الفكرية و الاستغراق فيها وصولاً إلى الإلمام بالبؤر الأساسية المطمورة فيها))(٢) .

ولمّا كان الحيز الذي يعمل فيه التفكيك هو اللغة (وهي اداة الخطاب اللغوي) ، فإنَّها تعمل بالتالي على انفكاك الارتباط الافتراضي بين اللغة وكل ما يقع خارجها أي إنكار قدرة اللغة على أن تحيلنا إلى أي شيء أو أي ظاهرة إحالة موثوق بها (٣) . وهذا و إن كان في ظاهره تهميشاً للغة و إسقاطاً لهيبتها ، فإنَّه بالنتيجة استثمار أسمى للإمكانات اللغوية وبيان قدرتها على توصيل معانٍ متعدّدة بتعدّد القراءات وتنوع متلقّيها .

وإذا دقّقنا النظر نجد أنَّ تعدد القراءات وما ينتج عنه من تنوع المعنى لايعني فوضوية العلاقة بين اللغة و أساليب استنطاقها واستراتيجيات البحث عن المعنى ، إذ يعمل التفكيك بوصفه طريقة معينة لقراءة النصوص ، أو بالأحرى إعادة قراءة الخطابات تقلب نظام النقد القائم على فكرة إنَّ أي نص لا بد من أن يمتلك نسقاً لغويّاً أساسيّاً بالنسبة لبنيته الخاصة التي تمتلك بدورها وحدة عضوية ، أو نواة ذات مدلول قابل للشرح (٤) ، من هذا المنطلق فإنَّ ما تحيل عليه كلمة تفكيك هو استراتيجية في قراءة النصوص الفلسفية منها والأدبية ، فهي قراءة تهدف إلى ((إيجاد شرخ بين مايصرّح به النص وما يخفيه ، فمشروع القراءة التفكيكية يقلب كل ما كان سائداً أي الفلسفة الماورائية))(٥) ، وبهذا تصبح مفردة القراءة بديلاً من الحقيقة المطلقة ذات الأصول الميتافيزيقية والعقلية القائمة على أحادية المعنى ونفي الآخر ، أي وبمعنى آخر إنَّ القراءة في ضوء المنهج التفكيكي تبيح إبراز الجانب الآخر من العقل ألا وهو اللا معقول كبنية معرفية بقيت حبيسة سلطة العقل (٦).

وهذا هو جوهر مقولات نيتشة وإن كان فكره منصباً على تقويض البنية اللاهوتية القائمة على المسلَّمات الغيبية .

ويرى علي حرب في كتابه (الممنوع والممتنع) وهو يتحدث عن مصطلح التفكيك بوصفه استراتيجية في القراءة تتجاوز ((منطوق الخطاب إلى ما يسكت عنه ولا يقوله ، إلى ما يستبعده ويتناساه ، إنَّه نبش للأصول وتعرية للأسس وفضح للبداهات ، من هنا يشكل التفكيك استراتيجية لمن يريدون التحرر من سلطة النصوص وامبريالية المعنى أو ديكتاتورية الحقيقة))(٧) . وعلى هذا الاساس يعرّف علي حرب التفكيك بأنَّه ((قراءة في محنة المعنى وفضائحه ، للكشف عن نقائض العقل وأنقاض الواقع ، أو عن حطام المشاريع في أرض المعايشات الوجودية ، ولا يعني هذا إحلال طرف من الثنائية محل طرف ، و تغليب نقيض على آخر ، انه يعني اللامجال للقبض على المعنى الذي هو دوماً مثار الاختلاف والتعدد او الانتهاك والخروج او الالتباس او التعارض))(٨) .

ولما كانت التفكيكية – بحسب صلاح فضل – منبثقة من البنيوية نفسها لنقد لها وإنصبت على مشكلات المعنى و تناقضاته ليزعزع فكرة البنية الثابتة (٩) ، فان ما نقل عن دي سوسير و مقولاته شكل سنداً معرفياً لما بعد البنيوية والتفكيك خاصة، إذ كان له الأثر البالغ في بلورة أفكار البنيوية الادبية بوصفها تياراً نقدياً ثم بزوغ ماعرف فيما بعد بازمة البنيوية التي كانت الأساس لثورة السيميولوجيا والتأويل والتفكيك ، تلك الازمة التي برز فيها رولان بارت ناقداً مهماً يُعَدُّ مكوّناً فاعلاً فيها من جهة ، و ممهّداً للفكر التفكيكي من جهة اخرى ، و بالتالي فإن النزعة الوصفية التي وقعت فيها البنيوية شكلت خللاً معرفياً دفع رولان بارت في مرحلتة الفكرية الاولى إلى القول : إنَّ صرح اللسانيات بدأ يتفكك و هذا ما أدعوه من جهتي سيميولوجيا (١٠) .

وبالإضافة إلى رولان بارت خرج عن الوصفية البنيوية العديد ممن لم يستطع الإنضواء تحت ظلالها والركون لقوانينها من مثل جوليا كرستيفا وبول ريكور وجاك دريدا وغيرهم لتنطلق ثورة السيميولوجيا والتأويل ، ولكن التفكيكية بدت كأنَّها لم تظهر إلّا بوصفها رد فعل على البنيوية اللسانية وهيمنة السيميوطيقا على الثقافة الغربية ، أي إنَّها جاءت بمثابة إعادة نظر بالبنيات والثوابت كالعقل واللغة والهوية والأصل والصوت وغيرها من المفاهيم التي هيمنت على الفكر الغربي ، أو جاءت لتنتقد المقولات المركزية التي ورثها ذلك الفكر من عهد أفلاطون إلى النصف الثاني من القرن العشرين وهي الفترة التي ظهر فيها دريدا بنظريته التفكيكية .وليس التفكيك عند دريدا بالمفهوم السلبي للكلمة ، فهو هنا لا يعني التخريب والهدم بل إعادة البناء والتركيب وتصحيح المفاهيم وتقويض المقولات المركزية وتعرية الفلسفة الغربية التي مجّدت لقرون طويلة مفاهيم مركزية كالعقل والوعي والبنية والمركز والنظام والصوت والانسجام في حين إنَّ الواقع قام على الإختلاف والتلاشي والتقويض والتفكك وتشعّب المعاني وتعدّد المتناقضات وكثرة الصراعات التراتبيّة والطبقيّة ويعني هذا أنَّ دريدا يعيد النظر عبر التفكيك في مجموعة من المفاهيم التي قامت عليها الأنطولوجيا والميتافيزيقيا الغربية تثويراً وتقويضاً وتفجيراً . وهكذا فمصطلح التفكيك ليس بمعنى الهدم السلبي أو النفي أو الرفض أو

التقويض والإنكار كما في فلسفة نيتشة ، بل بمعنى إعادة البناء والتركيب وتصحيح الأخطاء وفضح الأوهام السائدة .

ولعلَّ من المفيد هنا الإشارة إلى أنَّ البنيوية والسيميائية مارستا التفكيك ولكن بمعنى تشريح النص وتحديد بنياته العميقة واستخلاص القواعد المجردة والثنائيات المنطقية التي تتحكّم في توليد النصوص اللامتناهية العدد وذلك بالاحتكام إلى العقل والمنطق واللغة ، أمّا تفكيك دريدا فهو تشريح النصوص من أجل هدم المقولات الثابتة وتقويض البنيات الثنائية والتشكيك في فعّاليّتها الفلسفية والإجرائية ، بمعنى أنَّ التفكيك البنيوي والسيميائي تفكيك إيجابي ومنهجي ومجدٍ في قراءة النصوص الفلسفية والأدبية وطريقة عامة لفهم الخطاب وتفسيره علميّاً ، بينما تفكيك دريدا تفكيك سلبي يقوم على التضاد والاختلاف وهدم تلك الثوابت البنيوية تشكيكاً وفضحاً وتعرية لاوهامها الأيديولوجية وذلك بالمفهوم السلبي والعدمي للتقويض والتفكيك (١١)

ولكن هل يعني تعدّد المعنى وتنوّع الدلالة شتات الفكر وضياع القصد ؟ ، يقول عبد الله ابراهيم : ((لقد وضعت الأرضية التي انبثق منها التفكيك ، إذ هي مرحلة من مراحل جدل المنهجيات وصراعها ، وإذا كانت المنهجيات التقليدية والمنهج البنيوي تطمح إلى تقديم براهين متماسكة لحل الإشكال إنْ في عملية وصف الخطاب أو الإقتراب إلى معناه فإنَّ التفكيك يبذر الشك في مثل هذه البراهين ويقوّض أركانها ويرسي على النقيض من ذلك دعائم الشك في كل شيء ، فليس ثَمَّ يقين ، ويكمن هدفه الأساس في تصديع بنية الخطاب مهما كان جنسه ونوعه ، وتفحص ماتخفيه تلك البنية من شبكة دلالية ، فهو من هذه الناحية ثورة على الوصفية البنيوية ، فهو يذهب إلى أن لا ضابط قبل التفكيك ، ولا ضابط في ظلّه ، فهو رحلة شاقَّة بل مغامرة محفوفة بالمخاطر ،ولا يتوفّر له أي عامل من عوامل الأمان في أودية الدلالة وشعابها ،دون معرفة ، دون دليل ، دون ضوابط واضحة ، وكشوفاته ذاتية فردية ، لا غيرية جماعية ، حقلها الدلالة وتعويم المدلول المقترن بنمط ما من القراءة ، أي استحضار المغيّب ، وهذا يقود إلى تخصيب مستمر للمدلول بحسب تعدّد قراءات الدال . وبذا فإنَّ تنازع القراءات فيما بينها للخطاب ، يفضي إلى متوالية لانهائيّة من المدلولات ، لا يمكن لأحدها أن يستأثر بالاهتمام الكلي دون الآخر ، نقطة بدء القراءة ووجود الدال واحدة ، ولكن لا خط لنهاية الرحلة ، مكونة بؤرة دلالية وحقولاً شاسعة لا يمكن تثبيت حدودها))(١٢) .

مرتكزات النظرية التفكيكية :

تتأسس النظرية التفكيكية على مجموعة من المبادىء والمرتكزات النظرية والتطبيقية الآتية : –

١ – الثورة على العقل : لكون العقل من المقولات المركزية الكبرى في الفكر الفلسفي الغربي ، ثار جاك دريدا على فكرة تمركز العقل وسلطته المطلقة لأنه يتضمَّن مجموعة من الدلالات كالوحدة

والهوية والانسجام والحضور ومركزية الدوال الصوتية ، ويهدف دريدا من وراء التمركز العقلي إلى هدم ذلك التمركز وجودياً بوصفه حضوراً لا متناهياً جاعلاً من هذه المقولة دليلاً لنقد مفاهيم التمركز ، هادفاً إلى معاينة نظم المقولات المعتمدة على الحضور ، ويدعو إلى ضرورة التفكير بعدم وجود مركز ، فالمركز لا يمكن لمسه في شكل الوجود ، بل ليس له خاصية مكانية ، كما إنَّه ليس مثبتاً موضعياً ووظيفياً ، إنَّه في حقيقة الامر نوع من اللامكان وبغيابه أو تقويضه يتحول كل شيء إلى خطاب وتذوب الدلالة المركزية أو الأصلية المفترضة أو المتعالية ، وينفتح الخطاب على أفق المستقبل دونما ضوابط مسبقة ، وتتحول قوة الحضور بفعل نظام الإختلاف إلى غياب الدلالة المتعالية إلى تخصيب الدلالة المحتملة(١٣) .

٢ – تقويض الميتافيزيقيا : يطعن دريدا في الميتافيزيقيا الغربية المبنية على المنطق واللغة و الحضور والتمركز العقلي الذي يشكل معيار الحقيقة و البداهة و اليقين ، إذ كان من أهم أهدافه تفكيك النظم للفكر الغربي بدءاً من أفلاطون فأرسطو و روسو و ديكارت و فرويد وصولاً إلى معاصريه من الفينومينولوجيين ومن هنا قاده الإستقراء و التفكيك إلى نسف الزعم بوجود معنى موحّد له هوية أو تطابق ذاتي (١٤) .

٣– فكرة الهوية و الخصوصية و الجذور الأصلية : يمقت دريدا كل انطواء على أساس سيادة عرق او جذر أو تجمّع بالخصوصية المركزية أو الإيمان بهيمنة عنصر على آخر ، و بالتالي يرفض أسطورة الاصل كأن ندافع مثلاً عن الرجل الابيض ضد الرجل الأسود أو نرجح كلمة العرق الآري على الأعراق الاخرى ، فعن طريق التكيك و التقويض و التشتيت تتم محاربة كل فكر عرقي ، ومجابهة كل تمركز ساند مهيمن .

٤– تفكيك مفهوم التاريخ : يرفض دريدا التاريخ الكلاسيكي القائم على الصوت الواحد المهيمن ، ويدعو إلى تاريخانية جديدة متعدّدة الأصوات تهتم بالشعوب التي تعيش على الهامش ، وتهتم كذلك بالثقافات القصية ، ومن هذا المنطلق يرفض الرجل الأسود تاريخه لأنَّه من صنع الرجل الأبيض (١٥) .

٥– الاختلاف : يرى دريدا أنَّ المعنى في النصوص و الكتابات إنما يتحدّد نتيجة تعدّد المدلولات بين الكلمات المختلفة ، ويعني هذا أنَّ الاختلاف سمة إيجابية في منهجية دريدا ، فالمعاني تتعدّد بتعدّد الاختلافات ، و إذا كان دي سوسير يرى أنَّ للمدلول معنىً اتفاقياً واحداً فانّ دريدا يرى أنَّ لذلك المعنى مدلولات مختلفة لا متناهية ومتعدّدة ، وبذا يكون الإختلاف ملمحاً إيجابياً يسهم في إثراء اللغة و النص الأدبي ويعني هذا أنَّ الإختلاف يقوم على تلاشي المعاني و تعدّد المدلولات و وفرة المعاني الناتجة عن التشتيت و التضاد و التناقض .

٦- الحضور و الغياب ينبني الاختلاف على فلسفة الحضور والغياب بمعنى إنَّ الدوال تحمل مدلولات تتعدد بالاختلاف فيحضر هذا المعنى و يغيب ذاك ، و بهذا تتناسل الاختلافات و تتعدد المدلولات توالداً وتلاشياً و تفكيكاً و تأجيلاً و تشتيتاً ، و يعني كل هذا أنَّ ثمة وحدات تحضر و وحدات تغيب في الوقت نفسه .

هذه المرتكزات وغيرها كنقد الثوابت البنيوية شكلت آليات النظرية التفكيكة و اسسها الفكرية التي قامت عليها و تبنتها فلسفياً على يد جاك دريدا ثم توسَّعت بعد ذلك أدبياً لتشمل البلاغة والسيميائية و قراءة النص الأدبي ، فهي تعمد إلى قراءة تقويضية همّها الأوّل هو كشف التناقضات والاختلافات الفكرية و ترجح الهامش على المركز والمدنَّس على المقدَّس وبالتالي فان القارئ هو الذي يمارس التفكيك ، فالتأويل لا يوجد داخل النص بل يمارسه القارئ بطريقة ممتعة لاستكناه الدلالات المتناقضة بينها اختلافاً و تلاشياً و تصادماً ومن هنا فليس هناك دلالة معيّنة داخل النص بل يحلّله القارئ في ضوء تجربته الشخصية – و بحسب محمد مفتاح – فإنَّ هذه القراءة هي نوع من اللعب الحر و على هذا الأساس فإن تأويلات النص وتعدّداتها مرهونة أساساً بمؤهلات القارئ، فالنص بمثابة بصلة ضخمة لا ينتهي تقشيرها وإنَّ السياق العام و مساق النص لا أهمية لهما في التأويل لأنَّ المقصود ليس الوصول إلى حقيقة ما يتحدث عنه النص وإنما الهدف تحقيق المتعة و لذلك فإنه لا اعتبار للتأويلات الأخرى التي هي ليست إلا إركامات ممنوحة من قبل النقاد للنص ليلائموا بينه وبين قيمهم (١٦) .

و يبدو أنَّ محمد مفتاح ينسى أنَّ تحقيق المتعة يتم بتعدد قراءات النص و بالتالي تعدد التأويلات التي تتنوع بتعدد المتلقين ، لأنَّ المتلقي يأتي بعد الشاعر (منتج النص)- و بحسب عبد الله الغذامي – فهذا دور يتم مع كل قراءة للنص ، إمّا من أشخاص متنوعين أو من شخص معين في أزمنة متفاوتة ، وهذا الدور هو الخطر الحقيقي الذي تواجهه كل قصيدة، و كل نص جمالي لأنه يقوم على أسس ثقافية لا تتوفر بالضرورة لكل قارئ .هذا من ناحية ، و من ناحية أخرى فإنه يمثل مجهوداً نفسياً و فكرياً كبيراً ، فالقارئ يحمل في ذهنه مخزوناً من الكلمات المقيدة فإذا ما رأى شبيهة إحداها أمامه على الورق التقطتها عيناه على أنها نفس ما لديه و هنا مكمن الخطر ولابد للقارئ الذي ينوي إعطاء النص حقه من أن يحذر عند هذا المفترق خاصةً فهو مفتاح العملية كلها ، ولابد له هنا من أن يدرك أنَّ السلطان في هذا الموقف يجب أن يكون للنص لا للقارئ فإن تسلَّط القارئ هنا ضاع النص و سيفرض القارئ مخزونه من الكلمات بسالف تاريخها على إشارات النص و تتم إعادة الكلمات إلى سجنها مرة أخرى ، أمّا إن استجاب القارئ لدواعي التجربة الجمالية وسمح للإشارات بالتحرك الحر في خياله فإنَّ النص هنا سينجح في إحداث نفسه في نفس القارئ اي تأسيس (الأثر) . و بهذا يستطيع النص الأدبي أن يمارس وظيفته و يصبح النص المطلق فيتجدد مع كل قراءة و يكون النص الواحد آلافاً من النصوص ، لأنَّ لكل قراءة (أثراً) يختلف عن أثر القراءة الأخرى ، و بعدد هذه الآثار يكون

عدد النصوص ، وفي كل إعادة للقراءة يحدث أثر آخر فكأننا مع نص آخر ، فالنص هو الأثر ، والنص هو القارئ وكل نص ينجح في تحقيق هذا الأثر فهو ما يسميه رولان بارت (النص الكتابي) لإنه ذو قدرة على التجدد والإنفتاح (١٧) . و هذه القدرة على التجدد والانفتاح تتأتّى أوّلا من النص نفسه بوصفه كياناً قائماً بخصوصيته ، ومن القارئ الذي يعرف سبل اكتشاف هذه الخصوصية ثانياً ، لان النص ((يحمل إمكانات نصوصية قادرة على الانفتاح و تسعى إلى بناء وجدان جمعي وإلى دلالات شمولية كلية ، و هذه لا يمكن تحققها إلا بمشاركة القارئ في إقامة دلالات النص ، و ذلك بعد أن أصبح النص نظاماً من الإشارت الحرة بها تتعدد مستويات الدلالة و تتنوع)) (١٨) .

و أنّى لمستويات الدلالة أن تبرز للسطح ما لم تتهيأ لها مستويات من القراءة تستكشف المغيّب من النص ((لأنَّ دلالات القصيدة هي غياب يستحضره المتلقي ، لأنه هو صانع الخطاب فيه)) (١٩) . و المتلقي يستحضر الدلالة الغائبة بوساطة بنية شكلية حاضرة ، ولا شأنَّ له في قصدية تغييب الدلالة أو عدمها بل يحتكم إلى منطقه هو وقراءته الخاصة ثم نستنتج منه أنه يلتزم موقفاً منحازاً إلى الغياب المسكوت عنه في النص لنضع حلاً لإشكالية الأضداد إذ ((إنَّ الأضداد في المفاهيم الميتافيزيقية (كالكلام / و الكتابة ، و الحضور / و الغياب وغيرها) لا تعني المواجهة بين حدين بل التسلسل الهرمي و نظام التبعية ، فالتفكيكية لا يمكن أن تتقيد بالحيادية أو تنتقل إليها مباشرة إذ لا بد أن تطبق من خلال حركة مضاعفة وعلم مضاعف . وكتابة مضاعفة قلب التضاد الكلاسيكي و إزاحة النظام)) (٢٠)

وبعد هذا المدخل النظري نرى من المناسب مزاولة التفكيك عملياُ من خلال نطبيق ماحدَّدناه آنفاً على نصٍ مختار من شعر محمود دريش هو قصيدة (يطير الحمام) لغرض استثمار التحليل التفكيكي لمتابعة فكرة الحضور والغياب فيها ولبيان فاعلية هذه الفكرة في بنية النص وهي تهيمن على كل مفاصله.

قصيدة يطير الحمام * : –

تتألّف هذه القصيدة من تسعة مقاطع معتمدة تقنية تعدّد الأصوات وهي بلاشك تقنية متأثرة بالدراما والمسرح ، من خلال توظيف الحوار المباشر بين شخصين مرة ، أو الحوار الداخلي مرة أخرى ، ثم ظهور شخص ثالث هو بمثابة الراوي لقصة حب تقليدية تنتهي بالفراق المؤلم بين الحبيبين ، وسنلاحظ أهمية هذا فيما بعد ، ولكن من الضروري في البدء أن نقف عند الجملة الفعلية (يطير الحمام) التي تتكرر كثيراً في النص بوصفها عتبة نصية ومفتتحاً ومختتماً ولازمة في نهاية المقاطع مقترنة بجملة فعلية مكمّلة هي (يحطُّ الحمام) ، وهذا التلازم بين الجملتين الفعليتين وضعنا أمام

ثلاثة غيابات تكمن وراء الحضور اللفظي والخطّي للجملتين المذكورتين ، ويمكننا توضيح تلك الغيابات بما يأتي :

- يطير الحمام ---------- غياب المنطلق .
- يحطُّ الحمام ---------- غياب نقطة الوصول .
- غياب (من) ---- غياب مقدار الزمن والمسافة --- غياب (إلى)

من ؟ -------- ؟ ---------- إلى ؟

وهيمنة هذه الغيابات الثلاثة تلقي بظلال واضحة على مجريات النص بفعل تكراراتها من جهة ، ودلالات ألفاظها من جهة أخرى :

يطير --------- الحمام --------- يحطُّ

وهي ألفاظ تتَّسم بالحركة والسكون :

يطير --------- حركة

الحمام -------- حركة وسكون

يحطُّ ---------- سكون

وبطبيعة الحال انسجم هذا الحراك والسكون مع مفتتح النص ومدخله :

- أعدّي لي الأرض كي أستريح

فإنّي أحبك حتى التعب ...

وفي النص نافذة أخرى يطلُّ منها الشاعر على الدلالة عينها وأعني هنا حركة الصعود والهبوط ، إذ يقول على لسان الحبيبة :

- فنم ياحبيبي

ليصعد صوت البحار إلى ركبتَيَّ

ونم ياحبيبي

لأهبط فيك وأنقذ حلمك من شوكة حاسدة

وهي مثل حركة الحمام صعوداً وهبوطاً ، وهي حركة الحياة التي لاتدوم على حال واحدة ، بل هو إيقاع الوجود كله المتناغم بثنائيات البدء والختام والصباح والمساء واللقاء والفراق ، وحركة الثنائيات في النص هي حركة تعاقبية وليست حركة مصاحَبة ، إذ تعاقبت أصوات الحبيب وحبيبته بتتابع هندسي ثنائي التشكيل ومعه تشكَّل الحدث السردي وصولاً إلى نقطة الختام بافتراقهما عن بعضهما في مشهد رومانسي تقليدي ومألوف في قصص الحب الحزينة .

ولابد هنا من الوقوف مليّاً عند دلالة الحمام في شعر محمود درويش انطلاقاً من دلالته الرمزية في الشعر العربي ، ففي الشعر العربي كان الحمام في أغلب صوره تعبيراً عن أنّات السجناء أو

تأوّهات الحزانى بانثيالات عاطفية وانفعالات يفرضها الموقف الشعوري إزاء ضيق السجن والإحساس بالظلم والحنين إلى الخارج بالتغني بالحرية بمعانيها المتعددة وأشكالها الواقعية والمتخيلة وفق مايمليه الوضع النفسي والانفعالي عند الشاعر ، كما في نصوص كثيرة عند الشعراء العذريين وكذلك عند أبي فراس الحمداني ، واتخذ عند الشعراء المحدثين رمزية الحب والسلام ، وهو عند البعض رسولاً أميناً لمن يحبون ، ونجد في شعر محمود درويش ما يشاكل ذلك وما يفترق عنه ، إذ اتّخذ عنده الحمام نضجاً رمزياً في حيّزٍ ثوري باحث عن الحرية وشغوف بالسلام ، وبذا اكتسب هذا الرمز عنده أبعاداً ثقافية فضلاً عن أبعاده الجمالية والعالمية . ولا بد من الإشارة إلى أنَّ أهمية رمز الحمام عنده لم تأتِ من ارتباط ذلك الرمز بالحضارات السالفة والذكريات والعبادات والقصص الشعبي والتراث الديني والأسطوري وقصص البطولات والحكام وذاكرة إبداع الشعر العربي قديمه ومعاصره فحسب ، بل كذلك قي الصورة الشعرية التي بلغت أحياناً حدَّ المثالية والتجريد ، وفي أحيان أخرى يعمد إلى تجسيد خلجات النفس أوالأحلام ، فضلاً عما يتعايش معه من واقعيات الحياة سواء ماكان منه على مستوى الوطن أو المنفى ،أو الحلم والحبيبة والخيبة والأمل ، أو اللغة والجسد ،أو الروح والمعنى ، لذلك – وبحسب الدكتور عبد الرحيم الهبيل – أصبح لرمز الحمام في شعر درويش خاصّيّتان تتمثلان في تجريد الواقع وتجسيد الذاتي ، وفي هذا تمّت عمليّة اتّحاد بين الشاعر والحمام ، فغدا كلٌ منهما معبّراً عن الآخر والتحما به بصورة تتيح للمتلقي الحرية في التأويل (٢١) . ففي قصيدة (يطير الحمام) تتمازج طائفة من الثنائيات المتعددة ، وتتوهج المتناقضات ، وتشتعل الروح برغبة الجسد بكل عناصر الطبيعة ، ويرتبط الرمز بلازمة إيقاعية (يطير الحمام يحط الحمام) ، وهذه اللازمة تزيد في فاعليته و إيحائه ، فرمز الحمام في هذه القصيدة يفتح أفق الجدل الدائم بين هذه القصيدة و غيرها من القصائد ، لأن قصيدة (يطير الحمام) بمثابة الذروة لهذا الرمز ، لذلك وجدنا لهذه القصيدة أصداءً تتردّد على الدوام في كل دواوينه الأخيرة ، فكأن ألفاظ القصيدة وأفكارها كانت نويات لدواوينه الشعرية اللاحقة في مرحلة من مراحل تجربته الشعرية ، وقد تميزت هذه المرحلة بـ :

١ – ألإكثار من التوظيف الإستعاري ، حيث تتصهر الذوات في ذات واحدة ، إذ يقول على لسان الحبيبة :

- لأني أحبك يجرحني الماء
  والطرقات إلى البحر تجرحني
  والفراشة تجرحني ...
- لأني أحبك يجرحني الظلُّ تحت المصابيح / يجرحني طائر
  في السماء البعيدة ، عطر البنفسج يجرحني
  أول البحر يجرحني

آخر البحر يجرحني ...

حيث تتخذ اللغة منحىً أنثوياً يقطرُ رقّةً تنعكس باستعارات تصويرية ناعمة :

الماء ------- يجرح

الطرقات ----- تجرح

الفراشة -------- تجرح

الظل ---------- يجرح

طائر في السماء -------- يجرح

عطر البنفسج ---------- يجرح

أول البحر -------- يجرح

آخر البحر --------- يجرح

ولانجد مثل هذا الإسترخاء اللغوي واللفظي والتعبيري في المقاطع التي يتحدث فيها الشاعر على لسان الحبيب الرجل ، سوى استطرادات حوارية يسترسل فيها مأخوذاً بسحر الجسد وملتذّاً بالصورة إلى أبعد الحدود ، فيقول :

- وأنت الهواء الذي يتعرّى أمامي كدمع العنب

وأنت بداية عائلة الموج حين تشبَّث بالبَرِّ حين اغترب ...

وتشكّل الإستعارات حيّزاً تعبيريّاً تتمظهر فيه المشاعر وتتجسَّد اللامرئيّات وتنبعث الروح والقدرة التأثيرية المحسوسة ، وفي هذه الحال نكون بحاجة ملحَّة إلى تأويل كل استعارة ومدى انسجامها مع ما سواها في النص لاسيما إذا توالت هكذا في تراتب تراكمي ، إذ ((إنَّنا نؤوّل سلسلة من الملفوظات باعتبارها مجازاً من حيث كونها تخرق القواعد التحاورية فقط))(٢٢) ، وإذا كنّا بحلجة إلى تصنيف هذه الإستعارات وتمييزها من غيرها نكتشف حينئذٍ مدى الجهد المبذول في شحنها بطاقات إيحائية تجعلها ذات قيمة ، فنحن يمكننا أن نفهم إمكانية أن يكون الماء يجرح أو الفراشة أو طائر في السماء يجرحان ، ولكن أنّى لنا أن نفهم أن يجرح الظل وعطر البنفسج وأذان النهار ، ومن هنا ((يجب التعامل مع الإستعارة أو الملفوظ الإستعاري إنطلاقاً من المبدأ القائل بوجود درجة صفر للغة يستند إليها كل تعبير حتى أكثر الإستعارات الإحيائية ابتذالاً))(٢٣) ، وهذه الإستعارات تواثبت مشحونة بانفعالات عاطفية خاضعة لقانون التجربة إن كان ثمة تجربة تنضبط بقانون ، إذ إنَّ ((للإستعارة علاقة بتجربتنا الداخلية الخاصة بالعالم ، ولها علاقة أيضاً بسيرورة انفعالاتنا))(٢٤) .

٢ – الإيغال في عالم الحلم : إذ يقول على لسان الحبيبة :

- وندخل في الحلم ، لكنه يتباطأ كي لا نراه .

وحين ينام حبيبيَ أصحو لكي أحرس الحلم ممّا يراه ...

ويقول على لسانها في مقطع آخر :

- ياحبيبي ، أناديك طيلة نومي ، أخاف انتباه الكلام .

أخاف انتباه الكلام إلى نحلة بين فخذيَّ تبكي ...

وعالم الحلم مستقل بذاته ،أفتراضي غير واقعي ، فيه من سمات الغياب أكثر ممّأ فيه من مواضعات الحضور، وإن كنّا نرى في أحلامنا مالم نستطعه في اليقظة ، إنَّه غياب الإمكان بحضور الإستحالة، وهذا الغياب هو غياب مطلق مسكون بتأويلات لا حضور لها إلّا في عالم الإفتراض .

٣ – الاتحاد مع الآخر إلى حدِّ الانضمام تحت جلد واحد : إذ يقول على لسان الحبيبة :

- أنا وحبيبي صوتان في شفة واحدة .

والاندماج هنا مادي عضوي ، ولكنه لم يتخلَّ عن ألف الإثنين في تثنية (صوتان) على الرغم من التشديد على توحّد الشفة بالصفة (شفة واحدة) / والاتحاد العضوي لعله متأتٍ من التلاؤم التام والانسجام الشعوري .

ويقول على لسان الحبيب :

- فكم مرة تستطيعين أن تضعي في مناقير هذا الحمام عناوين روحي

وأن تختفي كالمدى في السفوح لأدرك أنك بابل ، مصر ، وشام .

ولكننا هنا نلاحظ غياب ذلك الاندماج العضوي ليحلَّ محلَّه تلميح إلى الجانب الروحي الذاتي مع الروحي المكاني المتجذّر في التاريخ .

والإشارة إلى المكان تكتنز دلالاتها الرمزية التاريخية والزمانية متجنباً الشخصنة أي من دون ذكر أي اسم شخصي مباشر ، فلم يذكر اسمَي بطلَي القصة ، وحالة التوحّد التي أرادها الشاعر بين الحبيبة والمكان هي بالنتيجة استحضار الغائب وتغييب الحاضر ، أي إنَّ الشاعر بهذا الإجراء أعاد صورة المكان بدلالاته الغائبة الحاضرة وغيّب صورة الحبيبة التي ستفارق وتبتعد وتغادر المكان الشعري :

- أعاد لها قلبها ...
- أعادت له قلبه ...
- وحطَّ على الجسر والعاشقّين الظلام ...

٤ – الجمع بين الأضداد ، الحب والخوف والصوت والصمت :

- أموت ليجلس فوق يديك الكلام .

والحركة والسكون :

- يطير الحمام يحط الحمام

والحضور والغياب :

- تعالي كثيراً وغيبي قليلاً

تعالي قليلاً وغيبي كثيراً

والنص بمجمله مبني على تتابع الحضور والغياب بصور مختلفة :

++ حركة الحمام وسكونه -------- يطير ويحط ، والطيران مشروط بتغيير المكان ومغادرته ، أمّا الفعل (يحطُّ) فلا يدلُّ إلّا على السكون المؤقَّت وليس الإقامة الدائمة ، ولكن الشاعر يستعين بالفعل (أهبط) على لسان الحبيبة:

- ونم ياحبيبي

لأهبط فيك وأنقذ حلمك من شوكة حاسدة .

فالهبوط تتبعه إقامة ، وقد أورده الشاعر في مقابلة الفعل (يصعد) السابق في النص :

- فنم ياحبيبي

ليصعد صوت البحار إلى ركبَتَيَّ

والهبوط أكثر التصاقاً بالأرض ، وهو حضور يستلزم أرضاً يقيم عليها وفيها ، وصعود البحر هو الإكتساح بطغيان ، وهبوط الحبيبة هو الإنضمام والسكينة والاطمئنان :

- ونم ياحبيبي

عليك ضفائر شعري ، عليك السلام .

والفرق بين الهبوط والنزول هو ((إنَّ الهبوط نزول يعقبه إقامة و من ثَمَّ قيل هبطنا مكان كذا أي نزلنا و منه قوله تعالى {اهبطوا مصراً }(٢٥) و قوله تعالى { قلنا اهبطوا منها جميعاً} (٢٦)ومعناه انزلوا الأرض للإقامة فيها و لا يقال هبط الأرض إلَّا إذا استقر فيها و يقال نزول و إن لم يستقر)) (٢٧).

وتكرار الفعلين (يطير ، يحطّ) دلَّ على استمرارية الحدوث ، وقد ورد الفعلان بنسبة واحدة متطابقة تماماً ، إذ إنَّ بعد كل طيران لابدَّ من أن يحطَّ الطائر لكونه لن يستقر في السماء إلى الأبد ، وهو لا يحطُّ إلّا ليستعدَّ للطيران ، وهذا هو شأن الشاعر صانع النص فهو في انتقال دائم وترحال متواصل ، فالحمام هو الشاعر المطارد والمنفي والمتنقّل في أصقاع الأرض شرقاً وغرباً :

- فكيف تشرّدني الأرض في الأرض

وقد أنهكه التعب :

- أعِدّي ليَ الأرض كي أستريح

فإنّي أحبك حتى التعب

وهي تجيبه في موضع آخر:

- وجسمي أرضك في الأرض

جسمي مقام

++ حضور الحبيبين وغيابهما :

فالحبيبان لا يظهران في النص معاً بل يتعاقب صوتاهما ، وهذا التعاقب ضروري ليبث كلٌ بأحاسيسه ويصرّح بمشاعره ومكنونات قلبه ، ويستحضر الفعل (أناديك):

- أناديك قبل الكلام
- تعالي كثيراً وغيبي قليلاً
- تعالي تعالي ولاتقفي ، آه من خطوة واقفة

ونحن نستدعي الغائب والبعيد،وفي المقطع الأخير يغيب الحبيبان كلاهما :

- وحطَّ على الجسر والعاشقين الظلام

++ الاشتعال والانطفاء :

- تشعل في أذنَيَّ البراري ، تحمّلني موجتين

وتكسر ضلعين ، تشربني ثم توقدني ، ثم

تتركني في طريق الهواء إليك

حرامٌ ... حرام

++ الصحوة والنوم ومعها اليقظة والحلم :

- وحين ينام حبيبي أصحو

والنوم والصحوة هما صورتان للحضور والغياب ، و النوم غياب آنيّ عن الوجود ، وهو هنا في هذاالنص يختص بالحبيب من دون حبيبته ، فنراها تكرّر فعل الأمر (نَمْ) :

- فنَمْ ياحبيبي

بتوالٍ كأنَّها تهدهد طفلها ، وتقول:

- وحين ينام حبيبي أصحو لكي أحرس الحلم مما يراه

ويبدو أنَّ الحبيب يسعد بهذه العناية الأمومية ويرتاح لها وبها ولا يعترض :

- فكم مرّةً تستطيعين أن تولدي في منامي
- على ضفة الملح والعسل الأوّلين سأشرب خرّوب ليلك ثم أنام
- كيف ينام المنام

والحبيبة لاتنام بل تبقى في حال يقظة دائمة لكي تحرسه هو وأحلامه، وهذه حال الوصال ، أمّا حين يفترق الحبيبان فهنا تنهض استعارة تصويرية (نام القمر) في المقطع الأخيرحيث يظهر الصوت الثالث وهو صوت الراوي إذ يقول مختتماً المشهد بأسلوب التقطيع السينمائي تتحرك فيه آلة التصوير السينمائية بحرفية عالية :

- رأيت على الجسر أندلس الحب والحاسة السادسة

على وردة يابسة
أعاد لها قلبها
وقال: يكلّفني الحب ما لا أحب
يكلّفني حبها
ونام القمر
على خاتم ينكسر
وطار الحمام
رأيت على الجسر أندلس الحب والحاسة السادسة
على دمعة يائسة
أعادت له قلبه
وقالت: يكلّفني الحب ما لا أحب
يكلّفني حبّه
ونام القمر
على خاتم ينكسر
وطار الحمام
وحطَّ على
الجسر والعاشقين الظلام
يطير الحمام
يطير الحمام

وهكذا تكتمل لوحة الختام بمشهد درامي غارق بالغيابات المتتالية:

- أندلس الحب
- الحاسة السادسة
- وردة يابسة
- دمعة يائسة
- أعاد لها قلبها وأعادت له قلبه
- نام القمر
- خاتم ينكسر
- طار الحمام

–وحطَّ على الجسر والعاشقين الظلام

– يطير الحمام

ونوم القمر افتراضي بحت، إذ تنسدل الظلمة ويصبح كل شيء موحشاً ، وهذه الإستعارة منحت الصورة إمكانيات تأويلية متعددة ، فنوم القمر على خاتم ينكسر يوحي بانقطاع الصلة بين الحبيبين ، أَوَ ليس الخاتم مستديراً كالقمر؟ .وانكسار الخاتم يحيل إلى انقطاع دائرة الود التي ماكان يعتريها الإنفصال لولا انفصال الحبيبين وذهابهما في طريقين مختلفين ، والحمام لا يطير في الظلام بل يأوي إلى وكناته وينام في أعشاشه ، ولا يلجِؤهُ إلى الطيران إلّا وجود طارىء مخيف ، وتكرار عبارة (يطير الحمام) في السطرين الأخيرين تشير إلى الذهاب بلا عودة ، إذ لم تصحبها جملة (يحط الحمام) التي اعتاد الشاعر الإتيان بها في المقاطع السابقة ، ومن حقّنا هنا أن نسأل:أليس محمود درويش كالحمام ؟. فهو يطير ويحط ويتنقَّل بين البلاد ولا مستقر له ولا أمل له في العودة إلى وطنه ، بل يحقُّ لنا أن نجزم أنَّ الحمام كناية عن الشاعر نفسه ، وقصة الحب التي دارت أحداثها وانتهت بالفراق اليائس ما هي إلّا إطار موضوعي لفكرة اللاعودة ، أي إنَّ قصة الحب هذه تحوَّلت من المركز إلى الهامش لظهور مركزآخر فرض نفسه من خلال التفكيك ، فالأرض لاتفارقه منذ المقطع الأول :

- أعِدّي ليَ الأرضَ كي أستريح
- فكيف تشرّدني الأرضُ في الأرض
- وجسمي أرضكَ في الأرض

جسمي مقام

هو البحث الدائب عن الإستقرار ، وليس الجسد هو نهاية المقاصد ،فما هو إلّا محطة وقتية (مرفأ) لا إقامة دائمية فيه ، لذا انتقل من مرفأ لآخر من دون أن يستريح .

++ المكان الحاضر الغائب :

فعلى الرغم من ذكر بعض الأماكن : (البر – البحر – الجسر – السفوح .....) ، إلّا إنها أماكن بلا واقع ، فهي خيال محض ، وعوالم بلا خرائط ، فلا تملك حضوراً فيزيائيّاً ، وهي ليست كأسماء المدن التي ذكرها : (بابل – مصر – شام – أندلس) ، فهذه أماكن لها حضورها الواقعي ووجود معلوم وتمتلك دلالات زمانية ومكانية فضلاً عن إدخالها عالم الإفتراض الشعري .و (الأندلس) في قول درويش على لسان الشخص الثالث الذي اتخذ دور الراوي :

- رأيت على الجسر أندلس الحب .....

بمحمولها التاريخي تمّل الفردوس المفقود الذي غادره المسلمون بعد قرون طويلة من إقامتهم فيها ، فهي حاضرة غائبة ، ولكنَّ (أندلس الحب) هنا تعني الفقدان والضياع والغياب الذي ماله رجعة ولا أمل فيه لعودة أو تجدّد .

++ مركزية الزمن حضوراً وغياباً :

يتحرك الزمن في النص – بشكل أساس – باستثمار طاقة الفعل بأزمنته المختلفة ولكن بتفاوت واضح في كل مقطع من المقاطع التسعة ، ويرشدنا النص بنفسه – من خلال نظرة إحصائية متفحصة – إلى شيوع نسبة الفعل المضارع بدلالته على الحاضر بصورة واضحة بحيث تكتسح سائر أزمنة الفعل الأخرى ، واعتمد الشاعر أسلوب التكرار كالحال في معظم نتاجه الشعري بحيث يمثّل ظاهرة أسلوبية شائعة في قصائد درويش ، وفي هذا النص تحديدا نراه يكرر الأفعال : (أحبك ، يجرح ، يطير ، يحط ، أخاف ، تكسر ، أشتهيك ، أناديك) ، وهذه الأفع ال رتَّبتُها بحسب نسبة تكرارها ، إذ إن فعل الكتابة متصل بحركة الصيرورة و المستقبل اكثر من تقييده بالماضي و هو ما يجعل أيضاً من عملية تكرار علامات الكتابة عودة للمماثل و خيانة له، إذ إن كل عودة للنصوص السابقة لاتعدُّ عودة حقيقية و إنما إعادة قراءة لها، و من ثم نفهم لماذا يقيم دريدا عملية الكتابة في قلب ظاهرة الإختلاف: الاختلاف البيني و الاختلاف المرجأ وذلك بقدر ما يكتسب كل نص دلالاته الحالية داخل سياق بعينه وبقدرما يكون كل سياق قابلاً لإعادة توزيع عناصره وفقاً لاختلاف المواقف و الظروف التأريخية لعمليات القراءة ، و من هنا لا نقع قط على سياق ثابت ولا على نص مغلق، و إنما على عمليات متواصلة من الإنغلاق و الإنفتاح (٢٨) ولعلنا ندرك بحساسية عالية ضرورة ورود الفعل (أحب) ومشتقاته في قصة حب ، وجاء هذا اللفظ مصحوباً بالفعل (أشتهيك) مكرَّراً :

- أحبك إذ أشتهيك .

إذ يقترن الحب بشهوة الجسد وهو التحام بين الروحي والمادي يظهر إلى العلن وهو المسكوت عنه والمهمّش عادة في دائرة التعاطي مع المرأة وتفجير لغة الجسد صراحةً أو بما يدل عليه أو يرمز له ، إذ يقول درويش على لسان الحبيب :

- ونحن لنا حين يدخل ظلٌ إلى ظله في الرخام
- وأنت الهواء الذي يتعرى أمامي كدمع العنب
- أطير بخصرك قبل وصولي إليك
- أحبك إذ أشتهيك . أحبك إذ أشتهيك

وأحضن هذا الشعاع المطوّق بالنحل والوردة الخاطفة

- أحبك ياجسداً يخلق الذكريات ويقتلها قبل أن تكتمل
- أراك فأنجو من الموت . جسمك مرفأ
- وأمسك هذ البهاء الرخامي ، أمسك رائحة للحليب المخبأ

في خوختين على مرمر .

ويقول على لسان الحبيبة :

- تشعل في أذنَي البراري ، تحمّلني موجتين
  وتكسر ضلعين ، تشربني ، ثم توقدني ، ثم
  تتركني في طريق الهواء إليك
- حبيبي ، أخاف سكوت يديك
  فحُكَّ دمي كي تنام الفرس
- حبيبي سأبقى ليكبر فستق صدري لديك
- وجسمي أرضك في الأرض
  جسمي مقام ....

وهذه التصريحات الحسية المتواترة ترافقها ترميزات وإشارات للمرأة ، من ذلك ألفاظ (الحمام ، البحر ، الريح ، الظل ، الرخام) ، وإذا نظرنا إلى لفظ (الرخام) في هذا النص نتلمس توظيفاته بصور شتى ، كما في قوله :

- ونحن لنا حين يدخل ظلٌ إلى ظله في الرخام
- ليتني لا أحبك
  ياليتني لا أحب
  ليشفى الرخام
- وأمسك هذا البهاء الرخامي ، أمسك رائحة للحليب المخبَّأ
  في خوختين على مرمر..

فالرخام يقترن بالجسد منذ عصور سحيقة كالحال في المنحوتات والمصورات الأغريقية والرومانية فالعربية ومجمل الفكر الإنسلتي الديني والميثولوجي ، وكون الرخام تجسيداً للمرأة يمتلك دلالات الصلابة والنعومة في آن واحد ، والمرأة هنا في هذا النص تتصف بالصفتين معاً ، فهي رقيقة يجرحها كل شيء : (الماء ، الطرقات إلى البحر ، الفراشة ، أذان النهار ، الظل ، طائر في السماء البعيدة ، عطر البنفسج ....) وجسمها مرفأ أمان وطمأنينة ، (أراك فأنجو من الموت) ، ولكنها مع ذلك كله قوية قادرة على البوح بمكنونات نفسها من جهة ثم اتخاذ قرار الفراق من جهة أخرى .

ونخلص مما تقدم إلى أنَّ المرأة في هذه القصيدة هي معادل موضوعي للزمن ، فهي الحاضرة الغائبة ، إذ يطَّرد حضورها على امتداد النص بكونها مخاطبة (في حوار الحبيب معها) ، ومتكلمة(في حوارها مع الحبيب) ، ثم يعد ذلك تغيب في المقطع الأخير بافتراقها عمن تحب ثم بضمير الغائبة :

- أعاد لها قلبها
- يكلفني حبها

- وقالت : يكلفني الحب مالا احب

وكذلك الحال مع الرجل الذي يظهر ويغيب بالشاكلة نفسها ، وهذ أمر مألوف في معظم قصص الحب إذ تتغير الأحوال والمواقف بمرور الزمن وتعاقب الأحداث .

ويتعضد حضور الزمن وغيابه – فضلاً عن حركية الفعل – بألفاظ أخرى ، نحو : (صباحك ، هذا المساء ، الليالي ، ليالٍ ، النهار ، أبريل) ، وهي ألفاظ تدل على زمن غير مخصص ، ولو لمحنا تخصيصاً ما في لفظ (أبريل) فهو تحديد محفوف بمجاهيل وغيابات متعددة ، إذ إنَّه موسم الربيع واخضرار الطبيعة ، فهو غير محدد من حيث عدم تخصيصه بزمن معين : (رأيت على البحر أبريل) ، وهو مقترن عند الكثيرين بما يعرف ب (كذبة إبريل) ، وفي الحالين تتسربل اللفظة بالغياب ، ولكن حضورها يطغى إذا راقبنا سياق الكلام بتمعّن :

- رأيتُ على البحر إبريل

قلت : نسيت انتباه يديك

نسيت التراتيل فوق جروحي

فكم مرة تستطيعين أن تولدي في منامي

وكم مرة تستطيعين أن تقتليني لأصرخ : إنّي أحبك

كي تستريحي ؟

أناديك قبل الكلام

أطير بخصرك قبل وصولي إليك

فكم مرة تستطيعين أن تضعي في مناقير هذا الحمام

عناوين روحي

وأن تختفي كالمدى في السفوح

لأدرك أنك بابل ، مصر وشام

يطير الحمام

يحط الحمام

فالسياق يحيل إلى أن إبريل هو المرأة بكل دلالات الربيع والخصوبة والإزهار والإثمار والجمال والرقة ولطافة النسيم وهدوء الرياح وغير ذلك ، وهذه الدلالات التي يكتنزها اللفظ تؤكد ((أنَّ التأويل غير محدود ولا يمكن اختصاره في دلالة معينة ، وكل محاولة للوصول إلى دلالة قد نتوهم أنّها نهائية لن يقود إلّا إلى الإنحدار إلى متاهات لا حصر لها ولا عد)) (٢٩) .

ويجدر بالذكر أنَّ النسبة العالية التي حقَّقها زمن الفعل المضارع الدال على الحال ، قابلتها نسبة منخفضة من القغل الطلبي (الأمر) الدال على الإستقبال ، وزادت عليها بقليل نسبة الزمن الماضي

، ولكون القصيدة تتحدث عن قصة حب هيمنت فيها صيغة الزمن الحاضر ، وقلّت نسبة زمن المستقبل لكونها انتهت بفراق الحبيبين وذهاب كلٍ في سبيله بلا أمل بالغد ، أمّا الزمن الماضي فقد جاء في الأفعال : (طار ، نام ، نسيت ،أعاد ، رأيت) وهي أفعال تدلّ على الغياب صراحةً أو ضمنيّاً وقد وردت مكررة مرتين مرتين ، وأفعال أخرى : (اغترب ، عبرت ،ضاع) وقد وردت غير مكررة وهي تدل على الغياب أيضاً ، ولكن ورد معها الفعلان : (حظَّ ، تشبَّثَ) وهما فعلان يدلّان صراحةً على الحضور وهما يشكّلان نسبة : ١٠/١ من مجموع الأفعال الماضية ، فالصلة بالماضي ضعيفة ، وهي على ضعفها صلة يكتنفها الغياب بالنسيان والاغتراب والضياع ، ولا يختلف الحال كثيراً مع فعلَي الأمر(تعالي ، غيبي) اللذين تكرّرا وهما يدلّان على غياب صريح ، فالألفاظ المكرّرة ومعها تلك التي لم تتكرر ممّا دلَّ صراحة أو ضمناً على الغياب ، هي ألفاظ مهيمنة على النص بحضورها الدلالي الطاغي إذ ((إنَّ وحدة اللفظة الدالّة لاتحقّق ذاتها إلّا بفضل قابليتها على التكرار وإمكانيّة إعادتها في غياب الشيء الذي يشير إليه ، وهو أمر واضح فضلاً عن غياب المدلول المحدَّد أو قصد الدلالة الحقيقي وقصد الإتصال اللغوي الحاضر أيضاً))(٣٠) .

++ الحياة والموت :

يحضر الموت عنصراً تأثيريّاً في قصص الحب بوصفه سمة ملازمة من سمات الرومانسية ونتيجة حتمية لليأس والحزن المسيطرين على النفوس ومشاعرها الكامنة ، يقول درويش على لسان الحبيب :

- وإنّي أحبك أنت بداية روحي وأنت الختام

فالموت نتيجة متوقَّعة وحتمية في حالة التوحّد بين الحبيبين :

أنتِ ------- بداية روحي

أنتِ---------- الحتام

ويقول أيضاً :

- أراكِ فأنجو من الموت . جسمك مرفأ

ويكرر هذه العبارة مرتين في مقطع واحد ، فالحب هو طوق النجاة الذي ينقذ الغريق من الموت ، ولايتوانى عن التصريح بشوقه العارم إلى الجسد الذي هو بمثابة المرفأ بعد عناء طويل في ابحر ليشعر البحّارة بالاطمئنان والهدوء والراحة والسكينة من صخب الأمواج ، ولكن هذه النجاة تابعة لفعل الرؤية :

أراكِ --- فـ ---- أنجو

ولولا الرؤية لاتتم النجاة

ولا يحصل الإستقرار ، فللموت هنا غيابان:

الأول في كونه يدلّ حقيقةً على الغياب ، والثاني في غياب الموت عينه لكونه لم يحدث بالإستدلال واقعاً بقرينة الفعل (أنجو) المشحون بالحياة ، فالنجاة من الموت هي – بطبيعة الحال – حياة ، ولا ينجو من الموت إلّا مَنْ كاد أن يموت ولكن حجبه من الموت سبب ما ، والرؤية هنا بصريَّة محضة تتحقَّق في الحاضر ، فهو لم يقل : (رأيتك فنجوت من الموت) ،والفعل (أراك) يدلّ على التكرار بالتجدّد ، أي : كلما أراك أنجو من الموت) بقرينة تكرار هذه العبارة مرتين في المفطع نفسه ، والموت متوقّع باستمرار عند من يجوبون البحارلما يتعرضون له في البحر من مفاجآت قد تفقدهم الحياة .

++ **الحواس** : –

ذكر الشاعر في قصيدته الألفاظ (أراك ، أصرخ ،أمسك ...) ، وهي ألفاظ تدلّ على حواس البصر والسمع واللمس، لكون الصراخ يتطلب أذناً تسمعه ،والإمساك يستدعي لوامس تتحسس حين تمسك ، ولكن الشاعر يذكر الحاسة السادسة :

- رأيت على البحر أندلسَ الحبِّ والحاسة السادسة .

وهي حاسة خفيَّة لا يظهر سوى فعلها الحدسي وقد جسَّمها الشاعر وأعطاها صفة المرئي ، ورؤية الحاسة يعني رؤية أثرها ،ولكن هذه الحاسة ليست ككل الحواس التي تمارس فعلاً محسوساً بالبصر أو اللمس أو السمع أو التذوق او الشم ،إنَّما هي القدرة على إستشعار الأحداث قبل وقوعها ،وتتأتّى ضرورة الإستشعار هنا بالتنبؤ بنهاية قصة الحب وانفصال الحبيبين عن بعضهما البعض ، وهذه هي الحاسة الوحيدة التي صرَّح بها الشاعر من دون سائر الحواس الأخرى التي ذكرها بما يدلّ عليها كالألفاظ : (رأيت – سمعت – أذني – صوت – أناديك .....) ، قهي حاسة غائبة لا تُرى ولاتُحَسُّ ولا يشعر بها أحد إلّاَ القليل من أولئك الذين يمتلكونها ، ويبدو أنَّ الشاعر لجأ إلى التصريح بالحاسّة السادسة لا لكي يتنبَّأ بخاتمة الحب فحسب ، بل ليزيد عناصر الغياب وليمنح النص شحنة أكبر من الدلالات الناهضة بالصورة الشعرية من جهة ، ومن جهة أخرى ، ليحقّق تنغيماً صوتيّاً داخل النص بين التراكيب : (الحاسة السادسة – وردة يابسة – دمعة يائسة) ،وهل أدلَّ على انتهاء الحب من الوردة اليابسة المشبعة بدلالة الموت ؟ ، وهو – أي الموت – يستدعي الدموع اليائسة من عودة الحياة ، إذ إنَّ الشاعر لم يستخدم تعبير (وردة ذابلة) لأنَّ الذبول حالة بين الموت والحياة ، أمّا اليباس فهو الموت التام وهكذا نلحظ أنَّ ألفاظ الغياب يستدعي بعضها بعضاً وهي تفرض هيمنتها على النص بشكل شبه تام ، وبذا لاحظنا كيف تنحّى المركز وصعدت مكانه سلسلة من الهوامش التي تتعدّد تأويلاتها بتعدّد القراءات وتعدّد المتلقين الذين تتنوّع ثقافاتهم بتنوّع مرجعيّاتهم ومشاربهم الفكرية .

الهوامش

١ – ينظر: كوللر جوناثان، التفكيك ، ضمن كتاب : البنيوية والتفكيك – مداخل نقدية ، مجموعة من الباحثين ، ترجمة :حسام نايل ، دار أزمنة ، عمان ،الأردن ، ط١ ، ٢٠٠٧ ،ص ١٤٧ .

٢ – عبد الله ، عادل : التفكيكية سلطة العقل وإرادة الإختلاف ،دار الحصاد ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٠ ، ص ٤٥ .

٣ – ينظر : عناني ، محمد: المصطلحات الأدبية الحديثة ،دراسة ومعجم عربي انكليزي ،الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ،القاهرة ، ط٣ ، ٢٠٠٣ ، ص ١٣١ .

٤ – ينظر : بسام ، قطوس : استراتيجيات القراءة – التأصيل والإجراء النقدي ، مؤسسة حمادة ودارالكندي ، عمان ،ط١ ، ١٩٩٨ ، ص ١٩ .

٥ – الرويلي ، ميجان والبارعي ، سعد : دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، ط٢ ، ٢٠٠٥ ، ص ١٠٨ .

٦ – ينظر : بارة ، عبد الغني : الهرمينوطيقا والفلسفة ، منشورات الاختلاف ، الجزائر والدار العربية للعلوم ناسرون ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٧ ، ص ٤٤

٧ – حرب ، علي : الممنوع والممتنع ،نقد الذات المفكرة ،المركز الثقافي العربي ،بيروت والدار البيضاء ، د٢ ، ٢٠٠٠ ، ص ٢٢ .

٨ – حرب ، علي : هكذا أقرأ مابغد التفكيك ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ودار الفارابي ، عمان ،ط١ ، ٢٠٠٥ ، ص ٢٦ – ٢٧ .

٩ – ينظر: فضل،صلاح :مناهج النقد المعاصر ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ط١ ، ٢٠٠٢ ، ص ١٠٦ .

١٠ – ينظر: العزي ، أحمد: تلقي التفكيك في النقد العربي الحداثي ، علي حرب أنموذجاً ،رسالة ماجستير، جامعة مولود معمري ، تيزي وزو ، كلية الآداب واللغات ، الجزائر ، ٢٠١٢ ، ص ٤٠ .

١١ – ينظر: حمداوي ،د.جميل: نظريات النقد الأدبي في مرحلة مابعد الحداثة ،المغرب ، ٢٠١١ ، ص ٣٢ .

١٢ – إبراهيم ، عبد الله : التفكيك الأصول والمقولات ، عيون المقالت ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط١ ، ١٩٩٠ ، ص ٤٤ – ٤٥ .

١٣ – نفسه : ص ٦١ – ٦٢ .

١٤ – نفسه : ص ٦٤ – ٦٥ .

١٥ – ينظر: حمداوي ، د. جميل، مصدر سابق ،ص ٣٩ .

١٦ – ينظر : مفتاح، محمد : مجهول البيان ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط١ ، ١٩٩٠ ، ص ١٠١ – ١٠٢ .

١٧ – ينظر : الغذامي ، عبد الله : تشريح النص _ مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة ، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء و بيروت ، ط٢ ، ٢٠٠٦ ، ص١٩ _ ٢٠ .

١٨ – نفسه :ص ٥٨ .

١٩ – نفسه : ص ٩٣ .

٢٠ – راي ، وليم : المعنى الأدبي من الظاهراتية الى التفكيكية ، ترجمة :د. يوئيل يوسف عزيز ، دار المأمون للترجمة و النشر ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٧ ، ص ١٦١ .

- درويش ، محمود : الأعمال الشعرية الكاملة ، المجلد الثاني ١٩٨٤ – ١٩٩٩ ، الأهلية للنشر و التوزيع ،بيروت ، ط١، ٢٠١٤ ،ص ٩١.

٢١ – ينظر: الهبيل ، عبد الرحيم : رمزية الحمام في شعر محمود درويش ، ملخص بحث منشور في الموقع الألكتروني :

http://www.aklaam.net/forum/showthread.php?t=33144

وقد أفدتُ منه في بعض معالجاته وتصوراته ولاسيما الجزئية المتعلقة بفكرة الحضور والغياب التي وسّعتُها في بحثي هذا .

٢٢ – إيكو ، أمبرتو : التأويل من السيميائيات إلى التفكيكية ، ترجمة و تقديم : سعيد بنكراد ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط ٢ ، ٢٠٠٤ ، ص ١٤٨ .

٢٣ – نفسه : ص ١٤٦ .

٢٤ – نفسه : ص ١٥٨ .

٢٥ – البقرة : ٦١ .

٢٦ – البقرة : ٣٨ .

٢٧ – العسكري ، ابو هلال : الفروق اللغوية ، تحقيق : محمد ابراهيم سليم ، دار العلم و الثقافة للنشر و التوزيع ، القاهرة ، مصر ،ص ٢٠٦ .

٢٨ – عطية ، د. احمد عبد الحليم (تحرير) : جاك دريدا و التفكيك ، دار الفارابي ، بيروت ، ط١ ، ٢٠١٠ ، ص ٢٠٤ .

٢٩ – ايكو ، امبرتو : مصدر سابق ، ص ١٥ .

٣٠ – راي ، وليم : مصدر سابق ، ص ١٦٥ .

المصادر

القرآن الكريم

١ – إبراهيم ، عبد الله : التفكيك – الأصول والمقولات ، عيون المقالات ،الدار البيضاء ، المغرب ، ط١ ، ١٩٩٠ .

٢ – إيكو ، أمبرتو : التأويل من السيميائيات إلى التفكيكية ، ترجمة وتقديم : سعيد بنكراد ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط٢ ، ٢٠٠٤ .

٣ – بارة، عبد الغني : الهرمينوطيقا والفلسفة ، منشورات الاختلاف ،الجزائر،والدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٧ .

٤ – بسام ، قطوس : استراتيجيات القراءة ، التأصيل والإجراء النقدي ،مؤسسة حمادة ودار الكندي ، عمان ،ط١ ، ١٩٩٨ .

٥ – حرب ، علي :الممنوع والممتنع ، نقد الذات المفكرة ،المركز الثقافي العربي ، بيروت والدار البيضاء ، ط٢ ،٢٠٠٠ .

٦ – حرب ، علي: هكذا أقرأ مابعد التفكيك ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ودار الفارابي ، عمان ، ط١، ٢٠٠٥ .

٧ – حمداوي ، د.جميل: نظريات النقد الأدبي في مرحلة مابعد الحداثة ، المغرب ، ٢٠١١ .

٨ – درويش، محمود : الأعمال الشعرية الكاملة ، المجلد الثاني ١٩٨٤–١٩٩٩ ، الأهلية للنشر و التوزيع، ط١، ٢٠١٤.

٩ – راي ، وليم : المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية ، ترجمة :د.يوئيل يوسف عزيز،دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ،ط١ ، ١٩٨٧

١٠ – الرويلي،ميجان والبارعي،صعد: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ،الدار البيضاء ، ط٢ ، ٢٠٠٥ .

١١ – عبد الله ، عادل : التفكيكية سلطة العقل وإرادة الإختلاف ،دار الحصاد ،دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٠ .

١٢ – العزي،أحمد: تلقي التفكيك في النقد العربي الحداثي ،علي حرب أنموذجاً ،رسالة ماجستير ، جامعة مولود معمري ، تيزي وزو ، كلية الآداب واللغات ، الجزائر ،٢٠١٢ .

١٣ – العسكري ،أبو هلال : الفروق اللغوية ،تحقيق: محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر .

١٤ – عطية ،د.أحمد عبد الحليم (تحرير) :جاك دريدا والتفكيك ، دار الفارابي ، عمان ، ط١ ، ٢٠١٠ .

١٥ – عناني ، محمد : المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم عربي انكليزي ،الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ،القاهرة ،ط٣ ، ٢٠٠٣ ١٦ – الغذامي ،عبد الله : تشريح النص – مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة ،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء وبيروت ،ط٢ ،٢٠٠٦ .

١٧ – فضل ، صلاح:مناهج النقد المعاصر ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ،ط١ ،٢٠٠٢ .

١٨ – كولر،جوناثان : التفكيك ، ضمن كتاب البنيوية والتفكيك ، مداخل نقدية ،مجموعة من الباحثين، ترجمة:حسام نايل ،دار أزمنة ، عمان ، الأردن ،ط١ ، ٢٠٠٧ .

١٩ – مفتاح ، محمد: مجهول البيان ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط١،١٩٩٠ .

٢٠ – الهبيل ، عبد الرحيم : رمزية الحمام في شعر محمود درويش ، ملخص بحث منشور في الموقع الألكتروني: http://www.aklaam.net/forum/showthread.php?t=3314