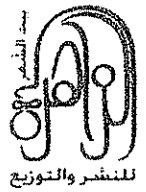
د. عادل الأسطة

أرض القصيدة

"جدارية" محمود درويش وصلتها بأشعاره

دراسة نقدية

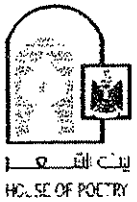
أرض القصيدة
"جدارية" محمود درويش وصلتها بأشعاره
د. عادل الأسطة (ناقد فلسطيني)
الطبعة الأولى 2001
(كل الحقوق محفوظة)



دار الزاهرة للنشر والتوزيع (بيت الشعر)
رام الله – فلسطين

تمت طباعة الكتاب بتمويل من
اللجنة الوطنية الفلسطينية للتربية والثقافة والعلوم
رام الله – فلسطين

التنفيذ والاشراف:
المركز الثقافي الفلسطيني (بيت الشعر)



الإشراف الفني: محمد حلمي الريشة
الصف والمونتاج: ريما هنى الغلاف: نغم الحلواني

تصدير

لم أكن خططت، وأنا أكتب الحلقة الأولى من هذا الكتـــاب، أنـــي سأصدر كتاباً عنوانه "أرض القصيدة: جدارية محمود درويش وصلتـــها بأشعاره"، فلقد ظننت أنني سأكتفي بالمقالة الأولى "هل يكـــرر محمـــود درويش في جداريته نفسه؟" . ولما أعدت قراءة مقالة الكاتب حسن خضر التي نشرها، ابتداءً، في الأيام، ومن ثم في الاتحاد الحيفاوية، كتبت الحلقـــة الثانية "وقفة على العتبة: قراءة فانتازية لجدارية محمود درويش" لأقدم فيها رؤيتي لدلالة العنوان ولصورة الغلاف، ولكن الجدارية، شأن القصائد الـتي تفرض نفسها عليّ، لم تدعني أكتفي بقراءة أولى وثانية، إذ فرضت نفسها عليّ، هي وأشعار الشاعر بعامة، لمدة شهرين كاملين، أقرأها وأعيد قراءتها وقراءة أشعار الشاعر، لأكتب، من ثمّ، تحت عناوين أخرى، إحدى عشرة مقالة تشكل فيما بينها، دراسة شبه متكاملة تمعن النظر في هـــذا النـــص الشعري الذي أنجزه درويش في العام 1999 .

ولم أكن شخصياً أفكر في إصدار هذه المقالات في كتاب، لولا اقتراح الشاعرين غسان زقطان والمتوكل طه، الذي جاء وهما يعرضان علي نشر جزء من هذه الكتابات في العدد العاشر من مجلة الشعراء (خريف 2000)، لتنشر جميعها، بعد ذلك، في كتاب .

وأنا، وإن كنت أنجزت هذا الكتاب في شهرين، إلا أن صلتي بأشعار درويش تعود إلى ثلاثين عاماً خلت، وهي صلة ليست عابرة، فقد أنجزت، من قبل، العديد من الدراسات المحكمة والمقالات الصحفية، حتى أنني أفكر بكتابة مقالة نثرية عنوانها: "أنا ومحمود درويش: ثلاثون عاماً من احتلال الشاعر لقارئه"، ذلك، أن ما من شاعر احتلت أشعاره عقلي وفرضت نفسها علي مثل أشعار درويش، وربما يشاركه هذا الأمر الشاعر العراقي مظفر النواب، وإن بدرجة أقل، وذلك لتدريسي نصوص درويش أكثر من تدريسي لنصوص النواب .

وتتمحور هذه الكتابات حول قضايا تخص المضمون، وأخرى تتناول قضايا الشكل . وكما ذكرت فقد تناولت العنوان ودلالته ولوحة الغلاف وأبعادها، مستفيداً من الدراسات السيمياتية، وأتيت على موضوعات مثل الموت، وهو أهم موضوع في الجدارية، ووظيفة الشاعر والشعر، وطفولة الشاعر، وبينت صلة الجدارية بأشعار الشاعر السابقة، وذلك من خلال الرموز التي يأتي عليها هنا وفي قصائده الأسبق، وأيضاً من خلال لعبة

الضمائر التي أخذت تبرز بوضوح منذ "أحد عشر كوكباً" (1993)، ولم أغفل الكتابة عن ظاهرة "التناص" واللغة الشعرية التي تبدو هاجس محمود درويش الأساس .

لقد أُنجزت عن الجدارية مقالات عديدة أشرت إلى أكثرها في الهوامش، ومع ذلك، وبعد انتهاء كتابتي لم تنته الكتابة عن الجدارية، فقد قرأت مؤخراً مقالتين، الأولى لعقل العويظ "جدارية محمود درويش: خيال مثقف، هندسي تتحدى المعماريين" (الأيام (رام الله) 2000/9/19)، والثانية للصديق الشاعر أحمد دحبور: "انتصار الشعر على الموت" (الحياة الجديدة، رام الله، 2000/8/24)، ومع ذلك فلا أظن أن القصيدة لا تخبئ في داخلها ما يغري آخرين في الكتابة عنها . وهذا هو سر قوة نص محمود درويش: إنه نص قابل لقراءات عديدة، حتى لكان درويش يؤكد مقولة التفكيكيين: ليست هناك قراءة نهائيه لنص ما . وهذا النص هو النص الدرويشي .

نابلس 2000/8/26

توقف الكاتب حسن خضر في مقالته التي أنجزها عن جدارية محمود درويش أمام عتبة النص: لوحة الغلاف ودلالة العنوان وقدم تفسيره لهما الذي قد يتفق المرء معه وقد يختلف، فهو مثلا ينظر في صورة الغلاف الأولى ويرى أن الصورة تشكل خلفية بصرية للعنوان وتعزز فكرة العتبة والباب "فثمة باب يفضي إلى سواد كثيف، وما يشبه جداراً تتخلله شقوق ونتوءات لونية توحي بالقدم وما تفعله يد الزمن على هذه الخلفية تبرز حروفاً تكون اسم الجدارية وصاحبها في لونين مختلفين في العلاقة التشكيلية بينهما وبين الجدار الخلفي ما يوحي بتحول الحروف إلى جزء من مضمون اللوحة ولعبتها البصرية"[1].

ولم يستطرد الكاتب كثيراً في تناول العتبة، لأنه عالج قضايا أخرى في مقالته . ويبقى له، في أثناء قراءته لوحة الغلاف اجتهاده، ولكن هذا لا يمنع الآخرين من تقديم اجتهادهم أيضاً، ويبدو أن محمد حمادة الذي صمم

---

[1] – انظر، الاتحاد (حيفا)، 2000/4/21 .

اللوحة هو القادر على تفسير ما رمى إليه، ويبدو أيضاً أن قراءة ناقد تشكيلي للوحة ستكون مغايرة لقراءة ناقد أدبي حظه من الفن التشكيلي أقل . وتبدو قراءة لوحة الغلاف، إلى حد ما، أشبه بتجربة ورق (الرورشاخ)، ما دام راسم اللوحة لم يقدم تفسيره . كل ناظر إليها سوف يسقط شيئاً ما من نفسه، وقد يعدل أو يغير قليلاً بعد قراءة النص، فما لا شك فيه أن محمد حمادة، وهذا ما يفترض، قرأ النص قبل نشره، ورسم، من ثم، اللوحة، وهكذا نجد أنفسنا أمام نص ولوحة اعتمدت الأخيرة في أثناء تشكيل الفنان لها على النص، وهذا يجعل قراءة اللوحة منعزلة عن قراءة النص قراءة غير كاملة .

ما رآه حسن خضر باباً أراه شمعة، ويبقى الجدار جداراً . ثمة خلفية خضراء يشكل السواد بعضها . على يمين الصورة، وتحديداً في النصف الأسفل هناك سواد في أسفله شعار دار النشر، وكما نرى، فإن الجدارية خطت باللون الأبيض، فيما خط اسم الشاعر باللون الأصفر، وكان لاسمه ولمفردة جدارية ظلال بنية اللون . أما لوحة الغلاف الخلفية، فقد تشكلت من ألوان عديدة: أخضر وزيتوني ولون النعناع، وقد توسط جانبها الأيسر صورة نصفية للشاعر محمود درويش، مرتدياً قميصاً أبيض ومعطفاً أخضر، رافعاً رأسه ينظر جهة اليمين، خلف رأسه لونان أحمر وأصفر، وإلى يمينه كتابة باللون الأبيض عن الجدارية، وأما اسم الجدارية والشاعر فكانا

باللون الأبيض أيضاً، وهنا نلحظ الاختلاف ما بين اللون الذي كتب به اسم الشاعر على لوحة الغلاف الأولى ولوحة الغلاف الأخيرة .

يكتب محمود درويش في قصيدته "يحبونني ميتاً" ما يلي:

" لماذا بعثت إلى الروح

أحذية! كي تسير على الأرض . قلت . فقالوا: لماذا كتبت القصيدة بيضاء / والأرض سوداء جداً . أجبت لأنّ ثلاثين بحراً تصب بقلبي"[2]

هكذا يرى درويش: قصيدته بيضاء فيم الأرض سوداء جداً . فهل تدخل الشاعر في أثناء رسم الفنان صورة الغلاف، وهل طلب من الناشر أن يكون العنوان بالأبيض واسم الشاعر بالأصفر وأن تكون الظلال بنية؟ وهل أثرت اللازمة التي تتكرر في النص على محمد حمادة حين جعل أرضية الغلاف خضراء؛ تتكرر اللازمة التالية في القصيدة غير مرة:

"خضراء، أرض قصيدتي خضراء عالية"[3]

ونعود إلى الشمعة – هكذا أرى شخصياً – . ينهي الشاعر جداريته بقوله:

---

[2] – م.د، ديوان، مجلد 2، ص341 .

[3] – جدارية، ص17، ص21، ص33، ص41، ص68 .

"أما أنا – وقد امتلأت
بكل أسباب الرحيل –
فلست لي .
أنا لست لي
أنا لست لي"[4]

وإذا كانت الشمعة تضيء للآخرين الطريق، فإن الشاعر أيضاً يضيء الطريق، من خلال الشعر، للآخرين . وربما تسعفنا سيرة الشاعر الذاتية في توضيح هذا . لم ينجب محمود درويش لفلسطين أبناء، ولكنه خلف القصائد التي رددها عشرات الألوف من القراء العرب، وإذا كان الابن يحمل اسم أبيه، وإذا كان التناسل سر الخلود، فإن ما يخلد الشاعر قصائده لا أبناؤه، وإن كنا نستشف من القصيدة أن الشاعر يشعر بالندم لأنه لم يترك خلفه ولداً يحمل اسمه، وإن أورد هذا الكلام وهو يتخيل الموت ويصوره:

"وحدك
المنفي، يا مسكين، لا امرأة تضمك
بين نهديها، ولا امرأة تقاسمك

---

[4] – السابق، ص105 .

الحنين إلى اقتصاد الليل باللفظ الإباحي
المرادف لاختلاط الأرض فينا بالسماء .
و لم تلد ولداً يجيئك ضارعاً: أبتي،
أحبك"[5]

هنا نتوقف أمام اللون الأصفر الذي برز به اسم الشاعر . كان اللـــون الأصفر لأهل الصين القدامى؛ اللون القريب من الشمس والذهب، كـــان يجلب لهم الحظ، واللون الأصفر هو لوَن الخريف والنضـــوج والثمـــار . وكان هذا اللون ذا حضور في أعمال الفنان (فان كوخ)، وذلك في لوحته زهرة عباد الشمس والسنابل (القمح) . ويبرهن في الأدب الروحي علـــى السعادة الروحية، ويشكل في الأدب العالمي الحب المضمون، فالفتاة تهـدي حبيبها بيضة ذات لون أصفر إشارة إلى الاحترام ولكي يدوم الحب طويلاً. أما لدى اليونان والرومان فتذهب بعض التفسيرات الحسية إلى أن هـــذا اللون لون العاهرات: الشعر الذي يطلى بالأصفر، والملابس الصفـــراء . ويعطى الخائن ملابس ذات لون صفراء إشارة إلى أنه خائن، وكان اليهود، في أثناء حكم هتلر، يضعون شارة صفراء لتمييزهم عن غيرهم، وأمـــا في

---

[5] – السابق، ص58 .

معتقدات الشعب فيرمز اللون الأصفر، إلى الحسد والغيرة، ورأى (نيتشه) أن النظرة الشريرة تغرق حقولنا وقلوبنا بالأصفر[6] .

يشعر درويش في نصه بأنه، الآن، وهو في مرحلة الخريف والكبر بأنه امتلأ بكل أسباب الرحيل . وإذا كان اللون هو لون الخريف ودلالة على النضوج، فإن هذا ينطبق على الشاعر سناً ونضوجاً شعرياً . هل يغار الآخرون من درويش ويحسدونه أم أنه هو الذي يغار وممن؟ أم أن درويش، وهو يكتب نصه، كان يتداخل مع أشخاص آخرين، مع "أنت" الأنثى وشخص ثالث، ويركز درويش في النص على ضمائر مختلفة:

"أنا من يحدث نفسه

ويروض الذكرى .. أأنت أنا؟

وثالثنا يرفرف الذكرى بيننا .. لا تنسياني دائماً"[7]

ولا أريد أن أستطرد في هذا أكثر، فقد يرى بعض القراء في هذا التفسير ضرباً من (الفانتازية) التي قد تعكس ما يدور في عقل القارئ، علماً بأن هذا، اعتماداً على نظرية التلقي، ممكن .

---

[6] – انظر: مانفرد لوركر، معجم الرموز، شتوتجارت، 1991 . (بالألمانية) .

[7] – جدارية، ص37 .

وربما تجدر الإشارة هنا إلى مقدمة مقال صبحي حديدي "مـــا هـــي القراءة؟ من هو القارئ؟ وكيف التعاقد على المعنى" صفحة واحدة، ثلاثـة قراء، وثلاث استجابات مختلفة تتراوح بين الجد والهزل والبكاء"[8] . ولـــن أتناول الظلال البنية التي ترمز إلى الحنان، وربما الحقد لاقترابها من لـــــون الكبد، ولأنها تذكرني شخصياً بـــ (بون) العاصمـــــة الألمانيـــة ســـابقاً، وسأكتفي بهذا لأتكلم عن العنوان "جدارية" .

يكتب، حسن خضر في مقالته، أيضاً:

"لكن الجدارية تعاند المألوف، فاسم صاحبها يأتي لاحقاً لها كتعقيب عليها أو شرح لها . لذلك فهي "جدارية محمود درويش" التي يكف في صياغتها النص وصاحبه عن تمثيل وحدتين مســـتقلتين . وهـــذا أمـــر شـــائع في الكلاسيكيات كأن تقول معلقة فلان، أو جحيم دانتي، أو تراجيديـــات شكسبير[9] .

وحين يأتي على مفردة "جدارية" يرى أن "الجدارية في الفن عمل مـــن أعمال التشكيل البارز المعروض على واجهات في أماكن عامـــة أغلـــب الأحيان، وفيها ما يوحي بالثقل والكثافة والملحمية .."[10] .

---

[8] – صبحي حديدي، مجلة الكرمل، ربيع 2000، عدد 63، ص127 .

[9] – انظر، الاتحاد، 2000/4/21 .

[10] – السابق .

وتذكرنا مفردة "جدارية" بعنوان مجموعة الشاعر العراقي سعدي يوسف "تحت جدارية فائق حسن"، وبالقصيدة التي حملت العنوان ذاته . وفائق حسن فنان تشكيلي عراقي، له الجدارية التي اشتهر بها، وهي التي أوحت لسعدي يوسف بكتابة قصيدته، وسماها أيضاً "قصيدة للجبهة"[11] .

يكتب سعدي يوسف عن حمامات تطير في ساحة الطيران، حمامات تريد جداراً لها ليس تبلغ منه البنادق . وصاغ وجه الجدار من الحجر المتألق . ويوم كان أنا المتكلم وأصحابه صغاراً أقاموا جداراً وناموا على مضض، وكان الجدار ملاذاً لهم، ولكن فوقه طارت الحمامات مذبوحة يسقط فوقه دمها الأسود النزر "والجدار الذي قد بنيناه بيتاً وغصناً ينزُّ دماً أسوداً، ويهز يداً مثقلة" . ولذلك فقد كره هؤلاء هذا الجدار الذي بنوْه .

خلافاً لفائق حسن يبني درويش جداريته من الألفاظ، وتكون قصيدته هي الجدار الذي يتكئ عليه . وليس هذا بالجديد في أشعاره . وربما تجدر الإشارة هنا إلى قصيدة "رحلة المتنبي إلى مصر"، ففي هذه ضاقت أرض الله بالشاعر، وأصبحت قصيدته وطنه الجديد، لقد اتكأ يومها على القصيدة بعد أن اختلف مع الجميع و لم ير أحداً أمامه، و لم ير بلداً وراءه . ويختلف درويش هنا عن سعدي يوسف في أنه لا يصف الجدارية التي بناها غيره،

---

[11] – سعدي يوسف، ديوان، بيروت، دار الفارابي، 1979 .

إنه يكتب عن جداريته هو، وجدارية الألفاظ لها حضور واضح في النص .
وقبل أن أتوقف أمام مفردة الجدارية في النص، أرغب في تناول مفـــــردة جدار في بعض قصائد الشاعر السابقة .

في قصيدة "بيروت" (1980) يشير درويش إلى دم الفلسطينيين الـــذي يتسلق الجدران، والدم هذا هو الوحيد الذي عثروا عليه ليشير إلى هويتهم، ولما تخلى العرب كلهم عن الشعب الفلسطيني، وكانت المقاومة في بيروت خاطب الشاعر هذه المدينة:

"فأعطينا جداراً واحداً لنصيح يا بيروت!
أعطينا جداراً كي نرى أفقاً ونافذة من اللهب .
وأعطينا جداراً كي نعلق فوقه سدوم
التي انقسمت إلى عشرين مملكة لبيع النفط ... والعربي
وأعطينا جداراً واحداً
لنصيح في شبه الجزيرة:
بيروت خيمتنا الأخيرة
بيروت نجمتنا الأخيرة"[12] .

---

[12] – م. د، ديوان، مجلد2، ص198 .

غير أن هذا الجدار سرعان ما تداعى، فلم يكد يمر عامان على كتابة "بيروت" حتى حوصرت هذه وتعرضت للقصف لينهدم الجدار الأخير الذي اتكأت عليه المقاومة، وكتب درويش هذا في مطولته "مديح الظل العالي" (1983/82):

"أفرغت انفجاري / من ضحاياك، استندت على جدار ساقط في شارع الزلزال" و"كنا وردة السور الطويل وما تبقى من جدار" و"لحمي على الحيطان لحمك، يا ابن أمي" و"وحدي أدافع عن جدار ليس لي" و"تحتمي بستارة الشباك، تهتز البناية، تقفز الأبواب . أمريكا وراء الباب أمريكا" و"وطني حقيبة / وحقيبتي وطني / ولكن ... لا رصيف، ولا جدار" و"ظهري إلى الحائط / وحقيبتي وطني / ولكن لا رصيف، ولا جدار" و"ظهري إلى الحائط / الحائط الساقط" و"الأرض إعلان على جدران هذا الكون"[13] . وسنرى أن قصيدته هي الإعلان على جدران الكون، وذلك في الجدارية .

بعد الخروج من بيروت تعززت لازمة الجدار، فالجدار الذي استند إليه الفلسطينيون حتى عام 1982 انهار، وأبعدوا عما تبقى منه . وقد عبر درويش عن هذا في مجموعته "ورد أقل" (1986)، وتحديداً في قصيدته

---

[13] – انظر: م.د، ديوان، مجلد2، ص7 وما بعدها .

"صهيل على السفح" فأنا المتكلم، وهو الفدائي، يطلب من سـيدته، إذا مات، أن تعلق صورته فوق الجدار فتقول هذه:

"وهل من جدار لها؟ قلت: نبني لها غرفة . – أين ... في أي دار؟"[14]

وعلى الرغم من أن الشاعر عاد في أيار 1996 إلى ما تبقى من وطـن، إلاّ أنه في "جداريته" يختار القصيدة وطناً له . تصبح اللغة مملكته والألفاظ أحجار بيته .

ترد مفردة جدار وجدارية وجداريات في الجدارية في الأسطر التالية:

"فلنذهب إلى أعلى الجداريات:

أرض قصيدتي خضراء، عالية،

كلام الله عند الفجر أرض قصيدتي

وأنا البعيد

أنا البعيد"[15]

"ولي منها: صدى لغتي على الجدران

يكشط ملحها البحري

---

[14] – السابق، ص339 .

[15] – السابق، ص17 .

حين يخونني قلب لدود"[16]

"خشب الهياكل والرسوم على جدار الكهف"[17]

"وقصاصة الورق التي
انتزعت من الإنجيل لي
والملح من أثر الدموع على
جدار البيت لي .."[18]

وهناك إشارات إلى مكان الكتابة: المكان الذي يكتب عليه قصيدته والمكان الذي تكتب فيه السائحة خاطرة عنه . وإذا كانت الجدران مكاناً للكتابة، فلنلحظ الأسطر التالية:

"وللكلمات وهي بعيدة أرض تجاور
كوكباً أعلى . وللكلمات وهي قريبة / منفى"[19]

---

[16] – السابق، ص42 .

[17] – السابق، ص60 .

[18] – السابق، ص102 .

[19] – السابق، ص22 .

و "وقعت معلقتي الأخيرة عن نخيلي"
و "خضراء أرض قصيدتي خضراء، عالية
على مهل أدوها ، على مهل، على
وزن النوارس في كتاب الماء .
.....
خضراء أكتبها على ثر السنابل في
كتاب الحقل، قوّسها امتلاء شاحبٌ
فيها وفيّ"[20]

وإذا كانت الجدران التي اتكأ عليها قد انهارت، وإذا كان الموت سينتصر على الجميع، وإذا كان العصر الذي نعيش فيه عصر موت سريع لا عصر موت بطيء كما كان، وذلك لأن الزر الالكتروني، الآن، يعمل وحده حيث لا قاتل يصغي إلى قتلي، ولا يتلو وصيته شهيدُ، فليس أمام الشاعر إلا أن يتكئ على شيء خالد، وإذا كان الكلام الخالد حقيقة، كما لدى المسلمين، حيث كلام الله خالد، فإن درويش يركز على الكلام، وعلى الكلام الجميل، وأعلى الجداريات هي:
"أرض قصيدتي خضراء عالية

---

[20] – السابق، ص68 .

كلام الله عند الفجر أرض قصيدتي"[21]

والأرض الخضراء، هي رمز الحياة، والفجر لحظة البعث بعد المـــوات، وإذا كان كلام الله منذ 1400 عام يتكرر يومياً ويبعثْ يومياً على الرغـــم من موت البشر، فإن ما يمنح الخلود للشاعر هنا هو القصيدة التي اعتمدت على القصيدة الغنائية .

هل أكون شططت في هذا التفسير؟ هذا ممكن!

---

[21] – السابق، ص17 .

هل يكرر درويش نفسه؟

يرى محمود درويش كما يذهب حسن خضر في مقالته "ديوان محمود درويش الجديد "جدارية"[22]: التاريخ عدو الموت، الشعر يوشّي الزمن بذهب الخلود"[23]، يرى درويش بأن الشعر قد قال كل شيء، وبأن ما يفعله الشعراء المعاصرون لا يتجاوز التعليق على النصوص الكبرى في التاريخ، أو إعادة انتاجها .

وكلام درويش هذا يذكر المرء بأقوال شعراء وكتاب عرب قدامى، كما أنه يذكرهم بمقولات شعراء عالميين . ولا يخفى على قارئ الشعر الجاهلي مقولة عنترة "هل غادر الشعراء من متردم؟"، تماماً كما لا يخفى على قارئ النقد العربي القديم مقولات مثل "ما أرانا نقول إلا معاداً مكروراً" أو "المعاني مطروحة في الطريق، وإنما الشاعر المفلق هو من يجيد صياغتها"، وربما يتذكر المرء هنا مقولة الأديب الألماني (غوته) التي تنص

---

[22] – م. د، جدارية، بيروت، منشورات رياض الريس، 2000 .

[23] – حسن خضر، الاتحاد (حيفا) 2000/4/21 .

"ليس المؤلفون الحقيقيون للعصر الحديث مؤلفين حقيقيين لأنهم أبرزوا شيئاً جديداً، وإنما هم مؤلفون حقيقيون لأنهم أقوياء ومتمكنون من أن يقولوا الأشياء بطريقة تظهر الأشياء فيها كما لو أنها "تقال لأول مرة" .

وإذا كان الشعراء المعاصرون في شعرهم لا يتجاوزون التعليق على النصوص الكبرى في التاريخ أو إعادة انتاجها، كما يذهب درويش، فإننا قد نذهب، ونحن نقرأ الجدارية، إلى أن درويش، إلى حد ما، لا يتجاوز التعليق على نصوصه السابقة، ولا يتجاوز إعادة انتاجها، ولكنه في ذلك يحقق قول (غوتة): لقد أبرز شيئاً قديماً بطريقة فنية موفقة، ليبدو هذا الشيء كما لو أنه يبرز لأول مرة، ولتكون أرض قصيدته خضراء عالية .

وليست هذه هي المرة الأولى التي يكرر فيها درويش (موتيفات) قديمة بصيغة جديدة، لقد توقفت، شخصياً أمام هذا في كتابي "أدب المقاومة: من تفاؤل البدايات إلى خيبة النهايات"[24] وتحديداً حين تناولت صورة الآخر في أشعاره، صورة ريتا وصورة الجندي الإسرائيلي .

وعلى الرغم مما سبق، تدفع جدارية الشاعر قارئها إلى مواصلة فعل القراءة حتى يفرغ من السطر الأخير . ويشعر القارئ، للوهلة الأولى، أنه يقرأ نصاً جديداً يختلف عن نصوص درويش السابقة . وقد يذهب بعض

---

[24] – عادل الأسطة، أدب المقاومة .. من تفاؤل البدايات إلى خيبة النهايات، غزة، 1998، ص84 .

القراء إلى ما هو أبعد من ذلك، ويرون أن درويش أعاد للشعر اعتباره، وهذا ما ذهب إليه النقاد في ملتقى الشقيف الشعري، في عام 1980، يوم ألقى الشاعر قصيدة "بيروت" . وليس هناك من شك في أن أنصار الشعر الغنائي أول من سيذهبون هذا المذهب، فدرويش كأنما يعزز ما قاله الشاعر العربي القديم:

تغنّ بالشعر إمّا كنت قائله

إن الغناء لهذا الشعر مضمارُ

وقصيدة درويش ابنة شرعية للقصيدة العربية، إيقاعاً وصورة ومجازاً، وإنْ بدت بعض نصوص "سرير الغريبة" (1999) خارجة عن هذا، حتى ليشعر المرءُ أنه يقرأ نثراً لا شعراً . ولعل محمد علي شمس الدين في مقالته لم يخطئ حين جعل عنوانها: "محمود درويش في جداريته: أجمل المرضى الغنائيين"[25] . وقد وردت عبارة "المرضى الغنائيين في"الجدارية":

"يشبهني كثيراً

كل ما حولي، ولم أشبه هنا

شيئاً . كأن الأرض ضيقةٌ على

---

[25] – انظر المقالة في الأيام (رام الله) 2000/5/2 .

المرضى الغنائيين، أحفاد الشياطين
المساكين المجانين الذين إذا رأوا
حلماً جميلاً لقنوا الببغاء شعر
الحب، وانفتحت أمامهم الحدود"[26]

وكأنّ درويش في جداريته / غنائيته حفيد الشياطين العرب القدامى – أعني حفيد الشعراء، فنصه هذا يطرب، كما ذكرت، قراء الشعر العربي القديم . وما من شك في أنه نص يستحق ما كيل إليه من مديح ظهر في المقالات المشار إليها وفي مقالة عبده وازن[27] .

وربما يلفت نظر الدارس، وهو يقرأ الجدارية، ما لفت نظره وهو يقرأ "سرير الغريبة"، وهو ما الذي أضافه درويش في هذا العمل الذي أنجز أيضاً بعد عودته إلى أرض الوطن؟

تساءلت ظبية خميس وهي تكتب عن "سرير الغريبة" السؤال التالي:

"والآن ماذا بعد وقد صارت فلسطين وطناً لا يشبه الحلم الذي كان يحمله محمود درويش، و لم يعد بالإمكان الحديث من جديد عن قهوة أمه، وبيارات يافا؟ وما الذي يمكن لمحمود دوريش أن يكتبه وأن يحلم به وقد

---

[26] – م.ا.د، جدارية، ص47 .

[27] – انظر جريدة الأيام (رام الله) 2000/5/30 .

تقزم الحلم القديم إلى ما هو أصغر هامة مما قد حمله فؤاد الشاعر في ترحاله ومنافيه وخصوماته؟[28]" .

ورأت أنه في "سرير الغريبة" دشن بداية جديدة "لنهج في التعامل مع ذاته الشعرية، ولكن مثلنا جميعاً[29]" .

وكأن الناقدة والشاعرة الخليجية ترى أن ما رفع الشاعر هو قضيته لا شعره، وهذا ما كان يستاء منه الشاعر دائماً، لأنه يرى في شعره شعراً مميزاً لم ينل من المديح والتقدير ما نال بسبب انتماء كاتبه إلى قضية، قدر ما نال لأنه شعر بالدرجة الأولى . وربما كان هذا سبباً من الأسباب التي حدت بالشاعر إلى تطوير ذاته لدرجة أنه أخذ يفضل التطور الشعري على إعجاب الجمهور[30] .

إن سؤال "ما الذي سيقوله الشاعر بعد عودته؟" أثير باستمرار، وكان الشاعر، بعد مديد (1991)، أصدر مجموعتين هما "أحد عشر كوكباً" (1993) و"لماذا تركت الحصان وحيداً؟" (1995)، ولامس فيهما، من قريب، مرحلة السلام . بدا ذلك في بعض قصائد الأول، وبعض قصائد

---

[28] – مجلة العربي الكويتية، كانون أول، 1999، عدد 493، ص165 .

[29] – السابق، ص167 .

[30] – انظر المقابلة التي أجراها معه يعقوب بيتسر ومحمد حمزة غنايم، جريدة الاتحاد (حيفا)، 2000/4/15 .

الثاني، تارة بأسلوب مباشر، وطوراً من خلال قناع . وعبّر الشـــاعر في القصائد، كما في المقابلات، عن عدم رضاه من الذي جرى، وكان مـــن قبل قد استقال من عضوية اللجنة التنفيذية، وعلى الرغم من هذا، فقد عاد إلى المناطق الخاضعة للسلطة الوطنية، وشارك في احتفالاتها ومؤسساتها[31] .

وبالكاد يعثر المرء في "جدارية" على حضور للهم الوطني، اللهم إلا من خلال التركيز على ألهنا / هناك، والإشارة إلى ماضيه مع المحتل، وهو مـــا يبرز في قوله:

"أنا من هناك . "هنا" لي يقفز
من خطاي إلى مخيلتي"[32]

حيث تحيلنا هذه العبارة إلى قصيدة الشاعر "أنا من هناك" التي ظـهرت في "ورد أقل" (1986)، وفي قوله:

"قلت للسجان عند الشاطئ الغربي:
– هل أنت ابن سجاني القديم؟
– نعم!
– فأين أبوك؟

---

[31] – انظر عادل الأسطة، أدب المقاومة، ص74 –ص97 .

[32] – جدارية، ص14 .

-- قال: أبي توفي من سنين .
أصيب بالإحباط من سأم الحراسة
ثم أورثني مهمته ومهنته، وأوصاني
بأن أحمي المدينة من نشيدك"[33] .

ويعيدنا هذا المقطع إلى قصائد أسبق للشاعر أولها "جندي يحلم بالزنابق البيضاء" (1967) وآخرها "عندما يبتعد" (1995) مروراً بقصائد ريتا التي آخرها "شتاء ريتا الطويل" (1993) . حقا إن درويش هنا يعبر عن تجربته مع الموت، ولكنه لم يستطع النسيان أنه فلسطيني، وأنّ فلسطين سببت له مرض القلب .

ويلاحظ من خلال قراءة "جدارية" أن فكرة الموت فكرة أساسية ورئيسة فيها، وقد ركز أكثر الذين كتبوا عن الجدارية على هذا، ورأوا أن هذا هو الجديد فيها . وما من شك في أن موضوع الموت موضوع رئيس في أشعار الشاعر، وأنّ هناك عشرات القصائد التي كتب فيها عن الموت، فما الجديد، إذن، هنا؟ كان درويش يكتب عن أصدقائه الذين استشهدوا، وكان يسألهم عن الموت ويكتب عن صراعهم معه، ولكنه نادراً ما كتب

---

[33] – السابق، ص95 .

عن موته الشخصي . في قصيدته "الحوار الأخير مع عز الديـــن القلـــق" (1979) كتب درويش:

"يلعب الموت، يألفه ويباريه . يعرفه جيداً ويعرف كل مزاياه، يشـرح أنواعه: طلقة في الجبين فأسقط كالنسر فوق السفوح، وقنبلة تحت سيارتي فتطير ذراعٌ إلى الشرفات ...

.....

هكذا الموت، أبسط مما تظن

– أيوجع؟

– حين يكون الفتى خائفاً

– هل تخاف؟

– إذا جاءني زاحفاً

وبطيئاً، فقد أعرف القاتلا"[34]

وتخيل درويش موته وما سيقال عنه بعد وضع رفاته في التابوت "رأيت الوداع الأخير" (1986)، ولكنه لم يكتب بقدر من التفصيل عمـــا رآه، وهو على فراش الموت، كما كتب في "جدارية". لقـــد أفـــرد في هـــذه صفحات طويلة لما رآه ساعة كان فاقداً للوعي وهو على سرير الموت:

---

[34] – انظر: م. د، ديوان محمود درويش، مجلد2، ص131 .

"سوف أكون ما سأصير في
الفلك الأخير . وكل شيء أبيضُ،
البحر المعلق فوق سقف غمامة
بيضاء . واللا شيء أبيض في
سماء المطلق البيضاء . كنت، ولم
أكن . فأنا وجيد في نواحي هذه
الأبدية البيضاء"[35]

وهذا يذكرنا بقصيدة أمل دنقل "التي كتبها وهو في الغرفة رقم 8، في المشفى":

"في غرف العمليات
كان نقاب الأطباء أبيض،
لون المعاطف أبيض،
تاج الحكيمات أبيض، أردية الراهبات
الملاءات ..."[36]

---

[35] – جدارية، ص10 .

[36] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، القاهرة، مكتبة مدبولي، 1995، ص44 .

إنها التجربة نفسها مع الموت، وإن ظل الأخير أسير عالم المشفى حيث التقط صوره مما يحيط به، في حين أن درويش طار إلى السماء على جناح حمامة بيضاء، صوب طفولة أخرى، حيث سيولد هناك في الأبدية من جديد .

وإذا كان المرء يتساءل عن الجديد في الموضوع، فإنه أيضاً، يتساءل عن الجديد في الرموز التي أشار إليها الشاعر، وإن كان الأهم من هذا دراسة توظيفه لهذه الرموز، وهذا ما يحتاج إلى دراسة مفصلة .

تذكر أكثر الرموز التي ورد ذكرها في "جدارية"، تذكر قارئ أشعار الشاعر بقصائد سابقة . ويكفي أن أشير هنا، إلى رمزين هما: امرؤ القيس وأنات . لقد استحضر درويش في أشعاره السابقة شخصية امرئ القيس غير مرة، وكان هذا منذ وقت مبكر . استحضره في قصيدة عنوانها "امرؤ القيس" ليعبر فيها عن اختلافه معه، وقد حذفها من أشعاره فيما بعد، ثم استحضرها من جديد في "لماذا تركت الحصان وحيداً؟" وتحديداً في قصيدة "خلاف، غير لغوي، مع امرئ القيس"، وكان هنا يرمز إلى حاكم عربي، وخلاف درويش، هنا، ليس خلاف شاعر مع شاعر، قدر ما هو خلاف شاعر سياسي ينطق باسم جموع مع شاعر يبحث عن حكم حتى لو أدى هذا إلى تحالفه مع قيصر غير عربي . وأما في "جدارية" فيشار إلى هذا

إشارة عابرة، تماما كما يشار إلى عناة (أنات) إشارة عابرة، كأن درويش هنا يختزل ويشفر ولا يستطرد ويوضح:

"تعبت من لغتي تقول ولا
تقول على ظهور الخيل ماذا يصنع
الماضي بأيام امرئ القيس الموزع
بين قافية وقيصر .. ../
كلما يممت وجهي شطر آلهتي،
هنالك، في بلاد الأرجوان أضاءني
قمر تطوقه عناة، عناة سيدة
الكناية في الحكاية"[37]

وعناة، كما يقول الشاعر، سيدة الكناية في الحكاية . إنها لم تكن تبكي على أحد، ولكن من مفاتنها بكت . إنها تبحث عن شاعر يقاسمها فراغ التخت في مجدها، فهي الأولى والأخرى . وقد توقف أمام هذه الرمز بالتفصيل ناقد سوري هو محمد إبراهيم الحاج صالح حيث درس قصيدة "أطوار أنات" من "لماذا تركت الحصان وحيداً؟" وإذا كنا في "أطوار

---

[37] – جدارية، ص72 . ونشر الناقد السوري محمد ابراهيم دراسته في مجلة "القاهرة"، في عددها الصادر في (اكتوبر) في العام 1996 . ص142 وما بعدها .

أنات" نصغي إلى صوت الشاعر يخاطبها، فإننا في "جدارية" نصغـــي إلى صوتها هي تتكلم . لم يخاطبها الشاعر هنا، وإنما تركها تعبر عن ذاتها:

"هل كل هذا السحر لي وحدي

أما من شاعر عندي

يقاسمني فراغ التخت في مجدي؟

ويقطف من سياج أنوثتي

ما فاض من وردي؟

أما من شاعر يغوي

حليب الليل في نهدي؟

أنا الأولى

أنا الأخرى

وحدّي زاد عن حدّي

وبعدي تركض الغزلان في الكلمات

لا قبلي ... ولا بعدي"[38]

---

[38] – السابق، ص73 .

الكلام هنا يصدر عن أناة فيما صدر الكلام نفسه تقريباً هناك عن الشاعر . وإذا كان هناك ينشدها، فإنه هنا يتركها تنشده .

غير أن هناك رموزاً أخرى جديدة تبرز، تقريباً، لأول مرة في أشعار الشاعر، منها أنكيدو والمعري، وطرفة بن العبد . وإذا كان الشاعر، في قصيدة "الحوار الأخير مع عز الدين القلق" استلهم بيت المعري الشهير: "خفف الوطء ما أظن أديم الأرض إلاّ من هذه الأجساد" وذلك حين قال درويش:

"صاح! هذي زنازيننا تملأ الأرض من عهد عاد
فأين البياض وأين السواد"[39]

فإنه هنا يذكر المعري بالإسم:

"رأيت المعري يطرد نقادّه
من قصيدته:
لست أعمى
لأبصر ما تبصرون
فإن البصيرة نورٌ يؤدي

---

[39] – م.د، ديوان محمود درويش، مجلد2، ص122 .

إلى عدم ... أو جنون"[40]

وربما تحيلنا رؤى الشاعر للعالم الآخر إلى رسالة الغفران للمعري، هذا الذي تخيل الشعراء، في العالم الآخر مطرودين منبوذين من بعض الملائكة . وإذا كانت بضاعة الشعراء غير مجدية في الآخرة، فإن المعري لدى درويش يطرد نقاده أيضاً، كأن النقد بضاعة غير رائجة هناك .

يمكن قول الشيء ذاته عن لغة درويش وصوره . ثمة فقرات تذكر المرء بقصائد سابقة للشاعر، ولكن هناك فقرات أخرى تبدو جديدة كلياً . لقد قال درويش في إحدى المقابلات:

"لكنك مرات تكتب شيئاً . تقول (الله) مطروباً . يعني أنك تكتب مقطعاً كأنه ليس لك . كأن آخراً غيرك كتبه .

● هذا الشعر الأجمل؟

– هذا حكمي أيضاً على نصي أكتبه وأخبئه في الدرج شهوراً ثم أعود إليه. فإذا وجدت فيه شبهاً بي أعتبر أنني لم أعمل شيئاً . أما إذا أحسست بأن شخصاً آخر كتبه بالنيابة عني إذا قرأته وكأنه شعر آخر، أحس بأني عملت شيئاً"[41]

---

[40] – جدارية، ص31 و32 .

[41] – مجلة مشارف (حيفا، تشرين1، 1995) عدد3، ص106 .

وفي الجدارية هناك مقاطع فيها شبه بدرويش، ولكن هنـــاك مقـــاطع تختلف، وسوف أشير إلى المقاطع التي فيها شبه بدرويش، لا إلى كلها وإنما إلى بعضها .

تذكر عبارته "سوف أكون ما سأصير"، وهي لازمة تتكرر كثـــيراً في "جدارية" بقصيدته "كان ما سوف يكون" .

وتذكر الفقرة التالية:

"لغتي مجاز
للمجاز، فلا أقول ولا أشير
إلى مكان . فالمكان خطيئتي وذريعتي
أنا من هناك ..."[42]

تذكر بقصيدته "تعاليم حورية" من "لماذا تركت الحصـــان وحيـــداً؟" وقصيدته "أنا من هناك" من "ورد أقل" . يكتب درويش في الأولى عـــن لغتين: دارجة ليفهمها الحمام وأخرى يفسر للظلال ظلالها، والثانية هـــي لغة الشعر لا لغة الواقع التي هي لغته مع أمه . وفي "جدارية" تكون لغتـــه مجازاً للمجاز حيث لا يقول، ولا يشير إلى مكان .

---

[42] – جدارية، ص14 .

ويذكر قوله في "جدارية":

"في كل ريح تعبث امرأة بشاعرها

– خذ الجهة التي أهديتني

الجهة التي انكسرت

وهات أنوثتي"[43]

بقوله في قصيدة "مديح الظل العالي":

"أنت بيروت التي تعطي ثم تسأم من ذراعيها

ومن شبق المحب

فبأي امرأة سأومن"[44]

وبقوله في القصيدة نفسها:

"بيروت / ليلاً:

قالت امرأة لجندي قبيح الوجه:

خذني للركام وفضّني

لأصير .. أحلى"[45]

---

[43] – السابق، ص17 .

[44] – م.د، ديوان محمود درويش، مجلد2، ص31

وأستطيع أن أورد عشرات الأمثلة التي يكرر فيها الشاعر عباراته التي قرأناها، حيث لو حذفنا اسم الشاعر عن "جدارية" وطلبنا من ناقد متخصص في أشعار درويش أن يضع اسم شاعر على الجدارية، لوضع اسماً واحداً فقط هو محمود دوريش . ولكن السؤال الذي يثار هو: لماذا يقرأ المرء هذه القصيدة غير مرة؟ هنا سأعود إلى كلام الأديب الألماني (غوته) . إن الكتاب الحقيقيين ليسوا حقيقيين لأنهم كتبوا شيئاً لم يكتب من قبل، وإنما هم كذلك لأنهم ابرزوا الأشياء كما لو أنها تقال لأول مرة، ولقد كان درويش، من وجهة نظري، واحداً من هؤلاء .

---

[45] – السابق، ص44 .

من العبارات التي يكررها الشاعر في "جدارية"، عبارة "و لم أكن ولـداً سعيداً"، وهي عبارة ربما يكررها القارئ الذي لم يكن أيضاً ولداً سـعيداً مثله مثل الشاعر، وترد هذه العبارة في مكانين تقريباً .

ترد في المرة الأولى على النحو التالي:

"كلما يَممْتُ وجهي شطر أولى
الأغنيات رأيت آثار القطاة على
الكلام . و لم أكن ولداً سعيداً
كي أقول: الأمس أجمل دائماً"[46]

وإذا ما أمعنا النظر في الفقرات التي سبقتها لاحظنا أن الشاعر رددهـا بعد الانتهاء من مخاطبة الموت، ثم بعد نقل ما كانت ممرضته تقوله، ثم بعد ما توصل إليه حول وظيفة الشعر بعد رحلته الطويلة .

---

[46] – جدارية، ص79 .

وهنا يلتفت، كما نلاحظ من خلال الأسطر الأربعة المقتبسة، إلى أشعاره الأولى، والى طفولته: الإنسانية والشعرية . ويقر درويش، حين يبسم وجهه شطر أولى الأغنيات، بأنه لم يكن ولداً سعيد الحظ كي يقول: الأمس أجمل دائماً . ولو قال هذا لناقض ما أورد في أشعاره الأولى، وفي المقابلات العديدة التي أجريت معه . ولكنه في المكان الثاني، حين يكرر الكلام عن زمن الطفولة، يقول:

"للملحمين النسور ولي أنا: طوق
الحمامة، نجمةٌ مهجورة فوق السطوح،
وشارع متعرج يفضي إلى ميناء
عكا – ليس أكثر أو أقل –
أريد أن ألقي تحيات الصباح عليَّ
حيث تركتني ولداً سعيداً (لم
أكن ولداً سعيد الحظ يومئذ،
ولكن المسافة، مثل حدادين ممتازين،
تصنعُ من حديد تافهٍ قمراً)[47]

---

[47] – السابق، ص92 .

ويتضح أن الشاعر الذي أراد أن يلقي تحيات الصباح على شخصه يوم كان طفلاً أقر، ابتداءً، بأنه ترك ذاته الطفلة ذاتاً سعيدة، ولكنه عاد واستدرك ما قاله بين الإشارتين ( )، وفسَّر لنا أنّ ما زلّ به لسانه ليس زلة لسان وحسب، وإنما هو، قياساً إلى ما هو عليه الآن، يمكن أن يكون طفلاً سعيداً، مع أنه لم يكن ولداً سعيد الحظ يومئذ . كأن درويش يريد أن يقول إن الأشياء نسبية، وإن تقييم مرحلة ما من مراحل حياة المرء يعتمد على ما يكون عليه، ولكن ما هو إيجابي قد يغدو سلبياً، وما هو سلبي قد يصبح إيجابياً، فالمسافة، مثل حدادين ممتازين، تصنع من حديد تافه قمراً، والمسافة ما بين درويش الآن، وهو في عكا زائراً حيث تذكر طفولته، وما بين طفولته، يوم كان في عكا قبل خمسة وأربعين عاماً، هي التي جعلته يقول: حيث تركتني ولداً سعيداً، ولكنه، حين تذكر طفولته، استدرك قائلاً: "لم أكن ولداً سعيد الحظ يومئذ" .

وفي أشعار درويش ما يعزز عبارته الأخيرة . وقبل أن آتي على طفولته من أشعاره أرغب في تبيان المواطن التي أتى فيها على ذكر الطفولة، في جداريته .

تكون السماء، في الصفحة الأولى من جدارية، في متناول الأيدي "ويحملني جناح حمامة بيضاء، صوب / طفولة أخرى"، لكأن حياته على الأرض كانت الطفولة الأولى، فيما ستكون حياته في عالم الآخرة الطفولة

الأخرى، وإذا كان الشاعر في أشعاره، كما سنرى، أكثر من الحديث عن طفولته البائسة، فإنه لا يعرف كيف ستكون طفولته الأخرى هناك، فعدا أنه لا يعرف أي شيء عن المناخ هناك، بل وعن اللغة، فإن الموتى السابقين لم يعودوا ليقصوا عما رأوا .

في الصفحة الثامنة عشرة تنشر الذكرى خواطرها عن ولادته، ونعرف أنه ولد في زمن آخر، في زمان السيف والمزمار بين التين والصبار، حيث كان الموت أبطأ وأوضح، خلافا لما هو عليه الآن حيث الزر الالكتروني يعمل وحده .

أما في الصفحة السابعة والخمسين فثمة إشارة إلى ما يفعله الموت بالأطفال، حيث يخطفهم من عطش الحليب إلى الحليب، لأنه لم يكن طفلاً تهز له الحساسين السرير، و لم يداعبه الملائكة الصغار ولا قرون الأيل الساهي، كما فعلت لنا نحن الضيوف على الفراشة / الأرض .

ويأتي الشاعر على طفولته هو، في الصفحتين 62 و63، وذلك حين يقول:

"واخترت الوقوفَ
على سياج اللوز والرمان، أنفض
عن عباءة جدي العالي خيوطَ
العنكبوت . وكان جيش أجنبي يعبر

الطرقَ القديمة ذاتها، ويقيس أبعاد
الزمان بآلة الحرب القديمة ذاتها .../"[48]

وعلاقة درويش بجده معروفة لمن تابع أشعاره ونثره معاً، ولكن الأهم هنا هو الإشارة إلى الجيش الأجنبي الذي سيأتي على ذكره، فيما بعد، وبشكل واضح في "لماذا تركت الحصان وحيداً؟" (1995)، ومن المؤكد، كما سنرى، أن أية طفولة تعاش في ظل انتداب أو احتلال ليست طفولة سليمة سوية .

تبدو طفولة درويش له، في لحظة مرضه، إذن، طفولة سعيدة، ولكنها لم تحقق من السعادة ما هو جدير بالسعادة، ويقدم الشاعر تفسيراً لزلة لسانه، – أي لما جعله يرى طفولته طفولة سعيدة، ولكنه – كأنما يستدرك – كلما يممّ وجهه شطر أولى الأغنيات أدرك أنه لم يكن ولداً سعيداً . ويحيلنا الشاعر، هنا، إلى أولى أغنياته لنرى كيف ظهرت فيه طفولته، يوم كان قريباً منها، فالمسافة بين طفولته وزمن كتابة أولى قصائده لم تكن طويلة لتجعل من حديد تافه قمراً، خلافاً للمسافة بين طفولته وزمن كتابة جدارية، هذا إذا اقتصرنا على المسافة فقط، وأغفلنا ما هو عليه درويش

---

[48] – السابق، ص62 وما بعدها .

الآن، وما كان عليه أيضاً فلسطينياً وماركسياً، وما كانت عليه الماركسية التي كان، في حينه، ينتمي إليها . حقا إنه لم يكن في طفولته سعيداً، ولكنه مثل أكثر اليساريين، ومنهم الشاعر ناظم حكمت، كان يرى أن اجمل الأيام ما لم يأت بعد، فإذا ما كان الماضي بائساً فإن، المستقبل سيكون سعيداً، وسيجد فيه ما يعوضه عن طفولته البائسة وإن لم يتحقق هذا المستقبل . ولنترك أولى أغنيات درويش تقول لنا كيف رأى طفولته .

يكثر في "أوراق الزيتون" (1964) الإشارة إلى الطفولة، وكان درويش يومها ابن اربعة وعشرين عاماً . يرد ذكر الطفولة في قصيدة "أمل"[49] وفي قصيدة "الموت في الغابة"[50]، وفي قصيدة "ثلاث صور"[51]، وفي قصيدة "رسالة من المنفى"[52]، وفي قصيدة "البكاء"[53]، وفي قصيدة "رباعيات"[54]، وفي قصيدة "بطاقة هوية"[55] .

---

[49] – م. د، ديوان، مجلدا، ص14 .

[50] – السابق، ص24 .

[51] – السابق، ص26 .

[52] – السابق، ص33 .

[53] – السابق، ص49 .

[54] – السابق، ص62 .

[55] – السابق، ص71 .

في "أمل" يخاطب الشاعر الآباء ويطلب منهم أن يسدوا طريق الريح عن صغارهم ليرقد الأطفال، فالريح برد قارس، وهنا نلحظ حرص الشاعر على الصغار، ولنلحظ في الوقت نفسه الإشارة إلى وضع غير طبيعي، ويتضح أن الشاعر لم يفقد الأمل، وهو ما يبرز من عنوان القصيدة .

في "الموت في الغابة" هناك كتابة عن واقع مأساوي يهمل فيه البشر؛ تخمد النجوم وتهمد الطفلة ولا شيء يوحي صمت تفكير، وثمة جرح صغير مات صاحبه، كأن الموت في الغابة هو موت شعب في غابة هذا العالم .

أما في "ثلاث صور" فمنذ ولد الشاعر وجيله كان القمر بارداً وحزيناً وقد خرّ هكذا قرب سياج قرية – ودرويش من قرية فلسطينية – وينتمي أنا المتكلم إلى أب يحمل المتاعب ويطارد الرغيف أينما مضى، ومن أجل الرغيف يصارع الثعالب ويصنع الأطفال، وأبناء هذا الأب يعاتبونه لأن كل واحد منهم له مطالب يعجز الأب عن تحقيقها . وقد عبر درويش عن طفولته الشخصية في "يوميات الحزن العادي" (1973)، وتحديداً في الكتابة التي حملت عنوان "القمر لم يسقط في البئر"، (انظر ص19 – ص48 من ط5 (1988)) .

في "رسالة من المنفى" نصغي إلى صوت شاب صار في العشرين، شاب فلسطيني نما وترعرع تحت الحكم العسكري الإسرائيلي للمناطق المحتلة عام

1948، شاب يتضح لنا، من خلال عمله، أنه يحمل هماً كبيراً، ويـــرى في الحياة عبئاً عليه مواجهته، وهذا ما يفعله . إنه يرتدي ثياباً عتيقـــة ممزقـــة يرتقها وتظل لهذا بخير، وهكذا يخاطب هذا الشاب أمه البعيدة قائلاً:

"وصرت شاباً جاوز العشرين
تصوريني ... صرت في العشرين
وصرت كالشباب يا أماه
أواجه الحياة
وأحمل العبء كما الرجال يحملون
وأشتغل
في مطعم .. وأغسل الصحون .
وأصنع القهوة للزبون
وألصق البسمات فوق وجهي الحزين
ليفرح الزبون"[56]

في قصيدة "البكاء" ثمة بكاء على الحياة القاسية الصعبة، لا على طفـــل واحد فقط، فالموت هنا أكبر من موت فرد، إنه موت شعب يعيش الحيـــاة

---

[56] – السابق، ص34 وص35 .

ميتاً . يمضي أنا الشاعر قبل ميعاده مبكراً، فعمرنا أضيق منّا، عمرنا أصغر،

وهنا يتساءل:

"هل صحيح، يثمر الموتُ حياة

هل سأثمر

في يد الجائع خبزاً، في فم الأطفال سكر؟

أنا أبكي"[57]

والشاعر لا يريد الموت ما دامت على الأرض قصائد وعيون لا تنـــام، ولهذا فإن أجمل الأشياء، هي أن يشربوا شاياً في المساء وأن يحكـــوا عـــن الأطفال، وعن غدٍ لا يلتقون فيه حقاً، وأن يبكوا ولكن مـــن فـــرح[58] . ولكن الأطفال الذي ينتمي إليهم الشاعر، كما في "بطاقة هوية" هم أبنـــاء العامل الذي يعمل مع رفاق الكدح في محجر وفي أرض ستسلبها الحكومة الإسرائيلية. في "عاشق من فلسطين" (1966) وتحديداً في قصيدة "أغـــاني الأسير"[59] بكاء للطفولة، والطفولة هنا ملوثة بطعم الكهولة، وربما يكـــون

---

[57] – السابق، ص50 .

[58] – السابق، ص64 .

[59] – السابق، ص89 .

هذا المقطع من أفضل المقاطع التي عبر فيها درويش عن طفولته التي لم يكن فيها ولداً سعيد الحظ:

"ملوثة، يا كؤوس الطفولة
بطعم الكهولة"

ولأن الطفولة التي عاشها كانت هكذا، فإنه في "أهديها غزالاً"[60] سينسج ضوء رايتنا لخضرة أعين الأطفال، وربما يحيلنا هذا إلى ما كتبه نثراً عن طفولته الشخصية:

"أسأل عما فعلت بنا الأرض؟ قتلت جدي من القهر والانتظار، وشيّبت أبي من الكدح والبؤس . وأخذتني إلى الوعي المبكر بالظلم"[61] و"صارت أشياء الطفولة المتروكة هناك والعودة للاحتفاظ بها أسلحة تبرهن بها على تشابهك العادي مع الآخرين، وأدلة على امتلاكك لشروط إنسانية لا تشكل سبباً لتعرضك إلى الإهانة، وكان إحساسك بهذا البرهان يلتهب، بشكل خاص، في أيام الأعياد، كان الأطفال الآخرون يرتدون الثياب

---

[60] – السابق، ص97 .

[61] – م. د، يوميات الحزن العادي، بيروت، دار العودة، ط5، ص43 .

الجديدة ويتحدثون عن طعام العيد، وكنت تقف مع أبيك في طابور الشحاذين لتحصل على حصتك من طعام ولباس لا تعرف مصدره"[62]

وكلام درويش هذا قد يعيدنا إلى طفولة جبرا في "البئر الأولى"[63] (1986) وطفولة فدوى في "رحلة صعبة ... رحلة جبلية"[64] (1985) . انتمى الأول لأسرة فقيرة جداً، فقد كان ابن عامل، وحين ربح حذاءً جديداً من الكنيسة اضطرت عائلته أن تبيعه لتشتري بثمنه طعاماً، وحزن لذلك حزناً كبيراً، و لم ينس هذه الحادثة، وإذا كان جبرا هنا يتشابه ودرويش في أن كليهما كان فقيراً، فإنه، خلافاً لدرويش، لم يعش حالة الطرد من مكانه الأول، لقد ترك جبرا بيت لحم بمحض إرادته ليقيم في بغداد، أما درويش فقد دمرت طفولته حين دمرت قريته ليعيش لاجئاً في وطنه، وتختلف فدوى عن هذين في أنها لم تعان من الفقر الذي عانيا منه، و لم يدمر مترلها كما دمر مترل محمود درويش، ولكنها عانت معاناة كبيرة لكونها أنثى في مجتمع ذكوري .

ودرويش الذي انشغل بالهموم السياسية، وتحديداً بعد هزيمة حزيران 1967، لم يغفل الإشارة إلى طفولته، وإن تراجعت الكتابة عنها في أشعاره

---

[62] – السابق، ص35 .

[63] – صدرت عن دار رياض الريس .

[64] – صدرت عن دار الأسوار / عكا .

حتى "لماذا تركت الحصان وحيداً؟" (1995)، أما في نثره، في كتبه وفي المقالات التي أجريت معه، فكان يأتي عليها بتفصيل بيّن، كما في "يوميات الحزن العادي" (1973) وكما في اعترافاته لرفيف فتوح[65]، وهذه الكتابة النثرية كانت مادة غنية لشاكر النابلسي في دراسته "مجنون التراب: دراسة في شعر وفكر محمود درويش" (1987)، فقد خصص الفصل الرابع منها "بنات محمود درويش (ص175 – ص242) للكتابة عن طفولته .

سيكتب درويش، بعد خروجه، قصيدة عنوانها "المدينة المحتلة"[66] وردت في مجموعة "أحبك أو لا أحبك" (1972)، وسيتكلم فيها عن طفلة احترقت أمها أمامها، ولهذا لم تعد هذه الطفلة تحب القمر والدمى، وسيكتب درويش أيضاً، إبان الحرب الأهلية في لبنان (1975 / 1976) قصيدة "أحمد الزعتر"[67] ليبرز من خلالها صورة الأطفال اللاجئين الذين عاشوا طفولتهم في الجحيم و لم يعرفوا شيئاً عن طفولتهم، ويعيدنا بذلك إلى اطفال غسان كنفاني في قصصه ورواياته، وسيستحضر درويش رمز يوسف الصديق، ليكثر بعد عام 1982، عام الخروج من بيروت وتشتت

---

[65] – نشرت الاعترافات في مجلة الوطن العربي الصادرة في باريس في تموز وآب من عام 1986، وأعادت جريدة الشعب (القدس) نشرها في حينه .

[66] – م. د، ديوان، مجلد1، ص440 .

[67] – السابق، ص609 .

الفلسطيني من جديد، ليكثر من تكراره في قصائده التي أبرزها "أنا يوسف يا أبي"[68] (1986) . وقبل أن نعود إلى "لماذا تركت الحصان وحيداً؟" (1995) يجدر الإشارة إلى دراسة د. محمد لطفي اليوسفي "عن الشعر ومكائد الطفل"[69] . يرى د. اليوسفي أن "الناظر في مجمل ديوان درويش يلاحظ، بيسر، أن الكتابة ستظل تستدعي ومضات عديدة تخص طفولة الشاعر وأخرى تتعلق بعذاباته وعذابات جيله وعصره . لكن كتابة السيرة سرعان ما تكف عن كونها كتابة لسيرة ذاتية فردية وتصبح كما في "لماذا تركت الحصان وحيداً؟" مثلا – كتابة لسيرة ثقافة بأكملها"[70] وقد لاحظ اليوسفي، ابتداءً، أن درويش سيظل يعود في كتاباته النثرية والشعرية إلى هذه الطفولة بين الأمكنة والدروب"[71]، بل إن الشاعر، كما يقول اليوسفي، عبثا سيحاول أن "يوهمنا بأنه هو الذي يتحكم بالعلاقة التي تربطه بالطفل المتواري فيها إذ يعلن في نص الزمان بيروت / المكان آب: "الشاعر يكبر ولا يسمح للطفل المنسي فيه بأن يكبر"[72] .

---

[68] – م. د، ديوان، مجلد2، ص359 .

[69] – انظر "زيتونة المنفى: دراسات في شعر محمود درويش، بيروت، 1998 .

[70] – السابق، ص36 .

[71] – السابق، ص32 .

[72] – السابق، ص33 .

وسيخصّص الشاعر، من جديد، في "لماذا تركت الحصان وحيداً؟" القسم الأول الذي حمل عنوان "ايقونات من بلور المكان"، وقد تشكل من سبع قصائد، لاسترجاع طفولته عام 1948، عام هجرته إلى لبنان، وستحيل هذه القصائد من جديد إلى "يوميات الحزن العادي" (1973)، وستنصف الشاعر أمام الاتهام الذي وجه إليه من أنه تاثر بسعدي يوسف لتقلب المعادلة وترى أنه أسبق من سعدي في الكتابة عن علاقته بأبيه، وما ورد في قصيدة سعدي "خذ وردة الثلج، خذ القيروانية"[73]، كان ورد في "يوميات الحزن العادي" (ص29) ودرويش في "إلى آخري .. إلى آخرة" من "لماذا تركت الحصان وحيداً؟" كان يسترجع حواراً حقيقياً مع أبيه .

ويبدو الفارق الزمني بين الزمن الكتابي والزمن الشعري– وأقصد بهذا الزمن المسترجع المكتوب عنه – كبيراً . إنه يقترب من سبعة وأربعين عاماً، ومع ذلك، كما لاحظنا من كلام اليوسفي اعتماداً على كلام درويش، فإن "الشاعر يكبر ولا يسمح للطفل المنسي فيه بأن يكبر" . وإذا كان درويش، في جدارية، يرى أن المسافة – الزمن – تصنع من حديد تافه قمراً، فإنه في أشعاره الأولى كان يرى أنه أدرى بالشياطين التي تجعل من طفل نبياً، وهذا ما بدا في "أغنية ساذجة عن الصليب الأحمر"[74] .

---

[73] – سعدي يوسف، ديوان، مجلد2، بيروت 1988، ص394 .

[74] – م. د، ديوان، مجلدا، ص199 .

وقد لفت قول درويش هذا، في القصيدة السابقة:

"نحن أدرى بالشياطين التي تجعل من طفل نبيا"

لفت أنظار إميل حبيبي في روايته "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" (1974) . وعقب عليه قائلاً: "ولم يدر {شاعر البروة}، إلاّ أخيراً، بأن هذه الشياطين نفسها تجعل من طفل آخر نسياً منسياً"[75] .

في قصيدة "في يدي غيمة" يكتب درويش عن طفولته، ويعيد شعراً ما كتبه في "يوميات الحزن العادي" نثراً، يكتب عن أبيه والبئر، وعن الذين قالوا بأن السيف لن يصلح ما أفسد الصيف، ولكنهم أسرجوا الخيل وانتظروا "شبحاً طالعاً من شقوق المكان"[76] وفي قصيدة "قرويون من غير سوء"، يأتي على مشهد الرحيل عام 1948، يوم صعد، مع من صعدوا الشاحنات ولم يكن يومها، وهو ابن الثامنة، خائفاً من نباح الكلاب لأن طفولته لم تجئ معه، واكتفى بأغنية: سوف نرجع عما قليل إلى بيتنا .. عندما تفرغ الشاحنات حمولتها الزائدة[77]، وكان يومها من الحمولة الزائدة/ وكان أيضاً يومها قد فارق الطفولة، وأصبح، مثل الكبار، يحمل

---

[75] – انظر طبعة حيفا، 1985، ط7،ص69 .

[76] – م. د، لماذا تركت الحصان وحيداً؟"، 1995، ص23 .

[77] – السابق، ص27 .

عبء الحياة . ويتكرر الحديث عن الشاحنات في القصيدة التالية "ليلة البوم"، ويرى أباه شقيّاً، ويتساءل: "هل كان ذاك الشقي / أبي، كي يحملني عبء تاريخه؟"[78] . وفي قصيدة "أبد الصبار" يعود إلى حديث أبيه عن الإنجليز، إن الشاعر عام 1995 يتذكر ما قاله له أبوه عام 1948، ويأتي على طفولته الصعبة يوم عبر مع أبيه سياجاً من الشوك . ولا يحدثه أبوه عن الأنجليز وحسب، إنه يحدثه عن الصليبيين والأتراك ويطلب منه أن يكون قوياً كجده، ولم يكن خلف حكم هؤلاء كلهم حكمٌ أفضل، فقد عاش درويش طفولته يوم "كان جنود يهوشع بن نون يبنون / قلعتهم من حجارة بيتهما"[79] . وأمام كلام الأب الصعب يخاطب الطفل أباه في قصيدة "كم مرة ينتهي أمرنا" :

" يا أبي، خفف القول عني!"[80]

ويعود في "إلى آخري والى آخرة" إلى عام الهجرة يوم قطعا الطريق إلى لبنان: "– هل تعبت من المشي / يا ولدي، هل تعبت؟ / – نعم، يا أبي / طال ليلك في الدرب، / والقلب سال على أرض ليلك"[81] .

---

[78] – السابق، ص30 .

[79] – السابق، ص34 .

[80] – السابق، ص38 .

وتؤكد هذه الكتابة عن الطفولة ما قاله الشاعر في جدارية:

"لم أكن ولداً سعيداً
كي أقول: الأمس أجمل دائماً"[82]

ولكن لماذا أراد أن يلقي تحيات الصباح عليه حيث ترك نفسه ولـــــداً سعيداً . هنا نعود إلى جدارية ثانية . يتابع درويش، بعد الأسطر الأربعـــة الوارد ذكرها في بداية النص، وقبل قليل، الكلام قائلاً:

"لكنّ للذكرى يدين خفيفتين تهيّجان
الأرض بالحمى، وللذكرى روائح زهرة
ليلية تبكي وتوقظ في دم المنفيّ
حاجته إلى الإنشاد"[83]

وليس الأمس أجمل، وما تبقى منه أمام الحاضر الصعب، هـــو الـــذي يجعلنا أحياناً نحنُّ إليه، ليس إلاّ!! .

---

[81] – السابق، ص40 .

[82] – السابق، ص79 .

[83] – السابق، ص79 .

يرد في "جدارية" المقطع التالي:

"غنيْتُ كي أزنَ المدى المهدورَ
في وجع الحمامة،
لا لأشرحَ ما يقول الله للإنسان
لَسْتُ أنا النبي لأدّعي وحياً
وأعلن أن هاويتي صعودُ"[84]

ويحيل هذا المرءَ لمناقشة دور الشاعر ووظيفة الشعر لدى الشعراء بعامة، ولدى درويش بخاصة .

يربط صلاح عبد الصبور، في كتابه، "حياتي في الشعر" بين النبي والفيلسوف والفنان، ويرى أن "أصوات هؤلاء شرعية، وشرعيتها تشمل

---

[84] – جدارية، ص22 .

كل ألوان الحياة الإنسانية بغية تنظيمها وتحليقها من فوضاها وتنافرها"[85]، ويأتي على رأي ماركس الذي "يعد النشاط الفني عنصراً من عناصر البناء الاجتماعي الفوقية أو طبقة من طبقات الظاهرة العالية .."[86] .

ولقد رأى عدد كبير جداً من شعراء الخمسينيات والستينيات، في أنفسهم، مصلحين اجتماعيين، وركزوا على دور الشعر في التغيير نحو عالم أفضل، ولم يشذ عن هذه الرؤية إلا قلة قليلة من الشعراء، وقد توقفت الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي في مقدمتها لكتابها "موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر" أمام هذه الظاهرة، وتحديداً لحظة ناقشت مكانة الشاعر توفيق صايغ، وكتبت ما يلي: "على أن ما فاق كل ذلك في الأهمية استخدامه لنبرة بعيدة عن الخطابية، إذ آثر التحدث بأسلوب ساخر مليء بالظرف والتلميحات الفنية بالمعاني، وتخلى – بما اتصف به من تواضع – عن تعظيم الذات وعن صورة البطل وعن منزلة الشاعر صاحب الرؤيا . وفي عصر سادته أزمة عامة ومؤامرات عالمية وخداع مأساوي عمّ الكون بأسره، حيث كانت الحياة تضج بالاضطراب والمعاناة، أدرك توفيق صليغ

---

[85] – صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، بيروت 1981، ص98 .

[86] – السابق، ص79 .

أنه ضحية عصره لا بطله، فعبّر عن الاغتراب والمعاناة اللذين فرضهما الشعر المعاصر من داخل الوطن ومن خارجه على حياة الفرد"[87] .

وحتى وقت متأخر ما زال قارئ الشعر العربي يقرأ قصائد يربط أصحابها فيها ما بين الشاعر والرسول، ويمكن هنا الإشارة إلى شاعرين اثنين على سبيل المثال؛ الأول هو مظفر النواب والثاني هو سميح القاسم . يخاطب الأول بحار البحارين في قصيدته التي حملت الأسم نفسه "بحار البحارين":

"إربأ أن تسمع ... واستعذ بالله
فمهما قيل فأنت تعلم مثل نبي
سلمك المفتاح على الذمة بحار البحارين
وأعطاك السعفة"[88]

وليس بحار البحارين إلا الشاعر نفسه، والشاعر كان ماركسياً وعضواً في الحزب الشيوعي، والماركسية تطلب من الشاعر أن يكون حزبياً وأن يوظف شعره لخدمة أهداف الحزب وأفكاره، وكما يقول (رينيه ويليك) في كتابه "نظرية الأدب":

---

87 – صدرت الطبعة العربية عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص51 .

88 – مظفر النواب، الأعمال الكاملة، لندن، دار قنبر، 1996، ص118 .

"والنقاد الماركسيون لا يتحدثون إلينا فقط بما كانت وبما هي عليه الصلات والمضامين الاجتماعية في عمل الكاتب، إنما بما ينبغي ويتوجب أن تكون عليه . إنهم ليسوا دارسين للأدب والمجتمع فقط بل هم أنبياء المستقبل، والمبشرون به، والمنذورون من أجله، ويصعب عليهم الفصل بين هذه الوظائف"[89] .

ولم يكن سميح القاسم مختلفاً، لقد ربط، باستمرار، بين الشاعر والرسول، وحتى قبل أن يربط صراحة بينهما، كان في بعض قصائده يقوم بدور النبي أو المصلح الاجتماعي، يبدو هذا في قصيدته "ضوء جديد للقصر العتيق" التي كتبها، يوم كان حزبياً، وأسطرها الأولى تذكرنا بالنصوص القرآنية، وقارئ افتتاحية القصيدة يشعر وكأنه يقرأ نصا قرآنياً .

تفتتح القصيدة بالأسطر التالية:

"ل ... ن ..

بسم الثمر السافر والجذر المكنون

بسم تراب الأرض وبسم تراب القمر

وبسم الحب وبسم الحقد ..."[90]

---

[89] – رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، بيروت المؤسسة العربية، 1987 (ترجمة محي الدين صبحي)، ص98 .

[90] – سميح القاسم، الحماسة، ج2، منشورات الأسوار، عكا، 1979، ص87 .

وكما الأنبياء والرسل، يخاطب النبيُ الجديدُ الفقراء والضعفاءَ، بـــــأن يهبوا وأن يتحدوا وألا ينتظروا أكثر . ويعبر في سربية "الصحراء" (1983 / 1984) صراحة أن ثمة رسولاً جديداً ورسالة جديدة:

"صحراء

هذي رسالتنا الثانية

وهذا رسول جديد

يحطم أصنامك العاتية"[91]

ولم يكن درويش، في بداية حياته الشعرية، ليشذ عن هذه النغمة . حقاً إنه لم يزعم أنه نبي، ولكنه كان، بحكم وعيه الماركسي المبكر، ينظـــر إلى دور الشاعر في التغيير نظرة جادة، ولم يكن الشعر، في حينه، يكتب عبثاً . لقد كتب ذات مرة:

"هكذا الشاعر زلزال وإعصار مياه

ورياح إن زأر

همس الشارع للشارع: قد مرت خطاه

فتطاير يا حجر"[92]

---

[91] – سميح القاسم، سربية الصحراء، عكا، 1984، ص108 .

[92] – غسان كنفاني، أدب المقاومة، 1987، ط3، ص68 .

وحين زارت فدوى طوقان، بعد هزيمة حزيران 1967، حيفا خاطبها الشاعر قائلاً:

"نحن يا اختاه، من عشرين عام
نحن لا نكتب أشعاراً
ولكننا نقاتل"[93]

ومنذ بداية التسعينيات بدأت نظرته هذه، في شعره، تختلف . حقاً إنه في قصيدته "وتحمل عبء الفراشة" من مجموعة "أعراس" (1977) كتب عن شاعر لا تنقذ أشعاره الفقراء، إلاّ أنه فيها كان يتخيل زمنا آخر قادماً ستكون فيه مهمة الشاعر صفراً فيما يمس مساعدة الآخرين . وقد جاء هذا الزمن[94]، ونحن نقرأ في "أرى ما أريد" (1991) مقطعاً يلفت الأنظار نحو مكانة الشاعر الجديدة التي تختلف عن مكانته القديمة . فقد "كنا قديماً إذا استشهد الشعراء نشيعهم بالرياحين ثم نعود إلى شعرهم سالمين، أما الآن، في زمان المجلات والسينما والطنين، فإننا نهيل، التراب على شعرهم

---

[93] – محمود درويش، ديوان، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، 1996، ط14، ص342 .

[94] – م. د، ديوان، مجلد1، ص656 .

ضاحكين، وحين نعود نراهم على بابنا واقفين"[95] . ويعبر درويش في "جداريته" بوضوح عما بوسع القصيدة أن تفعله:

"وليس في وسع القصيدة
أن تغير ماضياً يمضي ولا يمضي
ولا أن توقفَ الزلزال"[96]

وكان قبل كتابتها قد عبّر عن هذا بوضوح في المقابلات التي أجريت معه: أصبح الشاعر "يعي أنه ليس منقذاً وليس مخلصاً وليس مسيحاً ولا نبياً، فهذه كانت صفات الشاعر الرومانسي، فإن الشاعر الآن هو الفرد الذي يتمتع بعزلته وبكونه معزولاً لكي تتاح له فرصة أن يعيد النظر في فرديته وفي ذاته، دون أن يكون على حساب قطيعة مع المجتمع ..."[97] .

وهكذا يحلم درويش ولكن:

"لا لأصلح أي معنى خارجي
بل كي أرمم داخلي المهجور من أثر

---

[95] – م. د، ديوان، مجلد2، ص385 .

[96] – جدارية، ص74 .

[97] – مجلة الشعراء، عدد 4 و5، ربيع 1999، ص19 .

وهو وإن سار في رؤياه مثلما سار المسيح على البحيرة إلا أنه:

"لكنّي نزلت عن
الصليب لأنني أخشى العُلوَّ ولا
أبشر بالقيامة"[99]

وهكذا لم يغير غير إيقاعه ليسمع صوت قلبه واضحاً . وربما يجدر هنا الوقوف أمام سطره الشعري المهم الذي ورد في قصيدة "قال المسافر للمسافر: لن نعود كما": "من يكتب حكايته يرثْ أرض الكلام، ويملك المعنى تماماً"[100] .

يطلب الغيث من المخاطَب أن يكتب ليخضر السراب، ويعتذر المخَاطب لأسباب منها أن الغياب ينقصه وأنه لم يتعلم الكلمات بعد، ويصر الغيث: اكتب لتعرفها . والصيغة هذه تتكرر في "جدارية"، وإن بتغيير قليل . يرد في "جدارية":

---

[98] – جدارية، ص78 .

[99] – جدارية، ص100 .

[100] – م. د، لماذا تركت الحصان وحيداً؟، ص112 .

"اكتب تكن!

واقرأ تجد!

وإذا اردت القول فافعل، يتحد

ضداك في المعنى ..

وباطنك الشفيف هو القصيدُ"[101]

ويلحظُ هنا أن للكتابة جدوى، فمن يكتب حكايته يرث أرض الكلام، فهل هناك جدوى للقصيدة؟ علينا أن نقر أن الشاعر إنسان وأنه يتأثر باللحظة التي ينطق فيها وما يكون عليها فيها، وما تكون أيضاً الأوضاع عليه . قد يعجز الشاعر عن ضدّ دبابة، كما في بيروت 1982، فيتساءل عن جدوى الكلمة، وقد تثير القصيدة، كما في عام 1988 في الانتفاضة، الآخرين، وتسبب إشكالية كبيرة، وهنا يكتشف الشاعر قوة الشعر وضعف الهوية الإسرائيلية، وقد عبر درويش عن هذا بعد الضجة التي أثيرت حول تدريس قصائده في المناهج الإسرائيلية"[102] .

---

101 – جدارية، ص25 .

102 – مجلة الوسط، 2000/3/13، ص52 .

ويتوازى وتغير نظرة الشاعر للشعر تغير آخر يتمثل في رغبة الشاعر في التعبير عن الضعف الإنساني، وفي أن يكون ناطقاً باسم الضحية . يقـــول درويش في "جدارية":

"الأرض عيد الخاسرين (ونحن منهم)"[103]

ويحيلنا هذا السطر إلى آراء الشاعر النثرية . يقول درويش في المقابلـــة التي أجراها معه عباس بيضون:

"خياري أن أكون شاعراً طروادياً . أنا منحـــاز تمامـــاً إلى الخاســـرين . الخاسرين المحرومين من حق تسجيل خسارتهم، وفي إعلان هذه الخسـارة . أنا ميّال إلى التعبير عن هذه الخسارة لا إلى التسليم"[104] .

ويتابع:

"أختار أن أكون طروادياً لأنني أحب أن أبقى ضحية . تمنيت مـــــراراً أن أنتصر لأمتحن إنسانيتي وقدرتي على التضامن مع الضحايا عندئذ . أتمـنى، لكني محروم من أن أمتحن إنسانيتي بالتضامن مع ضحية تسبب على نحو ما في صنع مصيرها! أختار أن أكون شاعر طروادة لأن طـــــروادة لم تـــروِ قصتها. نحن للآن لم نروِ قصتنا رغم ركام الكتابات الـــتي كتبناهـــا . لم

---

[103] – جدارية، ص38 .

[104] – مشارف، تشرين1، عدد3، 1995، ص85 .

نرو قصتنا وهذا ما يفسر مقطعاً قلت فيه إن من يكتب حكايته يرث أرض الحكاية"[105] .

وتعاطف درويش مع الضحايا ظهر مبكراً، وإن بشكل أقل مما سيبدو عليه في أشعاره في التسعينيات . تعاطف درويش في "جندي يحلم بالزنابق البيضاء" (1967) مع الجندي الإسرائيلي الذي كان ضحية غسل دماغ: "قد علموني أن أحب حبّها"، وتعاطف مع اليهود يوم كانوا ضحايا قبل أن يتحولوا إلى جلادين، وهو ما يبدو بوضوح في "مديح الظل العالي" (1982): "ضحية قتلت ضحيتها وكانت لي هويتها" و"يخرج الفاشي من جسد الضحية"، ويبدو الأمر هذا أكثر وضوحاً في "أحد عشر كوكباً" . هنا نقرأ تعبير الشاعر عن الخاسرين: العرب القدامى الذين خرجوا من الأندلس، والهنود الحمر الذي أبيدو، وأهل العراق الذين عانوا من المغول الجدد[106] .

و لم تشذ هذه الأمنية لدرويش – أن ينطق باسم الضحية – في "لماذا تركت الحصان وحيداً؟" . لقد عبر عن الفلسطينيين الخاسرين، وتعلطف، من جديد، مع الجندي الإسرائيلي الضحية، وهذا ما نلمسه في قصيدة

---

[105] – السابق، ص86 .

[106] – حول ذلك أنظر : عادل الأسطة، أدب المقاومة، ص94 وما بعدها .

"عندما يتعد"، ولنقرأ المقطع التالي الذي يترك فيه درويش الجندي يعبر عن مشاعره:

"كان يسألنا
أن نكون هنا طيبين ويقرأ شعراً
لطيار "ييتس": أنا لا أحب الذين
أدافع عنهم، كما أنني لا أعادي
الذين أحاربهم"[107]

ولا يعدم المرء في جدارية قراءة مقاطع تعزز تعاطف الشاعر مع العدو / الضحية، بل إن هذا العدو هو أخ يمكن أن يقف معه جنباً إلى جنب أمام خطر أكبر داهم ماحق . يطلب أنا المتكلم من الشيطان أن يتركه زاهداً برواية العهد القديم وأن يأخذ التاريخ وأن يصنع بالغرائز ما يريد:

"ولي السكينة . حبةُ القمح الصغيرةُ
سوف تكفينا، أنا وأخي العدو،
فساعتي لم تأتِ بعد"[108]

---

[107] – م. د، لماذا تركت الحصان وحيداً؟، ص166 .

[108] – جدارية، ص43 .

إن الغريب أخ الغريب، والإنسان على هذه الأرض غريب، وازدادت غربته أمام تطور وسائل التكنولوجيا التي قد تقضي على الجميع حيث لا يجد أي إنسان متسعاً من الوقت ليصغي إلى أقوال القتلى "لا قاتل يصغي إلى قتلى . ولا يتلو وصيته شهيد" .

يتكرر في "جدارية" دعوة الشاعر إلى رفقة الغرباء وعدم الالتفات إلى رايات القبائل . وهكذا لم يعد الشاعر ينطق باسم قبيلة ويدافع عنها ظالمة أو مظلومة، وإذا كان الشاعر العربي الجاهلي قد قال:

وما أنا إلا من غزية إن غزت

غزوتُ وإن ترشد غزية أرشد

فإن المخاطِب يطلب من المخاطَب أن يحفظ اسمه جيداً و:

"لا تختلف معه على حرف

ولا تعبأ برايات القبائل،

كن صديقاً لأسمك الأفقي

جربه مع الأحياء والموتى

ودربه على النطق الصحيح برفقة الغرباء"[109]

---

[109] – السابق، ص15 .

وإذا كان الأنبياء، يعرفون ما يريدون، وإذا كان الفلاسفة يقدمون تفسيراً للكون، وإذا كان الشاعر القديم أو الذي يواصل مهمته من الشعراء المعاصرين، إذا كان هؤلاء يقدمون برامج لإصلاح الكوْن، فإن درويش، هنا، ليس مثل هؤلاء . إنه غريب عن هذا العالم، وهو في غربته تائه، وله فيما مرّ به هؤلاء دليل . لم يبلغ الغرباء، حكمتهم و لم يبلغ الحكماء غربتهم، ويرى درويش أنْ لا الرحلة ابتدأت ولا الدرب انتهى، ومن هنا يذهب إلى أعلى الجداريات، يذهب إلى أرض قصيدته، وأرض قصيدته كلام الله عند الفجر:

"يا اسمي: سوف تكبر حين أكبر

سوف تحملني وأحملك

الغريب أخ الغريب

يا اسمي: أين نحن الآن؟

قل: ما الآن، ما الغد؟

ما الزمان وما المكان

وما القديم وما الجديد"[110]

---

[110] – السابق، ص16 .

ولأن درويش لم يعد يبشر بالقيامة، ولأنه أدرك أن لا جدوى من الكلمات إلا رغبة الكلمات في تغيير صاحبها فقط، نجده في جدارية يركز على أهمية اللغة تركيزاً كبيراً جداً . وكان درويش، يوم أصيب في 1980/1979 بحالة من الإحباط واعتراه اليأس، كان صرخ "وطني قصيدتي الجديدة" . ويبدو أنْ لا مفر هنا من التوقف قليلاً أمام بعض الآراء في "جدارية" . يقول محمد علي شمس الدين:

"محمود درويش في جداريته هو الفلسطيني الوجودي الملتبس . فلسطيني الراهن . اللحظة المعاصرة للفلسطينيين بكل احباطاتها وانكساراتها وأحلامها . ولو كان للفلسطينيين اليوم شيء ما، كما للجنوبيين من مقاومة لربما كان خطاب درويش الشعري والفلسفي تعدل قليلاً ما .. فهو الذي يقول "قد تأتي الحياة فجاءةً للعازفين على المعاني من جناح فراشة علقت بقافية" يندفع اندفاعاً هائلاً، ولعله يائس نحو القصيدة كبديل من واقع يائس وبائس ومهدور .. وهو اندفاع المرضى الغنائيين كما يسميهم ... وأشبه ما يكون باندفاع الصوفية في علاقتهم بالواقع"[111] .

وربما يحيلنا هذا الرأي إلى ديوان "سرير الغريبة" (1999) أيضاً وتركيز درويش فيه على موضوع آخر، موضوع كان له حضوره في أشعار

---

[111] – الأيام، رام الله، 2000/5/2 .

الشاعر، ولكن خطابه مختلف كلياً، فإذا كانت المرأة حاضرة، من قبل، في أشعار الشاعر، إلا أن حضورها كان متصلاً بحالة الصراع "بين ريتا وعيوني بندقية"، أما في سرير الغريبة فهناك كتابة عن علاقة الرجل بالمرأة يمكن أن تصدر عن أي شاعر في أي زمان وفي أي مكان، وإذا كان ثمة خصوصية في "سرير الغريبة" فإنها تكمن في لغة محمود درويش وأسلوبه في التعبير، وإن بدا الأسلوب هادئاً ويكاد يقترب من النثر لابتعاده عن الغنائية التي طبعت أشعاره .

كان درويش في "قافية من أجل المعلقات" (1995) قد ركز على أهمية اللغة للعربي، والمعلقات شكل من أشكال اللغة، وتمنى أن تنتصر لغته على الدهر العدو وعلى الجميع، بل وعلى زوال لا يزول . ولغته هي معجزته وعصا سحره وحدائق بابله ومسلته وهويته الأولى ومعدنه الصقيل، وهي مقدس العربي في الصحراء، العربي الذي يعبد ما يسيل من القوافي كالنجوم مع عباءته، العربي الذي يعبد ما يقول . تنتهي القصيدة بالسطرين التاليين:

"لا بُدّ من نثر إذاً،
لا بدّ من نثر إلهي لينتصر الرسول"[112]

---

[112] – م. د، لماذا تركت الحصان وحيداً؟، ص118 .

وكان أن كان القرآن، وبه انتصر الرسول على أصحاب البلاغة، لأن بلاغة نثره أكثر بلاغة من بلاغة المعلقات . ولكأن درويش لا يرى أن هناك إمكانية انتصار في هذا الواقع المتردي إلا باللغة . أَلأن الكلام أبقى وأجمل من الواقع المهزوم؟ أم لأن الشاعر أصبح يهتم بالجمالي اهتماماً كبيراً دفعه لأن يفضل التطور الجمالي على القراء[113] .

في جدارية يقول الشاعر إن الجمال يأخذه إلى الجميل، ويكون صوته وخز دمه، وهو فيها يصغي إلى الحروف الغامضات، بل إنه وهو يقترب من الموت يتساءل عن الآخرة وأجوائها وعن لغة الحديث هناك أهي دارجة لكل الناس أم عربية فصحى[114] .

ويطغى هاجس اللغة على أعماله الأخيرة، وإن كان صوت الصدى قد عبر عن تعبه من أمله العضال، وتعبه من شرك الجماليات:

"ماذا بعد / بابل؟ كلما اتضح الطريق إلى / السماء، وأسفر المجهول عن هدف / نهائي تفشَّى النثر في الصلوات / وانكسر النشيد"[115] .

يدرك درويش، في جدارية وفي أشعاره منذ "أرى ما أريد" (1991) أنه ليس نبياً ليدعي وحياً وليعلن أن هاويته صعود، لأنه أدرك أن قمة الإنسان

---

[113] – جريدة الاتحاد (حيفا)، 2000/4/14 .

[114] – جدارية، ص51 .

[115] – السابق، ص21 .

هاوية، وكتب أشعاره التي أفصح فيها عن رأيه الجديد في وظيفة الشـــاعر وهو في قمة مجده الشعري، ولكن وهو يقترب من ملامسة الموت .

لعبة الضمائر: تعدد الأصوات وتداخلها

تفتح "جدارية" محمود درويش شهية قارئ أشعاره إلى مواصلة الكتابة عن ظواهر عديدة في نصوصه تكاد تكون خاصة به، ظواهر تميز أشعاره عن أشعار غيره . وبعض هذه الظواهر بدأ يبرز منذ مجموعة "أحد عشر كوكباً"، وأخذ يتكرر في المجموعات اللاحقة، إذ قلما خلت منه مجموعة صدرت بعد هذه التي صدرت عام (1993) . والظاهرة التي يمكن أن يشار إليها هنا هي ظاهرة التلاعب بالضمائر، وتداخل هذه بعضها ببعض.

نقرأ في "جدارية" مثلاً:

"تنحل الضمائر

كلها . "هو" في "أنا" في "أنت" .

لا كل ولا جزء . ولا حي يقول

لميّت: كُنّي "[116]

---

[116] – جدارية، ص27 .

وتحيل هذه الأسطر الشعرية الدارس إلى قصائد عديدة سابقة أولها قصيدة "شتاء ريتا الطويل"، ففي هذه يقرأ القارئ:

"وتقول لي:
لا تقرأ الآن الجريدة، فالطبول هي الطبول
والحرب ليست مهنتي . وأنا أنا . هل أنت أنت؟
أنا هو،
هو من رآك غزالة ترمي لآلئها عليه
هو من رأى شهواته تجري وراءك كالغدير
هو من رآنا تائهين توحدا فوق السرير
وتباعدا كتحية الغرباء في الميناء"[117]

ونحن هنا أمام أنا الشاعر وريتا . ريتا التي تفصح له أنها هي التي كانت و لم تتغير، ولكنها تسأله إن كان ما زال هو . وإذا كانت سألته: أأنت أنت، فإن جوابه لم يكن: أنا أنا، وإنما أنا هو . لقد جرد من ذاته شخصاً آخر يقص عنه، وعلى الرغم من أن الشاعر يتحدث هنا عن أنا وهو إلا أن الأنا في النهاية هي الهو . وإن كنا على يقين من أن (أنا) نا الآن غير

---

[117] – م. د، ديوان، مجلد2، ص542 .

(أنا) نا قبل يوم، ولكن (أنا) الشاعر الآن في نظرها لـ (ريتا) واندفاعها إزاءها هي ما كانت عليه من قبل . أهي لحظة اشتهاء، مرّ بها الشاعر أم أن موقفه من اليهود ما زال كما كان من قبل؟

لا يخلو ديوان "لماذا تركت الحصان وحيداً؟" (1995) من لعبة الضمائر هذه . يقرأ القارئ في قصيدة "قال المسافر للمسافر: لن نعود كما ..."

"أأنا أنا؟

أأنا هنالك ... أم هنا؟

في كل "أنت" أنا

أنا أنت المخاطب، ليس منفى

أن أكونك، ليس منفى

أن تكون أناي أنت . وليس منفى

أن يكون البحر والصحراء

أغنية المسافر للمسافر:

لن أعودَ، كما ذهبتُ،

ولن أعود ... ولو لماما!"[118]

---

[118] – م.د، لماذا تركت الحصان وحيدا؟، ص113 .

وأنا المتكلم في النص هو ابن الساحل السوري الذي لا يعرف الصحراء ولكنه ينتمي إليها . إنه مسافر ويوجه خطابه لمسافر آخر، وفي القصيدة إشارة إلى بحارين مسافرين يكتبون إلى أهلهم، وفيها أيضاً خطاب الذات لذاتها، ذات الكاتب لذاته الكاتبة . ويستطيع المرءُ هنا، بقدر من التخيل، وبقدر من الإفادة من مقولة (آيزر) "ملء الفراغ"[119]، يستطيع أن يقول إن أنا المتكلم قرأ نصاً لكتاب ما يوظف فيه أسلوب ضمير المخاطب الوهمي، وأن ذات الشاعر (الأنا) تطابقت وضمير (الأنت)، ومن هنا قال: في كل أنت أنا . عدا ذلك فإن (الأنت) مثل (الأنا) تعيش في مكانين (هنالك) و(هنا)، وهذان إشارتان إلى الوطن / المنفى أو المنفى / الوطن، وهما يتكرران بوضوح في أشعار درويش، يتكرران في "جدارية":

"أنا من هناك . "هنا" ي يقفز
من خطاي إلى مخيلتي"[120]

تبرز لعبة الضمائر في "سرير الغريبة" (1999) . ولئن كنا هنا نصغي إلى صوتين؛ صوت الرجل يخاطب المرأة وصوت المرأة تخاطب الرجل، إلاّ

---

[119] – انظر: حافظ اسماعيلي العلوي، مدخل إلى نظرية التلقي، مجلة علامات في النقد، مجلد10، ج34، كانون1، 1999، ص96 .

[120] – جدارية، ص14 .

أننا، هنا، أمام ذات تخاطب ذاتها وتجعل منها آخرها . في قصيدة "قناع .. لمجنون ليلى" يفتتح القول الشعري بما يلي:

"وجدت قناعاً فأعجبني أن
أكون أنا أخرى"[121]

وتتداخل أنا المذكر في أنت المؤنث، "أنا هو أنتِ" يقول قيس لليلـــى، وحين يلتقي بزوجها، يتحاوران فيعرف قيس نفسه قائلا:

"قلت: أنا قيس ليلى، وأنت؟
فقال: أنا زوجها"[122]

وينهي قصيدته بقوله:

"أنا قيس ليلى، أنا
وأنا ... لا أحد"[123]

---

[121] – سرير الغريبة، ص122 .

[122] – السابق، نفسه .

[123] – السابق، ص124 .

هنا يمكن العودة إلى الأسطر المقتبسة من جدارية، الأسطر التي صدرت بها هذه المقالة، حيث لا كل ولا جزء ولا حي يقول لميت كُنّي .

وربما تسعف أقوال محمود درويش النثرية قارئ أشعاره في فهم هذه التداخلات في الضمائر، وتخبره أن الأمر في النهاية ليس مجرد تلاعب لفظي. فالذات الواحدة قد تحمل نقيضها، وقد تكون في مرحلة غيرها في مرحلة ثانية، وقد تتشابه مع غيرها، وقد تمثل أيضاً دور آخرها . يقول درويش في المقابلة التي جرت معه ونشرت في مجلة "الشعراء":

"أما موضوع "الآخر" الآخر، فلا يمكن أن يعيش في الذات، الآخر مرآة، إحدى مرايا الذات، ولكن الآخر له درجات، الآخر ليس دائماً عدواً، وليس دائماً أجنبياً، وليس دائماً غريباً، الآخر قد يكون أنا، الذات قد تكون آخر، وهذا الذي يحاول أن يقوله "سرير الغريبة" في علاقة الرجل بالمرأة، كل واحد هو ذات الآخر، أي الذات ترى نفسها آخر ذاتها، هذه الغربة تتعلق بالغربة الإنسانية، إحساس الإنسان بالنفي ..."[124]

وإذا كان أنا الشاعر في "شتاء ريتا" أجاب ريتا "أنا هو" – أي كان عام 1992 في موقفه من (ريتا) ما كانه يوم عرفها قبل عام 1970 – فإنه

---

[124] – مجلة الشعراء، عدد 4 و5، ربيع 1999، ص20 .

في "جدارية"، وهو على فراش المرض، في باريس، يتساءل إن كـان، الآن، ما كانه قبل مرضه:

"وأنا الغريب . تعبت من "درب الحليب"
إلى الحبيب . تعبت من صفتي
يضيق الشكل . يتسع الكلام . أفيض
عن حاجات مفردتي . وأنظر نحو
نفسي في المرايا:
هل أنا هو؟[125]

و:

"جلست خلف الباب أنظر:
هل أنا هو؟
هذه لغتي . وهذا الصوت وخز دمي
ولكن المؤلف آخر ..."[126]

---

[125] – جدارية، ص24 .

[126] – السابق، ص25 .

هكذا يتساءل أنا الشاعر إن كان بعد كل تجاربه وثرائه اللغوي وبعد كل ما مر به الفلسطينيون إن كان هو . ثمة في النص ما يشير إلى أن أنا درويش هي أناه الخاصة، ولكنها في الوقت ذاته هي أنا الفرد الجمعي . هي أنا من فرضت عليه المسرحية – يتكرر هذا في قصيدة "خلاف، غير لغوي، مع امرئ القيس" من "لماذا تركت الحصان وحيداً؟" (1995) . إن قوله التالي:

"هل أُؤَدي جيداً دوري من الفصل
الأخير؟
وهل قرأت المسرحية قبل هذا العرض،
أم فرضت عليّ؟
وهل أنا هو من يؤدي الدور
أم أن الضحية غيرت أقوالها
لتعيش ما بعد الحداثة، بعدما
انحرف المؤلف عن سياق النص
وانصرف الممثل والشهود"[127]

---

[127] – جدارية، ص24 .

ليس سوى صياغة ثانية جديدة لقوله في "خلاف، غير لغوي ..." .

"عندما أوصلونا الى الفصل قبل الأخير"

و "غفروا للضحية أخطاءها عندما اعتذرت

عن كلام سيخطر في بالها"[128]

و "الطواويس تنشر مروحة

اللون حول رسالة قيصر للتائبين

عن المفردات التي اهترأت . مثلا:

وصف حرية لم تجد خبزها"[129]

وغير خافٍ أن المشترك هو: المسرحية وتغيير الأقوال وقبول طرف ما يملى عليه من طرف آخر . وهذا الطرف الذي يقبل الآن ما كان يرفضه من قبل يتساءل إن كان هو الآن ما كان عليه من قبل، وهذا هو السبب في اختلاف الصيغة في "شتاء ريتا"، صيغة "أنا هو" عن صيغة "هل أنا هو؟" ذات الصيغة الاستفهامية .

---

[128] – م. د، لماذا تركت الحصان وحيدا؟، ص157 .

[129] – السابق، ص157 .

تعدد الأصوات في "جدارية":

تتعدد الأصوات في جدارية وتتنوع، ويكاد تعددها يقترب من تعددها في نص روائي حافل بأصوات عديدة . وعلى الرغم من هذا يبقى هنـــاك صوت واحد يمسك بآلية الكلام ينظم هذا التعدد ولا يجعله يفلت منـــه، هذا الصوت هو صوت أنا الشاعر / أنا محمود درويش الذي يفصـــح في نهاية المطولة عن اسمه، ولكن هذه الأنا ليست (أنا) واحدة . إنها أنـــوات متعددة؛ أنا الطفل، وأنا الشاب السجين، وأنا الراقد على فراش المـــوت، وأنا العائد الذي يحاور ابن سجانه القديم الذي غدا يمارس مهنة أبيه، وهذه الأنا التي امتلأت بكل أسباب الرحيل هي ليست لذاتها، وهذا ما تنتهي به المطولة . وعلى الرغم من تعدد الأصوات وتنوعها إلاّ أنها ذات لغة واحدة هي لغة محمود درويش الشاعر الغنائي، وربما يجدر، هنا الاستشهاد بـــرأي الناقد (ميخائيل باختين) الذي ورد في دراسته "الخطاب الشعري والخطاب الروائي":

"إن الشاعر محدد بفكرة لغة واحدة وفريدة، وبملفوظ واحد منغلق على مونولوجه ... على الشاعر أن يمتلك امتلاكاً تاماً وشخصياً لغته، وأن يقبل مسؤوليته الكاملة تحت جميع مظاهرها، وأن يخضع تلك المظاهر اللغويـــة لمقاصده الخاصة لا لشيء غيرها . يتحتّم على كل كلمة أن تعبر تلقائيـــاً ومباشرة عن قصد الشاعر، ويجب ألا تكون هناك مســـافة بينـــه وبـــين

كلماته. إن عليه أن ينطلق من لغته وكأنها كل قصدي وفريد: إذ لا ينبغي ألا يعكس أي تنضيد ولا تنوع للغات أو أسوأ من ذلك، أي تنافر ملحوظ على العمل الشعري"[130]

وعلى الشاعر أن يدخل لغة الآخرين في مياه نهر (ليثي) – أي مياه نهره، لتغدو لغتهم لغته . وهذا ما فعله محمود درويش في "جداريته"، وهذا ما كان يفعله، من قبل، في قصائده السابقة . وإذا ما أحلنا النص إلى خارج النص، وإذا ما بحثنا عن لغات الشخوص الذين يحاورهم ويخاطبهم ويتركهم يعبرون عن ذواتهم، عرفنا أنها لغات عديدة منها الفرنسية والعبرية وبعض لغات بلاد ما بين النهرين القديمة . ونحن نعرف أن درويش رقد على فراش المرض في باريس التي أقام فيها فترة طويلة، والممرضة التي يرد ذكرها في النص هي ممرضة فرنسية، كانت تخاطبه إما بالفرنسية أو بالإنجليزية، ونحن نعرف أن درويش عاد إلى فلسطين عام 1996 وتحاور مع بعض الإسرائيليين بلغتهم بالعبرية . ويشغل الحوار بينه وبين ابن سجانه، كما لاحظنا، أسطراً شعرية تقترب من صفحتين . ويترك درويش (عناة) تعبر عن ذاتها، كما أنه يترك (أنكيدو) يتكلم، ولغة هذين ليست العربية، وتكاد تكون العربية الفصيحة لغة درويش ولغة المعري، ومع ذلك

---

[130] – انظر مجلة الكرمل، 1985، عدد17، ص155 .

تبدو لغة الحوارية واحدة هي لغة محمود درويش . لقد أدخل هـــذا لغـــة الآخرين في مياه نهره، وهكذا عثرنا على لغة واحدة في النص هي العربيـــة الفصيحة، ذات الظلال العربية التي لا يمكن أن تفهم جيداً إلاّ إذا أفاد المرء أيضاً من البلاغة العربية .. وعلينا ألا ننسى أن الموت نفسه يتحـــدث في النص، أو هكذا يتخيله درويش يتحدث، بل إن رائحة البخور تقول[131] .

ولم يكتف درويش بترجمة لغة البشر، وإنما ترك الأشياء تتحدث . وما من شك في أنه أسلب لغة هؤلاء كلهم ليبدو النص الشعري ذا مســـتوى لغوي واحد .

وربما يجدر هنا ملاحظة مستويات الخطاب أسلوبياً وربط هذا بأشـعار الشاعر السابقة.

يبدأ النص بالأسطر التالية:

"هذا هو اسمك/

قالت امرأة

وغابت في الممر اللولبي"[132]

---

131 – جدارية، ص94 .

132 – جدارية، ص9 .

وهي بداية تذكرنا ببداية بعض قصائده . تبدأ قصيدة "الحوار الأخير في باريس" (لذكرى عز الدين القلق) البداية التالية:

" ... على باب غرفته قال لي: إنهم يقتلون بلا سبب

هل تحب النبيذ الفرنسي

والمرأة الشاردة؟

تطلع خلف الجهات، وحاول أن يفتح الباب"[133]

يخاطب شخص ما آخر هو الشاعر بعبارة تكون فاتحة القصيدة، ويسرد الشاعر العبارة، ثم بعد ذلك يواصل الكلام عن ذاته أو عن الآخر، أيهما هو الباعث الرئيس لكتابة النص ومحوره . في الأولى المحور الرئيس للقصيدة هو الشهيد القلق، وفي الثانية مرض الشاعر ورؤيته الموت .

ما يفتتح به نص "جدارية" يتكرر غير مرة، مرة بـ "قالت امرأة" ومرة بـ "تقول ممرضتي"، مرة بصيغة الماضي، ومرة بصيغة المضارع[134] .

بعد الأسطر الثلاثة الأولى يبدأ الكلام بضمير الأنا . يعبر الشاعر عن (أناه) وما يلم بها – ونحن نعرف أن الذات محور مهم من محاور الشعر الغنائي – ، ولنلحظ:

---

[133] – م. د، ديوان، مجلد2، ص119 .

[134] – انظر جدارية، ص15 وص66 وص67 على سبيل المثال .

"أرى السماء هناك في متناول الأيدي
ويحملني جناح حمامة بيضاء صوب طفولة أخرى .
ولم أحلم بأني كنت أحلم ..."[135]

وهذا المستوى ذو حضور بارز في النص، ويشغل الكثير من صفحاته، وبه تنتهي القصيدة:

"هذا البحر لي / هذا الهواء الرطب لي /
واسمي – وإن أخطأت لفظ اسمي على التابوت – / لي .
أما أنا – وقد امتلأت / بكل أسباب الرحيل – /
فلست لي / أنا لست لي / أنا لست لي / ."[136]

وربما يتذكر المرء، وهو يقرأ هذه المقاطع، "عاشق من فلسطين" (1966) و"محاولة رقم 7" (1974) و"ورد أقل" (1986) . إن أسطراً مثل "لأجمل ضفة أمشي" و"أتيت أتيت / سيروا في شوارع ساعدي تصلوا" و"أنا من هناك ولي ذكريات" تحضر إلى الذاكرة، حين يقرأ المرء "جدارية".

---

135 – جدارية، ص9 .

136 – السابق، ص104 و105 .

يتكرر المستوى السردي الأول، بتفصيل أكثر، في ص15، حين يكرر الشاعر عبارة "هذا هو اسمك / قالت امرأة، / وغابت في ممر بياضها" ويطول سردها وكلامها، ويبدو كلامها، لغة، كلام درويش نفسه، ومن كلامها، ومن أسلوب السرد بضمير الهو يعود الشاعر إلى أسلوب الكلام بضمير الأنا التي تجرد من ذاتها ذاتاً أخرى ليخاطب أنا الشاعر اسمه، وليبدأ مستوى ثالث – وإن كان برز في المستوى الأول، ولكن بشكل مختلف، حيث كان الخطاب موجهاً من أنا الممرضة إلى أنت الشاعر، أما هنا، فالخطاب موجه من أنا الشاعر إلى اسمه، ويكون الاسم أنت المخاطَب، وأسلوب الأنا / أنت في القصيدة هو الأسلوب الذي يحضر أيضاً بامتياز في النص، ولكن الأنا / أنت تتخذ اشكالاً عديدة، ربما يجدر الإشارة إليها:

أنا الشاعر / أناه الأخرى .

أنا الشاعر / أنا المرأة (الممرضة / عناة) .

أنا الشاعر / الموت .

أنا الشاعر / الشيطان .

أنا الشاعر / الآخرون .

أنا الشاعر / قلب الشاعر .

أنا الشاعر / أنكيدو .

أنا الشاعر / ابن سجانه القديم .

أنا الشاعر / أنا الشاعر يوم كان طفلاً .

ويستطيع المرء، وهو ينظر في صيغ الخطاب وتنوعها وتعددها ومصادر أصحابها أن يلحظ حوالي أربعة وسبعين تغيراً على الأقل، يمكن رصدها في الصفحات التالية:

(9/ 15/ 16/ 17/ 20/ 21/ 25/ 26/ 27/ 29/ 30/ 31/ 32/ 33/ 34/ 35/ 37/ 39/ 41/ 42/ 44/ 45/ 47/ 49/ 50/ 53/ 55/ 56/ 58/ 60/ 65/ 66/ 68/ 69/ 70/ 72/ 74/ 75/ 76/ 78/ 79/ 80/ 81/ 82/ 86/ 88/ 92/ 93/ 94/ 95/ 97/ 98/ 100) .

ويتكرر أكثر من صوت في بعض الصفحات .

أما الذين يتكلمون في النص فهم:

- الممرضة / أنا الشاعر / المرأة العاشقة / الماء / الصدى / اللغـــة / أب الشاعر / المغاربة / المعري / البلاد / الأنا - نحن / أنا الشاعر الأخـــرى / الموت / النمل الذي يعيش في قلب الشاعر / الحجـــر / ابـــن المـــوت / الآخرون / الموتى / البلاغة / طيف هامشي / عناة / السائحة .

ويختلف المخاطِب والمخاطَب من صفحة إلى أخرى، ولكن – كما أشرت من قبل – تبدو لغة هؤلاء كلهم واحدة هي العربية الفصيحة.

وقراءة هذا النص، لتحديد مصدر الكلام، ولتحديد المروي عليه / المخاطَب، تحتاج إلى دقة كبيرة / وإن كان الكلام أكثره في النهاية صادراً عن أنا محمود درويش . وإن كان أقلّه صادراً عن شخوص آخرين غيره، مثل كلام الممرضة على سبيل المثال، فهي امرأة من لحم ودم، وهو لا يستحضرها من التاريخ كما يستحضر عناة والمعري . ولنا في هذا المقطع الذي ورد في الصفحة الأولى من هذه المقالة دليل، المقطع المنتزع من "جدارية" وهو:

"تنحل الضمائر
كلها . "هو" في "أنا" في "أنت"
لا كل ولا جزء . ولا حي يقول
لميت: كني"[137]

---

[137] – السابق، ص27 .

درويش وقضية السلالة:

يقول محمود درويش في المقابلة التي أجراها معه كل من غسان زقطان وحسين البرغوثي وحسن خضر وزكريا محمد والمتوكل طه، يقول ما يلي: "إذا قام الشاعر بقراءة "سلالية" لسلالات شعره، فإنه سيجد أن كل مجموعة لها بذرة في المجموعة السابقة، فأنا أعرف الآن من أين طلع ديوان "سرير الغريبة"، لقد طلع من قصيدة في ديوان "لماذا تركت الحصان وحيداً؟" وهي قصيدة "ياسمين على ليل تموز"، إذا نظرت في هذه القصيدة ستجد وكأنها جزء من "سرير الغريبة"، أي هناك دائماً بذرة مرمية في نص شعري وتتطور إلى ديوان لاحق، وتنبت في ديوان جديد، أي يوجد هذا التسلسل، ولكن أعترف لك أنني لم أقصد هذا، وأنا من أقل الناس قراءة لشعري"[138]

ويسأله المتوكل طه السؤال التالي:

---

138 _ مجلة الشعراء، ربيع وصيف 1999، عدد 4 و 5، ص32.

"هناك مقاطع صغيرة في قصيدة "أحمد الزعتر" في السبعينيات، على نمط "السوناتا" و"الكمنجات" في ديوان "أحد عشر كوكباً" لصيقة جمالياً بـ "سرير الغريبة"، أقصد أنه لا توجد بذرة فقط في العمل السابق، بل وتوجد إعادة هذه البذرة من ديوان لآخر"[139].

فيجيبه درويش:

"نعم هذا موجود، فهنا تراكم، ليست هناك قطيعة، لذلك، تناقشنا في موضوع الذائقة، أنا لا آتي فجأة من عدم، ولكن المفاجئ –بصراحة– أنه يوجد دائماً توقع بأن هذا العمل آخر عمل لفلان، أو أن ما سيكتبه سيكون تكراراً، المفاجئ هو في تجاوز ذلك"[140].

وهكذا يخلص المرء، بعد قراءة هذا الرأي، إلى أن الشاعر لا يكتب دائماً نصوصاً لا صله لها بنصوصه السابقة، نصوصاً مختلفة كلياً عن تلك التي أنجزها، ويقر درويش بأن هناك تراكماً، وأنْ ليست هناك قطيعة، وقد تحدث عن هذا بصراحة، من قبل، وذلك في 1996/5/9، إذ قال في اللقاء الذي أُجريَ معه في مبنى وزارة الثقافة (رام الله) رداً على أسئلة بعض المثقفين الفلسطينيين حول تكرار الشاعر – أي شاعر– أفكاراً قديمة، قال إن الشاعر لا ينجز دائماً نصوصاً تتجاوز كلياً نصوصه الأولى، فقد يكرر،

139_ السابق، ص32

140_ السابق، ص 32و33

أحياناً، بعض الأفكار، ليعمقها، أو لأنها تستهويه. وهو ما يلحظه المـــرء، على سبيل المثال، في الكتابة عن (ريتا)، وهو ما سنلحظه هنـــــا، حـــين يتحدث عن رمز امرئ القيس، فما هي بذرة "جدارية"؟

هل هي قصيدة "أنا من هناك" من "ورد أقل" (1986)؟ أم هي لعبـــة الضمائر (أنا/أنت) في "لماذا تركت الحصان وحيـــداً؟" (1995) أم هـــي اللعبة نفسها في "سرير الغريبة" "1999"؟

علينا أن نتذكر أن الموضوع الرئيس في النص هو فكرة الموت، فلقـــد عانى الشاعر في أواخر التسعينيات من مرض القلب ومكث على ســـرير المشفى فترة طويلة حيث أجريت له عملية جراحية صعبـــة، وعلينـــا أن نتذكر أيضاً أن هذه التجربة ليست الأولى، فقد آلمه قلبه، من قبل، وتحديداً في منتصف الثمانينات، حيث أدخل أيضاً إلى المشفى، وفارق الحياة لثوان، وحين استرد عافيته وكتب الشعر كتب "رأيت الوداع الأخـــير"، كمـــا كتب أيضاً "أربعة عناوين شخصية"، ويعد المقطع الثالث من هذه "حجرة العناية الفائقة" (1984) مقطعاً مهماً جداً، ففيه يخاطب الشاعر قلبه، كما يخاطب أيضاً قلبه في "جدارية"، وفيه أيضاً تبرز الرؤية، ولكنـــه لا يـــرى الكثير، كما هو الحال في "جدارية". يرى درويش في "حجـــرة العنايـــة الفائقة" وجه أمه:

"تصببت ثلجاً وشاهدت قبري على راحتي. تبعثرت فوق السرير تقيأت. غبت قليلاً عن الوعي. متّ وصحت قبيل الوفاة القصيرة:

أني أحبك ...

أحبك قبل الوفاة، وبعد الوفاة،

وبينهما لم أشاهد سوى وجه امي".

ويتابع:

"هو القلب ضلّ قليلاً وعاد ...

أيها القلب ... يا أيها القلب

كيف كذبت علي وأوقعتني عن صهيلي؟"[141]

أما في "جدارية" فيرى أشياء كثيرة وشخوصاً كثيرين، وتتكرر لفظة "أرى" ولفظة "رأيت" مراراً، في ص 28 وص29 وص30 تتكرر حوالي ثماني مرات، رأى جسده هناك، و لم يحس بعنفوان الموت أو بحياته الأولى، ورأى طبيبه الفرنسي يفتح زنزانته ويضربه بالعصا، ورأى أباه عائداً من الحج مغمى عليه، ورأى شباباً مغاربة يلعبون الكرة ويرمونه بالحجارة،

141 _ م.د، ديوان مجلد 2، بيروت، 1994، ص 257

ورأى (ريني شار) مع (هيدغر) يشربان النبيذ بالقرب منه، ورأى رفاقه الثلاثة ينتحبون وهم يخيطون له كفنه بخيوط الذهب، ورأى المعري يطرد نقاده، ورأى بلاداً تعانقه بأيد صباحية وتخاطبه: كن جديراً برائحة الخبز، كن لائقاً بزهور الرصيف فما زال تنور أمك مشتعلاً، والتحية ساخنة كالرغيف".. فهل كان مقطع "حجرة العناية الفائقة" بذرة "جدارية"؟

رمز امرئ القيس نموذجاً:

على الرغم من أن درويش ممن وظفوا رمز امرئ القيس في أشعاره الأولى، إلا أن بعض دارسي ظاهرة توظيف الشعراء العرب المعاصرين التراث لم يلتفتوا إلى قصيدة "امرؤ القيس" التي ظهرت في مجموعة "يوميات جرح فلسطيني".

لقد أتى د. علي عشري زايد في كتابه "استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر" (1977) على القصائد التي وظف فيه هذا الرمز التراثي، في موضعين؛ في موضع دلالة الشخصية وكيفية توظيفها، وفي موضع الكتابة عن الأسلوب في القصائد التي وظفت فيها الرموز التراثية،

والتفت الدكتور إلى شعراء عرب منهم الشاعر الفلسطيني عـــز الديـــن المناصرة، كما درس أيضاً قصيدة درويش.[142]

وخلافاً للدكتور زايد لم يلتفت الدكتور خالد الكركـــي في كتابـــه "الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث" (1989) . لقد تنـــاول الكركي حضور شخصية امرئ القيس تحت عنوان "البحث عـــن نصـــير خارجي: امرئ القيس وسيف بن ذي يزن"[143]، ودرس قصيدتـين: الأولى للمناصرة من مجموعة "يا عنب الخليل" (1970) والثانية لعلي الفزاع مـــن ديوانه الأول "نبوءة الليل الأخير" (1978)، وأشار الدكتور إلى قصـــائد أخرى ظهر فيها رمز امرئ القيس .

وربما يعود السبب في ذلك إلى أن الشاعر تخلى عن هذه القصيـــدة و لم يدرجها في أعماله الكاملة التي غالباً ما يعتمد الدارسون عليـها، ولا أدري بالضبط متى نشر درويش قصيدته هنا التي ظهرت، كمـــا أشـــرت، في "يوميات جرح فلسطيني" (د.ت) الذي لم يكن الشاعر مســـؤولاً عـــن إصداره.

142_ انظر علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الكويت، 1997، ط2، ص149 وص 238 وما بعدها، وأود أن أصحح هنا خطأ وقعت فيه في الدراسة في مكان نشرها الأول، في مجلة الشعراء، في العدد العاشر، حيث أشرت إلى أنه لم يأت على قصيدة درويش .

143_ أنظر: خالد الكركي، الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث، بيروت، 1989، ص66

يورد زايد، في كتابه، ما يلي عن شخصية امرئ القيس: "فقد كان شاعراً وأميراً وعاشقاً ماجناً وشريداً، حيث طرده أبوه الملك حجر نتيجة لمجونه، فعاش طريداً في البلاد – ثم بعد أن قُتِلَ أبوه حمل هو لواء الدعوة للثأر له، وطاف يستنجد بالقبائل لتعينه على الثأر لأبيه، ولما خذلته القبائل ذهب يستنجد بالقيصر، ثم مات مسموماً في طريق عودته من عند القيصر بعد أن سعى الوشاة –فيما تروي بعض المصادر– بينه وبين القيصر، فأهدى إليه – حلة مسمومة فلبسها فمات"[144]

ويتابع: "ومن ثم تعددت أبعاد شخصية امرئ القيس وكانت من أغنى شخصيات تراثنا الشعري، ولذلك فقد افتتن بها شعراؤنا المعاصرون كثيراً، حتى أن شاعراً كمحمد عز الدين المناصرة يجعله علماً على تجربته، ويستعير لنفسه اسمه"[145].

واعتماداً على قراءته كتاب زايد أشار د. الكركي إلى أن امرأ القيس بدا، كما تعامل معه المعاصرون، ذا أوجه عديدة هي: وجه اللاهي اللامبالي، ووجه الضائع الشريد، ووجه النادب المفجوع، ووجه الموتور

144_ علي عشري زايد، ص 149

145_ السابق، ص 149 وحول تحليله لقصيدة درويش انظر ص238 وما بعدها .

الساعي وراء الثأر، ووجه اليائس المهزوم[146]، والسؤال، الآن، كيف تعامل درويش مع امرئ القيس؟

تتكون قصيدة "امرئ القيس"[147] (1969 أو 1970) من سبعة مقاطع، وتقع في أربعين سطراً شعرياً. ويبدأها الشاعر بالأسطر التالية:

بيننا .. أفقُ دخان ورملْ
وعصور أرهقت ذاكرتي
وملايين أغانٍ، وبحار وجبال
وتناديني تعالْ؟!

ويتضح من هذا أن درويش لا يتخذ من امرئ القيس قناعاً يعبر من خلاله عما يعتمل في نفسه، وهذا ما بدا واضحاً في "رحلة المتنبي إلى مصر"[148] (1980) وفي "من روميات أبي فراس"[149]. ودرويش هنا، على الرغم من الصفة المشتركة بينه وبين امرئ القيس، وهي صفة الشاعر، إلا انه يختلف عن امرئ القيس. وما يفصل بينهما أشياء كثيرة: أفق دخان

---

146 _ أنظر: الكركي، هامش 1، ص66

147 _ م.د، يوميات جرح فلسطيني، د.ت، عكا، دار الجليل، ص 59-62، ولن أشير إلى أرقام صفحات المقاطع المقتبسة

148 _ م.د، ديوان محمود درويش، بيروت، مجلد2، 1994، ص 107

149 _ م.د، لماذا تركت الحصان وحيداً؟، بيروت، 1995

ورمال وعصور وملايين أغان وبحار وجبال. يعيش درويش في فلسطين، فيما عاش امرؤ القيس في الجزيرة العربية. ودرويش هو ابن القرن العشرين، بينما امرؤ القيس عاش في القرن الخامس الميلادي. ومع ذلك ينادي امرؤ القيس درويشاً، لعله هنا يطلب منه أن ينتمي إلى الشعراء الملوك أو شعراء القصور. وتقول لنا بقية مقاطع القصيدة هذا. ونحن، ابتداء، نوحد بين أنا المتكلم في النص وبين محمود درويش. ينتمي أنا المتكلم إلى بيئة ريفية والى أب ليس ملكاً، وهو أيضاً لا يغني للخيول العربية، وليس له حان ولا عشر حسان لينادي امرأ القيس: تعال، لأن امرأ القيس عاش في بيئة كهذه، وهو، من وجهة نظر درويش، لا يستطيع أن يحيا في بيئة فقيرة، ولهذا يقرر الشاعر، ابتداءً، أنه لا يستطيع أن ينادي امرأ القيس خلافاً لهذا الذي يناديه، ونحن نعرف أن القصور تعرض على الشعراء الكبار أن يعيشوا في كنفها.

الاختلاف الأول، إذن، اختلاف موقع، ونحن نعرف أيضاً، أن درويش، حين كتب القصيدة، كانت منتمياً إلى الحزب الشيوعي، وكان، في رؤاه، يصدر عن الفلسفة الماركسية، وفوق هذا، بل وقبل هذا، كان واحداً من آلاف الفلسطينيين الذين دمرت قراهم وأبعدوا عنها، وهذا اختلاف ثان؛ فبينما كان امرؤ القيس ابن ملك فقد ملكه، ومن هنا أخذ يبحث عن ملك أبيه، كان درويش ابن شعب فقد أرضه وطرد منها، ومن

هنا أخذ يبحث مع شعبه عن أرضه. والاختلاف الثالث بينهما يكمن في النقطة الجوهرية المهمة التي ستظل تتردد في أشعار درويش التي يرد فيها ذكر امرئ القيس، وتبدو في المقطع الرابع:

"يا أميري! نحن لا نطلب من أفقٍ سوانا
مطراً، يروي ثرانا"

أما الاختلاف الرابع، وهو منبثق عن الاختلافين الأول والثاني، فيكمن في نظرة درويش، في حينه، إلى وظيفة الشاعر. كان الشاعر العربي القديم يركز في قصيدته على الديار المهجورة، وهو ما نعرفه باسم الوقوف على الأطلال، وأصبحت هذه اللازمة، فيما بعد، جزءاً مهماً من القصيدة، حتى لو لم يكن لصاحبها تجربة مع الأطلال، وظل الأمر كذلك فترة طويلة حتى جاء أبو نواس وعبر عن رفضه نظم قصيدة تبدأ بوصف الأطلال -وإن كان نظمها- وسخر من شعراء عصره ونقاده الذين ما زالوا يمجدون هذا، سخر منهم قائلاً:

عاج الشقي على رسم يسائله وعجت أسأل عن خمارة البلد

وكان درويش، وهو شاب، ينظم قصائد يدافع فيها عن شعبه المظلوم، وعن الفقراء المضطهدين، ولم يكن ينظر الى الماضي كثيراً، لأنه كان

يبحث عن يوم حرية، حتى أنه عرض تاريخ أجداده كله مقابل يوم حرية واحد – ما تراجع عنه فيما بعد حين أدرك أنه خسر أحسن ما فيه يوم خسر ماضيه –، ومن هنا خاطب درويش أمرأ القيس قائلا:

وقفة الأطلال يا شاعرها
في بلادي .. في زماني!
أي عار ترتدي هذي الأغاني
عندما تهدي إلى أطلال بئر .. وأوان؟!

وأضاف معبراً عن انتمائه لأهله ولأغانيه الجديدة:

لا علينا !
صانع الأطلال فان،
وأنا أبقى، وأهلي، والأغاني!

ويعارض درويش، كما نرى، امرأ القيس في أقواله، فإذا كان هذا قال عبارته المشهورة "اليوم خمر وغداً أمر"، فإن درويش يكتب:

"وغد الخمر .. ندم!
وغد النرد .. سأم!"

ويغدو الشعر، في قصائد درويش، في حينه (1970) سلاحاً يحـــارب صاحبه به –وهذا ما اختلف فيما بعد لأن الشاعر أدرك، مع مرور الزمن، أنه لم يجد جدوى من الكلمات إلا رغبة الكلمات في تغيير صاحبها، لا في تغيير الواقع–. يدفع درويش، وهو يكتب أشعاره، يدفع عن رأسه بطـــش الصولجان.

يحضر أمرؤ القيس، مرة ثانية، في أشعار درويش، في قصيدته "أقبيـــة، أندلسية، صحراء"[150]، ولكن حضوره لا يكون إلا من خلال الإتّكاء على بيتي امرئ القيس المشهورين:

بكى صاحبي لما رأى الدرب دونه وأيقن أنـــا لا حقـــان بقيصـــرا
فقلت له: لا تبـــك عينـــك، انما نحاول ملكاً أو نمـــوت فنعـــذرا

وكان درويش، يوم نظم القصيدة، في عام (1980) يقيم في بـــاريس، بعيداً عن بيروت التي غادرها لاختلاف أحلامه مع أحلام القيادة، وهنـــا يستحضر درويش، في لحظة التصحر، امرأ القيس، كأنه هو:

"البداية ليست بدايتنا، والدخان الأخير لنا
والملوك إذا دخلوا قرية أفسدوها،

150_ م.د، ديوان محمود درويش،2،ص 87

فلا تبك، يا صاحبي، حائطاً يتهاوى
وصدق رحيلي القصير إلى قرطبة[151]

تهاوى ملك والد امرئ القيس، ولكي يسترده رحل إلى بلاد الـــروم، وتهاوت أحلام درويش فرحل إلى باريس. والشيء المشترك في القصـــائد هذه وقصائد درويش اللاحقة التي استلهم فيها شخصية امرئ القيس هو: الدخان وتهاوي الحائط (الهزيمة) وطلب النجدة مـــن الغريـــب الأجنـــبي القيصر.

هنا يمكن التوقف قليلا أمام "خلاف، غـــير لغـــوي، مـــع امـــرئ القيس"[152]، وفيها يرد اسم امرئ القيس مرتين؛ في العنوان وفي الأســـطر الأخيرة من القصيدة. ولأنني تناولت هذه القصيدة، بالتفصيل، في دراسـتي "إشكالية الشاعر والسياسي في الأدب الفلســـطيني: محمـــود درويـــش نموذجاً"[153] فسأكتفي هنا بالأسطر التالية :

يبدو الخلاف بين الضمير نحن الذي يمثل جموعـــاً تشـــعر بـــالفقدان والخسارة، وبين امرئ القيس، يبدو الخلاف، كما يتضح من العنوان خلافاً

151_ السابق،ص 89

152_ م.د، لماذا تركت الحصان وحيداً؟، ص 155

153_ أنظر مجلة كنعان، تشرين أول، 1997، عدد 87

غير لغوي. ويعزز النص ذلك، فالخلاف يعود إلى أن امرأ القيس، وهو هنا رمز لمن ساروا متتبعين خطى الآخرين، غيّر دربه وبعثر لغته، تماماً كما سار امرؤ القيس الجاهلي، حتى يُعيد ملك أبيه، إلى بلاد الروم طالباً النجدة. ونلاحظ هنا أن الاختلاف له بذوره في القصيدة الأولى "أمرؤ القيس": نحن لا نطلب من أفق سوانا مطراً" ولكنه هنا يقتصر على هذا الشيء، خلافاً لهناك، كما لاحظنا، . يكتب درويش في نصه الجديد:

"لم يكن دمنا يتكلم في الميكروفونات في
ذلك اليوم، يوم اتكأنا على لغة
بعثرت قلبها عندما غيرت دربها.
لم يقل أحد لامرئ القيس: ماذا صنعت
بنا وبنفسك؟ فاذهب على درب
قيصر، خلف دخان يطل من
الوقت أسود. واذهب على درب
قيصر، وحدك، وحدك، وحدك
واترك لنا، ههنا، لغتك"[154]

154 _ م.د، لماذا تركت الحصان وحيداً، ص158.

ويحضر امرؤ القيس في "جدارية"، ويجدر، قبل بيان حضور امرئ القيس فيها، أن يشار إلى أنها قصيدة تذكر المرء بقصائد "الأرض اليباب" لـ (ت.س.اليوت) و"بحار البحارين" لمظفر النواب، وقصائد بدر شاكر السياب التي حفلت بالرموز والأساطير، فهي -أي جدارية- تحفل بالرموز والإشارات التراثية العربية والعالمية، حتى يمكن القول أن ثقافة درويش الغنية التي اكتسبها عبر قراءاته الكثيرة، خلال السنوات الأربعين المنصرمة، وجدت طريقها إلى القصيدة، وسيصبح النص عبئاً على القارئ غير المثقف ثقافة درويش، وربما تحتاج دراسته إلى إلمام بكل تلك الرموز التي ورد ذكرها، بل وإلى استيعاب درويش لها، وهذا ما قد لا يتيسر حتى لمتخصص واحد.

يرد في "جدارية":

"تعبت من لغتي تقول ولا
تقول على ظهور الخيل ماذا يصنع
الماضي بأيام امرئ القيس الموزع
بين قافية وقيصر.../
كلما يممت وجهي شطر آلهتي،
هنالك، في بلاد الأرجوان أضاءني

قمر تطوقه عناة ..."[155]

وكما نلحظ، يشار إلى امرئ القيس الموزع بين الشعر والسياسة، وإذا ما أمعنا النظر في الأسطر الأربعة عشرة التي سبقت الأسطر المقتبسة آنفاً لاحظنا أن أنا المتكلم يحلم أيضاً، وإن لم يكن له هدف أخير، ولكنه أيضاً موزع بين ذاته وحلمه حتى أنه لا يعرف تماماً من هو فينا ومن حلمه. وهو يشير أيضاً إلى الرحيل إلى الشمال، ويرتبط هذا، ربما، برحيل أهل الشمال الفلسطيني، عام 1948، إلى شمال الشمال، وكان درويش قد أتى على هذا في "لماذا تركت الحصان وحيداً" (1995)، لقد غادر، إذن، كلا الشاعرين موطنه، وابتعد عنه، وهذا هو المشترك، غادرا الموطن بحثاً عن خلاص فماذا كانت النتيجة:

"كلابنا

هدأت، وماعزنا توشح بالضباب على

التلال، وشح سهم طائش وجه

اليقين"[156]

---

155 _ م.د، جدارية، بيروت، 2000، ص 72

156 _ السابق، ص71

وكما توزع امرؤ القيس بين قافية وقيصر، توزع درويش بين الشـــعر والسياسة، ولكنه اختلف عن امرئ القيس، منذ البداية، في أنه، في شعره، لم يسر على درب قيصر.

ترى هل أخطأ درويش حين قال "إذا قام الشاعر بقـــراءة "ســـلالية" لسلالات شعره، فإنه سيجد أن كل مجموعة لهـــا بـــذرة في المجموعـــة السابقة"؟ .

النص الديني في "جدارية"

يسأل حسن خضر، محمود درويش عن علاقة نصه بنصوص أخـــرى فيجيبه الشاعر:

"مسألة التناص أو الإحالات التي أمارسها بوعي تام، هي جزء أساسي من مشروعي، انطلاقاً من أنه لا توجد كتابة تبدأ الآن، ليست هنـلك أول كتابة، أو كتابة تبدأ من بياض، ولا يوجد أصلاً تأريخ للشعر، لذلك كان حرياً في عصر تداخل الثقافات، والمرجعيات الواضحة والتطـــور الهـــائل للإبداع الشعري، سواء على مستوى العرب قديماً أم على مستوى العـــالم المعاصر أن تدخل التناص، لأن الكتابة الآن هي كتابة على ما كُتب"[157].

ويضيف درويش:

"أنت لا تستطيع أن تدخل عالم الشعر هذا برعويات، إذا لم تكتـــب على الكتابة فإنك تخرج الشعر من كينونته الثقافية .. وليس هناك شـــاعر

---

157 _ مجلة الشعراء، 1999، عدد 4و5، ص18

خال من عدة شعراء، وقد يكون أي شاعر هو كل الشعراء.. فـــالتطور الشعري هائل والاستناد إلى محاورات هو جزء من عملية تقنية، وهو جـزء أيضاً من اعتراف بأن الشاعر ليس فردياً لهذا الحد، فهو صوت الفرد ولكنه نتاج تراكم ثقافي.[158]

وتعيدنا عبارة درويش "لا توجد كتابة تبدأ "الآن"، ليست هنـاك أول كتابة، أو كتابة تبدأ من بياض" إلى مفهوم التنـــاص لـــدى "ميخـــائيل باختين". يقول هذا:

"الأسلوب هو الرجل" ولكن باستطاعتنا القول: أن الأســـلوب هـــو رجلان، على الأقل، أو بدقة أكثر الرجل ومجموعته الاجتماعية مجســـدين عبر الممثل المفوض، المستمع الذي يشارك بفعالية في الكـــلام الداخلـــي والخارجي للأول"[159].

ويرى "باختين" أن "آدم فقط هو الوحيد الذي كـــان يســـتطيع أن يتجنب تماماً إعادة التوجيه المتبادلة فيما يخص خطاب الآخر الذي يقـع في الطريق إلى موضوعه، لان آدم كان يقارب عالماً يتسم بالعذرية، و لم يكـن قد تكلم فيه وانتهك بوساطة الخطاب الأول"[160].

158_ السابق، ص 18

159_ تزفتيان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، (ترجمة فخري صالح)، بيروت، 1996، ص 124

160_ السابق،ص125

واذا ما فحصنا "جدارية" وبحثنا عن كلام الآخرين فيها، أخذنا بكلام (باختين) وكلام درويش "لا توجد كتابة تبدأ من بياض" فالكتابة الوحيدة -الكلام الوحيد- التي بدأت من بياض هي ما صدرت عن آدم فقط، كما ذهب (باختين) .

لقد توقف النقاذ العرب القدامى مطولاً أمام ظاهرة السرقات، كما أتوا على خاصتي التضمين والاقتباس، وإذا كان السارق لا ينسب كلام الآخرين إليهم ولا يضعه بين قوسين أو بين علامات تنصيص، مشيراً -ولو بإشارات شكلية- إلى أن هذا مُقتبس أو مضمن، فإن من يقتبس أو يضمن، وإن من لا يسرق، ينصص أو يضع الكلام بين قوسين، أو أنه يقول: قال تعالى أو قال الشاعر.

التفت دارسون كثر، وهم يدرسون أشعار درويش، إلى اتكائه على نصوص قديمة؛ دينية وأدبية، وعلى نصوص حديثة؛ عربية وغير عربية. ولو كان هناك قارئ قرأ كل ما قرأه درويش شخصياً لتوصل إلى أكثر مما توصل إليه دارسوه، وسيرى هذا أن أسلوب درويش يتكون من اساليب عديدة شكلت أسلوبه الخاص.

وأحيل، هنا، إلى دراستين توقف كاتباهما أمام علاقة نص درويش بالعهد القديم، الأولى لـ (اشتيفان فيلد) وعنوانها "اليهودية والمسيحية

والإسلام في الشعر الفلسطيني"[161]، والثانية لسحر سامي وعنوانها "التناص الديني في أشعار محمود درويش"[162]، وكنت في كتابي "الأديب الفلسطيني والأدب الصهيوني"[163] (1993) قد درست قصائد للشاعر اتكأ في أثناء كتابتها على نصوص من الأدب العبري الحديث، نصوص استقى منها بعض شخوصها، وأدخل هؤلاء في نصه، وحين أنطقهم أنطقهم بما نطقوا به في النصوص العبرية، وهكذا كان نصُّه نصَّهُ ونص آخرين في الوقت نفسه.

وإذا كان درويش يمارس إحالات بوعي تام، فإنه أحياناً قليلة يكتب نصوصاً تبدو لنا صدى لنصوص آخرين، ولا أظن شخصياً أنه كان يقلد أو يسرق قدر ما كانت كتابته تعبر عن تجربة خاصة وجدت عبارات الآخرين طريقها إلى نصه الذي يكتبه، لقد بدا هذا في قصيدة "الأرض"[164] التي تذكر قارئ سعدي يوسف بقصيدة هذا "تحت جدارية فائق حسن"[165]، وبخاصة فيما يبدو في صوت المغني وإن كان الصدى هنا

161_ انظر الدراسة مترجمة في مجلة الكاتب المقدسية، آب وأيلول من عام 1992. ترجمة عادل الأسطة.

162_ أنظر مجلة الشعراء، ربيع وصيف 1999، عدد 4و5

163_ صدر الكتاب عن منشورات"شمس" في الأرض المحتلة عام 1948

164_ م.د،ديوان محمود درويش، مجلد1، 1996، ط14 ص 635

165 سعدي يوسف، ديوان سعدي يوسف، بيروت، 1979، ص 149.

باهتاً، فإنه يبدو أكثر بروزاً في قصيدة درويش "إلى آخري .. والى آخره"[166]، حيث تحيلنا هذه إلى قصيدة سعدي " خذ وردة الثلج، خذ القيروانية"[167]، وإن كان درويش يعيد شعراً حواراً حقيقياً بينه وبين أبيه، حواراً جرى قبل كتابة سعدي يوسف قصيدته . سأقف هنا أمام عبرات في جدارية، وأصل إلى مصدرها السابق، وسأكتفي بالعبارات التي خرجت من رحم النص الديني المسيحي والإسلامي واليهودي، وسأترك كلام الشخوص الأسطوريين مثل كلام (أنكيدو) و(عناة)، ولكن أود أن أشير إلى أن الشاعر غالباً ما كان يضع كلام هؤلاء، تماماً كما يضع كلام بعض الشخوص المعاصرين، بعد نقطتين أو بين علامات تنصيص، ليبين للقارئ مصدر الصوت وصاحبه، وأنه ليس صادراً عن أنا الشاعر / أنا المتكلم ، وإن كان هذا قد أسلبه بأسلوبه الخاص، بعد أن أدخله في مياه نهر (ليثي)[168] . ولنلحظ هنا أن درويش يفعل ما يفعله الروائي الذي ييسر على القارئ، معرفة مصدر الكلام، وإدراك الانتقال من صوت إلى آخر، دون تغيير شكل الحرف، كما فعل غسان كنفاني في "ما تبقى لكم" (1996)، وإنما من خلال استخدام أفعال مثل تقول، قالت، أنا ما تقول لي الحروف،

166_ م.د، لماذا تركت الحصان وحيداً، ص40

167_ سعدي يوسف، ديوان سعدي يوسف، بيروت، 1988، مجلد 2، ص 394

168_ انظر عادل الأسطة، جريدة الأيام، 2000/6/27

ولا يكتفي بهذا، وهو هنا يخالف ما فعله مظفر النواب في "بحار البحارين" ليضيف إلى هذه الأفعال، كما أشرت، علامات تنصيص أو ليضع النقاط أحيانا.

التناص الديني الإسلامي:

يحضر النص الديني الإسلامي في "جدارية" في غير موطن، ويشكل نسبة من مكونات "جدارية".

في بداية النص حين يتخيل درويش نفسه في عالم الأبدية، بعد أن فقد الحياة لدقائق، يصف لنا ما رآه هناك، ولكنه وهو الذي جاء قبل ميعاده لم يظهر له ملاك واحد ليقول له:

"ماذا فعلت، هناك، في الدنيا؟"[169]

وهذا الاقتباس ورد في النص على هذه الشاكلة، وبعد نقطتين من الفعل "ليقول لي: والكلام هنا صادر عن الملاك، وهذا يسأل الإنسان حين يموت عما فعله في الدنيا، وفي الثقافة الإسلامية يلقن الميت، وهو يدفن، عبارات مثل: يا ابن آدم إن جاءك الملكان يسألانك عن... فقل..، وهناك

---

169 _ م.د، جدارية، ص 10

أحاديث تقول أن الإنسان، بعد أن ينتقل إلى عالم الآخرة، يُسأل عن عمره في أنفقه، وعن ماله فيما أفناه ... الخ، ودرويش حين أورد هذا السطر انما اتكأ على الحديث النبوي والقول الإسلامي .

في الصفحة الثانية عشرة يبدو تأثير النص القرآني على الشاعر من خلال اللغة ومن خلال تأثير الفكرة ليس على الإنسان فقط، بل على الجماد. إن قول الشاعر:

"سأصير يوماً فكرة لا سيفَ يحملها
إلى الأرض اليباب، ولا كتابَ..
كأنها مطر على جبل تصدّع من
تفتح عشبةً"[170]

يحيلنا إلى النص القرآني (لو أنزلنا هذا القرآن على جبل لرأيته خاشعاً متصدعاً من خشية الله، وتلك الأمثال نضربها للناس لعلهم يتفكرون)[171]. إن كلام الله لا يؤثر على الإنسان وحسب، بل إنه لو أنزل على جبل لوجدت هذا الجبل متصدعاً من خشية الله.

---

170 _ السابق، ص 12

171 _ القرآن الكريم، سورة الحشر، الآية 21

ويحيلنا قول الشاعر:

"أنا من تقول له الحروف الغامضات:

أكتب تكن!

واقرأ تجد!"[172]

إلى قوله تعالى: (إقرأ كتابك كفى بنفسك اليوم عليك حسيبا)[173] والى قوله تعالى: (إقرأ باسم ربك الذي خلق، خلق الإنسان من علق، إقرأ وربك الأكرم)[174]. في نص درويش تقول له الحروف الغامضات، أما في القرآن فيطلب الملاك من الرسول أن يقرأ، لأن ما يتلو القراءة سيكون تحقيق الكينونة، ولو من خلال الكلام .

ويحيلنا قول درويش، وهو يخاطب الموت:

"فيا موت! انتظرني ريثما أنهي

تدابير الجنازة في الربيع الهش،

حيث ولدت، حيث سأمنع الخطباء،

172_ م.د، حدارية، ص 25

173_ القرآن الكريم، الإسراء، الآية 14

174_ القرآن الكريم، سورة العلق

من تكرار ما قالوا عن البلد الحزين
وعن صمود التين والزيتون في وجه
الزمان وجيشه"[175]

إلى سورة التـــين: (والتين والزيتون، وطور سينين، وهذا البلد الأمين)[176]

والمشترك اللفظي هنا: التين والزيتون والبلد، ويستبدل درويـــش مفـــردة الأمين بالحزين، ويبدو أن محفوظ درويش من القرآن وجد طريقه إلى النص الشعري، وهذا يعزز مقولته: "لا توجد كتابة تبدأ من بياض".

تتكرر في النص أيضاً العبارات التالية:

"صبوني/بحرف النون، حيث تعب روحي/سورة الرحمن في القرآن"[177]

و"قل ما شئتَ: "من معنى إلى معنى/ أجيء. هي الحياة ســـيولة، وأنـــا/ أكثفها، أعرفها بسلطاني وميزاني"../[178]. والعبارة ترد على لسان الموت، وبخاصة بعد عبارة درويش قل ما شئت: "لي عمل لآخرتي/ كـــأني لـــن

175_ م.د، جدارية، ص 38

176_ القرآن الكريم،سورة التين

177_ م.د، جدارية، ص 50

178_ السابق، 54

مشركون)[187]، وقول عمر: "اعمل لدنياك كأنك تعيش أبداً، واعمل لآخرتك كأنك تموت غداً،[188] وسورة الإخلاص (قل هو الله أحد، الله الصمد، لم يلد ولم يولد، ولم يكن له كفواً أحد)، وأسماء الله الحسنى ومنها المعظم والقوي، وإلى (فبما رحمة من الله لنت لهم ولو كنت فظاً غليظ القلب لانفضوا من حولك...)[189]، ولنلاحظ أن الخطاب في الآية موجه من الله - سبحانه وتعالى- إلى الرسول، في حين أنه في "جدارية" موجه من الشاعر إلى الموت، وإلى (مثل الذين ينفقون أموالهم في سبيل الله كمثل حبة أنبتت سبع سنابل في كل سنبلة مائة حبة والله يضاعف لمن يشاء والله واسع عليم)[190]، والى (وقال الملك إني أرى سبع بقرات سمان يأكلهن سبع عجاف وسبع سنبلات خضر وأخر يابسات ...)[191].

187_ سورة النحل، الآية 99

188_ القول مشهور ومأثور

189_ سورة آل عمران، الآية 159

190_ سورة البقرة، الآية 261

191_ سورة يوسف، الآية 42

أعيش غداً/ ولي عمل ليوم/ حاضر أبداً"[179]، و"لم تلد ولداً يجيئك ضارعاً: أبتي، أحبك[180] و"أنت منْ أنت، المعظم، عاهل الموتى، القـــوي[181]، و"لا تكن فظاً غليظ/ القلب!"[182]، و"كلما صادقت أو/ آخيت سنبلة تعلمـــت البقاء من/ الفناء وضده: "أنا حبة القمح/ التي ماتت لكي تخضّر ثانيةً. وفي / موتي حياة ما ..."[183]، و "يؤنسني تذكر ما نسيت من/ البلاغة: "لم ألدْ ولداً ليحمل موت/ والده..."[184]، و"كلما يَمَّمْتُ وجـــهي شـــطر أولى/ الأغنيات ..."[185]، و"وقلت: إن متّ انتبهت.."[186]

وتحيلنا هذه إلى نصوص دينية إسلامية هي على التوالي: سورة الرحمـــن التي يتكرر فيها حرف النون، وسورة النحل: (إنه ليس له سلطان على الذين آمنوا وعلى ربهم يتوكلون، إنما سلطانه على الذين يتولونه والذين هـــم به

179_ السابق، 56

180_ السابق، 58

181_ السابق، 59

182_ السابق، 62

183_ السابق، 68

184_ السابق، 69

185_ السابق، 79

186_ السابق، 97

وإلى (قال تزرعون سبع سنين دأباً فما حصدتم فذروه في سنبله إلا قليلاً مما تأكلون)[192]، وسورة الإخلاص (لم يلد ولم يولد)، وإلى (قد نرى تقلب وجهك في السماء فلنولينك قبلة ترضاها فول وجهك شطر المسجد الحرام وحيث ما كُنتُم فولوا وجوهكم شطره..)[193]، والحديث النبوي: "الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا" .

نص العهد القديم:

"يرد في جدارية على لسان أنا المتكلم:

"لا شيء يبقى سوى اسمي المذهب

بعدي:

"سليمان كان" ...

فماذا سيفعل موتى بأسمائهم

هل يضيء الذهب

ظلمتي الشاسعة

192_ سورة يوسف، الآيتان 46 و47 .

193_ سورة البقرة، الآية 144 ..

أم نشيد الأناشيد
والجامعة؟"[194]

ويحيلنا ذكر "نشيد الأناشيد" والجامعة الى العهد القديم، وليست إفـــادة درويش منه بالأمر الجديد، فهو الذي كتب المزمور الحادي والخمسين بعد المائة في "أحبك أو لا أحبك" (1971) . وسنجد، ونحن نقرأ الجامعة، أن لهذه حضوراً بارزاً في "جدارية"، حتى لقد اختلط صوت المتكلـــم فيـــها بصوت أنا المتكلم في نص درويش، وتقاسم هذان الكلام والشعر وصفـــة الملك والحكمة . يقول درويش:

"من أنا؟
أنشيد الأناشيد
أم حكمة الجامعة؟
وكلانا أنا ..
وأنا شاعر
وملك
وحكيم على حافة البئر"[195]

---

194 _ م.د، جدارية، ص86 .

195 _ م.د، جدارية، ص86 .

ولكنه لا يملك غيمة في يده، وليس هناك، على معبده، أحد عشر كوكباً، ولهذا فقد ضاق به جسده وأبده وغده، وها هو الآن، وقد اقترب من الموت، جالس مثل تاج الغبار على مقعده، ولهذا فقد اكتشف ما اكتشفه المتكلم في جامعة:

"باطل، باطل الأباطيل ... باطلْ
كل شيء على البسيطة زائل"[196]

وتتكرر هذه العبارة في النص مراراً، ويكتشف أنا المتكلم، وقد فاته أوان الإنجاب، مثله مثل الموت، ويشترك درويش والموت في هذه الصفة، يكتشف أن الخلود هو التناسل في الوجود، وفي الجامعة يرد:

"ثم عدت ورأيت باطلاً تحت الشمس، يوجد واحد ولا ثاني له وليس له ابن ولا أخ ولا نهاية لكل تعبه ولا تشبع عينه من الغنى" و"اثنان خير من واحد لأن لهما اجرة لتعبهما صالحة"[197] .

إن ما توصل إليه درويش، وهو يكرر العبارة، توصل إليه صوت المتكلم في جامعة:

196_ السابق، ص87 .

197_ العهد القديم، جامعة، 4 .

"كلام الجامعة ابن داود الملك في اورشيلم، بـــاطل الأبـــاطيل، قـــال الجامعة، باطل الأباطيل الكل باطل . ما الفائدة للإنسان من كل تعبـــه الذي يتعبه تحت الشمس" و"ما كان فهو ما يكون" و"أنا الجامعة كنـــت ملكاً على 'سرائيل في أورشيلم" و"وجهت قلبي للسؤال والتفتيش بالحكمة عن كل ما عمل تحت السموات"[198] .

والعبارات التالية من نص درويش:

"كقبض الريح" و"فمن أنا وحدي، حياة الفرد ناقصـــة" و"للـــولادة وقت/ وللموت وقت/ وللصمت وقت/ وللنطق وقت/ وللحرب وقـــت/ وللصلح وقت/ وللوقت وقت/ ولا شيء، يبقى على حاله .." و"البحـــر ليس بملآن" و"الموت ليس بملآن" و"ماذا سيفعل موتى بأسمائهم"

تذكرنا بالعبارات التالية في الجامعة:

"رأيت كل الأعمال التي عملت تحت الشمس فإذا الكل باطل وقبـض الريح، الأعوج لا يمكن أن يقوم والنقص لا يمكن أن يجبر"[199]

و

"لكل شيء زمان ولكل أمر تحت السموات وقت، للـــولادة وقـــت وللموت وقت، للغرس وقت ولقلع المغروس وقت، للقتل وقت وللشـــفاء

198_ السابق، 1 .

199_ السابق، 1 .

وقت، للهدم وقت وللبناء وقت، للبكاء وقت وللضحك وقت، للنـــوح وقت وللرقص وقت .. للحرب وقت وللصلح وقت ..."[200]

و

"كل الأنهار تجري إلى البحر، والبحر ليس بملآن"[201] ويستطيع المـــرء، إذا ما أمعن النظر أكثر في الجامعة وفي نص درويش، يستطيع أن يعثر على تسلل النص الديني لفظاً وصياغة إلى "جدارية" .

ويبقى رمز المسيح، وهو رمز كان درويش وظفه من قبل، ليربط بـــين الشاعر والنبي، الشاعر والرسول صاحب الرسالة، ويبدو سطراه الشعريان مهمين جداً:

"ولو أن السيد المصلوب لم يكبر على عرش الصليب / ظل طفلاً ضائع الجرح جبان"[202]

إذ فيهما يربط بين التجربة المرة التي تجعل من صاحبها ثائراً أو إنســـاناً مقاوماً للظلم، وهو ما بدا أيضاً في قول درويش في الستينيات:

"نحن أدرى بالشياطين التي
تجعل من طفل نبيا"[203]

200_ السابق، 3 .

201_ السابق، 1 .

202_ م. د، ديوان محمود درويش، مجلدا، ص35 .

ولكن درويش هنا، يختلف إذ يفصح بوضوح:

"ومثلما سار المسيح على البحيرة ...
سرت في رؤياي، لكنّي نزلت عن
الصليب لأنني أخشى العلوَّ ولا
أبشر بالقيامة، لم أغير غير ايقاعي
لأسمع صوت قلبي واضحاً"[204]

وهكذا نرى أن ما قاله درويش في "جدارية": خضراء أرض قصيدتي ولي منها: التشابه في كلام الأنبياء / على سطوح الليل"[205] وأن أرضها "كلام الله عند الفجر"[206]، هكذا نرى أنها تعزز مقولة (باختين) عن الأسلوب وكلام درويش الذي صدرنا به هذا الجزء، وهو: لا توجد كتابة تبدأ "الآن"، و"ليست هناك كتابة أولى، أو كتابة تبدأ من بياض .

203_ السابق، ص199 .

204_ م. د، جدارية، ص100 .

205_ السابق، 41 .

206 السابق، 17 .

المـــوت

يفهم من بيت الشاعر الجاهلي التالي، يفهم منه نشدان الموت، يقـــول الشاعر:

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش

ثمانين حولا، لا أبا لك يسأم

ونشدان الموت لمن بلغ الثمانين، ربما يبدو أمراً طبيعياً، وبخاصة إذا كان ناشده في وضع صحي ونفسي غير طبيعي، غير أن الذين هادوا، كما ورد في النص القرآني، يفرون من الموت . يرد في سورة الجمعة:

(قل يا أيها الذين هادوا إن زعمتم أنكم أولياء الله من دون الناس فتمنوا الموت إن كنتم صادقين، ولا يتمنونه أبداً بما قدمت أيديهم والله عليم بالظالمين، قل إن

الموت الذي تفرّون منه فإنه ملاقيكم ثم تردّون إلى عالم الغيب والشهادة فينبئكم بما كنتم تعملون)[207]

ويأتي الموت، كما في سورة النساء، الناس ولو كانوا في بروج مشيدة:

(أينما تكونوا يدرككم الموت ولو كنتم في بروج مشيدة)[208].

والموت في الدين الإسلامي حق، وهو لدى بعض الشعراء غاية كل شيء "رأيت الموت غاية كل شيء".

وإذا كان زهير عبّر عن سأمه من الحياة، وطلب، بأسلوب غير مباشر، الموت، فإن شاعراً آخر قال:

فيا موت زر إن الحياة ذميمة

ويا نفس جدي إن دهرك هازل

وهو بذلك يتفق مع زهير في تعبيره عن سخطه على الحياة، و لم يكن أبو الطيب المتنبي بمختلف عن صاحب هذا البيت، فهو، حين غادر بلاط سيف الدولة إلى مصر، عبر عن عدم رضاه لما هو مقدم عليه، وتمنى الموت

207_ القرآن الكريم، سورة الجمعة، 6 .

208_ القرآن الكريم، سورة النساء، 78 .

باعتباره شافياً من الهوان وعدم تصالح الذات، أحياناً، مع ما تقوم به مضطرة كارهة . يقول المتنبي في القصيدة التي مدح بها كافور:

كفى بك داءً ان ترى الموت شافيا

وحسب المنايا أن يكن أمانيا

تمنيتها لمّا تمنيْت أن ترى

صديقاً فأعيا أو عدواً مداجيا

وقارئ أشعار المتنبي، وقد قرأه درويش جيداً، يلحظ أنه يأتي على الموت مراراً، لا طالباً له وحسب، وإنما مشخصاً لهذا الذي نذكره يومياً ولا نلمسه . إن الموت عابس، ومع ذلك يفضله المرء على الهوان:

غير أن الفتى يلاقي المنايا

كالحات، ولا يلاقي الهوانا

والموت لا بد منه، وعلى الرغم من أنه غير مرغوب فيه، إلا أنه أفضل من أن يموت المرء جباناً:

وإذا لم يكن من الموت بد فمن العجز أن تموت جباناً

والموت هو الذي يحكم على الجميع، المظلومين والظالمين، الأقوياء والضعفاء:

وقد حاكموها والمنايا حواكم

فما مات مظلوم ولا عاش ظالم

وقد شبه الموت بالبحر:

بناها فأعلى، والقنا تقرع القنا

وموج المنايا حولها متلاطم

وهذا يذكرنا ببيت الشعر:

رأيت المنايا خَبْطَ عشواء من تصب

تمته ومن تخطئ يعمر فيهرم

والموت، في شعر المتنبي، ينام، وإن كان في البيت التالي في مديح سيف الدولة مبالغة:

وقفت وما في الموت شكٌّ لواقف

كأنك في جفن الردى وهو نائم[209]

209_ أبو الطيب المتنبي، ديوان، بيروت، دار المعرفة، 1978 .

ولنلاحظ قول الشاعر (جفن الردى)، ولنلاحظ أيضاً قوله (وهو نائم) حيث يؤنسن المتنبي الموت ويشخصه . وإذا كان الموت، هنا، نائماً- أي غافلاً عن سيف الدولة، فإن الموت يتصف باليقظة، وهو ما بدا في رثاء أبي الحسن التهامي لولده:[210]

العيش نوم، والمنية يقظة والمرءُ بينهما خيال سار

وقد رأى المتنبي الموت معنى ثالثاً، وذلك في قوله:

تمتّع من سهاد أو رقاد ولا تأمل كرى تحت الرجام
فإن لثالث الحالين معنى سوى معنى انتباهك والمنام

ويتساءل الأستاذ محمد شرارة عن هذا المعنى الثالث: "فما هو هذا المعنى؟ وإذا لم يكن نوماً أو يقظة فأي شيء يكون؟ . الدكتور طه حسين يراه انكاراً للبعث وجحوداً للحياة الثانية، ولكنه يؤدي هذا الإنكار في تحفظ واحتياط شديدين، وأهون حاليه أن يكون شاكاً مرتاباً .

فهل كان درويش في "جدارية" متأثراً بالتهامي والمتنبي حين قال:

"وقلت: إنْ متّ انتبهت"[211]

210_ هذه الفقرة مأخوذة من كتاب محمد شرارة، نظرات في تراثنا القومي، بيروت، 1982، ص148 وما بعدها .

211_ م. د، جدارية، ص97 .

وحين قال أيضاً:

"يا موت! يا ظلي الذي

سيقودني، يا ثالث الاثنين ..."[212]

الموت في أشعار درويش السابقة:

في كتابه "مجنون التراب: دراسة في شعر وفكر محمود درويش"(1987)[213] يخصص شاكر النابلسي الصفحات (391-455) للكتابة عن الموت ورثاء الشهداء في أشعار درويش حتى تاريخ إنجاز الدراسة . ولعل من يرغب في معرفة موقف درويش من الموت، يجد في دراسة النابلسي ما يكفي، وليس النابلسي الوحيد الذي درس فكرة الموت في قصائد درويش، إذ هناك دراسات أخرى تناولت قصائد الرثاء، التي كتبها الشاعر في شهداء الثورة وفي رثاء المدن . ولعلني هنا لا أضيف جديداً إلى ما أنجزه غيري، ومع ذلك أرغب في الإشارة الى قصيدتين ورأي للشاعر حول الموت .

212_ السابق، 52 .

213_ شاكر النابلسي، دراسة في شعر وفكر محمود درويش، بيروت، 1987 .

القصيدة الأولى المهمة التي أتى فيها الشاعر على الموت، هكـــذا أرى، هي قصيدة "حوار مع مدينة" التي غدا اسمها في "محاولة رقـــم 7" (1974) "بين حلمي وبين اسمه كان موتي بطيئاً" .

يخاطب الشاعر المدينة / المرأة قائلاً:

"أموت – أحبك

إن ثلاثة أشياء لاتنتهي:

أنت والحب والموت"[214]

وكما يلاحظ من العنوان، فإن موت الشاعر كان بطيئاً، ويرتبط موته بحبها، وهذه الأشياء الثلاث: المدينة / المرأة والحب والموت أشياء لا تنتهي.

ويفصح النص الشعري عن أنا متكلم يمارس موتاً دون شهية، وعـــن موت ينضج فينا – يشبه الموت بكائن –، والموت، للشاعر يبدو أمراً مجدياً لأنه يحرره:

– هل تموتين قبلي؟

سألتك: موتي!

– أصير طليقاً

214_ م. د، ديوان محمود درويش، مجلد1، ص502 .

لأنّ نوافذ حجي عبودية
والمقابر ليست تثير اهتمام أحد
وحين تموتين
أكمل موتي[215]

وتتكرر عبارة "إن ثلاثة أشياء لا تنتهي: أنت والحب والموت" مراراً .

في قصيدته "الحوار الأخير في باريس: لذكرى عز الدين قلق" يتصور الشهيد موته في صفحة كاملة[216] . وهذه الصفحة تجسد الموت تجسيداً لافتاً للنظر، تجسيداً سوف يتوسع فيه في "جدارية"، ولكن التصور فيها خاص بدرويش، إنه تصوره لا تصور شهدائه للموت .

يرى القلق "موته واقفاً بيننا فيدخن كي يبعد الموت عنا قليلاً" – الموت إنسان .

ويرى موته في النبيذ، فيهتف: سيدتي غيري قدحي – الموت هو السم.

215_ السابق، ص505 .

216_ السابق، مجلد2، ص131 .

ويلعب القلق موته، يألفه ويباريه . يعرفه جيداً ويعرف كل مزاياه، يشرح أنواعه: طلقة في الجبين ... وقنبلة تحت سيارته أو تحت طاولته، أو رصاصة على الظهر او طلقة تحت حنجرته .

هكذا كان الموت يتجسد للفلسطيني الفدائي . والموت أبسط مما يظن المرء، ولا يوجع إلا حين يكون الفتى خائفاً، ولا يخاف المرء إلاّ إذا جاءه الموت زاحفاً وبطيئاً – ولنلاحظ صفة البطء التي يمتاز بها الموت، وقد ظهرت في القصيدة السابقة .

والموت هنا لا يكون عدواً، الموت هنا يأتي من طالب عربي لإنسان عربي .

ولم يكن درويش نفسه، حتى هذا التاريخ، مرّ بتجربة الموت . لقد كان يرى أصدقاءه يتساقطون شهداء، وكان يتساءل تساؤل غير المتأكد: أحقاً أن هذا الموت حق؟ – والمسلمون يقولون إن الموت حق، والموت قاهر العباد – رؤية درويش الشخصية للموت بدت بعد عام 1982، وذلك بعد إصابته بنوبة قلبية . لقد رأى الموت أبيض، وهذه الرؤية للموت على هذه الشاكلة ستشغل حيزاً لا بأس به، في "جدارية" . يقول درويش في المقابلة التي أجريت معه ونشرت في مجلة "مشارف":

"– أعتقد أن حادثة الموت السريعة التي تعرضْتُ لها غيرت سلوكي الشخصي . وسلوكي الأدبي وسلوكي الشعري . إذا جاز التعبير . كنت

أكثر نزقاً وعصبية . أفتقر أحياناً إلى اللياقة في تعاملي مع الناس ولا أجعل فاصلاً بين القلب واللسان . في هذه الحادثة أبصرت الموت وكان مـــرأى الموت جميلاً جداً لي . كان عبارة عن نوم، عن نوم علّى قطن أبيـــض – هكذا شعرت – وتحليق على غيوم . شاهدت فيما بعد برنامجاً على شاشة التلفزيون الفرنسي عن تجارب الذين مروا بالحادثة نفسها . الغالبيـة رأت هذا البياض، وعلامة العودة من الموت إلى الحياة كانت الإحساس بـالألم . نجح الأطباء في إعادة القلب إلى العمل بالصدمة الكهربائيـــة وبـــالضرب بالقبضة على الصدر فكانت الإشارة الأولى إلى أنني رجعت إلى الحياة هي الإحساس بالألم . هذا ما حاولت أن أسجله في قصائد صغيرة كتبتها عـن المستشفيات"[217] .

والقصائد هذه وردت في "حصار لمدائح البحـــر" (1984)، ومنـــها "حجرة العناية الفائقة" وفي "ورد أقل" (1986) مثل "رأيـــت الـــوداع الأخير" و"وداعاً لما سوف يأتي" .

"جدارية" وصورة الموت:

يفتتح الشاعر، كما لاحظنا، نصه بالأسطر التالية:

217_ مجلة "مشارف"، عدد تشرين1، 1995، عدد3، ص98 .

"هذا هو اسمك /

قالت امرأة،

وغابت في الممر اللولبي"[218]

وسيعود إلى هذا المقطع ليكرره بصيغته مع تغيير مفردة اللولبي إلى "ممر بياضها"، كما سيعود إلى كلام المرأة ليحدد وظيفتها: تقول ممرضتي، وسيكون صوت هذه حاضراً، والصيغة التي تلي هذه الصيغة هي صيغة تنجز بضمير المتكلم "أرى السماء هناك في متناول الأيدي"، ومن خلالها يقص علينا أنا الشاعر ما رآه وهو فاقد الوعي، ما رآه لحظة وفاته القصيرة. وحتى (ص48) لا يأتي على الموت ليخاطبه إلا لماماً، فهو يخاطبه في موضع واحد، "يا موتنا! خذنا إليك على طريقتنا فقد نتعلم الإشراق.."[219]، ولكنه يذكر مفردة موت مراراً:

"وكأني قد متّ قبل الآن"(ص11)، "كن صديقاً لاسمك الأفقي جربه مع الأحياء والموتى"(ص17) "ورأيت ما يتذكر الموتى وما ينسون ... ... وهم لا يشعرون بموتنا أبداً"(ص27)، "لم أفكر بالولادة حين طار الموت بي نحو السديم"(ص28) .

218_ م. د، جدارية، ص9 .

219_ السابق، ص37 .

ونلاحظ أن الموت هنا مرتبط بالطيران، وهذا أول تجسيد له، كأنه طائرة أو صاروخ أو مركبة فضائية، أو براق أو ملاك . غير أن تصوير الموت يبرز حقيقة في ما بين الصفحات 48 و64، حيث يخاطب الشاعر الموت احدى عشرة مرة، غالباً، ما يكون الخطاب، في كل مرة، في بداية فقرة، وقد جاء الخطاب بعد أن قال انا الشاعر:

"وأريد أن احيا ...

فلي عمل على ظهر السفينة ..."[220]

وهذا يعني ان درويش، على الرغم من مرضه، يحب الحياة، وهو بذلك يخالف الشاعر العربي الذي سئم تكاليف الحياة، لأنه بلغ الثمانين التي لم يبلغها درويش الذي يقترب من الستين، وكان درويش، منذ قصيدة بيروت (1980)، أخذ يمجد الحياة فوق الأرض لا تحت الطغاة، واستمر في تمجيدها، حتى بعد خروج المقاومة من بيروت، وهذا ما بدا في "ورد أقل""1986"، وتحديداً في قصيدة "على هذه الأرض ما يستحق الحياة" وقصيدة "ونحن نحب الحياة إذا ما استطعنا إليها سبيلاً" .

220_ السابق، ص48 .

يخاطب درويش الموت، إذن، إحدى عشرة مرة؛ يخاطبه في المرة الأولى، طالباً منه أن ينتظره خارج الأرض ليتمم الشاعر ما تبقى من حياته، وهنا لا يجسد الموت . ويتكرر الشيء نفسه في المرة الثانية والثالثة، ولا يطلب هنا، من الموت، أن يكون أي شيء، أما في المرة الرابعة فيطلب منه أن يكون صياداً شريفاً لا يصيد الظبي قرب النبع، ويطلب منه أن تكون العلاقة بينهما ودية وصريحة . ويتجسد الموت أكثر حين يخاطبه في المرة الخامسة . هنا يغدو الموت ظل الشاعر الذي سيقوده، وهو ثالث الاثنين، ولون التردد في الزمرد والزبرجد، وهو دم الطاووس وقناص قلب الذئب، ومرض الخيال . إنه أيضاً القوي الذي يحدق بشرايين الشاعر ليرصد فيها نقطة الضعف الأخيرة، فالموت أقوى من نظام الطب، وأقوى من جهاز تنفس الشاعر ومن العسل القوي . ويرتدي الموت، هنا، أقنعة الثعالب، وهنا ينطق الشاعر الموت، إذ لا يكتفي بمخاطبته والطلب منه أن يكون كما يريد له الشاعر أن يكون:

قل ما شئت: "من معنى إلى معنى
أجيء . هي الحياة سيولة، وأنا
أكثفها، أعرفها بسلطاني وميزاني"[221]

221_ السابق، ص53 .

وهكذا يكون للموت سلطان وميزان .

في مخاطبة الموت للمرة السادسة، يواصل الشاعر الطلـــب: "انتظـــر، واجلس على الكرسي"، وهنا يبدو الموت لا يفاوض أي إنسان، والمـــوت الذي ربما يكون أفتك من حرب النجوم، ليس لديه وقت لاختبار قصيـدة الشاعر . إنه مثل رضوان في "رسالة الغفران" للمعري، فالشعر هنـــاك، في الآخرة، بضاعة أهل الدنيا التي لا تجدي في عالم السماء . والموت مسؤول عن الطيني في البشري، ولكنه غير مسؤول عن فعله أو قوله . وعلى الرغم من أن الموت قوي، إلا أن الإنسان استطاع، عبر الفنون، أن يهزمـه، وإذا كانت (كل نفس ذائقة الموت)، فإن ما أفلت من قاهر العباد هـــذا – أي الموت– هو الخلود:

"هزمتك يا موتُ الفنون جميعها
هزمتك يا موت الأغاني في بلاد
الرافدين . مسلّه المصري، مقبرة الفراعنة،
النقوش على حجارة معبد هزمتك
وانتصرتْ، وأفلتَ من كمائنك
الخلود ..."[222]

222_ السابق، ص54 .

يكرر درويش، قبل أن يعود لمخاطبة الموت من جديد، عبارة "وأنـــا أريد، أريد أن أحيا" لأنّ له عملاً على جغرافيا البركان، ولأن له أشـــياء أخرى .

يخاطب الشاعر الموت ويطلب منه، من جديد، أن يجلس على بلـــور أيامه كأنه من أصدقائه الدائمين . الموت هنا منفي لا يحب حياتـــه، لأن حياته موت الإنسان، وهكذا لا يعيش الموت ولا يموت . إنـــه يخطـف الأطفال من عطش الحليب إلى الحليب، و لم يكن الموت طفلاً ليلاقي مـــا يلاقيه الأطفال والبشر . إن الموت المنفي، من وجهة نظر الشاعر، مسكين.

أما لماذا هو مسكين؟ لنقرأ هذه الأسطر الجميلة:

"وحدك المنفي، يا مسكين، لا امرأة تضمك

بين نهديها، ولا امرأة تقاسمك

الحنين إلى اقتصاد الليل باللفظ الإباحي

المرادف لاختلاط الأرض فينا بالسماء .

و لم تلد ولداً يجيئك ضارعاً: أبتي،

أحبك"[223]

223_ السابق، ص58 .

ومع ذلك فالموت، هنا، ملك الملوك، ولكن دون مديح لصولجانه، أو صقور على حصانه، أو لآلي ، حول تاجه . إنه عار من الرايات والبوق المقدس . والموت، مع أنه ملك الملوك، إلاّ أنه يمشي دون حراس وجوقة منشدين، وهو يمشي كمشية اللص الجبان، مع أنه القوي وقائد الجيش الأشوري العنيد .

ولا يستطيع المرء إلا أن يبدي إعجابه بهذا التصوير للموت على هذه الشاكلة، وإن كان هناك من يختلف مع الشاعر في هذا . وإذا كان الموت في النص القرآني يأتي الناس ولو كانوا في بروج مشيدة، فإنه هنا يمشي مشية اللص الجبان، لأنه يدخل إلى البيوت متخفياً . لكأن درويش هنا ما زال يؤمن، في عصرنا هذا، بقيم الشجاعة والرجولة .

ويكرر الشاعر، قبل أن يعود لمخاطبة الموت العبارة التي يعلن فيها عن تمسكه بالحياة "وأنا أريد، أريد أن أحيا، وأن أنساك... أن أنسى علاقتنا الطويلة .." وإذا كان موضوع الموت موضوعاً رئيساً في النص، فإن النص، كما ذهب حسن خضر في مقالته عن "جدارية"، نص تمجيد الحياة، وإذا ما عدنا إلى العبارة التي اقتبسناها، قبل قليل، من قصيدة "بيروت"، عرفنا أن الشاعر لا يمجد الحياة، أية حياة . إنه يمجد الحياة فوق الأرض لا تحت

الطغاة، فعيشة بالذل لا نرضى بها، كما قال سلفه الشاعر العـــربي، لأن جهنم بالعز أفضل منـــزل .

يطلب درويش، وهو يخاطب الموت للمرة الثانية (ص60) أن يكون له صديقاً طيباً، ليدرك درويش كنه حكمة الموت الخبيئة . وللموت عرباتـــه البيضاء، وهو وأنا المتكلم "على طريق الله صوفيان محكومان بالرؤيـــا ولا يريان"(ص61) .

ويستعير درويش، وهو يخاطب الموت، يستعير من القرآن بعض آياته . طلب الله – سبحانه وتعالى – من الرسول ألا يكون، وهو يحاور الآخرين، فظاً غليظ القلـــب: "ولو كنت فظا غليظ القلب لانفضوا من حولك، فاعف عنهم واستغفر لهم وشاورهم في الأمر"، وحين يخاطب انا المتكلـــم في "جدارية" الموت يطلب منه ألا يكون "فظاً غليظ القلب"، فالشاعر لن يأتي ليسخر منه ويمشي، كما المسيح، على ماء البحيرة في شمال الروح .

والموت، حين يخاطبه الشاعر للمرة العاشرة، أقوى من الأشياء ويســـأله إن كان التاريخ صنوه أو عدوه . أما في الخطاب الحادي عشر، فإن المـــوت صياد قد تطيش سهامه، ولعل درويش أتى بهذه الصورة بعد تجربته السابقة مع الموت، إذ نجا منه في الثمانينات .

ينهي درويش مخاطبته الموت بتقديمه شكره للحياة، ولعله، مثل الفنـون جميعها، هزم بشعره الموت واستطاع أن ينتصر عليه، فإذا كان جسـده سيفنى، فإن شعره سيخلد، كما سيخلد كلام الله عند الفجر .

ولعل ما تجدر الإشارة إليه هو تأثر الشاعر بعصره ومنجزاته . كتـب درويش في السبعينيات عن موت بطيء، ولكنه بعد ثلاثين عاماً، وأمـام التقدم التكنولوجي الباهر، أخذ يرى الموت سريعاً سرعة إيقاع العصـر ومرحلة ما بعد الحداثة، وهكذا لم يعد الموت بطيئاً . لقد غـدا سـريعاً ومدمراً:

"ولدنا في زمان السيف والمزمار بين
التين والصبار . كان الموت أبطأ
كان أوضح . كان هدنة عابرين
على مصب النهر . أما الآن،
فالزر الإلكتروني يعمل وحده . لا
قاتل يصغي إلى قتلى، ولا يتلو
وصيته شهيد"[224]

224_ السابق ص19 .

لقد جسّد درويش في أشعاره السابقة الموت، ولكنه لم يبرزه كما أبرزه وصوّره في "جدارية"، وما من شك في أن أي دارس لصـــورة المـــوت في الشعر العربي سيقف أمام هذا النص، حيث لا يستطيع إغفاله أبداً .

هاجس اللغة ولغة المجاز

ذهبت، في أول كتابة عن "جدارية"[225]، إلى أنها ابنة شرعية للقصيدة العربية، إيقاعاً وصورة ومجازاً، وتوقفت أمام سمة الغنائية في "جدارية"، وسوف اتوقف في هذه الصفحات أمام بعض الجوانب البلاغية .

يدرك قارئ درويش أنه يقرأ شعراً لا نثراً، وعليه فإنه لا يبحث عن الفكرة وحسن التعبير عنها وحسب، وإنما سيجد نفسه مضطراً للوقوف أمام جوانب أخرى مثل الإيقاع والصورة والمجاز، وإذا ما نسي هذا فإن أشعار درويش نفسها تذكره .

يرد في قصيدة "تعاليم حورية" المقطع التالي:

"وأنشأ المنفى لنا لغتين:

دارجة ... ليفهمها الحمام ويحفظ الذكرى

وفصحى .. كي أفسر للظلال ظلالها"[226]

225_ انظر الأيام، 2000/6/6 .

226_ م. د، لماذا تركت الحصان وحيداً؟، ص78 .

وتتكرر إشارة درويش هذه، أعني التمييز بين الدارجة والفصحى ذات الظلال – في جدارية، حيث أنّ أنا المتكلم يتساءل عن اللغة في عالم الآخرة، يقول هذا:

"وما لغة الحديث هناك

دارجة لكل الناس أم عربية

فصحى"[227]

ويبدو شكل اللغة، لدى درويش، مهما جداً، ولعلّ طول ملازمته لحرفة الأدب، وتحديداً الشعر، وتطويره ذاته تطويراً لافتاً جعله أسير اللغة، حيث أخذت هذه تشغل حيزاً في نصوصه الشعرية، حيزاً بدا لافتاً في "لماذا تركت الحصان وحيداً؟" (1995)، وتحديداً في القسم الذي أدرج تحت عنوان "غرفة للكلام مع النفس"، ومعظم قصائد هذا القسم يتمحور حول الشعر والشعراء، ولنلاحظ العناوين ذات الدلالة: تدابير شعرية، من روميات أبي فراس الحمداني، قافية من أجل المعلقات؛ وفي الأولى يميز بين لغتين: لغة في السماء ولغة على الأرض ويوضح أنه منذ وجد القصيدة شرّد نفسه وساءلها: من أنا، من أنا؟ وفي الثانية يقول إن ما ينفع الناس

227_ جدارية، ص51 .

يمكث في كلمات القصيد، أما الطبول فتطفو على جلدها زبداً، وفي الثالثة يوحد بين ذاته ولغته "أنا لغتي أنا"، ويضيف:

"وأنا معلقة .. معلقتان .. عشر، هذه لغتي

أنا لغتي .. أنا ما قالت الكلمات:

كن

جسدي، فكنت لنبرها جسداً"[228]

وحين يرفع معلقته، إنما يرفعها لينكسر الزمان الدائري ويولد الوقت الجميل . وتكون لغته معجزته – علينا ألا ننسى أن القرآن تحدى أهل الجاهلية من خلال اللغة – وينهي درويش نصه هذا بقوله:

"لا بُدّ من نثر إذاً،

لا بدّ من نثر إلهي لينتصر الرسولُ"[229]

والشاعر الذي يأمل ألا يخونه الإيقاع، الشاعر أجمل المرضى الغنائيين، كما يرى الشاعر محمد علي شمس الدين[230]، يرى أن لا نثر ينتصر على

228_ م. د، لماذا تركت الحصان وحيدا، ص116 .

229_ السابق، ص118 .

230_ انظر جريدة الايام (رام الله)، 2000/5/2 .

الإيقاع إلا إذا كان نثراً مقدساً، فالرسول ما كان له أن يقارع أهل مكة والعرب إلا من خلال كلام مقدس إلهي يعجز أهل الفصاحة عن الإتيان بمثله، ويدرك المسلمون ومن قرأ القرآن هذا، ففي القرآن غير آية يتحدى فيها الله – عزّ وجلّ– المشركين أن يأتوا بسورة من مثله[231]، ويدرك درويش هذا، ويكرره في جدارية:

"كلما اتضح الطريق إلى
السماء، وأسفر المجهول عن هدف
نهائي تفشى النثر في الصلوات
وانكسر النشيد"[232]

ولانتصار النثر على النشيد وانكسار هذا نجد درويش يرى في الشعر أُنثى وفي النثر ذكراً، وهذا ما يبدو على الأقل في "جدارية"، فإذا ما كان التاريخ البشري تاريخ انتصار الذكورة على الأنوثة، فإن انتصار النثر على الشعر هو ما عزز ذكورة النثر مقابل أنوثة الشعر:

"وآثرت الزواج الحر بين المفردات ...
ستعثر الأنثى على الذكر الملائم

231_ انظر القرآن الكريم، سورة الطور، آية 34 (فليأتوا بحديث مثله، إن كانوا صادقين) .

232_ جدارية، ص20 .

في جنوح الشعر نحو النثر"[233]

ولعل وقوف الشاعر أمام اللغة في جداريته، ما يعزز رأينا حول اهتمامه بهذا الجانب اهتماماً كبيراً، ولنلاحظ المقاطع التي أشار فيها الى اللغـــــة – وإن كان هذا من باب الاستطراد:

– لغتي مجاز للمجاز[234]

– كلام الله عند الفجر أرض قصيدتي[235]

– وللكلمات وهي بعيدة أرض تجاور / كوكباً أعلى / وللكلمات وهـــي قريبة منفى[236]

– هذه لغتي، وهذا الصوت وخز دمي[237]

– والحروف تلمع / السيف المعلق في حزام الفجر[238]

– ولي منها وضوح الظل في المترادفات / ودقة المعنى[239]

233_ السابق، ص69 .

234_ السابق، ص13 .

235_ السابق، ص17 .

236_ السابق، ص22 .

237_ السابق، ص25 .

238_ السابق، ص33 .

239_ السابق، ص41 .

- ولي منها احتقان الرمز بالأضداد[240]
- وما لغة الحديث هناك، / دارجة لكل الناس أم عربية / فصحى[241]
- كأني / عندما أتذكر النسيان تنقذ حاضري / لغتي[242]
- كأني مذ عرفتك / أدمنت لغتي هشاشتها على عرباتك / البيضاء[243]
- أخاف على لغتي / فاتركوا كل شيء على حاله / وأعيدوا الحيـــاة الى لغتي[244]
- لا أريد الرجوع إلى أحد

  لا أريد الرجوع إلى بلد

  بعد هذا الغياب الطويل ..

  أريد الرجوع فقط

  إلى لغتي في أقاصي الهديل[245]

240_ نفسه .

241_ جدارية، ص51 .

242_ السابق، ص61 .

243_ نفسه .

244_ جدارية، ص61 .

245_ السابق، ص62 .

– تقول ممرضتي: / كنت تهذي طويلاً، وتسألني:/ هل الموت ما تفعلين بي الآن / أم هو موت اللغة[246]

– لم تكن لغتي تودع نبرها الرعوي / إلا في الرحيل الى الشمال[247]

– تعبت من لغتي تقول ولا / تقول على ظهور الخيل... [248]

ويستطيع المرء إذا ما بحث عما له صلة باللغة، من مفردات وعبارات، أن يأتي بأمثلة أكثر، ويكفي أن نلاحظ أنه يخاف على لغته لدرجة أنه يطلب من الآخرين أن يتركوا كل شيء على حاله مقابل أن يعيدوا الحياة إلى لغته، ويكفي أن نلاحظ أيضاً، أنه لا يريد الرجوع إلى أحد أو إلى بلد، لأنه يريد الرجوع فقط إلى لغته في أقاصي الهديل . ومع أن الذين يحترفون الأدب يصبحون حساسين جداً للغة وأهميتها وسلامتها إلا أن المرء يتساءل إن كانت أجدر بالبقاء من البشر؟! ولعلنا هنا نذكر درويش بسطره المشهور، يوم كان ماركسياً،:

"إنّا نحب الورد، لكنّا نحب القمح أكثر"

246_ نفسه .

247_ جدارية، ص71 .

248_ السابق، 72/71 .

لغتي مجاز للمجاز:

كما نلاحظ، يعزز درويش، في جدارية، لفظاً ما ذهب إليه في "لماذا تركت الحصان وحيداً" فإذا كان في هذا تحدث عن لغة الظلال، فإنه في جدارية تحدث عنها أيضاً وميز فيها بين لغتين، دارجة وفصحى، كما ميّز هناك، وقال: "لغتي مجاز للمجاز" وهكذا لا يقرأ المرء مجازاً لغوياً وحسب، بل ويقرأ مجازاً للمجاز . ويضطر قارئ أشعار الشاعر أن يحيي ثقافته البلاغية التي تعلمها، ولا أظن أن هناك شاعراً فلسطينياً، وربما عربياً، يحفل شعره بالمجاز، كما تحفل قصائد درويش به . ولقد توقف شاكر النابلسي أمام العديد من المفردات ذات الدلالة الرمزية في أشعار درويش[249]، وفعل الشيء نفسه محمد عبد المطلب في إحدى دراساته[250]، وواصلت هذا شخصياً في بعض دراساتي[251] وفعل الشيء نفسه آخرون مثل خليل الشيخ[252] .

وإذا كان هناك للمفردة معنيان مجازي وحقيقي، وهو ما قالته لنا البلاغة العربية تحت عنوان "الحقيقة والمجاز: المجاز اللغوي"، حيث المجاز

249_ انظر كتابه: مجنون التراب، دراسة في شعر وفكر محمود درويش، 1987 .

250_ انظر كتاب: زيتونة المنفى، دراسات في شعر محمود درويش، 1998 ص77-106، حيث درس دال البحر .

251_ دراسة عنوانها: محمود درويش ولغة الظلال، انظر مجلة الشعراء، العدد 12، ربيع 2001 .

252_ انظر دراسته لديوان "سرير الغريبة"، مجلة نزوى، عمان، نيسان، 2000، عدد22، ص57 وما بعدها .

اللغوي هو اللفظ المستعمل في غير ما وضع له لعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي، والعلاقة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي قد تكون المشابهة، وقد تكون غيرها، والقرينة قد تكون لفظية وقد تكون حالية .

وإذا ما كان هناك معنيان للشمس في قول الشاعر:

قامت تظللني من الشمس نفس أحب إلي من نفسي

قامت تظللني ومن عجب شمس تظللني من الشمسِ

إذا كان ذلك كذلك، فعلينا ألا ننسى هذا ونحن نقرأ أشعار الشاعر، وعلينا ألا نستغرب قوله مثلاً:

"ثمة ظل

لنا في الممر . وشمس لنا في سلال

الفواكه"[253]

فالشمس التي في السلال هي حبة البرتقال، ومن يتمعن في أشعار درويش، يلحظ أنه حين يكثر من استخدام مفردة ما يفسر ظلالها . لقد ربط في الديوان نفسه[254] بين الشمس والبرتقال، وذلك حين قال:

253_ م. د، لماذا تركت الحصان وحيدا؟، ص103 .

254_ انظر: لماذا تركت الحصان وحيدا؟ ص23 .

"في يدي غيمة جرحتني . ولكنني
لا أريد من الشمس أكثر
من حبة البرتقال وأكثر من
ذهب سال من كلمات الأذان"

وإذا أمعنا النظر في الأسطر السابقة وفي كلامنا اليومي، وجدنا أن الذهب الذي يسيل من كلمات الأذان لا يشكل صورة عصية على الفهم والإدراك، فنحن نقول كلامه ذهب ... الخ

ما قالته البلاغة العربية تقوله لنا أيضاً المدارس النقدية الحديثة مثل البنيوية . يرى (دي سوسير) أن الكلمة ليست مرتبطة بثبات بمعناها، والدال – أي المفردة – يتغير مدلوله في السياق، ويرى (جان كوهين) في كتابه "بنية اللغة الشعرية"[255] أن الشاعر صاحب لغة ايحاء، وأن ما يميز لغته عن لغة النثر يكمن في انحراف معنى الدال في الشعر، ويتوصل الى ما يلي:

"1– طبيعة الفارق بين النثر والشعر لغوية – أي شكلية . إنه لا يكمن في المادة الصوتية ولا في المادة الأيديولوجية، بل يكمن في نمط خاص من

255_ نقل الكتاب إلى العربية محمد الولي ومحمد العمري، ونشر عام 1986 في المغرب وصدر عن دار توبقال .

العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدال والمدلول من جهة، وبين المدلـولات من جهة أخرى .

2- يتسم هذا النمط الخاص من العلاقات بالسلبية، إذ إن كل واحد مـن المقومات والصور التي تتكون منها اللغة الشعرية والمخصوصة بتميزها، هو طريقة تتنوع بتنوع المستويات - لخرق قانون اللغة العادية"[256] .

في "جدارية"، كما في أشعار درويش السابقة، يتكرر الدال الواحـد بكثرة، ولكن مدلوله يختلف . سوف أتوقف أمام أمثلة قليلة لتبيان ذلك .

يرد في جدارية:

"نهر واحد يكفي / لأهمس للفراشة: آه، يا أختي..."[257]

ونلحظ أنه شبه بالفراشة المرأة والقرين أهمس، لأن المرء يهمس الى إنسـان آخر، وتشبيه الإنسان بالفراش ورد في القرآن الكريم"[258]

ويرد أيضاً:

"و لم يداعبك الملائكة الصغار ولا

256_ السابق، ص192 .

257_ جدارية، ص33 .

258_ القرآن الكريم، القارعة، الآية 4 (يوم يقوم الناس كالفراش المبثوث) وحول دال الفراشة في أشعار درويش انظر دراستي في مجلة الشعراء، عدد12، ربيع 2001 .

قرون الأيل الساهي، كما فعلت لنا
نحن الضيوف على الفراشة"[259]

ونجده يشبه بالفراشة الأرضَ، وكان درويش في قصيدة "بيروت" قد شبه المدينة بالفراشة "فراشة حجرية بيروت" وأبقى على المشبه بيروت في النص، وهكذا لا نجد غموضاً أو تعمية في قوله "نحن الضيوف على الفراشة"، هذا إذا غضضنا الطرف عن قولنا المستمر "نحن ضيوف على هذه الأرض"، ويبدو أن درويش يعرف هذه المقولة، ولأنه شاعر أراد للغته أن تكون لغة شعر، وهذه تختلف عن لغة الواقع في جنوحها نحو المجاز، لأنه لو قال نحن "الضيوف على الأرض" لما اختلف عن أي إنسان آخر .

الجناس والإيقاع:

لنقرأ المقطع التالي على طوله، ولنلاحظ أن درويش لا يكتفي بتوظيف البحر العروضي الموسيقي، والبحر الكامل من هذه البحور، وإنما نجده يلجأ إلى الجناس اللفظي الذي يمنح القصيدة مزيداً من سمة الغناء:

"سأحلم، لا لأصلح أي معنى خارجي

259_ جدارية، ص58 .

بل كي أرمم داخلي المهجور من أثر
الجفاف العاطفي . حفظت قلبي كله
عن ظهر قلب: لم يعد متطفلا
ومدللاً . تكفيه حبة "أسبرين" لكي
يلين ويستكين . كأنه جاري الغريب
ولست طوع هوائه ونسائه . فالقلب
يصدأ كالحديد، فلا يئن ولا يحن
ولا يُجن بأول المطر الإباحي الحنين،
ولا يرن كعشب آب من الجفاف
كأن قلبي زاهد او زائد
عني كحرف "الكاف" في التشبيه"[260]

ويحفل المقطع بالمحسنات اللفظية، فعدا الطباق "خـــارجي / داخلـــي" هناك الجناس "يئن / يحن / يجن، زاهد أو زائد" وهناك أيضـــاً توظيـــف لمصطلحات البلاغة نفسها مثل كأن قلبي زاهد أو زائد عـــني كحـــرف "الكاف" في التشبيه .

260_ السابق، ص78 و79 .

في كتاب (اليزابيث درو) "الشعر كيف نفهمه ونتذوقه"[261] . نقـــرأ عن أهمية الزخارف اللفظية ما يلي:

"أبيات بليك التي استشهدنا بها في الفصل السابق تختلف مـــن ثلاثـــة أوجه عن المقالة النثرية التي تتناول الموضوع نفسه، فـــهي تمتـــاز بنســـق موسيقي وأسلوب مجازي وألفاظ – على بساطتها – تحمل مغزى أكبر مما تحمله في الاستعمال العادي"[262] .

ونقرأ ايضا:

"وبما أننا ننتظر أن تكون اللغة أكثر تركيزاً – يعني لغة الشعر واختلافها عن وضع اللغة العملي البسيط في حياتنا اليومية (ع.أ) – فإننا نتوقع ايضاً تكثفاً في أحاسيسنا . ولكننا فوق ذلك كله ندرك جيداً أن الشيء الـــذي يفرق بين الشعر والنثر في المكان الأول هو تجربة الأذن، ذلك أن الشـــعر كلام يمتاز بزخرفة موسيقية"[263] .

ولا شك أن درويش يدرك، ولا شك أيضاً أن قارئ الأسطر الســـابقة يعرف، أنه يقرأ شعراً لا نثراً، وجرس الألفاظ فيها تدفع المرء لأن يكررها، ولا أغالي إذا قلت إن الإيقاع يأسر، هنا، أكثر مما يأسر المعنى . ترى هـــل

261_ نقل الكتاب الى العربية الدكتور محمد ابراهيم الشوش، وصدر عن مكتبة منيمنه، بيروت 1961 .

262_ السابق، ص42 .

263_ المكان نفسه .

أخطأ درويش حين قال لغتي مجاز للمجاز؟ وهل أخطأ أيضاً حين قال بأن النثر حين يتفشى في الصلوات ينكسر النشيد؟ وهل من مهمة للشـــاعر إلا أن يحافظ على نشيده؟ .

"لو أن الأنبياء أقل إلحاحاً"

كنت في مقالة سابقة لي، تحت عنوان "إشكالية القراءة ... إشكالية النص: قراءة في سطر شعري لمحمود درويش" قد توقفت أمام دال النبي في شعر الشاعر، وقد لاحظت أن هذا الدال ذو مدلول متغير، يعود تغيره إلى تغير مواقف الشاعر من ناحية، وتغير استخدام الدال نفسه من جماعة إلى جماعة ومن عصر إلى عصر، وأشرت إلى أنّ درويش نفسه اعتبر الأنبياء جميعهم أهله، ولكنه أحياناً تحدث عن أنبياء يدعون الكذب، وهذا الحب للأنبياء والتقدير لهم، وهذا التحذير من الأنبياء أيضاً يرد في العهد القديم، فمقابل أنبياء الله الصالحين هناك تحذير من أنبياء كذبة سيأتون ليضلوا كثيراً، وفي ثقافتنا الإسلامية يعز الرسول عليه السلام ويبجل، كما يعز أنبياء الله الصالحين ويبجلون، ولكننا في الوقت نفسه عرفنا مدّعي النبوة مثل (مسيلمة الكذاب) وآخرين، حاولوا تأليف نص أشبه، من وجهة نظرهم، بالنص القرآني .

وقد أتيت في مقالتي "وظيفة الشعر والشاعر"[264] على موقف محمـــود درويش من دور الشاعر ومكانته والتطور الذي طرأ على هـــذه خـــلال الأربعين عاماً الماضية، ومع ذلك، أجدني وأنا أتناول "جدارية" لم آت على هذا الجانب بالتفصيل، فالإشارة إلى الأنبياء أو التلميح إلى بعض سلوكهم وأدوارهم تبدو واضحة في النص وضوحاً لافتاً للنظر حيث تغري المـــرء بمواصلة الكتابة عن هذا الجانب، سوف أقف، ابتداء، أمام المواطن الـــتي أشير فيها إلى النبي والأنبياء وأحصيها، لأتناول بعضها بالشرح والتفسير .

ترد مفردة نبي ورسالة وأنبياء ومسيح في الفقرات التالية:

1- "سأصير يوماً كرمة،
فليعتصرني الصيف منذ الآن،
وليشرب نبيذي العابرون على
ثريات المكان السكري!
أنا الرسالة والرسول
أنا العناوين الصغيرة والبريد"(ص14)

---

[264] – انظر الأيام، 2000/7/4

2- "غنيت كي أزن المدى المهدور
في وجع الحمامة،
لا لأشرح ما يقول الله للإنسان،
لست أنا النبي لأدّعي وحياً
وأعلن أن هاوييتي صعود"(ص22)

3- "كنا طيبين وزاهدين بلا تعاليم
المسيح"(ص39)

4- "كنا طبيعيين لو كانت نجوم سمائنا أعلى قليلا من
حجارة بئرنا، والأنبياء أقل إلحاحاً، فلم يسمع مدائحنا
الجنود"(ص40)

5- "خضراء أرض قصيدتي خضراء
.....
.....
ولي منها التشابه في كلام الأنبياء

على سطوح الليل"(ص41)

6- "لم تأتِ ساعتنا . فلا رسل يقيسون
الزمان بقبضة العشب الأخير . هل استدار؟ ولا ملائكة
يزورون المكان ليترك الشعراء ماضيهم على الشفق
الجميل،"(ص46)

7- "باطل، باطل الأباطيل ... باطل
كل شيء على البسيطة زائل / ...
مثلما سار المسيح على البحيرة،
سرت في رؤياي . لكني نزلت عن
الصليب لأنني أخشى العلوَّ، ولا
أبشر بالقيامة"(ص92) و(ص100)

وترد الإشارة إلى أنبياء، بذكر الاسم أو بالإشـــــارة إلى أحـــداث أو عبارات دالة في مواطن كثيرة هي:

1- ص17: الربط بين كلام الشاعر وكلام الله (أرض قصيدتي ... كلا، الله عند الفجر .)

2- ص25: استثارة النص لنا قراءاتنا عن جبريل والرسول عليه الصلاة والسلام:

"أنا من تقول له الحروف الغامضات: / اكتب تكن / واقرأ تجد"

3- ص43: التلميح إلى المسيح {كأنما الشاعر المسيح}:

"علي أن ألج الغياب / وأن أصدق أولا قلبي وأتبعه إلى / قانا الجليل"

4- ص48: الإشارة إلى سيدنا نوح وقصة الطوفان:

"فلي عمل على ظهر السفينة . لا / لأنقذ طائراً من جوعنا أو من / دوار البحر، بل لأشاهد الطوفان / عن كثب:

وماذا بعد؟ ماذا / يفعل الناجون بالأرض العتيقة؟"

5- ص55: الإشارة إلى الماضي وذكر اسم لوط:

"فلي عمل على جغرافيا البركان / من أيام لوط إلى قيامة هيروشيما" .

6- ص61: الإشارة إلى صبر أيوب، حيث يخاطب الشاعر الموت:

"ربما أبطأتَ في تدريب أيوب على / الصبر الطويل" .

7- ص62: تسخير خطاب الله للرسول:
"لا تكن فظا غليظ / القلب"

8- ص70: الإشارة إلى عيسى عليه السلام:
"قال طيف هامشي: "كان اوزيريس / مثلك، كان مثلي .
وابن مريم / كان مثلك، كان مثلي"

9- ص84: تداخل صوت الشاعر بصوت الجامعة في العهد القديم:
"كل شيء باطل، فاغنم / حياتك مثلما هي ..."

10- ص97: الإشارة إلى قول الرسول عليه الصلاة والسلام وربط كلام أنا المتكلم بكلامه:
"وقلت: إن مت انتبهت"

11-ص101: الشاعر باعتباره مسلما من المسلمين وله من النص القرآني ما للرسول وللمسلمين:

"ولي شبحي وصاحبه . وآنية النحاس / وآية الكرسي،" .

وإذا ما أمعنا النظر في المواطن التي ربط فيها الشاعر مباشرة بين ذاته وبين الرسل والأنبياء، فسنجد أن العلاقة بينهما هي علاقة اتصال وانفصال، وهذه العلاقة التي تتجسد في النص نفسه تتجسد أيضاً في أشعار درويش كلها، فالعلاقة التي كانت، من حيث مهمة كل من الاثنين واحدة، وهي مهمة التغيير، اختلفت في المراحل الشعرية الأخيرة . وإذا كان درويش في بداية حياته يكتب:

"ولو أن السيد المصلوب لم يكبر على عرش الصليب
ظل طفلا ضائع الجرح جبان"[265]

رابطاً بينه وبين النبي، وهو ما بدا أيضاً في قوله:

"نحن أدرى بالشياطين
التي تجعل من طفل نبيا"[266]

---

[265]– ديوان محمود درويش، مجلد1، ص350

[266] – ديوان، مجد1، ص199.

وهو ما بدا أيضاً في كثير من قصائد "ورد أقل" (1986) "كلوا من رغيفي، واشربوا من نبيذي"، ومن قبل في "مديح الظل العالي" (1983* حيث كان صوته صوت الرسول الذي يحذر من الأخطاء وارتكابها . إذا كان درويش في بداية حياته يكتب هذا، فإنه في "جدارية" يتحلل، غير مرة، من الربط بينه وبين الرسل والأنبياء، على الأقل من حيث إدراكه لمهمته شاعراً . حقاً إنه قال في "جدارية":

"وليشرب نبيذي العابرون على / ثريا المكان السكري / أنا الرسالة والرسول"، إلا أنه قال فيها أيضاً:

"لست أنا النبي لأدّعي وحياً" و"كنا طبيعيين وزاهدين بلا تعاليم المسيح" و"لو الأنبياء أقل إلحاحاً" و"لكنني نزلت عن الصليب" ... الخ .

وهكذا نجد النص يحفل بتلك الازدواجية، أعني الربط ما بين الشاعر والنبي، والتحلل من إعطاء الشاعر دور النبي، وهذا ما أقر به درويش في المقابلات التي أجريت معه:

"ولأن الشاعر أصبح يعي أنه ليس منقذاً وليس مخلصاً وليس مسيحاً وليس نبياً، فهذه كانت صفات الشاعر الرومانسي، فإن الشاعر الآن هو الفرد

الذي يتمتع بعزلته وبكونه معزولاً لكي تتاح له فرصة أن يعيد النظـــر في فرديته وفي ذاته ..."[267]

يرى درويش، إذن، في دوره السابق شاعراً رومانســـياً، وان كنـــت شخصياً أختلف معه وأرى فيه شاعراً واقعياً اشتراكياً، لأنه كان حزبياً من ناحية، حيث كان عضوا في الحزب الشيوعي الإسرائيلي (راكاح)، وكان يُسخّر فنه من أجل أفكار الحزب ومن أجل خدمة البسطاء من ناحية ثانية وبوعي تام، حقا إن الرومانسيين التفتوا إلى الفئـــات الشـــعبية، خلافـــاً للكلاسيكيين الذين توجهوا إلى الأمراء والنبلاء، إلا أن حزبية درويـــش ودفاعه في الستينيات عن الفكر الماركسي الذي تبناه هو ما يجعلني أصنف انتماءه في تلك المرحلة ضمن الواقعية الاشتراكية، وإن رأى دارســـون في واقعيته تلك ثورية رومانسية .

كان درويش في بداية حياته يقول:

"يا قارئي!
لا ترجُ مني الهمسَ!
لا ترجُ الطرب"[268]

---

[267] – الشعراء، عدد 4 و5، ربيع 1999، ص19 .

[268] – ديوان محمود درويش، مجلد1، ص7 .

ويقول:

"يا رفاقي الشعراء!

نحن في دنيا جديدة

مات ما فات، فمن يكتب قصيدة

في زمان الريح والذرّة

يخلق أنبياء"[269]

وكان ينطلق من منطلق الشاعر الثوري الذي يرى في الشعر أداة من أدوات التغيير، فمن يكتب قصيدة في زمان الريح والذرّة يخلق أنبياء . إن الكلمات تخلق أنبياء، وهي سلاح بين الشاعر يقاتل بها من أجل التغيير . والشاعر، هنا، مثل القائد الحزبي، ومثل النبي، عليه ان يلح إلحاحاً كبيراً على الآخرين حتى يثقفهم ويبصرهم بما ينبغي عليهم أن يفعلوه . ولم يتغير موقف درويش إلا بعد أن ترك الحزب، ليدرك بعد تجارب أن لا جدوى من الكلمات إلا رغبة الكلمات في تغيير صاحبها، وهنا تمنى لو أن الأنبياء أقل إلحاحاً، ولعله يقصد أيضاً لو أن الشعراء، في شعرهم أقل إلحاحاً، والوعاظ في وعظهم أقل إرشاداً، والأدباء التعليميين في أدبهم أقل تعليمية .

---

[269] – مجلد1، 53 و54

لم يعد الشاعر مثل المسيح، ولقد تخلى بمحض ارادته عن تمثل دوره، فـــلا المسيح ولا الأنبياء ولا الشعراء استطاعوا ان يغيّروا هذا العالم نحو الأفضل، تماماً كما أن الأحزاب التي كانت تطمح إلى عالم أفضل لم تحقق ما كانت تدعو إليه.

وقد تكون تجربة درويش التي امتدت أربعين عاماً أو يزيد هي ما دفعته إلى ذلك . لعله اكتشف أن العطار لا يستطيع أن يُصلح ما أفسد الدهـــرُ، هذا الذي هو أقوى من الجميع، فما من أحد قاتل الزمن إلا قتله، وهـــــو مثل الموت في "جدارية"، إنه أقوى من الجميع، فهو القوي قاهر الجيـــوش، وكان درويش قد صدّر مجموعته "أريد ما أريد" (1991) بالأسطر الشعرية التالية الدالة:

"وأنا أنظر خلفي في هذا الليل
في أوراق الأشجار وفي أوراق الفجر
وأحدق في ذاكرة الماء وفي ذاكرة الرمل
لا أبصر في هذا الليل
إلا آخر هذا الليل
دقات الساعة تقضم عمري ثانية ثانية
وتقصر أيضاً عمر الليل
لم يبق من الليل ومني وقت نتصارع فيه ... وعليه

لكن الليل يعود إلى ليلته
وأنا أسقط في حفرة هذا الظل"(ص5)

وما من شك في أن هذا يحيلنا إلى ما يقوله درويش نفسه في جداريته، في لحظته الراهنة، وما يقوله الصدى الذي يعبر عن درويش يوم كان شابا قويا . إن ما يقوله الآن غير ما كان يقوله شاباً، ولعل تتبع أقوال الصدى في النص ومقارنتها بأقوال الصوت الحاضر لدرويش يضعنا أمام الفارق الواضح بين قول درويش:
"ولو أن السيد المصلوب لم يكبر على عرش الصليب
ظل طفلا ضائع الجرح جبان"

وقوله:
"لو أن الأنبياء أقل إلحاحا"

لقد كبر الشاعر، وهو شاب، وعاش تجارب جعلته يدعو ويبشر ويحرض ويقاتل من خلال الشعر، وكان مثل المسيح الذي كبر على عرش الصليب، ولكنه في خمسينيات عمره اكتشف عبث ذلك، ومن هنا أخذ

يتمنى لو أن الأنبياء أقل إلحاحاً، وهكذا لم يعد هو شخصياً يلح في أشعاره على التغيير، وأخذ يتساءل عن جدوى القصيدة .

من أين تأتي الشاعرية؟

يتساءل محمود درويش في "جدارية" عن مصدر الشاعرية، ويقول:

"من أين تأتي الشاعرية؟ من
ذكاء القلب، أم من فطرة الإحساس
بالمجهول؟ أم من وردة حمراء
في الصحراء؟ لا الشخصي شخصي
ولا الكوني كوني"

وقد أحالني قوله هذا إلى عبارة كان قالها في إحدى المقـــابلات الـــتي أجريت معه، ووظفها شاكر النابلسي في دراسته المعروفة "مجنون الـتراب: دراسة في شعر وفكر محمود درويش"، والعبارة هي:

"أنا أعتبر أن المصدر الأول للشعر في "تجربتي الشخصية" هو الواقع، وأخلق رموزي من هذا الواقع، فرموزي خاصة بي، حيث لا يستطيع النـــاقد أو

القارئ أن يحيل رموزي إلى مرجعية سابقة . أي أنني أحول اليومي إلى رمزي، الواقع هو مصدر رئيسي لشعري"[270] .

وقد تحيلنا هذه العبارة إلى اللقاء الذي نشر، مع الشاعر، في مجلة "مشارف" في عددها الثالث، يوم سأله عباس بيضون عن بعض الصور الغامضة في مجموعة "لماذا تركت الحصان وحيدا؟"، وتحديداً الصورة التي ترد في قصيدة "تعاليم حورية":

"وخبزت للسُماق
عرف الديك . أعرف ما يخرب قلبَك المثقوب
بالطاووس"

وقد قال درويش في اللقاء عن مصدر الصورة ما يلي:

"الصورة ليست دائماً ذات مرجع ذهني . قد أكون راجعاً من حديقة الحيوانات والطاووس . أعني ألوانه، مروحته اللونية، اخترقتني . من وظائف الشعر – وهذا ما تعلمناه من لوركا – تغيير الحواس . وقد أكون حينها أكتب هذه القصيدة، ودخل الطاووس فيها . لكني لا أعتقد أن هذا خرّب القصيدة . هناك أيضاً المطبوخ بعرف الديك" . (ص94)

---

[270] – ص515 / واللقاء نشر في البيان الخيليجية – 1986/5/20) .

وحين يعقب عباس بيضون قائلا: "هذه الصورة ممكنة التخيل" يجيب الشاعر: "يعني أن ألون الطاووس تخترق كأنها تثقبه . ليس عندي دفاع علمي عن هذه الصورة" .

وسنجد أن درويش، فيما بعد، وتحديداً في المقابلة التي أجريت معه ونشرت في "الشعراء" يقول إن الكتابة كتابة على الكتابة، ولا توجد كتابة تبدأ من بياض[271] .

ومن المؤكد أن كلام درويش هذا لا ينطبق على رموزه وصوره كلها، فقد تكون بعض الصور صدى لقراءاته السابقة، تماماً كما قد تكون بعض العبارات تكراراً لقراءاته .

سوف أقف، في هذه المقالة، أمام بعض الصور التي وردت في أشعاره، لا لتأكيد ما قاله عام (1986)، أو لتأكيد ما قاله عام (1999)، وإنما للمشاركة في مساءلة الشاعر عن مصادر صوره وإبداء رأيي في هذا، ولتكن هذه الكتابة ضرباً من إتمام المقابلات أو توضيحاً لما ورد فيها، ولكنني أرغب، ابتداء، في الإحالة إلى رأيين نقديين استثاراني وتذكرتهما وأنا أقرأهما وأقرأ أشعار درويش أيضاً، الأول للدكتور حسام الخطيب والثاني للإيطالي (إمبرتو ايكو) .

---

[271] – الشعراء، عدد 4و5، ربيع 1999 .

في دراسته "تقنية النص التكويني ومغامرة مع نص درويش" يُعـــرّف الخطيب النص المشعب بأنه "نص متعدد الأبعاد" وأنه "يؤمن بعداً آخر هو العلاقة بين النصوص المختلفة"، ويضيف بأن هناك بعداً آخر "يتمثـــل في إمكان تواصل الأفراد بعضهم مع بعض وهم يعالجون النص وتضافرهم من أجل تفجير إمكانات النص"[272].

ونظراً لأن هذا النص غني بعلاقاته وتركيباته وصوره، فيجدر أن يدرس من خلال علاقته بالنصوص الأخرى، لا من خـــلال أبعـــاده التاريخيـــة والسيولوجية والنفسية، ويقترح د. الخطيب أن يســـتعان بالتكنولوجيـــا الحديقة للإلهام في إخراج الأدب من عزلة الرصيف . كما أنه يدعـــو إلى ربط النصوص بعضها ببعض لمعرفة تداخلاتها وتشابكاتها .

ويأتي (إمبرتو إيكو) في كتابة "التأويل بين السيميائيات والتفكيكيـــة" (بيروت 2000) على العلاقة بين المؤلف والنص، وذلك في الفصل الثـــالث الذي عنوانه "بين المؤلف والنص"، ويكتب عن صلة نصه "اسم الـــوردة" بنصوص سابقة، كان واعياً لبعضها وهو يكتب نصه، وغير واعٍ لبعضـــها الآخر، وقد نبهه بعض القراء إلى أشياء لم يكن واعياً لها في أثناء إنجـــازه النص، ولكن ما قاله القراء كان ممكناً:

---

[272] – الشعر العربي في نهاية القرن، 1997، ص73

"وقرأت تحاليل نقدية يشير فيها أصحابها إلى وجود تأثيرات لم أكن واعياً بها في أثناء كتابتي للرواية، إلا أنني قد أكون قرأتها بكل تأكيد في شبابي، ومارست علي تأثيراً بشكل لا شعوري (لقد قال لي صديقي جيوريجو سالي قد يكون من بين قراءاتي القديمة روايات ديمتري ميروسكوفسكي) واعترفت له بصحة ذلك" (ص95) .

ويأتي (ايكو) بأمثلة أكثر وهو يناقش هذا الأمر، وهذا يعني ببساطة أن نصه "اسم الوردة" كان يحفل بنصوص أخرى، وعى الكاتب بعضها، و لم يعِ بعضها الآخر، ولكن هذه ربما تركت أثراً على نصه .

وهنا نعود إلى سؤال درويش: من أين تأتي الشاعرية؟ ونعود أيضاً إلى رأييه (1986) و(1999) .

هل المصدر الأول للشاعر في تجربته الشخصية هو الواقع، أم أن كتابته هي كتابة على الكتابة؟ هل مصدر الشاعرية التجربة أم القراءة أم كلاهما معا؟

لقد أنجزت، في أيلول (1999)، دراسة عنوانها "محمود درويش ولغة الظلال"، وتوقفت فيها أمام تعدد المدلول للدال الواحد، ومن ضمن الدوال التي تناولتها دال الفراشة . و لم أعتمد في تفسير مدلول هذا الدال على ما أعرف وحسب، لقد عدت إلى المعاجم اللغوية والمعاجم

المتخصصة، وأسعفتني الأخيرة في فهم ما استعصى علي اكتشافه، وقد قلت في نهاية دراستي ما يلي:

"وتحتاج أشعار درويش، حتى تفهم، إلى بحث في الرموز؛ رموز المفردات ودلالاتها، فالشاعر مطلع اطلاعاً واسعاً على الثقافة العربية والإسلامية والإنسانية، وقد مرّ بتجارب غنية ... ومن المؤكد أن علينا أن نقرّ بأن ثقافة المرء غالباً ما تجد طريقاً إلى كتابته، بوعي منه أو دون وعي".

ومن التفسيرات التي قدمتها لدال الفراشة التفسير التالي: الفراشة هي الفدائي، وهذا حين يذهب إلى فلسطين ليقاتل من أجل تحريرها، يدرك أنه قد يستشهد، بل إن إمكانية استشهاده كبيرة جداً، إنه هنا مثل الفراشة التي تقترب من النار فتحترق . والناس يرون أن الفراشة في سلوكها هذا غبية، ولهذا قالوا: أطيش من فراشة / أغبى من فراشة، فهل الفدائي طائش؟ والشاعر يقول: للفراشات اجتهادي – أي هؤلاء الفدائيين اجتهادي – وقد ورد هذا في قصيدة تتمحور حول الفدائي، وهي "أحمد الزعتر" . والسؤال الآن: ما هي مرجعية صورة درويش هذه؟ هل المرجعية خياله أم قراءاته التي أثرت فيه؟ . وهل كان واعياً لهذه القراءة أم غير واعٍ لها؟

لقد دفعني إلى كتابة هذا المقال قراءتي الجديدة لقصة (حنا إبراهيم) "متسللون"، وكنت أنوى أن أكتب عنها مقالة بمناسبة صدور الأعمال

القصصية الكاملة للمؤلف، وكنت قرأت القصة من قبل وكتبت عنها في كتابي "اليهود في الأدب الفلسطيني" (1992) . ولم ألتفت وأنا أناقش دال الفراشة في أشعار درويش إليها، ويبدو أنني نسيت جزئيات القصة وبعض تشابيهها، وقد توقفت في قراءتي الجديدة أمام سطر حثني على العودة إلى أشعار درويش ودراسة الخطيب ومحاضرة (إيكو) . والسطر هو:

"وربما خامرها (أي سارة) شيء من الشفقة على أولئك المنكودين الذين لا ينفكون يعكرون أمن الحدود، فتشبههم بالفراش الذي يحوم حول النار فيحترق" (أ. ك، ص73) .

وتشبه سارة، كما هو واضح، الفلسطينيين الذين كانوا عام (1948) يعودون إلى منازلهم تسللا بالفراش، لأن مصير بعض هؤلاء كان القتل والموت، وهذه الصورةتتكرر في أشعار درويش "وكان صديقي يطير / ويلعب مثل الفراشة حول دم (نار) ظنه زهرة" و"نسافر بحثاً عن الصفر كي نستعيد صواب الفراش" .

هل قرأ درويش قصة (حنا إبراهيم) هذه؟ وهل ظل يتذكر هذا التشبيه أم أنه نسيه على أنه تشبيه ورد في القصة، ولكنه استهواه فظل في ذاكرته؟، وهكذا وجد التشبيه هذا حضوره في أشعار الشاعر دون وعي منه على أنه ورد في نص سابق، نص كتب عام (1954)، يوم لم يكن الشاعر يتجاوز الرابعة عشرة من عمره .

هنا يمكن العودة إلى "جدارية" . لقد قرأ درويش القرآن والعهد القديم، وترك هذان الكتابان عليه تأثيراً واضحاً منذ بداية شبابه، ومن يقرأ "جدارية" يلحظ حضوراً واضحاً للنص الديني فيها، حضوراً يكاد يقترب، أحياناً، من الاقتباس شبه الحرفي[273] . وهنا لا يتردد المرء في القول إن الكتابة هي كتابة على الكتابة، وإذا كنا في بداية هذه المقالة استشهدنا بقول درويش:

من أين تأتي الشاعرية؟

فإننا نستطيع أيضاً أن نستشهد بسطر دال تكرر مرتين في "جدارية"، هو:

"الواقعي هو الخيالي الأكيد"

هذا ما تقوله له الحروف الغامضات، وهذا ما قاله الشاعر عام (1986): "وأخلق رموزي من هذا الواقع"، ومرة أخرى نجد أنفسنا أمام المقطع: "فرموزي خاصة بي، حيث لا يستطيع الناقد أو القارئ أن يحيل رموزي إلى مرجعية سابقة" ونجد أنفسنا أمام السؤال الصعب: هل هذا صحيح دائماً؟ .

---

[273] – حول ذلك انظر دراستي التي ظهرت في العدد العاشر من الشعراء، خريف 2000 .

لقد استعنت شخصياً، بمعجم الرموز لـ (مانغرد لوركر) لتفسير مدلولات بعض الدوال في أشعار درويش، وكان شاكر النابلسي قد استعان بالقراء وهو يشرح بوابات درويش الشعرية ورموزه، وكثير من التفسيرات التي وردت في معجم الرموز - وهذا يختصر الدلالات الرمزية للدال في الأدب العالمي ويوضحها، - وكثير مما قاله القراء يتطابق وما أراده درويش، والسؤال هو: هل اختلاق درويش لرموزه جاء من الواقع وحسب؟ أم أن الواقع نفسه صدى للماضي، وسواء أقرأ درويش مدلولات الدال الواحد أم لم يقرأها فإن الواقع يقولها، وهكذا يبدو أن ما يقوله صحيح؟

الذين درسوا الأمثال لدى الشعوب لاحظوا أن هناك امثالاً كثيرة تتشابه، فهل كانت الدلالات الرمزية للألوان وأسماء بعض المخلوقات والمخلوقات نفسها تتشابه؟! مجرد تساؤل واجتهاد!!

الفهرس

تصدير 5

1. وقفة على العتبة 9

2. هل يكرر درويش نفسه ؟ 23

3. الطفولة: لم أكن ولداً سعيداً 41

4. وظيفة الشعر والشاعر 59

5. لعبة الضمائر: تعدد الأصوات وتداخلها 77

6. السلالة 95

7. النص الديني في "جدارية" 113

8. الموت 131

9. هاجس اللغة ولغة المجاز 151

10. "لو أن الأنبياء أقل إلحاحاً" 167

11. من أين تأتي الشاعرية؟ 181