

جدارية محمود درويش: السلالة والنص الديني والموت ولغة المجاز

د. عادل الأسطة*

مدخل:

تغري جدارية محمود درويش المرء بالكتابة عنها مرة وثانية وثالثة، وربما عاشرة أيضاً، وذلك لما تثيره من تساؤلات، ولما تحتوي عليه من غنى وثناء، ولأنها، أيضاً، ذروة نتاجه الذي يبدو في النص هذا واضحاً. ولا يغالي المرء حين يذهب إلى أن «جدارية» خرجت من رحم قصائد الشاعر السابقة، ولو أننا انتزعنا اسم الشاعر عن الجدارية وطلبنا من ناقد متخصص في أشعار محمود درويش أن ينسبها إلى شاعر معين، لما نسبها إلا لمحمود درويش، ومع ذلك، تبقى الجدارية نصاً جديداً جديراً بصاحبه. سوف أقف في هذه الدراسة أمام قضية السلالة الشعرية وموضوع الموت والنص الديني وحضوره وهاجس اللغة.

أولاً: 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 «سريير 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 «سريير الغريبة»، أي هناك دائماً بذرة مرمية في نص

شعري وتتطور إلى ديوان لاحق، وتثبت في ديوان جديد، أي يوجد هذا التسلسل، ولكن أعترف لك أنني لم أقصد هذا، وأنا من أقل الناس قراءة لشعري» (1).

ويسأله المتوكل طه السؤال التالي:

«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» (2).

فيجيبه درويش:

«نعم هذا موجود، فهنا تراكم، ليست هناك قطيعة، لذلك، تناقشنا في موضوع الذاكرة، أنا لا آتي فجأة من عدم، ولكن المفاجئ -بصرحة- أنه يوجد دائماً توقع بأن هذا العمل آخر عمل لفلان، أو أن ما سيكتبه سيكون تكراراً، المفاجئ هو في تجاوز ذلك» (3).

وهكذا يخلص المرء، بعد قراءة هذا الرأي، إلى أن الشاعر لا يكتب دائماً نصوصاً لا صلة لها بنصوصه السابقة، نصوصاً مختلفة كلياً عن تلك التي أنجزها، ويقر درويش بأن هناك تراكماً، وأن ليست هناك قطيعة، وقد تحدث عن هذا بصراحة، من قبل، وذلك في 1996/5/9، إذ قال في اللقاء الذي أجرى معه في مبنى وزارة الثقافة (رام الله) رداً عن أسئلة بعض المثقفين الفلسطينيين حول تكرار الشاعر -أي شاعر- أفكاراً قديمة، قال إن الشاعر لا ينجز دائماً نصوصاً تتجاوز كلياً نصوصه الأولى، فقد يكرر، أحياناً، بعض الأفكار، ليعمقها، أو لأنها تستهويه. وهو ما يلحظه المرء، على سبيل المثال، في الكتابة عن (ريتا)، وهو ما سنلحظه هنا، حين يتحدث عن رمز امرئ القيس، فما هي بذرة «جدارية»؟

هل هي قصيدة «أنا من هناك» من «ورد أقل» (1986)؟ أم هي لعبة الضمائر (أنا / أنت) في «لماذا تركت الحصان وحيداً؟» (1995)؟ أم هي اللعبة نفسها في «سرير الغريبة» (1999)؟

علينا أن نتذكر أن الموضوع الرئيس في النص هو فكرة الموت، فلقد عانى الشاعر في أواخر التسعينيات من مرض القلب ومكث على سرير المشفى فترة طويلة حيث أجريت له عملية جراحية صعبة، وعلينا أن نتذكر أيضاً أن هذه التجربة ليست الأولى، فقد ألمه قلبه، من قبل، وتحديداً في منتصف الثمانينيات، حيث أدخل أيضاً إلى المشفى، وفارق الحياة لثوان، وحين استرد عافيته وكتب الشعر كتب «رأيت الوداع الأخير»، كما كتب أيضاً «أربعة عناوين شخصية»، ويعد المقطع مهماً جداً، ففيه يخاطب الشاعر قلبه، كما يخاطب أيضاً قلبه في «جدارية»، وفيه أيضاً تبرز الرؤية، ولكنه لا يرى الكثير، كما هو الحال في «جدارية». يرى درويش في «حجرة العناية الفائقة» وجه أمه:

«تصببت ثلجاً وشاهدت قبوري على راحتني. تبعثرت فوق السرير

تقيأت. غبت قليلاً عن الوعي. متّ وصحت قبيل الوفاة القصيرة:

إني أحبك..

أحبك قبل الوفاة، وبعد الوفاة،

وبينهما لم أشاهد سوى وجه أمي».

ويتابع:

«هو القلب ضلّ قليلاً وعاد..»

أيها القلب.. يا أيها القلب

كيف كذبت علي وأوقعتني عن سهيلي؟» (4).

أما في «جدارية»، فيرى أشياء كثيرة وشخصاً كثيراً، وتكرر لفظة «أرى» ولفظة «رأيت» مراراً، في ص (28) وص (29) وص (30)، تتكرر حوالي ثماني مرات، رأى جسده هناك، ولم يحسّ 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، ورأى (ريني شار) مع (هيدغر) يشربان النبيذ بالقرب منه، ورأى رفاقه الثلاثة ينتحبون وهم يخطون له كفته بخيوط الذهب، ورأى المعري يطرد نقاده، ورأى بلاداً تعانقه بأيد صباحية وتخطبه: كن جديراً برائحة الخبز، كن لائقاً بزهور الرصيف، فما زال تنور أمك مشتعل، 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 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 عز الدين المناصرة، ولكنه لم يدرس، في هذين الموضعين، قصيدة درويش (5).

ويمكن قول الشيء ذاته عن الدكتور خالد الكركي في كتابه «الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث» (1989). لقد تناول الكركي حضور شخصية امرئ القيس تحت عنوان «البحث عن نصير خارجي: امرئ القيس وسيف بن ذي يزن» (6)، ودرس قصيدتين: الأولى للمناصرة من مجموعة «يا عنب الخليل» (1970)، والثانية لعلي الفزاع من ديوانه الأول «نبوءة الليل الأخير» (1978)، وأشار الدكتور إلى قصائد أخرى ظهر فيها رمز امرئ القيس، ولكنه أيضاً لم يذكر نص درويش. وربما يعود السبب في ذلك إلى أن الشاعر تخلّى عن هذه القصيدة ولم يدرجها في أعماله الكاملة التي

غالباً ما يعتمد الدارسون عليها، ولا أدري بالضبط متى نشر درويش قصيدته هنا التي ظهرت، كما أشرت، في «يوميات جرح فلسطيني» (د.ت)، الذي لم يكن الشاعر مسؤولاً عن إصداره. يورد زايد في كتابه ما يلي عن شخصية امرئ القيس: «فقد كان شاعراً وأميراً وعاشقاً ماجناً وشريداً، حيث طرده أبوه الملك حجر نتيجة لمجونته، فعاش طريداً في البلاد - ثم بعد أن قتل أبوه حمل هو لواء الدعوة للثأر له، وطاف يستنجد بالقبائل لتعيينه على الثأر لأبيه، ولما خذلتها 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» (7).

ويتابع: «ومن ثم تعددت أبعاد شخصية امرئ القيس، وكانت من أغنى شخصيات تراثنا الشعري، ولذلك، فقد افتتن بها شعراؤنا المعاصرون كثيراً، حتى إن شاعراً كمحمد عز الدين المناصرة يجعله علماً على تجربته، ويستعير لنفسه اسمه» (8).

واعتماداً على قراءته كتاب زايد، أشار د. الكركي إلى أن امرأ القيس بدأ، كما تعامل معه المعاصرون، ذا أوجه عديدة هي: وجه اللاهني اللامبالي، ووجه الضائع الشريد، ووجه النادب المفجوع، ووجه الموتور الساعي وراء الثأر، ووجه اليائس المهزوم (9)، والسؤال، الآن، كيف تعامل درويش مع امرئ القيس؟ تتكون قصيدة «امرئ القيس» (10) (1969 أو 1970) من سبعة مقاطع، وتقع في أربعين سطراً شعرياً، ويبدأها الشاعر بالأسطر التالية:

«بيننا.. أفق دخان ورمال

وعصور أرهقت ذاكرتي

وملايين أغان، وبحار وجبال

وتناديني تعال؟!..»

ويتضح من هذا أن درويش لا يتخذ من امرئ القيس قناعاً يعبر من خلاله عما يعتل في نفسه، وهذا ما بدأ واضحاً في «رحلة المتنبي إلى مصر» (11) (1980)، وفي «من روميات أبي فراس» (12)، ودرويش هنا، على الرغم من الصفة المشتركة بينه وبين امرئ القيس، وهي صفة الشاعر، يختلف عن امرئ القيس، وما يفصل بينهما أشياء كثيرة: أفق دخان 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، ابتداءً، نوجد بين أنا المتكلم في النص وبين محمود درويش. ينتمي أنا المتكلم إلى بيئة ريفية وإلى 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، كان 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 ثانٍ؛ فبينما كان امرؤ القيس ابن ملك فقد ملكه، ومن هنا أخذ يبحث عن ملك أبيه، كان درويش ابن شعب فقد أرضه وطرده 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 امرؤ القيس، وتبدو في المقطع الرابع:

«يا أميري! نحن لا نطلب من أفق 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 تكن 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:

وعجت أسأل عن خمارة البلد..

«عاج الشقي على رسم يسائله

وكان درويش، وهو شاب، ينظم قصائد يدافع فيها عن شعبه المظلوم، وعن الفقراء المضطهدين، ولم يكن ينظر إلى الماضي كثيراً، لأنه كان يبحث عن يوم حرية، حتى إنه 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 امرؤ القيس قائلاً:

«وقفة الأطلال يا شاعرها

في بلادي .. في زمني!

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 يحارب صاحبه به—وهذا ما اختلف فيما بعد، لأن الشاعر أدرك، مع مرور الزمن، أنه لم يجد جدوى من الكلمات لإرغبة الكلمات في تغيير صاحبها، لا في تغيير الواقع—. يدفع درويش، وهو يكتب أشعاره، يدفع عن رأسه بطش الصولجان. يحضر امرؤ القيس، مرة ثانية، في أشعار درويش، في قصيدته أقبية، أندلسية، صحراء (13)، ولكن حضوره لا يكون إلا من خلال الاتكاء على بيتي امرئ القيس المشهورين:

«بكي صاحبي لما رأى الدرب دونه وأيقن أنا لاحقان بقيصر
فقلت له: لا تبك عينك، وإنما نحاول ملكاً أو نموت فنعدرا».

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

«البداية ليست بدايتنا، والدخان الأخير لنا
والملوك إذا دخلوا قرية أفسدوها،
فلا تبك، يا صاحبي، حائطاً يتهاوى
وصدق رحيلي القصير إلى قرطبة» (14).

تهاوى ملك والد امرئ القيس، ولكي يسترده رحل إلى بلاد الروم، وتهاوت أحلام درويش فرحل إلى باريس. والشيء المشترك في القصائد هذه وقصائد درويش اللاحقة التي استلهم فيها شخصية امرئ القيس هو: الدخان وتهاوي الحائط (الهزيمة) وطلب النجدة من الغريب الأجنبي القيصر. هنا يمكن التوقف قليلاً أمام «خلاف، غير لغوي، مع امرئ القيس» (15)، وفيها يرد اسم امرئ القيس مرتين؛ في العنوان وفي الأسطر الأخيرة من القصيدة. ولأنني تناولت هذه القصيدة، بالتفصيل، في دراستي «إشكالية الشاعر والسياسي في الأدب الفلسطيني: محمود درويش نموذجاً» (16)، فسأكتفي هنا بالأسطر التالية:

يبدو الخلاف بين الضمير نحن، الذي يمثل جمعاً تشعر بالفقدان والخسارة، وبين امرئ القيس، يبدو الخلاف، كما يتضح من العنوان، خلافاً غير لغوي. ويعزز النص ذلك، فالخلاف يعود إلى أن امرأ القيس، وهو هنا رمز لمن ساروا متتبعين خطى الآخرين، غير 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 «امرؤ القيس»: نحن لا نطلب من أفق سوانا مطراً»، ولكنه هنا يقتصر على هذا الشيء، خلافاً لهنالك، 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 لامرؤ القيس: ماذا صنعت

بنا وبنفسك؟ فإذهب على درب

قيصر، خلف دخان يطل من

الوقت أسود. واذهب على درب

قيصر، وحدك، وحدك، وحدك

واترك لنا، ههنا، لغتك» (17).

ويحضر امرؤ القيس في «جدارية»، ويجدر، قبل بيان حضور امرؤ القيس فيها، أن يشار إلى أنها قصيدة تذكر المرء بقصائد «الأرض اليباب» لـ (ت. س. إليوت) 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 إن 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 إمام 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 امرؤ القيس الموزع

بين قافية وقيصر.. /

كلما يمممت وجهي شطر آلهتي،

هنالك، في بلاد الأرجوان أضاعني

قمر تطوقه عناة..» (18).

وكما نلاحظ، يشار إلى امرؤ 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 إنه 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:

«كلاينا

هدأت، وماعزنا توشح بالضباب على
التلال، وشج سهم طائش وجه
اليقين» (19).

وكما توزع امرؤ القيس بين قافية وقيصر، توزع درويش بين الشعر والسياسة، ولكنه اختلف عن امرؤ القيس، منذ البداية، في أنه، في شعره، لم يسر على درب قيصر. ترى هل أخطأ درويش حين قال «إذا قام الشاعر بقراءة «سلاوية» لسلاوات شعره، فإنه سيجد أن كل مجموعة لها بذرة في المجموعة السابقة»؟.

ثانياً: النص الديني في «جدارية»

يسأل حسن خضر محمود درويش عن علاقة نصه بنصوص أخرى، فيجيبه الشاعر: «مسألة التناسل أو الإحالات التي أمارسها بوعي تام، هي جزء أساسي من مشروع، انطلاقاً من أنه لا توجد كتابة تبدأ الآن، ليست هناك أول كتابة، أو كتابة تبدأ من بياض، ولا يوجد أصلاً تأريخ للشعر، لذلك، كان حرياً في عصر تداخل الثقافات، والمرجعيات الواضحة والتطور الهائل للإبداع الشعري، سواء على مستوى العرب قديماً أو على مستوى العالم المعاصر أن تدخل التناسل، لأن الكتابة الآن هي كتابة على ما كتبت» (20).

ويضيف درويش:

«أنت لا تستطيع أن تدخل عالم الشعر هذا برعويات، إذا لم تكتب على الكتابة، فإنك تخرج الشعر من كينونته الثقافية.. وليس هناك شاعر خال من عدة شعراء، وقد يكون أي شاعر هو كل الشعراء.. فالتطور الشعري هائل، والاستناد إلى محاورات هو جزء من عملية تقنية، وهو جزء أيضاً من اعتراف بأن الشاعر ليس فردياً لهذا الحد، فهو صوت الفرد ولكنه نتاج تراكم ثقافي» (21).

وتعيدنا عبارة درويش «لا توجد كتابة تبدأ الآن»، ليست هناك أول كتابة، أو كتابة تبدأ من بياض» إلى مفهوم التناسل لدى «ميخائيل باختين». يقول هذا:

«الأسلوب هو الرجل» ولكن باستطاعتنا القول: إن الأسلوب هو رجلان، على الأقل، أو بدقة أكثر، الرجل

ومجموعته الاجتماعية، مجسدين عبر الممثل المفوض، المستمع الذي يشارك بفعالية في الكلام الداخلي والخارجي للأول» (22).

ويرى «باختين» أن «آدم فقط هو الوحيد الذي كان يستطيع أن يتجنب تماماً إعادة التوجيه المتبادلة فيما يخص خطاب الآخر الذي يقع في الطريق إلى موضوعه، لأن آدم كان يقارب عالماً يتسم بالعذرية، ولم يكن قد تكلم فيه وانتهك بوساطة الخطاب الأول» (23).

وإذا 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 النقاد العرب القدامى مطولاً أمام ظاهرة السرقات، كما أتوا على خاصتي التضمين والاقتراس، 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 أساليب عديدة شكلت أسلوبه الخاص.

وأحيل هنا، إلى دراستين توقف كتابهما أمام علاقة نص درويش بالعهد القديم، الأولى لـ(اشتيغان فيلد) وعنوانها «اليهودية والمسيحية والإسلام في الشعر الفلسطيني» (24)، والثانية لسحر سامي وعنوانها «التناص الديني في أشعار محمود درويش» (25)، وكنت في كتابي «الأديب الفلسطيني والأدب الصهيوني» (26) (1993)، قد درست قصائد للشاعر اتكاً أثناء كتابتها على نصوص من الأدب العبري الحديث، نصوص استقى منها بعض شخوصها، وأدخل هؤلاء في نصه، وحين أنطقهم بما نطقوا به في النصوص العبرية، وهكذا، كان نصه نصه ونص آخرين في الوقت نفسه.

وإذا كان درويش يمارس إحالات بوعي تام، فإنه، أحياناً قليلة، يكتب نصوصاً تبدو لناصدي 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» (27) التي تذكر قارئ سعدي يوسف بقصيدة هذا «تحت جدارية فائق حسن» (28)، وبخاصة فيما يبدو في صوت المغني وإن كان الصدى هنا باهتاً، فإنه يبدو أكثر بروزاً في قصيدة درويش «إلى آخري.. وإلى آخره» (29)، حيث تحيلنا هذه إلى قصيدة سعدي «خذ وردة الثلج، خذ القيروانية» (30)، وإن كان درويش يعيد شعراً حواراً حقيقياً بينه وبين أبيه، حواراً جرى قبل كتابة سعدي يوسف قصيدته ساقف هنا أمام عبارات في جدارية، وأصل إلى مصدرها السابق، وسأكتفي بالعبارات التي خرجت من رحم النص الديني المسيحي والإسلامي واليهودي، وسأترك كلام الشخوص الأسطوريين مثل كلام (أنكيو) 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) (31). ولنلاحظ هنا أن درويش يفعل ما يفعله الروائي الذي يبسر 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، ولا يكتفي بهذا، وهو هنا يخالف ما فعله مظفر النواب في «بحار البحارين»، ليضيف إلى هذه الأفعال، كما أشرت، علامات تنصيص أو ليضع النقاط أحياناً.

التناصر 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؟» (32).

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 الملك يسألك عن.. فقل.. وهناك أحاديث تقول إن الإنسان، بعد أن ينتقل إلى عالم الآخرة، يُسأل عن عمره فيما أنفقه، وعن شبابه فيما أفناه.. الخ، ودرويش حين أورد هذا السطر، إنما 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 سيفاً يحملها

إلى الأرض اليباب، ولا كتاب..

كأنها مطر على جبل تصدّع من

تفتح عشبة» (33).

يحيلنا إلى النص القرآني { لو أنزلنا هذا القرآن على جبل لرأيته خاشعاً متصدعاً من خشية الله، وتلك الأمثال نضربها للناس لعلهم يتفكرون } (34). إن كلام الله لا يؤثر على الإنسان وحسب، بل إنه لو أنزل على جبل لوجدت هذا الجبل متصدعاً من خشية الله. ويحيلنا قول الشاعر:

«أنا من تقول له الحروف الغامضات:

أكتب تكن!

واقراً تجداً!»(35).

إلى قوله تعالى: { إقرأ كتابك كفى بنفسك اليوم عليك حسيباً } (36)، وإلى قوله تعالى: { إقرأ باسم ربك الذي خلق، خلق الإنسان من علق، إقرأ وربك الأكرم } (37). 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 أنهى

تدابير الجنازة في الربيع الهش،

حيث ولدت، حيث سأمنع الخطباء،

من تكرار ما قالوا عن البلد الحزين

وعن صمود التين والزيتون في وجه

الزمان وجيشه»(38).

إلى سورة التين: { والتين والزيتون، وطور سنين، وهذا البلد الأمين } (39)، والمشارك اللفظي هنا: التين والزيتون والبلد، ويستبدل درويش مفردة 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»(40)، و«قل ما شئت:» من معنى إلى معنى / أجيء.. هي الحياة سيولة، وأنا / أكثفها، أعرّفها بسلطاني وميزاني»..(41) .. والعبارة ترد على لسان الموت، وبخاصة بعد عبارة درويش قل ما شئت: «لي عمل لآخرتي / كأني لن أعيش غداً / ولي عمل ليوم / حاضر أبداً»(42)، و«لم تلد ولداً يجيئك ضارعاً: أبتني، أحبك(43) و«أنت من أنت، المعظم، عاهل الموتى، القوي(44)، و«لا تكن فظاً غليظ / القلب!»(45)، و«كلما صادقت أو / آخيت سنبلة تعلمت البقاء من / الفناء وضده: «أنا حبة القمح / التي ماتت لكي تخضر ثانية». وفي / موتي حياة ما..»(46)، و«يؤنسني تذكر ما نسيت من / البلاغة: «لم ألد ولداً ليحمل موت / والده...»(47)، و«كلما يَمَمْتُ وجهي شطر أولى / الأغنيات...»(48)، و«وقلت: إن مت انتبهت...»(49).

وتحيلنا هذه إلى نصوص دينية إسلامية هي على التوالي: سورة الرحمن التي يتكرر فيها حرف النون، وسورة النحل: { إنه ليس له سلطان على الذين آمنوا وعلى ربهم يتوكلون، إنما سلطانه على الذين يتولونه والذين هم به مشركون } (50)، وقول عمر: «اعمل لدينك كأنك تعيش أبداً، واعمل لآخرتك كأنك تموت غداً»(51) 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..} (52) 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 أنبئت سبع سنابل في كل سنبلة مائة حبة والله يضاعف لمن يشاء والله واسع عليم} (53)، وإلى {وقال الملك إني أرى سبع بقرات سمان يأكلهن سبع عجاف وسبع سنبلات خضر وأخر يابسات..} (54).

وإلى {قال تزرعون سبع سنين دأباً فما حصدتم فذروه في سنبله إلا قليلاً مما تأكلون} (55)، وسورة الإخلاص {لم يلد ولم يولد}، وإلى {قد نرى تقلب وجهك في السماء فلنولينك قبلة ترضاها فول وجهك شطر المسجد الحرام وحيث ما كنتم فولوا وجوهكم شطره} (56)، 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

أم نشيد الأناشيد

والجامعة؟» (57).

ويحيلنا ذكر «نشيد الأناشيد» والجامعة إلى العهد القديم، وليست إفادة 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 المتكلم فيها بصوت أنا المتكلم في نص درويش، وتقاسم هذان الكلام والشعر وصفة الملك والحكمة. يقول درويش:

«من أنا؟

أنشيد الأناشيد

أم حكمة الجامعة؟

وكلانا أنا..

وأنا شاعر

وملك

وحكيم على حافة البئر» (58).

ولكنه لا يملك غيمة في يده، وليس هناك، على معبده، أحد عشر كوكباً، ولهذا، فقد ضاق به جسده وأبدته 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.. باطلُ

كل شيء على البسيطة زائل» (59).

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 تعبته ولا تشبع عينه من الغنى» و«اثنان خير من واحد لأن لهما أجرة لتعبهما صالحة» (60).

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

«كلام الجامعة ابن داود الملك في أورشليم، باطل الأباطيل، قال الجامعة، باطل الأباطيل الكل باطل. ما الفائدة للإنسان من كل تعبته الذي يتعبه تحت الشمس» و«ما كان فهو ما يكون» و«أنا الجامعة كنت ملكاً على إسرائيل في أورشليم» و«وجهت قلبي للسؤال والتفتيش بالحكمة عن كل ما عمل تحت السموات» (61).

والعبارات التالية من نص درويش:

«كقبض الريح» و«فمن أنا وحدي، حياة الفرد ناقصة» و«للولادة وقت / وللموت وقت / وللصمت وقت / وللنطق وقت / وللحرب وقت / وللصلح وقت / وللوقت وقت / ولا شيء، يبقى على حاله..» و«البحر ليس بمألن» و«الموت ليس بمألن» و«ماذا سيفعل موتى بأسمائهم».

تذكرنا بالعبارات التالية في الجامعة:

«رأيت كل الأعمال التي عملت تحت الشمس، فإذا الكل باطل وقبض الريح، الأعوج لا يمكن أن يقوم والنقص لا يمكن أن يجبر» (62).

و

لكل شيء زمان ولكل أمر تحت السماوات وقت، للولادة وقت وللموت وقت، للغرس وقت ولقلع المغروس وقت، للقتل وقت وللشفاء وقت، للهدم وقت وللبناء وقت، للبقاء وقت وللضحك وقت، للنوح وقت

وللرقص وقت.. للحرب وقت وللصلح وقت...»(63).

و
«كل الأنهار تجري إلى البحر، والبحر ليس بملآن»(64)، ويستطيع المرء، إذا ما أمعن النظر أكثر في الجامعة وفي نص درويش، يستطيع أن يعثر على تسلسل النص الديني لفظاً وصياغة إلى «جدارية». ويبقى رمز المسيح، وهو رمز كان درويش وظفه من قبل، ليربط بين الشاعر والنبى، الشاعر والرسول صاحب الرسالة، ويبدو سطره الشعريان مهمين جداً:
«ولو أن السيد المصلوب لم يكبر على عرش الصليب / ظل طفلاً ضائع الجرح جبان»(65).

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

«نحن أدرى بالشياطين التي

تجعل من طفل نبياً»(66).

ولكن درويش هنا، يختلف إذ يفصح بوضوح:

«ومثلما سار المسيح على البحيرة..

سرت في رؤياي، لكن نزلت عن

الصليب لأنني أخشى العلوّ ولا

أبشر بالقيامة، لم أغير غير إيقاعي

لأسمع صوت قلبي واضحاً»(67).

وهكذا، نرى أن ما قاله درويش في «جدارية»: خضراء أرض قصيدتي ولي منها: التشابه في كلام الأنبياء / على سطوح الليل»(68)، وأن أرضها «كلام الله عند الفجر»(69)، 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».

ثالثاً: صورة الموت في جدارية محمود درويش

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

«سئمت تكاليف الحياة ومن يعيش

ثمانين حولا، لا أبأ 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 تفرون منه فإنه ملاقيكم ثم تردون إلى عالم الغيب والشهادة فينبئكم بما كنتم تعملون» (70).

ويأتي الموت، كما في سورة النساء، الناس ولو كانوا في بروج مشيدة: «أينما تكونوا يدرككم الموت ولو كنتم في بروج مشيدة» (71)، والموت في الدين الإسلامي حق، وهو لدى بعض الشعراء غاية كل شيء «رأيت الموت غاية كل شيء». وإذا كان زهير عبر 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، ولم 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 باعتباره شافياً من الهوان وعدم تصالح الذات، أحياناً، مع ما تقوم به مضطرة كارهة، يقول المتنبي في القصيدة التي مدح بها كافورا:

«كفى بك داءً أن ترى الموت شافياً

وحسب المنايا أن يكن أمانياً

تمنيتها لما تمنيت أن ترى

صديقاً فأعيا أو عدواً مداجياً».

وقارئ أشعار المتنبي، وقد قرأه درويش جيداً، يلحظ أنه يأتي على الموت مراراً، لا طالباً له وحسب، وإنما مشخساً لهذا الذي نذكره يومياً ولا نلمسه. إن الموت عابس، ومع ذلك يفضلته 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 تفرع القنا وموج المنايا حولها متلاطم».

وهذا يذكرنا ببيت الشعر:

«رأيت المنايا حَبُطَ 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 شكُّ لواقف
كأنك في جفن الردى وهو نائم» (72).

ولنلاحظ قول الشاعر (جفن الردى)، ولنلاحظ أيضاً قوله (وهو نائم)، حيث يؤنس 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 (73):
«العيش نوم، والمنية يقظة والمرء بينهما خيال سار».

وقد رأى المتنبي الموت معنى ثالثاً، وذلك في قوله:

«تمنّع من سهاد أو رقاد
ولا تأمل كرى تحت الرجام
فإن لثالث الحالين معنى
سوى معنى انتباهك والنام».

ويتساءل الأستاذ محمد شرارة عن هذا المعنى الثالث: «فما هو هذا المعنى؟ وإذا لم يكن نوماً أو يقظة، فأى شيء يكون؟ الدكتور طه حسين يراه إنكاراً للبعث وجحوداً للحياة الثانية، ولكنه يؤدي هذا الإنكار في تحفظ واحتياط شديدين، وأهون حاله أن يكون شاكاً مرتاباً. فهل كان درويش في «جدارية» متأثراً بالتهامي والمتنبي حين قال: «وقلت: إن مت انتبهت» (74).
وحين قال أيضاً:

«يا موت! يا ظلي الذي
سيقودني، يا ثالث الاثنين» (75).

الموت في أشعار درويش السابقة:
في كتابه «مجنون التراب: دراسة في شعر وفكر محمود درويش» (1987) 76، يخصص شاعر النابلسي

الصفحات (391-455) للكتابة عن الموت ورتاء 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 إلى قصيدتين ورأي للشاعر حول الموت.

القصيدة الأولى المهمة التي أتى فيها الشاعر على الموت، هكذا أرى، هي قصيدة «حوار مع مدينة»، التي غدا اسمها في «محاولة رقم 7» (1974)، «بين حلمي وبين اسمه كان موتي بطيئاً». يخاطب الشاعر المدينة / المرأة قائلاً:

«أموت - أحبك

إن ثلاثة أشياء لا تنتهي:

أنت والحب والموت» (77).

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

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

«- هل تموتين قبلي؟

سألتك: موتي!

- أصبح طليقاً

لأن نوافذ حبي عبودية

والمقابر ليست تثير اهتمام أحد

وحين تموتين

أكمل موتي» (78).

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 (79)، وهذه الصفحة تجسد الموت تجسيدا لافتاً للنظر، تجسيدا سوف يتوسع فيه في «جدارية»، ولكن التصور فيها خاص بدرويش، إنه تصوره لا تصور شهدائه للموت. يرى القلق «موته واقفاً بيننا فيدخلن كي يبعد الموت عنا قليلاً» - الموت إنسان. ويرى موته في النبيذ، فيهتف: سيدتي غيري قدحي - الموت هو السم.

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 أو طلقة تحت حنجرته. هكذا كان الموت يتجسد للفلسطيني الفدائي، والموت أبسط مما يظن المرء، ولا يوجع إلا حين يكون الفتى خائفاً، ولا يخاف المرء إلا 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 إن 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»:

«اعتقد أن حادثة الموت السريعة التي تعرضتُ 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 مرأى الموت جميلاً جداً لي، كان عبارة عن نوم، عن نوم على قطن أبيض – هكذا شعرت – وتحليق على غيوم، شاهدت فيما بعد برنامجاً على شاشة التلفزيون الفرنسي عن تجارب الذين مروا بالحادثة نفسها، الغالبية رأَت هذا البياض، وعلامة العودة من الموت إلى الحياة كانت الإحساس بالألم، نجح الأطباء في إعادة القلب إلى العمل بالصدمة الكهربائية وبالضرب بالقبضة على الصدر فكانت الإشارة الأولى إلى أنني رجعت إلى الحياة هي الإحساس بالألم، هذا ما حاولت أن أسجله في قصائد صغيرة كتبتها عن المستشفيات» (80). والقصائد هذه وردت في «حصار لمدائح البحر» (1984)، ومنها «حجرة العناية الفائقة»، وفي «ورد أقل» (1986)، مثل «رأيت الوداع الأخير»، و«وداعاً لما سوف يأتي».

«جدارية» وصورة الموت:

يفتتح الشاعر، كما لاحظنا، نصه بالأسطر التالية:

«هذا هو اسمك /

قالت امرأة،

وغابت في الممر اللولبي» (81).

وسيعود إلى هذا المقطع ليكرره بصيغته مع تغيير مفردة اللولبي إلى «ممر بياضها»، كما سيعود إلى كلام المرأة ليحدد وظيفتها: تقول مرضتي، 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 ص 48 لا يأتي على الموت ليخاطبه إلا لماماً، فهو يخاطبه في موضع واحد، «يا موتنا! خذنا إليك على طريقتنا فقد نتعلم الإشراق...» (82)، ولكنه يذكر مفردة موت مراراً:

«وكأنني قد مت قبل الآن» (ص 11)، «كن صديقاً لاسمك الأفقي جربه مع الأحياء والموتى» ص 17، «ورأيت ما يتذكر الموتى وما ينسون... وهم لا يشعرون بموتنا أبداً» ص 27، «لم أفكر بالولادة حين طار الموت بي نحو السديم» ص 28.

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 فيما بين الصفحات 48 و64، حيث يخاطب الشاعر الموت إحدى عشرة مرة، غالباً، ما يكون الخطاب، في كل مرة، في بداية فقرة، وقد جاء الخطاب بعد أن قال أنا الشاعر:

«وأريد أن أحياء..»

فلي عمل على ظهر السفينة...» (83).

وهذا يعني أن 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».

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 المرتين الثانية والثالثة، ولا يطلب هنا، من الموت، أن يكون أي شيء، أما في المرة الرابعة، فيطلب منه أن يكون صياداً شريفاً لا يصيد الطبي 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 والزربرد، وهو دم الطاووس وقناص قلب الذئب، ومرض الخيال. إنه أيضاً القوي الذي يحرق بشرابين 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

أكتفها، أعرفها بسلطاني وميزاني» (84).

وهكذا يكون للموت سلطان وميزان.

في مخاطبة الموت للمرة السادسة، يواصل الشاعر الطلب: «انتظر، واجلس على الكرسي»، وهنا يبدو الموت لا يفاوض أي إنسان، والموت الذي ربما يكون أنهك من حرب النجوم، ليس لديه وقت لاختبار قصيدة الشاعر، إنه مثل رضوان في «رسالة الغفران» للمعري، فالشعر هناك، 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 يهزمه، وإذا كانت كل نفس ذائقة الموت، فإن ما أفلت من قاهر العباد هذا - أي الموت - هو الخلود:

«هزمتك يا موتُ الفنون جميعها

هزمتك يا موت الأغاني في بلاد

الرافدين. مسلة المصري، مقبرة الفرعنة،

النقوش على حجارة معبد هزمتك

وانتصرت، وأفلت من كمائنك

الخلود...» (85).

يكرر درويش، قبل أن يعود لمخاطبة الموت من جديد، عبارة «وأنا أريد، أريد أن أحياء»، لأن له عملاً على جغرافيا البركان، ولأن له أشياء أخرى.

يخاطب الشاعر الموت ويطلب منه، من جديد، أن يجلس على بلور أيامه كأنه من أصدقائه الدائمين. الموت هنا منفي لا يحب حياته، لأن حياته موت الإنسان، وهكذا لا يعيش الموت ولا يموت، إنه يخطف الأطفال من عطش الحليب إلى الحليب، ولم يكن الموت طفلاً ليلاقي ما 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.

ولم تلد ولدأ يجيئك ضارعاً: أبتى،

أحبك» (86).

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، إلا أنه يمشي دون حراس وجوقة منشدين، وهو يمشي كمشية اللص الجبان، مع أنه القوي وقائد الجيش الأشوري العتيدي.

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. لكان 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 أحيأ، 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 يمجّد الحياة، أيّة حياة، إنه يمجّد الحياة فوق الأرض لا تحت الطغاة، فعيشة بالذل لا نرضى بها، كما قال سلفه الشاعر العربي، لأن جهنم بالعز أفضل منزل.

يطلب درويش، وهو يخاطب الموت للمرة الثانية ص(60) أن يكون له صديقاً طيباً، ليدرك درويش كنه حكمة الموت الخبيثة. وللموت عرباته البيضاء، وهو وأنا المتكلم «على طريق الله صوفيان محكومان بالرؤيا ولا يريان» ص(61).

ويستعير درويش، وهو يخاطب الموت، يستعير من القرآن بعض آياته. طلب الله -سبحانه وتعالى- من الرسول ألا يكون، وهو يحاور الآخرين، فظاً غليظ القلب: «ولو كنت فظاً غليظ القلب لانفضوا من حولك، فاعف عنهم واستغفر لهم وشاورهم في الأمر»، وحين يخاطب أنا المتكلم 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 ويسأله إن كان التاريخ صنوه أو عدوه. أما في الخطاب الحادي عشر، فإن الموت صياد قد تطيش سهامه، ولعل درويش أتى بهذه الصورة بعد تجربته السابقة مع الموت، إذ نجا منه في الثمانينيات.

ينهي درويش مخاطبته الموت بتقديمه شكره للحياة، ولعله، مثل الفنون جميعها، هزم بشعره الموت واستطاع أن ينتصر عليه، فإذا كان جسده سيفني، فإن شعره سيخلد، كما سيخلد كلام الله عند الفجر. ولعل ما تجدر الإشارة إليه هو تأثير الشاعر بعصره ومنجزاته. كتب درويش في السبعينيات عن موت بطيء، ولكنه بعد ثلاثين عاماً، وأمام التقدم التكنولوجي الباهر، أخذ يرى الموت سريعاً سرعة إيقاع العصر ومرحلة ما بعد الحداثة، وهكذا لم يعد الموت بطيئاً، لقد غداً سريعاً ومدمراً:

«ولدنا في زمان السيف والمزمار بين

التين والصبار. كان الموت أبطاً

كان أوضح. كان هدنة عابرين

على مصب النهر. أما الآن،

فالزر الإلكتروني يعمل وحده. لا

قاتل يصغي إلى قتلى، ولا يتلو
وصيته شهيد» (87).

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

رابعاً: هاجس اللغة ولغة المجاز

ذهبت، في أول كتابة عن جدارية (88)، إلى أنها ابنة شرعية للقصيد العربية، إيقاعاً وصورة ومجازاً، وتوقفت أمام سمة الغنائية في جدارية، وسوف أتوقف 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» (89).

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

«وما لغة الحديث هناك

دارجة لكل الناس أم عربية

فصحى» (90).

ويبدو شكل اللغة، لدى درويش، مهماً جداً، ولعلّ طول ملازمته لحرفة الأدب، وتحديداً الشعر، وتطويره ذاته تطويراً لافتاً، جعله أسير اللغة، حيث أخذت هذه تشغل حيزاً في نصوصه الشعرية، حيزاً بدأ 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 روميّات أبي فراس الحمداني، قافية من أجل المعلمات؛ 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 يمكث في كلمات القصيد، أما الطبول، فتطفو على جلدها زبدا، وفي الثالثة يوحد بين ذاته ولغته «أنا لغتي أنا»، ويضيف:

«وأنا معلقة.. معلقان.. عشر، هذه لغتي

أنا لغتي.. أنا ما قالت الكلمات:

كن

جسدي، فكنت لنبرها جسداً»(91).

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 بدّ من نثر إذأ،

لا بدّ من نثر إلهي لينتصر الرسولُ»(92).

والشاعر الذي يأمل ألا يخونه الإيقاع، الشاعر أجمل المرضى الغنائيين، كما يرى الشاعر محمد علي شمس الدين(93)، يرى أن لا نثر ينتصر على 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(94)، ويدرك درويش هذا، ويكرره في جدارية:

«كلما اتضح الطريق إلى

السماء، وأسفر المجهول عن هدف

نهائي تفسى النثر في الصلوات

وانكسر النشيد»(95).

ولانتصار النثر على النشيد وانكسار هذا، نجد درويش يرى في الشعر أنثى 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 الحرب بين المفردات..

ستعثر الأنثى على الذكر الملائم

في جنوح الشعر نحو النثر»(96).

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

- لغتي مجاز للمجاز (97).
- كلام الله عند الفجر أرض قصيدتي (98).
- ولل كلمات وهي بعيدة أرض تجاور / كوكبا أعلى / ولل كلمات وهي قريبة منفي (99).
- هذه لغتي، وهذا الصوت وخز دمي (100).
- والحروف تلمع / السيف المعلق في حزام الفجر (101).
- ولي منها وضوح الظل في المترادفات / ودقة المعنى (102).
- ولي منها احتقان الرمز بالأضداد (103).
- وما لغة الحديث هناك، / دارجة لكل الناس أم عربية / فصحي (104).
- كأني / عندما أتذكر النسيان تنقذ حاضري / لغتي (105).
- كأني مذ عرفتك / أدمنت لغتي هشاشتها على عرباتك / البيضاء (106).
- أخاف على لغتي / فاتركوا كل شيء على حاله / وأعيدوا الحياة إلى لغتي (107).
- لا أريد الرجوع إلى أحد
لا أريد الرجوع إلى بلد
بعد هذا الغياب الطويل..
أريد الرجوع فقط
إلى لغتي في أقاصي الهديل (108).
- تقول ممرضتي: / كنت تهذي طويلاً، وتسالني: / هل الموت ما تفعلين بي الآن / أم هو موت اللغة (109).
- لم تكن لغتي تودع نبرها الرعوي / إلا في الرحيل إلى الشمال (110).
- تعبت من لغتي تقول ولا / تقول على ظهور الخيل (111).

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:

«ان نحب الورد، لكننا نحب القمح أكثر».

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. وقد توقف شاعر النابلسي أمام العديد من المفردات ذات الدلالة الرمزية في أشعار درويش (112)، وفعل الشيء نفسه محمد عبد المطلب في إحدى دراساته (113)، وواصلت هذا شخصياً في بعض دراساتي (114)، وفعل الشيء نفسه آخرون مثل خليل الشيخ (115).

وإذا كان هناك للمفردة معنيان: مجازي وحقيقي، وهو ما قالت له لنا البلاغة العربية تحت عنوان «الحقيقة والمجاز: المجاز اللغوي»، حيث المجاز 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 الشمس».

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

«ثمة ظل
لنا في الممر. وشمس لنا في سلال
الفواكه» (116).

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 (117) بين الشمس والبرتقال، وذلك حين قال:

«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 عvisية 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» (118) أن الشاعر صاحب لغة إحاء، وأن ما يميز لغته عن لغة النثر يكمن في انحراف معنى الدال في الشعر، ويتوصل إلى 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 العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدال والمدلول من جهة، وبين المدلولات من جهة أخرى.

2- يتسم هذا النمط الخاص من العلاقات بالسلبية، إذ إن كل واحد من المقومات والصور التي تتكون منها اللغة الشعرية والمخصوصة بتمييزها، هو طريقة تتنوع بتنوع المستويات - لخرق قانون اللغة العادية» (119).

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

يرد في جدارية:

«نهر واحد يكفي / لأهمس للفراشة: أه، يا أختي...» (120).

ونلاحظ أنه شبه بالفراشة المرأة والقرين أهمس، لأن المرء يهمس إلى إنسان آخر، وتشبيهه الإنسان بالفراش ورد في القرآن الكريم (121).

ويرد أيضاً:

«ولم يداعبك الملائكة الصغار ولا

قرون الأيل الساهي، كما فعلت لنا

نحن الضيوف على الفراشة» (122).

ونجده يشبه بالفراشة الأرض، 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 غرضنا 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
بل كي أرمم داخلي المهجور من أثر
الجفاف العاطفي. حفظت قلبي كله
عن ظهر قلب: لم يعد متطفلاً
ومدلاً. تكفيه حبة «اسبرين» 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 أو زائد
عني كحرف «الكاف» في التشبيه» (123).

ويحفل المقطع بالمحسنات اللفظية، فعدا الطباق «خارجي / داخلي»، هناك الجناس «يئن / يحن / يجن، زاهد أو زائد»، وهناك أيضاً توظيف لمصطلحات البلاغة نفسها، مثل كأن قلبي زاهد أو زائد عني كحرف «الكاف» في التشبيه. في كتاب «اليزابيث درو» «الشعر كيف نفهمه ونتذوقه» (124)، نقرأ عن أهمية الزخارف اللفظية ما يلي:

«أبيات بليك التي استشهدنا بها في الفصل السابق تختلف من ثلاثة أوجه عن المقالة النثرية التي تتناول الموضوع نفسه، فهي تمتاز بنسق موسيقي وأسلوب مجازي وألفاظ -على بساطتها- تحمل مغزى أكبر مما تحمله في الاستعمال العادي» (125).

ونقرأ أيضاً:

«وبما أننا ننتظر أن تكون اللغة أكثر تركيزاً -يعني لغة الشعر واختلافها عن وضع اللغة العملي البسيط

في حياتنا اليومية (ع.أ) – فإننا نتوقع أيضاً تكثفاً في أحاسيسنا. ولكننا فوق ذلك كله، ندرك جيداً أن الشيء الذي يفرق بين الشعر والنثر في المكان الأول هو تجربة الأذن، ذلك أن الشعر كلام يمتاز بزخرفة موسيقية» (126).

ولا شك أن درويش يدرك، ولا شك أيضاً، أن قارئ الأسطر السابقة يعرف أنه يقرأ شعراً لا نثراً، وجرس الألفاظ فيها يدفع المرء لأن يكررها، ولا أعالي إذا قلت إن الإيقاع يأسر، هنا، أكثر مما يأسر المعنى. ترى هل أخطأ درويش حين قال لغتي مجاز للمجاز؟ وهل أخطأ أيضاً حين قال إن النثر حين يتفشى في الصلوات ينكسر النشيد؟ وهل مهمة الشاعر أن يحافظ على نشيده؟

*ناقد فلسطيني يقيم في نابلس.

– من كتاب: «أرض القصيدة، جدارية محمود درويش وصلتها بأشعاره»، يصدر قريباً عن منشورات الزاهرة – بيت الشعر الفلسطيني.

الهوامش:

- 1 مجلة «الشعراء»، ربيع وصيف 1999، عدد 4 و 5، ص 32.
- 2 السابق، ص 32.
- 3 السابق، ص 32 و 33.
- 4 م.د، ديوان، مجلد 2، بيروت، 1994، ص 257.
- 5 انظر علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الكويت، 1997، ط 2، 149.
- 6 انظر: خالد الكركي، الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث، بيروت، 1989، ص 66.
- 7 علي عشري زايد، ص 149.
- 8 السابق، ص 149.
- 9 انظر: الكركي، هامش 1، ص 66.
- 10 م.د، يوميات جرح فلسطيني، د.ت، عكا، دار الجليل، ص 59-62، ولن أشير إلى أرقام صفحات المقاطع المقتبسة.
- 11 م.د، ديوان محمود درويش، بيروت، مجلد 2، 1994، ص 107.
- 12 م.د، لماذا تركت الحصان وحيداً؟، بيروت، 1995.
- 13 م.د، ديوان محمود درويش، 2، ص 87.
- 14 السابق، ص 89.
- 15 م.د، لماذا تركت الحصان وحيداً؟، ص 155.
- 16 انظر مجلة كنعان، تشرين أول، 1997، عدد 87.
- 17 م.د، لماذا تركت الحصان وحيداً؟، ص 158.
- 18 م.د، جدارية، بيروت، 2000، ص 72.
- 19 السابق، ص 71.
- 20 مجلة الشعراء، 1999، العددان 4 و 5، ص 18.
- 21 السابق، ص 18.
- 22 تزفتيان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحوارية، (ترجمة فخري صالح)، بيروت، 1996، ص 124.
- 23 السابق، ص 125.
- 24 انظر الدراسة مترجمة في مجلة الكاتب المقدسية، آب وأيلول من عام 1992، ترجمة عادل الأسطة.
- 25 انظر مجلة الشعراء، ربيع وصيف 1999، العددان 4 و 5.
- 26 صدر الكتاب عن منشورات «شمس» في الأرض المحتلة عام 1948.

- 27 م.د، ديوان محمود درويش، مجلد 1، 1996، ط 14، ص 635.
- 28 سعدي يوسف، ديوان سعدي يوسف، بيروت، 1979، ص 149.
- 29 م.د، لماذا تركت الحصان وحيداً؟، ص 40.
- 30 سعدي يوسف، ديوان سعدي يوسف، بيروت، 1988، مجلد 2، ص 394.
- 31 انظر عادل الأسطة، جريدة الأيام، 2000/6/27.
- 32 م.د، جدارية، ص 10.
- 33 السابق، ص 12.
- 34 القرآن الكريم، سورة الحشر، الآية 21.
- 35 م.د، جدارية، ص 25.
- 36 القرآن الكريم، الإسراء، الآية 14.
- 37 القرآن الكريم، سورة العلق.
- 38 م.د، جدارية، ص 38.
- 39 القرآن الكريم، سورة التين.
- 40 م.د، جدارية، ص 50.
- 41 السابق، 54.
- 42 السابق، 56.
- 43 السابق، 58.
- 44 السابق، 59.
- 45 السابق، 62.
- 46 السابق، 68.
- 47 السابق، 69.
- 48 السابق، 79.
- 49 السابق، 97.
- 50 سورة النحل، الآية 99.
- 51 القول مشهور ومأثور.
- 52 سورة آل عمران، الآية 159.
- 53 سورة البقرة، الآية 261.
- 54 سورة يوسف، الآية 42.
- 55 سورة يوسف، الآيتان 46 و 47.
- 56 سورة البقرة، الآية 144.
- 57 م.د، جدارية، ص 86.
- 58 م.د، جدارية، ص 86.
- 59 السابق، ص 87.
- 60 العهد القديم، جامعة، 4.
- 61 السابق، 1.
- 62 السابق، 1.
- 63 السابق، 3.
- 64 السابق، 1.
- 65 م.د، ديوان محمود درويش، مجلد 1، ص 35.
- 66 السابق، ص 199.
- 67 م.د، جدارية، ص 100.
- 68 السابق، 41.
- 69 السابق، 17.

- 70 القرآن الكريم، سورة الجمعة، 6.
- 71 القرآن الكريم، سورة النساء، 78.
- 72 أبو الطيب المتنبي، ديوان، بيروت، دار المعرفة، 1978.
- 73 هذه الفقرة مأخوذة من كتاب محمد شرارة، نظرات في تراثنا القومي، بيروت، 1982، ص 148 وما بعدها.
- 74 م. د، جدارية، ص 97.
- 75 السابق، 52.
- 76 شاكر النابلسي، دراسة في شعر وفكر محمود درويش، بيروت، 1987.
- 77 م. د، ديوان محمود درويش، مجلد 1، ص 502.
- 78 السابق، ص 505.
- 79 السابق، مجلد 2، ص 131.
- 80 مجلة «مشارف»، عدد تشرين 1، 1995، عدد 3، ص 98.
- 81 م. د، جدارية، ص 9.
- 82 السابق، ص 37.
- 83 السابق، ص 48.
- 84 السابق، ص 53.
- 85 السابق، ص 54.
- 86 السابق، ص 58.
- 87 السابق، ص 19.
- 88 انظر الأيام، 6/6/2000.
- 89 م. د، لماذا تركت الحصان وحيداً؟، ص 78.
- 90 جدارية، ص 51.
- 91 م. د، لماذا تركت الحصان وحيداً؟، ص 116.
- 92 السابق، ص 118.
- 93 انظر جريدة الأيام (رام الله)، 2/5/2000.
- 94 انظر القرآن الكريم، سورة الطور، آية 34 (فليأتوا بحديث مثله، إن كانوا صادقين).
- 95 جدارية، ص 20.
- 96 السابق، ص 69.
- 97 السابق، ص 13.
- 98 السابق، ص 17.
- 99 السابق، ص 22.
- 100 السابق، ص 25.
- 101 السابق، ص 33.
- 102 السابق، ص 41.
- 103 نفسه.
- 104 جدارية، ص 51.
- 105 السابق، ص 61.
- 106 نفسه.
- 107 جدارية، ص 61.
- 108 السابق، ص 62.
- 109 نفسه.
- 110 جدارية، ص 71.
- 111 السابق، 71/72.
- 112 انظر كتابه: مجنون التراب، دراسة في شعر وفكر محمود درويش، 1987.

- 113 انظر كتاب: زيتونة المنفى، دراسات في شعر محمود درويش، 1998، ص 77-106، حيث درس دال البحر.
- 114 دراسة عنونها: محمود درويش ولغة الظلال، وستنشر عما قريب.
- 115 انظر دراسته لديوان «سريير الغربية»، مجلة تزوي، عمان، نيسان، 2000، عدد 22، ص 57 وما بعدها.
- 116 م.د، لماذا تركت الحصان وحيدا؟، ص 103.
- 117 انظر: لماذا تركت الحصان وحيدا؟، ص 23.
- 118 نقل الكتاب إلى العربية محمد الولي ومحمد العمري، ونشر عام 1986 في المغرب وصدر عن دار توبقال.
- 119 السابق، ص 192.
- 120 جدارية، ص 33.
- 121 القرآن الكريم، القارعة، الآية 4 (يوم يقوم الناس كالفراش المبثوث).
- 122 جدارية، ص 58.
- 123 السابق، ص 78 و79.
- 124 نقل الكتاب إلى العربية الدكتور محمد إبراهيم الشوش، وصدر عن مكتبة منيمنة، بيروت، 1961.
- 125 السابق، ص 42.
- 126 المكان نفسه.