إبراهيم خليل

محمود درويش
قيثارة فلسطين

دراسة

الطبعة الثانية 2023
صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب
عن دار فضاءات 2011

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
2011/6 /2553

أدْخِلوني إلى الجَنَّةِ الضّائِعَة

سَأطِلقُ صَرْخَة نَاظِمَ حِكْمَتْ

آهِ... يا وَطني!

محمود درويش

محاولة رقم7

تصدير

يحتلّ محمود درويش، بلا ريب، منزلية عليا في الشعر العربي والعالمي، وليس في صيته الذائع، وشهرته الواسعة، دليل على سمو هذه المنزلة، وعلو هذا الشأن حسب، بل في إعادة طباعة مجموعاته الشعرية، ودواوينه الكاملة، مراتٍ كثيرة جدّاً، ما يبرهن على صحة هذا التقويم . ومن المرجَّح أنّ شدة الإقبال على قراءة شعره هي ما يشجع بعض الناشرين على طبع دواوينه، ونشرها من باب الاعتداء على الملكية الفكرية، والأدبية، فكثرَ لذلك المتاجرون بشعره ممَّنْ لا يتورّعون عنْ سرقة الأثر الفكري مثلما تسرقُ الآثار من المتاحف، أو من باطن الأرض.

وبرحيل درويش الفاجع تكتمل التجربة، وتتألق، في غيابه مثلما تألقت في حياته، وحضوره، فيهتم بها الباحثون، والدراسون، كلٌّ بقدْر ما يستطيع، حتى تتمكن الأجيال الجديدة، والشابة، من مُتذوقي الشعر، ومن طلبة الدراسات الأدبية، واللغوية، والجمالية، في الجامعات، من التواصل مع هذا الشاعر، وشعره. وتأتي الفصول التسعة اللاحقة، والتمهيد المُوطئُ لهذا الكتاب، خطوة رائدة، وأولى، على هذا الطريق. ففيها أضواءٌ تراق على علاقة درويش بالمكان، وبالآخر، وبالتراث، وعلى الغنائية في شعره، باعتباره عازفاً، ومنشدًا، ومغنيًا، يطرب الأسماع، ويشنف الآذان، قبل أن يبهر الأبصار، ويمتع العقول والأذهان. وعلى الموت، وعلاقة الشاعر درويش بموته هو، وبموت الآخر. وعلى اللون في شعره باعتباره رسّامًا بالكلمات، ألفاظه ألوان، وصوره خطوط، ومشاعرُه أضواءٌ وظلال، وقصائدهُ لوحاتٌ نابضة بالحياة. ولا يفوتنا التنويه إلى مراثيه التي تستحق أنْ يُسلط عليها الانتباه، لا باعتبارها قصائد رثاء كالتي نعرفها في شعرنا، القديم منه والمعاصر، بل لأنها في نظرنا تعد فتْحًا جديدًا، ومَسْلكاً بديعًا وضع المراثي للمرة الأولى على حوافّ القصيدة الكونية، التي تسمو على البكائيات، وتنتمي إلى مقامات الحبّ والثورة.

ولا يدّعي المؤلف إنصاف درويش، أو إيفاءهُ حقه الذي هو دَيْنٌ في أعناق الدارسين، ونقاد الشعر، ولكنه بهذه الفصول الموجزة يسعى لفتح الطريق، إذ يحتاج هذا الشاعر الكبير لدراسات كثيرة، ومؤلفات تصنف حول شعره، ونثره، إن لم يكن لمجلدات تغتني بها مكتبة الشعر العربي، وتُثري.

رحم الله " درويش "، وعوض الأمة العربية، والشعب الفلسطيني، عن حضوره بشعره الذي هو إلهامٌ عُلويّ، ووحيٌ استثنائيّ.

المؤلف

د. إبراهيم خليل

المجازُ، الكناية، والاسْتعارَةُ، والتَّوْريَة
هي ظلُّ الكلام، فلا
صورةُ الشيءِ كالشَّيْءِ، أوْ عكْسُه.ُ
إنّها حيلة ُالشِّعْر في التَّسْميَة
ولي في المَجاز مَآربُ أخْرى
كأنْ أتْرَكَ الأُغْنِية
على رِسْلها...
تَتَلفّتُ شرْقاً وغرْبًا.
وتقفزُ بيْنَ السَّماواتِ والأوْديَة
وتعالجُ أوْجاعَها
بقليلٍ منَ السُّخْريَةْ

تمهيد

محمود درويش، من هو

في ديوانه الأخير الذي صدر بعد رحيله بوقت قصير، وفي قصيدته الموسومة بعنوان" لاعبُ النرد " يتساءل محمود درويش " من أنا؟ وبقليل من التعديل نضع السؤال على النحو الآتي:

- محمود درويش من هو؟

شاعرُ فلسطين بلا ريب، وصوتها المعبّر عن ضمير جماهيرها طوال ما يقارب نصف القرن، إليه يُعزى تأسيس ما يُعرف بمصطلح الأدب المقاوم، بدْءًا من ستينات القرن الماضي. وأحد الحاصلين على جوائز عالمية، منها: جائزة لينين عن الشعر، وجائزة آلان الأميركية، وجائزة سلطان العويس، وجائزة القاهرة، وجائزة اللوتس، وغيرها الكثير. ولدَ محمود درويش عام (1941) وقيل(1942) من أبوَيْن (سليم، وحورية) مسلمين سنّيَّيْن،في قرية (البرْوَة) التي تقعُ في الجليل على مَقرُبَةٍ منْ مدينة عكا. ويبدو أنّ هذه القرية قديمة العهد، لأنّ فيها آثاراً تنمُّ على وجودها زمَنَ الرّومان، وأنها كانت تُدعى في ذلك الحين باسم Biri وجرى تحريفها إلى البِرْوَة بكسر الباء وتسكين الراء.

وكان والدُه سليم درويش– على ما تذكر الصحف التي اهتمَّتْ بتدوين سيرته تدوينًا سريعًا- مزارعًا، وربَّ أسرة فقيرة، يمتلك أرضًا في قريته تلك.. ويُسْتفادُ من إشاراته في حديث نُشر في مجلة " الطريق " اللبنانية عام 1968 لهروبه مع عمّه شمالاً، إلى لبنان، دونَ أنْ يذكر أباه، مع أنّه في ديوانه " لماذا تركتَ الحِصانَ وحيداً؟ " يشير إليه كثيرًا. وإلى مغادرتها القرية معًا، وهذا يدعو للتساؤل، يقولُ من قصيدةٍ له في الديوان عنوانها " إلى آخري وإلى آخره" ما يأتي:

- هل تعبْتَ من المشْي يا ولدي
هل تعبتْ؟
- نعم يا أبي طالَ ليلكَ في الدَّرْب

والقلبُ سالَ على أرض ليلك
- ما زلتَ في خفّة القطِّ
فاصعدْ إلى كتفيّ
سنقطعُ عمّا قليلْ
غابة البُطم، والسِّنديان الأخيرة
هذا شمالُ الجليل،
ولبنانُ منْ خلفِنا
والسماءُ لنا كلّها
من دمشقَ إلى سور عكّا الجميلْ
- ثم ماذا؟
- نعودُ إلى البيْتِ، هل تعرفُ الدَّرْبَ يَا ابني؟
- نعم يا أبي

ولم يبْق درويش، وعمُّه، في لبنانَ طويلا، فقد عادا، ومن معهما، متسللَيْن إلى فلسطين ثانية سنة 1949، يقودُهما دليلٌ اتخذ من معرفته، وخبرته، بالمناطق سبيلا للكسْبِ، والارْتزاق.

وعندما عادا للقرية، بعد سنتين1949، اكتشفا أنّ الصهاينة أزالوا البروة، ومحوها- شأنها في ذلك شأن 400 قرية فلسطينية- مثلما يمْحو طفلٌ عابثٌ بالمِمْحاة ما خطّته يدُه بقلم الرصاص على دفتره المَدْرَسيّ. وقد أنشأ الصهاينة مكان البروة (مُوشاف) أي: قرية تعاونية يهودية، مما قضى على آمال الطفل، وعمِّه، وجده، وأقاربه، بحياة مستقرَّةٍ في البروة. لذا وجدوا في قرية " دير الأسد " ملاذًا مؤقتًا، ارتحلوا بعدهُ إلى" الجْدّيْدِةْ ". وفيها تلقى محمود درويش دراسته قبلَ أنْ ينتقل إلى الحيّ العربي في حيفا، حيثُ إميل توما- الكاتب الفلسطيني- الذي وفّر له ملاذاً جديدًا، وعملا - فيما بعدُ- يساعده على تكاليف الحياة.

شرَعَ بعْد أنْ حصل على شهادة الثانوية العامة، أيْ: البَجْروثْ، بالعمل لدى الصحف الناطقة بالعربية، ومن الصّحف التي فتحت لمقالاتهِ، وقصائده، ذراعيْها صحيفة (الاتحاد) وهي الجريدة الناطقة باسم الكتلة الشيوعية الجديدة (ركاح) المُنْشقَّة عن الحزب الشيوعي الإسرائيلي. ومجلة (الجديد) وهي مجلة أدبيّة كانتْ تُعنى بنشر الشعر الفلسطيني المقاوم، والقصص، والمقالات النقدية، وكانت تصْدرُ بصفة دوريّة كلّ شهر.

وكتب في غير هاتين الصحيفتين، كصحيفة (الفجر) الناطقة باسم حزْب العمال المُوحَّد (المابام). وفي العام 1961 انتسب للحزب الشيوعي.

أول الغيث

بدأتْ تجربته الشعريّة بالتبَرْعُم، والتفتح، في وسط الخمسينات، وهو ما يزال طالبًا في المرحلة الثانوية. وأول ديوان صدر له كان بعنوان "عصافير بلا أجنحة" الذي ظهر مطبوعًا في العام 1960. وكانَ عمْرُه إذ ذاك ثماني عشرة سنة. يقول في وصف تجربته الأولى تلك: " أول ديوان مطبوع لي لا يستحقّ الوقوف أمامه، فقد كان تعبيراً عن محاولات غير متبلورة ". وقدْ تعرَّض، بسبب تجربته الفجّة الأولى، لهجوم من بعْض الأدباء، منهم الشاعر راشد حسين، الذي وصف شعر درويش في ذلك الديوان بالشعْر اليائس. وما فتئ درويش أنْ أصدر ديواناً جديدًا بعنوان" أوراقُ الزيْتون " 1964 اتجه فيه للشعر الوطني، ثم تلاه في العام 1966 ديوانٌ وضعَه ُفي المقام الأول من شعراء الأرض المحتلة، وهو ديوان "عاشقٌ منْ فلسطين ". وإلى هذا الديوان تُعْزى شهرة درويش في العالم العربي. فقد نشر المرحوم إبراهيم أبو ناب في" الآداب " اللبنانية مقالة عن الديوان نوَّه فيها إلى عَدَدٍ من شعراء فلسطين المحتلة، كتوفيق زيّاد، وسميح القاسم، وسالم جبران، ونايف سليم، وراشِد حسين. وفي العام الذي تلاه (1966) ظهر كتابُ غسانْ كنفاني " أدب المقاومة في فلسطين المحتلة " الذي تضمَّن نماذجَ منْ شعر درويش وغيره. ونشر الشاعر يوسف الخطيب سنة(1968) ديواناً كبيرًا سمّاه " ديوان الوطن المحتل" تضمَّن مَجْموعاتٍ كاملةً، منها مَجْموعة " عاشق من فلسطين "، والديوان الذي صدر عام(1967) بعنوان "آخر الليل". وبازْدياد عطاء الشاعر، ومشاركتهِ الدائمَة في الاجتماعات، والتظاهرات، التي كانتْ تُنظـَّمُ في المناسبات الوطنية، وإلقائه أشعاره التحْريضيّة، ازدادتْ مُلاحَقة ُالإسرائيليينَ له، ومضايقتهُمْ، فاعْتقلَ مرارًا. وقضى- في السجْن أشهرًا، فكانَ يطلقُ سراحُه – في غالب الأحْيان- ليُزجّ به ثانية في السجن، أو لفرضْ الإقامة الجَبْريّة عليه في حيفا، فيُمْنع من المغادرة إلا بإذنٍ منَ الحاكم العسكري.

عُرف محمود درويش بحسن الإلقاء، فهو يأسرُ جمهوره، ويؤثر فيه تأثيرًا لا يتسنى لأي شاعر آخر. ومن هنا كانت خطورته على الاحتلال، فكثيرًا ما كانت تنتهي قراءاته الشعرية بمُظاهراتٍ احْتجاجيّة، لذا ازداد الخناقُ حوْله، مما دعاهُ إلى مغادرة فلسطين إلى موسكو سنة 1970 بوثيقةِ سَفرٍ إسْرائيلية، وحاول أنْ يتابع فيها دراسته العليا، لكنه لم يُطقْ البقاءَ، فغادرها بعد عام مُتحررًا من الوهم – وفقا لتعبيره هو- إلى مِصْرَ، والتحق

بصحيفة الأهرام 1971 مُقرّرًا ألا يعُودَ إلى حيْفا. وقد غدا قرارهُ هذا خيارًا غيْرَ ذاتيٍّ عندما التحق بالمقاومةِ الفلسطينيّة مُنتقلا من القاهرةِ إلى بيروت1973. وكان قد تعرَّفَ إلى ياسر عرفات في مصر منذ العام 1971 وجمعتْ بينهُما صداقة متينة زادتْ مع الأيام قوة على قوَّة. وفي وقت قصير جدًا أصْبَحَ قريبًا من أصحاب القرار في المقاومة. وانتخبَ عضوًا في اللجنة التنفيذيّة للمنظمة، وعيّن مستشارًا لياسر عرفات غيْرَ مرَّة، وكتب إعلان الجزائر سنة 1988 الذي نوديَ فيه بإقامة الدولة الفلسطينية. ولكن درويش استقال من اللجنة التنفيذية في اليوم التالي لاتفاق أوسلو 1993 زاهدًا في معظم الوظائف، رافضًا أنْ يُعَيَّن وزيرًا للثقافة.

عاشَ درويش في بيروت من 1973- 1982 وعُهدَ إليه برئاسة تحرير مجلة" شئون فلسطينية" التي أنشأها المُفكر الفلسطيني الراحل أنيس الصّايغ (توفي في 2009) ، مثلما عُهدَ إليْهِ بإدارة " مَرْكز الأبحاث " التابع لمنظمة التحرير الفلسطينية في بيروت. وأنشأ مجلة " الكرْمل " التي بدأت في الصدور في العام 1981 وتوقفتْ في العام 2006 واستأنفتْ الصدورَ بَعْدَ رحيله في العام 2009. وبَعْد خروج المقاومة من بيروت (1982) وجد درويش نفسه تائهًا، فهو في دمَشق تارة، وفي تونس، والقاهرة، و قبرص، وباريس، وعمّان تارة أخرى. أما باريسُ، فقضى فيها الكثير منْ وقته، وأنشأ علاقاتٍ حميمَة بكثير من الشعراء، والكتاب العرب.

في سنة 1977 تعرَّف درويش على رنا قباني، ابنة أخ الشاعر نزار قباني، وتزوَّجا لمدّة ثلاثِ سنواتٍ، غادرتْ بعدها للدراسة العليا في كمبردج، مما أفسد علاقتهما ببعض، فقرَّرا الانفصال. وفي منتصف الثمانينات تزوَّج من مُترجمة مِصْريّة هي السيدة حياة ألهيني، ولكنّ الزواج لم يدُمْ إلا بعضَ عامٍ ، انفصلا بعدهُ. وقد شاع عنه أنه يُفضِّل حياة الوَحْدة على أنْ تكونَ له عائلةٌ كبقيّة الناس.

وقبل رحيله، بمدة غير قصيرة، رُفع الحظر عن سفره إلى فلسطين، وهو حظرٌ كانت قد فرضته عليه إسرائيل نتيجة انضمامه للمقاومة، لهذا طافَ بغير مدينة من فلسطين، فأحْيا عَدَدًا من الأمسيات الشعريّة التي رَسّخَتْ شعبيته، تلك الشعبيّة التي لم يتمتع بها شاعر عربي في القديم، أو في الحديث. فقد أحيا أمسية في حيفا، وواحدة في جامعة بيْت لحم، وثانية في رام الله. وكانَ قد أحيا أمسياتٍ أخرى في عمَّانَ، ودمشق، والمغرب، والقاهرة، شهدت حضورًا كبيرًا فاقَ التوقّع.

شخصية متميزة

ومن يقرأ شعر محمود درويش، لا سيّما المبكّر منه، يكتشف أنّ لهذا الشاعر شخصية أدبية متميزة. فبداياته توحي بما لديه من مزايا: أولها الرقة، والرهافة غير المعهودة في التعبير عن عواطف الحبّ، والإحساس الحميم بالقرب من المرأة قربًا لا يدانيه قوةً إلا الشّعور الصوفي :

حبنا بلبلٌ وشوكة وردة
فضعي لي على الجراح مخدّة
لا أحبُّ النشيد إلا شهيداً
ينزفُ الرّوحَ و الحشا بمَودّة
عندما رفّ في الفضاء جناحي
وهبطتُ البستانَ أعشقُ ورْدة
كنتُ لا أسألُ الطريقَ رجوعاً
ليْس في الحبّ أيّ دَرْبٍ لعَوْدة

مقابل ذلك يكتشفُ القارئ في شعره ذلك العشق المُبكّر للغة، والموسيقى، التي تشفّ إلى حدّ تُحْمَلُ فيه المعاني على أجنحة الإيقاع، لا على أجنحة الكلمات: ففي القصيدة الآتية نجدُ الأبيات تتحوّل إلى أنغام تتفاعل تُفاعلاً صوتياً فيما يشبه البناء السّمْفوني :

عسلٌ شفاهك واليدان
كأسا خمورْ
للآخرين
وحريرُ صدرك والندى والأقحوان
فرشٌ وثيرْ
للآخرين
وأنا على أسوارك السوداء ساهد
عطش الرمال أنا .. وأعصابُ المواقد
من يوصدُ الأبوابَ دوني
أيُّ طاغٍ .. أيُّ ماردْ
سأحبُّ شهْدك
رغم أنّ الشَّهْد يُسْكبُ في كؤوس الآخرينْ

يا نحلة ما قبّلتْ إلا شفاه الياسمين.

الغموضُ الماسيُّ

ومع أنّ درويش يَعْشق ُاللغة، وما فيها من ظلال، وإيحاءات، إلا أنه لا يُغرق في الغموض، وهذا ما وضع شعْره في المنزلة الأولى لدي جمْهوره. فالبساطة لا تعني لديه الإغراق في الشعارات، أو المعالجة السطحيّة للفكرة، وإنما هي معالجة جادّة في شيء من النسق الأليف الذي يسْتطيع القارئ العاديّ تذوّقه، وتسَلّم ما فيه من رسائلَ سياسيّة وقومية، واجتماعية، فَمَنهَج درْويش الشعريُّ يجْعَلُ شعْره من النوع الذي يُوصف بالسهل الممتنع، وفي ذلك يقول :

قصائدُنا بلا لون

بلا طعمٍ .. بلا صوت

إذا لمْ تحمل المِصْباحَ من بيْتٍ إلى بيتِ

وإنْ لم يفهمْ البُسَطا معانيها

فأوْلى أنْ نذرّيها

ونخلد ُ نحنُ للصَّمت ِ .

فكلمة المِصْباح – هنا- استعملت رمزًا، وليس بالمعنى القاموسي الشائع، لكن المدلول الجديد للكلمة معروفٌ، ويكتنفه المدلول الشائع. وبهذا الأسلوب في استعمال المفردة ضَمِنَ الشاعر درويش للغته التواصل مع القارئ، وجمهور الشعر العادي، لا النّخبة، وإلى هذه الطريقة تعْزى في رأينا شعبيّة الشاعر درويش. وهو في هذا إنما يتبع مذهب لوركا Lorca ، شاعر إسبانيا الكبير، في استعارة الرموز مما هو مألوف. وقد ظهر تأثيرُ لوركا في شعره منذ " أوراق الزيتون " 1964 ففي إحدى قصائد " الأوراق" يخاطب الشاعر الإسباني الراحل موضّحًا ما بينهما مِنْ أواصرَ مشتركة، قائلاً:

عفْو زهر الدم يا لوركا

وشمْسي في يديكْ

وصليب يرْتدي نارَ قصيدة

أجملُ الفرسان في الليل يحجّون إليكْ

بشهيدٍ وشهيدةْ

ويقتبسُ من شعْر الشاعر الإسباني رُمُوزًا، منها: "الشاعر" و" الزيتون" و"الجيتار" و"الحسناء" و"الأقمار"،و " الأخْضَر" و" الغجر" واسم الأندلس، الذي له

حضورٌ كبيرٌ في شعره حتى إنّ أحد دواوينه المنشورة تضمَّن قصيدة بعنوان" أحد عشر كوكباً على المشهد الأندلسي" وقد جعل من عنوانها عنواناً للديوان، بعد أنْ اختصرَهُ ليكتفيَ بعبارة " أحدَ عشر كوكباً ". وفي" مديح الظلِّ العالي " يشيرُ محمود درويش إلى الأنْدلس إشارات عديدة، تارة إلى قرطبة، وطوراً إلى غيرها، يقول :

كنا هناك ومن هنا ستهاجر العربُ
لعقيدةٍ أخرى وتغْتربُ
قصَبٌ هياكلنا، وعُروشُنا قصَبُ
في كلِّ مئذنةٍ حاوٍ، ومُغْتصبُ،
يدْعو لأنْدَلُسٍ
إنْ حوصِرَتْ حلبُ

وتماشيًا مع الأثر اللوركويّ نجدُ درويشا يكرِّرُ الإشارة إلى قرطبة، ولا سيّما بعد أنْ غادر الفدائيّونَ بيروت على متن باخرةٍ فرنسيّة تحت حمايةٍ أمريكية(1982) وفي ذلك تجديدٌ لمأساة الهجرة من الأندلس، وتضخيمٌ لمعاناة الشعب الفلسطيني، وإحباط لآمال الناس بالعودة:

بيروتُ منْ أيْن الطريقُ إلى نوافذ قرطبة
أنا لا أهاجرُ مرَّتيْن
ولا أحبُّكِ مرتيْنْ
ولا أرى في البحر غيْرَ البحرِ
لكنّي أحوّمُ حوْلَ أحْلامي
وأدعو الأرضَ جمْجُمة لروحي المُتْعَبَة
وأريدُ أنْ أمشي لأمشي
ثم اسقط فُي الطريقْ
إلى نوافذ قرْطبَة

فهو يستخدمُ رموزاً ليستْ غريبة، ولا حوشيّة، لدى القارئ العادي، وإنْ كانت تستجيبُ لذوق الدارس، والناقد المُمَحّص. فالهجرة رمزٌ بات معروفا، والحبّ في شعره أكثر من معروف، والبحر، والأحلام، والروح، والطريق، والنوافذ، والإطار، الذي يجمع هاتيك الرموز في السِّياق، يمنحها ما تومئ إليه من دلالاتٍ، ومعان، فهو (قرطبة) المدينة الأندلسيّة التي يكثر ذكرها في شعر (لوركا) باعتبارها المكانَ المُشتهى. وهي في شعر

درويش المكان المُشتهى فعلا، لا قولا، مكانٌ يرْمز دائمًا لفلسطين، والدليل على ذلك قوله في موضع ثانٍ، مُؤكدًا هذا المعنى:

إذا كان لي أنْ أعيد البداية
أختارُ ما اخترْتُ
ورْدَ السياج
أسافرُ ثانية في الدروب التي
قد تؤدّي
وقد لا تؤدي
إلى قرْطبة [1]

التراثُ وَتجْديدُهُ

في التسعينات غلبَ على محمود درويش السَّعْي نحو التجريب، كأنما يريد بتجريبه أنْ يخطو بالقصيدة العربية خطوة جديدة يرود بها مناطق كانت محظورة على الشعر العربي. فبعد دواوينه : ورْد أقل، وأرى ما أريد، وأحد عشر كوكبًا، ولماذا تركت الحصان وحيداً، قدم للشعر عملا جديدًا هو " سرير الغريبة ". تجاوز فيه القصائد التي تداول فيها ما يعرف بالمتواليات السردية، أو قصيدة المتواليات، وحاول أن يقدم لنا ما يعرف بالسّونيت sonnet فقد تضمَّن الديوان المذكور ستّ قصائد تحمل كل منها عنوان (سوناتا) مقترنا بالرقم المتسلسل 1 حتى الرقم 6. وتجنّبًا للوقوع في فخ التقليد، والمحاكاة المباشرة، جعل السوناتا ذات الرقم 1 من أربعة أقسام: الأول والثاني منها رباعيان، والثالث والرابع ثلاثيان. وقد يكون هذا الشكل قريبًا من الشكل البتراركي للسونيت، أي: ثمانية أبيات تتبعها ستة أخرى، ولكنّه لم يراع وحدة النسق في قوافي الرباعيّتين، وإنما نلاحظ تحرّره من التصميم الشكسبيري المعروف في الرباعية مؤثرًا التصميم البتراركي (أ ب ب أ):

بقرن الغزال طعنت السماء فسال الكلام
ندىً في عروق الطبيعة ما اسم القصيدة
أمام ثنائية الخلق والحقّ بين السماء البعيدة
وأرز سريرك حين يحنُّ دمٌ لدم ويئنّ الرخام

فالقارئ يجد في هذه الرباعية قافيتيْن مثلما يجد في السونيت، لكنها تتواليان باختلاف (م،د،د، م).أي أنّ اطراد القوافي جاء على هيئة (أ ب ب أ). وفي الثلاثيتين

الأخيرتين يبدو لنا الشاعر غير ملتزم بالقافية على الإطلاق. فإذا تذكرنا قوله في الثلاثيتين:" هذا الزحام، وكانَ الكلام "، عرفنا أنّ القافيتين تكررتا في الرباعيتين.. وشيءٌ آخر نجده في هذه السوناتا، وهو حديثه عن المرأة في الرباعية الأولى، وفي الثانية يشير إلى موقع القصيدة- المرأة من تجْربَةِ الخلق، ثم ينتقلُ في الأبيات الستة الأخيرة لبيان موقعه هوَ من التجربة، ومن القصيدة، والشعر :

وتحتاج أنشودتي للتنفس، لا الشعر شعرٌ
ولا النثر نثرٌ، حلمت بأنك آخرُ ما قاله
ليَ الله حين رأيتكما في المنام فكان الكلامْ

غير أنّ محمود درويش في السّوناتا ذات الرقم 2 يعْزفُ عن هذا الأسلوب إلى أسلوب آخر في بناء السونيت، يقرّبه من الأسلوب الشكسبيري[2]. والحق أن مثل هذا التجريب يفتح لنا أفقا نرى من خلاله بوضوح ثقافة الشاعر، ومدى تأثره بالشعر العالمي، القديم منه والحديث. فإذا جُمعتْ هذه الإشارة إلى ما سبق من إشاراتٍ لتأثره بلوركا، وعيْنا كم هو متصل بالتراث الشعري الإنساني. وهذا واضحٌ في قصائده التي تقوم أساساً على بعض الاقتباسات، والنُّصوص الموازية، والتناصّ الشعري، والقرآني، والديني، والأسطوري. فضلا عن الانفتاح على التراث الشعبيّ العربيّ، والفلسطيني، معبرًا في بعض قصائده عن أفكارهِ بلغة هي لغة الآخر ممْزوجة بلغته هو. وقصيدته (من روميات أبي فراس الحمداني) نموذجٌ ساطعٌ لهذا الإندغام بالتراث، وهو تواصلٌ لا يكتفي فيه درويش بالاقتباس، أو الأثر، وإنما يعيد إنتاج النصّ الغائب، وفقاً لرؤيته هو، لا رؤية المبدع الأصلي، مما يكسب ذلك النص – بصورة من الصور – حياة جديدة في النص الدرويشي، إذا ساغ التعبيرُ، وَصَحّ [3].

ولا شكَّ في أنّ محمود درويش، في ذكره لاسم أبي فراس، في عنوان القصيدة، وكلمة " رومية " (من روميات) قد وضعنا على طريق مُوطأ، لا بدّ أن نسلكه للوصول إلى قراءة صحيحة للقصيدة. وهذا الطريق يذكّرنا ببعض الكلمات التي ذكرت في القصيدتين: قصيدة أبي فراس وقصيدة درويش. ومن هذا القبيل قصيدته المشهورة " أنا يوسفُ يا أبي" في " ورد أقل " وقصيدته الأخرى" أحد عشر كوكبا على المشهد الأندلسي". ففي الروميّة نجدُ المتكلم مشدوداً إلى فضاء الصدى، ورجْع الصوت، بما يمثله هذا الفضاء من الاتساع، والارتداد إلى اتساع آخر. وبما يمثله من أناس يذهبون، ويجيئون، من جانب الزنزانة، فيخاطبهم مخاطبة عبد يغوث الحارثي:

خذوني إلى لغتي معكم
قلت ما ينفع الناس يمكث في كلمات القصيدة
وأما الطبول فتطفو على جلدها زبداً
وزنزانتي اتسعت في المدى شرفة
كثوب الفتاة التي رافقتني سدىً.

فنحنُ هنا أمام نصّ شعريّ تختلط فيه الأصوات: صوتُ درويش بصوت أبي فراس، بصوت عبد يغوث الحارثي، بصوت الحمامة التي تهدل هديلا متصلا فتثير شحن المتكلم:

إلى حلبٍ يا حمامَة ُطيري
واحْملي لابن عمّي سَلامي

وهذا كله يؤكدُ للقارئ أنّ الرؤية الدرويشيّة لعلاقة النص بالتراث رؤية تقوم على الاستبطان، وإعادة إبداع النصّ، ليغدو – بالتالي – خلقا جديداً مبْتكراً، وليس تكرارًا لهذه الفقرة، أو تلك، من النصّ الموروث. وخيرُ دليل على صدق ما نقول هذه المقابلة بين إشارة أبي فراس للرّدى أو الأسر، والسياق الذي أوردها فيه:

للصدى غرفة
كزنزانتي هذه ، غرفة للكلام مع النفس
زنزانتي صورتي ، لم أجدْ حولها أحداً
يشاركني قهوتي في الصباح، ولا مقعداً
يشاركني عزلتي في المساء ،
ولا مشهداً
أشاركه حيرتي لبلوغ المدى
فإما أميراً
وإما أسيراً
وإما الردى

فهذا السّياق كشفَ عن معنىً لا يتحصَّل لدى القارئ من اقتباس كلمات محدودة، أو غير محدودة، من القصيدة الأولى، لتدْرَج في الثانية الجديدة، وإنما هو سياقٌ يقتلع تلك الكلمات من الوسط الذي ُغرسَتْ فيه سابقاً، ونقلها إلى بيئةٍ فنّيّة، ووجدانية أخرى، جديدة، بحيث باتت شاهدة على اتساع رؤية الشاعر للفكرة؛ فكرة السجين المُتطلع

للحرية، والسلام، والعودة، ونصرة الإخوة. فالمتكلم في قصيدة درويش مختلفٌ عن متكلم قصيدة أبي فراس، أو الحارثي، وسواهما، لأنه يخرُج من شقوق الحائط سيدًا، يواصل طريقه نُحو حلبَ، رافعًا رأسه، فارضًا ما يدعوهُ سلام النّدى. غيْرَ معنيٍّ بمنْ يثبّطونَ العزيمة كالفتاة التي رافقته سُدىً، والأمّ التي هي (سدوم) والأب الذي يُعْوزهُ الحبّ. ولا ابن العمّ الذي لم يبادرْ إلى حرْب أو فداء. وهذا لا يعني أنَّ لدرويش منهجًا خاصًا في التناصّ الشعري، بل هو منْهج ينبغي أن يتصف به كلّ شاعر حقيقيّ يجمع بين الموهبة، ووضوح الرؤية، والإبداع كمحمود درويش.

في فضاء النثر

ومحمود درويش، الذي وُصف في بعْض الدراسات بعميد القصيدة العربية المعاصرة[4] لا يقتصرُ دوْرُه على الشّعر، وإنما يتخطّى ذلك إلى فضاء النثر:

لعل النَّهْرَ نثْرٌ

ولعلَّ القمْحَ شِعْرُ

وقد صدرتْ له كتبٌ عدّة منها كتاب " شيءٌ عن الوَطن" وهو مجموعة مقالات جمعتها، وبوَّبتها دار العودة في كتاب ظهرت الطبعة الأولى منه سنة 1971 . وكتاب " يوميّات الحزن العادي " الذي صدر ببيروت سمة 1973. وكتاب" وداعا أيتها الحرب وداعا أيها السلام " (بيروت 1974) وكتاب " ذاكرة للنسيان " (1987) وكتاب " في وصف حالتنا " 1987 وأخيرا كتاب "عابرون في كلام عابر" 1994 . يُضافُ إلى ذلك كتابٌ يجمع الرسائل المتبادلة بينه وبين سميح القاسم، وقد طُبع ببيروت1990 وكتاب " في حضرة الغياب "2006 وهو نصٌّ حائرٌ بين المقالة والسيرة.

والنثرُ في كتابات درويش ينافسُ الشعْر من حيثُ الأسلوبُ، والالتزام بجماليات العبارة، والكلمة، والإفراط في التخييل لكيْ تزفّ الفكرة على جناح الموسيقى تارَة، وعلى جناح المَجَاز، والرّمْز، والاستعارة، تارة أخرى. فهذه فقرة نثرية يصف فيها أجواء الحرْب تتضمن الوفير من هاتيك الجماليات : " ترى الحرْب ولا ترى موتا.. تخرُج منك الذكرياتُ إلى الأبد. لا وقتَ للتصوّر القادم. تتذكر أنَّ فلسطين بلادك . يأخذك الاسمُ الضائع إلى عُصور ضائعة. الاسم يعود.. يعود أخيرًا من رحلة العبث. تفتح خارطتها كأنك تفتح أزرار

حبيبتك للمرّة الأولى. ترى الخارطة، وتصفّر لحنا مرحاً. تشعر بصداقة عميقة مع الأيام. لم تكن قاسية إلى الحدّ الذي تتصوره. ولكن مزاجها كانَ سَمجاً أحياناً .. دنيا ".

ففي هذه الفقرة نجد العبارات الشعرية تتكدس بعضها تلو بعض: تخرج منك الذكريات إلى الأبد، الاسم الضائع، والعصور الضائعة. رحلة العبث، تصْفُر لحنا مرحاً؟ تفتح أزرار حبيبتك. إلخ . ومن يتأمل العبارات في اطّرادها النثري لا يفوته ما فيها من تدفق موسيقي. وهذه فقرة أخرى من نصّ له يصف الحرْب في بيروت: " ما زال الفجر الرصاصي يتقدم من بيروت آتيًا من جهة البحر على أصواتٍ لم أعرفها من قبل. البحر برمّته محشوٌّ في قذائف طائشة. البحر يبدّلُ طبيعته البحرية، ويتمَعْدَن. أللموت كل هذه الأسماء؟ قلنا: سنخرجُ، فلماذا ينصبُّ كل هذا المطرُ الأسْوَد – الرَّماديّ- على من سيخرجُ، وعلى من سيبقى من بشر، وشجر، وحجر؟ قلنا: سنخرُجُ، قالوا من البحر، قلنا: من البحر، فلماذا يُسلّحون الموج والزَّبَد بهذه المدافع؟

ومن يتصفّح نثريّات محمود درويش لا بدَّ يكتشف أنّه شاعر في نثرِهِ مثلما هُوَ شاعرٌ في نظمه، لا فرْقَ بين الاثنين. وقلّ من يُبْدع في النثر إبداعه في الشّعْر. و في هذا المقام تحسنُ الإشارة إلى براعة اثنين من الشعراء في النثر دون غيرهما، وهما نزار قباني، ومحمود درويش.

أضواءٌ جَديدَةٌ

على أنّ هذا الكتاب لا يعتزم أنْ يفي درويشًا حقه من الدراسة، والبحث، فمثل هذه الغاية تحتاجُ لكتُبٍ عدَّةٍ، إنْ لم تكن في حاجةٍ إلى مُجلدات. غير أنّ الفصول التي يشتمل عليها مُصنّفنا تسْهمُ - إلى جانب ما كُتب عن شعرهِ، ونثرِهِ، من مُؤلفات ودراسات- في إلقاء الضوء على جوانب من تجربته الرائدة. فهي تضيءُ للقارئ مسألة المكان في شعره، ومسألة الإيقاع، والوزن، والسلاسة، والوجود والعدم، وأسئلة البقاء والفناء، ومصير الإنسان في هذا الكون، وصراعهِ مع الموت. وتريق الضوءَ كذلك على فضاء اللون، مشيرة لمزيد من الدلالات الخاصَّة التي يتفتّق عنها تعبيرُه بالألوان.

ولم يفتُ هذهِ الدّراسات التنبيه على علاقة الصَّوْت – صوت الشاعر- بالصوت الآخر، وموقفه من التراث الشعري، والجديد في شعرهِ على مُسْتوى الشكل، والمِعْمار الفنّي، والبحث في تناسُل النّصوص، وولادة بعْضها من بعْض، فثمة ستّ قصائد في شعره، على الأقل، تتواصل تواصلا داخليا، وتدورُ حوْلَ محور واحدٍ هو (ريتا) الحبُّ الأول في حياة درويش، وما أحدثه من جديدٍ في أفق المَراثي، فهو شاعرٌ يرْتقى بالمرثية

العربيــة مــنْ النــواح، والــبكاء، إلى مســتوى الرؤيــة الكونيّــة، الــتي تشــيرُ إلى مَوْقف ِالإنسان ِمنَ العالم.

---

1. انظر الفصل الأول من هذا الكتاب
2. انظر الفصل الثالث من هذا الكتاب
3. انظر الفصل السابع في هذا الكتاب
4. انظر مجلة عمان، ع158 آب 2008

أنا لا أهاجِرُ مَرَّتيْنْ

ولا أحبُّك مرَّتينْ

ولا أرى في البحر غيْرَ البَحْرِ

لكنّي أحوّمُ حوْلَ أحلامي

وأدْعو الأرضَ جُمْجُمة لروحي المُتعَبَة

وأريدُ أنْ أمشي لأمشي

ثم أسْقط ُفي الطريق ..

إلى نوافذ قرْطبَة

حصار لمدائح البحر

الفصل الأول

أندَلُسِيّاتُ دَرْويش

ما تزال "الأندلس" على الرّغم من مرور نيف وخمسمائة عام على رحيل العرب عنها[1] تحتلُّ حيزاً كبيراً في الثقافة العربية، والإسلامية. فالمؤلفون المهتمون بتفاعل الثقافة الأندلسية، وتأثيرها في الأدبين العربي، والإسلامي، قديماً وحاضراً، مازالوا يتناولون أدب الأندلس، باحثين فيه عن مذاق خاص لا يجدونه في أدب المغرب والمشرق. متوقفين طويلاً عند الموشح، والزجل، وشعر الطبيعة الأندلسي، والنثر، بما فيه من صنعة أسلوبية رفيعة، تخلب الألباب، وتستحوذ على العقول والأذهان.

أما عن استدعاء النماذج الأندلسية في الأدب الحديث، فأكثر من أن يحيط به باحث، وأعمّ من أن يستقصيه دارس[2]. فقد كثر توظيف الرموز الأندلسية من أمكنة، وشخوص، في القصص، والمسرح، والنثر الإنشائي، فضلاً عن الشعر قديمه، وجديده.

فالمؤلفات المسرحية التي كتبت حول "فتح الأندلس" أو "صقر قريش" أو "طارق بن زياد" أو "غادة إشبيلية" أو "سقوط غرناطة" وغيرها من نماذج، ونصوص، كثيرة جداً[3]. وكتبت قصص وروايات كثيرة، وتجاوز الاهتمام بهذا الجانب الكتّاب العرب إلى غيرهم، فكتب "واشنطن آرفنج" قصص الحمراء"[4]. وكتب طارق علي – من باكستان- رواية أندلسيّة مهمة بعنوان "في ظلال الرمان"[5] نسج فيها حكاية خيالية عن عائلة عربية من غرناطة سمّاها "بنو هديل" مزج فيها بين المتخيل السّردي، والحقائق التي سجلتها لنا كتب التاريخ. وتناول أنطونيو غالا –الكاتب الإسباني- شخصية أبي عبد الله الصغير آخر ملوك الأندلس في رواية كبيرة سمّاها "المخطوط القرمزي"[6] عمد فيها إلى صياغة شخصية جديدة غير مألوفة لأبي عبد الله الصغير في أيامه الأخيرة. وكثر الكتاب العرب الذي كتبوا القصص المستوحاة من أجواء الأندلس. ونشير هنا إلى مثال واحدٍ فقط وهو رواية (غرناطة) لرضوى عاشور[7]. فقد قامت المؤلفة قبل كتابة هذه الرواية بزيارة إلى "غرناطة" عاصمة الأندلس فتعرفت على شوارعها، وأحيائها ورياضها، وما فيها من عيون، وحدائق، وقصور ما تزال تحتفظ بنضارتها إلى اليوم. وقابلت بين ماضي المكان، وحاضره، عبر مئات الوثائق، وركّبت من ذلك كله حبكة قصصية ذات نسيج درامي متين[8]،

يشدّ القارئ شداً، ويأسره أسراً.

وفي الشعر العربي قلّ من لم ينظم –من كبار الشعراء- قصيدةً، أو أكثر، في الأندلس. وأمير الشعراء أحمد شوقي شاهدٌ كبير على هذا[9]، فأندلسياته كثيرة، سواء تلك التي عارض فيها بعض شعراء الأندلس، كابن زيدون[10] أو تلك التي استدعى فيها شخصية "الداخل" تحت لافتة "صقر قريش"[11]. أو القصائد التي قالها في قصور "غرناطة" و "قرطبة" و "إشبيلية" وغيرها، مما شجّع أحد الباحثين على دراسة أندلسياته في كتابٍ مستقل يقع في أبواب، وفصولٍ عدّة[12].

ولم يقتصر تمثل الشعراء لثقافة الأندلس، ورموزها، وصورها، على جيل المتقدمين من شعراء العصر، أمثال شوقي، والجواهري، ولكنه تعدّى ذلك إلى جيل الشعراء الحاضر. فها هو البياتي ينظم قصيدة بعنوان "النور يأتي من غرناطة"[13] وها هو أحمد عبد المعطي حجازي يخصّص في ديوانه "مرثية للعُمْر الجميل" قصيدة يستوحي معظم معانيها من "قرطبة" عاصمة الخلافة الأندلسية[14]. وسعدي يوسف، هو الآخر، ينظم قصيدة بعنوان "غرناطة" تعد من عيون قصائده[15]. ولأدونيس قصيدتان مطوّلتان استوحى فيهما رموزاً أندلسية، متعددة، إحداهما بعنوان "ملوك الطوائف" وهي في ديوانه "هذا هو اسمي وقصائد أخرى"[16] والثانية بعنوان "تحوّلات الصقر" وهي في ديوانه "كتاب التحوّلات والهجرة في أقاليم الليل والنهار"[17] والمراد بالصقر –هنا- عبد الرحمن الداخل. أما الشاعر محمد عفيفي مطر، فقد كتب قصيدة مؤثرة بعنوان "بوابة طليطلة"[18] تعدّ هي الأخرى من القصائد التي يشار إليها بالبنان، فهي القصيدة الوحيدة التي تلفّت فيها شاعر إلى "طليطلة" عاصمة بني ذي النّون.

الأندلس في الشعر الفلسطيني

أما الأدب الفلسطيني، فكان له موقف خاصّ من الأندلس، سواءٌ في النثر، أو في الشعر، فقد نظر معظم الكتاب، والشعراء الفلسطينيين، سواءٌ الذين تقدموا في ماضي الزمان، أو الذين ما زالوا في أوج عطائهم الأدبي حتى الآن، إلى الأندلس بوصفها مثالاً لفلسطين. فمثلما وقعت للأندلسيين العرب مآزق، وأزمات، أدّت بهم إلى التهجير القسري، وقع للفلسطينيين مثل هذا عام 1948، ومثلما فقد العرب كل أملٍ باستعادة الأندلس، فقد الشعراء، والكتاب الفلسطينيون بعض الأمل باستعادة ما ضاع من فلسطين. ومثلما أصبحت الأندلس تراثاً يستعاد في الآثار الأدبية والفنية، يخشى- أن

تصبح فلسطين تراثاً كذلك.

ولهذا كثر توظيف الرموز، والأسماء، والأماكن الأندلسية في الأدب عامة، والشعر خاصة، فالشاعر خالد أبو خالد يستدعي في إحدى قصائده "صقر قريش" ويتخذ منه قناعاً لنفسه. فهو الطريد الذي يغادر وطنه، باحثاً عن مملكة جديدة في بلد آخر، فيخاطب (قرطبة) خطاباً يشبه خطاب عبد الرحمن الداخل عندما جاءها هارباً، لائذاً من عسف العباسيّين:

هنا زمني "قرطبة"
لا تلومي الرّياح التي حملتْ
جَسَدي
أنتِ منفايَ، أو جنّتي
قُرْطبة
هلْ تُعيرينَ لي وطناً،
كيف
لي وطنٌ تعْرفينَ مذابحَهُ
حيث أهْلي، وأمّي،
تحلُّ جدائلها، وتغنّي
لِصَقر قُرَيْش[19].

ويستدعي الشاعر عز الدين المناصرة في إحدى قصائده نموذجاً أندلسياً آخر هو "أبو عبد الله الصغير"، آخر ملوك الأندلس، وذلك في صورة شعريّة يسودها الإحساس بالهزيمة، والانكسار، فيتخذ الشاعر من هذا النموذج الأندلسيّ رمزاً للقيادات المتخاذلة، العاجزة عن حماية الأوطان، والذّود عن قدْسية المكان:

ورثتُ البلادَ، وسلّمتُها دون دَمْ
سيلعنُني الصّبيةُ القادمون،
بدرْبِ الحياةِ، ويرمونَني بالحجارة.
بكيْتُ
ورثتُ البلادَ، وسلّمتها دون دَمْ
سوى فارسٍ يحمل السَّيْف في كفِّهِ
ويمضي إلى حتفه.

"إذا لمْ نجدْ من يسدُّ الطريق"
"ويقهرهم في الغداة"
"نسدُّ الطريق بأجسادنا"[20].

والإشارة الأخيرة في القصيدة إلى "موسى بن أبي غسان" الذي ذُكر في المصادر رفضه لمعاهدة التسليم، والإذعان، وانتضى سيفه، وشهره في قتال الفرنجة، ولكنه – بطبيعة الحال- لم يحقق شيئاً. وعُثر على جثته، وسيفه، كلّ في مكان[21].

ولاشك في أن الشاعر بهذه الإشارة يريد أن يخفّف من تأثير الحسّ المأساوي الذي عبّرت عنه الصورة الشعرية التي تمثّل فيها (منولوج) أبي عبد الله الصغير، وتتكرر إيحاءات الأندلس ذات الإيقاع المأساويّ الحزين في شعر المناصرة، فهو يسمّي نفسه "ابن حمديس" مذكّراً بالشاعر العربيّ الصقليّ الذي استولى النورمان على بلاده، فلجأ إلى الأندلس، يبكي بلاده، ويتحدث عن أخبارها، كما لو أخرج من جنّة [22]:

مـــدائنُ نامَـــت بنـــوْم الـــرؤوس وقلـــبي عـــلى نار ثوّارهـــا

وقد جاء نسق القصيدة مشابهاً لنسق قصيدة ابن حمديس الصقلي، أي أن الشاعر لم يكتف باستدعاء النموذج التاريخي، وإحالة القارئ إلى مجموعة الدّلالات النفسية، والوجدانية المرتبطة به، ولكنه جعل من قصيدته نموذجاً مشاكلاً للنموذج السابق في التراكيب، والإيقاع، والوزن، والروّي، مما جعل (التناصّ) فيها متحقّقاً على مستويين: الشكل، والمعنى.

ويذكر المناصرة شواهد أندلسية أخرى، فيشير إلى مكان يتردد إليه، يكرع فيه كؤوس الخمر، في سعيٍ منه للتخلّص من الحزن، فيسمى هذا المكان "مقهى الأندلس" ويسمّي نديمه الذي يقرع كأسه بكأسه طارق بن زياد...

لوركا الأندلسي

ولا يقتصر الأمر على هؤلاء الشعراء، ومن يطّلع على شعر محمد القيسي يجد الكثير من القصائد التي استدعى فيها بعض الرموز الأندلسية. فغرناطة – مثلاً- تمثّل بالنسبة لهذا الشاعر الهدف الذي يسعى نحوه، والأمل الذي يرجوه، وهي المرأة التي يحبّ، والمنفى الذي تأوي إليه عصافير قلبه الجريح، وهي أيضاً الأم التي يبثّ لها الشاعر همومه، فتبكي لبكائه، وترقّ لشكاته:

غرناطةُ

آهٍ يا غرناطة
يا نهراً يُخْفي عنْ عيْنِ الأعداء (عياطة)
القلبُ تجزّأ يا غرناطة
الصّدر براهُ الهمُّ طويلاً
والجسد هنا يذبل آهُ
والشباك يئنّ، وتشتجر الغابة
أغصاناً، ورياحاً، وكآبة
وامرأتي تبكي،
آهٍ.. يا غرناطة[23].

ويكشف القيسي في غير قصيدة عن البُعد الدلاليّ لغرناطة الرّمز في شعره، فهي يافا، إربد، ومكّة، وهي تاريخٌ من الغزو، والغزو المضاد، والبكاء والشكوى، وهي رجع الأغنية الشعبية: "يا مال الشام أضاعوني"[24] وهي التعبير عن "غربة" العربي في فلسطين "كالنخلة في الأندلس الغارب"[25].

وإذا كانت (غرناطة) قد رمزت عند القيسي- لذلك الفردوس المفقود، الضائع، فإنّ قرطبة ترمزُ للقوّة التي يبحث عنها العربي بحثاً مضنياً، دون أن يجدها:

إلى أينَ يا سيّدي "القُرطُبي"
إلى أين موكبكَ العربي
وَصلْنا إليك، فهيّيء لنا من لدُنك الحروب
ويا سيّدي
عاجلتْك الرّماحُ،
وعالجْتها
جلّلَتْك الجراح،
وبارَكْتها
صِحْتَ في النادبات، استقَمْتَ
فمالتَّ عليكَ الخطوب[26].

وقد يكتسي- رمز (غرناطة) في شعره بُعداً جمالياً عندما يشخّص من المدينة الأندلسية امرأة يخاطبُها خِطابَ عاشِقٍ وَلهان، فيبُثها أشواقه، وحبّه، وتبثه ما لديها من صبابة، وحنان. وتزحف إلى القصيدة كلمات مثل: الوحشة، والرعشة، والزينة، وإكليل

العشب، والعرار الذي يجيش في نفْس الشاعر رائحةً تصله "بنَجْد" و"الناقة"، و"الأغاني". فكأنه بهذا التداخل، الذي يتشكل من رموز ملتفة بعضها على بعض، متشابكة، كالنسيج المعقّد، المركّب، يربط الحاضر بالماضي، ويصل الزّمان بالمكان، مثلما يصل الشاعر الفلسطيني بالشاعر الإسباني لوركا:

مساءُ الخير يا "غرناطة" الحزنِ
ويا "غرناطة" الوحشة
ويا "غرناطة" الرعشة
مساءُ الخير،
ما هذا الرّخام، المَوْجُ، فالزينة[27].

وهو في قصيدة أخرى يصرّح بأعلى صوته أن (غرناطة) في قصائده رمز لبلاده، لفلسطين، وأنه يطوف البلاد باحثاً عنها، ورسولاً منها وإليها، بعْدَ أن أصبح هو جزءاً منها، وهي جزءٌ منه:

وطوَّفتُ
رَسولاً مُوفداً،
منْ ليْل غرناطة،
طوّفْتُ
إلى الطلاّب في العالمِ
ناديتُ: أُخْرُجي "غِرْناطة" الآنَ إليّ[28]!!.

ويبدو أن تعلّق الشاعر القيسي- (بغرناطة) المدينة، والرمز، تعلّقٌ يذكرنا كثيراً بقصائد لوركا التي تعزف على الوتر نفسه؛ وتصدر اللحن الشجيّ ذاته، فهو يخاطب لوركا قائلاً له:

أعطني شعْرك يا لوركا لهذا العرسِ
فالحزن شجيّ،
وَلنَمِلْ نحو انعطاف الشارع الآخر،
حتى يعْبر الحراسُ،
هل نشْربُ كاسينِ من البيرة،
في صحّة هذا السوْسن المطعون،
هل نمضي إلى كليّة الآداب

في هذا النشيد الانتحاري
ونهوي نجمتين![29].

وهو في قصيدة أخرى يطلب من شاعر إسبانيا الذي ارتبط اسمه بغرناطة مولداً، ومماتاً، وشجناً أن يُلْهمه الحزن، والشعر، فمن ليل أغانيه يستمد (الكمان) الذي تعزف أوتارُه أعذب الأنغام، وأرقّ الأوزان، والألحان:

فأَعِرْني
من دُجى (غرناطة) السّاجي
ومِنْ ليل أغانيك اليتيمات (كماناً)
لأغنّي لمناديل مساءٍ
كستنائيٍّ على الباب
يناديني تعالْ[30].

وممّا يُؤكّد هذا التفاعل، والتواصُل، بين شعْر القيْسي، وشعر لوركا (1898-1936) صاحب النزعات الأندلسية الكثيرة في شعره ما نجده في شهادة للشاعر يقول فيها: لوركا أحد آبائي الشعريين، ومنذ عام 1964 وأنا مفتون بفضاء الموت في شعره، وفي مسرحيّاته،[31] ومن المؤكّد أن القيسي- اطلع على أعمال لوركا، ولاسيما ترجمة عدنان بغجاتي لمختارات من شعره[32] وترجمة سعدي يوسف لبعض قصائده[33]. ولعل تعبير "لوركا" في إحدى قصائده، وهو يخاطب قرطبة قائلاً: "تعالَيْ إلى قرطبة يا جميلة"[34] أو وصفه لقرطبة البعيدة، النائية، الوحيدة، وأن الموت يترصَّدُهُ قبل أنْ يصلها:

أواه ما أطول الطرق
أواه يا ممرتي الشجاعة
أواه الموت يترصدني
قبل أن أبلغ قرطبة
قرطبة
نائية ووحيدة[35].

أقول: لعل هذه التعبيرات هي بعْضُ الصور المتكررة في شعر القيسي-، وشعر محمود درويش.

إشارات مبكّرة

وأوّل تواصل بين شعر محمود درويش وشعر لوركا نجده في مجموعته الشعرية الثانية

"أوراق الزيتون" 1964. وليس مصادفة أن تكون هذه السنة هي السنة ذاتها التي عرف فيها القيسي شعر لوركا للمرة الأولى، فقرأه، وازداد به لصوقاً مع الزمن، فتجلى أثره الجمالي، والأسلوبي، وحتى الفكري، والثقافي، في نماذج كثيرة من شعره. أما محمود درويش فقد استعار من (لوركا) صورة (عرس الدم) ولكه بدلاً من "العُرس" اختار "الزّهور" فسمّى إحدى قصائده في ديوانه آخر الليل "أزهار الدم" واستهل قصيدته لوركا (1964) بعبارة:

عَفْوَ زهر الدم يا لوركا، وشمسي في يديك
وصليبٍ يرتدي نار قصيدة
أحمل الفرسان في الليل يحجّون إليك
بشهيد، وشهيدة[36].

ويقتبس درويش من رموز لوركا التي لا تخلو من التأثير الأندلسي- رمز "الشاعر"، و"الزيتون"، و"الجيتار"، و"الحسناء"، و"الأقمار" واسم (إسبانيا) و"العيون السود" و"الغجر". وهذه المفردات تتكرر في قصائد "لوركا" التي تشير في الغالب إلى معاناته، وشعوره القاسي بالوحدة، والحزن، وربما كان تأثُّر درويش بشعر "لوركا" هو الجسر- الذي جاءت عبره الرموز الأندلسية لتظهر في شعره، وظهرت هذه الرموز على استحياء أولاً لم تلبث أن تعاظمت بَعْد الخروج من بيروت عام (1982). ويمثل أول ديوان، من دواوينه الصادرة بعد هذا الخروج، أكثرها اعتماداً على الرموز الإسبانية، والأندلسية. وتلفت النظر في هذا الشأن قصيدته "أقبية، أندلسية، صحراء"[37].

وقبل أن نمضي في الحديث عن رموزه الأندلسية في هذه القصيدة نودُّ أن نشير بإيجاز إلى مقدمات هذه القصيدة، وظهورها في مطولته الموسومة "بمديح الظل العالي"[38] 1983. ففي هذه القصيدة التي يعبر فيها تعبيراً قوياً عن تجربة الخروج من بيروت، والانطلاق عبر البحر المتوسط في سفائن تحمله هو ورفاقه إلى المنفى الجديد في تونس، تذكر الشاعر مأساة الأندلس، والخروج منها عبر البحر في سفن مأجورة أقلّت فلولهم المهزومة الكبيرة نحو منفاها في أرض العدْوة، وكان البوغاز – مضيق جبل طارق- هو المعبر الوحيد الذي ترددت في فضائه صرخات المهجّرين. وهو بتذكره الأندلس، في هذا الموقف، لا يسترجع ما لها في النفس من ارتباطات جمالية، وإنما تذكرها وهي تعاني التمزق، وشبّه الوضع العربي الآن بوضع الأندلس عندما كانت تعاني من التفكك والإنكسار:

كنّا هناك ومن هنا ستهاجر العربُ
لعقيدة أخرى، وتغتربُ
قصبٌ هياكلنا،
وعروشُنا قَصَبُ
في كل مئذنةٍ حاوٍ، ومغتصبُ
يدْعو لأندلسٍ
إنْ حوصرت حلبُ[39].

ولا يكتفي الشاعر درويش بتكرير هذه المشابهة بين وضع الأندلس، في الماضي، ووضع العرب اليوم، ولكنه يعمد في القصيدة ذاتها إلى ترجيع ذكرى الأندلس بما تمثله من روابط تراثية وجمالية، ومن حنين إلى فردوس رائعٍ مفقود، قريب في المكان، ولكنه بعيد عن الإمكان. وهو في هذا مثل فلسطين للشاعر قريبة الموقع، ولكنها تزدادُ بُعداً كلما حاول الاقتراب:

وطني حقيبة
من جلد أحبابي
وأندلس القريبة
وطني على كتفي
بقايا الأرْضِ
في جسد العروبة[40].

فالمزج بين الأندلس، والوطن، والحقيبة، والسّفر، والأرض، أضفى على هذا الرمز بُعداً ثنائياً. فهي أندلس الممكن، وهي في الوقت نفسه، أندلس المستحيل: فكيف يمكن الوصول إلى الأندلس وقد استحالت إلى حقيبة من جلد الأحباب!.

بين قرطبةَ والأندلس

هذه الإشارة السريعة في "مديح الظل العالي" تبدو كما لو أنها الشرارة التي أضاءت تجربة الشاعر في ديوانه التالي "حصار لمدائح البحر" ففي أكثر قصائده يذكر الأندلس، واحدى القصائد تكاد تكون مقصورة على هذا المعنى، وأعني بها قصيدة " أقبية، أندلسية، صحراء "[41]. التي تقوم على مثلثٍ من رموز متضافرة المعاني، فالأقبية: رمز بها الشاعر للمكان المرفوض، المكان الذي ينوي (المتكلم) في القصيدة الرحيل عنه، بحثاً عن

مكان آخر يمثل بالنسبة إليه المكان المشتهى، والغاية من السفر. والصحراء تمثل الماضي، القديم، بكل ما فيه، وهنا لابد من التذكير بأن الشاعر أقام نصّه الشعري هذا على استدعاء خفيّ لشاعر عربي قديم هو امرؤ القيس الكندي[42]. فقد أشار في أوّل القصيدة، في خطاب المتكلّم لصاحبه إلى بكاء امرئ القيس، ورحيله:

فلا تبْك يا صاحبي حائطاً يتهاوى
وصدِّقْ رحيلي القصيرِ إلى قرطبة[43].

ويضيف –إلى ذلك- إشارةً أخرى تساند هذا التأويل، وتؤيّده، ونعني بذلك الإشارة إلى الهدف من رحلة امرئ القيس الكندي، واللحاق بقيصر الروم، ليعينه على استعادة ملكه الضائع الذي جرّده منه بنو (أسد) في صحراء (نجد).

ويلتفُّ حولي الطّريق
كمشنقة من ندى
وأوقن –يا صاحبي- أننا لاحقان بقيصر[44].

فهذا المقطع يستدعي به الشاعر قول امرئ القيس:

بكى صاحبي لما رأى الدربدونه
وأيقــن أنا لاحقــان بقيــصرا
فقلت له: لا تُبْكِ عيْنَكَ، إنّـما نحاولُ مُلْكاً أوْ نموتَ فنُعْذَرا[45]

وهذا الربط بين تجربة الشاعر، وتجربة امرئ القيس، بعد الرحيل من بيروت يرجّح أن الصحراء في القصيدة ترمز إلى ذلك الماضي الضائع. وحلول الأقبية، والزنازين، محلّ تلك الصحراء يجعل من "الأندلس" التي اختار لها الشاعر موقعاً وسطاً بين الأقبية، والصحراء، تعبيراً عن البديل المنتظر، والوطن المشتهى، لو كان بالإمكان الوصول إليه، وبلوغه. ذلك أن الشاعر مزج بين رمز "الأندلس" والمعنى المستفاد من ذكر أمكنة أخرى كالهند، والجليل، وسَمَرْقنْد، وهي تتراءى في أحلام المتكلم، ورؤاه، تداعب الخيال، وتستحيل إلى ذكرى: فقرطبة ذكرى، والشام ذكرى، ودرب الحرير ذكرى، وسَمَرْقنْد ذكرى، وهو يتذكر ذلك مثلما يتذكر امرأة:

أنا ألفُ عام من اللحظة العربية،
أبني على الرمْل ما تحمِلُ الريحُ
من غزواتِ،

ومن شهواتٍ،
وعطْر من الهندِ،
أذكر درْب الحرير إلى الشام
أذكر مدْرسة في ضواحي سمرقنْد
وامرأة تقطف التمر من كلماتي
وتسقطُ في النّهر،
هل يقتلون الخيول[46] ؟

وهذا البوْح تعبير بالمفارقة من ضيق (المتكلم) من الصحراء، وضيقه بالزمن الماضي، وضيقه بالأشياء التي تتكسّر في داخله هزائم متوالية، وانكسارات، ولا يساعده رحيله مع ذلك على الوصول، وتحقيق شيء مما يريده:

- لماذا تريد الرّحيل إلى قرطبة!
- لأنّيَ لا أعْرِفُ الدّرب
صحراء. صحراء
غنّ التشابه بين السؤال وبين السؤال الذي سيليه
لعلّ انهياراً سيحمي انهياري من الانهيار الأخير[47].

ولهذا تنعطف القصيدة باتجاه آخر. ويعلن الشاعر إفلاس المرحلة عندما يقرر (المتكلم) في القصيدة توقفه عن السفر، وتراجعه عن الهدف الذي يسعى من أجله وهو استعادة (الأندلس):

أيتها الشرطة العسكرية
لا أستطيعُ الذّهابَ إلى قرْطبة[48].

واختيار الحمام – في القصيدة- رمزاً لما يتشوّق له الشاعر (من خلل المتكلم) من انطلاق، وتحرّر من الأقبية، والقيود، والسجون، والصحراء، يرتبط في نهاية القصيدة بذكر القمح، والسّنابل، ومواصلة النشيد، وهذا يعبّر بالمفارقة أيضاً عن أن المتكلم لم يفقد الأمل باستعادة أندلسه المفقود تماماً، فما يزال أندلس المستحيل... أندلس الممكن.

واللاّفت أن هذا الرّمز – أعني التعبير عن الرغبة في استعادة وطنه ملتبساً بوهم الأندلس يتكرّر في شعره كثيراً مثلما يتكرر ذكره (للغجر) وهي كلمة سبق أن ظهرت في إحدى قصائد "أوراق الزيتون" 1964[49].

وفي القسم الأخير من القصيدة (أقبية، أندلسية، صحراء)[50].

ترد صورة "الغجر الذاهبين إلى الأندلس" متّحدة بفكرة السقوط، والإحباط، والتمزق،

مزّق شرايين قلبي القديم
بأغنية الغجر الذاهبين إلى الأندلس
وغنّ افتراقي عن الرّمل، والشعراء القدامى
وعنْ شجرَ لم يكن امرأة[51].

ومن الغريب، اللافت للنظر، ظهور هذه الصورة، مجدداً، في ديوان "أحد عشر كوكباً "[52] الذي ظهر بعد عشر سنوات من كتابته لقصيدة "أقبية، أندلسية، صحراء". وقد جاءت في سياق دلالي مشابه – تقريباً – للسياق الذي وردت عليه في هذه القصيدة.

ويتكرر توظيف الشاعر درويش اسم (قرطبة) المدينة الأندلسية في معظم قصائد ديوانه "حصار لمدائح البحر، 1984"، دون أن يضيف تغييراً على الدلالة الرمزية لهذا الاسم. ففي قصيدة يرثي فيها "ماجد أبو شرار" شبه رحلته، وجولاته في العالم، بجولة المسافر غرباً إلى قرطبة، ولكنه يقضي نحبه، ويلقى حتفه قبل أن يصل، ولعله في هذا يشير إلى رحلة عبد الرحمن الداخل "صقر قريش" التي أومأ إليها خالد أبو خالد في قصيدة ذكرناها في مستهل هذا الفصل من فصول الكتاب:

صديقي، أخي، يا حبيبي الأخيرا
أما كان مِنْ حقّنا أنْ نسيرا
على شارعٍ من تراب تفرَّعَ مِنْ موجةٍ متعبة
وسافر شرقاً إلى الهند،
سافر غرباً إلى (قُرطبة)[53].

ويبدو أنّ لفظ (قرطبة) يختلف في الدلالة عن لفظ (أندلس) فكلما ذُكر "الأندلس"، نجده يقترن بالشام، أو المرأة، أو الغجر، أو الموسيقى، لكن ذكره لقرطبة وحدها يقترن بالسعي للوصول إلى هدفٍ ما، إلى مكان ما، هو المشتهى دائماً، وهو المطلوب، وقد ينبع ذلك من أنّ (قرطبة) كانت عاصمة الخلافة، وتمثل القوة في هذا السياق:

بيروت شكل الروح في المرآة
وصْفُ المرأة الأولى، ورائحة الغمام
بيروت من تعبٍ، ومن ذهبٍ، وأندلس وشام[54]

ويقترن ذكر "الأندلس" هنا بالذهب، والفضة، والزبد، والأرض، وريش الحمام، والسّنبلة، والنجمة، والحبيبة. وهذا السياق يلقي الضوء على اختلاف المدلول الرمزي لكلّ من (قرطبة) و(الأندلس) حتى هذه المرحلة من شعره. ولهذا فإنّ الشاعر يخاطب بيروت في القصيدة نفسها سائلاً عن الدرب إلى قرطبة لا عن الطريق إلى الأندلس:

بيروت، من أينَ الطريقُ إلى نوافذ (قرطبة)
أنا لا أهاجر مرتين،
ولا أحبُّك مرتين،
ولا أرى في البحر غير البحر
لكنّي أحوّم حول أحلامي
وأدعو الأرض جمْجُمَة لروحي المتعبة
وأريدُ أنْ أمشي لأمشي
ثم أسْقط في الطريق...
إلى نوافذ (قرطبة)[55].

وهذا الجزءُ من قصيدة "بيروت" يوضّح أنَّ (قرطبة) ترمز في شعره إلى المكان الذي يعادل فلسطين، وطناً، وهدفاً، وذكرى. وهو هنا يشير إلى الطريق بما ترمز إليه في شعره من كفاح طويل، تتخلله الهزائم، والانكسارات، والانتقال من نفي إلى نفي، ويشير أيضاً إلى الحب الواحد الذي لا يتكرر مرّتين، ويسمّيها أحلامه، ويسمّي سفره باتجاهها تحليقاً حول الأحلام، ولا يمانع في أن يظلّ يمشي-، ويمشي-، يسقط ثم ينهض ثانية ليمشي- نحو (قرطبة) ونوافذها. ولا ريب في أن استخدام الشاعر لكلمة (النوافذ) استخدامٌ ذو دلالات بعيدة، لما تشير إليه من انفتاح، واستشرافٍ، وخروج من الحصار والقبو.

وهذه النوافذ هي ذاتها التي يخاطبها الشاعر في قصيدة أخرى بعنوان (تأملات سريعة في مدينة قديمة) فهي شبابيك تشكل خرقاً في الفضاء الكحلي لبحر اعتاد أن يكون ممراً للسفن المهاجرة. وهذه الشبابيك يقترن ذكرها اقتراناً عجيباً بذكر (إسبانيا) هذه المرة، وليس (الأندلس) أو (قرطبة) فكأنّ الشاعر يريد أن يقيم علاقة تضاد مع ما هو مستقر في نفوسنا من تسمية (للأندلس)، هرباً من هذه الذكرى إلى الواقع بكل ما فيه من قسوة:

أيها البحْرُ الذي أبحر
من صورَ إلى إسبانيا فوق السفن

أيها البحر الذي يسقط منا كالمدنْ
ألفُ شبّاكٍ على تابوتك الكُحْلي مفتوحٌ
ولا أبصرُ فيها شاعراً، تسندهُ الفكرة،
أو ترفعه المرأة، يا بحر البدايات
إلى أينَ تعود؟
أيها البَحْرُ المُحاصر
بين إسبانيا وصور
ها هي الأرضُ تدور[56].

فالإشارة إلى (إسبانية) من حيث البعد الرمزي مختلفة اختلافاً واضحاً عن الإشارة إلى "قرطبة"، فحيثما تذكر (قرطبة) يكون الأمل والإيحاء بعودة الطريد من المنفى ووصول المسافر إلى مبتغاه:

إذا كان لي أن أعيد البداية
اخترتُ ما اخترتُ
وَرْدَ السياج
أسافرُ ثانيةً في الدّروب التي
قد تؤدّي، وقد لا تؤدّي
إلى قرْطبَة[57].

التحوُّل الدلاليّ

ويتضح تماماً أنَّ(الأندلس) في شعر درويش تومئ إلى إيحاءات مختلفة عن (قرطبة) فهي أقرب ما تكون إلى استعادة لرمز جمالي، رمز فيه الحب، وفيه الدفء، وفيه الماضي بحلوه لا بمرّه، عكس ما يمكن أن توحي به كلمة (قرطبة) التي تعني الوطن الضائع، الذي يسعى (المتكلم) للوصول إليه فلا يستطيع، ففي قصيدة (يطير الحمام) التي تعيدنا إلى أجواء "أقبية، أندلسية، صحراء" نجد الأندلس مضافاً، والحب هو المضاف إليه، ونجد الأندلس يذكر في سياق الأشواق، والحبّ، والقمر:

رأيت على الجسر أندلس الحب، والحاسّة السادسة
على دمعةٍ بائسة
أعادت له قلبه
وقالتْ: يكلّفني الحبُّ مالا أحبُّ

يكلّفني حبّه...
ونام القمرْ
على خاتم ينكسر
وطار الحمام[58].

ولا جدال في أن "الأندلس" عند محمود درويش يُتناول في مستوى "الدمعة والرقصة، أو العناق الطويل مع امرأة، وهي ملكية إنسانية، ملكية جمالية فنية، أما القدس –أو فلسطين- فهي ملكية جمالية، وروحية، وحقوقية"[59]. أي أن التناظر بين "الأندلس" و"فلسطين" ليس تناظراً على المستويات كلها، لأن الأندلس رمزٌ مستقر في ذاكرة الشاعر في حين أن "فلسطين" رمز لصراع لا استقرار له في الذاكرة، ومن أجل ذلك تتكرر معارضة الأندلس دائماً بالقبو، والمكان المرفوض.

النهايات بدايات سؤالٍ
عن صواب الأغنية
تصدق الصحراء فينا عندما يكذب عصفور علينا
وتصير الأقبية
لقباً للأندلس[60].

فهذه عودة بنا إلى ما سبق، عندما عبّرت (الأندلس) عن نقيض مشروع للصحراء بكل ما تمثله، والأقبية بما تمثله من زنازين، وسجون، ومنفى.

والقارئ يلاحظ أنَّ ما بين "مديح الظل العالي" (1983)، و"حصار لمدائح البحر" (1984) وديوان "هي أغنية.. هي أغنية"(1986) خيط متصل ينتظم رموز الشاعر الأندلسية، والإسبانية، في نسق دلالي واضح. فقرطبة ترمز للوطن، الفردوس الضائع الذي يحاول الشاعر أن يصل إليه فلا يستطيع. والأندلس ترمز إلى ذلك الوطن المستقر في ذاكرة الشاعر متحداً ببعض الإشارات الجمالية من دمعة، أو رقصة، أو حب، أو جسر، أو امرأة. وهذا كله يسبق ظهور ديوانه (أرى ما أريد) (1990) الذي بدأ فيه موتيف (Motif) الأندلس يتغير في دلالته تغيراً واضحاً، محتوياً دلالة الموتيف السّابق (قرطبة). فقد شرع ظهورُ اسم الأندلس في قصائده يومئ إلى الوطن الضائع فقط، دون أن تصاحبه تلك الإشارات الجمالية التي أشرنا إليها في السابق، يقول في "أرى ما أريد":

أرى ما أُريدُ من البَحْرِ
إنّي أرى

هبوبَ النوارس عَنْدَ الغُروبِ
فأغْمِضُ عينيَّ،
هذا الضياع يُؤدّي إلى أنْدَلس
وهذا الشراع صَلاة الحَمَام عِليّ[61].

فرحلة المسافر هنا في البحر يتقاسمها أمران: الرؤية، ونقيضها الغموض، فالرحلة ضياع تؤدي إلى (الأندلس) والإشارة في قوله "وهذا الشراع صلاة الحمام علي"، تفسير بالصورة الشعرية –لما عناه الشاعر بالضياع، وهو الموت "دون الوصول؛ ففي "صلاة الحمام" على المتكلم تعبير عن سقوطه قبل تحقيق الهدف من الرحيل، أي أن هاجس (الأندلس) في هذه القصيدة يعبّر عن الضياع، والفقدان الذي لا يرجى بعده هدف.

ويزيد هذا التأويل وضوحاً أنه في قصيدة "مأساة النرجس ملهاة الفضة" [62] يقارب الشاعر أن يعلن نفض يديه من "الأندلس"، فهو في إشارة إلى شعب فلسطين يذكر أنهم شابهوا كل الأساطير في كفاحهم، ونضالهم المستمر، وأنهم في كل حرب يفقدون الكثير من الفرسان، ولكنهم كالنهر الذي لا يملّ اتجاهه أبداً، ثم يختم الإشارة بالقول: إن جيتاراتهم فرس، وأندلسٌ، على قدميه:

من كلّ شعْب ألّفوا أسطورة
كي يشبهوا أبطالها،
في كل حربٍ مات منهم فارسٌ
لكنّ للأنهار وجهتُها
وليس الأمسُ أمس ليسكنوا
أعلى قليلاً من مصبّ النهر
جيتاراتهم
فرسٌ، وأندلسٌ، على قدمي[63]

ويبدو أنَّ هذه الإشارة المعبرة عن الشعور بالإحباط الذي هيمن على الشاعر هي الحلقة التي تصلنا بديوانه التالي "أحد عشر كوكباً " (1992) ففي هذا الديوان تعزّز الإحساس بأن الأندلس أصبحت لدى الشاعر ترمز إلى الوطن الضائع، الوطن الذي "قد يعود" وقد لا يعود[64]. ولما لهذا الديوان من أهمية في موضوعنا هذا سنفرد له مساحة أكبر نكتنه فيها فضاء الأندلس، تعبيراً، ومعنىً.

الكائنُ والمُمْكن

يفاجئنا الشاعر –في البداية- باختيار شخصية المتكلم في القصيدة وهي شخصية معروفة تاريخياً، تتمتع بوجود حقيقي، ولها مذكرات، ووقائع مسرودة في الكتب، وثمة علامات تشير إلى ما لهذا النموذج التاريخي، من رسوم، ووثائق، وسيوف مرصّعة، محفوظة في المتاحف. وبعبارة قصيرة، فإن الشاعر درويش لم يلجأ إلى ما لجأ إليه الشعراء الآخرون من تمويه فيما يتصل بالنموذج البشري، الذي أفضى من خلاله بتعابيره، ورموزه:

خمسمائة عام مضى وانقضى،
والقطيعة لم تكتملْ
بيننا ههنا والرسائل لم تنقطع بيننا والحروب،
لم تغّير حدائق غرناطتي
غيرُ درعي القديمة
سرج حصاني المذهّب، لم يبق مني
غير مخطوطةٍ لابن رشد، وطوْق الحمامة، والترجمات[65].

فليس ذكر الحدائق، والّدرع القديمة، والحصان الذهبي، إلا دلائل سيميائية على وجود شخص (أبي عبد الله الصغير) داخل النصّ. وعندما يقترب الشاعر من نموذجه الإنساني هذا، ويصوغ رؤاه بالكلام عن المرحلة يمزجُ بين المتكلم (أبي عبد الله الصغير) وصوت الشاعر، فيبرز الخلط بين الأندلس، وفلسطين، وإسبانيا الحاضرة.

سأخرج بعد قليلْ
من تجاعيد وقتي، غريباً عن الشام، والأندلس.
هذه الأرض ليست سمائي
ولكن هذا المساء مسائي
والمفاتيح لي، والمآذن لي، والمصابيح لي،
وأنا... آدم الجنتين
فقدتهما مرتين[66].

ويقتربُ محمود درويش من هذا النموذج اقتراباً أكبر، فيجعل خشخشة المفاتيح تجسيداً إشارياً للسقوط ، والاندحار الأخير، أما المعاهدة، والتفاوض والصلح، وقشتالة، والمكان الذي سُمّي زفرة العربي الأخيرة[67]" فعلاماتٌ دالة على ملامح القناع الذي استخدمه الشاعر، لتجسيد النموذج تجسيداً لا يدَعُ أيَّ مجال للتأويل:

مثلما قلت للأصدقاء القدامى
ولا حبّ يشفع لي،
قبلت معاهدة الصّلح، لم يبقَ لي حاضرٌ
كي أمرَّ غداً قرب أمسي،
سترفع قشتالة تاجها فوق مئذنة الله
أسمع خشخشةً للمفاتيح، في بابِ
تاريخنا الذهبي
وداعاً لتاريخنا
هل أنا
من سيُغلق باب السماء الأخير
"أنا زفرة العربي الأخيرة"[68].

ونحن لا نحتاج إلى علامات أوضح من هذه تؤكد علاقة الاندماج بين النموذج " أبي عبد الله الصغير" والمتكلم، واختيار الشاعر هذا النموذج، وربط كلامه، أو بوحه الذاتي، بمصير فلسطين، وما يخالطه من إشارات إلى النص القرآني المتصل بحكاية يوسف، وإخوته الأحد عشر: وما فيها من الإحساس بظلم الإخوة، والضيّاع، وتلاشي الآمال باستعادة أندلس المُمْكن، يؤكد ما نذهب إليه:

وأهلي
كلما شيَّدوا قلعة هدموها
كيْ يرفعوا فوقها
خيمة للحنين إلى أول النخل،
أهلي يخونون أهلي[69].

وتمازج الشاعر بآخر ملوك الأندلس يتراءى في مواقف عديدة؛ ولكنه أيضاً ينفصل عنه، ويدينه، ويهاجمه؛ فالسلامُ الذي تمثله معاهدة الصلح بين قشتالة وغرناطة في نظره سلامٌ لا يترك الفلسطينيين إلا حفنة من غبار، وإطالة التفاوض لن تجيء بأيّ نتيجة:

إن هذا السلام سيتركنا حفنة من غبار
فلماذا تطيل التفاوضَ يا مَلِكَ الاحْتضار[70]

وكأنّه بهذا يجعل من ضياع الأندلس صورةً من ضياع فلسطين، الذي عبّرت عنه اتفاقات (أوسلو). ففي المقطع السادس من القصيدة "أحد عشر كوكباً على المشهد

الأندلسي" يشير المتكلم في النص – وهو هنا الشاعر دون شك- إلى وقوفه في صف الرافضين للصّلح، غير أنَّ منطق القصيدة يقول شيئاً غير ذلك:

ولا حبّ يشفع لي
مذْ قبلتُ مُعاهَدَة الصُّلح[71]

فهذا دليلٌ على أنَّ المتكلم، وإنْ كان يرفض الصلح، معه أيضاً، فهو القناع- أبو عبد الله الصغير- وهو نقيضُه تمامًا. وهذا قد يفسّر إلحاح الشاعر المتكرّر في القصيدة على عبارة للحقيقة وجهان، والثلجُ أسود" والرمزُ في ذلك واضح، وهو أن الذي يقف ضد الصّلح، لا يُحاول ردّه[72].

أما نهاية القصيدة التي تعزف على كمنجة لحن الغجر الذاهبين إلى الأندلس والعرب النازحين عنها فتذكرنا بالإشارة التي وردت في قصيدته (مديح الظل العالي) في سياق الشعور بالإحباط، والحزن، واليأس من استعادة الأندلس، وهي هنا أيضاً تعبّر عن هذا الإحساس، وتبكي وطناً "قد يعود"، و " قد لا يعود". وهذا تأكيدٌ ثانٍ لدلالة صورة شعرية قديمة ظهرت في إحدى قصائده (1983) وتوكيد ثالث للمدلول الرمزي لصورة أخرى سبق أن ظهرت في "أقبية، أندلسية، صحراء:

إذا كان لي أن أعيد البداية
اختار ما اخترتُ
ورْدَ السياج
أسافر ثانية في الدروب التي قد تؤدي
وقد لا تؤدي إلى قرطبة[73].

خلاصة القول أنّ رمز (الأندلس) بكلّ تفرعاته التي تضم إلى هذه التسمية نماذج إنسانية، كصقر قريش، وموسى بن أبي غسان، وأبي عبد الله الصغير، وأسماء مدن عدة مثل طليْطلة، وغرناطة، وقرطبة، وإشبيلية. وما يتصل بذلك من رموز جديدة "لوركا" و "كولمبوس" فضلاً عن رثاء المدن، والصلح، وزفرة العربي الأخيرة، والدّرع القديمة، والبحر، والموشح، والغجر، والجيتارة، وخشخشة المفاتيح، كلُّ ذلك مما استحضره الشاعر العربي الحديث عامة، والفلسطيني خاصة، وتواصل معه ووظفه في التعبير عن مدلولاتٍ جديدة، تتناسب مع واقعه الحيّ، وزمنه المعاصر، وقد وجدنا شعراء فلسطين يلحون إلحاحاً شديداً على هذه الرموز، واستعمالها، وتطوير دلالاتها، ومراميها. ويتجلى الاختلاف واضحاً بين ما رمزت إليه "الأندلس" في شعر محمود درويش المبكر، وما

رمزت إليه في شعره المتأخر. فجاءت قصيدته المطولة "أحد عشر كوكباً على المشهد الأندلسي" أشبه بمرثية مركّبة تتجاوز جلَّ ما قيل في رثاء الأندلس، ففيها يسوق الشاعر حواسه المتأججة بالرغبة في استقبال الموت ومقاومته،[74] أو استقبال السقوط ومخاتلته: أو قبول الصلح، ورفضه، فهو لا يرى فيه إلا "قفزة في الظلام"، أو "حفنة من غبار"، أو رحيلاً إلى لا شيء.

■ الهوامش:

1. فتح العرب الأندلس بقيادة طارق بن زياد وموسى بن نصير سنة 92هـ وخرجوا منها سنة 897هـ: 1492.

2. انظر في هذا الصدد ما كتبه محمد عبد الله الجعيدي في : حضور الأندلس في الشعر الفلسطيني الحديث، بحث مقدم إلى المؤتمر الدولي حول الأدب الفلسطيني بين المنفى والاحتلال، جامعة بيرزيت، رام الله، من 17-19 مايو (أيار) 1997. وانظر اعتدال عثمان: جماليات المكان/ الأندلس في الشعر العربي الحديث، جزء من كتاب "الشعر والتراث" بغداد، 1986، وانظر، صلاح فضل، أشكال التخييل الشركة العالمية للنشر، القاهرة، وبيروت، ط1، 1996، ص188.

3. ينظر في ذلك: علي الرّاعي، المسرح العربي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1985.

4. ترجم الكتاب إلى اللغة العربية وطبع، ترجمة إبراهيم الإبياري، دار المعارف، القاهرة، 1955.

5. طارق علي، في ظلال الرمان، رواية أندلسية، ترجمة إبراهيم السعافين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994.

6. أنطونيو غالا، المخطوط القرمزي، ترجمها عن الإسبانية رفعت عطفة، دار بترا للنشر والتوزيع، دون مكان، 1996.

7. رضوى عاشور، غرناطة (رواية) دار الهلال، مصر، ط1، 1993، انظر ما كتبناه عن هذه الرواية في مجلّة "عمان"، ع10، يوليو (تموز)، 1994، ص ص25-29.

8. المرجع السابق، ص28-29.

9. أحمد شوقي، الشوقيات، دار الكتاب العربي، بيروت، بلا تاريخ، المجلد الأول، ج2، ص171و 104 و44.

10. وهي القصيدة التي استهلّها بقوله:

يا نائح الطلـــــح أشـــــباه عوادينـــــا

نشـجى لواديـك أم نـأسى لوادينـا

11. وهي التي استهلها بقول:

من لِنِضْوٍ يتنزّى ألماً ... برَّحَ الشَّوقُ به في الغَلَسِ

وفيها يعارض موشح ابن سهيل الأشبيلي. انظر: الشوقيات 171/2.

12. انظر صالح الأشتر، أندلسيات شوقي، بحث تطبيقي في آداب شوقي في المنفى، مطبعة جامعة دمشق، ط4، 1959.

13. عبد الوهاب البياتي، مملكة السنبلة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط الأولى، 1984، ص5.

14. أحمد عبد المعطي حجازي، مرثية للعمر الجميل، دار العودة، بيروت، ط1، 1973، ص. ص90-103.

15. سعدي يوسف، الأعمال الكاملة، دار الفارابي، بغداد، ط1، 1979، ص.ص175-180.

16. أدونيس، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، 1971، مجلد2، ص.ص25-110.

17. أدونيس، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار، دار العودة، بيروت، ط2، 1971، ص43.

18. محمد عفيفي مطر، كتاب الأرض والدم، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط1، 1982، ص. ص11-20.

19. خالد أبو خالد، وشاهراً سلاسلي أجيء، اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، دمشق، 1974، ص41.

20. عز الدين المناصرة، يا عنب الخليل، دار العودة، بيروت، ط1، 1970، ص51-52.

21. انظر نبذة العصر في أخبار بني نصر، تحقيق محمد رضوان الداية، دمشق، دار حسان، 1984، وانظر عبد الحكيم ذو النون، آفاق غرناطة، دار المعرفة، دمشق، ط1، 1988. ص52، وانظر أحمد رائف: وتذاكروا من الأندلس الإبادة، القاهرة، 1978، ص181.

22. عز الدين المناصرة، الخروج من البحر الميت، دار العودة، بيروت، ط1، 1972، ص22.

23. محمد القيسي، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1984، ص538.

24. المصدر السابق، ص204.

25. المصدر السابق، ص375.

26. المصدر السابق، ص. ص393-394.

27. المصدر السابق، ص399.

28. المصدر السابق، ص403.

29. المصدر السابق، ص408.

30. السابق ص408-409

31. عاش لوركا في الفترة ما بين 1898-1936 وهو من مواليد غرناطة وفيها لقي حتفه، انظر يومية "مهرجان جرش"، عمان، ع9، 25 يوليو (تموز) 1991، ص7، وانظر ما كتبته عن هذا الموضوع في: "القيسي من نشيد الفقدان إلى فضاء التجريب"، مجلة البيادر اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، العدد 11 و12 سنة 1993، ص118، وانظر البحث نفسه في "القصة القصيرة في الأردن وبحوث أخرى "رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، 1994، ص129.

32. لوركا، مختارات، ترجمة عدنان بغجاتي، دار المسيرة، بيروت، ط2، 1983.

33. لوركا، الأغاني، وما بعدها، ترجمة سعدي يوسف، دار ابن رشد، بيروت، ط1، 1981.

34. لوركا، مختارات، ص69.

35. المصدر السابق، ص67. وانظر ما كتبناه عن أثر لوركا في شعره وذلك في : علامات في النقد، مج 10 جـ 40 ص377

36. محمود درويش: ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت، ط1، 1994، ج1، ص66.

37. محمود درويش: حصار لمدائح البحر، الدار الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 1986، ص19.

38. صدرت مستقلة في كتاب 1983، والإحالات هنا إلى الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ط1، 1994.

39. المصدر السابق، 1/32-33.

40. المصدر السابق، 1/59.

41. انظر الهامش رقم 37 وللاستزادة انظر ما كتبته عن هذه القصيدة "اعتدال عثمان في: جماليات المكان/ الأندلس في الشعر العربي الحديث"، مرجع سبق ذكره.

42. توجب الأمانة أن نذكّر بظهور هذا الأسلوب في استدعاء الشاعر لشخصية امرئ القيس الذاهب إلى قيصر الروم في أعمال عز الدين المناصرة المبكرة، انظر: يا عنب الخليل (مرجع سبق ذكره) ص. ص30-37.

43. حصار لمدائح البحر (مرجع سابق)، ص19.

44. المصدر السابق، ص21.

45. ابن قتيبة، (276هـ) الشعر والشعراء، تحقيق دي خويا، مطبعة بريل، ليدن، 1902، ص36، وانظر ديوانه بتحقيق السندوبي، ط7، 1982، ص89.

46. حصار لمدائح البحر (مرجع سابق)، ص20.

47. المصدر السابق، ص20.

48. المصدر السابق، ص22.

49. درويش، ديوان محمود درويش، مصدر سبق ذكره، 1/68.

50. انظر ما كتبته اعتدال عثمان عن تعارض المكان بين الأقبية والأندلس، ص69-70.

51. درويش، حصار لمدائح البحر (مرجع سبق ذكره)، ص23.

52. محمود درويش، أحد عشر كوكباً ، دار الجديد للنشر والتوزيع، بيروت، ط الأولى، 1992، ص29، وانظر ما كتبه عن هذا الديوان بسام قطوس في: أبحاث اليرموك، جامعة اليرموك، مجلد 14، العدد الأول، يناير (كانون الثاني) 1996، ص55، وما بعدها، وانظر أيضاً: أحمد دحبور، مجلة البيادر، العدد المذكور في الحاشية رقم (30)، ص7-14.

53. محمود درويش، حصار لمدائح البحر، مصدر سابق، ص65.

54. المصدر السابق، ص89.

55. المصدر السابق، ص.ص93-94

56. المصدر السابق، ص188.

57. المصدر السابق، ص202.

58. المصدر السابق، ص229.

59. محمد عبد الله الجعيدي، حوار مع محمود درويش، مجلة الكويت، سبتمبر (أيلول) 1984، ص41-45. وانظر أيضاً، محمود درويش: ثلاث شهادات شفوية، مجلة الكرمل، عدد7، 1983، ص227-233 وانظر بسام قطوس، مرجع سابق، ص53.

60. محمود درويش، هي أغنية هي أغنية، دار الكلمة للنشر، بيروت، ط1، 1986، ص56.

61. محمود درويش، أرى ما أريد، دار طوبقال للنشر، ط1، 1990، ص10.

62. المصدر السابق، ص68، وانظر ما كتبه عنها حاتم الصّكر في: "مالا تؤديه الصّفة، المقتربات اللسانية والأسلوبية، والشعرية"، دار كتابات، بيروت، ط1، 1993، ص.ص107-108.

63. محمود درويش، أرى ما أريد، ص68.

64. انظر ما كتبه عن هذا الديوان تحت عنوان "الشعر والقناع"، علي جعفر العلاق في: الشعر والتلقي، دار الشروق، عمان، ط1، 1997، ص113. وانظر استخدام درويش لهذه الصورة في: حصار لمدائح البحر، ص202، وفي ورد أقل (1994)، انظر الديوان 325/2.

65. درويش، أحد عشر كوكباً، ص ص17-18.

66. المصدر السابق، ص ص13-14.

67. المصدر السابق، ص ص15-16، ويسمّي الإسبان المكان الذي توقف فيه أبو عبد الله الصغيرة ليلقي النظرة الأخيرة على غرناطة مغالباً دموعه اسم زفرات أو "تنهدات العربي الأخيرة"، El Suspiro del Moro وفيها خاطبته أمه بالبيت الشعري الذي أصبح مثلاً:

إبْك مثل النساء ملكاً مضاعاً
لم تحافظ عليه مثل الرجال

انظر= محمد عبده حتاملة، محنة مسلمي الأندلس، مطابع دار الشعب، عمان، 1977، ط1، ص62.

68. درويش، أحد عشر كوكباً، ص ص15-16.

69. المصدر السابق، ص11.

70. المصدر السابق، ص ص19-20.

والملاحظ أن الشاعر أدخل تعديلاً على هذا النص بحيث أصبح: "إن هذا الرحيل سيتركنا حفنة من غبار "بدلاً من "إن هذا السلام" انظر مجلة "البيادر" العدد المذكور في الحاشية ذات الرقم (31) ص ص19-20. وانظر إشارة أحمد دحبور في المصدر نفسه، ص11. ويبدو أن الشاعر أضاف هذا التعديل على طبعة أخرى من الديوان نشرت في دار الأسوار، بعكا (1993) ص ص17-18، وقارن بما ذكره وعادل الأسطة في ظواهر سلبية في شعر محمود درويش، الدار الوطنية، نابلس –فلسطين، ط1، 1996، ص10-11.

71. درويش، أحد عشر كوكباً، ص15.

72. علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، مصدر سابق ذكره، ص123.

73. ورد هذا المقطع في قصيدة "كلوا من رغيفي" وهي إحدى قصائد ديوانه "حصار لمدائح البحر"، 1984، انظر الطبعة الثانية (1986) ص202، ثم تكرّرت بألفاظها تقريباً في "ورد أقل"، 1986، انظر الديوان (1994)، ج2، ص325، وانظر الحاشية ذات الرقم(57) من هذا البحث.

74. أحمد دحبور، البيادر، مصدر سبق ذكره، ص12.

في البالِ أغْنيَةٌ

يا أختُ عنْ بَلدي

نامي لأحْفِرَها

وشمًا على جَسَدي

العصافير تموت في الجليل

الفصل الثاني

مَوْسيقَى النَّظْم
وَظلالُ المَعْنى

من يتصفّحْ الأعمال الشعرية الكاملة لمحمود درويش، تستحوذ على انتباهه تلك الصفة الملازمة لشعره، وهي "الغنائية" التي هي نتيجة حتمية لاعتنائه بإيقاع القصيدة، وسلاسة العبارة، وجرْس الكلمة، عناية تفوق عناية أيّ شاعر آخر.

وإذا صحّ أنّ الشعر وُجد، أساسًا، في رحاب الغناء، مثلما يُؤكد موريس بورا، في كتابه القيّم " الشعر والغناء عند الشعوب البدائية "، وجدنا التفسير الذي نبحث عنه لحرص محمود درويش اللافت على موسيقى شعره، فهو حرْصٌ بدا واضحًا في تجاربه المُبكرة، ثم نما نموًا ملحوظاً في تجاربه التالية، وظلّ ملازمًا له ولشعره، حتى قصائده الأخيرة، بما فيها قصيدته المشهورة" لاعبُ النرد".

فنحنُ نجد في موسيقى شعره ما يُعزّزُ الفكرة القائلة بأنّ الشعر غناءٌ قبل أن يكون أيَّ شيء آخر. وأنَّ روح الشعر، وجوهرَهُ، يتجليان في الغنائيّ منه، لا في الملحميّ، ولا في القصصيّ، ولا في المسْرحيّ. وأن الغنائيّ منه يكادُ، لشدّة رهافته الموسيقية، واللحنية، يكون غناءً خالصًا، ونشيدًا محْضًا، يلذُّ في الأسماع، والآذان، أكثر مما يلذ في الأبصار والأذهان. ومن يتتبّع الدواوين، يجد في عناوين بعض قصائده ما يشي بذلك. فهذه طائفة من العناوين التي تجسد هذا الانطباع، وتؤكده: " أغنية" و " أغاني الأسير" و" شهيد الأغنية" و" أغنية حبٍّ على الصليب" و" موّال" و" أغنيةٌ ساذَجَةٌ عن الصَّليب الأحمر" و " مُغنّي الدم" و" أغنياتٌ إلى الوطن" و" الأغنية والسلطان" و " أغنية إلى الرّيح الشمالية" و" أغنية حبٍّ إلى أفريقيا" و" أغنية زفاف". وإلى جانب هذه العناوين ثمّة قصائدُ تتضمَّنُ في عناوينها ما يوحي بالغناء، كالآلات الموسيقيّة، ومن ذلك: " على غلاف إسطوانة " و " المزمور الحادي والخمسون بعد المائة" و " مزامير" و "عازف الجيتار المُتجوّل" و" تقاسيم على الماء " و " موسيقى عربية " و" لحنٌ عجريّ " و" عزف منفرد " و" جملة موسيقية" و "كنْ لجيتاري وترًا أيّها الماء" و " تمارين أولى على قيثارة إسبانية" و" الكَمَنْجات" و" فانتازيا الناي " و" بكى الناي " . يُضافُ إلى ما سبق، أنه وَسَم أحد دواوينه بعنوان " هي أغنية هي أغنية " 1986واستخدم بكثرة ألفاظا موسيقيّة

مثل: لحْن، "عزفٌ منفرد "، جملة موسيقيّة، سوناتا، ونهاوند، وهو اسم مقام موسيقي معروف، لدى مَنْ يهتمّون بالموسيقى.. وسلّم الإيقاع.. وأصْواتاً كلاميّة موسيقيّة مثل: هللويا، وغيرها مما سوف يأتي ذكره في هذا الفصل الموجز من هذا الكتاب.

ويُسْتَدَلّ، من هذا كله، على قرْبِ شِعْره من الأغاني، وبما أنَّ الأغاني تحتاجُ إلى كلماتٍ لها وقعٌ خاصٌّ في الأسماع، ومذاقٌ خاصٌّ في الآذان، فقد لوحظ – تبعًا لذلك – اعتمادُه الأوزان، والإيقاعاتِ، والقوافي، التي تناسبُ الغناء، وتجعل من القصيدة، إذا أدّيتْ على الوجه المناسب، الصّحيح، من الإلقاء، أغنية، أو تقاربُ الأغنية؛ ففي قصيدته " أغنية"[1] يراعي حضور القافية، وتكريرها على مسافاتٍ متناسبةٍ تخضعُ لحسابٍ كمّيّ دقيق، ففي المطلع نجد القافية تتكرَّرُ في البيتين الثاني والثالث(وحدَه، وردَه) ثم نجدهما تتكرَّران في منتصف القصيدة " وحدة، مسودة" أما "ورداتي" و" مأساتي" فيقع التكرير فيهما بعد المطلع، وقبل نهاية القصيدة. وبين ذلك وذلك يكرّرُ الشاعر قافية أخرى " قهوة، نشوة"، و"قبلتها، ولْمَستها".. وكرر قافية "البيت" أربعًا وزّعها بين نصْف القصيدة الأول، والأخير.

عبْر ذلك يتقاطع مع هذه القوافي جناسُ الاستهلال في: " وحيدًا "، و" حيداً " التي تتكرر في أول القصيدة، ومركزها، وكذلك التركيب" بغير حفيفِ قبلتها " الذي يتكرّر في شيء من الاختلاف الهيّن في البيت الذي يعْقُبُه : " بغيْر رفيف لْمستها " فالتجانسُ الصَّوْتيُّ واضحٌ جدّاً، مما يُضْفي على هذا الجزء إيقاعًا هامِسًا تبْعثه كلمتا " حفيف" و " رفيف" لكثرةِ ما فيهما من الأصوات الاحتكاكية المَهْمُوسَةِ الرّخْوة.

وهي – إلى ذلك – قصيدة تعجُّ بالتكرار، الذي يلحظه السامع، وهو تكرارٌ يخدُم الدلالة، فضلا عن الإيقاع الصوتي، فما الذي يوحي به تكراره لكلمة " أخْسَرُ "، وكلمة "وحْدي" وكلمة "مأساتي" وكلمة "الوحدة" وكلمة "وحيدًا" غيْرَ الإحساس بمعاناةٍ هيَ التي توحي له بهذا الغناءِ الحزين؟

وحين أعودُ للبيْتِ
وحيدًا فارغاً إلا منَ الوَحْدة
يدايَ بغيْر أمْتِعَةٍ
وقلبي دونما وَرْدَة [2]

وتتألفُ قصيدة " أغاني الأسير "[3] من أربعة مقاطع، يستهلُّ كلّ مقطع منها بوصفٍ يتقدم على الموصوف، من نوع: " ملوّحَةٌ يا مناديل حبي"، ومُفتَّحَةٌ يا شبابيك حبي. إلخ .. وهو ابتداءٌ يشتملُ على ضرْبٍ من ضروب التجانُس الإيقاعيّ الذي تحتلّ فيه القافية مَوْقعًا مهمّاً، لا سيّما أنّ الشاعر وزَّع القوافي فيه توزيعاً خاضعًا لحساباتٍ دقيقةٍ. ففي المقطع الأول تكرَّرتْ ثلاثا، وفي الثاني تكرَّرتْ ثلاثا، وفي الثالث تكرَّرتْ ثلاثا، على الرغم من أنه أكثر طولا من المقطعين السابقيْن، مما دعاه لإقحام قافيةٍ أخْرى تتكرَّرُ على نحو متباعدٍ تجنبًا للرتابة:

شربْنا، شربْنا
على غفلةٍ من شفاهِ الظّماءْ
وقلْنا
نخافُ على شفَتيْنا النَّدى[4]

في حين أنّ المقطع الرابع عدَلَ فيه درويش عن النظام السابق، مُباعدًا بين القافية الأولى: " يا عيون الحبية"، والثانية: " الضفاف الغريبة". متخذًا من القافية الأخرى: " مقلتين" و" اثنتين" و"توأميْن " مادَّةً صوتية تمنحُ المقطع الختاميَّ تناسبًا صوتيًا يفوق المقاطع الأخرى:

معلقةٌ يا عيونَ الحبيبَةْ
على حبْل نورْ
تكسَّرَ منْ مُقلتيْن
ألا تعلمينَ بأنّي
أسيرُ اثنَتيْنْ
جناحايَ أنتِ ، وحرّيَّتي
تنامانِ خلْفَ الضِّفافِ الغريبَةْ
أحِبُّكُما – هكذا – توأمَيْنْ[5].

فالتلاعبُ في القوافي شيءٌ يعتاده درويش منذ البداية، فهو يسعي لإخضاعها لنظام داخليّ، ونَسَقٍ خاصٍّ، فكلما كاد القارئ يدرك أنّ الشاعر انتقل من قافية لأخرى، فاجأهُ درويش بالرجوع إلى القافية الأولى، التي بدأ بها القصيدة. ولا بُدّ أنْ يتنبه القارئ لذلك، لكوْن القافية تنتهي عادة برويّ مُتكرّر هو الراءُ في " شهيد الأغنية "[6] على سبيل المثال.

وهو رويٌّ محّد له الشاعر بصائتٍ طويل هو الألف، مما يجعل المقطع الأخير في الكلمة المقفاة مقطعًا منْبورًا واضِحًا في السَّمْع، بيّنًا في الإيقاع، وهذا جليٌّ فيما يأتي:

يا منْ أحبُّكِ مثلَ إيماني..
ولاسْمكِ في فَمي المِغْموس ِ
بالعَطَش ِالمُعَفّر بالغُبَارْ
طعْمُ النَّبيذِ إذا تَعَتَّقَ في الجرارْ (7)

الإيقاع الهامس

يكتشفُ الدارسُ لقصيدة دَرْويش" أغنيةُ حبّ على الصَّليب " جنوحَ الشّاعر إلى الإيقاع الهامس، فباستخدامه تفعيلة المتقارب، وهي تفعيلة ذاتُ تسلسُلٍ نسقيٍّ، متناغِم، مَصْدرُهُ، أو لنقلْ: عِمادُهُ، تقارُبُ الأوتاد، وكثرة ما يقعُ فيها منْ زحافِ القبْض، مما يؤدّي إلى وفْرة الحركات قياسًا للسَّواكن، وقد زاد ذلك وُضُوحًا بلجوئه إلى الأسئلة التي تكتنفُ النّهايات بإيقاع هابطٍ، مما يُضفي على النصِّ سلاسَةً في العبارة لا يُنكرُها مُنْكرٌ:

مدينة كلِّ الجُروح الصغيرَةْ
ألا تُخْمدينَ يَدَيّْ
ألا تبْعَثينَ غزالاً إليّ
وعنْ جبْهَتي تنْفُضينَ الدُّخانَ ..
وَعَنْ رئَتَيّْ (8)

وهذا التوقيع الهامِس للقَصيدَة يرافقه تقسيمُ النصّ إلى ما يُشْبهُ الرُّباعيات، في كلٍّ منها يستخدمُ الشاعرُ عَدَدًا من القوافي المُتداخلة، على نمط: أ ب أ ب مثلما يتَّضحُ من المقطع الآتي:

لحبّك يا كلّ حبّي مَذاقُ الزبيبْ
وطعْمُ الدم ِ
على جبْهتي قَمَرٌ لا يَغيبْ
ونارٌ وقيثارةٌ في فَمي.

وهذا التوليفُ بيْنَ القوافي، مع الموسيقى الهامِسَة، والنغْمة الهابطة، في النهايات، يتيحُ للقصيدة التأثير في القارئ عبْرَ المَدْخل ِالصَّوْتي أولا، والمَعْنويّ تالياً. وهذا - في رأينا - هو روح الشعر، وهو جوهره، لأنَّ الشعْرَ غناءٌ يُطْربُ الأسْماع، ويشتّفُ الآذان، وفي

ذلك تكمُن القوة المؤثرة التي يختلف بها عن غيْره من الفنون. وفي " موال"[9] يتضح اللحن الهامس من اعتماده على وزن المُجتثّ الذي اقتطع أصلا من البحر الخفيف، فعلى ما فيه من الإيقاع الرشيق، نجده يُحاكي الأهازيج الفولكلورية باستخدام اقتباساتٍ منْ هاتيكَ الأغاني، مؤكداً أنه بذلك لا يختلف عن المُغنّي، وإنْ كانْ شاعراً:

هزي يديّ بعنفٍ ينساب نهْرُ الأغاني
يا أمُّ مُهْري وسَيْفي
يما مويل الهوي
يما مويليّا
ضرْبِ الخناجِرْ ولا
حكْم النّذِلْ فيّا[10]

ائتلاف موسيقي

ففي المثال السابق يمْزجُ الشاعرُ الفولكلور بالقصيدة، والموشّح، ممّا ينجلي عنْ زخرَفَةٍ إيقاعيّة، وتنوُّع موسيقيٍّ، تغنيه القوافي المتكرّرة في صدور الأبيات، وفي الأقفال، مما يجعل الموال – هنا – اسمًا على مسمى. والواقع أنّ من ينظر في قصائد درويش المُبكّرَة يظنُّها مما يُعرف بالشعر الحرّ غالبًا، لكنّ النظر المُتَعَمّق يكتشفُ مدى مراوحته بين بنىً إيقاعيّة متعدِّدة. ففي قصيدة " أغنية ساذجة عن الصليب الأحمر "[11] نجدُه يمْزجُ بين أسلوب التفعيلة، والبَحْر، مستخدمًا تفعيلة الرمل المُسْتوْفى في أبياتٍ، ملتزمًا القافية في المطلع، وفي صدور المقاطع، مناوبًا بين قافية وأخرى في أواخر المقاطع، مما يجعلها على مسافةٍ واحدةٍ من القصيدة، والمُوَشّح الأندلسي:

هل لكلّ الناس في كل مكان أذرعٌ تطلع خبزاً وأماني
ونشـــــــيدًا
وطنـيًّا
فلماذا يا أبي نأ كل غصن السنديانِ
ونغنّي خلسةً لحناً شجيّــاً
يا أبي نحن بخير وأمانِ
بين أحضان الصليب الأحمر

ففي المثال يُلاحظ استيفاءُ بيْتٍ من الرّمَل المُصَرّع، (مكان/ زمانِ) وشطرًا من مجزوء الرمل، يليه أربعة أقسِمَةٍ من مجزوئه، أحدُها يشترك مع الرمل التام في القافية، وأحدها يشترك مع شطره المَجْزوء، ثمَّ يقفل المقطعَ بمركز يتألف من شطريْن يتفق أحدُهما مع المطلع في القافية (وأمان ِ) والثاني يلتزم فيه قافية جديدة تتكرَّرُ في سائر الأقفال، وتتكرّر فيها اللازمة مع تغْيير ٍهيّن، وبسيط، في المُفردات، وفي عدَد التفعيلات: فهو ثلاثيٌّ مرَّةً، ورباعيٌّ مرة، ثم ثلاثيٌّ مرَّة أخرى. على أنّ القسْم الثاني من القصيدة، الذي وَسَمه الشاعر بعنوان: " ملاحظات على الأغنية" ، نجدُهُ فيه يعتمد وَحْدة التفعيلة (فاعلاتن) لكنه يتَّبعُ نظامًا في التقفية مختلفاً، مُعْتمدًا التكرير المُتتابع للقافية في أبْياتٍ على النحو الآتي:

أخذوا مِنْكَ الحِصانَ الخشبي
أخذوا لا بأسَ ظلّ الكوْكب ِ
يا صبي
يا زهرة البركان، يا نبْضَ يدي
إنني أبصرُ في عيْنيك ميلادَ الغد ِ [12]

وتتوالى القوافي بهذه الطريقة، ولمْ يشذّ عنها إلا في بيتٍ واحدٍ، مما يُضفي على هذا الجزء، من القصيدة، لونًا من الوضوح الموسيقي، والإيقاعيّ، لا نجده في القسم الأول منها، مما يوحي للقارئ، عبر التناغم، بأنَّ هذه الملاحظات تفصحُ عن اقتراب القصيدة من النهاية، وذلك شيءٌ يكاد يكون مألوفًا في الأغاني. ويَعْثر القارئ على مقطع في (أزهار الدم) بعنوان "مغني الدم" [13] وهو مقطع ينبئ صراحة عن مفتاح الشعريّة لدى درويش ، فالشعر عنده غناءٌ، والشاعر الحقُّ مُغنّ، وهو لا يفتأ يكرّر أنه مغني الزيتون، وعازف الجيتار، ذات الأوتار، وهو المغني الأسير، الذي تابَ عن النوْم، وتسلى بالسَّهر، وقهَرَ القاتلَ:

الذي ماتَ هو القاتلُ يا قيثارتي
ومُغنيكِ انْتصرْ [14]

وهو الشاعرُ، والمُغنّي، والشهيد، الذي يعودُ من الموت ليغنّيَ، مستعيرًا صوته، ولحن قصيدِهِ، من جرْح يتوهّج، ولا يساوم:

إنني عدْتُ من الموت لأحيا لأغني
فدعيني أستعرْ صوتيَ من جرْحٍ توهّج

وأعينيني على الحقد الذي يزرعُ في قلبيَ عوسجْ
فأنا مندوب جرْحٍ لا يساوم
علمتني ضربة الجلاد أنْ أمشي على جرحي
وأمشي ، ثم أمشي
وأقاوم[15]

ولعلَّ اللافت، في شعْر محمود درويش، كثرةُ ما فيه من المُراوَحَةِ بين قصيدة البحر والتفعيلة، والمُوَشّح، في النصِّ الواحد، فعلاوةً على ما سبقَ تبْدو قصيدته "أغنيات إلى الوطن" نموذجًا تتجلى فيه هذه الظاهرة، ففي المقطع الأول" جبينٌ وَغَضَب "[16] ينْعَتقُ الشاعرُ، ويتحرّرُ، من القالب الموسيقي التقليديّ، لكنّه في الأغاني الأخرى يلتزمُ الأوزان متنقّلا بين الخفيف تارة، والكامل تارة، ومجزوء الخفيف تارة أخرى. ثم يعود ثانية للقصيدَة المتحرِّرة من القوالب الوزنيّة التقليديّة الثابتة، وذلك واضحٌ في " أحبّك أكثر ".[17] وفي المقطع الموسوم بعنوان" لا مفر" يساوي بين الآلة، التي يعزف عليها الموسيقيّ، أو المُغني، والشعْر، فهو لا يفرّق بين جراح الوطن، وأوتار القلب. ولكنّه في " أحبّك أكثر" يقتربُ من ذلك اقترابًا أكبرَ إذ يصف شعره بالغناء، قائلا:

ولكنَّني لا أغَنّي
ككُلّ البَلابلْ
لأنَّ السَّلاسلْ
تُعَلمُني أنْ أقاتلْ [18]

غير أنّ وصف الشاعر لقصائده بالأغاني ليس حِكْرًا على هذه القصيدة، أو تلك. ففي تجربة الاعتقال يرمزُ محمود درويش للشاعر بالأغنية، وللسّجان بالسلطان المُستبدّ الطاغي. وليدلل على أنّ مراده بالأغنية هو الشاعر المناضل، الذي لا يفتأ يدفع ثمن التزامه أيامًا يقضيها في غياهِب السجون؛ يصرّحُ على لسان السلطان بما يأتي:

غضبَ السلطانُ،
والسلطان مخلوقٌ خيالي
قال: إنَّ العيْبَ في المرآة،
فليخلُدْ إلى الصمْت مُغنّيكُمْ،
وعرشي سوْفَ يمتدّ من النيل إلى نهْر الفراتِ
اسجنوا هذي القصيدهْ.

غرفة التوقيف خيرٌ

منْ نشيدٍ وجريدهْ[19]

فبقوله: " اسجنوا هذي القصيدة "، دلَّلَ على أنّ المُرادَ بالمُغنّي هو الشاعر " الذي ينبغي – في رأي الحاكم العسكريّ- أنْ يخلد للصَّمْت، كي لا يُزْعِج الدولة (الكيان) بأغانيه، أوْ أشْعاره، وزيادة في ربط الشّعر بالأغاني، والقصيدة بالأغنية، يضيفُ:

للأغاني منطقُ الشَّمْس، وتاريخ الجداولْ

ولها طبعُ الزلازلْ

والأغاني كجذوعِ الشَّجَرَةْ

فإذا ماتتْ بأرضٍ

أزهرتْ في كلّ أرض[20]

لذا تبْدأ الأغنيةُ في القصيدة" زرْقاءَ " وهي فكرة، ثم تنتهي "حمراء" عندما تتحول إلى ثورةٍ[21]. وفي هذا ينضّدُ الشاعرُ، إلى جانب الموسيقى: الألوان، فكلاهما: الصوتُ، واللون، له أثرهُ في الإيحاء بظلال المعاني. وفي قصيدة لدرويش بعنوان:" المزمور الحادي والخمسون بعد المائة" [22] يتلاعبُ باللازمة اللفظية، وهو لعبٌ لا يبتعِدُ كثيرًا عن الإيحاء بهاتيك الظلال، فهو يجعلُ من الاسم: " أورشليم" لازمَة استهلال تارَةً، ومن السلاسل، ويُقاتل، لازمة انتهاء. فلفظ (أورشليم) يبدأ به كلُّ مقطع منْ مقاطع القصيدة الثلاثة، يعقبُه الاسم الموصول: التي، وجملة الصلة، في تنظيم صوتيّ، ودلالي، ونحويّ مُتجانس: التي ابتعدت، التي عصرتْ، التي أخذتْ.. تلي ذلك عباراتٌ شعريّة سلسة، تتخللها القوافي التي ظهرتْ في المقطع الأول. وهو إلى ذلك حريصٌ حرْصًا شديدًا على أنْ ينْتهي كلُّ مقطع منها بقافيةٍ ذاتِ صلةٍ عضويَّةٍ ببقيّة المَقاطع؛ فالأول، ينتهي باللام التي تعتمد على التأسيس، والإشْباع، في:

صوتُ حرّيّتي

قادمٌ من صليل السلاسل

وصليبي يقاتلْ

وهي لازمَة تتكرَّرُ في المَقطع الأخير:

وأنا فيكِ كوكبْ

يسقط البُعْد في ليل بابلْ

وصليبي يُقاتلْ [23]

وأما المقطعُ الأوْسط، فقد لجأ فيه إلى المغايرة في اللازمة، إذ جعلَ الرَّويّ مطلقًا، مُعتمدًا على الإرْداف، لا على التأسيس، ناقلا الإشباع من الدخيل إلى الرويّ:

رَجموني بها
وأعادوا اغتيالي
قرْبَ بيّارة البرتقالِ [24]

وهذا مَلحَظٌ ينْبغي ألا يُنْسينا لَعِبَه المُتوازنَ بالقوافي، فالأولى: أقربْ، كوكبْ، معذّبْ،[25] تأخذُ حظّها من التكرار في المقطع الثاني: اقربْ، المُعلبْ، وكوكبْ، مثلما أخذتْ القافية في المقطع الأول (بابل) حظّها من التكرار في سائر المقاطع، سلاسِل، يُقاتل، بابل، يُقاتل، كذلك الهمزة:

صار جلدي حذاءْ
للأساطير والأنبياءْ [26]

بيْدَ أنّ الشاهد على مقاربة درويش للغناء في شعره هو اختتام المزمور بأداء صوتيّ، غنائيّ خالص، هو تكراره كلمة : " هللويا.. هللويا.. هللويا.." وهو أداءٌ يُؤكدُ ما يذهب إليه موريس بورا في " الغناءُ والشّعْر عند الشعوب البدائية " من أنَّ الشعر تطويرٌ لأغاني العمال، والفلاحين، والصيّادين، والمُحاربين، في أثناء أدائهم لأعْمالهم، وهذا التطويرُ لا يَستبعدُ بعض الرواسب التي تركها ذلكَ الغناءُ في الشّعْر.

فالمزاميرُ، على الرغم من تذكيرها القارئ بمزامير داود – عليه السلام- إلا أنها تستخدم من باب التذكير أيضًا بالآلات الموسيقية التي تكثرُ في شعره على نحْو لافتٍ. ولذا، إذا كانتْ القصيدة المذكورة توحي بضرْبٍ من التعالق بمزامير داود، من حيث أنّها تذكر " أورشليم"، فإنّ للشاعر قصيدة أخرى يستهلُّ بها الديوان : " أحبّكِ أو لا أحبك " سمّاها هي الأخرى " مزامير " [27] وهي بأجوائها الموسيقيّة، واللفظيّة، والدلاليّة، غيْرُ بعيدةٍ عنْ " المزمور الحادي والخمسون بعد المائة " ولكنها أكثرُ تركيبًا، وأغنى من قصائده الأخرى بالعناصر الصوتية من تكرار، ومقابلةٍ، وتجنيسٍ يلفتُ النظر، ويجْذبُ السّمْع.

وقد جعلها درويشُ في اثنيْ عَشَرَ مقطعًا، وهي من قصائدِهِ الطوال(320بيتاً) والقصيدة الطويلة يَصْعُبُ الاحتفاظ فيها بالجذوة الغنائية غيْر أنّ اعتماده تقسيمها مقاطع أتاح له المراوحة بين أبنية إيقاعيّة، ووزنيّة، عدة. فالمتقاربُ، وهو وزن يتسم بالسلاسة، والاطراد الموسيقي، والإيقاع السريع، لوفرة القبْض فيه، ووفرة الحركات، يناسب الثنائية اللفظية المتكررة: أحبك أو لا أحبك، أريدك أو لا أريدك. ويلاحظ القارئ أنَّ في هذا

المقطع تتكرر القوافي التي تكرَّرتْ في المزمور الحادي والخمسين، مما ينمُّ عن أنّ لهذه القصيدة – على المستوى الموسيقي- علاقةً متينةً بالقصيدةِ المَذْكورة. فمن بين القوافي التي تتكرَّرُ: بابل، وأذهب، والمُغلبْ، وكوكبْ. علاوة على أنّ نموَّ المقطع الأول يشبه نمو المزمور الحادي والخمسين، بدليل تكْرارِهِ لازمة الاستهلال، في كل جزْءٍ من أجزائهِ. فكلٌّ منها يبدأ بعبارة أحبك أو لا أحبك ، أو أريدك أو لا أريدك.. وذلك يشْبهُ تكرارهُ " أورشليم " في أوَّل كلِّ مقطع من المزمور الحادي والخمسين. وفي هذه القصيدة يُلاحظ خروج الشاعر عن النظم، والجمْع بين ما يُعدُّ قصيدة نثر، وقصيدة وزن، إذا جاز التعبير، وحسُنَ التوْصيف.

ففي المقطع الثاني يستبعد الشاعر الموسيقى الخارجية المعروفة بانضباطها المقطعيّ المعهود، ليعتمد – بصفةٍ رئيسة- على الموسيقى النابعة من الكلمات، ومن جرْس الحروف، ومن تكرار الأبنية المتوازنة، والعبارات، ومنْ الترادف، والتواتر، ومن الإيقاع النفسيّ. فتكراره عبارة: " أيها الوطن المتكرّر في المذابح والأغاني" مرارًا، وتكرارُه عبارة " المحاصر بين الريح والخناجر" مرارًا، يُؤكِدُ ما لهذا الأسلوب من وظائفَ في توفير النغمة التي تميّزُ النثر من الشِّعْر، والنبرة التي يتصف بها القولُ الشّعْريّ دون غيْره. ولكنّ هذا الاتكاءَ على الموسيقى الداخلية سرعانَ ما يتوارى أثرُهُ في المقطع اللاحق. الذي يراوحُ الشاعر فيه بين قالبيْن، أولهما من الرمل الثاني، والآخر من مجزوء الرجز المُرَفّل، الذي زيد في ضربه متحركٌ وساكنٌ. فهو مقطع يتناوب فيه وزنان من دائرة عروضية واحدة، هي الدائرة الثالثة التي تضم ثلاثة أبْحر، هي: الهزج، والرمل، والرجز التام[28]. ومما ساعد الشاعر على توفير المناخ الصوتي، والموسيقي اللازم، التقسيمُ الثنائي، والتزام القافية المتكررة تِباعًا فيما يشْبهُ همزة الوصل التي تشدُّ أجزاء المقطع بعضها إلى بعض:

يوم كانتْ كلماتي ثورةً

كنتُ صديقا للزلازل

يوم كانت كلماتي حنظلا

كنتُ صديقَ المتفائل[29]

ويستطيعُ الدارسُ القولَ بأنّ الشاعر يراوح في هذا المقطع بين القصيدة التقليدية، والشعر الحر، والموشَّح. ونجده في المقطع السابع يسترسل في موسيقى البحر الكامل بامتداد الأبيات، وتداخل العبارات، الطويلة منها والقصيرة، مما أتاح لهذا المقطع أن

يكون هامسًا كالأول. وقد رافق هذا الإيقاع النفسي- الهامس كثرة الخطاب، والحوار في القصيدة، وهو حوارٌ من جانبٍ واحدٍ هو المتكلم:

الذكرياتُ هويّة الغُرَباءِ أحْيانًا ولكنَّ الزمانَ
يضاجعُ الذكرى وينجبُ لاجئينَ
ويرحل الماضي، ويتركهم بلا ذكرى، أتذكرنا
وماذا؟ لو نقول: بلى
أتذكرُ كلَّ شيءٍ عنكَ، ماذا ؟
لو نقولُ : بلى، وفي الدنيا قضاةٌ
يعبدون الأقوياءْ [30]

فهذا المقطعُ، على الرغم مما فيه من التزام دقيقٍ بالقوافي، إلا أنّ تأثيرها- أي القوافي- يتوارى، لِسَبَبَيْن، أولهما: امتداد الجملة الشعرية، وكثرة التدوير، مما يباعد بين القافية والتي تليها. والثاني: الحوارُ الذي يشبه (المُنولوغ) الداخلي في القصة والرواية والمسرحية، وهو حوارٌ يُضفي على المقطع مِسْحة منَ الهمْس، والتّجْوى، سرْعان ما تتحوَّلُ إلى هدير صاخب في المقطع الثامن:

حالة الاحتضار الطويلة
أرجعتني إلى شارع في ضواحي الطفولة
أدخلتني بيوتًا
قلوبًا
سنابلْ
منحَتْني هويّة
جعلتْني قضيّة
حالةُ الاحْتضار الطويلة[31]

وبسبب ذلك يجدُ الباحثُ في هذا المقطع، خلافاً لغيْرِهِ، كلماتٍ تلفت النظرَ بجرْسها القويّ الخشن، ودلالتها على العنف، والقسوة، كالجثة، والملفات، والانقلابات،والقتل،وأنا سيّدُ الحُزْن، وعلى جثتي ينبُتُ الشعْرُ، والزُّعماء، مما أحال النشاز، في اللغة، واقعًا موسيقيًا ينبئُ عنْ ظلالِ الفحْوى:

وكلّ سماسرة اللغة الوطنية
صفقوا

صفقوا
صفقوا
ولتعشْ حالة الاحتضار الطويلة[32]

ومزاميرُ درويش هذه تكثّف – إذا صحّ القول – معظم تجاربه المُتقدمة، والمُبكّرة، في مَوْسَقَةِ الشعْر، فإلى جانب التكرار، الذي يشمَلُ الألفاظ (قريبًا. قريبًا. قريبًا.) والإيقونات الصوتية (هللويا) وما يماثلها من اقتباس يحيلنا فيه إلى بْعض ِالغِناءِ الشعْبيّ، والمراوحة بين شعر الشَّطرَيْن وشعر التفعيلة، أو الشطر الواحد، في النصّ، وما يُعْرفُ بالشعر داخل النثر، أو بقصيدة النّثر، وقصيدة اللا نثر.. ومَزْجه بيْن الإيقاع الصوتي النابع منَ الكَلِمِ الملفوظ، والإيقاع النفسي- الذي ينْبُعُ من التجربة الوجدانية التي يتمخَّضُ عنها وفيها النصّ، كلُّ ذلك مما لا تقتصِرُ- عليه مزاميرُهُ، بلْ سيغدو ملمَحًا عامّاً يطبَعُ سائِرَ شِعْرِهِ.

وفي " عازف الجيتار المُتجول" تتطابق القصيدة، والأغنية، والمعزوفة، من خلال التكرارات، والجمل الشعرية القصيرة التي تجسِّدُ ديناميّة اللحن المُتسارع، وقد ساعدته تفعيلة الرمل بأدائها المرقص، والقوافي المتكرّرة، واللازمة التي تتكرر بعد كلِّ مقطع على تحقيق هذا التطابق:

يا صديقي، أيُّها الجيتار
خُذْني[33]

أما "تقاسيمُ على الماء" فهي صورةٌ من صُوَر التعلق بالغناء الشجيّ، الذي يخلو من الحدة، والسرعة، اللتين تظهران في النصّ السابق " عازف الجيتار المتجول" ويتجلى الشجنُ في الإيقاع السلس، الهادئ، الذي توفّره تفعيلة المتقارب بتشكيلاتها المُخْتلفة، واعتماده على التدوير كثيرًا:

أحبّكِ
والبَحْر أزرق
أحبك
والعشبُ أخضر
أحبك – زنبق
أحبك- خنجر
أحبكِ يومًا

وأعزف تاريخ موتي[34]

الإيقاع النفسي

وتساندُ ما سبقَ تكراراتٌ تراكمية تتوافق مع نمو القصيدة، وبلوغها الذروة، مما يُشعِرُ المتلقي باطّراد الإيقاع النفسي، والصوتي، اطرادًا يوحي بعنف التجربة الشعورية، وبظلالها البعيدة. وهذا النّوْع من التكرار يطغى على قصيدة أخرى، هي "أغنية للريح الشمالية "[35] ولعل السّبَبَ الذي يدعوه لذلك هو ما في القصيدة من مزيج غنائيّ، وسردي، يتكئ على حكاية الطفل الذي يستعيد ذكريات الوطن، والماضي، وحكاية الذين شُرّدوا في المنافي، وأصبحوا لاجئين، والأصدقاء الذين باتوا في المُعْتقلاتِ والسجون. ولهذا يلجأ، أيضا، للجملة الموسيقية الطويلة في بعض أجزاء القصيدة، وإلى التدوير في بعْضها الآخر، مما يتيح للقارئ الوقوفَ على الموسيقى المُضْمَرَة في النصّ، والإيقاع السَّلِس، الخفيّ:

كان الحديثُ سدىً عن الماضي
وكانَ الأصدقاءْ
في مدْخلِ البيت القديم يسجِّلونَ
أسماءَ موْتاهم
وينتظرونَ بوليسًا
وطوْق الياسمينْ[36]

غير أن الشاعر، لحرصه على تركيز الانتباه على الموسيقى، لا على الحكاية، نجده يعتمد اللازمة "بالقيد أحلمُ" التي يستهل بها عددًا من المقاطع في الجزء الأخير من القصيدة، وهذه اللازمة ترفعُ منْ مستوى الإيقاع الهادئ السلس، لا سيّما أنها اسْتُخْدِمَتْ في إطار يحْشد فيه صورًا متقابلة، واستعاراتٍ مُتَنافِرَة، من مثل: البرهة والعصور، المشنقة ولم اشنق، القيد والحرية، أكون ولا أكون، البوليس وطوق الياسمين:

والأصدقاءُ هناك ينتظرون بوليساً
وطوْق الياسمين
وأنا أحاولُ أنْ أكون
ولا أكون[37]

ويأخذُه الحنين إلى الشعر العربي القديم فيبني قصيدته " موسيقى عربية" [38] على شطر بيت قديم لتميم بن مقبل يقول فيه :" يا حبذا العيشُ لو أنّ الفتى حجَرٌ " ثم يتلوه

قوله في الشطر الثاني: " تمرّ عنه الليالي وهوَ مَلمومُ ". وهو من "البسيط". والبسيط أحدُ البحور التي تخلى عنها الشعر الحديث الحرّ لجْمعه بين تفعيلتين مختلفتين، هما: مستفعلن وفاعلن. ولدرويش تجاربُ عدّة في كسر الإيقاع النمطي الرتيب – أحيانا- لقصيدة التفعيلة. وقد سبق أن أشرنا لإحدى القصائد التي زاوج فيها بين مشطور الرمل ومجزوء الرجز. وهو في هذه القصيدة يراوحُ بين منْهوكِ البسيط ومشطوره. وقد أتاحت هذه المراوحة للقصيدة أنْ تكونَ فسيفساءَ موسيقيّة مؤلفة من مقاطع يستقلّ بعضها عن بعضها الآخر من الناحية التركيبيّة، غير أن جناسَ الاسْتهلال يجعل منها مقاطع متواشجة على صعيد المَعْنى. فالاستفهام المتكرّر : " أكلَّما " والانتقال من بَعْدُ للجواب الشّرْطي يجعل منها جميعًا تنويعاتٍ مختلفة للشيء الواحد، وهو إحساسُ الشاعر، أو المتكلم، أو كليْهما، بالألم الذي يجعله يتمنّى لو كانَ حجرًا:

أكلّما لمَعَتْ
جيتارةٌ خضَعَتْ
روحي لمصرعها في رغوة السفنِ؟
أكلما وجدتْ أنثى أنوثتها
أضاءني البرقُ من خصري
وأحرقني ؟[39]

كسْرُ النَّمَط العَرُوضيّ

والإفادةُ من الأوزان التقليدية في القصيدة الحرّة شيءٌ اعتاده درويش. ففي حصار لمدائح البحر قصيدة بعنوان" لحنٌ عَجَريٌّ "[40] يتكئ فيها على مجزوء الخفيف، بعد أن يوقع فيه تعديلا يسيرًا على تفعيلة الحشو في كامل الخفيف، والضرب في مجزوئه:

انتهى الآن كل شيء
واقتربنا من النهر
انتهت رحلة الغجر
وتعبنا من السفر
شارعٌ واضحٌ
وبنتْ
خرجتْ تلصق الصور
فوق جدران جثتي

وخيامي بعيدة
وخيامٌ بلا أثر[41]

ويكرّر الشاعرُ تلك المحاولة في "عزف منفرد " [42] التي يراوح فيها بين مشطور البسيط والمنهوك منه، مستعينًا بالقوافي، وبالتكرار، على النشاز الذي ينشأ من كسره الإيقاع النمطي للبسيط، إلا أنَّ هذا الاتكاء على القافية يبدو مُفرطًا في كثير من أبيات القصيدة بحيث تبدو القافية كما لو كانت حجر الزاوية في النصّ، بدليل التكرار الذي يغلو إلى حدِّ التكلف:

بعْدَ البَعيد بَعيدٌ كلَّما ابْتَعَدا
صارَ البعيدُ قريبًا منْ خُطوطِ يَدي
أجسّه ُوأراه ُ واحِداً أحَدا
على هواءٍ له ُإيقاع ُأغْنيَتي
أكلّما اتسَعَتْ خطْواتُنا وَقعَتْ
سماؤنا فوْقنا وَاسْتجْمَعتْ بَدَدا
لو عدْتُ يوْمًا على ما كانَ مِنْ بَلدٍ –
الزيْتونِ، صِحْتُ: تباطأْ أيّها البلد ُ[43]

فغيابُ الانسجام واضحٌ في القصيدة، مع أنّ الشاعر حريصٌ كل الحرص على الانسجام الصوتيّ في شعره، وفي قصائده الطويلة منها، والقصيرة. وهو انسجامٌ يبدو لافتاً في " جمْلة موسيقية" [44] على الرغم من أنها تتألف من مقاطع تبدو مستقلة بعضُها عن بعض، أو هذا ما يوحي به- على الأقلّ- المظهر الطّباعي. وقد تجلى هذا الانسجامُ، وظهَرَ، في نمط التقفية، وتوزيع التفعيلات في الأبيات، وفي مقادير التراكيب الشعرية المتساوية طولا أو قصرا. وتكرار وحدة صرفية، أو تركيبية في مستهل كل مقطع من القصيدة، من مثل: شاعرٌ ما، فارسٌ ما، ولد ما، طائرٌ ما، رجلٌ ما.. يضافُ إلى ذلك تكرارُه الاستفهام في القسم الثاني من الجمل الموسيقية: لماذا تلبس، لماذا تذرفُ، لماذا يدخلُ، لماذا يقف، لماذا يخرج. وتسمية القصيدة جملة موسيقية تسمية دقيقة في دلالاتها على واقع النص، لأن القارئ لا يستوقفه منها سوى إيقاعها البديع، ودلالته غير المباشرة على ظلال المعنى، وإيحاءات الفحوى.

مَوْسَقةُ النَّظْم

في " أحد عشر كوكبًا على المشهد الأندلسي" مقطعٌ بعنوان: "كنْ لجيتارتي وتراً أيّها الماء"[45] وهو عنوانٌ فيه اسمان موسيقيّان: الوتر، والجيتار ، وعلى الرّغْم من أنّ هذا المقطع يشبه المونولوغ، فالمتكلم فيه، وهو أبو عبد الله الصغير، يخاطب البحر متحدثا عن نفسه، متسائلا عن ماضيه، وحاضره، وعن خروجه من الأندلس، وعن المعنى الذي يمثله ذلك الخروج المُشين، إلا أنَّ الشاعر لجأ فيه إلى مؤسَقةِ الحوار الداخلي، فيما يماثلُ الضربات الشديدة، المتكرِّرة على الأوتار، مُصْدرًا بالكلماتِ نغماتٍ متماثلةٍ متكرّرة:

كنْ وترًا
كن لجيتارتي وترًا أيّها الماءُ
لا فاسَ في فاسَ
والشام تنأى
ولا صقرَ في رايةِ الأهْلِ
لا نهْرَ شرْق النخيل المُحاصرْ
بخيول المغول السريعَةِ، في أيّ أندلس أنتهي
ها هنا أم هناك
سأعرفُ أني هلكتُ، وأني تركتُ هنا
خيْرَ ما فيَّ، ماضيّ، لم يبْقَ لي غيْر جيتارتي
كنْ لجيتارتي وترًا أيّها الماءُ
قد ذهبَ الفاتحونْ
وأتى الفاتحون[46]

فعلى الرغم ممّا يُوحي به المَظهَرُ الطباعيُّ من طول الجملة الشعرية، ومما تتركه تفعيلة المتدارك السالمة من انطباع عن الإيقاع البطيء، إلا أنّ الشاعرَ، بتكراراته المتوازنة: لا فاسَ، لا صقر، لا نهْرَ، وها هنا وهناك، وما فيّ، ماضيّ، وجيتارتي، كنْ لجيتارتي، وذهب الفاتحون، وأتى الفاتحون . هذه التكراراتُ تبْعث في المقطع ضربًا من الموسيقى الداخلية الحادة التي تحمل في تأثيرها شكل الضَّرَباتِ المتلاحقة على الأوتار. والنغمات المتواترة في مظهَر صوتيّ يقرّبُ القصيدة من الأغاني.

وهذا التفنُّنُ في مَوْسَقة القصيدة، وتلحين النظم، يتكرَّر في " الكمنجات " [47] فتكراره الجناسَ في أوائل الأبيات : الكمنجات تبكي، الكمنجات تحرق، الكمنجات تدمي

إلخ... و الكمنجات خيلٌ، حقل، وحشٌ، جيشٌ إلخ.. تكرارٌ يؤكّدُ التماثلَ الشديدَ في اهتزاز الوَتر معَ كلِّ ضرْبَةٍ، وحرَكةٍ، إلى جانب التماثلِ الواضحِ جدّاً في نَسَقِ الجُملِ الشعْريّة، وتتابُع القوافي اثنتين اثنتين، وتكرير بعْضها مع تلك الثنائية، وتكرير الكلمةِ القافية مِراراً(أندلس) يجذبُ انتباهَ السَّامِع إلى النغمةِ المُصاحِبَةِ. يُضاف إلى هذا كلّهِ كثرة ما في الأبْياتِ – وعددُها عشرون- من الألفاظ المتشابهَةِ الجرْس، أو المُتنافرة، مثل "زمن، ووَطن" ضائع وضائع، والتراكيب المتوازنة، والمُتوازية، صوْتيًا، مثل: لا يعود وقد يعود، وذاهبين وخارجين، ومثل: يدنو وينأى، ومثل: على العرب و على الغجر. فمن هذا كلّهِ يطّرد للمقطع إيقاعٌ لا يخلو من صَخَبٍ، وحدَّةٍ، يعبّران عن أوجاع المتكلّم تعبيرًا يجري تشخيصُه من خلال الصوت المُفصحِ عن الظلال البعيدةِ للمَعَاني:

الكمنجاتُ تبْكي على العَرَبِ الذّاهبينَ منَ الأندلس
الكَمَنْجاتُ تبْكي معَ الغجَر الذاهبينَ إلى الأنْدلس[48]

وتختلف قصيدة درويش " تمارين أولى على جيتارة إسبانية " [49] عما عداها من قصائده بتنظيمها الهندسيّ الدقيق، الذي يتيح لها التحول من قصيدة إلى أغنية من غير حاجة إلى تلحين. فاللازمة " جيتارتان "، والقافية المكرورة في انضباطٍ يخضع لتوازن كمّي، والمكوّن الصوتي المؤلف من: المدّ، والصوت الرّنيني الأنفي السَّاكن، جلّ ذلك يجعل منها أغنية يتَّحدُ فيها تأثير الكلِم المكتوب بالشفوي الملفوظ:

جيتارتان
أغنيَّةٌ بيْضاءُ للسمراءِ
ينكسِرُ الزمانْ
ليمرَّ هوْدجُها على جيْشيْن
مصْريّ، وحثّيّ
ويرتفع الدُّخانْ
دخّان زينتها، الملون،
فوق أنقاض المَكانْ
جيتارتان[50].

وهي إلى ذلك قصيدة يعتمد المعنى فيها على التناغُم الذي ينشأ من تعاقب القوافي، ومن تكرار بعض الألفاظ، المتشابهِ منها والمُختلف، المتنافر منها والمُؤتلف، مثل تسقط

وينكسر وتبكي ، الريح تبكي، يرتفع، وأنقاض، وزينة، وكفى كفى. فمن تكرار المتقابلات، ينبثق في القصيدة هذا الإحساس المأسويّ الذي تعبر عنه هذه الصورة الصوتية الرشيقة:

لا شيءَ يأخُذُ منكَ أندلسَ الزمانْ
ولا سَمَرْقنْد الزمانْ
إلا خُطى النّهاوِنْد
تلك غزالةٌ سبَقتْ جنازتها
وطارتْ في مَهَبِّ الأقحوانْ
يا حبّ يا مَرَضي المَريضِ
كفى كفي
لا تنْسَ قبْرَك مرَّة أخرى
على فرسي
ستذبَحُنا هنا جيتارتانْ
...
جيتارتانْ[51]

يُسْتخلص مما سبق أنّ لمحمود درويش علاقَةً جذْريّةً متينةً بالغناء، والموسيقى، وقد تجلى أثرهما في شعره الذي يُحقّقُ فيه الدرجة القصوى من التناغُم الرَّشيق، والإيقاع البديع، والارتقاء بمستوى القصيدة إلى مَقام المُوسيقى التركيبيّة، التي تفصحُ عن المعاني ببناها الصوتية، والنغميّة، مما يتيح لتلك البنى أنْ تكون سَندًا، مِعْوانًا، للمستوى الدلالي، الذي يهتك الشاعر بوساطته حجُب المَعْنى، ويميط الستار عنْ حقيقة الفحوى.

وفي مقدمة المظاهر البنيوية الصوتية في شعْرِهِ بنية الوزن، الذي يراوحُ فيه بين القوالب التقليدية، ووحدة التفعيلة، والمُوشّح الأندلسي-، وموسيقى الأغاني الشَّعْبيّة المتداولة بيْن عامة الناس. وبنية النسق الشعري الذي يتخذُ من القافية – في معظم الأحيان- وحْدة مركزية تلتقي حولها عناصر الأداء الصَّوْتي الأخرى، من تكرار، ومقابلة، وتجْنيس، وسلاسة في الألفاظ والحروف، وتلوين في الأوزان، وتنويعٍ في التقسيم العُضوي للنص. وثمة مظهر ثالثٌ آخرُ لا يقلُّ تأثيره عن المظهرين السابقين، وهو كثرة اتكاء الشاعر على العناصر الموسيقيّة المُباشرة، والتلفظ بأسماء الآلات، والألحان، والمقامات الموسيقية، واعتماد التبر، والتطويل، والتخطيط الموسيقي، أو اللحني، الذي يجعل من شكل القصيدة، ولغتها، قريبيْن من لغة الأغاني، ومن مُخطّطِ الأغنية. وهذا لا

ينفي أبدا عن قصيدة درويش الطابع الدراميّ، الذي يتجلى- غالبا- في تعدّد الأصوات، وغلبة الحوار، الذي يدور بين المتكلم – وهو الشاعر عادة- وآخر يَلتَبسُ - في بعض القصائد- بالشاعر نفسه.

الهوامش

1. محمود درويش: الأعمال الشعرية الكاملة، دار الهدى، كفر قرع، فلسطين، 2003 17/1
2. السابق نفسه
3. الأعمال الشعرية 47/1
4. الأعمال الشعرية 48/1
5. الأعمال الشعرية 48/1
6. الأعمال الشعرية 51/1
7. الأعمال الشعرية 52/1
8. الأعمال الشعرية 84/1
9. الأعمال الشعرية 88/1
10. الأعمال الشعرية 89/1
11. الأعمال الشعرية97/1
12. الأعمال الشعرية98/1
13. الأعمال الشعرية 99/1
14. الأعمال الشعرية 99/1
15. الأعمال الشعرية 100/1
16. الأعمال الشعرية 109/1
17. الأعمال الشعرية 112/1
18. السابق نفسه
19. الأعمال الشعرية 114/1
20. الأعمال الشعرية 114/1
21. الأعمال الشعرية 115/1
22. الأعمال الشعرية 137/1
23. الأعمال الشعرية 138/1
24. السابق نفسه
25. الأعمال الشعرية137/1
26. الأعمال الشعرية 138/1
27. الأعمال الشعرية 179/1
28. يزعم العروضيون أن الرمل انفك من الهزج بنقل الوتد المجموع من بداية التفعيلة إلى آخرها، وأن الرجز انفك من الرمل التام بتأخير الوتد المفروق من بداية التفعيلة إلى آخرها. وعلى الرغم من أن هذا الزعم لا يقوم عليه دليل تاريخي، ولا عقلي، إلا أنّ الذوق لا ينكر ما

بين هذه الأوزان من تقارب؛ فالهزج والرمل والرجز بينها تقارب موسيقي، وكذلك المتقارب والمتدارك.

29. الأعمال الشعرية 183/1
30. الأعمال الشعرية 186/1
31. الأعمال الشعرية 186/1-187
32. الأعمال الشعرية 188/1
33. الأعمال الشعرية 194/1
34. الأعمال الشعرية 196/1
35. الأعمال الشعرية 206/1
36. الأعمال الشعرية 207/1
37. الأعمال الشعرية 208/1
38. الأعمال الشعرية 385/2
39. السابق نفسه
40. الأعمال الشعرية 386/2
41. الأعمال الشعرية 386/2-387
42. الأعمال الشعرية 452/2
43. الأعمال الشعرية 453/2
44. الأعمال الشعرية 524/2
45. الأعمال الشعرية 558/2
46. الأعمال الشعرية 559/2
47. الأعمال الشعرية 561/2
48. السابق نفسه
49. الأعمال الشعرية 646/3
50. السابق نفسه
51. الأعمال الشعرية 647/3

أيَّها الذاهبونَ إلى صَخْرَةِ القدْس ِ
مرُّوا على جَسَدي
أيُّها العابرونَ على جَسَدي
لنْ تمرُّوا
أنا الأرْضُ في جَسَدٍ
لنْ تمُرّوا أنا الأرْضُ في صحْوها
لنْ تمُرّوا
أنا الأرْضُ،
يا أيُّها العابرونَ على الأرْض ِفي صَحْوها
لنْ تمُرّوا
لنْ تمُرّوا
لنْ تمرّوا

محمود درويش – أعراس

الفصل الثالث

لعبة التنويع
وهواجس الإبداع

على الرغم من الأصالة التي تتبدَّى في جلِّ ما كتبه محمود درويش، ونشرَهُ، من شعر، بدْءًا بأوراق الزيتون، ومرورًا بعاشق من فلسطين، وآخر الليل، والمحاولة رقم 7 ، وحبيبتي تنهضُ منْ نوْمها، وتلك صورتُها وهذا انتحارُ العاشق، وأحبُّك أوْ لا أحبُّك، وأعْراس، والعصافير لا تموتُ في الجليل، وهي أغنية هي أغنية، ووَرْدٌ أقلّ، وأرى ما أريد، وأحد عشر كوكبًا[1]، ولماذا تركتَ الحصانَ وحيدا؟ إلا أنَّ محاولات التجريب سعيًا للخروج بالقصيدة العربيّة من رتابة السائد، والمألوف، دفعتْ به – من حين لآخر – لتبني أشكال شعريّة جديدة، تمثلُ- في رأينا- تمَرُّدًا فنيًا على البنية الإيقاعيّة المتداولة في الشعر العربي في النِّصْفِ الثاني من القرن الماضي. فقدْ ظهرت في دواوينه أشكالٌ من القصائد مزج فيها بين الحكاية، والدراما، والقصيدة، والموشَّح، والرباعيات، فضلا عن القصيدة الطويلة التي يتراجَعُ فيها- على الأغلب – العنصر الغنائي.

وتراكمتْ في بعضها رموزٌ، وإسقاطات تاريخية، وإحالات مرجعية، بحيث تبدو القصيدة وكأنها قراءةٌ في الماضي، أو قراءةٌ للتراث، أو قراءةٌ في مسيرة الشعر من ملحمة جلجامش إلى أشعار سان جون بيرس، وريتسوس، وأدونيس وآخرين..

سرير الغريبة

ففي ديوانه " سريرُ الغريبة " [2] يقترب الشاعر من الشكل الشعري المعروف باسم السونيت sonnet بعد أن اقترب في ديوانيه السابقيْن: أرى ما أريد، و أحد عشر كوكباً، من قصيدة المتواليات السردية Poem sequence وقد تضمّن " سرير الغريبة " ستاً

من القصائد تحمل كل منها عنوان سوناتا مع التباين في أرقام القصائد من 1 إلى 6 وقد نثرَ الشاعرُ هذه القطعَ، وفرَّقها، في مواقع متباعدة من الديوان.

والسونيت قصيدة تتألف من أربعة عشر بيتا اخترعها شعراء بروفنسا، وإيطاليا، في القرن الثالث عشر. وثمة إجماع على أنَّ أول من أجاد نظم السونيت، وطوّره، هو الشاعر الإيطالي بترارك Petrarch (1304-1374م) وقد انتقل الشكل الذي طوره بترارك على يديْ مارو من إيطاليا إلى فرنسا، ثم إلى إنجلترا على يدي Wyatt وهنري هوارد، وإيرل ساري Surrey وكان السونيت يُكتب في فرنسا أولا أبياتاً عشريّة المقاطع، ثم اثنيْ عشرية، وأصبحت لها شهرة خاصة في عهد الملك لويس الرابع عشر، مما جعل الشاعر نقولا بوالو Boileau (1636-1711) يشيد بقدرة هذا اللون من الشعر على التعبير عن معانيَ كثيرةٍ في أسْطر قليلة على الرغم من صعوبة نظمه[3].

وفي إنجلترا فُتن الشاعر فيليب سدنيSidney(1554-1586) بهذا اللون من القصيد، ولا سيّما في مجموعته الغزليّة المسماة " أستروفيل وستيلا" . ويؤكد جبرا إبراهيم جبرا(1920-1994) في مقدمة ترجمته لأربعين من سوناتات شكسبير(1564-1616) أنّ هذا الشكل الشعري غدا في أواخر القرن السادس عشر الميلادي، وأوائل الذي يليه، صرعة العصر التي تجتذب عناية القراء والمبدعين. وهي الحقبة التي ظهرت فيها روائع شكسبير الدرامية، والشعرية الغنائية، بما فيها الكثير من السونيت. وكان صاحب المسرحيات الشعرية المشهورة على رأس الشعراء الذين طوّروا هذا النوع الأدبي، فجعلوا من السّونيت ذات الأربعة عشر بيتاً في ثلاث رباعيات، تتميز كل واحدة منها بنسق من القوافي المتناوبة، تليها ثنائية من بيتيْن اثنين على قافيةٍ واحدة. ولتوضيح ما سبق لا بدَّ من نموذج نتعرف فيه على هذا الشكل الإيقاعي، وقد اخترنا هذه السونيت لشكسبير[4]:

Like as the waves make towards the pebbled shore
So do our minutes hasten to their end,
Each changing place with that which goes before
In sequent toil all forwards do contend.

Nativity once in the main of light,

Crawls to maturity, wherewith being crowned,
Crooked eclipses against his glory fight,
And time that gave ,doth now his gift confound.

Time doth transfix the flourish set on youth,
And delves the parallels in beauty's brow,
Feeds on the rarities of nature's truth,
And nothing stands but for his scythe to mow,

And yet to times in hope, my verse shall stand
Praising the worth, despite his cruel hand

ولا شكّ في أنّ القارئ لاحظ – في هذا المثال- كيف تُوزع القوافي في السونيت الشكسبيري، فهو خاضع لأسلوب معين لا يجوز التخلي عنه، أو العدول منه إلى غيره؛ فالرباعية الأولى جاءت قوافيها منتظمة على النحو الآتي shore و before تتقاطع معهما: end و contend ونجد النسق ذاته يتكرر في الرباعية الثانية: light و fight تتقاطع معهما قافيتان أخريان هما: crowned و confound وقد لجأ شكسبير إلى قافيتين أخريين في الرباعية الثالثة هما: Youth و truth والقافيتان: brow و mow . ولو تأمل القارئ هذا النسق في الرباعيات لوجده من نوع (أ ب أ ب) في حين أنَّ القافية في الثنائيّة التي اختتمتْ بها السّوناتا جاءتْ موحَّدة في البيتيْن: stand وتليها hand أي أنّ الترتيب في الثنائية من نوع(أ، أ).

طبيعة السونيت

وفي السونيت ما يميزها عن غيرها من قصائد الشعر الغنائي، وهو ضرورة أن تحتوي الرباعية الأولى على جانب من الفكرة، ثم تأتي الأبيات الأربعة التالية لتوضحها توضيحا شديدًا، وتعمّقها. ثم تأتي الأبياتُ في الرباعية الثالثة لكي تعدل بتلك الفكرة عن مسارها السابق، تمهيدًا لبلوغ الخاتمة، أو المغزى، الذي يعبر عنه الشاعر بالثنائية المقفاة التي تنتهي بها السونيت[5]. ففي النموذج الذي اقتبسْناه نجد شكسبير يستهل السوناتا بالحديث عن فكرة الزمن، وتعجُّلِهِ الذي يدفع بنا دفعًا نحو مصيرنا المحتوم، وهو الموتُ، والفناءُ، وزوالُ

ذكرانا من الحياة، والعالم. وفي الرباعية الثانية يُكَرِّرُ هذه الفكرة بالإشارة إلى الطفل حديث الولادة، الذي يتعجَّل هو الآخر النُّضجَ ، وهو لا يعلم بأنَّ دوْرة الزمن بما فيها من الكسوفِ والخُسوف تعجّل في موته، وفنائه، بعد أنْ يكون الزمن، والأيامُ، قد ذهبا بما لديه من الشبابِ، والعنفوان:

حالما يرى الطفلُ رائعة النّهار
زاحفاً نحو النضج، مكللا به،
تتسارع الكسُوفاتُ اللئيمة ُضدّ مَجْدِهِ
وإذْ بالزَّمن الذي أعطاهُ باليمين يَسْتردّ بالشمال ما أعطاه.

ويركِزُ شكسبير في الرباعية الثالثة على الفكرة ذاتها، مع توجيه الأنظار إلى ما يتركه الزمن من أخاديدَ، وتجاعيد، في وجه الإنسان، الذي سلبته الأيامُ ما كانتْ منحَتهُ إياهُ من الشّبَاب الذي يتَّسم بالحُسْن، والتألق، وهو بذلك يُمهِّدُ للخاتمة التي يعبّر عنها في البيتين الأخيرين:

ولكن شعري على الرغم من يد الزّمن القاسية سيبقى
حتى آخر الدهر بمَزاياكَ يَتغنّى[6]

فقصيدة الشاعر التي تتغنى بالحبيب، وما فيه من الحسن، والشباب الدائم، هي الرد الممكن على ما تحدثه يد الدهر القاسي في الإنسان، وفي الحياة. ونحن هنا لن نخوض في موضوع السونيت، ولا باختلافاتها عن القصيدة، ولا في طبيعة بنيتها الفنية، وتدرّج الفكرة من المطلع إلى المقطع، مرورًا بوسط القصيدة، ولا في ترتيب القوافي ترتيبًا يخالفُ فيه شكسبيرُ كلا من بترارك، وبوالو، وغيرهما من الشعراء، فلهذا الموضوع موقعُه، ومكانُه، مثلما له مصادرهُ، ومراجعه، في غير هذا الكتاب، وله الباحثون عنه، المتخَصّصونَ فيه، القادرون على القول الفصل في أمْرِهِ ، والقَطْعِ فِي حُكمه، والجرْي في مِضْمارِهِ، وإحراز قصب السبق في ميدانه. فالمطلب الرئيس في هذا الفصل هو: توضيح المدى الذي سار فيه محمود درويش في استيعاب مفهوم السونيت، وشكلها الفنّي، ووضع هذا الاستيعاب موضع التطبيق في الشعر العربي الحديث، على الرغم من أن غيره من الشعراء لم يقترب، أو يحاول الاقتراب من هذا الفن.

درويش والسوناتا

في السوناتا الأولى نجد الشاعر يخاطب القصيدة، أو المرأة، وقد يكون المتكلم هو الشاعر نفسه، وقد يكون شخصًا آخر. ولعل هذا هو الفرق الذي يبتعد به محمود درويش عن الوقوع في فخّ التقليد، وشَرَك المحاكاة. فما وصلنا من الشعر المسمّى بالسونيت، في معظمهِ، إن لم يكن فيه كله، يُخاطب الشاعر المرأة في سياقٍ غزليٍّ حسّي-، أو عذريّ، ملتهبٍ على نحو ما خاطب بترارك محبوبته لاورا[7]. وقد جعل درويش هذه السوناتا في أربعة أقسام: الأول والثاني رباعيّتان، فيما جاء الثالث والرابع ثلاثيتين في ستة أبيات. وقد يكون الشكل الذي اختاره قريبًا من الشكل البترارکي ، أي: ثمانية تتبعها ستة أخر. ولكن درويشا لا يراعي وحدة النسق في قوافي الرباعيتين، وإنما نلاحظ تحرره من التصميم الشكسبيري المعروف في تقفية الرباعية مؤثرًا التركيب البترارکي(أ. ب. ب . أ):

بقرْن الغزال طعنتُ السماء فسال الكلامْ
ندىً في عروق الطبيعة. ما اسم القصيدةْ
أمام ثنائية الخلق والحقّ بين السماء البعيدةْ
وأرز سريرك حين يحنُّ دمٌ لدمٍ ويئنُّ الرخامْ

فالقارئ يجد في هذه الرباعية قافيتين، مثلما يجد في رباعيات شكسبير المذكورة، ولكنها تتواليان على صيغة (م.د.د.م) أي أنّ طراد القوافي جاء على نمط أ. ب. ب. أ. وفي الثلاثيتين الأخيرتين يبدو لنا الشاعر متحررا من الالتزام بالقافية إذا تذكرنا أن القافية في قوله هذا الزحام، وكان كلام، تكرارٌ لقوافيَ سبقتْ في الرباعيتين. وثمة شيء آخر نجده في هذه السونيت، وهو إشارته للقصيدة - المرأة في الرباعية الأولى، ثم التوسّع فيها في الرباعية الثانية في شيء من العمق، لافتاً النظر لموقع القصيدة المرأة من ثنائية الخلق والحقّ، ثم ينتقل في الأبيات الستة الأخيرة لبيان موقعه هو من تلك القصيد، ومن الشعر:

وتحتاج أنشودتي للتنفُّس: لا الشعر شعرٌ
ولا النثر نثر ، حلمتُ بأنَّك آخرُ ما قالهُ
ليَ اللهُ، حين رأيتكما في المنام، فكان **كلامْ** [8]

وفي السوناتا الثانية نجد الشاعر يتنكّبُ عن هذه الطريق، ويعدل عن مذهب بترارك وغيره من الشعراء الطليان، وغير الطليان، من أمثال: ملتون، ووردزورث، في تنظيم بنية السونيت متبعًا الأسلوبَ الشكسبيريَّ، فنجده يقسمها إلى ثلاث رباعيات،

تليها ثنائية تتألف من بيتين اثنين فقط. والشيءُ المشترك بين الرباعيات الثلاث هو الحديث عن غموض القصيدة، أو الفكرة. ففي الأولى يشير إلى ذلك الغموض إشارة سريعة موجزة:

لعلك حين تديرين ظهرك للنّهْر لا تطلبينْ
من النّهْر غير الغموض، هناك خريفٌ **قليلْ**
يرشّ على ذَكَر الأيّلِ الماءَ من غيْمةٍ شاردَةْ
هناكَ، على ما تركتِ لنا منْ فُتاتِ **الرحيلْ** (9)

فهو يشير لذلك الغموض إشارة تكتنفها إيماءاتٌ لأمور أخرى، مثل: الخريف، والمطر، المصاحب لذكر الأيّل والغيمة الشاردة، والرحيل، وما فيه من فتاتٍ. أما في الرباعية الثانية فيحتلُّ الغموضُ منزلة العمود الفقري للسّونيتْ. إذ يبدو الإلحاحُ على هذا لافتاً للنظر من خلال المقابلة – ثانيةً- بين الغموض والكلام الذي يضيءُ بمفردةٍ واحدَة:

غموضك دربُ الحليب، غبارُ الكواكب، لا اسم لها
وليلُ غموضك في لؤلؤ لا يضيءُ سوى الماءْ
أما الكلامُ، فمن شأنه أنْ يضيءَ بمُفرَدَةٍ واحدَة
"أحبك" ليل المُهاجر بيْن مُعلّقتيْن وصَفَّيْ **نخيل**(10).

وفي الرباعية الثالثة يعدل الشاعرُ عن الغموض إلى الكشف، والوضوح، من خلال الإلحاح على رؤية ما لا يُرى:

أنا من رأى غدهُ إذ رآك . أنا من رأى
أناجيلَ يكتبها الوثنيُّ الأخيرُ على سَفْح جلعادْ
قبل البلاد القديمةِ أوْ بعْدَها. وأنا الغيْمة العائدةْ
إلى تينةٍ تحْمِلُ اسْمي كما يحْملُ السَّيْفُ وجْهَ **القتيلْ**(11).

وإذا كان الشاعر قد طوَّر الفكرة موضوع القصيدة عبر الرباعيات الثلاث، فقد جاءَ في نهاية السوناتا بتعليقه الختامي، رابطًا بين هذه النهاية للقصيدة والأبيات الأولى. فإنْ كانَ هناك قد ذكر إدارة الظهر للشاعر، فهو هنا يُكرّرُ هذه الإشارة، مقترنة بانفتاح السوناتا على دلالة جديدة تعبّرُ عن موقفه من تلك الفكرة:

لعلكِ حين تُديرينَ ظلكَ لي تمْنحينَ المَجاز
وقائع معنىً لما سَوْفَ يحْدث عمّا **قليل**(12)

ولا ريب في أن القارئ يلاحظ ما يخالف فيه الشاعر غيره من الشعراء الإنجليز أمثال شكسبير وغيره في تنظيم السونيت. ففي الرباعية الأولى نجده يكتفي بتقفية بيتين اثنين هما الثاني والرابع، أما الأول والثالث فهما متحرران من التقفية، وقيودها، إلا ما كان من جعله البيت الثالث مقفىً على غرار الثاني، والرابع، من الرباعيات الأخر: رحيل، قليل، نخيل. وقد حذا هذا الحذو في الرباعية الثالثة، أما الثنائية الختامية فلمْ يلتزم فيها بما درَج عليه الغربيون من حيث وحدة القافية في البيتين الأخيرين، فالأول منها جاءَ مرسلا والثاني مقفىً على نمط البيت الرابع من الرباعيات الثلاث. وإذًا فإن درويشاً في مقاربته هذه لشكل السونيت لا يكتفي بالمحاكاة، أو التأثر، ولكنه يضفي تعديلات جديدة على التنظيم الإيقاعي لنسق السونيت، بحيث يكفل لهذا النسق أن يتناسب مع الشعر العربي الحديث الذي يوفّقُ بين تنوع القوافي وتكرار بعضها في متواليات شعرية تتلاحقُ في صِيَغٍ مَقْطعيّة، أو دوراتٍ إيقاعيّة، مُتصاعدة نحو ذروة توَضّحُ دلالة النَّصّ.

ويبدو أن الشاعر تعمّد هذا التنويع والاختلاف في بناء السونيت، فوجودُ هذه المغايرة في السوناتا الثالثة دليلٌ واضحٌ على نواياه المسبقة الرامية لمصاولة هذا الشكل الفني الغربي، ومخاتلته، وإخضاعه للذائقة الفنية العربية. فها نحْنُ أولاء نجد السوناتا الثالثة وقد عادت بنا إلى النموذج البتراركي من جهة، وإلى تنويع آخر في أسلوب التقفية، من جهة أخرى. ففي الرباعية الأولى:

أحبُّ من الليل أوله عندما تأتيانِ **معًا**
يداً بيدٍ، ورويدا رويداً تضمانني مقطعا **مقطعاً**
تطيران بي فوق يا صاحبيّ أقيما ولا **تسرعا**
وناما على جانبيّ كمثل جناحيْ سُنونَوَةٍ متعبة (13)

فقد التزم في الرباعية مثلما هو بيّنٌ القافية موحدة في الأبيات الثلاثة الأولى، وتحرر منها في البيت الرابع(متعبة) وعلى ذلك يكون نظام التقفية على النحو الآتي (أ، أ، أ، ب) ويتكرر هذا النسق في الرباعية الثانية، وفي الأبيات الستة الأخيرة،علاوة على أنَّ الشاعر جعل الرباعيتين والثلاثيتين تشتركان في قافية واحدة ختامية: متعبة، عتبة، التجربة، الطيبة. وهذا التناسُقُ في القوافي يشدُّ أجزاء السونيت بعضها إلى بعض، ويجعلها متداخلة ممّا يُضْفي عليها إيقاعًا صوتيّاً أغنى. ويبدو أن الشاعر قد استعذب لعبة التنويع في القوافي، ففي السوناتا الرابعة نجده يختار نمطاً آخر جديداً مع اتباع الأسلوب البتراركي، فهي تطّردُ على النحو الآتي:

1. الرباعية الأولى أ ب ب أ
2. الرباعية الثانية ج د د ج
3. الثلاثية الأولى ج هـ هـ
4. الثلاثية الثانية ج هـ هـ

وفي السوناتا الخامسة نجده يلتزم الأسلوب الشكسبيري، سواءٌ في عدد الأقسام وأبياتها، أو في التقفية. فقد جعلها في ثلاثِ رباعيّاتٍ وبيْتين ختاميّيْن. والتزم بقوافي كلِّ رباعيّة على النحو الذي أوضحُناه، وشرحناه، في مستهلّ هذا الفصل، باستثناء الثالثة؛ فالرباعية الأولى:

أمسُكَ مسَّ الكمان الوحيد ضواحي المكان **البعيدْ**
على مَهَلٍ يطلبُ النَّهْرُ حصَّته مُنْ رذاذِ **المَطرْ**
ويدْنو روَيْدًا رويدًا غدٌ عابرٌ في **القصيدْ**
فأحمل أرض البعيد وتحْمِلني في طريقِ **السَّفَرْ**[14]

ففيها يتجلى نظام التقفية على النمط الآتي: (د، ر،د،ر) مُتكرّرًا في الرباعية الثانية، أما الثالثة فقد شذت عن هذا التنظيم، إذ اختار فيها القافية الموحدة لكل بيتين متواليين (أ،أ،ب،ب) وراوح بين هذين الأسلوبين في السوناتا السادسة ملتزمًا وحدة القافية في البيتين الختاميّيْن:

أجسُّكِ جسَّ الكمانِ حريرَ الزَّمَان ِالبَعيد
وينبُتُ حوْلي وحوْلكِ عُشبُ مكانٍ قديمٍ **جديدْ**[15]

والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن، بُعَيْد هذا التطواف، هو: أليس بمقدور الشاعر أن يلتزم نظامًا واحدًا يتَّبعُه في السونيت؟ والجواب هو أنّ الشاعر بمقدوره أنْ يفْعَلَ ذلك بيد أنه لم يشأ أن يكون نسخة مطابقة للأصل الغربي الذي فُتنَ به، فأحبَّ أنْ يكون في الشعر العربي نظيرٌ له مع إضافاتٍ، وتعديلات جديدة، تُضفي عليه طابع التنويع المناسب لذائقة القارئ، وحساسيّته الفنية، وبذلك يتجاوز الشاعر منزلة المتأثر إلى منزلة المُبْتكر المُبدع.

الهوامش:

1. انظر ما كتبناه عن الشاعر في الفصل الأول من هذا الكتاب، وانظر= مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، مصر ع مارس/ آذار 1998 ص 51-71
2. محمود درويش: سرير الغريبة، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1 ، 1999

3. مجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2 ، 1986 ص203
4. شكسبير، وليم: السوناتات، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، مكتبة الشرق الأوسط، بغداد، ط1، 1986، ص12
5. السوناتات ص 60
6. السوناتات ص 60-61 وفيما تأتي ترجمة جبرا لهذه السونيت:

كما تتدافع الأمواج نحو الشاطئ والحصى
تتعجل السير دقائقنا نحو غايتها
كلٌّ تتبادل المكان مع سابقتها
جاهدة إلى الأمام في كفاحها المتوالي

حالما يرى الطفل رابعة النهار
يزحف نحو النضج، وحين يتكلل به
تتسارع الكسوفات اللئيمة ضد مجده
وإذا الزمن الذي أعطى يُحْبط الآن عطيّته

فهو يشقُّ عنفوان الشباب بسهمه
ويحفر الأثلام على جبين الجمال
ويتغذى على كلِّ ما ندر من حقائق الطبيعة
ولا ينتصبُ شيء إلا ليحصده بمنجله

ولكن شعري على الرغم من يده القاسية
سيبقى حتى آخر الزمان بمزاياك يتغنى

7. شاعر غنائي سبق ذكره وقد عرف بجهوده في جمع المخطوطات الرومانية.
8. محمود درويش: سرير الغريبة ص 33
9. سرير الغريبة ص 33
10. سرير الغريبة ص 33-34
11. سرير الغريبة ص 34
12. السابق نفسه
13. سرير الغريبة ص 44
14. سرير الغريبة ص 73
15. سرير الغريبة ص 74

غابة الزيتون كانت مرَّة خضراءَ
كانتْ، والسماءْ
غابة زرقاءَ،
كانت يا حبيبي
ما الذي غيَّرها هذا المساءْ
كانَ قلبي مرَّة عصفورةً زرْقاءَ ..
يا عشَّ حبيبي
ومناديلكَ عنْدي كلُّها بيْضاءُ
كانت يا حبيبي
ما الذي لطَّخَها هذا المساءْ
أنا لا أفْهَمُ شيْئاً..
يا حبيبي

محمود درويش
آخر الليل

الفصل الرابع

درويش و سيمياءُ اللون

استخدمتْ الألوانُ، دالا ومدلولا، للتعبير عن الأفكار، والمعاني المجردة، غير الحسية، منذ القديم، لا في الكلام وحده، وإنما في الحياة اليوميّة الفعلية، مثلما شاع استخدام ملحقاتها، وصفاتها في الفنون، والصناعات. وفي التعبير الرّمْزي عن المعتقدات، وعن التفاؤل، والتشاؤم، وعن المشاعر، من: فرحٍ، وحزْنٍ. ومن حبٍّ، وكرهٍ. وعن البراءة، والطهر، وعن الحروب، وما يسودُها من قتلٍ، وسَفكٍ للدماء.

قال الشاعر العربي القديم مُصوِّرًا قوّة القتال، وشدَّة الحرْب:

فكانتْ رجالُ المشركينَ وخيْلهُم يرؤن بهنّ الموت أسودَ أحمرا

ومن الأمثلة التي تُضربُ على اسْتعمال اللون الأبيض للدلالة على التفاؤل، والخيْر، وطيب الأصل، ونبل المَحْتِد، قول الشاعر يمْدحُ بعْض الملوك، والأمراءِ، ببياض الوَجْه:

بيضُ الوجوه كريمةٌ أحسابُهُمْ شمّ الأنوفِ منَ الطِّرازالأوَّلِ

وقد أراد شاعرٌ ظريفٌ، ذو صوْتٍ لطيفٍ، ودمٍ خفيف، هجْو قوم، ووَصْفَهُمْ بلؤم الأصل، وبكونهم من أراذل الناس، لا من الصَّفْوة، فاختار بدلاً من بياض الوجْه سَوادَهُ، فقال:

سودُ الوجوهِ، لئيمةٌ أحسابُهم فطسُ الأنوفِ، منَ الطراز الآخِرِ

وقد ذكر الثعالبيّ، في "فقه اللغة" بعض الكنايات اللونية التي شاع استعمالها من مثل: موتٌ أحمر، وأسود، وعيشٌ أخضر، وعدوٌّ أزرق[1]. وهذه الأمثلة وغيرها تؤكد أنّ الألوان، دالا ومدلولا، تمثل علاماتٍ، ولهذه العلامات، إلى جانب معناها المتداول المعروف، معنىً يتوقَّفُ إدراكُه على ما يكسَبه اللون، من حيثُ هو اسْمٌ، من دلالةٍ جديدةٍ يتيحُها لهُ السياق الثقافي، إلى جانب السياق اللغوي. فقولُ الشاعر مادحًا بَعْضَ الأمراءِ المنعَّمين بالأرْدية الوافية الخضرـ المناكب، لا مَعْنى له إنْ لم يُحلهُ المتلقي لما هو مُصاحبٌ لذكْر اللوْنِ الأخْضر منْ ارتباطٍ بالخصْبِ، والنَّماء، والعُشب، وبالتالي بالغنى، والثراءِ الذي يُتيح لهمُ ما همْ فيه من نُعْمى:

ولقدْ أراهُ بغبْطةٍ في العيش مُخْضرّاً جنابُهْ [2]

ومن يتتبّعْ شعرَ محمود درويش، يكتشفْ شغفه المُبكّر بالألوان، فهو يستعملها بكثرة لافتة للنظر.

واستعماله لألفاظ الألوان، وأسمائها، وصفاتها، والنسبةِ إليها في الوصْف، يُحيلُ بعض شعره إلى رسْم، وبعض الألفاظ إلى ما يشبهُ الألوان. وهو على الدوام يُضْفي على هاتيك الألوان معانيَ جديدةً، فتتحوّل، وفقاً للسياق الشعري، والثقافيّ، إلى علاماتٍ ثانية، تنمُّ على معانٍ أخر. فاللونُ يتحَوَّلُ من مدلولٍ- بعد أن يتحرَّر اللفظ من معناهُ المُعْجميّ – إلى دالول يرْمي للإيحاءِ بمعانٍ، والمعاني توحي بأخرى، وهكذا..

فهو، في رثائه لإبراهيم مرزوق، ينبّه بالكلمات على العلاقة المتينة بين الرسم والشعر والخبز. فهي أقانيم ثلاثة لا بد منها لاستمرار الحياة، وبقاء العناصر التي يَسْتمد منها الوطن، أرضًا وإنساناً، مضمونَه ومَعْناه، وأسبابَ وجودهِ:

كان إبراهيم يستولي على اللون النهائي
ويستولي على سرِّ العناصر
كان رسامًا وثائرْ
كان يرْسُم
وطناً مزدحماً بالناس، والصَّفْصافِ، والحربِ
وموج البحر، والعمّال، والباعةِ، والريفِ،
ويرْسُمْ..
جسداً مزدحمًا بالوطن المطحون
في مُعْجزة الخبْز،
ويرْسُمْ..
مهرجان الأرض، والإنسان،
خبْزًا ساخنًا عنْد الصَّباحْ[3]

الأخْضَرُ الحَيَويّ

ومن يُنْعم النظر في هذا المثال يجد الرسم لدى درويش صنو الشعر، فالألوان كالكلمات تعبّرُ عن الوطن، والناس، بمنْ فيهم الطبقات المسحوقة، من باعة، وعمال، وفلاحين، والطبيعة بما فيها من بحْر، وصفصاف، ومن أرْض، وإنسان، ومن فجْر،

وغروبٍ، ومن صبْح، ومساءٍ، فمنْ خلال اللوحة يُقرأ الواقع الإنساني، ومن خلال القصيدة يُرى ذلك الواقع بما فيه من الألوان. فالشاعر يتأمل البيّارة[4] فيجدُها دائمة الخضرة، على الرغم منْ أنَّها تُجرّ من موقعها لتنفى، فتهبُّ عليها ريحُ البحر المالح، ومع ذلك لا تتأثر خضرتُها الدالة على الحيويّة، والخصْب:

لماذا تسحب البيارة الخضراءْ
من سجن، إلى منفىً، إلى ميناءْ
وتبقى رغْم رحلتها
ورغمَ روائح الأمْلاح، والأسواق،
تبقى دائمًا خضراءْ[5].

ومنْ يتأملْ المعنى الكامن وراء هذه الظلال يدركْ أنّ الشاعر لا يقصد بالخضرة اللون فعلا، ولا يقصد بالبيّارة ما هو معروفٌ بهذا الاسم، ولكنّه يرمي للإيحاء بمعنىً آخر، وهو تمسك الكائن الحي بالتربة التي شهدتْ تغلغل جذوره، وبالفضاء الذي امتدت فيه فروعه، وبالمكان الذي انتشر فيه أريجُهُ، وشذاه. ولم يأتِ ذكر الروائح، والأملاح، والأسواق، والسجن، والميناء، ذكرًا عشوائيًا، وإنما وُظف في الدلالة على أنّ ديمومة الخضرة تومئُ إلى معنى المعنى، وهو استمرار التشبث بالوطن على الرغم من كل شيء. ولهذا يؤكد الشاعر، في موقع ثان، على لسان المتكلم :

سنظلُّ في الزيتون خضرتهُ
وحول الأرْض درْعًا[6]

فالخضرة، وهي لونٌ، تتحوّل- على وَفْق السياق – إلى دليل التزام، وإصرار على البقاء في الوطن، وعدم التخلي عنه، فكما أنّ الزيتون لا تتخلى عنه خضرته، كذلك الفلسطينيون لن يتخلوا عن فلسطين. فاللون تحوَّل وفقًا لذلك من الدلالة على معطىً بصريّ معْروف إلى الدلالة على الوطن الباقي. واللونُ الأخْضرُ- يستأثر بمُعْجم الشاعر درويش اللونيّ، فهو أكثرُ الألوان تكرارًا في قصائده. تارة بهذا المعنى، وطورًا بمعنى آخر. فهْو في قصيدته " الأغنية والسلطان " يدلّ على انبثاق الحياةِ منَ العَدَم. فالسلطان يستطيع قطع الأشجار، والتلويح بالسيف خادشًا الريح، إلا أنّ الشّعْر بما فيه من قدرة على الإبداع، والخلق، والتحريض، قادرٌ على بعث الحياة ُخضْرةً في الغابة، والحقل، والسنابل:

أخبروا السلطان أنّ الريح

لا تجْرحُما ضرْبَة سيْف
وغيومُ الصيْفِ لا تَسْقي
على جدرانهِ أعشابَ صيْفْ
وملايينُ منَ الأشْجارِ
تخضرّ على راحةِ حرْف[7].

فالخضرة في الثقافة العربية رمزُ الخير، والخصب، والتجدُّد، فالربيع أخضر، وكل شيء يدل على الحياة أخضر، والعيون الخضر ترمز للجمال، والعطاء، والخير، والأنوثة المعطاء. والقلب الأخضر هو القلبُ النشط الحيويّ الذي لم تدركه الشيخوخة، ويستطيع أنّ يحبّ حبًا أكبر، يقولُ درويش معبِّرًا بالخضْرَةِ عن هاتيك المعاني:

هذا مخاض الأرض خير
تضع الوليدَ غدًا.. ربيعًا أخْضرًا[8]

ويقول في مَوْضع آخر:

وقلبُك أخضرْ
فكيفَ إذًا لا أحبُّكِ أكثر ؟ [9]

والخضرةُ هي التي ترتبط بعطاء الوطن، وما فيه من شجر الزيتون، ومن غابات ملتفة، ومن شواطئ معشبة، مُخضوْضِرَة، ومن جبال ٍشماءَ تكسوها خضرةُ الطبيعة الخلابة، رامزة بذلك لاستمراريّة الحياة مقابلَ الموت الذي يُعمّد بدم الشهيد:

خلي دمي المسفوك لافتة الطغاة إلى المساء
خليه نِدًا للجبال الخضْر في صدْر الفَضاءْ[10]

وخضرة الليمون، والمنديل الأخضر، عناوين لتجدُّد الحياة في شعره، فالخضْرَةُ المُنبثقة من الطين، والدم، تزهرُ في تعْبيرٍ عن انبثاق الوجود من العدم:

نحنُ نذكركِ اخضرارًا طالعًا منْ كلّ دمْ
طينٍ ودمْ
شمْسٍ ودَمْ
زهْرٍ ودمْ [11]

فالحياة هي النقيض الذي تعبّر عنه خضرةُ اللون: للدم، والموت، ولهذا حيثما ذُكِرَ اللون الأخضر لازمَهُ ذكر الرماد الذي يحيلنا إلى الإحساس بالهلاك، والاحتراق " يرمّدُهُ الحريق"[12] ومن دلائل ارتباط هذا اللون بالحياة المشتهاة كثرة استعمال الشاعر له في

وصف الأشخاص الذين فتن بهم، لمؤقعهمْ من القضية التي هي محْور خطابه الشعري. ففي رثائه لجمال عبد الناصر بقصيدة وسمها بعنوان " الرجل ذو الظلّ الأخضر" [13] يؤكد أن ظلال ذلك الرجل أحيتْ الأمل في نفوس من أصابهم الإحباط، واليأس، وجعلت وجوههم بملامح بعد أن كانت تتوارى خجلا نتيجة الخذلان الذي مُنيتْ به، ومن جباههم جباهًا مرفوعة إلى أعلى، ومن اغترابهم لقاءً، ومن موتهم حياة تنوءُ بالخضرة:

ولكنَّ ظلك أخضرْ
أتذكر كيف جعلت ملامح وجهي
وكيف جعلت جبيني
وكيف جعلت اغترابي وموتي
أخضرَ أخْضر
أخضر[14]

وتكراره لكلمة أخضر ها هنا لا داعي له إن لم يكن تضمين هذه اللفظة الكثير من الإيحاء بالحياة الخصبة المتجددة. ويخاطبُ الشاعر في إحدى قصائد ديوانه " أعراس " من يصفُه بالأخضر، الذي يَرْجَحُ اخضرارهُ على خضرة الزيتون، ولا يستطيع الظلّ التغلب على سواده، فمن شدة خضرته يختفي الظلُّ فيه، ولا تتسع الأرض لإشراق الشمس بفضل الخضرة الداكنة التي تغطيّ التراب. وهو يَهيبُ بهذا الأخْضر أنْ يُجدِّد صوته، وانتشارهُ، بعد الموت:

فلتجدّدْ أيّها الأخضَرُ موْتي وانْفجاري
إنَّ في حنجرتي عشرة آلاف قتيلٍ يطلبونَ الماءَ
جدّدْ أيُّها الأخْضرُ صوْتي وانتشاري[15]

فاللون الأخضر لا يتعدى في هذا الشاهد كونه رمزًا، والرمز يتنقل بنا من حلم لآخر، ومن صورة لأخرى، فهو مع خضرته يكتسي بلون النار، والأرض، وأعمار الشهداء، والتنقل من يأس إلى يأس، ومن لون إلى لون، ومع ذلك:

إنك الأخضرُ والأخضرُ لا يُعطي سوى الأخضرِ
لا يشبهنا الزيْتونُ
لا يمشي إلينا الظلُّ
لا تتّسعُ الأرْضُ لوَجْهي
في صباحِكْ[16]

ولا عجبَ في أنْ يصل الشاعر بين اللونين الأخضر- والأزرق، ففي الفنّ يمتزج الأصفر بالأزرق ليتكوّن اللون الأخضر. فالخضرة هي نتاج العلاقة بين اللونين، على أن الشاعر يرى في اجتماع الأزرق والأخضر- شيئاً مُريبًا في الوجه، ولهذا فإن المتكلم في إحدى قصائده لا يطيبُ له أنْ يكون لونُ الوجه في اللوحة على جدار السجن مزيجًا من الخضرة، والزرقة، فهذا شيءٌ غير اعتياديّ، وغير طبيعيّ، وهو يرْمز لعلاقة شاذة:

ضدَّ العلاقة أنْ يجيءَ
الوجه مثل الزرقة الخضراءِ
أنْ يمْضي لأرْسُمَه على جدْران هذا السجنِ
أنْ يَغْزو شرايِيني
ويخْرُجَ منْ يدي[17]

الأزْرَقُ الرّومانتيكيّ

فالأزرقُ، وحدهُ، لونٌ لا يخلو من ارتباطات نفسية، ومعنوية، ودلالاتٍ ثقافيةٍ، وحضارية مُتجذّرة في التراث، وفي نظرة الشاعر للعالم. فإذا كان الموعدُ أخضر- اللون، والشبابيك بيضاءَ، لم يمْسسها سوءٌ، فإنّ العصافير زرقاء، والأغنية في مبتدئها زرقاءُ تصْبحُ حمْراءَ ثم ثورة، وصمْتُ المغني عن الغناء أزْرقُ هو الآخر. وزرْقةُ البحْر دليلٌ على السكينة، والهدوء، والصفاءِ، والسَّماء الزرقاء هي التي لا غُيومَ فيها، ولا تبشّرُ بمطر:

كانت الأغنية الزرقاء فكرة
حاول السلطانُ أنْ يطمسها
فغدتْ ميلادَ جمْرة
كانت الأغنية الحمراءُ جمْرة
حاول السلطانُ أنْ يحْبسَها
فإذا بالنّار ثوْرَة[18]

فالتحول من الأزرق إلى الأحمر يُعبّر عن سلسلة من التغييرات التي تراكمت نتيجة اضطهاد الشعر، والكلمة، وغدا الأزرق نارًا حمراءَ يحاول السلطان إطفاءَها، لذلك سرْعانَ ما تتحوَّلُ إلى ثورة. فالأزرَقُ هو اللون الهادئ عند درويش، لأنّ رحيل راشد حسين، الشاعر المُجَلجل في المثلث، وغيابَ صوْتِه المدوّي، عبَّر عنه باللون الأزرق الذي طغى على الألوان الأخرى في المشْهد الفلسطيني:

سنرى صمْت المغني أزرقاً حتى الغياب
منذ عشرين سنة
وهو يرْمي لحمه للطير، والأسماك، في كلِّ اتجاه
ولأمّي أنْ تقول الآنَ: آه..
ابْنُ فلاحينَ منْ ضلعِ فلسْطينَ
جنوبيٌّ
شقيٌّ
مثل دوريٍّ قويّ
فاتحِ الصَّوْتِ كبيرُ القدَمَيْنْ [19]

وبما أنَّ الأزرق تعبير عن السكينة، والغياب، والصفاء، فلا غرابة في أنْ يصف درويش الإغفاءة بالزرقة التي تكتنفُ الأحلام لا الكوابيس. ففي قصيدة رقيقة له طابَعها اللافت هو الغزل بالمرأة- الوطن، يَذْكُرُ فيها ألفاظًا تنمُّ على هذا المناخ الحميميّ بين العاشق والمعشوق: كالليل، والألوان، والظلّ، والقمر، والشمس، والنخل، والأهل، والحمى، مما يتيح للفظة الإغفاءة بيئة دلالية يومئُ بوساطتها للأحلام السعيدة، لا للكوابيس:

تعالَيْ مرَّةً في البالِ
يا أختاهُ
إنَّ أواخر الليلِ
تعرّيني من الألوانِ والظلِّ
وتحْميني منَ الذلّ
وفي عينيْك يا قمَري القديمِ
يشدُّني أصْلي
إلى إغفاءةٍ زرْقاءَ
تحتَ الشَّمْسِ، والنَّخْلِ
بعيدًا عن دُجى المَنْفى
قريبًا منْ حمى أهْلي[20]

وللون الأزرق دلالاتٌ رومنتيكية عند درويش، فإلى جانب ما سبق ثمّة علاقة بين الثوب الأزرق والذكريات الحلوة التي تنفتح على الزمن الماضي، بعيدًا أو قريبًا، لا فرْق. فالمرأة في قصيدته " يومُ أحدٍ أزرق "[21] تتسلى مرتديةً ثوبًا أزرق، مستلقية على

كرسيّ، تقرأ الشعر الرومانتيكي، فيما عيناها تحدقان بالبعيد، تستعيدان الأيام الماضية بلذة قطة كسلى، في الوقت الذي تنفتح فيه القصيدة على أسْطورة بنيلوب عبر الإشارة لغزل الصوف، والانتظار:

تجلسُ المرْأَةُ في أغْنيّتي
تغزلُ الصوفَ
تصبُّ الشايَ
والشبُّاك مَفْتوحٌ على الأيّام
والبحرُ بَعيدْ
ترتدي الأزْرَقَ في يوْمِ الأَحَدْ
تتسلىّ بالمَجلاتِ وعاداتِ الشُّعوبْ
تقرأُ الشِّعْرَ الرّوماتْيكيَّ
تسْتلقي على الكرْسيّ
والشّبّاكُ مَفْتوحٌ على الأيّامِ
والبَحْرُ بعيدْ [22]

وهذا معنًى نجده في اللون الأزرق منافٍ تمامًا لما يعبّر عنه في قصيدة له بعنوان حالة واحدة لبحار كثيرة. فالسَّمَكُ الأزرق يذكّرنا بالذباب الأزرق، الذي ورد ذكره في الأدب القديم؛ شعره، ونثره. وهو شيء يُتشاءمُ منْه ويُتطيَّرُ. ذكر الجاحظ في كتابه الحيوان شيئاً من ذلك. فقد تحدثوا عن ذبابة مؤذية تسبب موت الإبل، والخيل، على السواء. وقد جاء في الأصمعيات قول الشاعر القديم:

كأنّ نضيح البول من قبلُ حاذها ملابُ عروسٍ أو ملاذع أزرقِ[23]

وذكر المُتلمّسُ الضّبُعيّ شيئًا مثل ذلك.

والأزرقُ كنية الصقر بالعربية، لما يلحقه من الأذى بغيره من الطير. وكنُّوا بالأزرق عن النّصال المَجْلوّة، و النبال المشحوذة. ولعل الشاعر محمود درويش يريد هذا المعنى بذكره السَّمَك الأزرق في القصيدة المذكورة. فالسَّمُك الأزرقُ الذي يُذكر في القصيدة يَشُقّ صدر المتكلم، وينفيه في نواحي الشعر المتعدّدة، ويدْعوهُ للموت فيموت:

وتمدَّدتُ على كيس منَ الغيْم
فشقَّ السَّمَكُ الأزْرَقُ صدْري
ونفاني

في جهاتِ الشّعْر
والمَوْتُ دَعاني
لأموتَ الآنَ بيْن الماءِ والنّارِ
وكانتْ لا تَراني [24]

الأبْيَضُ العَاطِفيّ

ومثلما ذكرنا في بداية هذا الفصل، لا بدّ من الإشارة إلى المعنى غير المباشر من ذكر الألوان في الشعر. فعندما يُقال " زنبقة بيضاء " فليس يراد بذلك أنّ لون تلك الزنبقة بيضاء، ولو أنّ هذا قد يصحّ في ضربٍ آخرَ من الكتابة غير الشعرية. وقد تكون الزنبقة بيضاءَ فعلا والمعنى الذي يريده الشاعر هو هذا، لكنّ القارئ يلمَحُ فيما ذكره الشاعر معنى آخرَ هو المعنى البعيد الذي يُفصِحُ عنه السياق الثقافيّ للنص. ففي قصيدة محمود درويش " جندي يحلم بالزنابق البيضاء " لا أهمّية لكوْن الزنابق بيضًا، أو حمْراً، أو من أيّ لون آخر، فالزنابق هي الزنابق، ولكنه تعمَّد أنْ يلحَّ على اللون الأبيض في مواقع عدة من القصيدة مقابل اللون الأحمر، لأنَّ الأبيض- هنا – يرمز للسلم مقابل الحرب، مثلما يرمز للخير مقابل الشر، والحب مقابل البغض، ولذا فالسلم كالحزن طيرٌ أبيضُ لا يقرُب الميدان، ولا الجنودَ، الذين يرتكبون الإثم حين يحزنون:

الحزن طيرٌ ابْيَضٌ
لا يقرُبُ الميْدانَ، والجُنودْ
يرْتكِبونَ الإثمَ حينَ يحْزَنونْ
كنتُ هناك آلةً تنْفُثُ نارًا ورَدى
وتجْعَلُ الفضاءَ طيْرًا أسْوَدا[25]

وقد عقد الشاعرُ مقابلة بين الأبيض، الذي هو رمزُ السلم، والمشاعر الإنسانية، التي تنمُّ على رقّةِ القلب، والسَّواد، الذي ينمُّ على الحداد، والموت، والدمار، والرّماد. فالطيرُ الأسْوَدُ كما الغراب، والطائر الأبيض كمَا الحمائم التي تُتَّخِذُ رمْزاً. والبياضُ- بصفةٍ عامَّةٍ – يشير إلى الخيْر، والتفاؤل، والفرح، بعكس السواد:

وتمرّ أغنيتي على أفُق نبيذيٍّ
ويسقط في أغانيكِ البياض
الآنَ أغْنيَتي تمُرُّ

تمُرُّ أغْنيَتي
على مُدِنِ السّوادْ[26]

فالبياضُ- إذاً – ليْسَ مجرّد كلمة تصفُ مظْهراً بَصَريًّا، وإنما هي كلمة إلى جانب الإشارة لهذا المعنى، تتضمّن إشارةً لمعنىً آخرَ، فهي (دالولٌ) يوحي بمعنىً معيّن، وهذا المعنى يوحي بآخر، ولذا ليس عبثا أنْ يقال مرّة " يا نهار أسود، ومرة يا نهار أبيض" فكلٌّ منهما تدلُّ، في الواقع، على معنى غير المعنى الوَضْعي. ومحمود درويش يُعبّر عن فرح المُتكلّم مُسْتخدِمًا بياض النهار ليتواءَمَ مع انتشالِ القلب، والارتقاءِ إلى مُلكة الله:

واذكرْ
كنتُ أمدّ يدي في بياض النهار
وأنتشلُ القلبَ منْ قطّةٍ تتسلّى
بما يتْرُكُ الزائرونَ على البابِ
أسْرى، وَقتْلى،
فقلتُ: ومَمْلكةُ اللهِ أحْلى[27]

فالشاعرُ كالرسّام الذي يلجأ بضربات الفرشاة، أو السكّين، على سطح القماش، لإضفاء اللمسات الأخيرة على اللوحة المائية، أو الزيتية، لمسات تجعل النصَّ ناعمًا مَصْقولا تمامًا مثل سطح اللوحة الذي يُوحي بَصريًّا بذلك. كذلك ذِكْرُه البياضَ، والقلبَ، والتسلّي، والزيارة، ومملكة الله الأحلى، كلُّ ذلك يضعُ كلمة البياض في بيئةٍ دلاليّة مُتَّسقةٍ في غاية الانسجام الذي يساعدُ على "تمليس" النصّ. وفي قصيدةٍ له عن مدينة روما، المدينة الجميلة على ساحل الأبيض المتوسط، تحتلُّ كلمة " الأبيض " مَرْكِزَ النصّ. فالتماثيل التي تنهض في المدينة من الرخام الأبيض، والأبنية فيها من الحجارة البيض، إلى جانب الرّخام الأبيض، والماضي الذي مرَّتْ فيه لم يبق منه سوى الذكريات، ولهذا فإنَّ ذكرهُ للبياض في القصيدة يأتي من باب التغنّي بالماضي من جانبه الإنساني، لا أكثر، فهي رمزٌ لتداخل الثقافة، والحضارة، في القديم، والحديث، على الرغم ممّا عرفته في ماضيها الغابر من حروبٍ، وصراع:

نارنْجَةٌ تضحكُ كي تضحكَ
شمسٌ، تنفتحُ الوَرْدَةُ كيْ تفتحها
لا شيءَ. لا شيءَ. بياضٌ
وبياضٌ آخرٌ يولد مُنْ هذا البياض

رأسُ هانيبالَ
أوْ خاتمُ أنطونيو
وسروالُ الأميرَة
حجرٌ يشْهَدُ أنَّ الناس مرّوا منْ هُنا
حجرٌ يشْهَدُ أنّ الناسَ ماتوا
حجرٌ يشهَدُ أنّي ذكرياتٌ. كلماتٌ. ذكرياتْ [28]

الأصْفرُ العَدَميّ

ومن يتتبّعْ الألوان في شعرهِ يُلاحظ أنّ الأصفر، دون سائرها، لا يذكر إلا في سياق سلبي، كالحزن، والذبول، والفراق، وما شابه ذلك. وهو في هذا لا يشذ عما اعتاده الناس في كلامهم، والأدباء في كتاباتهم، ففي الكلام اليومي نسمع من يقول: وابتسم ابتسامة صفراء yellow smile وهم يقصدون ، بالطبع ، ابتسامة لا يميز فيها الحب من البغض، أو الإعجاب من الانتقاد، فهي ابتسامة خداعٍ، وَمَكْر. والأصْفر لدى بعضهم يرمز للكراهية والحقد. واللون الأصفر يرمز لدى العرب قديما للموت، فقد كانوا يتصوَّرون أن عيني الميت عند الوفاة تميل للصفرة، وأن رؤوس الأنامل تغدو صفراءَ اللون، لذا قالوا: " وتلك التي تصْفرُّ منها الأنامل " أي تسبِّبُ الوفاة[29]. فالأصْفرُ عند درويش ارتبط بالمرأة الماكرة، المخادعة، التي لا تترفّع عن معاشرة الكثير من الرجال لقاءَ بعْض المال، فهي قد تكون امرأة مشاعًا في طريق عار من الأضْواء، أو في سرير مهترئ:

أزهارها الصفراءُ
والشفة المشاع
وسريرها العشرون مهترئ الغطاء
نامتْ على الإسْفلتِ
لا أحدٌ يبيعُ، ولا يُباعْ
وتقيأتْ سأمَ المَدينةِ، فالطَّريقْ
عارٍ منَ الأَضْواءْ[30].

فهو يخاطبُ بائع الأزهار ملتمسًا لديه زهرة صفراءَ نابتة في " الأوحال" ليهديها إلى امرأة " مومس" تتاجرُ بالزّهور الصُّفْر، وبهديْها المَشاع[31]. واللون الأصفر ينمُّ على التغيُّر من حال إلى آخَر. وهذا ما يعبر عنهُ الناسُ عندما يقولون " أصفرَّ " دلالة على المرض،

وتغيُّر اللون نحْوَ الشحوب. وقد ظهر استخدام اللون الأصفر في شعر محمود درويش بهذا المعنى، فهو مع التزامه بحب الوطن، وتخصيص شعره لمعركته مع الاحتلال، مُتَغنّيًا بحبِّ الأرض، والطيور، يشبّه نفسه بالقيثارة التي تنهال عليها العصا لتحطّمها، وبصورةٍ مناسبة لهذا السياق يعبّرُ عن خشيته من أنْ تجرَّد العصيّ- لتنهال عليه من خلفٍ، فيشحُبُ وجهه، ويَصْفرُّ، لا جبنًا، وإنَّما تعبيرًا عن توقعه هذا المصير علي أيْدي الفاشيّين:

آنَ لي أنْ أبْدلَ اللفظة بالفعْل، وآنْ
ليَ أنْ أثبتَ حبّي للثرى، والقُبّرَةْ
فالعصا تفترسُ القيثارَ في هذا الزمانْ
وأنا أصْفَرّ في المِرْآةِ
مُذْ لاحتْ ورائي شَجَرَةْ [32]

وفي قصيدة له جيّدة بعنوان" أغنية ساذجة عن الصليب الأحمر " يذكُرُ الشاعر اللون الأصفر، ناعتاً به فتاتَ الجُبْن الذي يمْنحه الصليب الأحمر للاجئين الفلسطينيين. والصحيحُ أنّ الكلمة هنا تستخدم بمدلولها الوضعيّ، المُعجميّ، ولكنَّ هذا المدلول يُشار إليه في سياق يجعله دالا على مدلول آخر، وهو مدى الهوان الذي وصل إليه الفلسطيني الذي تُقدَّمُ له مثلُ تلك المعونة البائسة، المُزْريَة، لقاء ما سُلب منه من وطنٍ رمَز لهُ الشاعرُ بالزغاريد تارة، وبالدين تارة أحرى:

عندما تفرُغ أكياسُ الطّحينْ
يصبحُ البدْرُ رغيفًا في عيوني
فلماذا يا أبي بعْتَ زغاريدي، وديني،
بفتاتٍ، وبجبْنٍ أصْفَرِ
في حوانيتِ الصَّليبِ الأحْمَرِ [33]

الأسوَدُ المراوغ

فكلمة " أصفرِ " لا يريدُ بها الشاعر تحديد لوْن الجُبْن، مثلما يُحدد مثلا لون الزنابق بأنها بيض، ولكنه يريد التعبير عن أنَّ هذا الفتات، شأنه شأنُ الزُّهور الصفر النابتة في الوحل، لا يدلّ إلا على العار، والذلّ، والمهانة، لا غير. أما أقدم إشارة ترد في شعره للسواد فكانت في " أوراق الزيتون " عندما عبر عمّا في نفسه من كرهٍ للمحتل " بالزنابق السود " التي تملأ قلبه بدلا من الزنابق البيض:

الزنبقاتُ السّودُ في قلبي

وفي شَفَتي اللَّهَبْ[34]

وربَّ قائل يقول: كيف لنا أن نفسِّر تقلُّبَ الشاعر بين الزنابق البيض تارة والسود تارة أخرى؟ والجواب عن هذا لا يتطلب الكثير من الشرح، والتفسير، فاللون هو الحكم الفَصْل، فالبيض تومئ إلى السلم، والحلم، والبراءة، في حين أن" السود " تحيلنا إلى الليل والدمار والرماد والموت: " طيراً أسوداً" ولهذا جاءَ قوْله " وفي شفتي اللهب " ليوضِّح بالسياق اللفظي مُرادَهُ بالسواد. وهو في خطابه لبلدته يصفُ أسوارَها بالسواد أيضًا لإفادة المعنى معْنىً آخرَ ينمُّ عليه عطشُ الرِّمال، والمواقد:

وأنا على أسوارك السوداء ساهد

عطشُ الرِّمالِ أنا

وأعْصابُ المَواقِدْ[35]

ومن الطريف أنّ اللون الأسود يرتبط بإيحاءات متناقضة، فهو وصفٌ متكرّرٌ لجمال العينين،" أسود العينين"[36] والشَّعْر " ولون الشَّعْر فحميّ[37] "، غير أنّه في الوقت ذاته يرتبط بدلالات سلبية: كالحزن، والمعاناة، والقيد، وشدّة الأسْر، وغياهب السجن:

فإذا اشتدَّ سوادُ الليل في إحْدى الليالي

أتعزَّى بجَمَال ِالليْل ِفي شَعْر حبيبي[38]

ففي البيت الأول، عبَّر السوادُ عن معنىً آخر، هو اشتداد الظلم، والاضطهاد، الذي يلحق بالأسير السجين، فضلا عن دلالته الوضعية عن ظلمة الليل الحالك، بَيْدَ أنّ السوادَ في البيت الثاني، وقد تماهي في الليل، واتحَدَ الوصفُ بالموْصوف، فكأنَّهما شيءٌ واحدٌ، يُعبِّرُ عن الحُسْن في شَعْر المَعْشوق. ولهذا لا نعْجَبُ إذا وجدنا درويشًا يقابل برْقَ البراكين، بسواد الصوت:

كنتُ أعْرفُ أنَّ برْقًا ما سيأتي

كيْ أرى صوْتاً على حَجَر الظلامْ

والصَّوْتُ أسْوَدْ[39]

وهذا كما لو أنّه يقول " للحقيقة وجْهان ِوالثَّلجُ أسْوَد".

وإذا ما تجاوزْنا سوادَ الليالي، وهو مجازٌ معروفٌ، إلى سواد الرياح، ألفينا لفظًا فيه بعْضُ الطرافة، والجدّة، فلم يحدث أنْ وصف شاعر الرياح بالسواد فيما نحسبُ، ونظنُّ:

كلُّ الجُذور هُنا

هنا كلُّ الجذور الصَّابرَةْ

فلتحْترقْ كلُّ الرياحِ السّودِ
في عينيْن معْجزَتيْن
يا حبّي الشُّجاعْ
لم يبْقَ شيءٌ للبُكاءْ
إلى اللقاءِ
إلى اللقاءْ[40]

فلا شكّ في أنّ الريح لا لوْنَ لها مثلما الصوت لا لون له، ولكنَّ الشاعر لا يتقيَّدُ بدلالات الألفاظ، ولا بوصْف الواقع مثلما هو، ولهذا فالكلمات تتحول لديه إلى ألوان، تختلط بمعانيها وتتمازج مثلما تتمازَجُ الألوانُ، فتؤدي إلى اختراع ألوان جديدة تناسب المنظور الفنّي لتصوير الواقع كما يراهُ الفنان. ومثلما نرى في اللوحة المائية شجرة بنفسجية اللون، أو بُرْتقاليّة، أو زرقاء، كذلك نجد الرياح في شِعْرِهِ سوداً، والثلجَ أسودَ[41]، وفقاً لما يراهُ الشاعر ببصيرته الشعرية، لا ببصره. ولهذا ناسب السواد في الريح ذكر الاحتراق، والبكاء، والحبّ الشّجاع.. فالتناغُمُ في دلالات الكلمات، والانسجامُ المعنويُّ، أضفي على الصُّورَةِ – صورة الرياح السود- شيئاً من الاتساق في ضوءِ الصُّورة العامّة في القصيدة.

الأحْمَرُ الدَّمَويّ

وقد مرَّ بنا في السابق استخدامُ الشاعر للون الأحمر، تعبيرًا عن تحوّل الأشياء من الهدوء والسكينة والحلم، إلى الغضب والثورة، عندما تكلّم عن " الأغنية الزرقاء " التي واجهت الاضطهاد بأنْ تحولت إلى " جمْرةٍ " حمراء، فإذا بالأغنية "الحمراء جمرة "وإذا بالجمرة التي حاول السلطان إطفاءَها تصبح ثوْرة[42].

كانتْ الأغْنيَةُ الزَّرْقاءُ فكرة
حاولَ السلطانُ أنْ يطمِسَها
فغدتْ ميلادَ جَمْرَة
كانتِ الأغْنية ُالحمْراءُ جمْرَة
حاولَ السُّلطانُ أنْ يُطْفئَها
فإذا بالنَّار ثوْرَة[43]

واللونُ الأحمر يرتبط كثيرًا بالدم، وبالغضب، والقتال، والحرب. ولذا يخاطب الشاعر درويش الموتَ، الذي يشبهُ نسرًا خرافيًا ذا منقار أحمرَ، يُريد الإغارة به على المتكلم، وعلى عينيه بالذات فيراهُ سيفًا من لهيب أحمر، أما جناحاه المُمْتدان، فهو غير جدير بهما، لكونه غاضبًا في حضْرةِ الموت:

أيها النسر الذي يرسف في الأغلال من دون سبب
أيها الموتُ الخرافيُّ الذي كان يُحبّ
لم يزلْ منقارك الأحْمَرُ في عيْنيَّ
سيفًا منْ لهَبْ
وأنا لستُ جديراً بجَناحِكْ
كلُّ ما أمْلُكُهُ في حضْرَةِ الموْتِ
جبينٌ، وَغَضَبْ [44].

ومن دلائل التصرّف بدلالات اللون في شعره وصفه " العوْسَجَة" وهي شجرة خضراء بأنها حمْراءُ قانية. وذلك أنّ الشجر الأخضر يتحول بفعل الحرب، والدماء، والقتل، إلى دالٍّ على البطش، وشفك الدماء، بلا أيّ مسوغ سوى الظلم، وإلحاق الأذى بالآخر، ففي قصيدة " جندي يحلم بالزنابق البيضاء " التي مر ذكرها في السابق، يزعم الجندي أنّ ما لم يرَهُ في الحرب هو الطائر الأبيض، لكن " العوسجة " الحمراء هي ما يتذكرُه:

رأيتُ ما صنعتْ
عوْسَجَةً حمْراءَ
فجَّرْتُها في الرَّمْل، في الصُّدور، في البطون
- وكَمْ قتلتْ؟
- يصعُبُ أنْ أعُدَّهُمْ
لكنَّني نِلتُ وسَامًا واحِدًا[45]

وهكذا تتحوّلُ الغابة الخضْراءُ في "أزهار الدَّم " إلى بِرْكةٍ حمراءَ من دماء خمسين ضحية قتلوا في لحظةٍ واحِدَة:

إنّ خمسينَ ضحيَّة
جعلتْها في الغُروبْ
بِرْكَةً حمْراءَ، خمسينَ ضَحيَّة

يا حبيبي لا تلمْني
قتلوني .. قتلوني[46]

الرماديّ

إلى جانب ما ذكرناهُ عن الألوان التي ظهرت أسماؤها- صراحة لا ضمنًا – في شعره ثمة ألوانٌ أخْرى كالبنّي، والكحليّ، والليلكيّ، والبنفسجي، والفستقي، والبرتقالي،واللازوردي، ضمنها الشاعر معاني تتفاوَت بين الوصف الذي يحيل إلى شيء سابق، وبين المعنى الذهني الخالص، الذي لا ينسبُ فيه إلى شيء يشقّ عنه السياق السابقُ، أو اللاحق. فعلى سبيل المثال وردَ اللوْنُ الرماديّ في إحدى القصائد باعتباره لونًا، وباعتباره مؤقفاً، ومنظورًا، يُطلُّ منه الشاعر على حقائق الأمور، والأشياء، فهو اعْترافٌ، ونوافذ، وبحْرٌ، وشِعْرٌ، وزهرٌ، وطيرٌ، وليلٌ، ونهارٌ، وفجرٌ، وهو السائرُ، والقادم، وهو الماضي والحاضرُ، وهو الحلمُ الذي يقرّرُه الشاعر، وُيقرّرُه الحاكمُ، ويُقرّرُه الرائي الذي لا يَرى:

الرماديّ اعترافٌ ،وشبابيكٌ،
نساءٌ وصعاليكُ،
والرمادي هو البحْرُ الذي دخَّن حلمي زبداً
والرماديُّ هو الشعْرُ الذي أجَّر روحي بلدا
والرماديُّ هو البحْرُ
هو الشعْرُ
هو الزهرُ
هو الطيرُ
هو الليلُ
هو الفجرُ
الرماديُّ هو السائرُ، والقادمُ
والحلمُ الذي قرَّرهُ الشاعرُ، والحاكمُ
منذ اتَّحدا
لست أعْمَى لأرى [47].

ومما سبق يتّضح لنا ما لدى درويش من حساسية فنيّةٍ تجاهَ اللوْن، وهي حساسية تضاهي ما يتمتّعُ به من حساسية تجاهَ الأصْوات، والإيقاع، والموسيقى. فالشعرُ

لديه لغة كما الألوانُ، والنغمات الموسيقية، والصور التي لا تخلو في معظم الأحيان من خطوطٍ ،وأضواءٍ، وظلال، وانكساراتٍ ضوئيّة، وَبَصَريّةٍ، مثل ما يتخلل إيقاعاتها الموسيقيّة من رتابةٍ، وانكسار، ومنْ حدّة، واندفاع.

الهوامش:

1. للمزيد حول هذا الموضوع راجع ما كتبناه عن الألوان من الإشارة إلى التعبير في: من لغة الأدب إلى أدب اللغة، مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1 ، 2008 ص 13-51
2. الأعشى ، ميمون بن قيس: ديوان الأعشى ص 64
3. محمود درويش : الأعمال الشعرية الكاملة ، دار الهدى، كفر- قرع ، ط1 ، 2003 ، 1/315-316
4. شاع استخدام هذه الكلمة في وصف مزارع البرتقال والليمون وسائر الحمضيات في فلسطين، ولا نعرف المصدر الذي جاءت منه، إلا أن يكون مشتقا من البئر، فالبير بالعامية قد يكون الجذر الذي صيغت منه الكلمة بيارة.
5. الأعمال الشعرية 1/41-42
6. الأعمال الشعرية1/22
7. الأعمال الشعرية 1/114
8. الأعمال الشعرية 1/57
9. الأعمال الشعرية 1/113
10. الأعمال الشعرية 1/101-102
11. الأعمال الشعرية 1/201
12. الأعمال الشعرية1/29
13. الأعمال الشعرية 1/174
14. الأعمال الشعرية 1/175
15. الأعمال الشعرية 1/325
16. الأعمال الشعرية 1/325-326
17. الأعمال الشعرية 1/278-79
18. الأعمال الشعرية 1/115
19. الأعمال الشعرية 1/299
20. الأعمال الشعرية 1/65-66
21. الأعمال الشعرية 1/335-336
22. الأعمال الشعرية1/335
23. الأصمعي، عبد الملك بن قريب: الأصمعيّات، تحقيق هرون وأحمد شاكر، دار المعارف، مصر، ط7 ، 1993ص 165

24. الأعمال الشعرية 336/1
25. الأعمال الشعرية 96/1 وانظر= 422/2 حيث قوله:

أراك فأنجو من الموت، جسمك مرفأ
بعشر زنابق بيضاء، عشر أنامل تمضي السماء
على أزرق ضاع منها.

26. الأعمال الشعرية 290/1
27. الأعمال الشعرية 400/1-401
28. الأعمال الشعرية410/1-411
29. شعر زهير بن أبي سلمى، صنعة الأعلم الشينتمري، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1980 ص 266، وشرح ديوان لبيد 256
30. الأعمال الشعرية 24/1
31. الأعمال الشعرية 25/1
32. الأعمال الشعرية170/1
33. الأعمال الشعرية97/1
34. الأعمال الشعرية 7/1
35. الأعمال الشعرية8/1
36. الأعمال الشعرية27/1وانظر= 92/1
37. الأعمال الشعرية 37/1
38. الأعمال الشعرية 33/1
39. الأعمال الشعرية 275/1-276
40. الأعمال الشعرية 204/1
41. محمود درويش: أحد عشر كوكباً، دار الجديد، بيروت، ط1، 1992 ص 19
42. انظر الحاشية ذات الرقم 18
43. الأعمال الشعرية 115/1
44. الأعمال الشعرية109/1
45. الأعمال الشعرية 95/1
46. الأعمال الشعرية103/1
47. الأعمال الشعرية 263/1

ثلاثة أَشْياءَ لا تنْتهي
أنتِ والحبُّ والمَوْتُ.
قبّلتُ خنْجرَكِ الحُلوَ،
ثمَّ أحْتميْتُ بكفيْكِ
أنْ تقْتليني،
وأنْ توقفيني عنِ المَوْتِ،
هذا هوَ الحُبُّ، إنَي أحِبّكِ حينَ أمُوتُ
وحينَ أحبُّك أشْعُرُ أنّي أمُوتُ

محمود درويش
محاولة رقم 7

الفصل الخامس

أسئلة الوجود والعدم

لمحمود درويش غير قليل من القصائد التي تحدث فيها عن نفسه تارة، وعن موته المرتقب تارة أخرى، علاوة على ما أفرده من مساحات كبيرة لأوجاع بلاده فلسطين.

وبعيد رحيله الفاجع صدرت مختاراتٌ من شعره انتقاها بعناية نصري الصايغ، وجمعها، من دواوينه الأخيرة، لا سيما: لماذا تركتَ الحصان وحيدا؟ و لا تعتذر عما فعلت، وأثر الفراشة، و حالة حصار، وجدارية محمود درويش، وهي تمنح القارئ الذي يعرف الشاعر، أو لا يعرفه، ولا يعرف شعره، فرصة لإعادة النظر، بعد أنْ زايلته حمّى الفراق، وعقابيل الفجيعة بالرحيل.

فهي قصائد ترتقي بأسئلة الوجود، والتذكار، والانتظار، لمنزلة تشعرنا بأن صلتنا بموضوع فلسطين صلة لم تكتمل، وعودتنا إليها لم تصل، وأن بلادنا لم تسْطع، واشتهاءنا لها لم يتعثر، وموتنا لم يأت بعد. ففي قصيدة "بقية حياة" يتخيل نفسه في اللحظات الأخيرة من العمر، وأنه يُعدُّ نفسه لرحلة الموت مثلما يُعدّ المسافر حقائبه، وجوازَه، وتذاكر سفره. وبعد أن يكتمل الإعدادُ ينظرُ في ساعة يده، فإذا ببقية من زمن عليه أنْ يَنْتظرها حتى يحينَ موْعدُ الإقلاع. فما الذي يفعله في هذا الوقت الضائع؟ يُعِدُّ غداءه الأخير، ويأخذ قيلولة قصيرة، وعندما يستيقظ ناظرًا في السّاعة – مرة أخرى- يكتشفُ أنّ الوقت المُتبقّي يكفي لقراءة فصلٍ منْ كوميديا دانتي، وَبَعْض الشِّعْر:

ما زال ثمَّة وقتٌ لأقرأ
اقرأ فصلا لدانتي، ونصْفَ معلقةٍ
وأرى كيْفَ تذهبُ منّي حياتي
إلى الآخَرينَ، ولا أتساءَلُ عمّن
سيملأ نُقْصانها.

تلك هي المشاعرُ التي هيْمنتْ على درويش في أيامه الأخيرة، وفي قصائده التي يتوجّس فيها من لحظة الحقيقة، فهو ينتظرُها انتظار عاشقٍ لمنْ يُحبّ، فلا بدَّ منْ أنْ يبدو

في زينته الكاملة، وأناقته التامّة، مُمَشّط الشَّعْر، يرتدي من القمْصانِ أكثرَها أناقة، ثم يشيّع نفسه:

أُمشطُ شعْري،
وأرْمي القصيدة: هذي القصيدة
في سَلّةِ المُهْملات،
وألبس أحدثَ قمْصان إيطاليا،
وأشيّعُ نفْسي بحاشيةٍ منْ كَمَنْجاتِ إسْبانيا،
ثم أمشي إلى المَقبَرَة.

ومن المفارقات التي تحسُنُ الإشارة إليْها ها هنا أنَّ واضعَ هذه المُختارات استهلها بقصيدة: " إلى آخري .. وإلى آخره" وهي من ديوان:" لماذا تركت الحصان وحيداً ؟" والإشارة إلى هذه القصيدة تستدعي إلى الذاكرة صُوَراً من تشبّث محمود درويش بالحياة، وتوقه للماضي، ولذكريات البلدة(البروة) والبيْت، والأشجار التي تقع على مقرُبَةٍ منه، والبئر، والباب الحديديّ، المُطوّق بالياسمين، والسّلم الحَجَريّ، وأقراص عبّاد الشمْس، والنحل الأليف الذي يعُدّ الفطور لجدّه على طبَق الخيْزران:

هلْ تعرف البيتَ يا ولدي؟
مثلما أعرفُ الدَّرْبَ أعرفه ُ
ياسمينٌ يُطوّقُ بوّابةً منْ حديدٍ
ودعْساتُ ضوءٍ على الدّرَج الحَجَريّ
وعبّادُ شمْس، يحدّق فيما وراءَ المكانْ
ونحلٌ أليفٌ يُعدُّ الفطورَ لجدّي
على طبَق الخيْزَران.

وهذه الصُّور، التي راحتْ تتراكم واحدة تلو الأخرى، تمثل ذلك الإحْساسَ المُفعَم بحبّ الحياة، والتمسك بما تمنحه له أجواءُ البيت من شعور بالألفة، والحنين، والتوحّد بالأشياء الصغيرة: شجرة الخروب، والدَّرْبُ الضيق، والصّبَّارة، والبئر، وكرْم العمّ جميل، وبائع التبغ، والبَيْدر، وأخيرًا الصّفصافة، والحِصان، الذي تُرى غرّته من خلفِ السّياج، وغدٌ يتصفح أوْراق العُمْر:

وفي باحةِ البيْت بئرٌ،
وصفصافةٌ، وحصانْ،

وخلف السياج غدٌ
يتصفّح أوراقنا

واللافتُ للنظر أنَّ درويشاً، عندما يعود به الخيال للوراء، نحو أربعين عامًا، أو تزيد، يبصر نفسه في مرآة الماضي فتى شاباً، يافعاً، بلا نظارة طبية، وبلا أوجاع في القلب، فيتخذ من الحوار بينه وبين صورته القديمة، المعلقة على الحائط في البيت، بيْت أمّه، مَوْضوعًا، فالصورة تكادُ تنكِرُ أنّها هو. أو أنّه هي. أما المُتكلم في القصيدة، فلا يعْتذرُ عما فعل، وبَدَرَ منه، ولكنّه من خلال الحوار مع نفسه، يكتشفُ أنه منذ تلك اللحظة، التي قفز فيها عن الجدار – جدار ذلك البيت – وهو راغبٌ في رؤيةِ ما لا يُرى، مواصلاً الاتجاه نحو أعْماق الهاوية:

قلتُ: يا هذا أنا هو أنت..
لكنّي قفزتُ عن الجدار لكيْ أرى
ماذا سيحدُثُ لو رآني الغيْبُ أقطف ُ
من حدائقه المُعلّقةِ البَنَفسج باحترامْ
ربما ألقى السَّلامْ
وقال لي: عُدْ سالماً
وقفزتُ عن هذا الجدار لكيْ أرى
ما لا يُرى
وأقيس عمْق الهاوية.

بهذه القصيدة ينجح درويش في التقاط أداةٍ للتعبير عن ازدواجية الموقف. التشبُّث بالماضي ممثلا بالبيت، والجدار، والصورة، والانفصال عنه بحثاً عمّا لا يُرى، وذلك فيما يبدو " مكياجٌ كي يبدو وَسيمَ الشكل في الكاميرا ". ويجد القارئ تفسيراً لهذا الغموض في قصيدة " بيت أمّي " جليًا في قصيدة أخرى، هي: وأنا وإنْ كنتُ ألأخيرَ. وهو عنوانٌ اختاره نصري الصايغ من ديوان " لا تعتذرْ عمّا فعلت ". وهو يذكّرُنا بشطر من بيت شعر قديم يقول فيه شيخ المَعَرّة:

وإني، وإنْ كنتُ الأخيرَ زمانُهُ، لآتٍ بما لمْ تستطعْه ُالأوائلُ

وهو من القصيدة التي يقول في أحد أبياتها متذمرًا من الحياة، راغبًا في الموت:

فيا موتُ زرْ، إنّ الحياة ذميمةٌ ويا نفْسُ جدّي، إنّ دَهْرك ِهازلُ

ففي هذه القصيدة يزهو درويش بشعره، وبقصائده، التي يشبّهُها باللؤحات تارَة، وبالرّبيع تارة أخرى، وبالزيْزفون، واللازورد، فكلُّ قصيدة في شعْره أمّ تفتشُ للسحابة عن أخيها، وكل قصيدة حلمٌ أيضاً. وهذه الأحلام تهيئ الشاعر لرحلةِ النّهاية:

وكلُّ قصيدةٍ حلمٌ
سيَحْمِلني وأحْملهُ
إلى أنْ أكتب السَّطرَ الأخيرَ
على رُخام ِالقبْر
"نمتُ لكيْ أطير ".

منْ هذه القصائد يتضح للقارئ عُمقُ الشعور بالوحدة، والاغتراب الذي عاشه درويش في السنوات الأخيرة، على الرغم من الشهرة التي حققها،والترحيب المفعم بالمحبّة الذي ظلّ يلقاه في كل مكان يذهب إليه، وفي كل مدينة يزورها، سواءٌ في فلسطين، أو في البلاد العربية، أو في مدن أوروبا المشهورة كباريس، وروما، ولندن. على الرغم من ذلك كله كان يقاسي من الإحساس بأنّ كل شيء لم تعدْ له قيمة، فحيثما نظر أبصر قبراً فاغرًا فاه، وأيّ شيء يراه إنما هو مشهدٌ يتراءى فيه شعورهُ بأنه غريبٌ، وأنه على مسافة واحدة من البقاءِ، أو الرحيل:

يرنو إلى أعلى
فيبصرُ نجْمةَ ترْنو إليْهِ
يرْنو إلى الوادي
فيبصرُ قبْرُه يرْنو إليه
يرنو إلى المرأة
تعَذّبُه، وتعجبه،ولا ترنو إليه
يرنو إلى مرآته
فيرى غريباً مثله يرنو إليهِ.

فالنجمة، والقبر، يرنوان إليه ، أما المرأة، وهي بالطبع ليست امرأة حقيقة هنا، فعلى الرغم من انجذابه نحوها، وإعجابه بها، إلا أنّها لا تتطلع نحوه، وأما صورته في المرآة فتبدو له

صورة إنسان آخر، إنسان غريب، وهذا الغريب يتطلع إليه كما النجمة، والقبر. منتهى الإحساس بالألم نجده في هذه القصيدة القصيرة التي اختيرت من ديوانه أثر الفراشة.

وواقع الأمر هو أنَّ درويشاً في قصائدهِ هذه – كما هي حياته في أيامه الأخيرة- نسيج من الألم، والإحساس بالمرارة، فهي قصائده توشكُ أن تكون كالرسائل الأخيرة التي تصدر عن رجل ينتظرُ أنْ يُنفذ فيه حكمُ الإعدام، لكأنّه يُراوغ الموت، والموت يراوغه:

وعند الفجر أيقظني

نداءُ الحارس الليليّ

من حُلُمي ومن لغتي

ستحْيا ميتة أخْرى

فعدّلْ منْ وصيَّتَكَ الأخيرَةْ.

لم يمت درويش مرة واحدة بل مراراً. وقصائده هذه تفصحُ بقوة التعبير الذي يرصد المعاني الخفية، والإحساسات الدفينة، عن ذلك، فهو يترجمها بلغة تجمع بين البساطة، والعمق، ولذا كان صادقاً في تأكيده المتكرّر أنَّ له لغة بعْدَهُ، لغة خاصة، متراكمة، بإيقاع غير مسبوق،ولا متداول، ولا مطروق.

- **صدرت عن رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2009**

من سوءِ حظيَّ أنّي
نجوْتُ مرارًا منَ المَوْتِ حبّاً
وَمنْ حُسْنِ حظّيَ ...أنّي
ما زلتُ هشًّا..
لأدْخُلَ في التَّجْرِبَة

محمود درويش
لا أريد لهذي القصيدة أنْ تنتهي

الفصل السّادس

من مَوْتٍ لآخر،
و لا يَنْتهي النَّصّ

من يقرأ قصائد درويش الأخيرة التي تضمنها ديوانه" لا أريد لهذي القصيدة أن تنهي " يلاحظ بوضوح انتقالُه في بعض قصائده هذه لمرحلة جديدة في شعره كان حريًا أنْ يُغْنيها لولا أنّ القدر عاجله قبل أنْ يتمّ ما كان يعتزم تنفيذه. ففي قصيدة" لاعب النرد" التي أثارت الكثير من الانتباه، وكتبت عنها المقالات، ووصفت بأنها قصيدة نادرة، وأنّ الشاعر فيها يقدم تجربة جديدة لم تُسبق في الصراع مع الموت، وأنها أسمى من أن تعدّ في مراثي الذات، التي وُجد منها في الشعر العربي غيرُ كثير، مما يعدّ – على ندرته، وقلته- باباً عزّ نظيرُه في الشعر الإنساني، على الرغم من ذلك كله، نجد فيها مزيّة غريبَة، ونكهة فريدة، تتخطى التفريق النوعي بين النثر، والشعر، الذي هو نظمٌ، ولغة خاصّة. ومع هذا التذويب للحواجز التي تفصل الشعر عن النثر، ظلتْ القصيدة تتألق في مقاطعها واحدًا بعد الآخر، دون أن تنزلق إلى مَهاوي النثر، وتلك مُعَادلة صعْبة، وسؤال يحتاج منا لجواب.

فشاعريتها مستمدة، لا من قواعد النظم، بل من تحررها من هاتيك القواعد، والارتقاء إلى مستوى يغدو فيه القارئ عاجزاً عن التفريق بين النظم والنثر.

جدل السيرة والقصيدة

فعندما يقصّ علينا ما يُمْكن أن نسميه سيرة مختصرة، للذات، ذاكرًا يوم ولادته، بجانب البئر، والأشجار الثلاث، وانتماءه لأسرة مُعيّنة، يفاجئنا، وهو في خضم هذا الانثيال السَّرْدي، بصُوَر شعْريّة ذات إشعاع يَسْطعُ بريقه في غير اتجاه:

خجلا في مخاطبة الأمّ، والأب
والجدّة- الشجرة

أو قوله:

كسِلا في الحديثِ عن الظبْي، والقبّرة

أو قوله:

مصادفة أنْ أرى قمراً
شاحباً، مثل ليمونة،
يتحرّش بالساهراتْ [1]

فظهورُ مثل هذه الصّور: الجدة – الشجرة، الظبي والقبّرة، الفشل الفادح في الغناء، والقمر الذي يتحرّش، في متتاليات سردية تقترن بتعداد رقمي: أولا، وثانيا، وثالثا إلخ.. تسهم في زحزحة القارئ، الذي استنام للمحكيّ السردي، إلى صدمة الشعر ورؤاه. فكأنّ درويشاً بهذه الصور، التي لها ألقُ الزبد اللامع في ماء النهر، يعدل بقارئه من النثر إلى النظم. ويزداد هذا العدول عندما يتحول المقطع السردي إلى تعليق شخصي من المتكلم على الخبر الذي جرى سرده:

لا دوْرَ لي في المزاح مع البحر
لكنني ولد طائشٌ
من هواة التسكّع في جاذبية ماءٍ
ينادي: تعال إليّ
ولا دوْرَ لي في النجاة من البحر
أنقذني نورسٌ آدميّ
رأى الموْج يَصْطادني،
ويشلّ يديّ [2]

مقطع مزدحمٌ بالمجازات التي تعلي من حظ ّالشعْريّة في قصيدةٍ، لا تفرق، أساسًا، بين النظم والنثر: مزاح البحر، جاذبية ماءٍ، الماء يُنادي، نورسٌ آدميٌّ، الموج يصطاد، ويشل يديّ. ومما يساند هذه المجازات في تعميق الإحساس بشعرية القصيدة، وارتقائها إلى مستوى لم يَسْبقْ 0للشعر العربي أنْ سما إليه، وارتفع، وَصْله ُالحاضرَ بالماضي، والحكاية بالأغنية، والتعبير الصريح بالرمْز والتلميح. فما الذي تعنيه عبارة "مصابٌ بجنّ المعلقة الجاهلية" إن لم يكن تعلقه بالشعر الذي هو مسٌّ من الشيطان؟ وما الذي يعنيه بالبوابة التي لا تطلّ على البحر؟ أو دوْريّة الجيش لمْ ترَ نارَ القِرى تخبزُ الليل ؟ فهو، في إحساسه المفعم بالمرارة، لا يرى في حياته الراهنة إلا ضربًا من المصادفة، إذ لم تكنْ له يدٌ في أن يحيا إلى أن يشهد المجزرة. فقد نجا بالصدفة، وعاش حياته كاملة يحاول أن يُجنّبَ

غيْره ما كان يمكن أن يتعرض له لولا تلك المصادفة، التي جعلته يوما بلا أمْس، ونهارًا بلا غد:

أمشي/
أهرول/
أركضُ/
أصعدُ/أنزل/
أصرُخ/أنبحُ/أعْوي/
أنادي/أولولُ/
أسرعُ/أبطئُ/
أهوي/ أخفّ/

إلى أن يقول:

وأهبطُ/أدْمى/ويُغمى عليّ. (3)

وهذه الأفعال المتلاحقة تدلّ على حيرة الشاعر في الحياة، وعلى توتّره، ومراوغة الزمن له، فهو لا يأنسُ لماضيه الذي هو ماضٍ مملوء بالألم، ولا لحاضره الذي يصدق عليه قول المتنبي: "على قلق كأنّ الريح تحتي". فالأفعال، التي تتكدّس في المقطع السابق، وتتراكمُ، تعبّرُ بتداركها، وترادفها، وتواردها، بالصوت والمعنى، عن القلق، والتوتر، الذي طبعت به حياته، وتميّز به حاضره:

لا دوْرَ لي في حياتي
سوى أنّني
عندما علمتني تراتيلها
قلتُ: هلْ من مزيد
وأوقدتُ قنديلها
ثم حاولتُ تعديلها(4)

كان ما سوف يكون

نجدُ في هذا المقطع رموزاً، أو كناياتٍ تومئ إلى انشغال درويش بشعره، فالتراتيلُ هي القصائد، وقصيدة "لاعب النرد " واحدة من تلك التراتيل، وأما قول المتكلم:"هل من مزيد؟" فإشارة لانخراط الشاعر في هذه اللعْبة، التي استنزفتْ حياته قطرة.. قطرة. وأما

قوله:" أوقدتُ قنديلها" فتعبيرٌ بالكناية أيضًا عن أنّه لم يكتف بما وهبته إياهُ الحياة من مَواهب، ومن قدرة على نظم التراتيل، لكنه – زيادة على ذلك –كانتْ له اليد الطولى في إضاءة قناديل الشعر بأثره الذي امتدَّ في جيل من الشعراء المعاصرين. وبعبارة "حاولتُ تعديلها" كناية عنْ أنّ دوره في الشّعر لا يقتصر على الكتابة، بل كان له دورٌ في تجديد القصيدة العربية، والارتقاء بها من درجة عاليةٍ رفيعة إلى درجة رفيعة أخرى:

كان يمكنُ أنْ لا يحالفني الوحي
والوحي حظ الوحيدين
إن القصيدة رمْيَة نردٍ
على رقعة من ظلام
تشعّ، وقد لا تشعّ،
فيهوي الكلام
كريشٍ على الرّمْل[5]

يؤكد درويش في المقطع السابق أنَّ دوره في القصيدة لا يتعدى دور الشاعر (المُلهم) أو الوسيط، بين ربة الشعر "الوحي" والقارئ الذي يتلقاه. لأنّ الشعر، أو القصيدة، بكلمة أدق، إذا لم تصدرعن إلهام، وَوَحْي، فهي مثل رمْية نرْد فاشلة تفتقر للإشعاع، والألَق، فتتهاوى في مطاوي النسيان، مثل ريشٍ في مَهبِّ الريح. ومن يقرأ شعْر درويش: جله، أو كله، بما فيه هذه القصيدة، يكتشف أنّ لديه مهارة في اللعب بالكلمات لا تختلف نوعًا عن مهارة العازف في اللعب بأوتار الكمان، أو الكمنجة، أو القيثارة، أو بثقوب الناي. فتلك مهارة تؤدي إلى جماليات النغم، وهذه تؤدي إلى الانطباع بأنّ الشعر لا يعدو أن يكون عزفاً ونغماً، وامتثالا لقواعد الإيقاع، واللعب بالكلمات، مثلما يلعب العازفون بالأوتار لتصدر نغمات مؤتلفة تارة، ومختلفة تارة أخرى، لكنها مُطربَة على أيّ حال، لأنها تهتك حِجابَ المعنى:

لا دوْر لي في القصيدة
غير امتثالي لإيقاعها
حركاتُ الأحاسيس: حسّاً يعدّلُ حِساً
وحدْسًا ينزّلُ معنىً
وغيبوبة في صدى الكلمات
وصورة نفسي التي انتقلت

من أناي إلى غيْرها
واعتمادي على نَفَسي [6]

لا تصْريح أكثر وُضوحًا، وتحديدا، وبُعْداً عن المُواربة، من تصريح درويش هذا. فالشعر عنده لا يعدو أن يكون ضرْباً من الغناء، والموسيقى. غناءٌ ليس كغناء مالارميه وغيره من غلاة الرمزيّين، وإنما هو غناءٌ يتنزّل من الأعالي على قلب القارئ المتلقي وحْياً، ومَعْنىً. والوحْي – إنْ قدّر له أنْ ينقطعَ- احتاجتْ القصيدة مع ذاك الانقطاع إلى مَهارة، والمَهارَة اجتهادٌ، والاجتهادُ قدْ يتفق مع الوحْي، وقد لا يتفق، ودرويشُ يتجنبُ هذا الوضْعَ الذي لا يتفق فيه مع الوَحْي. أما سبيله لتجنّب ذلك فعَنْ طريق الترْويض.

يقول: إنّه درّب قلبه على الحبِّ حتى أصبح من السَّعَة بحيثُ لا يضيق عن استيعاب تجْربَة، شوكاً كانت، أم وردة:

أدرِّبُ قلبي على الحبِّ
كي يسَعَ الشَّوْك والورْدَ..
صوفيّة مُفرداتي، وحسيّة رغباتي
ولست أنا من أنا الآن، إلا
إذا التقت الاثنتان:
أنا، وأنا الأنثوية[7].

الوحي والنبوءة

الشعرُ إذاً ضرْبٌ من التعبير العرْفاني، الصوفي. ومثل هذا الضَّرْب هو الذي يتماهى فيه الوحْي بالمتنبئ؛ أيْ: الشاعر. أما المزْج بين صوفية المفردة، وحسيّة الشّهوة، فذلك تجسيدٌ لطبيعة القصيدة التي يمتزج فيها الوحي بالمَهارة. والإلهام بالدربة، والصناعة بالأداء المُبْدع. والأنا الذكورية لدى علماء النفس يخالطها شيءٌ من الأنثوي، شيءٌ خفيٌّ لا يظهر.والأنا الأنثوية يخالطها شيء ذكوريٌّ خفيٌّ يكاد لا يظهر. وهذان الضدان يجتمعان في الإنسان، مثلما يجْتمع فيهِ ضدّان آخران، هما: الحياة والموْت، فنحن نحيا وفينا خلايا تموت، وأخرى تتجدّد، وتستمرّ بتجدّدها الحياة. وهذا يفسِّرُ قول درويش لاحقاً:

من سُوءِ حَظّيَ أنّي نجَوْتُ مراراً
من المَوْتِ حبّاً
ومنْ حُسْن حظّيَ أنّيَ ما زلتُ هشّاً

لأدْخلَ في التجْربَة[8].

وعلى هذا النحو يطّردُ تلاعبُ الشاعر بالألفاظ، فالمحبّ المجرّب يرى في تلك التجربة "أكذوبة صادقة" والشاعر المُبعثر في الريح لا يستطيع "الانفكاك عن لغته" والقمة التي هو عليها لا تشبه شيئا سوى "الهاوية" والخيال هو"الواقعيّ على خشبة المسرح"، لأنّ الأمْرَ خلف الكواليس أمرٌ مختلف جداً، فالسؤالُ عن الوَقتِ :"متى" قد يكون كيف، أو لماذا، أو من؟ وهكذا تبدو الأشياءُ مقلوبة، معكوسة، في صورة غير الصورة التي ينبغي عليها أنْ تكون. فما الذي سيحدث لو أنَّ الشاعر، عندما كان صغيراً، لم يخطئه الكمين الذي أطلق النار على الأسرة؟ لا شيء سوى أن عدد أفراد الأسرة سينقصُ واحداً. هذه هي المعادلة التي تسير بموجبها قوانين الحياة. ولكنّ درويشاً- الذي نجا بالصدفة مثلما نجا أبو النحس المُتشائل في رواية إميل حبيبي بالصدفة- هو الذي يكتب هذه القصيدة "لاعبُ النرد" الآن. لا حرفاً فحرفاً حسْبُ، بلْ نزفاً فنزفاً، وبدم أسْود، لا بحبر غرابٍ أسود، أو أزرق، فمداده هو الليل:

معتصراً كله
قطرةً ..
قطرةً..
بيد الحظّ والموهبة[9].

فالمصادفة، والحظ، والمؤهبة، كلمات تتكرّرُ في هذه القصيدة كثيراً، وتكرارُها لم يجئ عبثا، وإنما تريد أن ترسّخ في ذهن المتلقي أننا جئنا إلى هذا الكوْن، وإلى هذه الحياة، دون إرادة منا، ونغادرُها أيضا دون إرادة، ودون أنْ تكون لنا يدٌ في تلك المُغادرة، فالشاعرُ الذي يكتبُ هذه القصيدة يمكن ألا يكون " درويش" ، والقصيدة" لاعبُ النّرد" يمكن أن يكون لها أكثرُ من قائل واحد. ويمكن لها أنْ تكون غنائية، وألّا تكون. فالشيء اليقيني الوحيد الذي يعيشه درويش – في اللحظة التي يكتب فيها لاعب النرد- على تلك الكنبة بذلك الحبر الليلي، هو أنه ينامُ وحيداً، أو يدعو الطبيب لمساعدته، فهو بالصدفة – لا غير- يعيش الدقائق العشر الأخيرة:

من حسن حظي أني
أنامُ وحيداً
فأصْغي إلى جَسَدي
وأصدّق موْهبتي في اكتشافِ الألم

فأنادي الطبيبَ، قبيل الوفاة، بعشر دقائق،
عشر دقائق تكفي
لأحْيا مُصَادفة، وأخيّبُ ظنّ العدم[10].

تعدُّدُ المقاطع

تقع القصيدة في أربعة وأربعين مقطعاً، يتعلق بعضها ببعض بوساطة البنية الكبرى، التي تتكون من ملخص إجمالي لمضمون النص. وهو ملخّص يقوم على سؤال يُرْدفه الشاعر بالإجابة التي تتضمّن الاحتمالات المترتبة على السؤال المتكرر:" من أنا ؟". ففي المقطع الثاني وَحْدةٌ يجيب الشاعر فيها عن السؤال مُفضيا للقارئ بتعريف يشبه سيرة ذاتية مختصرة. تلي ذلك وحدة نصية أخرى تتضمَّنُ احتمال أنْ يكون في مؤضع شقيقته التي توفيتْ بعد الولادة بساعة واحدة. ثم وحدة أخرى تتعالق بها: وهي احتمال ألا ينجو من حادث الباص، فوحدة أخرى رابعة تشير إلى نجاة المتكلّم من الغرق، فالاحتمال الآخرُ أنْ يكون بين ضحايا حادثة الخمسة عشر شهيداً. ويَصْرفُ النظر-على نحْو مُفاجئ – عن تعداد الاحتمالات ليُذكّرنا بالمطلع الذي هو الاستهلالُ الاستفهامي:

منْ أنا لأقول لكم
ما أقولُ لكم
عند باب الكنيسة
ولستُ سوى رَمْية النّردِ
ما بيْن مُفترس ٍوفريسَة
ربحتُ مزيدًا منَ الصَّحْو
لا لأَكون سعيدًا بليلتيَ المُقمرَة
بلْ لكيْ أَشْهدَ المَجْزَرَة[11].

في المقطع السابق، والذي يليه، ذروة القصيدة، ففيهما يجري الربط بين الخاصّ والعام، وتنتقل القصيدة بذلك لمرحلة جديدة علاقتها بالسابق تفصيلها لما عبر عنه الشاعر مجملا في المقاطع الستة الأولى. فهو يتحدث – مثلا- عن نجاته من الهدف العسكري، ويستطرد دون الابتعاد عن المصادفة التي جعلته حيًا لا شهيداً، ناعتاً حاضره بالألم، وأنه حاضرٌ منقطعٌ عن الماضي، وعن المستقبل، بكثرة ما فيه من التقلب، والحركة المتلاحقة، والاضطرابِ الذي يبلغ حدّ الإغماء. وثمة صورة منفردة تتخذ موقعًا لها بين المقطع السابع،

والمقاطع التي تليه، وهي الصورة التي تعبّر عن نجاته من الموت مرة أخرى، وبذلك ينتقل من موتٍ لآخر:

ومنْ حسن حظيَ أن الذئاب
اختفت من هناك
مصادفةً، أو هروبًا من الجيش[12]

وفي هذه المرحلة من مراحل النص نجد نحو ثلاثين وحدة تشترك جلها في فكرة واحدة-إذا جاز التعبير- وهي علاقة الشاعر درْويش بالشعر، وعلاقته بالوحي، والمهارة، والتدريب، وكتابة القصيدة، ونوع الحبر الذي يكتبُها به، وهل اعتصره من الليل قطرة قطرةً، أم ماذا؟ وهذه السلسلة من المقاطع، على الرغم مما فيها من الاستقلال الشكلي، سواءٌ من حيثُ القافية المتغيّرة، أو اللازمة التي تعلن ابتداء المقطع الجديد بعد الانتهاء من المقطع السابق، أضْفتْ على القصيدة تصميماً هندسياً لا تخضع له النصوص الشعرية في العادة، وإنما هي من طبائع الكتابة النثرية التي يخلص فيها الكاتب من فكرة إلى أخرى، ملتزماً نسقا خطيّاً يُفضي إلى نهايةٍ ما. ولكنّ هذا النسق الهندسيّ، بدلا من أنْ يُغرقها في النثرية، قرّبها من النظم الشعري الغنائي الذي يُوظّفُ الكثير من التوازنات، والتقابلات الإيقاعية، والقوافي المتواترة، على أبعاد محسوبة، مدروسة، وغيْر مرْتجلة، إلى جانب اللازمة المتكرّرة من حين لآخر: "من أنا لأقول لكم"؟ وهذا كلّه جعل القصيدة – على الرغم مما فيها من وفرة المقاطع – قصيدة متماسكة تتفاعل بناها الصغرى الداخلية في البنية الكبرى التي يُوحي بها العنوان، ويحيل إليها السياق. فاللاعبُ يربَحُ، أو يخسر، تبعًا للحظ، وحياة الشاعر – قصُرتْ أمْ طالت- لا تعدو أنْ تكون رمْيَة َنرْدٍ، وضرْبة حظ ٍّ، وهذا ما تؤكده المقاطِع.

الهوامش:

1. محمود درويش: لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي ، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1 ، 2009 ص 36
2. لا أريد لهذي قصيدة أن تنتهي، ص 38
3. لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 41
4. السابق نفسه

5. لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي ، ص 43
6. السابق نفسه
7. لا أريد لهذي القصيدة ، ص 44
8. لا أريد لهذي القصيدة ص 45
9. لا أريد لهذي القصيدة ص 49
10. لا أريد لهذي القصيدة ص 55
11. لا أريد لهذي القصيدة ص 39-40
12. لا أريد لهذي القصيدة ص 41

زنزانتي صورتي
لم أجدْ حوْلها أحدًا
يشاركُني قهْوتي في
الصَّباح ولا مِقْعَدا
يشاركني عُزلتي في المَساءِ،
ولا مَشْهَدا
أشاركُهُ حيْرتي لبُلوغِ الهُدى
فإمّا أميرًا
وإمَّا أسيرًا
وإمَّا الرَّدى

محمود درويش

لماذا تركت الحصان وحيدا

الفصل السابع

الصّوْتُ، والصّوْتُ الآخرُ
موقفه من التراث

بَدَهيٌّ أننا نستمع لصوت الشاعر الغنائي عندما يلقى قصيدته، أو نقرؤها مطبوعة منشورة في كتاب. ولكنَّ لهذا الصوت - بلا ريب - أسلافاً، وفي ظنّ الكثيرين من أهل البصر بالشعر ونقده يتشرّبُ الشاعر في ذبذبات صوته، واهتزاز حروفه، بعضًا من نغمات الأسلاف. ويرى إليوت في ذلك دليلا على عظمة الشاعر واقتداره. بيد أن المُحدثين من أمثال بارط ، وجوليا كرستيفا، وآخرين.. يطلقون على ذلك اصطلاحا جديدًا هو التناصّ، أو تواشج النصوص intertexuality. وقد ظهر هذا التعبير للمرة الأولى في كتابات جوليا كرستيفا التي نشرت بين عامي 1966و1967 في مجلتي Tel-Quel و Critique وشاع في النقد الأدبي الحديث، العربي وغير العربي، وظهرت كتب ثلاثة - على الأقل - يستخدم فيها أصحابها هذا التعبير، أو المفهوم، كان الأول منها بعنوان: "تحليل الخطاب الشعري واستراتيجية التناص" لمحمد مفتاح(1985). والثاني هو كتاب " الخطيئة والتكفير" لعبدالله الغذامي (1985) وكتاب" البحث عن لؤلؤة المستحيل " لسيّد البَحْراوي. وتناول دارسون آخرون أنواعا من الأدب، ونصوصا من القصة، والرواية، من منظور التناصّ. ومن ذلك ما كتبه سعيد يقطين في شعرية السَّرْد وانفتاح النص الروائي (1989) وكتاب الرواية والتراث السردي(1990).

مدلول التناص

والتناصُّ، باعتباره مُصطلحًا نقديًا، مختلفٌ في مدلوله، متنازعٌ في مضمونه ومعناه، فصاحبة هذا المصطلح تذهب إلى القول بأنَّ كلَّ نصٍ لوحة فسيفسائية من الاقتباسات. وكلّ نصّ تشرب لنصوصٍ أخرى. فيما يذهب ليتش Leitch إلى الزعم بأن النص الأدبي لا يعدو أن يكون سلسلة من العلاقات بنصوص أخرى. وأما روبرت شولتز Scholes فيؤكد أن في النص تسرُّبًا داخل نصّ آخر، وهو الذي يجسِّدُ دلالاته، سواءٌ أوَعى ذلك الكاتبُ، والشاعر، أمْ لمْ يعِ. وهو إما توالد نصّ من نصٍ آخر، أو تداخل نص مع نصوص أخرى في موقع ما من المواقع. وقد يكون النصُّ خلاصة لما لا يُحصى من النصوص. وقد

يعني الاعتماد على نص أخر مثلما هو واضحٌ في قصيدة أمل دنقل " مقابلة شخصيّة مع ابن نوح" التي تعتمد على قصة الطوفان في القرآن الكريم[2].

وفي ظننا أنّ جلّ ما جاءَ في تحديد النقاد المحدثين لمفهوم التناصّ لا يتعدّى المبالغة في أكثر الأحيان. فالمبدع الذي يبْني نصًا بانطلاقه من آخر، أو بإفادته من نصوص أخرى، أو باستخدامه أساطير، وحكايات، ونماذج إنسانية، وخرافية، وأمكنة لها مدلولاتٌ رمزية، لا يسعى لجمع فتات النص، من هنا وهناك، وإنما يقوم بإعادة إنتاج لهذا الذي وعاهُ من التراث الأدبي، والثقافيّ، والدينيّ، ويعيدهُ خلقاً جديداً لا علاقة له بما كان. فعندما نظم محمود درويش قصيدته " أنا يوسف يا أبي " لم يكنْ يرمي لتذكير القارئ بسورة يوسف، وبقصته عليه السلام، يقدر ما يرمي للتعبير عن مشاعره هو، بأدواتٍ لها موقعها في السياق المعرفي، والثقافي، للقارئ. ونحنُ عندما نقرأ القصيدة نكتشفُ الفرْق الكبير، والبون الشاسع، بين السورة والقصيدة. فالفسيفساء لم تعد فسيفساءَ، بلْ أصبحتْ لوحة جديدة ناطقة بالحياة.

والتناصُّ ، بهذا المفهوم، الذي نحدّدُه نحن بعيدًا عما هو متداول في كتابات النقاد، ومعتقداتهم، كثيرٌ جداً في شعر محمود درويش، وقد تناوله غيْرُ باحثٍ[3]. منهم من قصَرَ بحْثه على قصيدة بعينها، ومنهم من امتدّ به إلى دراسة ظاهرةٍ في شعْرِهِ من منْظور التَّناصّ. وحسبي هنا أنْ أتناول واحدةً من قصائده التي ينطوي عليها غلافا ديوانه " لماذا تركتَ الحصانَ وحيدًا؟" [4] وهي قصيدة " منْ روميّات أبي فراس الحَمْداني ". ولكننا نودّ، قبل الشروع في تناول القصيدة وتوضيح، فكرة التناص من خلالها، الطواف بالقارئ في مجالاتٍ عدة من الديوان ظهرتْ فيها فكرة التناصّ بأشكال مختلفة، وأساليب متباينة.

بوادر وأصوات

ففي القصيدة الأولى نجدُ الشاعر يكشف لنا عن رؤيته للعالم من خلال الرؤى السابقة " أرى شبحي قادمًا من بعيد " فهو لا يكتفي برؤيته العالقة برؤية أبي الطيب المتنبي مُتّجهًا من طبرية إلى مصر- إثر مغادرته حلب[5] وإنما يشيرُ إلى مواكب الأنبياء القدامى، وإلى زكريا المختبئ في جذع زيتونة، وإلى لسان العرب، وأشعار طاغور، والهُدهُد الذي جاء سليمانَ بخبَرٍ يقين. فالقصيدة تزدحم، مثلما يلاحظ ، بتلك الإشارات:

أطل على لغتي بعد يومينِ

يكفي غيابٌ
قليلٌ، ليفتح أسْخيليوس الباب للسلم
يكفي خطابٌ قصيرٌ
ليشعل أنطونيو الحرْب
تكفي يدُ امرأةٍ في يدي
كي أعانقَ حريتي
وأنْ يبدأ المدّ، والجزر، في جسدي من جديد[6]

فهذه القصيدة - مثلما هو واضح - تجمع ضروبًا من الإشارات، فمنها ما يقيم علاقة بين القصيدة ونصٍ آخر مثلَ مسرحيات إسخيليوس، أوْ مسرحية أنطونيو، وكليوبترا، لوليم شكسبير، وإشاراته إلى الهدهد، وطاغور، وجلُّ ذلك مما يفتقر في الواقع للانسجام المرجعي، مما يضع القارئ في جوّ مُرْبك. وثمة إشاراتٌ في القصيدة نفسها مبْهَمَة، وغامضة لنصوص أخرى. وقد يكون التناصُ في شعْره باعتماده مفرداتٍ ذاتِ صلةٍ بسياقٍ شعريٍّ مُعيَّن، فقوله : " رأيت ملائكة يلعبون مع الذئب " تذكرنا بسورة يوسف، وقوله" أسرجوا الخيل " تذكرنا بحماسة الشعراء القدماء، وقوله:

سبع سنابل تكفي لمائدة الصيف
سبع سنابل بين يدي،و في كل سنبلة
ينبت الحقل حقلا من القمح كان[7]

قول مرتبط بسياق قرآني معروف.

ولا ريب في أنَّ كلمة البوم، وإنْ كانت لا تحيلُ إلى نصٍ مُعيّن في قصيدته" ليلة البوم "، إلا أنها تحيلنا لمجموعة من الأفكار، والمعاني، والمعتقدات، والإحساسات، عن هذا الطائر الذي يتشاءَمُ منه الجميع. فهو – أيْ درويش- يستخدم المفردة الشائعة، المتداولة، في شعره، لتوحي بمعانيَ ،وإيحاءاتٍ، موجودة لدى الآخرين. فوظيفة الكلمة تتحدَّدُ من خلال التذكير بهاتيك المعاني، ومزج الدلالات المعروفة مُسْبقاً معَ الدلالات التي يريدُها الشاعرُ باسْتخدامهِ المُفردة، أو التركيب، أو الصورة، وهذا يؤكّدُ ما يذهب إليه كثيرون منْ أنّ الشاعر – في إبداعه- يحاول إعادة إنتاج ما جرى إنتاجه في السابق، دون أنْ تخفى على القارئ المعاني الدقيقة، الدفينة، والأفكار اللطيفة، التي يومئ إليها من زاوية غير مباشرة. فالقارئ الواعي، اليَقِظ عندَما يقرأ قول درويش الآتي:

وهما يخرجان من السَّهْل، حيثُ

أقام جنودُ نابليون تلا لرصد
الظلال على سور عكا[8]

لا يكتفي بما في الإشارة بالمَعْنى الذي يرمي إليه القولُ الشعريّ، فظاهره لا يتعدى تحديد المكان الذي مرَّ فيه كلٌّ من المتكلّم وأبيه، وهما متجهان نحْوَ الحدود الشمالية لفلسطين. ولكنَّ هذه الإشارة التي تطفو على السطح توقظ في وعي القارئ النبيه الكثير من المعاني الأخر. وهي هاجسُ القارئ، الذي - بلا ريب - يُدْركُ ما وراء الألفاظ من أنّ هذه المدينة التاريخية العريقة التي مرَّ بها غزاةٌ كثيرون أحدُهم هو نابليون الذي ابتنى جنودُه هضبة عالية لمراقبة الحركة على الشاطئ، والآن أينَ هو نابليون؟ وأين همْ جنوده ؟ لقد ذهبوا جميعًا وبقي التلّ الذي بنوه شاهدًا على ذهابهم، مثلما ذهبَ غيْرُهُم من الغُزاة.. وسوف يذهب الغزاة الحاليون مثلما ذهب الغابرون.. وعليهِ، فإنَّ التناصّ يتعدّى فكـرَة الاقتباس، أو التضْمين، أو الإشارة، أو إنشاء علاقة بنصّ، إلى إحاطة القارئ بمناخ دلاليٍّ يدفَع به دفعًا نحو قراءة تأويلية تقوم على التفكيك، وإعادة البناء، من خلال العلاقات الشبكيّة التي يقيمها القارئ بهاتيك النصوص.

وفي موقع ثانٍ تختلط ذكريات الانتداب البريطاني، والانكشاريين الأتراك، بيهوشع ابن نون، والمسيح الذي يجعل الماءَ خمْرًا:

وكان جنود يهوشع بن نون
يبنون قلعتهم من حجارة بيتها
وهما يلهثان على درب قانا، هنا
مر سيدنا ذات يوم، هنا
جعل الماءَ خمرًا
وقال كلامًا،
كثيرًا عن الحبّ يا ابني، تذكر
غدًا، وقلاعًا صليبيةً،
قضمتها حشائشُ نيْسانَ بعد رحيل الجنود[9]

هذه الإشاراتُ، والاقتباساتُ، على ما بينها من التضارب، والاختلاف، تريد أن تعبّر عن شيء واحد هو أنّهُ ما من قوة على الأرض تستطيع أنْ تُبقي الاحتلال، والظلم اللاحق بالآخر، إلى الأبد.

فالقلاعُ الصليبيَّةُ قضمَتها حشائشُ نيْسانَ، وجنودُ يهوشع بنِ نونْ الذين بَنَوْا قلاعَهُمْ من حِجارةِ بيْتهمْ لا بدَّ أنْ يكونَ مصيرُها كمصير القلاع المَذكورَة. وإذًا، فإنَّ التناصَّ هنا – إذا ساغ استخدام التعبير- لا يكْتفي باسْتدعاءِ الإشارةِ، أوْ المُفْرَدَةِ، أو النَّصِّ الآخر، مثلما يَظنُّ كثيرونَ، ولكنَّهُ يعْتمِدُ عنْد درويش- في الغالب -على تذويبِ تلك الاقْتباساتِ، وصهْرِها في إشارةٍ واحدةٍ يشفُّ عنْها النصُّ بأجْمَعِهِ، وإنْ أوْحَتْ الإشاراتُ بخلافِ ذلك، لأنَّ المعنى في النصّ يظلُّ مرْجأً، آجلاً. وثمّة قصيدة في الديوان يفيد الشاعر فيها من قصة قابيل وهابيل- ابني آدم- والغراب، وأخرى يفيد فيها من سورة يوسف[10] وفي ثالثة يفيد من سورة الرحمن[11]. والحقّ أنّ مثل تلك الإشارات المكثفة في الديوان تؤكّدُ أمْرًا واحدًا، وهو اقتناع الشاعر بأنّ وضْع قصيدته في سياقها الثقافيّ، والمَعْرفيّ، العربيّ يُغْنيها ويجعلها أقدر على تصوير تجربته ممّا لو استخدم فيها لغته الخاصة المُبْتكرةَ حسْبُ. وقصيدته " من روميات أبي فراس الحَمْداني " [12] هي إحدى القصائد المُهمّة في هذا الديوان، وهي تستحقّ لذلك النظرَ من هذه الزاوية.

روميات أبي فراس

تومئ الكلماتُ التي يتألفُ منها عنوانُ القصيدة لعلاقة تجربة محمود درويش بتجربة شاعر قديم هو أبو فراس الحمداني[13] الذي عاش بين سنتي 320هـ و 357هـ ويذكرنا بعنوان آخر في الديوان وهو " خلاف غير لغوي مع امرئ القيس" [14] مما يعني أن التَّناصَّ ها هنا يكتسي طابع العلاقة المباشرة بين قصيدة درويش وقصيدة الشاعر القديم. وهذه العلاقة تتجاوز التواصل النصي في نقطة معينة إلى الاعتماد المباشر على النص القديم باعتباره نصا غائباً يتجلى حضوره فيما بين كلمات الشاعر وسطوره حسب.

والمعروف أن الحمداني وقع في أسر الروم الذين سجنوه في حصن يقال له حصن خرشنة، ومنه كان يبعث بالقصائد إلى ابن عمه سيف الدولة أمير حلب ، ويشجعه على افتدائه، ولا يفتأ، في هاتيك القصائد التي عُرفتْ بالروميات يفخر بشجاعته، وبلائه في الحرب، مؤكداً أنّه لم يقع في الأسر إلا بعد أن دقّ نصل سيفه، وحطم سنان رمحه، في صدور أعدائه، فلم يبق له خيارٌ سوى الهروب، أو الموت، ففضل - تجنبًا للعار - الأسر على خيارين أحلاهما مرّ. ومحمود درويش في قصيدته هذه يشير إلى موقعين من شعر أبي فراس، أوّلهما: خطابه للحمامة التي فجّرتْ لديه مشاعر الحنين، والتوق للتحرر من السجن[15]:

أقولُ وقدْ ناحتْ بقرْبي حمامـةٌ أيا جارتا هل تشـْعُرين بحالي
أيضحكُ مأسـورٌ وتبكي طليقةٌ ويصبرُ محْـزونٌ ويندِبُ سالي
أيا جارتا ما أنْصفَ الدهْـرُ بيْنَنا تعاليْ أقاسـمْكَ الهُمومَ تَعالي

والموقع الثاني الذي عناه درويش في قصيدته هو الأبيات التي يصف فيها أسره، واللحظات التي سبقت، أو تبعت، وقوعه فيه، وهي أبياتٌ جاءت في قصيدة مشهورة، عرفت بعنوان أراك عصي الدمع [16] . والأبيات التي أشار إليها درويش هي:

وقال أصيـحابي الفرار أو الردى فقلت: هما أمران ، أحلاهما مرُّ
ولكنني أمضـــي لمـــا لا يعيبني وحسبك من أمرين أحلاهما أسرُ
أسرْتُ وما صحبي بعزل لدى الوغـى ولا فرسي مهرٌ، ولا ربه غمْرُ[17]

ولا شكّ في أنّ درويشاً استحضر في ذهنه، وفي خياله، هذه التجربة، فبنى عليها هذه القصيدة، التي أراد فيها الانتفاع من ذلك الصوت الشّعْريّ. وسمّى القصيدة " من روميات أبي فراس الحمداني "، تقريبًا لنصه هذا من نصِّ أبي فراس، فكأنّه جزءٌ منه، أوْ قصيدة مكتشفة من شعر أبي فراس الحمداني لمْ يعْلمْ بها الآخرون.. وهذه، بطبيعة الحال، طريقة معروفة يلجأ الشعراء إليها كثيرًا للتعبير عن استدعائهم للنموذج القديم، ومزْجه بشخصيّة المتكلم في القصيدة الجديدة. وكانَ قدْ لجأ إلى هذا الأسلوب البياتي، وعبد الصبور، وغيرهما، من الشعراء، ومحمود درويش ليْس بدعًا في هذا.

وعندما يقف القارئ على الاستهلال في القصيدة يجده يستعيد الماضي في هيئة صدى لخطوات تقترب وتدنو شيئا فشيئا من الباب، فتذكره هذه الخطوات بالزيارات، وبالأصوات التي تقترب وتبتعد عن الباب، وبالحركة التي تملأ الممر، وبالسلال، والفواكه التي تحمل إلى السجن في خميس الزيارة، وببعض الذكريات عن البيت الذي عاش فيه أيام طفولته الأولى. ولم يكن أبو فراس ينسى، وهو في أسره، مثل تلك الطفولة، ولا المنازل التي ترك فيها أمه في الشام، وهو يقصد بها (منبجَ) أو حلب، حيث أمه العليلة التي خاطبها في واحدة منْ أرقِّ قصائده:

عليلة بالشآم مَوْطنُها باتَ بأيْدى العِدى مُعَلّلها[18]

ولكن محمود درويش ينتقل من هذه الصورة إلى صورة البحر الذي يهب على البيت مالحاً، وهو يخاطب فينا حاسة الشم، والذوق، بعيد أن ذكر لنا القهوة التي أراقها الصبي على العشب. وفي هذا ما فيه من التحول المفاجئ بفيض الأحاسيس من الماضي إلى الحاضر، ومن الفواكه إلى الملح، ليذكرنا بالزنزانة:

ثمة بحرٌ يهبُّ منَ المِلح، زنْزانَتي
اتسعَتْ سنْتمتراً
لصَوْتِ الحَمامةِ – طيري
إلى حلبٍ يا حَمامَةُ طيري
واحْملي لابْنِ عَمّي سلامي[19]

فهذا القوس هو الذي يصل بين مبتدأ القصيدة في البيت القديم والماضي الغابر، ويصل طرفه الثاني بتجربة الشاعر وهو في عزلته، وزنزانته التي تتسع بمقدار سنتمتر واحد فحسب، يصلها بتجربة أبي فراس المستوحش، المُسْتوحِد، داخل حصن خرشنة، فيجد في الحمامة رسولا يبثه نجواهُ إلى حلب حيث ابن عمه سيف الدولة الحمداني. والشاعر محمود درويش ليس سجينا بالطبع، ولا هو بالأسير الذي يقسم في زنزانة، ولكنه يختار متكلما هو الذي يفضي- فيما يشبه المونولوغ الداخلي interior monologue بمكنون القصيدة. فهو هنا يعاني من الانخلاع، والإقامة في الغربة، أو في المنفى بكلمة أدق، أو في السجن، وفي زنزانة لا تتسع له، وهو لذلك كله مشدود إلى فضاء الصدى، ورجع الصوت: بما يمثله هذا الفضاء من اتساع وارتداد إلى اتساع آخر. وبما يمثله من أناس يروحون ويجيئون ذاهبين آيبين من جانب الحصن: الزنزانة. فيخاطبهم مثلما خاطبهم عبد يغوث الحارثي راجيًا أنْ يأخذوهُ معهُم إلى لغتهِ، مُضْفيًا على اللغة طابَعَ المَكان:

خذوني إلى لغتي معكمْ
قلتُ ما ينْفعُ النّاسَ يمْكُثُ في كلماتِ القصيدَة
أمّا الطبولُ فتطفو على جلدها زبَدًا
وزنزانتي التي اتسعَتْ في الصدى شُرْفَةً
كثوْبِ الفتاةِ التي رافَقتْني سُدىً [20]

وهنا نلاحظ أن الشاعر لم يكتف ببناء نصه اعتمادًا على نصوص أبي فراس وتجربته في الأسر حسب، وإنما اعتمد فيما يشبه البناء الفسيفسائي، فأخذ وانتقى من هنا ومن هناك نصوصا يحيل إليها: من القرآن الكريم تارة، ومن نصوص التوراة تارة، ومن الكلمات المتداولة تارة أخرى" الطبول" التي تذكرنا بحكاية الثعلب والطبل المعلق على الشجرة في كليلة ودمنة. وتتكاثف الرموز لتكشف عن اتساع الزنزانة أو السجن أو الاغتراب، والنفي ليس سوى صدىً "كثوب الفتاة التي رافقتني سدىً."

وهي صورٌ فيها شيء من الخذلان ، أو من الإحساس بالحرمان، أو الخديعة، وحتى الحب يتحول في هذه القصيدة إلى لون من الخداع، أو بكلمة أدق إلى نوع من الهجْر:

فاحذرْ سدومَ غدًا
ولا تنتظرْ في صباحِ الخَميس، أنا لا
أحِبُّ الكثافة حينَ تخبّئُ في سجْنها
حركاتِ المَعاني، وتتركُني جَسَدًا
يتذكّرُ غاباتهِ وحْدَهُ.[21]

وهكذا، فالمتكلم في هذه القصيدة لم يكفه أنه نُفي َمن منزل الطفولة، وعن العشب وذكريات الأسرة، ولم يكفه أنه قابع في سجن الاغتراب، والنفي، وربما الإحباط، واليأس، وإنما يضاف إلى ذلك كله أن الجميع قد تخلوا عنه: الفتاة التي رافقته دهرًا، والأب الذي لم يعد يحبه، والأم التي هي أشبه شيء بسدوم، بعمود ملح. شيء واحدٌ هو الذي تبقى لهذا المتكلم وهو الصدى. والصدى فيما تعنيه هذه الكلمة هو الشيء الذي يحل مكان شيء آخر، فهو صورة عنه، أو تزييف له، يقول المتنبي في بيت شعر يوضح لنا مدلول الكلمة[22]:

ودعْ كلّ صوت غير صوتي فإنني أنا الصائح المحكيّ والآخر الصدى

والصدى في قصيدة درويش ليس بديلا زائفا للحلم أو الواقع حسب، بل هو رمز أيضا لنضوب حياته من كل ما يجعلها ممكنة. فهو يعرض وضعه في هذا الصدى في صورة زنزانة انفرادية ضيقة لا يشاركه فيها أحد الكلام ولا القهوة، قهوة الصباح، ولا المقعد،ولا المشهد، ولا حتى العزلة التي يمكن أن تتحول إلى سلم يرتقيه الوحيد نحو تأملات في هذه الحياة. إنها خلوة، والتفكير فيها رهن المفاضلة بين الموت والردى والأسر والإمارة:

للصدى غرفة
كزنزانتي هذه، غرفة للكلام مع النفس
زنزانتي صورتي لم أجد حولها أحدًا
يشاركني قهوتي في الصباحِ، ولا مِقْعَدا
يشاركني عزلتي في المساء ولا مشهدا
أشاركه حيرتي لبلوغ الهدى
فإمّا أميراً
وإما أسيرًا

وإما الردى[23]

وتندفع القصيدة على لسان المتكلم من البداية التي يستعيد فيها صورة المنزل، والأسرة، وخميس الزيارة،والقهوة التي تراق على العشب، مرورا برحلة النفي التي تشبه رحلة الأسر لدى أبي فراس، والحنين إلى العودة التي تشبه توقه إلى حلب، وهو توقٌ لا يجد ما يعبّرُ عنه إلا بالحمامة التي تأخذ برومیته إلى حلب، ثم بامتناع ابن عمه سيف الدولة عن مؤازرته وافتدائه الذي رمز له المتكلم في قصيدة درويش بتخلي الآخرين عنه، وتجرّعه حبا هو أقرب إلى الجفاء والهجر منه إلى الوصل والعناق. ثم الذروة التي يتمثل فيها شبحًا خارجًا من الحائط عائداً إلى حلب:

سوف أخرج من حائطي
كما يخرج الشبح الحرّ من نفسه سيّدا
وأمشي إلى حلبٍ يا حمامة طيري
برومیَّتي
واحملي لابن عمّي سلامَ النَّدى[24]

في الذروة ينحرف الشاعر بمسير النص إذ يجعل المتكلم يخرج من نفسه متحررا من جلده ثائرا على السجن والمنفى سيدا يمشي نحو حلب متعجلا لا يطيق الانتظار حتى تتسع زنزانته اتساعا أكبر، أو حتى ترق عواطف ابن العم فيفتديه ويناصره، بل يريد أن يحطم السلاسل ويكسر القيود ويمشي.. أما السلام الذي يريد للحمامة أن توصله فهو سلام الندى لا سلام الصدى، مثلما ورد في تكراره في أول القصيدة.

وتكرار هذه الذروة- في حقيقة الأمر- لعبة ذكية جدا من الشاعر، لأن الفارق البسيط الذي يظهر بين الفقرتين من القصيدة هو الذي يسوغ لنا عد المقطع في آخرها ذروة لا تكراراً لما سبق. وقد جاء ذلك كله في سياق التحول الجذري الذي أضفاه على شخصية المتكلم، وإرادته، وعزمه، وتصميمه.

جديد الصوت الآخر

ومن هذا التتبع لمظاهر التناص في قصيدة درويش الموسومة بعنوان" من روميات أبي فراس الحمداني " يتضح لنا ما يأتي:

لم يكتف الشاعر ببناء قصيدته هذه على نص سابق، ولم يكتف بإقامة علاقة توليدية بذلك النص، وإنما سعى إلى تحويل ذلك النص والعدول به وبدلالاته عدولا يجعل

من قصيدته هذه نفيا لقصيدة أبي فراس، فالمتكلم لا يرضيه الانتظار،أو الاستعطاف،أو الحنين والاستلطاف،أو التوق والشوق، وإنما يخرج من شقوق الحائط سيدا، مواصلا مسيره إلى حلب رافعا رأسه متمردا، فارضا ما يدعوه سلام الندى لا سلام الصدى. غير معنيٍّ تماما بتلك الفتاة التي هجرته فكانت رفقته لها سُدى. ولا يعنيه شيءٌ من أمر الأم التي هي سدوم، ولا الأب الذي أفقره إلى الحب. ولا ابن العم الذي لم يبادر لافتدائه، ولا بادر بالحرب أو بأي شيء مما يفك أسره ويحرره.

وإذا صحَّ مثل هذا الاستخلاص نكون قد أثبتنا للقارئ أنّ التناصَّ يغني تجربة الشاعر الذي يعبر عمّا يريد التعبير عنه بلغة مألوفة شاركه فيها سابقون.. وتبوأت مكانها السنيّ في السياق المعرفي، والثقافي، الذي يعتز الشاعر بالانتماء له، والانتساب إليه. إلى ذلك أخضع الشاعر جلّ هاتيك الاقتباسات والنصوص التي أحال إليها لشروط تجربته الإبداعية، ولفكره، وللغته الخاصة، مما يجعلها تبدو لنا حلقاً جديداً، أين منها تلك النصوصُ، وهاتيك الاقتباسات؟ وهذا ينفي أنْ يكون النص فسيفساءَ باهتة منْ نصوصٍ أخْرى، أو نصّاً يتسرَّبُ فيه نصٌّ آخرُ، وهو إلى الإبداع أقرَبُ، وبالابتكار ألصَقُ وأنْسَبُ.

الهوامش:

1. شكري الماضي: مقدمة في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، بيروت، ط1، 1993 ص 193
2. مقدمة في نظرية الأدب ص 198
3. أحمد الزعبي: محمود درويش الشاعر الغاضب، مؤسسة حمادة للنشر، إربد، 1995 وانظر= زيتونة المنفى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1998 وانظر=حسين حمزة: مراوغة النص، مكتبة كل شيء، حيفا، ط1، 2001 ص26 وص85 وغيرها.
4. محمود درويش: لماذا تركت الحصان وحيدا؟ رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط2 ، 1996
5. لماذا تركتا لحصان وحيدا، ص 12
6. المصدر السابق ص 15
7. السابق ص 21
8. السابق ص 32
9. السابق ص 34-35
10. السابق ص 71

11. السابق ص 103
12. وقع أسيرا عام 348هـ وأتي به إلى حصن خرْشَنة ، ثم أسر في القسطنطينية،سنة 351هـ وفيها نظم الكثير.
13. محمود درويش، السابق ص 155
14. أبو فراس الحمداني: ديوان أبي فراس، مكتبة الحياة، بيروت، بلا تاريخ، ص 211
15. السابق ص 9
16. السابق ص 11
17. السابق ص 140
18. محمود درويش: السابق ص 104
19. السابق ص 104
20. نفسه
21. المتنبي: شرح ديوان المتنبي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 15/3
22. درويش، السابق ص 105
23. نفسه
24. نفسه

رجلٌ وامرأة يفترقان
ينفضان الورد عن قلبيهما
ينكسران
يخرج الظل من الظلّ
يصيران ثلاثة
رجلا
وامرأة
والوقتُ
لا يأتي القطار
فيعودان إلى المقهى
يقولان كلامًا آخراً
ينسجمانْ
ويحبّان بزوغ الفجْرِ مِنْ أوْتار جيتارٍ
ولا يفترقان

محمود درويش
(أعراس)

الفصل الثامن

تناسلُ النُّصوص في شعرهِ
مثلٌ من شتاءِ ريتا الطويل

من الملاحظات اللافتة للنظر، الجاذبة للانتباه، تكرارُ اسم (ريتا) في غير قصيدة من قصائد درويش، وفي غير مرحلة من مراحل شعره. فقد كانت الإشارة الأولى لهذا الاسم في قصيدة بعنوان " ريتا والبندقية " من ديوانه آخر الليل 1967 [1]. أما الإشارة الثانية فكانت في قصيدة " العصافير تموت في الجليل " والإشارة الثالثة في قصيدته " ريتا أحبّيني " وهي من ديوانه" العصافير تموتُ في الجليل " 1969[2]. والإشارة الرابعة وردت في أحبك أو لا أحبك 1972 في قصيدة تقاسيم على الماء. وورد للمرة الخامسة في قصيدة بعنوان" الحديقة النائمة " وهي من ديوانه " أعْراس " 1977[3] وورد للمرة السادسة في قصيدة بعنوان " شتاءُ ريتا الطّويل " وهي في ديوانه " أحدَ عَشَرَ كَوكباً " [4] وهذا التكرارُ، مع ما رافقه، ولازمه من إشاراتٍ، على صعيد المعنى، لا بدَّ أن تكون له دلالاته، فهو تكرار غير عشوائيّ، ولا عفَويّ. فلنعدْ إلى القصيدة الأولى " ريتا والبندقية " للتعرف على دلالات هذا التكرار، ومدى ما يلقيه من ضوء على تناسل النصوص في شعره.

ريتا والبندقية

في القصيدة الأولى يجدُ القارئ نفسه أمام ثنائية ضدّيّة، هي الحب، ممثلا بعلاقة المتكلم بريتا ذات العينين العسليتين، والحرْب التي تمثلها البندقية. فالمتكلم يصف العلاقة بين الحبيبين وصفا يُفصح عما كان بينهما من وئام، ومن وَصْل، حتى ليكاد يعبد ما في عينيها من السحر، والألق، ويتذكر ما كان بينهما من لقاءاتٍ حلوةٍ، ومن قبلاتٍ تبادلاها، ومن التصاق الجسَد بالجسد، ومن ضفائر تدلتْ على ساعده، فهو حبٌّ لا يُتصوَّرُ مدى ما طُبع عليه من صدْق، وقوة، وعمق:

وأنا أذكر ريتا
مثلما يذكرُ عصفورٌ غديرَه
آهِ ريتا

بيننا مليونُ عصفورٍ وصورَة
ومواعيدُ كثيرة[5]

فالغديرُ، الذي يلتقيان عنده، والعصافير، والمواعيد المتكرّرة، والصور التي تشهد على حلاوة الوصل، ولذة اللقاء، في ذلك المكان، دلالاتٌ على مدى التعلق الذي اتسم به حبٌّ عاصفٌ انتهى بالقطيعة، والهجْر. ولم يعبّر الشاعر عن ذلك صراحة، بل بصورةٍ توحي بالمرارة التي تخلفها مثل هذه الخاتمة التراجيدية لعلاقة مشبوبة بحبٍّ مُلتهب، دامَ عامَيْن كاملين، تذوق المحبان فيهما أمتع اللحظات، واحتسى كلٌّ منهما أطيبَ الكؤوس، واحترقا في " نبيذ الشفتين " دلالة على ما كان بينهما منْ رائق الوصْل، الذي لا يشفيه سوى امتزاج الروحيْن، وفجأة يتساءل المتكلم:

أيُّ شيْءٍ ردَّ عن عينيك عينيّ
سوى إغفاءتيْن
وغيوم عسليّة
قبل هذي البندقيّة [6]

فالبندقية، وهي رمزٌ لكل سلاح يسْهمُ في إضرام الصراع بين المعتدي والمعتدى عليه، هي التي تفرّقُ ما بين الحبيبين، ولهذا:

قمري هاجرَ في الصُّبْح بعيدًا
في العيون العسليّة
والمدينة
كنّسَتْ كلّ المغنّينَ، وريتا
بين ريتا وعيوني بندقية[7]

العَصافيرُ تموتُ في الجَليل

فالمنفى هو المَهْجَرُ الذي انتهى إليه العاشق، فيما بقيت (ريتا) تفصلها عن الحبيب بنادق الجنود، وطلقاتهم، التي تحاربُ الحبَّ أنّى وُجد، وحيثُ كان. وثمَّ قصيدة أخرى تشبه هذه القصيدة في ديوانه" العصافير تموت في الجليل " 1969 وهي بالعنوان نفسه" العصافير تموت في الجليل " وفيها يشير المتكلم لامرأة كان قد اتفق معها على اللقاء بعد عامين، وكانا قد تبادلا الحب، والتقطت لهما صورٌ في حدائق كثيرة. ولكنها تتغير فجأة، وتختفي، ويتحول صوت المتكلم من الحديث إليها، أو إلى طيْفها، إلى الكلام عن الوطن

الذي تحوَّل إلى مناديل يخضبها الدم المسفوح، الذي ينزف باستمرار، وهي – ريتا- لا تظهرُ، بل تمعن في الاختفاء المخادع:

يا ريتا، وهبْناك أنا والموتُ
سرَّ الفرح الذابل في باب الجمارك
وتجدَّدنا أنا والموتُ
في جبْهتكِ الأولى
وفي شبَّاكِ دارك
فلماذا تهْرُبينَ الآنَ منْ وجْهي؟
لماذا تهربين؟ (8)

وبسبب ذلك الهجر المراوغ، والاختفاء، تتحول حياة المتكلم، ويتحول حبُّه الصادق إلى معاناة يعبّر عنها بطريقة غير مباشرة، فالصمت فأس، والقبلُ على حدّ السكاكين، والعشق يتحول إلى مَجْزَرَة. أما العصافير التي كانت تحلق فقد تساقطتْ مثل أوراق الخريف الزائدة، ويتحول العاشق الذي يضجُّ حيويّة إلى شاهدة قبر:

سقطتْ كالوَرَق الزائدِ
أسرابُ العصافير
بآبار الزمَنْ
وأنا أنتشلُ الأجْنحَة الزَّرْقاءَ يا ريتا
أنا شاهدةُ القبْر الذي يَكبُر
يا ريتا
أنا منْ تحْفِرُ الأغْلالُ في جلدِيَ
شكلا للوطنْ (9)

ريتا أحبّيني

تعود (ريتا) للظهور مرة ثالثة في قصيدة " ريتا أحبيني" (10) وهي قصيدة أكثر تركيبًا من القصيدة السابقة " ريتا والبندقية ". فالمتكلم في منفاه، وهو هنا في اليونان، والبوليس يطاردُه، لا في أثينا وحدها، بل في الحُلم الذي يتحول بسبب تلك المطاردة إلى كابوس. ومن ملامح ذلك الكابوس أن الحبيبة ريتا تبتعد فيما تشتعل الخصومة بينها وبين الأرض، كاشتعال الشفق، وعندما يتذكّرُ المغني حبيبته هذه مُعبِّرًا عن توقه للقائها لقاءً يعبق برائحة الياسمين، تنهض في وجهه لافتة " الحبّ ممنوع ":

الحبّ ممنوعٌ
هنا الشرطيُّ، والقدرُ العتيقْ،
تتكسر الأصنامُ إن أعلنتَ حبَّكَ
للعيون السود، قطاعُ الطريقْ
يتربّصون [11]

فالحبُّ لم يعد يعرف الطريق لقلبي المحبين- ريتا والمتكلم - لوجود هؤلاء الذين يقاومون الحبّ بجلِّ ما لديهم من سلاح. فهم يتربصون بالمحبين مثلما يتربص الشرطي باللصوص. لا لشيء إلا لأنَّ هؤلاء يتصورون الحب خطراً عليهم، وأنه يقلق راحتهم قلقا شديدًا، وينشر الحزن في البلاد، مع أنّ الشرطة تصادر الكآبة، والأحزان، وتصادر الدموع من العيون، فلا تبقي للإنسان شيئاً يُشعره بطبيعته من حيث هو إنسان. ولهذا لم يتبقَّ لهذا العاشق ما يُسرّي عنه، ويُخفّفُ، سوى الحلم، الذي تتداخل فيه العيون النجل بالقيود في وقتٍ واحدٍ، وهذا يعبر تعبيرًا قوياً عن أنَّ القصيدة(الأغنية) لا تنبثق بسهولة، ويُسْرٍ، مثلما يُظن، وإنما تنبثق من القيود والأغلال، من الجراح والمعاناة، لتنشر بانبثاقها الأغاني في المدينة، ويسترجع الزيتون خضرته الشديدة، ويكتشف الطفولة عاشقان:

ريتا أحبّيني
وموتي في أثينا
مثل عطر الياسمين
لتموتَ أحزانُ السَّجينْ[12]

وفي " تقاسيم على الماء" من ديوان " أحبك أو لا أحبك " 1972 تُذكّر ريتا مرة أخرى [13] مع الإشارة لاستمرار الجفاء، والبعد بين الاثنين، فثمة ثلاثون عامًا تفصل ما بينهما، وهو يحتفظ بصورتها، وذلك بطبيعة الحال ليس أكثر من إيحاء بأنّ اللقاء بينهما لا يحدثُ، والجفوة هي الشيء الذي يستمر، للأسباب التي وردت في القصيدة السابقة. وهو هنا يضيفُ لما سبق تكرارَهُ لكلمة " هناك " وهي اسم إشارة للبعيد، فكأنَّه بذلك يشير إلى البون بين العاشق والمعشوق، مضيفاً ذكر النسيان، والبنادق، التي تكثر بلا سبب، وبلا غضب، وأما القصيدة التي يومئُ بها- رمزاً - لذاته فغدت بلا شاعر، والسماء التي ينبغي أنْ تكون بعيدة غدت تلامس سطوح المنازل، فليس ثمة شيء طبيعيّ، وقبعة الشرطي تنسيه جبينه، وتلك تعبيراتٌ تنمُّ عن الإحساس بالقطيعة التي تذكّرنا بالبندقية التي فرَّقتْ ما بين الحبيبين:

نسيتكْ
تنمو الزنابقْ
هناكَ، بلا سببٍ
والبنادقْ
بلا غضبٍ
والقصيدة،
هناك بلا شاعرٍ،
والسماءُ البعيدةُ
تحاذي سُطوح المنازلِْ
وقبّعة ُالشُّرَطيّ
وَتنْسَيْ جبيني [14]

الحديقة النائمة

وتقع قصيدة" الحديقة النائمة" في ستة مقاطع، كلٌّ مقطع منها يمثل طورًا من أطوار العلاقة بين المتكلم وريتا التي لم يُذكر اسمُها إلا في بداية المقطع الخامس.

ففي البداية يصف المتكلم المرأة نائمة في سريره، وبحركة لطيفة من يده يُعيد الغطاء إلى وضعه الطبيعي، بعد أنْ اطمأن إلى أنها مستغرقة في نوم عميق. ملقيا نظرة أخيرة إلى عينيها المطبقتين دون أن تحجب الأجفان اللون العسلي الذي ذكره في القصيدة الأولى " عسلٌ يختفي خلفَ جفنين " ويواصل المقطع وصْفَ ما هي عليه من الجمال: فالساقان معجزتان، والشعر قمح، يتهدل على مرمر ونُعاس، وعندما يفارق السرير يذرفُ قطرة من دمه كأنه لا يودّ أنْ يفارق المكان:

شاهدت قمحًا على مرْمَرٍ، ونعاس
بكتْ قطرةٌ من دَمي
فارتجفتُ
الحديقة نائمة في سريري[15]

وفي المقطع الثاني يتحرّك المتكلم باتجاه الباب دون أن يلتفت إلى الوراء، حيث الروح تستغرق في سباتها العميق. وفي هذا المقطع يبْرُز التردد، لدى العاشق، فهل يفتح الباب ويغادر، أم يظل؟ في تلك اللحظة تداهمه أصواتٌ، وهذه الأصوات تدعوه للبقاء:

رنين خطاها القديم، وأجراس قلبه المتعلق بها، وفي الخارج ثمة صوتٌ، آخر هو صوت المطر. في هذا المنولوج الدرامي يلحظ القارئ مدى تعلق العاشق بالمرأة، والدليل على ذلك أنَّ نبْض قلبها يطارده، وهو وحده الذي يسمعه، ويصغي إليه، ويتردَّدُ صداه بقوة مع صوت المطر:

ولا صوت يأتي
سوى نبْضها، والمطر[16]

حين يتجه إلى الباب ثانية ينجح في استخدام المفتاح، ويخرُج مغادرًا يتبعه ظله. ثم لا يستطيع أنْ يلفظ كلمة وداع. فهو كالشخص الذي يغدو من الآن غريبًا عن بيته، وغريبًا عن ذكرياته، وهو يهبط الدرج مشيَّعًا بصوت نبضها، وصوت المطر، حتى إذا ما وصل إلى شجرةٍ كانت لهما لقاءاتٌ في ظلالها، ومواعيد، تذكر:

هنا قبلتني
هنا ضربتني صواعقُ من فضةٍ، وقرنفل
هنا كانَ عالمُها يبتدي
هنا كانَ عالمُها ينتهي
وقفت ثوانيَ من زنبقٍ، وشتاءْ
مشيتُ
ترددتُ
ثم مشيتُ
أخذتُ خطايَ وذاكرتي المالحة،
مشيت معي[17]

يستخدم محمود درويش كلماتٍ ذاتَ وقْع نفسي، وشعوريٍّ مؤثر، كالصواعق، والقرنفل، والثواني من زنابق، والشتاء، والذاكرة المالحة. والتركيب الذي ينمُّ على شيء من الإحساس بالانفصام: انفصام المتكلم عن نفسه، فكأنه إنسانٌ آخر " مشيتُ معي" والتركيز على كلمات مثل: ترددت، مشيت، إلخ.. والتنافر في: هنا يبتدي، وهنا ينتهي.. كل ذلك شحن هذا المقطع بمشاعر متضاربة، وقويّة، تمهّد لنقلة كبيرةٍ في قصيدة " الحديقة النائمة ". ففي المقطع التالي ما يشْبه ُالكشف عن أسباب الحالة غير الطبيعيّة التي يمرُّ بها العاشق:

لا وداعَ، ولا شجرة

فقد نامتِ الشهواتُ وراءَ الشبابيكِ
نامتْ جميع العلاقاتِ
نامتْ جميع الحيانات ِ
نام رجالُ المباحث أيضاً[18]

وهنا تبرز عقدة القصيدة إذا جاز التعبير. فالعاشق إذًا يعاني من حالة نفسية مغايرة لما يتوقعه القارئ في المقاطع التي سبقت. فالعلاقات، والحياناتُ، والشهوات نامت بنوم المرأة، وحتى رجال المباحث الذين يلاحقون العاشق لهم دورهم في هذا، وقد ناموا هم أيضًا. لذا لم تعد ثمة ضرورة للوداع. وفي المقطع الخامس - وهو الذي يذكر فيه الشاعر اسم ريتا - يسلكها هي الأخرى في التيار نفسه، تيار الشهوات، والعلاقات، التي نامت، والخيانات. وتيار رجال المباحث، ثم تتجه القصيدة اتجاها جديدًا إذ يتوقع المتكلم ما سيكون بينهما في الصباح، فهي من المؤكد، ومثلما اعتادت، تحضر له قهوته العربية فيما تحضر لنفسها قهوة بالحليب، وفي ذلك إشارةٌ للفرق بين الحبيبين، وعندما يعرض عليها الزواج توافق على العرض، ولكنها تجيب عندما يسألها متى:

حين يغمو البنفسجُ
على قبّعات الجنود [19]

وهذا المقطع بجلِّ ما فيه يأتي من باب التخيل، أو التوقع، والتنبؤ. والمتكلم وهو يتذكر ذلك للمرة الألف يجْمع إلى ما ذكره " رجال المباحث " و" الجنود " وفي ذلك ما يشير إلى السبب الذي يجعله يصاب بالإحباط ، واليأس من تلك " الحديقة النائمة" فيتجه لذلك نحو مبنى" البريد " في إشارة منه إلى المغادرة، وفي تعداده للأزقة و" النوادي وأكشاك بيع التذاكر " تعبيرٌ واضحٌ، جليٌّ، عن إحساسه بفقدان منْ كان يعتقد أنه يمحّضُه الحبّ الصافي، الحبّ الخالص، ولديه الاستعداد للاقتران به دونما تردد، أو حتى تفكير بالانتظار، والتسويف. ولكنه بعد أن تقول له " حين يغمو البنفسَجُ في قبعات الجنود " يوقنُ بأن ما بينهما لا يتعدى ما ذكره في المقطع الرابع من شهوة، ونزوة، فهي تنام لتستيقظ ثم تغفو.. ولذا يحث نفسه على الرحيل والانتظار ثلاثة عشر شتاءً آخر:

أحبك ريتا. أحبك نامي
سأسأل بعد ثلاثة عشر شتاء
سأسألْ
أما زلتِ نائمةً ،

أمْ صحوتِ منَ النَّوْم
ريتا؟
أحبك ريتا
أحبكِ [20]

والذي ينْبغي أنْ نتنبه إليه هو أن درويش في القصيدة الأولى " ريتا والبندقية " يوحي لنا بأن البنادق هي ما يباعد بين العاشقين، المتكلم وريتا ذات العينين العسليتين. وفي القصيدة الثانية " العصافير تموت في الجليل " ما يباعد بينهما هو الفأس والسكاكين والمجزرة. وفي القصيدة الثالثة " ريتا أحبيني " من يباعد بينهما هو الشرطي، والحبُّ الممنوع، والمنفى. فكل منهما يعيش في مكان بعيدًا عن الآخر، وقد امتنع عليهما اللقاء امتناعًا شديدًا لا قِبَلَ لهما برده. وفي القصيدة الرابعة" الحديقة النائمة " تظهرُ كلماتٌ مثل: الخيانة، والشهوات، والجنود، ورجال المباحث، مع ظهور نوع من التمييز بين العربي وغيره، بدليل القهوة العربية مقابل نقيض هو القهوة بالحليب، يضافُ إلى ذلك التسويفُ الذي يدفع بالمتكلم للانتظار ثلاثة عشر شتاءً، إلى أن" ينمو البنفسج على قبعات الجنود "، وذلك قولُ منْ لا يريدُ الموافقة على ارْتباط. فهي - إذًا - كالملاك الذي يبادل الآخر الحبّ مُخفيًا المفتاح في حقيبته، بمعنى أنها علاقة تفتقر إلى الصراحة، والشعور الصادق، النقيّ، الذي يَعِدُ بتغلب المحب على أي عقبات تفرق بين المحبَّيْن.

شتاء ريتا الطويل

وثمة تماسٌّ بين قصيدة " شتاء ريتا الطويل" وقصيدة الحديقة النائمة، فالمتكلم يذكر انتظاره ثلاثة عشر شتاءً، وقد أصبح الشتاءُ عنوانًا للقصيدة. أما الخطوط الأخرى التي تصل النص بالسابق فتأتي من كون الشاعر يذكرنا بالسرير الذي ورد ذكره في الحديقة النائمة، ويذكرنا أيضًا بالحديقة النائمة : " تنام ريتا في حديقة جسْمها " وأما القمْح الذي يراه في النص السابق منسدلا على مرمر ونعاس، فيصبح ها هنا موجة تنام على تنفّسها البطيء. كذلك العصافير التي يذكرها الشاعر في النص الأول " ريتا والبندقية " يتكرَّرُ ذكرها هنا. ومن يتتبع القصيدة كلمة كلمَة يكتشف أنها تستدعي أجواء القصائد السابقة المذكورة، وتمضي خطوة أخرى في تطوير رؤية الشاعر للعلاقة المُمْكنة بين الاثنين.

غير أنّه يوحي، على لسان المتكلم العاشق، بأنّ تغييرًا كبيرًا يقعُ في هذا النص، وهو أنَّ المتكلم في شكٍّ منْ أن تكون ريتا وُجدتْ فعلا في سريره، ونامت في بيته الذي صار غريبًا عنه، وهل كانا معًا فعلا أمْ أنّ الأمر لا يعدو أنْ يكونَ وهْمًا:

هدأ الصهيلُ
هدأتْ خلايا النحل في دمِنا، فهلْ كانتْ هنا
ريتا، وهلْ كنَّا معاً[21]

وبدلا من الحوار الثنائي بينهما، وهما يحتسيان القهوة في الصباح، نجد في هذه القصيدة حوارًا من شخص واحد، وهو العاشق، الذي يتوقع رحيل ريتا تاركة زنزانة انفرادية بيضاءَ للحبيب، بعد أنْ يتعذر اللقاء، ويوقنُ المتكلم منْ أنَّ الذي بينهما لا يعدو أنْ يكون حبًا مُحاصراً تلاحقه لعنة الصّراع الدمويّ:

لا شيءَ يا ريتا
أقلد فارسًا في أغنية
عن لعنة الحب المُحاصَر بالمرايا
عنّي
وعن حلمَيْن فوق وسادةٍ يتقاطعانِ، ويَهْرُبانِ،
فواحدٌ يستلُّ سكيناً، وآخرُ
يُودعُ النّايَ الوصايا
لا أدْرِكُ المَعْنى، تقولُ[22]

وفي المقاطع التالية نجدُ ريتا لا تكفّ تتحدث عن تعلقها بالعاشق، فهي جُنّت به جنونًا، وتدعي أنها أنزلته من على السياج، وضمدتْ جراحه، ويسرت مرورَهُ متسللا بين سيوف إخوتها، وأمّها، التي تعيشُ في المزامير القديمة، وتلعَنُ الدنيا، وتواصلُ حقدَها على شعب العاشق، فيما يواصل الجنودُ مكافحة الحبِّ كما لو أنّهم يتصدّون لجيْش:

إني ولدتُ لكي أحبّكَ
وتركتُ أمّي في المزامير القديمَةِ تلعنُ الدنيا وشعْبَكْ
ووجدتُ حرّاسَ المدينة يُطعِمونَ النَّارَ حُبّكْ
وأنا ولدتُ لكيْ أحِبّكْ[23]

وبعد أنْ يعدِّدَ العاشق حظوظه من الغيم، والموج، وسفر التكوين، وسفر أيوب، وأعياد الحصاد، والأرض، والخبْز، وسوسن الوديان، وحكمة العشاق، التي تقول: "

ويعْشَقُ وجْه قاتلهِ القتيلُ " يعرض عليها السّفر، أي أنْ يُسافر كل منهما نحْوَ الآخر، في صورة تلتبسُ بصورة من يعبرون النّهْر ليلتقوا:

لو تعبيرين النهر يا ريتا
وأينَ النهرُ قالتْ
قلتُ فيكِ وفيَّ نهرٌ واحدٌ
وأنا أسيلُ دمًا، وذاكرةً أسيلُ
لم يتركْ الحرّاسُ بابًا لي لأدخلَ
فاتكأتُ على الأفق
ونظرتُ تحْتَ
ونظرتُ فوقَ
نظرْتُ حوْلَ
فلمْ أجدْ
أفقا لأنظرَ لمْ أجدْ في الضوء إلا نظرَتي
ترتدُّ نحْوي[24]

وهمّ العاشق يتبدّد، فالظروف التي جمعتْ بين الاثنين تضع الحواجز بينهما، فهي تعده غريبًا، وهو يعدها غريبة كذلك. ولذا لا موْضعَ لاستئناف العلاقة بينهما إلا في أرْض مُحايدة أرض بعيدة : " خذني إلى أرْضٍ بعيدة " . وتمضي- هي مثلما يمضي- المتكلم إلى المجهول في زمن قاس، وشتاءٍ باردِ العواطف، مثل شتاء ريتا الذي لا ينتهي:

أجهشتْ ريتا، طويلُ
هذا الشتاء، وكسَّرتْ
خزف النّهار على حديد النافذة
وضعتْ مُسدَّسها الصغير على مُسَوَّدةِ القصيدة
ورمتْ جواربَها على الكرسيّ
فانكسَرَ الهديلُ
ومضتْ إلى المَجْهولِ حافيةً، وأدْرَكَني الرَّحيلُ[25]

وتبعًا لما سبق يتضح أنّ القصيدة عند درويش وهي ها هنا " شتاء ريتا الطويل" تتخلق تدريجا في غيْر نص، في الأول ظهرت الفكرة، وفي الثاني والثالث أضاف إليها الشاعر بعض الأفكار الأخرى التي زادتها عمقا، وفي الرابع ازداد النص تركيبًا وتعقيدًا،

ووجد النص صورته الأخيرة على مستويي الشكل والمعنى في "شتاء ريتا الطويل", وقد لا يكون الشاعر قصد هذا التقاطع بين النصوص الخمسة، إلا أنه، بصفة واعية أو غير واعية، يبثُّ إشاراتٍ توحي للقارئ المتتبّع بأنَّ لكلِّ نصٍّ من هذه النصوص علاقة تناسلية بالنصوص الأخرى. وهذا ما يعدّه بعضهم ضربًا من التناصّ، لكنه تناصٌّ ذاتي، بمعنى أنَّ الشاعر يستدعي في نصه المتأخر أجواءً من نصوصه المتقدّمة، فتتسرَّبُ إيحاءاتٌ، وظلالٌ للمعاني في النصّ الأخير من النصوص المُبَكـّرَة، وقد لاحظنا ذلك في المزامير، وأحد عشر كوكبًا، وغيرهما من قصائده.

الهوامش:

1. محمود درويش: الأعمال الشعرية، دار الهدى، كفر – قرع، ط1، 1،92/2003
2. الأعمال الشعرية130/1
3. الأعمال الشعرية 329/1
4. الأعمال الشعرية578/3 و أحد عشر كوكبًا، دار الجديد، بيروت، ط1، 1992ص 75
5. الأعمال الشعرية93/1
6. الأعمال الشعرية94/1
7. الأعمالالشعرية93/1
8. الأعمال الشعرية 123/1
9. الأعمال الشعرية 124/1
10. الأعمال الشعرية130/1
11. السابق نفسه
12. الأعمال الشعرية 133/1
13. الأعمال الشعرية 195/1
14. الأعمال الشعرية196/1
15. الأعمال الشعرية 329/1
16. السابق نفسه
17. الأعمال الشعرية 330/1
18. السابق نفسه
19. السابق نفسه
20. الأعمال الشعرية 331/1
21. الأعمال الشعرية 578/1
22. السابق نفسه
23. الأعمال الشعرية 581/1
24. السابق نفسه

25. السابق نفسه

هنالكَ عُرْسٌ
فلا تغلقوا البابَ في وجْهِ هذا الهواء
المُضمَّخ بالزّنْجبيل، وخوخ العروس التي
تنضُجُ الآن [تبكي، وتضْحَكُ كالماءِ
لا جرْحَ في المَاءِ، لا اثرٌ لدَمٍ
سالَ في الليلِ]
قيلَ: قويٌّ هو الحبُّ كالمَوْتِ
قلتُ: ولكنَّ شهْوَتَنا للحياةِ
ولوْ خذلتْنا البَراهينُ أقوى مِنَ المَوْتِ
فلتُنْهِ طقسَ جنازَتِنا، كيْ نشاركَ
جيراننا في الغِناءِ
الحياةُ بديهيّةٌ... وحقيقيّة كالهَباءْ

محمود درويش
كزهر اللوز أو أبعد

الفصل التاسع

مراثي درويش:
مقامُ الحبّ والمَوْت

يمثلُ الرثاءُ بابًا من أبواب الشعر العربيّ القديم، ولعله نشأ تطويرًا لبعْض طقوس النَّدْب، والبكاء على الموتى، وهو طقسٌ ربَّما كانت تضطلع به المرأة. وهذا يفسّر ما يَجِدُه بعْضُ الدَّارسين من غلبة الرثاء على الشعر النِّسْوي في العصر الجاهلي، والإسلامي، واقتصار شعر المرأة على باب الرثاء دون غيره من أبواب الشعْر.[1] ولكنَّ هذا لا يعني أنّ الشعراء قصَّروا عن الإجادة، والإبداع، في هذا الفنّ، فمن بين الشعراء الكبار الذين بَرَعوا فيه أبو ذؤيب الهذلي، ومتمّم بن نويرة، وأعْشى باهلة، الذي اشتهر بقصيدة في رثاء أخيه المُنْتشر، ودُرَيْدُ بن الصمّة، الذي اشتهر هو الآخر بمَرْثيةٍ أوْرَدها الأصْمعيُّ:

أرثَّ جديد الحبل من أمّ معبدِ بعاقبة، وأخلفت كل موْعد [2]

وكعبُ بن سعد الغنوي، الذي روى له الأصمعيُّ مرثيتين، هما: القصيدة[3] ذات الرقم 19 وذات الرقم 25 . ومالكُ بنُ الريب الذي عُرِفَ برثائه نفسه، وهو موضوعٌ جديدٌ إذا قورن بالمعروف من شعر يُرْثى فيه الآخرُ[4]. وفيها نجدُ رثاءً لا يخلو من أسئلة، وتأملاتٍ في الوجود، والعدم[5]:

يقولون: لا تبْعدْ وهُمْ يدْفنونني وأينَ مكانُ البُعْد إلا مَكانيا

وأما شِعْرُ النساء في المراثي، فكثيرٌ، وتعَدّ الخنْساءُ (تماضر بنت عمرو بن الشريد) الشاعرة المُقدَّمة في هذا الباب. وقد قالتِ الرثاء في أبيها، وفي أخيها معاوية، ثم في أخيها صخر، الذي بالغتْ في رثائه جدّاً. ولم يفتأ الشعراء يتعاوَرون المعاني التي طغتْ على قصائد الرثاء منذ الجاهلية المبكّرة حتى عصر أبي العلاء المعري، الذي كسر النمط التقليدي للمرثية في داليَّته المشهورة:

غيْرُ مُجْدٍ في مِلّتي واعْتقادي نوْحُ باكٍ ولا ترنّمُ شادِ

وفي العصر الحديث ائتم المعاصرون بالقدماء في المراثي، فلم يتعدّ الشاعرُ – في أحسن الأحوال- التنويه بمناقب الفقيد المرثيّ، رجلا كان أو امرأة، وإظهار الكثير، أو

القليل من التفجُّع، مما يجعل قصيدة الرثاء ضرْبًا من المديح الدامع إذا ساغ التعبيرُ وجاز. فها هو ذا طه حسين يشيدُ برثاء حافظ إبراهيم للشيخ محمد عبده إشادة كبيرة ترقى إلى حدّ الإفراط، لا لشيء إلا لأنها – في نَظَرِهِ- تمثل النَّموذج الجيّد للمرثية العربية في عصورها السحيقة والمتأخرة:

سلامٌ على الإسْلام بِعْدَ مُحَمَّدٍ ... سلامٌ على أيّامهِ النّضِراتِ
على الدّين والدُّنْيا على العِلم والحِجا ... على البرّ والتقوى على الحَسَناتِ
فوا لهفي والقبْر بيْني وبيْنه ... على نظرةٍ من تلكمُ النَّظراتِ
لقد جهلوا قدْرَ الإمام فأوْدَعوا ... تجاليدَهُ في مُوحشٍ بفَلاةِ

يقولُ طه حسين معلقًا على هذه المرثية ما يأتي: " هذه الأبياتُ، مع ما فيها من الرصانة، معانيها شائعة مألوفة، ومَكرورَةٌ معْروفة، ولا غرابة فيها ولا ابْتكار، ولكنَّ في الأبيات شيئاً لا أدري ما هو، يملأ النفوس لوْعَة، والقلوب أسىً. بل أنا أدْري ما هو. قبسٌ من هذه النار التي كانت تضطرمُ في نفس حافظ حزناً صادقاً على صديقه، ووليّه، وأسْتاذه، وقد نفذ هذا القَبَسُ الصادقُ في هذا الشِّعْر العاديّ، فجعله حزْناً كله. " (6)

وهذا التعليق - في الحقيقة - لا يعني الكثير، فما الذي يُدْرينا أنَّ ما يقوله عميد الأدب العربيّ عما أحس به من نفاذ الأثر إلى قلوب الناس قولٌ صحيحٌ، وقد ذكر في موقع من التعليق أنَّ المعاني مَكرورة، وأنّ الشعْر عاديٌّ، وأنَّ حافظًا جعل من حزنه هو حزناً لغيره. وقد جاء روادُ الحداثة في الشعر العربي من أمثال: فدوى طوقان، والسياب، وصلاح عبد الصبور، وغيرهم.. بجديد في المرثية العربية، فالسيَّاب يرثي نفسه في قصائدَ عِدّة من أبرزها قصيدة" المِعْولُ الحَجَريُّ ":

سأعجز بعد حين عن كتابة بيت شعر في خيالي جالْ
فدونك يا خيالُ مدىً وآفاقٌ، وألفُ سماءْ
وفجِّر من نجومك، من ملايين الشموس، من الأضواءْ
وأشْعل في دمي زلزالْ
لأكتب قبل موتي، أو جنوني، أو ضمور يدي من الإعياءْ
خواج نفسي، ذكرياتي، كلَّ أحلامي
وأسفحُ نفسيَ الثكلى على الوَرَقِ (7)

ويرثي صلاح عبد الصبور أباهُ بقصيدة من الشعر الحر يَسْتهلها بذكر النّعي، وهي طريقة معروفة في الشعر القديم، فأعشى باهلة يستهلُّ رثاءَ أخيه المنتشر بذكر النعي(8):

قدْ جاءَ منْ علُ أنباءٌ أنبَّؤُها   إليَّ لا عجبٌ فيها ولا سَخَرُ

بيد أنَّ عبد الصبور يختلف عمن سواه في أنه إلى جانب البكاء على الفقيد، والدموع التي يَغَصُّ بها الحلق، يُكثر في قصيدته من الأسئلة، من مثل: ما الذي يقصيك عني؟ وما الذي يدعوك لتركي والذهاب للبحر الكبير؟ وما الذي يدعوك للدَّرْب المضلل؟ أو لم تجفو مضجعك؟ وهي أسئلة أقربُ إلى التكرار منها إلى أيِّ شيءٍ آخر. وإلى جانب ذلك تمتلئ القصيدة بالذكريات التي تجمع الأسرة بالأب الراحل:

جنّت الريح على نافذتي
في مسائي
فتذكَّرْتُ أبي
وشكت أمّيَ منْ علّتها
ذاتَ فجْر
فتذكرْتُ أبي

وعلى هذه القصيدة يُعلّقُ هاشم ياغي، قائلا: " هذا اللونُ الخَصْبُ من الفقْدِ ذو أبعاد جميلة يطلّ عبرها الشاعر من الهمّ الفردي الخالص إلى نوع الجماعة التي أجَّجَتْ مثل هذا النوع من هموم الأفراد. ولمْ تكتفِ براعة الشاعر برسم هذا الجو الاجتماعي الذي يُحسّ الفرْدُ فيه بالضياع، والخوف، والفزع، بل حاول أنْ ينسّق بين هذا كله وبين جوِّ الطبيعة الخارجي. " (9)

أزهار الدم

أما أبرَزُ مواجهة لدرويش مع المراثي، وأقدَمُها، فكانت في قصيدته " أزهار الدم " من ديوانه "آخر الليل" 1967 والموضوع هو مذبحة كفر قاسم (1956) التي قتل فيها خمسون فلسطينيًا في مجزرة معروفة لا داعي لتكرار الحديث عنها. وأول ما يلفت النظر أن الشاعر لم يتطرق للتعبير عن حزنه، أو ألمه الذي يضْطَرمُ في أحشائه، ولا للذكريات، أو لمناقب المفقودين وهُمْ كثْرٌ. وبدلا من ذلك نجدُه يخاطب القرية، التي وقعتْ فيها المجزرة، بما يفاجئ القارئ، ويكسِرُ توقّعاته:

لا تسألي الشعراء أن يرْثوا زغاليل الخميلة
شرفُ الطفولة أنّها خطرٌ على أمْن القبيلة
إني أباركهم بمَجْدٍ يرْضَعُ الدَّم والرذيلة

وأهنئ الجلادَ مُنْتصرًا على عيْن كحيلة
كيْ يستعيرَ كساءَه الشتويَّ مِنْ شَعْر الجديلة
مرْحى لفاتح قريةٍ
مرْحى لسفّاح الطّفولة[10]

فعوضًا عن التفجُّع نجدُ الشاعر يتهكَّمُ على القتلة، ويعد الاستشهاد، في مثل تلك الحال، فخرًا، وشرفًا للأبرياء، الذين حصَدَتهُم طلقات الفاشيّين. وفي المقاطع التالية من القصيدة نجدُ التهكُّم ينقلب تحْريضاً، وثوْرَة:

يا كفرَ قاسِمَ
من توابيت الضحايا سوْفَ يعْلو
علمٌ يقولُ: قفوا.. قفوا..
لا.. لا تذلوا
ديْنُ العواصف أنْتِ قدْ سدَّدْتِهِ
وانهارَ ظلٌّ
يا كفرَ قاسمَ لنْ ننامَ وفيك مَقبَرَةٌ وليْل
وَوَصِيّة الدّم لا تُساومْ
ووَصِية الدَّم تستغيثُ بأنْ نُقاومْ
أنْ نُقاومْ[11]

ومن يتأمّلْ هذه البواكير يلاحظ غلبة الكلمات التي تتصل بالثورة، والمقاومة، ورفض الاحتلال، والفخْر بالاستشهاد، لأن في الشهادة إدانة للقاتل، الذي تهْزمُه الكلمات:

الذي ماتَ هُو القاتِلُ يا قيثارتي
ومُغَنّيكِ انْتَصَرْ[12]

الرجل الأخضر

في ديوان "حبيبتي تنهَضُ منْ نوْمها "(1970) قصيدة واحدة في الرثاء، وهي قصيدة " الرجل ذو الظل الأخضر " [13] التي يؤبّنُ فيها الرئيس الراحل جمال عبد الناصر. وفيها نمطٌ جديدٌ من المراثي يخلو من التفجُّع، والبكاء، والحُزْن. فهو يُعبِّرُ بطريقة غير مباشرة عن حضور الفقيد في الأصوات الهادرة المُعبِّرة عن الغضب، وفي الزوابع التي تجد في الراحل

القدوة التي تدفع بالجمهور لتحطيم المتاريس، والانطلاق في حركة جماهيرية موّارة لانتزاع الحرية من أعداء الإنسان. وهو – فضلا عن ذلك- يعبّر عن حضور الفقيد في معظم مناحي الحياة اليومية للشعب: " سنبلة في الصعيد " أو " مصنع للحديد والصلب " أو " نافذة في قطار بعيد"كل ذلك لأنَّ الموت لم يغيّب ذلك الإنجاز الذي عبّر عنه الشاعر بالخُضرة:

جعلت اغترابي، وموتي
أخضر أخْضر. أخضر
لستَ نبيًا
ولكن ظلك أخضر. أخضر.
نعيش معك
ونجوع معك
وحين تموتُ
نحاولُ ألا نموتَ مَعَكْ
ففوق ضريحك ينبتُ قمْحٌ جديد
وينزل ماءٌ جديد
وأنتَ ترانا نسيرُ ..
نسيرُ .. نسيرْ (14)

فالرثاء هنا عدَل عن التحسُّر، إلى التنبؤ باستمرار ما أنجزه الفقيد في أكثر مجالات الحياة اليومية. فقد أحال اغترابَ الغريب، ومؤتَ الموتى، حياة تنوءُ بالخضرة، ووحد الناس الذين هم مستعدون لمتابعة الطريق، والسير على نهجه الذي أرسى معالمه ووطده، والسبيل الذي وطّأهُ ومهَّده. فأيْن ما كان يحرصُ عليه الشاعر القديم من بكاء، وتحسُّر، وعويل، وتأوّه على الراحلين؟ وأين ما كان يذرف من دموع ، وما دأب عليه الشعراء من مبالغة تصل حد التفريط بالمعنى؟

العرسُ الفلسطيني

مع هذا لا تعدو القصيدة أنْ تكون كسابقتها" أزهار الدم " أول الغيث. وعلينا أن ننتظر ريثما يصدر الديوان الموسوم بعنوان " المحاولة رقم 7 " (1973) ليفْجَأنا بأوّل قصيدة رثاء حقيقي. ففي تلك السنة قام العدوُّ الإسرائيليُّ بغارة نفذت فيها عناصر من

الاستخبارات، والجيش، وعملاء الموساد عملية اغتالت فيها ثلاثة من القياديّين الفلسطينيّين في بيروت، وهم كمال عدوان، وكمال ناصر، وأبو يوسف النّجار. وقد كتبَ درويش قصيدة في رثائهم، وهي الموسومة بعنوان" طوبى لشيءٍ لمْ يَصِلْ " [15].

وقد اختار أنْ يبدأ القصيدة بتشبيه طريفٍ وهو العرس الفلسطيني، فالاحتفاء باستشهادهم عرسٌ، وهو ليس عرسًا عاديًا بل عُرْسٌ لا حدود لمساحة الأفراح فيه، ولا حدود لزمنه، فهو يجري في ليلٍ لا ينتهي:

هذا هو العرسُ الفلسطينيُّ
لا يصلُ الحبيبُ إلى الحبيبْ
إلا شهيدًا أو شريدًا[16]

وعلى هذا النسق تطَّردُ الصورُ، وتتلاحق، لتؤكّد في كل مقطع، وصورة، من القصيدة هذه الفكرة. فاستشهادهم فخرٌ يزهو به المتكلم " صار جسمي وردة " وجراحُهم " سفن الرجوع " ولكنهم وحدهم لا يرجعون. وأما دمُهُم فهو طريقٌ يعبُرُه المتكلم إلى كلٍّ من يافا، وحيفا، وغيرهما من مُدُن فلسطين، فهي حبيبتهم التي تردُّهم إليها، فتراهم يتطايرون كالعصافير، ويحلقون كالبلابل على سطوح البيوت القديمة، وهم كالسنونو تارةً، وكالشظايا تارة أخرى. فقد تحرَّروا، وخلعوا عن أنفسهم جلد الهزيمة، ودقوا حائط المنفى، جاعلينَ من قيودهم سلالم، ومن دمهم هويَّة لهذا الوطن:

أنراكَ يا وطني
لأنَّ أصابع الشهداءِ تحْمِلنا إلى صَفَدٍ
صلاةً أو هويّة
ماذا تريدُ الآنَ منّا
خذهمْ بلا أجْرٍ
ووزّعهمْ على بيَّارة جاعثْ
لعلَّ الخضْرَة انقرَضَتْ
هناك الشيءُ ..[17]
....
بين البَحْر، والمُدن اللقيطة
حارسٌ تعبتْ يداهُ من الإشارة[18]

كانَ ما سوف يكونُ

فالرثاء ها هنا تحول من ندْبٍ إلى تحريض، ثم إلى تعبير عن أنَّ الموت ليس نهاية المطاف ، بل هو بداية مسيرة، وميلادٌ جديدٌ لخُضْرة كادت أن تنقرض بسبب عسف الاحتلاليّين. وفي ديوانه " أعراس " 1977 نجدُ قصيدة أخرى بعنوان "كانَ ما سوْفَ يكونُ " وهي قصيدة في رثاء الشاعر راشد حسين الذي عرفه درويش قبل كتابة القصيدة، أو نشرها بنحو عشرين سنة، ولهذا عندما سمع بنبأ اغتياله في أمريكا سرعان ما تنثال الذكريات، فيستعيد على مَهَلٍ بعض ما كان بينهما دون أن يفوته وصفُ الشاعر، كما لو كانت القصيدة حكاية، والحكاية في فصول، والفصول في حوادث، والمكان الذي يتسع لتلك الحوادث هو الجليلُ، والمناسبة هي أسْبوعُ الأرض، وما كان تعرض له هو وراشد حسين من مطاردة وتعسف:

واختلطنا في صراخ (الفيجن) البري
كسّرنا الأناشيد
انكسرنا في العيون السّود
قاتلنا. قتلنا. ثم قاتلنا وفرسانٌ
يجيئون ويمْضُونَ
وفي كلّ الفراغ
سنرى صمْت المُغنّي أزْرَقاً حتى الغيابْ[19]

وبجلّ ما لدى الشاعر من قدرةٍ على سرْد التفاصيل – تفاصيل اليومي- يرسم لنا صورة(بورتريه) لراشد حسين. فهو فلاح جنوبي، قوي، فاتح الصوت، واسع الكفين، عريض المنكبين، ذو بصر يرى أبعد من بوابة السجن، ويستطيع أنْ يُدْرِكَ الغيمة في خوذةِ جنديّ، وهو بسيط في لغتهِ، بسيط في المَقهى، ويحبُّ الناي:

ويحبُّ النثر والشِّعْرَ
لعلَّ النّهْر نثْرٌ
ولعلَّ القمح شعرٌ
ويزورُ الأهل يوْمَ السّبْتِ
يرتاحُ من الحبْر الإلهيّ
ومن أسئلة البوليسِ
لمْ ينشرْ سوى جزْأيْن من أشْعارهِ الأولى

وأعطانا البقيّة[20]

يروي درويش بعد هذه التفاصيل كيف غادر راشد حسين مطار اللدّ، قبل سنواتٍ، ثم يصف ما كابدهُ في نيويورك، وقد عبّر عن ذلك بصورة مبتكرة " في مساء ضيق، وجسم من ورق، وشلال دبابيس،والشِّعْرُ يهربُ من القلب.. لماذا كلما ابتعد عن يافا يختفي الشعر؟

والتقينا بعد عام في مطار القاهرة
قال لي بعْد ثلاثين دقيقة:
ليتني كنتُ طليقًا
في سُجون ِالنّاصِرَة! [21]

وقد اطّردت الصور المعبّرة عن مأساة راشد حسين في مصر، ونيويورك، فقد كان يحسُّ بأنَّ عمْرَهُ يمضي هباءً، وأنه يفقد جلَّ ما هو جوهريّ، ولم يعدْ يُفرّق بين ما إذا كان حيًا أمْ أنه يواصل انتحاره. لذا يعد له درويش مرثية مبكّرة وجنازًا، فكأنه مشروع شهيد. وفيما يشبه المنولوج الدرامي يراوح الشاعر بين الكلام عن ذاته (أي: عن درويش) والكلام عن الفقيد: راشد حسين: " هل مات منا احدٌ؟ كلا. تغيرتَ قليلا؟ لا . هل الرحلة ما زالتْ هي الرحلة، والميناءُ، والقلبُ .. نعم. كان بعيداً.. وبعيداً، ونهائيَّ الغياب "[22].

تمزج القصيدة – في الواقع- بين عناصرَ من المراثي القديمة، وأخرى من المراثي التي أشاعها درويش في أشعاره عن شهداء فلسطين؛ فليْس الموت هو موت الفقيد الذي يرثيه، بل هو موت الشاعر الذي يُؤبّنُ. فمن خلال رثائه لراشد حسين، وأحمد الزعتر، وإبراهيم مرزوق، وعز الدين قلق، وماجد أبو شرار، وآخرين كثر، نجده يرثي الزمن الذي لعبت أقداره دورًا في جعل الفلسطيني يموتُ غدرًا في أجلٍ ليْس أجله، وفي مكانٍ ليس وطنه، وفي بدنٍ ليس بدَنَه هو:

لم يتغيّر أيّ شيء
والأغاني شردتني. شرّدتني
ليس هذا زمني
لا ليس هذا وطني
لا ليس هذا بدني
كانَ ما سوْفَ يكونْ[23]

أحمد الزعتر

في قصيدة " أحمد الزعتر " [24] يتحول الرثاء إلى نشيدٍ وطنيّ، موضوعه المقاومة والتحريض. فكأنَّ الشهيد الذي قتل في الحصار، لم يُقتل، وكأنَّ الشاعر الذي يُؤَبّنُ لا يؤبن، وإنما يدعو لاستمرار الانفجار:

يا أيها الولد المكرَّسُ للندى
قاومْ
يا أيها البلد المُسدّسُ في دمي
قاومْ
الآن أكملُ فيكَ أغنيتي
وأذْهَبُ في حِصارِكْ
والآنَ أكْمِلُ فيكَ أسْئلتي
وأولدُ منْ غُبَارِكْ
فاذْهَبْ إلى قلبي تجدْ شعْبي
شُعُوباً في انْفِجارِكْ [25]

يتوقف ها هنا عن مخاطبة الشهيد ليصبح الشاهدُ والشهيدُ شخصًا واحدًا، يولد الثاني من غبار الأول، ويجد الثاني في الأول ما يكمل نشيده، وأغانيه، وقصائده، وما يجيبُ عنْ أسئلته. ففي قلبه ما يتسع لشعب يواصل الانفجار الذي ابتدأه الشهيد أحمد. ومن المفارقات الغريبة الملحوظة في هذه القصيدة المرثية تهكُّم الشاعر فيها على المراثي، فاستشهاد الزعتر كان كفيلا بمحو الفارق اللفظي بين الصخر والتفاح، بين البندقية والغزالة، أو بين المرثية والأغنية:

يا أحمَدُ العربيُّ قاومْ
لا وقتَ للمَنفى، وَأغْنيَتي
ستذْهبُ في الحِصارْ [26]

في اللقاء الأخير في روما [27] نجده يكثر من الأسئلة التي تضع النص في مناخ إشكالي، لحمته وسداه التساؤل عن حق الإنسان الفلسطيني في عالم يصمّ آذانه عن الحقائق. فكأن الإنسان الفلسطيني ليس مسموحًا له أن يقول إلا ما يريدُ الآخرون، وألا يرى إلا ما يراد له أنْ يراه:

صديقي، أخي
يا حبيبي الأخيرا
أما كان من حقنا أن نرى ما نراه
وما لا يراه أولو الأمر فينا
أما كان من حقنا أن نقول الكلامَ الذي لا يُقال
الكلام الذي يَنْتقى منْ غموض الفصول
وضوح التِصال
الكلام الذي يَنْتقي من وضوح السيول
غموض قوى الروح فينا[28]

سنة أخرى .. فقط

ويبدو أنَّ الشاعر قد ضجر من كثرة المراثي، مما دعاه إلى كتابة قصيدة (استثنائية) إذا جازَ التعبير، بعنوان " سنة أخرى.. فقط " [29] وهي في ديوان " حصار لمدائح البحر " 1984 فهو يخاطب فيها أصدقاءه الذين استشهدوا، والذين لم يستشهدوا، من قضوا نحبهم ومن ينتظرون، يرجوهم فيها رجاءً حارّاً ألا يموتوا: " لا تموتوا، مثلما كنتم تموتون.. " فثمة مهمات كثيرة تنتظرهم، وتنتظره: أن يحتسوا القهوة كغيرهم من أبناء هذه الأرض، وأن يسمعوا صوت أيديهم تستدرج الحجل، وأن يكسروا إيقاع الأغاني، وأن يعتذروا للوردة التي لم يروها، وللبلاد التي لم يزوروها، وأن يعرفوا- على الأقل- لماذا تشبه الأرض السفرجل، ولماذا يُحْرَمُ المحبون من نهر القرنفل. وثمة حديثٌ قد بدأ وعليهم ألا يموتوا تاركين الكلام الذي لم ينته:

أصدقائي
لا تموتوا مثلما كنتم تموتون
رجاءً لا تموتوا. انتظروني سنة أخرى
سنة.
سنة أخرى فقط.
ربما ننهي حديثا قد بدأ
ورحيلا قد بدأ.
ربما نستبدل الأفكار بالمشي على الشارع

أحْرارًا من الساعة، والرايات
هل خنا أحد؟
لنسمي كلّ عصفورٍ بلدْ
ونسمي كل أرض خارج الجرح زبد[30]

وتتكرّر المفارقة الغريبة في مرثيته، فإذا كانَ في قصيدة "كان ما سوف يكون " قد تهكم على المراثي، فإنه في هذه القصيدة يعِدُ بألّا يعود إلى الرثاء مرة أخرى، ولن يخاطب أصدقاءهُ الشهداء، ولن يكتب عنهم كلمة واحدة، لأنه لا يستطيع- بكل بساطة – أنْ يقول شعرًا في الرثاء، بعد أنْ استنفد ما لديه في هذا المقام، ولهذا يعدّ الشاعر قصيدته هذه رثاءً لمن قضوْا، ولمنْ سيقضون:

فإذا أنتم ذهبتم أصدقائي
وأقمْتم في سديم الجمجمة
لن أناديكم، وأرثيكم
ولن أكتب عنكم كلمة
فأنا لا أستطيع الآنَ أن أرثي أحد
بلدًا في جسد
أو جسدًا في طلقةٍ
أو عاملا في مصْنع الموْت الموحَّد
لا أحد
لا أحد
وليكنْ هذا النشيد
خاتم الدمع عليكم كلّكم يا أصدقائي الخوَنة
ورثاءً جاهزًا من أجلكم [31]

غير أن درويش لم يلتزم بهذا البيان الحاسم فما إن توفي الأديب إدوارد سعيد حتى بادر لرثائه بقصيدة جمع فيها بين رثائه هو ورثاء الآخر" سعيد" وهي القصيدة الموسومة بعنوان " طباق" من ديوانه "كزهر اللوز أو أبعد " [32].

طباق

وحين يطيل القارئ التأمل في قصيدة" طباق" آخذاً بالاعتبار مراثيه الأخرى، التي سبقت الإشارة إليها في هذا الفصل من الكتاب، يلاحظ قاسما مشتركًا بينها وبين قصيدة

"كان ما سوف يكون " وملمحا آخر بينها وبين قصيدة الحوار" الأخير في روما" التي كتبها في رثاء ماجد أبو شرار، ولا تخلو أيضًا من تكثيف نصوص أخرى توالد المتأخر منها من المتقدم المبكر. فدرويش في تجاربه الشعرية ينمي القصيدة مثلما ينمي الفلاح المقتدر شجرة الزيتون المثمرة.

فعندما يخبرنا أنه التقى إدوارد سعيد قبل ثلاثين عاماً يذكرنا بما جاء في قصيدة كان ما سوف يكون وبلقائه راشد حسين في مطار القاهرة[33] وعندما يكرر اسم المدينة نيويورك والتساؤل إنْ كانت بابلَ أم سدوم يذكرنا بالكثير من المنافي التي ذكرها في مراثيه الأخر. وعندما يصف لنا بعض مظاهر حياة سعيد اليومية كاليقظة الكسلى في الفجر، وتناول القهوة بالحليب، والركض في ملعب للتنس، وقراءة صحيفته المفضلة، وكتابة تعليقه المتوتر، مع الإشارة لكتابه عن الاستشراق، ثم الاستحمام، وارتداء بذلته بأناقة ديك بلدي.. ذلك كله يذكرنا بتفاصيل الحياة اليومية التي ذكرها في رثائه لراشد حسين. ومع أن النموذجين مختلفان: راشد وإدوارد، إلا أنّ القصيدتين : كان ما سوف يكون، وطباق، تعزفان على وتر واحد هو وتر الهوية. وفي الحالين يذكرنا درويش بقصيدة مبكرة له في ديوان" أوراق الزيتون " 1964 وهي القصيدة التي مطلعها: " سجل أنا عربي" وعنوانُها " بطاقة هوية "[34]. فهو فيما يشبه المنولوج يخبرنا على لسان إدوارد سعيد:

أنا من هناك. أنا من هنا
ولست هناك ولست هنا
ليَ اسمان يلتقيان، ويفترقان
ولي لغتان،
نسيْتُ بأيّهما كنتُ أحلمُ
لي لغة إنجليزية للكتابة
طبّعة المفردات،
ولي لغة من حوار السماء مع
القدس، فضيَّة التّبَرات، لكنها
لا تطيع مخيّلتي[35]

وحين يجيب سعيد عن سؤال الهوية يُفلسفُ حلمه قائلا:

الهوية بنت الولادة، لكنها
في النهاية إبداعُ صاحبها، لا

وراثة ماضٍ، أنا المتعدِّدُ، في
داخلي خارجي المتجدِّدُ ... لكنَّني
أنتمي لسؤال الضحيّة[36]

فالهوية عنده مفتوحة للتعدّد، وليست قلعة مغلقة يَتَخنْدَقُ فيها المثقفُ، أو المبدع. ويعدل درويش – مثلما رأيناه في مراثيه الأخر- عن الرثاء من حيثُ هو غرضٌ شعريٌّ إلى حوار ثنائي(ديالوج) يتوغلُ في البحث عن إجاباتٍ لأسئلةٍ عدّة: الذات والآخر،الوطن والمنفى أو المهجر، الحياة والموت:

سألتُ: وإنْ متُّ قبلك
قال: أعزّي الجليل
وأكتبُ ليْس الجماليُّ إلا بلوغ
الملائم" والآنَ، لا تنسَ
إنْ مِتُّ قبْلكَ، أوصيك بالمستحيل[37]

ومن يعدْ النظر في مراثي درويش موازنًا بينها – مجتمعة- وبين هذه القصيدة، يدركُ أنَّ حظها من الرثاء يقتصرُ على الأبيات الأخيرة التي يَسْتذكر فيها صراع إدوارد سعيد مع المرض ومع سَدوم الجديدة:

نسرٌ يُودِّعُ قمّته ُ،عاليا
عاليًا
فالإقامة فوق الأولمب
وفوق القِمَمْ
قد تثير السَّأمْ
وداعًا
وداعًا لشِعْر الألمْ [38]

نستخلصُ ممَّا سبق أنّ لدرويش فضلا كبيرًا في الخروج بقصيدة الرثاء من النمط التقليدي الذي يكتفي بالبكاء، والتأبين، وذكر مناقب الفقيد الراحل، والثناء عليه، بما هو أهل له، ثناءً لا يخلو من غلوٍّ هدفه تعُظيم المُصاب، وإجلال الخطب. وتحوَّلَ بالمَرْثية في انطلاقتها الجديدة إلى مَوْقف يندمِجُ فيه المرسل الشاعر بالمرسل إليه المرثيّ، فهو يرثي نفسه ويرثي الفقيد في آن، ويتحوَّل الموقف من البكاء إلى التحريض، و من التحريض إلى الثورة، ومن الثورة إلى مساءلة الوجود عن الحياة والموت، وعن الهوية والوطن، وعن

النفي والعودة، وعن حق الإنسان في أن يكون إنسانًا حرّاً يحيا في بلاده بلا سجون، وبلا قيود، وبلا أغلال. أيْ أنّ المرثية باتتْ على يديه قصيدة كونية تعبّر عن رؤيته للعالم، وليس مجرد نواحٍ كالذي عُرف في طقوس الندب الشعري في قديمه والحديث.

وتعد قصائده في رثاء راشد حسين"كان ما سوف يكون " وقصيدة" سنة أخرى فقط " وقصيدة " طباق " من المراثي المعدودة في هذا المقام، المشهورة في هذا السياق.

***الهوامش**

1. يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق، دمشق، ط4 ، 1985 ص 331
2. الأصمعي عبد الملك بن قريب: الأصمعيّات، تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هرون، دار المعارف، مصر، ط7، 1993 ص 106
3. المصدر السابق ص 73 وص93
4. القرشي،أبو زيد ابن أبي الخطاب: جمهرة أشعار العرب(جزءان) تحقيق محمد علي الهاشمي، دار القلم، دمشق، ط2 ، 1986،ج2 ص759.
5. جمهرة أشعار العرب 763/2
6. طه حسين: شوقي وحافظ، مكتبة الخانجي في القاهرة وبيروت ، ط مصورة عن طبعة القاهرة 1933 ص 145-145
7. بدر شاكر السياب: شناشيل ابنة الجلبي، دار الطليعة ، بيروت، ط3 ، 1967
8. الأصمعيات، السابق ص 88
9. هاشم ياغي: الشعر الحديث بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1981 ص 81
10. الأعمال الشعرية 102/1
11. الأعمال الشعرية105/1
12. الأعمال الشعرية99/1
13. الأعمال الشعرية 174/1
14. الأعمال الشعرية 176/1
15. الأعمالالشعرية248/1
16. السابق نفسه
17. الأعمال الشعرية 251/1
18. الأعمال الشعرية254/1
19. الأعمال الشعرية298/1 والفيجن من النباتات البرية في فلسطين.
20. الأعمال الشعرية299/1
21. الأعمال الشعرية301/1
22. الأعمال الشعرية302/1

23. الأعمال الشعرية303/1
24. الأعمال الشعرية304/1
25. الأعمال الشعرية 306/1
26. الأعمال الشعرية310/1
27. الأعمال الشعرية404/2
28. الأعمال الشعرية 405/2
29. الأعمال الشعرية423/2
30. الأعمال الشعرية 424/2
31. الأعمال الشعرية 427/2
32. رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط2، 2005ص177
33. الأعمال الشعرية301/1
34. الأعمال الشعرية35/1
35. كزهر اللوز أو أبعد ص 182-83
36. كزهر اللوز أو أبعد ص183
37. كزهر اللوز أو أبعد ص195-96
38. كزهر اللوز أو أبعد 196-97

خاتمة

تلكَ- إذًا - هي جولاتنا " الحرة " في شعْرِهِ.

فهو عاشقٌ للمكان، لا يفتأ يتوسل به للتعبير عما يجيش، ويمور في صدره، بكلام هو أقربُ للغناء، والموسيقي، من أي شيء آخر. عازفٌ ومغنٍّ في آن. تتكدس ظلال المعاني على أجنحة الإيقاع تارة، وعلى أجنحة الخيال تارة أخرى. يتَّحدُ في أغانيه المجازُ بالأسطورة بالصورة. عاشق للتراث لكنَّه لا يكرِرُه، وإنما يعيد خلقه خلقا جديدًا، فهو لا يطمئنُّ – أبدًا- للأصوات المستعارة. فالصوت الشعري القديمُ يذوبُ في صوته مثلما يذوب السّكرّ في كوب من القهوة . الطعم في شعرِهِ، والنكهة، مألوفان مرة، وغريبان مرة أخرى.. كالماس في غموضه؛ لامعٌ، وشفافٌ، يتأثَّرُ به القارئ دون إيغال في التفاصيل. ربابة الراعي، وَشَجْوُ الناي، وعزف جيتار متجول، وموسيقى الكمنجات، جلّ ذلك مزيجٌ يراوحُ بيْن مقام النَّهاوَنْد، والسوناتا، والكونشرتو. موسيقى عجيبة، وغنيّة، وثريّة، تلك التي تجْمَع النقائض كالجْمْع بين الماء والنار، أو النبيذ وقوس قزَح.

ونرى إلى كلماته تتألق كالألوان في فضاء الصورة، الأبيضُ، واللازورديّ، والأخضر، والأزرق؛ دلالاتٌ تصخبُ تارة بالحب، وطورًا بالألم، وطوْرًا ثالثا بطعم الفراق اللاذع كالنعناع، الحادّ، المسنون، كما الشّفْرة.

ولدرويش، الذي احترفَ التعبير الكاشف عن الحقيقة " الجوانية "، أنْ يتعهَّد قصيدته تمامًا مثلما يتعهد فلاح فلسطينيٌّ شجرة زيتون؛ تبدأ فسيلة، ثم غرسًا، ثم شجرة، تؤتي الثمر في نهاية المطاف، فتتوالد قصيدته هكذا.. طوْرًا بعد آخر، حتى تستويَ على " عرْشها " نَصّا كاملا، مكتملا، كبرتقالة للرجوع، أو تفاحة للمغفرة.

يرثي، ولكنه لا يرثي، يبكي، ولكنّه يُحَرِّضُ، يخاطب أصدقاءه ألا يموتوا، لأنَّه لنْ يقول في رثائهم كلمة. لقد خانوه ورحلوا. مع ذلك يقول في إدوارد سعيد ما لم تقله الخنساء في صخر، ما هو أكثر من الكلمة، وأكثرُ وضوحًا من الهويّة.

هذا هو محمود درويش، الذي عرفناه، ونعرفه من خلال هذه الجولات الحرة، شاعراً يرودُ بالشعر العربي بقعة مجهولة، غامضة، ويشقُّ للقصيدة طرقاً، ومساربَ، كانت عليها محظورة، مَمْنوعة، فارتقى بها من المحليّ إلى العالميّ، ومن التقليدي إلى الحَداثيّ، وهذا حسْبُه.

المراجع

1. أحمد شوقي: الشوقيات، دار الكتاب العربي، بيروت، بلا تاريخ، مج 1
2. أحمد عبد المعطي حجازي: مرثية العمر الجميل، دار العودة، بيروت، ط1، 1973
3. أدونيس، علي أحمد سعيد: الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ط1، 1971
4. نفسه: كتاب التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار، دار العودة، بيروت، ط2، 1971
5. الأصمعي، عبد الملك بن قريب: الأصمعيات، تحقيق: هرون وأحمد شاكر، دار المعارف، مصر، ط7، 1993
6. الأعشى، ميمون بن قيس: ديوان الأعشى..
7. بدر شاكر السياب: شناشيل ابنة الجلبي، دار الطليعة، بيروت، ط3 ، 1967
8. حاتم الصكر: ما لا تؤديه الصفة، دار كتابات، بيروت، ط1، 1993
9. حسين حمزة: مراوغة النص، مكتبة كل شيء، حيفا- فلسطين، ط1، 2001
10. الحمداني، أبو فراس: ديوان أبي فراس الحمداني، دار مكتبة الحياة، بيروت، بلا تاريخ.
11. خالد أبو خالد: وشاهراً سلاسلي أجيء، اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، دمشق، 1974
12. خليل، إبراهيم: في لغة الأدب وأدب اللغة، مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2008
13. اعتدال عثمان: جماليات المكان في الشعر العربي، فصل من كتاب: الشعر والتراث، بغداد، 1986
14. أنطونيو غالا: المخطوط القرمزي، ترجمة رفعت عطفة، بترا للنشر والتوزيع، دون مكان، 1996
15. رضوى عاشور: غرناطة، دار الهلال، مصر، ط1 ، 1993
16. زهير بن أبي سلمى: ديوان زهير، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة ، بيروت، ط3 ، 1980
17. سعدي يوسف: الأعمال الكاملة، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1979
18. شكري عزيز الماضي: مقدمة في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، بيروت، ط1، 1993
19. شكسبير، وليم : السوناتات، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، مكتبة الشرق الأوسط، بغداد، ط1، 1986

20. صالح الأشتر: أندلسيات شوقي، بحث تطبيقي في أدب شوقي في الأندلس، مطبعة جامعة دمشق، دمشق، ط4 ، 1959
21. صلاح فضل: أشكال التخييل، الشركة العالمية للنشر، القاهرة وبيروت، ط1 ، 1996
22. طارق علي: في ظلال الرمّان، ترجمة إبراهيم السعافين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994
23. طه حسين: شوقي وحافظ، مكتبة الخانجي، القاهرة وبيروت، طبعة مصورة عن طبعة مصر 1933
24. عادل الأسطة: ظواهر سلبية في شعر محمود درويش: الدار الوطنية، نابلس، ط1 ، 1996
25. عبد الوهاب البياتي: مملكة السنبلة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1984
26. عز الدين المناصرة: يا عنب الخليل، دار العودة، بيروت، ط1 ، 1970
27. نفسه: الخروج من البحر الميت، دار العودة، بيروت ، ط1، 1972
28. علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي، دار الشروق، عمان، ط1، 1997
29. علي الراعي: المسرح العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ط1، 1985
30. ابن قتيبة الدينوري: الشعر والشعراء، تحقيق دي خويا، مطبعة بريل، ليدن، 1902
31. القرشي، أبو زيد ابن أبي الخطاب: جمهرة أشعار العرب، تحقيق: محمد علي الهاشمي، دار القلم ، دمشق، ط2 ، 1986
32. لوركا، فريدريكو غارثيا لوركا: مختارات، ترجمة عدنان بغجاتي، دار المسيرة، بيروت، ط2، 1983
33. نفسه: الأغاني وما بعدها، ترجمة سعدي يوسف، دار ابن رشد، بيروت، ط1، 1981
34. نصري الصايغ: مختارات من شعر محمود درويش، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1، 2009
35. هاشم ياغي: الشعر الحديث بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1981
36. واشنطن آرفنغ: قصص الحمراء، ترجمة إبراهيم الإبياري، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1955
37. مؤلف مجهول: نبذة العصر في أخبار بني نصر، تحقيق: محمد رضوان الداية، دار حسان، دمشق، 1984
38. المتنبي، أبو الطيب، شرح ديوانه للعكبري، دار الكتاب العربي، بيروت، بلا تاريخ
39. مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1986

40. محمد عبده حتاملة: محنة مسلمي الأندلس، مطابع دار الشعب، عمان، ط1، 1977
41. محمد عفيفي مطر: كتاب الأرض والدم، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط1، 1982
42. محمد القيسي: الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 ، 1984
43. محمود درويش: حصار لمدائح البحر، الدار الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 1986
44. نفسه: ديوان محمود درويش(مجلدان)، دار العودة، بيروت، ط1، 1994
45. نفسه: لماذا تركت الحصان وحيدا؟ رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط2 ، 1996
46. نفسه: أحد عشر كوكبا، دار الجديد، بيروت، ط1، 1992
47. نفسه: ثلاث شهادات شفوية، مجلة " الكرمل" ،س3 ، ع7 ، 1983
48. نفسه: هي أغنية هي أغنية، دار الكلمة للنشر، بيروت، ط1، 1986
49. نفسه: أرى ما أريد، طوبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط1 ، 1990
50. نفسه: الأعمال الشعرية الكاملة، دار الهدى، كفر – قرع، فلسطين، ط1، 2003
51. نفسه: سرير الغريبة، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1، 1999
52. نفسه: كزهر اللوز أو أبعد، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط2، 2005
53. نفسه: لا أريد لهذي القصيدة أنْ تنتهي، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1، 2009
54. يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق، دمشق، ط4، 1985

المحتوى

تصدير	7
تمهيد: محمود درويش من هو؟	11
الفصل الأول أندلسيات درويش	27
الفصل الثاني: موسيقى النظم وظلال المعنى	53
الفصل الثالث: لعبة التنويع وهواجس الإبداع	75
الفصل الرابع درويش وسيمياء اللون	87
الفصل الخامس: أسئلة الوجود والعدم	107
الفصل السادس من موت لآخر	115
الفصل السابع الصوت والصوت الآخر	127
الفصل الثامن تناسل النصوص في شعره	141
الفصل التاسع مراثي درويش:مقام الحب والموت	155
خاتمة الكتاب	171
المراجع	173