

غُشَّ التشابه بين بابي الوجود والعدم قراءة في جدارية محمود درويش
د.عباس رشيد الدده ، جامعة بابل ، كلية التربية ، قسم اللغة العربية

جدارية محمود درويش¹ قصيدة طويلة تنتظمها تجربة روحية يفترشها سؤال الهوية، لتمضي إلى قرار التجربة الإنسانية وهي تواجه فناءها أو موتها ، أو وهي تحيا الراهن الذي يقوِّض الأزمان جميعها، أو تشهد (الآخر) وهو يحاول استلاب (الأنا) وتهميشها.

جاءت الجدارية استجابةً لحدث مَرَضِيٍّ كبير طارئ جرى في حياة الشاعر محمود درويش، أُجْرِيَتْ له على أثره عملية جراحية خطيرة في باريس، وضعته عملياً في مواجهة مباشرة مع الموت الذي مضى إلى سبيله، في حين ظلَّ (سؤاله) يخترق الشاعر، ليحفِّز على القول، ويشكِّل هذه المدونة الشعرية الكبرى².

ولا تنبني ثيمتها على تصاعد مفاصلها الجزئية، وإن ظلَّ ثمة ترابط حتمي يشدُّ مفاصلها، بل تحتكم إلى التداعي الذي ربما يكون سببه أن الموت قد غرس مخالفه في ذاكرة الشاعر وهي تستعيد جزءاً من هذيان تلك التجربة الذي وقع الشاعر ضحيةً له..

فالجدارية وإن استفزها سؤال الوجود، وشبح الزمن وتحولاته، وغموض المصير، جاءت صرخة في وجه الموت، ومع ذلك، فقد قاربت حيثيات الواقع، وتماهت مع مكونات الوجود، وتعشقت معها، وتجدرت في مفرداته المادية والروحية، وأطلت . من ثم . على الميراث الإنساني والوجداني والمعرفي، واستثمرت المدخرات الأسطورية والتاريخية والاجتماعية، وسارت في المضي إلى قرار التجربة الإنسانية.

1.

إن قراءة الملفوظ اللغوي هي تجسيد واختصار وترجيح وناتج لتلاحح معطيات عديدة متباينة، تتميع الحواجز فيما بينها، فتتداخل وتتمازج، فلا يعود ثمة فاصل سوى الطبيعة المنهجية التي تحتم تكريس الفصل للاستظهار ليس إلا، وأبرز تلك المعطيات:

أ. مرجعية اللفظ الواقعية، ومتصوره الذهني (الحقيقي).

ب. ما يمور تحت قشرته من ذخيرة إيحائية.

ج. ذاكرة اللفظ، وتاريخه القرائي، وتحولاته في محرق الاستخدام اللغوي.

د. النظام النحوي للبنى التعبيرية بوصفه مقوماً لتحريير المعنى

هـ. الدلالة الهاجعة في عملية اصطفاء لفظٍ ما من بين مجاميع لفظية، يجمعها وإياه أفق دلالي مشترك، أو في عملية انتقاء صيغةٍ ما من بين مجموع الصياغات الاشتقاقية للفظٍ ما؛ فالاصطفاء في

حد ذاته ما هو إلا شكل من أشكال الإقصاء، أي إبعاد الألفاظ أو الصيغ الأخرى عن المجال اللغوي، وهذا الإقصاء سيلوح في أفق القراءة ليشكل خلفية لها؛ لأن وراءه - ولأريب - توجهاً قسدياً عملياً. فاصطفاء لفظة (جدارية) هو حكم ضمني باستبعاد كل ما سواها، ومن ضمنه تلك الألفاظ التي تلتقي وهذه اللفظة عند الامتياح من نبع دلالي مشترك. كما إن اصطفاء التنكير في الصياغة اللفظية (جدارية)، ومن ثم تعريفها بالإضافة (جدارية محمود درويش)، هو إقصاء لتعريفها (الجدارية)، و... إلخ

ثمة معطى دلالي يجود به لفظ (جدارية)، في حين يتسرب من بين أصابع لفظ (الجدارية)؛ فلفظ (جدارية) يصنّف المنجز الإبداعي هذا ضمن (الجداريات)، ويعلن انتماءه لهذا الجنس المعروف في الذاكرة القرائية، محتفظاً - في الآن نفسه - بقيمة (فردية، أو شخصية)، نظراً لما خصّها به النظام النحوي العربي من قابلية الإضافة، فهي هنا وبفضل تلك المنحة النحوية (جدارية محمود درويش)، لتبدو الدلالة أكثر تحديداً وتخصيصاً. في حين أن (الجدارية)، وإن احتفظت بقيمتها (التصنيفية) إلا أنها انمازت بانقطاعها عن نسغ التحديد والتخصيص، بسبب انعدام إمكانية الإضافة لديها؛ فهي معرّفة، والمعرّف في العرف النحوي لا يضاف.

إن إضافة الاسم إلى الجدارية يوجه الدلالة صوت سعي الذات الشاعرة نحو (التجذّر) وتأكيد انتمائية المنجز ونسبته. وفي الإضافة ثمة كثافة للفاعلية الفردية، وانحسار لهامش (الأخر) وضمور لفاعليته، الآخر الذي يمكن لقامته أن تمتد إلى دلالة (الجدارية) (المعرّفة بالألف واللام).

زد على ذلك أن البنية اللغوية للعنوان ذات ارتباط مرجعي بأعراف شعرية جاهلية، انبثقت جراءها ظاهرة (التعليق) على (جدران) الكعبة، لقصائد عرفت لاحقاً بـ (المعلقات). لقد راحت ذاكرة هذا اللفظ (المعلقات) الحافلة، وتاريخه القرائي، تحفر خطوطها في جبين العنوان، حتى لتغدو جزءاً من البنية الاستعارية لتجربة درويش هذه، ومما يعزز هذا ويدعمه أن بعض مفاصل الجدارية استدعت بعض فحول المعلقات (طرفة، امرئ القيس، ليبيد)، لتستحضر، استناداً على ذلك الاستدعاء، بعداً نفسياً، أو دلالة معيّنة، أو موقفاً يدعّم رؤياها. وهكذا سيطلّ علينا، أولاً، طرفة بن العبد بكامل ثقله الرمزي، لتستحضر الجدارية معه، لحظة تاريخية نادرة في مواجهة مروّعة مع الموت:

(أيّها الموت انتظرنى خارج الأرض،

انتظرنى في بلادك، ريثما أنهي

حديثاً عابراً مع ما تبقى من حياتي

قرب خيمتك، انتظرنى ريثما أنهي

قراءة طرفة بن العبد...) (ص 49)

يغدو طرفة بن العبد هنا، تجسيمياً موضوعياً لفعل مواجهة الموت، فهو الذي حمل صليبه على ظهره، غير هَيَاب ولا وجل، وراح لمعانقة الموت، ليختار بعد ذلك بنفسه شكل موته³. واستدعاء هذه اللحظة التاريخية يمثل ملاذا تعويضياً لحالة القلق المريع من الموت، والاحساس المفجع بالنهاية، وتقويضاً للا استقرار الذي غلّف وعي درويش.

ثم يستلهم درويش من امرئ القيس ضياعه، وعبثية سعيه ومحاولاته اليائسة في استرداد (ملك كندة)، وموته دون إدراك غايته⁴ :

(.. تعبت من لغتي تقول ولا

تقول على ظهور الخيل ماذا يصنع

الماضي بأيام امرئ القيس المورّع

بين قافية وقنصر... (ص 72/71)

وسينهض هذا السعي وتلك العبثية معادلاً لتعايش داخله انشغالات درويش المورّعة هي الأخرى بين التجربتين: الشعرية والوجودية.

وإذ ما تزبد الجدارية بكل ما من شأنه أن يهدد الأمل بالبقاء والخلود، فإن زبدها سيذهب جفاء أمام يقين الموت وحتمية الفناء، وشيئا فشيئا فإن الجدارية تتناسى الرؤيا لتحيا الفاجعة بارتدادها إلى اللحظة الراهنة وإذا ب (كل شيء باطل أو زائل، او

زائل أو باطل) (ص 85)

(باطل، باطل الأباطيل.. باطل

كل شيء على البسيطة زائل) (ص 87، وسيتكرر ص 88، وص 91)

ولا نظنّ أنّ قراءة واعية سنحطّ ما في هذين المجتزأين من إشعاع دلالي يحيل إلى (كلمة⁵) لبيد:

ألا كل شيء ما خلا الله باطل وكل نعيم لا محالة زائل

هكذا غاصت الجدارية في (المعلقات) لتغنم فيضاً عضويّاً عند اشهر شعرائها (امرئ القيس، وطرفة، ولبيد⁶)، سيتبدى لنا في ثنايا هذا البحث.

لقد كانت الذائقة الجاهلية تصطفي الأنفس من بين المنجز الشعري (لتعلقه) على (جدران) الكعبة ، فكان أصحاب المنجز بمنأى عن نهش الموت حتى لقد استعصوا عليه و اختزلوا الأزمنة كلها ، وقوضوها بما تركوا⁷.

و ينضوي تحت جلد بنية العنوان ارتكازاً على هذا حكمٍ قيمّي عليها ، بأنها (الأنفس) في منجزه الأبداعي و أنها (قمة) هرمه الشعري كما أن تلك البنية مسكونة بتجربة إنسانية ، فقد أرادها أن تكون الأكثر تمثيلاً له والأصدق تعبيراً عن تميزه الإبداعي و النموذج الأمثل في أنحيازها لفردانيته هو، و ذاتيته هو، وقبل هذا وذاك الأقدر على منح ضمان البقاء له .

ومما يركّي هذا التأويل، قول درويش عنها : ((كنتُ أظنّ أنّ الجدارية هي آخر ما سأكتب؛ إذ لن أعيش بعدها لأكتب غيرها. لذلك استعدت بعض تعابيري الشعرية الساطعة، كنوع من تلخيص سيرتي الشعرية في تداخلها مع مسيرتي الشخصية، لأوسس عليها الأسئلة الجديدة، باستعاراتها ولغتها وحتى بسرديتها، لاستكمال أكثر الموضوعات حضوراً في الشعر منذ تفتح سؤال الإنسان الأول على الوجود. من هنا كنت أسعى لكي ألخص نفسي ولغتي ومرجعياتي في عمل واحد، أرشحه للقارئ كدالٍ عليّ، إذ لاوقت للقارئ ليقراً الأعمال الكاملة لأي شاعر، فكانت هذه الجدارية هي بطاقة التعريف بي شعرياً وإنسانياً ووصيتي للقراءة.))⁸ معنى ذلك أن الإضافة هذه إجراء توجّهه خلفيةً نظريةً استهدفت خلق منجزٍ شعري أكثر (شخصية) من بين تجارب محمود درويش الإبداعية كلها.

هكذا كان العنوان موجهاً أولاً من وجهات القراءة التي ستمارس حفرياتها للكشف عن محمولٍ دلاليٍّ لمفاصل الجدارية متصالحٍ مع تلك الرؤية .

2.

بدءاً من المفتوح، يشي النص برصيده الدلالي الذي يجعل الدلالة الإجمالية للنص حاضنة لثنائيات متضادة تكتنف عالمه: من مثل: الأنا/ الآخر، الحضور/ الغياب، الحلم / الواقع، الوطن / المنفى، إلخ.....

تلك الثنائيات ستهدينا رؤيا الشاعر المستترة والمبرزة، كشفاً عن انحيازه التام إلى الشقّ السلبي من أطراف الثنائيات المتناقضة؛ إذ إنّ تلك الرؤيا تنمّ عن وعي صاحبها الحاد بالتناقض الكائن خارج ذاته، والعدوّ يفترش أو يكاد كلّ منظومة القيم السلبية تلك، أو يمثل هذا الشقّ..

بعد ذلك ستبرز ثنائيات أخرى، من مثل: الحياة / الموت، الثورة / اليأس، الوجود/ العدم، إلخ.....، وتلك الثنائيات تشكّل بعداً إشكالياً في تجربة محمود درويش الإبداعية..

لقد أدرك الشاعر لحظة الموت أن الحياة جسر بين عدمين ؛ العدم الذي يسبق الولادة و العدم الذي يلحق الموت لذلك حوصر وعيه بأسئلة الوجود و العدم ، فتشكل . على وفق هذا الوعي . مناخ النص وثيماته منذ انبثاق الجملة الأولى التي تؤرّخ للولادة :

(هذا هو أسمك) (ص 9)

وحتى النسق اللغوي الأخير الذي يسدل الستار على مشهد التابوت و الوداع، وما بين المنطلق و المنتهى ، ثمة حلقة دائرية من الرؤى ذات طبيعة غير مستقرة تجتاحها انعطافات وتحولات على النحو الذي سنألفه .تفتح الجدارية على مشهد الولادة : و هي بوابة الوجود من أسيجة العدم:

(هذا هو أسمك /

قالت امرأة ،

و غابت في الممرّ اللولبيّ (...)(ص 9)

إن منح الاسم هو توثيق أولي للوجود ، ولاشك فإن إثبات الهوية و تخصيصها سيكون من خلال تحديدها عبر (اسم) خاص . فإذا كان الجسد الإنساني يمثل الجذع الذي سينبت به الوجود ، فإن الاسم هو خصوصية ذلك الاستنابات ، و كينونته المتفردة، بمعنى آخر إذا كان الجسد هو التحقق المادي للوجود ، فإن الاسم هو الوجود عينه لكن بلا كثافة مادية . فالاسم إذن هو رديف للوجود/ للهوية هذا المشهد له بعدٌ رؤيوي آخر أنبثق تحت تأثير شاغل الشاعر الأساسي الوجود / العدم . وهذا البعد الرؤيوي يترشح عنه أن الإنسان غاطس في بحر من (الجبرية) و أنه يولد مقيداً بأعراف لا يملك من أسرها فكاكاً ، وهو إزاها لا يكون حرّاً ، و ليس له الخيرة من أمره؛ أولها: (منحه (الحياة) فهو يُملَى عليه إملاءً، يتبعه منحه الاسم ، الذي يلتصق به دونما إرادة منه و دونما اكترات :

هذا هو أسمك /

قالت امرأة ،

و غابت في الممر اللولبيّ ...

هذا الطرح في الرؤية الشعرية هذه ، يؤسس لفلسفة (الجبر) التي يؤمن بها الشاعر ؛ وباللا حرية، و باللا خيار في أفعاله بدءاً بفعل (المنح) ذاك . هكذا تكون أفعاله و أقداره سابقة (لوجوده) و سيكون وجوده العيني تحققاً (لما هيته) السابقة المقدّرة له، فالماهية . طبقاً لرؤيته هذه . تسبق الوجود ، فهي التي تصنع الوجود لا العكس . والإنسان . تبعاً لهذا . لن يكون حرّاً في اختيار (كينونته) ، أو مسؤولاً عن (صيرورته) و ليس حرّاً في تحديد منظومة القيم التي تفرض عليه و تحكمه، ومرغماً قسرياً سيواجه الموت الذي سيتوعد حياته بالفناء و هذه الرؤية ستحتضنها بعض مفاصل الجدارية .

. 3 .

إذن فمطلع المفتاح يوثق انخراط الذات في أحد طرفي الثنائية (الوجود) ، ثم يكرس هذا الانتماء الوجودي للذات مع لحظة إطلاق الاسم عليها في (المستشفى) الذي يحيل إليه (الممر اللولبي) ، وهو المكان ذاته الذي سيشهد استلابها من وجودها و أفولها و (عدمها) .

وتشوّفاً إلى غسل أردان الجبرية والقدرية المفروضة عن الروح، وتشوّفاً إلى الانعتاق من واقعٍ متهرّجٍ متناقضٍ مشوّهٍ، سيتمرد الشاعر على الواقع الراهن، ليحيا في (أحلام) الانبعاث، سيستبدل الوجود الهشّ بالعيش في (الرؤيا)، ليحتمي بها من هوله. سيتخطى حالة الفجيرة على مستوى الواقع، وسيُفصّلها، ليلوذ بحالة الانبعاث على مستوى (الرؤيا)، تلك الرؤيا التي ستعارض جحيم الواقع..

ولما كانت ثمة هوة شاخصة بين الفجيرة الواقعية التي شخصتها القراءة آنفاً، وبين الانبعاث الرؤيوي الذي سيفتح عليه النصّ لاحقاً؛ بين الواقع الذي فرّ من شرنقته، وبين الحلم الذي آوى إليه،

فإنّ (فراغاً) أو (بباضاً) في فضاء الصفحة سيفصل بين البنيتين التعبيريتين؛ بنية مطلع المفتاح التي مثّلت الواقع، وبنية مابعد المطلع التي مثّلت الرؤيا. يأتي الفراغ هنا بوصفه تقنية بصرية تُعصّد البعد المضموني وتوازره. سيغدو الفراغ في فضاء الصفحة تجسيداُ بصرياً للحد الفاصل المُحيط بين الواقع والحلم:

(أرى السماء هناك في مُتناول الأيدي.

ويحملني جناح حمامةٍ بيضاء صوّب

طُفولةٍ أخرى. ولم أحلمُ بأني

كنتُ أحلمُ. كلُّ شيء واقعيّ. كنتُ

أعلمُ أنني أُلقي بنفسي جانباُ...

وأطيّر. سوف أكونُ ما سأصيرُ في

الفلك الأخير) (ص 10/9)

فهنا، تجوب الرؤيا مهامه تتشكل على نحو غرائبي. ولعل المقوم الخفي لهذا التشكل هو اللاوعي، أو الغيبوبة التي مرّ بها الشاعر، فراحت تخلق عوالم خارقة تجيش بوفرةٍ من بواطن التجربة الذاتية. إنها عوالم منشأة خارج مديات الحواس، عوالم تتجاوز المدركات؛ فيها الحسي (كالشيء، مثلاً)، واللاحسي (كاللاشيء، مثلاً) يلتقيان في وفاق رتيب، يطرح معنى ملتبساً المفردات فيه مثقلة بسلاسل وصفية (بيضاء)، يغلفها البياض حتى ليضربها، ويمحو ملامحها، ليغدو البياض رديفاً للفراغ والمحو والموت، وتغدو تلك العوالم المنشأة تجلياً وجودياً للعدم:

(..وكلُّ شيء أبيض،

البحرُ المعلقُ فوق سقف غمامةٍ

بيضاء. واللاشيء أبيضُ في

سماء المطلق البيضاء. كنتُ، ولم

أكنُ. فأنا وحيدٌ في نواحي هذه

الأبدية البيضاء) (ص 10)

ثمة دوران عقيم في فراغ من اللاجذوى، يستحيل فيه كلُّ شيء وهماً يهب روحه الشاعرة حساً بالتيه، وعزلةً ووحدةً ذات كثافة طاغية، وتصدعاً وانشراخات في يقينه:

(جنّتُ قبيل ميعادي

فلم يظْهرْ ملاكٌ واحدٌ ليقول لي:

((ماذا فعلت، هناك، في الدنيا؟))

ولم أسمع هتافَ الطيبين، ولا

أنيّن الخاطنين، أنا وحيدٌ في البياض،

أنا وحيدٌ... ص 10

إنها رؤية عمدت إلى إثارة الخلطة في منظومة القيم والاعراف المتوارثة، فراح الشكّ المطلق ينساب في أعطافها، لا لأن في تلك المنظومة زيفاً يقوّضها فعلاً، ولكن لأن حالة (الغيوبية) هي التي أهدته إبهاماً وسراباً لحقيقة (الموت) التي لم تحن بعد. هذا المشهد، كما في مشاهد معززة أخرى، ليس اكتناهاً لعالم الأموات حقاً، ولكنه تهويم انبثق في خبايا الذات جزاء حالة (اللاوعي) تلك:

(أرى جسدي هناك، ولا أحسُّ

بعنفوان الموت، أو بحياتي الألى.

كأني لستُ مني. من أنا؟ أنا

الفقيذ أم الوليد؟

ألوقتُ صفرً. لم أفكر بالولادة

حين طار الموتُ بي نحو السديم،

فلم أكن حياً ولا ميتاً،

ولا عدّم هناك، ولا وجود) ص 28

إنه الزمن الذي يشهد اهتراء قنوات الفصل بين لحظتي: البداية /النهاية، الحضور / الغياب، الواقع

المُهترئ / اللاواقعي الخيالي، تتشابه فيه الولادة بالعدم، والحياة بالموت.. إنه غبش التشابه بين بابين:

الدخول إلى الحياة والخروج منها:

(لم أجد وقتاً لأعرف أين منزلتي،

الهنيهة، بين منزلتين. لم أسأل

سؤالي، بعد، عن غبش التشابه

بين بابين: الخروج أم الدخول...

ولم أجد صوتاً لأصرخ: أيها

الزمن السريع! خطفتني مما تقول

لي الحروف الغامضات:

ألواقعي هو الخيالي الأكيد) ص 26

ولا ريب، فإن فضاء تلك الرؤية هو الابن الشرعي لتداعيات الواقع، وتناقضاته وعريه وفضائحيته،

وسدى منظومته القيمية ولأجدواها.

لا نلبث . مرارا. أن نشهد نقل البنية من دائرة الاثبات إلى دائرة النفي: (اللاعدم، اللاهنا، اللازمان،

اللا وجود..)، وبنية النفي هذه لها بعد رؤيوي يستتر خلفه تمرق ذاته، وإحساسها بالتيه والتشظي،

إنها بنية تكتظّ بنفي الذات إلى خارج ذاتها، وكأننا إزاء نزوع صوفي، تنهض لفظة (الآين) بتأسيس أرضية خصبة له، استظهرنا فضاءه في دراسة منفصلة:

(لا شيء يوجعني على باب القيامة.

لا الزمان ولا العواطف. لا

أحسّ بخفّة الأشياء أو ثقل

الهاجس. لم أجد أحداً لأسأل:

أين ((أيني)) الآن؟ أين مدينته

الموتى، وأين أنا؟ فلا عدم

هنا في اللاهنا... في اللزمان،

ولا وجود) ص 10

وكثيرا ما تنزاح البنية في الجدارية عن مجرد تهويمات وتجريدات إلى الإحساس الواقعي بالتجربة التي أرادت أن تستبطن الرؤية الشعرية هذه من خلال المشهد المضاد، من أجل إدراك حجم التضارب والتناقض والتمزق والفوضى في الواقع.

إنّ هذه البنية تعيد إنتاج آليّة الانكسار، وغموض المصير، وأسئلة المآل وماهية السيرونة، وغلبة هاجس (النهاية) التي تفرض ظلّها على مساحة الوعي. لكنّ جذوة الخصب والنماء تنمو مجدداً داخل النصّ عبر ألفاظ أو تراكيب؛ فلفظة (خضراء)، مثلاً، سواء أكان الموصوف بها الأرض:

(خضراء أرض قصيدي خضراء عالية...)

تطلّ علي من بطحاء هاويتي... (ص 22/21)

أمّ النبات، كما في المقتبس اللاحق، تشير إلى الأمل بالانبعاث الجديد، وتركيب (سبع سنابل خضراء) يبشّر بالخصب والنماء القادم في قوله:

(...وضعوا على

التابوت سبع سنابل خضراء إن

وجدت.. (ص 50)

ذلك التركيب ذو المرجعية القرآنية التي تتحكم في توليد المعنى وتوجيهه، عبر عوائده التي تشير إلى (رؤيا) قرآنية عبر تأويلها اليوسفي في سورة يوسف (ع).

وألفاظ مثل (صفاء الذهن) و(الربيع) و(الصحة).. في قوله:

(وياموت انتظر، ياموت،

حتى استعيد صفاء ذهني في الربيع

وصحتي،.....) (ص 51)

ثمة شبكة لفظية أخرى يستتر خلفها عالم مشحون بالانبعاث، والخصب:

(...وبعض شقائق النعمان إن

وجدت... (ص 50)

ف (شقائق النعمان) التي طالما ألفناها في النصّ الدرويشي، تبذر في تربة النصّ نجاعة الحلّ الجهادي المصطبغ بلون الجراح، وبالدم الزكي، إنها البديل عن المنطق الراهن الاستسلامي الأهوج.. الجدير بالملاحظة، هنا، إنّ الرموز- عادة- تتشظى دلالاتها داخل النصوص، فتصطبغ المضامين بلون الرموز، وتمنحها نكهتها، ولكن الأمر مع رموز درويش يبدو- غالباً- مغايراً جداً؛ فالرمز الدرويشي أسير للمحمول الدلالي للنصّ، يتزيا به، ويتشكّل وفق مفاصله، وعلى مقاسه. ومن تلك الشبكة اللفظية، أيضاً، قوله:

(...وإلا فاتركوا ورد

الكنائس للكنائس والعرائس/) (ص 50)

فهنا، تركيب ينطوي على بنية دلالية موازية، تقف على مشارف الأمل بالانبعاث والنماء؛ فالصوت يرفض الاستكانة ويقوّض رموزها، ويطالب بأضدادها عبر رسمه صور انبثاقية تومئ إلى استنهاض الجماعة والتعلّق بأمل بعث الأمة، ويفضي جزء من هذا التركيب إلى الارتقاء في حاضنة (المسيح(ع)) الرمزية التي تزخر بمضمون درويشي ساخن عبّرت عنه نصوص عديدة، فحواه: (التضحية الفردية من أجل بعث أمة)

ذلك المضمون الذي انحازت نصوصه السابقة إليه، انزاح عنه، هنا، بعد أن تنامى في هذا النصّ الشعور الحاد بغصة الوحدة الفردانية، والتشتت، واهتراء الجماعة، وتفترق الصفوف في الراهن المعيش، فلم ير بديلاً له سوى الفعل الكفاحي الجماعي، لذلك جاء هذا الرمز محملاً بالحسّ النقيض ليشخص، هنا، ذا وتيرة متصاعدة؛ فجاء رفضه لكل ما هو فردي، وأنوي، ودعوته إلى التضحية الجماعية والتوحد.

يتمرأى لنا المسيح والصليب في التجربة الدرويشية الشعرية، على نحو يكونان فيه قد اكتنهما أبعاد الأزمة، ووشيا بالراهن الذي يفرز ضياعاً وانمحاء.. على حين يكشف النصّ هذا عن رؤية مغايرة، فلم يعد للتضحية الفردية للمسيح جدوى، لاسيما وهو يرى الآخر وقد تلبّسه لبوس الخنوع، ولاذ إلى صمت مطبق.

إن انشغال الشاعر الوجودي يسلمه إلى القلق المصيري الممزوج بضياح اليقين، عقبى رفضه للواقع الكالح وهشاشة نظمه، وخوائه، وعدم تناغمه معه، فلا يلبث أن يتقد بالرفض والتحرر من أقمطه.

في خضم هذه التدايعات تعمق لديه الشعور بالعدم والزوال والعزلة، فراح يمدّ توأصلا بواقع تاريخي للروح برؤية شعرية خاصة، حيث نلحظ الاحتفاء بالمعري، لا لتمجيد عزلة الفرد الموحجة، وإنما لإتمام المجال الرؤيوي المطروح. فالواقع العربي قد أشرف على هاوية مخيفة، تغذيه ذاكرة مزحومة بالانهيارات؛ فمنذ أن أقام درويش في المنفى، عاش ذلك الراهن وخبر تناقضاته، وأزماته، وركام خيباته، وتنامي ضياعه المنذر بالزوال. إذك اختار العزلة البهيجة، فانبتق احساسه بالذبول والعدم، وأمام حيرة نفسه العزلاء، وتشبّعها بمنأخ الوهن والانكسار والزوال، لم يكن بدّ من أن يكون المعري في الصميم من هذا المعنى في محطته هذه:

(رأيتُ المعريّ يطرد نقاده

من قصيدته:

لستُ أعمى

لأبصر ما تبصرون

فإن البصيرة نور يؤدي

إلى عدم... (او جنون) (ص 31)

إن هذا المشهد المجلوب، يوظف في الوصول باللحظة الشعرية إلى ذروتها، فمع حلول هذا المشهد، يمنح الشاعر القارئ جرعة زائدة بالوعي بزيف الحاضر المهزوم المتداعي، من خلال مقارنته الرؤية المعريّة المشروخة للواقع، تلك الرؤية التي ستؤازر التجربة وتفيض عليها من آفاقها؛ فالمعري الذي فرض ظلّه على مساحة الوعي هنا، عانى محنة الوجود، وأيقن بعشوائية الحياة، وبعبثيتها، واتقد بالرفض لمثلها السائدة، وأوداه كل ذلك إلى العزلة والانطوائية والرفض والضجر والسأم. فاتخذته التجربة الدرويشية رمزا للعدمية والجمود وانطفاء الأمل والمعاناة، لعلّ دلالة بيت المعري:

هذا جناه أبي عليّ وما جنيت على أحد

تفترش الرؤية المعريّة المستدعاة هنا..

إنّ الشاعر . هنا. يمقتُ . في طرف خفيّ . الواقع بكامل مفاصله؛ لذلك يسعى هنا إلى هدم حدوده الوضعية وعلاقاته المنطقية، والفكاك من أسرها، حتى نللمح العالم المرسوم هنا عالما آخر..

. 5 .

إن البذرة الاستسلامية التي تشي بها البنية الفائتة، لا تلبث أن تكشف عن مغادرة العتمة والعزلة،

حيث

تنفتح مفاصل النص لاحقاً على كوة من الأمل المدججة باليأس، والخصب الذي يتخلل مفاصل الركام:

(رأيتُ بلاداً تعانقني

بأيدي صباحية: كن

جديراً برائحة الخبز. كن

لائقاً بزهور الرصيف

فما زال تنور أمك

مشتعلاً،

والتحية ساخنة كالرغيف!) (ص 32)

فالشاعر وهو يعيش تصدعاً روحياً، لم يجد بداً من تحرير الذات من مرجعياتها وثقلها (الواقعي)، لم يجد بداً من تجريدتها من سحنتها المادية، والتخليق بها في سماء هذه الرؤيا، لكنها - هذه المرة - ستكون محمومة بهاجس البقاء، ومغموسة ببلبل الأمل. إنه الحلم النهائي الذي تحاول الرؤية الشعرية في الجدارية تكريسها؛ الحلم بالوطن الضائع..

وعبر هذه الطراوة الغنائية والبوح الوجداني، نحسّ بافتتان جاد بأفق الحلم الزاهي التي تلقانا هنا مفرداته (البلاد المعانقة، الأيدي الصباحية، رائحة الخبز، زهور الرصيف، تنور الأم، التحية الساخنة، الرغيف..)؛ تلك المفردات التي ترسم لنا وجه الفردوس المفقود و ملامحها.. إن الأمل بالفجر والمستقبل سيظل شاخصاً قوياً؛ إذ سرعان ما يحاول أن يحيل العدم لا عدماً، والامحآء بقاءً، فيخلد؛ إذ ثمة طاقة كامنة في (القصيدة) و(الكلمات) و(الحروف) و(الأغاني)..ها هنا لوحة مسكونة بنبرة اليقين المطلق بالخلود، تُفتتح بمشهد من مشاهد الخصب الموغلة بالاخضرار:

(خضراء أرض قصيدتي)

حيث يغدو الاخضرار هذا بؤرة دلالية، تتمفصل حوله أجزاء هذه اللوحة ومايعقبها، فكأنه يؤاصر بين جزئيات الجدارية، كيما تصطبغ بلون الحياة، ونبضها الدفاق، في موجهة آلة الفناء (الموت)، وتغدو (القصيدة) أرضية خصبة للوجود، إنها تشكل قاعدة أو توطئة لسهام الثورة ضد الموت..وبهذه التقنية (القصيدة) تنصب الذات الشاعرة فخاخ المحو والزوال:

(خضراء أرض قصيدتي. نهراً واحد يكفي

لأهمس للفراشة: آه، يا أختي، ونهراً واحداً يكفي لإغواء

الأساطير القديمة بالبقاء على جناح الصقر، وهو يبذل

الرايات والقمم البعيدة، حيث أنشأت الجيوش ممالك

النسيان لي. لا شعب أصغر من قصيدته. ولكن السلاح

يوسّع الكلمات للموتى ولأحياء فيها، والحروف تلمع

السيف المعلق في حزام الفجر، والصحراء تنقص

بالأغاني، أو تزيد) (ص33)

بالقصيدة، بالكلمات، بالحرف، بالأغاني يحاول الشاعر غرس مخالب الوجود في العدم. لقد كان ينظر إلى الشعر لا بوصفه إنجازاً إبداعياً فحسب، بل بوصفه مشروعاً ينتشله من العدم، إنه كتلة من الفعل الكفاحي ضد الموت..

إن إحساسه بالنهاية النائحة، وقرب الزوال الذي فرض ظله على مساحة وعيه كلها، هيأه أكثر ليجذب بالحروف والكلمات والشعر صوب ضفة الخلود.

ها هو يغبر من مدار الانفعال إلى مدار الفعل/ الكتابة، يتخطى من الوجود/العدم إلى الخلود، عبر (الجدارية) التي أريد لتجربة محمود درويش الانفعالية والروحية والوجودية أن تنتظمها. لكن ثمة نبذة استسلامية، ستسكنها . لاحقاً . بقية تحد؛ فالفعل لا يريد أن يتشكل على مقياس الانفعال، والعمر ليس على مقياس التجربة الشعرية. أتى لهذا العمر الشحيح أن يتسع؟! فيغدو مؤثلاً يكفي لإيواء التجربة الدرويشية التي سعت الجدارية إلى الإفصاح عنها:

(لا عمّر يكفي كي أشدّ نهايتي ببدايتي) (ص33)

كأن هذه ال (لا) . هنا . حاجز بين مفصلي الرؤية الشعرية المتضادين؛ الفناء الذي يسعى إلى الشاعر، والخلود الذي يسعى إليه الشاعر، وكأن ما ألمح إليه . آنفاً . من خلال المساحة الرؤيوية المشعة بالأمل والاختزار، وهم لا يلبث أن يتهاوى إزاء غبش يطمس رؤياه التي يطلّ بها على الراهن المرعب، أو يستشرف بها مستقبلاً مجهولاً.

إن القلق المصيري الذي تسرب بكامل كثافته وعمقه إلى الذات الشاعرة، أودى بالجدارية إلى التآرجح بين حبلتي ثنائية الوجود والعدم، وهيمنة الانشغال الوجودي وطرح أسئلته المتصاعدة وصولاً إلى تخوم إدراكه وعمق الوعي بحقيقته؛ ذلك أن إدراك معنى الوجود إدراكاً صحيحاً . حسب هيدجر . ليس بالأمر المتاح، مالم نخض (تجربة القلق)؛ القلق الذي يكشف لنا بطريقة مباشرة، عدمنا، أو إمكانية موتنا، ذلك أن الموت كائن في صميم وجودنا⁹. زد على ذلك أنّ الموت بالنسبة لهيدجر هو (إحدى الامكانيات من أجل وجودنا)¹⁰ ولعل هذا التصور هو الكوة التي أطلّ منها على الجدارية الفيلسوف الألماني(هيدجر)، لتستعمل الجدارية . بعد ذلك . بعض طروحاته لتعميق مضمونها أو الإفصاح عنه.

تستدعي الجدارية هيدجر، وهو يجالس الشاعر الفرنسي ريني شار:

(ورأيت ((ريني شار))

يجلس مع ((هيدجر))

على بعد مترين مني

رأيتهما يشربان النبيذ

ولا يبحثان عن الشعر...

كان الحوار شعاعاً

وكان غدّ عابراً ينتظر (ص 31/30)

وفي إطار الصورة الشعرية هذه تتجاوب أصداء ((صيحة هيدجر الشهيرة: (الشعراء هم الذين سيخلصوننا) حيث الشعر هو (صناعة الكلمات من صمت الصوت، وهو ما يبني بيت الوجود) أي اللغة))¹¹ وذلك التجاوب ذو مرتكزين؛ فأما الصيحة فذهبت أدراج رياح الجدارية؛ فدرويش يناهض صورة الشاعر المخلص، تلك الصورة الأسطورية التي يواصل درويش منذ سنوات بعيدة الخروج عليها، ويكسر صورة (البطل)(المسيح)(الضحية)، ويكسر صورة الشاعر النبي، وأما الحفاوة باللغة(بيت الوجود)، فكانت آصرة التقى عندها درويش بهيدجر¹²، وكانت في صلب شواغل الجدارية الوجودية. يحتفي الشاعر باللغة استعداداً لمعانقة الحياة مجدداً، فهي التي ستعيد الهواء إلى رئة أمله بالبقاء والخلود، بعد أن تستوعب رعشة الموت مفاصل وجوده كلها:

(نسيث ذراعِي، ساقِي، والركبتين

وتفاحة الجاذبية

نسيثُ وظيفة قلبي

وبستان حواء في أول الأبدية

نسيثُ وظيفة عضوي الصغير

نسيثُ التنفّس من رثتي.

نسيثُ الكلام

أخاف على لغتي

فاتركوا كل شيء على حاله

وأعيدوا الحياة إلى لغتي؟ (... ص 66)

كأنه من خلال الحفاوة باللغة، أراد أن يؤمن لنفسه الانفلات من نهاية حتمية، وتحت هيمنة الانبهار بفعل اللغة السحري هذا، سيتجاوز وعيه ليغدو تموجاً ينساب في أعطاف لاوعيه:

(تقول مُمرّضتي: كنت تهذي

كثيراً، وتصرخ بي قائلاً:

لا أريدُ الرجوعَ إلى أحدٍ

لا أريدُ الرجوعَ إلى بلدٍ

بعد هذا الغياب الطويل ...

أريد الرجوع فقط

إلى لغتي في أقاصي الهديل) ص 67/66

وهذان اللحظة هذه، لم يُنشئ بناءً غير سويّ، وغير منسجم، فما هو طرح لأفكار شاذة، وغير منطقية، بحيث لا تتفق ومستوى الذات العقلي والثقافي، وما هو بالهذاء المرضي (Delusion) كالذي يشيع في معظم الامراض الذهانية التي تقترب في معناها من مفهوم الجنون¹³ ، وأما هو هذيان ينم عن مقصدية واعية، إذ راحت الذات تدلق دفتات لاوعيتها، وتصبها في قوالب منسقة، ومنظمة، حتى لتبدو الدلالة موعلة في هموم الوعي:

تقول ممرضتي:

كنت تهذي طويلاً، وتساألني:

هل الموت ما تفعلين بي الآن

أم هو موت اللغة؟ (ص 67

واستخدام صيغة السؤال، هو في حد ذاته مكوّن دلالي؛ فاللغة هي آلة البقاء، وشاهد الوجود، وشريانها، فلا غرو أن يهيمن على وعيه فكرة أن الموت النهائي ليس إلا موت اللغة، يقول محمود درويش:

((لقد أستبد بي هاجس النهاية منذ أدركت أن الموت النهائي ، هو موت اللغة ، إذ خيل إليّ بفعل التخدير أنني أعرف و أعجز عن النطق بها ، فكتبتُ على ورق الطبيب : لقد فقدتُ اللغة ، أيّ لم يبق مني شيء))¹⁴.

وبدافع من رسوخ هذا المعتقد، وهيمنته، فقد واصل الاشتغال عليه، في مدوناتهِ السابقة، حتى انه واللغة ليدخلان في علاقة تماهٍ، وحتى أنه ليجعل منها بارئاً له:

(مَنْ أنا؟ هذا

سؤال الآخرين ولا جواب له. أنا لغتي أنا،

وأنا معلقة... معلقتان ... عَشْرٌ، هذه لغتي

أنا لغتي. أنا ماقلتِ الكلمات:

كُنْ

جسدي، فكنْتُ لنَبْرها جَسَداً...)¹⁵

. 6 .

وبإزاء شبح الموت المريع الذي وُلد داخل أقانيم الروح الشاعرة اليأس، فإن بعض مفاصل النص ستنتفح على كوة من العتمة والاستسلام؛ مما جعل النص يشهد تكريسا لهذه الرؤية؛ الأمر الذي

استدعى . بالضرورة . تجليات ضدية أخرى للموت، ستتنامى لتقوّض ذلك الضدّ(الموت)، فكانت القصيدة أولى تلك التجليات الضدية، يقول موجّهاً سؤاله إلى الموت:

(أديك وقتٌ لاختبار

قصيدي. لا ليس هذا الشأن

شأنك. أنت مسؤول عن الطيني

في البشري، لا عن فعله أو قوله) (ص 54)

وهنا، ثمة فعل مواجهة خفيّ تنمّ عنه صيغة السؤال، وثمة تحدّ مسكوت عنه يمثل دائما في سراويل هذا السؤال، وثمة نصرٌ يقود إليه هذا السؤال بمجرد طرحه.

وصحيح أن للموت جلاله الدامي المهّد بالمحو، ولكنّ البشرية تتحصّن ضدّ معاوله، وتنزع من مخالفه خلودها ب(أفعالها)و(أقوالها)فحسب؛ فهما بعيدان عن نهب زوابع الموت واشتغالاته. هنا تغدو (القصيدة) أداة لقلب طاولة الفناء، وفتح آفاق من الخلود أمام الشاعر. وحين وجد الإنسان أن إحساس المحو يلتهم وجوده أو يكاد، نهضت الفنون والأغاني أيضا، لتمثّل موضوعة الخلود.

إنّ الفنون ستوجّه دقة الرؤية بعيدا عن أفق الإحساس بالنهاية، والأغاني ستندّر بانقلاب حاد في تلك الرؤية؛ فلا مناص لهما، أخيرا، من الغلبة والخلود، وهذا الطرح الجديد يعضده ويزكيه خلود الإرث الحضاري الذي يشير إلى بعض رموزه، في هذا المجتزأ:

(هزمتك يا موتُ الفنون جميعها

هزمتك يا موت الاغاني في بلاد

الرافدين، مسلّة المصري، مقبرة الفراعنة،

النقوش على حجارة معبد هزمتك

وانتصرت وأفلتت من كمانك

الخلودُ

فاصنع بنا واصنع بنفسك ما تريدُ) (ص 54)

ولأنّ الشاعر يمقت الواقع بكامل مفاصله، لذلك سيسعى إلى هدم حدوده (لا يساورني الشكوك، ولا يحاصرني الرعاة ولا الملوك)، وعلاقاته المنطقية (وحاضري كغدي معي)، والتحرر منه (ومعي مفكرتي الصغيرة):

(كفّ عن السؤال الصعب: ((من أنا؟...))

ههنا؟ أنا ابنُ أمي؟))

لا تساورني الشكوك ولا يحاصرني

الرعاةُ أو الملوكُ. وحاضري كغدي معي.

ومعي مفكرتي الصغيرة (ص74)

لذلك يغدو العالم الذي يصوره . بعد ذلك . عالماً آخر، لا يعبر عن الواقع فيه؛ فالأشياء فيه تطير:

(كلما حكّ

السحابة طائرٌ دونت: فكّ الحلم

أجنحتي... (ص74)

النص طافح بوهج الأمل، الأمل بالخصب والتحرر والعودة، عبر زخه لمسميات ذلك الأمل/ الحلم أو رمزياته، وهنا تعضيد رمزي زاخر يومئ إلى المجال الرؤيوي ذاته ويعيد إنتاجه؛ فالسحابة . وهي التي يكون عنها المطر. تبشّر بالخصب، والطائر يفتح . إذ يحكها . أفقاً دلاليّاً ذا طابع ثوري تمزدي تحرري.. لا تلبث البنية أن تكشف عن مغادرة الواقع، فينفصل الشاعر عنه صوب حلمه. لقد انجس الحلم في ذات الشاعر لحظة وعى عسر المنال وعدم جدوى الطموح، فصدّم ، وتعلّق بأحبال الآمال، وراح يحلم ب(الوطن)

لقد تحوّل الوطن إلى حلم بعد (الصدمة)، وصارت الذات الشاعرة أكثر انتماء للوطن/ الحلم منها إلى الوطن/الحقيقة، وهكذا يقصي الشاعر ذاته الشاعرة، التي تنشد الوطن، ويحلم..

الحلم . وحده . يجعل غباش الواقع الأسود يتهادى، الحلم وحده . يفكّ الأغلال عن النبض الفلسطيني المحاط بالحراب . الحلم وحده يجسّر الهوة بين ذاتيه الحاملة والحقيقية، فيخلص ذاته الحقيقية من كثافتها المادية، فتطير:

أنا أيضاً أطيّر. فكلُّ

حيّ طائرٌ. وأنا أنا، لا شيء

آخر (/ (ص74/75)

هذا التصدّع الذاتي الذي تحاول الذات نفيه عن ذاتها

(وأنا أنا لا شيء آخر) (ص76)

سيجد في الحلم مطمّحه، عبر تحرير الذات من مرجعياتها وثقلها الواقعي، وتلك أولى علائم الطلق الولادي للحلم، حيث سينفتح النص على منطق الحلم..

فالمسرح مهيةٌ للحلم؛ فثمة واقع معتم (ليل)، وثمة عدم مواءمة مع المعيش، ثمة توهج للطموح وإخفاق في المسعى.. فليجذّب ب(الأنا) في عوالم حلمية ذات طوابع تمردية..

واحدٌ من أهل هذا الليل، أحلم) (ص76)

وظالما وجدنا درويش ينكفي على نفسه، محاوراً، مسائل، مستنطقاً، مستجوباً.. وها هنا يتخذ من الحصان ذاتا يستبطنها ليعبر من خلالها عما يريد التعبير عنه، وكلتا حالتيه هاتين، ينمّ طرح الشاعر عن لا جدوى مخاطبة الآخر، أو قطيعته معه..

الحصان هنا، هو الوحيد الذي بقي (خارج الركب المروّض كالمصائر)، فيأتي هذا الحصان، عقبى هيمنة وهج الذات، وسطوة انثيالاتها، ليدرأ (شخصيّة) البوح، وليحصن الشاعر ضدّ نهش (الأنا)، لئلا يكون النصّ ذاتيا محضاً..ولمّا كان انعتاق الذات عبر (الحصان) من الحصار المفروض في أرض الواقع، ليحلّق في سماء الخيال بأجنحة اللحم، فسيكون (الصعود)(فوق فوق) هو بؤابة هذا اللحم:

(وأنا أنا، لا شيء آخر
واحدٌ من أهل هذا الليل. أحلمُ
بالصعود على حصاني فُوقَ فُوقِ..

لأتبع اليُنْبُوعَ خلف التلّ.

فاصمُدْ يا حصاني. لم نَعُدْ مُخْتَلِفَيْنِ (ص76)

إنّ تحقيق هذا الحلم المؤجل يقتضي . بالضرورة. الانفلات من أغلال الواقع، والانعتاق منه، محقّقاً في فضاءات مشعّة من اللحم، بوصفه البديل عن التداعي المهول في الواقع. إنه (الحلم) السبيل الذي يضيء غرف روحه، ويوقف نزفه الناري الممتدّ عبر انكسارات الواقع العربي المتلاحقة.
إن أدنى استقراء بنيوي ، هنا، يفضي إلى أنّ المجتزأ يمور بحشد من الأفعال المستقبلية : (أحلم، أتبع، نعد)، إزاء ذلك ثمة تغييب للزمن الماضي وسواه.

هذا النسيج اللغوي المستقبلي المكثف يعطي القراءة جرعة زائدة من الوعي بأن المستقبل هو هاجس الشاعر الذي يحيا معه، ويمحو به كلّ الأزمان أحياناً. ليؤدّ زماناً له في مكانٍ له وحده، زماناً مستقبلياً. هذا الزمن المستقبل هو زمان ومكان تحقيق الأمل المنشود الذي سيجد فيه الوطن/ اللحم ماثلاً.

بإزاء ذلك ثمة انحسار تام للفعل الماضي، ثمة استبعاد للماضي من المجال اللغوي، ليحيل إلى استبعاده من المجال الرؤيوي..

إنّ الأمل بالفجر الجديد، والذي يظنّ شاخصاً قوياً، يجعل الشاعر يقفز بالمتلقي من الحاضر المشوّه، وما في الماضي من سلبية، إلى ناحية المستقبل وهو مسرح لتحقيق الحلم، إنه الوطن المحاصر بالحرب، والمضغوط في الظلّ والذي ليس له من نفاذ إلا من كوة اللحم. وإنّ الشاعر محاط بجلكة الواقع الراهن، ومأسور بسلبيته وعجزه وضغطه، لذلك . وكما ألمحنا سلفاً . وجدنا مسرح اللحم هو (التحليق) و(الصعود)(فوق فوق)..

ثمّ احتفى النصّ ب(الينابيع)، ليستكمل به نظام الأمل والخصب والصحة، ذلك النظام الذي يستشرفه الشاعر في المستقبل القريب المطموس (خلف)حاجز الحاضر المعتم..

يستكمل ذلك النظام، بعد ذلك، بإيواء (الحصان)، ذي البؤرة المركزية في نصوص درويش عبر كلّ تجربته الشعرية.. فغالباً ما كانت صورة الحصان تطالعنا معادلاً موضوعياً للفرد المتمسك بالأرض،

وبديلاً رمزياً لكل ما هو ضد الهجرة والنزوح.. أيضاً، كنا نألف الحصان في تجربة درويش الشعرية، رمزاً للقوة والكبرياء والأصالة.

ولم يشهد المشهد الشعري هذا ارتداداً، عمّا ألفناه سابقاً، وإنما هو توجيه آخر له؛ ذلك ان الشاعر وهو بين الواقع والحلم، يقف على طرفي نقيض بين ضدّ غارق في السلبية لكنه (راهن معيش) ، و(حقيقة ماثلة)، وآخر ممعن في الايجابية لكنه (حلم).. فالشاعر يأنف الواقع الخاوي، ويسعى لاستبداله بالإقامة في الحلم. وهو أي الشاعر لا ينسى أن يقيم فيه على صهوة حصانه.. إن الرمز ، هنا، يقوم باستيلاء مكنون المحمول التراثي للحصان؛ ذلك الرمز الذي يحمل رابطته السلالية مع أسلافه من الشعراء. إنه رمز مدجج بالعروبة ، وفيه نفح من القوة مبلّ بغيث القداسة والأصالة.

(أنتَ فُتوتِي وأنا خيالكَ. فانتصبِ

ألفاً، وضكَّ البرقَ. حُكَّ بحافر

الشهوات أوعية الصدى. واصعد

تجدد، وانتصب ألفاً، توتّر يا

حصاني وانتصب ألفاً، ولا تسقط

عن السفح الأخير كراية مهجورة في

الأبجدية. لم نعد في الريح مُختلِفَيْنِ،

أنتَ تعلّتي وأنا مجازك خارج الركب

المروّض كالمصائر فاندفع واحفر زمني

في مكاني يا حصاني. فالمكان هو

الطريق، ولا طريق على الطريق سواك

تنتعل الرياح. أضى نجوماً في السراب!

أضى غيوماً في الغياب، وكن أخي

ودليل برقي يا حصاني. لا تمث

قبلي ولا بعدي على السفح الاخير

ولا معي. حدّق إلى سيارة الأسعاف

والموتى... لعلّي لم أزل حياً/) (ص76/77)

إن الشاعر دائب البحث عن رمز يجدد به الدماء في شرايين الانسان العربي المضغوط في الظل، في واقع شهد الشاعر نزوعه نحو السكونية والمهادنة والخنوع والخضوع، فراح يرفضه عبر رؤية شعرية باتت فيها تعريته أشد فضائحية، على هذا النحو المتقدم.

إنّ البناء اللغوي الذي يقوم على تنالي الجمل الفعلية بصيغة فعل الأمر أو فعل يقوم مقامه في المعنى، وهو المضارع المسبوق بنهي (اصمذ، انتصب، صك، حك، اصعد، تجدد، انتصب، توتر، انتصب، لا تسقط، اندفع، احفر، أضي، أضي، كن، لاتمت، حدق). ومنظومة الأفعال تلك ستفصل للدلالة لبوسها؛ إذ إنها وعلى صعيد محور الاختيار- تشير إلى حقول دلالية متقاربة، تعبّر كلها عن انشغال وجودي وكوني، حقول مكتظة بلامح الصمود والتمرد ومعالم الثورة من أجل الحياة والبقاء والوجود..

هذه الرؤيا ستكون عرضة لـ(الريح)؛ الريح التي ستبذر في تلك الرؤيا حملتها الرمزية. واستنطاقاً للحقول الدلالية لمفردة الريح في الاستخدام اللغوي، نجد أنها يتقاسمها شطران متناقضان:

يكتظ الشطر الدلالي الأول، بلامح (البطش) و(القوة) و(الدمار)؛ ليثي بالأعاصير، وما تخلفه من خراب وإزالة وتعرية، وماتبذره في النفوس من (خوف)؛ لأنها تذهب بالسكينة وتودي بالصمت، وتؤذّر بالظلام؛ إذ تربك الصفاء وتغيّره.. في حين تختزل دلالة الشطر الثاني ب (الخير)(الأمل) و(الخصب) و(النماء)؛ ذلك أن الريح تحيل إلى كلّ ذلك بما تحمله من غيوم تبشّر بالمطر، وتعد بالخصب والنماء..

والواقع اللغوي داخل هذا المجتزأ يتناغم مع ذلك التنظير؛ فالريح الدرويشية في شطرٍ أولٍ لها، تحيل إلى الراهن الذي يهيمن عليه العدو، فيكتف حملات الاقتلاع الدامية، والنفي والفصل والإقصاء للفلسطيني الذي تشرد على أرصفة الغربية، ولأرضه التي تآكلت بفعل عوامل التعرية والبطش ومصادرة الحرية.. في حين يعّني شطرها الثاني، بمدلول فائر بالخصب ومغموس بالأمل ويعضد هذا التنظير للمادة اللغوية هذه، في الاستخدام اللغوي العام، أوالنسيج اللغوي لهذا المجتزأ، الاستخدام القرآني، مع أن هذا الأخير كان قد خصص للحقل الدلالي الأول لفظ (الريح) في مواضع اضطلح عليها ب(مواضع العذاب)، بينما حدّد الحقل الثاني بلفظ (الرياح) في مواضع اضطلح عليها ب(مواضع الرحمة).¹⁶ وروي عن ابن عباس أنه قال ما هبت ريح قط إلا جثا النبي صلى الله عليه وسلم على ركبتيه وقال (اللهم اجعلها رحمة ولا تجعلها عذابا اللهم اجعلها رياحا ولا تجعلها ريحا)¹⁷.

ولعلّ الاستخدام اللغوي داخل هذا المجتزأ، لم يتخطّ الإشعاع الدلالي الذي يحيل إليه الاستخدام القرآني؛ فالشاعر لم يحد عن لفظ (الريح) في كل مشاهد الواقع المعتم، ولكنه عدل عنه عندما أراده أن يكون مسرحاً لذاته الحاملة، فكان لفظ (الرياح) حاضنة للحصان كيما يعبر غوائل الدروب بأمان وسلامة، وصولاً إلى تحقيق الحلم.. (ولا طريق على الطريق سواك تنتعل الرياح)

إنّ الذات الشاعرة مسكونة ب(أسئلة الوجود) الذي تستشعره معلقاً على خشبة الخلاص، تلك الذات يتعمق شعورها تدريجياً بالضياح اليومي، وإحساسها المفجع بالوحدة؛ لعدم مواءمتها مع(الركب

المروّض كالمصائر)، وتشردّها على أرصفة الاغتراب أو الغربة .. جعلها كل ذلك نهباً لزوابع القلق (المصيري)، وأسئلة الوجود والعدم، ولكن على النحو الذي تبقى فيه تتوق إلى الحرية وتقاوم القنوط واليأس..

ليس هذا المجتزأ، فحسب، بل ان الجدارية كلّها ماهي إلا نافذة لطرح أسئلة المصير، والعدم، والخلود. إنها محاولة الذات للتغلب على العدم، فلا بدّ أن تصيّد العدم، لتنتصر عليه، فتمتكن من مملكة (الزمن)، فتخلد:

(احفر زمني في مكاني)

يأتي (الحفر) هنا، مقابلاً لفعل تعرية الجذور من التراب؛ ذلك الفعل الذي أريد له أن يكون قدراً للفلسطينيين، إنه مقابل ضديّ لاقتلاع المصير الذي يصوغه العدو في ظلّ تخاذل من كان يحسبهم عوناً، وصمتهم المريع، وخنوعهم، والذي سيلمّح إليه النصّ بوصفه (غياباً)، معوّضاً إياه بندائه الحميم واليأس في آن، إنالحصان:

(كن أخي)

وعبر هذا الفعل (احفر)، ثمة سعيّ لاستيلاء زمانٍ له في مكانٍ له وحده، سعيّ للتجذّر الزماني المرتبط بالضرورة بالتجذّر المكاني؛ فالعلاقة بين المكان والزمان تلازميّة، فلا زمان بلا مكان، ولا مكان بلا زمان..

إنّ تشبّث الذات بالأرض، وتحايلها على الفناء، وتعلّقها بالبقاء، يقوم في النصّ عبر ارتسام العلاقة بين الذات و(المكان) على النحو المتقدم، وعبر حلول الشاعر بذاته، أو بالذات الأخرى التي عبّرت عنه، في أرض الوطن أو فضائه، حلولاً خلاقاً، كأن يتجلّى نجوماً تضيء في السراب، أو غيوماً في الغياب.

وعبر منظومة هذا المجتزأ اللفظية ، يزداد حضور الدلالة عمقاً وعنفاً، فالغيوم دال زاهر بالخصب، والنجوم هي بارقة الصحو وإشراقته، ووجود الأخ هو المعين في مواجهة حرب الإبادة التي وصلت ذروتها و(سفحها الأخير)، والبرق هو إيماؤه لولادة الغد المرتقب، وهو وعدّ المطر والنماء والخير.. لتسلّمنا الألفاظ إلى واقعة نصيّة أخرى مترعة بلوازم البقاء ومسكونة بالديمومة: (لا تمتّ قبلي ولا بعدي على السفح الأخير ولا معي)

وعندها يكون (الحصان) قد انفتح على دلالة أخرى في الفضاء الرمزي الزاخر ، وإذا كان الحصان قد جدّف بالدلالة . قبل قليل . صوب التمرد والثورة (دليل برقي)، فإنه أخيراً، انفتح ليكون رمزاً للبقاء والخلود. لكنّ قتامة المشهد في الواقع الحياتي ستباعد بين الحلم والواقع:

(حدّق إلى سيارّة الاسعاف

والموتى.. لعلّي لم أزل حياً)

إنّ هذا النسق اللغوي يعكس محمولاً سايكولوجياً هو اليأس الدفين من تحقيق الحلم، ثمّ إنّ (قنوطاً) آخر، تقود إليه الصياغة بمجرد طرحها، ناهيك عمّا تفرزه (لعلّ) من مضمون مؤازر..إنها عبارة تعيد إنتاج آليّة الانكسار والصمت المريع وغياب اليقين، إنها بمثابة النواح على الحلم الضائع. ولا شكّ أنّ هذه اللحظة ستندّر بانقلاب حاد في الرؤية؛ إذ لامناص لها من التداعي. لتحوّل الذات الحاملة في المقطع التالي شيئاً فشيئاً إلى ذات مستكينة مطواعة..

لقد كانت مقارنة اللحم وسيلةً لانتشال الذات من براثن الشكّ في حقيقة (وجودها)؛ فالذات كانت تحلم لتزداد يقيناً بحياتها؛ فالحلم من لوازم الحياة، والموتى لا يلزمون.. ثمّ أنه لا بدّ أن يحدّق في الموتى وسيارة الإسعاف، ليتيقن من أنه (حيّ)؛ فالضدّ يظهره الضدّ، كما يقال.

ثمّة تماهٍ هشّ بين الحلم والواقع، لا يلبث أن يتلاشى، فينفصلا جراً سطوبة مناخ غياب اليقين. وفي محاولة من الشاعر لتجسير الهوة العميقة بين ذاته الحقيقية وذاته الحاملة، فإنه يعود للحلم مرّة أخرى، ولكن وعبر نبرة أسيانة و بكيفية مختلفة:

(سأحلم ، لا لأصلح أيّ معنى خارجي .

بل كي أرمم داخلي المهجور من أثر

الجفاف العاطفي . حفظت قلبي كلّهُ

عن ظهر قلب : لم يعد متطّفاً

و مدّلاً . تكفيه حبة " أسبرين " لكي

يلين و يستكين . كأنّه جاري الغريب

ولست طوع هوائه و نسايه . فالقلب

يصدأ كالحديد ، فلا يئنّ و لا يحنّ

و لا يجنّ بأول المطر الإباحي الحنين ،

و لا يرنّ كعشب آب من الجفاف .

كأنّ قلبي زاهد ، أو زائد

عني كحرف " الكاف " في التشبيه .

حين يجفّ ماء القلب تزداد الجماليات

و البكارة بالمهارة / (ص 78 / 79) .

ولأن الذات تتغيا البحث عن خلودها , و تتحايل على الفناء و العدم , وتسعى لاستيلاء (وجود)
آخر يعقب (العدم) ؛ لذلك ستلوذ بحل ناجع هو (الاسم) ؛ فهو رديف الهوية / الوجود/ البقاء
السرمدى:

(وهذا الاسم لي ...

ولأصدقائي , أينما كانوا , ولي

جسدي المؤقت , حاضراً أم غائباً ...

مترانٍ من هذا التراب سيكفيان الآن ...

لي مترٌ و 75 سنتماً ...

و الباقي ليزهر فوضوي اللون ,

يشربني على مهلٍ , ولي

ما كان لي : أمسي , و ما سيكون لي

غدي البعيد , و عودة الروح الشريد

كأن شيئاً لم يكن

و كأن شيئاً لم يكن (ص 103 / 104)

و إذا كان بمقدور آلة الفناء أن تنصب فخاخها لـ(مادية الوجود)، فتمسحها وتفنيها وتمحوها، فإن
(معناه) سيطرَ عاصيا عليها، وتلك رؤية مؤسّسة في الجدارية، يمكن الإمساك بناصيتها في مفاصلها
الرئيسية وصولاً إلى تخوم خاتمتها؛ حيث تمدّ قامتها في مشهد التابوت والوداع الأخير:
(واسمي .

وإن أخطأت لفظ اسمي على التابوت .

لي

أما انا . وقد امتلأت

بكل أسباب الرحيل .

فلسْتُ لي .

أنا لستُ لي

أنا لستُ لي... ص 104/105

هكذا فالجسد نهبٌ لزواج الموت , و التحايل على المحو بأسباب البقاء سيكون عبر (الاسم)
الذي سيجوس في سراويل الخلود لما يخلفه من آثار إبداعية مكتوبة لا يتوعدها وإياه الفناء. وذلك
مشغل شعري ألقى بظلاله على مفاصل كثيرٍ من نصوص شعرية سبقت الجدارية , فنصّ مثل (قافية
من أجل المعلقات) في ديوانه (لماذا تركت الحصان وحيداً)¹⁸ مخترق بهذه الرؤية , كما نشهد

تكريساً لها في نص (قال المسافر للمسافر : لن نعود كما ...) في الديوان ذاته ، كما يشهد
المقتبس الآتي :

(و في الصحراء قال الغيبُ لي :

أَكْتُبُ !

فَقُلْتُ : على السراب كتابةً أُخرى

فقال : أَكْتُبُ ليخضّرَ السرابُ

فَقُلْتُ : يَنْقُصُنِي الغيابُ

وَقُلْتُ : لم أَتَعَلَّمِ الكلماتِ بَعْدُ

فقال لي : أَكْتُبُ لتعرفها

و تعرفَ أَيْنَ كُنْتَ ، و أَيْنَ أَنْتَ

و كيف جئتَ ، و مَنْ تكونُ غداً ،

ضع اسمَكَ في يَدَيَّ و أَكْتُبُ

لتعرفَ مَنْ أَنَا ، و اذهبْ غاماً

في المدى ...

فكتبتُ : مَنْ يَكْتُبُ حكايته يَرِثُ

أَرْضَ الكلامِ ، ويملُكُ المعنى تماماً !¹⁹ .

بينما تتعدد مستويات هذه الرؤية و تتنوع في الجدارية ؛ إذ تبرز بوصفها ثيمة مركزية حتى لترسم لنا وجه الجدارية و ملامحها ، هذا المنجز الإبداعي يُشيد به درويش ، بعد أن يؤسس إمكانية الخلود بعثوره على (عشبة الخلود) . وعى أنّ الكتابة / الأثر الشعري هو الجوهر الفاعل اللابدل عنه في منازلة الموت و التحايل على الفناء ، فكانت (جدارية محمود درويش)

الهوامش والمصادر

1 . قصيدة للشاعر محمود درويش، اعتمدنا هنا طبعتها الثانية: شباط / فبراير 2001، الصادرة عن رياض الريس للكتب والنشر ، في بيروت.

2. ينظر: محمود درويش في حوار مع محمد الظاهر: الدستور، 29/ تموز / 2001، منشور ضمن كتاب: محمود درويش رحلة الشعر والحياة: ديب على حسن، دار المنارة، بيروت/دمشق، ط1423، 1هـ . 2002م، ص 130.

- 3 . يروى أن طرفة بن العبد وخاله جرير بن عبد المسيح المعروف بالمتلمس كانا ينادمان عمرو بن هند الملك فبلغه أنهما هجواه فكتب لهما إلى عامله بالبحرين كتابين أوهمهما أنه أمر لهما فيهما بجوائز وقد كان أمره بقتلهما فخرجا حتى إذا كانا بالنجف إذا هما بشيخ في الطريق يحدث ويأكل من خبز في يده ويتناول القمل من ثيابه فيقصعه فقال له المتلمس ما رأيت كالיום شيئا أحق فقال له الشيخ وما رأيت من حمقى أخرج خبيثا وأدخل طيبا وأقتل عدوا وأحمق منى والله من يحتمل حتفه بيده فاستراب المتلمس بقوله وطلع عليه غلام من أهل الحيرة فقال له أتقرأ يا غلام قال نعم فكف صحيفته ودفعها إليه فإذا فيها: أما بعد فإذا أتاك المتلمس بكتابنا هذا فاقطع يديه ورجليه وادفنه حيا فأخذها المتلمس وقذفها في نهر الحيرة ثم قال لطرفه إن في صحيفتك والله ما في صحيفتي فقال طرفة كلا لم يكن ليجتري على ثم أخذ المتلمس نحو الشام فنجأ برأسه وتوجه طرفة نحو البحرين وأوصل الكتاب إلى عاملها فلما قرأه قال له إن الملك قد أمرني بقتلك فاختر أي قتلة تريدها فسقط في يده وقال أن كان لا بد من القتل فقطع الأكل فأمر به ففصد من الأكل ولم تشد يده حتى نرف دمه فمات .. ينظر: ثمار القلوب في المضاف والمنسوب: أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1965، ج1 ص217/216.
- 4 . ينظر تفاصيل ذلك في: الأغاني: أبو الفرج الأصفهاني، تحقيق: سمير جابر، دار الفكر، بيروت، ط2، ج9 ص12593.
- 5 . روي أن النبي قال وهو على المنبر أن أشعر كلمة قالتها العرب ألا كل شيء ما خلا الله باطل.. ينظر: المستطرف في كل فن مستظرف، شهاب الدين محمد بن أحمد أبي الفتح الأبيشي، تحقيق: د. مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2/1986، ج1 ص17.
- 6 . إن هذا الاصطفاة لهؤلاء الثلاثة نتاج اللحظة التي تمخضت عنها الجدارية، ولعل ظرفاً حافاً مشابهاً سيطر على وعي ليبد لحظة سئل: من أشعر الناس؟ فقال: الملك الضليل، ويعني امرأ القيس، ثم الغلام القتل (ابن العشرين) يعني طرفة ثم الشيخ أبو عقيل يعني نفسه. ينظر: 1/ 54 طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، 1/ 54، وينظر، أيضاً: الأغاني 357/15 .
- 7 . أشهر الروايات في سبب التسمية روايتان؛ أولاًهما تلك التي تعزو التسمية إلى كونها غلقت على (جدران) الكعبة. وأول من أشار إلى أنها علقت على أركان الكعبة هو ابن السائب الكلبي (204هـ)، تبعه ابن عبد ربه (328هـ)، مضيفاً لرواية الأول خبر كتابتها بماء الذهب في القباطي المدرجة، وجاء بعدهما ابن رشيقي القيرواني (463هـ) الذي جمع بين الروايتين السابقتين: مضيفاً مايلي: وكانت المعلقات تسمى المذهبات، فلذلك يقال مذهبة فلان، إذا كانت أجود شعره) وتابعهم كل من ابن خلدون (808هـ)، والسيوطي (910هـ)، والبغدادي (1093هـ)... وثانيهما تلك التي تعزوها لجودتها إلى (العلق) وهو الشيء النفيس؛ فالمستشرق الانجليزي ليال يرى ان المعلقات ماخوذة من العلق وهو ما يضمن به من الأشياء والحلي والثياب، ويدعم هذا أن ابن رسته وهو جغرافي عربي من القرن الثالث الهجري، سمي كتابه في الجغرافية ب (الاعلاق النفيسة) ينظر توثيق كل ذلك في: دراسة في مصادر الأدب: د. الطاهر أحمد مكي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط8، 1919 هـ / 1999م، ص 104.102.
- 8 . محمود درويش رحلة الشعر والحياة، ص 126.
- 9 . ينظر: الاغتراب: ريتشارد شاخت، ترجمة كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980، ص264.
- 10 . المصدر نفسه، ص 263.

- 11 . محمود درويش يحطم صورته الخرافية المصلوبة في الجليل! :عبلة الرويني ،أخبار الأدب المصرية، العدد 380، الأحد 20 أكتوبر 2002، 22 رجب 1421.
- 12 . ينظر: المصدر نفسه.
- 13 . لاستكمال الإطار الدلالي وتحديد الاصطلاح ينظر: معجم علم النفس والتحليل النفسي: د. فرج عبد القادر طه، وآخرون، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، د.ت، ص 472.
- 14 . نقلا عن : جدارية محمود درويش تدخلنا إلى عالم القلق وتطرح أسئلة البحث عن الذات: علاء الدين معصوم حسن، مجلة عمان، الأردنية، العدد السادس والستون، كانون أول 2000، ص44 .
- 15 . ديوان لماذا تركت الحصان وحيدا: محمود درويش، رياض الريس، لندن، ط1، كانون الثاني/ يناير، 1990 ص116.
- 16 . فقد دل الاستقراء على أنها حيث وردت في القرآن الكريم في معرض العذاب كانت بلفظ الريح وحيث وردت في معرض الرحمة كانت بلفظ الرياح فمن أمثلة سياق الرحمة قوله تعالى (وهو الذي يرسل الرياح بشرا بين يدي رحمته) (الأعراف 57) وقوله تعالى (وأرسلنا الرياح لواقع) (الحجر 22) وقوله تعالى (وهو الذي أرسل الرياح بشرا بين يدي رحمته) (الفرقان/ 48) وقوله تعالى (ومن آياته أن يرسل الرياح مبشرات) (الروم 46) وقوله تعالى: (الله الذي يرسل الرياح فتثير سحابا) (الروم 48) ومن أمثلة سياق العذاب قوله تعالى (مثل الذين كفروا بربهم أعمالهم كرماد اشتدت به الريح) (ابراهيم18) وقوله تعالى (فأرسلنا عليهم ريحا صرصرا في أيام نحسات) (فصلت 16) وقوله تعالى (وفي عاد إذ أرسلنا عليهم الريح العقيم) (الذاريات 41) وقوله تعالى (إننا أرسلنا عليهم ريحا صرصرا في يوم نحس مستمر) (القمر 19) وقوله تعالى: (وأما عاد فأهلكوا بريح صرصر عاتية) (الحاقة 6) ينظر: البرهان في علوم القرآن: محمد بن بهادر بن عبد الله الزركشي أبو عبد الله، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة، بيروت، 1391، ج4 ص10. وينظر، كذلك: صبح الأعشى في صناعة الإنشا: أحمد بن علي القلقشندي، تحقيق: د.يوسف علي طويل، دار الفكر، دمشق، ط1/ 1987، ج2، ص185.
- 17 . ينظر: أحكام القرآن: محمد بن إدريس الشافعي أبو عبد الله، تحقيق: عبد الغني عبد الخالق، دار الكتب العلمية، بيروت، 1400، ج1 ص100/99. وينظر كذلك: الدر المنثور: عبد الرحمن بن الكمال جلال الدين السيوطي، دار الفكر، بيروت، 1993، ج1 ص 400.
- 18 . ينظر لماذا تركت الحصان وحيداً ، ص 116.
- 19 . المصدر نفسه، ص 112.

مصادر الدراسة

- القرآن الكريم
- أحكام القرآن: محمد بن إدريس الشافعي أبو عبد الله، تحقيق: عبد الغني عبد الخالق، دار الكتب العلمية، بيروت، 1400.
- الأغاني: أبو الفرج الأصفهاني، تحقيق: سمير جابر، دار الفكر، بيروت، ط 2.

- الاغتراب: ريتشارد شاخت، ترجمة كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980.
- البرهان في علوم القرآن: محمد بن بهادر بن عبد الله الزركشي أبو عبد الله، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة، بيروت، 1391.
- ثمار القلوب في المضاف والمنسوب: أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1965 .
- جدارية محمود درويش تدخلنا إلى عالم القلق وتطرح أسئلة البحث عن الذات: علاء الدين معصوم حسن، مجلة عمان، الأردنية، العدد السادس والستون، كانون أول 2000.
- جدارية محمود درويش: محمود درويش، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، فبراير، 2001.
- الدر المنثور: عبد الرحمن بن الكمال جلال الدين السيوطي، دار الفكر، بيروت، 1993.
- دراسة في مصادر الأدب: د. الطاهر أحمد مكي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 8، 1919 هـ / 1999م.
- ديوان لماذا تركت الحصان وحيدا: محمود درويش، رياض الريس، لندن، ط1، كانون الثاني/يناير، 1990.
- صبح الأعشى في صناعة الإنشا: أحمد بن علي القلقشندي، تحقيق: د.يوسف علي طويل، دار الفكر، دمشق، ط1/ 1987.
- طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة،.
- محمود درويش في حوار مع محمد الظاهر: الدستور، 29/ تموز/ 2001، منشور ضمن كتاب: محمود درويش رحلة الشعر والحياة: ديب على حسن، دار المنارة، بيروت/دمشق، ط1، 1423هـ . 2002م.
- محمود درويش يحطم صورته الخرافية المصلوبة في الجليل! :عبلة الرويني، أخبار الأدب المصرية، العدد 380، الأحد 20 أكتوبر 2002، 22 رجب 1421.
- المستطرف في كل فن مستظرف، شهاب الدين محمد بن أحمد أبي الفتح الأبيشي، تحقيق: د.مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2/1986.
- معجم علم النفس والتحليل النفسي: د. فرج عبد القادر طه، وآخرون، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، د.ت.