# قراءة نقديـة
## في جدارية محمود درويش

المدرس المساعد
فاضل عبد الأمير شريف
قسم اللغة العربية - كلية الآداب
جامعة بغداد

**مهاد :**

يمارس النص ( الشعري أو النثري ) كشف الوجود ، وإعادة إنتاج رؤية عميقة للواقع ، والكون ، مؤسساً بذلك حالة من التجربة الشمولية ، للتشكيل الجمالي والفني بفعل المخزون الثقافي الذي يرفد النص الأدبي ، فيأتي دور الناقد بوصفه قارئاً للنص فيقوم بإنتاج نص آخر.

ومن خلال هذا المفهوم يُطرح تساؤل : ما الفرق بين النص المكتوب وقارئه ؟

إن النص الأدبي مغامرة تنبثق منها إشعاعات خلق لنصوص أخرى ، أما الناقد أو النقد فهو كما يقول أوسكار وايلد : " يتعامل مع العمل الأدبي بوصفه . البداية لإبداع جديد " [١].

ومن هنا يصبح النقد عملاً إبداعياً آخر ، ذلك أن الناقد يتخذ من العمل الفني مادة أولية لبحثه فيقوم بتحليلها وردها إلى منابعها الأولى لاستخراج القيم التي يحتكم إليها النص ويجاوزها فيما بعد ، ويتحرك في بحثهِ داخل إطار علاقات مبدع النص بالعالم ، ويدخل خلال عملية تفكيك النص وإعادة تركيبه طرفاً فاعلاً في إعادة تشكيل هذه العلاقات وطرحها طرحاً جديداً في نص آخر يضيف عمقاً جديداً للنص الأول ، يتمثل في علاقات الناقد نفسه بالعالم [٢] .

ولتباين النقاد في وعيهم الثقافي وقراءة النصوص ومواقفهم منها تتنوع القراءات ، فهناك القراءة الاستنساخية التي تكتفي بالوقوف وبأمانة على حدود التلقي المباشر والخضوع للنص .

وهناك القراءة الاستنطاقية التي تسهم في إنتاج وجهة النظر التي يحملها أو يتحملها الخطاب . ويتطلب هذا النوع من القراءة شحذاً لإرادة القارىء ، ولقدرتهِ على البناء ، ومن خلال عملية تحليل الأفكار وتركيبها يمارس القارىء أفعال الاختيار فتبرز جوانب ، ويخفت الضوء المسلط على جوانب أخرى حتى نصل إلى بناء جديد لأفكار العمل الفني ولطريقة التعبير عن هذه الأفكار [٣] .

ومن هنا فإن النظرة السطحية للنص لا تؤدي إلى فتح أسرارهِ ومغاليقهِ ، فلا بد إذن من اتساع الرؤيا لاستنطاق النص واختراق علاقاتهِ .
إن هذا العرض لمفهوم القراءة النقدية يجعلنا نقترب من مدار بحثنا وهو قراءة (جدارية) محمود درويش ، صوب وإنتاج نصٍ إبداعي آخر مضاف ، وقبل ذلك علينا تسليط الأضواء حول الشاعر والقصيدة من خلال سطور قليلة .
يُعدُّ الشاعر الفلسطيني محمود درويش المولود ( عام ١٩٤١م) والمتوفى في عام (٢٠٠٨م) في مقدمة الشعراء العرب الذين تألقوا على صعيد الاستثمار التقني لقصيدة التفعيلة والتي اتخذها هوية جمالية لنتاجهِ الأدبي ، فضلاً عن التزامه في قصائده بقضايا وطنه ، لاسيما القضية الفلسطينية ، فالحب والوطن كانا يتوازيان في شعره ، وهما تعبير عن الحالات النفسية للشاعر ، وقد تأثر شعره بالتطورات السريعة التي خطاها الأدب خارج وطنهِ .
يميل شعره إلى سلطة الحقيقة ، والإحساس الصادق ، وقد وظف الرموز والأساطير والتأريخ والقصص وغيرها وسائل تقنية وأسلوبية لانتشار قصائده ، مما جعل سيطرة الرمزية والضبابية الغامضة تهيمن على معظم شعره [٤] .
من أهم أعماله الشعرية الحديثة : ورد أقل ( عام ١٩٨٦) ، أحد عشر كوكباً (عام١٩٩٢)، لماذا تركت الحصان وحيداً (عام ١٩٩٥م) ، سرير الغريبة (١٩٩٨م) ، جدارية عام ٢٠٠٠م ، حالة حصار عام (٢٠٠٢م) ، لا تعتذر عما فعلت عام ٢٠٠٤م ، كزهر اللوز أو أبعد عام ٢٠٠٥م .
وقد استطاعت قصيدته (جدارية) أن تقف في قمة الإبداع الشعري والإنساني ، فقد تجاوزت صفحاتها (٩٦) صفحة وقد قرأتها أكثر من مرة، وما زلتُ أجد بين طياتها ومفرداتها أشياءً جديدة .

يجسد موضوعها ثنائية الحياة والموت ، كتبها الشاعر في أجواء خضوعه لعملية جراحية في القلب ، لذلك غلب عليها الإحساس بالموت . يقول الشاعر : " في قصيدة جدارية كنتُ أكثر انتباهاً أولاً للمسألة الوجودية وليس للمسألة الشعرية ، وكنتُ أعتقد أنني أكتب وصيتي وأن هذا آخر عمل شعري أكتبه ... ما دمتُ أكتب وصيتي الشعرية فعليَّ أن أستعير واستخدم كل أسلحتي الشعرية في الماضي والحاضر ، وكل معرفتي وأدواتي الشعرية معاً باعتبارها معلقتي " (٥) .

وهذا يعني أنّ الشاعر أراد لها أن تكون بمستوى المعلقة ، وكأن الإنسان يفنى ويموت وتبقى أعماله خالدة وهي التي ترفع من شأنه ، والشاعر " مؤمن بأن ما خطته أصابع الأسلاف وظل منقوشاً على الجدران لهوَ دليل على خلود أصحابهِ وعلى إنهزام الموت أمامه " (٦) .

كما يقول في الجدارية :

**هزمتك يا موت الأغاني في بلاد**
**الرافدين ، مسلة المصري مقبرة الفراعنة ،**
**النقوش على حجارة معبد هزمتك**
**وانتصرت وأفلت من كمائنك**
**الخلــود .. (٧)**

وهي قصيدة طويلة حافلة بالشخصيات وكثيرٌ من عناصر الحياة ، ولعلها أروع ما قاله الشاعر ، وتحتاج إلى الكثير من التأني لكشف أسرارها وإدراك عناصرها ودلالاتها ، ومن هنا جاء اختيارنا هذه القصيدة موضوعاً للبحث فيها .

وتناولنا إياها سيكون من خلال دراسة تقنيات أسلوب الشاعر في القصيدة الذي سيتفرع إلى المحاور التالية فضاء القصيدة ، الموروث الأسطوري ، الموروث الديني ، الموروث الثقافي، وموسيقى القصيدة .

## تقنيات الأسلوب :

يعكس كل نص أدبي أسلوب منشئه . ويعتمد هذا الأسلوب على اختيار الأفكار وتنسيقها، وإيثار الكلمات الدقيقة والجمل الواضحة ويلجأ الكاتب كذلك إلى الخيال الذي يصور به انفعاله ، فيضيق دائرة الأفكار ويأخذ منها أجلّها وأشملها على أسباب القوة والجمال .

وهناك عنصر العاطفة ، الذي يُعدُّ الدافع المباشر إلى القول ، وروحه وهو مهم إلى درجة أنه يحتاج غالباً لأجل أدائه إلى الخيال الذي هو لغة العاطفة ووسيلة تصويرها من ناحية الكاتب وبعثها في نفس القارىء ، أما العاطفة فهي عنصر أسلوبي يُحس دون أن يُشرح أو يعرض عرضاً مباشراً صريحاً [٨] .

أما علاقة اللغة بهذه العناصر الأسلوبية فتتمثل في كونها شكل التعبير ومخزون الطاقة التعبيرية ، وقد كان أرسطو يقول : (( إن اللغة الأدبية تنحو إلى الإغراب وتتفادى العبارات الشائقة )) [٩] . فهي فكر منطوق تنقل به التجربة ، وبدونها تبقى الأفكار صوراً وأطيافاً عاجزة، ومعنى كونها فكراً أنها تحيا حياة حضارية داخلة في صميم الصيرورة الدائمة للجماعة، ولهذا نلاحظ أن دلالات الألفاظ تتغير بين شخصٍ وآخر وبين زمان وآخر ، وبين مكان وآخر[١٠] .

ويتميز كاتب من آخر في استخدام هذه العناصر ، ومن هنا تتعدد الأساليب، ومن خلال تأملنا في جدارية درويش المفعمة بالشخوص والأحداث وحشد الصور يتبين لنا عمق التجربة وتفرد الأسلوب وتميزه فيها وهذا ما ستفصح عنه المحاور الآتية :

**فضاء القصيدة :**

تفتتح القصيدة ، بحضور صوت أنثوي ( في الغالب هو صوت الممرضة ) يمتزج بلحظة تذكر المحنة والبلاء :

**هذا هو اسمك**
**قالت أمــرأةٌ ،**
**وغابت في الممر اللولبي** (١١)

وتشير لفظة (اسمك) إلى الشاعر ، أما الممر اللولبي فهو الممر في المستشفى الذي يرقد فيها الشاعر والمؤدي إلى غرفته ، وغياب هذا الصوت وجسد المرأة هو تغييب لصوت الشاعر عن المرئي والمسموع ، بمعنى أن الخطاب معزول عن الخارج ، فتقضي في الداخل ، ليس إشارة لأحد ( فالأنا) وحدها هي المسيطرة ، ولأن الخطاب في طرف واحد يلجأ الشاعر لإيجاد صيغ تحوّل في كينونتهِ ، غايتها كسر الإيقاع البطيء والرتيب بغية التجدد والحركة من خلال تحويله إلى صفة الخطاب المتكرر والمفضي إلى " سأصير يوماً ما أريدَ " ، والإرادة هنا ذاتية معزولة عن الآخر وأدواته ، ولها ما تشاء من آلية التحول والتبدل حسب حاجات الذات لتحقيق توازنها وانسجامها (١٢) .

وفي خضم هذا التوازن للذات تنطلق (الذات) بالشاعر في رحلة إلى العالم الآخر حاملة إياه على جناح حمامة بيضاء نحو طفولة أخرى :

**أرى السماءَ هَناك في متناول الأيدي .**
**ويحملني جناح حمامةٍ بيضاءَ صوب**
**طفولةٍ أخرى . ولم أحلم بأني**
**كنتُ أحلم ، كل شيء واقعي . كنتُ**
**أعلم أنني أُلقي بنفسي جانباً ....**
**وأطيرُ سوفَ أكون ما سأصير في الفلك الأخير** (١٣)

إن اختيار الشاعر جناح الحمامة للصعود إلى العالم الآخر ، والتخلص من الجسد يوازي هبوط النفس الإنسانية على شكل حمامة عند ابن سينا ، وإذا كانت تلك النفس تهبط من عالم المثل عند ابن سينا ( أي من المحل الأرفع) فإن الصعود في الجدارية يجسد حقبة من البراءة في تاريخ الإنسان (١٤) .

ويعكس مشهد الصعود تآلف لون جناح الحمامة مع أجواء المكان المغلق :

**وكل شيء أبيض ،**

**البحر المُعلق فوقَ سقف غمامةٍ**
**بيضاء . واللاشيء أبيض في**
**سماء المطلق البيضاء كنت لم**
**أكن . فأنا وحيد في نواحي هذه**
**الأبدية البيضاء . جئتُ قبل ميعادي**
**فلم يظهر ملاكٌ واحد ليقول لي :**
**" ماذا فعلت ، هناك ، في الدنيا ؟ "**
**ولم أسمع هتاف الطين ، ولا**
**أنين الخاطئين ، أنا وحيد في البياض ،**
**أنا وحيـد ..** (١٥)

إن عدم دخول ألوان أخرى في صراع مع اللون الأبيض وطغيانهِ على المشهد ، يجسد حيوية الحياة وصراعاتها التي تختفي وراء ذلك اللون ، وهذا يعني أن الصراع لا يقوم على تقابل الألوان وإنما على تقابل الإرادات ، على الرغم من شعورهِ بالوحدة في ظل ذلك اللون..

ومن هنا فالشاعر يؤكد الإرادة القوية لذاتهِ تجاه الضعف الذي يحاول السريان في روحهِ ، وتتجسد تلك الإرادة في قوله :

**سأصير يوماً ما أريد**
**سأصير يوماً فكرة ..**
**....**
**سأصير يوماً طائراً ، وأسل من عدمي وجودي**
**كلما احترق الجناحان**
**اقتربتُ من الحقيقة ، وانبعثتُ من**
**الرماد ....**
**سأصير يوماً شاعراً والماء وحتى بصيرتي ...**
**سأصير كرةً ،**
**فليعتصرني لصيف منذ الآن ،**
**وليشرب نبيذي العابرون على**
**ثريات المكان السكري** (١٦)

فذاته تتعرض لعدة تحولات ، فهي تتحول إلى فكرة ، وإلى طائر يشبه طائر الفينيق الذي يبعث من رماده بعد أن يحترق جناحاه ، ويتحول إلى شاعر

متحرر في مكانه والماء من إرادته وهو يشكل لحظة البداية يشربه الكثير من الناس ، وتوافق تلك التحولات لازمة فعلية تتجسد في الفعل (سأصير) تتكرر في كل تحول ، وهذه التحولات تعكس قدرة الذات على العيش من جديد وكأن لحظة الموت انبعاث للحياة ، وتحرير للذات .

وتشكل علاقة الشاعر بالمرأة إحدى العناصر المهمة في بناء الجدارية ، وتتجسد تلك العلاقة من خلال حوار تقيمه ذات الشاعر مع امرأة مجهولة وتكشف افتتاحية المقطع الشعري عن نوعية تلك العلاقة وتجلياتها :

**في كل ريح تعبث امرأة بشاعِرها**

ويبين ذلك الحوار دائرة العلاقة المتسمة بالنهاية والذي يعتمد على دلالات أفعال الأمر (خذ ، هات ) :

**ـ خذ الجهة التي أهديتني**
**الجهة التي انكسرت ،**
**وهات أنثوتي ،**
**لم يبقَ لي إلاّ التأمل في**
**تجاعيد البحيرة . خذ غدي عنّي**
**وهاتِ الأمس ، وأتركنا معاً**
**لا شيء ، بَعدك ، سوفَ يرحل ،**
**أو تعود .** (١٧)

ويكشف أبعاد ذلك الحوار أن أمس الشاعر كان يحمل ذكريات وآمالاً يفتقدها مستقبله وهذا ما جعله متمسكاً بهِ ، ( خذ غدي عني وهات الأمس) ويستأنف الحوار قائلاً :

**ـ وخذي القصيدة إن أردتِ**
**فليس لي فيها سواكِ**
**خذي ( أخاكِ . سأكمل المنفى بما تركت يداكِ من الرسائل لليمام** (١٨)

ويتبين أن العلاقة بينه وبين المرأة كانت طويلة وعميقة ، مثلما تكشف أن المرأة هي القادرة على تحديد لحظة النهاية ومصير العلاقة ،على حين أن الشاعر أكثر ضعفاً تجاه تلك اللحظة فقد دخلت تلك المرأة إلى عالم الشاعر وحفرت لأناها موقعاً في ذاتهِ وإبداعه حتى ليتسائل الشاعر :

**فأينا منا " أنا لأكون آخرها ؟** (١٩)

وهو تساؤل يكاد يلغي كينونته ويجعله متماهياً مع تلك المرأة وجزءاً غير قابل للانفصال عنها .

لم تفتح العلاقة آفاقاً لاستمرارية العلاقة بينهما ، ذلك أنهما ولدا في زمن واحد ، ومكان واحد ، مما يخلق إيقاعاً متشابهاً برغم حداثة العصر وإيقاعاته المجسدة للقلق (٢٠) :

**وتنشر الذكرى خواطرنا : وُلدنا**
**في زمان السيف والمزمار بينَ**
**التينِ والصبار . كانَ الموتُ أبطأ**
**كانَ أوضح . كان هُدنةً عابرين**
**على مصبّ النهر . أما الآن ،**
**فالزرّ الإلكتروني يعمل وحده لا**
**قاتل يُصغي إلى قتلى . ولا يتلو**
**وصيّتهُ شهيد** (٢١)

فإذا كانت علاقة الشاعر بالمرأة ليست بالمستوى المؤهلِ لمواجهة الموت ، فإن لحظة الكتابة والإبداع هي التي تفتح آفاقاً لهذه المواجهة ، لأنها تحافظ على كينونة الشاعر ، وتسهم في تحرير ذاتهِ المغتربة :

**أنا لستُ مني إن نطقتُ ولم أقل**
**أنا من تقول له الحروف الغامضات**
**أكتب تكن !**
**وأقرأ تجد**
**وإذا أردتَ القول فافعل ، يتحد**
**ضداك في المعنى ...**
**وباطنك الشفيف هو القصيد** (٢٢)

فهي رمز الإبداع ومواجهة الذات العاجزة عن فعل شيء واكتشاف الذات المبدعة وخلقها وبناؤها وشحذ قدرتها على الحياة . ويتجسد فعل المواجهة بحديث الشاعر عن بناء قصيدته في غير موضع من الجدارية بلازمةٍ يقول فيها :

**" خضراء أرض قصيدتي خضراء عالية "**

فاللون الأخضر يدل على مفارقة لذات من عالم البياض بكل ما فيه من رموز ودلالات إلى عالم الخضرة وما يرمز إليه من حياة وتجدد الأمل :

**خضراء أرضُ قصيدتي خضراء**
**يحملها الغنائيون من زمنٍ إلى زمن كما هي في خصوبتها**
**ولي منها : تأمّلُ نرجس في ماء صُوَرتِهِ**
**ولي منها : وضوح الظلِّ في المترادفات ودقة المعنى ....**
**ولي منها : التشابه في كلام الأنبياء على سطوح الليل**
**لي منها : حمار الحكمة المنسي فوقَ التلِّ**
**يسخر من خُرافتها وواقعها ...**
**ولي منها : احتقان الرمز بالأضداد**
**لا التجسيد يُرجعها من الذكرى**
**ولا التجريد يرفعها إلى الإشراقة الكبرى**
**ولي منها " أنا " الأُخرى**
**.....**
**ولي منها صدى لغتي على الجدران**
**يكشط ملحَهَا البحريَّ**
**حينَ يخونني قلبُ لدوَد ..** (٢٣)

وتتجلى تلك العلاقة بين الشاعر والقصيدة من خلال مواجهتها للموت في خضم خصوبتها والغنائيون يجملونها من زمن إلى آخر ، كما تكشف تلك العلاقة عن الآفاق الرحبة للقصيدة عندما تصل إلى قمة ذروتها من خلال مشابهتها لكلام الأنبياء ، ويعكس هذا التشابه حالة فريدة من الإبداع .
وتشكل نسبة الجملة (ولي منها) التي تتكرر سبع مرات معادلاً بين الشاعر والقصيدة . وتجتمع العناصر المختلفة والمكونة للقصيدة لتؤلف فيما بينها نسيجاً خاصاً بها يرسم ملامح تألقها .
ويحدد الشاعر في المقطع الآخر طريقة بناء قصيدته وكيفية تدوينها لتجسد رموزها ملامح الحياة :

**خضراء ، أرضَ قصيدتي خضراء عالية**
**على مهلٍ أُدونها ، على مهلٍ ، على وزن**
**وزن النوارس في كتاب الماء .**

**خضراء أكتبها على نثر السنابل في**
**كتاب الحقل ...**
**" أنا حبة القمح**
**التي ماتت لكي تخضرّ ثانية . وفي**
**موتي حياة ما .. "** (٢٤)

فتستمد القصيدة ألفاظها من قاموس الحياة ، فالعبارات (فوزن النوارس) ، (كتاب الماء) ، (نثر السنابل ) ، تؤلف نسيجاً ، متناغماً مع إيقاع الحياة فيأتي موت حبة القمح واخضرارها من جديد تحولاً آخر لبعث الحياة وتجسيد رؤيتها للعالم .
ويشكل توظيف الاسم في الجدارية نقطة مهمة لها أبعادها الدلالية الخاصة في تعزيز خلوده الشعري ، فمن افتتاح القصيدة بذكر الاسم ( هذا هو اسمك .. ) إلى ذكره في مقطع آخر.

**هذا هو اسمك ، فأحفظ اسمك جيداً !**
**لا تختلف معه على حرف**
**ولا تعبأ برايات القبائل**
**كن صديقاً لاسمك الأفقي**
**جربه مع الأحياء والموتى**
**ودربهُ على النطق الصحيح برفقة الغرباء**
**واكتبه على إحدى صخور الكهف ،**
**سوف تحملني وأحملك** (٢٥)

فالاسم في المقطع السابق يتحول إلى كيان خاص ، أو رمز يحفظ ذكر الشاعر حتى بعد سقوطه أو موته فهو يسهم في خلوده ، وتألقه ، متجاوزاً لغة الموت وهذا يعكس رمزية الاسم التي تضعهُ ضمن واقع أسطوري .
ويعود الشاعر إلى ذكر الاسم في نهاية الجدارية ولكن ذكره في هذه المرة يأتي مفصلاً حروفه دالاً كل حرف إلى رمز خاص :

**واسمي وإن أخطأتُ لفظَ اسمي**
**بخمسة أحرفٍ أفقية التكوين لي :**
**فيهم / المتيم والمستَّمُ والمتممُ ما مضى**
**حاء/ الحديقة والحبيبةُ ، حيرتانِ ومسرتان**
**ميمُ/ المغامِرُ والمُعَدُّ المَستعدَ لموتهِ**
**الموعود متقيّاً ، مريض المشتهى**
**واو/ الوداع الوردةُ الوسَطى ،**

**ولاءً للولادة أنيماً وجدَتْ ، وَوَعْد الوالدينِ**
**دال/ الدليل ، الدربَ ، دمعةُ**
**دارةٍ ، دَرَستْ ، ودوريّ يُدللني ويُدميني**
**وهذا الاسمُ لي ...**
**ولأصدقائي ، أينما كانوا ، ولي**
**جسدي المؤقتُ ، حاضراً أم غائباً ...** (٢٦)

تعكس هذه الحروف دلالات إنسان عاشق حائر يقف قريباً من تخوم الموت كذلك تومىء إلى الشاعر يبحث عن زمن ضائع ومكان ممعن في الترحال مسكون بلحظة طللية تمحو المسافة الفاعلة بين الذات والموضوع ، وهناك إشارة إلى امرأة تجمع بين السماوي والأرض والأنوثة المتشحة بدلالات رمزية (٢٧) .

وفي هذا السياق الرمزي الذي يشكله اسم الشاعر يصبح نسيجاً متألقاً كباقي اسماء الشعراء الذين ذكرهم في الجدارية مثل امرىء القيس ، والمعري وريني شار وهايدجر ، وطرفة ابن العبد وغيرهم .

وهكذا كشفت لنا ( الجدارية ) عن فضاءات عديدة اجتمعت عدة عناصر لتكوينها في إطار مواجهة الموت ، وتشتبك هذه القصيدة مع فكرة الموت وتقيم في أثناء هذا الاشتباك عالماً يتكىء على ميثولوجيا بلاد ما بين النهرين ووادي النيل وبلاد الشام وما تحفل به هذه الميثولوجيا من إشارات مستمدة من نصوص دينية تأتي في إطار الصراع مع فكرة الموت ، إذ تتشكل الحياة ورموز الخصب بالمفهوم الحضاري الشامل للكلمة . وهذا الاشتباك يضع مجموعة من الصور ترسم في مجموعها الصورة الكلية لهذا الاشتباك (٢٨) .

ويستخدم الشاعر لرسم تلك الصور والمشاهد أسلوب الحوار والسرد وأسلوب التكرار لتجسيد ذلك العالم من المواقف .

وسنقف في الصفحات التالية على المرجعيات التي تشكلت منها الجدارية من أساطير ، وأديان ، وأدبيات لاسيما التي استنجد بها الشاعر لمواجهة الموت .

**الموروث الأسطوري :**

تُعدُّ الأسطورة مورداً سخياً للشعراء في كل عصر مستغلين ما في لغتها من طاقات إيحائية خارقة ، ومن خيال طليق لا تحدهُ حدود [٢٩] . ولما كانت فكرة الموت هي العمود الرئيس في تجربة الشاعر في جداريته ، فقد استطاع بما يحمل من مخزون ثقافي من خلال إطلاعه الواسع أن يتمثل ذلك المخزون في تجربته الشعرية ، ناحتاً لنا صوراً شعرية تخترق الزمن فتزيد أبعاد التجربة تألقاً .

ويستحضر الشاعر أنواعاً مختلفة من الأساطير تأتي في الجدارية بين الحضور المباشر وبين التشكل في سياق تعبيري ضمني .

وتأتي أسطورة أدونيس (تموز) في سياق تركيبي غير مباشر لتعكس معنى البعث والخلود :

**لا الرحلة ابتدأت ، ولا الدرب انتهى**
**لم يبلغ الحكماء غربتهم**
**كما لم يبلغ الغرباء حكمتَهمْ**
**ولم نعرف من الأزهار غير شقائق النعمان ،** [٣٠]

إن الأصل الميثولوجي لشقائق النعمان توهج طبيعي جميل لما تخثّر من دم أدونيس بعدما عضهُ الخنزير من فخذه ، فصبّت فينوس على دمهِ عطراً لم يكد يمسهُ حتى غلى الدم ، وتصاعدت منه فقاعات صافية كالفقاعات الشفافة فوق المياه المصفرة في الأماكن الموحلة . ثم انبعثت من بين الدماء زهرة بلون الدم شبيهة بزهرة الرمان ، غير أن المتعة التي تهبها هذه الزهرة قصيرة العمر لأنها زهرة رقيقة واهنة الساق تقصف بها الرياح التي خلعَت عليها اسمها وهي زهرة شقائق النعمان [٣١] .

وفي المقطع الشعري نجد أن ( شقائق النعمان ) التي لم يعرف غيرها الشاعر من الأزهار اقترنت بإله الخصب تموز ومن ثم فإنها ترمز للبعث والخلود .

وفي مقطع آخر يوظف الشاعر الأسطورة نفسها بطريق غير مباشر من خلال وصفه للطقس الاحتفالي الذي كان يقيمه سكان السواحل السورية في العصور القديمة لذكرى موت إلههم وانبعاثه [٣٢] . فيقول الشاعر :

**في الجرّة المكسورة انتحبت نساء**
**الساحل السوري من طول المسافة ،**
**واحترقنَ بشمس آب . رأيتهنَّ على**

**طريق النبع قبل ولادتي . وسمعتُ**
**صوت الماء في الفخار يبكيهنَّ .**
**عُدْنَ إلى السحابة يرجع الزمن الرْغيدُ** (٣٣)

فقد نحا الشاعر منحىً مخالفاً لنص جيمس فريزر لأسطورة تموز فذكرها في شهر آب (شمس آب) وهو استخدام مغاير للنص ويبدو أنه لغرض التجسيد الفني ، فضلاً عن إتيانه بلفظة السحاب وهي مرحلة قبل نزول المطر الذي يكمن فيها (الزمن الرغيد) وهو ما يصرّح به الشاعر عمّا رآه قبل ولادته وتدل عليه ألفاظ مثل (النبع، قبل ولادتي ، السحابة) .

ويستحضر الشاعر في جداريته أسطورة شهيرة ، وهي ملحمة من الملاحم الكبرى لوادي الرافدين ( كلكامش ) . تلك التي جعلت الإنسان عارياً أمام موتهِ ودفعت بهِ إلى مجاهل البحث عن خلود مفترض .

إنها أسطورة كلكامش الملك السومري الذي حكم في حدود ٢٦٥٠ ق.م وكان بطلاً كبيراً وصاحب منجزات عظيمة (٣٤) .

(( فإذا كانت الملحمة قد انتهت إلى نهاية محزنة خيّبت آمال جلجامش وبني البشر ، فإنها من جهة أخرى قدّمت البديل ، وإن كان دون طموحات جلجامش ، فإذا كان الخلود رمزاً مستحيلاً للإنسان لأن الآلهة استأثرت بهِ منذ اللحظات الأولى للخليقة فباستطاعة جلجامش وأي إنسان آخر أن يخلد بأعماله ومآثره فيبقى ما بقي الدهر )) (٣٥) .

وامتد الحديث في الجدارية عن البطل الأسطوري جلجامش خمس صفحات تحدث بضمير المتكلم لسرد إحساسه التي بدأت بموت أنكيدو :

**نامَ أنكيدو ولم ينهض . جناحي نام**
**مُلتفاً بحفنة ريشهِ الظني . آلهتي**
**جمادُ الريح في أرض الخيال .. ذراعي**
**اليمنى عصا خشبية . والقلبُ مَهْجور**
**كبئر جفَّ فيها الماءُ ، فأتسعَ الصدى**
**الوحشيُّ : أنكيدو ! خيالي لم يَعُدْ**
**يكفي لأكمل رحلتي . لا بُدَّ لي من**
**قوة ليكون حُلمي واقعياً . هاتِ**
**أسلحتي أُلمعها بملح الدمع . هاتِ**
**الدمعَ ، أنكيدو ، ليبكي الميتُ فينا**
**الحيَّ . ما أنا من ينام الآن**

**أنكيدو ؟ أنا أم أنتَ ؟ آلهتي**
**كقبضِ الريح . فانهض بي بكامل**
**طيشك البشري وأحلم بالمساواة**
**القليلة (...) وبيننا . نحن**
**الذين نعمرُ الأرض الجميلة بينَ**
**دجلة والفرات ونحفظ الأسماء .**
**... وعلي وحدي**
**أن أرى وحدي ، مصائرنا ، ووحدي**
**أحمل الدنيا على كتفي ثوراً هائجاً** (٣٦)

ويتبين من خلال خطاب الشاعر إلى أنكيدو أنه تلبس بصوت جلجامش وتقنع بشخصيته، وكأنه هو بكل مكنوناته ، أما أنكيدو فهو رمز للجزء الجسدي ، بالنسبة للشاعر فلا يتردد في التصريح بالندم على التفريط فيهِ عن طريق تدجينه وقتل قوة الوحش الكامنة فيهِ وهذا يعني أن الذات توجد الآن في مواجهة موتها ؛ لأنها استسلمت لناموس الثقافة وكان الشاعر يعترف في اقترابه من ظلم في حق ذاته :

**ظلمتك حينما قاومتُ فيكَ الوحش ،**
**بأمرأة سقتك حليبها ، فأنيست ...**
**واستسلمت للبشري . أنكيدو ، ترفق**
**بي وعد من حيث مُتُّ ، لعلّنا**
**نجدُ الجوابَ . فمن أنا وحدي ؟** (٣٧)

فالخطاب يعكس أسلوباً مأساوياً تبرز فيهِ الذات عارية أمام موتها فيستسلم جلجامش بعدها ليبحث عما يؤهله إلى إغتنام فرص الحياة لأن السعي وراء الخلود مستحيل :

**كل شيء باطل ، فاغتنم**
**حياتك مثلما هي برهة حُبلى بسائلها**
**....**
**وعش الحياة الآن في أمرأة**
**تحبك . عش لجسمك لا لوهمك .**
**وانتظر**
**ولداً سيحمل عنكَ روحك**
**فالخلود هو التناسلُ في الوجود** (٣٨)

وواضح أن الخطاب التقديري هو الطابع الذي تتسم بهِ الفقرة الشعرية السابقة وتعليل ذلك هو رغبة الشاعر في إيصال الموقف الواقعي الذي يريد نقلهُ إلينا بدقة من خلال رؤيته الفكرية تجاه فكرة الخلود التي انعكست في تبنيه فلسفة وجودية ، فالخلود (هو التناسل في الوجود) .

وتأتي في الجدارية إشارة إلى أحد أساطير الموت والانبعاث المصرية القديمة وهو (أوزيريس) ويمثل (( مظهراً من مظاهر الحياة التي شغلت المصريين القدامى ، وموته وانبعاثه يبعث للاعتقاد بأن ذلك يعكس فيضان النيل السنوي ونمو الخضروات وذبولها وانحلالها)) (٣٩).

يقول الشاعر في الجدارية : **قال طيف هامشيٌّ : " كانَ أوزيريسُ**
**مثلك ، كانَ مثلي . وابن مريم**
**كانَ مثلك ، كانَ مثلي** (٤٠)

فالشاعر يشبه أوزيريس مثله مقروناً بالنبي عيسى ابن مريم الذي ذكر في القرآن الكريم وكأنَّ هذه الشخصيات عانت مثلما يعاني هو . وهكذا فقد نجح الشاعر في تقوية نسيج قصيدته من خلال اتكائه على إشارة لأحدى أساطير وادي النيل في إطار الصراع مع فكرة الموت والانبعاث .

**الموروث الديني :**

يشكل الموروث الديني مصدراً مهماً في تجربة الشعر العربي المعاصر ، إذ عمد كثير من الشعراء إلى استعادة النصوص والرموز الدينية في قصائدهم لخدمة أغراض فنية ودلالية تزيد النص الشعري عمقاً وجمالية ، ذلك أنّ الأديان السماوية الثلاثة ( الإسلامية والمسيحية واليهودية ) حفلت بمواقف ورموز مثّلت النموذج المقترح في السماء ليقتدي بهِ البشر فوق الأرض (٤١) . فكان هذا التراث يمثل رافداً ثراً يموّن القصيدة المعاصرة بدلالات جمالية وفنية .

ومحمود درويش من الشعراء الذين تزودوا بهذا الموروث ، والمتتبع لدواوينه وقصائده يرى كماً هائلاً من الرموز والشخصيات الدينية ، والجدارية لا تخلو من توظيف تلك الرموز ، يقول في أحد مقاطعها :

**أتأذن لي بأن أختار مقهىً عند**
**باب البحر ؟ - لا ... تقترب**
**يا أبن الخطيئة ، يا أبن آدم من**
**حدود الله ! لم تولد لتسأل ، بل**

**لتعمل ...** (٤٢)

ففي الفقرة الشعرية إشارة إلى نبينا آدم عليه السلام ولاسيما عندما نزل من الجنّة نتيجة عدم إطاعته أوامر الله سبحانه وتعالى عندما أمره هو وزوجه حواء بعدم الاقتراب من الشجرة في قوله تعالى : **" يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلاَ مِنْهَا رَغَداً حَيْثُ شِئْتُمَا وَلاَ تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الْظَّالِمِينَ "** (٤٣) .

وعندما نتفحص عبارة الشاعر ( لا تقترب يا ابن الخطيئة يا ابن آدم من حدود الله) نجدها تقترب من قوله تعالى **(وَلاَ تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ)** أما المعادل الموضوعي للشجرة المحرّمة فهو عند الشاعر ( مقهى عند باب البحر ) فإذا كان سبحانه وتعالى أمر آدم بعدم الأكل من الشجرة المحرّمة ، فإنَّ طلب الشاعر هو عدم السؤال والعمل ، لأن الإنسان لم يولد ليسأل بل ليعمل .

ويستأنف الشاعر قوله في القطعة نفسها قائلاً :

**ربما أسرعت**
**في تعليم قابيل الرماية . ربما**
**أبطأت في تدريب أيوب على**
**الصبر الطويل** (٤٤)

وهنا لجأ إلى قصص القرآن التي تعكس في طياتها الموت أو تتحدث عن بدئهِ ، وأولى هذه النصوص في التأريخ البشري ، هي قصة ولديّ آدم وهما ( قابيل وهابيل) إذ أن قابيل قتل أخاه هابيل كما تذكر القصة . أما الشاعر فقد استثمرها بطريقة مزج بها قصة النبي أيوب عليه السلام المعروف بصبره . فبين الإسراع في تعليم قابيل الرماية والبطء في تدريب أيوب على الصبر تأخذ المعاناة حيزاً كبيراً فتشغل به الذات ، ذلك أن الحدثين المستفادين من الفعلين "أسرعت ، وأبطأت " ينسبان إلى المتكلم بوصفه ذاتاً مسؤولة عن النتيجة ، كأن الموت في الأمر تلميحاً إلى أنه من صنع الإنسان في الوقت الذي أعطاه تبريراً من أن يتكرر على مرّ الزمان على شاكلة قصة هابيل وقابيل .

وهكذا مزج الشاعر قضيتين قرآنيتين مختلفتين في مسارهما الختامي قصة قابيل مرتكب الجريمة الأولى في الكون ، وقصة أيوب الذي لم يكلف الإنسان نفسه عناء الاقتداء بصبره (٤٥).

ويستمر الشاعر في استثماره قصص القرآن الكريم للتركيز على فكرة الموت والحياة فيقول :

**وأُريد أن أحيا ...**
**فلي عملٌ على ظهر السفينة لا**
**لأنقذ طائراً من جوعنا أو من**
**دُوار البحر ، بل لأشاهد الطوفان**
**عن كثب : وماذا بعد ؟ وماذا**
**يفعل الناجون بالأرض العتيقة ؟**
**هل يعيدون الحكاية ؟ ما البداية ؟**
**ما النهاية ليخبرنا الحقيقة .. /** (٤٦)

ويشير هنا إلى قصة الطوفان التي ذكرت في القرآن الكريم **" وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحًا إِلَى قَوْمِهِ فَلَبِثَ فِيهِمْ أَلْفَ سَنَةٍ إِلاّ خَمْسِينَ عَامًا فَأَخَذَهُمُ الطُّوفَانُ وَهُمْ ظَالِمُونَ * فَأَنجَيْنَاهُ وَأَصْحَابَ السَّفِينَةِ وَجَعَلْنَاهَا آيَةً لِّلْعَالَمِينَ "** (٤٧) .

ويعكس المقطع الشعري رغبة الشاعر في الحياة لا خوفاً من الموت ، بل لمشاهدة الطوفان وهو يغرق الأرض كما حدث في زمن نوح (عليه السلام) علّها تتخلص من الأشرار.

ثم يستمر في حوارهِ مع الموت طالباً منه الانتظار إلى فصل الربيع الذي ولِد فيهِ حتى ينتهي من تدابير الجنازة ، ويطلب الشاعر بعدم وضع زهراً لنفسه فوق قبره ، فهو زهر المحبطين ، ويوصي بوضع ( سبع سنابل خضراء ، وهي إشارة إلى سنابل الملك التي رآها في منامهِ المذكورة في سورة يوسف (عليه السلام) التي كانت بشيراً بالحياة ، وهذه الإشارة تعكس تفاؤله بهذه الرموز التي تعكس دلالات الحياة وهو في خضم صراعِه مع الموت .

ويأتي توظيف الشاعر لشخصية السيد المسيح (عليه السلام) استثماراً فنياً يعمق من أبعاد تجربته :

**مثلما سارَ المسيح على البحيرةِ ،**
**سرتُ في رؤياي ، لكني نزلتُ عن**
**الصليب لأنني أخشى العُلوَّ . ولا**
**أبشر بالقيامة . لم أُغيَّرْ غيرَ**
**إيقاعي لأسمع صوتَ قلبي واضحاً** (٤٨)

فتمثل شخصية السيد المسيح نموذجاً للشخصية الأكثر تضحية ، وهناك عدة روابط بين الشاعر بصفته صاحب رسالة وبين النبي ، ذلك أن كلاً منهما يحمل رسالة ، والفارق بينهما ، أن رسالة النبي رسالة سماوية وأن كلاً منهما يتحمل العذاب في سبيل رسالته ، ويعيش غريباً في قومهِ ، وأخيراً فإن كلاً منهما يكون على صلة بقوى غير منظورة (٤٩) .

فالشاعر في المقطع السابق يشبه ذاته بذات السيد المسيح في رؤياه ولكن المسيح سارَ ماشياً على البحر بقوى خارقة من لدن ربه ، أما الشاعر فقد سارَ في رؤياه ، ونزل عن الصليب لأنه انشغل بإيقاع قلبه غير الراغب بمفارقة الحياة ، إذ أنه لا يمكن له أن يبشر بالقيامة مثلما فعلَ السيد المسيح.

إنّ أسلوب السرد الذي استخدمه الشاعر قد أتاح له التضعيف من حدة الرتابة التي قد يشعر بها المتلقي ، وهو يستقبل ذلك الموروث وتلك الرموز التي تجسد أبعاد صراع الشاعر مع الموت من خلال تلك التجربة.

وعلى الرغم من ذلك فإن الشاعر يحاول اللجوء بكل أدواته ومخزونه الثقافي في الجدارية لتوسيع أبعاد التجربة .

## الموروث الأدبي :

إنّ الموروث الأدبي من المصادر القريبة إلى نفوس شعرائنا المعاصرين بما يحمل من شخصيات الشعراء ، لأن هذه الشخصيات هي التي عانت التجربة الشعرية ومارست التعبير عنها وكانت هي ضمير عصرها وصوته ، الأمر الذي أكسبها قدرة خاصة على التعبير عن تجربة الشاعر في كل عصر (٥٠) .

وقد حملت جدارية محمود درويش بين طياتها مخزوناً ثقافياً واسعاً واجه بهِ لحظة الموت وكأن تلك اللحظة " هو اختيار اللغة والقصيدة والذات في ميدان ساخن للغاية ما من شأنه أن يشد أنفاس القارئ ، أو يقطعها ترقباً وانتظاراً وتوتراً وخفقان قلب " (٥١) .

فذات الشاعر وهي مشغولة في غيبوبة المخدر استدعت الذاكرة أسماء لشعراء واجهوا لحظة الموت :

**رأيت " ريني بشار "**
**يجلس مع " هيدغر "**
**على بعد مترين مني**

**رأيتهما يشربان النبيذ**
**ولا يبحثان شعاعاً**
**وكان غد عابر ينتظر** (٥٢)

إذ النبيذ في المقطع السابق هو الذي جمع الفيلسوف بالشاعر وليس الحديث عن الشعر وقد وصف الشاعر حوارهما بالشعاع الذي يرمز إلى التواصل نحو غدٍ عابر ينتظر ، وكأني بالشاعر ، يستدعي الشعراء ليشاركوه بحواراتهم في مواجهة الموت .

وفي خضم هذه الأسماء الشهيرة ، لم ينسَ ذكر شيخ المعرة الكفيف ، الذي عبّر عن موضوعة فكرية ، وخير من واجه تجربة الموت من خلال اغترابه وهو رهين محبسيه ، يقول دروش في جداريته :

**رأيت المعري يطردُ نُقادهُ**
**من قصيدته**
**لستُ أعمى**
**لأبصر ما تبصرون ،**
**فإن البصيرةَ نورٌ يؤدي**
**إلى عدم ... أو جنون** (٥٣)

فرؤية الشاعر المعري وهو يطرد نقادهُ في قصيدته ترمز إلى غربة المعري بين أهل زمانه الذين لم يعطوا شعره ما يستحق من التقدير ولم يتبحروا في معانيهِ ما جعله يعاني سوء فهمهم، فهزَّ صوته قائلاً :

**أعمى البصيرة لا يهديه ناظره**
**إذا كل أعمى لديهِ من عصا هادِ** (٥٤)

وقد أخذت فكرة الموت في ذهن المعري طول أملٍ كبير خلال مرحلة إبداعه الشعري علّهُ يجد حداً للحيرة التي ألمّت بفكره وعقلهِ لكن الزمن أوصله إلى القول :

**وروم الفتى ما قد طوى الله علمه**
**يُعد جنوناً أو شبيه جنونِ** (٥٥)

وقد تأمل درويش هذه الفكرة فأعادها في جداريتهَ في صياغة أخرى قائلاً:

**فإن البصيرة نورٌ يؤدي**
**إلى عدم .. أو جنونِ** (٥٦)

وهكذا فقد أفاد الشاعر من النتيجة التي توصل إليها شيخ المعرة ، من غير أن يكد ذهنه وكأنه يحتذي أثر عصارة فكر .

ويستدعي الشاعر شخصية أخرى ، وهو يطلب من الموت أن ينتظره :

**أيها الموت انتظرني خارج الأرض**
**أنتظرني في بلادك ، ريثما أنهي**
**حديثاً عابراً مع ما تبقى من حياتي**
**قرب خيمتك، أنتظرني ريثما أنهي**
**قراءة طرفة بن العبد . يُغريني**
**الوجوديون باستنزاف كل هنيهةٍ**
**حرية وعدالة ونبيذ آلهة** (٥٧)

أختار درويش هذه المرة الشاعر الجاهلي طرفة بن العبد ، ليكون صديقاً له في محنته وهو يواجه الموت .

فقد كان طرفة يرى أن الموت حقيقة لا مردَّ فيها ، وهو في هذا التوجه يقترب من الوجوديين الذين يرون أن الموت يلازم الإنسان منذ لحظة ولادته ، فعلى الإنسان كما يقول طرفة أن لا يضيع أي فرصة دون أن يغتنمها :

**أرى العيشَ كنزاً ناقصاً كلَّ ليلةٍ**
**وما تنقصُ الأيامَ والدهرُ ينفدِ** (٥٨)

واستناداً إلى هذه الفكرة قال الشاعر في القطعة الشعرية السابقة **( يُغريني الوجوديون باستنزاف كل هنيهة ، حرية وعدالة ، ونبيذ آلهة )** كي يأخذ من الحياة معناها الحقيقي ، كما أوصاه صديقه الشاعر الجاهلي .

وهكذا فقد جمع درويش الأدباء على مختلف الأزمان كي يتحدوا معهُ في لحظة مواجهة الموت رغم اختلاف حقبهم الزمنية .

لقد رفع هؤلاء الشعراء والأدباء بأفكارهم الجدارية إلى قمة نضجها الفني من خلال انفتاحهم الثقافي ...

## الموسيقى الشعرية

يظهر استقراء قصائد درويش الأولى أنها التزمت الأوزان الخليلية ، لكنّ الحداثة في القصائد اللاحقة دفعته إلى أنماط جديدة من الموسيقى الشعرية ، فاختفى البحر العروضي لتحلّ محله التفعيلة العروضية . ثم تنوعت التفعيلات في القصيدة الواحدة ، وتعدّدت أشكال بنائها فظهر عنده السطر الشعري ، ثم البيت الشعري الذي يحوي عدداً غير محدود من التفعيلات لا

تنتهي الا بانتهاء المعنى . فلم تكن الحداثة في شعر درويش ثابتة وإنما كان لكل مرحلة حداثتها النوعية ، وتطوّرت لديه بنية القصيدة وفق وتيرة متصاعدة تجدد أدواتها دائماً .

ولم تنسلخ "جدارية" درويش هذه عن ينابيع القصيدة العربية على الرغم من أنّها تمثّل تجربة شعرية حداثوية ، وقد حرص الشاعر فيها على التمسك بنبض الوزن العروضي والإيقاع التطريبي . مما يذكّرنا بالمدرسة السيّابية التي عنيت عناية خاصة بتدفق الإيقاع ولم تتنازل عنه ، مع الاهتمام بالصور المجازية المركبة والمعقدة التي تمتد على مدى أسطر عدة وتتشابك فيما بينها لتصنع لحمة النص وسداه .

غير أن هذه القصيدة تتضمن تطويراً مهماً للوزن العروضي يتجلى بعمل الشاعر على جعله جزءا أساسياً من بناء الدلالة الشعرية ، ليخرج من كونه محض خلفية إيقاعية تسهم في بناء الجو النفسي للقصيدة إلى عنصر تركيبي يؤدي دلالات فوق تلك التي تؤديها المفردات ، ولم يكن انتظام التفعيلات في الوزن العروضي في هذه القصيدة زخرفة شكلية ، أو صوتاً خارجياً طارئاً على البناء الفني الداخلي أو ملحقاً به ، وإنما هو يدخل في جوهر البناء الشعري ونواظمه الجمالية وينتظم جميع العناصر الفنية للقصيدة ويمتزج معها .

ونحن نرى أن التطريب الشعري الذي يقوم به الوزن العروضي عنصر فنّي ضروري في إنجاح القصيدة الحديثة التي تعتمد التلميح والإيحاء أكثر من التصريح والتوضيح ، ويمنح القصيدة جمالية إيقاعية حفرت لها مكاناً في الذائقة العربية منذ العصر الجاهلي . ومن المؤكّد أنّ الوزن العروضي ، عند الشاعر الكبير ، لا يكون زينة خارجية تتزين بها القصيدة ، أو آلية نظم متّبعة ، وإنما هو ، كما يعبّر رتشاردز (( الوسيلة التي تمكّن الكلمات من أن يؤثر بعضها في بعضها الآخر على أكبر نطاق ممكن)) [٥٩] والشاعر المبدع هو الذي يستغل كلّ أدواته من أجل التأثير في المتلقّي وإبهاره ، وأهم تلك الأدوات البنية الموسيقية التي تعمل على إثراء النصّ وترتقي به إلى أن يكون كلاماً موحياً أخّاذاً ، وتؤدي دوراً مهماً في التجربة الانفعالية تعبيراً وتوصيلاً .

ويبدو أن الشاعر قد أخذ ، في هذه القصيدة ، من عروض الشعر ما يلائم تجربته الشعرية ونوّع في الأوزان خلال مقاطعها بحسب ما يقتضيه الجوّ النفسي في كلّ مقطع من شدّ وحركة أو لين وسكون ..

*** تداخل البحور**

فقد انتظمت هذه القصيدة على تفعيلات مختلفة لبعض البحور من الأوزان العروضية . واستحوذت تفعيلة (مُتَفَاْعِلُنْ = ///٥//٥) وهي تفعيلة البحر الكامل - والتي قد يصيبها الإضمار فتكون (مُتْفَاْعِلُنْ = /٥/٥//٥) - على جلّ مقاطع القصيدة على امتدادها . ولأنّ نظام التفعيلة لا يلتزم بعدد مستقر من التقعيلات مثل نظام البيت الشعري ، يصبح توالي التفعيلة (مُتْفَاْعِلُنْ = /٥/٥//٥) مطابقاً لبحر الرجز ..

ودخلت تفعيلة (فَعُوْلُنْ = //٥/٥) - وهي عماد البحر المتقارب- في بعض المقاطع بما شكّل تنوعاً عروضياً مقصوداً يعبّر الشاعر من خلاله تعبيراً إيقاعياً عن الصور الشعورية المختلفة على هذه "الجدارية" الشعرية الممتدة . ولعلّ انتقال شاعر من تفعيلة إلى أخرى في القصيدة الواحدة الطويلة وإن تباينت الطبيعة الإيقاعية لكلّ منهما له ما يبرّره فنّياً ، على الرغم من أنّ هذا الانتقال قد يحدث انكساراً في النص لأنه يمثل جزئية مقحمة، إلا أن القدرة والإجادة في خلق تناسق وتناغم مع الأجزاء الأخرى قد يعمل على حمايتها من الترهل ، وبما يكسر الرتابة الوزنية ويدفع الملالة لو انها التزمت تفعيلة واحدة على امتدادها .

وربّما دلّ اختلاف التفعيلات وتباينها الواضح في القصيدة على أنها كتبت على مراحل ، فهي قصيدة طويلة ، ولا نبعد إذا قلنا إنّ "الجدارية" مثّلت عملاً شعرياً ملحمياً بما اشتملت عليه من لوحات فنية متنوّع ألوانها مع احتفاظها بالوحدة الفنية التي انتظمت ذلك التنوّع ، وكان الإيقاع عنصراً من عناصر هذه الوحدة .

نجد إذن في "جدارية" درويش تداخلاً للبحور غير المستهجن بالنسبة لقصيدة التفعيلة ، فيتمّ التحول من بحر إلى آخر من خلال التفعيلات بحرية مطلقة . وتمضي القصيدة بنفسٍ واحد مشتملة على أربعة بحور هي : الكامل والرجز والمتقارب والمتدارك . ونجد أن البحر الكامل هو الناظم المركزي

لهـا . فنقـرأ فـي المقـاطع الأولـى منهـا علـى البحـر الكامـل ذي التفعيلـة (مُتَفَاْعِلُنْ= ///٥//٥) ورديفتها (مُتْفَاْعِلُنْ= /٥/٥//٥) :

(( هذا هوَ اسمكَ ،
قالتِ امرأةٌ ،
وغابتْ في الممرِّ اللّولبيِّ ...
أرى السماءَ هناكَ في متناولِ الأيدي
ويحملُني جناحُ يمامةٍ بيضاءَ صوبَ
طفولةٍ أخرى . ولمْ أحلمْ بأنّي
كنتُ أحلمُ . كلّ شيءٍ واقعيٌّ . كنتُ
أعلمُ أنّني أُلقي بنفسي جانباً ... [...] )) (٦٠)

ثم يخرج الشاعر من بحر الكامل إلـى بحـر المتقـارب وتفعيلتـه (فعـولنْ = //٥/٥) ورديفتهـا (فَعُـوْلُ= //٥/) محـاولاً التعبيـر عـن لحظـة قاسـية علـى المريض :

تقولُ ممرّضتي : كنتَ تهذي
وتصرخُ :"يا قلبُ !
يا قلبُ ! خُذني ،
إلى دورةِ الماءِ ...
ما قيمةُ الروحِ إنْ كانَ جسمي
مريضاً ، ولا يستطيعُ القيامَ
بواجبِهِ الأوّليّ ؟ (٦١)
[...]

ثم يتغلغل بحر آخر وهو المتدارك وتفعيلتـه (فَـاْعِلُنْ = /٥//٥) ورديفتهـا ( فَعِلُنْ= ///٥) وهو آخر البحور في العروض ويتصـادف دخولـه مـع اقتـراب أفول القصيدة ، فيقول :

منْ أنا ؟
أ نشيدُ الأناشيدِ
أمْ حكمةُ الجامعة ؟
وكلانا أنا
وأنا شاعرٌ (٦٢)
[...]

ومما يلفت الانتباه هنا أيضاً أنّ الشاعر التزم نظام التفعيلة التزاماً حرفياً صارماً ، وأنّ توالي التفعيلات – وإن اختلفت- يغطي مفردات النصّ الشعري تماماً على تواليها ، واستمرار ذلك في سائر مقاطع القصيدة كلها .. مما يدل على أنّ الشاعر حرص على توظيف الإيقاع الخارجي ـ التفعيلة ـ من خلال الدقة في ضبط الوزن، مستفيداً في ذلك من تجربته الطويلة في حقل الشعر الغنائي، ونجح في تطويع نظام التفعيلة بحرية نسبية يقتضيها الحسّ الشعري لديه ، وبديهي أنّ الإيقاع الخارجي يلعب أحياناً دوراً توليدياً في النص الشعري بالغ التأثير..

غير أنّ هذا الالتزام لم يخلُ من بعض مواضع التجاوز للتفعيلات اقتضته ضرورة الكلام ، إذ لم يحاول الشاعر تطويع الكلام لنظام التفعيلة فكسر الوزن نزولاً على مقتضيات الكلام ، مثل ذلك قوله على المتدارك:

وأنا شاعرٌ
فَعِلُنْ فَاْعِلُنْ
ومَلِكْ (كُتبتْ ساكنة لإقامة الوزن والكلام يقتضي تحريكها بتنوين الضمّ)
فَعِلُنْ
وحكيمٌ على حافَةِ الْبئرِ
فَعِلُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ فَأَعِـ
لا غيمةٌ في يدي
ـلُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ
ولا أَحَدَ عَشَرَ كوكباً (في التفعيلة الأولى نقص سبب خفيف ، و "أحدَ عشرَ" لا يستقيم وزنها)
عِلُنْ ..... فَاْعِلُنْ
على معبدي
عِلُنْ فَاْعِلُنْ (في التفعيلة الأولى نقص سبب خفيف)
ضاقَ بي جسدي [٦٣]
فَاْعِلُنْ فَعِلُنْ

ومثل إيراده أعداداً مكتوبة بالأرقام كما في قوله :

١,٤٠٠ مركبَةْ
و١٢,٠٠٠ فرَسْ
تحملُ اسمي المذهَّب

منْ زمَنٍ نحوَ آخر (٦٤)

وإذا قمنا بكتابة هذه الأرقام حرفياً لا يستقيم وزنها عروضياً على أيّ وجه حاولنا .

*** تدوير الأسطر الشعرية :**

وتتجلى أيضاً في هذه القصيدة ظاهرة (تدوير) الأسطر الشعرية ، فلا سطر منها تقريباً ينتهي بنهاية تفعيلة (مُتَفَاْعِلُنْ) ، ولكن هناك دائماً حرف أو حروف زائدة لا بد من وصلها بالسطر التالي لتتمّ أجزاء التفعيلة ويستقيم الوزن ، ولكي نقرأ أسطر المقطع الأول قراءة عروضية سليمة يجب أن تجري على هذا النحو :

هَاْذَاْ هُوَ سْمُكَ قَاْلَتِ مْرَأَتُنْ وغَاْ بَتْ فِ لْمَمَرْ رِ لْوَلَبِيْيِ
مُتْفَاْعِلُنْ | مُتَفَاْعِلُنْ | مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ

والمقطع الثاني :

أَرَ سْسَمَاْ ءَ هُنَاْكَ فِيْ مُتَنَاْوَلِ لْأَيْدِيْ
تَفَاْعِلُنْ | مُتَفَاْعِلُنْ | مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْ
وَيَحْمِلُنِيْ جَنَاْ حُ يَمَاْمَتِنْ بَيْضَاْءَ صَوْ بَ
عِلُنْ | مُتَفَاْعِلُنْ | مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُـ
طُفُوْلَتِنْ | أُخْرَىْ . وَلَمْ أَحْلُمْ بِأَنْنِيْ
تَفَاْعِلُنْ | مُتْفَاْعِلُنْ | مُتْفَاْعِلُنْ مُتْـ
كُنْتُ أَحْلُمُ . كُلُ شَيْ ءِنْ وَاْقِعِيْيُنْ . كُنْتُ
فَاْعِلُنْ | مُتَفَاْعِلُنْ | مُتْفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِـ
أَعْلَمُ أَنْنَنِيْ أُلْقِيْ بِنَفْسِيْ جَاْنِبَنْ ... (٦٥)
لُنْ | مُتَفَاْعِلُنْ | مُتْفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ

وعلى القارئ أن يواصل قراءته ولا يتوقف أبداً إذا أراد الإحساس بالإيقاع العروضي الذي حرص الشاعر على تواصله وتدفقه . وينجم من مواصلة توالي التفعيلات تعارض بين السياق اللغوي النحوي والهيكل العروضي على نحو طاغٍ في بناء القصيدة كلها، فالجملة عندما تصل نهايتها النحوية ، يجبرها الوزن بقوته الإيقاعية على الاتصال بالجملة التالية وعدم التوقف . وكأن سلطة الإيقاع الوزني تهيمن على اللغوي ولا تريد للقول أن يتوقف .

ويُفترَض ، في نظام التفعيلة ، أنّ الوقفات في نهايات الأسطر وقفات يقتضيها نظام الجملة وتمام المعنى ، مع شيء من التوافق بين البناء اللغوي النحوي والبناء الإيقاعي لنسق التفعيلات الناظمة ، وفي أقلّ تقدير يُفترَض أن يكون التوافق في بدايات الجمل الجديدة ، لكنّنا نجد هنا أنّ تلك الوقفات لا تتوافق مع النهايات الشكلية للهيكل الوزني ، كما أنّ بداية السطر الشعري الذي يمثّل جملة لغوية نحوية جديدة لا يطابق بداية التفعيلات المعتمدة :

هَأُذَاْ هُوَ سْمُكَ = مُتْفَاْعِلُنْ مُتَ
قَاْلَتِ مْرَأَتُنْ = فَاْعِلُنْ مُتَفَاْ
وغَاْبَتْ فِ لْمَمَرْرِ لْلَوْلَبِيْيِ(٦٦) = عِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُـ

ومما يلفت الانتباه هنا التزام الشاعر الثابت بتواصل التفعيلات حتّى بين المقاطع التي تمثّل وحدات لغوية ومضمونية مستقلة شيئاً ، فالمقطع الأول انتهى بمتحرّك هو بداية تفعيلة (مُتَفَاْعِلُنْ) جديدة ويكون تمامها في بداية المقطع الثاني الذي يمثّل لوحة جديدة في "الجدارية" تختلف عن لوحة المقطع الأول ، ويكون تقطيع السطر الأول منه كما رأينا :

أَرَ سْسَمَاْ ءَ هُنَاْكَ فِيْ مُتَنَاْوَلِ لْأَيْدِيْ
تَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْ

فلا يستقيم وزن أول السطر الشعري من المقطع الثاني إلا مع الحرف الأخير من نهاية المقطع الأول وهو الحرف الثاني المتحرك من كلمة (اللولبيّ) ، هكذا :

ي أَرَ سْسَمَاْ ءَ هُنَاْكَ فِيْ
مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ

لكي تتمّ تفعيلة (مُتَفَاْعِلُنْ)

وهكذا يستمر التدوير في "جدارية" درويش . ولا يصحّ أن نعدّ هذه ظاهرة جزئية في بعض جوانب القصيدة ، وإنما تمتد لتشمل مقاطع القصيدة جميعها لتصبح كل أطرافها دائرية ، تتعانق الأسطر الشعرية فيها وتتكامل فتصبح القصيدة وحدة موسيقية متكاملة .

*** عزوفه عن التقفية :**

ومما زاد في امتزاج أطراف الأسطر الشعرية وجريان تدويرها في المقطع الواحد أو بين المقاطع أنّ الشاعر لم يعنَ عناية خاصّة بالتقفية ، بل تخفف كثيراً في هذه القصيدة من عبء القافية ومن إعاقتها ، على ما يبدو ،

لجريان إيقاع التفعيلات واتصال الجمل ، فلم يورد إلا القليل من القوافي في خواتيم الأسطر الشعرية ، مثل قوله :

ماذا يفعلُ الناجونَ بالأرضِ العتيقَة
هل يعيدون الحكاية
ما البداية ؟
ما النهاية ، لم يعدْ أحدٌ
منِ الموتى ليخبرَنا الحقيقَة (٦٧)

يبدو لنا أنّ هذه القوافي جاءت رهواً من غير تكلّف أو قصد .

## خلاصة

وهكذا فقد أسس الشاعر جداريته من خلال مواجهة الذات للموت وبالرغم من أنّ كثيراً من الشعراء تحدثوا عن الموت ، إلاّ أن درويشاً جعل الموت إنساناً يتحرك بمحض إرادته على مدى خمس عشرة صفحة من القصيدة ، مما جعل القارئ أكثر تفاعلاً وحيوية وقدرة على التأويل مع الخطاب .

لقد أعدَّ الشاعر لهذا الخطاب أدواته الشعرية ، من التأريخ المشبع بالخزين المعرفي والأسطوري والتراثي ، الذي أكسب النص أبعاداً فنية وجمالية ، الأمر الذي رفع الجدارية إلى مصاف المعلقة .

لقد ناضلت اللغة الشعرية بكل ما تحمل من مفردات وتراكيب وإيقاعات موسيقية في خلق الصور الشعرية والدلالات والرموز ، فكانت تلك الصور السلاح الذي تعرى الموت أمامها وانهزم ليحقق للشاعر حياة أبدية... .

# هوامش البحث

القرآن الكريم .

(١) إضاءات النص ، اعتدال عثمان ، دار الحداثة ، بيروت ، لبنان ، ط١، ١٩٩٨، ص١٠٦ .

(٢) أنظر : م.ن ، ص ١٠٧ .

(٣) أنظر : م .ن ، ص ١٠٨.

(٤) أنظر : تاريخ الشعر العربي الحديث ، أحمد قبش ، دار الجيل ، لبنان ، ط١ ، ١٩٧١، ص ٦٢٦.

(٥) (الشعر اختصاصي) حوار مع محمود درويش ، أجراه كل من عزت القمحاوي ، وعبلة الرديني ، جريدة أخبار الأدب ، العدد ٣٩٦ ، الأحد ١١ فبراير ، ٢٠٠١/ ، ص٧ .

(٦) الموت من منظور الذات قراءة في جدارية محمود درويش ، د. عبد السلام المسدي، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، العدد ٤، أبريل ، ٢٠٠٧ ، ص ١٠٠.

(٧) الجدارية ، محمود درويش ، الأعمال الجديدة ، دار رياض الريس للكتب والنشر، ط٢، ٢٠٠٠، ص ٤٨٦-٤٨٧.

(٨) ينظر : الأسلوب ، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ، أحمد الشايب ، مصر ، ط٦ ، ١٩٦٦ ، ص ٥١-٥٢.

(٩) ينظر : علم الأسلوب ، مبادئه ، وإجراءاته ، د. صلاح فضل ، مؤسسة مختار للتوزيع والنشر ، القاهرة ، ص ٢٣.

(١٠) أنظر: لغة الشعر ، أحمد داود ، د.م ، د.ت ، ص ١٠٧.

(١١) الجدارية ، محمود درويش ، الأعمال الجديدة ، ص ٤٤١.

(١٢) أنظر : الخطاب المتعدد في جدارية محمود درويش ، مازن دويكات ، موقع منابر ثقافية، ٢٠٠٨ ، ص ٢.

(١٣) جدارية محمود درويش ، الأعمال الجدارية ، ص ٤٤١-٤٤٢.

(١٤) أنظر : جدارية محمود درويش بين تحرير الذات ووعي التحرر ، خليل الشيخ .

http:// www. Nizwa.com/Volume co/P.109 html.

(١٥) الجدارية ، محمود درويش ، الأعمال الجديدة ، ص ٤٤٢.

(١٦) م.ن ، ص ٤٤٤-٤٤٩.

(١٧) م.ن ، ص ٤٤٢-٤٤٩.

(١٨) م.ن ، ص ٤٥٠.

(١٩) م.ن ، ص ٤٥٠.

(٢٠) أنظر : جدارية محمود درويش ، بين تحرير الذات ووعي التحرر، ص ١١.

(٢١) الجدارية ، محمود درويش ، الأعمال الجديدة ، ث ٤٥١.
(٢٢) م.ن ، ص ٤٥٧.
(٢٣) م.ن ، ص ٤٧٣-٤٧٤.
(٢٤) م.ن ، ص ٥٠٠.
(٢٥) م.ن ، ص ٤٤٧-٤٤٨.
(٢٦) م.ن ، ص ٥٣٤-٥٣٥.
(٢٧) أنظر : جدارية محمود درويش ، بين تحرير الذات ووعي التحرر، ص ٣٣.
(٢٨) أنظر : م.ن ، ص ٢٣ .
(٢٩) أنظر : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، د. علي عشري زايد، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان طرابلس ، ط١، ١٩٧٨م ، ص ٢١٩.
(٣٠) الجدارية ، محمود درويش ، الأعمال الجديدة ، ص ٤٤٩.
(٣١) أوفيد ـ مسخ الكائنات ، ترجمة وتقديم د. ثروت عكاشة ، (د.م) ، (د.ت) ، ص ٢٣٥.
(٣٢) أنظر: الموت من منظور الذات ، د. عبد السلام المسدي ، ص ١١١ .
(٣٣) الجدارية ، محمود درويش ، الأعمال الجديدة ، ص ٤٥٢.
(٣٤) أنظر: ملحمة كلكامش ، فاضل عبد الواحد علي ، مجلة عالم الفكر ، العدد(١)، أبريل ، ١٩٨٥، ص ٣٥.
(٣٥) أنظر : م.ن ، ص ٣٦.
(٣٦) الجدارية ، محمود درويش ، الأعمال الجديدة ، ص ٥١٣-٥١٤.
(٣٧) م.ن ، ص ٥١٦، ٥١٧.
(٣٨) م.ن ، ص ٥١٧.
(٣٩) أنظر : قاموس أساطير العالم ، آرثر كورتل ، ترجمة سهى الطريحي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١، ١٩٩٣، ص ١٤.
(٤٠) الجدارية ، محمود درويش ، الأعمال الجديدة ، ص ٥٠٢.
(٤١) أنظر : الموت من منظور الذات ، د. عبد السلام المسدي ، ص ١١٦.
(٤٢) الجدارية ، محمود درويش ، الأعمال الجديدة ، ص ٤٩٣.
(٤٣) سورة البقرة ، الآية ٣٥.
(٤٤) الجدارية ، محمود درويش ، الأعمال الجديدة ، ص ٤٩٣.
(٤٥) أنظر : الموت من منظور الذات ، ص ٤٨٠.
(٤٦) الجدارية ، محمود درويش ، الأعمال الجديدة ، ص ٤٨٠.
(٤٧) سورة العنكبوت ، الآية ١١٤.
(٤٨) الجدارية ، محمود درويش ، الأعمال الجديدة ، ص ٥٢٤.
(٤٩) أنظر : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ص ٩٨.

(٥٠) أنظر : م.ن ، ص ١٧٣.
(٥١) جزء من الكلمة التي كتبها الناشر ، على ظهر غلاف جدارية محمود درويش.
(٥٢) الجدارية ، محمود درويش ، الأعمال الجديدة ، ص ٤٦٢-٤٦٣.
(٥٣) م.ن ، ص ٤٦٣-٤٦٤.
(٥٤) لزوم ما لا يلزم ، اللزوميات ، دار صادر ، بيروت ، د.ت ، ج١ ، ص ٣٧٩.
(٥٥) م.ن ، ج٢ ، ص ٥٤٧.
(٥٦) الجدارية ، محمود درويش ، الأعمال الجديدة ، ص ٤٦٤.
(٥٧) م.ن ، ص ٤٨١.
(٥٨) شرح المعلقات السبع للزوزني ، دار الجيل ، لبنان ،١٩٧٢، ص ٨٥.
(٥٩) مبادئ النقد الأدبي ،إ.أ. ريتشاردز ، ت مصطفى بدوي ، المؤسسة المصرية العامة للطباعة والنشر ، ط١، ١٩٦٣، ص ١٧١.
(٦٠) الجدارية ، محمود درويش ، الأعمال الجديدة ، ص ٤٤١.
(٦١) م.ن ، ص ٤٩٧.
(٦٢) م.ن ، ص ٥١٨.
(٦٣) م.ن ، ص ٥١٨.
(٦٤) م.ن ، ص ٥٢١.
(٦٥) م.ن ، ص ٤٤١.
(٦٦) م.ن ، ص ٤٤١.
(٦٧) م.ن ، ص ٤٨٠.