

" تجليات التناس في شعر محمود درويش –

جدارية محمود درويش نموذجًا "

إعداد

د/ محمود معروف عبد النظير معروف

مدرس الأدب والنقد العربي الحديث

قسم اللغة العربية- كلية الآداب جامعة حلوان

٢٠٢٢م

" تجليات التناص في شعر محمود درويش –

جدارية محمود درويش نموذجًا "

إعداد

د/ محمود معروف عبد النظير معروف

مدرس الأدب والنقد العربي الحديث

قسم اللغة العربية كلية الآداب جامعة حلوان

الملخص

يحاول هذا البحث أن يدرس تجليات التناص في ديوان (جدارية محمود درويش)، وهو عبارة عن تجربة شعرية قوامها قصيدة واحدة مكونة من مائة صفحة تقريباً، وقد كُتبت هذه المطولة عام ١٩٩٩م في مرحلة كان الشاعر يعاني فيها حالة مرضية قاسية، حيث أُجريت له عمليات جراحية كبرى في القلب. وقد شمل هذا البحث تمهيدا عن التناص وأهميته في الإبداع الشعري، ثم الحديث عن تجليات التناص الديني والأسطوري والفلسفي والصوفي والأدبي في الجدارية، وأخيرا الخاتمة لتجمل ما توصل إليه البحث من نتائج.

الكلمات المفتاحية: التناص، جدارية، محمود درويش.

**Manifestations of Intertextuality in Mahmoud Darwish's
Poetry - "jidaria Mahmoud Darwish" as a Model
Summary**

This research attempts to study the manifestations of intertextuality in the Diwan (jidaria Mahmoud Darwish), which is a poetic experiment consisting of one poem consisting of more than one hundred pages. This extended book was written in 1999 at a time when the poet was suffering from a severe illness, as he underwent major heart surgeries. This research included a prelude to intertextuality and its importance in poetic creativity, then talking about the manifestations of religious, mythical, philosophical, mystical and literary intertextuality in the Mural, and finally the conclusion came to summarize the results of the research.

Keywords: Intertextuality, Jidaria, Mahmoud Darwish

مقدمة

التناص *intertextuality* في أبسط صيغه وأكثرها تجريدًا: دراسة العلاقات بين النصوص الأدبية، على اعتبار أن النص الأدبي في جوهره مجموعة من النصوص المتداخلة، ولا يهمننا في هذا المحور أن نقعد لمفهوم التناص، أو نحشد له التعاريف المختلفة التي سال فيها حبر كثير من الدارسين⁽¹⁾، فالذي يهمننا هنا هو الوقوف على طبيعة المناصات ومصادرها وكيف تشتغل في قصيدة تجعل من الموت موضوعًا محوريًا لها.

ولما كان الموت محورًا شائغًا في معظم الكتابات والفنون الأخرى، كما في كل النصوص المقدسة القديمة من أساطير وأديان وسير، فإن أية تجربة شعرية تتناول هذا الموضوع تكون مرشحة لمزيد من التكتيف النصي تبعًا للحمولة المعرفية والثقافية لصاحب التجربة، وتبعًا للمقاصد المستهدفة من الإقدام على كتابة هذه التجربة.

ويعد محمود درويش واحدًا من المثقفين العرب الذين يمتلكون مخزونًا ثقافيًا هائلًا، أسهم فيه اطلاعه الواسع على مختلف المصادر الثقافية العالمية، بالإضافة إلى اطلاعه العميق على الثقافة العربية والإسلامية بكل أنواعها؛ كما أن تجربة المنفى وكثرة الأسفار أمدته بمعين لا ينضب من المعارف والمعلومات. وبحكم الدور الريادي الذي مثله كشاعر للأرض المحتلة، فقد وجد نفسه ملزمًا بقراءة التراث اليهودي قديمه وحديثه، ذلك أن مقاومة سطوة المعتدي تحتم الوقوف على الإيديولوجيات التي تحركه وتوجهه. كما .. عمل على رصد صنيع الشعراء العرب القدامى والمحدثين، ورصد صنيع الشعراء المتفوقين في العالم من حوله، وتمثل جميع ما قعد أولئك الشعراء من قواعد فن الإبداع الشعري، واخترق كل ما قعدوه،

وجعل للحركة الشعرية دورها في التعامل مع الزمان الشعري، وفي التعامل مع المكان الشعري، وفي التعامل مع الإنسان أو الكائن الشعري، وفوق هذا وذاك التعامل مع اللغة الفنية الإبداعية⁽ⁱⁱ⁾.

أهمية الموضوع

يستندُ النص الأدبي في بنيته العميقة والسطحية إلى مرجعيات مضمرة، وليس بخافٍ أن الشعر العربي المعاصر فضاء خصب لتلاقح الخطابات وتفاعلها، ولذلك اضطلعت "جدارية محمود درويش" بامتصاص مخزون محمود درويش الثقافي عن الموت، وإعادة إفرازه في مستويات إبداعية متنوعة، مما يوقع قارئ هذه الجدارية في دوامة من التساؤلات، لعل أبرزها: ما سر استيعاب الخطاب الشعري المعاصر لهذا الكم الهائل من المتناسات؟ وما الغاية من استدعاء الشاعر لهذه النصوص وتضمينها في خطابه الإبداعي؟ هل ذلك فعل تجاوزٍ للقصور في التعبير عن التجربة الذاتية؟ أم أن التناص ضرورة إبداعية تنطوي على وظائف جمالية تقف وراء هذا التداخل النصي في إبداع الشاعر؟.. وبناء على هذا فقد تمحورت إشكالية هذا البحث حول استراتيجية التناص وتجلياتها في جدارية محمود درويش، ودراسة العلاقة بين النص الحاضر والنصوص الغائبة.

موضوع البحث

تجسد الجدارية بشكل عام صراعًا بين الموت والحياة، وتحديًا وإصرارًا على المواجهة، واحتفاءً بالفجيجة والغياب حين تتحول المعاناة باعتبارها صورة للفجيجة إلى حضور جمالي فياض وشفاف غني ومتنوع بالظواهر الأدبية والفنية. جمعت الجدارية جوانب أدبية ودينية واجتماعية وفلسفية وسياسية، وكانت المصب الذي يفرغ فيه درويش همومه، مستفيدًا من خبراته وأدواته الإبداعية ووسائله التعبيرية؛ ليشكل فضاء نصيًا يتسم بجدل متوتر بين الذاتي والكوني، الواقعي والخيالي، السردى والدرامي، الغنائي والملحمي بلغة شعرية كثيفة وشفافة أساسها الرمز والإيحاء، شيدت جماليات خطاب الموت وولدت مساراته الدلالية واستراتيجياته النصية، كأغنية تفيض جمالاً موسيقيًا وأسلوبياً ودلاليًا.

ولنبداً أولاً بالوقوف أمام عتبة عنوان هذا النص، والذي يتضمن عنواناً واحداً فقط هو "جدارية محمود درويش"⁽ⁱⁱⁱ⁾ بوصفه عنواناً للمجموعة الشعرية، وعنواناً للقصيدة الوحيدة التي تتضمنها هذه المجموعة، ويتكون هذا العنوان من ثلاثة دوال: الأول هو كلمة (جدارية)، وتقابلها في اللغة الإنجليزية كلمة Mural وهي تشير إلى عمل فني متمثل في لوحة بحجم جدار، يمكن تزيين الجدران والسقوف بها، ويكون بعضها تزييناً محضاً، وبعضها يمكن عزوه إلى أسباب دينية وطقوسية.

وقد وسم الشاعر قصيدته (الجدارية) بعنوان كاشف يثير طرفاً من الغموض، ويتجه بالمتلقي إلى مسارات عديدة لا تنقضي بالوقوف عند المستوى التركيبي النحوي، وما يفرضه من توقع الحذف في بنائه الخاص بهذه الطريقة، حسب الضرورة الإبلابية التي تستند إلى المؤلف من المواضع النحوية المجيزة لحذف (المبتدأ) شريطة أن يقام الدليل على المحذوف، ويؤمن اللبس^(iv)، وهو أمر سائد في العناوين الشعرية بعامه^(v). غير أن هذا التركيب ربما امتاز عن غيره بالعدول عن تعريف الاسم بالأداة المعهودة (ال)، إلى جعل دال (جدارية) معرفاً بالإضافة، ومحمولاً عليه اسم جديد هو اسم ذات مكتمل الصياغة ومعلوم الهوية، يعود إلى ذات الشاعر/ المرسل، وهنا تبرز إحدى وظائف العنوان من خلال نسبة النص لصاحبه، وتجنيس العمل الشعري، والتمييز بينه وبين أي عمل آخر سواء للشاعر أم لغيره، "وبذلك يصبح العنوان علامة أساسية تصاحب النص الشعري وتدل عليه ولا تنفصل عنه، كما تحدد بعضاً من معالمه"^(vi).

وعندما نعود مرة أخرى لنمعن النظر في عنوان (جدارية) سنجد أنها مفردة مرادفة لكلمة (معلقة)، كتبها الشاعر لتحكي سيرته، ولتخلد صيته وصوته، فتبقى من بعده معلقةً على جدار بوصفها سجلاً خالداً للحظات صراعه ضد

المرض، وضد الموت، ودليل ذلك ما جاء في قوله في القصيدة نفسها: "معلقتي الأخيرة"^(vii).

وأما الدالان الثاني والثالث: (محمود، ودرويش) فهما مرتبطان معاً، واحد يدل على اسم الشاعر، والآخر يدل على تخصيص لهذا الاسم، حتى يكون دالاً على الشاعر محمود درويش، وفي ضوء التحديد الاصطلاحي لكلمة جدارية، يصبح تحديد صورة الشاعر منصرفاً نحو صور المشاهير، والقادة، والأبطال، ورؤساء الدول، ذلك أنها صورة بحجم جدار، ويمكن تفسير هذا في اتجاه رغبة الشاعر في أن يجعل لنفسه جدارية على الورق، إذ لا توجد له جدارية في الواقع على جدار حتى لحظة الكتابة.

وهكذا يمكن النظر إلى العنوان على أنه مؤشر إعلامي لساني يلفت اهتمام الباحث، لما له من ضرورة قصوى للنص الشعري أو القصيدة، وارتباط عضوي به، ولما يؤدي النظر فيه إلى اكتشاف علاقاته تناصياً ولسانياً.. ولعلنا ندرك بعد ذلك مقدار الأهمية التي يوليها الباحثون المعاصرون لدراسة العنوان خاصة، من أجل استكشاف وظائفه التي لم تعد مجرد إجابة عن سؤال استفساري حول النص أو جنسه وصاحبه، بقدر ما أصبحت علاقة جدلية تبدأ بالعنوان ولا تنتهي عنده، وإنما تمتد إلى النص باتجاهات عميقة مثلما تتجه إلى المتلقي"^(viii).

تجليات التناص في "الجدارية"

سأل حسن خضر محمود درويش عن علاقة نصه بنصوص أخرى، فأجابته الشاعر: "مسألة التناص أو الإحالات التي أمارسها بوعي تام هي جزء أساسي من مشروعِي، انطلاقاً من أنه لا توجد كتابة تبدأ الآن، ليست هناك أول كتابة أو كتابة تبدأ من بياض، ولا يوجد أصلاً تأريخ للشعر، لذلك كان حرياً في عصر تداخل الثقافات والمرجعيات الواضحة والتطور الهائل للإبداع الشعري،

سواء على مستوى العرب قديماً أم على مستوى العالم المعاصر أن تُدخِل التناص؛ لأن الكتابة الآن هي كتابة على ما كُتِب" (ix).

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

وتعيدنا عبارة درويش " .. لا توجد كتابة تبدأ الآن، ليست هناك أول كتابة أو كتابة تبدأ من بياض"، إلى مفهوم التناص لدى ميخائيل باختين في المبدأ الحوارى والذي يقول: " ليس هناك تلفظ مجرد من بُعد التناص.. إن كل خطاب يعود، على الأقل، إلى فاعلين، وبالتالي إلى حوار محتمل. آدم فقط هو الوحيد الذي كان يستطيع أن يتجنب تماماً إعادة التوجيه المتبادلة هذه فيما يخص خطاب الآخر..؛ لأن آدم كان يقارب عالماً يتسم بالعذرية ولم يكن قد تكلم فيه وانتهك بوساطة الخطاب الأول" (xi).

وتعيدنا أيضاً مقولة درويش " وليس هناك شاعر خال من عدة شعراء" إلى مقولة "بول فاليري" نقلاً عن محمد غنيمي هلال " .. ولا شيء أَدعى إلى إبراز أصالة الكاتب وشخصيته من أن يتغذى بأراء الآخرين، فما الليث إلا عدة خراف مهضومة" (xii)، وهذا يعني أن الكاتب، وفق هذا المفهوم، لا يكتب من خلال الصنعة الأدبية، وإنما يكتب نصّاً تكوّن من خلال نصوص متعاقبة على ذهنه منسحبة من ثقافات متعددة ومتداخلة في علاقات متشابكة، وهذا ما ذهب إليه عبد الله الغدامي حول "مفهوم جسدية النص" كونه كائنًا حيًا ومركبًا، " .. فإن هذه الجسدية لا تقوم على عزل النص عن سياقاته الأدبية والذهنية، ذلك أن العمل الأدبي يدخل في

شجرة نسب عريقة وممتدة تمامًا مثل الكائن البشري، فهو لا يأتي من فراغ كما أنه لا يفضي إلى فراغ، إنه إنتاج أدبي لغوي لكل ما سبقه من موروث أدبي، وهو بذرة خصبة تؤول إلى نصوص تنتج عنه^(xiii). ويمكن الحديث عن تجليات التناسل في الجدارية، بناء على المؤشرات المتوافرة، وذلك على النحو التالي:

١ - التناسل الديني

شكل التناسل الديني مجالاً فسيحاً في تجربة الشعر العربي المعاصر، ومحمود درويش أبرز هؤلاء الشعراء التفاتاً إلى المخزون الديني، إذ تأخذ توظيفاته في الجدارية أشكالاً مختلفة ومتنوعة؛ ويمكن توزيعها على البنى التالية:

- الأخذ بالمرجعية الدينية بشكل ضمني، أي دون إحالة على نص معين أو شخصية دينية.

- إدماج مقولة دينية في النص الشعري إدماجاً بنيوياً يجعلها طرفاً متفاعلاً معه إن لم نقل جزءاً منه.

- إبراز القرائن اللغوية الدينية معجماً وتركيباً لغاية فنية، تجعل من مثل هذه الممارسة شكلاً قريباً مما يسميه البلاغيون القدامى التضمين أو الاقتباس.

- تبني موقف من مواقف أحد الأنبياء ونسبه إلى الذات على اعتبار أنها تطمح إلى تأسيس كينونة علوية منفصلة من الهشاشة.

ولعل الأمر الذي يضغط على الذات وهي تواجه موتها هو إشكالية العالم الآخر، فتعمل هذه الذات على استحضار المناص الديني وتخضعه لتخيلاتها وتمويهاتها؛ بحثاً عن وضعية مريحة ومخففة من حدة الحيرة التي تشغلها^(xiv):

"... جنثُ قبيل ميعادي

فلم يظهر ملائكٌ واحدٌ ليقول لي:

ماذا فعلت، هناك، في الدنيا؟

ولم أسمع هتاف الطبيين، ولا
أنينَ الخاطئين، أنا وحيدٌ في البياض،
أنا وحيد...

لا شيء يوجعني على بابِ القيامة
لا الزمانُ ولا العواطفُ. لا
أحسّ بخفة الأشياء أو ثقل
الهُواجس. لم أجدَ أحدًا لأسأل:
أين "أيني" الآن؟ أين مدينةُ
الموتى، وأين أنا؟ فلا عدم
هنا في اللاهنا.. في اللا زمان،
ولا وجود.

إن المقتبس الشعري - كما نلاحظ - مشتمل على مكونين، يتجلى الأول
في المسلمات الدينية التي تقول بانتقال النفس إلى العالم الآخر أو العالم الأبدي؛
لتلاقي الجزاء المناسب لما قدمته في الدنيا، وأن هناك ملائكة أوكل الله إليها تنفيذ
أوامره. ويتجلى الثاني في ما تخيلته هذه النفس بعد موتها وانتقالها إلى العالم
الأبدي، ولعل المتخيل قد تم ضبطه على إيقاع الرغبة الذي تسعى إليه الذات. فلا
ملاك يجرها بأسئلته ولا عقاب ولا نعيم، إن هو إلا بياض يقع في منزلة بين
الوجود والعدم... إنه الوضع الثالث، وضع البين بين، الذي تتمناه الذات كي تقوى
على عقد ميثاق صلح بينها وبين الموت. ونستطيع أن نتلمس تلك الحالة (البين
بين) أو المرحلة المحايدة المتذبذبة التي تسكنها الذات في المقطع السابق في أكثر

من تعبير، ففي قوله "أين أنا" سكن لمنطقة اللايقين، وفي قوله "اللاهنا، اللا زمان" أيضًا انطماث وانمحاء كامل لحالته فلا تتضح، فهو كما قلنا في البين بين "الحياة والموت".

وقد يلجأ الشاعر إلى المناص الديني المشترك بين الأديان من أجل إدارة حوار ثنائي بين الذات وموتها؛ الذات المراوغة بأسئلتها لكي تتمكن من تسويق الزمن وكسب سويغات إضافية لتكمل الحياة، ولكن الموت حازم وحريص على إتمام مهمته بالسرعة المطلوبة، وهو حوار غير متكافئ بين قدرة الموت وضعف الذات وهشاشتها، نقرأ^(xv):

"... كلما

أعددت نفسي لانتظار قدومك

ازددت ابتعادًا. كلما قلت: ابتعد

عني لأكمل دورة الجسدين، في جسدٍ

يفيض، ظهرت ما بيني وبينني

ساخرًا: "لا تنسى موعدنا..."

- متى؟ - في ذروة النسيان

أتأذن بأن أختار مقهى عند

باب البحر؟ - لا... لا تقترب

يا ابن الخطيئة، يا ابن آدم من

حدود الله! لم تُولد لتسأل، بل

لتعمل... - كن صديقًا طيبًا

يا موت!"

إن محاولة تشخيص الموت وإدارة الكلام على لسانه نوع من القبض على حقيقته، والانتقال به من حالته المجردة إلى الحالة الحسية المعلومة..، ثم إن المعلومات التي تتطوي عليها الفقرة الشعرية عن الموت من شأنها أن تبسّط هذا الصراع غير المتكافئ بين عنف الموت والذات التي تتحدر من الخطيئة الأصلية؛ خطيئة آدم التي يراها الموت اليوم تحاول أن تتجدد عن طريق الاقتراب من حدود الله، وعن طريق التجرؤ على السؤال. فالمناس الديني الوارد هنا، تشترك فيه الأديان السماوية الثلاثة (الإسلام- المسيحية- اليهودية) التي تحدثت عن نزول آدم من الجنة إثر عصيانه لأوامر ربه^(xvi)، فكان عقابه الهبوط إلى الأرض، وتدبر أمر معيشته بتعبه إلى أن يموت ويعود إلى التراب....

ولما كان المسيح عليه السلام إحدى الشخصيات الدينية الأكثر تمثيلاً لشقاء الإنسان في الأرض، والأكثر سموًا في اختيار التضحية من أجل إنقاذ الآخرين، فإن محمود درويش يخلق اتحادًا كليًا بين الذات ومرجعها الديني في المسيحية، هذا الاتحاد الذي نلمسه في استعارة لسان المسيح والبوح على طريقته، يقول الشاعر^(xvii):

"أعلى من الأغوار كانت حكمتي

إذ قلت للشيطان: لا. لا تمتحني!

لا تضعني في الثنائيات، واتركني

كما أنا زاهدًا برواية العهد القديم

وصاعدًا نحو السماء، هناك مملكتي

خذ التاريخ، يا ابن أبي، خذ

التاريخ... واصنع بالغرائز ما تريد."

إن المسيح الجديد الذي يطالعنا هنا بقلب المفاهيم والقيم المرتبطة بالمسيح القديم، فهو يبدو مختلفاً من حيث تمرده على "العهد القديم" ومن حيث أنه يخاطب الشيطان بدل الله سبحانه، عندما ينهأه قائلاً: "لا. لا تمتحني! لا تضعني في الثنائيات" وهي العبارة نفسها التي استعطف بها السيد المسيح ربه طالباً منه عدم وضعه في التجربة، لكن ما يوحد بين المسيحيين (الشاعر والسيد المسيح) هو الموت الأسمى الذي يتجلى في الصعود إلى السماء. وإذا كانت الروح ستحظى بهذا الموت المقدس، فإن الجسد هو الآخر لن يذهب سدى في التراب، بل ستحل عناصره في التراب وسيمنح الأحياء بعده نشوةً تعيد إليهم الفرح المفقود، بما سيشرّبون من عصير الكروم... وفي الأمر إحالة على دم المسيح في العشاء الأخير^(xviii):

"سأصبر يوماً كرمّة"

فليعتصرني الصيفُ منذ الآن،

وليشرب نبيذي العابرون علىّ

ثُرَيَات المكان السكري!".

فالمسيح يمثل للذات النموذج الأكثر دلالة والأكثر عمقاً لكونه مسعفاً لها من محنة الوجود والموت معاً، باعتبار أن الوجود- لدى المسيح- طريق محفوف بالتضحيات، لكن الذات سرعان ما تكتشف البون الشاسع بينها وبين النموذج المسيحي، وتستدرك أن ما يصلها به لا يعدو أن يكون تشبهاً في الشكل؛ لأنها لا تقوى على محاكاة معجزاته؛ فللمسيح عونٌ خارقٌ يجعله قادراً على المشي فوق البحيرة، كما يعضده وهو مصلوب... وبالمقابل فإن الذات لم تأخذ من نموذجها الأعلى سوى القدرة الموازية على تحقيق اختياراتها في الحياة، تلك التي تتجلى في النزول عن الصليب والتفرغ لشريعة القلب^(xix):

"مثلما سار المسيح على البحيرة،

سرتُ في رؤيائي، لكني نزلتُ عن

الصليب لأنني أخشى العلو، ولا

أبشّر بالقيامة لم أغيّر غير

إيقاعي لأسمع صوتَ قلبي واضحًا".

وهكذا نرى أن الذات تتشبه بالمسيح من حيث السلوك ولكنها تختلف عنه في التوجه، فالمشي على البحيرة يوازي المشي في الرؤى، أما الصعود إلى الصليب فيقابله النزول عنه. ذلك أن المسيح مطمئن إلى مصيره بإيعاز من ربه، وهو يختار الموت طوعًا، ومبشرا بالقيامة^(xx)، أما الذات فتختار النزول عن الصليب والانشغال بإيقاع القلب؛ لأنها غير راغبة في موت تجهل كنهه، فلا وضوح سوى في هذا القلب الذي يشعرها، أي الذات، بأنها ما تزال على قيد الحياة... من ناحية أخرى يمكن تفسير النزول عن الصليب بالاختبار الشعري والفني الذي أثره محمود درويش في أعماله الشعرية المتأخرة؛ بمعنى مغادرة الموضوعات السياسية التي كرسها في قصائده الكثيرة لوطنه، والالتفات إلى الذات التي ظلت طوال عمره الشعري مرهونة بما هو جماعي...، ومما يعضد هذه الرؤية في رمزية الصليب ما قاله رجاء النقاش في معرض دراسته لأشعار محمود درويش:

".. والصليب رمز يرتبط بفلسطين القديمة ارتباطاً كاملاً، فلقد أعدَّ اليهود على هذه الأرض منذ ألفين من السنين تقريباً صليباً ليقتلوا فوقه المسيح، وكان المسيح يمثل الدعوة إلى العدل وتجديد المجتمع اليهودي على أساس من المبادئ الإنسانية الرفيعة. ولكن اليهود حاربوه وقرروا قتله، وبقيت قصة الصليب منذ ذلك الحين رمزاً للفداء والتضحية من أجل خلاص الإنسان..."^(xxi). لقد تعب الشاعر من الصلب، وحان الوقت لكي يلتفت إلى ذاته، وهذا ما نلمحه في مجموعة من دواوينه

المتأخرة كـ" لماذا تركت الحصان وحيداً؟" و"سرير الغريبة" وأخيراً "جدارية" التي كرسها لموضوع الموت.

وإذا كان المناص المسيحي يحظى بحضور ملفت في نصوص الجدارية، فإننا لا نعدم وجود المناصات الإسلامية التي تتجه سياقاتها المختلفة نحو هذه الرؤية التي تحضر بطرق متنوعة في صميم التجربة الخاصة، فمن القرآن الكريم ينتخب الشاعر ما يمكن أن يساير لحظة المواجهة الحاسمة^(xxii):

" فيا موت انتظرنى ريثما أنهى

تدابير الجنازة في الربيع الهش؟

حيث ولدت، حيث سأمنع الخطباء

من تكرار ما قالوا عن البلد الحزين

وعن صمود التين والزيتون في وجه

الزمان وجيشه...".

والحقيقة أن في هذه الفقرة تناصاً مركباً يحيل طرفه الأول على سورة التين، وبالتحديد في قوله تعالى: "والتين والزيتون . وطور سينين . وهذا البلد الأمين"^(xxiii)، بينما يتداخل طرفه الثاني إلى حد التشابه مع تداخل شعري على الآيات ذاتها، كان قد سبق إليه الشاعر أمل دنقل في قصيدته "لا وقت للبكاء"، حيث يقول:

".. والتين والزيتون

وطور سينين وهذا البلد المحزون

لقد رأيت يوماً: سفائن الإفرنج

تعود تحت الموج

وملك الإفرنج

يغوص تحت السرج....^(xxiv).

ولربما كان إقبال الشاعرين على توظيف هذه الآيات مبرراً بالتكثيف الدلالي للمكان من خلال ما يميزه طبيعياً: التين والزيتون، وما ييسمُ صراع هذا المكان تاريخياً مع الأعداء.... وهذا التكثيف الدلالي يستقي من الأبعاد الرمزية التي يرمي إليها كل من أمل دنقل ومحمود درويش، وإن كانت الآيات الكريمة تقصد مكان نزول الإسلام أي مكة، إلا أن عبارة "البلد الأمين" في القرآن الكريم هي التي أوحى بنقيضها: "البلد المحزون"، بتعبير دنقل، و"البلد الحزين" بتعبير درويش، والفرق الموجود بين الشاعرين يتجلى في اختلاف تقنية التناص، فإذا كان الأول يعيد إنتاج النص القرآني مع تحوير بسيط يخص قلب المعنى بشكل عكسي تماماً فـ"البلد الأمين" يصبح "البلد المحزون"، فإن الثاني عمد إلى الاستفادة من المناص القرآني والمنتاص الشعري لدنقل في سياق مختلف كلياً. إن الشاعر يتوسل إلى الموت من أجل أن يمهله بعض الوقت ليعيد ترتيب الأشياء، وليتأكد من السريان التنفيذي لوصيته بعد موته؛ لأن ما يخشاه هو أن يستمر الخطاب التحريضي الذي لم يفد "بلده المحزون".

وقد يلجأ الشاعر إلى الاستفادة من قصص القرآن، مثل قصة قتل قابيل لأخيه هابيل- ولدا آدم-، فالشاعر يستحضرها بطريقة يستثمر فيها خبرته الفنية، فيقول^(xxv):

".... ربما أسرع"

في تعليم قابيل الرماية. ربما

أبطأت في تدريب أيوب على

الصبر الطويل..".

وبين الإسراع في تعليم قابيل الرماية والإبطاء في تدريب أيوب على الصبر يتمدد حيز المعاناة الذي تعيشه الذات. ذلك أن الحدثين المستفادين من الفعلين: (أسرعت/ أبطأت) ينسبان في المقتبس الشعري إلى المخاطب (الموت) باعتباره ذاتًا مسؤولة عن النتيجة؛ كأن في الأمر تلميحًا إلى أن الموت من صنع الإنسان نفسه، في الوقت الذي التفت إليه وأولاه تفكيرًا وتبريرًا يمكّنه من أن يتكرر على مر الزمان في قوالب وحكايات منسوجة على حبكة قصة قابيل وهابيل، ومدعمة بشخص قاتلة ومقتولة؛ هكذا حاول الشاعر، باقتدار، أن يمزج قصتين قرآنيتين مختلفتين في مسارهما التراجيدي: قصة قابيل، مرتكب الجريمة الكونية الأولى، وقصة أيوب الذي لم يكلف الإنسان نفسه عناء الاقتداء بصبره.

ومن المناصات الإسلامية التي تستثير الشاعر بدلالاتها العميقة كلام يذكره الإمام أبو حامد الغزالي عن صفة الموت وحالة الميت الذي " ينكشف له بالموت ما لم يكن مكشوفًا له في الحياة، كما قد ينكشف للمتيقظ ما لم يكن مكشوفًا له في النوم. والناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا، وأول ما ينكشف له ما يضره وينفعه من حسناته وسيئاته، وقد كان ذلك مسطورًا في كتاب مطوي في سرِّ قلبه، وكان يشغله عن الاطلاع عليه شواغل الدنيا، فإذا انقطعت الشواغل انكشف له جميع أعماله...." (xxvi). وغير خافٍ أن هذا المفهوم للموت يقلب كل المعادلات السابقة، ويجعل الموت استيقاظًا حقيقيًا من السبات الذي نسميه حياة؛ يقول الشاعر (xxvii):

" وكان الحالمون يُرَبِّتُونَ القُبُورَاتِ النَّائِمَاتِ

ويحلمون

وقلتُ: إن متُّ انتبهتُ....

لديّ ما يكفي من الماضي

وينفُصني غدٌ...."

حيث يرد التناص متلبسًا بصورة تجريدية يهيمن عليها الزمن ونقيضه (الحلم)، ويتحول الموت إلى استيقاظ كأن الحياة نوم وسبات مؤقت... إلا أن الدلالة تتكسر وتراجع عن الحمولة المعنوية التي يخزنها النص الديني بفعل الصفات التي يضيفها الشاعر على كل من الماضي والغد. هذه الصفات التي يلخصها ريجيس جوليفيه عن فريدريك نيتشه عندما يقول: " .. إذا كنا نعيش متجهين إلى الأمام فإننا نفكر دائمًا متجهين إلى الوراء"^(xxviii). فالشاعر يجعل الحياة متحققة في الماضي باعتباره حيزًا قد تم عيشه، أما الغد فهو الناقص المفتوح على كل الاحتمالات، بما فيها احتمال الموت في أي لحظة، لذلك يبدو المتناص هنا محققًا لدلالة السخرية بالزمن؛ رغم أن المعنى المقصود في كلام أبي حامد الغزالي "الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا" منسجم مع الطرح القرآني الذي يجعل من الموت والحياة مجرد مراحل انتقالية تتغير خلالها وضعية الإنسان، كما في قوله تعالى: "كَيْفَ تَكْفُرُونَ بِاللَّهِ وَكُنْتُمْ أَمْوَاتًا فَأَحْيَاكُمْ ثُمَّ يُمَيِّتُكُمْ ثُمَّ يُحْيِيكُمْ ثُمَّ إِلَيْهِ تُرْجَعُونَ"^(xxix). إن الانتباه مقترن بالموت، لذلك فإن عمر الإنسان يصبح أقصر إذا أمعنت الذات في انشغالاتها وشرودها مما يترتب عنه إقصاء للإحساس بالزمن، فيأتي الموت صادمًا ومنبهاً.

وهكذا فإن الاستناد إلى المرجعية الدينية في الجدارية يمثل خلفية فنية أكثر منها خلفية اعتقادية. كما أن استحضار النصوص الدينية لا يسعف في تكييف الذات مع حالة الشعور بالموت المرتقب، فهو بخلاف ذلك يزيد من تعميق الإحساس بالاغتراب، الشيء الذي يدفع بالشاعر إلى تحويل تلك النصوص تحويلًا يمكنها من الخضوع التركيبي لما تفتحه الدلالات الشعرية من آفاق. ثم إن هذا التحويل ينزع عن هذه النصوص هالاتها المقدسة، ويدمجها في صميم التراكم الثقافي المأثور.

٢- التناص الأسطوري

تحفل الجدارية بالإشارات الأسطورية، وجُلَّ الأساطير التي يتم استحضارها نمت وترعرعت في سياق صراع الإنسان مع الموت، لا سيما في قصيدة يعتبرها الشاعر معلقته الأخيرة، وحضور هذه الإشارات يتخذ أشكالاً مختلفة، تتراوح بين التعيين الاسمي المباشر والاندماج العضوي في سياق تركيبه يحيل عليها ضمناً. وتعد أسطورة أدونيس أو تموز من الأساطير التي تعمقت دلالاتها في الوجدان البشري، فعندما يقول الشاعر^(xxx):

"لم يبلِّغ الحكماءُ غربتهم

كما لم يبلِّغُ الغرباءُ حكمتهم

ولم نعرف من الأزهار غيرَ شقائق النعمان".

فإن المتلقي لا يبذل مجهوداً كبيراً في إرجاع القرينة التعبيرية (ولم نعرف من الأزهار غير شقائق النعمان) إلى أصلها الميثولوجي؛ لأن "شقائق النعمان" توهج طبيعي جميل لما تخنَّ من دم أدونيس عندما جرحه الخنزير البري. ففي حكاية الشاعر الروماني أوفيد في معرض حديثه عن أسطورة أدونيس، "أن فينوس صبت على دم أدونيس- بعد أن عض الخنزير البري فخذة- نكتاراً عطراً لم يكذب يمسح حتى غلى الدم وتصاعدت منه فقاعات صافية كالفقاعات الشفافة فوق المياه المصفرة في الأماكن الموحلة. ولم تكذب تمضي ساعة من الزمان حتى انبثقت من بين الدماء زهرة بلون الدم شبيهة بزهرة الرمان التي تخفي بذورها تحت لحائها، غير أن المتعة التي تهبها هذه الزهرة قصيرة العمر؛ لأنها زهرة رقيقة واهنة الساق، تعصف بها الرياح التي خلعت عليها اسمها، وهي زهرة شقائق النعمان"^(xxxi)، وبالانتقال إلى توظيف آخر لأسطورة أدونيس، نجد الشاعر يسلك النهج ذاته إذ لا تتضمن فقرته الشعرية تعبيراً لـ"أدونيس" أو "تموز" صاحب الأسطورة، وإنما

يستعويض عن ذلك بوصف الطقس الاحتفالي السنوي الذي كان يخصه سكان السواحل السورية في العصور القديمة لذكرى موت إلههم وانبعثه، يقول الشاعر^(xxxii):

"في الجرة المكسورة انتحبت نساء
الساحل السوري من طول المسافة،
واحترقن بشمس آب. رأيتهن على
طريق النبع قبل ولادتي. وسمعت
صوت الماء في الفخار يبكيهنَّ:
عُذْنَ إلى السحابة يَرجع الزمْنُ الرغيد".

وواضح، هنا، أن درويش يستعيد ما قرأه في كتاب "الغصن الذهبي" لجيمس فريزر حول طريقة استعادة ذكرى موت الإله الميثولوجي (أدونيس) استجاباً للخصوبة وانبعثت الأرض بعد موتها. إلا أن استعادته هذه تنحو بالأسطورة منحى فنياً وفكرياً مختلفاً، فمن جهة يعمل الشاعر على تغيير زمن تلك الاحتفالات المأتمية التي كانت تتم في شهر تموز/ يوليو من كل سنة، ولذلك أطلق على أدونيس اسم تموز، حيث نصّ الشاعر على شهر آب/ أغسطس خلافاً لما يحدده فريزر^(xxxiii) وهو تحوير يخدم أغراض المفارقة التي يسعى الشاعر إلى تجسيدها فنياً؛ ومن جهة أخرى ينحرف بدلالة الماء الرمزية إلى مرحلة ما قبل التحقق المائي، أي بالرجوع إلى مرحلة (السحابة) التي يكمن فيها "الزمن الرغيد"، والشيء الذي يعزز هذا التأويل هو وضعية المتكلم نفسه، فهو يصرح بأن ما رآه من انتخاب "نساء الساحل السوري" إنما كان قبل ولادته، وكل هذا يبرز لنا رغبة ملحة في العودة إلى المرحلة الجنينية، وهي رغبة تضيئها ألفاظ مناسبة، هي: (النبع - قبل

ولادتي - السحابة). وهكذا تغدو هذه الألفاظ بدلالاتها الرمزية مستجبة لزمن يُحلم به هو "الزمن الرغيد"، أي الزمن الذي يصبح انبعاثاً بعد موت بغيض. ويتجلى التناص الأسطوري في "الجدارية" أيضاً باستدعاء الأسطورة الشهيرة التي فضحت حقيقة الوجود البشري وجعلت الإنسان عارياً أمام موته، ودفعت به إلى مجاهل البحث عن خلود مفترض، إنها أسطورة (جلجامش) "الملك السومري الذي حكم في حدود ٢٦٥٠ قبل الميلاد، وكان بطلاً كبيراً وصاحب منجزات عظيمة.."^(xxxiv)، ولعل انتشار ملحته في بلاد الرافدين وفي كثير من بلدان الشرق يرجع في الأساس إلى طموحه في اكتساب الخلود، وإذا كانت الملحمة قد انتهت نهاية محزنة خيبت آمال جلجامش وبني البشر قاطبة، فإنها من جهة أخرى لم تكن نهاية قاتمة شديدة القسوة؛ ذلك لأنها قدمت البديل وإن كان بلا شك دون طموحات جلجامش بكثير، لكنه يبدو منطقياً على كل حال. فإذا كان الخلود أمراً مستحيلاً للإنسان؛ لأن الآلهة استأثرت به منذ اللحظات الأولى للخلق، فباستطاعة جلجامش وأي إنسان آخر أن يُخلد بأعماله ومآثره، فيبقى ذكره ما بقي الدهر"^(xxxv).

وتستأثر ملحمة جلجامش بخمس صفحات من جدارية محمود درويش، ويتم فيها استحضار بطل الخلود الذي يأخذ بزمام الكلام، حيث يعبر بضمير المتكلم، فيسرد مأساته التي ابتدأت بموت "أنكيو" صديق جلجامش الحميم^(xxxvi):

"نام أنكيو ولم ينهض . جناحي نام

مُلْتَقًا بحفنة ريشه الطيني . آلهتي

جمادُ الريح في أرض الخيال . ذِرَاعِي

اليُمْنَى عصا خشبيَّة . والقَلْبُ مهجورٌ

كبئرٍ جفَّ فيها الماءُ ، فاتَّسَعَ الصدى

الوحشيُّ: أنكيدو ! خيالي لم يُعُدْ
 يكفي لأُكْمَلَ رحلتي. لا بُدَّ لي من
 قُوَّةٍ ليكون حُلْمِي واقعيًا هاتِ
 أسلحتي أَلْمَعُها بملح الدمع. هاتِ
 الدمعَ ، أنكيدو، لئبكي المَيْتُ فينا
 الحيَّ. ما أنا؟ من ينام الآن
 أنكيدو؟ أنا أم أنت؟ آلهتي
 كقبض الريح، فانهض بي بكامل
 طيشك البشري، وأحلم بالمساواة
 القليلة بين آلهة السماء وبيننا. نحن
 الذين نعمر الأرض الجميلة بين
 دجلة والفرات ونحفظ الأسماء. كيف
 مللتني، يا صاحبي، وخذلتني، ما نفع حكمتنا
 بدون قُوَّةٍ... ما نفع حكمتنا؟ على باب المتاهِ خذلتني،
 يا صاحبي، فقتلتني، وعليّ وحدي
 أن أرى، وحدي، مصائرنا، ووحدي
 أحمل الدنيا على كتفي ثورًا هائجًا."
 واضح هنا أن صوت الشاعر يتلبس صوت جلجامش، فلا يبقى مجال
 للفرقة بين الصوتين؛ أما أنكيدو فيمكن اعتباره الجزء الجسدي لجلجامش/ الشاعر،

هو جزء جسدي مر بمرحلتين متقابلتين: مرحلة ما بعد بلوغ المعرفة والحكمة، والمرحلة الطبيعية قبل أن يخد للمعرفة والحكمة، وقبل أن يتمرس بما هو بشري مفضٍ إلى التحلل فالموت. إن فقد هذا الجزء الجسدي هو إيدان بفقدان القدرة على مجابهة الواقع، وفي ذلك إضرار كبير بالخيال الذي يمثل الوجود الحقيقي للشاعر. لذلك يعلو النداء اليأس الذي يستجدي إمكانية البكاء في وقتٍ جفّ فيه كل شيء. ولما كان أنكيديو بالنسبة إلى درويش رمزاً للجزء الجسدي أو الطبيعي في ذاته، فهو لا يتردد في التصريح بالندم على التفريط فيه عن طريق تدجينه وقتل قوة الوحش الكامنة فيه. وهذا يعني أن الذات توجد الآن في مواجهة موتها؛ لأنها استسلمت لناموس الحكمة، فغدت واعية بما ينتظرها من مصير.

إن الارتكان إلى أسطورة جلجامش إلى حد الذوبان فيها لا يولد إلا خطاباً مأساوياً تبرز فيه الذات عارية أمام موتها، ومن ثم يكون اللجوء إلى الندم حيناً وإلى الترجي حيناً آخر..، وهما أسلوبان يعيدان إلى الأذهان الحنين إلى البدايات حين كانت الذات مندمجةً بالطبيعة وموغة في جهلها، تعيش على إيقاع الفطرة والغريزة، لا ينغص هناءتها أي سؤال وجودي مفترض. لكن الذات لا تعدم البديل عن الحالة التي آلت إليها بعد رحلة الخلود الفاشلة التي صدّقت فيها حلم جلجامش بالعثور على النبتة السحرية التي تجعله في مصاف آلهة لا يطولها الموت؛ وهذا البديل يكمن في نصيحة "سيدوري" لجلجامش بأن لا طائل وراء السعي إلى الخلود المستحيل، وأن عليه أن يغتنم فرصة الحياة الموهوبة ليغتم بلذائذها:

"إلى أين تسعى يا جلجامش

إن الحياة التي تبغي لن تجد

حينما خلقتُ الآلهة العظامُ البشرَ

قدّرت الموتَ على البشرية

واستأثرت هي بالحياة

أما أنت يا جلامش، فليكن كرشك مملوءًا على الدوام
وكن فرحًا مبتهجًا نهار مساء
وأقم الأفراح في كل يوم من أيامك
وارقص والعب مساء نهار
واجعل ثيابك نظيفة زاهية
واغسل رأسك واستحم في الماء
ودلل الصغير الذي يمسك يديك
وأفرح الزوجة التي بين أحضانك
وهذا هو نصيب البشرية^(xxxvii).

وعلى التوجه نفسه تنشئ الجدارية نصًا مشابهًا يتقاطع مع نصيحة
سيدوري مثلما يتقاطع مع نزعة عمر الخيام الشهيرة التي تحث على اغتنام الحاضر
والرشف من كؤوس لذته، ما دام الوجود مرهونًا للزوال؛ يقول الشاعر في ختام
محاورته لملمحة الخلود:

"وكل شيء باطل، فاغنم

حياتك مثلما هي برهة حُبلى بسائلها،

دم العشب المقطر. عش ليومك لا

لحلمك كل شيء زائل، فاحذر

غداً وعش الحياة الآن في امرأةٍ

تحبك.. عش لجسمك لا لوهمك

وانتظرُ

ولذا سيحمل عنك روحك

فالخلود هو التنازل في الوجود

وكلُّ شيءٍ باطلٌ أو زائلٌ أو

زائلٌ أو باطلٌ^(xxxviii).

ههنا ملمحان يصدمان قارئ الجدارية، ويؤكدان الأثر السلبي الذي نتج عن تجربة المواجهة الفعلية للموت؛ أحدهما فني وثانيهما فكري، فالملمح الفني نلمسه في التقريرية التي تسم الفقرة الشعرية- المستشهد بها- برمتها، وهي تقريرية ناتجة عن رغبة في إيصال الموقف بتعابير واضحة لا مجال للتمويه فيها..، ذلك أن أي انحراف إلى المجاز أو الرمز أو الكثافة الشعرية من شأنه أن يشوش على حقيقة الموقف الذي انتهى إليه؛ كما أن الحث على عيش اللحظة الحاضرة بواقعية مفرطة يجد معادله اللغوي المناسب في هذا التعبير المباشر، أما الملمح الفكري فيكمن في تبني رؤية وجودية تكتنفها فلسفة العبث من كل جانب، "فالخلود هو التنازل في الوجود وكلُّ شيءٍ باطلٌ أو زائلٌ أو زائلٌ أو باطلٌ"، وهذا ما يبرر نزوعه إلى فلسفة الخيام التي رفضت يديها من كل أمل في العيش خارج نطاق الحاضر كزمن للحقيقة المطلقة وزمن لارتشاف كؤوس اللذة. ومن ناحية أخرى يستنهض درويش حكمة الشاعر الجاهلي ليبد بن ربيعة بعدما أسلم وخلع عنه حياته الجاهلية: (أَلَا كُلُّ شَيْءٍ مَا خَلَا اللَّهَ بَاطِلٌ، وَكُلُّ نَعِيمٍ لَا مَحَالَةَ زَائِلٌ) وكذلك درويش بعد أن امتلأت نفسه بالموت والرحيل وصل إلى هذه النتيجة.

إن ما يسوغ النتائج التي انتهى إليها درويش في هذا السياق كونه استند إلى ملحمة تختلف كلياً عن أجواء أساطير الموت والبعث الإغريقية التي فتحت للمتخيل آفاقاً رحبة، ومجدت الموت باعتباره طريقاً سالكاً إلى الخلود..، كما أنها ملحمة تميز بين مرتبة الآلهة المخصوصة بالبقاء الأبدي، ومرتبة البشر المنذورة للزوال والفناء.

ويستمر درويش حوارهِ ورحلته وأمله وضياعه، وواقعه المتعب والمترع بمأزق الهوية والبحث عن الخلود، فيعود إلى الأسطورة مجددًا، لعله يجد ما افتقده جلجامش في رحلته وراء الخلود، فيستعين هذه المرة بأسطورة "طائر الفينيق"^(xxxix) الذي يحترق كل ليلة، ليبعث من الرماد مرة أخرى، "ويستمد درويش من هذه الأسطورة فكرة التجديد في إشارة حافلة بدلالة الأمل والحياة والإصرار على الوجود"^(xli)، فيقول^(xli):

"سأصير يومًا ما أريد
سأصير يومًا طائرًا، وأسأل من عدمي
وجودي. كلما احترق الجناحان
اقتربتُ من الحقيقة، وانبعثتُ من
الرماد. أنا حوار الحالمين، عرّفتُ
عن جسدي وعن نفسي لأكمل
رحلتي الأولى إلى المعنى، فأحرقني
وغاب. أنا الغياب. أنا السماوي
الطريد."

في غمرة شعور الشاعر باليأس من الحياة وثقل وطأة فكرة الموت عليه، تومض الحياة ببريقها اللامع من جديد، وينهض الأمل، فيؤكد في هذا المقطع بأنه سيصير يومًا ما يريد، وهو هنا يريد أن يكون طائرًا يمتلك من حرية التجوال والاختيار. إن الشاعر الذي يعاني صراعًا مع الموت والعدم يجد أن هذا الموت قد يكون أحيانًا باعثًا للحياة، وإصرارًا على الوجود، فيسأل من عدمه وجوده ومن فنائه حياة جديدة. وتعكس هذه الأسطورة بوضوح عمق الجدل بين فكرة الموت والحياة، والفناء والبقاء، ولكن الشاعر استطاع أن يوفق بينهما باختيارها في هذا الموقف الذي جمع فيه بين النقيضين.

٣- التناسخ الصوفي

شغل التصوف رافداً ثرياً من الروافد التي أخصبت تجربة محمود درويش لا سيما في الجدارية والتي تحفل بلحظات شعرية كثيفة تتوقف الذات خلالها عن المواجهة الضارية مع الموت؛ لتعوضها بتأملات صوفية تحقق لها هدنة، فعندما يقول الشاعر مثلاً^(xiii):

"لم أولد لأعرف أنني سأموت، بل لأحب محتويات ظل الله
يأخذني الجمال إلى الجميل
وأحب حبك، هكذا متحرراً من ذاته وصفاته".

يصبح الموت أمراً غير ذي بال؛ لأن غاية الذات من المجيء إلى هذا الوجود هو الحب. والحب في عُرف المتصوفة هو الجوهر الذي تقوم عليه كل الحقائق والغايات، لا سيما إذا كان المحبوب هو الله أو "محتويات ظل الله" كما يعبر الشاعر عن ذلك. والمتصوفة وجدوا في الحب العذري طريقة ومنهجاً لإعلان عشقهم للذات الإلهية؛ ذلك أن هذا الغرض الشعري يتماشى في طبيعته ولغته مع ما يطمحون إلى التعبير عنه، وقد كانت أشعار مجنون ليلى أفضل دليل لهم في إعلان طقوس عشقهم؛ لأنه بوخ سام متنزه عما هو جسدي حسي.

وإذا كان المتصوفة يوجهون كلامهم لمخاطب معلوم ولكنه مجرد لا تدركه الحواس، فإن محمود درويش لا يميل كثيراً إلى التجريد ما دام الله مجسداً في محتويات ظله، أي في مخلوقاته الأرضية، وبحسب المتصوف الكبير جلال الدين الرومي "ليس ظل الله سوى عبد الله الذي يكون ميثاً بالنسبة لهذا العالم، حياً بالله..."^(xiii). لكن الشاعر يوسع هذا المعنى بقوله: "محتويات ظل الله"، وفي ذلك تعدد وتنوع وهكذا يصبح مدلول عبارة الشاعر أن الغاية من الوجود هي الحب بالمعنى الصوفي. وأكثر من ذلك تأتي عبارته "أحب حبك، هكذا متحرراً من ذاته وصفاته" متناصدة مع أبيات رابعة العدوية:

أحبك حُبَيْن: حُب الهوى وحُباً لأنك أهل لِدَاك
فأما الذي هُوَ حُب الهوى فَشُغْلِي بِذِكْرِكَ عَمَّنْ سِوَاكَ
وأما الذي أَنْتَ أهلٌ لَهُ فكشفك لي الحجب حتى أراكا
فلا الحمد في ذا ولا ذاك لي ولكن لك الحمد ذا
وذاكا^(xlv).

فهذا هو الحب المنزه عن ذاته وصفاته، أي الحب البعيد عما وضعوا له من مترادفات ومعان مرتبطة بالجسد والشهوة..، حُبٌ متوجه إلى الذات الإلهية في أصفي ما يكون التوجه؛ فيه يُقهر الموت، وقد وصفه أحد المتصوفة بأنه "كراهية البقاء في الدنيا"^(xlv).

وتتجه الجدارية في تناصها مع التصوف اتجاهاً جمالياً تكتفي فيه بالإفادة من بعض الأشكال البنائية للنص الصوفي، مع اعتماد أسلوب التكتيف والإيجاز، مثلما نجد في هذا المقتبس:

"أنا لست مني إن أتيتُ ولم أصل
أنا لستُ مني إن نطقْتُ ولم أقل
أنا من تقول له الحروف الغامضات:
اكتب تكن!
واقراً تجد!
وإذا أردت القول فافعل، يتحد
ضدك في المعنى ...
وباطنك الشفيف هو القصيد"^(xlv).

فالذات تتحقق بالوصول والقول والكتابة والإيجاد والفعل؛ وبذلك تكتسب اتحادها وانسجامها في نزوع لا يبتغي من الأشياء المحسوسة إلا ما يخدم الباطن.. كأننا بهذه الرؤية نلخص مجمل الدلالات المتنوعة التي أنتجتها "مواقف" المتصوف الأعظم محمد بن عبد الجبار النّفري. وقد رأينا سابقًا كيف أن المتصوف لا يطمح عادة إلى تخليص النفس من الموت المادي، وإنما يطمح إلى تخليصها من التناقض مع ذاتها. وهذا ما يؤكد الشاعر في قوله:

"وإذا أردت القول فافعل، يتحد

ضدك في المعنى ...

وباطنك الشفيف هو القصيد"

وبهذا المفهوم يكون الموت انفصال الروح عن موطنها، أي هو موت قائم في صميم حياة الجسد، ولربما كان هذا هو السبب في الحزن الكبير الذي يرافقهم طوال حياتهم البيولوجية، فهم يرغبون في بلوغ الموت الأكبر ذلك الذي يتحقق عندما تضيق الهوة، وتعبّر الروح إلى خالقها كي تتوحد به. وهذا لا يعني أن الجدارية تتبنى هذا الطرح الوجداني والفكري الصوفي، فهي تكتفي بانتهاج طريق يوصلها إلى الباطن؛ لترميم ما تراكم فيه من أعطاب، ولضخ مياه على أثر الجفاف العاطفي:

"سأحلم، لا لأصلح أي معنى خارجي

بل كي أرمم داخلي المهجور من أثر

الجفاف العاطفي.^(xlvii)

٤ - التناص الفلسفي

لقد سبق أن بيّن سقراط أن غاية الفلسفة هي التدريب على مواجهة الموت، حيث قال عشية تنفيذ حكم الإعدام فيه وهو يخاطب أتباعه: "إن أولئك

الذين يوجّهون أنفسهم في الطريق الصحيح إلى الفلسفة يعدّون أنفسهم لأن يموتوا، وإذا كان هذا صحيحًا فهم إذن في الواقع يتطلعون للموت طوال حياتهم، ومن غير المعقول إذن أن يضطربوا عندما يقدم الشيء الذي كانوا لأمد طويل يعدّون أنفسهم له ويتوقعونه^(xlviii). وإذا كانت الفلسفة اليونانية تحاول غلبة الموت والانتصار عليه بإعطاء القيمة الحقيقية للروح على حساب الجسد، فإن الفلسفة الوجودية المعاصرة قد نفت الموت من مشروعها باعتبار أن الإنسان لا يمكنه أن يمر بتجربة موته الخاص؛ لأنه عندما يموت يكون الإحساس قد فارقه، أي أنه يعيش تجربتين منفصلتين لا تتمكن إحداها من إدراك الأخرى..، لذلك بادر الفيلسوف الألماني نيتشه إلى معالجة المشكلة بنظرية العود الأبدي التي ترى أن كل شيء يموت يفتح من جديد في سيرورة مكثفة بالاستمرارية والخلود.

من مثل هذه الخلفيات ينطلق خطاب جدارية محمود درويش في حوار مع فكرة العود الأبدي، حيث يتم انتقاء اللون الأخضر باعتباره لونًا مميزًا لأرض القصيدة، ومحيلًا على طراوة الحقل والسنابل:

"خضراء، أكتبها على نثر السنابل في

كتاب الحقل، قوسها امتلاءً شاحب

فيها وفيّ. وكلما صادقتُ أو

أخيْتُ سنبله تعلمت البقاء من

الفناء وضده: "أنا حبة القمح

التي ماتت لكي تخضر ثانية، وفي

موتي حياة ما... " (xlix).

تمثل القصيدة بأرضيتها الخضراء مجالاً لإبداع خلود يوازي دورة الحياة والموت التي تعبرها حبة القمح في إيقاع متجدد ودائم. وعلى هذه الخضرة الممتزجة بامتلاء السنابل تخلق الذات طقسها في الكتابة، لعلها تتحول إلى هذه الحبة التي تموت لكي تخضر ثانية؛ ويبدو الشاعر، هنا، مردداً على طريقته الخاصة ما سبق أن عبر عنه الفيلسوف نيتشه، عندما قال: "كل شيء يمضي، كل شيء يعود، وتدور إلى الأبد عجلة الوجود، كل شيء يموت، كل شيء يتفتح من جديد، وخالداً يمضي زمن الوجود. الأشياء كلها تعود في خلود، ونحن أنفسنا كنا بالفعل مرات لا حصر لها ومعنا كل الأشياء.."⁽¹⁾. وهذا المعنى موصول بفكرة العود الأبدي، وفكرة التناسخ التي شاعت بين الهنود وغيرهم من الأمم، ومؤداها أن روح الميت تنتقل إلى موجود أعلى أو أدنى؛ لتتعم أو تعذب جزاءً على سلوك صاحبها الذي مات. ومعنى ذلك عندهم أن نفساً واحدةً تتناسخها أبدان مختلفة إنسانية كانت أم حيوانية أو نباتية. وقد يحدث شعور الذات باغترابها إلى درجة تبني روح العبث التي فشلت في الاتجاهات الوجودية المعاصرة، فتقول⁽²⁾:

"الرياحُ شماليةً

والرياحُ جنوبيةً

تشرق الشمس من ذاتها

تغرب الشمس من ذاتها

لا جديد إذاً

والزمن

كان أمس

سدى في سدى".

فهنا تنفصل الموجودات (الرياح- الشمس- الزمن) عن أصولها الميتافيزيقية، وتبدو قائمة أو زائلة بدون مبرر علوي مفترض. وهي لا تعتد إلا

بوجودها الفيزيائي الميكانيكي، الشيء الذي يحول الزمن إلى بطل تراجيدي في مأساة الحياة العبيثة... فتكتفي الذات بتوثيق مباشر للحركة الدائرية للزمن ولأشياءه التي لا تنفك تكرر نفسها بطريقة متشابهة.

٥-التناص الأدبي

يُعد الأدب حقلاً ثرياً بالدلالات والإيحاءات القادرة على منح التجربة الشعرية تمايزاً وفرادة، ويكشف لنا هذا النمط من أنماط التناص أن محمود درويش قد حاول أن يتجاوز حدود الجمود في تلقي الموروث الأدبي وقيوده؛ لينتج نصاً غنياً بالإيحاءات والدلالات والحيوات، ومن نماذج هذا ما نقف عليه في نص "جمال الموت" لجبران خليل جبران، هذا الشاعر من القليلين الذين أعلنوا ابتهاجاً مدهشاً لمقدم الموت، وهياًوا له ما يليق به من مظاهر الحفاوة والترحيب، ففي نصه نكاد نشم روائح البخور والصندل تتعالى في طقس شبيه بعرس مقدس تبدو فيه ذات الشاعر، وهي تخط سطور الوصية الأخيرة، مدفوعة بإيمان عميق بأن الخلود الحقيقي يتحقق بعد أن تتخلص الذات من عفونة الجسد وتعود إلى طهرها البدني، فيقول⁽ⁱⁱⁱ⁾:

"اخلعوا هذه الأثواب ودلوني عارياً إلى قلب الأرض، مددوني ببطء وهدوء على صدر أُمي. اغمروني بالتراب الناعم، وألقوا مع كل حفنة قبضة من بذور السوسن والياسمين والنسرین فتنبت على قبري ممتصة عناصر جسدي، وتنمو ناشرة في الهواء رائحة قلبي، وتتعالى رافعة في وجه الشمس سرائر راحتي، وتتمايل مع النسيم مذكرةً عابرَ الطريق بماضي ميولي وأحلامي..".

يلتقط محمود درويش هذا الخيط من جبران؛ ليعيد إنتاجه وفق التجربة الخاصة به، إنتاجاً يكاد أن يكون مقابلاً له، حيث يقول⁽ⁱⁱⁱ⁾:

".... سأقول: صُبُونِي

بحرف النون، حيث تعبُ رُوحِي
سورة الرحمن في القرآن. وامشوا
صامتين معي على خطوات أجدادي
ووقع الناي في أذلي. ولا
تضعوا على قبري البنفسج، فهو
زهْرُ المحبطين يُذَكِّرُ الموتى بموت
الحبِّ قبل أوانه. وضعوا على
التابوتِ سبع سنابل خضراء إن
وُجدت، وبعض شقائق النعمان إن
وُجدت وإلا فاتركوا وردَ
الكنائس للكنائس والعرائس".

يأخذ درويش من نص جبران "جمال الموت"، سياقها الجنائزي المتمثل
بوصية الدفن وطقس التجهيز. ولكنه يعمل بعد ذلك على مخالفة مراسم هذه الأجواء
الجنائزية. ففي الوقت الذي يطلب فيه جبران زرع بذور السوسن والياسمين والنسرير
كي تمتص عناصر جسده وتنمو فوق سطح الأرض ليراها العابرون، وفي ذلك توق
إلى الانبعاث من جديد عبر جسد الطبيعة، فإن محمود درويش يدعو إلى تهيئة
طقس إسلامي تنبعث منه تلاوة سورة الرحمن بإيقاع نونها المتكرر الذي له وقع
جميل على الروح المغادرة لجسدها، كما أن درويش يستحسن وضع سبع سنابل
حمراء على تابوته أو بعض شقائق النعمان، ويرفض البنفسج لأنه (زهْرُ المحبطين
يُذَكِّرُ الموتى بموت الحب قبل أوانه)، ولعل إيثاره السنابل السبع راجع إلى قوله الله

تعالى: " مَثَلُ الَّذِينَ يُنْفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ أُنْبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلٍ فِي كُلِّ سُنْبُلَةٍ مِائَةٌ حَبَّةٌ ۗ وَاللَّهُ يُضَاعِفُ لِمَن يَشَاءُ ۗ وَاللَّهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ"^(iv)، أما شقائق النعمان فهي زهور أدونيس المعروفة باعتبارها رمز التجدد والخصب، ومن هنا يتضح التقابل في الطقسين: دلوني (جبران) تقابلها صبوني (درويش)، وزهور السوسن والياسمين والنسرین (جبران) تقابلها سبع سنابل وشقائق النعمان (درويش).

ويتعاقب الشعراء على امتداد الجدارية، ففي غيبوبة المخدر^(*) تستدعي الذاكرة أسماء الشعراء التي استعصت على الموت والنسيان، حيث نقرأ:

"رأيتُ "ريني شار"

يجلس مع "هيدغر"

على بعد مترين مني،

رأيتهما يشربان النبيذ

ولا يبحثان عن الشعر...

كان الحوار شعاعًا

وكان غد عابر ينتظر"^(iv).

فالنبيذ هو الذي جمع الفيلسوف بالشاعر، لا الحديث عن الشعر، لكن حوارهما الذي ينعته بالشعاع يتجاوز لغة الكلام إلى تواصل رمزي خارق، كما يستحضر الشاعر الشعراء الذين يمتلكون وعيًا حادًا بالموت في علاقته بذواتهم؛ ليخلق مع نصوصهم حوارًا عميقًا، لا سيما تجربة أبي العلاء المعري التي تعد فريدة في تراثنا الأدبي؛ لأن هذا الشاعر خاض تجربة مواجهة الموت على جبهتين: جبهة الإبداع وجبهة السلوك اليومي، فغداً بذلك علامة دالة على مأساة الوجود. وعندما يقول درويش في جداريته:

"رأيت المعري يطرد نقاده

من قصيدته

لستُ أعمى

لأبصر ما تبصرون،

فإن البصيرة نور يؤدي

إلى عدم... أو جنون"^(vi).

فإنه يعني بذلك التأكيد على غربة المعري بين أهل زمانه، أولئك الذين تجنوا عليه عندما أولوا شعره تأويلاً سطحياً، ولم يقدرُوا على الغوص العميق في بحار معانيه، فما كان منه إلا أن صرخ فيهم ببيته الشهير^(vii):

أعمى البصيرة لا يهديه ناظرُهُ إذا كُلُّ أعمى لَدَيْهِ مِنْ عَصَا هَادٍ.

وهكذا يسعف التناسل الأدبي الجدارية، ويحضر الأدباء والشعراء المستدعون إلى نصها رغم التفاوت الزمني والتكويني الذي يميز بعضهم عن الآخر..، ثم إن الخبرة الفنية التي يتميز بها محمود درويش مكنته من أن يحسن الاستدعاء، وأن ينادي كل واحد في الوقت المناسب.

خاتمة

تعد "جدارية محمود درويش" ملحمة شعرية معاصرة، جمع فيها صاحبها بين الواقعي والخيالي، وبين الوجود والعدم، وبين الحضور والغياب، وبين المأساة والملهاة، وبين الصيرورة والثبات، التذكر والنسيان، الحياة والموت، الفناء والخلود، وبعد هذه المغامرة الشيقة بصحبة محمود درويش وقصيدته جدارية، تم الانتهاء من هذا البحث متوصلاً فيه إلى مجموعة من النتائج:

- توصلت من خلال دراسة تجليات التناس في الجدارية إلى بؤر التوهج في عالم درويش الشعري، من خلال المتناسات المكثفة والتي أبدع في جمعها وتوظيفها في جداريته، حيث تداخل الأسطوري مع الديني مع الأدبي مع الفلسفي مع الصوفي..، مما يعكس لنا خبرة درويش وثقافته الواسعة، والأهم من هذا كله التوظيف الجمالي والدلالي الرائع لتلك المتناسات.

- كشفت الجدارية عن أكثر المشاغل حميمية وأشدّها التصاقاً بالوجود الإنساني، حيث انشغل درويش فيها بتشديد واقع جمالي يروم التعبير عن حالة وجدانية انفعالية تتلبس الذات عندما تواجه سؤال المصير، فقد تمكن من اصطيد هذه الفرصة النادرة، حيث إن مثل هذه الفرصة لا تحدث بكثرة في حياة الإنسان، وقد أحسن درويش استغلالها وحولها إلى نص أدبي غاية في الروعة والجمال، وأخرجها في قوالب لغوية محكمة البناء والتماسك، وبهذا تميزت جدارية محمود درويش التي تكمن أساساً في أن الشاعر لم يعمد إلى تسجيل قصيدة، بقدر ما عمد إلى تسجيل ذات حائرة

- بين أسئلتها وإجاباتها، بين ما تعانیه وما تصبو إليه، بين ما تقره وتتفیه، ذات حائرة قلقة هي ذات درويش في الجدارية.
- اتسمت الجدارية بلغة شعرية مكثفة وشفافة أساسها الرمز والإيحاء، ابتعد فيها عن التقرير والمباشرة، حيث استنفذ فيها درويش كل طاقاته الفنية وإمكاناته الجمالية من أجل تصوير دراما الغياب الفاجع؛ ليقدّم لقارئه قصيدة مطولة تدفعه نحو الأمل والتجدد بعد كل انقلاب نفسي.
- احتلت الذات مساحة كبيرة من الجدارية داخل نطاق ثنائية الذات والموت، لكن الذات لم تظهر سوى على شكل ضمير بأشكاله المتعددة، بيد أن كليهما باء بالفشل وانتصرت اللغة، فرغم أن الذات كانت ممتلئة لكل عناصر الوجود، إلا أنها كانت- في اللحظة نفسها- تنتقد لذاتها ولا تمتلكها، ذلك أن العناصر التي ارتبطت بها كانت عناصر قابلة للفناء والتلاشي، غير أن الذات حينما انتقلت إلى عالم الغيب، أيقنت أن وجودها مرتبط فحسب باللغة^(lviii)؛ إذ إن اللغة هي المكون الوحيد الذي استطاع الانتصار على الموت والبقاء في كينونة خالدة. وهذا ما صقلته أصابع درويش في هذا النص الذي يعد من روائع الشعر العربي المعاصر، وهو بهذا يستحق أن ينضم إلى معلقات الشعر العربي.

- (i) حول مفهوم التناص، انظر:
- إديث كرزويل: عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط١، ١٩٩٣م، ص٣٩٢.
 - تريفان تودوروف: التناص، مجلة الثقافة الأجنبية، عدد٤، ترجمة: فخري صالح، ١٩٨٨م، ص٨٠. جابر عصفور: ما بين الإحياء والتناص، جريدة الحياة، لندن، ع ١٢٢٧٨، ٧ أكتوبر ١٩٩٦م، ص١٣.
 - صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، ع١٦٤، ١٩٩٢م، ص٢٣١-٢٣٢.
 - مارك أنجينو: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم: أحمد المدني، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)، بغداد، ط١، ١٩٨٧. ص١٠٢.
 - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط٢، ١٩٨٦، ص١٢.
- (ii) عبد الرحمن ياغي: محمود درويش في مرحلة النضج والتفوق، ضمن كتاب: (زيتونة المنفي-دراسات في شعر محمود درويش)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٨م، ص١٢٥.
- (iii) محمود درويش: جدارية محمود درويش، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط٢، ٢٠٠١م. هنالك احتمالان ممكنان لتحديد عنوان هذا الديوان: الأول "جدارية"، والثاني "جدارية محمود درويش"، فتصميم غلاف الديوان في طبعته الأولى لا ينبئ بتحديد صارم للعنوان. وبعتماد كلمة "جدارية" وحدها عنواناً للديوان تصبح كلمتا (محمود درويش) التاليتين والملتصقين بها بالحجم نفسه وبنوع

الخط ذاته دالتين على اسم المؤلف، ومن الطبيعي أن يدرج اسم المؤلف على غلاف الديوان، مع إمكان درجه فوق عنوان الكتاب أو تحته. وبالتالي يمكن اعتماد كلمتي (محمود درويش) بوصفهما بياناً لاسم المؤلف، وليس جزءاً من العنوان بدليل أن بيانات النشر المتضمنة في الصفحة السادسة من الديوان تترجم عنوان الديوان إلى الإنجليزية بكلمة Mural وليس Mural of Mahmoud Darwish، ومن المرجح أن تكون الترجمة غير دقيقة، حتى لو كان العنوان "جدارية" فحسب؛ فإن ترجمتها تكون A Mural وليس Mural؛ وعلى هذا يكون احتمال عدم دقة الترجمة أوجه من غيره.

أما الخيار الآخر فهو اعتماد كلمتي (محمود درويش) بوصفهما جزءاً من عنوان الديوان، ليكون العنوان (جدارية محمود درويش)، ويكون اسم المؤلف قد استغنى عن إدراجه مستقلاً؛ بسبب كونه جزءاً من عنوان الديوان، من باب عدم الرغبة في التكرار، شأن هذا الديوان في ذلك شأن أعمال تضمنت عناوينها أسماء مؤلفيها، فلم تتضمن أغلفتها ذكراً مستقلاً لأسماء المؤلفين، مثل: مقامات الحريري، ومقامات الهمذاني، ومقامات الزمخشري، ومقدمة ابن خلدون.

والمهم في الأمر أنه لا بد من اعتماد أحد التوجيهين، وللأسباب السابق ذكرها سيعتمد هذا البحث التوجيه الثاني ليكون العنوان "جدارية محمود درويش".
(iv) راجع شرح ابن عقيل علي ألفية ابن مالك، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ط ٢٠٠٦، دار التراث، القاهرة، ٢٠٠٦م، ج ١، ص ٢٤٤-٢٤٦.

(v) محمد عبد المطلب: النص المُشكّل أو قصيدة النشر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط ١، ١٩٩٩م، ص ٢٥٢.

(vi) شعيب حليفي: هوية العلامات - في العتبات وبناء التأويل، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٥م، ص ١١.

(vii) محمود درويش: جدارية محمود درويش، ص ٣٤.

(viii) شعيب حليفي: هوية العلامات ص ١٧.

(ix) حسن خضر: مقابلة مع محمود درويش، مجلة الشعراء، عدد ٤-٥، ١٩٩٩م، ص ١٨.

(x) انظر: مقابلة مع محمود درويش، مجلة الشعراء، ص ١٨.

(xi) تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين المبدأ الحوارى، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ٢، ١٩٩٦م، ص ١٢٤-١٢٥.

(xii) محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار النهضة للطباعة والنشر، مصر، ط ٣، ١٩٩٨م، ص ١٩.

(xiii) عبد الله الغدامي: ثقافة الأسئلة - مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح، الكويت، ط ٢، ١٩٩٣م، ص ١١١.

(xiv) محمود درويش: جدارية محمود درويش، ص ١٠.

(xv) المصدر نفسه: ص ٥٩-٦٠.

(xvi) سورة البقرة، الآية ٣٥. سورة طه، الآية ١٢٠.

(xvii) محمود درويش: جدارية محمود درويش، ص ٤٢-٤٣.

- (xviii) المصدر نفسه: ص ١٤٤ .
- (xix) المصدر نفسه: ص ٩٢ .
- (xx) العهد الجديد: إنجيل يوحنا، الإصحاح الحادي والعشرون، د. ط، ١٩٩٦م،
ص ١٩٥ .
- (xxi) رجاء النقاش: محمود درويش- شاعر الأرض المحتلة، أطلس للنشر
والإنتاج الإعلامي، القاهرة، يناير ٢٠١١م، ص ٢٠٣ .
- (xxii) محمود درويش: جدارية محمود درويش، ص ٤٩ .
- (xxiii) سورة التين، الآيات: ١-٣ .
- (xxiv) أمل دنقل، تعليق علي ما حدث، الأعمال الشعرية الكاملة، دار الشروق،
القاهرة، ٢٠١٨م، ص ٢٥٨-٢٥٩ .
- (xxv) محمود درويش، جدارية محمود درويش، ص ٦١ .
- (xxvi) أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدين، دار ابن حزم، بيروت، ط ١،
٢٠٠٥م، ج ٤، ص ٤٩٤ .
- (xxvii) محمود درويش: جدارية محمود درويش، ص ٩٧ .

(xxviii) ريجيس جوليفيه: المذاهب الوجودية من كيركجورد إلى جان بول سارتر، ترجمة: فؤاد كامل، مراجعة: محمد عبد الهادي أبو ريده، دار الآداب، القاهرة، ١٩٨٨م، ص ٥٥.

(xxix) سورة البقرة، الآية ٢٨.

(xxx) محمود درويش: جدارية محمود درويش، ص ١٧.

(xxxi) الشاعر أوفيد: مسخ الكائنات، ترجمة وتقديم: د. ثروت عكاشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧م، ص ٢٣.

(xxxii) محمود درويش: جدارية محمود درويش، ص ٢٠.

(xxxiii) يراجع كتاب: الغصن الذهبي - دراسة في السحر والدين، جيمس فريزر، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١٩٨٢، ٣م، الفصل التاسع، طقوس أدونيس.

(xxxiv) في الملحمة البابلية يهيم جلجامش على وجهه، بعد موت صديقه أنكيو، مثقلاً بالحزن واليأس. فموت أنكيو ترك فراغاً لم يستطع جلجامش أن يملأه، فالموت قد وتره وجعله يعيش احتدام السؤال الوجودي المر عن معنى الحياة وجدوى الموت. لذلك يمشي ضارباً في فلوات الأرض في رحلة أسطورية مفعمة بالألم والعذاب، يبحث عن السر الذي يمنحه الحياة الأبدية/ الخلود، إلى أن يلتقي سيدوري، صاحبة الحانة التي تتصح به بأن يغتنم فرصة الحياة وأن الموت حقيقة ملازمة للحياة وأنه نهايتها؛ لأن الخلود من صفات الآلهة. انظر: فاضل

عبد الواحد علي، ملحمة جلجامش، مجلة عالم الفكر، م ١٦، ع ١، ١٩٨٥م،
ص ٣٥.

(xxxv) المرجع السابق: ص ٣٦.

(xxxvi) محمود درويش: جدارية محمود درويش، ص ٨١-٨٢.

(xxxvii) المصدر نفسه: ص ٤٦.

(xxxviii) المصدر نفسه: ص ٨٤-٨٥.

(xxxix) الفينيق Phoenix طائر مقدس يظهر كل خمسمائة سنة ويقطن في بلاد العرب، وإذا شارف أجله على الانتهاء؛ أحرق نفسه فوق كومة حطب، ومن الرماد المتخلف، يحيا من جديد ويتجدد شبابه ليعيش مرة أخرى. ينظر: أمين سلامة، معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية، مؤسسة العربية للطباعة والنشر والإعلان، القاهرة، ط ٢، ١٩٨٨م، ص ٢٣٩.

(xi) عاليًا محمود صالح: اللغة في الجدارية، مجلة جامعة دمشق، مجلد ٢٦، العدد ٣/٤، ٢٠١٠م، ص ٣٤٦.

(xli) محمود درويش: جدارية محمود درويش، ص ٩-١٠.

(xlii) المصدر نفسه: ص ٣٤.

(xliii) جلال الدين الرومي: مثنوي، ترجمة وشرح وتقديم: إبراهيم الدسوقي شتا، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٦م، ج ١، ص ١١٣.

(xliv) أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدين، ص ٣١٠-٣١١.

- (xlv) المرجع نفسه: ص ٣١١.
- (xlvi) محمود درويش: جدارية محمود درويش، ص ٢٥.
- (xlvii) المصدر نفسه: ص ٧٨.
- (xlviii) جيمس ب، كارس: الموت والوجود - دراسة لتصورات الفناء الإنساني في التراث الديني والفلسفي العالمي، ترجمة: بدر الديب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ١٩.
- (xlix) محمود درويش: جدارية محمود درويش، ص ٦٨.
- (I) جاك شورون: الموت في الفكر الغربي، ترجمة: كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٠م، ص ٢١٦.
- (ii) محمود درويش: جدارية محمود درويش، ص ٨٧-٨٨.
- (iii) جبران خليل جبران، دمعة وابتسامة، المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران العربية، دار الخلود للنشر والتوزيع، القاهرة، ج ١، ٢٠١٧م، ص ٢٦١.
- (liii) محمود درويش: جدارية محمود درويش، ص ٥٠.
- (liv) سورة البقرة، الآية ٢٦١.
- (*) المخدر الذي أخضع له الشاعر عندما أجريت له عملية جراحية في القلب بباريس، فرأى الموت قريباً، وبعده كتب نص الجدارية.

(lv) محمود درويش: جدارية محمود درويش، ص ٣٠-٣١.

(lvi) المصدر نفسه: ص ٣١-٣٢.

(lvii) أبو العلاء المعري: اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم، تقديم: عمر أبو نصر،

دار الجيل، بيروت، ط ٢، ١٩٦٩م، ص ٢٢٢.

(lviii) كتب محمود درويش لصديقه سميح القاسم رسالة يقول فيها: ". في اللغة

نستطيع أن نزوج المعلوم إلى المجهول، في اللغة نساfer ونعود، في اللغة

نرسي للسفر قواعد سفر رمزية تكسر ذاتها لتبني ذاتها أو تكسر السفر، في

اللغة نصالح ما لا يتصالح في الواقع..، وفي اللغة نعلن حريتنا ونقيم سلامنا،

ولكن أين نساfer في خارج اللغة؟ أما من سفر في هذا السفر؟"، انظر: محمود

درويش، سميح القاسم: الرسائل، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،

١٩٩٠م، ص ١٢٨.