مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب المجلد 10 العدد 2ب، 2013، ص ص 1493- 1537

رمز العنقاء في شعر محمود درويش

خالد عبد الرؤوف الجبر*

ملخّص

كان انبعاث رمز العنقاء في شعر محمود درويش متّصلاً مباشرة بمسار القضية الفلسطينية، وبمسيرته الشعرية أيضا؛ فالظّهور العارم للرمز كان بعد الخروج من بيروت وتحطُّم الحلم لديه. كان رمز العنقاء قبل 1982 قد ظهر بصورة مباشرة مرة واحدة في ديوانه (أحبّك، أو لا أحبّك، 1972) في قصيدته (سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا).

ظهرت العنقاءُ في شعره حينَها ناقصةً، لكنّها في (مديح الظلّ العالي، 1982) دُعِيت بعُنفُوان لتقوم من رمادِها دون جدوى، ثمّ ماتت أو كَمَنَتْ في الشّعرِ موازيةً بذلكَ مواتًا واقعيًا حينَما دخَلت القيادةُ الفلسطينيّة في نفقِ المفاوضاتِ، وتخلّت عن خيار النّضال، وكانَ درويش قريبًا من مصدر القرار حينَها، ومطّلعًا على ما يجري. وكذلك ظهرت في بكائيّاته (ورد أقلّ، 1986) لكنّه بدأ يشتقّ لها طريقًا أخرى، وظهر ذلك الاشتقاق في ديوانه (أرى ما أريد، 1990)، حين بدأ درويش يُعلنُ صراحةً رغبتَه في التحوُّل بذاتِه وبشعره في اتّجاه آخر. هكذا، صارت العنقاءُ تخرجُ من رمادِه هو لا من رماد شعبه، وقد توّج هذا المسار بالظّهور الفاجع للرمز في ديوانه (لماذا تركت الحصان وحيدا؟، 1995) حيث ظهر رمز العنقاء أربع مرّات، وكان لصيقًا بالذّات الشاعرة الفردية أكثر من لُصُوقه بالذّات الفلسطينية الجمعية، ثمّ أكّد تحوّله هذا الذي طرأ بعد أوسلو بتحوّله الحادّ بالرّمز ليكون دالاً على أسطورته الخاصّة في (جدارية محمود درويش، 1999) بعد تجربة المرض المريرة والزيارة الكاسرة لفلسطين سنةَ 1996 لأوّل مرّة منذ خُروجه منها سنةَ 1971، إذ أصبحَ لهُ مقرُّ إقامةٍ في رام الله، وقد برز رمز العنقاء في الجدارية أربع مرات أيضا.

وبين الألم والأمل والحيرة والارتباك في (لماذا تركت الحصان وحيدا؟) كما يُبرز التساؤل، والتصميم والعزيمة والحرص على الحياة كما في (الجدارية)، كان الانبثاق برمز العنقاء الخضراء الذّاتية في ديوانه (لا تعتذر عمّا فعلت، 2004)، والإحساس بالانكسار في ديوانه (كزهر اللوز أو أبعد، 2006).

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2012.

* قسم اللغة العربية وآدابها، كلّية الآداب والعلوم، جامعة البتراء.

توظيف الأسطورة والرّمز الأسطوريّ

يمثّل توظيف الرّمز الأسطوريّ في الشّعر النّاضج محاولةً مقصودةً من الشّاعر "للارتفاع بالقصيدة من تشخُّصها الذّاتيّ إلى إنسانيّتها الأشمل والأعمّ ... فالأسطورةُ توحِّدُ الجُزئيّ والكلّيّ، ويندمج في كينونتِها الذّاتيّ بالموضوعيّ، وتتعدّى الوعيَ المفرَدَ لتلتصقَ بالوعيِ الجمعيّ"[1].

وتمثّل الأسطورةُ في حدّ ذاتِها رصيدًا معرفيًا، وإن يكُن غيرَ منطقيّ في الآن نفسه، لكنّ الفردَ يمكنُ أن يستعيدَه. وتكمنُ قيمةُ الأسطورةِ الرّئيسةُ بوصفِها رصيدًا معرفيًا ثقافيًا معقّدا[2] في "حفاظِها حتّى عصرنا هذا، وعبرَ أشكال مترسِّبة، على أنماط من التّفكير والمُعاينة كانت، ولم تزل، صالحةً لنوعٍ معيّن من الاكتشافاتِ التي سمحت بها الطّبيعةُ انطلاقاً من تنظيم العالم المحسوس واستثماره"[3].

ولعلّنا - لهذا السبب- نستطيعُ عبرَ الأسطورةِ، اكتشاف ضروبٍ من الصّياغات الإنسانيّة المتنوّعة التي تعبّر عن قلقٍ وجوديّ، يبحثُ عن إجابات لأسئلة تمسُّ الوجودَ الإنسانيّ برمّتِه. إنّ الأسطورة، والرّمزَ الأسطوريَّ صِنْوَها المستمدّ منها والذي يُحيلُ عليها، يقدّمان، إذن، في جوهرِهما حلاًّ يوازي الإعجازَ بالرّبط العُضويّ بين الواقعِ الإشكاليّ من جهة، والخبرة الأوّليّة للإنسان في صراعِه من أجل تحقيق وجودِه المعرفيّ في الكون من جهة أُخرى[4]. وتكمنُ خلفَ اللغة الشّعريّة، حتّى لو كان الشّعرُ تعبيرًا حارًّا عن تجربةٍ ذاتيّة في صورة غِنائيّة، "طبقةٌ من الإشاراتِ والرّموزِ الأسطوريّة، ويترسّبُ قدْرٌ من لُغة الإنسانِ الأولى، بكلّ ما فيها من تجسيدٍ للأهواء والمشاعر، ومن بثٍّ الحياةِ في الأشياء، ومن إحساسٍ بوَحدةِ الكونِ والإنسان وَحدةً تجعلُهُ جُزءاً من الكيان الحيِّ الخالد"[5].

والأسطورةُ حِكاية، أو شِبهُ إله، أو كائن خارق، تفسِّرُ بمنطق الإنسانِ البدائيّ ظَواهرَ الحياة والطّبيعة والكون والنّظام الاجتماعيّ وأوّليّات المعرفة. وهي تنزع في تفسيرها إلى التّشخيص والتّمثيل والتّحليل، وتستوعبُ الكلمةَ والحركةَ والإيقاع[6]. ويرى بعض الباحثين أنّ الأسطورةَ تمثّل ذاكرةَ الإنسانِ البدائيّ في تصوُّرِه للعالم المحيط به[7]. ويكونُ التّفسيرُ الأسطوريّ بهذا تعبيرا عن دراما النّفس الإنسانيّة الدّاخليّة اللاواعية التي تمثّل المجموع بأساليبَ بدائيّة[8]. إنّها إذن محاولةٌ لاكتشافِ نظام هذا الكون، والعلاقات الخفيّة التي تكمنُ وراءَ ظواهره[9]؛ أي إنّها محاولةٌ لتفسير الغامض بما لعلّه يَتغيَّرُ مع الزّمن!

ولعلّ أبسطَ تعريفاتِ الرّمز هو ما نجدُه في قاموس (وبستر) من أنّ الرّمزَ يُمكنُ أن يُعرَّفَ "بشيءٍ مُجرّد، كطيرِ الحَمامِ رمزًا للسّلام، واللون الأحمر رمزًا للخطر"[10]. ولأنّ ثمّة تعريفاتٍ متعدّدةً للرّمز، ولأنّ تحديدَ المقصودِ بالرّمزِ تحديدًا دقيقًا صَعبٌ ومعقّد، فإنّ كثيرًا من النقّاد يقبلونَ اللفظَ على علاّتِه، ويكتفونَ في الأغلبِ بتوضحِ العلاقةِ بين الرّمز والفكرة التي يرمُز إليها،

فقد تُطلَقُ الكلمةُ على كلّ ما يتضمَّنُ أو يَشي بمعنىً آخرَ غيرِ معناهُ الظّاهر، مثل الغيوم كمؤشّرات رمزيّة للمطر، أو قد تُستَخدَمُ بديلاً عن بعض العلاماتِ المتّفق عليها اجتماعيّا، مثل اللون الأحمر للخطر، وقد تُستَخدَمُ للتّعبيرِ بشكل عامّ وغامضٍ كالرّمزيّة في الشّعر أو في الفنّ[11].

ومع تنوُّعِ مصادرِ الشّاعرِ التي يستقي منها رُموزَه، ومع إمكانيّةِ حملِ تلك الرّموز مضامينَ متنوّعةً لدى شُعراء متعدّدين، فإنّ للشّاعر رُموزَه الخاصّة به، وينبغي لتلك الرّموز أن تكونَ قادرةً على حمل معانٍ تُوصلُها إلى المتلقّي، وإلاّ فإنّها تُصبحُ من قبيلِ التّعميةِ والإلغاز. وإذا كانَ الإبداعُ تحقيقًا لرؤيةِ المبدعِ الخاصّة التي تؤدّي فيها الرّموزُ دورًا أساسيّا، فإنّه لا يمكنُ للرّموزِ أن تكونَ خاصّة بكلّ معاني الكلمة، وإلاّ عجز الجهدُ عن إدراكِها، وأصبحَت مُخلّةً بوظيفتِها الإبداعيّة والدّلاليّة[12]. والشّاعر الذي يتقنَّعُ بالرّمز الأسطوريّ "لا يمكنُه أن يعبّر عن تجربته من خلاله بشاعريّة متميّزة، إلاّ إذا امتلكَ طاقةً فنّيّة تمكّنُه من إيجادِ بنيةٍ مُتفاعلة العناصر، ذات وحدة عضويّة متماسكة"، وتكونُ رؤية الشّاعر، أو رؤياهُ، في هذه الحالة حصيلةً للعناصر الدّراميّة المتفاعلة في السّياق الإبداعيّ الذي جمع تلك العناصر، ودمَجها فامتزجت بصورة كلّيّة[13].

ويطرحُ بعضُ الباحثينَ أسئلةً فيما يتعلّقُ بتوظيفِ الأسطورة والرّموز الأسطوريّة، بوصفه تجسيدًا لعلاقةِ الشّاعر العربيّ بالتّراثِ القوميّ الخاصّ أو الإنسانيّ العامّ، قائلاً[14]: "كيفَ تكونُ العلاقةُ بين الشّاعر والموروث من زاويتي التأثُّر، وإعادة التّشكيل؟ وكيفَ يكونُ هذا الموروثُ قابلاً للتّحوُّل إلى طاقة جديدة في شكلٍ فنيّ جديد، دونَ أن يزيّف القديمَ أو يصبحَ الحديث إعادةً له؟"، ويسوِّغُ هذين السّؤالين بأنّهما ينفيانِ ثُنائيّةَ "الأصالةِ والمعاصرة، ليُرَى الزّمنُ أمام المبدع واحدًا، ويُرى الموقفُ الإنسانيّ هو المعيار". وكأنّ توظيفَ الأسطورة، والرّموز الأسطوريّة تحقيقُ لرغبةٍ مُلحّةٍ لدى الشّعراء العربِ في استلهامِ التّجاربِ الخاصّة والعامّة لبثّ طاقاتٍ جديدةٍ في القصيدةِ العربيّة، بما يجعلُها انبعاثاً مُقابلاً للرّغبةِ في الانبعاثِ على مستوى الأمّة باستلهامِ عناصرِ القوّة، واستمدادِ الطّاقاتِ المُختزنةِ في التّجاربِ الإنسانيّة كلّها؛ فكأنّ هذه الحركةَ الواعيةَ حركةٌ ذاتُ اتّجاهينِ في آنٍ معًا، فهي تستمدُّ من التّراثِ وتعودُ إليه، مؤكّدةً أنّ هذه العلاقةَ بين التراثِ والمعاصرةِ تصهرُ الماضي والحاضرَ في بوتقة واحدةٍ[15]، في مُحاولةٍ لتكريسِ الوجودِ امتدادًا: في الزّمانِ قديمًا، وفي الحاضرِ رُسوخًا، وفي المستقبلِ أملاً منشودًا.

وقد أصابَ نورثروب فراي كبدَ الحقيقةِ حينَما نظرَ في العلاقةِ بين الشّعر والأسطورة بوصفِهِ وُلِدَ من رحمِها، بل إنّ "الأجناسَ الأدبيّةَ كلَّها تَدينُ في طُفولتِها لأحضان الأسطورة التي تضمّنت التّعبيرَ الأصيلَ عن الدّياناتِ القديمة"[16]، بما لعلّهُ أصبحَ مقرَّرًا في النّقد الأدبيّ. وينظرُ بعض الباحثين إلى أنّ الأساطيرَ هي التي شكّلت نُقطةَ الانبثاقِ التّاريخيّة للأدب، وتنبعُ سطوةُ

الأساطيرِ على الشّعر بخاصّة من قُدرتِها المؤثّرة في تخليقِ الدّوافعِ والحوافزِ على الإبداع الشّعريّ، وإمدادِ الشّاعر بطاقاتٍ روحيّة هائلة ممتدّة، كما أنّها تمنحُه المفاهيمَ والأنساقَ التي يشكّلُ قصيدتَهُ في ضَوئها، ويبني عليها هياكلَهُ، ويستمدُّ منها النصُّ قدرتَه على الإثارة؛ وهكذا تضحي الوظيفةُ الحقيقيّةُ للأدبِ في معالجتِه للقضايا الإنسانيّة هي مواصلةَ مسعى الأسطورة لخلقِ مكانٍ ذي معنىً للإنسانِ[17].

وفي الأساطيرِ خصائصُ فنّيّة جعلتها محطّ اهتمامِ الشّعراء، وأهمُّ خصائصِها صياغتُها الفنّيّة، ومنحاها في التّصوير والتشكيلِ الفنّيّ، بل لعلّ الشّاعر وصانعَ الأسطورةِ يعيشانِ في عالَمٍ واحدٍ مشتركٍ في كثير من جَوانبه، فلديهما موهبةٌ أساسيّة واحدة هي القدرةُ على التّشخيص، ولا يستطيعانِ التأمُّلَ في شيءٍ من دونِ أن يمنَحاهُ حياةً داخليّةً، وشكلاً إنسانيّا[18]. ولعلّ هذه الخصائص التي تجسّدها الأساطيرُ بلُغتِها، من قدرتِها على التّشخيص، وإضفاء الحياةِ الدّاخليّة والشّكل الإنسانيّ على مُعطياتِ الطّبيعةِ، وهذه اللغة الفطريّة النّفّاذة، والصّور البيانيّة القادرة على الإحاطة والكشف، وهذه القدرة الطّليقة للخيال الإنسانيّ على اختراقِ عالمِ المظاهر الطبيعيّة خارجَه، وعالَم النّفس الإنسانيّة داخله، للبحث عمّا وراءَهما أو محاولة تحليلهما وتفسيرهما- لعلّها هي ما يخلّق علاقةً متينةً بين الشّاعر وعالم الأساطير[19] . لقد قدّمت الأسطورةُ المنبعَ والنّموذجَ المؤثّرين في الأدب، وأدّت دورَ النّموذج المُحَاكَى في علاقتِها بالأدب، والحامل للمعرفة من جهة، والدّاعم لليقين الرّوحيّ والاجتماعيّ من الجهة الثانية. ويبدو أنّ هذا التّوافق والتّكامُل بين الشّعر والأسطورة قد انتهى "إلى توفّر النّتاج الشّعريّ في أشكالٍ ملحميّة يستمدُّ منها كثير من الشّعراء العِظَام، مثلما حدثَ في الشّعر الكلاسيكيّ الأوروبيّ باقتباسِ الطّرق الرّوحيّة الأسطوريّة في التّراث القديم"[20].

ولعلّ مسألةَ توظيفِ الأسطورة في الشّعر عمليّة معقّدةٌ؛ لأنّها مسألةٌ فنّيّة بالدّرجة الأولى[21]، تخضعُ لكثيرٍ من التّشابُكاتِ الفنّيّة واللغويّة مع سائرِ عناصر القصيدةِ؛ وإلاّ برزت ناتئةً غيرَ منسجمةٍ في التّشكيل الفنّيّ، وفقدت لُحْمَتها. وقد نجدُ مستوياتٍ لتوظيفِ الأسطورة في الشّعر العربيّ كما يرى صلاح عبد الصّبور بقوله[22]: "وقد رأينا منها مستوياتٍ مختلفة في تراثنا الشّعريّ الحديث، واستطعنا أن نقبلَ بعضًا منها حينَ وجدْناهُ عُنصرًا فنّيًا مندمِجًا في كيان القصيدة، يؤازرُ عناصر القصيدة الأُخرى في جلاء صُورِها، وحمل إيحاءاتِها. ولكنّنا أيضًا لم نستطع أنْ نقبلَ كثيرًا من صُور استعمال الأسطورة حينَ وجدناها غير لصيقة بالقصيدة، منفصلةً عنها بغضّ النّظر عن ذلكَ الرّباطِ الواهي من التتابُع الشّكليّ".

والجديرُ بالاعتبار هنا أنّ مسارَ الاتّجاه الأسطوريّ في الشّعر العربيّ المعاصر لم يتوقّف شريانُه عن التّدفُّق منذ السيّاب وأدونيس وعبد الصّبور وحاوي وغيرهم؛ غير أنّ الشّعراء اختلفوا وتمايزُوا في مقدار شغفِهم بالأساطيرِ؛ فبعضُهم "يُكثرُ منها، وبعضُهم الآخرُ يقفُ بين الانتقادِ منها

والابتعادِ عنها، وشعراءُ العراقِ ولبنان على وجه العُموم لا يجدونَ غضاضةً في تطلُّبها من أيّ مصدر؛ أمّا شعراء مصر مثلاً فيُقبلونَ على بعضها ويتحفّظون تجاه بعضها الآخر"[23]. وقد أفادت القصيدة العربيّة المعاصرةُ أبعادًا جديدةً حينَما استندت إلى الأسطورة، واستقت منها لُغتها وفكرتَها، خاصّةً ما فيها من معانٍ عميقةٍ تُوفّر للقصيدةِ تعبيرَها الرّمزيّ الغنيّ بالطّاقاتِ الثّوريّة المتجدّدة، ورفَدَتها بثراء الرّؤية وسَعَة الأفق ودَهشة الإحساس بالحياة على نحو خاصّ، بما جعلَ شعراء الحداثة العربيّة يقصُدونَ المنابعَ الأسطوريّة مستكشفينَ أبعادَها الوجوديّة الفلسفيّة[24]، في ظلّ أزماتٍ وجوديّة كُبرى عاشتها الأمّة.

إنّ توظيفَ الشّعراء العرب للأسطورة والرّموزِ الأسطوريّة منذ مطلع القرن العشرين ليسَ أمرًا جديدا، خاصّةً الرّموزَ التي "تنتمي إلى حضارتهم القوميّة، وإلى الحضارات الإنسانيّة الأُخرى، بل إنّ معظم شعرائنا ... قد لجأوا إلى الأساطير الإغريقيّة والفينيقيّة والمصريّة القديمة في نتاجهم"[25] الشّعريّ، ويفترضُ بعض الدّارسين أنّ "وعي الشّاعر العربيّ المعاصر بتُراثِه واضحٌ في هذا النّتاج الشّعريّ العربيّ منذ البارودي"، ويؤكّد أنّ "فنيّة التّعامُل مع الرّمز القديم والاستفادة منه في نسيج النّصّ الشّعريّ"[26] دليلٌ على ذلكَ الوعي، وتأكيدُ لنُضجِ الشّاعر العربيّ ومهارتِه في تشكيلِ قصيدتِه. وقد استأثرت الأساطيرُ ورموزُها وحكاياتُها باهتمام كثير من الشّعراء العرب المعاصرين، خاصّة في الخمسينيّات والستّينيّات من القرن العشرين، بل يكادُ النّزوعُ إلى الأساطيرِ يكونُ السّمةَ العامّة للشعراء العرب في عصرِنا الحديث حتّى قال أحدُ الباحثين[27]: "إنّ الأدب الآنَ كما لو كانَ يبدأُ من جديد ليعيشَ عصرَه، عليهِ أن تكونَ بدايتهُ الأسطورة".

وقد خلص بعضُ الباحثين في مُحاولتِه التّأريخَ للخيالِ الإنسانيّ مؤصّلاً لعلاقةِ هذا التّأريخِ بالأسطورةِ، إلى أنّ مسارَ الخيالِ الإنسانيِّ ينقسمُ إلى ثلاثةِ عُصور هي: عصرُ الآلهة، وعصرُ الأبطالِ، وعصرُ الإنسان. وقد رأى أنّ الباحثَ عن نُشوءِ الشّعر لا بدّ له من استكشافِ ذلكَ في العصرين الأوّلين، وأنّ الشّاعر الحديثَ ينظرُ إلى عالم الآلهة والأبطالِ نظرتَهُ إلى الفردوس المفقود، ويحنّ إلى هذا العصرِ الذّهبيّ للشّعر حينَ كانت الأشياءُ مليئةً بالألوهيّة[28]. هكذا، أضحت حاجةُ الشّاعر الحديثِ إلى الأسطورةِ تعني حاجتَهُ إلى مشاركة المجتمع ليجدَ ذاتَهُ من خلالِ الأسطورة، وأضحت إحدى مميّزات الفنّ أنّه لا يفرّطُ أبدًا في عصر الآلهة؛ لأنّه مصدرُ الخلق الخياليّ الذي لا ينضَب[29].

ولعلّ الحديثَ عن مُحاولةِ المنهجِ الأسطوريّ لاستكشافِ مشابهَ بينَ لغةِ الشّعر وطريقة تناولِه وتشكيلِه للأشياء من جانب، وبين الأساطيرِ ولُغتِها من الجانب الآخر، ليسَ يعودُ إلى رُجوعِ الشّاعر العربيّ عن المنهجِ السّرديّ، أو العقليّ إلى المنهجِ الرّمزيّ، كما يرى بعض الباحثين[30]، بل

يرجعُ "إلى طبيعة الوَحدةِ بين الشّعر وبين الأسطورة في جوهرِهما، لُغةً وأداءً، فلُغة كلّ منهما ... هي لغةُ الوجدانِ الإنسانيّ في إحساسه بالأشياء على نحوٍ غامضٍ مُستسرّ"[31].

ومن المهمّ القولُ: إنّ توظيفَ محمود درويش للأسطورة وللرّموز الأسطوريّة قد كثُر في المرحلة الأولى من شعره، وهي مرحلةُ الوعي الجمعيّ، ثمّ ما لبثَ أن تضاءلَ في المرحلة الثّانية حتّى سقوط بيروت وخروج قوّات الثّورة الفلسطينيّة منها سنة 1982، ثمّ عادَ وبرزَ توظيفُ الأسطورة والرّموز الأسطوريّة من جديد على نَحوٍ لافتٍ في شعره؛ فكانَ ظهورُه دليلاً على حضورٍ عَميقٍ طاغٍ حادّ ملتحم ببنية قصيدتِه في المرحلة اللاحقة[32]. وقد استكشفَ أحدُ الباحثينَ توظيفَ الأسطورة في شعر محمود درويش بصورة عامّة ضمن مجموعة من الشّعراء الفلسطينيّين، فوجدَهُ يوظّفُ الأسطورةَ في (اثنتين وأربعين قصيدةً) من مجموع عدد قصائده في هذه المرحلة البالغ (مائتين وإحدى وتسعينَ قصيدة) وخلص إلى أنّ نسبةَ توظيفِ الأسطورة في شعر درويش بين عامَي 1964-1995 تبلغُ 14.4%[33]. وقد حاول الباحثُ تعليلَ تدنّي نسبة توظيفِ درويش للأساطيرِ في شعرِه، قياسًا بغيرِه من الشّعراء الفلسطينيّين، بأنّه ينتمي إلى جيلِ شُعراء الستّينيّات، فلم تحظَ الأساطيرُ منهُ باهتمامٍ كبير[34]، وهو يعتمدُ في هذا الرّأي على كلامٍ لإحسان عبّاس[35]. ونظنّ أنّ الباحث قد جانب الصّوابَ في هذا الاستنتاج، فمحمود درويش يوظّف الأسطورةَ منذ بداياتِه، وقد تشكّل وعيُه الشّعريّ في الخمسينيّات التي شهدت إقبالاً شديدًا من الشّعراء العرب على الأسطورة والرّموز الأسطوريّة. ويبدو لنا أنّ استقصاءَ الأساطير والرّموز الأسطوريّة في شعر محمود درويش بصورة عميقة، تجمعُ بين التّوظيف المباشر للأسطورة والرّموز الأسطوريّة، والتّوظيف غير المباشر، سيكشفُ عن نتائجَ أُخرى غير ما تقدّم. بل إنّ حديث درويش نفسه عن إخفاء مصادره الثقافيّة دليلٌ واضحٌ على أنّه أميلُ في شعره إلى التّوظيفِ غير المباشر للأساطير والرّموز الأسطوريّة[36]، ولعلّ حرصَهُ – كما استنتجَ الباحثُ من كلامه – "على إخفاء مصادره الثقافية نابعٌ من شُعوره بتحدّياتٍ جمّة، في مقدّمتها ارتيادُ كبار الشّعراء المعاصرينَ والسّابقين له لكثيرٍ من الأساطيرِ المتداولة، والإنجازات التي قدّموها على مستوى القصيدة العربيّة، على نحو يجعلُ الشّاعر اللاحق أمامَ تحدٍّ مُضاعَفٍ لاكتشافِ دلالاتٍ جديدة تنأى عمّا تطرّق إليه الشّعراء وابتدعُوهُ في تجاربِهم الشّعريّة"[37].

العنقاء والفينيق:

العنقاء طائرٌ خُرافيّ كثُر توظيفُه في الشّعر الفلسطينيّ الحديث، وهو يرمُز إلى الانبعاث من جديد. وتقول الأسطورة: إنّ هذا الطّائرَ ينبعثُ بعدَ احتراقِه مثله في ذلك مثل طائر الفينيق. ويضارعُ طائرُ العنقاء طائرَ السّيمُرْغ عندَ الفُرس[38]، وأصل الاسم عربيّ، ويُطلَق على هذا الطّائر في التّراث العربيّ اسمُ "عنقاء مُغْرِب"[39].

ولعلّ وصفَ العنقاء بالطّائرِ غيرُ دقيق، فهو حيوانٌ نصفُه نسرٌ ونصفُه الآخرُ أسدٌ (Griffon)، وهو بأسمائه كلّها يرمزُ أيضا إلى الجزء المدعُوّ من الكائن البشريّ للاتّحاد صوفيّا بالألوهيّة، وفي هذا الاتّحاد، أو الحلول يُلْغَى كلّ ازدواج، فلا يكون الخالقُ والمخلوق سوى شيء واحد[40].

وقد حملت العنقاء في الفكر العربيّ صورتَين اثنتين: أولاهُما المستحيلُ في قولهم: "المستحيلاتُ ثلاثةٌ: الغولُ والعنقاءُ والخِلُّ الوفيّ"، والأُخرى الدّلالة على الإهلاك والهلاك، فإذا أخبروا عن بُطلان أمرٍ وهلاكِه قالوا: "حلّقت به في الجوّ عنقاءُ مُغْرِب"[41].

ومن الجديرِ بالذّكر أنّ بعض الشّعراء العرب قد سبقوا درويش إلى أسطورة العنقاء، وفيهم من جسّد البواكير الأولى لاستخدامِ هذا الرّمز الأسطوريّ، ولعلّ شفيق المعلوف كانَ أوّلهم في قصيدتِه (محرقة الفينيق) التي يشرح فيها "أنّ الفينيقَ هو فرخُ العنقاء، ويوضّح لنا كيفَ يصنعُ هذا الطّائرُ محرقتَه ثمّ يرمي نفسَه فيها، فيتحوّل إلى حفنة من غبار، ولكنّه يعودُ فينبعثُ من هذا الغبار من جديد:

وفَـــرخ عنقـــاءَ عقيـــد العُلـــى ... فِينيـــقُ كَـــمْ جـــرَّ ذيـــلَ الفَخَـــارْ
مُكوِّمُـــا محرقـــةً شـــادَها ... إكْليـــلَ غـــارٍ فـــوقَ إكليـــلِ غـــارْ
حتّـــى إذا عرْضَـــها للضُـــحَى ... شـــبَّتْ بهـــا مـــن جَـــذوةِ الشّـــمسِ نـــارْ
فأحرقَتْـــهُ نارُهـــا وانطَـــوتْ ... أمجـــادُهُ فـــي حفنَـــةٍ مـــن غُبـــارْ
تملْمَـــلَ الرّمـــادُ واعْصَوْصَـــفَتْ ... زَعـــازعُ الـــذّكرى عليـــهِ فثَـــارْ
زعـــازعٌ بعـــدَ انقضـــاءِ المـــدَى ... أطَـــرْنَ مـــن قلـــبِ الرّمـــادِ الشّـــرارْ
نشَـــرْنَهُ غُلالـــةً مـــن لَظَـــى ... لبِسَـــها الفِينيـــقُ ريشًـــا وطـــارْ

ولكنّ المعلوفَ بقي ضمنَ حُدودِ نظمِ الأسطورةِ في قالبٍ شعريّ، وأقصى ما يمكنُه أنْ يذهبَ إليهِ هو أن يخلق للأسطورةِ فكرةً تصلحُ لها"[42].

ويُمكنُ القولُ: إنّ الشّعراء العرب الذين نهجُوا توظيفَ الرّموز الأسطوريّة في أشعارهم كانوا في الأغلبِ الأعمّ من الذين يحملون همًّا حضاريّا، ولعلّ هذا ما يفسّر إلحاحهُم الشّديد على توظيفِ أساطير الموت والانبعاث المتجسّدة في أساطير: تمّوز وعشتروت، وأدونيس وفينوس، وأوزوريس وإيزيس، والعنقاء والفينيق، والمسيح، والحسين بن علي بن أبي طالب[43]. وقد نشأ ذاتَ حينٍ من الزّمن تيّارٌ شعريّ يوظّفُ أسطورة تمّوز في الشّعر العربيّ، ونشأت عنهُ القصيدة التمّوزيّة التي يفسّر بعض الباحثين نشأتها بقوله[44]: "عبّرت القصيدة التمّوزيّة عن المنعطف الجذريّ للشّعر العربيّ الحديث من الخطابة إلى الرّؤيا، ومن الموضوع إلى التّجربة، ومن التقريريّة

إلى الحدس، ومن التّسلسُل المنطقيّ والعقليّ إلى وحدة التجربة... ووجّهت الكشوفات الشّعريّة عن الذّات الحضاريّة المترمّدة، ليكون الشّعر دفعةً كيانيّة رؤيويّة. وأعادَت الصّياغة الحدسيّة الكشفيّة للشّعر في تجربة شعريّة تتجاوزُ الرّؤية إلى الرّؤيا". ويذهب بعض الباحثين في تعليقه على شُيوع أسطورة الموت والانبعاث في الشّعر العربيّ المعاصر إلى أنّ "الانبعاث الحضاريّ، الرّمز التمّوزيّ، العنقاء، طائر الفينيق، هي القاسم المشترك في مرحلة شعريّة كاملة. وفكرة الانبعاث تبدُو وكأنّها محاولةٌ لاستكمال عصر النهضة العربية"[45].

ويرى بعضُ الباحثين أنّ الإنسانَ في "صراعِه مع الموتِ أبى أن يستسلمَ للهزيمة، الأمر الذي دفعَهُ إلى إبداعِ عالَمٍ أسطُوريّ يتغلّبُ فيه الانبعاثُ على الموت"[46]، ورأى غيرُهُ أنّ الفكر الأسطوريّ كلَّهُ يُعدُّ إنكارًا عنيدًا لظاهرة الموت، وأقوى تأكيدٍ للحياةِ عرفتهُ الحضارةُ الإنسانيّة منذُ نشأتِها[47]. وأشارَ بعض الباحثين إلى أنّ فكرة الانبعاثِ بعد الموتِ تمثّلُ ملمَحًا مشتركًا للإنسانيّة في الأزمنة كلّها وعلى امتدادِ رقاعِ نشأةِ حضاراتِها، ولعلّها كانت ملمحًا سحريًا للشّفاء في بداياتِ الطبِّ القديم، كأنّها تجربةٌ صوفيّةٌ أساسيّة في كثير من الدّيانات، وهي الفكرة الأساسيّة لفلسفة الغيب في القرون الوسطى في أوروبا[48].

إنّ الحديث عن رمز العنقاء في شعر محمود درويش يقتضي منّا ذكرَ قَولِهِ ذاتَ يوم يصِفُ الحالة الفلسطينيّة وما تتضمّنُه من مجازرَ وحشيّة اقترفت بحقّ الشّعب الفلسطينيّ الذي وصفَهُ بالطّائر الأخضرِ الذي ينبعثُ بعدَ الموتِ في كلّ مرّةٍ ؛ حيثُ: "لَم تتوحَّد الوُحوشُ على جسدٍ كما توحَّدت على الجسدِ الفلسطينيّ ؛ لم يمُرَّ عامٌ واحدٌ في تاريخ الشّعب الفلسطينيّ دون مذبَحة؛ خُذوا هذه العناوين البارزة، عناوين فقط في روايةِ ضَخمة لم تكتمل فصُولُها بعدُ، لترَوْا بعض أختامِ الموتِ على الجسدِ المُعجِزة: دير ياسِين؛ كفر قاسم؛ قِبْيَة؛ تلّ الزّعتَر؛ بيروت؛ صَبرا وشاتِيلا 1؛ طرابلس؛ صبرا وشاتيلا 2 ... غير أنّ الطّائرَ الأخضرَ يُعاود الانبعاثَ في كلّ مرّة، ويصوغُ أسطورتَه الجديدة"[49].

عنقاءُ خضراء:

لماذا أعطى درويش العنقاءَ هذا اللون؟

هُناك علاقةٌ متينة بين درويش وأمل دنقل وطرفة بن العبد ومالك بن الرّيب في (الجداريّة، 1999)؛ فنقيضُ الموتِ لدى أمل هو الأسوَد، ونقيضُه لدى طرفة هو لذائذُه الثّلاث: (الخمرُ والمرأةُ والنّجدة)، ونقيضُه لدى مالك بن الريب هو الغضى نبتًا وجَمرا في جانب، والماءُ في جانبٍ آخر؛ أمّا نقيضُه لدى درويش فهو الأخضر[50].

وهناكَ شُعورٌ بتلاشي الحُلم الجَمْعيِّ لدى الشّاعر؛ فبعدَ الخروج من بيروت لم يبقَ من حُلمِ

التّحرير والعودةِ إلاّ شظاياهُ بعدَ أن أُجْهِضت كلُّ المُحاولات الأخرى لاستعادة الفردوس المفقود، ووُئِدَت سائر الأحلام؛ ولهذا قال درويش بعدَ الخروج[51]:

سوفَ نخرجُ منّا قليلاً،
سنخرُج منّا إلى هامشٍ أبيضٍ،
نتأمّل معنى الدّخول ومعنى الخُروج،
سنخرجُ للتّوّ،
آبَ أبونا الذي كان فينا إلى أمِّه الكلمة

وقد تكرّرت أسطورةُ الموت والانبعاث في حضاراتٍ متعدّدة، وفي عصور تاريخيّة مختلفة؛ لأنّها "اتّخذت النّماذج الأصلية رموزًا فكانت تعبيرا عن حقائق إنسانيّة مطلقة. فتكرّرت الرّموزُ ذاتُها في أساطيرَ اختلفت فيها الأسماء، وبعض الأحداث العرضيّة، لكنّها جميعًا اتّخذت بناء واحدًا وجسّدت حقائق إنسانيّة واحدة. فكانت المسيحيّة... موازيةً في الرّمز والحدث لأسطورة تمّوز، حتّى عدّ بعض الدّارسين المسيحَ آخر آلهة الخصب في آسيا الصّغرى"[52]. ويُعدّ موتُ المسيحِ وانبعاثُه الرّكنَ الأساسيّ في الدّين المسيحيّ، فانبعاثُ المسيحِ انبعاثٌ لكلّ إنسانٍ، وبانبعاثِه تعودُ الحياةُ إلى الطّبيعة الميتة[53]. إنّ مُعالقة الخروج بالمسيح وعودتِه مرّة أخرى تقودُ إلى الانبعاث (Resurrection)، وهي فكرةٌ من المسيحيّة متّصلةٌ بانبعاث السيّد المسيح من عالم الموت إلى عالم الحياة؛ إنّ فكرةَ الانبعاث في ذاتها متّصلةٌ بالاخضرار[54].

وهُناكَ إحساسُ الشّاعرِ بالتّماهي الذي تُقيمُه الماركسيّة – وهي الخلفيّة الإيديولوجيّة لدرويش - بين اللون الذّهبيّ والرّأسماليّة في جانبٍ، وبين اللون الأخضر والفلاحةِ والعمل والإنتاج والتّماهي مع التّراب في الجانبِ الآخَر؛ ولهذا نَحا درويش بهذا الطّائر إلى الخضرة في مُضادّةٍ واعية للون الذّهبيّ الذي يُعرفُ به طائرُ الفينيق المعروف بطائر النّار، أو الطّائر الذّهبيّ، اتّساقاً من درويش مع مجانبته الواعية للون الذّهبيّ. وهو نفسُه ما ظهر في شعره حين قال: "إنّ الوقتَ من قَمْحٍ" لكي ينأى بنفسه وبعبارتِه عن الذّهب الذي يدبِّجُه المثلُ العربيّ، بما تجسّده عبارةُ درويش من انزياحٍ جَماليٍّ ممثّلٍ لانزياح فكريّ، ولموقفٍ إيديولوجيّ وإنسانيّ رافضٍ لبريق الذّهب المُعادل للرأسماليّة المساندة للصّهيونيّة.

ثُمّ إنّ درويش ينعتُ أرض كنعانَ بأرض الفِلاحة، وينعتُ شعبَ كنعانَ باختيارِ الزّراعة مِهنةً له، وأهمّ مظاهرها الاخضرار؛ والنّاظر في ديوانه (لا تعتذر عمّا فعلت) يجدُه يقول[55]:

يا شعبَ كنعانَ احتفِلْ
بربيعِ أرضِكَ، واشتعلْ
كزُهورِها، يا شعبَ كنعانَ المجرَّدَ من
سلاحِكَ، واكتَملْ!
من حُسنِ حظِّكَ أنَّكَ اخترتَ الزّراعةَ مهنةً
من سوء حظِّكَ أنَّك اخترتَ البساتينَ
القريبةَ من حُدودِ اللهِ

وقد أثبتَ محمود درويش نفسُه في مجموعتِه (نصّ في حضرة الغياب) هذا اللونَ، حينَ قال معلِّلاً هذا الاخضرارَ في لون العنقاء، وتلكَ المُجانَبةَ للونِ الذّهبي الذي يُشتَهر به طائرُ الفينيق[56]:

وبَحَثنا عن زهرتِنا الوطنيّة، فلم نجدِ أفضلَ من شقائقِ النُعمان
التي سمّاها الكنعانيّون "جراحَ الحبيب"، وبحثنا عن طائرِنا
الوطنيّ، فاختَرْنا "الأخضر" تيمُّنًا بانبعاثِه من الرّماد،
وتجنُّبًا لسوءِ فهمٍ من أخوة "الفينيق"...

وآخر القول متّصل بزهرة شقائق النّعمان التي ذكرناها آنفا في نصّ لدرويش؛ وقد ظهرت في شعره بتناصّ عجيب جميل مع قصّة "البلبل والوردة" لأوسكار وايلد، وللقصّة نفسها الواردة في الأدب الفارسيّ القديم "گل وبلبل"[57]، ومُجمَلها دال على إمداد البلبل الوردةَ بدمِه حتّى تتحوّل إلى اللونِ الأحمر بعدَ أن كانت بيضاء - الأبيضُ دليلُ الفناء عندَ درويش، أو دليلٌ على العالم الآخر - بعدَ أن تنغرزَ شوكةُ الوردةِ في قلبِه؛ حيثُ يفنَى وتعيشُ، وذلك من خلال صُورة تُشبهُ البعثَ أو الولادة. غير أنّ شقائقَ النُعمانِ تتّصلُ أيضًا بأسطورة الموت والانبعاث من جانب آخر؛ كانَ حبيب ثابت قد أصدر ملحمةً شعريّةً سنةَ 1948 عنوانُها (عشتروت وأدونيس)، وجعل كتابَه قسمين: أوّلهما نثريٌ جمع فيه الأساطير التي تناولت عشتروت وأدونيس، والثّاني شِعريّ احتوى ما يشبهُ التّحوير السّرديّ للأسطورة، حيث يجمعُ بين عشتروت وأدونيس في ساحة هياكل بعلبكّ في حفلة راقصة دعت إليها آلهةُ جبل أولمب، ثمّ تحابّا فحسدتهُما الآلهةُ وطردتهُما من قدس الهيكل، وحينما لجَّ الشّوقُ بعشتروت إلى حبيبها أدونيس "تحوّلت إلى قطرة ماء علّها تصلُ إليه حيثُ يُقيمُ عند نهر إبراهيم. وبعدَ أن قتلَ الخنزيرُ الوحشيُّ أدونيسَ في الغابِ وتحوّلَ دمُه إلى شقائق النُعمان، جاءت نحلةٌ وامتصّت منها، ثمّ ذهبت إلى النّهر لترويَ ظمأَها بعد أن امتلأت من حلاوةِ الشّقائق، فامتزجت قطرةُ الماءِ: عشتروتُ، بقطرةٍ من دَمِ أدونيس، وتصاعدَتْ في الجوِّ

وتلاشت فيه... فكانَ بعدَ ذلكَ أنَّ كلَّ حيٍّ يتنشّق الهواءَ يتنشَّقُ من دَمِ هذينِ العاشقين، دونَ أن يدري، فيحيا ويُحبُّ ويشقَى مثلَهُما"[58].

والعنقاءُ أسطورةٌ عربيَّةُ المصدرِ، ويُعدّ الموروثُ الأسطوريّ العربيّ بصورةٍ عامّة مصدرًا من المصادر الأصيلةِ المؤثّرة في تكوين الشّعر الفلسطينيّ المعاصر، وفي صفاتِه وخصائصه الفنّيّة. وقد برزت أهميّة هذا المصدر من انشغالِ الشّعراء الفلسطينيّين بالتأمُّل في حكاياتٍ تراثيّة عربيّة، بما لعلّه يُشيرُ إلى رغبةٍ حثيثةٍ في عُمقِ التّواصُلِ مع البيئة العربيّة والتّاريخ العربيّ في مُحاولةٍ للرّدّ على الاحتلالِ الذي يُحاولُ اقتلاعَ الإنسانِ العربيّ الفلسطينيّ من أرضِه وتاريخِه، وتأسيسَ تاريخٍ بديلٍ مُزوَّر في المكان، وبعض تلكَ الحكايات والأساطيرِ يركّز على أساطير الموتِ والانبعاثِ بصورة خاصّة، كأسطورة العنقاء والفينيق[59]. ولسنا نعلمُ كيفَ حكم الباحث أحمد جبر شعث بسطحيّة تناوُل الشّعراء الفلسطينيّين لأسطورة العنقاء في أشعارهم بقوله[60]: "أمّا الإشاراتُ إلى العنقاء أو الفينيق، فقد كثُرَت في أعمال الشّعراء، لكنّها في الغالبِ لا تتعدّى الإيحاءَ والتّلميحَ إلى معاني الانبعاثِ وتجدُّد وجوهِ الحياةِ بعدَما يُصيبُها من تقادُمٍ في دوراتٍ تمتدُّ إلى مئاتِ السّنين، وتحتمُ روح الحياةِ ذاتها غلبةَ تلك الرّوح على الموتِ في جميع الأحوال. وأسطورةُ هذا الطّائرِ تبعثُ هذه المعاني وتدلّ عليها كما وردت في المصادر. فالعنقاءُ أعظمُ الطّيور، تُعمّر ألفاً من السّنين وسبعمائة أخرى. فإذا كانت النّهايةُ والبدايةُ معًا حملت أنثى العنقاء الأحطابَ، والذّكر يوقِدُها بمنقاره، وتدخل الأنثى تلك المحرقة. وكذلكَ الفينيقُ حيثُ يقدم من صحراء العرب لذات المسعى إلى مدينة الشّمس هليوبوليس في مصر، ويحملُ عيدانه وأصماغَه ثمّ يشعلُها حتى تكون نارًا عظيمةً، فتأكُله ويصير رمادًا، ثمّ تخلق من ذلك الرّماد دودةٌ لا تزالُ تنمُو حتّى تكون طيرًا كما كان، ويحدث ذلكَ في خمسمائة عام، وتعود الكرّةُ ثانيةً مع الطّائر الجديد... ويُعْتَقد أنّ اليونانيِّين هم الذين أطلقوا اسم الفينيق على العنقاء ونسبوهُ إلى بلاد العرب"[61]. وقد سمّى الباحثُ التّوظيفَ الشّعريّ لرمز العنقاء الأسطوريّ في شعر محمود درويش هكذا: إشارة، وتحدّث حديثًا مبتَسرًا عن بضعة مواطن من إشاراتِه لهذا الرّمز. والنّاظرُ في توظيفِ درويش لهذا الرّمز توظيفًا مُباشرًا، أو غيرَ مباشر، سيجدُ الرّمزَ لصيقًا جدًا بالتّشكيلِ الفنّيّ لشِعر درويش، بل إنّه يتماهَى مع الفكرة الجوهريّة لشعر درويش المقاوِم للاحتلالِ السّاعي إلى اجتثاثِ الوجودِ الفلسطينيّ.

ولعلّ طبيعةَ البحث تقتضي أن يثبتَ الباحثُ بينَ يدي التّحليل والتّمثيل القادمين جدولاً إحصائيًا، يُثبتُ فيه عددَ مرّات ظهور هذا الرّمز الأسطوري في شعر محمود درويش كلّه تقريبا، وذلكَ بغيةَ اكتشاف مواطن ورودِه، ومواطن اختفائه، أو تراجُعه في شعره، ومحاولة تقديم تعليل لذلك.

جدول (1): ظهور رمز العنقاء في شعر درويش

تسلسل	الدّيوان	سنة نشره	تكرار الرمز	الدلالة
.1	أحبّك أو لا أحبّك	1972	1	عنقاء ناقصة
.2	مديح الظلّ العالي	1983	2	عنقاء الرّماد؛ ماتت العنقاء
.3	وردٌ أقلّ	1986	1	من عظم عنقائهم؛ موت
.4	أرى ما أريد	1993	1	تخرج من رفاتي عنقاء أخرى؛ تحوّل الذّات
.5	لماذا تركتَ الحصانَ وحيدًا؟	1995	4	أمل وارتباك وحيرةٌ للذّات
.6	جداريّة محمود درويش	1999	4	تصميم وعزيمة وخُضرة؛ رغبةُ الذّات في اكتمال تحوّلها
.7	لا تعتذر عمّا فعلتَ	2004	3	انبعاثٌ أخضر
.8	كزهر اللوز، أو أبعد	2005	1	ندم الذّات على موتِ المغنّي
تكرار ورود الرّمز/ الأسطورة في شعره حتّى 2005			17 مرّة تركّز أكثرُها بين (1995-2004)	

التّحليل الإحصائيّ:

واضحٌ ممّا تقدّم أنّ انبعاث رمز العنقاء في شعر محمود درويش كان متّصلا بصورةٍ مباشرة بمسار القضيّة الفلسطينيّة، ومسار شِعره بصورة عامّة. كان الظّهور الحادّ المؤلم للرّمز بعدَ الخروج من بيروت وتحطّم الحُلم، وكانت العنقاء قبل بيروت 1982 قد ظهرت بصورة مباشرة مرّة واحدة في قصيدته (سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا) من ديوانه (أحبّك، أو لا أحبّك، 1972)، وهي التي كتبها سنة 1971 كما صرّح هو، وألقاها أوّل مرّة في مصر، وأرادَ بها التخلُّص من عِقال قصيدتِه (سجِّلْ أنا عربي). لكنّ العنقاء كانت تُولَد قبل بيروت ناقصةً، أمّا في ديوانه القصيدة (مديح الظّلّ العالي، 1983)، فقد دُعِيت العنقاءُ بعُنفوان لتقومَ ثانيةً من دون جدوى، ثمّ ماتت أو أُميتت. وكذلك ظهرت في بكائيّاته (ورد أقلّ، 1986)، لكنّه بدأ يشقُّ طريقا أُخرى له ولها، لا سيّما سنة (1993) في ديوانه (أرى ما أريد)، وهو الدّيوان الذي بدأ درويش يعلن فيه صراحةً عن رغبته العارمة في التحوُّل بذاتِه وبشِعره في اتّجاه آخر.

هكذا، كانت العنقاءُ تخرجُ من رمادِه هو، لا من رماد غيره. وقد توّج هذا المسار بالظّهور الحادّ للرّمز في ديوانه (لماذا تركت الحصان وحيدًا؟، 1995)، فقد ظهر الرّمز فيه أربع مرّات، وقد التصق فيه بالذّات الفرديّة أكثر من التصاقه بالذّات الجمعيّة، وأكّد درويش تحوّله هذا الذي طرأ بعدَ (أوسلو) بتحوُّلِه اللافت بالرّمز ليكون دالاً على أسطورتِه الشّخصيّة الذّاتيّة في (الجداريّة، 1999) بعدَ تجربة الموتِ التي قاربَها، فبرز الرّمز أربع مرّات فيها لصيقًا بالذّات الفرديّة أيضا. وبين الألم والأمل والحيرة والارتباك في ديوانه (لماذا تركت الحصان وحيدا؟) كما يُبرزِ التساؤل،

والتّصميم والعزيمة والحرص على الحياة في (الجداريّة)، كان الانبثاقُ بالعنقاء الخضراء الذّاتيّة في (لا تعتذر عمّا فعلت، 2004)، ثمّ الإحساس بالنّدم على موتِ المغنّي المجسِّدِ للرّمادِ الذي خرجت منهُ العنقاءُ طازجةً فذّةً، كما ظهر في حواريّة (البلبل والكناري) من ديوانه (كزهر اللوز، أو أبعد، 2006).

أمّا طائرُ الفينيق باعتباره صورةً أُخرى من صور العنقاء فلم يظهر في شِعر محمود درويش غير مرّة واحدة، ولم تكن دلالتُه إيجابيّة كما ظهرت العنقاء في أكثر مواطن وُرودِها. قال درويش في قصيدة (غبار القوافل) من ديوانه (هي أغنية، هي أغنية، 1986) مُخاطبًا أولئك الذين تركوا الجسد الفلسطينيّ نهبًا للمجازر، دالاً على رغبة عالية في الانتقام، بسُخريةٍ تشبهُ أن تكون تراجيديا هَزْليّة[62]:

لا تخافوا يا أهالي هذه الصّحراءِ منّا
نحنُ لا ننشُدُ شيئًا، نحنُ لن نبعثَ فيكُم مرّةً أخرى نبيّا
هذه أصنامُكُم فلتعبُدوها مثلما شئتُم، كُلوا التّمرَ، كُلوا أسماءَنا
نحنُ لا نأتي لنبقى، نحن لا نمضي لنرجعَ، لكنّ الرِّياحْ
أوقعتْنا خطأً في حبّكُم، فلتذبحُوها بالسّيوفِ الصّدئةْ
واحرُسوا زوجاتِكُم من طائر الفينيقِ في أجسادِنا
واحفظُوا الرّملَ من العُشبِ الذي يسقُطُ من ألفاظِنا سهوًا عليكُمْ
واحرُسوا نخلتَكُم من ظلّنا الطّائرِ، وانَسْوَنا، ونامُوا آمنينْ

رمزُ العنقاء المباشر في شعر محمود درويش: (تحوّلاتُ الذّات)

برز رمزُ العنقاء المباشر في شعر محمود درويش للمرّة الأولى في ديوانه (أحبُك، أو لا أحبّك) الصّادر سنة 1972، في قصيدتِه التي خرجَ بها قليلاً أو كثيرا عن نمطِ شعره المتقدّم (سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا)، وهي القصيدةُ التي جاءت عقِبَ أحداث كثيرة، غير أنّها كانت دالّةً على عُنفوانٍ تبع أحداثاً جِسامًا تركت أثارَها في الجسد الفلسطينيّ أرضًا وشعبًا وقضيّةً وصِراعًا. لكنّ الجسد المضرّج بانكساراتِه كان يحاول النّهوض من جديد. كان النّضالُ لمّا يؤدِّ بعدُ إلى تحقيق غايةٍ واحدة من غاياتِه، مع محاولات النّهوض المتعثّرة كلّ مرّة؛ ولهذا ظهرت العنقاءُ في شعر درويش حينَها ناقصةً. قال يصوّر عودةَ المناضلين إلى الوطن عبرَ التسلّل للقيامِ بعمليّاتٍ فدائيّة، فيكون مصيرُهم القتلَ أو الأسرَ، أو العودةَ الخائبةَ إلى ما وراء الحدود[63]:

كلَّ يومٍ نَموتُ، وتحترقُ الخُطواتُ، وتُولَدُ عنقاءُ
ناقصةٌ؛ ثمّ نحيا لنُقْتَلَ ثانيةً
يا بلادي، نجيئُك أسْرَى وقَتْلَى
وسَرْحانُ كانَ أسيرَ الحروب، وكانَ أسيرَ السّلامْ

ثمّ اختفى رمزُ العنقاء من شِعر محمود درويش بضعَ سِنينَ. ولعلّ هذا الاختفاءَ كانَ مسوُّغًا؛ لأنّ حركة المدّ النّضاليّة في ذلك العقد شهدت عُنفوان العمل الفدائيّ، وتصاعُد العمل السّياسيّ أيضا، بما أزاحَ عن كاهل الوطن والقضيّة والشّاعر وطأة الإحساس بالموت. وقد شهد ذلك العقدُ حدَثَينِ مهمّين ساعدا على ذلك؛ هما النّصر الذي حقّقه العرب سنة 1973 مهما يكُنْ واقعُه، والحربُ الأهليّةُ في لبنان التي اشتعلت شرارتُها سنة 1975، وشارك الفلسطينيّون فيها بصورة أو بأخرى، لكن كانت لهم كلمةٌ مؤثّرةٌ فيها، وأحسّوا حينَها بزَهو القدرة على ترسيخ الوجود الفلسطينيّ شَعبًا وقضيّةً ونِضالاً. وقد نُضيفُ إلى هذين الحدثين أملاً شائهًا استمدّه الشّاعر من اتّفاقيّات كامب ديفيد التي عقدتها جمهوريّة مصر العربية مع الاحتلال الصّهيونيّ سنة 1977؛ وجرت محاولاتٌ كثيرةٌ لجرِّ الفلسطينيّ إليها.

لكنّ الغزوَ الإسرائيليّ للبنان سنة 1982، ودُخول العدُوِّ إلى بيروت، واحتلاله أوّل عاصمة عربيّة، وفَرْضَهُ بقوّة السّلاحِ إخراجَ قوّات المقاومة الفلسطينيّة من لبنان، كانت ضربةً قاسيةً جدًا؛ فإذا أضفنا إليها المذابحَ التي ارتكبَها الاحتلالُ وأعوانُه ضدّ الفلسطينيّين في المخيّمات، اتّضحت الصّورة أكثر. لقد أثخنت تلك الأحداثُ الجسدَ الفلسطينيّ بالجراح التي نجمت عن أسلحة العدوّ وصمتِ بعضِ أبناء العُمومة، بل اشتراك بعضهم معه في الفعل. ليس غريبا أن يرتفعَ الإحساسُ الفلسطينيُّ بالفَرديّة، وأن يُعلي الشّاعرُ من شأنِ الذّات، وأن يرفعَ الصّوتَ بالعتاب. وهكذا كان بروزُ رمز العنقاء في ديوان (مديح الظّلّ العالي) فاجعًا بكلّ معنى الكلمة. قال درويش[64]:

بيروتُ قِصّتُنا
بيروتُ غصّتُنا
وبيروتُ اختبارُ اللهِ: جرّبْناكَ جرّبْناكَ
مَنْ أعطاكَ هذا اللُغْزَ؟ مَن سمّاكَ؟
مَنْ أعلاكَ فوقَ جراحِنا لِيَراكَ؟
فاظْهَرْ مِثلَ عَنقاءِ الرّمادِ مِنَ الدّمار!

ثمّ عبّر عن تعالي الجسدِ الفلسطينيّ وارتقاء إحساسه بالإباء القاتل، مرسِّخًا التوحُّدَ قِبالةَ التوحُّش، ومُبرزًا الفاجعةَ الكُبرى بالمُتفرِّجين على الدّمار والقتل[65]:

وَحْدِي أدافعُ عن جِدارٍ ليسَ لي
وَحْدِي أُدافعُ عن هَواءٍ ليسَ لي
وَحْدِي على سطْحِ المدينَةِ واقفٌ
أيُّوبُ ماتَ، وماتتِ العَنقاءُ، وانصرَفَ الصَّحابَةْ
وَحْدِي أُراودُ نفسيَ الثَّكْلَى فتأبَى أن تُساعِدَنِي على نفسي
وَوَحْدِي
كُنتُ وَحْدِي
عندَما قاوَمْتُ وَحْدِي
وَحْدَةَ الرّوحِ الأخيرَةْ

استمرّ موتُ العنقاء هكذا جامدًا في شعر درويش الحزينِ بعدَ ذلك، حتّى تجرّدت العنقاءُ من ريشِها ولحمِها، وصارتْ عِظامًا. لكنّ الفلسطينيّ أبى أن يتجرّد منها؛ ظلّ محافظًا على ما تبقّى منها، فاتّخذ عظامَها جُدرانًا لكهْفِه الذي اعتزل فيه الدّنيا، مُحافظًا على بقيّةٍ من أملٍ بأنْ يطيرَ سِربَ حَمامٍ إلى الأرضِ التي بذلَ في سبيلِها كلّ ما لديه. برزَ ذلكَ في قصيدتِه المُفْعَمة بالتّعالي على الجُرح، النّابضةِ بالحنين كقصيدةِ الجاهليّ الذي كانَ يعتلي مَرْقَبًا يُطلّ منه على ديار الأحبّة أو على قافلة الظّاعنين (على السّفْحِ، أعلى من البحرِ، نامُوا) من ديوانه (ورد أقلّ، 1986)[66]:

ينامُونَ أبعدَ ممّا يضيقُ المَدى فوقَ سَفْحٍ تحجَّرَ فيهِ الكَلامُ
ينامُونَ في حَجَرٍ صُكَّ من عَظمِ عَنْقَائِهِمْ...
وفينا من القلبِ ما يستطيعُ الوصولَ قريبًا إلى عِيدِ أشيائِهِمْ
وفينا من القلبِ ما يستطيعُ انتشالَ الفضاءِ ليرجعَ هذا الحَمامُ
إلى أوّلِ الأرضِ. يا أيّها النّائمونَ على آخرِ الأرضِ فِينا، سلامٌ
عليكُمْ... سَلامُ

ظهرتْ مفاصلُ التّحوُّل في شعر محمود درويش سنةَ 1986، لا سيّما في ديوانَيه (ورد أقلّ)، و(هي أغنية... هي أُغنية)، وقد صدرا في العام نفسِه. ولعلّ المدقّق يجدُه بكّاءً في ديوانه (ورد أقلّ)، وأكثرَ مَيلاً للتحرُّرِ من نفسه، أو من عبء الوطنِ الرّازحِ في قلبِه النّازحِ معه في ديوانه الثاني (هي أغنية... هي أغنية). والأمرُ في هذا ليس عصيًّا على التّحليل والتّفسير، لكنْ تكفي الإشارةُ إلى قوله في قصيدتِه: "آن للشّاعر أن يقتل نفسه"، مُشيرًا إلى حالةٍ من الفِصامِ الواعي

في الذّات تخلّقت عندَ درويش تحتَ وطأة انهيار الحُلم الفلسطينيّ[67]:

مِن ثلاثينَ شِتاءْ
يكتُبُ الشّعرَ ويبنِي عالَمًا ينهارُ حَوْلَهْ
يجمَعُ الأشلاءَ كي يرسُمَ عُصفورًا وبابًا للفضاءْ
كلَّما انهارَ جِدارٌ حَوْلَنا شادَ بُيوتًا في اللغةْ
كلَّما ضاقَ بِنا البرُّ بَنى الجنَّةَ وامتدّ بِجُمْلَةْ
من ثَلاثينَ شِتاءْ
وَهْوَ يَحْيا خارِجي

كانتْ شَكوى درويش الإنسان ممّا حصلَ للشّاعر فيه من المآسي مريرةً؛ ومن هذه النّقطة بالتّحديد بدأت الذّات الفرديّة تَعي ضرورةَ الانفصالِ عن الذّات الجمعيّة، وتعي أهميّة فرديّتِها وذاتيّتِها. ومن هنا بدأ درويش يُحسُّ عِبءَ قصيدةٍ مثل "سجِّلْ أنا عربي". لقد كانَ انهيارُ الحُلم في بيروت، ومشاهدُ المجازر في صبرا وشاتيلاَ أكثرَ من قُدرة الشّاعر على الاحتمال، فما الذي سيقولُه من شِعرٍ غِنائيٍّ بعدَ ذلكَ يمجِّدُ فيه الأصدِقاءَ والموتَ والشُّهَداء؟

وإذا أضفْنا إلى ما تقدّم عواملَ أهمُّها: أوّلاً الانتفاضةُ الأولى أواخر سنةِ 1987، واستمرارُ العدوّ في ارتكابِ المجازرِ بحقِّ المكانِ والإنسانِ من جانب، وسَعيُ القيادةِ الفلسطينيّة آنذاكَ للدّخولِ في عمليّة مفاوَضاتٍ مع الاحتلالِ بعدَ شهرين من بداية الانتفاضة تقريبًا، وثانيًا الضّربة القاصمةُ التي أصابت جسدَ الأمّة سنةَ 1990 عقبَ دخول الجيش العراقيِّ الكويتَ، وثالثًا مسارُ المفاوضاتِ السّرّيّة التي أدّت إلى مؤتمر مدريد سنةَ 1992، واتّفاقيّات أوسلو بعدَ ذلكَ سنةَ 1993، برزَ لنا مباشرةً كيفَ تحوّل درويش، وبدأ يتلمّس خُطاهُ في اتّجاهٍ آخر، وهذا ما نراهُ جليًّا في قوله من قصيدته (ربِّ الأيائلَ يا أبي، ربِّها) في ديوانه (أرى ما أريد، 1993)[68]:

وأنا حزينٌ، يا أبي، كَحمامة الأبراجِ خارجَ سِرْبِها... وأنا حَزينْ
وأنا حزينٌ، يا أبي، سلِّمْ على جدِّي إذا قابلْتَهُ
قبَّلْ يديهِ نِيابةً عنِّي وعن أحفادِ "بَعْلٍ" أو "عَناةْ"
واملأْ لهُ إبريقَهُ بالخَمرِ من عِنَبِ الجليلِ أو الخليلِ، وقُلْ له:
أُنْثايَ تأبَى أنْ تكونَ إطارَ صُورَتِها. وتخرجُ من رُفاتِي
عنقاءُ أُخرى. يا أبي، سلِّمْ عليَّ هُناكَ إنْ قابَلْتَني
وانْسَ انصرافِي عن خُيولِكْ.
واغفِرْ لأعرِفَ ذِكْرَياتِي

أنتَ الذي خبَّأتَ قلبكَ يا أبي عنِّي، فآوَتْنِي الحَياةْ
في ما أرى من كائناتٍ لا تكوِّنُ كائناتِي

ولعلّ القارئَ يتنبّه على قوله: "كَحمامةِ الأبراجِ خارجَ سِرْبِها"؛ "أنثايَ تأبى أن تكونَ إطارَ صورتِها"؛ "تخرجُ من رُفاتِي عنقاءُ أُخرى"؛ وهي عباراتٌ ذاتيّةٌ جدًا؛ فالعنقاءُ تخرجُ من رُفاتِه هو، و"أنثاهُ" "أناهُ" ترفضُ أن تكونَ إطارًا لصورتِها (ثنائيّة الذّات)، وهو وحيدُ كَحمامةٍ خرجت عن سربِها.

هل كانت مُحاولةُ درويش الخُروجَ من جِلْدِه أمرًا سَهلاً؟ وهل كان تحوّله يسيرًا مفاجئا؟ ألم يكن مُسوغًا؟ وهل بدت آثار هذا التّحوّل جليّة من بداياته، أو أنّها اقتضت زمنًا حتّى انشقّ الشّاعرُ من شرنقةٍ قضى فيها رَدْحا من الزّمن يُعالجُ ذاته ويُحاولُ شِعرَه؟

إنّ مرحلة التحوّل أشقُّ ما يعيشهُ المرء، لا سيّما شاعرٌ مثل محمود درويش قضى حياتَه الشّعريّة متقمّصا شخصيّةً أسطوريّة عَلا بها بالحلم الفلسطينيّ إلى مرتبة الأساطير. أصبحت فلسطين الأرض والشّعب والقضيّة أسطورةً ملحميّة فريدةً يتحدّث عنها أهل الأرض؛ صارت رمزًا للنّضال ومثالاً لحركات التّحرّر في العالم بأسره. قضى درويش قرابةَ الثلاثين سنةً وهو يُسهمُ في رسم معالم الحلم الفلسطينيّ مناضلاً بشِعره كالمناضلين ببنادقهم، ولهذا كلّه لم يكن بمقدوره الانسلاخُ من جلدِه، بل ظلّت أغاني الشّاعر المغنّي تصحَبُه، فكانَ طَوال عقدٍ من الزّمن تقريبًا على قلقٍ كأنّ الرّيح تحتَه.

يظهر القلقُ في ديوانِ درويش (لماذا تركت الحصانَ وحيدًا؟، 1995) ظُهورا جليّا خاصّةً أنّه قد بدأ منذ مدّة بتفكيك الحلم الذي أسهم في تشكيله للذّات الجمعيّة، وبإعادة تركيبه ليُصبحَ حلما ذاتيّا، حينما لم يتحقّق حلم الذّات الجمعيّة، ولم يتمكّن الشّاعر المغنّي من متابعة أغنياتِه وغنائه، أصبح لِزاما عليه إمّا أن يتوقّف عن الشّعر تمامًا، وإمّا أن يقتلَ المغنّي فيه وينصرفَ إلى الغناءِ بطريقة جديدة؛ تعبيرا عن أزمة الذّات[69]:

ماذا سيحدُثُ... ماذا سيحدثُ بعدَ الرّمادِ؟
أطلُّ على جسدي خائفًا من بعيدْ
أطلُّ كشُرفةِ بيتٍ على ما أريدْ

وهو يرسّخ مسعاهُ في التّحوّل التّامّ، مستعيرًا ولادةَ الذّات من نفسها مرّة أُخرى، لكنّها الآن شأنٌ خاصّ به، وليست استعارتُه للفَراشِ المضيء هُنا إلاّ تعبيرًا عن التّشرنُق الذي يؤدّي إلى ولادةِ الذّات من نفسها طازجةً جديدة، هذا من جانب، ومن الجانب الآخر فإنّ استعارةَ الفَراشِ

إشارةٌ فنّيّةٌ إلى احتراقِ الفَراشِ بالنّار التي يحُومُ حَولَها دائمًا. إنّ ولادةَ الذّاتِ من نفسِها صُورةٌ نوعيّةٌ مُوازيةٌ لانبثاقِ العنقاء حيّةً من رمادِها بعدَ احتراقِها، وإذا كانت الذّاتُ المولودَةُ صيغةً جديدةً للذّاتِ القديمة التي كانت تحملُ اسمًا بحُروفٍ أفقيّة، فإنّ الذّات الجديدةَ الطّازجةَ جديرةٌ باسمٍ جديد[70]:

... لا شيءَ
غير الفراشِ يضيءُ جسارَتَنا في
النّزولِ إلى حفرةِ الكلماتِ الغريبةِ:
هل كانَ هذا الشّقيُّ أبي؟
ربّما أتدبّرُ أمري هنا. ربّما
ألِدُ الآنَ نفسي بنفسي،
وأختارُ لاسمي حُروفًا عموديّةً ...

ويؤكّد طُموحَه إلى تحقّق هذه الولادةِ في قصيدتِه "كالنّون في سورة الرّحمن" من الدّيوان نفسه، وهي دالّة على الثّنائيّة (الاثنَيْنِيّة) بُعمقٍ فاجعٍ آسر. فِعلُ الوأدِ في المقطعِ الآتي يُشيرُ إلى أنّ الفاعلَ ليسَ الذّات؛ وهذه مُفارقةٌ تدلُّ على أنّ الاحتراقَ لم يكُن ذاتيًّا، أي لم يكُن ناتجًا عن رغبةِ الذّاتِ في التجدُّد؛ إنّما أحرقَها غيرُها فوأدَها وهي ما تزالُ طازجةً قابلةً للحياةِ. صحيحٌ أنّ الذّاتَ ولدت نفسَها بعدَ الوأدِ "الحَرْق"، غير أنّ ذلكَ حدثَ قبلَ أن تكتملَ الدّورةُ الزّمنيّةُ التي تحرقُ الذّاتُ فيها نفسَها بنفسِها من أجل ولادةٍ جديدة، وهذه إشارةٌ إلى الجريمةِ التي تُرتكَبُ بحقِّ الذّاتِ الفرديّة الشّاعرة، والذّاتِ الجمعيّةِ الفلسطينيّة. ويبدو أنّ الذّاتَ الجديدةَ المولودةَ في حاجةٍ ماسّةٍ إلى معرفةِ السرِّ الذي يُبقيها حيّةً حتّى يحينَ موعدُ الاحتراقِ الذّاتيّ، ليكونَ الاحتراقُ دليلَ انبثاقٍ طبيعيّ غيرِ مشوّه. إنّ الذّاتَ التي وُئِدَت قبلَ أوانِها هيَ ذاتُ الشّاعر الذي اضطُرَّ إلى تغييرِ ذاتِه تحتَ وطأةِ السّياطِ، وهي إذ تغيّرتْ تحتاجُ إلى سرِّ البقاءِ كالعنقاء دورةً كاملةً حتّى يحينَ موعدُها الحقيقيُّ للموتِ والانبعاثِ من جديد؛ هكذا يمكنُ القولُ إنّ الذّاتَ الجديدةَ النّاتجةَ عن الوأدِ كانت ذاتًا مشوّهةً لأنّ الاحتراقَ لم يكُنْ في موعدِه، ولم يكُن كاملاً، فلا هُو أدّى إلى الموتِ الأبديّ، ولا هُو أدّى إلى الانبعاثِ ذاتًا جديدةً طبيعيّة[71]:

أمّا هُو المولودُ من نفسِهِ
الموؤودُ قُرْبَ النّارِ
في نفسِهِ،
فليَمْنَحِ العَنقاءَ في سرِّهِ

المحروق ما تحتاجُهُ بعدَهُ

كي تُشعِلَ الأضواءَ في المعبَدْ

ويتصاعدُ الإحساسُ بانشقاقِ شرنقةِ الذّات عن الذّات الجديدة المولودة من نفسها، لكنّ الحيرةَ والارتباكَ يظلاّن مسيطرينِ على الشّاعر. إنّ الذين يعيشُون حالةَ الفصامِ بينَ شخصيّتين بلا وعيٍ مستريحون تمامًا، فهم لا يُدركون الانتقال من شخصيّة إلى أخرى؛ لكنّ الوعيَ بضرورة فَصْمِ الذّات ووأدِ جانبٍ منها، بل وأدِ ما كانت عليه زمنًا طويلاً، وانبثاقها من جديد، أمرٌ لا يُطيقُه أكثر النّاس. ولو استعرنا عباراتِ المتصوِّفة لقُلنا إنّ الأمرَ أشبهُ برياضة النّفس، وتجريدِها من أهوائها، وصقلها، ومجاهدتِها حتّى تصفُو مرآتُها وتخلُصَ من شوائبها. والتّسلسُلُ الذي يبدأُ بالأناشيدِ، فالنّايِ، فالنّارِ، ثمّ العنقاء، هو تسلسلٌ يذكّرُ بالطُّقوس التي كانَ البشرُ يمارسُونَها في مُفتَتَحِ احتفالاتِهم حولَ النّار، والنّارُ في حدِّ ذاتِها دليلُ الاشتعالِ والاحتراقِ الذي تنبثقُ منهُ العنقاءُ. غير أنّ الفاجعةَ هنا تتمثَّلُ في احتراقِ اثنين: الشّاعر المغنّي القديم الذي احترقَ ليكونَ المغنّي الجديد؛ الذّات الأولى التي بلغَتْ دورةَ اكتمالِها، أو أجبِرَت على الاحتراقِ قبلَ أوانِها، والذّات الجديدة التي انبعثَتْ منها؛ هكذا احترقَت الذّاتان، واحترقَت معهما العنقاءُ التي أشعلت النّارَ والتي كانت ستُولَدُ منها؛ ولهذا امتزجَ رمادُ الأولى بغُبار الثّانية، بما يدلُّ على أنّ الذّاتَ الشّاعرةَ الأولى قد احترقَت تمامًا وإنْ بقيَ رمادُها، وأنّ الذّاتَ الشّاعرة الجديدةَ لم تُولَد تَمامًا[72]:

في الأناشيدِ التي نُنشِدُها

نايٌ،

وفي النّاي الذي يسكُننا

نارٌ،

وفي النار التي نُوقِدُها

عنقاءُ خضراءُ،

وفي مرثيّةِ العنقاء لم أعرفْ

رَمادِي مِنْ غُبارِكْ!

ولا ينفكُ درويش عن هذا المسار منذُ بدأه. ولعلّه في الجداريّة يجمعُ أشتاتَ ما كانَ نثَرهُ في دواوينِه المتقدّمة، ويُضيفُ إليه مسوِّغات هذا التّحوُّل، وكيفَ يراه، وما يريدُه منه، مؤكِّدا بعض عباراتِه التي وردت في ديوانِه (أرى ما أريد). برزَ رمزُ العنقاءِ في الجداريّة أربع مرّات، وقد يكونُ لمُرور درويش بتجربة المرض وإحساسه بدُنُوّ الأجَل بعدَ عمليّة القلب المفتوح التي أجراها في

باريس دورٌ أساسيّ في ذلك. تبرزُ العنقاءُ هنا بوصفِها مُحاولةً من الذّاتِ الشّاعرة لتكوينِ رُؤيةٍ جديدةٍ للذّاتِ وللوطن وللقضيّة كلّها بما فيها الآخَر القاتل "القُوّة". لقد أنتجَ الصّراعُ الخارجيُّ بينَ العدلِ الشّريدِ والقوّة صِراعًا داخليًّا عانت الذّاتُ تحتَ وطأتِه، ممّا دفَعها للتّساؤُلِ حول ماهيّة الصّراعِ وطبيعتِيه ونهايتِه، وقد شظّاها بعدَ أن أوقعَها في الحيرةِ وأربكَها امتدادُه بلا نهاية، وانصرافُ العدل الشّريدِ ومن كانَ ينبغي لهُم مناصرَتُه عن الحقّ الذي لا يضيع. اندفعتِ الذّاتُ الشّاعرةُ في غمرة هذا كلّه إلى البحثِ عن ذاتِها وخِطابِها وشِعرِها، وجدوى ما كانت تقولُ وتغنّي، إلى أن اقتنعت بضرورة التغيُّر والتحوُّل اللذينِ يُماثلانِ احتراقَ الذّاتِ، وانبعاثَها من جديد؛ لكنّ الذي أحرقَ الذّاتَ هُنا هو البحثُ عن المعنى؛ معنى الوجودِ والصّراعِ والبقاء والخُلود، ومعنى الشّعر والكلمة والنّشيد[73]:

لا القوّةُ انتصرتْ
ولا العدْلُ الشّريدُ
سأصيرُ يومًا ما أريدُ
سأصيرُ يومًا طائرًا، وأسُلُّ من عدَمي
وُجودي. كلّما احترقَ الجناحانِ
اقتربتُ من الحقيقةِ، وانبعثْتُ من
الرّمادِ. أنا حِوارُ الحالمينَ، عزفْتُ
عن جسدِي، وعن نفسي لأكْمِلَ
رحلَتي الأولى إلى المعنى، فأحرقَني
وغابَ. أنا الغيابُ. أنا السّماويُّ
الطّريدُ
سأصيرُ يومًا ما أُريدُ

وتبرُز ثنائيّةُ الذّات المُرهَقةِ مثلَ تيهٍ تضلُّ فيه الذّات بحثًا عن نفسها؛ عن معالمِها الجديدة؛ كيفَ تكونُ، وكيفَ كانت؟ لكنّ الشّاعر يُلمّح على انبثاقِ الذّات طازجةً من رحمِ رمادِها وردةً كالدّهان. والحيرةُ الماثلةُ في ثُنائيّة ضمائرِ الذّاتِ الشّاعرة هي ذاتُها الحيرةُ الماثلةُ في كونِ الجسدِ وراءَ الذّاتِ القديمةِ "المغنّي" أو أمامَ الذّاتِ الجديدة المنبعثةِ منها بعدَ احتراقِها. لقد اغتربت الذّاتُ الشّاعرةُ عن ذاتِها مدّة طويلةً من الزّمانِ "ثلاثينَ شتاء"، وأسهمت في تكوينِ الذّاتِ القديمة "المغنّي"، وهي في هذا المقطعِ تُطالبُ الذّاتَ القديمةَ بأن تُسهمَ في تشكيلِ الذّاتِ الجديدةِ، وتساعِدَها على الانبثاقِ منها والانعتاقِ من عقالِها وقُيودِها في الخِطاب والإيقاع؛ إنّها تُريدُ صوتَها أن يكونَ صوتَها لا صَدى الذّاتِ القديمة؛، وتريدُ أن تعيشَ خُلودَها الذّاتيَّ بعدَ أن

تتفتّقَ شراييِنُها عن الورودِ التي ستحقّقُها[74]:

سأكونُ بعدكَ يا أنا؟ جسدِي
ورائي أم أمامَكَ؟ من أنا يا
أنتَ؟ كوِّنّي كما كوّنْتُكَ، ادْهَنّي
بزيتِ اللوز، كلّلْني بتاجِ الأرزِ.
واحملْني منَ الوادِي إلى أبديّةٍ
بيضاءَ. علِّمْني الحياةَ على طريقتِكَ،
اختبرْني ذرّةً في العالَمِ العُلويِّ.
ساعِدْني على ضجَرِ الخُلودِ، وكُنْ
رَحيمًا حين تجرَحُني وتبزُغُ من
شراييِنِي الوُرودُ

وإذا اقترنت الجداريّةُ بتجربةِ المرضِ الذي كانَ درويش يرى الموتَ من خِلالِه، فإنّها كانت تعبيرا فنّيّا راقيا عن الرّغبةِ في مُقاومةِ الموتِ، في الخُلود، في تخليدِ الذّات فنّيّا وشِعريّا. ومن هُنا كان الإصرارُ على فكرة الخلودِ والبقاء، فالموت ليسَ كلّه موتًا، إنّما فيه حياةٌ من نوعٍ ما، إنّه كُمونُ الحياةِ في الجسدِ الميت. يسعى درويش هنا إلى التّماهي مع الأسطورة؛ أسطورة العنقاء التي تُماثلُ أسطورةَ تمّوز في المضمون، ورمزُه القمحُ. ويبني درويش هنا أسطورتَه الشخصيّةَ التي أرادَ لها أن تكونَ عُنوانًا لموتِه الخاصّ؛ هو يجدُ في موتِه حياةً ما كامنةً كما يجدُ ثُنائيّةَ الفناء والانبعاثِ إلى الحياةِ في حبّة القمح؛ والمماهاةُ المتأتّيةُ هنا من خبريّةِ حبّة القمحِ عن المبتدأ "أنا – الذّات الشّاعرة المقبلة على الفناء"، مماهاةٌ ممتدّةٌ بعدَ ذلكَ في النّعتِ "التي ماتت لكي تخضرَّ ثانيةً"، ومن هنا كانَ استنتاجُ الذّاتِ بأنّ في موتِها حياة ما[75]:

وكلّما صادقتُ أو
آخيتُ سُنبُلةً تعلّمتُ البقاءَ من
الفناءِ وضدِّه: "أنا حبّةُ القمحِ
التي ماتتْ لكي تخضَرَّ ثانيةً، وفي
موتِي حياةٌ ما ...".

ثمّ برزَ رمزُ العنقاءِ بعدَ خمس سنواتٍ في ديوانِه (لا تعتذرْ عمّا فعلت، 2004)، في مقطعٍ

واحدٍ من الدّيوانِ ثلاثَ مرّات، وهو المقطعُ النّصّيُّ المُعنونُ (في شهوة الإيقاع). يعودُ درويش إلى البداياتِ التي عاشتها الذّاتُ الشّاعرةُ قبلَ أن يُصيبَها ما أصابَها فدفعها إلى التّحوُّل والتّغيُّر؛ والعودةُ إلى بداياتِ النّشأةِ عادةً ما يحدثُ تحتَ ثِقَلِ الحيرة المربكةِ ممّا آلَ إليه حالُ الذّات بعدَ حينٍ من الزّمن؛ أي إنّ العودةَ إلى البداياتِ تمثّلُ ارتباكَ الذّاتِ ورغبتَها في التخلُّصِ ممّا آلتْ إليه حالُها، وهي نقطةُ البدايةِ في الانطلاقِ بعدَ هذا نحوَ الاحتراقِ الذي لا بدّ منهُ للتخلُّصِ من الأوشابِ، والشّوائب التي علقت بالذّاتِ على مدار امتدادِها، وهو مُوازٍ تمامًا لتغييرِ القلبِ وتغييرِ الدّرب. كانت أُولى المرّات الثّلاث في هذا الدّيوان للتذكُّر الدّالِّ على النّسيان؛ وفي هذه المرّة يؤكّد درويش أنّه استطاعَ أن يحدّد معالمَ ذاتِه الجديدة، خاصّةً في التّساؤُل الظّاهر في آخر قولِه من قصيدتِه "في بيت أمّي"[76]:

أتذكُرُ حافرَ الفرسِ الحرُونِ على جبينِكَ
أم مسحتَ الجُرحَ بالمكياجِ كي تبدُو
وسيمَ الشكلِ في الكاميرا؟
أأنتَ أنا؟ أتذكُرُ قلبَكَ المثقوبَ
بالنّاي القديمِ وريشةِ العنقاءِ؟
أم غيَّرتَ قلبَكَ عندَما غيَّرتَ دربَك؟

والثّانيةُ يسائلُ نفسَه فيها إن كانت ذاتُه الجديدةُ قد ظهرتْ لهُ متجلّيةً، أو أنّها بقيت كامنةً في شرنقةٍ لا تني تكبتُها وتُخفيها؛ وهو لا يكفُّ عن عقدِ قِرانِ الفراشةِ بالعنقاء وتوظيفِهما توظيفًا عُضويًا للدّلالة على ولادةِ الذّات الجديدة من رَحِمِ عدمِها. إنّ إضاءةَ الذّاتِ الجديدة هُنا مُوازٍ ومماثِلٌ لإضاءةِ المعبدِ في مقطعٍ سابقٍ من شعر درويش، وجليٌّ تمامًا سِياقُ الأسطورة ورموزِها في احتراقِ الفراشةِ، والتّساؤل عن ظُهور العنقاء واضحةً بما يشي باختلاطِ الأمور على الذّاتِ الشّاعرة تمامًا كما تقدّم في أحد المقاطع "لم أعرف رمادي من غبارك"، وكذلكَ الاسمُ الجديدُ الذي تريدُه الذّاتُ الجديدةُ عُنوانًا لها ولخُلودِها بعد تخلُّصِها من الذّاتِ القديمة "المغنّي"[77]:

الآنَ، إذ تصحُو، تذكَّرْ رقصةَ البجَعِ
الأخيرةَ. هل رقصْتَ مع الملائكةِ الصِّغارِ
وأنتَ تحلمُ؟ هل أضاءَتْكَ الفراشةُ عندَما
احترقَتْ بضوءِ الوردةِ الأبديِّ؟ هل
ظهرَتْ لكَ العنقاءُ واضحةً؟ وهل
نادَتْكَ باسمِكَ؟

والأخيرةُ في القصيدةِ التي وصفَها هُو في حِوارٍ مع عبّاس بيضون نشرته جريدةُ السّفير اللبنانيّة، وأعادت نشرَه جريدةُ الرّأي الأردنيّة[78]، بأنّها كانت تجربةً لقولِ شِعرٍ لا معنى له، وعندَما اكتملتْ وقرأها وجدَها حافلةً بالمعنى، وهي قصيدتُه (هي جملةٌ اسميّة). وفي القصيدةِ تقريرٌ واضحٌ بالعنقاء الخاصّة، وهي نفسُها العنقاءُ الخضراءُ التي تحدّث عنها بوصفها رمزًا وطنيًا؛ أي عنقاء شعبِه، لكنّها هنا عنقاؤُه الخضراءُ الخاصّة به[79]:

هيَ جُملةٌ إسميّةٌ: فَرَحِي
جَريحٌ كالغُروبِ على شَبابيكِ الغريبةِ
زهرَتِي خضراءُ كالعَنقاءِ ...

وتتجلّى الثّنائيّةُ التي لم تُفارقْ درويش منذُ بدأ تحوُّلَه حتّى ديوانِه الأخير (لا أريدُ لهذي القصيدةِ أن تنتهي)؛ فيراها القارئُ في ديوانِه (كزهر اللوز، أو أبعد) مرّة واحدةً حسبُ، متّصلةً برمز العنقاء. لكنّ الذّات الجديدةَ هنا تؤكّدُ نسيانَها للمغنّي القديم. وإذا كانَ الفلسطينيّون قد احتفظوا ذاتَ يومٍ بعظامِ العنقاء، فبَنَوا منها جُدرانًا لكهفهم لينامُوا فيه مُبْقِين على أملٍ دائمٍ بإمكانيّة الانبثاقِ من رحمِ الرّماد، فإنّ درويش قد احتفظَ لذاتِه الجديدةِ بريشةِ عنقاء أبقت عليه حيًا. قال[80]:

أنا وأنا لا تُصدِّقْ بأنّ الحكايةَ
عادت بنا شاهِدَينِ على ما فعَلْنا:
نسيتُكَ مثلَ قميصي المبقَّعِ بالتُّوتِ
حينَ ركضتُ إلى غابةٍ ونَدِمتُ ...
وأمّا أنا فنسيتُكَ حينَ احتفظتُ
بريشةِ عنقاءَ لي ... ونَدمتُ

لقد كانَ تعبيرُه في قصيدتِه "آنَ للشّاعر أن يقتُل نفسَه" يعني أنّ الشّاعرَ فيه يحيا خارجَه منذ ثلاثين شتاءً، ويُمارسُ بشِعرِه تَجميلَ الواقعِ المأساويِّ، مُحاولاً بثَّ الأملِ في النّفوسِ القانطةِ بما يقترفُه باللغة – كانَ تعبيراً عن حجمِ المأساة الذّاتيّة التي تعيشُها الذّات الشّاعرة، فضلاً عن مأساةٍ أُخرى جَمعيّة يعيشُها الوطنُ وأبناؤه، فمن الذي يتحمّل مُعاناةً بهذا الحجم؟ إنّ الطّبيعيّ والإنسانيّ أن تسعى الذّات إلى استعادةِ توازُنها، وإلاّ فإنّها لن تقوى على المتابعةِ في الطّريقِ نفسها، أي تمجيد الموت والموتى والقتلى والشّهداء، واشتقاق الورد من الجُدران الحجريّة، وبعثِ الرّبيع والعُشب في الصّخور، وانبثاق الحياة من الموت، وستكونُ غير قادرةٍ أيضا على التخلّي عن

الشّعر الذي يمثّل عندَها البحث عن معنى الوجود. نقرأ في هذا المقطع قول درويش[81]:

لعلّ شيئًا فيَّ ينبُذُني. لعلّي واحدُ
غيري. فلم تنضجْ كُرومُ التّينِ حولَ
ملابسِ الفتياتِ بعدُ، ولم تَلِدْني
ريشةُ العنقاء. لا أحدُ هنالكَ
في انتظاري. جئتُ قبلُ، وجئتُ
بعدُ، فلم أجِدْ أحدًا يصدِّقُ ما
أرى. أنَاْ مَنْ أرى. وأنا البعيدُ
أنا البعيدُ
من أنتَ، يا أناْ؟ في الطّريقِ
اثنانِ نحنُ، وفي القيامةِ واحدُ.
خُذْني إلى ضوءِ التّلاشي كي أرى
صَيرورَتي في صُورتِي الأُخرى. فمَنْ
سأكونُ بعدَكَ، يا أنا؟

إنّ العنقاء هنا تحملُ دلالةً صُوفيّة تهدفُ إلى اتّحادِ الحبيب بمحبوبتِه، والتّماهي والحُلول بوساطةِ الاحتراقِ وسيلةً لهذا الحلول. إنّ الاحتراقَ هو استعارةٌ للنّار، وهي بدَوْرِها وسيلةٌ للتّطهُّر من جهة، ولمزجِ الأشياءِ بعضها ببعضٍ عن طريق مَحْوِ معالمِها الجسديّة، أو الظّاهريّة التي تميزُها بعضها عن بعض. وعندَما تفقدُ الأشياءُ والأجسادُ ميزاتها الفارقةَ فإنّها تصبحُ متشابهةً حدَّ التّماثُل، فالامتزاجِ ثمّ التّماهي بالاتّحاد الكلّيّ. على هذه الصّورة تجدُ العنقاءُ صورَتها فينا، ويجدُ درويش صورتَه فيها.

إنّ ثنائيّةَ الذّات التي عاشَها الشّاعرُ: الذّات الجديدة، وذاته التي فقدَها (المغنّي)، تمثّلُ مرآةً تنعكسُ عليها الأشياء، ولا يتمّ هذا الانعكاسُ إلاّ بفعلِ الضّوءِ/ النّور الذي يرمزُ إلى المعرفة لدى المتصوّفة؛ وإنّ احتراقَ الجسدِ عند الشّاعر يهدفُ إلى تحقيق أمرين اثنين: الأوّلُ هُو الكشف والمعرفة المتمثّلة في استعارةِ ولادةِ الرّوحِ جسدًا، والثّاني هو إحراق هذا الجسد لمعرفةِ جوهره، وبحسب عبارتِه "ما أخْفَتْ من الأبَدِ".

قد تكونُ الألفاظُ هي الشّكلَ الخارجيّ أو الظّاهريّ، وهي بذلكَ ترمزُ إلى الجسد؛ إلى العالم الخارجيّ. أمّا العنقاءُ فهي رمزٌ للحظة الاتّحادِ بينَ الأنا والهيَ (الذّات الفرديّة) في فعل الاحتراق، لتكونَ النّتيجةُ اتّحادَ الذّاتين: القديمة والجديدة، إمّا بالحياةِ الأبديّة، وإمّا بالفناءِ الأبديّ. ولعلّ

قصيدةَ "هيلين يا لهُ من مطر" تمثّل تعالُقًا جَماليًا في شعر درويش بينَ موضوع الذّكورة والأنوثةِ من جانب، وحكايةِ التّكوين والخلق المستمرّ التي يجسّدها رمزُ العنقاء الأسطوريّ؛ و"ليس من قبيل الصّدفة أن تأتي تأمّلاتُه التاليةُ في الموضوع نفسه في نصٍّ شعريّ يحمل عُنوانًا على غرار قصّة الخلق في أيّامها السّبعة، ومن هنا جاءت قصيدتُه أيّام الحبّ السّبعة موزّعة على أيّام الأسبوع ابتداءً من يوم الثّلاثاء على غير المألوف في الحكايات الدّينيّة"[82]. يقول درويش في المقطع الأوّل منها "الثّلاثاء: العنقاء"[83]:

يكفي مرورُكَ بالألفاظِ كي تَجِدَ
العنقاءُ صورتَها فينا، وكي تَلِدَ
الرّوح التي ولدتْ من روحِها جسدًا...
لا بدّ من جسدٍ للرّوحِ تحرقُه
بنفسِها ولهًا، لا بدّ من جسدٍ
لتظهرَ الرّوحُ ما أخفتْ من ألأبدِ
فلنَحْتَرِقْ، لا لشيءٍ بلْ لنتّحِدَا

ولعلّ تعالُقَ أسطورة العنقاءِ أو طائر الفينيق المؤشّرين إلى حكاياتِ الخلق والتكوين المستمرّين للذّات الإنسانيّة، مع ثنائيّة الذّكورة والأنوثة اللذين لا بدّ من امتزاجِهما ليكونَ التّوالُد الأبديّ، واضحٌ تمامَ الوضوح. ويمكنُ القولُ: إنّ امتزاجَ الذّكورة والأنوثةِ في دائرة الجسدِ والجنسِ يُقابلُ احتراقَ العنقاء، وفي كلتا الحالين تنتجُ ذاتٌ جديدةٌ طازجة[84].

رمز العنقاء غير المباشر في شعر درويش: (الانبعاث من الموت)

إنّ رمز العنقاء متّصل بفكرة الانبعاثِ من الموت، أو التّوالُد في ظلِّ الفناء، وهو بهذا المعنى قائم في شعر درويش منذ البدايات. وقد يكون تعليلُ الأمر كامنًا في الثّقافة العربية بشقّيْها: الدينيِّ الماثل في المسيحية، وفي الإسلام الذي حملت نصوصُه كثيرا من الإرشادات والتصريحات المُفعَمة بالبعث والانبعاث، بل يكون الموتى أحيانا أحياءً، لا سيّما الشهداء "ولا تحسبنّ الذين قُتلوا في سبيل الله أمواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون"[85]، وفي آية أخرى "وَلا تَقُولُوا لِمَنْ يُقْتَلُ فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتٌ بل أحياءٌ ولكن لا تشعرون"[86]؛ وقد يكونُ كامنًا في الجانب الحِكْميِّ من هذه الثقافة، مثل (مَنْ خَلَّفْ ما مات)، والأشعارِ مثل شعر شوقي[87]:

بلادٌ ماتَ فِتْيَتُها لتحيا وزالوا دون قومهمُ ليبقوا

وقولِه في رثاء عمرَ المختار[88]:

رَكَزُوا رُفاتَك في الرِّمالِ لواءَ تَستَنْهِضُ الوادِي صباحَ مَساءَ

وفي الحكمةِ القائلة: (غرسُوا فأكلنا، ونغرسُ فيأكلون).

ثم إنّ مبدأ الاكتثار والكثرة الناجمة عن الواحد سائدٌ في الثقافة العربية الإسلامية كذلك، فضلا عن الفكرة الفلسفية المجسَّدَةِ في الكُمُون القابل للتحقُّق بالفِعل "كمَثَلِ حبَّةٍ أنبتَتْ سَبْعَ سَنابِلَ في كُلِّ سُنْبُلةٍ مائةُ حَبَّة"[89].

وجديرٌ بالذِّكر هنا ما خلّفهُ الشّعراءُ الرّومانتيكيّون الغربيّون والعرب من تصوُّر للموت، لا سيّما وقد تقدّمهم ديكارت الذي رأى أنّ النّفس مرادفةٌ لمعنى الرّوح والرّوحُ باقية، وباسكال القائلُ بأنّ أفضل ما في الحياة هو الأملُ في حياة أُخرى جديدة بعدَ الموت، وسبينوزا وليبنتز اللذان رفضا فكرة الفَناء المطلق، وأنّ كلَّ شيء سيفنى، فالعقلُ باقٍ، وبعضُ الإنسان تحدثُ فيه تحوُّلات. أمّا كانط، فأنكر فكرة الخلود، بينما ذهب هيغل إلى أنّ الموتَ هو تصالحُ الرّوح مع ذاتها. ولعلّ الرّومانتيكيّين الغربيّين انطلقوا من هنا إلى تمجيد الموت والإعلاء من شأنه، ودَعوا إلى الانتحار بوصفِه مسرَبًا إلى الحياة الأخرى السّعيدة النقيّةِ من أوضار هذه الحياة[90]. رأى الشّعراء الرّومانتيكيّون، لا سيّما الميّالون إلى الفلسفة منهم، أنّ الموتَ هو استغراقٌ في الكُلّ، وتوحُّدٌ بالكُلّ، كما لو أنّ نظرتهم اقتربت كثيرًا من الرّؤية الصّوفيّة للموت والاتّحادِ وفناء المُحبِّ في محبوبه[91]. هكذا نفهمُ علّةَ نظر أبي القاسم الشّابيّ مثلاً إلى الموتِ بوصفِه (الصّباح الجديد)[92].

ولسنا نريدُ القطعَ أنّ محمود درويش كانَ مطّلعًا على هذا كلِّه، ولكنّنا لا نشكّ أيضا في أنّه من الشّعراء العرب القلائل الذين يثقّفون قرّاءهم؛ فهو غزيرُ القراءة، ويكادُ شعرُه يكشفُ عن منظومةٍ معرفيّة واسعة وعميقة في آنٍ واحد، فلا يجدُ قارئهُ مناصًا من أنْ يبحثَ ويقرأ مفتّشًا عمّا يُعينُه على فهمِ شِعر درويش، ومُتابعةِ رُموزه وتفكيكِ تناصّاتِه، واكتناهِ الأساطيرِ المتنوّعة التي يقفُ عليها في شِعره، ولعلّ ما يكشفُ عن هذا ويُعاضدُهُ هو قولُ درويش في مقابلة مُجيبًا عن سؤالٍ يتعلّق بتعريفِه للشّعر[93]: "إنّ الشّعر هو تعبيرٌ ثقافيٌّ مكثّف يحتاجُ التّعامُل معه إلى حدّ أدنى من المعرفة بالجوانب الثقافيّة"، ولا بدّ لفهم مقصود درويش بذلكَ من النّظر فيما يستندُ إليه الشّاعر من مقوّماتٍ ثقافيّة تنبني عليها قصيدتُه، وما يجبُ أن يمتلكَهُ المتلقّي من تلكَ المقوّماتِ حتّى يتهيّأ لهُ فهمُ القصيدة. لقد كانت الفكرةُ ماثلةً بوضوح في شعر درويش منذ البدايات، فنراه يقلّب المعاني التي تحتملها فكرة الانبعاث والبقاء رغم الموت ورغم قاتليه[94]:

آمنتُ بالحرفِ إمّا مَيِّتًا عَدَما
أو ناصِبًا لعَدُوِّي حَبْلَ مِشْنَقَةِ
آمنْتُ بالحرفِ نارًا، لا يَضِيرُ إذا

كُنتُ الرَّمادَ أنا، أو كانَ طاغِيَتِي
فَإنْ سَقَطْتُ وكَفِّي رافعٌ عَلَمِي
سيَكْتُبُ النَّاسُ فوقَ القَبْرِ: لَمْ يَمُتِ!

وتجدُه في بعض قصائدِه ينحُو منحى مختلفًا قليلاً في الصّياغة؛ ذلكَ لأنّه يُظهرُ الحياةَ المتجدّدة عندَ الأجيالِ الجديدةِ إزاءَ الفناء الذي أصابَ من قبلَهُم، وهي فكرةٌ قريبةٌ في المضمونِ من الامتدادِ في التّناسُلِ الذي هو عنوانُ الخلودِ في الحكمة التي أبرزتها ملحمةُ جلجامش. أمّا غناءُ الذّاتِ الشّاعرة المنطلقُ من التّوابيتِ فليسَ إلاّ دليلاً على الابتهاجِ بأنّ الموتَ يُثمرُ حياةً، وأنّ الأجيالَ الجديدةَ "الصِّغار" ستحقّق حياتَها وتستمتعُ بها مع كلِّ مظاهر الموتِ التي تراها، فكأنّ الكبارَ يتعرّضونَ للإبادَةِ لكنّها إبادةٌ ستنتجُ حياةً جميلةً مُفعمةً بالحركةِ والفرح "الأراجيح"؛ والحتميّةُ التي نفيدُها من "دم جدّي عائدُ لي" هي الحتميّةُ التّوكيديّةُ التي أطلقها في آخر المقطع "آخر الليل نهار"، بما يذكّرنا بحكمة الشّابّي "ولا بدّ لليل أن ينجلي"[95]:

في تَوابيتِ أحبّائِي أُغَنِّي
لأَراجِيحِ أحِبّائِي الصِّغَارْ
دَمُ جَدِّي عائِدٌ لِي، فَانْتَظِرْنِي
آخِرُ اللَّيْلِ نَهَارْ

ويستمدُّ درويش في بعض المقاطعِ أسطورةَ الموت والانبعاثِ من أسطورة الإله تمّوز الذي يمثّل حياةَ النّبات، ورمزُهُ هو القمح. وقد استندَ فريزر في استنتاجِه هذا إلى نصٍّ ذكرهُ ابن النّديم في كتابه (الفهرست) عن الطّقوس التي كانَ أهلُ حرّانَ يمارسونَها في شهر تمّوز لإلههم "تَاوز"، والشّاهدُ الذي اختارهُ فريزر يدلّ بوضوح على أنّ تمّوز كانَ رمزًا للقمح، لأنّ سيّده يطحنُه في الرّحا كما يُطحن القمح. غير أنّ ريتا عوض ترى القمحَ رمزًا لحياة النّبات، "فالقمح الذي يُدفنُ في الأرض وينهضُ منها ليُثمر، هو رمزٌ للحياة الأبديّة المُكتسَبَة بالموت"[96]. ويستلهمُ درويش مع الأسطورة ثقافته الدينية والتاريخية والشعرية[97]:

نيرُونُ ماتَ، ولَمْ تَمُتْ رُوما...
بعَيْنَيْها تُقَاتِلْ!
وَحُبوبُ سُنْبُلَةٍ تَمُوتُ
سَتَمْلأُ الوادِي سَنَابِلْ!

ويعبِّر عن الفكرة نفسها في موطن آخر، متسائلاً تساؤلَ العارف المصمِّم عن الفكرة نفسِها. لكنّ القمحَ يظهرُ هُنا بعدَ أن يُصبحَ خُبزًا في يدِ الجَوْعى، وسُكّرًا في فمِ الأطفال. إنّ محضَ التّساؤلِ هُنا عن إمكانيّة إثمارِ الموتِ حياةً يُعيدُنا إلى المُماهاةِ بينَ الجسدِ الإنسانيِّ الذي يُدْفَنُ في التّرابِ بعدَ الموتِ، وبُذور القمحِ التي تُدفنُ في التّرابِ، فإذا كانَت البذورُ تعودُ إلى الحياةِ مُثمرةً سنابلَ قمحٍ بعدَ التصاقِها بالطّبيعةِ التي تبثُّ الحياةَ الكامنةَ فيها، فإنّ الجسدَ الذي يُعادُ إلى رَحِمِ الأرضِ – الأمِّ يُتوقَّعُ له أن يعودَ إلى الحياةِ أيضًا. وليس القصدُ من التّساؤلِ هنا إنكارَ الإثمارِ بعدَ الموتِ؛ إنّما لعلّ الذّات الشّاعرةَ قد دخلتْ حينَها في مسربٍ من الألَمِ أثارَ حيرتَها، فكانَ التساؤلُ دالاً على ذلك[98]:

أنا أَمْضِي قَبْلَ مِيعادِي... مُبَكِّرْ

عُمْرُنا أَضْيَقُ مِنّا،

عُمْرُنا أَصْغَرُ... أَصْغَرْ

هَلْ صحيحٌ يُثْمِرُ المَوْتُ حَياةً

هلْ سَأُثْمِرْ

في يَدِ الجائعِ خُبْزًا، في فَمِ الأَطْفالِ سُكَّرْ؟

وتظلُّ الفكرةُ هي دأبَه في ديوانه (عاشق من فلسطين، 1966)، فوطأةُ الإحساس بالتّلاشي على مستوىً جمعيٍّ بسببٍ من المجازر التي يرتكبها المحتلُّ لا يمكن أن يوازنَها إلا التمسُّك بكلِّ ما يدلُّ على البقاء رغم أنفه؛ الانبعاثُ والبقاءُ رغم الموتِ معادلٌ أساسي لوحشيّة المحتلِّ في ممارساته التي تريد انتزاعَ الأرض من أهلِها، واقتلاعَهم منها. وقد يكونُ ذِكرُ بابلَ في هذا المقطعِ، وكون طريقِ العيشِ والموتِ واحدةً، دليلاً على أنّ الموتَ مظهرٌ من مظاهر الحياة، وأنّ الحياةَ مظهرٌ من مظاهر الموتِ. هكذا، تُضحي جدليّةُ الانبعاثِ من الموتِ إلى الحياةِ، ثمّ من الحياةِ إلى الموتِ، وهكذا دَواليكَ، دليلاً سرمديًا على البقاء؛ وبابلُ تذكِّرُ أولئكَ الذي سُبُوا أيّام نبوخذ نصّر بأنّ سبيَهُم وتشريدَهم في البلادِ لم يكُونا نهايةَ الطّريق لهم، وهكذا ستؤول الأمورُ أيضًا بالفلسطينيّ. إنّ اقتلاعَهُ وتشريدَهُ لن يكونا نهايةَ الطّريقِ، فكلّ اقتلاعٍ وتشريدٍ سيقودان إلى العودة المحتَّمة[99]:

بابِلُ حَوْلَ جيدِنا

وَشْمُ سَبايا عائِدَهْ

تَغَيَّرتْ مَلابِسُ الطّاغُوتْ

منَ عاشَ بعدَ المَوْتِ

لَوْ آمنْتَ... لا يَمُوتْ

مِتْنا وَعِشْنا، والطَّريقُ واحِدَهْ!

ويؤكّد درويش هذا المعنى في الدّيوان نفسه لكنّه يُكسبُ المعنى دلالةً إضافيّةً جديدة غيرَ مُباشرَة؛ فالحياةُ المُعادةُ بتجدُّدها الدّائم، والانبعاثُ من رحمِ الموتِ، هما مُعادلانِ أساسيّانِ للموتِ المُعادِ المتكرِّر، وهما اللذانِ يُوازنانِه من أجلِ المحافظةِ على البقاء. إنّ فكرةَ تجدّد الحياة تمثّل عبقريّة الفكر الإنسانيّ والوجدان البشريّ للتغلّب على تكرار الموتِ وقسوتِه ووحشيّتِه؛ ودرويش يجسّد هذه الفكرة قائلاً[100]:

ما لِي سِوَى عَيْنَيْكِ؛ لا تَبْكِي

عَلَى مَوْتٍ مُعَادْ

وتظهر فكرةُ الانبعاث بشكل أوضحَ في الديوان نفسه، لا سيَّما حين يَقْرِن الشّاعرُ الرَّماد باللهيب، وبالولادة أيضًا؛ وأيّ ولادة، إنّها ولادة مريم المقدسة للمسيح عليه السلام. إنّ توظيف الرّمز الأسطوريّ هنا في هذا المقطع، بهذه الصّورة الكثيفة، مُتقاطِعًا مع رمز المسيح وانبعاثه، أدّى إلى أن يكتسب الرّمزُ ظلالاً عميقةً، وأفقًا نوعيًا[101]، أي إنّ درويش وضعَه في سياقٍ يفجّر ما فيه من طاقاتٍ تعبيريّة مختزنة. ولعلّ سقوطَ أوراق الماضي والحاضر تعبيرٌ عن الرّغبةِ في انبثاقِ المستقبلِ الذي تؤمنُ الأسطورةُ بأنّه سيكونُ ولادةً جديدة، والاحتراقُ والولادةُ توأمانِ في الأسطورة، فلا بدّ من الاحتراقِ أوّلاً حتّى تكونَ الولادةُ والانبعاثُ من الرّماد[102]:

سَأَلْتُكِ: هُزّي بأجْمَلِ كَفٍّ على الأَرْضِ

غُصْنَ الزّمانْ!

لِيُسقِطَ أوراقَ ماضٍ وحاضِرْ

ويُوْلَدَ في لَمْحَةٍ تَوْأَمانْ:

مَلاكٌ... وَشاعِرْ!

ونَعْرِفَ كَيفَ يَعُودُ الرَّمادُ لَهِيبًا

إذَا اعْتَرَفَ العاشِقَانْ

وقد ينتشلُ التّوظيفُ الأسطوريّ القصيدةَ من اللهجة الخطابيّة المباشرة، وينأى بها عن التعبير المباشر المسكُوك، ممّا يُدخِلُها السّاحة الدراميّة؛ وإنْ بدت هذه الدراميّة أحيانا في صورةٍ بسيطةٍ سطحيّة غير مركّبة؛ لا سيّما حينَ تخلو من السّياق الشّبكيّ المتفجّر بالإشعاعاتِ الدّلاليّة

الخصبة[103]. إنّ قصائدَ درويش التي امتزجت الأسطورةُ فيها بالذّاتِ الشّاعرة تعبّر تعبيرًا صارخًا عن الرّغبة في الانعتاقِ من الاحتلال: انعتاق الأرض والإنسان معًا، وتجمعُ الذّاتُ الشّاعرةُ في شِعرها كلَّ معانيها راغبةً في إضفاءِ صفة الدّيمومةِ على كُلّيّتِها، بكلّ ما تتضمّنُهُ من شظايا مؤتلفة. ويمكنُ للقارئ أنْ يُماهيَ بينَ انشقاقِ القبرِ عن الذّاتِ الشّاعرة التي ماتت ثمّ انشقّ القبرُ عنها لتعودَ إلى الحياة، بانشقاقِ الرّحمِ عن المولودِ الجديد، والصّراخُ علامةٌ دالّةٌ على هذه المماهاة، والنّزيفُ الذي تريدُ الذّاتُ أن لا يُوقفَها أحدٌ عنهُ هو نزيفُها الذّاتيّ، أي إنّ الولادةَ والوالدَ والمولودَ واحدٌ في الحالاتِ كلّها؛ وهذا هُو صُلبُ فكرة الأسطورة. ويمكنُ للقارئ أيضا أن يُماهيَ بين الذّاتِ الشّاعرة والوطن الذي يتجدّدُ بعدَ تجمُّدِه؛ والمدهشُ هُنا استعارةُ التجمُّدِ للكُمونِ؛ فالتّجمُّدُ لحظةٌ عارضةٌ تظلُّ الحياةُ معها كامنةً، ثمّ ما تلبثُ هذه الحالةُ أن تزولَ بانصهارِ الجليدِ وزوال التجمُّد؛ والانصهارُ والحرارةُ واللهيبُ والاحتراقُ كلُّها بمعنىً واحد. يعود درويش إلى الانبثاقِ من رحمِ الهجير من جديد في ديوانه (محاولة رقم 7، 1973) حيث يقول[104]:

أنا الزّمنُ الذي لنْ تَفْهَمُونِي خارجَ الزّمنِ الذي ألْقَى
بِكُمْ في الكَهْفِ
هذِي ساعَتِي:
يَنْشَقُّ قَبْرٌ ثُمَّ أنْهَضُ صارِخًا!
لا تُوْقِفُونِي عَنْ نَزِيفِي
لَحْظَةُ الميلادِ تَسْكُنُنِي مِنَ الأَزَلِ، استَرِيحُوا في جِراحِي
ها هُوَ الوَطَنُ الذِي يَتَجَدَّدُ
الوَطَنُ الذِي يَتَجَمَّدُ
اقْتَرِبُوا مِنَ الأَشْجَارِ وابْتَدِئُوا مَعِي!

وفي الديوان تأمُّلٌ عذْبٌ للفكرة نفسها، يُظهرُ أنّ درويش لا يسردُ الأسطورةَ سردًا بمعناها التّاريخيّ ليخبرنا عنها، فهي ليست مقصودةً لذاتِها، إنّما يحمّلها مُعاناتَه على صعيد الذّاتِ الفرديّة والجمعيّة أيضًا، وهو يعبرُ بها مسارًا طويلاً من الألم المتكرّر نتيجةَ مخاض الولادةِ المتكرِّر، وبرزخيّة الموتِ المتكرِّر أيضًا. ولا ريبَ في أنّ درويش يتعاملُ مع الأسطورة في هذا المقطعِ بوعيٍ فنّيّ مركّز[105]، ويبلغُ بها عُمقًا جديدًا يتجاوزُ السّطحيّة مهما يكُن محصورًا بينَ خطّين متقاربين متقابلين هما: الماضي الأسطوريّ، والحاضر الواقعيّ. فإذا كانَ الحبُّ دليلاً على الحياةِ الكامنة، وهو الذي ساقَ عشتروتَ لتبحثَ عن تمّوز، فإنّ التنفُّسَ دليلُ الحياةِ الظّاهرة وعلامةٌ عليها، وإذا كانت القُبلةُ علامةَ الحبّ والعشقِ البارزة، فهي مُفْتَتَحُ التّواصُل الجنسيّ المؤدّي إلى الإخصابِ والولادة، فإنّ الصّاعقةَ تُماهي الانفجارَ، والاحتراقَ، والاشتعالَ؛ هكذا يُضحي الجسمُ (التّرابُ)

دليلاً على الولادةِ، ولهذا يكونُ الغرقُ الجنسيّ كالاشتعال في جانب، والاحتراقِ في جانبٍ آخر، وكلاهُما وجهٌ آخرُ لثنائيّة الموتِ والانبعاث[106]:

أُحِبُّكِ أمْ أتَنَفَّسُ؟
أنْتَظِرُ الشَفَتَيْنِ، أمِ الصَاعِقَةْ؟
لِجِسْمِكِ صَوْتٌ يُذَكِّرُنِي بالولادَةِ
حِينَ أمُوتُ
(وَمِنْ عادَتِي أنْ أمُوتَ كَثِيرا)

ويستعيدُ الشّاعرُ الأمر نفسه في تحوُّله، مؤكّدًا أنّ الحُلم له دورٌ أساسيٌّ في التغلُّب على الموتِ الذي لا يغيب عن الجسد الفلسطينيّ؛ وأيّ سخريةٍ مُفارقةٍ هذه التي يقدِّسُ بها درويش تجديدَه لموتِه إزاءَ تجدُّدِ الموت! إنّ الفِعل في تجديد الموتِ إزاءَ تجدُّدِه الدّائم دالٌ على قدرة فذّةٍ في تجديد الحياةِ أيضًا؛ فالحرّيّة موازيةٌ للولادةِ والانبثاقِ، وسِلسِلةُ الحبّ والغرقِ في الحُبِّ ثمّ الموت هي نفسُها سلسلةُ تجدُّدِ الحياةِ، وترميمُ الأحلامِ إشارةٌ فنّيّةٌ للإبقاء على ما لا يتساقطُ منها في الطّريقِ السّرمديّ[107]:

تَكُونِينَ حُرِّيَّتِي بَعْدَ مَوْتٍ جَدِيدٍ
أُحِبُّ
أُجَدِّدُ مَوْتِي
أُوَدِّعُ هذا الزّمانَ وَأصْعَدُ
عَيْناكِ نافِذَتَانِ على حُلُمٍ لا يَجِيءُ
وَفِي كُلِّ حُلْمٍ أُرَمِّمُ حُلْمًا وَأحْلُم

ولا ينفكُ درويش يراوغُ الفكرة نفسها مرّة بعد أخرى. يركّزُ محمود درويش في تنوُّعات صورة الموت والانبعاثِ على الصّورة النّباتيّة المتقاطعة مع القرآن الكريم، خاصّة السّنبلة التي تُنبت سبعَ سنابلَ في كلّ سنبلةٍ مائةُ حبّة، وهو يذكّرنا بما أفادتهُ منهُ فدوى طوقان حينَما قالت في قصيدةِ "حَمزة"[108] :

هذهِ الأرضُ امرأةْ
في الأخاديدِ وفي الأرحامِ سِرُّ الخصبِ واحِدْ
قُوَّةُ السرِّ التي تُنبتُ نخلاً وسَنابلْ
تُنبتُ الشّعبَ المُقاتِلْ

ففي مثل هذا المقطعِ الذي صرّحت فدوى بأنّها أفادَتْهُ من كلامِ درويش معها حينَما التقيا، تلتقي الأسطورةُ بالشّعر، ويلتحِمانِ في ما يشبهُ الحقيقةَ الأبديّةَ المتجدّدة. إنّ سرّ الخصب الدّائم كما عثرَ عليه الإنسانُ في البداياتِ ماثلٌ في تَماهي الخصبِ الإنسانيّ بالخصبِ الطّبيعيّ، وهكذا عبّر عن هذا التّماهي في أساطيرِه الثّنائيّة "المنثورة في بقاعِ الأرضِ التي تصوِّر الصّراعَ بين الجدبِ والازدِهار، بين الموت والحياة، بين الشرّ والخير"[109] . ويبدو أنّ عبادة الإنسانِ للطّبيعةِ ذاتَ حينٍ من الدّهر ممثّلةً في المحاصيل الزّراعيّة خاصّةً البذورَ، قد أمدّتهُ "برمزٍ على الجانب المفجع من الحياة البشريّة، وعلى الانتصارِ العجيبِ للحياة، الذي ينشأُ على نحو يثيرُ الدّهشةَ عن هزيمة الحياةِ نفسِها. وأعربَ الشّاعرُ عن هذه التّجاربِ في صورة الجُثّة التي تموتُ وتُدفَنُ في رحمِ الأرضِ - الأمّ ثمّ تنبتُ ثانيةً في محصول العامِ التّالي، أو في الجيلِ التّالي من الأسرة البشريّة. وطُبّقت هذه الصّورة في عبادةِ الأمّ أو الزّوجة الباكية المكلومة، وابنها أو زوجها المعذّب الذي لقيَ ميتةً قاسيةً وحقّق قيامةً مظفّرة"[110]. من هنا تبرزُ السّنابلُ والقمحُ في الجثّة، وكذلكَ الحرقُ الذي يرمزُ إلى الموتِ الممهِّد للانبعاث[111]:

أُعِدُ لَهُمْ ما اسْتَطَعْتُ
وَيَنْشَقُ في جُثَّتِي حَبَّةٌ أَنْبَتَتْ لِلسَّنابِلِ
سَبْعَ سَنابِلَ، في كُلِّ سُنْبُلَةٍ أَلْفُ سُنْبُلَةٍ...
هذهِ جُثَّتِي... أَفْرِغُوهَا مِنَ القَمْحِ ثُمَّ خُذُوهَا إلى الحَرْبِ
كَيْ أُنْهِيَ الحَرْبَ بَيْنِي وَبَيْنِي
خُذُوهَا، أَحْرِقُوهَا بِأَعْدَائِها
خُذُوها، لِيَتَّسِعَ الفَرْقُ بَيْنِي وبَيْنَ اتِّهَامِي
وَأَمْشِي أَمَامِي،
وَيُوْلَدَ في الزَّمَنِ العَرَبِيِّ... نَهَارْ!

وتلحُ فكرة الانبعاث والامتداد والانتشار على درويش بعد سقوط بيروت. والمقطعُ الآتي حافلٌ بالصّور التي تُحيلُ على أسطورة العنقاء والموت والانبعاث؛ فالرُّوحُ المحلِّقُ في الدّخانِ هو الحياةُ الكامنةُ في العنقاءِ التي تشتعلُ احتراقًا، واحتراقُها هو الخطوةُ الأولى في مسار انبعاثِها،

ولذلكَ تكرّرت "قيامةً" الحاليّة في المقطع، والقيامةُ هي نفسُها الانبعاثُ مع اقترانِها بالمسيح عليه السّلام، والأخذُ بالثّأرِ دليلٌ على إحياءِ القتيلِ بإراقةِ دَمِ قاتلِهِ قُربانًا، وانتشارُ البذارِ صورةٌ تنويعيّةٌ أخرى للقمحِ الذي هُو رمزُ الحياةِ النّباتيّة التي تنبثقُ بعدَ كُمونِها في البذارِ طويلاً حينَما تُلقَى في رَحِمِ الأرضِ- الأمّ، ويجودُها الماءُ فتتخلّق الحياةُ في رحمِ الموت. نجدُه يقول في (مديح الظلّ العالي، 1983)[112]:

كُنّا وَرْدَةَ السُّورِ الطَّويلِ ومَا تَبَقَّى مِنْ جِدَارِ
ماذَا تَبَقَّى مِنْكَ غَيْرُ قَصِيدَةِ الرُّوحِ المُحَلِّقِ في الدُّخَانِ قِيَامَةً
وَقِيامَةً بعدَ القِيَامَةِ؟ خُذْ بِثَارِي
وَانْتَصِرْ في ما يُمَزِّقُ قَلْبَكَ العارِي
وَيَجْعَلُكَ انْتِشَارًا لِلْبِذَارِ

وَيَتحوّلُ قليلا باتّجاه والرثاء والبكاء الحزين من وُقوف الآخرين موقفَ المتفرِّج، إن لم يَقُلِ المتآمر، وهو يذكّرُنا بصَنيعِ إخوةِ يوسفَ عليه السّلامُ، فيما يشبهُ تناصًّا خفيًّا مع تآمُرِ الإخوةِ على أخيهم، وتغييبِه في المنافي، وتشريدِه من أرضِه. إنّ تعرُّفَ الإخوة على القتيلِ وإنكارهُم لهُ في لحظةِ الانبعاثِ من الموتِ أكبرُ الأدلّةِ على رغبتِهم في موتِه، وتغييبِه؛ يقول في (حصار لمدائح البحر، 1984)[113]:

لِماذَا عَرَفُونِي
عِنْدَما مِتُّ تَمامًا... عَرَفُونِي
وَلِماذَا أَنْكَرُونِي
عِنْدَما جِئْتُ مِنَ الرِّحْلَةِ حَيّا؟
يا إلَهِي، جُثَّتِي دَلَّتْ عَلَيّا
وَأعادَتْهُمْ إلَيّا
فَبَنَوْهَا بَيْنَهُمْ كَالمِدْخَنَةْ!

وفي الدِّيوان نفسه يلحُّ على أمِّه "لِدِيني من جديد"، مُظهِرا عجزَ العنقاء عن الانبعاث وحدَها كلّما احترقت، لكنّه يعود عن هذا إلى التصميم والعزيمة من جديد. وما محاولةُ استقصاءِ المواطنِ التي يُولَدُ منها الفلسطينيُّ إلاّ رغبة جامحةٌ في القول إنّهُ سيُولَدُ من كلِّ شيء، وسيُولدُ من كلِّ جانب وفي كلّ مكان. الإصرارُ على الولادةِ حتى بعدَ القَتْلِ إصرارٌ على الحياةِ والانبعاثِ مهما يُحاوِلْ قاتلوهُ إفناءَه، ولعلّ ترتيبَ المواطنِ التي يُولَدُ منها الفلسطينيُّ فنّيًا جاءَ بحُنكة

ظاهرة، فالتّرتيبُ يبدأ بأكثرِ الأشياء دلالةً على الحياةِ والانبعاثِ "النّبات"، فالشّيء الذي لا بدّ منه للحياة والانبعاث "الماء"، ثمّ أقلّ الأشياء دلالةً عليها، بل هو دليلٌ على عَدَمِها "الحجَر"، ولعلّهُ في آخر هذا الترتيبِ عمَدَ إلى قَلبِ ما يرتّبُه في الدّلالة على الحياة والانبعاث، فهو يبدأ بالهزائمِ "الموت المادّيّ والمعنويّ"، فالخواتم التي هي إشارةٌ رامزةٌ إلى مواسمِ الخصب بالزّواجِ، ثمّ البراعمِ التي هي المظهرُ الحقيقيُّ للإخصابِ والانبعاثِ في الحالة النّباتيّة؛ وهو نفسُه ما يؤكّدُه في أنّ الفلسطينيَّ يُولدُ من "البداية"، ومن "الحكاية" بلا نِهاية، ولهذا تكرَّر الفعلُ (يُولَدُونَ) في آخر المقطع عدّة مرّات، في إشارةٍ إلى الولادةِ غيرِ المنتهية[114]:

– هَلْ تَعْرِفُ القَتْلَى جَمِيعًا؟

- **والّذينَ سَيُوْلَدُونَ**

سَيُوْلَدُونْ

تَحْتَ الشّجَرْ

وَسَيُوْلَدُونْ

تَحْتَ المَطَرْ

وَسَيُوْلَدُونْ

مِنَ الحَجَرْ

وَسَيُوْلَدُونَ

مِنَ الشّظَايَا

يُوْلَدُونَ

مِنَ المَرَايَا

يُوْلَدُونَ

مِنَ الزّوَايَا

وَسَيُوْلَدُونَ

مِنَ الهَزَائِمِ

يُوْلَدُونَ

مِنَ الخَوَاتِمِ

يُوْلَدُونَ

مِنَ البَرَاعِمْ

وَسَيُوْلَدُونَ

مِنَ البِدَايَةِ
يُوْلَدُونَ
مِنَ الحِكَايَةِ
يُوْلَدُونَ
بِلا نِهَايَةْ
وَسَيُوْلَدُونَ، وَيَكْبُرُونَ، وَيُقْتَلُونَ
وَيُوْلَدُونَ، وَيُوْلَدُونَ، وَيُوْلَدُون

ولعلَّ فكرة الولادة هي الأكثر إلحاحًا على درويش في شعره، ولهذا نجدُه يكرِّرها في مقاطعَ كثيرةٍ من دواوينه، والتّنويعُ الحقيقيُّ في المقطعِ الآتي هو التّركيزُ على التّشريدِ الذي تعرَّضَ له الفلسطينيُّ في البلاد؛ والذّاتُ الشّاعرة المصرَّة على الولادةِ الجديدةِ تبدأُ بها، وتنتهي بانبعاثِها بعدَ موت جديد. وما إعدادُ النّار في الصّباحِ إلاّ إشارةٌ إلى مسألتينِ كلتاهُما تقودُ إلى الأسطورةِ ومنها تنبعُ؛ فإعدادُ النّار ارتباطًا بالولادةِ يَشي بإعدادِ بالماء الذي يُصاحبُ الولادة؛ هذا فضلاً عن إشارتِه اللطيفةِ إلى إشعالِ النارِ لتحترقَ العنقاءُ وتتحوّل رمادًا يهيِّئُ لولادتِها بالانبعاثِ من جديد[115]:

لِدِيني... لِدِيني لأَعْرِفَ في أيِّ أَرْضٍ أَمُوتُ وفي أيِّ أَرْضٍ سَأُبْعَثُ حَيَا
سَلامٌ عَلَيْكِ، وَأَنْتِ تُعِدِّينَ نارَ الصَّباحِ... سَلامٌ عَلَيْكِ... سَلامٌ عَلَيْك

ونجدُها كذلكَ في قوله من ديوانه (أحد عشر كوكبا، 1992)[116]:

عانِقِيني لأُوْلَدَ ثانِيَةً

وتقترنُ الأسطورةُ أحيانًا بالماء في شعر درويش، ويتراءى الرّمز الأسطوريّ للانبعاث هنا متّصلاً بما عُرِف في أسطورة تمّوز وأدونيس وعشتروت. قِيل إنّ اسم "تمّوز" في الأصلِ كلمةٌ سومريّة تعني "الابنَ الحقّ للمياه العميقة"، بما يجعلُه إلهًا من آلهة الخصب، "لأنّ المياهَ مصدرُ الحياة، وكلُّ ما هو حيّ يشرقُ كالشّمس من المياه ويغرقُ فيها ثانيةً عند المساء، فيغدُو الماءُ رمزًا للموت والانبعاث؛ لأنّ البحر الذي يبتلعُ الشّمس يُعيدُها مجدّدا إلى الحياة". وفي النّسخة البابليّة من الأسطورة أنّ تمّوز يموتُ كلَّ عام وينتقل إلى العالمِ السُّفليّ، وتبحثُ عنهُ خليلتهُ الإلهيّة عشتروت، وتموتُ عاطفةُ الحبّ في أثناء غيابِها للبحث عنه حتّى تصبح الحياة مهدّدة بالفناء، فيبعثُ أحدُ الآلهة رسولاً لإنقاذها، وتسمحُ لها آلهةُ الجحيمِ "آلاتو" أن تغتسلَ بماء الحياة وتعودَ إلى الأرضِ مع حبيبها تمّوز، حتّى تبعث الحياةَ في الطّبيعة من جديد بعودتِهما[117]. نرى مثلَ هذا

في قول درويش في ديوانه (أرى ما أريد، 1993)[118]:

الأرْضُ تَكْسِرُ قِشْرَ بَيْضَتِها، وتَسْبَحُ بَينَنا
خَضْراءَ تحتَ الغَيْمِ، تَأْخُذُ مِنْ سَمَاءِ اللَوْنِ زِينَتَها
لِتَسْحَرَنا، هِيَ الزَرْقَاءُ والخَضْراءُ، تُوْلَدُ مِنْ خُرَافَتِها
وَمِنْ قُرْبَانِنا في عِيدِ حِنْطَتِها، تُعَلِّمُنا فُنُونَ البَحْثِ عَنْ أُسْطُورَةِ التَكْوِينِ
سَيِّدَةً عَلى إيوَانِها المَائِيّ...

ونَخْتِمُ هذا المسارَ بقوله من ديوانه (في حضرة الغياب، 2006)[119]:

مَهْمَا نَأَيْتَ سَتَدْنُو
وَمَهْمَا قُتِلْتَ سَتَحْيَا
فَلا تَظُنَّنَّ أَنَّكَ مَيْتٌ هُنَاكَ
وَأَنَّكَ حَيٌّ هُنا
فَلا شَيْءَ يُثْبِتُ هَذا وَذلِكَ إلاّ المَجَاز...

خُلاصة

استطاع درويش أن يؤسس لأسطورة فلسطينية في شعره قبل الخروج من بيروت، بل يمكن الامتداد بهذه الأسطورة حتّى ما قبل أوسلو، والزّيارة الفاجعة التي كانت سببا في مرضه العُضال، لكنّ ما رآه في زيارته، وتشظّي الحلم الفلسطيني قبل هذا في بيروت، ثمّ تلاشيه في أوسلو، جعلتهُ يعيدُ رسم ملامح الأسطورة، ويعيدُ تركيبَها لتكون أسطورته الذّاتية، وكانت العنقاءُ إحدى السُبل الشّعريّة التي مكّنته من ذلك، أو كانت دليلَ قارئه عليه.

لقد اندغمَ رمزُ العنقاء وأسطورتُها الموروثة بشعر درويش اندغامًا بنيويًا عُضويًا. وهما إذا دلاّ على ما أصابَ الذّات الشّاعرة، وشِعْرَها، من تحوّلات قسريّة أحيانا، فإنّما يدلاّن على شِعريّة عاليَة تمكّنت من إعادة صَوْغ الأسطورة، وإكسابها بُعدًا إنسانيًا من جانب، وذاتيًا خاصًا من الجانب الآخر. والنّاظر في شعر محمود درويش يجدُه مُساوقًا بصورة عامّة لمسار القضيّة الفلسطينيّة، ولمسيرتِه الذّاتيّة التي تعالقَت مع ذلك المسار؛ فلا يمكنُ الفصلُ جراحيًا بين شِعر درويش ورمُوزه وأساطيره، والتّحوّلات التي طرأت على هذا الشّعر من جهة، وطبيعةِ الأحداث الكُبرى التي تركَت آثار سِياطِها على الجسدِ الفلسطينيّ من جهة أُخرى، فكانَ انسرابُها في شِعره صِياغةً جَماليّةً للألم. وقد كشفَت الدّراسة عن اتّصالٍ عميقٍ جدًا بين بروز رمز العنقاء وأسطورتها

في شعر درويش، والمفاصل التّاريخيّة الجارحة للقضيّة الفلسطينيّة، وليس معنى هذا أنّ درويش كانَ يُساوقُ المرحلة دائمًا، فهو ليس مؤرِّخا، وإن يكُن ذلكَ التّساوُق لا يعيبُه.

The Symbol of the Phoenician Bird in Mahmoud Darwish's Poetry

Khaled A. Othman Al-Jabr, Department of Arabic, UOP, Jordan.

Abstract

The appearance of the Phoenician bird in Mahmoud Darwish's poetry is directly related with both the problem of Palestine and the poetic changes throughout his life. It appeared most strongly after he left Beirut, and the dream was broken. In 1972 the symbol of the Phoenician Bird first appeared in his book of poetry (I Love You or I don't Love You), specifically in his poem (Sarhan Drinks Coffee in the Cafeteria).

In 1982 the symbol of the Phoenician Bird appeared in the book (Praise to the High Shadow), where he talks about the Phoenician in its death which equals real death in reality. In both (Less Roses) 1986 and (I See What I Want) 1990, Darwish declares his desire to take his poetry in another direction, where the Phoenician rises from his ashes rather from the ashes of his people. In his other book (Why Did You Leave the Horse Alone?) 1995, the Phoenician appears four times, in relation to himself, not with the people of Palestine. In his book (the wall) 1999, this transformation was emphasized after a very tiring illness, marking another appearance of the Phoenician, which also occurred four times. In his book (Don't Apologize for What You Did) 2004, the Phoenician was described as green. In 2006, it appeared in his book (Like the Blossoms of Almonds or Further) 2006, portraying the feeling of being broken

قدم البحث للنشر في 2010/4/26 وقبل في 2010/10/24

الهوامش

(1) عيد، رجاء: لغة الشّعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، الإسكندرية، منشأة المعارف، 2003، ص298.

(2) زكي، أحمد كمال: الأساطير، دراسة حضارية مقارنة، القاهرة، مكتبة الشباب، 1975، ص237.

(3) شتراوس، كلود ليفي: الفكر البرّيّ، ترجمة نظير جاهل، بيروت، المؤسسة الجامعية، 1984، ص37.

(4) الجزّار، محمد فكري: الخطاب الشعري عند محمود درويش، القاهرة، إيتراك للنّشر والتّوزيع، 2001، ص260-261.

(5) داود، أنس: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مصر، مكتبة عين شمس، [د.ت]، ص215.

(6) يونس، عبد الحميد: معجم الفولكلور، بيروت، مكتبة لبنان، 1983، ص34.

(7) Firth, Raymond, ed. Man and Culture: An Evaluation of the Work of Bronislaw Malinowski. London: Routledge and Kegan Paul, 1963, p. 206.

(8) النوري، قيس: الأساطير وعلم الأجناس، العراق، وزارة التعليم العالي، [د.ت]، ص27.

(9) حرب، طلال: أوّليّة النصّ، بيروت، المؤسسة الجامعية، 1999، ص92؛ إبراهيم، نبيلة: أشكال التّعبير في الأدب الشّعبي، القاهرة، مكتبة غريب، 1990، ص9؛ المصري، حسين مجيب: الأسطورة بين العرب والفرس والتّرك، القاهرة، الأنجلو مصرية، 1991، ص14.

(10) Agnes, Michael (Editor in Chief), Webster's New World Dictionary, New York-London, Pocket Books, Fourth Edition, 2003, p. 1447 ؛ وانظر: عبد الرّحمن، عبد الهادي: سحر الرّمزيّة، مختارات في الرّمزيّة والأسطورة، مقاربة وترجمة، اللاذقيّة، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 1994، ص10.

(11) أبو زيد، أحمد: الرّمز والأسطورة في البناء الاجتماعي/ أوسكار وايلد، صورة دوريان جاري، عالم الفكر، الكويت، المجلّد 17، عدد 3.

(12) عبد الرحمن، عبد الهادي: سحر الرّمز، مختارات في الرمزية والأسطورة، ص33.

(13) حلاوي، يوسف: الأسطورة في الشّعر العربي المعاصر، بيروت، دار الآداب، ط1، 1994، ص9.

(14) الكركي، خالد: الرّموز التراثيّة في الشعر العربي الحديث، بيروت، دار الجيل؛ عمّان، مكتبة الرّائد العلمية، ط1، 1989، ص22-23.

(15) زايد، علي عشري: قراءات في شعرنا المعاصر، الكويت، دار العروبة؛ القاهرة، دار الفصحى، ط1، 1982، ص97.

(16) فراي، نورثروب: في النقد والأدب - الأدب والأسطورة، ترجمة عبد الحميد شيحة، القاهرة، النهضة المصرية، 1989، ص34-35.

(17) حديدي، صبحي: نورثروب فراي وبلاغة الأسطورة، مجلّة الكرمل، مؤسسة بيسان، قبرص، عدد 41-42، 1991، ص86.

(18) كاسيرر، أرنست: فلسفة الحضارة، أو: المقال في الإنسان، ترجمة إحسان عبّاس، بيروت، دار الأندلس، 1961، ص266.

(19) داود، أنس: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص38-39.

(20) فراي، نورثروب: الأدب والأسطورة، ص72.

(21) حلاوي، يوسف: الأسطورة في الشّعر العربي المعاصر، ص30.

(22) عبد الصبور، صلاح: حياتي في الشّعر، بيروت، دار اقرأ، 1981، ص137.

(23) عباس، إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عمّان، دار الشّروق للنشر والتوزيع، ط2، 1992، ص128-129؛ وانظر: شعث، أحمد جبر: الأسطورة في الشّعر الفلسطيني المعاصر، فلسطين، مكتبة القادسية، ط1، 2002، ص41-42.

(24) عباس، إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص ص128-129.

(25) الكركي، خالد: الرّموز التراثيّة في الشعر العربي الحديث، بيروت، دار الجيل؛ عمّان، مكتبة الرّائد العلمية، ط1، 1989، ص11-12.

(26) الكركي، خالد: الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث، ص15-16.

(27) إسماعيل، عزّ الدّين: الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة، القاهرة، المكتبة الأكاديمية، ط5، 1994، ص200.

(28) عبّاس، إحسان: فنّ الشّعر، عمّان، دار الشّروق للنشر والتوزيع، ط5، 1992، ص31.

(29) عبّاس، إحسان: فنّ الشّعر، ص133.

(30) إسماعيل، عزّ الدّين: الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة، ص222 وما بعدها.

(31) داود، أنس: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مصر: مكتبة عين شمس، [د.ت]، ص13.

(32) الجزّار: الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص261.

(33) شعث، أحمد جبر: الأسطورة في الشعر الفلسطينيّ المعاصر، ص45-46.

(34) شعث، أحمد جبر: الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص49.

(35) عباس، إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص129.

(36) انظر حوار درويش مع اتّحاد الكتّاب السودانيّين في مجلّة الثقافة السّودانيّة، عدد 24، مايو 1988، ص76-77.

(37) شعث، أحمد جبر: الأسطورة في الشعر اللفسطيني المعاصر، ص49.

(38) خليل، أحمد خليل: معجم الرّموز، بيروت، دار الفكر اللبناني، 1995، ص121؛ و كانَ الفُرسُ يُصوّرون العنقاءَ في بُسُط ملوكهم، والاسمُ الفارسيُّ (سِي مُرْغ) يدلّ عندَهم على: ثلاثين طائرًا.

(39) ورد هذا في كتب الأمثال العربية، وانظر: ابن منظور: لسان العرب، مادّة (عنق).

(40) الجاحظ، عمرو بن بحر: كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، بيروت، دار الجيل، 1996، ج7 ص121.

(41) حمزة، حسين: مراوغة النصّ، دراسات في شعر محمود درويش، حيفا، دار كلّ شيء، 2001، ص122-123؛ والبيت للحادرة الضّبعيّ قالَ فيه:

كأنّ عَقِيلاً في الضُحَى حلّقَتْ به وطارَتْ بهِ في الجَوّ عَنقاءُ مُغربِ

انظر شعر الحادرة، تحقيق ناصر الدّين الأسد، بيروت، دار صادر، 1973، ص92.

(42) حلاوي، يوسف: الأسطورة في الشّعر العربي المعاصر، ص13-14؛ وانظر: معلوف، شفيق: عبقر، البرازيل، سان باولو، دار الطّباعة والنشر العربية، منشورات العصبة الأندلسيّة، ط3، 1949، ص267-268.

(43) حلاوي، يوسف: الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص343.

(44) باروت، محمد جمال: تجربة الحداثة في حركة مجلّة "شعر"، القصيدة التمّوزيّة، مجلّة فكر، العدد64، ربيع 1985، ص50-51.

(45) خوري، إلياس: دراسات في نقد الشّعر، ط2، بيروت، دار ابن رشد، 1985، ص22.

(46) عوض، ريتا: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، بيروت، المؤسسة العربية، ط1، 1978، ص39-40.

(47) Cassirer, Ernst. An Introduction to a Philosophy of Human Culture: An Essay on Man, Yale University Press, New Haven, 1944. p. 84.

(48) عوض، ريتا: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص40.

(49) درويش، محمود: في وصف حالتنا، بيروت، دار الكلمة، ط1، 1987، ص159-160.

(50) يحيى، أحلام: عودة الحصان الضّائع، وقفة مع الشاعر محمود درويش، دمشق، دار نينوى، 2003، ص134-136.

(51) درويش، محمود: هي أغنية... هي أغنية، بيروت، دار الكلمة، 1986، ص7.

(52) عوض، ريتا: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص46.

(53) عوض، ريتا: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص46.

(54) انظر: إنجيل لوقا 14:14؛ إنجيل يوحنا 45،44: 6؛ سفر التكوين 13:117؛ سفر أشعياء 26:19؛ الرسالة إلى أهل غلاطية 6:8.

(55) درويش، محمود: لا تعتذر عمّا فعلت، بيروت، دار رياض الريّس، 2004، ص16.

(56) درويش، محمود: نصّ في حضرة الغياب، بيروت، دار رياض الرّيّس، 2006، ص70.

(57) أطلعني الصّديق الدّكتور زياد الزّعبي على أنّ هذه القصّة تمثّلُ موتيفا محوريًا في الشّعر الفارسي وعلّق بالقول: "لعلّ درويش قد اطّلع على هذه القصّة في أصولها الشّرقيّة قبل اطّلاعه على قصّة أوسكار وايلد، بل لعلّ وايلد نفسه قد أخذ القصّة عن تلك الأصول"!

(58) ثابت، حبيب: عشتروت وأدونيس، ملحمة شعريّة، بيروت، دار مجلّة الآداب، 1948، ص43؛ وانظر: حلاوي، يوسف: الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص17.

(59) شعث، أحمد جبر: الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص76.

(60) شعث، أحمد جبر: الأسطورة في الشعر الفلسطينيّ المعاصر، ص79-80.

(61) شعث، أحمد جبر: الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص81.

(62) درويش، محمود: هي أغنية... هي أغنية، الأعمال الكاملة، بيروت، دار العودة، 1994، 1 ص240.

(63) درويش، محمود: أحبّك أو لا أحبّك، الأعمال الكاملة، 1 ص461.

(64) درويش، محمود: مديح الظلّ العالي، ص10.

(65) درويش، محمود: مديح الظلّ العالي، ص17-18.

(66) درويش، محمود: ورد أقلّ، الأعمال الكاملة، 2 ص336.

(67) درويش، محمود: هي أغنية ... هي أغنية، الأعمال الكاملة، 2 ص285.

(68) درويش، محمود: أرى ما أريد، الأعمال الكاملة، 2 ص379-398.

(69) درويش، محمود: لماذا تركت الحصانَ وحيدا؟، بيروت: دار رياض الرّيّس، 1995، ص14.

(70) درويش، محمود: لماذا تركتَ الحصان وحيدا؟، ص29.

(71) درويش، محمود: لماذا تركت الحصان وحيدا؟، ص75.

(72) درويش، محمود: لماذا تركت الحصان وحيدا؟، ص91.

(73) درويش، محمود: جداريّة محمود درويش، بيروت: دار رياض الرّيّس، 2000، ص12-13.

(74) درويش، محمود: جداريّة محمود درويش، ص45.

(75) درويش، محمود: جداريّة محمود درويش، ص68.

(76) درويش، محمود: لا تعتذر عمّا فعلت، بيروت: دار رياض الرّيّس، 2004، ص24.

(77) درويش، محمود: لا تعتذر عمّا فعلت، ص81.

(78) حوار مع محمود درويش، أجراه عبّاس بيضون، ونشرته جريدة السّفير اللبنانيّة، 2003؛ ثمّ نشرته جريدة الرّأي الأردنيّة في العدد 12118، بتاريخ 2003/11/21.

(79) درويش، محمود: لا تعتذر عمّا فعلت، ص93؛ وقد جَعَلَ درويش همزة (إسميّة) همزة قطع للضّرورة الشّعريّة.

(80) درويش، محمود: كزهر اللوز أو أبعد، بيروت: دار رياض الرّيّس، 2005، ص170.

(81) درويش، محمود: جداريّة محمود درويش، ص44.

(82) الشّرع، علي: محمود درويش شاعر المرايا المتحوّلة، عمّان، وزارة الثّقافة، سلسلة كتاب الشّهر، 44، 2002، ص106.

(83) درويش، محمود: لماذا تركتَ الحصانَ وحيدًا؟، ص142.

(84) الشّرع، علي: محمود درويش شاعر المرايا المتحوّلة، ص106-107.

(85) سورة آل عمران: آية169.

(86) سورة البقرة: آية 152.

(87) شوقي، أحمد: الشوقيات, بيروت، دار الكتاب العربي , ط1, 2 ص76.

(88) شوقي، أحمد: الشوقيات, 1 ص42.

(89) سورة البقرة: آية 261.

(90) انظر في هذه الأفكار: شورون، جاك: الموت في الفكر الغربي، ترجمة كامل يوسف حسين، مراجعة وتقديم إمام عبد الفتاح إمام، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، 1984، 76، ص121-172.

(91) شورون، جاك: الموت في الفكر الغربي، ص95.

(92) انظر القصيدة: شامي، يحيى: شرح ديوان أبي القاسم الشّابي، بيروت، دار الفكر العربي، 1997، ص194.

(93) محمود درويش في حوار مع اتّحاد الكتّاب السّودانيّين، منشور في مجلّة الثقافة السودانيّة، عدد 24، مايو 1988، ص84.

(94) درويش، محمود: أوراق الزّيتون، 1964، الأعمال الكاملة، 1 ص9.

(95) درويش، محمود: أوراق الزّيتون، الأعمال الكاملة، 1 ص62.

(96) عوض، ريتا: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص44-45.

(97) درويش، محمود: أوراق الزّيتون، الأعمال الكاملة، 1 ص13.

(98) درويش، محمود: أوراق الزّيتون، الأعمال الكاملة، 1 ص50.

(99) درويش، محمود: عاشق من فلسطين، 1966، الأعمال الكاملة، 1 ص104.

(100) درويش، محمود: عاشق من فلسطين، الأعمال الكاملة، 1 ص121.

(101) حلاوي، يوسف: الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص35.

(102) درويش، محمود: عاشق من فلسطين، الأعمال الكاملة، 1 ص124-125.

(103) حلاوي، يوسف: الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص34.

(104) درويش، محمود: محاولة رقم سبعة، 1973، الأعمال الكاملة، 1 ص485-486.

(105) حلاوي، يوسف: الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص40.

(106) درويش، محمود: محاولة رقم سبعة، الأعمال الكاملة، 1 ص495.

(107) درويش، محمود: محاولة رقم سبعة، الأعمال الكاملة، 1 ص522.

(108) نشرَتها فدوى طوقان أوّل مرّة في مجلّة الآداب البيروتيّة، عدد تشرين الثاني (نوفمبر)، 1968، ثمّ ظهرت بعدَ ذلكَ في ديوانِها.
(109) داود، أنس: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص40.
(110) توينبي، أرنولد: تاريخ الحضارة الهلينية، ترجمة رمزي عبده جرجس، ص16 وما يليها.
(111) درويش، محمود: محاولة رقم سبعة، الأعمال الكاملة، 1 ص552.
(112) درويش، محمود: مديح الظلّ العالي، 1983، الأعمال الكاملة، 2 ص9.
(113) درويش، محمود: حصار لمدائح البحر، الأعمال الكاملة، 2 ص186.
(114) درويش، محمود: حصار لمدائح البحر، الأعمال الكاملة، 2 ص209-211.
(115) درويش، محمود: ورد أقلّ، 1986، الأعمال الكاملة، 2 ص352.
(116) درويش، محمود: أحد عشر كوكبا، الأعمال الكاملة، 2 ص484.
(117) عوض، ريتا: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص42-43.
(118) درويش، محمود: أرى ما أريد، الأعمال الكاملة، 2 ص396.
(119) درويش، محمود: نصّ في حضرة الغياب، بيروت: دار رياض الرّيّس، 2006، ص14.

المصادر والمراجع

المصادر

دواوين الشّاعر محمود درويش وكُتبه مرتّبة وفق تواريخ صدورها:

- ديوان محمود درويش (الأعمال الكاملة) مجلّدان، بيروت، دار العودة، 1994.
- أوراق الزّيتون، 1964، ضمن الأعمال الكاملة.
- عاشق من فلسطين، 1966، ضمن الأعمال الكاملة.
- أحبّك أو لا أحبّك، 1972، ضمن الأعمال الكاملة.
- محاولة رقم سبعة، 1973، ضمن الأعمال الكاملة.
- مديح الظّلّ العالي، 1983، ضمن الأعمال الكاملة.
- حصار لمدائح البحر، عمّان، الدّار العربية للنشر والتوزيع، 1986، وضمن الأعمال الكاملة.
- ورد أقلّ، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1986، وضمن الأعمال الكاملة.
- هي أغنية... هي أغنية، بيروت، دار الكلمة، 1986، وضمن الأعمال الكاملة.
- في وصف حالتنا (كتاب نثريّ)، بيروت، دار الكلمة، 1987.
- أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسيّ، 1990، ضمن الأعمال الكاملة.
- أرى ما أريد، بيروت، دار الجديد، 1993، وضمن الأعمال الكاملة.

- لماذا تركت الحصانَ وحيدا؟، بيروت، دار رياض الرّيّس، 1995.
- جداريّة محمود درويش، بيروت، دار رياض الرّيّس، 2000، (كتبها سنة 1999 كما يظهر على غلافها الدّاخليّ).
- لا تعتذر عمّا فعلت، بيروت، دار رياض الريّس، 2004.
- كزهر اللوز أو أبعد، بيروت، دار رياض الرّيّس، 2005.
- نصّ في حضرة الغياب، بيروت، دار رياض الرّيّس، 2006.

حوارات مع الشّاعر:

- محمود درويش في حوار مع اتّحاد الكتّاب السّودانيّين، منشور في مجلّة الثقافة السودانيّة، عدد 24، مايو 1988.
- محمود درويش في حوار مع عبّاس بيضون، ونشرته جريدة السّفير اللبنانيّة، 2003؛ ثمّ نشرته جريدة الرّأي الأردنيّة في العدد 12118، بتاريخ 2003/11/21.

ب. المراجع

- إبراهيم، نبيلة: أشكال التّعبير في الأدب الشّعبي، القاهرة، مكتبة غريب، 1990.
- أبو زيد، أحمد: الرّمز والأسطورة في البناء الاجتماعي/ أوسكار وايلد، صورة دوريان جاري، عالم الفكر، الكويت، المجلّد 17، عدد 3.
- إسماعيل، عزّ الدّين: الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة، القاهرة، المكتبة الأكاديمية، ط5، 1994.
- باروت، محمد جمال: تجربة الحداثة في حركة مجلّة "شعر"، القصيدة التمّوزيّة، مجلّة فكر، العدد64، ربيع 1985.
- ثابت، حبيب: عشتروت وأدونيس، ملحمة شعريّة، بيروت، دار مجلّة الآداب، 1948.
- الجاحظ، عمرو بن بحر: كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، بيروت، دار الجيل، 1996.
- الجزّار، محمد فكري: الخطاب الشعري عند محمود درويش، القاهرة، إيتراك للنّشر والتّوزيع، 2001.
- حديدي، صبحي: نورثروب فراي وبلاغة الأسطورة، مجلّة الكرمل، مؤسسة بيسان، قبرص، عدد 41-42، 1991.

- حرب، طلال: أوّليّة النصّ، بيروت، المؤسسة الجامعية، 1999.
- حلاوي، يوسف: الأسطورة في الشّعر العربي المعاصر، بيروت، دار الآداب، ط1، 1994.
- حمزة، حسين: مراوغة النصّ، دراسات في شعر محمود درويش، حيفا، دار كلّ شيء، 2001.
- خليل، أحمد خليل: معجم الرّموز، بيروت، دار الفكر اللبناني، 1995.
- خوري، إلياس: دراسات في نقد الشّعر، بيروت، دار ابن رشد، ط2، 1985.
- داود، أنس: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مصر: مكتبة عين شمس، [د.ت].
- زايد، علي عشري: قراءات في شعرنا المعاصر، الكويت، دار العروبة؛ القاهرة، دار الفصحى، ط1، 1982.
- زكي، أحمد كمال: الأساطير، دراسة حضارية مقارنة، القاهرة، مكتبة الشباب، 1975.
- شامي، يحيى: شرح ديوان أبي القاسم الشّابي، بيروت، دار الفكر العربي، 1997.
- شتراوس، كلود ليفي: الفكر البرّيّ، ترجمة نظير جاهل، بيروت، المؤسسة الجامعية، 1984.
- الشّرع، علي: محمود درويش شاعر المرايا المتحوّلة، عمّان، وزارة الثقافة، سلسلة كتاب الشّهر، 44، 2002.
- شعث، أحمد جبر: الأسطورة في الشّعر الفلسطيني المعاصر، فلسطين، مكتبة القادسية، ط1، 2002.
- شورون، جاك: الموت في الفكر الغربي، ترجمة كامل يوسف حسين، مراجعة إمام عبد الفتاح إمام وتقديمه، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، 1984، 76.
- شوقي، أحمد: الشوقيات, بيروت، دار الكتاب العربي , ط1، [د.ت].
- الضّبعيّ، الحادرة: شعر الحادرة، تحقيق ناصر الدّين الأسد، بيروت، دار صادر، 1973.
- عباس، إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عمّان، دار الشّروق للنشر والتوزيع، ط2، 1992.
- عبّاس، إحسان: فنّ الشّعر، عمّان، دار الشّروق للنشر والتوزيع، ط5، 1992.
- عبد الرّحمن، عبد الهادي: سحر الرّمزيّة، مختارات في الرّمزيّة والأسطورة، مقاربة وترجمة، اللاذقيّة، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 1994.
- عبد الصبور، صلاح: حياتي في الشّعر، بيروت، دار اقرأ، 1981.
- عوض، ريتا: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1978.

- عيد، رجاء: لغة الشّعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، الإسكندرية، منشأة المعارف، 2003.
- فراي، نورثروب: في النقد والأدب - الأدب والأسطورة، ترجمة د. عبد الحميد إبراهيم شيحة، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، 1989.
- كاسيرر، أرنست: فلسفة الحضارة، أو: المقال في الإنسان، ترجمة إحسان عبّاس، بيروت، دار الأندلس، 1961.
- الكركي، خالد: الرّموز التراثيّة في الشعر العربي الحديث، بيروت، دار الجيل؛ عمّان، مكتبة الرّائد العلمية، ط1، 1989.
- المصري، حسين مجيب: الأسطورة بين العرب والفرس والتّرك، القاهرة، الأنجلو مصرية، 1991.
- معلوف، شفيق: عبقر، البرازيل، سان باولو، دار الطّباعة والنشر العربية، منشورات العصبة الأندلسيّة، ط3، 1949.
- النوري، قيس: الأساطير وعلم الأجناس، العراق، وزارة التعليم العالي، [د.ت].
- يحيى، أحلام: عودة الحصان الضّائع، وقفة مع الشاعر محمود درويش، دمشق، دار نينوى، 2003.
- يونس، عبد الحميد: معجم الفولكلور، بيروت، مكتبة لبنان، 1983.

- Agnes, Michael, ed. Webster's New World Dictionary, New York-London: Pocket Books, Fourth Edition, 2003.
- Cassirer, Ernst. An Essay on Man :An Introduction to a Philosophy of Human Culture, Yale University Press: New Haven, 1944.
- Firth, Raymond, ed. Man and Culture: An Evaluation of the Work of Bronislaw Malinowski. London: Routledge and Kegan Paul, 1963.