تحولات العشق
قراءة في قصيدة "بيروت" لمحمود درويش

د.أحمد ياسين العرود
جامعة جرش – المملكة الأردنية الهاشمية

إن الدخول في نص درويشي هو بحد ذاته مغامرة تأولية تبحث في مجاهيل هذا النص ودهاليزه التي تغري دائماً بالبحث عن الدلالة التي يغلفها هذا النص، ويجرّ المتلقي إليها في إطار الإغراء وفتح منافذ المعني الذي يصبح متعددا و بحاجة إلى من يوفق بين سياقات هذا المعنى وتعدده، ولعل هذا أشدّ ما يعانيه أي دارس لإبداع محمود درويش، الذي يختزن في داخله حركة التاريخ العربي الحديث وتحولاته المجنونة بين عشيّتة وضحاها قصيدة بيروت من ديوان " حصار لمدائح البحر " الصادر 1984، ربما تكون أكثر من غيرها من النصوص الدرويشيّة التي اختزنت في داخلها أعمق لحظات التحوّل في حياة الإنسان العربي عامة والفلسطيني خاصة، مما كان لسياقاتها من أثر في تاريخنا الحديث ومن هنا فإن هذا النص جاء يحمل في داخله صورة التحولات الرؤيوية بين الذات العربيّة من جانب، والآخر(الزمكاني) عامة من جانب آخر، قصيدة بيروت هي مجمل العشق الحقيقي لما كان وما سيكون، ومن هنا فقد نزعت هذه الدراسة نحو البحث عن صورة البنية العميقة التي قدمها درويش في قصيدته (بيروت) من خلال ثنائية العلاقة بين الذات من جانب و(الزمكاني) من جانب آخر بكل صوره وتحوّلاته

إن صورة العشق التي بناها درويش مع بيروت هي صورة "العشق الأزلي" التي تقوم على ثنائية الارتباط الوجودي المنسرب في طبيعة الأشياء, وعلاقتها مع بعضها بعضاً لتصبح هذه الصورة النموذج النهائي لصورة العشق مع الأمكنة خارج فلسطين, حيث يتحول هذا العشق في نهايته إلى صورة المطلق المفقود, غير الخاضع للسيطرة من قبل العاشق, بل هو صور الفقدان والموت, وصور الحلم وانكسارا ته, فبيروت بما يعرف عنها تاريخيّاً من احتضانها لعاشقها (الفلسطيني المقاوم) هي آخر الأمكنة التي انطلق منها بحثاً عن المعشوق الأصيل –فلسطين– بيروت هي رحم الحياة الجديدة كما يراها درويش الفلسطيني, فهي أسطورة التكوين الجديدة, هي الكلمة التي أوجدت الفعل في لحظة من اللحظات, من هنا فإن درويش يبني صورة بيروت المطلقة التي توازي الحلم الفلسطيني في عمق تصوراته, ومطلقيّته, وانكسارا ته, صورة بيروت هي الشاهد الأخير على مأساة الإنسان الفلسطيني المقاوم خارج فلسطين.

يبدأ النص من خلال ثنائية عشقية غير متناهية بين العاشق والمعشوق, علاقة تنبت من رحم الأزلية للأشياء وأوليّتها في لحظة الخلق الأولى:

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/381

" تفاحة للبحر... نرجسة الرخام
فراشة فجريّة, بيروت, شكل الروح في المرآة
وصف المرأة الأولى, ورائحة الغمام [1] "

إن مفتتح النص, يختزن حركة التحولات العشقيّة, وانكسارا ته في الحلم والرؤيا, فهو يرسم صورة المعشوقة (بيروت) كما يرغبها العاشق, وهذا جوهر الحرية لدى الذات في اختيار الآخر, من أجل ذلك سيتحضر درويش صور الحياة الأولى للإنسان وانكساراتها, أو ما يمكن أنه أثّر في حياة الإنسان أثراً أزلياً مستوحياً ذلك من القصص الدينية, أو الأسطورية, التي تؤيد ذلك "فالتفاحة" (هي فاكهة الإغواء) التي جعلت آدم وحواء يطردان من الجنة إلى الأرض, فالتفاحة هي صورة العشق الأول بين آدم وحواء فبيروت "هي" تفاحة للبحر" ولعل صورة البحر هي صورة الخوف التي يشعر بها العاشق تجاه معشوقه, بيروت تغري عاشقها فهي تقدم له ما يريد ويبني حلمه من خلالها. بيروت (نرجسة الرخام) ولعل صورة النرجسية في الموروث الأسطوري هي صورة عشقية أيضاً، تعكس عشق الذات للذات وتختزن صورة التماهي (أسطورة نرسيس)، حيث النرجسة هي نتيجة عشقية نبتت بعد العلاقة التي حاول أن يقيمها نرسيس مع صورته في الماء, وبالتالي بيروت هي نتيجة عشقية، جاءت بعد محاولة العاشق إقامة علاقته معها, بعد خروجه من إطار الآخر "العربي", ومحاولة الدفاع عن ذاته ولذاته. بيروت "فراشة فجرية" صورة بداية الزمن المكرورة في عشق الحياة الجديدة, فالفجر يحمل مشروع الحياة المتجددة, الحالمة, بأطياف مختلفة ووهج متجدد (صورة الفراشة)[2] وهي صورة العشق الذي ينتهي إلى الموت, عشق الفراشة للضوء والنار فهي تدور حول النار ولا تعرف أن موتها في عشقها, "بيروت شكل الروح في المرآة" ولعل الروح هي جوهر الأشياء, وبها تستمر الحياة/ فبيروت هي التي تحمل في تلك اللحظة, صورة البقاء الجوهري للإنسان الفلسطيني على ارض المقاومة, بيروت (وصف المرأة الأولى) فهي حالة العشق الفريدة التي تعيشها حواء (المرأة الأولى) تجاه آدم, ولعل هذه الحالة العشقية هي أصدق حالات العشق الأنثوية تجاه الذكورة أو العكس, وهي تعكس أيضاً بكريّة العشق الأحادي الخالص, نظراً لعدم وجود غيرهما (آدم وحواء). "بيروت" رائحة الغمام؛ استشرف للخصب والنماء المستقبلي, واراواء الروح بعد العطش والفقدان لأسباب الحياة.

إن النسق العشقي الذي بنته الذات مع الزمكان في هذه اللحظة–النسق المطلق في صفاء الأشياء وماهيّتها– يتحوّل إلى نسق فقدان لهذه العلاقة وشكل للانكسارات عبر تحولات الزمكان حيث تصبح بيروت صورة للواقع العربي المتناقض, واختزالاً لحركة التاريخ الممزق، غير المتوافق:

" بيروت من تعب ومن ذهب, وأندلس وشام
فضّة. زبد. وصايا الأرض في ريش الحمام
وفاة سنبلة, تشرد نجمة بيني وبين حبيبتي بيروت
لم أسمع دمي من قبل ينطق باسم عاشقة تنام على دمي...

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/381

وتنام... "[3]

إن علاقة التناقض التي تمثّلها "بيروت"- كونها أصبحت لدى الذات رمزاً للعروبة وعمقاً لتشابك الصور التاريخية السياسية والاجتماعية والثقافية- هي صورة التحول العشقي المستمر بين الذات العاشقة ومعشوقها (الذات العربية والتاريخ العربي), فبيروت تجمع هذا التاريخ بكل تحوّلاته وتناقضاته, هي صورة الواقع والخيال, هي في جانبها الأول:" تعب وأندلس, وزبد, ووصايا الأرض في ريش الحمام" (كناية عن استحالة الحفاظ على قيمة الأشياء), وهي "وفاة سنبلة" (كناية عن موت الأمل), وهي "تشرّد نجمة" (كناية عن ضياع الدليل) وهي "عاشقة تنام على دمي... وتنام" ترى قتل عاشقها وتقرّه, أما جانبها الآخر المناقض: فهي ذهب, وفضّة (كناية عن صورة الربح الذي يحصده تجار الحروب) وهي شام (كناية عن وجه العروبة), لكن رغم ذلك تبقى بيروت صورة للعشق الأزلي, الذي بناه العاشق مع معشوقته, بداية من أوّل الأشياء, "وهي التسمية" فبداية الشيء هو أسمه وانتهاءً بثمرة عطائه حتى يصبح العشق صورة مكرورة في عمق الوجود الإنساني وبداية خلقه:

"من مطر على البحر اكتشفنا الاسم من طعم الخريف وبرتقال القادمين من الجنوب
كأننا أسلافنا نأتي إلى بيروت كي نأتي إلى بيروت ...
من مطر بنينا كوخنا والريح لا تجري فلا تجري كأن الريح مسمار
على الصلصال تحفر قبونا فننام مثل النمل في القبو الصغير كأننا نغني خلسة:
بيروت خيمتنا
بيروت نجمتنا[4] "

يصبح الالتقاء مع المعشوق دون هدف, وهو صورة لحقائق وجوديّة الأشياء, دون تعليل, فالعلاقة هي علاقة حياة ونماء ووجود أزلي (صورة المطر), وهو أيضاً توالد الأجيال, وهو إرث بينهم (كأننا أسلافنا نأتي إلى بيروت كي نأتي إلى بيروت), هذا العشق الأزلي غيّر حقائق الأشياء, لتكون في صورة المتخيل "الريح لا تجري فلا تجري, كأن الريح مسمار".

إن صورة الريح معظمها صورة تدميرية تحويليّة (كما وردت في القرآن الكريم)[5], لكنّها هنا تتغير طبيعتها وتتخلى عن هذه الوظيفة من أجل تثبيت صورة هذا العشق وإبقاء صورته الأزلية (الصلصال) لينموا هذا العشق, ويحمل صورة الحقيقة, ويصبح وجوداً تحفظه الطبيعة الوجوديّة, رغم التضاد مع الواقع العيني, وهنا يظهر الخوف على هذا العشق, فيمارس خلسة, ولعّل هذه صورة من صور التكثيف القمعي لهذه العلاقة العشقيّة الضديّة –أي المخالفة للواقع – فيأتي الغناء صورة للالتقاء العاطفي الحقيقي بين العاشقين في لحظة الخوف من الفقدان والضياع ومراقبة الآخر:

"كأننا كنّا نغني خلسة:

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/381

بيروت نجمتنا

بيروت خيمتنا"

وتستمر صورة الانكسار وتتسع دائرتها نحو التحوّل والفقدان حيث يصبح العاشق صورة مفتتة تعيش في ثنايا الواقع المهزوم والاختلاف القيمي للأشياء:

"سبايا نحن في هذا الزمان الرّخو

أسلمنا الغزاة إلى أهالينا

فما كدنا نعضّ الأرض حتى انقض حامينا على الأعراس

والذكرى فوزّعنا أغانينا على الحرّاس

من ملك على عرش

إلى ملك على نعش

سبايا نحن في هذا الزمان الرخو

لم نعثر شبة نهائي سوى دمنا

لم نعثر على ما يجعل السلطان شعبيّاً

ولم نعثر على ما يجعل السّجان وديّا

ولم نعثر على شيء يدلّ على هويّتنا

سوى دمنا الذي يتسلّق الجدران

ننشد خلسة:

بيروت خيمتنا

بيروت نجمتنا[6] "

لعلّ محوريّة هذا المقطع من النص الكلّي, تنطلق من محاولة "التشبث", تشبث العاشق بصورة المعشوق, وذلك من خلال "الذكرى" و"الأغنية" التي تخرج من عمق المعاناة والتعبير عن الفقدان في هذه اللحظة, فصورة الاتّحاء التي تعيشها الذات تصبح حقيقة واقعية من خلال علاقتها مع الآخر (العربي والعالمي), حيث تصبح الذات تتجه نحو داخلها من اجل الوصول إلى صورة البقاء والاحتفاظ بالهويّة, وهنا قمة الانكسار والتحوّل من صورة عشق الآخر إلى صورة عشق الذات, وهنا تتجذّر صورة النرسيسيّة، فهذه الذات في علاقتها مع الآخر "سبيّة" ليس لها وجود فعلي, فلا فرق بين صورة الأهل وصورة الغزاة "أسلمنا الغزاة إلى أهالينا" فهي تدور بين صورة مطلقة من الظلم وصورة مطلقة من الضعف "من ملك على عرش" إلى ملك على نعش", وهنا تصل الضديّة بين الأنا (العاشق) والآخر (المعشوق) لحظة الموت "لم نعثر على شبه نهائي سوى دمنا ... ولم ... ولم ...ولم... سوى دمنا الذي يتسلق الجدران" في هذه اللحظة من عمق

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/381

الفقدان تعود صور المطلق العشقي الذي بناه درويش في متخيله؛ صور بيروت التي هي الملاذ الأخير وصور العشق الأزلي, بيروت الإغراء والحلم والرؤيا:

" بيروت خيمتنا

بيروت نجمتنا".

فهي النافذة التي بقيت وهي الخيط الذي يربط بين العاشقين, وهي صورة الإغراء بالبدايات الجديدة:

"... ونافذة تطلّ على رصاص البحر

يسرقنا جميعاً شارع وموشّح

بيروت شكل الظل

أجمل من قصيدتها وأسهل من كلام الناس

تغرينا بألف بداية مفتوحة وبأبجديات جديدة

بيروت خيمتنا الوحيدة

بيروت نجمتنا الوحيدة (7)"

يحاول العاشق هنا أن يعيد بناء النسق العشقي, الذي انكسر فيما سبق, فالمعشوقة "بيروت" (الزمكان) هي صورة الخلاص وصورة التحول من الفقدان إلى الوجود, هنا تصبح العلاقة علاقة خروج من الموت إلى الحياة, "نافذة تطل على رصاص البحر". ولعل صورة النافذة تعكس عمق فقدان البدائل فهي نافذة وحيدة وهي نافذة تطل على الموت, والمجهول "صورة البحر" في هذا الفقدان والاضطراب يكون العاشق مسروقاً إلى المجهول, الذي لا يعرفه "يسرقنا جميعاً شارع وموشّح" فصورة الشارع والموشّح جاءت نكرة دلالة عدم الوضوح, واختلاطا لرؤى وفقدان المستقبل, هنا تصبح بيروت (شكل الظل), ولعلّ الظل هنا يساوي الحلم الذي بناه العاشق من أجل معشوقته, فالظل هو الحقيقة غير الخاضعة للسيطرة, كذلك الحلم هو صورة الحقيقة التي لا يستطيع الإنسان أن يعيشها في حياة اليقظة –كما يرى علم النفس– هنا تصبح صورة بيروت هي صورة الحلم الذي بناه درويش للمستقبل الذي ينظر إليه. صورة بيروت, صورة المطلق في شكل الوجود العربي بكلّ تناقضاته وصوره المرعبة, التي لا يمكن الإمساك بها وتوقعها في أي لحظة, هي صورة التحوّلات المستمرة في سياق الحياة العربية الحديثة, لكن رغم هذا الفقدان والانكسار في صورة العلاقة العشقية في واقعها, تبقى صورة المطلق صورة مكثّفة ومحفزة للبحث عن العلاقة مع هذا الآخر, فبيروت:

"أجمل من قصيدتها وأسهل من كلام الناس".

فالقول فيها (القصيدة) قاصر عن التعبير عن صورتها المطلقة, التي بناها العاشق والكلام الآخر (كلام الناس) أكثر صعوبة من صورتها, التي يستوعبها العاشق رغم ما بين الاثنين من مفارقة التحقق, ومن

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/381

أجل ذلك –العشق الأزلي– تبقى بيروت صورة عشقية تختزن الإغراء والأسطورية من أجل عاشقها تختزن صورة عشتار التي تمنح الأشياء وتسلبها؛ هي التناقض, هي البداية وهي النهاية في صورتها العشقيّة, "إن بيروت المكان الدرامي يأخذ شكله النهائي من الفعل [8] " ويمكن القول هنا إن صورة التفرد المتمثلة في صفة "الوحيدة" التي يقدمها درويش في نهاية المقطع صورة عشقية خالصة يسعى إليها العاشق مع معشوقه في لحظة التجلي والعبوديّة الصوفيّة , ومثلها صورة الإغراء التي ترتبط بلحظة خروج الإنسان من الجنّة, وكذلك صورة "الأبجدية" وما تحمله من دور للغة و الكلام في معرفة الإنسان والكون:

"تغرينا بألف بداية مفتوحة وبأبجديات جديدة

بيروت خيمتنا الوحيدة

بيروت نجمتنا الوحيدة "

إن الصور العشقية السابقة (الوحيدة, تغرينا, أبجدية) جاءت تعبيراً عن التحوّل في صورة العشق نحو الأحادية للمعشوق ونفي الآخر.

ويستمر النسق العشقي بالانكسار في دواخل بنية النص من خلال الاستفهام الذي يبدأ به المقطع اللاحق حيث العلاقة بين درويش (العاشق) وبيروت (المعشوقة) وهي علاقة أزلية تعيد للأشياء حقيقتها الأولى وتزيل عنها ما عاشته من زيف وتحوّل عن صورتها الأولى:

"هل تمدّدنا على صفصافها لنقيس أجساداً محاها البحر عن أجسادنا؟

جئنا إلى بيروت من أسمائنا الأولى

نفتش عن نهايات الجنوب وعن وعاء القلب

سال القلب سال ...

وهل تمددنا على الأطلال كي نزن الشمال بقامة الأغلال؟

مال الظل مال عليّ, كسرني وبعثرني [9] "

لعلّ كما ذكرت أن الاستفهام جاء صورة تشي بالتحوّل, لأن الاستفهام لا يكون إلا في لحظة غياب المعرفة, فالعاشق جاء المعشوقة ليعرف ذاته "لنقيس أجساداً محاها البحر" (كناية عن ضياع المحددات الواضحة للذات) " فالقياس يكون لمعرفة حقائق الأشياء, ولعلّ صورة البحر هنا سلبيّة تشير إلى أنه مكان مجيء اليهود إلى فلسطين, فهنا تظهر المعشوقة بيروت لتعيد الأشياء إلى حقيقتها من خلال مساحة المقاومة التي أعطتها للفلسطيني المقاوم, للدفاع عن ذاته فهي تعيد إليه "اسمه الأول "الذي يضعه في طريق الحياة "جئنا إلى بيروت من أسمائنا الأولى" هذا المجيء من أجل التفتيش. ولعل فعل "التفتيش" يفصح عما يحمله من معنى الضياع والبحث عن المفقود, هنا يصبح القلب صورة متحولة عن حقيقته, فوعاؤه وماهيته قد تغيرت (سال القلب سال) كناية عن الفقدان والاستلاب. وهنا تظهر صورة الانكسار العشقي من خلال صورة "الطلل" وصورة الغل "القيد", فليس الطلل إلا لحظة فقدان للعلاقة, وانكسار لحقائق الوجود الفعلي

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/381

لهذه العلاقة, فهو أثر باق يحمل في داخله لحظات الزمكاني المفقود, وأمام هذا الانكسار والتحوّل تصبح بيروت "الظل" المعشوق الذي يقتل عاشقه في لحظة الحب العنيف:

"مال الظل مال عليّ كسرني وبعثرني
وطال الظل طال...
ليسرو الشجر الذي يسرو وليحملنا من الأعماق
عنقوداً من القتلى بلا سبب...
وجئنا من بلاد لا بلاد لها
وجئنا من يد الفصحى ومن تعب...
خراب هذه الأرض التي تمتد من قصر الأمير إلى زنازننا
ومن أحلامنا الأولى إلى...حطب
فأعطينا جداراً واحداً لنصيح يا بيروت !
أعطيناً جداراً كي نرى فوقاً ، ونافذة اللهب
وأعطيناً جداراً كي نعلق فوق سدوم
التي انقسمت إلى عشرين مملكة
لبيع النفط...والعربي
وأعطينا جداراً واحداً
لنصيح في شبه الجزيرة:
بيروت خيمتنا الأخيرة
بيروت نجمتنا الأخيرة [10] "

بيروت (الحلم, العشق, الظل) أصبحت صورة لموت العاشق وأصبحٍ (الظل) طويلاً, والشجر(صاحب الظل) أصبح صورة تثمر الموت وتحولت حقائق الأشياء وفقدت صورتها الأولى وحقيقتها الأولى التي أقامتها مع الزمكان :

"جئنا من بلاد لا بلاد لها
وجئنا من يد الفصحى ومن تعب"

فصورة الامّحاء تتضح من فقدان البلاد لمكانها المحدد, وصورتها الواضحة, وذاتيتها وبالتالي هويّتها وخصوصيّتها, وهذا يساوي فقدانها لتواصلها (اللغة) حيث تصبح اللغة ليست من خصائص التوحّد, بل من علاقات الانكسار, والتحوّل, وهذا ما يخالف الحقائق لأن اللغة في حقيقته الأولى صورة للتواصل والتفاهم, لكن صورة الفقدان التي يعيشها العاشق جعلت اللغة ثانوية في وحدة العرب.

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/381

إن استخدام درويش للفعل (جئنا) في العبارتين السابقتين, يعكس المساواة بين ما بعد الفعل (جئنا), وما قبل الفعل وهي حالة الانكسار والخيبة، وهو هنا يؤكد الانكسار في النسق العشقي الكلّي (بين العاشق والمعشوق العام) "العربي" قوله:

"خراب هذه الأرض التي تمتد من قصر الأمير إلى زنازننا

ومن أحلامنا الأولى إلى ...حطب"

فصورة الأرض الأخرى – ما هو خارج بيروت – تتحقق في صورتين عشقيّتين وهميتين الأولى: من قصر الأمير إلى زنازننا. والثانية: من أحلامنا الأولى إلى ...حطب.

فالصورة الأولى, تنفي وجود أرض حقيقية تخص الذات, يمارس العاشق عليها حياته, والثانية تقيم هذه الأرض في الوهم والحلم انتهاءً بالنار (الحرق), دلالة على صورة الموت, والامحاء التي تعيشها الذات, في علاقتها مع الآخر, وخلال لحظة الفقدان, هذه تظهر صورة بيروت المطلقة والأخيرة كما تلاحظ فيما تبقى من المقطع, ومن ذكره بيروت كلازمة في القصيدة حيث يتوحّد هنا شكل النص مع شكل الرؤيا, فعبارة "بيروت خيمتنا الأخيرة, بيروت نجمتنا الأخيرة" تذكر هنا آخر مرة في القصيدة, دلالة على انتهاء صورة بيروت من الواقع العشقي الحقيقي, وهذا يؤكد أن بيروت كمعشوقة مطلقة, قد انتهت وتحوّل النمط العشقي إلى صورة للموت والانتهاء, هنا تصبح العاشقة تطلب الخلاص, فتظهر صورة بيروت جزءاً من صورة العام (العربي), الذي لا يحقق الحلم والرغبة وهنا يتجسّد الانكسار الكلّي للنسق العشقي ليتحوّل إلى نسق مختلف يحمل صورة الهزيمة وخيبة الأمل:

"فأعطينا جداراً واحداً لنصيح يا بيروت

أعطيناً جداراً كي نرى أفقاً ونافذة اللهب

وأعطينا جداراً كي نعلق فوق سدوم

التي انقسمت إلى عشرين مملكة

لبيع النفط...والعربي

وأعطينا جداراً واحداً

لنصيح في شبه الجزيرة:

بيروت خيمتنا الأخيرة

بيروت نجمتنا الأخيرة"

يأتي الفعل "أعطينا" مكرراً ثلاث مرات تأكيدا على فقدان الخلاص, لأن الطلب يكون في لحظة الفقدان, وتصبح صورة الجدار صورة مفقودة حيث يرمز الجدار إلى طريق الخلاص –وهي طريق مفقودة–. وهو صورة التعبير عن الذات في حلمها المفقود, ولعل ما يعمق صورة الفقدان هذه, توظيف درويش لحكاية (سدوم), وما حل بها من خراب ودمار, وهي هنا بلاد العرب, حيث تفتت, وتناحرت, وتكسر العشق

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/381

فيما بينها, لتصبح فقط لبيع النفط, وخراب العروبة والقوميّة, وتصبح بيروت في هذا المكان العربي, والزمان العربي آخر الزمان والمكان في الزمن العربي المعاصر, من حيث الفقدان والاستلاب, فكل الأماكن أصبحت واحدة من المحيط إلى الخليج, ومن اليمين إلى اليسار إلى الوسط, كل هذه الاتجاهات أصبحت اتجهاً واحداً وألغيت المسافات, وأصبح المشهد واحداً, وهو فقدان العلاقة العشقية بين درويش والآخر "العروبة وبيروت":

"أفق رصاصي تناثر فوق الأفق
طرق من الصدف المجوف –لا طرق
من المحيط إلى الجحيم
من الجحيم إلى الخليج
ومن اليمين إلى اليمين إلى الوسط
شاهدت مشنقة فقط
شاهدت مشنقة بحبل
واحد
من أجل مليوني عنق![11]"

بهذا النسق الدراماتيكي, يضع العاشق نفسه أمام معشوقه, فهو مقتول بين يديه في كل أمكنته وأزمنته, التي يحاول أن يعيشها, حيث أصبحت لحظة جحيم, وحبل مشنقة, والصفات ذاتها, والهدف ذاته, وهو قتل الذات العاشقة.

في لحظة اليأس, هذه يحاول العاشق أن يعيد ثانية صورة العاشق الأزلي, من خلال المعاناة والوقوف على مسيرة التحول العربي عبر التاريخ, ومواجهة الحقائق التي لا بد منها, والإصرار على حالة العشق التي يحاول أن يبقيها, وهنا تعود صورة بيروت المعشوقة الطاردة:

"بيروت من أين الطريق إلى نوافذ قرطبة؟
أنا لا أهاجر مرتين
ولا أحبك مرتين
ولا أرى في البحر غير البحر...
لكني أحوّم حول أحلامي
وأدعو الأرض جمجمة الروحي المتعبة
وأريد أن أمشي
لأمشي
ثمّ أسقط في الطريق إلى نوافذ قرطبة [(12)] "

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/381

في هذا المقطع يستمر الصراع العشقي بين طرفيه/ طرف الإصرار ومحاولة الإبقاء/ درويش, وطرف الرفض ومحاولة الخلاص/ بيروت, لكن هذا الصراع يلد صورة التشوه والمعاناة, التي تدفع العاشق إلى البحث عن الخلاص, فتظهر صورة قرطبة التي فعلت بعاشقها العربي, ما تفعل بيروت الآن من حيث الخروج والهجرة, ولكن مع مفارقة أن قرطبة قد أحبها العربي ثم خرج منها إلى غير رجعة, لكن بيروت لن تكون منسية ولن يهجرها القلب, لكن الحلم في الخلاص من المعاناة هو الذي يدفع هذا العاشق للذهاب إلى أي مكان في الأرض ليحقق أحلامه, ويريد الارتحال لأنه يبحث عن نافذة جديدة لا تلغي بيروت, هذه بيروت الحبيبة التي ستبقي شاهدة على تحولات العشق والموت والحياة والمواجهة, وفقدان الآخر.

" بيروت شاهدة على قلبي
وأرحل عن شوارعها وعني
عالقاً بقصيدة لا تنتهي
وأقول: ناري لا تموت ...
على البنايات الحمام
على بقاياها السلام
أطوي المدينة مثلما أطوي الكتاب
وأحمل الأرض الصّغيرة مثل كيس من سحاب
أصحو وأبحث في ملابس جثتي عني
فنضحك: نحن ما زلنا على قيد الحياة
وسائر الحكام [13] "

هذه بيروت صاحبة العشق الأزلي, الآن تصبح في تحولها شاهدة على قلب عاشقها, في لحظة موته, وفقدانه لها, فهو يتركها ويترك ذاته في الوقت نفسه, هذه الذات التي بناها في إطار المعشوقة, بناء خاصاً حيث أصبحت القصيدة دلالة العشق –في عمقها ومدلولها– الذي لا ينتهي وهذه دعوة مرّة أخرى إلى أزلية العشق, الذي حاول درويش إقامته في صورة بيروت المطلقة, وهنا يطلب من ناره أن لا تموت, ولعل هذه قمّة المعاناة التي يعيشها العاشق في لحظة تمتعه بنار الحرمان, حيث تتحول الأشياء من حقائقها إلى صورها التي يعيشها العاشق, فالخوف يصبح حمام, والموت يصبح سلام, وكل الأماكن والمدن لا وجود لها وتحمل في مقابل الأرض الصغيرة –بيروت– التي تصبح سحرية في عشقها ووجودها. رغم أن هذه الأرض تحمل الموت وتجعل الحياة مستحيلة, حيث لا يصدّق الإنسان أنه يعيش وعلى قيد الحياة, ويأتي نعي الذات والصورة العشقية التي تعيشها, والخروج من صدمة العشق والاعتقاد بالخلاص, من خلال بيروت التي أصبحت صورة عشقيّة ملونة بلون الدم والاختناق, وطريقاً للرحيل وصورة للمجهول الذي لا يعرف, وهنا تتهاوى صورة

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/381

العاشق ويصبح مكاناً للغزوات والقتل, ويصبح البحر طريقاً للذاكرة وشاهداً المأساة التي تحلّ بين العاشقين –بيروت/درويش–

"شكراً للجريدة لم تقل أني سقطت هناك سهواً...
أفتح الطرق الصغيرة للهواء وخطواتي والأصدقاء العابرين
وتاجر الخبز الخبيث, وصورة البحر الجديدة.
شكراً لبيروت الضباب
شكراً لبيروت الخراب
تكسرت روحي, سأرمي جثّتي لتصيبني الغزوات ثانيّة
ويسلمني الغزاة إلى القصيدة...
أحمل اللغة المطيعة كالسّحابة
فوق أرصفة القراءة والكتابة:
"إن هذا البحر يترك عندنا آذانه وعيونه
ويعود نحو البحر بحريّا[14] "

صورة بيروت تتحوّل من "تفاحة للبحر" ومن "نرجسة الرخام" ومن فراشة فجريّة " إلى بيروت "الضباب" وإلى "بيروت الخراب" فهي تتحوّل من مكان للعشق إلى مكان للموت والقتل, من مكان للتوحّد والالتقاء مع المعشوق إلى مكان للفقدان "تكسّرت روحي" منها يبدأ المجهول, بعدما كانت مطلق الوجود, فهي تتحوّل من ضد إلى ضدّ, تستلب الإرادة من الذات, وتجعلها في حالة فقدان, "ويسلمني الغزاة إلى القصيدة", فصورة القصيدة هي صورة المتخيّل من القادم, وصورة تعلّق الذات في صورتها غير المتحققة, وبالتالي صورة انغلاق الذات على ذاتها, هنا تصبح اللغة لشاعرها مطيعة ملبية لرغباته الصوّرية, ولعلّ صورة الكتابة والقصيدة أصبحت عند درويش توازي صورة العشق, بل هي لحظة العشق المتحققة, وهي لحظة اقتناص التجربة الحقيقة من حركة الزمن, وهنا تصبح الكتابة لحظة الانتصار على الموت من أجل البقاء, فهي صورة (ذاكرية) عندما تعود الأشياء إلى حقيقتها وأصولها الأولى "إن البحر يترك عندنا آذانه وعيونه, ويعود نحو البحر بحريّاً".

فالبحر بصورته وعنفوانه وجبروته وفعله يبقى في ذاكرة الفعل, الذي يقدمه للآخر وهو هنا" فعل الرحيل" للعاشق, لكنّه يعود بعد ذلك إلى صورته الحقيقية؛ صورة البحر بكلّ ما بها من تناقضات كونيّة وصوريّة مع الإنسان, لكن هل يستطيع هذا التحوّل –الرحيل عن المكان, بيروت– أن ينفي العلاقة العشقية الأصلية بين الذات والمكان (أرض كنعان) ومنها فلسطين:

"وأحمل أرض كنعان التي اختلف الغزاة على مقابرها
وما اختلف الرواة على الذي اختلف الغزاة عليه

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/381

من حجر ستنشأ دولة الغيتو
ومن حجر سننشئ دولة العشّاق
أرتجل الوداع
وتغرق المدن الصغيرة في عبارات مشابهة
وينمو الجرح فوق الرمح أو يتناوبان عليّ
حتى ينتهي هذا النشيد...
وأهبط الدرج الذي لا ينتهي بالقبو والأعراس
أصعد مرّة أخرى على الدرج الذي لا ينتهي بقصيدة
أهذي قليلاً كي يكون الصحو والجلاد
أصرخ: أيّها الميلاد عذبني لأصرخ أيّها الميلاد
لعلّ لي رؤيا
وأخجل من صدق الأجراس وهو يجيئني صدأ
وأصرخ في أثينا: كيف تنهارين فينا؟
ثمّ أهمس في خيام البدو
وجهي ليس حنطيّاً تماماً والعروق مليئة بالقمح...
أسأل آخر الإسلام:
هل في البدء كان النفط
أم في البدء كان السخط؟
أهذي, ربما أبدو غريباً عن بني قومي, فقد يفرنقع الشعراء عن لغتي قليلاً
كي أنظفها من الماضي ومنهم
لم أجد جدوى من الكلمات إلا رغبة الكلمات
في تغيير صاحبها (15)"

في هذا المقطع تتضح دائرة العشق الكبرى لدى الذات, وتعود إلى كينونتها الأولى فهي تحمل "أرض كنعان" التي مهما اختلفت الآراء في أصالة عاشقها, إلا إنها لن تغيّر شيئاً في هذه الصورة العشقية, "فدولة الغيتو" الدولة اليهوديّة نشأت من صورة التاريخ المزيّف, من خلال علاقة اليهود بهذا المكان –أرض كنعان– وكذلك العاشق سينشئ دولته من صورة التاريخ, "ومن حجر ستنشئ دولة العشّاق" فصورة العشق هنا صورة ارتباط أزلي, هذه الدولة مرتبطة بعاشقها, ومن هنا يأتي "ارتجال " الوداع, ولعلّ الفعل "ارتجل" يسفر عمّا يحمله من دلالة على تصنّع الموقف, هذا الوداع ليس حقيقياً بل هو مصطنع وبالتالي لا بدّ من تجاوزه, فهو ليس حقيقياً وكذلك المدينة هي صغيرة بالنسبة إلى مدى علاقتها مع هذا العاشق –ما عدا– أرض كنعان,

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/381

هنا يصبح الجرح والرمح هما صورتا الألم العشقي بين هذين العاشقين حتى يأتي الزمن على آخر هذا المشهد وهذا المزيّف من الحقائق.

وأمام هذه الصورة العشقيّة الأزلية التي تعيشها الذات, وتعمل على تحقيقها ، تظهر صورة التحدي فيما يسمى بالزمن الدائري أو تكرار الأفعال والأقوال, رغم القناعة بعدم التغيّر, وهنا تظهر صورة "السيزيفية" وما تحمله من يأس الفاعل من فعله وجبريّة العلاقة بين الصخرة وصاحبها:

"وأهبط الدرج الذي لا ينتهي بالقبو والأعراس

أصعد مرة أخرى على الدرج الذي لا ينتهي بقصيدة"

فالفعلان "أهبط" و"أصعد" يحملان الضديّة، وهما فعل "سيزيف" مع صخرته, فهناك هبوط ثم صعود, ثم هبوط ثم صعود وهكذا..., فهو في هبوطه يسعى نحو عاشقه فلا يجده, وفي صعوده يعيد البحث فلا يجده أيضاً, إن صورة "القصيدة" هنا في صورة "المفقود" الذي يختزن المستقبل المتخيل, إن هذه الصورة ربما تستدعي صورة الأساطير التي تشير إلى العالم السفلي والعالم العلوي "عالم الموت والحياة", ولكن رغم هذه الاستحالة التي تبدو في صورتها الواقعية يبقي العاشق في لحظته العشقية الصادقة تجاه المعشوقة, رغم أنه يعترف بأن ما يقوله وما يفعله هو الهذيان – أهذي – حيث يحدث التحوّل من صورة النمط المعروف إلى صورة الغريب, فالهذيان هو صورة التحوّل من صورة المألوف إلى صورة غير المألوف, وهنا يأتي دور "الجلاد" في تغير حقيقة الذات من أجل أن تصحو وتعود إلى نمطيتها لكن الذات العاشقة لا تستطيع الخلاص مما فيه فهي تبحث عن حياة جديدة من خلال التحول –الميلاد– بما يحمل هذا التحول من معاناة وآلم وتغيير في طبيعة الأشياء ووظائفها, ولعل هذه الصورة العشقية الحقة التي تتطهر من خلال الألم:

"أهذي قليلاً كي يكون الصحو والجلاد

أصرخ: أيّها الميلاد عذّبني لأصرخ أيّها الميلاد..."

فصورة العذاب تصبح صورة الولادة الجديدة, وهي مقدمة المستقبل المفقود في تلك اللحظة, هذا المستقبل الذي لا يسيطر عليه ولا يمكن رسم صورته, ومن هنا تأتى صورة التاريخ الذي يرسم محطات التحول المهمة في الشخصية العربية عبر تاريخها الديني, والسياسي, والقبلي, وبالتالي تثور الأسئلة من أجل الذات العاشقة للبحث عن علاقتها العشقية مع الآخر:

" من أجل التداعي أمتطي درب الشام

لعلّ لي رؤيا

وأخجل من صدى الأجراس وهو يجيئني صدأ

وأصرخ في أثينا: كيف تنهارين فينا؟

ثمّ أهمس في خيام البدو:

وجهي ليس حنطيّاً تماماً والعروق مليئة بالقمح...

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/381

أسأل آخر الإسلام:
هل في البدء كان النفط
أم في البدء كان السخط؟
أهذي, ربما أبدو غريباً عن بني قومي, فقد يفرنقع الشعراء عن لغتي قليلاً
كي أنظفها من الماضي ومنهم
لم أجد جدوى من الكلمات إلا رغبة الكلمات
في تغيير صاحبها [16]"

إن صورة التحول العشقي, تبدو صورة دراماتيكية تحمل في طبيعتها عمق المحاولة للتخلص من عبء العشق الكلي , رغم الألم, حيث يصبح الألم طريق الخلاص و الولادة الحقة, التي ستخرج من ثنايا الانفصال بين العاشق والمعشوق, هنا نرى عمق السؤال الذي لا يطلب الإجابة والتعليل لأنّ الواقع أكثر تعبيراً ووضوحاً من أي صورة أخرى. فصورة "الخجل والصراخ والهمس والسؤال", هي صورة التحول من واقع لآخر, فالخجل تحول من المألوف إلى غير المألوف, والصراخ تحول الصوت المألوف إلى غير المألوف, والهمس تحول من الصمت المألوف إلى درجة من درجات الكلام, والسؤال تحول من عدم المعرفة, ولعل هذه التحولات هي التي تدفع الذات إلى الشعور بالغربة عن المعشوق, وتسييرها في طريق المواجهة التي تبدأ من البحث عن الصورة الحقيقة لهذه الذات والتيقن من الهوية التي تربط العاشق بعشقه الأزلي فصورة "الأجراس" هي صورة الهوية الدينية المسيحية وصورة "أثينا" هي صورة النصر الذي يخرج من خلال المعاناة والألم[17]"كما تقول الأسطورة" وأصرخ: في أثينا كيف تنهارين فينا؟ وصورة البدو هي صورة العروبة,[18] وصورة الإسلام هي الصورة الدينية والحضارية للعرب, وخلال جدليّة وتشابك هذه الصورة وتداخلها تتكوّن العلاقة الأزلية بين الأطراف السابقة, لكن تحوّل هذه العلاقات جعلت أطرافها غير قادرة على حفظ الواقع ودفع الهزيمة, رغم أن الذات ما زالت على حقيقتها (الدين, والقوميّة) "وجهي ليس حنطيّاً والعروق مليئة بالقمح" فالقمح من علامات الارتباط بالمكان (الشام) وهو صورة تختزن الأصالة, وليس هذا فقط فالإسلام قد بدلت صورته وأصبح صورة للتجارة والظلم:

" أسأل آخر الإسلام:
هل في البدء كان النفط
هل في البدء كان السخط [19]"

من الواضح أن صورة التناقض مع النص الديني في بيان أولية الخلق وإقامة العلاقة بين الأشياء في أزليتها, تعمّق صورة العشق بين الذات والآخر, فمرجعية الصورة الدينية المسيحية "في البدء كان الكلمة [20]" والإسلامية: قوله تعالى:" وإذا قضى أمراً فإنما يقول له كن فيكون [21]" تؤكد أن حقيقة الوجود ليس

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/381

حقيقة اقتصادية أو اجتماعية إنما هي حقيقة قوليّة؛ لأن الكلام يسبق الصورة المخلوقة, وهنا تغيب الصورة الحقيقة عن الذات فتأخذ بالبحث عنها:

" أهذي: ربما أبدو غريباً عن قومي, فقد يفرنقع الشعراء عن لغتي
كي أنظفها من الماضي ومنهم
لم أجد جدوى من الكلمات إلا رغبة الكلمات
في تغيير صاحبها"

إن صورة الهذيان كما أسلفت هي صورة التحوّل من حالة الواقع المألوف إلى غير المألوف, وهنا يأتي الهذيان صورة للتعبير عن صدمة التحوّل والاغتراب الذي شعرت بوجوده الذات في علاقتها مع أصلها, وهنا يأتي استخدام المفردة "ربما" لتعكس مدى الشك الذي يساور الذات في علاقتها مع الآخر, فالحالة التي وصلتها الذات في حالة الانفصام عن العمق الوجودي التاريخي بكل أبعاده وتشكلاته, حيث أخذت تشك في انتمائها إلى العام وأهم عوامل هذا التجانس وصورته الأصلية "اللغة" إذ أصبحت غير قادرة على الاحتفاظ بهذا التجانس "فقد يفرنقع الشعراء عن لغتي قليلاً", وهنا أيضاً يأتي استخدام الفعل "يفرنقع" بما يحمل من صورة للغرابة في الاستخدام والتوظيف وبعداً عن اللغة المتداولة أو اللغة النمطيّة, ويمكن الإشارة هنا إلى صورة السياق الموروث لهذه العبارة الذي يشير إلى صورة الاستهزاء والتهكم في القول المأثور "ما لكم تكأكأتم عليّ كتكأكؤكم على ذي جنّة افرنقعوا عني" ولعلّ ما يدعم هذا الانسلاخ والتحول في العلاقة العشقية الفعل "أنظفها" فهو يحمل أيضاً في مضمونه معنى الإزالة والاستلاب, وهنا تصبح اللغة وهي في الأصل صورة الارتباط والتجانس, تصبح لا فائدة منها إلا السماع "لم أجد جدوى من الكلمات إلا رغبة الكلمات في تغيير صاحبها" وهنا تتحقق صورة الانفصال الكلّي بين العاشق والمعشوق.

يتضح مما سبق أن صورة التحول الكلي في النص قد حدثت في المقطع السابق وأن بنية النص بدأت تتحول نحو التفكك في العلاقة بين العاشق والمعشوق, وهذا ما سيتضح في المقطع اللاحق:

"وداعاً للذي سنراه
للفجر الذي سيشقنا عمّا قليل
لمدينة ستعيدنا لمدينة
لتطول رحلتنا وحكمتنا
لحمامة ستطير من قلبين محروقين بالماضي
إلى سقف من القرميد (22)"

إن هذا المقطع يضعنا أمام مفارقة في صورة الوداع المألوفة, فهي في واقعها تحدث لشيء موجود, لكنّه هنا يقع لما لم يحدث بعد "وداعاً للذي سنراه" لعل هذا يعكس روح اليقين من عدم القبول بهذا الذي سيكون, وعدم قدرة الذات العاشقة على إقامة العلاقة العشقية معه, حيث سيصبح ليس له قيمة في

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/381

حياتها, فلا زمان ولا مكان له خصوصيّة العلاقة مع هذه الذات, فالمكان هو طريق إلى مكان آخر "للفجر الذي سيشقنا عمّا قليل", لمدينة ستعيدنا لمدينة" والزمان هو لحظة الرحيل والانتقال, إذ تصبح صورة الرحيل هي صورة الحاضر والماضي والمستقبل, حيث تلغى صورة الزمن المتحول في طبيعته لتصبح صورة ثبات, للحظة الرحيل والانتقال المستمر إلى الأمل المفقود "إلى سقف من القرميد".

إن هذه الصورة من الفقدان للعلاقة أصبحت صورة عشقية خادعة ليس لها وجود وليس لها حقيقة, وبالتالي يصبح الفعل مشكوكاً فيه وبقدرته على التغيير, ويتحول شيئاً عرضيّاً لا قيمة له:

"هل مرّ المحارب من هنا
كقذيفة في الحرب؟
هل كسرت شظاياها كؤوس الشاي في المقهى؟ (23)"

فصورة المحارب هي في الأصل صورة التاريخ المشرق, وصورة الواقع الفاعل, أصبحت في الحاضر ليس لها قيمة, بل هي شيء كباقي الأشياء التي تمرّ عبر الزمن دون أن يكون لها أثر في واقع ووجدان الأمة, ولعل ما يبين الاستخفاف من الواقع تجاه الصورة المشرقة "المحارب" هو الاستفهام الذي بدأت به الجملة الشعرية " هل مرّ المحارب من هنا؟" والجملة "هل كسرت شظاياها؟", إذ ترى الدراسة أن هذا المقطع يختزن تضاديّة البنية بين صورتين: صورة القوّة والرفض, وصورة الهزيمة والخذلان, واستلاب الذات. وهي الصورة السائدة, حيث تغيرت الأشياء عن حقائقها وأخذت صورة مزيّفة "فالمدينة من ورق" وهي تفرح بمن يغتصبها, وتستبدل أبطالها الحقيقيين باللهو والترف والقتل والتعذيب لهم, وليس صورة بيروت إلا واحدة من هذه الصور الكثيرة في الواقع العربي:

"أرى مدناً من الورق المسلّح وبدلة الكاكي
أرى مدينة تتوج فاتحيها
والشرق عكس الغرب أحياناً
وشرق الغرب أحياناً
وصورته وسلعته...
أرى مدناً تتوج فاتحيها
وتصدّر الشهداء كي تستورد الويسكي
وأحدث منجزات الجنس والتعذيب
هل مرّ المحارب من هنا
كقذيفة في الحرب؟
هل كسر شظاياه كؤوس الشاي في المقهى؟
أرى مدناً تعلق عاشقيها

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/381

فوق أغصان الحديد
وتشرّد الأسماء عند الفجر[24]"

إن صورة اللامعقول التي وصلتها العلاقة بين الذات والآخر تمثلت في تحوّل الأشياء عن حقيقتها التي يجب أن تكون عليها, وأصبحت صورة المفارقة هي التي تحكم الموقف الواقع, حيث يختلط الفانتازي بالواقعي, فالمدن العربية ونموذجها "بيروت" مدن مزيفة بين ما تظهر عليه, وما هي عليه "أرى مدناً من الورق المسلّح وبدلة الكاكي" والمفارقة الأكثر من ذلك في هذه المدينة أنها تتوج فاتحيها من الغزاة "أرى مدناً تتوج فاتحيها", ولعل الواقع الحقيقي أن يكون الشرق عكس الغرب لكن ما هو واقع أن الشرق أصبح غرباً بكل ما فيه "والشرق عكس الغرب أحياناً, وشرق الغرب أحياناً, وصورته وسلعته" إن صورة التحول هذه جعلت العلاقة التي تقوم بين الأشياء غير متجانسة وتعكس عمق التحول في طبيعة هذه العلاقة, فالمدن العربية تقطع علاقتها مع عاشقها "الشهيد" وتقيم علاقة مع غيره "الويسكي, الجنس" (كناية عن صورة التحول الجذري عن الأصالة لهذا المكان), وهنا تصبح المدينة العربية صورة رافضة لذاتها الأصيلة, فبيروت "تفاحة البحر" معشوقة الشهيد, أصبحت صورة لقتل عاشقها وتشيئوه, حيث أصبح شيئاً كباقي الأشياء مجرد من قيمته الإنسانية, فهو ككأس الشاي في المقهى وكأي شيء يعلق في المدينة للبيع والعرض السلعي لا قيمة له إلا جماليته المادية, "هل مرّ المحارب من هنا, كقذيفة في الحرب؟, هل كسرت شظاياه كؤوس الشاي في المقهى؟, أرى مدناً تعلق عاشقيها, فوق أغصان الحديد, وتشرد الأسماء عند الفجر" لكن هل الخروج من بيروت هو خروج من الحياة؟ إن صورة التحول التي حدثت في العلاقة بين العاشق والمعشوق جعلت هذا الخروج صورة للبحث عن علاقة عشقية جديدة في سياق حياة جديدة مباركة تتحقق فيها "الحرية الأولى" كما يسميها درويش, فالخروج من بيروت توديع للسجن والقهر, وبحثاً عن أغنية الخلود الأزلية وفتنة الحياة الأولى في أصالتها, حيث تتجلى صورة العشق الأزلية في صورة الفجر الأزرق, وثمر المكان في حريته وحصول النشوة الحقيقية التي يصلها العاشق في لحظة عشق صادقة, فيصعد إلى روح معشوقه التي يبينها:

"عند الفجر يأتي سادن الصنم الوحيد
ماذا نودع غير هذا السجن؟
ماذا يخسر السجناء؟
نمشي نحو أغنية بعيدة
نمشي إلى الحرية الأولى
فنلمس فتنة الدنيا لأول مرة في العمر...
هذا الفجر أزرق
والهواء يُرى ويأكل مثل حب التين
نصعد

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/381

واحداً
وثلاثة
مائة
وألفاً
باسم شعب نائم في هذه الساعات
عند الفجر عند الفجر نختتم القصيدة
ونرتب الفوضى على درجات هذا الفجر
بوركت الحياة
وبورك الأحياء
فوق الأرض
تحيا الحياة
تحيا الحياة (25)"

في هذه اللحظة يحدث التحول النهائي بين العاشق ومعشوقه وينتصر العاشق, فصورة الفجر هي صورة الولادة الجديدة للحياة, (ونرتب الفوضى على درجات هذا الفجر), إذ يرى العاشق أنه قتل معشوقه وأخذ الحياة التي يريدها, وفضّل أن يعيش فوق الأرض لا تحت الطغاة (صورة بيروت والعروبة في آخر عشقها), ففي هذا الفجر انتهت صورة بيروت (القصيدة) المتخيلة المطلقة التي بناها في أول النص, وظهرت صورة اليأس من المعشوقة المزيفة التي تجلب الموت والقهر والاستلاب, وهنا يستدعي النص الشعبي الغنائي ليخترق صورة الهمّ والانكسار الذي وصل إليه العاشق:

"قمر على بعلبك
ودم على بيروت
يا حلو, من صبّك
فرساً من الياقوت!
قل لي, ومن كبّك
نهرين في تابوت!
يا ليت لي قلبك
لأموت حين أموت (26)"

هكذا يصبح العاشق لا يمتلك حتى موته وزمنه, فكل شيء قد تحول إلى نقضيه وكل شيء استلبت خصائصه, فالفروسية وصورة الحرب أصبحت مجمدة ومحنطة لا فاعلية لها غير جماليات الشكل (يا حلو من صبّك فرساً من الياقوت), والنهر لا خصب فيه ولا نما فقد مات في صورته الحقيقية (قل لي, ومن كبّك

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/381

نهرين في تابوت) هذه هي صورة بيروت (العروبة) استلبت من كل مقوماتها وخصائصها لتصبح أغنية فقط على لسان أهلها, دون مضمون في شكلها, والعكس أيضاً, فهي شكل دون مضمون, ولعل هذا الاستلاب للحقائق يستمر في المقطع التالي:

" من مبنى بلا معنى إلى معنى بلا مبنى وجدنا الحرب...
هل بيروت مرآة لنكسرها وندخل في الشظايا
أم مرآة نحن يكسرنا الهواء؟
تعال يا جندي حدثني عن الشرطي:
هل أوصلت أزهاري إلى الشباك؟
هل بلغّت صمتي للذين أحبهم ولأوّل الشهداء؟
هل قتلاك ماتوا فيك من أجلي وأجل البحر...
أم هجموا عليّ وجردوني من يد امرأة
تعد الشاي لي والنّاي للمتحاربين؟
وهل تغيرت الكنيسة بعدما خلعوا على المطران زيّا عسكريا؟
أم تغيرت الفريسة؟
هل تغيرت الكنيسة؟
أم تغيرنا؟ (27)"

لقد دفعت صورة الاستلاب هذا العاشق إلى محاكمة الأشياء بناء على صورتها المتحولة والمختزنة في صورة (بيروت), بيروت ، لقد لفظت عاشقها, وجعلت صورة التواصل الحقيقي شيئاً مستحيلاً ،وهنا تظهر صورة المرآة بما تحمله من فقدان التواصل الحقيقي بين الذات وصورتها, وحتى لو حاولت الذات الوصول إلى صورتها في المرآة فإن المرآة تكسر وتزول الصورة الوهمية التي تراها الذات لذاتها, فالبقاء في بيروت أصبح مستحيلاً, وحتى لو استمر هذا البقاء (العشق) فسوف يقتل العاشق ويضعه في صورة السجن وصورة المنع من تحقيق الرغبة العشقيّة، ولعل هذا ما يفسر توظيف الاستفهام كثيراً في هذا المقطع, وكذلك دلالة الأفعال ذات العلاقة بصورة الافتراق والمنع وهي: أوصلت, وبلّغت, وهجموا, وجردوني, فهذه المفردات في إطارها التركيبي تشي بصورة الفقدان بين العاشق والمعشوقة, كذلك فإن صورة المرأة هنا هي صورة "اللذة المفقودة "جردوني من يد امرأة تعد لي الشاي والناي للمتحاربين" وصورة الكنيسة أيضاً هي صورة للتحول من الرمز الديني إلى الرمز العسكري, ومثلها الفروسية التي استلبت من حقيقتها وبالتالي أصبح هذا التحول يمثل صورة العام من الواقع والوجود العربي, ممثلاً في بيروت التي لا تختلف عن غيرها من المدن حيث أصبحت الصورة واحدة وهنا يظهر دور الحوار لإثبات هذه الصورة:

"شوارع حولنا تلتف

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/381

خذ بيروت من بيروت وزعها على المدن

النتيجة: فسحة للقبو

ضع بيروت في بيروت

النتيجة: حانة للهو[28]"

فبيروت هي القبو وهي الحانة ،هي صورة التناقض ،صورة التحول في الوقت ذاته هي صورة الموت, الحلم في الحياة, لهذا يأخذ النص في الاتجاه نحو سردية الحدث بروح أسطورية تعكس عمق المعاناة, وحالة الوجود واللاوجود لدى الذات, وهنا يأتي الحوار بين طرفين ليحمل صورة الواقعي :

"... نمشي بين قنبلتين

- هل نعتاد هذا الموت؟

- نعتاد الحياة وشهوة لا تنتهي

- هل تعرف القتلى جميعاً؟

- اعرف العشّاق من نظراتهم

- وأرى عليها القاتلات الراضيات. بسحرهنّ وكيدهن[29]"

إن هذا الموقف الدراماتيكي يسترجع صورة التحولات العشقية بين الذات والآخر بين درويش في صورته العامة "كفلسطيني" وبين بيروت في صورتها الخاصة "كصورة الخلاص" كما رسمها في بداية النص, لكن الانكسار في هذه العلاقة يرفض ذاته, ويجعل الأشياء على غير ما هي عليه, من هنا يأتي الجواب مخالفاً للسؤال في الحوار السابق:

"- هل نعتاد هذا الموت؟

- نعتاد الحياة وشهوة لا تنتهي"

لعل هذه هي صورة عمق التحول, بأن تصبح صورة الموت هي صورة الحياة بكل ما فيها من شهوات وملذات, وتصبح صورة القتل هي صورة العشق ذاتها, هذه إذن صورة بيروت, كما هي صورة المكان العربي, فهذه الأمكنة هي التي تسحر وهي التي تقتل وهي التي تكيد لعاشقها:

- هل تعرف القتلى جميعاً؟

- اعرف العشّاق من نظراتهم

- وأرى عليها القاتلات الراضيات. بسحرهنّ وكيدهن"

هذه بيروت التي جاءها عاشقها يبحث عن الخلاص, لكنه وجد حتفه فصورة بيروت أصبحت صورة المستحيل الذي لا يدرك, صورة القصيدة التي لا تتحقق, ولكن طبيعة العشق والإغراء العشقي, تنهض عادة بالمستحيل الذي ربما يغري ويطلب الأشياء من استحالتها:

"... وننحني لتمرّ قنبلة؟

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/381

نتابع ذكريات الحرب في أيّامها الأولى
-تُرى ذهبت قصيدتنا سدي؟
-لا...لا أظن
إذن, لماذا تسبق القصيدة؟
-نطلب الإيقاع من حجر فلا يأتي
وللشعراء آلهة قديمة (30)"

في هذا المقطع يستمر السرد لبيان صورة التحوّل في القصيدة, وفي صورة بيروت المطلقة التي بناها درويش في بداية النص, فقد تلاشت, وأصبحت صورة الموت والحرب, أصبحت صورة المستحيل –كما ذكرت– الذي لا يتحقق, ويبقى في خيال شاعر يبحث عن المطلق, فصورة الاستحالة هنا "نطلب الإيقاع من حجر فلا يأتي" وصورة المطلقية" وللشعراء آلهة قديمة.

إن صورة الكتابة "القصيدة" لدى درويش تحولت إلى صورة للزمكاني في حياة العشق, فهذان العنصران مطلقان في مدى وجودهما, وهما صورة عشقية يلتقي عليها كل عاشق, "فرامبو"صور تلتقي مع درويش العاشق في مطلقيّته العشقيّة:

"وتمر قنبلة, فندخل حانة في فندق الكمودور
يعجبني كثيراً صمت رامبو
أو رسائله التي نطقت بها إفريقيا (31)"

فالعاشق في لحظة يتحول إلى صورة عشقية يعيشها مع معشوقه " أو رسائله:

لماذا؟
قال:"لا تترك الإسكندرية باحثاً عن غيرها
ووجدت كافكا تحت جلدي نائماً
وملائماً لعباءة الكابوس والبوليس فينا(23)"

هذه صورة يجد العاشق فيها ذاته, ويلد من خلالها روحاً جديدة وشكلاً جديداً, هنا يتحول النص إلى صورة سردية تعري الواقع, (33)وتبحث عن المفقود غير المحقق, ففي كل لحظة للقبض على هذا الواقع يواجه العاشق الفقدان والأفق الآخر، الذي يجعل العاشق في حالة تجدد وتوالد مستمرين مع لحظته التي يبحث عنها "هل تعرف القتلى؟" هذا السؤال الذي أثاره مُحاور درويش في مكان سابق من النص وكانت الإجابة؛ إن القتيل هو العاشق, هنا تتحول الإجابة ليكون القتيل معروفاً في صورته العشقية الكائن عليها وصورته التي سيكون عليها من: شجر أو مطر أو حجر أو شظية أو المرايا أو الزوايا أو الهزائم أو البراعم أو البداية أو بلا نهاية, هذه الصورة التي تلغي التعدد، وتتجه نحو التوحد والاستمرار في البقاء, رغم حالات

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/381

الفقدان والإمحاء التي تعيشها الذات وفقدانها لعلاقاتها العشقية, هنا تصبح الصورة منسربة ومتحولة عبر تحولات الزمكانيّة وعبر تحولات الظواهر الفيزيائية:

"– ارفعوا عني يدي

– ماذا ترى في الأفق؟

– أفقاً آخر

– هل تعرف القتلى جميعاً؟

– والذين سيولدون...

سيولدون

تحت الشجر

وسيولدون تحت المطر

وسيولدون

من الحجر

وسيولدون

من الشظايا

يولدون

من المرايا

يولدون

من الزوايا

وسيولدون

من الهزائم

يولدون

من الخواتم

يولدون من البراعم

وسيولدون

من البداية

يولدون

من الحكاية

يولدون بلا نهاية

وسيولدون, ويكبرون, ويقتلون,

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/381

ويولدون, ويولدون, ويولدون [34]"

إن الصورة التي ينتهي إليها العاشق, هي صورة التحوصل على الذات والحفاظ على صورتها عبر استمرارها في أشكال الوجود, رغم انقطاع العلاقة مع الآخر, ورغم تبدّل حقائق الأشياء, ومفاهيمها ووصولها إلى عمق الاختلاط والضبابيّة, التي تعيشها الذات العاشقة, ولعل هذا يفسر بداية المقطع اللاحق بجملة طلبيّة تعكس عمق هذه الضبابيّة:

فسر ما يلي:

بيروت (بحر, حرب, حبر, ربح) [35]"

هذه صورة بيروت, التي تحولت من صورة المطلق "صورة التجربة العشقية الحقة" إلى صورة الاحتماليّة غير المحققة عبر تحولاتها بين صورة تبدو في ظاهرها متناقضة, لكنها في جوهرها واحدة,فصورة البحر هي صورة الحرب, وهي صورة الربح, إن توحّد هذه الصور يبدأ من مكوناتها الصوتية فهي واحدة (الباء والحاء والراء) حيث تتقلّب هذه الحروف في تشكيل هذه الصورة اللفظية, التي يمكن رد مضمونها ودلالتها إلى معنى يمكن أن تشترك فيه هذه التقاليب كما يرى "ابن جنّي [36]" وبعده "السيوطي" ويرى الدارس الحالي أن المعنى المشترك بين هذه التقاليب هوهو صورة بيروت الحقيقيّة , وبهذه الصورة المشتبكة المتحولة ظهرت بيروت لعاشقها وهكذا تجسدت:

"البحر أبيض أو رصاصي وفي أبريل أخضر

أزرق لكنه يحمر في كل الشهور

والبحر: مال على دمي

ليكون صورة من أحب [37].

هنا تتساوى صورة بيروت مع صورة البحر من خلال رؤيا العاشق, فالبحر بتحولاته اللونية التي تحمل في داخلها تحولات الواقع, وتناقضاته, هو بيروت في تحولاتها وانقلابها على عاشقها, فالصورة المشتركة بين "بيروت والبحر" هي صورة قتل "الحبيب" "والبحر مال على دمي", هذه الصورة ذاتها جاءت في بداية النص عندما نامت بيروت على دم عاشقها "لم اسمع دمي من قبل ينطق باسم عاشقه تنام على دمي... وتنام...":

" الحرب: تهدم مسرحيتنا لنلعب دون نص أو كتاب

والحرب: ذاكرة البدائيين والمتحضرين

والحرب: أولها دماء

والحرب: آخرها هواء

والحرب: تثقب ظلنا لتمر من باب لباب [38]"

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/381

صورة الحرب هي أيضاً التحول, وهي صورة التدمير من أجل حياة جديدة, ومن أجل الانطلاق من قيود الواقع نحو الجديد, فهي إذن صورة الولادة الجديدة, صورة الموت والحياة –كما هي بيروت– حيث تلغي كل لعبة, وكل قيد, وتصبح صورة الواقع بكل تناقضاته وتجلياته "ذاكرة البدائيين والمتحضرين" فتلغي فيها المسافات بين ما يدعى من الحضارة وعدمها, بها تتحقق الوقائع في صورتها الأصيلة, دون أن تقف في طريقها الأبواب الوهمية الضعيفة, "والحرب: تثقب ظلّنا لتمر من باب لباب"

هذه بيروت التي غيرت الوقائع, وكشف ضعف النظام العربي, حيث أصبح فقط قولاً وحبراً خالياً من صورة الفعل:

" الحبر: للفصحى وللضباط والمتفرجين على أغانينا
وللمستسلمين لمنظر البحر الحزين
الحبر: نمل أسود أو سيّد
والحبر برزخنا الأمين (39)"

الصورة الأخرى التي توازي بيروت هي صورة "الربح" الذي ينتج من بيع الشيء وما يلحقه من مساومات فصورة العاشق مبيعة, أصبحت سلعة الحرب, حيث سقطت الأقنعة, وتحوّلت الأشياء إلى حقائقها, جرّد العاشق من إنسانية وأصبح شيئاً له قيمته المادية:

"والربح: مشتق من الحرب التي لا تنتهي
منذ ارتدت أجسادنا المحراث
منذ الرحلة الأولى إلى صيد الظباء
حتى يزوغ الاشتراكيين في أسيا وفي أفريقيا
والربح: يحكمنا
يشردنا عن الأدوات والكلمات
يسرق لحمنا
ويبيعه (40)"

هذه بيروت المعشوقة, أصبحت صورة للغرائبية والعجائبية, تحمل في داخلها عدم الثبات والاضطراب تحمل صورة الهلامي والزئبقي, فهي غريبة وعجيبة بكل ما بها من تضاد وتناقض:

"بيروت –أسواق على البحر
الاقتصاد يهدم الإنتاج
كي يبني المطاعم والفنادق
دولة في شارع أو شقة
مقهى يدور كزهرة العباد نحو الشمس

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/381

وصف للرحيل وللجمال الحر
فردوس الدقائق
مقعد في ريش عصفور
جبال تنحني للبحر
بحر صاعد نحو الجبال
غزالة مذبوحة بجناح دوري
وشعب لا يحب الظل
بيروت– الشوارع في سفن
بيروت ميناء لتجميع المدن (41)"

لا يخفى على الملتقى صورة التناقض والتحول التي تعيشها بيروت "المعشوقة" وما يسببه هذا التحول من معاناة وموت للعاشق, فبيروت بما فيها صورة للتحول المستمر من صورة إلى أخرى صورة للتبدل والضعف وللجمال الخادع الذي ينتهي بسرعة عجيبة " غزالة مذبوحة بجناح دوري", صورة الواقع الغريب في تجلياته السياسية, الاقتصادية, والإيديولوجية " شعب لا يحب الظل"," بيروت– الشوارع" " بيروت ميناء لتجميع المدن", من هنا تصبح بيروت صورة خادعة تبدل عشاقها وتتشيئ العلاقات فيها بناءً على قيمتها المادية:

"دارت علينا واستدارت, أدبرت واستدبرت
هل غيمة أخرى تخون الناظرين إليك يا بيروت؟
هندسة تلائم شهوة الفئة الجديدة
طحلب الأيام بين المد والجزر
النفايات التي طارت من الطبقات نحو العرش....
هندسة التحلّل والتشكّل
واختلاط السائرين على الرصيف عشية الزلزال
دارت واستدارت
هندسيّتها خطوط العالم الآتي إلى السوق الجديدة
يشتري يباع مثل أسعار الدولار
و أونصة الذهب التي تعلو وتهبط وفق أسعار الدم الشرقي
لا... بيروت بوصلة المحارب...
تأخذ الأولاد نحو البحر كي يثقوا بنا...
ملك هو الملك الجديد...

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/381

وصوت فيروز الموزع بالتساوي بين طائفين
يرشدنا إلى ما يجعل الأعداء عائلة
ولبنان انتظاراً بين مرحلتين من تاريخنا العربي
واحدة ...لقمع الله
والأخرى... لقمع البدو (42)"

إن المباشرة في النص السابق واضحة تماماً من أجل الدلالة على ما حل في بيروت من تحولات رؤيوية, وسياسية واقتصادية واجتماعية, من أجل رسم صورة جديدة للواقع العربي ومستقبله, فالصورة المستمرة لهذا الواقع هي صورة التشيّؤ, إذ أصبح الإنسان العربي مجرداً من قيمته الإنسانية, ويعامل على أنه شيء يرتبط سعره بالسوق الاقتصادي ودمه مباح " دارت واستدارت, هندسيتها خطوط العالم الآتي إلى السوق الجديدة, و أونصة الذهب التي تعلو وتهبط وفق أسعار الدم الشرقي" فبيروت التي هي آخر المطاف الفلسطيني المقاوم, أصبحت العروبة والدين ليس من أولوياتها وان العلاقة بينهما مفقودة, وأن الجديد لن يغيّر ما هو موجود" الملك هو الملك* " وأصبحت فيروز (كناية عن ضعف الرابطة) هي التي تربط بين فئات المجتمع العربي, وصوت فيروز الموزع بالتساوي بين طائفتين, يرشدنا إلى ما يجعل الأعداء عائلة, ولبنان انتظار بين مرحلتين من تاريخنا العربي, واحدة... لقمع الله, والأخرى...لقمع البدو,. من هنا تصبح صورة بيروت صورة عشقية خادعة غير مأمونة " هل غيمة أخرى تخون الناظرين إليك يا بيروت", فهي عجيبة غريبة في تحولاتها وسماتها؛ في هذه اللحظة العميقة من الفقدان بين العاشق والمعشوق, يثور في نفس العاشق حوار الذاكرة العشقية في الثقافة العربية, ويتم استدعاء صورة العشق العربي عبر التاريخ المتمثل في صورة "ليلى" وما تمثله من صور الخداع والتمني في لحظات الفقدان, والبحث عن الوجود:

"-هل ضاق الطريق
ومن خطاك الدرب يبدأ يا رفيق؟
-محاصر بالبحر والكتب المقدسة
-انتهينا؟
-لا- سنصمد مثل آثار القدامى
مثل جمجمة على الأيام نصمد...
كالهواء ونظرة الشهداء نصمد...
يخلطان الليل بالمتراس, ينتظران ما لا يعرفان
يخبئان العالم العربي في مزق تسمى وحدة
يتقاسمان الليل:
-ليلى لا تصدّقني

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/381

ولكني أصدق حلمتيها حين تنتفضان
أغرتني بمشيتها الرشيقة:
أيطلا ظبي, وساق غزالة, وجناح شحرور, وومضة شمعدان
كلّما عانقها طلبت رصاصاً طائشاً (43)"

لعل صورة الفقدان هذه تعكس مضمون فقدان الخلاص من واقعية الهزيمة العربية, وفقدان العثور على ما يجعل الحاضر صورة بداية جديدة للحياة العربية, فهذا الحاضر محاصر بكل أنواع الحصار "المكاني والمعرفي" "هل ضاق الطريق, ومن خطاك الدرب يبدأ يا رفيق؟ محاصر بالبحر والكتب المقدسة. – انتهينا"؟ لكن صورة العشق التي يستدعيها درويش, تفرض صورة ارتداد الذات نحو التوحد مع المعشوق رغم التحولات التي وجدت لأن هذا التوحد هو وجه الخلاص, فصورة الصمود هي صورة الثبات والبقاء عبر الزمن بغض النظر عن صورة البقاء السياسي :

" سنصمد مثل آثار القدامى
مثل جمجمة على الأيام نصمد
كالهواء ونظرة الشهداء "

فالآثار والجمجمة ونظرة الشهداء كلّها مجردة من الحياة الحقة, لكنها صورة من صور البقاء الأزلي, وهي لحظة من لحظات العشق, فالآثار صورة عشقية بين المبدع وإبداعه, والجمجمة في بقائها عشق للحياة, والشهادة أعمق درجات العشق للمكان والزمان, في هذا السياق العشقي تظهر صورة عشق "ليلى" وما تمثله في الذاكرة العشقية العربية:

"يخلطان الليل بالمتراس, ينظران ما لا يعرفان
يخبئان العالم العربي في مزق تسمى وحدة...
يتقاسمان الليل:
ليلى لا تصدّقني
ولكني أصدق حلمتيها حين تنتفضان...
أغرتني بمشيتها الرشيقة:
أيطلا ظبي, وساق غزالة, وجناح شحرور, وومضة شمعدان
كلما عانقتها طلبت رصاصاً طائشاً"

إن صورة الارتداد نحو العشق المطلق والتحول إلى صورة التوحد بدأت تعود ثانية في النص, لكن في اتجاه "الذاكرة" وهروباً من الواقع الذي بدد هذه الصورة العشقية, وجعلها غير واضحة المعالم, بل جعلها صورة انكسار وخيانة, فهذان العاشقان:" يخلطان الليل بالمتراس, ينظران ما لا يعرفان" فصورة الليل هي صورة زمنية عشقية, حيث يجتمع العشاق عادة في هذا الزمن, وكذلك "الانتظار" فهو صورة عشقية أيضاً,

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/381

وهو صورة الفقدان, ولعل انتظار الإنسان ما لا يعرف حدوثه, هو قمة الإخلاص العشقي, ومن أجل أن تستمر صورة العشق هذه بصفاتها فإن العشق يتجاوز ما يعكرها, فصورة الوحدة العربية مفقودة, وهي سبب العشق في الوقت ذاته, لكن رغم ذلك, فإن العاشقين يعيشان عشقهما, وهنا تلد صورة "ليلى" العشقية وما تحمله في ذاكرة الإنسان العربي من صورة للإخلاص والتمني في تقديم ما هو مطلوب من أجل المعشوق, لكن صورة "بيروت" جعلت صورة "ليلى" مهزوزة في نظر العاشق, فهي لا تصدقه, رغم إنه يصدق جوارحها, وكل ما فيها, وهنا تظهر الصورة الجمالية التي قدمتها "امرؤ القيس*" للمرأة (أيطلا ظبي, وساق غزالة), لكن صورة العشق الحالية لدى درويش صورة مختلفة ترتبط بالموت والقتل, وهذه قمة المأساة أن يقتل العاشق بيد معشوقه, "كلما عانقتها طلبت رصاصاً طائشاً" في لحظة العشق يحدث الموت, هذه صورة التناقض في مسيرة الحياة الجديدة وانكسارات العشق الجديد:

"-ملك هو الملك الجديد

إلى متى نلهو بهذا الموت؟

-لا ادري, لكنا سنحرس شاعراً في المهرجان

-لأي حزب ينتمي؟

-حزب الدفاع عن البنوك الأجنبية واقتحام البرلمان

-إلى متى تتكاثر الأحزاب والطبقات قلّت يا رفيق؟

-لا أدري.

ولكن ربما أقضي عليك, وربما تقضي عليّ

إذا اختلفنا حول تفسير الأنوثة...

- إنها الجمر الذي يأتي من الساقين

يحرقنا

-هي الصدر الذي يتنفس الأمواج

يغرقنا

- هي العينان حين تضيّعان بداية الدنيا

- هي العنق الذي يُشرب

- هي الشفتان حين تناديان الكوكب المالح

- هي الغامض

- هي الواضح

-سأقتلك, المسدس جاهز. ملك هو الملك،

المسدس جاهز

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/381

بيروت شكل الشكل
هندسة الخراب (44)"

هذا عشق "بيروت" هو ذاته عشق "الموت" والاختلافات التي عاشتها بيروت مع عاشقها, اختلافات ليس لها جوهر, بقدر ما هي شكل, صورة بيروت صورة دموية تنتحر "بيروت" لا بسط الأشياء وأكثرها وضوحاً ،كثرت إيديولوجياتها, وأعجب عشاقها بمظهرها, لكنها في جوهرها واحدة, عاش العشاق كل في صورة عشقية، فاختلفت الآراء وبقيت المعشوقة صورة واحدة في حقيقتها ،فهي تماماً كصورة الأنوثة التي لا تختلف حولها اثنان لشدة وضوحها ومفهومها، لكنها في حياة العاشق العربي فيها الاختلاف الكبير، الاختلاف الذي يؤدي إلى الموت هنا تصبح "بيروت شكل الشكل ،هندسة الخراب" فهي صورة الصورة العربية في تناقضها وتفاوتها, وهندستها التي تقوم على الخراب والاختلاف ولعل صورة النص الحواري السابق تعكس المضمون الذي يهدف إلى تقديمه وهو الحوار الذي لا حوار فيه بل جدال ينتهي إلى موت وقتل وخراب.

ويستمر المشهد الدرامي للقتل والخراب وينفتح باقي النص على المشهد ذاته من خلال صورة جزئية تدعم الصورة الكلية السابقة لبيروت وبالتالي الآخر العربي:

"الأربعاء. السبت. بائعة الخواتم
حاجز التفتيش. صياد غنائم
لغة وفوضى. ليلة الاثنين
قد صعدوا السلالم
وتناولوا أرزاقهم. من ليس منا
فهو من عرب وعاربة. سوائم
يوم الثلاثاء. الخميس . الأربعاء
وتأبطوا تسعين جيتاراً وغنّوا
حول مائدة الشواء الآدمي (45)"

لعل هذه الصورة تستدعي صورة الإنسان البدائي في أسطوريته واحتفالاته, وصورة الموت والقتل فهي صورة جنائزية, تحمل في طابعها الحقد الإنساني وحيوانيته وأكلة اللحم البشر, وهنا تعود لازمة الأغنية الشعبية التي وردت في النص سابقاً؛ وللصوت الشعبي الذي يصدر تعبيراً عن عمق المأساة في لحظتها:

"قمر على بعلبك
ودم على بيروت
يا حلو من صبك
فرساً من الياقوت

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/381

قل لي ومن كبّك
نهرين في تابوت
يا ليت لي قلبك
لأموت حين أموت (46)"

بعد هذا يبدأ النص يرتد إلى بدايته التي بدأها, وهي إقامة العلاقة العشقية مع المعشوق؛لكنه هنا معشوق في ذاكرة العاشق ومفارقاً للحاضر ، وتبدأ بنية النص هنا بالانفتاح على بنية أخرى هي البنية التاريخية في ثقافتنا ، بنية الانتصار الذي لا يتكرّر, فتستدعي البنية النّصيّة صورة المعركة التي انتصر فيها طارق بن زياد حينما أحرق سفنه من أجل أن يدفع المقاتلين إلى الاستماتة من أجل النصر, ولعل هذا الجزء من النص يعيدنا إلى بدايات شعر محمود درويش في صورته التثوريّة القتالية الخطابية المباشرة, التي بدأها في الستينات والسبعينات من القرن الماضي:

"...أحرقنا مراكبنا. وعلقنا كواكبنا على الأسوار
نحن الواقفين على خطوط النار نعلن ما يلي:
بيروت تفاحة
والقلب لا يضحك
وحصارنا واحة
في عالم يهلك
سنرقص الساحة
ونزوج الليلك
احرقنا مراكبنا. وعلقنا كواكبنا على الأسوار
لم نبحث عن الأجداد في شجر الخرائط
لم نسافر خارج الخبز النقي وثوبنا الطيني
لم نرسل إلى صدف البحيرات القديمة صورة الآباء
لم نولد لنسأل: كيف الانتقال الفذ مما ليس عضوياً
إلى العضوي
لم نولد لنسأل...
قد ولدنا كيفما اتفق
انتشرنا كالنمال على الحصيرة
ثم أصبحنا خيولاً نسحب العربات (47)"

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/381

لا يخفى على المتلقي وضوح ومباشرة النص من حيث تأكيده الذات بعيداً عمّا يحيط بها من واقع ضعيف ومزيف, حيث أخذت الذات في تأكيد صورتها من خلال الخلاص من الحاضر, والاعتماد على الذات، والتحول في علاقتها العشقية نحو الخروج من دائرة الآخر في شتى صوره, ولعل النفي لما يمثل من صورة الارتباط مع الآخر, هو ما يؤكد ارتداد الذات إلى داخلها, وبحثها عن إقامة صورتها المفردة المتفردة المفارقة لما كان وما هو كائن وما سيكون في إطار الآخر, إن الولادة الجديدة لهذه الذات هي ولادة تستدعي صورة الوجود الأسطوري للبشر أو الآلهة البشر في الأساطير:

" لم نولد لنسأل: كيف الانتقال الفذ مما ليس عضوياً

إلى العضوي؟

لم نولد لنسأل...

قد ولدنا كيفما اتفق

انتشرنا كالنمال على الحصيرة

ثم أصبحنا خيولاً نسحب العربات"

هذه الصورة الغرائبية العجائبية في الولادة والوجود تتبعها صورة غرائبية عجائبية في الارتباط مع الآخر, الذي أصبح غريباً في ولادتها ووجودها, غريباً في عشقه وشبقه, في هذه اللحظة العشقية تبدأ الأشياء تأخذ صورتها التي يبنيها العاشق مع معشوقه, فتتغير طبائع الأشياء وتتحول إلى طبائع أخرى تختزن ما يكون للعاشق من معاناة وصوت للألم:

"أحرقنا زوارقنا, وعانقنا بنادقنا

سنوقظ هذه الأرض التي استندت إلى دمنا

سنوقظها, ونخرج من خلاياها ضحايانا

سنشعل شعرهم بدموعنا البيضاء

نسكب فوق أيديهم حليب الروح كي يستيقظوا

ونرش فوق جفونهم أصواتنا:

قوموا ارجعوا إلى البيت يا أحبابنا

عودوا إلى الريح التي اقتلعت جنوب الأرض من أضلاعها

عودوا إلى البحر الذي لا يذكر الموتى ولا الأحياء

عودوا مرة أخرى

فلم نذهب وراء خطاكم عبثاً (48)"

إن الصورة العشقية هنا تتحول إلى صورة بعث جديد للحياة, وهذه الصورة تستوحي صورة البعث يوم القيامة, وخروج الأموات من قبورهم للعودة إلى الحياة الآخرة, ولعل توظيف الفعل المضارع للدلالة على

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/381

المستقبل ومثله فعل الأمر, له دلالة على لحظة التغير والتحول التي تسعى نحوها الذات العاشقة في لحظة القول والفعل معاً, فالذات هي وحيدة في صراعها من أجل المعشوق, والبحث عن التوحد معه, وهنا يصبح المعشوق صورة مطلقة, مفقودة, تتلاشى في صورتها التي يرسمها العاشق:

"مراكبنا هنا احترقت

وليس سواكم أرض ندافع عن تعرجها وحنطتها"

هذه هي لحظة التوحد, ولحظة البحث عن الوجود الحقيقي للذات العاشقة التي ستعيش لحظتها العشقية بأداتها وأسلوبها الذي أوجدته من أجل المعشوق, والمعشوق فقط:

"سندفع عنكم النسيان نحميكم

بأسلحة صككناها لكم من عظم أيديكم

نسيّجكم بجمجمة لكم

وبركبة زلقت

فليس سواكم ارض نسمّر فوقها أقدامنا...

عودوا لنحميكم...

"ولو أنا على حجر ذبحنا"

لن نغادر ساحة الصمت التي سوت أياديكم

سنفديها ونفديكم (49)"

ويستمر مشهد التوحد والبحث عن صورة المعشوقة المفقودة, من خلال خصوصية العلاقة والامتزاج اللذين يتناوبان في توظيف ضمير المتكلمين مع ضمير المخاطبين –كما ظهر في المقطع السابق– والمقطع اللاحق:

"مراكبنا هنا احترقت

ومنكم.. من ذراع لن تعانقنا

سنبني جسرنا فيكم

شوتنا الشمس

أدمتنا عظام صدركم

حفّت مفاصلنا منافيكم

"ولو أنا على حجر ذبحنا"

لن نقول "نعم"

فمن دمنا إلى دمنا حدود الأرض

من دمنا إلى دمنا

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/381

سماء عيونكم وحقول أيديكم
نناديكم
فيرتد الصدى بلداً
نناديكم
فيرتد الصدى جسداً
من الإسمنت
نحن الواقفين على حدود النار نعلن ما يلي:
لن نترك الخندق
حتى يمر الليل
بيروت للمطلق
وعيوننا للرمل
في البدء لم نخلق
في البدء كان القول
والآن في الخندق
ظهرت سمات الحمل "(50)

إن الدارس الحالي يرى أن بنية النص قد أخذ تتجه نحو التحلل والسرديّة الغنائية التي تستعير الصورة الشعبية في غنائها للهمّ، الذي يصدر عن المعاناة في لحظة المواجهة والتحدي, حيث يعكس هذا الغناء صورة الصدق في التعبير عن عمق الإحساس بما هو كائن, هذه بيروت "المطلق" صورة الانكسار والضياع, صورة الفقدان والهزيمة العربية تجعل الذات العاشقة في هذا الزمن الضعيف "وحيدة" في عشقها, في صورتها المقاومة, المقتولة أمام معشوقها, لقد كانت "المعشوقة صورة الحياة الجديدة" بيروت للمطلق, صورة المستقبل, لكنها ظهرت غير ذلك, وأصبحت الذات العاشق لها مشروعها الجديد "والآن في الخندق, ظهرت سمات الحمل", لكن أية ولادة وأية حالة عشقية تلك التي ستنجب "صورة الموت والقتل لهذا العاشق"؟!

والآن في هذه النقطة من التحول تعود القصيدة إلى بدايتها لتشكل بنية متحولة تخرج من صورة "المطلق" –التي بدأت منها "تفاحة للبحر" نرجسة الرخام": هذه الصورة الهلاميّة التي بناها العاشق لمعشوقته– الواقع الممارس, الذي عاشته الذات العاشقة, ولمسته في سلوكها ووجدته صورة انكسار وتول وفقدان عشقي عنيف يحمل صورة الموت والانمحاء والانتهاء لمشروع العشق الأزلي:

"تفاحة في البحر, امرأة الدم المعجون بالأقواس

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/381

شطرنج الكلام
بقية الروح. استغاثات الندى
قمر تحطم فوق مصطبة الظلام
بيروت... والياقوت. حين يصبح من وهج على ظهر الحمام
حلم سنحلمه, ونحمله متى شئنا, نعلقه على أعناقنا متى شئنا
بيروت: زنبقة الحطام
وقبلة أولى: مديح الزنزانات, معاطف للبحر والقتلى
سطوح للكواكب والخيام
قصيدة الحجر: ارتطام بين قبرتين تختبئان في صدر...
سماء مُرّة جلست على حجر تفكر ،
وردة مسموعة بيروت, صوت فاصل بين الضحيّة والحسام
ولد أطاح بكل ألواح الوصايا
والمرايا
ثم ... نام "(51)

فبيروت بعدما كانت "تفاحة البحر " أصبحت "تفاحة في البحر" بعدما كانت "المرأة الأولى" أصبحت "امرأة الدم المعجون بالأقواس", وبعدما كانت "فراشة فجرية" في حريتها أصبحت "شطرنج الكلام" في قيودها وموتها, وبعد ما كانت "شكل الروح" أصبحت "بقية الروح".

لعل هذا التحول في صورة العشق والرؤيا, لا يثني عشقه, بل يدفعه إلى بناء صورة الواقع العشقي الجديد وهنا يصبح الحلم يساوي الحقيقة ويصبح الحلم ملك صاحبه ليستدعيه في لحظة العشق, يصبح العشق ملموساً، ومادياً، حيث يعلق العشق في العنق صورة للاعتقاد, ويصبح جمالية المعشوق في كل صوره وتحولاته ف (بيروت زنبقة الحطام) (وقبلة أولى) وهي كل ملامح الحياة والبقاء هي ملامح الارتحال والقتل, هي صورة الارتباط بين المخلوق وبيئته, وهي صورة القبّرة في وقوفها فوق حجر لتغني لحظة عشقها الأزلي قصيدة الحجر "ارتطام بين قبرتين تختبئان في صدر ...".

وهي كل فاقد ومفقود, هي لحظة الخلاص والصوت الفاصل بين الضحية والحسام, وهي الولادة الجديدة للحياة الجديدة(52)، التي رفضت كل القيود التي عليها وحاولت أن تلد لذاتها ومن ذاتها ولادة أعطت نفسها صورتها, وامتدت في طريق الحياة والزمن لترى ذاتها في مرايا الحياة وتنام في صورتها الجديدة.

"ولد أطاح بكل ألواح الوصايا"
"والمرآيا"
" ثم... نام"

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/381

الهوامش:

* محمود درويش من أكثر الشعراء العرب الذين درس شعرهم من جوانب متعددة لما لهذه النصوص من عمق في الدلالة والمعنى وارتباطها بحركة الواقع العربي، ولعل من أشهر هذه الدراسات:

- رجاء النقاش ، أدباء معاصرون ، مكتبة الانجلو المصريّة ، 1968
- رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، ط2، دار الهلال، 1971
- عبد الرحمن ياغي ، دراسات في شعر الأرض المحتلة ، معهد البحوث والدراسات العربية ، جامعة الدول العربية، 1969
- عبد الكريم حسن، قضيّة الأرض في شعر محمود درويش، دمشق 1975
- خالد علي مصطفى، الشعر الفلسطيني الحديث، وزارة الثقافة والفنون بغداد، 1978
- صالح أبو إصبع، الحركة الشعريّة في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979
- أحمد الزعبي ، الشاعر الغاضب" محمود درويش "، مؤسسة حمادة ، اربد، 1995
- محمد فكري الجزار ، الخطاب الشعري عند محمود درويش ، ايتراك للنشر والتوزيع ، مصر الجديدة ، 2001
- علي الشرع، محمود درويش، شاعر المرايا المتحوّلة، كتاب الشهر، وزارة الثقافة، عمّان، 2002
- فتحي محمد أبو مراد، الرمز الشعري في شعر محمود درويش، وزارة الثقافة، عمّان، 2004

1- محمود درويش الأعمال الشعريّة الكاملة (1- 3)، دار الهدى، كفر قرع، الطبعة الأولى، 2003، ص428

2 -سعيد أبو خضرة، تطور الدلالات اللغويّة في شعر محمود درويش.المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2001، ص73

3-درويش ن الأعمال الشعريّة، مرجع سابق، ص428 - 429

4- المرجع السابق، ص 429

5-انظر : آل عمران 117 ، إبراهيم 18 ،الإسراء 69، الحج 31، الروم 51، فصّلت 16، الأحقاف 24، الداريات 41، القمر 19 ،الحاقة 6.

6- درويش الأعمال الكاملة، مرجع سابق، 429

7- المرجع السابق، ص 429

8- محمد فكري الجزار ،الخطاب الشعري عند محمود درويش ، ايتراك للنشر والتوزيع ، مصر الجديدة ، ط 1، 2001، ص247

9- درويش ، الأعمال الكاملة ، ص 430

10- المرجع السابق ن ص 430

11- المرجع السابق، ص430

12- المرجع السابق، ص431

13- المرجع السابق، ص431

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/381

14- المرجع السابق، ص 431 -432
15- المرجع السابق، ص432
16- المرجع السابق، ص 432
17- لطفي الخولي ،معجم الأساطير ، دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ،ط1، 1990، ج1، ص23
18- سعيد أبو خضرة، تطور الدلالات اللغويّة، مرجع سابق، ص 105
19- درويش، الأعمال الكاملة 432
20- الكتاب المقدس، إنجيل يوحنّا، الفصل الأوّل، طبعة بيروت، المجمع الكنسي، 1897
21- سورة البقرة، (117)
22- درويش، الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص433
23- المرجع السابق، 433
24- المرجع السابق، 433
25- المرجع السابق، 435
26- المرجع السابق، 434
27- المرجع السابق، 434 - 435
28- المرجع السابق، 435
29- المرجع السابق، 435
30- المرجع السابق، 435
31- المرجع السابق، 435
32- المرجع السابق، 435
33- رولان بارت ، لذة النّص ،ترجمة محمد البقاعي ، المجلس الأعلى للثقافة ،1998، 22
34- درويش، الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص435 – 436
35- المرجع السابق، 437
36- يقول ابن جني: وأما الاشتقاق الأكبر فهو أن تأخذ أصلاً من الأصول الثلاثة, فتعقد عليه وعلى تقاليبه الستة معنى واحداً, تجتمع التراكيب الستة وما يتصرف من كل واحد منها عليه, وإن تباعد شيء من ذلك عنه رد بلطف الصنعة والتأويل إليه, كم يفعل الاشتقاقيون ذلك في التركيب الواحد " الخصائص ج/2 ص 133-134 ويقول السيوطي:" وأما الاشتقاق الأكبر, فيحفظ فيه المادة دون الهيئة فيجعل (قول), و (ولق) و (لقو) بتقاليبها الستة بمعنى الخفة والسرعة. وهذا مما ابتدعه الإمام أبو الفتح ابن جني. المزهر ج/1 ص346.
37- درويش، مرجع سابق، ص437
38- المرجع السابق، 437
39- المرجع السابق، 437
40- المرجع السابق، ص 437
41- المرجع السابق، ص 438
42- المرجع السابق، 438

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/381

* هناك مسرحيّة للمسرحي السوري المعروف سعد الله ونّوس بهذا العنوان ، انظر المسرحيّة في الأعمال الكاملة لسعد الله ونوس، المجلد الثاني ، طبعة 1، دار الأهالي للنشر والتوزيع،سورية ، دمشق ،1996

43- درويش، الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص 438 - 439

* يقول امرؤ القيس في وصف معشوقه (الحصان) :

44- المرجع السابق، ص 439

45- المرجع السابق، ص 440

46- المرجع السابق ن ص 440

47- المرجع السابق، ص 441

48- المرجع السابق، 441

49- المرجع السابق، 441

50- المرجع السابق، 441 - 442

51- المرجع السابق، 443

52- سيعيد أبو خضرة، تطور الدلالات اللغويّة في شعر محمود درويش، مرجع سابق، ص 65

المصادر والمراجع:

المصادر:

القرآن الكريم.

الكتاب المقدس, إنجيل يوحنا, الفصل الأول, طبعة بيروت, المجمع الكنسي, 1897م.

1- ابن حني-الخصائص, تحقيق محمد علي النجار, دار الكتب, القاهرة, 1952م.

2- السيوطي-المزهر في علوم اللغة وأنواعها, دار إحياء الكتب العربية, القاهرة.

3- الخوري, لطفي-معجم الأساطير, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, ط1, 1990م.

4- درويش، محمود، الأعمال الشعريّة الكاملة (1 – 3)، كفر قرع، دار الهدى – م.ض الطبعة الأولى، 2003

5- درويش, محمود-ديوان حصار لمدائح البحر, الدار العربية للنشر والتوزيع, عمان, الأردن, 1986م.

المراجع:

1- أبو إصبع، صالح، الحركة الشعريّة في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979.

2- أبو خضرة, سعيد-تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش, ط1, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت, 2001م.

3- أبو مراد، فتحي محمد، الرمز الشعري في شعر محمود درويش، وزارة الثقافة، عمّان، 2004.

4- بارت, رولان-لذة النص, ترجمة محمد البقاعي, المجلس الأعلى للثقافة, 1998م.

5- الجزار، محمد فكري، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ايتراك للنشر والتوزيع، مصر الجديدة، 2001.

6- حسن، عبد الكريم، قضيّة الأرض في شعر محمود درويش، دمشق 1975.

7- الزعبي ،أحمد ، الشاعر الغاضب" محمود درويش "، مؤسسة حمادة ، اربد، 1995

8- الشرع، علي، محمود درويش، شاعر المرايا المتحوّلة، كتاب الشهر، وزارة الثقافة، عمّان، 2002

9- مصطفى، خالد علي، الشعر الفلسطيني الحديث، وزارة الثقافة والفنون بغداد، 1978

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/381

10- النقاش، رجاء، أدباء معاصرون، مكتبة الانجلو المصريّة، 1968
11-النقاش، رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، ط2، دار الهلال، 1971
12-ونّوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، ثلاث مجلدات، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى، 1996.
13-ياغي، عبد الرحمن، دراسات في شعر الأرض المحتلة، معهد البحوث والدراسات العربية، جامعة الدول العربية، 1969

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/381