ريما سليمان*

شعرية الوصل لدى محمود درويش

فلسطين بسيطة، بسيطة
محمود درويش[1]

جسّدت قصائد محمود درويش الوجع الفلسطيني على مر عقود، فرصدت الآمال والخيبات، وصاغت من صولة الحلم وكبواته المتعاقبة ذاكرة شعرية متعرجة أحصت الهزائم واحدة تلو أُخرى، ولملمت الجرح في قالب شعري متحول.

محمود درويش ظاهرة أخاذة. فشِعره ذو سحر يصعب تفسيره، أو اختزاله إلى الخطاب النقدي المحض لفرط ما يتخطاه. فيه تسجَّل انكسارات شعب جريح وتؤرَّخ المحن، فيتحول بقدر ما يحبِط فخ الآمال الساذجة، ويصطدم بالشك الذي يملي عليه بلا هوادة تغييرات إيقاعية وفكرية متوالية.

واختبار الشك هذا له عدة أوجه. فلئن كانت أشعار درويش في تطور مستمر، إلاّ إن الشك الذي يسكنها متحرك بدوره، منقلب إلى ضده أحياناً. هو أولاً شك يتكبده الشاعر، ذلك الشك الآتي من الآخَر، والمتمثل في إنكاره الاعتباطي للفلسطيني. تنتصب القصيدة أمامه كمتراس، مقاوِمةً و"ملتزمة" (مزدوجات تبدو ضرورية لما نعرفه عن رفض درويش هذه التسمية)، وإزاء هذا الجرح الفاغر المتأتي من فقدان الأرض تقف أولى الأشعار، أشعار يمليها يقين بديهي ونضال بسيط المعالم غنائي التعبير. كان انثيال الأناشيد مدموغاً بمقاومة البدايات، ونابعاً من ضرورة أولية، لكن لفلسطين زمناً سياسياً متعسراً ما برح يحصي الندوب. وإذ طال أمد انتظارها، فإن الشك في حاضرها وآتيها استشرى في نفوس أبنائها واستقر. فإذا بيقين البدايات الذي لا يتزعزع يفسح المجال لمرحلة الشك، وإذا بانعدام اليقين السياسي يغذّي بلاغة الشك التي ستجتاح القصيدة في زمن الخيبات

* أكاديمية لبنانية.

شعرية الوصل لدى محمود درويش
ريما سليمان
Al Manhal Platform Collections (https://platform.almanhal.com) - 09/09/2025 User: @ House of Wisdom
Copyright © Institute for Palestine Studies. All right reserved.
May not be reproduced in any form without permission from the publisher, except fair uses permitted under applicable copyright law.
https://platform.almanhal.com/Details/Article/123859

الوطنية والفردية. هكذا تأتي أشعار الطور الثاني لتعبّر عن انقشاع الوهم في آونة المنفى المتجدد. نجد على هذا مثالاً في قصيدة "مطار أثينا"[٢] وهي قصيدة وجيزة كتبها درويش في سنة ١٩٨٦، تكثّف في سطور معدودة مجازاتِ قضية وتدهورَ مصير.

١ ـ "مطار أثينا" (١٩٨٦): التفتّت واختبار الشك

كُتبت هذه القصيدة بعد أعوام من الاجتياح الإسرائيلي للبنان وخروج الفلسطينيين عن طريق البحر. شخوص القصيدة مقذوف بهم في مطار له سمات أوقيانوس. يوحّدهم انتظار افتراقهم المعلن، والمؤجل من دون انقطاع. يسألهم موظفو الجمارك: "من أين جئتم؟" فيجيبون: "من البحر". يسألونهم: "إلى أين تمضون؟" فيجيبون: "إلى البحر". هذا الكلام المأسوي يعبّر عن حالة القلق العام، ويلخص اختبار الشك. في تنافذ الأضداد هذا يتزامن الرحيل والوصول، ويختلط الخروج والدخول. وفي الواقع، فإن الفلسطيني يعالج مأساته بشيء من السخرية، كهذا العريس الذي ألفى نفسه محشوراً مع عروسه في المطار، والذي يتساءل: "أين أفضّ بكارتها؟" إن فيه حاجة إلى التبادل الإيروسي، إلى هذه الأحلام البسيطة التي يتكلم عليها محمود درويش:

> لا، لم يكن البحر طيّعاً إلى هذا الحد، ولكن لا وظيفة للأحلام الكبيرة، أصلاً، سوى توفير المناخ الملائم لانسياب الأحلام الصغيرة للعادي فينا...[٣]

على هذه الشاكلة يجب أن نفهم أيضاً ما تقوله القصيدة: "يموتون من أجل ألاّ يموتوا". نفهمه لا باعتباره دعوة إلى مقاومة منقِذة فحسب، بل باعتباره يحيل على تعبير "الموت الصغير" الذي يكنّي عن الذروة الجنسية، هذا الصراع النهائي بين إيروس وتاناتوس. بيد أن الاضطراب يطال العنفوان الجنسي أيضاً. ففي بداية القصيدة لم تكن الخصوبة قد وهنت بعد، وكانت زوجة المقاتل حاملاً تسأله: "أين أُهديك طفلكَ؟" بينما ستظل العروس الشابة عذراء لا تُمسّ. فكيف للمقاومة أن تستمر وقد بدأت تخسر أبرز رهاناتها، بما فيها سياسة المقاومة بالإنجاب؟ هذا الرهان الأساسي للمقاومة الفلسطينية، المتمثل في غزارة الولادات، غدا هشّاً ومهدداً هو الآخر. حتى المفردة "فتى"، التي يُدعى بها العريس الشاب، والتي تحيل في الموروث العربي إلى مفهومَي البسالة والفحولة، تغدو لقباً هازئاً يُرمى به على نحو ساخر في وجه رجل محبَط في ممارسة فحولته، أخصته أعباء التاريخ المنكّس. تتراكم الإخفاقات، وبعد أن يطال العطل الهوية، يتخذ شكلاً جنسياً، ثم فكرياً وبلاغياً.

تشهد على ذلك كلمات "الأديب"، هذه الصورة الباهتة للشاعر النبي الذي لا يشكل يقينه إلاّ نذيرَ شؤم. يصرّح: "مخيّمُنا ساقطٌ لا محالةَ." الإفلاس أيديولوجي أيضاً، والأديب لا يحمل غير كلام أجوف تعززه بلاغة مدّعية. بشيء من التهريج يردد: "لا محالةَ"، وهو تعبير متهكم بامتياز، يُبطله الاستخدام الناشز لصيغة النفي المطلق في سياق هذا الشك المعمم. ليس هذا الأديب مثالاً لفن الخطابة ولا لصفاء البصيرة. إن عهد النضالية الظافرة واليقين الأيديولوجي ولّى وانقضى.

بيد أن الشك شعري أيضاً، وهو يلقى على صعيد الشكل تعبيره في الانتساب غير الكافي إلى

شعرية الوصل لدى محمود درويش
ريما سليمان
Al Manhal Platform Collections (https://platform.almanhal.com) - 09/09/2025 User: @ House of Wisdom
Copyright © Institute for Palestine Studies. All right reserved.
May not be reproduced in any form without permission from the publisher, except fair uses permitted under applicable copyright law.
https://platform.almanhal.com/Details/Article/123859

الأشكال الشعرية الموروثة أو المبتكرة أياً تكن. إن قصيدة "مطار أثينا" تتقدم في كتلة واحدة، ولا تقيم بين مكوناتها فواصل كما في قصيدة كلاسيكية، كما أنها لا تشكل قصيدة نثر (سأعود لاحقاً إلى تشخيص هذا الشكل الشعري المسمى "قصيدة مدورة"). هذه القصيدة تأبى تغذية الوهم في قالب غنائي. فهي لا تمثل أغنية بل كلاماً يعدل عن تنمية المجاز على حساب الواقع، ولا ينخدع بسراب اللغة التي توظف في الاستعارة أو الكناية ذلك الترادف المغري بين "البيت" الذي يُنظم، و"البيت" الذي يُقطن. لا يمكن أن نستعيض ببيت الشعر عن الأرض، ولا للغة أن تكون وطناً بديلاً. ويعبّر خيار درويش في اتباع هذا الشكل الشعري عن إدراجه القصيدة نفسها تحت طائلة الشك. فكلمة "نظم" تحيل، بحسب النموذج الكلاسيكي، إلى فن ترتيب الكلام المنظوم والمقفى، استناداً إلى وزن ونظام، أمّا القصيدة المتواصلة، في إهاب قصيدة نثر كاذبة، فتوظف على العكس إحدى أولى دلالات المفردة العربية "نثر"، التي تعني "رمى وبعثر"، ما دامت تروي أخبار الانتثار والافتراق، وتُستهل بمعاينة التشتت: "مطار أثينا يوزعنا للمطارات." والكلمات الأخيرة تعيد تأكيد أن الرحيل لن يتحقق أبداً: "وَنَحْنُ بَقِينَا مَقاعِدَ فَوقَ المَقاعِدِ نَنْتَظِرُ البَحْرَ. كَمْ سَنَةً يَا مَطَارَ أَثِينَا!...". هكذا تُختتم القصيدة باستحضار فَقْدٍ مزدوج، سياسي وبلاغي في آنٍ واحد، ذلك بأن مفردة "البحر" هذه تحيل أيضاً على الوزن الشعري. فالشاعر يواجه صعوبة في الإمساك بالمأساة السياسية الخارقة بانتهاج سبل الأوزان العربية السالكة، لكنه لا يتخلى كلياً عن هذه العَروض الكلاسيكية، فهي لا تزال منتظَرة على الرغم من كل شيء. إنها مُرجأة فقط إلى حين، وهي معلّقة كما لو أنها تخضع لتجربة شك منهجي. فالآصرة التي تربطها بالتراث ممطوطة قليلاً، لكنها ليست منفصمة، وهذا ما أدعوه هنا "شعرية الوصل"، أي هذه الملكة التي تتمتع بها القصيدة في إعادة نسج العرى التاريخية بطرق أدبية. إن شعرية الوصل تنتصب في أشعار محمود درويش الأخيرة في وجه الانفصام الشامل، وبهذا المعنى تشكل قصيدته "قافية من أجل المعلّقات"،[٤] التي ألّفها في سنة ١٩٩٦، أي بعد "مطار أثينا" بعشرة أعوام، مثالاً فذّاً. إنها قصيدة الشك المنهجي التي تعيد الصلة بالماضي، عاملة بذلك على إحباط الشك وإعادة إرساء المسلّمات والبديهيات.

٢ ــ "قافية من أجل المعلّقات" (١٩٩٦): الشك المنهجي والبرهان

يوضّح محمود درويش في مقالة له:

> إن الموقف الأيديولوجي الإسرائيلي (...) ما زال يملي على الفلسطينيين شروطَ بقاء تعكس عقلية تاريخية تفترض أنهم، أي الفلسطينيين، من فلول الغزاة العرب لأرض إسرائيل، وتطالبهم بقراءة تاريخهم ووجودهم على هذه الأرض باعتباره وجوداً غير شرعي.[٥]

إن هوية الفلسطيني تتعرض لاختبار الشك، وللارتياب. فالشاعر في مجابهته الإنكار يستعيد الصلة مع الماضي، ويعيد الإمساك بإرثه الأبعد، ليخلق من جديد انتماء بنَوياً خيالياً (imaginaire)، أي

شعرية الوصل لدى محمود درويش
ريما سليمان
Al Manhal Platform Collections (https://platform.almanhal.com) - 09/09/2025 User: @ House of Wisdom
Copyright © Institute for Palestine Studies. All right reserved.
May not be reproduced in any form without permission from the publisher, except fair uses permitted under applicable copyright law.
https://platform.almanhal.com/Details/Article/123859

آهلاً بصور الماضي (images) وخيالاته، مكملاً إرساء الحاضر في الماضي ليلغي لعنة اللحظة الراهنة. صرّح محمود درويش في حوار معه أن المشكل الأدبي الدائم بالنسبة إليه وإلى أقرانه إنما يتمثل في كون الفلسطينيين محكوماً عليهم بأن يكونوا أبناء اللحظة الراهنة، لأن حاضرهم "لا يريد أن يبدأ ولا أن ينتهي."[٦]

إن إعادة الصلة بالموروث العربي الأقدم، وإرساءها بين الشاعر الفلسطيني والشاعر الجاهلي، إنما يعنيان القطع مع الراهن بإدراج الحاضر في زمنية سرمدية، فيتحقق الوصل أدبياً عبر المماثلة (analogie)، ذلك بأنه من خلال عمل التداعيات، يقوم هذا الوصل بلمّ شتات النسَب (généalogie) الشعري، معيداً تسطيره. وعملية الوصل هذه ليست مجرد إجابة، فالشاعر يرفض الدخول في لعبة التبريرات:

مَن أنا؟

هذا سؤال الآخرين ولا جواب له.

هذا النفي المطلق يعني أيضاً أن هذا السؤال "لا ينتظر جواباً"، فمقاصد الشاعر بعيدة عن أن يدافع عن نفسه، وأن يدخل في منطق تبرير الذات. لا بل بالعكس، إنه يستقر خارج مجال الاتهامات، ويتجاوز الشك التاريخي بالاضطلاع به عن طيب خاطر على شاكلة شك منهجي، وذلك بجعله يتصادى مع صدمات ماضية:

..... لا غدٌ في هذه الصحراء إلاّ ما رأينا
أمسِ،/فلأرفعْ معلّقتي لينكسرَ الزمان الدائري/ويولدَ الوقت الجميل!

"المعلّقة" هي، كما هو معلوم، الاسم الذي أعطاه العرب للقصيدة ما قبل الإسلامية التي يَعُدّ درويش نفسه وريثها الجدير بها، وهو يُشهر صلته بها كنهج مقاومة، مثلما يقاوم الخيط حين يأبى أن ينفصم. هنا يصبح الوصل فعل مقاومة، وبهذا المعنى يجب أن نفهم صيغة "من أجل" الماثلة في عنوان القصيدة. هذه القافية المنهجية موجهة إلى تأمين الوحدة، وتتمثل مهمتها في الوصل بين مختلف العبارات، والمصادقة على عائدية كل جزء إلى الكل. وتشكل وحدة القافية، باعتبارها معياراً شعرياً، مع أن درويش لا يمارسها باستمرار، مثالاً بلاغياً أعلى يفيد التلاحم والانتماء البنَوي، ويشكل بطاقة جينية أو وراثية للقصيدة العربية. وبهذه الصلة من الانتماء البَنَوي المثبّت، يجابه الشاعر العرَضية التاريخية المزعومة.

هذه العودة إلى الماضي يصفها محمود درويش كما يلي: "لن نعود إلى المنفى، إلاّ... لمتطلبات النشيد!.."[٧] وقصيدة "قافية من أجل المعلّقات" هي تجسيد لهذا المنفى البلاغي، وردّ شعري على إنكار هوية الفلسطيني، وهي تطرح موضوعها دفعة واحدة: البحث عن الأنا في ضرب من إعادة كتابة حديثة للقصيدة الجاهلية. معلوم أن الاسم "قصيدة" آتٍ من الفعل "قصدَ"، بمعنى "أراد" أو "انتوى"، وكذلك بمعنى "اتجه إلى" أو "يمّم وجهه شطرَ...". ومنذ البداية نرى "الأنا" محددة باعتبارها "المقصد" النهائي لهذه القصيدة، كما أن القصيدة تبدأ بصيغة نفي تُذكّر بخلفية الإنكار هذه. وفي الواقع، فإن الشاعر يضطلع بفعله ويتقدم مثل "فتى" حقيقي هذه المرة، فارس مترحل لزمن غابر. وينجم عن هذا إعادة كتابة لأغراض القصيدة

شعرية الوصل لدى محمود درويش
ريما سليمان
Al Manhal Platform Collections (https://platform.almanhal.com) - 09/09/2025 User: @ House of Wisdom
Copyright © Institute for Palestine Studies. All right reserved.
May not be reproduced in any form without permission from the publisher, except fair uses permitted under applicable copyright law.
https://platform.almanhal.com/Details/Article/123859

الجاهلية، من المطلع المتمثل في الوقوف على الأطلال، الذي يصف المخيم والأحبة الظاعنين، إلى الرحيل ووصف الرحلة الطويلة والمحفوفة بالمخاطر التي يقوم بها الشاعر. لكن بينما كان الشاعر القديم يقوم بهذا السفر سعياً للوصول إلى ملك أو خليفة في أغلب الأحيان، فإن الشاعر يقوم به هنا بغية الوصول إلى ذاته، وبحثاً عن هويته المزعوم أنها وهمية. ولئن ذكرتُ الشك الديكارتي فلأن الشاعر الجاهلي يشاطر الشاعر الفلسطيني الصدمة ذاتها، المتمثلة في كونه تكبّد اختبار الشك. وفعلاً، فإن محمود درويش يستعيد عناصر الموروث الجاهلي المتجادَل فيها واحداً واحداً.

ماذا عن تسمية هذه القصائد وعددها؟ يوضح الباحثون أن تسمية "المعلّقات السبع" تحيل في الواقع على عدة روايات لسبع قصائد. فإذا ما قارنّا المعلّقات السبع مع المعلّقات الماثلة في الأنطولوجيا الكبرى للشعر العربي التي وضعها أبو زيد القرشي والمسماة "جمهرة أشعار العرب"، والتي تزيد عليها معلّقة واحدة، يصبح لدينا ثماني معلّقات، أمّا أبو جعفر النحاس فزاد معلّقتين، وبهذا يصبح لدينا تسع معلّقات. وإذا ما أضفنا رواية ابن قتيبة، التي تضيف معلّقة عبيد بن الأبرص، يصير لدينا عشر معلّقات، وهو أيضاً عددها عند الخطيب التبريزي.

> تبقى نقطة مُلغِزة، ربما يتيح اكتشاف مصادر أُخرى (أو إعادة اكتشافها) إماطة اللثام عنها يوماً: كيف يمكن تفسير هذه الظاهرة غير المتوقعة، وهي أن المعلّقتين الثامنة والتاسعة في منتخبات أبو جعفر النحاس، والمعلّقتين الثالثة والرابعة في "الجمهرة" هي للشعراء أنفسهم، لكنها ليست المعلّقات نفسها؟ فارق يجعلنا ننتقل من عشر معلّقات إلى اثنتي عشرة معلّقة.[٨]

هكذا نرى أن ثمة شكاً في عدد المعلّقات الحقيقي، أمّا تسميتها فهي نفسها موضع جدال أيضاً:

> إن الرأي القائل إن الاسم "معلّقة" يشير إلى كون هذه القصائد كُتبت بماء الذهب وعُلّقت على جدران الكعبة، وهو الرأي الذي أخذ به كتّاب قدامى من أمثال ابن عبد ربّه وابن خلدون، وكتّاب قريبون منا في الزمن مثل جرجي زيدان (ت. ١٩١٤)، قد تعرّض للطعن في القرن العاشر الميلادي، على يد أبو جعفر النحاس. فبعض الباحثين يرى أنه في حضارة كانت لا تزال مطبوعة بالشفاهية، فإن من المستبعد أن يختار العرب التدوين لإبراز أثر أدبي وتثمينه.[٩]

وعليه، ليس ثمة برهان مادي على وجود ممارسة كهذه ولا على قيمتها التاريخية، بيد أن هناك مَن يقاربون المفردة "معلّقة" من "عِلْق" (النفيس من كل شيء): "يُروى أن هذه القصائد عُلّقت لنفاستها، وكانت بمثابة 'زينة' في مكتبات الملوك والأمراء."[١٠] ومحمود درويش في قصيدته هذه يتلقف هذا الشك، فيستخدمه لمصلحته مستعيناً بتعدد الروايات، كأنه يُبطل هذا الشك بالغوص فيه حتى أقصاه، ناشراً إياه حتى نفاده. هكذا كتب عن عدد المعلّقات:

شعرية الوصل لدى محمود درويش
ريما سليمان
Al Manhal Platform Collections (https://platform.almanhal.com) - 09/09/2025 User: @ House of Wisdom
Copyright © Institute for Palestine Studies. All right reserved.
May not be reproduced in any form without permission from the publisher, except fair uses permitted under applicable copyright law.
https://platform.almanhal.com/Details/Article/123859

أنا لغتي أنا /وأنا معلّقةٌ... معلّقتان... عشرٌ،
هذه لغتي/أنا لغتي.

ثم أضاف بشأن الاسم:

هذه لغتي/قلائدُ من نجومٍ حولَ أعناقِ
الأحبّةِ...

نقاط الشك هذه، وبدلاً من أن تشكل ثغرات تاريخية، نجد الشاعر يعيد ابتكارها ويضطلع بها حتى يقودها إلى تلاشيها. غير أن ما تعرّض للطعن أكثر من سواه هو صحة هذا المتن الشعري، أي المعلّقات، إذ ذهب بعض الباحثين إلى حدّ اعتبارها منحولة بكاملها. لنتذكّر بصورة خاصة الأفكار التي طرحها طه حسين في كتابه "في الشعر الجاهلي" (١٩٢٦)، الذي يضع فيه تحت مجهر المساءلة حتى وجود شعراء الجاهلية أولئك. وهنا تتخذ حكاية أصل عربي مزوّر أو مزعوم معناها الكامل، وتتصادى مع معيش الشاعر الفلسطيني الذي يتماهى مع الشاعر الجاهلي من حيث إنهما، كليهما، يتقاسمان منزلة كيان غير واقعي، موجود غير موجود. لكن لنتذكر كيف حلّ العرب مشكل صحة المعلّقات هذه، أو أصالتها، باستبعادهم العنصر التاريخي بالذات. كانوا يقولون إن القيمة التاريخية لهذه النصوص لا تهمّ حقاً، فنحن لا نقرأها ونعيد قراءتها بحكم كونها شاهداً على التاريخ، بل لأن التماسك اللغوي والأدبي لهذا المتن الشعري يخلع عليه قيمة تأتينا من حِقب نائيات. وحدها هذه القيمة اللغوية والأدبية التي ستؤخذ في الحسبان. هكذا يكون اليقين الأوحد هو يقين اللغة، فهي الدليل والبرهان، كما نقرأ في "قافية من أجل المعلّقات"، ذلك بأن المفردة "دليل" في البيت الأول تحمل في العربية هذين المعنيين. إن لغة البدوي محمولة في قصيدة درويش كبرهان نهائي على وجود يتعرض للنكران. كذلك هو الشك الديكارتي الذي ينبثق في صميمه يقينُ ذاتٍ مفكّرة، فاللغة هي في نظر درويش بديهية أمبريقية تخرج ظافرة من اختبار الشك المتطرف. يبدو لسان حال درويش كأنه يقول: "أنا أتكلم، إذاً أنا موجود." إنه دليل أو برهان ليس بحاجة إلى أن يصدر عن استنتاج منطقي، ولا يمكن أن يشكِّل خطأً أو وهماً، ما دام لا يخضع للفهم. هو معطى أمبريقي، ضربٌ من حشو موفّق وناجع هذه المرة: "أنا لغتي".

وعليه فإن عمل الشاعر يتمثل في عرض هذه البديهية والمصادقة عليها، وكذلك في الكشف شعرياً عن ميزتها غير الزمنية التي تفلت من أسار العرَضي. هكذا يبتكر ما يمكن أن ندعوه خريطة إيقاعية للصلة، أو للوصل، لا من أجل اقتراح وطن خيالي بديل، وإنما لرسم المادية الحسية لهذه البقعة الأصلية وحدودها وتضاريسها.

٣ ــ الخريطة الإيقاعية للوصل

كيف تستند شعرية الوصل هذه إلى وَصلات أو تقنيات وصل إيقاعية؟

هناك أولاً "القصيدة المدورة" التي تشكل التقنية الأثيرة لدى درويش، والتي كتب وفقاً لها العديد من قصائده، وخصوصاً في أشعاره المتأخرة. قصيدته "مطار أثينا" مدورة بكاملها، و"قافية من أجل المعلّقات" مكتوبة في فقرات شعرية مدورة.

شعرية الوصل لدى محمود درويش
ريما سليمان
Al Manhal Platform Collections (https://platform.almanhal.com) - 09/09/2025 User: @ House of Wisdom
Copyright © Institute for Palestine Studies. All right reserved.
May not be reproduced in any form without permission from the publisher, except fair uses permitted under applicable copyright law.
https://platform.almanhal.com/Details/Article/123859

ما هي هذه التقنية؟ باختصار هي، بلغة العَروض العربية، تعميم التضمين، أي وصلُ البيت بالبيت. وكما يوضح كاظم جهاد حسن:

> لا تمثل القصيدة المدورة سوى تعميم للتضمين أو تجذير له، وهي تدفع بهذا الإجراء العروضي إلى أقصى إمكاناته. لقد شاعت هذه القصيدة منذ أواسط ستينيات القرن الماضي، وهي تمتد أحياناً على عدة صفحات تشكل بكاملها عبارة شعرية يُفترض أن تُقرأ دفعة واحدة. بيد أننا نتصور تماماً أن القارئ يمكنه أن يُحدث في قراءته لها وقفات داخلية، يقوده في ذلك حدسه الشعري أو تمفصلات الفقرات الشعرية وترابطاتها. وهذه القصيدة تستمد تبريرها من الطبيعة المتدفقة والمندفعة التي اكتسبها النص الشعري الحديث، وقد انتهى بها الأمر، أي القصيدة المدورة، إلى فرض نفسها في المراس الشعري في العربية، واعتمدتها بدرجات متفاوتة بعض أهم أصوات الشعر العربي الحديث.[11]

ويوضح الباحث أن الوقفات هنا تكون دلالية لا عروضية، فالقصيدة، كما أسلفنا، موجهة إلى أن تكون مقروءة بلا وقف. وفي الواقع، فإنه يجب أن نؤوّل رمزياً نظام هذه القصيدة، فعلى سبيل المثال، إن قصيدة "قافية من أجل المعلّقات"، بتكرارها المفردة "هاجروا"، تعيد رسم الصدى، وتخطّ في "جسدها" الأثر المادي للفراغ، وذلك بعودة الصوت اللغوي الذي يرتطم به، لكنها تفعل ذلك أيضاً بإرجاء صيغة "معهم" ("أخذوا المكان وهاجروا/أخذوا الزمان وهاجروا"). وهذه الإضافة، عبر المحاكاة، تكرر ذلك الإحساس بالقلب الذي يُنتزع انتزاعاً في إثر الفراق، وهي هنا إعادة كتابة حديثة لطور البكاء على الأطلال في القصيدة العربية الكلاسيكية، وللوجه البلاغي المسمى "حُسن التخلص"، الذي يُسلِمنا إلى الطور اللاحق، المتمثل في "الرحيل". أمّا على الصعيد الرمزي، فإن الرحيل انبثاق تصوّر جديد يمثل الفراق فيه، وبصورة مفارقة، فعلَ وصْل، ذلك بأن صيغة "معهم" هذه لم تُهمَل حقاً، بل إنها مستعادة في حركية التعبير التالي: "... وهاجروا/أخذوا الكلام وهاجر القلب القتيلُ/معهم...". هكذا يفضي التضمين الذي هو إرجاء بعض العناصر وإحالتها على لاحق العبارات، نقول يفضي دوماً إلى وصْل، وإلى حركة تربط العبارة بآتي الكلام. هذا الإرجاء الدائم للعبارة الشعرية، وللهوية الفلسطينية أيضاً، لا يقود إلى انتزاع، ولا إلى قطيعة، وإنما إلى تمفصل وترابط واتصال، مثلما تقوم كل وقفة دلالية بدفع تتمّتها اللازمة إلى الأمام. وإن رقصة هذه الانقطاعات المحوَّلة إلى تواصلات إنما تلغي القطيعة التاريخية التي تكبّدها الفلسطينيون. وجمالية الاستمرارية هذه تعيد إرساء الصلة التاريخية من حيث إنها لا تترك الكلمة الأخيرة، كلمة الحسم، للفراغ أبداً. فالصيغة المرجأة ليست ملغاة، بل مدفوع بها إلى الأمام لتعانق الصيغة التالية ولا تنفصل عنها أبداً، فلا هي تسقط، ولا هي تتنازل عن حقها في الوجود. وما هو عدم التنازل إن لم يكن مقاومة شعرية قصوى؟

وفي الواقع، فإن الحيَل البلاغية التي ترسم الخريطة الإيقاعية لهذا الوصل متعددة، لكني لن أطيل الوقوف عندها، بل سأشير إلى أهمية الجناس،

شعرية الوصل لدى محمود درويش
ريما سليمان
Al Manhal Platform Collections (https://platform.almanhal.com) - 09/09/2025 User: @ House of Wisdom
Copyright © Institute for Palestine Studies. All right reserved.
May not be reproduced in any form without permission from the publisher, except fair uses permitted under applicable copyright law.
https://platform.almanhal.com/Details/Article/123859

تاماً كان أو ناقصاً، وهو هذه القربى الصوتية بين عناصر تغطي في العربية عدة دلالات. ففي نهاية قصيدة "مطار أثينا" نلاحظ تواتر حرف القاف في محاكاة لوقْع سقوط الأشخاص: "بقينا مقاعدَ فوقَ المقاعد"، واللغة العربية تسمّي الصخب الذي تُحدثه أشياء ثقيلة تسقط "قرقعة". والتوافق الصوتي هنا يضطلع بوظيفة الوصل من خلال عودة الصوت اللغوي، فاللفظ يحمل في طياته هذا الخيط غير المرئي والفريد الذي يصل بين العبارات الشعرية، ويؤمّن إمكان إحالتها على أصل مشترك: "على ريحٍ وقفتُ. وطالَ بي ليلي الطويلُ". هنا الصلة أو الوصلة مزدوجة: خارجية، من خلال التناصّ مع شطر بيت شهير للمتنبي: "على قلقٍ كأن الريحَ تحتي"، وداخلية، عبر الجناس، هذا الترجيع الرائع لحرف اللام، والذي تحمل فيه كل مفردة في داخلها بعضاً من المفردة السابقة، وبعضاً من المفردة اللاحقة، ماضيها ومستقبلها في آن واحد.

في هذا المسعى ينخرط أيضاً استخدام درويش للاشتقاق. فعلى سبيل المثال، في قصيدة "مطار أثينا"، يورد الشاعر كلمات آتية من الجذر ذاته: "مقاتِل، أُقاتِل/موظف، أُوظّف/مالي، مالَك". إن هذا الإجراء، المصعّد إلى مصاف حيلة بلاغية، علينا أن نسمعه مجازياً باعتباره سلسلة انفصالات أو انقسامات تحدث انطلاقاً من الجذر ذاته، من الأصل الذي يُقسَم إلى قسمين قبل أن يصار إلى ترحيله. بيد أن الكلمات موصول بعضها ببعض، شأنها شأن جميع الأفراد المقذوف بهم في عرض البحر، والذين يشكلون، خشيةَ الغرق، سلسلة بشرية.

في قصيدة "عزف منفرد"،[١٢] نسمع اللحن ذاته، لحن الوصل، بتوظيف درويش الجذر اللغوي ذاته:

بَعْدَ البعيد بعيدٌ كُلَّما ابتعدا / صارَ البعيدُ قريباً من خطوط يديْ / أُحِسُّهُ وأراهُ واحداً أحدا / على هواءٍ لَهُ إيقاعُ أُغنيتي.

لحن رائع يدل (يكفي أن نعيد قوله نثراً، أو ننثره كما كانت تقول العرب لنستدل على ذلك) على أن البعد لا يُبعِد بل يقرّب، وعلى أن المتشظي يلتئم في الوحدة ("واحداً أحدا"): وحدة القضية والذاكرة الوطنية، وشعرياً وحدة الوزن والقافية. هنا يجب أن نتلقى وحدة الجذر بمعناها القوي، فتتقدم العبارة حاملة كلمات عائدة إلى الجذر ذاته، في انتشار يقول إن الرحيل ليس اقتلاعاً، بل انتقال جذر، أي هجرة ثابتة.

هكذا لا تنحل الآصرة، ولا ينفصم الوصل، حتى في سياق شك وأزمة. والحراك الذي فرضته منافٍ متوالية يفرض ترحالاً، لكنه لا يحلّ العُرى أبداً. هو تنقُّل لا يفصم في حركته الوصل مطلقاً: "أنا المسافرُ والسبيلُ".

***

جاهر محمود درويش دائماً برفضه التحرر من العَروض العربية تحرراً كاملاً. ورفضه هذا لا يصدر عن افتقار إلى الجرأة الفنية، ولا عن امتثالية أدبية، بل بالعكس، فمن خلال التناصّ، وبالرجوع إلى كبار الشعراء العرب، كالمتنبي وجميل بثينة، يخلق متحفاً خيالياً، بالمعنى الذي ذهب إليه أندريه مالرو، معنى متحف يُقيمه الفكر الإنساني ويكون موثوقاً به وأقل خضوعاً لصروف التاريخ، أي صلة ذهنية تعيد تشكيل ما سمّاه مالرو "مِخْيالَ حقيقة" (un imaginaire de vérité). وبمواجهة عمليات النهب والسلب التاريخية وتشويه الهوية، يدمج درويش

شعرية الوصل لدى محمود درويش
ريما سليمان
Al Manhal Platform Collections (https://platform.almanhal.com) - 09/09/2025 User: @ House of Wisdom
Copyright © Institute for Palestine Studies. All right reserved.
May not be reproduced in any form without permission from the publisher, except fair uses permitted under applicable copyright law.
https://platform.almanhal.com/Details/Article/123859

قصيدته في جماعة، طامحاً إلى إدخال هذا الخير المشترك في موروث الأمم، ويمكن القول إنه أفلح في ذلك تماماً. فعلى نحو ملموس، نجد أن كل عربي اليوم يستطيع أن يردد عن ظهر قلب بيتين من إحدى المعلّقات، وكذلك بيتين لمحمود درويش. قصيدته صارت مُلكاً عاماً وخيراً مشتركاً. وعليه، ليس شعره نشيداً وطنياً محضاً، ولا ما يشبه نثراً مذعِناً، بل هو هيكل استعاري يعيد إحلال الذات أو الفاعل في قلب ترجيعات الماضي ورؤى المستقبل. وقد عبّر هو نفسه عن ذلك إذ صرّح قائلاً: "بمقدور القصائد تشييد وطن مجازي في أذهان الناس، وأنا أعتقد أن قصائدي قد شيّدت في هذا المشهد بضعة بيوت."[١٣] ■

المصادر

١ من حديثه في الفيلم الوثائقي الذي كرّسه له سيمون بيتون والياس صنبر بعنوان "محمود درويش: والأرض مثل اللغة" (العنوان مستوحى من بيت للشاعر يقول فيه: "والأرض تورث كاللغة"):
Simone Bitton et Elias Sanbar, “Mahmoud Darwich: Et la terre, comme la langue”, vidéo, couleur et noir et blanc, 59 min, sous-titré en français, 1997.
ويمكن مشاهدة الفيديو في موقع يوتيوب، في الرابط الإلكتروني التالي:
https://www.youtube.com/watch?v=YC6QwyOLmu8

٢ محمود درويش، المجموعة الشعرية "ورد أقلّ" (١٩٨٦).

٣ محمود درويش، "البحث عن الطبيعي في اللاطبيعي"، "الكرمل"، العدد ٥ (شتاء ١٩٩٧)، ص ١٠.

٤ محمود درويش، المجموعة الشعرية "لماذا تركتَ الحصان وحيداً" (١٩٩٥).

٥ درويش، "البحث عن الطبيعي في اللاطبيعي"، مصدر سبق ذكره، ص ١٠.

٦ انظر: "حاضرنا لا يريد أن يبدأ ولا أن ينتهي"، حوار مع محمود درويش أجرته ليانة بدر وزكريا محمد ومنذر عامر، "دفاتر ثقافية" (رام اللـه)، العدد ٣ (١٩٩٦). انظر أيضاً ترجمته الفرنسية في:
Mahmoud Darwich, La Palestine comme métaphore, Entretiens traduits de l’arabe par Elias Sanbar et de l’hébreu par Simone Bitton (Paris: Sindbad/Actes Sud, 1997; Babel, 2002), p.101.

٧ درويش، "البحث عن الطبيعي في اللاطبيعي"، مصدر سبق ذكره، ص ١١.

٨ انظر:
Henda Zaghouani-Dhaouadi, “Le cadre littéraire et historique des Mu’allaqât et de la poésie arabe préislamique”, Synergies Monde arabe, no. 5 (2008), pp. 25-26, https://gerflint.fr/Base/Mondearabe5/hendazag.pdf

٩ Ibid., p. 26.

شعرية الوصل لدى محمود درويش
ريما سليمان
Al Manhal Platform Collections (https://platform.almanhal.com) - 09/09/2025 User: @ House of Wisdom
Copyright © Institute for Palestine Studies. All right reserved.
May not be reproduced in any form without permission from the publisher, except fair uses permitted under applicable copyright law.
https://platform.almanhal.com/Details/Article/123859

١٠ .Ibid

١١ انظر:

Kadhim Jihad Hassan, “Naissance du poème arabe en vers libre, in Le labyrinthe et le géomètre: Essais sur la littérature arabe classique et moderne, suivis de Sept figures proches (Paris: Editions Aden, 2008), pp. 205-206.

١٢ محمود درويش، المجموعة الشعرية "هي أغنية، هي أغنية" (١٩٨٦).

من منشورات مؤسسة الدراسات الفلسطينية

الفكرة... والدولة

صراع الحضور الفلسطيني في زمن الانتكاسات

داود تلحمي

(جزءان)

١٠٨٧ صفحة ٣٨ دولاراً

من منشورات مؤسسة الدراسات الفلسطينية

آفاق بترول شرق المتوسط

تحرير: وليد خدوري

١٥١ صفحة ٨ دولارات

شعرية الوصل لدى محمود درويش
ريما سليمان
Al Manhal Platform Collections (https://platform.almanhal.com) - 09/09/2025 User: @ House of Wisdom
Copyright © Institute for Palestine Studies. All right reserved.
May not be reproduced in any form without permission from the publisher, except fair uses permitted under applicable copyright law.
https://platform.almanhal.com/Details/Article/123859