الفضاء الميثولوجي المؤسِّس لجدارية محمود درويش

د.عباس رشيد الدده

جدارية محمود درويش[1] مشروع وجودي مشبع بالقلق، اتّخذ أسئلة الوجود الكبرى جوهراً محورياً تنامى تحت تأثير إيقاع الفزع من الموت، وهاجس الذات الشاعرة ونزوعها إلى الإبحار صوب أبدية لا نهائية عبر نشدانها الخلود السرمدي.ومن خلال بنية قلقة اللوحات تشير إلى شتات الرؤية الجمالي المنظّم، ولعلّ ما اعترى الجدارية من غيوم ذلك التشتّت، ناجم من حيرة الموقف الذي مرّ به الشاعر لحظة الموت، وإرباكه، لذلك تناثرت أسئلة الوجود والمصير لتوحي بذلك القلق المتأصّل من الموت الذي اكتنف وجود الشاعر.انطوت الجدارية على رؤية نافذة في جوهر حقائق الوجود، رؤية تتعدّد مستويات الحركة فيها، وتتنوع، لتباين أصولها واختلاف مرجعيّاتها؛ ذلك أنّ محمود درويش غاص في أعماق ذاته متصيّداً من مخزونها المعرفي ما يملأ به شرايين تجربته الشعرية الراهنة دماً ودفئاً، فكان أنْ نبّه ذلك الغوصُ ما هجع في الإرث الحضاري والأسطوري والتاريخي والديني والصوفي وو..، من رؤى وصور ونماذج ماهي إلاّ تنويعات على نموذج تجربته الشعرية التي غَدَتْ ارتكازاً على هذا، ثرية بإمكانات قراءتها المتعددة.وستنفتح قراءتنا الراهنة على الفضاء الميثيولوجي في الجدارية، لنرصد ملامحه وتشكلاته؛ فقد استثمر الشاعر المدخرات الميثيولوجية، لتمكنه من رمي بعض الضوء على خفايا تجربته، أو ليزيد فيها من مصادر الشعرية والدهشة، يقول (تشيس) في كتابه (البحث عن الأسطورة): إن القصيدة التي ترتعش بالحياة (أسطورية)، والعكس صحيح، وهو يحاج بأن الشعر والأسطورة ينشآن من الحاجات الإنسانية نفسها، ويمثلان نوعاً واحداً من البنية الرمزية، وينجحان في أن يخلعا على التجربة نوعا واحداً من الرهبة والدهشة السحرية[2] وليس هذا، فحسب، بل إنّ وراء سعي درويش الدؤوب لإيواء عوائد ميثيولوجية في الجدارية، غايات أخرى، منها:

أولاً: تعزيز صوته الفردي وتجربته الذاتية من خلال مدّ الأواصر مع التجارب الإنسانية العريقة، وفتح حوار يفضي إلى تجربةٍ هي محصّلة التفاعل بينهما. وهكذا يغدو إيواء الأسطورة ملمحاً أسلوبياً تشكّل ليومئ بتزاوج التجارب الإنسانية مع تجربته الخاصة، وتغدو عملية إنتاج الدلالة ذات (طبيعة إشراكية).

ثانياً: ولا تنــزّ التجربة بتلك الدلالة التي تخلّقت في رحمها عبر (الطبيعة الإشراكية) فحسب؛ ذلك أن النص بتلاقحه وتفاعله النصّي سيخلق فضاءً نصيّاً متعدّداً، وهكذا سينأى ببركة إيواء الأساطير عن وحدانية الدلالة، منفتحاً على الآخر في مسعى نحو بلورة رؤية أكثر تعدّدية.

ثالثاً: إن الاستدعاء فيه ما فيه من بثّ النفس الدرامي داخل النص الذي يكفي لإثارة الصراع، وزرع الحركة، ونماء الأفكار في أكثر من اتجاه على نقيض طرحها في مسلك أحادي. ذلك النفس سيحيل النص إلى دفق فكري.

رابعاً: إن المناخ الأسطوري سيهب النصّ عمقاً إنسانياً ويحرره من أقمطة المكان ووطأة الزمن، فيكتسب امتداداً زمنياً.

خامساً: وفي محاولةٍ لإزاحة عتمة الراهن وبرودته، ودرء ظلمته، يُحيِـي الميثيولوجيا، ليستبدل بها الواقع الحالك، ويقصيه. إنه الانعتاق المقترن بالتمرد.ولأنه مأسور بسلبية نظمه وعجزه وضعفه وهشاشته، فكان عليه أن يفكّ أغلاله عبر إيواء البطل الأسطوري المنقذ؛ حيث سيجد فيه مأوى بديلاً عن انكساراته وتداعياته وهزائمه ووجعه الإنساني وضياعه اليومي المنذر بالزوال والانمحاء.لقد استحضر محمود روح الأسطورة ، واستوحى طقوسها ، لتعينه على فهم أنماط السلوك البشري ولتغدوا نظيراً لواقعه الشعري . فبها أسطر دلالته وواقعه ، وبـها ميّع حدود الزمان والمكان ، وبـها جافى اشتراطات اليومي والمألوف ، وبـها سعى لإعادة ترتيب غرفة الوعي الانبعاثي لدى أناه المحفوفة بقوسي (العدم و الخلود).أدرك درويش أن فضاء الأسطورة هو الأفق الموائم لتجربته التي تطرح متوالية لانهائية من الأسئلة المصيرية، لذلك كان ظهور الفضاء الميثولوجي في النصّ ناتئاً ، من خلال توظيفه لأساطير الانبعاث الكبرى على نحو صريح حينا ، وحيناً آخر من خلال إيواء بعض الألفاظ و التراكيب التي تفضي إلى اللمح التعبيري الإشاري الصوري إلى تلك الأساطير . و من خلال المناخ الأسطوري تبحر الذات الشاعرة في أبدية لا نهائية وهي تواجه آلة الفناء و المحو في الحدث الآني الذي استدعى الشاعر مثيله الموغل في أعماق الميثولوجيا . لقد عاش الإنسان القديم الانكسارات المدوية في الروح جرّاء النهاية النائحة له ، فهفا إلى تحرير ذاته من قبضة الموت ، وراح يتحايل على الفناء ،ويبحث عن سرّ الخلود ، لكنه خاب فتدجج وعيه بأسئلة شائكة تنمّ عن قلق لاهث . ومعروف أن الإنسان القديم أعرب عن تجربة الحياة بعد الموت و انتصار الحياة في

---

[1] **ـ قصيدة للشاعر محمود درويش، اعتمدنا هنا طبعتها الثانية: شباط / فبراير 2001، الصادرة عن رياض الريس للكتب والنشر ، في بيروت.**

[2] **ـ ينظر: النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم، دراسات مترجمة: ترجمة محي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، تونس/ليبيا، 1988م، ص 106.**

صورة الحبّة التي تموت و تدفن في رحم الأرض الأم ، ثم تنبت في محصول العام التالي أو في الجيل التالي من الأسرة البشرية. وأرسلت هذه العقيدة إشعاعها من أرض سومر إلى أقاصي المعمورة فستعود الآلهة السومرية (أنانا) التي اشتهرت باسمها الأكدي (عشتار) و رفيقها تموز إلى الظهور من بقاع أخرى من العالم و على مدى أزمان مختلفة[3]. و في كل مرة تشهد تلك البقاع صراعاً بين الازدهار و الجدب في الطبيعة أو يعيش إنسانها صراعاً بين الخير و الشر ، وهكذا تكررت تلك الأسطورة في تراث كل الحضارات القديمة ، بمسميات متباينة تمثلها في مصر القديمة أسطورة أيزيس و أوزوريس ، وفي فينيقيا أسطورة عشتروت و أدونيس ، وفي بلاد اليونان أسطورة أفروديت و فينوس و أدونيس .وغير ذلك من أسماء في بقاع أخرى من العالم [4].

ثمة أصل هو الحبّة ، و ثمة مآل هو إشعاعها الأسطوري وصيرورتها وسيرورتها في البقاع، وكلا الأصل والمآل شهد استضافة في الجدارية و تبيئة و تطويعاً ليوائم مشغلها الفكري. أما عقيدة الحبّة التي تموت و تدفن في رحم الأرض الأم ، لتنبت في محصول العام التالي . فكانت بؤرة من بؤر التفجير الدلالي في الجدارية :

(وكُلَّما صادَفْتُ أَو آخَيْتُ سُنْبُلةً تَعَلمْتُ البقاءَ من
الفَنَاء و ضدَّه : " أَنا حَبَّةُ القمح التي ماتت لكي تَخْضَرَّ ثانيةً . و في موتي حياةٌ ما ...) (ص68)

وتلك العقيدة عكستْها في مواضع أخرى :حبةُ القمح (ص 43) ، والقمح (ص 64)، والسنابل(ص 68 و ص 88)، والشعير (ص 75) ؛ بوصف كلّ منها مرآة أخرى لذلك الأصل / الحبّة التي تتنامى آخذة بالاتساع، حتى لتمتاح منها دوال كثيرة، منها (العشب)، و(الزهر) بحيث يغدو كلّ منهما معادلاً مسكوناً بدورة تجديد الخصب والانبعاث بعد الموت، تلك الدورة التي أُنــيْطَ بالحبة القيام بدورها:

(... خُلِقْتُ ثم عَشِقْتُ ، ثم زهقت ، ثم أَفقتُفي عُشْبٍ على قبري يدلُّ عليَّ من
حينٍ إلى حينٍ ...) (ص 56 /57)

(مِتْرانِ من هذا التراب سيكفيان الآن ...لي مِتْرٌ و 75 سنتمتراً ...و الباقي لِزَهْرٍ فَوْضَويّ اللونِ،يشربني على مَهَلٍ..) ص 103ولقد اتكأت الجدارية على صيرورة تلك العقيدة و سيرورتها في الحضارات القديمة ، و تجلياتها المذكورة آنفاً، لإضاءة و تغزيز مكنوناتها الدلالية ، فراحت الذات الشاعرة تجوس في سرابيل الأساطير فاستبطنت بعض شخوصها و عناصرها و رموزها ، و استحضرت بعض مشاهدها وأعادت خلق رؤاها و مضامينها .وقبل أن نرصد ملامح ذلك التوظيف في الجدارية ، ونستكنه دلالاته ، وطبيعة تواشجه مع نسيجها الداخلي ، نشير إلى ملمح مضموني ذاتي ؛ يتجلى في ضيق المساحة بين أنا الشاعر ووطنه ، وانمحاء الفوارق ؛ بمعنى أن كليهما مختزل بالآخر، حتى أن (الوطن) هو الذي يصوغ (الشاعر) ، والمرجعية الواقعية هي التي تشكل التجربة الشعرية ، أو على نحو أكثر دقة : تتدخل في تشكيلها ؛ فالجدارية وإن انتظمتْها تجربةٌ إنسانية (ذاتية)، إلا أن الوطن كان في الصميم منها من خلال (الرؤيا) المحمومة بهاجس البقاء،والمجسدّة في الحلم بالوطن الضائع :(رأيتُ بلاداً تعانقُني بأيدٍ صَبَاحيّة ....) (ص32)

وعندما يستشري اليأس في أقانيم يقينه ، وعندما يكتشف الهوة بين الواقع العيني و الحلم ، فإنه لا يملك سوى التمادي في الحلم : (سأحلُمُ لا لأُصْلِحَ مركباتِ الريحِ أو عَطَباً أَصابَ الروحَ
فالأسطورةُ اتَّخَذَّتْ مكانَتَها / المكيدةَ في سياق الواقعيّ . وليس في وُسْعِ القصيدة
أَن تُغَيِّرَ ماضياً يمضي و لا يمضي ولا أَنْ تُوقِفَ الزلزال
لكني سأحلُمُ ، رُبِّما اتسَعَتْ بلادٌ لي ...) (ص73)

إن هذا التماهي غدا خلفية هامشية لوعيه الشعري لا سيما و هو يستجوب المنطق البدائي للأساطير في تعليل موت الحياة وبعثها، عن دلالات تعبّر عن مضامينه ،ويستنطق ما في تجاويفها و يحثها على مواكبة الحدث الآني، ذلك أن الشاعر مسكون بهاجس البعث بعد الموت أو الخلود وتلك رؤية سيُضيؤها (طائر الفنيق) ، في إحدى صيرورات الشاعر(الرؤيوية) في مواجهة آلة الفناء :

سأصير يوماً طائراً ، و أَسُلُّ من عَدَمي
وجودي . كُلَّما أحتَرقَ الجناحانِ اقتربتُ من الحقيقةِ ، و انبعثتُ من
الرمادِ . أَنا حوارُ الحالمين ، عَزفْتُ
عن جَسَدي و عن نفسي لأُكْمِلَ رحلتي الأولى إلى المعنى ، فأَحْرَقَني
و غاب . أَنا الغيابُ . أَنا السماويُّ الطريدّ .)(ص 12 / 13)

---

[3] ـ ينظر : كتاب تاريخ الحضارة الهيلينية أرنولد توينبي ترجمة رمزي عبدة جرجسي، ص 16 و ما بعدها. نقلاً عن: الأسطورة في الشعر العربي الحديث: د. أنس داود، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، د. ت، ص 103.

[4] ـ ينظر :حضارة بابل و آشور : جوستاف لوبون ترجمة : محمود خيرت ص 93 . نقلاً عن: الأسطورة في الشعر العربي الحديث،ص 108.

إنّ الطائر ذو دلالة أسطورية ثنائية الحركة في الجدارية ؛فهي في هذا المجتزأ تحيل إلى (طائر الفينيق)،وهو رمز الانبعاث الجديد ، ذلك أنه ـ على وفق التصور الأسطوري ـ يموت لينبعث من الرماد حيّاً من جديد. وهذه الإضاءة الأسطورية استدعت الوقوف عند لحظة النشأة الأولى للخلق المفخخة بالصراع مع غرائز (النفس) لكبتها، ومنازلة ملذّات (الجسد) لكبحها، وما أفضيا إليه من تقرير لمصير الإنسان الممزق بين النفس والجسد، وإحساسه بالفجيعة عقبى رحلته الأولى طريداً مضحياً بالجنان والخلود معاً.إن هذا الطرح الذي تتعاضد فيه الأسطورة مع الإرث الديني يتناغم مع هواجس الذات، ويتساوق مع همّها الإنساني في مواجهة المصير. لقد استشرف درويش بهذا التعاضد إيقاعَ الانبعاث الذي ينغل في فكره، وهو قبالة الموت، وهاجسَ ترقّب ولادة الوطن أو بعثه من رمادٍ استوى إليه، بفعل آليات المحو والتشتت، ولكن عتمة اليأس، سرعان ما تتسلل إلى الذات ويعتم الأمل قبل الوصول إلى لحظة يقين الولادة والبعث، حيث سينهض الشقّ الدلالي الآخر للطائر، بالتعبير عن اليقين المشروخ بالبعث، ليستنبت مضمون الشك والريبة في مفصل الانبعاث؛ فطائر العنقاء هذا خرافيّ الوجود حيث يُــصَرُّ على وجوده بينما لم تثبت له رؤية حقيقية على الإطلاق،فكأنما هو هنا لتعميق (هشاشة) الحلم، واستحالة تحققه ،وانعدام اليقين بجدوى منطق العنف، لذا سيكون الركود هو محصلة مكونات المشهد ، حيث يلوذ بـ (السكينة) إيذاناً برياح الاستسلام و الانكسار:

(وَلِيَ السكينةُ . حَبَّةُ القمح الصغيرةُ
سوف تكفينا ، أَنا و أَخي العَدُوّ ، فساعتي لم تَأْتِ بَعْدُ . ولم يَجِنْ
وقتُ الحصاد . عليَّ أَن أَلِجَ الغيابَ و أَن أُصدِّق أَوَّلاً قلبي و أَتبعهُ إلى
قانا الجليل . وساعتي لم تأتِ بَعْدُ . لَعَلَّ شيئاً فيَّ ينبذُني . لعلّي واحدٌ
غيري . فلم تنضج كُرومُ التين حول ملابس الفتيات بَعْدُ . ولم تَلِدْني
ريشةُ العنقاء . لا أحدٌ هنالك في انتظاري . جئْتُ قبل ، و جئتُ
بعد ، فلم أَجد أحداً يُصَدِّق ما أرى . أنا مَنْ رأى . و أَنا البعيدُ
أَنا البعيدُ) (ص 43 / 44) لكن جذوة الخصب و الانبعاث لا تلبث أن تنمو مجدّاً عبر فضاء (عناة) الأسطوري:(فغنِّي يا إلهتيَ الأثيرة ، يا عناةُ) (ص 46)ثمة مبنى حكائي محوري و جوهري يدور في أفقه أبطال أساطير الانبعاث الكبرى تلك في أطار من التماثل يتجلّى في موت الآلهة وانتقالها إلى العالم السفلي ، فيؤدي ذلك إلى شلّ مظاهر التجدد في الطبيعة ، وهذا الحدث سيستنهض الجموع لإقامة حزن جماعي ... ثم تُبعث تلك الآلهة ـ مجدداً ـ إلى الحياة امّا بشخصها، أو متجسّدة في وحدة الظواهر الطبيعية في الحياة،كالنبات أو الحبوب [5].وعناة من بين آلهة البعث و الخصب و التجدد و الانبعاث و النماء، هي آلهة الخصب في الأساطير الكنعانية، آوتها الجدارية لتثري مضامينها و لتستوعب دلالات ذاتية و لتومئ إلى خصوصية شواغلها و توقد جذوة الأمل و تضيء جنبات روح الشاعر، و تبشر بالخصب القادم :

(كُلَّما يَمَّمْتُ وجهي شَطْرَ آلهتي ، هنالك ، في بلاد الأرجوان أَضاءني
قَمَرٌ تُطَوِّفُهُ عناةُ ، عناةُ سيِّدَةُ الكِنايةِ في الحكايةِ .....) (ص 72)

إنـها دال مثقل بالتغيير الذي يحرر ذاته من قبضة الموت , و مسكون بترقب فجر الولادة المنبلج جرّاء الأثر الإبداعي ، فبمقدور الفن وحدة ـ الشعر على نحو خاص ـ أن يفتت جسد الفناء و يوقف نزيفه و يزرع جذور البقاء و الديمومة ، و يفجر ينابيع الخصب و النماء ، فيمنح الذات ـ من ثمّ ـ ضمان العود الأبدي:

(فغنِّي يا إلهتيَ الأثيرة ، يا عناةُ ، قصيدتي الأولى عن التكوين ثانيةً ...
فقد يجدُ الرُّوَاةُ شهادةَ الميلاد للصفصاف في حَجَرٍ خريفيّ . و قد يجدُ
الرعاةُ البئرَ في أَعماق أُغنية . وقد تأتي الحياةُ فجاءةً للعازفين عن
المعاني من جناح فراشةٍ عَلِقَتْ بقافيةٍ ، فغنَّي يا إلهتيَ الأَثيرةَ) (ص 46)

تمارس كل من (القصيدة) و (الأغنية) و (القافية) فعل التجذّر في مفردات الوجود المادي و الروحي، لتؤدي دورها في البقاء ؛ فالألفاظ (الميلاد ، البئر ، الحياة) تشير بحقولها الدلالية إلى البعث و الخصب.

وامتثالا للواقع ، فإنه يزجّ بالمتناقضات تعبيراً عن شعوره العميق بحجم التضارب الماثل في واقعه؛ فهو فريسة لحتفه، لكنه في ـ الآن نفسه ـ حتف له بسهام المعادل للوجود و الخلود معاً أي اللغة أو المنجز الشعري اللذين أضاءهما ـ أخيراً ـ الكلام بوصفه تجلياً لهما ، لتسلمنا الرؤية في خاتمة المشهد بين أحضان (الشهيد)؛ تلك المفردة التي تنهض بكل الثقل الدلالي للبقاء ، و الحياة الأبدية حيث يدويّ حضور الإحالة القرآنية لها لتختزل ما سواها:

(يا عناةُ ، أنا الطريدة و السهامُ ، أَنا الكلامُ . أَنا المؤبِّنُ و المؤذِّنُ و الشهيد) (ص 46 /47)

---

[5] ينظر : عشتار و مأساة تموز : د . فاضل عبد الواحد علي ، منشورات وزارة الأعلام ، بغداد ، 1973 ، ص 110.

وعناةُ الكنعانية هذه ، خرجت من عباءة عشتار آلهة الخصب البابلية الآشورية التي تماثل ـ أيضاً ـ أنانا الآلهة السومرية. و عشتار ترحل سنوياً للبحث عن زوجها تموز ، و أثناء غيبتها تقفر الحياة وتتلاشى ، وتجدب الأرض، و بعودتها و تموز معاً، يعود الخصب و النماء.إن الإحالة إلى تموز و عشتار تنبض بخصوصية الراهن؛ فتموز الآلهة واهب الحياة و الخصب بعودته، يعتدي عليه خنزير بري ويغرز فيه نابه ليرديه قتيلاً ، فتنبت من دمه المسال (شقائق النعمان) ، لتبشر باليقين المطلق بعودته ، ومن هذه الكوّة الأسطورية سينفذ الى الحاضر في حواره مع الموت : (و احملني من الوادي إلى أبديّةٍ
بيضاءَ . عَلِّمني الحياةَ على طريقتِكَ ، اختَبِرْني ذَرَّةً في العالم العُلْوِيِّ
ساعِدْني على ضَجَر الخلود ، وكُنْ رحيماً حين تجرحني و تبزغ من
شراييني الورودُ ...) (ص 45)تتوهج دلالة المقتبس لتحيل إلى التماثل المريع بين المبنى الأسطوري و المبنى الواقعي ؛ فالواقع يفرز خنزيره (العدو) لينشب أنيابه في وجود الذات الفلسطيني ، ليدميها فيمتزج دمها بالتراب الفلسطيني المغموس بدماء الرسل و الأنبياء ، فيتحول الدم إلى شقائق تفوح عبر الأيام ،لتذكر بعودة الحياة ، ولتوقد جذوة الأمل بالخلاص، وإذا كانت تلك الدلالة قد انفتحت تحت جلد النص ، فإن الدال (شقائق النعمان) سيطفو على السطح ليغدو الزوادة في وحشة الدرب وقلة الزاد و طول الرجاء:
(و لم نعرف من الأزهار غير شقائق النعمان) (ص 17)و ليستكمل ـ بعد حين ـ نظام المعنى :
(.....وضعوا على التابوتِ سَبْعَ سنابلٍ خضراءَ إنْ وُجِدَتْ ، و بَعْضَ شقائقِ النُعْمانِ إنْ
وُجِدَتْ .....) (ص 50)فضلاً عمّا تفرزه حاضنة الأسطورة الأمّ(تموز/ عشتار) من إشارة كبرى إلى الخصب القائم .. وهذه الدلالة المحفوفة بقوسي (الموت والحياة)، ستمدّ خيطاً في النسيج اللغوي المكثّف للجدارية، بحيث تصبح مائرةً في دائرة من الاستمرارية لاتهدأ؛ فما إنْ ينحدر المخطَّط البياني لأمواجها، مُبْذِرَةً في تربة الفضاء الشعري بذور الفناء، حتى تعود للإرتفاع مجدّداً على نحو أشدّ تنامياً وتشعّباً، مشَرِّعَةً تيّاراً فائراً بأمل الخصب والنماء؛ فحين يشْرِف الشاعر على هاوية الفناء المخيفة، ويتغمّد جلال الموت الدامي مساحة الوعي، فيكتظّ بملامح اليأس، عند ذاك يتدجّج الشاعر بآلة الشعر ليقلب بها طاولة الفناء، وتشخص القصيدة أداةً لمداعبة جذوة الأمل بالخلود، فالقصيدة هي مسعاه نحو تفعيل البقاء والديمومة:
(خضراء أرض قصيدتي خضراء يحملها الغنائيون من زمنٍ إلى زمنٍ كما هي في خُصوبتها.) (ص41)
وسيؤازر لفظ (الأرض) ذلك التأويل؛ فهو ينضح بدلالة الانتماء والتجذّر، فما من بعث إلاّ وهو يعقب حلولاً خلاّقا في الأرض أو أحد تجلّياتها، وما من بقاء إلاّ بالتجذّر فيها. وستعكس لفظة (خضراء) محمولها المعاضِد؛ إذ ستصبغ واقع الشاعر الدامي بالأمل البهيج، والخصب، ثم لا يلبث النص أن يمارس فعل الانبعاث والنماء والخصب من خلاء إيواء المثيل، إيماناً منه بالخصب الأسطوري وفعّاليته:
(ولي منها: تأمّلُ نَرْجسٍ في ماء صُورَتِهِ) (ص41)هذه البنية ذات دلالة ثنائية: (الموت حبّاً، ثمّ الانبعاث مجدّداً)؛ فنرجس في المبنى الأسطوري يحيل إلى الحبّ الموجَّه نحو صورة الذات، ثمّ الموت حبّاً، ليكون موته بعثاً للأرض عبر زهرة النرجس البيضاء التي نَمَتْ في الأرض في موضع تلاشيه وفنائه[6].ولا يخفى ما في المبنى من دلالات حافة لصيقة بانشغالات درويش، فقد أحبّ إبداعه ومنجزه الشعري حتى تشظّى هوساً ساخناً بحبّ قصيدته بوصفها وجهاً آخر للذات، وإثباتاً آخر للكينونة والهوية.وستُلْقي دلالة الخلود بظلالها على أفق الجدارية من خلال (القصيدة) التي ستتشخص مثيلاً مرئياً للزهرة، لترسم المناخ الانبعاثي في النص، وترفع من وتيرة أمل البعث.ثمّة عناصر جذب دلالية أخرى، منها: إن ما يطفح على سطح اللغة من نتوء شخصي وفردي، يشير من طرف خفيّ إلى تشظّي الشعور المبهم بالعزلة ، وبعدم المواءمة مع الواقع الغارق بما يكتنفه من متناقضات، لذلك تمدّ الذات تواصلاً مع نفسها، وتبوح برؤية نرجسية. وارتكازاً على هذا، ستكون استضافة (نرجس) بمثابة ميكانيزم دفاعي لشعوره المفرِط بالوحدة . وليست رؤيتنا هذه ببعيدة عن مدونات نظرية التحليل النفسي، لاسيما تلك التي ترى: ((إن التركيب النرجسي للعلاقة بالآخر يتضمّن تلك المعاني الثلاثة المتضمنة في أسطورة نرسيس: معنى العزلة، ومعنى الحب، ومعنى الموت))[7] وحين يتلبّس الشاعر الذعر من عباب الواقع وفوران تنور الإبادة. إذّاك تنطّ رغبة جامحة في استنبات الوجود البديل الذي يتعالى على البوار المريع في الواقع، وينفلت من براثنه وأغلاله، متخلّصاً من التشوّه الذي انتابه، فتعبّر تلك الرغبة عن نفسها عن طريق تبيئة الطوفان وتطويعه في التجربة الشعرية، كيما تصل بالفجوة التي تفصل الشاعر عن واقعه إلى ذروتها:
(وأُريدُ أن أحيا . . .فلي عَمَلٌ على ظهر السفينة . لاالأُنقذ طائراً من جوعنا أو من
دُوَارِ البحر، بل لأُشاهِدَ الطُوفانَعن كَثَبٍ: وماذا بعد؟ ماذا

---

[6] ـ ينظر: الأساطير اليونانية مدخل إلى علم الحضارة: د. سامي شنودة، دار اليسر، الدار البيضاء، د.ت، ص 37-39.
[7] ـ معجم علم النفس والتحليل النفسي: د. فرج عبد القادر طه، وأخرون، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، د.ت، ص 452.

يفعَلُ الناجونَ بالأرض العتيقة؟هل يُعيدونَ الحكايةَ؟ ما البدايةُ؟
ما النهايةُ؟ لم يعد أَحَدٌ من الموتى ليخبرنا الحقيقة ...) (ص48)

تتوهّج الإحالة إلى (السفينة والطوفان) لتخلق فضاءً نصيّاً ثنائي المصدر؛ أحدهما ميثيولوجي يحيل إلى السفينة التي بناها أوتو نبشتم (جد جلجامش) ناشداً النجاة من الطوفان[8]،والآخر ديني يحيل إلى سفينة سيدنا نوح(ع) الذي صنعها بأعين الله سبحانه وتعالى ووحيه، لينجو ومن آمن به من الطوفان. على إن ثمة تشابهاً بائناً في المبنىالحكائي بين المصدرين؛ فكلاهما:سيدنا نوح(ع)، وأوتو نبشتم ، شاهدٌ على (يقين) استنبات الوجود مجدداً، عقبى انقاذه من بين عباب الموت المروّع. كلاهما حمل في سفينته إمكانية البقاء؛ فنوح حمل نواة الحياة حين حمل أهله ومن كل زوجين اثنين [9]، وأوتو نبشتم حمل في سفينته بذرة كل حياة[10]؛ إذ حمل فيها جميع أهله وذوي قرباه والمخلوقات الحية [11] وتلك ثيمة تغذّى على فتاتها مفصلُ الجدارية هذا ليضفي على الدلالة فيضاً مضافاً من يقين الانبعاث.ولعلّ ثمة مقوّماً خفيّاً لاستدعائهما، يكمن في كون سيدنا نوح (ع) كان قد عمّر حتى ناهز ضفة الخلود[12]،كما إن أوتو نبشتم ، ومعنى اسمه في البابلية (الذي أدرك الحياة)[13]،منّتْ عليه الآلهة ـ عقبى الطوفان ـ بالحياة (الخالدة) حيث أدخلوه في (مجمع الآلهة)، فاستمتع بحق من حقوق الآلهة وهو (الخلود)[14]، وتلك أولى[15]الإشارات الميثيولوجية في التأريخ القديم إلى إمكانية خلود الإنسان. ولا شكّ إن تلك الوشيجة تسحب كلا المصدرين للقاء الجدارية في انشغالاتها وهمومها.ويظلّ الأفق الدلالي المتمخّض عن التعايش، ينوء بالكشف عن تعلّق الشاعر بأمل البعث، وهو يتآكل بفعل بطش زوابع الظرف الحاف، وريح حملات الاقتلاع التي تهب من الغاصب والمحتل، ولأنّ درويش مسكون بإشكالية الموت، ووعيه ملتصق بالسؤال عن مغزى الحياة، ومؤمن بعبثيّة الأمل، فإن لغته ستجسّد حالة القلق، وغموض المصير، وستتغمّدها الدهشة والأسئلة؛ تلك الأسئلة التي تتناسل من دون جواب، كيما تعمّق مضمون غياب اليقين.وفي الفناء الأسطوري ذاته، تسترشد الجدارية بـ(أوزوريس)؛ فأوزوريس هذا دال حافل بالإحالات إلى المضمون الذي أُثْقِلتْ به تلك المدوّنة الدرويشية:

(قال طيفٌ هامشيٌّ: ((كان أوزوريسُ مثْلَكَ، كان مثلي. وابن مريمَ كان مثْلَكَ، كان مثلي.) (ص69/70)

فهو ربّ الإنبات ولإخصاب، إنه الإله الأزلي الخالد[16]، وأبو الآلهة الذي استطاع أن يقهر الموت؛ فالمصريون القدماء يعتقدون أنه أبو الماضي والحاضر والمستقبل، أي (الخلود)[17]، ويؤمنون بانبعاثه، وليس هذا فحسب، بل انهم يعتقدون بأنّ بعث أوزوريس هو بعث للحياة جميعاً [18].إنّ أوزوريس حاضنة رمزية كبرى ذات شعاب عديدة، واصطفاء القراءة لهذا المسار الدلالي دون غيره من تلك الشعاب، حَدَثَ بمباركة جوار السيد المسيح(ع) لأوزوريس في النسق اللغوي ذاته:((كان أوزوريسُمثْلَكَ، كان مثلي. وابن مريمَكان مثْلَكَ، كان مثلي.) (ص69/70)فالحضورُ المدوّي للمسيح (ع) بجوار أوزوريس، أثرى السياق، وخصّص اتجاه حركته ودعّمها.

إنّ تجارب درويش الشعرية تتأسس على ذاتها، بوصفها لا تكرر غيرها، ولا تعيد نفسها،وفي كل مرة تتكئ على(المسيح(ع)) فإنه ينهض بوصفه نسغاً يغذّي تنويعاتها، ويتماهى مع راهنية المشهد المضيف ، ليغدو مقوّماً

---

[8] ـ ينظر: ملحمة كلكامش وقصص أخرى عن كلكامش والطوفان، ترجمة: طه باقر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية، ط4، 1980. ص 150.

[9] ـ جاء في الذكر الحكيم: قوله تعالى: (حتى إذا جاء أمرنا وفار التنور قلنا احمل فيها من كل زوجين اثنين وأهلك إلاّ من سبق عليه القول ومن ءامن وما ءامن معه إلاّ قليل) (سورة هود، آية 40).

[10] ـ ينظر: ملحمة جلجامش، ص 151.

[11] ـ ينظر: المصدر نفسه، ص 155.

[12] ـ جاء في الذكر الحكيم: قوله تعالى: (ولقد أرسلنا نوحاً إلى قومه فلبثَ فيهم ألفَ سنة إلاَّ خمسين عاماً فأخذهم الطوفان وهم ظالمون ` فأنجيناه وأصحاب السفينةِ وجعلناها ءايةً للعالمين) (سورة العنكبوت، آية 14، وآية 15).

[13] ـينظر: ملحمة جلجامش، هامش رقم(131) ص(129).

[14] ـ ينظر: المصدر نفسه، ص 150-162.

[15] ـ توجد قصة بابلية أخرى عن الطوفان، تدور على اترا حاسس، وقد جاء فيها: إن الآلهة سلّطت على البشر، لمعاقبتهم وإفنائهم، عدة آفات من بينها القحط، والوباء، وأخيراً الطوفان.ينظر: ملحمة جلجامش، هامش رقم (190) ، ص161.

[16] ـ ينظر : قاموس الخرافات والأساطير: د. طاهر بادنجكي، دار جروس برس، طرابلس/لبنان، ط 1، 1416هـ1996م، ص 52/53.

[17] ـ ينظر: معجم ديانات وأساطير العالم: د. إمام عبد الفتاح إمام، مكتبة مدبولي، القاهرة، د.ت، مجلد 3، ص76.

[18] ـ فحين يفيض الماء بين يدي النيل يسمّون هذا الفيض أوزوريس الذي ينضر وجه الأرض ويملؤها بالحياة، وحين يذبل الزرع ويدركه الموت يرون في ذلك موتاً مؤقتاً لأوزوريس لأنّ الحياة عائدة إليه إذا ما استدار العام ونضر الفيض وجه الارض، والمصريون لم يصوّروا عقيدتهم تلك بالقول فحسب، بل بالرسوم ايضاً، فحين يحتفلون بعيده يشكلون من الطين كهينته ثم يبذرون عليها الحبّ فإذا ماخرج نباته كان ذلك بشيراً ببعثه، وهم حين يرون القمر يولد هلالاً ثم يكبر فيصير بدراً، ثمّ يصغر فيعود كما كان عند ولادته، ليختفي في اليوم الثامن و العشرين، يخالون في تلك السيرة صورة أوزوريس، وحين تغيب عنهم الشمس لتعود اليهم في الصباح يرون في سيرتها صورة أوزوريس. ينظر: الموسوعة العربية الميسّرة، دار الجيل، بيروت (القاهرة. تونس)، الجمعية المصرية (القاهرة)، ط2، 2001م، المجلد الأول (أ ـ ب) ص373/374.

للبنية الاستعارية للتجربة. ويمكن ملاحظة أن التوظيف في مدونات درويش السابقة يعلن انتماءه لفضاء دلالة عامة، توزعت مرجعياته بين أمل الإنسان بالانبعاث، وترقّب عودة الخصب، وتضحية الفرد من أجل خلاص البشرية، والصبر والتسامح والتضحية الفردية، والموت الذي يحمل في أحشائه بذور الحياة.

لقد شكّل المسيح خلفية نصيّة، اقتاتت الجدارية من مائدتـها، وامتصّتْ ما بها من اكتناه للانبعاث، ومن رمزية للقيامة:(سوف تشبُّ أعضائي على جُمَّيزَةٍ،ويصُبُّ قلبي ماءَ هُ الأرضيَّ في
أَحَدِ الكواكب ... مَنْ أنا في الموت بعدي؟ مَنْ أنا في الموت قبلي
قال طيفٌ هامشيٌّ: ((كان أوزوريسُ
مثْلَكَ، كان مثلي. وابن مريمَ كان مثْلَكَ، كان مثلي.) (ص69/70)

في حين نلحظ في بعض مفاصل الجدارية مغايرةً وعدولاً عن الامتياح من تلك الحاضنة الدلالية صوب لاجدوى التضحية الفردية، والنزول عن الصليب، والتخلي عن دور الضحية، ومعانقة الحياة لا الموت، بوصفها واقعاً لا حلماً ملحميّاً تحفّ الريبة بتحقيقه. لذلك فتخطّي عتمة اللحظة الراهنة لا يكون عبر موت فردي من جنس موت المسيح، يخلّص الواقع مما أحاق به من يبس، وإنما يكون عبر صوت (حمائمي) أكثر انخفاضاً وهمساً وشفافية:

(باطلٌ، باطلُ الأباطيل ... باطلٌ
كُلُّ شيء على البسيطة زائلْ/ ...
مثلما سار المسيحُ على البُحَيْرةِ،سرتُ في رؤيايَ. لكنِّي نزلتُ عن
الصليب لأنني أخشى العُلُوَّ، و لا
أُبَشِّرُ بالقيامةِ. لم أُغيِّرْ غَيْرَإيقاعي لأَسمَعَ صوتَ قلبي واضحاً.
للملحميِّين النُّسُورُ ولي أَنا: طوقُ الحمامةِ، نجمةٌ مهجورةٌ فوق السطوح،
و شارعٌ مُتَعرّجٌ يُفْضي إلى ميناءِ عكا) (ص91/92)

وتلك عودة من درويش إلى إحدى مراحل شعريّته، كان قد سمّاها بـ(الثوري الحالم)، حيث اختار فيها ((منحى الهدوء وليس الكفاح المسلّح))[19]، واصطفى الميل نحو شفّافية التعبير، والإفراط في البوح الذاتي، والاحتفاء بالدفء الرومانسي، والجنوح نحو التأمل، التأمل الذي يؤمّن له الانفلات من الحاضر المتداعي، ويستعيض عنه بتذكّر الماضي، وتنفّس ألقه، ولاشكّ فإنّ أظهر تضاريسه: مدينة (عكّا) الشهيد والشاهد على بوار الراهن وخرابه.

إنّ إطلالة عكّا ستكون إيذاناً للقراءة باستدعاء المثيل الأسطوري، وميلاد المكابدة العاتية لمدينة حوصرت وأُسْقطت، وهكذا ستمتدّ في النصّ خطوط التوازي بين طروادة الأسطورية، وعكّا مدينة الشاعر التي أثقلتْه بذكريات ضياعها ويوميات انكسارها المريع في صراعها مع الدخيل والغاصب، فكان مشروعه الذاتي مُثْرعاً بها، فاختزلها بداخله، لتصوغه هي شعراً..جاء هذا الاستدعاء ليعمّق الإحساس الفجائعي، لا سيما وهو يزوده بجرعة زائدة من العمق الزمني. إنّ حصار عكا وضياعها هو امتداد لنكوص حضاري عميق، لذلك سيؤسطر عكّا عبر رغبة سرابية لأضافتها للمبنى الحكائي الهوميري في مسعى لتخليدها. وهومير هو الشاعر الذي أبدع أهمّ الملاحم في الحضارة البشرية. واستدعاؤه،هنا، سيطبع النصّ بطابع ملحمي، وسيكون حافلاً بالدلالات؛ فالسياق ـ بدءاً ـ يكاد يستوعب المتن الرمزي الهوميري بكامله، بحيث يمكن له أن يخلق أكثر من اتجاه قرائي، لكن النص لا يلبث ـ مع إطلالة (عكّا) ـ أنْ يمور بدلالة حصار طروادة وسقوطها بوصفهما ثيمتَيْن مركزيتين في ملحمتَيْ هومير (الإلياذة، والأوديسة)[20]:

(وعلِّميني الشِعْرَ /قد أَتعلَّمُ التجوال في أنحاء "هومير" / قد
أُضيفُ إلى الحكاية وَصْفَ عكا / أقدمِ المدنِ الجميلة،
أَجملِ المدن القديمة/ علبَةٌ حَجَريَّةٌ يتحرَّكُ الأحياءُ و الأمواتُ
في صلصالها كخليَّة النحل السجين ويُضْرِبُونَ عن الزهور و يسألون
البحر عن باب الطوارئ كُلَّما
أشتد الحصارُ) (ص98/99)

تستوعب رعشة الموت وجود عكّا الهشّ فتحيلها إلى (علبة حجرية) يتمشّى في مفاصلها ضياع اليقين، وتُجابه بحصار الفكر وضياع الحريات، وليس ثمة مخرج من حومة الإبادة، وليس ثمة مفرّ من شرنقة الاقتلاع، وليس ثمة وراءٌ للأمل الموؤود ولا أمامٌ سوى البحر، ذلك إن البحر ((هو نقطة المقتل، وهو المنقذ، وهو الملجأ والملاذ في الوقت نفسه(...)ومن هذا البحر جاءت الشعوب التي استوطنت فلسطين الأولى. ومن هذا البحر تتابعت

---

[19] ـ محمود درويش شاعر الأرض المحتلة: دراسة واعداد حيدر توفيق بيضون، دار الكتب العالمية، بيروت، ط1411،1هـ1991م، ص 29.

[20] ـ ينظر: الاساطير اليونانية مدخل إلى علم الحضارة، ص13-32.

الهجرات الاستيطانية اليهودية))[21].وامتثالاً منه لرغبة التعبير عن الأسطوري والواقعي في آن، فقد راح يستعين بالأسطوري من أجل استنطاق الواقعي، راح يعيد إنتاج الواقعة الأسطورية بما يوثق علاقتها بالتجربة الآنية، لينفصل لاحقاً عن جسد الأسطورة بعد أن تكون قد طرحتْ مضمونها الميثيولوجي. هكذا أعاد درويش خلق (بنلوب) في أوصال تجربته:

(مَنْ غزلتْ قميصَ الصوف وانتظرتْ أمام الباب
أَوْلَى بالحديث عن المدى، وبخيبةِ الأملِ: المحاربُ لم يَعُدْ، أو
لن يعود، فلستَ أنتَ مَن انتظرتُ ...) (ص100)

كما إن مفصل الجدارية الذي تمشّتْ فيه بنلوب لم يتغرّب عن وحدة التجربة العضوية، فلقد انبثقتْ جراء استضافة بنلوب آلية تتقاطع فيها المرجعيات: المرجعية الواقعية بالمرجعية الميثيولوجية المتخيّلة، وعلى نحو أدق، مرجعية النص الراهن، مع مرجعية النص الغائب المضمّن(بنلوب)، على النحو الذي ألمحنا إليه في مطلع دراستنا بـ(الطبيعة الإشراكية) في إنتاج الدلالة.بنلوب في تكوينها الميثيولوجي تشمخ قامةً للوفاء، وشاهداً على حتمية الخلاص من القهر والتعسّف والذل، ورمزاً ليقين عودة المنقذ، وطلوع الشمس من فجاج الظلام. بنلوب التي أنفقتْ سنين عمرها مُفْتَتِنَة بأفق الأمل البهيج في عودة أودوسيوس، منتظرة إياه، وهي تتمرّغ في واقع كالح. واتّقد أملها بالعودة، وتشظّى هوساً حارا، ولم تسدّ منافذَه نقولٌ وأنباءٌ عن موته. في حين إن الجدارية تنفض عن جدائل بنلوب غبار الميثيولوجيا، وتسبغ عليها الرؤية المعاصرة، فتحيل أمل الخلاص إلى خيبة، ويقين العودة إلى وهم وصدى، ويستحيل ترقب الغد وانتظار الخصب، عبثاً ممضّاً، ذلك إن الغد لا يفرز إلاّ غياباً أو زيفاً أو تشويهاً[22]..لقد اتّخذت الجدارية من بنلوب شحنة ترفع مستوى أداء الأمل إلى مشارف التحقيق الفعلي، ولكن سرعان ما تهترئ قنوات الالتقاء بين يقين الشاعر بالعودة، ويقين بنلوب؛ فالواقع الذي يتناسل ركاما كالحاً من الخيبات، سيملأ شقوق الأمل بعتمة اليأس، ويوقف تموّج الأمل بالعودة الذي طفا على رغوة النص، عبر حضور لفظتَيْ (يعد، يعود)، ويصدّع نبرة اليقين المطلق، ويشوّش مجرّد الإصغاء إلى يقين بنلوب، ليغدو الشكّ وانعدام اليقين محصّلة مكونات المشهد.على أن أعتى الأساطير حضوراً في تجربة درويش : هي الأشهر من بين الأساطير التي عرفتها الآداب السامية، وهي الملحمة البابلية جلجامش، التي حفرتْ أخاديدها في الجدارية ، لتشابه الانشغالات الروحية لكلتيهما، والتيه خلف حدود لماذائية الوجود و لماذائية العدم. و كلاهما جلجامش و درويش يعاني محنة وجود (أناه) وعدمها في آن، و كلاهما أطلّ على الموت، فأفزعة أيقاعه، فتاق إلى الخلود وراح يبحث عنه؛ فجلجامش كان يحيا في مسرح صبياني لا همّ فيه ، حياةً لاهيةً، حتى أفاق على مشهد فقده لصديقه الشاب (أنكيدو) ، فالتهم أحساسه بالنهاية كلّ وجوده، ووجد نفسه عاجزاً عن مواجهة الفناء الذي يتهدّده ، فأوقف زمنه كله باحثاً عن نبتة الخلود، ليحيا بعدها حياةً أبدية. ودرويش الذي صارع الموت على فراش المرض و شارف على الهاوية [23]،فاستبد به ما استبد بسلفه جلجامش من هواجس تتعلق بوجوده (لا وجوده) الذي يئنّ تحت خطى النازحين، وضياعه على أرصفة الغربة الباكية، وواقعة المشوّه المهدّد بالزوال، و أخيراً جسده الذي ينغل فيه المرض، وروحه وهي توشك أن تسدل الستار على حياة ضاجة، ليكون أمام المحو و الفناء ، كل ذلك يتغلغل في أوصال وعيه لتنث منه أسئلة المصير الشائكة، التي يعلوها مثل ندبة سؤال الهوية ، و سؤال القيمة و الاعتبار،

---

[21] - المصدر نفسه، ص 65-67.

[22] - يروي المؤسطر الإغريقي إن بنلوب ظلت عشرين سنة منذ رحيل زوجها، ترفض الأمراء الطامعين الذين مكثوا في قصر زوجها أودوسيوس، وعاثوا فيه فساداً، واستباحوا حرمة المكان، وطلبوا منها أن تفاضل بينهم، وترضى بواحد منهم زوجاً لها، لكنها تمسكت بقيود الزواج، ورفضتْ الأنباء التي ترجّح موت أوديسيوس، وأعلنت مراراً إن زوجها لابد أن يكون على قيد الحياة، ثم وصلتها نبوءات موثوق بها تعلن أنه سوف يعود، لذلك ظلت ترفضهم، وتراوغهم، وتكذب عليهم، وعندما استنفدتْ كلّ الوسائل المباشرة، لجأتْ أخيراً إلى الحيلة، وإلى الخديعة، فوعدتْ هؤلاء الطامعين بالقبول بأحدهم، لكن ليس قبل أن تغزل ثوباً لوالد زوجها لائرتيس عند وفاته، لأنها مازالت وفية لزوجها أودوسيوس، وحتى تثبت وفاءها يجب أن تنتهي من ثوب والد زوجها. فبدأت تغزل الثوب، واستمر غزلها للثوب ثلاث سنوات، لأن ما تغزله في النهار تفكّه في الليل، وظلت هكذا، وظلّ الخاطبون الطامعون لم ينقطعوا عن العربدة والمجون في قصر زوجها، حتى عاد زوجها أخيرا، ليخلّصها من الذلّ والمهانة... ينظر: أساطير أغريقية أساطير الآلهة الصغرى: د. عبد المعطي شعراوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1995،1م،ج2، ص433/434.

[23] - كُتِبَتْ الجدارية استجابة لحدث كبير طارئ جرى في حياة الشاعر، وهو حادث مرضي أُجْريتْ له على أثره عملية جراحية كبرى وضعته عمليّا في مواجهة مباشرة مع الموت. ينظر: محمود درويش في حوار مع محمد الظاهر: الدستور، 29/ تموز/ 2001، منشور ضمن كتاب: محمود درويش رحلة الشعر والحياة: ديب على حسن، دار المنارة، بيروت/دمشق، ط1423،1هـ - 2002م، ص 130.

وسبل البعث و البحث عن الخلود و إمكانيته. ارتكازاً على هذا، ستستدرج الجدارية جلجامش، لتتداخل معه نصّيّاً، فيغدو نصّاً غائباً يلوّح لنا في آفاق الدلالة، بدءاً من الفضاء الأسطوري الذي أعلن عنه المفتتح :

(أرى السماءَ هناك في مُتناولِ الأيدي.
ويحملني جناحُ حمامةٍ بيضاءَ صَوْبَطُفولةٍ أُخرى. ولم أَحْلُمْ بأني
كنتُ أَحْلُمُ. كلُّ شيء واقعيٌّ. كنتُ
أَعْلَمُ أنني أُلْقي بنفسي جانباً...وأطيرُ.) (ص9)

فتوظيف الرؤيا ، تقنيةٌ مكتسبةٌ من أوائل سدنتها المؤسطر البابلي (صائغ جلجامش)؛ إذ يموج فضاء ملحمة جلجامش بتقنية إيواء (الرؤيا\الحلم) [24]، وعن طريقها ينصب لنا المؤسطر فخاخ الانبهار والدهشة، ويمسك بناصية الدلالة بعد أن يحررها من أقمطة الزمان، وحدود المكان، ويجوب بها مهامه عصيّة على المنطق. إذن، فثمّة تعالق يشد الحلم إلى الأسطورة، إذ يلتقيان في وفاق مادي؛ فكلاهما يدير ظهره لتجانس المفاصل، ذلك أنّ مادتهما تحيا (هجنةً) وتنافراً بين الواقعي المألوف والغيبي، وهذا التقابل يشدّ الرؤيا إلى المبنى الأسطوري.

وتأسيساً على هذا، ستكون (الرؤيا) في الصميم من عمل الشعر، ذلك أنّ ((العملية التي يسمّيها فرويد (عمل الحلم) تظهر تشابهات مفزعة مع (عمل الشعر)، فنجد في كليهما التكثيف:(ضمّ صور متعدّدة في صورة واحدة) ،والإزاحة (يصبّ في عنصر غير واضح الأهمية المغزى الكامن في الكل)، والمبالغة في التعيين: (عدّة مغاز مختلفة تماماً تركز على عنصر واحد بحيث يحمل أكثر من معنى)، وفي كل من الشعر والحلم نجد أن مجرّد تجاور الصور يسود ويعلو على العلاقات المنطقية غالبا))[25] .إنّ الاحتفاء بالرؤيا بمثابة استكمال للنظام الشعري الكامن في بنية النص، والذي تتخلّق فيه الدلالة جراء تضييق مساحة المرجعية الواقعية لبنية النص اللغوية، لصالح اتساع الإيحاء أو الرمز، لينبثق عقبي دمج المساحتين معنى علوي أو دلالة شعرية علوية، على شاكلة وجداننا المعنى الكامن للحلم محتجباً مستتراً خلف تجلّي صورته. وثمّة تأكيد لإيماننا هذا، يلقانا في طروحات فرويد؛ فحين يتحدّث عما يسمّيه (واجهة الحلم)، ((فهو في الواقع لا يتحدّث عن الحلم ذاته، بل عن إبهامه. ونحن لا نقول إن للحلم واجهة زائفة إلاّ لأننا نخفق في رؤية ما فيه. ومن الأفضل لنا القول بأننا نتعامل مع شيء يشبه نصّاً غير مفهوم، لا لأنه واجهة، بل ببساطة لأننا لا نستطيع أن نقرأه. بعض الأحلام التي يصفها تمتلك بنيات رمزية محكمة، فقد نظمت أجزاؤها وفق (منطق المخيلة)، ولذلك فهي في نظر المفسر المؤهل، متماسكة ومفهومة. إنها بمعنى ما تماثل القصائد، ودور المفسّر يماثل دور الناقد الأدبي.))[26]

إنّ النص الشعري يغدو ـ استناداً إلى هذا التنظير ـ كما الحلم ((أرواء للرغبة، وفضاء يحدد فيه مصير الاستيهامات، وتتحول إلى بنى، فضاء يحرّر فيه اللاشعور لغتَه))[27] .إن الرؤيا في النصّ الشعري لا ترفع مستوى الأداء اللغوي إلى مشارف التهويم، بل تؤسس لسمتٍ دلالي خاص يعين على كشف المحمول أوتغذيته. وسيلوح خلف نقاب البعد (الرؤيوي) عالم الشاعر؛ ذلك أن الرؤيا تمثيل رمزي يحيل فحواه إلى معطيات حسيّة في التجربة الواقعية، تمثيل واع وموجَّه توجيهاً مضمونيا يعيد عبر تراكيبه هندسة الواقع. بمعنى آخر أن اللاوعي يعيد تركيب غرفة الوعي بمقصدية واعية.سيتّكئ وعي متلقي النصّ على هذه القراءة في تحديد الرؤيا، والتنقيب خلف أسيجتها، عن موجّهات وقرائن للظفر بالدلالات الكامنة في خباياها. وغالباً ما يضمر النصّ جزءاً من المعنى لا ينفتح بيسر، أمام القراءة، لا لأنه ـ وبالإفادة من تنظير فرويد الآنف، ولغته ـ واجهة زائفة، بل ببساطة، لأننا لا نستطيع أن نقرأه، ونخفق في رؤية ما فيه.

نقول لعل ملحمة جلجامش تركت تأثيراً تقنيّاً على تجربة درويش في الجدارية، زد على ذلك إن الفعل (أرى) يؤسس أرضية خصبة لاستحضار ذلك النص الملحمي ، فهو يشعّ بهوامشه الدلالية المكتسبة التي أضفتها عليه الملحمة في مفتتحها:(هو الذي رأى)[28] فعن طريقَيْ إيواء بنية الرؤيا ، و استخدام الفعل، يلتقي المفتتحان في إطار من التماثل الموحي الذي تتكئ عليه الجدارية لتتخذه مفتاحاً نصياً..والذي سهّل على القراءة الإحالة إلى النصّ الملحمي ـ أيضاً ـ هو ذلك الحضور الناتئ لجلجامش بعد ذلك ، و على نحو أكثر نصوعاً في متن الخطاب الشعري و هوامشه : (و لم نزل نحيا كأنَّ الموتَ يُخطئنا ،
فنحن القادرين على التذكُّر قادرون على التحرُّر ، سائرون على خُطى جلجامش الخضراءِ من زَمَنٍ إلى زَمَنٍ)(ص 80)

---

[24] ـ ينظر أمثلةً لتوظيف الرؤيا في ملحمة جلجامش، في الصفحات، 85، و87، و106، و117، و122، و129، و161 .
[25] ـ النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم، ص 103.
[26] ـ المصدر نفسه، ص 112.
[27] ـ النقد الأدبي والعلوم الإنسانية: جان لوي كابانسن، ترجمة فهد عكام، دار الفكر، دمشق، ط1، 982م، ص 32.
[28] ـ ملحمة كلكامش، ص 73.

هذه الإشراقة التي أفضى إليها التعلّق الهش بأمل البعث ، لا تلبث أن تتغمدها عتمة الانكسار جرّاء إحساسه الوشيك بتبدد العمر ، وخيبات الحلم المتوالية، و اهتزاز اليقين بمواجهة الموت، و انهيار أمل درويش:

هباءٌ كاملُ التكوين ..يكسرُني الغيابُ كجرَّةِ الماءِ الصغيرة .نام أَنكيدو ولم ينهض ..)(ص 81)

إنّ خيبة الظن بقيم الخيال و نظرياته المطروحة ، و قدرته على أن يؤسس لنفسه على دعائم قوية ، ناهيك عن كثافة الواقع المادية التي تحول دون الانفلات من قيوده الزمانية و المكانية للتحليق مع الخيالي ، كل ذلك أهّله ليكون قريباً من غبار الواقع ، ليكون خلوده واقعياً لا خيالياً :

(...أنكيدو ! خيالي لم يَعُدْ يكفي لأُكملَ رحلتي. لابدَّ لي من قُوَّةٍ ليكون حُلْمي واقعيّاً...) (ص81)

وحتى الدموع التي تتفصّد في جنبات النصّ ، و تُشْعر بعويل الفناء و الفقد ، يسخّرها كجرعة زائدة لأحياء الأمل الموؤود : (... هاتِ أسلحتي أُلمعِّها بملح الدمع ...) ((ص81)

يأتي الدمع ليكون شاهداً على واقعٍ غارق في تناقضاته:(... هاتِ الدمعَ ، أنكيدو ، ليبكي الميتُ فينا الحيَّ ....) (ص 81)هذا الواقع مترع بمأزق الهوية ، و ضياع اليقين ، وزيف الحقيقة :

(.... ما أنا؟ من ينامُ الآن أنكيدو ؟ أنا أم أنتَ ؟ ...) (ص 81)

لكن ضغط الواقعة الأسطورية التي تؤازر التجربة، و تفيض عليها من آفاقها ، يدفع النص إلى تبنّي هاجسها الإلهي (نشدان الخلود) :(... فانهض بي بكامل

طيشك البشريِّ، واحلُمْ بالمساواةِ القليلة بين آلهة السماءِ و بيننا ...) (ص 82)

ولأنّ الخلود مطمح عسير، ذلك أنه ـ على وفق التصور الأسطوري ـ حكر على (الآلهة) ، فإنّ درويش سرعان ما يدرك عبثية طموحه ، و يتعمق إحساسه بالعدمية:

(هباء كامل التكوين من حولي) (ص 83)

فتعزف الوحدة مزاميرها في كونه :

(... كيف مللتني ، يا صاحبي ، و خَذَلْتَني ، ما نفْعُ حكمتنا بدون

فُتوةٍ ... ما نفعُ حكمتنا ؟ على باب المتاهِ خذلتني ،

يا صاحبي ، فقتلتَني ، و عليَّ وحدي

أَن أرى ، وحدي ، مصائرنا . ووحدي

أَحملُ الدنيا على كتفيَّ ثوراً هائجاً .

وحدي أُفتِّشُ شاردَ الخطوات عن

أَبديتي). (ص 82)

فتأتي عبارة (فأنهض ... كفى نوماً !) (ص 84) كملاذ تعويضي للإحساس المفجع بالوحدة ، تلك الوحدة التي تفقده القدرة على مجرّد الحلم :

([كُلُّ شيء باطلٌ ، فاغنَمْ

حياتكَ مثلما هِيَ برهةً حُبْلَى بسائلها ، دَمِ العُشْب المُقَطَّرِ . عِشْ ليومك لا

لحلمك . كلُّ شيء زائلٌ . فاحذَرْ غداً و عشِ الحياة الآن في امرأةٍ

تحبُّكَ . عِشْ لجسمِكَ لا لِوَهْمِكَ .]) (ص 84)

وهذه الثيمات يتجاوب عبرها بعدان ؛ بعد ذاتي / آني ، وبعد غيري / زماني ؛ فهي تعيد إنتاج الخيبة التي مُنِيَ بها جلجامش في نهاية رحلته ، وضياع الأمل ، و الانقلاب الحاد في الرؤية ، فقد خلصتْ الأسطورة إلى أن غاية الإنسان لا تتمثل فيما أنفق جلجامش عمره في سبيله، بل إن غاية ما يطمح إليه الإنسان هي الاستجابة الحرّة لأهوائه ، و إطلاق العنان لغرائزه و عدم كبتها و حرمانها، و ممارسة شهواته و ملذاته ، بشتى أشكالها و ألوانها، كما يشي بذلك المقتبس الأسطوري الآتي:

(أمّا أنت يا جلجامش فليكن كرشك مليئاً على الدوام

وكن فرحاً مبتهجاً نهار مساء

وأقم الأفراح في كل يوم من أيامك

وارقص والعب مساء نهار

واجعل ثيابك نظيفة زاهية

واغسل رأسك واستحم في الماء

ودلل الصغير الذي يمسك بيدك

وأفرح الزوجة التي بين أحضانك

وهذا هو نصيب البشرية)[29]
وبإزاء ذاك، فإن الجدارية تتبنّـى فكرة أن الخلود لن يأتي من عشبة إلهية ، بل من التناسل في الأرض ، وكل ما عدا ذلك عبثٌ ممضّ ، و أوهام و أباطيل :
(و أنتظرْ
ولداً سيحمل عنك رُوحَكَ .
فالخلودُ هُوَ التَّنَاسُلُ في الوجود ,
و كُلُّ شيءٍ باطلٌ أو زائل ، أو
زائل أو باطلٌ) (ص 85)
جاءت الاستعانة بالملحمة من أجل استنطاق الواقع ، وإعادة إنتاج الواقعة الأسطورية بما يوثق علاقتها بالتجربة الآنية ، ثم الانفصال عن جسدها لاحقاً. ففي الجدارية ثمة رؤية تشاؤمية تعقب انطفاء الأمل ، وتفشي اليأس في غرف الروح المعشبة ، و اقتراب النهاية ، امتصت من رؤية جلجامش العدمية الفائتة بناءَها و مضمونها :
(أَنا من يُحَدِّثُ نَفْسَهُ :
مِنْ أَصغر الأشياءِ يُولَدُ أكبرُ الأفكار
و الإيقاعُ لا يأتي من الكلمات ،
بل مِنْ وحدة الجَسَدَيْن
في ليلٍ طويلِ ...) (ص 36 / 37)
لكن الإصغاء لها مشوشٌ بدويٍّ الدلالة الأصل التي تقف على النقيض منها ، وبفعّاليتها ، والتي تكرّس الجدارية اليقين المطلق بها ، والإيمان بجدواها.فحين أدرك درويش أنّ التناسل في الوجود بديل يتحطّم على صخرة حكمة الماضي العميقة التي نلحظ فيها سطوع صوت المعري؛ إذ هي تمتصّ بنية قوله:
هذا جناه أبي عليّ وما جنيت على أحد
لم يبق له ـ أي لدرويش ـ إلاّ أمله الذي كلما خبا أسعفتْـه رؤيةٌ تعيد إنتاجه ضمن مساحة مغايرة من التعبير، فأيقن أن الشعر هو سبيل الخلود وآلته، لذلك آثر أن يناسل مفرداته، كيما يتخلّق على فراشها خلوده:
(ويُؤْنِسُني تذكّرُ مانسيتُ مِنَ
البلاغة: ((لم أَلِـدْ وَلَداً ليحمل مَوْتَ
والدِهِ)) ...
وآثرْتُ الزواجَ الحُـرَّ بين المفردات ...
ستَعْـثُرُ الأُنثى على الذَّكَر المُلائِمِ
في جُنُوح الشهر نحو النثر ...
سوف تشبُّ أعضائي على جُمَّيزَةٍ،
ويصُبُّ قلبي ماءَ هُ الأرضيَّ في
أَحَدِ الكواكب ...) (ص 69)
وإذا كان المؤسطر البابلي الذي صاغ الملحمة، أودع تشاؤمية مماثلة أخرى، على لسان فتاة الحانة (سيدوري)، وهي تسدي لجلجامش النصح، في عبثية رحلته وسدى مبتغاه قبل أن يشرع بالإبحار صوب أرض الخلود دلمون:
(إلى أين تسعى يا جلجامش
إن الحياة التي تبغي لن تجد
حينما خلقت الآلهة العظام البشر
قدرت الموت على البشرية
واستأثرت هي بالحياة)[30]
فأن بعض مفاصل الجدارية يندّ فحواها عن قنوط و عجز و يأس، وفي مشهد درامي مماثل يوظـّف لتقويض اليقين و الأمل ، وعلى لسان (فتاة الحانوت) التي يصادفها الشاعر في رحلته :
(ـ أتعرفني ؟
سألتُ الظلَّ قرب السور ،
فانتبهتْ فتاةٌ ترتدي ناراً ،

---

[29] ـ المصدر نفسه، ص135-137
[30] ـ المصدر نفسه، ص 135.

و قالت : هل تُكَلِّمني ؟
فقلتُ : أكَلِّمُ الشَبَحَ القرينَ
فتمتمتْ : مجنونُ ليلى آخرٌ يتفقَّدُ
الأطلالَ ،
وانصرفتْ إلى حانوتها في آخر السُوق
القديمة ...) (ص 93)

و هذا الارتداد جاء محصلة للقلق المصيري الذي راح يناسل أسئلته ، و حيرته ، في فوضى النكسات و الانهيارات و الخراب المريع على المستويين الذاتي و الواقعي ؛ فكل صيروراته التي اقترحتها (الرؤيا) أمثلة للسدى، و نماذج للهباء، وكل رموزه التي استدعاها من عمق الماضي الحيّ ، وتماهى بها ، و أفنى ذاته فيها بشكل مكثف، ليستنطقها بما يستنبطه هو ، و ما يريد التعبير عنه ، غدت كلها صوراً للعدم ، ووجّهت مقود الدلالة إلى حتمية الفناء، و عبثية التحايل عليه .لذلك عاد يجرّب ـ أخيراً ـ (فعل الكتابة) في محاولة التجذّر في الزمان و المكان ، فلملم كل فلول تقنياته و رؤاه المهزومة في الأنساق الفائتة ووضعها في التجربة الناجعة (الجدارية)، لتبقى هي (عشبة الخلود) و رمز الخصب ، و لتمارس فعل التجذّر .

لقد ظلّت الجدارية تبحث عن رؤى وصور ونماذج هاجعة في بواطن جلجامش، وراحت تجرّبها وتستضيفها حتى وجدت التعبير الأمثل في مصير جلجامش؛ تلك اللحظة التي اختصرت المتن الأسطوري الجلجامشي كله، إنه الجوهر الأصيل الذي حاول متن الجدارية الشعري تكريسه وتجسيده.

إنّ ملحمة جلجامش، وبعد أن مثّلتْ تمثيلاً بارعاً مؤثّراً ذلك الصراع الأزلي بين الموت والفناء المقدّرَيْن، وبين إرادة الإنسان في محاولتها التشبّث بالوجود والبقاء والسعي وراء وسيلة للخلود، خلصتْ إلى انّ تلك الإرادة مغلوبة مقهورة، لذلك أدرك جلجامش متأخّراً بعد رجوعه يائساً من مغامراته، أنّ الخلود المتاح للإنسان يتأتّى من قيامه بالأعمال التي تخلّد ذكره لدى الأجيال، وتعوّضه عن الخلود الجسدي أو المادي[31] لذلك سيعلو سماء إياب جلجامش الخائب هاجس بديل يتغلغل في أوصال وعيه الجديد؛ هو بناء أسوار أوروك وإعلاؤها، كما سيكشف عنه نص الملحمة في ختامه:

(فقال جلجامش لـ(أور ـ شنابي) الملاح:
اعلُ يا أور ـ شنابي، وتمشَّ فوق أسوار (أوروك)
وافحص قواعد أسوارها وانظر إلى آجر بنائها،
وتيقّن أليس من الآجر المفخور
وهلاّ وضع الحكماء السبعة أسسها)[32]

وهاجس جلجامش هذا استطاع أن يصوغ ثيمةً محوريةً في الجدارية، ويبصم على مسار النصّ واتجاه دلالته وحركتها، فكما يخلد الإرث الحضاري، فيستعصي صاحبه على الفناء، فإنّ بمقدور الكتابة الإبداعية أن تفتح آفاق البقاء لمنجزها:

(أنا من تقول له الحروفُ الغامضاتُ:
اكتبْ تكنْ!) (ص25)

لقد أيقن درويش أنّ الكتابة حاضنةٌ للخلود، وأنها وجود وكينونة وبقاء على مرّ الأزمان.

كما أن مطمح تخليد (الاسم)، وهاجس (حفر) حروفه في جبين الأبدية، هو دلالة جلجامشية بامتياز، على نحو ما يتبدّى في بعض طروحات الملحمة، على شاكلة:

(إلى(أرض الحياة) وجّه السيد عزمَه
السيد جلجامش وجه عزمه إلى (أرض الحياة)
فقال لتابعه (أنكيدو):
يا (أنكيدو) بما ان الآجر وختم الآجر قد أحلا النهاية المحتومة
فإنني اعتزمت أن أدخل إلى (أرض الحياة) وأسجّل اسمي
في المواضع التي لم تسجّل فيها أسماء. سأضع اسمي) [33]

وسيوكل درويش لهذه الدلالة تتويج مشغله الشعري الفائت، والإفضاء بالمحمول المباشر والمسكوت عنه في آن:

---

[31] ـ. ينظر: مقدمة طه باقر في ترجمته لملحمة جلجامش، ص 42/43.
[32] ـ ملحمة جلجامش، ص 167.
[33] ـ المصدر نفسه (ص197/198) ،ينظرأيضا ص 119، وص 199 .

(ولا شيءَ يبقى على حالِهِ ...
كلُّ نَهْرٍ سيشربُهُ البحرُ
والبحرُ ليس بملآنَ،
ولا شيءَ يبقى على حالِهِ
كلُ حيّ يسيرُ إلى الموت
والموتُ ليس بملآنَ،
لا شيءَ يبقى سوى اسمي المُـذَهَّـبِ) (ص 90)

وهذا المعطى الدلالي ذو منحى دائري يسيّج الجدارية؛ فهو ينبثق من العنوان، ليؤول إلى نسغ يغذّي رؤى مفاصلها، ثمّ يوجّه دفّة الدلالة صوبه في آخر مشاهدها. لقد انتظم العنوان (جدارية محمود درويش)، تأسيساً على هذا الإشعاع الدلالي، فجاء بؤرة لتكثيفه واختصاراً لجوهره؛ فلفظ (جدارية) غاطس في الإيحاء بالبقاء، فهو يوقظ في الذهن جنساً إبداعياً يُنقش أو يُرسم على الجدران والواجهات، يستهدف خلق منجز قادر على التمكن من مملكة الزمن. إنه ملفوظ يحيل إلى التمرّد على اقتلاع المصير، والتجذّر في تضاريس المكان والتعشّق مع ماديات الوجود ومفرداته، وفي نسبة المدلول لـ(محمود درويش) مسعى واع نحو تفعيل ذلك التجذّر للأثر والاسم في آن.

إنّ شخوص جلّ آثار وشواهد حضارة العالم القديم في ألواح الحجر والفخار وبقايا الرسوم على أطلال المدن المندرسة وفي معالمها وفيما بقي من حجارة جدرانها، غذّى الوعي الإنساني، بـ(تمثيلٍ) تقوى فيه صفة البقاء والخلود، فراح يتّخذ من (النقش على الحجارة)، لاسيّما في تشبيهاته، نظيراً تتجلّى فيه صفة البقاء الأبدي، ففي مدوّنة التشبيه في البلاغة العربية، مثلاً، ثمة تأكيد لهذا؛ فقد جرى العربي على عقد المماثلة بين الأثر الذي لا تعصف به ريح التغيير، ولا يزول، ولا ينمحي، مثل(التأديب في الصغر)، وبين النظير ذي وجه الشبه الأظهر (النقش على الحجر)، كما إن عرب اليمن كانوا يكتبون الحكمة في الحجارة طلباً لبقائها[34] ، كما أنّ منظومة الأمثال العربية تمثّلتـه، فعبّرتْ عنه بصيغة: ((أبقى من وحيٍ على حجرٍ))[35] ، والوحي هو ما يكتب على الحجارة ويُنْـقش عليها[36].

كما عجّت بواكير المنجز الشعري العربي الموروث، بمثل هذا، لا سيما في المعلقات التي (عَـلَّـقَـتْها) روايةٌ[37] على (جدران الكعبة)، فحين جدّ لبيد بن أبي ربيعة ـ وما هذا سوى مثل ـ في أن يجد مثيلاً لعدم انمحاء رسوم الديار بطول الزمان، وإن عرّتْها السيول، لم يغنم بأظهر ولا أقوى على البقاء من الكتابة على الحجر:

فمدافعُ الريّان عُـرِّيَ رسمُها خلقا كما ضمنَ الوحي سِلامها[38]

وأصداء ذلك ظلّت تتجاوب في البوتقة الشعرية بعد ذلك[39].

---

[34] ـ ينظر: جمهرة الأمثال: أبي هلال العسكري، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم و عبد المجيد قطامش، دار الفكر، ط2، 1988، ج1،ص251.

[35] ـ المصدر نفسه، وينظر أيضا: مجمع الأمثال: أبو الفضل أحمد بن محمد الميداني النيسابوري، تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت، ج1،ص119.

[36] ـ ينظر: لسان العرب: محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري، دار صادر، بيروت، ط1، د.ت، مادة(وحي).

[37] ـ ينظر: تفصيل الرواية والرواة، مع أشهر الروايات الأخرى،في كتاب: دراسة في مصادر الأدب: د. الطاهر أحمد مكي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 8، 1919 هـ / 1999م، ص 102-104.

[38] ـ ينظر: شرح المعلقات العشر: الخطيب التبريزي، تعليق: السيد محمد الخضر، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، د.ت، ص 125.والسلام يعني الحجارة، مفردها سِلمة.

[39] ـ على نحو ما نجد ـ مثلاً ـ عند كعب بن زهير في العصر الإسلامي:

أتى العجمَ والآفاقَ منه قصائدٌ بقينَ بقاء الوحي في الحجر الأصمّ

ينظر: ديوان كعب بن زهير: تحقيق: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1407هـ-1987، ص83.

وأبي تمام في العصر العباسي:

من القرطاتِ في الآذان تبقى بقاء الوحي في الصمّ الصلابِ.

ينظر: ديوان أبي تمام، تحقيق:د. محي الدين صبحي، دار صادر، بيروت، ط1، 1997،مجلد 1، ص 178.

مصادر الدراسة

القرآن الكريم.

أساطير أغريقية أساطير الآلهة الصغرى: د. عبد المعطي شعراوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1. ،1995م

الأساطير اليونانية مدخل إلى علم الحضارة: د. سامي شنودة، دار اليسر، الدار البيضاء، د.ت.
الأسطورة في الشعر العربي الحديث: د. أنس داود، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، د. ت.
جدارية محمود درويش: محمود درويش، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط2، فبراير 2001.
جمهرة الأمثال: أبي هلال العسكري، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم و عبد المجيد قطامش، دار الفكر، ط2، 1988.
دراسة في مصادر الأدب: د. الطاهر أحمد مكي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 8، 1919 هـ / 1999م..
ديوان أبي تمام، تحقيق:د. محي الدين صبحي، دار صادر، بيروت، ط1، 1997.
ديوان كعب بن زهير: تحقيق: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1407هـ1987.
شرح المعلقات العشر: الخطيب التبريزي، تعليق: السيد محمد الخضر، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، د.ت.
عشتار و مأساة تموز : د . فاضل عبد الواحد علي ، منشورات وزارة الأعلام ، بغداد ، 1973.
قاموس الخرافات والأساطير: د. طاهر بادنجكي، دار جروس برس، طرابلس/لبنان، ط 1، 1416هـ1996م.
لسان العرب: محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري، دار صادر، بيروت، ط1، د.ت.
مجمع الأمثال: أبو الفضل أحمد بن محمد الميداني النيسابوري، تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت.
محمود درويش رحلة الشعر والحياة: ديب على حسن، دار المنارة، بيروت/دمشق، ط1423،1هـ - 2002م.
محمود درويش شاعر الأرض المحتلة: دراسة واعداد حيدر توفيق بيضون، دار الكتب العالمية، بيروت، ط1411،1هـ1991م.
معجم ديانات وأساطير العالم: د. إمام عبد الفتاح إمام، مكتبة مدبولي، القاهرة، د.ت.
معجم علم النفس والتحليل النفسي: د. فرج عبد القادر طه، وأخرون، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، د.ت.
ملحمة كلكامش وقصص أخرى عن كلكامش والطوفان، ترجمة: طه باقر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية، ط4، 1980.
الموسوعة العربية الميسّرة، دار الجيل، بيروت (القاهرة. تونس)، الجمعية المصرية (القاهرة)، ط2، 2001م.
النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم، دراسات مترجمة: ترجمة محي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، تونس/ليبيا، 1988م.
النقد الأدبي والعلوم الإنسانية: جان لوي كابانسن، ترجمة فهد عكام، دار الفكر، دمشق، ط1، 982م.

إنّ ذلك الإشعاع الدلالي الذي تحرّكت الجدارية إبداعياً فيه، حاولت حفريات القراءة أن تمسك بناصيته في العنوان، وظفرت بتنويعاته قابعة في جوهرها، وعلى الشاكلة عينها، سيأتي آخر مشاهدها، وقد غدا ذلك الإشعاع مرجعيّة متحكّمة في صوغه، ليقوم بمهمة البعد التجاوبي، وكأنه ترجيع لما انطوت عليه رؤاها الفائتة:

(واسمي ـ
وإن أخطأتُ لفظ اسمي على التابوت ـ
لي.أَما أنا ـ وقد امتلأتُ
بكلِّ أسباب الرحيل ـفلستُ لي .
أَنا لستُ لي أنا لستُ لي ...) (ص104/105).