محمود درويش والمتنبي
قراءة جديدة لقصيدة قديمة(1)

د. عادل الأسطة*

شغل المتنبي قرّاء الشعر ونقّاده منذ العصر الذي عاش فيه حتى أيّامنا، ولا ندري إلامَ سيظل يشغلهم. وكما لم يتفق الناس حوله في زمنه، فإنّهم لم يتفقوا حوله في زماننا، فلقد انقسم هؤلاء بين مادح له وقادح له، بين معجب به ونافر منه ذام له، وبين مردّد لشعره وضارب بقصائده عرض الحائط. وقد أنجزت عنه وعن أشعاره، في القرن العشرين، عشَرات الدراسات، وكتبت فيه قصائد عديدة لفتت أنظار أحد دارسي الشعر العربي، وهو الدكتور خالد الكركي، فخصّص لها كتاباً عنوانه: «الصائح المحكي: صورة المتنبي في الشعر العربي الحديث»، بعد أن كان أتى على المتنبي وهو يدرس الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث.

ولا يحتاج المرء إلى عناء كثير حتى يعثر على هذه الصورة المتناقضة لهذا الشاعر، الصورة التي غلب على جانبها الأكبر طابع التمجيد والاعتزاز، وعلى جانبها الأصغر طابع المساءلة والسخرية من الشاعر. مُجِّد الشاعر لأنه ذو روح متحرّرة تنزع نحو الحرية، وهوجم لأنه شاعر مديح، يمدح إذا أعطي ويهجو إذا منع، وقصته مع كافور الإخشيدي أفضل مثال على ذلك.

ولئن قرأ المرء كتاباً مثل كتاب محمد شرارة «المتنبي بين البطولة والاغتراب»(2)، وهو كتاب يرفع مؤلفه فيه الشاعر إلى مرتبة الأبطال، فإنه سيقرأ مقالاً يشكّل النقيض، وهو المقال الذي كتبه حسين أحمد أمين(3) ونشره في مجلة القاهرة، في العدد (128)، في العام (1993)، ومنه يخرج المرء بانطباع هو أن المتنبي لم يكتب سوى أبيات قليلة، لأن أشعاره صادرة عن شاعر عنصري مغرور، وهي أشعار لا قيمة عليا فيها.

ولئن كان المرء يقرأ في الشعر العربي الحديث، عشرات القصائد التي يجد أصحابها فيها المتنبي، وهو ما بدا في كتاب د. الكركي، فإنه - أي المرء - سيقرأ قصّة لزكريا تامر، هي قصة «نبوءة كافور الإخشيدي»(4)، تبدو صورة المتنبي فيها صورة الشاعر الأضحوكة، الشاعر الذي يذله الحاكم لأنه رأى فيه شاعراً يمدح إذا مُنح، شاعراً بلا موقف، شاعراً تحرّك النقود والأطماع شهيته إلى الكلام.

كيف ينظر شاعر، هو أدونيس، شاعر مُطّلع على الشعر العربي اطلاعاً واسعاً، اطلاعاً دفعه إلى أن يختار قصائد

رأى فيها ديوان الشعر العربي، كيف ينظر أدونيس إلى المتنبي في أثناء تقييمه الشعراء العرب القدامى؟ لنقرأ ما أورده أدونيس في مقدمته للشعر العربي:

«إنه جمرة الثورة في شعرنا، جمرة تتوهج بلا انطفاء، إنه طوفان بشري من هدير الأعماق، والموت هو أوّل شيء يموت في هذا الطوفان»(5).

وكيف ينظر شاعر آخر، هو محمود درويش، إلى المتنبي شاعراً أولاً وشاعراً له موقف من الحكام ثانياً؟ يقول درويش مبيناً مكانته الشعرية من مكانة المتنبي الشعرية:

«أنا كل ما أردت أن أقوله قاله هو في نصف بيت: على قلق كأن الريح تحتي»(6)، وحين صَدَّر درويش ديوانه «هي أغنية . . هي أغنية» (1986) صَدَّره بهذا الشطر، وقد رأى في مكانة المتنبي الشعرية، في حركة الشعر العربي ما تقوله الأسطر التالية:

«لأن المتنبي أعظم شاعر في تاريخ اللغة العربية، وهو كما يبدو لي تلخيص كلّ الشعر العربي الذي سبقه، وتأسيس لكل ما لحقه»(7).

وبتواضع عجيب يضيف درويش:

«نحن، حتى الآن، نحاول بكل الأشكال الشعرية الجديدة أن نقول سطراً واحداً للمتنبي. كيف؟ كل تجاربي الشعرية من أربع سنوات حتى اليوم (1982–1986) كتبت حوالي المائة قصيدة ثم انتبهت إلى أن المتنبي قال: على قلق كأن الريح تحتي»(8).

ولعلّ الأهمّ هو نظرة درويش إلى موقف المتنبي من الحكام الذي مدحهم، وهو موقف يشبه الموقف الذي يتبناه أدونيس، أيضاً، حيث ردّده أدونيس مؤخراً في بعض المقابلات المطوّلة التي أجريت معه ونشرت في صيف العام (2000) على صفحات «الحياة الجديدة». يقول درويش في المقابلة نفسها، المقابلة التي أجرتها معه رفيف فتوح ونشرت في صيف العام (1986) على صفحات «الوطن العربي» الصادرة في «باريس»:

«وأنا معجب بشخصيته إعجاباً شديداً، فالمتنبي لم يُفهم جيداً، عندما اتهم بأنه شارع بلاط، لم يكن في ذلك العصر ولا في كل العصور العربية السابقة، لم يكن المديح عيباً إطلاقاً. وبرأيي أن المتنبي لم يمدح أحداً، ولم يمدح سلطة الدولة، بل كان المتنبي يؤسس سلطته الشعرية. كان يستخدم القوة الشعرية من أجل تأسيس سلطة للشعر، وبالتالي كان سيف الدولة هو المتنبي. هو كان يرى نفسه، لم يكن يرى سيف الدولة، واستعمل كافور استعمالاً عابراً من أجل توسيع نفوذ سلطته الشعرية، فالمتنبي ليس شاعر بلاط إطلاقاً، هو سلطة الكلام، وكل شاعر يطمح إلى تأسيس سلطته الجمالية واللغوية، وإلاّ فلماذا يكتب؟»(9)

ولربما هنا نتساءل: أهكذا كان المتنبي أم هي رؤية درويش، لا للمتنبي، وإنما لذاته؟ وبخاصة أنه – أي درويش – هوجم من بعض الشعراء، بعد أن كتب قصيدته «مديح الظلّ العالي»(10)، بأنه المتنبي الجديد. لعلّ الذين تابعوا الصحافة العربية ما زالوا يذكرون ما قاله عنه أحمد فؤاد نجم، بعد العام (1982)، في الشام(11). لقد ذهب نجم إلى أن درويش شاعر سلطة مثله مثل المتنبي، فهل يدافع درويش، في كلامه عن المتنبي، عن ذاته؟ سوف أترك الإجابة، وإن كان درويش ظلّ خلال السنوات المنصرمة حذراً في مواقفه حذراً لم يَقدهُ إلى انزلاق قاتل. إنه كمن يمشي بين حبّات المطر دون أن يتبلل، وما لا يقوى على قوله مباشرة يقوله من وراء قناع، وبخاصة في مواقفه الرافضة، مواقفه التي لا يُجيز له ضميره أن يغيرها ويبدلها بسهولة(12).

يبدو محمود درويش واحداً من الشعراء الذين يجدر دراستهم وفق واحد من المناهج النقدية التي تعتمد على معطيات أخرى غير أدبية، وإن كان يمكن أن يدرس، أيضاً، وفق المناهج النصيّة – أعني تلك التي تعتمد على النصّ الشعري فقط. ولربما يميل المرء إلى تفضيل منهج من المناهج الأولى، وبخاصة المنهج الاجتماعي، لأن درويش نفسه نشأ شاعراً كتب أكثر أشعاره الأولى، حتى أول السبعينيات، تحت تأثير الأيديولوجيا، وظلّت هذه النشأة تحكمه وتؤثّر عليه، وظلّ يكتب الشعر حين يكون هناك باعث على قول الشعر، وغالباً ما كان هذا الباعث هو القضية الوطنية. ويقرّ درويش نفسه، في المقابلات التي أجريت معه في التسعينيات، بأن النصّ الشعري إذا كان لا يحمل تجربة إنسانية، أي إذا كان لا يحمل أنوات تشكّل التقاءً إنسانياً، فلا حاجة للقارئ به، مهما كانت شعريته . . . إذاً لم يكن حدّ أدنى من تاريخية النصّ وجماليته، فالقارئ لا يُعنى به. (13)

وأرى، من خلال تجربتي في قراءة نصّ درويش، أن الإلمام بزمن كتابة النصّ وما كانت عليه الأوضاع السياسية والاجتماعية وموقع درويش نفسه في حينه، أرى أن الإلمام بهذا يساعدنا كثيراً على فهم نصّ درويش فهماً جيداً، لا لمعرفة الموضوع فقط، وإنما الإلمام بالصورة، أيضاً، إلماماً جيداً. (14)

كتب درويش نصّه هذا في العام 1980 (15)، وكانت مصر، في حينه، قد وقّعت اتفاقية سلام مع إسرائيل، وخرجت من قيادة العالم العربي لتعاني قدراً من العزلة بسبب اتفاقيات السلام المنفردة. وكتب درويش نصّ هذا حين يمّر بأزمة خانقة مع قيادة منظمة التحرير في حينه، وقد وصف شكل العلاقة بينه وبينها في إحدى رسائله، فكتب:

«وحين سألتقي في الآخرة مع السيد ميغيل سرفانتيس سابدرا، سأعترف له بأن رحلته الثالثة مع دون كيشوته قد أنقذتني من الانهيار النهائي، قبل سبع سنين، حين اختلفت أحلامي مع أدوات تحقيقها . . واختفيت في باريس»(16).

كان العالم العربي، إذاً، يمرّ بمرحلة صعبة جدّاً، وكان الشاعر نفسه يعاني من إشكالات مع أدوات تحقيق أحلامه، ولربما ولهذا السبب بالذات، اختار الشاعر المتنبي، واختيارات درويش لرموزه الأدبية التراثية ليست اختيارات عشوائية إطلاقاً، إنها اختيارات تفرضها اللحظة التي يمرّ بها الشاعر وتطابقها – أي تطابق اللحظة – مع حالات الرمز المختار. ومن هنا نستطيع أن نتفهم اختيار الشاعر رمز امرئ القيس ورمز أبي فراس الحمداني(17).

ويجدر هنا أن نقارن بين تجربته، لحظة كتابة «رحلة المتنبي إلى مصر»، وتجربة المتنبي مع سيف الدولة وكافور. فكلا التجربتين تتقاربان. أقام المتنبي في بلاط سيف الدولة وخصّ الشاعرُ الأميرَ بعيون قصائده، ولقي في بلاطه ما لم يلقه شاعر في بلاط أمير أو ملك، وهذا الذي أكثر من حسّاده الذين سمّموا علاقته بالأمير، حتى أن هذا لم يحرّك ساكناً، حين امتدّت يد أحد الحضور لتنال من الشاعر، وهكذا اضطر المتنبي إلى مغادرة بلاط سيف الدولة، وهكذا اتجه نحو مصر قاصداً كافور الذي رحّب به وإن لم يعطه ما أراد. وحبّ المتنبي سيف الدولة حبّ لا يقارن بميله نحو كافور. لقد ذهب المتنبي إلى مصر، وهو كاره، وإلاّ فكيف يمكن أن نفهم بداية قصيدة المديح التي خصّ بها كافور:

«كفى بك داءً أن ترى الموت شافيا

وحسب المنايا أن يكنَّ أمانيا»(18).

هكذا يكون الموت شافياً، وتكون المنايا أمنيات، وأين؟ في حضرة أمير تنشد بين يديه قصيدة مديح!
ولئن كان ذهاب محمود درويش بعد العام (1970) إلى مصر مغايراً، لأن هواه كان هوىً مصرياً، حيث كانت مصر في عهد عبد الناصر مهوى الأفئدة، فإن الشاعر يكتب عن مصر السادات لا مصر عبد الناصر. والذهاب إلى مصر في نهاية السبعينيات ذهاب محفوف بالمخاطر لأنه سيضع الشاعر موضع الشكّ، إذ كيف يقترب من نظام وقّع معاهدة صلح ذليلة مع إسرائيل؟! لعلّ الموت، هنا، يكون، أيضاً، شافياً ويكون، أيضاً، أمنية يتمناها ذو النفس الأبيّة. ولئن كان المتنبي مدح سيف الدولة قبل أن يغادر بلاطه، فإن درويش كتب في ياسر عرفات مقالات وقصائد تذكرنا بقصائد المتنبي في سيف الدولة، ولكن كتابته جاءت في لحظتين زمنيتين حرجتين جدّاً، تعرّض فيهما ياسر عرفات لما كان سيف الدولة يتعرّض له في المعارك؛ اللحظة الأولى كانت بعد معارك بيروت في العام (1982)، والثانية بعد الخروج من طرابلس في العام (1983)، في اللحظة الأولى كتب درويش «مديح الظلّ العالي»، وفي الثانية كتب «ياسر عرفات والبحر»((19)، هذا إذا غضضنا الطرف عما ورد في كتاب درويش النثري «ذاكرة للنسيان»(20)، الذي تتناول الكتابة فيه يوماً قاسياً ومشهوداً من أيام بيروت الجهنمية التي كان فيها أبو عمّار يشارك في المعارك، وكان مقصوداً من الطائرات الإسرائيلية التي أرادت أن تتخلّص منه.
ولئن كان المتنبي مدح هذا الأمير أو ذاك، فإنه لم يكن صادقاً بالدرجة نفسها، مدح صادقاً ومدح كاذباً، وكان مديحه لسيف الدولة مديح صادق، فيما لم يكن مديحه لكافور كذلك، ولعلّ ما يفسّر لنا هذا أنه غادر حلب وهو حزين وآسف؛ غادرها وهو يقرّ بحبه لسيف الدولة حتى بعد أن لم يغضب الأمير من الحسّاد، ولم يهجُ سيف الدولة بل عاتبه، في حين أنه هجا كافور وأمعن في الهجاء. أما محمود درويش فقد عبّر عن سخطه وغضبه هذا بأسلوب غير مباشر، وهو ما بدا في قصيدته «أنا الآخر» التي لم يدرجها في أعماله الشعرية، وأخذ، فيما بعد، يقول إنه كتبها من وحي قصيدة رامبو «أنا آخر»، وهو ما قاله لي ذات نهار، وإن لم أتفق معه في هذا(21).
ولئن كان المتنبي آثر عدم العودة إلى بلاط سيف الدولة، حتى بعد أن أرسل له هذا كتاباً يدعوه فيه إلى العودة إلى حلب، فإن درويش لم ينظر إلى الأمر من منظور كرامة شخصية جريحة، وهكذا لم يمكث في باريس طويلاً، وسرعان ما عاد إلى بيروت، حيث ياسر عرفات، ليحتلّ موقعه في مؤسسات الثورة وليواصل مشواره في النضال، جبناً إلى جنب مع رفاقه الفلسطينيين هناك، ولم يأبه كثيراً لما قاله في القصيدة على لسان القائل المتكلم في النصّ حين قال: «قد عدّت من حلب/ وإنّي لا أعود إلى العراق»(22). لم يعد المتنبي إلى حلب بعد أن غادرها، أما درويش فقد عاد إلى بيروت.

العنوان ودلالاته

يختار درويش العبارة التالية عنواناً للقصيدة: «رحلة المتنبي إلى مصر»، وكان قد صدّر القصيدة، يوم نشرها على صفحات مجلة «الوطن العربي» الصادرة في باريس، ببيت شعر للمتنبي هو:

«وأنا الذي اجتلب المنية طرفه
فمن المطالب والقتيل القاتلُ»

ولم يظهر هذا البيت في طبعة «حصار لمدائح البحر». ولئن كان أنا المتكلّم في النصّ الشعري – في بيت المتنبي هنا – هو أنا المتنبي، فإن العنوان يوحي لنا أننا سنقرأ عن رحلة المتنبي إلى مصر، لا من خلال كتابة المتنبي نفسه عن رحلته، وإنما من خلال قراءة طرف آخر عن الرحلة، ولولا وجود اسم محمود درويش الشاعر الذي نعرف أنه شاعر بالدرجة الأولى لذهبت مخيلتنا إلى أننا سنقرأ لطه حسين أو لعبده عزام أو لمحمد شرارة أو لآخرين ممّن قرأنا لهم ما كتبوه عن المتنبي. واقتران العنوان باسم الشاعر، في صفحة المجلّة، وإدراجه في مجموعة شعرية لمحمود درويش، هو ما يزيل هذا الشطط ليحل محله اعتقاد آخر هو أننا سنقرأ نصّاً شعرياً. ولما كنّا نعرف أن درويش رحلَ إلى باريس، فإننا، بعد قراءة النصّ، يمكن أن نستبدل العنوان بعنوان آخر هو: «رحلة محمود درويش إلى باريس»، تماماً كما يمكن أن نستبدل داخل النصّ مفردات بمفردات وأسماء بأسماء، لنجد أنفسنا نقرأ عن رحلة درويش لا عن رحلة المتنبي، وإن تشابهت الرحلتان، وهكذا عبّر درويش عن تجربة تكرّرت في التاريخ لشاعرين كبيرين. هذا إذا غضضنا الطرف عن مقارنة بعض الدارسين، مثل مارون عبود وأستاذي د. محمود إبراهيم، القرن العشرين بالقرن الرابع الهجري. يذهب مارون عبود في بعض كتبه إلى أن الشبه بين القرنين كبير جدّاً، ويورد في بعض كتاباته العبارة التالية: «ما أشبه الليلة بالبارحة»(23).

يحيلنا العنوان إلى «رحلة المتنبي إلى مصر» وما كتب حوله، ويندرج تحته نصّ شعري يقول صاحبه فيه هذه الرحلة، ونحن هنا نُصغي إلى أنا تقصّ عن ذاتها، والقصّ بضمير الأنا غير القصّ بضمير الهو. لكأن الدراسات السابقة كلّها عن هذه الرحلة هي رواية الغير، أما النصّ الشعري فهو رواية الذات، وشتّان ما بين رواية الغير عن غيرها ورواية الذات عن ذاتها، وإن كانت رواية الغير، في الدراسات، تبتعد عن الانفعال وتقترب من الموضوعية، خلافاً لرواية الذات داخل نصّ شعري. إن هذه لا تتجرّد من ذاتها، وهكذا تصبغ بصبغة ذاتية، وحين تقال شعراً، وشعراً وجدانياً تحديداً، فإننا أمام شاعر مشاعر يغلب هذه على العقل. ولربما كانت دراسة محمد شرارة الوحيدة من بين الدراسات التي لم يستطع فيها صاحبها أن يغفل مشاعره وإعجابه بالشاعر، حتى بدت دراسة شاعرية أكثر منها دراسة علمية.

ولربما يعود المرء، بعد قراءة رؤية أنا المتكلم في النصّ لرحلة المتنبي إلى مصر، وقد توحّد أنا المتكلّم والمتنبي، لربما يعود المرء إلى الروايات الأخرى لهذه الرحلة ليقارن بين الروايات كلّها، ويرى الفرق بين ما يرويه دارس وما يرويه شاعر يرى في تجربته تجربة تشبه تجربة المتنبي.

ونعود إلى البيت الذي صدّر به درويش القصيدة ثم تخلّى عنه: يحيلنا هذا البيت إلى قصيدة المتنبي التي قالها في مدح القاضي أبي الفضل أحمد بن عبد الله الأنطاكي، ومنها:

«لك يا منازل في القلوب منازلُ ... أقفرت أنت وهنّ منك أواهلُ
يعلمن ذاك وما علمتِ وإنما ... أولاكما يبكي عليه العاقلُ
وأنا الذي اجتلب المنيّة طرفه ... فمن المطالب والقتيل القاتلُ
جمح الزمان فما لذيذ خالص ... مما يشوب ولا سرور كاملُ
وإذا أتتك مذمتي من ناقص ... فهي الشهادة لي بأني كاملُ»

وهي قصيدة مديح لا يبدو فيها الشاعر متأزماً، وإن أتى على الزمان وأحواله وتقلّباته، ويفسر العكبري البيت الثالث على النحو التالي:
«يقول: طرفي جلب موتي بالنظر، فمن أطلب بدمي وأنا قتلت نفسي»، وهو منقول من قول قيس بن ذريح:
«وما كنت أخشى أن تكون منيتي
بكفي إلاّ أنّ منْ صانَ هائن».

وأظن أن درويش أعجب بالبيت، ولم يلتفت إلى مناسبة قول المتنبي قصيدته، ولكنه، وهو – أي درويش – يقرأ البيت، استحضر تجربة المتنبي في الرحيل، وهي التي أودت في النهاية بحياته. ولا أدري إن كان درويش أدرك هذا، وبالتالي حذف البيت، وإن كان فعل فعله في بناء القصيدة، حيث سيحضر بعضه في بناء قصيدة درويش.
بين يَدَي القصيدة

ويبني محمود درويش نصّه بناءً هندسياً محكماً، وسوف يتابع هذا النهج في كثير من قصائده التي كتبها بعد هذه القصيدة، لتصبح القصيدة عمارة متناسقة، وهو ما يبدو، فيما بعد، في «أحد عشر كوكباً»(24) وفي «لماذا تركت الحصان وحيداً؟»(25). ويبدو الهاجس الجمالي لدى الشاعر هاجساً ملحّاً، وهو يدرك أنّه، حين يكتب النصّ، يُقدم على مغامرة جمالية مدروسة، وهذا ما يتحقّق في النصّ الذي بين يدينا.
تتكون القصيدة من خمسة مقاطع يفتتحها الشاعر بالسطرين:
«للنيل عاداتٌ
وإني راحلُ»

وتكرّر هذه اللازمة التي تدعم العنوان وتتكئ عليه تتكرّر، في النصّ ست مرات، وإذا ما عدنا إلى كتاب د. عز الدين اسماعيل «الشعر العربي المعاصر»(26) لنستعير منه تعريفاته للقصيدة الحديثة، قلنا إن «رحلة المتنبي إلى مصر» قصيدة حلزونية الشكل ودائريّة في الوقت نفسه. إنها حلزونية الشكل لأن كل مقطع من مقاطعها الخمسة يفتتح بالعبارة نفسها: «للنيل عادات وإني راحل»، وهي دائرية لأن درويش يغلق الدائرة بالعبارة نفسها التي افتتح بها نصّه. وهكذا تغدو العبارة الجسر الذي لا غنى عنه حين يقفل كل طابق ويغلق. وتقوم العبارة على ثنائية النيل/ الشاعر أو مصر، المتنبي، وتنبثق عنها ثنائيات أخرى هي الشاعر/ الشعراء والفقراء/ الأمراء.
والسؤال الأول الذي يثيره المرء، وهو يقرأ العبارة، هو: ما هي عادات النيل التي تدفع المتكلّم إلى الرحيل؟ إنها عادات لا تسرّ وإلاّ لما رحل أو فكّر بالرحيل، وليس الرحيل خاصاً بالأنا، فالنصّ يفصح عن مغادرة شعراء «هل غادر الشعراء مصر ولن يعودوا؟».
ولئن كان المتنبي غادر مصر لأنه لم يحصل من كافور على ما يريد، أو لأنّه لم يشعر بما كان يشعر به وهو في بلاط سيف الدولة، أو لأنّه رأى في شخصه ما يميّزه عن كافور حتى لو كان هذا أميراً، وأن الشاعر العربي أعلى مكانة من الأمير الذي أصوله أصول وضيعة، وهو ما كرّره المتنبي عموماً في أشعاره، حين قال:
«لا تشترِ العبد إلا والعصا معه
إنّ العبيد لأنجاسٌ مناكيدُ».

لئن كان المتنبي غادر مصر لسبب من هذه الأسباب، أو لهذه الأسباب مجتمعة، فإن الشعراء الذين غادروا مصر، يوم نظم درويش القصيدة، والشعراء الذي لم يذهبوا إلى مصر في حينه، إنّما أقدموا على ما أقدموا عليه، لأن السادات وقّع اتفاقية سلام مع دولة إسرائيل، ولأنّه نكّل بالمعارضة وزجّ بقياداتها في السجون. لقد غادر مصر، في حينه، شعراء كبار من مصر نفسها، مثل أحمد عبد المعطي حجازي، ولم يعد هؤلاء إلى مصر إلاّ بعد حين.

وعادات النيل هي تقلباته، وقد أطلق الشاعر لفظة النيل وأراد مصر، لأن عادات النيل نهراً هي عادات الأنهار: الفيضان، انخفاض منسوب المياه، وما شابه. وعادات مصر هي تبدّل أدوارها ومواقفها، في زمن كافور وفي العصر الحديث، ولأنّ بسط كافور سيادته، ولم يكن من أسرة حاكمة، وإنما كان خادماً في القصر تمكّن من خلال دهائه وذكائه أن يصبح الأمير، لأن بسط كافور سيادته أمر مستهجن، فإن ما كان مستهجناً في مصر، بعد موت عبد الناصر، هو تولي أنور السادات قيادة الجمهورية، وتاريخ السادات ليس بأحسن حالاً من تاريخ كافور. هذه هي عادات النيل – أي عادات مصر التي يتحدّث عنها أنا المتكلّم في النصّ، وهي تذكّرنا بقول المتنبي في داليته المشهورة:

« أكلما اغتال عبد السود سيده أو خانة فله في مصر تمهيدُ
صار الخصي إمام الآبقين بها فالحرّ مستبعد والعبد معبودُ
من علم الأسود المخصي مكرمة أقومه البيض أم آباؤه الصِّيدُ »؟

وسنجد أن درويش يكرّر، في نصّه، رؤية المتنبي لكافور: العبد الأمير، وذلك حين يقول:

«هذا هو العبد الأمير
وهذه الناس الجياع
والقرمطي أنا
أبيع القصر بأغنية
وأهدمه أغنية
وأسند قامتي بالريح والروح الجريح
ولا أباع».

ولئن كان المتنبي يبيع قصائده، وهذا ما لا نلحظه، حتى الآن في مسيرة درويش، إلاّ ما ندر جدّاً، فإن أنا المتكلّم في هذه الأسطر تجمع بين صوتين: صوت المتنبي في نظرته إلى كافور، وصوت محمود درويش في أنه لا يبيع ذاته(27)، ودرويش، كما أعرف، لم يمدح أحداً من الحكام، وهذا ما نعرفه عن المتنبي معرفة جيدة.

ومن المؤكد أننا حين لا نفصل بين الصوتين، وأننا حين ننسب الكلام إلى درويش نفسه، من المؤكد أننا سنجد درويش شخصاً آخر غير الذي عرفناه في بداية حياته الشعرية. إن صدور عبارة «العبد الأمير» التي صدرت عن المتنبي حقيقة، وإن صدورها على لسان درويش، إذا لم يكن يضع فارقاً بينه وبين المتنبي، يعني تراجع الشاعر

عن فكرة آمن بها، ذات نهار، وهي الأفكار الماركسية التي ترفض كليّاً فكرة الأمير/ العبد أو الأسياد، العبيد، لأنها ترى أن الأحرار/ العبيد ثنائية عرفتها المجتمعات البشرية التي عرفت الاستغلال فالرق، وتسعى الماركسية إلى إلغاء هذا الشكل من أشكال المجتمعات، وقد ناضل درويش نفسه ذات نهار لأجل هذا الإلغاء.

يتكوّن المقطع الأوّل من خمسة عشر سطراً شعرياً غير اللازمة، وفيه يعلن أنا المتكلّم عن مشيه السريع في بلاد تسرق الأسماء منه، والأسماء التي تسرق منه هي هويته الخاصة، والبلاد هي البلدان العربية التي كانت، كما يعلن الشاعر في نصوصه، تضايق الفلسطيني (من ليس بوليساً علينا فليشرف، من ليس جاسوساً علينا فليشرّف(28) هذا إذا ذهبنا إلى أن أنا المتكلّم هي أنا درويش لا أنا المتنبي، وإذا ذهبنا إلى أنها أنا المتنبي تذكّرنا قول هذا:

« بكل أرض وطئتها أمم ترعى بعبد كأنها غنمُ
يستخشن الخزّ حين يلبسه وكان يُبري بظفره القلمُ
وإنما الناس بالملوك ولا تفلح عرب ملوكها عجمُ
لا حسب عندهم ولا نسبُ ولا عهود لهم ولا ذممُ »

ويأتي السطر الثاني ليعبّر عما جرى مع المتنبي: «قد جئت من حلب، وإني لأعود إلى العراق». لقد غادر المتنبي حلب إلى مصر ولم يغادرها إلى العراق، وإن فكر، بعد تركه مصر، في العودة إليها لولا أنه قتل في الطريق، وأمّا درويش فقد غادر إلى باريس، وسرعان ما عاد، بعد كتابة القصيدة إلى بيروت. وأمّا لماذا هذا الإعلان عن عدم العودة؟ فلأن التجربة في البلدان التي مرّ بها كلاهما لم تكن تجربة سارة: «سقط الشمال»، وما دام الشمال سقط فلا عودة ولا تصالح مع مكان ساقط، وهنا لا بدّ من البحث عما يحقّق له توازناً نفسياً، وهكذا يسحبه الدرب إلى نفسه، ويضع الشاعر قبل أن يعطف مصر على النفس ثلاث نقاط، كأنه وهو ذاهب إلى مصر ذاهب وهو متردّد، لأنه قد لا يجد في مصر ما يلبي رغبته، فمصر صهيل اندفع إليها، وحين دخلها لم يجد فرساً وفرساناً، وهكذا أسلمه الرحيل إلى الرحيل.

لقد ذهب المتنبي إلى مصر وسرعان ما غادرها، وذهب درويش خلال العام (1970) إلى مصر وسرعان ما غادرها، أيضاً. وأما الصهيل فهو صوت الحصان(29)، وكانت مصر في زمن جمال عبد الناصر الصهيل الذي لفت أنظار العرب إليها، وسرعان ما تراجع الفرس بعد موت الفارس، ويعبّر أنا المتكلّم في المقاطع اللاحقة عن هذا بوضوح: «لا مصر في مصر التي أمشي إلى أسرارها، فأرى الفراغ». وهكذا يقول أنا المتكلّم:

«ولا أرى بلداً هناك
ولا أرى أحداً هناك
الأرض أصغر من مرور الرمح في خصر نحيل
والأرض أكبر من خيام الأنبياء
ولا أرى بلداً ورائي
ولا أرى أحداً أمامي
هذا زحام قاحل

والخطو قبل الدرب، لكن المدى يتطاول»

وليس وصف مصر على هذه الشاكلة وصفاً خاصاً بأنا المتكلّم / درويش، فقد ذهب شاعر مصري، هو أمل دنقل، إلى هذا، وعبر، إثر هزيمة 1967 وبعدها، عن خيبة أمله من بـــلد يكثر فـيه الناس ولكنهم في كثرتهم، بسبب الهزيمة، لا يساوون شيئاً:

« لا تسألي النيل أن يعطي وأن يلدا
لا تسألي أبداً
إني لأفتح عيني، حين أفتحها
على كثير ولكن لا أرى أحداً»(30)

وتصبح الأرض، في نظر الشاعر، حين لا يتصالح مع بشرها، تصبح أضيق من مرور الرمح في خصر نحيل، على الرغم من أنها أكبر من خيام الأنبياء، ولأنّ جبهة الصمود والتصدي التي تشكّلت بعد اتفاقية «كامب ديفيد» لم تنجز إلاّ الكلام، فلم ير درويش بلدانها، كما أنه لم ير أحداً أمامه، وهكذا كان الزحام قاحلاً. ثمّة كثير، كما قال دنقل، ولكن لا أحد، وتلك هي مفارقة، ومنها يشعر أنا المتكلّم بحالة من الضياع، فيصبح الخطو قبل الدرب، وهكذا يمشي لأنه يريد أن يمشي دون أن يحدّد طريقه، وهكذا يتطاول المدى لأنه حائر قلق، ولربما تذكرنا عبارة «لكن المدى يتطاول» بقول المتنبي:

«نحن أدرى وقد سألنا بنجد أطويل طريقنا أم يطولُ
وكثير من السؤال اشتياق وكثير من ردّه تعليلُ»

يفتتح أنا المتكلّم المقطع الثاني بإعلان الوطن الجديد الذي ينتمي إليه، وستكون القصيدة هي وطنه الجديد، لكأن مملكة الشاعر، كما قال المسيح، ليست من هذا العالم الأرضي. إنه ينتمي الى القصيدة التي سيكتبها لا التي كتبها لأنه لم يعد متصالحاً مع عالمه القديم، ولهذا فلا بدّ من قصيدة جديدة تعبّر عما هو فيه. وكما كتب المتنبي قصائد في كافور وفي غيره، ورأى أنها لم تحقق له ما يريد، وأن قسماً منها كتبه وهو غير راض عن مضمونها أو ما قاله فيها، وتحديداً تلك التي كتبها في مدح كافور، فإن درويش نفسه غدا غير قادر على التّصالح مع ماضيه لأن الرفاق هناك في حلب أضاعوه وضاعوا، أو لأن الرفاق هناك في صيف أضاعوه وضاعوا، بعد أن هاجموه إثر خروجه من الأرض المحتلّة وهاجمهم، أيضاً، وقول أنا المتكلّم في النصّ:

«أمشي إلى نفسي فتطردني من الفسطاط
كم ألج المرايا
كم أكسرها
فتكسرني».

وهو قول يعبّر عن عدم انسجامه لما هو مقدّم عليه يذكرنا بقول المتنبي في مديح كافور:

«أريك الرضا لو أخفت النفس خافيا وما أنا عن نفسي ولا عنك راضيا
أميناً وإخلافاً وعذراً وخسّةً وجبناً، أشخصاً لحت لي أم مخازيا
تظن ابتساماتي رجاءً وغبطة وما أنا إلا ضاحك من رجائيا»

ويعبّر أنا المتكلّم عما عليه واقع الأمة: دول توزّع كالهدايا وسبايا تفترس السبايا، وانعطاف يتلوه انعطاف، وضفاف ولا نهر، وهذا كلّه ما جعله يجري لتكون القصيدة وطنه الجديد، ولكنه، وقد ضاق صدره بالهروب ليلاً، وقد ينجم عن ذلك موته، يتساءل حقاً: هل وطني قصيدتي الجديدة؟ وقول أنا المتكلّم:

«إن هذا الليل قد يدمي
فأدمي القلب من سأمي إلى عسس الأمير»

يحيلنا إلى أيام المتنبي الأخيرة في مصر قبل هروبه منها، الهروب الذي كان من الممكن أن يودي بحياته. وإذا كان المتنبي قال:

«إذا كان مدح فالنسيب مقدمُ
أكل فصيح قال شعراً متيمُ؟»

معبراً عن عدم ابتداء قصائده بالحبّ، ومفصحاً، من دون وعي، عن عدم التفاته إلى النساء قدر التفاته إلى قضايا أخرى كان المديح مدخلاً لها، وإذا كان المتنبي قال هذا، فإن أنا المتكلّم في قصيدة درويش يقول:

«لا الحبّ ناداني
ولا الصفصاف أغراني بهذا النيل كي أغفو
ولا جسد من الأبنوس مزّقني شظايا»

ولهذا يكرّر قوله: «أمشي إلى نفسي فتطردني من الفسطاط». إن بحث الشاعر عن انسجامه مع ذاته هو ما يجعله يفكّر بالرحيل، فالفسطاط تضم كافور الإخشيدي، وفي مصر أنور السادات، وهذا كلّه كفيل بأن يفجّر الشاعر «في مصر كافور، وفي زلازل»، وحين يمشي أنا المتكلّم إلى مصر يجد أن مصر التي يبحث عنها غير موجودة في مصر، ولا يرى فيها إلاّ الفراغ، ويحاول أن يصافحها، بل إنه يصافحها، ولكن:

«كلما صافحتها
شقت يدينا بابل».

وربما تحيلنا بابل إلى سبي بابل وإلى اليهود وإسرائيل، لتوقيع مصر معاهدة معها، هي التي أحدثت شرخاً بين مصر والفلسطينيين.

يفتتح الشاعر المقطع الثالث بقوله:

«حجر أنا
يا مصر، هل يصل اعتذاري

عندما تتكدّسين على الزمان الصعب أصعب منه؟»

وعبارة «حجر أنا» تحيلنا إلى بيت المتنبي في داليته:
«أصخرةٌ أنا؟ مالي لا تحركني
هذي المدام ولا هذي الأغاريد؟»

هنا يسائل أنا المتكلّم مصر، ويتوجّه بالخطاب إليها. إنه يسألها كيف تترك النهر مفتوحاً لمن يأتي؟ أيكون العرش قبل الماء؟ ولربما نتذكّر هنا قول المتنبي:
«نامت نواطير مصر عن ثعالبها
فقد بشمن وما تفنى العناقيدُ»

ويبدو أنا المتكلّم، أمامه يجري، حائراً. ثمة مغتصبون، وثمّة من يمتصّ الغزو، ومن هؤلاء أنا الشاعر الذي يعرف ولا يعرف السرّ الدفيق. يذوب هذا في الغزوات، وكلّما حاول أن يبكي بعيني مصر تلتفت هذه إلى عدوه. إن أنا المتكلّم، في النصّ، هو ابن مصر الذي كان يفتدي النيل كل عام بأضحية، بعروس لكنه وقد غدا إنساناً ذا وعي مختلف يقرّر:
«لا، لن يستبيح الكاهن الوثني زوجاتي
ولا، لن أبني الأهرام ثانية، ولا
لن أنسج الأعلام من هذا الكفن»

تمضي مصر حافية لجمع القطن من الصعيد، وتسكت كي يضيع الفرق بين الطين والفلاّح في الريف البعيد، وتجفّ في دمها البلابل والذرة، ويطول فيها الزائل. إنه زمن الموات والتراجع، زمن اليباب والجوع، زمن يطول فيه الزائل، فيما يتراجع الجوهري لدرجة الاختفاء.
يؤدي هذا المقطع إلى المقطع الرابع. ينجم عن الواقع المأساوي سالف الذكر هجرة الشعراء ومغادرتهم مصر، وتصبح أرض الله ضيّقة وأضيق من مضائقها الصعود على بساط الرمل. ويكرّر أنا المتكلّم حديثه عن علاقته بمصر، فلئن لاحظنا في المقطع الثاني أنه لا يرى مصر في مصر التي يمشي إلى أسرارها، ولئن لاحظنا في المقطع الثالث أنه كلما حاول أن يبكي بعينيها التفتت إلى عدوّه، فإننا نلحظ في المقطع الرابع الشيء نفسه، «بلاد كلما عانقتها فرّت من الأضلاع»، وهكذا يقبل نحوها فتفرّ منه، ولكنها في المقابل، حين يحاول أن ينجو من النسيان فيها تطارد روحه، ثمة إقبال وإدبار، ولكن هذا الإدبار يتحوّل، حين يحاول صاحب الإقبال النسيان، يتحوّل إلى مطاردة. ويبحث الشاعر، وهو في مصر، عن ذاته الحقيقية، ولكنه لا يجدها «ونفسي تشتهي نفسي ولا تتقابلان»، وفي مصر نجده يحنّ إلى طرق الشمال. تماماً مثل المتنبي: غادر الشمال إلى مصر، ولكنه فيها فكّر بالهرب منها، وتماماً مثل حال محمود درويش: ذهب إلى مصر، بعد خروجه من فلسطين، لأنها كانت المثال، ولكنه في نهاية السبعينيات ما عاد يرى فيها المثال الذي تشدّه ذات نهار.
وهنا في هذا المقطع نجده يكرّر ما كرّره في المقطع الثاني: الرحيل إلى القصيدة واللهب.

يخاطب أنا المتكلّم، في نهاية هذا المقطع، مصر قائلاً:

«يا مصر، لن آتيك ثانية
ومن يترك حلب
ينْسَ الطريق إلى حلب
وأنا أسير حررته سلاسل
وأنا طليق قيدته رسائل».

ويحيلنا هذا الخطاب، من جديد، إلى تجربة المتنبي، ولكنه في الوقت نفسه يحيلنا إلى تجربة درويش. لم يعد المتنبي إلى حلب، ولا ندري ماذا كان سيفعل لو امتدّ به العمر ولم يقتل وهو عائد من فارس إلى العراق. أمّا درويش الذي امتدّ به العمر فقد عاد إلى بيروت وعاد إلى مصر وعاد إلى فلسطين.

ولكن اللافت في المقطع السابق هو السطران الأخيران، فإذا كانت الأسطر الثلاثة الأولى تعبّر حقّاً عن تجربة المتنبي، فإن السطرين الأخيرين يخصّان درويش نفسه. إن أنا المتكلّم فيهما هي أنا درويش بامتياز. إنهما يستحضران تجربة بعض المثقفين الفلسطينيين، ومنهم درويش، الذين غادروا فلسطين التي ولدوا وعاشوا فيها هرباً من قمع السلطات الإسرائيلية آملين أن يجدوا الحريّة في الوطن العربي، فإذا بهم يحنّون إلى الحياة في فلسطين، تحت الاحتلال، لأنها أكثر رحابة وحريّة من الحياة في الوطن العربي. يكتب درويش في بعض قصائده، وتحديداً في قصيدته التي رثى فيها ماجداً أبا شرار:

«وكان السجن في الدنيا مكاناً
فحررنا ليقتلنا البديلُ»

ويكتب، أيضاً، في قصيدته التي رثى فيها راشد حسين، يكتب وينقل على لسان هذا:

«والتقينا بعد عام في مطار القاهرة
قال لي بعد ثلاثين دقيقة:
ليتني كنت طليقاً في سجون الناصرة».

والسطر الأخير كان ورد بالفعل على لسان راشد حسين، في رسالة «بيت من هواء» (25/ 8/ 1986)، وفيها يأتي درويش على ذكر راشد حسين ولقائه به في القاهرة، وكان راشد قال بيتي شعر يعبّر فيهما عن غربته:

«واقف كلّي مذلة في مطار القاهرة
ليتني كنت طليقا في سجون الناصرة»(31).

لقد رأى درويش أن السلاسل منحته الحريّة، في حين منحته الرسائل، وهو في العالم العربي، القيد. وعالم مصر عالم فراغ، عالم يطول فيه الزائل، ولهذا غادر الشعراء، وفي بداية المقطع الخامس يعلن أنا المتكلّم عن نيّته في المغادرة.

يفصح أنا المتكلّم في المقطع الخامس عن ثلاثة أطراف غيره، وهي: الرفاق في حلب، والعبد الأمير، والروم

الذين ينتشرون حول الضاد، ويواصل كلامه عن مصر.
ثمة علاقة بينه وبين الرفاق، هناك، في حلب، وهي علاقة تحيلنا إلى علاقة المتنبي بالشعراء والمثقفين، ولم تكن علاقة حسنة، كما تحيلنا إلى علاقة درويش بالشعراء والمثقفين في حيفا، وآلت هذه، بعد خروج درويش من الأرض المحتلة، إلى سوء، ولعلّ استخدام أنا المتكلم لفظة »رفاق« هو ما يدفعنا إلى هذا التفسير. وثمّة علاقة بين أبناء الضاد ومن يحيط بهم، وهي، أيضاً، تحيلنا إلى الواقع العربي الإسلامي في القرن الرابع الهجري والى علاقة سيف الدولة بالروم، ولم تكن العلاقة حسنة وودية، وإنما كانت علاقة عداء، لا علاقة جوار، كما تحيلنا إلى الواقع العربي في زمن كتابة القصيدة، وتحديداً إلى علاقة الدول العربية بإسرائيل التي تشكّل خطراً على الأمة العربية. وثمّة علاقة بين أنا المتكلّم والعبد الأمير الذي يحكم مصر، وتحيلنا هذه إلى علاقة المتنبي بكافور، كما تحيلنا إلى علاقة درويش بأدوات تحقيق حلمه، بل وإلى علاقته بقيادة مصر – أي بأنور السادات – وسنجد أن درويش، في خطب الدكتاتور الموزونة التي كتبها في العام (1986)، يكتب خطاباً يترك فيه أنور السادات يعبّر عن ذاته(32).
يعلن أنا المتكلم في النصّ عن معتقده، فيقول:

«والقرمطي أنا، ولكنّ الرفاق هناك في حلب
أضاعوني وضاعوا
والروم حول الضّاد ينتشرون
والفقراء تحت الضاد ينتحبون».

وتحيل عبارة «والقرمطي أنا» الدارس إلى التساؤل عن قرمطية المتنبي. فهل كان المتنبي قرمطياً؟ ينفي د. شوقي ضيف(33) أن يكون المتنبي قرمطياً، ولكنه في نفيه يشير إلى أن هناك من زعم أن المتنبي كان قرمطياً. ودرويش هنا يؤكد قرمطية المتنبي.
وإذا ذهبنا إلى أن أنا المتكلّم هي أنا محمود درويش، فإنّ إعلانه عن قرمطيته هي، بتعبير غير مباشر، إعلان عن شيوعيته.
وكان درويش قد انتمى إلى الحزب الشيوعي، وذلك قبل العام (1970)، فهل عاد في العام (1980)، عام كتابة القصيدة، ليعلن، من جديد، عن شيوعيته؟ إن المقطع الخامس يفصح بأن أنا المتكلّم يرى أنّ الناس أسياد وعبيد، وقد أشرت إلى هذا من قبل، وهذا يتناقض والفكر الماركسي، ولكنه، كما ذهبت، لا يتناقض وما كان يؤمن به المتنبي، وقد عبّر هذا عن قناعاته مباشرة ودون مواربة.
ويحيل السطر الثالث «والروم حول الضّاد ينتشرون» إلى أشعار المتنبي، وما قاله في سيف الدولة. لم يكن الروم، في نظر المتنبّي، هم الخطر الوحيد على سيف الدولة، فقد كان ثمّة عرب يشكّلون خطراً، عرب نظر إليهم المتنبي على أنّهم روم، وهو ما بدا في قوله:

«وسوى الروم خلف ظهرك رومُ
فعلى أي جانبيك تميلُ»

ولئن كان المتنبي يرى في سيف الدولة بطلاً يقارع الروم وينتصر عليهم، وهو ما أبرزه في كثير من قصائده، ومنها

قصيدة «الحدث الحمراء»، فإن أنا المتكلّم في النصّ لا يرى من يقاوم الروم، ولا يرى في أي قائد من القادة العرب المعاصرين سيفَ الدولة، وهو ما يبدو في قوله:

«والصراع هو الصراع
والروم ينتشرون حول الضاد
لا سيف يطاردهم هناك ولا ذراع
كل الرماح تصيبني
وتعيد أسمائي إليّ
وتعيدني منكم إلي
وأنا القتيل القاتل»

لكأنّ أنا المتكلّم هنا هي أنا الفلسطيني المعاصر، أنا محمود درويش في العام (1980)، في لحظة غضب عارمة، لحظة كانت فيها أكبر دولة عربية توقّع صلحاً مع إسرائيل. وبدلاً من أن تنطلق الرماح باتجاه العدو أخذت تنطلق باتجاه الشاعر وفقراء الضاد.

ويبقى قول درويش التالي قولاً لافتاً للنظر:

«هذا هو العبد الأمير
وهذه الناس الجياع
والقرمطي أنا، أبيع القصر أغنية
وأهدمه بأغنية
وأسند قامتي بالريح والروح الجريح
ولا أباع».

وهو قول يحيلنا من جديد إلى رأي درويش في المتنبي: إنّه يؤسس لسلطة شعرية، إنه يؤسس لسلطة الكلام. فهل يعبّر درويش هنا عن ذاته شاعراً، وهل ما قاله عن المتنبي هو ما يدور بخلده؟

(آذار/ 2001)

---

* ناقد وأكاديمي يقيم في نابلس.

المراجع والإشارات:

(1) هناك قراءات عديدة لهذه القصيدة في كتب عديدة، ومن التي ورد فيها كتابة عنها:

- خالد الكركي، الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، بيروت وعمان، 1989.
- خالد الكركي، الصائح المحكي: صورة المتنبي في الشعر العربي الحديث، بيروت، 1999.

– موسى ربايعة، تجليات المتنبي في نصوص من الشعر العربي الحديث، مجلة علامات، (السعودية)، أيار، 2000، ع36.
– عادل الأسطة، دراسات نقدية، المثلث، 1987.
(2) صدر الكتاب عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1981.
(3) عنوان المقال «وأسمعت كلماتي من به صمم»، مجلة القاهرة، 1993، عدد 128.
(4) وردت القصة في مجموعة «نداء نوح» الصادرة عن دار رياض الريّس للكتب والنشر في لندن العام 1994.
(5) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، عكا، دار الأسوار، 1977. ص 57.
(6) رفيف فتوح، اعترافات محمود درويش، وقد نشرت المقابلة في مجلة الوطن العربي الصادرة في باريس في صيف 1986، وأعادت جريدة الشعب (القدس) نشرها في تموز وآب من 1986، وعلى هذه أعتمد.
(7) نفسه.
(8) نفسه.
(9) نفسه.
(10) أنجز درويش هذه القصيدة بعد خروجه من بيروت في العام 1982، واختلف الدارسون حول شخص المخاطب فيها. أهو الفدائي أم أبو عمار أم كلا الإثنين.
(11) أعتمد هنا على الذاكرة، وقد نشرت مقابلة أحمد فؤاد نجم في إحدى صحفنا أو مجلاتنا، ولكن القول صدر عنه وهو في الشام.
(12) هنا يمكن أن أحيل القارئ إلى قصيدة «خلاف، غير لغوي، مع امرئ القيس»، وحول القصيدة انظر دراستي: «إشكالية الشاعر والسياسي في الأدب الفلسطيني: محمود درويش نموذجاً» وقد نشرت في مجلة «كنعان» (رام الله/ الطيبة) في العدد 87 من العام 1999.
(13) نظر المقابلة التي أجريت معه ونشرت في مجلة (الشعراء) (رام الله)، العددان 4 و 5، ربيع 1999، ص 27.
(14) حول قراءة قصيدة لدرويش اعتماداً على زمن كتابتها، انظر مقالتي في رؤية (غزة): محمود درويش، تخليص الشعر مما ليس شعراً، آب 2000 (العدد الأول)، وأيضاً كتابي: أدب المقاومة . . من تفاؤل البدايات إلى خيبة النهايات، غزة، 1998.
(15) ظهرت القصيدة، ابتداء، على صفحة مجلة «الوطن العربي»، إن لم تخني الذاكرة، وأعادت مجلة «الشراع» المقدسية نشرها في أعدادها الصادرة في العام 1980.
(16) محمود درويش وسميح القاسم، الرسائل، حيفا، 1990، ط2، ص93. رسالة حاضر سابق.
(17) أنظر ما ورد عن هاتين القصيدتين في دراستي المنشورة في مجلة كنعان، وقد أشير إليها في هامش 12.
(18) أعتمد في نقل أبيات المتنبي على ديوانه بشرح أبي البقاء العكبري المسمى بـ«التبيان في شرح الديوان»، وقد صدر عن دار المعرفة في بيروت، طبعة مصورة، العام 1978، ولا أرى ضرورة لذكر رقم الصفحة، فالقصائد مرتبة حسب قافيتها.
(19) نشرت «مديح الظلّ العالي» في كتاب خاص، ثم صدرت في مجموعة «حصار لمدائح البحر»، ثم ظهرت

في الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني (1994)، وأما مقالة «ياسر عرفات والبحر» فقد أعادت جريدة الشعب المقدسية في العام 1983 نشرها ولم تظهر في كتب درويش النثرية.

(20) ظهر الكتاب، ابتداء، في مجلة الكرمل، ثم ظهرت له طبعات عديدة، وأشير هنا إلى الصفحات 63-66 من طبعة دار النورس العام 1990 (كتاب مجلة عبير)، القدس.

(21) نشرت «أنا الآخر» على صفحات «الوطن العربي» في باريس، وأعادت الشراع المقدسية نشرها في العام 1980، في العدد 18. وأصغيت إلى رأي درويش شخصياً في بعض اللقاءات. ولربما يجدر دراسة هذه القصيدة في ضوء مقولة «رامبو» وفي ضوء لحظة كتابتها - أعني زمن كتابتها وما كان عليه درويش في حينه.

(22) أعتمد في دراسة القصيدة على مجموعة «حصار لمدائح البحر» الصادرة في العام 1984 عن منشورات عربسك - الأسوار، وقد وردت ما بين صفحتي 37-47، ولا أرى ضرورة لذكر أرقام الصفحات في حالات الاقتباس.

(23) ورد هذا في كتابه «بديع الزمان الهمذاني» الصادر ضمن سلسلة نوابغ الفكر العربي.

(24) تعد قصيدة «أحد عشر كوكباً على آخر المشهد الأندلسي» مثالاً جيداً.

(25) تعد قصيدة «تعاليم حورية» مثالاً جيداً.

(26) د. عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية، دار الثقافة، بيروت (ط1 1966) وأعتمد هنا على طبعة دون تاريخ، (ص 238 وما بعدها).

(27) من الذين ناقشوا ضمير الأنا في قصيدة «القناع» مناقشة مستفيضة عبد الرحمن بسيسو، في دراسته التي ناقش فيها قصيدة الشاعر المصري أمل دنقل «كلمات سبارتاكوس الأخيرة» وقد ظهرت على صفحات مجلة «فصول» المصرية وعنوان الدراسة «قراءة النصّ في ضوء علاقاته بالنصوص المصادر: قصيدة القناع نموذجاً»، فصول، العدد الأول، صيف 1997، ص 86 وما بعدها، وقد أصدر بسيسو، فيما بعد، كتاباً عنوانه «قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر: تحليل الظاهرة»، بيروت، 1999.

(28) انظر كتاب محمود درويش «في وصف حالتنا» الصادر عن دار الأسوار، عكا، 1987، مقالة في «وصف حالتنا»، ص 69.

(29) إن دال الصهيل يتكرّر في أشعار درويش، وقد خصص له قصيدة عنوانها «صهيل على السفح» ظهرت في ديوان «ورد أقل» (1986)، ومدلول هذا الدال ليس المدلول المعجمي.

(30) انظر أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، الصادرة عن مكتبة مدبولي في القاهرة، 1995، ص 388 (قصيدة رسم في بهو عربي).

(31) محمود درويش، كتاب الرسائل، ص 77.

(32) نشرت الخطب على صفحات مجلة اليوم السابع الصادرة في باريس، وأعاد الكاتب المصري طلعت الشايب نشرها معاً في مجلة «أدب ونقد» المصرية، أيار 1997، عدد 141.

(33) شوقي ضيف، عصر الدول والإمارات، دار المعارف مصر، 1980، ص341 وما بعدها. «فقد كانت ثورته سياسية قومية لا دينية ولا قرمطية كما توهم بعض الباحثين» (ص 345).