ألفاظ القرآن الكريم في الشعر المعاصر (لماذا تركت الحصان وحيدا) لمحمود درويش نموذجا

إعداد

د. حسن الأمراني

أستاذ بجامعة محمد الأول – وجدة

المغرب

المؤتمر العالمي الرابع للباحثين في القرآن الكريم وعلومه

بسم الله الرحمن الرحيم

تمهيد: ألفاظ القرآن الكريم في الشعر عبر التاريخ

نزل القرآن الكريم بلسان عربي مبين، بهر العرب وأعجزهم، فالتفتت إليه عيون شعراء العرب، مأخوذين ببيانه، حتى التبست عليهم طبيعة هذا البيان الجديد الذي لا عهد لهم به، كما توضح ذلك بجلاء قصة الوليد بن المغيرة الذي احتكمت إليه قريش فيما يقولون في هذا الذي جاءهم به محمد صلى الله عليه وسلم، فكان جوابه القاطع الذي أقر بأن القرآن "يعلو ولا يعلى عليه". ومن الطبيعي أن يسعى الشعراء إلى النهل من معين كتاب الله المعجز، لما كان البيان العالي ضالتهم، ومن الطبيعي أن يكون شعراء الرسول عليه السلام أول من تأثر بالقرآن الكريم واقتبس من ألفاظه ومعانيه، حتى إن بعض النصوص تكاد تكون نظما لآيات من القرآن المجيد. ظهر ذلك عند الشعراء الثلاثة المشهورين، حسان بن ثابت وعبد الله بن رواحة وكعب مالك، ولكنه كثر عند النابغة الجعدي بخاصة. وتقوم دليلا على ذلك قصيدته الميمية التي منها:

الحمد لله لا شريك له من لم يقلها فنفسه ظلما

المولج الليل في النهار وفي الليل نهارا يفرّج الظّلما

الخافض الرافع السماء على الأرض ولم يبْن تحتها دعما

الخالق البارئ المصوّر في الأرحام ماء حتى يصير دما

وهكذا يستمر في وصف مراحل تكوين الخلق البشري، من نطفة فمضغة فعلقة إلى أن استوى بشرا سويا، كما صور ذلك كتاب الله تعالى، وذلك قبل أن يخلص إلى وصف ما حلّ بفارس.

ولم يخل شعر نصارى العرب من تأثر بأسلوب القرآن، لا بروحه، كما هو جليّ في شعر الأخطل، كقوله من قصيدة يمدح بها بشر بن مروان:

فأصبحوا لا يُرى إلا مساكنهـــــم كأنّــهمْ مـــن بقايا أمّـة ذهبـوا1

فقد أخذ الشطر الأول بكامله من سورة الأحقاف: 25 (تُدَمِّرُ كُلَّ شَيْءٍ بِأَمْرِ رَبِّهَا فَأَصْبَحُوا لا يُرَى إِلا مَسَاكِنُهُمْ كَذَلِكَ نَجْزِي الْقَوْمَ الْمُجْرِمِينَ)

لقد بقيت الثقافة القرآنية زادا لكبار الشعراء، تظهر في أشعارهم، كما تظهر في مواقفهم النقدية، كما حدث مع أبي تمام عندما قال:

لا تسقنــي ماء الملام فإنّــني صبّ قد استعذبــت ماء بكــائي

فقيل له: أعطنا قدحا من "ماء الملام"، فقال: أعطيك قدحا من "ماء الملام" إن أحضرت لي ريشة من "جناح الذّل". يشير بذلك إلى قوله تعالى في سورة الإسراء، 24: (وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ وَقُلْ رَبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرًا).

وكما أن رسالة القرآن رسالة عالمية، فإن أثر القرآن أيضا كان عالميا، حيث لم يقتصر ذلك الأثر على الشعر العربي فحسب، بل تجاوزه إلى الشعر في اللغات الإسلامية، يوم صار لتلك اللغات شعر، ولا سيما في الشعر الفارسي مع شعرائه العظام، من أمثال سعدي الشيرازي وحافظ الشيرازي وفريد الدين العطار وجلال الدين الرومي. ولما صارت اللغات الإسلامية الأخرى لغات أدب، كالأوردو والتركية، صار لها شعراؤها الذين ينهلون من كتاب الله عز وجل، واستفاض ذلك، وبرز عند يونس إمره وغيره من أعلام الشعر العثماني، ثم استمر ذلك مع شعراء التركية الحديثة، من أمثال نجيب فاضل ومحمد عاكف أقصوي. وكذلك كان الشأن في لغة الأوردو التي برز فيها شعراء جعلوا القرآن الكريم معينهم الأول، من ميرزا غالب إلى محمد إقبال.

إلا أن الإعجاز القرآني يبرز مرة أخرى عندما بسطت بلاغة القرآن سلطانها على الشعر العالمي كله، ولاسيما الشعر الغربي، انطلاقا من عصر النهضة الأوربية حتى الآن، واستفاض في القرن التاسع عشر بخاصة، لأنه كان العصر الذي اكتشف فيه الغرب حضارة الشرق، أدبيا وفنيا، بالإضافة إلى ما أحدثته ترجمات القرآن الكريم إلى عدد من اللغات الأوربية من أثر كبير على الأدباء والشعراء.

1 ديوان الأخطل: ص41، شرحه مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1414/2 هـ ـ 1994م

ومما لا شك فيه أنه كان للنصوص المقدسة عند الشعوب النصيب الأوفر من الحضور داخل النص الشعري، سواء أكانت النصوص كتبا سماوية، أم نصوص الحكماء والقديسين، أم حتى الأساطير التي صار لها هيمنة على الشعر الغربي فترة من الزمن، مثلما هو الشأن مع ت.س. إيليوت، وانتقل هوس استعمال الأساطير إلى الشعر العربي الحديث، حتى صار كأنه حلية له، بغض النظر عن الحاجة أو عدمها إليه. وقد كان للأساطير الغربية بعامة، والإغريقية بخاصة، هيمنة على شعرنا المعاصر، ولم تدخل إلا في مرحلة تالية الأساطير العربية، سواء أكانت ذات أصل تاريخي، مثل ملاحم عنترة وزرقاء اليمامة وسيف بن ذي يزن وربيعة بن المكدم، أم كانت محض أساطير من منطلقها، مثل أساطير الغول، أو الرخ، أو غيرها مما يزخر به كتاب "ألف ليلة وليلة".

وما من شك في أن أكثر النصوص المقدسة حضورا، ليس في الشعر العربي فقط، بل في الشعر العالمي، النص القرآني المجيد، بمصطلحاته وألفاظه وصيغه، وبمضامينه وقصصه أيضا. فالنص القرآني الكريم حاضر بقوة، بألفاظه ومعانيه، في الشعر الأوربي، والشعر الأمريكي، وفي الشعر الإفريقي، وعند شعراء الشرق الأقصى، من الفرس والهند والصين. لم يكن حضور النص القرآني وقفا على المسلمين -وشيء طبيعي أن يكون القرآن أول نص يتوكأ عليه شعراء العربية والإسلام- بل توكأ عليه كذلك غيرهم من الشعراء ومن الفلاسفة والمفكرين من غير المسلمين. ويكفي أن نشير إلى شكسبير، وتوماس كارلايل، الإنجليزي، الذي يقول عنه أمين الريحاني: " كان كارليل أول من عاد بي من وراء البحار إلى بلاد العرب" ، ومنهم فكتور هيغو، وأراغون من فرنسا، وغوته، ورايلكه من ألمانيا، وتولستوي، وبوشكين، من روسيا، وطاغور من الهند. ومن الهند أيضا ثريا كملا التي كانت هندوسية، فأفضى بها إعجابها بالقرآن الكريم إلى الإسلام، حيث كتبت بعد ذلك أجمل قصائدها، مستلهمة رحمها الله تعالى روح القرآن.

وعندما نقرأ من نصوص هؤلاء نجد اللفظ القرآني حاضرا، وفي أحيان كثيرة، يحافظ فيه على النطق العربي، وهو أمر وجدناه عند غوته الذي حاول أن يتعلم اللغة العربية والكتابة بها، حيث يحافظ على النطق العربي في عناوين بعض قصائده، "انظر ترجمة الغفار مكاوي لديوان غوته".

وفي ديوان هيجو: (الشرقيات)، استعمل الشاعر مصطلح: (طوبى) بلفظه العربي، في قصيدة: L'enfant

وفيها يقول:

Ou le fruit du tuba, de cet arbre si grand, qu'un cheval au galop met, toujours en courant, Cent ans à sortir de son ombre ?

(وفاكهة طوبى، من هذه الشجرة العظيمة التي يعدو الجواد مائة عام قبل أن يخرج من ظلها). ويحيل الشاعر في الهامش إلى معنى طوبى فيقول: (انظر القرآن الكريم في شجرة طوبى وشجرة سجين، إن جنة الأتراك –يعني المسلمين- لها شجرتها، كما لجحيمهم شجرته)1.

وعنما استعمل مصطلح (سجيل)، شرحها، هي أيضا، بأنها (شجرة في الجحيم)، وذلك من التفاسير الخاطئة عنده، إلا أنه قد يكون اعتمد في ذلك على بعض التفاسير، أو غيرها من كتب التاريخ والسير، فكم في بعض تلك الكتب من أوهام. وفي هذا الديوان، ديوان الشرقيات، نجد قصيدة كتبها الشاعر عام 1828، وعنوانها: (الجن)، Les djinns، أي إن الشاعر احتفظ بالنطق العربي، للفظ "الجن". والشاعر في قصيدته: "مسيرة تركية" MARCHE TURQUE يذكر كلمة (لا إله إلا الله)، مشيرا إلى أن مصدرها القرآن الكريم، هكذا:

Là - Allah - Ellàllah !

Koran.

(Il n'y a d'autre dieu que Dieu).

والأمر، مع الشعراء الغربيين، لا يتوقف عند استعارة المصطلح بشكل عابر، بل هو أحيانا يتجاوز ذلك إلى تضمين النص الشعري روح القرآن، بل ويكاد يكون ترجمة للآيات الكتاب، كما نجد مثلا عند غوته الألماني، في عدد من قصائده، من (الديوان الشرقي للشاعر الغربي).

ومن تأثير القرآن الكريم في غوته أنه وجد في "سورة الأنعام:74 ـ 79"، التي تروي لنا قصة إبراهيم عليه السلام مع طريق التوحيد، ما يلبي أشواقه، فنقل التجربة إلى بعض قصائده، حيث يقول:

---

1 Les Orientales

ليس في مقدوري أن أفضي لكم بهذا الإحساس

ليس في مقدوري أن أفضي لكم بهذا الشعور

من يصيخ السمع لضراعتي؟

من ينظر للعين المبتهلة؟

انظروا، ها هو يسطع في السماء، المشتري النجم الصديق،

كن أنت سيدي، كن إلهي، إنه يلوح لي في حنان،

انتظر، انتظر، أتحول عينيك؟

ماذا؟ أيمكن أن أحب من يتخفى عني؟

مبارك أنت، أيها القمر. يا هادي النجوم،

كن أنت سيدي، كن إلهي، أنت تضيء الطريق،

لا تتركني، لا تتركني في الظلام،

أيتها الشمس، أنت أيتها الشعلة المتوهجة التي يتبتل لها الفؤاد المشتعل،

كوني أنت إلهي، قودي خطاي، يا من تطلعين على كل شيء،

أو تأفلين أنت أيضا، أيتها الرائعة؟

إن الظلام العميق يخيم علي.

ارتفع أيها الحب العامر بخالقك،

كن أنت مولاي، كن إلهي، أنت من تحب الخلق أجمعين

يا من خلقتني وخلقت الشمس والقمر

وخلقت الأرض والنجوم والسماء.1

وهذه الظاهرة موجودة أيضا عند بوشكين، الشاعر الروسي، ونجتزئ مقطعا من قصيدة له عنوانها: (من وحي القرآن)، والعنوان، كما هو بيّن، ناطق لا يحتاج إلى مزيد بيان. وقد استفاد الشاعر بعمق وتبصر من سورة الأحزاب في قضية المرأة، فأسس على هذه السورة قصيدته التي يقول فيها:

1 النور والفراشة: عبد الغفار مكاوي، ص 92

إيه يا زوجات الرسول الطاهرات

إنكن تختلفن عن كل الزوجات

فحتى طيف الرذيلة مفزع لكن

في الظل العذب للسكينة

عشن في عفاف، فقد علق بكن

حجاب الشابة العذراء

حافظن على قلوب وفية

من أجل هناء الشرعيين والخجلى

ونظرة الكفار الماكرة

لا تجعلنها تبصر وجوهكن

أما أنتم، يا ضيوف محمد

وأنتم تتقاطرون على أمسياته

احذروا فهرجة الدنيا

تكدر رسولنا

فهو لا يحب الثرثارين

وكلمات غير المتواضعين والفارغين:

شرفوا مأدبته في خشوع

وانحنوا في أدب

لزوجاته الشابات المحكومات1.

هذه أمثلة من الشعر الغربي، وليس من غرضنا الاستقصاء.

ألفاظ القرآن الكريم في شعرنا المعاصر:

إذا وصلنا إلى شعرنا العربي المعاصر، وجدنا حضور المعجم القرآني قويا، ليس عند الشعراء المسلمين، بل عند كافة الشعراء العرب، على اختلاف دياناتهم ومذاهبهم وطوائفهم. وقد تطور

1 من قصيدته: (من وحي القرآن)

ذلك الحضور بتطور تقنيات الشعر المعاصر الذي لم يكتف باقتباس اللفظ المفرد، أو العبارة، أو امتصاص المعنى، بل أدخل كل التقنيات المستحدثة، مثل تقنيات "القناع"، و"الحوار"، و"الاستدعاء"، وغيرها من التقنيات.

وقد شاع في النقد الحديثِ الحديثُ عن التناصّ في الشعر، أو النصّ الغائب، أو مرجعيات النص الشعري، أو توليد نصّ من نصوص، أو "التناسل النصّي" كما يعبّر بعضهم، وغير ذلك من المصطلحات التي اشتغل عليها هذا النقد. وكل ذلك يؤول بشكل أو بآخر إلى ما يرفد النص من عناصر نصية خارجية تسهم في تشكيل بنيته الداخلية جماليا.

ولا يكاد شاعر مجيد ومشهور من شعرائنا المعاصرين ينصرف عن النهل من القرآن الكريم، معجما وتعبيرا ودلالة وصورة، بغض النظر عن منطلقاته الفكرية وتوجهاته المذهبية. وهذا الشاعر الفلسطيني سميح القاسم، وهو درزي المذهب، يصدر في مستهل شبابه ديوانا أسماه: (قرآن الموت والياسمين)، ويصدر إحدى قصائده بقول الله تعالى: " فكشفنا عنك غطاءك فبصرك اليوم حديد". وظاهرة استحضار كتاب الله عز وجل في الشعر مستفيضة عند شعرائنا المعاصرين، على تفاوت بينهم. ونستطيع تقسيم الشعراء، من حيث التعامل مع النص القرآني الكريم، إلى ثلاثة اتجاهات:

الاتجاه الأول: وهو الاتجاه الذي ينطلق من النص القرآني، باعتباره قيمة تعبيرية جمالية، يوظفه الشاعر من أجل خدمة نصه الشعري جماليا، دون أن يكون ذلك المنحى مؤثرا في رؤيته للعالم. وهذا الاتجاه في الحقيقة ينتظم معظم الشعراء الذين آثروا أن يتفيؤوا خيمة القرآن الظليلة، ويستقوا من نبعها الدافق، لما للمعجم القرآني من رونق خاص، وجمال متميز، وبيان معجز.

وأكتفي بمثل واحد، ناطق بالمراد، وهو قصيدة لعبد الوهاب البياتي، يقول في مطلعها:

"لو كان البحر مدادا للكلمات لصاح الشاعر: يا ربي، نفد البحر وما زلت على شاطئه أحبو"(1).

1 ديوان عبد الوهاب البياتي، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت،2008 ص 425

يتوكأ البياتي على آية من سورة "الكهف"، ليهب الشاعر هذه القدرة الخارقة على جعل كلماته بلا حدود، يعجز البحر . لو كان مدادا . عن استيعاب أسرارها اللامتناهية. وهو هنا محايد، لا يهدف من وراء امتصاص النص القرآني غير القيمة الجمالية الفذة للتعبير القرآني الذي يسعفه في بلوغ مراده.

الاتجاه الثاني: وهو الاتجاه الذي يلتقي مع الاتجاه الأول في استثمار القيم التعبيرية الجمالية للنص، ولكن لخدمة فكرته التي تحددها رؤيته للعالم، منسجماً في توجهه العام مع الرؤية القرآنية. وهذا هو الغالب على شعراء الدعوة الإسلامية. فليس المعجم القرآني عندهم حلية بيانية أو زخرفا لفظيا، بقدر ما هو مشحون بدلالات إيمانية يسعى الشاعر إلى تبليغها إلى المتلقي. أي إن البلاغة عند شعراء هذا الاتجاه خادمة للبلاغ. وهذا ما نجده على سبيل المثال عند فريد الأنصاري ومحمد بنعمارة وعمر بهاء الدين الأميري ووليد الأعظمي، رحمهم الله، وغيرهم من شعراء الدعوة. وهذا الاستعمال يأتي واضحا جليا ناطقا، وأحيانا يأتي خفيا يحتاج من القارئ حسن الإصغاء إلى نبضات الشاعر. يقول فريد الأنصاري، في قصيدته (لأربعينية الجريد أغنّي):

"رأيت ما رأيت

رأيت للجريد رعشةً

بعثره اخضراره على الثرى..

وللهديل نايهُ ينسابُ صفرةً على دمي

فكان ما رأيتْ

ثمّ اتّبعتُ سببًا..

حتى إذا اختليت عند شاطئٍ

تموت في سكونه منازل الرياحْ

وليس فيه إلا الروح يجمع الصدى

رأيت وجهيَ الحزينَ وحده يُغَرّبُ الخطى

ثم بكيتُ."1

يجعلنا الشاعر في هذا المقطع نستحضر شخصية ذي القرنين، بصورتها القرآنية، وهي شخصية تتقمص الشاعر، بدليل نقله ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم، وتكراره هذه الجملة اللازمة: "ثم اتّبعتُ سببا"، ست مرات، في أربعة مقاطع، وهو ضعف العدد الوارد في "سورة الكهف"، وفي كل مرة يفتح الشاعر أفقا جديدا:

1 ـ عددتُ من أبراج هذا الشوق أربعين

ثم اتّبعتُ سببا..

ولم أزل أنتظر الأشباح والرياح

يا سيدي الجريد

2 ـ ثم اتّبعت سببا

حتى إذا رأيت من إزارها الشفاف ما رأيت

اشتعل اللهيب بالمشيب

ثم بكيت

يا سيدي الجريد

3 ـ ثم اتبعتُ سببا

حتى إذا اقتربت من خمائل الحمى

وكنتُ قاب ومضة من اللمى..

واحسرتي.. أصبت بالعمى

ثم بكيت

يا سيدي الجريد

1 مشاهدات بديع الزمان النورسي، فريد الأنصاري، فاس، محرم 1425 ـ مارس 2004م.

إنّ (ثم اتبعت سببا حتّى إذا..) بنية قرآنية، يستعيرها الشاعر لكشف مواجيده، وخلال ذلك تتسرب بنيات قرآنية أخرى في هَون خفي، فقوله: "وكنتُ قاب ومضة"، تجعلنا نستحضر تلقائيا: "فكان قاب قوسين"، وهكذا..

الاتجاه الثالث: وهو الاتجاه الذي أسرت أصحابه بلاغة القرآن، وسحر بيانه، إلا أن رؤيتهم للعالم مناقضة للرؤية القرآنية، فهم يصادمون روح القرآن الكريم، إنْ قصدا وإنْ عفوا، وهم يغرفون من معينه. وقد ساد هذا المنحى في الشعر المغربي في سنوات السبعين، وكان امتدادا لما عرف بعض شعراء المشرق.1

ونمثل لهذا الاتجاه بوقفة قصيرة مع شاعر مصري، هو أمل دنقل، الشاعر الرجيم "مثل بودلير"، الذي قال يوما:

المجد للشيطان

من قال: لا، في وجه من قالوا: نعم

انطلق أمل دنقل، من سورة العصر الكريمة، ليكتب صلاة (العهد الآتي) فقال:

«تفرّدت وحدك باليسر، إنّ اليمين لفي الخسر، أما اليسار ففي العسر. إلا الذين يماشون، إلا الذين يعيشون يحشّون بالصحف المشتراة العيون ...فيعشون. إلا الذين يشُون. وإلا الذين يوشُّون ياقات قمصانهم برباط السكوت». العهد الآتي:8.

وواضح أن الشاعر هنا قد اكتفى باستعارة الصياغة الظاهرية لسورة العصر، للتعبير عن شيء مخالف تماما، متصل بالتجربة اليومية للشعب العربي، الموزع يمينا ويسارا، و(أبونا الذي في المباحث)"وهي عبارة إنجيلية محرفة" يتحكم بمصيرهم ويفعل بهم ما يشاء...

وفي نفس المجموعة الشعرية، (العهد الآتي)، يعالج الشاعر قضية القدس مستحضرا قصة يوسف مع إخوته، مع لمحة عابرة إلى قصة زكرياء. وإذا كانت قصة يوسف عليه السلام واردة في الكتب السابقة، كما هي واردة في القرآن الكريم، فإن الشاعر آثر أن يتعامل مع هذه القصة انطلاقا من المرجعية القرآنية، لا من المرجعية التوراتية.

يقول من قصيدته: (سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس). ص35.

1 للتوسع ينظر في ذلك : الشعراء والقرآن، حسن الأمراني، بحث منشور في العدد الثاني عشر من مجلة (الموقف) المغربية.

«عائدون، وأصغر إخوتهم ذو العيون الحزينةْ

يتقلب في الجبّ،

أجمل إخوتهمْ لا يعود

وعجوز هي القدس (يشتعل الرأس شيبا)

تشم القميص، فتبيض أعينها بالبكاء

ولا تخلع الثوب حتى يجيء لها نبأ عن فتاها البعيد».

فالشاعر يرمي إلى توحيد قصة يوسف وقد ألقاه إخوته في الجبّ، وجاءوا أباهم عشاءً يبكون، بمأساة سرحان الذي ظل يحمل معه قضية القدس همّا مؤرقا في العالم الحر! وجزئيات القصة واضحة، من ذكر القميص، والعيون التي تبيض من الحزن والبكاء.. ولكنه لا يكتفي بذلك، بل هو يقتبس من القرآن الكريم نصا بلفظه، وهو اشتعال الرأس شيبا. وهو هنا لا يكاد يتجاوز استثمار النص القرآني باعتباره قيمة جماليا، دون انتهاك واضح للنص.

وفي قصيدة: لا وقت للبكاء (من ديوان تعليق على ما حدث: 105) يتناول الشاعر الآيات الأولى من سورة التين فيحورها بشكل يظنّ أنه كفيل بتصوير واقع الهزيمة:

«والتين والزيتون

وطور سنين وهذا البلد المحزون

لقد رأيت يومها سفائن الإفرنج

تغوص تحت الموج

وملك الإفرنج

يغوص تحت السرج»

ولكنّ هذا التحوير يمسّ، بوضوح، لا بنية النص القرآني فحسب، بل يتجاوزه إلى الدلالة، حيث يجعل البلد الأمين حزينا، وذلك وجه من وجوه الانتهاك.

وهناك قصيدة أخرى لأمل دنقل، عنوانها: "مقابلة خاصة مع ابن نوح"، يحرف فيها توجه سورة هود تماما، فالسفينة التي كانت ملجأ للمومنين، تتحول ملاذا للجبناء. يقول:

جاء طوفانُ نوحْ!

المدينةُ تغْرقُ شيئاً.. فشيئاً

تفرُّ العصافيرُ,

والماءُ يعلو...

.....ويطفو الإوز على الماء,

يطفو الأثاثُ..

ولُعبةُ طفل..

وشَهقةُ أمٍ حَزينه

الصَّبايا يُلوّحن فوقَ السُطوحْ!

جاءَ طوفانُ نوحْ.

هاهمُ "الحكماءُ" يفرّونَ نحوَ السَّفينهْ

....جاءَ طوفان نوحْ.

ها همُ الجُبناءُ يفرّون نحو السَّفينهْ.

بينما كُنتُ..

كانَ شبابُ المدينةْ

يلجمونَ جوادَ المياه الجَمُوحْ

ينقلونَ المِياهَ على الكَتفين.

ويستبقونَ الزمنْ

يبتنونَ سُدود الحجارةِ

عَلَّهم يُنقذونَ مِهادَ الصِّبا والحضارة

علَّهم يُنقذونَ.. الوطنْ!

صاحَ بي سيدُ الفُلكِ - قبل حُلولِ السكينة:

"انجِ من بلدٍ.. لمْ تعدْ فيهِ روحْ!"

قلتُ:

طوبى لمن طعِموا خُبزه..

في الزمانِ الحسنْ

وأداروا له الظَّهرَ

يوم المِحَن!

.....

كان قلبي الذي نَسجتْه الجروحْ

كان قَلبي الذي لَعنتْه الشُروحْ

يرقدُ - الآن - فوقَ بقايا المدينة

وردةً من عَطنْ

هادئاً..

بعد أن قالَ "لا" للسفينهْ

.. وأحب الوطن!

إن هذه القصيدة تمثل نموذجا ناطقا لما سمي انتهاك المقدس، وقلب ما يقرره النص المقدس من حقائق، فأن يمجد من قال :"لا" للسفينة، يعني تمجيد ابن نوح ومن على شاكلته من المتمردين. ولا يعنينا أن يقال إن الشاعر كان يقصد بالسفينة معاهدة كامب ديفيد أو غيرها، وأن الجبناء الذين ركبوا في السفينة هم من قبل الصلح مع العدو المحتل، إذ حتى ولو كان هذا التأويل صحيحا، فإنه لا يشفع للشاعر، بل يدلّ على عجزه عن الاستثمار الإيجابي للنص القرآني، هذا إذا افترضنا حسن نية الشاعر، وإلا فما يدرينا أن الشاعر لم يكن يعني الثورة على كل ما هو متصل بالدين أصلا؟

وقد أراد رابع الشعراء يوما أن يقلد غيره في توظيف اللفظ القرآني فقال:

والتين والزيتون

والطور سنين

فضل ضلالا بعيدا، وكشف عن جهله بالقرآن، وبالتاريخ، وبالجغرافيا، ونمّ على أن أنه لم يفتح المصحف يوما.

هذه هي الاتجاهات الثلاثة البارزة في تعامل الشعراء مع ألفاظ القرآن الكريم. ولما كان تناول هذه الظاهرة في الشعر العربي المعاصر كله متعذر التحقق في هذه المساحة، رأينا أن نمثل لها بشاعر واحد، وهو محمود درويش، وبديوان واحد من دواوينه هو: "لماذا تركت الحصان وحيدا".

ألفاظ القران الكريم في ديوان محمود درويش: (لماذا تركت الحصان وحيدا؟)

ولكن لماذا محمود درويش دون غيره؟ والجواب أن ذلك الاختيار وقع لأسباب، منها أن محمودا شاعر إشكالي، انقسم فيه الناس بين مفْرط ومفرّط، فالمفْرط مغال في حبه، لا يكاد يرى له سيئة، والمفرّط مغال في ذمه، لا يكاد يرى له حسنة. وقد سبق للباحث أن قدم أكثر من دراسة عن محمود درويش، ومنها دراسة تتناول قصيدته: "حالة حصار"، وهي بعنوان: (الأساطير المؤسسة لقصيدة: حالة حصار). وقد أثار هذا البحث جدلا كبيرا بين أنصار الشاعر وخصومه على السواء، وأعادت نشره منابر أخرى، غير المنبر الذي نشر فيه أول مرة، منها أن الأستاذ منير شفيق نشره في مجلة (موازين)، كما نشرته مجلة (رؤى) الصادرة في باريس. ومن مظاهر الدخان التي أثارها ذلك البحث أن كاتبا أردنيا تجاوز في نقده حدود اللياقة، واتهم الباحث بالكفر صراحة، لأنه في نظره أشاد بشاعر كافر، هو محمود درويش، هذا رغم أن المقال كان كله هدما لأطروحة درويش في قصيدته تلك. وهذا يدل على ضيق أفق بعض الناس، حيث لم يقرأ المقال بتمعن من جهة، ولم ينقد المقال نقدا موضوعيا من جهة أخرى. ولكن لأن له موقفا من درويش سحب هذا الموقف على كل من يتناول شعره بالدرس.

والسبب الثاني، الذي جعلنا نقتصر على هذا الديوان، هو أننا لو درسنا اللفظ القرآني عند شعراء الدعوة الإسلامية لقيل إن وجود أثر القرآن عندهم تحصيل حاصل، فالشاعر الإسلامي لا بد له من أن يغترف من كتاب الله عز وجل. وأما أن نثبت وجود ذلك الأثر، بل ووفرته عند شاعر محسوب على اليسار عموما، حيث انتسب في بداية حياته إلى الحزب الشيوعي الإسرائيلي، قبل أن يغادر فلسطين، ويلتحق باليسار العربي، وبقي على يساريته بقية عمره، فذلك يعني أن استثمار اللفظ القرآني في الشعر، مستفيض في الشعر العربي المعاصر، بغض النظر عن انتماء الشعراء؛ ذلك بأنّ كل شاعر يبحث عن الجمال في التعبير، والرونق في البيان، والبهاء في اللفظ، والدقة في المعنى، يكون مدعوا إلى أن يتوكأ على هذا الكتاب المعجز الذي تحدى البشر أن يأتوا بمثله، ألا وهو القرآن الكريم.

فأين يقع ديوان محمود درويش: "لماذا تركت الحصان وحيدا" من هذا كله؟

تُسلمنا القراءة المتأنية الفاحصة والمتكررة لهذا الديوان إلى حقيقتين اثنتين: الحقيقة الأولى مفادها أن القرآن الكريم هو المرجع الأساسي لهذا الديوان، وهو النص الغائب ـ الحاضر، كمّا وكيفا. فقد اعتمد الشاعر على النص القرآني الكريم في عشرين موضعا، وهو رقم ليس بهين في مجموعة شعرية واحدة، فكيف لو تفحصنا ديوانه كله؟

والحقيقة الثانية هي أنه لا يوجد نص واحد من نصوص الديوان يبيح لنا أن نصنف الشاعر، انطلاقا من هذه النصوص، ضمن الفئة المصادمة لروح القرآن، أو المنتهكة لقداسته. فهو إما أنه يلجأ إلى القرآن الكريم لحاجة جمالية، لشعوره بأنه يضفي على شعره مسحة من الجمال لا تتحقق بحال إذا اعتمد غيره، وإما أن يأتي النص الشعري، في صورته بعد الامتصاص، مؤكدا لقيمة عليا من معاني القرآن الكريم.

وهذا الحضور القرآني إما أن يكون على صعيد اللفظة المفردة، وإما على صعيد الجملة، اقتباسا من آية معينة، بعد التحوير الذي يجعلها منسجمة مع الإيقاع الشعري الذي هو الوزن، وإما أن يأتي بالنص القرآني كما هو، ودون تعديل، حتى وإن ضحى الشاعر بالإيقاع الشعري، الذي عموده الوزن، لإيمانه بأن الإيقاع القرآني أوقع جرسا ونغما، وأبلغ في الدلالة، لا يدانيه نص بشري في هذا ولا ذاك.

ولالتماس الحضور القرآني يكفي القارئ النظر في عناوين بعض القصائد، فهي ناطقة وموفّية بالمراد. ونسوق مثلا على ذلك هذا العنوان: "كالنون في سورة الرحمن". فما قرأ هذا العنوان أحدٌ من أهل العلم بالشعر، ممن أعرف، إلا انبهر به، وطرب له، وتعجب من عثور الشاعر عليه. فأي روح عُلوية تلبست الشاعر ساعة تلقي "سورة الرحمن" حتى تمثل أسرارها النغمية، وأدرك مفاتيحها الإيقاعية، وعلم أنه جمعت البلاغة والبلاغ على صعيد واحد، ففاض عليه من بهاء كل ذلك، فتنزل عليه ذلك العنوان العجيب؟

إن هذا العنوان لا يحتاج إلى كثير تأمل لمعرفة ولَهِ الشاعر بالبيان القرآني، وبإيقاعه المعجز، المتمثل هنا في حرف "النّون" التي تتكرر في سورة الرحمن، فتحدث جرْساً آسراً يتسرب إلى الأعماق في هدوء.

ثم إنّ هذا العنوان وحده يمثل صورة شعرية متفردة، وللخيال الشعري أن يسبح ما شاء في هذه الصورة المتفردة، وهو في كل الأحوال لن يسبح إلا في بحر من الجمال.

ولكنّ الأمر لا يقتصر على عنوان هذه القصيدة، بل يتجاوزه إلى نسيجها، لُحمة وسداة، وإلى الآفاق التي يشرف عليها هذا النص الجميل.

فالنص بعد ذلك، على قصره "37 سطرا"، يتضمن ما يكشف عن تعلق محمود درويش بالقرآن وبيانه المعجز، لا تلميحا، بل تصريحا، حيث يقول، متحدّثا عن جده:

علّمني القرآنَ في دوحة الريحانِ

شرقَ البئر،

من آدمٍ جئنا ومن حوّاءَ

في جنّة النسيانِ.

يا جدّي، أنا آخر الأحياءِ

في الصحراء، فلنصعدْ ص 74

ومما يدلّ على هذا التعلق، وهذا الانبهار بكتاب الله، هذا الإقرار بأن جده علّمه القرآن، وهذا العلم الذي تلقاه من جده وهو صغير، هو الذي فتح آفاق العلم الكبرى، يوم صار شاعرا يشار إليه بالبنان، والقرآن علْم، بل هو حاقّ العلم، (وَلَئِنِ اتَّبَعْتَ أَهْوَاءَهُمْ مِنْ بَعْدِ مَا جَاءَكَ مِنَ الْعِلْمِ إِنَّكَ إِذًا لَمِنَ الظَّالِمِينَ). "البقرة:145"، والشعر الذي تلبس الشاعر منذ صباه هو أيضا، عند العرب، علم. "علم لم يكن لهم علم أصح منه" كما أثر عن الفاروق رضي الله عنه.

إن الشاعر يقرن تعلّم القرآن الكريم بدوحة عجيبة، يسمّيها دوحة الريحان. ويكفي أن يتعلم القرآنَ في دوحة، فالدوحة توحي بالأمن، وبالظلال، وبالنضارة، وبكل ما هو بهيّ ذو رونق. فإذا أضيفت الدوحة إلى الريحان الذي هو أيضا لفظة قرآنية، اكتمل المشهد. فقد ذُكر لفظ الريحان في كتاب الله تعالى أكثر من مرة، فمنه قوله تعالى في سورة الواقعة،89:"فروح وريحانٌ وجنة نعيم"، فاقترن الريحان، هنا، بالجنة. ومنه قوله تعالى في سورة الرحمن التي نحن بصدد استمداد الشاعر من نورها: "والحبّ ذو العصف والريحان"، قيل الريحان ما له رائحة من الرزق. وفي الحديث: "الولد من ريحان الله"، أي من رزقه1. والنصّ على أن هذه الدوحة شرق البئر تأسّ

1 (مفردات القرآن للأصفهاني، مادة روح)

بالتحديد الذي ذكره الله تعالى عن مريم، الآية 16 من سورة مريم: (وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ انْتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا) وإلا فأيّ فرق بين أن يكون التعلّم قد حصل شرق البئر أو غربها؟

ويقول درويش في المقطع الموالي:

البحر والصحراءُ حول اسمه

العاري من الحُرّاسِ

لم يعرفا جدّي ولا أبناءه

الواقفين الآن حول "النّونِ"

في سورة "الرحمن"،

اللهم.. فاشهد! **ص 74 . 75**

وهي صورة بيانية تستوقف اللبيب، وتدعوه إلى التأمل في غورها البعيد. فالوقوف حول شيء ما يقتضي أولا أن يكون هذا الشيء ملموسا، يُرى بالعين ويُلمس باليد، ثم هو ينبغي أن يكون شيئا ذا شأن، حتى يستدعي الوقوفَ حوله، كقول أبي الحسن الأنباري في وصف أبي طاهر مصلوبا:

كأنّ الناس حولك حين قاموا **وفودُ نداك أيام الصِّلاتِ**

أما هنا، في هذا النص الشعري، فالوقوف يحدث حول شيء معنوي، لا تدركه الحواس الظاهرة، وإنما تدركه الروح، وتراه البصيرة، وهو الوقوف حول حرف "النون" في سورة "الرحمن"، هذا الحرف الذي يتكرر في فواصل السورة سبعا وستين مرة، ليجعلها متميزة بهذا الإيقاع الذي يلذ الأذن والنفس معا، وهو يلذ العين أيضا بصورته المتكررة في المصحف؛ مما جعل خطاطي المصاحف يعنون به عناية خاصة.

ثم إن هذا الجدّ الذي علّم الشاعر القرآن، علّمه شيئا ثمينا، انعكس على رؤية الشاعر لجدّه. فهو دائما يكبره، ودائما يراه كائناً أسطوريا لا يكاد يدرك مكانته أحد:

في غابة الزيتون، شرق الينابيع

انطوى جدّي على ظلّهِ

المهجور. لم تشرق على ظلّهِ

شمسٌ، ولم يهبط على ظلّه

ظلٌّ، وجدّي دائماً أبعدْ.. ص 75

هكذا تُسلّمنا هذه القصيدة العجيبة بعض مفاتيح الرؤيا التي ظل الشاعر يَنشُدها ويُنشدها، وتقربنا أكثر من تكوينه الروحي الذي رعاه ذلك الجدّ العظيم.

ومن التوكؤ على المعجم القرآني، إما لفظا مفردا وإما تعبيرا، نجد نماذج أخرى في عناوين بعض القصائد. فمن العناوين قصيدة: "قرويون من غير سوء"، فعبارة "من غير سوء" تردنا إلى قوله تعالى مخاطبا موسى عليه السلام، في سورة النمل،12: (وَأَدْخِلْ يَدَكَ فِي جَيْبِكَ تَخْرُجْ بَيْضَاءَ مِنْ غَيْرِ سُوءٍ فِي تِسْعِ آيَاتٍ إِلَى فِرْعَوْنَ وَقَوْمِهِ إِنَّهُمْ كَانُوا قَوْمًا فَاسِقِينَ). وتكررت الصيغة في سورة القصص،32: (اسْلُكْ يَدَكَ فِي جَيْبِكَ تَخْرُجْ بَيْضَاءَ مِنْ غَيْرِ سُوءٍ وَاضْمُمْ إِلَيْكَ جَنَاحَكَ مِنَ الرَّهْبِ فَذَانِكَ بُرْهَانَانِ مِنْ رَبِّكَ إِلَى فِرْعَوْنَ وَمَلَئِهِ إِنَّهُمْ كَانُوا قَوْمًا فَاسِقِينَ) وتكررت أيضا في سورة طه، وهكذا. فهي إذن عبارة قرآنية خالصة، ينقلها درويش إلى قصيدته.

ولأنّ القرآن كان باسطا جناحيه على النص الشعري عند درويش، فإن ذلك يأذن لنا بأن نقرأ اللفظ المفرد قراءة متصلة بالنص القرآني، ليس تحكّما، ولكن استجابة لما يهيمن على النص الشعري. ومما يدلّ على عدم التحكّم هو أن توجيهنا عنوان نص ما وجهة القرآن، من خلال اللفظ المفرد، كان يجد بعد ذلك من داخل النص ما يقويه، ويستجيب لتلك الوجهة.

هناك قصيدة عنوانها: "البئر"، ص 68، وهي تقع ضمن القسم الثالث من الديوان، والذي يحمل عنوان: "فوضى على باب القيامة". وللفظ "البئر" في ثقافتنا ظلال خاصة تجعله مرتبطا بقصة يوسف عليه السلام، كما أن لفظ "القيامة" هو أيضا مرتبط بعقيدتنا التي من أعمدتها الإيمان بالبعث. وقد وقفنا عند قصيدة" البئر" نسائلها، خشية أن يخذلنا التأويل، فوجدنا، على العكس من ذلك، ما يشد عضده. ففي هذه القصيدة يقول الشاعر:

واسمي يرنّ كليرة الذهب القديمة عند
باب البئر. أسمع وحشة الأسلاف بين
الميم والواو السحيقة مثل واد غير
ذي زرع. وأخفي تَعْبيَ الودّيَّ. أعرف أنّني
سأعود حيّا، بعد ساعات، من البئر التي

لم ألقَ فيها يوسفاً أو خوفَ إخوته

من الأصداء. ص.71

لم تكذب الرؤيا إذن، فيوسف وإخوته حاضرون في النص، ولذلك فليست "البئر" غير البئر التي ألقى فيها أبناء يعقوب أخاهم يوسف، حتى وإن كانت بئرا لم يلق فيها الشاعر لا يوسف ولا خوف إخوته، إما لأنه جاء متأخرا، وإما لأنّ البئر إنما شبّهتْ له، أو ضاعت ملامحها، فالشاعر يخبرنا أنها بئر قديمة.

وإن كان الشاعر في أمر يوسف قد اكتفى بظلال القصة اليوسفية، فإن في هذا النص الشعري نصا قرآنيا، آثر محمود أن يأتي به كما هو دون تبديل ولا تغيير، وهو: (واد غير ذي زرع)، وهو جزء من الآية الكريمة: (رَبَّنَا إِنِّي أَسْكَنْتُ مِنْ ذُرِّيَّتِي بِوَادٍ غَيْرِ ذِي زَرْعٍ عِنْدَ بَيْتِكَ الْمُحَرَّمِ رَبَّنَا لِيُقِيمُوا الصَّلَاةَ فَاجْعَلْ أَفْئِدَةً مِنَ النَّاسِ تَهْوِي إِلَيْهِمْ وَارْزُقْهُمْ مِنَ الثَّمَرَاتِ لَعَلَّهُمْ يَشْكُرُونَ) "إبراهيم: 37".

يرفد الشاعر قصيدته بالآية الكريمة لتحقيق ما يريده من تصوير لحظات الخراب والوحشة "لم أجد أحدا لأكلمه سوى شبحي"، والأطلال وأشباح الموتى، فالبئر قديمة، والوادي غير ذي زرع، وهو يختار أن يكون خروجه للمرور بالبئر القديمة في يوم غائم:

أختار يوماً غائما لأمرّ بالبئر القديمة.

ربّما امتلأت سماءً. ربّما فاضت عن المعنى وعن

أمثولة الراعي. سأشرب حفنة من مائها.

وأقول للموتى حواليها: سلاما أيها الباقون

حول البئر في ماء الفراشة. ص 69

وهكذا يتبين لنا أن الشاعر لا يلجأ إلى القرآن الكريم لغرض جمالي فحسب، وإن كان هذا الغرض حاضرا بقوة، بل لتقوية المعنى الذي يفيض من سماء يديه.

ويعود الشاعر إلى قصة يوسف عليه السلام، في قصيدة عنوانها: (في يدي غيمة: ص 19)، حيث يقول:

افترقنا على درج البيت. كانوا يقولون:

في صرختي خَدرٌ لا يلائم طيش النباتات،

في صرختي مطر، هل أسأت إلى إخوتي

عندما قلتُ: إني رأيت ملائكة يلعبون مع الذئب

في باحة الدار؟ لا أتذكّر

أسماءهم، ولا أتذكر أيضا طريقتهم في

الكلام .. وفي خفّة الطيران. ص 20 . 21

وفعل "رأيت" هنا، من الرؤيا، لا من الرؤية، فذلك هو ما يناسب قصة يوسف. وهي رؤيا بحاجة إلى تأويل. فمن هم أخوة يوسف في هذا النص؟ ربما احتجنا إلى أن نستعين بقصيدة أخرى لمحمود درويش من خارج الديوان الذي نحن بصدده، وهي قصيدة: (أنا يوسف يا أبي)، حيث يشتكي يوسف من إخوته الذين يحسدونه لجماله، وليس إخوته هنالك غير اليهود من بني إسرائيل. وفي هذه القصيدة التي نحن بصددها، قصيدة "البئر"، يميز الشاعر بين الإخوة الحقيقيين والإخوة المزيفين، فيقول:

..هل أقول لأمّي الحقيقة:

لي إخوة آخرون

إخوة يضعون على شرفتي قمرا

إخوة ينسجون بإبرتهم معطف الأقحوان. ص 21

وبعدها، ودائما في القصيدة نفسها، يتوكأ الشاعر على نص قرآني، فيقول:

..سبعُ سنابل تكفي لمائدة الضّيفِ.

سبعُ سنابلَ بين يديّ. وفي كلّ سنبلةٍ

ينبتُ الحقلُ حقلا من القمح. ص 21.

هنا ينمّي الشاعر نصّه اعتمادا على موضع واحد من كتاب الله عز وجل، وإن كان في تحديد عدد السنابل بأنها سبع، قد يرجع بنا إلى موضعين اثنين من القرآن الكريم، هما سورة البقرة وسورة يوسف، فهذا التحديد بهذا الرقم ورد في قوله تعالى من سورة البقرة،261: "مَثَلُ الَّذِينَ يُنْفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنْبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ فِي كُلِّ سُنْبُلَةٍ مِائَةُ حَبَّةٍ وَاللَّهُ يُضَاعِفُ لِمَنْ يَشَاءُ وَاللَّهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ"، كما ورد في سورة يوسف،43: "وَقَالَ الْمَلِكُ إِنِّي أَرَى سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنْبُلاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ يَأَيُّهَا الْمَلأُ أَفْتُونِي فِي رُؤْيَايَ

إِنْ كُنْتُمْ لِلرُّؤْيَا تَعْبُرُونَ"، والذي يجزم أن الشاعر إنما رجع إلى سورة البقرة أمران: الأمر الأول هو صيغة الجمع المختارة، فقد اختار صيغة جمع التكسير: (سنابل)، لا صيغة جمع المؤنث السالم: (سنبلات)، والأمر الثاني هو وظيفة السنابل، فهي وظيفة إنمائية، في القصيدة كما هي في القرآن الكريم، حيث هي في القرآن الكريم تتضاعف كل حبة منها إلى مئة حبة: (في كل سنبلة مئة حبة)، وهي عند درويش أيضا تتضاعف، ولكن بتصوير شعري: (وفي كلّ سنبلة ينبت الحقل حقلا من القمح).

ولكي يتأكد لنا أنّ القصيدة تتوجه وجهة بانية، تعضد موقفها بما تستعير من البنية القرآنية من دلالات من جهة، ومن فيض في الإيقاع من جهة أخرى، نجد في النص إشارات أخرى، لا تحمل اللفظ القرآني، وإن كانت تحمل روحه، مثل قوله:

.. لي قمران

واثقَيْنِ ، كأسلافهم، من صواب الشرائعِ...

.....

تجرحني غيمةٌ في يدي: لا

أريد من الأرض أكثر من

هذه الأرض...

...

لا أريد من الشمس أكثر من

حبّة البرتقال وأكثر من

ذهبٍ سال من كلمات الأذانْ ص 22 . 23

وحسبنا (كلمات الأذان) دلالة على المراد.

وفي قصيدة: (في يدي غيمة)، يقول الشاعر:

...كان المكانُ معدّا لمولده: تَلّةٌ

من رياحين أجداده تتلفّت شرقا وغربا. وزيتونةً

قربَ زيتونةٍ في المصاحفِ تُعْلي سطوح اللغةْ... ص 19

تكرر كلمة :"زيتونة" في هذا المقطع القصيرة مرتين، وصحيحٌ أن الزيتون يكثر في فلسطين، ولكننا هنا أمام زيتون من نوع آخر، إننا أمام "زيتونة في المصاحف". فهذه الزيتونة التي في المصاحف، ما شأنها؟ مادامت في المصاحف فعلينا إذن أن نبحث عنها هناك، لنجد الآية المباركة الواردة في سورة النور،35: (**اللَّهُ نُورُ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لا شَرْقِيَّةٍ وَلا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ**). هذه الزيتونة المباركة التي هي من رياحين أجداده ليست غير مصدر النور الذي ينبغي أن يهتدى به. إنه "نور السموات والأرض"، ولأن لله المشرق والمغرب، فإن التلة كانت تتلفّت شرقا وغربا، وليس يمينا أو شمالا. ثم إن تلك الزيتونة المباركة هي التي تعلي سطوح اللغة، اللغة العربية التي طالما مجدها الشاعر وتغنى بها، لأنها جزء من هويته التي يقاتل من أجلها حتى لا تقتلعه الأعاصير. وهل يحفظ لنا لغتنا، وكياننا، غير اللغة التي في المصاحف؟ وهذا نفسه هو الذي يجعل صبوة الشاعر الجارفة تكون، أسمى ما تكون، إلى جامع:

. وتجرفنا صبوة لزيارة بابلَ أو جامعٍ في دمشقَ. ص 26

وهذا الجامع الدمشقي هو الجامع الأموي، غالبا. فهو بذلك يمثل رمزا حضاريا، يرجعنا إلى عصر من عصور الأمة الذهبية. هو رمز للإيمان، وللحضارة، وللشموخ، ولحضور الذات حضورا فاعلا في المشهد الإنساني.

وتعود الزيتونة لتظهر مرة أخرى في قول الشاعر، من قصيدة عنوانها: (تدابير شعرية) ص. 99

وأبي تحتَ، يَحْملُ زيتونةً
عمرها ألف عام،
فلا هي شرقيّةٌ
ولا هيَ غربيّةٌ.
ربّما يستريح من الفاتحين
ويحنو عليّ قليلا
ويجمع لي سوسنة. **ص .100**

وهنا أيضا يستوقفنا تشبث درويش بهويته الحضارية، دينا ولغة، فالزيتونة التي يحملها جده عمرها ألف عام، كناية عن القدم، ثم إنها زيتونة لا شرقية ولا غربية. فهل يستطيع أحد، سواء أكان من خصوم درويش أم من أنصاره، أن يجادل في طبيعة هذه الزيتونة، بعدما صرح بأنها لا شرقية ولا غربية؟ وهل هي شيء آخر غير نور الله الذي هو الإسلام؟

وهناك عنوان آخر من عناوين القصائد يستوقفنا، وهو: عُود إسماعيل، ص 45

يتبادر إلى ذهن القارئ أن المراد بإسماعيل هو نبي الله عليه السلام، ولكن هذا ليس لازما إلا بقرينة، وقد وجدنا تلك القرينة بذكر الصحراء التي تذكّر بقصة هاجر ووليدها إسماعيل، كما وجدنا لفظ الذبح، وذلك يقوي تأويلنا بأن المراد هو إسماعيل النبي عليه السلام. يقول الشاعر:

كبقيّة الصحراء، ينحسر الفضاء عن الزمانِ

مسافةً تكفي لتنفجر القصيدةُ. كان إسماعيلُ

يهبط بيننا، ليلا، ويُنشدُ: يا غريبُ،

أنا الغريبُ، وأنت منّي يا غريبُ ! فترحلُ

الصحراءُ في الكلماتِ. والكلماتُ تهملُ قوّةَ

الأشياء، عُدْ يا عودُ... بالمفقود، واذبحني

عليه، من البعيد إلى البعيدِ

هلّلويا

هلّلويا

كلّ شيء سوف يبدأ من جديدِ . ص 46 . 47

ولعل بعضهم يقول: وما أدراك أن الشاعر يستحضر القرآن هنا؟ ألا يحتمل أنه يعود إلى التوراة أو الإنجيل؟ فقصة الفداء، وإبراهيم وولده، مذكورة فيهما أيضا. ونقول: نعم، هي مذكورة فيهما، إلا أن قصة العهد القديم والجديد تجعل الذبيح، صراحة، هو إسحق وليس إسماعيل. وهنا قد يعود الجدل حول الذبيح، وهل هو إسماعيل أم إسحق، ولكن هذا لا يعنينا، ما دام الشاعر مسلما، ويستحضر ما أجمعت عليه الأدبيات الإسلامية، من المفسرين ومن المؤرخين، على أن إسماعيل كان هو الذبيح.

ويلجأ محمود درويش إلى تقنية القناع للتعبير عما يريد تبليغه من مضامين. وهذا ما وجدناه في قصيدته: (من روميات أبي فراس الحمْداني) ص 103، وفيها يستحضر المشابه بين سيرته وبين سيرة الفارس أبي فراس، وهو في الأسر عند الروم، ويستحضر من خلاله حلب الشهباء وأميرها سيف الدولة الحمْداني، ابن عمّ الشاعر الأسير. والأسر قضية مشتركة بين الشاعرين، فزنزانة الشاعر هي نفسها سجن الأمير الشاعر، والقرآن الكريم في هذه القصيدة يحضر تصريحا وتلميحا، كما يحضر معجما ودلالة. ولنقرأ هذا المقطع من القصيدة:

زنزانتي اتسعت سنتيمترا لصوت الحمامة: طيري

إلى حلب يا حمامةُ، طيري بروميتي

واحملي لابن عمّي سلامي

صدى للصدى.

للصدى سلّمٌ معدنيّ، شفافيّةٌ، وندى

يعُجّ بمن يصعدون إلى فجرهم.. وبمن

ينزلون على قبرهم من ثقوب المدى...

خذوني إلى لغتي معكم! قلتُ:

ما ينفعُ النّاس يمكث في كلمات القصيدِ

وأما الطبولُ فتطفو على جلدها زبدا

... للصدى غرفةٌ

كزنزانتي هذه، غرفةٌ للكلام مع النّفس،

زنزانتي صورتي لم أجد حولها أحدا

يشاركني قهوتي في الصباح، ولا مقعدا

يشاركني عُزلتي في المساء، ولا مشهدا

أشاركه حيرتي لبلوغ الهدى. ص 104 ـ 105

نحن في هذا النص واجدون استعارة آية بلفظها، وأخرى بمعناها. فأما الآية التي بلفظها فهي قوله تعالى، من سورة الرعد، 17: (أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَسَالَتْ أَوْدِيَةٌ بِقَدَرِهَا فَاحْتَمَلَ السَّيْلُ زَبَدًا رَابِيًا وَمِمَّا تُوقِدُونَ عَلَيْهِ فِي النَّارِ ابْتِغَاءَ حِلْيَةٍ أَوْ مَتَاعٍ زَبَدٌ مِثْلُهُ كَذَلِكَ يَضْرِبُ اللَّهُ الْحَقَّ

وَالْبَاطِلَ فَأَمَّا الزَّبَدُ فَيَذْهَبُ جُفَاءً وَأَمَّا مَا يَنْفَعُ النَّاسَ فَيَمْكُثُ فِي الأَرْضِ كَذَلِكَ يَضْرِبُ اللَّهُ الأَمْثَالَ)

أخذ الشاعر عبارة (ما ينفع الناس فيمكث) بلفظها، ثم حور شبه الجملة: (في الأرض)، إلى (في كلمات القصيد)، كما أخذ (فأما الزبد فيذهب جفاء)، وحورها إلى (وأما الطبولُ فتطفو على جلدها زبدا). والملاحظ أن الشاعر، رغم بعض التصرف في اللفظ القرآني، لم يخالف روح النص الإلهي، بل "وظف" النص توظيفا إيجابيا، مؤكدا بقاء ما ينفع الناس، وذهاب الزبد. وفي هذا الشق الثاني استعار كلمة "الطبول"، للتعبير عن الشيء العابر، واللفظ يدعو بيتا للمتنبي، يقول فيه:

إذا كان بعض الناس سيفا لدولة ففي الناس بوقاتٌ لها وطبول

فالسيف هو الباقي الذي ينفع الناس، وأما البوقات والطبول فليست غير ضجيج يؤول إلى زوال.

وينبغي ربط أول النص بما تلاه، لنعرف أنّ مطلب الشاعر هو السفر إلى لغتين، هذه اللغة التي هي جوهر هويته، هي "الفصحى"، رضعها من أمه حورية، ووطدت الحب الذي يربطهما، كما قال في قصيدته "تعاليم حورية":

أمّي تعدّ أصابعي العشرين عن بعد.

تمشّطني بخصلة شعرها الذهبيّ...

... لم أكبرْ على يدها

كما شئنا: أنا وهيَ، افترقنا عند منحدر

الزحام... ولوّحتْ سحبٌ لنا، ولماعزٍ

يرث المكانَ. وأنشأ المنفى لنا لغتين:

دارجةٌ... ليفهمها الحمامُ ويحفظ الذكرى

وفصحى...كي أفسّر للظلال ظلالها. 78

وبالفصحى نفسر القرآن الكريم، نفسر المعنى وظلال المعنى.

وأحيانا يفرض علينا الشاعر حسن الإصغاء كي ندرك مرجعيته القرآنية، لأنها تأتي هونا، كأنها تشبه تلك النار التي ذكرها الشاعر الجاهلي، المهلهل، عندما قال:

وما كانت ولو رفعتْ سناها ليُدرك نارَها إلا البصيرُ

وقول امرئ القيس:

تنوّرتها من أذرعاتٍ وأهلها بيثرب أدنى دارها نظرٌ عال

وشتان ما بين أذرعات، بالشام، ويثرب، بالحجاز.

وسبب ذلك أنّ هذه النار نار لا تدرك إلا بالقلب.

ومن تلك الإشارات قول الشاعر، (من قصيدة عنوانها: من سماء إلى أختها يعبر الحالمون. ص: 106)

نصف عنقاء، ما مسّها مسّنا: شبهٌ

داكنٌ بين ضوء ونار... ص 108

قد يقال إن النار مصدر للضوء، فكيف يجعلهما الشاعر متشابهين؟

هنا أيضا نستنجد بالقرآن الكريم الذي يميز بين النار والنور، كما يميز بين الضوء والنور، حيث قال تعالى: " إِذْ قَالَ مُوسَى لأَهْلِهِ إِنِّي آنَسْتُ نَارًا سَآتِيكُمْ مِنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ آتِيكُمْ بِشِهَابٍ قَبَسٍ لَعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ. فَلَمَّا جَاءَهَا نُودِيَ أَنْ بُورِكَ مَنْ فِي النَّارِ وَمَنْ حَوْلَهَا وَسُبْحَانَ اللَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ" النمل:7 . 8. فهي نار في الرؤية، وهي نور في الجوهر.

ويستعير الشاعر بنية التركيب القرآني الواردة في أول سورة من القرآن الكريم، سورة العلق، وما أحاط بخبرها المتعلق بأول نزول الوحي عليه السلام، كما روت ذلك كتب السيرة، ليبني عليها قصيدته (قال المسافر للمسافر: لن نعود كما)... ص 110 ، فيقول:

لا أعرف الصحراء

مهما زرت هاجسها، وفي الصحراء قال الغيب لي:

اكتبْ!

فقلتُ: على السراب كتابةٌ أخرى

فقال: أكْتُبْ ليخضرّ السرابُ

فقلت: ينقصني الغيابُ

وقلت: لم أتعلم الكلمات بعد.

فقال لي: أكتبْ لتعرفها

وتعرف أين كنت، وأين أنت

وكيف جئت، ومن تكون غدا،

ضع اسمك في يدي واكتبْ

لتعرف من أنا، واذهب غماما

في المدى...

فكتبت من يكتبْ حكايته يرثْ

أرض الكلام، ويملك المعنى تماما ص 112

فهو يستبدل بكلمة "اقرأ" كلمة "اكتب"، ويعطيها تلك القوة الهائلة التي تضمنتها كلمة "اقرأ" بالنسبة للوحي المنزل على رسوله عليه السلام. وتكررت كلمة "اكتب" كما تكررت كلمة "اقرأ". وتلا كل أمر جواب، كما في حادثة الوحي. وقال الشاعر:

"وقلت: لم أتعلم الكلمات بعد.

فقال لي: أكتبْ لتعرفها"

مستلهما تفاصيل قصة الوحي: (فقال لي: اقرأ، فقلت: ما أنا بقارئ).

وإذا كانت (بضدها تتميز الأشياء)، فلنقارن نص درويش بنص آخر لشاعر آخر، مغربي هذه المرة، يستلهم الحادثة نفسها. يقول:

«حينئذ جاءنا سعيد فأمرنا له بدش فاغتسل فقال زملوني، فقلنا له يا أيها المزمل ادخل في تقاسيم الخيل، فاحتقن وقال ما أنا بداخل...وبكينا معه طويلا حتى خفنا على عيوننا وأمرنا له ثانية بدش، فاغتسل ولم يقل زملوني..وعاودته نوبة البكاء ثانية، فبكينا معه وقال دثروني، فقلنا له: يا أيها المدثر ادخل في تقاسيم الخيل»(1).

فإننا نرى أن لفظتي (اقرأ) و(ما أنا بقارئ)، قد انتقلتا إلى سياق جديد مناف تماما للسياق المصاحب لتنزل الوحي، كما ذكرته كتب السيرة النبوية، وكتب التفسير، بالإضافة إلى تحريف سياق لفظتي :"زملوني"، و"دثروني". ومن هنا يسعى هذا النص إلى هتك قداسة اللفظ القرآني بإفراغه من محتواه المتصل بالوحي والمجاهدة.

(1) محمد بلبداوي: سبحانك يا بلدي 77.

وهكذا هو شأن (آية الكرسي) التي تنحط من مقام الجلال إلى درك الابتذال، في نص آخر للشاعر نفسه:

«أردت أن أستعيذ منه بآية الكرسي، تذكرت أن الكرسي تنكرت له الآية، وهلك بسببه خلق كثير، وأمم من عبدة الخشب، فقلت له: تبا لك من كرسي يفضح عبده، فأجابني الوطن عليه الصلاة والسلام: سُسْه كما قبلا سُسْتَهُمْ، فقلت: أقسم لأصنعن»(1).

وكذلك الشأن في «الأسماء الحسنى» التي تلحق الوطن، وتصبح مكتوبة بمعتق النبيذ، وفاتحة الكتاب التي تصبح، عنده (فادحة الكتاب) (2).

فاللجوء إلى المعجم القرآني إذن ليس مجرد حِلية يريد من ورائها هذا الشاعر أن يضفي على نصه نوعا من الجمال والجلال، وإنما يصبح ذا غرض متصل بموقف الشاعر من الغيب والشهادة. وهذا ما يسمى عند هؤلاء بانتهاك حرمة النص.

إن هذا التوجه العدمي الذي وجدناه في بعض أشعار اليسار، لا وجود له في ديوان محمود درويش الذي هو موضوع هذا البحث، فقد حصرنا ذلك الحضور في وجهين اثنين، هما: تقوية القيم البلاغية من جهة، وتقوية القيم التبليغية من جهة أخرى، ولا وجود للصنف الثالث الذي هو مصادمة روح النص القرآني.

ونختم رحلتنا هذه بوقفة عند تعامل درويش مع طائرين، ذكرهما القرآن الكريم، في سياق قصتين عظيمتين. فأما الطائر الأول فهو الهدهد، وقصته مع الملك سليمان، نبي الله عليه السلام، معروفة. وقد صار الهدهد رمزا للكائن الصغير الذي قد تزدريه العين، بيد أنه يقوم بمهمة عظيمة، ويفخر بما قام به أمام سليمان قائلا: (أحطت بما لم تحط به). وسياق الآية الكريمة من سورة النمل هو: (20 - **وَتَفَقَّدَ الطَّيْرَ فَقَالَ مَا لِي لا أَرَى الْهُدْهُدَ أَمْ كَانَ مِنَ الْغَائِبِينَ**) (21 - **لأُعَذِّبَنَّهُ عَذَابًا شَدِيدًا أَوْ لأَذْبَحَنَّهُ أَوْ لَيَأْتِيَنِّي بِسُلْطَانٍ مُبِينٍ**) (22 - **فَمَكَثَ غَيْرَ بَعِيدٍ فَقَالَ أَحَطْتُ بِمَا لَمْ تُحِطْ بِهِ وَجِئْتُكَ مِنْ سَبَإٍ بِنَبَإٍ يَقِينٍ**).

(1) حدثنا مسلوخ الفقر وردي: 35-36.

(2) نفسه: 38.

فكيف تعامل الشاعر مع هذه القصة؟ لقد اكتفى فيها باللمح العابر، والدال على ما يريد.

أول قصيدة من الديوان عنوانها: "أرى شبحي قادما من بعيد" ص 11، ويفتتحها بقوله:

أطلّ، كشرفة بيت، على ما أريد.

وهي لازمة تتكرر في القصيدة، أو يأتي الشاعر بما يقاربها. والقصيدة تشبه المشهد الذي لا تكتمل صورته إلا بالنظر إليه وقد اكتملت أجزاؤه وصار بعضها يشد بعضا، إذ كل مقطع يمثل فكرة شعرية، ومجموع المقاطع يجعل صورة المشهد مكتملة.

ومثلا على ذلك نقرأ:

أطلّ على نورس، وعلى شاحنات الجنود

تغيّر أشجار هذا المكانْ.

أطلّ على كلب المهاجر

من كندا، منذ عام ونصف...

أطلّ على اسم "أبي الطيب المتنبي"،

المسافر من طبريا إلى مصر

فوق حصان النشيدْ

أطلّ على موكب الأنبياء القدامى

وهم يصعدون حفاة إلى أورشليم

وأسأل: هل من نبي جديد

لهذا الزمان الجديد؟ ص. 11 . 13

الفضاء العام هو فلسطين وما حولها، والاحتلال الإسرائيلي، وارتباط الفلسطيني لا بأرضه فقط، بل بتاريخه ووجوده وكيانه الحضاري، فها هنا شاحنات الجنود التي تسعى لتغيير المكان، وهنا المهاجرون اليهود الذي جاءوا فلسطين من بلاد بعيدة، وهذه رحلة المتنبي وتغربه في الأرض من بلد إلى بلد، كما يتغرب الفلسطيني اليوم. وباستحضار كل ذلك يمكننا قراءة قصة الهدهد والملك:

أطلّ على جذع زيتونة خبّأت زكريّا

أطلّ على المفردات التي انقرضت في "لسان العرب"

أطلّ على الفرس، والروم، والسومريين،

واللاجئين الجدُدْ ص. 13 . 14

وبعد هذا يأتي مقطع يتكون من سطر واحد فقط، ويتضمّن سبع كلمات فقط:

أطلّ على هُدْهُدٍ مُجْهدٍ من عتاب الملكْ ص.14

يقدّم هذا المقطع الموجزُ صورة لا يفهمها على وجهها من لم يكن على صلة بكتاب الله تعالى.

قال السمعاني: وقوله : "(ما لي لا أرى الهدهد) الهدهد طير معروف ، فإن قيل : لم طلبه ؟ والجواب من وجهين : أحدهما : أن الطير كانت تظل سليمان وجنده من الشمس ، فنظر فرأى موضع الهدهد خاليا تصيبه الشمس منه ، فطلب لهذا ، والثاني : ما روى عن ابن عباس أن الهدهد كان يعرف موضع الماء في الأرض ، وكان يبصر الماء فيها كما يبصر في الزجاجة ، وكان يذكر قدر قرب الماء وبعده ، فاحتاج سليمان إلى الماء في مسيره ، فطلب الهدهد لذلك."

ويقول سيد قطب في (ظلال القرآن):

يبدأ المشهد الأول في مشهد العرض العسكري العام لسليمان وجنوده، بعدما أتوا على وادي النمل، وبعد مقالة النملة، وتوجه سليمان إلى ربه بالشكر والدعاء والإنابة: وتفقد الطير فقال: ما لي أرى الهدهد؟ أم كان من الغائبين ? لأعذبنه عذابا شديدا أو لأذبحنه ، أو ليأتيني بسلطان مبين . .

فها هو ذا الملك النبي . سليمان . في موكبه الفخم الضخم . ها هو ذا يتفقد الطير فلا يجد الهدهد . . ونفهم من هذا أنه هدهد خاص ، معين في نوبته في هذا العرض . وليس هدهدا ما من تلك الألوف أو الملايين التي تحويها الأرض من أمة الهداهد . كما ندرك من افتقاد سليمان لهذا الهدهد سمة من سمات شخصيته : سمة اليقظة والدقة والحزم . فهو لم يغفل عن غيبة جندي من هذا الحشر الضخم من الجن والإنس والطير ، الذي يجمع آخره على أوله كي لا يتفرق وينتكث .

وهو يسأل عنه في صيغة مترفعة مرنة جامعة : (ما لي لا أرى الهدهد ? أم كان من الغائبين ?)

فأما في المقطع الشعري فيختار الشاعر صورة خاصة، وهي حالة الإجهاد التي أدركت الهدهد من عتاب الملك. وعتاب الملك مرده إلى غياب الهدهد عن سائر الطير، وقد تفقدها. فما سر الغياب؟ أهو عصيان ومخالفة؟ إذن، فليكن العقاب: العذاب الشديد أو الذبح. ولأن هذا الملك نبيّ، فإن ميزان العدل لا يفارقه، ولذلك يقول: "أو ليأتيني بسلطان مبين"، فإذا كان مع الهدهد حجة لغيابه فقد نجا. وإذا كان الأمر كذلك، فكيف يصيب الجهد الهدهد، وحجته معه؟ هنا يترك الشاعر للقارئ باب التأويل مفتوحا، والتأويل الشعري مرتبط بالتخييل الذي هو جوهر الشعر المميز له عن الخطابة المرتبطة بالإقناع، وليس من شأن الشاعر أن يجيب عن كل شيء.

ومع ذلك فإن الحصافة تقتضي أن نضع هذا المقطع في موضعه من القصيدة. وبالنظر إلى القصيدة نجد أن كلّ مقطع فيها يعطينا إشارات سريعة تدلنا على مقصد الشاعر، وهو يستحضر التاريخ وأحداثه وشخصياته، تتميما لخدمة هدفه. غير أن الذي يجمع بين هذه المقاطع كلها هو أنها جميعها لا تخرج عن الأرض المقدسة وما يحيط بها: بيت المقدس وأكناف بيت المقدس. أي إنها ترتبط بالهمّ الفلسطيني الذي يحمله الشاعر. ومقطع (الهدهد) لا يخرج عن هذا السياق، إذ كان عرش سليمان عليه السلام في فلسطين، وإن كان ملكه عريضا . قال تعالى في سورة ص، 35 ((قَالَ رَبِّ اغْفِرْ لِي وَهَبْ لِي مُلْكًا لا يَنْبَغِي لأَحَدٍ مِنْ بَعْدِي إِنَّكَ أَنْتَ الْوَهَّابُ)). فكان له ما أراد. وقصة الهدهد تجعلنا نستحضر ذلك الحدث العظيم الذي يجري في بيت المقدس، حيث يحمل إليه عرش ملكة سبأ قبل أن تأتي مسلمة إلى سليمان. وكذلك شأن كل مقاطع القصيدة، لا يغادر ذلك المحيط: بيت المقدس وأكناف بيت المقدس.

اهناك شاحنات الجنود التي تغير أشجار المكان، لترسخ المستوطنات، وهناك اليهود المهاجرون من كندا، ومن غيرها من أصقاع العالم المتفرقة، وهناك استرجاع لسيرة المتنبي في مصر وطبريا، وتحديد هذين الوضعين دون غيرهما من المواضع التي ذكرها الشاعر متغربا، مثل شعب بوان، قوي الدلالة على ارتباط درويش بأرضه. وهناك موكب الأنبياء، وكلهم إما من فلسطين، وإما من جزيرة العرب وقد زاروا فلسطين، وآخر المصطفى صلى الله عليه وسلم، وقد أسري به إلى المسجد الأقصى. ثم هنالك الأم، أصل الوجود، المرتبطة بفلسطين، وجذع الزيتونة التي خبأت زكريا عليه السلام، وهكذا تستكمل قصة الهدهد والملك المشهد المرتبط بالأرض المقدسة.

والطائر الثاني الذي وردت قصته في الذكر الحكيم، واستحضره درويش، هو الغراب. والغراب حاضر من العنوان: (حبر الغراب) ص 54.

إنّ مجرد ذكر الغراب في العنوان يحملنا على استدعاء القصة القرآنية التي تتحدث عن الغراب وقصته مع ابني آدم. ويقوي ذلك أن الشاعر في هذا الديوان بخاصة يحدثنا أنّ القرآن يضيئه، وأنّ جده يعلمه القرآن، فلا مناص من أن يكون القرآن بمعجمه ومصطلحاته وبروحه أيضا موجها للشاعر. وإذن فلا تثريب علينا إن سارعنا إلى ربط الألفاظ القرآنية التي يستعملها الشاعر بمصدرها المقدس. ولم يخذلنا هذا التوجه، فكلما شدنا عنوان ما، ببنيته القرآنية، سارعتْ تقاسيم النص إلى تصديق ذلك وتثبيته. وفي هذا النص بخاصة نجد تفاصيل من قصة الغراب الواردة في سورة (المائدة)، وهي تؤدي وظيفة مزدوجة: البلاغة والبلاغ، أو الجمال والفائدة.

وكما كان الهدهد، الضئيل الحجم، الذي تستصغره العين، صاحب نبأ عظيم لم يحط به الملك النبي، كذلك كان الغراب الغريب أول معلم من المخلوقات للإنسان، في أمر عظيم، هو أمر الدفن.

ولننظر في بعض مفاصل النص.

أ . بحثتَ في بستان آدمَ، كي يواري قاتلٌ ضجِرٌ أخاه،

وانغلقتَ على سوادكَ

عندما انفتح القتيلُ على مداه،

وانصرفتَ إلى شؤونك مثلما انصرف الغُيابُ

إلى مشاغله الكثيرة، فلتكنْ

يقِظاً. قيامتنا ستُرجأ يا غرابُ.

ليس بستان آدم غير الجنة التي هبط منها آدم وزوجه بعد معصيتهما. والقاتل الضجر هو ابن آدم الذي ضجر من حمل جثة أخيه في جراب، والطواف بها في حيرة وذهول، لا يعرف ما يصنع بها ومعها، كما تقول بعض التفاسير، حتى بعث الله الغراب الذي علمه كيف يواري سوءة أخيه.(ينظر الفخر الرازي وابن عطية).هذه الحيرة، وهذا العذاب الذي ابتلي به قاتل أخيه بعد جريمته، هو ما عبّر عنه الشاعر بقوله:

وانغلقتَ على سوادكَ

عندما انفتح القتيلُ على مداه.

ب . **لعل وقفة سيد قطب** مع الحدث منسجمة مع ما ذهب إليه الشاعر، حيث يقول سيد رحمه الله: "هذه القصة تقدم نموذجا لطبيعة الشر والعدوان؛ ونموذجا كذلك من العدوان الصارخ الذي لا مبرر له. كما تقدم نموذجا لطبيعة الخير والسماحة؛ ونموذجا كذلك من الطيبة والوداعة. وتقفهما وجها لوجه ، كل منهما يتصرف وفق طبيعته . . وترسم الجريمة المنكرة التي يرتكبها الشر ، والعدوان الصارخ الذي يثير الضمير ؛ ويثير الشعور بالحاجة إلى شريعة نافذة بالقصاص العادل ، تكف النموذج الشرير المعتدي عن الاعتداء ، وتخوفه وتردعه بالتخويف عن الإقدام على الجريمة ؛ فإذا ارتكبها - على الرغم من ذلك - وجد الجزاء العادل ، المكافئ للفعلة المنكرة . كما تصون النموذج الطيب الخير وتحفظ حرمة دمه . فمثل هذه النفوس يجب أن تعيش، وأن تصان، وأن تأمن؛ في ظل شريعة عادلة رادعة ".

فالشاعر لا يريد أن يتكرر مشهد الجريمة، لذلك تكون وصيته هي:

هذا أوّل الدم من سلالتنا أمامك، فابتعدْ

عن دار قابيل الجديدةِ

مثلما ابتعد السّرابُ

عن حِبر ريشكَ يا غرابُ ص 55

ج . **ويأتي مقطع ثالث**، غني بالدلالات، وبالإحالات، انطلاقا من لفظة "الغيب" التي هي منطلق الرؤيا، إذ لولا "الغيب" لما علم أحد بقصة ابني آدم، وفات البشرية علم عظيم، وهذا المقطع يحمل صوت هابيل الذي يعود، لا شبحا، إلى الحياة، ليعقد علاقة مودة مع الغراب:

كان الغيب يدفعني ويدفعه،

ويرفعني وأرفعه إلى الشبح المعلّق مثل

باذنجانةٍ نضجتْ. أأنت إذاً؟ فماذا

يطلبون الآن منّا بعدما سرقوا كلامي من

كلامك، ثم ناموا في منامي واقفين

على الرماح. ولم أكن شبحا لكي يمشوا

خطاي على خطاي. فكن أخي الثاني،

أنا هابيلُ، يرجعني التّرابُ

إليك خرّوبا لتجلس فوق غصني يا غُرابُ ص 55 . 56

الموت وقوفا على الرماح يمزج بين حادثتين متباعدتين في الزمن، متكاملتين في تتميم ملامح الصورة، وهما حادثة سليمان، الذي أخبرنا بقصته الكتاب المبين فقال في سورة سبأ 14: (فَلَمَّا قَضَيْنَا عَلَيْهِ الْمَوْتَ مَا دَلَّهُمْ عَلَى مَوْتِهِ إِلا دَابَّةُ الأَرْضِ تَأْكُلُ مِنْسَأَتَهُ فَلَمَّا خَرَّ تَبَيَّنَتِ الْجِنُّ أَنْ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ الْغَيْبَ مَا لَبِثُوا فِي الْعَذَابِ الْمُهِينِ)، وحادثة الشاعر ربيعة بن المكدّم الذي اتكأ على رمحه وهو ميت، فخافه العدو، ظنا منهم أنه حيّ، فسمي حامي الظعن حيا وميتا.

وقوله: "فكن أخي الثاني، أنا هابيل"، نداء نديّ يدين جريمة القتل، ولا سيما في حق الإخوة، وهو نداء حنو ومودة، وإن كان هنا موجها إلى الغراب، يذكرنا بذلك القول اللين الذي واجه به القتيل قاتله قبل الجريمة: " (لَئِنْ بَسَطْتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَا بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لأَقْتُلَكَ إِنِّي أَخَافُ اللَّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ) المائدة:28

د . ويأتي **المقطع الأخير** من القصيدة، وكأنّه مقطع القصيدة، في المصطلح الخليلي، ليقدّم خلاصة التصور، ويأتي الاقتباس الحرفي لآية من سورة المائدة، لتكون في المشهد فصل الخطاب:

. ويضيئك القرآنُ:

(فبعث الله غرابا يبحث في الأرض

ليريه كيف يواري سوءة أخيه، قال:

يا ويلتى أعجزت أن أكون مثل هذا الغراب)

ويضيئك القرآن،

فابحث عن قيامتنا، وحلّق يا غرابُ ص 57

لا يستحضر الشاعر، في هذه القصيدة، قصة الغراب وابني آدم فحسب، بل هو يركن إلى الاغتراف من القرآن الكريم بشكل كبير. فالشاعر هنا يستحضر الآية الحادية والثلاثين من سورة المائدة حرفيا: (فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْءَةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْءَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ).

وهنا نلاحظ أمرين عظيمين: الأمر الأول هو قوله: (ويضيئك القرآن)، وتكرار هذا القول مرتين، وهذا التكرار ليس من غرضه الترنم فقط، بل غرضه تقوية المعنى.

والأمر الثاني هو استعارة الشاعر النص القرآني، وإدراجه ضمن نصه الشعري، دون أن يدخل عليه أي تعديل، كما يفعل بعض الشعراء عندما يريدون أن يحافظوا على الوزن، فيفقد النص القرآني بذلك بعضا من بهائه. واحتفاظ درويش بالنص القرآني، هنا، يفصح عن أمرين: الأمر الأول هو يقينه أن التعبير القرآني بلفظه أبلغ مبنى ومعنى، إذ أي تحوير يمكن أن ينال من ذلك الرونق. والأمر الثاني أن الاحتفاظ بالنص القرآني، لقداسته، يضفي على النص جلالا، يستمد من جلال القرآن.

فهل كان درويش قادرا على أن يحقق لنصه الشعري تلك الجمالية الفذة، وذلك البهاء التعبيري لولا أنه اغترف من بحر البيان القرآني؟ لا أظن أن عاقلا يجادل في امتصاص الشاعر للنص القرآني الكريم بشكل مكنه من تحقيق رؤيته الجمالية المتميزة.

هكذا تكون هذه القصيدة قد جمعت من أساليب استحضار النص الشعري للمصطلح القرآني صورا متعددة: فهناك اللفظة المفردة، وهناك الجملة، وهناك القصة، وهناك أسلوب القناع حيث يلبس الشاعر قناع هابيل، وهناك الأخذ بالإيحاء، وهناك الامتصاص النصي، وهناك اللمح الموحي، مثل الإشارة إلى الغيب والقيامة، وهما عنصران يقوم عليهما الإيمان، وهناك الاقتباس بالنص كما هو.

ولا أبْلَغَ، في ختم ما نحن فيه، مما ختم به محمود درويش قصيدته :(قافية من أجل المعلقات) ص 115، حيث يقول:

"لابد من نثر إذنْ

لا بدّ من نثر إلهيّ لينتصر الرسولُ. " ص.118

فما النثر الإلهي، الذي به ينتصر الرسول؟ إنه القرآن.

وبذلك يكون محمود درويش من أكثر الشعراء المعاصرين تفاعلا مع النص القرآني، روحا وتوجها، لخدمة القيم التعبيرية الجمالية في النص الشعري من جهة، ولتقوية الدلالات والمعاني التي تتضمنها الرسالة من جهة أخرى. وللحق نقول، انطلاقا من التجربة الذاتية، إن الشاعر قد حالفه التوفيق فيما يريد من توظيف النص القرآني، بشكل تفوق فيه، في بعض الأحيان، حتى

على بعض الشعراء الإسلاميين الذين يحصرون الاستفادة من القرآن في نثر لفظة هنا ولفظة هناك في ثنايا القصيدة. والحق أحق أن يتّبع، فقد أثنى رسول الله صلى الله عليه وسلم على شعر أمية بن أبي الصلت، رغم كفره الصريح، وشدة عداوته للدعوة، ولصاحب الدعوة، صلى الله عليه وعلى آله وصحبه وأجمعين.

خلاصات:

بعد هذه الرحلة مع ألفاظ القرآن الكريم في شعرنا المعاصر، وفي ديوان محمود درويش: (لماذا تركت الحصان وحيدا) بشكل خاص، ندون، هنا، بعض الخلاصات التي تطمئن إليها النفس.

1. بدأت استفادة الشعراء من القرآن الكريم، ومن ألفاظه بخاصة، منذ أن كان الوحي ما يزال يتنزل على رسول الله صلى الله عليه وسلم، وأن هذه الاستفادة استفاضت بعد ذلك عند الشعراء، وأصابت كل شاعر ناطق بالضاد، أيا كان دينه، باعتبار القرآن الكريم لسان العربية الأول.

2. بدأ أثر القرآن الكريم في الشعراء يشيع وينتشر، حتى تجاوز شعراء العربية إلى غيرهم من الشعراء، في أقطار الدنيا المترامية الأطراف، من أمريكا إلى الصين والهند. وكان اللفظ القرآني يستعار في أحايين كثيرة بنطقه العربي ليزين الشعر العالمي. وقد ضربنا مثلا لذلك ببعض شعراء الغرب، مثل فكتور هيغو وغوته وبوشكين.

3. اتخذ تعامل شعراء العربية المعاصرين مع اللفظ القرآني منحى جديدا، مع تطور الشعر العربي، ودخول تقنيات جديدة فيه، مثل القناع، حيث يتخذ محمود درويش قناع يوسف عليه السلام، في أكثر من موضع، وقناع هابيل في مواضع أخرى، وذلك عبر التناص، والاقتباس، والتضمين، وغيرها من الأساليب البلاغية.

4. وجدنا عند الشعراء ثلاثة أنماط من الاستفادة من اللفظ القرآني، فإما أن الشاعر يتخذ من اللفظ القرآني حلية جمالية، لا يتجاوزها، وإما أن يوظفها توظيفا إيجابيا، يقوي به مراده، ويؤكد في شعره المضامين القيم القرآنية، وإما ان يتجه بذلك وجهة سلبية، تصادم روح القرآن المجيد، ويسمي أصحاب هذا الاتجاه هذه الظاهرة انتهاك النص المقدس.

5. عند فحصنا ديوان محمود درويش (لماذا تركت الحصان وحيدا) تبين لنا أن الشاعر يلجأ إلى القرآن الكريم فيه، فيما يزيد على عشرين موضعا بشكل صريح، هذا فضلا عن مواضع

أخرى نستطيع أن نلمس فيها حضور القرآن المجيد تلميحا، وهذا كثير عند العلماء بالشعر، بتعبير ابن الأثير، وهو يتحدث عن اختراعات أبي تمام.

6. اعتمد الشاعر، في تنمية نصه الشعري، على اللفظة المفردة أحيانا، وعلى التعبير القرآني أحيانا أخرى، كما اعتمد على "الجملة القرآنية"، حسب مصطلح مصطفى صادق الرافعي، أي اعتماد البنية القرآنية، دون أن يلتزم باللفظ نفسه.

7. كان الشاعر في بعض الأحيان يقتبس النص القرآني كما هو، ودون أي تعديل، ويضمنه شعره. وقد فسرنا ذلك بأنه إجلال للنص القرآني من جهة، وإيمان من الشاعر بأن إيراد النص القرآني كما هو أقوى وأبلغ في الدلالة.

8. وكان في بعض الأحيان، يقتصر على اللفظ القرآني المفرد، ولكنه يأتي في أثناء النص بقرينة تقوي أن المراد هو اللفظ القرآني، وليس غيره. وذلك مثلما هو الشأن مع لفظ: "البئر"، ولفظ "الغراب".

9. لم يحدث أن تعامل محمود درويش مع النص القرآني تعاملا ينال من قدسيته، أو ينتقص من شرفه، أو يوظفه توظيفا سيئا، على الأقل في الديوان المدروس، لأننا لم نعن بكل شعر الشاعر. وهذا على عكس ما نجد عند عدد من شعراء الحداثة الذين يجعلون انتهاك المقدس شرطا لاستكمال حداثتهم.

10. إن الخلاصات السابقة تكوّن لدينا اقتناعا بأن درويشا قرئ إما انطلاقا من الانبهار الذي لا يرى للشاعر سيئة، وإما من التحامل العنيف الذي لا يرى للشاعر حسنة قط، وهذا ما يؤك ضرورة وجود "قراءة ثالثة" لشعره.

والحمد لله رب العالمين.

لائحة المصادر والمراجع

1. القرآن الكريم
2. ديوان الأخطل: شرح مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية - بيروت، ط 1414/2هـ - 1994م.
3. ديوان عبد الوهاب البياتي، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت،2008م.
4. سبحانك يا بلدي، أحمد بلبداوي، مؤسسة بنشرة للطباعة والنشر - الدار البيضاء، ط1/ 1979م.
5. الشعراء والقرآن، حسن الأمراني، بحث منشور في مجلة (الموقف) المغربية، العدد 12.
6. القصائد الشرقية: ألكسندر بوشكين، ترجمة وتقديم، د.طارق مردود، منشورات علاء الدين - دمشق، ط1/1999م.
7. لماذا تركت الحصان وحيدا؟، محمود درويش، رياض الريس للكتب والنشر - لندن / بيروت، ط1/ 1995م.
8. مشاهدات بديع الزمان النورسي، فريد الأنصاري، مطبعة أنفو برانت - فاس، ط1/ محرم 1425هـ. مارس 2004م.
9. مفردات ألفاظ القرآن: الراغب الأصفهاني، المكتبة العصرية - بيروت، 1427هـ . 2006م.
10. النور والفراشة "رؤية غوته للإسلام وللأدبين العربي والفارسي مع النص الكامل للديوان الشرقي"، يوهان فولفغانغ غوته، ترجمة: عبد الغفار مكاوي، منشورات الجمل - كولونيا – ألمانيا، ط1/ 2006م.
11. Les Orientales: Victor Hugo, illustration J.A.Gérard Séguin, Introduction: Ebox Editions, 2013.