Journal of Humanities and Social Sciences
Volume (5), Issue (11): 30 Sep 2021
P: 1 - 18
ISSN: 2522- 3380
مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية
المجلد (5)، العدد (11): 30 سبتمبر 2021م
ص: 1 - 18

The Sufi Experience in Mahmoud Darwish's Poetry- the Hoopoe poem as a model

Ismail Mahmoud Ehtoob
Ministry of Education || Jordan

Abstract: This study is based on the analysis of the influence of Sufi thought on the poet Mahmoud Darwish in the poem "Hoopoe", which is combined with the book of Farid al- Din al- Attar "The Logic of the Bird." It turns out that Darwish turned to the world of brightness in order to take advantage of the mystical terminology of immersion, depth in the image, and difficulty in coding. In fact, his textual relevance in this experiment is not limited to his crucible in the crucible of "bird logic" alone, but extends to all sources of Persian mysticism, and therefore the researcher sought to reveal the references between the "bird logic" and the foundations of Sufi thought, and then monitor their reflections, taking into account Consider that the issue of belonging to the land or shifting from it is one of the most serious issues in the process of Mahmoud Darwish, and the reason is the stark contrast between his revolutionary and Sufi tolerant thought.

Keywords: Darwish, Sufism, Hoopoe, Attar.

التجربة الصوفية في شعر محمود درويش- قصيدة الهدهد أنموذجًا

إسماعيل محمود إحطوب
وزارة التربية والتعليم || الأردن

المستخلص: هدفت هذه الدراسة إلى الكشف عن أثر الفكر الصوفي على الشاعر محمود درويش في قصيدة "الهدهد"، التي تناص بها مع كتاب فريد الدّين العطّار "منطق الطّير"*، وقد اتضح أنَّ اتجاهه نحو عالم الإشراق كان رغبةً في الاستفادة مما تمنحه المصطلحات الصوفية من غمرٍ دلالي، وعمق في الصورة، وصعوبة في التّرميز. والواقع أنّ تعالقه النصّيّ في هذه التجربة لا يتحدد إساره في بوتقة "منطق الطّير" وحده، بل يتسع ليشمل منابع التصوف الفارسي، ولذلك عمد الباحث إلى محاولة الكشف عن انعكاس المرجعيات الثقافية القائمة بين "منطق الطَّير" ومرتكزات الفكر الصوفي على محمود درويش، آخذًا بعين الاعتبار أنَّ قضية الانتماء للأرض أو التحوُّل عنها هي من أخطر القضايا في مسيرته، والسبب هو التناقض الصارخ بين فكره الثوري وبين الفكر الصوفي التسامحي. أما الهدهد الذي نصّبه العطَّار دليلًا وهاديًا للطّير في رحلتها العرفانية، فعلى غير المتوقع جاء رفض درويش لما يمليه عليه هذا الطائر معادلًا لرفضه

*- فريد الدين العطّار: هو أبو حامد بن أبي بكر إبراهيم بن يعقوب العطَّار، يعدُّ من كبار المتصوِّفة في القرن السابع الهجري، ولد في مدينة نيسابور وتوفي فيها حوالي عام 627هـ، وقد بلغ من العمر سبعين عامًا ونيِّفًا، ورث العطارة والطبابة عن أبيه، وتتلمذ على يد الشيخ ركن الدين الأكاف، والشيخ محي الدين البغدادي، وأبي سعيد بن أبي الخير، وكان مولعًا بالصوفية منذ الصغر، وفي الوقت ذاته اهتمَّ بقراءة التراجم والسِّير.
للعطَّار مؤلفات كثيرة منها: أسرار نامه، إلهي نامة، تذكرة الأدباء، وغيرهما الكثير، أمَّا أهمُّ كُتبه وأكثرها شيوعًا فهو كتاب منطق الطَّير، ويتكون هذا الكتاب من خمسةٍ وأربعين مقالًا، تحكي قصة الطَّير التي اجتمعت لتختار الهدهد مرشدًا ومريدًا يأتمرون بأمره، وهم مريدون للحضرة العليَّة، وعبْرَ أكثر من مئة ألف عام تمرُّ الطُّيور في أودية كثيرة، وتتقلب في أحوال ومقامات جمَّةٍ، كي تصل إلى مبتغاها وهو الفناء.

جنوح قيادة الرحلة الفلسطينية للتفاوض مع العدو الصهيوني، وهو ما يفسِّر الإصرار الواضح في القصيدة على تجاوز منطق الهدهد، وتحويله من المقدس إلى الدنيوي، وبذلك ينقلب معنى الرحلة الصوفية بُغية إرساء رؤية فلسفية جديدة، لا تفصل بين الروح والجسد، إنَّما ترنو إلى التَّوحد مع الأرض والعودة إليها.

الكلمات المفتاحية: درويش، الصوفية، الهدهد، العطّار.

المقدمة.

يقوم هذه البحث على دراسة تحليلية لتجربة محمود درويش الصوفيَّة الأولى، في قصيدة "الهدهد، وذلك بغية الوصول إلى فكِّ مغاليقها، ورغبةً في استكشاف ما يقبع وراء بنائها الفنِّيّ، وتحت عمادها الفلسفي من مقصدية، كان محمود درويش يودُّ إيصالها للمتلقي العربي، عبر لغةٍ جديدةٍ على أدبيَّاته، ألا وهي اللغة الصوفية، خاصةً في تلك الحقبة الحسَّاسة من تسعينيات القرن المنصرم، والتي شهدت بداية تفاوض القيادة الفلسطينية مع العدو الصهيوني، وقد بات من الواضح أنَّ محمود درويش تقمَّص فيها لسان فريد الدين العطَّار، وأنَّه قَرَن بين رحلة هدهد العطَّار وبين رحلة تشرد الشعب الفلسطيني، ليخرج من وراء ذلك برسالة تحذيريةٍ خبيئةٍ، ملؤها الفناء إذا ما أقدمت القيادة الفلسطينية على الخوض في غمار تلك المفاوضات.

مشكلة الدراسة:

تُشكِّل قصيدة "الهدهد" حالة إشكالية فريدة في شعر محمود درويش، خاصَّة أنَّها التجربة الأولى التي لجأ فيها إلى التمنطق باللِّسان الصوفي، حيث تناصَّ تناصًا عميقًا مع كتاب "منطق الطَّير"، وقد استفاد فيها مما تُقدِّمه اللغة الصوفية من بُعدٍ إيحائِّي، وعمق في الترميز، إلَّا أنَّ المشكلة تكمن في بنية التضاد بين رحلة الطَّير والفكر التصالحي الصوفي من جهة، وبين فكر محمود درويش النِّضالي من الجهة المقابلة، وهو ما يضع المتلقي في حيرة من أمره حيث يصعب عليه تحديد موقف محمود درويش ورؤيته المغمسة بنكهة صوفية جديدة، ومختلفة عن تجارب مجايليه من شعراء العصر الحديث.

فرضيات الدراسة:

تفترض الدراسة:

1- أنَّ محمود درويش اتَّجه نحو اللغة الصوفية عن وعيٍ تامٍّ، رغبةً منه في الاستفادة مما تمتاز به هذه اللُّغة من جماليةٍ في الإيحاء وعمقٍ في الترميز.
2- أنَّ محمود درويش استخدم رحلة الطَّير لدى فريد الدين العطَّار معادلًا موضوعيًّا لرحلة معاناة الشعب الفلسطيني، وذلك للتعبير بلغة رمزية جديدة عن رفضه لعملية التفاوض مع العدوِّ الصهيوني.

أهمية الدراسة:

تنبع الأهمية العلمية لهذه الدراسة من السعي الحثيث وراء استكشاف مغاليق اللغة في قصيدة "الهدهد"؛ لأنَّ القصيدة تقوم على بنية حوارية مزدوجة، تتراوح بين الرموز والمفردات الصوفية، وبين الاستعارات المركزية في شعر محمود درويش، ولذلك أصبح من العصيِّ الوصول إلى فهم عميق للقصيدة، ولمقصدية محمود درويش جرَّاء جنوحه نحو العالم الميتافيزيقي للتعبير عن قضيته، وبذلك فإنَّ أهمية الدراسة سوف تتبدى عبر التحليل البنيوي، والفلسفي المقارن، وعبر توضيح موقف محمود درويش أمام القضية الفلسطينية،وأمام المرحلة التاريخية.

الدراسات السابقة.

1- **خريس، أحمد، في (حديدي، وآخرون، 1998)** وهي مقالة بعنوان "قصيدة الهدهد مقاربه للمرجعيات وتقلبات الدلالة"، وقد اتَّجه فيها إلى حصر مصادر قصيدة "الهدهد" المتعددة، وإلى توضيح تناصها مع كتاب فريد الدين العطّار "منطق الطَّير" وكتاب "كوميديا الطيور لأرستوفانيس". والذي يتضح منها أنَّه قد سعى محاذرًا، لتوضيح معالم التناص الظاهري بين قصيدة "الهدهد" وبين الكتابين المذكورين دون الدخول إلى أعماق الفكرة الصوفية، وأثرها على القصيدة أو على محمود درويش نفسه.

2- **باروت، محمد جمال، في (حديدي، وآخرون، 1998)**، وهي مقالة بعنوان "مفهوم الرمز الديناميكي وتجليه في الشعر الفلسطيني الحديث" (محمود درويش أنموذجًا)، وقد ورد الحديث عن الهدهد ضمن سياق حديثه العام عن مفهوم الرمز، حيث وجد أنَّه مرآة رؤية كشفية، وفيه تحويل للهدهد القرآني، وفي الوقت ذاته، فهو رمز ديناميكي نموذجي يتميّز بخصائص التكثيف والإزاحة والمبالغة، لكنَّ باروت لم يتطرق إلى قصيدة الهدهد أو إلى الجانب الصوفي في شعر محمود درويش بالتحليل أو الدراسة.

3- **عبد المطلب، أحمد، في (حديدي، وآخرون، 1998)**، وهي مقالة بعنوان "تطور قصيدة محمود درويش الشعرية" وقد تناول فيها تحليل بعض المصطلحات الصوفية في شعر محمود درويش مثل: المقام والحضور والغياب والتجلي والموقف العرفان، لكنَّه لم يتطرق إلى النصوص الصوفية في شعر محمود درويش كقصيدة "الهدهد".

4- **عجينة، محمد، (2004).** "وهو مقال بعنوان "حفريات أدبية في شعر محمود درويش، مشروع قراءة قصيدة الهدهد"، وقد اختصَّ بقراءة الدلالة السيميائية لطائر الهدهد، والعمل على تدبُّر العلاقة بين ما هو أدبي وما هو أسطوري، ضمن بحث في علاقة الأساطير بالثقافة عامة وبالأدب والشعر خاصة- انطلاقا من الهدهد كرمز أسطوري، وذلك عبر رحلات نموذجية سابقة ومن خلال نصوص حاضرة غائبة للجاحظ، وابن سينا، والسهروردي، والحلَّاج، وأرسطوفان، وفريد الدين العطَّار، وغيرهم.

ويلاحظ الباحث خلو المكتبة العربية من الدراسات المختصة بالجانب الصوفي في شعر محمود درويش، كما وإنَّ الدراسات السابقة لم تدخل إلى عميق التأثير والتأثر بين الفكر الباطني الصوفي وبين نصوص محمود درويش، حيث اقتصرت في أغلبها على بيان التناص التاريخي والدلالات السيميائية لطائر الهدهد.

منهجية الدراسة.

أ- منهجية التحليل: سوف يقوم الباحث بالتماس المنهج التحليلي.

ب- مصادر البيانات: ديوان محمود درويش، كتاب منطق الطَّير لفريد الدين العطار.

ج- حدود الدراسة: يتحدد إسار هذه الدراسة في إطار التحليل اللغوي والفلسفي، وفي إطار المقارنة بين رحلة الطَّير والعالم الصوفي الميتافيزيقي الذي جاءت منه، وبين الانتماء إلى الأرض وإلى عالم النضال الفلسطيني، الذي تبناه محمود درويش في مسيرته الشعرية.

هيكلة الدراسة:

تمَّ تقسيم هذه الدراسة إلى مباحث خمسة، يشتمل الأول على الإضاءة على اللغة الشِّعرية الصوفية الحديثة، وينظرُ المبحث الثاني في علاقة التناص بين الشاعر محمود درويش وكتاب "منطق الطَّير" لفريد الدين العطَّار، أمَّا المبحث الثالث فسوف يتمُّ فيه تسليط الضوء على رمزية طائر الهدهد، وقد اختصَّ المبحث الرابع

بتحليل البناء الفنّيّ للقصيدة، فيما اختصّ المبحث الخامس بتحليل عمادها الفلسفي، وأخيرًا ينتهي البحث بالخاتمة، ومن ثم الخروج بالنتائج والتوصيات.

المبحث الأول- إضاءة على اللغة الشعرية الصوفية الحديثة

لم يكن توجُّه الشعراء المحدثين العرب نحو التراث الصوفي قسريًّا، إنَّما ثَمَّة وعيٌ كاملٌ لديهم بأهمية المفردة الصوفية، ودورها في رفد الإبداع، وكذلك حاجتهم المُلحَّة إلى الإبحار خارج إطار المألوف، فالكتابة الصوفية، هي: "تجربة الوصول إلى المطلق" (أدونيس، د. ت، ص156). ولا غرابة أنْ يقترن حضورها بتيارات الغموض والسوريالية، لأنَّ لغة الشِّعر الحديث هي لغةٌ مُصفَّاة ومركّزة، تمتاز بالغموض والتعقيد، ولا يجوز لمفردة أنْ تحُل محِلَّ أخرى. وهي مليئة بروح العصر، وتعكس طبيعة التفكير الشِّعري المُعقَّد (إسماعيل، د. ت، ص 194 – 184). وفي السياق ذاته، يرى علي عشري زايد "أنَّ الصلة بين التجربة الشعرية – خصوصًا في صورتها الحديثة التي يغلب عليها الطابع السُريالي – وبين التجربة الصوفية جدُّ وثيقة، وتتجلى هذه الصلة أوضح ما تتجلى في ميل كلٍّ من الشاعر الحديث والصوفي إلى الاتحاد بالوجود" (زايد، 1997، ص105).

أما طبيعة اللغة الصوفية فقد نوّه الكاشاني في معجمه إلى تعدد دلالة مصطلحاتها، وتنوعها حسب المقامات، كما أكَّد على أنَّ مفرداتها متميزة في تحولاتها، وأنَّها تسير وتبتعد شيئًا فشيئًا عن المدلول اللغوي العام، بحيث نجد أنَّ المصطلح في بعض السياقات له صلة بالمدلول اللغوي العام، بينما تكاد هذه الصلة تنقطع في سياقات أخرى، ولهذا فإنَّ المصطلح الصوفي لا يمكن أنْ يدرِك معناه إلا من امتلك ثقافة صوفية واسعة، لا القارئ العادي (الكاشاني، 1992، ص12 -11). وعودًا مرة أخرى إلى كلام أدونيس حيث قال عنها: "هي تحديدًا لغةٌ شعرية وأنَّ كل شيء فيها يبدو رمزًا، هو ذاته وشيء آخر، وبهذا تخلق عالما داخل العالم، وفي جوهرها ليست لغة فهم إنَّما لغة حب" (أدونيس، د. ت، ص22).

وبالمقابل يقدِّم نصر حامد أبو زيد مسوّغًا للانحرافات اللغوية الصوفية، فيكشف عن وظيفة جديدة للغة وهي إنتاج المعرفة، لا التعبير عنها فقط، فاللغة لديه هي أداة التعرُّف على العالم والذات، ومن ثم امتلاك العالم والتعامل معه؛ ولذلك أبدى المتصوفة اعتراضهم على تأويل المجاز، لدى فرقائهم من أهل الظاهر، ومن سار معهم في عملية رد الغائب إلى الشَّاهد، لأنَّ وظيفته راحت تتحدد برد المجاز إلى الحقيقة، وبعبارة أخرى لأدونيس هي: "الربط بين المرئي وغير المرئي، بين المعروف والغيب، والتوحيد بين المتناقضات" (أدونيس، د. ت، ص 160). ولذلك فإنَّ التردد بين "الحسي" و"المعقول"، والإعلاء من شأن المعقول على حساب الحسِّي، ينتهي إلى جعل "المجاز" سمة للعالمَين معًا، لا العالم المشهود وحده.

أما بالنسبة للتجربة العربية الحديثة، فقد برزت أعمال شعرية تميزت بحضور وافر للمفردات الصوفية ولأبرز رموزها، منها: مسرحية مأساة الحلَّاج لصلاح عبد الصبور (عبد الصبور، 1996)، وقصيدة "عذاب الحلَّاج" لعبد الوهاب البياتي (البياتي، 1995)، والكثير من أعمال أدونيس، ومنها ديوان "التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار" (أدونيس، 1988)، ناهيك عن أعمال الشاعر محمد الفيتوري التي تميّزت، في أغلبها، بالطابع الصوفي العميق، ومن أهمِّها ديوانه "معزوفة لدرويش متجوّل" (الفيتوري، 1970)، والعديد من الأعمال التي لا يتّسع ذكرها.

وبخصوص تجربة محمود درويش، ففي عام 1987م أطلق شاكر النابلسي عليه لقب مجنون التراب، لاعتقاده بأنَّه ظل بعيدًا عن الميتافيزيقيا، قريبًا جدًّا من التراب والماء والشِّعر (النابلسي، 1987، ص88). لكن الأمور بعد ذلك باتت تختلف، فقد أشار فخري صالح إلى أنَّ محمود درويش بدأ، في حقبة تسعينيات القرن المنصرم، أي في دواوينه "لماذا تركت الحصان وحيدًا 1995م"، و"سرير الغريبة 1999م"، و "جدارية 2000م"، يأخذ قارئه باتجاه

أصقاعٍ جديدةٍ غير معهودة في شعره، وشيئًا فشيئًا بدأت تتلاشى الاستعارات المركزية المتعلقة بالأرض والمكان وبطولة الفرد الفلسطيني والتواصل الحميم مع جسد الأرض، لتحل محلها تراجيديا الفرد في صراعه مع الميتافيزيقيا، ومع الثوابت الكونية (صالح، 2001، ص 39).

لكنَّ رجاء النّقّاش، حين أشار إلى علاقة محمود درويش بالفكرة الصوفية، بدا أقرب إلى النقد الذوقي الانطباعي حيث قال عنه: "إنَّه هنا صوفيٌّ، يعيش في عالم المتصوفة، وتتراءى له أحلام المتصوفين وخيالاتهم... إنَّه متصوفٌ من أجل قضيته" (النقاش، د. ت، ص160). ولعل الظروف السياسية والاجتماعية هي التي دفعت به للخوض في غمار الفيض الصوفي، حيث يقول بسام قَطُّوس واصفًا حالته النفسية في حقبة ما بعد نكسة 1967م، و من ثم خروج المقاومة من بيروت عام 1982م: "لقد بدا محمود درويش في ديوان "حصار لمدائح البحر 1981 م" وديوان "هي أغنية هي أغنية عام 1986م" متعبًا حزينًا أثر اجتياح العدو الصهيوني للبنان، ومن ثم خروج المقاومة من بيروت" (قطّوس، 1995، ص176). ولعل مأسوية هذا الواقع بهزائمه وانكساراته كما عبَّر جمال مجناح، هو الذي حتَّم عليه البحث عن وطنه داخل الرؤيا وفي الحُلم (مجناح، 2002، ص 34 -33). وعلى ما يبدو أن محمود درويش، الذي صرّح لعبده وازن في لقاء صحفي بأنَّه قرأ الأدب الصوفي، وأنَّه يقرؤه باستمرار (وزان، 2006، ص 92)، بالرغم من تكهنات النّقّاد بوجود مسحة من إشراقة التصوُّف في أشعاره، إلَّا أنَّه أخذ وقتًا كافيًا لتخطي مرحلة الرومانسية والدخول إلى غمار التصوّف، أي في عام 1991م حين نشر ديوانه "أرى ما أريد"، وتُمثّل قصيدة "الهدهد" من ذلك الديوان، والتي تناص بها مع كتاب فريد الدين العطار "منطق الطَّير" البوابة الأوسع التي عرج منها إلى عالم العرفان الباطني.

المبحث الثاني. محمود درويش وكتاب "منطق الطّير" لفريد العطّار.

يرى مترجم كتاب "منطق الطير" أو "مقامات الطيور" في تسمية أخرى، أنَّ هذا الكتاب، وبشهادة عدد لا بأس به من المستشرقين والكُتّاب العرب والفرس، من أعظم ما كُتب في الأدب الفارسي، تحديدًا في الجانب الصوفي منه، ويعود هذا الرأي إلى طبيعة القالب القصصي، الذي رُكِّبت فيه المعاني الروحية على ألسنة الطّير (النيسابوري، 1984، ص51). وبهذا فإنَّ هذه الإشارة تشي بأنَّ محمود درويش لم ينفتح على الأدب الصوفي وحسب، بل على درّة من درر الأدب القصصي الفارسي، بما فيه من ثراء لغويٍّ، وجنوح فكريٍّ نحو مملكة الإشراق، التي امتد سلطانها في بلاد فارس والهند والصين وفي أنحاء متفرقة من العالم. وبهذا فإنَّ انغماسته التناصية هذه لا يتحدد إسارها في بوتقة كتاب "منطق الطّير" وحده، بل يتسع ليشمل منابع التصوُّف كلِّها، إذا ما تمَّ النَّظر فيما وراء الكتاب لا في ظاهره.

وفي توجُّه مشرقيٍّ آخر، يمكن تضييق بؤرة التناص عبر العودة إلى قصص الهدهد المشهورة مع الملك سليمان، وكذلك فإنَّ في إنطاق الطَّير إفادةً واضحةً من كتاب كليلة ودمنة، ومن المنظار نفسه يرى محقق كتاب "منطق الطير" ومترجمه أنَّ العطّار استمد أصول هذه القصة من "رسالة الطير" للإمام أبي حامد الغزالي (النيسابوري، 1984، ص 27). بينما جنح المستشرق "بيزي" إلى التأكيد على تأثُّر العطَّار برسالة الطير لابن سينا (النيسابوري، 1984، ص 62).

وفي السياق ذاته، فقد اتَّجه أحمد خريس في مقاله المعنون بـ"قصيدة الهدهد مقاربه للمرجعيات وتقلبات الدلالة" إلى حصر مصادر قصيدة "الهدهد" (خريس، أحمد في: حديدي، وآخرون، 1998). وقد سعى محاذرًا، لتوضيح معالم التناص فيها دون الدخول إلى دوامة البحث عن الأثر البعيد للمكون الثقافي الذي يقوم عليه كتاب "منطق الطَّير"، ألا وهو الفكر الصوفي الإشراقي الفارسي، الذي يُعدُّ حقلًا واسعًا يمكن من خلاله إيجاد مواطن أصيلة للتناص، أو كشف المرجعيات القائمة بين قصيدة "الهدهد" ومرتكزات الفكر الصوفي، وانعكاساتها على سلوكيات

محمود درويش اليومية والكتابية، مع التذكير بأنَّ من أخطر القضايا التي تناولها النقاد في مسيرته الشعرية هي قضية الانتماء إلى الأرض والتَّحوُّل عنها؛ ما يدفع بالباحث، في بداية خوض غمار استكشاف ما وراء الرحلة الإشراقية للهدهد، إلى سرد قصة تُنسب إلى العطّار، إذ يمكن من خلالها التعرف على طبيعة الفكر الذي اتشح به العطّار، ألا وهو الفكر القائم على العجز الإنساني والتسليم للقدر. ولعلَّ لهذه القصة أنْ تكون مدخلًا رحبًا لقراءة قصيدة "الهدهد".

تقول القصة:

يروى أنَّه كان للعطّار عشرة أبناء، وقد وقع وإياهم في أَسر عُصبة من قاطعي الطريق، وسرعان ما شرع أُولائك اللصوص يضربون أعناق ولدِه واحدًا تلو الآخر، ورغم قساوة المشهد أمام ناظريه، إلا أنَّه كان في كل مرة يُقتل له ولد منهم، يرفع عينيه إلى السماء، وهو يبتسم، فما أنْ جاء دور عاشرهم حتى صرخ قائلًا: ما أقسى ذلك الأب، الذي يرى أولاده يموتون تلك الميتة ولا يحرك ساكنًا، فيرد العطّار: بُنَيَّ العزيز لا حول لنا ولا قوة أمام من يأمر بهذا، أي الله. فما إنْ سمع اللصوص ذلك الجواب حتى أطلقوا سراح الفتى وألقوا بأنفسهم على قدم أبيه يطلبون المغفرة، وقد تابوا وأصبحوا من مريديه (النيسابوري، 1984، ص 13 -12).

والحريُّ بالذكر هنا، أنَّ مُحقق كتاب "منطق الطَّير" لا يعتقد بصحة حدوث هذه القصة مع العطّار، فربما حدثت مع شخصٍ غيره من الزُّهاد، أو ربما كانت من واسع مخيّلة مريديه. لكنَّ قضية صحة نسبتها له أو لغيره لا تعني كثيرًا أمام ما يقبع وراء حكايتها، إذا تمَّت الاستعانة بنظرية فلاديمير بروب الخاصة ببنية الحكاية (أبو ديب، 1986، ص 41 -16)، ألا وهي وظيفة هذه القصة أو فحواها، وهو ما يكشف عن طبيعة من طبائع الفكر الصوفي، المتسم بالاستسلام والعجز والتسامح، الذي يصل حد اللامبالاة بما لا يُطاق تحمله، أو بالمصطلح الصوفي تحمُّل الموت الأسود، وهو: "احتمال أذى الخلق؛ لأنه إذا لم يجد في نفسه حرجا من أذاهم، ولم يتألم بل يتلذذ به لكونه يراه من محبوبه" (الكاشاني، 1992، ص 112)، فمن واجب الصوفي أنْ لا يشعر بذاتيته، لأنَّ شعوره بالأنا أو بالذاتية فيه شعور بالاثنينية والشعور بالاثنينية شِرك، ولذا فالنتيجة المطلوبة من الفناء هي رفع الاثنينية، وقد درج المتصوّفة على ذم النَّفْس البشرية، وإلى إثبات مدى عجزها الدائم (الكاشاني، 1992، ص119).

وبالانتقال إلى معلومة أخرى متعلقة بالسياق السابق، وهي أنَّ حياة محمود درويش تتقاطع مع حياة العطّار في تجربة من التجارب الاجتماعية، فقد ذكرت كتب التاريخ أنَّ المغول قد خرَّبوا كل مظاهر الحياة في مدينة نيسابور موطن العطّار، فقتلوا كلَّ حيٍّ واحرقوا كلَّ عود أخضر. والغريب المدهش أنَّه لم يشارك في حمل السّلاح للدّفاع عنها، ولا رفاقه المتصوفة دافعوا. ناهيك عن خلوِّ مؤلفاته من أيِّ أدب يمتُّ للجهاد بصِلةٍ (النيسابوري، 1984، ص 43).

لم يكن ذلك التصرف جُبنًا من العطّار وجماعته، بل مبدأً راسخًا يكمن في اعتزال القتال بين الناس، ونبذ التعصب والمذهبية والعرقية، والاعتراف بجميع الأديان، فلا فرق عندهم بين دين ودين، أو مسلم وكافر، ولا عدوٍّ ولا صديق، فالناس سواسية في ميزانهم. ف "كل من له قدم في العشق راسخة، قد تخطى الكفر والإسلام معًا (النيسابوري، 1992، ص240 -218). أو لربما لأنَّهم لا يعيشون على أرض الواقع. وقد عيب قديمًا وحديثًا على الإمام الغزالي، الذي يرى فيه محمد عابد الجابري أنموذجًا تجسيديا لاستقالة العقل أمام التشبث بمملكة الغيب، أنَّه وقف موقفا سلبيًا تامًّا من الحروب الصليبية، إذ لم يقل كلمة واحدة ضدّها، ولا طلب من الناس التحرُّك لتحرير الأماكن المقدسة (الجابري، 1990، ص 189).

وبالعودة إلى محمود درويش، مغنّي الثورة، وكما وصفه شاكر النابلسي ب"مجنون التراب"، يمكن الوقوف للحظات وطرح ثُلَّة من الأسئلة، فهل ستشهد تجربته في قصيدة "الهدهد" نوع من أنواع استقالة العقل، أو

الاستسلام الكلّي؟ وهل سيقف أمام الاحتلال مكتوف اليدين، مكتفيًا بالتأمل، كما فعل العطّار، فيستوي لديه المجرم المغتصب مع الحبيب؟ وبذلك يكون هدهده استنساخًا لهدهد العطّار، فيحقُّ القول بأنَّه تحول من مناضل مشعِل لفتيل الثورة إلى صوفي يعيش لحظات الغياب؟ أم أن هذه اللحظة ستتأجل إلى حقبة متأخرة من عمره؟

المبحث الثالث- رمزية الهدهد

الهدهد طائر تراثيٌّ مذكور في القرآن الكريم، وفي الأسفار وفي الكتب القديمة، فكما رويَ أنَّه هو الطائر الذي أنبأ نوحًا عليه السَّلام بظهور اليابسة (مصطفى، 2009). وله قصة مشهورة مع سيدنا سليمان وملكة سبأ، حيث تقول الآية الكريمة: ﴿وَتَفَقَّدَ الطَّيْرَ فَقَالَ مَا لِيَ لَا أَرَى الْهُدْهُدَ أَمْ كَانَ مِنَ الْغَائِبِينَ، لَأُعَذِّبَنَّهُ عَذَابًا شَدِيدًا أَوْ لَأَذْبَحَنَّهُ أَوْ لَيَأْتِيَنِّي بِسُلْطَانٍ مُبِينٍ، فَمَكَثَ غَيْرَ بَعِيدٍ فَقَالَ أَحَطْتُ بِمَا لَمْ تُحِطْ بِهِ وَجِئْتُكَ مِنْ سَبَإٍ بِنَبَإٍ يَقِينٍ، إِنِّي وَجَدْتُ امْرَأَةً تَمْلِكُهُمْ وَأُوتِيَتْ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ وَلَهَا عَرْشٌ عَظِيمٌ﴾ (النمل: 20- 23)، ومما ورد في صفاته عن ابن عباس وغيره أنَّه كان يدل سليمان، عليه السلام، على الماء، إذا كان بأرض فلاة طلبه فنظر له الماء في تخوم الأرض، كما يرى الإنسان الشيء الظاهر على وجه الأرض، ويعرف كم مساحة بعده من وجه الأرض، فإذا دلَّهم عليه أمر سليمان، عليه السلام، الجان فحفروا له ذلك المكان، حتى يستنبط الماء من قرار الأرض (ابن كثير، 1990، ص 20- 21). أمَّا دلالته السيميائية فيرى فيه محمد عجينة رمزًا حسيًّا ذا قدرة استكشافية وكثافة دلالية، فهو ناقدٌ، وبصير يهدي الناس إلى مواضع الماء. أمَّا القزعة الموجودة على رأسه، والرائحة النتنة التي تصدر منها، فهي بسبب حَمله قبرَ أُمِّه كما تروى الحكايات. وفي العُرف الصوفي فإنَّه رمز للقلب، ومعرفة العالم المحتجب، وهو الدليل الهادي لجماعة الطير (عجينة، 2004، ص 99).

ومن منظور آخر، يرى محمد جمال باروت في الهدهد رمزًا ديناميكيًّا متحولاً، تتحرك دلالته حسب موضعه من السياق، فلا يثبت على دلالة واحدة. كما وجد فيه امتصاصًا وتحويلًا للهدهد القرآني، حيث ينهض في البنية الرمزية الديناميكية كمرآة رؤيوية جماعية، تقرأ الجماعة فيها الآتي وتستبصره. علاوة على ما سبق، فإنَّ ما يهم في الأثر الدلالي للهدهد الدرويشي هو تلازم هذا الأثر مع تحدي الفلسطيني الملحمي والبطولي للأقدار الغاشمة ومواجهته له (باروت في حديدي، وآخرون، 1998، ص 70)

وبناء على تصنيف باروت للهدهد بالديناميكية ذات الأبعاد الدلالية المتعددة والمتحولة، يمكن إضافة احتمالية وجود دلالة رمزية أكثر تحديدًا، فإذا ما تمّ الالتفات إلى رمزيَّته في المأثور الشعبي والصوفي بصفته قائدًا، ودليلًا، وصاحب قزعة يحمل فيها قبر أُمِّه، وقرنَّاها بتوجه القيادة الفلسطينية، في تلك الحقبة، إلى القيام برحلة نحو المجهول عبر التفاوض مع العدو الصهيوني، يتَّضح أنّ الهدهد لا يعدو إلَّا أن يكون معادلًا موضوعيًّا للقيادة الفلسطينية، وأنَّ الأم الميتة التي يحملها في قزعته هي معادل للأم / الأرض الفلسطينية.

وقد يدعم الفرض السابق أنَّ محمود درويش حاور الهدهد في قصيدته لا بوصفه دليلًا هاديًا يُقتدى به، بل كي يتجاوز منطقه في نهاية الأمر، وليقدم رؤيته التي يريدها هو، ولهذا فإنَّ رفضه لما يمليه عليه هذا الطائر، وكما سيظهر في التحليل لاحقًا، هو معادل لرفض دفين لما يقوم به قائد الرحلة الفلسطينية من مغامرة مجهولة في الجنوح نحو مفاوضات السَّلام. ولعل ما يبرر هذا الرفض من قِبَل محمود درويش يكمن في تراجيدية رحلة الطَّير، التي أفنت ذاتها في طريقها للوصول إلى حقيقة السيمرغ (ملك الطيور)، ومن ثم مأساوية نهاية القائد، الذي لم يكن بأحسن من أتباعه ومريديه، الذين تلاشوا وزالوا، حيث انتهت القصة بفنائهم جميعا في ذات السيمرغ، ولم يعودوا حاضرين. كما أنَّ رحلتهم ذهبت عبثًا؛ لأنَّهم لم يكتشفوا جديدًا، فبعد المشقة وتعب الرحلة استنتجوا أنَّ السيمرغ الذي ساحوا إليه هو في الحقيقة ذاتُهم، وكأنَّ درويش يحاور دليل العطّار "الهدهد" ليقرن بين رحلة الطَّير ورحلة الشعب

الفلسطيني، الذي قدم أرواح الشهداء، ومن ثُمّ تذهب به قيادته إلى رحلة من الفناء العبثيّ، الذي لا طائل منه، سوى الاستسلام للعدو الغادر، وهنا يمكن أن تُستذكر سيميائية ديوان "أرى ما أريد1991م" كلُّها، فيجوز التّخمين بأنَّ درويش بات يرى المستقبل، ويرى ما يريد لا ما يريده الهدهد أو من يعدله في القيادة الفلسطينية، وأنه يقدِّم رؤيته واستشرافه لمستقبل الشعب الفلسطيني، إذا ما أقدم على المفاوضات، ومن المعلوم أنَّه كان من السبّاقين في رفض هذه الخطوة وبشدة، وقد صرّح خالد أبو النَّجا بأنَّ قصب السّبق في التحذير من خطر الوقوع في شَرَك مفاوضات جينيف كانت لمحمود درويش، وقد بدا موقفه هذا واضحًا في مقالته التي نشرها عام 1978م تحت عنوان "الإرهاب الأسود"، وفي قصيدته المعنونة بـ"المتنبي" (أبو النّجا، 1989، ص78).

المبحث الرابع- تحليل البناء الفنيّ للقصيدة

بعيدًا عن دلالات المفردات الصوفية الموسوم بالتعقيد والإغراق في الترميز، يمكن لمن يقرأ كتاب فريد الدين العطار "منطق الطَّير"، ومن ثم يشفعه بقراءة قصيدة الهدهد ملاحظة أنَّ محمود درويش لم يتناص مع ذلك الكتاب فقط، بل إنَّه بات يتقن لغة العطّار، وأنَّه أحسن محاورة الهدهد بلسانه وقلبه ورؤياه، ولولا العلم المُسَبَّق بأنَّ هذه القصيدة لمحمود درويش لاختلط الأمر على الباحث، وخالها لشاعرِ شاعرٍ تربَّى في بيت صوفي، حيث استطاع، وبمهارة، تقمُّص لسان العاشق الصوفي، فلم يوغل في استخدام المصطلحات الوعرة، ولم يتورط في مستنقع الجفاف الذي تسببه غلبة الفلسفة على شعريّة القصيد، وكذلك نفوره من التعقيد في توظيف التحولات والكيمياء الصوفية، أو الإغراق في الغموض السوريالي، كما هو الحال لدى بعض رواد الشعر الحديث. وعلى العكس ما ذُكر عن صعوبة اللغة الصوفية، يبدو أنَّ محمود درويش قد نزل بها من برجها العالي إلى مستوى يتقبّله متلقوه على اختلاف مستوياتهم، ولعل أبيات القصيدة هي خير ما يدعم ذلك:

"قال الهدهدُ السكرانُ: طيروا كي تطيروا. نحن عُشَّاقٌ وحَسْبْ
قلنا: تَعِبْنَا من بياض العشق واشتقنا إلى أُمّ ويابسةٍ وأَبْ
هل نحن مَنْ كنا وما سنكون ؟ قال: توحَّدوا في كل دربْ
وتبخَّروا تصِلُوا إلى مَنْ ليس تدركه الحواسُّ. وكُلُّ قلبْ
كونٌ من الأسرار. طيروا كي تطيروا. نحن عُشَّاقٌ وحسبْ
قلنا، وقد مِتْنا مراراً وانتشيْنَا: نحن عُشَّاقٌ وحسبْ.
منفىً هي الأشواقُ. منفَى حُبُّنا. نبيذُنا مَنْفىً. ومنفَى
تاريخُ القلبِ. كم قلنا لرائحةِ المكان: تَحَجّرِي لننام. كم
قلنا لأشجار المكان تجرَّدي من زينَةِ الغزوات كي نجد المكانْ
واللامكانُ هو المكانُ وقد نأى في الروح عن تاريخهِ
منفىً هِيَ الروحُ التي تنأى بنا عن أرضنا نحو الحبيبْ
منفىً هِيَ الأَرضُ التي تنأى بنا عن روحنا نحو الغريبْ
لم يَبْقَ سَيْفٌ لم يجد غِمْداً له في لحمنا
والأخوةُ – الأَعداءُ منا أسْرَجُوا خَيْلَ العَدُوِّ ليخرجوا العدو ليخرجوا من حُلْمِنا
منفىً هو الماضي: قَطَفْنا خوخَ بهجتنا من الصيف العقيمْ
منفىً هي الأَفكارُ: شاهدنا غداً تحت النوافذ فاخترقنا
أسوارَ حاضرنا لنبلغه فأصبح ماضياً في دِرْعِ جُنْديّ قديمْ

والشعرُ منفى حين نَحْلُمُ ثم ننسى حين نصحو أَين كنا
هل نستحقُّ غزالةً ؟ خُذْنا إلى غَدِنا الذي لا ينتهي
يا هُدْهُدَ الأسرارِ! علِّقْ وقتنا فوق المدى. حلّقْ بنا
إنَّ الطبيعة كُلَّها روحٌ، وإن الأرضَ تبدو من هنا
ثدْياً لتلك الرعشة الكبرى، وخيلُ الريح مركبةٌ لنا
يا طيرُ.. طيري كي تطيري فالطبيعةُ كُلُّها رُوحٌ. ودوري
حول افتتانِك باليدِ الصفراءِ، شمسِكِ، كي تذوبي واستديري
بعد احتراقك نَحْوَ تلك الأرض، أرضِكِ، كي تنيري
نَفَقَ السؤال الصلْب عن هذا الوجود وحائطِ الزَمَن الصغيرِ
إنَّ الطبيعةَ كلها روحٌ، وروحٌ رقصةُ الجَسَدِ الأخيرِ" (درويش، 2010، ص259 -258).

أمَّا من يروم استكناه ما وراء الكلمات، فإنَّ لغة القصيدة تشكِّل حالة إشكالية، بين المعاني الثورية ولغة الفناء والاستسلام الصوفية، فلا يمكن لأيِّ دارسٍ أن يقرأ هذا البيت: "لم يَبْقَ سَيْفٌ لم يجد غِمْداً له في لحمنا" دون أن تعود به الذاكرة إلى معاناة الشعب الفلسطيني، وكذلك فإنَّ المقطوعة السابقة ليست إلا توسّعًا في شرح الحالة الفلسطينية، حيث يتكشف سبب مهم من أسباب معاناة الشعب الفلسطيني، وهو الإخوة الذين ظهروا كإخوة آرثر جيفري في روايته "الإخوة الأعداء" (انظر: آرثر،2007). وكأنَّ المعادلة انقلبت من مواجهة الضربات الموجعة من العدوِّ الصهيوني في الوجه إلى تلقِّي الطَّعنات من الإخوة العرب، أصحاب المال المرفّهين، حيث يقول درويش "والإخوة الأعداء العرب منا أسرجوا خيل العدو ليخرجوا من حلمنا". ومن الواضح أن هذه الفكرة ليست إلا استمرارًا وتطويرًا لقصيدة مديح الظِّل العالي1983م "سقط القناع عن القناع" (درويش، 2010).

وبالوقوف على بنية اللغة في المقطوعة السابقة، فإنَّ أُولى الملاحظات التي يمكن استحضارها هي: التآلف بين لغة محمود درويش القائمة على استعاراته المركزية، والمرتبطة بقاموس الأرض، وبين اللغة الصوفية الجديدة، أي أنَّه لم يجنح جنوحًا تامًّا نحو المفردة الصوفية فيستخدمها منفردة؛ لأنَّ الأبيات السابقة تشهد حالة توازن تقريبي بين الاثنتين. وليست الأولوية هنا لتصنيف نوعي المفردات تصنيفًا بنيويًا لأثبات وقوع الحدث الدرامي، وانشراخ الأشياء إلى ضدين لا يمكن التقاؤهما، بل لإثبات مدى محاولته الوصول إلى توازن بين موجودات الكون ظاهرها وباطنها في وحدة كلية، ليست وحدة الوجود ولا وحدة الشهود المعروفتان كأصل قديم في الفكر الباطني فقط، بل وحدة الوجود والولادة معًا، فالشوق والعشق والسُّكْر والانتشاء والجذب والاحتراق وغيرها من المصطلحات هي مراحل ولوازم من لوازم وحدة الشهود، التي ينشدها السالك في رحلته نحو الفناء والاستغراق ومن ثم الغياب، وكل هذه الحالات يقابلها محمود درويش بالحواس الواقعية، فاللامكان يقابله المكان، والفناء يقابله بالرعشة الكبرى، والطيران نحو السماء يقابله بالعودة إلى الأرض بعد الاحتراق إلى اليابسة، والطَّير تقابلها الخيل. وبهذه النِّدّية فكأنَّه يرسم نظرته العرفانية للوجود على طريقته الخاصة بين فضاءين متقابلين: أفقٌ سماوي باطني، وفضاء أرضي ظاهر.

وقد بات من الواضح أنَّ بنية القصيدة هي بنية حوارية، تجسِّد حالة من التوازي بين رحلتين هما: رحلة الطَّير التي وردت لدى فريد الدين العطّار في كتابه "منطق الطَّير"، وهي رحلة تخيُّلية تسير فيها الطيور، بقيادة الهدهد الذي اختارته ونصبته دليلًا ومرشدًا وهاديًا، يقودهم فيأتمرون بأمره، ويسيرون خلفه، مريدين وعاشقين ومتهالكين

كي يصلوا إلى الحضرة العَليَّة، حيث ينشر السيمرغ* ظلَّه (النيسابوري، 1984). وتمرُّ الطّيور في رحلتها الإشراقية نحو الفناء والاتحاد، بالأودية السبعة، حيث تقاسي في رحلتها قرص الجوع، ولوعة المرض، وهوان التعب ونفاذ العزيمة، فيموت عددٌ كبيرٌ منها، ويتراجع عدد لا بأس به، ولا يصل في نهاية الرحلة إلى مبتغاه سوى ثلاثون طائرًا. ويا للعجب الذي أذهل الطيور عندما وصلت إلى الحضرة العليَّة، وانتشرت الأنوار، وذابت فيها الطيور وفنيت! فبعد سقوط مئات الآلاف منها على التراب، لحظة أنْ نثر السيمرغ ظلَّه، أصبحت ظِلَّ السيمرغ نفسه، ويا للمفاجأة حين استنتجت الطَّير أن السيمرغ، هو الطيور الثلاثون ذاتها! إنَّه هم، وهم هو، لا شيء آخر، فالكل ظل الله، وبذلك فإنَّ إدراك النهاية يصبح كمثل تلاشي قطرة في خضم (النيسابوري، 1984، ص 62، ص 79).

أما الرحلة الثانية، الموازية لها فهي رحلة الشعب الفلسطيني، والذي يبدو أنَّ محمود درويش حين استحضر رحلة منطق الطّير من فيض العطّار، وجد أنّ سلوك الطيور، ومكابدتهم الشقاء للوصول إلى جوهر الحقيقة، لا يبتعد عن رحلة الشعب الفلسطيني على أرض الواقع، وكيف لا وهي رحلة التشرُّد والعذاب للوصول إلى بر النهاية والخلاص. ورغم أنَّه لم يصرّح بأمر الرحلة الفلسطينية، ورغم السدِّ العالي الذي تضعه اللغة الصوفية برمزيتها المثقلة بالدلالات الباطنية، فإنَّ دلالة بعض المصطلحات الشعرية لا تخفى على العيان. يقول درويش في مطلع القصيدة:

"لم نَقْتَربْ من أرض نجمتنا البعيدة بَعْدُ. تأخذُنا القصيدةْ
من خُرْمِ إبْرَتِنا لِنَغْزلَ للفضاء عباءةَ الأُفُق الجديدةْ..
أَسْرى، ولو قَفَزَتْ سنابلُنا عن الأسوار وانبثق السنونُو
من قَيْدنا المكسورِ، أسرى ما نحبُّ وما نريدُ وما نكونُ..
لكنَّ فينا هُدْهُدًا يُملي على زيتونةِ المنفى بريدَهْ
عادتْ إلينا من رسائِلنا رسائلُنا، لنكتب من جديد
ما تكتبُ الأَمطارُ من زَهْرٍ بدائِيّ على صخر البعيد
ويسافرُ السَّفَرُ- الصدى منَّا إلينا. لم نكن حَبَقًا -
لِنَرْجِعَ في الربيع إلى نوافذنا الصغيرة. لم نكن ورقًا–
لتأخذنا الرياحُ إلى سواحلنا. هنا وهناك خطٌّ واضحٌ
للتيهِ. كم سنةً سنرفع للغموض العذب موْتانا مرايا ؟
كم مَرَّةً سنحمِّل الجرحى جبالَ الملح كي نَجِدَ الوصايا ؟
عادت إلينا من رسالتنا رسالَتُنا. هنا وهناك خطّ واضحٌ–
للظلِّ. كم بحرًا سنقطع داخل الصحراء؟ كَمْ لوحاً سنَنْسَى ؟
كم نبياً سوف نَقتُلُ في ظهيرتنا ؟ وكم شعباً سنُشبْه كي نكونَ–
قبيلةً ؟ هذا الطريقُ – طريقُنا قَصَبٌ على الكلمات يرفُو
طَرَفَ العباءة بين وحْشتنا وبين الأرض إذ تنأى، وتغفو
في زَعْفَران غُرُوبنا. فَلْنَنْبَسط كَيدٍ لنرفع وقتنا للآلهةْ
أنا هُدْهُدٌ – قال الدليلُ لسيِّد الأشياء – أبحثُ عن أسماء تائهةْ

*- السيمرغ: وهو طائر وهمي لا وجود له على الأرض ورد في الأفستا مرتبطا بشجرة الحياة وهو ذو مكانة عند الإيرانيين قبل الإسلام. (النيسابوري، *1984*، ص 52).

لم يبق منّا في البراري غيرُ ما تجد البراري
منا: بقايا الجلْد فوق الشوك، أُغنية المحاربِ للديارِ
وفم الفضاء. أمامنا آثارُنا. ووراءنا هَدَفُ العَبَثْ..." (درويش، 2010، ص 250 -249).

ويقول في مقطعٍ لاحقٍ: "لم تبقَ أرضٌ لم نعمّرِ فوقها منفى لخيمتنا الصغيرةْ" (درويش، 2010، ص255).

لا شك في أنَّ هذا المقطع صوفيُّ القِوام، إذ يبدأ بالرحلة التي قامت بها طيور العطّار بزعامة الهدهد، لكن ليس الأمر بعيدًا إذا قيل بأنَّها معادل لرحلة التشرُّد التي يمرّ بها، الشعب الفلسطيني، والقرينة هي وجود كلمات واضحة الدلالة، لا تحتاج إلى تأويل كالمفردات الصوفية، مثل: "زيتونة المنفى، وكم شعبًا سنشبه كي نكون قبيلة، خيمتنا، تيه، وما كنّا ورقًا، كم نبيًّا سوف يقتل في ظهيرتنا..." وبهذا الاستنتاج يمكن تصوّر القصيدة من الداخل بأنَّها بنية حوارية قِوامها رحلتان، هما: رحلة الطّير العرفانية في السماء، ورحلةٌ في الأرض هي رحلة العذاب الفلسطيني، والناس كما يقول درويش في القصيدة: "طير لا تطير" (درويش، 2010، ص251). والطَّير في العرف الصوفي الرمزي هي الأرواح، وهي رمز للمعرفة (مصطفى، 2009). وعلى هذا فإنَّ رحلة العطّار ذهبت في معراجها إلى أعالي السماء، أما رحلة درويش فذهبت إلى هناك، ولكنَّها سرعان ما عادت من حيث صعدت، ويبقى درويش متأرجحًا بين السماء والأرض.

وهنا لا بد من الإشارة تنوُّع الأثر التناصي في الرحلة الحوارية السابقة لأنَّ محمود درويش لم يكتفِ بقرن رحلة التشرد الفلسطيني برحلة الطير العرفانية، فقد آثر أنْ يُشاكلها برحلة تيه الشعب اليهودي في صحراء سيناء. وعلى المنوال نفسه، فثمة وجود أثرٍ تناصي مباشر في قوله: "تأخذُنا القصيدةْ....من خُرْمِ إِبْرَتِنا لِنَغْزِلَ للفضاء عباءَةَ الأُفق الجديدةْ" وبين عبارتي النّفّري، اللتين وضعهما أدونيس أدواتًا مفتاحية على عتبة ديوان "التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار 1968م"، والعبارتان هما: "كلّما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة" و"قال لي اقعد في ثقب الإبرة ولا تبرح، وإذا دخل الخيط في الإبرة فلا تمسكه، وإذا خرج فلا تمده، وافرح فإنّي لا أحب إلا الفرحان" (النِّفَّري، 1934، ص 75).والنِّفَّري نفسه، في هذه العبارة، كان قد تناصَّ مع نصين أوّلهما: الإصحاح التاسع عشر من إنجيل متى، والثاني هو الآية الأربعون من سورة الأعراف، وكلا النَّصين يدل على الاستحالة، وهي استحالة دخول الجمل في سَمِّ الخياط، فلا الأغنياء يدخلون الجنة لدى سيدنا المسيح، ولا الكفّار يدخلونها كما أشار القرآن الكريم، فإنْ دخل الجمل في سَمّ الخياط سيدخلونها. أمّا في العُرف الصوفي فالاستحالة تحدث بسهولة، ويقعد الصوفي في خرم الإبرة، ويحسب المكان برحًا، فيمر الخيط بسهولة. لكنَّ محمود درويش في رحلته يشَبِّه الحياة كلّها بخرم إبرة، وهو تعبير يستخدمه الناس كناية عن الضّيق.*

المبحث الخامس. تحليل العماد الفلسفي للقصيدة

وبالانتقال إلى الجانب الفلسفي، فالذي يبدو أنَّ القاسم الفلسفي المشترك بين الرحلتين هو العلاقة الحلولية بين الجزء والكل، وذلك عبر الرغبة في البحث عن الحقيقة للوصول إلى نقطة النهاية، وهذه الفكرة وإن طُرحت بشكل أو بآخر من جانب العديد من المفكرين على اختلاف اتجاهاتهم، إلا أنَّها تشكِّل جوهر الفكر الصوفي،

*- النص الإسلامي﴿"إِنَّ الَّذِينَ كَذَّبُواْ بِآيَاتِنَا وَاسْتَكْبَرُواْ عَنْهَا لاَ تُفَتَّحُ لَهُمْ أَبْوَابُ السَّمَاء وَلاَ يَدْخُلُونَ الْجَنَّةَ حَتَّى يَلِجَ الْجَمَلُ فِي سَمِّ الْخِيَاطِ وَكَذَلِكَ نَجْزِي الْمُجْرِمِينَ﴾{الأعراف: 40}. أما النص المسيحي: من إنجيل مَتَّى . الإصحاح التاسع عشر :فقال يسوع لتلاميذه الحق أقول لكم إنه يعسُر أن يدخل غنيٌّ إلى ملكوت السماوات. وأقول لكم إن مرور جملٍ من ثقب إبرةٍ أيسر من أن يدخل غنيٌّ إلى ملكوت الله. فلما سمع تلاميذه بُهتوا جداً قائلين: إذا من يستطيع أن يخلص. فنظر إليهم يسوع وقال لهم. هذا عند الناس غير مستطاع ولكن عند الله كل شيء مستطاع.

الذي يقوم على فناء الجزء في الكل لحظة الإشراق، فالطير (الأجزاء) تنزع نحو السماء للتوحد مع السيمرغ (الكُل)، حالها كحال الفراشة التي تحترق في المصباح كي تتوحد مع النور، والشاعر (الجزء) الذي يمثل الرحلة الطبيعية، رحلة تيه الشعب الفلسطيني يتوحد مع الأرض الأم (الكل). يقول:

"يا ابن التوتّر حين تنفصل الفراشةُ عن عناصرها ويسكنها الشعورُ
ذوِّبْ هنا صلْصالَنا ليشقَّ صورة هذه الأشياءِ نورُ
حلِّقْ لتَّتضحَ المسافةُ بين ما كنا وما سيكون حاضرُنا الأخيرُ
ننأى، فندنو من حقيقتنا ومن أسوار غربتنا. وهاجِسُنا العبورُ
نحن الثنائيُّ السماءُ – الأرضُ، والأرضُ – السماءُ. وحول سورٌ وسورُ
ماذا وراء السور ؟." (درويش، 2010، ص 252 -251).

ويقول:

"لكننا لم نُعْلِ تينَتَنَا ليشنقنا عليها القادِمون من الجنوبْ
أنا هُدْهدٌ – قال الدليل – وطار منَّا. طارت الكلماتُ–
منا. قبْلَنا الطوفان. لم نَخْلَعْ ثيابَ الأرض عنَّا–
قبْلَنا الطوفانُ. لم نبدأ حروبَ النفس بعدُ. وقبلنا
الطوفانُ. لم نحصدْ شعيرَ سهولنا الصفراء بعدُ
وقبْلَنا الطوفانُ. لم نَصْقُلْ حجارتنا بقَرْنِ الكبش بعدُ
وقبْلَنا الطوفانُ. لم نيأس من التفاح بعدُ .ستنجب
الأمُّ الحزينةُ إخوةً من لحمنا لا من جذوع الكستناء ولا
الحديد. ستنجب الأُم الحزينة إخوةً ليعمّروا منفى
النشيدِ. ستنجب الأُم الحزينة إخوةً كي يسكنوا
سعفَ النخيل إذا أرادوا أو سطوح خيولنا. وستنجب
الأمُّ الحزينةُ إخوة ليتوّجُوا هابيلَهُمْ ملكاً على عرش الترابْ
لكنَّ رحلتنا إلى النسيان طالت. والحجاب أمامنا غطى الحجابْ
ولَعَلَّ منتصفَ الطريق هو الطريق إلى الطريق من سحابْ
ولعلنا، يا هُدهدَ الأسرار، أشباحٌ تفتِّش عن خرابْ
قال: اتركُوا أجسادكم كي تتبعوني واتركوا الأرض- السرابْ
كي تتبعوني. واتركوا أسماءكم. لا تسألوني عن جوابْ
إن الجوابَ هو الطريقُ ولا طريقَ سوى التلاشي في الضبابْ
هل مَسَّكَ (العطّار) بالأشعار ؟ قلنا. قال: خاطبني وغابْ
في بطن وادي العشق." (درويش، 2010، ص 257 -255).

وهنا يتضح بشكلٍ لا لُبس فيه مدى تمكُّن محمود درويش من فهم ميكانيكية التفكير الصوفي، التي تقوم على الحركة بين عالم المخلوقات وجوهر الخالق، بين الجزئيّ وبين الكُليّ. وكذلك تظهر رقة تصويره في الحوار الجاري بينه وبين الهدهد، وما يشوبها من سلاسة في عملية الالتفات حيث تتأرجح المشاهد عليّا مرة فتنتشر وتذوب في ضياء النور، ومن ثُم عودًا أرضيًّا إلى الأم الولود مرة أخرى. وهكذا دواليك في حركة تعاقبية لا تنتهي ولا تتعب. كما أنَّ البداية لديه هي النهاية، والعكس صحيح، وكُلُّها تتوحد في الرحلة، بحيث تصبح البداية هي النهاية، ويدخل الجزئي في

الكُلّي، والطيني يغيب في الروحي، وتتولد وحدة الوجود من وحدة الشهود، وكأنها حركة طاوية متعاقبة. والقرينة الدالة على هذا الرأي حاضرة في قوله:

" يا آبن التوتّر حين تنفصل الفراشةُ عن عناصرها ويسكنها الشعورُ
ذوِّبْ هنا صلْصالَنا ليشقَّ صورة هذه الأشياء نورُ
حلِّقْ لتَّتضحَ المسافةُ بين ما كنا وما سيكون حاضرُنا الأخيرُ."

(درويش، 2010، ص 252 -251)

إنَّ انفصال الفراشة عن عناصرها واحتراقها، في العُرف الصوفي، لإشارة رمزية واضحة إلى المتصوفة، وإلى سعيهم الدؤوب للوصول إلى الحقيقة، وكذلك تشتجر معها عبارة "ذوِّبْ هنا صلْصالَنا" في الدلالة ذاتها، فهما إشارتان صوفيتان على وحدة الشهود.

هذا وبالرغم من صوفية القصيدة، وتعلّق مفرداتها بالفكر الباطني إلا أنَّ محور الأرض، وهو محور واقعي ليس بإشراقي، حاضرٌ في بنيتها، فلم يستطع محمود درويش التخلُّص من عقابيل الماضي، ولا الانفلات من علاقته بالجاذبية الأرضية، بل إنَّها هي التي كانت تحكمه، وتوجّه سير القصيدة مهما عَلَت أطوارها في فضاءات المطلق، فالمقطع السابق، إنْ نُظر إليه نظرة واقعية بعيدًا عن مرآة الباطن، فإنَّه كفيل بتغيير سحنة القصيدة، من صوفية إشراقية إلى واقعية طبيعية. فعلى العكس مما تفعله اللغة الصوفية حين تخفي في جنباتها أمرًا باطنيًّا يكمن في نزعة الطَّير للعرفان، فإنَّ مفرداتها هنا تُظهر الشوق للقاء الأرض لا الفناء، وهذه نقطة جوهرية مهمة في عماد القصيدة الفلسفي، فالطّير والهدهد وعموم المتصوفة يزهقون أرواحهم للاتحاد مع المطلق الروحاني، بينما يبدو أن التوحُّد في باطن القصيدة هنا هو توحد مع شيء مادي ملموس وهو الأرض، والقرينة الدَّالة هي تركيز الشاعر في المقطوعة السابقة على فكرة الإنجاب، إنجاب الإخوة التي ستقوم بها الأم، وهي فكرة مضادة كليًّا لفكرة الفناء.

إن القرائن اللغوية على ارتباط هذه القصيدة بالرحلة الفلسطينية واضحة: "لم نخلع ثياب الأرض عنا – قبلنا الطوفان، القادمون من الجنوب" هذه المفردات، وغيرها ليست إلا إشارات واضحة للتشبث بالأرض رغم الطوفان. ثم من هم المحتلون القادمون من الجنوب...؟ وبهذا فإن رحلة الأودية في قصيدة درويش كما يرى محمد عجينة ليست مجرد رحلة أسطورية، بل هي رحلة تاريخ فلسطين، وتاريخ البشرية قاطبة، وأن درويش وهو يسائل الأسطورة القديمة قد حوَّرها وحمَّلها دلالات عصرية جديدة (عجينة، 2004، ص 102).

لقد تجاوز محمود درويش منطق الطّير، أو منطق الهدهد الباطني الذي كان يسغب للكشف والعرفان، ومن ثم الفناء، إلى كشف خاص به يستوعب ذلك، ويحوله من المقدس إلى الدنيوي، إلى التوحد مع الأرض من خلال رحلة العودة إليها (عجينة، 2004، ص 102). وإن دلَّ هذا الرأي فإنه يدل على أنَّه ظلَّ مجنون التُّراب فقد استغل معرفته وثقافته ومشاعره الوجدانية الصوفية وجعل منها حلية نورانية، قدَّمها إلى الأرض الأم كعربون محبة وعرفان جديدين، لتكون مددًا إلى جدول فيضه الشعري، وارتباطه معها ارتباطًا نورانيًّا سرمديًّا. فلقد قلب محمود درويش معنى الرحلة الصوفية ليعبّر عن رؤية فلسفية جديدة، لا تفصل بين الروح والجسد (عجينة، 2004، ص 102). فهو في حبه للأرض، أقرب إلى الفلسفة المثالية في تصويره للمكان وإحساسه بالزمان، تلك الفلسفة التي تعتبر الذات أساسًا في نظرتها للكون والوجود (قَطّوس، 1995، ص 209). وما يؤكد هذا الرأي هو انقلابه الكُلّيّ على الروحانية الصوفية، يقول:

" حلّقْ بنا إنَّ الطبيعةَ كُلَّها روحٌ، وإن الأرضَ تبدو من هنا
ثدْياً لتلك الرعشة الكبرى، وخيلُ الريح مركبةٌ لنا
يا طيرُ.. طيري كي تطيري فالطبيعةُ كُلُّها رُوحٌ. ودوري

حول افتتانِك باليدِ الصفراءِ، شمسِكِ، كي تذوبي واستديري
بعد احتراقك نَحْوَ تلك الأرض، أرضِكِ، كي تنيري
نَفَقَ السؤال الصلْب عن هذا الوجود وحائطِ الزَمَن الصغيرِ
إنَّ الطبيعةَ كلها روحٌ، وروحٌ رقصةُ الجَسَدِ الأخيرِ
طيري إلى أعلى من الطيران.. أعلى من سمائِك.. كي تطيري
أعلى من الحُبِّ الكبير.. من القَدَاسَةِ.. والأُلوهةِ.. والشعورِ

وتحرري من كل أجنحة السؤال عن البدايةِ والمصير" (درويش، 2010، ص 260 –259).

فإذا كانت الصوفية ترى أنَّ الحياة السرمدية تقبع في الأعالي، هناك تحت ظلال المعنى، فإنَّ درويش في حواره مع الهدهد، يؤكد على روحانية المادة الطبيعة، وذلك عن طريق انعكاس الروح الكُلِّيّ في الطبيعة، وهي فكرة تحتمل معنيين، الأول: صوفيٌّ، وهو كما أشير سابقًا "وحدة الوجود"، والآخر مادي يؤمن بتفوق الطبيعة. ولكنَّ الجرأة التي حاور بها الهدهد لم تأتِ من إصراره على علو كعب الأرض، بل عندما تجاوزه، وانتقل إلى مخاطبة أعلام الفكر العرفاني بدءًا بأفلاطون وزرادشت وأفلوطين والسهروردي، حيث ذكّرهم بأموميّة الأرض لهم جميعًا، فمنها خرجوا وإليها عادوا، وهي أم البدايات وأم النهايات. وبهذا فإنَّه يواجه الفناء الصوفي بالعودة إلى الأرض، كما أنَّه راح يؤكد على الطبيعة المزدوجة للإنسان، وعلى أهمية الدور البشري الذي تستثنيه العقيدة الصوفية، حين تجعل الإنسان صفرًا منفردًا على جانب السطر، بلا حول ولا قوة ولا بأس.

يقول درويش:

"ما نفع فكرتنا بلا بشر؟ ونحن الآن من نار ونورٍ؟." (درويش، 2010، ص 260).

ويقول أيضا:

" أُمُّنا هي أمنا
أم الأثينيين والفُرْس القدامى أمُّ أفلاطون زارادشت أفلوطين أم السّهروَرْدِي
أمُّ الجميع. وكُلُّ طفلٍ سيّد أَمه. ولها البداية والختامُ
وكأنها هِي ما هِي الميلادُ إن شاءتْ، وإن شاءت هي الموتُ الحرامُ
أطعمتِنا وأكلتِنا يا أمنا كي تُطْعِمي أولادنا يا أمَّنا، فمتى الفِطامُ ؟
يا عنكبوت الحُبِّ. إن الموتَ قتلٌ. كم نحبُّك كَمْ نحبك فارحمينَا
لا تقتلينا مرةً أُخرى ولا تلدي الأفاعي قرب دِجْلة.. واتُركينا
نسري على الغزلان خصْرك قرب خصْرِكِ، والهواءُ هو المقامُ
واستدرجينَا مثلما يُسْتَدْرَجُ الحَجَلُ الشقيُّ إلى الشِباك، وعانقِينَا
هل كنتِ أنتِ قبيل هجرتنا ولم نعرف ؟ يغيرنا الهيامُ
فنصير مثل قصيدة فتحتْ نوافذَهَا ليحملَها ويُكمِلها الحمامُ
معنىً يُعيد النسْغَ للشجر الخفيّ على ضفاف الروح فينَا
طيري إذاً، يا طَيْرُ في ساحات هذا القلب طيري

ما نفع فِكْرَتنا بلا بَشَرٍ.. ونحن الآن من طين ونور ؟" (درويش، 2010، ص262).

ولعلَّ من ينعم النظر في المقطوعة السابقة سيجد أنَّ محمود درويش، في تساؤلاته، يصرُّ على تصوير الحركة التوالدية بين الأم الأرض وبين أبنائها، وكذلك تركيزه على التركيبة المشتركة وهي (الطين والنور / النار والنور). ومن الناحية الأسلوبية فإنَّ تكراره لأسلوب الاستفهام الاستنكاري (ما نفع فكرتنا بلا بشر؟ ونحن الآن من نار ونورٍ؟ /

ما نفع فِكْرَتنا بلا بَشَرٍ.. ونحن الآن من طين ونور ؟) يأتي مرتبطًا بالفكرة السابقة من جهة، وبخطابه العام للهدهد وبنية القصيدة الحوارية من جهة ثانية؛ لأنَّ هذا الإلحاح أو التكرار الممنهج، وإن كان القلب موطنه، يكشف عن أنَّه لا يضع الهدهد موضع الدليل الهادي، الذي يرى الأشياء بعين بصيرة، بل إنَّه يذهب معه للطواف في (عقر داره) ساحات القلب، ليحاججه عبر صوت الجماعة، وليذكِّره بالسؤال المتكرر عن جدوى رحلته بدون العنصر البشري، والسؤال عن الجدوى هو سؤال مفصلي. وفي هذا الجانب يرى أحمد خريس أنَّ "الصوت الجمعي المتحدث في القصيدة يحاول التقليل من وثوقية الهدهد واحتكاره للحقيقة وحده، وكأنَّما ثمة تصادم أنطولوجي، معرفي، أيديولوجي بينهما." (أحمد خريس، ص 153)... أمَّا بالنسبة لمحمود درويش فإنَّه "يقلقل تلقي القارئ عندما يجذبه نحو تخوم المناص القديم – وهو هنا كتاب منطق الطَّير... ثم يجعل منه نقطة انطلاق ينعتق بعدها نص القصيدة ليمارس وجوده الدرويشي الخالص". (أحمد خريس، ص 156) ومما يؤكد كلام خريس أنَّ الرحلة الباطنية في القصيدة، والتي تجري رحاها في إطار الرؤية القلبية، وعلى لسان الطَّيور في سلوكها أحيانًا، لم تظهر عرفانية خالصة على طريقة العطّار، بل جاءت مفعمة بعناصر الطبيعة الحيَّة، حيث تزخر المقطوعة السابقة بمفردات الطبيعة مثل: العنكبوت، والغزلان والأفاعي والحمام، والحجل، ونسغ الشجر، ودجلة، ومصطلحات الطفولة، ناهيك عن أنَّ هذه المفردات تبتعد كل البعد من أن تحمل في طياتها معانٍ باطنية أو رمزية صوفية، وفي ذلك تأكيد مستمر على أهمية الحياة، والارتباط بالأرض؛ لأنَّه يريد البقاء لا البحث عن الفناء، الذي ذهبت إليه الطَّير ومرشدها الهدهد.

وفي النهاية فبالرغم من أنَّ لغة محمود درويش في قصيدة الهدهد ينتابها شيءٌ غير قليل من التورية، وبالرغم من قدرته العالية على توظيف المفردات الصوفية، ورهافته في توقيف الفيض الإشراقي، شأنُه شأن شعراء المتصوفة، إلا أنَّه على أرض الواقع لم يدِن بالصوفية كمذهب تعبُّدي، عبر ممارسة الرياضة، ومداومة الذِّكر، والانعزال، وقِلَّة المنام، وحرمان النفس من المُتع الجسدية، إنَّما كانت تجربته مجرد إشراقة شعرية وفيض لغوي، وثقافية سلوكية، كان لها وقعٌ في تهذيب ذاته الإنسانية، ودفعها نحو الصفاء والتجليّ والتوقير.

الخاتمة

ليست تجربة "الهدهد" الصوفية هي الأولى من نوعها في الشعر العربي الحديث، وبالرغم من أنَّها شكَّلت مرحلة انتقالية مفصليَّة في تحولات محمود درويش الفكرية والثقافية، فكانت علامة بارزة في مسيرته الفنِّية، حيث انتقل من مرحلتي الرومانسية والدرامية، إلى محاكاة الفكر الإنساني، إلا أنَّ العديد من الشعراء العرب المحدثين، وعلى رأسهم أدونيس ومحمد الفيتوري كانوا قد أدركوا مسبقًا أهمية المفردة الصوفية، ودورها في مدِّ قصائدهم بروح الإبداع المطلق، لكن فرادة تجربة "الهدهد" انبثقت من توجُّهه نحو كتاب فريد الدين العطّار "منطق الطّير"، وبسبب ظروف الهزيمة القاسية التي حاقت بمحور المقاومة الفلسطيني بعد عام 1982م، وانصياع القيادة الفلسطينية للتفاوض مع العدو الصهيوني، حاول محمود درويش أنْ يبني وطنه داخل عالم الرؤيا، وبوعي منه واطِّلاع أدرك وجود تشابه بين مأساوية رحلة شعبه ورحلة طيور العطار، وكذلك الأمر نفسه، بينه وبين العطّار في تجربة خراب البلدان. لقد أجاد محمود درويش استخدام اللغة الصوفية، رغم أنَّها التجربة الأولى له في هذا المضمار، فكان كأنَّه شاعر صوفي أصيل، والأغرب من ذلك هو نجاحه في تداول الأفكار العرفانية نفسها، ومن ثم إقامة حوارية ندية بينه وبين زعيم الطَّير "الهدهد" ملؤها أحقية الحلول بين الحلول الباطني في الطلق الروحي للمتصوفة، وبين الحلول الطبيعي الماديّ والعودة إلى الأرض/ الأم.

وأما إذا ما استسلم العطّار، وأشاح بنفسه بعيدًا عن الحرب حين خرّب المغول بلده نيسابور، رغبةً منه في تصفّيتها من رواسب العنف البشري، فإنَّ محمود درويش الذي أصابه شيءٌ من نفح العطّار، ظلَّ متمسكًا بأحقية

الأرض، وبأموميتها للجميع، فكان كُلّما ارتقى مع الهدهد قاصدًا الوصول إلى الحضرة العليّة أسرع عائدًا إلى الأرض. وبذلك بنى قصيدته بناءً ضديًّا دراميًّا يقوم على رحلتين متماثلتين في غاية الوصول فالحلول، ولكنَّهما مختلفتين في الاتجاه: إحداهما لطير العطار، التي نصبت الهدهد دليلًا وهادًيا لها ووجهتها أعالي السماء، وانتهت بفنائها وتلاشيها، والأخرى رحلة أرضية، وهي رحلة تيه الشعب الفلسطيني. فكانت قصيدة "الهدهد" بمثابة رسالة تحذيرية، لكن بمسحة صوفية، تنذر بفناء الشعب الفلسطيني، كما فنيت طيور العطار، إذا ما أقدم على خطوة السلام والاستسلام.

خلاصة النتائج:

1- تناصُّ محمود درويش الواضح مع رحلة الطير لفريد الدين العطَّار، وقرنه لها برحلة تشرد الشعب الفلسطيني.

2- استطاع محمود درويش الولوج إلى دياجير الفكر الصوفي العرفاني، ومن ثم إجراء حوارية شعرية وُدِّية، بين الفكر الباطني، الذي يهدف إلى الفناء، وبين الفكر الطبيعي الذي يجنح إلى الاستمرارية عبر الاندماج مع الأرض الأم.

3- عمِل محمود درويش على المراوحة بين استعاراته المركزية في شعره، وهي المستقاة من قاموس الأرض والوطن، وبين اللغة الصوفية التي تقوم على مصطلحات الفيض والإشراق ووحدة الوجود والفناء.

4- بالرغم من وعورة المصطلحات الصوفية، وصعوبة فك مغاليقها، إلَّا أنَّ محمود درويش استطاع بفضل ثقافته، وموهبه الشعرية توظيفها بشكلٍ شِعريٍّ سلسٍ يستعذبه القارئ، مبتعدًا عن الإغراق في التحولات، وعن معاضلة اللفظ.

5- حاور محمود درويش هدهد العطَّار محاورة النِّد للنِّد، بل إنَّه كان يعمد إلى المناورة والتردد بين عالمين: عالم المطلق الباطني، والعالم الطبيعي، ولكنَّه في النهاية انتصر لأمومية الأرض، وللرغبة في العودة التَّموزية، لا الفناء في المطلق كما فعلت طيور العطَّار.

6- ثقافة محمود درويش، وقدرته على تقمُّص الأفكار، وسعة معجمه اللغوي، سمحت له باستغلال الفكرة الصوفية، والمفردات الصوفية، أيضًا، في الترميز إلى موقفه الرافض لعملية التفاوض مع العدو الصهيوني.

7- لقد أسهم جمعُ محمود درويش بين المتناقضات في لوحات القصيدة في صلابة البنية الدرامية للقصيدة.

8- استشرف محمود درويش نتائج مباحثات أوسلو بين الجانب الفلسطيني والعدوِّ الصهيوني، وذهب إلى معادلتها بنتائج رحلة طيور العطَّار، حيث ماتت جميعها، وفَنَت في نهاية رحلتها، وهو ما يوحي بشكلٍ واضحٍ، لا لُبس فيه، رفضه لتلك المفاوضات، وإشارته إلى أنَّها بمثابة كارثة ستحل على الشعب الفلسطيني.

التوصيات والمقترحات.

يوصي الباحث بدراسة الإرهاصات الصوفية في شعر محمود درويش قبل قصيدة "الهدهد"، وكذلك انعكاس الأدبيات الصوفية السلوكي في قصيدة "الجدارية" وقصيدة "في القدس".

قائمة المراجع

- القرآن الكريم.
- الإنجيل.

- أبو ديب، كمال. (1986)، الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، (د. ط)، القاهرة: مطابع الهيئة المصرية العامة.
- أدونيس، علي أحمد سعيد. (1988)، التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، صياغة نهائية، (طبعة جديدة)، بيروت: دار الآداب.
- أدونيس، علي أحمد سعيد. (د.ت)، السوريالية والصوفية، (ط2)، بيروت: دار الساقي.
- آرتشر، جيفري. (2007)، الإخوة الأعداء، (د.ط)، الرياض: مكتبة جرير.
- إسماعيل، عز الدين، (د.ت)، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، (ط2)، دم: دار الفكر العربي.
- البياتي، عبد الوهاب. (1995)، الأعمال الشعرية، (ج2)، بيروت: طبعة المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- الجابري، محمد عابد. (1990)، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، (ط2)، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.
- حديدي، صبحي وآخرون. (1998)، زيتونة المنفى، دراسات في شعر محمود درويش (مجموعة مؤلفين)، (ط1)، عمان: دار الفارس للنشر والتوزيع.
- درويش، محمود. (2010)، الأعمال الشعرية الكاملة، (ج3) (طبعة وزارة الثقافة الأردنية)، الجزائر: المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرعاية.
- زايد، علي عشري. (1997)، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، (ط1)، القاهرة: دار الفكر العربي.
- عبد الصبور، صلاح. (1996)، الأعمال الإبداعية، مأساة الحلاج، (د. ط)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- الغزالي، محمد بن محمد. (1994)، مشكاة الأنوار (تحقيق وضبط وتعليق: سميح دغيم)، (ط1)، بيروت: دار الفكر اللبناني.
- الفيتوري، محمد مفتاح. (1970)، معزوفة لدرويش متجول، (دط)، بيروت: دار العودة.
- القاضي، وداد، (1974). الكيسانية في التاريخ والأدب، (ط1)، بيروت: دار الثقافة.
- الكاشاني، عبد الرزاق. (1992)، معجم اصطلاحات الصوفية (تحقيق وتقديم وتعليق عبد العال شاهين)، (ط1)، القاهرة: دار المنار.
- النابلسي، شاكر. (1987)، مجنون التراب، دراسة في شعر وفكر محمود درويش، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- النِّفَّري، محمد بن عبد الجبار، المواقف والمخاطبات، ط1، القاهرة – مصر، مكتبة المتنبي، 1934م.
- النقاش، رجاء. (د.ت)، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، (ط2)، القاهرة: دار الهلال.
- النيسابوري، فريد الدين العطّار. (1984)، منطق الطير (دراسة وترجمة: بديع محمد جمعة)، (ط3)، بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع.

الدوريات:

- أبو النجا، خالد. (1989)، إننا نختلف، محمود درويش، مجلة الكاتب الفلسطيني، عدد 15، ص 77 – 85.
- صالح، فخري. (2001)، عن "جداريته" محمود درويش وعلاقته بقارئه، مجلة أفكار، العدد 152.

- عجينة، محمد. (2004)، حفريات أدبية في شعر محمود درويش، مشروع قراءة قصيدة الهدهد، ألف، مجلة البلاغة العربية، العدد 24، ص 89 – 108.
- قطُّوس، بسام. (1995)، الزمان والمكان في ديوان محمود درويش " أحد عشر كوكبا"، دراسة نقدية، حوليات الجامعة التونسية، العدد 38، ص169 – 214.
- مجناح، جمال. (2002)، دلالات الرمز التاريخي في شعر محمود درويش، مجلة الطريقة، مجلد 61، عدد 4، ص 44_43.
- مصطفى، (14/ 2/ 2009)، الرمز في النثر الصوفي، ستار تايمز، تاريخ الاقتباس: 2018/9/8 الساعة العاشرة صباحا. http://www.startimes.com/?t=14861522
- جاسم، محمد ونّان. (10/ 7 / 2010)، سيميائية الهدهد – قراءة في شعر محمود درويش، مؤسسة النور للثقافة الإعلام، تاريخ الاقتباس: 9 / 9/ 2018م. http://www.alnoor.se/article.asp?id=83398