فلسفة الأسماء والأفعال عند جيل دولوز: دراسة في "جدارية" و"لاعب النرد" لمحمود درويش

*بلقيس الكركي**

ملخّص

يقدّم هذا البحث تأويلاً لقصيدتي محمود درويش "جداريّة" و"لاعب النرد"، مستنداً إلى نظرية وردت في كتاب الفيلسوف الفرنسيّ جيل دولوز "منطق المعنى" حول فلسفة الأفعال والأسماء. وإذا كان جيل دولوز قد أسّس نظريته على أفكار أفلاطونية ورواقيّة وعلى "أليس في بلاد العجائب" للويس كارول، ليصل إلى أنّ هويّة أليس مرتبطة بالأسماء والصفات حولها وتنمحي بغياب اسمها وسط حقيقة الصيرورة المحضة المتجلّيّة بالأفعال، فإنّ هذا البحث يشرح كيف أنّ "جداريّة" تشكّل محاولة للثبات من خلال الأسماء والصفات، بينما تشكّل "لاعب النرد" النقيض، إذ تستسلم لفكرة الصيرورة اللانهائية التي يكشف عنها فيض الأفعال في القصيدة.

الكلمات الدالّة: محمود درويش، جيل دولوز، أليس في بلاد العجائب، فلسفة اللغة، الأسماء والأفعال، الصيرورة.

المقدمة

يستند جيل دولوز في كتابه "منطق المعنى" (*Logique du Sens*)، وهو في فلسفة اللغة، إلى أفكار رواقيّة وأفلاطونيّة من جهة، وإلى أعمال لويس كارول الأدبيّة من جهة أخرى. وليس غريباً على دولوز أن يرى في عمل أدبيّ مثل "مغامرات أليس في بلاد العجائب"، مدخلاً فلسفيّاً مهمّاً للبحث في سلوك المعنى، داخل الأعمال الأدبيّة وخارجها، لأنّ عملاً مثل "أليس"، بالإضافة إلى احتفائه بزواج اللغة باللاوعي (Deleuze، 2015، ix) يفرض تساؤلاً أعمق عن أشياء أخرى مرتبطة بهذا الزواج، وعن ما هو تحديداً المحتفى به ضمن هذه العلاقة (Deleuze، 2015، ix). أمّا احتفاؤه بالرواقيّين، فنابع من تقديمهم تصوّراً للفيلسوف مفارقاً للفلسفة قبل السقراطيّة، وللسقراطيّة، وللأفلاطونيّة، وهو تصوّر يحتفي بالمفارقة (*paradox*) في نظريّة المعنى بوصفها أساساً يحاول دولوز من خلاله تطوير "رواية منطقيّة وسيكولوجيّة" مستندة إلى مفارقات الرواقيّين ولويس كارول معاً (ix-x).

إنّ هذا المنحى التطبيقيّ يستند إلى قناعات نظريّة عند الفيلسوف الفرنسيّ أوردها في كتابه مع فيليكس غاتاري "ما هي الفلسفة"، بأنّ الفنّانين – ومنهم الروائيّون والشعراء مثل هولدرلين ومالارميه ورامبو وميللر ولورنس – "أنصاف فلاسفة" وفي الوقت نفسه "أكثر بكثير من فلاسفة" (Deleuze and Guattari، 1994، 67). هذا لأنّهما يريان في الفنّ محاولة، مثل محاولة الفلسفة والعلم، لمحاربة الفوضى، من طريق الإدراك الحسّيّ في الفنّ، ومن طريق المفاهيم في الفلسفة (انظر Deleuze and Guattari، 1994، 8، 24).

وإذا كان دولوز في كتابه "منطق المعنى" رأى في "أليس في بلاد العجائب" و"من خلال المرآة" وغيرها من أعمال كارول تحدّياً فلسفيّاً يخصّ التفكير في المعرفة ذاتها، وتحديداً في جزئيّة الشيء والصيرورة بين الأسماء والأفعال، فإنّ هذا البحث يفترض وجود هذا التحدّي في عملين معروفين لمحمود درويش: "جدارية" و"لاعب النرد"، المعروفتين بتناولهما لأسئلة الوجود والعدم، وقيمة الشعر والخلود أمام حقيقة الموت. على أنّ هذا البحث لا يقترب من هذه العناوين الكبرى من حيث هي معان عامة في القصيدتين، بقدر ما يحاول المقارنة بين استخدام

* كلية الآداب، الجامعة الأردنية.
تاريخ استلام البحث 2017/11/24 وتاريخ قبوله 2018/10/11.

© 2019 عمادة البحث العلمي/ الجامعة الأردنية. جميع الحقوق محفوظة.

الشاعر لفكرة الاسم – اسمه تحديداً – في جداريّة، وبين غياب هذا الاستخدام في لاعب النرد ليحلّ محلّه فيض من الأفعال. وتفترض المقارنة وجود فارق حقيقيّ في فلسفة محمود درويش في كلّ من القصيدتين؛ في شكل زواج اللغة واللاوعي في كلّ منهما، وهو فارق بالإمكان بحثه بدءاً من فكرة الأسماء وفكرة الأفعال واستخدامها في القصيدتين.

تجدر الإشارة إلى أنّ مسألة المعنى بين الأسماء والأفعال ليست غريبة البتّة على التراث العربيّ في النحو والصرف والبلاغة والتفسير والفقه والفلسفة والكلام. وقد بذل علماء اللغة والنحو والصرف جهداً مذهلاً في دراسة الأسماء والأفعال، وقد بيّن ابن القطّاع الصقلّيّ المتوفّى في منتصف القرن السادس الهجريّ في كتابه "أبنية الأسماء والأفعال والمصادر" الحدود الشاسعة لهذا المبحث ضمن علوم اللغة إذ يقول:

"فإنني رأيت العلماء قد صنّفوا في أبنية الأسماء والأفعال، وأكثروا فيها من المقال، وما منهم من استوعبها، ولا أتى على جملتها، واضطربوا في أبنيتها وخلطوا في رتبتها، على أنّ سيبويه أوّل من ذكرها، وأوفى من سطرها، فجميع ما ذكر منها في كتابه، ثلثمائة مثال وثمانية أمثلة، وعنده أنه ذكر جملتها، وكذلك أبو بكر بن السراج، ذكر منها ما ذكره سيبويه، وزاد عليه اثنين وعشرين مثالاً [...] وللمزيدة من الخماسي أمثلة فلما رأيت ذلك أردت أن أستوعبها، وآتي على جملتها، حسب الطاقة والاجتهاد، فعوّلت في ذلك على ما ذكرته العلماء في كتبها، وفرّقته في تواليفها، وسطّرته في مصنّفاتها، كأبي عمرو بن العلاء، ويونس بن حبيب، والخليل، وأبي زيد الأنصاري، وأبي عبيدة، وأبي محمد اليزيدي، والمفضّل الضبّيّ، والأصمعي، والكسائي،..." (ابن القطّاع الصقلّيّ، 1999، ج1، 89–92).

وقد يكون من الخطأ الافتراض أنّ الجهة اللغويّة من النظر في مسألة الأسماء والأفعال تقتصر على وصف شكليّ لمسائل نحويّة وصرفيّة. فقد أشار ابن القوطيّة (ت 367) في كتاب الأفعال (والصقلّي من بعده في كتاب الأفعال أيضاً)، إلى مسألة الأسبقيّة بين الاسم والفعل في الترتيب والزمن:

"اعلم أنّ الأفعال أصول مباني أكثر الكلام، وبذلك سمّتها العلماء الأبنية، وبعلمها يُستدل على أكثر علم القرآن والسنّة، وهي حركات مُتَقضيات. والأسماء غير الجامدة والأصول [النعوت عند ابن القطّاع] كلّها مشتقات منها، وهي أقدم منها بالزمان وإن كانت الأسماء أقدم بالترتيب في قول الكوفيّين. والجامدة التي لا يشتق منها فعل مثل حجرٍ وبابٍ وما أشبههما، فإنك لا تقول: حجر يحجر، ولا باب يبوبُ. والبصريّون يقولون بقدم الأسماء وأن الأفعال مشتقة منها، ولكلٍ وجهٌ." (ابن القوطية، 1993، ج1، 1. وانظر الصقلّي، 1983، ج1، 8–9).

وللسرقسطيّ وابن طريف الأندلسيّ تلميذ ابن القوطية وغيرهما كتب في الأفعال. على أنّ المنحى الفكريّ قد يبدو أوضح عند نقاط التقاطع بين النحو والبلاغة من جهة، والكلام والتفسير والفلسفة من جهة أخرى. وقد يكون تطوّر "علم المعاني" إلى الشكل الذي وصله عبد القاهر الجرجاني وفخر الدين الرازي دليلاً على ذلك، خاصة في ارتباط معاني النحو وجدل اللفظ والمعنى بمسألة التفسير والإعجاز، وإن كان ذلك لا يستثني علم البيان حيث لا يخلو النقاش حول الاستعارة والتمثيل من إدراك للفرق في المعنى بين الأفعال والأسماء. ومع ذلك، يبقى الجدل الكلاميّ حول الأسماء والصفات من أكثر المباحث ارتباطاً بالبعد الميتافيزيقي لمفهوم الاسم والصفة والفعل والحرف، لتعلّق ذلك بمسألة خلق القرآن، ولارتباط "الفعل" بمبحث كلاميّ واسع موضوعه خلق الأفعال أو قدرة الله في أفعال العباد بين الجبر والإرادة والاختيار، ومن هنا يكون المجاز مبحثاً فكريّاً بامتياز يربط الأسماء والأفعال بأسئلة العقيدة والوجود. وينسحب ذلك على شروح الفلاسفة المسلمين على كتاب العبارة لأرسطو الذي فيه يفرّق بين الأسماء والأفعال، وهو جزء من كتبه المنطقيّة، كما ينسحب على أعمالهم الأخرى التي تتناول اللغة والمفاهيم. فقد كان نظر أرسطو للأسماء والأفعال موجّها نحو الزمن الذي سيلتفت إليه دولوز كثيراً، وإن كان سيفضّل كما مرّ النظرّ الرواقيّ إلى هذه المسألة. وربّما تلخّص المناظرة المعروفة بين أبي سعيد السيرافيّ ومتّى بن يونس فحوى الجدل المتعلّق بالنحو العربيّ وعلاقته بالمنطق والمعرفة.

لقد حظيت مثلاً الآية الكريمة {وَعَلَّمَ ءادَمَ ٱلأَسْمَاء كُلَّهَا} من النظر ما يكفي لجعلها مدخلاً لبحث مقارن في فلسفة اللغة، خاصة أنّ المفسّرين ربطوا بين العلم من جهة والاسم من جهة أخرى. ويعرض الرازي في التفسير الكبير لمسائل متعلّقة بتفسير الآية، بناءً على كونها تتمّة لجواب الله تعالى للملائكة لما سألوا عن وجه الحكمة في خلق آدم وذريّته وإسكانه تعالى إيّاهم

الأرض، إذ أخبرهم عن وجه الحكمة على سبيل الإجمال في {إِنِّي أَعْلَمُ مَا لاَ تَعْلَمُونَ}"، وعلى سبيل التفصيل في{وَعَلَّمَ ءادَمَ ٱلأَسْمَاء كُلَّهَا} (الرازي، التفسير الكبير، 1420هـ، ج2، 396).

إنّ المسألتين الثانية والسادسة في تفسير الرازي للآية تشيران بوضوح إلى فكرة هذا البحث وإن ارتأت الباحثة تأجيل الخوض في المقارنة:

"المسألة الثانية: من الناس من قال قوله: {وَعَلَّمَ ءادَمَ ٱلاسْمَاء كُلَّهَا} أي علمه صفات الأشياء ونعوتها وخواصها والدليل عليه أن الاسم اشتقاقه إما من السمة أو من السمو، فإن كان من السمة كان الاسم هو العلامة وصفات الأشياء ونعوتها وخواصها دالة على ماهياتها، فصح أن يكون المراد من الأسماء: الصفات، وإن كان من السمو فكذلك لأن دليل الشيء كالمرتفع على ذلك الشيء فإن العلم بالدليل حاصل قبل العلم بالمدلول، فكان الدليل أسمى في الحقيقة، فثبت أنه لا امتناع في اللغة أن يكون المراد من الاسم الصفة، بقي أن أهل النحو خصصوا لفظ الاسم بالألفاظ المخصوصة، ولكن ذلك عرف حادث لا اعتبار به. [...] قال أهل المعاني: قوله تعالى: {وَعَلَّمَ ءادَمَ ٱلاسْمَاء} لا بدّ فيه من إضمار، فيحتمل أن يكون المراد وعلم آدم أسماء المسميات، ويحتمل أن يكون المراد وعلم آدم مسميات الأسماء، قالوا لكن الأول أولى لقوله: {أَنبِئُونِى بِأَسْمَاء هَؤُلاء} وقوله تعالى: {فَلَمَّا أَنبَأَهُم بِأَسْمَائِهِم} ولم يقل أنبئوني بهؤلاء وأنبأهم بهم، فإن قيل: فلما علمه الله تعالى أنواع جميع المسميات، وكان في المسميات ما لا يكون عاقلاً، فلم قال عرضهم ولم يقل عرضها؟ قلنا لأنه لما كان في جملتها الملائكة والإنس والجن وهم العقلاء، فغلب الأكمل، لأنه جرت عادة العرب بتغليب الكامل على الناقص كلما غلبوا." (الرازي، التفسير الكبير، 1420هـ، ج2، 397-398).

ويفرد الرازي أطول قوله في تفسير الآية للمسألة السادسة، المتعلقة بفضيلة العلم وشرف المعرفة والأدلّة العقليّة والنقليّة على ذلك (399-418)، ممّا يشكّل مدخلاً مغرياً للمقارنة بين نظرية المعرفة عند دولوز وأفكار المفسّرين حول مسألة المعرفة بين الأسماء والأفعال.

إنّ هذه المظانّ قد تشكّل مقدّمة لبحث آخر نظريّ أو تطبيقيّ، أمّا هذا البحث فسيقتصر على محاولة لتأويل القصيدتين وفقاً لتناول جيل دولوز لمسألة الأسماء والأفعال في كتابه منطق المعنى.

1. فلسفة الأسماء والأفعال عند جيل دولوز

يرى دولوز في "مغامرات أليس في بلاد العجائب" و"من خلال المرآة" لكارول فئةً من "الأشياء المميّزة جدّاً"، ويعني الأحداث، أو "محض أحداث" (Deleuze، 2015، 3). هذا لأنّ الصيرورة في "أليس تصبح أكبر"، التي تحاول الهروب من الحاضر، لا تحتمل الفصل أو التمييز بين القَبل والبَعد، أو الماضي والمستقبل، وما المفارقة إلاّ إثبات معنيين أو اتجاهين في وقت واحد (Deleuze، 2015، 3).

إنّ المشهد من "مغامرات أليس في بلاد العجائب" الذي يبني عليه دولوز هذه الفكرة، يتلخّص في وقوف أليس حائرة أمام قطعة من الحلوى، بعد أن شرحت لنفسها كيف أنّها، بصفتها طفلة، تستمتع بالادّعاء بأنّها شخصان (Lewis Carroll، 2017، 9). لم تكن تعرف ما إذا كانت الحلوى ستجعلها أكبر أو أصغر: إذا أصبحت أكبر فستصل إلى مفتاح الباب الصغير فوق الطاولة وستلحق بالأرنب، وإذا أصبحت أصغر ستستطيع الزحف تحت الباب (9). وعندما أكلت قطعة الحلوى سألت بقلق: "أيّ طريق، أيّ طريق" (9)، وهي الجملة التي رأى فيها دولوز تعبيراً عن المفارقة، لأنّها تعبّر عن اتجاهين، تمهيداً لصيرورة لا تعرف الثبات. تكبر أليس، وتسأل عن هذه الغرابة، وعن كيف تغيّرت منذ الصباح؛ منذ أن وقعت في حفرة الأرنب وبدأت تكبر وتصغر، فهل كانت "مثل" ما كانت في الصباح أم استيقظت شاعرة بأنّها "مختلفة"؟ (10) ثم تسأل نفسها السؤال الوجوديّ الكبير: "من أنا بحقّ السماء؟ آه، تلك هي الأحجية العظيمة." (10)

يذكّر دولوز بأنّ أفلاطون قد دعا إلى التمييز بين بُعدين؛

الأوّل متعلّق بالأشياء المحدودة أو الممكن قياسُها، الصفات الثابتة، مؤقّتة كانت أم دائمة، والتي تفترض دوماً تحديداً للحاضر أو الأزمنة الحاضرة، وتخصيص الذوات بصِغر معيّن أو كِبَر في لحظة محدّدة (Deleuze، 2015، 3)؛

الثاني متعلّق بصيرورة محضة من غير قياس، لا تقف إطلاقاً، وتتملّص دوماً من الحاضر، وتجعل المستقبل والماضي، الأكثر والأقلّ، تلتقي في تزامن بطريقة متمرّدة، مثل أنّ "أبرد" و"أشدّ حرارة" دوماً تتجهان لنقطة أبعد، وبذلك تختلف عن الصفة الثابتة التي توقّفت عن الذهاب (Deleuze، 2015، 3، وPlato، 1961، 24، 154-155).

يضيف دولوز أنّ هذه الثنائيّة الأفلاطونية ليست ثنائيّة بين المعقول والمحسوس، أو بين الصورة والمادّة، بل هي ثنائية أعمق وأكثر سريّة موجودة ومخبوءة في أطراف الثنائيّات نفسها؛ في كلّ من المعقولات والأجسام المادّيّة على حدّ سواء (4)؛ بين ما يتلقّى فعل المثال (*Idea*) وبين ما يتملّص من هذا الفعل (Deleuze، 2015، 4). وهو ليس تمييزاً بين النموذج والنسخة، بل بين النسخ (*copies*) من جهة وبين الأشباه الزائفة (*simulacra*) من جهة أخرى (4).

تجدر الإشارة هنا إلى أن دولوز يُعتبر من الفلاسفة القليلين (مثل Jean Baudrillard) الذين رفضوا موقف أفلاطون من الأشباه أو *simulacra*. ففي كتابه الاختلاف والتكرار، يرى دولوز أنّ النظرة الدونيّة لهذه الأشباه، أي النسخ غير المطابقة للأصل، خاطئة وأنّ هذه الأشباه تشكل تحدّياً للمُثُل التي طالما أخذت موقعاً أعلى، لأنّها تشكل نظاماً لا هُويّة مسبقة له، ولا تشابه داخليّاً، إذ يرتبط المختلف مع المختلف من طريق الاختلاف نفسه (Deleuze، 1968، 69). وفي الفصل المُعَنون في منطق المعنى بـ"أفلاطون والأشباه" (Plato and Simulacra)، يقول دولوز إنّ الشبيه (*simulacrum*)، الحامل للاختلاف أكثر من التشابه، يحمل بعداً "لا محدوداً"، وهو قادر على الهروب من فكرة المساواة، أو المماثل، أو المشابه، أو الحدّ (Deleuze، 2015، 296)، ويحمل طاقة إيجابيّة تنكر الأصل والنسخة معاً (299).

إنّ الصيرورة المحضة غير المحدودة حسب دولوز هي مادّة الأشباه من حيث أنّها تتملّص من فعل المثال من جهة، وتتحدّى النموذج والنسخة معاً (Deleuze، 2015، 4). ويتساءل دولوز تعقيباً على أفلاطون عن علاقة هذه الصيرورة باللغة؛ عمّا إذا كانت هذه العلاقة جوهريّة كما في "تدفّق" الكلام، أو خطابا جامحاً ينزلق بلا توقف أبدا فوق المدلول (Deleuze، 2015، 4): "هل من الممكن أن تكون هنالك لغتان ونوعان من "الأسماء" واحدة تشير إلى الوقفات والسَكَنات التي تتلقّى فعل المثال، والثانية إلى الحركات أو الصيرورات المتمرّدة؟" (Deleuze، 2015، 4).

إنّ مفارقة الصيرورة المحضة بقدرتها على التملّص من الحاضر هي مفارقة "الهويّة اللانهائيّة" كما يسمّيها دولوز؛ الهويّة اللانهائيّة للماضي والمستقبل، لليوم السابق واليوم اللاحق، الأكثر والأقل، للأكثر مما ينبغي وغير الكافي، للفعّال والسلبيّ، للسبب والمسبّب (Deleuze، 2015، 4). وإنّ اللغة، يضيف، هي التي تعيّن هذه الحدود وتتجاوزها إلى الصيرورة غير المحدودة، ومن هنا الانعكاسات أو الانقلابات (*reversals*) التي تشكّل مغامرات أليس في بلاد العجائب: أليس تصبح أكبر وأصغر، تسأل "أيّ طريق، أيّ طريق" إذ لمست أنّه دوماً في الاتّجاهين في وقت واحد، وهكذا تبقى لمرّةٍ نفسَها من خلال إيهام بصريّ؛ قلب اليوم السابق واللاحق، والحاضر دوماً متملّص منه: "المربّى غدا والمربّى البارحة – لكن المربّى ليس اليوم أبداً"، ومثلُ ذلك قلب الفاعل والمفعول، والسبب والنتيجة في أليس في بلاد العجائب (Deleuze، 2015، 4–5).

إن لعمليّة العكس والقلب كما تبدو في هويّة لا نهائيّة نتيجةٌ واحدةٌ حسب دولوز: منازعة الهويّة الشخصية لأليس وخسارة اسمها (اسم العلم خاصّتها: *proper name*)، وهذه الخسارة هي "المغامرة التي تتكرّر خلال كل مغامرات أليس، لأنّ الاسم الخاصّ أو المفرد مضمونٌ من قِبل دوام المعرفة (*savoir*)." (Deleuze، 2015، 5). إنّ هذه المعرفة:

"متجسدّة في الأسماء العامّة التي تشير إلى الوقفات والسكنات، في الأسماء والصفات، التي تربطها باسم الشخص (أو اسم العلم) علاقة ثابتة. ولذا فإنّ ذات الشخص تتطلب الله والعالم بشكل عامّ. لكن عندما تبدأ الأسماء والصفات بالذوبان، عندما تتجرّ أسماء الحركات والسكنات من قبل أفعال الصيرورة المحضة وتنزلق إلى لغة الأحداث، فإنّ كل هويّة تختفي من الذات، من العالم، ومن الله. إنّ هذا هو امتحان المعرفة (*savoir*) والسرد (*recitation*) الذي يجرّد أليس من كلّ هويّة. فيه الكلمات قد تخفق، وقد جُرِفت بعيداً وبصورة منحرفة (أو غير مباشرة) (*obliquely*) من قِبَل الأفعال. وكأنّ الأحداث قد حظيت بلاواقعيّة قيلت من خلال اللغة للمعرفة وللأشخاص. ذلك لأنّ اللايقين الشخصيّ ليس شكّاً غريباً على ما يحدث، لكنّه بناء موضوعي للحدث نفسه، بقدر ما يتحرك في اتجاهين معاً، وبقدر ما يشظّي الذات بعد هذا الاتّجاه المزدوج." (Deleuze، 2015،5).

لقد خسرت أليس اسمها إذن بسبب أفعال الصيرورة المحضة في القصّة. ولقد بدأت هذه الخسارة بسؤالها نفسها "من أنا" في الحفرة، متأكدة مثلاً من أنّها ليست صديقتها آدا لأنّ شعرها

مختلف، وليست مايبل التي لا تعرف الكثير: "إنّها هي، وأنا أنا – اوه، كم هو محيّر كلّ هذا!" (Lewis Carroll, 2017, 14). لكنّها عندما تبدأ بمراجعة معلوماتها في الرياضيات والجغرافيا والشعر، تكتشف أنّها لا تستطيع إلاّ أن تخطئ: "لندن هي عاصمة باريس، وباريس هي عاصمة روما، وروما – لا، كل ذلك خطأ، أنا متأكدة!" (15). وهكذا تشكّ في نفسها، وتقول إنّها ربّما صديقُتها مايبل، لكنّها إذا كانت كذلك، فإنّها ستبقى في الحفرة، وعندما يأتي أحد من أعلى ليجدها، ستسأله من هي، وبعد الإجابة ستقرّر إذا ما كانت تريد أن تكون ذلك الشخص، وإذا لم يعجبها، ستبقى في الأسفل (16). وبعد أن توصلها بركة دموعها إلى بلاد العجائب، ويظنّها الأرنب مثلاً خادمته ماري آن، وتسأل نفسها بعد أن كبرت مرّة أخرى من ستصبح، تقول إنّ الأشياء أفضل في بيتها الأصليّ، لأنّها لم تكن تكبر وتصغر (31–33)، ثمّ تصل إلى اليسروع الحكيم الذي يدخّن النارجيلة. هناك يدور حوار بينه وبينها بعد أن يسألها "من أنتِ؟" (45)، وتقول له إنّها لا تعرف من هي في الحاضر، لكنّها على الأقلّ تعرف من كانت في الصباح، فهي قد تغيّرت مرّات كثيرة منذ ذلك الحين (45). وعندما يسألها عن قصدها، تقول إنّها لا تستطيع الشرح لأنّها ليست نفسها (45). في هذا المشهد أليس لا تستخدم اسمها، وهو ما يشير إليه دولوز، لأنّ العالم حولها لا معقول. وعندما تسأل اليسروع عمّا إذا كان سيشعر بالغرابة إذا أصبح فراشة، أجاب بالنفي، فتخبره غاضبة إنّ عليه أن يقول لها من هو أوّلاً (45)، ويسألها ببساطة: "لماذا؟" (46). أليس لا تعرف اسمها، لأنّها تكبر وتصغر بتسارع، في حالة صيرورة دائمة، يعرّفها عالم المفارقات حولها، مثل تعريف الحمامة لها بأنّها أفعى، لأنّها تأكل البيض، وبدلاً من استخدام اسمها، تقول إنّها "طفلة صغيرة"، فتجيبها الحمامة بأنّ الطفلات الصغيرات لا يمتلكن عنقاً بهذا الحجم (54–55).

تستردّ أليس اسمها في نهاية القصّة، في عالم أوراق الشدّة، أمام ملكة القلوب التي تهدّد بقطع رأس أليس: "اسمي أليس" (86). تحضر أليس محاكمة تديرها الملكة، وتبدأ تكبر، فتجيبها الزغبة " ليس لك الحقّ بأن تكبري هنا" (125). تصرخ أليس: "لستم أكثر من أوراق شدّة"، وتصحو من حلمها (139).

إنّ ما يراه دولوز في مغامرات أليس "المعرفيّة" تراه الباحثة واضحاً بصورة مفاجئة في قصيدتي درويش: جداريّة ولاعب النرد، وربّما بطريقة تتجاوز مغامرات أليس كما سيشرح الفصل القادم من هذا البحث.

2. جداريّة ولاعب النرد: معارضة الاسم بالفعل

أ. جداريّة: قصيدة الاسم

تستفتح القصيدة بالعبارة الشهيرة "هذا هو اسمُكَ" (درويش، 2000، 9). على أنّ من تقول هذه الجملة "امرأة"، قبل أن تغيب في "الممرّ اللولبيّ" (9). تبدأ القصيدة هنا بمحاولة لتثبيت الهويّة، في وقفة أو سكنة، من الخارج، من خلال الاسم الذي يحدّد هويّة ثابتة للإنسان، لا صيرورتَه اللانهائية حسب دولوز. على أنّ المرأة تعطي هذا الاسم، ثم تغيب في "الممرّ اللولبيّ"، في إشارة إلى صيرورة ستبدأ فعلاً، بعد أن يغيب الشاعر عن وعيه، فيغيب معه اسمه. وهذا الغياب عن الوعي يشبه بشكل أو بآخر مغامرات أليس التي ينقلب فيها عالمها، ولا تعود تعرف من هي.

في المقاطع التي تلي هذه الافتتاحيّة، يتحدّث الشاعر عن رؤيا يغيب فيها اسمه، قبل أن يعود الاسم مرّة أخرى من خلال صوت امرأة. وبين المرّة الأولى والثانية لقول المرأة "هذا هو اسمك"، يرى الشاعر عالماً لا يعرفه:

"أرى السماء هناك في متناول الأيدي.
ويحملني جناح حمامة بيضاء صوبَ
طفولةٍ أخرى. ولم أحلُم بأنّي
كنتُ أحلُمُ. كلّ شيء واقعيٌّ. كنتُ
أعلَمُ أنّني أُلقي بنفسي جانباً..
وأطيرُ. سوف أكونُ ما سأصيرُ في
الفلكِ الأخير." (9–10).

في الرؤيا، لا في الواقع، يقول الشاعر "سوف أكون ما سأصير"، وهو ما يقع في صلب فلسفة دولوز حول الصيرورة، لأنّ الكينونة غير ثابتة، قابلة لأن "تصير"، خاصّة أنّه عند باب القيامة في الرؤيا يقول:

"فلا عدمٌ
هنا في اللاهنا ... في اللازمان،
ولا وجودُ" (11)

إنّ الهويّة الثابتة مرتبطة بأشياء خارجها؛ بالزمان والمكان

حسب دولوز. وحين تغيب أو تتلاشى هذه الحدود التي تصنعها الأسماء، يُفقد الاسم، والهويّة، نحو أبعاد لا نهائيّة. لذلك، عندما يتابع الشاعر قوله "سأصير يوماً ما أريد" (12)، مركّزاً على فكرة الصيرورة، تتبعثر الأسماء بين "فكرة"، و"طائر" و"شاعر"، و"كرمة" (12–15). على أنّها لا تصلُ إلى ما ستصل إليه في "لاعب النرد"، لأنّ الشاعر يحاول في "جداريّة" ترتيب هذه الصيرورة داخل الحلم والرؤيا مستعيناً بصدى صوت المرأة. إنّ التحوّل من الاسم "هذا هو اسمك" إلى "سأصير يوماً فكرةً"، يمهّد لفكرة الصيرورة أكثر من الهويّة الثابتة، خاصّة أنّ هذه الفكرة:

"لا سيفَ يحملها
إلى الأرض اليباب، ولا كتاب..." (12)

وكذلك الأمر في طائر الفينيق الذي يريد الشاعر أن يصيره. على أنّ الاقتراب من صيرورة العدم والوجود يعيد الشاعر إلى شيئيّة تمنحها الصفات: "أنا الغياب. أنا السماويّ الطريد". أمّا الشاعر في "سأصير يوماً شاعراً"، فمّما يريده: "فلا أقول ولا أشير إلى مكان" (13)، "أنا من كنتُ أو سأكون"(14)، بلا حاضر كما يقول دولوز، لأنّ التقلب بين الماضي والمستقبل يضمن لانهائيّة الحركة، أو كما يتابع درويش: "يصنعني ويصرعني الفضاء اللانهائيُّ المديد (14). والكرمة، رغم محاولتها إذابة الهويّة "فليعتصرني الصيفُ منذ الآن" (14)، إلاّ أنّها تعيد الشاعر إلى بعض حدود الأسماء والصفات:

"أنا الرسالة والرسولُ
أنا العناوين الصغيرة والبريدُ (14–15).

هنالك إذن اقتراب نحو فكرة الصيرورة التي تعود وتلجمها الأسماء والصفات. يكتمل هذا اللجم حين يعود صوت المرأة: "هذا هو اسمك"، ليتحكّم تماماً في هذه الصيرورة، أو في احتمال هذه الصيرورة، بطريقة تطابق تماما رؤية دولوز لاسم أليس على أنّه يترجم ثبات العالم من حولها بالأسماء والصفات، إذ استطاع أن يحميها اسمها في النهاية من تهديد عالم المفارقات في حلمها:

"هذا هو اسمكَ/
قالت امرأةٌ،
وغابت في ممرّ بياضها.
هذا هو اسمُكَ، فاحفظِ اسمَكَ جيّداً!
لا تختلفْ معه على حرفٍ
ولا تعبأ برایاتِ القبائلِ،
كن صديقاً لاسمك الأفقيّ
جرّبه مع الأحياء والموتي
ودرّبه على النطق الصحيح برفقة الغرباء

واكتبه على إحدى صخور الكهف،
يا اسمي: سوف تكبرُ حين أكبُر
سوف تحملُني وأحملُكَ
الغريب أخُ الغريب
سنأخذ الأنثى بحرف العلّة المنذور للنايات
يا اسمي: أين نحن الآن؟
قل: ما الآن، ما الغدُ؟
ما الزمانُ وما المكانُ
وما القديمُ وما الجديدُ؟ (15–16)

على الشاعر أن "يحفظ اسمه جيدّاً"، قبل أن يخسره مثلما خسرت أليس اسمها حين انقلب العالم من حولها وأخذت تتغيّر باستمرار. والشاعر الآن في رؤياه لا يرى عند باب القيامة العالمَ كما يعرفه أو توقّعه؛ لم يسمع "هتاف الطيّبين" ولا "أنين الخاطئين" (10)؛ لم يظهر لك ملاك واحد ليسأله ماذا فعل في الدنيا، بل هو وحيد في "البياض" (10)، لا يعرف أين "أينه" (11)، تماماً مثل أليس. عليه أن يحفظ اسمه إذن، وألاّ يختلف معه، بل أن يكون صديقه، وأن يكتبه على إحدى صخور الكهف، لا لمحض الخلود، بل كي ينتظم معنى العالم من حوله، ولو كان هذا الانتظام وهماً يسقط الاسم بسقوطه والعكس.

تتجلّى الحاجة للاسم في الحوار بين الشاعر واسمه: "سوف تحملني وأحملك/ الغريب أخو الغريب". كيف يحمل الاسم صاحبه؟ ولماذا كلاهما غريب؟ إنّ إجابة ممكنة تكمن في فلسفة دولوز: أنّ الأصل في العالم الفوضى والصيرورة اللانهائيّة. والكلمات، أسماء وصفات، ترتبط بكلمات أخرى مثل الله والعالم في محاولة للاستقرار، فتحمل صاحب هذا الاسم، الغريب، رغم أنّ الاسم نفسه غريب، مهدّد بالامّحاء عند أيّ تحدّ، مثلما حدث عندما شكلّت رؤيا الشاعر تحدّياً لما يعرف على طريقة

أليس. إنّ سؤال الشاعر لاسمه، لا لنفسه: "أين نحن الآن؟" متابعاً ومستجدياً: "قل ما الآن، ما الغد"، يشير إلى دور الاسم باعتباره وقفة أو سَكنة حسب دولوز، بين طوفان الصيرورة والانعكاسات الممكنة. الاسم هو من "يعرف" المكان (أين نحن الآن)، والزمان (ما الآن، ما الغد)، بل كذلك يعرف مفهوم كل منهما "ما الزمان وما المكان"، وكذلك "ما القديم وما الجديد". هل قصد الشاعر نفسه واسمه عندما تابع: "سنكون يوماً ما نريد" ؟ (16)

في القصيدة الطويلة، يتنقّل الشاعر بين هموم كثيرة، وتبقى العلاقة بين الذات والاسم وبين المعاني والأسماء حاضرة. ويبدو إدراك الشاعر لضرورة الأسماء من أجل ترتيب العالم واضحاً، وإن كان هذا الترتيب شعريّاً:

"فلنذهب إلى أعلى الجداريات:
أرض قصيدتي خضراء، عاليةٌ،
كلام الله عند الفجر أرضُ قصيدتي
وأنا البعيدُ،
أنا البعيدُ" (17)

هنالك إذن إدراك أنّ "أنا" وإن رتّبتها القصيدة، بناء على ما هو خارجها مثل الله كما يقول دولوز، هي محض وهم مرّتّب بالاسم والأسماء حوله. وينطبق ذلك على سؤاله للأنثى: "فأيّنا منا "أنا" لأكون آخرها؟" (18) ويتابع:

"قولي ما اسم جرحك أعرفِ
الطرق التي سنضيع فيها مرّتين" (19)

لا بدّ للجرح من "اسم إذن" كي "يعرف". وبعد حوار عن الخلود وماضي الأقوياء، ورغم القصيدة الخضراء العالية يقول: "غريب أنت في معناك" (22)، لأنّ المعنى غير الاسم، ويتابع بوضوح أكبر:

"وأنا الغريب بكلّ ما أوتيت من
لغتي. ولو أخضعت عاطفتي بحرف
الضاد، تخضعني بحرف الياء عاطفتي،
وللكلمات وهي بعيدةٌ أرضٌ تجاورُ
كوكباً أعلى. وللكلمات وهي قريبةٌ
منفى." (22–23)

عندما تقترب الكلمات، تبقى مع ذلك منفى. ويضيف الشاعر فكرة "الصفة" في المقطع التالي، إمعاناً في اعتراضه على ما ترتبه اللغة من عالم يضيق بالشاعر:

"تعبت من صفتي.
يضيق الشكل. يتسع الكلامُ. أفيض
عن حاجات مفردتي." (23)

ويتساءل بعد ذلك عن "دوره في المسرحية"، وعمّا إذا كان هو من يؤدّي الدور، مصرّاً على أنّه ليس المؤلّف، وأنّ "الحروف الغامضات" تقول له "اكتب تكن" (24–25)، رغم أنّ الهباء حوله "أفرغه من الإشارة والعبارة" (25)، تماماً مثلما حدث مع أليس حينما بدأت تنسى ما تعرف من الأغاني. الإشارة والعبارة مرتبطتان بضدّ الهباء، أو ما يسمّيه الشاعر "غبش التشابه بين بابين: الخروج أم الدخول..." (26)، فالفواصل المكانية، كما الزمانية، مرتبطة بالأسماء والصفات، التي يفرغ منها الإنسان إذا ما استحال ما حوله هباء. "الزمن السريع"، يتابع الشاعر، "خطفه" ممّا تقول له "الحروف الغامضات": أنّ "الواقعيّ هو الخياليّ الأكيد" (26). ولا شكّ أنّ هذه الحال تشبه حال أليس أمام حروف غامضات تقول لها "اشربيني" على قارورة، تشربها فتكبر، وتمّحي الفواصل بين الواقع والخيال بسبب الصيرورة. الحروف إذن هي ما يضع الفاصل بين الواقعيّ والخيالي في البدء، على أنّ الزمن السريع يخطف ذلك من الشاعر، الذي يتابع حواره مع الزمن في المقطع التالي، واصفاً إيّاه بالـ"الزمن الذي لم ينتظر" (26)، ويطلب منه أن "دعِ الماضي جديداً" (26)، وهذا من المفارقات، الانعكاسات التي لا تسمح بها الأسماء إلى حين تنحلّ في التيار الجارف للصيرورة اللانهائية. ولذلك، في رؤيا الشاعر المماثلة في غرابتها لمغامرات أليس، يحدث معه ما حدث معها، إذ ينتفي الزمن، والشعور، وتنحلّ الضمائر والعناصر والمشاعر، ليسأل في النهاية "من أنا":

"ورأيت ما يتذكّر الموتى وما ينسون...
هم لا يكبرون ويقرأون الوقتَ في
ساعات أيديهم. وهم لا يشعرون
بموتنا أبداً ولا بحياتهم. لا شيء
مما كنتُ أو سأكون. تنحلّ الضمائرُ
كلّها. "هو" في "أنا" في "أنت".
لا كلّ ولا جزءٌ. ولا حيٌّ يقول
لميّتٍ: كنّي!"
... وتنحلّ العناصر والمشاعرُ. لا

أرى جسدي هناك، ولا أحسّ
بعنفوان الموت، أو بحياتي الأولى.
كأنّي لستُ منّي. من أنا؟ أأنا
الفقيدُ أم الوليدُ؟" (27–28)

ليس مستغرباً إذن أن يتابع الشعر ليقول: "الوقت صفر" (28)، فلا اسم، ولا وقت ولا ضمائر أو صفات في الرؤيا، فإذاً لا حياة ولا موت، ولا عدم ولا وجود (28)، فهذه كلّها محض أسماء تنحلّ في الرؤيا غير المرتّبة بالأسماء كما هو الواقع. "الوقت صفر" تتقاطع كذلك مع فصل شهير من مغامرات أليس، اسمه "حفلة الشاي"، الحلفة التي لا تتوقف بسبب غضب الزمن من الزغبة ووقوفه عند الساعة السادسة: وقت الشاي (Carroll, 2017, 72-77). في الحفلة لا تذكر أليس اسمها، ولا تستطيع حلّ الأحاجي بل ترى أنّ "قولها ما تعنيه" مساوٍ لأن "تعني ما تقول"(73).

إنّ انتقال الشاعر إلى رؤى أكثر غرابة بعد أن حقنته الممرّضة بالمخدّر، هو استمرار لتلك الحالة التي تحاول أن لا تستلم للصيرورة من خلال التمسّك بالاسم: "هذا هو اسمك"، لكنّها بالكاد تستطيع.

يصف الشاعر حلمه الذي لا يكاد يقلّ غرابة عن مغامرات أليس. يرى طبيبه الفرنسيّ يفتح زنزانته ويضربه بالعصا مع اثنين من شرطة الضاحية؛ وأباه عائداً من الحجّ مغمىً عليه ومصاباً بضربة شمس ويقول لرفّ ملائكة حوله "أطفئوني"؛ وشباباً مغاربة يرمونه بالحجارة؛ وريني شار جالساً مع هيدغر على بعد مترين من الشاعر؛ ورفاقه ينتحبون وينسجون له كفناً بخيوط الذهب؛ والمعرّي يطرد نقاده، والبلادَ تعانقه (جداريّة، 29–32). والعمر، كما يقول بعد كلّ هذا، لا يكفي "لشدّ نهايتي لبدايتي" (31). وربّما من المفارقات أن يذكر درويش في هذا المقطع هيدغر، الذي تأثر به دولوز في أطروحته حول معنى "التفكير" الذي يمتدّ حسب الفيلسوفين ليشمل الشعر مدخلاً لفهم مغامرات البشر المعرفيّة والوجوديّة.

وتستمر علاقة الشاعر بالـ"الاسم" طيلة القصيدة الطويلة، وعلى لسان امرأة تقول له: "ما حاجتي لاسمي بدونك؟ نادني، فأنا خلقتك عندما سمّيتَني، وقتلتَني حين امتلكت الاسم" (34–35). أعطاها اسماً، فخلقته، وامتلك الاسم، فقتلها. هو يُخلق بالأسماء ومن الأسماء التي يعطيها، لكنّ الأسماء تقتل أيضاً أصحابها، وربّما لهذا ترجوه وتسمّيه "الغريب": "فهاتني ليكونَ لي – وأنا أحطّم جرّتي بيديّ – حاضريَ السعيدُ" (35). الحاضر المتلاشي الذي يتحدث عنه دولوز يغيب بسبب الأسماء، ولن يكون للمرأة هذا الحاضر إلاّ إذا لم يسمّها، وهو كذلك:

"وأحبّ حبّك، هكذا متحرّراً من ذاتِه وصفاتهِ
وأنا بديلي" (36)

الذات والصفات إذن "قيد"، وفي غيابها يصبح "بديله"، غير المربوط باسم. بل تتبادل علاقته بأسماء الأشياء:

"أنا من يحدّث نفسهُ
ويروّض الذكرى ... أأنتِ أنا"؟ (37)

"أنا من يحدّث نفسه:
يا بنتُ: ما فعلت بكِ الأشواقُ" (38)

"أنتِ حقيقَتي، وأنا سؤالك
لم نرث شيئاً سو اسمينا" (39)

أمّا القصيدة، فمِمّا له منها: "وضوع الظلّ في المترادفات" و"دقّة المعنى" و"احتقان الرمز بالأضداد" (41)، وله منها كذلك "أنا الأخرى" (42). ويكرّر هذه الفكرة – الذات الأخرى – في "لعلّي واحد غيري" (44) متابعاً:

"جئتُ قبل، وجئت
بعدُ، فلم أجد أحداً يصدّق ما
أرى. أنا من رأى. وأنا البعيد
أنا البعيدُ" (44)

مرّة أخرى، تتساوى "قبل" و"بعد"، حين يصبح واحداً غيره، بلا اسم. يعرّف نفسه بالفعل: "أنا من رأى"، وفي الوقت نفسه "من رأى" هو "البعيد"، قابلٌ لأن يتلاشى في صيرورة يقاومها الشاعر مباشرة بالسؤال المستمرّ "من أنا"، وهو ما يشي تماماً بانسجام ما يقوله دولوز مع القصيدة:

"من أنتِ، يا أنا؟ في الطريق
اثنان نحن، وفي القيامة واحدٌ.

خذني إلى ضوء التلاشي كي أرى
صيرورتي في صورتي الأخرى." (44)
صيرورته إذن في صورة أخرى، شرطها اتّحاد ما بينه ونفسه التي يفصلها عنه الاسم. والصيرورة تلاشٍ كما يقول، ويكمل:
"فمن
سأكون بعدك، يا أنا؟ جسدي
ورائي أم أمامك؟ من أنا يا
أنت؟ كوّني كما كوّنتك، ..." (44–45)

عندما تبدأ العلاقة مع "أناه" وهي ضمير واسم بالتوتّر، يبدأ السؤال عن "الأمام" والوراء" حتى فيما يخصّ الجسد ملحّاً، وتبدأ الضمائر بالتبادل والأفعال بالحضور، إلى أن يتضّح هذا الانكسار قبل حواره مع الموت بقليل:
"ما كنت إلا
مرّة تكفي لأعرف كيف ينكسر الزمانُ
كخيمة البدويّ في ريح الشمال،
وكيف ينفطر المكان ويرتدي الماضي
نُثار المعبد المهجور" (47)

ويستمر السؤال عن الزمان:
"ماذا
يفعل الناجون بالأرض العتيقة؟
هل يعيدون الحكاية؟ ما البداية؟
ما النهاية؟" (48)

يغيب الاسم في بداية حوار الشاعر مع الموت (49–54)، ولذلك يسأل مرّة أخرى، عن معنى فواصل الزمان:
"قد يكون "الآن" أبعد.
قد يكون الأمس أقرب. والغد الماضي.
ولكني أشدّ "الآن" من يده ليعبرَ
قربيَ التاريخ، لا الزمن المدوّر،
مثل فوضى الماعز الجبليّ." (55–56)

إن "الفوضى" مفهوم جوهريّ في فلسفة دولوز كما مرّ، والفنّ طريقة في محاربته. ولأنّ المتكلّم شاعر، فهو "يشدّ الآن من يده"، ليكون تاريخٌ، لا فوضى ودوران، رغم إدراكه لحقيقة تثبيت فواصل الزمن بكلمات مثل الآن والأمس والغد.

ويستمر "الاسم" في الغياب في الحوار مع الموت، لكنّ "اللغة" بحدّ ذاتها تبقى تنقذه من التلاشي في الصيرورة في جدله من الموت:
"كأنّي
عندما أتذكّر النسيان تُنقِذ حاضري
لغتي. كأني حاضر أبداً. كأني
طائر أبداً" (61)

هو إذن عند الحافّة، حاضر باللغة. ويستمر الاسم في الغياب، ويحّل مكانه ترجّ مستمر للموت "انتظرني":
"فانتظرني
ريثما أنهي زيارتي القصيرة للمكان والزمان،
ولا تصدّقني أعودُ ولا أعودُ
وأقول: شكراً للحياة!
ولم أكن حيّاً ولا ميتاً
ووحدك، كنتَ وحدكَ، يا وحيدُ!" (64)

هنا تحديدا يعود صوت الممرّضة الذي بدأت به القصيدة:
"تقول ممرّضتي: كنتَ تهذي
كثيراً، وتصرخ: يا قلبُ!
يا قلبُ خذني
إلى دورة الماء.../" (65)

ورغم انفلات العلاقات في الهذيان، تخبره الممرّضة بأنّه بقي يرجو بقاء لغته وفقدان كلّ شيء سواها :"أعيدوا الحياة إلى لغتي!.." (66).

ويعود إلى لازمة القصيدة: "خضراء، أرض قصيدتي خضراء، عالية.." (68). ويستمرّ في الإشارة إلى ما يحدث في الذات حين تنفلت الحياة نحو الموت، وما يحدث في اللغة : "كأني لا كأنيّ" (69)؛ "وآثرت الزواج الحرّ بين المفردات" (69)؛ "من أنا في الموت بعدي؟ من أنا في الموت قبلي" (69)؛ ويتكلّل انفلات الحواجز هذا بين الذات والعالم بقوله: "لا الشخصيّ شخصيّ ولا الكونيّ كونيّ" (70)، متابعاً "كأنّي لا

كأنّي" (70).
تتعبه اللغة كما يبدو لأنّها تحاول كما يقول دولوز ترتيب الفوضى تاركة وراءها الكثير: "تعبت من لغتي تقول ولا تقول (71–72)، ولا تجيب عن "السؤال الصعب" على حدّ تعبيره "من أنا؟... ههنا؟ أأنا ابن أمّي" (74)، لتعود اللغة محاولة إزالة الشكّ بضمير بلا اسم:"وأنا أنا، لا شيء آخر" (74–75)، معرّفاً نفسه بواحد من أهل هذا السهل، أو الليل (75–76)، ومتحّداً بحصانه: "أنت تعلّتي وأنا مجازك خارج الركب المروّض كالمصائر" (77)، وبالذكرى التي لها:
"روائح زهرة
ليلة تبكي وتوقظ في دم المنفيّ
حاجته إلى الإنشاد: "كوني
مرتقى شجني أجد زمني"" (79–80)

هو إذاً يجد الزمنَ من خلال السهل، والليل، والذكرى، والزهرة؛ أي في كلّ الأشياء خارجه التي يحتاجها كما يقول دولوز ليبقى اسمه. وفي هذه المقاطع تنوب "أنا" والسؤال عنها عن اسمه، بيقين صاعد يجعله يتّحد مع سواه:
"ما أنا؟ من ينام الآن
أنكيدو؟ أنا أم أنت؟" (81)

"فمن
أنا وحدي؟ هباء كامل التكوين
من حولي." (83)

وهكذت يسقط نحو إدراك الهباء في لعبة مستمرة في القصيدة بين الذات والعالم:
"فمن أنا وحدي
حياة الفرد ناقصة، وينقصني
السؤال" (84)
ناقصة، ولأنّه في حالة السؤال يقول لإنكيدو أو نفسه الأخرى أن انتظر "ولداً سيحمل عنك روحك" (85)، ولم يقل "يحمل عنك اسمك" على عادة العرب. هل لأنّه في حالة التساؤل لا يحضر الاسم ليحميه؟ ومرّة أخرى يحاول الترتيب والإجابة عن السؤال:
"من أنا؟
أنشيد الأناشيد
أم حكمة الجامعة؟
وكلانا أنا...
وأنا شاعر
وملك
وحكيم عل حافة البئر" (86)

الأسماء إذن تجتمع لتحاول لمّ شتاته، إلى أن تعود فكرة الاسم بقوّة بعد هاوية يكرّر فيها من الجامعة:
"باطلٌ، باطل الأباطيل... باطلْ
كلّ شيء على البسيطة زائل" (88)

ويعود بعد هذا الشتات لذكر الاسم:
"1400 مركبة
و 12,000 فرس
تحمل اسمي المذهّب من
زمن نحو آخر" (89)

"لا شيء يبقى سوى اسمي المذهّبِ
بعدي:
"سليمانُ كانَ"...
فماذا سيفعل الموتى بأسمائهم" (90–91)

وفي مقطع شهير من "جداريّة"، يذكر الأشياء التي تحيط بأناه:
"للملحميّين النسور ولي أنا: طوقُ
الحمامةِ، نجمة مهجورة فوق السطوح،
وشارع متعرّج يفضي إلى ميناء
عكّا – ليس أكثر أو أقلّ – " (92)
تسأله فتاة : "هل تكلّمني"؟ ويجيب: "أكلّم الشبح القرين" (93). ويتذكر ويحدّث نفسه : "لم نكبر كثيراً يا أنا" (93)، ويجيب سجّانَه "ومن تراه ليس أنا، أنا شبحي" (95). من هو إذن؟ قد لا يعرف، لكنّه في نهاية القصيدة ينتصر تماماً لاسمه وإن لم يتطابق مع ذاته، بعد أن يعدّ الأشياء التي ترتبط فيه

وترتّب العالم حوله. قبل ذلك، يمهّد للفكرة، مكررا مقطعا سابقاً:
"ومثلما سار المسيحُ على البحيرة...
سرتُ في رؤياي. لكنّي نزلت عن
الصليب لأنّني أخشى العلوَّ ولا
أبشّر بالقيامة. لم أغيّر غير إيقاعي
لأسمع صوت قلبيَ واضحاً...
للملحميّين النسورُ ولي أنا طوقُ
الحمامة، نجمةٌ مهجورةٌ فوق السطوح،
وشارع يفضي إلى الميناء.../" (100–101)

والأشياء التي يعدّها "له" تتكاثر في المقطع اللاحق:
"هذا البحر لي
هذا الهواء الرطب لي
هذا الرصيف وما عليه
من خطاي وسائلي المنويّ... لي
ومحطّةُ الباص القديمةُ لي. ولي
شبحي وصاحبه. وآنية النحاس
وآية الكرسيّ، والمفتاح لي
والباب والحُرّاس والأجراس لي
لي حذوة الفرس التي
طارت عن الأسوار... لي
ما كان لي. وقصاصة الورق التي
انتُزعت من الإنجيل لي
والملحُ من أثر الدموعِ
على جدار البيت لي..." (101–102)

مثلما احتاجت أليس الله والعالم لتحفظ اسمها، احتاج درويش كلّ هذه الأسماء خارجه ليحفظ اسمه، ولذلك يحتفي المقطع التالي باسمه حرفاً حرفاً، ويعطي صفة لكلّ حرف، في حالة تحتفي بثبات الهويّة من خلال أحرف الاسم على حساب الصيرورة. وربّما هو مقطع يتقاطع مع فلسفة دولوز بطريقة تتجاوز تقاطع مغامرات أليس:
"واسمي، وإن أخطأتُ لفظ اسمي
بخمسة أَحْرُفٍ أُفُقيّةِ التكوين لي:
ميمُ / المُتَيَّمُ والمُيتَّمُ والمتمِّمُ ما مضى
حاءُ / الحديقةُ والحبيبةُ ، حيرتانِ وحسرتان
ميمُ / المُغَامِرُ والمُعَدُّ المُسْتَعدُّ لموته
الموعود منفيّاً ، مريضَ المُشْتَهَى
واو / الوداعُ ، الوردةُ الوسطى،
ولاءٌ للولادة أَينما وُجدَتْ ، وَوَعْدُ الوالدين
دال / الدليلُ ، الدربُ ، دمعةُ
دارةٍ دَرَسَتْ ، ودوريّ يُدَلِّلُني ويُدْميني/" (102–103)

ويكرّر مرّة أخرى "ملكيّته" لاسمه، فيما يبدو محاولة لمقاومة الموت وحقيقة التلاشي:
"وهذا الاسمُ لي...
ولأصدقائي ، أينما كانوا ، ولي
جَسَدي المُؤَقَّتُ ، حاضراً أم غائباً...
مِتْرانِ من هذا التراب سيكفيان الآن ...
لي مِتْرٌ و75 سنتمتراً...
والباقي لِزَهْرٍ فَوْضَويّ اللونِ،
يشربني على مَهَلٍ" (103)

ثمّ يساعده الاسم على امتلاك الزمن: الأمس والغد، ما كان وما سيكون، فبدون الاسم لن يمتلك إلا "الحاضر العبثيّ":
" ولي
ما كان لي : أَمسي ، وما سيكون لي
غَدِيَ البعيدُ ، وعودة الروح الشريد
كأنَّ شيئا لم يَكُنْ
وكأنَّ شيئاً لم يكن
جرحٌ طفيف في ذراع الحاضر العَبَثيّ...
والتاريخُ يسخر من ضحاياهُ
ومن أَبطالِهِ...
يُلْقي عليهمْ نظرةً ويمرُّ..." (103–104)

ويعيد مرّة أخرى الأشياء التي، مع اسمه، تحفظ هويّته وشيئيّته أمام الصيرورة، على أنّه في نهاية القصيدة يعترف:
"هذا البحرُ لي
هذا الهواءُ الرَّطْبُ لي
واسمي –

وإن أخطأتُ لفظ اسمي على التابوت –
لي.
أَما أَنا – وقد امتلأتُ
بكُلِّ أَسباب الرحيل –
فلستُ لي.
أَنا لَستُ لي
أَنا لَستُ لي ..." (104–105)

هو إذن "ليس له"، إذ يضيع في الصيرورة، ويبقى الاسم، أو يستعيده الشاعر، مثلما استعادت أليس اسمها بعد مغامرات كثيرة في الهويّة دفاعاً عن نفسها أمام أوراق الشدّة، دفاعاً يشبه دفاع الشاعر عن نفسه أمام الموت.

ب. لاعب النرد: قصيدة الفعل

بالإمكان القول إنّ هذه القصيدة من ديوان "لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي" (درويش، 2014، 33–53)، وهي التي كتبها درويش قبل عمليّته الثانية وقبل موته بقليل، تشكّل نقيضاً لـ"جدارية" في المنحى الفلسفيّ المتعلّق بالصيرورة. فبينما ركّز الشاعر في جداريّة على اسمه، الذي يبقى في النهاية صامداً محافظاً على تماسك الخيط بينه وبين العالم رغم مغامراته عند باب القيامة، تمثّل لاعب النرد انهياراً لمحاولات الثبات، وتقدّم جواباً مختلفاً عن سؤال "من أنا" الذي تكرّر في جداريّة وحفظته قدر الإمكان الأسماء والصفات من "هذا هو اسمك" إلى "وهذا الاسم لي".

تبدأ "لاعب النرد" بالسؤال:
"مَنْ أَنا لأقول لكمْ
ما أَقول لكمْ ؟" (درويش، 2014، 33)

ثم تبدأ الإجابات بالنفي؛ بنفي الأشياء عن أن تكون صفات للشاعر ولو كانت استعارات:
"وأَنا لم أَكُنْ حجراً صَقَلَتْهُ المياهُ
فأصبح وجهاً
ولا قَصَباً ثقَبتْهُ الرياحُ
فأصبح ناياً..." (33)

ومثلما أدركت أليس في آخر حلمها أنّ العالم الذي تراه في مغامراتها بكائناته الغريبة ليس أكثر من ورق لعب؛ ليس أكثر من "سطح" لا عمق فيه ولا أسماء حقيقيّة تدلّ على شيء ثابت، يدرك الشاعر أنّه ليس أكثر من لاعب نرد:
"أَنا لاعب النَرْدِ ،
أَربح حيناً وأَخسر حيناً
أَنا مثلكمْ
أَو أَقلُّ قليلاً..." (33–34)

ثم تبدأ الإجابة عن سؤال "من أنا" بسلسلة من الأفعال المبنيّة للمجهول. بل حتّى اسم الشاعر يصبح محض صدفة لا معنى لها يدلّ عليها الفعل "سُميّت"، ولا تعود له القيمة الهائلة التي أعطاه إيّاها في جداريّة:
"وُلدتُ إلى جانب البئرِ
والشجراتِ الثلاثِ الوحيدات كالراهباتْ
وُلدتُ بلا زَفّةٍ وبلا قابلةْ
وسُمِّيتُ باسمي مُصَادَفَةً
وانتميتُ إلى عائلةْ
مصادفَةً ،
ووَرِثْتُ ملامحها والصفاتْ
وأَمراضها:

أَولاً – خَلَلاً في شراييننا
وضغطَ دمٍ مرتفعْ
ثانياً – خجلاً في مخاطبة الأمِّ والأَبِ
والجدَّة – الشجرةْ
ثالثاً – أَملاً في الشفاء من الانفلونزا
بفنجان بابونج ساخن
رابعاً – كسلاً في الحديث عن الظبي والقُبَّرة
خامساً – مللاً في ليالي الشتاءْ
سادساً – فشلاً فادحاً في الغناءْ..." (34)

إنّ فكرة "الوراثة" هي بحدّ ذاتها نقيض لصوت الأنا العالي في جداريّة، وفكرة أنّ الاسم محض صدفة بعد أن كان كلّ

حرف فيه في جداريّة ملتصقاً بصفات يهاجم فيها الشاعر هباء التكوين من حوله، تثبت أنّ هذه القصيدة معارضة للأولى، وتسير بوضوح نحو الصيرورة اللانهائيّة:

"ليس لي أَيُّ دورٍ بما كنتُ
كانت مصادفةً أَن أكونْ
ذَكَراً...
ومصادفةً أَن أَرى قمراً
شاحباً مثل ليمونة يَتحرَّشُ بالساهرات
ولم أَجتهد
كي أَجدْ
شامةً في أَشدّ مواضع جسميَ سِرّيةً" (35)

هو إذن "كان" فقط، دون "أنا" تُذكر أو اسم يلمّها، ولا دور له في كلّ ما حدث. ويتابع أكثر من مرّة عبارة "كان يمكن ألّا أكون" (35)، لأنّ أناه نتاج مصادفات عائليّة، بل إنّ حياته كلّها ما كانت ممكنة لولا مصادفة منعته من الموت في حادث الباص (36). ويستمرّ الشاعر في سرد المصادفات، أحياناً بنسبة شيء غارق في الذاتيّة مثل الشعر لسبب بعيد، في علاقة سببّية مبنيّة على المفارقة التي يحتفي بها دولوز أكثر من السببيّة السقراطيّة:

"كان يمكن أَلاَّ أكون مُصاباً
بجنّ المُعَلَّقة الجاهليّةِ
لو أَن بوَّابة الدار كانت شماليّةً
لا تطلُّ على البحرِ" (37)

ويعيد السؤال "من أنا"، ليصبح بدل "لاعب النرد" هو "رمية نرد" في حالة قلب آخر بين الذات والموضوع، تمهّد بوضوح إلى ذوبان للوقفات والسكَنات:

"مَنْ أنا لأقول لكم
ما أقول لكم
عند باب الكنيسةْ
ولستُ سوى رمية النرد
ما بين مُفْتَرِس وفريسةْ" (37–38)

وهكذا، في هذا القلب وغياب واضح للأسماء والأفعال:

"ومشى الخوفُ بي ومشيت بهِ
حافياً ، ناسياً ذكرياتي الصغيرة عما أُريدُ
من الغد – لا وقت للغد–" (38)

يمشي الخوف، ولا يعود هنالك وقت للغد، لأن فواصل الزمن ستنحلّ ماضياً ومستقبلاً، ويحلّ مكانها والأسماء فيض من الأفعال المضارعة التي تثبت تماماً فكرة هذا البحث: أنّ قصيدة لاعب النرد هي قصيدة الصيرورة؛ هي حالة أليس التي يتحدّث عنها دولوز حيث تخاف وتسأل من حولها عمّن هي، ويضيع اسمها وتبقى الأفعال:

"أَمشي / أهرولُ / أركضُ / أصعدُ / أنزلُ / أصرخُ / أَنبحُ / أعوي / أنادي / أولولُ / أُسرعُ / أُبطئ / أهوي / أخفُّ / أجفُّ / أسيرُ / أطيرُ / أرى / لا أرى / أتعثَّرُ / أَصفرُّ / أخضرُّ / أزرقُّ / أنشقُّ / أجهشُ / أعطشُ / أتعبُ / أسغَبُ / أسقطُ / أنهضُ / أركضُ / أنسى / أرى / لا أرى / أتذكَّرُ / أَسمعُ / أُبصرُ / أهذي / أُهَلْوِس / أهمسُ / أصرخُ / لا أستطيع / أَئنُّ / أُجنّ / أَضلّ / أقلُّ / وأكثرُ / أسقط / أعلو / وأهبط / أُدْمَى / ويغمى عليّ/ " (39)

ويستمرّ بعد فيض الأفعال هذا إنكار الذات ودورها: "لا دور لي في حياتي" (39)، "كان يمكن أن لا أكون سُنُونُوَّةً لو..." (40)، فالمسألة مسألة حظّ، مثل لعب النرد والشدّة إذ يقول: "والريح حظّ المسافر" (40)، بل إنّ الله نفسه "حظّ النبيّ" (40). ويعيد السؤال بإلحاح أكبر:

"مَنْ أَنا لأقول لكم
ما أقولُ لكم ،
مَنْ أنا ؟" (40–41)

حتّى لو أراد تعريف نفسه شاعراً، فالشعر كذلك محض حظّ: "والوحي حظّ الوحيدين" (41)؛ "إنَّ القصيدة رَمْيَةُ نَرْدٍ" (41)؛ "لا دَوْرَ لي في القصيدة غيرُ امتثالي لإيقاعها" (41). هذا لأنّ القصيدة كما يراها الآن "حركات" و"غيبوبة" و"انتقال" لصورة النفس، لا وقفات أو سكنات أو أرض خضراء ثابتة عالية كما رآها في جداريّة:

"حركاتِ الأحاسيس حسّاً يعدِّل حساً
وحَدْساً يُنَزِّلُ معنى

وغيبوبة في صدى الكلمات
وصورة نفسي التي انتقلت
من "أَنايَ" إلى غيرها
واعتمادي على نَفَسِي
وحنيني إلى النبعِ/ " (40–41)

إذا كانت القصيدة "حركات" و"غيبوبة" و"صيرورة" لا دور للشاعر فيها إلاّ إذا "انقطع الوحي" الذي هو "حظّ المهارة إذ تجتهد" (42)، فمعنى ذلك أنّ الشاعر يتّفق مع دولوز حول فكرته الأساسية عن المعرفة وصيرورتها المتعلّقة باللغة، خاصة أنّ الأخير يحتفي بالفنّ لهذا السبب، ويرى قربه من عالم المفارقة سبباً في جعل الفنانين عنده يتفوّقون عن الفلاسفة.

تستمر القصيدة باللازمة "كان يمكن ألاَّ أُحبّ الفتاة..."؛ "كان يمكن ألاّ تكون" (42). وعندما يبدأ كلامه عن الحبّ، يركّز على القَلب والذوبان بطريقة مخالفة لجداريّة التي كانت فيها أسماء الشاعر والمرأة واسم جرحها ضروريّة لفهم الحبّ نفسه:

"ولستُ أنا مَنْ أنا الآن إلاَّ
إذا التقتِ الاثنتان:
أنا ، وأَنا الأنثويَّةُ
يا حُبّ ! ما أَنت ؟ كم أنتَ أنتَ
ولا أنتَ . يا حبّ ! هُبَّ علينا
عواصفَ رعديّةً كي نصير إلى ما تحبّ
لنا من حلول السماويّ في الجسديّ.
وذُبْ في مصبّ يفيض من الجانبين.
فأنت – وإن كنت تظهر أَو تَتَبطَّنُ -
لا شكل لك
ونحن نحبك حين نحبُّ مصادفةً
أَنت حظّ المساكين/ " (42–43)

"ما أنت" و"كم أنت أنت" و"لا أنت" كلّها تشي بوضوح بانهيار عالم الشاعر بعد "العواصف الرعديّة"، التي قد لا تعني هنا أكثر من غياب الجواب عن أسئلته. وليس صدفة أنّه يطلب من الحبّ أن "ذب في مصبّ يفيض من الجانبين"، مستسلماً لرغبة حقيقيّة بأن لا يكون الحبّ إلاّ مصادفة، لا يكون فيها الشاعر "أناه" إلاّ بوجود أنا أخرى أنثوية، لا اسم ضروريّاً لها كما كان الحال في جداريّة "فأنا خلقتكَ عندما سمّيتَني". ولهذا يجعل العاشق يقول في لاعب النرد:

"يقول المحبُّ المجرِّبُ في سرّهِ:
هو الحبُّ كذبتنا الصادقةْ
فتسمعه العاشقةْ
وتقول : هو الحبّ ، يأتي ويذهبُ
كالبرق والصاعقة" (43–44)

الجواب عن أنّ الحبّ ليس كذباً؛ ليس وهماً كما يراه المحبّ – الشاعر – الغارق في الصيرورة، يأتي على لسان عاشقة هي الأخرى تعرّف الحبّ أوّلاً بالفعل والحركة "يأتي ويذهب"، ويشبه البرق والصاعقة. وضعيفا أمام الحيرة بعد غياب اسمه وذاته يقول لها "انتظريني" مراراً، "واختصريني لئلّا يطول النشيد" (44)، والأهمّ:

"على رسلك احتضنيني لئلاَّ تبعثرني الريحُ/

حتى على الريح ، لا أستطيع الفكاك
من الأبجدية/ " (44)

رغم البعثرة، الصيرورة التي تشبه الريح، لا يستطيع الشاعر الانفكاك من اللغة، لأنّها آخر ما يبقى بعد إدراك الشاعر المتكرّر:

"ليس لي أيُّ دور بما كُنْتُ
أو سأكونْ...
هو الحظُّ . والحظ لا اسم لَهُ
قد **نُسَمّيه** حدَّادَ أَقدارنا
أو **نُسَمّيه** ساعي بريد السماء
نُسَمّيه نجَّارَ تَخْتِ الوليد ونعشِ الفقيد
نسمّيه خادم آلهة في أساطيرَ
نحن الذين كتبنا النصوص لهم
واختبأنا وراء الأولمب...
فصدَّقهم باعةُ الخزف الجائعون
وكَذَّبَنا سادةُ الذهب المتخمون
ومن سوء حظ المؤلف أن الخيال
هو الواقعيُّ على خشبات المسارح/ " (45–46)

لا "اسم" للحظّ إذن، والأسماء كلّها نحن من أعطيناها له ("قد نسمّيه") ورتّبنا بها العالم بما كتبنا. تعدّدت الأسماء ولا شيء حقيقيّا سوى الحظّ، الصدفة، المفارقة التي بلا اسم. وبهذه الأسماء جعلنا الخيال حقيقةً للعالم الماورائيّ، وأصبح هو الواقع. على أنّ الأمر "خلف الكواليس" يختلف، إذ تعود الأسئلة غير متعلقّة بالزمن، بل بالأحوال والذات التي ضاعت بغياب الأسماء:

"خلف الكواليس يختلف الأَمرُ
ليس السؤال : متى ؟
بل : لماذا ؟ وكيف ؟ وَمَنْ
مَنْ أنا لأقول لكم
ما أقول لكم ؟" (46)

ولأنّ العالم مبنّي من إجابات الأسئلة وعمادها الأسماء، سيكون للشعر المصير ذاته في القلب والعكس والصيرورة، قريباً أبداً من "فوّهة الهاوية":

"كان يمكن أن يربح الشعرُ أكثرَ لو
لم يكن هو ، لا غيره ، هُدْهُداً
فوق فُوَهَّة الهاويةْ
ربما قال : لو كنتُ غيري
لصرتُ أنا، مرَّةً ثانيةْ " (47)

بعد كلّ هذا الإخلاص لمحو ذاته بالأفعال، يستمرّ الشاعر بفضح الوهم والسراب في كلّ ما يعرفه من قصص حفظنا أسماء أبطالها:

"هكذا أَتحايل : نرسيس ليس جميلاً
كما ظنّ . لكن صُنَّاعَهُ
ورَّطوهُ بمرآته . فأطال تأمُّلَهُ
في الهواء المقَطَّر بالماء...
لو كان في وسعه أن يرى غيره
لأحبَّ فتاةً تحملق فيه ،
وتنسى الأيائل تركض بين الزنابق والأقحوان...
ولو كان أَذكى قليلاً
لحطَّم مرآتَهُ
ورأى كم هو الآخرون...
ولو كان حُرّاً لما صار أُسطورةً... " (47–48)

نرسيس إذن "هو الآخرون" لا أكثر، بلا ملامح أو بطولة، لكنّ صنّاعه ورّطوه بمرآة تحضّره لاسمه وصفته: نرسيس الجميل، ولو كان حرّاً من هذين لما صار أسطورة. الأمر إذا سراب:

"والسرابُ كتابُ المسافر في البيد...
لولاه ، لولا السراب ، لما واصل السيرَ
بحثاً عن الماء . هذا سحاب – يقول
ويحمل إبريق آماله بِيَدٍ وبأخرى
يشدُّ على خصره . ويدقُّ خطاه على الرمل
كي يجمع الغيم في حُفْرةٍ . والسراب يناديه
يُغْويه ، يخدعه ، ثم يرفعه فوق : إقرأ
إذا ما استطعتَ القراءةَ . واكتبْ إذا
ما استطعت الكتابة . يقرأ : ماء ، وماء ، وماء.
ويكتب سطراً على الرمل : لولا السراب
لما كنت حيّاً إلى الآن/ " (48)

ما يقرؤه هو اسم "ماء"، لشيء غير موجود، لكنّه يحتاجه ليعيش. يحتاج الأسماء حسب دولوز، وكل ذلك "خدعة" كما يقول الشاعر: خدعة ضروريّة للحياة استخدمها ببراعة في جداريّة وحارب بها الموت. في لاعب النرد، حتّى الأرض تصير مقدّسة "صدفة"، بعدما كانت القداسة في جداريّة أو "كلام الله عند الفجر" أرض القصيدة:

"ومصادفةً ، صارت الأرض أرضاً مُقَدَّسَةً
لا لأنَّ بحيراتها ورباها وأشجارها
نسخةٌ عن فراديس علويَّةٍ
بل لأن نبيّاً تمشَّى هناك
وصلَّى على صخرة فبكتْ
وهوى التلُّ من خشية الله
مُغْمىً عليه" (50)

ويتوحدّ مع الأرض، ويصبح محض بذرة من بذورها بعد أن كانت في جداريّة أساساً لقصيدته، لتصبح القصيدة عنه والأرض بلا شاعر واحد:

" فلتزرعيني برفق...
برفق يَدِ الأم ، في حفنة من هواء .
أنا بذرة من بذورك خضراء/ ...
تلك القصيدة ليس لها شاعر واحدٌ
كان يمكن ألا تكون غنائيَّةَ... " (51)

لكنّه يكتب قصيدة أخرى، هي هذه القصيدة، معيداً فيها سؤال أليس:
"من أنا لأقول لكم
ما أَقول لكم ؟
كان يمكن أَلاَّ أكون أَنا مَنْ أَنا
كان يمكن أَلاَّ أكون هنا... " (51)

ويختم القصيدة بسلسلة صدف ومفارقات تركته حيّاً أو موجوداً:
"كان يمكن أَن تسقط الطائرةْ
بي صباحاً ،
ومن حسن حظّيَ أَني نَؤُوم الضحى
فتأَخَّرْتُ عن موعد الطائرةْ
كان يمكن أَلاَّ أرى الشام والقاهرةْ
ولا متحف اللوفر ، والمدن الساحرةْ
كان يمكن ، لو كنت أَبطأَ في المشي،
أَن تقطع البندقيّةُ ظلِّي
عن الأرزة الساهرةْ
كان يمكن ، لو كنتُ أَسرع في المشي،
أَن أَتشظّى
وأصبَح خاطرةً عابرةْ
كان يمكن ، لو كُنْتُ أَسرف في الحلم ،
أَن أَفقد الذاكرة.
ومن حسن حظِّيَ أَني أنام وحيداً
فأصغي إلى جسدي
وأُصدِّقُ موهبتي في اكتشاف الألمْ
فأُنادي الطبيب، قُبَيل الوفاة، بعشر دقائق
عشر دقائق تكفي لأحيا مُصَادَفَةً
وأُخيِّب ظنّ العدم
مَنْ أَنا لأخيِّب ظنَّ العدم ؟" (52–53)

وفعلاً مات الشاعر، تاركاً آخر قصائده مستسلمة للصيرورة والعدم وهي "لاعب النرد"، وتاركاً أخرى مدركة لذلك لكنّها تحتفي بالاسم طريقة في الوجود وهي "جداريّة".

3. خاتمة

إذا كان جيل دولوز قد رأى في أعمال لويس كارول منحى معرفياً بل إبستمولوجيّاً مبنيّاً على الأسماء والأفعال، فإنّ هذا البحث حاول أن يوضّح وجود هذا المنحى في قصيدتي درويش بطريقة تكاد تتجاوز ما رآه دولوز في أعمال لويس كارول.
ففي "جداريّة" و"لاعب النرد" لمحمود درويش ظلال لسؤال دولوز في "منطق المعنى" حول إمكانيّة وجود لغتين: واحدة تشير إلى الوقفات والسكنات، والثانية إلى الحركات والصيرورات المتمرّدة، وقد رأى دولوز في "أليس في بلاد العجائب" للويس كارول مدخلاً لفهم "المغامرات" المعرفيّة للإنسان من خلال اللغة؛ من خلال ثنائية الاسم والفعل تحديداً.
ومثلما لم تعرف أليس أمام اليسروع من هي لكثرة من تغيّرت، لم يعرف درويش من هو في "لاعب النرد"، إذ وجد نفسه أمام العالم محاصراً بفيض من الأفعال والصدف والمفارقات. بينما في القصيدة السابقة، "جداريّة"، بقي يحاول الإمساك بهذه الفوضى والصيرورة من خلال اسمه وأسماء الأشياء وصفاتها من حوله. وقد بيّن هذا البحث بالتفصيل مواطن التقاطعات بين فلسفة دولوز وبين قصيدتي درويش، متابعاً فكرة دولوز نفسها عن كون الشعراء أنصاف فلاسفة لكنّهم، في الوقت نفسه، أكثر بكثير من فلاسفة.

المصادر والمراجع

المراجع العربية

ابن القوطيّة (ت. 367 هـ) (1993) كتاب الأفعال، تحقيق علي فوده، الطبعة الثانية. القاهرة: مكتبة الخانجي.

درويش، محمود (2014) لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي. رام الله: مؤسسة محمود درويش ودار الناشر، عمّان: دار الأهليّة للنشر والتوزيع.

درويش، محمود (2000) جدارية. بيروت: رياض الريّس.

الصقلّيّ، ابن القطّاع (ت. 515 هـ) (1999) أبنية الأسماء والأفعال والمصادر، تحقيق أحمد محمد عبد الدايم. القاهرة: دار الكتب والوثائق القوميّة.

الصقلّيّ، ابن القطّاع (1983) كتاب الأفعال. بيروت: عالم الكتب.

الرازي، فخر الدين (ت. 606 هـ) (1420هـ) مفاتيح الغيب أو التفسير الكبير، الطبعة الثالثة. بيروت: دار إحياء التراث العربيّ.

المراجع الأجنبية

Caroll, Lewis. (2017) Alice's Adventures in Wonderland. London: Puffin Books (first published by Puffin 1946).

Deleuze, Gilles. (1968) Difference and Repetition. Trans. Paul Patton. New York: Columbia University Press.

Deleuze, Gilles. (2015) The Logic of Sense. London, New York: Bloomsbury Academic.

Deleuze, Gilles and Félix Guattari. (1994) What is Philosophy? Trans. New Yorki: H. Tomlinson and G. Burchell.

Plato. Philebus. Trans. R. Hackforth; Parmenides. Trans. F. M. Cornforth, in E. Hamilton and H. Cairns, ed. Plato: The Collected Dialogues (1961). Princeton: Princeton University Press..

Gilles Deleuze's Philosophy of Substantives and Verbs: A Study in "Mural" and "The Dice Player" by Mahmoud Darwish

Balqis Alkaraki*

ABSTRACT

This article presents an interpretation of Mahmoud Darwish's poems: "Mural" and "The Dice Player", based on Gilles Deleuze's theory of substantives and verbs in his work "The Logic of Sense". While Deleuze based his theory on Platonic and Stoic ideas and on Lewis Carroll's "Alice in Wonderland", to make the claim that the identity of Alice is forever linked to the surrounding nouns, eventually dissolving in the verbs of "pure becomings", this article explains how "Mural" represents and attempt to resist such dissolution through substantives and adjectives, while "The Dice Player" surrenders to the idea of becoming revealed by the flow of verbs in the poem.

Keywords: Mahmoud Darwish, Gilles Deleuze, Alice in Wonderland, The Philosophy of Lanhguage, Substantives and Verbs, Becoming.

* The School of Arts, The University of Jordan.

Received on 24/11/2017 and Accepted for Publication on 11/10/2018.