
The Image of Kurdish in the Poem “There is no Kurdish but the Wind” by Mahmoud Darwish

Asst. Prof. Ali Abdul Rahman Fattah (PhD)

Department of Arabic Language, College of Languages/ Salahaddin University, Erbil, Iraq

Ali.fattah@su.edu.krd

DOI: <https://doi.org/10.31973/7bnjyg82>

Abstract:

The poem deals with multiple images of the Kurdish individual, starting with the image of the desperate, displaced, and stranger Kurdish, up to the creative Kurdish who compensated for his absence with his creative texts, and his metaphorical language in which he excels over other of his peers, and ending with the image of the Kurdish martyr and his secret funeral, his call to the Kurdish uprising through the next generations, and his refusal to acquiesce to the majeure circumstances that surround him. All this through a metaphorical language, correspondence with the senses, and the use of symbolic and other images derived from nature and moving images, which take colors as a ride to clarify the poetic goals and intents. The poem is characterized by an honest poetic experience that pushes the researcher to question the secret of this deep sincerity in feelings by an Arab poet writing about a Kurdish individual. The fighting brothers, and it contains references to the creative individual in whom the researcher finds a common denominator between the poet himself and Salim Barakat al-Kurdi, who was gifted this poem by Darwish.

Keywords: The poetic image, Mahmoud Darwish, Salim Barakat

صُورَةُ الْكُرْدِيِّ فِي قَصِيدَةِ (أَيْسَ لِلْكُرْدِيِّ إِلَّا الرِّيحُ) لِـ (مَحْمُودِ دَرُوَيْشِ)

أ.م.د. علي عبدالرحمن فتاح، قسم

اللغة العربية. كلية اللغات/ جامعة

صلاح الدين، أربيل

Ali.fattah@su.edu.krd

(مُلَخَّصُ الْبَحْثِ)

تتناول القصيدة صوراً متعددة للفرد الكردي، بدءاً بصورة الكردي اليائس والمهجر والغريب، وصولاً إلى الكردي المبدع الذي عوّض غيابَه بنصوصه الإبداعية، ولغته المجازية التي يتفوق بها على غيره من أقرانه، وانتهاءً بصورة الكردي الشهيد وجنازته السرية ودعوته إلى انتفاضة الكردي من خلال الأجيال القادمة، ورفض الرضوخ للظروف القاهرة التي تحيط به. كلّ هذا من خلال لغة مجازية، وتراسل الحواس، واستخدام صور رمزية وأخرى مستنبطة من الطبيعة، والصور المتحركة، والتي تأخذ من الألوان مطيئة توضّح بها الغايات والمقاصد الشعرية. وتتميّز القصيدة بتجربة شعورية صادقة تدفع الباحث إلى التساؤل عن سرّ هذا الصّدق العميق في المشاعر من خلال شاعر عربي يكتب عن فرد كردي! وبعد قراءة متأنية للقصيدة يتبيّن للباحث بأنّ المبدع جعل الفرد الكردي معادلاً موضوعياً عبّر من خلاله عن معاناة الفرد الفلسطيني اليائس والمهجر، والذي عانى من صراع الإخوة المتقاتلين، وفيها إشارات إلى الفرد المبدع الذي يجد فيه الباحث قاسماً مشتركاً بين الشاعر نفسه وسليم بركات الكردي الذي أهداه درويش هذه القصيدة.

الكلمات المفتاحية: الصورة الشعرية، محمود درويش، سليم بركات

المقدمة:

الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله، إنّ الأمم المقهورة تفرح كثيراً عندما يجد مخلصاً من الأمم الأخرى يدافع عن قضيتها العادلة، وخاصة إذا كان هذا المدافع الإنسان فرداً من الشعوب التي وقع ظلم سلطاتها على المظلومين، ولهذا ترى الكرديّ ينشرح صدره وتقرّ عينه بسماع اسم شاعر العرب الأكبر (الجواهري)، لأنه دافع بغيره عن قضيته العادلة، وكذلك الحال مع الكاتب التركي الكبير (إسماعيل بيشكجي)، أما شاعر المقاومة (محمود درويش) فقد كتب في بدايات حياته قصيدة عن الظلم الواقع على الكرد بعنوان (کردستان)، فضح فيها السلطات الظالمة في بغداد. لم تقبل دور النشر طبعها في دواوينه. ثم كتب قصيدته (ليس للكردي إلاّ الريح) أتلج بها صدور الكرد، وترجمت إلى اللغة الكردية أكثر من

خمس مرات، فأحبّها المتقف الكردي وظلّ يتغنّى بها. ولما قرأها أوّل مرة أدركت ما فيها من الجمال النابع من العواطف الصادقة والمشاعر المشتعلة التي تُذيب القلوب وتُجريها دموعاً من العيون على الترائب، فقررت كتابة بحث عنها، فراودني شكٌّ بأنّ حجمها قد لا يُسعف باحثاً لكتابة بحث أكاديمي، فبدأت أبحث في الكتب والدوريات وشبكة التواصل الاجتماعي فلم أجد من سبقني إلى دراستها إلا (صبري يوسف) في مقال قصير، انتقد فيه كثيراً محموداً؛ لأنّه لم يُعطِ الكردي حقّه في قصيدته، فوجدت فيه قراءة سطحية للقصيدة ألقى فيها الكاتب الضوء على المضمون فقط، وأهمّل ما فيها من جماليات شعرية تُبهر المتلقي، غير عابئ بما لدى محمود من عرض حيادي لقضايا الكرد. وأجرى موازنة بينها وبين قصيدة (آن للكردي) للشاعر السوري القس (جوزيف إلينا). ومقال (نالين سليمان) القصير الذي ألقته فيها الكاتبة الضوء على جوانب رمزية دقيقة في القصيدة. لكنهما لا يُشفيان غليل المتلقي في قراءة هذه القصيدة التي أسالت دموع الكرد مراراً، فإزداد إصراري على كتابة هذا البحث، فجمعت المراجع والمقالات التي تتناول الصورة الشعرية لكي تتورّط طريقي أثناء الشرح والتحليل. وما خلا العمل من الصعوبات العائدة إلى الرؤية الإنسانية الواسعة لدرويش ولغته الشعرية العميقة المتمثلة في المجازات المتلاحقة والمتداخلة التي لا تسلم العنان للمتلقي بسهولة، وصوره الكثيرة التي يصعب فهم بعضها وتذوقها. واقتضت طبيعة البحث اعتماد منهج البنيوية التكوينية بشكل رئيس مع الإفادة من المناهج الأخرى، كالمنهج النفسي.

مدخل نظري:

تُشكّل الصورة الفنيّة المحور الذي تُبنى عليه هذه القصيدة، وجزءاً لا يتجزأ من عملية خلقها. وهي أساس مهمّ تقوم عليه معماريّة القصيدة، وتشكّل مع اللغة والإيقاع بنيةً فنيّةً محكمة تُغري الباحث بالخوض في ثناياها باحثاً عن درر مكنونة في أحشائها. إنّ الشّعْر عند (فولتير) هو "وضع صورة متألّفة مكان الفكرة الطبيعية في النثر، ويمكن القول بأن اللغة في الشعر المعاصر لغة إشارية إيحائية تحيل المعنى المجرد إلى كائنٍ مُشاهد" (عبد الدايم، ١٩٩٠، ص ٤٢). والصورة عند بعض النقاد هي "الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة الشعرية" (هلال، ١٩٨٧، ص ٢٤٢) ومقياسها عند بعض الدارسين هو القدرة "على نقل الفكرة والعاطفة بأمانة ودقة، والصورة هي العبارة الخارجية للحالة الداخلية". (الشايب، ١٩٦٠، ص ٢٥٠) فهي -إنّ- "تتنمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع" (إسماعيل، ١٩٦٧، ص ١٢٧).

إنّ مصطلح الصورة - عند بعض النقاد - من "المصطلحات النقدية الوافدة التي ليس لها جذور في النقد العربي" (نصرت، ١٩٨٢، ص ١٢). وهذا ما أكده الدكتور نعيم اليافي (١٩٨٢، ص ٤٩). ورأى آخرون بأنّ النقد القديم قد عالج "قضية الصورة الفنية معالجةً

تتناسب مع ظروفه التاريخية والحضارية" (عصفور، ١٩٩٢، ص ٨). والصورة موجودة في بواكير النقد العربي كما هي في بواكير النقد الغربي، "بصرف النظر مؤقتاً عن اختلاف المدلول" (عبدالله، ١٩٨١، ص ١٢).

إنَّ الصورة تأتي ضمن تقنيات كثيرة، منها: "جميع الأشكال المجازية... والاتجاه إلى دراستها هو الاتجاه إلى روح الشعر" (عباس، ١٩٥٩، ٢٣٨). وما اتَّجَّاهنا لدراسة هذه القصيدة إلاَّ لأنَّ الصورة تتوزَّع على جميع مفاصلها، وتدخل في كلِّ صغيرة وكبيرة من أجزائها، فهي عبارة عن مشهد سردي سريع لزيارة الشاعر للكردي الذي يصوِّر كلَّ آلامه وآماله وتطلَّعاته عن طريق صور فنيَّة، متحرِّكة مرة وثابتة مرات، ويستغل التقنيات السينمائيَّة والمسرحيَّة والسردية لبناء عالم منظور يراه المتلقي بعين القلب قبل عين الرأس.

إشكالية البحث:

ما سرُّ هذا الصدق في هذه التجربة الشعرية لـ(محمود درويش)؟ وكيف استطاع الشاعر غوْرَ أعماق الفرد الكردي؟ وهو عربي لم يتذوق مرارة الألم كفرد كردي؟ هل القصيدة حقاً تتحدث عن الفرد الكردي؟ أم أنَّه معادلٌ موضوعيٌّ للفرد الفلسطيني المطارد؟ الغريب والمهاجر في بقاع المعمورة؟

هل هي تعبير لمعاناة (سليم بركات) الكردي اليائس؟ المحترق في الغربية؟ أم لآلام (محمود درويش) الفلسطيني المطرود من بلده؟ الحالم بالعودة؟ هل هي حديث عن (درويش) المبدع الذي أحيا الشعر واللغة من جديد؟ أم عن (بركات) الذي يفيض بكاره الكلمات ثم يعيدها بكاراً إلى قاموسه؟

فإذا كانت الصورة الشعرية عبارة عن تعبير إيحائي للكشف عن "حالة من حالات النفس في صورة وجدانية" (هلال، ١٩٩٧، ص ٣٧٩). فعن أية حالة نفسية عبّر محمود؟ إنَّ هذه الصور التي رسمها محمود للفرد الكردي ما هي إلاَّ صور نفسية ومشاعر مخبوءة في لاوعيه الفردي تجاه وطنه المحتلَّ وغربته الشخصيَّة ويأسه، فالصورة هي "الشعور المستقر في الذاكرة الذي يرتبط في سرية بمشاعر أخرى، ويعدِّل منها" (إسماعيل، ١٩٦٧، ص ١٣٥). فألقى الضوء على المناطق المظلمة في النفس بمساعدة تعاطفه مع صديقه بركات وشعبه المقهور، لأنَّ الصورة "كشفتُ نفسيَّ لشيء جديد بمساعدة شيء آخر" (إسماعيل، ١٩٦٧، ص ٩٦). فأتى بصور لخصَّ بها معاناة الشعب الكردي بدءاً بصورة الكردي المُهجَّر، اليائس من كلِّ ما حوله، الفاقد للأمل في المستقبل، وصورة بيته المتواضع وأثاثه، وإخوته الذين يستعملهم الأعداء لاصطياده، مروراً بصورة الكردي المبدع الذي يفيض بكاره الكلمات ثم يعيدها بكاراً إلى قاموسه، وصورة الكردي المعلق بحبل المشنقة، ومشهد جنازته السرية والرمزية، وانتهاءً بصورة الكردي المنتفض الذي يتطلع إلى آفاق جديدة،

مستعملاً الصور المعتمدة على الحركة مرة، وأخرى على التي تُبنى من خلال اللون، مستنبطاً عناصر من الطبيعة واستعمالها كصور رمزية، مثل احتراق الفراشة، وطيور الكراكي، والنسور. فلا يخلو سطر من صورة من هذه الصور المتباينة وضوحاً وغموضاً، فمنها ما هي واضحة يدركها المتلقي من أول قراءة، ومنها الغامضة العميقة التي لا تستسلم لمخيلة القارئ بسهولة. لذا حاول الباحث مقارنة هذه الصور وتفسيرها وتحليلها صورة صورة.

١ / صورة الكردي اليائس:

هو الكردي الذي نسي المستقبل، ولا يمرّ طيفه بخياله إلا قليلاً، لأن أحداث الماضي المتكررة بمآسيها جعلته فاقداً الثقة بغير مشرقٍ، فلا يرى في المستقبل إلا تكراراً للماضي الذي لا يحتوي جديداً، إن صورة المستقبل غامضةٌ وغيرُ مذكورةٍ بشكل مرئي، لكنّ موقف الشخصية منها يبيّن بأنها صورةٌ لا تُسرُّ حبيباً، بل هي أشبه بالأتربة والأوساخ التي تحتاج إلى مكنسة الغبار للتخلص منها. فقد غدا الغدُ أمراً مزعجاً يدعو إلى التفور والابتعاد عنه أو إبعاده، عن طريق حوار قصير جمعت معاني كثيرة. حيث يقول:

يَتَذَكَّرُ الْكُرْدِيُّ، حين أزوره، غَدَهُ . . .

فَيُبْعِدُهُ بِمِكَنَسَةِ الْغُبَارِ : إِلَيْكَ عَنِّي !

فالجبال هي الجبال. ويشربُ الفودكا

لكي يُبقي الخيال على الحياد :

إن فعل التذكُّر يُستعمل - عادة - للماضي، لكنّ الشاعرَ استعمله للمستقبل، فما أشبه اليوم بالبارحة، والأحداث الأليمة تتكرر، وهذا ما تُثبته جملة (فالجبال هي الجبال)، ويبدو أنّ ثباتها متعلقٌ بثبات حال الكرد المتجمد الذي لا يتغير أبداً. إن صورة الجبل تحمل الكثير من المآسي في ذهن الفرد الكردي وذاكرته، ففيه قُصِفَ وقُتِلَ وجاعَ وعَطِشَ وفقد الأحبة، ومن جهة أخرى فإنّه شكّل ملجأً وسنداً له عندما يفقد كلَّ سندٍ، ويخذه الأصدقاء قبل الأعداء. فكان اختيار هذه اللفظة صورة رمزية موحية بحد ذاتها للمتلقي الكردي. وكثيراً ما يردد الزعماء الكرد : ليس للكردي صديق إلا الجبال! فهي صورة رمزية للثورة والتمرد على الظلم، وتعني - في الوقت نفسه - البعد عن المدينة التي ترمز إلى المدنية والدولة والاستقرار والتي يحلم بها الكردي، لكنّه لم يصل إليها بعد، إذن، فلا مستقبل إلا بانتهاء مرحلة الجبال وكهوفها وبداية مرحلة المدينة والمدنية.

إنّها صورة تثير شجن الكردي، لأنّها تحمل الكثير من العواطف المشبوبة والذكريات الحزينة التي تُفقد الشخصية الواقعية والحياد من ثقل الظلم الواقع عليه، القاصم للظهور، فيظنّ الصديق عدواً، والبريء مجرماً، إذ قد يعتبر الكردي كلّ فارسي عدواً له وكذلك كل تركي وكل عربي، فيهرب من تفكيره الواقعي الأسود، ويلجأ إلى المسكرات، لكي ينسى

مشاعر الكره النابع من الظلم الواقع عليه، فينظر بتجرّد إلى الحقائق، ويميّز الخبيث من الطيب! وهي صورة أنسنة الإنسان، التي يدعو إليها محمود في العديد من مقابلاته التلفزيونية الموجودة على اليوتيوب، وتتلخص الفكرة في تمييز الجندي المقاتل من المواطن المسالم. والأهم من هذا لكي يستطيع قراءة الواقع الكردي قراءة دقيقة، دون الوقوع تحت تأثير العواطف الجياشة التي تبعده عن الانتقاد العلمي لواقع أمته وظروفها السياسية والتاريخية والطبوغرافية؛ إذ يصورها بركات في حيادية تامة في أعماله الروائية. إذا فإنّ موقف بركات وموقف درويش من المواطن المسالم غير المحارب موقف واحد، وفي هذا يتشابه الاثنان، وكذلك في الانتقادات الذاتية الموجهة إلى الداخل وذكر نقاط الضعف للثورات المتكررة.

يحمل فعل (يتذكّر) بالنسبة للكردي الكثير من الحزن الدفين في الوعي واللاوعي الفردي والجماعي، فيتهرّب منه بشتّى الوسائل، ومنها المُسكّرات، لكي يُبقي الخيال على الحياد، فالخيال أهم عنصر من عناصر بناء الصورة، وهو هنا مُجسّد ضمن صورة الكردي الحائر، الخائف من الغد، المتوجّس من المستقبل، مُتقيّنًا بأنّه لا يحوي شيئاً جديداً. فالصورة هي: ذلك الكردي المغترب اليائس الذي فقد إيمانه بكل شيء. وهذه هي صورة طبق الأصل للفرد الفلسطيني اليائس المغترب في وطنه أو الغريب في أوطان الآخرين. ولهذا السبب كلّما يرى الكردي شبيهه في المعاناة والألم يتذكّر ما به من هموم. (يتذكّر الكردي حين أزوره، غده...).

إنّ تاخير المفعول به (غده) إلى نهاية السطر يشكّل انزياحاً تركيبياً لا يخلو من دلالات، منها: إيمان المبدع بأنّ هذا الـ(غد) الذي هو بمعنى المستقبل بعيد المنال بالنسبة إلى الكردي الذي لم يعد مؤمناً بمستقبل مشرق قريب! فالصوت هنا لدرويش أما المنظور فهو للكردي الذي لم يعد متفائلاً بالمستقبل، من خلال هذا التجاوز للمألوف والكسر لنظام اللغة بنى الشاعر صورة الكردي الناظر إلى الغد بمنظار مقلوب؛ "فتحطيم اللغة المعيارية هو أمر لازم، ومن دونه لن يكون هناك شعر" (موخاروفسكي، ١٩٨٤، ص ٤١).

إنّ تقنية البياض والنقط موجودة في القصيدة، وهي تشكّل صوراً لا تقل أهمية من الصور المبنية بالكلمات والعبارات، منها: النقاط الثلاثة التي تأتي بعد عبارة غده، فهي تدلّ على الزمن الذي تستغرقه الذاكرة لاسترجاع أحداث الماضي الأليمة، وتوقع المستقبل على ضوئها. لكن لماذا جاء الفعل الذي يليه بحرف العطف(فاء) الذي يدل على الترتيب والتعقيب؟ لأنّ فعل التذكّر عملية ذهنية لا تحتاج سوى دقائق معدودة. أو بسبب أنّ هذه المآسي تكررت مراراً فغدت الشخصية تتوقعها حتى قبل أن تحصل! وهي الحالة نفسها بالنسبة للفرد الفلسطيني الذي له تاريخ طويل في المآسي المتكررة.

٢ / صورة الإخوة الأعداء :

لا تقتصر مصيبة الكردي على الأعداء فقط، بل إنَّ صورة الأخ العدو لا تفارق خياله، وخير تمثيل له هو صورة الكراكي التي تشتهر بأنَّها تساعد الصيادين في اصطياد بني نوعها:

... أنا

المسافر في مجازي، والكراكي الشقيَّة
إخوتي الحمقى.

فقد جاء الشاعر بهذه الصورة الحزينة المبكية من الطبيعة، محاولاً أنسنة الحيوان لتوضيح الصراع القديم الجديد بين الفصائل والأحزاب الكردية المتقاتلة. إنَّ عبارة الكراكي الشقيَّة تحمل أماً دفيناً يلهب صدر الفرد الكردي الذي طالما احترق بنيران إخوته الأنانيين الانتهازيين، ولم يكن درويش بمنأى عن هذه المأساة. إنَّ استخدام طيور الكراكي لبناء هذه الصورة غريب على المتلقي الكردي الذي يرمز إلى هذه القضية بطائر (القبج أو الحجل)، وذلك انطلاقاً من البيئة الطبيعية، واستخدام الصيادين الكرد لهذا النوع من الطيور في اصطياد بني نوعها. ووجه الشبه بين صورة الطير الشقي والإخوة الحمقى هو عدم إدراك الاثنين لمغبة سلوكهما. لكن صورة الكراكي تحمل رمزاً آخر، وهو: هجرتها المستمرة حسب فصول السنة، وهذه الهجرة المستمرة عامل مشترك بين هذه الطيور والفرد الكردي، وهذا ما يؤكد اسم والد بطل رواية (فقهاء الظلام) لبركات، وهو (كوجري) بمعنى (المهاجر).

إنَّها صورة تلمس الوجدان، وتحرك المشاعر، وتُفيض الدموع. والكراكي رمز لخيانة بعض الإخوة، واقتالهم الذي له جذور في تاريخ الكرد، والشاعر لخصها في هذه الصورة الرمزية، وهنا "تكمن المفارقة القائمة على التوتر بين ما هو طبيعي وشائع ومعروف، وبين محاكاة هذا الشائع بقول شعري مخيَّل، لا يقَدِّم الواقع في حرفيته؛ بل بتعبير يُفضي إلى الدهشة والتعجب، حيث إنَّ القول الشعري يحمل شيئاً من الغموض، ويوحى بالحقيقة، ولا يصرِّح بها، لذلك فإنَّه يُضفي على الموضوع رونقاً وسحراً جمالياً" (سعدون، ١٩٩٧، ص ٢٣). لقد وجد محمود في الرمز مادة غنية وظَّفها لتعكس مشاعره تجاه الإخوة الأعداء المتصارعين من الكرد والفلسطينيين، وعبَّر به عن مواقفه وآرائه، شارحاً أبرز التفاصيل المعيشية، كاشفاً حالات اليأس والسوداوية. فكان الرمز ملائماً للمقام النفسي للقصيدة، ولم يكن مجرد غرض تقني وترف إبداعي. والصورة تتشكَّل معادلاً موضوعياً لصراع الفصائل الفلسطينية المتصارعة - أيضاً - التي عانى منها الشاعر كثيراً، وكان له موقف شديد من منظمة حماس حين وقفوا ضد حركة فتح. إنَّ المآسي المتكررة دفعت الكردي إلى التوقُّع، وإيجاد سلاح آخر لخوض الصراع الذي لا ينتهي، وهو اللغة.

٣ / صورة الكردي المختبئ وراء لغته :

إنَّ قسوة الواقع المحيط بالفرد الكردي يدفعه إلى التقهقر والتهرّب من واقعه، والانزواء وراء ستائر النسيان من خلال لجوئه إلى السكر وترك الواقع المظلم، والعيش في ضلال المجاز وترك الحقيقة المريرة (أنا المسافر في مجازي). وقد رسم الشاعر هذه الصورة بشكل فنيّ مليء بالعواطف والأحاسيس التي تَهزُّ كيان المتلقي الكردي، إذ يُكرِّ الكردي عائداً إلى ساحة النزاع بسلاح جديد (وينفض عن هويته الضلال)، الهوية المفقودة، الهوية المسلوقة بفعل الأعداء والإخوة الحمقى، فغدت تحت ضلال الأتربة، فينفخ فيها روحاً جديدة، مبعداً عنها غبار الإهمال في مستنقعات النسيان، عارضاً لها في شمس الصفحات، منيراً طريقها بتعبيرات نورانية. وهذا السلاح هو اللغة المجازية التي تَمَيَّزَ بها سليم بركات في الساحة الأدبية، حتى فاق أقرانه. وقد يكون المعنى أوسع فيشمل كل كردي، حيث يقول الدارسون : إنَّ الكردي حافظ على وجوده عبر التاريخ من خلال الحفاظ على لغته، فهو الممزَّق بين أمم مختلفة أقوى منه في كل الجوانب: العسكرية والسياسية والثقافية، لكنّه ظلَّ محافظاً على هُويّته بحفاظه على لغته. وهذا ما رسمه محمود درويش من خلال صورة تتخذ من الحركة سلاحها، وأخرى معتمدة على التخيل:

... وينفض عن هُويّته

الضلال : هُويّتي لُغتي. أنا . . . وأنا

أنا لغتي. أنا المنفي في لغتي.

وقلبي جمرة الكُرديّ فوق جباله الزرقاء . . .

من خلال هذه الصورة رسم درويش انتفاضة الكردي، والبحث عن هويته التي غاصت في تراب الإهمال والسلب، فغدت في مستنقع الضلال، فلا تُرى من كثرة الإهمال، فيخرجها الكردي إلى الشمس، وهذه الهوية هي اللغة التي شكّلت جداراً حديدياً ومنعت انصهار الكردي بين الأمم المسيطرة. وقد تكون الصورة إشارة إلى اللغة المجازية التي أثبتت بها بركات حيوية الفرد الكردي وذكائه في استخدام لغة مجازية عجز الكثيرون من أصحاب البيان الإتيان بمثلها. فتحوّلت اللغة عند بركات إلى الحياة، كما تحول السرد عند شهرزاد إلى الحياة. فدوّن بها آلام الفرد الكردي وآماله، من خلال تناول تاريخه وجغرافيته وثقافته في أعمال أدبية خالدة خلقت عوالم لغوية مستقلة حافظ فيها على هويته، لكن المفارقة تكمن في استخدام لغة أخرى غير لغة الأم الكردية، فجعل اللغة العربية مرآة محدبة لتدوين الواقع السياسي والاجتماعي والثقافي للمجتمع الكردي. إذ لم يستطع التخلص من شباك حبه لأُمته، فبرر درويش هذا التناول بصورة شعرية دقيقة : (وقلبي جمرة الكردي فوق جباله الزرقاء) المليئة بخلاجات النفس الشاعرة، ف "وصف الأشياء ليس بشعر إذا لم يكن مقروناً بعواطف

الإنسان وخواطره وطبيعة إحساساته" (شكري، ١٩٦٠، ص ٣٦٣). إنَّ الجبل الرمز جزء من جسد القصيدة لا يتجزأ، إذ وظَّفها الشاعر بشكل سليم لغرضه الفني والتعبيري في سياق راقٍ. إنَّ الصورة مبنية من خلال الحركة، إذ صوِّر محمود حركة استخراج الهوية من هوة ساحقة من قبل المبدع الكردي، لكنَّه أداها بالألفاظِ وتعابيرٍ قد لا تتفق مع بعضها البعض، ففِعْلُ (ينفض) يُستعمل لإبعاد الغبار، لكنَّه استخدمه مع (الظلال) فشكَّل به انزياحاً. وهذا ما نجده في أكثر من مكان داخل جسد القصيدة، وهو مما يحبِّذه الشعراء المعاصرون لبناء صورهم الجديدة.

أما تقنية البياض والنُّقْط فكانت حاضرة بصورها ودلالاتها، كما نجده في قوله: (أنا... وأنا)؛ إذ قال: أنا، باحثاً عن سند وظهر يتقوى به، فتوقف برهة من الزمن، معبراً عنها بالنقاط الثلاث (. . .)، فلم يلق جواباً، ولم يجد من يؤازره، فلم ييأس، بل وقف قوياً مستنداً على نفسه فجاء بال (أنا) الثانية وجعلها السند والظهر، وبدأ مسيرته معتمداً على ذاته. لكنَّه ظلَّ وفيّاً لفضيته، معبراً عنها من خلال صورة لونية (وقلبي جمرة الكردي فوق جباله الزرقاء..) مصوراً العشق الأبدي بين النار والفراشة، وهي صورة رسمت بدقة كلماتها ومجازية تعبيرها وطغيان عاطفتها من خلال التصوير باللون، فلون الجمرة له دلالات قد يفسرها بعض الثوار الكرد تفسيراً أيديولوجياً، وهو لون الدم الذي سال كثيراً من جسد الكردي الباحث عن الحرية والاستقلال، وفيه معنى الاحتراق للغريب الذي أمسى يحلم بتلك النار التي يُحرقُها. وهي أمور ليست حصة درويش منها بأقل من صديقه الكردي. أما زرقه الجبال ففيها صورة الصفاء والجمال التي تُذكِّر الكردي بما مضى من أيام الصبا والطفولة البريئة التي حُرِّم منها بفعل الأعداء، لكنه لا يخلو من دلالات الحزن خصوصاً عند أساطين الرسم. فاللغة الجبال وقع خاص في ذاكرة الكردي، إذ "هناك نوع من الألفاظ يرسم صورة الموضوع، ولكن لا بجرسه الذي يليق في الأذن، بل بظله الذي يليق في الخيال - وللألفاظ كما للعبارات ظلال خاصة يلحظها الحس البصير، حينما يوجّه إليها انتباهه، وحينما يستدعي صورة مدلولها الحسية" (قطب، ٢٠٠٢، ص ٩٥). فالظل الذي تلقىه لفظة (الجبل) يرسم صورة حزينة في ذاكرة الكردي، حيث الألفاظ بمثابة الأجساد والمعاني أرواحها على حد قول العسكري، (١٩٥٢، ص ٦٩). وصور الطبيعة تمثّل مشاعر وأفكار ذاتية للشاعر، فيخلط مشاعره بصوره الشعرية، فيناظر بين الطبيعة وحالته النفسية، ويرى فيها أشخاصاً تفكر وتأسى وتشاركه عواطفه. وهنا أيضاً نلاحظ قيمة مشتركة بين محمود وسليم؛ فلمحمود المعاناة نفسها في وقفته النضالية وحيداً في فرنسا، متذكراً ما في جبال حيفا من جمال وألم وحرقة بعيداً عن الوطن الممسّم الذي يصوره في الصور الآتية:

٤ / صورة وطن الكردي:

لقد استخدم درويش مدينة (نيقوسيا) القبرصية رمزاً للإشارة إلى الانقسام الحاصل في جسد وطن الكردي، فنيقوسيا هي العاصمة الوحيدة المقسّمة في العالم، حيث يتبع الجزء الشمالي منها تركيا والجزء الجنوبي قبرص. تشكّل صورة هذه المدينة المقسّمة المعادل الموضوعي للفكرة الرئيسية التي يريد الشاعر التعبير عنها؛ فهي صورة مصغّرة للتقسيم الكبير لوطن الكردي المقسّم إلى أربعة أقسام أو أكثر، وهي رمزٌ لجأ إليه الشاعر لتكوين صورة ذهنية لم تَغِبْ عن حِسِّ المتلقي الكردي لحظة، وتخرق الصورة الحدود المرئية لتبلّغ عمق القضية كاشفة ما عجزت عنه الحواس، ف"الخطاب الشعري الحديث أصبح مثقلاً بالرموز والأساطير ومشحوناً بالاسقاطات" (عبدالمطلب، ١٩٩٥، ص ١٤). لقد شكّل اسم نيقوسيا وسيلةً تصويريةً وليس عنصراً خارجياً عن التجربة الشعرية، بل تفاعل مع سائر العناصر الأخرى لتكوين الصورة الكبرى داخل القصيدة، فالقيمة الحقيقية للرمز "تابعة من سياقه، وبغيره يفقد طاقاته الخلاقة في الصورة الشعرية، ويتراجع إلى دلالاته الحرفية" (صالح، ١٩٩٤، ص ١٠١). ومع هذا كلّه فإنّ نيقوسيا لا تشكّل بالنسبة للكردي إلاّ الهامش :

نيقوسيا هوامش في قصيدته

ككّل مدينةً أُخرى.

يصوّر درويش الانقسام لا من خلال ألفاظ الانقسام، بل عن طريق صورة رمزية توحى بالقضية ولا تبوح بها، فكلّ مدينة كردية هي نيقوسيا، بل مصيبة الكردي أدهى وأمرّ، إذ ليس هذا الرمز المستخدم في بناء الصورة الشعرية الرمزية إلاّ غيضٌ من فيضٍ دلالاتٍ أليمةٍ واسعةٍ بالنسبة للفرد الكردي خاصة، فقد لا يشعر المتلقي الخالي الذهن بما يشعر به الكردي تجاه هذه الصورة وما فيها من جمال مُبْكٍ؛ فهناك من الدارسين من يؤكّد على أنّ جمال الصورة الفنية "إنّما هو إحساسٌ نابغٌ من النفس (حسن ١٩٤٩، ص ١٤). وراجع إلى الظروف النفسية المحيطة بالإنسان، وينكرون أن تكون هناك أحوال فنية موضوعية مستقلة عن ردّ الفعل من جانبنا، وذلك لأنّ الأشياء التي تظهر جميلة في رأي بعض الناس قد تظهر كئيبة في نظر الآخرين، والجميل في حالة طفولتنا، ليس من الضروري أن يكون جميلاً في نظرنا حين نكبر، وكذلك في حالة الشعوب المختلفة، فإنها تتفاوت في موازين الجمال ومعاييرها" (عبدالتواب، ١٩٩٥، ص ١١). وهؤلاء لا يقولون: "إنّ الشيء جميلٌ، بل يقولون إنّه من بعض نواحيه يُثيرُ فينا تجاربَ لها قيمةٌ في نظرنا؛ لأنها تلائم حالنا وما تتطلب" (عبدالتواب، ١٩٩٥، ص ١١). وهي تحمل الكثير من معاني التشبث بفعل الحدود المصطنعة التي رسمها الاستعمار الباحث عن السيادة عن طريق نظرية (فَرَقْ تَسُدْ). وهي صورة تحمل الكثير من العواطف الحزينة والأحاسيس الأليمة من خلال الجمع بين كلمات (نيقوسيا،

هوامش، القصيدة). فللفظة نيقوسيا وخُزَّ خاص في ضمير الكردي المثقف، وكذلك لفظة القصيدة الدالة على المشاعر الجياشة المليئة بالعواطف الإنسانية، ولاسيما للأمم المظلومة، وهي تتكرر مع معانيها (الشعر، الشعراء، المجاز) على طول خط القصيدة، وفيها دلالات للدولة الكردية التي أمست حلاً من أحلام الشعراء على حدِّ قول أحد الزعماء الكرد. إنَّ الصور الشعرية في هذه القصيدة تتحوَّل إلى رؤى غير مدرَّكة على نحو مباشر. وهذا الضياع بين الاتجاهات يؤكِّده الشاعر في صورة أخرى لا تقلُّ إيحائيَّة من الأولى، إذ يقول:

ليس مسافراً هذا المسافرُ، كيفما اتَّفَقَ . . .

الشَّمالُ هو الجنوبُ، الشَّرْقُ غَرْبُ

في السَّرابِ.

إنَّها صورة الكردي المهاجر التائه بين الاتجاهات، وهي صورة موحية إلى أقسام كردستان التي مرَّ ذكرها، يؤكِّد محمود من خلال هذه الصورة تلك الحقيقة المؤلمة التي صورها في اللوحة الأولى، وهي: لا فرق في الحقيقة بين هذه الأقسام، إذ يؤمن بأنَّ كردستان وطن واحد، لا فرق بين شماله وجنوبه، ولا بين شرقه وغربه، هذا في الحقيقة، بينما في الواقع أمست هذه الحقيقة سراباً. مرَّةً أخرى ينقل درويش من خلال صوته منظور سليم بركات للقضية. إنَّ الكرديَّ يحلم بجمع الشتات، لكنَّ حلمه ليس سوى سراب يحسبه الظمان ماء! في هذه الصورة الحزينة عبَّر المبدع عن مأساة الفرد الكردي، وهي صورة دائرية تبدأ من نقطة ما ثم تعود إليها، فتوضَّح تيهان الكردي الذي فقد المعنى الفيزيائي للاتجاهات، فغدا تائهاً في صحراء الواقع المرير. فشكَّلت هذه الصورة عالماً تتحطم فيه "التناقضات، وتجتمع لتؤلف واحداً بفعل العاطفة التي تم الشعور بها، والشكل الذي ربطت به" (لويس، د.ت، ٣٢). لقد خرقت الصورة الإطار الخارجي ونفذت إلى عمق القضية وكشفت جوهرها، لأنَّها هي الإحساس بـ"الأشياء إحساساً كشافياً وفقاً لجوهرها وصميمها اللذين لا يدركهما العقل والمنطق، بل يدركهما الخيال والحلم" (أدونيس، ١٩٧٢، ص ١٠). إذ كيف للشمال أن يكون جنوباً؟! وكيف للشرق أن يكون غرباً؟! إنَّ صورة الوطن المقسَّم والكردي الضائع بين هذه الأقسام يؤكِّدها المبدع في صورة الكردي المهاجر الضائع بين الاتجاهات.

٥ / صورة الكردي المهاجر التائه بين الجهات (أو الضائع في الجغرافيا) :

يرد نكُرُ الجهات في القصيدة كثيراً (الشرق، الغرب، الشمال، الجنوب)، وفيه إيحاء للاتجاهات التي يُسمِّي بها الكرد أقسام وطنهم المقسَّم، فهم يسمُّون الجزء الواقع في إيران كردستان الشرقية، والقسم التركي كردستان الشمالية، وكردستان العراق كردستان الجنوبية، ويطلقون الغربية على الجزء السوري، وهي ترد كثيراً في أعمال سليم بركات الإبداعية. كلُّ هذا عبَّر عنه المبدع بصورة دقيقة، مليئة بالمشاعر الصادقة :

... على دَرَجَةٍ

حَمَلَ الْجِهَاتِ، وَقَالَ : أَسْكُنْ أَيَّنَمَا

وَقَعْتَ بِبَيْتِ الْجِهَةِ الْأَخِيرَةِ. هَكَذَا

اخْتَارَ الْفَرَاغَ وَنَامَ.

وهي صورة متحركة تكشف ضياع الكردي بين الجهات، في وطنه الذي ضاعت فيه الجهات من جهة، وفي هجرته وغربته من جهة أخرى، نام لأنه لم يجد جهة من هذه الجهات تصلح للعيش والتفكير والحركة، فكأنها تعاني وتتألم، فجمعها الكردي كسائح على دراجة يوحي دوران عجلتها بضياع تحديد الاتجاهات. فتزداد الصورة حركةً وحياءً بحركة الدراجة ودوران عجلتها السائرة إلى اللاجهة، فيشعر المتلقي بالضياع الذي تعيش فيه الشخصية التي تظلم ماشية دون هدف معلوم ودون تحديد وجهتها. فتبقى دائرة في الفراغ الأبدي. وهي صورة مبنية من خلال الحركة، إذ لعب خيال الشاعر في خلق هذه الصورة القويّة المؤثرة لحقيقة حياة الكردي التائه، وهذا بتصوير "حقيقة الشيء حتى يُتَوَهَّم أَنَّهُ ذُو صُورَةٍ تُشَاهِدُ" (العلوي، ١٩١٤، ٤/٢). إنَّ فاعلية الخيال عند المبدع لا تنحصر "في إيجاد هذه الصور الذهنية فحسب، بل تمتد إلى تركيب صور جديدة وفق علاقات نموذجية يبتدعها، فيجمع بين العناصر المتنافرة والمتباعدة، ويظهرها في وحدة منسجمة، فهو يعد حسب المفهوم المعاصر قدرة خلاقة تستطيع تمثيل الأشياء على النسق والشاكلة الواقعية أو يربط بين تلك الأشياء بطريقة جديدة وحسب نظام مبتكر يكون لها أثرها الخاص على المتلقي" (سعدون، ١٩٩٧، ص ١٥). لقد تخلّص الشاعر من التقديم الحرفي لمعالم الواقع، فإلجأ إلى براعة المخيلة، فرسم المألوف في صورة جمالية إبداعية غير مباشرة، وربط بين أطراف متباعدة في صورة جديدة ذات أبعاد نفسية ووجدانية. فالفكرة في هذه القصيدة "تترأى من وراء الصور، وتقوم الصور الحية مقام البرهان الوجداني عليها، وأخطر ما يحذر منه الرومانتيكيون أن تكون القصيدة توليفات عقلية جافة أو أفكاراً منطقية، أو حججاً ذهنية، لأنَّ الأفكار التجريدية تقضي على روح الشعر، إذ أنَّ روحه في صورته" (هلال، د.ت، ٨٠).

ومحمود لا يقف بعيداً عن هذه المعاناة، وكذلك الفرد الفلسطيني الذي عانى كثيراً من الغربة والانقسام الداخلي. وهذا الضياع بين الاتجاهات يؤكد الشاعر في صورة أخرى لا تقلُّ

إيحائيّة من الأولى، إذ يقول:

... وَلَا حَقَائِبَ لِلرِّيَّاحِ،

ولا وظيفة للغبار.

فأمسى الكردي مثل الريح متجولاً بين الأرض والسماء، ضائعاً بين الاتجاهات بدون حقائب السفر، بلا هوية وبلا وظيفة، فالرياح بلا وطن، والغبار بلا مأوى، وهي صورة توضح حال الكردي الغريب في وطنه. تتحوّل غربته هذه إلى حزن دفين صامت، فالكردي الذي يُشبه الرياح، لا يحتاج إلى الحقائب لأنّ الاثنين بلا وطن، لأنّه مُعلّق بين الأرض والسماء، فلا وظيفة له تُذكر، حاله حال الغبار، الغبار الذي ورد في السطر الأول والذي رَمَزَ إلى مستقبل الكردي الذي يحتاج إلى مكنسة لإبعاده (يَتَذَكَّرُ الكُرْدِيُّ حين أزوره، غَدَهُ . / فَيُبْعِدُهُ بِمِكنَسَةِ الغُبَارِ : إِلَيْكَ عَنِّي !). فهي رمز للعبث والبحث والدوران وعدم الاستقرار. إنّ عناصر الصورة تتأزّر إيحائياً ضمن وحدة نفسية تهتم بإثارة التجربة العاطفية أكثر من اهتمامها بتدرّج العناصر التصويرية تدرجاً برهانياً... بحيث تخلق في وجدان المتلقي مناخاً شعورياً واحداً" (أحمد، ١٩٧٨، ٣٤٣). فلا يَدْرُكُ حزنُهُ إلا من خلال ملامحه :

... كأنّه يُخفي

الحنينَ إلى سِوَاهُ، فلا يُعْنِي . . . لا
يُعْنِي حين يَدْخُلُ ظِلُّهُ شَجَرَ الأكاسيا،
أو يَبْلُلُ شَعْرَهُ مَطَرٌ خَفِيفٌ . . .

إنّ الصمت صار سمة الكردي الذي لا يثير شجنته ولا يدغدغ وجدانه لا المناظر الجميلة ولا المشاهد الحزينة، فلا صور الغابات الجميلة وظلّها الظليل تدفعه إلى الغناء/ الكلام، ولا مشهد المطر الخفيف الذي كان ولا يزال يثير شجون الشعراء ويدفعهم إلى قول الشعر بسبب الحزن الدفين فيه (أتعلمين أي حزن يبعث المطر). (السياب). إنّ كلمة مطر المستخدمة في بناء هذه الصورة تشكّل مصدر إلهام للشعراء، وتدفعهم إلى التذكّر، تذكّر ما هو مؤلم أو مفرح، ما يثير الشجن نحو الماضي السعيد وبيت الطفولة وأيام الصبا، لكنّه يبقى بدون فاعلية على ضمير الشخصية الكردية، فقد مات فيه الشعور بالسعادة من هول ما لقيه من عذاب من الناحية النفسية والجسدية، فلا ينفعل بأي مشهد مهما كان خلاباً وسحرياً. إنّ الظلام الطاغي على نفسية الشاعر جعل الصورة غامضة، وهذا الغموض غداً مقوماً من مقومات الشعر المعاصر، حيث "كسرت الحداثة عمود الصورة الحديثة، وكل ما من شأنه أن يُبقي على صفات الوضوح فيها" (رمانى، ١٩٩٧، ص ١٧٤). وفي هذه الصور لا يصل القارئ إلى دلالة بعينها، وما محاولاته إلا مقاربات يصعب الجزم بصحتها، فقرارات العمل الإبداعي تتعدد "بتعدد الاتجاهات والمناهج الأدبية والنقدية، بل بتعدد المنازع الإيديولوجية للمبدع والمتلقي في آن معاً" (بدري، ١٩٩٧، ص ١٧٤). إنّ تصوير الملامح الخارجية الحزينة للشخصية والتي توحى بحزن دفين، قد سبقته صورة حوارية للشخصية توضح هذا الحزن : (وقلبي جمرة الكردي فوق جباله الزرقاء).

٦ / صورة الكردي الحالم الذي ضاع حلمه في التاريخ :

إنَّ النكبات المتكررة للکرد في الماضي القريب والبعيد جعلته لا يحلم بشيء أبداً، فأصبح حلمه مثل حلم الشعراء، فعوض الكردي الواقع الأليم بالشعر، وأمسى مطارداً ومختبئاً في نصوصه الخيالية التي آمن القدماء بأنها من وحي الأجنّة، وحسب رؤية فرويد فإنَّ الفن تحقيق للربغبات المكبوتة (فرويد، ١٩٧٨، ص٧). أما سيد قطب فيرى بأنَّ الفن تحقيق للأحلام الكثيرة التي لا يستطيع الإنسان الوصول إليها في الواقع فيلجأ إلى الفن لتحقيقها (قطب، ٢٠٠٣، ص١٤-١٥). فتعدو قوة الكردي في كلماته التي تجعل القاصي والداني يرفع لها القبة لما فيها من قوة يعجز العباقرة عن الإتيان بمثلهما. إذن فإنَّ المعاناة الواقعية هي التي دفعته إلى الإبداع. إنَّ الصورة الفنية التي رسمتها فرشة الشاعر لخصت من خلال جماليات مجازية كلَّ هذه المشاعر المؤلمة والأحاسيس الحزينة :

... لَمْ يَحْلُمْ

بِشَيْءٍ مُنْذُ حَلَّ الْجِنُّ فِي كَلِمَاتِهِ،

[كلماته عضلاته. عضلاته كلماته]

فالحالمون يُقَدِّسون الأَمْسَ، أَوْ

يَرْتَشُونَ بَوَابَ الْعَدِّ الذَّهَبِيِّ . . .

لَا غَدَّ لِي وَلَا أَمْسٍ. الْهُنَيْهَةُ

سَاحَتِي الْبَيْضَاءَ . . . /

لقد جمع الشاعر أجزاء هذه الصورة من أشات الطبيعة وبنى بوساطة الخيال الذي يراه الفيلسوف (كانت) "أجلَّ قوى الإنسان، وأنه لا غنى لأية قوة أخرى من قوى الإنسان عن الخيال. وقلما وعى الناس قدر الخيال وخطره" (هلال، د.ت، ص٣٨٨). والعجيب أن ابن عربي سبقه إلى هذا الرأي، إذ يقول: "فهو أعظم قوة خلقها الله، فليس للقدرة الإلهية فيما أوجدته أعظم وجوداً من الخيال" (البطل، ١٩٨١، ص٢٠). لقد تفرّد درويش في التقاطه للصور الحياتية المألوفة، فولج بقدرته المتميزة إلى جوهر القضية من خلال المشاعر المرهفة والقوة في خرق القشور والامتزاج بالأمور التي صورها بكل دقة، فتجاوز الحرفية الحسية إلى أعماقها النفسية ليعبر عن عمق إحساسه بجوهر الأشياء، متوسلاً بالخيال لتقريب البعيد وتصوير العجيب. ف "الشاعر يندمج بالأشياء، ويخلع عليها مشاعره وأحاسيسه، فينتزع صورته من واقعه وإن كانت تبدو غير واقعية" (العيسى، ٢٠٠٦، ص١٨٦). للفتة الجن وقع خاص في ضمير الفرد الشرقي، فهو المخلوق الذي يعيش معنا في هذا الكون الفسيح دون أن ندركه أو نراه، فظلَّ لغزاً ممتعاً عن التفسير العقلاني، وقيل عنه الكثير من الخرافات والأساطير، وزاد التفكير القاصر من قبل بعض أدعياء الدين الطين بلة، فصوّروه

على أنه مخلوق مخيف مختبئ في الظلام، وأنه يدخل في جسد الإنسان ويسيطر على كل أعضائه، ففي وقع اللفظة تكمن الأسرار والعجائب لدرجة ادعاء أن المجنون قد حلَّ الجن بجسده، فلا يكون كلامه مفهوماً وكذلك تصرفاته، كلُّ هذا نجده في قوله: (منذ حلَّ الجن في كلماته)، فغدت صُوْرُهُ غير مفهومة، وهي تشكّل مرحلة انتقالية له، إذ ترك الركون إلى الأحلام؛ ف (الحالمون يقدسون الأمس، أو / يرشون بواب الغد الذهبي) وهي حكمة بالغة، وصورة رسمت بألفاظ دقيقة مليئة بالأحاسيس الصادقة التي تحمل حزناً دفيناً يشعر به المتلقي، وهي صورة تجسّد أحوال الفرد في الشرق الذي يظّل يغني لأمجاد التاريخ، ويقدّسها، ويعيش فيها تاركاً قوانين الصيرورة والتطور، أو يتمنّون الأمان من دون أن يسلكوا مسالكها، فيظّلون معلقين -مثل الريح - بين السماء والأرض، فلا إلى أولئك ينتمون ولا إلى هؤلاء يجاهدون (لا غد لي ولا أمس. الهنيهة / ساحتي البيضاء..) فتبقى صحائفهم بيضاء لا يقدرّون على تدوين الأمجاد فيها. وهذه سلبية عانى الشاعر منها وجعل الشخصية الموصوفة معادلاً موضوعياً لها، حيث جنّ جنونه منها فانعكس في كلماته ونصوصه الإبداعية التي اكتسبت القوة الخرافية للجن، فتحوّلت الكلمات إلى أسلحة فتاكة تفكّ بالخصوم من خلال تحويرها وتلوينها بألوان الجن القادر على الظهور بأشكال مختلفة تسحر أعين القراء، فأمست كلماته لكلمات موجهة لردع العدو وإيقاظ الصديق النائم (كلماته عضلاته. عضلاته كلماته). ترجع فاعلية الصورة إلى مقدار ما تتميز به "من صفات باعتبارها حدثاً عقلياً لها علاقة خاصة بالإحساس، فالصورة أثّر خَلْقُهُ الإحساس على نحو لا يمكن تفسيره حتى الآن. ولكننا نعلم أنّ استجابتنا الفعلية والانفعالية إزاء الصور تعتمد على كونها تمثّل الإحساس أكثر مما تعتمد على الشبه الحسي بينها وبين الإحساس، وقد تفقد الصورة طبيعتها الحسية إلى حد يجعلها تكاد لا تكون صورة على الإطلاق وإنّما تصبح مجرد هيكل ومع ذلك فهي تمثّل إحساساً لا يقل عن الإحساس الذي تولّد ولو كانت على درجة قصوى من الحسية والوضوح" (ريتشاردز، ١٩٦٣، ص ١٧٢).

لقد ورد لوانان اثنان في الصورة فحوّلا جزءا منها إلى صورة لونية مرئية، وهما الذهبي والبيضاء اللذان تغلب عليهما الدلالات الإيجابية، فالذهب رمز اليسر، وزينة للأفراح، رؤيته تسرّ الناظرين، كذلك الأبيض رمز للنقاء والبراءة والسلام، لكنهما يكتسبان دلالات سلبية من خلال السياق، فاللون الذهبي غدا حلم السلبين والمتعاسين، والأبيض أمسى صفحة بيضاء لم يدوّن عليها صاحبها أمجاداً تذكر. وإن وجدنا في الأبيض واقعية صارخة تدعو إلى المحاولة وعدم التشبث بمجد تليد أو أحلام وريدية.

إنَّ الاختيار الدقيق للألفاظ الخُلمية (يحلُم، الجن، الحالمون، يقدسون، الغد الذهبي، ساحتي البيضاء) وحسَنَ توزيعها من خلال (نَظْمٍ) فَعَالٍ بَنِيًا هذه الصورة الجميلة المؤثرة لهذا المعنى الذهني البسيط، فأشعلت مشاعر المتلقي ودغدغَت أشجانَهُ.

لقد رسم درويش في صورة مماثلة صورة الكردي العاشق المحترق في جحيم حلمه، ولخَّصَ تاريخ الكرد في صورة قصيرة مليئة بالأسى والحزن، فشبَّهَ عشقهم للحرية والاستقلال بعشق الفراشة للنار التي تحترق فيها مرة تلو أخرى، وجعل الجرح أعمق والعشق أقوى حين أضاف النار إلى الحقيقة، وأضاف النار إلى الحقيقة، فأضاف النار إلى الشعراء، فنار الحقيقة تشكَّل جحيماً تذوب فيها فراشة الشعراء، إنَّ خلق العلاقة بين الفراشة التي يعمي العشق عينيها عن حقيقة النار وصفاتها وبين أحلام الشعراء التي تجتاز حدود الواقع والمعقول جعل الصورة أعمق والمصيبة أعظم، ولقد اعترف زعماء الكرد بأنَّ الدولة الكردية حلم شاعري، وهذا ما شهد به التاريخ، وفي كل مرة يقتربون من تحقيق دولتهم تُحرقهم نار المؤتمرات الدولية والإقليمية والخلافات الداخلية :

... فإنَّ

الكَرْدُ يَفْتَرِبُونَ مِنْ نَارِ الْحَقِيقَةِ،

ثُمَّ يَحْتَرِقُونَ مِثْلَ فَرَاشَةِ الشُّعْرَاءِ /

إنَّها صورة مبنية على الحركة الدائبة للفراشة حول ضياء الشمعة والتي تنتهي دائماً باحتراقها، ووقوعها ضحية لعشقها الأبدي، إنَّ حركة الفراشة حركة دائرية مستمرة لا تتوقف إلا بموتها، وهي تشكِّل حلقة من سلسلة من الحركات المستمرة التي تنتهي بموت فراشة وتبدأ من جديد بمحاولة فراشة أخرى وهكذا دواليك دون انتهاء. لقد أشار محمود من خلال هذه الصورة المستتبطة من الطبيعة ليدل على حال الكردي وحركته ودورانه حول شمعة الاستقلال، فتدور رحى الثورة لتنتهي بالفشل بسبب المؤتمرات الدولية، فتحترق فراشة الثورة في نار الحقيقة، فتبدأ ثورة أخرى جديدة وهكذا دون توقف. وهذه الأمور كلها صاغها الشاعر في صوغ لساني مخصوص، "الذي بوساطته يجري تمثُّل المعاني، تمثلاً جديداً ومبتكراً، بما يحيلها إلى صور مرئية ومعبرة، وذلك الصوغ المتميز والمتفرد، وهو ... عدول عن صيغ إحالية من القول إلى صيغ إيحائية... يتصل بكيفيات التعبير لا بماهياته" (صالح، ١٩٩٤، ص ٣).

إنَّ هذا السقوط المتكرر دفع الشاعر إلى بناء صورة سوداوية للكردي الذي غدا مثل الريح، لا أرض تأويه ولا سماء تحتضنه، فأمسى أبناءه منتشرين في بقاع المعمورة مثل الغبار الذي تحمله الريح:

... لَيْسَ

لِلْكَرْدِيِّ إِلَّا الرِّيحَ تَسْكُنُهُ وَيَسْكُنُهَا.

وَتَدْمِنُهُ وَيُدْمِنُهَا، لِيُنْجُو مِنْ

صِفَاتِ الْأَرْضِ وَالْأَشْيَاءِ.../

لقد تخطى الشاعر الوصف الحسي إلى الوجداني، فحوّل المحتوى النفسي إلى صورة فنية، محققاً التناسق والانسجام بين الأداء الفني والموضوعي، منشئاً الصلوات المنفردة غير المألوفة بين الأشياء، فصوّرها بمستوى إحساسه بها، فعكس رؤيته وموقفه منها، فكانت معادلاً نفسياً لقوة إحساسه وعمقه. تهدف هذه الصياغة "إلى تحويل غير المرئي من المعاني إلى المحسوس، وتعويم الغائب إلى ضرب من الحضور، ولكن بما يثير الاختلاف ويستدعي التأويل بقرينة أو دليل. الأمر الذي يغذي المعنى الأدبي بمفرداته المخصوصة لدى المتلقي، إذ تتحرف الألفاظ في التشكيل الصوري عن دلالاتها المعجمية إلى دلالات خطابية حافة وجديدة، ومن ثم يمنح النص هويته التي تتجدد، دائماً، مع كل قراءة" (صالح، ١٩٩٤، ص ٣). فليست الصورة عند (باوند) تمثيلاً مرسوماً، (عباس، ١٩٥٩، ٨٨). بل عرّفها بقوله: "تلك التي تقدم عقدة فكرية وعاطفية في برهة من الزمن" (وارين؛ ويلك، ١٩٦٣، ص ٢٤١).

إنّ الريح تستخدم للدلالة السلبية، فقد وردت في مواضع متعددة في القرآن الكريم للدلالة السلبية: ريح فيها صرٌّ (آل عمران: ١١٧)، ريح عاصف (يونس: ٢٢)، قاصفا من الريح (الإسراء: ٦٩)، الريح عاصفةً (الأنبياء: ٨١)، ريح فيها عذاب أليم (الأحقاف: ٢٤)، الريح العقيم (الذاريات: ٤١)، ريح صرصر عاتية (الحاقة: ٦)، اشتدت به الريح في يوم عاصف (إبراهيم: ١٨).

٧ / صورة بيت الكردي :

لقد بنى الشاعر صورة لبيت الكردي من خلال وصف سردي للكثير من محتوياته بطريقة مباشرة أو من خلال التشبيه أو عن طريق المجاز. فقد شبّه نظافة البيت بصفاء عين الديك التي تجمع بين النقاء المادي والمعنوي، ويشبّه البيت في الغربة بالبيوتات الكردية الرفيعة التي تبعثر أفرادها مثل الريش من خلال الويلات التي مرّت بها الثورات الكردية، وتفرّق أصحابها كفراش مبعوث. ثم يأتي إلى صور أثاث البيت البسيط :

مَنْزِلُهُ نَظِيفٌ مِثْلُ عَيْنِ الدِّيكِ . . .

مَنْسِيٌّ كَحَيْمَةِ سَيِّدِ الْقَوْمِ الَّذِينَ

تَبَعَثُوا كَالرِّيشِ . سَجَادٌ مِنَ الصُّوفِ

المُجَعَّدِ . مُعْجَمٌ مِتَّأَكَلٌ . كُنْتُبٌ مُجَلَّدَةٌ

على عَجَلٍ . مِخْدَاتٌ مُطَرَّرَةٌ بِإِبْرَةِ

خَادِمِ الْمُقَهِّي. سَكَكَيْنِ مُجَلَّحَةً لِدَبْحِ
الطَّيْرِ وَالْخَنْزِيرِ. فَيُذِيو لِلِابَّاحِيَّاتِ.
بَاقَاتٍ مِنَ الشُّوكِ الْمُعَادِلِ لِلْبَلَغَةِ.
شُرْفَةً مَفْتُوحَةً لِلِاسْتِعَارَةِ.

إنَّها صورة بيت الغربية البسيط، المنسي بعد العز، كلُّ جزء له دلالة خاصة، أو طريقة متميزة لبناء صورة موحية لشظف العيش الذي لم يمنع الكرديَّ من الاستمرار في ممارسة العملية الثقافية. لجأ محمود على طريقة البرناسيين إلى الوصف الموضوعي، فعرض الصور بشكل لا تختلط مع مشاعره، بل عبّرت تعبيراً موضوعياً عن آراء الشاعر وعواطفه وأفكاره، فيستشفها المتلقي "من خلال ذلك الوصف الموضوعي. ولهذا يلجأ البرناسيون إلى الصور المجسمة (البلاستيكية) ... كأنما هذه الصور مرآة تعكس جوهر الأشياء" (هلال، د.ت، ص ٣٩٣).

يتسم المعجم الشعري للقصيد بالفتامة المشحونة باليأس والغربة والحزن والقلق والموت، وهي انعكاس للجو المسيطر، مما جعل الوحدات المعجمية كلّها تصبّ في حقل دلالي واحد اتساقاً على مستوى التراكيب، وانسجاماً على مستوى المعاني.

إنَّ السَّجَادَ المنسوج من الصوف المجعد، والمخدَّات المطرَّزة بإبرة خادم المقهى دليل على أنَّ الشخصية لا تمتلك إبرة تطرِّز بها مخدات البيت، وهي صورة موحية بالحالة المعيشة الضنكة التي تعيشها الشخصية، لكنَّه بيت لا يخلو من الكتب وإن كانت مجلَّدة على عجل، ومن معجم متآكل، وهي كلّها معدَّة للإعارة رغم ندرتها وتمسُّك الشخصية بها. إنَّ وجودَ باقاتٍ من الشوك في البيت معادلٌ موضوعيٌ لصعوبة حياة أصحاب البيت. هكذا تتوالى الصور التجسيمية مثل الألوان في الرسم، وينفذ المبدع من وارئها إلى صميم الصورة الكلية لتصوير فكرة موضوعه، متجاوزاً الأبعاد المادية ليعبّر عن أثرها العميق في النفس واللاشعور، وهي "المناطق الغائمة في النفس، ولا ترقى اللغة إلى التعبير عنها إلاّ عن طريق الإيحاء بالرمز المنوط بالحدس. وفي هذه المناطق لا نعتد بالعالم الخارجي إلاّ بمقدار ما نتمثله ونتخذه منافذ للخلاجات النفسية الدقيقة المستعصية على التعبير" (هلال، د.ت، ص ٣٩٥). إنَّها صورة غنيّة جداً لبيت فقير جداً، أثاثه يجتاز حدود الفقر نحو الأفقر. إنَّ هذه الأمور الحسية يدركها المرء، لأنَّه يعيشها يومياً، لكنَّ الخيال الفني يخلق عالماً جديداً، لأنَّه "ينزع دائماً إلى مستوى أرفع من الشمولية" (البطل، ١٩٨١، ص ٢٣). لكنَّ المتلقي قد يتساءل عن مدى انزياح هذه الصور عن القاعدة فلا يجد أي انحراف يذكر، فمن أين تكتسب هذه الصور - إذن - جمالياتها؟ يتحدث الباحث محمد كريم الكوّاز عن "وجود نصوص بلا أسلوب، وهي تلك النصوص التي لا تتحرف عن قاعدة، كالجملية الحقيقية في مبحث

الحقيقة والمجاز، فلا يعقل أن تكون الحقيقة أسلوباً" (الكوّاز، ١٤٢٦هـ، ٩٢). لكن هذه الصورة اكتسبت جمالها عن طريق الوصف الدقيق للبيت، وكأنّ المتلقي يراه رأي العين على طريقة وصف الرواة للمشاهد السردية. يقول كوهين: إنّ "الشعر انزياح عن معيار هو قانون اللغة" (كوهين، ١٩٨٦، ص ٢٠). لكنّ غالبية هذه الأسطر تقتصر إلى أدنى درجات الانزياح، ومع ذلك تشعّ بالإيحاء بما يحيلها إلى صور شعرية غاية في الجمال من خلال التصوير بالألفاظ الحسية، دون اللجوء إلى طرق البلاغة المعروفة، فيأخذ القارئ إلى عوالم التخيل من خلال إيحاء الكلمات، إذا، فإنّ التصوير بالحقيقة في بعض الأحيان - حاله حال التصوير المجازي - يُنشئ صوراً شعرية بـ "استحضار الواقع داخل أطر حسيّة" (قاسم، ٢٠٠٠، ص ٢٤٧). فيصل إلى صورة فنية موحية دون اللجوء إلى المجاز (عبدالله، ١٩٨١، ص ٢٧).

قد تتجاوز صورة البيت الخصوصية التي تتبادر إلى ذهن القارئ في القراءة الأولى فتشمل البيوتات البسيطة في الكهوف للثوار الكرد الذين لا يجدون إبرة يخطون بها المخدّات، وهم الذين لا يجدون وقتاً كافياً لتجليد الكتب على مهل، كذلك الحال بالنسبة إلى السكاكين الحادة التي يكون الثائر بأمس الحاجة إليها لذبح الحيوانات البرية في الجبل، وقد نجد فيها إيحاء للدفاع عن النفس واستخدامها لذبح العدو الذي أشار إليه بلفظة الخنزير. وكذلك الحال بالنسبة إلى الشرفة المعدّة للإستعارة من قبل الثوار المتعطشين للقراءة، لكن الكتب قليلة ونادرة. هذه هي صورة البيت من الداخل، أما صورته من الخارج فإنّه يقع بين الحدود اليونانية التركية حيث كان بركات يعيش في بداية هجرته إلى أوربا.

لقد جمع الشاعر في هذا المشهد جميع الأركان التي دعا إليها ابن سينا في خلق صورة ناجحة بقوله: "والتخيل إما ما يقتضيه اللفظ فقط بجزالته وهو لجودة هيئته، وإما ما يقتضيه المعنى فقط وهو لقوة صدقه أو شهرته، وإما ما يقتضيه أمر آخر وهو حسن المحاكاة، فإنّ سبب تحريك النفس فيه هو الهيئة الخارجة عن التصديق، والمحاكاة الحسنة قد تكون بمجرد المطابقة" (ابن سينا، ١٩٦٠، ٤١٢/١). وهذه المطابقة من خلال المحاكاة الحسنة هي التي وهبت هذه الصورة براعتها. وهو بيت - سواء أكان بيت بركات أو بيت الكردي الثائر على الحدود التركية - واقع على خط التماس بين الدول التي قُسم الجسد الكردي بينها.

. . . ها هنا

يَتَبَادَلُ الْأَتْرَاكُ وَالْإِغْرِيْقُ أَدْوَارَ

الشَّائِمِ. تِلْكَ تَسْلِيْتِي وَتَسْلِيَةُ

الْجُنُودِ السَّاهِرِينَ عَلَى حُدُودِ فُكَاهَةِ

سَوْدَاءِ . . . /

تشكّل هذه الصورة حلقةً من سلسلة الصور التي تكشف أسرار بيت الكردي، إذ تحدّد مكانه الذي يتضمن الكثير من الصراعات الطويلة المتجذرة في التاريخ البعيد والقريب، تلك الصراعات التي لا تمسّ الكرديّ بشكل مباشر، لكنّها دارت في بيئة رأى الكردي ويلاتهما على مرّ الدهور دون أن يكون طرفاً فيها، حاله حال الجنود الذين لا يد لهم فيما يجري ولا يعرفون لماذا يُقتلون أو يُقتلون، فتوحي الصورة إلى هذه الكوميديا المضحكة، وتتناص الصورة مع المثل الشعبي (شر البلية ما يضحك)! لكن الفكاهة عندما تقترب بالسوء لا يبقى مكان للتفكّه، بل تتحوّل العبارة إلى الضحك المؤلم، فتشكّل مفارقة تؤدي إلى الإدهاش، مشكّلاً صورة إبداعية معتمدة على الطاقة الإيحائية في إثارتها للموضوع دون البوح به على نحو مباشر. إنّ الصورة عند الرمزيين تبدأ "من الأشياء المادية، على أن يتجاوزها الشاعر، ليعبر عن أثرها العميق في النفس، ولا ترقى اللغة إلى التعبير عنها إلاّ عن طريق الإيحاء بالرمز المنوط بالحدس. وفي هذه المناطق لا نعتدّ بالعالم الخارجي إلاّ بمقدار ما نتمثله ونتخذة منافذ للخلاجات النفسية الدقيقة المستعصية على التعبير" (هلال، ١٩٩٧، ص ٣٩٥). يذهب الباحث إلى أنّ محودا كتب هذه القصيدة تحت تأثير رواية (الريش) لـ (سليم بركات) التي تنتقد الواقع الكردي وثوراتها المتعددة التي تنتهي دائماً نهايات مأساوية، ومما يقوّي هذا الاعتقاد أمورٌ، منها: العلاقة القوية بين الريش الذي يشبه بركات الكرديّ به والريح، وشتائم الجنود المذكورة في الرواية صراحة، واليأس الواضح في الرواية، حتى أنّ محمود كان أكثر تفاؤلاً من بركات إذ حدّر من (لدغة الأمل الجريح). لكن هذا اليأس لم يمنع الكردي من الإبداع:

٨ / صورة الكردي المبدع :

يحاول الشاعر إظهار براعة الشخصية الكردية في تسخير اللغة لتعويض التغييب الذي تعرض له فيلجأ إلى الاستعارة المكنية لبناء صورته فيشبه الكلمات بالعدراء التي لم يمسهما إنس ولا جان، فيفيض الكردي بكارتها ويستعملها في سياق ونسق جديدين لم يسبقه إليهما أحد بشكل كأنّها لم تستعمل بعد، فتظل بكرةً في القاموس الأدبي للكردي. أو بتعبير آخر : إنّه يستخدم الألفاظ بشكل يحسّ المتلقي بأنّه يسمعها لأول مرة، لكنّها وبعد هذا الاستعمال تظلّ محافظة على جدّتها لأنّها داخل السياق تكتسب دلالات وصوراً جديدة لا تبلى، أو لأنّه يلبسها ثوباً جديداً لا يبلى مع الدهر ويُبلىنا، فتظل الألفاظ عدراء رغم استخدامها، يقول درويش في وصف بركات:

يَعْرِفُ مَا يُرِيدُ مِنَ الْمَعَانِي. كُلُّهَا
عَبَثٌ. وَلِلْكَامَاتِ جِيئَتْهَا لِصَيْدِ نَقِيضِهَا،
عَبَثًا. يُفُضُّ بَكَارَةَ الْكَلِمَاتِ ثُمَّ يُعِيدُهَا

بِكْرًا إِلَى قَامُوسِهِ.

لأنه يدرك أسرار اللغة وكيفية العزف على أوتارها، فاللغة عندما تنتظم في نصوص المبدع الكردي تكتسب حياة جديدة أكثر حيوية وعمقاً مما هي عليه خارجها، وكصياد ماهر يعرف كيفية اصطياد المعاني من خلال إلقاء شباك مناسبة للكلمات النقيضة :
... وللکلمات حيلتها لصيد نقيضها،
عبثاً.

فتتحرر كلماته من المواضع الاصطلاحية وتتجاوزها لتخلق لغة جديدة تتجاوز المؤلف وتباينه؛ فالمبدع "الحق هو الذي يفرغ الكلمة من ثقلها العتيق المظلم، و يشحنها بدلالة جديدة غير مألوفة" (أدونيس، ١٩٨٦، ص ١٠). لأنها لا تتبع العادة بل تخرقها وتعديل عنها. وهذا ما صورّه درويش من خلال استعارة مكنية - أيضاً - فشبه الكلمات بالصياد الماكر الذي يمتلك حيلاً كثيرة لصيد الفريسة، والكلمات تلقي شباكها بحثاً عن معاني جديدة لم تُطرق بعد، وتؤدّيها بأشكال غير مستخدمة في هذا الميدان. ثم يأتي بصورة ثالثة لتأكيد هذا المعنى، وهو عبقرية الكردي في استعمال اللغة وإبداعه الذي لا حدود له، كي يروّض اللغة كما يسوس سائس الخيل فرسه ويدربه لكي يكون رهن إشارته يقوم بما يطلب منه. فتأتيه اللغة - طوعاً أو كرهاً - مرغمةً مثل الخراف إلى مكائده :

... وَيَسُوسُ خَيْلَ

الْأَبْجَدِيَّةِ كَالْخِرَافِ إِلَى مَكِيدَتِهِ،

إنّ شعور محمود بالواقع الكردي المؤلم وَجَدَ في الرمز ميداناً خصباً للتعبير، ومرآة عاكسة لدقائق حياته، فغدت هذه الرموز لوحة ناطقة لا تتوقف عند حدود الإيحاء والإشارة، بل تتعدّها إلى سياق أقرب إلى البوح. لقد بنى الشاعر صوراً جديدة دالة دقيقة من خلال اختيار هذه الكلمات، وتوزيعها من خلال الانزياحات الكثيرة محاولاً التجديد في لغته الشعرية، وهي محاولة للشاعر محاكاة لغة بركات الغامضة وصوره الضبابية في هذه الأسطر الشعرية، والتي يحاول محمود وصفها محدّداً تخومها. ثم يؤكّد القضية بصورة رابعة غريبة إلى حد ما، موجهاً كلامه إلى منطقة حساسة جداً من جسم الإنسان، قلماً تعرّض له الشعراء بسبب الأعراف الاجتماعية السائدة التي غدت قانوناً من الصعب تجاوزه، لكنّ الشاعر تعرّض له مشيراً من خلال هذا التجاوز إلى الانزياحات اللغوية الكثيرة التي يتعرض لها بركات:

... وَيَخْلُقُ

عَائَةَ اللَّغَةِ : انْتَقَمْتُ مِنَ الْغِيَابِ.

فَعَلْتُ مَا فَعَلَ الصَّبَابُ بِإِخْوَتِي.

وَشَوَيْتُ قَلْبِي كَالطَّرِيْدَةِ.

إنَّها صورة ضبابية يصعب على العقل تفسيرها، لكن الإحساس يشعر بها، فالضباب كان سبباً في تيهان الإخوة، وهو يُتَبَّه القارئ ويحيره في مفاخرات مجازية لا علامة فيها يُهتدى بها. وهي عملية صعبة تحتاج إلى احتراق الشاعر في لهب العواطف، ونار الفكر، وجحيم الخيال. فالنص الإبداعي عنده مساوٍ للوطن:

. . . لَنْ أَكُوْنَ

كَمَا أُرِيدُ. وَلَنْ أُحِبَّ الْأَرْضَ أَكْثَرَ

أَوْ أَقَلَّ مِنَ الْقَصِيْدَةِ.

إذ غدت القصيدة الوطن المجازي للمبدع، لأنَّها حققت له أحلامه، وحققت من خلالها ذاته، بينما الوطن الحقيقي هو الحب الذي ضاع فيه. فباللغة انتصر على الهوية كما سيأتي في الأسطر التالية.

٩ / صورة الكردي الشهيد :

إنَّ مشهد الأب المشنوق أمام أنظار الابن صورةً تتكرَّر كثيراً في الساحة الكردية، وقد رسمها الشاعر بدقَّة مليئة بالأحاسيس الحزينة إذ يستخدم فعل (رأيت) فيجعل عيني الابن العدسة التي تنقل الصورة، ثم يترك المتلقي يجرب إحساس الابن وهو واقف أمام جثة والده المعلَّقة بحبل المشنقة، وهو لا يستطيع إنزالها وتوديعها وتقيل عينيها للمرة الأخيرة، ولا أن يغني لها أغنية جبلية حزينة، ولا يُسمح له بمراسيم الكفن والدفن، لكي يكون للوالد قبرٌ يزوره في الأعياد كعادة الكرد. وهي صورة نابعة من واقع الأكراد، إذ الكثير من ثوارهم حُرموا حق الدفن من قبل ذويهم فلا قبور لهم، وفي هذا يتشابه الكردي مرة أخرى مع الريح. إذ لا مكان يأويهم. تتضمن الصورة منظور الكردي للشهيد عن طريق صوت الشاعر يتلخص في: أن الشهيد لا يحتاج إلى الكفن ولا إلى البكاء. فيرفض الوالد الشهيد أن تُودَّع جثته حتى بأغنية كردية رعوية على قمة جبلٍ بديلةً للقطن والكفن:

كَانَ يُخَاطِبُ الْمَجْهُوْلَ : يَا ابْنِي الْحُرَّ !

يَا كَبِشَ الْمَتَاهِ السَّرْمِدِيِّ. إِذَا رَأَيْتَ

أَبَاكَ مَشْنُوقًا فَلَا تُنْزِلْهُ عَن حَبْلِ

السَّمَاءِ، وَلَا تُكْفِنُهُ بِقُطْنٍ نَشِيْدِكَ

الرَّعْوِيِّ.

سيطر على الشخصية الكردية هاجس الموت الذي يترصده من منافذ مختلفة وبأشكال متعدّدة، ومنها حبل المشنقة الذي كان المصير المحتوم لكل كرديٍّ قاوم الظلم والاحتلال. واختار الكبش الذي هو رمز للتضحية بالولد في تناص خفي مع قصة نبي الله إبراهيم مع

ابنه إسماعيل الواردة في النص القرآني كصورة رمزية استخدمها الشاعر ليخدم بها فكرته التي تدور لتتناول مصير الفرد الكردي الذي صار مثل الريح لا يستطيع المكان تجميد حركتها، فلا وطن للريح ولا قبر للكردي، فهما سواء في اللانتماء إلى أرض بعينها، إن إضافة (القطن) إلى النشيد شكّل انزياحاً دلاليّاً عمّق الحزن الدفين في الصورة؛ إذ دمج بين كفن الميت والنبكاء عليه في صورة واحدة مؤثرة. إنَّ الجثة المعلقة قد تنهشها النسور فتصبح جزءاً من جسد النسور وتتحد معه، فيظل مندمجاً مع الريح عن طريق آخر :

... لا تَدْفِنُهُ يَا ابْنِي، فَالرِّياحُ

وَصِيَّةُ الكُرْدِيِّ لِلكُرْدِيِّ فِي مَنْقَاهُ،

يَا ابْنِي . . . وَالنُّسُورُ كَثِيرَةٌ حَوْلِي

وَحَوْلِكَ فِي الأَناضُولِ الفَسِيحِ.

إنَّ المتلقي الكردي يفهم جيداً مغزى ومعنى الجنازة السرية لأنَّ السلطات لا تسمح لأقرباء الشهيد بإجراء مراسم الجنازة، فتبقى سرّية بين ذوي القربى بشكل سرّي، ولا يقدرّون على العزاء إلا رمزاً، فشيد الشاعر بناء هذه الصورة من خلال ثلاث كلمات (جنازتي سرّية رمزية) فحفر في ذاكرة القارئ الكردي العديد من الذكريات، وأيقظ فيه الكثير من الآلام الراكدة، وأحيا فيه مشاهد الآباء والأمهات الذين حرموا من أن يذرفوا دموعاً على جثمان فلذات أكبادهم علناً، فكانت الجنازة سرّية ورمزيةً مثل صور الشعراء الرمزية التي يصعب فهمها إلا للمجرب. وهي رمزية تعيشها القلوب المكلومة و الأزقات المظلمة والقرى الباكية والمدن الجريحة والأقلام الجريئة، فأبعد الجيران يمنعون أطفالهم من اللعب وفتح المذيع حفاظاً على رمزية هذه الجنازة ويسود الوطن حزن عميق.

إنَّ أسئلة الشاعر وعمق معاناته ينبعان من الواقع الكردي المرير بأفراحه، وانكساراته، ومحاولات النهوض الفاشلة، وتذكّر الماضي الأليم ومحاوله صياغته من جديد، وسطوة اليأس، وسوداوية الواقع التي تنشب أظفارها في اللحم الكردي والفلسطيني. لكن محموداً يُحذّر الكردي من اليأس الناتج عن هذه المشاهد المأساوية، ويبشّر بعدم فقدان الأمل كما سيأتي:

١٠ / صورة الكردي المنتفض من تحت الأنقاض مثل الجمره المختبئة تحت الرمال:

بعد التثقل بين هذه الصور التي يسودها القنوط والظلام، يأتي درويش في نهاية القصيدة بصور يشم منها المتلقي رائحة الأمل، فقد تورق الأغصان بعد ذبولها . على حد قول البارودي.

جِنَارَتِي سَرِيَّةٌ رَمَزِيَّةٌ، فَخُذِ الهَبَاءَ

إِلَى مَصَائِرِهِ، وَجَرِّ سَمَاءَكَ الأُولَى

إلى قاموسك السحري. وأخذز
 لذعة الأمل الجريح، فإنه وحش
 خرافي. وأنت الآن . . . أنت الآن
 حر، يا ابن نفسك، أنت حر
 من أبيك ولعنة الأسماء.. /

فلجأ إلى الريح ومكوناتها في بناء صورة قصيرة تحتل قراءات عديدة، منها : إحراق
 جثة الوالد على طريقة الهنود، ورمي الرماد من قمة الجبل لكي تتحد ذراتها مع الريح، إذ
 ليس للكردي إلا الريح! أو أن ما حصل ويحصل من الظلم الواقع على الفرد الكردي هباء لا
 قيمة له ومصيره إلى الزوال، فأما الزبد فيذهب جفاء، على الابن الثائر إلقاءها نحو الريح،
 ويبدأ الثورة من جديد، أو أن طريقة الوالد في الثورة قديمة كلاسيكية تحتاج إلى أن تُرمى في
 مهب الريح، والإتيان بطرق جديدة وعصرية لاستمرار الثورة وإضافة دماء جديدة إليها. إن
 مفهوم الصورة البصرية قد تغير، فلم تعد الصورة إحساساً حسياً فقط، بل غدت "تنوب عن أو
 تشير إلى شيء غير مرئي، شيء داخلي ويمكن أن تكون تقديماً أو تمثيلاً في وقت واحد"
 (وارين؛ ويلك، ١٩٦٣، ص ١٤٣).

يصنع المبدع من مشهد الشنق والإعدام عالماً جديداً، تخطه يده من خلال قاموس
 سحري. معبراً من خلال صورة استعارية دقيقة وعميقة من اليأس والقنوط، بسبب وأد الآمال
 السابقة التي يسميها بـ(الأمل الجريح) ويشبها بالأفعى السامة، فيحذف المشبه به، ويُبقي
 على شيء من لوازمه، وهو الـ(لدغة)، ثم يشبه هذه الصورة بما هو أشنع منها، وهو الـ(وحش
 الخرافي). فيبني صورتين فئيتين يوضح بهما شناعة المشهد وخطورته. وهذه الصورة
 الغامضة بناها المبدع من خلال الانزياح "وانزياح الكلمة عن معناها المعجمي إلى معناها
 الحاف من شأنه أن يولد الغموض. ويؤدي غموض اللغة أصلاً إلى غموض الصورة التي
 تعتمد في تشكيلها اعتماداً كلياً على اللغة" (دربال، ٢٠٠١، ص ٩). إن الابن صورة رمزية
 لاستمرار النضال والمقاومة التي تستمر جيلاً بعد جيل؛ وهو إحياء لولادة الأمل من جديد،
 من خلال ولادة طرق جديدة في الثورة والكفاح والتخلص من اليأس والرواسب التي خلفتها
 الثورات السابقة والتي أشار إليها الشاعر بقوله : أنت حر من أبيك ولعنة الأسماء. فالجيل
 الجديد وُلدوا لزمان غير زمان آبائهم، من حيث المهارات والوسائل، أما القيم فتبقى خالدة لا
 تتغير.

ثم يأتي بصورة فنية أخرى توضح وتؤكد الصورة الأولى، إن المشهد الذي يحرك ذاكرته
 ويدفعه إلى القول والفعل هو صورة الذئب العالقة بذهنه، الذئب الذي يناجيه ولا يناديه، فهو
 إذن ذئب نفسي ينهشه من الداخل، ويعيش حالة مضنية من الصراع الداخلي، بسبب الصراع

مع ذئاب السلطات المحتلة وخاصة الذئب الأناضولي الذي ذاع صيته، وهو رمزٌ وإشارةٌ إلى السلطات التركية، فيستعين على جلاء صورته بالطبيعة وعناصرها، مراعيًا أنواع "التشابه التي تربط ما بين صور الطبيعة وجوهر الأفكار والمشاعر، بحيث لا يقف هذا التشابه عند حدود المظاهر الحسية" (هلال، د.ت، ص ٣٩٢). محافظاً على أصالته "في البحث عن الصور الطبيعية التي تمثل أفكاره، و تربط ما بينها عضويًا حول موضوع واحد" (هلال، د.ت، ص ٣٩٢). فالربط بين الذئب الطبيعي والذئب الداخلي حالة نفسية تنمو داخل الشخصية الكردية نتيجة الأحوال المتكررة، فبقيت الأسئلة العديدة للفرد الكردي بلا جواب، حتى غدت وحشاً يأكله من الداخل ويزرع فيه الخوف واليأس والنقمة من ذاته ومن غيره، وهذا الأمر مطروق في رواية (الريش) بشكل طويل ومفصل. وما كان اقتتال الإخوة بأقل شراسة من عداوة الأعداء:

بَلْ يُنَاجِي الذَّئْبَ، يَسْأَلُهُ النَّزَالَ :
تَعَالَ يَا ابْنَ الْكَلْبِ نَفْرَعُ طَبْلَ
هَذَا اللَّيْلِ حَتَّى نُوقِظَ الْمَوْتَى.

إنَّ الصورة الشعرية توضح مناجاة الشخصية لهذا الذئب طالباً منه النزال وقرع الطبول بالليل كما يتواجه الجيشان في ساحة المعركة، ولتكن المعركة حامية الوطيس بحيث توقظ الموتى من قبورهم ظانين بأن القيامة قد قامت. إنَّها صورةٌ للصمود واستمرار الصراع يؤكدُها محمود في المشهد الأخير من القصيدة، حين تُصرُّ الشخصية على انتمائها للجبال وعدم توجيهها إلى الصحراء:

بِاللُّغَةِ انْتَصَرْتُ عَلَى الْهُويَّةِ،
قُلْتُ لِلْكَرْدِيِّ، بِاللُّغَةِ انْتَقَمْتُ
مِنَ الْغِيَابِ
فَقَالَ : لَنْ أَمْضِيَ إِلَى الصَّحْرَاءِ
قُلْتُ : وَلَا أَنَا . . .
وَنظَرْتُ نَحْوَ الرِّيحِ /
- عَمْتُ مَسَاءً
- عَمْتُ مَسَاءً !

إنَّها صورة رمزية نواتها لفظة الصحراء، لأنَّ بركات الكردي حقَّق من خلال اللغة ذاته، وأثبت فرادة شخصيته التي غيَّبها السياسة الدولية والإقليمية، فقد تكون لفظة الصحراء رمزاً للغة أهلها التي يكتب بها بركات، وهي لغة القرآن الكريم التي يكتب بها أعماله الإبداعية، لكنَّه يُلجُّ على عدم ذوبانه فيها وانصهاره؛ مؤكِّداً مبدأً وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا. وقد

تكون الصحراء رمزاً للضياع واليأس والفراغ والهروب من الثورة والواقع الأليم؛ والدليل الذي يقوّي الرأي الثاني قول محمود في حوار: (ولا أنا)، وهو العربي الأصل الذي ترمز إليه لفظة الصحراء.

أما الصورة المتحركة في قوله : ونظرت نحو الريح، فقد تُبدي للمتلقي صورة الشاعر الذي ينظر نحو الأفق البعيد حزيناً مليئاً بالأسئلة الكثيرة التي لم يجد لها أجوبة، في زمن مليء بالإيحاءات الحزينة، وهو المساء. وهو رمز لانتهاء النهار وابتداء الليل، ووداع الضياء وإقبال الظلمة. وقد تكون نظرةً للكردي الذي ليس له إلا الريح تسكنه ويسكنها، ملقياً عليه الوداع الأخير في المساء. ونجد تداخلاً مع فن المسرح من خلال هذا الحوار الذي يشكّل بنية الصورة.

النتائج :

* تتكوّن القصيدة كلّها من مشهدٍ سرديٍّ يعرضها المبدع من خلال العناصر السردية، من سردٍ ووصف وحوار خارجي وداخلي وزمان ومكان، ويلجأ إلى الاسترجاع والاستباق أيضاً. يبدأ المشهد بزيارة الراوي إلى الشخصية الرئيسية وينتهي بتوديعها.

* الإكثار من الصور الرمزية وشحنها بحالاته النفسية من الغربة واليأس والحزن وإسقاطها على سليم بركات.

* استطاع محمود توظيف الرمز فيها توظيفاً موقفاً، فغداً معيناً ثراً يملأ من خلاله المساحات التعبيرية التي يريد، وميداناً رحباً كاشفاً للإحساسات والمشاعر الخاصة، فجعل رموزه مطيةً فنيةً يُحمّلها معاناته النفسية الدقيقة، وهموم الفرد الفلسطيني المهجر واليائس من خلال إلقاء الضوء على صورة الكردي المنفي الذي فقد الأمل في الغد، ولا يرى في الأمل بصيصاً منه يقتدي به.

* نكتشف من خلال تتبع مفردات القصيدة وصورها ورموزها الظروف النفسية والاجتماعية والسياسية لدرويش، فالنص تعبيرٌ عنه بكل ما تحمله نفسه من انكسارات وألم ورغبة في الثورة ويأس من التغيير، وإن حاول إيهاً المتلقي.

* تتأرجح الشخصية السردية في القصيدة بين غياب وموت وحضور وانبعاث.

قائمة المصادر والمراجع:

١. ابن سينا، (١٩٦٠م)، الإشارات والتنبيهات، ط٢، تحقيق سليمان دنيا، القاهرة، دار المعارف.
٢. أبو هلال العسكري، (١٣٧١هـ - ١٩٥٢م)، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ط١، تح: علي محمد الجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية.
٣. أحمد، محمد فتوح، (١٩٧٨م)، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط٢، دار المعارف، مصر، القاهرة.
٤. أدونيس، علي أحمد سعيد، (١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م)، زمن الشعر، ط ٥، دار الفكر، بيروت، لبنان.

٥. إسماعيل، عزالدين، (١٩٦٧م)، الشعر العربي المعاصر، (د. ط)، دار الكتاب العربي، القاهرة.
٦. بدري، عثمان، (١٩٩٧م)، "إشكالية المعنى بين الصورة البلاغية والصورة الشعرية"، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع: ١١.
٧. البطل، علي، (١٤٠١هـ - ١٩٨١م)، الصورة في الشعر العربي حتى القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، ط٢، دار الأندلس.
٨. جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ت: محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٨٦م.
٩. حسن، عبدالحميد، (١٩٤٩م)، الأصول الفنية للأدب، (د. ط)، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية.
١٠. دريال، ماهر، (٢٠٠١م)، الصورة الشعرية في ديوان "أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب، مطبعة السفير، تونس.
١١. رتشاردز أ. آ، مبادئ النقد الأدبي، تر: مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف، القاهرة، (د. ط)، ١٩٦٣م.
١٢. رماني، إبراهيم. (٢٠٠٧م). الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، الجزائر،
١٣. سعدون، فريد، (١٩٩٧م)، "الصورة الشعرية عند بدر شاكر السياب"، جامعة دمشق، أطروحة ماجستير، إشراف د. وائل بركات.
١٤. الشايب، أحمد، (١٩٩٤م)، أصول النقد الأدبي، ط١٠، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة.
١٥. شكري، عبدالرحمن، (١٩٦٠م)، الديوان، ط١، تحقيق: نقولا يوسف، الإسكندرية، منشأة المعارف.
١٦. صالح، بشرى موسى، (١٩٩٤م)، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ط١، المركز الثقافي العربي.
١٧. عباس، إحسان، (١٩٥٩م)، فن الشعر، ط٢، دار الثقافة، بيروت.
١٨. عبدالنواب، صلاح الدين، (١٩٩٥م)، الصورة الأدبية في القرآن الكريم، ط١، الشركة المصرية العالمية، لونغمان.
١٩. عبدالدايم، صابر، (١٩٩٠م)، التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث، ط١، القاهرة، مكتبة الخانجي.
٢٠. عبدالله، محمد حسن، (١٩٨١م)، الصورة والبناء الشعري، (د. ط)، دار المعارف، القاهرة.
٢١. عبدالمطلب، محمد، (١٩٩٥م)، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، (د. ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر.
٢٢. عصفور، جابر، (١٩٩٢م)، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط٣، بيروت، المركز الثقافي العربي.
٢٣. العلوي، يحيى بن حمزة، (١٩١٤م)، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وحقائق الإعجاز، (د. ط)، مطبعة المقتطف، القاهرة.
٢٤. العيسى، فضل سالم، (٢٠١٠م)، النزعة الإنسانية في شعر الرابطة القلمية، ط١، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، الأردن.
٢٥. فرويد، سيغموند، (١٩٧٨م)، الهديان والأحلام في الفن، ط١، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة بيروت، بيروت.

٢٦. قاسم، عدنان حسين، (٢٠٠٠م)، التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر.
٢٧. قاسم، محمود، (١٩٦٩م)، الخيال في مذهب محي الدين بن عربي، (د.ط.)، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة.
٢٨. قطب، سيد، (١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢م)، التصوير الفني في القرآن، ط ١٦، دار الشروق.
٢٩. قطب، سيد، (١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م)، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ط ٨، دار الشروق.
٣٠. الكوّاز، محمد عبدالكريم، (١٤٢٦هـ)، علم الأسلوب، مفاهيم وتطبيقات، ط ١، منشورات جامعة السابع من أبريل.
٣١. لقاء تلفزيوني مع الشاعر منشور على اليوتيوب.
٣٢. لويس، سيسل دي، (١٩٦٨م)، الصورة الشعرية، (د. ط.)، تر: أحمد نصيف الجنابي، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر، الكويت.
٣٣. موخاروفسكي، يان، (١٩٨٤م)، "اللغة الشعرية واللغة المعيارية"، تر: ألفت كمال الروبي، مجلة فصول، المجلد: ٥، العدد: ١، أكتوبر.
٣٤. نصرت، عبدالرحمن، (١٩٨٢م)، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ط ٢، عمان.
٣٥. هلال، محمد غنيمي، (١٩٨٧م)، النقد الأدبي الحديث، (د. ط.)، دار العودة، بيروت.
٣٦. هلال، محمد غنيمي، (د.ت.)، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، (د.ط.)، القاهرة.
٣٧. وارين، أوستن و ويليك رينيه، (١٩٦٣م)، نظرية الأدب، ط ٣، تر: محيي الدين صبحي وحسام الخطيب، القاهرة.
٣٨. اليافي، نعيم، (١٩٨٢م)، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، (د.ط.)، دمشق، وزارة الثقافة.

نص قصيدة (لَيْسَ لِلْكَرْدِيِّ إِلَّا الرِّيحُ) [إلى : سليم بركات]

<p>شُرْفَةٌ مَفْتُوحَةٌ لِلِاسْتِعَارَةِ. هَا هُنَا يَتَبَادَلُ الْأَثْرَاكُ وَالْإِغْرِيقُ أَدْوَارَ الشَّتَائِمِ. تِلْكَ تَسْلِيَّتِي وَتَسْلِيَةُ الْجُنُودِ السَّاهِرِينَ عَلَى خُدُودِ فَكَاهَةِ سَوْدَاءَ . . . /</p> <p>ليس مسافراً هذا المسافر، كيفما اتَّفَقَ ... الشَّمَالُ هو الجنوب، الشَّرْقُ غَرْبٌ في السَّرَابِ. وَلَا حَقَائِبَ لِلرِّيَّاحِ، ولا وظيفَةَ للغبار. كَأَنَّهُ يُخْفِي الحنينَ إلى سِوَاهُ، فلا يُعْنِي ... لا يُعْنِي حينَ يَدْخُلُ ظِلُّهُ شَجَرَ الْأَكَاشِيَا، أو يُبِيلُ شَعْرَهُ مَطَرٌ حَفِيفٌ ... بَلْ يُنَاجِي الذَّنْبَ، يَسْأَلُهُ النَّزَالَ : تَعَالِ يَا ابْنَ الْكَلْبِ نَفْرَعُ طَبْلَ هذا اللَّيْلِ حَتَّى نُوَقِّظَ الْمَوْتَى. فَإِنَّ الْكَرْدَ يَقْتَرِبُونَ مِنْ نَارِ الْحَقِيقَةِ، ثُمَّ يَحْتَرِفُونَ مِثْلَ فَرَّاشَةِ الشُّعْرَاءِ /</p> <p>يَعْرِفُ مَا يُرِيدُ مِنَ الْمَعَانِي. كُلُّهَا عَبَتْ. وَلِلْكَلِمَاتِ حِينُهَا لَصِيدٌ نَقِيضُهَا، عَبَتْ. يُفْضُ بَكَارَةَ الْكَلِمَاتِ ثُمَّ يُعِيدُهَا بِكُرًّا إِلَى قَامُوسِهِ. وَيَسُوسُ حَيْلَ الْأَبْجَدِيَّةِ كَالْخِرَافِ إِلَى مَكِيدَتِهِ، وَيَحْلُقُ عَانَةَ اللُّغَةِ : انْتَقَمْتُ مِنَ الْغِيَابِ. فَعَلْتُ مَا فَعَلَ الصَّبَابُ بِإِخْوَتِي. وَشَوَيْتُ قَلْبِي كَالطَّرِيْدَةِ. لَنْ أَكُونَ كَمَا أُرِيدُ. وَلَنْ أُحِبَّ الْأَرْضَ أَكْثَرَ أَوْ أَقَلَّ مِنَ الْقَصِيْدَةِ. لَيْسَ</p>	<p>يَتَدَكَّرُ الْكَرْدِيُّ، حينَ أزرُهُ، عَدَهُ ... فَيُبْعِدُهُ بِمَكْنَسَةِ الْغُبَارِ : إِلَيْكَ عَنِّي ! فَالجبالُ هِيَ الجبالُ. ويشربُ الفودكا لكي يُبْقِيَ الخيالَ على الحياض : أنا المسافرُ في مجازي، والكرائي الشقيَّةُ إخوتي الحمقى. وينفضُ عن هُوِيَّتِهِ الظلالَ : هُوِيَّتِي لُغْتِي. أنا ... وأنا. أنا لغتي. أنا المنفِيُّ في لغتي. وقلبي جمرَةٌ الْكَرْدِيِّ فوق جبالِهِ الزرقاء . . . /.</p> <p>نيقوسيا هوامشٌ في قصيدته، كَكُلِّ مَدِينَةٍ أُخْرَى. على دَرَجَةِ حَمَلِ الْجِهَاتِ، وَقَالَ : أَسْكُنْ أَيْنَمَا وَقَعْتَ بِإِي الْجِهَةِ الْأَخِيرَةِ. هَكَذَا اخْتَارَ الْفِرَاعَ وَنَامَ. لَمْ يَحْلَمْ بِشَيْءٍ مِنْذُ حَلِّ الْجِنِّ فِي كَلِمَاتِهِ، [كَلِمَاتُهُ عَضَلَاتُهُ. عَضَلَاتُهُ كَلِمَاتُهُ] فَالْحَالِمُونَ يُقَدِّسُونَ الْأَمْسَ، أَوْ يَرْشُونَ بَوَابَ الْعَدِّ الذَّهَبِيِّ ... لا عَدَّ لِي وَلَا أَمْسٍ. الْهَنْيْهَةُ سَاحَتِي الْبَيْضَاءَ . . . /</p> <p>مَنْزِلُهُ نَظِيفٌ مِثْلُ عَيْنِ الدِّيكِ ... مَنْسِيٌّ كَحَيْمَةِ سَيِّدِ الْقَوْمِ الَّذِينَ تَبَعْنَرُوا كَالرِّيشِ. سَجَّادٌ مِنَ الصُّوفِ الْمُجَعَّدِ. مُعْجَمٌ مُتَاكَلٌ. كُنْتُبٌ مُجَدَّدَةٌ على عَجَلٍ. مِخْدَاتٌ مُطَرَّرَةٌ بِإِبْرَةِ خَادِمِ الْمُفْهَى. سَكَكِينٌ مُجَلَّخَةٌ لِذَبْحِ الطَّيْرِ وَالْخَنْزِيرِ. فَيُذَوِّدُ لِلِابْتِاحِيَّاتِ.</p>
---	---

بَاقَاتٍ مِنَ الشَّوْكِ المَعَادِلِ لِلْبَلَغَةِ.
وَتُدْمِنُهُ وَيُدْمِنُهَا، لِيَنْجُوَ مِنْ
صِفَاتِ الأَرْضِ والأَشْيَاءِ.../

كَانَ يُخَاطِبُ المَجْهُولَ : يَا ابْنِي الحُرَّ !
يَا كَبِشَ المَتَاهِ السَّرْمَدِيِّ. إِذَا رَأَيْتَ
أَبَاكَ مَشْنُوقًا فَلَا تُنْزِلْهُ عَن حَبْلِ
السَّمَاءِ، وَلَا تُكَفِّنْهُ بِقَطْنِ نَشِيدِكَ
الرَّعَوِيِّ. لَا تُدْفِنُهُ يَا ابْنِي، فَالرِّيَّاحُ
وَصِيَّةُ الكُرْدِيِّ لِلكُرْدِيِّ فِي مَنَافَاهُ،
يَا ابْنِي ... وَالنُّسُورُ كَثِيرَةٌ حَوْلِي
وَحَوْلِكَ فِي الأَتَاضُولِ الفَسيحِ.
جِنَارَتِي سِرِّيَّةٌ رَمْزِيَّةٌ، فَخُذِ الهَبَاءَ
إِلَى مَصَائِرِهِ، وَجَرَّ سَمَاءَكَ الأُولَى

◌

لِلكُرْدِيِّ إِلا الرِّيحَ تَسْكُنُهُ وَيَسْكُنُهَا.
إِلَى قَامُوسِكَ السِّحْرِيِّ. وَاحْذَرِ
لَذَعَةَ الأَمَلِ الجَرِيحِ، فَإِنَّهُ وَحْشٌ
خُرَافِيٌّ. وَأَنْتِ الآنَ ... أَنْتِ الآنَ
حُرٌّ، يَا ابْنَ نَفْسِكَ، أَنْتِ حُرٌّ
مِنَ أَيْبِكَ وَلَعْنَةِ الأَسْمَاءِ.. /

بِاللُّغَةِ انْتَصَرْتَ عَلَى الهُوِيَّةِ،
قُلْتُ لِلكُرْدِيِّ، بِاللُّغَةِ انْتَقَمْتَ
مِنَ الغِيَابِ

فَقَالَ : لَنْ أَمْضِيَ إِلَى الصَّحْرَاءِ
قُلْتُ : وَلَا أَنَا ...

وَنَظَرْتُ نَحْوَ الرِّيحِ /

- عِمْتُ مَسَاءَ

- عِمْتُ مَسَاءَ !