# تمثيلات الخطاب في الأدب الفلسطيني الحديث
## - دراسات مختارة -

أ.د إحسان الديك

تمثيلات الخطاب في الأدب الفلسطيني الحديث
دراسات مختارة

أ.د إحسان الديك

نابلس –فلسطين

(2016)

طباعة دار الجندي للنشر والتوزيع القدس

00972022340035

مونتاج: اسامة سلهب

تصميم الغلاف: دار الجندي

جميع حقوق الطبع محفوظة، ولا يسمح بإعادة إصدار أو طباعة أو ترجمة هذا الكتاب أو جزء منه دون إذن أو موافقة الناشر.

All rights reserved, no part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means without prior permission in writing of the publisher.

# تمثيلات الخطاب
# في الأدب الفلسطيني الحديث

**– دراسات مختارة -**

تأليف

أ.د إحسان الديك

نابلس –فلسطين
2016

## الإهداء

وحين تقول: "يرضى عليك"  أنام بحضن الدّرى مطمئن

وحين أنادي أمّـي كأنّي  أغنّي وروما إليها أحنّ

## المقدمة

هذا الكتاب يجمع بين دفتيه مجموعة من الأبحاث والدراسات التي نشرت في مجلات علمية محكمة، على تفاوتها زمكانياً، ألحّ علي زملائي وطلبتي أن تكون في متناول اليد بدلاً من تفرقها في مظانّها.

تأتلف هذه الدراسات لتعبر عن تمثيلات الخطاب في الأدب الفلسطيني الحديث، في تنوع أساليبه وتعدد صوره، من خلال النص الأدبي، فجلّى الفصل الأول تجلّيات النماذج البدئية والحضور والغياب في قصيدة محمود درويش « رب الأيائل يا أبي ربها»، ونهض الفصل الثاني لمعالجة ظاهرة التناص الأسطوري في جدارية الشاعر نفسه، وتحدث الفصل الثالث عن القناع والرمز في سربية سميح القاسم «كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه»، وعالج الفصل الرابع أسطرة الواقع في شعر وليد سيف، وتناول الفصل الخامس الخطاب الصوفي في شعر ريم حرب، وتحدث الفصل السادس عن الاغتراب والغرابة في قصص رياض بيدس.

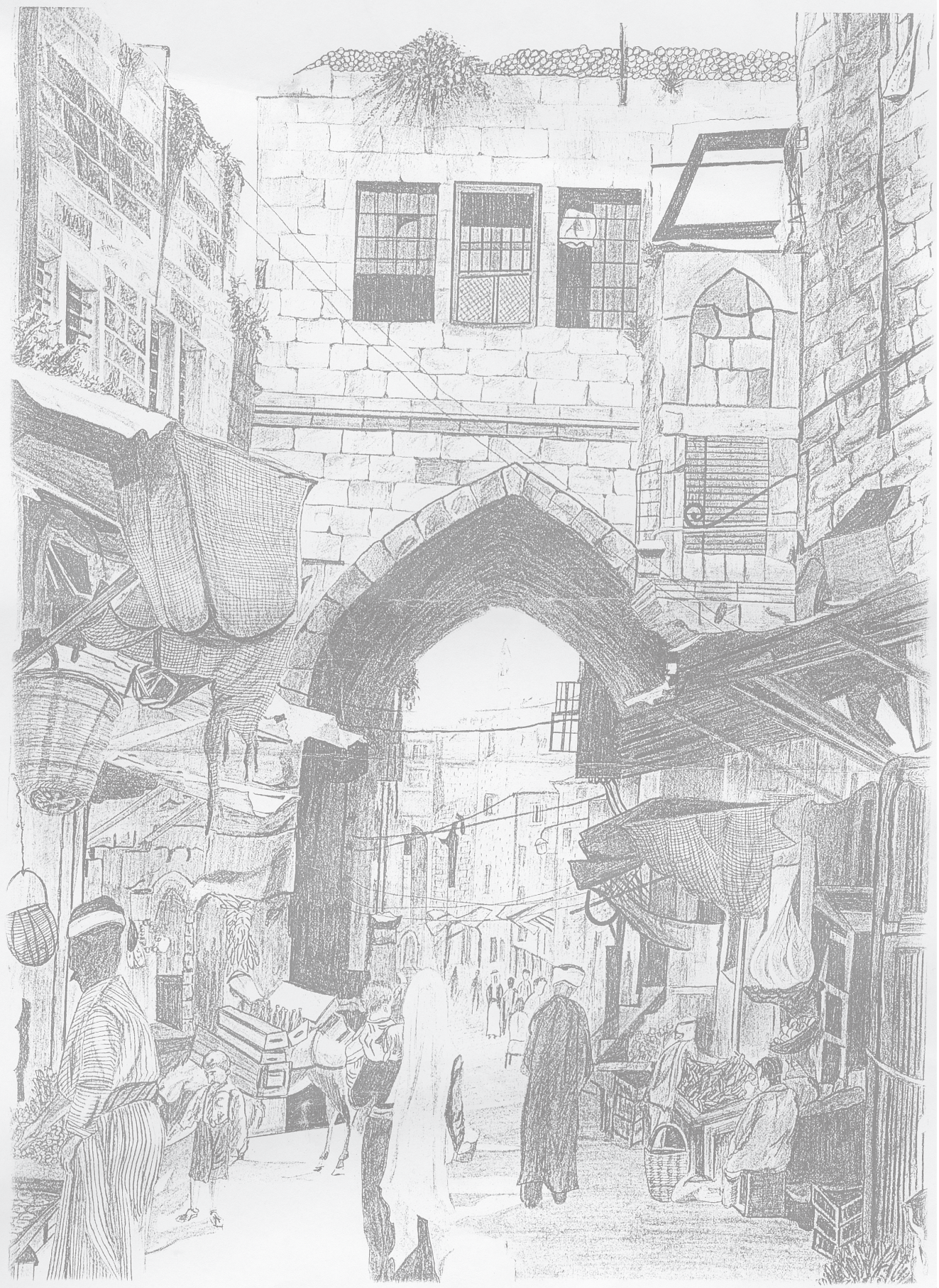
يلاحظ من النصوص المعالجة ثراء الخطاب الأدبي الفلسطيني وغناه وتنوعه، ومواكبته الحداثة وروح العصر، شكلاً ومضموناً، وهذا يدفعنا إلى إنزال الأديب الفلسطيني المنزلة التي تنبغي له، وبيان حق قدره.

أرجو أن يفتح هذا الكتاب مغالق، وأن يستشرف رؤى جديدة في دراسة الأدب الفلسطيني وأن يفيد منه الطلبة وشداة العلم.

والله أسأل أن يوفقنا جميعاً إلى ما فيه الخير لشعبنا وأمتنا.

إحسان الديك

نابلس في 2015/1/1



# الفصل الأول

# النماذج البدئية
# وتجليّات الحضور والغياب

في قصيدة محمود درويش :

رب الأيـــائـــــل يا أبـــــي ربهـــــــا

« لم يبق في تاريخ بابي ما يدل على حضوري أو غيابي »

محمود درويش، ديوانه 316/2

تقديـم:

لعل أهم ما يميّز شعرنا العربي الحديث، وما يلفت نظر دارسه، استخدامه الأسطورة واعتماده عليها، فما يكاد ديوان من دواوين هذا الشعر يخلو من الإشارات والرموز الأسطورية، أو تضمين روح الأسطورة ومضمونها وجعلها خلفية لقصيدة الشاعر، أو استخدام المنهج الأسطوري والنزوع إلى الميثوبيا، وصنع الأسطورة.

«ويعد استغلال الأسطورة في الشعر العربي الحديث من أجرأ المواقف الثورية فيه، وأبعدها آثاراً حتى اليوم، لأن ذلك استعادة للرموز الوثنية، واستخدام لها في التعبير عن أوضاع الإنسان العربي في هذا العصر، وهكذا ارتفعت الأسطورة إلى أعلى مقام، حتى إن التاريخ قد حُوّل إلى لون من الأسطورة لتتم للأسطورة سيطرتها الكاملة»[1].

ويروق للدكتور عز الدين إسماعيل أن يسمى الطابع المميز لهذا الشعر بالطابع الأسطوري، ويرى «أن الشعر لم يكن في يوم من الأيام أقرب إلى روح الأسطورة منه في الوقت الحاضر»[2]، أما الأستاذ جبرا إبراهيم جبرا فلا يستطيع أن يتصور الشعر العربي اليوم من غير فعل الأسطورة، ويؤكد على دورها في إبداعنا بحيث أصبحت «منطلقاً لإمكانات هائلة من القول غيّرت بدورها القصيدة شكلاً ومحتوى، ومدّتها بقوة ونضارة، مكّنتا الشعر أن يكون صوتاً لزمانه»[3].

ويذهب الأستاذ يوسف اليوسف إلى أن «الشعر المعاصر قد تأسس منذ ولجت الأسطورة كبعد بنيوي شعوري إلى جسد القصيدة»[4]، وتجزم خالدة سعيد بأن أهم منجزات الشعر الحديث تتمثل في الابتعاد عن المباشرة، والاستعانة بالرموز التاريخية[5].

ومحمود درويش واحد من كبار الشعراء العرب الذين قطعوا شوطاً كبيراً في توظيف الأسطورة وأسطرة قصائدهم، أمثال السياب، وحاوي، وأدونيس، وصلاح عبد الصبور، وغيرهم، فهو مافتئ يتمرن في الكتابة الشعرية، ويطور تجربته، فابتعد عن النبرة العالية، والصور الجاهزة، والموتيفات المكررة في شعر المقاومة، فأخذ يزاوج بين الغنائية والدراما، ويمزج بين السرد والحوار، والوصف والغناء، فتعددت الأصوات في قصيدته بعدما طغى عليها صوته الفردي. فنراه يقول : «لقد آن لشعرنا أن يشتبك مع سؤال الوجود والمأزق الإنساني، مع سؤال الدائم الإنساني الذي ليست له علاقة مباشرة بالاحتلال ولا بالتحرر ولا بالوطن ولا بالمنفى ولا بالدولة ولا بالحكم الذاتي»[6].

١ – د. عباس، إحسان : اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ط٢، دار الشروق، عمان، ١٩٩٢م، ص١٢٨ .

٢ – د. إسماعيل، عز الدين : الشعر العربي المعاصر، ط٣، دار الفكر العربي، ١٩٧٨م، ص٢٢٣ .

٣ – جبرا، جبرا إبراهيم : الأسطورة وتحولاتها في القصيدة العربية المعاصرة، ضمن كتاب : المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، الحلقة النقدية في مهرجان جرش الثالث عشر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ١٩٩٥م.

٤ – اليوسف، يوسف : الشعر العربي المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، ١٩٨٠م، ص٤٢ .

٥ – سعيد، خالدة : البحث عن الجذور، دار مجلة شعر، بيروت، ١٩٦٠، ص١٢ .

٦ – في حوار معه بعنوان « محمود درويش لا أحد يصل » ضمن كتاب محمود درويش المختلف الحقيقي،

وتستمر تجربة محمود في الصعود، وهو في كل مرحلة يدفع القصيدة لتجاوز ما استقرت عليه، يقول عن علاقته بالقارئ : «ولقد كان لشعري المباشر الأول، الفضل في إرساء قاعدة العلاقة المتينة مع القارئ، بنيت عليها علاقة جديدة ما زالت آخذة في التطور المتبادل، فهأنذا في آخر عقدين من الزمن أبني شيئاً جديداً، ويبدو أن قاعدة البناء القديم تحتمل المزيد من البنى دون أن تنهار»[7].

وفي خضم هذا البناء الجديد علّمته تجربته الشعرية أن يحذر مواجهة الحاضر؛ لأن الحاضر لا نكاد أن نسمّيه حتى يهرب ويتحول إلى ماضٍ، لذا فهو يرى أن «أحد أشكال إنقاذ الشعر هو تعامله وجدلية علاقته بالأسطورة تحديداً»[8]، وهو لا يعني بالأسطورة نسخها أو تمثلها أو بناء النص عليها، ولكن باعتبارها «ذلك النص الذي سجل كيفية خلق واقع معيّن عن طريق المقدس، أي أنه شكل من أشكال تسجيل قصة الخلق الأولى، لذلك فإن الرجوع إلى الأسطورة هو دائماً رجوع إلى أول سيرتنا الإنسانية، واللجوء إلى الأسطورة هو أيضاً أحد أشكال البحث عن حركة المعنى في النص الشعري، ففي الشعر مفارقة غريبة هي أن بقدر ما يكون حديثاً بقدر ما يستند إلى بعض القديم، مثل رجع الصدى البعيد ...، ولذلك فهناك قاع أسطوري لأي عمل شعري»[9].

لقد ظل محمود درويش يحاول التخلص من المباشرة السياسية؛ بانخراط نصه الشعري في التاريخ بشكل أفضل فنياً لا بشكل أفضل وطنياً، إذ لم يعد الشاعر مؤرخاً وجغرافياً ومحارباً ومفاوضاً في آن، وإنما أصبح الشاعر صانع أساطير، يبني عالماً أسطورياً يجدل فيه الواقع الراهن بالغابر المتجدد من التاريخ، والوطني القومي بالإنساني، والشخصي بالجماعي، من خلال تمثل الأنماط البدئية الأولى برموزها وشخوصها، ليعبر عن تراجيديا الإنسان الفلسطيني في أفقها الكوني تغدو فيها صورة هذا الإنسان صورة أخرى من عذابات البشر على وجه الأرض تحكي ألم الإنسان بعامة، لا ألم الإنسان الفلسطيني بخاصة.

ولم تعد القصيدة عنده تحتمي بالرموز الأسطورية، بل صارت تبتدع رموزها من صميمها وفق حاجات الشعر ومتطلباته، ولم تعد تتعالى عن الواقع، بل أخذت تلتقط الواقع لتغرسه في أعماق الماضي، ومشارف الآتي، وبذاك أصبحت القصيدة مستقراً تتقاطع فيه الأزمنة جميعها، وصار الواقعي المعروف مفتوحاً على الخيالي المحتجب، والخيالي مشرعاً على الأسطوري القابع في أعماق الواقع.

وفي قصائد ديوانه «أرى ما أريد» الذي وردت فيه هذه القصيدة يمزج بين «نوعين من التخليق الأسطوري : الأول، يقيم من عناصر الطبيعة والوجود مشهداً فردوسياً متخيلاً، أما الثاني فيسعى إلى بناء أساطير كبرى من فتات حكايات ومواد أولية مستعارة من بنى أسطورية متداولة في ثقافات الشعوب»[10].

---

دراسات وشهادات، دار الشروق، رام الله، ١٩٩٩م، ص١٩ .

٧ – الحوار السابق، ضمن كتاب : محمود درويش المختلف الحقيقي، ص٢٩ .

٨ – لقاء محمود درويش مع الجمهور الفرنسي، ضمن كتاب محمود درويش المختلف الحقيقي، ص٣٤٦ .

٩ – المصدر السابق، والصفحة السابقة.

١٠ – صالح، فخري : محمود درويش : صانع الأسطورة الفلسطينية، ضمن كتاب : محمود درويش المختلف الحقيقي، ص١٤٠ .

وهذه القصائد تمثل في مجموعها «تأوّج تجربة درويش وبلوغها مرحلة مدهشة من النضج الشعري وخصوبة الدلالة والقدرة على جدل الحكاية الفلسطينية بحكايات التاريخ المستعادة»[11].

ويوحي عنوان هذا الديوان «أرى ما أريد» بأهمية التاريخ عند درويش وولعه به، فالعبـارة تعني أن أرى التاريخ كما أريد وفق قراءتي الشخصية ورؤياي الخاصة له، بعد أن رأى ما لا يرى في قصيدته «من فضة الموت الذي لا موت فيه»[12]. ويصف ديوانه «أحد عشر كوكباً» تالي الديوان السابق بأنه «مشروع لمحاولة شاعر خرج من التاريخ ويريد أن يرجع للتاريخ ويصنع تاريخه»[13].

هاجس درويش في هذه المرحلة صناعة التاريخ الفلسطيني، وخلق أسطورته الخاصة به، وخرافته التي يؤمن بها، ليقاوم صلف أساطير القوة وأغنيات الآخر التي فرضها عليه لإخراجه من التاريخ، وحذفه منه، واحتلال موقعه فيه، يقول : «إن في وسع الضعفاء والمهزومين أن يكتبوا تاريخهم أيضاً، ليس صحيحاً تماماً أن الأقوياء هم الذين يكتبون التاريخ، قد يكتبونه على المستوى الرسمي، على مستوى التاريخ، أما على مستوى النص الأدبي، فإن في وسع الضحايا أن يكتبوا تاريخهم»[14].

لذا يوسّع درويش من دائرة اهتمامه بالتاريخ، وينفتح على أساطير المنطقة: الكنعانية والفينيقية والبابلية والمصرية، فينقل تجربتها الميتافيزيقية ويدخلها في حدود التجربة الفلسطينية، ليعبّر من غير مباشرة عن ألم الإنسان الفلسطيني الباحث عن الخلاص عن ضغط التاريخ وانسحاب الجغرافيا، وليعمّق ارتباط التراث بالنص والنص بالتراث، ويضيف للتجربة الفلسطينية بعداً كونياً إضافة إلى بعدها الإنساني، يقول : «أحب أن أتحرك حضارياً وأسطورياً في المثلث الفرعوني البابلي الكنعاني، لا يجب على الشاعر أن يبحث عن الحقيقة المطلقة ولا عن الكلي، الشعر الكوني لا يبدأ من الكوني، فمهما كان الشاعر كونياً أو عابراً أزماناً فهو في النهاية نتاج بيئة محلية، جسده من هنا لا يستطيع أن يكون من لا مكان، مهما كان، فله علاقة بيته وشباكه وحديقته ومائه، كل الاشياء الخاصة به، ليست تسمية الاشياء الكونية ما تجعل الشاعر كونياً، بل النظرة والرؤيا، والمنظور الذي ينظر منه»[15].

بذا عاد محمود درويش إلى التاريخ، وغدا التاريخ في تجربته وسيلة وهدفاً، وسيلة حين انتقل إلى مساحات جديدة من التعبير لم تدخل في لب الصراع مباشرة، وإنما ذهب باتجاه أكثر إنسانية ومدى أرحب، وهدفاً، حين جعل من التاريخ مادة ليحاجج بها الآخر, ويثبت شرعية وجوده في الماضي والحاضر. وهو بذلك يختلف عما كان عليه من قبل حين كان يريد بيع تاريخ أجداده بيوم حرية، وحين اكتفى بالتحامه مع أمه الأرض التي ولد من ضلعها، وانتشر على جسمها كالقمح، وانتشرت في جسده كالشهوة، وحينما لم يعر اهتماماً للآخر الذي يبحث عن ريح ترفعه إلى ماضيه الذي سرق منه، ولم يبق فيه إلا الذكريات التي ترجمها العدو إلى أسلحة ومستوطنات، ليسمع صوت أسلافه، ويجد أباً لاسمه الكنعاني،

١١ – المصدر السابق، ص١٤١ .
١٢ – ديوانه، ط١، دار العودة، بيروت، ١٩٩٤م، المجلد الثاني، ص٣١٨ .
١٣ – محمود درويش، المختلف الحقيقي، ص٣١ .
١٤ – محمود درويش، المختلف الحقيقي، ص٣٤٦ .
١٥ – المرجع السابق، ص٤٠ .

ويرى أمه الأرض الكنعانية ويشاهد حجره الكنعاني، ويزرع حنطته في حقله الكنعاني القديم.
عنوان القصيدة والنماذج البدئية :

أهم ما في القصيدة عنوانها، لأنه احتل موقع الصّدارة منها، على الرغم من أنه آخر حركاتها وما تولّد عنها، يختاره الشاعر ويبرزه ويميزه عن وعي وحضور عقلي بعد زوال حالة اللاوعي التي صاحبته في أثناء نظم القصيدة، ليكون أول ما يفاجأ القارئ به، وأول أعماله في قراءة القصيدة، وعنوان قصيدة درويش، اقتباس محرّف عن قوله في متنها : «رب الأيائل ... ربها في ساحة الدار الكبيرة يا أبي»، ولا بد أن محموداً قد أعمل عقله وفكره، وقصد إلى هذا العنوان قصداً، لأنه انتزعه من بين أحشاء القصيدة، ودفع به إلى مقدمتها، ثم لأنه أجرى معالجة قصرية على النص الأصيل، وأخرجه كما يريد، ولا يتم ذلك إلا ضمن عملية ذهنية واعية.

علينا إذن أن ننظر إلى أهمية العنوان في الحالين : حالة الوعي حين أصبح كذلك، وحالة اللاوعي حين كان جزءاً من نسيج المتن، مما يغرينا في النظر في دلالاته وأبعاده، وفي رموزه وفضاءاته، سواء ما وعى الشاعر منها وما لم يعه.

ولن نتساءل عن حضور لفظة «الأب» فهناك ما يبرر هذا الحضور إذ هي بؤرة القصيدة ومحورها، وهي الصّدى الذي لا يزال يرنّ في أذنه، والشجو الذي يملأ قلبه في حالتي الشعور واللاشعور، ولكن نتساءل عن اختيار محمود للأيل، وهو من الحيوانات القديمة المنقرضة، التي لم يعد لها وجود في فلسطين، فلماذا قرنه بالأب؟ أو لماذا قرن الأب به؟ وما علاقته بموت أبيه؟ ثم ما علاقة الأب والأيل معاً بساحة الدار الكبيرة؟ ثم ما علاقة ذلك كله بالشاعر؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات نقف عند الأيل أولاً، فنعود إلى سيرته الأولى، لعلها تلقي الضوء على علاقته بالأب والدار والشاعر على السواء، وتفصح عن ظلاله الممتدة في القصيدة، نقتطف من هذه السيرة جملة من الخصائص والصفات التي تهمنا في تحليل القصيدة.

- فهو من أول الحيوانات المقدسة في الفكر القديم[16]، أخذ دور الإله الأب / الثور، رمْز الإله القمر، وصار فيما بعد رمزاً لآلهة الذكور آلهة الخصب والفداء المتجدد. مثل : دموزي/تموز، وبعل، وآتيس، وأدونيس، وأوزوريس، حيث كان يذبح في عيد موت هذه الآلهة وقيامها، فضلاً عن أن جميع هذه الآلهة استشهدت في هيئة التيس/الأيل[17].
- من علاقة الآلهة الذكور بالأرض، استمد الأيل هذه العلاقة أيضاً، فارتبط بالأرض وبخاصة بالطبيعة البكر, والغابات والسهول والرعاة، فكان دموزي الراعي الأول تجر عربته الأيائل/التيوس[18]، وكان

١٦ – السواح، فراس : مغامرة العقل الأولى، ط١، دار الكلمة للنشر، بيروت، ١٩٨٠م، ص٢٨٣ .
١٧ – السواح، فراس : لغز عشتار، الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، ط٦، دار علاء الدين، دمشق، ١٩٩٦م، ص٢٧٦ .
١٨ – القمني، سيد محمود : الأسطورة والتراث، ط٢، سيما للنشر، القاهرة، ١٩٩٣م، ص١٠٤ .

من أهداف الزواج الإلهي المقدس؛ إثراء الطبيعة بالأيائل والوعول والعنْز البري[19]، وفي نشيد الإنشاد يتراءى الحبيب/تموز في صورة الأيل والظبي «واشبه يا حبيبي الظبي أو غفر الأيائل على الجبال المشبّة»[20] «اهرب يا حبيبي وكن كالظبي أو كغفر الأيائل على جبال الأطياب»[21] ولقداستها تصبح موضعاً للقسم في هذا النشيد : «أحلفكن يا بنات أورشليم بالظباء وبأيائل الحقول ألا تيقظن ولا تنبّهن الحبيب»[22].

- كان الأيل قربان الإله الكنعاني «بعل»[23]، وزيّنت صورته جدران قصر هذا الإله[24].
- صار الوعل/الإيّل رمزاً للحياة والموت في الفكر العربي الجاهلي، وإخال أن هذا الرمز قد جاء من علاقته بآلهة الخصب الشهداء، فقد ضرب به المثل في الخلود والبقاء، ومقاومة الفناء، واقترن ذكره بالجبل المكان المقدس ومسكن الإله في الفكر القديم، وكان الوعل لا يموت إلا في قصائد الرثاء عند الشعراء الجاهليين، وتتبدّى علاقة الموت بالأيل/الوعل، والطبيعة/الجبل، والإنسان/الراعي في قول أمية بن أبي الصلت لحظة وفاته :

كل عيش وإن تطـاول دهـراً  منتهـى أمـره إلـى أن يــزولا
ليتني كنت قبل ما قـد بدالـي  في رؤوس الجبـــال أرعى الوعولا[1]

هذه هي جذور صورة الأيل في الفكر السامي، فما جذور صورة الأب؛ وهل تلتقي جذور هذه الصورة مع صورة الأيل الإله، وتتقاطع معها؟ وهل تتضح علاقة الأب بالأرض كما اتضحت علاقة الأيل بها؟

نقفل راجعين إلى البدايات الأولى، نتلمّس ملامح الأب الأول في ركام الماضي، فتقفز إلى المرحلة التي بدأت فيها مكانة الإلهة الأم بالأفول؛ حينما ظهر الإله الأب جنباً إلى جنب مع الإلهة الأم، وأصبح

١٩ – الشواف، قاسم : ديوان الأساطير، ط١، دار الساقي، بيروت، ١٩٩٦م، ١ /٥٣، ٨٣، ١٦٣ .
٢٠ – نشيد الإنشاد، ٢ :٧ .
٢١ – المصدر السابق، ٨ :١٤ .
٢٢ – المصدر السابق، ٣ :٥ .
٢٣ – انظر : فريحة، أنيس : ملاحم وأساطير من أوغاريت، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٨٠م، ص١٧١، وكنتنو : الحضارة الفينيقية، ترجمة د. محمد عبد الهادي شعيرة، مركز كتب الشرق الأوسط، القاهرة، ١٩٤٨م، ص١٤٤ .
٢٤ – الخازن، نسيب : أوغاريت (أجبال، أديان، ملاحم)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦١م، ص٢٢٠ .

الأب السماء الذكر نظيراً للأم الأنثى الأرض، حينئذ صارت مظاهر الخصب والنماء تنسب إلى هاتين القوتين الإلهيتين معاً, بعدما كان يعزوها الإنسان القديم في مرحلة الأمومة إلى الأم الكبرى/الأرض، التي مثّلتها «عشتار»، واحتل الإله الذكر دور الأم في تمثيل عملية تناوب الخصب والجدب في الطبيعة، فنرى الإله الذكر (تموز/بعل/آتيس/أدونيس) هو الذي ينوب عن الإلهة في النزول إلى العالم الأسفل وقت الجدب والعودة إلى الحياة في وقت الربيع.

وحينما ارتقى الفكر الإنساني اتخذ لآلهته تلك رموزاً في السماء، وخلع عليها صفات الأسرة البشرية، فكان القمر هو الإله الأب، والشمس الإلهة الأم، والزهرة الإله الابن، واعتقد أن زواجاً يتم بين القمر والشمس حينما يخلو بها ثلاث ليال من كل شهر، ومن هذا الزواج ولدت الكواكب والنجوم وسائر البشر[25].

من هنا ظهرت فكرة أن الله أبو البشر، وأن البشر أبناء الله، وقد ظلّت هذه الفكرة إلى أن تجلّت في الديانة المسيحية التي تصور عيسى عليه السلام ابنا لله، «ولم يقتصر الاعتقاد بأبوة الله الجسدية في الأزمنة القديمة أو المعاصرة على سوريا، ففي بلدان أخرى كثيرة كان هناك من الرجال من يعتبرون أبناء الله بالمعنى الحرفي، اعتقاداً منهم بأن روح الإله حلّت في أرحام أمهاتهم»[26].

ويتصل بهذا الاعتقاد عبادة آباء القبائل، حين أسبغ على أجداد القبائل ما يسبغ على الآلهة من نعوت وصفات، وقد يكون هؤلاء الأجداد أجداداً حقيقيين، وقد يكونون أشخاصاً خلقتهم الأساطير[27]. ويرى البعض أن هذه العبادة أصل كل دين[28]، وأن لكل أمة إلهاً أباً[29]، لأن الناس كانوا يعتقدون أن الملك أو السيد أو جد القبيلة من نسل الآلهة، لذا كانوا يطلقون على الملك ابن الله البكر[30].

فعلاقة القرابة وصلة الدم بين الإله الأب وأبنائه البشر «ظاهرة عامة عند سائر الساميين وهي أقدم صورة للديانة السامية»[31]، والقمر في هذه الديانة هو الإله الأب, وهو الزوج والسيد والرب وصاحب الكلمة، جد القبيلة أو الشعب، وجد بني آدم كلهم، من أسمائه عند العرب «أب» بمعنى الجد الأكبر أو الأصل[32].

---

٢٥ – نيلسون، ديتلف : التاريخ العربي القديم، ترجمة د. فؤاد حسنين علي، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، د. ت، ص٢٠٢، ٢٠٦.

٢٦ – فريزر، جيمس : أدونيس أو تموز، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩م، ص٧٨.

٢٧ – علي، جواد : المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٠م، ٦ / ٢٢.

٢٨ – رانفين، ك. ك : الأسطورة، ترجمة جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٨١م، ص١٧.

٢٩ – غزول، فريال جبوري : المنهج الاسطوري مقارناً، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثالث، إبريل ١٩٨١م، ص١٠٨.

٣٠ – نيلسون، ديتلف : التاريخ العربي القديم، ص١٢٤.

٣١ – نيلسون، ديتلف : التاريخ العربي القديم، ص٢٢٨.

٣٢ – علي، جواد : المفصل في تاريخ العرب، ٦ / ١٧٤.

ويهمنا من الآلهة القمرية الإله الكنعاني «بعل» الذي كان من أقوى الآلهة وأكثرها قرباً إلى قلوب عباده[33]، لقب بأبي البشر بينما لقب الإله «أيل» بأبي الآلهة[34]، وقد تسمى بأبوته الملوك الكنعانيون ومنهم «أبي بعل» أحد ملوك مدينة صور[35]، واعتقد الكنعانيون أن النباتات والحيوانات والأشجار والبشر من نسل البعل والبعلة وأنها أولادهما[36]. ولقد دبّج أحبار اليهود هذه المفاهيم فأخذ الإله العبراني «يهوه» دور الإله بعل في كثير من نصوص العهد القديم[37]، فكان والد العبرانيين وإلههم القومي، أرواحهم جزء منه «كما أن الابن جزء من أبيه، لذا كانت أرواح اليهود أعز على «يهوه» من باقي الأرواح التي تعتبر أرواحاً شيطانية شبيهة بأرواح الحيوانات»[38].

بذا تتضح العلاقة بين الأب والأيل، فكل منهما رمز لإله الخصب الأكبر الإله الأب القمر، ويمثّان بصلة وثيقة للإله القمري الكنعاني «بعل» أبي درويش وأب الفلسطينيين جميعاً، والأيل والبعل يرتبطان معاً بالأم الكبرى الأرض (الدار الكبيرة) يخصبانها ويعيدان إليها وجهها البدئي الأصيل، وهما يمثلان رمز الخلود ومقاومة الموت والفناء، والقدرة على التجدد والبقاء.

نموذج الأب الإله :

قادت لحظة موت الأب – وهي لحظة بدئية بشكل أو بآخر – الشاعر إلى قلب أعظم سؤال في الوجود، سؤال الموت في وسط الحياة، هذا السؤال الذي يفجر الحقيقية الوجودية، والذي نحاول إخفاءه تحت ركام مواقف القبول والرضا والامتناع والخنوع.

ولم يرد هذا السؤال في عنوان القصيدة أو بدايتها، وإنما استقر في قراراها وخاتمتها، ليظل الصوت المدوي في اذن السامع مذكراً إياه بالموت في وسط الحياة:

«يا صاحبي! من مات منا قبل صاحبه

أنا؟

أم صاحبي؟»

وكما انشطر سؤال الموت إلى سؤالين (موت الأنا وموت الصاحب/الأب)؛ انشطرت ذات درويش إلى

٣٣ – السواح، فراس : مغامرة العقل الأولى، ص٢٤٨ .

٣٤ – نعمة، حسن : موسوعة ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة، دار الفكر اللبناني، بيروت، ١٩٩٤م، ص١٧٠ .

٣٥ – عبودي، هنري : معجم الحضارات السامية، ط٢، جروس برس، طرابلس/لبنان، ١٩٩١م، ص٤٣ .

٣٦ – فريزر، جيمس : أدونيس أو تموز، ص٣٥ .

٣٧ – انظر : سفر أشعيا : ٢٧ :١، ٣٠ :٧، ٥١ :٩، وحزقيال ٢٩ :٣–٥، ٣٢ :٢–٦، مزامير ٧٤ :١٣، ٨٩ :٩، أيوب ٣ :٨، ٧ :١٢، ٩ :١٣ .

٣٨ – نعمة، حسن : موسوعة ميوثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة، ص١٠٩ .

الجسد الحي الميت، والروح التي رحلت إلى زمنها الأثيري – حيث رحل الأب إلى «هناك» – فاتحدت مع الوجود، وامتلكت القدرة على الذهاب والمشاهدة والكشف، ومن خلال هذا الانشطار يعود درويش بنا إلى بداية القصيدة، فنراه من خلال هذا الجو الأسطوري الذي أشاعه في مستهلها، يخرجنا من طقس الحياة إلى طقس الموت، ويدخلنا في عالم الحلم والرؤيا، عالم الخيال المنفلت من زمن الواقع، المتجاوز للعقل والمنطق، حيث يجمع فيه الشاعر الأب الحقيقي والأب القديم والابن معاً في «هناك» , التي تشير إلى الزمان والمكان اليوتوبيين، في ذاك العالم ليس هناك حدود ثابتة بين الإله والبشر، أو حواجز بين الكائنات، أو مسافة بين الأحياء والأموات ففيه يمكن أن يكون الجميع معاً، وأن يكون الابن والأب الأول والدَيْن للأب الحقيقي، خائفين عليه :

« مستسلماً لخطى أبيك ذهبت أبحث عنك يا أبتي هناك

عند احتراق أصابعي بشموع شوكك، عندما

كان الغروب يقص خروب الغروب، وعندما

كنا –أنا وأبوك- يا أبتي وراءك والديك

أنت المعلق فوق صبار البراري من يديك

وعليك صقر من مخاوفنا عليك»

حيث يفصح درويش عن سبب هذا التحول، ويعزوه إلى لحظة الموت التي تمثلت في موت الاب والحاضر والشاعر على السواء، فيكثّفها في ظرف الزمان والمكان «عند», الذي يكرره ثلاث مرات : «عند، عندما، وعندما»، مما يبرز صفات الأب الحقيقي، ويدمجها في الحاضر المصلوب الذي يخيّم عليه الغروب، بكل ما فيه من ظلم وظلمة، وخوف واحتراق للأرض والإنسان معاً. ومما يعزز هذا التوجه استخدام درويش أداة النداء «يا» – وهي وسيلة للتواصل – مقترنة بالمنادى «الأب» خمساً وعشرين مرة، وكأنها صرخات استغاثة أو صيحات ألم ينفثها على امتداد القصيدة، يرتلها مبتهلاً بها، ناشراً إياها في فضاءات الزمن، بحيث شكلت جملة النداء هذه عمود القصيدة وبنيتها ودافعة نحو الانفتاح المطلق.

لجأ درويش إلى والده وقد كلّ وتعب، وقهر ويئس، إذ لم يستطع مخاطبته إلا همساً، لا يبتغي منه حباً لأن حبه يملأ نفسه، ويسكن قلبه وجوارحه، وإنما يريد منه أن يكون كما عهده أن يمنحه العلم والمعرفة، ويبعث فيه العزم والقوة؛ كي يهب «البلاد غزالة», فتعود كما كانت «أرض كنعان أرض الغزالة والأرجوان»[39]، يتلو كتابها، وينغرس في أحشائها، ويتوحد معها :

« لا تعطني حباً، همست، أريد أن أهب البلاد
غزالة، فاشرح بدايتك البعيدة كي أراك كما أراك

أباً يعلّمني كتاب الأرض من ألف إلى ياء ... ويزرعني هناك «

٣٩ – ديوان محمود درويش، ٥٣٥ .

هذا هو هدف درويش من رحلته الطقوسية إلى "هناك", أن يأخذه أبوه الإله بيده ويقوده في رحلة عبور من "هناك" إلى "هناك" ,إلى أمه الأرض ليزرعه فيها كما زرعه من قبل في بطن أمه، وأن تعود الأرض الفلسطينية إلى هيئتها الكنعانية الأولى، حينما كانت مرتبطة بزمن السماء، زمن بعل وعناة، وقد أشار درويش إلى هذا الهدف في قصيدة أخرى، توسل فيها إلى إلهته الأم/عناة زوج أبيه "بعل" قائلاً :

" فلترجعي، ولترجعي أرض الحقيقة

والكناية

أرض كنعان البداية "[40]

لن تتأتى عودة الأرض الكنعانية الأولى، أرض البداية إلا عن طريق الآلهة التي أنشأتها أول مرة، لأنها كما سماها درويش «أرض الحقيقة»، وأرض الحقيقة كما يعرفها ابن عربي «هي الأرض التي خلقها الله عز وجل من بقية خميرة طينة آدم عليه السلام»[41].

هكذا تحولت لحظة الموت – مثل دوائر الماء – إلى لحظات ملاحظة، حيث أطل درويش على الزمن الكنعاني القديم بكل ماضيه اليوتوبي الجميل، ثم ارتد إلى الحاضر بكل القهر والموت اللذين فيه، ليستشرف الزمن الآتي أو ما وراء الزمن «المستقبل»، وقد وصلت هذه اللحظة بين الزمنين الخاص والعام، فاتسعت دوائر السؤال لتشمل موت الحاضر (الوطن/الأرض)، وموت الماضي (التراث/التاريخ)، وبذا استطاع درويش أن يتعمق تجربته الفردية، وأن يمزجها بالتجربة الوطنية، ويغوص أكثر وأكثر ليكشف عن أعماق تجربة إنسانية عامة نتعلق بمبدأ الكون، وقضيته الأساسية، قضية الحياة والموت، ويكشف عن عذابات الإنسان الفلسطيني المقهور الميت حياً.

وشخصية الأب هي مادة السؤال وجوهره، وهي بؤرة القصيدة ومحورها، منها تنطلق تساؤلات الشاعر، وإليها ترتد صرخاته حين يصحو على واقعه ولا يجد إجابات شافية عليها، من هنا ندرك لماذا استخدم درويش لفظة «الأب» صراحة إحدى وثلاثين مرة في القصيدة، فضلاً عن الضمير الذي يعود عليها، والألفاظ الأخرى التي تشير إليها.

وليس بوسعنا أن نحمل شخصية الأب على محملها الحقيقي الواقعي في كل أبيات القصيدة فنقول : إن القصيدة كلها في رثاء والده، وإنْ نحن واجدون صوراً كثيرة تحمل هذا المعنى، وتتضمن ذاك المستوى، بيد أن شخصية الأب الحقيقي تتطور في القصيدة, وتنمو نمواً داخلياً تتجاوز فيه واقعيتها لتتحول إلى نموذج أصلي ورمز عال؛ من خلال تماهيها في شخصية الأب الكنعاني القديم، وتماهي الشخصيتين معاً في شخصية الأب الأول الإله «بعل».

نرى تداخل الشخصيتين معاً عن طريق الحوار الذي أجراه الشاعر معهما مما ألغى الفوارق

٤٠ – لماذا تركت الحصان وحيداً، ط١، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ١٩٩٥م، ص٨٩.

٤١ – ابن عربي، محيي الدين : الفتوحات المكية، تحقيق د. عثمان يحيى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢م، ٢/٢٥٧.

بينهما، وعزز تواصلهما واتحادهما، حتى إنّ الناظر في القصيدة يكاد لا يميز أحدهما عن الآخر في هذا الحوار، ويؤكد درويش ذلك في وصف أبيه بقوله :

« متداخلاً في صوفه البني، متكئاً على درج الشجر

يرنو إلى فردوسه المفقود، خلف يديه، يرمي ظله

بعباءة الظل المراوغ. أي صياد يغافل سارق الأشجار!

أي أب أبي! يرمي نبال الظل نحو ترابه

المسروق .. يخطف منه زهرة أقحوان!

ويعود قبل الليل «

حيث يمتزج الواقعي بالأسطوري في هذه الأبيات، وتتبدى شخصية الأب في ثوب جديد يخرجها من إطارها الواقعي، فندهش منها كما دهش الشاعر حين قال : «أي أب أبي»، ومما يعزز توحدهما ارتباطهما المشترك بالمكان/الأرض، وانفتاح الوصف على قطبي الزمان : الماضي والحاضر، إذ توحي لفظة الحال «متداخلاً» بمثل هذا التوحد، وتشير الصفة مع الموصوف «صوفه البني» إلى لباس أبيه الحقيقي/ الفلسطيني الحديث، وإلى الأرجوان الكنعاني القديم الذي سميت بلاد كنعان باسمه، وهذا الفردوس المفقود فردوسهما، والظل ظلهما، والتراب المسروق ترابهما، وزهرة الأقحوان لهما، وسارق الأشجار عدوهما.

لقد صهر درويش هاتين الشخصيتين في كينونة واحدة هي شخصية الأب الأول والآخِر، والتحم صوته مع صوتهما في صوت كوني لا متناه, ليؤكد تواصل الماضي بالحاضر وانفتاح كليهما على الآخر.

واستطاع درويش من خلال التفاعل بين هاتين الشخصيتين (الأب التاريخي والأب الأسطوري), وتقمص أحدهما صفات الآخر وسماته، ومن خلال الثنائية والتقابل بين صوتهما وصوت الشاعر حيناً, والتداخل بينهما حيناً آخر؛ أن يضعنا في حركة مد وجزر أبرزت جوهر الإنساني الفلسطيني الواحد عبر التجليات الزمنية والتاريخية المتغايرة، فسافر في صيرورة الزمان ليدلل على ارتباط هذا الإنسان، جداً وأباً وابنا بالأرض رغم تعاقب الأعداء عليها.

ولم يعتمد محمود درويش في استحضاره شخصية الأب الإله على أسطورة خاصة بذاك الإله، نظراً لغياب مثل هذه الأسطورة وعدم وصولها إلينا، وإنما استلهم التراث الكنعاني وأساطيره، واستخلص منها صفات ذاك الإله، ووظفها لإبراز شخصية الأب الأسطورية. فهو لم يعد إنتاج تجربة قديمة وإنما أبدع تجربة قديمة جديدة ارتبطت بشخصية أسطورية ابتعدت عنا أكثر من ثلاثة آلاف عام، وغرسها في تربة الواقع المعاصر الذي انطلق منه ليستجليه، وهو في الوقت نفسه يعيد تأويل الماضي، ويقتنص منه رؤيته الخاصة ليعكسها في مرايا الواقع، وبذا يصل درويش إلى مصاف الأدباء العالميين الذين جادلت أعمالهم

الأدبية النماذج الأولى، أمثال "ملكيش" و"وليم بليك" اللذين استخدما لفظة daddy أي : أبي، اسما تهكمياً للإله العبري "يهوه"[42].

هناك إشارات ضمنية وأخرى صريحة أوردها الشاعر في هذه القصيدة، تحملنا على القول : إن محموداً قد تجاوز أباه الحقيقي إلى أبيه الأسطوري/الإله، وإنه قصد إلى الأخير قصداً، ومنها :

1. أنه جمع بين الأبوين في خطاب واحد، مما يجعلنا أمام أبوين لا أب واحد في مثل قوله : «وأبي خجول يا أبي» وقوله : «وعندما، كنا أنا وأبوك يا أبتي وراءك والديك».

2. أشار صراحة إلى أنه من نسل الإله الكنعاني "بعل" حين جعله جداً له، وأباً لأبيه في قوله: "يا أبي، سلّم على جدي إذا قابلته. قبّل يديه نيابة عني وعن أحفاد بعل أو عناة".

3. الأوصاف والرموز التي خلعها على هذا الأب، والتي تشير في مجملها إلى صفات الإله بعل، ويستحيل انسحابها على بشري أو آدمي، فهو يمثل الحقيقية الأزلية البعيدة الموغلة في القدم، إذ هو "ابن كنعان القديم", وهو "توراة الجذور" صاحب البداية البعيدة، والشاهد على تتابع الأجيال، لا تمتد إليه يد الفناء. "الوقت ملك يديه يرسله إلى الوادي ويرجعه إليه"، هو الإله الزوج ارتبط بـ "زوجته الشهية" الأرض "أنثاه وأمه", فامتصت عاطفته وكانت لغته : "يصلح غصن دالية"، "يقدم للحصان شعيره", "يمشط الزيتون" ,"يتناول النعناع", "يحصى ثريات العنب", يتلفع بها، ويتحد معها، فيميه فيها حتى لا يعرف وجهه من وجهها، فيغدو "الحديقة في مهابتها البسيطة", بالتقائهما يعمّ الخصب والنماء "وينهمر المطر"، "وتخضر الحقول"، ينجب الأبناء ليربيهم في "ساحة الدار الكبيرة" كما يربي "حقله، سمسماً، ذرة، وحنطة", يزرعهم في الأرض، ويعلمهم كتابها، ويشرح لهم تاريخها.

ولعل فيما سبق، وفي الدلالات الرمزية التي سنشير إليها، ما يؤكد الدوافع الكامنة وراء اختيار "الأب" ليكون محوراً للقصيدة، حيث يفتح حضوره فيها إمكانات واسعة لإنجاز أهداف ووظائف عدة، فهو لا يمثل نزعة ذاتية منغلقة على نفسها، ولا يرتبط بزمان محدد وحدث محدود، وإنما تحمل بؤرة الدلالات الكامنة فيه انفتاحاً على الآخر الشبيه، واتحاداً بين الفردي والجماعي/الشخصي والإنساني، وصراعاً مع الآخر النقيض، وإدراكاً عميقاً لتناقضات الواقع, وتمرده عليه انطلاقاً من رؤية طوباوية تضع المثل الأعلى في مواجهة الواقع القائم, أو الفردوس مقابل الجحيم.

**حضور الماضي وغيابه:**

إن ما يجلّي قضية الحضور والغياب والجدل بين الماضي والحاضر، لجوء درويش إلى الإطار

٤٢ – جبر، إبراهيم جبرا : الأسطورة والرمز، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠، ص٧٢.

الأسطوري الذي استطاع من خلاله أن يبني قصيدته بناء درامياً، ولا شك أن انطلاق الشاعر من لحظة الموت التي تختزن طاقة درامية يندر وجودها في لحظات أخرى، قد كفلت بتفجير هذه البنية الدرامية، وفتحت المجال واسعاً أمام انديا‌حها في نسيج النص القائم على الصراع المستمر بين الحلم والواقع. كما أن توظيف شخصية الأب المزدوجة : الأب الحقيقي القريب/ممثل الحاضر، والأب الكنعاني القديم/ممثل الماضي، وانفتاحهما على الزمنين، جعل منها وسيلة فنية للمقابلة بين الزمنين تارة، وتواصلهما تارة أخرى.

وقد قامت دراما الأسطورة – بموقعها المتوسط بين الذات والموضوع – بدور الجسر بين الشاعر ومن يتوجه إليهم بالخطاب، وربطت بين العالمين : الداخلي والخارجي في سبيل خلق نوع من التوازن بينهما، ساعده في ذلك استخدام عناصر التكنيك الدرامي من صراع ومقابلة وحركة وحوار بشقيه «المونولوج والديالوج»، وتوظيف علامات الترقيم من حذف وسؤال وتعجب وتشذّر وغيرها.

وكما انشطرت ذات درويش من قبل إلى قسمين، انشطرت القصيدة إلى بنيتين، وتنازعها تياران، وحلّقت بجناحين، وسارت في خطين : الماضي الأسطوري اليوتوبي بما فيه من خير وحق وخصب وحياة وحضور واتحاد، والحاضر الواقعي الجهنمي بما فيه من شر وباطل وجدب وموت وغياب وانشطار.

ينطلق درويش من الواقع الحاضر زمن الغروب و الاحتراق والشوك والخوف والصلب على صبار البراري، ويرى أن سبب الخلاص من هذا الواقع وتجاوزه لن يكون إلا بالتقدم نحو الوراء، والعودة إلى الأصول الأولى، إلى الماضي المشرق إلى فردوسه المفقود، إذ تعني العودة تحول الواقع إلى حلم, والحلم إلى واقع، فالفردوس الكنعاني هو ماضي درويش ومستقبله، وهو الحلم الدافع له في حياته، يتشبث به ويسعى إلى تحقيقه.

وحلم درويش هذا يشبه حلم آدم عليه السلام بعودته إلى الجنة، وتعادل رحلته هذه رحلة جلجامش في البحث عن الحقيقة والخلود والخروج من الضياع الداخلي، ولن يكون الخلاص من الخارق إلا بالخارق، ولن يكون الآن «ما هو كائن» وما سيكون إلا بما كان، الذي كان هو وحده الحقيقي، وهو وحده الذي يعطي لما هو كائن وما هو ممكن معنيهما، ويحدد وجودهما، لأنه الزمن الإلهي، زمن السماء، فلا بد من وراثة ذاك الزمان، والعودة إليه، يقول مخاطباً والده بعد أن وصف واقعه :

« وعليك أن ترث السماء من السماء «

وهنا يأخذ درويش في إقامة المقابلة بين الزمنين : الحاضر المعتم والماضي الجميل، السماوي والأرضي، زمن العدل وزمن الظلم، زمن الحق وزمن الباطل، من خلال هذه الثنائيات التي أخذت تتحرك تحرك تعارض أو تغاير، مما يوحي باحتدام الصراع بين هذين القطبين المتعارضين وحدّة المفارقة بينهما، حيث تقف فأس بعل الفلسطينية المرتبطة بالأرض وإعمارها مقابل بنادق الأعداء الحديثة، عامل الهدم والقتل والتدمير، ويقف ندى بعل وقمحه المهجور إزاء معسكرات جيوشهم، و الحرية والإنطلاق في وجه القهر والسجن من الجهات الست :

« وعليك أن تختار فأسك من بنادقهم عليك

وعليك أن تنحاز، يا أبتي، لفائدة الندى في راحتيك

ولقمحك المهجور حول معسكرات الجيش، فاصنع ما تشاء

بقلوب سجّانيك، واصمد فوق شوكك حين يقهرك الصهيل

حول الجهات الست، واصمد، فالسهول لك السهول «

إذ يحسم درويش هذا الصراع لصالح الماضي، ويتوجه بكل ما أوتي من قوة نفسية وبلاغية إلى أبيه الحقيقي لسحق هذا الحاضر وإفرازاته، فيلجأ إلى استخدام فعلي المضارع والأمر اللذين يدلان على الحاضر «تختار، تنحاز، يقهر، اصنع، اصمد»، ويكثر من المؤكدات التي تحث والده على مقاومة الحاضر والعودة إلى الماضي باستخدام حرف الجر «على» مضافاً إلى ضمير الخطاب، متبوعاً بحرف التوكيد أن والفعل المضارع، وتكرار هذه الصيغة «عليك» مرة أخرى, وكذلك تكرار فعل الأمر «اصمد»، وعليه، فهو يوجه نفسه ووالده بصراحة وحزم نحو الانحياز إلى الزمن الإلهي المنحاز إلى الأرض، المتحد معها، الحريص عليها، مقابل الزمن البشري زمن الأعداء المغيّر لطبيعة الأرض العابث بخيرها وجمالها.

بعد هذه المفارقة يبدأ التحول إلى الماضي المقدس إلى الفردوس المفقود، عبر تحول الخطاب عن الأب الحقيقي المرتبط بالثابت/الأرض، إلى الأب السماوي الثابت المتحد مع الأرض أيضاً:

« وأبي خجول، يا أبي، ماذا يقول ... ولا تقول

حدّثته عنه فأوما للشتاء «

حين يتحدث عن أبيه الغائب من خلال خطاب الأب الحقيقي، ويستخدم ضمير الغائب المتصل

«الهاء» في «حدثته», والمستتر في «يقول» و»أومأ»، بيد أن الحاضر لا يزال حاضراً حتى في لحظة التحول يلقي بظلال قتامته، وهو السبب في خجل أبيه الأول وصمته «وأبي خجول، يا أبي» «فلا يجيب هو الخجول» «لا يحدثني عن التاريخ في أيامه». وهو السبب في صمتهما معاً، وقد جاءت علامة الحذف «...» الدالة على السكوت والغياب في قوله: «ماذا يقول ... ولا يقول» لتصل بين الصمتين، وتدل على المشهد العاري شتاء الحاضر المكسو بالسواد، الذي أسكتهما وألجم فاهيهما، فأومأ إلى هذا الحاضر إيماءً.

وقد يريد درويش من خلال صفة الخجل التي خلعها على أبيه الأول أن يحمله عبء الحاضر وآثاره، إذ قد يكون هذا الخجل ناتجاً عن عقدة الذنب أو الإحساس بالخطأ الذي ارتكبه حين غاب عن أرضه وابتعد عنها، فكان بسبب هذا الغياب ما كان وما يكون، حملاً له على مساعدته، ودفعاً لتحركه من أجل إنقاذه من كارثة الحاضر، وهذا يذكرنا بالخطيئة الأولى التي دفعت آدم عليه السلام وحواء للحركة وستر عورتيهما» وطفقا بخصفان عليه من ورق الجنة»[43].

غياب الماضي/غربة الأنا والنحن :

لا زالت لحظة الموت – وهي غربة بكل معانيها – نلقي بظلالها على نفس درويش وذهنه، ولا زالت هي البؤرة التي ينطلق منها في إدراك الواقع والإحساس بوطأته، فقد قادته غربة أبيه الآخر خلف التل «ههنا» بفلسطين[44] إلى غربة أبيه الأول، وغياب تاريخه وتراثه «هناك» خلف تل شمراء بأوغاريت قرب حلب :

- « أتذكّر الأعشاب : يأخذني قطيع الأقحوان إلى حلب

من ههنا قطعت مخيلتي جبال الناي، خلف الناي أعدو

أعدو وراء الطير كي أتعلم الطيران»

- « والآن تسحبني أبوتك القصية من يدي ومن شتاتي

بشباك ظلك ... «

قطعت مخيلة درويش الحاضر إلى الماضي الذي تذكره – وفي الذكرى حضور وغياب – وطار إليه طيرانا بروحه في لبوس الطير، ليمطر أباه الأول بأسئلته المثقلة بالعتاب عن هذا الغياب :

٤٣ – سورة الأعراف، آية ٢٢ .

٤٤ – يقول درويش في رثاء أبيه : « أبي جفّ فجأة، تيبس كالشجر المهجور، أبي مات هناك في التل المطل على مشهد حياته المنهار » عابرون في كلام عابر، ط٢، دار العودة، بيروت، ١٩٩٤م، ص١٦٤ .

« أنا قادم حيا وميتا، يا أبي، توّاً ... أتغفر لي جنوني

بطيور أسئلتي عن المعنى؟ أتغفر لي حنيني

هذا الشتاء إلى انتحار باذخ؟ «

وبغياب هذا الأب غاب قلب محمود الفلسطيني وسره، وغابت بدايته البعيدة :

« قد خبأت سري

فيما يقول الأولون هناك خلف التل»

فعاش غريباً، وحيداً، يتيماً، وكبر وحده مثل طائر الفينيق في الصحراء على شجر النخيل:
« خبأت قلبك، يا أبي، لأكبر فجأة وحدي على شجر النخيل «

وعاش حزيناً "كحمامة الأبراج خارج سربها" ورأى مالا يريد أن يراه :

" أنت الذي خبأت قلبك يا أبي عني، فآوتني حياتي

في ما أرى من كائنات لا تكوّن كائناتي "

تلقي آثار الغياب بظلّها الثقيل داخل الشاعر وخارجه، وتصبح هي المحور الأساس في خطابه مع أبيه والسبب في حضوره، فتعكس واقعه الداخلي بما فيه من توتر وتناقض وتبعثر، وواقعه الخارجي بما فيه من عبث واستلاب ويأس ولا جدوى، ويتداخل العالمان من خلال تداخل أسلوبي الخطاب اللذين نزع إليهما الشاعر : الخبر والإنشاء (السؤال)، حيث تأتي كم الخبرية التكثيرية لتبين مقدار الاغتراب، وآثار الاستلاب التي أفقدته القدرة على الفعل، وأوغلت به في غربة الواقع فزادته قرباً في البعد عما يكون ولا يكون، وجاء سؤاله سؤال العارف – الذي لا يحتاج إلى إجابة – وسيلة لتجاوز الحاضر، وتوسلاً لإعادة صياغته عن طريق عودة الأب/الماضي، وتبنيه الابن/الحاضر، واحتضانه، وإعادة تنشئته تنشئة فطرية أولى حين كان الإنسان متحداً بالأرض يشبهها ولا يفترق عنها :

" ... كم أبعدتني

عما أحاول أن أكون ولا أكون ... وأنت تدري

أنى أريد فوائد الأزهار، قبل الملح. كما قربتني

من نجمة العبث البعيدة، يا أبي. لمَ لمْ تقل لي مرة

في العمر : يا ابني! ... كي أطير إليك بعد المدرسة!

لمَ لمْ تحاول أن تربيني كما ربيت حقلك سمسماً، ذرة، وحنطة "

وتتشظى حالة الاغتراب هذه لتغمر الشاعر وأباه الحاضر/الغائب، والأرض التي تجمع بينهما وتغيرت معالمها، حين يصف أباه بأنه "منفى، منفى من الغزوات ينقلها الكلام إلى الكلام" وحين يجعله ظلاً لا شخصاً، يزور أرضه ليلاً لا نهاراً، ويخطف منها سراً لا علانية زهرة أقحوان، فيثور وينادي ويعجب ويسأل في ظل اغتراب الجميع فيقول :

" يا أرض! لم أسألك : هل رحل المكان من المكان؟

لأكون زائرك الغريب على حراب القادمين من الدخان "

فالمكان هو المكان، لا يرحل وإنما ترحل أزمانه، ومما يؤكد غربة الشاعر الزمانية تحول المتر/المكان إلى مساحة زمنية قصّت قلبه قصراً، وفصلت بين شقيه : الماضي/الأب/الزمان والحاضر/الأم/المكان :

" بيني وبين حقولي الشقراء متر واحد ... متر مقص قص قلبي "

لن يكون الانفلات من غربة الحاضر إلا بحضور الغائب، والاغتراب الاختياري مقابل التغريب الإجباري، والسير والرحيل إلى الماضي/المستقبل، إلى الحلم والشهوة أرض البداية والنهاية، الأرض الكنعانية في زمنها البكر, حين كانت تحتضن الإنسان والحيوان والأرض الفلسطينية, حين كان إلهها اليمام[45] :

« شجر وأفكار ومزمار ... سأقفز من يديك إلى الرحيل

لأسير عكس الريح، عكس غروبنا ... منفاي أرض

٤٥ – كان الفلسطينيون الذين قدموا من جزيرة كريت ينظرون إلى اليمامة باعتبارها إلههم، انظر القمني : الأسطورة والتراث، ص١٥٠.

أرض من الشهوات، كنعانية، ترعى الأيائل والوعول

أرض من الكلمات يحملها اليمام إلى اليمام «

هكذا نرى الدرويش يتحصن بالزمن، ويتشرنق داخله، فيختار النفى داخل الزمان عوضاً عن النفي داخل المكان؛ ليضمن أسباب بقائه، ويتوجه إلى الوطن/التاريخ/النموذج الراسخ في الذاكرة ليبعث الوطن/المكان ويعيده ويحييه، وبذا يكون الوقوف على الطلل التاريخي تأكيداً للوقوف على الطلل المكاني وليس تجاوزاً له، وتوجهاً نحوه وليس انحرافاً عنه؛ للدلالة على تواصل الماضي بالحاضر وصمودهما معاً في وجه الآخر المسبب للمفارقة والنفي والتغريب.

غياب الماضي/حضور الآخر :

يسعى اليهود جاهدين – بعد أن هوّدوا الأرض الفلسطينية – إلى تهويد الماضي الفلسطيني، من خلال تركيز الخطاب اليهودي على اعتبار مملكة إسرائيل القديمة التي كانت خيطاً في نسيج التاريخ الفلسطيني، حقيقة تاريخية لا مراء فيها، ليخلقوا تواصلاً تاريخياً مع إسرائيل الحديثة، لذا فهم يعملون على إسكات التاريخ الفلسطيني القديم عن طريق طمس المعلومات الأثارية والكشوف الأركولوجية التي كشفت عن جوانب عديدة من التراث الروحي والثقافي الذي خلفته الشعوب العربية القديمة التي استقرت في فلسطين منذ فجر التاريخ، وبخاصة التراث الكنعاني، ويخلعون على كتاب «العهد القديم» الذي غدا في ظل غياب حضارات المنطقة القديمة، المأثرة الوحيدة في تاريخ الشرق القديم، منه استمد الكتاب والشعراء والمؤرخون والفنانون وحيهم وفكرهم ووعيهم، بحيث اعتنق المفكرون الغربيون مثل هذه الآراء التي فرضت ليس على منطقتنا وحسب، وإنما على العالم أجمع[46].

ويرى «وايتلام» «أن الفلسطينيين إذا لم يتمكنوا من استعادة تاريخهم في الماضي البعيد (وليس فقط في التاريخ الحديث) من قبضة الدراسات التوراتية، فلم يتمكنوا من إسماع صوتهم، واستعادة حقهم وتاريخهم»[47].

في ظل هذا الواقع، وامتلاك الآخر للماضي والحاضر علينا كما يقول درويش «أن نحاجج ليس فقط حول شرعية وجودنا في الحاضر، بل أيضاً حول شرعية وجودنا في الماضي»[48]، وهكذا كانت لحظة الموت التي فجرت شرعية الحاضر؛ وسيلة فنية للولوج إلى شرعية الماضي والمحاججة حوله، فجاءت القصيدة كلها في هذا الإطار, وعبرت خضم الصراع حول الماضي والحاضر، ولذا نراه يتوجه إلى الكنوز

٤٦ – انظر : برستد، جيمس هنري : فجر الضمير، ترجمة د. سليم حسن، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٥٦م، ص٣٧٢ وما بعدها وديورانت، ول : قصة الحضارة، م١ ج١ / الفصل الثاني عشر، والقمني، سيد محمود: الأسطورة والتراث. ص١٥٠ وما بعدها.

٤٧ – وايتلام، كيت : اختلاق إسرائيل القديمة، ترجمة د. بحر الهندي، عالم المعرفة، الكويت، العدد ٢٤٩، أيلول ١٩٩٩م، ص٩.

٤٨ – محمود درويش، المختلف الحقيقي، ص٣٤٧.

الكنعانية المكتشفة في مدينة أوغاريت وغيرها، يستلهمها ويوظفها في خلق واقع أسطوري مقدس يعتمد فيه على التاريخ وسيرة الإنسان الأولى «كنا هنا قبل الزمان، وههنا نبقى فتخضر الحقول» ,ليدفع أباطيل التوراة، ويكشف زيفها، وبهذا يكون الشاعر وفياً لفنه وقضيته «إذ إن علاقة الإنسان الأولى بالكون هي شرط القصيدة في بعدها الأول» كما يقول درويش[49]. من هنا نرى الدرويش يسمي والده «ابن كنعان القديم» ويخلع عليه صفات البدء والأولية :

«فلم اندفعت الآن في السفر الكبير وأنت توراة الجذور

أنت الذي ملأ الجرار بأول الزيت المقدس، وابتكرت من الصخور

كرماً، وأنت القائل الأبدي : لا ترحل إلى صيدا وصور؟»

يستند الصراع في أساسه على الماضي الأول، الماضي المقدس الممتد في أعماق التاريخ، ولأن اليهود كانوا في أولياتهم شعباً بدوياً، وقبائل رعوية لا تمتلك وطناً ولا حضارة، لذا نراهم – حينما أرادوا التحول إلى شعب مستقر – يسطون على تراث الكنعانيين وموروثهم، ويحولون وقائعهما التاريخية والأسطورية إلى تراث مقدس لهم، ويحشرونه في التوراة حشراً، فيسلبون آلهة الكنعانيين ولغتهم وأدبهم وحكمتهم وطقوسهم، فيصير الإله الكنعاني «إيل»[50] - الذي تحول إلى «يهوه» بعد عودتهم من مصر - إلهاً لهم، فأعلنوا أنه هو الذي اختارهم شعباً له، وأتى بهم ليتألّه عليهم، وبهذا أصبح الشعب اليهودي هو شعب الله المختار بعد أن كان الكنعانيون هم شعب إيل الخاص[51]، وقد حلَت لهم هذه الفكرة «شعب الله المختار» وأخذوا يرددونها، تقول التوراة : «فالآن إن سمعتم لصوتي، وحفظتم عهدي تكونون لي خاصة من بين جميع الشعوب، فإن لي كل الأرض، وأنتم تكونون لي كهنة وأمة مقدسة»[52].

ولقد مهدت أسطورة «شعب الله المختار» لأسطورة لاحقة تتصل بإرادة الإله وهي أسطورة الحق الإلهي أو أرض الميعاد، فبعد أن اختارهم الرب شعباً خاصاً ليمارس معهم الربوبية نراه يمنحهم أرضه الكنعانية أرضاً خالصة لهم «واجتاز (أبراهم) في الأرض إلى مكان شكيم إلى بلوطة مورة، وكان الكنعانيون حينئذ في الأرض، وظهر الرب (لأبرام) وقال: لنسلك أعطي هذه الأرض»[53]. مسجلة ممهورة بالضمانات ليس لولده أو أبنائه من بعده، وإنما لنسله حتى تبقى لهم وإلى الأبد «وأعطي لك ولنسلك من بعدك أرض غربتك كل أرض كنعان ملكاً أبدياً وأكون لهم إلهاً»[54].

٤٩ – محمود درويش المختلف الحقيقي، ص٣٤٦.

٥٠ – كان الإله إيل معروفاً قبل قدوم اليهود إلى فلسطين، وكان له معبد في المدينة التي سميت باسمه «بيت إيل» بيتين اليوم، حيث ورد في سفر التكوين «أنا إله بيت إيل» ٣١ :١١، وتدعوه سارة زوج إبراهيم عليه السلام بهذا الاسم «فدعت اسم الرب الذي تكلم معها : أنت إيل رئي» تكوين ١٦ :١٣.

٥١ – نعمة، حسن : ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة، ص١٧٠.

٥٢ – سفر الخروج، ١٩ :٦.

٥٣ – سفر التكوين، ١٢ :٥–٨.

٥٤ – سفر التكوين، ١٧ :٨.

يحيط درويش بأبعاد هذا الصراع، ويعي تزييف الآخر للماضي الإلهي المقدس وسرقته وتوظيفه لامتلاك الحاضر، فيعود إلى إرثه الأصيل – وهو الأحق به – فيجمع كل ما هو كنعاني ديني مقدس، ويكثفه ويلقي به في أتون المحاججة بوعي وفن فيقول :

« ... وأنت أرض

أرض من النعناع تحت قصائدي، تدنو وتنأى ثم تدنو

ثم تنأى في اسم فاتحها، وتدنو في اسم فاتحها الجديد

كرة تخاطفها الغزاة وثبّتوها فوق أطلال المعابد والجنود
لو كنت من حجر لكان الطقس آخر ... يا بن كنعان القديم

لكنهم كتبوا عليك نشيدهم لتكون «أنت» «هو» الوحيد»

حيث يعود إلى تلك العلاقة القديمة بين الإله الكنعاني "بعل" وأرضه، يوحدهما، ويلغي المسافة بينهما، بإسقاط حرف التشبيه الكاف في قوله "أنت أرض" وإخفاء وجه الشبه ليزيد من أوجه العلاقة بينهما، ويتواصل معهما فيجعلهما نعناعاً تحت قصائده، بيد أن طراوة النعناع على الرغم من حلاوة طعمه وشذاه هي التي جعلت من حضوره وغيابه في حركة مد وجز "تدنو وتنأى، ثم تدنو ثم تنأى" وسمحت أخيراً بحضور الآخر وامتلاكهما معاً "الأب والأرض"، وادعائه لهما في صورة كرة حوّطها بالعقيدة والقوة، وثبتها على أطلال معابده، وشارات جنوده.

ويتمنى درويش – في ظل هذا الغياب – لأبيه ما تمنى الإنسان الجاهلي لنفسه هرباً من الفناء وطلباً للخلود حين قال تميم بن أُبيّ بن مقبل :

ما أطيب العيش لو أن الفتى حجر  تنبو الحوادث عنه وهو ملموم[٢]

لكي يصمد في هذا الصراع، وليظهر المفارقة بين حال النعناع وحال الحجر، لكنه ما لبث أن أدرك عمق التغريب أكثر، فحتى هذا الحجر الذي تمناه لابن كنعان القديم ادّعوه لهم، فامتلكوه، وغيّروا معالمه، وكتبوا عليه مقولتهم ونشيدهم، وقد جاء الطباق بين ضميري المخاطب والغائب "أنت" و "هو" الموسومين بالتخصيص بعلامتي التنصيص ليظهر المقابلة بين دلالات الحضور والغياب على الصعيدين النفسي الداخلي والتاريخي الخارجي، و"أنت" الإله الكنعاني البعيد قريب من قلب درويش ونفسه لأنه

إلهه الغائب الحاضر، وحتى حين حاول الأعداء تغييره إلى "هو" ظل اسمه يدل على غربته بينهم على الرغم من حضوره الواقعي وترتيله في أناشيدهم، كما أن في هذا الاسم/الضمير "هو" إشارة مبطنة إلى الإله الذكري العبري "يهوه" الذي ألبسوه صفات بعل وخصائصه[55].

ويعطي درويش للصراع أبعاداً متعددة، وعمقاً أكثر من عمقه الظاهر حين يجعله على مستوى التعاقب مثلما هو على مستوى التزامن، وحين يحوله من صراع رغبات إنسانية إلى صراع بين النماذج الأولى، بين آلهة الخصب والحياة وآلهة الجدب والموت، بين الحق والباطل، بين الخير والشر، وحين يواجه الواقع بالحلم كما واجهه بالفعل، كالبدائي الذي يفترض أن أفعال الحلم تحدث تأثيراً في الواقع كأفعال السحر، فيرمز للآخر بالوحش، ويستدعي عن بعد وخفاء أسطورة الإله «بعل» إله الحياة في صراعه مع الإله «موت»[56] إله الموت ورمزه التنين «لوياثان» حين صَرعَ إله الموت بعلًا وابتلعه :

« لكن هذا الوحش يسرق جلدنا وينام فيه فوق خيش فراشنا

ويعضنا، ويصيح من وجع الحنين إلى عيون الأقحوان»

فيستخدم أفعال المضارعة : يسرق، ينام، يعض، يصيح، للدلالة على الحاضر، وتعيدنا ألفاظ الوحش والخيش والأقحوان إلى الوراء، إلى أوليات الإنسان وبكر الطبيعة، وترتقي السرقة هنا لتعادل فعل الاختفاء والموت، موت الأب الذي تحدث عنه من قبل، وموت الإنسان الفلسطيني الحديث ليحيا الآخر، مثلما مات بعل في بطن موت، وكأن درويشاً يريد أن يقول إن دورة الحياة تتجدد وإن بعلاً الفلسطيني سيعود. وتزداد المفارقة حين يصبح الجلاد ضحية يوجع ضحيته ويصيح قبلها من الوجع والألم في إشارة إلى الدعاية الصهيونية التي تروّج ظلم اليهود عبر التاريخ وتشردهم وحاجتهم إلى العودة إلى أرض الميعاد كما يدعون، لتلتقي مع مفارقة موت إله الحياة وانتصار إله الشر والموت.

لقد أصبح فضاء درويش التاريخي والجغرافي محتلاً بالآخر، ولقد سرق الآخر من درويش جذوره الأولى التي يستند إليها : لغته وأرضه ودينه الأول، ويحلو لدوريش أن يسمي هذا الآخر بالمؤرخ حيناً وبلصّ المدافن حيناً آخر[57]، اعترافاً منه باهتمام الآخر بالتاريخ والآثار وتوظيفهما في ترويج أسطورته :

«سرق المؤرخ، يا أبي، لغتي وسوسنتي وأقصاني عن الوعد الإلهي» ,فاللغة هي اللغة الكنعانية التي تحوّل إليها اليهود عن لغتهم الآرامية الأصيلة، وتعترف التوراة من غير التواء أن اللغة العبرية هي

٥٥ – رولينغ، بوب : قاموس الآلهة والأساطير، ترجمة محمد وحيد خياطة، ط١، مكتبة سومر، حلب، ١٩٨٧م، ص١٨٣ .

٥٦ – انظر مضمون هذه الأسطورة : السواح « لغز عشتار ص١٩٩+٣١٢، ومغامرة العقل الأولى ص٢٧٣، ورولينغ : قاموس الآلهة والأساطير ص١٩٢، وهوك، صموئيل هنري : منعطف المخيلة البشرية، ترجمة صبحي الحديدي، ط١، دار الحوار اللاذقية، ١٩٨٣م، ص٦٦ .

٥٧ – انظر قصيدته «لصوص المدافن» في ديوان محمود درويش ٢ / ٣٥٠ .

شفة كنعان[58]، والسوسنة رمز للأرض الكنعانية التي ارتبطت بها وغطت وجهها، وترددت كثيراً في نشيد الإنشاد[59]، والوعد الإلهي هو وعد الإله إيل لشعبه الخاص به الشعب الكنعاني.

وحينما يحاول درويش الخروج من حصار الآخر؛ فيحدق في وجهه لإجباره على حفر ملامح الفلسطيني في نظره، والاعتراف بماضيه وحاضره، فيواجهه بتراث أجداده، وحقائق وجوده، يبكي هذا الآخر «وبكى المؤرخ عندما واجهته بعظام أسلافي : إلهي ... يا إلهي

لِمَ لَمْ يموتوا كلهم لتكون لي وحدي ...؟

ويتوجه إلى إلهه المسروق، ويتمنى موت أصحاب الحق الشرعيين؛ لتستمر الأكذوبة وتنطلي الأسطورة فيبقى للآخر وحده.

**بعث الماضي وحضوره/العود الأبدي :**

تنتمي لحظة الموت/لحظة الحاضر التي عايشها محمود بفقد أبيه إلى منطقة زمنية محايدة بين الماضي والآتي، فهي نقطة الارتكاز بين الزمنين مثلما هي نقطة تفجر المعنى، منها انطلق درويش – بمشاهدته – نحو الماضي فاستحضره، وأعاده بزمنه المزدوج : زمن الحدث الأول حين أراد إبقاءه في حيّزه القديم لمواجهة غربة التاريخ، وزمن استعادة الحدث مرة أخرى واستحضاره إلى الزمن الحاضر والاقتراب منه لمواجهة غربة الواقع.

وتتسع مشاهدة محمود وعرفانيته حين يجعل من لحظة الموت لحظة ممتدة، تتجاوز الحاضر إلى الآتي، وتتحول من لحظة فناء إلى مؤشر بقاء وسبب خلاص، وهنا لا يكون الموت نفياً للحياة ونهاية للكون والأشياء، بل يصبح وجهاً آخر لها، فيه تكمن بذرة الخلق وخميرته الأولى، إذ بالموت بدأ الوجود، وبه بدأت حياة الإنسان، ومن غيره لن تكون هناك حياة جديدة تحل محل الحياة الأولى.

ولقد صورت الأساطير القديمة فكرة الصراع بين الخصوبة والجدب في الطبيعة، وجعلت منها رمزاً حياً يشخص العلاقة بين الحياة والموت بشكل عود أبدي، وركزت ديانة الإنسان القديم ومعتقداته على عبادة آلهة الخصب والحياة في الطبيعة ومساعدتها في أداء دورها، للحفاظ على بقائه ومواجهة المخاطر التي تتهدده، وظهرت طقوس مثل : الخلق والتكوين، وبعث الإله الميت، والزواج الإلهي المقدس، محاكاة

٥٨ – سفر أشعيا، ١٩ :١٨ .

٥٩ – انظر : نشيد الإنشاد، ١ :٢، ٢ :١٦، ٤ :٥، ٥ :١٣، ٦ :٢+٣، ٧ :٢ .

للآلهة، وتقليداً لها لعودة مظاهر الحياة إلى الطبيعة مرة أخرى. وبقيت فكرة الموت والحياة، الغياب والعودة، النموذج الأول الذي سيظل ينظر إليه البشر طالما بقي هناك موت وحياة، وصارت تراثاً إنسانياً مشتركاً، وتعبيراً عن مرحلة ما زالت كامنة في ذاكرة الجنس الإنساني ولاوعيه الجمعي منذ العصور الحجرية وإلى اليوم.

وكان الإله «بعل» أبو محمود درويش الأول أحد أهم آلهة الخصب وأعظمها وأعمقها تأثيراً في الديانة الكنعانية التي تمثلت فكرة الحياة والموت، ولما كانت عودة درويش إلى هذا الأب حضوراً في الزمان؛ فإن توظيف أسطورة موته وبعثه حضور في الزمان والمكان على السواء، وردّ على الغياب الزماني والمكاني الذي يعاني منه الشاعر، وانفتاح لتجربته التي غدت تجربة إنسانية عامة ونموذجاً بدئياً لكل عودة حياة.

**بعث الأرض وتكوينها :**

الموت هو لحظة التحول الكبرى في حياة الإنسان، وقد يبدو هذا التحول في ظاهره حركة نحو الأمام المطلق، وهذا مظهر وهمي، إذ ليس هناك أمام مطلق، وإنما هناك عودة إلى الخطوة الأولى، ونقطة البداية، حيث السعادة والخلاص والراحة، وحينما يريد درويش إبطال الزمن القريب – زمن غياب الأنا والنحن وحضور الآخر – ونفيه وخلق زمن جديد، يستعيد فيه حضوره، فإن ذلك لن يتحقق إلا بالخروج من الزمن المحدد، أو إخراجه من تاريخيته وتحويله نحو المطلق، والدخول في الزمن الميثي البدئي النقي، أي باستدارته إلى زمن بدء الخليقة، ودورانه نحو الأصل، وهنا تعود الأرض الفلسطينية إلى قصة خلقها وتكوينها، فتقوم قيامتها، وتبعث من جديد لتستعيد زمنها الأول، وهيئتها المثالية الأولى يوم خلقت، وبذلك تتحقق العودة الأبدية للزمان والمكان معاً، يقول :

« الأرض تكسر قشر بيضتها وتسبح بيننا

خضراء تحت الغيم. تأخذ من سماء اللون زينتها

لتسحرنا، هي الزرقاء والخضراء، تولد من خرافتها

ومن قربانا في عيد حنطتها. تعلّمنا فنون البحث عن أسطورة التكوين

سيدة على إيوانها المائي

سيدة المديح. صغيرة لا عمر يخدش وجهها. لا ثور

يحملها على قرنيه، تحمل نفسها في نفسها وتنام في أحضانها »

يبني درويش أسطورة تكوين الأرض الفلسطينية على الخطوط العامة لأساطير الخلق والتكوين القديمة التي تناصّت على امتداد مراحل تاريخية متعاقبة، والتي تجمع على ولادة الكون من المياه الأولى[60]، حيث طفا التل الأول فوق الماء حاملًا معه أول كائن حي[61]. ويتكئ درويش على الأسطورة الفينيقية التي اتخذ فيها التل الأول شكل البيضة[62]، رمز الموت والانبعاث، فهي كالرحم تحتوي على بذرة الحياة وسط الظلمة والماء. كما يأخذ من الأسطورة الإسلامية لون هذا التل الذي كان على هيئة زبرجدة خضراء كما ذكر الثعلبي[63]، ليخلق تواصلًا بين الزمنين العربي الإسلامي والكنعاني الفينيقي, ويعطي للأرض هويتها العربية الفلسطينية، ولهذا جعلها تسبح بينه وبين أبيه، كما أن في استحضار التل الأول «الغمر» إشارة مبطنة إلى «تل شمرا» الذي بُعث فيه التاريخ الفلسطيني القديم بعد أن كان في غياهب الأرض، وهكذا آل التل الذي دفن فيه أبوه تلاّ لبعث التاريخ/الزمان، وبعث الأرض/المكان.

بيد أن الشاعر يُسقط من أسطورته دور الثور الذي يحمل الأرض على قرنيه في الأسطورة الإسلامية ليؤكد أنها قيّومة بذاتها، مكتملة بنفسها، دون معونة من مبدأ مشارك، فهي قادرة على الولادة وحمل نفسها بنفسها. وتأتي أفعال المضارعة المتتالية في هذه اللوحة : تكسر، تسبح، تأخذ، تولد، تعلمنا، يخدش، يحملها، تحمل، تنام، لتؤكد أن حديثه عن أسطورة تكوين حديثه ما تزال، وليس عن أسطورة مضت وانقضت، وتفصح عن رغبة الشاعر في فعل الخلق والولادة، تلك الرغبة التي تحولت إلى نبوءة وبشارة تعلّم الأرض من خلالها إنسانها الفلسطيني كيف يولد، ويعيد تشكيل وجوده وتكوين نفسه من جديد، ولن تتأتى تلك الولادة الجديدة إلا بمعونة البشر ومشاركتهم بإراقة الدماء وتقديم الضحايا والقرابين (الشهداء) من خلال تكرار فعل الخلق الأول بإقامة الطقوس في عيد حنطتها، عيد إعادة خلقها، حيث كان الإنسان القديم يعتقد أن العالم يخلق كل سنة, ومن هنا، جاء عيد رأس السنة.

يرى درويش الأرض بعد قيامتها وولادتها سيدة أنثى أبدية، فتيّة صغيرة، لا يؤثر فيها الزمن، ولا يخدش العمر ملامح وجهها، يراها في «عناة» «السيدة» زوج «السيد» «بعل»، سيدة النواميس الكونية التي أنجبت كل شيء ورعت مظاهر الحياة.

ويمعن درويش في تجْلية الواقع عبر الصفات التي يخلعها على عناة/الأرض، فيستخدم الفعل المضارع المنفي بـ «لا» و «لم»، لينفي الزمن الحاضر/زمن الآخر، ويرتد بها إلى زمنها الأصيل وماضيها

٦٠ – هي : «نمو» في السومرية، و»يم» في الكنعانية، و»رع» في المصرية، و»أقيانوس» في الإغريقية انظر : مغامرة العقل الأولى ص٢٩ .

٦١ – وهو : إما الثعبان أو الجعل أو الضفدعة أو البيضة أو زهرة اللوتس، انظر : نصر، عاطف جودة : الرمز الشعري عند الصوفية، ط١، دار الأندلس، بيروت، ١٩٧٨م، ص٤٥ .

٦٢ – السواح، فراس : مغامرة العقل الأولى، ص١٠٠ .

٦٣ – الثعلبي، أحمد بن إبراهيم : قصص الأنبياء المسمى بالعرائس، المكتبة الشعبية، بيروت، د.ت، ص٤ .

اليوتوبي الجميل :

« هي لا تودّعنا ولا تستقبل الغرباء. لا تتذكر الماضي

فلا ماضي لها. هي ذاتها ولذاتها في ذاتها. تحيا فنحيا

حين تحيا حرة خضراء. لم تركب قطاراً واحداً معنا، ولا جملاً

وطائرة. ولم تفقد وليداً واحداً. لم تبتعد عنا ولم تفقد

معادنها. ولم تخسر مفاتنها. هي الخضراء فوق مياهها الزرقاء «

هكذا تبدّت سيدة المديح في أوليتها وبكورتها ونقائها وطهارتها، فقد صفا لونها وعادت إلى طبيعتها حرة خضراء فوق مياهها الزرقاء بعد أن كانت «هي الزرقاء والخضراء» في مرحلة التكوين التي حملت في ثناياها آثار الآخر. عادت إلى أصلها فلم تبتعد عن أصحابها، ولم تفقد جوهرها ومفاتنها، ولم تؤثر فيها تقلبات الزمن، بل بقيت وفيّة لماضيها فلم تركب جملاً ولا قطاراً ولا طائرة، وهي لا تتذكر الماضي القريب والبعيد ولا حاجة لها لهذه الذكرى التي التمسها درويش من قبل، لأنها عادت إلى أصحابها عن طريق «نا» الجماعة، والتحمت بهم في زمن لا يوجد فيه وداع ولا استقبال للغرباء.

بعث الأب الإله والزواج المقدس :

يستكمل درويش أسطورة الخلق الفلسطينية، فبعد أن أكملت الأرض/الأم الكبرى تكوينها بنفسها، وعادت إلى عذريتها وإختامها، وغناها واغتناها عمن سواها، ها هي تخرج عن سكونها، وتقوم بحركتها الأمومية التلقائية, فتنجب من أعماقها ابنها الإله الذكر من غير نكاح ,وتتزوجه لتعيد إلى نفسها قوتها الإخصابية الذاتية، وهو بذلك يستلهم النماذج الأولى حين «كان الإله الابن ابنًا للأم الكبرى وزوجاً وحبيباً في نفس الوقت، هذا هو شأن تموز ابن عشتار البابلية، وأدونيس ابن عشتارت الكنعانية، وأوزوريس في شكل حورس ابن ايزيس المصرية، وآتيس ابن سبيل، وزيوس ابن رحيا الكريتية»[64]، وحين كانت أسطورة الأرض الأم مقابل السماء الأب، وحين أضفى الإنسان القديم على العلاقة بينهما طابعاً جنسياً حيث الأرض الأم الوعاء تنفعل لذكورة الأب السماء عندما يهطل المطر فينبت فيها كل زوج بهيج.

ويمارس درويش دوره باعتباره شاعراً وخالق أساطير، حيث يلتقي في هذا الدور مع الساحر والكاهن، فيستطيع من خلال شعره/سحره/نبوءته، وعن طريق لغته أن يدمر العالم ويبني على أنقاضه عالماً آخر، أو أن يقوم بمساعدة آلهة الخلق في أداء دورها، وتسهيل مهمتها، وقد يحل محلها فيقوم بطقس الخلق، فها هو يصور عملية خلق أبيه ونهوضه من بين أحشاء أمه الأرض في زمنه الأول حين

٦٤ – السواح، فراس : لغز عشتار ص١٧٥ .

كانت خربة خالية كما وصفتها التوراة[65] فيقول :

« فانهض، يا أبي، من بين أنقاض الهياكل واكتب

اسمك فوق خاتمها كما كتب الأوائل، يا أبي، أسماءهم

وانهض أبي لتحب زوجتك الشهية من ضفائرها إلى خلخالها

وانهض، فلا زيتون في زيتون هذي الأرض غير ظلالها،

وانهض لتحمدها وتعبدها وتروي سيرة النسيان:

كم مر الغزاة وغيّروك وغيّروا أسماءها

كما أصلحوا عرباتهم وتقاسموا شهداءها

وهي التي بقيت، كما كانت، لك امرأة وأما يا أبي

فانهض، ليرجعك الغناء

كشقائق النعمان في أرض تبنّتها وغنّتها لتسكنها السماء «

فيستخدم كلمته السحرية فعل الأمر/الخلق «انهض» الذي يعادل فعل الأمر «كن» لبعث أبيه، ويكرره خمس مرات مصوراً من خلال هذا التكرار تدرّج عملية البعث ونموها وحركة سيرها، وكأننا نشاهد محموداً وهو يبعث الحياة في أبيه، ونرى عيانا قيامته من خلال اللغة حين استخدم مع الفعل الأول ياء النداء التي تشير إلى البعد، مضافة إلى الأب مضيفاً الأب إلى ياء المتكلم في، حين اختفت ياء النداء لفظاً في الفعل الثاني, وبقيت لفظة الأب مع ياء المتكلم ليتأرجح فعل الخلق بين الخيبة والأمل، بين البعد والقرب، بين الممكن والمستحيل، أما الفعلان الثالث والرابع فاختفت معهما لفظة الأب وأداة النداء، وجاءا تباعاً للفعل الثاني للتدليل على قرب النهوض، وكأن الأب بدأ في النهوض، فلا حاجة لتسميته – ولنتذكر أن التسمية بحد ذاتها خلق – وجاء الفعل الخامس والأخير مقترناً بحرف العطف الفاء الذي يفيد الترتيب والتعقيب مقروناً بفعل الرجوع «فانهض ليرجعك الغناء» للتعبير عن رجوع الأب والانتهاء من عملية الخلق والبعث، وكأن غناء درويش هو الترتيله الدينية أو الطقس السحري الذي أقامه ليعيد ما حدث في البدء المقدس.

٦٥ – سفر التكوين، ١ :١ .

هكذا يتجاوز درويش الواقع حين يميته ليبعث نقيضه، وهكذا تحولت لحظة وفاة الأب/لحظة الموت إلى حياة جديدة، وصار غياب الأب حضوراً، مثل الطبيعة التي تنفي عناصر الخصب فيها عوامل الجدب، ومثل بعل الذي يموت ليبعث من جديد، قاهراً سلطان الموت، مجسّداً حلم الإنسان الأول ورغبته الأولى في العودة والحضور، وبذلك يحيل درويش أباه إلى نموذج بدئي يأخذ سمت آلهة الموت والانبعاث، ينفتح عليها، ويمتص صفاتها، ويتماهى فيها، ويصله من خلالها بالنمط الأصلي الأبعد غوراً في الثقافة الإنسانية حين يجعله إله السماء الذكر الأب الذي يقتحم الأرض الأم يخصبها ويغمرها بحبه من ضفائرها إلى خلخالها كما تغمر السماء الأرض، ويكتب اسمه فوق خاتمها؛ ليشحنها بالطاقة الكونية الجنسية مانحة الحياة ومجددة الوجود. وبذلك يلتقي الزوجان ويقترن الإلهان : السماء والأرض، بعل وعناة، الأب الفلسطيني والأرض الفلسطينية، وحينئذ يحمد الزوج زوجه، ويعبد الابن أمه الوفية، فهي التي أعادته إلى الوجود مثلما أعادت عناة بعلاً، ويحدثها عن زمن الضياع والغياب، زمن النسيان، لأنه زمن الآخر الذي حاول فيه طمس أصولهما، وتغيير معالمهما، وسرقة ميراثهما.

اندفع الأب/بعل/السيد/آدون/النعمان من باطن أرضه مثل وردته البرية القانية اللون "شقائق النعمان" التي نبتت في التربة المخضبة بدمائه النازفة من جراحه، ليعيد لها وجهها الأخضر بعد أن تبناها وغنى لها، وبعد أن افتداها وغسلها بدمه القاني ليطهرها من دنس الأعداء/البشر، ويهيئها حتى تعود آلهة السماء إليها وتسكن فيها.

**الحلول والاتحاد :**

يتوالى حضور الأب في القصيدة، ويتخذ هذا الحضور شكلاً آخر ومنحى جديداً؛ من خلال علاقته بابنه الشاعر، حيث يحل الأب في الابن، ويتقمص الأخير صفات الأول، ويتحد به، فيكون حضوره علامة دورة جديدة من التخلّق للأب نفسه حين يأخذ دوره ويلبس قناعه، ويصير تجلياً من تجلياته، فيأخذ درويش من أبيه لقب «السيد»، وهو لقب الإله بعل سيد الأرض، ويتكئ درويش على هذا اللقب ويكرره مرات عديدة ليؤكد امتلاكه ونفيه عن الآخر الذي ادّعاه له :

«كن سيّدي، يا سيّدي، لأفر منك إلى الرعاة على التلال

كن سيّدي، لتحبّني أمي ... وينسى أخوتي موز الهلال

كن سيّدي، كي أحفظ القرآن أكثر ... كي أحب الامرأة

وأكون سيّدها وأسجنها معي! كن سيّدي لأرى الدليل»

وحين يمتلك درويش هذا اللقب؛ يستطيع أن يمارس دور أبيه المخصب، فيحب الأرض/الأنثى،

ويكون سيدها وزوجها وحبيبها، يتحد معها ويخصبها ويحافظ عليها، تتجدد بتجدده، وتكتسب صفاته، وتخرج من رفاته مثل طائر العنقاء :

«أنثاي تأبى أن تكون إطار صورتها. وتخرج من رفاتي

عنقاء أخرى ... «

ويتبادل الاثنان صفات بعضهما بعضا، فيأخذ الأب صفات الابن، حين ينزله الشاعر من عليائه ويجعله بشراً، يغافل سارقي الأشجار/الأعداء؛ ليخطف من أرضه زهرة أقحوان، وهنا يتحول أسلوب الخطاب للتدليل على هذا الاتحاد، فيختلط ضمير الخطاب الكاف الذي كان يخاطب به أباه بضمير ياء المتكلم الذي كان يتحدث به عن نفسه ليكوّنا معاً ضمير الجماعة المتصل «نا» أو المنفصل «نحن» مقابل ضمير جماعة الغائبين «هم»/الأعداء :

« يأتون كي يتحاربوا فينا .. هم الأمراء، والشهداء نحن

يأتون، يبنون القلاع على القلاع، ويذهبون، ونحن نحن «

كما يتّحد صوت الشاعر بصدى صوت أبيه الذي عبر المدى :

« فاكسر جدار الكون يا أبتي صدى حول الصدى؛ ولتنفجر :

أنا

من

هنا

وهنا

هنا

وأنا

أنا

وهنا

أنا

وأنا

هنا

فيلتقي صوت الأب الآتي من أعماق الماضي بصوت الابن الحاضر، فيلتحمان وينفجران معاً، ويدويان في أرجاء الكون : أنهما ينتميان إلى هذا المكان/الأرض «هنا»، وأن الـ «هنا»/المكان لم يتغير رغم ما فعله الآخر «وهنا هنا» وكذلك الـ «أنا»/الإنسان القديم الجديد، الكنعاني الفلسطيني بقي على عهده «وأنا أنا»، وجاءت العبارتان «وأنا هنا» و»هنا أنا» اللتان تحملان معنى التأكيد؛ لتوكيد ثبات الأرض والإنسان، وحلولهما في بعضهما، حلول المكان في الإنسان حين أصبح الـ «هنا» «أنا»، وحلول الإنسان في المكان حين صار الـ «أنا» «هنا».

وقد كتب درويش هذه العبارات بطريقة غير متوقعة ولافتة للنظر حيث تتدلى الكلمات رأسياً من أعلى إلى أسفل, لتحمل معنى هبوط الأب الإله الأعلى إلى زوجه وأمه الأرض السفلى، كما تعبّر عن انغراس الأب والابن معاً في أعماق الأرض لتوكيد ما قاله من قبل «يزرعني هناك» ليقفا شامخين في وجه الأعداء.

وهكذا تلتقي أيقونات المضمون الثلاث : الاب/الإله، والابن/الشاعر، والأرض/الأم، التي تمثل الحاضر، مع أيقونات العنوان الثلاث : الأب، والأيل، والدار، التي تمثل الماضي، حيث يبقى الأب ممتداً في الزمان، ويغدو الشاعر/الابن رمزاً للأيل، والأرض رمزاً للدار الكبيرة وتبقى العلاقة بين هذه الأيقونات واحدة هي علاقة الحلول والاتحاد كما في الشكل التالي :

الأيل

الشاعر/الابن

هكذا يتحد الإلهي والبشري والطبيعي في مواجهة الأعداء، ويقف الوطن بأرضه وأبنائه وسمائه ليدافع عن نفسه بنفسه.

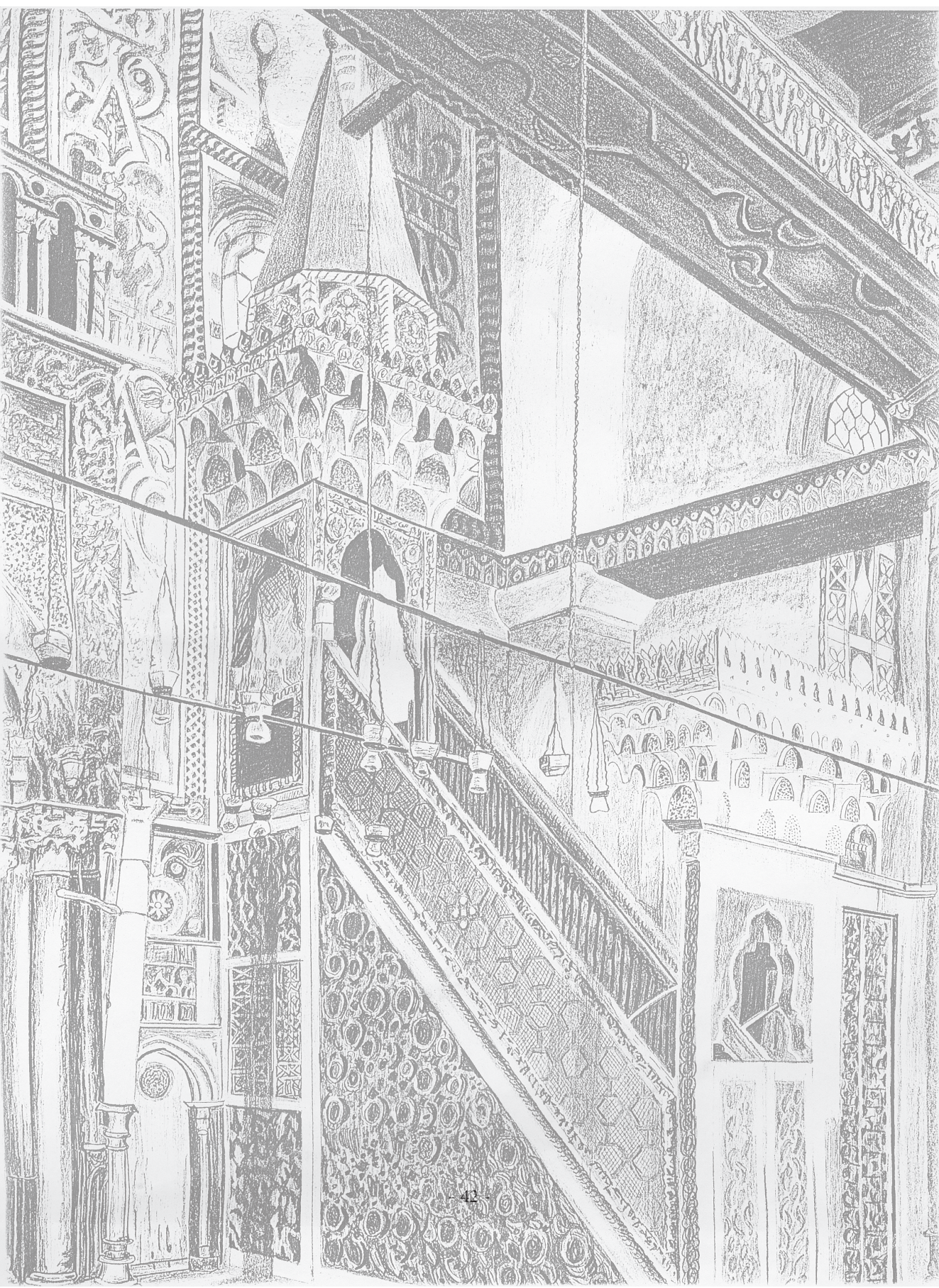
# المصادر والمراجع


- القرآن الكريم.
- الكتاب المقدس.
- د. إسماعيل، عز الدين : الشعر العربي المعاصر، ط3، دار الفكر العربي، 1978م.
- برستد، جيمس هنري : فجر الضمير، ترجمة د. سليم حسن، مكتبة مصر، القاهرة، 1956م.
- الثعلبي، أحمد بن إبراهيم : قصص الأنبياء، المسمى بالعرائس، المكتبة الشعبية، بيرت، د. ت.
- جبرا، جبرا إبراهيم : الأسطورة وتحولاتها في القصيدة العربية المعاصرة، ضمن كتاب : المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، الحلقة الثانية في مهرجان جرش الثالث عشر، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط1، بيروت، 1995م.
- الخازن، نسيب وهيبة : أوغاريت (أجيال، أديان، ملاحم)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1961م.
- درويش، محمود : - ديوانه، ط1، دار العودة، بيروت، 1994م.
  - عابرون في كلام عابر، ط2، دار العودة، بيروت، 1994م.
  - لماذا تركت الحصان وحيداً، ط1، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 1995م.
- ديورانت، ول : قصة الحضارة، ترجمة د. زكي نجيب محفوظ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1965م.
- رانفين، ك : الأسطورة، ترجمة جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت، 1981م.
- رولينغ، بوب : قاموس الآلهة والأساطير، ترجمة محمد وحيد خياطة، ط1، مكتبة سومر، حلب، 1987م.
- سعيد، خالدة : البحث عن الجذور، دار مجلة شعر، بيروت، 1960م.
- السواح، فراس : - لغز عشتار، الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، ط1، دار علاء الدين، دمشق، 1996م.
  - مغامرة العقل الأولى، ط1، دار الكلمة للنشر، بيروت، 1980م.
- الشواف، قاسم : ديوان الأساطير، ط1، دار الساقي، بيروت، 1996م.
- صالح، فخري : محمود درويش صانع الأسطورة الفلسطينية، ضمن كتاب محمود درويش، المختلف الحقيقي، دراسات وشهادات، دار الشروق، رام الله، 1999م.

- ابن أبي الصلت، أمية : ديوانه، تحقيق سيف الدين الكاتب، وأحمد عصام الكاتب، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1980م.
- د. عباس، إحسان : اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ط2، دار الشروق، عمان، 1992م.
- عبودي، هنري : معجم الحضارات السامية، ط2، جروس برس، طرابلس، لبنان، 1991م.
- د. علي، جواد : المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، دار العلم للملايين، بيروت، 1970م.
- ابن عربي، محيي الدين : الفتوحات المكيّة، تحقيق د. عثمان يحيى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972م.
- غزول، فريال جبوري : المنهج الأسطوري مقارناً، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثالث، إبريل، 1981م.
- فريحة، أنيس : ملاحم وأساطير من أوغاريت، دار النهار للنشر، بيروت، 1980م.
- فريزر، جيمس : أدونيس أو تموز، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979م.
- د. القمني، سيد محمود : الأسطورة والتراث، ط2، سيما للنشر، القاهرة، 1993م.
- كنتتو : الحضارة الفينيقية، ترجمة د. محمد عبد الهادي شعيرة، مركز كتب الشرق الأوسط، القاهرة، 1948م.
- ابن مقبل، تميم : ديوانه، تحقيق د. عزة حسن، مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، 1962م.
- د. نصر، عاطف جوده : الرمز الشعري عند الصوفية، ط1، دار الأندلس، بيروت، 1978م.
- نعمة، حسن : موسوعة ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1994م.
- نيلسون، ديتلف : التاريخ العربي القديم، ترجمة د. فؤاد حسنين علي، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، د.ت.
- هوك، صموئيل هنري : منعطف المخيلة البشرية، ترجمة صبحي الحديدي، ط1، دار الحوار، اللاذقية، 1983م.
- وايتلام، كيت : اختلاق إسرائيل القديمة، ترجمة د. بحر الهندي، عالم المعرفة، الكويت، العدد، 249، أيلول 1999م.
- اليوسف، يوسف : الشعر العربي المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980م.

الفصل الثاني

# التناص الأسطوري
# في جدارية محمود درويش



## تقديـم:

حفرت جدارية محمود درويش مكانة خاصة لها في ذائقة الشعر العربي، وأمدتها بحياة جديدة حين نفذ منها صاحبها إلى المناطق القصية من أغوار النفس البشرية، ووقف بها على قضية الحياة والموت التي ألّحت على فكر الإنسان، وأرهقت مخيلته، وألهبت مشاعره على امتداد وجوده.

ولعل ما يلفت النظر في هذه الجدارية هو ثقافة الشاعر الموسوعية التي اعتمدت على ذخائر نصية كونية دارت حول هذا المشترك الإنساني، استنبطها الشاعر وامتصها وحمّلها حمولات فكرية وشعورية جعلت من تجربته الفردية تجربة إنسانية عامة أكسبتها مرتبة الطقس، وماهتها مع النماذج البدنية، وأدخلتها في أتون اللازمني.

أحاول في هذا البحث توضيح أين يقف محمود من هذا المشترك الإنساني؟ وكيف وظف هذا الموروث؟ وما هي طرائقه في استحضار الثيمات والشخصيات والنماذج والأحداث الأسطورية؟ وكيف شقت طريقها إلى النص ودخلت في نسيجه؟ وكيف ولجت به أو ولج بها إلى ما وراء الواقع؟ ليصل الزمان بالأبد، والمتناهي باللامتناهي، وأول الأشياء بمنتهاها، ليعبر عن حلم الجماعة ويفسّر كنه الحياة.

الجدارية والتناص:

لا أريد هنا أن أنظر إلى التناص باعتباره مصطلحاً نقدياً, فأقف على تعريفه وإشكالية التعريف، وعلى بداياته الأولى ومجالاته وأدواته وآلياته، وحضوره في النقد الغربي، وحديث النقاد عنه مثل ميخائيل باختين في "فلسفة اللغة"، وجوليا كرسيتيفا في "ثورة اللغة الشعرية"[66]، وجرار جانيت في التطريسات "التناص"[67]، أو حضوره في النقد العربي القديم في لبوس السرقات والمفاضلات والمعارضات والموازنات، واهتمام النقاد العرب المحدثين به مثل محمد مفتاح في "تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناص"[68]، وعز الدين المناصرة في "المثاقفة والنقد المقارن"[69]، ومحمد بنيس في "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب"[70]، وشربل داغر في "التناص سبيلًا إلى دراسة النص الشعري"[71]، فهذا كله في متناول اليد,

٦٦ - Julia Kristeva: La revelution Language Poetique. Paris: Seuil, 1974.

٦٧ - Gerard Genette: Palimpestes, Paris: Seuil, 1982.

٦٨ – صدر عن دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٥.

٦٩ – صدر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٦.

٧٠ – بنّيس، محمد: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته، ج٣، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٠م.

٧١ – مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد الأول، صيف ١٩٩٧، ص١٢٤.

ويمكن الوصول إليه، ولكني أريد القول، إن التناص أمر لا مفر منه، موجود في كل نص شعري، وهو سبيل إلى المثاقفة، ودليل على الموسوعية والاطلاع والمعرفة، وانفتاح على الآفاق الدينية والأدبية والأسطورية والتاريخية. وهو فوق هذا وذاك تحول حرّ بين أنساق سابقة ولاحقة، إنه "حركة مركبة في الخيال الخلاق للشاعر والقارئ معاً، حركة تنطوي على التوتر ... تخلّق لا حدود لتوليده، كأنه محاكاة لا تنفك ترجع القهقري"[72].

والجدارية غنية بالتناصات حافلة بما ظهر منها وما بطن، جمعت جوانب عديدة منها في عنوانها ومتنها، منها التناص الديني، باشتباكها مع نصوص الكتب المقدسة كالقرآن الكريم والتوراة والإنجيل، ومنها الأدبي باستثماره شخصيات أدبية مثل امرئ القيس وطرفة والمعري ولبيد، ومنها التاريخي كالحديث عن أغاني بلاد الرافدين، ومسلة المصري، ومقبرة الفراعنة، والنقوش على المعابد القديمة، ومنها الأسطوري الذي تعددت آلياته ودرجاته ومستوياته، وانتمى إلى حضارات وأزمنة مختلفة.

تُنبئ الجدارية عن حضور التناص الأسطوري باعتباره مكوناً أساسياً فيها، تصريحاً وتلميحاً، خفاء وتجلياً، تصريحاً حين يختار عتبة النص / العنوان عن وعي وقصد، وحين يجهر في المتن بمكانة الأسطورة فيها "فالأسطورة اتخذت مكانتها المكيدة في سياق الواقعي"[73] وقوله: ونهر واحد يكفي لإغواء الأساطير القديمة بالبقاء"[74]، وحين يستدعي هذا الحشد من الرموز والشخصيات والأحداث الأسطورية التي تدل من خلال تنوع مصادرها وأزمنتها على وحدة التجربة الإنسانية وغناها.

وتلميحاً حين ابتناها على أرض أسطورية، تعبّر عن الثقافة الجمعية واللاشعور الجمعي الإنساني بالاستلهام والاستيحاء والامتصاص؛ لخلق سياق خاص يجسد تفاعل الأسطورة مع سياق تجربة الشاعر، مما عمّقها وجعلها تتماهى مع التجربة الوجودية الإنسانية بأبعادها الدرامية المختلفة.

وحين جعل منها حوارية بين الحياة والموت، الوجود والعدم، القبول والنفي، الحرية والجبرية، وجعل من ذاته محوراً تدور حوله هذه الثنائيات. فسيطرت الأنا/الذات في انشطارها وتحوّلها ونهوضها واتّحادها وانتصارها أخيراً – سيطرة مطلقة على النص، ورأت الوجود من خلالها، مما عكس رؤية الإنسان البدائية, ونظرته إلى الأشياء من حوله حين كان يرى فيها نفسه، وخلع عليها ما بداخله. "وأنا المسافر داخلي / وأنا المحاصر بالثنائيات"[75].

٧٢ – عصفور، جابر: جدارية محمود درويش، جريدة الحياة، ١/٨/٢٠٠٧.
٧٣ – درويش، محمود، جدارية، ط، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ٢٠٠٠، ص٧٣.
٧٤ – المصدر السابق، ص٣٣.
٧٥ – المصدر السابق، ص٣٦.

كما استخدم درويش الطريقة الأسطورية في التفكير في حواره ولغته وصوره فشاكل البدائيين حين راح يحلم ويهذي ويتخيل ويحدّث نفسه بيقظة، حتى صار ذاتا ناظرة ومنظورًا إليها، فأكثر من قوله "أنا من يحدّث نفسه"، وراح يرى ما لا يُرى، رأى الطبيب الفرنسي يفتح زنزانته ويضربه بالعصا، ورأى أباه عائداً من الحج مغمى عليه، رأى شباباً مغاربة، ورينه شار وهيدجر والمعري وبلاداً تعانقه، ومعلوم أن الرؤيا والحلم هما الجناحان اللذان تحلق بهما الأسطورة.

ويعيدنا درويش إلى حالة السديم الأولى وإلى بداية التكوين والهيولي إلى اللازمان واللامكان إلى اللاشيء والمابين بين, حيث لا عدم هناك ولا وجود:

"الوقت صفر لم أفكر بالولادة

حين طار الموت بي نحو السديم

فلم أكن حياً ولا ميْتاً

ولا عدمٌ هناك ولا وجود"[76]

وجاءت رؤاه منفصلة عن الجاذبية الأرضية، فصدرت عنه حين رأى السماء في متناول الأيدي، وحين كان محمولاً على جناح حمامة بيضاء تحلّق في الزمن الأثيري:

"أرى السماء هناك في متناول الأيدي

ويحملني جناح حمامة بيضاء صوب

طفولة أخرى، ولم أحلُم بأني كنت أحلُم

كلّ شيء واقعي، كنت أعلم أنني أُلقي بنفسي جانباً وأطير"[77]

الجدارية بهذا العتاد المعرفي والجمالي والتاريخي، تؤسس أسطورة شعرية خصوصية، تسعى إلى تخليد ذكر صاحبها، بعودتها إلى الطبيعة البكر، وارتدادها إلى مرحلة الطفولة، واستبطانها أقاصي الروح وتخوم الذاكرة، واستخدامها لغة الإشراق والضوء، ووقوفها على أرض اللايقين، وبحثها عن إكسير الحياة / السراب / الخلود الذي نشده الإنسان في بداياته الأولى وما يزال، لقد اخترقت جدار الزمان والمكان, ارتدت إلى الماضي، وجدّلت الحاضر، واستشرفت المستقبل، وجعلت من حكاية الشاعر الشخصية حكاية كل البشر في كل الأماكن والأزمان، وهذا ما تقوم به الأسطورة حين تمثل الأنماط العليا والنماذج البدئية من خلال شخوصها ولغتها الرمزية الشاملة.

٧٦ – الجدارية، ص٢٨ .

٧٧ – الجدارية، ص٩ .

التناص في عتبة النص:

ليس مصادفة أن يطلق محمود درويش على ديوانه اسم "جدارية" وأن يضيف هذا العنوان الى اسمه، والمتأمل في هذا العنوان يجد الشاعر أنه اختاره بعناية ووعي وقصد، وأنه يفضي إلى دلالات وتداعيات تمنح النص شكلاً وهوية.

فهل أراد درويش وهو في الهزيع الأخير التأكيد على ما قاله في المتن:

"ولي عمل لآخرتي

كأني لن أعيش غداً، ولي عمل ليومٍ

حاضرٍ أبدا"[78]

وأن يخلّد بهذا العمل من خلال إضافته إلى اسمه صوته، ويحقق صيرورته؟ هل أراد نقش اسمه بماء الذهب على عادة العظماء القدماء –الملوك والشعراء – على حجر وعي راسخ يكتنز جذوة خلوده، كما فعل جلجامش الذي نقش على حجر من اللّازورد الثمين ما لاقى من صعوبات وعناء ومشقة في رحلة البحث عن سر الخلود، يقول الشاعر السومري مخاطباً القارئ:

"خُذ لوح اللّازورد واقرأه

إنها قصة جلجامش ذلك الرجل الذي عانى

كل صنوف العذاب

الذي فاق الملوك الآخرين، السيد المحارب

.....

مَنْ ذا الذي يضاهيه مِن بين الملوك

ومن غير جلجامش يستطيع القول أنا الملك"[79]

تلتقي الجدارية مع الجداريات القديمة التي نشأت في رحاب الدين، وترعرت في أحضانه،

٧٨ – الجدارية، ص٥٦ .

٧٩ – علي، فاضل عبد الواحد: سومر أسطورة وملحمة، ط١، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٩، ص٢٠٠+٢٠١ .

حين كانت تكتب أو ترسم في المعابد والمقابر، وتحفل بعناصر الحياة، وتوضح رؤية الإنسان للعالم الآخر، وتتحدث عن ثنائية الحياة والموت، الفناء والخلود.

وتلتقي مع المقدس في التراث الجاهلي، تلتقي في إطارها العام مع المعلقات / المذهبات التي كتبت بماء الذهب، وعلقت على أستارٍ الكعبة وجدرانها، لتمييز فطاحل الشعراء العرب وتخليد ذكراهم، وقد ألمح درويش إلى ذلك في تلافيف جداريته حين قال:

أنا من يحدث نفسه

وقفت معلقتي الأخيرة عن نخيلي"[80]

وحين قال:

"لا شيء يبقى سوى اسمي المذهب بعدي

سليمان كان

فماذا سيفعل موتي بأسمائهم

هل يضيء الذهب ظلمتي الشاسعة

أم نشيد الإنشاد والجامعة؟"[81]

وحين يمسك باسمه فيكرر عبارة "هذا هو اسمك" أكثر من مرة، ويصوغ مجموعة من الأوامر والنواهي على لسان المرأة التي تؤكد الأهمية الكبرى لهذا الاسم، وتطلب منه أن ينقشه على أحد الصخور كما فعل جلجامش من قبل:

"هذا هو اسمك فاحفظ اسمك جيداً!

لا تختلف معه على حرف

ولا تعبأ برايات القبائل

٨٠ – الجدارية، ص٣٥+٣٦.

٨١ – المصدر السابق، ص٩٠+٩١.

كن صديقاً لاسمك الأفقي

جرّبه مع الأحياء والموتى

ودرّبه على النطق الصحيح برفقة الغرباء

واكتبه على أحد صخور الكهف"[82]

وقد تأتي الجدارية من الجدار بمعنى الحاجز والفاصل بين شيء وآخر، وقد قالها درويش في الزمن البيني، وفي عمق الحالة البرزخية التي عاشها ليس على سرير الغريبة، وإنما على سرير المرض الذي صارع فيه الموت وجهاً لوجه، وهو يريد أن يسقط بها جدار الموت الذي تهاوت أمامه كل الحيوات بلغته وشعره وفنه وكتابته:

"هزمتك يا موتُ الفنون جميعها

هزمتك يا موت الأغاني في بلاد الرافدين

مِسلّةُ المصريّ، مقبرةُ الفراعنة

النقوشُ على حجارة معبد، هزمتْكَ

وانتصرت، وأَفْلَتُّ من كمائنك الخلود"[83]

وقد تأتي الجدارية من جدار المعرفة التي خُصّت بها الآلهة وحُرم منها الإنسان وهو يعيش هذه الحياة الهشّة، وتغيب عنه حقيقة الماوارئيات، وهذا الجدار هو الحد الفاصل بين عالم اللاهوت وعالم الناسوت، من ورائه يتم الاتصال بين العالمين، وتلقى الحكمة الإلهية على الإنسان فتحدثه من وراء حجاب. ولقد ورد ذكره في الملحمتين السومرية والبابلية مرتبطاً بشخصيتين أسطوريتين نالتا نعمة الخلود بين البشر بالمعرفة الإلهية، مما يشي بعلاقة من التناص بين جدارية محمود وجدار هاتين الملحمتين، ففي أسطورة الطوفان السومرية يخرج إله الحكمة عن إجماع الآلهة التي قررت إفناء البشر ويأخذ على عاتقه إنقاذ بذرة الحياة على الأرض، فيتصل بالملك زيوسودرا، وكان إنساناً تقياً صالحاً، فيحدّثه من وراء حجاب، كاشفاً له نوايا الآلهة، شارحاً له خطته لإنقاذ الحياة، فرأى حلماً لم ير له مثيلاً:

"وعندما وقف زيوسودرا قرب الجدار سمع صوتاً

٨٢ – المصدر السابق، ص١٥ .

٨٣ – الجدارية، ص٥٤+٥٥ .

قف قرب الجدار على يساري واسمع

سأقول كلاماً فاتبع كلامي

اعط أذنا صاغية لوصاياي

إنا مرسلون طوفان من المطر"[84]

فصنع زيوسودرا السفينة، وبعد نجاته قدم قربانا للآلهة، فكافأته بنعمة الخلود وإسكانه أرض دلمون جنة السومريين.

وفي أسطورة الطوفان البابلي يبوح أوتانبشتيم لجلجامش بسر من أسرار الآلهة، ويقص عليه كيف منّت عليه الآلهة بالحياة الخالدة، ويكشف له عن خبايا قصة الطوفان وأسرارها حين تجمعت الآلهة في مدينة (شوريباك) التي شاخت، وحدثتهم نفوسهم أن يرسلوا طوفاناً، وكان (أيا) / إنكي حاضراً بينهم، فنقل حديثهم إلى كوخ القصب بيت الإنسان الخالد اوتابنشتم قائلاً:

"إصغ يا كوخ القصب، وتفكر يا جدار

رجل شوريباك يا ابن أوبارا – توتو

قوّض بيتك وابن سفينه

اهجر ممتلكاتك وانج بنفسك

اترك متاعك وانقذ حياتك

اعمل على حمل بذرة كل ذي حياة"[85]

وتمثل الجدارية حالة المابين بين، والموت هو الذي يجعل الإنسان يدرك محدودية المعرفة وتصدمه بحالة من الجهل.

" لا تقترب يا ابن الخطيئة يا ابن آدم من حدود الله!

٨٤ – السواح، فراس، مغامرة العقل الأولى، ط١، دار الكلمة، دمشق، ١٩٨٠، ص١٢٦.

٨٥ – السواح، فراس: مغامرة العقل الأولى، ص١٢٩، وانظر، علي، فاضل عبد الواحد، سومر أسطورة وملحمة، ص٢٤٤.

لم تولد لتسألْ لتعملْ"[86]

فهل أراد درويش بهذه الجدارية أن ينشر جداراً ضد الموت والصمت والهزيمة، ويتحداها بكينونة الكتابة التي واجه بها كل الجداريات، فيعلق القول على اللافعل:

"أنا من تقول له الحروف الغامضات

اكتب تكن

واقرأ تجد

وإذا أردت القول فافعل، يتحد

ضداك في المعنى

وباطنك الشفيف هو القصيد"[87]

التناص الأسطوري في الجدارية:

يتجدد العصر الإلهي مع الشاعر المبدع الذي يخلق نصاً يتحرك فوق الزمان والمكان، ويتعايش فيه الواقعي مع الغريب العجيب غير المألوف، ويستند إلى المتخيل الجماعي، فينعش خزائن اللاوعي في المتلقي، ويستدرجه لقبول المتخيّل، والولوج به إلى عالم الأسطورة، فيغدو النص بما فيه من إيحاءات ودلالات مستقراً تتلاقى فيه الأزمنة، ويغدو الشاعر نبياً أو كالنبي، صاحب رؤيا يكشف أسرار الحياة، و يعيد ترتيب الكون، وينفذ إلى ما وراء الواقع.

ويعي درويش أهمية استدعاء الأسطورة في شعره والتناص معها، فهي من خلال كثافتها الرمزية وارتباطها باللاشعور الجمعي والنماذج البدئية، وهي بما تثير من فضاءات وخيالات وإيحاءات تغني التجربة الشعرية وتخلق القصيدة الرؤيا / الحلم / النبوءة، يقول:

"إن أحد أشكال إنقاذ الشعر هو تعامله وجدلية علاقته بالأسطورة تحديداً، ولا أعني بذلك

٨٦ – الجدارية، ص٦٠ .

٨٧ – المصدر السابق، ص٣٤ .

نسخ الأسطورة أو تمثّل الأسطورة، أو بناء النص على أسطورة، ولكن باعتبار الأسطورة ذلك النص الذي سجّل كيفية خلق واقع معين عن طريق المقدس، أي أنه شكل من أشكال تسجيل قضية الخلق الأولى، لذلك فإن الرجوع إلى الأسطورة هو دائماً رجوعٌ إلى أول سيرتنا الإنسانية، واللجوء إلى الأسطورة هو أيضاً أحد أشكال البحث عن حركة المعني في النص الشعري، ففي الشعر مفارقة غريبة، هي أنه بقدر ما يكون حديثاً بقدر ما يستند إلى بعض القديم، مثل رجع الصدى البعيد، وعلاقة الإنسان الأولى بالكون هي شرط تأسيس القصيدة في بعدها الأول، علينا دائماً أن نأتي إلى القصيدة كأننا نأتي إلى العالم للمرة الأولى، ولذلك فهناك قاع أسطوري لأي عمل شعري"[88]

ويصرح درويش بأنه يحب التحرك "حضارياً وأسطورياً في المثلث الفرعوني البابلي الكنعاني"[89]، فهو يتكئ في شعره على التراث الأسطوري الشرقي الذي تنتمي إليه المنطقة العربية كحضارة وادي الرافدين، وحضارة الساحل السوري، والحضارة الفرعونية، وينفتح على التراث الأسطوري الغربي كحضارة الرومان واليونان. مما يشي بتنوّع هذه الأساطير وتعدد موضوعاتها، وتفاوت درجاتها، ومما يدلل على ثقافة الشاعر الموسوعية، وتفاعله مع الحضارات والثقافات الإنسانية عبر التاريخ للتأكيد على وحدة التجربة الإنسانية وغناها.

لقد بلغ درويش أوج تجّليه الشعري في هذه الجدارية، حين جعل الموت – وهو لحظة بدئية بشكل أو بآخر – عتبة للحوار، وأفقاً للتناول، بحجم قل ما تناوله شاعر آخر من قبل، إذ كتب فيه أكثر من ألف بيت شعر، دون شعور بكل ما يثيره من المشاعر الكلاسيكية كالخوف واليأس والتشاؤم والرثاء، وحين جعل من الموت ذاتاً أخرى مقابل ذاته التي انفلتت من زمنيتها ووعيها وانطلقت في زمنها الأثيري، وامتلكت القدرة على المشاهدة والكشف، فأخذت تسأل وتتساءل، تصف وتقص، تحاور وتجادل, تنهي كل التجارب, وتميت كل الشعراء.

"أيها الموت انتظرني خارج الأرض،

انتظرني في بلادك ريثما أُنهي

حديثاً عابراً مع ما تبقى من حياتي"[90]

- "أيها الموت انتظر! حتى أُعِدّ

٨٨ – مجموعة من الكتاب: محمود درويش، المختلف الحقيقي، دراسات وشهادات، ط١، دار الشروق، عمان، ١٩٩٩، ص٣٤٦.

٨٩ – المرجع السابق، والصفحة السابقة.

٩٠ – الجدارية، ص٤٩.

حقيبتي: فُرشاة أسناني، وصابوني

وماكنة الحلاقة والكولونيا والثياب"[91]

- كن صديقاً طيباً يا موت!

كن معنى ثقافياً لأُدرك

كنه حكمتك الخبيئة"[92]

يحشد درويش في صراعه مع فكرة الموت ما حفلت به الميثولوجيات القديمة، من رموز وثيمات وأحداث وشخصيات أسطورية، فيتناص معها، ويمتصها، ويذيبها، ويتسربل بها. ، ويضعنا في عالم أسطوري شبيه بعالم الطفولة والبداية، وفي لحظة الشعرة الفاصلة ينقلنا في رحلة طقوسية إلى اللاهنا واللاوجود, حيث البياض المطلق، فالممرضة بيضاء، والمريض يلبس الأبيض، ويرقد على سرير أبيض، يُحمَل على جناح حمامة بيضاء إلى سقف غمامة بيضاء في سماء أبدية بيضاء.

وتنشطر ذات درويش إلى ذاتين، ذات الجسد الحي الميت، وذات الروح التي حلّقت في الفضاء الأثيري الأبيض، وتدخل الذات في عالم الغياب، وتعبر نهر الموت، لكنها لم تصل إلى شاطئ هاديس، وإنما تعود إلى الحياة بعد أن تصرع الموت وتنتصر عليه عبر مجموعة من التحولات "تنطوي في أعماقها على صور حية نابضة للعلاقة بين الموت والبعث تسوغ في مجموعها نغمة تعلي من شأن الإرادة الواعية بوصفها نقيضاً للإذعان السلبي"[93].

- سأصير يوما فكرة
- سأصير يوما طائر
- سأصير يوماً شاعراً
- سأصير يوماً كرمة

وفي خضم هذه التحولات تفترش الخضرة أرض قصيدته "خضراء أرض قصيدتي خضراء"، و"أرض

٩١ – المصدر السابق، ص٥٠+٥١ .

٩٢ – المصدر السابق، ص٦٠ .

٩٣ – الشيخ، خليل، جدارية محمود درويش بين تحرير الذات ووعي التحرر منها، مجلة نزوى، العدد ٢٥ لسنة ٢٠٠٩، ص٣ .

قصيدتي خضراءُ عاليةٌ", للدلالة على فراق الذات عالم البياض ودخولها عالم البعث والخصب والميلاد، ويكرر دال العلو ليعلن بعثه، وقيامته وصعوده من هاويته.

تتحول القصيدة بالخضرة من مواجهة للموت إلى طقس للبعث، ويغدو حضورها حضوراً للمطر المقدس / ماء الحياة ,الذي ينهمر من السماء فتهتز له ويخصبها وينجبها، وتعود دورة الحياة إلى الصعود، حضوراً لدورة الخصب، واستدعاء مبطناً لآلهة البعث وإلهاته التي تعيد للحياة حيويتها بعد الغياب، ابتداء بدموزي وانتهاء بالسيد المسيح، وبإنانا والزهرة (العزّي).

ويتحول درويش في خضم أسطورة البعث، - من خلال قصيدته / كلماته – إلى إله من آلهة الفداء، يموت ويحيا، يغيب ويجيء، يفنى ويتجدد، فيسير في رؤياه كما سار المسيح على البحيرة، ويركب حصانه ليتبع الينبوع خلف التل مثل ذي القرنين، ويقول له الطيف: "كان أوزوريس مثلك". يفنى في الطبيعة ليبعث حيا فيغدو حشيشاً تنثره الأرض على وجهها ,أو جميزة تشب عليها أعضاؤه, أو حبة قمح تموت لتخضّر ثانية.

أو يصير مثل طائر الفينيق، والد أدونيس أحد آلهة الخصب، الذي ينبعث، وينهض فتيّاً عفيّاً من رماده بعد أن يشعل النار في نفسه بجناحيه:

"سأصير يوماً طائراً، وأسل من عدمي

وجودي، كلما احترق الجناحان

اقتربت من الحقيقة، وانبعثت من الرماد"[94]

ويأتي درويش على رموز وشخصيات أسطورية متفاوتة في التناص معها، ما بين الإلمامة والذكر فقط، كما فعل بذكر هوميروس الشاعر الإغريقي الذي ألف الإلياذة والأدويسة[95]، وما بين الحديث عن هذه الشخصيات أو الحديث معها ومحاورتها وتحميلها رؤيته، جامعاً بين صفاتها القديمة والصفات التي تعبر عن ذاته وواقعه، مما يجعلها برمزيتها أكثر تجسيداً لتجربته، وتعبيراً عنها بإبعادها عن المباشرة واقترابها من الموضوعية والدرامية.

٩٤ – الجدارية، ص١٢ .

٩٥ – المصدر السابق ص٩٨ .

فنراه يستدعي ضمناً في حديثه عن أرض قصيدته الخضراء سيرة جلجامش "سائرون على خطى جلجامش من زمن إلى زمن"، وأسطورة "نارسيس" ذاك الشاب الجميل الذي كان ينظر لصورته في صفحة البحيرة، وحينما أراد أن يقترب من الصورة ويلمسها بيده تعكّر الماء وسقط في البحيرة، فمات، فنبتت مكانه نبتة النرجس "ولي منها تأمل نرجس في ماء صورته"[96].

ويستدعي في حديثه عن طول الانتظار والغياب البعيد أسطورة "بنولبي" التي انقضت غزلها رمز الوفاء لزوجها "أوديسيوس" ,الذي غاب عشر سنوات، وانتظرته بأن كانت تغزل الشال نهاراً وتنقض غزلها ليلاً, لتواصل عذرها بعد أن أعطت وعداً للطامعين في عرش المملكة باختيار واحد منهم بعد انتهاء الغزل:

من غزلت قميص الصوف وانتظرت أمام الباب

أولى بالحديث عن المدى، وبخيبة الأمل:

المحارب لم يعدْ أو لن يعود، فلست أنتَ من انتظرتُ"[97]

وفي سعيه وراء تحرره من غربته يشير إلى امرئ القيس باعتباره رمزاً توزّع بين قافية وقيصر[98]، ويمّم شطر إلهة الكنعانيين "عناة", وبدلاً من أن يتحدث الشاعر عن هذه الإلهة، ينطقها ويجعلها هي التي تتحدث للقارئ مباشرة، ويعبّر حضورها عن ثنائية الحب والحرب، / الحياة والموت، وتأتي تشكيلاً أسطورياً لحياة يسعى الشاعر إلى تحقيقها ولا يستطيع بلوغها فتبكي من وحدتها:

"أما من شاعر عندي، يقاسمني فراغ التخت في مجدي؟

ويقطف من سياج أنوثتي

وأفاض من وردي؟

حليب الليل في نهدي؟

أنا الأولى

أنا الأخرى

٩٦ – الجدارية، ص٤١ .

٩٧ – المصدر السابق ص١٠٠ .

٩٨ – المصدر السابق، ص٧٢ .

وحدّي زاد عن حدّي

وبعدي تركض الغِزلانُ في الكلمات

لا قبلي ولا بعدي"[99]

يصل التناص ذورته كمًّا ومعنى وطريقة في الجدارية، بتناصها مع ملحمة جلجامش الخالدة، من خلال الجدار الذي ذكرناه من قبل، ومن خلال التصريح علانية بالسير على خطى جلجامش:

"نحن القادرون على التذكر قادرون

على التحرر، سائرون على خطى

جلجامش الخضراء من زمن إلى زمن"[100]

كمًّا، حين كرره الشاعر في أكثر من موضع، واحتل مساحة واسعة من بعض المقاطع وصل متوالياً إلى خمس صفحات، ومعنىً من خلال الانسجام التام بين فكرة الجدارية وموضوع الملحمة، ودورانهما حول فكرة الحياة والموت ونشدان الخلود، وطريقةً حين تماهت شخصية الشاعر بشخصية جلجامش في الرؤية، يقول درويش عن نفسه "أنا الذي رأى", وتصف الملحمة جلجامش في بدايتها بأنه هو الذي رأى, وهو الذي عرف كل شيء، وحين يتقنّع الشاعر بهذه الشخصية باعتبارها أناه الآخر أو ذاته الأخرى، ويجعل من صنو جلجامش وشقيق روحه "انكيدو" جسده،

"يكسرني الغياب كجرة الماء الصغيرة

نام أنكيدو ولم ينهض، جناحي نام

ملتفًا بحفنةِ ريشه الطيني

هات الدمع انكيدو، ليبكي الميْتُ فينا الحي

ما أنا؟ من ينامُ الآن انكيدو؟ أنا أم أنت؟

آلهتي كقبض الريح، فانهض بي بكامل طيشك البشري

٩٩ – المصدر السابق، ص٧٢+٧٣.

١٠٠ – الجدارية ص٨٠.

واحلُم بالمساواة القليلة بين آلهة السماء وبيننا

نحن الذين نعمّر الأرض الجميلة بين

دجلة والفراتِ ونحفظ الأسماء

كيف مَلَلْتني يا صاحبي، وخذلتني، ما نفع حكمتنا بدون

فتوّةٍ ... ما نفع حكمتنا؟ على باب المتاه، خذلتني

يا صاحبي، فقتلتني، وعليّ وحدي

أن أرى، وحدي، مصائرنا. ووحدي

أحمل الدنيا على كتفيّ ثوراً هائجاً

وحدي أفتش شارد الخطوات عن

أبديتي، لا بدّ لي من حلّ هذا

اللغز انكيدو، سأحمل عنك

عُمرك ما استطعت وما استطاعت

قوتي وإرادتي أن تحملاك

....

ظلمتك حين قاومت فيك الوحش

بامرأة سقتك حليبها، فأَنِسْتَ

واستسلمْت للبشري. انكيدو ترفّقْ

بي، وعُدْ من حيث مُت لعلنا

نجد الجواب

....

فانهض شقيق الملح

واحملني ... فانهض ... كفى نوماً

...

عش ليومك لا لحُلمك

كل شيء زائل، فاحذر

غداً، وعش الحياة الآن في امرأة

تحبّك، عش لجسمك لا لوهمك

وانتظر

ولداً سيحمل عنك روحك

فالخلود هو التناسل في الوجود[101]

يستفيض درويش في التناص مع هذه الأسطورة، فيوظف سعي جلجامش وراء أسرار الحياة وبحثه عن عشبة الخلود، بعد أن حمل همّ موت شقيق روحه انكيدو، وبكاه بكاء الثكلى، وأخذ يقطّع شعر رأسه ويرمي به، ويطوح عن جسمه ثيابه الجميلة، ثم يعبر عن انكساره الموازي لانكسار جلجامش أمام الغياب الأبدي الذي سلبه صديقه, وتركه إزاء فلسفة الموت مذهولاً تارة، ومعبراً عن حيرته وإصراره وثباته تارة أخرى، ويتماثل مع حالة أنكيدو في العالم السفلي، فيصف هذا العالم من خلال تساؤلاته كما وصفه أنكيدو، ويكشف في حديث القناع إلى أنكيدو عن التداخل في الصورة والحالة والمصير الفاجع، وهو يتأرجح بين الرفض والقبول لفكرة الموت، ولأن الخطى واحدة، لذا كانت النتيجة واحدة, وهي أن الخلود وحده للآلهة، وهو وهم كبير يتلاشى أمام حقيقة الموت الساطعة.

ثم يتحدث عن «شخمت» البغية التي أنسنت انكيدو، فنفرت منه الحيوانات البرية، وصار أكثر حزناً لأنه صار أكثر ثقافة ومعرفة.

كما يطرح ما طرحته (سيدوري) ساقية حان الآلهة التي خاطبت جلجامش قائلة له:

«املأ بطنك، وافرح ليلك ونهارك

وارقص لاهيا في الليل والنهار

١٠١ – الجدارية، ص٨١–٨٥.

اخطر بثياب زاهية نظيفة

اغسل راسك، حمم جسدك

دلل صغيرك الذي يمسك بيدك

واسعد زوجك بين أحضانك

هذا هو نصيب البشر»[102]

وإمعاناً من درويش في تجلية فكرة الموت وعبث الخلود، نراه يتقنع بقناع ملك آخر مثل جلجامش هو الجامعة بن داود الذي تساءل عن معنى الحياة طالما الموت خاتمتها

يقول درويش: "باطلٌ، باطلُ الاباطيل ... باطلْ

كل شيء على البسيطة زائلْ

....

عشت كما لم يعش شاعرٌ

ملكاً وحكيما ...

هَرِمْتُ، سئِمْتُ من المجد

لا شيء ينقصني

ألهذا إذاً، كلما ازداد علمي، تعاظم همّي؟

فما أورشليمُ وما العرش؟

لا شيء يبقى على حاله

للولادة وقت، وللموت وقتٌ، وللصمت وقت، وللنطق وقت، وللحرب وقت، وللصلح وقتٌ، وللوقت وقتٌ

ولا شيء يبقى على حاله

كل نهر سيشربه البحر

١٠٢ – السواح، فراس: مدخل إلى نصوص الشرق القديم، ط١، منشورات دار علاء الدين، دمشق، ٢٠٠٦.

والبحر ليس بملآن

لا شيء يبقى على حاله

كل حي يسير إلى الموت

والموت ليس بملآن

لا شيء يبقى سوى اسمي المُذَهّب بعد"[103]

يبدأ سفر الجامعة بعبارة باطل الأباطيل، الكل باطل" ويقول الإصحاح الأول كل الأنهار تجري إلى البحر والبحر ليس بملآن[104] .... ويقول في الإصحاح الثالث: "لكل شيء زمان ولكل أمر تحت السماوات وقت، للولادة وقت وللموت وقت، للغرس وقت، ولقلع المغروس وقت ..." [105].

فكما تناص سفر الجامعة مع كلام جلجامش، يتناص درويش مع الاثنين معاً, ليوظف رغم تناصهما افتراقهما في النظرة فلم يصل سفر الجامعة إلى ما توصل إلى جلجامش من أن الآلهة هم الخالدون، وإنما بقي معلقاً بين التمرد الإنساني على القضاء، والخضوع للمشيئة الإلهية غير المفهومة من البشر[106].

بينما يصر درويش على البقاء وخلود اسمه رغم فناء جسده حين يقول:

- "واسمي وإن أخطأتُ لفظ اسمي
بخمسة أحرف أفقية التكوين لي"[107]

وحين يقول:

- هذا البحر لي
هذا الهواء الرطب لي
واسمي، وإن أخطأت لفظ اسمي على التابوت لي،

١٠٣ – الجدارية، ص٨٨+٨٩.
١٠٤ – العهد القديم، سفر الجامعة ١ / ١.
١٠٥ – المصدر السابق، سفر الجامعة ١ / ١.
١٠٦ – السواح، فراس: مدخل إلى نصوص الشرق القديم ص٣٠٠.
١٠٧ – الجدارية، ص١٠٢.

أما آن وقد امتلأت بكل أسباب الرحيل

فلستُ لي

أنا لست لي

أنا لست لي"[108]

هكذا بدت الأسطورة عند درويش في جداريته، ليست ميراثاً ثقافياً أخذه الشاعر وجعل منه محض زينة، بل هي معنى شخصي مفعم برنين شعري متميز.

١٠٨ – المصدر السابق، ص١٠٥.

## المصدر والمراجع

- الكتاب المقدس.

- بنّيس، محمد: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته ج3، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1990.

- درويش، محمود: جدارية، ط1، رياض الريّس للكتب والنشر، بيروت، 2000.

- السواح فراس: مدخل إلى نصوص الشرق القديم، ط1، منشورات دار علاء الدين، دمشق، 2006.

مغامرة العقل الأولى، ط1، دار الكلمة، دمشق، 1980.

- شربل، داغر: التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري، مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد الأول، صيف 1997.

- الشيخ، خليل، جدارية محمود درويش بين تحرير الذات، ووعي التحرر منها، مجلة نزوى العدد 25 لسنة 2009.

- عصفور، جابر: جدارية محمود درويش، جريدة الحياة 1/8/2007.

- علي، فاضل عبد الواحد: سومر أسطورة وملحمة، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 1999.

- مجموعة من الكتاب: محمود درويش المختلف الحقيقي، دراسات وشهادات، ط1، دار الشروق، عمان، 1999.

- مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1985.

- مناصرة، عز الدين: المثاقفة والنقد المقارن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996.

**المراجع الأجنبية:**

- Jolia Kristeva: La revelution Language Poetique. Paris: Seuil, 1974.

- Gerard Genette: Palimpestes, Paris: Seuil, 1982

الفصل الثالث

# رمزية القناع في شعر سميح القاسم
# سربية «كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه» نموذجاً

**القناع والرمز:**

للقناع حضور كبير في الشعر العربي المعاصر، وقد تحول إلى ظاهرة فنية لها دواخلها، ودلالاتها، وأشكال تجلياتها، بدأ الالتفات إلى تقنية القناع في القصيدة مع تبلور حركة الشعر الحديث على أيدي الشعراء الرواد أمثال: البيّاتي، والسياب، وأدونيس، وخليل حاوي، وصلاح عبد الصبور، وتجلّى هذا الالتفات عند شعراء الحركة التموزية، الذين حاولوا إعادة اكتشاف ذواتهم من خلال العودة إلى التراث الإنساني واستلهامه وتوظيفه، والرغبة في موضعة عواطفهم، والتجرد من ذاتيتهم، والابتعاد عن الغنائية المباشرة، والاقتراب من المنولوج الدرامي، والكثافة الرمزية.

وتفاوت الشعراء في تقنية القناع، وفي طريقة توظيفه، فمنهم من اقتصر على الإلماعة بذكر اسم الشخصية (القناع)، ومنهم من وصف شخصية القناع وصفاً سردياً في إطارها الزمكاني من غير أن يجدّلها بالواقع الذي يعيش، ومنهم من تجاوز ذلك إلى خلق رمز أسطوري من خلال التماهي بين أنا الشاعر والأنا المغايرة.

القناع ليس مجرد حالة من التلبّس بشخصية أخرى، يختفي صوت الشاعر المباشر خلفها من بداية القصيدة إلى نهايتها، أو "هو الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر عن نفسه متجرداً من ذاتيته"[109]، أو هو مجرد "شخصية تاريخية ... يختبئ الشاعر وراءها ليعبر عن موقف يريده، أو يحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها"[110]، أو ليتحدث من ورائه عن بعض شواغله وهمومه[111]، أو ليهرب من الحاضر بخلق بديل له[112].

نعم إن كل هذه المعاني والأوصاف -بمعنى أو بآخر- يتضمنها القناع، ويدل عليها، ولكنها لا تكفي لصنعه، ولا يقف القناع عند حدودها، فالشاعر لا يلجأ إلى القناع لينكص أو يهرب إلى الماضي، وإنما يخلقه لتقديم البطل النموذجي، يقول البياتي:

"حاولت أن أقدم البطل النموذجي في عصرنا هذا وفي كل العصور في (موقفه النهائي)، وأن أستبطن مشاعر هذه الشخصيات الإنسانية في أعمق حالات وجودها، وأن أعبّر عن النهائي واللانهائي، وعن المحنة الاجتماعية والكونية التي واجهها هؤلاء، وعن التجاوز والتّخطّي لما هو كائن إلى ما سيكون"[113]، ويرى صلاح عبد الصبور أن الشاعر يلجأ إليه لإعطاء "القصيدة عمقاً أكثر من عمقها الظاهر، ونقل التجربة من مستواها الشخصي الذاتي إلى مستوى إنساني جوهري"[114].

١٠٩– البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية، ط١، منشورات نزار قباني، بيروت، ١٩٦٨، ص٣٤.
١١٠– عباس، إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، الكويت، ١٩٨٧، ص١٥٤.
١١١– عبد الصبور، صلاح: حياتي في الشعر، ط١، دار العودة، بيروت، ١٩٦٩، ص١٠١.
١١٢– عصفور، جابر: أقنعة الشعر المعاصر، مجلة فصول، العدد الرابع، يوليو ١٩٨١، ص١٢٥.
١١٣– تجربتي الشعرية، ص٣٨–٣٩.
١١٤– حياتي في الشعر، ص١٠٣.

وبذلك يغدو القناع وسيلة لاقتناص الواقع من أجل تغييره، وتغدو الأقنعة -التي تحمل أسماء- شخصيات نموذجية بمحمولات فكرية وشعورية، هي كما يقول د.إحسان عباس: "رموز كبيرة أو نماذج عالية تحمل قيمة الرمز وأبعاده"[115]، ذلك أن الشاعر -كما يقول د.جابر عصفور: "بمجرد أن يخلق قناعاً فإنه يخلق رمزاً"[116]، لأن الزمن الذي يفصلنا عن القناع، والدور المميز الذي يقوم به صاحبه، يجعلان منه موضوعاً أو فكرة أو قيمة أو رمزاً، أو نموذجاً بدئياً أصيلاً[117] غير متناهٍ، يتردد صداه، ويتجدد حضوره في الزمان، ولعل هذا الذي كان يتوخاه البياتي من القناع للتوفيق "بين ما يموت، وما لا يموت، بين المتناهي واللامتناهي، بين الحاضر وتجاوز الحاضر"[118].

فالقناع ليس وضع صوت فوق صوت، وليس استبدال صوت بصوت، ولا يمكن أن يكون هناك تطابق بين صوت الشاعر وصوت الشخصية، لأن صوت الشخصية ليس هو صوت الشاعر وإن كان مسكوناً به، وتجربة الشخصية كذلك ليست تجربة الشاعر، إنما الصوت الذي نسمعه هو صوت ثالث ناتج عن تفاعل الصوتين معاً حين يتحد الشاعر بالشخصية مضيفاً إليها بعضاً من ملامحه، أو مستعيراً لنفسه بعضاً من ملامحها ((بحيث يصبح الشاعر والشخصية كياناً جديداً))[119]، أو ينتج عن صوتهما صوت مركب لا يمثل الشاعر أو الشخصية تمام التمثيل، لأن ((الصوتين اللذين يتشكل القناع من تفاعلهما لا يظلّان في حالة سكون، بل يجاذب كلاهما الآخر محاولاً أن يفرض سيطرته))[120]، ومن خلال هذا التفاعل يتولد "البعد الثالث للرؤية، والمنظور الثالث للتجربة، والمجال الثالث للزمن"[121].

كما أن التوتر بين صوت الشاعر/ الحاضر، وصوت الماضي/الشخصية يضعنا أمام مفارقة زمنية تصل الحاضر بالماضي والمستقبل، ذلك أن القناع ((يقودنا إلى الماضي ليعمق إدراكنا بما ينطقه في الحاضر، فإذا عمق إدراكنا للحاضر، عمق -من ثم- إدراكنا للماضي، وعندما يتجاوب الإدراكان -الحاضر والماضي- يتولد إدراك المستقبل"[122].

---

١١٥– عباس، إحسان: من الذي سرق النار، خطرات في النقد والأدب، ط١، جمعتها وقدمت لها وداد القاضي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠، ص١٥٠.

١١٦– أقنعة الشعر المعاصر: ص١٢٥.

١١٧– عن القناع وعلاقته بالنموذج الأصلي. أنظر:

بسيسو، عبد الرحمن: قراءة النص في ضوء علاقته بالنصوص المصادر، قصيدة القناع نموذجاً، مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد الأول، صيف ١٩٩٧، ص٩٠–٩١.

١١٨– تجربتي الشعرية: ص٣٤.

١١٩– زايد، علي عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ط١، الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس–ليبيا، ١٩٧٨، ص٢٦٢.

١٢٠– عصفور، جابر: أقنعة الشعر المعاصر، ص١٢٤.

١٢١– بسيسو، عبد الرحمن: قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩، ص٢٢٦.

١٢٢– عصفور، جابر: أقنعة الشعر المعاصر، ص١٢٤.

وبذلك يوفر القناع للشاعر فرصة تخطي حدود الزمن، أو دمج أبعاده، فتتحول القصيدة إلى نبوءة، أو حلم، أو رؤيا، حيث تتجاوز الواقع إلى اللاواقع، أو الواقع الراهن إلى واقع أفضل وأسمى وأمثل، فيه ((يتعانق المرئي مع اللامرئي، والمعروف مع المجهول، والواقع المحسوس مع الحلم، وهكذا تكتمل رؤيا الشاعر في جدلية الأنا والآخر، الشخص والتاريخ، الذات والموضوع، الواقع وما وراء الواقع))[123].

هذه الأبعاد هي التي تصل بين القناع والأسطورة، أو هي التي تجعل قصيدة القناع تلج عالم الأسطورة، لأن القيمة الحقيقية للأسطورة، تكمن في لازمنيتها، وتجددها، وصيرورتها، وقدرتها على تفسير الماضي والحاضر والمستقبل، وفي تعبيرها عن أحلام العقل البشري الأولى، وعن لا شعوره الجمعي" فهي قابلة للتكرار الدائم "للشيء نفسه أو لوضع إنساني مشابه يمكن أن تُعاش ثانية في دلالتها على وضع يدوم خارج المكان والزمان"[124].

وهذه الأبعاد أيضاً هي التي دفعت د.جابر عصفور إلى القول: "إن الصقر الذي صرخ في قصيدة أدونيس: [وا فراتاه كن لي جسراً وكن لي قناع]، لم يكن يفكر في القناع بوق المحاكمة، بل كان يفكر في القناع الرمز الذي يبتعث الخصب، ويعيد الخلق في عالم يكتنفه الموت والجدب"[125].

وهي التي جعلت البعض يرى أن قصيدة القناع "تطورت أصلاً عن قصيدة "التوحد" التي مارسها الشعراء التموزيون في الخمسينات –ولا سيما السياب- فقد كانوا يعمدون إلى التّوحّد برموز العذاب وصولاً إلى تحقيق حالة الانبعاث الفاعلة بعد الموت، وقد ارتبط ذلك النهج بأساطير الخصب والتضحية خاصة"[126].

إن حضور القناع في القصيدة يوفر لها إمكانات درامية هائلة؛ حيث يجعلها تبنى على رؤية موضوعية للذات التي تجد لها جذوراً في الماضي، وحضوراً في الحاضر، وامتداداً في الآتي، فتصبح قادرة على الصيرورة والتحول، وتنتقل من "الغنائية الذاتية إلى الغنائية الكونية"[127]، وتتمكن من تجاوز التعبير المباشر إلى التعبير بالرمز.

كما أن حضور القناع في صلب تجربة الشاعر يؤهله لأن يكون المحرك للقصيدة، والمولّد لبنيتها، والمحور الذي تدور حوله أحداثها، وأن يكون الرمز والرامز الذي يتواصل مع نماذج بدئية مشابهة له، ويُدخل القصيدة إلى عالم الأسطورة "فإذا ما كانت الأسطورة تدور حول رمز محوري؛ فإن قصيدة

١٢٣– أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ط٣، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩، ص١٢٠–١٢١.
١٢٤– ميرهون، هانز: الزمن في الأدب، ترجمة أسعد رزوق، مؤسسة سجل العرب، ١٩٧٢، ص٩٠.
١٢٥– عصفور، جابر: أقنعة الشعر المعاصر، ص١٢٥.
١٢٦– علي، عبد الرضا: القناع في الشعر العربي المعاصر، مرحلة الرواد، مجلة آداب المستنصرية، بغداد، العدد السابع، ١٩٨٣، ص١٧١. وأنظر الشمعة، خلدون: تقنية القناع دلالات الحضور والغياب، مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد الأول، صيف ١٩٩٧، ٧٣.
١٢٧– بسيسو: قصيدة القناع، ص٢٢٨.

القناع بدورانها حول القناع ذاته ستذهب محمولة على تجربته وعلى جدل علاقاته مع ذاته والعالم، إلى عالم الأسطورة؛ ذلك السحري الرمزي الذي لا تكف فيه الرموز عن الصراع والجدل، والحضور والغياب، والذي لا يكفّ فيه أي رمز منها، ولا سيما الرمز المحوري الذي هو القناع، عن بناء نفسه بنفسه، وعن هدم نفسه بنفسه، متنقلاً بنا من عالم معنى، إلى عالم معنى آخر، في جدلية لا تنتهي"[128].

فيما سبق تأكيد على علاقة القناع بالرمز ومن ثم بالأسطورة، فالتوحد بين الحسي والمعنوي، والحقيقي والمجازي، هو ما يجمع بين القناع والرمز، والقناع حين يكون رمزاً –فإنه مثل الأسطورة- يكون بعيداً عن الثبات، وخارجاً عن حدود الزمان والمكان، "غير أن المفارقة بين الرمز الفني، والرمز حين يكون قناعاً تكمن في أن الأخير ينطوي على كثافة درامية تفوق ما يحوزها الرمز الفني الشعري بمعناه الواسع، وذلك لأن القناع كرمز يحيلنا غالباً إلى الخصائص التي يتميز بها النمط الأصلي"[129].

إن وجود الرامز داخل الرمز في القناع، وعلاقة القناع بالأسطورة والنمط الأصلي، يولدان له كثافة رمزية تفوق كثافة الرمز الفني نفسه، ومن هنا كان في "كل قناع رمز، بينما ليس ضرورياً أن يكون كل رمز قناعاً"[130].

**سميح والتقنّع:**

يعتبر سميح القاسم من أكثر الشعراء العرب المعاصرين ثقافة واطلاعاً، ونظرة سريعة في نتاجه؛ تطلعنا على تنوع مصادر ثقافة هذا الشاعر، وتعدد روافدها، فمنها الديني مثل: القرآن الكريم والتوراة والإنجيل، ومنها التاريخي مثل: التاريخ العربي القديم، والتاريخ الإسلامي، وتاريخ الأمم الأخرى، ومنها الأسطوري، مثل أساطير العراق القديم، وبلاد الشام، وأساطير العرب القدماء، والأساطير المصرية، والإغريقية، ومنها الإبداعي الأدبي، مثل الشخصيات المبدعة والممبتدعة في الأدبين العربي والغربي.

وطبيعي أن يكون صدى هذه الثقافة واضحاً في شعره، وأن تساعد في تطوير تجربته، وتوسيع طاقات تعبيره، فارتاد آفاقاً جديدة، وترك بصمات واضحة في الحداثة والتحديث والثورة الفنية، فهو من أوّل الشعراء الفلسطينيين وأكثرهم استخداماً للأسطورة، وتوظيفاً لها، وهو من أوائل الشعراء العرب المعاصرين الذين وظّفوا تقنية القناع، فكتب قصيدة "أنتيجونا" سنة 1964، وتوالت تجربته في هذا المجال فاستخدم قناع أوزوريس، وصقر قريش، واسكندرون، والشنفري، وهاملت.

في تحليله لظاهرة قصيدة القناع وتجلّياتها في الشعر العربي المعاصر، وجد د.عبد الرحمن بسيسو[131] من خلال الدراسة الإحصائية التي أجراها على خمسة عشر شاعراً شملت تسعاً وستين

١٢٨– المرجع السابق: ص٢٢٩.
١٢٩– بسيسو: قصيدة القناع ص٢٣٢.
١٣٠– المرجع السابق: ص٢٣٣.
١٣١– تعتبر هذه من أكثر الدراسات عمقاً في تناولها لقصيدة القناع تنظيراً واحصاءً، وقد ظهرت في سنة

قصيدة، واثنين وخمسين قناعاً أن سميح القاسم يحتل المرتبة الثانية بعد أدونيس في توظيف قصيدة القناع، وتنوع مصادر أقنعته، وانفتاحه على أصول مصدرية مختلفة.

ولا تختلف الدوافع العامة التي دفعت سميحاً للتقنع عن دوافع التقنع في القصيدة العربية الحديثة، التي تتمثل في تفاعل شبكة علاقات الشاعر مع واقعه، وذاته، والشعر، ومحاولته اختراق هذا الواقع وتجاوزه، وبناء علاقات فاعلة ومؤثرة، تؤدي إلى تجدد المجتمع/ الواقع والذات والشعر معاً.

يعترف سميح القاسم بأنه يطرح في قصائده الأخيرة أسئلة تزعزع كل ثوابته السابقة، وأنه يعيش مرحلة الشك والقلق والخوف، يقول: "يقينية شعر المقاومة، سأنتصر، سأقاوم، سأتحدى، هذه اليقينية وهي صادقة في حينها، أعترف بأنها تلقّت ضربات. تحرير الوطن، بناء الاشتراكية، الوحدة العربية، كل هذه الأعمدة التي بنينا عليها أرواحنا وعقولنا وقصائدنا تصدعت وانهارت في الواقع"[132].

ويتحدث عن همَّه الفلسطيني فيقول: "لقد كنا ذات يوم حلماً قومياً عربياً، كانت القضية الفلسطينية همّاً عربياً بكل معنى الكلمة، اليوم يخيل إليّ أننا أصبحنا عبئاً حتى على الأمة العربية، ليس على مستوى الأنظمة، بل وأقول وبكل أسى ... حتى على الشعوب العربية"[133]. ثم يقول واصفاً حال الأمة العربية: "نحن أمة ميتة، مهملة، محتقرة، مهانة، مظلومة، نحن 250 مليوناً، ربع مليون وزن نوعي، لا شيء في الموازين الدولية، لا يوجد لنا كيان، ليس لنا وجود ... نحن نعيش في أسوأ وضع، نحن العرب أكثر الأمم إنتاجاً للكذب، واستهلاكاً له، نحن نعيش في كذب، نحن كذابون، ننظر لأنفسنا، أين نحن؟"[134].

هذا التحول الذي صاحب انكسار أحلام الأمة، صاحبه تحول زمني في ذات الشاعر جعله ينحدر من علياء عنفوان الشباب، الذي كان يشعره بأنه قادر على تغيير العالم، إلى الإقرار باليأس حين يقارب الستين، ويرى عُلب الأدوية تتكاثر حوله، حيث "يبدأ بالإحساس بأن جسده لم يكن مطيعاً كما كان، يحس بتناقض بين روحه وجسده، بين حلمه و واقعه، يموت كثير من أصدقائه، من شركائه في الحلم، يقعدون، يبتعدون، يحس بوحدة، وبعزلة، بانكسار، وبخيبة، وبخذلان، قد ينتحر، قد يكتب قصيدة مختلفة قد يتشبث ببعض أحلامه القديمة، يحاول ترميمها"[135]. وهنا يلتقي الخاص بالعام، ويتشابك دافع المجتمع مع دافع الذات، فيحس سميح بالاغتراب عن واقعه، ويخترق ذاته، ويغوص في أعماقها باحثاً عن هويتها وهوية واقعه معاً، من خلال اختيار شخصية تمكّنه من حمل تطلعاته، وتحقيق أهدافه، بهذا يتّجه الشاعر صوب الموضوعية والدرامية، وتتحول القصيدة من الداخل إلى

---

١٩٩٩، ولما تكن مطوّلة سميح هذه قد نشرت بعد، ولهذا لم يدخل قناع هاملت في دراسته هذه.

١٣٢– مجلة الشعراء، العدد السابع، شتاء ١٩٩٩، المركز الثقافي الفلسطيني، بيت الشعر، رام الله، ص١٣٩.

١٣٣– الفجر الأدبي، العدد ٦٨، أيار ١٩٦٨، ص٥٤.

١٣٤– مجلة الشعراء، العدد السابع، ١٩٩٩، ص١٤١.

١٣٥– المرجع السابق، ص١٣٩.

الخارج، وتتجاوز سطح النفس لتغوص في مدائن الأعماق، ويتحول الشاعر ببوْحه وكشفه ورؤيته إلى نبيّ من خلال تماهيه مع كينونة الشخصية وصيرورتها.

في ظل هذا التناقض بين ما هو كائن وبين ما يجب أن يكون، أو بين الحلم والواقع أو عدم القدرة على ترميم الأحلام القديمة كما يرى سميح، لم يستطع الشكل الفني التقليدي التعبير عن تجربة الشاعر، وتقديم قصيدة الحياة/ الرؤيا/ الحلم/ النبوءة، وهنا يلتقي الدافع الثالث (علاقة الشاعر بالشعر) مع الدافعيْن الآخرين (المجتمع والذات) للتقنع، وتغدو الحداثة حاجة ملحة لتجاوز اللغة القاموسية إلى اللغة المتوترة، والبنية الاستعارية إلى التعبير بالصور المكثفة، والوصف التقريري إلى الرمز والأسطورة، وهذا ما يفسر ارتباط قصيدة القناع بحركة الشعر الحر كما قلنا من قبل.

يؤكد سميح القاسم على دور الشعراء الفلسطينيين وانخراطهم في الحداثة، وتجاوبهم مع هذا المنجز الشعري بقوله: "أعتقد أن الإنجاز الأكبر في مجال الحداثة والتحديث تحقق على يد القصيدة الفلسطينية دون سواها، لا أقلل من دور التجارب الأخرى لكّنني أزعم أننا تجاوزنا التجارب الأخرى، وحققنا المعادلة الصعبة والصعبة جداً، معادلة المزاوجة بين الفن الشعري كمسألة ذاتية فردية جداً، وبينه أيضاً كأداة ليس لتفسير العالم فقط بل لتغييره أيضاً"[136].

من هنا اختلفت طريقة القاسم في تعامله مع الأسطورة عن طرائق الشعراء العرب الآخرين، لأنه لا يريد أن يكرر نسقاً معيناً، وإنما يريد من الأسطورة رمزيتها، وأن يستعين بها من أجل الواقع، لا أن يستعين بالواقع من أجلها، يقول: "أردت دائماً أن أنزل بالأسطوري والميثولوجي والروتيني إلى الأرض، إلى الواقع، أردت دائماً أن أكسر الوهم الأسطوري، الأسطورة دائماً تثير وهماً كبيراً، وأنا أردت دائماً أن أكسر هذا الوهم الأسطوري، أن أخلخل الأسطورة، وأن أعيدها إلى الواقع إلى اليومي"[137].

**هاملت القناع / الرمز**

اعتمد سميح في استدعاء شخصية هاملت على مصدر أدبي معروف هو مسرحية شكسبير التي حملت هذا الاسم، وكتبها سنة 1961، وهذه الشخصية وإن خلقها خيال شكسبير إلا أنها تجسدت في "خيال الحضارة أكثر من تجسد أي رجل عاش في التاريخ وصنعه)"[138].

ولهذه المسرحية جذور تاريخية ونصوص مصدرية، يبدو أن شكسبير اطّلع عليها، وأول معالجة

١٣٦– الفجر الأدبي: العدد ٦٨، أيار ١٩٨٦، ص٥٨.
١٣٧– مجلة الشعراء: العدد السابع ١٩٩٩، ص١٢٧.
١٣٨– شكسبير، وليم: هاملت، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، دار القدس، بيروت، ١٩٦٠، ص٣.

لقصة هاملت، هي تلك التي قام بها المؤرخ الدانماركي (ساسكوغراما تيكوس) الذي كتب تاريخ الدانمارك في القرن الثاني عشر، حيث روى قصة (آملت) الأمير الذي قتل عمه أباه غدراً وتزوج أمه، كما روى هذه القصة المؤلف الفرنسي (فرانسو ديبيلفوريس) في كتابه قصص مأساوية تاريخية (1582-1559)، وفي العصر الإليزابيثي ظهرت مسرحية "هاملت" الأصلية التي كتبت سنة 1589، وتنسب إلى "توماس كيد" مؤلف مسرحية الانتقام "التراجيديا الإنسانية"[139].

وقد ظهرت في مسرحيات الانتقام هذه شخصية الشبح، ويبدو أن هذا التقليد أخذ عن الكاتب الإغريقي (لوسيس سونيكا) الذي أخذه بدوره عن الأساطير الإغريقية[140].

هذا يعني أن هاملت التاريخي/ المبدَع قديم، وأنه في جذوره يعود إلى الأدب الإغريقي، وتنفتح تجربته على الثقافات القديمة الأخرى كالثقافة المصرية، فهو "البطل الصاعد حورس الذي يجب أن يهزم عمه الشرير ست"[141]، جاءه الموت لا كما يجيء البطل الأسطوري في نهاية أجله، ولا كما يجيء البطل التراجيدي اليوناني وهو في قمة مجده، وإنما جاءه وهو لمّا يبدأ الحياة المجيدة التي كان جديراً بها[142]. اخترق نصوصاً تاريخية وأدبية مما أهّله أن يكون نمطاً أصلياً، أو رمزًا بدئياً، ومما دفع سميحاً من خلال قراءته مسرحية شكسبير إلى توظيف هذه الشخصية في شعره، واتكائه عليها في تجربته.

سبق لسميح أن وظف شخصية هاملت، وتقنّع بها في شعره، ولكنه لم يتجاوزها باعتبارها إلماعة، أو ومضة، أو تعبيراً عن موقف أو لحظة، فقد ذكرها في قصيدته "الرجل الأخير"[143] ووصفه بأنه الأخ هاملت، كما وصف نفسه في سربيته "خذلتني الصحارى" بأنه هاملت العربي[144]، مثله في ذلك مثل عبد الوهاب البياتي في قصيدته التي حملت اسم (هاملت)[145]، بيد أنه في هذه المطولة، وإن حقق فيها عناصر قصيدة القناع وسماتها من خلال إخفاء الذات، والابتعاد عن الذاتية إلى الموضوعية، إلا أنه يتخذ من "هاملت" محوراً أسطورياً، يتحد معه، ويتماهى فيه، ويرتد الاثنان معاً -الشاعر وهاملت- ليتواصلا مع آلهة القهر والعذاب, وصولاً إلى السيد المسيح عليه السلام، ومما يدلل على ذلك ما يلي:

---

١٣٩– شكسبير، وليم: هاملت، ترجمة زكريا حميد، ط١، دار العائدي للنشر والدراسات والترجمة، دمشق، ٢٠٠٤، ص٢٤.

١٤٠– المصدر السابق والصفحة السابقة.

١٤١– عياد، شكري محمد: البطل في الأدب والأساطير، ط٢، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٧١، ص١٤٦.

١٤٢– المرجع السابق والصفحة السابقة.

١٤٣– يقول فيها: «اجتماعات اجتماعات اجتماعات/ كأنما استعير قلب الأخ هاملت/ ذلك الأمير المهان أولاً وأخيراً/ قرارات قرارات قرارات»، الأعمال الكاملة، ط١، مطبعة الشرق العربية، القدس، ١٩٩١، ٢/ ٦٣٣.

١٤٤– خذلتني الصحارى: مطبعة فينوس، الناصرة، ١٩٩٨، ص٥٢.

١٤٥– الأعمال الشعرية الكاملة، ط٢، دار الحرية بغداد، ٢٠٠١، ص٢٩٠–٢٩١.

1- لم تحمل هذه المطولة اسم هاملت عنواناً لها كما في بقية قصائد القناع عنده وعند غيره من الشعراء، مما يشير إلى أن القاسم يريد هاملت الرمز والقناع معاً.

2- إن اختيار القاسم شخصية هاملت، ليس مجرد اختيار ذاتي مرتبط برغبة خاصة، وإنما هو ناتج عن حضورها في اللاشعور الجمعي الإنساني بعامة، والعربي بخاصة، واختراقها جدار التاريخ، وجدلها مع الواقع، وقد أفصح سميح عن ذلك بقوله: "أنا الآن في الفترة الأخيرة لدي إعادة نظر في شخصية هاملت، وهو أقرب إلى العربي المعاصر، في داخل كل عربي يوجد هاملت"[146].

3- تعدد أبعاد هذه الشخصية وقدرتها على امتصاص تجارب الآخرين، فهي شخصية تاريخية لأن لها أصولاً في التاريخ، وهي إبداعية لأن كثيراً من الكتاب تناولوها في أعمالهم، وهي تراجيدية مثل شخصية (أوديب) مبنية على "أسطورة ملك طيّب ابن ملك طيّب يطهّر الأرض من ملك شرير"[147]، مما يجعلها قابلة للأسطرة، وأن تكون نمطاً أصلياً قابلًا للتكرار.

4- لم يقتصر سميح في هذه المطولة على حمولات هذه الشخصية, وإنما حمّلها رؤيته، وبعثها بعد موتها، وأنطقها ما لم تنطقه.

5- تنامي هاملت الرمز، وامتداده في هذه المطولة، واكتسابه فضاءات وظلالاً جديدة.

وسؤالنا هنا هو: إلى أي مدى وفق سميح في توظيف هاملت القناع/ الرمز؟ هل استطاع اختراق الأزمنة من خلال تجربة هذه الشخصية؟ وهل حمّلها أبعاد تجربته ليتحرك بها فوق الزمان والمكان؟ وهل انفتحت تجربة الشخصية وتجربة الشاعر على نماذج أصيلة أخرى بحيث ترينا قاع القصيدة؟ وكيف تنامت هذه التجربة لتستشرف آفاق المستقبل؟

**عنوان القصيدة[148]**

أول ما يلقانا من القصيدة عنوانها، فعليه تقع أعيننا، وإن كان هو آخر كلماتها وحركاتها، وما تولد عنها[149]، وهو أهم ما فيها، اختاره الشاعر، ودفع به إلى موقع الصدارة عن قصد ووعي.

١٤٦– مجلة الشعراء: العدد السابع ١٩٩٩، ص١٣١.

١٤٧– عياد، شكري: البطل في الأدب والأساطير، ص١٤٥.

١٤٨– نشرت هذه القصيدة في مجلة الشعراء –العدد الثاني، خريف ١٩٩٩، تصدر عن بيت الشعر، رام الله، وفي مجلة الشرق، العدد الثاني، السنة ٢٩، نيسان–حزيران ١٩٩٩ شفا عمر، عدد خاص عن سميح القاسم احتفاء ببلوغه الستين، وفي كتاب صدر عن مؤسسة الأسوار، عكا، ط١، سنة ٢٠٠٠.

١٤٩– أنظر: الغذامي، عبد الله محمد: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ط١، النادي الأدبي الثقافي، جده، ١٩٨٥، ص٢٦١.

تحتل لفظة (الفقيد) صدارة الصدارة، فهي بؤرة العنوان كما هي بؤرة القصيدة، فالكلمة التي ستقال أضيفت إليه، ومهرجان التأبين له، ومن أجله، بإضافتهما إليه من خلال عودة ضمير الغائب المتصل (الهاء) عليه. فمفردات العنوان كلها ترتد على الفقيد، وتتكاثف حوله، ومن الفقيد تنطلق القصيدة كالدوائر تتسع حوله وتدور عليه.

وسميح في هذه المطولة ليس -كما يعتقد البعض- من الشعراء الذين يرثون أنفسهم في لحظة الموت حين ينتابهم شعور عنيف بأن الموت قد أدركهم، وأنهم قبالة الموت وجهاً لوجه، فيتصورون أنهم ماتوا فعلاً، فيشرعون في رثاء أنفسهم، وهو ليس فقيداً في جانب محدود منه ليرثي "هذا الشق الذي مضى حتى الآن من حياته"[150]، ذلك أن سميحاً لا يرثي نفسه في حياته كما فعل الشعراء العرب ويفعلون، كما أنه لم يمر بتجربة الموت كما مرّ بها محمود درويش، وعبّر عنها في جداريته، ولم يأخذ من هاملت تراجيديا موته ليشاكل موته هو فقط، وإنما يدخلنا في جو أسطوري منفلت من الواقع، متجاوز حدود العقل والمنطق، فنرى الفقيد الذي يدل على الفقد والغياب حاضراً، ونرى الميت الصامت متكلماً يستقبل المعزين، ويؤبن نفسه بنفسه.

فاجتماع الحياة والموت في لحظة واحدة، وبعثه من مرقده مرة أخرى؛ يخرجان الشاعر من الواقع، ويحملانه إلى الزمن الأثيري، ويحيلانه إلى إله من آلهة البعث والفداء، أمثال دموزي/ تموز/ أدونيس/ أتيس/ أوزوريس/ بعل، حيث تتخلص روحه في هذه اللحظة/ لحظة الموت، من عوائق الجسد لتلتقي بعالمها الأول، وتمتلك القدرة على الكشف والبوح والمشاهدة.

ولأن الشاعر لم يحدد هوية الفقيد رغم تعريفه بأل، فإن هذه اللفظة تنفتح في دلالاتها على الشاعر نفسه وعلى هاملت، وعلى الإنسان الفلسطيني بله الإنسان العربي والإنسان المقهور في كل مكان، وبهذا ندرك كيف تجاوز الشاعر شخصية القناع، فهاملت وإن مات غدراً مثل سميح، إلا أنه لم يبعث ليقول كلماته الأخيرة، أو يبوح بكل ما في نفسه، لأن الموت عاجله وأخرسه، فأوكل مهمة البوح هذه إلى صديقه (هوريشيو) حيث خاطبه وهو يلفظ أنفاسه قائلاً:

"لو كان لدي الوقت الكافي، لولا الموت

ذلك السجان الذي لا يعرف الرحمة، الدقيق الموعد

لتحدثت إليكم، لكن ليس لي في الأمر حيلة

ها أنا ماض يا هوريشيو وأنت باق

١٥٠– دحبور، أحمد: شاعر لم تخذله الصحارى ولا الشعر، ضمن كتاب هوميروس من الصحراء لسهيل كيوان، مؤسسة الأسوار، عكا، ٢٠٠٠، ص١٣٢.

فلترو قصتي بعدل لمن لم يقتنع بها"[151]

ما لم يستطع هاملت تحقيقه، حققه سميح بأن تجاوز الموت كما تجاز القناع، وبأن استطاع قول ما لم يقله هاملت، لأنه يعتبر نفسه نموذجاً للشاعر الثوري المؤمن بأن الحقيقة ينبغي أن تكون ملكاً للجميع.

والكلمة التي سيلقيها الفقيد ليست مثل كل الكلمات، كلمته هذه مثقلة بالدلالات، مشحونة بالحمولات، هي كلمة الفقيد المتحد مع الوجود، مالك العرفانية والقدرة على الكشف، هي كلمة الشاعر الساحر القادر عن طريق شعره/ سحره أن يقول ما لا يقال في الخطابة الرسمية، هي الكلمة التي تحيلنا إلى علة الوجود الأولى حين كان البدء كله بـ (كن) فكان، هي كلمة الإله الفادي يتلوها المظلومون، ويرتلها المقهورون، ويلوذون بها من حمأة القهر، وسيم العذاب.

ومثلما هي الكلمة/ الإنسان (تكلم أقل لك من أنت) مثلما تكتسب دلالتها من سياقها، وسياق الحال يشير إلى أن القاسم يريد أن يقول كلمة تناقض كلمات المؤبّنين، وإلا فلماذا يبعث، ويدخل في المكان/ المهرجان الذي هم فيه من خلال حرف الجر (في)، لو كانت كلمات الآخرين وأقوالهم كما يريد؟ ثم لماذا نرى هذه الكلمة التي هي القول تأخذ صيغة السؤال؟ فيبدأ بها مطولته بعد الشكر بقوله: (وماذا أقول؟) مرتين، ثم يختم بهذا السؤال نفسه مطولته أربع مرات، وفي المرة الخامسة يُبقي على أداة السؤال، ويُسقط القول لأنه يريد لسؤاله أن يظل متردداً في الوجود، أو لأنه لم يجد آذاناً صاغية له لا في حياته ولا في مماته, فمات قهراً ومات معه سؤاله.

من أجل هذا لم نفاجأ حين سمى سميح حفل تأبينه مهرجاناً، فهذه اللفظة وإن دلت في ظاهرها على التكريم والعرفان، إلا أنها تحمل في باطنها معنى الهزء والسخرية، فهي ترتبط بالتهريج، ولها صلة بالهرج والمرج، وتشير إلى الكلام الزائد غير المفيد الذي ليس في مصلحة الفقيد.

وقد يرمز المهرجان هنا إلى تلك المؤتمرات والاحتفالات التي تحاك فيها المؤامرات ضد الشعب الفلسطيني, مثل مدريد وأوسلو وواشنطن وشرم الشيخ و"واي ريفر" وغيرها، وفيها يتم قتل القضية وتأبين أصحابها، والمؤتمرون هم المشيعون الذي يصفّقون للشعب الفلسطيني الحيّ الميت.

لعل في الإشارات الرمزية السابقة، واللاحقة التي سيشار إليها، ما يؤكد الدوافع الكامنة وراء اختيار سميح/ الفقيد/ هاملت محوراً لقصيدته، حيث تتسع مظاهر حضور هاملت ليستعير منه سميح مأساة موته لتشير إلى مأساة موت الإنسان الفلسطيني، والحبيبة أوفيليا لترمز إلى فلسطين، وزواج عمه/

١٥١– أنظر هاملت: ترجمة زكريا حميد ص١٧٥.

اليهود من أمه/ العرب، كما يأخذ منه سؤاله المشهور، وادعاءه الجنون، وشبح أبيه، مجدلاً كل هذه الرموز بالواقع، ومتجاوزاً هاملت القناع إلى هاملت الرمز.

**موت هاملت/ سميح، وبعثه:**

لعل خصوصية الظرف الفلسطيني، وإصرار إنسانه على الحياة وسط الموت، هي التي جعلت ثنائية الحياة والموت هاجساً أساسياً في تجربة الشعراء الفلسطينيين، وإذا كان محمود درويش قد جعل من لحظة موت أبيه في قصيدته "رب الأيائل يا أبي ربها" لحظات مشاهدة للحديث عن موت الإنسان الفلسطيني، ومن ثم بعثه، بالتقدم إلى الوراء حيث الزمن الفلسطيني[152]، فإن سميحاً يجعل من لحظات الموت المعنوي للأمة بهزائمها وانكساراتها لحظة موت ويأس وقهر للعربي والفلسطيني ونفسه، لهذا نراه –مثل كل عربي- مسكوناً "بآلام هاملت، وأحزان هاملت، وأشباح هاملت".

بدأ سميح مطولته من حيث انتهت المسرحية، فبعث نفسه حين مات هاملت، وتكلم حين صمت، واستهلها بوصف مشهد جنازته الذي استلهمه من مشهد جنازة هاملت، حين رُفع الأخير على الأكتاف، وعزفت الموسيقى، وأطلقت طلقات التكريم[153]، ثم شكر كل الوفود التي احتشدت من أقاصي البلاد لتشييع جثمانه الضعيف، وكل الذين أتاحوا لنعشه رحيلاً مريحاً على رمث أكتافهم.

وتبدو السخرية من المشيعين واضحة من وراء الكلمات، وفي ثنايا السطور، من خلال المفارقة بين مشيّعي هاملت المحبّين له، ومشيّعي سميح الذين قتلوه غدراً، ومن خلال التمايز بين طقوس الجنازتين، وسؤاله الملحاح المتضمن الإجابة:

"وماذا أقول؟

لتلك التي أزعجتها حياتي، وأزعج موتي إزعاجها

وتلك التي أفضلت بالبكاء علي ... وقد أفسد الدمع

مكياجها

وماذا أقول

١٥٢– أنظر: الديك، إحسان: النماذج البدئية وتجليات الحضور والغياب في قصيدة محمود درويش «رب الأيائل يا أبي ربها» مجلة إربد للبحوث والدراسات– جامعة إربد، المجلد الخامس، العدد الأول، ٢٠٠٢.

١٥٣– أنظر: هاملت، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ص٢١٢ وترجمة زكريا حميد ص١٧٨.

لورد الأسى ولشوك الذهول

لشمع الوجوه وفحم المرائي ونار الطبول؟

ثم يفجأ الشاعر العارف المؤبّنين –أهله وأصدقاءه المشيعين له- بحقيقة نواياهم وتآمرهم عليه في هذه المهرجانات، فيقرر أن موته كان غدراً بالطعنة السامة الغادرة التي مات بها هاملت فيقول:

"أجل مت غدراً

واستأذن الموت كي أشكر الطعنة الغادرة

وأغرس في شرفة الجرح من أجلكم وردة

تفوح لكم، وتبوح بما تنزف الخاصرة

وترجئ موت الفراشات يوماً،

يطل على الآخرة"

إلاّ أن موت سميح لم يكن نهايته، مثل هاملت، وإنما كان موته مثل موت أدونيس الإله الميت الحي الذي نبتت من دماء جراحه زهرة شقائق النعمان، فأحال الطعنة الغادرة إلى وردة حمراء دامية تشاكل ورد الأسى، وتقابل ورد الذهول، وتفوح وتبوح، وتذكّر بالغدر حتى لا تتكرر المأساة، فترجئ موت الأجيال القادمة/ الفراشات.

ويجد سميح في قصة موت هاملت غدراً إجابة عن سؤاله: "لماذا يتم اغتيالي؟"، فيشاكل بين اغتيال هاملت وأبيه، وبين اغتياله واغتيال أبيه الفلسطيني، ويتخذ من زواج أم هاملت (جيرترود) من قاتل أبيه/ عمه (كلوديوس) رمزاً لاتفاقيات السلام واعتراف أم سميح/الأمه العربية بأعدائه أبناء عمه/ اليهود الذين قتلوا سميحاً، وقتلوا أباه الكنعاني من قبل، واغتصبوا ملكهما وأرضهما:

"ويا أصدقائي

لموتي وموت أبي ما يشاء الرواة الثقات التقاة

وفي عرس أمي

وضوح شديد

وفي الزوج عمي

غموض شديد

وها أنذا ملء غمي ويتمي"

هذا هو سبب غمّ سميح ويتمه، إنه السلام المفاجئ الذي يشبه السلام، التقاء طرفي النقيض النار والثلج، تخلّي الأمة العربية عن ابنها الفلسطيني كما تخلّت أمّ هاملت عن ابنها الفلسطيني بهذا الزواج الخرافي الذي لا يستطيع أن يصدّقه عاقل:

... أمس صدقت كل الكلام وها

أنذا اليوم صدقت ألا أصدق شيئاً من النار والثلج

كيف أصدق موت أبي وهذا الزواج الخرافي ما بين

أمي وعمي؟

وكيف أصدق هذا الضباب وهذا

الخراب وكيف أصدق أني طليق وقيدي

يلوك عروقي، ويطحن عظمي؟

كيف يصدق هذا الزواج الذي يفضي إلى الضباب والسراب والخراب؟ كيف يصدق أنه أصبح حراً طليقاً، وقيد الاحتلال يلوك عروقه ويطحن عظامه؟

في ظل هذا الغياب يحاول سميح تأكيد حضوره، فينادي أباه من قاع حزنه وخوفه، ويتمه وضعفه، ويستغيث بأمه (العرب) أن تضمه إلى صدرها، ويؤكد لها أنه ابنها, وأن زوجها ليس أباه:

يا أبي أين أنت؟ وأين ملاذي يا صدر أمي؟

ويا روح أمي

أنا ابنك هاملت

وزوجك ليس أبي، يا أبي أين أنت؟

ويطلب من أمه حفنة رمل من بيْدها الواسعة، أو جرعة ماء ملوّثة من مياه أنهارها الكثيرة،

فتضن، ويموت "على ظمأ قلب هاملت"، ولا يجد أباً يحنو عليه، أو أماً تذرف الدمع عليه، أو تحضنه في ساعة موته:

هكذا صار سميح هباءً وصار صار:

"وحيداً شريداً طريداً

بسيف ولا نصل، شعب ولا أهل، حياً وميتاً

وحياً وميتاً على ساحة العشب في هيئة الأمم البربرية"

إذ لا ذراع يضمه، ولا جدار يسند ظهره إليه، وما من مكان يريح عليه مكانه، فأخذ يدور مكانه على محوره الفوضوي، وأطبقت حوله الشكوك، وأشباح أهله كما أطبق عليه فك الحصار، وامتلأ قلبه بالحزن، إنه يرى الملايين حوله وما من أحد, وما من أحد.

وفي خضم هذا الأسى وعمق المأساة يصرخ الشاعر متسائلاً مرة أخرى لماذا يتم اغتياله؟ من خلال تكرار هذا السؤال مرات عدة لفظاً، وضمناً في علامة الحذف (---), واستهجاناً باتباعه علامة التعجب!

"لماذا يتم اغتيالي

ولم أقترف بعد جرم احتسائي ولو رشفة الهال

من قهوة الصبح

أسأل معتذراً عن سؤالي

لماذا يتم اغتيالي

لحلم بسيط ألم بنومي

لماذا يتم اغتيالي

قبيل اغتسالي بماء قليل يقطره الحلم من غيمة في الخيال

لماذا ... لماذا يتم اغتتيالي؟! "

لماذا يتم اغتيال الفلسطيني من خلال الاعتراف بأعدائه الذين يأخذون ظله، ويكبرون من عمره، ويسكنون داره، ويحرقونه بنار هذا الاعتراف؟ لماذا يتم اغتياله وهو لمّا بعد يشرب قهوة الصباح؟ ولم يغتسل بماء غيمة الخيال لا بماء النيل أو دجلة أو الفرات؟ لماذا يتم اغتياله وهو الوفي لعروبته، المطيع لها، المعذب في حبها:

"أمرت بطاعتهم. لم أقايض ثميناً ببخس. أطعت

الرسول. أطعت أولي الأمر. عشت ومت، وعشت

ومت على سنة الله والحب. في السر والجهر

قلت عذابي الرصين الرزين"

بسبب هذا الحب في السر والجهر قتل الفلسطيني سراً وجهراً، فمات وعاش ومات وعاش، وما ضاق ذرعاً بدوّامة الآه لو ضاقت الآه، وما ضاق ذرعاً بما قسم الله.

ثم لماذا يتم اغتياله؟ ألأنه أصبح ثوراً بلا قرون حين تخلى عن سلاح الثورة، فأخذ يطعن ظهره المصارع تلو المصارع؟ أم لأن البلاد العربية صارت مرتعاً لكل الناس والأجناس ففيها "الغال والهون. والفرس والروم. والهند

والسند. يأجوج ومأجوج. الإنس والجن. بيضاً

وسوداً وصفراً وحمراً"

فيها كل شيء سوى الفلسطيني "أحدق فيها أحدق فيها طويلاً/ أرى كل شيء سوايا"

في ظل هذا الدّوار الممل، حيث "لا الدار دار، ولا الأهل أهل، ولا الجرح يغفي، ولا القلب يسلو/ ولا العيش يُعفي، ولا الموت يحلو" متى وكيف يستريح الفلسطيني/ سميح؟ وأين؟ ولمن يصيح؟ فهل هو "يوميناس" القاتل أم هو المسيح المصلوب؟

"أبعد العشاء الأخير أنا كنت يوميناس. أم صلبوني

لأني المسيح؟

تعبت. علمت. جهلت. سألت: أنا هاملت ... أم سميح؟

تعبت. تعبت. فهل لي بطلقة رحمتكم أيها الأخوة

الطيبون؟

هكذا تنآخى جراح الفلسطيني/ سميح مع جراح هاملت، وتتحد بجراح الفلسطيني/ المسيح، لفظاً من خلال تجانس حروف الاسمين (سميح-مسيح)، ومعنى من خلال تجدد مأساة الفلسطيني وتواصلها مع جراح أدونيس، فسميح ليس كوكب الأرض لينوء بكل هذه الجراح، ولهذا يتمنى طلقة الرحمة منهم كي يستريح. وهكذا يتجاوز سميح قناع هاملت ويغور في أعماق المأساة الإنسانية، ويصل قاع قصيدته بقاع الحزن الإنساني وبدايته.

وكما اجتاز سميح مدى قناعه في عنوان القصيدة، فبعثه وأنطقه، حين جعل من لحظة الموت لحظة صحوة،فإنه في ثنايا هذه المطولة يتجاوزه أيضاً، ويجعل من لحظات الموت والانكسار التي وردت حوالي ثلاثين مرة لحظات صحوة وحياة، فهو لا يستطيع "الاستمرار في أداء الدور المرهق دور هملت العربي الممزق شر ممزق"[154]، لهذا لا يرى الموت طريقاً للخلاص كما تمنى من قبل، ولا هروباً من المواجهة، وإنما يراه شرارة نهوض وانبعاث، وجسراً للعبور من العدم إلى الوجود الفعلي في الوجود، فيتشبث بالحياة، ويكتسب سمت آلهة الفداء التي تبعث من مرقدها لتبشّر بالحياة، إنه الغائب الحي الواعد أبداً بالمجيء، الذي يفتح أبواب الوجود البعيد ليعود إلى الفردوس المفقود.

فيسخر من هؤلاء المؤبّنين مرة أخرى حين يعتقدون أنه مات، صحيح أن رثاءه يسير، لكن موته عسير، فها هو يقرأ نعيه على صفحات الجرائد، ويرى ما يُمد على اسمه من موائد، ويضحك من هذا الطنين الذّبابيّ، وهذا الأسى المسرحي، وهذا الضجيج. إنه طائر الفينيق الذي يبعث من رماده ويجدد حياته بنفسه بعد احتراقه:

"أنا رجل النار تسرق ريح الشمال رمادي فأمشي

على الجمر، آمنت آمنت ها أنذا أقبض الريح

جمراً، وها أنذا أقبض الجمر برداً"

ويؤكد على استمرارية الفلسطيني في الانبعاث، وتواصله في الأجيال:

١٥٤– مجلة الشرق، العدد الثاني، السنة ٢٩، شفا عمرو، نيسان، حزيران ١٩٩٩، عدد خاص عن سميح القاسم احتفاء ببلوغه الستين، ص٢٥.

"وتحت رمادي المؤرث بالحزن جمر تحدر من

صلب جد إلى والد يستغيث الولد

ومن ولد عائم في فضاء التقاويم. منفجر في

السديم إلى ما تشاء السلالات. جيلاً فجيلاً. إلى

ما يشاء الأبد"

وقد تجلّى بقاء الفلسطيني وحضوره وعسر موته، من خلال إمساك سميح بجناحي الزمن الماضي والمستقبل، بالعودة إلى الأمام حين يصبح أمساً ليوم جديد"، والتقدم إلى الوراء حين "نقبل في وجه أبنائنا والدينا"، فيرحل إلى الماضي/ المستقبل محملاً على الذكرى، وسيلته لتأكيد حضوره الغائب، فيتذكر الحسناء/ فلسطين، ويربطها بالوشم رمز الثبات والبقاء، ويرسم السنونوة والربيع وينسى الصقيع:

"وأذكر كيف وشمت ذراعي

بحسناء عارية تستظل شراعي

وتحلم تحلم كيف ستصبح بوصلتي في ضياعي

وأذكر كيف رسمت على أفق موتي

سنونوة ورسمت الربيع

على باب بيتي

وأذكر كيف نسيت الصقيع"

وكما للفلسطيني شيء من الحلم والذكريات، له الكثير من الأشياء التي تؤكد حضوره، وتمنع زواله، له الصفصافة والزيتونة، وبقايا الصور العائلية، والشّبّابة التي تعزف مع الطبيعة لحن العودة إن لم تجد من يتقن العزف عليها:

"وما زال بي ما يتيح اختصار الجهات

وشيء من الحلم والذكريات

وصفصافة تتمشط بالريح

زيتونة تذكر الله في باحة الدار

ما زال فوق الجدار

قليل من الصور العائلية

وشبابة لست أتقن عزفاً عليها

ولكنها تتقن العزف حين يهب على شفتيها

نسيم العشية

رثائي يسير وموتي عسير"

هذه بعض مظاهر بقاء الفلسطيني وعدم موته، وهي وإن كانت تنتمي إلى الماضي, إلا أنها تؤكد حضوره، وتبشّر بعودته، وتشكّل ملامح مستقبله، فيكرر الفعل "ما زال" ليدلل على استمراريته، ويستخدم الأفعال المضارعة: (يتيح، تتمشط، تذكر، أتقن، تتقن، يهب)، وتتضافر المظاهر الطبيعية مع المظاهر الإنسانية لتؤكد هذا الحضور.

كذلك يرحل سميح إلى المستقبل/ الماضي، فيعود إلى المكان ليعيده ويبعثه، ويجعل من التبشير بميلاد جديد وسيلة لبعث الماضي الآيل إلى الزوال، وضماناً لأسباب بقاء المكان في الزمان:

أُبارك ألعن. أومن. أكفر. أومن. لا بد من طاقة في

سماء الصفيح. ولا بد من برقة في المناخ الجليد

تذوب ثلوج الأساطير. يطلع عشب جديد على

سطح بيتي العتيق. وتبني سنونوة عشّها في

شقوق جداري الأخير"

فيكرر (أومن) مرتين، ليتغلب بهذا التكرار على الكفر، مؤيداً هذا الإيمان بالإصرار في (لا بد)، مؤكداً على مظاهر الحياة في الطاقة/ النور/ الحرية من سماء الصفيح/ المخيمات، والبرق اللامع في أتون الموت الجليد، والعشب الجديد في سطح البيت العتيق، والعش/ الحياة/ التجدد في شقوق الجدار الأخير.

يصر سميح على البعث والميلاد، ويؤمن بأن في غياهب الموت تكمن خميرة الحياة، ويدرك أن زمن الحياة لن يأتي إلا بنفي زمن الموت، ولن يأتي ذلك إلا بخلق زمن مطلق بالعودة إلى الزمن الميثي، وبالاستدارة إلى هيأة الخلق الأولي، إلى الظلام والماء، حيث تغدو أسطورة التكوين التوراتية أسطورة تكوين الفلسطيني، ويغدو الطوفان تطهيراً، وإيذاناً بفجر جديد:

"وروحي يرفّ على الغمر

قلت لروحي مراراً: يكون من الليل نور، وسوف

يسمى نهاراً، وسوف يبارك خالقنا خلقه. ويكون

من الصخر ورد، وسوف تكون السنابل. سوف

تكون الولادات. والله يرضى علينا

وقلت لروحي: يكون غد، وسيصبح أمساً ليوم

جديد، من كل جنس سينجو على الفلك زوج

ويفرح نوح، ونفرح حين نقبل في وجه أبنائنا

والدينا"

سيفرح نوح الفلسطيني كما فرح "نوح" عليه السلام، وكما فرح "يهوه" بالخلق، والنور، والورد، والسنابل، وبالولادة، والنجاة، والغد، والحياة.

من أجل هذا هجر سميح/هاملت بلاط أبيه، حيث "فخاخ الجناس وهلام الكنايات" ليكون كما يريد، ويعيد فردوسه المفقود، ويبني عرشه المقدس من جديد بما فيه من حياة ونقاء وطهارة:

"هجرت البلاط وعرش اليواقيت والصولجان

لأبني لي من جموحي بلاطاً وعرشاً تليداً وطارف

على الماء واقف

وفي الأرض وارف

وحياً وحراً. وغض الأغاني. وبض الأماني. وطلق

المشارف

هجرت. هجرت. هجرت بلاط أبي غير آسف"

غير أن جموح سميح أشبه بالقفز في الهواء، فتوقه اللاهب للحياة لم يمكنه من الإفلات من قبضة الموت، فيعود ليحترق بلهب المأساة، ويرتوي بملح الدمع، ولهذا نراه يختم المقطع السابق بالهجرة، ويتبع مشهد الحياة مشهد الموت في قوله بعد الحديث عن البعث وأسطورة التكوين: "وهدْهدت روحي، وآخت جروحي جروحي"، فهو يتراوح بين الحياة والموت، يصر على البعث ولكنه لم يستطع تجاوز موت الحاضر، وهذا ما سنراه في علاقته بأوفيليا/فلسطين.

أوفيليا/ فلسطين:

تحضر أوفيليا حبيبة هاملت رمزاً لحبية سميح الأبدية/ فلسطين، فهي سيدة مديحة، سبب مأساته، بوصلته في ضياعه، بؤرة علاقاته مع الأعداء والأصدقاء، تتمظهر فيها فجيعة سميح، وتنزاح في دلالتها لتكون هي سبب موته لا فقدان ملكه، فتتبدّى همُّ همِّه إلى جانب همِّ فقد أمّه.

لقد أحب هاملت أوفيليا، وجُن بها، وكان حبه لها يعدل حب أربعين ألف أخ[155]، لكن عشق سميح لأوفيليا كان أكبر وأعظم وأعنف، اتخذ من قصة الحب الأولى، ومأساتها رمزاً لحبه، فغدا تموز البابلي، وغدت فلسطين عشتاره[156]، التي ساقته إلى مملكة الموت، ثم ناحت عليه، وأخرجته إلى الحياة مرة أخرى:

"وأعشق. أعشق أوفيليا
وحين أقول "أحبك" ... تبكي وتضحك أوفيليا

وتبكي علي. وتبكي عليها ... وأغرق في دمع

أوفيليا"

وتتماهى أوفيليا في فلسطين وتتحد معها، وتأخذ قسماتها، مثلما اتحدت عشتار الأم الكبرى بالأرض، فتتحول إلى سهول وجبال، لكن أوفيليا/ فلسطين مسخت حين هُوّدت ومُلئت بالمهاجرين من

١٥٥– أنظر: هاملت– ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ص١٩٠.

١٥٦– عن علاقة عشتار بالأرض. أنظر: السواح، فراس: لغزعشتار (الألوهية المؤنثة وأصل الدين ولأسطورة)، ط٦، دار علاء الدين، دمشق، ١٩٩٦، ص٢٥، والديك، إحسان: صدى عشتار في الشعر الجاهلي، مجلة جامعة النجاح للأبحاث– المجلد ١٥، سنة ٢٠٠١، ص١٤٧.

شتى بقاع الأرض، فصار فيها من كل الوجوه والشعوب سوى وجه الفلسطيني صاحبها:

"وأوفيليا مسختها المرايا مرايا

أحدق فيها طويلاً

وأبصر فيها جبالاً وأبصر فيها سهولاً

وأبصر كل الشعوب وكل الوجوه ... سوايا

سوايا ... سوايا

وأبكي ... وتبكي المرايا"

تبكي عشتار/ الأرض/ فلسطين، ويبكي تموزها، ويندبان حالهما، ويغرقان في دمع عجزهما.

ليس للشاعر من شراب سراب سوى دمع أوفيليا، وفي غمرة هذا العجز يخاف على أوفيليا أن تتخلى عنه، وأن تُخدع بالذين يخاصمونه فيها، ويدّعون حبهم لها:

"خاصموني بأوفيليا. حاصروني بها. لا

يحبونها. لا يحبونني. هل أحب التعيسة أوفيليا؟

هل تحب الجميلة أوفيليا فارساً من دخان

أميراً بلا صولة وبلا صولجان؟

أحب؟

تحب؟

لأوفيليا أن تعاف جنونه الحصيف بعد أن ضرب لها موعداً خارج الوقت، وبعد أن سحق وردتها بحذائه، (تخلى عن الثورة)، وتنكّر لها حين اتهموها بأنها عشتار الزانية، ولأوفيليا أن تشك بأمره وبشكّه:

"لها أن تخاف وأن

تستعين على لعنتي بالحنين إلى رجل تستريح

أخيراً على صدره"

لكن حظ أوفيليا بائس مثل حظه، يحاصرها فيلق من رجال, ولكن من غير صدور:

"فليس لها غير صدري

وليس لأوفيليا من المحبين غيري

وليس لأوفيليا من المجانين غيري"

ويحاول تموز/ سميح في ظل بأسه وحزنه، وتخلي العرب عنه أن يعتمد على نفسه، على ما تبقى له من رمق ودمع:

"وعما قريب أجوع كثيراً

ولا قوت غير خميرة عرسي. ولا بأس. وردي

وزيتي وما ظل لي من عجيني. أحاول من بعد ألا

أجوع، أحاول أن أستعين على عطشي بدموعي

وآذن أن يكون شروعي

بقتل الخفافيش"

ويستبشر الشاعر بهذا الشروع، وقتل الخفافيش/ الأعداء، حين تتراءى له تحت جنح الضباب الخيول التي تخب بفرسانها، فيسمع جلبتهم، ويهز هدير السرايا دمه المتحفز، فيهتف من أعماق قلبه الكسير بعشتار أن تستعد للقاء:

"أهتف من قلبي قلبي:

انهضي يا عروسي. انهضي يا يبوسي

انهضي إنهم قادمون

أعدي لأفواجهم أنجم الورد والرز ... لكنهم يختفون

فما من صفوف وما من سيوف ... وما من عروس

وما من يبوس ... وما من وجوه وما من شموس"

حينئذ يصرخ تموز طالباً من عشتار أن تأخذ بيده، وأن تضمه إلى صدرها الذي ليس له غيره، ليتّحدا معاً، فلعل هذا الاتحاد يبعثهما من جديد ويخرجهما من مملكة الموت فتعود الحياة، وينبت الزرع، وتتحقق كل أمانيه:

"وأصرخ: أوفيليا اسعفيني

خذي بيدي إلى كتفيك ... ووجهي إلى معصميك

ارفعيني إليك ... ارفعيني!

لعلي أبصر ما أسمع

وأسمع ما أبصر

وينبت ما أزرع

ويظهر ما أضمر"

وهكذا انمازت أوفيليا سميح عن أوفيليا هاملت، وبسبب التمايز في الأهداف والغايات حدث التجاوز للقناع، فتحولت عن بشريتها لتغدو الإلهة/ الحبيبة، عشتار/ الأرض لتتحد مع حبيبها الإله العاشق تموز، فتعود دورة الحياة وتتجدد قصة البعث.

**سؤال هاملت/ سميح:**

جاءت عبارة هاملت الخالدة، وسؤاله المعروف "أكون أو لا أكون ذلك هو السؤال" في أثناء نجواه مع نفسه في اللقاء الذي دبّر ليكون مصادفة مع أوفيليا، ليتم من خلاله معرفة إن كان حزن هاملت وجنونه بسبب ابتلائه بالحب أو بشيء آخر، كما جاء هذا السؤال في أوج حيرته بين تلبية نداء شبح أبيه، بضرورة الانتقام من عمه، وبين إحساسه بعبث فعل أي شيء مهما تكن غايته، بسبب انقلاب كل ما في الحياة من خير إلى شر، ومن سويّ إلى شاذ، ولهذا فالتنفيذ "الذي يذكره هنا ليس تنفيذ الانتقام بل الانتحار، غير أنه يتساءل: أليس الانتحار محاولة للتخلص من عبث الحياة المرير إلى مجهول قد يكون

العبث فيه أمرّ"[157]، فنراه يقول:[158]

"أيهما أكثر نبلاً للعقل، أن أحتمل سهام القدر المعيب،

أم أن أشد سلاحي ضد بحر من العلل؟ أن أموت بل أنام

لا أكثر، هذا إن كان صحيحاً أنه بالنوم نخلص

من لوعة القلب ومن آلاف الصدمات التي ورثتها الحياة للجسد"

التقط سميح بوعي وإدراك سؤال هاملت، السؤال الأعظم في الوجود، الذي يفجّر الحقيقة التي نحاول إخفاءها دائماً، حقيقة الموت والحياة، فجعل هذا السؤال من أعمدة قصيدته، وخيطاً، متيناً يمتد في نسيجها، ويرتد على عنوانها، وتشظت عنه أسئلة محورية أخرى دارت عليها القصيدة، مثل: لماذا يتم اغتيالي؟ وماذا أقول؟ ولهذا نراه يكثر من أسماء الاستفهام وحروفه، مثل: لماذا، ماذا، من، كيف، أين، متى، هل، ويكرر علامة السؤال سبعاً وثلاثين مرة.

ولقد ربط سميح سؤاله بشبح أبيه حين عزا إليه تأريثه وضجيجه بقوله مخاطباً ذاك الشبح:

"ويا من تؤرث تحت هدوء الرماد ضجيج السؤال

ترفق بهملت

ترفق بهملت"

كما ربطه بحالة الجنون التي لجأ إليها، ليتمكن من مواجهة حالة غياب العقل في تلك الظروف:

"وبين جنوني الحصيف وعقلي المخيف. قرأت

كتاب العواصف

وأدركت أدركت أني أسير السؤال اللجوج. وأني

في حمأة اللغز راسف

١٥٧– هاملت– ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ص١١ .

١٥٨– هاملت– ترجمة زكريا حميد ص٩٠ وترجمة جبرا ص١٠٤ .

أكون كما تشتهيني الحياة

وألا أكون كما تدعيني المتاحف"

وانشطر سؤال هاملت عنده إلى سؤالين، حين كرّره مرتين –على عكس هاملت الذي ذكره مرة واحدة- مرة في حديثه عن مأساته مع أمه/ العرب كما في الأبيات السابقة، ومرة في حديثه عن مأساة حبيبته أوفيليا/ فلسطين حين قال:

"ويبقى السؤال

أكون- كما يشتهيني جموح الخيال

وألا أكون – هباء الزمان وراء خواء المكان"

لقد أجاد الشاعر حين أحسن توظيف طباق السلب (أكون أو لا أكون) قطبي الوجود السالب والموجب، الحياة والموت للتعبير عن عمق تجربته، ولم يترك السؤال مجرداً من غير توضيح كما فعل هاملت، فدلّ على الانتحار والهزيمة والموت، وإنما اتبع سميح لفظة "أكون" في السؤالين بعبارتين تدلان على إصراره على الحياة، وجموح خياله نحوها، ورغبته الأكيدة فيها، في السياقين اللذين وردا فيهما، بينما جاء تفسيره لـ "لا أكون" في سياق ما يريد، فهو لا ولن يكون كما تدعيه المتاحف جسداً بلا روح، أو دمية تحركها القوى الخارجية، ولن يكون كذلك لا شيء في اللاشيء، بطمس اسمه واسم وطنه، وإنما يشدد على حضوره في الزمان والمكان كما يريد لا كما يريد الأعداء.

**هاملت العربي:**

حاول سميح – مثلما يفعل الكاتب المسرحي- أن يختفي وراء شخصية هاملت، فأخذ من ملامحها ما يتلاءم وطبيعة تجربته، فأوّلها، وأسقط عليها أبعاداً معاصرة، وحمّلها دلالات جديدة، أغنت التجربة، وأكسبتها عمقاً وشمولاً ورحابة.

وعلى الرغم من إجادة الشاعر في توظيف بعض ملامح هذه الشخصية بوعي وفن واقتدار على مدار مقاطع القصيدة التسعة عشر الأولى؛ إلا أنه في المقطع الأخير (العشرين) يشعر وكأن هذه الشخصية لم تستطع النهوض بعبء كل ملامح تجربته ودلالاتها، لأن همّه همٌّ جمعي، همُّ شعب وأمّة، بينما همّ هاملت كان همّاً فردياً، فاضطر في ذروة بؤسه وبأسه أن يطل علينا بوجهه من بين ثنايا القناع؛ ليبوح بسرّه، ويشهر أمره، فيصرخ معلناً بأنه هاملت العربي، وليس هاملت الدنماركي:

"أنا هملت العربي اشهدوني"

"لمملكة الدنمارك مشيئتها ... أن يفوح العفن ويزكم قلب البلاد وقلب الرعية"، أما سميح فهو كجده امرئ القيس يطلب ملكه، ويريد أن يمسح عن مملكته "كل هذا الظلام والرغام"، فيؤكد على المفارقة في المكان والزمان، لتصبح العلاقة مع هاملت علاقة تجاوز أو تغاير، بعد أن كانت علاقة تمازج، فهو الذي يدرّب عقله على الجنون ولا يدّعيه، وأبوه وإن كان ميتاً لا يموت، وأمّه أمّه، والشبح يبشّره بالحياة ويقول له: "لك الملكوت، لك الملكوت".

ويصرخ علانية بأنه "القرمطي الأخير"، وحينما يعود ليحاول النهوض من جديد، يتحرك في مجاله العربي، ويأتي برموز ودلالات تنتمي إلى هذا المجال، فنهاره ليل، ولهيب الصحراء العربية صقيع:

"وأشهر سيفي شرقاً لتصهل في الغرب قهقهة
الظافرين على قبر أهلي
ويسقط قتلاي حولي
وأشهر سيفي غرباً ليغمد خنجره الشرق في
الخاصرة"

وحين يحاول الإمساك برموز العروبة والإسلام تفلت منه نخلة العروبة على أبواب بغداد، وتفلت منه مئذنة الحسين في القاهرة، وسيف ابن ذي يزن لم يعد سيفاً له، وقومه تفرقوا أيادي سبأ، فيعود ويسقط في ساحة العرب كما سقط في ساحة القصر هاملت:

"أمسك أفلت. أمسك أفلت
ويغمي علي، وأسقط في ساحة القصر يسقط
في ساحة القصر هملت"

فالسقوط وإن كان واحداً، أو متشابهاً، إلا أن المفارقة بين سميح وهاملت تكمن في ضمير المتكلم أنا في "أسقط" وضمير الغائب "هو، في يسقط"، وهو بذلك يزيل الستار عن تساؤله في وسط القصيدة "أنا هملت أم سميح؟"

ويعود سميح في نهاية القصيدة في ظل العبث واليأس والاستلاب واللاجدوى، فهو بعيد من الظمأ وجلده اهترأ، ولحمه علاه الصدأ، يعود ليطلب من الموت أن يصلت سيفه عليه، وعلى قناعة هاملت، "لعل الينابيع تأذن بالبعث يوماً لهملت، فتستمر دورة الحياة ويعود تموز بعد غيابه في الجفاف، ليبعث من الينابيع كما بعث الكون من مياه الغمر الأولى.

**المصادر والمراجع**


- أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ط3، دار العودة، بيروت، 1979م.
- بسيسو، عبد الرحمن: قراءة النص في ضوء علاقته بالنصوص المصادر، قصيدة القناع نموذجاً، مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد الأول، صيف 1997م.

  : قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999م.

- البياتي، عبد الوهاب: الأعمال الشعرية الكاملة، ط2، دار الحرية، بغداد.

  : تجربتي الشعرية، ط1، منشورات نزار قباني، بيروت، 1968م.

- دحبور، أحمد: شاعر لم تخذله الصحارى ولا الشعر، ضمن كتاب هوميروس من الصحراء- سهيل كيوان، مؤسسة الأسوار، عكا، 2000م.
- الديك، إحسان: صدى عشتار في الشعر الجاهلي، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، المجلد 15 سنة 2000م.

  : النماذج البدئية وتجليات الحضور والغياب في قصيدة محمود درويش "رب الأيائل يا أبي ربها"، مجلة إربد للبحوث والدراسات، جامعة إربد، المجلد الخامس، العدد الأول، 2002م.

- زايد، علي عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ط1، الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، ليبيا، 1978م.
- سميح القاسم: الأعمال الكاملة، ط1، مطبقة الشرق العربية، القدس، 1991م.

  : خذلتني الصحارى- مطبعة فينوس ، الناصرة، 1998م.

- السواح، فراس: لغز عشتار، ط6، دار علاء الدين، دمشق، 1996م.
- شكسبير، وليم: هاملت، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، دار القدس، بيروت، 1960م.

  : هاملت، ترجمة زكريا حميد، ط1، دار العائدي للنشر والدراسات والترجمة، دمشق، 2004م.

- الشمعة، خلدون: تقنية القناع، دلالات الحضور والغياب، مجلة فصول، المجلد السادس عشر،

العدد الأول، صيف 1997م.

- عباس، إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، الكويت، 1987م.

: من الذي سرق النار، خطرات في النقد والأدب، ط1، جمعتها وقدمت لها وداد القاضي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980م.

- عبد الصبور، صلاح: حياتي في الشعر، ط1، دار العودة، بيروت، 1969م.
- عصفور، جابر: أقنعة الشعر المعاصر، مجلة فصول، العدد الرابع، يوليو، 1981م.
- علي، عبد الرضا: القناع في الشعر العربي المعاصر، مرحلة الرواد، مجلة آداب المستنصرية، بغداد، العدد السابع، 1983م.
- عياد، شكري: البطل في الأدب والأساطير، ط2، دار المعرفة، القاهرة، 1971م.
- الغذامي، عبد الله محمد: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جده، 1985م.
- الفجر الأدبي، العدد 68، أيار 1986م.
- مجلة الشرق: العدد الثاني، السنة 29، نيسان-حزيرانن 1999، شفاعمرو.
- مجلة الشعراء: تصدر عن المركز الثقافي الفلسطيني، بيت الشعر، العدد السابع، شتاء، 1999م.
- ميرهون، هانز: الزمن في الأدب، ترجمة أسعد رزوق، مؤسسة سجل العرب، 1972م.

# الفصل الرابع

## أسطرة الواقع في شعر وليد سيف
## حكاية خضرة وزيد الياسين نموذجاً

**بين الأسطرة والأسطورة:**

ليس المقصود بالأسطرة هنا سرد قصة أسطورية، في إطارها الخارجي، ولا توظيف الثيمات والشخصيات الأسطورية، سواء أكان لها دور في السياق، أم حشدت وتكررت حتى أصبحت ضرباً من التباهي، ووسيلة لاستعراض عضلات الشاعر الثقافية، أم تمظهراً بالبديع والتجديد والابتكار، أم افتعالاً للعصرية.

وليس المقصود بها كذلك استخدام الأنماط، أو الرموز، أو الأقنعة الأسطورية، وقد تباين الشعراء وتفاوتوا في طرائق هذا الاستخدام، فمنهم من أجاد وأبدع، فأضفى على القصيدة عمقاً أكثر من عمقها الظاهر، ونقل تجربته إلى المستوى الإنساني، ومنهم من قصّر وسقط في براثن الأنماط المتكررة المنمْذجة، فلم يستطع استبطان هذه الأنماط، ولم يحملّها حمولاته الفكرية والشعورية، لتتجاوز ما هو كائن إلى ما سيكون، فغدت تضميناً ممقوتاً.

كما أنها لا تعني إعادة صياغة الأسطورة القديمة صياغة جديدة، ولا توظيف المعادل الأسطوري الذي يشبه معادل (إليوت) الموضوعي، لأن هذا التوظيف إذا كان مجرد محاكاة، أو ضرباً من التقليد والإلزام الخارجي؛ قد يصبح في أحسن الأحوال «إضافة للقصيدة وليس امتداداً داخلياً لها»[159]، وتصبح الأسطورة رداء يلبسه الشاعر، وليست دماً ينبض في عروقها، أو نفساً يبثّ الحياة فيها.

هذه الأنماط تكشف بوضوح عن علاقتها المباشرة بالأسطورة، أما الأسطرة، فهي واقعة في الأسطورة مفارقة لها في الآن نفسه، إذ يمكن للنص «أن يستلّ من عناصره ومكوناته البانية لجسده ما به يبتني قاعه الأسطوري، دون أن يوظف الأساطير، أو يحتمي بها، أو يتكئ عليها»[160]. أي أن مبدع النص يتمثّل روح الأسطورة ويستخدم منهجها، يبني قصيدته بناء أسطورياً، فيخلق أسطورته الخاصة به، التي يستمد أصولها وعناصرها من واقعه المعيش، ثم ينزع مألوفيتها وارتباطها بالواقع «ويرفعها مرتبة أسمى فوق ما هو أرضي أو واقعي، لتكتسب مرتبة طقسية سامية، وتتحول عن طريق بنية شعرية ... إلى أسطورة مستقلة تماماً، لها ملامحها الغرائبية والفنتازية»[161]. وهو في هذا يحتاج إلى «قوة ابتكارية فذّة، يستطيع بها أن يرتفع بالواقعة الفردية المعاصرة إلى مستوى الواقعة الإنسانية العامة ذات الطابع الأسطوري»[162].

إن خلق القصيدة الأسطورة التي تتحرك فوق الزمان يتم من خلال تعايش الواقعي العادي الممكن الحدوث مع الغريب العجيب غير المألوف، ثم استدراج المتلقي لتقبلّ العجائبي المتخيّل،

١٥٩ - زكي، أحمد كمال: التفسير الأسطوري للشعر الحديث، مجلة فصول، مجلد١، العدد الرابع، يوليو ١٩٨١، ص١٠١.

١٦٠ - اليوسفي، محمد لطفي: القصيدة المعاصرة، نداء الأقاصي واستكشاف الذات، ضمن كتاب: المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، الحلقة النقدية في مهرجان جرش الثالث عشر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، عمان ١٩٩٥، ص٦٢.

١٦١ - ثامر، فاضل: الرمز الأسطوري والقناع في الشعر العربي الحديث، ضمن كتاب: المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، ص ٧٨+٧٩.

١٦٢ - اسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط١، دار الفكر العربي، بيروت، ١٩٧٨، ص٢١٧.

والولوج به إلى عالم الأسطورة، حيث يصبح الواقع بوابة الدخول إلى اللاواقع، والمعقول عتبة مشرعة على اللامعقول. ولن تتأتى عملية الانتقال هذه «اتفاقاً بل تستند إلى المتخيّل الجماعي، وما يزخر به من محتملات وممكنات، فمن تلك الممكنات والمحتملات تشرع الذاكرة في صياغة الحكايات والوقائع والأحداث»[163]، واصلة واقعنا المعيش، وأحداث حياتنا اليومية باللحظات الأولى لوجودنا، فاتحة في الوقت نفسه خزائن لاوعينا، منعشة ما فيها من إيحاءات ودلالات. بهذا يتم الوصل بين مبتدأ الأشياء ومنتهاها، بين أولها وآخرها، فيتصل الزمان بالأبدية، والمتناهي باللامتناهي، ويغدو النص مستقراً تتلاقى فيه الأزمنة، وفضاء، ورؤيا، وحلماً. كما يغدو الشاعر صاحب رؤيا شاملة مهمته كشف أسرار الحياة، وإعادة ترتيب الكون «والنفاذ إلى ما وراء واقع الحياة؛ لرؤية ملامح الأمل والخلاص»[164]، ويظل توّاقاً للوصول إلى «القصيدة- الواقع بكل أعماقه وأبعاده، القصيدة- الحياة ... القصيدة- الحلم ... القصيدة- النبوءة»[165].

والأسطرة قديمة قدم الإنسان نفسه، مارسها لتفسير جوهره الإنساني، ولإدراك العالم من حوله واستيعابه، والسيطرة عليه. فكان يؤنْسن الأشياء، ويجسّم اللامرئي، ويحوّل الآلهة إلى بشر، والبشر إلى آلهة، وذلك في «سياق أسطورة تحاول أن تصير واقعاً، وواقعاً يحاول أن يحقق بالنشاط الإنساني الحلم- الأسطورة»[166].

والأسطرة ليست سمة العقل البدائي كما يرى (دارون)، ولا يمكن أن تموت في العصر الحديث الذي يكاد يسيطر عليه التفكير العلمي سيطرة تامة[167]. ذلك أن طبيعة العقل واحدة، والمبادئ التي يقوم عليها التفكير الإنساني مطلقة، كما أن السحر والدين يتعايشان مع الإنسان في كل مراحل حياته، وقد يلجأ الإنسان في كل مرحلة من مراحل تطوره إلى القوى الغيبية كلما مرّ بظروف قاهرة يصعب عليه مواجهتها، أو التغلّب عليها.

والأدب والفن يصدران في جوهرهما عن أصول أسطورية، وهما -كالأسطورة- بناء رمزي يلجأ إليهما الإنسان للتعبير عن حلم الجماعة، وتفسير مظاهر الحياة التي تحتمل تفسيراً أسطورياً؛ لذا فالشاعر وصانع الأساطير يعيشان في عالم واحد، ولهذا «لم تعد الأسطورة مرتبطة بمرحلة تاريخية بدائية، لأن الفن لا يفقد إطلاقاً (العصر الإلهي) الذي تصوره الأساطير، بل يتجدد مع كل فنان في أي عصر من العصور»[168].

١٦٣ - اليوسفي، محمد لطفي: فتنة المتخيل، الكتابة ونداء الأقاصي، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٢م، ٢١٤/١.

١٦٤ - الخال، يوسف: الحداثة في الشعر، ط١، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٨، ص٩٧.

١٦٥ - بسيسو، عبد الرحمن: قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩، ص٢١٣.

١٦٦ - المرجع السابق، ص٣٠٠.

١٦٧ - عوض، ريتا: الموت والانبعاث في الشعر العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٨، ص١٩.

١٦٨ -عوض، ريتا: الموت والانبعاث في الشعر العربي المعاصر، ص٢٦.

وقد ظل منهج التفكير الأسطوري «يعلن عن نفسه في كل تعبير إنساني لدى الشعوب المختلفة في الأزمنة المختلفة حاداً حيناً، وخافتاً حيناً»[169]. وهناك شخصيات إنسانية واقعية كثيرة تعرضت للأسطرة الموجبة فأدخلتها في دائرة القداسة، وربطتها بالآلهة، وهناك شخصيات أخرى تعرضت للأسطرة السالبة أدخلتها في دائرة اللعنة الأبدية، ووصلتها بالشياطين. كما أن هناك شخصيات أنجزت أفعالاً، وقدمت أعمالاً لمجتمعاتها، فدخلت في وجدان الشعب وضميره، وأضفى عليها الناس أبعاداً أسطورية، وخلعوا عليها من خيالهم الكثير، فرفعوها عن الواقع، وجعلوا منها نماذج عليا، وأنماطاً أصيلة.

**وليد سيف والأسطرة:**

وليد سيف صوت مميّز وإن تعددت نغماته، طاقة إبداعية، وموهبة فنية قادرة على التجنيس والتجلي والتميز في ميادين الأدب، فهو الشاعر، والقاص، والمسرحي، والأكاديمي.

حضر اسمه شاعراً على الرغم من قلة إنتاجه الشعري، وتقطّعه، وهجرانه له، وانقطاعه عنه؛ حين استدرجته الكتابة الدرامية التاريخية إلى ميدانها، وطغت شهرته بها على شاعريته.

نمت تجربته الشعرية صعوداً متسارعاً منذ أن تفتحت موهبته مبكراً ينشر شعره على صفحات المجلات الجادة مثل: الأفق الجديد، والآداب البيروتية. وفي السنة الثالثة من مرحلته الجامعية الأولى، أصدر ديوانه الأول (قصائد في زمن الفتح) سنة 1969، وفيه غنّى لحركة (فتح) والثورة والمقاومة، وتغنى بانتصاراتها بعد مشاعر اليأس والانكسار والإحباط التي أفرزتها الهزيمة.

لمع نجم الشاعر وذاع صيته في الأوساط الأدبية العربية من خلال مشاركته في الملتقى الشعري الأول للشعر الحديث في بيروت سنة 1970، إلى جانب أعلام الشعر العربي الحديث أمثال: نزار قباني، وصلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطي حجازي، وبلند الحيدري، وأدونيس، وغيرهم. وأصدر ديوانه الثاني (وشم على ذراع خضرة) سنة 1971. ثم انشغل بدراسته لنيل درجة الدكتوراة في لندن، وعاد بعدها ليصدر ديوانه الثالث (تغريبة بني فلسطين) سنة 1979.

إذا كانت المعاناة هي التي تحفز الموهبة، وتوجهها وتطورها، فإن معاناة وليد سيف لم تكن -على الصورة التي يصورها بعض المبدعين لأنفسهم- معاناة شخصية يومية، وإنما هي معاناة المبدع الذي يمتلك الحس الجماعي والحساسية التي تشغله بالهمّ العام، المعاناة التي يتماهى فيها الذاتي بالموضوعي، والمتعلقة بالسؤال الإنساني والوطني والاجتماعي.

ولد وليد مع ولادة الجرح الفلسطيني عام 1948م، وتفتحت عيناه على ضياع الجزء الأكبر من وطنه، عاش قبل النكسة في مدينة طولكرم الحدودية، وكانت أحلامه كما يقول -»تتسع اتساع سهل طولكرم، ثم يقطعها ذلك الحد الفاصل ... يضاف إلى ذلك أن بيتنا في طولكرم كان يقع على حافة المخيم، فتفتح وعيي من وقت مبكر على المسائل الإنسانية التي ترتّبت على اغتصاب فلسطين، والتي تمثّلت بشكل مكثف في المخيم»[170].

١٦٩ - اسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص٢٢٤.

١٧٠ - دروب- غربة- مقابلة مع الشاعر أجرتها قناة الجزيرة الفضائية. www.Aljazeera.net

انخرط في الهمّ الفلسطيني، وانشغل به، وأصبح جزءاً من مشهده، عاش في ظل واقع مفعم بالمآسي والنكبات والآلام ,ممتلئ - رغماً عنها - بإرادة الحياة والتحدي، رأى شعبه يخرج من مأساة ليدخل في أخرى، يصعد إلى الذرى في العطاء، ويسقط مئات السقطات، يضع ختم الموت على جسده المعجز مرات ومرات، وفي كل مرة يعاود الانبعاث ليصنع الحياة. هذا الواقع شكل مشهداً تراجيدياً حيوي الصراع، متوتر البناء، حفر أخاديده الواسعة في وعي الشاعر ولاوعيه، وترك بصماته الواضحة في تجربته.

هذا الواقع الذي لا يحكمه العقل، ولا يخضع للمنطق والوعي ,لا يمكن إدراكه إلاّ بالخيال، ولا يستطاع التغلب عليه إلا بالإغراب فيه، والاغتراب عنه، وقد وصف وليد شعوره بالغربة آنذاك بقوله «كنت أكثر شعوراً بالغربة من الوقت الحاضر ... كنا نتحدث عن الاغتراب بمعنى إيجابي، إنك تغترب عن الواقع القائم دون أن تنفصل عنه، بالعكس، فإن اغترابك عنه هو نتاج فهمك له، واستبصارك لبنيته الاجتماعية، وبسبب مشروع التغيير الذي تتبناه لهذا الواقع، فإذا، لا تغترب عنه إلا بقدر ما تعمل على تغييره، أن تغترب عن الهوامش الميّتة فيه، أو هي التي بسبيل الموت فيه، وتنتمي إلى حركة التغيير والصيرورة»[171].

كان وليد في تلك الفترة مثل بقية أبناء قومه وأمته، يحلم بتحرير الأرض، والتحرر من التبعية، يحلم بالوحدة والعدالة والتقدم، ولم يكن يميز بين «الحلم الشخصي والحلم العام، بل كان الإنسان على مستوى طموحه الشخصي يرى نفسه يحقق ذاته وطموحه الشخصي في إطار هذه الأهداف الاستراتيجية ... في فترة التكون الأولى عادة يظن الإنسان أنه يستطيع أن يسهم في تغيير حتى صورة العالم، المشهد الإنساني العالمي ... ولكن الأحلام نفسها ما تزال عندي، وفي رأيي أن تبقى هدفاً أساسياً وأحلاماً قائمة»[172].

أدرك وليد سيف أن تخطي هذا الواقع لن يكون إلا بالتغلغل في أعماقه، والتقاط بذور الحياة من صميم مجريات أحداثه اليومية الخارقة، وزجّها في أتون التجربة، ولذا نراه يخلق كوناً فلسطينياً خاصاً عبرّ فيه عن روح الشعب وهمومه وآماله وآلامه وأحلامه، فاعتمد على كنه الأسطورة –لتلبيتها مثل هذه الرغبات- وأخذ التشكيل الشعري عنده سمتاً أسطورياً، يجدل العلاقة بين الفرد والشعب والأرض، يشتبك مع الأسطورة ولا يختبئ وراءها، أو يحتمي برموزها وشخصياتها، فخلص شعره من حشود الإشارات الهائلة، والرموز الجاهزة، والموتيفات المتكررة، خلق أسطورته الخاصة به التي استمدها من عزيمة هذا الواقع الضاربة فيه، الرافضة له.

كما أن طريقة تجاوزهذا الواقع وتخطّيه، لن تكون بنقله، أو البكاء على أطلاله، ولا بالرومانسية أو الغنائية الفردية، وإنما بخلق قصيدة التجربة التي تنهض من حالة، وفي مناخ رؤيوي، تعتمد على الموضوعية الدرامية والرمزية، لتعبرّ عن عنف الصراع، وهول المأساة، فيها «يهرب الشاعر من ذاتيته، ومشاعره إلى البناء الفنّي، فيكون مركز البناء الفني قائماً في القصيدة ذاتها، لا في أفكار الشاعر وعواطفه الخاصة، مما يفضي إلى تحقيق القصيدة التي هي عالم مستقل عن الشاعر وإن كان هو خالقها»[173].

١٧١ - دروب- غربة- قناة الجزيرة الفضائية، المقابلة السابقة.

١٧٢ - دروب- غربة- قناة الجزيرة الفضائية، المقابلة السابقة.

١٧٣ - بسيسو، عبد الرحمن: قصيدة القناع، ص٢١٦.

ولقد استطاع وليد -ذو الطاقات الدرامية الهائلة- أن يمُسرح قصيدته، وأن يبنيها بناء درامياً قائماً على الصراع والمقابلة، ورسم الملامح والمشاهد، والحوار، وتعدد الأصوات، والصور المتحركة؛ مما قرّبه أكثر وأكثر من عالم الأسطورة، ذلك أن الأسطورة في أصلها تركيبة درامية، وهي الوعاء الذي نشأت في حضنه الدراما الأولى، حين كان المسرح في أول نشأته تمثيلاً للحدث الأسطوري في احتفالات الآلهة، وطقوس عبادتها. والشعر وثيق الصلة بالدراما كما هو وثيق الصلة بالأسطورة، لأنه لغة الطقوس الأولى، والكاتب المسرحي الحق هو «شاعر وقاص في الوقت نفسه، والعمل الأدبي الدرامي يلخص كل القيم التعبيرية في سائر فنون القول»[174].

ووليد من القلّة القليلة التي حافظت على الإبداع في هذه الأشكال، ونجحت باقتدار في التراسل بينها، فنراه ينقل الشعر بلغته وصوره إلى أعماله الدرامية التاريخية، ويعتمد البنية الملحمية في قصائده، مما أبعده عن قالبية شعر المقاومة، وتعبيراته الشعائرية والبطولية، ونبرته الخطابية، ولغته المعيارية الجاهزة، كما أبعده عن فخ الانكسار الداخلي الذي وقع فيه كثير من الشعراء العرب، فقادهم إلى الانكفاء والإحباط والاستسلام.

رغبة وليد سيف في صنع أسطورة الفلسطيني المعاصر، وكتابة الحكاية الجماعية الفلسطينية، والكشف عن بعدها الإنساني، حررته من البناء الغنائي الذي رأيناه في قصائده زمن الفتح، ودفعته إلى البناء الملحمي في ديوانيه الأخيرين، ويرى البعض أن «ليس من المبالغة القول إن وليد سيف قد انفرد عن الشعراء العرب المحدثين بهذا الشكل الشعري»[175]. ففضلًا عن اتّسام قصائد هذين الديوانين بالنفس الطويل، والبنية الملحمية النامية، والحوار المؤثر، والتنويع في الوصف، نراها تنفذ إلى عمق المأساة الفلسطينية، وتنطلق من رحم الجرح، وتدور حول البطل الشعبي الذي يصطنعه من عامة الناس، ويصطفيه ليحمّله ملامح الحياة العامة، ويشتبك مع الظروف المحيطة به، معمّقاً ارتباط هذا البطل بالواقع، ممعناً في وصف تفاعله معه، جاعلاً منه روحاً قومية ممثلة لروح الجماعة، محوّلاً إياه في النهاية إلى نموذج أو نمط أو رمز تتجسد فيه معاني المقاومة والتضحية والفداء.

هذه النزعة التي تشيع في التجربة الفنية روحاً أسطورية، وتضعنا في جو تختلط فيه الحقيقة مع الخيال، ويتم فيها الخروج من الإطار الفردي الذاتي إلى الإطار الجماعي العام، وتتطور الإحداث فيها تطوراً غير طبيعي -هي التي وضعت قصيدة الشاعر على تخوم الأسطورة.

تعتمد الأسطورة على اتحاد الطقس والحلم، وهي التي تفسرهما وتجعلهما قابلين للتوصيل، وأكثر ما يتحقق هذان الإيقاعان في الأدب الشعبي الذي تتجسد فيه البدائية والاستمرار وأحلام الجماعة، والقدم والقدرة على اختراق الزمان والمكان. ولقد ربط (نورثرب فراي) النماذج العليا والأساطير بالأدب البدائي والشعبي، ورأى أنهما اللذان يكشفان عن النماذج العليا دون حجاب، وأن الأدب العليم اللمّاح

١٧٤ - اسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص٢٧٨.

١٧٥ - إبراهيم، مريم: حول التجربة الشعرية للشاعر وليد سيف، مجلة الفجر الأدبي، القدس، السنة الخامسة، العدد ٥٩، آب ١٩٨٥، ص١٤.

مثل الأدب البدائي والشعبي يتجه إلى مركز محدد من التجربة الإبداعية، وأن الأدب الذي يبقى فيه أثر من المرحلة النموذجية من الرمزية يبدو بدائياً شعبياً[176].

لذا نرى شاعرنا –وهو ابن الذاكرة الشعبية- يستلهم أشكالاً متعددة من الموروث الشعبي يخصّب بها قصيدته، فيوظف الأغنية الشعبية، والأمثال، وثيمات الحكاية الخرافية، والتأثيرات الفلكلورية، ويستخدم المفردات ذات الطابع الشعبي، والصور المستمدة من عالم الريف، ويحولها إلى نسيج شعري يبني عليه لُحمة قصائده ليواجه بها واقعه.

ولأن الشعر يتحرك في الإطار الحسيّ الذي تدور فيه الأسطورة، نرى الشاعر يبلور فكره في شعور حسيّ ويحتفي بالطبيعة البكر ومشهدها الرعوي، ويقيم من عناصرها وعناصر الوجود مشهداً فردوسياً متخيّلاً، ويتخذ من عالم الطفولة، بما فيه من دهشة وغرابة، وسيلة لتحقيق أحلامه البدئية الأولى في حضن أمه الأرض، ويكشف لنا وليد عن أثر الطبيعة في خياله وإبداعه ووجدانه، وعن حلمه المتجدد في العودة إليها بقوله: «كنت قريباً من مصادر الطبيعة الأولية، وأعتقد أن هذه المصادر هامة جداً في تشكيل الوجدان، وما زلت حتى الآن عندما أحلم، أعود إلى تلك الأجواء، وأستعيد تلك الروائح، وتلك الصور، وتلك الألوان، وأصوات الطبيعة المختلطة. عندما أكتب وأستحضر صورة معينة، أو شكل صورة، أو استعارة معينة، أجد أن عناصر هذه الصورة مستمدة من المشاهد الحسية التي تعود إلى تلك البيئة»[177].

وعودة وليد إلى الوعي البدائي في النظر إلى الواقع عودة واعية، تنفجر فيها اللغة الأدبية من صنع الوعي وليس من صنع الثورة، كما يقول (رولان بارت)[178]، وتنتقل فيها من التعبير إلى التصوير، ويتحول الواقع من السكوت والصمت إلى الفعل والانفعال، ويتداخل الطبيعي بالإنساني، والقول بالفعل، فيها تغدو الكلمة سرّا وسحراً يتم بها امتلاك الواقع والسيطرة عليه، ويغدو الوجود كله وحدة واحدة، يرتفع فيها «فوق الحقيقة الوضعية إلى الحقيقة المثالية المطلقة»[179]، فيدخل الإنسان في نسق النبات، وتنبثق الحياة من انفعال الأرض بفعل الإنسان، وبهذا يخرج الشعر عن الطبيعي والمعقول، وتصير الطبيعة «ما يُحتوى وليس ما تحتوي»[180]، ويغدو التصوّر الإبداعي لها بوصفها «محتوى جسد إنساني حي، أبدي، لا نهائي، جسد أقرب إلى الجسد الإنساني منه إلى الجسد الجامد»[181].

في شعر وليد سيف ثمة نصّ غنائي ملحمي طويل، ذو رؤيا حلمية، ودلالة نفسية، مؤثث بالأسطورة والثقافة الشعبية الشفاهية، وبالرموز والدّوال التأويلية، فيه يستحضر اللامرئي في المرئي، والمرئي في اللامرئي، ويستنطق ذاكرة المكان الريفي الفلسطيني بكل تفاصيلها الحسية والمعنوية

١٧٦ - فراي، نورثرب: تشريح النقد، محاولات أربع، ترجمة د.محمد عصفور، منشورات عمادة البحث العلمي بالجامعة الأردنية، عمان، ١٩٩١م ص١٤٧-١٤٨.

١٧٧ - دروب- غربة: قناة الجزيرة الفضائية.

١٧٨ - بارت، رولان: الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برّادة، ط٢، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٢، ص٨٤.

١٧٩ - عوض، ريتا: الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص١١٢.

١٨٠ - فراي، نورثرب: تشريح النقد، ص١٥٠.

١٨١ - المرجع السابق، ص١٥١.

والفلكلورية، ليقيم برهانه الشعري من خلال أنساق وتصورات حسية من الواقع المعيش، يندمج فيها الإنساني بالإلهي، والواقعي بالتخيلي من غير أن تظهر مرجعيات النص الغائبة علانية.

وقد تنبّه عبد الرحمن ياغي إلى طريقة الشاعر، ورغبته في صنع الأسطورة وتوجهه إلى تجاوز الواقع، فقال في سياق حديثه عن قصيدته «أعراس»: «والشاعر ينسج نسيجه، ويلوّن ألوانه، ويبعث فيها الروح؛ ليسوّي خلقاً جديداً، ألسنا نرى جهد الشاعر وكأنه يحاول أن يجترح أسطورة؟! ... إن الحكاية البسيطة لم تعد تعجبه، والحوار ذا النفس الدرامي لم يعد يرضيه، والبساطة ذات النفس الملحمي لم تعد تروقه! ما الذي يريده؟ أيريد أن يبتدع أسطورة تحمل كل هذه الأنفاس بطريق متشابكة ... إنه يريد الواقع ولا يريده في الوقت ذاته! يريد واقعاً أسطورياً يظل على ألسنة الناس حديث المرحلة! أتراه يريد واقعاً فنياً ليعمق الواقع الجاري»[182].

هذا الذي أريده من وراء هذه التساؤلات، وهذا ما أريد التأكيد عليه والإجابة عنه فيما يلي من سطور؛ من خلال هاتين الشخصيتين اللتين ابتدعهما وليد واقترنتا باسمه، «خضرة» و»زيد الياسين» باعتبارهما نموذجين لهذه الأسطرة.

**دلالة الاسمين:**

لا تتمثل أهمية هاتين الشخصيتين في أنهما من خلق الشاعر وإبداعه، وإنما في اقترانهما مع بعضهما بعضاً، وفي فرض حضورهما وسيطرتهما على ديواني الشاعر الأخيرين، وفيما تنطويان عليه من مغزى، وفي تحولهما إلى رمزين متكررين أو نموذجين أصيلين.

فاسما هاتين الشخصيتين ليسا واقعيين، وإن بدا شيوعهما وانتشارهما، وبديا من صميم التسميات الفلسطينية. فزيد الياسين ليس (زيداً) بعينه، أو شخصاً معروفاً بهذا الاسم. وخضرة كذلك، ليست امرأة بعينها، مقصودة في ذاتها، وتلبيس الشاعر هذين الاسمين -عن قصد ووعي- لشخصيتين اقتنصهما من صميم الواقع، ونقلهما إلى فضاء تجربته الشعرية، يجعلنا نتساءل عن سر هذا الاختيار ودلالته، ومغزى هذا التلبيس وأهدافه، وبخاصة أننا أمام شاعر يتقمص الهمّ الفلسطيني أرضاً وشعباً. لا يتحدث حقيقة عن قصة حب بين زيد الياسين وخضرة وما صاحب هذا الحب من ألوان المعاناة.

نلتفت أولاً إلى دلالة التسمية فنقف على الاسم «خضرة» المأخوذ من الأصل «خضر» والمرتبط بالأرض وخضرتها، ودلالته على النعومة والطراوة والغضاضة[183].

ولهذا الاسم في الذاكرة الشعبية الفلسطينية مكانة وقداسة عظيمتان، إنه اسم القديسة والوليّة «السّت خضرة»، التي لها مزارات تزار، يستشفع بها، ويستسقى عندها، لارتباطها الوثيق بالسيد (الخضر) الذي يعني الأخضر أيضاً، «وهي صفة قديمة للإله تموز البابلي، ابن الأم الكبرى عشتار الذي

١٨٢ - ياغي، عبد الرحمن: البحث عن قصيدة المواجهة في الأردن، ط١، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٧، ص١٧٩.

١٨٣ - ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ت. مادة «خضر».

كان من بعدها تجسيداً لروح النبات، وليس الخضر في الواقع إلا استمراراً في الخيال الشعبي لذلك الإله الزراعي الذي يجدد حياته في كل عام بالموت والبعث، وهو مثله السيد الحي في كل زمان ومكان»[184].

تتبّدى (خضرة) -اسما ولوناً ومضموناً- باعتبارها أنثى لعلاقتها بالأرض من جهة وارتباطها بالخضر/ تموز من جهة أخرى، تجلياً من تجليات الأم الكبرى (عشتار) التي «بقيت في كل الثقافات الإلهة الخضراء، سيدة الطبيعة النباتية، دعاها البابليون عشتار الخضراء، ودعاها المصريون إيزيس الخضراء، وسيدة الخبز، وسيدة الجعة، وأم القمح، ودعاها اليونان سيدة السنابل، وقد خلدت الأعمال الفنية عبر التاريخ هذا الوجه الأخضر للأم الكبرى»[185].

أما زيد الياسين فأرجح أنه في الأصل علم مركب من المضاف (زيد) الذي يدل على الزيادة والكثرة والنماء والعطاء، ومن المضاف إليه (ياسين) مع إضافة أل التعريف إليه. ورد ذكره في القرآن الكريم، وبه سميت سورة من سورة. وإذا اعتبرنا الياء في (ياسين) أداة للنداء، أو طلباً للرجاء، نصل صراحة إلى الإله القمر «سين»، كبير آلهة حضرموت، الذي اشتهرت عبادته في معظم الديانات السامية القديمة، وبه سميت جزيرة سيناء[186].

وبذا يصبح معنى (زيد الياسين) وهب الياسين أو عطاء الياسين، وقد وردت هذه التسمية عند العرب الجاهليين في مثل قولهم: وهب اللات، وزيد مناة، وبهذا المعنى فاسم زيد الياسين يحمل إرثاً مقدساً، ويمتد في دلالته ليلتقي مع الإله القمر ورموزه الذكرية بدءاً بـ (دموزي/تموز) ومروراً بآتيس وبعل وأدونيس وأوزوريس، وهبل وانتهاء بالسيد المسيح عليه السلام.

تماهي زيد الياسين في تموز والخضر وآلهة الذكور الأخرى، وتوحدها جميعاً في الإله القمر، يوازيه تماهٍ آخر بين خضرة زيد الياسين، وخضرة الخضر (القديسة)، وعشتار الخضراء، وتوحدهن جميعاً بالأم الكبرى والأرض، واقترانهما ببعضهما بعضاً صدى لاقتران الإله/ القمر/ السماء مع الإلهة الأم الكبرى/ الأرض، وهنا يتضح سرّ اختيار اسمي هاتين الشخصيتين، إنه اختيار واع، ينم عن رغبة الشاعر في حفظهما وتخليدهما وتحويلهما إلى نموذجين أصيلين لا متناهيين يضربان في أعماق التاريخ، ويتخطيان عتبات الزمان والمكان، ويصلان الحاضر بالماضي، والإنساني بالإلهي، والواقعي بالأسطوري.

ومما يحْملنا على تأكيد وعي هذا الاختيار، انطواء اسم (زيد الياسين) على إحالة تصلنا بأبي زيد الهلالي، أبرز شخصيات الملاحم الشعبية، الذي تحول من شخصية حقيقية إلى بطل أسطوري، فكما التقيا على صعيد الصيرورة والتحول، التقيا على صعيد الاسم «زيد»، وتحضر خضرة زوجة زيد الياسين وأمه في شعر الشاعر، أمَّا لأبي زيد الهلالي في تغريبة بني هلال. ويتوج الشاعر هذا الوعي بتسمية ديوانه الثالث (تغريبة بني فلسطين)، وأخذه من تحريف عنوان أهم قصائد هذا الديوان (تغريبة زيد الياسين)؛ ليشاكل بين التغريبتين في شخصيتي البطلين والجماعتين ومكاني غربتهما.

١٨٤ - السواح، فراس: لغز عشتار، الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، ط٦، دار علاء، دمشق، ١٩٩٦، ص١٥٢-١٥٣.

١٨٥ - المرجع السابق، ص١٢٤.

١٨٦ - أنظر: القمني، سيد محمود، الأسطورة والتراث، ط٢، سينا للنشر، القاهرة، ١٩٩٣، ص١١٥، وعبد الحكيم، شوقي: الفلكلور والأساطير العربية، ط١، دار ابن خلدون، بيروت، ١٩٧٨، ص٩٩.

هذان الاسمان المألوفان الشائعان المتكرران في واقعنا المعيش، وفي حياتنا اليومية آلاف المرات من غير أن نلتفت إلى دلالتهما، يصلاننا –حين يرتسمان أمامنا- باللحظات الأولى لوجودنا ويغوران في أعماق لا وعينا، وينفتحان على شخصيات أسطورية، ولا يكفّان عن الإيحاء والتجدد.

ولقد اقترب أحمد المصلح من الصواب حين قارب بين مأساة الشعب الفلسطيني ومأساة الشعب الغجري، وحين تحدث عن تأثر وليد بالشاعر الإسباني (لوركا)، ولكنه جانبه حين أكد أن وليداً تقمص تجربة لوركا «وعلى وجه التحديد في قصيدة (الألم الأسود)، حيث يتقارب وصف (سوليداد) بطلة لوركا بوصف خضرة بطلة وليد سيف ... ولدى مقارنتي بين وصف لوركا (سوليداد) ووصف وليد لخضرة لمست بعض الصور المتشابهة بين الشاعرين، وهذا ما يؤكد ما ذهبنا إليه»[187].

فالمسألة هنا ليست تقفي أثر، أو وقع حافر على حافر، أو تشابه في الصور، وإنما خضرة عند وليد سيف أبعد غوراً، لأنها تمثل رمزاً، فهي ليست مثل (سوليداد) التي فقدت حبيبها أو زوجها وحسب.

نحن مع وليد سيف لسنا أمام اسمين حقيقيين، وإنما أمام اسمين جديدين من أسماء آلهة الخصب القديمة، أبدعهما الشاعر، وحمّلهما إيحاءات ودلالات تعبرّ عن التجدد المستمر والتخلق الدائم. فهل كان يريد الشاعر بهذين الاسمين أسطرة الواقع؟ أم كان يريد اجتراح الأسطورة كما وصفه عبد الرحمن ياغي من قبل؟

**دلالة تكوين الشخصيتين:**

لم يكن الظهور العلني لهاتين الشخصيتين في قصيدة أعراس من ديوانه (وشم على ذراع خضرة) البداية الحقيقية لتكوينهما، وإنما بدأت مظاهرهما الجنينية المبكرة في ديوانه الأول (قصائد في زمن الفتح)، واكتملت خميرتهما في القصائد الخمس الأولى التي سبقت قصيدة الظهور (أعراس).

وفي الوقوف على هذه القصائد التسع، معرفة لبداية التكوين ومرحلة المخاض، وفيه رصد لتطور تجربة وليد الشعرية، وتحوّله من الغنائية الرومانسية التي لم تعد قادرة على التعبير والتوصيل بفعل الظرف وحرارة الموقف، إلى الدرامية والملحمية، ورغبته في اختراع الحكاية التي تحوّل الواقع / التاريخ إلى أسطورة/ حكاية ترويها الجدّات، وتتردد على السنة الناس, لتبقى حديث المرحلة، ووشماً لا يمحى على مر الزمن.

ولعل في اسم قصيدته (بدايات ريفية إلى الزمن الطيب) من ديوانه الأول ( قصائد في زمن الفتح) إشارة إلى بداية البداية، ففيها بدأ يلوح في ذهن الشاعر طيف الفارس، وحلم الفارس، وحكاية الفارس، الفارس المرتبط بالريف، صانع الزمن الآتي، الطيب، الذي يذوي في عز العمر لتخرج من جبهته

١٨٧ - المصلح، أحمد: مدخل إلى دراسة الأدب المعاصر في الأردن، منشورات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٠، ص٥٧.

أكوام السوسن والتفاح، وتتوهج في عينيه قناديل الطهر، ويزرع في الأحداق عش نوارس:

«ويعود إلى الدار المنسية

تحمله الريح على زهرة

والعشب على عينيه يلّون أعماق النهر»[188]

وفي القصيدة التالية لها (تقاسيم في زمن الفتح)، يصرح وليد بأنه لن يكون في هذا الزمن الشاعر الذي يتحدث عن «كيف يكون الحزن في منتصف الليل»، أو الشاعر الذي «يعزف ألحاناً عن زمان فات»، وإنما بدا في هذا الزمن –»زمن الشجر المورق في أعماق الجرح»- أروع ما يكون العاشق، يخلع عنه جزر الموت وأحلام الزمن البائت، «يتنفس ريح الأمطار»، يرفع قبعته للشمس»، «تحضر على ذراعه كفّ بنية».

وفي خضم محاولة (البحث عن هوية الفدائي)، يذكر الفارس، ويصفه بالخيّال والجوّال «والفتى الموشوم في صدره، بوجه حبيبة أفنى لها الأيام من عمره» في عينيه «وشم المرأة المستورة الساقين، وفوق خدّه غمازّة «يشير بها لقلب الطمي أن يخضرّ، وتحضر الحبيبة/الأرض، في المقطع الذي صاغه على لسان امرأة متقمصة شخصية (بنيلوب) التي أنقضت غزلها في انتظار (عوليس) الفلسطيني:

«أظل هنا أحوك الصوف

ثم أفل ما حكت

هنا في إبرتي ألقاه

أرشفه مع الأحزان

أقول يعود عند الفجر ... ثم أعيد ما قلت»[189]

وفي الصورة/الحلم آخر طقس من طقوس (زمن الفتح)، نرى الفارس ينتظر أفروديت/زوجه الغائبة الخضراء ليخصبها:

«تمطى فوق رمل البحر

ما هلّت له بشرى

١٨٨ - سيف، وليد: قصائد في زمن الفتح، ط١، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٩، ص١٤٢.

١٨٩ - قصائد في زمن الفتح، ص١٦٦.

ولا جاءته أفروديت من زبد البحار المر..

والذكرى

لتنبت دربه زهراً»[190]

وفي القصائد الخمس المخاض من (ديوان وشم على ذراع خضرة)، يخط الشاعر خطوط العلاقة الأزلية المقدسة بين هذا الفارس/ الإنسان الفلسطيني، وبين حبيبته/الأرض، مستلهما في ذلك النماذج البدئية الأولى التي تجعل من هذا الإنسان إلهاً ذكراً، ابنا وزوجاً وحبيباً للأم الكبرى/الأرض، تنجبه ليتزوجها، ويعيد إليها قوتها الإخصابية، شأنه في ذلك «شأن تموز ابن عشتار البابلية، وأدونيس ابن عشتارت الفينيقية، وأوزوريس في شكل حورس ابن ايزيس المصرية، وآتيس ابن سبيل، وزيوس ابن رحيا الكريتية»[191].

فيعيدهما إلى زمن التكوين الأول، إلى الزمن البكر، ويختفي الشاعر بجسم البطل، وروح البطل، ويوحد بين سيدته/حبيبته البكر، وبين الطبيعة الأولى، ويماهي بينهما، فحينما جاءت إليه؛ كان الغيم في عينيها/والثلج الطفل على كفيّها لغة البدء الأولى للأشياء، وكان الشيء الأصلي يولد في عينيهما معاً حين أضاءا في الزمن الأول[192]، وتلاقيا في «أوراق الزمن البكر، حين كان صمت التكوين سيدهما، لم يتحدثا عن شيء، وإنما فضّلا التكاثر كطيور البحر الوحشية، فاشتعل الكون برذاذ العرق الدافئ «في جسد امرأة ريفية توقد أسرار الطمي وتاريخ الموال»، وأدرك أكثر هذه الرعشة والحمّى الطينيةٍ في قلب هذه الصبية، فبدأ التكوين، وبدأت عملية الخلق مع نهاية هذه القصائد حين ختم آخر قصيدة منها بقوله: «ويكون مساء ... ويكون مساء»[193]، وليس هذا المساء سوى الظلام البدئي الأول الذي تمت فيه عملية الخلق الأولي، ويذكرنا قوله هذا بما ورد في التوراة في سفر التكوين «وكان مساء وكان صباح»[194].

وكما برزت قوى العماء والدمار في عملية الخلق الأولى، ممثلة في تعامة والتنين، فعملت على تدمير الكون الأول، كذلك ظهرت قوى الشر والعدوان في هذه القصائد ممثلة في الحرس الليلي الذي يكره هذا الجمع، فيحاول التفريق بينهما، ويسعى إلى تدميرهما والقضاء عليهما.

«ويظل الوطن القاتل ...

وطني المقتول

مطروداً ... يبحث عنه رجال الحرس الليليّ ...

١٩٠ - المصدر السابق، ١٧٥.

١٩١ - السواح، فراس: لغز عشتار، ص١٧٥.

١٩٢ - سيف، وليد: وشم على ذراع خضرة، دار العودة، بيروت، ١٩٧١، ص١٤+١٥.

١٩٣ - وشم على ذراع خضرة، ص٢٤.

١٩٤ - الكتاب المقدس، سفر التكوين، ١: ٥، ٨، ١٣، ١٩.

وبوليس الطرقات

تحت بريق الأعين

والغرف السفلى

وجيوب السترة ...

أو ساحة بيت»[195]

دلالة العلاقة بين الشخصيتين وحضورهما:

انخراط وليد سيف في الهمّ الفلسطيني منفعلاً ومتفاعلاً وفاعلاً، دفعه إلى ابتكار حكاية شعبية، قطباها الفارس/ البطل/ الفدائي/ زيد الياسين، والحبيبة/ الأرض/ الثورة/ خضرة، ومرجعيتها التجربة الفلسطينية القائمة على عقيدة الموت من أجل الحياة، حيث الموت انبعاث ونهوض، وجسر للعبور من العدم إلى الوجود، بالموت يلغى الموت، وبه تمتد جداول الحياة، والعجز عن الموت هو الموت بعينه، وعلى الفلسطيني أن يختار بين موت في الحياة، أو حياة في الموت.

يرشح من الاختيار الواعي لاسمي هاتين الشخصيتين، وتماهيهما مع آلهة الخصب ذكوراً وإناثاً، منحى العلاقة التي يريدها الشاعر في حكايته، ويفصح عن رغبته في إدخال التجربة الفلسطينية في أتون أساطير الموت والانبعاث، ليجدّل علاقة الفلسطيني بأرضه حباً وفناء واتحاداً، فالأرض الحبيبة/ الأم/ العروس الفتيّة المشرقة، تحترق شوقاً وشهوة، وتتعرّى لتثير رغبة الفارس الذكر الذي سيتحد معها، ويخصبها، ويبعث في أحشائها بذرة الحياة.

وتكتسب علاقة الأنثى/ خضرة بالذكر/ زيد الياسين في بعض مستوياتها قيمة مطلقة إذ باتحادهما يتم التحول، فلولا خضرة ما كان بالإمكان ظهور زيد الياسين، والعكس كذلك خضرة من غير زيد الياسين، ما كان لها أن تكون هي نفسها، وربما تحولت إلى امرأة مثل بقية النساء.

بدت علاقة الاتحاد والاقتران بينهما في أول ظهور علني لهما في قصيدة (أعراس)، وعنوان القصيدة توجيه واع من الشاعر دفعه إلى أولها ليوحي بهذا الرباط الأبدي المقدس بينهما، ويفضي إلى العرس الفلسطيني -المتكرر في الجمع أعراس- في خصوصيته، وطبيعته المخالفة للمألوف، إلى العرس/ الشهادة، حيث يُحفّ العريس/الشهيد بالزغاريد، ويُزفّ إلى عروسه/الأرض بالأهازيج ليعبر مضيق الموت إلى دائرة الضوء.

وليس من قبيل المصادفة أن يكون المكان الذي جمع بينهما في أول ظهور علني لهما، والذي

١٩٥ - وشم على ذراع خضرة، ص ١٩+٢٠.

أشار إليه الشاعر في تصديره لهذه القصيدة بقوله: «الحادثة الأولى في قرية فلسطينية»[196] -أن يكون هو المكان عينه الذي أسدلت فيه الستارة على هذه الحكاية في قصيدة «مقتل زيد الياسين على طرف المخيم»، إنه قرية الشاعر (باقة) التي ذكرها تصريحاً لا تلميحاً، ورمز بها إلى الأرض الفلسطينية كلها حين قال:

«في كل العالم

تسدل بعد الموت ستارة

في باقة»[197]

وعلى مدار القصائد الخمس التي احتضنت خضرة وزيد الياسين في ديوانيه الأخيرين، لم يشر وليد علانية إلى أنه يدبّج حكاية لهما مثلما فعل مع عبد الله بن صفية في سيرته[198]، وإنما أخذنا نجري معه وراءهما -كجري خضرة- من قصيدة إلى أخرى، حتى إذا أشهدنا «مقتل زيد الياسين على طرف المخيم» آخر قصائد الديوانين، أشهر حكايته، وصرّح بما أضمره، حين قسم القصيدة إلى قسمين سمّى الأول منهما «تنويعات على الحكاية» وسمّى الثاني «الحكاية».

والشاعر بهذا التصدير الذي هو عتبة مفتوحة على المتن، وطريق مؤدية إليه، يقوم بدور الوسيط بيننا وبين النص، ويترجم رغبته الدفينة في توجيهنا إلى الضفاف التي يرسمها لنا وللنص على السواء، «ثمة في التصدير نوع من الإلزام يمضي في اتجاهين: إلزام المتلقي بقراءة النص في ضوء المقررات التي ثبتها المؤلف في التصدير، وإلزام النص بأن لا يتخطى مقاصد منتجه»[199].

وعلى طريقة التراجيديات القديمة، يضعنا وليد سيف في الجو الأسطوري الذي يحرّك فيه هاتين الشخصيتين، ويحدّد العلاقة المقدسة بينهما، ويصف صراعهما مع عدوهما، فخضرة/ الحبيبة/ الأرض/ فلسطين، أسيرة تنتظر المخلص، وتحلم بعودة الحبيب/ الفدائي/ الفارس العاشق

- «وهي على الشرفة تحلم
خضراء الشعر وخضراء الشفتين[200]

- «وراء الجفنين التعبانين

١٩٦ - وشم على ذراع خضرة، ص٢٥.

١٩٧ - سيف، وليد: تغريبة بني فلسطين، ط١، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩، ص١٢٣.

١٩٨ - المصدر السابق، ص٧٣، قصيدة «سيرة عبد الله بن صفية».

١٩٩ - اليوسفي، محمد لطفي: فتنة المتخيل، فضيحة نرسيس وسطوة النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٢، ص٢٤٠.

٢٠٠ - وشم على ذراع خضرة، ص٢٦.

كانت خضرة ...

تحلم بالفارس حين يجيء ...

ويوقظ أوجاع الشفتين»[201]

والفارس المخلّص/ زيد الياسين المسكون برموز الطمي وستر القمباز، هو كذلك «على طرف القرية يحلم بالوشم الأخضر والعينين الخضراوين»[202]، توقد خضرة شهوته، وتلهب حنينه، وتحرق قلبه وهي:

«تنحل رذاذاً أخضر

في قلب الناطور النائم

وتخط على كل الحيطان

موّال فتوة

عن موسم عام قادم»[203]

والفارس المنتظر مصلوب أكلت فرسه الريح الشرقية، واشتعل الحزن على عينيه، لكنه ما زال الخيال الفارس الذي يحترق بخضرتها، ويحمل تضاريسها، ويعبر الجرح وحدود المحال إليها:

« يا امرأة البيت

يا خضرة

خلف التلة أنت

ها آنذا آت حيث أتيت»[204]

فيمشي إليها بلا هوادة، ويتخذ من الشارع الممتد بين المساء والمطر، ومن الجسر الواصل بين الخضرة والموت سبيلاً للوصول إليها، وفي مسيرته الخضراء ينتصب الشر وتلاحقه الخناجر المسمومة، فيسقط ثم يبعث ليواصل السير، وفي كل مرة يحاول فيها الاقتراب من حلمه، وتحقيق أمنيته يبرز الحرس

٢٠١ - المصدر السابق، ص٣٣.

٢٠٢ - المصدر السابق، ص٢٧.

٢٠٣ - المصدر السابق، ص٢٦.

٢٠٤ - المصدر السابق، ص٤٨.

الليلي؛ ليهدم لذتهما، ويفرق بينهما:

«حين ارتفع الوجه الرائع خلف التلة

معصوباً بالنرجس والسريس

فتّانا كرذاذ الدهشة ... والأمطار الطفلة

كان الفارس

يتوقد فرحاً ويمد يديه

مندفعاً .. يتلقى كلمات الصيف الأول

-يا خضرة ... يا ..

واصطدمت كف الفارس بالقمصان الخشنة

- يا الله .. الحرس المدني»[205]

لكن ذلك لم يمنعه من مواصلة بحثه, « فليس هناك من قوة في الأرض تحول دون الوصول إلى الرعشة الكبرى وتجدد الميلاد ... ذلك أن الموت هنا هو موت التضحية والفداء الذي يحمي الخصب من الطوفان، ويسترضي الآلهة بالأضحيات، فيكون أن تكتمل ذروة النشوة مع ذروة هذا الموت، مما يمنح الحياة شرعية الولادة، ويمنح الفينيق أجنحة الطيران»[206].

- «حين أتوني
كان العالم يركض في دورته اليومية

وحنين نحو حبيبي

يغرقني برذاذ الضوء

وينذرني بالموت القادم"[207]

- «وقبيل مروق النار
كنت هناك أدخل فيها

٢٠٥ - وشم على ذراع خضرة، ص١٩+٥٠.

٢٠٦ - أبو نضال، نزيه: وليد سيف في وشم على ذراع خضرة، صوت واحد ينبض بإيقاع الشعر، مجلة أفكار، عمان، العدد ٣٩، شباط ٢٠٠٠، ص٢٤.

٢٠٧ - وشم على ذراع خضرة، ص٨١.

عبر تضاريس الجسد الفائر

أتوحد فيها

دون هوية أسفار"[208]

هذه العلاقة الدامية الخارقة التي تتجاوز حدود العقل والواقع بين الفارس والأرض، هي التي أدخلت الشاعر –وأدخلنا من خلالها- عالم التوحد الصوفي الذي بدا فيه الفارس مشدوداً بخيوط سحرية إلى خضرة وخضرتها، عاشقاً شفّه وجد الأرض، عابداً يفنى فيها ويدخل في تضاريس جسدها، ويتوحد معها –رغم أنف الحرس الليلي من غير إذن أحد، أو تصريح مرور، أو جوا سفر.

وكأن الشاعر يريد أن يقول: هذه هي التجربة الفلسطينية في تكوينها وفي بعدها الكوني، حكاية حية متجددة، ترويها الأجيال، وهذا ما صرّح به في متن الحكاية في آخر جزء من آخر قصيدة من آخر ديوان له مرتين على لسان الوالد الذي يوصي ابنه بقوله:

"- يا ولدي

تلك الأيام القادمة الحلوة

ما زالت خلف مضيق الموت

لكن حماس الشهداء

إن يفتر يوماً

يتوالد كل صباح ومساء"[209]

وحماس الشهداء لن يفتر حتى تسترجع خضرة في يوم ما:

«اسماً صادره الحرس الليلي

اسماً محفوراً في قلب القلب»[210]

٢٠٨ - المصدر السابق ص٨٨.

٢٠٩ - تغريبة بني فلسطين، ص١٣١+١٣٧.

٢١٠ - المصدر السابق، ص١٣٨.

ولقد توقف الشاعر بعد هذه الكلمات وانصرف عن قول الشعر بعدها ، وكأن توقفه هذا إيذان بنهاية الحكاية التي لا تنتهي، أو أنه دليل على أن أرض القصيدة الموقوفة على الكلمة لم تعد قادرة على استيعاب تفاصيل الحكاية بعد أن غرقت في بحر الدم، فنقل حكايته إلى أرض الدراما الأكثر اتساعاً وتأثيراً وتصويراً ومسايرة لذوق المتلقي في التغريبة الفلسطينية.

**دلالة الخُضرة:**

قدّس الإنسان البدائي اللون الأخضر وتنويعاته، لأنه يدل على الربيع والنضارة والحيوية والخصوبة والأمل والتجدد والحياة والخلود، ولقد لاحظ ذلك الإنسان أن النباتات الخضراء تمدّه وتمد غيره بأسباب الحياة والبقاء، فاتخذ منها مأكله ومسكنه، واعتقد أنه سيبقى حياً خالداً مثلها إذا ارتبط بها، فرحل جلجامش عبر مياه الموت وراء النبتة الخضراء التي تعيد الشيخ إلى صباه[211]، نيلًا للخلود، وأكل آدم وحواء من الشجرة الخضراء المحرمة التي في الجنة اعتقاداً بأنهما سيكونان إلهين خالدين «فقالت الحية للمرأة: لن تموتا بل الله عالم أنه يوم تأكلان تنفتح أعينكما وتكونان كالله»[212].

وكما ربطت الأساطير القديمة بين الخضرة والخلود، ربطت كذلك بينها وبين آله الخصوبة والحياة، فعدّ المصريون الإله (أوزوريس) روح الحياة التي تدب في النبات والأرض[213]، ووصفت الأساطير الكنعانية الإله بعل بأنه رب الخصوبة والخضرة[214]، وقدست العرب الشجرة في ذوات أنواط، وعبدت العزى في سمرات ثلاث، ووحدت بين الشجرة والمرأة في أوابدها.

حينما تقترن الخضرة بالشخص أو المكان، فإنها تكسبه القداسة والبركة، وتخلع عليه من دوالها المختزنة، ووليد سيف حين يلوّن هاتين الشخصيتين بهذا اللون ويحركهما في مساحته، لم يكن ذلك محض صدفة، وإنما يرتبط ذلك بطبيعة تكوينهما، والغاية من وراء وجودهما، ولنستحضر عند تخيّل هذا اللون أو سماع لفظه كل تاريخه الطويل الذي يعج بدلالات الحياة والخصوبة والخلود، مما يدلل على موهبة الشاعر الفطرية، وقدراته الإبداعية، وامتياحه من اللاشعور الجمعي والموروث الإنساني.

إن لم يكن الأمر كذلك، فما سرّ ولع الشاعر بالأخضر؟ وما سرّ هذه الخضرة التي تنساب في كل شيء من حولهما لتحيلهما إلى عالم أخضر، فالحبيبة/ فلسطين لا تشبه شيئاً، وإنما تنتسب إلى هذا الأخضر فهي خضرة اسماً ووصفاً، خضراء من أعلى شعرها إلى أخمص قديمها:

٢١١ - السواح، فراس: قراءة في ملحمة جلجامش، ط١، العربي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٨٧، ص٢٢٢.

٢١٢ - سفر التكوين، ٣:٤.

٢١٣ - رندل، كلارك: الرمز والأسطورة في مصر القديمة، ترجمة: أحمد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨، ص١٠٤.

٢١٤ - كريمر، صمويل نوح: أساطير العالم القديم، ترجمة: أحمد عبد الحميد يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤، ص٥٦.

- «خضراء الشعر وخضراء الشفتين»[215]
- «خضراء الوجه وخضراء العينين»[216]

جسدها ريان أخضر[217]، وشالها أخضر[218]، وصوتها «أخضر يأتي مثل المطر الناعم»[219]، وقدماها خضراوان حين لسعتا «ضرع الأرض العطشانه نما النعناع على كل الجدران»[220]، وهي تنحلّ رذاذاً أخضر في قلب الناطور النائم[221]، وغابة أزهار سحرية في أعين الأطفال[222].

وزيد الياسين أخضر مثل خضرة فهو «ظل مثقوب أخضر»[223]، الخضرة في عينيه تلسع كالجمر[224]، في جسده أسرار الخضرة والتكوين[225]، تسكن قلبه أعشاب فلسطين[226].

وتنسرب الخضرة من هذين الأخضرين إلى كل شيء يلمسانه، أو يمتّان إليه بصلة، فهما كالخضر تنحلّ خضرتهما في الكون زماناً ومكاناً، في المصطبة والبئر والقرية والوطن والإنسان:

- «خضراء الوجه وخضراء الشال
وكذلك قاع البئر ومصطبة البيت"[227]

- «ويجيء الشجر الأخضر
.. من كل الأنحاء

يحتل عيون الأطفال

وحارات القرية

حين بدت كل الأشياء

٢١٥ - وشم على ذراع خضرة، ص٢٦.
٢١٦ - المصدر السابق، ص٣٧.
٢١٧ - المصدر السابق، ص٣٢، ٨٧.
٢١٨ - المصدر السابق، ص٢٧.
٢١٩ - المصدر السابق، ص٤٦.
٢٢٠ - المصدر السابق، ص٣١.
٢٢١ - المصدر السابق، ص٢٦.
٢٢٢ - المصدر السابق، ص٤٨.
٢٢٣ - المصدر السابق، ص٣٤.
٢٢٤ - تغريبة بني فلسطين، ص٦٥.
٢٢٥ - وشم على ذراع خضرة، ص٤١.
٢٢٦ - تغريبة بني فلسطين، ص٧١.
٢٢٧ - وشم على ذراع خضرة، ص٢٧.

تشتعل من الخضرة والماء"[228]

- "كانت خضرة
تسلخ عن وجهي

.. أعشاب الزمن البائت"[229]

والطفولة خضراء[230]، والعشب في شقوق الليل[231]، والبدر معشب[232]، وممر الموت أخضر[233]، ورايات الفتح خضر[234].

غدا وليد في إطار هذا العالم درويشاً أخضر، يريد أن يجعل المرحلة الزمنية كلها خضراء، ويحوّل التاريخ إلى وشم أخضر لا يمحى، فكما الأخضر هو الحبل السرّي، أو الروح، أو الهالة النورانية التي ربطت بين قلبي الشخصيتين, وأحاطت بهما وبالوجود من حولهما، كذلك هو الشأن في ديواني الشاعر الأخيرين، حيث بدأ الأول (وشم على ذراع خضرة) بالوشم، وأنهى الثاني (تغريبة بني فلسطين) بإعادة اسم خضرة الذي صادره الحرس الليلي، والتأكيد على إعادة الأيام المشبوبة بالخضرة من جبهة زيد الياسين:

«لكن على تلك الأيام

(الأيام المشبوبة بالخضرة والرغبة والمأساة)

أن تطلع يوماً

من تلك الزهرات الخمس الحمراء

في جبهة زيد الياسين

حيث سهول الحنطة والزنبق

حيث الخضرة والماء»[235]

٢٢٨ -المصدر السابق، ص ٦٤+٦٥.
٢٢٩ -المصدر السابق، ص ٨٦+٨٧.
٢٣٠ -المصدر السابق، ص ٩١.
٢٣١ -المصدر السابق، ص ٩٠.
٢٣٢ -المصدر السابق، ص ٤٨.
٢٣٣ -المصدر السابق، ص ٧٧.
٢٣٤ - تغريبة بني فلسطين، ص٤٤.
٢٣٥ - تغريبة بني فلسطين، ص١٢٩+١٣٠

ويصل الوشم -باعتباره دالاً من دوالّ الخضرة والبقاء والاتحاد- بين الشخصيتين والديوانين، فيسري بلونه الأخضر في دم الموشوم وجسده، ويتحد معه إلى الأبد، وحضوره مرة على ذراع خضرة، ومرة على ساعد زيد الياسين أو كفّه، دليل على تماهي الشخصيتين واتحادهما، وفنائهما في بعضهما، ووسم كل واحد منهما بميسم الآخر. فالوشم الأخضر المنقوش على ذراع خضرة هو صورة الفارس زيد الياسين وعيونه وفرسه، كما صرح الشاعر:

"وعلى ظهر البيدر

كانت تلك المرأة

ذات القسمات الواضحة العذرية

ترقد بين تلال القش

وعلى عينيها ترقد قبرة

وعلى ساعدها وشم

(خيال وعيون وفرس)[236]

هو الوشم الأخضر نفسه الذي يحلم به زيد الياسين -مع تغير صورته- على أطراف القرية، ويسعى لامتلاكه على صعيد الفعل كما امتلكه على صعيد الصورة، باعتباره نوعاً من أنواع السحر التشاكلي، هو اسم خضرة الذي نقشه على ذراعه وكفّه، وبسببه يتعقّبه الحرس الليلي ويعاقبه، يقول على لسان خضرة:

«كان الحرس الليلي ...

يتعقب خطوات حبيبي

حين اشتم به رائحتي الممنوعة

ورأى اسمي وشماً ..

زيّن كفّه"[237]

٢٣٦ - وشم على ذراع خضرة، ص٧٢.

٢٣٧ - وشم على ذراع خضرة، ص٧٩.

ونرى الحبيب/الفارس تارة يخفي هذا الوشم حباً له، وحرصاً عليه، «أخفيت ذراعي الموشومة في عُبّي»[238]، وبخاصة حين يشتد الصراع، وتزداد ملاحقة الحرس الليلي والمخبرين من الأعداء والرجعيين، وتارة أخرى يشهره في وجوههم تحدياً لهم، وتعبيراً عن اتحاده بحبيبته، يقول:

«وأنا ما زلت الفارس

من يقدر أن يمحو هذا الوشم؟!

يهدم بعض تواريخي الشخصية

أنتظر هنا

في عيني ضفائرك اللوزية

تتوهج صيفاً محموماً ..

وشتاء قارس»[239]

ولأن خَضرة/ فلسطين هي همّ العرب كما هي همّ الفلسطينيين، لذا يوصل الشاعر البطل بعمقه العربي، ويجعل وشمه يتجاوز حدود فلسطين، ويمتدّ به إلى كل الناس المحرومين المقهورين، فيشم أذرعهم بوشم خضرة مثل زيد الياسين، غير أن قوى العماء والشر والتخلف والقمع الداخلي –ممثلة في (طويل العمر)- تقف مرة أخرى في وجه قوى التحرر والنهوض الموشومة بهذا الوشم، فتحاول طمسه بقار النفط الأسود:

«و(طويل العمر) يقصرّ أعمار الناس

ويجمع في سلّته أيدي الفقراء المقطوعة

ويغمسها بالنفط الأسود

كي يخفي عنها وشماً ..

يصف القدس وشاطئ يافا

والمدن الضائعة الموجوعة»[240]

٢٣٨ - تغريبة بني فلسطين، ص٤٨.

٢٣٩ - وشم على ذراع خضرة، ص٣٧.

٢٤٠ - تغريبة بني فلسطين، ص٤٧.

**رمزية الشخصيتين الأسطورية:**

في قصيدة (أعراس) كانت الولادة الحقيقية لخضرة وزيد الياسين، ليس باعتبارهما شخصيتين دراميتين، وإنما باعتبارهما رمزين أسطوريين، ممتلئين بالوهج الرمزي والدلالي، والقدرة على التحوّل والتناسخ، وباعتبارهما نموذجين أصيلين مطلقين لا يحدّان بحدود الزمان أو المكان.

ولعل حضورهما في هذه القصيدة على هذا النحو، هو الذي دفع عبد الرحمن ياغي إلى وصف الشاعر بأنه كان يتأهب فيها للأسطرة بقوله: «تعابير همس الأسطورة، وغبش الأسطورة، ووشاح الأسطورة، وغلالة أنداء الأسطورة، تذكرنا بما كان شكسبير يثيره من صور وتعابير في أساطير المسرحيات .. هاملت والشبح، ماكبث والخنجر، العاصفة والجنيات»[241]، وهو الذي جعل فخري صالح يقول عنه: «في قصيدة أعراس، وهي القصيد الأولى التي يعثر فيها على رمزه التموزي المتكرر في شعره، نلتقي بعناصر الرؤية التموزية، الخضرة والماء، ورموز الطمي الملتصقة بالعناصر الطبيعية»[242].

بقيت الثنائية الأسطورية بين خضرة وزيد الياسين، هي (الموتيف) الاساسي الذي يسري في خُلل قصائد ديوانيه الأخيرين، كما بقيت العنصر الأساس المشكل لبنية شعره، ويتصاعد حضورهما الأسطوري ليصبحا تجلياً من تجليات الطبيعة، وتجسيداً لدورة الحياة والموت، الجدب والخصب، من خلال صيرورتهما الدائمة، وتخلّقهما المستمر على مستويي التزامن والتعاقب.

هاجس وليد سيف الذي يلّح عليه في شعره بعد ميلاد هاتين الشخصيتين هو كتابة ملحمة الفلسطيني وخلق أسطورته، وكيف يجعل منهما رمزين أسطوريين ينقشهما في جدار الزمن ليعبرّا عن عودة الفلسطيني/ المهاجر/ الشهيد إلى بيته/ حضن أمه/ الأرض.

وعلى الرغم من محاولة وليد إخفاء لفاعه الأسطوري، إلا أن الفن فضّاح -كما يقولون- حيث تطل علينا لفظة الأسطورة صراحة من تلافيف هذا اللفاع في مواطن متفرقة ومرات متعددة؛ لتفصح عن رغبة الشاعر ورؤياه ورؤيته، فتأتي بزهرها ورائحتها، مقرونة برموزها: الصمت والموت والكون والطفل والزمن الأول، لتلفّ الرمزين بلفائفها وحلاوة أندائها. فخضرة حين تعرت في ضوء القمر الغجري، وانتحر الشال على القدمين:

«خرج الليلك من صمت الجدران

وانبجست في وسط القرية نافورة

وامتلأ الكون برائحة الفلفل

والأسطورة[243]

٢٤١ - ياغي، عبد الرحمن: البحث عن قصيدة المواجهة في الأردن، ص١٨٠

٢٤٢ - في مقالة له بجريدة الدستور الأردنية، الجمعة ١٩٩٠/١/١٢ بعنوان «وليد سيف: احتفاء الطبيعة والنبات بجسد الشهيد»

٢٤٣ - وشم على ذراع خضرة، ص٢٨.

وحين بدت خضراء أوقدت «في صمت القرية أسطورة»[244]، وهو يعلن صراحة أنها الغزال الطاهر الذي يركض في أكوان الخضرة والدهشة والرؤيا:

«مرحاً كفراشة

خرجت من أبد اللون المفعم بالأسطورة

صلباً مثل ذراعك يا (زيد الياسين)

وحزيناً ...

كالقمر الطالع فوق بيادر (باقة) «[245]

وحين تطل «بارودة السبع» زيد الياسين، ولم يطلّ الفارس نفسه:

«يتوقف قلب العالم في إحدى اللحظات

حين يمر على بعض الأهداب

غبش التكوين الفاتن...

وضباب الموت

ينفعل الكون الطفل بزهر الأسطورة»[246]

وحين كانت خضرة/الثورة تولد في رأس زيد الياسين، وعلى كفيّها نجمة دم، كان يتحول هو إلى غصن في الغابة الممتدة من نهر الأردن إلى غرناطة:

«عبر عيون الأطفال ..

وعبر حدود الأسطورة»[247]

٢٤٤ - وشم على ذراع خضرة، ص٢٦.

٢٤٥ - تغريبة بني فلسطين، ص١٢٣.

٢٤٦ - وشم على ذراع خضرة، ص٣٦.

٢٤٧ - المصدر السابق، ص٨٤.

وتوحّد الأسطورة بين الشخصيتين حين يرى الشاعر أن من حماس الشهداء «ينبعث طموح ينفجر كالأسطورة»[248].

خضرة/الرمز:

رأينا كيف ربط الشاعر بين هاتين الشخصيتين ليشكل منهما ثنائياً رمزياً أسطورياً، ومما يلاحظ على علاقتهما ببعضهما بعضا أنها علاقة رومانسية صوفية، ليس لها تجسيدات حسية أو جسدية، مما يدفعها بعيداً عن العالم الأرضي إلى العالم الأثيري، ويعيدها إلى الغريزة أو الفطرة الأولى، إلى الطبيعة الكامنة بطاقة الخصب والانبعاث.

وقد مثّل الإنسان القديم فكرة الخصوبة الطبيعية في إلهة أنثى سماها (الأم الكبرى)[249]، وشاكل بينها وبين المرأة، ورأى في خصوبة المرأة قبساً من خصوبة هذه الأم، ولكي يفسر هذا الإنسان دورة الطبيعة وتعاقب الفصول والجدب والخصب، اعتقد أن هذه الإلهة تموت وتهبط إلى العالم السفلي في الاعتدال الخريفي، وتمكث هناك الشتاء كله، ثم تبعث من مرقدها مع الاعتدال الربيعي، وتعود إلى وجه الأرض لتعود معها مظاهر الحياة.

وبعد تنامي دور الرجل ومعرفة أثره في الإخصاب، وعملية الميلاد، عقد ذاك الإنسان علاقة بين المطر ومنّي الرجل، وتصور إخصاب الأرض مثل إخصاب الأرحام، وأخذ يعزو مظاهر الخصب إلى قوتين إلهيتين طبيعيتين هما الذكر/ السماء/ تموز، والأنثى/ الأرض/ عشتار، ثم أخذ الإله الذكر يقوم بدور الأم الكبرى، فيموت في فصل الجدب، ثم يبعث في فصل الخصب؛ لتستقبله على الأرض، وتعم بلقائهما الحيوية والحياة.

موت تموز في المخيال القديم لم يكن فناء، وإنما هو عودة إلى أحضان الأم الكبرى، وتلبية لشهوتها العارمة إلى الذكر كي يخصبها ويرويها ويبعث الحياة فيها، لتحقيق الولادة والتجديد والبعث من جديد، ودورة الطبيعة هذه من الولادة إلى الموت ثم إلى الانبعاث هي كما يقول (نورثروب فراي): «العمود الفقري الذي يرتكز الأدب كله إليه»[250]، كما عدّ (يونغ) «تعلق الإنسان بالأرض شوقاً لتحقيق الانبعاث بالعودة إلى رحم الأم وانتظار حياة جديدة، ولا يقتصر هذا الشعور على الإنسان البدائي، بل يتمثل بالإنسان المتحضر الذي يحسّ إحساساً غامضاً باتحاده اتحاداً صوفياً بأرضه، يتخطى الشعور الوطني إلى الشعور بأنه ولد من الأرض الخصبة، كما تولد الصخور والأنهار والزهور، لذا يخاف أن تدفن رفاته في أي مكان آخر غير أرضه، ويرتاح لفكرة العودة إلى الاتحاد بالأرض الأم»[251].

هذه هي الأرضية الأسطورية، والخلفية الفطرية التي انطلق منها وليد سيف في بناء رمزيه،

٢٤٨ - تغريبة بني فلسطين، ص١٣٨.

٢٤٩ - أنظر: الديك، إحسان: صدى عشتار في الشعر الجاهلي، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، المجلد ١٥ حزيران ٢٠٠١، نابلس، فلسطين، ص١٤٨.

٢٥٠ - عوض، ريتا: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص٩٢.

٢٥١ - المرجع السابق، ص٤٠.

ورسم حدود العلاقة بينهما، وكذلك في تكوينهما وتركيبهما، لذا نرى خضرة –كما في الأسطورة- كالأرض أو عشتار، علة الإخصاب الأولى، وباعثته في تموزها زيد الياسين، تسلب لبه، وتجذبه بخيط سحريّ أو حبل سريّ نحوها، فيندفع بلا هوادة إلى رحمها أو جسدها ليموت ويموت ويموت، ويبعث في كل موت حياً، ويتحول إلى أسطورة تكوين، وميلاد فرح قادم، وكأن الشاعر يريد أن يقول للحرس الليلي والمخبرين: إنكم مهما حاولتم فصل الحبل السري، أو قتل الرمز الثوريّ، فأنتم في النهاية عاجزون، لأن رمزي الأسطوري أقوى من الموت الذي هو آخر أسلحتكم، قادر على البعث وتحدي الفناء.

بهذا المعنى تصبح خضرة دالاً أسطورياً قادراً على الترميز والتدليل والتحوّل، يحمل دلالات إيحائية غير مباشرة، وغير متناهية صوفية وميتافيزيقية، تصبح خضرة رمزاً للأمل الأبدي، والحب السرمدي، والحياة الأزلية، والثورة والتجدد، إنها البديل الحلمي لغياب الوطن الحسي، لذا نراها تتماهى مع الطبيعة، وتحمل صفاتها الفطرية الإخصابية:

- «حين تعّرت في ضوء القمر الغجريّ
نقر الدوريّ من التبانة قشة

وجرى الغيم على قنطرة الريح الشتوية»[252]

- «حين تعرّت
وانغرس النهدان بصدر الريح

طالت أشجار الصفصاف

والتهبت أجفان القمر الداعر»[253]

- "حين تمددت الحلوة في "التبّانه"
كانت رائحة النعناع تدور

... على الشرفات

لاذعة ... تلهب تاريخ النسل ..

وساقية الأشعار

٢٥٢ - وشم على ذراع خضرة، ص٢٧.

٢٥٣ - المصدر السابق، ص٢٨.

حارقة كالنرجس والأمطار!

نامت خضرة

غطت بالقش النهدين"[254]

- «غطست خضرة في ماء النهر
فتنفست الدنيا ...

عطراً محموماً وفجيعه"[255]

- "فردت في الريح جديلتها
فانتشرت في الكون عصافير الضوء الفضي

ضحكت، فانتبه الورد وطار إلى الشفتين

ومشت فوق الشاطئ، فانتقل البحر إلى الكتفين

غنّت، فاستيقظ عند الجسر رجال الحرس الليلي"[256]

إذا سقط الشال عن كتفيها فار الزنبق في البرية، وإذا نفر نهداها، مالت أشجار اللوز وهاج البحر وماج النهر[257]، وفعل الطبيعة -كما نرى في هذه النماذج- مقترن بفعل خضرة، والشاعر يكثر من أفعال التحول والصيرورة، ليدلل على التناسخ والانتقال، مظاهر الطبيعة كلها: العصافير والغيوم والبحار والأنهار والأشجار والنجوم والأقمار، لا تنفعل ولا تتحرك ولا تحيا إلا بخضرة وفعلها، وكأنها سرّ خميرة هذه الطبيعة وإكسير الحياة فيها.

وخضرة الرمز ليست كائناً واقعياً، أو إنساناً عادياً، فهي تحل في كل شيء، وتندغم مع عناصر

٢٥٤ -المصدر السابق، ص٣٢+٣٣.

٢٥٥ - المصدر السابق، ص٢٩.

٢٥٦ - تغريبة بني فلسطين، ص ١٤+١٥.

٢٥٧ - المصدر السابق، ص٣٥.

الوجود، وتتلفع بالكون، فقد تتمطى الريح، أو تخاصر البدر، أو تنقر عصافير الفضة من يديها حباً[258]، وقد تكون في موج البحر، أو عروق الصخر، أو تحت لحاء الشجر، أو تحت رموش الفقراء، أو في أحلام الشعراء[259]، وقد تطلع من الأرض، أو من ضوء الفجر[260]، تتجول في الحارات، وتعبر من كل الشرفات[261]، وقد تنتشر في أعضاء العالم[262]، أو تتلفع «بالدنيا وبأوجاع الجرحى، وجراح الشهداء، تتعين في طبشورة طفل ... في لون ضفيرة»[263].

وخضرة الرمز قادرة على التحول والتقمص، ويتجاوب تحولها مع انحلالها، فتطالعنا عبر تجليات، وتتبدّى لنا في شخصيات، فتحضر أمام المخبر في صورة (حواء) حين يحاول فصلها عن موطنها الجنة/فلسطين، فيعرّيها من كل الأغصان ليسقطها من فردوسها:

«والمخبر في الغرفة يأخذ من سيجارته نفساً..

ينظر عبر الشباك إلى امرأة تتفجر مثل البرقوق الناضج

فيعرّيها، يخلع عنها شجر الجنة غصناً غصناً

.....

في تلك اللحظة حين يحاول أن ينزع عنها

آخر غصن يسترها

.....

تنسرب المرأة في تلك اللحظة ...

تترك في العالم والحلم المشبوب ثقوباً فارغة ...

وحريقاً وبقايا مجمرة ...

تترك في الأرض شقوقاً تتحرق للماء»[264].

وحين يتلاشى حلم المخبر الدموي، وشهواته السادية التي تحوّلت إلى سكين تقطع ثدي المرأة؛

٢٥٨ - أنظر: المصدر السابق، ص١٦

٢٥٩ -المصدر السابق، ص ١٦.

٢٦٠ -المصدر السابق، ص ٥٨.

٢٦١ -المصدر السابق، ص ١٣٠.

٢٦٢ -المصدر السابق، ص ١٢٨.

٢٦٣ -المصدر السابق، ص ١٣٠+١٣١.

٢٦٤ - تغريبة بني فلسطين، ص ٧-٩.

تظهر خضرة في هيئة عشتار التي صورتها الأعمال الفنية القديمة في «وضعية الوقوف، ترفع بيديها الاثنتين فأسين مزدوجين، وتياران من الحليب ينثالان من ثدييها العاريين، يسقيان الأرض، وعن شمالها زمرتان من العباد في وضعية الصلاة»[265]، حينئذ تعود الحياة، ويعم الخير:

- «والعالم يسترجع كل شظاياه وتلتئم الأشلاء
ويعود النهد إلى صدر المرأة ...

يقطر بالشهد وبالضوء وبالأنداء

ويعود الرعد إلى صوت الشعراء"[266]

- «وامرأة تعصر من نهديها لبن الثورة والشهوة والقهر»[267]

وتحضر خضرة بقوة في قصيدة "وشم على ذراع خضرة" رمزاً للثورة الفلسطينية المعاصرة التي هي الأخرى صورة من صور الأم الكبرى بوجهيها الأبيض والأسود، تحمل في داخلها النقيضين الحياة والموت، الخير والشر، البعث والدمار، النور والنار، فهي تميت، وتدمر وتحرق لتبعث الحياة، وتنتصر على الموت، وتزيل الشر، هكذا كانت عشتار، وعناة، وأفروديت، وفينوس[268].

«فوق الجسر الواصل بين الزرقة والموت

الفاصل بين الضجّة والصمت

وقفت خضرة

المرأة ذات النظرات القروية

... تتنفس ريح المطر الأصلية

وتبيع لبعض الأطفال،

لعباً، وجماجم بشرية!!

فوق الجسر الواصل بين الزرقة والموت

وقفت تلك المرأة

٢٦٥ - السواح، فراس: لغز عشتار، ص٥٧.

٢٦٦ - تغريبة بني فلسطين، ص١٢.

٢٦٧ - المصدر السابق، ص١٨.

٢٦٨ - أنظر: الديك، إحسان: صدى عشتار في الشعر الجاهلي، ص١٥٠-١٥١.

ذات الوجه الطفل..

والأظفار الجارحة الوحشية

تنشد بعض أغانيها الوطنية»[269]

في خضرة/الثورة، قد يبدو التناقض ظاهرياً في فعلها، بين بيع الُّلعب والجماجم البشرية، وفي صفتها، بين الوجه الطفل والأظافر الجارحة، وهي في صورتها هذه ليست بعيدة عن الإلهة (عناة) التي صوّرتها الأساطير الكنعانية والرؤوس تحتها مثل الكُوَر، وأكفّ المحاربين مثل تلال القمح، غطست ركبتاها في دم الحراس، وجمد النجيع على ردائها[270].

وما صوت خضرة الهارب الذي عبر رأس الشاعر سوى صوت الثورة الفلسطينية/نداء الواجب الذي أفلت من حصار النحس والعتمة، وكسر قيود القهر والذل، وعَبرَ محطات تفتيش الأنظمة العربية:

- «كان الصوت الهارب ينفذ كالمأساة!
من أبواب السجن ..

ومن خلف محطات التفتيش

حيث يظل الحرس الليلي

يقظاً يتثاءب تحت الشرفات

كان الصوت الهارب يعبر في رأسي

حيث تقوم الشهوة ..

والموت ..

وخارطة اليوم الآخر"[271]

صوت خضرة (الحب القاتل والزرقة والثورة والماء) يسّاقط في قلب الشاعر، وفي ظلاله تتوحد الشهوة بالموت، وأناشيد الحب بالرصاص، والورد بالبارود، والخناجر بالطيور، ومن خلاله تتفجر كنوز المطر الأول، هذا الصوت هو الذي:

«يفضح تاريخ الجرح البارد

٢٦٩ - وشم على ذراع خضرة، ص٥٤.

٢٧٠ - الخازن، نسيب وهيب: أوغاريت (أجيال، أديان، ملاحم)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦١، ص٢١٣+٢١٤.

٢٧١ - وشم على ذراع خضرة، ص٥٥.

يشتعل الليل برائحة النرجس

والبارود

إذ تعبر خضرة في رأسي

متوهجة كالشمس ومثل عيون الشهداء»[272]

خضرة الثورة هي الترياق، وطريق الخلاص، وهي واهبة ماء الحياة بشعرها الذي يحمل دوال القوة والقربان والخصوبة والعطاء، ويلتقي إذا كان مضفراً في قرون مع الهلال/القمر رمز الحرية والنور والضياء، وكأنها دليلة الغّزيّة التي سلبت قوة شمشون وجدّلتها في جدائلها:

«وعلى الجسر الواصل بين الرغبة والموت

حيث يصير الحب مؤامرة ...

والهمس المشبوه جريمة

كانت خضرة

تغرق خصلتها بالماء...

كي تعصرها في حلق جريح يابس

وعلى عينيها

يلمع بريق القمر البائس»[273]

وتشق خضرة طريقها إلى الذاكرة الشعبية، لتدخل دائرة الضوء فيها، وتعبر بؤرة اللاشعور الجمعي الفلسطيني من خلال توحّدها مع (جبينه) التي احتفت بها عناصر الطبيعة كما احتفت بعشتار[274]، والتي ترمز إلى البحث المضني عن الأهل والأحبة، والعودة إلى الوطن/الحياة:

«وغناؤك يثقبني حين يجيء

(يا طيور طايره

٢٧٢ - وشم على ذراع خضرة، ص٦٠.

٢٧٣ - المصدر السابق، ص٥٦.

٢٧٤ - تأخذ جبينه دور عشتار في الحكاية الشعبية، فحين تحزن يذوي النبات وينقطع حليب الأبقار، تماماً مثل غياب عشتار حيث تموت الطبيعة، ويتوقف النسل.

ورايحة على عمّان

ويا نجوم دايره

سلمين ع أمّي وأبوي

وقولوا «خضرة» راعية

ترعى غنم .. ترعى بقر

تقيل تحت الدالية)» [275]

غناء خضرة الذي هو أصلاً غناء (جبينه)، يوجع زيد الياسين ويؤلمه، ويتحول إلى طعنات خناجر، تؤجج فيه نار الشوق والحنين، وتشعله بالرغبة في تخليصها، والعودة إليها.

ويتواصل حضور خضرة، وتتوالى تحولاتها التي تفصح عن ماهيتها المقترنة بعشتار/ الطبيعة، فتظهر مهرة جامحة[276]، أو غزالًا شارداً[277]، تمسك بجرة عشتار لتملأها ماء[278]، خضرة هي الذات الواحدة التي تظهر فيما لا يتناهى من التعيينات في آن. نجدها في أية لحظة، وأي مكان، وقد تأخذ صورة الوجود كله، وتتبدى في كينونة الكون:

- «حين امتدت من كل جهات الدنيا
أذرع خضرة

تترقب يقظتي الأخرى بين يديها"[279]

- «ضمي يا خضرة كفيك على الحلم الهارب
وانتشري في أعضاء العالم

زمناً مقهوراً في أوراق رجال البوليس"[280]

٢٧٥ - وشم على ذراع خضرة، ص٣٩، ٤٩.

٢٧٦ - أنظر: وشم على ذراع خضرة، ص٤٤، وتغريبة بني فلسطين ص١٢٥.

٢٧٧ - تغريبة بني فلسطين ص١٢٢، ١٢٧.

٢٧٨ - وشم على ذراع خضرة، ص٤٢.

٢٧٩ - المصدر السابق، ص٨٥.

٢٨٠ - تغريبة بني فلسطين، ص١٢٨.

لا غرابة في ظل هذا الحضور المتنامي لخضرة، أن يتحول اسمها إلى ترنيمة ابتهالية، يرددها الشاعر في قصائده كما يردد البدائي طقوسه، أو إلى شعيرة طقسية يكررها الشاعر في أول عبارته الشعرية أو في وسطها أو آخرها، وكأنها تعويذة سحرية تحفظ هذا الاسم وتخلّده، وتعوذ به من كل شرّ، فيضعه بين علامتي التنصيص " "، تمييزاً واحترازاً وتقديساً، وكأنه السحر أو الكلمة البدء التي من خلالها يتم خلق الكون الجديد وإعادة الفردوس المفقود.

في هذا الجو الطقوسي الذي يتحول فيه الشاعر إلى كاهن، ومبتهل، ومتضرع يلهج باسم خضرة "ركضت خضرة ... قفزت خضرة ... غطست خضرة ... نامت خضرة ... كانت خضرة" يخرج صوت الشاعر عن سرديته الشعرية إلى خطاب المتعبد الداعي عبر النداء المتكرر في قوله: "يا خضرة..."، وعبر أفعال الأمر التي تخرج إلى معنى الدعاء "رُدّي يا خضرة ... إجري يا خضرة..."، وعبر هذه اللازمة الموسيقية أو الابتهالية الطقسية التي يتكرر فيها الاسم والنداء والأمر:

"يا خضرة ردي يا خضرة ...

من طرف الثوب عليك"[281]

«وكأن الشاعر يحاول أن يخفي ما أشيع عن خضرة أو يطهرها، وكأنها (مريم) التي ثارت حولها الشبهات في أول الأمر حين حملت وطهّرتها السماء تطهيراً بعد ذلك»[282]، أو كأنه يريد أن يصون خضرة/فلسطين عن أنظار الطامعين المتربصين بها، فالشاعر حين يستشعر خطر القمر الداعر، يلوذ بهذه التعويذة السحرية ويتلوها بحرقة وحرص ولهفة، فتتلقفها الريح، وتطلقها صرخة مدوّية في أرجاء الكون تنبّه كل الكائنات بهذا الخطر، لتقوم بدور الجوقة، وتردّد ابتهالاتها من وراء الشاعر المنشد:

«صرخت كل رياح الدنيا ...

حين اختنقت كل الأشياء

وكل الكلمات:

يا خضرة ردي يا خضرة

من طرف الثوب

اللحم الأبيض سوف يذوب ...

اللحم العاري

٢٨١ - وشم على ذراع خضرة، الصفحات: ٢٨، ٢٩، ٣٠.

٢٨٢ - ياغي، عبد الرحمن: البحث عن قصيدة المواجهة في الأردن، ص١٨٠.

ويصير عجيناً فوق ذراع القمر الناري

فاجري يا خضرة إجري»[283]

هكذا يوحد الشاعر بين الطقس والحلم، ويُفاعل بينهما، ويجعل من ترديد الطقس وسيلة لتحقيق الحلم، وقوة تحوّل القول فعلاً، في هذا الاحتفال الكوني الذي ينضم فيه صوت الجوقة إلى صوت الشاعر للتعبير عن هاجس الكائنات في انتصار روح الحياة على الموت.

**زيد الياسين/ الرمز:**

يطلع علينا زيد الياسين في أول ظهور له، في السطور الأولى من قصيدة أعراس بوصف أقرب ما يكون إلى ابتهالة استهلالية، أو نشيد جماعي لجوقة قديمة تحتفي بقدوم الإله، أو ميلاد البطل:

« «زيد الياسين»

مسكوناً بالزعتر والمأساة

مسكوناً بعصافير الدم ..

وبعض وجوه الموتى

(جارحة كالموسى ...

شيقة تلهب مصطبة البيت)

مسكوناً برموز الطمي

وستر القمباز

تنفجر أوردة النسغ ...

وراء العينين القاسيتين

(وسيوف مشهرة وهلال وفرس)

تتوهج فوق الكفّين»[284]

٢٨٣ - وشم على ذراع خضرة، ص٢٩ + ٣٠.

٢٨٤ - وشم على ذراع خضرة، ص ٢٥+٢٦.

فالشاعر يفتتح القسم الأول من قصيدته أو حكاية زيد الياسين باسم البطل، ويردد هذا الاسم مع بداية كل مقطع شعري، ويضعه في بيت منفرد بين علامتي التنصيص؛ ليضفي عليه هالة من التّميّز والتّفرّد والتقديس، ويجعله «مسكوناً» بالأرض، متماهياً معها في الصفات، جامعاً فيه المتناقضات الزعتر/ المأساة، العصافير/ الدم ووجوه الموتى، فيدخلنا فوراً في عالم الأسطورة من خلال هذا النشيد الذي يعتبر مفجّراً من مفجّرات صورة البطل، أو مبشّراً من مبشّرات تكوينها، وتشكيل هويتها.

وفي القسم الثاني من القصيدة نفسها، ينحلّ صوت الشاعر المنشد في صوت الجماعة، ويطغى صوت الجوقة/الجماعة على صوت الشاعر/الفرد، فيبدأ بهذه المقاطع الغنائية الشعبية التي تقال في حلقات الندب الجماعي والتي تذكّرنا بمراثي الإله تموز حين يموت حزناً على فقدان الخصب. لكن بكاء الجماعة الفلسطينية يدور حول البطل/ السبع، ووسيلة بطولته (بارودته)، وكأن الشاعر يريد القول: هذه هي هوية البطل، وهذا هو تخلّقه، صورته في سورة موته وفدائه واستشهاده:

« (طلت البارودة والسبع ما طل

يا بوز البارودة من الندى مبتل)

.....

(بارودته بيد الدلال أريتها

لا عاش قلبي ...

... ليش ما اشتريتها

وبارودته لقطت صدى في قرابها

لقطت صدى ... واستوحشت لصحابها)» [285]

ويعاود الشاعر توظيف المقطع الأول من أغاني الندب هذه، ومقاطع أخرى من مثله في ثنايا قصائده، يعترض بها تطور الأحداث وتناميها، وكأنها الترانيم الجماعية المصاحبة لأداء طقس يخص البطل أو الإله، أو كأنها الموسيقى التصويرية التي تلتحم مع هذا الطقس.

والتفجع الجمعي في هذه الأغاني ليس على استشهاد البطل، وإنما على فقدان (بارودته)، والخوف من عدم القدرة على استرجاعها من يد الدّلاّل، دلالة على الرغبة في استمرارية النضال، وقد عبرّ الشاعر عن هذا الخوف من خلال التساؤل الذي ساقه على لسان البطل زيد الياسين بعد استشهاده بقوله:

«هل حقاً أن الهمس

٢٨٥ -المصدر السابق، ص ٣٥.

قد دار بعيد اليوم الأول

و(تعلل) فيه الناس على صدر القمرة!

«بارودته بيد الدّلال .....»[286]

والبطل حين استنسر فانكسر لم يكن ذلك هزيمة بالمعنى الفلسفي، فصوت البطل كان اختفاء ليس إلا، وبقيت البارودة/الكنز الخشبة زاد المناضل ورصاصه ونشيد حماسه:

[حين انكسرت بين يديه العتبة

وأطل الكنز الخشبة

أية خشبة!!

«شكل البارودة ..

يا شكال الحزن القاتل»

لم يسأل أحد ماذا صارت ...

تلك الذهبة

في معصم «خضرة»

(بعض رصاص، ونشيد حماس، وزوّاده!)][287]

لهذا فأمّ زيد الياسين لا تبكي, وكذلك خضرة:

«تملأ جرتها كل مساء

ساكنة الوجه – جميلة

وعلى رمشيها تولد جمرة»[288]

٢٨٦ -وشم على ذراع خضرة، ص ٣٨.

٢٨٧ - المصدر السابق، ص٤٤.

٢٨٨ -المصدر السابق، ص٤٢.

هذا هو هاجس الشاعر، وهذا هو جوهر حكاية البطل، تخطّي الموت، واستمرار النضال، ولهذا فإنه حين يسقط، ويتوقف قلب العالم في إحدى اللحظات، لا تحدث كارثة، ولا تحلّ هزيمة، إنما هذا غبش تكوين، وضباب موت، فالبطل حين يموت يولد في ذاته، يدخل في تكوين العالم، وفي نسيجه الكوني، تنقلب الحياة الميتة إلى موت حي يبشر بولادة مستمرة.

ووليد سيف يخلع على بطله زيد الياسين صفات تدخله قدس أقداس الأسطورة، وتجعله تجلّياً من تجلّيات التكوين، ونموذجاً من نماذج آلهة الولادة والبعث، فنراه يدخل في طقس الحياة، ليخرج منه إلى طقس الموت:

«قتلوه أكثر من مرة

في شاطئ غزة مرة

وعلى طرف الوحدات الثكلى مرة»[289]

وفي كل مرة يموت فيها، يبعث بعدها حياً، ليواصل عطاءه وفداءه، و»الموت القاسي .. لم يذبل حتى بسمته مثل زهور النرجس والليمون»[290]، الموت القاسي لم يكن سوى نوم أكبر، والفارس/الشهيد، الميت الحي، حين ينام يترجّل ويتجوّل، يمشي ويتحرك، إذ الحركة حياة وهي نقيض للموت/السكون:

- «الأرض تدور
النصف الأول في الظلمة

والآخر في النور

والفارس حين ينام

يتجول أو تتجول فيه الدور»[291]

- «ينحلّ العالم
قطرة ضوء في صدر الرجل النائم

ما زال الرجل الماشي النائم»[292]

٢٨٩ - تغريبة بني فلسطين، ص ١٣٣+١٣٤

٢٩٠ - المصدر السابق، ص١٣٦

٢٩١ -وشم على ذراع خضرة، ص ٤٥+٤٦

٢٩٢ - المصدر السابق، ص ٥٢+٥٣

- "تبدأ كل الأشياء مع الموت الفاتن
حين يقوم الموتى في ساعات الليل

يمشون على كل الطرقات

وعلى ضوء القمر البارد

تصبح أعينهم جارحة كالموسي

قاطعة كأغاني الحب"[293]

يبدو زيد الياسين/ الفارس/ رجل الحارة والبيت من خلال أداء الشاعر لامتناهياً، في صيرورة دائمة، خارق القدرات، متجدد الخلْق، يسعى باتجاه كماله الإنساني، والتحقيق الأقصى لكينونته، فهو جواد برّيّ يعدو بلا رسن[294]، في جسده أسرار الخضرة والتكوين[295]، وفي عينيه تنزرع الشمس[296]، وضفائر خضرة اللوزية[297]، ونجوم الكون الأبدي[298]، تخاطبه الريح وتحاوره[299]، وتخطف صوته الوديان لتبثه في كل مكان[300]، تصادقه الأشجار والأنهار[301]، ينام النهر على كتفه[302]، ويتمتم خريره أغنيته[303]، في جنبيه عتابا الموت الطينية[304]، إذا كشط لحم جسده عاد إليه في الليل كما كان[305]، يردد أغنية قروية[306]، ويهرّب شمس القدس وملح البارود إلى كلمات الموال البلدي[307].

و «كان حبيباً للأطفال

وصف لهم شكل المطر الساقط والأشجار

٢٩٣ - تغريبة بني فلسطين، ص١٢٤.
٢٩٤ - المصدر السابق، ص٦٤.
٢٩٥ -المصدر السابق، ص ٤٦.
٢٩٦ -المصدر السابق، ص ١٧.
٢٩٧ - وشم على ذراع خضرة، ص٣٧.
٢٩٨ - تغريبة بني فلسطين، ص٤٢.
٢٩٩ -المصدر السابق، ص٣٣
٣٠٠ -المصدر السابق، ص ٣٦
٣٠١ -المصدر السابق، ص ٦٢
٣٠٢ -المصدر السابق، ص ٥٧
٣٠٣ -المصدر السابق، ص٥٨
٣٠٤ -وشم على ذراع خضرة، ص٣٧
٣٠٥ -تغريبة بني فلسطين، ص٤١
٣٠٦ -وشم على ذراع خضرة، ص٥٨
٣٠٧ -تغريبة بني فلسطين، ص٢٦

كان يحدثهم

عن لغم مزروع في أنشودة

عن موقع دار

عن قنبلة في ضمة أزهار»[308]

وصار:

«وطناً تسكنه كل عصافير الزمن القادم ...

عشباً يتفجر من بين شقوق الجدران

قنبلة تسكن جسماً مات ...

وما زال يمدّ على العالم ظلاً ...

يحتل الأعين والشارع والدكان»[309]

ليست هذه الصفات صفات إنسان واقعي، أو كائن عادي، وإنما هي صفات بطل أسطوري، يتجاوز العدم، وثبات الموت الأزلي، يتحد مع الطبيعة فيحل فيها، أو تحل فيه، يمتزج بعناصر الكون، فينطوي على أضداده ونقائضه: الموت والحياة، اللغم والأنشودة، القنبلة وضمة الأزهار، أو القنبلة والعشب والعصافير.

وتنضاف إلى الصفات السابقة قدرته على التحول والتقمص، وقد كشف زيد الياسين عن هذه الصفة في نفسه حين قال:

«أتعينّ في كل القبضات المهزوزة

في كل رموز الموت الساحر»[310]

شهوة التحول هذه لن تكون إلا في البطل الخارق، الصاعد أبداً إلى القمة، المحرك للطبيعة المخصب لها:

«وشهوة التحولات والفصول

في دم الشجر

٣٠٨ - المصدر السابق، ص١٣٤.

٣٠٩ - تغريبة بني فلسطين، ص٣٣.

٣١٠ - وشم على ذراع خضرة، ص٣٩.

لعلها تكون فوق قمة الجبل

الشاهد الأخير عند جبهة البطل»[311]

وتحوّلات زيد الياسين، لا تحدّ بحدّ، ولا تحجز بمدى، فقد يتحول إلى غيم، أو مطر، أو شجر، أو لغم، أو عصفور، أو قنطرة، أو قبرّة، أو قنبلة، أو مجمرة، أو مدية، أو زهرة، أو صخرة.

أما القدرة على الكشف والبوح فهي صفة أخرى من صفات زيد الياسين، اكتسبها بعد خلاصه من زمنه الطبيعي ودخوله في الزمن الأثيري، واتحاده مع الوجود وتحوله وتجدده. ومن تقمصه شخصية خالقه ومبدعه الشاعر/الساحر، فنراه عارفاً رائياً، نبياً صاحب رؤيا، يحدث حديث الآلهة، ويكشف الحقيقة المطلقة من خلال الأسرار التي كشفتها له خضرة [312] وانفجرت في صدره[313]، نراه يصعد إلى أعلى الجبل مثل الكهنة والعرافين والأنبياء, حيث تتجمع هناك الطاقات الروحية، والأسرار الغيبية، وحيث نقطة الوصل بين السماء والأرض، وحيث بداية التكوين ونشوء الخلق، وميلاد الآلهة وإقامتها ومماتها[314].

- «وصعدت إلى الجبل
كان العالم تحتي

ورأيت الناس يموجون

ورأيت .....» [315]

- «وأنا فوق الجبل هنالك
أعلك بعض عروق النعناع، أردد ترديده

للأطفال المهجورين على العتبات المنسيه

ورياح الليل تمر على جرحي النازف

تمسحه بالفلفل والأعشاب اللاسعة النارية»[316]

٣١١ - المصدر السابق، ص٩٢.

٣١٢ - المصدر السابق، ص٨٧.

٣١٣ - المصدر السابق، ص٤٣.

٣١٤ - عن قداسة الجبل، انظر: الديك، إحسان: الوعل صدى تموز في الشعر الجاهلي، مجلة جامعة القدس المفتوحة، العدد الثاني، آب ٢٠٠٣، ص٤٦ وما بعدها.

٣١٥ - تغريبة بني فلسطين، ص٢٩.

٣١٦ - المصدر السابق، ص٣٤.

هنالك اشتعلت رؤياه، والتهبت عرفانيته، وتوقّدت مشاهداته، ورأى ما لا يُرى رؤيا قلب ورؤية عين، ولهذا نراه يكرر الفعل "رأى" المسنود إلى ضمير المتكلم (التاء المفتوحة) عشرات المرات في قصيدة الكشف (تغريبة زيد الياسين)، وفي بقية شعره، ونراه في هذه القصيدة هو الوحيد الصاحي اليقظ، والعالم من حوله يغرق في النوم، وهو الفرد المتذكّر، والعالم يسبح في بحر النسيان، هو العالي المتعالي المهيمن الذي يحدث نفسه بنفسه، وحيث لا شيء غيره:

"فنظرت إلى العالم تحتي

يغرق في النوم وفي النسيان

قلت لماذا لا أوقظه الآن"[317]

ونراه يسير في طرق الأنبياء، ويستخدم طرائقهم، فيصعد كما صعد موسى عليه السلام في سيناء جبل الطور ورأى النور، ويقبس من محمد عليه السلام قبس النبوءة والمعرفة والضوء:

«وتبسم وجه الخير

أضاءت عيناه بوهج المشكاة النبوية

سقطت نقطة ضوء من عينيه على عينيه

فتموّج وجه الأرض ...

وآل الصحراء

وخلف تكسره في الأفق رأيت الرايات

وخيل الفتح تعود إلى مكة والقدس

وتهدر في الساحات

وتحت سنابكها ينفجر الماء»[318]

برؤية النبيّ، ورؤية الشاعر الثوريّ، يرى زيد الياسين من وراء الأفق الفارس القادم الذي يشبهه، ورايات النصر بين يديه، يدوس رؤوس المنافقين والرجعيين، ويحطم الأسوار ويعود إلى صحن الدار:

٣١٧ - المصدر السابق، ص٣٦.

٣١٨ - تغريبة بني فلسطين، ص٥٤.

«ورأيت فتى يشبهني بين الجمع

على صورة مهر عربيّ

داس على رأس ابن أبيّ

يقفز من أسوار القدس العربية

ويثير النقع، ويعبر كالسهم المارق في البرية

كي يشرب قطرة ماء من طبرية

ويخوض بأمواج البحر الأبيض

حتى ينكسر على جبهته ...

ويعود إلى الصحراء لينفض عنه الماء رشاشاً...

يتفجر أعشاباً

يتكسر ألواناً قزحية

يستقبل وجه الشمس بغرّته الفضية»[319]

ولعل طبيعة علاقة زيد الياسين بخضرة/فلسطين، وإيمان الشاعر الحتمي بقدرة الإنسان الفلسطيني على مواصلة النضال لتحقيق النصر، وتمثّله لهذا الإيمان، واستسلامه لرغبة الانبعاث الكامنة في لاشعور كل إنسان، هي التي جعلت من أسطورة الموت والانبعاث عموداً فقرياً ترتكز عليه شخصية زيد الياسين في حكايته مع خضرة.

ومما يدلل على ذلك تكراره الحكاية على ألسنة الجدات، وروايتها للصغار الذين يصغون مشدوهين مشدودين إليها، مرددين لها؛ لتظل أسطورة حية تتخطى الزمان، وتجد استجابة عند كل إنسان، والطفل أكثر الناس إحساساً بالأسطورة، وإيماناً بها؛ لسيطرة لا وعيه على وعيه:

- ( وبكى أحد الأطفال على حجر الجدة
حين انكسرت في ركن الدار الجرة:

"يا ولدي انكسر الشر" )[320].

٣١٩ - المصدر السابق، ص٥٦.

٣٢٠ - وشم على ذراع خضرة، ص٣٠.

- «والأمسية غدت دافئة وحميمة
مثل حكايات الجدات»[321]

- "والدم الملتاث في عيون طفلة غريرة
تعود لاتني تكرر الحكاية ...

التي تصير كل ليلة،

وراء فورة الغيوم والفراش

في العيون ...

دون سامع تكرر الكلام..." [322]

يبدو زيد الياسين من خلال هذه التحولات والصفات، وانفعاله بعناصر الطبيعة، فيزياء الأشياء، يتجاوز عالم الناسوت ليعبر عالم اللاهوت، وزمن التناسخ والضياء، يأخذ سَمْت آلهة الولادة والفداء، يمتص صفاتها، ويحتضن الجوهر الذي تحتضنه، فيتحد معها، ويصير تجلياً من تجلياتها.

فنراه مثل دموزي/تموز، يهبط إلى رحم الأرض، إلى قاع العالم، لكنه لا يفنى، ولا يزول، وإنما يبعث بعثاً جديداً، ساحباً معه خيرات الأعماق، وبركات الرحم الذي خرج منه:

- "تنقبض الكف الممدودة
تسقط في قاع العالم

تتفتح عشباً برّياً وصبايا

شعراً ورصاصاً وحكايا»[323]

- «وبكت أجمل «نسوان» فلسطين عليه
حين اشتعلت أشجار العالم في جنبيه»[324]

٣٢١ - المصدر السابق، ص٨١.
٣٢٢ - المصدر السابق، ص٩٤.
٣٢٣ - المصدر السابق، ص٥٣.
٣٢٤ - تغريبة بني فلسطين، ص١٣٦.

ونراه يعدل (أوزوريس) الذي قطّع أخوه (ست) جسده أربع عشرة قطعة، بعثرها في أماكن متعددة، ثم جمعتها زوجته (إيزيس)، ونفخت فيها الحياة:

- «أنظر يا عالم ترى مزقاً من لحمي»[325]

- "قلت وماذا ظل بجسمي حتى يسلخ
خلّفت شظايا منه بعمان وبغداد ومصر

وبرّ الشام وبيروت، وكل عواصم هذا الوطن العربيّ

من ظهري سرق الحكام ثمار اللوز ..

وحرف الضاد، وأشكال الخط الكوفيّ

لحمي ينمو الآن على الجدران

وفوق هراوات البوليس

وكرسيّ التحقيق، كما ينمو العشب البريّ

ويحاول رجل الشرطة أن يكشطه عن كفيّه

بحد السكين، وأدوية التنظيف،

وأنواع الطب النفسيّ

فإذا جن الليل يعود كما كان ..

وينمو، يتكاثر مثل طيور البحر وأزهار الزنبق

والخوف السريّ"[326]

بيد أن زيد الياسين يتفوّق على (أوزوريس) بامتلاكه القدرة على التولّد من ذاته، وبعْث نفسه بنفسه، ولعل خضرة هي الباعث الخفي –مثل إيزيس- التي تنفخ فيه الحياة، كما أن لحمه لا يزول عن أيدي جلاديه ليبقى شاهداً على جريمة (ست) وأشباهه.

٣٢٥ - المصدر السابق، ص٣٧.

٣٢٦ - المصدر السابق، ص٤٠ +٤١.

ونرى زيد الياسين –كذلك- يتماثل مع (أدونيس) الذي صرعه خنزير بريّ، فانبثقت من قطرات دمه المتساقطة على التراب أزهار شقائق النعمان الحمراء:

- «حين انكسرت قدم الفارس
سال على التلة خيط أحمر

وانتشرت في الدنيا رائحة الزعتر"[327]

- «والفارس ظل قتيلاً في طرف الحارة
يتخبط بالدم، وفي جبهته خمس نوافذ مفتوحة

تعبر منها الشمس الأولى والأشجار"[328]

- " يا عالم كم يكفيك من البارود ...
لكي يتقشر عنك الموت ويطلع منك الفل"[329]

- "تسقط في الذاكرة المدفونة قطرة دم
- اعترف الآن ...

- بماذا ؟!

أن زهور فلسطين

تتفتح في جسدي"[330]

ويأخذ زيد الياسين صورة (الفينيق)، الطائر الذي يبني محرقته بنفسه، ويشعل فيها النار بجناحيه، وحينما يحترق، ويتحول إلى رماد، ينهض مرة أخرى من رماده حياً فتياً:

- « وصهيل حصان دموي
يأتي من كل الشرفات ...

٣٢٧ - وشم على ذراع خضرة، ص٥١.
٣٢٨ - تغريبة بني فلسطين، ص١٣٦.
٣٢٩ - المصدر السابق، ص٧١.
٣٣٠ - المصدر السابق، ص٦١.

ويترك فيّ

طعم الشوك البريّ ...

وطعم حريق فاتن"[331]

- وانفلتت كل الأشياء
في صدر الكون المفتوح

كجرح حبيبي

صارت رمزاً في بحر النار

حيث اللغة الصافية العذراء

تتوالد كالحزن الوحشيّ"[332]

ويتجاور (الفينيق) مع (أدونيس) في زيد الياسين، ونراهما فيه مثلما نرى تموز، لعلاقتهما بالدم والنار ركني الثورة والتطهير، حيث تلتقي الشقائق مع الحرائق، ويشتعل نار الجرح، وتسيل الدماء، لتحرق بنارها الأعداء، وتروي الأرض الحرّي، وتنبت الأزهار في رماد الفينيق ودماء أدونيس:

- «وشفاه حبيبي شيّقة
وأنا أتفجر في كل الأنحاء

حزناً مشبوباً وحرائق ودماء"[333]

- « لكنّي في أعماق القلب
أحسّ بزهرة دم

تشعلني حزناً فتاناً ... يعبر دائرة الضوء

حين أراك هنالك تقفز في لغة النار"[334]

٣٣١ - وشم على ذراع خضرة، ص٨٢.
٣٣٢ - تغريبة بني فلسطين، ص٨٥.
٣٣٣ - تغريبة بني فلسطين، ص١٣٢.
٣٣٤ - المصدر السابق، ص١٢٨.

ويتمسّح بالفلسطيني القديم/المسيح، ويأخذ منه صفة الصلب، وعادة النوم على المسمار:

« فبين معان وبيني الآن

سوء التغذية، وعادات النوم على المسمار»[335]

ويطوّف في الآفاق مثل (عوليس)، حاملاً همّ خضرة على كتفيه مثل (سيزيف)، فيحلّ في كل الأقطار ويلتحم بالمحرومين والفقراء.

لكي يتحول الرماد إلى لهب في داخلنا، والجرح إلى ورد في عالمنا، لا بدّ من إله جديد يبدأ سفر الخلق والتكوين، وزيد الياسين/الشهيد هو وجه هذا الإله الذي تحل فيه آلهة الأساطير، به تتجاوز الطبيعة نفسها، ويتحول العالم إلى نقيضه الآخر، إن بشارة زيد الياسين هي نفسها بشارة وليد سيف لأنه في النهاية يحمل وجه صانعه، ويتلبّس شفته، والموت ليس سوى حالة أو عرض أو جزء من دورة، إنه وقت بين الرماد والورد.

٣٣٥ - المصدر السابق، ص٢٠.

## المصادر والمراجع


- الكتاب المقدس
- إبراهيم، مريم :حول التجربة الشعرية للشاعر وليد سيف، مجلة الفجر الأدبي، القدس، السنة الخامسة، العدد 59، آب 1985.
- اسماعيل، عز الدين :الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط1، دار الفكر العربي، بيروت، 1978.
- بارت، رولان :الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برّاده، ط2، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1982.
- بسيسو، عبد الرحمن :قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1978.
- ثامر، فاضل :الرمز الأسطوري والقناع في الشعر العربي الحديث، ضمن كتاب: المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، الحلقة النقدية في مهرجان جرش الثالث عشر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، عمان، 1995.
- الخازن، نسيب وهيب :أوغاريت (أجيال، أديان، ملاحم)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1961.
- الخال، يوسف :الحداثة في الشعر، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1978.
- الديك، إحسان :- صدى عشتار في الشعر الجاهلي، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، المجلد 15، حزيران، 2001.
  :- الوعل صدى تموز في الشعر الجاهلي، مجلة جامعة القدس المفتوحة، العدد الثاني، آب، 2003.
- رندل، كلارك : الرمز والأسطورة في مصر القديمة، ترجمة أحمد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988.
- زكي، أحمد كمال : التفسير الأسطوري للشعر الحديث، مجلة فصول، مجلد 1، العدد الرابع، يوليو، 1981.
- السواح، فراس :- قراءة في ملحمة جلجامش، ط1، العربي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 1987.
  :- لغز عشتار (الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة)، ط6، دار علاء، دمشق، 1996.
- سيف، وليد :- تغريبة بني فلسطين، ط1، دار العودة، بيروت، 1979.
  :- قصائد في زمن الفتح، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت،

1969.

:- وشم على ذراع خضرة، دار العودة، بيروت، 1971.

- عبد الحكيم، شوقي : الفلكلور والأساطير العربية، ط1، دار ابن خلدون، بيروت، 1978.
- عوض، ريتا : الموت والانبعاث في الشعر العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1978.
- فراي، نورثرب : تشريح النقد، محاولات أربع، ترجمة جابر عصفور، منشورات عمادة البحث العلمي بالجامعة الأردنية، عمان، 1991.
- القمني، سيد محمود : الأسطورة والتراث، ط2، سينا للنشر، القاهرة، 1993.
- كريمر، صمويل نوح : أساطير العالم القديم، ترجمة، أحمد عبد الحميد يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1974.
- المصلح، أحمد : مدخل إلى دراسة الأدب المعاصر في الأردن، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980.
- ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم :لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ت.
- أبو نضال، نزيه : وليد سيف في وشم على ذراع خضرة، صوت واحد ينبض بإيقاع الشعر، مجلة أفكار، عمان، العدد 39، شباط، 2000.
- ياغي، عبد الرحمن :البحث عن قصيدة المواجهة في الأردن، ط1، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، 1997.
- اليوسفي، محمد لطفي :- فتنة المتخيل، فضيحة نرسيس وسطوة النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002.

:- فتنة المتخيل، الكتابة ونداء الأقاصي، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002.

:- القصيدة المعاصرة، نداء الأقاصي واستكشاف الذات، ضمن كتاب: المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، الحلقة النقدية في مهرجان جرش الثالث عشر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، عمان، 1995.

- الصحف : جريدة الدستور الأردنية، الجمعة 1990/1/12.
- مواقع الإنترنت : موقع الجزيرة الفضائية.

# الفصل الخامس

# تجلّيات الخطاب الصوفي
# في شعر ريم حرب

**التصوف والشعر:**

أقصد بالتصوف هنا معناه العام، من حيث «هو استبطان منظم لتجربة روحية، ووجهة نظر خاصة، تحدد موقف الإنسان من الوجود، ومن نفسه، ومن العالم»[336]. وهو بهذا التصور نزعة نفسية، وظاهرة إنسانية، وتجربة عالمية عريقة المنبت، عتيقة الأصول، شاعت في كثير من الأمم على اختلاف أزمنتها وأمكنتها، وتنوّع أجناسها وأديانها، إنه فطرة، أو قُدرة كامنة في أعماق النفس البشرية، تُستثار من خلال حنين الروح إلى مصدرها الأول، ونزوعها إلى علّتها الأولى. فتداخل مع الأسطورة والدين والفلسفة والفن. وهو كما يصفه المستشرق الإنجليزي (بروان) «الصيحة الخالصة من جانب الروح الإنساني لتحصيل الراحة، إنه الشوق الذي لا يشبع إلى الإمساك بالمثل الخالصة التي قيدها الواقع البائس، هذا الروح الذي يأبى إلا أن يجعل صوته مسموعاً، إنه مسيرة موحدة بشكل عجيب في كل العصور، وفي كل البلاد وفي كل العقائد، سواء جاءت من حكيم براهمي، أو فيلسوف إغريقي، أو شاعر فارسي، أو زاهد مسيحي، أو راهب صيني، إنه جوهر الإعلان البيّن لتطلّع الروح إلى الانقطاع الكلي عن نفسها والاتحاد بالإله»[337].

بدأ القلق الوجودي مع بداية وجود الإنسان، وصاحبه في مدارج تفكيره، فواجه معميّات الكون بحدسه لا بعقله، بالانفعال والوجدان، لا بالمنطق والقوانين، كان تصوره للوجود من حوله مشبعاً بنزعة روحية تبدّت فيها الأرواح حالَّة في كل شيء، فوازى بين الطبيعة والإنسان، ووحّد بين الكون الأكبر والكون الأصغر، وحشد كل طاقاته السحرية والفنية، وأقام طقوسه وشعائره وتعاويذه لإرضاء القوى الخارقة التي تحيط به، درءاً لخطر، أو جلباً لمنفعة. ولقد كانت هذه المعتقدات الأسطورية أساساً للصوفية الفطرية، وظلّت بذورها أساساً لكل التصورات الصوفية فيما بعد.

ارتبط التصوف في سيرورته التاريخية بالدين والفلسفة، وتداخل معهما، وامتزج بهما، فعلى الرغم من أن التصوف قد ينشأ بعيداً عن الدين، ويختلف عن الفلسفة في الوسائل والأهداف، إلا أنه يبقى لبّ الدين وجوهرة، ويمثل الجانب العاطفي منه، فقد يؤول الصوفي تجربته من منظور ديني، وينزع منزعاً فلسفياً تختلط فيه روحانيته بالنزعة الميتافيزيقية، نرى ذلك في الغنوصية اليونانية، والنيرفانا الهندية، والتاوية الصينية، والإشراقية الفارسية، والثيوصوفية الحديثة.

٣٣٦ – هدارة، محمد مصطفى: النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو ١٩٨١، ص١٠٧.

٣٣٧ – E.G. Browne, A year amongst the Persians (London 1955, p 136

والتجربة الصوفية من حيث ماهيتها، وثيقة الصلة بالتجربة الفنية، إذ لا وجود لهما من غير عاطفة جامحة، وهما معاً اتصال بموضوع جمالي في أحوال غير عادية، وفيهما رفض للعالم المادي (عالم الواقع)، ونزوع إلى العالم المثالي، عالم الطهر والنقاء الذي يستعيد فيه الإنسان عالمه الإلهي. ويذهب صلاح عبد الصبور إلى الحد الذي يوحّد فيه بين التجربتين، فهما كما يرى «تنبعان من منبع واحد، وتلتقيان عند غاية واحدة، هي العودة بالكون إلى صفائه وانسجامه»[338].

والشعر أكثر أنواع الفنون لصوقاً بالتصوف، وصلة به، وهو أولها المؤهل للتعبير الصوفي؛ لأنه استبطان لتجربة روحية -كما مر من قبل-، ومغامرة في الكشف والمعرفة عن طريق الحدس والحلم والخيال، يرتبط بالوجود، ويبحث عن المطلق، ويحلّق في فضاءات الروح، ويستخدم لغة غامضة، منزلقة، موحية، مليئة بالرموز والإيحاءات والدلالات، يقدم رؤيا وحلماً، ولا يقدم رأياً وموعظة، يحيل على العاطفة والوجدان، ويتأمل بالقلب الذي جعله الصوفيون عرشاً للرحمن.

كما أن الأحوال التي يصدر عنها الشاعر في إلهامه، تشبه إلى حدّ كبير أحوال الصوفي في المراقبة، والخوف، والرجاء، والمشاهدة، والرؤيا، واليقين. والمعاناة الشعرية والصوفية كما يقول (كولن ولسون) هي نفس المعاناة من كل الوجوه[339].

وكما أن التصوف غوص في أعماق النفس، ومعايشة ومكابدة، كذلك الشعر مكابدة لغوية لأحوال داخلية للتحرر من سلطة العقل المحدود، وتحرير الأنا من قيود الحسّي والتناهي، والانفتاح على اللانهائي والمتعدد والمختلف، لا نستطيع «عزل التعبير الشعري عن مقوّمات التجربة الصوفية لأنهما في نهاية الأمر يحيلان على تضايف بين البناء الشعري في رمزيته العرفانية وبين التصوف باعتباره علاقة دينامية حسيّة بين الإلهي والإنساني»[340].

ولعل التقاء الشاعر مع الصوفي في نظرته -المتحللة من الواقع ومتطلباته الحسية- للحياة والكون، هي التي جعلته يرى في التراث الروحي الصوفي الذي ينتصر للقلب على العقل، وللخيال على الواقع، وسيلة لمواجهة قضايا الكون الميتافيزيقية المعتمة، وطغيان الحياة القاسية التي حوّلته إلى آلة،

٣٣٨ – حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، ١٩٦٩، ص٨

٣٣٩ – ولسون، كولن: الشعر والصوفية، ترجمة عمر الديراوي أبو حجلة، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٢، ص ٣٠١.

٣٤٠ – نصر، عاطف جودة: الرمز الشعري عند الصوفية، ط١، دار الأندلس ودار الكندي، بيروت، ١٩٧٨، ص٥٠٨.

وسلبت منه أحاسيسه ومشاعره، ويرى فيه خلاصاً من أغلال الزمان والمكان، وانعتاقاً من الإحساس بالقلق والغربة والضياع، فانسحب من الواقع, وتجاوز بقوة روحه الأفق الإنساني، فاتسعت رؤيته وبصيرته، وسعى وراء الحقيقة المطلقة ورغب في إدراك المجهول.

ولقد أفاد الشعراء العرب المعاصرون من التجربة الصوفية الإنسانية، سواء تلك التي تضرب جذورها في الفلسفة الهندية والفارسية، أو الصوفية الدينية الإسلامية والمسيحية، أو الفلسفة الوجودية الغربية، وما تزال النزعة الصوفية في الشعر الحديث تؤكد حضورها، وتبنى ذاتها، وهي لا ترتبط بمذهب معين, «فقد توجد في الكلاسيكية أو الرومانسية أو الواقعية أو الرمزية أو السريالية أو أي مذهب أدبي آخر، ولكن في نطاق شعراء أفراد بحسب تكويناتهم الثقافية واستعدادهم الطبيعي»[341]. وقد تقوى هذه النزعة في بعض المذاهب التي تتبنى فلسفات خاصة كالرومانسية والسريالية والرمزية.

ولم تكن هذه النزعة متجانسة تمام التجانس في شعرنا العربي الحديث، وإن التقى الشعراء على أرضية صوفية مشتركة، واعتمدوا على ركائزها الأساسية، فاختلفت نزعاتهم باختلاف مصادرهم ومشاربهم، فمنهم من حاكى الصوفية الدينية الإسلامية كالتيجاني وصلاح عبد الصبور، أو الصوفية المسيحية الغربية مثل جبرا إبراهيم جبرا، وتوفيق صايغ، ويوسف الخال، ومنهم من أفاد من منجز الفكر الصوفي ومصادره في العالم، مثل أدونيس والسياب، وكثير من الشعراء المعاصرين.

وتفاوت هؤلاء الشعراء في استلهام مفهومات التراث الصوفي وفي طرائق توظيفها، فأخذ البعض منهم نماذج بشرية صوفية مثل الحلاج وبشر الحافي، ووظف بعضهم بعض المصطلحات, واستقى بعض العبارات من كتب النِّفّري والحلّاج والسهروردي وابن عربي وابن الفارض، وتمثّل بعضهم التصوف وعايشه بوصفه تجربة يتماهى فيها الشاعر مع الوجود ويذهب صوب السرّ الراخم وراء الأشياء، ويبحث عن الحقيقة المتعالية ويتحد معها.

**ريم والتصوف:**

قد ينصرف الذهن حينما يذكر التصوف إلى الصوفية الإسلامية بحضورها الديني، وتجلّيات مبادئها ومقولاتها، وليس هذا ما قصدت إليه في حديثي عن صوفية ريم، إذ ليس لها توجّه ديني يوجّهها هذه الوجهة، كما أنها لا تنتمي إلى عائلة صوفية، ولم تنتسب إلى طريقة من طرقها، لنقول إنها كانت مثل

٣٤١ – هدارة، محمد مصطفى، النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث، ص١٠٨.

رابعة العدوية وغيرها من الشعراء المتصوفين قولاً وممارسة، وإنما أقصد هذه النزعة الشعرية ذات المنابع الصوفية، التي يلتقي فيها الشعري بالصوفي في ظلال الدين أو بعيداً عنه في أوجه كثيرة تصل إلى حد التوحيد بينهما كما وضحّت من قبل.

يحملني هذا على القول إن نزعة ريم الصوفية ليست صوفية دينية إسلامية، وإنما هي نزعة فلسفية وجودية، اغترفت من الفضاءات الأسطورية، والموروثات الروحية، والمعتقدات الدينية، والفلسفات الحديثة، وهي بذلك لم تختلف عن كثير من الشعراء المعاصرين الذين اعتنوا بالسؤال الوجودي، ومحاولة الإجابة عنه، وتشابهت معهم في الظروف التي دفعتهم إلى الاشتباك مع هذا السؤال، كالطغيان المادي، والفراغ العاطفي، والانفتاح على المطلق، والغوص في أعماق النفس، وغيرها.

بيْد أن خصوصية الظرف الفلسطيني المفعم بالمآسي والآلام، الممتلئ بتراجيديا النكبة، ترك بصماته الواضحة في تجربة ريم، وزاد من هذه النزعة لديها، فقد ولدت مع ولادة المأساة عام 1948[342]*، وتفتح وعيها على هذا التناقض الشديد بين الماضي اليوتوبي الجميل الذي كان يسّاقط على مسامعها من ألسنة أفراد أسرتها التي عايشته في قريتها (عراق سويدان)، وبين الواقع الجديد الذي تراه، واقع الغربة والتشرّد والضياع الذي لا يحكمه عقل ولا يخضع لمنطق، ولا يمكن تجاوزه إلا من خلال الإغراب فيه، أو خلق الكون الخاص، وبناء الحلم الجميل على أنقاضه، أو نزوع الروح إلى ذاك الماضي، والاغتراب عن الواقع.

ومن بواعث هذه النزعة عندها طبعها الميَّال إلى حب المعرفة، وتفسير الظواهر، ونزعتها التأملية منذ نعومة أظافرها، إذ كانت تمضي الساعات الطوال على شواطئ بحر غزة تسرح في الكون، وتتأمل الوجود، وتتساءل: كيف سيكون الكون لو لم يكن له خالق؟ وكيف حال الخلائق من دونه؟ وأسئلة أخرى غيرها كانت تراودها وهي في خلوتها.

ينضاف إلى ذلك طبيعة العلوم الدينية الإضافية التي تلقتها إلى جانب دراسة تخصصها في كلية البنات بجامعة الأزهر، وطبيعة الحياة المغلقة التي عاشتها في السعودية (1980-1990) بما فيها من روحانية وبخاصة في شهر رمضان، وانتقالها إلى حياة أخرى منفتحة مناقضة لها في ألمانيا (1990-1996)، وعودتها منفية في جزء من وطنها المنقوص، وفي مجتمع محافظ في غزة منذ سنة 1996 وإلى اليوم.

---

٣٤٢ * ورد في دليل الكاتب الفلسطيني أنها من مواليد ١٩٥٥، وهذا ليس دقيقاً لأنها أنهت المرحلة الثانوية سنة ١٩٦٧، وسافرت قبل الاحتلال للدراسة في مصر، ( أنظر دليل الكاتب الفلسطيني : تحقيق عصام الديك ومالك الريماوي، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، رام الله، ٢٠٠١ ) .

كما أن جرأة ريم حرب، وروحها المتوهجة بالقلق، ورغبتها العارمة في البوح، وعدم ركونها إلى المركون والمدجَّن والمألوف، كل هذا جعلها ترحل إلى مدائن الأعماق تجول فيها، تبحث عن ذاتها، وتحاور نفسها هروباً من قسوة الواقع إلى آفاق الحلم، «والإنسان عندما يغرق في ذاته، يتضاءل العالم في عينيه، ويقترن ذلك بخصب الحياة الباطنية وانتعاشها»[343]، وسبب ذلك كما يقول ابن خلدون: «أن الروح إذا رجع عن الحس الظاهر إلى الباطن ضعفت أحوال الحس، وقويت أحوال الروح وغلب سلطانه»[344].

ولعل جمالها الأخّاذ الذي تميّزت به عن بنات جيلها، ورغبة بعض المجلات أن تصدّر أغلفتها بصورها، وخطْب الكثير من الشعراء والكتاب لودّها، وطلب بعضهم الاقتران بها، كل ذلك جعل منها أنثى سامية متعالية، مترفعة عن غيرها، فأحست بأنها عشتار زمانها، فلماذا تسجد لذكر من البشر ما دام الجميع يسجد لها؟ وقد يكون في هذا تفسير لسر عنوستها ورغبتها عن الزواج، فهي لا تجد من الذكور البشر من يداني سموّها، ويستحق جمالها لتتخذ منه زوجاً تحبه، فتحدثت عن الحب العلوي، وعن الذكر المطلق الذي يتماهى في صورة إلإله، لتقارب بينها وبين الأنثى المطلقة التي تجاوزت حدود المرأة العادية.

وثقافة ريم باعث آخر من بواعث هذه النزعة، وهي ثانية اثنتي سمات شعرها إلى جانب شخصية تعبيرها الشعري كما يرى وليد أبو بكر، «الثقافة الواسعة التي تتجلى في مجمل قصائدها الطويلة كل الوقت، وهي ثقافة تتحرك مما هو شعبي وتراثي، لتتسع دائرتها حتى تطرق باب ما هو علمي دون أن تفتعل أو تقحم»[345]. تدّبرت القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة، وقرأت التوراة والإنجيل، وهضمت معظم التراث الصوفي شعراً ونثراً، فقرأت للحلّاج والسهروردي وابن الفارض وإخوان الصفا والغزالي والنفري وابن عربي، واطّلعت على كثير من معتقدات الشعوب القديمة وأساطيرها، وعلى الفلسفة الحديثة، وتعجب بكانط وسارتر.

على أن ريم وإن أفادت من النزعة الصوفية الدينية، وتمثّلت رموزها، وتجاورت معها في أساليبها، إلا أنها تصطنع لنفسها صوفية خاصة، لا لتبتعد بها عن الواقع أو تهرب منه، وإنما لتعكف عليه بمسمياته ومعانيه. وهي تمتلك ذاكرة صوفية متأججة تستنهض من خلالها أعلى درجات الانبعاث الروحي «لكن الروح المعنية لدى هذه الشاعرة، لا تسبح أو تنبعث وحدها في أفق أثيري منفصل، وإنما هي الشعلة التي تلهب الجسد الغائر، المادي الملموس، في الأفق الموحّد الذي هو الإنسان، وفي هذا

٣٤٣ – سُليطين، وفيق: الشعر الصوفي بين مفهومي الانفصال والتوحد، ط١، مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٥، ص١٢١.

٣٤٤ – ابن خلدون: المقدمة، ط٥، دار القلم، بيروت، ١٩٨٤، ص٤٩٦.

٣٤٥ – في تقديمه لها على غلاف ديوانها الثاني (صلوات للعشق)، ط١، منشورات مركز أوغاريت، القدس، ١٩٩٩.

الموحد والتوتر في آن، تتداخل الآيات القرآنية بالقصص التاريخي والحكايات الشعبية، وبالغزل الصاعد من أنوثة قادرة على الحضور المدوي في كل حين، وعلى التجاوز نحو منعرجات البوح الجنسي بمفرداته وإيحاءاته الأنيسة أو الشرسة سيان»[346].

في صوفية ريم حرب رؤيا عرفانية، وإشراقات شعرية، وترميز أليغوري، وأسطرة للواقع، واسترفاد للموروث، وعودة إلى البدايات، وعبور كثيف إلى الذات، وفي قصيدتها تثقيف وتكثيف، علوانية وتسامٍ، تجاوز للمألوف وخلخلة للمأنوس، تفتيت للزمان وتعمية على المكان، وصور شعرية موغلة في الغرابة والجمال.

ولعل هذه المزايا هي التي أدهشت من قرأ شعرها من النقاد والشعراء على حدّ سواء، وصفها وليد أبو بكر بأنها «لا تكتفي بأن تقول من الشعر ما يقوله غيرها» وهي «تعلن عن صوت شعري نسائي فلسطيني ليس تكراراً لغيره»[347]، ووصفها راشد عيسى بقوله: «إننا أمام شاعرة يقطر شعرها ناراً وندى ونبيذاً، متميزة برؤاها الناشزة عن المألوف، ومتخطية السائد والبليد من الشعر المحايد ... ريم حرب تكتب بحبر من ديناميت ذكي، يمكن أن يكون رحيقاً متى شاء، وحريقاً متى أراد»[348]، وقال في ديوانها الثاني «فيه من المزايا قلّما قرأت مثلها في ديوان شاعرة عربية»[349].

**تجلّيات الخطاب الصوفي:**

النص الأدبي العظيم هو الذي يتجاوز فيه صاحبه الإفصاح عن لحظة تاريخية محددة في الواقع، إلى الإفصاح عن كُنه الوجود نفسه، والشاعر الحق هو الذي ينفذ من الخاص إلى العام، وهو الذي يعبّر إلى الأشياء ولا يعبّر عنها فقط، يدرك ماهيتها عن طريق إدراك وجوده الذاتي الذي هو جزء من الكل/الوجود، فتنكشف له، ويتجلى له الكون وينفتح على العالم، فيمارس عمليات الفهم والتفسير من خلال اللغة التي ليست وسيطاً بين العالم والإنسان وحسب، وإنما هي «التجلي الوجودي للعالم»[350].

٣٤٦ – الخليلي، علي: الشعر على مهل المتذوق بوعيه النقدي، مركز الإعلام الفلسطيني على الانترنت موقع: www.palestine-pmc.com

٣٤٧ – صلوات للعشق، الغلاف.

٣٤٨ – عيسى، راشد: الخطاب الصوفي في الشعر المعاصر، ط١، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٦، ص١٠٠.

٣٤٩ – المرجع السابق، ص٩٧.

٣٥٠ – أبو زيد، نصر: الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثالث، إبريل ١٩٨١، ص١٥٠.

والتجلي مأخوذ من قولنا: جلا فلان الأمر، أي كشفه، وجلا بثوبه عنه، رمى به، واجتلى الشيء، نظر إليه. وأقمت جلاء يوم أي بياضه، والجلاء: الأمر الجليّ[351]، فالتجلي ظهور الشيء وانكشافه على حقيقته، «وليس وجود الشيء على حقيقته -أو تجلّيه للإدراك- أمراً ثانوياً غير الشيء ذاته، بل هو ماهيته الأصلية»[352] كما يرى هيدجر، وهذا يعني أن فهم الأشياء لا يقوم على أساس الوعي الإنساني أو إخضاعها للمقولات الذاتية للعقل البشري، وإنما تكشف لنا عن نفسها، وما علينا إلا أن نستسلم لها لتتجلى أو تظهر كما هي دون فرض منطقنا عليها[353]. ثم ينطلق الإدراك من التجلي الأيقوني لتجاوزه إلى ما هو غير مرئي من الأكوان والعوالم التي يمكن استدعاؤها[354].

أقول هذا لأذهب إلى أن تجلّي الأشياء لريم حرب -كما تجلّيها للصوفي- تجلّي ما هو موجود في الوجود، وأن فهمها لها يقوم على الحدس والقلب، وإعمال البصيرة لا البصر فقط، وإطلاق العنان للخيال والرؤيا، فتراها برؤية الشاعر العارف الذي يرى مالا يُرى، وقد عكست هذا التجلّي في خطابها الشعري بفطرة الإنسان، وعفوية الشاعر، بالرعدة الداخلية، ووجد الوجدان، وسفر الروح في عالم الكواكب والسماء، وبلغة لا نعثر فيها على «المنطقة الفاصلة بين حياة الشعر وشعرية الحياة»[355].

تجلّيات العنوان:

في ديوانها الأول أرست الشاعرة أساساً لخطاب شعري يتجاوز الواقع إلى عالم الروح، وفي ديوانها الثاني، دعّمت هذا الأساس، وأعلت بنيانه برؤى تجلّى فيها التصوف كأسلوب خلْق فني، وفي الوقوف على عنواني الديوانين، وتسميات قصائدهما ما يشي بقصدية هذا الخطاب وتوجيهه، وما يدل على انتماء معظمه إلى اللحظات الصوفية، ذلك أن العنوان علامة مهمة، ودالة من دوال النص قبل تلقّيه وتأويله، هو «القوّاد الحقيقي للكاتب»[356] يدفعه عن عمد وقصد ليصدّر به عمله، وليكون أول ما يلقاه القارئ ويحمله إلى فضاء النص، إنه نقطة الافتراق لأنه «آخر أعمال الكاتب وأول أعمال القارئ»[357].

٣٥١ – ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ت، (جلي)

٣٥٢ – أبو زيد، نصر: الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص، ص١٥٠.

٣٥٣ – انظر المرجع السابق، ص١٥٠ + ١٥١.

٣٥٤ – روابنية، طاهر: سيميائيات التواصل الفني، مجلة عالم الفكر، العدد ٣، المجلد ٣٥، سنة ٢٠٠٧، ص٢٧٦.

٣٥٥ – فضل، صلاح: أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٨، ص٨٥.

٣٥٦ – قطوس، بسام: سيمياء العنوان، ط١، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠١، ص٦١.

٣٥٧ – الغذامي، عبد الله محمد: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ط١، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٨٥، ص٢٦٣.

عمدت ريم إلى اختيار آخر قصيدة من ديوانها الأول (من تجلّيات حورية البحور السبعة) عنواناً لهذا الديوان، مع أنها لا تنتمي لبقية قصائده زمناً وطريقة شعرية، ذلك أن هذه القصائد: قمر التحول والقرار (1988)، وفلسطينية (1988)، وقمر على يعبد (1989)، وما تيسر من سورة الطفل الفلسطيني (1989)، مشغولة بالهم الفلسطيني، وبالحجر قمر الانتفاضة الأولى، وكان لقصيدة العنوان (1966) أن تكون ضمن قصائد ديوانها الثاني (صلوات للعشق)، حيث تنتمي لها زمناً وتجربة، وأن تكون آخر قصيدتين من ديوانها الثاني وهما قمر على صبرا (1982)، وقصيدة عشق إلى رام الله (1987) إلى جانب قصائد الديوان الأول، فتأتلف قصائد كل ديوان زمناً ومضموناً وسمتاً شعرياً.

أفلا يدل هذا التغيير في التصنيف وفي اختيار عنوان القصيدة الأخيرة من الديوان الأول عنواناً للديوان على رغبة الشاعرة في إظهار مثل هذه النزعة؟ وعلى تأكيد قِدَم حضورها في شعرها، وبخاصة أن بذورها نبتت في رحم القصائد الأولى، وأنها بشّرت بهذه الحورية في القصيدة التي سبقت قصيدة العنوان، كما أن العنوان نفسه يشير صراحة إلى هذه التجليات، وأن ما ورد فيه هو بعض منها، من خلال حرف الجر (من) الذي يفيد التبعيض، ومن خلال إضافة هذه التجليات إلى أنثى غير عادية (الحورية)، وإضافة التجلّيات وصاحبتها معاً إلى الماء أصل الخليقة والتكوين الممثَّل في البحور السبعة التي تحيط بالأرض، والتي ترمز إلى القدرة على المعرفة والكشف عن المجهول والإتيان بكل غريب عجيب.

وفي عنوان ديوانها الثاني (صلوات للعشق) تتضح رغبة الشاعرة في توجيه الخطاب، ونزوعها إلى التصوف، أولاً: من خلال الحيرة التي انتابتها في تسمية هذا الديوان –قبل طباعته- بهذا الاسم، أو تسميته بإحدى قصائده «معاريج للعشق»، والتسميتان –كما يلاحظ- تدوران في فلك هذا التوجّه، وثانياً: من خلال دلالة العنوان الذي استقر عليه الديوان، وثالثاً: من دلالة عناوين قصائده التي تنتمي كلها –عدا القصيدتين الأخيرتين- إلى مقولات هذا الخطاب، وهي: فاتحة، معاريج، عشتار، الثريا، الأهلّة، المعابر، تجلّيات، ورابعاً: من العنوان الأخير (تجلّيات) الذي جاءت به ليتواصل مع تجلّيات الحورية لفظاً ومعنى، ولتكتمل هذه التجلّيات بعد أن كانت بعضاً من كل في ديوانها الأول.

وعلى الرغم من انسياح عنوان هذا الديوان في المعنى العام للخطاب الصوفي، وانضوائه تحت لوائه من خلال الصلاة عمود الدين، والعشق عماد التصوف، إلا أننا نتساءل: لماذا جاءت الشاعرة بالصلاة مجموعة لا مفردة، نكرة لا معرفة؟ ولماذا لم توجهها صراحة إلى فاطرها وفارضها الله عز وجل؟ وإنما

أسندتها للعشق الذي جاء مبهماً مثلها، فهل قصدت التعمية والتنكير قصداً؟ وأرادت من خلالهما انفتاح العشق الإنساني على العشق الإلهي وتماهيهما، والارتقاء بالمعشوق إلى منزلة الإله الذي تحق له الصلاة؟

هذا ما سنذهب إليه وما سنلاحظه، وبخاصة أنها افتتحت أول سورة من سور هذا العشق بـ (الفاتحة) كفاتحة الكتاب الكريم، وأقامت صلاتها للأنثى المليكة، ورتّلت فيها آيات من العشق لم تنزّل في كتب التنزيل من قبل، تقول:

«أقم الصلاة

وللمليكة قمْ فرتّل

بعض ما في الروح من آيات

عشق لم تنزّل»[358]

**تجليات المضمون:**

أثرت النزعة الصوفية في مضامين شعر ريم ومعانيه تأثيراً كبيراً، وتجاوزت في حضورها وتجلّيها حدود التناص مع أفكار الصوفية وإشاراتها، وانعكست في بناء القصيدة وتركيبها وتصويرها، وحولتها إلى قصيدة رؤيا صوفية، تحلّق الروح فيها في عوالم جديدة، ويتخلّص الجسد من ماديته، وتأتلف الأشياء المتباعدة وتتحد لتعبر عن وحدة الوجود.

ولأن الخطاب الصوفي علواني، موجّه إلى خاصة الخاصة، ولأن للشاعرة صوفية خاصة، لذا لا نراها تتخذ من الشخصيات الصوفية نماذج بشرية في شعرها كما فعل صلاح عبد الصبور، ولم تلجأ إلى بعض تعبيراتهم لتقدم بها قصائدها، أو تضعها عناوين لها أو لديوانها، مثلما فعل أدونيس في (مفرد بصيغة الجمع)، ولم تصرّح مباشرة بنزعتها، فتستخدم لفظة الصوفي أو الصوفية إلا في موضعين وردا في ديوانها، الأول في قولها: «ألوذ بالسكين من تفاحة الصوفي»[359]، وقولها: «مثل صوفي خرافي أدور/ مابين صعق صبابتي وإقامتي»[360]، ولم تلتزم بالتقاليد الصوفية الموروثة كالرموز المستهلكة التي في دواوين كثير من الشعراء، وإنما أصبحت في تجلّياتها ومرقباتها العرفانية مطلقاً جليلاً متسامياً، وصار شعرها

٣٥٨ – صلوات للعشق، ص٣.

٣٥٩ – من تجليات حورية البحور السبعة، ص٥٣.

٣٦٠ – المصدر السابق، ص١٠٢.

من خلال شفافيته وشدة كثافته، واحتفاله بالإيحاء، وإشباعه بالميتافيزيقيا يتماثل مع شعر الرمزيين، وغدت قصيدتها «ليست شيئاً مسطّحاً تراه وتلمسه وتحيط به دفعة واحدة، إنها عالم ذو أبعاد، عالم متموّج، متداخل، كثيف بشفافية، عميق بتلألؤ، تعيش فيها، وتعجز عن القبض عليها، تقودك في سديم من المشاعر والأحاسيس، سديم يستقل بنظامه الخاص، تغمرك، وحين تهم أن تحضنها تفلت من بين ذراعيك كالموج»[361].

**العشق الإلهي:**

يرى الصوفيون استناداً إلى مبدأ الفعل والانفعال أن الكون كله في وضع تعشّق، وتوالج تبادلي، وأن تأمل طبيعته الكلية ينبغي أن يكون في المرأة/حواء، بوصفها خالقاً ومخلوقاً في آن، فهي الموجود الأسمى الذي يحقق أكمل صور التجلي الإلهي الأعلى[362]، فاتخذوا من جماله الحسي مرقباً لمعرفة الجمال العالي المطلق، ومن حبها تجسيداً للحب الإلهي المشبوب، فوحّدوا بين السماوي والأرضي، وبين الإلهي والإنساني، وربطوا بين الحسي والروحي، وتحدثوا عن فناء المحب في المحبوب، واتحاده به، وعن النشوة، والصحوة، والسكر، والغياب والحضور، والوحشة والأنس.

وإذا كانت الصوفية العربية توظّف الرمز الأنثوي بإحالة إلى الذات الإلهية، فإن ريم حرب توظّفه بإحالة إلى امرأة بشرية، لكنها متجاوزة في كل أملاكها الجمالية حدود المرأة العادية[363]، فترفعها من عالمها الأرضي إلى العالم الأثيري، وتعيدها إلى سيرتها الأولى إلهة للعشق والجمال والسحر والإغواء، فتتقمص عشتار «بكل شموسها وعبوسها، بنعيمها وجحيمها، بظبائها وذئابهان بطهورها وفجورها»[364]، وتلبّسها الزهرة / العزى لتكون «على طريق الله فجراً»[365] وتجعل الإله ينجبها «عشية الطوفان من أنثى الظليم»[366]، «يلتف نعناع الألوهة حول دائرتها»[367]، تهودجها الثريا حول فخذيها، وتدحرجها في

٣٦١ – أدونيس، على أحمد سعيد: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢، ص٢٣٥.

٣٦٢ – يقول ابن عربي في مشاهدة الحق: «لا يشاهد مجرداً عن المواد أبداً، لأنه بالذات غني عن العالمين، فإذا كان الأمر من هذه الوجهة ممتنعاً، ولم يكن الشهود إلا في مادة، فشهود الحق في النساء أعظم الشهود وأكمله» فصوص الحكم، محيي الدين بن عربي، بشرح الكاشاني وبالي، البابي الحلبي، ١٩٦٦، ص٣٣٣.

٣٦٣ – عيسى، راشد: الخطاب الصوفي في الشعر المعاصر، ص٩٨.

٣٦٤ – صلوات للعشق، ص٧.

٣٦٥ – المصدر السابق، ص٣٩.

٣٦٦ – المصدر السابق، ص٤٢.

٣٦٧ – المصدر السابق، ص٣.

مخادعها الزهية، وَتشِمُ بالورد جبينها وفؤادها[368]، وتهندها شمس الشمال[369]، وتتقلب على مجامر الإصباح نشوة[370].

وتجمع ريم لهذه الأنثى حشداً من الإشارات والصفات الأسطورية والدينية والتاريخية التي كان يخلعها الإنسان على آلهته فتخلعها عليها:

= «فلغير كعبتها رحالاً لا نشد»[371]

= «كم من رياك من عسل وتسنيم سقانا»[372]

= «كم من قلوحك يخلق الفردوس فينا والجحيم»[373]

وإخال أن الشاعرة باستحضارها هذه الصورة المدوّية للأنثى، إنما تؤسطر ذاتها، فما دامت هي الحورية التي تجلّى فيها جمال الخالق، ويتيه الرجال في جمالها، فلماذا لا تصنع بنفسها ولنفسها رموز قداستها، وتبتكر لها عالماً وجدانياً من حدسها وتجلّياتها، وترتقي إلى فضاءات النور والسمو، فتتعالى على الناسوت وتتصل باللاهوت لتظل تخطف الأبصار بجلال جمالها ورهبة كلامها، تقول:

= «هذا محاق الروح يلبسني
ونوء كواكبي العذراء يطعنني
بخاصرتي
يجرجرني من الكَيْوان حتى المشتري»[374]

= «هذي عروس الكون ضاق على رحابته
بفتنتها الفضاء

٣٦٨ – المصدر السابق، ص٣٥.
٣٦٩ – المصدر السابق، ص٤١.
٣٧٠ – المصدر السابق، ص٤٠.
٣٧١ – المصدر السابق، ص٥.
٣٧٢ – المصدر السابق، ص٨.
٣٧٣ – المصدر السابق، ص٩.
٣٧٤ – صلوات للعشق، ص١٩.

فيها الممالك والحدائق شرّعت

أبوابها»[375]

التوق الجامح إلى التسامي، والوصول إلى الإلهي جعل العروج هاجس روح الشاعرة, ودالاً من دوال خطابها، أفردت له قصيدة من قصائدها (معاريج)، ولهجت به كثيراً في مثل قولها:

= «هذا فؤادي زورق ثمل

ومنطلق بكل وروده وصبابتي

نحو السماء»[376]

وتتحدث عن المجرة في قصيدة معابر فتقول:

في الليل ترفع كوكب الدراق

لي مسرى ومعراجاً إليها

ما زال منتصباً على أبراجها

قناصة وعساكر

يترصدون يمامها وحمامها

وقوافل الأرواح عارجة إليها

والسماء تظل مصيدة

وضرباً من رجوم»[377]

وفي خضم بحث هذه الحواء عن آدمها، وحنينها إلى كلِّها، لتكتمل وحدة الوجود باتحادهما ويتحقق توالج الكون الحسي، واتحاد الأرضي (المادي) بالعلوي (الروحي)، تتوجه إلى الذكر الإله، أو الإله الذكر متعيناً في الإله الكنعالي (إيل) المتحد برمزه الأيّل/ الوعل رمز الخصوبة والشبق والفحولة:

٣٧٥ – المصدر السابق، ص١٧.

٣٧٦ –المصدر السابق ، ص١٤.

٣٧٧ – المصدر السابق، ص٤٨، وأنظر الصفحات: ٢٨، ٢٩، ٤٣، ٤٩، ٥٠، ٥٥، ٧٤.

«يا إيل

يا من في خباء الزيزفون

مع الأوائل من رموزك والوعول معسكراً

بالحور عين والملائك والنجوم مؤطرا»[378]

أو في (لوياثان) الرمز الذكري التوراتي:

«ما زال لوياثان مستوياً على عرش

الأساطير المرابط في الزمان

وفي المكان

ورافضاً ما ليس مرقوقا

على ألواح إيل»[379]

أو في الإله القمر الآتي من المريخ:

«قمر من المريخ

نازلني بميدان الوغى صبحاً

وعند الليل أعطاني أعنته وبيرقه

وقاسمني فراشي والرغيف»[380]

أو في الرب نفسه:

«الرب في البرجيس منتشر بعسكره

٣٧٨ – صلوات للعشق، ص١٤.

٣٧٩ – المصدر السابق، ص٢٣.

٣٨٠ – المصدر السابق، ص١٣.

ويروي عن مهاة الخلد»[381]

أو في شبيه الله:

«فولجت ميم الرمز

ابحث عن شبيه الله

في آس الذرى والزعفران»[382]

متوسّلة إلى هذا الذكر أن يكون على قدر توهجها، وتوقدها، واشتعال نار عشقها، تقول:

وأنا العليل

أموت فيك تصبّباً وتشبّباً

وأقول زدني فيك من خمر

التشوّق والمنايا

.....

والعشق يصهدني ويبريني

ويجريني جداول قهوة صهباء

صرفا أو جدائل زنجبيل»[383]

وتقول: «خذني على جسر الجواريّ الكنّس

أو صعقة أو صحوة

ومضرّجاً بدمي

وشهوة نرجسي

٣٨١ – المصدر السابق، ص١٢.

٣٨٢ – المصدر السابق، ص٣٤.

٣٨٣ – صلوات للعشق، ص٥٩.

....

فاملأ دنانك من دمي

خمراً مشعشعة تشي

بمذابح الغزلان في وادي العقيق»[384]

وتتوجه إليه في غزلها المحموم بعبارات حسيّة تقطر أنوثة وشهوانية، تذكّرنا بأناشيد الحب الإلهي التي كانت تناجي بها (إنانا) حبيبها تموز، أو بما ورد في نشيد الإنشاد في التوراة، وما في طقوس الزواج الإلهي المقدس في التراث الأسطوري العالمي في مثل قولها:

«أترى لنهديْه وقد نفرا سباعاً

أو ضباعاً

دونما سرج ولا درع

ليفترسا البراري والعباد

ويقال إنهما قد امتلكا الأعنة

ذات أزمنة

وقد رفعا قبابهما على ذات العماد

وقيل جابا الصخر بالوادي

وثامود استغاثت من فسادهما

وذو الأوتاد»[385]

وقولها: «هذا أسافٌ وحده المجرور

في الوادي بساقي نائلة

٣٨٤ – المصدر السابق، ص١٧–١٨.

٣٨٥ – صلوات للعشق، ص٣٠–٣١.

أبداً كما جر الرباب بذيله

بدر السما»[386]

وكما انشطرت ذات ريم إلى أرض وسماء، انشطر حبها المحموم، وانقسم ما بين عشق للذكر/ الإله/السماء، وعشق للأم/ للإلهة/ الأرض، الذي هو سرّ آخر من أسرار صوفية الشاعرة، حين تخطّت في عشقها هذا الشعور الوطني باعتبارها مصلوبة مسلوبة، إلى الشعور الإنساني بالعودة إلى الرحم الذي خرجت منه وإليه تحن، فبدت الشاعرة قدّيسة تقدم للأرض –التي تتجلى لها في كل الأوقات- كل طقوس العشق والحب الإلهيين، تقول:

«عصراً أجيئك

واضعاً حجبي وأقنعتي

بكامل عزتي وجلالي

مثقلاً بلهيبك القدريّ

مرتهناً لعشب طفولتي وصبابتي»[387]

وتقول:

«ليلاً أجيئك

رؤية، حلماً، مكاشفة وبوحا ...

....

إذا صلّيت قد يمث وجهي شطر قبلتها

وألقيت السلام»[388]

٣٨٦ – المصدر السابق، ص١٩.

٣٨٧ – من تجليات حورية البحور السبعة، ص١١٢.

٣٨٨ – المصدر السابق، ص٩٨ + ٩٩.

وتعبّر عن رغبتها في الاتحاد بها والعودة إلى أحشائها:

= «فأحيلني سراً إلى أحشائها الأولى

بكامل غيرتي، ترفي، جنوني، ثورتي

عسلي ومر توتري

مسترجعاً فيها طواحيني، قراي، موارسي

جبلي ومحراثي وفأسي

هازماً فيها المنافي والردى»[389]

= «كم مرة أيقظت فيّ وجودي المفقود عن بعدٍ!

وكم معاً امتزجنا فكرة، لغة وأغنية!

وكم كنا على رغم الطبيعة، والقبائل نلتقي!»[390]

ومثلما صورت الشاعرة رغبة الأرضي في العروج إلى السماوي، وعبّرت عن الاتحاد بينهما، صورت كذلك هبوط السماوي إلى الأرضي لاكتمال وحدة الوجود، وفي إطار هذه العلاقة ترتفع بالإنساني إلى الإلهي، ثم تعيده بهالته وألوهيته ليندمج بالأرض ويتحد معها، فتتخذ من الفدائي/الشهيد، ومن رمزه الوعل صورة للإله الفادي المخلص الذي ينزل من عليائه، ليطهّر الأرض ويغسلها من لوثتها، تقول في وصف الطفل الفلسطيني:

«سبحان من فينا تدلى

قاب مقلاعين أو أدنى من الأقصى

وجهراً قد تجلى

باكتمال رائع فذّ لأطفال القرى

٣٨٩ – من تجليات حورية البحور السبعة، ص٩٦.

٣٩٠ – المصدر السابق، ص١١٨.

فأضاء ومض الكشف آيتنا

تداعي يا سموات الوجا

أذنت لعاشقها وحقّت

بعدما طال التمنّع

بعدما استشرى النوى

فأغاث فَيْض المنح بلدتنا

وأزهر ورد من عرجوا إلى فردوسهم

فوق الصراط المستقيم»[391]

وتصف عشق ناجي العلي للمرأة/ الأرض، وفناءه فيها ذوباً وشهادة في قصيدة (فلسطينية) فتقول:

«ويذوب في أجزائها

جسدان ينجبلان بالحبر المثور

والمغير

بالطبيعة والحياة

ويصعدان الهاجس الكوني

يشتجران بالأحياء والأشياء

ها يتشكلان رؤى وحلماً»[392]

وكما ينزل السماوي إلى الأرضي، تنزع الأرض/ الأنثى إلى السماء/الذكر، ليتزاوج الكون ويلتحم الوجود:

٣٩١ – المصدر السابق، ص٦٦ .

٣٩٢ –من تجليات حورية البحور السبعة، ص ٣١+ ٣٢ .

«والأرض سافرة

وبالتسبيح والتكبير

والترتيل والتهليل سادرة

وعارجة بزينتها وزخرفها

وشهوتها المجيدة للسماء»[393]

**الخلوة والمناجاة:**

للخلوة أثر كبير في حياة الإنسان الروحية، إذ تنشغل بها النفس عن الحواس، ويصفو الباطن، وتزداد المجاهدة، والرياضة الروحية، وعلى أجنحتها تحلق الروح في ملكوت الكون، وتسبح النفس في عالم الغيب، فتتحقق المشاهدة والمعرفة، ويتم الاتصال بالمحبوب، ولا يشترط في الخلوة أن تكون في مكان مخصص، وإنما المقصود بها الانقطاع عن الناس، ومفارقتهم، فقد تكون في دير أو دار، أو في مغارة أو غار، فوق مرقبة جبل أو شرف من الأرض، لكن ريم اتخذت من الغار رمزاً لهذه الخلوة، ومن غار حراء شفرة تتواصل بها مع خلوة الرسول (r) في هذا الغار وانقطاعه في انتظار نزول الوحي، وكأنها تنقطع لتلقي فتوحها، تقول:

"وأنا بغار حراء منقطع إليه

وهياكل الأنوار تدعوني

لسبت الأنس والريحان

والراح المجلّي"[394]

وتقول في قصيدة (الأهلّة) التي فيها تلبّستها الزهرة/العزى، حيث ذهبت إلى معبدها شتاء، وقدمت لها قربانها[395]:

٣٩٣ – صلوات للعشق، ص٦٢ .

٣٩٤ – صلوات للعشق، ص٦٣ .

٣٩٥ – ارتبطت العزى بفصل الشتاء عند العرب في قول كبير كهانهم عمرو بن لحي : «إن ربكم يشتي بالعزى لحر تهامة»، أنظر لسان العرب ( عزز ) .

«فنحرت أضحيتي لها فجراً

لتكرع من دمي الكأس الدهاق

أشتو بها والكون غار حراء من حولي»[396]

وكما كان غار حراء وسيلة للوصول إلى الإلهي، كذلك كانت قرية الشاعرة (عراق سويدان) وسيلة للوصول إلى الإلهة/ الأرض, لتتجلّى لها فيها بقبابها وقصورها وغزلانها:

«في الليل

أسرج حوت ذي القرنين

أدفن شعلتي وتمائمي

في صدره الغافي

فيمضي في الدجى سربا

وأعود مشدوهاً إلى غار العراق»[397]

والغار/ الخلوة طريق الشاعرة للمشاهدة والكشف والرؤيا:

«الغار يقفز بي

إلى جبل من المرجان والأنواء

ينجاب الحجاب عن السماء»[398]

وفي الخلوة تمتطي ريم صهوة الحلم، وتركب بساط الخضر، وتسافر سفر المريد إلى حيث تريد:

«في الليل يجرفني هياج الروح

يحرقني التلظي بالجوى

فأشد مهر الخضر مقتفياً كواكبها»[399]

٣٩٦ – صلوات للعشق، ص٤٠ .

٣٩٧ – المصدر السابق، ص٥٢+ ٥٣ .

٣٩٨ – المصدر السابق، ص٦١ .

٣٩٩ – من تجليات حورية البحور السبعة، ص١٠١ .

وفيها تتلو علينا آيات بيّنات من أدب المناجاة، وتنشدنا أناشيد أشبه ما تكون بالتراتيل القديمة القادمة من مغارات التاريخ، المشحونة بالعاطفة المشبوبة، المشفوعة بالتوسّل والتضرّع، فتناجي الله عز وجل، كما تناجي الشمس ست الحسن، وعشتار سلطانة الأنواء، وإيل إله السماء، والملك المكلل بالغمام، وصاحب الجمال، وتتوجه بالنداء إلى زمان الوصل، ومفارقته في الأندلس وأوسلو، وإلى الوعل والقمر، ومن أدوات التوكيد، ومن الترجيع والتكرير، لتؤكد خضوعها وانقيادها وذلولها.

الرؤيا والتجلي:

برؤيا الصوفي وحسّ الفنان، تنطلق ريم من غار خلوتها، ومغارات نفسها إلى عالم السماء، عالم النور والكواكب والضياء، حيث تتخلص من أدران البدن، وآثام الواقع، وتخرج عن إطار الزمان والمكان، وهناك تتجلّى لها الأشياء وتنكشف، وهناك تحلم وتتخيل، تستبطن وتتأمل، تنفذ إلى الماوراء وتتبصر، فيستبين لها ما يستتر، وترى مالا يُرى.

ومما يدلل على أصالة الشاعرة أن رؤاها نابعة من رؤيتها، ذلك أنه وكما تقول:

«ليس للقلب المعلق مهرة

ليس للرؤيا رداء مخملي»[400]

إذ ليس للرائي لباس جاهز يلبسه متى وكيفما أراد، ورؤية الشاعرة مرتبطة بخلوتها وتخيّلها، فحينما عادت في الليل إلى غار العراق مطوّفة مقصّرة، هناك رأت ما رأت, فقالت:

«فأرى سرادق جدي الأزلي

فوق الغيم محمولاً على

قرنين فضيين للثور المقدس

والثريا»[401]

وحينما صعدت إلى الجبل, رأت النجوم والطيور ترفّ من حولها، والبدر والأفلاك تطوّقها، ولما لفَّها ثوب الصعق، رأت الجبّار قد تجلّى لها على عرش من الياقوت والبلور[402].

٤٠٠ – المصدر السابق، ص٢٨ .

٤٠١ – صلوات للعشق، ص٥٣ .

٤٠٢ – صلوات للعشق، ص٦٢ .

أرى أن رؤى ريم في ديوانها الأول هي رؤى الشاعر المتصوف، مرتبطة بواقعية المشهد الفلسطيني، مرتدة عليه، مجلِّية له، لكنها في ديوانها الثاني الذي تجاوزت فيه حدّ التجريب هي رؤى الصوفي الشاعر بكل ما فيها من كشف وإشراق، ومشاهدة وتبصّر، ففي قصائدها الوطنية وبخاصة «فلسطينية» نراها تؤكد هذه الرؤيا بلازمة «أرى ما لا يُرى» ,التي تفتتح بها مقاطعها الأحد عشر عدا الأول منها، فضلاً عن تكرار هذه اللازمة أو بعضها في ثنايا المقاطع وبقية القصائد.

رؤى ريم وتجلّياتها مرتبطة بالحلم الفلسطيني في مواصلة النضال والثورة والمقاومة حتى التحرير والعودة، مرتبطة بحامل هذا الحلم، الطفل الفلسطيني الذي:

«توضأ بالحجر

وتجلّى للخلائق

كإله من سعر»[403]

وبفعله الرائع: «أي فعل رائع فينا تجلّى»[404]، وفي أدواته: السجادة والكوفية والحجر والمقلاع[405]، وفي تجليّ الحلم نفسه الذي تخبئ فيه رؤاها بقربه وبُعده، ومدّه وجزره:

«أو كلما جاريته عدوا تجلى

سادراً في غيّه الوثني

منتحراً بأطرافي فراشات ونجماً»[406]

وفي تجلّي جوهر الحلم وجوهرته الأرض, «ومن لسواي ذا جهر يدحّيها يجلّيها»[407]، وفي تجليّ شمس الحرية على الأقصى[408]، والقمر على صبرا[409]، وتجلّي الله في كفّي المرأة الفلسطينية المعجزتين[410] وتجلّي المرأة في عشتار[411].

٤٠٣ – من تجليات حورية البحور السبعة، ص١٣، وأنظر ص٨٨.
٤٠٤ – المصدر السابق، ص٧٠.
٤٠٥ – المصدر السابق، ص٩٨.
٤٠٦ – المصدر السابق، ص٧٤، وأنظر ص٨٥، ص٩١.
٤٠٧ –من تجليات حورية البحور السبعة، ص١٢٧.
٤٠٨ – المصدر السابق، ص١٠١.
٤٠٩ –صلوات للعشق، ص٦٤.
٤١٠ –من تجليات حورية البحور السبعة، ص١٢٢.
٤١١ – صلوات للعشق، ص٣٠.

ونلاحظ أن فعل الرؤيا (أرى) ظل مسنداً في الديوان الأول إلى ضمير المتكلم، إلى الشاعرة الفاعلة, لتؤكد مقولتها أن ما تراه غير ما يراه الآخرون، وبأنها مشروع نبيّ أو بقية جنيّ. بينما اختفى هذا الفعل واسناده في الديوان الثاني، وصارت الشاعرة رائية ومرئية في آن، وفي الحالين بقيت رؤاها حاضرة، مشتبكة بالضوء والنور، بالحلم والتحرير.

رموز الحروف:

أشربت الصوفية حروف العربية إشارات ورموزاً ودلالات، صبغت بصبغتهم العرفانية، فتصوروها أمماً وأجناساً، وأعياناً ومراتب، وبنوا عليها تصورات كوزومولوجية، وأخرى باطنية، ووظفوها في أشعارهم, «وإننا نجد ونحن بصدد هذا اللون من الشعر في فراغ خيالي وعاطفي، فالتجريد الميتافيزيقي والتصورات الأثولوجية في طابعها العرفاني تغلب على ما ينبغي أن يتشبث به الشعر من عاطفة وخيال»[412].

وسيراً على نهج الصوفيين[413]، تتكئ ريم حرب على هذه الحروف، وتوظّفها في سياقات عامرة بأسرار الروح ومكنوناتها، وبدلالات باطنية مشفّرة، ومعان آبدة، تستغلق على القارئ المثقف، ويصعب عليه الإمساك بأطرافها، تقول في قصيدة «تجلّيات»:

كيف الوصول إليك يا الله

هل بالسين والألف المشعشعتين

أفتتح المعارج والبروج

أم أعتلي الطاسين والياسين

مشفوعاً بمرج البرزخين»[414]

صحيح أننا نشعر بانبجاس معنى المناجاة الدينية من هذه الحروف، لكننا نحتار في تحديد دلالاتها الحدّية التي لا تستسلم للمعنى المباشر، وقد ترمز الألف إلى أحادية الله عز وجل، لكن ما دلالة

٤١٢ – نصر، عاطف جوده: الرمز الشعري عند الصوفية، ص٤٢٥ .

٤١٣ – من امثلة ذلك قول الحلّاج:

وإنه لَمَعَ الخلق الذين لهم  في الميم والعين والتقديس معناه

ديوانه، تحقيق سعد الضناوي، ط١، دار صادر، بيروت، ١٩٩٨، ص٧٣ .

٤١٤ – صلوات للعشق، ص٦١ .

حرف السين؟ وما سرّ تكراره في الطاسين والياسين؟ ألأنه من حروف أسماء الأنبياء عليهم السلام مثل: موسى، وعيسى، واليسع، وياسين؟ وماذا تقصد بالطاسين والياسين؟ هل تشير إلى طه الرسول (r)، وياسين النبي عليه السلام؟ أم تستحضر طواسين الحلاج المشهورة؟

وقد توظف بعض الحروف في سياق غير سياق المناجاة، كحرف الميم الذي أسندته صراحة إلى الرمز في قولها:

ما بين عِبْدِس والعراق

تبرّجت لي سدرة الزقوم ثانية

وأغوتني بفضة عارضيها

باللما

فولجت ميم الرمز

أبحث عن شبيه الله

في آس الذُرى والزعفران"[415]

فما طبيعة حرف الميم هذا الذي ولجت فيه الشاعرة؟ هل هو الموت, أم المجهول, أم المكان الفلسطيني؟ حيث كلها تبدأ بحرف الميم، قد يكون ذلك وبخاصة أن الشاعرة تشير إلى فلسطين من خلال القريتين عِبدس والعراق، ومن خلال سدرة الزقوم التي تتحول إلى سدرة المنتهى في آخر القصدة. يبقى المعنى كما يقولون في بطن الشاعرة، وتبقى دلالة الحروف عند ريم كوناً مجهولاً وكتاباً مفتوحاً.

تجليات الخطاب في الأسلوب:

**يتجلى الخطاب الصوفي فنياً في شعر ريم حرب في الجوانب التالية:**

## أ- اللغة

يصل التجلّي في اللغة إلى أعلى درجات وهجه، وقمة تألّقه، حين تتشاكل الشاعرة مع الصوفيين في التعبير عن إدراك الأشياء، والإحساس بها اعتماداً على الدواخل الوجدانية، والحقائق الباطنية، وحين

٤١٥ – المصدر السابق، ص٣٤، وأنظر قولها ص٤٩ : الله باللاهوت والناسوت يرميني
ويحرقني بلحظ العين والميم المطلسمتين»

تعتمد التجريد والإيحاء، فتتجاوز لغة الوصف والإخبار، إلى لغة الكشف والاستبطان، وحين تلجأ إلى إعادة التشفير اللغوي، بنزع دلالات الكلمات الحسية، وإدراجها في سياقات وأنساق جديدة غارقة في السريّة، موغلة في الخفاء.

تتجاوز الألفاظ في لغتها حدودها الوضعية، ودلالاتها الشائعة، لتصبح مفاتيح لأشياء في أعماق روحها، وتكتسب صفة الكائن الحي الذي يخترق الواقع والجاهز، ليصل إلى عالم الحلم المعلّق بزمن غائم، مشحوناً بالموروث بكل ما فيه من بدئي، أسطوري، ديني، سحري، تاريخي، حتى كأننا نراه يتنفس من خلايا هذا التراث الحميم.

في شعر ريم فيض عارم من قبس القرآن الكريم، تستدعي ألفاظه، وتراكيبه، ومعانيه، وقصصه، وأسماء سوره، وتطوّعها لإغناء تجربتها والصعود بها إلى ذروة تساميها الروحي، فنراها تسترفد أسماء السور والآيات، كالفاتحة والمعوّذتين والإسراء والأعراف والكرسي[416]، وكذلك أسماء عدد من الشخصيات القرآنية مثل يأجوج ومأجوج وذي القرنين وأبي لهب وأهل الرقيم، وتكثر من استخدام ألفاظه الكريمة كثرة لافتة للنظر، وتلبسّها دلالات جديدة، توظّفها للتعبير عن رؤيتها الوجودية. فحين أرادت تصوير جوعها وعريها جراء ابتعادها عن أمها فلسطين، قالت:

«ولا يقطينة في الأرض تلبسني

ولا ثدي أهز به إليّ فيسقط الرطب»[417]

وحين أرادت وصف هرولة الملوك والرؤساء العرب وتهافتهم على العدد الصهيوني/ العجل السامري الذي غدا إلها وإماماً وخليفة للمسلمين، قالت:

«شدّ الملوك رحالهم حجاً إليه طائفين مقصرين

ودالقين رغاث شهوتهم على سرر مذهبة

وأفخاذ مزلزلة

عراة أو ببزّاتٍ مقصبة

٤١٦ – صلوات للعشق، الصفحات: ٣، ٧، ٥٤.

٤١٧ – من تجليات حورية البحور السبعة، ص١١٥.

ويسعى حولهم غلمانهم وقيانهم أبداً كأنهم رفوف

من فراشات إلى الآفاق عارجة

ورافعة لمولاها فروض ولائها قسراً

وكأس الزنجبيل»[418]

وتقول في وصف حظيّات عشتار:

«فيما أمازوناتها الأبكار

فوق العاديات الموريات

يضبحن، وقدحهن مدججات

في الليل جوف النخل»[419]

وفي صورة المرأة المفارقة لصورة امرأة نوح وامرأة أبي لهب تقول:

وأجرّها من جيدها المسديّ للطوفان

علّ يديْ أبي لهب مفارقتان أزمنتي»[420]

وفي شعر ريم تعبيرات دهرية، بدئية، سحرية، مليئة بألفاظ التعاويذ والطلاسم والرقى، فالأرض: أنثى السماء، وأنثى الحلم، وأنثى الوعل، واللحن مجوسي، وكل شيء من حولها خرافي: القمر، والعرس، والحلم، والطلق، والمزن، والوحش، والزمان يتحول من زمان وصل إلى زمان رمل، ومن زمان أندلس إلى زمان أوسلو.

ولغة ريم كلغة الصوفيين مكثفة، غامضة، تتعذر ترجمتها، لأنها توحي أكثر مما تعني، وتشير أكثر مما تقول، وكأنها لا تريد القول، لأنها تجد نفسها في مواجهة ما لا نستطيع قوله، فتكتفي بملامسة المشاعر، ذلك أنه وكما يقول النِّفري: «عندما تتسع الرؤيا تضيق العبارة».

٤١٨ – المصدر السابق، ص١٢٨ + ١٢٩ .

٤١٩ – صلوات للعشق، ص٢٥ .

٤٢٠ – المصدر السابق، ص٥٧ .

وقد كررت استخدام عدد من الرموز، وأعادت ترجيعها في سياقات مختلفة، اكتسب كل رمز منها طاقته التعبيرية، ودلالته الرمزية من خلال موقعه، والتركيب الذي تضمّنه، فمن رموزها المحورية التي تكرر استخدامها، الوعل الذي كان يرد باسمه الآخر (الأيّل)، وهو من الحيوانات الأولية التي كان لها حضور في حياة الإنسان القديم ودينه وفكره، فورد رمزاً للألوهة والذكورة، وللطفل الفلسطيني، والثائر، والمقاوم، والقائد (أبي عمار)[421]، ودلّت به ومن خلاله على كنعانية فلسطين[422].

ومن هذه الرموز الغزالة التي رمزت بها إلى الأنوثة المطلقة مقابل الوعل رمز الذكورة، فجاءت رمزاً للذات الإلهية، والحقيقة، والشمس، والمرأة بعامة والشاعرة بخاصة، والأرض وفلسطين والثورة[423].

ومنها الحمامة التي رمزت بها إلى السلام، والأنثى المعشوقة، والروح، وعشتار[424]، وهناك رموز أخرى كثيرة استخدمتها الشاعرة بدلالات متنوعة وأخرى محدودة، منها: العصافير والفراشة والذئبة، والثدي، والبرق، والرعد، والعنقاء. وما يلفت النظر في الرمز عند ريم هذا الكم الهائل من أسماء الكواكب والبروج التي وظفتها بدلالات عديدة تنم عن معرفتها الدقيقة بها وكأنها من علماء الفلك أو كأنها كائن فضائي يسبح ما بين النجوم[425].

كما أنها تجاوزت طريقة الصوفيين في الرمز إلى ما يعرف بالترميز الأليغوري، حين تأخذ الرمز الأسطوري، وتبنى عليه أسطورتها الخاصة بها، التي تستمد أصولها وعناصرها من الواقع المعيش، ثم ترفعها إلى مرتبة طقسية سامية فتجعلها «أسطورة مستقلة لها ملامحها الغرائبية والفنتازية»[426]، فحينما أرادت تصوير المرأة المعاصرة التي يشد لها الرجال الرحال، استكنهت ثيمة عناة وأسقطتها على هذه المرأة، تقول:

٤٢١ – أنظر: من حورية البحور السبعة، ص١٢٥.

٤٢٢ – أنظر: صلوات للعشق، ص٤.

٤٢٣ – أنظر على سبيل المثال: من تجليات حورية البحور السبعة، الصفحات: ٢٣، ٣٤، ٤٣، ٤٩–٥٠، ٨٩، وصلوات للعشق، الصفحات: ٦، ٣٠، ٦٦.

٤٢٤ – أنظر: من تجليات حورية البحور السبعة، ص٤٧، ص٩٩، وصلوات للعشق، الصفحات: ١٥، ١٦، ٢٥، ٢٨، ٣٧.

٤٢٥ – ذكرت المجرة، والشمس، والقمر، والجدي، والشعري، والنيرين، والزهرة، والمريخ، والجواري الكنس والخنس، والثريا، والمشتري، وزحل، والسماك، والتبان، وسهيل، والحوت، وبنات نعش.

٤٢٦ – تامر، فاضل: الرمز الأسطوري والقناع في الشعر العربي الحديث، ضمن كتاب: المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، الحلقة النقدية في مهرجان جرش الثالث عشر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، عما، ص٧٩.

«وعناة في محرابها الزبديّ

تجري نشرها مسكاً وكافوراً

لكل العارجين إلى منازلها

وكل التائهين بدربها

والرب يصهل فوقها أبداً

وأوقيانوس يرمي بين جنبيها جداولهُ

ويمنحها طهارته

وآيات البقول»[427]

وفي لغة ريم يظهر الحس الصوفي بوحدة الوجود، من خلال التوحيد بين المتناقضات، والجمع بين المتقابلات، بتشوّف الباطن، ورؤية الوجدان، فتضعنا من خلال حديثها عن تناقضات ذاتها في حضرة وجود يدهشنا، ويقارب كينونة الوجود القائمة على هذه الثنائيات فتقول:

«متأرجح ما بين نار الحيْن والأيْن

وبين البوح والكتمان

بين السر والإعلان

يهدل طائري

وكأن كأس الموت

غاياتي وقصدي

في كل لمع صبابة

وصل وهجران

وإقصاء وإدناء

وأهلاك وإحياء

ومنع»[428]

٤٢٧ – صلوات للعشق، ص٢٤+٢٥، وأنظر استحضار تيمة عشتار ص٢٩–٣١.

٤٢٨ – صلوات للعشق، ص٦٠، وأنظر من تجليات حورية البحور السبعة ص٦٩.

ونجد معجم ريم الشعري يتراءى في المعجم الصوفين ويغرف منه، وتشيع فيه ألفاظ القرآن الكريم مثل: التهليل والتسبيح والترتيل، والتقديس، والقيام والقعود، والمصطلحات الفلسفية: كالحلول، والاتحاد، والإشراق، والتجلّي، والحدس، ومفردات التصوف في الحب والعشق: كالهوى والجوى، والوجد والصب، والصبابة، والتباريح، وفي الجمال كالحس والبهاء، وفي الخمرة: كالمدام والنديم، والدنان، والكؤوس، والصبوح والمشعشعة، والألفاظ الباطنية: كالخوافق والحشا، والحشاشة، والفؤاد، والضلوع، والكتم، واللواعج، وغيرها.

## ب- الموسيقى:

يرجع اهتمام الصوفي والشاعر بالموسيقى إلى البدايات الأولى حين كانت جزءاً أصيلاً من الدين والفن على حد سواء، وكما أولى الشاعر العربي الموسيقى أهمية خاصة، حين جعل شعره إنشاداً، وجعل الغناء له مضماراً، كان الصوفي أكثر المسلمين حباً لها، وعكوفاً عليها، فاهتم بـ (السّماع), واعتبره أحد أركان التصوف العشرة التي تبدأ بالتوحيد[429]. ورأى أن «كل ذي روح يستطيب الصوت الطيب، لأنه من جنس الروح روحاني»[430] يحرك وجده، ويسيطر على نفسه، ويجعله في شبه غيبوبة، وقد جعل الصوفيون للسماع أحوالاً وأنواعاً حسب طبقاتهم ومراتبهم، كما جعلوا له مجالس تآلفت فيها فنون الرقص والشعر والموسيقى، ولشدة عنايتهم به كانوا يتواجدون على الشعر أكثر من تواجدهم على القرآن الكريم، وقد علل الغزالي ذلك وعزاه إلى وجوه سبعة يتعلق معظمها بموسيقية الشعر وغنائه[431].

وسأقصر حديثي على بعض الظواهر الموسيقية التي اعتمدت عليها ريم للإيحاء بالمعنى كما اعتمد عليها الصوفي في حلقات ذكره، منها ما سبق الحديث عنه كالمناجاة والتضرّع والابتهال، ليس بما تدل عليه من عواطف شفافة ونجوى داخلية، وإنما باعتبارها أيضاً إيقاعات موسيقية متسقة توصلها إلى النشوة والاستغراق في الجمال.

فترجيع أسلوب النداء الذي أكثرت منه في بداية المقاطع الشعرية، وترجيع كلمات بعينها، لم يكن من باب التكرار، بقدر ما كان رقى وتعاويذ إيقاعية تدل على تناغم الروح مع الموضوع، واستخدام

٤٢٩ – القشيري: الرسالة، مطبعة صبيح، القاهرة، ١٩٤٨، ص١٥٤.
٤٣٠ – الطوسي، السراج: اللمع، نشره نيكلسون سنة ١٩١٤، ص٢٧٨.
٤٣١ – الغزالي: إحياء علوم الدين، المطبعة الميمنية، ١٣٢٢هـ ٢/ ٢٨٥–٢٨٦.

بعض العبارات والجمل بضرب لازب، وكقاعدة لازمة كما في قولها: «إني أرى مالا يرى» في قصيدة فلسطينية، و»وتر الهديل سبى الخيول» في قصيدة قمر على يعبد، و»يا زمان الوصل» في قصيدة ما تيسر من سورة الطفل الفلسطيني، و»قمر، قمر» في قصيدة قمر التحول والقرار، وما يتبع هذه العبارات من هزة نفسية، ورجفة داخلية، ومعان شعورية، يذكرنا بلازمة (الله حي) التي تلهج بها أفئدة الدراويش وألسنتهم في حلقات ذكرهم، وها هي تشير صراحة إلى هذه اللازمة الصوفية وترددها في أوج نشوتها فتقول:

«فأهتف مرة أخرى

الله حيّ على الصلاة

بلغ المتيمّ بالشهادة مبتغاه»[432]

ولننظر إلى هذه الاحتفالية الموسيقية التي فجرتها نشوة الذكرى في نفس الشاعرة، وإلى موسيقى الإشراق التي حققتها، وإلى التفاوت في النغم واللحن في قولها:

«والحلم يأخذني

فأبحث عن «بنانيري»

وعن شبابة كم رافقتني في مشاويري

وعن شبرية هدلت على جنبي طويلاً

إنها الذكرى تفجّرني

وتأخذني إلى «طابون» أمّي

يا جحيم الأرض في أثوابها صلّ وغنّ

ولتجب يا «فخّي» المنصوب ما بين الحشائش

للبلابل والحَجلْ»[433]

وكأن الشاعرة خرجت من بين الحروف والكلمات ترقص للذكريات، وتترنح لها، تتمايل كالصوفي

٤٣٢ – من تجليات حورية البحور السبعة، ص١٠٨.

٤٣٣ – من تجليات حورية البحور السبعة، ص٥٤ + ٥٥.

مع حروف المدّ في (بنانيري) ومشاويري، وتهتز مثله وتنتفض وتصرخ حينما تصل إلى أوج النشوة من خلال سكون الوقف في» ولتجبْ»، و»الحجلْ».

وتستحضر الشاعرة مجالس الصوفيين بما فيها من أدوات موسيقية، وخمر رمزية، ورقص وغناء، لتصف حالها فتقول:

«ما بين زق الخمر والعيدان مهتزاً

تهنّدني على أفخاذها شمس الشمال»[434]

كما ترسم مشهداً تفصيلياً لحلقة ذكر في مجلس صوفي، ترصد بعينها الثاقبة كل جوانبه في معرض وصف سمو روحها وعروجها إلى السماء، فتقول:

«ودوي قرع الزار

أنات المهابيش الزهومة

واغتلام الروح في جسدي يمجدّني

فأضرب خيمتي

بإزاء عرش الله

والناموس ينذرني

وأسراب المشايخ والملائك

في الفضاء يحلّقون

ويرقصون على تراتيل

البنفسج والحنين

وعلى صدورهم مدلاة مسابحهم

ومن حبق وكافور عمائمهم

وضوء الفجر يقطر من ملامحهم

ومسكهم على الوديان سال»[435]

٤٣٤ – صلوات للعشق، ص٤١ .

٤٣٥ – صلوات للعشق، ص٥٥ + ٥٦ .

فنرى المشايخ وهم يسمون ويحلّقون ويشتبكون مع الملائكة في حلقات الذكر، والمسابح مدلّاة على صدورهم، يرقصون رقصة الزار المشهورة، فيتحد الكون أرضاً وسماء، وتسري فيه أنغام المهابيش، ودقات الطبول, وضربات الدفوف، ويضمّخ بروائح المسك والحبق والكافور.

## ت- الصورة الشعرية:

اعتمد الصوفي على الخيال اعتماداً كبيراً في فلسفته وشعره، فهو وسيلته الوحيدة في توحّده وكشفه، إنه سر أسرار الخالق الذي وضعه في خلقه كما ذهب ابن عربي حين قال: "ليس للقدرة الإلهية فيما أوجدته أعظم وجوداً من الخيال، فيه ظهرت القدرة الإلهية والاقتدار الإلهي، فهو أعظم شعائر الله على الله، وذلك أن الخيال وإن كان من الطبيعة، له سلطان عظيم على الطبيعة بما أيده الله من القدرة الإلهية"[436].

وبالخيال وصلت ريم الماضي بالحاضر، والأرض بالسماء، وعلى جناحيه طافت العالم واتصلت بالعوالم، واكتشفت الأسرار، به شرقّت وغربّت، اتجهت شمالاً وجنوباً، بحثت عن المجهول/ الأصل/ الحلم، وغاصت في أعماق التجربة، به انطلقت من خلوتها، فاتحدت بالأرض, وتوحدت مع المحبوب، وبه أعادت ما فات من الذكريات، واستشرقت ما هو آت.

ولقد تأثرت ريم بالرؤية الصوفية في بناء صورتها الشعرية، حتى في القصائد التي تبدو بعيدة عن الأجواء الصوفية، فمالت إلى الصور الاستعارية التي تفيد العينية, وتجسّد مبدأ الحلول، وألّفت بين الأشياء ومزجتها ببعضها بعضاً، وصوّرت الواقع برؤية صوفية تنفر من الجسد وتلهث وراء الروح، تقول:

«فأعبر ضفتي الأخرى إليك
عرائس الأشواق كالأطواد
تنشرني وتطويني على اكتافها
السكرى
فأحفر بالوريد على حشيش الموج
أقماراً وأشعاراً وأزهاراً»[437]

٤٣٦ – الفتوحات المكية ٣ / ٥٠٨ .
٤٣٧ – صلوات للعشق، ص٥٧ .

واتساع الخيال، وعمق الرؤيا، دفعا ريم إلى تجاوز المواضعات التقليدية في بناء الصورة الشعرية، فلجأت في معظم شعرها إلى رسم الصورة/ المشهد، التي تقوم على شذرات تصويرية يتراكم بعضها فوق بعض, فتكوّن من خلالها صورة كلية, ومشهداً عريضاً يستوعب دفقها الشعري وثورتها العاطفية تقول:

«كالكاهن الوثنيِّ

أخفي الشمس في لحمي وأوردتي

وتحت الجلد أنشر كوكب الراعي

ورامحه يعربد في الحشا

ومطوقاً بعساكر القطبين

رأس الغول يعلكني

وبرج الحوت يبتلع المجرة

والكون كل الكون

مصيدة معولمة لراسي»[438]

هكذا الشعر إذن عند ريم، بناء محكم، متدامج الأجزاء، فن من العمارة، عالم متداخل، كثيف، شفاف، ما إن تهم باحتضانه حتى يفلت من بين ذراعيك.

٤٣٨ – المصدر السابق، ص٤٤ .

## المصادر والمراجع


أدونيس، علي أحمد سعيد : زمن الشعر، دار العودة، بيروت، 1972.

تامر، فاضل :الرمز الأسطوري والقناع في الشعر العربي الحديث، ضمن كتاب: المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، الحلقة النقدية في مهرجان جرش الثالث عشر، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، 1995.

حرب، ريم : - صلوات للعشق، ط1، منشورات مركز أوغاريت الثقافي، القدس، 1999.

- من تجليات حورية البحور السبعةن ط1، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 1998.

الحلّاج :ديوانه، تحقيق: سعد الضناوي، ط1، دار صادر، بيروت، 1998.

ابن خلدون :المقدمة، ط5، دار القلم، بيروت، 1984.

الخليلي، علي :الشعر على مهل المتذوق بوعيه النقدي، مركز الإعلام الفلسطيني، الموقع على الانترنت: www.palestine-pmc.com

الديك، عصام، ومالك الريماوي : دليل الكاتب الفلسطيني، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، رام الله، 2001.

رواينية، طاهر :سيميائيات التواصل الفني، مجلة عالم الفكر، العدد 3، المجلد 35، سنة 2007.

ابو زيد، نصر : الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثالث، إبريل 1981.

سليطين، وفيق : الشعر الصوفي بين مفهومي الانفصال والتوحد، ط1، مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1995.

الطوسي، السراج : اللمع، نشرة نيكلسون، سنة 1914م.

عبد الصبور، صلاح : حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، 1969.

ابن عربي، محي الدين : - الفتوحات المكية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1975.

- فصوص الحكم، بشرح الكاشاني وبالي، مطبعة البابي الحلبي، 1966.

عيسى، راشد : الخطاب الصوفي في الشعر المعاصر، ط1، وزارة الثقافة، عمان، 2006.

الغذامي، عبد الله محمد : الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985.

الغزالي، محمد بن محمد : إحياء علوم الدين، المطبعة الميمنية، 1322هـ

فضل، صلاح : أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1998.

القشيري، أبو القاسم : الرسالة القشيرية، مطبعة صبيح، القاهرة، 1948.

قطوس، بسام : سيمياء العنوان، ط1، وزارة الثقافة، عمان، 2001

ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم : لسان العرب، دار صادر، بيروت، د. ت

نصر، عاطف جودة : الرمز الشعري عند الصوفية، ط1، دار الأندلس ودار الكندي، بيروت، 1978.

هدارة، محمد مصطفى : النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو 1981.

ولسون، كولن : الشعر والصوفية، ترجمة: عمر الديراوي أبو حجلة، ط1، دار الآداب، بيروت، 1972.

E. G. Browne, A year amongst the Persian (London 1955).

الفصل السادس

# الاغتراب والغرابة في قصص رياض بيدس
# حكاية الديك الفصيح نموذجاً

**حياتــه:**

ولد الكاتب والقاص رياض بيدس في مدينة شفاعمرو سنة 1960م، أنهى تعليمه الابتدائي والثانوي في مدارس مدينته، والتحق بجامعة حيفا فدرس الأدب وتاريخ الفنون والفلسفة والتاريخ العام، في مدة ثلاث سنوات.

بدأت محاولاته القصصية مبكراً حين نشر قصته الأولى «الناس» في مجلة «الشرق»، وأصدر مجموعته القصصية الأولى «الجوع والجبل» في العشرين من عمره، كتب الرواية ,والقصة ,والقصة القصيرة, والمقالة، والنقد، عمل في الترجمة والصحافة، ونشر في الصحف والمجلات العربية المشهورة مثل الشرق الأوسط والسفير، والشرق، ومشارف، والكلمة، ونزوى، وأحوال المعرفة، ومجلة الدراسات الفلسطينية، ترجمت قصصه إلى كثير من اللغات أهمها الإنجليزية والعبرية.

تأثّر بكبار الكتاب العالميين أمثال: توماس مان، وجارسيا ماركيز، وديستويفسكي وتولستوي ونجيب محفوظ.

اعتبرته الأديبة سلمى الخضراء الجيوسي من أفضل كتاب القصة القصيرة في فلسطين 1948[439]، ووصفه الكاتب السوداني المشهور الطيب صالح بأنه «كاتب حاذق متمكن من أدوات فنه القصصي ... كوّن له شهرة أدبية آخذة في الاتساع، يلفت النظر من أول وهلة أسلوبه الناضج، ومهارته، وتنوع وسائله في السرد، وهو يكتب بلغة عربية ناصعة مكثفة تنطوي على قدر كبير من الشاعرية ... لا يتعمّد إقحام القضية الكبيرة في سياق قصصه، ولكنه لا يدعك تنسى وجودها، إنها ماثلة على الدوام مثل نهر جوفي قريب من السطح»[440]، وقال عنه حبيب بولس «يتمتع بطاقة مدهشة على السرد والقص، وطاقته السردية هذه تذكرنا بالأدب الروسي، وأدب أمريكيا اللاتينية، ويمتاز بقدرة فائقة على الوصف، ووصفه في قصصه يوظفه في خدمة الحدث والشخصيات»[441].

تمتاز قصصه بواقعية مسحوبة من دقائق الحياة، وما يعانيه شعبنا, وبخاصة طبقة الفقراء بفلاحيها وعمالها ومثقفيها، وتتطرق إلى قضية الأرض والانتماء، وليست واقعية بيدس واقعية فوتوغرافية فجة, إنما هي واقعية نقدية[442] وهو يمتلك من الموهبة والحساسية والمقومات الأخرى التي تجعل منه كاتباً كبيراً مشهوراً:

٤٣٩ – الجيوسي، سلمى الخضراء، موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ١٩٩٧، ٢/ ٣٨.

٤٤٠ – مقدمة مجموعة حكاية الديك الفصيح – رياض بيدس، بيت المقدس للنشر والتوزيع، ط١، رام الله، ٢٠٠١، ص٧+٨.

٤٤١ – بولس، حبيب: القصة العربية الفلسطينية في إسرائيل، المكتبة الشعبية، الناصرة، ودار المشرق، شفا عمرو، ط٢، ١٩٩٩، ص٦٥.

٤٤٢ – المرجع السابق، ص٦٦.

**أعمالـــه:**

| | | |
|---|---|---|
| 1- | الجوع والجبل | 1980 |
| 2- | المسلك | 1985 |
| 3- | الريح | 1987 |
| 4- | تخطيطات أولية | 1989 |
| 5- | صوت خافت | 1990 |
| 6- | الصفير | 1991 |
| 7- | الهامشي | 1992 |
| 8- | باط بوط | 1993 |
| 9- | شباط فان كوخ الأصفر | 1994 |
| 10- | حوار الشرفات | 2002 |
| 11- | المحو | قيد النشر |

كما نشر قصصاً كثيرةً في الصحف والمجلات بعد هذه الأعمال من أهمها "المعجون" و"ثلاثية الريح والشمس", و"حنظلة في البركة", و"البساط السحري", و"برخت في نومته الأبدية", وغيرها.

**بين الاغتراب والغرابة:**

الاغتراب من طبيعة الإنسان يعيش فيه أو يعايشه، ويتفاوت حضوره بتفاوت طبيعة الناس والعصور والمجتمعات، وهو من أكثر المصطلحات إثارة للجدل، ليس بسبب غموض معناه، وإنما بسبب كثرة التعريفات التي وضعت له، وتعددها بتعدد مناحي الفن والفلسفة والأدب التي صدرت عنها.

ولقد وقف ريتشارد شاخت في كتابه (الاغتراب) على أصل هذا المصطلح وأورد تعريفاته في كثير من اللغات، ورأى أن الأصل اللاتيني له هو Alienation, بمعنى نقل ملكية شخص إلى شخص آخر، ويأتي بمعنى الغربة بين البشر، أو التغريب أي الانتماء إلى آخر والتعلق به، أو النفور أو الكراهية أو العداوة، ومن أنواعه اغتراب الوعي، والاغتراب القيمي، والاغتراب العقلي، والاغتراب عن الذات[443].

٤٤٣ – شاخت، ريتشارد: الاغتراب، ترجمة: كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية، بيروت، ١٩٨٠، ص٦٣ وما بعدها.

والاغتراب أصيل قديم في الإنسان، تضرب جذوره في أعماق المعرفة الإنسانية « ويمكن اعتبار كل رائد – مهما كان طابعه – يحوي بذور اغتراب في بنيانه الداخلي، وكل عمل أدبي أو فني لابد وأن نعثر فيه على جذور للاغتراب منذ أقدم العصور وحتى الآن، مع التأكيد على أن الاغتراب يميل نحو التضخيم والتشعّب كلما تقدمنا إلى الأمام ,أي أنه يمدّ جذوره أكثر كلما اقتربنا من العصور الحديثة»[444].

وحالة الاغتراب المقصودة هنا هي حالة جمعية تتعلق بكاتبنا رياض بيدس، ومَنْ معه من أبناء شعبه الذين انغرسوا في الأرض, وقبضوا على الجمر, وصاروا أقلية في دولة غريبة ألغت كيانهم، ودمّرت نسيجهم، وسلبت حريتهم، وألقت بهم على هامش التاريخ مأمورين، مقهورين، لا يمتلكون الأبعاد السياسية والاجتماعية والفكرية لوجودهم، ولا ينالون حقوقهم المدنية والقانونية أسوة بغيرهم.

ومما زاد من غربتهم واغترابهم في المكان أن أضحى كل شيء – بين عشية وضحاها – غريباً من حولهم، الوجه واللسان والأفعال، والعادات والعلاقات، وإيغالاً في التغريب نرى الواحد منهم ينظر إلى بيته فيراه مهدوماً أو مسكوناً بهادمه، يذهب إلى أرضه التي جبلها بماء القلب فيمنع منها، يبحث عن وجهه في الزمان والمكان فلا يجده، يمسي غريباً ويصبح غريباً، يخرج من مأساة ليدخل في أخرى، يسقط آلاف السقطات، ويموت في اليوم ألف مرة.

هذا الواقع المفعم بالمأساة، المليء بالآلام، الذي لا يحكمه العقل، ولا يخضع للمنطق والوعي, حفر أخاديده في وعي الكاتب ولا وعيه، ودفعه إلى التغلب عليه بالإغراب فيه، ومواجهته بالغرابة في القول، يقول فرويد: «يمكن إنتاج الأدب الغريب بسهولة عندما يضطرب التمييز بين الخيال والواقع، فعندما لا نستطيع أن نميّز ما إذا كنّا في عالم متخيّل أو في عالم واقعي تزداد احتمالات ظهور الغرابة، بل تكون هذه بداية الغرابة نفسها»[445].

الغرابة في أدب رياض بيدس وزملائه من أبناء وطنه محاولة للهروب من الواقع النفسي والمادي الغريب الذي لم يستطعيوا التكيّف معه أو تحمله، فتوجهوا إلى عالم الخيال العجائبي, لفهم هذا الواقع ورصده ورفضه، والسعي إلى تغييره والتحرر منه، وإحلال واقع جديد محله أجمل منه، وأكثر حرية وكرامة.

وهي كذلك انعكاس لخيبة أمل، وتعويض عن الشعور بالنقص الناتج عن القيود المفروضة عليهم سياسياً واجتماعياً وثقافياً، وهي انتصار للحياة على الموت المادي والمعنوي الذي يحيط بهم، فغدت إحساساً حياتياً وجمالياً في آن، خبرة حياتية واستاطيقية تتعلق بالانفعال الناتج عن وجود شيء غريب مخيف غير مألوف.

٤٤٤ – محمود، إبراهيم: حول الاغتراب الكافكاوي، رواية المسخ نموذجاً، مجلة عالم الفكر، المجلد ١٥، العدد٢، ١٩٨٤، ص٨٥.

٤٤٥ – عبد الحميد، شاكر: الغرابة، المفهوم وتجلياته في الأدب، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير ٢٠١٢، ص٦٣.

ولقد ارتبطت غرابة القول في قصص بيدس بالوحشة – وهي حالة من الشعور بالعزلة والخوف والافتقار إلى الأمن – التي نتجت عن علاقته بالآخر الغريب الذي استوحشه ولم يستأنس به، قال ابن منظور[446] الوحشة: الفرق أي الخوف من الخلوة والعزلة، ويقال أخذته وحشة أي احتاج إلى من يستأنس به، فكان بالنسبة إليه كالوحش، وكذلك عن علاقته بالمكان / الأرض الذي أوحش أو توحش، وذهب عنه الناس غصباً وتهجيراً. في ظل هذا الشعور، وتنامي مشاعر الخوف والتوجس والريبة والالتباس، تعمل الوحشة عملها، فتزداد الوساوس والأوهام، ولا تُقطع إلى بالمنى أو التفكير كما قال الجاحظ[447]، فيلجأ الكاتب إلى كل ما هو غريب عجيب, إلى ما وراء الواقع ليحوّل خوفه إلى طمأنينة ووحشته إلى أنس، وتوهمه إلى إبداع.

والخوف أساس الغرابة والأدب الغرائبي[448]، ووقوع رياض بين خوفين: الخوف على المكان / الوطن، والخوف من الآخر الغريب، ألجأه إلى الغرابة التي حاول من خلالها خلخلة الاتزان والانسجام في العلاقة بين المكان الذي صار غريباً، والآخر الغريب في تعامله مع الإنسان والمكان على حد سواء، مما ولّد عند القارئ إحساساً عميقاً بالخوف والرعب، واستحضار كل ما هو غير مألوف لينفى الألفة عنه، وليزيد من إدراكه للواقع ويدفعه إلى تغييره.

لمجموعة «حكاية الديك الفصيح» مكانة خاصة في نفس مبدعها، وحضور مميّز في أعماله القصصية، أعجب بها صاحبها – كما أسرّ لي – وحرص على حضورها، وتداولها وتخيّرها وأعاد نشرها وكأنها خيرة الخيرة. فكتب على صفحة الغلاف أسفل العنوان «مختارات قصصية», واحتفى بها الروائي السوداني الشهير الطيب صالح حين قدّم لها.

والبحث عن سبب هذا التخيّر والتميّز والاحتفاء يكشف لنا عن كنوز هذه المجموعة ويقرّبنا من غرض القاص منها، وهدفه من إبداعها.

تزخر المجموعة بدلالات كثيرة تدلل على حذق بيدس ومهارته، وامتلاكه أدوات فنه القصصي، وللنقاد والقراء أن يلحظوا ذلك بسهولة ويسر، غير أن ما يلفت الانتباه فيها هو هذا التشاكل الغريب بين الاغتراب الذي يحس به الكاتب، والغرابة التي لجأ إليها في صياغة قصصه، وكأنهما صنوان لا يفترقان، مما يدلل على ثقافته الواسعة، وتأوج تجربته، وبلوغها مرحلة متقدمة من النضج وهو في ريعان شبابه.

٤٤٦ – ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، دار صادر، بيروت، دون تاريخ، «وحش».
٤٤٧ – الجاحظ: أبو عمرو عثمان بن بحر، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، ١٩٨٦، ٦/١٠٧.
٤٤٨ – عبد الحميد، شاكر: الغرابة المفهوم وتجلياته في الأدب، ص٨٨.

**سيمياء العنوان:**

العنوان في النص قوّاد الكاتب الحقيقي[449]، وهو في الوقت نفسه دليل الكاتب وهادية إليه، وليس مصادفة أن ينتزع رياض عنوان إحدى قصص المجموعة التي بلغت ثمانياً وعشرين قصة، ويدفع به ليكون عتبة لهذه المجموعة، وأول ما يقابل القارئ منها، فاختياره يتم عن وعي وقصد، ويفضي إلى تداعيات تمنح المجموعة كلها شكلاً وهوية، سيّما وأنها، مختارات من مجموعات قصصية أخرى.

ما الذي أراده الكاتب من اختيار هذا العنوان لقصة واقعية – كما يخيّل للبعض – تعالج مشكلة اجتماعية تمثّلت في معاملة الابن لأبيه بعد كبره، ومنعه من ممارسة حقه الطبيعي في الزواج ثانية بعد موت أمه؟ وكان له أن يختار لهذه القصة عنواناً آخر يشاكل واقعيتها، وما الذي أراده حين جعله عنواناً للمجموعة كلّها؟

غرابة العنوان تدفعنا إلى تأمل دلالاته ورموزه وأبعاده، وفضاءاته التي وعاها الكاتب والتي لم يعها، أو التي قصدها بوعيه ولا وعيه سواء بسواء، وتكمن هذه الغرابة في الجمع بين المتناقضات في محاولة الإنساني / الأب، العودة إلى طبيعته الحيوانية / الديك, حين «لف شريطاً حول رأسه زيّنه بريش ذي ألوان مختلفة، وغطّى يديه ورجليه بالريش، وحاول الطيران والقفز على غصون الأشجار بهمة ثقيلة محاولاً تقليد الطيور»[450].

تدور ألفاظ العنوان حول محور واحد هو القول الذي يخلعه على الديك، فالحكاية التي تقوم على المشافهة مضافة إليه، وما يميزه من بين الحيوانات هو صوته الذي يسمعه كل البشر، والفصاحة صفة له وهي ترتبط بالقول أكثر من ارتباطها بالمعنى الذي تُعنى به البلاغة.

والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن هنا، هل لِديك بيدس علاقة بديك العرش الذي هو ملك من الملائكة «على صورة الديك وله ريش وزغب أبيض، رأسه تحت أبواب الرحمة في العرش الأعلى ورجلاه في تخوم الأرض السفلى، وجناحاه منشوران»[451]، أم أن له علاقة بدِيك آدم الذي كان يأوي «إلى باب منزله، وإذا خرج إلى حرثه أو زرعه يسبّح الله ويقدسه، وكان صوت هذا الديك على إبليس أشد من الصواعق»[452]؟ أم أن الكاتب استوحى رمز الديك الإسلامي المؤذّن المؤْذن بانبلاج الفجر الداعي إلى الصلاة، ولا بد من معانيه انبلاج نور الحق بعد ظلام الجهالة.

هل تماهى بيدس في ديك العرش مَلَكاً يرفع صوت الحق ليزهق الباطل, يردد في هنة كل ليلة حكاية شعبه ومرارة المأساة، وثقل المعاناة، مؤذناً بانبلاج فجر جديد؟ أم أنه تقمص هيئة الطير ناطفاً

٤٤٩ – قطوس، بسام: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠١، ص٦١.

٤٥٠ – بيدس، رياض: حكاية الديك الفصيح، ط١، بيت المقدس للنشر والتوزيع، رام الله، ٢٠٠١، ص١٧٢.

٤٥١ – الدميري، كمال الدين محمد بن موسى: حياة الحيوان الكبرى، ط القاهرة، ١٩٦٠، ١ / ٣٤٤.

٤٥٢ – عجينة، محمد: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار الفارابي، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ١ / ٣٠٤.

مثل هدهد سليمان أو طيور كليلة ودمنة، ليفلت من هيمنة الرقيب كاتم الأنفاس، ويروي روايته كما يريد، ويعبر عن خوفيه، خوفه من الآخر، وخوفه على المكان؟

والوقوف على عنوانات قصص المجموعة ينبئ عن هواجس الكاتب، ومعاناته من سياسة تكميم الأفواه، فيجعل فاتحتها قصة «الصمت الدامي في إحدى الليالي الباردة», ليشير إلى الصمت المطبق على الجميع، الصمت الدامي المختلط بسواد الليل وبرد الشتاء، المليء بالخوف والرعب، ويقدم هذه القصة على قصة «محاولة جديدة لتنفس الصعداء» ,على الرغم من تأخر الأولى في الزمان ليقول: إن تنفس الصعداء يأتي بالبوح واختراق جدار الصمت، والإفصاح عن كل الضغوطات المكبوتة بالقول أو الكلام الذي هو في جوهره نَفَس النَّفْس التي تسعى إلى الحياة كما يجب أن تكون لا كما هي كائنة، سواء كان ذلك بالإيجاز كما في «كلمة واحدة بس» أو بالتلميح بين السطور كما «بلا عنوان».

لقد وقعت «الطفرة» المأساة / النكبة جرّاء ذاك «الخنجر» الذي طعن الإنسان في المكان، ورمى به خارج الزمان، فأخذ يبحث عن «موطن قدم» ولكن، «لا مكان على الأرض» له، فراح يصرخ مستنجداً بالعُرب والأعراب «جاي يا غلمان جاي»، غير أنْ لا حياة لمن تنادي، فتاه صوته في الصحراء وغدا «كعواء الكلب الجريح»، ثم جال «جولة سحرية»، وركب «الريح» أو «بساط الريح»، «قبل أن يبزغ الفجر» أو «وباكراً في هذا الصباح» أو في «نزهة ليلية»، كل ذلك «والرأس هو العنوان المجنون»، ليحكي «حكاية الديك الفصيح» أو يرى «عنترة في حيفا».

**أسباب الغربة ومظاهرها في المجموعة:**

حالة الاغتراب في حيثياتها مستمدة في هذه الحكاية من معطيات الواقع المختل, إذ يرى الكاتب بأمّ عينيه الاستحواذ القسري على فضائه، واستلابه كل قيمة أو معنى إنساني، يبحث عن مكان له على الأرض فلا يجده في القصة التي حملت العنوان نفسه، وفيها يخاطب وزير المكان والراحة المبجل على لسان الراوي قائلاً: «أنا فهيم راشد، المنبوذ والمضطهد, والخارج على القوانين والأعراف الجائرة ... كل ما أطلبه منك هو: «أن تدبر لي مشكوراً سلفاً مكاناً». لا تستغرب طلبي هذا ... فأنت قادم جديد نسبياً، ولك أمكنة كثيرة في البلاد، وتشغل وظيفة عالية يحلم بها الكثيرون، ولكني أنا لا مكان لي في حيفا أو الناصرة أو شفا عمرو أو عكا .... اعترف لك أكثر من ذلك: أنت القوي وأنا الضعيف، أنت العظيم وأنا الصغير، أنت المالك الجديد وأنا المحلق العابر في مكاني، أنت المرعب وأنا الساكن، أنت الغاضب وأنا الهادئ، أنت كل شيء وأنا البسيط والحقير والتافه»[453].

لاوجود العربي حتى وإن كان عبداً مطيعاً رغبة كامنة في قلب القادم الغريب وعقله، هاجسه وهمّ همّه موت ابن البلاد ورحيله واختفاؤه، هذا ما عبّر عنه «عاموس» في قصته «البؤرة»، على الرغم من المساعدة التي قدمها له الراوي حين وقع أرضاً في الحافلة، فقال: «هل تريد مني الآن أن أقول لك إنك عربي جيد، لا لن أقول عربي جيد، لا لن أقول عربي جيد، فيما بيننا اعتدنا القول إن العربي الجيد هو العربي الميت ... لا، لا أريدك أن تساعدني أيها العربوش، البارحة بالضبط كنت ألغي كل العرابيش وأقول إنهم السبب في كل ما يحصل لنا، ألستم أنتم السبب، لو لم تكونوا، لو رحلتم، لو تركتم لنا البلاد، لو

٤٥٣ – حكاية الديك الفصيح، ص٢٣٧–٢٣٨ .

تعاطفتم معنا، لو أرغمناكم كلكم على الرحيل، ألم يكن ذلك أفضل وأجدى، حتماً كانت امرأتي ستسعد بأرض بلادنا الكاملة التي حلمت بها، أنتم سبب غصة زوجتي، أنتم سبب خراب بيتي .... تزرعون الكراهية والبغضاء أينما حللتم، أنتم ملعونون وعلينا أن نحصد لعنتكم، أنتم منبوذون وعلينا أن نتجرع، آه أيها العربوش، ماذا أقول لك، أأقول لك أريدك؟ اعترف أني لا أريدك، أكرهك ... أمامك أكثر من عشرين دولة تستطيع العيش هانئاً في ظلها، إرضَ بالأمر الواقع واتركنا – إنك لست أقل خطراً من أهل المناطق .... هل سأحمل خوفي منك طيلة حياتي، هل ستظل معي، ألا تحلّ عني .... اعمل لي معروفاً وارحل»[454].

ولا يخفي هذا القادم الغريب تهكمه بابن البلاد، وسخريته منه، واحتقاره له، وتعاليه عليه، والنظر إليه باعتباره متخلفاً، التقارب من العربي يحط من مستواه المرموق، ومكانته العالية، ولقد أجاد بيدس في رسم هذه الصفات في شخصية اليهودي، وأكثر منها في أعماله، بحيث عده محمود غنايم «أكثر الكتاب تعرضاً لشخصية اليهودي، وقصصه التي تعالج هذا الموضوع تربو على عشر قصص»[455].

وقصة «طفره» من أكثر القصص حدة في هذا المجال، حيث يبدو فيها اليهودي سيداً، والعربي عبداً، من خلال صورة العامل العربي الذي يقوم بأعمال التنظيف في بيت يهودي، وطريقة تعامل صاحب العمل معه، حين يكيل له الشتائم ويقذفه بأقسى عبارات التوبيخ والتقريع، ويهدده بالفصل من العمل، يقول: «صاحب هذا البيت، صاحب العمارة كلها يتجعّص، لا يعجبه العجب، إذا مرضت، إذا تعبت لسبب هام، إذا طلعت للسماء ونزلت، أنت مفصول ..... بعربية مكسرة يسأله بسخرية: هل تعرف ما هذا؟ هذا كتاب أيها الغبي ... يسأله بقسوة كنت تتذمر دائماً أنك مريض، هيء هيء إنك مثل الدبابة .... التعليقات القاسية، الكلمات النابية، الضحكة اللئيمة، والحملة المشهورة «شغل عربي!» .... ألم تنه الدرجات الأولى أيها ..... المئات غيرك ينتظرون هذه الشغله»[456].

والعربي في قصة «عنترة في حيفا» «مبعد مستبعد سلفاً»[457]، وهو في قصة «قبل أن يبزغ الفجر» قاتل إرهابي، موضع شك واتهام، وهكذا كانت نظرات من في مقهى «ريتس» إلى الراوي، حينما اكتُشفت محفظة ظُنَّ أن فيها «عبوة ناسفة»، «أنظر في أنحاء المقهى وأعاود الجلوس على كرسيي لتنفجر المحفظة، زهقت، ينظرون إلى نظرات غاضبة، أنت لا مبال. كيف سأبالي؟ لقد تلف جهاز مبالاتي تماماً لكثرة ما بالوا لي عليه استهتاراً وتحقيقاً ونبشاً وتسليطاً، اقلقوا أنتم قليلاً، هل يجب أن أقلق بدلاً عنكم أيضاً؟»[458].

وحين يجرؤ الراوي, ويتقدم ويتفقد المحفظة ليزيل قلقهم، فإن أقل ما يقال عنه إنه لص حرامي: «وانفتح باب الحمام، لتخرج امرأة شقراء ذات وجه طويل، نظرت المرأة إليَّ، وصرخت غاضبة وهي تنظر إلى الآخرين: «عربي يفتح محفظتي وينوي سرقتها وتتفرجون عليه؟!»[459].

٤٥٤ – المصدر السابق، ص٢٥٢–٢٥٦ .

٤٥٥ – غنايم، محمود، المدار الصعب، رحلة القصة الفلسطينية في إسرائيل، سلسلة منشورات الكرمل ٦، جامعة حيفا، ط١، ١٩٩٥، ص٢٩٨ .

٤٥٦ – حكاية الديك الفصيح ص٩٢–٩٧ .

٤٥٧ – المصدر السابق ص٢٦٩ .

٤٥٨ – المصدر السابق ص٢٥٧ .

٤٥٩ – المصدر السابق ص٢٥٨ .

وحين يدرك سائق سيارة الأجرة اليهودي في قصة «إجازة» – أنه يقلّ عربيين – هما الراوي وزوجته – يأخذهما إلى مكان بعيد في الصحراء وينزلهما من السيارة بحجة تغيير العجلة ثم يتركهما تحت أشعة الشمس الصاهدة[460].

لم تقتصر نظرة اليهود الاستعلائية على العرب الفلسطينيين وحسب، وإنما تجاوزتهم لتشمل أبناء جلدتهم من اليهود الشرقيين من أصول عربية، مما جعلهم لا يتكيفون مع الواقع الجديد، فشخصية «راحل» المرأة اليهودية المهاجرة من العراق تلقي بظلالها على الكاتب، وتنبش مشاعر القلق والخوف الكامنة في أعماقه, فيقول: «الخيال بدأ يجرفني إلى عالمها: إنسان حالم يعيش منقسماً بين عالم لا يستطيع التجذر فيه، وعالم آخر تشده إليه جذوره، سحرتني هذه الفكرة، وبدأت زياراتها تثيرني أكثر»[461].

إذا كان بعض اليهود لا يستطيعون العيش في مثل هذا الواقع، فأنّى للعرب أن يعيشوا فيه! وكيف يعيشون، وهم الأقل، لا وزن لهم ولا ثقل، «لا ليس مسموحاً لنا العيش كما يجب، نحن أقل، والأقل لا يعيش كما يجب، إذن كيف سأعيش؟»[462]

هذه النظرة الكامنة في أعماق اليهود والمستندة إلى أصول أيديولوجية وفكرية، ولّدت في نفس العربي إحساساً عارماً بالغربة، تلبّسه وأوصله إلى حالة من عدم الاتزان والشعور بالدونية. فأخذ يكرر مصطلح «الغربة» ومشتقاته, مثل: الغريب والغرابة، والاستغراب، والغرباء، ويخلعها على نفسه والأشياء من حوله، ففي قصته «باكراً هذا الصباح» تقول «راحل»:

« – أحب أن أؤجر الشقة إلى عربي.

- غريب

- ما الغرابة في ذلك؟[463]

وفي قصة «ميسورة» حينما ينادي الراوي / الكاتب على سائق «الباص» بالعربية: ليفتح له الباب، يلتفت الجميع إليه باستغراب[464]، ويستدعي في قصة «عنترة في حيفا» بيت أبي الطيب المتنبي المشهور عن الغربة والغريب:

ولكن الفتي العربي فيها غريب الوجه واليد واللسان[465]

٤٦٠ – المصدر السابق ص٢٢٣ .
٤٦١ – المصدر السابق ص٢٢٩ .
٤٦٢ – المصدر السابق ص٢٢٥ .
٤٦٣ – حكاية الديك الفصيح ص٢٢٩ .
٤٦٤ – المصدر السابق، ص٢٣٤ .
٤٦٥ – المصدر السابق، ص٢٦٧، والبيت في ديوان المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري، تحقيق مصطفى السقا وآخرين، دار المعرفة، بيروت، د.ت. ٣ / ٢٥١ .

ويدعو وزير المكان والراحة ألا يستغرب حين يطلب منه أن يدبّر له مكاناً[466]، ويصف وجوده في تل أبيب بقوله: «لابد أن أحدهم أحضرني إلى ديار الغربة والعنف والجنون هذه، وأنا لست في كامل وعيي»[467].

في تكرار مثل هذه الألفاظ إعلان عن مسكوت، وإفصاح عن مكبوت، وتجسيد للغرابة في تنويعاتها, وطرح لمواجهة الواقع مرة بعد مرة، وهذا الشعور بالغرابة «يتم توليده وتنميته عن طريق تذكير المرء وتذكره بالدافع القهري للتكرار، وليس بما يتم تكراره ذاته، إنه مبدأ عام، أسلوب مميز لحدوث الظاهرة أكثر من كونه متعلقاً بمضمون الظاهرة ذاتها، ويصبح هذا الوعي بالعملية ذاتها المتكررة هذه، وعياً بغرابتها، قبل أن يكون وعياً بجانب من جوانب مضمونها»[468].

ويتجلى هذا المكبوت أو المسكوت عنه أكثر ما يتجلى، ويطفو على السطح، بما فيه من قلق ورعب وخوف وتوجس في ذلك الكابوس الذي غرق فيه الكاتب حينما كان يحلم بجولة سحرية في شارع ديزنكوف بتل أبيب, «ملامحي ستكشفني، سأحاول أن أتغلّب على خوفي المزمن, قلبي يكاد يطير من قفصي الصدري هارباً إلى حيث يستطيع تخفيف تسارع دقاته، ماذا لو طعنني أحدهم، أو أطلق النار علي، أو تحرشوا بي؟ هل أطلق ساقي للريح، عيونهم تجول على وجهي كالنمل المفترس. ما الذي أوصلني إلى هنا؟ لا أشك أنني جننت حتى أتيت إلى تل أبيب، قد يعتدي أحدهم علي، من يجرؤ من أمثالي على ارتياد هذه الأماكن؟ السلامة غنيمة. يا ويلي على حالي، ذلك الشخص يتطلع إليّ كثيراً. تلك تتأملني. العيون لا تدعني أعبر سالماً. العرق البارد يغزو ظهري .... اللعنة علي وعلى حياتي البائسة، ماذا أفعل؟ هل أتصنع اللامبالاة؟ شارع ديزنكوف يطبق علي من كل الجهات كالفخ»[469].

ويصف نفسه داخل الباص فيقول: «أدير ظهري لهم في الباص وأنكمش على نفسي كالذليل، أنا لست إلا شيئاً مثل سِلالهم وجزادينهم وقبعاتهم، وفي أسوأ الأحوال لست إلا سمكة أو قطة غير مؤذية، أرجو أن يزيلوا عني صفة «الإنسان» لغاية عاجلة وملحة، أنفاسي تخرج سريعة ومتقطعة. رعب حقيقي ... أنا المبلي المعثّر، أكاد أتداعى، بعض المقاعد الأمامية شاغرة، من يجرؤ على التقدم والجلوس؟»[470].

ليس غريباً في ظل هذه الظروف، وتحت تأثير هذه المعاناة؛ أن يتحرك كل شيء في نفس الكاتب على نحو غريب[471]، وبخاصة حين يتم تغريب المكان، ومصادرة هويته، وتغيير معالمه، ونزع مظاهر الألفة عنه لسلخه من الذاكرة, «ويا عيني على حيفا لا هي حيفا اللي أعرفها من زمان، ولا حيفا اللي ضعت فيها لما كنت مع سمير، صدّقوا أو لا تصدّقوا عمري ما أحسست ذلك الإحساس»[472] ذلك أن كل شيء فيها تغير، فحينما يسأل عنترة الراوي عن أسماء شوارعها، ما الذي تغير وما الذي بقي منها على

٤٦٦ – المصدر السابق ص٢٣٧ + ٢٣٨.
٤٦٧ – المصدر السابق ص٢٤٤.
٤٦٨ – عبد الحميد، شاكر: الغرابة، ص٣٣٢.
٤٦٩ – حكاية الديك الفصيح ص٢٤٢ + ٢٤٣.
٤٧٠ – المصدر السابق ص٢٤٥+٢٤٦.
٤٧١ – المصدر السابق ص٢٣٥.
٤٧٢ – المصدر السابق ص٦١.

حاله، يعقد الأخير حاجبيه دهشة، ويخبره بأن عليه أن يستعين بدائرة أو مكتب استعلامات لكثرة ما طرأ عليها من تغيير[473].

أما الأماكن التي بقيت على حالها فتلك التي هُجّر أهلها، أو تلك التي ليس لها أهمية عند القادمين الجدد، يخاطب الأب ابنه المغترب في قصة «كلب ابن كلب» وينبئه عما طرأ على الأماكن من تغيير: «الطواحين التي كنت تلعب عليها وأنت صغير هدموها، بنو عليها منطرة جديدة، طيور السمّان ما عادت تأتي إلى بقعتنا، وما ظل شيء غير الدوري والرقطي وبط المزابل»[474].

لم تتغير معالم المكان وقسماته وحسب، وإنما تغيّر في واقع الحال كلّه اسمه ولغته, وصار محض خيال وانفعال، قال «جاد» أحد شخصيات قصة «قبل أن يبزغ الفجر:

« – كتبت قصيدة جديدة

قلنا: هات ما عندك

قال: عنوان القصيدة «بلادي بلادي لك حبي وفؤادي»

فسألناه: أينها بلاد؟

قال جاد محتداً: فلسطين أينها؟ هي في كل مكان؟

قلنا: لكننا سنفطس كالكلاب هنا. بالله عليك، قل لنا: هل نحن في فلسطين أم في بلاد الواق واق»[475].

وكما صار المكان غريباً، صارت اللغة العربية – بفعل العبرنة – غريبة على أبنائها الذين يسترقون السمع إليها، ويهشون بها، كلما سنحت لهم فرصة، هذا ما عبّر عنه الراوي حينما رأى عنترة في حيفا «ثم تأملت الوجود، واستمعت إلى الكلمات العبرية، ولهجة بعض الأشخاص القلائل الذين يرطنون بالانجليزية، كنت وحيداً، وكان عنترة – وهذا ما أعتقده – هو الوحيد الذي يتكلم العربية مع صديقته، وتمنّت بيني وبين نفسي أن أقوم وأذهب إلى طاولته وأجلس لأبلّ ريقي بسماع بعض الكلمات العربية الأصيلة الصادرة من القلب»[476].

**طرق الغرابة ومظاهرها في الحكاية:**

كان ردّ رياض على هذا التغريب بإبداع تقنية اغتراب الاغتراب، أو الإغراب عن الواقع، ولا يعني هذا هروباً عن هذا الواقع، وبعداً عنه، وإنما يعني اكتشافه بطريقة أقوى وأفضل حين يتجاوز الكاتب سطحه، ويتغلغل في أعماقه ودواخله، من خلال إثارة عقل القارئ ودهشته بدلاً من إثارة خوفه وشحن

٤٧٣ – انظر: المصدر السابق ص٢٦٨ .
٤٧٤ – المصدر السابق ص١٦٣ .
٤٧٥ – المصدر السابق ص٢٥٢ .
٤٧٦ – حكاية الديك الفصيح، ص٢٦٩ .

وجدانه، وبهذا تغدو الغرابة «احتجاجاً وعدم رضا، ورفضاً للحاضر أو الواقع القائم»[477] بطريقة لا واقعية ولا معقولة.

ولقد تفاوتت طرق الغرابة في قصص هذه المجموعة، فاستخدم الكاتب آليات وإمكانات متنوعة أدخلتنا كلها في أدب الفانتازيا أو اللامعقول، ومن أهم هذه الطرق:

## 1- النوستالجيا (الحنين إلى الماضي)

قد يكون الغريب شيئاً مألوفاً، شيئاً قديماً راسخاً في الوعي واللاوعي، ولكنه ومن خلال الكبت والإبعاد والتغريب لا يعود مألوفاً، فيعود على شكل غريب غامض غير مألوف نتيجة البعد الزماني أو فقدان الأمل في عودته.

إن قلق الذات وافتقادها إلى الألفة واليقين، وعدم قدرتها على استرجاع الماضي اليوتوبي الجميل، هي التي تدفع الكاتب إلى الحنين إلى الماضي (النوستالجيا)، فيحضر هذا الماضي عابراً الحدود، مجتازاً الزمن وكأنه غريب عجيب، يهز الاستقرار الذي يبدو ظاهراً، ويخلخل الاتزان الذي قد يطفو على السطح.

ومن خلال تزامن حدوث غير المألوف مع ما هو مألوف، تستثار انفعالات البهجة والتنبّه والارتداد للخلف / الحلم / الأمل، ومشاعر الذعر والألم والحزن والخوف من الواقع / الحاضر.

في قصة «ميسورة والحمد لله», وفي أثناء الحديث عن الواقع العربي في الداخل، يعترض أحدهم على القصص القديم الذي صار جزءاً من الماضي البعيد، «ويا أحلى أصحاب، السيرة مش سيرة طويلة، لا هي قصة عنترة العبسي، ولا أبو زيد الهلالي، ولا سبع البرمبة، هؤلاء غير موجودين، وقصتهم لا تنفع إلا لطق الحنك، كنا زمان نسمعها بلهفة، أما اليوم الأذن ملتها، والقلب لا يستهويها .... بدل ما نسمع ونحكي حكايات زمان أفضل لنا ولغيرنا نحكي حكايات اليوم ... وقعت لنا وشاركنا فيها»[478].

غير أن الكاتب يصرّ على استدعاء الماضي، فيستحضر على لسان «عبد» شخصية «جبينة» الأسطورية التي ترمز إلى الزمن الفلسطيني، زمن ما قبل حضور الآخر، حين كانت تسيطر على عقول الناس وأفئدتهم، وتلهج بها ألسنتهم، يتحدث عبد قائلاً: «اليوم شفت جبينة في حيفا وشافتني، تقدمت مني وصافحتني, وضاعت يدي في يدها، وكتفي في كتفها, وشعري في شعرها، جبينة البيضاء .. حاكيتها وحاكتني, وأخبرتها بكل شيء مثلما باحت هي لي بكل شيء، يا عيني على تلك اللحظة ما أحلاها، هي لحظة بس تنحسب عمر، يا ليت تلتقوا مع جبينة»[479].

تظهر من النص العلاقة الحميمة التي تجمع بين عبد وجبينة من خلال ضياع يده في يدها، ولونها الأبيض, وبوح كل منهم للآخر بهمه، والتمني بلقاء الآخرين لها، ولو لحظة لكنها تحسب عمراً.

٤٧٧ – المودن، حسن: الكتابة والغرابة المقلقة في قصص محمد غرناط. الانترنت، موقع www.arab-ewriers.com

٤٧٨ – حكاية الديك الفصيح، ص٦٠.

٤٧٩ – المصدر السابق، ص٦٤.

وبلغة شاعرة – والشعر فيه انزياح وغرابة – يخلع عليها كل صفات الأصالة والمحبة على لسان «عبد» بقوله: «جبينة يا بنت الأصل، يا ريحة الارض والشجر، يا زقزقة بلبل في حرش بعيد، ومن منا يخالف قولاً لجبينة التي غابت عنا مدة طويلة، ولا أحد، أعرف أننا نحبها كثيراً كما نحب أولادنا، ولا أعز من الولد إلا حب جبينة، كلماتها أيقظتني من سبات جديد لم أعرف بوجوده أصلاً»[480].

وحينما يرى الراوي «عنترة في حيفا»، ويسأله الأخير عن أسماء الشوارع وعدد البيوت والسكان، ولا يجيب لأنه ليس حيفاوياً، يوصيه عنترة بأن يعرفها كما يعرف هو الأصول, ثم «انغمس في تفكير أشبه بالصفنة، وبدا مخذولاً للحظات ليعلن بعدها أنه لا يطيق الحياة بدون أدنى إحساس بالمغامرة، أردت أن يوضح نفسه أكثر، لكن عباءة قديمة طارت حوله، وسربلته وشرعت ترفعه وتأخذ به بعيداً, وهو يلوح لي بيده تلويحه الوداع، فغرت فاهاً وأنا أتأمل المنظر مسحوراً، ثم ناديته بكل ما فيّ من قوة ليعود، لكنه لوّح تلويحة متعبة, وأشار لي إشارات لم أفقه منها شيئاً»[481].

ويعود عنترة مرة ثانية إلى حيفا, ويلتقي بالبطل / الراوي ومجموعة من أصدقائه في مقهى، ويعيد عليه السؤال عن أسماء شوارع حيفا القديمة مرة أخرى، ولا يعرف حينئذ: «ابتسم عنترة ابتسامة صفراوية وهبت ريح خفيفة، ثم طارت عباءة صفراء وغطته، ليختفي ولنحملق مذهولين كموتى أحياء أدركتهم لعنة سماوية أو فرعونية أو قدرية ... لكن رائحة قوية نفاذة كانت تفوح وتقوى وتستعر، كانت رائحة أنفاس عنترة وعبقه تتخللنا، فنفس الرجال يحيي الرجال، وأيقنا أن عنترة باق في كل واحد منا، ولا أدري لِم انتحى كل واحد منا ركنا، وأخذ يبكي وهو ينظر إلى أفق يتشكل على مهله قريباً منا»[482].

هذه المشاعر التي انتابت الراوي وجماعته، تؤكد ما قاله ديفد موريس عن الغرابة بأنها: «إحساس مهمين يصيب المرء بالدوار أو الذهول، إحساس يحملنا على نحو عميق إلى ما وراء الأحاسيس والاجواء الإنسانية العادية، وهو إحساس ينطلق عندما نواجه الصورة الخفية المحرّفة ,لكنها غير المبعدة تماماً من رغباتنا المكبوتة»[483].

## 2- الأحلام والكوابيس:

مكوّن الحلم مجال خصب، وأرض بكر غنية، يوفر إمكانات سردية لا تتوفر في الواقع، لأن الحلم ذو طبيعة معقدة ومركبة، تتحد فيها المتناقضات، وتتلاشى الحدود بين الأشياء، وتنكسر فيه رتابة الواقع، ويضفي على النص طاقة خيالية تذيب الحدود بين المنطق واللامنطق.

يستثمر رياض تقنيات الحلم لمقاومة الواقع المعيش وتجاوزه إلى العالم الخاص البديل الذي

٤٨٠ – المصدر السابق، ص٦٥ .
٤٨١ – المصدر السابق، ص٢٦٨ .
٤٨٢ – المصدر السابق، ص٢٧٤ + ٢٧٥ .
٤٨٣ – عبد الحميد، ثاكر: الغرابة، المفهوم وتجلياته في الأدب، ص٩٨ .

يخلقه، أو استعادة الماضي المفقود وتكراره، ففي قصة «نزهة ليلية», التي يستشف من اسمها أن لها علاقة بالحلم، وحينما بدأ الاسترخاء يدب في جسد الراوي المضطرب ويتوسد ذراعه، تأتيه شهرزاد هذه الشخصية الخيالية التاريخية، فيجد في ذلك فرصة لأن يسكب في أذنيها مكنونات صدره، وبعد أحداث جميلة يمضيها معها, يطلب منها أن تحكي له حكاية لا علاقة لها بالملوك والأمراء، فتحكي له حكاية البلبل الذي يقود الطيور وتعيش في بلادها سعيدة, إلى أن جاءتها النسور الكبيرة, فطردتها من بلادها، وظلت تحن حنيناً غريزياً إلى البلاد التي أخرجت منها بالقوة، ومات البلبل الصّدّاح من شدة الحزن، وما زالت الطيور الأخرى تحاول العودة، وعلى وقع أحداث هذه الحكاية كان صوت شهرزاد يخرج شبه مخنوق, «وأنا لا أسمع شيئاً وكتفانا يتماسان، ثم .... كالرعد مرة واحدة سمعت جلبة، كانت الضجة عالية، ومزعجة تصم الآذان: أصوات سلاسل حديدية, وأبواب تغلق بعنف وصرخات زاعقة، وبساطير تدوس الأرض ... وبكل ما فيهم من قوة دفعوني إلى غرفة واسعة ... فيها رجل ضخم سألني بصوت باتر وصارخ:

ماذا كنت تفعل هناك؟

فوجدتني أصحو أحرّك شفتي وأجيبه بعفوية وبصوت كله تحد:

كان البحر يجلس أمامي وحيداً»[484]

وحينما يريد الغوص في أعماق اللاشعور، والكشف عن مشاعر القلق والخوف التي تنتاب الإنسان الفلسطيني في وطنه، يتكئ على الغرابة الحلمية الكابوسية، ويخصص قصة كاملة يسميها «جولة سحرية» ليشاكل بها الواقع الغريب لهذا الإنسان في تل أبيب، ثم يقول في نهايتها: «.... وفتحت عيني مرعوباً، مسحت زوجتي وجهي بيديها وسألتني بقلق عما جرى لي، فأخبرتها بما يشبه الخبل» كابوس قاتل، هل تصدّقين أني جازفت وتجرأت وزرت تل أبيب، وتجولت بها للحظات بحريّة؟، وتناولت قنينة ماء وشربت حتى سحقت آخر شظايا الكابوس المميت. تلحّفت ثانية, وتحسّست نفسي ,لأتأكد من أنني في بيتي حقاً ولست في ديزنكوف، وحين أيقنت من ذلك دندنت بصوت كسير يخلو من أية نغمة بهجة أو حياة: «خليك في البيت الله يخليك، وبكت زوجتي الطيبة بكاء الحزن والفرح، إلى أن غفوت ثانية كالطفل الوديع»[485].

وبالمثل يتخذ من الكوابيس وسيلة لوصف قلق الإنسان الأجنبي / الغربي, الذي يزور القدس, ويرى بأم عينيه طبيعة الصراع فيها، فيجعل بطل قصة الخنجر، الشاعر دانيال كلينج، أستاذ اللغة اللاتينية والانجليزية في جامعة انديانا – يعيش في دوامة من الكوابيس التي تنتابه وتفترسه وتخلخل اتزانه، يستيقظ «في حوالي الساعة الثالثة ليلاً مضطرباً وخائفاً جراء كابوس اكتسح عليه ليلته ... لم يحدث له أن ارتعب وجزع من الكوابيس التي انتابته كما يجري له الآن ... وفجأة فغر فاه متسائلاً، لماذا انتابني هذا الكابوس، وهو الأفظع بين كل كوابيسي المرعبة هنا، وليس في بلادي؟! ولماذا بالذات في القدس»؟[486]

٤٨٤ – حكاية الديك الفصيح، ص١٩١ .

٤٨٥ – حكاية الديك الفصيح، ص٢٤٥ .

٤٨٦ – المصدر السابق، ص١٢٦، ١٢٧ .

لأن ليس هناك أحد من العرب على هذه الأرض لم يتلبسه كابوس من كثرة ما رأى من ألوان العذاب التي لا توصف، ولأن التعاويذ والرقي والحجب، وكذلك الأدعية والصلوات والتخريج لم تطردها، ولم تجد معها نفعاً، لذا، لجأ الكاتب إلى المقولة العربية المشهورة في النخوة والنجدة «جاي يا عربان جاي» ,واعتبرها تعويذة أو صلاة قد تسكن الروح، ولكنها تحمل في الوقت ذاته سخرية وهزءاً من موقف العربان أو الأعراب تجاه أخوتهم فيقول: «لكني خلال الشهر الأخير الذي تملكني وسطَتْ عليّ فيه كوابيس قاتلة، تأكدت أن «جاي يا غلمان جاي» تعويذة قادرة على تفجير وتدمير أكبر كابوس وضيق، لتحط السكينة في قلبك, وتنطبع البسمة على وجهك فيما بعد، وإذا حاولت أن ترددها بروية وهدوء بعد ضيق ستدرك تماماً ما أعنيه، لا تسألني عمن سيبادر بالمجيء لمدّ يد العون إذا صرخت ... وأعتقد أن أحداً لن يسارع للمساعدة أو النجدة حتى لو دببت الصوت. زمن النخوة انتهى إلى غير رجعة، أكاد أرى بسمة هزء ترتسم على وجهك يا صديقي، لم تصدق شيئاً مما قيل ووقع لي»[487].

### 3- السريالية (ما وراء الطبيعة):

انعكس العالم الغريب المخيف المحيط ببيدس على كينونة الراوي الداخلية وحالته النفسية والذهنية، وألجأته إلى تجاوز المنطق، وتوظيف كل ما هو غريب عجيب مدهش لا ينتمي إلى الواقع، ويقدمه على أنه واقعي حقيقي عن طريق خلق العوالم الغربية بالخيال والهستيريا والهذيان والاستيهام والأحلام بلغة تقترب من لغة الحياة اليومية المألوفة لِيُشاكل بين الواقع واللاواقع، ويجعل الواقعي غير واقعي واللاواقع واقعا مما يدل على قوة الخلق والإبداع عنده.

فحينما أراد تصوير الواقع الغريب الذي يعيشه العرب في مدينة حيفا، ومضايقات اليهود لهم، ومحاولة تهجيرهم منها، وإجبارهم على البحث عن مكان آخر خارجها للسكن فيه، يتحدث في قصة «موطئ قدم» عن الزائر الليلي الذي يزور الراوي، وعن صراعه الذي يدور معه من خلال لعبة الورق، وهو صراع سياسي، ينتهي بتنازل الزائر عن طرد الراوي من شقته بعد أن أظهر الأخير ثباتاً ورباطة جأش على عكس ما كان عليه الزائر الذي فقد أعصابه أمام برود الراوي، ثم يختم القصة بمشهد سريالي يرمز فيه إلى الآخر / الأخطبوط الذي يملأ المكان، بينما لا يجد الراوي وأبناء جلدته موطئ قدم لهم في المكان, «جحظت عيناه بعد أن رشقني بنظرات حادة حركت فيّ رعباً دفيناً. صار يفقد سيطرته على نفسه ويكبر ويكبر ويمتد حتى ملأ المكان، وانتشرت أعضاؤه في الخارج، بينما كنت أبتعد عنه وأنا أكاد لا أجد لي موطئ قدم، وهو يتعملق، وتقاطيع وجهه تزداد كبراً وضخامة وتسفر عن غضب عظيم باثّة فيّ الهلع والذعر، ثم فجأة وعلى نحو مذهل، وبكل ما في الثانية الزمنية من سرعة وتملص اختفى بكامله من أمامي ذائباً كذرة ملح»[488].

وفي قصة «البؤرة», وحينما أراد تصوير الصراع السياسي, والكشف عن موقف اليهود من العرب (العرابيش) بينهم، يلجأ إلى مستويات ثلاثة من القص يتدرج فيها من الواقعي إلى الغرائبي، فيعرض في الجزء الأول من القصة آراء ثلاث شخصيات يهودية, وشخصية الراوي العربي عن طريق الديالوج، ثم

٤٨٧ – المصدر السابق، ص٢٦٥ .

٤٨٨ – حكاية الديك الفصيح، ص٥٣ .

يلجأ في القسم الثاني إلى المنولوج حين يقدم نفسية عاموس الذي ساعده الراوي حين وقع أرضاً ومع ذلك يكرهه ويراه سبباً في كل مصائبه، وفي الجزء الثالث يجري حواراً بين مقاعد الباص الخالية، ويكشف كل مقعد عن خبايا الشخصية التي جلست فيه، وتجمع المقاعد بـ «لا وألف لا» على عدم بقاء أي عربوش في البلاد «ضيفاً ثقيل الظل»، ويأسف المقعد الذي جلس عليه العربوش بالقول: «آه أيها العربوش، لماذا كنت أول من يقف ويساعد عاموس على الوقوف؟ ما الذي دفعك إلى ذلك؟ لماذا أحرجتني وبدوت على غير ما تصورتك؟ تمنيّت لحظة عدت إلى المقعد أن يمتلأ المقعد بالمسامير الكبيرة، آه أيها العربوش، لست ذكياً ما فيه الكفاية، المقاعد الأخيرة في الباص وفي كل مكان آخر تناسبكم أكثر من أي شيء آخر في الدنيا»[489].

وفي قصة «بساط الريح» يرسم مشهداً سريالياً للمكان، ليسخر من التغيير الذي طرأ عليه، ويهدم مقولة الأرض الجنة / أرض المعياد / الأرض التي تدر لبناً وعسلاً، من خلال الحوار الذي جرى بين الراوي واليهودي سائق السيارة الخاصة, الذي أقلّه ليدلّه على الطريق الواصل بين قريته وحيفا، فالأغصان في هذا الطريق تتمايل من كثرة الثمار، والطيور لا تكف عن التغريد ليل نهار، والشمس لا تغيب عن هذه المنطقة، وطرف السماء يعانق أرض هذه البقعة، والناس يصعدون وينزلون كما لو أنهم يسيرون على الأرض زرافات ووحدانا، وهم على غاية من المودة والألفة والانشراح والانطلاق، والجمل يسير على العشب الأخضر ويحنّ إلى الصحراء، والنمر يبحث عن فريسته مع أن اللحم الطازج أمامه بالأطنان، ويخاطب الراوي السائق فيقول له: «توقف قليلاً وانظر، ولتشعر بكل ذلك الانسجام والألفة، هذا هو التغيير غير المتوقع» فيصيح سائق السيارة غاضباً: «تحمّلت تحمّلت سخافاتك بما فيه الكفاية، هل تفهم؟ ثم لا أدري كيف اقترب منا بساط الريح حملنا وأوصلنا إلى حيفا بسرعة البرق»[490].

### 4- حالة المابين بين:

وهي حالة من التلبّس تلغي الثنائيات، ولا يدرك فيها الراوي هل هو في حلم أم علم، وهل هو في وقت الليل أم النهار، وهل ما يحدث له عياناً أم أنه خيال وحلم وكابوس ورؤيا، وفي هذه الحال يتم تضبيب الحدود وتهويمها، فتلغى الفوارق بين الحياة والموت، والصحو والنوم والحقيقي والاصطناعي، والواقع واللاواقع من خلال الشك وفقدان اليقين، والتأرجح والتذبذب والتردد واللاحسم، وعدم التأكد, مما يجعلنا غير قادرين على التمييز الواضح بين عالم الواقع وعالم الخيال، كل ذلك عن طريق السرد الذي يحدث هذا الأثر الغريب في نفس المتلقي, مما يؤكد أن الغرابة قد تتخلق وتتجسد ليس عن طريق الخوارق والعجائب فقط, وإنما عن طريق تقديم المضمون وعرضه وتشكيله.

وحالة المابين بين هذه حالة بدئيه، وهي لحظة فطرية تتلاقى فيها الأشياء قد تكون الحقيقة فيها حلماً والحلم حقيقة، يرى الراوي امرأة في الطائرة, فيظنّها محبوبته القديمة أميرة، فتغدو تلك اللحظة لحظة العمر ومفتاح الذكرى، يستوعبها ولا يستوعبها، يفهمها وتستغلق عليه، تسهل له وتتمنّع عليه، تقبض على أنفاسه وتطلقها، هي لحظة هادئة ومشاكسة، معاندة ومتساهلة، واضحة وغائبة،

٤٨٩ – حكاية الديك الفصيح، ص١٥٧+١٥٨ .

٤٩٠ – المصدر السابق، ص١٨٢ + ١٨٣ .

يقول: «أحرك رأسي الثقيل حركات بطيئة خفيفة، أضغط بأطراف أصابعي على صدغي، أفتح عيني على وسعهما وأغمضهما لأتحقق من الأشياء التي حدثت لي وأنا صاح، أهي أحلام يقظة، وهل أنا في حلم أم حقيقة؟»[491]

وقد تتجلى هذه الحال في لحظات الحزن والبكاء حيث تشتعل الانفعالات وتتوقد، وتطغى الفطرة على العقل، يصف الراوي نفسه حين فقد «ميسورة» بقوله: «شعرت بأن الدنيا تدور وتدور فيّ، وشيء عميق وغائر في أعماق أعماقي ينفلت ويخرج منادياً م.ي.س.و.ر.ة ... أغلقت عيني وفتحتهما، وأدركت دفعة واحدة حقيقة الأشياء، كانت الشوارع خالية، والبيوت على وشك التداعي، وأشخاص قلائل يظهرون وهم يركضون فزعين، والبحر يختفي، والدنيا تغيم في عيني»[492].

كما تظهر في لحظات الدهشة من الوقائع الغريبة التي يسيطر فيها اللاوعي على الوعي، وبخاصة حين يودع الراوي عنترة وصديقته اللذين التقيا به في حيفا، «وما هي إلا لحظات حتى غابا عن نظراتي. فركت عيني لأتيقن مما جرى، فألفيت نفسي أقف وحيداً في ساحة الحناطير وأنا أقاوم نعاساً جامحاً»[493].

هذه هي أهم طرق الغرابة التي اعتمد عليها رياض في هذه المجموعة، وهناك طرق أخرى أتكأ عليها ووظفها، منها التحول (المسخ) كما في حكاية الديك الفصيح، والرمز كما في «جاي يا غلمان جاي» و«نزهة ليلية»، والأسطورة كما في «الصمت الدامي», والخرافات والحكايات ومنها خرافة «جينية» وحكاية شهرزاد.

غير أن أهم ما يميز غرابة رياض أنها غرابة داخلية وليست خارجية، نابعة من خصوصية ظرف الكاتب، ومن معاناته النفسية جراء واقع غريب يمارس القهر والقمع ويخلق الهستيريا والتوجس والرعب.

٤٩١ – حكاية الديك الفصيح، ص١٢٢ .
٤٩٢ – المصدر السابق، ص٢٣٥ .
٤٩٣ – المصدر السابق، ص٢٧١ .

**المصادر والمراجع:**


1- بولس، حبيب: القصة العربية الفلسطينية في إسرائيل، المكتبة الشعبية، الناصرة، ودار المشرق، شفا عمرو، ط2، 1999.

2- بيدس، رياض: حكاية الديك الفصيح، بيت المقدس للنشر والتوزيع، ط1، رام الله، 2001.

3- الجاحظ، عمرو بن بحر: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، 1996

4- الجيوسي، سلمى الخضراء: موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1997.

5- الدميري، كمال الدين محمد بن موسى: حياة الحيوان الكبرى، القاهرة، 1960.

6- شاخت، ريتشارد: الاغتراب، ترجمة كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية، ط1، بيروت، 1980.

7- عبد الحميد، شاكر: الغرابة (المفهوم وتجلياته في الأدب) سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، يناير 2012.

8- عجينة محمد: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار الفارابي، ط1، بيروت، 1994.

9- غنايم، محمود: المدار الصعب، رحلة القصة الفلسطينية في إسرائيل، سلسلة منشورات الكرمل 6، جامعة حيفا، ط1، 1951.

10- قطوس، بسام، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، 2001.

11- المتنبي، أحمد بن الحسين: ديوانه، شرح أبي البقاء العكبري، تحقيق مصطفى السقا وآخرين، دار المعرفة، بيروت، د.ت.

12- محمود، إبراهيم: حول الاغتراب الكافكاوي، رواية المسخ نموذجاً، مجلة عالم الفكر، المجلد 15، العدد 2، 1984.

13- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين بن محمد بن مكرم: لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ت.

14- المودن، حسن: الكتابة والغرابة المقلقة في قصص محمد غرناط موقع الانترنت -www.arab ewriers.com

# الفهرس


| | |
|---|---|
| الإهداء | 2 |
| المقدمة | 3 |
| **الفصل الأول:** النماذج البدئية وتجليّات الحضور والغياب في قصيدة | |
| محمود درويش "رب الأيائل يا أبي ربها" | 4 |
| تقديم | 5 |
| عنوان القصيدة والنماذج البدئية | 9 |
| نموذج الأب الإله | 13 |
| حضور الماضي وغيابه | 19 |
| غياب الماضي/غربة الأنا والنحن | 23 |
| غياب الماضي/حضور الآخر | 26 |
| بعث الماضي وحضوره/العود الأبدي | 33 |
| بعث الأرض وتكوينها | 34 |
| بعث الأب الإله والزواج المقدس | 37 |
| الحلول والاتحاد | 39 |
| **الفصل الثاني:** التناص الأسطوري فـي» جدارية» محمود درويش | 46 |
| تقديم | 47 |
| الجدارية والتناص | 47 |

| | |
|---|---|
| التناص في عتبة النص | 51 |
| التناص الأسطوري في الجدارية | 57 |
| **الفصل الثالث:** رمزية القناع في شعر سميح القاسم | |
| (سربية «كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه» نموذجاً) | 72 |
| .القناع والرمز | 73 |
| سميح والتقنّع | 78 |
| هاملت القناع / الرمز | 79 |
| عنوان القصيدة | 84 |
| موت هاملت/ سميح، وبعثه | 87 |
| أوفيليا/ فلسطين | 97 |
| سؤال هاملت/ سميح | 101 |
| **الفصل الرابع:** أسطرة الواقع في شعر وليد سيف (حكاية خضرة وزيد الياسين نموذجاً) | 108 |
| بين الأسطرة والأسطورة | 109 |
| وليد سيف والأسطرة | 111 |
| دلالة الاسمين | 118 |
| دلالة تكوين الشخصيتين | 121 |

| | |
|---|---|
| دلالة العلاقة بين الشخصيتين وحضورهما | 124 |
| دلالة الخُضرة | 130 |
| رمزية الشخصيتين الأسطورية | 137 |
| خضرة/الرمز | 139 |
| زيد الياسين/ الرمز | 151 |
| **الفصل الخامس:** تجلّيات الخطاب الصوفي في شعر ريم حرب | 172 |
| التصوف والشعر | 173 |
| ريم والتصوف | 176 |
| تجلّيات الخطاب الصوفي | 181 |
| تجلّيات العنوان | 182 |
| تجليات المضمون | 184 |
| العشق الإلهي | 185 |
| الخلوة والمناجاة | 197 |
| الرؤيا والتجلي | 199 |
| رموز الحروف | 202 |
| تجليات الخطاب في الأسلوب | 204 |
| أ- اللغة | 204 |
| ب- الموسيقى | 210 |
| ت- الصورة الشعرية | 214 |

**الفصل السادس:** الاغتراب والغرابة في قصص رياض بيدس (حكاية الديك الفصيح نموذجاً) 220

حياتــه 221

أعمالـــه 222

بين الاغتراب والغرابة 223

سيمياء العنوان 226

أسباب الغربة ومظاهرها في المجموعة 228

طرق الغرابة ومظاهرها في الحكاية 234

1- النوستالجيا (الحنين إلى الماضي) 234

2- الأحلام والكوابيس 237

3- السريالية (ما وراء الطبيعة) 239

4- حالة المابين بين 241

الفهرس 244

(Footnotes)

1 - ديوانه، تحقيق سيف الدين الكاتب وأحمد عصام الكاتب، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1980م، ص57.

2 - ديوانه، تحقيق د. عزة حسن، مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، 1962م، ص273.