قراءات في:

- **أنا من هناك**
- **بقاياك للصقر**
- **لصوص المدافن**
- **أنا يوسف يا أبي**

من ديوان "ورد أقل"

للشاعر محمود درويش

د. عادل الأسطه

هذه القراءات

في صيف عام 1986، وربما قبل الصيف، كان الصديق القاص أكرم هنية ينشر، باستمرار قصائد درويش التي صدرت في "ورد أقل"، وأذكر أنه حثني، في حينه، على ضرورة إنجاز دراسة عن درويش. وكنت يومها محرراً أدبياً أتابع ما يصدر وأكتب عنه كتابات سريعة عابرة، وأذكر أني كتبت عن قصائد "ورد أقل" مقالة عابرة عنوانها "محمود درويش: قاموس جديد ... مفردات جديدة" ونشرتها على صفحة "الشعب" الثقافي.

وأخذت، وأنا أدرس مساق "المدخل إلى تذوق النص الأدبي" في كلية الآداب، في جامعة النجاح الوطنية، أُدرس باستمرار، قصيدة من قصائد "ورد أقل" وكنت، في هذه الأثناء، ألحظ تفاعل الطلبة مع القصائد، وبخاصة بعد شرحها، وظل الديوان يأسرني وتستهويني قصائده. ولا شك في أن الديوان كان موضع دراسات عديدة منها، على سبيل المثال لا الحصر، دراسة الشاعر المصري محمد السيد اسماعيل "من لهجة الخطابة إلى لغة الحياة: ورد أقل نموذجاً" (مجلة القاهرة، يونية، 1995، ع151، من 102 وما بعدها). ولكن هذا لا يمنع من الكتابة عنه وفي قصائده، وبخاصة أن بعض الكتابات النقدية تجعل من النص المدروس نصاً صعب الفهم، لأنها تعقد القول ولا تبسطه، حتى إن الإنسان يتساءل: أوظيفة النقد أن يعقد النص أم يهونه ويوضحه؟ ولا أقصد بـ (يهونه) الهوان.

لقد حاولت في قراءتي النصية هذه لأربعة نصوص من "ورد أقل" أن أشرح النصوص. فكأنني هنا أعود إلى مضى، وأسير على نهج شيوخنا القدامى الذين كانوا يشرحون الدواوين: وهكذا فإنني لست ناقداً حداثياً، إنني سلفي وأسير السلفية. ولكن لا بأس! فلقد شاع في القرن التاسع عشر وفي بدايات القرن العشرين تعريف للنقد يرى في أن النقد هو تحليل وشرح للنصوص. وأنا هنا آخذ أيضاً بهذا التعريف. ولكن السؤال الذي يثار هنا هو ما الذي دفع بك إلى فعل هذا؟

ثمة أسباب عديدة منها مثلاً الاتهام الذي يوجهه بعض المدرسين في الجامعات من أن أشعار درويش في "ورد أقل" تتسم بالغموض، ومنها ما يدور على ألسنة بعض الطلاب من أنهم لا يفهمون درويش جيداً، ومنها أنني أرغب شخصياً في الالتفات إلى درويش باعتباره شاعراً مميزاً، على الرغم من أن بعض النقاد أحياناً لا يلتفتون إليه. هل يعقل مثلاً أن ينجز باحث عربي كتاباً ضخماً عن المدينة في الشعر العربي، دون أن يلتفت إلى موضوع المدينة في شعره؟ (ربما يكون ذلك عن قصد أو عن غير قصد)، ومنها أنني ما زلت أواصل تدريس قصائده في الجامعة.

وعلى الرغم مما سبق فإنني لا أعتقد أنني قلت كل شيء عن "ورد أقل" ثمة ما يستحق أن يتوقف أمامه في أثناء قراءة هذا الديوان، من ذلك مثلاً موسيقى الديوان. لماذا بنى الشاعر قصائده أكثرها على ايقاع واحد وتفعيلة واحدة هي تفعيلة فعولن. ولماذا كتب الشاعر خمسين قصيدة تشكل أكثرها أيضاً من عشرة أسطر. (فكأن درويش هنا يكتب سونيتة تتكون من عشرة أسطر لا من أربعة عشر سطراً). وما هي الضمائر التي وظفها في أثناء الكتابة (الأنا / الهم / النحن / الأنا – أنت / النحن – الأنتم ... الخ) وما موضوع كل قصيدة؟ وما صلة ذلك بأسلوب الخطاب؟ أكان التنوع مجرد تلاعب شكلي أم أنه كان ذا صلة بالموضوع؟ وفوق هذا كله ما دلالة العناوين وما صلة كل عنوان بنصه، ولماذا كان يستخدم درويش العبارة الأولى من القصيدة لتكون عنواناً لها، ثم لماذا اختار "ورد أقل" وهو عنوان إحدى القصائد، لتكون عنواناً للمجموعة؟ هل تغريني هذه الأسئلة للعودة إلى الديوان ثانية؟ لا أدري، إلا أنني مقتنع أن القصائد غنية ولغناها فإنها تغري المرء بالعودة إليها.

هذه القراءات مجرد اجتهاد، وهي لا تعتمد منهجاً واحداً، إنها تفيد من قراءاتي للمناهج النقدية. لعلني أصبت فإن أخطأت فلي أجر الاجتهاد.

أنا من هناك:

"أنا من هناك" قصيدة كتبها محمود درويش عام 1986. يوم كان يقيم في باريس، وهو الذي ولد في قرية البروة التي دمرها الاسرائيليون عقب حرب 1948.

وكان محمود درويش، يوم كان طفلاً، قد هاجر مع أسرته مضطرين، إلى لبنان، ولكنهم لم يستطيعوا العيش في المنفى، وكان أن عادوا متسللين إلى فلسطين، ليقيموا في قرية الجديدة، وما زال أهله يقيمون فيها، وسبب إقامتهم في الجديدة يكمن في أنهم وجدوا البروة قد دمرت تماماً، وهكذا عاش محمود درويش لاجئاً في وطنه. وعبر محمود درويش عن هجرته الأولى في كتابه النثري "يوميات الحزن العادي" (1973). وظل مقيماً في فلسطين حتى عام 1970 حيث ترك فلسطين وحيفا إلى القاهرة فدمشق فبيروت، وبعد الخروج الفلسطيني من بيروت عام 1982 أقام في باريس، وهناك كتب قصيدته هذه، وقصائد مجموعته "ورد أقل" ومجموعته "هي أغنية ... هي أغنية" (1986).

وقبل إصداره هاتين المجموعتين أصدر درويش "عصافير بلا أجنحة" و "أوراق الزيتون" و "عاشق من فلسطين" و "آخر الليل" و"يوميات جرح فلسطيني"، وأصدر بعد خروجه من الأرض المحتلة مجموعة "أحبك أو لا أحبك" و "محاولة رقم 7" و "تلك صورتها وهذا انتحار العاشق" و "أعراس" و "حصار لمدائح البحر" كما أصدر في التسعينيات "أرى ما أريد" و "أحد عشر كوكباً" و "لماذا تركت الحصان وحيدا؟" و "سرير الغريبة" و "جدارية".

كما أصدر العديد من الكتب النثرية وهي "شيء عن الوطن" و "يوميات الحزن العادي" و "وداعاً أيتها الحرب ... وداعاً أيها السلم" و "في وصف حالتنا" و "عابرون في كلام عابر"، بالإضافة إلى كتابه الجيد "ذاكرة للنسيان".

ويعد محمود درويش أبرز شاعر فلسطيني، وهو من رموز الشعر العربي، وقد ترجمت أشعاره إلى لغات عديدة أبرزها الانجليزية والفرنسية والروسية. وقد تمحورت أكثر أشعاره حول الموضوع الفلسطيني، وأن أخذ مؤخراً يطرق موضوعات أخرى مثل موضوع الغزل: العلاقة بين الرجل والمرأة، وهذا ما يبدو في "سرير الغريبة"، وموضوع الموت، وهذا ما يبدو في "جدارية" التي عبر فيها عن تجربته الشخصية مع الموت، إذ كان الشاعر قد عانى من مرض في القلب ورقد على سرير الشفاء فترة طويلة.

أنا من هناك:

أنا من هناك تتشكل من عشرة أسطر شعرية، يتشكل كل سطر من عدد من التفعيلات، وهي إذن من قصيدة التفعيلة، وتفعيلتها هي تفعيلة البحر المتقارب أي فعولن فعولن فعولن، وفعولن هذه قد تغدو فعول أو فعو. ولنلاحظ أن عدد تفعيلات السطر الأول هي أكثر من تفعيلات السطر السابع، وهذا بدوره أكثر من تفعيلاته من تفعيلات السطر العاشر.

مكون العنوان:

يتكون العنوان من ثلاث كلمات هي أنا / ضمير المتكلم، وحرف الجر من، وهناك التي تحيل إلى مكان غير المكان الذي يقيم فيه أنا المتكلم لحظة كتابة القصيدة – أي في منتصف الثمانينات. وجملة العنوان هي جملة اسمية تتكون من مبتدأ وخبر، هذا إذا لم نقل: هذه قصيدة أنا من هناك.

وأنا المتكلم، دون ربطها أولاً بمحمود درويش، ودون ربطها بالنص، هي أي أنا تتلفظ العبارة، وحين تتلفظ هذه العبارة كاملة فإنها تقسم العالم إلى هنا وهناك، وحين لا ترتبط بمكان محدود فإن أي مكان ينقسم إلى هنا وهناك، ولكنها حين ترتبط بمكان محدود فإن أي مكان ينقسم إلى هنا وهناك، ولكنها حين ترتبط بمكان جغرافي محدود، فإن المكان الجغرافي الواقع خارج إطار المكان الذي يكون فيه أنا المتكلم يكون هو الهناك. ولما كان الشاعر يقيم في باريس، يوم نطق بهذه العبارة، ولما كان فلسطينياً، ولما أشار إلى مكان ولادته، فإن الهناك هي فلسطين. ولكن هذه العبارة حين تقرأ من مصري يقيم في باريس، فإن الظرف هناك يصبح مصر، لا فلسطين. إن الهنا / هناك في النص، في أثناء عزلهما عن محمود درويش، وفي أثناء قراءتهما من أي شخص آخر غير فلسطيني، إن الهنا / هناك سيغدوان مختلفين كلياً عنهما في أثناء قراءة النص من أي فلسطيني.

غير أن قراءة العنوان وقراءة النص معاً تجعل الأنا غير مطلقة. إن الأنا هي أنا شخص يتعلم الكلام، يركبه ويفككه كي يركب مفردة واحدة هي الوطن. هذا يعني أننا ما أمام شخص مهنته الكلام، إنه شاعر أو كاتب أو مثقف أو متعلم، ولغة النص وصوره وتشبيهاته تدفعنا لكي نرجح المفردة الأولى أي الشاعر، وربما تجعلنا نرجح نوعاً معيناً من الشعراء هم أولئك الذين صنعتهم الكلام المميز.

وإذا ما قصرنا أنا المتكلم على هذا النوع من الشعراء، فإننا أمام شاعر يقسم العالم كله إلى هنا وإلى هناك، وحيثما نطق نصه وهو بعيد عن هناك – أي عن فلسطين – فإن الهنا تغدو العالم كله، فيما تغدو الهناك فلسطين، وهكذا نجد أن العالم كله يوضع في كفة فيما توضع فلسطين في كفة أخرى. وهكذا يجعل الشاعر من وطنه موازياً للعالم كله ومعادلاً له. وكان محمود درويش، بعد خروجه من الأرض المحتلة، قد كتب في "محاولة رقم 7"، وتحديداً في قصيدة "النزول من الكرمل"، ما يلي:

أحب البحار التي سأحب

أحب الحقول التي سأحب

ولكن قطرة ماء بمنقار قبرة في حجارة حيفا

تعادل كل البحار

وتغسلني من ذنوبي التي سوف أرتكب

أدخلوني إلى الجنة الضائعة

سأطلق صرخة ناظم حكمت:

آه ... يا وطني! ...

وهو، كما نلحظ، يفصح عن أن أي قطرة ماء بمنقار قبرة في حجارة حيفا تعادل كل البحار. ولا يكتفي بذلك، إنه يفضل الوطن الخاص به على الجنة، وهذا ما كان قاله الشاعر التركي. إن درويش هنا مقتنع بما قاله ناظم حكمت، ولهذا يكرر صرخته. وكان ناظم قد قال: أدخلوا الشاعر إلى الجنة فنشد وطنه. وربما يذكرنا هذا بما قاله، قبل ناظم، الشاعر المصري أحمد شوقي:

وطني لو شغلت بالخلد عنه نازعتني إليه بالروح نفسي

بين يدي النص:

يفتتح الشاعر نصه بالجملة التي اختارها عنواناً للنص، وتتكرر هذه الجملة في السطر السادس، وهي أكثر الجمل تكراراً، إذ ترد، كما لاحظنا ثلاث مرات، وهذا يعني أنها الأكثر إلحاحاً على الشاعر، وأنها لازمة النص المهمة، ولا تنبع أهميتها لتكرارها وحسب، وإنما تنبع أيضاً لأنها كانت المدخل للنص

نفسه، تماماً كما أن اللافتات تعد مدخلاً للمكان يلخص ما يحتوي عليه ويدل عليه في الوقت نفسه. وإذا ما استعنا بتقسيمات عز الدين اسماعيل، في كتابه "الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية" لبنية القصيدة الحديثة، ذهبنا إلى أن القصيدة ذات شكل حلزوني إلى حد ما، إذ يبدأ الشاعر نصه ويطوره ثم يعود إلى نقطة البداية ليطور منها فكرته. ويعد محمود درويش من أبرز الشعراء العرب الذين يقيمون قصائدهم على الشكلين الحلزوني والدائري، وهذا ما يبدو في قصيدته "رحلة المتنبي إلى مصر" على سبيل المثال، إذا تجمع هذه القصيدة بين الشكلين الدائري والحلزوني، وتقصد عز الدين اسماعيل بالشكل الدائري ذلك الشكل الذي تبدأ فيه القصيدة بعبارة وتنتهي بالعبارة نفسها.

وعلى الرغم من أن القصيدة تتشكل من عشرة أسطر، وعلى الرغم من أنها لا تزيد في كلماتها عن التسعين كلمة، إلا أنها قصيدة ثرية غنية حيث أن هناك مفردات فيها تثير شهية قارئ أشعار درويش لأن يتكلم عنها مطولاً، وهذه المفردات غنية بالدلالات والرموز والصور، وهي، لمن قرأ أشعار الشاعر، ولمن تابع حياته، تحيل إلى أشياء خاصة به، وأخرى خاصة بفلسطين. ولا يغالي المرء حين يذهب إلى أن بعض العبارات تستثير فيه ما استثاره العنوان نفسه. وهذا ما سأوضحه.

تحيلنا مقولة الشاعر "ولي ذكريات" إلى حياته في فلسطين منذ وعي هذه الدنيا، وهي ذكريات عبر عنها في أشعاره وفي نثره، وربما بقيت ذكريات أخرى خاصة به لم يعبر عنها راغباً في أن تكون له خصوصيته التي لا يريد أن يطلع أحداً عليها. ثمة ذكريات الطفولة، وثمة ذكريات المدرسة، وثمة ذكريات الحقل، وثمة ذكريات الهجرة من الوطن والعودة إليه، وثمة ذكريات القرية التي عاش فيها، وثمة ذكريات الحب الأول والسجن الأول والقصيدة الأولى، وثمة عمله في الجريدة والمجلة وإلقاء الأشعار وخلية الحزب وحب ريتا اليهودية، وثمة علاقته بأمه وعلاقته بجده وعلاقته بأبيه وعلاقته بأخوته وعلاقته بإميل حبيبي وسميح القاسم وآخرين. ببساطة إن كلمة ذكريات وربطها بالمكان "هناك" أي فلسطين تحيلنا إلى ثلاثين عاماً من حياة الشاعر، وقد نحتاج إلى شهر كامل ونحن نصغي إلى الشاعر، فيما إذا رغب أن يحدثنا عن ذكرياته. وبعض ذكرياته كتبها شعراً يوم لم تكن ذكريات، وبعضها كتبها أيضاً شعراً يوم كان يسترجع زمناً مضى ليكتب عنه قصيدة أو مقالة نثرية.

والشاعر، كما الناس، لم يخلق من هباء وفراغ. ولقد ولد كما يولد الناس. وله والدة كما للآخرين أمهات، وهذه الأم ما زالت تقيم هناك في فلسطين، وهو بعيد عنها، غير قادر، يوم كتب القصيدة، على زيارتها. إنه ليس آدم الذي خلق من طين وامتلك الأرض قبل أن تخلق الشعوب والقبائل. وأما بيته فكثير

النوافذ، وتحيلنا هذه العبارة إلى الشعوب وبيوتها، تحيلنا إلى فن المعمار الهندسي وعلاقة البناء بالناس وحياتهم والأزمنة التي وجدوا فيها وفرضت عليهم طبيعة الحياة نمطاً معيناً من البناء. إن البيت كثير النوافذ يعني الانفتاح وعدم الخوف وحب الحياة والعيش فيها برحابة، لا العيش في قبر أو في سجن. والبيت كثير النوافذ يحيل إلى زمن آخر غير زمن القلاع مثلاً، كما أنه يحيل إلى نمط حياة معين، وهو يختلف مثلاً عن بيوت المدن الكبرى التي تقام فيها عمارات شاهقة تتلاصق فيها الجدران من غير جهة. ببساطة إنه بيت الريف، الريف الفلسطيني هنا، حيث لا اكتظاظ ولا ازدحام.

وإذا ما توقفنا أمام عبارة لي إخوة. أصدقاء. وسجن بنافذة باردة، تذكرنا إخوة الشاعر من أمه وأبيه، وإخوته الذي ينطبق عليهم المثل "رب أخ لك لم تلده أمك"، وتذكرنا أيضاً أصدقاء الشاعر الذين أوردت بعض أسمائهم. ونحن ندرك معنى قوله "لي إخوة" إدراكاً جيداً. يقيم الشاعر في باريس، ويقيم أهله في الجليل، ولا يستطيع أن يلتقي بهم إلاّ إذا زاروه. ولأنه ليس مولوداً من حائط، فإنه يتذكر أمه وإخوته الذين قاسمهم بعض سنوات عمره.

وتفتح عبارة "وسجن بنافذة باردة" أفق قارئ درويش أمام عالم واسع هو عالم السجن وتجربة درويش فيه. لقد سجن درويش يوم كان في فلسطين مراراً، وعبر عن تجربته هذه في غير قصيدة، عبر عن علاقته بالسجان وعلاقته بأمه، وعبر عن علاقة أمه بالسجان، تارة بأسلوب مباشر وطوراً بأسلوب غير مباشر. ومن يقرأ أشعاره التي كتبها قبل عام 1970 يقرأ قصيدته التي يغنيها مارسيل خليفة "أحن إلى خبز أمي"، ومن يقرأ ديوانه "لماذا تركت الحصان وحيداً؟" يقرأ قصيدته "من روميات أبي فراس" وفي هذه يقرن الشاعر تجربته بتجربة أبي فراس الحمداني الذي وقع في الأسر وكتب قصائد إلى أمه، ومنها قصيدة "أيا أم الأسير" التي يعبر فيها عن اشتياقه لأمه.

وربما تفتح عبارته "ولي موجة خطفتها النوارس" المجال لكي يرى المرء الصراع العربي الإسرائيلي حول فلسطين. إننا هنا أمام متكلم له علاقة بالبحر، يقف أمام الشاطئ ويراقب أمواج البحر، ولكن النوارس تأتي فيغادر وكأنما خطفت هذه منه الموجة. إن درويش هنا يعبر بأسلوب غير مباشر عن اختطاف اليهود الساحل الفلسطيني من أهل فلسطين. لقد جاء يهود أوروبا وسرقوا منا فلسطين التي كانت تشكل مشهده الخاص، فلسطين التي كان عشبها يكفي من عليها من مخلوقات ويزيد على ذلك.

وأما السطر الرابع "ولي قمر في أقاصي الكلام، ورزق الطيور، وزيتونة خالدة" فيحيلنا إلى دال القمر في شعر الشاعر، وهو دال ورد بمعان عديدة، معان تختلف عن معناه القاموسي. ويستحضر دال القمر هنا استعمالات الشعراء العرب والكتاب العرب له. فدرويش لا يتحدث عن قمر فلسطين في السماء، وإنما عن قمر في أقاصي الكلام – أي منذ امرئ القيس حتى اللحظة. كان درويش قديماً قد خاطب الشعراء العرب القدامى قائلاً:

يا شعراء أمتنا المجيدة

أنا قاتل القمر الذي كنتم عبيده.

وكان ذلك يوم كان الشاعر ماركسيا. يومها كان درويش يرى أن الشعراء العرب أكثروا من التغزل بالقمر، وكأنهم كانوا ينظرون إلى السماء غاضين الطرف عما يجري في الأرض، ويومها كان درويش ينظر إلى ما حوله من أرض ومن حوله من شعبه فيرى الاضطهاد والبؤس والتشرد، وهكذا لم يكن يجد من الوقت ما يمكنه لأن يغض الطرف عما يجري ليتفرغ إلى العشق فقط ولينتظر غيوب القمر حتى يتسلل إلى بيت محبوبته، كما كان يفعل عمر بن أبي ربيعة الذي قال في رائيته:

وغاب قمير كنت أهوى غيوبه وروح رعيان ونوّم سمّر

ويومها لم يكن يجد متسعاً من الوقت ليقول مخاطباً المرأة:

أمانا أيها القمر المطل فمن جفنيك أسياف تسل

ولكنه، فيما بعد، أخذ ينظر إلى الأمور من منظار آخر، منظار أوسع وأشمل من المنظور الأول. ولئن كان في البداية يقول: من يشتري تاريخ أجدادي بيوم حرية، فإنه أخذ، فيما بعد، يقول إنه خسر أجمل ما فيه يوم خسر ماضيه، وحين قال هذه المقولة الأخيرة قال "ولي قمر في أقاصي الكلام" وما عاد يرغب في أن يقتل القمر الذي رأى فيه جزءاً من ماضيه. ولعل دال القمر من الدوال التي تستحق الدراسة في شعر الشاعر، فقد تكرر أكثر من مائة وسبعين مرة في أشعاره. وأما رزق الطيور والزيتونة الخالدة فإشارة إلى أرض فلسطين، وتذكير بالموروث الإسلامي. تأكل الطيور من الحقل، كما يسمح للبشر بأن يأكلوا من الحقل دون أن يأخذوا معهم شيئاً إلى البيت، وزيتونة فلسطين مباركة في القرآن، إنها الشجرة المباركة التي زرعت منذ أقدم السنين وما زالت مزروعة بكثرة.

ولئن كان درويش في أشعاره يواصل ما بدأه أبو سلمى، هذا الذي تغزل بالمرأة وبفلسطين قائلاً:

كلما حاربت من أجلك أحببتك أكثر

لئن كان درويش يواصل هذا حين يقول:

أنت عندي

أم الوطن

أم أنتما توأمان

فإنه هنا يربط بين الأرض والجسد:

مررت على الأرض قبل مرور السيوف على جسد حولوه إلى مائدة.

والأرض هي أرض فلسطين التي تحولت أيضاً إلى مائدة لمن يرغب في الافتراس والاستيلاء على قوت الآخرين وأرضهم بالقوة. لقد جاء الصليبيون إلى هذه المنطقة واعملوا سيوفهم في أجساد الناس، وجاء الانتداب البريطاني وأقام السجون، وجاء الاسرائيليون وحولوا فلسطين من بلد زراعي إلى بلد صناعي، وقلبوا شكلها واقتاتوا على أرضها. إن فلسطين هي الجسد الذي شقوا فيه الطرق وهدموا قراه وغيروا معالمه الجغرافية.

أمام هذا العالم، عالم الاختطاف، اختطاف النوارس موجة أنا المتكلم، وأمام مرور السيوف على جسد حولوه إلى مائدة، يعود الشاعر فيكرر "أنا من هناك" اللازمة المحورية في النص، اللازمة التي تقسم العالم إلى مكانين: هنا/هناك. ويكرر العبارة ولا يعبر عن رغبته في القتل والانتقام. إنه يكتفي بأن يعيد السماء إلى أمها حين تبكي السماء على أمها. وهنا أيضاً نلحظ لجوءه إلى التعبير غير المباشر. ثمة سماء تبكي على أمها وترغب في أن تعود إلى أمها، تماماً كما أن أهل فلسطين بعيدون عن أمهم الأرض ويرغبون في أن يعودوا إلى أمهم، وقد ظل هؤلاء يبكون طويلاً لعلهم يعودون إلى فلسطين. ثمة انزياح في المفردات عن معناها القاموسي. ثمة تعبير من خلال الصورة، وهذا ما يميز درويش وأشعاره. إنه شاعر يدرك أن الشعر ليس معنى وحسب، إنه ايقاع وصورة ولغة، ولغته ليست لغة مباشرة بعيدة عن الايحاء والدلالات الرمزية. وكما السماء تبكي على أمها بحثاً عن الأم يبكي الشاعر لأنه هو أيضاً بعيد عن أمه، كأنه يرغب أيضاً في أن يعود إلى وطنه، يبكي لعل غيمة عائدة تعرفه، وما هو مشترك بينه

وبين الغيمة هو انحدار الدموع والماء من منطقة عالية. لعل هذه الغيمة العائدة التي يتشابه معها في جانب تقله معها إلى الوطن إلى مكانها التي ترغب في أن تعود إليه كما يرغب الشاعر في أن يعود إلى وطنه.

ويختتم درويش نصه بالأسطر الثلاث التالية:

تعلمت كل كلام يليق بمحكمة الدم كي أكسر القاعدة

تعلمت كل الكلام، وفككته كي أركب مفردة واحدة

هي: الوطن

ويفصحُ أنا المتكلم هنا / أنا محمود درويش الشاعر الفلسطيني الذي أنفق عمره في تعلم الكلام، – لكي يكتب كلاماً يليق بمحكمة الدم / مأساة فلسطين، ولكي يكسر القاعدة – يفصح عن أنه تعلم الكلام كله وفككه كي يركب مفردة واحدة هي: الوطن، والوطن هنا هو فلسطين وما تشتمل عليه.

وربما يرد الشاعر هنا على أولئك الذين اتهموه بأنه أسير فكرة واحدة في شعره، وهي فكرة فلسطين، بأنه نذر حياته من أجلها، وأنه لم يتعلم الكلام لأي أمر آخر. كأن فلسطين أم البدايات وأم النهايات، كما ورد في بعض قصائده: كانت تسمى فلسطين / صارت تسمى فلسطين. وكأن لا موضوع آخر يستحق منه أن ينفق عمره في تعلم الكلام لأجله إلا هذا الموضوع، إلا فلسطين / الوطن، إلا ال (هناك) التي كان يحن إليها يوم كان في باريس، يوم كانت هذه والعالم كله الـ (هنا).

ونتذكر، ونحن نقرأ "أنا من هناك" نتذكر أبا فراس الحمداني ورومياته. نتذكر قصائده التي كتبها وباح فيها معبراً عن حنينه إلى أمه ووطنه. نتذكر أبا فراس في حينه وفي أسلوب شعره الذي يعبر عن أعماق نفسه، ولعلنا، كلما كنا في الغربة وشعرنا بقسوتها وبأننا غرباء ننتمي إلى مكان آخر، لعلنا نكرر مع محمود درويش: "أنا من هناك".

بقاياك للصقر

لعل أول ما يلفت الأنظار في قراءة هذه القصيدة هو عنوانها اللافت للنظر الذي يثير تساؤلات عديدة: أولاً على من يعود الضمير في بقاياك؟ هل يخاطب الشاعر شخصاً معيناً أم أنه يجرد من ذاته ذاتاً أخرى لكي يخاطبها؟ وهل دال الصقر ذو مدلول حقيقي أم أنه ذو مدلول آخر بعيد ومختلف عن المدلول المعجمي المعروف؟

ولو افترضنا جدلاً أن الشاعر يخاطب إنساناً آخر، أو كائناً حياً آخر مثل الأسد أو الذئب أو الخروف لقلنا إن الصقر هو الصقر، هو الطير السماوي الذي ينقض على فريسة ما، ولكن هل يرضى الصقر بالبقايا. هل يجوز لنا أن نذهب هذا المذهب ونحن نعرف أن الشاعر حي يقيم في غرفته في باريس؟ لربما نخطيء الاعتقاد هنا، اللهم إلا إذا فسرنا مفردة الصقر تفسيراً رمزياً وذهبنا إلى أن الشاعر يشعر بدنو أجله، وبأنه متعب ومريض ومرهق حيث لم يبق منه إلا بقايا إنسان.

ولربما يسعفنا جسد النص في توضيح كاف الخطاب في بقاياك. غير أننا قبل أن ندخل إلى عالم النص يجدر بنا أن نتوقف أمام زمن كتابة القصيدة وما كان عليه الواقع الفلسطيني في حينه.

كتب درويش هذه القصيدة في عام 1986، يوم كان يقيم في باريس، ولم يكن مر على الخروج الفلسطيني من بيروت سوى أربعة أعوام. وكانت المقاومة مرهقة وقد تفرق أفرادها أيدي عرب، وما تبقى من بقاياها لبنان عانى من الاقتتال الداخلي وبقايا الحرب الأهلية.

وهكذا أفل العصر الذهبي للثورة الفلسطينية القوية التي كانت تشكل عامل تهديد وتخويف.

وإذا ما عدنا إلى خلفية درويش السياسية، وإلى كتبه النثرية التي أنجزها ومقالاته السياسية التي نشرها، عرفنا أنه لم يكن بعيداً عن الحياة السياسية في إسرائيل، وعرفنا أيضاً أنه كان ينظر إلى الاسرائيليين نظرة تميز بين حزب وحزب، بين الحمائم والصقور، وقد عبر في قصيدته "جندي يحلم بالزنابق البيضاء" عن أمنية هذا الجندي التي تنشد كبر الحمام في وزارة الدفاع "لو يكبر الحمام في وزارة الدفاع، لو يكبر الحمام".

اعتماداً على ما سبق تغدو كلمة الصقر كلمة ذات دلالات مختلفة، والنص وحده هو الذي يمنحها المعنى الذي رمى إليه الشاعر، تماماً كما أن النص هو الذي يحدد الجهة التي يعنيها الشاعر بكاف الخطاب.

يكرر الشاعر في النص جملة العنوان، ويفتتح نصه الشعري بها، ولا ندري إن كان اختار العنوان بعد كتابة النص أم أنه كتب العنوان أولاً ثم أنجز النص. وأيا كان الأمر فإن افتتاح النص بعبارة العنوان يعطي هذه الجملة دلالة مهمة جداً. إنها لازمة النص والمدخل إليه، بل إن كلمة الصقر تتكرر خمس مرات.

ونحن هنا أمام مخاطِب ومخاطَب، ولعل ما يوضح ذلك أن المخاطِب يفصل بينه وبين المخاطَب, وهذا ما يبدو واضحاً في السطر السادس :

وتلفظ اسمك واسم بلادك واسمي معاً"

بل إن هذا السطر يشير إلى تلفظ المخاطِب باسم بلاده وباسم المخاطَب عدا تلفظه باسمه. ويسأل المخاطِب / الشاعر، هكذا نفترض، وإن كان النص لا يفصح عن هويته بالضبط – المخاطِب، بعد أن قرّر المخاطِب ابتداءً أن بقايا المخاطَب ستكون للصقر، وهذا يعني أن المخاطَب جريح، ولم يبق منه سوى بقايا، وأن الصقر سينقض عليه وألا فائدة. وهكذا يبدو المخاطِب متشائماً. يسأل المخاطِب المخاطَب "**من أنت كي تحفر الصخر وحدك**

وتعبر هذا الفراغ النهائي، هذا البياض النهائي؟ مرحى!

ويحيل السؤال إلى أمور عديدة: وحدة المخاطب في عمله، وعملُه شاق جداً، إنه عمل من يحفر الصخر دون أن يساعده أحد. وهو أيضاً يعبر الفراغ النهائي، البياض النهائي. والمخاطب أول من يرى عبث ذلك، وقد عبر عن هذا من خلال صيغة الاستفهام، ومن خلال مفردة مرحى. والسؤال هو: هل كان درويش، هنا، يخاطب رمزاً من رموز الثورة أصر على مواصلة الكفاح والنضال؟ هل كان الشاعر هنا يخاطب الفدائي الذي لا جدار يحميه بعد أن انهار جدار بيروت. ونحن ندرك هذا، وبخاصة إذا كنا قارئين لأشعار الشاعر. كتب درويش في قصيدة "بيروت"، وهي "قصيدة كتبها قبل خروج المقاومة منها:

بيروت نجمتنا الأخيرة

بيروت خيمتنا الأخيرة

وأشار فيها، باسم الفدائي، إلى أنه لن يترك الخندق حتى يمر الليل أو يهلك. وكان أن أُجبرت الثورة على ترك بيروت إلا بقاياها في مناطق عديدة من لبنان. فهل يخاطب المتكلم في النص / المخاطِب في النص هذه البقايا والمسؤولين عنها.

ويوضح السطران الثالث والرابع حالة التشاؤم التي تطغى على المخاطِب. إنه يرى فيما يقوم به المخاطَبُ ضرباً من العبث البشري وضرباً من المعجزة، فمن سيصطف حول المخاطب ليس سوى خروبتين وأرملتين وصمت الفضاء المجوّف، وهذه كلها لن تمكن المخاطب من الشعور بالقوة. إنها عبء عليه أكثر مما هي مساندة له. ويوجه المخاطب السؤال التالي إلى المخاطَب:

أفي مثل هذا الزمان تصدق ظلك، في مثل هذا الزمان تصدق وردك؟

وكما نلاحظ، فإن الزمان يبدو زماناً رديئاً حيث لا يجدر أن يصدق المخاطب ظله وورده. إن عبارة "آفي مثل هذا الزمان ..." عبارة ذات دلالة على ما ذهبت إليه. لكان الزمان صعب وصعب جداً. ونحن، هنا، نلحظ ابتعاد درويش عن التعبير المباشر. ويحيلنا السطر السابق إلى دلالات مفردة الظل ودلالات مفردة الورد، وهي دلالات تبدو ايجابية جداً. إن الظل هو ضوء شعاع الشمس إذا استترت عنك بحاجز، والظل من كل شيء شخصه، والظل من الشيء أوله.

وتصبح الظلال أنا ثانية للشخص، إنها النفس الحقيقية للإنسان، فمن يخسر ظله يخسر نفسه. وأما الورد فيرمز إلى الجمال والمستقبل الأفضل. إنه شيء يحب ويرمز إلى ما هو أفضل.

وكان المخاطِب يرى أن المخاطَب إنسان نبيل لا يقوى على العيش الذليل، إنسان يرفض الانكسار والتسليم بالهزيمة والواقع المأساوي، إنسان يصر على القيم والمبادئ والأفكار الثورية، ويأمل بمستقبل أفضل. ولكن المخاطب يرى أن الزمان هذا زمان قاس لا يصلح لأن يحلم فيه بالعالم الذي يحلم الثوري الصادق بتحقيقه. إن هذا الزمان زمان لا يجدر بالمرء أن يلفظ فيه اسمه الحقيقي واسم بلاده واسم ضمير بلاده أيضاً – أي المخاطب هنا – أن يلفظ هذه الأسماء بلا خطأ. كأن المخاطب يملك شيئاً ويملك وعداً ليظل يلفظ الأسماء هذه لفظاً صحيحاً. ومن المؤكد هنا أن الشاعر يرى أن تسمية الأشياء بأسمائها، في

الزمن الصعب، تبدو أمراً غير ممكن، وأن من يقول ذلك إنما يملك ما يدعمه في ما يقوم به. هل نستطيع في هذا الزمان أن نقول إن فلسطين هي فلسطين لا إسرائيل؟ وهل نستطيع أن نقول إن يافا هي يافا لا يافو، وأن عكا هي عكا لا عكو، وأن الفدائي هو فدائي وبطل لا مخرب، وأن محمود درويش هو شاعر من البروة، لا شاعر إسرائيلي، هجر بلاده لينضم إلى المنظمات؟

ويتعجب الشاعر من إصرار المخاطَب على ما يعتقد به. يتعجب من إصراره على تصديق ظله ووردِه. ويخاطب المخاطَب باسم جموع:

"سنخلي لك المسرح الدائري"

وهذا تعبير ثان عن يأس المخاطِب، وربما عن يأس الجماعة التي ينتمي إليها، أن المسرح هنا دائري، كأنما يعود الممثلون إلى نقطة البداية، ويحاولون من جديد ليعودوا إلى النقطة نفسها. أليس هذا ما يقصده درويش بالعبث البشري. إننا هنا نستحضر (سيزيف) (كامو) وبطل مسرحية الباب لغسان كنفاني. على الأول أن يحمل الصخرة من قاع الوادي إلى أعلى الجبل، لكي تدحرجها الآلهة، إلى أسفل الجبل، وعلى (سيزيف) أن يرفعها، من جديد، إلى قمة الجبل، هكذا حتى أبد الأبدين. وهكذا ينبغي أن يفعل بطل مسرحية الباب بالطابة. على بطل المسرحية أن يضرب الطابة إلى الحائط وكلما ارتدت ضربها من جديد. هل على الفدائي الفلسطيني أن يبدأ دائماً من الصفر لكي يصل إلى لا شيء سوى الدمار والخراب، وليبدأ دائماً من جديد. كم من ثورة بدأت وانتهت، وكم من انتفاضة بدأت وانتهت دون أن تعيد لاجئاً من اللاجئين.

ينهي الشاعر أسطره العشرة قائلاً:

سنخلي لك المسرح الدائري، تقدم إلى الصقر وحدك،

فلا أرض فيك لكي تتلاشى،

وللصقر أن يتخلص منك، وللصقر أن يتقمص جلدك.

والصقر هو عدو المخاطَب، إن تقدمك لمحاربة الصقر، في هذا الزمان، وفي هذا العالم العربي، يعني أن تتقدم وحدك، وكم من مرة صرخ درويش: يا وحدنا، و: كم كنت وحدك. وحين تتقدم فإن لا تملك أرضاً لكي تتلاشى فيها كما هي فيك – ربما يحيلنا هذا إلى رواية كنفاني "العاشق" وبطلها عبد الكريم،

لمعرفتها – أي لمعرفة عبد الكريم الأرض – كان يختفي ولا يفلح جنود الانتداب البريطاني في الإمساك به – هذا يوم كان يقاتل في فلسطين. وحين تتقدم فللصقر أن يتخلص منك – ربما تحيلنا هذه الصورة إلى الواقع الفلسطيني بعد الخروج من بيروت وإلى محاولات الثورة القيام بعمليات من أجل دخول فلسطين، عبر البر وعبر البحر، وهي محاولات كانت، أحياناً، تنتهي نهايات مأساوية. وأما الصقر، وأما اليهود فلم يتقمصوا شيئاً كما تقمصوا جلدنا. وإذا كان بعضنا يرى أن الأرض هي جلدنا، فإن الإسرائيليين تقمصوها عبر بناء مدنهم وقراهم، وعبر الاستيلاء على تراثنا وتحويله إلى تراث عبري من صحن الحمص إلى قرص الفلافل.

هل أبالغ في هذا الشرح وهذا التأويل؟ وهل أحمّل نص درويش أكثر مما يحتمل؟ لا أدري. إن هذا ليس سوى اجتهاد.

لصوص المدافن

لعل أول ما يتساءل عنه قارئ القصيدة هو: من يقصد الشاعر بعبارة لصوص المدافن. وهل يستحق هؤلاء أن يكونوا موضوعاً لقصيدة. وإذا ما كان القارئ ملماً بالمذاهب الأدبية، وتحديداً بالرومانسية، فإنه سوف يتذكر عوامل نشأتها الأدبية، وسوف يتذكر عامل شيوع شعر القبور في أوروبا، هذا الذي جعل الشعراء يؤثرون العزلة، ولكن شعراء القبور كانوا يكتبون عن عالم القبر وما يحويه وما يوحيه لهم، فهل كتبوا أيضاً عن لصوص المدافن؟ هل رأى الشعراء، وهم قريبون من القبر، في الليالي القمرية، هل رأوا لصوصاً جاؤوا إلى المقابر ليسرقوا الجثث مثلاً، كي يبيعوها لطلبة الطب. نحن نعرف من خلال مشاهداتنا لبعض الأفلام المصرية أن هناك حراساً يبيعون الجثث المدفونة حديثاً، فهل قصد درويش هؤلاء؟ ولنَرَ أولاً السطر الأول قبل أن نذهب هذا المذهب. يقول درويش:

"لصوص المدافن لم يتركوا للمؤرخ شيئاً يدل عليّ"

نحن، إذن، أمام لصوص مدافن يسلبون عالم أنا المتكلم في النص. فمن هو أنا المتكلم الذي يطالعنا في هذا السطر وفي بقية القصيدة؟ وهل يمثل ذاتاً فردية أم أنه ينطق باسم شعب كامل أو جماعة كاملة؟ وهل هو محمود درويش أم أنه شخص آخر:

من المؤكد أننا نقرأ نصاً شعرياً أدرج في مجموعة شعرية حملت اسم الشاعر، وعليه فإن أنا المتكلم إذا لم تدل على أنا أخرى غير أنا الشاعر، من المؤكد أن أنا المتكلم هي أنا الشاعر. إنها أنا محمود درويش ابن البروة القرية التي دمرها الأعداء في عام 1948 تدميراً تاماً.

ولم تكن هذه القصيدة هي الأولى التي يأتي فيها الشاعر على ما يقوم به الإسرائيليون من لَصّ بلاده. ولم تكن أيضاً الأولى أو الأخيرة التي تقوم على ثنائية أنا المتكلم الناطق باسم شعب والآخر الذي يسلب الشاعر وشعبه أرضهم. تماماً كما أنها ليست القصيدة الأولى التي يشير فيها إلى ما يفعله اليهود في فلسطين، حيث يحاول هؤلاء تهويد الأرض والبحث عن جذورهم فيها حتى لو كان الأمر تمثيلاً. لقد كتب درويش إثر حرب حزيران 1967 قصيدة عنوانها "يوميات جرح فلسطيني" ومما جاء فيها، في المقطع الثاني والعشرين:

"**عالم الآثار مشغول بتحليل الحجارة**

إنه يبحث عن عينيه في ردم الأساطير

لكي يثبت أني:

عابر في الدرب لا عينين لي!

لا حرف في سفر الحضارة!

وأنا أزرع أشجاري، على مهلي،

وعن حبي أغني"

ويفصح المقطع هذا عما كان يقوم به الإسرائيليون. لقد عقد هؤلاء مراراً مؤتمرات صحفية قالوا من خلالها إنهم اكتشفوا آثاراً تدل على وجودهم في فلسطين، وأن الاسم الحقيقي للمنطقة الفلانية هو الاسم العبري كذا. وهكذا سموا الضفة الغربية يهودا والسامرة، ونعتوا نابلس بشخيم، وما زالوا يصرون على أن قبر يوسف في نابلس يعود إلى سيدنا يوسف عليه السلام، علماً بأن الرواية الفلسطينية تذهب تارة إلى أنه يعود إلى يوسف صلاح الدين الأيوبي، وطورا إلى فلسطيني اسمه يوسف دويكات من منطقة بلاطة. وأياً كان الأمر فإن المقطع السابق يقوم على ثنائية عالم الآثار والشاعر، وكل واحد من هذين يمثل جانباً، يحاول الأول أن يلغي وجود الثاني. يبحث الأول، وهو عالم الآثار، عن عينيه في ردم الأساطير

لكي يثبت أن أنا المتكلم الذي ينطق باسم الشعب الفلسطيني، وهو هنا الشاعر محمود درويش، إنسان عابر لا خصوصية له ولا وجود وليس له حرف في سفر الحضارة.

يعود محمود درويش، إذن، بعد عشرين عاماً تقريباً، إلى هذه الفكرة ليعززها وليكتب فيها. وليست هذه هي المرة الوحيدة التي يعود فيها الشاعر إلى فكرة كان طرقها ليطرقها من جديد وبأسلوب جديد وصور جديدة. لقد كتب في التسعينيات قصيدة عنوانها "شتاء ريتا الطويل" وكان قد كتب عن ريتا، في الستينيات، قصائد عديدة.

وإذا عدنا إلى الأطراف العديدة في السطر الأول وجدنا أنها ثلاثة: لصوص المدافن والمؤرخ وأنا المتكلم. بلص الأولون عالم أنا المتكلم لكي يتركوا للمؤرخ الذي يعنى بالبحث عن الحقيقة ما يدل على عالم أنا المتكلم. وتتمحور بقية القصيدة، وهي الأسطر التسعة، حول الطرفين المحوريين: اللصوص وأنا المتكلم. اللاص والملصوص.

ويستخدم أنا المتكلم الفعل المضارع: ينامون، يقولون، ينسون، يعطون، وليس من شك في أن لهذا دلالته. فالشاعر وشعبه ما زالوا في صراع مع الآخرين. إن الصراع لم ينته وما زال قائماً، ومحاولة الآخرين مستمرة. إن الشاعر هنا لا يكتب عن شيء مضى، إنه يكتب عن شيء مستمر وعن لصوص حاضرين، ولذا فإن صيغة خطاب الأنا / أنتم تستمر أيضاً: استريحوا قليلاً، عودوا إلى أهلكم، ألا تستطيعون أن ترتدوا ...

ولئن كنا قادرين على تحديد هوية لصوص المدافن، إذا ما قرأنا النص اعتماداً على ما نعرفه عن محمود درويش والشعب الفلسطيني في صراع هؤلاء مع اليهود الذين طردوا هؤلاء من وطنهم، فما الذي يقوله النص نفسه. أيحدد هوية هؤلاء؟ أيستطيع قارئ النص، إذا ما قرأه منعزلاً عن بقية نصوص "ورد أقل" ونصوص الشاعر كلها، أيستطيع القارئ أن يحدد هوية الطرفين؟ أيستطيع القارئ إذا ما قرأ النص أيضاً منعزلاً عن حياة المؤلف والزمن الذي عاش فيه وما شهده هذا الزمن، أيستطيع تحديد هوية الطرفين؟

نحن هنا في النص أمام الثنائيات التالية: لصوص المدافن والمسروق / الضحية. الأحياء والميت. القاتل والضحية. ويقوم الطرف الأول من هذه الثنائية بالأفعال التالية:

– ينامون في جثة الشاعر أينما طلع العشب منها، وقام الشبح.

– يقولون ما لا يفكر.

– ينسون ما يتذكر.

– يعطون صمته ذرائعهم.

وهذه ذات مدلولات مختلفة، ولكنه تدل، في النهاية، على شيء واحد: تمثيل طرف طرفاً آخر بما ليس هذا عليه، تمثيله بما يرغب الطرف الممثِل – بكسر الثاء – فيه، لا بما هو عليه الطرف الممثّل – بفتح الثاء. ينام الممثلون في مكان الممثلَين، ويقولون ما لا يقوله الطرف الثاني – أي أنا المتكلم وشعبه، وينسون ما يتذكر ولا يقولون ما يتذكر ويعطون صمته ذرائعهم هم لا ذرائعه هو وشعبه. ببساطة إنهم يفلسطون الفلسطينيين، إذا ما قلدنا ادوارد سعيد في كتابه "الاستشراق": "إنهم يشرقنون الشرق"، هكذا يرانا الآخرون، وهكذا يرغبون في أن نكون، وكما لص الغرب الاستعماري ثروات افريقيا وغيرها من الدول المستعمرة، يلص اليهود فلسطين. ولربما يجدر أن نتذكر هنا رواية (جوزيف كونراد) "قلب الظلام" وبطلها (كورتيز) هذا الذي نام في إفريقيا وتقمص شكل سكانها حتى أوهمهم أنه منهم، فاطمأنوا إليه كي يحصل على العاج، وغدا واحداً منهم، بعد أن نسي دوره في المسرحية. غدا صاحب الأرض. أليس (كورتيز) مَنْ لَصَّ إفريقيا؟ أليس هو الاستعمار الذي حاول أن يفرنس الجزائر، ويقيم دولة البيض في جنوب افريقيا؟

يقول درويش:

"**ينامون في جثتي أينما طلع العشب منها، وقام الشبح**".

وهو هنا، كما في قصائد "ورد أقل"، وفي أكثر أشعاره منذ "آخر الليل"، يلجأ إلى التعبير من خلال المجاز. إن ما يحول دون القبول بالمعنى الحرفي لمفردة "جثتي" هو قوله "أينما طلع العشب منها، وقام الشبح"، وإن كان أمواتنا دفنوا في أرض فلسطين، ومن هذه طلع العشب. يطلع العشب من الأرض، وفيها جثث الفلسطينيين، وينهض بقايا الفلسطينيين في فلسطين المحتلة عام 1948. يشبه درويش الجثة بفلسطين، ويأتي بشيء من لوازم الأرض "العشب" وفي فلسطين ينام لصوص المدافن، ولكم يجدر أن يبحث المرء في الصور الجديدة التي ابتكرها هذا الشاعر، وهي كثيرة جداً، هذا إذا استطاع المرء أن يلم بالشعر العربي كله، قديمه وحديثه، ليلاحظ الصور الخاصة بكل شاعر.

يتجه الشاعر الذي كان، يوم كتب القصيدة، يقيم في باريس، إلى مخاطبة لصوص المدافن. وهنا يتخذ شَكْلُ الخطاب أسلوباً آخر هو الأنتم بدلا من الهم. بعد أن كتب الشاعر: لم يتركوا، ينامون، كتب: استريحوا وعودوا. لكأن الإسرائيليين غائبون حاضرون في الوقت نفسه، بعيدون عنه قريبون منه. أو ليسوا هم السبب في طرده من بلاده وفي إقامته في باريس بعيداً عن جثته / أرضه؟ أو ليسوا هم من سرقوا أشياءه؟ لكن الأمر لم ينته بعد، فثمة شبح يقوم، وثمة ضحية تعاني في الشتات، والحوار بين الطرفين قائم، تارة يكون بالخطاب الشعري، وطورا بالمقاومة متعددة الأشكال:

"**فاستريحوا قليلاً، لصوص المدافن، في الوقت متسع للضحية لنجري حواراً عن الوقت مع قاتل قد يكون الضحية**".

ويحيلنا هذا السطر من جديد إلى أشعار درويش السابقة، وإلى رؤيته للمشكلة اليهودية. كان درويش، مثل كثير من اليساريين، يرى أن اليهود كانوا ضحية للنازية، وتساءل أيضاً في "مديح الظل العالي" كيف تقتل الضحية؟ "ضحية قتلت ضحيتها، وصارت لي هويتها"، وان استشف من قوله "قاتل قد يكون الضحية" أنه أخذ يشك في كون اليهود ضحية، لأن الضحية ينبغي ألا تتحول إلى قاتل. وعلينا ألا ننسى ما كان عليه الواقع الفلسطيني بعد الخروج من بيروت، علينا ألا ننسى مجازر صبرا وشاتيلا وحرب المخيمات.

ولا يكتفي درويش بمطالبة لصوص المدافن بالاستراحة قليلاً ليجري معها الحوار. إنه يطلب من هؤلاء، أن يعودوا إلى أهلهم، لعل أطفالهم يحتاجون إلى لعبة غير قلبه الذي يحتل البندقية. أما كيف تكون اللعبة قلب الشاعر في بندقية فيمكن تفسيره، وهذا اجتهاد. يحشو الجنود، وهنا يحدد درويش أكثر ما يقصد بعبارة لصوص المدافن، يحشو الجنود بنادقهم بالرصاص الذي يصوبونه نحو شعب أنا المتكلم، ونحو القلب، ليقتلوا هؤلاء، وهكذا يحصل الجنود على وسام. وربما يحيلنا هذا السطر إلى قصيدة "جندي يحلم بالزنابق البيضاء" ففيها يتحدث الجندي عن الفلسطيني الذي قتله:

"**دخن، ثم قال لي**

كأنه يهرب من مستنقع الدماء:

حلمت بالزنابق البيضاء

بغصن زيتون

بطائر يعانق الصباح

فوق غصن ليمون ..

– وما رأيتَ ما صنعتَ

– عوسجة حمراء

فجرتها في الرمل ... في الصدور ... في البطون ..

– وكم قتلتَ؟

– يصعب أن أعدهم ...

لكنني نلت وساماً واحداً".

"عودوا إلى أهلكم" يخاطبهم أنا المتكلم الذي ينطق باسم الضحية، عودوا إلى أطفالكم الذين ربما احتاجوا لعباً عادية، وربما احتاجوا أسماءهم أو ملابس أسمائهم كي يسيروا إلى المدرسة؟!

ويسأل الشاعر لصوص المدافن:

"ألا تستطيعون أن ترتدوا غير قبري القديم / الجديد ... هوية؟

ألا تستطيعون أن تجدوا فارقاً واحداً بين ظلي المذهب والنرجسة؟

ما يريده اليهود هو فلسطين لكي تكون لهم هوية هي هويتهم الجديدة: إسرائيل. ولكن أما من بديل آخر؟ أينبغي أن تكون فلسطين فقط هي هويتهم، فلسطين هذه التي يسكنها أنا المتكلم منذ قرون طويلة. إن أنا المتكلم هنا لا تمثل فقط ذاتها أو شعبها في اللحظة الراهنة. إنها ترى ذاتها امتداداً لمن أقام على أرض فلسطين منذ زمن طويل. هنا أيضاً يلجأ الشاعر إلى التعبير عن فكرته من خلال المجاز:

"أن ترتدوا قبري هوية"

ويفتح هذا التعبير المجال أمام الذهن ليتصور كيف يغدو القبر لباساً، بيت هوية. وإذا ما ربطنا، من جديد، بين نصوص الشاعر فهمنا هذا التعبير، لقد عبر درويش مراراً بأن جلد الفلسطيني هو الأرض. في "بقاياك للصقر" قال "وللصقر أن يتقمص جلدك" وأشرت إلى دلالة الصقر وما يرمي إليه درويش في هذه العبارة.

ولربما يسأل المرء هنا عن الظل المذهب والنرجسة. هل نقابل بين هاتين المفردتين وبين قبري القديم / الجديد، لنقول إن القبر القديم هو الظل المذهب، وإن القبر الجديد هو النرجسة؟ هل الماضي العربي الإسلامي في فلسطين هو الظل المذهب، حيث كان الماضي الإسلامي مشرقاً، ولكنه قديم. وهل القبر الجديد هو النرجسة التي يفترض أنها ما زالت تنمو؟

ينهي درويش قصيدته هذه بالسطر التالي:

"**إذن من هو الحيّ فينا؟ من الحي في هذه المسرحية؟**

كأنما يخاطب الإسرائيليين: لم تقتلونا، فالعشب ينمو والشبح يقوم، وما زلنا نتحارب ونتخاطب. ولربما يجدر التوقف أمام كلمة مسرحية!

هل يرى درويش في هذا الذي يجري مسرحية؟ وإذا كان يرى في ذلك مسرحية فأية مسرحية؟ إنها مسرحية عبثية، كما ذهب في "بقاياك للصقر"، وسيعود درويش في "لماذا تركت الحصان وحيداً" وتحديداً في قصيدة "خلاف، غير لغوي، مع امرئ القيس" ليكتب عن المشهد المعد وعن الفصل ما قبل الأخير.

هل يرى درويش في صراعنا مع الاسرائيليين ضرباً من العبث، وهل نحن (سيزيف) هذا العصر؟ ربما، ويبقى هذا مجرد اجتهاد.

"أنا يوسف يا أبي"

"أنا يوسف يا أبي" من قصائد "ورد أقل"، وتقع في عشرة أسطر شعرية، إذا اتكأنا على رأي نازك الملائكة في كتابها "قضايا الشعر المعاصر"، حيث ترى هذه أن يجدر أن نسمي السطر الشعري سطراً شعرياً وألا ننعته بالبيت، فالبيت، في القصيدة القديمة، يتكون من صدر وعجز.

يحيل العنوان، عنوان القصيدة إلى قصة سيدنا يوسف التي وردت في القرآن الكريم، ومن قبل في العهد القديم، ولا يجد قارئ القرآن أو قارئ العهد القديم صعوبة، حين يقرأ العنوان، في الربط بين النصين. ومن قرأ أشعار درويش السابقة – أي التي كتبها قبل عام 1986، تاريخ كتابة القصيدة – يلحظ أن الشاعر ما زال يوظف النص الديني في قصائده، ويلحظ توظيف هذا بوضوح في "ورد أقل" في قصائد عديدة، ومنها: "يطول العشاء الأخير"، و "إلهي لماذا تخليت عني؟". وكان درويش، منذ أواسط

الستينيات، أخذ يوظف النص التوراتي في أشعاره، وقد لفت هذا أنظار الدارسين الذين درسوا موضوع "اليهودية والمسيحية والاسلام في الشعر الفلسطيني" أو ظاهرة "التناص الديني في شعر محمود درويش".

ويتساءل المرء، وهو يقرأ العنوان الذي يعد مدخلاً للنص، يتساءل إن كان أنا المتكلم هو يوسف النبي عليه السلام، وإن كان درويش يعيد هنا صياغة قصة يوسف شعراً، تاركاً المجال لسيدنا يوسف ليعبر عن ذاته، ولكن كما يتصور ذلك محمود درويش ابن القرن العشرين. ولربما يذهب المرء مذاهب أخرى غير هذه، ولربما يسأل أسئلة أخرى مثل: هل يشعر درويش الشاعر أنه بين زملائه الشعراء مثل ما شعر سيدنا يوسف بين اخوته؟ وهل يرى درويش الفلسطيني أن الفلسطيني أصبح عبئاً على إخوته العرب حيث يرغبون في التخلص منه؟

لعل من يطلع على المشهد الشعري العربي يدرك المكانة التي أخذ هذا الشاعر يحتلها، ويدرك كيف أنه أصبح ذا حضور شعري مميز حيث لفت الأنظار، وغدا الأكثر قراءة وانتشاراً، وبلغ مرحلة أخذ زملاؤه من الشعراء يغارون منه، لأنه بالتفات النقاد إليه، حال بين زملائه والالتفات إليهم، ولربما رغب هؤلاء، أو بعضهم، في التخلص منه حتى يلتفت إليهم. وتبقى هذه واحدة ويبقى هذا اجتهاداً.

على أننا لو استحضرنا مرحلة السبعينيات والثمانينات، واستحضرنا بعض المقولات السياسية والاجتهادات الفكرية، لذهبنا إلى أن درويش هنا ربما لا يقصد ذاته شاعراً، قدر ما يرمي إلى تصوير المكانة التي حلت بالفلسطينيين، حيث غدا هؤلاء مشكلة وعبئاً على الأنظمة العربية التي رغبت في التخلص من الثورة لكونها مصدر إزعاج. وربما لا أبالغ شخصياً في هذا، فكتابات درويش النثرية والشعرية تسعفني في هذا الاجتهاد، ولي في مقالته "صباح الخير يا ماجد" التي كتبها ونشرها على أنها مقطوعة نثرية، ثم أعاد نشرها، بعد حذف مقاطع منها، على أنها قصيدة شعرية، لي في مقالته دليل أتكئ عليه، يقول درويش في هذه المقطوعة / القصيدة:

"**ويا لحم الفلسطيني فوق موائد الحكام، يا حجر التوازن والتضامن بين جلاديك، حرف الضاد لا يحميك، فاختصر الطريق عليك يا لحم الفلسطيني ...**".

"**ويا لحم الفلسطيني في دول القبائل والدويلات التي اختلفت على ثمن الشمندر، والبطاطا، وامتياز الكاز، واتحدت على طرد الفلسطيني من دمه. تجمع أيها / اللحم الفلسطيني في واحد تجمع واجمع الساعد**".

اتكاءً على هذا الكلام هل ينصرف الذهن إلى أن أنا المتكلم في العنوان هو الفلسطيني عموماً؟

على أن العنوان لا يتكون من عبارة أنا يوسف، وإنما أيضاً من منادي هو يا أبي. وهكذا ينصرف الذهن إلى قصة سيدنا يوسف الذي خاطب أباه، وإذا ما قلنا إن يوسف هنا هو محمود درويش فإن أباه هو أبوه الحقيقي، ولكن إذا ما ذهبنا إلى أن يوسف هو الشعب الفلسطيني بعامة. فمن هو أبوه؟ لقد سألني أحد الطلبة، وأنا أدرس النص، وأجتهد في تفسير دلالات يوسف، لقد سألني هذا السؤال. وقد ذهبت إلى أن دال الأب في أشعار درويش ليس ذا مدلول واحد، إنه ذو مدلولات عديدة منها مدلوله الديني المسيحي، وقد وظفه درويش في أشعاره بهذا المعنى، حين قال:

لا تقولوا أبانا الذي في السموات

ولكن قولوا أخانا الذي سرق الأرض منا.

وعليه فإذا ما افترضنا أن المتحدث في النص هو الشعب الفلسطيني، فإن الله – عز وجل – هو المخاطَب، وهو راعينا وحامينا.

يفتتح درويش نصه أيضاً بالعبارة نفسها "أنا يوسف يا أبي". ويكرر نداءه للأب: "يا أبي، إخوتي لا يحبونني، لا يريدونني بينهم يا أبي". ويحيلنا هذا من جديد إلى قصة سيدنا يوسف التي قرأناها في النص القرآني، ويجعلنا نسترجع قصة يوسف مع إخوته من ألفها إلى يائها، وهكذا تكون بقية القصة في النص الغائب الذي لم يبرزه النص الدرويشي، واكتفى بأجزاء منه، كأنما يترك الشاعر ما تبقى من القصة للقارئ الذي لا شك يعرفها، وهكذا لا ضرورة لإعادة كتابتها. ولكن السؤال يثار من جديد: لماذا يعود الشاعر إلى القصة؟ ولماذا يقتصر على جزء منها، جزء معروف؟ ولربما يعود المرء إلى الاستعارة التمثيلية والقصد منها. تستحضر المثل لتعبر من خلال قوله عن حالة مشابهة ينوب قول المثل عن قولها مباشرة. "الاستعارة التمثيلية تركيب استعمل في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة معناه الأصلي". ولعل القرينة الحالية هنا هي حال الشاعر والثورة في العام 1982 حيث كانت بيروت تحاصر دون أن تحرك الدول العربية، إلا أقلها، ساكناً. هل كانت الثورة في الجب، هل أسهم العرب في إيقاعها؟ وهل كانت السفن اليونانية هي السيارة التي التقطت الفلسطيني من الوحدة؟ لقد صرخ درويش في "مديح الظل العالي" قائلاً: "يا وحدنا. وقال أيضاً: كم كنت وحدك يا ابن أمي، كم كنت وحدك!" تماماً كما كان يوسف وحده، وكان له أخ من أمه.

يحيلنا ما تبقى من النص إلى قصة سيدنا يوسف مراراً، لكي نلحظ المؤتلف والمختلف بين نص درويش والنص الأصلي للقصة. والمؤتلف قد يكون تشابهاً في الأحداث، وقد يكون تشابهاً في الكلام، وهنا يقتبس درويش من كلام النص القرآني عبارات اقتباساً حرفياً، وهو ما يبدو في نهاية النص:

(رأيت أحد عشر كوكباً، والشمس والقمر، رأيتهم لي ساجدين)

وفي تساؤل أنا المتكلم في النص: هل جنيت على أحد عندما قلت إني رأيت ..؟" ما يحيلنا إلى القصة الأصلية. لقد حلم يوسف، وقص الرؤيا على أبيه، فطلب منه هذا ألا يقص رؤياه على إخوته حتى لا يكيدوا له كيداً. ويتساءل الفلسطينيون أحياناً – على الأقل هكذا كانوا يتساءلون – إن كانوا بسبب المراكز التي احتلوها نتيجة لتعلمهم، يتساءلون إن أصبحوا موضع غيرة وحسد. ويذهب بعض الفلسطينيين إلى أن بعض الشعوب العربية كانت محقة أحياناً في تذمرها من الفلسطينيين، أو من بعضهم على الأصح، لأن هؤلاء أخذوا يتكبرون على الشعوب التي يقيمون بينها. ربما يكون هذا التفسير تفسيراً مبسطاً. وربما يذهب المرء هنا، مع من يذهب، إلى أن الثورة التي قويت واشتدت وكسرت شوكة الإسرائيليين في الكرامة (1968) وفي بيروت (1982) جعلت بعض الأنظمة تغار منها، لأنها – أي الأنظمة – لم تحقق ما حققته الثورة.

ما قصّه يوسف على أبيه يعكس مكانة القاص (رأيت أحد عشر كوكباً، والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين)، ولأن الرب كان يحب ابنه فقد غار إخوته منه. هنا نجد أنا المتكلم في النص الشعري يتساءل إن كان قص القصة جناية؟ إن كان القص وحده سبب الكراهية، علماً بأن سبب الكراهية هو حب الأب.

وإذا كانت دوال الكوكب والشمس والقمر والسجود، في النص القرآني، كلمات ذات مدلولات رمزية، فإن درويش قد أفاد، في هذا، في معظم أشعاره التي تحتفل بالدوال ذات المدلولات المغايرة لمعناها القاموسي، قد أفاد من يوسف. وما هو مشترك بين سيدنا يوسف عليه السلام، وبين محمود درويش يكمن في لغة المجاز. كلاهما يلجأ إلى التعبير غير المباشر، وكلاهما صاحب رؤية – هذا يوم كان درويش يربط بين النبي والشاعر، ويرى أن مهمة الأخير تنشد إصلاح العالم. وستظل عبارة أحد عشر كوكباً ذات تأثير على درويش، ونحن نعرف أنه أصدر عام 1993 مجموعة شعرية كان عنوانها "أحد عشر كوكباً". ونحن هنا أيضاً يمكن أن نُفيد من النص القرآني وشرحه حين نشرح نص درويش. إن دال الكوكب يعني الأخ، ودال الشمس يعني الأب ودال القمر يعني الأم، ودال السجود يعني الانحناء احتراماً

ليوسف. وإذا كانت هذه الدوال بهذه المعاني، فإن دوال درويش في النص لا تتطابق معها تتطابقاً حرفياً. وكما ذكرت فإن دال الكوكب الذي يفسره درويش بالأخ يجعلنا نتساءل عن دال الأخ، تماماً كما أن دال الشمس الذي يفسره درويش بالأب ... يجعلنا نتساءل عن مدلول الأب. يأخذ درويش الدال القرآني والمدلول الذي يرمي إليه، ويجعل من المدلول دالاً يحتمل تأويلات عديدة هي ما ذهبنا إلى بعضها آنفاً، ولكنه أيضاً قد يحتمل تأويلات أخرى، بناءً على قراءة النص وقارئه ولحظة القراءة. وربما يتشابه هنا والنص القرآني الذي له مغزى ما، النص القرآني الذي يقصد لقصته الأولى، ولكنه يرمي أحياناً إلى ما هو أبعد من القصة.

هل كان محمود درويش يعتقد، حين يكتب النص، أن أنا المتكلم الذي يسمي نفسه يوسفاً، أو الذي يشبه نفسه بيوسف – هنا يمكن أن تكون عبارة أنا يوسف تعني أنا اسمي يوسف كما أقول أنا عادل – أي أنا اسمي عادل، ويمكن أن تكون أنا – أي محمود درويش – أي الفلسطيني – أشبه في حكايتي حكاية سيدنا يوسف – هل كان الشاعر يعتقد أنا المتكلم يمكن أن يكون الإنساني اليهودي وأن إخوته هم العرب؟

في عام 1996، في انتفاضة النفق، هاجم سكان نابلس قبر يوسف الكائن قرب قرية بلاطة في نابلس – ويعتقد الإسرائيليون أن المكان يعود إلى سيدنا يوسف – وكانت المفاجأة أن أخذت الإذاعة الإسرائيلية تبث قصيدة درويش بصوت المغني اللبناني مارسيل خليفة، كأنما غداً مارسيل أو محمود درويش الإسرائيلي الذي يشكو من اخوته العرب – هذا إذا وضعنا مارسيل مكان الأنا أو إذا جعلنا من أنا المتكلم في النص أنا محمود درويش. ولما كانت الإذاعة الإسرائيلية هي التي تبث الأغنية، فكأنما تجرد مارسيل من جنسيته، وتجرد درويش من جنسيته، وأصبحت الجهةُ المرسلةُ للنص الجهة – التي ترى نفسها في أنا المتكلم في النص. هكذا يقودنا تجريد النص من لحظة كتابته، وتجريده من صاحبه، إلى معان عديدة متناقضة، هذا إذا ما قرئ النص مجرداً من الزمن، كما يفعل البنيويون، وما من شك في أنها مشكلة كبيرة، ولكنها يمكن أن تجعل من النص نصاً إنسانياً يكرره كل من يشعر بالظلم وباضطهاد الإخوة له، سواء أكان صادقاً في شعوره أم غير صادق؟

ونعود إلى النص وعباراته الدالة، لا يحب إخوة يوسف يوسفاً ولا يريدونه بينهم، ولهذا يعتدون عليه ويرمونه بالكلام. يتطابق الجزء الأول وما نعرفه عن علاقة يوسف بإخوته، يتطابق وما ورد في النص القرآني، ولا نعرف، لكن، أنهم اعتدوا عليه ورموه بالكلام، وإن كنا نعرف أنهم ألقوه في الجب. وتحيلنا

عبارة "يعتدون علي ويرمونني بالحصى والكلام" إلى واقع آخر غير واقع سيدنا يوسف وإخوته، وهذا ما يجعل من أنا المتكلم في النص أنا أخرى غير أنا يوسف، وربما هذا ما يجعلنا نرجح قراءة العبارة القراءة الثانية أنا أشبه يوسف يا أبي. وتصبح العبارة ذات بعد رمزي، ويتجاوز المدلول المعنى القاموسي للدال. إن الرمي ليس بالضرورة بالحصى والكلام. قد يغدو الحصى المدافع، وقد يتحول الكلام إلى تشهير وتجريح. ولقد تعرضت الثورة الفلسطينية، في أزمنة عديدة، إلى القمع والملاحقة، وإلى التشهير والتشكيك. وقد أراد لها بعض العرب أن تنتهي. "يريدونني أن أموت لكي يمدحوني"، ولكم كانت بيروت تقصف في عام 1982، دون أن يحرك العرب ساكناً، ولكنهم كانوا يمجدون بطولات الفدائيين. وكان درويش يقول: يا أيها الشعراء لا تتكاثروا ليست جراحي دفتراً، وكان يخاطب العرب:

أنا لا أريد دعاءكم

أنا لا أريد سيوفكم

فدعاؤكم ملح على عطشي

وسيفكم عليّ"

وكان أيضاً يقول:

عشرون مملكة ... ونيف

كوليرا وطاعون ... ونيف

من ليس بوليساً علينا

فليشرف!

من ليس جاسوساً علينا

فليشرف!

ولنرَ الآن الصور التالية التي توضح ما سبق وتعززه:

هم أوصدوا باب بيتك دوني

هم طردوني من الحقل

هم سمموا عنبي يا أبي

هم حطموا لعبي

وما يقوله درويش هنا حدث مع يوسف الصديق. حين ألقى إخوته به في الجب لم يعد إلى بيت أبيه، وحين تركوه وحيداً وذهبوا ليلعبوا طردوه من مكان اللعب وحطموا لعبه، وقد سمموا حياته، وليس المقصود بـ "سمموا عنبي" المعنى الحرفي للعبارة. هل نقول أيضاً أن بعض الأنظمة العربية حين حالت بين الثورة والكفاح، وذلك يوم قمعتها، حالت بين الفلسطينيين وبين الرجوع، وحين طردتها من أرضها طردتها من الحقل، وحين نزعت من أفرادها السلاح نزعت لعب الفدائيين. هذا ممكن. ودرويش دائماً يلجأ إلى الصورة، ودائماً يقول ما يريد من خلال الابتعاد عن المباشرة.

ويفصح الناس عن سبب هذه العلاقة غير الودية، بل العلاقة القاتلة بين يوسف واخوته:

"**حين مر النسيم ولاعب**

شعري غاروا وثاروا علي وثاروا عليك"

وهنا نتذكر النص القرآني:

(إذ قالوا ليوسُف وأخوه أحب إلى أبينا منّا، ونحن عصبة، إن أبانا لفي ضلال مبين، اقتلوا يوسف أو اطرحوه أرضاً يخلُ لكم وجهُ أبيكم وتكونوا من بعده قوماً صالحين).

هل كانت الثورة الفلسطينية تنغص على الأنظمة العربية حياتها، لأن الجماهير أيدت الثورة وحظيت هذه الأخيرة بحب الأولى، فيم لم تحظ الأنظمة بحب الجماهير؟

ويفصح أنا المتكلم في النص باختلافه وسبب الاختلاف:

"**الفراشات حطت على كتفي، ومالت على السنابل، والطير حطت على راحتي**".

ويعلن أنه لا ذنب له في هذا، تماماً كما لا ذنب له في اختيار الاسم، فأبوه أسماه يوسف. وربما يحيلنا هذا إلى دلالات الاسم: يوسف. فهل ارتبط الاسم بالجمال؟ وعلينا هنا أن ندرك أن درويش جعل الاسم سبباً من أسباب الغيرة، وهذا ما لم يكن موجوداً في النص القرآني، ولكن ما هو معروف، من خلال القصة القرآنية، هو أن يوسف جميل وجميل جداً، ولعل الاسم اكتسب لاحقاً هذا المعنى.

وتبين العبارات الثلاثة أن يوسف موضع إقبال من الآخرين: الفراشات حطت على كتفي، ومالت على السنابل، والطير حطت على راحتي. وإذا عدنا ثانية إلى المدلولات العديدة للدال الواحد، وإذا ما بحثنا عن صور مشابهة في النص القرآني، استطعنا القول، وهذا مجرد اجتهاد، استطعنا قول ما يلي:

تحيلنا صورة الفراشات وهي تحط على كتفي يوسف إلى صورة امرأة العزيز وهي تقترب من يوسف، وكذلك إلى إعجاب النسوة به. قال تعالى: (وقال نسوة في المدينة امرأة العزيز تراود فتاها عن نفسه، قد شغفها حباً إنا لنراها في ضلال مبين، فلما سمعت بمكرهن أرسلت إليهن واعتدت لهن متكئاً وأتت كل واحدة منهن سكيناً وقالت اخرج عليهن فلما رأينه أكبرنه وقطعن أيديهن وقلن حاشا لله ما هذا بشراً، إن هذا إلا ملك كريم).

وتحيلنا صورة ميل السنابل عليه إلى قصته يوم غدا عزيز مصر، وأصبح مسؤولاً عن خزائن الأرض، وتحديداً عن القمح في سنابله:

(قال تزرعون سبع سنين دأباً فما حصدتم فذروه في سنبله إلا قليلاً مما تأكلون).

وتحيلنا الصورة "والطير حطت على راحتي" إلى قول أحد صاحبي يوسف في السجن:

(ودخل معه السجن فتيان قال أحدهما إني أراني أعصر خمراً، وقال الآخر إني أراني أحمل فوق رأسي خبزاً تأكل الطير منه، نبئنا بتأويله إنا نراك من المحسنين).

ويبقى قوله "وهموا أوقعوني في الجب، واتهموا الذئب، والذئب أرحم من إخوتي". هل الذئب هنا اليهود الذين قصفوا بيروت عام 1982 بلا رحمة؟ هل هم أرحم من العرب لأن هؤلاء لم يقفوا إلى جانب الفلسطينيين؟ أيكرر درويش مقولة الشاعر: "وظلم ذوي القربى أشد مضاضة على المرء من وقع الحسام المهند"؟

لا أريد أن أناقش هذا الآن، فزمن كتابتي عن النص غير زمن كتابة درويش النص، والكتابة في لحظة استرخاء غير الكتابة في لحظة حصار أو لحظة قريبة من لحظة دمار.

(نابلس – فلسطين)

هوامـش وإضــاءات

1. أشير إلى دراسة د. اشتيفان فيلد "اليهودية والمسيحية والإسلام في الشعر الفلسطيني"، وقد ترجمتها عن الألمانية ونشرتها في مجلة الكاتب المقدسية في آب وأيلول 1992.
2. أشير إلى دراسة سحر سامي التي نشرت في مجلة الشعراء الصادرة في رام الله في العددين 4، 5 في ربيع وصيف 1999، وإلى دراستي عن جدارية محمود درويش المنشورة في الشعراء، في العدد العاشر، في خريف 2000.
3. ربما تجدر هنا قراءة قصيدة "يحبونني ميتاً" من "ورد أقل" ففيها إشارة إلى شاعر وقاتل، وأنا المتكلم قد تعود إلى درويش.
4. نشرت، ابتداء، في مجلة الكرمل، ثم أعاد الشاعر نشرها معدلة في ديوان "حصار لمدائح البحر" (1984)، وأعاد نشرها في صيغتها الأولى في كتابه النثري "في وصف حالتنا" (1987).

5، 6 انظر كتاب "في وصف حالتنا" الصادر عن دار الأسوار في عكا في العام 1987. ص96.

7. انظر قصيدة "عائد إلى يافا" من ديوان "أحبك أو لا أحبك" (الأعمال الكاملة، ط14، بيروت، ص404).
8. ينظر، في تفسير دال العنوان هنا، إلى كل من د. علي جعفر العلاق في كتابه "الشعر والتلقي: دراسات نقدية"، عمان، 1997. ود. بسام قطوس في كتابه "مقاربات نصية في الأدب الفلسطيني الحديث" اربد، 2000. ود. عادل الأسطه في كتابه "أدب المقاومة" من تفاؤل البدايات إلى خيبة النهايات"، غزة، 1998.

9،10 انظر "في وصف حالتنا" النص الذي عنوانه "في وصف حالتنا"، ص68.

11–14 القرآن الكريم، سورة يوسف.

ويستطيع المرء، وهو يأتي على دال الأب في القصيدة، أن يتوقف أمام قصائد عديدة وردت في "ورد أقل" ومنها، على سبيل المثال، قصيدة "يطول العشاء الأخير" وتتكرر فيها لفظة "أبانا" مراراً – خمس مرات – وواضح أن دال الأب فيها يرتبط بالمسيحية: الأب، الابن، الروح القدس. ويرد فيها:

"أبانا الذي معنا! كن رحيماً بنا، وانتظرنا، قليلاً ابانا!

و: "أبانا الذي في النهايات ...".