المجمع 1 (2009/1430) 27-62

"الخطاب المشحون" في الحوار السجالي مع إسرائيليين كما يتجلى في قصائد لمحمود درويش

فاروق مواسي

تلخيص:

"الخطاب المشحون"هو هذا التوجه أو المحاجّة لإبلاغ مرسلة ما للآخر المختلف، أو لاستحصال مرسلة ما منه، وذلك من خلال رمية مقصودة، حتى تكون الإصابة، وبذا تنكشف معلومة للمستقبِل أو المتلقي الحيادي، أو حتى لمراجعة المرسِل لنفسه، أو لمجموعهم معًا.

"الخطاب المشحون" هو جزء من الخطاب الحجاجي، ويخضع ظاهريًا وباطنيًا لقواعد القول والتلقي، ذلك لأن فيه القصدية والتأثير والفعالية، وهو يدخل في مجال التداولية التي تعنى بتحليل العلاقة بين النص ومستخدميه.

من الأساليب التي يشملها هذا "الخطاب المشحون" القصدية المُسبقة، التغليف بالمكر، السخرية المبطنة، وتساؤل التجاهل.

تتوقف الدراسة على قصائد لمحمود درويش عن بعض الشخصيات الإسرائيلية، ومن نافلة القول أهمية ذلك في ضوء الصراع الإسرائيلي الفلسطيني. ومن القصائد التي تناولتها الدراسة: "حبقوق"، "كتابة على ضوء بندقية"، " جندي يحلم بالزنابق البيضاء"، "سيناريو جاهز" وقصائد ذكر فيها حبيبته ريتا، حيث أتقصى غرض السؤال والخطاب المشحون في حواره مع الجندي، أو في الحوار الذي جعله على لسان شخصية يهودية مع شخصية أخرى، أو في الخطاب الشعري المجرد، وكيف وظف هذا الغرض المشحون في شعره عن الآخر.

"الخطاب المشحون"هو هذا التوجه أو المحاجّة لإبلاغ مرسلة ما للآخر المختلف، أو لاستحصال مرسلة ما منه، وذلك من خلال رمية مقصودة، حتى تكون الإصابة، وبذا تنكشف معلومة للمستقبِل أو المتلقي الحيادي، أو حتى لمراجعة المرسِل لنفسه، أو لمجموعهم معًا.

وقد يتم تعريف (الآخر) على ضوء جديد ينعكس على وجهة نظر هذا الآخر، أو على طبيعة فعله، وذلك بعد عري الموضوعة المطروحة أمامه، أو أمام المتلقي الحيادي.

وتبعًا لذلك ينشأ مضمون جديد، وتتولد فكرة، وقد يؤدي ذلك إلى تغيير أو تأثير في السلوك القولي/ الفعلي.

و"الخطاب المشحون" هو جزء من الخطاب الحجاجي، ويخضع ظاهريًا وباطنيًا لقواعد القول والتلقي، ذلك لأن فيه القصدية والتأثير والفعالية[1]، وهو يدخل في مجال التداولية التي تعنى بتحليل العلاقة بين النص وبين مستخدميه.[2]

وقبل الشروع في تقصي الخطاب المشحون في شعر محمود درويش لا بد من التأكيد على ما يلي:

- أن الوضعية الخاصة بمن اصطلح عليهم (عرب 48)، وهم العرب الذين بقوا في فلسطين بعد قيام إسرائيل، حتمت وما زالت تحتم اللقاءات اليومية مع اليهود، وذلك بحكم العلاقات الاقتصادية والثقافية والاجتماعية اليومية، وأن الحركات والأحزاب على تباين برامجها كانت وما زالت تدعو إلى النضال المشترك مع قوى يسارية يهودية، بل إن أبرز حزب مناضل ومؤثر لدى العرب في إسرائيل، منذ قيام الدولة، هو "الجبهة الديموقراطية للسلام والمساواة (حداش)" الذي يضم أعضاء يهودًا فاعلين. ولم يكن درويش قبل رحيله عن الداخل إلا عضوًا في هذا الحزب، وكانت لقاءاته باليهود طبيعية ويومية ألزمتها ظروف العرب في الجليل والمثلث. من هنا فإن مثل هذه العلاقات بين الشعبين كانت مدعاة لنقاشات يثيرها غلاة من كل طرف، ولتيارات أو مواقف متباينة، وقد تكون متناقضة.
- أن الدراسة لا تتناول القصائد التي يتألم الشاعر درويش فيها من واقع، أو يعبر فيها عن أشجانه الوطنية وآلامه اليومية كلها، رغم أنها تدخر حوارًا مبطنًا أو مخفيًا مع الآخر، بل تتناول هذه الدراسة تلك القصائد التي فيها حوار مباشر، وكأنه محاجّة، أو حوار يرد بعد الفعل (قال) ومشتقاته، فالصوت غائب، لكنه حاضر فعلي في الخطاب. من هنا فلا أرى ضرورة أن نجعل قصيدته "سجل أنا عربي"[3] — مثلاً ضمن هذه الدراسة، رغم ما فيها من

---

[1] – انظر : أعراب، حبيب . "الحجاج والاستدلال الحجاجي". مجلة **عالم الفكر** (الكويت). يوليو – سبتمبر 2001، ص 101.

[2] – التداولية تحاول أن تجيب عن أسئلة مهمة: من يتكلم وإلى من يتكلم؟ ماذا نقول بالضبط عندما نتكلم؟ ما هو مصدر التشويش والإيضاح؟ كيف نتكلم بشيء ونريد قول شيء آخر؟ (ن.م، ص 102).

[3] – درويش، محمود. **ديوان محمود درويش**. ج1. ط 12، بيروت: دار العودة – 1987، ص 73-75. والقصيدة من مجموعته **أوراق الزيتون** الصادرة سنة 1964.

تحد، ومن تخيلنا للطرف الآخر وهو يستمع إلى الصوت العنفواني الرافض له وللسلطة التي قد يكون المخاطَب ممثلاً لها. كما لا أرى ضرورة في اعتبار قصيدته "عابرون في كلام عابر" ممثلة لهذا الحوار المشحون الذي أتقصى أبعاده، ذلك لأن شخصية الإسرائيلي فيه مغيبة في السطور، وإن كانت حاضرة متخيَّـلة في خطابه المتواصل: "أيها المارون بين الكلمات العابرة"، التي كررها ست مرات، حيث يستخدم في كل مرة أفعال الأمر التي ينتقيها من أجواء سياسية وتأريخية أو يومية.[4] فالخطاب في القصيدتين يوحي بخطاب الآخر المغيَّب، لكنه لا يفصح عنه مباشرة.[5]

ومع ذلك فإن هذه القصيدة ألقت ظلالاً حوارية كثيرة، ومنها هذا الحوار الفعلي "المسرحي" الذي أثبته في هامش هذه الصفحة، فدرويش يستخدم أساليب السخرية والمكر، والرد اللاذع، وكأن المرسَلة هي لكل متلق إسرائيلي، أو لكل متلق لديه منطق، فهو يقارع الحجة بالحجة الدامغة، وكذلك فإن الردود تبدو توثيقًا لموقف الشاعر نفسه، ولقصيدته، وتأييدًا لمبرراتها من خلال الحوار الذي يجري أو حوار يُفترض.

إن كل إجابة من أجوبته فيها قوة وتأثير، كما أن في أسئلة الصحافي الاستفزازية– كما يعرضها الشاعر– محاولات لاقتناص كلمات سيفسرها الصحافي بأنها عدائية، وسيحوز على سبق صحفي، وبالتالي فإن هناك تبريرًا لهذه الحملة الشعواء عليه.[6]

---

[4] – انظر القصيدة في كتابه **عابرون في كلام عابر**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – 1991، ص 41-43.

[5] – أثارت هذه القصيدة ضجة إعلامية كبيرة، وذلك حين نشرت أول مرة سنة 1987، بل إن رئيس حكومة إسرائيل إسحق شامير قرأها في البرلمان محرضًا، وقد تحدث درويش عن القصيدة وأصدائها: " الأشعار التي اطلع عليها رئيس الحكومة السابق إسحق شامير، وقرئت في الكنيست محرفة، وفهمت خطأ، وأنا لم أقلها كما أوردها شامير، فأنا لم أدع إلى دمار إسرائيل، ولم أكتب ذلك، ولا أومن بذلك، وما قلته هو : خذوا موتاكم، وهذا شعر احتجاجي في زمن الانتفاضة، وليس عدوانيًا أو دعوة للقتل..." انظر صحيفة **هآرتس** العدد 2000/3/10، انظر كذلك الحوار مع درويش في الملحق 1 في نهاية الدراسة.

[6] – يقول محمد بنيس في تظهير كتاب درويش **عابرون في كلام عابر**، وفي معرض حديثه عن القصيدة: "أبرزت القصيدة أن الإسرائيلي بحاجة إلى عدو، به يتعرف إلى نفسه، وبه يبرر ما يشاء في فلسطين وفي كل مكان. لذلك كانت (هستيريا القصيدة) تتجاوز حدود القصيدة، من الكنيست إلى أمريكا وأوربا إلى المحكمة في باريس".

وثمة قصيدة أخرى يذكر الشاعر فيها الآخر، وفيها محاجة من طرف واحد، حيث أن الصوت الآخر لا يظهر، وهذه القصيدة هي "...عندما يبتعد"[7]، إذ يذكر الشاعر، وهو يتحدث بلغة (نحن) أن في كوخنا يستريح العدو من البندقية، يتركها فوق رأس جد الراوي، ويأكل من خبزنا مثلما يفعل الضيف، يغفو قليلاً على مقعد الخيزران، ويحنو على فرو قطتنا. ويقول الآخر دائمًا: لا تلوموا الضحية! نسأله من هي؟ فيقول: دم لا يجففه الليل. يرجوه الراوي عندما يبتعد أن يسلم على البئر وعلى جهة التين، وأن يمشي الهوينى على ظلنا في حقول الشعير، وأن يسلم على سرونا في الأعالي، وألا ينسى بوابة البيت مفتوحة، وألا ينسى خوف الحصان من الطائرات، ومن العجب أن هذا الغريب يحفظ أمثالنا مثلنا، ويعيد أناشيدنا ذاتها، ولولا مسدسه لاختلط الناي بالناي . يطلب منه أن يسلم على بيتنا، ففناجين قهوتنا لا تزال على حالها، فهل تشم أصابعنا فوقها؟

والمحاجة بلغة الجماعة وفي الانتماء فيها خطاب للغريب، وللمتلقي، وللشاعر نفسه يراجع بها ذاته، ويستذكر حتى لا ينسى، فكل هؤلاء — بمن فيهم الغريب– يتذكرون الحق الإنساني لهذا الراوي في وطنه، وما هذه التفاصيل إلا تلهف حقيقي للوطن الضائع، هذا الوطن الذي استولى عليه الغريب، كما استولى على الأمثال، والأغاني وفناجين القهوة، بل تماهى مع وجود الراوي وأهله، لولا مسدس الغريب الذي يفرض واقعًا آخر. إن خطاب الراوي هنا يحمل صبرين— صبرًا على ما يحب، وصبرًا على ما يرفض من واقع جائر لا يجد الغريب من خلاله ما يدرأ به الاتهام.

فالحجاج فيه جهد إقناعي إفحامي، والبعد الحجاجي هو بعد جوهري في اللغة، لكون كل خطاب يسعى إلى إقناع من يتوجه إليه.[8]

* * *

[7] – درويش، محمود . **الأعمال الجديدة** . بيروت: رياض الريس للكتب والنشر، 2004. ص 430.

[8] – أعراب، حبيب. "الحجاج والاستدلال الحجاجي". **عالم الفكر** (الكويت). يوليو–سبتمبر 2001، ص 99.

سأعمد فيما يلي إلى قصائد يظهر فيها الصوتان: صوت الراوي وصوت الآخر، وليس وكدي أن أظهر طبيعة الحواريات بقدر ما أود أن أؤكد أن خطاب الشاعر أو الراوي له ما وراءه، ويتسم بشحنات أخرى غير الظاهرة أو الماثلة.[9]

* في قصيدة درويش "عن إنسان" [10] يصف الشاعر الضحية، وكيف يظل متهمًا رغم المأساة التي يعيشها، ويذوق ويلاتها، ومع ذلك يتلقى من المتنكر لوجوده ولإنسانيته اتهامات صارخة:

"وضعوا على فمه السلاسل
ربطوا يديه بصخرة الموتى
وقالوا: أنت قاتل!"

في هذه الفقرة يصف عذاب هذه الضحية التي تُتهم بشروعها هي في القتل، فهو لا يستطيع أن يدافع عن نفسه، أو يصرخ، أو يَتهم القاتل بأنه هو المجرم، ذلك لأن على فمه السلاسل.

وجملة " قالوا ..." توصلنا إلى تساؤل يخاطب العقل والمنطق مع الذين بقي لديهم ذرة من الإنسانية، وهذه الجملة "قالوا" تعني في النص "قلتَ"، بدليل الالتفات البلاغي الذي جعل الشاعر يواصل خطابه وتحديه بعد أن عرض أقوال الظالمين واتهاماتهم:

"يا دامي العينين والكفين إن الليل زائل".

والراوي الشاعر في خطابه المشحون يحاول أن يستحصل موقفًا نقيضًا أو رفضًا لما يقع على أرض الواقع.

يواصل الراوي الشاعر وصفه الأليم لواقع الضحية:

---

[9] – يقيد برونكار أنماط الخطاب في أربعة: السردية، الحكائية، التفاعلية الحوارية، ثم النظرية... ويقرر أن النصوص التفاعلية الحوارية وكذلك النظرية هي الأكثر احتضانًا للحجاج. انظر مقالة أعراب السابقة، ص 134 –الملاحظة 6، حيث يذكر المصدر الأصل:
J.p. Bronckart:"Langage et representation " in *Sciences Humaines* . No 21. Hors serie Juin- juillet 1998 . Auxairre pp 20-23.

[10] – درويش، محمود. **ديوان محمود درويش.** ج1. ط 12. بيروت: دار العودة – 1987، ص 12. والقصيدة من مجموعته **أوراق الزيتون** الصادرة سنة 1964.

"أخذوا طعامه...والملابس، والبيارق
ورموه في زنزانة الموتى
وقالوا: أنت سارق!"

فالراوي الشاعر يحكّم العقل، وكأنه يسأل: من هو السارق الحقيقي؟ من الذي اعتُدي عليه؟

والأنكى أن الفقرتين ارتبطتا بلفظة " الموتى" — صخرة الموتى التي قيد بها أولاً، ثم زنزانة الموتى التي سجن فيها، فالضحية ترتبط بالموت، بينما المعتدي هو الذي يظهر، وكأنه البريء الذي يدافع عن نفسه من اعتداء الضحية عليه– سواء في القتل أو في السرقة.

ثم وفي فقرة ثالثة يواصل الشاعر هذا الوصف المعبأ بالغضب من تحكم المقاييس الجائرة:

"طردوه من كل المرافئ
أخذوا حبيبته الصغيرة،
ثم قالوا: أنت لاجئ!"

ما أشد هذا الظلم، يطرد ويُحرم من حبيبته الصغيرة البريئة، ومع ذلك يتهم بأنه غريب عن وطنه، وكأنه السبب في لجوئه!

إن الشاعر هنا يكشف لنا صورًا من شأنها أن تقدم أولاً معلومة للمستقبِل أو المتلقي الحيادي صورًا تقدم حوارًا مع هذا الذي يبرر جرائمه بما يورده بعد جملة "قالوا"، وبالتالي فثمة فسحة للمساءلة، بل لمراجعة المرسِل لنفسه عن "جناية" هذه الضحية التي تدفع الثمن وتُتهم.

وتنتهي القصيدة بالخطاب المباشر، من لغة "هم" المعبر عنها بلفظة (قالوا) إلى لغة "أنت" أيها القاتل الحقيقي، فعيناك ويداك تدلان على ذلك :

"يا دامي العينين، والكفين
إن الليل زائل"

.....

إلا أن استمرار الوصف حول النهاية المرة التي سينقلب إليها الظالمون، وبالتفاؤل المشرق الذي يبرر الدفاع عن وجود الضحية وحقها في الحياة– ستظل تعيد الخطاب المشحون إلى المتلقي

الحيادي، حتى يجعله يتقاسم مع المخاطِب اعتقاده واقتناعه، وربما يؤثر في المتلقي ليجعله في دائرة القول أو الفعل الذي يريده المرسل، وذلك حتى يحكم بأن ما يجري من اتهام مخالف للسنن والشرائع، فالحديث عن (الموت) في القصيدة وارتباطه بمعاناة الضحية يغدو في النهاية تفاؤلاً ونصرًا:

"وحبوب سنبلة تموت
ستملأ الوادي سنابل"

* في قصيدة درويش أو مطولته "نشيد للرجال" [11] يخاطب الشاعر في مقطوعته "مع حبقّوق" نبيًا من أنبياء إسرائيل، وذلك بلغة عصرية:

- "ألو...هالو!
أموجود هنا حبقوق؟
- نعم. من أنت؟
- أنا يا سيدي عربي
وكانت لي يد تزرع
ترابًا سمدته يدا وعين أبي
وكانت لي خطى وعباءة
وعمامة ودفوف
وكانت لي...
- كفى يا ابني!
على قلبي حكايتكم
على قلبي سكاكين"

---

[11] – ن.م، ص 147–158، المقطوعة وردت ص 157، وقد وردت أصلاً في مجموعته **عاشق من فلسطين** – 1966.

وحبَقّوق هو نبي يهودي عاش في القرن السابع قبل الميلاد تنبأ بأن سلطان الله لا بد مقبل لتوطيد العدل، والقضاء على الظلم، وسفر حبقوق من أسفار العهد القديم. يتألف السفر من ثلاثة إصحاحات فيها ندب على واقع إسرائيل الظالم.

في هذا الحوار يعمد درويش إلى أن يستند في مواجهته أو في خطابه المشحون للآخر على العهد القديم وعلى نبي من أنبياء بني إسرائيل، فيلج إلى عوالم الإسرائيلي الجديد، وإلى معتقداته الدينية القريبة على وجدانه، فيلخص له من جديد المأساة التي يعيشها هذا الراوي، وبأنه ذلك العربي المرتبط بأرضه، وعاداته، وسائر أوليات حياته. وحبقوق الذي كان يجأر إلى الله بالشكوى من الظلم بين بني إسرائيل يقاطع الشاكي وهو يعرض شكواه، فهو على علم بها، فلفظة "كفى، ونداؤه " يا ابني"، ووصفه بأن حكاية المعاناة التي يعانيها هذا العربي يعرفها، وتجرحه كأنها السكين على قلبه. كل ذلك من شأنه أن يوقف المتلقي على الصورة، ويدعوه للنظر إليها ثانية.

ليس الحوار هنا حوارًا عابرًا، بل هو خطاب يعبئه الشاعر بصورة مدروسة بغية توقع ما لنتيجة، أو تحريك ما لعقلية رافضة. لقد عمد الشاعر بقصدية مسبقة، فخطط لمرسلته خطوة خطوة، وكأنها تصميم خطّة ليصل إلى مساءلة، أو على الأقل لتعريف هذا الآخر (الذي يحاول إلغاء كل ما ورد بعد الفعل "كان" في النص) أن فيكم من يدعو إلى الخير، ولن نفقد الأمل بوجود شخصيات أخرى منكم تصبو لعدل ممكن. ثم إن التركيز على لفظة "عربي" ليس بريئًا، فالشاعر الذي خاطب الموظف بصيحته "سجل أنا عربي"! يعرف ما لوقع اللفظة من أثر لدى المتطرفين اليهود، من هنا فإن استخدام اللفظة مع حبقوق فيها تنفيس وإدلال واستعداد أكثر للجهر بها، بل كأن اللفظة تشي لهؤلاء المتطرفين، وتخاطبهم بأنكم تخطئون في تنكركم لوجود العربي في هذا الوطن.

من هنا فإن هذا الحجاج البلاغي هو حجاج موجه للقلب والعقل معًا.[12]

[12] – أعراب، حبيب . م.س، ص 110. جدير بالذكر أن الكاتب أحمد أشقر يرى في كتابه **التوراتيات في شعر محمود درويش** ، دمشق: دار قدمس، 2005 ، ص 57 غير ذلك، فيقول " إن استدعاء حبقوق النبي اليهودي غير المشهور وقليل التأثير، يدل على الوضع المأساوي الذي وصل إليه العربي، الذي يمثله الشاعر، حتى بات يطلب مساعدة أي كان حتى من أعدائه! ولو كان هامشيًا، كي يساعده على تخطي الواقع وتجاوزه".

* في قصيدة "جندي يحلم بالزنابق البيضاء"[13] نرى الشخصية الإسرائيلية متمثلة بالجندي، حيث من المفروض أن تكون هوة بين الراوي الشاعر وبينه، لكن الراوي يذكر لنا تفاصيل عنه منذ البدء تقربنا إليه:

"يحلم بالزنابق البيضاء
بغصن زيتون...
بصدرها المورق في المساء
يحلم — قال لي — بطائر
بزهر ليمون"

فالراوي باستخدامه (قال لي) قدم صدقية لما وصفه من حلم يحلم به هذا الجندي، فهو شاهد على البساطة لدى هذا الجندي، وكأنه يعرفه تمامًا: " لم يفهم الأشياء إلا كما يحسها"، والراوي عليم بكل تفاصيل حياة الجندي، فقد قال له:

"..... أن الوطن
أن أحتسي قهوة أمي
أن أعود في المساء".

من هنا ندرك مفهوم الوطن لدى الشاعر أيضًا، أو على الأقل ما يحب أن يصف به الوطن من معايشة الحياة اليومية بالطمأنينة والرضا، وليس هذا الوصف قصرًا على الجندي، أو على من يمثلهم. بل كأن الشاعر ينبه الإسرائيليين إلى ضرورة تبني هذا الفهم للوطن، ذلك لأن هذه الألفة المنشودة هي حلم كل إنسان عاقل، والجندي — الذي هو منكم وفيكم – فطن إلى ذلك.

يجعل الشاعر الحوار بينه وبين الجندي موظفًا، أو هو بقصدية مدروسة توجه إلى ما يريد من نتيجة، فها هو يسأله عن لفظة مهمة في وجدان الشاعر، يسأله عنها كأنه يبحث عن معلومة بنوع من البراءة، ولكن في جَوانيتها دهاء متألم: "والأرض؟"، فيجيبه الجندي:

[13] – **ديوان محمود درويش** . ج1. ص 195–200. وقد وردت القصيدة في مجموعة **آخر الليل** – 1967، ص 47.

".....لا أعرفها
ولا أحس أنها جلدي ونبضي
مثلما يقال في القصائد
وفجأة رأيتها
كما أرى الحانوت...والشارع.. والجرائد".

إن الشاعر أو الراوي يشير إلى أن الصلة بين هذا الجندي (أو من يمثله) وبين الأرض واهية، وإذا لعب الشاعر دور المتماثل في الأسطر السابقة فإنه هنا يأتي ليشير لنا بخطابه المشحون أن الأرض هي جلده ونبضه، وأنه أحق بها، لأنها أرضه التي يتغلغل حبها في دمه، فهو لا يكتشفها فجأة، وإنما هي متأصلة فيه، فهو يراها كالهواء أو كأنفاسه، بينما هذا الجندي يراها شيئًا عارضًا أو عابرًا.

يسأل الراوي الجندي: "تحبها ؟"، وبالطبع فإن في السؤال تعبيرًا موحيًا بحب الراوي للأرض، فيجيبه:

" حبي نزهة قصيرة
أو كأس خمر
أو مغامرة".

ادعى الشاعر/ الراوي البراءة سواء في سؤاله، أو في إجابة الجندي التي يرويها، وغلفها بمكر مقصود، وذلك حتى لا يثير معارضة من خصم مفترض، فيظهر وكأنه يسأل بحثًا عن الحقيقة، لذاتها، وغدا وكأنه يخاطب المتلقي الحيادي: أين أنا ومشاعري من هذا البعيد عن الوطن وحبه؟

ويستمر هذا الحوار المبني وفق خطة مقصودة، فيسأله بتجاهل العارف، وكأنه يبغي أن يعرف الجواب رغم معرفته برد الفعل مسبقًا: "من أجلها تموت؟"، ويأتي جواب الجندي قاطعًا رادعًا:

"كلا"، ثم ما يلبث أن يوضح سبب إقباله على القتال:

" وكل ما يربطني بالأرض من أواصر
مقالة نارية... محاضرة
قد علموني أن أحب حبها
ولم أحس أن قلبها قلبي،
ولم أشم العشب، والجذور، والغصون.. "

إننا نجد الشاعر أو الراوي يعلن من وراء هذه الكلمات أنه النقيض لهذا الجندي، وأنه هو الذي يعشق الأرض، وأن قلبها هو قلبه، وأنه هو الذي يشم العشب والجذور والأغصان.
ويواصل الشاعر تعريفنا بما يحسه هو من أعماقه، فالحب ليس شكليًا – أو مبرمجًا برمجة دينية كما هو الحال في اعتراف الجندي:

"وسيلتي للحب بندقية
وعودة الأعياد من خرائب قديمة
وصمت تمثال قديم
ضائع الزمان والهوية ".

نلاحظ هنا أن الشاعر يستخدم السخرية المبطنة من كل هذه العقائد التي لا يؤمن بها، بل يسوق هذه السخرية إلى نغمة تكاد تكون ساخرة يعمد إليها الجندي، وكأنه يريد من سَوقها أن يقنع نفسه، وإلا فكيف تكون البندقية وسيلة حب؟ وكيف يمكن أن يؤمن بأعياد تأتت من أساطير أو من خرائب؟ بل إن قوله " ضائع الزمان والهوية " يشير إلى هذا الرفض المبطن لواقع يعيشه ويسايره.

يواصل الشاعر حديثه عن الجندي الذي كانت أمه تبكي بصمت ساعة ساقوه إلى مكان ما في الجبهة، وإذا بصوت أمه الملتاع يزرع في نفسه أمنية السلام:

" يحفر تحت جلده أمنية جديدة
لو يكبر الحمام في وزارة الدفاع"

ومثل هذا الصوت الذي يذكُره الشاعر يعبر عن أمله هو أولاً قبل أن يكون أمل الجندي، فالصوت هنا مزدوج – كما نعرفه في تيار اللاوعي – والشاعر أو الراوي يرافق الجندي إلى حلمه المزدوج، فيكرر ما بدأ به آنفًا، وبشيء من التوسع في الصورة:

" حلمت بالزنابق البيضاء
بغصن زيتون
بطائر يعانق الصباح
فوق غصن ليمون."

وعندما يسأل الراوي سؤاله المقصود الموظف: " وما رأيت؟ " يجيبه بأنه فجر عوسجة حمراء في الرمل، في الصدور، في البطون"، وهذه الإجابة بحد ذاتها فيها تساؤل إنكاري: هل يليق بإنسان أن يدمر الجمال ويقتل الجماعات (الصدور، البطون)؟! أية جريمة تقع؟

يتمالك الشاعر نفسه، ويصبر على ما يكره، فيسأل ببرود " وكم قتلت؟"، وسؤاله ينطلق من حرقة داخلية، والبحث عن العدد هو بحث عن عمق الجريمة، وشدة الرفض، وإحساس بهول ما يحدث. وسؤاله فيه "تساؤل التجاهل"، حيث ينطلق من معرفة المرسِل رد الفعل مسبقًا، وليس وكد المرسل أن يغلف خطابه بالمكر، أو يبطنه بالسخرية، أو يصممه ليصل إلى معرفة، ولكنه يبحث عن الاعتراف من قِبل هذا الخصم، وبالتالي من قـبَل المتلقي الحيادي بما جنته يد البغي.

ويأتي الجواب: " يصعب أن أعدهم".

يتقبل الراوي الإجابة بغيظ مكتوم، ويعذب نفسه وهو يسأله: "صف لي قتيلاً واحدًا!"، وسؤال الراوي يقصد من ورائه تبيان عمق الجرائم التي يقوم بها أمثال هذا الجندي، وها هو يعرض أمامنا شريطًا متحركًا:

"أصلح من جلسته، وداعب الجريدة المطوية
وقال لي كأنه يسمعني أغنية:
كخيمة هوى على الحصى
وعانق الكواكب المحطمة

كان على جبينه الواسع تاج من دم
وصدره بدون أوسمة
لأنه لم يحسن القتال
يبدو أنه مزارع أو عامل أو بائع جوال
كخيمة هوى على الحصى ومات...
كانت ذراعاه
ممدودتين مثل جدولين يابسين
وعندما فتشت جيوبه
عن اسمه، وجدت صورتين
واحدة.. لزوجته
واحدة.. لطفلته"

مرة أخرى يعود الصوت المزدوج، فالراوي هو الذي يحس أنه هوى كخيمة، ويكرر ذلك بنوع من الدرامية، ويصف القتيل بأنه عانق الكواكب، ونسمع الراوي وهو ينشج من وراء النص، ومع ذلك يظل متماسكًا ويسأل سؤالاً يتظاهر بالبراءة: "حزنت؟" فيقاطعه الجندي، وهو يخاطبه باسمه:

" يا صاحبي محمود
الحزن طير أبيض
لا يقرب الميدان.
والجنود
يرتكبون الإثم حين يحزنون
كنت هناك آلة تنفث نارًا وردى
وتجعل الفضاء طيرًا أسودا"

فمحمود الشاعر ينقل هذا الوصف من خلال نفسيته هو، ولكن بمنطق الرافض الغاضب، وهو يستقبل لفظة " صاحبي " التي خاطبه بها الجندي، كاظمًا غيظه، عامدًا إلى الوصول إلى هدفه في القصيدة، وهو إجراء التحول على شخصية الجندي.[14]

والتحول يبدأ من حديث الجندي عن حبه الأول، وعن موطنه الأول، وعن ردود الفعل بعد الحرب، وعن بطولات الإعلام، فيوجه للجندي وهو في قراره أن يرحل:"أنلتقي؟ "، فيجيبه "في مدينة بعيدة".

يتبين لنا من النص أن الجندي كان يشرب، وكان يفصح عن سريرته وهو في سورة شرابه، فيقول الشاعر:

"حين ملأت كأسه الرابع

قلت مازحًا: ترحل....والوطن؟"

يقول الراوي إنه يمازحه، وليس السؤال مجرد مزاح، بل هو مشحون بالسخرية المبطنة التي لا يعيرها المخاطَب أي اهتمام، بل هو سؤال لمجرد استطلاع الرأي:" ترحل...والوطن؟! "

" أجاب: دعني..

إنني أحلم بالزنابق البيضاء

بشارع مغرد ومنزل مضاء

أريد قلبًا طيبًا لا حشو بندقيه

أريد يومًا مشمسًا، لا لحظة انتصار

مجنونة...فاشيه

[14] – رغم أن الشاعر لم يستخدم لفظة " صاحبي " في توجهه إلى الجندي فإن نهاية القصيدة توحي بأنه يتحدث عن صديق كان جنديًا، فقد شرب معه، وملأ له الكأس الرابعة (لاحظ أن الشاعر أخطأ لغة، وجعل الكأس اسمًا مذكرًا)، وما يدل على أنه يعتبره صديقًا هو هذا التماثل الذي تنتهي به القصيدة، فالجندي اكتشف معنى الحياة التي يجب أن تظل بعيدة عن الجرائم، وآثر أن يعود إلى المدينة البعيدة، وأن يبحث عن الزنابق البيضاء، وهذا هو ما يحلم به الشاعر نفسه.

أريد طفلاً باسمًا يضحك للنهار،

لا قطعة في الآلة الحربيه

جئت لأحيا مطلع الشموس

لا مغربها"

هنا يعود الصوت المزدوج، ويهمنا فيه هنا أنه جعله على لسان الجندي[15] أولاً، ونحن إذ نترك الجندي لقراره بعد التحول الذي طرأ عليه، نجد الشاعر يتحدث باسمه، بل يعيد جمله، وكأنه يوافقه على قراره:

"ودّعني، لأنه.. يبحث عن زنابق بيضاء

عن طائر يستقبل الصباح

فوق غصن زيتون

.....

يفهم — قال لي _ إن الوطن

أن أحتسي قهوة أمي..[16]

أن أعود آمنًا مع المساء"

يقول درويش معقبًا على الذين انتقدوه لكونه يذكر الجندي الإسرائيلي بصفات إنسانية إيجابية:

"سأواصل أنسنة حتى العدو.. كان الأستاذ الأول الذي علمني العبرية يهودياً، كان الحب الأول في حياتي مع فتاة يهودية، كان القاضي الأول الذي زج بي في السجن امرأة يهودية، ولذا فأنني

[15] – جدير بالذكر أنني ترجمت هذه القصيدة إلى العبرية، ونشرتها في مجلة **(غاغ)** مجلة نقابة الكتاب في إسرائيل، العدد 18 سنة 2008، ص 26–30، وقد أثارت القصيدة نقاشًا معي، حيث رأى بعض الأدباء العبريين أن القصيدة تدعو إلى رحيل اليهود، رغم ما فيها من خلع الصفات الإنسانية على الجندي، ثم إن فيها دهاء من قبل الشاعر، بل ذهب بعضهم إلى القول: الآن فهمت كم هو رافض لنا!

[16] – يلاحظ القارئ استخدام " قهوة الأم " التي ترد في شعر درويش، نحو " أحن إلى خبز أمي / وقهوة أمي..... تعبيرًا عن الاطمئنان والحياة الآمنة.**ديوان محمود درويش**، ج1، ص 98.

منذ البداية لم أرد اليهود أن يكونوا إما شياطين أو ملائكة، بل كائنات إنسانية", ثم يقول عن القصائد التي تذكر اليهود: "هذه القصائد تقف إلى جانب الحب وليس الحرب".[17]

* ولعل ريتا[18] هي أبرز من كتب عنها الشاعر، وقد كتب عنها في قصائده: "ريتا والبندقية"، "العصافير تموت في الجليل"، "ريتا أحبيني"[19]، "شتاء ريتا"[20]، وقد لمسنا في هذه القصائد صوت الشاعر العاشق، ولم نجد ريتا تحاور أو تتفاعل مع كلمات الشاعر، فبين ريتا وعيونه بندقية،

---

[17] – جاغي، مايا http://www.mahmouddarwish.com/arabic/hislive.htm

ترجمة غازي مسعود عن مقابلة **الغارديان** البريطانية عدد 8 حزيران 2002، وقد نشرت كذلك في **الدستور** الأردنية، 28 حزيران 2002.

[18] – يعترف درويش بأنه أحب مرة " فتاة لأب بولندي وأم روسية، قبلتني الأم، ورفضني الأب.....لكن حرب 67 غيرت الأمور. دخلت الحرب بين الجسدين بالمعنى المجازي....تصور أن تكون صديقتك جندية تعتقل بنات شعبك....ذلك لن يثقل على القلب، ولكن على الوعي أيضًا. (انظر حوار عباس بيضون معه في مجلة **مشارف** ، عدد 3، تموز 1995، ص 76 وما بعدها)، وفي حوار آخر مع لور أدلير حول شخصية ريتا، يقول أولاً إن (ريتا) " تركيب لغوي لأكثر من تجربة، وأنه لا يعرف امرأة بهذا الاسم، لأنه اسم فني"؛ ولما ألحت عليه المحاوِرة إن كانت القصة وقعت بالفعل، تراجع الشاعر، وأجابها: "تلك كانت قصة حقيقية محفورة عميقًا في جسدي...في الغرفة كنا متحررين من الأسماء، ومن الهويات القومية، ومن الفوارق، ولكن تحت الشرفة هناك حرب بين الشعبين". انظر: محمود درويش. "لا قداسة لجلاد". **الكرمل** ع 52، 1997، ص 220.

ويذكر الشاعر سالم جبران، رفيق درب الشاعر على مدى سنوات، وزميله في العمل، أن ريتا كانت معشوقة درويش، وهي يهودية اسمها الحقيقي إيريت، وقد حرف درويش اسمها، وأن القصيدة الأولى التي وجهها إليها كانت "امرأة جميلة من سدوم"، (**ديوان درويش** ج 1، ص 298). وليس في القصيدة هذه حضور مباشر للحبيبة، وإنما هو يصف حبيبة له دون أن يذكر أي اسم.

من مقابلة إذاعية في برنامج "لقاء نادر" – صوت إسرائيل، يوم 5 أيلول 2008، تحت عنوان "ذكرياتي مع محمود درويش".

[19] – القصائد في المجلد الأول من **ديوان محمود درويش**، ج 1. ص 192، 262، 272.

[20] – **ديوان محمود درويش** ج 2، ص 539.

"والذي يعرف ريتا ينحني ويصلي لأله في العيون العسلية"[21].

ولعل القصائد عن ريتا فيها رسالة للآخر أن الإنسان يبقى إنسانًا، وأن الحب لا يفرق بين الشعوب، وأن سياسة هذا الآخر عدائية لتطلعات إنسانية.

غير أننا نستمع إلى صوت ريتا في قصيدته "الحديقة النائمة"[22]، إذ يتشوق إليها بعد رحيله عن وطنه، ويستذكر أيام كانت "الحديقة نائمة في سريري"، ويصف ساعة دخولها إلى غرفته، وبأنها كانت تحمل مفتاح شقته، وعندما يلتقي الحبيبان كان كل شيء معادٍ ينام :

"نامت جميع الخيانات خلف الشبابيك

نام رجال المباحث أيضًا"

وكانت تحضر له قهوته العربية، وتسأله للمرة الألف عن حبهما:

"وأجيب

بأني شهيد اليدين اللتين

تعدان لي قهوتي في الصباح"

ثم ما تلبث أن تسأله:

"نتزوج؟" فيجيبها "نعم"، وعندما تسأله "متى" يجيبها إجابة رافضة لكل العسكرية التي تحول دون الحب وبراءته، فيقول :"حين ينمو البنفسج على قبعات الجنود".

وهذه الإجابة فيها مرسلة إنسانية أن الحب لا يعرف الحدود، وأن الحروب هي نقيض الحب.

ومن الجدير بالذكر أن هذه القصيدة كتبها بعد ثلاثة عشر عامًا من فراقها، وبعد هجرته التي اختارها لنفسه، فيسألها بما يعبر عن شوقه وبرود حياته جراء فراقها:

"سأسأل بعد ثلاثة عشر شتاء

سأسأل:

أما زلت نائمة

---

[21] – ن.م، ص 192.

[22] – ن.م، ص 640، وهي من مجموعة **أعراس** الصادرة سنة 1977.

أم صحوت من النوم ...
ريتا! أحبك ريتا
أحبك.."

وتعود ريتا إلى ذاكرة الشاعر في قصيدته "شتاء ريتا" (وهي من مجموعة **أحد عشر كوكبًا** الصادرة سنة 1992)، فيتخيلها بأبهى حضورها، ويتذكر لقاءات الحب بينهما، ويكتب شعرًا فياضًا بالشوق إليها:

"قبِّـلني على شـفتيَّ – قالت.
قلتُ: يا ريتا أأرحل من جديد
ما دام لي عنب وذاكره،
وتتركني الفصول
بين الإشارة والعبارة هاجسًا؟"

تسأله: "ماذا تقول؟"، فيجيبها: "لا شيء يا ريتا، أقلد فارسًا في أغنية/ عن لعنة الحب المحاصر بالمرايا". وهذا الحب المكشوف والمراقب يكون مدار الحوار بينهما، وتسأله: "أتأخذني معك؟....وتكون لي حيًا وميتًا"، فيجيبها: " ضاع يا ريتا الدليل"، ثم ما تلبث أن تسأله: "أأنت لي؟"، فيجيبها: "لك لو تركت الباب مفتوحًا على ماضيَّ". وفي هذا الماضي نستمع إلى صوت العاشقة وهي تقول:

"إني ولدت لكي أحبَّكْ
وتركت أمي في المزامير القديمة تلعن الدنيا وشعبك
ووجدت حراس المدينة يُطعمون النار حبَّك
وأنا ولدت لكي أحبك"

يتابع الراوي حكايته، ويقول: "لم يترك الحراس لي بابًا لأدخل"، بينما تتغنى ريتا مخاطبة أمها عن قرارها بهذا الحب البعيد، وها هي تسأل حبيبها:

" أمن أرض بعيدة
تأتي السنونو، يا غريب، ويا حبيب،

إلى حديقتك الوحيده؟
خذني إلى أرض بعيده
خذني إلى الأرض البعيدة.....
طويل هذا الشتاء."[23]

تنتهي القصيدة نهاية غامضة، وذلك بهذا المشهد:

"وكسرتْ خزف النهار على حديد النافذه
وضعتْ مسدسها الصغير على مسودة القصيدة
ورمت جواربها على الكرسي، فانكسر الهديلُ
ومضت إلى المجهول حافية، وأدركني الرحيلُ"

أقول نهاية غامضة وأنا أتساءل: ما دور المسدس هنا؟ هل يريد تذكيرنا أنها جندية؟ أم هل أرادت أن تقول إن الشعر أقوى؟ أو إن المسدس فوق كل الكلمات؟

وإذا كانت هي قد رمت جواربها ومضت إلى المجهول، فلماذا يدرك الشاعر الرحيل، وهل هو رحيله أم رحيلها؟

لن نواصل المساءلة في ذلك، فأجواء القصيدة الحبية كافية لأن تثبت أن الحب أقوى من كل ما يعيق اللقاء بين الشعوب.

---

[23] – الشتاء، وليل الشتاء يلمح الشاعر فيهما إلى لقاءاته مع حبيبته، ونجدهما في تضاعيف قصائد مختلفة، ففي قصيدة "غيمة من سدوم" يسأل حبيبته: "ماذا ستصنع حريتي، بعد ليلك/ ليل الشتاء الأخير...../ لن يسائلني/ حارس: ما اسمك اليوم؟ لن نلعن/ الحرب . لن نلعن السلم. لن نتسلق سور/ الحديقة بحثًا عن الليل بين صفصافتين/ ونافذتين، ولن تسأليني : متى يفتح/ السلم أبواب قلعتنا للحمام؟/ بعد ليلك، ليل الشتاء الأخير./ أقام الجنود معسكرهم في مكان بعيد/ وحط على شرفتي قمر أبيض/ وجلست وحريتي صامتين نحدق في ليلنا/ من أنا؟ من أنا بعد ليلك/ ليل الشتاء الأخير".
وبالطبع فإن الحارس، والسلام والحرب وسدوم (اقرأ أعلاه الملاحظة 18)– إشارات تدل على هذه العلاقة بين الراوي وبين امرأة يعيش شعبها في عداء مع شعبه. (انظر النص في: محمود درويش: **الأعمال الجديدة** ، ص 575. والقصيدة من مجموعة **سرير الغريبة** ، وقد يذهب المتتبع لدراسة علاقة الشاعر بريتا، والباحث في سيمياء العنوان إلى أنها هي الغريبة، وأنه جعل العنوان تعبيرًا عن حبها الذي لا ينساه.

إن ريتا حاضرة في ذهن الشاعر، نقيضًا للموت والدمار والحروب التي يمارسها أبناء جلدتها، فقد وجد فيها الشاعر الصوت الإسرائيلي الذي يمارس حياته بالحب والجمال والبحث عن الإنسانية في الإنسان، وبالتالي فهي دعوة إلى الآخر أن يغير من لهجته، وأن ينظر للآخرين نظرة أخرى، وبموازين أخرى. إنها كما يقول درويش في حوار معه: "هذه القصة تحمل أكثر من حدود العلاقة الحميمة بين الرجل والمرأة، وتذهب إلى طريقة قراءة المختلف، ومدى قدرة الخارج على قمع الداخل الإنساني فينا."[24]

* في قصيدة "كتابة على ضوء بندقية" [25] يروي درويش أو الراوي الشاعر حكايته مع شوليت (شولا)– هذه الفتاة اليهودية التي تنتظر صاحبها الجندي سيمون، فهو قد تأخر عن الحضور. يصف حالتها، وهو الراوي العليم بكل شيء، فينقل لنا مشاعرها بعد عشرين دقيقة، ثم بعد خمسين، ثم بعد ساعات، وهيهات! فسيمون "قال في مكتوبه أمس: / لقد أحرزت يا شولا وسامًا وإجازة"، وبالطبع فإن ما يهمها من قوله أولاً – هو إجازته لتنعم بلقائه.

لم يقصر الراوي خلال وصفه الانتظار على نقل مشاعرها، بل ألمح لنا ألمه من خلال وصف الجو السياسي الذي يؤرقه:

"ألف إعلان يقول:
نحن لا نخرج من خارطة الأجداد،
لن نترك شبرًا واحدًا للاجئين"

فالصورة الحادة هذه تقدم مفارقة، ومن الانتقال إليها يستشف المتلقي أبعاد الظلم التاريخي الذي يحيق به، وباللاجئين، بل بوطنه.

ينقل الراوي الكاميرا إلى نفسية الجندي – الذي وعدها بالحضور إليها:

"أنا عطشان يا شولا، لكأس وشفه
قد تنازلت عن الموت الذي يورثني المجد

---

[24] – "لا قداسة لجلاد". **الكرمل**. ع 52، 1997، ص 220.

[25] – **ديوان محمود درويش**، ج1، ص 332. وهي من مجموعته **حبيبتي تنهض من نومها** الصادرة سنة 1970.

لكي أحبو كطفل فوق رمل الأرصفه

ولكي أرقص في البار"

فلسان الحال لدى الراوي هو رغبته للخروج من دائرة الموت والمجد الزائف حتى يعود إلى الحب وإلى الحياة، فيسترسل هو في وصف الحب، وما يبعثه من حرارة على جسدها، ويتمنى:

"ليتني أمتد كالشمس وكالرمل على جسمك

... وزهر البرتقال جيد في البيت والنزهة".

وليس هذا الوصف إلا تذكيرًا من قبل الشاعر بأهمية الحياة، وسخرية من هؤلاء الذين يبغون المجد من وراء سفك الدماء.

في الفقرة الرابعة من القصيدة يصف الشاعر لقاء الحب بين شوليت وسيمون، فهو عنيف معها، وكأنه في المعركة، وعندما تناشده أن يكون رقيقًا يجيبها:

"من يحترف القتل هناك

يقتل الحب هنا"

يتواصل الحوار بينهما، ويستغل الراوي الفرصة لينقل لنا عبر هذا الحوار رسالته بسخرية مبطنة من واقع غير مبرر، ومن قول الجندي العاشق بصلف:

"أغمضي عينيك لن أقوى على رؤية

عشرين ضحية

فيهما، تستيقظ الآن...

وأصول الحرب لن تسمح أن أعشق إلا البندقية"[26]

---

[26] – يستخدم الشاعر لفظة " الجندي" في كثير من قصائده، وبسياقات مختلفة، أذكر منها هذه الأبيات:

صاحت فجأة جنديةٌ: / هو أنت ثانية؟؟! ! ألم أقتلك؟/ قلت: قتلتني...ونسيت مثلك أن أموت (**درويش: الأعمال الجديدة**، ص 52، والأبيات من قصيدة وردت في **لا تعتذر عما فعلت**)، ونلاحظ أن الراوي والجندية يتمنى الواحد للآخر نهاية الموت، بل إن الجندية قامت بفعل إجرامي ظنته قد وقع، واعترف الراوي بالقتل، لكنه قال لنا بأنه نسي أن يموت، لأنه سيظل حيًا، وهذا هو الأصل، وأما أنت فقد نسيت أن تموتي، لأنه كان يجب أن تموتي مادمت تمارسين القتل. فوراء هذا الخطاب مرسلة تؤكد أن لي حق الحياة كما هو لك، وأن الجنود لا يستطيعون بممارستهم القتل أن ينتصروا.

إذن يموت الحب الحقيقي لديه ولدى أمثاله، ويبقى الجندي هذا في حصار مستمر، وبالتالي فإن موقف الراوي ساخر من هذا المصير. ولا يكتفي بذلك، بل ينقلنا إلى إعلان آخر على جدران البار، كالإعلان السابق – تظهر فيه صورة وزير الأمن، وتحتها بعض الجمل العدائية في نظر الراوي:

"لن نرجع شبرًا واحدًا للاجئين
والفدائيون مجتثون منذ الآن
لن يخمش جندي..ومن مات
على تربة هذا الوطن الغالي
له الرحمة والمجد...ورايات الوطن".

يوظف الراوي هذا الاستطراد ليعبر بسخرية مرة من هذا العناد الرسمي المتنكر للحق الإنساني، من قبل متغطرسين لا يرون أي حق لسواهم، إنها مقولات مكررة لديهم. أما لفظة "الغالي" في وصف الوطن فهي إرسال أو بث من الراوي نفسه، جعلها على لسان المعتدي، وصبَر على تقديم النعت وهو يكظم قهره.

يتدخل الراوي في نفسية شوليت، وينسجم معها، وهي تردد:

"ليتهم لم يكتبوا أسماءنا
في الصفحة الأولى
فلن يولد حي من خبر"

إن الجنرالات سينسون المجد الزائف والنصب التذكارية الشكلية، وها هي تكتشف "أن أغاني الحرب لا توصل صمت القلب والنجوى إلى صاحبها".

يواصل الراوي سيرة شوليت التي تذكرت لذتها الأولى، فيقول:

"صدقت ما قال محمود لها قبل سنين
كان محمود صديقًا طيب القلب
خجولاً كان، لا يطلب منها
غير أن تفهم أن اللاجئين

أمة تشعر بالبرد

وبالشوق إلى أرض سليـــبه"

نلاحظ هنا أن الشاعر يستخدم اسمه الحقيقي –كما لاحظنا ذلك في قصيدة "جندي يحلم بالزنابق البيضاء" التي ذكرتها أعلاه، وذلك حتى يضفي الصدق على الرواية، وهو لا يلبث أن يطرح قضية إنسانية، هي مترددة أو موتيف في شعره –اللاجئون– وبالتالي فإنه يذكرنا أو يذكر المتلقي بقضية إنسانية، ولو ببساطة ماكرة: "أمة تشعر بالبرد"، وبأنهم يشتاقون إلى أرضهم ومنازلهم، فأي مطلب أيسر من هذا، والراوي من خلال هذا البث غير المباشر يصرخ بأعلى صوته مطالبًا بعودة الحق إلى أهله، وبالحياة الآمنة لهم.

سبى محمود قلب شوليت، واقتنعت بما يقوله:

"لكنه كان يقول

كلمات توقع المنطق في الفخ

إذا سرت إلى آخرها

ضقت ذرعًا بالأساطير التي تعيدها"

ثم تتذكر لقاءها بمحمود قبل سنين، وذلك عندما عانقها في المرة الأولى، وبكت من لذة الحب، ويبدو أن جيرانها أنّبوها بسببه، فبكت منهم أيضًا، وتوصلت إلى رأي (كوسموبوليتاني)، وهي تردد :"كل قومياتنا قشرة موز"، وكأن الراوي يوافقها في لحظة ما، لا ليتنكر لقوميته، بل ليسخر من القوميات عامة التي تحول بين لقاء الإنسان والإنسان.

وتمضي الرواية لتعرفنا أن محمودًا سُجن في الرملة، فيستغل سيمون الوسيم غيابه، فيقبل عليها ليعيد لها قوميتها – حسب رأيه – وليحميها من حب محمود.

يكتشف القارئ أن كل هذه الأحداث كانت ضمن استرجاع فني (flash back)، وأن شوليت لا تزال تنتظر سيمون في مدخل البار القديم، وهيهات !

تقول: "لا بأس إذن، فليأت محمود!"

أخلص إلى القول إن عرض حكاية شوليت تشي بأن المرأة تنشد الحب والحياة، ولا يهمهما إلا الرجل الحقيقي، وإخلاصه في حبها، وأن ليس هناك أفضلية حقيقية للآخر، فهذا الآخر يعمد إلى جريمة القتل الجماعي، بينما محمود لا يطالب إلا بحقوق إنسانية، وهو يرفض كل هذه الغطرسة التي يساهم فيها سيمون بفعالية ظالمة[27].

لم تنحز شوليت في نهاية القصيدة إلى محمود بصورة واضحة، فهي تقول: "فليأت محمود!" وذلك بعد يأس من حضور صاحبها، تقول ذلك، وهي ما زالت متأثرة بالجو الذي تعايشه، رغم أنها تعرف يقينًا أن محمودًا هو الذي يسعدها، وهو الذي يتصف بصفات إنسانية . وتظل الحكاية هذه مجالاً لإعادة النظر في مراميها البعيدة، وفي العلاقة بين الشعبين.

* وسأختم هذه الدراسة بقراءة قصيدة درويش الأخيرة (سيناريو جاهز)[28] التي هي "نشيد البجعة"، وفيها تلخيص موقفيّ له.

يفترض الراوي أنه سقط هو والعدو في حفرة واحدة، ويتخيل كيف أنهما ينتظران حبل النجاة، وهيهات! ثم يتشاتمان، ولا يلبثان أن يعيشا لحظات الخوف، فلا يتبادلان أي حديث بينهما، فهما عدوّان، ثم تظهر أفعى تهددهما، فيتعاونان على قتلها، ومع ذلك لا يهنئ أحدهما الآخر بالنجاح في التخلص منها. يتحدثان عن الأمل، ويستذكران ماضيًا كان بينهما، بل إن الآخر يطلب منه أن يفاوضه في لحظات النهاية.

ويقول الراوي بعد ذلك: هاهنا قاتل وقتيل ينامان في حفرة واحدة، وينتظر شاعرًا آخر ليعرف بقية الحكاية.

---

[27] – في سياق آخر يفصح درويش عن رأيه الذي يوجهه لمثل هذا الجندي في قوله:

.....

وأنت تخوض حروبك

فكر بغيرك!

(لا تنس من يطلبون السلام) – انظر **كزهر اللوز أو أبعد**. رام الله: دار الشروق، 2005 . ص 15.

[28] – **القدس العربي**، العدد 23 يوليو 2008. وقد أثبت النص في الملحق 2 في نهاية الدراسة.

ومرسلة القصيدة هي أن الموت (الحفرة، الأفعى، الشرَك، الخوف ...إلخ) لا يميز بين الواحد والآخر، بل يتماهى القاتل والقتيل في الحفرة دون أن نعرف، بل لا ضرورة أن نعرف من هو القتيل، ولا بد لشاعر آخر أن يواصل الحديث عن المخرج من هذه الحفرة أو القبر.[29]

يحرص الشاعر أن يقدم درسًا أولاً للآخر يرى فيه أن هذا العداء غير مبرر، وأن هذا الآخر أناني، فهو البادئ في طلبه بأن يتشبث بالحبل الافتراضي، وهو البادئ بالشتائم، وهو الذي كان قد قال سابقًا: "كل ما صار لي هو لي، وما هو لك هو لي ولك"، وهو الذي يبدأ بالتفاوض "على حصتي وحصتك"، وربما من هنا نفهم أنه هو القاتل الذي تساوى مع قتيله في الحفرة الواحدة.

يقدم الشاعر قناعة لنفسه أولاً، وللآخر ثانيًا أن الحوار العبثي لا فائدة منه، وأن الوقت يمر سريعًا ويمضي، ونحن لا نستثمره في ما هو نافع لكلينا، فكلاهما شريكان في شرك واحد، وفي لعبة الاحتمالات.

ويقدم صورة للمتلقي الحيادي بأن السقوط من الجو قد يعني أن السماء/ الله / الدين هو الذي أسقط كليهما في الحفرة، وليس أدل على ذلك من سؤال العدو: "من أين يأتي الأمل؟"، فيجيب الراوي: "من الجو". وكم بالحري وهما بين السماء والأرض، ولا مفر!

إذن فالحرب بينهما غير مبررة ما دام القبر، والسدى، والعبث كلها مشتركة.

وسخرية الراوي تتمثل في إظهار الخصومة والعراك قبل أن يأتي الحبل، ومتى؟ في لحظة الموت!

[29] – يقول درويش ما يؤكد ذلك– في مقابلة له مع صحافية عبرية: "ليست هناك عداوة بين الموتى، ثمة عدو واحد هو الموت. الاستعارة واضحة، فالموتى في الطرفين ليسا عدوين"، صحيفة **هآرتس**، العدد 11 تموز 2007، أجرت اللقاء: دالية كاربل.

وتتمثل السخرية في التعبير عن موقف العدو من التملك على الأرض، فما هو لك لي ولك، وقد بدأ بلفظة (لي)،[30] ويتخيل المتلقي سخريته النافذة وهو يرد على سؤال العدو عن التفاوض:

قلت: "على أي شيء تفاوضني في هذه الحفرة القبر؟"

إن السخرية مبطنة، وهي ماكرة، وكأنها تقول بملء فيها: أين المنطق والعقلانية لدى هذا الخصم؟!

وهذه "السخرية المبطنة" تحمل لذعًا لا يتبينه كل متلق، ففيها من ذكاء العبارة ما يوجب على متلقيها أن يتخذ موقفًا، أو ينساق معها وهو لا يفطن لها.

---

[30] – جدير أن أذكر في هذا السياق ما علق به الناقد عادل الأسطة في صحيفة **القدس العربي** مباشرة بعد القصيدة:

" يعيد محمود درويش هنا كتابة ما ردده الفتحاويون بعد أوسلو البائس. حين قلنا لهم كم هو بائس أوسلو كم هذا! أجابونا ..ما للإسرائيليين الآن هو لهم، وما لنا لنا ولهم، وبعد فترة سيكون ما لنا لنا، وما لهم لهم، وبعدها سيكون ما لهم لنا ولهم.

هل يظن الإخوان أن أبناء العمومة أغبياء لهذه الدرجة؟ شيء واحد أظنه سيحدث– تجربة جنوب أفريقيا. ربما أخذ درويش يراهن على هذا. أنا أراهن على هذا منذ زمن. لعل الحفرة هي الديمغرافيا.– القنبلة البشرية. هذا إذا لم يكتشف الإسرائيليون سلاحًا جديدًا لها.فهم دائمًا يكتشفون ويكتشفون.

القصيدة عادية، وهي قصيدة فكرة. على العموم الشعر السياسي الذي بدأ درويش يرفضه هو الأجمل، ..... وآمل ألا يلومنا لإفراطنا في تأويل شعره تأويلاً سياسيًا، فالشعر السياسي هو الذي أوصله إلى ما أوصله إليه. مع تقديري لشاعريته.

وينبهنا الأسطة كذلك إلى أن قصيدة درويش "هدنة مع المغول أمام غابة السنديان" هي مفاجئة، وتدعو إلى الهدنة، ويحاول الناقد أن يجد السبب في توجهه هذا– في أكثر من منحى. انظر كذلك مقالة الأسطة، عادل. "محمود درويش ..ظواهر سلبية في مسيرته الشعرية". **النجاح** (نابلس)، العدد التاسع، أيار، 1995، ص 36، بل إن الأسطة يشير إلى أخطر من ذلك، فيقول إنه يصالح السلطة، وأنه يحذف ويغير من عبارات القصيدة، وذلك بسبب متطلبات السياسي و: "تظل هذه العلاقة علاقة تصالح ما دام الثقافي واليساري يسيران معًا فكرًا وممارسة...." انظر: الأسطة، "إشكالية الشاعر والسياسي في الأدب الفلسطيني"، مجلة **كنعان** (رام الله) ، العدد 67– تشرين الأول 1997، ص 80–87.

لا شك أن كل لفظة في القصيدة هي ضمن تصميم عمد إليه الشاعر ليوصلنا إلى عبثية هذا العداء، فالغريزة سبب في ذلك،[31] والغريزة ليس لها أيدلوجيا؛ ومن جهة أخرى فإنه يرى في العدو المعتدي بدءًا، وباعترافه: "ألم تنس أني دفنتك في حفرة مثل هذي؟"، ومع هذا العبث الذي يدفع الواحد لأن يفكر بنفسه، لا بما يقول عدوه، رغم أنهما معًا شريكان في لعبة الاحتمالات، وهما معًا سيستنزفان هذه الاحتمالات حتى اللحظة الأخيرة.

* * *

أخلص إلى القول إن محمود درويش لم يكن بريئًا في خطابه الشعري، بل هو يحاجج، ويستخدم الأساليب المختلفة، من سخرية، أو تجاهل العارف، أو مكر فنراه يتبنى الفكر المغاير، ويصبر على تقبله ، ويدرس كل خطوة قبل أن يخطو الأخرى. إنه يسلك دربًا شاقًا، وكأنه يريد إقناع الطرف الآخر بدعواه، أو إقناع المتلقي الحيادي، وقد يكون الإقناع لنفسه أيضًا من خلال الإفصاح عن موقف مبرر.

لم أعمد فيما سبق إلى أن أصنف الخطاب الحجاجي بصورة أفقية– أي إلى ثيمات أو موضوعات، بل نحوت إلى القصائد المتعلقة بموضوع الدراسة، فصاحبتها نصًا نصًا، لأتلمس مواضع الخطاب المشحون كما خططت له الدراسة. ثم إن النظر إلى الثيمة الواحدة عبر النصوص يسوق إلى مراجعات كثيرة في نصوص الشاعر، بل في كل سطر شعري له، فتصبح الموضوعة غير مستقرة، فما يقع ضمن السخرية يمكن أن يكون فيه تجاهل العارف، أو محاولة إقناع، أو رمية هادفة... إلخ، فثمة تداخل بينها، ولا يستطيع الباحث أن يفصل بين معالمها بصورة جازمة. إنها تشترك

[31] – ورد في رسالة وجهها الشاعر لسميح القاسم ما يشي بهذا العبث المشترك، "عزيزي سميح، السيدة شيرلي هوفمان أمريكية – إسرائيلية تعيش في مدينة القدس. التقيت بها، منذ أسابيع، في مهرجان الشعر العالمي في روتردام. قرأتُ شعرا عن أزقّة القدس، وهي قرأتْ شعرا عن حجارة القدس. قرأتُ عن تيهنا الجديد، وهي قرأت عن تيههما القديم. ولكنها عرفت ما لم أعرف. قالت إنّ أسباب الحروب الدائمة في الشرق الأوسط هي غيرة النساء، الغيرة التي اندلعت نارها بين جدتهم هاجر وجدّتنا سارة... ضحك الجمهور الهولندي، واشتدّ ضحكهُ حين تصافحنا على المنصّة، وقلت لها :اللعنة على جدتك وعلى جدتي أيضا". انظر: درويش، القاسم. الرسائل، ص 99.

معًا في كونها مشحونة في النص لتؤدي وظيفة للمرسِل، سواء أكانت للمخاطَب أو للمتلقي الحيادي، أو للمرسِل نفسه، وبالتالي حتى يتم التأمل والتواصل .

كانت القصدية للتأثير منطلقًا في النصوص التي قدمتها، وكانت الفعالية فيها متحركة، وذلك من خلال سجال أو حجاج أو موازنة، ولعلها تؤدي بالتالي إلى تغيير ما في سلوك المتلقي، فهذا ما يرمي إليه الشاعر.

المراجع:

الأسطة، عادل. "إشكالية الشاعر والسياسي في الأدب الفلسطيني." **كنعان** (رام الله) العدد 67، ص 80-87.

أشقر، أحمد. **التوراتيات في شعر محمود درويش**، دمشق: دار قدمس، 2005.

أعراب، حبيب. "الحجاج والاستدلال الحجاجي." **عالم الفكر** (الكويت). (يوليو—سبتمبر 2001): 101.

الأعمال الجديدة. بيروت: رياض الريس للكتب والنشر، 2004.

بيضون، عباس. "محمود درويش– من يكتب حكايته يرث أرض الحكاية." **مشارف** عدد 3 (تموز 1995): 76.

جاغي، مايا. http://www.mahmouddarwish.com/arabic/hislive.htm

درويش، محمود. **ديوان محمود درويش**. ج1. ط 12. بيروت: دار العودة، 1987.

درويش، محمود؛ القاسم، سميح. **الرسائل**. ط 2. حيفا: دار أرابسك، 1990.

ديوان محمود درويش. ج2 . ط 1 . بيروت: دار العودة، 1994.

"سيناريو جاهز." **القدس العربي** 23 (يوليو 2008).

عابرون في كلام عابر. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 1991.

كاربل، دالية. "حوار مع محمود درويش." **هآرتس** (بالعبرية) العدد 11 (يوليو 2007).

كزهر اللوز أو أبعد. رام الله: دار الشروق، 2005.

"لا قداسة لجلاد." **الكرمل** ع 52 (1997): 220.

مواسي، فاروق. "جندي يحلم بالزنابق البيضاء." ترجمة للعبرية. **غاغ** (مجلة نقابة الكتاب في إسرائيل) العدد 18 (2008).

"محمود درويش ... ظواهر سلبية في مسيرته الشعرية." **النجاح** (نابلس) العدد التاسع (أيار 1995): 36. (تشرين الأول 1997): 36.

"محمود درويش وماذا يقول." **هآرتس** (بالعبرية) العدد 10 (مارس 2000).

ملحق 1

من حوار محمود درويش مع مراسل "**هآرتس**":

".....وهكذا حاورني صحافي إسرائيلي:

- هل قلت لنا **أخرجوا من جرحنا**؟
- قلت ذلك.
- لماذا؟
- لأن جرحي هو ملكيتي، هو جزء من هويتي، فهل لك حق فيه؟
- لا، ولكن هل قلت لنا **اخرجوا من قمحنا**؟
- نعم، لأن قمحي هو رغيفي النظيف، فهل لك الحق فيه؟
- لا، ولكن هل قلت **اخرجوا من بحرنا؟**
- نعم، قلت ذلك..اخرجوا حتى من هواء الأرض المحتلة!
- ولكن، لا بحر في الأرض المحتلة؟!
- هذا البحر اسمه البحر الأبيض المتوسط، لا بحر غزة.
- إذن، هل تعني أن علينا أن نغرق في البحر؟
- قلت لكم: **اخرجوا من البحر**، ولم أقل " اذهبوا إلى البحر!"
- ماذا تعني بقولك " أيها المارون في بحر الكلمات" ؟
- لم أقل ذلك. قلت: **أيها المارون بين الكلمات...**، وهناك فارق طفيف بين كلمة "بحر" وبين كلمة "بين".
- ولكن صحيفة **معاريف** وغيرها تقول إنك تقول " بحر الكلمات "!
- أنا أدرى بقصيدتي من وسائل الإعلام، ثم ماذا لو قلت " بحر الكلمات "، ما المعضلة؟
- إن في ذلك إيحاء برمينا في البحر.
- إنك تحرك فيّ الضحك.
- وهل قلت **إن فيكم ما ليس فينا: وطنًا ومستقبلا؟**
- نعم، فما الذي يثيرك ؟

- أليس لنا وطن ومستقبل؟!
- ليس لكم وطن ومستقبل في الاحتلال.
- قل لي: ما هي بلادك ؟
- بلادي هي بلاد فلسطين.
- كل فلسطين ؟
- نعم، كل فلسطين بلادي، هل خدعك أحد وقال إن فلسطين ليست بلادي؟
- لا، إنها بلادي.
- أنت تؤمن بأن بلادك قد تمتد من النيل إلى الفرات، وأنا أومن بأن فلسطين وحدها هي بلادي.
- ونحن، ما هي حدودنا ؟
- عليكم ن تقولوا أنتم ما هي حدودكم في بلادنا، لأن جزمة الجندي المحتل لا تصلح لأن تكون حدودًا..... أما نحن فلا نسأل ما هو وطننا، لأننا نعرفه تمامًا، بل نسأل عن دولتنا الممكنة في أرض وطننا، ونحن لا نأخذ منكم شيئًا لكم. نحن نأخذ من حقنا، فإن تنسحبوا مما هو حولنا إلى ما هو لنا لا يعني أننا نأخذ منكم شيئًا، هل تفهم؟!
- لا أفهم.

(انظر: درويش، محمود. "نعم، بلادنا هي بلادنا". **عابرون في كلام عابر**، ص 47-49؛ درويش، القاسم. **الرسائل**، ص 169-170).

ملحق 2

محمود درويش:

سيناريو جاهز

لنفترضِ الآن أنَّا سقطنا،
أَنا والعَدُوُّ،
سقطنا من الجوِّ
في حُفْرةٍ...
فماذا سيحدثُ ؟

سيناريو جاهزٌ:
في البداية ننتظرُ الحظَّ..
قد يعثُرُ المنقذونَ علينا هنا
ويمدّونَ حَبْلَ النجاة لنا
فيقول : أَنا أَوَّلاً
وأَقول : أَنا أَوَّلاً
وَيشْتُمني ثم أَشتمُهُ
دون جدوى،
فلم يصل الحَبْلُ بعد/ ...

يقول السيناريو:
سأهمس في السرّ:
تلك تُسَمَّي أَنانيَّةَ المتفائلِ
دون التساؤل عمَّا يقول عَدُوِّي
أَنا وَهُوَ،

شريكان في شَرَكٍ واحدٍ
وشريكان في لعبة الاحتمالاتِ
ننتظر الحبلَ ... حَبْلَ النجاة
لنمضي على حِدَةٍ
وعلى حافة الحفرةِ – الهاويةْ
إلى ما تبقَّى لنا من حياةٍ
وحربٍ...
إذا ما استطعنا النجاة!

أَنا وَهُوَ،
خائفان معاً
ولا نتبادل أَيَّ حديثٍ
عن الخوف ... أَو غيرِهِ
فنحن عَدُوَّانِ/ ...

ماذا سيحدث لو أَنَّ أَفعى
أطلَّتْ علينا هنا
من مشاهد هذا السيناريو
وفَحَّتْ لتبتلع الخائِفَيْنِ معاً
أَنا وَهُوَ ؟

يقول السيناريو:
أَنا وَهُوَ
سنكون شريكين في قتل أَفعى
لننجو معاً
أَو على حِدَةٍ...

ولكننا لن نقول عبارة شُكْرٍ وتهنئةٍ
على ما فعلنا معاً
لأنَّ الغريزةَ، لا نحن،
كانت تدافع عن نفسها وَحْدَها
والغريزةُ ليست لها أَيديولوجيا...

ولم نتحاورْ،
تذكَّرْتُ فِقْهَ الحوارات
في العَبَثِ المُشْتَرَكْ
عندما قال لي سابقاً:
كُلُّ ما صار لي هو لي
وما هو لكْ
هو لي
ولكْ!

ومع الوقتِ، والوقتُ رَمْلٌ ورغوةُ صابونةٍ
كسر الصمتَ ما بيننا والملْ
قال لي : ما العملْ؟
قلت : لا شيء ... نستنزف الاحتمالات
قال : من أَين يأتي الأملْ ؟
قلت : يأتي من الجوّ
قال : أَلم تَنْسَ أَني دَفَنْتُكَ في حفرةٍ
مثل هذي ؟
فقلت له : كِدْتُ أَنسى لأنَّ غداً خُـلَّبـاً
شدَّني من يدي ... ومضى متعباً

قال لي : هل تُفَاوضني الآن ؟
قلت : على أَيّ شيء تفاوضني الآن
في هذه الحفرةِ القبرِ ؟
قال : على حصَّتي وعلى حصّتك
من سُدَانا ومن قبرنا المشتركْ
قلت : ما الفائدةْ ؟
هرب الوقتُ منّا
وشذَّ المصيرُ عن القاعدةْ
ههنا قاتلٌ وقتيل ينامان في حفرة واحدةْ [32]
..وعلى شاعر آخر أن يتابع هذا السيناريو
إلى آخرهْ !

القدس العربي، 23 يوليو 2008.

[32] – بعد هذا السطر قرأ محمود في تسجيل له سطرًا لم يرد في النص، والسطر هو: "**نسيت البقيةَ** "، ويبدو لي أنه أراد إضفاء الواقعية في روايته، وكأن ذلك حدث فعلاً.