

طقوس العودة ودلالاتها في الشعر العربي الفلسطيني (نماذج مختارة)

The Theme of "Return": Rituals and Perceptions, in Arabic Palestinian Poetry

نجمه حبيب

Nejmeh Habib

قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية، كلية الآداب، جامعة سدني، أستراليا

بريد الكتروني: nejmeh_habib@hotmail.com

تاريخ التسليم: (٢٠٠٨/١٠/٢٠)، تاريخ القبول: (٢٠٠٩/٤/١٥)

ملخص

يرصد هذا البحث موضوع العودة، طقوساً ودلالات، في الشعر العربي الفلسطيني. كيف اختلف تناول الموضوع باختلاف المراحل التاريخية التي مرت بها القضية الفلسطينية. وكيف اختلفت حركية الإبداع في قصيدة العودة في كل من هذه المراحل. تمّ ذلك عن طريق اختيار نماذج لشعراء لهم حضور مميز في المشهد الشعري العربي. كانت الوقفة الأولى بعنوان: **قصيدة "ردة الفعل"**. تناولت نماذج من أولى القصائد التي قيلت في الموضوع: "سنعود" لعبد الكريم الكرمي، "بوابة الدموع" لسميح القاسم، وأجزاء من قصيدة "من وراء القضبان" لتوفيق زياد. والثانية بعنوان: **قصائد ذات صبغة رومانسية**. تناولت نماذج لاحقة في الزمن: "كفاني أظل بحضنها"، من قصيدة لهدوى طوقان، و"جسر العودة" من قصيدة لتوفيق زياد. والثالثة، والتي هي الأغزر نتاجاً والأغنى جمالياً، لكونها واكبت صعود المقاومة، بعنوان: **قصيدة التجريب والحدأة**: "غراب طارئ" لأحمد دحبور، "جفرا . . لا تؤاخذينا" لعز الدين المناصرة. ثم كانت الوقفة الرابعة مع الشاعر محمود درويش كنموذج لقصيدة العودة في مراحلها الثلاث. وكانت الخاتمة تلخيصاً سريعاً للاستنتاجات التي توصل إليها البحث

Abstract

This essay investigates the themes of return and ritual as they appear in Palestinian Arabic poetry. The essay also investigates how this poetry has evolved, thematically and aesthetically, along with the historical developments of the Palestinian struggle. To investigate these tropes of return and ritual in relation to the Palestinian struggle for freedom and

independence, the paper examines three poems from the 1950s: "We Will Return" by Abdel Karim Al_Karmi; "Abu Salma", excerpts from a poem by Tawfiq Zayyad; and "The Gateway of Tears" by Samih Al-Qasim. Later poems, influenced by Romanticism are also examined: "It is a Blessing to Stay in Her Lap", excerpts from a poem by Fadwa Tuqan; and "The Bridge of Return", an excerpt from a poem by Tawfiq Zayyad. Poems corresponding to the rise and intensification of the resistance are also examined, such poems are selected from the works of Ahmad Dahbour and Iz-Idine Al-Manasra. In the final section of this paper, I examine Mahmoud Darwich's poetry in order to analyse the patterns of return evident throughout his writing career. The conclusion provides a summary of the findings uncovered by the study.

مقدمة

أحدثت النكبة هزة في الوجدان العربي انتفض على أثرها على ما فيه من جمود وتخلف فقامت أصوات تدعو إلى التجديد على مختلف الصعد السياسية والاجتماعية والأدبية فأسهم هذا المناخ في إنضاج التجربة الشعرية الحدائثية التي كانت بواكيرها أخذة في الظهور منذ بدايات القرن العشرين. تجرأ الشعراء على القصيدة التقليدية بشكلها ومضمونها فكثُر استعمال الأشكال الجديدة كقصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، وعرفت الصورة الشعرية تكثيفاً في توظيف الرمز والأسطورة، واغتنى المشهد الأدبي الفلسطيني بعد أن كان يُثَمُّ بالضحالة^(١)، وعُرفت عشرات الأسماء من المبدعين شعراً ونثراً، أحصت منهم الباحثة سلمى خضراء الجيوسي في موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر (١٩٩٧) ٦٣ شاعراً وشاعرة، وخمسين ناثراً وناثرة^(٢)، كما أحصى نبيل سليمان خمسين عملاً روائياً بين ١٩٦٠-١٩٧٠، وما يزيد على مئتي عمل خلال العقود الثلاثة الماضية (١٩٨٠-٢٠٠٠)^(٣).

(١) يقول محمد سليم الرشدان: إن فلسطين لم تنجب- على مدى العصور- غير قلة من الأفياذ الذين كانوا يلتمعون بين الحين والآخر... وقد ندر أن تعاصر منهم اثنان. والسبب في رأيه يعود إلى أن فلسطين بلد مقدس وأنها تخلو من المناظر الطبيعية الجميلة. بينما ترى سلمى خضراء الجيوسي أن السبب يعود لكون فلسطين ظلت منقطعة عن التيارات الثقافية الرئيسية التي كانت تنساب بين مصر ولبنان من جهة، وبين لبنان والعراق من جهة أخرى... فالقدس، عاصمة فلسطين، لم تكن يوماً مركز استقطاب، لأنها لم تقم فيها سلطة سياسية مركزية كما كانت الحال في العواصم العربية الأخرى، ومن، ثم لم يكن فيها أمراء يرعون الفنون. (الجيوسي، ١٩٩٧، ص ٣٥-٣٦)

(٢) (المصدر نفسه، فهرس الكتاب)

(٣) (سليمان، ٢٠٠٣، ص ٨١).

والشعر الفلسطيني الذي هو جزء لا يتجزأ من التجربة الشعرية العربية، واكبت حركة التطور هذه، فعبر معها من الكلاسيكية الجديدة، إلى الرومانسية، فالرمزية، فالواقعية الجديدة، إلى أن وصل، خاصة في أدب درويش، إلى درجة فنية عالية تواكب حركة الحداثة العالمية^(١). وإن كان نهوض الثورة المسلحة، في منتصف الستينات، أعاق الولوج الكلي في الحداثة نظراً لما تقتضيه قضايا الثورة من تحريض وتمجيد للبطولة والرمز المقاوم، ولما لمناخ الثورات القلق الذي يفتقر إلى الرفاهية والاستقرار اللذين تحتاجهما الأشكال الأدبية لتتطور تطوراً عالياً^(٢)، فإن الثورة عملت، من ناحية ثانية، على إذكاء المشاعر الوطنية وحفزت على قول الشعر والتجريب فيه. ولأن موضوع المقاومة موضوع جماعي يصعب فيه استعمال الرمز والمجاز المعقد الذي تقتضيه الحداثة، فقد أحدثت محاولات التحديث هذه فوضى شاملة سببها المبالغة في التجريد والتجريب والإغراق في الغموض، حتى سادت ظاهرة ما ليس شعراً على الشعر، واستولت الطفيليات على الجوهر، وغص المشهد الشعري بالعديد من الأسماء، ولم يصمد منها إلا من وهب/ت قدرة إبداعية عالية مكنته/ا من تخطي محدودية الموضوع بالتركيز على الجودة والطرافة في الصورة والتعبير^(٣).

كان لهاجس "العودة" حضور في كل مرحلة من مراحل الشعر العربي الفلسطيني التي أعقبت النكبة، فاختلقت حركية الإبداع في القصائد التي تناولت الموضوع باختلاف الزمن الشعري، وتداعيات القضية الفلسطينية. فهي انفعالية ومباشرة في أول عهد النكبة، ورومانسية حالمة عندما باعد الزمن بين الفلسطيني/ة وأرضه/ا، ومُرْمَزة مكثفة الصور في زمن شيوع التجريب والحداثة.

قصيدة "ردّة الفعل"

كان عبد الكريم الكرمي، "أبو سلمى"، من أوائل الشعراء الذين تطرقوا لموضوع العودة. وتأثراً بما أحدثته النكبة من صدمة فاجعة وما أثارته من استنكار وغضب، جاءت قصائده تقليدية، تكثر فيها قيم الشفاهة من خطابية ووعظ وتوعد، (نحن الثائرين بكل أرض/ سنصهر بالظي...). ولوحظ أنّ الاقتلاع والخسارة عملاً سلباً على قوله الشعري، فكأن فقدان الوطن أدى إلى فقدان الموهبة^(٤). نلاحظ ذلك في الصور الشعرية ذات البعد الواحد (فلسطين الحبيبة كيف أحياناً بعيداً عن سهولك والهضاب) التي قصّرت عن التعبير عما في القضية من بعد مأساوي، وعما فيها من اقتلاع وتشنيت وضياح للهوية والانتماء.

(١) هنالك كثير من الأدبيات حول الموضوع

(الصايغ، ٢٠٠٦؛ عدة صفحات)؛ (ابراهيم، ٢٠٠٥، عدة صفحات)؛

(Jayyusi, 1977, diff. pp.); (Badawi, 1976, diff. pp.); (www.encyclopedia.com)

(٢) التعبير مستوحى من: (Wilson, 1952, p. 199)

(٣) (الجبوسي، ١٩٩٧، ص ٧٩)

(٤) (الجبوسي، ١٩٩٧، ص ٤٠٢)

"غداً سنعود والأجيال تصغي
 نعود مع العواصف داويات
 مع الأمل المجنح والأغاني
 مع الرايات دامية الحواشي
 إلى وقع الخطى عند الإياب
 مع البرق المقدس والشهاب
 مع النسر المحلق والعقاب
 على وهج الأسنة والحراب"^(١).

رغم ما في الصورة الشعرية من صدق عاطفي وبعد عن الدلالات المعجمية المعقدة، ورغم أنها ترجمت ما في صدور الناس من حماس وغضب، إلا أنها لا تثير لذة الإدهاش التي تصنع من القصيدة عملاً إبداعياً. فهي تلتزم التشابيه والاستعارات التقليدية المكرورة. فالعودة قادمة قدوم الريح والنسر والعقاب والبرق المقدس. وعذابات النفس تتوقف عند الخسارات المادية للوطن من أرض وبيت ورفقة.

ويمائل "أبا سلمى" في مباشرته وغضبه، الشاعر "توفيق زياد"^(٢). نقرأ له في موضوع العودة الأبيات الأخيرة من قصيدة، "من وراء القضبان"^٣، (سيعود شعبي. . .). وهي، وإن اختلفت عن قصيدة الكرمي من حيث إدراكها لتعقيدات القضية الفلسطينية واعترافها بالعقبات التي تحول دون تحقيق العودة، فهي تتفق معها بخطابيتها ولهجتها المتوعدة وإيمانها الحاسم بتحقيق العودة. وإن افرقت عنها بصورتها الشعرية الأقل مفاخرة، (أعاد "الكرمي" شعبه مع البرق والرعد وعلى وهج الأسنة، فيما أعادهم زياد مع ضياء الشمس للأرض وللزنايق والورود)، فإن الاختلاف لم يمسّ الجوهر، وظلت الصورة ذات بعد واحد والتشابيه نمطية تقليدية.

"يا طغمة الحكام زيدي

هل لاضطهادك من مزيد؟

ألقي القيود على القيود

سوداء باردة الحديد

سيعود شعبي في ضياء الشمس

من خلف الحدود

سيعود للطلال المهدم

(١) (الكرمي، ١٩٨٩، ص ١٧٣)

(٢) يقول عز الدين المناصرة: "عندما تقرأ شعر توفيق زياد الغاضب تشعر أنك قد قرأت مثل قصائده عند أبو سلمى- شوقي بغدادي- كمال عبدالحليم- وصفي قرنفلي- ولا تشعر أنك تقرأ شعراً مشابهاً للوركا ونيرودا وأراغون وإيلوار. . .". (المناصرة، "توفيق زياد شاعر الشعب والقضية"، ديوان توفيق زياد، لا تاريخ، دار العودة، المقدمة ص م)

(٣) قصيدة كتبها الشاعر في السجن عام ١٩٥٨، (زياد، لا تاريخ، ص ١٠٢-١١٢).

بيتنيه من جديد
 سيعود للأرض الحبيبة
 للزنايق، للورود
 .. سيعود ..
 رغم النار، والأغلال،
 حقائق البنود"^(١).

جاءت هذه القصائد، ومثيلاتها، استجابة فورية للحدث انشغل فيها الشاعر عن الصنعة بصدق التعبير عن التجربة، فجاءت ضعيفة في بنيتها الفنية. وإذ تَبْتَرِدُ حدة الحدث، تَعْلُو فنيّة القصيدة وتتلون بلون السائد في الساحة الأدبية

قصائد ذات نزعة رومانسية

نقرأ في مقطوعة "جسر العودة"^(٢) لتوفيق زيّاد، مشاعر الفقد والحنين. ونلاحظ اختفاء اللهجة المهذّدة المفاخرة ليحلّ محلّها ما يشبه الاعتذار والإصرار على الوفاء لذكري من هَجَرُوا والتعهد على العمل لإنهاء معاناتهم.

"أحبائي .. برمش العين
 أفرش درب عودتكم
 برمش العين
 وأحضن جرحكم
 وألمّ شوك الدرب
 بالكفين
 ومن لحمي
 سأبني جسر عودتكم
 على الشطين". (١٣١-١٣٢)

وإن كانت قصيدة "زيّاد" عهد وفاء للذين هَجَرُوا، ووعداً بالسعي لإرجاعهم، فإن سميح القاسم تناول الصورة من وجهها الآخر. ففي قصيدته "بوابة الدموع"، ذكّر بفداحة الثمن الذي

(١) (زيّاد، لا تاريخ، ص ١١٢)

(٢) مقطع من قصيدة "رجوعيات"، (المصدر نفسه، ص ١٣١-١٣٢).

يدفعه الفلسطينيون في غربتهم. وبالغ في إظهار التأسى لحالهم حتى بدت قصيدته وكأنها تضرمر لوماً وتأنيباً.

"أحبابنا.. خلف الحدود
ينتظرون في أسى و لهفة مجيئنا
أذرعهم مفتوحة لضمنا لشمنا
قلوبهم مراجل الألم
تدق.. في تمزق أصم
تحار في عيونهم.. ترجف في شفاههم
أسئلة عن موطن الجدود
غارقة في أدمع العذاب والهوان والندم"^(١).

ولعل في ما يتبع من أبيات، دلالة واضحة على هذا اللؤم. "فالأحباب" الذين رحلوا لن تتوقف معاناتهم عند حدود الشوق والحنين والإحساس بالغربة فقط، بل هم في منافيهم أدلاء كالعبيد، أملهم بالعودة يتضاءل، وسوف يُنكرهم البيت الذي تركوه.

"كيف حال بيتنا التريك
و كيف وجه الأرض.. هل يعرفنا إذا نعود ؟!
يا ويلنا ..

حطام شعب لاجئ شريد
يا ويلنا.. من عيشة العبيد
فهل نعود؟ هل نعود؟"^(٢).

تلامس فدوى طوقان موضوع العودة ملامسة خفيفة ينسجم مع ما عرف في شعرها من نزعة ذاتية رومانسية. لقد جاء تناولها للموضوع إحياء على طريقة، "والشيء بالشيء يذكر". فهي لم تذهب لتعود. ولكنها قالت ما يشعر به المبعدون الحالمون بالعودة الذين يتمنون أن يُدْفنوا في ثرى بلادهم ويصيروا جزءاً من ترابها وعشبها وزهرها. وهي في أمنيئها هذه، قالت، بلهجة خفيفة فيها شجن، حلم البسطاء الذين لا يدعون ولا يتوعدون بل ينكسرون أمام الواقع الذي لا

(١) (القاسم، ١٩٨٧، ص ٥٧-٥٨).

(٢) (المصدر نفسه، ص ٥٨).

يتيح العودة المشتهاة فيكتفون من الفعل بأضعفه: إبقاء حلم العودة حياً. وهو فعل، على هشاشته، يُفسد على العدو خطته التي ترمي إلى طمس التاريخ والجغرافيا والذاكرة الفلسطينية

"كفاني أموت على أرضها

وأدفن فيها

وتحت تراها أذوب وأفنى

وأبعثُ عشباً على أرضها

وأبعثُ زهرة

تعبت بها كفّ طفل نمّته بلادي

كفاني أظل بحضن بلادي

تراباً

وعشباً

وزهرة^(١)

واللافت أنّ ما تتمناه طوقان شعراً يتمناه ويسعى إليه أبناء القرى المهجرة على أرض الواقع. فقد علم أن أبناء قرية كفرير عم الذين حرموا من العودة الى قريتهم أحياء، بصرون على أن يدفنوا موتاهم فيها. وقد جادلوا وناضلوا حتى تحقق لهم ذلك^(٢).

قصيدة التجريب والحدأة

في قصيدة بعنوان "غراب طارئ" لأحمد دحبور^(٣) يتعقد مشهد العودة^(٤) ليمسي محاورة بين خطابين؛ واحد يؤكدها وآخر ينقضها، "ما مضى لن يعود". ويبرع دحبور في نقل هذا الحوار الذهني شعرياً، لا عن طريق الساذج المعد سلفاً ولا المعقد المرتبك التأويل، بل من خلال تصوير عميق لاختلاجات النفس واضطرابها في لحظات الضعف. يقدم الشاعر لموضوعه بأبيات متهمكة توحى بالعطالة وتهيء لطقس مضطرب مهزوم سكن فيه الناس الى العبث (البخور والطيب والبرونز البشري) والخطب الحماسية (المذباح)، وإلى الإتكالية والغيبية

(١) طوقان، ١٩٨٨، ص ٥٥٣.

(٢) (Boqai, 2006 pp. 60-91).

(٣) دحبور، ١٩٨٣، ص ٧٣٥-٧٤٣.

(٤) قد يكون قصد الشاعر بالعودة عاماً. عودة الماضي المجيد للعرب مثلاً. ولكن هذا لا يمنع قراءتها فلسطينياً، فالقصيدة مفتوحة على عدة احتمالات، وكل قراءة جادة تجهد لملء البياض الذي يتركه النص).

(والتفت الساق بالساق/ إلى ربك يومئذ المساق). وصار الزمن زمن شهرزاد، زمن الحكيم العابد الخادع (حتى إدراك الصباح).

"وإذ يندلع البخور والطيب والبرونز البشري

أنشد راحة نفسي فأفتح المذباح

(والتفت الساق بالساق

إلى ربك يومئذ المساق)

فليبارك الرب لهائنا وآثامنا الضرورية

حتى نتمكن، بأمان، من إدراك الصباح^(١).

إنه زمن الضعف والانكسارات حيث تشيع الرؤى اليائسة، وتراجع المخيلة الثقافية الأم لتفسح للأخرى الدخيلة (إدغار ألن بو، الأميركي) بالبروز. لقد حاورت النفس مقولة "إدغار ألن بو" ما مضى لن يعود"، وضعفت أمامها، وكادت أن تستسلم لها، ولكنها ما لبثت أن رفضتها وعادت إلى إيمانها الأول. وتكمن فنية القصيدة في براعة العبور من حالة الضعف إلى حالة المقاومة، لا عن طريق البطولة المصطنعة بل بفتح كوة يُستشرف منها المستقبل المشرق. وما كانت إشراقة مصطنعة بل من خلال صورة شعرية موحية تستبشر الحدث ولا تجزم به إلا بعد إخضاعه لمنطق الحياة. فمن قلب اليأس والعممة والسواد تلمع البشارة، موت "ما مضى لن يعود":

"سما صغيرة مطلبة بالغربان

...

والأرض مزنرة بشريط نعيق أسود

أه. سما صغيرة مطلبة ب"ما مضى لن يعود"

تهبط فجاءة فتببط الأرض بالسواد

ثمة غراب ميت

إن هي جنازة "ما مضى لن يعود"

فهل أقول مثلاً إن ما مضى قد يعود؟

ولم العجلة؟

...

(١) (دحيور، ١٩٨٣، ص. ٧٣٩).

تنهش الطيور السوداء عريس جنازة الأمس

كان فقيدها يوم أمس

وهو وجبتها اليوم

فمعدرة يا إدغار ألن بو

إن ما مضى قد يعود

بشكل آخر

بمنطق آخر

في يوم آخر . . . لكنه يعود"^(١).

وإذ نتساءل عن السبب الذي جعل الغربان تهبط فجأة فتبَلط الأرض بالسواد، والذي عاد وأمات "ما مضى لن يعود"، يحيلنا زمن كتابة القصيدة إلى حالة التآرجح بين الشك والإيمان التي كان يعيشها الكاتب. فهو من ناحية، يعيش في زمن من أزمان البؤس العربي عندما كانت الحرب الأهلية في اليمن مشتتة بين جنوبها وشمالها^(٢). ومن ناحية أخرى، يشهد التمازج نجم المقاومة الفلسطينية. وقد جاءت هذه المحاوراة لتؤكد إيمان الشاعر الفلسطيني ببعده العربي، ولتظهر هلعه على القضية عند أي انحناؤه في أي قطر من أقطار الأمة العربية. ففي زمن التعاسة المملوءة سماؤه بالغربان، استجاب الشاعر لمعطيات الواقع الذي لا يبشر بالعودة فحوّمت على المخيلة مقولة ألن بو المتشائمة، "ما مضى لن يعود". ولكن بادرة ما متفائلة، (تطور واشتداد ضربات المقاومة من جنوب لبنان ربما)، حاورتها وردتها مهزومة. وبعد أن برع الشاعر في نقل معاناته بين الرضوخ للسهل والتمرد عليه، انتهى معلناً أن "ما مضى قد يعود، بشكل آخر بمنطق آخر . . . لكنه يعود". ولا يخفى ما لحرف التقليل "قد" من دور في إبقاء الفكرة في دائرة الممكن والابتعاد بها عن المحقق [عائد- سوف يعود]، لتشكيكه، ربما، بإمكانية تحقيق العودة، بالاعتماد على العامل الفلسطيني وحده دون الآخر العربي. أو لعلها محاولة لجر القصيدة إلى الهامش بالابتعاد عما يوحي بالبطولي الذي تتحاشاه قصيدة الحدائث.

(١) (دحبور، ١٩٨٣، ص ٧٤١-٧٤٢).

(٢) جاء في ذيل القصيدة أنها مكتوبة في عدن ٢٨ / ١ / ١٩٨١ (المصدر نفسه، ص نفسها). واليمن في هذه الفترة كانت في صراع داخلي بين شطريها: الجمهورية العربية اليمنية في الشمال وجمهورية اليمن الديمقراطية الشعبية في الجنوب، لم يتوقف إلا بعد الاتفاق على توحيد البلاد عام ١٩٩٠.

(Stevenson and Alaug, 2000, *Journal of Anthropological Research*, Vol. 56, No. 4, p. 453).

(3) (Baumgarten, 2005, *Journal of Palestine Studies*, Vol. 34, No. 4, pp. 25-48).

وتظل قصيدة دحبور وفيه لشرطها التاريخي، وتظل العودة حاضرة ضمناً فيها دون أن تتحرف عن فنيتها. ففي قصيدة بعنوان "قصيدة المكاتبه"^١، يبشر الشهيد بلغة مواربة بالعودة: (لكنني عَوَاد) فالالتباس في لفظة "عَوَاد" بين اسم العلم وصيغة المبالغة، يفسح مجالاً للمخيلة أن تتمدد وتقرأ ما تريده لا ما يقول به السطح. ويستعيبض الشهيد عن اللهجة المفاخرة التي كانت له في القصيدة التقليدية، بأخرى خفيضة لا تدعي البطولة الفردية، ولا تفاخر بالتضحية العبثية. ويبقى الارتباط بالأرض والوطن قوياً دون اللجوء إلى العاطفة المسطحة كالمبالغة بالحنين أو التفجع

"ويا أهلي مديدٌ يومنا

وامتد سلك شائكٌ في الروح

واشدت الأذى لكنني عَوَادُ

معي أهلٌ سواكم أهلهم أنتم

لهم أشواقهم مثلي

لهم في مستقر الريح أو هام وأحلام . . لهم أولاد

الوطن الفقير لا يخذلنا

والمطر الناصع لا يخذلنا

الأرض ظلت كرةً، أطفالها نحن ولا تخذلنا"^٢.

يجيء الشاعر عز الدين مناصرة إلى بلده، كما يجيء العاشق الذي حُرمت عنه معشوقته. يجيئها في الخفاء عندما يعز العفن. يستعيبض عن الحضور المادي بالحلم، بالشعر الذي ينتصر على الغياب، ويبقى بعد زوال الحدث (التاريخ). وللعنوان في قصيدته "جفرا . . لا تؤاخذينا"^٣، دلالة خاصة. فيه اعتراف بالتخاذل أمام الواجبات التي يقتضيها فعل العودة. أما القصيدة، فرسالة بوح صوفي تتغنى الحبيبة وتتوحد فيها حد الذوبان (أترك أثاري . . وأموت!)

"جفرا . . لا تؤاخذينا

ليلاً . . أتيك كقبلة

(١) (دحبور، ١٩٨٣، ص ٧٨١-٧٩٦)

(٢) (المصدر نفسه، ص ٧٩٥)

(٣) (المناصرة، ٢٠٠١، ص ٣٨٠-٣٨٥)

ليلاً . . أغويك كنجمه
 ليلاً . . تجرحني ذكراك الدمويّة
 ليلاً . . أبكيك فيمنعني نشفانُ الروح
 ليلاً . . في حلمي أسري نحو كرومك
 ليلاً . . أسري نحو شعابك يا خضراء الروح

...

كالصل الأرقط أنساب على الطرقات الرمليّة
 أترك أثاري . . وأموت^(١).

رغم ما في الصورة الشعرية من جدّة أضافت ابعادا جديدة لطقوس العودة: (ليلاً أغويك/ . . كالصل الأرقط/ . . أترك أثاري . . وأموت)، ظل الرمز العلامة الفارقة التي صنعت تميّز القصيدة. هي ليست هلينا ولا انثروب ولا حتى ليلي العامرية، هي جفرا الفلسطينية بامتياز. الفتاة العكاوية من قرية كويكات، والتي تقول الحكاية أنّ شاباً من «الفرارية» تقدم، إبان ثورة الريف الفلسطيني في العام ١٩٣٦ لخطبتها فلم يوافق عليه أهلها، وساح في هواها وأسامها «جفرا» كي لا يذكر اسمها صراحة^(٢). اكتشف الشاعر "جفرا" فصار لفلسطين رمزها الفلكلوري المحلي الأصيل الذي يتفوق، في ذهن الفلسطيني/ة، على الأقل، على الآخر المستوحى من حكايات وأساطير الآخرين.

"العودة"، طقوس ودلالات في شعر محمود درويش. نماذج مختارة

تحضر ثيمة العودة في شعر درويش، على امتداد رحلته الفنية. فهي مرّة صريحة مباشرة، وأخرى مرّمة أو مؤسّطرة. وهي حيناً فعل حقيقي، وحيناً آخر حالة ذهنية. إلا أن هذا التقسيم لا يخضع للتسلسل الزمني، فقد نقرأ له في قصيدة متأخرة ما يمكن إدراجه في مرحلة متقدمة والعكس صحيح.

سيتوقف هذا البحث عند ثلاثة نماذج (عائد إلى يافا، في انتظار العائدين، مأساة النرجس وملهاة الفضة)، يرصد من خلالها دلالات العودة وطقوسها في شعر درويش كنموذج للشعر العربي الفلسطيني.

"عائد إلى يافا"^(٣)

(١) (المصدر نفسه، ص ٨٠-٣٨١٣).

(٢) (الشايب، ٢٠٠٦، www.alhayat.com).

(٣) (درويش، ١٩٨٩، ص ٤٠٠-٤٠٤).

تحفني هذه القصيدة بالعائد الذي ينتصر على منفاه و يصير الأسطورة "لا شيء يشبهه والأغاني تقلده". الذي انفصل عن جماعة اللاجئين وفارق كل طقوسهم من حزن وإخبار عاجز وشعر احتجاج، وصار رجل الفعل الصامت. رحل إلى يافا متطهراً من وصمة اللجوء، (الخيمة والتشرد في الموائئ). صنع قدره فصارت الأرض لاجئة فيه عوضاً عن أن يكون لاجئاً فيها.

"هو الآن يخرج منّا"

كما تخرج الأرض من ليلة مطرة

وينهمر الدم منه

وينهمر الحبر منّا

وماذا نقول له؟ تسقط الذاكرة

على خنجر؟

والمساء بعيد عن الناصرة!

هو الآن يمضي إليه

قنابل أو .. يرتقالة

...

هو الآن يمضي

شهيداً ويتركنا لاجئينا!

ونام

ولم يلتجئ للخيام (٤٠٢-٤٠٣)

أحلّ درويشُ الشهيدَ العائدَ المكانةَ التقليدية التي تحلها بها الذاكرة الجمعية: المبدعة والشعبية على حد سواء. ولكنّ الصورة الشعرية التي قدّمه بها، أضفت بعداً جديداً على الأبعاد المألوفة. لم يقل لنا مباشرة أنّ الشهيد العائد هو رمز الخير والعطاء والمقاومة الحقة، بل كناه بالمطر والبرتقالة والقنبلة ونهر الدم. وعندما أراد أن يبرز تألقه قارنه بتخاذلنا، فجعلنا اللاجئين للخيام والموائئ، رواد المقاهي، خطباء المنابر العاجزين، فيما جعله المتجذر في الأرض، القادر، الفاعل، المخلص. وفي مقارنة مستجدة بينه وبين إله السماء. جعله، بلغة اليوم، ديموقراطياً لا سلطوياً. منطلقاته نديّة، غير محكومة بسلطة الأقوى (الأب- الإله) على الأضعف (العائلة- الرعية). ثم أكمل الصورة بأن جعله الأمل المرتجى الذي يجب أن نتوجه إليه بالرجاء عوضاً عن التوجه إلى القوى الغيبية:

"لا تقولوا: أبانا الذي في السماء

قولوا: أخانا الذي أخذ الأرض منا

وعاد.....". (٤٠٣)

تحفل القصيدة بالكثير من الصور الشعرية المدهشة التي خلخلت المنطق العادي للغة (كما تخرج الأرض من ليلة مطرة/ تسقط الذاكرة على خنجر) وأعطت للألفاظ مدلولات كانت غائبة عنها، ولكنها في العمق ظلت قصيدة نفعية. بمعنى أنها كتبت لغاية لتمجيد البطولة والاحتفاء بالبطل المقاوم الذي مثل بروزه نقطة تحول هامة في مسار القضية العربية عامة والفلسطينية على وجه التحديد^(١).

إلا أن الشاعر ورغم ما جرّه اليه الموضوع من درجة حماسية عالية في اللغة، استطاع الخروج من دائرة التكرار باللجوء إلى الصور المبدعة الخارجة عن المألوف فزواج بلباقة بين الحسي والمجرد (والأغاني تقلده، تقلد مواعده الأخضر....) وجمع بين المتناقضين: العنف والرقّة، الفعل ونقيضه (الحرائق تنمو على زنبقة). ولعل السلبية الوحيدة في هذه القصيدة، هو في ما نستشعره من مسافة بين خارجها وداخلها. إذ يقف الشاعر فيها على مسافة من نصه. يقف واعظاً أكثر من أفعال الأمر والنهي، فتسقط القصيدة في المباشر وتقرب من قيم الشفاهة التي نادراً ما يقع فيها شعر درويش.

"لترتفع الآن أذرعة اللاجئين

رياحاً رياحاً

لتنشر الآن أسماؤهم

جراحاً جراحاً

لتنفجر الآن أجسادهم

صباحاً صباحاً

لتكتشف الأرض عنوانها

ونكتشف الأرض فينا". (٤٠٤)

"في انتظار العائدين"^(٢)

(١) ظهرت القصيدة في ديوان "أحبك أو لا أحبك" عام ١٩٧٢. والمعروف تاريخياً أن العمليات الفدائية الفلسطينية كانت قد بلغت مداها بين عامي ١٩٦٨ و ١٩٨٢.

(Baumgarten, 2005, *Journal of Palestine Studies*, Vol. 34, No. 4, pp. 25-48)

وقد ألهمت الأعمال الفدائية المكثفة والنوعية، الكثير من الشعراء، ورأى فيها الرؤيويون، نهوض الأمة من كبوتها. كمثل قصائد خليل حاوي التي واكبت الحدث واحتفت بالمقاوم الفلسطيني ورأت فيه المخلص للأمة من بؤسها ومحبي الأرض من مواتها (حاوي، ١٩٨٤، ص ٨٦).

(٢) (درويش، ١٩٨٩، ص ١١٣-١١٤).

رغم أن هذه القصيدة سبقت "عائد إلى يافا" زمنياً، إلا أنها تفوقت عليها فنياً بابتعادها عن المباشر واللجوء إلى الأسطورة التي توسع دائرة الرؤية وتتيح فسحة من التأمل والتأويل تعني النص وتفتحه على عدة قراءات.

أكواخ أحبابي على صدر الرمال

وأنا مع الأمطار ساهر

وأنا ابن عوليس الذي انتظر البريد من الشمال

ناداه بحار، ولكن لم يسافر (١١٣)

لا يتوقف تولد المعاني عند الصورة الشعرية فقط، بل يتعداها إلى المفردات (الأمطار، أكواخ، ابن عوليس....) التي تعمل كضربات خفيفة تستدعي الشيء ونقيضه، فتفتح النص على عدة قراءات. فالأمطار مثلاً، يمكن أن تكون دلالة خير وتبشير بعودة الأحباب الغائبين، كما يمكن أن تكون دليل إعاقة، إذ تعمل على تقييد حركة العائدين وتعرقل قدومهم. كذلك القول في عبارة "أنا ابن عوليس الذي انتظر البريد من الشمال". فابن عوليس الذي يعمل هنا رمز بشارة بقدوم المقاوم، يمكن أن يكون رمز إدانة للذين اكتفوا من الفعل بالانتظار.

وتتميز القصيدة بحضور الذات الجمعية والفردية على حد سواء. وفيها يتبادل العائد والمنفي الأدوار، فمرة تكون الأنا هي التي تنتظر العائدين (أنا لن أسافر...)، وفي أخرى هي العائد المُنتظر (يا أمنا انتظري أمام الباب....إنا عائدون). وفي ذلك، بالإضافة إلى اللهجة المؤكدة الجازمة، إشاعة لجو تفاؤلي يبشر بانتهاء حالة الفصام بين شقي الوطن مُقيمه ومُنقبيه. وفيها أيضاً كما في سابقتها يظل العائد صانعاً لمصيره:

"هذا زمان لا كما يتخيلون

بمشيئة التيار تجري الرياح

والتيار يغلبه السفين". (١١٤)

رغم محاولة الشاعر جرّ قصيدته إلى الهامش بالجائها إلى لغة الإخبار اليومية الخفيفة: "نهبوا خوابي الزيت، يا أمي، وأكياس الطحين/ هاتي بقول الحقل! هاتي العشب!/ إنا عائدون"، وإلى استدعاء الأسطوري: "وأنا ابن عوليس..."، فهي لا تزال مقيدة بالحدث التاريخي (صعود نجم المقاوم الفدائي) الذي يستدعي لغة التبشير والمفاخرة والغضب

"أصوات أحبابي تشق الرياح، تقترح الحصون

يا أمنا انتظري أمام الباب.. إنا عائدون". (١١٤)

مأساة النرجس وملهاة الفضة^(١).

من المعلوم أنّ القصيدة قيلت احتفاء بانتفاضة الحجارة^(٢) ١٩٨٧ التي تُعتبر عودة للثورة التي عُيِّت عام ١٩٨٢ إثر الاجتياح الإسرائيلي للبنان، إلا أن كثافة الصور التي تحيل إلى موضوع العودة، جعلت البعض يعتقد أنها كتبت احتفاء بالعائدين إلى غزة والضفة الغربية إثر قيام عملية السلام. وسواء كان العائد هو الشخص أو الحدث، يبقى لطقوس العودة حيز واسع ورؤية شمولية مميزة. وعلى عادة درويش، فهو يبتدئ موضوعه بالعادي ويتصنع الصوت الخفيض ليقول رؤيته المتوهجة.

تبدأ القصيدة بوصف حال العائدين، فهم ليسوا أبطالاً ولا منقذين. ولم يأتوا على دق الدفوف والصنوج. لم يعودوا مملوئين بالفرح كما هي الحال في عودة المنفي الذي انتصر على منفاه بل عادوا من الاستثناء الطارئ، (أساطير الدفاع عن القلاع) إلى الأصل المقيم. (البسيط من الكلام والاحتفاء بماء الوجود)

"عادوا..."

من آخر النفق الطويل إلى مراهيم. . وعادوا

حين استعادوا ملح إخوتهم، فرادى أو جماعات، وعادوا

...

من أساطير الدفاع عن القلاع إلى البسيط من الكلام

عادوا ليحتفلوا بماء وجودهم، ويرتبوا هذا الهواء

ويزوجوا أبناءهم لبناتهم....

ويلقوا بسقوفهم بصلاً، وبامية، وثوماً للشقاء

...

عادوا على أطراف هاجسهم إلى جغرافيا السحر الإلهي". (٤١٩)

يشحن درويش تحت هذه اللغة التي رأى فيها بعضهم فنية متواضعة^(٣) معاني النصر والبطولة والفخر. مرة عن طريق المفردة، وأخرى عن طريق الصورة الشعرية المركبة. لقد عمل التكرار المكثف للفظ "عادوا"، والإتيان بها بصيغة الماضي الذي يفيد وصول الحدث إلى تمامه، على إيصال فكرة بسيطة في ظاهرها عميقة في مدلولاتها، فالعائدون البسطاء يكتنزون خصائص الشعب الأصيلة: ابن الأرض اللصيق بها، المعتز بعطائها يعرضه كالتحف الثمينة في

(١) (درويش، ١٩٩٣، ص ٤١٩-٤٤٧)؛ نشرت للمرة الأولى في الكرمل، (١٩٨٩)، عدد ٣٢.

(٢) (العراقي، ١٩٩٨، ص ٣٨).

(٣) (العراقي، ١٩٩٨، ص ٤٠).

أعالي البيوت. ابن الحياة المُصّر على استمراريتها بتزويج البنين للبنات. المحاذير الذي ملأته الخيبات المتكررة بالقلق والتوتر فعاد على "أطراف هاجسه". والشاعر هنا لم يذهب في فكرته الى منتهائها بل لامسها لمسة خفيفة موارية، وغيبها بتغيير أحد أطراف التشبيه (أطراف الأصابع)، وأخفى معاني القلق والحيرة والمحاذرة تحت لفظة "هواجس"، فبدت الفكرة في غيابها أكثر حضوراً والتعبير أشد إدهاشاً.

نسب أكثر من ناقد قصيدة "مأساة النرجس وملهاة الفضة" إلى جنس الغنائية الملحمية. منهم عبده وازن الذي يعتبرها قصيدة الانتفاضة بحق، تغنيها دون أن تسميها، وتتغنى بالحجر من دون أن تدل عليه^(١). وفائز العراقي الذي اعتبر تعدد الأصوات وتنوعها، والحركة الصراعية داخلها، ذا طابع درامي ملحمي مُمتزج "بالغنائية العذبة التي عرف بها درويش في كامل تجربته الشعرية"^(٢). وأكد الشاعر بقوله: "أتمسك بغنائية تطل على تخوم الغنائية الملحمية"^(٣). وإن كان الفخر والتغني بالبطولات من أبواب هذا الجنس الرئيسية، فإن درويش حقق ملحمة قصيدته بغير هذه الصفات، ولم يأت على ذكرها إلا موارية. فالفعل فيها صامت، والبطولة الحقيقية للأرض التي اكتفت من أدوار المقاومة بالإصرار على الحضور، والاستمرار في القيام بدورها الطبيعي دونما صخب ولا ادعاء. فهي رغم كل ما تعرضت له من انتهاكات على أيدي أعتى الغزاة من هكسوس وتتار، ورغم المنجنيق وعنف الخيول والرماح، ظلت تمارس طقوسها المعتادة، وظل عنفوان الحياة فيها قادراً على إنبات الزهرة من قلب الصخر. لم تغير وجهاً من وجوها: بحرها وجبلها وأريج نباتها ظلت على حالها. كما أن درويش أعاد إلى الأرض طفولتها، علاقتها الفطرية التي كانت قائمة بينها وبين ناسها قبل أن تطرأ على الجنس البشري شهوة التملك، عندما كان الإنسان واحداً من مخلوقات خاضعاً لنواميسها^(٤). إلا أن الشاعر يكسر فجأة نمطية السرد بالانتقال من الإخبار الى التساؤل المُستَهجَن (كم مرة ستكون رحلتنا البداية؟)، ليُذكَر بمأساة الفلسطيني/ة الذي يصّر، على عادة البطل المأساوي، على المواجهة وهو يعلم أنه محكوم بالخسارة: "[كانوا]... يَظَيَّرُون حِمَائِمَ الذَكَرَى إِلَى أَبْرَاجِهَا الأُولَى، وَيَصْطَادُونَ مِنْ شَهَادَتِهِمْ نَجْمًا يَسِيرُهُمْ إِلَى وَحْشِ الطُّفُولَةِ. كَلِمَا قَالُوا: وَصَلْنَا... خَرَّ أَوْلَهُمْ عَلَى قَوْسِ البِدَايَةِ. أَيُّهَا البَطْلُ ابْتَعِدْ عَنَّا لِنَمْشِيَ فِيكَ نَحْوَ نِهَائِهِ أُخْرَى. فِتْبًا لِلبِدَايَةِ. (٤٢١-٤٢٢)

ولعل في الصورة الشعرية، "يصطادون من شهدائهم نجماً يسيرهم الى وحش الطفولة"، مثلاً على ما تكتنزه القصيدة من طابع درامي ملحمي. فالحركة الصراعية اللامعقولة الموجودة في جعل الشهيد صيداً، والسعي لبلوغ حالة طفولية وحشية؛ سمة من سمات العمل الملحمي. وقد

(١) (العراقي، ١٩٩٨، ص ٣٨-٣٩).

(٢) (العراقي، ١٩٩٨، ص ٤٤).

(٣) (درويش، ١٩٨٩، الكرمل، عدد ٣٣، ص ١٦٧).

(٤) تعتقد معظم المجتمعات البدائية كالأوروبيين في أستراليا مثلاً، أن الإنسان لا يمتلك الأرض، بل هي التي تمتلك كل ما عليها من بشر وحيوان وجماد. هي الأم التي تغذي وترشد وتمنح الحكمة. (حبيب، ٢٠٠١، ص ٢١٥).

تتجلى هذه الحركة بشكل أوضح عندما تخرج الطفولة من ضعفها وبراءتها إلى نقيضها، "الوحشية". أو عندما يكون الوحش (المخلوق غير المروض)، هو الذي انزاح عن معناه فعوضاً عن أن يكون رمز القسوة والعنف والبربرية صار البراءة، بدء الشيء قبل أن تلوثه تعقيدات الحضارة، وتغذي فيه قيمها الربحية، من استقواء وجشع وتسلط. وقد عرف الخطاب الجمالي العالمي تمجيداً للوحشية، وتفوقها في المعرفة الحدسية التي تُمكن المرء من إدراك المعنى الكلي للوجود. يحضرني، ما نسبه الكاتب الأسترالي "دافيد معلوف" للطفل الوحش في روايته "حياة متخيلة Imaginary Life"، من تفوق، بالكشف، على الشاعر المتحضر. فقد استطاع الطفل الوحش الذي تربى بين الذئاب، أن يعلم الشاعر المتمدن لغة الطبيعة ويقوده في رحلة الكشف عن كنه الوجود الحقيقي^(١).

واستطراداً نذكر أنها ليست هذه هي المرة الأولى التي نسب فيها المبدع الفلسطيني إلى الطفولة قسوة ووحشية، فالظروف القاسية التي عاشها الفلسطينيون في منافيهم جعلت أطفالهم ينضجون قبل الأوان، وقد رأينا ذلك في كتابات غسان كنفاني في قصص مثل "كعك على الرصيف"، والمنزلق، وزمن الاشتباك، وغيرها^(٢). قد يتبادر إلى الذهن أن العبارة إدانة لسذاجة الفلسطيني الذي لم يتعلم من إخفاقاته المتكررة، وأنها ليست إلا لغة صامتة للأخرى الصاخبة التي أطلقها غسان كنفاني في مسرحية "الباب"^(٣). غير أنّ المسألة العاجزة التي أعقبتها، "كم مرة ستكون رحلتنا البداية؟" تحمل تظلماً أكثر منها لوماً.

رغم ابتعاد الشاعر عن بلاغيات العربية في الحماس والفخر التي تقتضيها البطولة، ظلت دلالاتها ماثلة لماحة في معظم الأحيان، عالية في أماكن قليلة:

"يا نشيد! خذ العناصر كلها

واصعد بنا

سفحاً فسفحاً

واهبط الوديان-

هيا يا نشيدُ

فأنت أدري بالمكان

وأنت أدري بالزمان

وقوة الأشياء فينا". (٤٢١)

(١) (Malouf, 1978).

(٢) (حبيب، ١٩٩٩، ص ٣٣-٤١).

(٣) أطلق غسان كنفاني عبارته المدينة على لسان أم شذاد بطل مسرحية "الباب"، عندما قالت: "إنكم تخسرون دائماً لأنكم تبدأون، دائماً، من البداية (كنفاني، ١٩٧٨، ص ٨٤).

ورغم أنه لم يستعمل لغة التبشير، ولكنه أوحى به بطريقة مواربة:

"إن الأرض تورث كاللغة!

. . . ونشيدهم حجر يحكّ الشمس". (٤٢٢)

حرّر درويش العودة من معاني الانكسار والانسلاخ عندما رفع الأرض إلى مستوى اللغة لناحية لصوقها العضوي بالكائن البشري. فكما تتغلغل اللغة في ذات صاحبها ولا يقوم بينهما فكاكاً، هكذا هي الأرض. لذلك هي عائدة، أو بالأحرى، هي لم تُهجر لأنها موجودة في الوجدان كاللغة. ومما يزيد من بروز هذا المعنى دخول حرف التوكيد "إن" على الجملة، وهو لغوياً، ينكر ما قبله ويثبت ما بعده. فبدخوله أنكر ما قبله (المضمر هنا)، الادعاء القائل بسقوط حق الفلسطينيين في الأرض، وأثبت ما بعده، "الأرض تورث كاللغة"^(١).

لم يستسلم الشاعر كلياً إلى هذا التجريد في معاني العودة بل ردها إلى معناها التقليدي، ولكن بطريقة غير تقليدية. بشر بها دون أن يسميها أو يبرز تفاصيلها الجزئية. اكتفى بالإيحاء، وذلك عندما جعل الحجر نشيداً يحكّ وجه الشمس. فالمجد الذي وصل إليه الحجر (وجه الشمس)، هو الذي سيحقق العودة. ولا يخفى ما في كلمة نشيد من معان ترتبط بالحرب والحماسة والتحريض على البطولة. وخوفاً من أن تسقط القصيدة في المعاني التقليدية المباشرة من فخر وحماسة، عدل الشاعر عن لغة المفاخرة إلى لغة الغياب. فهو لم يُسج بطله على أكاليل الغار والمجد، بل على البسيط والضروري والأصيل (أرغفة الشعير، وصوف اللوز). وهو لم يعده بالأخذ بثأره دماً مقابل دم، بل وعده بالوفاء لذكراه، وخرج عن المألوف الشعري في معاني البقاء فجعله تحنيطاً. ولا يخفى ما للتحنيط المادي من تفوق في الحضور على الآخر المعنوي، الذكرى. وزاد على ذلك بأن جعل هذا التحنيط مزيجاً من رقة وحنون كنى عنهما بزهرة الليمون والريشة المقلوعة من طائر الفينيق:

"أيها البطل المسجى فوق أرغفة الشعير وفوق صوف اللوز، سوف نحطّ الجرح الذي يمتص روحك بالندى: بليب ليل لا ينام؛ بزهرة الليمون، بالحجر المدمى؛ بالنشيد- نشيدنا؛ وبريشة مقلوعة من طائر الفينيق- (٤٢٢)

لا نقرأ في قصيدة "مأساة النرجس وملهاة الفضة" تحسراً وبكاء على المكان المفقود أو تغنياً بمجد كان، بل قفراً عن الواقع المؤلم الى الحلم أو الرويا أو الذكرى للخروج من مأزق التاريخ:

(١) يقول الجرجاني: إنك ترى الجملة إذا دخلت "إن" ترتبط بما قبلها، وتألف معه وتتحد به، حتى كأن الكلامين قد أفرغا إفرغاً واحداً، وكان أحدهما قد سبك في الآخر. هذه هي الصورة، حتى إذا جئت الى "إن" فاسقطتها، رأيت الثاني منها قد نبا عن الأول وتجاوى معناه عن معناه، ورأيت لا يتصل به، ولا يكون منه بسبيل. (الجرجاني، ١٩٢٠، ص ٢٢٢).

لكنهم عادوا قوافل
أو رؤى،
أو فكرة،
أو ذاكرة". (٤٢٥)

...

"وكانهم عادوا

البحر يهبط عن أصابعهم وعن طرف السرير". (٤٣٨)

ففي أداة التشبيه "كانهم"، التي تفيد التوهم، خروج من الواقع المهزوم وانتصار عليه بالحلم (الخيال) الذي من خلاله كانوا يعودون إلى بيوتهم، ويسمعون ثغاء ماعزها، ويتبادلون الهال، ويتذكرون أيام غربتهم، ويرقصون على الحقائق ساخرين من سيرة المنفى البعيد، ويتذكرون المنافي في التاريخ ويهزأون منه

كما نقرأ المستقبل والإصرار على الحضور في التاريخ والثقافة العالميين. وقد شحن درويش الكثير من الرموز التي تؤكد هذا الحضور (قدم الحرير، توراة كنعان، طريق رائحة البخور، غزالة الأبد، سومر الخلود...) مما أوحى للبعض بأنه يقوم "بعرض عضلات معلوماتي ثقافي" (١).

يتبنى درويش في هذه القصيدة مفهوماً آخر للعودة، فهي ليست "رداً على رحيل" و"لا مقايضة أيام أو جهات"، وهذا الفارق برأيه "صنعتة الثورة. فبالثورة تُعبر لفظة العودة معناها الوراثي وتشحن نفسها إلى الأمام. تصير: ذهاباً إلى فلسطين المستقبل. لأن الإنسان الذي تخلقه الثورة هو إنسان مُنجز لا وارث. لا يقيس مسافته بالمعنى الإقطاعي للتراب. وإنما يقيس إبداعه على هذا التراب" (٢).

"عادوا إلى ما كان فيهم من منازل، واستعادوا

قدم الحرير على البحيرات المضيئة، واستعادوا

ما ضاع من قاموسهم: زيتون روما في مخيلة الجنود

توراة كنعان الدفينة تحت أنقاض الهياكل بين صور وأورشليم

وطريق رائحة البخور إلى قریش تهب من شام الورود

وغزالة الأبد التي زفت إلى النيل الشمالي الصعود

وإلى فحولة دجلة الوحشي وهو يزف سومر للخلود". (٤٢٨-٤٢٩)

(١) (العراقي، ١٩٩٨، ص ٤٤).

(٢) (النبلسي، ص ٢١٨).

ولهؤلاء العائدين قوة في ضعفهم. هم يتفوقون على أعدائهم المنتصرين بالمعرفة الأصيلة التي لا بد منها لصنع الحياة (الزراعة) التي يصغر أمامها التفوق الطارئ، الألي، المتغير (خوذة الجندي). لذلك سيكون انتصارهم مجرد ملهاة عابرة.

"سوف نلقن الأعداء درساً في الزراعة وانبثاق الماء من حجر. سنزرع فلفلاً في خوذة الجندي. نزرع حنطة في كل منحدر لأن القمح أكبر من حدود الإمبراطورية الحمقاء في كل العصور". (٤٤١)

ولا يخفى لما في هذا الدور من معاني التفاخر والدلالة على الحضور الأصيل والباقي في التاريخ بقاء القمح بعد زوال الإمبراطوريات.

والعائدون، كما يريد لهم الشاعر، منصرفون للحياة. خبروا ما فيها من قيمة حقيقية تلاشى أمامها البعد الماورائي: "ما شأنهم إن كان اسماعيل أم إسحاق شاةً للإله؟" (٤٢٣)

وهم أيضاً خبروا عمق التاريخ وعرفوا أن العدو القائمة بين الشعبين، الفلسطيني واليهودي، مؤقتة. فهم أبناء تاريخ واحد. معاً حاربوا الشمال ومعاً "رفعوا جسر العبور من الجحيم إلى انتصار الروح فيهم كلهم".

واللافت أن الشاعر تغاضى، في هذا المشهد، عن الواقع والتاريخ، فقلص الصراع إلى صراع ماورائي، وسأوى بين الفلسطيني واليهودي-الإسرائيلي، في المسؤولية عن استمرار حالة العداء. والجدير بالذكر أن هذا الطرح، إذا أخذ بظاهره، يجافي الطرح المبدئي للقضية الفلسطينية، وكل ما قاله الشاعر سابقاً في هذه القصيدة وغيرها.

وحيث أن كتابات درويش السابقة واللاحقة لا تستقيم وهذه الأطروحة، وحيث أن الشاعر يقول رؤيته تلميحاً لا تصريحاً، فإن الرؤية التي يمكن استشفافها من وراء المعنى الظاهر، هي رؤية شمولية تستخف بالصغائر التي قام عليها العداء، وتهزأ به. فهو ليس أكثر من خلاف عبثي: "على مواعيد القيامة". هي ترى البعد الكلي للصورة. الأصل الواحد للشعبين، الجنوب (الجزيرة العربية)، مقابل الآخر المغاير، الشمال (أوروبا). وترى ماضيها المشترك: ظلّمها أمام التاريخ. فيمثل ما سبى وشرد اليهود في التاريخ القديم، سبى الفلسطينيين وشردوا على أيدي الغزاة من كلدانيين وأشوريين وفرعنة وغيرهم. ويمثل ما اضطهدوا ومورست عليهم محارق في الغرب الحديث، اضطهد الفلسطينيين ومورست علينا حروب استعمارية بالأيدي نفسها. بهذا كان:

"تاريخهم تاريخنا"

لولا الخلاف على مواعيد القيامة!" (٤٣٢)

إنها رؤية الشاعر المتطورة التي بدأت ملامحها تظهر منذ ثمانينات القرن العشرين حين أخذ يقترّب من "الإدراك الشعري للتجربة الإنسانية"، فيتدرج، من شاعر فلسطين، إلى شاعر الوجود. ومن شاعر الأرض والقضية، إلى شاعر الإنسان في يأسه ورجائه. في انتمائه ولا انتمائه.

يقول درويش في إحدى المناسبات "إن الزمن يعلمني الحكمة والتاريخ يعلمني السخرية"^١ لذلك كانت هذه المسيرة الفلسطينية ملهاة ومأساة في آن معاً. هي حلقة من سلسلة المآسي التي عرفها هذا الشرق على مر تاريخه. كل مرة تأتي بوجه جديد، تأتي مأساة وترحل ملهاة. ويعدد الكاتب هذا التسلسل التاريخي: حصار قرطاج، سقوط صور، الحروب الصليبية، غزو هولاكو، الاستعمار الحديث، وصولاً إلى الحالة الفلسطينية التي تعيد القصة من أولها.

في كل ما تقدم ينتصر المغزو على الغازي ويواجه الضعف القوة، ويكتسب الضعيف في استكانته حكمة ونضجاً إنسانياً: يواجه الحجر البدائي التكنولوجيا المتطورة، والطفل الأعزل الجنود المدججين ويهزأ المغزؤون من تاريخ هذا العالم وأساطيره بالإصرار على التذكر، ويسخرون مما أضافه ترف الفكر إلى جوهر الأشياء من زوائد. هم لا يهتمهم من النهر إلا صفته الأصلية سواء عندهم إن غاض أو فاض، تلثم أو تقدم، ولا تهمهم تأويلات التاريخ والأسطورة لتبرير حضورهم أو عدمه. يهزأون من التأويل كأنما يقولون: أوجد برهان على الحضور أكثر من الحضور. وهي مأساة لأن ما يهزأون منه يسبب مآساتهم.

كانوا يعيدون الحكاية من نهايتها إلى زمن الفكاهاة

قد تدخل المأساة في الملهاة يوماً

قد تدخل الملهاة في المأساة يوماً

في نرجس المأساة كانوا يسخرون

من فضاة الملهاة كانوا يسألون ويسألون

ماذا سنحلم حين نعلم أن مريم امرأة؟ (٤٣٩)

فطن درويش للإشراقة الكامنة في المأساة التي منها يخرج الحلم، ولكنه بدل أن يبرز موضوعه ويمنحه درجة عالية من الوضوح، انحرف عنه ولمح إليه تلميحاً خفيفاً بقوله: "ماذا سنحلم حين نعلم أن مريم امرأة؟". كما فطن إلى بعد آخر في موضوع العودة، هو العودة إلى الذات بعد رحلة الضياع. فالفلسطينيون الذين ضيعت المنافي بعضاً من هويتهم، يعودون الآن إلى هذه الهوية. فالمبعد الذي لا تزال تعيش فيه ملامح بلده، هو عائد، ومنتصر على نفيه وذاته التي ضعفت ذات بين.

لخص درويش قصيدته في ثلاثة أفعال قدمت رؤيته المتميزة للعودة يمكن ترتيبها في ثلاثة أشكال: الشكل الأول أعطى الأولوية للمعرفة، ثم يليها الحلم، وبعدها الرجوع. الشكل الثاني، وفيه الأولوية للحلم، ثم المعرفة، ثم الرجوع. الشكل الثالث، وفيه يقوى الحلم، ويكون وحده الطريق إلى العودة. إلا أن درويش لم يجعل أفعاله مترابطة، بل جعلها تتردد بشكل دائري بحيث لا يكون فيها أولوية لفاعلية على أخرى.

(١) (درويش، ١٩٩٩، الكرمل، عدد ٦٠، ص ٢٣٧)

لقد أعطت هذه النهاية بعداً جديداً للقصيدة وكشفت عن رؤية كلية للوجود نصّب فيها الشاعرُ الخيالَ (الحلم)، قوة فاعلة، قادرة على الفعل والخلق. قوة تحوّل الحلم إلى فعل. فكان درويش يقول، يكفي أن نؤمن بالعودة حتى نتحقق. فهي، وإن لم تتحقق بعد، إلا أن الإصرار على الحلم سوف يحققها. وهنا يحق لنا أن نتساءل، هل تأثر درويش بالترانسندنالية، وأمن بها، ورأى فيها خلاصاً من مأزق العالم المتصارع على الماديات؟. ربما. "فقد أعلن [درويش] أكثر من مرة وعلى صفحات مجلة الشعراء في لقاء مع شعراء فلسطينيين قالوا له: كيف خرجت من سطوة الموضوع، والموضوع هو فلسطين؟ قال: [تخيلوا أن فلسطين ليست تحت الاحتلال وكتبوا]"^(١) . . . لذلك يرى البعض أنه في السنوات الأخيرة، أي منذ توقيع اتفاق أوسلو وحتى الآن، "يقول شعراً ملتبساً. أي يمكن أن يحمل أكثر من تفسير" . . ."^(٢).

يعرف درويش أن رؤيا كهذه هي فانتازيا لا يجيزها الواقع، لذلك دعا الى التمهل في التخلي عن البطولة فنحن لم ننتصر بعد ولم نبلغ حلمنا، وما زلنا نهاب ونقلق (ما زال فيهم خريف الاعتراف/ ونرجس رخو يخاف من الجفاف)

يا أيها البطل الذي فينا . . تمهل!

عش ليلة أخرى لنبلغ آخر العمر المكلل

ببداية لم تكتمل؛

عش ليلة أخرى لنبلغ رحلة الحلم المضرج

يا تاج شوكتنا؛ ويا شفق الأساطير المتوج

ببداية لا تنتهي. يا أيها البطل الذي فينا . . تمهل!

عش ساعة أخرى لنبلغ رقصة النصر المنزل

لم ننتصر، بعد، انتظر يا أيها البطل انتظر

فعلام ترحل

قبل الوصول بساعة؟

يا أيها البطل

الذي

فينا

تمهل! (٤٤٤-٤٤٥)

(١) (ذكره خالد أبو خالد في حوار أجراه معه عمّار النعمة، الثورة، عدد. ٢١/١١/٢٠٠٧).

(٢) (المصدر نفسه).

تتنتمي هذه القصيدة إلى الفترة الزمنية التي اعتبرها درويش فترة نضوجه الفني^(١). وفيها صنع حدثه الخاصة، فنأى بقصيدته عن الإغراق في المناخ الحدائي الممعن في فانتازيا التجريب، واكتفى منه بالعمل على تطوير أدواته التعبيرية والأسلوبية، فكان بدل أن يتعد عن التراث ويرفضه، يعمل على تحديثه لتظل قصيدته تنبع من سياق تاريخ الشعر العربي وإيقاعاته، ومن داخل جماليات اللغة العربية^(٢). لقد علم أنّ الحداثة بمفهومها الغربي لا تلائم المجتمع العربي الذي يعيش ما قبل الحداثة، وأنّ القصيدة الحداثيّة يجب أن تظل هامشية ومجازية في الوقت ذاته. فلو قرأنا المشهد السابق "يا أيها البطل الذي فينا . . تمهل!" لأحسنا بمناخ الشعر الحماسي القديم. فالشاعر بدعوته للبطل الجمعي (الذي فينا) للتمهل يستحضر صفات البطولة التقليدية بما فيها من شجاعة وإقدام، وفي رجائه له بالعيش ساعة، استدعاء لصفة تقليدية أخرى هي الاندفاع واستسهال الموت. ولو أصغينا إلى الإيقاع لرأينا إيقاعاً عادياً يقوم على ازدواجيات تقليدية (العمل المكلل/ النصر المنزل) يشيع جواً تقليدياً، ولكنه، على حد تعبير نزار قباني، مناخ غرفة ملطف بجهاز تبريد عصري. فالجدة والإدهاش الموجودان في صورة "تاج شوكتنا"، على بساطتها، وغنى وعمق صورة "يا شفق الأساطير المتوج ببداية لا تنتهي" مع التزامها بجماليات اللغة العربية، التي تصر على وجوب علاقة تناسق في الجملة المجازية، وقفات لمأحة أبعدت عن المشهد تصّحره.

يخلخل درويش منطق الاستعمال العادي للغة، ويبقي جملته مفتوحة على عدة احتمالات. يقول مثلاً: "ما زال فيهم من منافيهم خريف الاعتراف"، فأى اعتراف عناه هنا؟ اعتراف بالضعف، بالجهل، بالآخر؟ أم ماذا؟!... وما هي العلاقة بين هذا الخريف، والنرجس الرخو الذي يخاف من الجفاف؟ هل أن الشاعر يكني عن الأنانية والغرور بالنرجس، ولذلك يردّ عدم قدرتهم على الاعتراف إلى هذه الأنانية "الرخوة" التي تخاف النفس أن تتخلى عنها كي لا تفقد كينونتها؟ أم هو كناية عمّا في النرجس من هشاشة لا يستطيع معها أن يقوم بفعل الاعتراف الذي يتطلب قوة وشجاعة؟

"ما زال فيهم من منافيهم خريف الاعتراف

ما زال فيهم نرجس رخو يخاف من الجفاف". (٤٤٥)

لم يُغرق استعمال الرمز والأسطورة القصيدة في الغموض. فالرموز والأساطير، في أغلبها، كانت في حدود فهم المثقف العادي: عوليس، جلجامش، عشب الخلود، تورا كنعان، نخلة البدوي... ولم يشط منها إلى النخبوي إلا القليل: "ريحانة البطل المسجي فوق خطوته الأخيرة".

(١) يقول درويش في معرض كلامه عن ترجمة مختارات من شعره: "لو كان الامر متعلقاً بي وحدي دون تدخل أي اعتبار آخر لما اخترت من شعري إلا ما كتبه في العقدين الاخيرين". (درويش، ١٩٩٩، الكرمل، عدد ٦٠، ص ٢٣٨) وبما ان الكلام قيل عام ١٩٩٩ والقصيدة نشرت في الديوان عام ١٩٩٣ وللمرة الأولى في الكرمل عام ١٩٨٩، فهذا يعني أنها بنت تلك الفترة المباركة في حسابان الشاعر.

(٢) (المصدر نفسه، ص ٢٣٩).

(٣) (المصدر نفسه، الصفحة نفسها).

لجأ الشاعر الى كسر نمطية القصيدة بالانتقال من صيغة كلام إلى أخرى في المقطع الواحد، وأحياناً في الجملة الشعرية الواحدة، وقد عملت هذه التقنية على حماية القصيدة من "قصدية التمثيل"، وأعطت الشاعر هامشاً يتحرك فيه بين داخله وخارجه "دون أن يغرق في أنه، ودون أن يفقدها بتحويلها إلى ناطقة باسم الجماعة"^(١). وقد أوضحت هذه القصيدة ما عناه الشاعر بقوله في تجربته الشعرية على أنها "محاولة هدم ما سبق من خلال تطوير ما كان يبدو ل[ه] هامشياً وثانويًا وتقريبه من المركز"^(٢).

حيث إن الشعر هو المعبر الأمثل عن وجدان الأمة، وحيث إن حلم العودة قائم في الوجدان الفلسطيني كحقيقة مطلقة، "أريد أن أعود، إذن إنا موجود"^(٣)، رأينا قصيدة العودة حاضرة بقوة على امتداد عمر النكبة. ففي المرحلة الأولى من هذا العمر، كانت رد فعل على الحدث الكبير الذي زلزل كيان الأمة وهدد بطمس هويتها. لذلك جاءت انفعالية، غاضبة، متوعدة في معانيها ومباشرة تقليدية في أسلوبها ("سنعود" لأبي سلمى، "يا طغمة الحكام زيدي" لتوفيق زياد). وبعد الاستفاقة من الصدمة، طغى الألم على الغضب وحلت اللهجة المعتذرة، وفي بعض الأحيان المُدنية ("جسر العودة" لتوفيق زياد، "بوابة الدموع" لسميح القاسم). وفي مرحلة صعود المقاومة احتفت قصيدة العودة بالمقاوم البطل العائد الذي ينتصر على منفاه ("عائد إلى يافا"، "في انتظار العائدين" لمحمود درويش). كما أتها واكلت، أسلوبياً، المد الحداثي، وانشغلت بالتجريب، وكثرت فيها استعمال الرمز والأسطورة ("جفرا . . لا تؤاخذينا" لعز الدين المناصرة، "غراب طائر" لأحمد دحبور، "مأساة النرجس وملهاة الفضة" لمحمود درويش). ورغم انتكاس المقاومة بعد خروجها من بيروت وتأثيرات حرب الخليج، وإبرام اتفاق أوسلو؛ صمدت قصيدة العودة، رغم الهزة السياسية التي وضعت حق العودة موضع المساءلة، ذلك لأنها اتجهت نحو المستقبل. صارت ليس "رداً على رحيل" و"لا مقايضة أيام أو جهات"، بل ذهاباً إلى فلسطين المستقبل.

المصادر والمراجع

- حاوي، إيليا. (١٩٨٤). خليل حاوي: في مختارات من نثره وشعره. ط/١. دار الثقافة. بيروت، لبنان.
- الجبوسي، سلمى الخضراء. (١٩٩٧). موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر. ج: ١-٢. ط/١. ترجمة، محمد عصفور. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت، لبنان.
- حبيب، نجمه خليل. (١٩٩١). النموذج الإنساني في أدب غسان كنفاني. ط/١. بيسان للنشر والتوزيع. بيروت، لبنان.

(١) (التعبير مستوحى من مقالة الشاعر "الولادة على دفعات"، (درويش، ١٩٩٩، الكرمل، عدد ٦٠، ص ٢٣٨).

(٢) (المصدر نفسه، الصفحة نفسها).

(٣) ورد هذا التعبير على لسان فواز تركي في: (Schulz, 2003, p. 182).

- حبيب، نجمه خليل. (٢٠٠٦). من أستراليا. وجوه أدبية معاصرة. ط/١. الدار العربية للعلوم. بيروت، لبنان.
- دحبور، أحمد. (١٩٨٣). الديوان. لا/ط. دار العودة. بيروت، لبنان.
- درويش، محمود. (١٩٨٩). الديوان. ط/١٣. دار العودة. بيروت، لبنان.
- درويش، محمود. (١٩٩٣). الديوان مجلد ٢. ط/١. دار العودة. بيروت، لبنان.
- زياد، توفيق. (لا تاريخ). ديوان توفيق زياد. لا طبعة. دار العودة. بيروت، لبنان.
- سليمان، نبيل. (٢٠٠٣). جماليات وشواغل روائية. لا طبعة. اتحاد الكتاب العرب. دمشق، سوريا.
- الصايغ، توفيق. (١٩٩٠). الأعمال الكاملة، المجموعة الشعرية. ط/١. رياض نجيب الرئيس. لندن، المملكة المتحدة.
- العراقي، فائز. (١٩٩٨). شعر الإنفاضة في البعدين الفكري والفني. لا طبعة. اتحاد الكتاب العرب. دمشق، سوريا.
- القاسم، سميح. (١٩٨٧). ديوان سميح القاسم. لا طبعة. دار العودة. بيروت، لبنان.
- الكرمي، عبد الكريم. (١٩٨٩). ديوان أبي سلمى. لا طبعة. دار العودة. بيروت، لبنان.
- كنفاني، غسان. (١٩٧٨). الأثار الكاملة: المجلد الأول: المسرحيات. ط/١. مؤسسة غسان كنفاني ودار الطليعة للطباعة والنشر. بيروت، لبنان.
- المناصرة، عز الدين. (٢٠٠١). الأعمال الشعرية. ط/٥. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت، لبنان.
- النابلسي، شاكرا. (١٩٨٧). مجنون التراب: دراسة في شعر وفكر محمود درويش. ط/١. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت، لبنان.
- وازن، عبده. (٢٠٠٦). محمود درويش الغريب يقع على نفسه: قراءة في أعماله الجديدة. ط/١. رياض نجيب الرئيس. بيروت، لبنان.

مقالات في الصحف والدوريات

- حبيب، نجمه خليل. (٢٠٠١). "قراءة في ميثولوجيا أستراليا السوداء"، الكرمل، عدد ٦٩، ص ٢١٥.
- درويش، محمود. (١٩٩٩). "الولادة على دفعات"، الكرمل، عدد ٦٠، ص ٢٣٨.

- درويش، محمود. (١٩٨٩). "حوار مع محمود درويش"، الكرمل، عدد ٣٣، ص ١٦٧.
- درويش، محمود. (١٩٨٩). مأساة النرجس ملهاة الفضة، الكرمل، عدد ٣٢.
- الشايب، محمد. (٢٠٠٦). "استوحى اسمه من قصيدة المناصرة وأغنية مارسيل... «جفرا»... مقهى يعيد لوسط عمّان روحها"، الحياة، عدد ٢٠٠٦/١١/١٣؛ www.alhayat.com
- النعمة، عمار. (٢٠٠٧). "محمود درويش يكتب شعراً ملتبساً"، حوار مع خالد ابو خالد، الثورة، عدد ٢٠٠٧/١١/٢١؛ <http://thawra.alwehda.gov.sy>

مراجع لغوية

- ابن منظور. (١٩٩٧). لسان العرب ط/١. دار صادر. بيروت، لبنان.
- الجرجاني، عبد القاهر. (١٩٢٠). دلائل الإعجاز. مطبعة السعادة. القاهرة، جمهورية مصر العربية.

مراجع أجنبية

- Badawi, M. M. (1976). A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry. Cambridge University Press, Cambridge, UK.
- Badawi, M. M. (1993). The Cambridge History of Arabic Literature, The Colombia Electronic
- Boqai, N. (2006). Returning to Kafr Bir'im. trans. Khalil Touma; Simon Boas, ed. Ingrid J. G. BADIL. Bethlehem, Palestine.
- Jayyusi, S. (1977). Trends and Movements in Modern Arabic Poetry, vol. 1-2, Leiden: Brill.
- Malouf, D. (1978). Imaginary life. Chatto & Windus. London, UK.
- Schulz, H. L. (2003). The Palestinian Diaspora. Routledge. London, UK & New York, USA.
- Wilson, E. (1952). The Triple Thinkers. John Lehman. London, UK.

مقالات في الصحف والدوريات الأجنبية

- Baumgarten, H. (2005). "The Three Faces/Phases of Palestinian Nationalism, 1948-2005". Journal of Palestine Studies, Vol. 34, No. 4, pp. 25-48.
- Stevenson T. and Alaug K. (2000). "Football in Newly United Yemen: Rituals of Equity, Identity, and State Formation". Journal of Anthropological Research, Vol. 56, No. 4, p. 453.