التوراتيات في شعر محمود درويش
من المقاومة إلى التسوية

التوراتيات في شعر محمود درويش: من المقاومة إلى التسوية
تأليف: أحمد أشقر
التدقيق اللغوي: حسن مروه
تصميم الغلاف: زياد منى
إخراج: زياد منى. إخراج إلكتروني: محمد غيث الحاج حسين
الطبعة الأولى: شباط (2005) جميعُ الحقوقِ محفوظةٌ لقدمس للنشر والتوزيع©

التوزيع في سوريَة : قَدْمُس للنشر والتوزيع
شارع ميسلون، دار المهندسين (0905)، الفردوس
ص ب (6177)
دمشق، سوريَة
هاتف: (+11 963) 9836 222 برّاق: 7226 224
جوّال: (+94 0 963) 167 517
بريد إلكتروني ‹cadmus@net.sy›؛ ‹books@cadmusbooks.net›
التوزيع في محافظة اللاذقية: مكتبة باميرا
هاتف: (+41 963) 468975

التوزيع في العالم: شركةُ قَدْمُس للنشر والتوزيع (ش م م)
ص ب (6435 / 113)؛ شارع الحمرا ، بناء رسامني
بيروت، لبنان
هاتف : (+1 961) 054 750، برّاق: 053 750
جوّال : (+3 0 961) 512 620؛ 411 722
بريد إلكتروني: ‹daramwaj@inco.com.lb›

التوزيع في الأردن: الأهلية للنشر والتوزيع
وسط البلد، خلف مطعم القدس؛ ص ب (7772) عمّان 11118، الأردن
هاتف: (+6 962) 8688 463؛ برّاق: 7445 465
بريد إلكتروني: ‹alahlia@nets.jo›

رقم تأشيرة الرقابة (78627) تاريخ (26/ 12 / 2004 م)
لقراءة إصدارات الدار على (الإنترنت) انظر: ‹http://library.ajeeb.com/cadmus›
لابتياع نسخ إلكترونية من هذا الكتاب، انظر ‹http://www.arabicbook.com›
إنّ الآراءَ الواردةَ في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن رأي الدار.

عدد كلمات الكتاب: (21570) كلمة تقريبًا.

أحمد أشقر

التوراتيات في شعر محمود درويش
من المقاومة إلى التسوية

المحتوى

تقديم (بشار إبراهيم) 7
المقدمة 19
1) اللغة والرموز الدينية: التراث الديني والشِّعر 29
1/ 1) قيمة الشعر ودوره 30
1/ 2) إشكالية استعمال الرموز اليهمسلامية 32
1/ 3) القرآن ملتقى الرموز ومصدرها 34
1/ 4) أسباب استعمال هذه الرموز 36
1/ 5) تاريخ توظيف هذه الرموز: هزيمة عام (1967 م) 38

2) الرموز اليهمسلامية في شعر محمود درويش 41

2/ 1) استعمال الرموز بين السياسة والثقافة 42
2/ 2) الرموز اليهمسلامية عند محمود درويش 47
2/ 2/ 1) الرموز الإسلامية 48
2/ 2/ 2) الرموز المسيحية 51
2/ 2/ 3) الرموز اليهودية 55

3) الرموز اليهمسلامية في قصيدة (القربان) 65
3/ 1) السياق الزمني للقصيدة 65
3/ 2) الموقف السياسي لمحمود درويش 66
3/ 3) نص قصدية (القربان) ومبناها 67
3/ 4) تحليل الرموز اليهمسلامية 72

4) خاتمة ونقاش 87
4/ 1) قدرية المشهد الختامي 87
4/ 2) «إلا لينسجم السياسي مع الأدبي» 89

الهوامش 97
ثبت المصادر والمراجع 103
الفهارس 109
ثبت الأعلام 111
ثبت عام 115
ثبت النصوص الدينية 119

تقديم

لا مراء في القول: إن محمود درويش أضحى، منذ نهاية سبعينيات القرن العشرين، (ظاهرة شعرية) ملفتة، تكاد تُختزل في ذاتها، عند كثير من الفلسطينيين والعرب وربما في العالم أيضًا، التجربة الشعرية الفلسطينية، في عمومها! . . (ظاهرة) يصعب تغافلها، أو نكرانها، وإن كان ليس من الصعب قراءتها، وتفكيكها، سواءً على المستوى الفني الجمالي الشعري، أو على مستوى مضامين الخطاب الفكري وانعكاساته السياسية، ذات المعطى الوطني التاريخي، في هذه الحالة.

ولا أظن، من حيث المبتدأ، أن أحدًا، خاصة من الفلسطينيين، يرغب في تجاهل (الظاهرة الدرويشية)، أو نكرانها، أو نكران ما لها، وإلا لما كانت هذه الدراسة المجتهدة، للأستاذ الباحث أحمد أشقر . . بل أظن أنه سيكون دائمًا هناك من الفلسطينيين، على الأقل، من يرغب في تقويم هذه الظاهرة ووضعها في

موقعها الطبيعي الذي تستحق، ضمن سياق تجربة الشعر الفلسطيني وعموم التجربة الإبداعية الفلسطينية، من دون أي ضغينة، وذلك لسببين رئيسين:

1) من أجل فضّ التباساتها الفنية الشعرية والفكرية المضمونية على السواء، بالكشف عنها على مستوى ما تمثّله من تطوير لأدوات الشعر، ومدارسه، وتجاربه، على الأقل قياسًا إلى عموم تجربة الشعر الفلسطيني، الناجزة خلال النصف الثاني من القرن العشرين . . ومن حيث القدرة على استلهام الموروث والتراث، واستخدام وتوظيف الرمز والإحالة والدلالة . . كما بالكشف عن عمق التوجُّهات الفكرية، ومغازيها، ومدى خدمتها لقضية الصراع العربي الصهيوني من منطلق أن الإنتاج الثقافي الفكري الإبداعي الفلسطيني، طيلة النصف الثاني من القرن العشرين، وحتى اللحظة، محكوم بمجريات الصراع، وجذوره وراهنه وآفاقه . . ومقتضيات الإسهام الفاعل فيها . . هذا ما ينبغي أن يقود إلى سؤالين اثنين:

ا) السؤال عن المدى الذي بلغَهُ محمود درويش في سياق تطوير تجربته الشعرية، وأدواته الفنية، والاتصال (أي: التأثر والاستلهام والاستفادة)، والانفصال (أي: المغايرة والتجاوز، أو القطيعة)، عن عموم تجربة الشعر العربي، وتجربة مجايليه من الشعراء الفلسطينيين، خاصة من شعراء الأرض المحتلة عام (1948 م).

ب) السؤال عن مدى إسهام شعر محمود درويش، ومواقفه الحياتية، في تأصيل القضية الفلسطينية، وأبجدياتها، وجوهرها، في وجدان المتلقي، والإسهام في مفاعيل الصراع الناشب على

الأرض الفلسطينية، بدايةً، والمستمر بأشكال مختلفة، غايتها العليا تغييب الشعب الفلسطيني، إن لم يكن بالقتل والإبادة، فبالتشتيت، والمحو والإنكار للوجود والحضور والهوية الوطنية الفلسطينية.

2) من أجل الحدّ (أو التخفيف) من حالة الانسداد في الرؤية، وضيق زاوية النظر إلى تجربة الشعر الفلسطيني، بسبب طغيان "الظاهرة الدرويشية"، إلى درجة أن قليل من العرب والفلسطينيين باتوا يحسّون أنهم معنيون بقراءة تجربة الشعر الفلسطيني بعيدًا عن (خيمة محمود درويش) ومؤثراتها وظلالها، أو بمعزل عنها، ومن ثمّ من أجل العمل على لفت الأنظار إلى أن ثمة تجارب في الشعر الفلسطيني تستحق الانتباه جديرة بالقراءة والمتابعة، والنقد والتحليل، سواء أعلى المستوى الفني أو المضموني. والمقصود ليس فقط بحثًا عن تجارب قد تكون أكثر رقيًا إبداعيًا، وأعمق وأكثر أصالة وطنيًا وتاريخيًا، بل بما يوافر حقلاً معرفيًا يمكن أن ندعوه باسم (دراسات مقارنة في الشعر الفلسطيني) تمكّن من مقايسة التجارب الشعرية الفلسطينية وتستكشف حقيقة التمايزات وأصالتها، بين تجربة شعرية وأخرى، ومستويات تطوُّرها، وفتح الآفاق أمام الطاقات الشعرية الفلسطينية، بالخلاص من حالة الاستلاب والهيمنة لتجربة واحدة، مهما كانت فذّة!..

وفي الحقيقة، إن قراءة حضور محمود درويش، في تفاصيل المشهد الشعري، وصعوده المنقطع النظير، وتحوُّله إلى (ظاهرة شعبية)، على خلاف الشعراء الفلسطينيين والعرب كافة، تستدعي بالضرورة قراءة الشروط التاريخية التي أنتجته، خاصة خارج الوطن الفلسطيني المحتل، والمفاعيل (غير الشعرية)

التي ساهمت في هذا الصعود (أكاد أقول الطغيان). فمن نافل القول إن محمود درويش هو الشاعر الفلسطيني والعربي الوحيد، الذي يستطيع أن يخلق ازدحامًا في أي عاصمة عربية تنعقد فيها أمسية شعرية له. فهل أن السبب شعر محمود درويش، وشاعريته العالية، وإبداعه الفذّ، وقدرته على التمثّل الشعري الإبداعي لوجدان الإنسان العربي (قبل الفلسطيني) الذي يتزاحم على بوابة درويش، فقط؟، أم أن ثمة أسباباً لابدَّ من القبض عليها؟.

ربما يعتقد البعض (لنقل: البعض على الأقل) أن ذاك "التزاحم" يحصل بسبب كون محمود درويش (شاعر القضية الفلسطينية)، ولكن من تراه لا ينتبه إلى حقيقة أن شعر درويش لم يعد، منذ زمن، شعر القضية بقدر ما بات شعرًا ذاتيًا يتعالى على المتلقي، ذاته، سواء أكان قارئاً لدواوينه، أو مزاحمًا على أبواب أمسياته؟. ومن تراه، في الوقت نفسه، لم يقرأ تلك المحاولات، الخفية حينًا، والمعلنة في أحيان أخرى، التي يحاول فيها محمود درويش الخروج من ثوب شاعر القضية والثورة، التي لبسها في زمن، أو أُسبغت عليه في أزمان تالية، إلى شاعر المُعطى الإنساني، العام، المنفلت من قيود مقتضيات (القضية والثورة)، ومن التزامات (الشعر المقاوم)؟.

يبدو تمامًا، أن درويش اليوم، ينظر إلى عالم أكثر رحابة، وأكثر دعة . . لا علاقة له بتحمّل النظر إلى تفاصيل حياة الفلسطيني تحت الاحتلال، أو طيّ المنافي وذلّ اللجوء وقهر الشتات وبؤس المخيمات، والتنطّح لمهمات التعبير إبداعيًا عنها . . ولا بتحمّل مشقة التأمل في أشلاء الفلسطيني، بعد أن استيقظت القنبلة النائمة تحت حزامه، أو الثقوب التي انزرعت في جسده، بعد أن التقطته عينا أباتشي» متوقّدة . . بل إنه (محمود درويش) يرنو إلى عالم من الشعر تعلو فيه الأنا إلى الدرجة التي ترى العالم من خلالها.

هكذا أخذ محمود درويش يحوّل المحسوس إلى مجرَّد، والوقائع إلى واقعة، تختلط فيها صورة الضحية بالقربان، وصورة العدو بالغريب، وهي طبعًا صورة أقل عنتًا كثيرًا، من صورة الخصم . . ويغدوان، الضحية والعدو، في

ثنائية (الأنا والغريب) صورتين غائمتين، مستعارتين من تاريخ مستمدٍّ من الأسطورة؛ التوراة بصفتها مصدرًا للتاريخ، لا أخيولة أدبية فقط، ليمضي في مسيرة الحلول المتبادلة على الأرض ذاتها، في شتات متبادل أيضًا، قَدَريّ ربما، لا فكاك منه إلا بإرادة الربّ (يهوه) . . وهكذا يخرج الفلسطيني عند محمود درويش من الواقع ليدخل الأسطورة . . ينسلُّ من "العقيدة/ الإيديولوجيا" ليلِجَ في (الخرافة/ الميثولوجيا)، ويذهب معه إلى (التراجيديا).

بهذا المعنى، لا يمكن عدُّ محمود درويش (شاعر القضية)، إذا كانت الأخيرة تعني تحرير فلسطين، ولا (شاعر الثورة)، إذا كانت فعلاً جماعيًا مستقبليًا، ولا (شاعر فلسطين) إذا كنا نقصد ال(27009 كم^2)، أو ما يُعرف باسم (فلسطين التاريخية) أو (فلسطين الانتدابية). فما بين الخطاب الفكري المُرسل شعريًا، والموقف السياسي المُمارس حياتيًا، ليس ثمة من افتراق كبير لدى محمود درويش. وكلما ظهرت فجوة فيما بينهما، كان يُسارع إلى ترميمها، سواء بما يكتبه نثراً، أو من خلال ما يدلي به من تصريحات مباشرة.

لا شك في أن شعر محمود درويش لا يخلو من التناقض، في القصيدة الواحدة، أو فيما بين قصيدة وأخرى، وحالة وسواها، مع محاولته الانضباط (أو الضبط) الصارم لإلزام الشاعر فيه برؤية السياسي فيه. ففي أكثر من موقع، يمكن للقارئ، المتمعّن في شعر درويش، أن يلحظ حالات انفلات الشاعر، وارتفاع صوته، في نبرته الغاضبة، ثم نجد السياسي يحاول ترميم ما اقترفه الشاعر. خُذ مثالاً على ذلك قصيدة (عابرون في كلام عابر)، التي كتبها الشاعر في محمود درويش، وانظر من ثم فيما تلاها من تصريحات، أطلقها السياسي فيه، حتى بدا كأن السياسي يعتذر عما اقترفه الشاعر "في لحظة طيش". وقِسْ على ذلك بعض النبرات الغاضبة المنفلتة، والتي تبرز في أثناء قصائده المنضبطة، في إطار رؤية سياسية (سنكتشف بسهولة أنها مستقاة من برنامج منظمة التحرير الفلسطينية، في طورها التسووي، وموظفة في خدمته).

ومن المنطقي هنا، أن يتفهَّم القارئ حضور النبرات الغاضبة، إذ إنّ

درويش ليس فاعلية منضبطة ببرنامج سياسي، دائمًا، بل لابدَّ من بروز تمرُّدات الشاعر فيه، بوصفه الإنسان في وعيه العالي، غير الخاضع لمؤثرات وقيود وضوابط رؤى سياسية تتناقض مع أصالة الإنسان والقضية الفلسطينية، حتى في أبسط تعبيراتها. فمحمود درويش هو الذي قال، قبل أن يستحيل مشروعًا، أو ظاهرة:

الصوتُ في شفتيكَ لا يُطرِبْ
والنارُ في رئتيكَ لا تُغْلَبْ
وأبو أبيكَ على حذاءِ مهاجرٍ يُصلَبْ
فعلامَ تغضبْ.

الدعوة إلى الغضب، هي الدعوة إلى المقاومة، تمامًا . . وثمة شوط لابد من لحظه فيما بين «الدعوة إلى الغضب»، والدعوة إلى «التأسّي بالمسيح» . . كما سنرى في هذه الدراسة، لدى قراءة الأستاذ أحمد أشقر لقصيدة (القربان).. هناك دعوة إلى «المقاومة» . . وأخرى إلى «المسالمة» . . وشتان ما بينهما . . فما الذي جرى في نهر محمود درويش من مياه، قادته إلى شطِّ «التسوية»؟.

من المؤكد أن محمود درويش لم يبدأ هكذا، تسوويًا، بل لعله في وقت مبكر من حياته لم يفكّر في ذلك. فقد كان ضمن ثلّة من الشباب الفلسطيني، الذي تفتَّح وعيه في فلسطين المحتلة عام (1948 م)، (حيث أنه مولود في عام 1941 م)، فوجد أن أرضه محتلَّةٌ وشعبه مشرَّدٌ وثمة كيان يتخلَّق في المكان على أنقاض وطنه، وتاريخه، وجغرافيته، وهويته الوطنية . . فكان أن انتمى إلى المُتاح الحزبي (العقِدي) الوحيد (ربما) يومها، وصار عضوًا في "الحزب الشيوعي الإسرائيلي" على أساس أن ذاك الحزب كان ينادي بالحدّ الأدنى من حقوق للفلسطينيين، وليس بالحدّ الملائم، والمرغوب. وطيلة الستينيات كان محمود درويش ضمن الشباب الفلسطيني ممن سُجنوا وقُمعوا وحُوصروا، أو مُنعوا من نشر كتاباتهم. وفي تلك الفترة جاءت أشعاره مترعة بالنزعة الأممية العالمية،

متغنيًا بها، كما بالوطنية الفلسطينية، والقومية العربية. وقد ظهر ذلك بضعف فني، لم يستطع غسان كنفاني، في دراسته عن (الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال)، أن يخفي دهشته منه . . من دون أن ينكر عليه أبدًا أنه سيقوم فيما بعد، (خاصة في السجن) بتطوير أدواته الشعرية، على نحو واضح.

ما بين عام (1960 م)، أي: تاريخ صدور مجموعته الأولى (عصافير بلا أجنحة)، وحتى عام (1971 م) وهو تاريخ خروجه من فلسطين، أصدر محمود درويش خمس مجموعات شعرية . . ولم يكن قد سجّل تميّزًا خاصًا، أو استثنائيًا، في هذا الإطار. وعلى هذا لم يكن من الممكن الحديث عن محمود درويش إلا ضمن كتيبة من الشعراء الشباب الفلسطينيين، الذين كانوا يحاولون الإسهام في رسم صورة الفلسطيني، وجودًا وحضورًا واستمرارًا . . بالدفاع عن اللغة والثقافة والتراث والهوية العربية الفلسطينية.

ولكن محمود درويش، من بين أولئك الشعراء جميعًا، شقّ لنفسه مسارًا خاصًا، تحقَّق له في عام (1971 م)، بعد أن كان قد رتَّب لعملية خروجه من الأراضي الفلسطينية عام (1948 م)، وعقد العزم بالتالي على الالتحاق بمؤسسات منظمة التحرير الفلسطينية، التي كانت قد وجدت مستقرًا لها في بيروت، بعد أحداث الأردن. ومن المؤكد أن تلك العملية (المُعقَّدة)، أي: عملية خروج درويش وانتقاله من داخل الوطن المحتل إلى خارجه، لم يكن لها أن تتمّ لولا موافقة قيادة المنظمة، وإسهاماتها في الترتيب لها، بالتعاون مع أشقاء عرب، وأصدقاء أجانب. فقد كانت العملية ستقوده من موسكو إلى القاهرة، ومن ثم إلى بيروت، وهو ما يثير سؤال: لماذا تم الاشتغال على هذا الخروج؟.

في الإجابة نجد أن الوقائع كانت تؤشر إلى عاملين اثنين:

1) موسم الهجرة إلى مؤسسات الثورة والمنظمة

هذا الموسم، الذي بدأ بعد أن انتهت الثورة والمنظمة من فترة التأسيس والقلق، التي امتدَّت بين عامي (1964 و 1968 م)، إذ إن هذه الفترة

تضمَّنت تأسيس منظمة التحرير الفلسطينية (1964 م) وما رافقها من محاولات تشكيك أطراف فلسطينية وعربية عديدة، كما تضمنت انطلاقة الثورة الفلسطينية المسلحة عام (1965 م)، التي رافقها أيضًا القدر ذاته من التشكيك. وكان من الطريف/ المؤلم أن التشكيك إنما كان متبادلاً فيما بين رجالات المنظمة، من جهة، ورجال الثورة، من جهة أخرى. كما أن الفترة ذاتها شهدت النكسة (عام 1967 م)، ومعركة الكرامة (1968 م)، التي أسّست لنهوض الثورة على حساب المنظمة، إلى درجة أن تولَّت قيادةُ الثورة رآسة المنظمة، وجُمعتا في قبضة واحدة في عام (1969 م)، وأخذت تتحوَّل، باتساع القاعدة الشعبية والاعتراف العربي والدولي، إلى ما يشبه (دولة بلا أرض).

قيام المنظمة والثورة، مترافقًا مع بؤس الثقافة السياسية، خلق ما يمكن أن نسميه (موسم الهجرة إلى مؤسسات الثورة والمنظمة)، حيث بدأ نفرٌ من الفلسطينيين، من الأراضي المحتلة عام (1948 م)، أو الأراضي المحتلة عام (1967 م)، بمحاولة الالتحاق بمؤسسات الثورة والمنظمة، ولم يكن لهم من سبيل سوى هجرة الوطن الفلسطيني، والخروج الطوعي المخطَّط، والمنظَّم، مع إدراك فلسطينيين، أن اقتراف "إثم الخروج" عام (1948 م)، كان (الخطيئة الكبرى)، في (النكبة الكبرى)، وهو ما حاول الشعب الفلسطيني تجنُّبَه في نكسة (1967 م)، فبقي كثيرون في أمكنتهم، بمن فيهم من تذوَّق ذلّ اللجوء في مخيمات الضفة والقطاع. ولكن بعض ممن رأوا أنفسهم من "النُّخب" التي يمكن أن تجد لها مكانًا ودورًا في مؤسسات الثورة والمنظمة، حاولت، ما استطاعت الخروج، وكان محمود درويش واحدًا منها.

2) البحث عن رمز

انتبهت قيادة الثورة والمنظمة، بعد أن اطمأنت إلى استقرار حالتها القيادية، خاصة أنها سرعان ما أطلقت على نفسها سمة (القيادة التاريخية)، إلى أنها تحتاج إلى "عِدَّة" من الرموز الفلسطينية، في مجال الثقافة والفكر والإبداع، لاستكمال

صورتها، وأدركت أن تلك الرموز إن لم تكن موجودة، فليس ثمة ما يمنع من العمل على خلقها، وتصنيعها، وترويجها، وتسويقها. هكذا كان على قيادة الثورة والمنظمة النظر إلى امتلاك "رمزيتها" من خلال "الرموز" التي تمتلكها، بدءًا من "الشهيد الرمز"، إلى "الأسير الرمز"، إلى "الجريح الرمز"، وصولاً إلى "رمز" الكاتب والقاص والشاعر والروائي والمسرحي والسينمائي والمغني . . إلخ.

ربما لم تنجح قيادة الثورة والمنظمة في خلق رموزها، في تلك المجالات كلّها، أو ربما لم يكن يهمُّها ذلك، لكن المهم هو أن يكون ثمة شاعر . . ألم يكن لكل قبيلة شاعر؟. ومن تراه يكون شاعرًا أفضل ممن يجيء من داخل الوطن المحتل عام (1948 م)؟ وممن تتداول الكتابات عنه، جزمًا أو زعمًا، أنه عانى تجربة السجن، على أيدي جلاديه الصهاينة؟، وممن يعرف فلسطين رؤي العين، وتتعلّق في برديه نسائم من رائحتها، وطيب عطرها؟.

كان ذلك هو الخيار الأفضل!.

لقد كان "المرشحون" كُثر . . (افرد أصابعك وعُدْ) . . على الأقل ممن ذكرهم غسان كنفاني، من داخل الوطن المحتل: حنا أبو حنا وراشد حسين وسميح القاسم ومحمود درويش وتوفيق زَيَّاد وحبيب قهوجي. كما كان ثمة "مرشحون" من خارج الوطن المحتل، أمثال خالد أبو خالد وفواز عيد ومحمد القيسي ومعين بسيسو وعز الدين المناصرة ومريد البرغوثي وعصام ترشحاني وأحمد دحبور.

كانت الأسماء الشعرية، الشابة حينذاك، الواعدة بالتميّز، كثيرة، ومتنوعة المدارس والاتجاهات الفنية. وكثير منها كان من الممكن أن يتحوَّل إلى طراز (الظاهرة)، لو تهيأت له الأسباب؛ فكان محمود درويش أحد الخيارات المتاحة وأصبح من ثمَّ الخيار الوحيد . . شاعر مؤسسة الثورة والمنظمة (شاعر القبيلة)، بل قُلْ: (شاعر الربابة)، كما يقول أحمد أشقر.

لنتأمل مشهدًا واحدًا، فقط، من كثير من المشاهد المشابهة:

تجتمع القبيلة (منظمة التحرير الفلسطينية)، في واحدة من جلساتها التاريخية (المجلس الوطن الفلسطيني في دورته السادسة عشر)، ولابدَّ حينها من أن يُراعى في ترتيب الجلوس التراتبية التنظيمية، الاعتبارية والشخصية والمؤسساتية، على أن ينفرد شيخ القبيلة (رئيس اللجنة التنفيذية)، ومستضيفه (ممثّل الرئيس الجزائري)، بمكان الجلوس وطريقته . .يصعد شاعر القبيلة/ شاعر الربابة، إلى المنبر، لينشد قصيدة طويلة في (مديح الظل العالي)، يتنقَّلُ فيها الشاعر ببراعة، من مقطع إلى آخر، بغنائية عالية، تتداخل فيها الجدية بالهزل، والرصانة بالخفّة التي تصل حدَّ النكتة، ويمزج الشعر بالشِّعار . . ويعلو التصفيق . . فتتأمَّل في الوجوه، وترصد الأكفّ لتجد أن هناك من يصفِّق بحرارة، وآخر بفتور، وثالث لا يصفق أبدًا . . ربما كلٌّ حسب موقفه السياسي والتنظيمي. وحده شيخ القبيلة كان مبتهجًا . . وكادت البهجة أن تأخذه إلى حدّ الخفّة . . مرحى . . فشاعر القبيلة/ شاعر الربابة، يبرع في دوره.

هل يمكن لهذا أن يفسِّر لماذا لم يفترق الشاعر عن المؤسسة، مع كل انعطافاتها وتحوّلاتها، وتقلّباتها؟، ولماذا بقي طيلة نيف وثلاثين سنة من عمله الشعري، ملتزمًا بذلك، ولم يقطع "شعرة معاوية" مع المؤسسة الفلسطينية، أو على الأقل مع رئيسها (ريِّسها بالعربي، أو شيخها)، أبدًا، بل إنه حتى عندما اختار المثقف الفلسطيني النقدي، حتى لا أقول المعارض، الابتعاد عن المؤسسة، اختار محمود درويش الاندغام بالمؤسسة، بل إنه غدا، في غالب الأحيان، أحد استطالاتها، وربما (هراوتها) في المجال الثقافي الإبداعي الفلسطيني. وتمكّن، لأسباب عديدة ليس أقلّها أو أهمّها، براعته الإبداعية، من أن يمدّ تأثيراته في المجال العربي والعالمي . . ذلك، من دون أن ننكر عليه اهتمامه الدائم والذكي في تطوير دربته الشعرية، وانتقاء خياراته على مستوى الأشكال الفنية، والحوامل

الفكرية التي يتوسَّلُها لإيصال أفكاره ورؤاه ومواقفه.

وهذا يقودنا إلى التساؤل عن «استخدام الرموز واستحضار التراث». هل هو منهج عند محمود درويش، أم خيار؟. في معرض الإجابة يمكننا ملاحظة أن الخيارات كانت متعددة، بدءًا من الشعر الغاضب، بما فيه (شعر الشتائم)، وصولاً إلى شعر العبث، والبراءة/ التبرؤ من واقع الحال، على مستوى الرفض والمقاومة!، ومن الشعر التقليدي، ومدارسه ومناهجه المعروفة والمتوارثة، إلى شعر الادعاءات الحداثية، على مستوى التكيُّف والتلاؤم.

ينقل المؤلف أحمد أشقر، عن محمد فكري الجزار قوله: إن مشروع محمود درويش ليس فنيًا فقط، بل ذو أسباب سياسية تخدم مشروعه السياسي التسووي، كما عبّر ويعبّر عنه دائمًا. وبالظن أن ذلك صحيح، في قسط منه على الأقل، ولكن من الصحيح أيضًا، وبدرجة على قدر كبير من الأهمية، أن إدراك الشاعر لضرورة التميّز والتمايز عن أقرانه، ممن يمكن لهم المنافسة على نيل الحظوة، جعل من (استخدام الموروث واستحضار التراث) وسيلة وسبيلاً للقول ونقيضه، وللمعنى وعكسه، ولنيل رضا الجميع، من "القيادة التاريخية" إلى "القاعدة الشعبية"، ومن "الموالاة" إلى "المعارضة"، ومن "المقاوم" إلى "المساوم". وهكذا يصبح شعر محمود درويش مرآة لصورة قارئه؛ فمن أراد الرفض والغضب، وجده!، ومن أراد المساومة والمسالمة والتعايش، وجدهم، أيضًا . .

ولكن أين درويش ذاته في كل هذا؟.

هذا هو السؤال الذي لابدَّ من البحث عن إجابات عنه، والذي لن يتحقق إلا من خلال الدراسات الجادَّة والمتعمِّقة، التي ينبغي لها أن تفضَّ الاشتباك بين التناقضات الظاهرة في شعره، حتى على مستوى استخدام الرمز والدلالة، واستحضار الموروث والتراث . . وتفكيك ملابسات تحوُّلات مسيرة محمود درويش: محمود درويش الشاعر الذي حاول الخروج من ثوب الشاعر الكفاحي، شاعر القضية والثورة والنضال، إلى الشاعر الملحمي، في معطاه

الإنساني العام. ونحن نرى أن إرهاصاته هذه بدأت منذ قصيدته (أحمد الزعتر)، تمامًا عندما بدأت الثورة تُشرع في منحاها الهابط، منذ الدخول في الحرب الأهلية اللبنانية، ومجزرة تل الزعتر، وتشرعنت مع الخروج من بيروت . . ومحمود درويش السياسي، القادم من اليسار، المُلتبس، بمقدماته، وسياقاته، ومآلاته . . والمُندمج باليمين، خادمًا لسياساته، ومروِّجًا لأفكاره، والمُمارس دور بوقه الإعلامي، وأداته الثقافية الإبداعية، ليس فيما يتعلق بمجلة (الكرمل)، فقط، أو الرئاسة العليا لاتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، وارتقائه إلى مستوى ما فوق مسائل الانتخاب فيه، ولكن أيضًا إلى الدرجة التي يكتب فيها خطاب الرئيس/ إعلان الاستقلال، وكلمة الرئيس عندما تقاسم مع إسحاق رابين وشيمون بيرز جائزة نوبل للسلام! . . ربما مصالحة وتكفيرًا عن الانسحاب الغامض من اللجنة التنفيذية إثر توقيع اتفاقية أوسلو.

في الختام أقول إن هذه دراسة جادة، ومجتهدة، أنشأها الأستاذ أحمد أشقر، تحاول شأنًا هامًا في قراءة شعر محمود درويش، والكشف عن الغامض مما يمور تحت سطح الظاهر من الكلام، والمباشر من القول، في مسعى لمعرفة المرجعيات الثقافية المعرفية، التي تتكئ عليها، والغايات الثقافية السياسية التي تسعى عليها وإليها.

وأخيرًا يمكن القول: مع أن الشاعر الفلسطيني محمود درويش، هو أحد أكثر من استعار الشاعر الأسباني لوركا فريدريكو غارثيا، في العديد من قصائده، وما كتب من أشعار، إلا أن الثابت الأصيل أن محمود درويش لم يشأ، في أيّ لحظة، أن يكون (لوركا فلسطين)، بل حتى إنه لم يشأ أن يكون (عبد الرحيم محمود).

بشار إبراهيم
دمشق في 2005/ 01/ 10 م

المقدمة

لا تزال الأديان؛ الطقوس والشريعة والعقيدة، تشكل مادة معرفية حدودها السعي إلى ملامسة المطلق، وتربتها خصبة للغاية. فقد ورثت الأديان التراث المعرفي الذي أنتجته الإنسانية، من الخرافة إلى الأساطير، وتبنته وأعادت إنتاجه وأضافت إليه، ضمن روايتها الخاصة. وقامت الثورة العلمانية التي قادتها البرجوازيات الناشئة في أوربة، بقوة السلاح والمال وكل ما ينبثق عنهما، ليس فقط بفصل الدين عن الدولة (الخاص عن العام)، النسبي عن المطلق، وإنما أيضًا بإنتاج وصياغة رواية جديدة عن الأديان وما سبقها من تراث معرفي، مصدره الشكّ، وقاعدته وحدوده العقل والتفكير اللذان لا يقبلان بالغيبيات والمسلّمات، مهما بلغ قدمها في التراث الإنساني، ومهما بلغت قداستها لدى الناس، سواءً كان فردًا واحدًا أم مجموعة من كل عرق ولون وإثنية وقومية.

صحيح أن انتصار العلمانية على مؤسسة الدين، الكنيسة والإكليروس، أقصتها وحدَّت من تأثيرها في الحياة العامة إلى أبعد الحدود، إلا أنه لم يتم القضاء عليها. لا يمكن الجزم بأن هذا مستحيل، ولكن يمكن تأكيد بأنه صعبٌ للغاية . . فالناس مازالوا يمارسون طقوس دينية عديدة، كالأعياد وطقوس الزواج والموت، والأمنيات والنُّذور الموغلة في القدم . . والقائمة طويلة . . والبرجوازية، بمؤسستها الحديثة، أي: الدولة ومؤسسات المجتمع المدني التي أقصت الدين عن الحياة العامة، هي التي تموّل الدراسات عنه وتدريسه في بعض الكليات والمعاهد العليا، ضمن خطة تنسجم مع مصالحها. والذين يتعاطون المعرفة، من كتّاب وباحثين ومفكرين، والذين من مصلحتهم إبقاء الأديان منفصلة عن الحياة العامة، يعيدون إنتاج الدراسات عنها وإعادة إنتاجها في أعمالهم المختلفة. والقضية شائكة، وإذا أكدت شيئًا فإنها تؤكد مدى عمق الأديان، والإيمان تحديدًا، وتغلغلها في تراث الإنسانية المعرفي والوجداني، ومدى أهميتها بوصفها عنصرًا مؤثرًا في حياتها، مع الذات ومع الآخر.

المأساة الفلسطينية التي بدأت مع بدء الاستيطان الصهيوني للوطن الفلسطيني قبل قرابة قرن ونصف من الزمن، وما رافقها من عنف واحتلال وطرد مارسه "الصهاينة/ اليهود/ الإسرائيليون"، ونضال الشعب الفلسطيني والأمة العربية، أفرزت، ولاتزال، أدوات معرفية مختلفة لوصل أفراد الشعب والأمة العربية جميعهم، وتكوين علاقات ومداخلات خارجية، كي يكون النضال أنجع لتحقيق المنشود الوطني في التحرير والاستقلال.

وقد كان الشعر إحدى هذه الأدوات الفعّالة، لأن مساحاته الواسعة تتقاطع مع مساحات الخطابة، أبسط وأهم وأعرق أدوات العلاقات والإعلام والثقافة بشكل عام في تاريخ العرب، بين الناس. والمأساة تتتابع فصولها!.

العدوان الأخير الذي شنته الأداة المادية ل"الحركة الصهيونية"، أي: "إسرائيل"، والذي بدأته مع نهاية شهر أيلول من عام (2000 م)، وراح ضحيته آلاف القتلى وعشرات آلاف الجرحى والمعاقين والأسرى والأيتام

والأرامل، عزز من أهمية الشعر أداةً في العمل الوطني. ويمكن الجزم بأنه ما من شاعر فلسطيني عربي واحد إلا كَتَب قصيدة، أو يحاول كتابتها، تعبيرًا عن رفضه العدوان "الإسرائيلي" وتمجيده للنضال الفلسطيني. وجاءت قصيدة (القربان) لمحمود درويش في هذا السياق.

تهدف هذه الدراسة إلى تبيان العلاقة بين الموقف السياسي والشعر والرموز الدينية في شعر محمود درويش، ودور هذه الرموز في العمل الوطني/ عكسه، ومدى رُقِيّ وعمق اللوحات والصور الفنية فيها، ومدى تأثيرها في معركة الوحدة والتنوير العربية، وكذلك تفكيك العديد من الرموز اليهمسلامية* في شعره، خاصة قصيدة (القربان).

يعدُّ محمود درويش أكثر شاعر فلسطيني تناولته الأبحاث والدراسات بالنقد والشرح والتحليل. ويمكن تقسيم هذه الأدبيات إلى قسمين: الأول يضم شروح ومعالجات عميقة، تلتزم "الحيادية الأكاديمية" الجافة، التي هي عمليًا انحياز للمؤسسات التي تمولها كي تنتج عقيدتها/ أيديولوجيتها، وبعضها الآخر مليء بالتمجيد والتكريم. أما القسم الثاني فهو دراسات وكتابات نقدية، تبرز انطلاق محمود درويش واتكاءه إلى موقف سياسي تَسْووي من الصراع الفلسطيني والعربي –الصهيوني.

القسم الأول

لقد كتبت دراسات كثيرة عن شعر محمود درويش في هذا الباب، منها الآتي ذكره:

* «مجنون التراب: دراسة في شعر وفكر محمود درويش. (شاكر النابلسي: 1987 م)».
* «الثورة في شعر محمود درويش. (ياسين فاعور: 1989 م)».
* «البناء المجسم: دراسة في طبيعة الشعر عند محمود درويش. (نعيم عرايدي: 1991 م)».

* «الفلسفاريخية والبنى التحتى لشعر محمود درويش. (نعيم عرايدي: 1994 م)».
* «الشاعر الغاضب محمود درويش. (أحمد الزعبي: 1995 م)».
* «محمود درويش: للأسطورة وجهان. (محمد شاهين: 1996: 85– 102)».
* «زيتونة المنفى: دراسات في شعر محمود درويش. (جريس سماوي) محررًا: 1997 م)».
* «توظيف الرموز الدينية في شعر محمود درويش. (موسى أبو شارب وطارق أبو رجب: 1997 م)».
* «الصورة الفنية في شعر محمود درويش. (عاطف أبو حمادة: 1998 م)».
* «محمود درويش، المختلف الحقيقي: دراسات وشهادات. (صبحي حديدي وأخرون: 1999 م)».
* «التناص الديني في شعر محمود درويش. (سحر سامي: 1999 م)».
* «بنية القصيدة في شعر محمود درويش. (ناصر علي: 2001 م)».
* «مراوغة النص: دراسات في شعر محمود درويش. (حسين حمزة: 2001 م)».
* «محمود درويش صاحب المرايا المتحولة. (علي الشرع: 2002 م)».

وهذه الدراسات لا تتبنى وجهة النظر التي أعرضها في هذا البحث حيث جاءت لشرح وتمجيد وتكريم محمود درويش وشعره، ولم تقدم أية فكرة نقدية، وكأن شعره جاء "كاملاً" كما النصوص الدينية لدى المؤمنين.

القسم الثاني

كان ناجي العلي من أوائل من انتقدوا محمود درويش سياسيًا[1]. فقد خصه برسم كاريكاتير[2]، بعد أن دعا إلى «مد الجسور مع اليسار الإسرائيلي»[3].

وكتب عادل الأسطة في مقاله (إشكالية الشاعر والسياسي في الأدب الفلسطيني: محمود درويش أنموذجًا) يشرح فيها بعض التغييرات التي أجراها محمود درويش على القصيدة نفسها في طبعات مختلفة بأماكن مختلفة، ويؤكد الأسطة: «تظل هذه العلاقة علاقة تصالح ما دام الثقافي والسياسي يسيران معًا فكرًا وممارسة، [...]» (عادل الأسطة 1997: 80).

أما أحمد حسين[4]، وهو أبرز رافضي مشروع درويش الثقافي السياسي، فقد كتب له رسالة قال فيها:

> قد تكون كلفة الموقف العلني عالية جدًا، ولكنها في حالتك تبقى دون كلفة الانحياز إلى السياسي، لأن خروجك من القصيدة إلى الواقعة يعني خروجك من الرمز. فالقصيدة والرمز والخرافة التي تنتمي إليها تقع في الزمن الخالص، ولا شأن لها بشيء سوى بمداهمة المستقبل الذي لا وجود خارجه سوى للجثث الهامدة للوقائعيين . . إن وجداننا الهجري [اليهمسلامي]، هو نقيضنا السياسي، لذلك فنحن لسنا بحاجة إلى ميثاق وطني يؤكد هويتنا خطيًا فقط، ويتحول بعد عدة سنوات، بالتفاوض والشطب، إلى وثيقة سياسية. نحن بحاجة إلى تجديد خرافتنا، واستبدال وجداننا المعادي. بحاجة إلى وثيقة ثقافية ملتزمة بالنص الأوغاريتي غير القابل للمفاوضة والتبديل، ليس فقط لأنه وجداننا المغيَّب، بل لأنه أيضًا خلاصنا السياسي والحضاري، وفرصتنا الأخيرة للخروج من سياق الاندثار. هذا هو ميثاقنا الوطني (أحمد حسين؛ 1995: 11-12).

أحمد حسين يميز الجمالي من القومي عند درويش قائلاً:

> ولعل الأبواب الخلفية للإبداع، على غرار تجربتك الفندقية، ستحقق لك إبداعات مميزة بالمقياس الجمالي، فأنت مخلص في انشغالك بذاتك المفردة إلى درجة تتيح نوعًا من الإبداع. ولكن عليك أن تعرف، إذا كان يهمك ذلك، أننا سنظل نرى تلك الإبداعات معادية. نعم معادية!، لأن من

> حقك الاستفادة من نقص الالتزام، ولكن ليس من حقك الاستفادة من التنظير لثقافة المرحلة المعادية على حلبة الثقافة الفلسطينية المنهكة بالملاحقات، ونحن ملزمون بالتعرض لك دفاعًا عن حقنا في المعاناة . . (أحمد حسين؛ 1999: 16).

وفي رده على تأبين محمود درويش لإميل حبيبي[5] يقول:

> إن أدب التماثل مع الصهيونية، أو ما يمكن تسميته، من الآن فصاعدًا، أدب التماثل مع 'التطور الطبيعي للتاريخŽ، تحت ستار أخلاقي وفلسفي يشكل أداة الجريمة، بل هو جريمة إضافية، سيكون علامة فارقة في تاريخ السقوط العربي المعاصر، ولهذا السبب وحده سيكون لأعلام هذا الأدب شأن يُذكر في التاريخ الأدبي والسياسي الفلسطيني الحزين. أما ضاربو الدفوف والمزاهر الذين يرافقون الأداء، فسوف تتلاشى أصوات دفوفهم ومزاهرهم (أحمد حسين؛ 1996).

ويضيف إلى الحدث نفسه قائلاً:

> وهو [محمود درويش] الآن يوقف بمواقفه المناورة ظاهرة الوطني العميل والوطني المنحرف المحايد على الساحة الفلسطينية، ليمهد أمام السياسي طرق الاستسلام المشرّف (أحمد حسين؛ 2003: 332–333)).

وقدمت غادا فؤاد السمان قراءة جديدة ل"الظاهرة الدرويشية"، كما تسميها، تسهب في الحديث فيها عن التحولات السياسية والشعرية لدى محمود درويش بقولها: «كل هذه العوامل جعلت لشاعرية درويش أرضية متحركة خصبة، ومنصّة واسعة لمشهدية إبداعية، جعلت مجالها الحيوي قائمًا على ظلال الماضي وهوامش المستقبل، مع الأخذ في الاعتبار واقع الحاضر السياسي والشخصي وتطورات الأوضاع في المنطقة العربية وزيادة الهيمنة الإسرائيلية، ما أتاح له استنباط ثقافيته العربية والعبرية بما يتلاءم وطبيعة

المستجدات المتتالية، وهنا يتجلى دور الذاكرة الفاعل استراتيجيًا ويعوِّل عليه في الخلق والمصداقية، وهنا يبرز دور المبدع الحقيقي، ولا سيما الشاعر، بين الثورة أو العبث في الوجدان» (غادا السمان؛ 2001: 130).

ويمكن عدُّ دراسة محمد فكري الجزار (الخطاب الشعري عند محمود درويش: 2001 م))، كتاب نقدي بامتياز (سنأتي على جوهر أفكاره في المبحث الثالث).

وقد كان محمد أبو رحمة قدم قراءة في ديوان أحمد حسين (بالحزن أفرح من جديد)، يرى فيه مشروعًا مناقضًا لمشروع درويش، لذا جاء عنوان القراءة (واقع "عنات" وخرافة "ريتا": فانوس ابن البلد في تناقضات محمود درويش) (محمد أبو رحمة؛ 2002: 109–120).

أسباب اختيار القصيدة

لقد جاء اختيار شعر/ قصيدة محمود درويش، (القربان)، للأسباب الآتية:

1) محمود درويش هو الشاعر الأكثر شهرة، ولا نقول: الأكثر أهمية والأكثر شاعرية في الساحة الشعرية الفلسطينية.
2) يشكل شعر محمود درويش النافذة الشعرية/ الأدبية التي يطل منها غير العرب على الحالة الفلسطينية.
3) محمود درويش هو ابن المؤسسة الفلسطينية، فقد عاد إلى مناطق الحكم الذاتي- المحتلة، بموافقة "إسرائيل" ومساندة السلطة الفلسطينية، التي خصصت له مقرًا لمزاولة عمله (كان في السابق عضوًا في اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير الفلسطينية). ومحمود من المطبِّعين الأُوائل مع "الإسرائيليين" منذ ثمانينيات القرن الماضي في العاصمة الفرنسية، باريس، حيث كان من (مجموعة إيلان هليفي).

4) مع كونه موظفًا في مؤسسات السلطة، إلا أنه يقوم بنقدها من دون أن يتعرض لإيذائها كما يحصل مع بقية المعارضين. ويكفي أن نذكر اعتقال العشرين أكاديميًا الذين وقعوا على بيان قبل حوالي عام من كتابة (القربان) (مجموعة عادل سمارة وعبد الستار قاسم). وما نقده للسلطة إلا تصريحات كغيوم الصيف لا تترك أثرًا في النقاش العام.

5) يقول محمود درويش، في القربان: إن "الشهيد" الفلسطيني ليس شهيدًا، بالمعنى الديني-الأنثروبولوجي، كما هو متعارف عليه في الثقافة الشعبية، وإنما قربان للسلطة والمجتمع، وهذا بحد ذاته معارضة لموقفها. والقربان هنا، يقدمه شعبه وسلطته التي تتحدث باسمه وتعيد تفكيك وصياغة وعيه في سياق مصالحها الفئوية، لا نقول الطبقية، لأنها لم تتشكل بعد طبقةً اجتماعيةً لها مصالحها وروايتها.

6) كثافة استعماله للموروث في الرموز اليهمسلامية كمؤثرات شعرية في مجتمع محافظ/ مسلم. ولأن اختصاصي هو دراسة الأديان، فقد اخترتها كي تكون بحثًا مستقلاً.

7) في حدود علمي، لم يتطرق أحد لدراسة هذه القصيدة المحددة، ولم يعقد أحد دراسة نقدية في هذا الباب.

8) غياب التراث الكنعاني في شعره، وإذا حَضَر فإنه موظف لخدمة الموقف السياسي التسووي.

9) وأخيرًا، يمثل محمود درويش الفلسطيني-الشاعر-المثقف أنموذجًا بارزًا للتسووي، الذي يؤثر موقفه السياسي كثيرًا في شعره، الذي يكون بدوره بوقًا للتسوية في كافة مستوياتها: الحضارية، والثقافية، والنفسية، والسياسية والشخصية.

ستعتمد الدراسة منهج المقارنة الوصفية التحليلية، أي: الأخذ بكل رمز أو

صفة كما وردت في شعر درويش، وتبيان أصله كما ورد في النصوص المذكورة، العهد القديم/ التوراة، والعهد الجديد والقرآن، ومن ثَمَّ محاولة تحليل اللوحة والصورة الشعرية لكل مقطع من مقاطع القصيدة. وما ‹القربان› إلا أنموذج ممثل بامتياز لاستعمال الرموز اليهمسلامية في شعره.

بنية الدراسة

تتوزع الدراسة على ثلاثة مباحث وخاتمة:

1) اللغة والرموز الدينية: التراث الديني والشعر: أتطرق في هذا المبحث إلى شرح هذه الرموز في الشعر العربي/ الفلسطيني المعاصر، وأسباب استعمالها وتاريخه ومدى تأثيرها في مستوى الصور واللوحات الشعرية.

2) الرموز اليهمسلامية في شعر محمود درويش: في هذا المبحث أشرح الأسباب السياسية والفنية لاستخدام درويش الرموز اليهمسلامية وكثافة حضورها في شعره.

3) الرموز اليهمسلامية في ‹القربان›: هذا المبحث مخصص لتفكيك القصيدة وإعادتها إلى مكوناتها الرمزية اليهمسلامية.

* خاتمة ونقاش: تتضمن الخاتمة تبيان أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة: كثافة استعمال الرموز الإسلامية، الأمر الذي لا يرينا تجديدًا في رسم اللوحات والصور الشعرية، ولا في الأفكار التي يطرحها الشاعر، ثم نقاش.

1) اللغة والرموز الدينية: التراث الديني والشعر

إذا كان الشعر ديوان العرب[6]، فهو "أيضًا" ديوان الفلسطينيين. فمنذ بداية الصراع مع الحركة الصهيونية تجند الشعرًاء الفلسطينيون لحثّ قطاع واسع من الفلسطينيين والعرب وتجنيدهم من أجل الإسهام في معركة التحرر الوطني والاستقلال، بالطبع كل حسب فهمه وقدراته الفكرية والفنيّة. إضافة لنظمهم الشعر، فقد حمل بعضهم السلاح مع من حمله من الشباب الفلسطيني والعربي، وبعضهم استشهد، مثل: عبد الرحيم محمود في معركة الشجرة عام (1948 م)، وكمال عدوان وكمال ناصر وغسان كنفاني في بيروت عام (1972 م). ولكي يكون للشعر فعالية قصوى في التواصل مع فئات الشعب وفئات الأمة الأخرى، بوصفه جزءًا من العمل التحريضي، التجنيد للنضال، فقد كثف الشعرًاء استخدامهم الرموز والاستعارات من البيئة التي يعيشون فيها، من

التشكيلة الاجتماعية الفلاحية والخلفية الثقافية اليهمسلامية، المحور الأساس في الوعي الشعبي العام.

1/1) قيمة الشعر ودوره

لا قيمة تذكر للشعر المجرد، في غير سياقه الهدفي، فقيمته لذاتها فقط، ويصبح ذا قيمة وأداة فعَّالة عندما تتحول مفرداته ورموزه واستعاراته إلى لوحات وصور مفهومة لدى القرّاء والمتلقين، تؤدي أدوارًا وجدانية ووطنية واجتماعية في حياة الفرد والجماعة.

ويعرفها إحسان عبّاس بقوله:

> الدلالة على ما وراء المعنى الظاهر مع عد المعنى الظاهر مقصودًا (إحسان عباس؛ 1996: 200).

ويضيف تمّام حسّان قائلاً:

> ولقد كان من خصائص المذهب الرمزي في الأدب أن يستخدم الكلمة ليدلّ بها دلالة طبيعية على المعنى، أي إنّ الكلمة بدل أن تستخدم بمعناها العرفي الذي في المعجم تستخدم معناها الطبيعي الذي في الجرس. أو بعبارة أخرى، بدل أن يستعمل الشاعر العلاقة العرفية بين الرمز الذي هو الكلمة ومعناها المعجمي يعمد إلى العلاقة الطبيعية بين الرمز الذي هو جرس الكلمة، لا الكلمة نفسها، واستجابة الذوق له، ويجعل هذه الاستجابة هي المعنى . . (تمام حسّان؛ 2001: 112).

ويخلص مصطفى ناصيف إلى القول:

> الرموز لها قدرة على توجيه أفكارنا وتنظيمها، فضلاً على تسجيلها وتوصيلها (مصطفى ناصيف؛ 1991: 62).

ولكي تكون الرسالة الشعرية مؤثرة يجب ألا تكون رموزها واستعارتها مفهومة فقط بلّ ومقبولة أيضًا وجزءًا من النسيج الوجداني والعَقِدِي/

الأيديولوجي للفرد والجماعة.

ويحدد عبد السلام المسدي دور الأدب/ الشعر في حياة الأمة ووعيها بالقول:

> إن الأدب في أمة من الأمم هو مجمّع خصوصيتها الثقافية: فيه تتقاطع الأفراد والجماعات، وعلى مرآته تنعكس صورة التراكم الفكري والإبداع الفنّي. فهو الذي يداخل نسيج البنية الحضارية عند كل الشعوب، ولكنه عند بعض الأمم أبلغ وقعًا وأظهر أثرًا منه عند بعضها الآخر (عبد السلام المسدي؛ 1994: 140).

وعن الشعر يضيف عبد السلام المسدي:

> فاللحظة الشعرية هي بلا منازع من أفضل ما يجمع الإنسان إلى أخيه الإنسان، ولعلها هي أول الأشياء التي تؤلف بين الناس من حيث تحملهم جميعًا على أن يقرّوا بحق الاختلاف (عبد السلام المسدي؛ 1994: 156).

أما شوقي بزيع فيصف الشعر بالقول:

> فالشعر هو الجهاز التعبيري الأكثر دقة لقياس نبض الأمة والوقوف على أحوالها الحقيقية وديناميتها الفاعلة (شوقي بزيع؛ 2002: 28).

وحدد جابر عصفور هدف الشعر بقوله:

> . . إلى جانب المنفعة المباشرة، فإنه [الشِّعر] يثير في المتلقي انفعالات من شأنها أن تفضي إلى أفعاله، فيوجه سلوك المتلقي وموافقة جهات خاصة، تتفق والأغراض الاجتماعية المباشرة للشعر، كنصرة عقيدة دينية أو كلامية، أو الدفاع عن مذهب سياسي، أو الدعاية لحاكم أو طبقة، وأوضح ما يتجلى ذلك في المديح والهجاء وما يتفرع عنهما (جابر عصفور؛ 1974: 40).

وعن العلاقة بين الشعر والأسطورة، يقول محمد إبراهيم الحاج صالح:

> للشعر علاقة عضوية بالأسطورة، إذ ينبع كلاهما من تلك الخبرة الجمعية العميقة الغامضة الآتية من أولى الأفكار والتصورات التي راودت ذهن الإنسان البدائي والتي أنتجت النماذج الأصلية الأولى في تاريخ البشر. وما الشعر إلا تخييل حديث للصور المتراقصة في ذهن أوائل الجنس البشري، وهذا لا يُنقصه قيمته العليا وإنما يرده إلى أصله . . (محمد إبراهيم الحاج صالح؛ 1999: 54).

والأديان التي ورثت الخرافة والأساطير، تصدر على شكل متخيلات وصور شعرية كثيرة، ذات دلالات عميقة في كافة مستويات المعرفة والوجدان.

1/ 2) إشكالية استعمال الرموز اليهمسلامية

العلاقة بين الأديان والفنون، والشعر أبرزها، قديمة جدًا ومتلازمة للغاية، حتى إنه لا يمكن فهم الواحد بمعزل عن الآخر. وسليمان الشطّي يحدد هذه العلاقة بالقول:

> العلاقة بين الدين والفن ليست بالأمر العابر أو الشكلي، ولكنها من الدقة بحيث تستدعي المراجعة دائمًا. فالدين كمفهوم عام يتحلق حوله الفنانون لأنه يقدم التشوق الروحي الذي يسعى إليه الفنان، وهو من جهة أخرى، ليس معنى غامضًا ولكنه حقيقة اجتماعية لا يمكن تجاهلها. لذلك تلاقيا منذ الأزل فأصبح تاريخ الفن يتلمس بدايته الحقيقية من خلال الدين تمامًا كما أن أولئك الذين بحثوا في تاريخ العقيدة الدينية لم يجدوا خيرًا من تلك التي احتضنها الفن. ولدى دراسة التاريخ الديني والفن نلمس ذلك التلازم بين شعور التدين والقلق الروحي والاجتماعي الذي يجسده الفنانون (سليمان الشطّي؛ 2000: 8).

أي إنّ استدعاء الرموز الدينية ليس عبثيًا أو لأسباب فنية جمالية خالصة، بل محاولة للكرازة بموقف اجتماعي-سياسي أيضًا.

في استخدام الرموز اليهمسلامية، الدينية عامة، في مجالات علم الجمال، والفنون التشكيلية، والموسيقى، والفنون البصرية والأدب بكل أنواعه، إشكالية لا بدّ من الإشارة إليها لسببين:

1) تشكل هذه الرموز والاستعارات، المقدس الغيبي، غير الواقعي. لذا، وبطبيعة الحال تتعامل معه الغالبية العظمى من الناس بالخوف من المساس به، أو الصدام معه، أو تدنيسه، حتى ليضع، المؤمنون خاصة، الحواجز والأسوار الصينية خوفًا من المّس به أو لئلا يغضب أو يدنس الأمر الذي يحد نشاطهم في الواقع الإجتماعي المعيش، لأن عالم المؤمن مكون من ﴿ . . عالم الغيب والشهادة . .﴾ الآية (سورة المائدة: 73). والغيب في «علم الله».
2) تبقى هذه الرموز والاستعارات محدودة من حيث العدد والكمية.

فإذا دمجنا السببين قلنا: إن المنتج-الشاعر تحديدًا، في بحثنا، ونتيجة للسببين معًا، يكبح جماح إبداعه ويدخل في دوائر التحريم، الأمر الذي من شأنه أن يضعف اللوحات والصور الشعرية. وقد تنبهت رفقة دودين لهذه الإشكالية، ولكن بصيغة أخرى:

. . وبوصف أن العلاقة مع الموروث هي إحدى أسئلة النهضة والتقدم التي تضع الموروث على محكّ النقاش ما بين نظرة تطرح تجاوزه والمضيّ قدمًا، وأخرى ترى فيه الأكمل والمثل والهّوية الحضارية، ونظرات أخرى توفيقية تميل إلى الاعتداد الواضح بجوانب هذا التراث العقلية والعلمية والسياسية التي تفتح أمام الدارسين أبواب البحث في أشكال الوعي بهذا التراث . . (رفقة دودين؛ 1997: 361).

ويضيف ياسين خليل عايش إلى قول رفقة دودين الآتي:

وحين يمارس المبدع شعائر الإبداع فإنه يمارس على نحو ما ضربًا من

المزاوجة بين المعطى الموروث والمعطى المعيشي. وشرط تلك المزاوجة أن تكون منصفة غير جائرة، فلا تسلب التراث ألَقَه وبريقه الوهاج بالتركيز على البقع السوداء المظلمة فيه فحسب، ولا تسقط مظاهر الانهزام والتخلف الآتية عليه، حتى ليبدو التراث ورموزه وكأنه لا شيء فيه غير هذه الظلال الكثيفة والشخصيات الشائبة (ياسين خليل عايش؛ 1998: 45).

أما جابر عصفور فيرى في استعمال التراث سلاحا ذا حدين؛ الأول: مفيد، والثاني:

يمكن أن يصبح حائلاً بين الشاعر وذاته وعصره على السواء . . (جابر عصفور؛ 2002: 161).

ويضيف، والتشديد من عندي (أ أ)، الآتي:

وغالبًا ما ينتهي استغراق الشاعر التقليدي في الموروث إلى درجة يفقد معها إحساسه الفردي الخلاق باللغة، فلا تغدو اللغة ملكًا له، يحاول أن يكتشف إمكاناتها الداخلية أو يتأمل تجربته الوجدانية في ضوء جديد من خلال إعادة تشكيل علاقاتها، بل اللغة كائنًا غريبًا عنه، يتأملها ويتناولها كما لو كانت قطعًا من الأحجار الملونة، وقد يصنع منها أشكالاً هندسية طريفة، أو **يبتكر صورًا بارعة التوليد، ولكنه في كل ما يصنع أو يبتكر لا يستطيع أن يبثّ الحياة في عمله التصويري** . . (جابر عصفور: 260–261).

1/ 3) القرآن ملتقى الرموز ومصدرها

يكثف الشعرًاء اقتباساتهم من القرآن بوصفه مرجعًا تناصيًا، ومفعمًا بالرموز. وفي استعارة الرموز والصور منه إشكالية إلى حدّ ما، إذا ما حاولنا تطبيقه على الرموز والاستعارات اليهمسلامية المختلفة، لأن معظمها معروفة

للقارئ المتوسط، خاصة إذا كان مسلمًا. فالإسلام يرث اليهودية والمسيحية في العديد من جوانبهما ويعطيهما منحىً روائيًا (Narrative) إسلاميًا. يقول القرآن: ﴿ نزّل عليك الكتاب بالحق مصدقًا لما بين يديك وأنزل التوراة والإنجيل ﴾ (آل عمران: 3)، كذلك: ﴿ ومصدقًا لما بين يدي من التوراة ولأحل لكم بعض الذي حرّم عليكم وجئتكم بآية من ربكم فاتقوا الله وأطيعوا ﴾ (آل عمران: 50).

وفي توصيفها القرآن، أهم مصادر الرموز في الصنعة الأدبية التي نتحدث عنها، تقول رفقة دودين، والتشديدات جميعها من عندي (أ أ):

> القرآن الكريم، بوصفه **أنموذجًا** شكّل ويشكّل **متعاليًا نصيًا؛ وذلك بتأثيره وامتداده في لحظته التاريخية وفي اللحظة الراهنة، هو نصّ مقدس ذو امتداد فاعل حاضر في الحاضر كما هو في الماضي**، ومنهلٌ عذب خصبٌ لمختلف أنواع التفاعلات النصيّة . . (رفقة دودين؛ 1997: 61).

ما تقوله رفقة دودين لم يجعل مقتبسي القرآن في أعمالهم الأدبية يحولونه فقط إلى حقل مرجعي (فكري)، بلّ أيضًا إلى عده "أنموذجًا مقدسًا"، أي عقيدة/ إيديولوجيا. والعقيدة/ الإيديولوجيا تبقى قاعدة العمل وحدوده، التي لا يمكن تجاوزها. لذا، تؤدي هذه الرموز والاستعارات إلى تسطيح المستوى الفنيّ للصورة الشعرية. فالشاعر يستعمل صورًا محددة المعالم سلفًا. أي: هبوط مستوى القصيدة الفنّي. فقارئ الاستعارات والرموز الشعرية ليس بحاجة إلى جهد كبير، وأحيانًا ببساطة، من أجل ترجمتها وتحويلها إلى لوحة أو صورة شعرية في مخيلته. فالمسيح يبقى البطل والفدائي والقربان، على سبيل المثال. ويساعد في إنتاج/ تربية أفراد/ مجتمع محافظ وغير نقدي تجاه الدين والمقدس على نحو عام، الأمر الذي نسميه: احتجاز مسيرة التقدم والتنمية والتنوير. هذه هي الحال في النمط الشعري الذي يكتبه درويش والغالبية العظمى من الشعرًاء والأدباء العرب. وفيه أيضًا تغييب للتراث العربي قبل-الإسلامي، وتغريب للفلسطينيين/ العرب المعاصرين عن جذورهم التاريخية، وحصرها

في إطار ديني أصوله يهودية.

1/ 4) أسباب استعمال هذه الرموز

يعدد علي عشري زايد (علي عشري زايد؛ 1997: 15- 47) خمسة حقول من عوامل تجذب الشعراء إلى استعارة الرموز التراثية المختلفة:

1) **العوامل الفنية**: إحساس الشاعر بأن العودة الى التراث الغني في الصيَغ الفنية المختلفة، والاستعارة منه، من شأنها أن تُغني الشكل الفني والصور الشعرية للقصيدة.
2) **العوامل الثقافية**: ظن الشاعر بأن التراث مليء بالقيم الثقافية، التي تؤدي استعارتها واستعمالها إلى تتابع ثقافي لدى أبناء الأمة.
3) **العوامل السياسية الاجتماعية**: يلجأ الشاعر إلى التراث عندما يكون واقع المجتمع مأساويًا. فيستعير الشخصيات البطولية والأسطورية، وكيف أن المجتمع في السابق تخطّي أحداثًا أشد جسامة مما يعيشه الآن، لاستثارة الهمم. بكلمات أخرى: توظيف التراث في الصراع الطبقي الداخلي.
4) **العوامل القومية**: وهي الأخرى تندرج في باب العوامل السياسية الاجتماعية مع اختلاف بسيط حيث يهدف الشاعر إلى استثارة طاقات الأمة الموَحِّدة في وجه العدو القومي، الخارجي.
5) **العوامل النفسية**: عندما يدرك الشاعر أن واقعه مغترب يلجأ إلى أحضان التراث للاستدفاء والاحتماء به.

ويوضح صلاح عبد الصبور الأمر قائلاً:

> إنّ عودة الأديب إلى الماضي تعد محاولة لتكوين قشرة خشنة تقي من عوارض الهجوم الساحق، وذلك كما يعود الفقير المفلس إلى ذكريات ثراء أبيه وأجداده محاولاً أن يلج في عالمها الوهمي عوضًا عن تواضع حاضره (جمال أحمد الرفاعي؛ م د ت: 29).

أما حسين حمزة فيرى:

> إن اللجوء إلى التراث لا يعني الرجوع إلى التاريخ بقدر ما يعني الفعل الإنساني في المرجعية التاريخية، حيث يصبح التواشج مع رموز التراث إثباتًا لوجودها بفضل الفعل الإنساني/ الفلسطيني فيها، ومن ثم يكتسب الحاضر شرعيته بتأكيد فاعليته في الماضي (حسين حمزة؛ 2001: 32).

لكن جمال سلسع فيعتقد أن استحضار الرموز الدينية كلّه إيجابي في الشعر بدليل قوله:

> . . إن (العقيدة الدينية) التي تشدنا معًا إلى الله خالق السماء والأرض، تشدنا دومًا إلى عروبتنا وأرضنا المقدسة، من أجل الدفاع عنها أمام الأخطار والغزوات الخارجية (جمال سلسع؛ 2000: 11).

أي إنه جعل من النضال والوطن والله ثالوثًا مقدسًا.

ويضيف عن الأدباء الذين استخدموا الرموز الدينية في إنتاجهم قائلاً:

> فكانت عقيدتهم الدينية، تدفعهم في طريق الوحدة العربية، من خلال تمسكهم بانتمائهم القومي العربي، يستمدون منها كل معاني التآخي والمحبة والالتزام الوطني، من أجل الدفاع عن قضية فلسطين، مستلهمين مبادئ العقيدة الإسلامية، في تجذير مواقفهم، وتأكيد التحامهم الروحي والفكري، بأبناء الوطن الواحد والأمة العربية المجيدة (جمال سلسع؛ 2000: 158).

أي: الأصل هو العقيدة الإسلامية، ولا عقيدة أخرى، ولا مرجعية فكرية أخرى!.

لقد فهمنا أن المفردات والرموز والاستعارات (اللغة) هي شكل من أشكال الوعي في العلاقات الاتصالية، أما المفردات والرموز والاستعارات الدينية فتأثيرها أكثر تعقيدًا من هذه العلاقات، إن لم نقل: أكثر خطرًا. وقد

بدأت كثافة استعمالها عند العرب نتيجة هزيمة عام (1967 م). ويمكن لأول وهلة الظن بأن مردود العودة إلى التراث الأسطوري والديني أمر إيجابي. لكن هذا ليس صحيحًا لأنها [العودة] قد تقود البعض إلى تبني نزعات تفكيكية لوحدة الأمة، وانعزالية، كالفرعونية والفينيقية؛ أو طائفية، كالسنيّة والشيعية، والأرثوذوكسية والكاثوليكية والمارونية؛ أو الإبقاء على لغة غير متطورة، وأشكال وصور فنّية قديمة؛ أو الاستكانة إلى الماضي "المجيد للأمة"؛ بالمناسبة: كل أمة ماضيها مجيد، تجتره من دون تخطي الواقع المأساوي الذي تعيشه. فاستدعاء التراث الديني برموزه كافة يعيد إنتاج ثقافة محافظة وأقل نقدية تجاه الدين ومكوناته المختلفة، وإن لم نقل: غير ثورية لا تساعد المجتمع/ الأمة على السير قدمًا في مشروعها التنويري.

ولابدّ من إضافة سبب آخر ألا وهو أن بعض الشعرًاء يأخذون من هذه الرموز سبيلاً لهم للحوار مع الآخر، أو طريقًا للتسوية مع اليهود–الصهاينة، بحجة أن العرب (المسلمون والمسيحيون) واليهود ينهلون من نفس المناهل التراثية، وهذا يدل، حسب رأيهم، على أنه بالإمكان إجراء الحوار بدل الصراع، وتحقيق تسوية سياسية.

1/ 5) تاريخ توظيف هذه الرموز: هزيمة عام (1967 م)

يسارع علي عشري زايد إلى تأريخ العودة إلى التراث واستعادة رموزه في الحياة الشعرية العربية، فيقول:

> انطلاقًا من هذا التصور لتأثير هذا العامل يمكن أن تدرك لماذا شاعت ظاهرة استخدام الشخصيات التراثية بعد هزيمة (1967) المنكرة بشكل لم يعرف من قبل في تاريخ شعرنا؛ فقد أحس الشاعر المعاصر أن هذه الهزيمة قد عصفت بكيانه القومي أكثر مما عصفت به نكبة (1948) ذاتها، ومن ثم ازداد تشبثه بجذوره القومية، يحاول أن يتكئ عليها علها تمنحه بعض التماسك أمام هذه الهزّة العنيفة التي تعرض لها

كيانه القومي، أو تمنحه على الأقل بعض العزاء والسلوى (علي عشري زايد؛ 1997: 41).

ويضيف:

لم تكن صدفة إذن أن تكون أول قصيدة نشرت بعد مأساة (1967 م)، وهي قصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) للشاعر أمل دنقل، واحدة من القصائد التي تعتمد على استخدام الشخصيات التراثية، حيث استخدمت شخصيتين تراثيتين هما زرقاء اليمامة وعنترة بن شداد العبسي في تصوير أبعاد المأساة وجذورها (علي عشري زايد؛ 1997: 41).

ومنذ ذلك الحين تكثّف استعمال الرموز التراثية جميعها، التي هي في الغالب دينية.

وظاهرة كثافة استخدام الرموز الدينية، اليهمسلامية، تدل على مدى تجذّر الدين في الوعي الجمعي للفلسطينيين والعرب كافة. هذا في الحقل الثقافي. أما في الحقل السياسي الفكري، فنرى تصاعدًا وتجذُّرًا في المد الأصولي الإسلامي المعادي للمشروع القومي التنويري، في فلسطين وفي الأقطار العربية جميعها. ويمكن القول: إن هناك علاقة وتنسيقًا بين الحقلين الأدبي والسياسي على استعادة الموروث الديني. القوى السياسية تقصد به اتصالاً مثمرًا وفعّالاً، والشعرًاء والأدباء يقصدون به اتصالاً آمنًا، لا يؤدي إلى إغضاب السلطة ولا المعارضة. فالسلطة والمعارضة متفقتان على أهمية الدين في السياسة، وكل لمصالحه الطبقية، التي لا تختلف أهداف المعارضة فيها عن أهداف السلطة في المحصلة. المعارضة لا تريد إلا استبدال السلطة القائمة بسلطتها المستقبلية، وذلك من دون الأخذ بمشروع التنمية والتنوير كما يفهمه التقدميون، ألا وهو توزيع الفرص، ومصادر الثروة المادية والثقافية والمعنوية على الجميع بالتساوي.

بكلمات أخرى: يُعدّ المُكَوِّن، المركب الديني الإسلامي، مكونًا مركبًا

نكوصيًا في الهوية الفلسطينية، وهذا ما سنراه في هذا الفصل، حيث إن الشعر الفلسطيني أحد ميادين هذا الصراع.

لم يكن بدّ من هذه المقدمة لأنها تساعدنا كثيرًا في فهم أسباب استعارة محمود درويش الرموز اليهمسلامية، التي نرى فيها إشكالية كبيرة كما سنبيِّن.

2) الرموز اليهمسلامية في شعر محمود درويش

لقد فهم محمود درويش الشاعر/ السياسي هذا الواقع وأدركه، لذا تعامل مع هذا الموروث ورموزه اليهودية والمسيحية والإسلامية بحذر بالغ (ليس المقصود البعد الجمالي) ودبلوماسية كي يتواصل ويؤثر أكثر، ويتحاشى السلطتين الزمنية والدينية اللتين تتفقان على قداسة هذه الرموز، كل من منطلقه، وجمهور القراء والمستمعين من المؤمنين والمتدينين والعلمانيين. أي إن استخدام هذه الرموز والاستعارات ينطلق حذِرًا ويبقى أسير مثلث السلطة والمعارضة والناس. والكل يعرف أن الحركة داخل المثلث محدودة وصعبة للغاية، ومساحته آخذة بالانحسار.

لم يستعمل درويش الرموز اليهمسلامية بناءً عن تجربةٍ أو اختبارٍ ديني وتعبيرًا عنها، بل لِنَقْلِ بهدف الوصول إلى أكبر عدد من الناس، خاصّة أنها

مفهومة لدى قطاع واسع منهم، وهي جزءٌ من ثقافته ونسيجه الوجداني. وبما أن الجمهور يعاني من الاحتلال أو السلطة القمعية وشظف العيش، ويناضل على هذه الجبهات، فقد كثّف درويش من استخدام الاستعارات الدالة على المعاناة، والصمود والنضال، والتحمل والصبر والإيمان بحتمية النصر؛ فيسوع المسيح الذي سلَّمه اليهود إلى السلطة الرومانية لصلبه، يصبح الفلسطيني الذي يضطهده اليهود، رمزاً للمعاناة (عندما كان على الصليب/ الاحتلال) ورمزاً للنصر مجددًا، فهو سيعود، كما تعتقد الديانات، ليخلص البشرية من معاناتها. وأيوب يصبح رمزاً للصبر، فقد اختبره (يهوه/ الرب/ الله) في ماله وعياله وصحته، كما تقول الأديان . . والرموز كثيرة.

إضافة إلى الرموز اليهمسلامية، فقد استعار درويش رموزاً تراثية-أسطورية، سابقة للأديان اليهمسلامية، من التراث البابلي والفينيقي والكنعاني، للدلالة على المعاناة نفسها، والنضال، والصبر والإيمان بحتمية النصر. فتموز البابلي والفينيق الكنعاني يرمزان إلى تجدد الطبيعة والحياة بعد الموت، أي: انتصار الفلسطيني على واقعه المعاش، الاحتلال وشظف العيش. فقد صاغ هذه الرموز صياغة حرة تخدم الغرض، وهذا يتطلب من القارئ والمستمع أن يكون ملمًا بمنابع الثقافة التي أنتجت هذه الرموز، ولكن شيوعها (الرموز البابلية والفينيقية) في الذاكرة والثقافة الشعبية ضعيف للغاية، الأمر الذي يصعب عملية وصولها إلى قطاع واسع من الناس واستيعابهم لها. لذا تمّ تكثيف استخدام الرموز والاستعارات اليهمسلامية. إلا أنه يمكننا القول: إن درويش استخدم هذه الرموز (الكنعانية والبابلية) على نحو قليل للغاية، ولم تكن محورًا أساسًا كما هي الحال بالعلاقة مع الرموز اليهمسلامية.

2/ 1) استعمال الرموز بين السياسة والثقافة

يلخص درويش استخدامه للموروث بقوله:

ليس استعمال مثل هذه الإشارات لدواع جرسية وتغريبية فقط. إنها

موظفة، إذا جاز التعبير، لإخراج الراهن ووضعه في أيقونة أو دراما تاريخية. أي: لجعل النصّ يعمل في التاريخ أو الماضي. يعمل في اللحظة نفسها على مستويين زمنيين مختلفين. ويضيف: أصعب ما يواجه الشعر الحديث هو كيفية تعامله مع الراهن والواقع. الراهن ثقيل الوطأة إلى حد أنك لا تستطيع معه الخلاص منه. إنه ثقيل إلى حدّ الخفة (أعني الخفة على اللغة)، والمهم أن ينجو الشعر من خطر الانجذاب إلى راهن يذوب بسرعة. الإشارات التاريخية والأسماء التاريخية تضع النص في زمن آخر. في الماضي الذي يحمي من السقوط في المباشرة. فالمفارقة أنك تحمي نفسك من السقوط في الراهن بالذهاب إلى الماضي، وهذا الماضي ينفتح بدوره على المستقبل [...] لأن الماضي هو الزمن الأكثر صلابة. بل كأن فعل الزمن هو إنتاج الماضي. نحن الآن في هذه الجلسة ننتج الماضي. الماضي يتحوّل فورًا إلى ملكية معرفية عامة. الإشارة التاريخية تنجي النصّ من أن ينزلق إلى البرهة بطريقة تؤدي إلى تدهوره. كما أنها تغني بعض دلالاته. فثمّة أسماء تشمل دلالات وإشارات تقربها من أن تكون صورًا واستعارات. وهي تغنيك عن أفكار وشروح. علمًا أن دلالاتها وإشاراتها غير ثابتة. فالاسم نفسه قد يحمل معاني مختلفة ومتضاربة (محمود درويش؛ 1995: 92-99).

وعندما يتحدث عن الثقافات الماضية فإنه لا يفرق بين ثقافة الأصل وثقافة الغزاة، بقوله:

أنا أملك هذه الأرض بثقافاتها المتعددة، من الكنعانيين[7] والعبرانيين والإغريق والرومان والفرس والفراعنة والعثمانيين إلى الإنغليز والفرنسيين. أريد أن أعيش كل هذه الثقافات. حقي أن أتمثل كل هذه الأصوات التي مرّت فوق هذه الأرض. فأنا لست طارئًا ولا عابرًا (محمود درويش؛ 1995: 87).

إن العبرانيين والإغريق والرومان والفرس والعثمانيين والإنغليز والفرنسيين كانوا غزاة في فلسطين وعدة أقطار من الوطن العربي. وبالطبع ما يقوله عن التثاقف مع هذه الثقافات مطلوب، لا بل محبذ، إلا أنه لا يتثاقف معها، بل يحصر مثاقفته وثقافته مع العبريين. لا نجد في شعر محمود مواقف هوميروس ولا الفِردوسي ولا شكسبير ولا أراغون ولا ناظم حكمت، بل كل ما نجده هم، إرميا وإشعيا . . وحتى حبقوق! وهو أيضًا متعايش مع العدو ويريد الصلح معه:

> منذ البداية أنا والعدو متعايشان من دون أن يكون لنا خيار . . أنا احتاج إلى الاعتراف بإنسانيتي في مقابل اعترافي بإنسانية الآخر، لنتمكن، نحن الاثنين، من أن نتصالح حقًا . . (محمود درويش؛ 1995: 85).

ويضيف:

> أستعير كلامًا قد يكون أجمل لرينيه شار: طموحي أن أحول الأعداء إلى خصوم (محمود درويش؛ 1995: 88).

وبما أنه حوّل العدو إلى خصم، فإنه يعلن عن التنازل عن جزء من أرض الوطن:

> يمكننا المساومة والاتفاق على كل شيء إلا على التاريخ، قد نتقاسم الأرض، قد نتقاسم نوافذ الأحلام، قد نتقاسم اختلاط الناي بالناي، قد نتقاسم الأساطير التي نشأت على هذه الأرض . . (محمود درويش؛ 1995: 88).

فإذا كانت الأساطير قد نشأت على هذه الأرض، فإنها حتمًا من التاريخ الثقافي، إذن: لماذا يريد تقاسم الأساطير؟. وبالطبع، محمود درويش يخلط بين (الأساطير) و(التاريخ):

> . . أنا أعد التوراة [الأساطير] من تراثي وهو لا يعدّ الإسلام [التاريخ] من تراثه (محمود درويش؛ 1995: 88).

وقبل تقاسم الأساطير، إذا كان هذا ممكنًا فعلاً، يجب أن نستعيد تاريخنا من الأساطير التوراتية. من هنا نفهم أن كثافة استعمال الموروث التوراتي والإسلامي «تهدف إلى إقناع المتلقي بفكرة من الأفكار أو بمعنى من المعاني، وفي هذه الحالة لا تصبح الصورة الوسيط الأساس الذي يجسد الفكرة، بل تصبح الفكرة في جانب والصورة في جانب آخر» (جابر عصفور؛ 1974: 403).

وهذا ما يريده محمود درويش، كما نفهم موقفه السياسي التسووي، كما سنرى، في الخاتمة والنقاش. فهو يريد هذه الرموز والاستعارات أن تحوِّل «الأعداء إلى خصوم»، وأن يتشاركوا في «الأساطير والنايات»، ويقنع العدو بالتنازل عن جزء من الأرض التي اغتصبها لصاحبها.

يعد محمود درويش أمينًا جدًا بترجمة أقواله إلى نشاط سياسي؛ فقبل مغادرته فلسطين، كان عضوًا في (الحزب الشيوعي الإسرائيلي)، الذي يدعو إلى تقسيم فلسطين مع الغزاة الصهاينة بمقدار (1: 3)، و«إقامة دولة فلسطينية مستقلة بجانب دولة إسرائيل». وعندما قرر مغادرة البلاد كان عضوًا في وفد حزبي رسمي في الاتحاد السوفياتي عام (1971 م). وبعد هزيمة منظمة التحرير الفلسطينية إثر عدوان "إسرائيل" على لبنان عام (1982 م)، أصبح محمود درويش عضوًا في اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير الفلسطينية وأحد الذين صاغوا (وثيقة الاستقلال) الفلسطينية عام (1988 م)، التي ثبتت الاعتراف رسميا بالكيان الصهيوني/ دولة "إسرائيل".

يقول جمال أحمد الرفاعي عن استخدام درويش هذه الرموز:

> ونجد في كتابات درويش صدى واضحًا لوجهة النظر هذه التي تفيد أن هناك تشابهًا بين التجربة اليهودية في الشتات والتجربة الفلسطينية في المنفى. فقد ذكر الشاعر عند مقارنته لقصيدة فلسطينية بأخرى عبرية كان موضوعها الحنين إلى فلسطين: «لا فارق بين الأغنيتين، غير الفارق بين الحنين القادم من بعيد والحنين الطالع من قريب. كلتا الأغنيتين تعلن الحب للأرض ذاتها» . . إنه يرغب في أن يؤكد للطرف

الإسرائيلي أن مشاعر الفلسطينيين الذين يتعرضون للاضطهاد، سواء في فلسطين أو في المنافي، لا تختلف كثيرًا عن مشاعر اليهود الذين تعرضوا لبعض الاضطهادات إبان رحلتهم في الشتات، وأن التشابه بين تجربة الطرفين يجب أن يدفع الإسرائيليين إلى أن يكونوا أكثر تفهمًا لمشاعر الفلسطينيين. وتدل هذه المقولة أيضًا على أن معرفة شاعرنا الوثيقة بالتاريخ اليهودي وبالثقافة العبرية جعلته يقارن بين التجربة الفلسطينية والتجربة اليهودية في الشتات بغرض أن يثبت للإسرائيليين مدى مصداقية تجربته (جمال أحمد الرفاعي؛ م د ت: 33).

إن قول جمال أحمد الرفاعي خطير للغاية: ما العلاقة بين حب الفلسطيني لوطنه المحتل، وحب "الإسرائيلي" للبلاد التي يحتلها!؟، وأي مساواة بين وجود اليهود في أوطانهم الأصلية، والتي يسميها "الشتات"، والشتات الفلسطيني!؟. الموقف واضح: اليهود كانوا يعيشون في أوطانهم الأصلية في مشارق الأرض ومغاربها، وشنّوا عدوانًا مسلحًا على الفلسطينيين، شردوا حوالي المليون منهم واحتلوا وطنهم، ولا يزالون يقمعون ويحتجزون تطور من تبقى فيه!.

أما محمد فكري الجزار فله تحليل معاكس لتحليل الرفاعي، إذ يقول:

إن الشاعر [محمود درويش] يتكئ، برهافة، على الحالة المسيحية من دون أن يقع فيها كليًا، [..]. وهكذا يبدو أن اعتماد الرمز المسيحي الثانوي أو الجزئي يتيح للشاعر ألا ينأسر داخل الدلالة المادية الأصل والرمز، ويمنحه من الحرية ما يمكنه من الاحتفاظ بالسمات الأسس لواقعه الراهن (محمد فكري الجزار؛ 2001: 271– 273).

ويضيف:

. . ولم يقتصر فهم "درويش" للتوراة كعمل أدبي، بل إنه فهم تاريخي كذلك، فاستطاع أن ينجو من الربط بين الدين اليهودي والاحتلال

الصهيوني، ومن هنا كانت شرعية استخدام "درويش" للرمز التوراتي في تعبيره عن قضية وطنه، [..] إن الرمز التوراتي موظف توظيفًا جيدًا من أجل إخراج العقيدة اليهودية من أيديولوجية الاحتلال، من خلال تناقض إنسانية الدين ووحشية الاحتلال.

أما عن الرمز الديني الإسلامي فإنه يقول:

أما الرمز الديني الإسلامي فهو خاص بالاستعمال النقدي من منطلق انتماء "الشاعر" ومعظم العرب إليه، [...] الرمز الإسلامي وسيلة لاختراق أيديولوجية العجز العربي [...].

ما يقوله الجزار: إن مشروع محمود درويش ليس فنيًا فقط، بل لأسباب سياسية تخدم مشروعه السياسي التسووي كما عبّر ويعبر عنه دائمًا.

2/ 2) الرموز اليهمسلامية عند محمود درويش

ولأن محمود درويش، موضوع دراستنا، هو ممثل جميع الشعرًاء الآخرين بجدارة، يقول موسى أبو شارب وطارق أبو رجب:

لو نظرنا إلى الرموز في شعر محمود درويش لوجدناها تدور حول واقع وحاضر عدائي لا يجد الشاعر معه انسجامًا، الأمر الذي يدفعه إلى الانتقال برؤياه إلى الماضي تارة وإلى المستقبل تارة أخرى، مستمدًا الأمل والتفاؤل. ويمثل ذلك غالبًا موقفًا سياسيًا يشكل فيه الرفض المتبادل بينه وبين الشاعر طابعًا سياسيًا. فالرموز تبرز العوامل المشتركة في الحضارة الإنسانية، فيستخدم الشاعر صوت التاريخ ليبعث الماضي ويقرنه بالحاضر ومشكلاته (موسى أبو شارب وطارق أبو رجب؛ 1997: 77).

ما يقوله موسى أبو شارب وطارق أبو رجب إشكالي هو الآخر. إن "الرفض" الذي تحدثا عنه لا يمكن قبوله وكأنه كليّ شمولي في البعد السياسي.

محمود درويش كتب شعرًا احتجاجيًا ضد الاحتلال فيما مضى، الآن يقبل بالتسوية معه. و«العوامل المشتركة في الحضارة الإنسانية»، شعار ملغوم: ما المشترك بين الحضارة الفلسطينية الأصلية والحضارة "اليهودية- الإسرائيلية" الغازية؟!. إن الذين يستخدمون هذا الشعار ويروجون لهذه المفاهيم، هم حتماً في صفّ التسوية وتقاسم الوطن الفلسطيني مع الغزاة الصهاينة.

2/ 2/ 1) الرموز الإسلامية

يرى كل من موسى أبو شارب وطارق أبو رجب (أبو شارب وأبو رجب؛ 1999: 77-80) أن محمود درويش يعتمد القرآن بنية يوظفها في بنيته الشعرية . .

ثم:

> لم يعد الشعر يوظف الدين والأسطورة قالبًا استعاريًا بغية إثراء الصورة الشعرية، أو للبثّ والتعبير عن أحاسيس أو مخاوف إنسانية ونفسية وآنية، وإنما يرى أن توظيف التاريخ والدين والأسطورة قد أصبح جزءًا من الرؤية والنبوءة الشعرية حيث يشكل بنية تحتية للبناء الشعري (موسى أبو شارب وطارق أبو رجب، 1997:82-83).

ففي قصيدة (ملهاة النرجس) نقرأ ما يأتي:

عادوا . .
من آخر النفق الطويل إلى مراياهم . . وعادوا
حين استعادوا ملح إخوتهم، فرادى أو جماعات، وعادوا
من أساطير الدفاع عن القلاع إلى البسيط من الكلام.
[...]
عادوا ليحتفلوا بماء وجوههم؛ ويرتبوا هذا الهواء
[...]
عادوا على أطراف هاجسهم إلى جغرافيا السحر الإلهي

وإلى بساط الموز في أرض التضاريس القديمة:
عادوا لأنهم أرادوا واستعادوا النار في نياتهم، فأتى البعيد
من البعيد، مضرجًا بثيابهم وهشاشة البلور، وارتفع النشيد
على المسافة والغياب (مأساة النرجس ملهاة الفضة: 419-420).

ولإزالة الغموض في الفعل (عادوا)، نعود إلى سورة الأنعام (82): ﴿ ولو ردوا لعادوا لما نهوا عنه وإنهم لكاذبون ﴾. والتفاسير تقول: إن (عادوا) تشير إلى الذين كفروا بوحدانية الله والقرآن.

وأحيانًا يستحضر النص القرآني مباشرة (لماذا تركت الحصان وحيدًا: 56، 57):

ويضيئك القرآن:
(فبعث الله غرابًا يبحث في الأرض
كيف يواري سوأة أخيه، قال:
يا ويلتي أعجزت أن أكون مثل هذا الغراب)
ويضيئك القرآن،
فابحث عن قيامتنا، وحلق يا غراب.

والمعنى واضح، صراع ابني آدم. نقرأ في سورة المائدة (30): ﴿ فبعثَ اللهُ غرابًا في الأرض ليريَهُ كيفَ يُواري سَوْءَةَ أخيه فقالَ يا وَيْلَتي أَعَجَزْت أن أكونَ مثلَ هذا الغرابِ فأُواري سَوْءةَ أَخي فَأَصبح من النَّادمين ﴾.

ويعتمد محمود درويش (أيضًا) الأقوال المأثورة للنبي محمد، على وزن خطبة الوداع في (مديح الظل العالي: 59) قائلاً:

يا أهل لبنان . . الوداعا.

وفي قصيدته (نشيد الرجال: 149) يقول:

سنصنع من مشانقنا
ومن صلبان حاضرنا وماضينا
سلالم للغد الموعود
ثم نصيح: يا رضوان
افتح الباب الموصود.

رضوان هو حارس الجنة كما هو معروف في الأدبيات الإسلامية. ويستحضر في (نشيد الرجال: 156-157) أيضًا النبي محمدًا، بقوله:

ألو
أريد محمد العرب
نعم! من أنت؟
سجين في بلادي
بلا أرض
بلا علم
بلا بيت
رموا أهلي إلى المنفى
وجاؤوا يشترون النار من صوتي
لأخرج من ظلام السجن . .
ما أفعل؟
تحدَّ السجن والسجان
فإن حلاوة الإيمان
تذيب مرارة الحنظل!.

واضح هنا: أنه يستحضر النبي محمدًا كي يحثه على مقاومة قامعيه. والمفارقة أنه ليس هو الذي يقرر بنفسه الثورة ومقاومة قامعيه، وإنما يستدعي محمدًا كي يحثه على المقاومة.

2 / 2 / 2) الرموز المسيحية

تقول سحر سامي:

> ما يثير الدهشة ويلفت الانتباه بعنف استخدام محمود درويش النص الديني المسيحي . . الذي يتضح فيه التوحد الشديد بمأساة المسيح، فكلاهما (الفلسطيني) و(المسيح) تعرضا لصلب اليهود وتعذيبهم، وربما في الأمكنة نفسها تمامًا. وكلاهما يحمل رسالته التي بها ولأجلها يموت: النبوة والقصيدة (مرادفٌ للكيان الفلسطيني عامةً ومرادفٌ للكيان الشاعر في محمود درويش). ومن هنا، ينتشر التناصُّ المسيحي في مستويات عديدة جدًا من النص الشعري، وتتعدد أشكال ظهوره في عبارة أو حضور شخصية ما، أو نص من التراث المسيحي والعهد الجديد، وتتوزع بغزارة من مرحلة لأخرى، إلا أنها، في كل مرحلة، تأخذ دلالة خاصة . . فالإنجيل نص ديني مسيحي، وخطاب ممثل للرسالة والشاعرية والتضحية باستمرار (سحر سامي؛ 84:1999).

هذا ليس مثيرًا إلى درجة الدهشة. فمحمود درويش ولد وترعرع في قرية البروة حتى عام النكبة (1948)، والبروة قرية يتوزع سكانها على أتباع الديانتين الإسلامية والمسيحية. والجديدة التي لجأ إليها، وكفر ياسيف التي درس فيها المرحلة الثانوية، هما أيضًا قريتان مثل البروة من حيث ديانة السكان. والحياة في هذه القرى مفعمة بكل الرموز اليهمسلامية في كثير من المسلكيات اليومية؛ كالصلاة والصوم، وطقوس الولادة والزواج والوفاة؛ هذا قبل أن (يهاجر/ يهجر الوطن) إلى مصر ولبنان وأوربة، في بيئة اجتماعية أبناؤها من المسلمين والمسيحيين أيضًا. وكونه مثقفًا، فمن الغريب ألا نتوقع عدم حضور الرموز المسيحية في شعره، خاصة أنها استعارات تساعده على رسم لوحات وصور شعرية تفي بالغرض الذي اعتمده لنفسه.

ونأتي على ذكر هذه الرموز للتمثيل فقط في (قال المغني: 87 – 88):

المغني على صليب الألم
جرحه ساطع كنجم
قال للناس حوله
كل شيء . . سوى الندم:
هكذا مت واقفًا
واقفًا مت كالشجر!
هكذا يصبح الصليب
منبرًا أو عصا غنم
ومسامير وتر!.

المسيح صلب على الصليب، وتألم عليه، لأن المسامير اخترقت كفيه. محمود درويش يستعير هذه الصورة لتأكيد مدى عذاب الفلسطيني وألمه.

وفي استعارة صورية أخرى ترِد في (نشيد الرجال: 156) يقول:

ألو
أريد المسيح
نعم، من أنت؟
أنا أحكي من إسرائيل
وفي قدمي مسامير وإكليل
من الأشواك أحمله
فأي سبيل أختار يا بن الله أي سبيل؟
أأكفر بالخلاص الحلو
أم أمشي وأحتضر؟.

هذه الصورة غنية بالرموز المسيحية، المسيح والمسامير والإكليل والأشواك وابن الله والخلاص، ونراها جميعها في التراث المسيحي؛ وهي جميعها معروفة

لدى كل مسيحي متوسط المعرفة بديانته، وكافة القرّاء.

وكذلك في ‹الخروج من ساحل المتوسط: 482›:

أين المجدلية؟
ذابت أصابعها مع الصابون
وانهمكت كتابات كتابات
وكان الجند ينتصرون وينتصرون
كانوا يقرؤون صلاتها
ويفتشون أظافر القدمين والكفين عن فرح فدائي،
وكانوا يلحقون حياتها

. .

ومريم المجدلية هي إحدى النساء اللواتي تبنين دعوة يسوع المسيح وساعدنه في كرازته، ورد ذكرها في: (متى 27 : 56 و61، و28: 1، ومرقس 15: 40 و47، و16: 1–19، ولوقا 8: 2، و24: 10 ويوحنا 19: 25، و20: 1–8)، وكانت حاضرة في أثناء صلب المسيح وقيامته. التراث المسيحي يعدها إحدى النساء اللواتي موّلنَ حملة المسيح ماليًا، وكذلك يراها "خاطئة"، علمًا بأن العهد الجديد لا يشير إلى هذا إطلاقًا. التلمود البابلي، الذي عاصر فترتها، يصفها بقوله: ‹مَـ جْـ دَ لـ ا دِ نَـ شَـ يَـ ا›، وقد ترجمها زياد منى إلى: «مريم، مجدِّلة شعر النساء» ‹زياد منى؛ 2002: 119›، إلا أني أعتقد أن الترجمة ليست دقيقة بما فيه الكفاية. فبعد مراجعة النص التلمودي وقاموس مصطلحاته، أرجح أن الترجمة الدقيقة هي: «مريم التي تحفّ شعر النساء».

واختار محمود درويش عنوانًا لإحدى قصائده هو (إلهي لماذا تركتني؟)، وهو مطابق لقول يسوع المسيح عندما كان على الصليب: إلهي إلهي لِمَ تركتني؟ (متى 27: 46)، وهي الترجمة الأرامية للقول الأصلي: ‹إلي إلي لَمّا شَبقتاني؟›. في هذه القصيدة القصيرة للغاية البالغ عدد أسطرها أحد عشر، يذكر هذه الشكوى المُرّة ومشتقاتها ثلاث مرات إذ يقول في ‹إلهي لماذا تخليت عني: 361›:

إلهي . . إلهي لماذا تخليت عني؟ لماذا تزوجت مريم؟
[...]
لماذا تخليت عني إلهي، إلهي . . لماذا تزوجت مريم؟
[...]
إلهي . . إلهي . . لماذا تخليت عني،
لماذا تزوجتني يا إلهي، لماذا . . لماذا تزوجت مريم؟.

في هذه القصيدة يخرج درويش عن منهجه ويواصل عملية أنسنة الإله "يسوع المسيح" ويزوجه بمريم، أمه. هذا الخروج فريد من نوعه بين المسلمين والمسيحيين. أما الأدب السجالي اليهودي فيعجّ بمثل هذا الأوصاف.

ويستعير أيضًا العشاء الأخير والصلاة الربانية (أبانا)، في قصيدة (يطول العشاء الأخير). والقصيدة مع قصرها (عدد أسطرها أحد عشر فقط)، مفعمة بالاستعارات المسيحية، حيث يقول (يطول العشاء الأخير: 360):

يطول العشاء الأخير؛ تطول وصايا العشاء الأخير
أبانا الذي معنا! كن رحيمًا بنا، وانتظرنا قليلاً، قليلاً، أبانا!
[...]
أبانا الذي في النهايات، واصعد رويدًا رويدًا إلى حتفنا
لقد ضاق هذا المكان الصغير بصرختنا. ضاق هذا الجسد
بفكرتنا، يا أبانا، وقل الكلام الذي فينا. [...]
[...]
لقد طال هذا العشاء، وقَلّ الرغيفُ، وطالت وصاياك،
فاصعد بنا
لأن "الرسائل" بعدك تغتالنا واحدًا واحدًا . . يا أبانا.

والعشاء الأخير، بحسب المسيحية (متى 26: 17– 35 وغيرها)، هو أخر

عشاء، اجتمع خلاله يسوع المسيح بتلاميذه، عشية عيد الفصح اليهودي، فيه يحدثهم عن تسليمه من أحد الخونة (يهوذا الإسخريوطي)، وعذابه وصلبه.

و: (أبانا) هي الصلاة الربانية (متى 6: 9– 27):

أبا الذي في السموات
ليتقدس اسمك
ليأت ملكوتك
ليكن ما تشاء
في الأرض كما في السماء
ارزقنا اليوم خبز يومنا
وأَعفنا مما علينا
فقد أعفينا نحن أيضًا من لنا عليه
ولا تعرضنا للتجربة
بل نجنا من الشرير
فإن تغفروا للناس زلاتهم
يغفر لكم أبوكم السماوي
وإن لم تغفروا للناس
لا يغفر لكم أبوكم زلاتكم
[...].

2 / 2 / 3) الرموز اليهودية

وللرموز اليهودية أيضًا قسط من الاستعارات الرمزية لدى محمود درويش. يقول في مطولته (مديح الظل العالي: 55–56) بعد هزيمة منظمة التحرير الفلسطينية في لبنان وطردها منه، نتيجة للعدوان "الإسرائيلي" في عام (1982 م):

ويسرق خاتمًا من لحمها ويعود من دمها إلى مرآته:

ويكون – بحر
ويكون – بر
ويكون – غيم
ويكون – دم
ويكون – ليل
ويكون – قتل
ويكون – سبت
وتكون صبرا.

والسبت هو اليوم المقدس عند اليهود حيث تحظر فيه ممارسة أي عمل كان، كما تنص التوراة: لأن الرب في ستة أيام خلق السماوات والأرض والبحر وكل ما فيها، وفي اليوم السابع استراح، ولذلك بارك الرب يوم السبت وقدسه (خروج 20:11). إلا أنهم، أي: الإسرائيليين، نفذوا المجزرة في مخيمي صبرا وشاتيلا يوم السبت. فمحمود درويش يريد أن يؤكد أن قتل اليهود–الإسرائيليين الفلسطينيين أهم من الحفاظ على حُرْمة السبت. ما يريد قوله: قتل الفلسطينيين وإبادتهم فرض من فروض الشريعة أكثر أهمية وقدسية من قدسية السبت.

وفي قصيدته (نشيد الرجال)، نراه يستحضر (حبقوق) أحد أنبياء اليهود (نشيد الرجال: 157) فيقول:

– أموجود هنا حبقوق؟
– أنا يا سيدي عربي
وكانت لي يد تزرع
ترابًا سمّدته يدا وعينُ أبي
وكانت لي خطًا وعباءة
وعمامة ودفوف

وكانت لي . .
- كفى يا ابني!
على قلبي حكايتكم
على قلبي سكاكين.

وحبقوق نبي يهودي قليل التأثير والشهرة ومتأخر في التأريخ التوراتي. سفره مكون من ثلاثة إصحاحات فقط. وهو شكوى ودعاء وتهديد رفعها إلى "يهوه"، بالقول:

> حتى متى يا يهوه أدعو وأنت لا تسمع؟ أصرخ إليك من الظلم وأنت لا تخلص؟ لِمَ تُرِيني إثمًا، وتُبصرُ جوْرًا، وقدامي اغتصاب وظلم ويحدث خصام وترفع المخاصمة عن نفسها؟ لذلك جمدت الشريعة ولا يخرج الحكم بتّة، لأن الشرير يحيط بالصدّيق، لذلك يخرج الحكم معوجًا (حبقوق 1: 2- 4).

ويضيف:

> ويل للباني مدينة بالدماء، وللمؤسس قرية بالإثم. أليس من قبل ربّ الجنود أن الشعوب يتعبون للنار، والأمم للباطل يُعيون. لأن الأرض تمتلئ من معرفة مجد يهوه كما تغطي المَياه البحر (حبقوق 2: 12- 14).

وما اتصال (درويش/ العربي) بحبقوق إلا محاولة للقول: إن الذين ظُلموا في الماضي هم الظالمون في الحاضر. وتذكر من كان مظلومًا في الماضي بما يمارسه هو اليوم من ظلم. واستدعاء حبقوق، النبي اليهودي غير المشهور وقليل التأثير، يدلّ 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 هذا الواقع وتجاوزه.

مع استحضار حبقوق، يكون محمود درويش قد استحضر المسيح ومحمد وحبقوق في قصيدة واحدة، (نشيد الرجال). والمفارقة هي أن المسيح ومحمد هما صاحبا مشروع: سياسي-اجتماعي- أخلاقي، أما حبقوق فهو نبي من دون مشروع.

ويستحضر محمود درويش (ارميا) قائلاً:

لم أجد جسمك في القاموس
يا من تأخذين
صيغة الأحزان من طروادة الأولى
ولا تعترفين بأغاني إرميا الثاني . . (**محمود درويش** 1989: 158)

فإرميا الشخصية النبوية اليهودية التي كتبت المراثي عن معاناة اليهود ورفضهم له، وهو الذي حمله يهوه وزر الرسالة إلى الناس في عصره. تقول التوراة (إرميا 1:7):

> جعلتك نبيًا للشعوب . . فقال يهوه لي لا تقل إني ولد، لأنك إلى كل من أرسلتك إليه تذهب وتتكلم بكل ما أمرتك به. لا تخف عن وجوههم أني أنا معك لأنقذك يقول يهوه.

وتضيف (إرميا 2:23):

أتنسى العذراء حليها
والعروس زنارها؟
أما شعبي فقد نسيني أيامًا لا تحصى.

وإرميا شخصية يهودية مهمة، فهو الذي حسم النقاش بين اليهود حول قضية خلاصهم من السبي: تيار كان ينتظر مخلصًا سياسيًا (المسيح السياسي)، وتيار آخر انتظر مخلصًا روحيًا. وقد حسمه بالوقوف مع التيار الذي كان ينتظر مخلصًا روحيًا (المسيح الروحي).

ويستحضر درويش شخصية (إشعيا) فيقول في (محمود درويش؛ 1994: 41):

أنادي إشعيا: أخرج من الكتب القديمة مثلما خرجوا،
أزقة أورشليم تعلق اللحم الفلسطيني فوق مطامع العهد القديم،
وتدعي أن الضحية لم تغير جلدها.
يا إشعيا . . لا ترثِ
بل اهج المدينة كي أحبك مرتين
وأعلن التقوى
واغفر للصبي اليهودي بكاءه.

وإشعيا هو الذي روّج لقدوم المسيح الروحي: ولأنه قد وُلِد لنا ولد وأُعطى لنا ابن فصارت الرياسة على كتفه ودعى اسمه عجيبًا مشيرًا إلهًا جبارًا، أبًا أبديًا، رئيس السلام (إشعيا 9:6). وأورشليم، منذ عهد يشوع بن نون تلميذ موشه بن عمرام، وحتى الآن تقوم بتعليق اللحم الفلسطيني.

وللمزامير حضور في شعر درويش. فقد نظم قصيدتين تحملان هذا الاسم: الأولى وتسمى (مزامير) وتحتوي سبعة عشر مزمورًا، مفعمة بالرموز اليهومسيحية، إذ يقول في المزمور الرابع من قصيدة (مزامير):

طوبى لمن يلتف بجلده!
طوبى لمن يذكر اسمه الأصلي بلا أخطاء!
طوبى لمن يأكل التفاحة ولا يصبح شجرة.
طوبى لمن يشرب من مياه الأنهار البعيدة
ولا يصبح غيمًا!
طوبى للصخرة التي تعشق عبوديتها
ولا تختار حرية الريح!.

ويضيف في المزمور السابع عشر:

ونغني القدس:
يا أطفال بابل
يا مواليد السلاسل
ستعودون إلى القدس قريبًا
وقريبًا تكبرون.
وقريبًا تحصدون القمح من ذاكرة الماضي
قريبًا يصبح القمح سنابل.
آه، يا أطفال بابل
ستعودون إلى القدس قريبًا وقريبًا تكبرون
وقريبًا وقريبًا وقريبًا . .
هلّلويا
هلّلويا!.

هذه المقاطع مفعمة بالرموز التوراتية: طوبى (مزامير دَاوُد تبدأ بـ«طوبى»)، والتفاحة والشجرة (وهي ثمرة شجرة المعرفة في الثقافة الشعبيةَ)، وهلّلويا والسبي البابلي إذ يقارب درويش بين السبي البابلي التوراتي، والتهجير الفلسطيني المعاصر.

ويسمي قصيدة أخرى (المزمور الحادي والخمسون بعد المئة)، تشتمل على: أورشليم، وإله، وطوبى، والمعذب وبابل، والصليب، وإمام المغنين وطوبى وهلّلويا ‹محمود درويش؛ 1989: 291–293›، وكلها استعارات دينية. ويبلغ عدد المزامير (150) مزمورًا وتشكل جميعها سفرًا توراتيًا وهي (تسابيح) منسوبة إلى ‹دود بن شلُمُه›، وبالعربية (داود بن سليمان).

وهاجر ‹هجر› التوراتية مذكورة أيضًا ‹محمود درويش؛ 1989: 482›:

وكانوا يلحقون دموعها [مريم المجدلية]

بدموع هاجر، كانت الصحراء جالسة على جلدي
وأول دمعة من الأرض كانت دمعة عربية
هل تذكرون دموع هاجر - أول امرأة بكت
في هجرة لا تنتهي؟.

وهاجر هي زوج ‹أ ب رهـ م/ أبرهم› التوراتي (إبراهيم) وأم ولده ‹ي ش م ع ء ل/ يشمعءل› (إسماعيل). وقد كان طردها ذات صيف حار هي ووليدها إلى الصحراء بناءً على طلب أخته/ زوجه، ‹س ر هـ/ س ر ي/ سراي› (سارة) وأم ولده ‹ي ص ح ق/ يصحق› (إسحق) وموافقة ‹ي هـ وه/ يهوه› (الله). تقول التوراة (التكوين 21: 8-21):

> ورأت [= سارة] ابن [= هاجر] المصرية الذي ولدته ل[= إبراهيم] يلعب مع ابنها [= إسحق]. فقالت [لإبراهيم]: اطرد هذه الخادمة وابنها، فإن ابن هذه الخادمة لا يرث مع ابني [= إسحق]. فساء هذا الكلام جدًا في عينيه [= إبراهيم] بشأن ابنه. فقال يهوه [الله] لإبراهيم: مهما قالت لك [= ساره]، فاسمع لقولها [...]. [...] وصرفها./ فمضت وتاهت في برية بئر شبع . .

ويتبنى المأثور الإسلامي هذه الرواية، ويعد هاجر إحدى جدات المسلمين (العرب).

و(الهدهد) أيضًا أفرد له درويش مطولة (ذكره في قصائد أخرى)، حيث يقول في القصيدة بالاسم:

أنا هدهد - قال الدليل لسيد الأشياء، أبحث عن سماء تائهة
[...]
أنا هدهد - قال الدليل لنا - وطار مع الأشعة والغبار
[...]
أنا هدهد - قال الدليل - سأهتدي للنبع إن جف النبات

ويضيف:

يا هدهد الأسرار جاهد كي نشاهد في الحبيب حبيبنا
هي رحلة أبدية للبحث عن صفة الذي ليست له صفة.

والهدهد هو طائر تذكره التوراة (التثنية 14: 18). والتلمود أيضًا يذكره في موقعين. تعدّه التوراة طائرًا نجسًا ومراوغًا يبني أعشاشه في الأسوار والخرائب ويفرز رائحة كريهة. تبناه الإسلام وأصلح صورته: فأصبح الطير الذي توسط بين سليمان وملكة سبأ. يقول القرآن (النمل 20–21) ﴿ وتفقد الطيرَ فقالَ مالي لا أرى الهُدْهدَ أم كانَ من الغائبين. لأعذبنه عذابًا شديدًا أو لأذبحنه أو ليأتني بسلطان مبين ﴾. تجمع التفاسير على أن سليمان كان يعرف لغة الطير ويكلمها، وكان الهدهد أحد جنوده. غاب ذات مرّة دون إذن أو علم سليمان/ شلومو [اليهودي]، فغضب وهدد بتعذيبة وذبحه إذا لم يكن لديه سبب مقنع . . وعندما عاد الهدهد أخبر سليمان بأنه رأى قومًا يعبدون النار، وملكتهم هي امرأة، بلقيس [العربية] كما تجمع التفاسير، ومن هنا بدأت الوساطة التجارية والدينية. المسلمون يكرمون الهدد ويزعمون أنه دفن أمه بعد وفاتها على رأسه، فكرمه الله بالقنزعة التي على رأسه ثوابًا على ما كان من برّه بوالدته. ويبدو درويش متأثر بالتراث الإسلامي باستدعائه الهدهد. فباستثناء النصوص الإسلامية، لا يوجد أي نصّ تاريخي رصين يربط بين ملكة سبأ التوراتية وبلقيس الإسلامية.

استعرضنا في هذا المبحث الأسباب التي تدعو محمود درويش، الشاعر–السياسي–المثقف، إلى استتخدام الرموز واستحضار التراث في إنتاجه الشعري . . كذلك عرضنا نماذج من هذه الرموز والاستعارات التي من شأنها أن تساعدنا على الدخول للفصل الثالث الخاص ب(القربان)، وتساعدنا على فهمه، وتؤكد لنا أن استخدام الرموز واستحضار التراث ما هو إلا منهج لديه.

ويمكن القول: إن الرموز اليهمسلامية هي أرضية أساس، يقتبسها محمود درويش لرسم لوحاته الشعرية، وصياغة مواقفه الاجتماعية والسياسية والفكرية. والأهم أننا لم نلحظ أي موقف نقدي أو شبه نقدي من الدين أو رموزه البتة. فاستعماله لهذه الرموز لا يختلف كثيرًا عن أي مؤمن عادي، أو حتى أصولي. أي إنه لا يخدم قضية التنوير قضية التحرر من الموروث.

3) الرموز اليهمسلامية في قصيدة (القربان)

«ما كنت لأقول الشعر بعد إذ علمني الله سورتي
البقرة وآل عمران» لبيد ابن ربيعة

3/ 1) السياق الزمني للقصيدة

كي نفهم هذه القصيدة، وكل الرموز اليهمسلامية الواردة فيها، لا بد لنا من فهم السياق الذي نُظِمت فيه.

نشرت هذه القصيدة، للمرة الأولى في الثاني من شهر كانون الأول من عام (2000 م) في الملحق الأدبي لصحيفة النهار البيروتية. وقد جاءت متزامنة مع دخول "انتفاضة الأقصى"، وفق في القاموس السياسي العربي/ الفلسطيني، شهرها الثالث. فقد اندلعت أحداث العنف المتبادلة وغير المتوازنة، بين الفلسطينيين والسلطة الفلسطينية من جهة، و"الإسرائيليين" وحكومة

"إسرائيل" من جهة أخرى، في أعقاب جولة أرييل شارون، زعيم المعارضة "الإسرائيلية" ومرشح حزب الليكود والأحزاب التي على يمينه، آنذاك، في (الحرم القدسي الشريف) في الثامن والعشرين من شهر أيلول من عام (2000 م) . . وقد أسفر العنف "الإسرائيلي"، الذي يهمنا في السياق، عن مقتل أكثر من (350) فلسطينيًا في فلسطين الانتدابية، وجرح أكثر من (12000) آخرين (حتى كتابة قصيدة درويش)، بعضهم ميت سريريًا والبعض الآخر سيبقى حيًا مع إعاقات دائمة.

ومع وقوف الفلسطينيين صفًا واحدًا وموحدًا في وجه العنف "الإسرائيلي"، إلا أن بعضهم يقول، في أحاديثه الشخصية، غير المكتوبة: «إن انتفاضة الأقصى عملية مبرمجة ومخطط لها من قبل حكومة "إسرائيل" والسلطة الفلسطينية من أجل كسر الجمود في المفاوضات وإعادة استمراريتها من النقطة التي انتهت إليها في محادثات (كامب ديفيد) في شهر تشرين أول عام (2000 م)، لذا يظنون أن القتلى ليسوا شهداء بلّ ضحايا/ قرابين على مذبح المفاوضات المستقبلية. وما وصف درويش لهؤلاء الشهداء بالقرابين في قصيدة عنوانها (القربان) إلا تأكيد وجهة النظر المغايرة لموقف السلطة والإعلام الفلسطيني الرسمي.

3/ 2) الموقف السياسي لمحمود درويش

يمكن ملاحظة جذور لقصيدة (القربان) في قول محمود درويش (محمود درويش؛ 1985: 9) الآتي:

> ولكن، ماذا نفعل حين يختلف الإرهاب الكبير مع الإرهاب الصغير عليك؟. كيف تصرخ حين تنكسر نصال الأعداء في خاصرتك؟ وحين يكون جسدك هو ساحة المعركة بين قاتلك الكبير وقاتلك الصغير، فأين تطلق النداء؟. سؤال لا يسأل لأنك مغدور، مقهور، أيوب. وعليك أن تغلق المساحة بين الصرخة والجسد، عليك أن تصغي إلى

صمتك وحدك، فمن هذه الفسحة الصغيرة ستمر طائرات البرابرة، وقد تتهم، وستتهم إذا صرخت من الوجع ومن الغدر بأنك شريك في المؤامرة على قاتلك الصغير. أيده، عانقه، ساعده على إيلاج خنجره في كبدك ليتفرغ للدفاع عن نفسه أمام قاتلك الكبير، فتلك واجبات الأخوة. لا تُسَمِّ من اغتالك فأصابت أشلاؤك بعض المارة الأجانب كي لا تسمع أميركا هذا السر العميق. لا تقل شيئًا. ساعد أخاك على اغتيالك. أو قل إنك قاتل نفسك. لم يقتلك أحد. لم يقتل أحد أحدًا. قل: إنه أجرى لك عملية تصحيحية في الكبد فمت من فرط الاستسلام. قل مرة أخرى: إنك قاتل نفسك. فأنت ثمن كل شيء. أنت ثمن لا شيء. قل: إنك قاتل نفسك لينجو بئر بترول، وصفقة سلاح، أو جملة ثورية، من التضخم. ولا حصة لك فيما يجري تقاسمه فيك وفي جثتك، لأنك ضحية الضحية. لم يقتلك أحد. أنت الذي فعل. أنت الذي قتل. قل ولا تندم، فبعد قليل سيتعانق القاتلان عليك، وأنت الثمن الذي لا يبحث عن نتيجة. وعليك أن تقف، بكامل جروحك، وتعتذر للخنجر الذي أصاب جسدك وأصاب صورة روحك، لأنه قد يفضح القاتل، قد يفضحه قليلاً . . هل وصل البرابرة؟. لقد كانوا نوعًا من الحل.

3/ 3) نص قصيدة القربان ومبناها

في البداية لا بد من قراءة القصيدة كي تكون حاضرة في أذهاننا عندما نقوم بتحليلها:

هيا . . تقدم أنت وحدك، أنت وحدك.
حولك الكهان ينتظرون أمر الله، فاصعد
أيها القربان نحو المذبح الحجري، يا كبش
الفداء- فدائنا . . واصعد قويا

لك حبنا، وغناؤنا المبحوح في
الصحراء: هات الماء من غبش السراب،
وأيقظ الموتى! ففي دمك الجواب، ونحن
لم نقتلك . . لم نقتل نبيًا

إلا لنمتحن القيامة، فامتحنا أنت
في هذا الهباء المعدني. ومت لتعرف
كم نحبك . . كم نحبك! مت لنعرف
كيف يسقط قلبك الملآن، فوق دعائنا،
رطبًا جنيا

لك صورة المعنى. فلا ترجع إلى
أعضاء جسمك، وأترك اسمك للصدى
صفة لشيء ما، وكن أيقونة للحائرين،
وزينة للساهرين، وكن شهيدًا شاهدًا، طلق المحيا

فبأي آلاء نكذب؟ من يطهرنا
سواك؟ ومن يحررنا سواك؟ وقد
ولدت نيابة عنا هناك. ولدت من نور
ومن نار. وكنا نحن نجارين موهوبين في
صنع الصليب، فخذ صليبك وارتفع
فوق الثريا

سنقول: لم نخطئ. إذا
لم يهطل المطر انتظرناه. وضحينا بجسمك

مرة أخرى. فلا قربان غيرك، يا حبيب
الله، يا ابن شقائق النعمان. كم من مرة ستعود حيًا!

هيا، تقدم أنت وحدك يا استعارتنا
الوحيدة فوق هاوية الغنائيين. نحن الفارغين
النائمين على ظهور الخيل . . نسألك الوفاء،
فكن وفيًا للسلالة والرسالة. كن وفيًا
للأساطير الجميلة، كن وفيًا!

وبأي آلاء نكذب؟ والكواكب في
يدك. فكن إشارتنا الأخيرة. كن عبارتنا
الأخيرة في حطام الأبجدية "لم نزل
نحيا، ولو موتى". على دمك اتكلنا.
دلنا، وأضئ لنا دمك الزكيا!

لم يعتذر أحد لجرحك. كلنا قلنا
لروما: "لم نكن معه". وأسلمناك للجلاد
فاصفح عن خيانتنا الصغيرة، يا أخانا
في الرضاعة. لم نكن ندري بما يجري.
فكن سمحاً رضيًا

سنصدق الرؤيا ونؤمن بالزواج الفذ
بين الروح والجسد المقدس. كل ورد
الأرض لا يكفي لعرشك. خفت الأرض،
استدارت، ثم طارت كالحمامة في سمائك-

يا ذبيحتنا الأنيقة. فاحترق لتضيئنا، ولتنبثق
نجمًا قصيًا

أعلى وأعلى: لست منا إن نزلت
وقلت: لي جسد يعذبني على خشب
الصليب. فإن نطقت... أفقت، وانكشفت
حقيقتنا. فكن حلمًا لنحلم. لا تكن بشرًا
ولا شجرًا. وكن لغزًا عصيًا

كن همزة الوصل الخفية بين آلهة
السماء وبيننا. قد تمطر السحب العقيمة
من نوافذ حرفك العالي. وكن نور البشارة،
واكتب الرؤيا على باب المغارة، واهدنا
دربًا سويًا

وليحتفل بك كل ما يخضر، من
شجر ومن حجر، ومن أشياء تنساها
الفراشة فوق قارعة الزمان قصيدة . .
وليحتفل بك كل من لم يمتلك ذكرى،
ولا قمرًا بهيًا

لا تنكسر! لا تنتصر. كن بين –
بين معلقًا. فإذا انكسرت كسرتنا. وإذا
انتصرت كسرتنا، وهدمت هيكلنا. إذن،
كن ميتًا – حيًا، وحيًا–ميتًا، ليواصل

الكهان مهنتهم. وكن طيفًا خفيًا

ولتبق وحدك عاليًا. لا يلمس الزمن
الثقيل مجالك الحيوي. فاصعد ما استطعت،
فأنت أجملنا شهيدًا. كن بعيدًا ما استطعت
لكي نرى في الوحي ظلك أرجواني الخريطة
فالسلام عليك يوم ولدت في بلد السلام،
ويوم مت، ويوم تبعث من ظلام الموت حيًا!

نلاحظ أن القصيدة مبنية من خمس عشرة وحدة مكونة من أربعة إلى ستة مقاطع شعرية. لقد وصفها محمود درويش قائلاً:

> أما (القربان) فبما أنها لا تصور حدثًا محددًا، بل تصوّر حالة عامة، ولا شخص فيها له ملامح محددة، فكان لا بدّ أن تلجأ إلى استعارة كبيرة هي استعارة القربان، وأن تقف على الطقس القرباني ببلاغة الإنشادية. ولكن لا هذه القصيدة ولا تلك [يقصد قصيدة (محمد)، الطفل محمد الدرّة/ أ أ] تمثلان خروجًا عن شغلي الشعري، كما أنهما لا تعدان بأسلوبية جديدة خارجة عن سياقي. إنهما استجابة لضغط الحدث التاريخي على اللغة الشعرية والضمير الشعري وليستا استجابة للواجب الوطني كما يتبادر للذهن. أما أن أقوم بتقويمهما فلا أتردد في عدم الدفاع الحار عن أدبيتهما أو جماليتهما (www.jehat.com/arabic/gareeb-md.htm).

والتناصان الشعري والموسيقي مع القرآن واضحان للغاية، وكأننا نقرأ سورة منه. تبدأ القصيدة بتكرار اللازمة «أنت وحدك» و«فأنت وحدك»، و«اصعد» و«فاصعد»، و«لم نقتلك» و«لم نقتل نبيًا»، و«أنت وحدك» و«أنت وحدك» . . و«مت لتعرف» و«مت لتعرف». واللازمة، كما يقول ناصر علي

«مظهر إيقاعي يكشف عن الفكرة المسيطرة على الشاعر والحالة الشعورية الطاغية على مضمون النصّ . .» (ناصر علي؛ 2001: 252).

والتكرار هو جزء من أي عمل طقسي. فالشاعر يريد إدخالنا إلى عالم الحدث الطقسي للقربنة.

وتسمية أعمال أدبية باسم (القربان)، هي ظاهرة سبق محمود درويش إليها كثيرون. فقد أصدر غالب طعمة فرمان رواية تحمل اسم (القربان) في سبعينيات القرن الماضي. و(قربان) غالب طعمة فرمان يتحدث عن قضايا التخلف في المجتمع العراقي في مفاصل ثورة عام (1958 م) وأحداث العراق في عامي (1963 و1968 م) وحالة القمع والتخلف فيما بعد فيها حيث يحمل غالب طعمة فرمان قيادة ثورة عام (1958 م) ما حصل للعراق.

وفي الأدبيات ذات النزعة الشيعية يظهر (القربان) بطلاً تراجيديًا. فقد نقل موسى الصدر على لسان زينب بنت الحسين بعد أن رفعت جثته من بين الحجارة والسيوف القول «اللهم تقبل منا هذا القربان» (www.nasrolla.org/moussa/mahadarat/mahadarat005.htm).

ويردد المسيحيون القول نفسه في أثناء القداس.

إن القربنة هي أكثر الأحداث دموية، لأن القربان يُدفع إلى تقديم نفسه دفعًا. أما قربان المسيحيين والشيعة فقد اختار هو نفسه هذا الخيار (موقع الإنترنت آنف الذكر). لذا فإنه يتمتع بقداسة عندهم.

3/ 4) تحليل الرموز اليهمسلامية

العنوان (القربان) يأخذ بأيدي وعينا ويقودنا للبحث عن رموز واستعارات القصيدة إلى حقول الأديان اليهسلامية.

فالقربان هو رمز ديني، وهو أغلى ما يمكن أن يقدمه الإنسان المؤمن إلى ربه كي يتقرب منه، أو/ ويشكره.

والقربان هو همزة الوصل والرباط في عالمي المؤمن، "عالم الغيب"

و"الشهادة".

فأول مرة نرى "القربان" فيها، نجده في سفر التكوين في التوراة (تكوين، 1:4-6) و(تكوين 4: 8):

> وكان ‹هبل› هابيل راعيًا للغنم وكان ‹قين› قايين عاملاً في الأرض.
> وحدث من بعد أيام أن قايين قدم من أثمار الأرض قربانًا للرب. وقدم
> هابيل أيضًا من أبكار غنمه ومن سمانها. فنظر الرب إلى هابيل وقربانه.
> ولكن إلى قايين وقربانه لم ينظر. فاغتاظ قايين جدًا وسقط على وجهه . .
> لذا قام قايين وقتل أخاه هابيل.

وفي العهد الجديد، القربان هو يسوع المسيح، الذي يضحي بنفسه من أجل خلاص أتباعه (رومية 6: 23) و(عبرانيين 10: 9):

> [...]، وأما هبة الله فهي الحياة الأبدية في يسوع المسيح ربنا . .
>
> لأنه بقربان واحد جعل المقدسين كاملين أبد الدهور.

فقد أصبح القربان «سرًا من أسرار الكنيسة السبعة، يحمل في حياتنا الغذاء الروحي والدفع إلى عيش العلاقة القويّة الملمومسة مع الرب . .» ‹www.ayletmarchabel.org/taalifirstweb11.htm›. والمسيح هو القربان الأكبر بنظر المسيحيين. وهو أيضًا القربان الأكبر لدى العلمانيين، لأنه ضحّى بنفسه من أجل المبادئ التي نادى وكرز من أجلها.

وفي القرآن يرد ذكر القربان في سورة المائدة (27-28) ﴿ وَاتلُ عليهم نبأ ابْنَي آدمَ بالحقِّ إذ قرّبا قربانًا فتُقُبّل من أحدهما ولم يُتَقبّل من الآخر قال لأقتّلنّك قال إنّما يتقبّل الله من المتقّين. لئنْ بسَطْتَ إليَّ يدَكَ لتَقتَلني ما أنا بباسطٍ يدي إليكَ لأقتلكَ إني أخاف الله ربَّ العالمين ﴾.

وتستمر القرابين، فها هو ‹أبرهم›/ إبراهيم ينصاع لأوامر ‹يهوه› ويحاول تقديم ابنه قربانًا له. إلا أنه يتأكد من إيمان إبراهيم به فيرسل الكبش فداءً لابنه. تقول التوراة (التكوين 22: 11-13):

فناداه ملاك الرب من السماء قائلاً: أَبْرَهَم أَبْرَهَم!، قال: هاأناذا. قال: لا تمد يدك إلى الصبي ولا تفعل به شيئًا، فإني الآن عرفت أنك متَّقٍ لله، فلم تمسك عني ابنك وحيدك. فرفع أَبْرَهَم عينيه ونظر، وإذا بكبش واحد عالق بقرنيه في دَغَل. فعمد أَبْرَهَم إلى الكبش وأخذه وأصعده محرقة بدل ابنه.

القربان مسلوب الإرادة، وتقديمه يعود بالفائدة على غيره.

ويفْتَاح الجلعادي ‹يفتح هجلعدي› الذي يخوض الحرب ضد العمونيين (قضاة 11:12–23 و32–33)، ينذر أن يقدم ابنته الوحيدة الى يهوه في حال انتصاره (قضاة 11: 30–31):

ونذر يفتَاح نذرًا ليهوه وقال: إن أسلمت بني عمون إلى يدي، فكل خارج يخرج من باب بيتي إلى لقائي، حين عودتي بسلام من بني عمون، يكون ليهوه فأُصعده محرقة.

وبعد النصر يقدم ابنته الوحيدة قربانًا ليهوه شكرًا له على مساعدته في الحرب:

ثم أتى يفتَاح الجلعادي إلى بيته. وإذا بابنته خارجة للقائه بدفوف ورقص، وهي وحيدة. لم يكن له ولا ابنة غيرها. وكان لما رآها مزق ثيابه وقال: آه ابنتي قد أحزنتني وصرت بين مكدري لأني قد فتحت فمي إلى الرب ولا يمكنني الرجوع . .

وكذلك (قضاة 11: 40):

وكان عند نهاية الشهرين أنها رجعت إلى بيت أبيها ففعل بها نذره الذي نذر. وهي لم تعرف رجلاً . .

وكما لاحظنا، فالقربان هو الأغلى عادة بين ممتلكات أو أفراد الأسرة. وقربان محمود درويش يقدم هو الآخر بطقس ديني ومن دون رغبة منه،

بعكس الشهيد الذي يحضر نفسه ويستعد للشهادة، فيقول:

هيا . . أنت وحدك أنت وحدك.
حولك الكهان ينتظرون أمر الله، فاصعد
أيها القربان نحو المذبح الحجري، يا كبش
الفداء – فدائنا . . واصعد قويًا

الكهان، في العادة، هم الذين يقومون بطقس القربنة على المذبح. والكبش، قد كنا قد رأيناه عندما انصاع إبراهيم لأمر يهوه بتقديم ابنه قربانًا، إلا أن يهوه افتداه بالكبش. والفداء هو الكبش القرآني: ﴿ وفديناه بذبح عظيم ﴾ (الصافات 107). وفي القول: «واصعد قويًا»، وصف لطقس القربنة. ففي العادة يتجمهر المؤمنون حول القربان ويبدؤون بترتيل شعارات دينية لدفع القربان إلى المذبح، وكي يكونوا هم، كما يؤمنون، شركاء بتقديم القربان والثواب العائد منه إليهم.

وهو الأغلى دائمًا، يقول درويش:

لك حبنا، وغناؤنا المبحوح في الصحراء:
هات الماء من غبش السراب،
وأيقظ الموتى!.

وقربان درويش هو كقربان قايين وقرباني إبراهيم ويفتاح الجلعادي، والمسيح لن يساعده لأن الأمر مقدرٌ سلفًا من عالم الغيب، «هاتِ الماء من غبش السراب»، الذي لا يتوافر أصلاً. الصحراء هي المنطقة التي أُلقيت فيها هاجر وإسماعيل، قربانًا من إبراهيم مقابل علاقته بسارة. والصحراء أيضًا، الوطن العربي. والمطلوب من القربان أن يحقق المستحيل «هات الماء من غبش الصحراء، وأيقظ الموتى!». المسيحيون يتوقعون من القربان/ الخروف و(حمل الله)، يسوع المسيح أن يعيد الموتى إلى الحياة.

في المقطع التالي:

ففي دمك الجواب، ونحن لم نقتلك . .
لم نقتل نبيًا/ إلا لنمتحن القيامة،
فامتحنّا أنت في هذا الهباء المعدني.

نرى أن مقدّم الضحية يريد من الضحية أن تخلصه من واقعه. والدم هو دم القربان. ويقدم المقربن تسويغة لفعلته، حياة واقعية أفضل وقيامة بعد الموت.
وما تتمة المقطع:

ومت لتعرف
كم نحبك . . كم نحبك! مت لنعرف
كيف يسقط قلبك الملآن فوق دعائنا،
رطبًا جنيًا.

إلا تأكيد مدى حب مقدم القربان للقربان.
ويستعير «رطبًا جنيًا» من النص القرآني، ﴿ وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبًا جنيًا ﴾ (مريم 25). أي إنه لا يكتفي بالقربان نفسه، بل يريد منه كرامة إضافية، «رطبًا جنيًا». فالقرآن يذكر ثلاث كرامات كان الله قد أكرم بها مريم: الرزق في المحراب (آل عمران: 37) والشرب من الجدول الذي جفّ، والأكل من ثمار النخلة اليابسة (مريم: 23–25).
إذا كان درويش قد استعار من التوراة والقرآن، فلا بد له من إكمال الصورة «وكن أيقونة للحائرين». والأيقونة رمز ديني مسيحي يرمز إلى تجسيد الكتاب المقدس، الأناجيل والرسائل الأخرى، في صورة. لذا يقدس المسيحيون الذي في الصورة/ الأيقونة. والمسيح هو القربان الذي قدمه الله من أجل غفران خطايا البشرية جميعها. والمسيح، حسب المعتقدات اليهمسلامية، سوف يعود ليخلص البشرية من واقعها المرير، وكل حسب معتقداته. والقربان/ المخلص/ المسيح

هو الأجمل بين الجميع «زينة الساهرين».

أما المقطع «وكن شهيدًا، شاهدًا، طلق المحيا»، فهو صورة مكثفة للغاية ومليئة بالتناقض. فهو يريد من القربان الذي تم تقديمه إلى الله أن يكون شهيدًا، وهو الفاعل الواعي، بعكس القربان غير الواعي، ويريد منه أن يكون شاهدًا في كل عناصر الحياة، وهي لا تتوافر إلا في القربان، ولم تكن هذه الصفات متوافرة فيها عندما اختير. وفيه يصف الحالة الفلسطينية الراهنة. فمقدم القربان يريد منه أن يكون «شهيدًا»، والشهيد نقيض القربان. فالشهيد هو الذي يختار ويسعى بمحض إرادته وقناعته للشهادة من أجل إعلاء (كلمة الله). السبب هو أن الشهيد في الأساس مصطلح ديني-مسيحي ناشط وفعّال. أما القربان فغير ناشط وغير فعّال إطلاقًا، وإنما يُدفَعُ دفعًا إلى المذبح. فمحمود درويش يريد من القربان أن يأخذ زمام المبادرة لأنها الطريقة الوحيدة لخلاص الفلسطيني، أي مقدِّم القربان. والخلاص الفلسطيني يبدو من «عالم الغيب»، الذي لا يعرفه «عالم الشهادة».

ويستمر في وصف القربان الذي يريده أن يصبح شهيدًا فيقول:

فبأي آلاء نكذب؟ من يطهرنا
سواك؟ ومن يحررنا سواك؟ وقد
ولدت نيابة عنا هناك. ولدت من نور
ومن نار. وكنا نحن نجارين موهوبين في صنع
الصليب، فخذ صليبك وارتفع فوق الثريا.

هذه المقاطع مليئة بالاستعارات الدينية، ف«الآلاء» هي النعم الربانية، وقوله: ﴿ فبأي آلاء ربكما تكذبان ﴾ تكرر في سورة الرحمن (30) مرة، والطهارة والتحرر، أيضًا، مستعارتان من الأديان. فالمؤمنون جميعهم يسعون للطهارة والتحرر من الأعباء الحياتية الأرضية من أجل الوصول «بين يدي الله» على أكمل صورة. والطهارة ليست فعلاً إنسانيًا ﴿ . . وينزل عليكم ماء

من السماء ليطهركم به . .﴾ الآية (الأنفال 11). والطهارة محصورة في المؤمنين الذين يعرفون معنى القربان، ﴿إنما يريد الله ليذهب عنكم الرجس أهل البيت ويطهركم تطهيرًا﴾. (الأحزاب 33). والطهارة شرط دخول العالم/ الجنة التي يسعى إليها المقربن ﴿ . . خالدين فيها وأزواج مطهرة ورضون من الله . .﴾ الآية (آل عمران 15). والقربان هو الوسيط الوحيد للوصول "بين يدي الله".

والقربان وُلد من نور ونار، من تناقض الأشياء. فالنور ما أتى به الأنبياء، والنار هو عقاب الله لمن لا يقبل نور الأنبياء. فهذا دليل على التناقض الذي يختلج في دواخل مقدم القربان. وهذا، أيضًا، تناص قرآني، ﴿ . . يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار . .﴾ (النور 35). وسورة النور في القرآن، سورة مدنية تتحدث عن نواهٍ كثيرة، وعقاب من يقترب منها.

أما التوراة فتنبئنا بأن يهوه ظهر في النار (الخروج 3: 2 و13: 21 و19: 18 والتثنية 4: 14 وصموئيل الأول 22: 13 وإشعيا 6: 4) والقائمة طويلة. و"يهوه" هو الذي خلق النور (التكوين 1: 3 وإرميا 31: 35)، ورضاه نور (الخروج 10: 23 والمزامير 4: 6 و27: 1 و97: 11).

والمسيح في العهد الجديد هو نور العالم (لوقا 2: 32 ويوحنا 1: 4 و3: 19 و8: 12 و12: 35 ورؤيا 21: 23)، وهو الذي وُلد نيابة عن البشر كي يخلِّصهم. لذا يخاف محمود درويش على القربان/ المخلِّص/ المسيح، من الذين يتمتعون بإعادة تقديمه قربانًا، ويطلب منه أن يأخذ صليبه ويرتفع فوق أجمل نجم، الثريا؛ مطالبًا إيّاه بالمغادرة لأنه يعرف أن مقدميه سوف يواصلون تقديمه قربانًا فيؤكد: «وكنا نجارين موهوبين في صنع الصليب». والموهبة، هي مركبات فطرية يطوّرها الفرد أو الأفراد في الممارسات المتقنة والمتكررة. فالشاعر يقول، إن سعي الفلسطينيين إلى تقديم القربان، حالة/ خلل خلقي فطري.

في المقطع الآتي يستمر درويش في وصف عجز مقدِّمي القربان، وإصرارهم على إعادة تقديمه نفسه، فيقول:

سنقول: لم نحطئ، إذا
لم يهطل المطر انتظرناه، وضحينا بجسمك
مرة أخرى. فلا قُربان غيرك. يا حبيب
الله، يا ابن شقائق النعمان. كم من مرة
ستعود حيا!

ويؤكد مرة أخرى أن القربان ليس هو الأغلى عند بني البشر فقط، بلّ عند الله أيضًا. و«حبيب الله» هو المسيح عند المسيحيين، ومحمد عند المسلمين. والمؤمنون هم «أحباء الله».

ثم يسأله متعجبًا من قدرته على التحمل: «كم من مرة ستعود حيًا!» وهذه إشارة واضحة إلى أن القربان يعاد تقديمه قربانًا مرّة بعد مرّة. والمسلمون والمسيحيون يؤمنون بأن المسيح القربان/ المخلّص سوف يعود إلى الحياة مرّة أخرى. والحالة هذه أصلها من التراث السومري الكنعاني. فأدونيس/ أدوناي يموت في فصل الشتاء ثم يعود إلى الحياة في الربيع. والمسيح هو أدونيس. وهذا هو حال القربان الذي يقدمونه، مرة تلو المرّة في أيام الشدّة والصراع.

ثم يواصل مطالبًا القربان بالتقدم: قائلاً:

هيا تقدم أنت وحدك يا استعارتنا
الوحيدة فوق هاوية الغنائيين.
لأننا لا نساوي شيئًا.
نحن الفارغين النائمين على ظهور الخيل . .

ويستمر في وصف طقس القربنة، فالعادة أن يجتمع المؤمنون حول القربان ويرتلوا ترانيم دينية من شأنها أن تقربهم إلى الله. و«نحن الفارغين . . » هو إحساس كل مؤمن، لأنه لا يساوي شيئًا بذاته، وإنما تنبع أهميته من كمية وأنواع الطقوس التي يمارسها للتقرب إلى الله. وما الخيل إلا دلالة على العرب.

فما يريد درويش قوله: نحن ننام على مجدنا الماضي من البطولات:

ونسألك الوفاء،
فكن وفيًا للسلالة والرسالة،
كن وفيًا
للأساطير الجميلة،
كن وفيا!

السلالة والرسالة هي استعارات دينية إسلامية، سلالة النبي محمد ورسالته. إلا أنه يعد تاريخ العرب المسلمين «أساطير جميلة»، يختلط فيها الواقع بالخيال، (عالم الغيب والشهادة).

ويستمر في وصف أهمية القربان قائلاً:

وبأي آلاء نكذب؟
والكواكب في يدك

فالنبي يوسف يقول ﴿ رأيت أحد عشر كوكبًا ﴾ (يوسف 40) وهاهو القربان يقبض على الكواكب «والكواكب في يدك»، مع عجزه الكامل أمام مُقَرْبِنه. فالشاعر يقول: إنّ حالنا أضعف مما يتصور الفرد. ويطالبه بأن تكون تقدمته للمرة الأخيرة:

كن إشارتنا الأخيرة.
كن عبارتنا الأخيرة في حطام الأبجدية
لم نزل نحيا، ولو موتى.
على دمك اتكلنا.

ويستعير الصفة «الزكيا» من سورة مريم في القرآن. فعندما جاءها الملاك مبشرًا إياها بحملها من دون علاقة جنسية، قال: ﴿ قال إنما أنا رسول ربك

لأهَبَ لك غلامًا زكيا ﴾ (مريم 19)، أي إنّ القربان يحمل صفات المسيح، والمقطع الآتي يدل على ذلك:

لم يعتذر أحد لجرحك،
كلنا قلنا لروما: لم نكن معه.
وأسلمناك للجلاد.
فاصفح عن خيانتنا يا أخانا في الرضاعة.
لم نكن ندري بما يجري
فكن سمحاً رضيا

هذا المقطع مستعار كله من خيانة يهوذا الأسخريوطي، وإنكار بطرس المسيح وتسليمه إلى السلطة الرومانية في فلسطين في القرن الأول الميلادي، كما واردة في الأناجيل جميعها، وفي الموروث الشعبي المسيحي (مرقس 14: 43-50):

> وبينما هو يتكلم، إذ وصل يهوذا أحد الاثني عشر، ومعه عصابة تحمل السيوف والعصي، أرسلها عظماء الكهنة والكتبة والشيوخ. وكان الذي يسلمه قد جعل علامة . . فقال لهم يسوع: أعَلى لص خرجتم تحملون السيوف والعصي لتقبضوا علي؟ كنت كل يوم بينكم أعلم في الهيكل فلم تمسكوني، وإنما حدث هذا لتتم الكتب.

و(لوقا 22: 55-6):

> وأوقدوا نارًا في ساحة الدار في وسطها، وقعدوا معًا وقعد بطرس بينهم. فرأته جارية قاعدًا عند اللهب، فتفرست فيه وقالت: وهذا أيضًا كان معه!، فأنكر، فقال: يا امرأة، أنا لا أعرفه!.

إلا أن درويش، كي يخفف من ألمه، آلام بني البشر، يدعي أمامه قائلاً: لم نكن ندري بما يجري. ويطالبه السماح والرضا مضيفًا: فكن سمحاً رضيًا.

فالسماح والرضا هو بغية كل المؤمنين من الله.

وفي المقطع الآتي وعندما يقول درويش: سنصدق الرؤيا ونؤمن بالزواج الفذ بين الروح والجسد، وبما أن الاستعارات متطابقة مع صفات المسيح، فلابد لنا من شرح الرؤيا بأنها عائدة ليوحنا اللاهوتي، المعمدان، الذي بشر بالمسيح، الذي يقول: هو ذا يأتي من السحاب، وستنظره كل عين، والذين طعنوه، وينوح عليه جميع قبائل الأرض. نعم آمين (رؤيا 1:7).

وفي المقطع الذي يليه:

كل ورد
الأرض لا يكفي لعرشك. خفت الأرض،
استدارت، ثم طارت كالحمامة في سمائك-
يا ذبيحتنا الأنيقة. فاحترق لتضيئنا، ولتنبثق نجماً قصيًا

تأكيد الصفات ال"مسيح"ية للقربان: فالمسيح صاحب العرش هو أيضًا "الله" في المعتقد المسيحي، لذا نرى الأرض تخف وتدور في فلكه السماوي.

وتتم الاستعارة من القرآن «نجماً قصيًا»: فعندما كانت مريم حاملاً بالمسيح ومن أجل حمايته أخذته إلى مكان بعيد عن الناس ﴿ فحملته فانتبذت به مكانًا قصيًا ﴾ (مريم 22). والقربان الأغلى دائمًا، كما يؤكد محمود درويش قائلاً: كلُّ وردِ الأرض لا يكفي لعرشك.

ثم ينزهُّهُ عن الصفات البشرية، ويطالبه بالصعود أعلى فأعلى، بالقول:

أعلى وأعلى. لست منّا إن نزلت
وقلت: لي جسد يعذبني على خشب
الصليب.

في وصف درويش مشهد درامي لا يمكن العثور عليه في الأساطير والأديان. فالأرض لا تكفي لعرش القربان. وهذا ينسجم تمامًا مع المعتقد

المسيحي بأن المسيح/ القربان هو الربّ خالق الكون (الأرض). فعندما يعود المسيح سوف لا تكفي الأرض لمجده المتجدد.

ولأنه يخاف من فضيحة مقربنيه، يخاطبه قائلاً:

فإن نطقت . . أفقت، وانكشفت
حقيقتنا. فكن حلمًا لنحلم. ولا تكن بشرًا
ولا شجرًا. وكن لغزاً عصيًا

عمليًا هذه هي حال المُقَرْبِن، إذا انكشف الواقع على حاله سينهار عالمه، لذا يطالبه بأن يبقى حلمًا، وليس واقعًا، ولغزًا عصيًا على الفهم؛ هذه عمليًا الدوافع الأسس التي تدفع الإنسان إلى تقديم القرابين. فالقربان غير موجود في "العالم" العقلاني. عالمه هو الحلم/ العجز والاغتراب وعدم الوضوح إلى درجة اللغز العصّي على الحل، والتعرف عليه.

وينهي هذا المقطع كما أنهى سابقه بتناص من القرآن من سورة مريم: ﴿ . . وبرًا بوالديه ولم يكن جبارًا عصيًا . . ﴾ (مريم 14)، (قيلت في سياق يحيى بن زكريا). اللغز هو الجبّار، لأنه لا يمكن تعرف اللغز، كذلك لا يمكن الانتصار على الجبّار، الذي هو الله: ﴿ . . الملك القدوس السلام المؤمن المهيمن العزيز الجبار المتكبر . . الآية ﴾ الآية (الحشر 23).

ويستمر درويش في وصف القربان/ المسيح قائلاً:

كن همزة الوصل الخفية بين آلهة السماء وبيننا

فهذه صفة المسيح والأنبياء جميعهم، الصفات فوق العادية وفوق البشرية التي أسدلها درويش على القربان/ المسيح، إلا أنه يشك في قدرته على تخليص البشر من واقعهم حين يقول:

قد تمطر السحب العقيمة
من نوافذ حرفك العالي.

قال (قد) التي تسبق فعل المضارع هي أداة تشكيك لا تأكيد. وعمليًا المسيح، الذي ظهر بكامل بشريته وعلى نحوٍ مكثّف، ينفي قدرة الله على الخلاص؛ فعندما كان مصلوبًا تكلم متسائلاً ومتذمرًا، وقد وصف العهد الجديد هذه الحالة بدِقّة متناهية: وخيّم الظلام على الأرض كلِّها من الظهر إلى الساعة الثالثة، ونحَو الساعة الثالثة صرخ يسوع صرخة شديدة وقال (متى 27: 45-47):

إيلي إيلي لَمّا شَبَقتاني؟
أي: إلهي إلهي لماذا تركتني؟..

ويجب أن ننتبه إلى أن الثلاثي (ش ب ق) في اللغة الآرامية، يعني الترك النهائي الذي لا عودة عنه.

وبعد أن شكّ وقلّل من إمكانية خلاص البشر، يطالبه بأن يكون مرشدًا، على الأقل، فيطلب منه:

وكن نور البشارة،
واكتب الرؤيا على باب المغارة،
واهدنا دربًا سويًا.

(النور) هو الله، و(البشارة) هو يسوع المسيح. و(كتب الرؤيا)، كتب "عالم الغيب والشهادة" هي التي جاء بها يسوع المسيح الذي ولد في المغارة/ المذود، ومحمد الذي جاءه الملاك ببشرى الإسلام في غار حراء. ومرة أخرى ينهي درويش هذا المقطع بتناص قرآني، (سويا)من سورة مريم ﴿ يا أبت إني قَدْ جاءني من العلْم ما لم يأْتكَ فاتبعني أهْدكَ صراطًا سويًا ﴾ (مريم 43).

وفي المقطع الآتي يواصل تأكيد أنّ الكلّ، حتى الجماد، فرحٌ بتقديم القربان، فيقول:

وليحتفل بك كل ما يخضرُّ،

من شجر ومن حجر،
ومن أشياء تنساها الفراشة
فوق قارعة الزمان قصيدة.
وليحتفل بك كل من لم يمتلك ذكرى،
ولا قمرًا بهيًا.

إلا أن التوقيت سيىء للغاية وهوله عظيم «فوق قارعة الزمان». ويبدو أنها حالة عدم العودة!. ونرى (أيضًا) أنه استخدم استعارة قرآنية (القارعة) حيث ورد في القرآن: ﴿ القارعةُ ما القارعةُ وما أدرْاكَ ما القارعة ﴾ (القارعة 1-3)؛ والقارعة: النازلة الشديدة.

وفي هذا المقطع يطلب من القربان أن يظل قربانًا، فيقول:

لا تنكسر! لا تنتصر.
كن بين-
بين معلقاً. فإذا انكسرت كسرتنا. وإذا
انتصرت كسرتنا، وهدمت هيكلنا. إذن، كن ميتاً - حيًا، وحيًا - ميتًا"

بهذا يكشف درويش نفسية الذي يقدمون القربان، الذين لا يريدون تغيير واقعهم، لأن هذا الواقع يضمن لهم حياة أسطورية: «وإذا انتصرت كسرتنا، وهدمت هيكلنا». إذن: «كن ميتًا -حيًا، وحيًا - ميتًا»، ليواصل الكهان مهنتهم.

فالمسيح هو ميت بالجسد، وحيّ روحيًا، حسب المعتقد المسيحي.

لقد جاءت معظم استعارات درويش عن القربان، المسيح، من سورة مريم، لذا يأتي المقطع الأخير متمماً للصورة التي رسمها. فيقول:

ولتبق وحدك عاليًا. لا يلمس الزمن

الثقيل مجالك الحيوي. فاصعد ما استطعت،
فأنت أجملنا شهيدًا.
كن بعيدًا ما استطعت
لكي نرى في الوحي ظلك أرجواني الخريطة.
فالسلام عليك يوم ولدت في بلد السلام،
ويوم مت، ويوم تبعث من ظلام الموت حيًا.

إن كل الصفات الواردة في المقطع هي صفات القربان/ المخلّص/ المسيح التي تتفق حولها الديانتان المسيحية والإسلامية.

ويختم المقطع بتناص قرآني جاء على لسان القربان/ المسيح في القرآن إذ يقول: ﴿والسّلامُ عليّ يومَ ولدْتُ ويومَ أموتُ ويومَ أُبعثُ حيًا﴾ (مريم 33).

لاحظنا أن درويش قد استعار البناء والتناص القرآني إطارًا للقصيدة. واستعار، أيضًا، صفات القربان من الأديان اليهمسلامية. فقربان درويش هو المسيح الذي ينتظره اليهود والمسيحيون والمسلمون كي يخلصهم من واقعهم السيئ. إلا أن درويش ليس متأكدًا من أن القربان الفلسطيني في استطاعته خلاص الفلسطينيين من واقعهم السيئ، حتى إن المسيح يجزم بعدم قدرته على الخلاص. والفلسطينيون لا يرغبون حقاً في خلاصهم لأن استمرارية واقعهم تمنحهم راحة أسطورية يركنون إليها.

كانت اللوحات والصور الشعرية واضحة للغاية، ليس لدى الباحث فحسب، بل للناس العاديين أيضًا، في مجتمعٌ يَحْضُرُ الدين فيه بكثافة الأمر الذي يشكل عيبًا ما في تجديد وغنى اللوحات والصور الشعرية المختلفة، والمستوى الفني للقصيدة. وهذه عمليًا نتيجة استحضار الرموز والاستعارات اليهمسلامية المختلفة، التي أصبحت إطارًا ونمطًا لدى الشاعر، والتي لا تختلف عمليًا عمّا يؤمن به العوام من المؤمنين، خاصة أن الشاعر يستعمل رموزًا من دون أن يجدد في وظيفتها، أو يتحداها.

4) خاتمة ونقاش

4/ 1) قدرية المشهد الختامي

يحاول محمود درويش الولوج بالنص اليهمسلامي إلى دخيلة "المُقرْبن الهجري" لكشف كيديتها تجاه "القربان الكنعاني". هذه الدخيلة من وجهة نظره هي بالدرجة الأولى موقف سياسي يقتضي كَشْفُهُ التَحَاُيلَ على المباشرة، وحماية جمالية النصّ الشعري، والهدف أساس لفعلته الشعرية. وقد وفّر له تأبط الرموز اليهمسلامية بوصفها ذريعةً بيانية خالصة، مكافئة لذاتها التاريخية فقط، وتداولاتها العامية شيئًا من الزينة التبادلية بين الهندام وربطة العنق ("أحجار ملونة")، من دون أن يرقى بفعلته الشعرية حتى إلى استمالة الوجدان بالرمز نحو حالة من التمثُّل الإبداعي أو التحليق في مأساة "القربان" المفترضة في الراهن التاريخي.

ويمكن القول: إنه لا يمكن العثور في السياق على نصوص رمزية مفارقة من بين تلك النصوص اليهمسلامية التي قام بحشدها. لا يمكن العثور حتى على نصّ أو رمز واحد غير موظف حياديًا في سياق للمحاكاة الحيادية، بين الرمز ومعادله في الراهن الفعلي. والإنجاز الذي يمكّن إسناده إلى الموهبة هنا ليس إنجازًا إبداعيًا، وإنما هو نجاح النصّ في الاختباء وراء التحيُّز الوصفي لمعاناة "القربان"، من دون الحاجة للتحيُّز ضد الكهنة ومرجعيتهم الغيبية أو التاريخية. وبلغة الموقف السياسي من دون التحيز ضد المرحلة أو مرجعيتها. بل على العكس من ذلك، تبنى تلك المرجعيات بمهالأة نصوصها في الرمز والتاريخ والأسطورة بواسطة استدعاء تلك النصوص من أجل السكوت عنها فقط، للإيحاء بحتميتها القدرية (طبيعة التطور التاريخي)، الفاعلة، على النمط الإغريقي، في سياق التقدمة "القربنة" وتحديد هوية القربان.

حالة "القربان الكنعاني- الفلسطيني" لدى محمود درويش تبدو تنصيصًا مجددًا لحالة القربان في التعيين المشهدي الميثولوجي والملحمي والتاريخي والأسطوري العام. حالة طروادية للشعر، وحادثة من حوادث المصير التي عَبَرت التاريخ نحو وجدان التاريخ، لتتشرد في الأسطورة والملحمة والرمز الديني، وتصبح نعمة للتجارب الإبداعية. هو يقول هذا ويكرره ويفعله. أما مسألة أن المشهد الفلسطيني لم يبلغ بعد تمامه التاريخي، ولم يغادر صداحه الدموي في الجسد الحقيقي "للقربان" فهي امتحان الشاعر الفذ في القدرة على الإحالة الإبداعية للمشهد الراهن على المشهد الختامي المحتّم. فالمَشَاهد الراهنة هي المقررة سلفًا، في سياق الطقوس على طريق الوصول إلى قدرية المشهد الختامي. هكذا تقتضي "الحنكة" الإبداعية حينما تصبح قضية الانتماء ورطة الشاعر بين التوقف عند دمه والتحليق بعيدًا عنه في فضاء الإبداع العمومي. ومع أن مثل هذا الموقف المحنّك يتضمّن زعمًا أخرق بأن هذا الفضاء "العمومي" أي: الإنساني، هو منطقة للشفق تشترط مشارفتها مفارقة الخاص والمحدد، والوصول على هيئة متشرد صوفي، وهو ما يشكل فضيحة للدهاء

والمعرفة والثقافة والفكر، إلا أن الأمر مقبول في حالة "اللجوء السياسي". فالأمر عند ذلك يتجاوز قضايا الحوار، إلى قضية الحرية الشخصية في التنصّل من الالتزام ومسايرة المرحلة، واجتناب مخاطر خسارة المشروع الشخصي.

أما اعتماد الدهاء والمغالطة في التغطية على حقيقة الموقف، واجتناب المباشرة في تملق المرحلة («تقاسم نوافذ الأحلام» و«اختلاط الناي بالناي»)، فهو أيضًا يدخل في مقتضيات ورطة محمود درويش بين خيار مواصلة الغموض، والمخاطرة بأن يفقد موقعه المتألق على ساحةٍ تراه رمزًا وطنيًا.

ومحمود درويش متصوف علماني، أي شاعر يعشق انتماءه الأرضي ويحاول التحليق فوقه، وليس الهرب منه، وذلك من أجل الوصول إلى الكمال الممكن لتجربته الإبداعية والحياتية بين إلحاح الدم وفداحة الموقع والانتماء الشخصي من ناحية، والرغبة في الابتعاد والتنصُّل من ناحية أخرى. يلمس عباءة الصوفي ليحقق الانطلاق من يومية الجسد بخيرها وشرها إلى يومية مختارة في الوجود تتيح له البقاء في المشهد وخارجه بالتحليق فوقه. يشابه الصوفي ولا يشبهه. فالصوفي مخدوع تمتطيه الرموز إلى مشارفة ضائعة لا أفق لها، والشاعر مخادعٌ يمتطي الرموز إلى مشارفةٍ أرضية مموَّهة ليستطيع أن يختار مائدته المفضلة في مقهى الوجود، يشرب (الإسبرسو) من دون أن يدفع ثمنه، لأنه يحمل بطاقة السموّ الإنساني. الأول يهدر ذاته لذاته على ذاته في تجربة عبثية، والآخر يهدر ذاته لأنه يهدر عليها تجربته، فيحقق أناه ويخسر ذاته، لأن الذات هي اسم التجربة الآخر.

4/ 2) «إلا لينسجم السياسي مع الأدبي»

كنا قد وقفنا على أسباب استخدام محمود درويش الموروث اليهمسلامي، وهي أسباب سياسية تسووية، كما عبّر عنها: تحويل الأعداء إلى خصوم، ومشاركته في الثقافة، وليس التاريخ، علمًا بأن الثقافة يتم إنتاجها بفعل التاريخ وليس خارجه، وتقاسم الأرض بين أصحابها الأصليين والغزاة. وواضح

أيضًا أنه يريد أن يُحدث القطيعة ما بين اليهودية وتراثها المعادي للعرب والفلسطينيين، والاستعمار اليهو-صهيوني علمًا بأن اليهودية هي العقيدة/ الأيديولوجية التي تتوسدها الصهيونية وحركة استعمارها، "إسرائيل". والقول: إن الصراع العربي- الصهيوني ما هو إلا خصام فقط، وعليه يمكن حلّ هذا الخصام بتسوية تحول الواقعة واقعًا، والواقع واقعة. لذا وظّف، وهو الشاعر الأشهر في الساحة الفلسطينية/ العربية، تاريخ هذا الشعب/ الأمة للترويج لموقفه التسووي. فنراه يختزل الأصل، الجذور الكنعانية والفينيقة والبابلية والفرعونية إلى حواش تخدم الموقف السياسي التسووي لا أكثر. وبما أن عنات (جدتنا) خائنة، «امرأة لعشاق بلا أمل، نهديها وفخذيها مشاع»، أو كما يقول: «أرض نهديك المشاع، وأرض فخذيك المشاع»، لا بد من أن «تعود المعجزات إلى أريحا!؛ أي إنه لا بدّ من المساومة على تراثها، القائم بفعل التاريخ، وليس خارجًا عنه، والجغرافية، وليس غريبًا عنها.

يستخدم درويش الرموز اليهمسلامية بكثافة إلى درجة المبالغة، ويكاد القارئ يعتقد أنه يجلس على طاولة الكتابة ويحضر للفكرة والموقف السياسي ويستعير من التوراة والعهد الجديد والقرآن استعارات تخدم الموقف ليس إلا. وإذا ترجمنا شعر درويش إلى لغة "الشرق أوسطية" لقلنا: إنه يعدنا جميعًا، العرب و"الإسرائيليين" أولاد أبرَم اليهو-مسيحي/ إبراهيم الإسلامي. وبالطبع تحويلنا نحن العرب إلى جزء من هذا الشرق وأقلية سوسيولوجية، أرضها مليئة بالنفط وأبناؤها أيدٍ عاملة رخيصة، تنتظر «العقل والمال» لاستغلالها، كما عبر عن ذلك يوسف شاهين صاحب فيلم (المهاجر).

وبما أنه يستعير كثيرًا من الماضي التوراتي، كما رأينا، وأهم مصدر أسطوري أسست عليه الحركة الصهيونية كيانها في الوطن العربي، المحشوّ بالعداء لنا نحن، الكنعانيين/ الفلسطينيين/ العرب، فمن حقنا أن نفهم أن «الماضي ينفتح بدوره على المستقبل» ليس فقط في مستوى اللوحات والصور الشعرية التي يرسمها بقصائده، وإنما في مستوى الموقف السياسي أيضًا. فمحمود

درويش كان من الفلسطينيين الأُوَل الذين أجروا "حوارات" مع "إسرائيليين" في منتصف الثمانينيات من القرن الماضي في باريس. في حينه كان درويش من (مجموعة إيلان هليفي) التي غزت كومبرادور منظمة التحرير الفلسطينية ببرنامج "العقلانية والواقعية السياسية".

وفي الخامس عشر من شهر آذار عام (2001 م) كان محمود درويش قد وقّع، إضافة إلى خمسة عشر مثقفًا عربيًا، على بيان يطالبون فيه الحكومة اللبنانية بأن تمنع انعقاد (مؤتمر المراجعة التاريخية)، الذي كان مزمعًا عقده في بيروت بين الحادي والثلاثين من آذار والثالث من نيسان من العام نفسه!. لقد سلك درويش، ومن معه، مثل كل "الإسرائيليين- الصهاينة" الطرق لمنع أي تفكير جديد في "المحرقة- الهولوكوست" والحرب العالمية الثانية التي راح ضحيتها عشرات الملايين من الناس. إنه ينظر بقداسة إلى حدث تاريخي يتوجب على كل عاقلٍ ومثقف أن يعيد التفكير به دائمًا. لقد مارس محمود درويش، ومن معه، عملاً مخزيًا للغاية، ألا وهو الطلب من السلطة السياسية أن تمنع عقد مؤتمر علمي منعه لا يخدم إلا "إسرائيل" و"الصهيونية". وفي نفس الفترة كان محمود درويش، ومن معه، قد وقعوا على عريضة تطالب السلطة المصرية بإطلاق سراح أحد أقطاب جمعيات التمويل الأجنبي في القطر بحجة حرية الرأي، علمًا بأن القضاء المصري كان قد أدانه بتهمة «التخابر مع حلف الناتو وجامعة حيفا والإساءة إلى الوطن». وبعد ضغوط أمريكية أُطلق سراح سعد الدين إبراهيم، وبسرعة ردّ الجميل.

وعندما كانت ترسانة الأسلحة الأنغلوأمريكية تقصف العراقيين ووطنهم وتراثهم، حمّل الرئيس العراقي صدام حسين، في حينه، المسؤولية مندداً ب"حماقته" وليس بالعدوان. وهنا لا بد لنا من تذكير محمود درويش بالأمر الآتي: عندما غادر البلاد في عام (1971 م)، كان ذلك بسبب القمع والتضييق على حرية الرأي، فإذن لماذا يطالب السلطة اللبنانية بقمع حرية الرأي والتعبير والبحث الأكاديمي؟!.

وفي التاريخ نفسه من عام (2002 م) كان محمود قد وقع على بيان آخر، إضافة إلى أربعة وعشرين مثقفًا فلسطينيًا، يرجون فيه "المثقفين الإسرائيليين" مساندة الفلسطينيين. فقد تحدثوا باسم الفلسطينيين، كما جاء في البيان:

. . لقد ارتضينا لأنفسنا العيش في خُمس فلسطين التاريخية وارتضينا لكم دولة في أربعة أخماسها !. . .

هل يعلم محمود ومن معه أن الشعب الفلسطيني لم يتنازل مرّة واحدة عن وطنه وحريته؟. وهل يعلم أن فلسطين أرض عربية لا يحق لأحد التنازل عن شبر منها؟. ولا ننسى أنه قد كان قد ألقى قصيدة في (منتدى دافوس الاقتصادي) الذي عقد في أحد فنادق البحر الميت في حزيران عام (2003 م) بحضور (140) رأسمالي صهيوني، إضافة إلى شمعون بيرس؛ ولا ننسى بول بريمر ممثلاً عن العراق المحتل!

طبعًا يمكن فهم درويش (وأدونيس)، إضافة إلى كونهم جزءًا من الطبقة المرتاحة جدًا في وضعها الحالي، فإن درويش وأدونيس يحلمان، كما يشاع في الأوساط الأدبية، بالحصول على جائزة نوبل، أهم جائزة سياسية في التاريخ المعاصر، أثبتت الأحداث أن غالبية الحاصلين عليها هم من أتباع الخيار الأمريكي. والعرب الذين حصلوا عليها هم في غنىً عن التعريف، أنور السادات صاحب التصريح الشهير «حَفْرُمْهُم»، يقصد الذين تظاهروا ضد رفع أسعار الخبز، وما زالوا يشربون البلهارسيا قبل الماء من (الترعة). والسادات هو مقترف أكبر جريمة في تاريخ العرب المعاصر (كامب ديفيد).

وقيادة السلطة، شريكة يوسي جينوسار، الذي رفضت "محكمة العدل العليا الإسرائيلية" قبوله موظفًا رسميًا لأنه مسؤول عن اغتيال فدائيين فلسطينيين بعد أسرهما في قضية (الباص رقم 300) في ليلة (13) نيسان من عام (1984 م).

ونجيب محفوظ، الذي عرض «جبلي اليهودي» أكثر شخصيات رواياته

استقامة. وعندما كانت "إسرائيل" تقمعنا بقوة السلاح في عام (1988 م) قال: «لولا كبر سنّي لزرت إسرائيل».

وأيضًا العالم الأمريكي من أصل عربي، أحمد زويل، لم يحصل على جائزة نوبل إلا بعد أن مارس شعائر الحج إلى "إسرائيل" عدة مرات ودعواته المتكررة للتطبيع معها**.

طبعًا قد يحصل درويش وأدونيس على جائزة نوبل، ولكن مناصفة أو مثالثة أو مرابعة مع شعرًاء بمستوى حموطال بار يوسيف!.

هذا هو البعد السياسي لاستعمال درويش للرموز اليهمسلامية.

أما البعد التالي فهو بعد جمالي. قال درويش في مقابلته مع (يديعوت أحرونوت):

> [...] ولكن موضوع القصيدة، مقاومة أو احتجاجًا، لا يهمني، وما يهمني هو الجوانب الجمالية.

حسنًا، محمود درويش بنى مجده الشعري والاجتماعي والسياسي والمادي متعلقًا/ راكبًا على همّ المقاومة والاحتجاج، وعندما أصبحت التسوية سلعة أكثر ربحًا، في كل المستويات، تحوّل مشروعه إلى جمالي خالص. بالطبع مشروعه الجمالي «قطعًا من الأحجار الملونة»، هذه الأحجار لًا تصلح إلا للزينة وليس لإنشاء الأبنية والعمران وتأسيسها. هذا ما قاله درويش في برلين.

أما في الأمسية الشعرية (جامعيون من أجل فلسطين)، التي نظمتها الجامعة الأمريكية في القاهرة في شهر كانون الأول من العام نفسه، (2003 م)، فقد قال محمود درويش قولاً مختلفا للغاية:

> الشاعر في مرحلة الطواريء سياسي بالضرورة لأنه جزء من مقاومة الاحتلال وهو مطالب بالوفاء للصورة التي يرسمها له القارئ ومطالب أيضًا بالتمرد على ما هو متوقع منه.

هذا ما قاله بالحرف الواحد.

إن أقوال درويش المختلفة جدًا تذكرنا بحال (شاعر الربابة)، الذي يطوف

على العربان من مضرب إلى آخر حاملاً ربابته، ولا يبدأ "بالجرّ" عليها إلا بعد أن يعرف ما يريدون سماعه منه، كما حدث في (منتدى دافوس الاقتصادي)!. هكذا هو محمود، في برلين «أحجار ملونة» وفي القاهرة "فِشنك!".

وجاء استعمال محمود درويش الرموز اليهمسلامية نمطيًا لا إبداع فيه. فكل الشعراء والمؤمنين، على السواء، يستعملون هذه الرموز والاستعارات نفسها بالمستوى نفسه تقريبًا، وللأغراض نفسها أيضًا.

وحتى نشرح القصد، نأتي بالأمثلة الآتية: عندما تحرر نيكوس كزنتزاكس اليوناني من "مسيحيته" الموروثة، قدم لنا عملاً راقيًا بكل المفاهيم. فحيثما أخذ المسيحَ من حالة الإيمان واليقين إلى طريق الشكّ، بنى لوحات رائعة عن هذه الرحلة، من اليقين إلى الشكّ. فيها أعاد (المسيح الإله) إلى المسيح الإنسان، الذي كل صيحاته وصراخه: «لا تدخلنا في تجربة» لم تجدِ نفعًا مع الذي لم يرَ كريت إلا بعيون الإلياذة. والشكّ هو أبو التفكير الحرّ والمبدع، كما عبر عنه ديكارت وليس الغزالي.

وما دمنا نذكر المسيح، نذكر أن برتلد برشت كان قد اتهم المسيح، على لسان أحد أبطاله، الجندي فيو كومبي، بأنه قد ضلّل الفقراء وأغراهم بالآمال الكاذبة.

لِمَ الذهاب إلى بلاد الإغريق والآريين لندلل على مدى قدرة اثنين من مبدعَيهم على الخروج من عباءة التنميط الديني؟ فها هو أحمد حسين، الفلسطيني ابن قرية مصمص، يفجّر ويكسر كل الأطر النمطية ويفجر اللغة والعقيدة ليعطينا موقفًا وصورة غاية في الثورية. يقول في قصيدة نشيد الزمن الهجري:

قبلوا عني يدي عُتْبَةَ
وأبي الحكم بن هشام
حدثوهم عن البيعة الجديدة
تحت شجرة الرب الباسقة

في رام "يهوه"
وحدثوهم عن مخيم جنين.

قولوا لهم أيضًا: إنَّ الإبِلَ الهجينةَ
لم تزل ترغي كالإبل
لكنها تذبح كالماعز.

وأخبروهم عني
سأظل أسوق في الليل
عربة بائع التفاح
من مخيم جنين
إلى ماء بدر
وإلى سفوح كَنعان.

إن أفكار كزانتزاكيس وبرتلد برشت وأحمد حسين ولوحاتهم الأدبية تحاول تفجير التاريخ الرسمي وبناء رواية أخرى على أنقاضه! سواء أقبل الناس بهذه الفكرة أم لا. إلا أنها تبقى فكرة ثورية وجديرة بالاهتمام والبحث. وفهمها لا يتأتى من الثقافة الرسمية، كما هي الحال في أفكار ولوحات محمود درويش. إنها بحاجة إلى وعي ولغة تفكر وتكتب بالأوغاريتية! لغة المستقبل.

إضافة إلى البعدين السياسي والجمالي اللذين تم الحديث عنهما، هنالك أيضًا بعد ثالث، تنويري. إن استعمال الرموز اليهمسلامية النمطية يحدّ أو يحول دون تطور المشروع التنويري العربي الآخذ بالتراجع منذ حوالي أربعة العقود. فجوهر فكر التنوير هو إعادة الاعتبار للعقل عن طريق الشكّ في كل القضايا، والدين أولها. والذي لا يشتبك مع الدين يبقى محافظًا، وهذا هو درويش عمليًا. إن في كثافة استعماله للرموز الدينية معنى آخر: اشتباك مع التراث

الكنعاني وانتصار لليهودي-المسيحي- الإسلامي؛ التراث الذي اغتصب وسلب تاريخنا الذي سبقه، وأجهض الذي تلاه ويليه؛ ومايزال ينتج مسوخًا كاريكاتورية تدعي أنها هي التي ستؤمن لأبناء الوطن العربي عملاً ومدارس وجامعات ومشاغل . . ونواد وكرامة!

الهوامش

* تعني: اليهودية والمسيحية والإسلامية. هادي العلوي كان أول استخدم هذا المصطلح، ص (21).

1) يُذكر أن درويش أعلن في تأبين إميل حبيبي، قائلاً: لا أريد إهدار ذاتي على أية واقعة غير واقعة حضوري الشخصي على متعة الوجود . . أورد ذلك أحمد حسين (مجلة كنعان، 96/ 5/ 1999).

2) انظر غلاف هذا الكتاب مأخوذ من جريدة القبس الكويتية (542؛ 15/ 6/ 1987 م). في الثاني والعشرين من شهر تموز عام (1987 م) اغتال مجرم ناجي العلي في لندن. فقد أطلق عليه "مجهول" رصاصة في إحدى ضواحي العاصمة البريطانية، وفارق الحياة في التاسع عشر من شهر تموز عام (1987 م).
إحدى الصحف البريطانية نشرت كاريكاتور ناجي العلي عن "رشيدة مهران

واتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين" وكتبت تحته: الكاريكاتور الذي قتل راسمه.

3) في حوار له، مع جريدة «هآرتس» بتاريخ (2000/3/10 م)، يقول محمود درويش: «الأشعار التي اطَّلع عليها رئيس الحكومة السابق إسحاق شامير وقُرئت في الكنيست محرَّفة، وفُهمت خطأ، وأنا لم أقلها كما أوردها شامير، فأنا لم أدعُ إلى دمار إسرائيل، ولم أكتب ذلك، ولا أؤمن بذلك.. وما قلته هو: خذوا موتاكم، وهذا شعر احتجاجي في زمن الانتفاضة، وليس عدوانيًا، أو دعوة للقتل، وما هو في الحقيقة سوى وقوف ضد احتلال الضفة الغربية والقطاع، والحكومة نفسها تعدُّه احتلالاً، هذا ما حصل.. أما الادعاء بأنه اعتراض على وجود إسرائيل، فكلام ينأى عن الحقيقة، وتكذبه الأحداث»..

– طبعاً نستثني هنا من تمَّ إبعادهم، من المناضلين، قسرًا، ورغمًا عنهم، من قبل قوات الاحتلال..

– نقول ذلك.. على سبيل الافتراض.. طبعًا..

– في هذا الصدد، يذكر الأستاذ أحمد أشقر، أن الشاعر أحمد حسين أبلغه بالحادثة التالية، التي حصلت معه شخصيًا ذات يوم، قائلاً: «عندما أصدر محمود درويش ديوانه (أوراق الزيتون)، سألني صحفي عن رأيي بالديوان، فقلت: فيه من لوركا الكثير، أكثر من درويش . . فغضب محمود، وشتمني، وقاطعني لمدة تزيد على ثلاثة العقود، بالرغم من كتابتي قصيدة بعنوان: إلى م د، أدعوه للمصالحة».. وهو ما يدل على أن الشاعر أحمد حسين وضع يده على الحقيقة/ الجرح.

4) شاعر وأديب فلسطيني من قرية مصمص في المثلث. قومي، يعرض بإبداعاته المختلفة الصراع الكنعاني/ القومي العربي- اليهمسلامي/ الصهيوني. أصدر ستة كتب هي: ‹زمن الخوف. شِعر، 1977 م›، و‹ترنيمة الرب المنتظر. 1978 م› وكلاهما شعر، ومجموعة قصصية عنوانها ‹الوجه والعجيزة. 1979 م›، ورواية شعرية اسمها ‹عنات: أو خروج من الزمن الهجري. 1983 م›، وديوان شعر آخر ‹بالحزن أفرح من جديد. 2002 م›، ومجموعة مقالات عنوانها ‹رسالة في الرفض:

مقالات في المرحلة والإنسان العربي. 2003 م)، ومجموعتان قصصيتان للأطفال عنوانهما (الدائرة الذكية)، و(السفينة والبحر) وقد صدرتا في عام (2003 م) وديوان شعر آخر عنوانه (قراءات في ساحة الإعدام) صدر في عام (2004 م). وله العديد من القصائد والمقالات السياسية والفكرية في الصحف والمجلات العربية. وأحمد هو شقيق الشاعر راشد حسين.

5) محمود درويش قال في تأبين إميل حبيبي: لقد شاءت طبيعة التطور التاريخي في تقاطع المصائر الإنسانية أن تجعل هذه الأرض المقدسة بلدًا لشعبين التشديد من عندي/ أ أ، . . وكنت أنت منذ البداية وحتى هذه اللحظة، أحد المنابر المتحركة الأقوى والأعلى، الداعية إلى سلام الشعوب بحق الشعوب، السلام القائم على العدل والمساواة، ونفي احتكار الله والأرض، للوصول إلى المصالحة التاريخية بين الشعبين، مع قيام الدولة الفلسطينية المستقلة، وعاصمتها القدس. وأضاف: إذا كنا نلعب، فتلك هي شروط اللعبة، لسانًا بلسان، لا طائرة ضد طائر. وفي هذه المنطقة أيضًا يتبطن المعنى ثانيًا، ويلجأ إلى ذاته ساخرًا من عبء رسالتها فيخف الحمل الثقيل من أجل الانتقال إلى حمل أثقل، في صحراء الإيقاع الذي لا يتوتر إلا لينسجم السياسي مع الأدبي (محمود درويش؛ 1996: 33-34).

وإميل حبيبي سياسي وكاتب "عربي إسرائيلي". أيد قرار تقسيم فلسطين بين العرب والمستعمرين الصهاينة، وأسهم في جلب صفقة سلاح تشيكي . . أصبح عضوًا في "الكنيست" ورئيسًا لتحرير صحيفة (الاتحاد) الحيفاوية . . منحته حكومة "إسرائيل" "جائزة إسرائيل" وكذلك سلطة الحكم الذاني- المحتلة "جائزة فلسطين" في عامي (1995 و 1996 م).

6) يقول ابن عباس: إذا قراتم شيئًا من كتاب الله فلم تعرفوه، فاطلبوه في أشعار العرب؛ فإن الشعر ديوان العرب.

7) حتى الشخصية الكنعانية تظهر عنده في سياق الآخر. وتعدُّ قصيدة (حجر كنعاني في البحر الميت) أكثر قصائده التي تحضر فيها أرض كنعان. فيقول:

علّق سلاحك فوق نخلتنا يا غريب، لأزرع حنطتي

في حقل كنعان المقدس.. خذ نبيذًا من جراري
... وقسطًا من طعامي
... خذ
صلوات كنعانية في عيد كرمتها..."
ويضيف:
"فيا غريب...
أوقف حصانك تحت نخلتنا! على طريق الشام
يتبادل الغرباء في ما بينهم سينبت فوقها
حبق يوزعه على الدنيا حمام قد يهبّ من البيوت" (حجر كنعاني في البحر الميت: 519-520).

واضح هنا أن أرض كنعان هي الأخرى خاضعة للمساومة مع "الغريب". ويضيف:

"سّلِّم على بيتنا يا غريب.
فناجين
قهوتنا لا تزال على حالها. هل تَشُمُّ
أصباعنا فوقها؟ هل تقول لبنتك ذات الجديلة والحاجبين
الكثيفين إنَّ لها
صاحبًا غائبًا (لماذا تركت الحصان وحيدًا: 167).

و:

. . لن تنتهي الحرب مادامت الأرض
فينا تدور عل نفسها!
فلنكن طيبين إذاً. كان يسألنا
أن نكون طيبينَ. ويقرأ شعرًا

لطيار "ييتْس": أنا لا أحب الذين
أدافع عنهم، كما أني لا أعادي الذين أحاربهم . . (لماذا تركت الحصان وحيدًا: 166-167).

و:

"[...]: وهل كان ذاك الشقي
أبي، كي يحملني عبءَ تاريخه؟" (لماذا تركت الحصان وحيدًا: 30).

و:

"الشعر سلّمنا إلى قمر تعلقه أنات [عنات]
على حديقتها، كامرأة لعشاق بلا أمل،
[...]
وأنات تقتل نفسّها
في نفسها
ولتفسها (لماذا تركت الحصان وحيدا؟: 87-88).

فيما تقدم رغبة جامحة في الوصول إلى حل ما- تسوية مع الغريب.

** http://alhadafmagazine.com/arabic_state/arabic.asp?idar=25
http://www.us.sis.gov.eg/pressrev/ahtml/ap060220.htm
http://www.al-sham.net/1yabbse2/index.php?board=3;action=display;threadid=9776
http://www.egyptiantalks.org/invb/index.php?showtopic=10413 (صفحة 93)

ثبت المصادر والمراجع

العهد الجديد
العهد القديم
القرآن الكريم

* إحسان عباس: (فن الشعر). دار الشروق، بيروت (1996 م).
* أحمد حسين: (رسالة على نافذة الزجاج). مجلة كنعان 9/ 1995/ 70-16.

ـــــــ: (تأبين النصّ في نصّ التأبين). مجلة كنعان 1996/ 77/ ؟.

ـــــــ: (أنت كما تبدو الآن - إلى محمود درويش). مجلة كنعان / 1999/ 96 9-17.

ـــــــ: رسالة في الرفض: مقالات في المرحلة والإنسان العربي. م د ن، الناصرة (2003 م).

* أحمد الزعبي: «الشاعر الغاضب محمود درويش». م د ن، عمّان (1995 م).
* تمّام حسّان: «اللغة بين المعيارية والوظيفة». عالم الكتب، القاهرة (2001 م).
* جابر عصفور: «الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي». دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة (1974 م).
ـــــــــ: «استعادة الماضي/ دراسات في شعر النهضة». دار المدى، دمشق (2002 م)[2].
* جريس سماوي (محرر): «زيتونة المنفى/ دراسات في شعر محمود درويش». المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت (1997 م).
* جمال أحمد الرفاعي: «أثر الثقافة العبرية في الشعر الفلسطيني المعاصر: دراسة في شعر محمود درويش». كلية الألسن، جامعة عين شمس (م د ت).
* جمال سلسع: «الرسالة الشعرية الفلسطينية ما بين الدين والقومية». مركز اللقاء للدراسات التراثية والدينية في الأرض المقدسة، القدس (2000 م).
* حسين حمزة: «مراوغة النصّ: دراسات في شعر محمود درويش». مكتبة كل شيء، حيفا (2001 م).
* رفقة دودين: «توظيف التراث في الرواية الأردنية المعاصرة». وزارة الثقافة، عمان (1997 م).
* زياد منى: «تلفيق صورة الآخر في التلمود/ يسوع المسيح والعرب والمسيحيين والأميين». شركة قدمس للنشر والتوزيع، بيروت (2002 م).
* سحر سامي: «التناص الديني في شعر محمود درويش». مجلة الشعراء 4 / 1999/ 5/ 77–104.
* سليمان الشطّي: «ثلاث قراءات تراثية». دار المدى، دمشق (2000 م).
* شاكر النابلسي: «أكله الذئب/ السيرة الفنية لناجي العلي». المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت (1999 م).
* شاكر نابلسي: «مجنون التراب». المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت (1987 م).

* شوقي بزيع: «اللغة الشعرية بين التطوير والتفجير». مجلة البحرين الثقافية / 31 / 28 / 2002-31.
* صبحي حديدي وآخرون: «محمود درويش، المختلف الحقيقي/ دراسات وشهادات». دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان (1999 م).
* عادل الأسطة: «إشكالية الشاعر والسياسي في الأدب الفلسطيني: محمود درويش نموذجًا». مجلة كنعان 67/ 1997/ 87-80.
* عاطف أبو حمادة: الصورة الفنيّة في شعر محمود درويش. الاتحاد العام للمراكز الثقافية، غزة (1998 م).
* عبد السلام مسدي: «ما وراء اللغة/ بحث في الخلفيات المعرفية». مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس (1994 م).
* عدنان قاسم: «الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر». المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا (1980 م).
* علي الشرع: «محمود درويش شاعر المرايا المتحولة». وزارة الثقافة، عمان (2002 م).
* علي عشري زايد: «استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر». دار الفكر العربي، القاهرة (1997 م).
* غادا السمان: «إسرائيليات بأقلام عربية: الدسّ الصهيوني». دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت (2001 م).
* محمد إبراهيم الحاج صالح: «محمود درويش بين الزعتر والصبار». منشورات وزارة الثقافة، دمشق (1999 م).
* محمد أبو رحمة: «واقع "عنات" وخرافة "ريتا": فانوس ابن البلد في تناقضات محمود درويش». مجلة كنعان -109/ 2002/ 110 120.
* محمد شاهين: «الأدب والأسطورة». المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت (1996 م).
* محمد فتوح أحمد: «الرمز والرمزية في الشعر المعاصر». دار المعارف، القاهرة (1978 م)[2].

* محمد فكري الجزار: الخطاب الشعري عند محمود درويش. إيتراك للنشر والتوزيع، مصر الجديدة (2001 م).
* مصطفى ناصيف: (خصام مع النقاد). النادي الثقافي العربي، جدة (1991 م).
* موسى أبو شارب وطارق وأبو رجب: (توظيف الرموز الدينية في شعر محمود درويش). مجلة المواكب، 7 و14/ 1997/ 74/ 8-92.
* محمود درويش: (قال المغني). دار العودة، بيروت (1989)[13].
ـــــــ: (نشيد الرجال). دار العودة، بيروت (1989)[13].
ـــــــ: (المزمور الحادي والخمسون بعد المئة). دار العودة، بيروت (1989)[13].
ـــــــ: (الخروج من ساحل المتوسط). دار العودة، بيروت (1989)[13].
ـــــــ: (ضباب على المرأة). دار العودة، بيروت (1989)[13].
ـــــــ: (ورد أقل). دار توبقال للنشر، الدار البيضاء (1990 م).
ـــــــ: (أرى ما أريد). دار توبقال للنشر، الدار البيضاء (1990)[2].
ـــــــ: (مديح الظل العالي). دار العودة، بيروت (1994).
ـــــــ: (أنا يوسف يا أبي). دار العودة، بيروت (1994).
ـــــــ: (يطول العشاء الأخير). دار العودة، بيروت (1994).
ـــــــ: (إلهي لماذا تخليت عني). دار العودة، بيروت (1994).
ـــــــ: (مأساة النرجس ملهاة الفضة). دار العودة، بيروت (1994).
ـــــــ: (الهدهد). دار العودة، بيروت (1994).
ـــــــ: (حجر كنعاني في البحر الميت). دار العودة، بيروت (1994).
ـــــــ: (لماذا تركت الحصان وحيدًا). رياض الريس للكتب والنشر، لندن وبيروت (1995 م).
ـــــــ: (أيها الساحر الساخر من كل شيء). مجلة مشارف 9/ 32/ 1996-34.
* ناصر علي: (بنية القصيدة في شعر محمود درويش). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت (2001 م).

* نعيم عرايدي: ‹البناء المجسم: دراسة في طبيعة الشعر عند محمود درويش›. مؤسسة الأسوار، عكّا (1991 م).
ـــــــــ: ‹الفلسفاريخية والبنية التحتية لشعر محمود درويش›. مكتبة كل شيء، حيفا (1994 م).
* ياسين خليل عايش: ‹هوامش على التراث والشخصيات التراثية في شعر نزار قباني›. المجلة الثقافية 44 و45/ 45/ 1998-49.
* ياسين فاعور: ‹الثورة في شعر محمود درويش›. منشورات دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة (1998 م).
* من الإنترنيت

www.ayletmarchabel.org\taalifirstweb11.htm
www.jehat.com\arabic\gareeb-md.htm
www.nasrolla.org\moussa\mahadarat\mahadarat005.htm

الفهارس

ثبت الأعلام

أ

أحمد زويل 93
إحسان عباس 30/ 103
أحمد الزعبي 22/ 104
أحمد حسين 23/ 24/ 25/ 94/ 95/ 97/ 98/ 103
أحمد دحبور 15
أراغون 44
أرييل شارون 66
إسحاق رابين 18
إسحاق شامير 98
الغزالي 94
أنور السادات 92
إيلان هليفي 25/ 91

ب

بول بريمر 92

ت

توفيق زَيَّاد 15

ج

جابر عصفور 31/ 34/ 45/ 104
جريس سماوي 22/ 104
جمال أحمد الرفاعي 36/ 45/ 46/ 104
جمال سلسع 37/ 104

ح

حبيب قهوجي 15
حسين حمزة 22/ 37/ 104
حموطال بار يوسيف 93
حنا أبو حنا 15

خ

خالد أبو خالد 15

د

ديكارت 94

ر

راشد حسين 15/ 99
رشيدة مهران 97
رفقة دودين 33/ 35/ 104
رينيه شار 44

س

سعد الدين إبراهيم 91
سميح القاسم 15

ش

شكسبير 44

شوقي بزيع 31/ 105
شيمون بيرز 18

ص

صبحي حديدي 22/ 105
صدام حسين 91
صلاح عبد الصبور 36

ط

طارق أبو رجب 22/ 47/ 48

ع

عادل الأسطة 23/ 105
عادل سمارة 26
عاطف أبو حمادة 22/ 105
عبد الرحيم محمود 18/ 29
عبد الستار قاسم 26
عبد السلام المسدي 31
عز الدين المناصرة 15
عصام ترشحاني 15
علي الشرع 22/ 105
علي عشري زايد 36/ 38/ 39/ 105

غ

غادا فؤاد السمان 24
غالب طعمة فرمان 72
غسان كنفاني 13/ 15/ 29

ف

فواز عيد 15

ك

كمال عدوان 29
كمال ناصر 29

ل

لوركا فريدريكو غارثيا 18

م

محمد إبراهيم الحاج صالح 31/ 32/ 105
محمد أبو رحمة 25/ 105
محمد القيسي 15
محمد شاهين 22/ 105
محمد فكري الجزار 17/ 25/ 46/ 106
مريد البرغوثي 15
مصطفى ناصيف 30/ 106
معين بسيسو 15
موسى أبو شارب 22/ 47/ 48/ 106
موسى الصدر 72

ن

ناجي العلي 22/ 97/ 104
ناصر علي 22/ 71/ 72/ 106
ناظم حكمت 44
نجيب محفوظ 92
نعيم عرايدي 21/ 22/ 107
نيكوس كزنتزاكس 94

ي

ياسين خليل عايش 33/ 34/ 107
يوسف شاهين 90
يوسي جينوسار 92

ثبت عام

أ

أدونيس 79
اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين 18/ 97
أحداث الأردن 13
إرميا 44/ 58
أريحا 90
أسرار الكنيسة السبع 73
إشعيا 59
الإغريق 94
إلهي لماذا تركتني 53/ 84
الإلياذة 94
الانتفاضة 98
الإنغليز 43
انتفاضة الأقصى 65/ 66

ب

باريس 25/ 91
البحر الميت 92/ 99/ 100/ 106
البلهارسيا 92
البروة (قرية) 51
برلين 93/ 94
بطرس 81
بلقيس 62
بيروت 2/ 13/ 18/ 29/ 91/ 103/ 104/ 105/ 106

ج

الجامعة الأمريكية في القاهرة 93
جامعة حيفا 91
جامعيون من أجل فلسطين 93

ح

الحزب الشيوعي الإسرائيلي 12/ 45
حالة طروادية 88
حبقوق 44/ 56/ 57/ 58
حلف الناتو 91

خ

خطبة الوداع 49
خيمة محمود درويش 9

د

داود بن سليمان 60
دولة بلا أرض 14

ر

الرسالة الشعرية 30/ 104

ز

زرقاء اليمامة 39

س

سارة 61

ش

الشعر ديوان العرب 29/ 99
شاعر الربابة 15/ 16/ 93
شاعر القبيلة 15/ 16
شعرة معاوية 16

ص

الصهيونية 20/ 24/ 29/ 90/ 91
صبرا وشاتيلا 56

ظ

الظاهرة الدرويشية 7/ 9/ 24

ع

عام النكبة 51
عنات 25/ 90/ 98/ 101/ 105
عنترة بن شداد 39
العراق 72/ 92

ف

الفصح اليهودي 55
فلسطين 11–13/ 15/ 18/ 37/ 39/

44–46/ 66/ 81/ 92/ 93/ 99
فلسطين التاريخية 11/ 92

ق

القاهرة 13/ 93/ 94/ 104/ 105
القبس (جريدة) 97
القربان 6/ 12/ 21/ 25–27/ 62/ 65/ 66/ 67/ 71–88
القربنة 72/ 75/ 79/ 88

ك

كامب ديفيد 66/ 92
الكرمل 18
الكنيست 98/ 99

ل

اللجنة التنفيذية 16/ 18/ 25/ 45
لبنان 2/ 45/ 49/ 55
لندن 97/ 106

م

المأساة الفلسطينية 20
المحرقة 91
المسيح 42/ 51–55/ 58/ 59/ 73/ 75/ 77–79/ 81–86/ 94/ 104
متشرد صوفي 88
مجموعة إيلان هليفي 25/ 91
محكمة العدل العليا الإسرائيلية 92
محمود درويش متصوف علماني 89
مخيم جنين 95
مريم المجدلية 53/ 60
مصمص 94/ 98
معركة الشجرة 29
معركة الكرامة 14
ملكة سبأ 62
منتدى دافوس الاقتصادي 92/ 94
منظمة التحرير الفلسطينية 11/ 13/ 14/ 16/ 25/ 45/ 55/ 91
مؤتمر المراجعة التاريخية 91
مؤسسات السلطة 26
موسكو 13

ن

النكسة 14
النهار (جريدة) 65

هـ

هاجر 61/ 75
الهدهد 61/ 62/ 106

الهولوكوست 91

و

وثيقة الاستقلال 45

ي

اليهمسلامية 5/ 6/ 21/ 26/ 27/
30/ 32-34/ 39- 42/ 47/
51/ 63/ 65/ 72/ 76/ 86/
87/ 88/ 90/ 93-95
اليهودية 6/ 35/ 41/ 45- 48/ 55/
58/ 90/ 97
يديعوت أحرونوت 93
يهوذا الإسخريوطي 55
يِفْتَاح الجلعادي 74

ثبت النصوص الدينية

العهد القديم

التكوين 1: 3 78
التكوين 21: 8–21 61
التكوين 22: 11–13 73

الخروج 10: 23 78
الخروج 3: 2 78

التثنية 4: 14 78
التثنية 14: 18 62

قضاة 11: 30–31 74
قضاة 11: 40 74

قضاة 11:12–23 74

صموئيل الأول 22: 13 78

المزامير 4: 6 78

إشعيا 9:6 59
إشعيا 6: 4 78

إرميا 2:23 58
إرميا 31: 35 78
إرميا 1:7 58

الأحزاب 33 78

الأنفال 11 78

العهد الجديد

متى 27: 45–47 84
متى 27: 46 53

مرقس 14: 43–50 81
مرقس 15: 40 و47 53

لوقا 2: 32 78
لوقا 22: 55–6 81
لوقا 8: 2 53

رومية 6: 23 73

عبرانيين 10: 9 73

يوحنا 1: 4 78
يوحنا 19: 25 53

رؤيا 21: 23 78
رؤيا 1:7 82

القرآن الكريم

آل عمران 35/ 76/ 78

يوسف 80

مريم 76/ 81–84/ 86

النور 78

النمل 62

القارعة 85

الحشر 83