الصوت الفلسطيني في قصيدة الانتفاضة(*)

الدكتور عبد العزيز المقالح

- ١ -

«ما زالت الانتفاضة العربية في فلسطين تبحث عن شاعرها» هكذا يتردد الصوت عالياً في الكتابات النقدية.. وهكذا تقول أحاديث الشعراء أنفسهم، وإلى مثل ذلك تذهب أقوال محبّي الشعر وأنصاره في كل قطر عربي، إذ يصعب أن نجد الصورة الحقيقية لانتفاضة في مثل هذا الحجم في هذا الكّم الهائل من القصائد التي يغلب على معظمها الاستعجال أولاً، والإيغال في الثرثرة اللغوية الخطابية ثانياً.

ولا شك أن حدثاً جليلاً متماسك الصورة مضبوط الإيقاع كالانتفاضة يتطلّب جهداً إبداعياً خارقاً لاستيعابه والتقاط أبعاده وزواياه، ولا بدّ - مهما كان حظ المبدع من السيطرة على موضوعاته - أن يقف إزاء هذا الحدث العظيم متعلثماً وغير قادر على التعبير. لكن الأسوأ مما في هذا الكم الهائل من القصائد من سوء أن يتقاعس المبدعون العرب، وأن يجدوا في الإفصاح عن العجز تبريراً لصمتهم الطويل.

لقد كانت الانتفاضة على مدى ثلاثة أعوام محور حديث لا ينقطع بين جماهير هذه الأمة بمختلف مستوياتها الفكرية والاجتماعية، كما كان حديث العالم الواسع وموضع اهتمام الضمائر النقية لبني البشر أياً كانت ألوانهم وأجناسهم ولغاتهم. وقد أفصحت الكتابات القادمة إلينا من شعوب أخرى، ومن لغات أخرى عن التعاطف الحميم مع الانتفاضة، ومع جيشها الوطني الأعزل الذي يتألف من الأطفال والنساء، ومن الشباب والشيوخ، واستطاعت تلك الأصوات النبيلة أن تكشف - وسط سحاب كثيف من دخان الإعلام المعادي للقضية الفلسطينية - الوجه الحقيقي للاحتلال الصهيوني وما يقترفه من جرائم القمع وفظائع الإرهاب.

إن تجلّيات الانتفاضة في حياة المجتمع العربي تتوقّف على خلق مناخ إبداعي واسع النطاق يتابع بالشعر والنثر، بالقصيدة والقصة والمسرحية، باللوحة والموسيقى، نبض الانتفاضة، ويحاول التقاط صورة هذه اللحظة التاريخية المتميّزة. ولا يهم في مثل هذا السياق النضالي أن تكون هذه النصوص الإبداعية متألّقة بما يكفي أو كما ينبغي، لأن الوقت يمضي سريعاً، وقطار التحرير بحاجة إلى ضوء ووقود وإلى أغان تساعد المناضلين على عبور آخر جسر في المسافة الفاصلة بين الليل والنهار.

ومن هنا، فلا عذر لأولئك الذين يلوذون بالصمت، أولئك الذين يبرّرون صمتهم بالعجز عن الكتابة الإبداعية المتميّزة. فالإبداع المتميّز مطلوب، والإبداع المتوسّط المستوى مقبول. ولسنا في مجال المنافسة أو السباق، وإنما نحن في فترة زمنية حاسمة من الصراع العربي الإسرائيلي الذي يعكس نفسه على الأشكال الإبداعية العربية حيث يقوم الهاجس السياسيّ أو الفكريّ مقام الهاجس التجديدي والتجريبي، وحيث يكون مضمون القصيدة أهمّ من شكلها ومحتواها أكثر أهمية من معمارها الفني. وإذا كان بعض الشعراء العرب قد ينتشون بنغم القصيدة ولا يهمّهم ما تعني الكلمات (على حد تعبير مستعار من أحد النقاد الأوروبيين عن الشاعر الإنجليزي «ديلان توماس»)، فإن الشعراء الفلسطينيين سواء منهم الذين يعيشون مشرّدين بيننا خارج أرضهم المحتلة أو الذين يواصلون الحياة وكتابة الشعر في الداخل تحت وطأة الاحتلال، أقول إن هؤلاء وهؤلاء يرفضون أن يكون الشعر تجربة لغوية تستهدف الإنشاء بموسيقى القصيدة، وهم يفضلون لقصائدهم أن تكون تعبيراً عن تجربة شعرية إنسانية تسهم في إنهاض هذا العملاق العربي النائم في صحوة العصر لكي يأخذ مكانته من المواجهة المستيقظة الواعية. وهذا لا يعني أن القصيدة الفلسطينية ترفض التجديد أو تقاوم الالتحام بالهموم الجديدة للإبداع الشعري، ولكنها تحاول في لحظات الفجيعة أن تتفلّت بعض الشيء من قيود المغامرة وإشكالياتها.

ولعل هذا الموقف في الشعر الفلسطيني هو الذي جعل هذا الشعر يتعرض في الآونة الأخيرة لقدر غير قليل من النقد القاسي بعد أن كان في أواخر الستينات يلقى ترحيباً احتفالياً جعل أبرز أصواته، محمود درويش، يصرّح في قلق ظاهر «أنقذونا من هذا الحبّ القاسي». وليس في الإمكان الكلام عن انحسار الحب القاسي للشعر الفلسطيني واستبداله بالنقد القاسي من دون الإشارة إلى علاقة ذلك بانحسار وهج الثورة الفلسطينية بعد أن كانت ومضة

(*) فصل من كتاب «صدمة الحجارة... دراسة في قصيدة الانتفاضة» تحت الطبع.

الأمل الوحيدة بما بلغته من سطوة وحظوّه في الحياة السياسية والثقافية العربية.

وبغضّ النظر عن كل ما قيل ويقال عن الشعر الفلسطيني في المرحلة الراهنة، فإن هذا الشعر ـ ومعه أشكال تعبيرية أخرى ـ يخوض من الداخل ومن الخارج معركة بالغة الوعي في معانيها وفي وضوح شروطها. ولنا أن نقول إنه من بين مئات القصائد التي تناولت الانتفاضة وعالجت أشكال القمع والإرهاب واغتصاب الأرض، فإن قصيدة واحدة فقط أثارت ضغينة المحتلين الإسرائيليين وحقد نقّادهم، وأعني بها قصيدة (عابرون في كلام عابر) للشاعر محمود درويش، وهو ما يحفظ للشعر الفلسطيني ريادة الحديث عن الجرح النازف والسؤال من داخله، وما يجعله أيضاً أكثر من أيّ شعر عربي آخر قادراً على التعبير عن هذه المعادلة الصعبة، والاحتفاظ بنبض الأحداث ساخناً وسط ضغط الصراع وديمومته.

ومن ثم فإن قصيدة (عابرون في كلام عابر)، وهي من القصائد التي احتضنت الانتفاضة في أيامها الأولى، تشكل أخطر صورة لشعر المقاومة في اللغة العربية، وقد جاءت في وضوحها الغامض وبساطتها التعبيرية عملاً مغايراً في سياق ما وصل إليه محمود درويش في مطولاته ابتداء من قصيدة (أحمد الزعتر) مروراً بقصيدة «بيروت» إلى قصيدة «مأساة النرجس وملهاة الفضة». وقصيدة «عابرون» من بين أقصر قصائد محمود، وهي بمقاطعها الأربعة تختزل فرحته الأولى بالانتفاضة وتصدر عن شعور مطمئن بأن شعبه قد تحرّك، وبلغ درجة الثورة الشاملة، وأن المواجهة الفاعلة هذه المرة هي لشعب بأسره، ولا يمكن أن تبوء بالخسران مهما كان حظّ العدوّ من رصيد القوة المادية ومن أرصدة التصلّب والانغلاق، ومن هنا فقد انطلق في تحريضه الشعري ـ إن صحّ أنه كذلك ـ من هذا الموقف اليقيني الذي يؤكّد أن الدم والحجر هما الوثيقة التاريخية التي يستطيع بها العربي الدفاع عن وجوده واسترجاع كل شبر من أرضه، وليس للكلام العابر الذي يرتكز على الخرافة ويصوغ الحلم الوحشي للعدوّ الغاصب سوى الأوهام والغبار:

أيّها المارّون بين الكلمات العابره
احملوا أسماءكم، وانصرفوا
واسحبوا ساعاتكم من وقتنا، وانصرفوا
واسرقوا ما شئتمو من زرقة البحر ورمل الذاكره
وخذوا ما شئتمو من صور كي تعرفوا
إنكم لن تعرفوا
كيف يبني حجر من أرضنا سقف السماء.

وكما كان السطر الأول مطلعاً فسيكون ختاماً، الأمر الذي يجعل القارىء، سواء كان صديقاً أو عدّواً، يتوقّف عنده وينظر إليه بوصفه المحور الذي يضبط المسافة بين الحقيقة والخيال. ولعل هذا السطر نفسه قد صعّد موجة الكراهية للقصيدة وللشاعر من قبل «العابرين» الذين أثاروا عاصفة من السخط والنقد العشوائي ربما لأول مرة في وجه قصيدة عربية تأتي في الوقت المناسب وتتكلم اللغة المفعمة باليقين بعيداً عن مشهديّة الإحباط والتحسّر التي كادت تصير الطابع المميز للقصيدة العربية..

أيها المارون بين الكلمات العابره
منكمُ السيف ـ ومنّا دمنا
منكمُ الفولاذ والنار ـ ومنّا لحمنا
منكمُ دبّابة أخرى ـ ومنّا حجر
منكمُ قنبلة الغاز ـ ومنّا المطر
وعلينا ما عليكم من سماء وهواء
فخذوا حصّتكم من دمنا.. وانصرفوا
وادخلوا حفل عشاء راقص.. وانصرفوا
وعلينا، نحن، أن نحرس ورد الشهداء
وعلينا، نحن، أن نحيا كما نحن نشاء

«إنّها قصيدة خرقاء، لشاعر مشبوه»: هكذا قال إسحق شامير (فُضّ فوه!)، وقد جاء كلامه المسعور هذا في «الكنيست» لا في صحيفة ولا مجلة وجاء ليكون شهادة للقصيدة كما هو شهادة للشاعر الذي ينتمي إلى شعبه «المشبوه» سلفاً والمحكوم صهيونياً بالإبادة. والجزء الأول من الكلام المسعور الذي أطلقه إسحق شامير هو الأكثر غرابة وإثارة، فقد تحول السفّاح إلى «ناقد» والجلّاد إلى صاحب رأى في الشعر، وهنا تكمن الغرابة والإثارة، وقد ارتفعت الأصوات يومئذ داخل فلسطين وخارجها تقول إن للجلاد شامير أن يقتل المواطنين الفلسطينيين أفراداً وجماعات، وله أن يشرّدهم وأن يحاصر منازلهم، وأن يجعل أرضهم الواسعة تضيق حتى تغدو سجناً مرعباً كما فعل ويفعل، وله أن يوجّه إلى الشاعر من أنواع الشتائم ما يريد، وله كذلك أن يستدعيه إن شاء، للتحقيق معه، لكن ليس له أن يتحوّل فجأة من جلّاد إلى ناقد ومن إرهابيّ عتيق إلى صاحب رأي في جماليّات الشعر ومستوياته الفنية.

وتلك في تقديري واحدة من أقسى ويلات العصر الحديث، وإن كانت أعجز من أن تمنع صوت الشاعر عن التدفّق:

أيها المارّون بين الكلمات العابره
كالغبار المرّ، مرّوا أينما شئتم ولكن
لا تمّروا بيننا كالحشرات الطائره
فلنا في أرضنا ما نعمل
ولنا قمح نربّيه ونسقيه ندى أجسادنا
ولنا ما ليس يرضيكم هنا
حجر... أو حجل
فخذوا الماضي، إذا شئتم إلى سوق التحف
وأعيدوا الهيكل العظمي للهدهد إن شئتم
على صحن خزف
فلنا ما ليس يرضيكم، لنا المستقبلُ
ولنا في أرضنا ما نعملُ

إن كل مقطع في القصيدة يتقدم خطوات في تأكيد الحقّ الوطني الفلسطيني وفي فراغ الخرافة الصهيونية من الإدعاء الذي يحاول

التعامل مع الأساطير العابرة، كما لو كانت وثائق أو حقائق على الشعوب الآمنة صاحبة الحق التاريخيّ غير المنازع أن تسلم بها وتنحني لمشيئتها، ليس ذلك وحسب، بل عليها ـ أي الشعوب المعتدى عليها ـ أن تغادر تاريخها الحقيقي وترحل عن أرضها وإلاّ تعرّضت للقمع والقهر الوحشي. ويلاحظ أن الشاعر قد نجح كثيراً في اختيار الصور الساخرة الجادّة، الغبار المرّ، والحشرات الطائرة، كما نجح في عقد المقارنة بين ما يملكه العربيّ الفلسطينيّ في أرضه من حقائق إثبات الوجود، العمل، الزراعة، الحجر، الحجل، المستقبل، وبين ما يملكه العدوّ الغريب من كلام عابر، هو في حقيقة الأمر مجموعة من الأوهام لا تكفي لصياغة وطن، وسوف تجد نفسها ـ طال الزمن أو قصر ـ في سوق التحف لا تستحوذ بدلالاتها العنصرية العدوانية على اهتمام أحد من البشر الأسوياء.

وكان الشاعر في المقطع الثاني من القصيدة ـ وهو أقل مقاطع القصيدة حدّة وسخرية ـ قد أقام بقدر من الكبرياء الحزينة مقارنة بالغة الذكاء بين السيف والدم، بين الدبّابة والحجر والقنبلة والمطر. أي بين ما يتملكه العدوّ من قوة وما يتملكه الفلسطينيون من صبر وصمود:

فخذوا حصتكم من دمنا. . . وانصرفوا. . .

مؤكّداً من خلال هذه النتيجة أن القوة وحدها قد تقتل وتوغل في سفك الدماء، لكنها تبقى عاجزة عن تغيير ثوابت الحياة وثوابت الأرض وثوابت التاريخ، وأن الدم الذي يواجه السيف كالحجر الذي يقابل الدبابة، كالمطر الذي يتصدّى للقنبلة، هي الأشياء وقوة الأشياء، هي الأقدر على تحقيق النصر ولو بعد حين:

أيّها المارّون بين الكلمات العابره
كدّسوا أوهامكم في حفرة مهجورة،
وانصرفوا
وأعيدوا عقرب الوقت إلى شرعية العجل
المقدّس
أو إلى توقيت موسيقى المسدّس
فلنا ما ليس يرضيكم هنا. . فانصرفوا
ولنا ما ليس فيكم، وطن ينزف شعباً ينزفُ
وطناً يصلح للنسيان أو للذاكرة
أيّها المارّون بين الكلمات العابره
آن أن تنصرفوا
وتقيموا أينما شئتم ولكن لا تقيموا بيننا
آن أن تنصرفوا
ولتموتوا أينما شئتم، ولكن لا تموتوا بيننا
فلنا في أرضنا ما نعمل
ولنا الماضي هنا
ولنا صوت الحياة الأول
ولنا الحاضر، والحاضل والمستقبل
ولنا الدنيا هنا، والآخره.
فاخرجوا من أرضنا. .
من برنا. . من بحرنا
من قمحنا. . من ملحنا. . من جرحنا
من كل شيء، واخرجوا
من ذكريات الذاكره
أيها المارّون بين الكلمات العابره. .

ويعلو في هذا المقطع ـ وهو الأخير ـ صوت الشاعر بعد أن مهّدت له المقاطع الثلاثة السابقة بمفارقاتها ومقابلاتها المتنوّعة للدخول النهائي في وجدان شعبه والتعبير بضمير الجماعة عن الإرادة الوطنية. . ومعه تنهمر أفعال الأمر «كدّسوا أوهامكم» و«أعيدوا عقرب الوقت» «فانصرفوا» «آن أن تنصرفوا» و«لتموتوا» «فاخرجوا من أرضنا».

إن حدثاً كبيراً يتمّ الآن في فلسطين، وتجاوباً مع هذا الحدث الكبير لا بد أن تتغيّر صيغة الخطاب مع العدو بما يتناسب والحدث الذي يشارك فيه الشعب الفلسطيني بكل أبنائه. . وهذا التحديد الواضح في لغة الخطاب وفي أفعال الأمر المتتابعة بدلالتها الخالية من كل لبس أو غموض هو ما أزعج قادة الاحتلال وجعل الجلاد شامير يفصح لأول مرة عن ميوله «النقدية» الرديئة، وهو نفسه الذي جعل الناقد «عاموس كينان» يفتّش في قاموس العبرية الحديثة عن أقذر كلمات الهجاء لكي يلقيها في وجه القصيدة ظناً منه أن ذلك يكفي لخنق صوت الشاعر وحذف النصّ الشعري من تاريخية اللحظة المشتعلة.

إن هجاء (عاموس) للقصيدة لم يخرج به عن إطار النقد والتحليل الأدبي وحسب، وإنما ساعد القارىء بما لم يكن متوّقعاً على فضح المستوى المعرفي للنقد العبري وسقوطه السريع في الابتذال، وفي لغة «الردح» والتعالي العنصري، وابتعاد الناقد عن التحليل الموضوعي للنص واستبداله بهذا المستوى المتدّني من الهجاء الذي يعبر عن مدى الضيق والقلق من الأثر العميق الذي سوف تتركه القصيدة في نفوس الفلسطينيين من شعور بالإصرار على المقاومة، وما سوف تتركه في الطرف الآخر من إحساس بالخيبة والخذلان.

ويلاحظ أن «عاموس كينان» عندما حاول استخدام لغة النقد وأراد أن يتحدّث عن الضمائر في القصيدة خانه الفهم وأوقعه في مأزق آخر. مأزق عدم الوعي الفنّي بتوظيف الضمير والتوحيد بين صوت الشاعر وصوت شعبه، إذ هو لا يجد في صيغة «نحن» العربية إمكانية لخلق الشعر لكنه يجد في صيغة «نحن» العبرية إمكانية لخلق وطن وقدرة على النفخ في الأساطير الميتة، وهو نفسه يستخدم «هذه النحن» في مقال عنصري آثم عندما يقول في سطور من هجائه للقصيدة «إن أسماءنا محفورة على كل حجر من حجارة أرضنا، وعلى كل مخطوط مدفون في أرضنا، منذ ثلاثة آلاف وخمسمائة سنة».

لقد كان محمود درويش على مدى ثلاثين عاماً صوت وطنه المحاصر، وكانت قصائده التعبير الشعري المتوازي بين ذات الشاعر وذات شعبه. وأيّ فصل بين الذاتين أو محاولة تشويه أحدهما إنما يحدث أو يتم لحساب شيء آخر. ولن يكون هذا الشيء الآخر خافياً إذا جاء التشويه من عاموس وأمثاله الذين يحاولون إحراق شعب

بأسره وإخفاء سياق حضاري كامل. وإن جريرة الاعتداء على قصيدة فلسطينية بمثل هذه اللغة المرعبة، تبقى أهون بما لا يقاس من الاعتداء على طفل في إحدى حارات الوطن الأسير. ولا ريب أن منطق «السعار» الذي اعتمده عاموس في نقده للقصيدة قد أسهم في تحديد أوجه الصراع الثقافي بيننا وبين عدوّنا، وكشف عن وجوه الوعي الشقي الذي يتسلح به الناقد الإسرائيلي الذي يسمح لنفسه بترديد أقوال ومزاعم بالغة الغرابة في محو الآخر وتغييبه، ثم لا يسمح لهذا الآخر بأن يعبّر عن شعوره القومي والوطني إزاء الكابوس المسعور الذي يجثم على صدر الوطن والناس. وعلى ذلك النحو المفارق أثبت عاموس مجافاته بل معاداته لأبسط مناهج النقد الأدبي التي لا بدّ أن يكون قد تعلّمها لكي يحظى بهذه الصفة التي غالباً ما تتقدم اسمه أو تتأخّره.

- ٢ -

أريد - قبل أن أواصل رحلة البحث عن الصوت الفلسطيني في قصيدة الانتفاضة - أن أعود مرة أخرى إلى قصيدة «عابرون في كلام عابر» لمحمود درويش لا لكي أكرر ما دوّنته الملاحظات السابقة، وإنما لكي أشير إلى أن المحاكمة القاسية التي تعرّضت لها تلك القصيدة من قبل سلطات الاحتلال الاستيطانية، سواء الرسمية البوليسية منها أو تلك التي حاولت التستّر وراء بعض التعابير النقدية الأدبية، إنما تكشف عن نمط جديد من العدوانية على الأدب والفن يتمثل في إسقاطات مريضة تحاول بغباء أن تشوه العلاقة بين المبدع وشعبه من ناحية، وأن تفاجئنا - من ناحية أخرى - بملاحظات شكلية تجاوزها النقد الأدبي لأنها تهدف إلى تجريد صوت الشاعر من همّه الذاتي الكبير. وهو الهمّ الأول الذي من شأنه تحريك هاجس الإبداع والتجديد في نفس الشاعر فلم يعد الشاعر ظلاً خافتاً للغته أو ضميراً مستتراً بين كلماتها. وإنما أصبح جزءاً من لغته ويكاد يكون الصوت الكامن وراء اللفظ وسياق الكلام، وضميره ماضٍ وراء ما يجسّده الانفعال في الجملة النحوّية بأصداء حروفها وضمائرها، فضلاً عن وجود الغائب في الشاهد، ووجود الشاهد في الغائب، وقيام المتكلّم بدور الصامت، والصامت بدور المتكلّم إلى آخر ما تفعله الأبنية الدلالية الرمزية للضمائر وفي اللغة الشعرية بخاصّة.

ثم إن المدارس النقدّية الحديثة، حتى تلك التي يغلب عليها المنطق التجريديّ، لا تصل في تنظيرها إلى حدّ توجيه صورة التفكير في وعي المبدع ورسم خطّ سيره اللغوي والفني، كما حاول «عاموس كينان» أن يفعل في زعمه النقدي وفي ملاحظته الرديئة على قصيدة «عابرون في كلام عابر» عندما أراد لشاعر القضيّة أن يتخلّى عن ضمير القضيّة، وألّا تكون قصيدته تلك معبّرة عن الشعب الفلسطيني وعصره وواقعه، وما يعيشه هذا الشعب المناضل من معاناة فائقة في عذابها وآلامها.

إن الهمّ الأول لدى الناقد الإسرائيلي - وهو ينظر بعين الغضب إلى قصيدة محمود درويش - لم يكن همّاً أدبياً ولا فنياً، لكنه همّ المؤسسة الاستيطانية التي ينتمي إليها بوجدانه الفنيّ والأدبي. وهو يريد لشاعر القضية أن يسقط في ذاته، ويغنّي لنفسه، لكي يستريح عاموس وتستريح معه المؤسسة الاستيطانية، ولكي يذهب إلى فراش نومه مطمئناً إلى أن الخطاب الشعري العربي قد خلا من هوّيته، وأصبحت نصوصه - التي لا بدّ أن تحترق بشكل أو بآخر في نار القضية - تتخبّط في فصام التعبير اللغوي، وحتى يبدو الشعر وكأنه تعبير عبثيّ لا علاقة له بالواقع ولا يعلن عن هوّية الشعب الذي يصدر عنه ويتوّجه إليه.

إن اللغة العربية ما تزال هي لغة شعبها، وذات الشاعر العربي - حتى وهي تراوغ في صراعها مع الخطاب الشعريّ الجديد - ما تزال هي ذات الشعب، الذات المدركة لمأساته والمعبّرة عن إرادته الحقيقية، وهي ترفض القسمة وترفض التبرير، وأجزم أن لم يبدأ بعد العصر الذي تختفي فيه الذات لتبرز كينونة اللغة - على حدّ التعبير الذي يكاد يكون مشهوراً لميشيل فوكو - وإلى أن يتمّ ذلك، وهو لن يتم إلّا بعد تحرير فلسطين، وبعد عودة عاموس إلى مسقط رأسه، فإن مقتضيات المرحلة سياسياً واجتماعياً وثقافياً تفترض هذا التشابك الجدلي بين اللغة والذات والوطن، وبعبارة صارخة جداً، بين قصيدة «عابرون» وصاحبها محمود درويش وبين فلسطين التي تقاوم بالحجارة.

وإذا كان النتاج الشعري «لعاموس كينان» وهو في معظمه منسوخ بصوره وأخليته عن الغرب الذي لا يعاني من الاحتلال ولا يخضع لسطوة المؤسسة العسكرية الاستيطانية، إذا كان هذا الانتاج محكوماً بضمير الجماعة التي اغتصبت أرض فلسطين، ومحكوماً بتطلعاتها وهواجسها فكيف يريد لشعرنا - وفي هذه المرحلة على وجه الخصوص - أن يتنازل عن هوّيته؟ ولماذا يريد بتنظيراته البلهاء تطويق إرادة الكتابة الشعرية وإبعادها عن ممارسة وظيفتها الأولى، وهي المحافظة على الذاكرة الوطنية والقومية؟ وكيف يكون ناقداً أو شاعراً من يستخدم مثل هذا الوصف الذي تتصاعد منه رائحة صاحبه وأعني به وصفه لقصيدة «عابرون» بأنها «قصيدة خرائية. . .» معتذراً عن اقتباس البذاءة!.

لا شيء مشتركاً بين الصهيونية والأدب إلا هذه الصفة العفنة التي «تتغوّط» بشكل خطير على الارتعاشات الوجدانية والتي تعجز عن ضبط ما في نفوس أصحابها من بذاءات قاموس الحقد والفظاظة ومن الأساليب الخالية من أبسط قواعد الذوق، والمنتزعة من مخزون «الجيتو» حيث تتعرّى الأقلية في غياب المجتمع وتكشف عن المناطق السوداء في أقوالها وفي تقاليدها الممسوخة. والسؤال الذي يخيفني مجرّد تصور الإجابة عليه هو هل يمكن لهذه اللغة «العاموسية» أن تصبح في القريب العاجل لغة النقد الأدبي المواكب للعصر الصهيوني؟ وهل سيظهر قريباً في أوروبا مجموع القواعد التي يمكن بمقتضاها أن يكون لهذا النقد العاموسي أن يؤسّس مدرسته الملتزمة، بانتهاكات القيم الأدبية والفنية، والانتماء إلى بنية تحتية أو بالأصح «سفلية» تعزّز

بذاءتها اللغوية مصطلح القمع الاستيطاني وتضفي على ممارساته القهرية الشاذّة صفة البراءة؟

وإذا كان «عاموس» قد أبدى تخوفه من ضمير الجماعة «نحن» وأعلن عن فزعه المريب من هذا الصّوت:

فخذوا حصّتكم من دمنا.. وانصرفوا
وادخلوا حفل عشاء راقص.. وانصرفوا
وعلينا، نحن، أن نحرس ورد الشهداء!
وعلينا، نحن، أن نحيا كما نحن نشاء!

أقول إذا كان خوفه المبّرر جعله يرتعش من هذه المعاني العفويّة لكونها حقيقة، فإننا نشعر أن هذه «النحن» جزء لا يتجزأ من تاريخ الشعب العربي وأن الحديث عن الذات في الشعر العربي قديمه وحديثه يتضمن بالضرورة الحديث عن الآخرين و«النحن» في اللغة العربية لا تتمتع باستقلال ذاتي يبتعد بها عن «الأنا» والعكس صحيح أيضاً.

إن الشاعر الحقيقي في أعماله الإبداعية لا يمّثل ذاته وحدها وإنما يمّثل ذاته والآخرين عبر مجموعة من القصائد ذات الضمير الجمعي:

سل الرماح العوالي عن معالينا
واستشهد البيض هل خاب الرجا فينا
إنا لقوم أبت أخلاقنا شرفاً
أن نبتدي بالأذى من ليس يؤذينا!!

مثل هذه التعابير المتألقة النظيفة لم تدخل في قاموس عاموس ولا مرّت عليه في طفولته، وبالنسبة لنا، هي جزء من السياق النفسي، وهذا ما يجعلها تمسّ التاريخ والعواطف وتبعث في النفس النشوة:

فلنا في أرضنا ما نعمل
ولنا قمح نربّيه ونسقيه ندى أجسادنا
ولنا ما ليس يرضيكم هنا.

ولا يمكن لأي عربيّ شريف إلا أن يجد نفسه في هذه «النا» التي تتوهّج في الضمير المتّصل وتبعث نداء شاملاً يصل المشرق بالمغرب، ويتسع لفضاءات بعيدة ورحيبة لا حدود لها من الشعور المشترك، وتفتح منافذ واسعة للتواصل الشمولي ضدّ العدوّ الذي سنظل نرفض وجوده بيننا.

ولتموتوا أينما شئتم ولكن لا تموتوا بيننا
فلنا في أرضنا ما نعمل
ولنا الماضي هنا
ولنا صوت الحياة الأول
ولنا الحاضر، والحاضر، والمستقبل
ولنا الدنيا.. هنا والآخره.

إنها قضية لا تصمد فعلاً أمام الفحص، وأعني بها قضية الضمائر التي أوردها عاموس في ملاحظاته العدوانية على قصيدة «عابرون» وقد أظهر هو ورفاقه خوفاً كاذباً على اللغة الشعرية وعلى علاقة الشاعر بذاته كامنين في صدورهم خوفاً آخر من الرؤية التي تخفيها الضمائر الجمعية لإدراكهم أنهم ساقطون تحت نوع من التحدّي الذي تمثّله هذه الضمائر.

فاخرجوا من أرضنا
من برنا.. من بحرنا
من قمحنا.. من ملحنا.. من جرحنا
من كل شيء، واخرجوا
من ذكريات الذاكره.

لقد تعوّد المستوطن الغريب أن يكون هو وحده الآمر الناهي، لا سيّما بعد أن حقّقت له الهيمنة الاستعمارية الحماية الكافية، وأظلّته بأساطيلها الجوّية والبحريّة، ولهذا فكلمة «اخرجوا» بما تنطوي عليه من صيغة الأمر الرامية إلى إفساد الحلم الكاذب للمستوطن، لن تجد سوى الرفض الشامل من هؤلاء المستوطنين لا سيما وقد تجوهرت كلمة «الخروج» بفعل الانتفاضة التي أعطتها من خلال أحجارها معنى جديداً تشع منه صيغة الأمر وتحقّق في مناخه الطبيعي تباشير النصر المحتوم.

وعلى الذين يتوّهمون أن صوت الشعر يواجه الآن حالة من النكوص أن يراجعوا أوراق الملفّ الذي خرجت به من الأرض المحتلة قصيدة واحدة من قصائد الانتفاضة هي قصيدة «عابرون في كلام عابر» ليدركوا أن الشعر، هذا الكائن الوجدانيّ المحاور والمحارب، ما يزال قادراً على إشعال الحرائق والكتابة بالدم وبالنار. وللبرهنة على ذلك سوف ننتزع الورقة التالية من الملف المشار إليه، والمتضّمنة جانباً من كلمة ممثل الحزب الديني «أغودات إسرائيل» في الكنيست «إن الخرافة التي تزعم أن منظمة التحرير الفلسطينية تبحث عن السلام قد تحطّمت على صخرة الواقع، والذين لم يقنعهم الهجوم على الباص في الجنوب بالطابع الإجرامي لمنظمة التحرير الفلسطينية أقنعتهم الآن قصيدة الشاعر محمود درويش التي تنضح حقداً والمتعطّشة للدماء. تصوّروا أن هذا الرجل كان معروفاً بأنه واحد من المعتدلين في منظمة التحرير الفلسطينية، فإذا كانت هذه هي أفكار المعتدلين، نجنّا، يا ربّ، من المتطرّفين. فمثلما أن «الأمالسينيين» لم ينصرفوا عن هذا العالم إلا بإفنائهم عن بكرة أبيهم، كذلك فإن مشكلة منظمة التحرير الفلسطينية لن تحل إلا عندما يدين العالم بأسره تلك المنظمة، ويطردها خارج الانتماء إلى الجنس البشري».

هكذا يستطيع صوت الشعر أن يفجّر الزلزال، وأين؟ في قلب «الكنيست» ويتمكن من خلق عشرات الشروخ والاهتزازات في وعي المؤسسة السياسية والدينية والثقافية، كما يستطيع أن يحافظ على ذاكرة الوطن حيّة نابضة، وأن يقول للهجمة الصهيونية الانتحارية بأعلى الأصوات:

ولتموتوا أينما شئتم ولكن لا تموتوا عندنا

وهذا الصوت هو الذي كان على الدولة الاستيطانية أن تتفهّمه جيداً وأن تدرك أن صوت السياسة قد يراوغ ويكذب، أما صوت الشعر فإنه - بصيغته الإيحائية - يظل التعبير المجسّد للوجدان والنابع من أقصى مواطن القدرة على التنبؤ والاكتشاف والاتجاه صوب مدارات المستقبل وهذه الإشارة الشعرية الخالية من كل إبهام وقد تضمّنها السطر السالف الذكر تعني شيئاً واحداً ومحدداً،

ذلك الشيء هو أن العرب - وفي طليعتهم العرب الفلسطينيون - يرفضون أن تكون بلادهم مكاناً للانتحار الجماعي المحتوم لأيّ جنس أو عرق!

وإذا كانت الانتفاضة قد مثّلت بالنسبة للفلسطيني مشروعاً للتحرير والخروج من نفق الاحتلال فإنها - بالمقابل - قد مثّلت مشروعاً للإبداع، وعند الشعراء الفلسطينيين على وجه الخصوص، إذ فتحت قصائدهم على إمكانيات ضخمة للتعبير. ويستطيع الدارس أن يلمح بدايات هذا المشروع من خلال قصائد الانتفاضة التي صنعت رافداً جديداً في الشعر الفلسطيني وخلقت مستوى جديداً من الشعر سواء في أساليب التعبير أو في نمط الرؤيا.

وبمقدار ما ولّدت قصيدة «عابرون في كلام عابر» من قلق وخوف لدى المحتلين، فقد خضعت لبعض الاستخدامات التعبيريّة المتعجّلة، وهو ما برئت منه قصيدة أخرى للشاعر حملت العنوان المتحدي التالي «أرى ما أريد» والقصيدة من إنجازات زمن الانتفاضة باحتمالاته الرائعة، وهي تنطوي على قد كبير من الذاتية التي افتقدها «عاموس» في القصيدة الأولى، وإن كانت كسابقتها تصدر عن الموقف نفسه الذي يسيطر بقوة على حواس المبدع فلا يستطيع الإفلات من قبضته حتى لو أراد:

«أرى ما أريد من الروح: وجه الحجر
وقد حكّه البرق، خضراء يا أرض..
خضراء يا أرض روحي
أما كنت طفلاً على حافة البئر يلعب؟
ما زلت ألعب: هذا المدى ساحتي
والحجارة ريحي».

إن مسحة الغنائية، وهذا الولع الدفين بالرحيل إلى أيام الطفولة لم يغيّر شيئاً في جوهر التجربة الرافضة للوجود الإسرائيلي، وهو في هذا المقطع يعطي للحجر بعداً زمنياً مرئياً ومستعاراً ويحشد الرؤى من حوله لكي يضاعف من مساحة التحدي ومن حجم المعادلة الثورية، قد يكون الرفض في القصيدة السابقة أشدّ حضوراً وأكثر تجسيداً. لكن الرفض نفسه حاضر في هذه القصيدة بما يكفي. ويبدو أنه من الغبن أن تشير بعض الكتابات إلى أن الغنائية المفعمة بالحنين قد حجبت صوت الرفض أو قلّلت من حدة انفجاراته.

ومن الظلم للشاعر أن ننظر إلى قصائده - ذات التجربة المشتركة - بمنظار واحد، وألاّ نفرق بين اللحظات الشعرية، اللحظة التي ولدت فيها هذه القصيدة واللحظة التي ولدت معها تلك القصيدة، فمعلوم أن لكل لحظة من حياتنا ظلالها النفسية وصوتها الشخصي.

ولا أريد أن أتحمّس للقصيدة الثانية أكثر مما ينبغي فأدّعي أنها بغربلتها لأجزاء التجربة وتتبّعها لأبعاد الصورة، وباستقصائها التصاعدي حيناً والتنازلي حيناً آخر قد وضعتنا أمام أكثر من اكتشاف، وأمام أكثر من وسيلة أو طريقة لاستيعاب القضية - المأساة، والشاعر في مقطعين من أهم مقاطع القصيدة يطرح صورتين متقابلتين للحلّ المؤقت، هما، صورة للسلام وأخرى للحرب، ومن خلال المقارنة العابرة بين المقطعين نجد أن «الشرط التعادلي» لكل من الحرب والسلام، يتجسد في حقيقة واحدة لا يمكن التشكيك في محتواها، تلك الحقيقة هي (تحرّر فلسطين وقيام دولتها المستقلة) والوعي بهذه الحقيقة ليس رهين قراءة معينة أو محدّدة، ولا يتطلب من الناقد أو القارىء جهداً خارقاً لكي يدرك هوّية النصّ الشعري الفلسطيني، وهوّية النص الشعري عند محمود درويش بوجه خاص. هذا النصّ المفتوح على بشاعة الاحتلال وعلى أحلام العودة:

«أرى ما أريد من السلم.. إني أرى
غزالاً، وعشباً، وجدول ماء، فأغمض عيني:
هذا الغزال ينام على ساعدي
وصياده نائم، قرب أولاده، في مكان
قصي».

تلك هي صورة السلام كما ترسمها ريشة الشاعر بعد أن حرّرتها من إيقاع المباشرة ونثريّة القياس، ويلاحظ أنها أشد غرابة من صورة الحرب التالية:

أرى ما أريد من الحرب.. إني أرى
سواعد أجدادنا تعصر النبع من حجر
أخضرا
وآباؤنا يَرِثون المياه ولا يورثون،
فأغمض عيني:
إن البلاد التي بين كفّيّ من صنع كفّي».

إنه الموقف المعروف للشاعر من قضيته، والسلام الحاضر في القصيدة كالحرب الحاضرة، فيها، كل منهما يحتلّ مساحة مماثلة في التجربة ويعتمد على إبراز المفارقة بين الحرّية والعبودية بأدواته الملائمة، ويمثّل الحجر في المقطع الثاني بأبعاده الدلاليّة وبخلفيّته الراهنة القوة الممكنة في أيدي المناضلين، وهي قوة لا يستهان بها إذا نظرنا إلى السواعد التي تعتصرها في لحظة زمنية محسوبة يتلاقى عندها الماضي القديم بالحاضر الجديد، وتشكّل الاستجابة الحادّة للموروث المتجدّد حيث تترابط أدوار الفاعليّة بين التاريخي والآنيّ الراهن.. إنه يرى في السلام بلاده فإن لم يرها في السلام فإنه يراها في الحرب، ويراها في مجموعة الرؤى التي تتشكّل منها القصيدة، وهي:

- رؤية الحقل، ورؤية البحر، ورؤية الليل، ثم رؤية الروح، ورؤية السلم، ورؤية الحرب، ورؤية السجن - ورؤية البرق، ورؤية الحب، ثم رؤية المسرح العبثي. وأخيراً رؤية الناس.

وكلّ رؤية من هذه الرؤى الإحدى عشرة تحتلّ في القصيدة حركة كاملة أو مقطعاً خاصاً، ويلاحظ أن الوطن بمفرداته الحسّيّة الواقعيّة يتشبّث بالرؤى خالقاً بمفرداته التكوينات المختلفة أو المتألقة التي تتكوّن منها كل رؤية على حدة، وعندما نعود إلى عنوان القصيدة، وهو (أرى ما أريد) ندرك أهمية الإرادة القصديّة في هذا العنوان، وإصرار الشاعر على أن لا يرى إلا ما يريده سواء كان ذاتياً أو عامّاً،

قريباً إلى النفس أو بعيداً عنها. وهذا هو الحبّ كما ترسمه الرؤية التاسعة:

أرى ما أريد من الحبّ.. إني أرى
خيولاً ترقّص سهلاً، وخمسين غيتارة
تتنهد
وسرباً من النحل يمتصّ توت البراري،
أغمض عيني:
حتى أرى ظلّنا خلف هذا المكان المشرّد.

ويتبين من استعراض المقاطع الأربعة التي أوردناها هنا الترابط الحميم والتناظر الواعي بين أفعال القصيدة وبين فعلي «أرى» و«أريد» هذين الفعلين اللذين تكرّرا في مطالع المقاطع لتتوالد عنهما مستويات شعرية ذات مواقف مفرطة في الشعرية والإدهاش.

استدراك:

عند مراجعة هذه الدراسة استعداداً لنشرها ظهر في العدد (٢٠٧) من مجلة اليوم السابع حكم تبرئة الشاعر محمود درويش من التهمة التي روّجتها ضده جمعية النشاط اليهودي وهي جمعية مرتبطة بمنظمة الصهيونية العالمية مستغلّة المناخ الذي صنعته قصيدة (عابرون في كلام عابر) وفيما يلي نص الخبر:

(أعلن محامي الشاعر محمود درويش الاستاذ ليوموتراسون أن محكمة الاستئناف في باريس أصدرت حكماً بتبرئة الشاعر الفلسطيني من تهمة «إثارة الكراهية العنصرية ضد اليهود»، التي تبنّتها جمعية النشاط اليهودي وهي جمعية مرتبطة بمنظمة الصهيونية العالمية. وكانت محكمة البداية الأولى في باريس قد برأت منذ أشهر الشاعر درويش من هذه التهمة بالذات».

استغرقت هذه القضية في المحاكم الباريسية حوالي السنتين. وسببها مقالة نشرها درويش في صحيفة «لوموند» الفرنسية بتاريخ ١٩٨٨/١/٢٦ م تحت عنوان «سؤال إلى الضمير اليهودي» قال فيها «لقد آن الأوان لنصرّح دون خشية من تهمة أو ابتزاز، أن شرف يهود العالم كلهم ملطّخ بوحل الاحتلال الإسرائيلي وبدم ضحياه الفلسطينيين، ما لم يعلنوا القطيعة مع هذا الاحتلال).

* * *

تنطوي محاولة الشعر الفلسطيني الكبرى على أهمّ تجربة في التاريخ العربي الحديث، وهي تجربة فلسطين: الاحتلال، المقاومة، الاستيطان، الشتات، وأخيراً الانتفاضة. والجزء الأخير من التجربة هو ما يعنينا في هذه الدراسة التي حاولت أن تتلمّس الصوت الفلسطيني في قصائد الانتفاضة والاطمئنان على أن الشعر العربي ما يزال يتدفّق بماء الحياة في زمن الجدب والموت. ويبدو أن حجر الانتفاضة قد فتح التجربة الفلسطينية على الشعر من جديد، بعد أن حاولت المساومات الملتوية والمتعددة أن تغلق ملفّ القضية وأن تجعل الإنسان العربيّ ينسى معاناتها الفريدة والمأساة التي صارت تشكل واحدة من أوجع مصائب الإنسانية المعاصرة.

وقد حاولت الصفحات الأولى من هذه الدراسة أن تشير إلى قصيدتين لمحمود درويش لقيت إحداهما من العنت الإسرائيلي ما يلقاه شباب الانتفاضة وأطفالها، ربما لأن هذه القصيدة بالذات تستحضر خلاصة الصراع العربي ـ الإسرائيلي، وتثبت من خلال الجذر اللغوي استعصام الفلسطيني بأرضه وتمسّكه بكل شيء في هذه الأرض، على العكس من ذلك المستوطن الدخيل الذي يعيش وسط القلق والتيه، لذلك فهو يقتل ويدمّر، وتدفعه الخشية من السقوط المحتوم إلى أن يقتل حتى القصيدة.

ويلاحظ أن الصوت الفلسطيني في قصيدة الانتفاضة يتشابه ويتداخل مع نفسه ومع غيره ويحمل نظام رؤية مشتركة حتى عند الشعراء المتميّزين ذوي الخصوصية الواضحة، ربما لأن الانتفاضة قد فاجأتهم بحجمها المدهش، وربما لأنهم شأن بقيّة زملائهم من الشعراء العرب يستقون من ماء قضية واحدة، ويتعاملون مع الموقف الجماهيري المذهل والفريد بسياق شعريّ خاضع لوطأة اللحظة القاسية.

وكما استطاعت الانتفاضة أن تنقذ الشاعر الفلسطيني من حصار الذات فقد أكسبته يقيناً جديداً بأن الأرض التي كانت مهددة بالمحق وبالبوار قد تعود في الغد القريب لتكون بيتاً وحقلاً ومصنعاً لأهلها الحقيقيين. ومن هنا كان ضمير الجماعة هو الضمير المستخدم في قصيدة هذا الشاعر لارتباط هذا الضمير بجماهير الفعل، وتكاد الاتهامات الزائفة التي تعرّضت لها قصيدة محمود درويش تنطبق على قصيدة سميح القاسم. وإذا كانت القصيدة الأخيرة قد سلمت من الضّجة الحاقدة التي أثارها الاحتلال الإسرائيلي ومنظّماته في الداخل والخارج، فإن لذلك سبباً ما، قد يكون في المنصب السياسي الذي يحتلّه محمود في منظمة التحرير الفلسطينية، ولما يمثله الهجوم عليه من ضغط غير مباشر وابتزاز صريح لموقف المنظمة، وإلا فلماذا قصيدة محمود لا قصيدة سميح ـ مع أن القصيدتين كلتيهما قد ظهرتا في وقت واحد وربما تمّت كتابتهما في ساعات متقاربة، فقد خرجتا من اللحظة نفسها التي يتغلب فيها السياسيّ على الفنّي واستخدمتا الضمائر نفسها. وكانتا كلاهما التعبير العفوي والمباشر عن الحدث الساخن الكبير.

العنوان المثير والمباشر الذي اختاره سميح القاسم لقصيدته هو: (رسالة إلى غزاة لا يقرأون). ولا بد من الإشارة إلى معنى القراءة في هذا العنوان. فهي ليست قراءة القصائد والكتب أو ما ينشر في الصحف، وإنما هي قراءة حركة الزمن ومتغيراته، وقراءة النار التي تتأجّج في صدور الشعوب وفي أعماق أبنائها الباحثين لأوطانهم عن الحرية والعدل، وعن حقّ تقرير المصير:

تقدّموا تقدّموا
كل سماء فوقكم جهنمُ
وكل أرض فوقكم جهنمُ
تقدّموا
يموت منا الطفل والشيخ
ولا يستسلم

وتسقط الأم على أبنائها القتلى
ولا تستسلم
تقدّموا
بناقلات جندكم
وراجمات حقدكم
وهدّدوا
وشرّدوا
ويتّموا
وهدّموا
لن تكسروا أعماقنا
لن تهزموا أشواقنا
نحن قضاء مبرم

ما زال الشعر يختلط بالفكر، وما زال الشعر هو القضية. وما زالت المواقف هي التي تصوغ الشعر وترتّب رؤياه، مستفيدة من وعي الإنسان ومن أسلوبه في الدفاع عن الحياة والالتزام عبر العصور المختلفة بالمواقف العظيمة. ولا أظنّ أننا بحاجة هنا إلى القول بأن ثمة ما يبرر تشكّل مثل هذا الشعر لكي يجسّد تجربة الإنسان الفلسطينيّ تجسيداً باهراً يقترب من علاقات تتشابك مع زمن الولادة الخارج من الموت وتتقاطع مع اكتناه الزمان الجديد. ونحن أمام هذه التجربة التي تعيد للشعر براءته وبساطته لا نلمس الموقف في المضمون بمستوياته الدلالية وحسب، وإنما نلمسه كذلك على مستوى المكّونات اللغوية، وعلى مستوى البنية الفنية كالإيقاع والصورة والتشكيل.

ويتمثّل الصراع في هذا الجزء من القصيدة بين ضميرين للجمع، هو ضمير الجمع المغتصب وضمير الجمع المقاوم أو المعتدى عليه، فواو الجماعة في «تقدّموا» و«هدّموا» و«شرّدوا» و«يتّموا» و«هدّموا» وعلاقة الجمع في «جندكم» و«ناقلاتكم» تقف كلها في مقابلة الضمير المتصل «نا» في «منا» و«أعماقنا» و«أشواقنا» وفي هذا الضمير يجد الشاعر نفسه ويشعر أنه واحد من المقاومين الذين يشكلون هذه المفارقة الضدّيّة بين بذور الموت وجذور الميلاد.

أما أفعال الأمر التي تتكرّر بصوت الشاعر على لسان الجماعة فإنها لا تصنع حالة من الإيحاء بالشجاعة والإصرار على المواجهة وحسب وإنما تخلق حالة من السخرية بالعدوّ وقد تعيد إلى الذاكرة العربية الأبعاد الدلالية لجملة «هل من مبارز؟» بما تستنبطه من مشاعر التحدّي والإغاظة:

تقدّموا
طريقكم وراءكم
وغدكم وراءكم
وبحركم وراءكم
ولم يزل أمامنا
طريقنا وغدنا وبرّنا وبحرنا
وخيرنا وشرّنا
فما الذي يدفعكم من جثّة لجثّة
وكيف يستدرجكم من لوثة
للوثة
سفر الجنون المبهم

إن دراما الانتفاضة قد أعادت للشاعر صلته بالصوت الجماعيّ وأعطت لهجته الآمرة معنى جديداً وجعلته لا يتردد عن السخرية بعنف العدو. وفي هذا المقطع بالذات يتلاقى سميح مع محمود درويش في التأكيد على أن المستقبل للفلسطينيين، وللانتفاضة، وأن الغزاة سيخرجون حتماً من «أرضنا، وبرّنا، وبحرنا» وأن «الهيكل العظميّ» كما يقول محمود، هو نفسه «سفر الجنون المبهم» في هذا المقطع من قصيدة سميح، وكلاهما، «الهيكل» و«السفر» من أساطير الماضي، ومكانهما الطبيعي في «سوق التحف» كما ورد في قصيدة (عابرون في كلام عابر).

وعلى هذا الصعيد، يمكن القول إن فيض التفاؤل بوصفه مناخاً إبداعياً يعطي الشعر طاقة للتعبير الفكري المجرد من ضبابيّة التصوير وهندسة الرمز، كما يقتضي مضاعفة الغنائية بإيقاعها العالي السريع، وهو ما نلحظه بوضوح في هذه القصيدة ذات البنية الإيقاعية العالية التي تكاد تكون نمطاً جديداً في شعرية سميح القاسم الذي لا تخلو قصيدة من قصائده السابقة من ولع ظاهر أو مضمر باللغة الاستعاريّة والكنائيّة، رغم حرصه البالغ - وهو الشاعر المسيّس - على أن يقرأ قصائده أمام الجماهير:

تقدّموا
وراء كل حجر كفٌّ
وخلف كل عشبة حتف
وبعد كل جثّة فخ جميل محكم
وإن تَمُتْ ساق
يظل ساعد ومعصم
تقدّموا
كل سماء فوقكم جهنمُ
وكل أرض تحتكم جهنم
تقدّموا
حرامكم محلّل
حلالكم محرّم

ليس في هذا المقطع ولا في المقطعين السابقين من القصيدة ما يمكن وصفه بالإيغال والاستبطان والكشف حسب لغة النقد المتداولة، ولم يكن تجاوز النموذج الشعري المألوف من اهتمامات الشاعر وهو يكتب قصيدته هذه. اللغة هنا واقعيّة لا تتخطّى المعيارية، وهي تختزن كمية هائلة من الانفعال، لذلك ترفض ما يسمّى بالكثافة والغموض. ويهمّها أن تبقى قصيدة نضالية تعبر عن شيء معلوم وعن قضية محددة وواضحة. وهي كالانتفاضة تماماً تخترق القواعد الثابتة بمفهوم ثابت، وتصف ما يحدث دون حاجة إلى أدوات التشبيه ومعطيات الاستعارة والكناية. أما عن موسيقى

القصيدة فهي من هذا النوع الذي يسمى بالموسيقى التصويرية التي ترافق المشاهد العنيفة وتتأثر بالأحداث ارتفاعاً وهبوطاً وقوة وضعفاً.

ولهذا السبب ربما كانت القصيدة وحدة متواشجة لم يفصل بين مقاطعها فاصل من بياض أو تنقيط لكي تعبّر عن الانهيار والتدفق، ولكي تساير إيقاع التلقّي وحركة الحدث الجديد والمستجدّ. إنه مناخ الانتفاضة بكل دلالاته وإيقاعاته. وكل سطر في المقطع محمّل بشحنة شعورية وفكرية وبإحالة مفتوحة على الواقع المرعب.

تقدّموا
بشهوة القتل التي تقتلكم
وصوّبوا بدقة لا ترحم
وسدّدوا للرحم إن نطفة من دمنا
تضطرم
تقدّموا
كيف اشتهيتم واقتلوا
قاتلكم مبّرأ
قتيلنا متهم
ولم يزل ربّ الجنود قائماً وساهراً
ولم يزل قاضي القضاة المجرم..
تقدّموا
لا تفتحوا مدرسة
لا تغلقوا سجناً
لا تعتذروا، ولا تحذّروا
لا تفهموا
أولكم آخركم
مؤمنكم كافركم
وداؤكم مستحكم
فاسترسلوا
واستبسلوا
واندفعوا
وارتفعوا
واصطدموا
وارتطموا
لآخر الشوط الذي ظلّ لكم
وآخر الحبل الذي ظلّ لكم
فكلّ شوط وله نهايه
وكلّ جيل وله نهايه
وكل ليل وله نهايه
وشمسنا بداية البدايه

هل يعني تكاثر فعل الأمر في هذا المقطع شيئاً ما لا يستوعبه القارىء المستعجل؟ والجواب لا بدّ أن يكون بالإثبات، فأفعال الأمر هنا، كما كانت في قصيدة محمود درويش، تعبير واقعيّ عن قدرة الانتفاضة على تغيير لغة الخطاب الشعريّ في القصيدة الفلسطينية، وإعطاء هذا الخطاب صيغته الآمرة بما تحمله هذه الصيغة من دلالات مترعة بالأمل والحدس العميق. لقد نجحت الانتفاضة حتماً في تطهير اللحظة الحاضرة من حالات الإحباط والقلق، وأشعلت في الوعي العربي ـ والفلسطينيّ بخاصة ـ حالة من الحيوية المتفجّرة بالفخر والاعتداد بالنفس.

ومن هنا اندفعت القصيدة في المسار نفسه رافضة ما علق باللغة الشعريّة من آثار الذبول والانكسار. أما الشاعر فقد خرج من مرحلة رصد اللحظة الحاضرة بأوجاعها وأحلامها إلى اكتناه اللحظات المقبلة بحيويتها وزخمها.

وبهذا تكون الانتفاضة، أيضاً، قد شكّلت المكونات الأولى لقصيدة تخترق العنف بعنف، وتتجاوز الضربة الآمرة من الخصم بضربة أقوى وأكثر يقيناً بحتميّة اندحار هذا الخصم واندثار لغته. وفي ضوء هذه الملاحظات يمكن قراءة السطر الثاني من المقطع السابق:

بشهوة القتل التي تقتلكم

إن سطراً كهذا يكاد يسطع ببداهته، لكن وراء هذا السطوع الصريح تكمن التفاصيل والصور المحجوبة التي توحي بأن فظاظة القاتل هي الطلقة الأولى في المعركة التي سوف تجهز عليه وتنهيه.

ولا شك أن الترجيع والتنغيم في هذا المقطع ساعد على خلق حالة من اليقين المباشر بقرب انتصار القتيل على القاتل والمعتدى عليه على المعتدي. وساعد كذلك على تحديد ملامح الارتباك في صفوف العدوّ حيث يقطع الاحتلال آخر أشواطه وآخر أيامه، والاتكاء المنقوص في آخر المقطع على التعابير الشعبية مثل «حبل الكذب قصير وإن طال» و«لكل ظالم نهاية» قد وضع خاتمة مضمرة للمقطع تخدم ما ذهبت إليه البداية وما حاولت «شهوة القتل التي تقتلكم» أن تفصح عنه بلسان الشعر وحده.

وإذا كان من الصعب في قراءة كهذه تتبّع كل مقاطع القصيدة التي حاولت أن تبدو مقطعاً واحداً، فإن إيراد هذه الجزئية منها بما تثيره نكهة المكان والأشياء من تداعيات واندفاعات سوف يجعلنا نشعر بالرضا لمثل هذا الوقوف الأنسب:

غزة تبكينا
لأنها فينا
ضراوة الغائب
في حنينه الرامي إلى الرجوع
تقدّموا من شارع لشارع
من منزل لمنزل
من جثة لجثة
تقدّموا
يضخّ كل حجر مغتصب
تصرخ كل ساحة من غضب
يضخّ كل عصب:
الموت.. لا الركوع
موت.. ولا ركوع!!

هامش تفسيري:

في العدد (٦٣١) من مجلة الدستور هذا الجزء من حوار نشرته إحدى الصحف مع الشاعر الفلسطيني سميح القاسم: (إنني شاعر مسيّس، والحقيقة أنني عملت وما زلت أعمل بالسياسة، فأنا لا أكتفي بكتابة القصيدة، وإنما أحمل رأيي إلى الجماهير والأطر التنظيمية والحركية وإلى المظاهرة وإلى المنشور وإلى البيان. وأنا أساير قصيدتي وتسيّرني أيضاً على الصعيد العملي وليس على صعيد الانتاج والنشر. فالقصيدة عندي لا تنتهي عند نشرها. فما من قصيدة إلا وأجدني متورّطاً - بحبّ - في قراءتها أمام الجماهير. وبهذا المعنى فأنا شاعر مسيّس، أو شاعر وسياسيّ في آن واحد. ولا أرى في ذلك أيّ تناقض، بل على العكس أعتقد أن العمل السياسي يمنح العمل الفنّي عمقاً ووهجاً جديدين).

* * *

جميل جدّاً أن تأتي البطولة من مكان معيّن، والأجمل من ذلك أن تأتي البطولة والشعر معاً من هذا المكان المعيّن، كما هو الحال في فلسطين بالتحديد، ففلسطين صانعة أروع ملاحم البطولات وأروع الأشعار، ولعلّنا لا نبالغ إذ نقول إنه لا يوجد مكان في العالم المعاصر يتعانق فيه الفعل بالكلمة كما يحدث في فلسطين حيث الوطن الشعر والشعر الوطن، إذا جاز التعبير، وحيث تطابقت الأفعال بالأقوال، وتداخلت المدركات الحسّية بالمدركات الشعوريّة، وتمازجت الأحجار مع الأشعار، وحيث شكّلت الأشياء واللغة كياناً متكاملاً تجسّدت فيه محصّلة التفاعل الوجدانيّ بين المبدع والظروف التي يعاني منها وطنه.

في صنعاء منذ عشر سنوات تقريباً، قال الشاعر الكبير أبو سلمى (عبدالكريم الكرمي)، في حديث له مع طلاب كلية الآداب بجامعة صنعاء: إنني أحمل فلسطين في قصائدي، كل بيت من هذه القصائد هو صورة من لحم ودم لقرية أو شجرة أو طريق، وهو جزء من النهر والبحر والحجر، فالشعر بالنسبة لنا، ليس لحظة عاطفية أو بنية فكرية أو فنّية، إنه وطن يمشي ويتحدّث يتعذّب ويتغرّب ويقاتل ويسافر من كل مكان وإلى كل مكان.

ومثل أبي سلمى، الأب، أو السندیانة - كما وصفه الشاعر محمود درويش في أواخر السبعينات، وعلى نهجه الشعري المتألّق جاء الأبناء والأحفاد من شعراء الأرض المحتلة الثائرة، وعلى إيقاع الوطن القصيدة مضى الشعراء الفلسطينيون في رسم صورة الانتفاضة بابداعاتهم الشعرية التي جسّدت في رؤيتها ملامح الأشياء الفلسطينية الغائبة عن عين الشاعر المصلوب في المنفى أو عن الشاعر المنفيّ في الوطن الرازح تحت جبروت الاحتلال والاستيطان. وربما كانت تلك الأشياء الغائبة الحاضرة التي تترك آثارها في النصّ الشعريّ هي نفسها اللمحة المتفرّدة أو المتميّزة في الصوت الفلسطيني الذي ما زال حتى الآن يخشى الرحيل خارج الجديد المألوف.

لقد ظل الصوت الفلسطيني - كما سبقت الإشارة أكثر من مرة - مأخوذاً بقضيته، منسجماً مع مشروعها الذي يستمدّ وجوده من رؤياه الثورية ومن التصاقه بالواقع. وهو كشعر نضالي لا ينطلق من سلطة اللغة وحدها وإنما ينطلق كذلك من سلطة الوجدان المتحاور مع الواقع، وهو يكتشف أراضيه المجهولة في حدود هذا الواقع الزاخر بالمتناقضات الفادحة، تلك المتناقضات التي تتحدّى منطق العقل ومنطق اللغة بأعمق مما تتحدّاها المذاهب الفنية المختلفة بآفاقها السوريالية والعبثية.

إن الشاعر الفلسطيني يختلف عن زميله في بقية الأقطار العربية، وهو ليس مثله سريع الاستجابة للتجريب سريع الانصياع للهواجس الموحشة، إنه في كل حالاته شاعر متماسك، وقصائده في كل الأحوال تعبير شعريّ عن الشخصيّة العربية ذات الإرادة القوّية الصلبة، وسواء كان في المنفى الكبير خارج فلسطين أو المنفى الصغير في فلسطين. وهو حريص على أن تظل نصوصه المبدعة قادرة على أن تمسح عن ذاكرة مواطنيه الغبارالذي قد يعلق بها خلال رحلة الشتات. وقد أثبت شعراء فلسطين في المنفى أنهم قادرون على أن يعايشوا كل لحظة من لحظات الوطن بأرواحهم وعقولهم، بعواطفهم ومشاعرهم. وفي هذا الصدد لا يكاد يختلف المنفيّون حديثاً عن المنفيين قديماً في الحضور التام في روح الوطن والارتباط بطفولتهم الأولى، رغم المنفى وطول المكث خارج أرض الروح القديمة كما تشي بذلك على سبيل المثال - قصيدة (في الساعة الثانية عشرة ظهراً في مدينة «لا») للشاعر محمد حسيب القاضي، وهي - أي القصيدة - من بين أهمّ النصوص الفلسطينية التي أفرزها زمن الانتفاضة في أيامه الأولى، لا بما تقدمه من مشاهد المقاومة والصراع البطولي مع العدّو وحسب، وإنما بما يتخلّلها من تداعيات ذهنية ذات نكهة خاصّة ووثيقة الصلة بالوطن قبل أن يبتلع المنفى جسد الشاعر ويحكم على روحه بأن تظل شاخصة إلى وطنها القديم:

ربما أنت لا تتذكر شيئاً
غير كاكي جنود كثيرين تحت الشبابيك
وسقوط المساء وعلى وجه أمك مريم
هل كنت تصغي إلى الماء فيك
أم تكلم نسياننا، وتمر بكفك فوق زجاجته
لا عليك إذن
خذ صراخي أنا طائراً للصباح
ولملم سهولي به من على طاولات المقاهي
خذ خطابي، ودلّ عليّ الطريق
فقد أستطيع الوصول إلى أرض روحي القديمة
خذني حصاة لأسند شارع ظلي
وأعِدْ لي
من رفوف الغبار، الصدى المتناهي
أعد لي إلهي!

هذا هو المقطع الأخير من القصيدة. وقد يكون في الابتداء به فرق للطريقة السائدة في قراءة النصوص الشعرية وتجاوز للحدود

المرسومة في المقاربات النقدية، لا سيما وقد تجمعت في الصرخة الأخيرة خيوط التوتّر والانفعال، ومع ذلك فإن إمكانيات هذا المقطع واختزاله لأزمنة المعاناة تمنحه قابلية الابتداء والانتهاء وموقع النشوء والارتقاء. ألم يبدأ الشاعر هذا المقطع من لحظة استئناس التذكر واسترجاع آخر لقاء له مع الوطن؟ ومن هنا تنطلق الكتابة عادة، ومن تلك اللحظة المليئة بالحزن الأول وبمنظر الكاكي وهو يغطي شبابيك المنزل الذي سيختفي بعد ذلك عن العين وسيحتل الذاكرة محاطاً بصورة المساء الأخير. إن الفلسطيني لا ينسى وهيهات ينسى، فالنسيان عنده زجاج شفاف قد يعلوه الغبار لكنه بعد المسح يعود نقياً كاشفاً، والشعر بوصفه المصدر والذاكرة يقوم دائماً بهذه المهمة، مهمة إزالة الغبار العالق في زجاج الذاكرة، فضلاً عن استشرافه حالات الصعود والهبوط ومعطيات التقدم والتراجع في الصراع التاريخي مع العدوّ المرعب.

ولو عدنا إلى القصيدة، إلى بدايتها، لوجدنا أن المقطع الأول قد تضمّن تسجيلاً أولياً للفرح الداخلي وارتعاش القلب تجاه الحجر أو بالأصح تجاه الاكتشاف الإنساني الجديد الذي أعطى مدينة «لا» السلاح الممكن لكي تستعين به للخروج من دائرة الصمت والإحباط، وسوف نجد هنا السلاح وقد استطاع أن يضبط الوقت بعد أن تحول إلى ساعة، «حجرية» وأنه قد أخذ المكانة التي كانت للورود والمكانة التي كانت للهواء وللندى.

أن تجيء كما الوقت في الساعة الحجرية
أن تتواجد ـ بالضبط بالضبط ـ في لحظة المحو
يعني الهواء الذي يتهشّم في الشارع العام
يعني الندى حين يحمل قمصاننا للغصون التي تتعرّى
ويعني كذلك أن مدينة «لا»
في الصباح المبكّر تقطف أحجارها الورد
من شارع جانبي
وتملأ بها مزهرية
تشبه اليد

قد تكون من بين صفات الشاعر الجيّد أنه ذلك الذي يترك للقارىء شيئاً يفعله بعد قراءة القصيدة أو أحد مقاطعها، وقد ترك لنا الشاعر محمد حسيب القاضي في هذا المقطع مهمة التقاط صورة للأطفال وللكبار من الناس وهم يلتقطون الأحجار التي سيلقونها في وجوه جنود الاحتلال بالطريقة نفسها من الإعجاب والنشوة التي ترافق عادة قطف الورد وتشكيله في باقات ثم وضعه في المزهريات، إن مجرد المقارنة بين الأحجار والورود يبيّن إلى أيّ مدى أصبح الحجر مهماً في قاموس الشاعر وفي وعي الناس الذين استطاعوا بفضله أن يقولوا للاحتلال الصهيوني «لا» وأن يكسروا به أنف العرقيّة الصهيونية.

وكما النصل في مقبض من حجر
جارحين رشيقين
نحن نجيء
الصباح ثقوب على حائط الليل نصعد أدراجنا
اللولبية حتى نرى
مدينة أعماقنا، وغبار البشر
ولا شيء أعذب من ماء ضوضائنا
وغبار البشر
ونجيء كطعم مساء بعيد وقهوة
نكسر القمر الحلو في ليلة الرجم
في الليلة الواحدة
بعد ألف وألف حجر
وعميقاً
عميقاً
تمدّ الأيادي إلى غيمة شاردة
في سقوف منازل سفلية
لم تكن في الصباح لها
لتخيط بقية أشلائنا بالإبر.

لكلمة «حجر»، في القصيدة تأثير واضح، وفي هذا المقطع يتجلى تأثيرها من خلال اختيار (حرف الراء) وسيطرته على القوافي الخمس إلى تناثر على المقطع في توزيع دقيق. حيث تتكرر كلمة «حجر» مرتين وكلمة «البشر» مرتين ولا تأتي كلمة الإبر سوى مرة واحدة. وسوف نظلم الكلمة إذا قلنا إن تأثيرها قد اقتصر على هذا البعد الخارجي. والحقيقة أن الفعل الجوهريّ في المقطع بأكمله يعود إلى هذه الكلمة التي تقوم أوّلاً بدور المقبض في نصل المجيء الجارح الرشيق، وهي ـ ثانياً ـ تأتي أداة للرجم المستديم الذي يبدأ من الليلة الواحدة بعد الألف.

أما الزمن في هذا المقطع فقد اكتسب بعداً مستقبلياً من خلال أفعاله الثمانية المبنية للمستقبل القريب والرافضة للماضي والتي لا تشير إلى الحاضر إلا من خلال كونه جسراً نحو هذا المستقبل الذي سيتمكن من القضاء على الشتات وإعادة المنفيين إلى منازلهم بعد غيبة طويلة وبعد أن تتسع الثقوب التي تصنعها الحجارة في حائط الليل.

ويلاحظ أن فعل «نجيء» الذي بدأت به القصيدة وتكرّر مرتين في هذا المقطع يشكل بسماته الدلالية وبضمير الجماعة الذي يمتلىء به عالمين متناقضين أحدهما العالم الفلسطيني العائد والعالم الإسرائيلي الاستيطاني المحكوم بالذبول. وحتى لا يكون التفاؤل الذي صنعه زمن الحجر مجانياً، فإن الشاعر يتوقّف بعد المقطع السابق لكي يحقق التوازن المضادّ ويلج بنا في رحاب الأسطورة بما يكشف عنه من الحقائق الخفيّة، ثم ما يرمز إليه من خفايا الحقيقة:

لا فجيعة.. لا مجد إلا لنا
لا فجيعة إلا لنا، ولا مجد إلا لنا
أخضر للغياب، ونمسكه من تلابيب رائحته
لنرى صوتنا ونمرّ.
أخضر للرماد بكامل أبهته
ورهائنه العالقين به.

ليهيّىء هذا الهبوب انعطافاته بين ماء وجمر
أخضر،
الأخضر يدخل في غرف، باحثاً عن ثماره
هل نكون له جسداً أم لغة.
في المزايا التي تزدوج
كي تمدّ يديك، الشمع أخضر تحت نوافذنا
بشبابه ينفخ اللون، والضوء.
فيفتح مرج بن عامر صمت انغلاقاته
من اخضرّ يوماً على موتنا فانتبهنا، ورقرقنا
متعبين
ومؤتلقين على شجرة
فاشتعلنا به واستطال بنا.

المقطع كله تقريباً يمنح من أسطورة «الخضر» بدلالاتها الدينية والشعبية، ووسط الإشارات الباهرة عن «الخضر» («الأخضر») يتدفق فيض من المعاني المغلقة بالباطنية الشعرية إذا جاز التعبير، ونرى أن الشعب وقد عثر على «الأخضر» (وقد يكون هنا المعادل الرمزي للانتفاضة) نراه يستعدّ للاشتعال على طريق الثورة كما لم يحدث من قبل.

إن «الخضر» أو الأخضر لا يظهر في حياة الناس عادة ـ إلا في فصول الخصب والنعمة، واقتران ظهوره في أرض فلسطين بظهور الانتفاضة أو اقتران ظهور الانتفاضة بظهوره.. يعطي دلالات شعبية بقرب اختصار زمن العذاب الذي تعاني منه الأرض والإنسان تحت سطوة الاحتلال، وما لحن شبّابته النديّ الذي ينشر اللون الأخضر إلا الضوء الذي ينير الطريق إلى الثورة. هذا الفعل الخلاق الذي ينهمر من الألق الضوئي ويشتعل ثم يستطيل في الومض التاريخي الذي توقظه الإشارة العابر السريعة (مرج بن عامر).

إنها لساعة عظيمة تلك الساعة التي استولى فيها الأخضر على كل الألوان الرمادية القاتمة، واكتسبَ فيها فلسطين اللون الأخضر بعد سنوات حاصر فيها الجدب الأرض والأزهار والطيور والعشب، وهي ساعة عظيمة بما توحي به من حصار معاكس لمساحات الحزن والاستيطان. وقد وصفها في بداية القصيدة بالساعة الحجرية نسبة إلى حجر الانتفاضة ثم يعود هنا في المقطع نفسه، لكي يربط بين بزوغها وظهور «الأخضر» أو «الخضر» كما سبقت الإشارة، فكأنما كان على موعد، الساعة بعقاربها الحجرية، و«الخضر» بما يجلبه ظهوره المفاجيء من الاخضرار والإخصاب والنماء:

في عقارب ساعتنا
أخضر،
ولا بد من أخضر لتكون تقاطيع وجهه
صوته
كل لمسه
وظل
ويكون لنا أن نكون
يكون لنا أن نكون.

لغة القصيدة حسّية، هكذا تقول القراءة الإحصائية للمفردات، حسّية حتى وهي تحاول النفاذ إلى عالم الرمز بصوفيّته واستعاراته، فإنها تعكس هذا الحرص وتسعى إلى ربط الرمز بالواقع من خلال إلباسه لون الأرض وظلال الأشياء، الماء، الجمر، الثمار، المرايا، النوافذ..

وعندما يدرك الشاعر أن الأخضر قد استولى على القارىء، ونجح في تلوين أحاسيسه بالأحلام الجميلة، فإنه لا ينسى لون اللحظة الراهنة، هذا اللون الرماديّ القبيح الذي يؤجّج في النفس الشعور بالمقاومة، ووفقاً لاستجابتنا الواعية أو اللاواعية للغة فإن الرمادي يسقط على حواسّنا ويشحذها لكي تتحرّك وترفض وتتمّرد وتجعلنا نطلق أصابعنا الأسيرة من سجن الانتظار ولن يفاجئنا الرماديّ أو يخيف أيّاً منا بقسوته وبأبعاده المتعدّدة القتامة:

الرماد مهمّ، لنسمع صوت المفاتيح تدخل أقفال
عشب الحديقة
ونسمع ما خبّأ الجمر تحت أصابعنا من بقايا
البلاد
قد يكون الصمود المبكّر عبر سلالم عالية..
ونصل
إلى السطح، حيث نرى ما يحيط بنا
قد نرى الآن أفضل صحراء، صحراء حتى
الصراخ
الذي لا حدود له
نرى ما نرى
ليس ثمة شيء عدا أن نكون بعيدين عن يدنا
الرماديّ هذا الضروريّ جداً لكي نقترح
على العشب ضوء الحديقة
ولنسمع صوت المفاتيح تدخل أقفال هذي المياه
الغريبة
فما قول هذا الرماد... وما قوله؟

لقد غمرنا الرمادي بألوانه الشاحبة الكئيبة، لكنه أيقظ فينا إحساساً صاعقاً بمقاومة الجدب والصحراء، وإحساساً نبيلاً بالنزوع نحو الحياة من خلال معانقة الموت، فالرماديّ هو اللغة السائدة، وهو الذي أضاع عقارب ساعات أخرى كانت من الدم الغالي. لذلك فإن ضرورة الرماديّ ينبغي أن تجعلنا أكثر تمسّكاً بالساعة الحجرية بمدلولها الزمني والنضالي، فالزمن لا ينتظر، وهو يجري على نحو صارم وحاسم:

أين أمضي بهم.. أين يمضون بي
والمكان يهرول في قدمي إلى أيّ وقت وأيّ مكان.
أنرفع عن ظلّنا لمسه
كل خطوة
ثم نجمع ما قد تناثر منا
بين عاصفتين وهّوة؟

فالأكف التي تنمحي عند لمس المساء الذي
يتشقّق مرمره
سوف تنبت في اللحظة التالية . .
فجأة
لنشيد مملكة الله عند الصباح
على ذرة من رمال . .
ونرفع من دمنا المرّ سقف الحجر.
نصل أخيراً إلى إجمال ملاحظاتنا التي لم يتسع لها صدر القراءة المستعجلة، وهي ملاحظات تدور حول الإيقاعات الممزقة أو التي يمكن أن تدعى كذلك، وقد تجلت في تسكين أواخر الكلمات، لكي نجعل من الكلمة الواحدة سطراً شعرياً، وهذا الإيقاع الممزّق قد يكون تعبيراً بموسيقى القصيدة عن تمزّق الواقع وتقطّع مساراته، ولعله في هذه القصيدة المتناهية البساطة والبالغة التعقيد شهادة للشاعر، بالقدرة على امتلاك كينونة التفاعل بين عناصر اللغة وعناصر الواقع، وعلى تحويل فضاء الانتفاضة إلى فضاء للثورة والشعر.

صنعاء

صدر حديثاً

المنام

مفكرة فيلم

محمد ملص

قال فيصل: «زي ما بيحكوا لنا أهالينا كيف نزحوا من فلسطين بالثمان والأربعين، تماماً، شفت إنه إحنا، أهالي المخيَّم، راكبين بشاحنات وحاملين أغراضنا، بس قال راجعين على فلسطين. بعد ما قطعنا «الناقورة» شفت بحيرة كبيرة، تطلَّعت وسألت أبوي عنها، قال لي «واك يا بابا، هاي طبريا، مش عارفها؟»

«حسّيت لحظتها من كلام أبوي إنه انشرح صدري، وصرت أتطلَّع، وشفت من الشاحنة الماشية الأرض خضرا خضرا، وكلها شجر زيتون.

«وبالمنام بس، وصلنا على فلسطين، ما شفت إلا كل أهالي المخيَّم صاروا يتفرّقوا وصار كل واحد يروح على بلده. . . يلِّلي من حيفا راح على حيفا، ويلِّلي من يافا راح على يافا. . . وشفت حالي بقيت لوحدي، وكلّ أصحابي يلِّلي معاي بالمدرسة، راحوا. حسّيت بوحدة شديدة. صرت أقول لحالي: يا ريت نرجع نحن يلِّلي عايشين بالمخيَّم نعمل بلد صغيرة، بلد أو قرية أو مخيَّم، يعني شيء زيّ شاتيلا يلِّلي كنا عايشين فيه. . . ورحت دغري أدوّر على أصحابي تقول لهم: تعالوا نعمّر بلد بقلب فلسطين تجمعنا مع بعض وتكون زيّ المخيَّم، بس لحظتها فقت.»

منشورات دار الآداب