وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ديالى
كلية التربية للعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية

شتاء ريتا الطويل

دراسة دلالية تركيبية

الى مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية/ قسم اللغة العربية وهو جزء من متطلبات نيل شهادة البكالوريوس في اللغة العربية

بحث تقدم به الطالب

باسم محمد حمودي

إشراف

أ.م.د. علي متعب جاسم

١٤٣٧هـ ٢٠١٦م

بسم الله الرحمن الرحيم

إِنَّا عَرَضْنَا الْأَمَانَةَ عَلَى السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ وَالْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَن يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا وَحَمَلَهَا الْإِنسَانُ ۖ إِنَّهُ كَانَ ظَلُومًا جَهُولًا

صدق الله العظيم

(سورة الاحزاب: آية ٧٢)

المقدمة

من الملاحظ ورود اسم " ريتا " في ست قصائد لمحمود درويش، وفي مراحل مختلفة "ريتا والبندقية" التي توحي بأنّ البنادق تباعد بين العاشقين، و"العصافير تموت واقفة في الجليل" حيث يباعِدُ بينهما الفأس، والسكاكين، والمجزرة، بينما يباعد بينهما الشرطي، والحب الممنوع، والمنفى، في قصيدة "ريتا أحبيني" و"أحبك أو لا أحبك"، وتظهر في "الحديقة النائمة" الخيانة والشهوات والجنود ورجال المباحث، والتمييز بين العربي وغيره "ينمو البنفسج في قبعات الجنود" و"شتاء ريتا الطويل" التي يتبدد فيها وهم العاشق، فالظروف التي جمعتهما تضع الحواجز بين الحبيبين، فهي تعده غريبا وهو يعدها غريبة أيضًا. على أن بعض النقاد يتكهنون بأن " ريتا " فتاة يهودية أحبها درويش، فيما يرى آخرون ويعتقدون أنها فتاة روسية أحبها شاعرنا في أثناء وجوده في روسيا بعد خروجه من فلسطين المحتلة عام٤٨ أي بعد العام ١٩٧١ ولكن حتى اللحظة لم يصل أحد إلى يقين حول من هي ريتا بالضبط؟ فقد ربطها أحيانا بالبندقية، أو الحب بذات العينين العسليتين، وما بينهما من لقاءات حلوة، وقبلات تبادلاها، والتصاق الجسد بالجسد، وضفائر تدلت على ساعده:

" وأنا أذكر ريتا مثلما يذكر عصفور غديره

آه ريتا بيننا مليون عصفورٍ وصورة

ومواعيد كثيرة ".

الإهـــداء

إلى الشاعر الكبير محمود درويش .

إلى معلمي الأول وأستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور (علي متعب جاسم) والذي قلت له ذات مرة

يا معبداً رتلتُ فيك قصائدي ... فبكت مـــلائكُ خافقي أنجيلا

هذي جراح الوقت تنزف أنفساً ... وعلى جدار الصمت تصلب ميلا

وانا على وعداً الملم ساعتي ... وكأن صـــدري عن لقاك قبيلا

أرحم صريعاً من هـــواك فأنهُ ... قد بات في غســق الوعود نزيلا

إلى أمي التي ما زالت تنفق عليّ من دموعها .

إلى ذلك السومري ... أبي .

إلى المرأة التي علمتني القراءة والكتابة ... زوجتي دموع .

إلى صغيرتي ... أبنتي هدباء .

أهدي هذا الجهد المتواضع راجياً المولى عز وجل أن يجد القبول والنجاح

المبحث الاول

المستوى التركيبي

يفضي تلقي النص الإبداعي إلى عناقيد دلالية لا تنتهي ، وحينما يكون للنص معنى نهائي فإن خللا في التلقي قد حدث ، ولا يخفى أن المعاني الدلالية للنص هي رؤى مؤسسة على القرائن اللغوية والتركيبية ،وعلى تشابك الظواهر الأسلوبية التي تعد منبها أو مثيرا أسلوبيا لتوجيه بوصلة التلقي . واستئناسا بما تقدم فإن الدراسة الأسلوبية لقصيدة (شتاء ريتا الطويل) هي رؤية قابلة للتقاطع أو التعارض مع رؤى أخرى للقصيدة ذاتها .

وتتخذ القصيدة من العلاقة بين الشاعر و (ريتا) محورا وحيدا لتصوير إشكالية التعايش السلمي بين الفلسطيني الذي يجسده الشاعر ، واليهودي الذي تجسده ريتا ، ويقتضي تأمل البناء الفني لإشكالية القصيدة أن نفصل مقاطع القصيدة فصلا نظريا لرصد البناء التراكمي في الخلايا الدلالية للقصيدة . [1]

ريتا ترتبُ ليلَ غرفتنا : قليل

هذا النبيذ

وهذه الأزهار أكبر من سريري

فافتح لها الشباك كي يتعطرَ الليلُ الجميل

ضع ، ههنا ، قمرا على الكرسي . ضع

فوق البحيرة حول منديلي ليرتفع النخيل

---

[1] حمودة، عبد الع زيز، ١٩٩٨ ، البناء الد ا رمي، الهيئة المصرية العامة للكتاب

أعلى وأعلى ،

هل لبست سواي ؟ هل سكنتك امرأةُ

لتجهش كلما التفت على جذعي فروعك؟

حُك لي قدمي ، وحك دمي لنعرف ما

تخلفه العواصف والسيول

مني ومنك ..... [1]

يحيط بالمقطوعة جو من السكون والوداعة والحب ، وتنبعث منها رائحة الخصوبة والدفء ، وتوحي بالأمن والطمأنينة والحياة من خلال حشد مجموعة من الألفاظ ؛ (الليل ، النبيذ ، الأزهار، والعطر ، والقمر ،وحك القدم)، وجاءت الأفعال المضارعة (ترتب ، يتعطر ، يرتفع) معززة لذلك الجو المشبع بالخصوبة والحب . والمقطع الأول تمهيد وتوطئة للمقطع القادم الذي ستتحول فيه الخصوبة إلى توحد وانصهار.[2]

والشاعر – الإنسان الفلسطيني – لا يملك من أمره شيئا أمام الطرف الآخر ، فهو متلق ومستمع لما تأمره به ريتا اليهودية التي جاءت على لسانها أفعال الأمر (ضع ، افتح ، حك ...) وفي هذا رمز لإرادة الشاعر المسلوبة ، والإرادة المطلقة للطرف الآخر ، أليس غياب ضمير المتكلم (الشاعر) في المقطع الأول غيابا للفلسطيني عن وطنه وتغييبا لحقه وخنقا لصوته ؟!! ثم هذا الطغيان لأفعال الأمر أليس تجسيدا لمرارة (الأمر الواقع) ؟!

---

[1] درويش، محمود، ٢٠٠٩ ، الأعمال الجديدة الكاملة، رياض الريس للكتب والنشر

[2] تيدروف، تزفتيان، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ت: فخري صالح، . ١٩٩٦ ، المؤسسة العربية للد ا رسات والنشر، بيروت، ط ٢

كذلك فان الضمائر المستخدمة تساهم في كشف هذه الحقيقة القائمة على المفارقة بين الفلسطيني المأمور والمغلوب على أمره ، واليهودي الآمر الغالب لغيره ،فالشاعر يستخدم ضمير الجماعة (غرفتنا) فهو راض أن يعيشا معا في وطن واحد ، وريتا تستخدم ضمير الأنا (سريري) فهي تريد أن تستأثر بالوطن وحدها ، فقد رصدت ثنائية الضميرين (نحن ، أنا) الصراع بين ثقافتين ؛ ثقافة التعايش التي بدت ممكنة في زمن ما ، وثقافة الأنا التي ما زالت تسعى لطمس الآخر .

وما دام الحديث يدور حول الاستعداد للحياة في وطن واحد يسوده الحب والدفء ، فان مكونات الوطن(الشباك ، الأزهار ، والكرسي ، والسرير ، والشاعر وريتا اللذان يحاولان ترتيب الوطن) الذي رمز له بالغرفة ، قد تناثرت في حنايا السطور ، والطرف الآخر يحاول أن يخفي استبدادَه في قراراته وأوامرِه التي يحاول أن يبررها من خلال قرائن التعليل (كي ، ليرتفع ، لنعرف)؛ لهذا حملت التراكيب اللغوية علاقات سببية؛ فكثرة الأزهار أدت إلى فتح الشباك ، وفتح الشباك أدى إلى تعطير الليل ، وحك القدم والدم أدى إلى معرفة ما تحدثه السيول والعواصف نتيجة التقاء الجسدين على سرير واحد ، أو في وطن واحد.[1]

وبسبب غياب أنا الشاعر وظهور الآخر(ريتا) فقد سادت أجواء القلق والاضطراب التي تجسدت في الحركة المكانية (فوق ، حول ، أعلى) وفي ثنائية الجو الساكن الوادع الدافئ والعواصف والسيول .

تنام ريتا في حديقة جسمها

---

[1] البحث الصوتي عند العرب .د.خليل ابراهيم العطية .الموسوعة الصغيرة . منشورات دار الجاحظ .بغداد ،١٩٨٣م.

توت السياج على أظافرها يضيء الملح في

جسدي . أحبك . نام عصفوران تحت يديّ

نامت موجة القمح النبيل على تنفسها البطيء،

ووردة حمراء نامت في الممر،

ونام ليل لا يطول

والبحر نام أمام نافذتي على إيقاع ريتا

يعلو ويهبط في أشعة صدرها العاري ، فنامي

بيني وبينك ، لا تغطي عتمة الذهب العميقة بيننا

نامي يدا حول الصدى ،

ويدا تبعثر عتمة الغابات ، نامي

بين القميص الفستقي ومقعد الليمون ، نامي

فرسا على رايات ليلة عُرسها...

هدأ الصهيلُ

هدأت خلايا النحل في دمنا ، فهل كانت هنا

ريتا ، وهل كنا معا؟ [1]

يتخذ الشاعر من خريطة الجسد مساحة لحزنه ؛ فحديقة الجسم والصدر العاري والقميص الفستقي وليلة العرس ، استمرارٌ لإحساس الخصوبة الذي تجلى في المقطع

[1] درويش، محمود، ٢٠٠٩ ، الأعمال الجديدة الكاملة، رياض الريس للكتب والنشر

الأول ، لكن هذه الخصوبة يشوبها حزن عميق يتمثل بالسياج والأظافر والملح والعتمة والغابات وخلايا النحل، وبين هذه الخصوبة وعنفوان الحياة المهدد بالحصار والحزن ينبعث قبس من الأمل المتمثل بنوم العصافير وموجة القمح ، والوردة الحمراء ، وإيقاع البحر ، وفي حنايا هذه الثنائيات المتشابكة والمتداخلة يخلد الشاعر إلى سلطان النوم والسكينة ، مستسلما لثنائية الحديقة والسياج، والعلو والهبوط ،والصدر العار والقميص، والأشعة والعتمة، والبحر والغابة، والصدى والعزلة

إن السيول والعواصف في المقطع الأول جعلت أحلام الشاعر وطموحاته تغط في نوم عميق، فبدت الطبيعة صامته مكتئبة لا حياة فيها ؛ فالعصافير نائمة لا تغرد ، وسنابل القمح محنية الرأس لا تعانق الشمس، والوردة الحمراء مهملة في الممر،والبحر نائم لا مد ولا جزر ولا نسيم ، والأصوات نائمة مخنوقة بالأيدي،والرغبة نائمة لا صهيل لها،وخلايا النحل – نبض الحياة– هادئة كهدوء الموت ، وهذا كل ما خلفته السيول والعواصف ، فما دام هذا هو الحال ، وما دامت الحياة صارت لا حياة فيها ، فليس أمام الشاعر إلا الرحيل الذي سيبدأ به المقطع الثالث .

وإذا كان المقطع الأول يجسد رمز الخصوبة والحيوية فإن المقطع الثاني يجسد البرودة والتلاشي والموت؛ فتجربة التعايش السلمي على الرغم من كل مغرياتها باءت بفشل ذريع وإحساس بارد لا حياة فيه . ولهذا جاءت الأصوات في هذا المقطع موافقة ومنسجمة مع الإحساس البارد الذي يخلو من أطياف الحياة ؛ فالنفس بطيء ، والصدى نائم والصهيل هادئ والإيقاع يعلو ويهبط. كذلك فان الألوان التي انتشرت في حنايا المقطع حملت رائحة الموت ؛ فالوردة الحمراء مهملة في الممر، وبريق الذهب عتمة،والغابات الخضراء معزولة ، وأشعة الصدر العاري تعلو وتهبط بلا استقرار. والأفعال الماضية اقترنت بالنوم والهدوء (نام عصفوران ، نامت موجة القمح

، نام الليل ، .... هدأ الصهيل ، هدأت خلايا النحل ...) ، ودلالة هذه الأفعال إشارة الى نوم الخصوبة وغيابها أو استحالة (التعايش السلمي)

أما الأفعال المضارعة فقد اقترنت بمعاني الإضاءة والإشراق والبعث والحياة ، فالأفعال (يضيء ، لا تغطي ، يعلو ،تبعثر) تحمل بذور التطلع نحو المستقبل الذي يبدأ بالرحيل أو بالانفصال عن فكرة الخصوبة والتوحد والتعايش السلمي . والشاعر خلال هذا يحاول إخفاء قلق يكمن في أعماق نفسه لكنه يتبدى من خلال التفاوت في استخدام الظروف المكانية (تحت يدي ، أمام نافذتي ، بيني وبينك ، بيننا ، حول الصدى ،بين القميص ... الخ).

ريتا سترحل بعد ساعات وتترك ظِلها

زنزانة بيضاء . أين سنلتقي؟

سألتْ يديها ، فالتفتُ الى البعيد

البحر خلف الباب ، والصحراء خلف البحر ، قبّلني على

شفتي – قالت : قلت : يا ريتا ، أأرحل من جديد

ما دام لي عنب وذاكرة ، وتتركني الفصولُ

بين الإشارة والعبارة هاجسا ؟

ماذا تقول؟

لا شيء يا ريتا ، أقلدُ فارسا في أغنيةْ

يا لعنة الحب المحاصر بالمرايا...

عني؟

وعن حُلمين فوق وسادة يتقاطعان ويهربان ، فواحدُ

يستل سكينا ، وآخرُ يودع الناي الوصايا

لا أدرك المعنى ، تقول

ولا أنا ، لغتي شظايا

كغياب امرأة عن المعنى ، وتنتحر الخيول

في آخر الميدان ..[1].

يحاول الشاعر أن يرتب أوراقه من جديد ، يتمنى أن يستشعر ذاته وينسلخ إلى حد ما عن الطرف الآخر ليجعل لذاته كيانا . فإذا كان المقطع الثاني يمثل مرحلة السكون والنوم (الانفصال) فان المقطع الثاني يمثل مرحلة اليقظة والتمرد ، فالشاعر لا يجيب عن سؤال يسأل فيه عن مكان اللقاء – مكان الشعبين – ليلتفت بعيدا غير مكترث بالسؤال ويتحدث حديثا غامضا لا وضوح فيه ، كذلك فإن الاستفهام المتكرر (أين سنلتقي؟ أأرحل من جديد ؟ ماذا تقول؟) ، تنبعث منه رائحة الحيرة والدهشة ، والاستغراب والنفي من موقف الشاعر.

ويتكئ الشاعر على الحوار، ليخلق للرحيل لغة خاصة ، متنوعة بمفرداتها التي يجسدها حوار اللسان، ولمس الأيدي وتقبيل الشفاه . ولأن الشاعر اختار أن يسلك طريقا مستقلا عن الطرف الآخر تمثل بالرحيل – كما رأينا – فقد سايره قلق وحيرة لم يقدر على إخفائهما ، وقد تجلى ذلك القلق من خلال ثنائيات متعددة – كالبحر والصحراء ، والموت والحياة ، والإشارة والعبارة ، والوضوح والغموض ، والتقاطع والهروب ، والحلم والواقع.

---

[1] درويش، محمود، ٢٠٠٩ ، الأعمال الجديدة الكاملة، رياض الريس للكتب والنشر

ويخلص الشاعر إلى أن التعايش مع الطرف الآخر هو حلم يصعب تحقيقه لأنه حلمان فوق وسادة يتقاطعان ويهربان، فالحلم اليهودي يقتل الحلم الفلسطيني بسكين . ومحاولات التعايش لم توفر له خلاصا ولا أمانا ، وإنما زادته إرهاقا وضياعا فلم يجد أمامه سوى زنزانة وبحر وصحراء وهواجس وحصار وسكين وشظايا وانتحار في نهاية المطاف.

وهكذا تكتمل اللوحة المأساوية التي رسمها الشاعر من بداية القصيدة حتى نهاية المقطع الثالث من خلال ثلاثة أبعاد متكاملة ؛ البعد الأول : الخصوبة والدعوة للحياة في المقطع الأول . والبعد الثاني : جفاف الخصوبة والتلاشي والبرودة في المقطع الثاني . والبعد الثالث : الانفصال والرحيل والقلق في المقطع الثالث . وقد ربط الشاعر هذه الأبعاد الثلاثة ، بثلاثة أفعال مضارعة في بداية المقاطع الثلاثة (ريتا ترتب ليل غرفتنا .... تنام ريتا في حديقة جسمها ، ريتا سترحل)

ريتا تحتسي شاي الصباح

وتقشر التفاحة الأولى بعشر زنابقٍ،

وتقول لي:

لا تقرأ الآن الجريدة ، فالطبول هي الطبولُ

والحرب ليست مهنتي . وأنا أنا ، هل أنتَ أنتَ؟

أنا هو ،

هو من رآك غزالة ترمي لآلئها عليه

هو من رأى شهواته تجري وراءك كالغديرْ

هو من رآنا تائهين توحدا فوق السريرْ

وتباعدا كتحية الغرباء في الميناء ، يأخذنا الرحيلُ

في ريحه ورقا ويدمينا أمام فنادق الغرباء

مثلَ رسائل قرئت على عجل ،

أتاخذني معك؟

فأكون خاتم قلبك الحافي ، أتاخذني معك

فأكونَ ثوبكَ في بلاد أنجبتكَ ... لتصرعكْ

وأكونَ تابوتا من النعناع يحملُ مصرعكْ

وتكون لي حيا وميتا،

ضاع يا ريتا الدليلُ

والحب مثل الموت وعد لا يُرد ... ولا يزول [1]

ينتقل الشاعر إلى مساحة زمنية ثانية ، فقد شكلت المقاطع الثلاثة السابقة مساحة الليل ، ويشكل المقطع الرابع مساحة الصباح الذي تتجلى فيه الأشياء وتتكشف الحقائق ، فإذا به يستحضر خطيئة التفاحة التي أخرجت آدم وحواء من الجنة ، والخروج هو نزوح الفلسطيني عن أرضه ، فقد أصبح إنسانا غائبا ، فاستخدم ضمير الغائب (هو) (هو ، هو من رآك ، هو من رآنا ....) ويتمثل الخروج (النكبة والنكسة) أمام عينيه من خلال الإلحاح على الأفعال المضارعة فهو يرى النكبة كم يرى ريتا تحتسي الشاي وتقشر التفاحة ، ويرى الخطيئة ماثلة في سطور الجريدة ،

---

[1] درويش، محمود، ٢٠٠٩ ، الأعمال الجديدة الكاملة، رياض الريس للكتب والنشر

فصوت السياسة كصوت الطبول، عال ، مدو ، سرعان ما يتلاشى . ويعكس تكرار الفعل (رأى) (رآك غزالة ، رأى شهواته ، رآنا تائهين) عمق الذاكرة وشفافية الماضي الذي يسهل استحضاره كغزالة تجذبه بجمالها ، وكشهوة تجري نحو الغدير ، وكرغبة فوق السرير ، إنها صورة الوطن الجميل الذي فقده بسبب خطيئة الإنسان. [1]

ويستحضر الشاعر ملامح الرحيل بألفاظ تتناغم مع إحساسه المثقل ، فالرحيل مثل تحية الغرباء ، والانتظار في الميناء ، أو ورقة في مهب الريح ، أو الوقوف أمام فنادق الغرباء ، ومثل رسائل قرئت على عجل . أما تكرار الفعل المسند إلى ألف الاثنين (رآنا تائهين ، تباعدا ، يأخذنا الرحيل ، يدمينا ،) فيوحي بإشكالية الجمع بين الشاعر والطرف الآخر ، بين الفلسطيني واليهودي على أرض واحدة ، فقد اقترن الفعل المثنى بالتيه والبعد والرحيل والغربة.

ويتوحد الشاعر مع الوطن فيجعل من ذاته ومن الوطن كينونة واحدة ، كخاتم اقتران القلب بالقلب ، وكالثوب بالجسد ، وكتابوت من النعناع لموت الوطن في الغربة . وتمتد مساحة من الحزن والضياع في كينونة الشاعر مع وطنه ممثلة بثنائيات الإنجاب والقتل والنعناع والموت.

ريتا تعد لي النهار

حجلا تجمّع حول كعب حذائها العالي:

صباح الخير يا ريتا،

وغيما أزرقا للياسمينة تحت إبطيها:

صباح الخير يا ريتا،

---

[1] داغر، شربل، ١٩٩٧ ، التناص سبيلاً إلى د ا رسة النص الشعري، مجلة فصول، م ١٦ ، القاهرة.

وفاكهة لضوء الفجر : يا ريتا صباح الخير ، يا

ريتا أعيديني إلى جسدي لتهدأ لحظة

إبرُ الصنوبر في دمي المهجور بعدك . كلما

عانقتُ برج العاج فرت من يدي يمامتان

قالت : سأرجع عندما تتبدل الأيام والأحلام، يا ريتا ... طويل

هذا الشتاء ، ونحن نحن ، فلا تقولي ما أقول أنا هي

هي من رأتكَ معلقا فوق السياج ، فأنزلتكَ وضمتدكْ

وبدمعها غسلتكَ ، وانتشرت بسوسنها عليكْ

ومرَرْتَ بين سيوف إخوتها ولعنة أمها وأنا هي

هل أنت أنت ؟ [1]

قد يبدو المقطع الخامس إحساسا مبهما وحلقة مفقودة في السلسلة المترابطة السابقة ، وقد يكون حوار الذات،أو حالة خاصة يحياها الشاعر مع نفسه ، أو هو محطة يستعيد بها أنفاسه بعد تلك الرحلة الشاقة التي بدأت بالإخصاب والرحيل والذكرى المؤلمة والقرار الواضح بصعوبة التعايش مع الطرف الآخر ، وهي رحلة تستدعي أن يخلد الشاعر مع نفسه قليلا ليتذكر الوطن ، وهو الذي يلبس ثوب الماضي والحاضر ، وهو النهار والحجل وتحية الصباح والغيم الأزرق والياسمين وفاكهة ضوء الفجر ... وفي الوقت نفسه يرصد الواقع – الحاضر – فهو إبر الصنوبر وفرار اليمامتين والشتاء والسياج والدمع والسيوف واللعنة . وبين الصورتين (الذكرى

---

[1] درويش، محمود، ٢٠٠٩ ، الأعمال الجديدة الكاملة، رياض الريس للكتب والنشر

والرصد) يتشتت الشاعر في ظروف المكان (تحت ، حول ، فوق ، بين) وفي ظروف الزمان(ضوء الفجر والصباح والنهار واللحظة وطول الشتاء) فالشاعر روح حائرة تشتاق للعودة إلى جسدها (الوطن) لتهدأ إبر الصنوبر في دمه .

تقوم ريتا

عن ركبتي تزور زينتها ، وتربط شعرها بفراشة

فضية . ذيل الحصان يداعب النمش المبعثرْ

كرذاذ ضوء داكن فوق الرخام الأنثوي . تعيد ريتا

زر القميص إلى القميص الخردلي ... أأنتَ لي؟

لكِ لو تركتِ الباب مفتوحا على ماضيَّ ، لي

ماض أراه الآن يولد من غيابِكْ

من صرير الوقت في مفتاح هذا الباب، لي

ماض أراه الآن يجلس قريبا كالطاولة

لي رغوة الصابون،

والعسل المملح،

والندى،

والزنجبيل

ولكَ الأيائلُ ، ان أردتَ ، لكَ الأيائل والسهولُ

ولكَ الأغاني، ان أردتَ ، لكَ الأغاني والذهولُ

إني ولدت كي أحبَكْ

فرسا ترقص غابة ، وتشق في المرجان غيبَكْ

وولدتُ سيدة لسيدها ، فخذني كي أصبَكْ

خمرا نهائيا لأشفى منكَ فيكَ ، وهات قلبي

إني ولدت لكي احبَك

وتركتُ أمي في المزامير القديمة تلعن الدنيا وشعبَكْ

ووجدت حراس المدينة يطعمون النارَ حبَك [1]

يعود الطرف الآخر محاولا استرضاء الشاعر الذي أعلن تمرده واستقلال ذاته ، ورفض أن يتلاشى ويذوب في الطرف الآخر ، ويتمثل الاسترضاء والإغراء بامرأة جذابة تفوح أنوثة بشعرها الأسود الطويل كذيل الحصان ،يداعب جسدها الفضي الرخامي .

وقد جمع الشاعر بين صورة الرجولة التي رمز لها بالحصان وصورة الأنوثة بكل معطياتها ، وتُلقي الألوان المتناسقة ظلالها على جمال ريتا ،فالفراشة التي تربط بها شعرها فضية اللون والشعر الأسود يداعب جسدا فضيا ، لقد نحت الشاعر من خلال الألوان تمثالا للجمال والأنوثة .

إن جمال ريتا الصارخ وتشبث الشاعر بذاته جعل من المقطع ثنائية عاصفة ، فولادة ماضي الشاعر تقابل غياب ريتا ، إذ لا ميلاد بلا غياب ، فلا وجود للنقيضين على حيز واحد ، وماضي الشاعر الحافل بالذكريات يقابل جاذبية ريتا وسحرها. وصراخ

---

[1] درويش، محمود، ٢٠٠٩ ، الأعمال الجديدة الكاملة، رياض الريس للكتب والنشر

الشاعر بحقه (لي) يقابله اعتراف الطرف الآخر (لك) ومكونات جمال ريتا (الفراشة الصغيرة الفضية والنمش المبعثر والشعر الأسود والجسد الرخامي) يقابلها مكونات ماضي الشاعر (رغوة الصابون) التي ترمز إلى مسقط رأسه (قرية البروة) ، ولا تخفى العلاقة الدلالية بين رغوة الصابون والبروة في التراث اللغوي الفلسطيني.

ولا يخفى أن المقطع الرابع يحوي عناقيد دلالية ؛ فهل هو حنين مفاجئ لريتا ؟ أم حالة من الصراع الحاد بين الشاعر ونفسه؟ أم حالة من اللاوعي بسبب الثنائية الحادة التي مر بها من بداية القصيدة التي تمثلت بالخصوبة والبرودة أو التوحد والانفصال الذي تبعه استحضار شفافية الماضي ، كل هذا ممكن ! وغير هذا ممكن أيضا.

فإذا قلت إنها حالة من الحنين المفاجئ ، ففيها ما يسعف هذا القول ، فجمالها يتمثل برشاقتها من خلال كعب الحذاء العالي ، وأنوثتها من خلال رائحة الياسمين المنبعثة من تحت إبطيها ، وجسدها برج عاج يعانقه ، وحنينه الغريزي لجسدها كوخز إبر الصنوبر في دمه ، وهذا الحنين الجارف لها جعله يكرر تحية الصباح (صباح الخير يا ريتا). وهذا الحنين الذي عاود الشاعر جعل اللغة تلبس ثوبا رومانسيا من خلال الحجل والغيم الأزرق والياسمين والفاكهة وضوء الفجر .وتكرار اسم "ريتا" بهذا الكم لا يعني أن ريتا استولت على روحه فحسب بل إن كل مسامات جسده تنطق بأسم ريتا.

وإذا قلت إنها حالة من الصراع الحاد بين الشاعر ونفسه ، ففيها ما يسعف القول أيضا ، فالشاعر بدا عاجزا عن كبح شهواته في السطور الأولى فأفرط بذكر اسمها وناداها مستغيثا متعلقا بأهدابها ، ولكنه بعد ذلك يطلب منها مساعدته ليبتعد عنها (ريتا أعيديني إلى جسدي لتهدأ لحظة إبر الصنوبر في دمي المهجور بعدك) فهو

يتمنى الوصال معها ويطلب الانفصال عنها ، إنه الصراع الحاد الذي يمور في أعماقه ، وفي ضبابية هذا الصراع يؤكد الوفاء لذكراها. ويستمر الصراع حادا ، فبعد أن طلب منها أن تعيد له جسده ، عاد وشكا من طول الشتاء (طويل هذا الشتاء).

وماذا يمكن أن نسمي استخدام ضمير الغائب (هي) بعد أن ناداها باسمها صراحة ست مرات ؟ ألا يعني انه انتصر على نفسه وكبح شهواته أو تخلى عن أوهامه، وعاد من جديد مؤمنا بالانفصال بين الشعبين؟!.

ولكن لماذا جرد من نفسه شخصا آخر من خلال كاف الخطاب – رأتك ، أنزلتك ، ضمدتك ، غسلتك – ألا يعني انه أحس بشيء من الاغتراب والتشتت ، بعد الانفصال والغياب عن الطرف الآخر ؟! ثم هذا التسلسل الزمني للحدث من خلال الأفعال الماضية – رأتك ، أنزلتك ، ضمدتك ... الخ ، ألا يعني أن الشاعر يسعى لإقناع نفسه بفضل ريتا عليه، فهي عندما رأته أسرعت بإنزاله من فوق السياج ولم تتوان ... لهذا جاء العطف بالفاء التي تفيد التعقيب بدون فاصل زمني طويل ، وجاءت بقيت الأفعال معطوفة بالواو، لان التراخي الزمني لمعاني الأفعال المعطوفة بالواو أمر مقبول ، وهذا الترتيب المنطقي للحدث الذي تمثل بالانزال (الخلاص) والتضميد (العلاج) وبالدمع (الحزن) ، يعود بنا إلى حالة الحنين التي بدأ بها المقطع ...

وهذا الإغواء والاسترضاء حاضر مستمر من خلال الأفعال المضارعة (تقوم ، تزور تربط ، يداعب...) ولكن الشاعر يترفع عن ذلك الإغراء ويرفض الانصهار فيتشبث بماضيه وتاريخه بحقه ولهذا يكرر شبه الجملة (لي) التي تفيد الملكية والاستحقاق (لي ماض أراه الآن ، لي رغوة صابون) (ورغوة الصابون عنى بها مسقط رأسه قرية البروة شرقي عكا التي دمرتها الجرافات الإسرائيلية ونلاحظ أن اسم البروة هي تسمية شعبية للصابون) ، ويكرر لفظ الماضي ، ويربط الماضي بالحاضر من

خلال ظرف الزمان (الآن) ويرى ماضيه قريبا لا يفصله عنه شيء كالطاولة التي يلامسها ، وماثلا أمامه بلا غبار أو ضبابية. ويحاول الطرف الآخر أن يهدئ من روع الشاعر الذي استخرج الماضي من أعماقه، وصرخ بحقه ذاكرا مسقط رأسه ، فيؤكد للشاعر حقه وملكيته من خلال تكرار لام الملكية في قوله :(لك الأيائل ، لك الأغاني) لكن هذا الاعتراف بحق الشاعر سرعان ما يتلاشى عندما يحاول الطرف الآخر أن يصهر الشاعر في بوتقته من جديد (فخذني كي أصبك خمرا نهائيا لأشفى منك فيك ، وهات قلبك) ريتا تكّسر جوز أيامي ، فتتسع الحقولُ

لي هذه الأرض الصغيرة غرفة في شارعِ

في الطابق الأرضي من مبنى على جبلِ

يطل على هواء البحر ، لي قمرُ نبيذيٌ ولي حجر صقيلُ

لي حصة من مشهد الموج المسافر في الغيوم ، وحصة

من سفر تكوين البداية حصة من سفر أيوب، ومن

عيد الحصاد ، وحصة مما ملكتُ ، وحصة من خبز أمي

لي حصة من سوسن الوديان في أشعار عشاق قدامى

لي حصة من حكمة العشاق : يعشق وجه قاتله القتيلُ

لو تعبرين النهر ، يا ريتا

وأين النهر؟ قالت....

قلت : فيكِ وفيّ نهر واحد

وأنا أسيل دما وذاكرة أسيلُ

لم يترك الحراس لي بابا لأدخل ، فاتكأت على الأفقْ

ونظرت تحت ،

نظرت فوق ،

نظرت حول ،

فلم أجد

أفقا لأنظر ، لم أجد في الضوء إلا نظرتي

ترتد نحوي. قلت : عودي مرة أخرى إلي : فقد أرى

أحدا يحاول ان يرى أفقا يرممه رسولُ

برسالة من لفظتين صغيرتين : أنا ، وأنتِ

فرح صغير في سرير ضيق ... فرح ضئيل

لم يقتلونا ، بعدُ، يا ريتا ، ويا ريتا ... ثقيلُ

هذا الشتاء، وبارد [1]

يقرأ الشاعر في هذه الصفحة ذكرياته قراءة دقيقة مفصلة، ويفتح باب الذاكرة على مصراعيه ، فيحاول أن يكتب عنوانه في الوطن المفقود من خلال تسميات تقريبية فهو (غرفة في شارع في الطابق الأرضي من مبنى على جبل يطل على البحر) فهو ينتقل من أسلوب الإجمال (لي هذه الأرض) إلى أسلوب التفصيل (غرفة في

[1] درويش، محمود، ٢٠٠٩ ، الأعمال الجديدة الكاملة، رياض الريس للكتب والنشر

شارع .... الخ) وينتقل من المعرفة (هذه الأرض) إلى النكرة (غرفة ، مبنى ، جبل ... الخ) . وفي المقطع السابق يتحدث عن ماضيه ووطنه بأسلوب إجمالي أيضا في قوله (لي ماض ، لي رغوة صابون)ويفصل في هذا المقطع ويربط بين المقطعين من خلال تكرار لام الاستحقاق والملكية (لي هذه الأرض ، لي قمر، لي حجر ، لي حصة) تأكيدا لحقه وتشبثا بماضيه ورفضا لإغراءات الطرف الآخر..

ويعود الشاعر إلى ذاكرته من جديد فيقرن الذاكرة بالدم (وأنا أسيل دما ، وذاكرة أسيل) إشارة إلى ارتباط الماضي بالدم والقتل ، ولكن دعوة الشاعر إلى الإنصاف من الطرف الآخر لا تجد من يسمعها ويأخذ بها ، فيحس الشاعر بخيبة أمل واضطراب شديدين برزا في الشبكة الظرفية المكانية (نظرت تحت ، نظرت فوق ، نظرت حول) فهو يبحث عن عدالة وخلاص فلا يسمع إلا صوتَه ولا يجد إلا نفسَه وحيدا ...

وفي نظرته للمستقبل تكثر الأفعال والمصادر البصرية (نظرت ، لأنظر ، نظرتي، يرى ، أرى ...) . وتلتقي هذه الدلالات البصرية مع دلالات مرادفة لها (الأفق ، الضوء ، الرسول ، والفرح الصغير) ولكن برد الشتاء (قهر الأعداء) يحاول قتل الفرح الصغير في سرير ضيق في فلسطين .

.... ريتا تغني وحدها

لبريد غربتها الشمالي البعيد : تركتُ أمي وحدها

قرب البحيرة وحدها ، تبكي طفولتي البعيدة بعدها

في كل أمسية تنام على ضفيرتي الصغيرة عندها

أمي ، كسرتُ طفولتي وخرجتُ امرأة تربي نهدها

بفم الحبيب.تدور ريتا حول ريتا وحدها:

لا أرض للجسدين في جسد ، ولا منفى لمنفى

في هذه الغرفة الصغيرة ، والخروج هو الدخولُ

عبثا تغني بين هاويتين ، فلنرحل ... ليتضحَ السبيلُ

لا استطيع ، ولا أنا ، كانت تقول ولا أقولُ

وتُهدئ الأفراسَ في دمها: أمنْ أرض بعيدةْ

تأتي السنونو ، يا غريبُ ويا حبيبُ ، الى حديقتك الوحيدةْ؟

خذني الى أرض بعيدة

خذني الى الأرض البعيدة ، أجهشت ريتا : طويل

هذا الشتاء،

وكسرتْ خزفَ النهار على حديد النافذةْ

وضعتْ مسدَسها الصغيرَ على مسودة القصيدةْ

ورمتْ جواربَها على الكرسي ، فانكسر الهديلُ

ومضتْ الى المجهول حافية ، وأدركني الرحيلُ [1]

---

[1] درويش، محمود، ٢٠٠٩ ، الأعمال الجديدة الكاملة، رياض الريس للكتب والنشر

تمثل اللوحة الأخيرة ثنائية حادة مع المقطع الأول ، فريتا في المقطع الأول هي الآمرة الناهية صاحبة الإرادة المطلقة ، لا صوت إلا صوتها ولا وجود إلا وجودها ... والشاعر كان فيها مسلوب الإرادة لا وجود له. أما في المقطع الأخير فـ " ريتا " حاضرة فيها وحدها أيضا ، ولكن حضورها هو حضور الضعيف المهزوم المسلوب الإرادة، لا أوامر ولا فرض إرادة فيها ، لهذا خلا المقطع الأخير من أفعال الأمر إلا فعلين تضمنا معنى الرحيل ورجاء الشاعر واستعطافه (فلنرحل ، خذني) لقد أدرك الطرف الآخر استحالة قتل الحلم الفلسطيني ، فبدا ضعيفا مسلوب الإرادة ، يرثى حاله! فـ " ريتا " التي كانت فيما مضى من القصيدة ، امرأة تمتلئ حيوية وتفيض خصوبة ، وهي التي حاولت بين الحين والآخر إغراء الشاعر واحتوائه وطمس معالم ماضيه ليتلاشى وجوده وتندثر ذاته ، هي الآن – في نهاية القصيدة – امرأة باكية منهزمة منكسرة، تحيى في وحدة وعزلة ، فهي تغني وحدها، وتكسر طفولتها وتدور حول نفسها،وتكسر خزف النهار ، وتمضي إلى المجهول حافية.

ان المقطع الأخير يمثل رسالة القصيدة كلها ، إذ لا أرض للجسدين في جسد. لقد تجمعت في المقطع الأخير دلالات لفظية مأخوذة من حنايا القصيدة كلها ، ولكن دلالات الألفاظ تشكل مفارقات صارخة مقارنة بالدلالات اللفظية التي وردت في الأجزاء السابقة للقصيدة ، فالغرفة التي رتبتها "ريتا" في بداية القصيدة ، صارت غرفة مظلمة لا أثر للنور فيها وفي هذا إشارة إلى غياب معالم الوطن المشترك بين الطرفين ، وريتا كانت تفيض خصوبة وشهوة بدعوتها للشاعر ليحك لها قدمها وهي الآن تهدئ الأفراس في دمها وهذا يعني أنها فشلت في صهر الشاعر وفي حمله على تناسي ذاته .

وقد كان إحساس الشاعر مثقلا بالحزن في المقطع الثاني أما الآن فـ "ريتا" هي التي تعاني من الوحدة والحزن، وفي هذا التحول أو الانتقال بين إحساس الشاعر وإحساس "ريتا" يكمن انتصار الإرادة ولو بعد حين.

وإذا كان الشاعر في المقطع الثالث هو الذي يتحدث عن صعوبة الجمع بين حلمين (شعبين)على ارض واحدة بقوله (وعن حلمين فوق وسادة يتقاطعان ويهربان ... الخ) فان " ريتا " هي التي تقرر الآن هذه الحقيقة بقولها (لا ارض للجسدين في جسد). وإذا كان الشاعر هو الذي يتحدث عن الرحيل والغربة في المقطع الرابع فـ " ريتا" هي التي تتحدث الآن عن غربتها وذكرياتها ورحيلها، وتطلب منه بصيغة الأمر الذي يحمل في حناياه رجاء واستعطافا أن يأخذها إلى الأرض البعيدة (خذني إلى أرض بعيدة) ، بينما كان طلبها بصيغة الاستفهام (أتأخذني معك) وبين الأمر والاستفهام يكمن إحساس مختلف ومعنى آخر .

وقد انتاب الشاعر إحساس بالقلق والرهبة والوحشة في المقطع الخامس بقوله:(طويل هذا الشتاء)وينتقل الإحساس نفسه إلى ريتا بقولها (طويل هذا الشتاء) بعد أن أجهشت بالبكاء . والشاعر في المقطع السادس يستحضر ماضيه ويراه ماثلا أمامه مشبعا بالذكريات والثوابت المادية والتاريخية التي تثبت حق الشاعر بملكية ماضيه ، أما ريتا – الآن – فتذكر أمها التي تركتها ولم تشر إلى ماضيها ، وفي هذا التباين دليل على عراقة ماضي الفلسطيني وتاريخه ، ودليل على زيف ادعاء الطرف الآخر بملكية الأرض.

مجلة أفكار الأردنية عدد ٢٥٠

المبحث الثاني

المستوى الدلالي

إذا دخلنا إلى عالم قصيدته (شتاء ريتا) نجد أن الشاعر يحاول أن يبني قصيدته على أرضية مسرحية درامية ، لكي يشدّ إليها المتلقي ، ويجعله يتابع حتى النهاية.

وتقوم القصيدة على مجموعة مشاهد مرئية ، تتطوّر بشكل تصاعديّ متوهج يضع المتلقي في لحظات القصيدة المتأزمة ، ليعيش أحداثها بشكل ملموس ، ويطلق خياله للدخول إلى عالم القصيدة المتخيّل ، ليصل في النهاية إلى عالم الحقيقة الواقع من خلال هذه اللذة المزدوجة ، التي تتكوّن لديه نتيجة لهذا النقل المسرحي فهو يتذوق القصيدة مسرحياً بعينيه ، وشعرياً بأذنيه ، فيعيش بكامل كيانه تجربة حيّة مع الشعر.

تتوزّع القصيدة على ثمانية مشاهد ، يقدّم لنا كلّ مشهد منها إدراكا جزئيا مرتبطا بالناظم العام للقصيدة ، لنخلص في النتيجة بإدراك أعمق وفهم أشمل للحركة الكلية للحامل المحوري للقصيدة .

في المشهد الأول يحاول الشاعر إحالتنا على المكان ، الذي تكوّنت فيه تجربة الشاعر ، وهو غرفة ، ولكن معالمها غير محدّدة تماما ، وكلّ ما نعرفه منها أنها تحتوي على سرير وكرسيّ وشباك ، وهذا يوحي أن هذه الغرفة ، قد تكون غرفة في فندق ، على شاطئ البحر ، التقى به الشاعر مع حبيبته / ريتا ... يقول :

" ريتا ترتّب ليل غرفتنا : قليلُ

هذا النبيذُ

وهذه الأزهار أكبرُ من سريري

فافتح لها الشبّاك كي يتعطر الليل الجميلُ "[1]

ولعلّ قوله في المقطع الرابع يؤكد هذا :

" .. يأخذنا الرحيلُ ..

في ريحه ورقا ويرمينا أمام فنادق الغرباء

مثل رسائل قرأت على عجل .. " [2]

ويسيطر على هذا المشهد صوت أحاديّ ، هو صوت ريتا . ويحاول الشاعر أن يخبرنا أن اللقاء بينهما ، هو لقاء جنسيّ ، ولكنه ينطلق من حدود الرغبة المجردة في المتعة الجنسية إلى فضاء أوسع ، هو الحبّ الكونيّ ، الذي يتوضّح بقول ريتا :

" .. هل لبست سواي ؟ هل سكنتك امرأة

لتجهش كلما التفتت على جذعي فروعك ؟

تخلفه العواصف والسيولُ

مني ومنك .. " [3]

فقوله بلسان ريتا : / لتجهش كلما التفت على جذعي فروعك ، وحكّ لي قدمي .. / تعبير عن ظاهر العملية الجنسية . بينما قوله : / وحكّ دمي / تعبير عن باطن هذه العملية التي أشار إليها بقوله : / العواصف والسيول / .

---

[1] محمود درويش – ديوان محمود درويش – مج ٢ – ط ١ – دار العودة – بيروت – ١٩٩٤ – ص ٥٤٠

[2] – محمود درويش – المصدر نفسه – ٥٤٢ .

[3] لمصدر السابق نفسه – ص ٥٣٩

ويتلاقى هذا المشهد مع المسرح بنقطة أساسية ، هي أن المشهد الأول من المسرحية يقدّم لنا معالم المكان الذي تجري فيه الأحداث ، وذلك على لسان راويها ، أو إحدى شخصياتها ، ويقودنا إلى أوّل الطريق لمعرفة الحدث الرئيسي في المسرحية ..

ولو انتقلنا إلى المشهد الثاني ، حيث يبدو أكثر توهجا وتكثيفا من سابقه ، ويلعب فيه السرد دورا أساسيا ، ويأتي على لسان الباثّ / الشاعر ، ويحاول هنا وصف العملية الجنسية بأسلوب تصويري رائع ، معتمدا على رموز جنسية ، منها ما هو صريح ، ومنها ما هو خفيّ مثل :

حديقة جسمها ، توت السياج على أظافرها ، نام عصفوران تحت يدي ، أشعة صدرها العاري ، القميص الفستقي .. إلخ .

وفي هذا المشهد يكمن الحدث البدائي ، ويأخذ أبعاده الأولى التي سيتكئ عليها الشاعر للانتقال إلى بؤرة القصيدة ومحورها الأساسي .. ولعله في

قوله :

" .. هدأ الصهيلُ

هدأت خلايا النحل في دمنا ، فهل كانت هنا

ريتا وهل كنا معا .. "[1]

يصور بلوغ الذروة في العملية الجنسية / هدأ الصهيل ، هدأت خلايا

النحل .. / ولعلّ هذا الاستفهام في قوله / فهل كانت هنا ريتا وهل كنا

[1] المصدر السابق نفسه – ص ٥٤٩

معا ؟ / يخرج إلى معنى الاستغراب والإنكار الذي يتخذه الشاعر أساسا للانتقال المنطقي للمشهد التالي ..

ولعلّ الشاعر في هذا المشهد يبتعد قليلا عن أصول الفنّ المسرحيّ ، ويقترب كثيرا من فنّ الرسم ، لكنه هنا يستخدم أدواته الخاصة به ، وهي اللغة ، ويعمد إلى تراسل حيّ بين الرسم والقصيدة في هذا المشهد . فهو يدرك بدقة انعكاسات الألوان ، وأبعادها فنجد مثلا :

(توت السياج الأحمر ، ووردة حمراء ، أشعة الصدر ، عتمة الذهب ، الليل والقميص الفستقي ... إلخ) .

فاللوحة الشعرية عامرة بالألوان ، وقد تكون هنا أجمل منها لو كانت في لوحة ، لأنها في هذا المجال كما يذهب د . فهد عكّام ، تقدّم متعة مزدوجة : بصرية تأتي من مشاهدة اللوحة في القصيدة ، ومتعة نفسية من قراءة الشعر . [1]

فكثرة الرموز التصويرية في المشهد تذهب بنا إلى ما ذهب إليه سيجموند

فرويد ، في تحليله للحلم ، حيث يقول : " الحلم يستخدم الرموز من أجل تصوير أفكاره الكامنة تصويرا مقنعا " [2]

فالشاعر يعيش حالة شبيهة للحلم ، ولعل تساؤله في آخر المشهد يوضح هذا أكثر ، فهو يستنكر ما حدث ، وكأنه حلم صحا منه على خطوات ريتا الراحلة في المشهد الثالث ..

---

[1] د . فهد عكام – دراسات فنية وجمالية – محاضرات في قسم الدراسات العليا – جامعة دمشق – ١٩٩٧غير مطبوع

[2] سيجموند فرويد – تفسير الأحلام – تر . مصطفى صفوان – دار المعارف – مصر – ط ٢ – ١٩٦٩ – ص ٣٥٩

ففي المشهد الثالث تتوضح معالم الشكل الكلي للقصيدة ، وبالتالي تجربة الشاعر الحيّة .. ويبدأ المشهد هنا بشكل إخباريّ : / ريتا سترحل .. / ولكن سرعان ما ينتقل إلى الحوار الحقيقي الذي يشكل هيكلا أساسيا في بناء القصيدة ، لأن الشاعر يملك من مقوماته الشيء الكثير . وهذا ما أشار إليه الناقد رجاء النقاش في دراسته المتقدمة عن محمود درويش حيث قال : " من ناحية أخرى نجد أن محمود درويش في مرحلته الفنية الجديدة ، كثيرا ما يعتمد على الحوار ، ونحن نجد في شعره في كثير من الأحيان صوتين يسيطران ، لا صوتاً واحداً وهذان الصوتان يكشفان دائما عن قدرة مسرحية " [1]

ويشكل الحوار في هذا المشهد الصراع الأساسي الذي تقوم عليه القصيدة بشكل عام : الحرب / السلام ، الإنسان / القنبلة ، لنرَ ما تقول :

" أين سنلتقي ؟

سألت يديها ، فالتفت إلى البعيد

البحر خلف الباب ، والصحراء خلف البحر ، قبّلني على

شفتيّ قالت – قلت يا ريتا أأرحل من جديد

ما دام لي عنب وذاكرة وتتركني الفصولُ .. " [2]

فالاستفهام / أين سنلتقي ؟ / يدلّ حتما على أنهما مفترقان لا محالة ، فماذا كان الجواب / البحر خلف الباب والصحراء خلف البحر .. / أي إن اللقاء سيصبح مستحيلاً ، ولكن صوتها يأتي متمردا بقولها : / قبّلني على شفتيّ

---

[1] رجاء النقاش – محمود درويش شاعر الأرض المحتلة – ط ١ – دار الهلال – مصر – ١٩٦٩ – ص ١٤٠

[2] محمود درويش – ديوان محمود درويش – مج ٢ – ص ٥٤١

قالت .. / أي أنها تريد أن تعيش هذه اللحظة الحالمة حتى آخرها .. فريتا تدعو الشاعر لأن يتابع هذا العناق ، الاتحاد / التمرد ، على واقع الانفصال بين البشر ، على واقع الصراع المرير الذي يتجلى في الحوار التالي ، بشكل أعمق وأشدّ وضوحا يقول :

" لا شيء . يا ريتا أقلك فارسا في أغنية ...

عن لعنة الحبّ المحاصر بالمرايا ...

– عني .. ؟

– وعن حلمين فوق وسادة يتقاطعان ويهربان ، فواحد

يستلّ سكيناً وآخر يودع الناي الوصايا .. " [1]

الحبّ يمثل إنسانية الشاعر ، والمرايا تمثل الواقع الإشكالي والصراع الدامي بين الفلسطينيين واليهود ، ويؤكد هذه الثنائية الصراعية قوله : " واحد يستلّ سكينا / وآخر يودع الناي الوصايا " الصراع / الحب ، الحرب / السلام ..

و بالتالي فهذان الصوتان يمثلان حالة الصراع في نفس القصيدة ، ولكن هذا الصراع لم ينشأ إلا لوجود صراع آخر شبيه له في الواقع الخارجي ..

غير أن هذا الصراع الخارجي لم يأخذ شكلاً انعكاسيا آليا ، بل يأخذ شكلا انعكاسيا جدليا ديناميكيا .. بحيث يتجلى الواقع بصورة ، عمل الشاعر على تفكيكها وإعادة بنائها ، من خلال الرؤيا الإبداعية ..

إذن فالحوار في هذا المشهد ، لا يأتي متمماً للفكرة ، وإنما هو الفكرة

---

[1] المصدر السابق نفسه .

عينها ، من خلاله تتبدّى معالمها ، وتظهر حالاتها المختلفة . وهنا يقترب الشاعر كثيرا من الحوار المسرحي الذي يشكل ركناً أساسياً في بناء المسرحية .

ولو انتقلنا إلى المشهد الرابع ، نجد أن الشاعر يضعنا في جوّ دراميّ جديد كان نتيجة للمشهد الثاني ، وعليه يكون المشهد الثالث اعتراضياً بينهما ، ونستطيع ترتيب المشاهد على النحو التالي :

إن انتهاء العملية الجنسية في المشهد الثاني ، لا بد أن يعقبها فترة استراحة وقيلولة للحديث . ولنا هنا أن نشير أن التفريغ الجنسي يؤدي إلى حالة من التوازن النفسي ، كما هو معروف . لأنه يعمل على إعادة التوازن الفيزيولوجي ، بشكل يتناسب مع بقية العمليات الجسدية الأخرى ، مما يتيح للعقل تفكيرا هادئا ، بعيدا عن التوتر والانفعال ..

وهذه الاستراحة تبدّت في المشهد الرابع ولننظر إلى رموز هذا الحديث :

" .. ريتا تحتسي شاي الصباح ..

وتقشر التفاحة الأولى بعشر زنابق

وتقول لي :

لا تقرأ الآن الجرائد ، فالطبول هي الطبول

والحرب ليست مهنتي وأنا أنا . هل أنت أنت ؟

أنا هو .. " [1]

فقوله : / شاي الصباح / تعبير واضح على انقضاء الليلة السابقة .

---

[1] محمود درويش – ديوان محمود درويش – مج ٢ – ص ٥٤٢

وتتمخض القصيدة في النهاية ، عن نتيجة نهائية ، شأنها في ذلك شأن المسرح . حيث يكشف المشهد الأخير انفراج الأزمة ببلوغ الحدث ذروته .. حيث تختصر ريتا بأغنية صغيرة تاريخا من الصراع الممتدّ إلى أجيال وعصور بعيدة :

" ريتا تغني وحدها

لبريد غربتها الشمالي البعيد : تركتُ أمي وحدها

قرب البحيرة وحدها ، تبكي طفولتي البعيدة

بعدها في كلّ أمسية تنام على ظفيرتي الصغيرة عندها

أمي كسرتُ طفولتي وخرجت امرأة تربّي نهدها

بفم الحبيب .. "

[1]ونقطة التكثيف هنا تكمن في الجملة الأخيرة / تربّي نهدها بفم الحبيب / فهي تعود إلى حالة طبيعية ، حالتها كأم ، كامرأة . والرضاعة هنا دلالة على كسر اللامنطقي بالمنطقي ، والتخلص من كلّ حالات الشذوذ بهذه الحالة الأمومية الحانية .. ويكتشف الشاعر قضيته المستحيلة في نهاية القصيدة :

---

[1] لمصدر السابق نفسه – ص ٥٤٧

المصادر

١. البحث الصوتي عند العرب .د.خليل ابراهيم العطية .الموسوعة الصغيرة . منشورات دار الجاحظ .بغداد ،١٩٨٣م.

٢. تيدروف، تزفتيان، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ت: فخري صالح، . ١٩٩٦ ، المؤسسة العربية للد ا رسات والنشر، بيروت، ط ٢.

٣. حمودة، عبد العزيز، ١٩٩٨ ، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٤. داغر، شربل، ١٩٩٧ ، التناص سبيلاً إلى دارسة النص الشعري، مجلة فصول، م ١٦ ، القاهرة.

٥. درويش، محمود، ٢٠٠٩ ، الأعمال الجديدة الكاملة، رياض الريس للكتب والنشر.

٦. درويش، محمود، ٢٠٠٩ ، الأعمال الجديدة الكاملة، رياض الريس للكتب والنشر.

٧. رجاء النقاش – محمود درويش شاعر الأرض المحتلة – ط ١ – دار الهلال – مصر – ١٩٦٩ .

٨. سيجموند فرويد – تفسير الأحلام – تر . مصطفى صفوان – دار المعارف – مصر – ط ٢ – ١٩٦٩.

٩. فهد عكام – دراسات فنية وجمالية – محاضرات في قسم الدراسات العليا – جامعة دمشق – ١٩٩٧غير مطبوع.

١٠. محمود درويش – ديوان محمود درويش – مج ٢ – ط ١ – دار العودة – بيروت – ١٩٩٤ .