ملحمة البطل العادي

جدل الشعري والسردي في قصيدة "أحمد الزعتر" لمحمود درويش

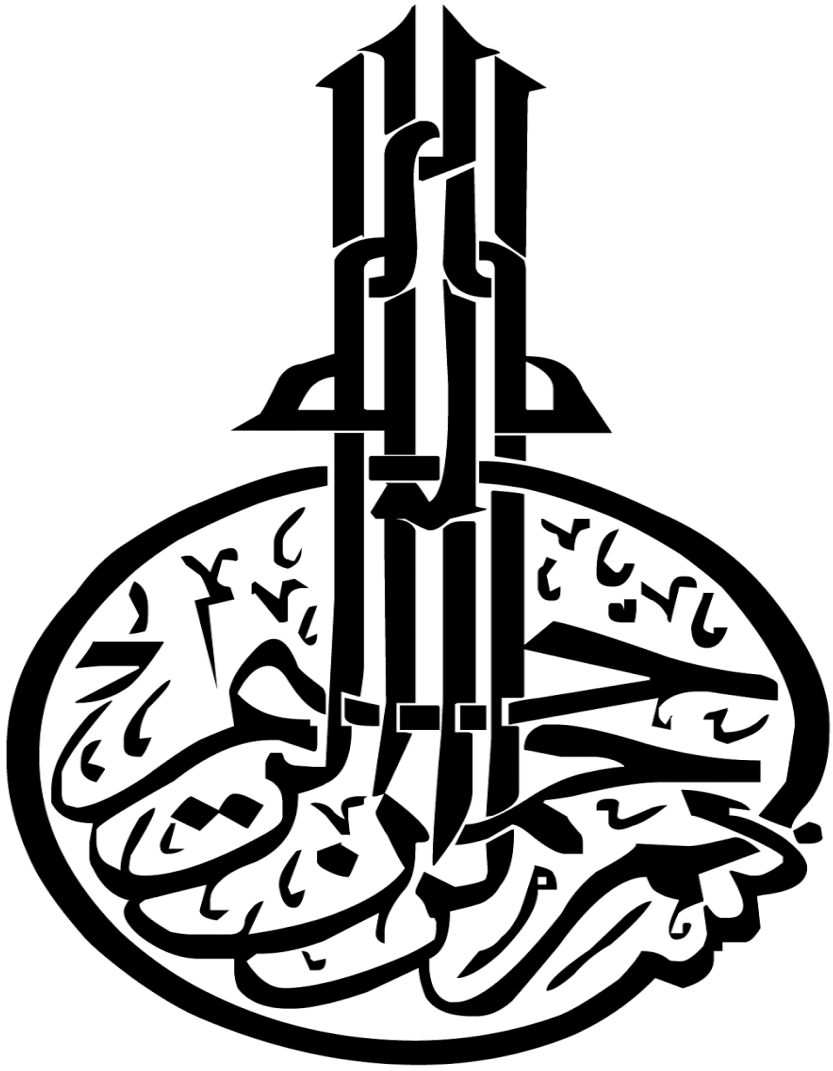
إعداد

د / محمد إبراهيم عبد العال

مدرس الأدب والنقد الحديث

كلية الآداب قسم اللغة العربية وآدابها جامعة المنوفية

١٤٤٢هـ = ٢٠٢٠م



ملحمة البطل العادي جدل الشعري والسردي في قصيدة «أحمد الزعتر» لمحمود درويش

د / محمد إبراهيم عبد العال
مدرس الأدب والنقد الحديث، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب – جامعة المنوفية.

الملخص :

تتناول هذه الدراسة تداخل الأنواع الأدبية (الشعري والسردي) في قصيدة «أحمد الزعتر» للشاعر الفلسطيني محمود درويش، وتتأسس منهجية الدراسة علىٰ استثمار مقولات النظرية السردية (الشخصية – الصوت – الحوار) في مقاربة النص الشعري. تناولت الدراسة قصيدة «أحمد الزعتر» بالتحليل من خلال عدة مستويات: (المستوىٰ الأول) تحليل عتبات النص. (المستوىٰ الثاني) جدل الشعري والسردي، وفيه تناولنا: صوت الراوي في القصيدة بقناعيه (السردي والشعري)، وصوت الشخصية/ البطل، والأصوات المتمازجة: بين الراوي والشخصية/ البطل، وبين الراوي والجوقة. أما (المستوىٰ الثالث) فقد اختص بـ (صورة العادي بطلًا)، وقد تناولنا فيه شعرية الجسد تفاصيل الصورة الكلية للشخصية/ البطل، ثم دينامية الصورة ورمزية الفعل. وقد حاولنا في هذه الدراسة تتبع تفاصيل السرد لحكاية الشخصية «أحمد الزعتر»، ومحددات كينونته «الشعرية» كما وضعها محمود درويش من خلال أصوات الراوي والشخصية/ البطل والجوقة. ومن ثم ختمنا الدراسة بخاتمة تبرز دور التفاصيل اليومية والأشياء العادية في رسم تصور شعري لكينونة البطل.

كلمات مفتاحية: النوع الأدبي – الشعر – السرد – محمود درويش – أحمد الزعتر – الراوي – الشخصية – الصوت – الجوقة.

Epic of the Ordinary Hero: The Dialectic of the Poetic and the Narrative in Mahmoud Darwish's «Ahmed Al-Zaatar»

Dr. Muhammad Ibrahim Abd El-Aal
Lecturer of Literature and Modern Criticism, Department of Arabic Language and Literature, College of Arts - Menoufia University.

Abstract:

This study deals with the overlap of literary genres (poetry and narration) in the poem, "Ahmad Al-Zaatar," by the Palestinian poet Mahmoud Darwish. To do this, the study methodologically depends on arguments taken from narratology: character, voice and dialogue, as analytical approach of the poem, which will be thus analyzed through several levels: the text thresholds, the dialectic of the poetic and the narrative revealed by analyzing the narrative voice of the narrator, character and choir and the image of the ordinary as a hero. The study thus attempts to trace the details of narrating the story of "Ahmed Al- Zaatar" and the determinants of his "poetic" being, as Mahmoud Darwish developed it through the narrative voices. The study concludes with shedding light on the role of everyday details and ordinary things in drawing a poetic image of what it means to be a hero.

Keywords: Literary Genre - Poetry - Narration - Mahmoud Darwish - Ahmad Al-Zaatar - Narrator - Character - Voice - Choir

مقدمة:

النوع الأدبي وإشكاليات النص.

كان لمداخلة الدرس النظري حول النص الأدبي أثره البارز في وسم الظواهر المطردة بمحددات نوعية أُطلق عليها «الخصائص الفنية للنوع الأدبي»، وقد أسهم البحث في مجال «نظرية الأدب» في تكريس الفوارق التقنية التي تميز مجموعات النصوص بعضها عن بعض، وفقًا لتحقق هذه التقنيات والخصائص الفنية في النص. وعلىٰ الرغم من أهمية هذا التمييز النوعي بين النصوص في اقتراح إجراءات تحليلية منهجية لكل نوع أدبي، فإننا نزعم أن العودة إلىٰ مرحلة ما قبل النظرية من الممكن أن يكون مفيدًا أيضًا في قراءة بعض النصوص التي تزاوج في تقنياتها الفنية بين المحددات الفنية لأكثر من نوع أدبي.

إن النص الأدبي، أيًّا كان تصنيفه الأجناسي، هو في حقيقته نص لغوي، ينطوي علىٰ ما تنطوي عليه اللغة في عموميتها، إلا أنه لا يكونها في الوقت ذاته؛ إذ يتميز النص الأدبي بكونه نصًا لا معياريًا، فهو يتعالىٰ عن تداولية اللغة وأدائيتها، ويكتنز خصائصه الذاتية ليكون نفسه وحسب. وتصورٌ كهذا للنص الأدبي يفترض بالضرورة البحث عن المشترك التقني في الاستخدام اللغوي في عموميته؛ فالاستخدام اللغوي هو في جوهره أداة اتصالية، بمعنىٰ أنه يفترض وجود مرسل ومرسل إليه، أي إن للذات حضورها الأساس في أي تواصل لغوي، وإن كان أدبًا، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرىٰ فإن أي استخدام لغوي ينطوي بالضرورة علىٰ فعل «الحكي»، وإن لم يكتسب هذا الفعل علامته الدالة عليه بوصفه نوعًا أدبيًا، إلىٰ الحد الذي يمكننا الزعم معه «أن الحكي ظاهرة

أدائية تتغلغل النسيج الاجتماعي – التاريخي للإنسان، مخترقة كل تكوينه الذهني، إن علىٰ المستوىٰ الفردي أو المستوىٰ الجمعي سواءٌ بسواء. وبكلمة: إن هذا الأسلوب (الحكي) ظاهرة حايثت الوجود الإنساني مذ أمكن لصوته العضوي (تصويته) أن يتحمل بتصورات ذهنية مشتركة وقابلة للتداول داخل حدود اجتماعية معينة.. لقد كان الحكي موجودًا، في كل زمان وفي كل مكان، ولو أنه وجود سري، وكان يطور ذاته وهويته حرًا ومطلقًا من السلطة الاصطلاحية لعلامته ومشيرًا في تطويره لتلك الهوية وذاك الوجود السري إلىٰ الموضع الشاغر الذي يخص علامته الغائبة»[1]. وتأسيسًا علىٰ هذا التصور فإنه من الممكن تناول خطاب «الحكي» في النصوص عامةً، والنصوص الأدبية خاصةً، بغض النظر عن التصنيف النوعي الذي تضعه «نظرية الأدب» علىٰ هذه النصوص.

للغة الشعرية خصوصيتها وفرادتها عن غيرها من مستويات التلفظ، وعلىٰ الرغم من هذه الخصوصية التي تسم لغة النص الشعري بالشكلاني في مقابل لغة السرد الموسومة بالاجتماعي؛ وعلىٰ الرغم، أيضًا، من أن الدوال الشعرية مفارقة في دلالتها النصية (الخاصة) عن دلالاتها المعجمية (العامة) – فإن آليات تأويل الشعر من الممكن أن تنفتح انفتاح مؤولات النص الشعري علىٰ ما سواها، بدءًا من اليومي وانتهاءً بالكوني؛ فتتلمس قراءةُ النص الشعري في النظرية السردية بعضَ مقولاتها للكشف عن البنية الجمالية الكلية المؤسسة للنص الشعري، علىٰ قاعدة لغوية الاثنين، وعلىٰ قاعدة أن كل لغة هي، في صورة من صورها، حكي

(١)– محمد فكري الجزار: البلاغة والسرد «نحو نظرية سردية عربية»، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية (العدد: ٢٠١)، القاهرة، ٢٠١١م، ص٢٢–٢٣.

عن حدث أو ذات أو صفة ما. إن أي خطاب -بغض النظر عن تصنيفه النوعي- هو في حقيقته واقعة لغوية وإحالة علىٰ واقعة اجتماعية، إنه معنىٰ أو قضية أو خبر، أو هو -بحسب بول ريكور Paul Ricoeur- «وظيفة إسناد متداخلة ومتفاعلة بوظيفة هوية.. فإذا تحقق الخطاب كله بوصفه واقعة، فُهم الخطاب كله بوصفه معنىً. وأعني بالمعنىٰ أو الفحوىٰ هنا المحتوىٰ الخبري»(١).

إن هذا الطرح يؤكد مركزية المعنىٰ/ الموضوع في مقاربة أي خطاب، ومنه الخطاب الشعري، وهذه المركزية تتسع دائرتها بقدر ما ينطوي عليه هذا الخطاب من علامات، لغوية أو تقنية، تحيل علىٰ موضوعه.

لا تمثِّل قصيدة «أحمد الزعتر» لمحمود درويش حلقة من مسلسلة قصائده عن قضية الوطن فحسب؛ ولكنها تمثل أيضًا بنفسجة حزنٍ تؤشر علىٰ جُرحٍ فلسطينيٍّ غائرٍ في ضمير الأمة «العربية». وفي هذه الدراسة نحاول الكشف عن عناصر البناء الشعري للقصيدة في امتزاجها مع تقنيات السردي الخاص أحيانًا، والدرامي العام أحيانًا أخرىٰ؛ حيث يقدم الشكل في هذه القصيدة -التي لم تخذل موضوعها- صورةً مميزةً من صور التعبير الشعري عن إحدىٰ مآسي الشعب الفلسطيني العائش في المأساة زمنًا؛ إذ لا انفصال في تحليلنا المزمع للقصيدة بين شكلانيتها وإحالات هذا الشكل علىٰ الواقع العربي والفلسطيني (موضوعتها). تضطلع القصيدة «الشعرية» برسم شكلًا «شعريًا» يمتاح من خصائص السرد بعض التقنيات لتكتمل صورة البطل الفلسطيني «العادي/

(١)- بول ريكور: نظرية التأويل «الخطاب وفائض المعنىٰ»، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٣، ص٣٧ – ٣٨

الأسطوري» في صراعه، بحثًا عن حدود الأرض «الوطن» وحدود الذات «الجسد»، بوصف هذا الأخير أيقونة هوية؛ بينما تؤسس «شعرية» النص لإمكانات التلاقح بين اليومي والكوني لتحدد تفاصيل الصورة/ المأساة بوصفها نتيجة (مفارقة).

أولا: عتبات النص.

إن آليات تحليل العتبات/ العنوان بوصفه علامة دالة علىٰ ما تعنونه تتمايز في ظل وسمه بصفة الأدبية، وتتمايز أيضًا وفقًا للتصنيف النوعي للنصوص الأدبية؛ إذ تعمل خصائص النوع الأدبي كسياق يضبط إشارية العنوان وحدود تأويله وعلاقته بنصه. ويتميز النص الشعري عن غيره من النصوص الموسومة بالأدبية بهذا القدر من التكثيف الدلالي الذي تحققه لغته؛ حيث يقع الفعل الإبداعي فيه علىٰ اللغة قبل أي شيء، ويتوسل هذا الإبداع بموضوعه، لا من أجل صياغته بقدر ما هو من أجل إعادة تشكيل اللغة. هذا «التصور» لمستوىٰ اللغة الشعرية يعني، بالضرورة، أن العلامات الشعرية لا تنتهي حدود تأويلها وإمكاناته عند مستوىٰ العلامة–الرمز التي تستند علىٰ خطاب ما (واقعي أو سياسي) يحدد دلالاتها؛ بل تتجاوزه ليكون النص الشعري خطاب علاماته وفضاء تأويلها في آن.

إن العلامة–العنوان تتميز بكونها علامة مضاعفة سيميائيًا، فهي –إضافة إلىٰ سيميائيتها بوصفها نصًا مكتفيًا بذاته– لها سيميائية خاصة، بوصفها وظيفة؛ حيث يمثل النص بالنسبة للسيميائية الأولىٰ موسوعتها، بتعريف إمبرتو إيكو Umberto Eco للموسوعة؛ إذ يطرح إيكو مفهوم الموسوعة في مقابل

القاموس، بوصفهما نموذجين مجردين يشكلان الوعي السيميائي(١). بينما يقدم القاموس وصفًا للمعرفة استنادًا إلىٰ حدود لسانية فقط، تهدف الموسوعة إلىٰ تقديم سيرورة تأويلية للدال «الشعري» استنادًا علىٰ معرفتنا بالعالم؛ «إن التمثيل الموسوعي الذي تتحدد داخله المؤولات باعتبارها وحداث ثقافية يفترض وجود نسق دلالي شامل يشكل مجمل معارفنا حول العالم، شريطة أن تكون هذه المعرفة قد استقرت اجتماعيًا. إن هذا النسق ليس سوىٰ فرضية منهجية أو مسلمة سيميائية. وبناءً عليه، سيكون من المستحيل تقديم وصف شامل لهذا النسق. والاستحالة لا تعود فقط إلىٰ ضخامته، ولكن أيضًا إلىٰ أن الوحدات الثقافية التي تشكِّله تتميز بالتحول الدائم داخل المسار اللامتناهي للسميوز، وذلك تحت ضغط المدركات الجديدة، أو بسبب تناقضاتها المتبادلة. وتلك هي طبيعة حياة الثقافة؛ فالنسق الدلالي، باعتباره الأساس الذي تُسند إليه الدلالة، يمكن وصفه (ومن ثم مأسسته) علىٰ شكل حقول ومحاور جزئية»(٢). ولكي تقدم الموسوعة هذا النمط من الوعي بالعالم فإنها لا تقدم الشروح والمرادفات والتوجيهات السياقية في صورة بناءات ميتالغوية، كما هو الحال في القاموس/ المعجم، وإنما تقدم الموسوعة شروحها للعلامات لكي تصبح مؤولات؛ أي أن تصبح بدورها موضوعًا للتأويل من خلال مؤولات جديدة.

(١)- يُنظر، إمبرتو إيكو: العلامة «تحليل المفهوم وتاريخه»، ترجمة: سعيد بنكَراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠١٠م، ص١٦٠.

(٢)- المرجع السابق، ص١٧٥.

يقع عنوان القصيدة «أحمد الزعتر» تحت مظلة عنوان آخر أكثر عمومية، وهو عنوان الديوان «أعراس»، ومن خلال قراءة حرة لقصائد الديوان ككل نجد أن عنوان «أعراس» يؤكد علىٰ العلاقة البنيوية بينه وبين قصائد الديوان من ناحية، كما يؤكد علىٰ محورية الذات في قصائده، إبداعًا وتلقيًا وقراءةً، فالديوان يدور في معظمه حول شخصيات فلسطينية في لحظات فارقة وطنيًا، كما هي لحظات العرس اجتماعيًا. يضم ديوان «أعراس» لمحمود درويش عشر قصائد، هي:

١-أعراس.

٢-كان ما سوف يكون (إلىٰ راشد حسين).

٣-أحمد الزعتر.

٤-قصيدة الرمل.

٥-قصيدة الخبز (إلىٰ إبراهيم مرزوق).

٦-قصيدة الأرض.

٧-نشيد إلىٰ الأخضر.

٨-وتحمل عبء الفراشة.

٩-الحديقة النائمة.

١٠-حالات وفواصل.

وكما يبدو من عناوين القصائد فإن إحداها «كان ما سوف يكون» تحمل إهداءً إلىٰ الشاعر الفلسطيني «راشد حسين»[1]، فيما تحمل أخرىٰ «قصيدة

(١)- راشد حسين (١٩٣٦ – ١٩٧٧): شاعر فلسطيني من شعراء المقاومة الفلسطينية، شارك في تأسيس مركز الدراسات الفلسطينية، انضم إلىٰ حركة التحرير الفلسطينية «فتح»، وعمل

الخبز» إهداءً إلىٰ «إبراهيم مرزوق»، بينما يقع عنوان قصيدة «أحمد الزعتر» دالًا مؤشرًا علىٰ شخصية ما، تتيح لنا الموسوعة (الثقافة) -بوصفها جامعة كل الخطابات ومنها السياسي الواقعي بالتأكيد- إمكانات تأويلها واقعيًا أو شعريًا؛ حيث يتأسس العنوان «أحمد الزعتر» من خلال إشاريته إلىٰ «الذات» الموصوفة. وبينما تحيل المفردة الأولىٰ من العنوان «أحمد» علىٰ أحد أسماء النبي محمد صلىٰ الله عليه وسلم، بما له من دلالة رمزية، فإن المفردة الثانية «الزعتر» تحيل مباشرة علىٰ المكان المتحقق «تل الزعتر»، وعلىٰ الحدث الواقعي «مذبحة تل الزعتر». إن التأكيد علىٰ مركزية الذات في عنوان القصيدة ومتنها لا يؤكد مركزية الذات، فقط، بوصفها كذلك بكل ما تنطوي عليه من دلالات، وإنما يؤكد أيضًا مركزية الموضوع «الواقعي»، وحتمية حضوره في أية قراءة للقصيدة، بغض النظر عن مستوىٰ هذه القراءة.

يقوم الفضاء الدلالي لبقية قصائد الديوان بعملية إشاعة لحالة الاحتفاء بالبطل العادي المغدور، في تركيز ومركزية لحضور الذات «الفلسطينية»

في نيويورك مراسلًا لوكالة الأنباء الفلسطينية «وفا»، توفي في ٢ فبراير ١٩٧٧ إثر حريق في شقته في نيويورك، ويُقال أن وفاته كانت اغتيالًا وأن حريق شقته متعمدًا من قبل الموساد.

لمزيد من التفصيل يُراجع، راضي صدّوق: شعراء فلسطين في القرن العشرين «توثيق أنطولوجي»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٠م، ص٢٤١-٢٤٥.

ويراجع أيضًا، إلياس خوري: راشد حسين الغائب الحاضر، مجلة الدراسات الفلسطينية (العدد ٩٦)، مركز الدراسات الفلسطينية، بيروت، خريف ٢٠١٣، ص٥٤ وما بعدها.

ويُراجع أيضًا: موقع الشاعر راشد حسين علىٰ شبكة الإنترنت:
http://www.geocities.ws/rashidhosein/

المغدورة تاريخًا وواقعًا. يفتتح درويش الديوان بقصيدة «أعراس» عن ليلة زفاف (محمد) و(فاطمة) التي تحيلها طائرات العدو إلىٰ ليلة زفاف (محمد) في فردوسه الأعلىٰ، ولا يخفىٰ هنا الدلالة الرمزية والتاريخية لأسماء الذوات في هذه القصيدة، بينما تأتي «قصيدة الأرض» كواسطةٍ لعقد قصائد الديوان مؤسِسةً لمركزية قضية الوطن، مع تأكيد مركزية الذات فيها أيضًا (خديجة). ويتبعها درويش بقصيدة «نشيد إلىٰ الأخضر»، وكأنها نشيد إلىٰ هذا الشهيد/ الرمز المتعالي عن كل الأسماء والذوات المتحققة واقعًا. في هذا السياق الشعري-الواقعي تأتي قصيدة «أحمد الزعتر» لتجرد هذه الذوات كلها من تحققها الواقعي؛ وليصبح الاسم الرمزي «أحمد» الموصوف بموقع المأساة «تل الزعتر» بمثابة تكثيف لحالة الفلسطيني في الحصار وفي القتال وفي الشهادة.

ثانيًا: جدل الشعري والسردي.

للشعري قدرته الخاصة علىٰ استيعاء أشكال التعبير القولي كافةً، وتمتاز لغة الشعري كذلك بقدرتها علىٰ الاحتفاظ بشعريتها دون أن يجتذبها أيٌّ من هذه الأشكال تحت مظلته النوعية، بل تنضوي التقنيات الفنية لهذه الأشكال تحت خصوصية النص الشعري؛ ليغتني بها ويؤسس فرادته من خلالها. ولا شك أن مداخلة تقنيات السرد علىٰ الشعري تُغني الأخير، وتفتح إمكانات تأويله بما يسمح بتصور أوسع لموضوعته، وبخاصة إذا كانت هذه الموضوعة مركزية في نصه. إن اللغة الشعرية، نظرًا لكونها كذلك، لا تعتمد علىٰ دوال تمثل موضوعها بطريقة مباشرة، وإنما تعتمد علىٰ سيرورة تأويلية لموضوعتها؛ ولذا فإنها تتلمس أشكالًا متعددة من الدوال في بناء هذه السيرورة، وتتنوع هذه الدوال ما بين اللغوية والخصائص النوعية للأجناس الأدبية.

من هذه الدوال السردية التي يوظفها الشعري يأتي الحكي (صوت الراوي والشخصيات) مؤسسًا لسردية تنضوي تحت مظلة الشعري وتتوظف من أجله، واللغة الشعرية في هذا لا تستلب الحكي والحوار بوصفهما خصيصتين سرديتين؛ وإنما تستعيدهما إلىٰ عمومية اللغة، فلا لغة بدون حكي، وإن أغرقت في شعريتها. «إن ملفوظًا حيًّا ينبثق، بدلالةٍ، في لحظة تاريخية وداخل بيئة اجتماعية محددتين، لا يمكن أن يفلت من ملامسة آلاف الأسلاك الحوارية الحية المنسوجة من لدن الوعي الاجتماعي – الأيديولوجي القائم حول موضوع ذلك الملفوظ، ومن الإسهام بحيوية، في الحوار الاجتماعي. وبالإضافة إلىٰ ذلك، فإن الملفوظ منسوج من ذلك الوعي المتصل بالموضوع: إنه بمثابة استمرار له، بمثابة رد في حوار بينهما، لا يتصدىٰ للموضوع وكأنه جاء من حيث لا ندري»(١).

ولأن الموضوع الأوسع للقصيدة محل الدراسة يقع في صلب السياق السياسي الاجتماعي العربي؛ فيكون من قبيل الحتمية الشعرية أن تتماس لغة القصيدة مع مفردات هذا السياق وحواريته؛ ولأن القصيدة «أحمد الزعتر» تحيل بصورة مباشرة علىٰ «شخصية»، واقعية كانت أو رمزية، فإن هذه الحتمية تتضاعف؛ ليكون العنصر السردي فاعلًا أساسًا في بناء ملفوظات القصيدة وفي إمكانات تأويلها، بصورة تمزج الشعري بالسردي لتقارب موضوعتها؛ «ففي التشخيص الشعري بمعناه الصارم (داخل الصورة – الاستعارة) يجري كل

(١)- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٧م، ص٥٢.

الفعل (دينامية الكلمة – الصورة) ما بين الكلمة والموضوع (في جميع مظاهرها). فالكلمة تنساب داخل الغنىٰ الذي لا ينفد، والتعدد الشكلي المتناقض للموضوع ذاته، وداخل طبيعته التي ما تزال بكرًا وغير مكتشفة.. وعلىٰ العكس من ذلك، بالنسبة للفنان (السارد)، يكشف الموضوع قبل كل شيء، التعدد الشكلي الاجتماعي المتعدد اللسان لأسمائه وتحديداته وتقديراته. وبدلًا من الامتلاء الذي لا ينفد للموضوع ذاته، يكشف (الناثر) كثرةً من الطرق والسبل، والممرات المرسومة داخله بواسطة وعيه الاجتماعي»[1]. ومن ثم يمكننا القول: إن هذا التمازج الشعري – السردي كان ضرورة وظيفية لمقاربة أنسب لموضوع القصيدة، دون أن تتخلىٰ عن خصوصية الشعري وروحه.

في قصيدة «أحمد الزعتر» يعتمد محمود درويش علىٰ التنوعات الأسلوبية والوظيفية للحكي (الأصوات) ليضفي لمحة ملحمية علىٰ النص/ الخطاب، وعلىٰ الشخصية/ البطل «أحمد العربي»، بوصفه بطلًا عاديًا وأسطوريًا في آن. وتتنوع تقنيات السرد المُوظَّفة في القصيدة بين: صوت الراوي (الشاعر – السارد)، وصوت الشخصية (البطل)، ويبقىٰ مستوىٰ ثالث يفتح إمكانات أكثر للتأويل من خلال تداخل الأصوات بين الراوي والشخصية/ البطل مرةً، وبين الراوي والجوقة مرةً أخرىٰ.

١- صوت الراوي:

يشير مصطلح «الصوت» في النظرية السردية إلىٰ الشخصيات الممثلة والفاعلة في عملية السرد، بوصفها العنصر المذوَّت المشارك في الأحداث أو المتفاعل معها أو راويها. يعرِّف جيرار جينيت Gerard Genette «الصوت»

(١)- المرجع السابق، ص٥٣.

بوصفه «جهة حدث الفعل المتفحص في علاقاته بالذات، والذات هنا ليست من يفعل الفعل أو يقع عليه الفعل فحسب، بل هي أيضًا من ينقله (وهو قد يكون ذلك الشخص نفسه أو شخصًا آخر)، وعند الاقتضاء كل أولئك الذين يسهمون، ولو سلبيًا، في هذا النشاط السردي»[1]. ويؤكد جينيت أن مصطلح الصوت فضفاض جدًا، ويمكن تصوره في أوسع تمييز له؛ «إذ يشمل كل صنف من الحكاية يقع صراحةً (ولو بتاريخ واحد) في ماضٍ تاريخيّ ولو متأخر جدًا، وينصِّب سارده نفسه، بتلك الإشارة وحدها، مؤرخًا إلىٰ حدٍّ ما؛ ومن ثم شاهدًا لاحقًا... إذ إن شاهدًا لاحقًا لا يزال شاهدًا، والروائي التاريخي مهما كانت حكايته بعيدة، لا يكون أبدًا بلا أي علاقة (ولو علاقة مسافة) زمكانية بتلك القصة»[2]؛ وتأسيسًا علىٰ هذا التصور فإن وضعية «الذات» في القصيدة، سواء من خلال صوت الشخصية-المركز (أحمد العربي) أو من خلال الحكي عنها بواسطة صوت «الراوي» هو ما يسوغ النظر إلىٰ القصيدة من هذا المنظور الذي نتناولها من خلاله.

في فن القص هناك ثلاث ذوات لها حق القول والقيام بفعل الحكي: المؤلف، و الراوي، والشخصيات، «وكلما اقترب الراوي من المؤلف انخفضت

---

(١)- جيرار جينيت: خطاب الحكاية «بحثٌ في المنهج»، ترجمة: محمد معتصم - عبد الجليل الأزدي - عمر حلي، المركز الأعلىٰ للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧م، ص٢٢٨.

(٢)- جيرار جينيت: عودة إلىٰ خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٠م، ص١٠٦ - ١٠٧.

أصوات الشخصيات، وارتفع صوت هذا الراوي، حتىٰ يصبح هو المتكلم الوحيد في القصة، هو الذي يصرح بما تقوله الشخصيات، وما تفعله وما تفكر فيه. وكلما ابتعد الراوي عن صوت المؤلف والتحم بأصوات الشخصيات ارتفعت أصوات الشخصيات وتميزت لهجاتها، وأصبحت تتحدث هي بما تريد قوله دون وساطة أو وصاية من الراوي»[1]. وفي هذا النص «أحمد الزعتر» تتمايز الأصوات في القصيدة -كما سبق أن أشرنا- إلىٰ عدة مستويات يمكن للقارئ تمييزها بسهولة، علىٰ الرغم من شعرية لغة النص. يغلب صوت الراوي علىٰ أكثر خطابات الحكي في القصيدة، ونرىٰ أن هذا الصوت يمكن تمييزه إلىٰ نمطين: راوٍ/ سارد يسرد وقائع أو معلومات، وشاعر/ راوٍ يعلق، شعريًا، علىٰ الحكاية في مجملها.

بدايةً، فإننا نميز مستويات الصوت في القصيدة (صوت الراوي/ السارد – صوت الشاعر/ الراوي – صوت الشخصية/ البطل – تمازج الأصوات بين الراوي والبطل من جهة، والراوي والجوقة من جهة أخرىٰ)[2] من خلال محددات عدة:

الأول: صيغة ضمير الخطاب في المقطع الشعري.

الثاني: تحرر المقطع من تمييز قاطع لصاحب الخطاب، أو إمكانية تأويل إسناد الضمير لأكثر من شخص.

---

(١)- عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص٢٥.

(٢)- المجازية الشعرية ترادف، بشكل ما، العجائبية السردية، وهو ما يراوح صوت الراوي بينهما. يُراجع، تزفتان تودوروف: مدخل إلىٰ الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، ١٩٩٣م، ص٣٤-٣٥.

الثالث: طبيعة الخطاب المحكي في القصيدة، فكلما اقترب الخطاب من الخبرية السردية التي تستند علىٰ معلومات «شعرية» عن الموضوع ازدادت فرص إسناد الخطاب إلىٰ الراوي/ السارد، وكلما انطوىٰ خطاب الحكي علىٰ سمات اللغة الشعرية ازدادت فرص إسناده إلىٰ الشاعر/ الراوي.

الرابع: شعرية النص التي تسمح بإمكانات تأويل السردي الواقع في بنيته حسب توجهات القراءة نفسها وأهدافها؛ فشعرية النص تسمح بكثير من الحرية القرائية في تقييد نسبة الصوت إلىٰ الراوي بمستوييه السردي والشعري، أو إلىٰ الشخصية/ البطل، أو تنفتح أقصىٰ درجاتها بإمكانية تأويل نسبة السرد إلىٰ أكثر من راوٍ: الراوي – الجوقة.

- **صوت الراوي/ السارد:**

كما سبقت الإشارة، فإن صوت الراوي/ السارد يتميز بكونه يقدم خطابًا محكيًا معلوماتيًا عن الموضوع أو الشخصية/ البطل، بوصف الثانية مركز الأول ومحوره؛ فخطاب الحكي عامةً، وخطاب القص خاصةً يتميز باتكائه علىٰ المعلومة لصياغة النص وتشكيله. وبناءً عليه يمكن تمييز خطاب الحكي، وإن وسم نوعيًا، بعدة محددات:

- في الحكي/ الرواية تؤدي اللغة دورها الطبيعي للغاية، وهو الدور الأداتي.
- الشكل الحكائي/ الروائي شكل محتوىٰ، وليس شكلًا خالصًا كما هو الحال في الشعر.
- للمعلومات دورها في صياغة خصائص شكل الخطاب الحكائي، أيًّا كان تصنيفه الأجناسي.

- تحليل المعلومات قادر علىٰ استنباط بعض خصائص الشكل الحكائي/ الروائي.(١)

يبدأ تجلي صوت الراوي/ السارد في النص من خلال مجموعة من المعلومات التي يقدمها عن الشخصية/ البطل، فيرسم حركية الراوي «نازلًا من نحلة الجرح القديم»، في نمط تعبيري أشبه بأنماط تجلي الراوي في الفعل المسرحي، ثم يحدد الراوي/السارد زمان الحدث –وإن كان تحديدًا شعريًا موغلًا في مجازيته– «كانت السنةُ انفصال البحر عن مدن الرماد»، في إحالة رمزية إلىٰ الموضوع/ الواقع، ويحدد الراوي/السارد، كذلك، موقعه من الحدث «وكنت وحدي»:

نازلًا من نحلة الجرح القديم إلىٰ تفاصيل
البلاد، وكانت السنةُ انفصال البحر عن مدن
الرماد، وكنتُ وحدي
ثم وحدي...
آه يا وحدي؟ وأحمدْ
كان اغترابَ البحر بين رصاصتين
مُخيَّمًا ينمو، ويُنجب زعترًا ومقاتلين
وساعدًا يشتدُّ في النسيان
ذاكرةً تجيء من القطارات التي تمضي
وأرصفةً بلا مستقبلين وياسمين(٢)

---

(١)– لمزيد من التفصيل يُراجع، محمد فكري الجزار: البلاغة والسرد «نحو نظرية سردية عربية»، مرجع سابق، ص١٨٧.

(٢)– محمود درويش: قصيدة «أحمد الزعتر»، ديوان «أعراس»، ضمن: الديوان (الأعمال الأولىٰ) – ج٢، دار رياض الريس، بيروت، ٢٠٠٥م، ص٢٥٩ – ٢٦٠.

للغة الشعر قدرتها اللامحدودة علىٰ ابتكار المعنىٰ وإنشائه، وقدرتها أيضًا علىٰ إحداث المفارقة الدلالية من خلال آليات التركيب اللامعياري، فتقدم لنا هنا في هذا المقطع وضعية الذات الفلسطينية في صراعها حول الهوية والوجود. يبدأ الراوي مرويته عن الشخصية دون أن تتخلىٰ لغة النص عن جماليات الشعري لصالح السردي، فيخبر عن كينونة[1] الشخصية/ البطل مستخدمًا الفعل

(١)- يعد مصطلح «الكينونة» من المصطلحات المركزية في الفلسفة الوجودية، وهو يشير، في واحد من دلالاته، إلىٰ مجموع الواقع؛ أي كل ما هو كائن. ويشير المصطلح، أيضًا، إلىٰ خاصية الوجود المرواغة التي تميز الأشياء الواقعية عن الأشياء المتخيلة. ويرىٰ الفيلسوف الألماني ألكسيس ماينونج **Alexius Meinong** أن الكينونات المتخيلة تنطوي علىٰ بعض الواقعية علىٰ الرغم من عدم كينونتها بالمعنىٰ الكامل، بيد أن الفيلسوف الأمريكي ديفيد لويس **David Lewis** الأحدث عهدًا في الواقعية المقامية يذهب إلىٰ أن الأشياء الممكنة غير الواقعية لها كينونتها بالمعنىٰ الكامل، وهي لا تختلف عن الأشياء الواقعية إلا في كونها تسكن عوالم ممكنة أخرىٰ. فيما يميز جان بول سارتر **Jean-Paul Sartre** بين نوعين من «الكينونة» هما: كينونة الموضوع المدرك حسيًّا، وكينونة الذات المُدْرِكة (الوعي)؛ فالشيء المُدرك حسيًا (وفقًا لسارتر) له كينونته المنفصلة عن كينونة الوعي به، وكأننا بمواجهة من نوع ما بين الشيء والمعرفة أو الوعي به؛ حيث كينونة الشيء المدرك حسيًا كينونة كامنة فيه، وأما كينونة الوعي به فتكون فعلًا إيجابيا وديناميًا. كما أن مفهوم «الكينونة» يرتبط بشكل وثيق بمفهوم «الماهية» بوصفها حقيقة الشيء وجوهره في ذاته، فهي كُنه الشيء وحقيقته، وهي مجموع الصفات التي تجعل الشيء هو هو، بحيث لو رفعنا صفة منها لم يعد الشيء هو نفس الشيء. ويرتبط كذلك بمفهوم «الهوية» بوصفها اكتمال الوعي بالذات وبأبعادها الثقافية في كليتها. ووفقًا لهذه الدلالات الفلسفية التي لا تفصل الواقع عن الوعي حتىٰ بالنسبة للأشياء/ الشخصيات المتخيلة فإننا نؤكد علىٰ استخدامنا لهذا المصطلح «كينونة»، بالمفهوم الذي يميز بين كينونة الشخصية/ البطل في القصيدة، وكينونة

«كان» وهو فعل الكينونة الدال علىٰ اكتمال الوجود، واقعًا ووعيًا، بأنها «اغتراب البحر»، بما يؤشر علىٰ الوضعية القلقة للبطل (الرمز)؛ لكن المفارقة أو المأساة تتجلىٰ بأن يكون اغتراب هذا البحر، علىٰ اتساعه وانفتاحه، «بين رصاصتين» أو بين صراعين لكلٍّ منهما غاياته وأهدافه المحددة والمحدودة؛ فعلىٰ الرغم من وصف انتماء هوية أحمد للبحر، فإنه انتماء للغربة وللجوء بين صراعين، وتتبدىٰ كينونة الفلسطيني الرمز في إمعانه في حالة الاغتراب، فهو المخيم (جسد هذا الاغتراب)، وهو الذكريات (ذاكرة الوطن الأم الذي لم يتبق منه إلا هي)، وهو أرصفة محطات القطار (سيرورة الاغتراب) الخاوية من المستقبلين وطقوسهم الاحتفائية. وتكتمل هوية الاغتراب من خلال تفاصيل اللجوء «العربات – المشهد البحري – ليل الزنازين الشقيقة – العلاقات السريعة»؛ لتكون كل تفاصيل الحياة (الوجود) مؤسِسَةً لاغتراب البطل، ولتتجلىٰ المفارقة مرةً أخرىٰ

الوعي به هذه الصورة التي ترتسم في وعي القارئ من خلال خطاب القصيدة. وبشكل أوضح فإننا في هذه القصيدة بصدد هذين النمطين من الكينونة: كينونة «أحمد العربي» في ذاته، بوصفه موضوعًا للإدراك الحسي من قبل «المتفرجين»، وكينونة الوعي به وفقًا لتصور الشاعر/ القارئ والتي ترتسم عبر الامتداد الخطي للعلامات النصية، وتتساوق وفقًا لآليات قراءة النص وتأويله.

لمزيد من التفصيل حول مفهوم «الكينونة» يُنظر: دليل أكسفورد للفلسفة، تحرير: تدهوندرتش، ترجمة: نجيب الحصادي، المكتب الوطني للبحث والتطوير، ليبيا، ٢٠٠٣م، الجزء الثالث، ص٧٩٠ – ٧٩١.

وينظر أيضًا، جان بول سارتر: الكينونة والعدم «بحث في الأنطولوجيا الفنومينولوجية»، ترجمة: نقولا متيني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٩م، ص ٣٤ وما بعدها.

وينظر أيضًا، عبد الرحمن بدوي: مدخل جديد إلىٰ الفلسفة، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٧٤م، ص١٨٨ وما بعدها.

بين ما كان يظنه عن كينونته وبين ما يكتشفه منها في اغترابه، فيكون لتفاصيل الاغتراب دورها الحاسم في تبيان التناقض بين المتَظر والواقعي المتحقق:

كان اكتشافَ الذات في العرباتِ
أو في المشهد البحريِّ
في ليل الزنازين الشقيقةِ
في العلاقات السريعة
والسؤال عن الحقيقه
في كلِّ شيء كان أحمدُ يلتقي بنقيضهِ
عشرين عامًا كان يسألْ
عشرين عامًا كان يرحلْ
عشرين عامًا لم تلده أمُّهُ إلا دقائقَ في
إناء الموز
وانسَحَبَتْ.
يريد هويةً فيصاب بالبركان،
سافرت الغيومُ وشرَّدتني
ورَمَتْ معاطفها الجبالُ وخبَّأتني[1]

إن سؤال الكينونة لا يكتمل إلا بتحديد زمكانية تجسدها، ويحدده الراوي/ السارد هنا بعمر الشخصية/ البطل «عشرين عامًا»، فهذا الزمن، بينما يتسع

(١)- محمود درويش: قصيدة «أحمد الزعتر»، مرجع سابق، ص٢٦٠.

المكان وينفتح في الرحيل، حيث اللا مكان. وإمعانًا في وصف الاغتراب يضيف الراوي/ السارد معلومتين أساسيتين في رسم ملامح كينونة البطل؛ فهو من يلازمه السؤال ويلازمه الرحيل، بدءًا من ولادته (وجوده)، ومرورًا باغترابه عن الأم/ الوطن بعد دقائق من هذه الولادة؛ فترتسم ملامح كينونته أكثر بفقدانه للهوية وببحثه المحموم عنها. بينما ينهي الراوي/ السارد هذه الوحدة المعلوماتية الأولىٰ حول البطل وكينونته، بتعليق سرد-شعري؛ يدل علىٰ توحده مع هوية الاغتراب هذه، وانخراطه هو نفسه في سيرورة الاغتراب بوصفها أزمة الهوية التي يعاني منها البطل: «سافرت الغيوم وشردتني.. ورمت معاطفها الجبال وخبأتني».

يستكمل الراوي/ السارد وصفه التفصيلي، الذي لم يتخلَّ عن شعريته، للسياق المكاني لكينونة أحمد، عبر الوحدة المعلوماتية الثانية التي تحدد المكان بوصفه محددًا ماهويًا من محددات الوعي بالشيء/ الظاهرة؛ فيجعل المخيم هو المكان الفعلي لتجسد هذه الكينونة جغرافيًّا، فيما ينسحب المكان العيني المتحقق (جسم أحمد - دمشق – الحجاز) ليكون جزءًا من هذا الجسد في مفارقة جديدة من مسلسلة مفارقات السرد الشعري الذي تكتمل به صورة البطل رويدًا. وبينما يقع كل من المخيم، بوصفه جسم الوجود، ودمشق والحجاز بوصفهما امتدادات جغرافية وثقافية لهذا الجسم، فإن هذا البطل يتحرر من جسده ووجوده بفضل فعل الحصار نفسه، فتتجلىٰ الصيرورة من خلاله. إن فعل الحصار هو الذي يحوِّل أحمد العربي من مجرد ذات فلسطينية لاجئة، تمارس وجودها المعتاد في لجوئها، إلىٰ بطل ورمز؛ فيستمد أحمد رمزيته من رمزية فعل

الحصار ذاته، لتعبُرَ كينونته ووجوده من محيطه المكاني المحدود في المخيم إلىٰ اتساع الرمز وتجلياته في وجدان الملايين أسيرة التخاذل.

كان المخيَّمُ جسمَ أحمدْ
كانت دمشقُ جفونَ أحمدْ
كان الحجاز ظلالَ أحمدْ
صار الحصارُ مُرورَ أحمدَ فوق أفئدة الملايين
الأسيرهْ
صار الحصار هُجُومَ أحمدْ
والبحر طلقته الأخيرة!(١)

ثمة فارق مفاهيمي مهم بين الجسم والجسد، فقد ميّز علماء الأنثروبولوجيا بينهما مرتكزين علىٰ فاعلية الوعي؛ فالجسد هو التصور الذهني الذي يتكوَّن من خلال الوعي، وعي الذات أو وعي الآخر، حول هذا الكيان المادي (الجسم) الذي يضم الحواس والجوارح، وتبدو الطريقة التي ترتسم بها هذه الصورة عبر سياق اجتماعي وثقافي وكأنها تضفي تاريخًا شخصيًا علىٰ الجسم، بوصفه مجموع الجوارح والحواس. «وتنتظم صورة الجسد هذه من خلال أربعة محددات، هي: **شكل** يتجلىٰ في الشعور بوحدة مختلف أجزاء الجسد وإدراكها ككل، وبحدودها الدقيقة في المكان. و**مضمون** هو صورة جسده كعالم متماسك ومألوف تندرج فيه أحاسيس يمكن التنبؤ بها والتعرف

(١)- محمود درويش: قصيدة «أحمد الزعتر»، مرجع سابق، ص٢٦٨.

عليها. و**المعرفة**؛ أي معرفة الشخص الفاعل، ولو كانت بدائية للفكرة التي يكوِّنها المجتمع عن العمق غير المرئي للجسد، معرفة من أي شيء يتكون، وكيف تنتظم الأعضاء والوظائف.. و**القيمة**؛ أي استبطان الحكم الاجتماعي الذي يحيط بالصفات الجسدية التي تميزه»[(١)]؛ فالجسد، إذن، هو ذاته الجسم ولكن مضافًا إليه وعيٌ، وتتوزع مستويات هذا الوعي وفقًا لمحدد مادي (شكل)، ومحدد دلالي (مضمون)، ومحدد إبستيمولوجي (المعرفة)، ومحدد اجتماعي (القيمة).

في هذا المقطع يحدد الراوي/ السارد الحدود الجغرافية لشخصية البطل (أحمد)، مستخدمًا الفعل الماضي (كان)، وكأن هذا التحديد الجغرافي الدلالي هو تحديد لهوية الما قبل. وبينما تتشكل كينونة أحمد (في وعيه ووعي الجمهور) من خلال جغرافيته الطبيعية (المخيم)، وجغرافيته الرؤيوية المحدودة (دمشق – جفون)، وظلال هذه الجغرافيا (الحجاز)، فإن صيرورة الوعي تغير من هذه الكينونة وتدخل مفهوم «الحصار» إليها. ينسحب الفارق المفاهيمي بين الجسم والجسد علىٰ باقي المحددات الماهوية لأحمد (الجفون – الظلال)؛ فالعين هي محل الوعي بالرؤية بينما الجفون هي المحدد المادي لها، وكذلك الظلال فهي حدود هيولية لتحقق الكينونة جسدًا دون كامل الوعي بها. لقد كان حدث الحصار شرطَ تحقق الماهية الرمزية للبطل، وكان أيضًا النقطة المركز في تحول جسم البطل العادي من المخيم وحدود تحققه المادية إلىٰ جسد الهوية وشروط اتساعها كينونةً، فلم يعد لهذا البطل إلا ضلوعه/ جسده محل الهوية،

(١)- دافيد لوبروتون: أنثروبولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة: محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط٢، ١٩٩٧م، ص١٢٣.

ويديه/ جسده التي تحمل البندقية قلبًا ويطوي عليها شغافه، ليصير البطل ذاته هو تجسد مسألة الهوية والصراع حولها، ولينسحب المخيم وحدوده (دمشق – الحجاز) إلىٰ خلفية المشهد بعدما أصبح الكل ركامًا محاصرًا.

إن البطل في هذه اللحظة يتعالىٰ ليصبح تجسيدًا للقضية وللرمز، آخذًا معه الراوي، ومانحًا إياه معجم وقائع فعله، وبينما يحتشد سياق القضية المكاني «من المحيط إلىٰ الخليج» بأدوات الحرب القديمة، كان (أحمد العربي) يتجسد بطلًا أسطوريًا صاعدًا يطل علىٰ القضية وحدودها المكانية من علٍ، ويقفز ليذكرهم بتاريخ المأساة وحاضرها، وفي حركة دائرية يتحول فعل سياقه «من الخليج إلىٰ المحيط» لإعداد جنازة الجسد ومقصلة الرمز. إن اعتماد محمود درويش، بوصفه الذات/ الراوي، علىٰ شعار عروبي «من المحيط الهادر إلىٰ الخليج الثائر» في وصف السياق السياسي لوجود البطل وتجسده في مأساته يلقي بظلال الإدانة علىٰ هذا السياق أكثر من إلقائها علىٰ الشعار ذاته. وبينما تتمترس الجغرافيا السياسية العربية خلف هذا الشعار، تتجلىٰ مفارقة الممارسات السياسية من خلال النتيجة ومآلات الفعل «كانوا يعدون الجنازة وانتخاب المقصلة»، ولا يخفىٰ ما في مفردة «انتخاب» من دلالات سياسية، ولا يخفىٰ كذلك ما في إضافتها إلىٰ «المقصلة» من مفارقة.

راح أحمدُ يلتقي بضلوعه ويديه
كان الخطوةَ – النجمهْ
ومن المحيط إلىٰ الخليج، من الخليج إلىٰ المحيط
كانوا يُعدّون الرماحَ

وأحمدُ العربيُّ يصعد كي يرىٰ حيفا

ويقفزَ.

أحمدَ الآن الرهينهْ

تركتْ شوارعَها المدينهْ

وأتتْ إليه

لتقتلهْ

ومن الخليج إلىٰ المحيط، من المحيط إلىٰ الخليج

كانوا يُعدُّون الجنازةَ

وانتخاب المقصلهْ[1]

تجسد لغة الشعري سر تحول البطل العادي/ اللاجئ إلىٰ أسطورة ملحمية في لقائه بجسد هويته (ضلوعه ويديه)، وفي صموده في خندقه، وحينما تتم طقوس التحول هذه يكون صوت الراوي/ السارد قد أتم دوره في سرد الوحدة المعلوماتية الثانية حول الحدث وزمكانيته، ليبدأ في سرد الوحدة المعلوماتية الثالثة التي تنقل مجال الحكي عن الشخصية/ البطل إلىٰ صوت الشاعر/ الراوي ليبدأ في وصف ملامح البطل الكوني. إن تحول طبيعة الشخصية الرئيسة في القصيدة/ الملحمة من بطل عادي إلىٰ بطل ملحمي كان باللجوء الثاني إلىٰ مخيمات الصفيح بعد سقوط تل الزعتر؛ فقد كان لتضاعف المأساة دوره في مضاعفة صمود أحمد وتحرره من ضيق الهوية في المخيم إلىٰ اتساع اللاهوية،

(١)– محمود درويش: قصيدة «أحمد الزعتر»، مرجع سابق، ٢٦١–٢٦٢.

ولتتمثل المفارقة مرة بعد مرة، فيكون هذا الصفيح الضيق[1] إيذانًا بتحول بطلنا العادي إلىٰ بطل ملحمي كوني، يتسع سياقه الجغرافي باتساع إنسانية قضيته:

وأحمدُ يفرُكُ الساعاتِ في الخندقْ
لم تأتِ أغنيتي لترسم أحمد المحروق بالأزرق
هو أحمد الكَونيُّ في هذا الصفيح الضيِّقِ
المتمزِّق الحالمْ
وهو الرصاص البرتقاليُّ.. البنفسَجَةُ الرصاصيَّهْ
وهو اندلاعُ ظهيرة حاسمْ
في يوم حريَّهْ[2]

---

(١)- تروي شهادات من عاصروا مأساة مجزرة تل الزعتر في العام ١٩٧٦م أن الميليشيات اللبنانية المسيحية التي حاصرت المخيم، والمدعومة بقوات الجيش السوري بعد أن نجحت في اقتحام مخيم تل الزعتر قامت بتسويته بالأرض باستخدام الجرافات، وقد نتج عن حصار المخيم الذي امتد من يناير إلىٰ أغسطس ١٩٧٦ ما يزيد علىٰ أربعة آلاف شهيد من سكان المخيم الذين انتقلوا، بعد ذلك، إلىٰ منطقة الدامور الساحلية قرب بيروت. وبعد الاجتياح الإسرائيلي للبنان تم تهجيرهم مرةً أخرىٰ إلىٰ أرض مجاورة لمخيم البداوي فسكنوا في أكشاك من صفيح التنك، وأطلق علىٰ المخيم الجديد «مخيم تل الزعتر»؛ نظرًا لأن سكانه كانوا من قاطني مخيم تل الزعتر القديم، وتروي الشهادات أن مساحة هذا المخيم الجديد كانت تقدر بعشرات المترات المربعة ويسكنها ما يزيد علىٰ ثلاثة آلاف شخص.

لمزيد من التفصيل يُراجع، يوسف عراقي: يوميات طبيب في تل الزعتر، حيفا، ط٣، ٢٠١٦م. ويُراجع أيضًا، رحاب كنعان: تل الزعتر «مملكة التنك وجمهورية الثوار – شاهد علىٰ التاريخ»، المركز القومي للدراسات والتوثيق، غزة، ٢٠٠١م.

(٢)- محمود درويش: قصيدة «أحمد الزعتر»، مرجع سابق، ص٢٦٣.

إن اللغة الشعرية هنا، في سبيل التعبير عن العالم من خلال شعريتها النصية الخاصة، لا تتجاوز القاعدية اللغوية بقدر ما تخترق دلالات مفردات المعجم، فدلالات المفردة بفضل إسنادها اللامعجمي إلىٰ أفعال أو صفات لا معيارية تتحول إلىٰ دلالات شعرية؛ أي إنها تتجاوز حدود القاعدي وتؤسس لدلالاتها النصية الخاصة. يؤسس ظاهر الالتزام القاعدي باللغة (الجمل الخبرية) لإمكانات تأويل الراوي ساردًا، بينما يؤسس انزياح إسناد المفردات إلىٰ ما لا يلائمها «معجميًا» لشعرية «وجهة النظر»، إن صح هذا التعبير، وتمهد لظهور صوت الشاعر/ الراوي؛ حيث يتبدىٰ الفعل المجازي في صمود الشخصية/ البطل، فيمنح البطلُ الراوي معجم فعل الشخصية «يفرك الساعات في الخندق»، وتتجلىٰ صورتها «المحروق بالأزرق» من خلال شعرية النص وغنائيته، ويتبدىٰ رمزية البطل الكوني نفسه من خلال زمكانيته «في هذا الصفيح الضيق»، لتكتمل كينونته ومحددات وجوده في كونه «الرصاص البرتقالي.. البنفسجة الرصاصية»، وفي كل هذا يلتزم الراوي / السارد بخبرية الجملة إلىٰ حد كبير، بينما تمهد التراكيب اللامعيارية لصوت الشاعر/ الراوي.

- **صوت الشاعر/ الراوي:**

يتجلىٰ صوت الراوي في ملحمة «أحمد الزعتر» من خلال مستوىٰ التعبير علىٰ البطل ومصيره وعلىٰ الحدث، وعلىٰ الرغم من أن النص كله تتكثف من خلاله الدلالات الشعرية وجمالياتها في التعبير عن موضوعه، إلا أن ثمة مستويات متعددة لخطاب الراوي في القصيدة، كما سبق أن أشرنا. وقد تناولنا في مستوىٰ «صوت الراوي / السارد» مستوىٰ التعبير المباشر عن المستوىٰ المعلوماتي حول الشخصية/ البطل؛ لتكون وظيفة صوت الراوي أقرب إلىٰ

طبيعة اللغة السردية. أما في هذا المستوىٰ فيبدو صوت الراوي أكثر مجازيةً وأكثر عمقًا وتعاليًا عن تداولية السردي واجتماعيته، حتىٰ أن كثيرًا من خطاب الشاعر/ الراوي يأتي ممزوجًا بمسحة رومانسية، تذكر القارئ بالطبيعة النوعية للنص، وينسحب الموضوع إلىٰ خلفية الخطاب دون أن يختفي تمامًا عن مسرح القصيدة:

لا تسرقوه من السنونو
لا تأخذوه من الندىٰ
كتبت مراثيها العيونُ
وتركت قلبي للصدىٰ
لا تسرقوه من الأبد
وتبعثروه علىٰ الصليب
فهو الخريطة والجسد
وهو اشتعال العندليب
لا تأخذوه من الحَمَامْ
لا ترسلوهُ إلىٰ الوظيفهْ
لا ترسموا دمه وسام
فهو البنفسج في قذيفهْ[1]

(١)- محمود درويش: قصيدة «أحمد الزعتر»، مرجع سابق، ص٢٦٥-٢٦٦.

يرتسم خطاب الشاعر/ الراوي تجاه تصور الآخر عن البطل من خلال مجموعة من الجمل الإنشائية المبدوءة بحرف النهي «لا»، وتتواشج معها مجموعة أخرىٰ من الجمل الخبرية التي يكتمل التصور الشعري -أو ما يمكن أن نسميه «وجهة النظر الشعرية»- من خلالها، وبين هذه وتلك تكتمل كينونة الوجود «الشعري والسردي». يتوجه صوت الشاعر/ الراوي بحرف النهي «لا» إلىٰ متلقٍ ما قد يتجلىٰ في صورة الجماهير/المتفرجين علىٰ مشهدية (أحمد الزعتر)، أو يتجلىٰ في متلقي القصيدة. وبينما يكون فعل هذا الآخر (المتفرج – المتلقي) تجريد البطل من طبيعته الرومانسية (السنونو – الندىٰ) يكون فعل عيون الراوي (جسد الرؤية ومحل وجهة النظر) كتابة مرثية أحمد. وبينما ينزع (المتفرج – المتلقي) عن البطل أبدية الرمز وسرمديته ويحصر كينونته في جسد المقاوم «المخلِّص المصلوب»، يأتي خطاب الشاعر/ الراوي تقريريًا بأن كينونة البطل تبدأ من إشاريته علىٰ سياقه الزمكاني/ جغرافية مأساته (الخريطة) قبل أن تتجلىٰ في جسده. وبينما يحاول (المتفرج – المتلقي) تنميط البطل في قالب الأداة الوظيفية المشروطة بشروط إدارة الصراع المتعالية عنه، والاكتفاء بالبكاء علىٰ دمه المرسوم وسامًا، يختتم الشاعر/ الراوي تصوره عن كينونة البطل بأنها الهوية الجامعة للخلاص «البنفسج في قذيفة» بين أداة القتل وتفاصيل الحياة. إن الشاعر/ الراوي يمايز هنا بين رؤية (المتفرج – المتلقي) لأحمد الزعتر بوصفه أداة للمقاومة ذات وظيفة محددة بشروط التفاعلات السياسية، وبين رؤيته «وجهة النظر» الشعرية؛ فتنفي هذه الرؤية عن أحمد كينونته المشروطة بتفاعلات السياسي الزمني لتطلقه رمزًا أبديًا للمقاومة:

لم تأتِ أغنيتي لترسم أحمدَ الكحليَّ في الخندقْ

الذكرياتُ وراء ظهري، وهو يوم الشمس والزنبق
يا أيها الولدُ الموزَّعُ بين نافذتين
لا تتبادلان رسائلي
قاومْ
إن التشابه للرمال... وأنتَ للأزرقْ
...
يا أيها الولدُ المكرَّسُ للندىٰ
قاوِمْ!
يا أيها البلدُ – المسدَّس في دمي
قاوِمْ!
الآن أكملُ فيك أغنيتي
وأَذهبُ في حصارك
والآن أكملُ فيك أسئلتي
وأولدُ من غبارك
فاذهب إلىٰ قلبي تجدْ شعبي
شعوبًا في انفجارك[1]

ينفي الشاعر/ الراوي عن رؤيته الشعرية لأحمد الزعتر أن تحصره، أو تحاصره، في صورة المقاوم النمطية في الخندق، فهذا التصور «الشعري» يدمج

(١)- محمود درويش: قصيدة «أحمد الزعتر»، مرجع سابق، ص٢٦٢-٢٦٣.

أحمد الطبيعي مع أحمد الثقافي، فهو (المكرَّس للندىٰ)، وهو نفسه المقاوم الموزع بين كوَّتين يطلق منهما الرصاص علىٰ محاصريه، وهو نفسه الولد الموزع بين نافذتين ليتبادل رسائل الحب والأشعار مع حبيبته. أما (أحمد العربي) في حقيقته فانتماؤه للبحر في انفتاحه، يستقي منه رمزيته لانهائية التأويل؛ بينما يتكرر فعل الأمر «قاوم» لتنفتح دلالته بين مقاومة الحصار ومقاومة التنميط والقولبة، فهذه الأخيرة محض صورة تتكرر بعدد رمال البحر والصحراء «إن التشابه للرمال»، أما أحمد العربي فهو رمز صاعد ومتوحد منفتح انفتاح الأزرق «البحر – السماء».

تلعب أسلوبية التكرار دورها الرئيس في تكريس التصور الشعري الذي يضفيه الشاعر/ الراوي علىٰ شخصية البطل، وتتبادل أساليب الإنشاء (النداء – الأمر) أدوارها الدلالية مع الأسلوب الخبري في رسم هذا التصور الذي يمزج الطبيعي «المكرس للندىٰ – الدم – الغبار – القلب» بالثقافي في تفاصيله المختلفة: الصناعي «المسدس» – الصراع «الحصار» – المعرفي «الأسئلة» – الاجتماعي «الشعب» – المقاوم «الانفجار».

٢- صوت الشخصية/ البطل:

يختص هذا المستوىٰ من الأصوات داخل النص بخطاب الشخصية/ البطل عن نفسها، وفي هذا المستوىٰ يترك الشاعر محمود درويش لأحمد العربي مساحة ينفرد فيها بالخطاب دون مداخلة من قناع الراوي، اللهم إلا بكلمة واحدة «قال» تؤكد أن الخطاب هنا للشخصية ذاتها، وتؤكد أيضًا مركزية دور الراوي في النص. تبدأ الشخصية خطابها التعريفي عن نفسها بإسناد الاسم (أحمد) الموصوف بـ (العربي) إلىٰ ضمير المتكلم (أنا)، مؤكدًا هويته

العربية، بوصفها محددًا ماهويًا (جامعًا)؛ بينما تأتي الجمل الخبرية التالية، المبدوءة أيضًا بضمير المتكلم (أنا) لتخبر عن تفاصيل هذه الهوية الجامعة (الرصاص – البرتقال – الذكريات – البلاد – الذهاب المستمر).

يرىٰ الفيلسوف والمنطقي الأمريكي تشارلز ساندرس بيرس Charles Sanders Peirce أن «العلامة / المصوِّرة» لا تنوب عن «الموضوع» من كل الوجهات بل تقارب جانبًا واحدًا من جوانب الموضوع، هذا الجانب يسميه «المفسرة / المؤول»، وكل مؤول هو بمثابة علامة/ مصورة جديدة لجانب آخر من جوانب الموضوع؛ أي إن كل علامة تخلق في الذهن علامة أخرىٰ، ويستمر الأمر في عملية توالد للعلامات،. يقول بيرس: «العلامة أو المصورة هي شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء ما بصفة ما، أي إنها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة أو ربما علامة أكثر تطورًا، وهذه العلامة التي تخلقها أسميها مفسرة (مؤول) للعلامة الأولىٰ. إن العلامة تنوب عن شيء ما وهذا الشيء هو موضوعها، وهي لا تنوب عنه من كل الوجهات بل بالرجوع إلىٰ نوع من الفكرة التي سميتها "ركيزة المصورة"»(١). وتأسيسًا علىٰ هذا الطرح، فإننا بصدد بإزاء دال مركزي كلي في خطاب أحمد عن نفسه، وهذا الدال المركزي أشبه ما يكون بـ «ممثل/ مؤول» نهائي وجامع لكل ممثلات «الموضوعة/الهوية»، فيما تنسحب تفاصيل الهوية لتعمل بمثابة ممثلات جديدة / مؤولات دينامية، يقارب

(١)- تشارلز ساندرس بيرس: تصنيف العلامات، ترجمة: فريال غزول، ضمن كتاب «مدخل إلىٰ السيميوطيقا: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة»، تحرير: سيزا قاسم - نصر حامد أبوزيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦م، ص١٣٨.

كلٌّ منها جانبًا ما من جوانب الموضوع الكلي/ القضية: الصناعي «الرصاص» – الطبيعي «البرتقال – الندىٰ» – الذهني «الذكريات» – الجغرافي «المشهد البحري – البلاد – الخيمة» – الحركي «الذهاب المستمر».

أنا أحمد العربيُّ – قالَ

أنا الرصاصُ البرتقالُ الذكرياتُ

وجدتُ نفسي قرب نفسي

فابتعدتُ عن الندىٰ والمشهد البحريّ

تل الزعتر الخيمهْ

وأنا البلاد وقد أتَتْ

وتقمَّصتْني

وأنا الذهاب المستمرُّ إلىٰ البلاد

وجدتُ نفسي ملءَ نفسي...(١)

في خطاب أحمد العربي التعريفي عن نفسه تتبدىٰ لحظة مفصلية في تحول كينونته من مجرد لاجئ مقاوم إلىٰ إرهاصات «البطل/ الرمز»، هذه اللحظة التي وجد نفسه يلجأ إلىٰ ذاته، ويغترب عن وطنه الأم، ويغترب كذلك عن مخيمه، ليجد أن ذاته هي البديل لهذا الوطن. فيقدم تعريفًا مجازيًا لهويته؛ حيث يتحول إلىٰ ذات/ رمز يتجلىٰ الوطن من خلالها، وفي مشهد معكوس يحل الوطن في جغرافيا الجسد، بديلًا عن هذه الجغرافيا المفقودة. إن مفهمة الجسد بوصفه كيانًا يتسع عن ضيق المحسوس الجسمي هو ما يجعله ينطوي علىٰ دلالات

(١)– محمود درويش: قصيدة «أحمد الزعتر»، مرجع سابق، ص٢٦١.

تتجاوز العالم الطبيعي والوجود الفردي، وذلك بوصفه موقعًا للتأثيرات الاجتماعية، وقد أشار بيير بورديوPierre Bourdieu إلىٰ أن الجسد -في مفهومه الأنثروبولوجي الأوسع- يعد سجلًا تتكثف فيه الممارسات الاجتماعية والسياسية والتاريخية للمجتمع، وبكلمة فهو، وفقًا لهذا المفهوم، تجسيدًا للعنصر الثقافي الكامن في المجتمع بالضرورة. «إن الجسد، كما يتبدىٰ لبورديو، يعدّ سجلًا حيًّا لذاكرة المجتمع، فهو يحمل كل الممارسات والأنشطة التي أبدعها المجتمع عبر تاريخه، فالجسد هو تاريخ يمشي علىٰ الأرض، يذكّر الفاعلين المعاصرين بما أنجزة السابقون من أعمال، وبما ارتكبوه من أخطاء، إنه وسيلة اتصال بين الماضي والحاضر»[1].

أنا أحمدُ العربيُّ – فليأتِ الحصارْ

جسدي هو الأسوار – فليأتِ الحصار

وأنا حدود النار – فليأتِ الحصار

وأنا أحاصركم

أحاصركم

وصدري بابُ كلِّ الناس – فليأت الحصار[2]

---

(١)- حسني إبراهيم عبد العظيم: الجسد والطبقة ورأس المال الثقافي «قراءة في سوسيولوجيا بيير بورديو»، مجلة إضافات (المجلة العربية لعلم الاجتماع) – فصلية محكمة، الجمعية العربية لعلم الاجتماع – مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، (العدد ١٥)، صيف ٢٠١١م، ص٧٤.

(٢)- محمود درويش: قصيدة «أحمد الزعتر»، مرجع سابق، ص٢٦٢.

هكذا يتحرر أحمد العربي من ضيق الرؤية التي تحصره في صورة المقاوم، لتتسع هويته وكينونته إلىٰ كونه رمزًا، فيحل الوطن فيه بحدوده المكانية كافة. إن هذا التحول هو ما يحوِّل مقاومته للحصار من آليات الدفاع إلىٰ مبادرة الهجوم، فحين تتحقق كينونته «أحمد العربي» يبادر هو بالفعل تجاه الحصار وليس العكس؛ فيصبح جسده هو الأسوار التي تحاصر، ويصبح هو ذاته حدود الصراع وجغرافيته، ويتحول من المحاصَر إلىٰ الصورة المعكوسة (المحاصِر)، وكأن هذه الصورة نتيجة حتمية لوضعيته تجاه الوطن، فحين تنعكس وضعية الوطن ليحل في جسد البطل/ الرمز تنقلب فاعليته فيصبح هو فاعل الحصار وليس مفعوله؛ وكنتيجة حتمية أخرىٰ تتحول تفاصيل جسمه (صدره) من كونها محل قتله والنيل منه، إلىٰ كونها بابًا لكل الناس وسبيلهم إلىٰ الخلاص، بوصف جسده محل القضية ومجالها.

٣- تمازج الأصوات وإمكانات التأويل:

تتيح شعرية النص إمكانات تأويل إسناد أصوات الضمائر النصية الدالة علىٰ الشخصيات إلىٰ أكثر من راوٍ، وبخاصة في ظل حالة التماهي التي يؤسسها النص بين كينونة أحمد العربي، بوصفه رمزًا للصراع، وبين التصور الشعري للراوي حول هذا البطل وهذه الكينونة وهذه القضية. وهذا التصور لتمازج الأصوات ما هو إلا فرضية تعرف في النظرية السردية بـ «فرضية الصوت المزدوج»، وتعني «الافتراض الذي ينتج وفقًا له في الخلط غير المباشر المطلق المزج بين صوتين أو موقفين لغويين الخاص بالسارد والخاص بالشخصية»(١).

(١)- جيرالد برنس: المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلىٰ للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص٦٩.

ونظرًا لكونه فرضية تأويلية، ونظرًا كذلك لغياب تحديد نصي للسارد أو الشخصية، فإن هذا المستوىٰ من الأصوات المتمازجة يرتبط بآليات تأويل النص الذي يسمح به النوعية الشعرية للقصيدة. في هذا النمط من الأصوات المتمازجة نمايز بين مستويين: مستوىٰ تمازج الصوت بين الراوي والبطل، ومستوىٰ تمازج الصوت أو تبادله بين الراوي والجوقة.

- **تمازج الصوت بين الراوي والبطل:**

تأسيسًا علىٰ حالة التماهي -التي سبقت الإشارة إليها- بين التصور الشعري للبطل وتصوره هو ذاته عن كينونته، وتأسيسًا كذلك علىٰ حلول القضية/ الموضوع في جسد البطل، يمكن إسناد صوت ضمير المتكلم في المقطع التالي من القصيدة إلىٰ أيٍّ من الراوي، أو الشخصية/ البطل. يواصل هذا المقطع رسم صورة الشخصية/ البطل وتحديد ملامح القضية، مع التأكيد علىٰ حلولها في جسده، ويبين حقيقة السياق السياسي لهذه القضية؛ حيث تتحرر المفردات الدالة علىٰ حدود الجسد (الأضلاع – الصوابع) من دلالتها المعجمية وإشاريتها إلىٰ الحدود الجسمية لتصبح دوالًا علىٰ الحدود الجيوبوليتيكية للقضية؛ لتؤشر -دون أن تتخلىٰ عن ركيزتها المجازية- علىٰ الواقع العربي في تشرذمه وانقسام مواقفه حول قضيته الأم (فلسطين). إن حلول القضية في جسد الشخصية/ البطل يتنزّل من كونه حلولًا كليًا إلىٰ تفاصيل الحياة ومسبباتها (بَردىٰ – النيل)؛ فتصبح هذه التفاصيل جزءًا من هذا الجسد (أضلاعه)، وعلىٰ الرغم من ذلك فإنها تهرب من بين يديه وتدير ظهرها له، في صورة يتبدىٰ معها

هذا الفعل وكأنه إيذان بانتفاء الحياة في عاديتها عن الشخصية/ البطل، وموعد لتساميه رمزًا:

وأعُدُّ أضلاعي فيهرب من يدي بَرَدىٰ

وتتركني ضفاف النيل مبتعدا

وأبحثُ عن حدود أصابعي

فأرىٰ العواصمَ كلَّها زَبَدَا...(١)

إن جسد الشخصية/ البطل المتماهي مع القضية يتشظىٰ بتشظي القضية ذاتها، وانقسامها، فتتبدىٰ المفارقة المخزية في أن تبحث الذات/ القضية عن حدودها القريبة (أصابعها) التي تؤويها وتحملها، فتجدها زبدًا. تبدو هذه المفارقة بين توقع الذات من محيطها وفعل السياسي تجاهها إيذانًا بصعود البطل وتعاليه عن سياقه.

يبدو الصوت في ظاهر النص في المقطع الآتي أكثر انتماءً وأكثر لُحمة بالشاعر/ الراوي، نظرًا لوجود علاماتٍ نصية تشير إلىٰ هذا، أعني الجملة الندائية المتكررة «يا أحمد العربي»، إضافة إلىٰ وجود ضمير المخاطب في جملتي «جميلٌ أنت في المنفىٰ.. قتيلٌ أنت في روما». لكن هذه الجملة الأخيرة بالتحديد «قتيلٌ أنت في روما»(٢) هي ما تحرر إسناد ضمير المخاطب في المقطع

---

(١)- محمود درويش: قصيدة «أحمد الزعتر»، مرجع سابق، ص٢٦٢-٢٦٣.

(٢)- قد تكون هذه العبارة إشارة إلىٰ الأديب والدبلوماسي الفلسطيني الشهيد وائل عادل زعيتر (١٩٣٤- ١٩٧٢) الذي انضم إلىٰ منظمة التحرير الفلسطينية «فتح» في العام ١٩٦٧م. عمل وائل زعيتر ممثلًا للمنظمة في روما في يناير من العام ١٩٧٢، وكان عنصرًا نشطًا في التعريف بالقضية الفلسطينية في الأوساط الثقافية والسياسية الإيطالية. قام وائل زعيتر

الشعري إلىٰ أحمد العربي؛ فلم يأتِ في طول الامتداد الخطي للنص أية مفردة تدل علىٰ مقتل أحمد العربي، فضلًا عن مقتله في روما؛ بل إن النص يؤسس لصعوده وتساميه رمزًا حيًّا. هذا بالإضافة إلىٰ أن الطبيعة النوعية للغة الشعرية قادرة علىٰ أن تسمح بتأويل إسناد الضمير؛ فلا يشترط أن تعبر الذات، شعريًّا، عن نفسها باستخدام ضمير المتكلم، ولكن تسمح شعرية النص باستخدام ضمائر الغائب أو المخاطب. يكرس تمازج الأصوات، إذن، لحالة التماهي بين الشاعر/ الراوي والشخصية/ البطل، والعكس صحيح أيضًا؛ فحالة الحصار هي ما تحدد تفاصيل الجسد/ الهوية لديهما «والتجأتُ إلىٰ حصار كي أحدد قامتي»:

بتأسيس «اللجنة الإيطالية للتضامن مع الشعب الفلسطيني» في إيطاليا، والتي كانت تضم عناصر سياسية وثقافية إيطالية نشطة، وبخاصة من الحزبين الإيطاليين الاشتراكي والشيوعي. وقد اغتيل وائل زعيتر في مساء ١٦/ ١٠/ ١٩٧٢م أمام شقته في روما بإطلاق ست عشرة رصاصة عليه، وأعلنت «رابطة الدفاع اليهودية» مسئوليتها عن حادث الاغتيال، وتروي بعض الشهادات تورط ضابط الاستخبارات الصهيوني مايك هراري في إطلاق الرصاص علىٰ وائل زعيتر، فيما تنصلت حكومة الكيان الصهيوني من مسئوليتها عن الحادث. ولا يخفىٰ، بالطبع، العلاقة الصوتية بين لقب «زعيتر» ووصف «الزعتر» الذي وصف به محمود درويش الشخصية/ البطل في عنوان القصيدة.

يُراجع، برهان الدجاني: الكتاب السنوي للقضية الفلسطينية لعام ١٩٧٢، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت، ١٩٧٦م، ص٨٥. وينظر أيضًا: موقع وكالة الأنباء والمعلومات الفلسطينية «وفا» علىٰ شبكة الانترنت، صفحة التعريف بوائل زعيتر:

http://info.wafa.ps/persons.aspx?id=508&fbclid=IwAR0z6r3GuzBx7oaySLPcbkoOIGHMYCTRU8klw561I9rDp3MALDrh0H5PL9o

سائرًا بين التفاصيل اتكأتُ علىٰ مياهٍ
فانكسرتُ
أكلّما نَهَدَتْ سفرجلةٌ نسيتُ حدود قلبي
والتجأتُ إلىٰ حصارٍ كي أحدِّد قامتي
يا أحمد العربيُّ؟
لم يكذب عليَّ الحب؛ لكن كُلما جاء المساء
امتصَّني جَرَسٌ بعيدٌ
والتجأتُ إلىٰ نزيفي كي أُحدِّد صورتي
يا أحمد العربيُّ.
لم أغسل دمي من خبز أعدائي
ولكن كُلما مرَّت خُطَايَ علىٰ طريقٍ
فرَّتِ الطرقُ البعيدةُ
كلّما آخيتُ عاصمةً رَمتني بالحقيبةِ
فالتجأتُ إلىٰ رصيف الحلم والأشعار
كم أمشي إلىٰ حُلُمي فتسبقني الخناجرُ
آه من حلمي ومن روما!
جميلٌ أنت في المنفىٰ
قتيلٌ أنت في روما[1]

(١)– محمود درويش: قصيدة «أحمد الزعتر»، مرجع سابق، ص٢٦٤ – ٢٦٥.

للرمز المسيحي حضوره الذي لا تخطأه العين في هذا المقطع؛ فثمة موازاة بين «سائرًا بين التفاصيل» وصورة المسيح سائرًا بين الناس في الأسواق، وثمة موازاة أخرىٰ بين «اتكأت علىٰ مياهٍ» وصورة المسيح سائرًا علىٰ مياه البحيرة؛ وثمة إحالة طقوسية لمفردة «جرس بعيد» علىٰ ميقات الصلاة الكنسية وإعلان الانتقال إلىٰ أمجاد السماء، وثمة إحالة طقوسية أخرىٰ لجملة «التجأتُ إلىٰ نزيفي كي أحدد صورتي» علىٰ رسم الصليب نيابةً عن صورة المسيح المصلوب (في التصور المسيحي). وثمة تداعٍ بين «دمي – خبز أعدائي» وإطعام المسيح الخبز ليهوذا الإسخريوطي في العشاء الأخير(١)؛ وثمة توازٍ بين صعود

(١)- ورد في العهد الجديد في إنجيل يوحنا: «لما قال يسوع هذا اضطرب بالروح وشهد وقال الحق الحق أقول لكم أن واحدًا منكم سيسلمني. فكان التلاميذ ينظرون بعضهم إلىٰ بعض وهم محتارون في من قال عنه. وكان متكئًا في حضن يسوع واحد من تلاميذه كان يسوع يحبه. فاومأ إليه سمعان بطرس أن يسأل من عسىٰ أن يكون الذي قال عنه. فاتكأ ذاك علىٰ صدر يسوع وقال له يا سيد من هو. أجاب يسوع هو ذاك الذي أغمس أنا اللقمة وأعطيه. فغمس اللقمة وأعطاها ليهوذا سمعان الاسخريوطي. فبعد اللقمة دخله الشيطان». يُنظر: العهد الجديد، إنجيل يوحنا ١٣ : ٢١-٢٧، دار الكتاب المقدس بمصر، طبعة العيد المئوي، ١٩٨٣م.

- سمعان بطرس: هو واحد من تلاميذ المسيح عليه السلام الإثنىٰ عشر، ويحتل مكانة بارزة في أناجيل العهد الجديد وأعمال الرسل، وتتحدث أناجيل العهد الجديد عن نبوءة السيد المسيح بإنكار سمعان بطرس معرفته به ثلاث مرات، وقد تحققت هذه النبوءة في أثناء المحاكمة، ولكنه ندم وأعلن توبته. يُنظر: العهد الجديد، يوحنا ١٣ : ٣٨، يوحنا ١٨ : ٢٧.

أحمد العربي وتساميه رمزًا «صاعدًا نحو التئام الحلم» وبين صعود المسيح ورفعه. إن توظيف محمود درويش للرمز المسيحي لم يقتصر علىٰ هذا المقطع فقط، وإنما يمكننا القول، باطمئنان، إن هناك بعثرة للرموز المسيحية علىٰ امتداد النص(١)؛ منها ما يحيل مباشرة إلىٰ بعض آيات العهد الجديد، ومنها ما يلقي ظلاله علىٰ رمزية أحمد العربي، ويمكننا أن نجمل هذه الإحالات في الجدول الآتي:

– يهوذا سمعان الاسخريوطي: هو أحد تلاميذ المسيح عليه السلام الإثنىٰ عشر، وبحسب أناجيل العهد الجديد فإن يهوذا الإسخريوطي هو الذي خان المسيح وسلمه لليهود مقابل ثلاثين قطعة من الفضة، ثم ندم علىٰ فعلته بعد ذلك ورد المال لليهود، وذهب وقتل نفسه.

يُنظر: العهد الجديد، إنجيل يوحنا ١٣: ٢١–٢٧. ويُراجع، ثروت عكاشة: المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية، مكتبة لبنان – الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، القاهرة، ١٩٩٠م، ص٢٤٤.

(١)– تشغل الثقافة مسافة لتأويل الشعري بالرمزي، بوصفها جامعة كل الخطابات، الأمر الذي يرفع هذه المفردات والتراكيب (الشعرية) في الخانة اليمنىٰ من الجدول الآتي إلىٰ مرتبة الرمز في قيامه باستدعاء التراكيب والجمل (الإنجيلية) في الخانة اليسرىٰ، أضف إلىٰ هذا مركزية الصليب في شعر درويش، وقد أكد محمود درويش قراءته الكتاب المقدس وعلىٰ يد معلمة يهودية، يقول: «ومن حسن حظي، ظهرت في حياتي صورة أخرىٰ مناقضة للحاكم العسكري. حيث انتقلت إلىٰ الدراسة في مدرسة كفرياسيف الثانوية. هناك التقيت بشخصية يهودية أخرىٰ تختلف تمام الاختلاف، هي المعلمة شوشنه وردة التي لا أملّ الحديث عنها. لم تكن معلمة. كانت أُمًا. لقد أنقذتني من جحيم الكراهية. كانت –بالنسبة إليّ– رمزًا للخدمة المخلصة التي يقدّمها يهودي طيب لشعبه. لقد علمتني شوشنه أن أفهم التوراة كعمل أدبي». يُنظر: حوار صحفي مع محمود درويش، نُشر بالعبرية في صحيفة «الحزب الشيوعي الإسرائيلي» ١٩/ ١١/ ١٩٦٩م، ونشرت ترجمته إلىٰ العربية في مجلة «الجديد» في العدد الحادي عشر، تشرين الثاني، ١٩٦٩م.

النص	الإحالة في الكتاب المقدس
- **نازلا** من نحلة الجرح القديم. - وأحمد العربي **يصعد** كي يرىٰ حيفا - **صاعدا** نحو التئام الحلم.(١) - **وأصعد** من جفاف الخبز والماء المصادر - ومن هواء البحر **أصعد**	- «وليس أحد صعد إلىٰ السماء إلا الذي نزل من السماء» يوحنا ١٣:٣ - «ورفع يديه وباركهم. وفيما هو يباركهم انفرد عنهم وأُصْعِد إلىٰ السماء» لوقا ٢٤: ٥١ - «قال لها يسوع لا تلمسيني لأني لم أصعد بعد» يوحنا ٢٠: ١٧
سائرًا بين التفاصيل **اتكأتُ علىٰ مياهٍ** فانكسرتُ	«نظروا يسوع ماشيًا علىٰ البحر مقتربا من السفينة» يوحنا ٦: ١٩
لا تسرقوه من **الأبْدْ** وتبعثروه علىٰ **الصليب**	«وأنا أعطيها حياة أبدية ولن تهلك إلىٰ الأبد» يوحنا ١٠: ٢٨
- لم أغسل **دمي** من **خبز أعدائي**. - فاذهب عميقًا في **دمي**،	- «أنا هو خبز الحياة» يوحنا ٦: ٤٨ - «من يأكل جسدي ويشرب دمي فله حياة أبدية» يوحنا يوحنا ٦: ٥٤

(١)- تتبدىٰ العلاقة، أيضًا، بين النص والكتاب المقدس من خلال تكرار الفعل «أصعدْ» علىٰ لسان أحمد العربي كنايةً عن تحوله إلىٰ رمزٍ متعالٍ عن نمطية صورة المقاتل، أما في الكتاب المقدس وفي الخطاب المسيحي عمومًا، فإن فعل الصعود الأخير للمسيح يأتي دومًا للدلالة علىٰ عودة المسيح إلىٰ السماء.

واذهب عميقًا في **الطحين**[1]	
– **اذهب** براعم	«وتعلمون حيث أنا اذهب وتعلمون الطريق. قال له توما يا سيد لسنا نعلم أين تذهب فكيف نقدر أن
– **اذهب** خواتم	

(١)– هناك طقس كنسي في المسيحية يعرف بطقس «التناول» أو «القربان المقدس» أو «الأفخارستيا» وهو أحد الأسرار السبعة المقدسة في الكنيستين الكاثوليكية والأرثوذوكسية، وأحد السرِّين المقدسين في الكنيسة البروتستانتية، ويعد هذا الطقس تذكيرًا بالعشاء الأخير الذي حدث في ليلة «خميس العهد» وقد أدىٰ فيه السيد المسيح عيد الفصح طبقا للطقوس اليهودية ليختم به «العهد القديم»؛ ومن ثم فهو آخر عشاء من هذا النوع للمسيح وللمسيحيين عامةً «العشاء الأخير»؛ ثم استهل المسيح «العهد الجديد» بغسل أرجل تلاميذه رامزًا بذلك إلىٰ المعمودية، ثم أقام «العشاء الرباني» حيث أعطىٰ لكل واحد من تلاميذه خُبزة واحدة وكأسًا واحدة من عصير العنب الأحمر غير المُسْكر، وهي الحكمة الأساسية في موضوع «التحول»، أي بحلول النعمة الإلهية علىٰ الخبز والخمر فيتحولان إلىٰ جسد المسيح وإلىٰ دمه بوصفه شجرة الحياة. ويقوم المسيحيون بهذا الطقس بتناول قطعة من الخبز تعرف بـ «البرشان» تمثل جسد المسيح، وتغمس أحيانًا في الخمر الذي يمثل دم المسيح، ويختلف علماء الكتاب المقدس حول ما إذا كان يهوذا الإسخريوطي قد تناول الخبز من يد المسيح في ليلة «العشاء الأخير» (وفقًا لما جاء في إنجيل يوحنا)؛ ومن ثم يستحق الرحمة، أم أن تناوله كان في ليلة أخرىٰ قبل أن يدل الكهنة علىٰ السيد المسيح.

يُنظر، العهد الجديد: إنجيل متىٰ، الإصحاح السادس والعشرون – إنجيل مرقس، الإصحاح الرابع عشر – إنجيل لوقا، الإصحاح الثاني والعشرون – إنجيل يوحنا، الإصحاح الثالث عشر. ولمزيد من التفصيل يُراجع، ثروت عكاشة: المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية، مرجع سابق، ص٢٥٩. ويُنظر أيضًا، القس بنيامين مرجان باسيلي: الأفخارستيا، الجزء الثاني «الجذور الكتابية والآبائية»، الناشر: كنيسة مارمرقس الرسول بالجيزة، القاهرة، ٢٠٠٧م، ص١٩ وما بعدها. ويُنظر أيضًا، الأنبا شنودة الثالث (البطريرك): حول سر الإفخارستيا، الناشر: الكلية الإكليريكية بالعباسية، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص١٤ وما بعدها.

- **اذهب** سلالم - سنذهب في الحصار	نعرف الطريق» يوحنا ١٤: ٤-٥
سنذهب في الحصار حتىٰ رصيف **الخبز والأمواج**	«فلما خرجوا إلىٰ الأرض نظروا جمرًا موضوعًا وسمكًا موضوعًا عليه وخبزًا» يوحنا ٢١: ٩
وظل **وجهك** غامضًا **مثل الظهيرة**	«وتغيرت هيئته قدامهما، وأضاء وجهه كالشمس» متىٰ ١٧: ٢
أشهرْ **وجهك** الشعبي فينا واقرأ **وصيَّتك الأخيرهْ**	«بهذا أوصيكم حتىٰ تحبوا بعضكم بعضًا» يوحنا ١٥: ١٧
متىٰ **تشهد؟** متىٰ **تشهد؟** متىٰ **تشهد؟**	- «وأما أنا فلي شهادةٌ أعظم» يوحنا ٥: ٣٦ - «أنا هو الشاهد لنفسي» يوحنا ٨: ١٨

إن توظيف محمود درويش للرمز المسيحي في القصيدة يتعدىٰ كونه توظيفًا لخطاب ثقافي من الخطابات المؤسسة والمؤثرة للهوية في هذه البقعة من العالم (فلسطين)؛ ولكنه أيضًا يوظّف صورة المسيح بتفاصيلها المختلفة والمتعددة، ليحدث حالة من التوازي بين رمزية المسيح بوصفه بطلًا مُخلِّصًا (وفقًا للتصور المسيحي) يفتدي البشرية، ورمزية أحمد العربي بوصفه بطلًا مُخَلِّصًا، أيضًا، يفتدي وطنه وقضيته، ويفتدي البشرية، كذلك، من خلال رمزية وطنه. لكن درويش لا يريد لأحمد العربي أن يكون مسيحًا أو نبيًا آخر، إنه يحتفظ باعتيادية بطولته مع رمزيته، فقداسته لا تنبع من كونه مبعوث السماء لتخليص الأرض، ولكنها تنبع من كونه ابن هذه الأرض، وابن تفاصيلها العادية،

وبضياع الأرض تحل ثقافتها فيه، فيكون جسده وعاء هذه الأرض وقضيتها، بكل تفاصيلها وسياقاتها، وبكل ثقافتها، والمفردات النصية الدالة علىٰ قصدية درويش هذه واضحة؛ منها «لا تسرقوه من الأبد.. وتبعثروه علىٰ الصليب»، ومنها هذا المقطع التالي الذي يمتزج فيه صورت الراوي بصوت الشخصية/ البطل، وإن كانت فرص إسناد الصوت للأخير أقوىٰ وأكثر وضوحًا:

لا طروادة بيتي

ولا مسّادةٌ وقتي

وأصعد من جفاف الخبز والماء المصادَرِ

من حصان ضاع في درب المطارِ

ومن هواء البحر أصعدُ

من شظايا أدْمَنَت جسدي

وأصعدُ من عيون القادمين إلىٰ غروب السهلِ

أصعدُ من صناديق الخضارِ

وقوّة الأشياء أصعدُ

أنتمي لسمائي الأولىٰ وللفقراء في كل الأزقَّة

ينشدون:

صامدون

وصامدون

وصامدون[1]

(١)– محمود درويش: قصيدة «أحمد الزعتر»، مرجع سابق، ص٢٦٧.

ينفي أحمد العربي عن ذاته صفات البطولة الأسطورية «طروادة»(١)، وينفي عن نفسه، أيضًا، صفات البطولة الدينية «مسَّادة»(٢). إن صعود أحمد

(١)- إشارة إلىٰ «حصار طروادة» في الأساطير اليونانية المذكورة في إلياذة هوميروس؛ وقد جاء فيها أنه بعد أن فشل الآخيّين في فتح طروادة احتال أوديسيوس وتسلل إلىٰ المدينة ليسرق منها تمثال أثينا بالاس المقدس «بالاديوم» ليتمكن من دخول المدينة، وذلك بناءً علىٰ نصيحة العرّاف كالخاس الذي أنبأته الآلهة بأن طروادة ستظل منيعة ما دام ظل بها هذا التمثال. بعد ذلك بنىٰ أوديسيوس حصانًا خشبيًا ضخمًا اختبأ فيه هو ومعه مجموعة من خيرة الفرسان والمقاتلين، ودبر حيلة ليدفع الطرواديين إلىٰ سحب الحصان الخشبي داخل أسوار المدينة؛ ومن ثم تسلل هو والمقاتلون إلىٰ المدينة وأخذوا يذبحون الحراس في الليل، الأمر الذي سمح للآخيين أن يدخلوا المدينة ويحرقوها.
لمزيد من التفصيل يُراجع، ثروت عكاشة: المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية، مرجع سابق، ص٤٧٧.

(٢)- «مسّادة» أو «ماسادا»: كلمة آرامية تعني القلعة، وهي آخر قلعة يهودية سقطت في أيدي الرومان في العام ٧٣م؛ وذلك في أثناء التمرد اليهودي الأول ضد الإمبراطورية الرومانية، وتقع قلعة ماسادا علىٰ مرتفع صخري شرق الصحراء الفلسطينية بالقرب من البحر الميت، ولمسّادة (ماسادا) تاريخ طويل في القصص المقدس في تاريخ ما قبل الميلاد؛ لكن أهمها وأشهرها الانتحار الجماعي الذي قامت به مجموعة من اليهود الذين لجأوا إلىٰ جبل مسادة في العام ٧٣م. ويقال أن القائد الروماني هيرودوس كان قد بنىٰ قلعة علىٰ قمة هذا الجبل، وبعد أن ثارت القلاقل وبدا التمرد من قبل اليهود علىٰ السلطة الرومانية أرسلت روما جيوشها لتقمع الثورة، فدمروا القدس والهيكل؛ ولم تجد هذه المجموعات الصغيرة من اليهود ملجًا لها من الجيش الروماني إلا جبل مسّادة، فاحتلوه وبنوا سورًا داخليًا من الأخشاب، فقام الجيش الروماني بحرقه، وتقول المرويات أن هذه المجموعة اليهودية بعد أن حوصرت في القلعة أقنعهم القائد اليهودي إليعازر بن يائير بالانتحار الجماعي بدلًا من

العربي بطلًا رمزيًا لقضيته ومقاومته لم يكن بسبب بطولته الأسطورية الوطنية أو الدينية، ولا بسبب قداسته السماوية؛ وإنما يكتسب أحمد العربي تفاصيل قداسته الرمزية (صعوده) من تفاصيل الحصار (جفاف الخبز والماء المصادر – عيون القادمين – صناديق الخضار)، ويكتسب تفاصيل قداسته أيضًا من ضياع وسائل اللجوء (من حصان ضاع في درب المطار)، ويكتسبها كذلك من مسببات صعوده (من شظايا أدمنت جسدي)؛ فلا يتبقىٰ له إلا لجوؤه الأخير إلىٰ انفتاح البحر. وتكتمل رمزية صعوده بطلًا أرضيًا وليس سماويًا؛ بفضل انتمائه إلىٰ سمائه الأولىٰ (حدود إنسانيته)، مع التأكيد علىٰ إضافتها له، وانتمائه للفقراء الصامدين في مآسيهم في كل أزقة هذا الوطن العربي، من المحيط إلىٰ الخليج، ومن الخليج إلىٰ المحيط.

- **تمازج الصوت بين الراوي والجوقة:**

ينتمي مصطلح «الجوقة» أو «الكورس» إلىٰ فنون المسرح، وبصفة خاصة المسرح الكلاسيكي القديم؛ حين كانت الدراما الإغريقية ما تزال مجرد أغنية

الوقوع في أسر الجيش الروماني الوثني، وبحسب رواية يوسيفوس أن هذه الأحداث كانت عام ٧٣م. وعلىٰ الرغم من التشكيك في هذه القصة التي انفرد بها يوسيفوس، وهو كاتب لا يعتد به مؤرخًا، وفشل علماء الآثار الصهاينة من العثور علىٰ آثار حياة بشرية في هذا المكان– إلا أن القصة تُتداول في الأدبيات الصهيونية بوصفها بطولة دينية لهذه المجموعة من اليهود التي فضلت الموت علىٰ أن تقع في أسر الوثنيين، وقد أحاطت الحركة الصهيونية قصة مسادة بهالات صوفية، وحولتها إلىٰ أسطورة قومية محورية.

لمزيد من التفصيل يُراجع، عبدالوهاب المسيري: موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية «نموذج تفسيري»، المجلد الرابع: الجماعات اليهودية «تواريخ»، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٩م، ص٢٢٧-٢٢٨-٢٢٩.

طقسية تؤديها مجموعة من المنشدين أو المغنين (الجوقة)، وكانت هذه الأغاني الطقوسية تحكي قصص الآلهة وفقًا للتصور الإغريقي القديم في أساطيره. وما لبث هذا النمط الطقوسي أن تطور إلىٰ الشكل الدرامي، وأدىٰ ذلك إلىٰ ظهور «الممثل» الذي يؤدي دورًا ما في هذه الدراما، وظهر إلىٰ جانب هذه الأغاني مقاطع حوارية تتبادلها الشخصيات الدرامية فيما بينها، وأحيانا بينها وبين رئيس «الجوقة» الذي أصبح له دور آخر في رواية جزء من الحكاية؛ أي إنه كان يوجه جزءًا من خطابه إلىٰ الجمهور مباشرة[1]. وفي المسرح اليوناني كانت «الجوقة» عبارة عن «مجموعة متجانسة من راقصين ومغنين ومنشدين، تقول الكلام في شكل جماعي للتعليق علىٰ فعل ضالعة فيه بأشكال مختلفة. والجوقة، في شكلها الأعم، تتألف من قوىٰ (عوامل) غير فردية، مجردة غالبًا، تمثل مصالح أخلاقية أو سياسية راقية، تعبر الجوقات عن أفكار ومشاعر عامة، أحيانًا بجوهرية ملحمية، وأحيانًا أخرىٰ بحماسة غنائية.. ومن جوقة الراقصين المقنّعين ولدت المأساة اليونانية: وهنا تكمن أهمية هذه المجموعة من الرجال التي أعطت، شيئًا فشيئًا، شكلًا ما لشخصيات مفردة، بعد أن مهّد رئيس الجوقة.. وعلىٰ الرغم من أهمية الكورس (الجوقة) التأسيسية في المأساة اليونانية، فقد ظهر بسرعة بوصفه عنصرًا اصطناعيًا وخارجيًا في الجدل المأساوي بين الشخصيات، وأصبح تقنية ملحمية متباعدة غالبًا؛ لأنه يحقق أمام المشاهدين مُشاهِدًا آخر حَكَمًا علىٰ

(١)- لمزيد من التفصيل يُراجع، جميل نصيف التكريتي: قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، ١٩٨٥م، ص٣٤٢ وما بعدها.

الحدث، ومؤهَلًا للتعليق عليه»[1]. تأسيسًا علىٰ هذا التصور المفهومي لمصطلح «الجوقة» يمكن توظيفه في قراءتنا للقصيدة التي تؤول أصوات الشخصيات داخل النص، فيمكن اعتبار صوت الراوي، بمستوييه (السارد/ الشاعر) شكلًا من أشكال تجلي صوت «رئيس الجوقة»، ويتبادل رواية الأحداث والتعليق عليها مع صوت يمكن إسناده إلىٰ «الجوقة».

يبدأ ظهور ما يمكن وصفه بصوت «الجوقة» منذ الكلمات الأولىٰ في القصيدة، التي تبدو كمقدمة تعريفية نمطية في الدراما الإغريقية واليونانية القديمة بمحتوىٰ الملحمة التي سيتم تقديمها لجمهور المتفرجين:

ليدين من حَجَرٍ وزعترْ

هذا النشيدُ.. لأحمدَ المنسيِّ بين فراشتين[2]

ويظل هذا التمازج، أو قل تبادل الأدوار في القصيدة/ الملحمة بين الشاعر/ رئيس الجوقة، وبين الجوقة ذاتها، ويتنوع أسلوب الخطاب بتوجهه أحيانًا إلىٰ الشخصية/ البطل أو إلىٰ المتفرجين (المشاهد الافتراضي)، بينما يتمايز مستوىٰ خطاب الحكي عن الدراما القديمة من خلال شعرية النص نفسه، فنحن أولًا وأخيرًا بصدد نص شعري «غنائي»، وليس دراميًا، وإن انطوىٰ علىٰ بعض تقنيات النص الدرامي؛ ويمكن توزيع الأصوات وفقًا لهذا التصور عن تبادل الأدوار بين صوت الجوقة وصوت الشاعر/ الراوي وتمازجهما، من خلال الجدول الآتي:

---

(١)- باتريس بافي: معجم المسرح، ترجمة: ميشال ف. خطَّار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠١٥م، ص١١٣-١١٤

(٢)- محمود درويش: قصيدة «أحمد الزعتر»، مرجع سابق، ص٢٥٩.

	صوت الشاعر/ الراوي «رئيس الجوقة»	صوت الجوقة
١	يا خَصْر كل الريح يا أسبوع سكّرْ! يا اسم العيون ويا رخاميّ الصدىٰ يا أحمد المولود من حجر وزعترْ	ستقول: لا ستقول: لا
٢	جلدي عباءة كلّ فلاح سيأتي من حقول التبغ كي يلغي العواصمْ	وتقول: لا
٣	جسدي بيان القادمين من الصناعات الخفيفة والتردد.. والملاحمْ نحو اقتحام المرحلهْ	وتقول: لا
٤	ويدي تحياتُ الزهور وقنبلهْ مرفوعة كالواجب اليومي ضد المرحلهْ	وتقول: لا
٥	يا أيها الجسد المضرّج بالسفوح وبالشموس المقبلهْ	وتقول: لا
٦	يا أيها الجسد الذي يتزوج الأمواج فوق المقصلهْ	وتقول: لا وتقول: لا وتقول: لا
٧	لا وقت للمنفىٰ وأغنيتي...	سيجرفنا زحام الموت فاذهب في

		الرخام لنصاب بالوطن البسيط وباحتمال الياسمين
٨	لا وقت للمنفىٰ وأغنيتي...	سنذهب في الحصار حتىٰ نهايات العواصم
٩	فاذهب عميقًا في دمي	اذهبْ براعمْ
١٠	واذهب عميقًا في دمي	اذهبْ خواتم
١١	واذهب عميقًا في دمي	اذهب سلالم
١٢	يا أحمدُ العربيُّ... قاومْ! لا وقت للمنفىٰ وأغنيتي...	سنذهب في الحصار حتىٰ رصيف الخبز والأمواجِ
تلك مساحتي ومساحة الوطن المُلازِمْ موتٌ أمام الحُلْمِ أو حلم يموتُ علىٰ الشعار فاذهب عميقًا في دمي واذهب عميقًا في الطحين لنصاب بالوطن البسيط وباحتمال الياسمين		

تلعب أسلوبية التكرار دورًا مهمًا في هذا التصور الذي يوضحه الجدول السابق؛ حيث يتبادل الراوي والجوقة المادة المحكية فيما بينهما، وحيث يتبادلان، أيضًا، أسلوبية هذا الحكي. وبينما يقوم الراوي بتوجيه خطابه إلىٰ أحمد العربي عبر أسلوب النداء في المقطع رقم (١) يكون رد الجوقة عليه «ستقول: لا»، وفي المقاطع (٢) و(٣) و(٤) يتماهىٰ صوت الشاعر/ الراوي مع صوت الشخصية/ البطل، ويتكرر رد الجوقة «ستقول: لا»، ثم يعود الراوي إلىٰ مخاطبة الشخصية/ البطل من خلال أسلوب النداء أيضًا في المقطعين (٥)

و(٦)، ويتكرر رد الجوقة، أيضًا: «ستقول: لا»، وكأننا بصدد حالة غنائية تعبيرية تقوم بها الجوقة في التعليق علىٰ خطاب الراوي الذي ينفرد بصوته حينًا، أو يمتزج مع صوت الشخصية/ البطل حينًا آخر. وبدءًا من المقطع رقم (٧) حتىٰ المقطع رقم (١١) تغلب نبرة الأسىٰ التراجيدية علىٰ الصوت الشعري للراوي، وتتبدىٰ ملامحها من خلال أسلوبية التكرار «لا وقت للمنفىٰ وأغنيتي – فاذهب عميقًا في دمي»؛ بينما يبدو فعل الحكي من خلال صوت الجوقة؛ ومن ثم يزاوج الراوي في المقطع رقم (١٢) بين أسلوب النداء وأسلوبية التكرار تمهيدًا لتضامٍّ صوته مع صوت الجوقة في المقطع الأخير (غير المرقم) في الجدول.

وفي نهاية القصيدة/ الملحمة يضطلع الراوي بدور رئيس الجوقة لينفرد صوته وحده بخطاب الحكي، فيسرد أحداث ما بعد صعود الشخصية/ البطل، ويوجه خطابه إلىٰ إليه «يا أحمد المجهول – يا أحمد الشعبي»، وإلىٰ جموع المتفرجين «يا أيها المتفرجون»، في تأكيد درامية القصيدة وملحميتها، فيتبدىٰ صوته كتعليق أخير منه:

حين يُعلن وجهه للذاهبين إلىٰ ملامح وجهه
يا أحمدُ المجهولُ!
كيف سَكَنْتَنا عشرين عامًا واختفيتَ
وظَلَّ وجهُكَ غامضًا مثل الظهيرهْ
يا أحمد السريّ مثل النار والغابات
أشهرْ وجهك الشعبيَّ فينا
واقرأ وصيَّتكَ الأخيرهْ

يا أيُّها المتفرّجون! تناثروا في الصمت

وابتعدوا قليلًا عنه كي تجدوهُ فيكم

حنطةً ويدين عاريتين

وابتعدوا قليلًا عنه كي يتلو وصيَّتَهُ

علىٰ الموتىٰ إذا ماتوا

وكي يرمي ملامحَهُ

علىٰ الأحياء إن عاشوا!(١)

ومن ثم يختفي صوت الراوي عن القصيدة/ الملحمة، ليترك للجوقة الجملة الخطابية الإنشادية الأخيرة الموجهة للشخصية/ البطل؛ فتختتم الجوقة هذه الملحمة الشعرية مثلما ابتدأتها:

أخي أحمد!

وأنتَ العبدُ والمعبود والمعبد

متىٰ تشهدْ

متىٰ تشهدْ

متىٰ تشهدْ؟

(١)- محمود درويش: قصيدة «أحمد الزعتر»، مرجع سابق، ص٢٧٢-٢٧٣.

ثالثًا: صورة العادي بطلًا.

١ - الصورة الكلية وشعرية الجسد:

اكتسب مفهوم الجسد في الدراسات الأنثروبولوجية أبعادًا مختلفة عن تصوره القديم؛ فلم يعد الجسد موطن الحواس والجوارح واللذة فحسب، بل اكتسب سمات رمزية نظرًا لتصوره بوصفه جامعًا للعناصر الاجتماعية والثقافية التي تؤثر فيه، والتي يدل عليها في آن؛ حيث تخضع العناصر الأربعة المحدِدة لمفهوم الجسد، حسب دافيد لوبرتون David Le Breton: (الشكل – المضمون – المعرفة – القيمة) لسياق اجتماعي وثقافي وعلائقي وشخصي، وبدونهم لن يكتمل الوعي بصورة الجسد، ومن ثم هويته. ويتبوأ محدد «القيمة» مكانه بين هذه المحددات الماهوية الأربعة للجسد في كونه يرتكز علىٰ المحددات الثلاثة السابقة عليه في بناء الصورة التي يكونها الشخص عن جسده/ ذاته، فحسب التاريخ الشخصي والسياق الاجتماعي، وعلاقات الفعل والسلوك يبني الجسد/ الذات علاقاته بالعالم، ويتبنىٰ الشخص حكمًا ما يضفيه علىٰ صورته عن جسده؛ ومن ثم عن ذاته وهويته. «إن الجسد لا يشفُّ، بشكل حقيقي، إلىٰ وعي الإنسان إلا في لحظات الأزمة والإفراط فقط: لحظات الألم والتعب والجراح والاستحالة البدنية في إنجاز هذا العمل أو ذاك، أو في لحظات العاطفة، والنشاط الجنسي أو اللذة أيضًا.. إن الأمر الرمزي الذي يطبع الجسد بطابعه يعطي للشخص سبل الإخفاء القصوىٰ لهذه الحقيقة المبهمة التي ارتبط بها. إن الجسد هو الحاضر – الغائب، إنه –في آن واحد– محور إدراج الإنسان في نسيج العالَم، والمرتكز الذي لابد منه لكل الممارسات الاجتماعية. إنه لا يوجد

في وعي الشخص إلا في اللحظات التي يكف فيها عن القيام بوظائفه المعتادة، عندما يختفي روتين الحياة اليومية، أو عندما ينقطع صمت الأعضاء»[1]. وللجسد، كما سبقت الإشارة، حضوره ودلالاته الواضحة في هذا النص؛ حيث يتجلىٰ الجسد بوصفه علامةً علىٰ الفرد الشخصية/ البطل؛ فيتجلىٰ جسد أحمد المقاوم، في لحظة الأزمة، بمثابة علامة اعتيادية علىٰ فرد مقاوم مُحَاصر. فيما يمثل تسامي الجسد -بسبب تداعي الأزمات وتواليها- وصعوده من تفاصيل اليومي التي تكوّنه إلىٰ انفتاح الكوني بمثابة تحوّل لهذه العلامة لتؤشر علىٰ المجموع – القضية؛ فجسد (أحمد) اللاموصوف علامة علىٰ الفرد، أما جسد (أحمد العربي) فهو علامة علىٰ القضية التي تُحاصر الجميع، أيًّا كان موقفهم، مع أم ضد.

❖ ملامح الجسد الكلي:

ترتسم الملامح الكلية للجسد الرمزي للشخصية/ البطل من خلال مجموعة من المحددات (الشعرية-الملحمية)، فهذا الجسد: مولود من حجرٍ وزعتر – الأسوار - بيان القادمين من الصناعات الخفيفة والتردد والملاحم - مضرّج بالسفوح وبالشموس المقبلة – يتزوج الأمواج فوق المقصلة.

❖ تفاصيل الجسد:

أما تفاصيل هذا الجسد فتتبدىٰ في مجازيتها/ عجائبيتها من خلال: اليدان «من حجر وزعتر، يدان عاريتان» - الساعد «يشتد في النسيان» - الصدر «باب كل الناس» - الجفون «دمشق جفون أحمد» - ظله «الحجاز ظلال أحمد» –

---

(١)- دافيد لوبروتون: أنثروبولوجيا الجسد والحداثة، مرجع سابق، ص١٤٥- ١٤٦. (بتصرف)

الخطوة «النجمة، الحصار مرور أحمد» – الصوت «رخامي الصدىٰ» – الجلد «عباءة كل فلاح» – اليد «تحيات الزهور وقنبلة.. مرفوعة كالواجب اليومي ضد المرحلة» – الوجه «غامض مثل الظهيرة، شعبي» – الدم «وسام».

٢- دينامية الصورة ورمزية الفعل:

لا تكتمل صورة البطل إلا من خلال وصف الفعل/ الحدث، ليضفي علىٰ الصورة ديناميتها، وتمنح النص دراميته، فنجد الشخصية/ البطل: ينزل «من نحلة الجرح القديم إلىٰ تفاصيل البلاد» - يتزوج «الأمواج فوق المقصلة» - ينجب «زعترًا ومقاتلين» - يريد «هوية فيصاب بالبركان» - يفرك «الساعات في الخندق» – يسير «سائرًا بين التفاصيل» - يتكئ «اتكأت علىٰ مياهٍ فانكسرت» – يحيا «في الطحين» - يذهب «اذهب بعيدًا في دمي، اذهب بعيدًا في الطحين، اذهب براعم، اذهب سلالم» - يسكن ويختفي «كيف سكنتنا عشرين عامًا واختفيت» - يصعد «كي يرىٰ حيفا ويقفز، وأصعدُ من جفاف الخبز والماء المصادر، ومن هواء البحر أصعدُ، وأصعدُ من عيون القادمين إلىٰ غروب السهل، أصعدُ من صناديق الخضار، وقوة الأشياء أصعد» - ينتمي «أنتمي لسمائي الأولىٰ وللفقراء في كل الأزقة».

خاتمة: الكينونة وشعرية الأشياء.

للأشياء حضورها الآسر في هذا النص، ومن خلال هذه الأشياء تكتسب الشخصية/ البطل كينونتها وملامح هويتها، وقد آثرنا أن نختص خاتمة الدراسة بالإشارة إليها للتأكيد علىٰ انفتاح النص، وإمكانات تأويله ودراسته من أكثر من زاوية. يمكن رصد فاعلية الأشياء في القصيدة من خلال توزيعها علىٰ عدة مستويات:

❖ **شعرية الـ «هو»:**

حيث يحكي الراوي عن التفاصيل الماهوية للشخصية البطل بصيغة الغائب، فهو: «اغتراب البحر بين رصاصتين» - «مخيمًا ينمو» - «ذاكرةً تجيء من القطارات» - «أرصفةً بلا مستقبلين وياسمين» - «الرصاص البرتقالي» – «البنفسجة الرصاصية» - «سلم الكرمل» – «البنفسج في قذيفة» - «الخطوة – النجمة» - «يوم الشمس والزنبق» – «اندلاع ظهيرة حاسم» – «بسملة الندىٰ والزعتر البلدي والمنزل» – «اشتعال العندليب» - «الخريطة والجسد» - «حنطة ويدين عاريتين» - «العبدُ والمعبود والمعبد».

❖ **شعرية الـ «أنا»:**

تتبدىٰ شعرية الـ«أنا» حين يترك الراوي المجال لأحمد العربي كي يحدد ملامح كينونته بذاته، باستخدام ضمير المتكلم «أنا»: الرصاص - البرتقال – الذكريات - الذهاب المستمر إلىٰ البلاد - حدود النار – البلاد «وأنا البلاد وقد أتَتْ وتقمصتني».

❖ **شعرية الـ «أنت»:**

حيث يحكي الراوي عن تفاصيل كينونة أحمد بصيغة المخاطب، أو المنادىٰ، فهو الحاضر فينا أبدًا: «جميل أنت في المنفىٰ» – «قتيل أنت في روما» – «الولد الموزع بين نافذتين» - «الولد المكرس للندىٰ» - «خصر كل الريح» – «أسبوع سكر» – «اسم العيون» – «رخامي الصدىٰ» - «اسم الباحثين عن الندىٰ وبساطة الأسماء» – «اسم البرتقالة».

❖ **مجازات الملكية:**

لا تكتمل محددات الكينونة إلا بتحديد إسناد الأشياء لها، وإمكانات تملكها لهذه الأشياء، والشخصية/ البطل قادرة، نظرًا لكونها كذلك، علىٰ امتلاك كل شيء: الطبيعي–المناخي «انحناءات الخريف»، الطبيعي–الشعري «وصايا

البرتقال»، الشعري–الطقوسي «القصائد في النزيف»، الطبيعي–الجغرافي «تجاعيد الجبال»، الجماهيري–الشعبوي «الهتاف»، الشعبي–الطقوسي «الزفاف»، المعرفي «المجلات الملونة»، الشعري «المراثي المطمئنة»، التحريضي «ملصقات الحائط»، الرمزي–الإشهاري «العلم»، الحركي «التقدم»، الطقوسي «فرقة الإنشاد – مرسوم الحداد»، و«كل شيء».

❖ شعرية الهوية:

كل محددات الكينونة السابقة يمكن إجمالها، بشكل كلي، في هوية الشخصية/ البطل الشعرية (الكلية)، فهو أحمد: الزعتر - العربي - المنسي - الرهينة - الكحلي - المحروق - اليومي - العادي - المجهول – السري – الكوني.

لقد اكتسبت الأشياء شعريتها من خلال الإسنادات العجائبية التي دخلتها من ناحية، وبفضل إسنادها إلىٰ البطل/ الرمز من ناحية أخرىٰ، لتؤدي دورها المرسوم لها في تحديد ملامح الهوية الشعرية للشخصية/ المركز في القصيدة. وقد اختار محمود درويش من تفاصيل الحياة الإنسانية عامة، والفلسطينية خاصةً، مجموعة متنوعة لأقصىٰ درجة من الأشياء التي ترتبط بالحياة العادية للفلسطيني، لتتواشج فيما بينها وتتكامل دالةً علىٰ الصورة الكلية للشخصية، محملةً بكل وقائع بطولتها دون أن تفقد عاديتها في الوقت نفسه في جدلية تتوازىٰ مع جدلية الشعري والسردي..

المراجع:

١. إلياس خوري: **راشد حسين الغائب الحاضر**، مجلة الدراسات الفلسطينية (العدد ٩٦)، مركز الدراسات الفلسطينية، بيروت، خريف ٢٠١٣م.

٢. إمبرتو إيكو: **العلامة «تحليل المفهوم وتاريخه»**، ترجمة: سعيد بنكَراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠١٠م.

٣. الأنبا شنودة الثالث (البطريرك): **حول سر الإفخارستيا**، الناشر: الكلية الإكليريكية بالعباسية، القاهرة، ٢٠٠٣م.

٤. باتريس بافي: **معجم المسرح**، ترجمة: ميشال ف. خطَّار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠١٥م.

٥. برهان الدجاني: **الكتاب السنوي للقضية الفلسطينية لعام ١٩٧٢**، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت، ١٩٧٦م.

٦. بول ريكور: **نظرية التأويل «الخطاب وفائض المعنى»**، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٣م.

٧. تزفتان تودوروف: **مدخل إلى الأدب العجائبي**، ترجمة: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، ١٩٩٣م.

٨. تشارلز ساندرس بيرس: **تصنيف العلامات**، ترجمة: فريال غزول، ضمن كتاب «**مدخل إلى السيميوطيقا: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة**»، تحرير: سيزا قاسم – نصر حامد أبوزيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦م.

٩. ثروت عكاشة: **المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية**، مكتبة لبنان – الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، القاهرة، ١٩٩٠م.

١٠. جان بول سارتر: **الكينونة والعدم «بحث في الأنطولوجيا الفنومينولوجية»**، ترجمة: نقولا متيني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٩م.

١١. جميل نصيف التكريتي: **قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي**، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، ١٩٨٥م.

١٢. جيرار جينيت: **خطاب الحكاية «بحثٌ في المنهج»**، ترجمة: محمد معتصم – عبد الجليل الأزدي – عمر حلي، المركز الأعلىٰ للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧م.

١٣. جيرار جينيت: **عودة إلىٰ خطاب الحكاية**، ترجمة: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٠م.

١٤. جيرالد برنس: **المصطلح السردي**، ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلىٰ للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٣م

١٥. حسني إبراهيم عبد العظيم: **الجسد والطبقة ورأس المال الثقافي «قراءة في سوسيولوجيا بيير بورديو»**، مجلة إضافات (المجلة العربية لعلم الاجتماع) – فصلية محكمة، الجمعية العربية لعلم الاجتماع – مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، (العدد ١٥)، صيف ٢٠١١م.

١٦. دافيد لوبروتون: **أنثروبولوجيا الجسد والحداثة**، ترجمة: محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط٢، ١٩٩٧م.

١٧. راضي صدّوق: **شعراء فلسطين في القرن العشرين «توثيق أنطولوجي»**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٠م.

١٨. رحاب كنعان: **تل الزعتر «مملكة التنك وجمهورية الثوار – شاهد علىٰ التاريخ»**، المركز القومي للدراسات والتوثيق، غزة، ٢٠٠١م.

١٩. عبد الرحمن بدوي: **مدخل جديد إلىٰ الفلسفة**، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٧٤م.

٢٠. عبد الرحيم الكردي: **الراوي والنص القصصي**، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٦م.

٢١. عبدالوهاب المسيري: **موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية «نموذج تفسيري»**، المجلد الرابع: **الجماعات اليهودية «تواريخ»**، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٩م.

٢٢. القس بنيامين مرجان باسيلي: **الأفخارستيا**، الجزء الثاني «**الجذور الكتابية والآبائية**»، الناشر: كنيسة مارمرقس الرسول بالجيزة، القاهرة، ٢٠٠٧م.

٢٣. الكتاب المقدس: العهد الجديد، إنجيل يوحنا ١٣: ٢١-٢٧، دار الكتاب المقدس بمصر، طبعة العيد المئوي، ١٩٨٣م.

٢٤. مجموعة من المؤلفين: **دليل أكسفورد للفلسفة**، تحرير: تد هوندرتش، ترجمة: نجيب الحصادي، المكتب الوطني للبحث والتطوير، ليبيا، ٢٠٠٣م.

٢٥. محمد فكري الجزار: **البلاغة والسرد «نحو نظرية سردية عربية»**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية (العدد: ٢٠١)، القاهرة، ٢٠١١م.

٢٦. محمود درويش: **حوار صحفي مع محمود درويش**، نُشر بالعبرية في صحيفة «**الحزب الشيوعي الإسرائيلي**» ١٩/ ١١/ ١٩٦٩م، ونشرت ترجمته إلىٰ العربية في مجلة «**الجديد**» في العدد الحادي عشر، تشرين الثاني، ١٩٦٩م.

٢٧. محمود درويش: ديوان «**أعراس**»، ضمن: **الديوان** (الأعمال الأولىٰ) – ج٢، دار رياض الريس، بيروت، ٢٠٠٥م.

٢٨. ميخائيل باختين: **الخطاب الروائي**، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٧م.

٢٩. يوسف عراقي: **يوميات طبيب في تل الزعتر**، حيفا، ط٣، ٢٠١٦م.

مواقع إلكترونية:

١. **موقع الشاعر راشد حسين** علىٰ شبكة الإنترنت:
http://www.geocities.ws/rashidhosein/ (تاريخ الاطلاع ١٦ مايو ٢٠٢٠م)

٢. **موقع وكالة الأنباء والمعلومات الفلسطينية «وفا»** علىٰ شبكة الانترنت، صفحة التعريف بوائل زعيتر:
http://info.wafa.ps/persons.aspx?id=508&fbclid=IwAR0z6r3GuzBx7oaySLPcbkoOIGHMYCTRU8klw561I9rDp3MALDrh0H5PL9o (تاريخ الاطلاع ١٨ مايو ٢٠٢٠م)