محمود درويش في «أرى ما أريد»
أيهتدي للنَّبع بعد أن جفَّ النبات؟

في فضاء «أرى ما أريد»

ما يلفت، بداية، عنوان هذه المجموعة، وهو جملة فعلية تعلن بمباشرة قاطعة أنَّ الشاعر يضمِّن مجموعته رؤية يريدها هو، والسؤال الذي يطرح، هنا، هو: هل كان الشاعر، أو سواه من الشُّعراء، ينطق، أو ينطقون، من قبل، برؤية يريدها الآخر؟.

نجد الإجابة في العنوان نفسه، فهو يشير إلى احتمالين: إمَّا أنَّ الشاعر كان يرى ما لا يريده، أو أنَّ الشعراء الآخرين، أو بعضاً منهم، كان ولا يزال يرى ما لا يريده، أو الاحتمالان يثيران العديد من الأسئلة، ومنها:

ـ ماذا كان يرى هؤلاء الشعراء؟ وبرؤية من كانوا ينطقون؟ وأي رؤية كانوا يجسِّدون في شعرهم؟ وما الجديد الذي دفع الشاعر إلى الخروج على هذا كله؟ وما الذي دفعه إلى التصريح بذلك؟

ليس من السهل الإجابة عن هذه الأسئلة إجابات مفصَّلة، وذلك لأنَّ القضية التي يثيرها الشاعر تتعلق بإنتاج أدبي يحتاج القول في شأنه إلى دراسات مفصَّلة تتناول العديد من المسائل، غير أنَّنا نتوقَّف لدى جانب من جوانب هذه القضية، وهو علاقة الأدباء العرب، والشعراء منهم خصوصاً، بالسلطة، وفي هذه المرحلة التي تشهد سعي السلطات الرسمية العربية، ومنها السلطة الفلسطينية الرسمية، إلى محادثات سلام يحضن فيه الصياد طرائده إلى فوهة بندقيته.

في إطار هذا الجانب يُطرح السؤال الآتي: هل يندرج عنوان هذه المجموعة الشعريَّة محمود درويش في سياق هذه العلاقة، ليقول إنَّه يرى ما يريد من دون أي تأثر خارجي تفرضه سلطة ما؟

في الإجابة عن هذا السؤال، نعود إلى ما يتداوله بعض الشعراء والنقاد، في هذه الأيام، عن تحوُّل كثير من المبدعين إلى كتَّاب السلطان. وهذه مشكلة عانى منها الأدب العربي، وبخاصة الشعر، على مختلف مستوياته، ومنذ تكوَّنت أول سلطة عربية، ومنذ أمسك أول سلطان عربي بمقاليد «العطاء» والمنع والقمع بكلتا يديه.

ليس من شك في أنَّ الأديب المرتهن للسُّلطان، محكوماً بعوامل عديدة، يكون متواطئاً، بشكل أو بآخر، مع هذا السُّلطان، أيَّاً يكن نوعه، وما التمجيد السَّائب للسائد سوى أحد أشكال هذا التواطؤ، وإن كان ذلك التمجيد لمطلق الثورة، لأنَّه بمعنى ما، يدفع منتجه إلى الركون للأمن والمجد وقدوم الغد الأفضل. وما كان الركون إلى مثل هذا الخطاب إلَّا مقتلاً للإبداع الرائي بحرية إلى الواقع وصيرورته، وكأنَّه كتابة بالماء أو بالرمل فيمر من دون أن ينجز الفريد رؤيوياً وجمالياً: فنياً، ولعل هذا ما يريده محمود درويش من «أرى ما أريد». فيقول، على سبيل المثال، في وصف ما سبق من إنتاج: «... وأحدِّق في ذاكرة الماء، وفي ذاكرة الرمل:»، (ص. ١٧)، ويؤكِّد ذلك في قوله عمَّا تمَّ إنجازه: «لم نقترب من أرض نجمتنا الجديدة بعد» (ص. ٧٧).

الواقع أنَّ الشاعر، المتفرِّد برؤيته وقولها، ظل، في تاريخ الشِّعر العربي، خارج مسار الخطاب الرَّسمي السائد، لأنَّه كان يقول ما لا يقال للسلطان ومعارضيه. ولعلنا، إن عدنا إلى ذاكرتنا، نرى أنَّ أمثال هذا الشاعر قلَّة، ونرى مصائرهم مشبعة بالمرارة، وهذا يدفعنا إلى طرح السؤال الآتي: هل يطيق محمود درويش أن يكون الشاعر المتفرِّد الخارج على خطاب السُّلطة، بما يؤدِّي إليه هذا الخروج من نتائج؟

سرُّ الإبداع

طبيعي أن نكون ممَّن يرحِّب بهذا الخروج، ففيه وحده سرُّ الإبداع، وهذا ما نفهمه من قول الشاعر:

... إنَّنا لم نقترب من نجمتنا البعيدة بعد، وإنَّنا ما زلنا نغزل عباءة الأفق الجديدة لنكون أسرى ما نحب... لكن فينا هدهداً يملي على زيتونة المنفى بريده... الهدهد، في «بريده»، يكتب سرَّ الأشياء، وهو لا يتعب من البحث والإملاء إلى أن يهتدي للنَّبع:

«أنا هدهد، قال الدَّليل لسيِّد الأشياء ـ أبحث عن سماء تائهة... سأهتدي للنَّبع بعد أن جفَّ النبات» (ص. ٧٨).

تتمثَّل هنا المفارقة/الواقعية، الاهتداء إلى النَّبع/جفَّ النَّبات، وهل من جدوى للنَّبع في هذه الحالة؟ ومن يخصب الجفاف؟

هل يكون هذا الذي يرى ما يريد ذلك الهدهد الذي يعيد زرع نبات آخر؟ هل يكتب من جديد ما تكتبه الأمطار من زهر بدائي... زهر لا يغطِّي واقعاً متفسِّخاً يحرسه السلطان بما أوتي من قدرات «العطاء» والمنع والقمع والإمساك بخناق الشُّعراء، وإنَّما يكشفه؟

تشكيلان متحرِّران

نلاحظ، في المجموعة المؤلَّفة من ستة نصوص ومقدِّمة، توزُّع هذه النُّصوص بين تشكيلين: الأوَّل يأخذ شكل رباعيات تجسِّد الرؤية في تقطُّع. والثاني يأخذ شكل الدفق الشعري الذي يتوسَّل التنضيد النثري ليمسك بتتاليه غير المتوقِّف، فيلاحقه القارئ من دون أن يجد فرصة للتأمُّل، إذ كثيراً ما ترد بقية الجملة في السطر التالي على الرغم من طول السطر الذي يسبقه، وهذا يحقِّق التفلُّت من استقلالية البيت، أو السطر الشعري، في الوقت نفسه الذي يلتزم فيه بغنائية آسرة وبنغمية تنأى عن الرتابة، وكأن الشاعر تخلَّص من تقسيم البيت إلى أجزاء متساوية في زمن القول، ليحتفظ بخصائص عديدة من الشعر

العربي لا تخفيها طريقة التَّنضيد النثرية، وإنَّما تسجل خصيصة لافتة، وهي هذا التدفق المنساب بتتالٍ عذب، كأنَّ الشاعر لا يتمكَّن من قطعه وحصره في قالب محدود ومحدَّد. وهذا يؤيِّد ما ذهب إليه من عدم التقيُّد بأي إرادة سوى إرادته الرؤيوية التي تأخذ حريتها في البحث عن سماء تائهة، سواء رضي سيد الأشياء بذلك أم لا.

ملامح للرُّؤية غير المقيَّدة

في سبيل معرفة هذه الرؤية غير المقيَّدة بإرادة الآخر، أي آخر، نحاول، في حدود المساحة المتاحة لنا، أن نتبيَّن ملامحها.

في نصٍّ لا يحمل عنواناً، ويؤدِّي دور التمهيد، ينظر الشاعر خلفه، ويحدِّق في مسار المرحلة السابقة، ولا يبصر سوى آخر هذا الليل، حيث لم يبق منه وقت ليتصارع فيه وعليه، وإذ يعود الليل إلى ليلته يسقط هو «في حفرة هذا الظل».

نجد، في هذا النص، رمزين ـ إشارتين هما: الليل والظل، ونسأل: هل يكون الليل إشارة إلى زمن الشاعر، ويكون الظل إشارة إلى المنفى، حيث يفقد المنفيون شخصياتهم الفاعلة؟ وحيث تغدو الأشياء جميعها بعض هذا المنفى، بما في ذلك الروح والأرض والعلاقات القائمة بينهما وبين الحبيب والغريب:

«منفى هي الروح التي تنأى بنا عن أرضنا نحو الحبيب

منفى هي الأرض التي تنأى بنا عن روحنا نحو الغريب»؟

نلحظ اللعبة اللغوية الفنية وشبكة العلاقات التي تنشئها ودلالاتها، ونقرأ ما يؤكِّد دلالة الإشارة: الظل، ففي قصيدة أخرى يقول الشاعر:

«... وانهض أبي.../ وانهض، فلا زيتون في زيتون هذي الأرض غير ظلالها.../ كم مرَّ الغزاة وغيَّروك، وغيَّروا أسماءنا.../ ها سيد الشجر المسجَّى فوق ظل الطل من شجر الخزام» (ص. ٢٨).

إنَّ ما نقرأه يجعلنا نزعم أنَّ الشاعر يرى في أشياء عالمه، وهو:

ـ يسقط في «حفرة هذا الظل»/ المنفى الشتات.

ويعي مسار عيش/ليلٍ، قد يفيد هذا القول إلى الإشارة إلى طبيعته:

«لم يبقَ سيف لم يجد غمداً له في لحمنا».

... ويعي، أيضاً، مشكلات دور الشعر ووظيفته في هذا الواقع، فيقول: «فما نفع القصيدة/ تعلي سقوف كهوفنا، وتطير من دمنا إلى لغة الحمام؟» (ص. ٢٩).

ولا يفوتنا أن نشير، ونحن نقرأ هذا التساؤل عن دور القصيدة، في هذه المرحلة من الزمن، إلى قدرة لغة محمود درويش الشعرية بمختلف مكوِّناتها: الإيقاع، الصورة، المعجم اللفظي التركيب، الإيحاءات... (الحمام رمز السلام والبكاء الدائم مثلاً، وإعلاء سقف الكهف، والطيران من الدم وصلة ذلك بالحمام) على تجسيد ما يؤدِّيه الخطاب الرَّائي إلى الواقع، وهو ما يسوِّغ السُّؤال الذي تطرحه الطيور على هدهدها الرَّائي:

«قلنا له: هل عدت من سبأ لتأخذنا إلى سبأ جديدة؟».

ولا تخفى دلالات سبأ، وبخاصة في ما يتعلَّق بصلة الهدهد بها، من نحو أوَّل، وبخراب سدِّها، من نحوٍ ثانٍ.

لعلَّ هذا الفيض من الإيحاءات التي تؤتيها اللغة الشعرية يؤكِّد استمرار الشاعر في العطاء المبدع من دون أن يؤثِّر عليه وعيه كما يقول: «لم يبق من الليل ومني وقت نتصارع فيه... وعليه». يبقى الليل، ويحلك، ويبقى للشاعر زمنه، أليس هو القائل على لسان الهدهد: «أجنحتي زماني» فما دامت لديه أجنحة فهو صانع الزمن والرائي إلى أشيائه رؤية فريدة.

في قصيدة «رباعيات» يرى الشاعر مثل هذه الرؤية، فيرى ما يريد من الحقل والبحر والليل والروح والسلم والحرب والسِّجن والبرق والحب والموت والدم والمسرح العبثي والشعر والفجر والناس.

نلحظ أن تحرك الرباعيات الأولى، باستثناء الرؤيا إلى الروح والبرق، يتمثَّل في أربع حركات، يمكن أن نتبينها في الرباعية الآتية، على سبيل المثال:

«أرى ما أريد من السلم... إني أرى
غزالاً وعشباً، وجدول ماء... فأغمض عيني:
هذا الغزال ينام على ساعدي
وصيَّاده نائم، قرب أولاده، في مكان قصي» (ص. ١٣).

١.يرى ما يرى من...

٢.يؤكد هذه الرؤية.

٣.يغمض عينيه عنها.

٤.فيرى رؤية أخرى قد تكون نقيضاً لها، كما في هذه الرباعية، وكما في رباعيات أخرى مثل رباعية الحقل؛ حيث تبدو سراباً وسكوناً (ص. ١١).

تعرض الحركتان الأوليان الرؤية البصرية، وهي الرؤية السائدة إلى الشيء، وتؤكِّدان حقيقتها، في حين تعرض الحركتان الأخريان رؤية مقابلة، وهي رؤيا البصيرة الشعرية، التي يؤتيها التأمُّل الشعري غير الخاضع لمؤثرات الواقع وخطابه السائد الذي يملي إرادة الشاعر.

وفي الرُّباعيَّات الأخيرة، إضافة إلى رباعيتي الروح والبرق، تتفرد رؤية وحيدة مؤكدة، الأمر الذي يفيد أن الشاعر لم يعد يحتاج إلى إغماض عينيه، بعد أن لم يعد خاضعاً للمؤثرات الخارجية.

كشف رؤيوي لغوي

الحقيقة أنَّ الأسئلة التي تُطرح على الأدباء العرب، في سياق المسار الذي تأخذه الأحداث، هي: ما مصير الغزال الذي ينام الصياد إلى جانب أولاده في مكان قصي؟ وما مصير هؤلاء الأولاد؟ ولم يغمض الشاعر عينيه عندما يرى هذا المشهد؟

إنَّ إثارة السؤال أمر مهم، وإنَّ كشف الواقع الذي يطرحه أمر أكثر أهمية، وهذا هو واجب المبدعين العرب أن يكشفوا واقعهم، ويطرحوا أسئلته بصدق يمليه تأمُّل يغمض العينين عن المؤثرات الخارجية، ويفتحهما على دفق الوجد،

فيرى ما يريد، ويقول ما تنطق به الرُّؤية الحرَّة، ويمثِّله لغة وجدٍ كاشفة ممتعة في آن، فيكون الشعر كشفاً رؤيويَّاً ولغويَّاً.

محمود درويش في «لماذا تركت الحصان وحيداً؟» شاعر يتمشَّى في هواجسه

مجموعة: «لماذا تركت الحصان وحيداً؟» تتضمَّن استهلالاً عنوانه: «أرى شبحي قادماً من بعيد» وستَّة فصول = مجموعات قصائد هي على التوالي: «أيقونات من بلور المكان»، «فضاء هابيل»، «فوضى على باب القيامة»، «غرفة للكلام مع النفس»، «مطر فوق برج الكنيسة»، و«أغلقوا المشهد». في ما يأتي إطلالة سريعة تستكشف ملامح رؤية الشاعر الفلسطيني للقضية الفلسطينية في هذه المرحلة من تاريخها.

يبدأ الشاعر القصيدة، الاستهلال، بقوله: «أطلُّ، كشرفة بيت على ما أريد...». تتكرَّر هذه العبارة، فتكون بداية القصيدة، ونهاية مقطعها الأوَّل، وبداية مقطعها الثالث، ونهاية مقطعها الرابع، وبداية مقطعها الخامس والأخير... حيث نقرأ: «أطلُّ، كشرفة بيتٍ، على ما أريد/ أطلُّ على شبحي/ قادماً/ من/ بعيد...».

آخر الحرس

يتكرَّر فعل «أطلُّ» في القصيدة، فيكون مكوِّن عباراتها الأساس، وهو، إذ يكوِّن عبارات فعلية تستمر في الحاضر، يفيد أنَّ الإطلالة على هذا الحاضر هي الهاجس الطاغي على الشاعر، فهو يريد أن يرى، ليس من النافذة، أو من وراء ستارة، أو من الشارع... وإنَّما كشرفة بيت، تنبت مشرفة، وتطلُّ على الأشياء من دون وساطة، ومن دون معوِّقات... وهو يطلُّ من هذا الموقع المشرف، المقتحم، على ما يريد، الأمر الذي يشير إلى تحرُّر من معوِّقات، أو إلى رغبة في اختيار، وكان قد أشار إلى شيء من هذا في مجموعته الشعرية السابقة «أرى ما أريد».

يطلُّ الشاعر من موقعه المتميِّز في المكان على «الوردة الفارسية تصعد فوق سياج الحديد...» و«... على جذع زيتونة خبأت زكريا» و«... على المفردات التي انقرضت في لسان العرب» الخ... فيرى، في المكان، علامات تؤشِّر إلى ما يغاير الحاضر الذي انتهى إليه تكوُّن «أيام الحب السبعة». ففي القصيدة التي تحمل هذا العنوان، تبدأ الأيَّام بالثلاثاء وتنتهي بالاثنين... وهذا أسبوع مغاير في بدايته ونهايته، وهو مغاير في الواقع الذي ينتجه.

في يوم الاثنين، وهو اليوم السابع من هذه الأيام، ويفترض أن يكون استراحة الخلق، ينتهي الشاعر إلى موشح حزين يحكي حكاية تكوين نقيض لما تشير إليه علامات المكان. يقول الشاعر، في مقطع «موشح»:

«أمرُّ باسمك إذ أخلو إلى نفسي/ كما يمرُّ دمشقي بأندلس/ هنا أضاء لك الليمون ملح دمي/ وهنا وقعت ريح عن الفرس/ أمرُّ باسمك لا جيش يحاصرني/ ولا بلاد كأنِّي آخر الحرس/ أو شاعر يتمشَّى في هواجسه».

أهذا ما انتهى إليه التكوين؟ اسم الحبيبة «فلسطين يمرُّ في الخلوة، كما تمرُّ أندلس في بال دمشقي... وإضاءات العمر تتلاشى، ويبقى الشاعر آخر الحرس، يتمشَّى في هواجسه، ويطلُّ كشرفة بيت على ما يريد؟ أهذا ما بقي بعدما وقعت ريح عن الفرس، وتنكير «ريح» هنا، ذو دلالة، فإن يكن إشارة إلى ثورة سقطت، فإنها ليست سوى واحدة هبَّت من جهة الريح...

جهة الرِّيح هي الجهة التي قاد الأب إليها ابنه، في ذلك اليوم الذي ابتدأ فيه التحرك، وسأل الابن: «إلى أين؟ والفرس، هنا، تشير إلى ذلك الحصان الذي ترك وحيداً، وسأله الابن: لماذا؟ فأجاب الأب: ليؤنس البيوت، بانتظار الفارس النابت من شقوق المكان، وهكذا يكون المكان الفريد منبت الريح في سيرورتها الدائمة.

الحاضر/ الرَّماد ومفاتيح الأمس/ الغد

يطلُّ الشاعر على أشياء عالمه، وقد سقطت ريح عن الفرس، ويسأل: «ماذا سيحدث... ماذا سيحدث بعد الرَّماد؟» و«هل من نبيٍّ جديد لهذا الزمان الجديد؟».

ويرى «تكفي/ يدُ امرأة في يدي/ كي أعانق حرَّيتي/ وأن يبدأ المد والجزر في جسدي من جديد...».

إنَّ اليد التي تمتدُّ تعيد سيرة التكوين في هذا الزمان الجديد، وتجيب عن السؤالين: ماذا سيحدث... ؟ وهل من نبي جديد؟ وتعيد للبحر حركته... لكن من أين تأتي هذه اليد؟

كنَّا قد رأيناه يطلُّ على شبحه قادماً من بعيد، وكنَّا قد سمعناه يصرخ: «يا جدي، أنا آخر الأحياء/ في الصَّحراء، فلنصعد». وكنَّا قد سمعناه يقول إنَّه «آخر الحرس...»... ونقرأ، في قصيدة أخرى: إنَّ الناس يسرجون الخيل في السهر، في آخرالليل... «وانتظروا.../ شبحاً طالعاً من شقوق المكان...». وهكذا يطلُّ الشاعر/ الشرفة فيرى المكان الذي تطلع من شقوقه اليد التي تكفي لإعادة مدِّ البحر وجزره... اليد التي تطلع الريح وتحركها، ولا تبقي الحصان المسرج وحيداً...

في المكان المعني جرت أحداثٌ طوال الزمان، فيه تاريخ «ملح دم يضيء الليمون...». فيه سيرورة الحاضر والأمس والغد... فيه جدلية التَّفاعل...

يقول الشاعر: «لو كان لي حاضر آخر/ لامتلكت مفايح أمسي/ لو كان أمسي معي/ لامتلكت غدي كله...».

إشكالية الحاضر/ الرماد، الذي سقطت ريحه عن الفرس هي المعوِّق... في هذا الحاضر بقي آخر الحرس، وعلى هؤلاء أن يمتلكوا مفاتيح الأمس ليمتلكوا الغد كله. إنَّ المكان الذي يطلق عليه الشاعر/ الشرفة يختزن هذا الأمس... ويرى الشاعر ذلك المكان ويروي سيرته، سيرة جغرافيا مسكونة بالتاريخ، الذي يعطي من يملك مفاتيحه الغد كله.

تضاريس الرِّيح

في مقطوعة «أبد الصبَّار» يطلُّ الشاعر على ما يريد من سيرة ذاتية تتحرَّك في المكان ـ الأمس، وتكشف محطات تنطق برؤيا...

نحن نعرف أنَّ الشاعر غادر فلسطين، وهو طفل، مع من غادر، ثمَّ عاد... يروي الشاعر هذا الجزء من سيرته الذاتية، ولا يكتفي بالحدث، وإنَّما ينشئ بنية سردية ينمِّيها الحوار والسرد إلى مواقع مشعَّة بإضاءات الأمس، كاشفة الجغرافيا/ التضاريس الناطقة بولادة الريح.

يبدأ المقطع بحوار بين الابن وأبيه، يسأل الابن: إلى أين تأخذني، يا أبي؟ يجيب الأب: إلى جهة الريح، يا ولدي.

في مكان الخروج، يرتفع تل إقامة جنود «بونابرت» لرصد الظلال على سور عكا القديم... في الطريق سياجٌ من الشوك صلب الإنكليز الأب عليه ليلتين، وفي الطَّريق، أيضاً، تلَّة السنديان، حيث وقع الانكشاري عن بغلة الحرب...

يسيران مقتفيين خطى من سار على درب قانا... ويطلب الأب من ابنه أن يتذكَّر قلاعاً صليبية قضمتها حشائش نيسان بعد رحيل الجنود...

يعتقد الأب بأنَّ العودة قريبة، ويتحسَّس مفتاح منزله مثلما يتحسَّس أعضاءه، لكنَّ جنود «يهوشع بن نون» يبنون قلاعهم بحجارة بيتهما، ويطول الزمن، وتسقط خلاله غير ريح، عن الفرس ويبقى المكان ناطقاً...

عندما جاءت الشاحنات من البحر لم تكن للمكان مسامير أقوى من الزنزلخت... فامتلأت الشاحنات بالرَّاحلين، وكان حاضرٌ لا مكان له. حاضر لا يلامسه الأمس، حاضر لا زمان له... إذ وقع الرَّاحلون عن أمسهم، فانكسر شظايا يركِّبها الآخرون مرايا لصورتهم.

قال الأب لابنه، وكأنَّه يرى إلى الآتي: «سوف تكبر، يا بني/ وتروي لمن يرثون بنادقهم سيرة الدم فوق الحديد».

... في انتظار الفارس...

يروي الشاعر هذه السيرة التي يحكي كلُّ فصل من فصولها حتمية رحيل الجنود... ويرى أنَّ الناس لا ينفكون يسرجون الخيل في السهل منتظرين القادم من شقوق ذلك المكان، ليمتطي الحصان الذي ترك وحيداً. يسأل الابن في

سياق تلك السيرة، أباه: «لماذا تركت الحصان وحيداً؟» فيجيب الأب: «لكي يؤنس البيوت، يا ولدي/ إنَّ البيوت تموت إذا غاب سكَّانها».

هل نقول، ونحن نرى حاضراً لا مكان ولا زمان له، وقد سقطت فيه ريح عن الحصان... إنَّ الشاعر يروي «سيرة الدم فوق الحديد» للفارس الذي ورث البنادق، بعد أن انبثق من شقوق المكان ـ الزمان، وغدا حاضره امتداداً لأمسه، فامتلك الغد بعدما امتلك مفاتيح الأمس؟

إن يكن الأمر على هذا النحو، فإنه من الطبيعي أن نقول: إنَّ في الناي التي تسكن الفارس ناراً اتقدت... وإن في تلك الناي عنقاء خضراء، تدعو الشاعر، بوصفه آخر الأحياء، وآخر الحرس، المتمشِّين في هواجسهم، لا إلى كتابة مراثيها، وذر رماده وغبارها... وإنِّما إلى كتابة أناشيدها، ولا سيما أنَّ القلاع التي يناها جنود «يهوشع بن نون» من حجارة بيوتنا، تحتاج إلى من يروي العشب الذي سيقضمها كما قضمت حشائش نيسان قلاعاً صليبيَّة.

هل ينشد محمود درويش هذه الأناشيد، ويكمل الطريق الطويل؟

نجد الإجابة عن هذا السؤال في المقطع الأخير من «أيقونات من بذور المكان».

في طريق العودة، يرى الابن عرقاً في عيني أبيه، فيسأله عن التعب، يجيب الأب بسؤال عمَّا إذا كان الابن سيحمله، فيقول الابن:

«ـ يا ابني تعبتُ.. أتحملني؟».

«مثلما كنت تحملني، يا أبي/ وسأحمل هذا الحنين/ إلى/ أوَّلي وإلى أوَّله/ وسأقطع هذ الطريق إلى/ آخري... وإلى آخره!».

❐❐❐