علائق الحضور والغياب في
" شتاء ريتا الطويل"

يتوسل الشعر بعامة ، والحديث منه بخاصة ، بالرّمز واللّمح والإيحاء، عوضًا عن الشرح، والتصريح والإبلاغ في النثر. وعليه ؛ فإنّ قراءة الشعر يجب ألا تكتفي بقراءة مستواه الظاهر (الدّال)، وإنما تتعداه إلى البحث عن المستوى العميق (المدلول)، لتصل إلى (الدّلالة).

ولذا فنحن مطالبون اليوم أكثر من أي وقت مضى، وبخاصة أننا نشهد تطّور النظريات النقدية الحديثة، وما يصاحبها من اتساع في نظريّة المعرفة – بمحاولة استثمار (الدال / الحاضر) لإحضار (المدلول / الغائب)، وأن نتجاوز المقول بحثًا عن المسكوت عنه، لتكتمل الرؤية النقدية باستحضارها قطبي الإشارة اللذين عبرت عنهما اللسانيات الحديثة بـ (الدّال والمدلول)، وعبر عنهما عبد القاهر الجرجاني بـ " المعنى ومعنى المعنى".

هذه القراءة محاولة للإفادة من تلك الجهود التنظيريّة المتعلقة باستراتيجية النص الغائب وتطبيقها على نص محمود درويش: " **شتاء ريتا الطويل** ".

وثمة تحديد إجرائي أو منهجي لابدّ منه في هذه الدّراسة. اعتدنا في قراءتنا شعر أى شاعر وتصدّينا لنقده أن نتحدّث عن (أنا الشاعر) ونحن نقصد ، بالطبع ، (أنا الشعر)، وهي أنا اجتماعيّة وأحيانا إنسانية. ومن ثم فإننا حين نقول الشاعر لا نقصد على سبيل المثال محمود درويش الرجل تماما، حتى وإن سمّيناه ، بل نقصد (أنا الشعر) التي تنبجس عنه منظومة القصيدة. إن (أنا الشاعر) ليست أكثر من نموذج فني أو رمزي تطرح الحالة الإنسانية بشكلها الأمثل، وتبسطها بظروفها التاريخية. فالنموذج، هنا يتجاوز حالة المحاكاة الفوتوغرافية للواقع، وإن بقي منتميا له. إنّه الطموح والحالة الأرقى فنيًا.[1]

النص الغائب مصطلحاً ومفهوماً

- ١ -

كان من الممكن أن تحمل هذه الدراسة عنواناً آخر هو (النص الغائب في " شتاء ريتا الطويل ") أو (" شتاء ريتا الطويل " بين النص الحاضر والنص الغائب)، بيد أنني آثرت العنوان الذى توَّجْتُ به الدّراسة، حتى لا أصادر حقّي في البحث عن الأصول النظرية النقديّة لفكرة (الحضور والغياب) أو (الدّال والمدلول) في الفكر النقدي بعامة، وفي الفكر النقدي العربي بخاصة . هذه واحدة، وأمّا الثانية، فإنني لم أشأ أن أدخل لدراسة هذه النّص الشّعري بفكرة نقدية مسبقة ومحسومة، تلك هي فكرة " النص الغائب "، التي شاعت مصطلحًا نقديًّا حديثًا، وارتبطت بعدد من الأسماء النقديّة في الفكر الغربي الحديث، مثل رولان بارت Barthes, R ، وجوليا كريستفا، Kristeva, J، وجاكبسون، Jakobson, وغيرهم.

إنّ فكرة" النص الغائب" كفكرة نقديّة، بَلْه كونها مصطلحًا نقديًّا، تمتد إلى جذور نقدية وثقافات تراكمية ليس من السّهل نسبتها إلى ثقافة دون أخرى، فقد بَحَث قضيّة الدال والمدلول، واللفظ والمعنى، والمعنى ومعنى المعنى، لغويون ونقاد، وبلاغيون، ومناطقة، وفلاسفة ، قبل أن تتبلور بشكلها الحالي في مفهوم" النّصّ الغائب والنّصّ الحاضر ". وقد كانت مباحث الألفاظ وثيقة الصّلة بعلم المنطق، وبشكل أخص بمبحث التصوّرات. وقد درس العرب الألفاظ وتوسّعوا في دراستها توسّعًا كبيرًا خرجت معها مباحثهم عن حدود تعيين العلاقة بين الدَّال والمدلول، سواء أكان الدّال لفظا أم غير لفظ [٢]. ومن هنا فقد عرّفوا الدلالة بقولهم: " كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر "[٣].

وصحيح أن العلماء العرب لم يتوسّعوا في مفهوم الدلالة هذا التوسع الذى نشهده اليوم في علم السيمياء، وفى الدراسات اللغوية والنقدية الحديثة، إلا أننا لا نريد أن نغض من قيمة عملهم ومشاركتهم في الثقافة الإنسانية بالقدر نفسه الذي لا نريد فيه أن نغض من جهود نقاد وعلماء لغة وباحثين غربيّين، نظّروا

للمفهوم النقدي المعاصر وأصّلوه كما سنرى. ولذا فنحن محاولون، في الصفحات القادمة، أن نؤصّل لمفهوم " النص الغائب " فكرة ومصطلحًا، ذاكرين أبرز من أسهموا في تطويره.

- ٢ -

كان للعالم اللغوي فرديناند دي سوسير (Saussure, F) تأثير بارز في تطوّر الدراسات اللسانية المعاصرة، ومن ثم الدراسات النّقديّة الحديثة، في كتابه الشهير (Course in General Linguistics) الذي طبع أوّل مرّة عام (١٩١٥م/ ١٩١٦م). والأمر المثير للدهشة أن هذا الكتاب لم يطبع في حياة صاحبه، وإنما جمع من خلال ملاحظات سجّلها طلابه، ومع ذلك فقد كان يشكل فتحاً عظيماً لدراسات لغوية ونقدية ومناهج واتجاهات كثيرة .وقد نظر سوسير إلى اللغة على أنها نظام من الإشارات (Signs)، وهذه الإشارات هي أصوات تصدر من الإنسان، ولا تكون بذات قيمة إلاّ إذا كان صدورها للتعبير عن فكرة أو لتوصيلها[٤].

ويأتي مفهوم سوسير عن الدّال والمدلول في مقدمة مفهوماته ومصطلحاته، التي أسس فيها لنظامه اللغوي. ويعنى سوسير بـ (الدّال): Signifier الصورة الصوتية، أي الكلمة ذاتها ملفوظة أو مكتوبة، أماّ المدلول (Signified) فهو المتصور الذهني أو الفكرة أو المفهوم للصورة الصوتية، وليس الشيء أو المرجع الخارجي[٥]. وقد ميّز سوسير بين ثلاثة مستويات من النشاط اللغوي، هي: اللغة واللسان والكلام.

فاللغة هي المظهر الأوسع؛لأنها تشمل كلّ الطاقة الإنسانية للكلام، جسديًا وفكريًّا. أمّا اللسان فيعرف عن طريق سماته النظامية، فهو نظام من اللغة يستخدمه كل واحد منا لتوليد المحادثة بشكل واضح للآخرين. أما الكلام، فهو ما يستخدمه أو ما يختاره واحد من ذلك المخزون أو النظام، ليعبّر عن فكرته، وكأن اللغة، بهذا المعنى، قدرة لسانية، واللسان نظام لغوي، والكلام قول خاص[٦].

وقد درس الأمريكي شارل ساندرس بيرس (Ch.s. Pierce) الإشارة ضمن نظامه السيميائي العام ومن وجهة نظر فلسفية. ونظام بيرس السيميائي عبارة عن مثلث

تشكل الإشارة فيه الضلع الأوّل، الذي له علاقة حقيقية مع الموضوع الذى يشكل الضلع الثاني، والذي بدوره يستطيع أن يحدّد المعنى وهو الضلع الثالث من المثلث. وهذا الضلع الثالث – أي المعنى – هو بحد ذاته إشارة تعود على موضوعها الذي أفرز المعنى[٧]. وطبقا لهذا الاعتقاد؛ فإن كل التجارب الإنسانية تدرك من خلال هذه المستويات الثلاثة (الإشارة – الموضوع – المعنى).

وهكذا فإن المدلول هو معنى الإشارة، وبالتحديد إنه يمثل العلاقة الأفقية بين إشارة وأخرى ، مما يجعل من المدلول إشارة تحتاج بنفسها إلى مدلول آخر.

وتبدو حيوية نظام بيرس في كونه يقوم على هذا الترتيب الثلاثي، الذي يبدأ بالمشابهة وينتهي بالاعتباط، على عكس نظام سوسير الذي يقوم أصلا على فكرة اعتباطيّة الدّال أو الإشارة ، واعتمادها على التواطؤ العرفي.

كما تتضح أهميّة نظام بيرس السيميائي من خلال كشفه عن علاقة الواقع الخارجي بالتجلّيات الفنّيّة والأدبيّة للعلامات، بخاصة وأن هذا النظام لم يحدّد نطاق عمله داخل إطار العلاقة اللسانية، وإنما قدّم تحديدًا أوسع وأشمل للعلامة، يصلح لتحليل المظاهر والتجليات غير اللسانية خاصة في الأدب والفن والحياة[٨].

وثمة تصوّر يجب ألا نقفز عنه في هذا السياق، ألا وهو تصوّر شومسكي (Chomsky, N). للنحو التوليدي التحويلي، حيث ميّز البنية العميقة والبنية السطحية للنّص؛ إذ تتفرّع من البنية العميقة جمل البنية السطحيّة بواسطة العناصر المكوّنة التحويليّة، وتتحدد هذه التحولات بشكل صارم على أساس الحفاظ على الدّلالة[٩].

- ٣ -

وقد شهد مفهوم (الدّال والمدلول) تطوّراً آخر، ولقي دفعة جديدة على يدي كّل من رولان بارت، وجاك لاكان، اللذين رفضا فكرة وجود ارتباط ثابت بين الدّال والمدلول، وذهبا إلى أن الإشارات (تعوم) سابحة لتغري المدلولات بها لتنبثق معها، وتصبح جميعا (دوالّ) أخرى ثانوية متضاعفة لتجلب إليها مدلولات مركبة،

وهذا حرّر الكلمة وأطلق عنانها لتكون (إشارة حرّة)، وهي تمثل حالة (حضور)، في حين يمثل المدلول حالة (غياب)؛ لأنه يعتمد على ذهن المتلقى لإحضاره إلى دنيا الإشارة[١٠]. وعلامات التأليف تتحرّك (أفقيا)، وتعتمد على التجاور بين الوحدات المؤلفة. وقد تكون الصلة بين هذه الوحدة صلة تآلف تبادلية أو صلة تنافر؛ مما يجعل التأليف ممكناً أو غير ممكن. وهذه علاقات (حضور)؛ لأنها علاقات تأليف واضحة في سياقها وسط الجملة. أمّا (الاختيار) فهي علاقات (غياب)، وهي ذات طبيعة (إيحائية) تقوم على إمكانية الاستبدال على محور عمودي[١١].

وإذا كان المدلول أو المعنى الغائب أو البنية العميقة يمثل حالة (غياب)، فإن إحضاره إلى عالم الإشارة يحتاج إلى قارئ أو متلق يقظ مثقف يستطيع تأسيس العلاقة الجدلّية بين الدّال والمدلول لإحضار الدّلالة ، وذلك كلّه يعتمد على الوجود اللفظي الذي يؤسس قيمة الكلمة وخطورتها، ويجعل الكلمة ذات قيمة ثنائيّة: حضور وغياب، وجود ونقص [١٢] وفي مثل هذه القراءة يحتاج القارئ ـ بالإضافة إلى الكفاءة اللغوية التي تقوم على أساس من مرجعية اللغة ـ إلى الكفاءة الأدبيّة التي تلعب دورًا في معرفة القارئ للمنظومات الوصفية، والتيمات الأدبية، وأساطير المجتمع، حتى يستطيع إكمال الثغرات أو التكثيفات في النّصّ، أو يقوم بإتمام النّصّ وإكماله وفقًا للنموذج المفترض[١٣].

- ٤ -

يتضح أن علائق الحضور هنا، تشير إلى عناصر البنية اللغوية الظّاهرة للنّصّ، وهى بنية غير مغلقة، لأنها تنفتح على بنية أخرى وتستدعيها، تلك هي (بنية الغياب)، أو المسكوت عنه مما لم يشأ قائله أن يقوله صراحة. وكلّ أولئك ليس بغريب على تراثنا الفكري العربي سواء ما قدّمه المناطقة والفلاسفة المسلمون، أو ما تطرق له النقاد والبلاغيون، مع فهمنا للاختلاف والفروق في المرجعيات الثقافية لكلّ من الفكرين: العربي والغربي.

إن فكرة أبي حامد الغزّالي، مثلاً، التي شرحها الغذّامي كانت متقدّمة قياسًا إلى زمنها، حيث قدم تصوّره عن علاقة الدّال بالمدلول على النحو التالى:

تصوّر الغزالي أن للشيء وجودًا عينيًّا وآخر ذهنيًّا، وثالثًا لفظيًّا، ورابعًا كتابيًّا. فالشيء له وجود عيني كالشجرة نابتة في الأرض، ثم يكون له وجود ذهني، وهو أن ينشأ لها في ذهن الإنسان صورة تقوم في الذّاكرة. ومن ثم يأتى الوجود اللفظي، وهو كلمة (ش ج ر ة)، وهذه لا تشير إلى الوجود العيني، وإنما تشير إلى الوجود الذهني، لأن نطقنا بهذه الكلمة لا يحضر الشجرة التي على الأرض، وإنما يثير صورتها في الذهن ، فالدّال هنا يثير دالاً آخر. واللفظ يجلب صورة، ثم يتحولّ الوجود اللفظي إلى كتابة، والكتابة تثير فينا اللفظ، لأنّ أوّل ما نفعل إذا صادفنا المكتوب هو أن نقوم بنطقه، وهذا النطق يجلب في الذهن صورة ذلك المنطوق[١٤]. ويرى الغذّامي أن تقسيم الغزالي هذا وشرحه سبق عصر السيميولوجيا بقرون، وكان حلاّ لمعضلة الدّال والمدلول[١٥].

وإذا ما تركنا الغزالي واقتربنا من بلاغي وناقد مثل عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ)، فإننا نجده في نظرية النظم يثير فكرة التركيب والدّلالة، من حيث يرى أن الجملة هي الوحدة الدّلالية الأولى. ويقول حمادى صمود: " إن المتتبع لأصول نظرية النظم عند الجرجاني يدرك أنها مبنية على أسس لغوية متطوّرة، قوامها التمييز بين اللغة والكلام تمييزًا يضاهي في دقته واستحكام نتائجه ما وصل إليه علم اللسانيات الحديثة " [١٦].

ولعلّ هذه النتيجة لم تكن بعيدة عن ذهن كمال أبي ديب، وقد درس عبد القاهر الجرجاني جيداً حين ألمح إلى أن الجرجاني هو أوّل من اكتنه الطبيعة البنيوية للصورة بمستوييها النفسى والدلالي [١٧]، يقول الجرجاني في (أسراره):

" ومما يجب ضبطه في هذا الباب أن كلّ حكم يجب في العقل وجوبًا حتى لا يجوز خلافه ؛ فإضافته على دلالة اللغة وجعلها مشروطًا فيه محال، لأن اللغة تجري مجرى العلامات والسمات، ولا معنى للعلامة والسمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلاً عليه وخلافه "[١٨].

إن عبد القاهر هنا يعيدنا مرّة ثانية إلى مفهوم (اعتباطية الإشارة) الذي شرحه سوسير، وأن النظام هو الذي يجعلك تلتقط الإشارة من خلال وجودها في سياق أو في نظام.

أمّا حازم القرطاجي (٦٨٤هـ)، فهو في حديثه عن التخييل والمعاني الأُوَل والمعاني الثواني، لا يبتعد كثيرًا عمّا يطرح من مفاهيم نقديّة حديثة حول النّص. يقول حازم في منهاجه تحت عنوان: " معلم دال على طرق المعرفة بأنحاء وجود المعاني " ... فكلّ شيء له وجود خارج الذهن، فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنيّة الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ " [١٩].

في ضوء هذه الخلفية المعرفيّة التي جهدنا في بسطها، نحاول قراءة قصيدة محمود درويش " **شتاء ريتا الطويل** " باحثين عن علائق الغياب فيها، محاولين إحضارها إلى عالم الإشارة. وبعد؛ فما النّص الغائب الذى نبحث عنه ؟ إنّه (النّصّ) الذي لم يذكره نص درويش صراحة، ولكنّه يتضمنّه، إنه ما لم يقله مباشرة، ولكنه يوحي به . إنّه تلك الرموز والدلالات والإشارات التي تستنبط من النّصّ الحاضر لإعادة بنائه وترتيبه وتركيبه، على وفق الإشارات التاريخيّة والتّراثية والاجتماعيّة والفكريّة [٢٠]. ولعل بحثنا عن علائق الغياب يجسّد فهمنا للعلاقة الجدليّة بين الأصالة والمعاصرة ويعزّزه، وهو ما نرجوه ونسعى إليه.

النّصّ بين الحضور والغياب

النّصّ الحاضر:

قصيدة درويش (**شتاء ريتا الطّويل**)[٢١] تجسّد في ظاهرها (بنيتها السطحية) علاقة حب بين رجل وامرأة، تؤول إلى تجربة جنسيّة بكلّ أبعادها وأجوائها الرومانسيّة، ودهشتها أمام لحظات الاكتشاف ولذّتها. وهكذا تبدأ القصيدة: غرفة تجمع عاشقين مولهين، وها هي ريتا تهيئ الأجواء الرومانسيّة لتجعل من هذه الليلة ليلة لا تنسى، ومن هذا اللقاء متعة مدهشة. تبدأ بترتيب الغرفة التي تشهد المغامرة، غرفة النوم، تهيئ السرير، وتحضّر الأزهار، وتحضّر النبيذ، لتجعل الليلة مشهودة ترضي عاشقها، وتستحضر البحيرة والنّخيل ليكون المشهد أكثر جماليّة، وهكذا تبدأ:

ريتا ترتّبُ ليل غرفتنا: قليلُ

هذا النبيذُ

وهذه الأزهارُ أكبرُ من سريري

فافتح لها، الشّبّاك كي يتقطّر الليلُ الجميلُ

ضع، ههنا، قمراً على الكرسي. ضع

فوق، البحيرة حول منديلي ليرتفع النّخيلُ

أعلى وأعلى،

وكما المرأة دائمًا، تحبّ الاطمئنان على مستقبلها مع الرجل، وهو نوع من الرّغبة في التملك، تسأل المعشوقة عاشقها:

هل لبست سواي؟ هل سكنتكَ امرأةٌ

لتُجهش كلّما التفّت على جذعي فروعك؟

إنها تسأله عن ماضيه مع نساء أخريات، والماضي بعد قليل، سيأخذ بعداً رمزيًّا ومنحنى دلاليًا آخر في بنيته العميقة أو نصّه الغائب. إن الماضي يذكّر بالأصول والفروع، فهل ستكون محور الاهتمام في هذا الحبّ، أو ستكون هامشيّة؟ وأظنها لم تترك مجالاً لعاشقها أن يجيب، فهي تعدّ نفسها أصلاً (على مستوى الحضور) بين النساء اللواتي عشقهن صاحبها، ويظهر ذلك في قولها:

" لتجهش كلما التفت على جذعي فروعك "، وأظنها تعد نفسها كذلك في المستوى الثاني (مستوى الغياب) كما سنرى.

وما تلبث أن تدعوه إلى أدنى شيء فيها، إلى أهبط مكان، وهو في حالة الاستعداد للدخول في المغامرة الجنسيّة، تدعوه إلى أن يحكّ قدمها:

حكّ لي قدمي، وحكّ دمي لنعرف ما

تخلّفه العواصفُ والسيّولُ

منّي ومنك.

إنها تتدرّج في طلباتها من الأدنى إلى الأعلى، من حكّ القدم إلى (حكّ الدّم) على المجاز، والدّخول في التجربة الجنسيّة، لكي ترى ما الذي يمكن أن ينتج من هذا التّفاعل بين المتضادّين: بين رجل وامرأة. وهنا لا ينسى العاشق، ربما لتسويغ مغامرته، أن ينفحنا بوصف جمال صاحبته وحسنها وأنوثتها، وهو على وشْك الدّخول في المغامرة، مكتفيا باللمح دون التصريح قائلا:

تنام ريتا في حديقة جسمها

توت السيّاج على أظافرها يضيء الملح في

جسدي. أحبك. نام عصفوران تحت يديّ...

نامت موجةُ القمح النبيل على تنفسها البطيء

ووردةٌ حمراءُ نامت في الممر

ونام ليلٌ لا يطولُ

والبحر نام أمام نافذتي على إيقاع ريتا

إن العاشق، هنا، ينساق وراء عــواطفه، ولا يستطيع مقاومتها أو كبحها في تلك اللحظات، فهي لحظات إغراء تدعو حتى الجمادات: القمح، والليل، والبحر، إلى النوم، وكل ذلك على إيقاع ريتا وعلى تنفسها البطيء. وما هي إلا لحظات حتى يأخذ العاشق حاجته، ليهدأ الصهيل، على وَفقِ تعبير الشاعر، وتهدأ خلايا النّحل في دمه ودمها:

هدأ الصَّهيلُ

هدأت خلايا النحل في دمنا، فهل كانت هنا

ريتا، وهل كنّا معا؟

... ريتا سترحل بعد ساعاتٍ وتترك ظلّها

زنزانةً بيضاءَ. أين سنلتقي؟

لقد انتهت الشهوة التي جمعته بريتا، وها هي ريتا تعدُّ نفسها للرحيل، " لتترك ظلّها زنزانة بيضاء" ! وفي رحيل ريتا سيبدأ الامتداد اللانهائي، يبدأ التشّرد والضياع في (اللامكان)، فتطلب منه ريتا أن يقبّلها على شفتيها، وليس على خدّها، فيرفض العاشق أن يعيد الكرّة، لأنه لا يريد أن يرحل، مرّة أخرى عن نفسه، وينساق وراء شهوته، فينزل، ثانية، إلى أهبط مكان في جسدها.

وبدلاً من ذلك، يبدأ العاشق، على طريقته في التجريد وفلسفة نظرته، يتكلّم كلامًا لا تفهمه صاحبته، كيف لا وهو بدأ ينظر إلى البعيد، وهي ما زالت تكلمه باللحظة الحاضرة، تريده أن يعيد التجربة من جديد:

سألت يديها، فالتفتُّ إلى البعيد

البحر خلف الباب، والصحراء، خلف البحر، قبّلني على شفتي – قالت: قلت : يا ريتا: أأرحلُ من جديد

ما دام لي عنبٌ وذاكرةٌ وتتركني الفصولُ

وإذاً، يتضح الفرق بين نظرتين: واحدة لا تتجاوز اليد تتمثل في ريتا (سألت يديها)، وأخرى تخترق الآفاق، وتستشرف المستقبل (فالتفتُّ إلى البعيد)، تتمثل في صاحبها، الذي يفلسف الأشياء، ويرى المساحة التي سيقطعها، في هذه القبلة الجديدة، شاسعة، يرى فيها رحيله عن نفسه بنزوله عند رغبة عابرة ولذّة طائرة. (أأرحل من جديد). ولعلّ الفرق بين التفكيرين يتضح من خلال هذا الحوار الذي يجري بينهما وكأنه (حوار بين طرشان)، فلم تعد تفهم ما يقول فتسأله:

ماذا تقولُ؟

فيأتي الجواب كأنه الصفعة:

لا شيء يا ريتا، أقلّد فارساً في أغنية

عن لعنة الحب المحاصر بالمرايا

عني؟

وعن حُلُمَين فوق وسادة يتقاطعانِ ويهربانِ، فواحد يستلُّ سِكّينا، وآخرُ يودع الناي الوصايا

وحين يصير الحبُّ لعنةً، ومحاصراً بالمرايا، وحين يحمل كلُّ محبٍّ حُلْماً يتقاطع مع الآخر، بل يهرب منه، فإن الفراق أولى وأجدر في مثل هذه الحالة، بيد أن ريتا تمعن في إثبات عدم قدرتها على الفهم، فتقول:

لا أدرك المعنى، تقولُ

فيأتي الجواب سريعاً:

ولا أنا، لغتي شظايا

كغياب امرأة عن المعنى، وتنتحرُ الخيولُ

في آخر الميدان

كأني بالعاشق، هنا، صاحب الحلم الذي (يودع الناي الوصايا) يعدّها امرأة غائبة عن المعنى، ولذا فهو يفضّل ألا يزيد على كلامه الأوّل، ويكتفي بالإشارة (العابثة أو العبثية) إلى أنه هو أيضاً لا يفهم، ولا يستطيع أن يُفْهِمَ، وآية ذلك أن لغته شظايا، فكيف يستطيع مَنْ لغتُهُ شظايا، أن يُفهِم الآخرين؟ لكنّ ريتا لا تيأس، فتعيد المحاولة مرةً أخرى، في صباح تلك الليلة لعلّها تستطيع أن تعيد صاحبها إلى إغراء جسدها، ولكن هذه المّرة عن طريق التّفّاحة التي أكلها آدم وحواء، فكانت سبباً في خروجهما من الجنّة. تحاول مرةً ثانية أن تقطعه عن محيطه بطلبها منه أن يكفّ عن قراءة الجريدة، بحجة أنّه ليس فيها جديد، وأن الطبول هي الطبول:

ريتا تحتسي شاى الصباح

وتقشّرُ التفّاحةَ الأولى بعشرِ زنابق،

وتقولُ لي:

لا تقرأ الآن الجريدةَ، فالطبول هي الطبولُ

والحربُ ليست مهنتي. وأنا أنا. هل أنت أنت؟

إنها على (مستوى الحضور) تذّكره بنفسها، فهي هي: **حواء، فهل هو هو: أدم؟**

فيجيبها العاشق قائلاً:

أنا هو،

هو من رآك غزالةً ترمي لآلئها عليه

هو من رأى شهواته تجري وراءك كالغدير

هو من رآنا تائهَيْن توحَّدا فوق السرير

وتباعدا كتحية الغرباء في الميناء يأخذنا الرحيلُ

في ريحه ورقاً ويرمينا أمام فنادق الغرباء

مثل رسائل قرئت على عجل

إنّه يجرّد من نفسه شخصاً آخر يخاطبها معترفا بخطئه حيث أطاعها وجرى وراء شهواته، وإذاً فهو بحق آدم الذي وقع في الخطيئة، ولكنه لا يريد الاستمرار في خطيئته.

لقد بدأ يدرك أن التوحُّد كان فوق السرير، ولكن النتيجة الحتمية لهذا اللقاء هى التباعد كما الغرباء الذين يلتقون في الميناء فيحيي أحدهما الآخر، ويبتعد كلٌّ منهما إلى مكان. ولكنها لا تيأس ولا تقطع الأمل بآدم، فتحاول أن تزين له حبّها وتعلقها فيه، فتظهر في صورتين متناقضتين، فهي تزيّن له حبها، وفي الوقت نفسه تجعل من حبها سبباً لمصرعه وهلاكه، وهكذا كانت المخالفة الأولى التي ارتكبها آدم بحق نفسه يوم عصى برهان ربّه، فأكل من الشجرة الملعونة. تقول ريتا:

أتأخذنى معك؟

فأكون خاتم قلبك الحافي، أتأخذني معك

فأكون ثوبك في بلاد أنجبتك لتصرعك

وأكون تابوتاً من النعناع يحملُ مصرعَكْ

وتكون لي حيّا وميْتاً

ضاع يا ريتا الدليل

وهكذا ، وأمام إصرار العاشق على عدم الانسياق وراء عواطفه، وتكرار التجربة الأولى، تحاول ريتا استدراجه عن طريق تذكيره بما كانت قدّمت له، وضحّت من أجله يوم رأته معلّقا فوق السياج (والسياج هنا فاصل بين حدّين)، فأنزلته وضمدّته، وبدمعها غسلته، وانتشرت بسوسنها عليه، يوم مرّ بين سيوف إخوتها ولعنة أمها. ويبدو أنها تشير إلى خروجها على رأى أهلها فيه، ومزامير أمّها التي تلعن الفلسطيني وشعبه، كما تظهر في قوله:

إني ولُدْتُ لكي أحبّكْ

وتركت أمي في المزامير القديمة تلعن الدنيا وشعبكْ

ووجدت حرّاس المدينة – يطعمون النار حبّكْ

وأنا ولدت لكي أحبكْ

ويعود العاشق ، ثانية، ليجسد جمال صاحبته وأنوثتها ليجعل من هذا الجمال، الذي كان سابقًا سببًا في إغوائه وجريه وراء شهواته، سبباً لرفضه، وتمسُّكِه بماضيه، الذي يولد من غياب صاحبته، يقول:

... تقومُ ريتا

عن ركبتيَّ تزور زينتها، وتربط شعرها بفراشة فضيّةٍ، ذيل الحصان يداعب النّمشَ المبعثْر

كرذاذ ضوء داكن فوق الرخام الأنثويّ. تعيدُ ريتا

زرّ القميص الخردليّ.. أأنت لي؟

أمام هذه الإشارات التي تّوحي بجمال ريتا، ومحاولة تجديد زينتها، والتلويح بشعرها (ذيل الحصان) الذي يتحركّ مداعباً وجهها ذا النمش المبعثر (واضح أن هذا النمش مما يميز الجنس اليهودي، أو الجنس غير العرب، على الأقل) تحاول إغراء

صاحبها في تلك اللحظة بسؤالها الماكر: أأنت لي؟ وعلى وفق التجربة الأولى يتوقع المتلقي أن يكون جواب العاشق، نعم! ولكن الشاعر يكسر التوقّع، فيقول:

لكِ، لو تركْتِ الباب مفتوحاً على ماضيَّ، لي

ماضٍ أراه الآن يولد من غيابك، من صرير الوقت في مفتاح هذا الباب، لي ماضٍ

أراه الآن يجلس قربنا كالطاولة،

وإذًا فهو يصرُّ على التمسك بماضيه، لأنه لا يرى أفقاً من خلال هذه العلاقة التي يستسلم فيها لنشوته، ولا يرى غير نظرته ترتدّ نحوه، ولكنه لا يقطع الأمل تماماً على رغم أن ذاكرته تسيل دماً، فيقول:

... قلتُ عودي مرةً أخرى إليَّ، فقد أرى

أحداً يحاول أن يرى أفقاً يرممهُ رسولُ

برسالةٍ من لفظتين صغيرتين: أنا وأنت

فرحٌ صغيرٌ في سرير ضيق.. فرحٌ ضئيلُ

هو لم يقطع الأمل تماماً (فقد أرى أحداً يحاول أن يرى أفقا)، و (قد) هنا، تفيد التشكيك لا التحقيق، وإفادة التشكيك تأكدت بقوله (فقد أرى أحداً يحاول أن يرى)، وعلى رغم ضيق السرير من الممكن أن يتسع لاثنين (أنا ، وأنت) فماذا كان جوابها؟ تصرُّ ريتا على أن تغني وحدها لبريد غربتها وتشتاق إلى البحيرة التي تركت أمّها بجوارها تبكي طفولة ابنتها (ريتا) المعذّبة، وتصرّ على الرحيل، لعلّ السبيل يتضح للعاشقّين بعد أن يفترقا. وتصرّ ريتا على الرحيل، لأنها، هي الأخرى، تشتاق إلى ماضيها مع أمّها التي انتزعت من بين يديها طفلة تربّى نهدها بفم الحبيب (وهذه إشارة سيتضح معناها في قراءة النّصّ الغائب).

وإذًا فريتا هي مهاجرة جاءت من الشمال، وجمعتها المصادفة مع صاحبها (العاشق)، ووحّدت بين نفسيهما الغربة. وإصرارها على العودة، إلى حضن أمها عند البحيرة يشبه إصرار صاحبها على العودة إلى ماضيه وعدم الرحيل معها؛ لأنه

لا يريد أن يكّرر الرحيل نفسه، وأمام إصرار صاحبها على عدم الرحيل، تستلم ريتا، وتضع مسدسها (وسائل إغرائها في هذا المستوى) الذي حاولَتْ استخدامه فيما مضى لتعيده إلى جسدها، على مسوّدة القصيدة، بما هي موقف، لتَسْلَمَ المبيّضة وتخرج نقيّة ناصعة معبرة عن تمسّك العاشق بحقّه في عدم الانسلاخ من نفسه مهما يكن الثّمن!

النص الغائب:

إذا كان النّص الحاضرُ يجسّد تلك العلاقة الجنسيّة بين عاشق ومعشوق ، فإن النّصّ الغائب، الذى أُحاول استحضاره، يكمن خلف هذه العلاقة الجنسيّة، فهو أبعد منها بكثير، وأعمق غوراً.

إن ظاهر القصيدة علاقة جنسيّة بين رجل نفترض فنيّا أنه (محمود) على وَفْقِ فهمنا للنموذج الفنى ويحيل مرجعياً إلى (الفلسطيني)، وامرأة هي (ريتا) وهي رمز فنّي أيضاً تحيل إلى المرجعية التي تنتمي إليها (يهوديّة) ، ولكنّ باطنها علاقة كينونة حقيقيّة، أي علاقة كينونة الذات والبحث عن الهويّة [٢٢]. وما اصطناعُ الرمز هنا وعدم التصريح إلا تعبير عن موقف فكري واضح، ورؤية لا يشوبها شائبة، حتى وإن بدت القصيدة في مفرداتها وتراكيبها وعلاقاتها مرتبطة بالحياة اليوميّة. لقد جاءت القصيدة مفتوحة قصّةً ونهايةً، فرموزها الفنيّة توحي أكثر مما تخبر، وتشير أكثر مما تعيّن. ولعلّ مشروعيّة البحث عن نَصّها الغائب تصبح أمرًا لا مناص منه، ما دام الشاعر يتعامل مع رموز فنيّة، ومن خلال قصيدة مفتوحة أو مشرعة على كلّ الاحتمالات، وقابلة لعدد لا يحصى من القراءات.

وسواء أكانت ريتا امرأة حقيقية من لحم وشحم ودم، لقيها الشاعر فأحبها وتعلّقها، أم كانت رمزاً فنيّاً، أم كانت امرأة ثم تحوّلت إلى رمز فني، أو قناع حمله الشاعر ما يريد قوله، فإن ذلك لا يغيّر من حقيقة فهمنا للقصيدة الرمز، والدّلالة، والرّسالة، والموقف.

إن (ريتا) هنا، هي المعادل الموضوعي والفنيّ للحلم الصهيوني المتطلّع إلى إسكات الفلسطيني، ومسح ذاكرته لكي ينسى الماضي. لكن الفلسطيني يصرُّ على

إبقاء جذوة ذلك الماضي مشتعلة، حيّة لا تموت. ولعلّ ذلك يبدو واضحاً حين تسأله ريتا:

أأنت لي؟.

فيأتي جوابه صريحا وواضحاً:

لكِ، لو تركْتِ الباب مفتوحاً على ماضيَّ، لي

ماضٍ أراه الآن يولد من غيابك.

لقد كانت المسافة التي تمنع لقاء الشاعر بريتا في قصيدته (ريتا والبندقية) [٢٣]. تتمثل في تلك البندقية، واليوم، وبعد أن وضعت الحرب أوزارها، وخرست المدافع أو أُخْرِسَتْ ، وأحيلت البنادقُ على التقاعد، فما الذي بين الشاعر وريتا؟ قد يظنُّ ظانٌّ أن المسافة تضاءلت، بيد أن الجواب يأتي من الشاعر نفسه:

... ريتا سترحل بعد ساعات وتترك ظِلّها

زنزانة بيضاءَ . أين سنلتقي؟

سألتْ يديها، فالتفتُّ إلى البعيد

البحر خلف الباب، والصحراء خلف البحر ، قبّلني على شفتي ـ قالت: قلت : يا ريتا، أأرحل من جديد

ما دام لي عنبٌ وذاكرةٌ وتتركني الفصولُ

بين الإشارة والعبارة هاجسا؟

وإذًا فبينهما، الآن، مسافات شاسعة، خلفها باب، وخلف الباب بحر، وخلف البحر صحراء (بما تحمله من تصوّر للوحشة والعقم الوجداني) . وليس هذا فحسب، بل إن بينهما ذاكرة تختزنُ الأسى والحزن، ذاكرة تسيل دما، وتستحضر الماضي بكلّ لعناته وكلّ بنادقه ومدافعه التي صُوِّبت إلى قلب الأوّل وأهله!

فهل يمكن لعاقل يعرف هذا الماضي ويختزنه أن يتجاهله، أو يقفز من فوقه، فيسلّم كلّ مفاتيح ماضيه لجلاّده؟ أو ليس الأجدر أن يعلن انتماءه إلى ذلك الماضي

بكل ما فيه: بكارته، وألقه، وعظمته، ولكل من فيه: شهدائه، وأرضه، وترابه، ومائه.

إن الانتماء إلى ذلك الماضي والارتباط به، يعني، ببساطة، الارتباط بالذّاكرة الإنسانيّة، بماضي (البروة) تلك القرية الشماليّة التي أزيلت عن الوجود، ويُرَادُ لها أن تمحى من الذاكرة نهائيا!

قد تبدو العلاقة غير متكافئة بين الشاعر وجلاّده، ولكن الشاعر يتريّث في لعبته الإبداعية، ويصرُّ على مواصلة الحوار، كما فعل في " جندي يحلم بالزنابق البيضاء"[٢٤]، فيعطي صاحبته ريتا الحرّية التى حرمته منها (بما هي رمز) في أن ترتّب " ليل غرفتهما " على هواها، وهذه إشارة صريحة إلى أن اليهود هم المتحكّمون في مصير الفلسطيني، منذ احتلّوا أرضه، وشردوه في كلّ منافي الدّنيا ومن هنا، فقد كان إصرار ريتا على أن يكون النّبيذ كثيراً حتى يستمر العاشق في سكره، والعاشق بما هو رمز لأهله وجماعته يشير إلى رغبة اليهود في هذا الليل الطويل، ليل ريتا الطويل، ليل الاحتلال الطويل.

ريتا ترتّب ليل غرفتنا: قليلُ

هذا النبيذُ،

وهذه الأزهارُ أكبرُ من سريري

فافتح لها الشّبّاك كي يتقطر الليلُ الجميلُ

ضع، ههنا، قمراً على الكرسيّ. ضع

فوق، البحيرة حول منديلي ليرتفع النخيلُ

أعلى وأعلى،

وإذًا، فريتا هي المسؤولة عن ترتيب ليل الغرفة (كامرأة)، كما هي المسؤولة عن ترتيب ليل الفلسطيني (كرمز). ولعلّ اختيار الليل، كما اختيارُ عنوان القصيدة "شتاء ريتا الطويل " يوحي لنا بالكثير الكثير، فالليل، كما هو معلوم، ضد النّهار، والليل ظلام، والليل منسوب لها، وكأنها المسؤولة عن هذا الليل الذي يعاني منه

الفلسطيني، كما هي مسؤولة عن هذا الشتاء الطويل، وإن بدت أنها هي الأخرى تشكو منه. هذا على مستوى اختيار (الليل)، أمّا اختيار (الشتاء) فهو الآخر له ما يسوّغه موضوعياً، وفنياً، ونفسيّاً. فليل الشتاء طويل، وليل مظلم، والشتاء بارد، والعرب، كما يخبرنا ابن منظور في " اللسان "، تسمّى القحط شتاء؛ لأن المجاعات أكثر ما تصيبهم في الشتاء البارد، والعرب تجعل الشتاء مجاعة: لأن الناس يلتزمون فيه البيوت ولا يخرجون للانتجاع. وقال الحطيئة وجعل الشتاء قحطاً:

إذا نزل الشتاء بدار قوم تجنّب جارَ بيتهم الشتاءُ

ونسبة الشتاء إلى ريتا له دلالته الموضوعيّة أيضاً، فهي (بما هي رمز) المسؤولة عن هذا الشتاء الموحش الطويل والبارد الذي يعاني منه الشاعر وأهله.

وإذا كان استحضار النّخيل والبحيرة، في مستوى الحضور، يعزّز الجوّ الرّومانسي، فإنّه في المستوى الثاني (مستوى الغياب)، يؤكد رغبة ريتا في اجتماع البحيرة بالنخيل بما هما معطيان لحضارتين مختلفتين ومتناقضتين، هما الشمال والجنوب. ولكن وعلى الرغم من الاختلاف بين الحضارتين، فإن ريتا تحاول أن ترى النخيل بقرب البحيرة فيرتوي منها، ويرتفع أعلى وأعلى. لعلَّ ريتا تحاول أن تتجاوز العالم المتاح لتحلم بعالم آخر ذي مواصفات أخرى تصلح بيئة لعلاقتها مع هذا الإنسان. إنها تستحضرُ البحيرة بما هي معطى لحضارتها الغربية، ولا تنسى النخيل بما هو معطى لحضارته، في محاولة منها للتقريب بين المتناقضين. إنّ النّصَّ الغائب يطلُّ برأسه بين هذه المعاني الدّلالّية التي تجمع الشيء وضدّه، فلما لا يستقيم مفهوم المجهور إلاّ بمقابلته بالمهموس، كذلك لا يدرك معنى الطول إلا بمقابلته بالقصر، ومعنى العلم إلاّ بمقابلته بالجهل، ومعنى الحياة إلاّ بمقابلتها بالموت، وهكذا دواليك[٢٥].

وسؤال ريتا للشاعر عن علاقته مع نساء أخريات، هو في حقيقته سؤال عن ماضيه ،وذاكرته، وهو سؤال له مبرّراته الموضوعيّة، وأولّها أن تتأكد من مدى تعلقه بذلك الماضي: ماضي أهله، وناسه، ووطنه. ماضي " البروة، وحيفا، والكرمل، والبرتقال الذي يتعلّق به محمود درويش " . إنّه لسؤال ماكر في هذه اللحظات العاطفية أو التي يفترض أن تكون عاطفيّة، وهو سؤال يوضح الفرق بين

التفكير اليهودي الماكر حتى في أجمل لحظات العاطفة، وبين التفكير العربي، البريء المحكوم بالعاطفة في كثير من الأحيان – فهي تريد أن تجسَّ نبض صاحبها، وترى تمكّن ذلك الماضي من فؤاده، ومن هنا لا تهمله كثيراً، وإنما تباشره بطلب أكثر مكراً حين تطلب منه أن ينزل إلى أهبط شيء فيها، إلى قدمها، ولا تكتفي بأن يحكّ قدمها، وإنما تريد أن يحكّ دمها، هكذا:

هل لبْستَ سواي؟ هل سَكَنَتْكَ امرأةٌ

لتجهش كلّما التفّت على جذعي فروعك؟

حُكّ لي قدمي، وحكّ دمي لنعرف ما

تخلّفه العواصف والسيولُ

منّي ومنك

إنّها تُريد للدّم الفلسطيني أن يختلط بالدّم اليهودي، لترى ماذا يمكن أن ينتج عن هذا التفاعل ذي العناصر المتضادة، فهل يمكن لهذا التفاعل أن ينجب جيلاً مدجّناً لمتطلبات الاستسلام؟

إن عناصر المفارقة في هذا المقطع واضحة أشدّ ما يكون الوضوح: " بين القدم الذي يمثّل أهبط شيء في الإنسان، والدّم الذي يمثل أغلى شيء فيه ، وهو عنصر من عناصر الافتراق والتّميّز عن الآخرين، بين ما هو مأمور لك وتابع لإرادتك، وبين ما لم تقرّره من حياتك، ولا تستطيع حكمه أو التحكّم به، وإنما هو موروث فيك".

وإذا ما تذكّرنا أن الدّم يحمل جينات النّسل، وأضفنا إلى ذلك أن الولد ينسب عند اليهود للأم، أدركنا لماذا تطلب منه أن يحكّ دمها، إنّها تريد أن تعرف ما هو باق وغير زائل من عناصرها، فهل تثبت الأجزاء المحكومة بالإرادة أم يثبت الدم والموروث؟

تنام ريتا في حديقة جسمها

توت السياج على أظافرها يضيء الملح في

جسدي. أحبّك. نام عصفوران تحت يديَّ...

نامت موجة القمح النبيل على تنفسها البطيء

ووردةٌ حمراءُ نامت في الممرّ

ونام ليلٌ لا يطولُ

والبحرُ نام أمام نافذتي على إيقاع ريتا

تمثل هذه الأسطر الشعريّة الوضع النفسي الصّعب والمؤلم للفلسطيني الذي يعيش تحت الاحتلال منقطعاً عن محيطه العربي، ومحروماً من أن يحقّق لنفسه شيئاً، ثم هو تَمارسُ عليه سياسة القتل البطيء (تنفسها البطيء) ولكنه ما يلبث أن يرى الإغراءات الماديّة التي يقدّمها اليهودي، بقدر ومعرفة وخبث، حتى يهَجْر الفلسطيني حقول القمح التي منها يعتاش، فكأن كلّ شيء ينام حتى الموجة وهي لا تنام، تجبر على النوم، والليل ينام، والبحر ينام، وكلّ ذلك على إيقاع ريتا وتنفسها البطيء،. وليس هذا فحسب وإنما:

ووردة حمراءُ نامت في الممر

لكأني أشتم في هذه الوردة الحمراء دماء الشهداء الزكية تسترق السمع في الممرات لتعرف ماذا فعلنا من أجلها، بعد أن انطفأت جذوة الثورة أو كادت، وقد استطالت يد العدوّ وجثم على قلوب الناس، وشتّتَ أراضيهم، وطمس معالم حضارتهم، " وبعثر عزلة غاباتهم".

إن علاقة الفلسطيني بالبحر، وكذلك الشّاعر، علاقة حميمة، فهو محطُّ آمال، وأُفْق تأمل، وأملٌ بالمستقبل. وإذا كان الفلسطيني قد تشاءم من الميناء[٢٦]، الذي كان واسطة رحيله واستقدام أعدائه المهاجرين من شتى أنحاء العالم ليحلّوا مكانه، فإنه حافظ على علاقة طيبة مع البحر، كيف لا؟ وهو جزء من ذاكرته التاريخيّة، وهو كون فسيح للأمل بالمستقبل، على الرغم من تكرار تجربة سقوط المكان، وتوهان الإنسان الفلسطيني عبر البحر إلى حدّ جعل محمودًا يتذّمر من هذا التيه حيث يقول:

"... قال رجال الجمارك : من أين جئتم؟

أجبنا: من البحر

قالوا: إلى أين تمضونَ؟

قلنا: إلى البحر.

قالوا: وأين عناوينكم؟

قالت امرأة من جماعتنا: بقجي قريتي".[٢٧]

إن هذا البحر الذي يحبّه الفلسطيني ويعشقه، بما هو جزءٌ منه، ويرتبط به ارتباطاً وجدانيّاً وعضويّاً، نام هو الآخر على إيقاع السياسية الصهيونية، التي تتخذ من كلّ وسائل الضغط والإغراء، واللعب بالعواطف والمماطلة، سلاحها الأول. فيما الفلسطيني يعلو ويهبط تفكيره، وسط هذه الإغراءات والضغوط، فكأنّه في حيرة من أمره أيكون لبلده وبحره أم يكون لشهوته ونفسه؟ ! ولكن، وما إن يهدأ الإنسان الفلسطيني ويأخذ شوطاً في التأمل والتفكير، وأفقه البحر، حتى يجد أنّ ثمّة بوناً شاسعاً بين الواقع والأمنيات، بين اللحظة المعيشة واللحظة الممكنة، فيتحقق من أنّ كلّ تلك الإغراءات هي لحظات عابرة في حياته ولا تغيّر في داخله قيد أنملة، فيمدّ بصره إلى البعيد، ليرى ما لا تراه ريتا، يرى البحر، بما هو امتداد شاسع لا ينتهي، يتيه فيه الناس ويضيعون، ليرى عنصر الضياع لاحقاً به أينما اتجه خارج الغرفة خلف الباب وذلك يشي بضياع الأفق. ومن هنا نفهم لماذا رفض صاحبنا تقبيل ريتا على شفتيها مرةً أخرى، وكيف يعيد التجربة ثانية ما دام له عنب وذاكرة؟ وحين تتغابى ريتا فتتظاهر بأنها لا تفهم كلامه عن العنب والذاكرة، يضطر لإجابتها إجابة أقرب إلى العبثية منها إلى الحقيقة حيث يقول لها:

لا شيء يا ريتا، أقلّد فارسا في أغنية

ولكنّه لا يستمر في عبثه طويلاً، فيواجهها بالحقيقة المرة، حقيقة ، الفرق بين حلمها وحلمه، حلم اليهودي الذي " يستلّ سِكيناً "، وحلم الفلسطيني الذي "يودع الناي الوصايا "، وهنا تكون الصاّعقة، فتتظاهر مرَّة أخرى بعدم الفهم:

لا أدرك المعنى، تقولُ

ولا أنا، لغتي شظايا

كغياب امرأة عن المعنى وتنتحر الخيولُ

في آخر الميدان

وتحاول ريتا ثانية أن تتجاهل ما يقوله صاحبها، متظاهرةً بأنها غير معنية بأي شيء خارج علاقتهما، فتعود في الصباح (وأظنه صباح تلك الليلة المشهودة) لتقشر التفاحة الأولى بعشر زنابق، تلك التفاحة التي أغرت آدم فأخرجته من الجنة، بعد أن عصى ربّه ورضخ للإغراء الشيطاني. تعود التفّاحة لتمارس سلطتّها مرة ثانية على آدم الثّاني، فتعيد صورة الخطيئة الأولى، وتنسيه ماضيه، وتجعله، كالميت، جسما في الحياة بغير اسم. وتطلب منه أن يكفَّ عن قراءة الجريدة، بحجة أن الحرب ليست مهنتها، وأن الطّبول هى الطّبول، وأنها ما زالت" هي هي "، " فهل أنت أنت"؟ ويشاء شاعرنا ألا يجيب عن سؤالها، فيقول:

أنا هو،

هو من رآك غزالة ترمي لآلئها عليه

هو من رأى شهواته تجري وراءك كالغدير

هو من رآنا تائهين توحّدا فوق السرير

وتباعدا كتحية الغرباء في الميناء يأخذنا الرحيلُ

في ريحه ورقاً ويرمينا أمام فنادق الغرباء

مثل رسائك قرئت على عجلٍ

أتأخذني معك؟

وإذاً فإن الذي جمعهما ووحدهما هذا البعد الإنساني الذي يجمع بين تائهين، ولكن سرعان ما يتباعدان ويفترقان كتحيةّ الغرباء في الميناء. ولكنّها تصرّ على أن يأخذها الشّاعر إلى حيث تريده أن يأخذها، وليس إلى ماضي الشاعر، فلا تكاد تمهله، وقبل أن ينهي جملته السابقة تبادره إلى القول:

أتأخذني معك؟

إن تخلّص الشاعر من قوله: مثل (رسائل قرئت على عجل) ، إلى قوله: (أتأخذني معك؟) (وهو كلامها) ليدّل على أنها لا تريد أن تعطيه فرصة للتأمل أو التفكير، تريد أن تكون خاتم قلبه الحافي، وتكون ثوبه في بلاده التي أنجبته والتى ستصرعه، وتكون تابوتا من النّعناع يحمل مصرعه، ويكون لها " حيّا وميّتا:

أتأخذني مَعَك؟

فأكون خاتم قلبك الحافي، أتأخذني مَعَكْ

فأكون ثوبك في بلاد أنجبتك... لتصرعكْ

وأكون تابوتاً من النّعناع يحمل مصرعكْ

وتكون لي حيّاً وميتاً،

ضاع يا ريتا الدليلُ

والحبُّ مثل الموت وعد لا يُرَدُّ.. ولا يزولُ

ويتساءل المرء هنا: كيف يمكن أن يتحوّل الثوبُ، الذي يستر الإنسان ويحميه، من غطاء للستر إلى سبب للقتل؟ وكيف يتحوّل النعناع، بما هو رمز للحياة، ويتّصفُ بالنعومة والرَّقة، إلى تابوت يحمل جثة المقتول؟ وباختصار كيف تتحوّل أشياء الحياة إلى رموز للموت؟ والجواب واضح: حينما يستسلم الفلسطينى إلى جلاّده (اليهودي)، وينسى ماضيه، وينسلخ من ذاكرته، وهذا ما لم يقبله الشاعر، بعد أن حاولت معه ريتا أوّلاً وثانياً وثالثاً، وكان جواب الشاعر قاطعا حين سألته: (أأنت لي ؟) ، فقال:

لك، لو تركْتِ البابَ مفتوحًا على ماضيَّ، لي

ماضٍ أراه الآن يولد من غيابك،

من صرير الوقت في مفتاح هذا الباب، لي

ماضٍ أراه الآن يجلس قربنا كالطاولة،

يى رغوة الصابون،

والعسل المملح، والنّدى، والزنجبيلُ

وإذًا فماضي الشاعر الفلسطيني (يولد) من (غياب) ريتا / اليهودية. ولاحظ إصرار الشاعر على تكرار (لي) ثلاث مرات بإزاء (لك) مرة واحدة، الذي يدلّ على تمسكّه بموقفه.

ولكنها لا تعطيه جوابا وإنما تحاول أن تغرقه بسيل من العواطف، فتردّد عليه سمفونية الحبِّ التي بدأتها، وتذكره بموقفها منه يوم تركت أمّها في المزامير القديمة تلعن الشاعر وأهله، تذكره بتضحيتها من أجله ، فتقول:

إنّي ولدت لكي أحبّك

فرسا ترقّص غابة، وتشقّ في المرجان غيبك

وولدت سيّدة لسيدّها، فخذني كي أصبّك

خمراً نهائياً لأشفى منك فيك، وهات قلبك

إني ولدت لكي أحبّك

وتركت أمي في المزامير القديمة تلعن الدنيا وشعبك

ووجدت حراس المدينة يطعمون النّار حبّك

وأنا ولدت لكي أحبك.

إن تكرار هذه الجمل الشعرية بمستوياتها التعبيرية المختلفة التي تبرز فيها حبّها للشاعر حتى تغرّقه في حالة عاطفية تنسيه ما بينهما من مسافات، لم تفلح في إعادة الشاعر إلى حاضرها وإلغاء ماضيه، فيعود ليكرر أغنية الارتباط بالأرض والبحر والبيت، وخبز أمّه وسوسن الوديان، حتى إنه يتمسّك بالحجر الذي كان يجلس فوقه يراقب مشهد الموج المسافر، يقول:

ريتا تكسّر جوز أيامي، فتتسع الحقولُ

فهل تكسّر الجوز هنا للوصول إلى اللب، أم ليسيل ماء الجوز؟ أيّاً ما يكون الأمر، فإن محاولة تكسير الجوز تجعل الحقول تتسع أكثر، والمسافة بينهما تزداد بونا، فيحاول أن يرسم لوطنه صورة رومانسيّة فيها الدّفء والمحبّة والحميميّة:

لي هذه الأرض الصغيرة غرفةٌ في شارعٍ

في الطابقِ الأرضي من مبنى على جبلٍ

يطلُّ على هواء البحر لي قمرٌ نبيذيٌّ، ولي حجرٌ صقيلُ

لي حصة من مشهد الموج المسافر في الغيوم، وحصّةٌ

من سفر تكوين البداية، حصّة من سفر أيّوب، ومن عيد الحصاد، وحصّة مما ملكت، وحصة من خبز أمي،

لي حصّة من سوسن الوديان في أشعار عشّاق قدامى،

لي حصّة من حكمة العشّاق: يعشق وجه قاتله القتيل،

فأية حكمة تلك التي ورثها عن أجداده القدامى؟ إنه يستحضر الشعراء العذريين تماما، حيث يعشق القتيل وجه قاتله، ولكنّه يدرك تماما أن القتيل قد يرضى، ولكن القاتل لا يرضى! وهنا يرتّد إلى الماض مرةً ثانية، وثالثة، ورابعة، فالماضي وحده الذي يحميه من الانزلاق. يطلب منها أن تعبر النهر، النّهر بما هو فاصل بين مساحتين من الأرض متّصلتين (صلبتين)، يطلب منها أن تنزل في منتصف الطريق، لكي يمتحن فيها إنسانيتها، لم يطلب منها أن تتخلّى عن أهلها كبشر، وإنّما يريد أن يجد حلاً وسطا، لأنّه يرى أنّ ثمّة إمكانية لهذا الالتقاء بالطريقة العادلة والمنصفة، الطريقة التي يفهمها صاحب الحق، وليس بالطريقة التي يفهمها مغتصب الحقّ، وسارق الأرض، يطلب منها أن تكشف عن إنسانيّتها كما كشف هو عن إنسانيّته، وهو المسلوبة أرضه، يطلب منها أن يلتقيا في منتصف الطّريق، وهو ما زال يسيل دمًا، وذاكرة يسيل، وأنّ الحرّاس من أهلها لم يتركوا له باباً واحداً للدّخول إلى وطنه:

لو تعبرين النّهر، يا ريتا

وأين النّهرُ؟ قالت...

قلت فيك وفي نهرٌ واحدٌ

وأنا أسيل دما، وذاكرةً أسيلُ

لم يترك الحرّاسُ لي باباً لأدخل، فاتكأت على الأفق

ونظرتُ تحت،

نظرت فوقَ،

نظرت حول،

فلم أجدْ

أفقا لأنظر، لم أجد في الضّوء إلاّ نظرتي

ترتدّ نحوي، قلت: عُودي مَرّةً أخرى إليَّ فقد أرى

أحداً يحاول أن يرى أفقاً يرمّه رسولُ

برسالةٍ من لفظتين صغيرتين: أنا وأنت

فرحٌ صغيرٌ في سرير ضيقٍ.. فرحٌ ضئيلُ.

وإذًا لم يبق في قوس شاعرنا منزع، فقد ملَّ حياة المنافي في الشّتات، وهو كالمنبوذ ينظر (فوق) فلا يرى غير محنة، وينظر (تحت) فلا يرى غير حسرة، وينظر (حول) فلا يجد إلاّ الشقاء الزاحف عليه كالجيش اللهام. ولكنّه ومع كلّ هذه الجروح النازفة منه، يحاول أن يتقاوى وأن يمدّ يده لها، وأن ينتظر مجيء رسول يصلح ما أفسد أهلها، ويؤمن برسالة من لفظتين صغيرتين: (أنا، وأنت). وهذا هو الأمل الوحيد الصغير الذي يعيش عليه الشاعر، (فرحٌ صغير في سرير ضيق)، لعلّه فرح محمود بريتا لو قُدِّر لهما أن يجتمعا في هذا المكان الصّغير على هذه الأرض الصغيرة.

إنه يتعاطف معها إنسانيّا على الرغم من كونها رمزاً لمغتصب حقوقه وأرضه، يتعاطف معها لأنهما يلتقيان في غربتهما (مع الفرق بينهما) ، فقد سُلخت عن أمها وأُخرجت لتربّي نهدها بفم الحبيب (وهذه إشارة إلى أن الصهاينة هم الذين اقتلعوها طفلة لكي يوظفوها في خدمة أهدافهم وأغراضهم، وأن أمرها ليس بيدها).

بيد أن إحساسه الإنساني بها لا ينسيه قضيّته، وإنّما يجعله يدرك ريتا على حقيقتها إنسانة ظالمة، مظلومة. وما دام الأمر ليس بيدها، وما دامت لا تشعر بأن الأرض الفلسطينية جزء من نبضها، كما هي جزء من نبض صاحبها، فإن من المنطقي جدّا أن تظلّ تغنّي لبريد غربتها الشمالي البعيد، وتحلم بالعودة إلى أمّها الوحيدة قرب البحيرة، بعد أن أيقنت أن لقاء البحيرة بالنخيل بما هما رمزان لحضارتين مختلفتين أمر غير ممكن، وتصل إلى النتيجة الحتميّة والمنطقيّة وهي تدور حول نفسها:

لا أرض للجسدين في جسدٍ، ولا منفى لمنفى

في هذه الغرف الصغيرة، والخروجُ هو الدخولُ

عبثًا نغنّي بين هاويّتين، فلنرحل، ليتضح السبيلُ

لا أستطيعُ، ولا أنا، كانت تقولُ ولا تقولُ

وإذًا فقد بدأت تستشعر المنفى في داخلها، ولا تريد أن تكرّر المنفى، مرّة ثانية في مكان لا تشعر أنّه جزء منها، ليس لها فيه ماض ولا ذكريات، ومن هنا استوى عندها الدّخول والخروج مثلما استوى القول واللاقول، فما كان إلا أن أجهشت بالبكاء، وكسرت الحلم الجميل على حديد (النافذة) بما هي حدٌّ فاصل بين الدّاخل والخارج، بين الحلم والواقع، بين العاطفة والعقل. وأخيراً استسلمت بعد أن أيقنت أن في حياة صاحبها محمود امرأة أخرى، امرأة أحلى، وأقدس، وأغلى، امرأة اسمها فلسطين، حفرها محمود في قلبه، ونقش لعينيها شعراً برموش عينيه وذوب قلبه، منذ قال:

"عيونك شوكة في القلب

توجعني وأعبدها" (٢٨)

استسلمت ريتا، فوضعت مسدّسها الصغير على مسوّدة القصيدة، بما هي موقف فكري وجمالي وحضاري وإنساني، لتسلم المبيّضة، وتأتي نقيّةً، فتفضح السّرَّ، وتكشف عن القبح والزّيف في العلاقة، وكأنهما اقترفا إثما جللاً بحق نفسيهما، ولكنّهما كشفا الحقيقة المُرةً، حقيقة الحلم الصّهيوني الذي لا يمكن أن يتحقق بلقاء

اليهوديّ والفلسطينيّ، على أرض الثاني وفي بيته، دونما اعتبار لحقوقه ومشاعره وإنسانيّته.

وهنا ينسحق كلّ ما هو إنساني وبريء (داخلي) تحت ضغط (الخارج) ، وترجح كفّة الثاني على الأوّل، لتتحوّل ريتا من كونها امرأة جميلة أحبّها إنسان وأحبّته إلى رمز (بمفهوم السيميائى بيرس)، ومن ثم يتحوّل الرّمز إلى علاقة أيقونية (الصّور الشّعريّة)، بعد أن يكفَّ عن اعتباطيته على مستوى التّشكيل المُنجز للخطاب الشّعريّ) [٢٩].

وهكذا يتقاطع الحلمان: حلم ريتا في أن تمتلك محموداً على طريقتها، وحلم محمود الإنسان في أن يعود النّاس أمّةً واحدةً كما كانوا وهم في رحم الغيب في صلب آدم. ولتتجسد لنا المفارقة:

المغْتصَبُ (بفتح الصاد) يقدّم تنازلات للمغتصِب (بكسر الصاد) من أجل أن يلتقيا في منتصف الطّريق، ولكن الثّاني يصرُّ على حرمان الأوّل من حقوقه كلّها، ويريد أن يجرِّده من ماضيه وإنسانيته، فأيةُ معادلة تلك؟ !؟!

حضور الغياب:

أما وقد أُحضرَ الغائب، فإن لنا كلمة نختم بها هذه الدّراسة. أقول : لو كان نصّ درويش واضحاً في مبناه ومعناه، دون أن يحمل هذا التّحدّي القرائي، لبات كلاما عاديًّا غير قادر على إثارة ما أثاره فينا، أما وأنه قد أخفى وراءه معانيٍ غير مباشرة، فذلك أعجب لغيابه، وأدعى لمحاولة إحضاره، فيكون إحضار النّصّ الغائب ذا قيمة خاصّة للنّصّ الحاضر، قيمة تفوق الحضور، وإن اعتمدت عليه، حيث يصير الغياب جزءا جوهريّا في جسم النّص، وفي تشكيل دلالاته وتأثيراته، من حيث يصبح النّصّ إشارةً حرّةً غير مقيَّدة، فتنشأ الاجتهادات القرائية على وفق الاستجابات الثّقافيّة والمعرفيّة والذّوقيّة [٣٠].

وتبقى القصيدة بعد هذا وذاك مفتوحة على تأويلات شتىّ، تطرح أسئلة، وتقيم حوارات، وتفتح الآفاق واسعة، أمام تساؤل العقل المتوَثّب: فهل كانت ريتا معادلاً موضوعياً أو فنيًا للحلم الصهيوني في إسكات الفلسطيني، ومحاولة مسح ذاكرته

لينسى الماضي؟ وإذا كانت كذلك، فهل هي معادل موضوعي مطابق تماماً للمغتصب، أم أنها تلتقي معه في شيء وتفترق عنه في شيء؟ هل كانت ريتا قناعاً حمّله الشاعر ما أراد قوله؟ وهل أراد درويش أن يوحي بأنّ اليهود هم الذين رتّبوا أمور " البيت الفلسطيني " ، دون أن يكون للفلسطيني دورٌ في ذلك؟ وهل ... وهل .... وهل ..؟

لقد ظهرت ريتا في صور مختلفة وأحياناً متناقضة في القصيدة : فمرّة كانت تظهر متعاطفة مع بطل القصيدة ومضحيّة من أجله، وأحياناً كانت تظهر وكأنّ حلمها يتقاطع مع حلمه.

إنّ هذا التّناقض الذي ظهرت فيه ريتا ناتج في مستواه الأول عن الوظيفة الشّعريّة للغة، فليس شرطاً أن يتوافر للغة الانفعاليّة ؛ كما هو الأمر في اللغة العلميّة، التنظيم المنطقي أو ما نسميه ملاءمة دلالة المطابقة ؛ لأن ذلك يشكّل عقبة في طريق الإبداع والشعريّة. ومن هنا، فقد ينتقل الدّال بالمدلول من مستوى دلالة المطابقة إلى مستوى دلالة الإيحاء، وهذا الانتقال يتحقّق، وفق جان كوهن، بفضل استدارة كلام معيّن يفقد معناه على مستوى اللغة الأولى، من أجل العثور عليه في المستوى الثاني، أي مستوى الشعريّة [٣١].

أما في المستوى الآخر فهو ناتج عن هذه العلاقة الضديّة ليس بين رجل وامرأة فحسب، ولا بين محمود وريتا، بوصفهما رمزين، وإنما بين الفلسطيني واليهودي. وهنا تتمحور العلاقة بين قطبين متناقضين: ريتا تحمل بذور العداوة من زاوية، ولكنّها من زاوية أخرى تمثل حالة إغراء دائم ورمزها التفاحة التي أكلها آدم عاصياً أمر ربّه، وهنا نجد أنفسنا بإزاء مجموعة من الثنائيات الضديّة :

آدم	حوّاء
الجنة	الأرض
الرّوح	الجسد
العقل	العاطفة

ويمثّل هذه الثّنائيات الفلسطيني واليهوديّ، فهل يطيع آدم حوّاء بما ترمز إليه، فيأكل التفاحة ليخرج على تحذير الله وينزل إلى الأرض بدلا من بقائه في الجنّة؟ وهل يطيع الفلسطيني اليهودي ويرضخ لمتطلباته وينسى حقّه؟ وهل يرضخ هذا الفلسطينيّ، بما هو من آدم، لمتطلبات جسده، أم يسمو إلى معارج روحه؟ وهل يحكم عقله فينجو من الشرك، أم يحكم عاطفته فيقع في الشرك ثانية؟ هذا هو الصراع الذي تجسّده قصيدة " شتاء ريتا الطويل".

وبعدُ، فمهما تكن ريتا، ومهما تكن مهمتها، سواء ألقيته صدفة، أم أُلقيت في طريقه، فإن محموداً نظر إليها من منظور إنساني، لكنه لم يستسلم لها، ولم يتخلّ عن ماضيه، ورفض كلّ العروض لتظل ذاكرته الجمعية تسيل أسى، ودماً، فيزداد شعوراً بهويَّته ووطنيته، وبلده التي اختلطت بدمه وأنفاسه.

ومثلما رفض تناول التفّاحة من بين يدي ريتا، حتى لا يخرج من تلك الجنة التي أُخرج منها آدم، فقد رفض كلّ البدائل والعروض، فرحل إلى ماضيه وصَوْبَ نخيله، مثلما رحلت ريتا نحو ماضيها وصَوْب بحيرتها الشمالية.

الهوامش والتعليقات

(١) انظر: عبد الله رضوان، **النموذج وقضايا أخرى**، منشورات رابطة الكتاب الأردنيّين، ١٩٨٣، ص ٤٧.

(٢) انظر: عاطف القاضي، علم الدلالة عند العرب (السيمياء)، **مجلّة الفكر العربي المعاصر**، العدد ١٨ -١٩، شباط – آذار، ١٩٨٢، ص ١٢٧.

(٣) التهانوي، محمد علي الفاروقي، **كشاف اصطلاحات الفنون، تحقيق لطفي** عبد البديع، مراجعة أمين الخولي، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ١٩٦٣، ج ٢، ص ٢٨٤.

(٤) يختلف المترجمون في ترجمة (Signs)، فمنهم من يترجمها بـ " الإشارات " كما يفعل عبد الله الغذامي في الخطيئة والتكفير ، ص ٢٩، وعنه نقلنا النص. في حين يفضل أحمد نعيم الكراعين مترجم كتاب سوسير " فصول في علم اللغة العام " ترجمتها بـ (العلامات).

انظر : دي سوسير ، **فصول في علم اللغة العام**، ترجمة من الفرنسية إلى الإنجليزية واد باسكين، وترجمة إلى العربية أحمد نعيم الكراعين، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية، ١٩٨٢، ص ص ١٢٣ - ١٢٤.

(٥) دي سوسير، فصول في علم اللغة العام، ص ص ١٢١، ١٢٤. ويمكن في هذا السياق الإشارة إلى تعريف أبي حامد الغزالي حيث عرَّف الاسم والفعل بقوله: "صوت دالٌّ بتواطؤ"

(أبو حامد الغزالي، **معيار العلم**، ت: سليمان دنيا، القاهرة، دار المعارف ، ١٩٦١، ص ٧٩).

(٦) روبرت شولز، **البنيوية في الأدب**، ترجمة حنا عبّود، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٤، ص ٢٦. وعبد الرحمن أيّوب، ملاحظات حول دروس في علم اللغة العام " لفرديناند دي سوسير، ضمن كتاب **أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة** ، مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، القاهرة، دار الياس العصرية، ١٩٦٨م، ص ٧٠.

(٧) بيرجيرو، **علم الإشارة السيميولوجيا**، ترجمة منذر عيّاشي، دمشق، دار طلاس، ١٩٨٨، ص ص ١٠ -١٢.

(٨) فاضل ثامر، **اللغة الثانية**، المركز الثقافي العربي – بيروت ، ١٩٩٤، ص ١٩.

(٩) محمد عزّام، **الأسلوبية منهجا نقديّا**، دمشق، وزارة الثقافة، ١٩٨٩، ص ص ١٥ - ١٦.

(١٠) Scholes, R: Semiotics and Interpretation, Yale university press, New Haven, 1974, p. 147.

(١١) Barthes, R: Elements of Semiology, (tran, by A, Lavers and c. Smith Hill and wang, New york, 1983, p. 58.)

(١٢) **الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقديّة لنموذج إنساني** معاصر، جدّة، النادي الأدبي الثقافي ١٩٨٥م، ص ٤٦.

(١٣) انظر مايكل ريفاتير، **سيميوطيقا الشعر: دلالة القصيدة**، ترجمة فريال جبورى غزول، من كتاب **أنظمة العلامات في اللغة الأدب والثقافة**، ص ص ٢١٧ - ٢١٨.

(١٤) الغزالي، معيار العلم، ص ٧٥.

(١٥) الخطيئة والتكفير، ص ٤٤ – ٤٥.

(١٦) **التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوّره إلى القرن السادس مشروع قراءة**، منشورات كلية الآداب بمنوبة، ط٢، ١٩٩٤، ص ٥٠٠.

(١٧) **جدليّة الخفاء والتجلّي دراسات بنيوية في الشعر**، بيروت، دار العلم للملايين، ط ٢، ١٩٨١، ص ٢٢، وانظر دراسته التي نال عنها درجة الدكتوراه بعنوان"

" AL – Jurjanis Theory Of Poetic Imagery (London, 1979).

(١٨) أسرار البلاغة، تحقيق هـ - ريتر، بيروت، دار المسيرة، ١٩٧٩م، ص ٣٤٧

(١٩) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ط ٢، ١٩٨١من ص ١٨.

(٢٠) انظر: أحمد الزعبي، " **النص الغائب دراسة في جدليّة العلاقة بين النص الحاضر والنص الغائب** "، مجلّة أبحاث اليرموك، سلسة الآداب و اللغويات، م ١٢، ع١، ١٩٩٤م، ص ٢٢٥.

(٢١) هذه قصيدة من ديوانه" أحد عشر كوكباً، الذى صدرت طبعته الأولى عام (١٩٩٢) عن دار الجديد في بيروت.

(٢٢) انظر: عبد الملك مرتاض، أ - ى **دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة • أين ليلاي)** لمحمد العيد، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعيّة، ص ٥٧.

(٢٣) أشير إلى قصيدة محمود درويش الشهيرة بعنوان " ريتا والبندقية " من ديوانه "**آخر الليل نهار**" الصادر عن مؤسسة الوحدة للطباعة والنشر والتوزيع (دمشق)، ١٩٦٨، ص ص ٤٥ - ٤٨. وقد كان تصوّر محمود درويش، كما يتضح من القصيدة، أن الذى يمنع لقاء الفلسطيني مع اليهودي هو تلك البندقية، حيث يقول فيها:

(بين ريتا وعيوني..بندقيّة

والذي يعرف ريتا، ينحني

ويصلّي

لإله في العيون العسليّة!

وأنا أذكر ريتا

مثلما يذكر عصفور غديره

آه.. ريتا

بيننا مليون عصفور وصورة

ومواعيد كثيرة

أطلقت نارًا عليها.. بندقيّة)

وثمة قصائد أخرى لمحمود درويش يذكر فيها ريتا، بل ويعنون بعض قصائده باسمها مثل قصيدته (ريتا أحبيني)

(٢٤) وهي قصيدة تلي (ريتا والبندقية)، ص ص ٤٩ ـ ٥٦ من ديوان " آخر الليل.. نهار " ، وقد درسها ونقدها وحللها غير واحد، ومنهم الدكتور عبد الرحمن ياغي، ورأى في ذلك الجندي بعض ما رأيناه في ريتا.

(انظر : عبد الرحمن ياغي، **مقدمة في دراسة الأدب الحديث**، عمان دائرة الثقافة والفنون، ١٩٧٦، ص ص ١٢١ - ١٤٤)

❖ المعانم جمع معنم، وهو وحدة دلالية صغيرة ليس له دلالة في حد ذاته، وإنما يكتسب دلالته من العلاقة القائمة بينه وبين وحدات معنميّة أخرى.

(٢٥) محمد الناصر العجيمي، **في الخطاب السّردي نظريّة قريماس**، الدار العربيّة للكتاب ، ١٩٩٣، ص ٧٨ - ٨٨.

(٢٦) أشير إلى قول درويش في قصيدته "عاشق من فلسطين " في ديوانه المسمّى " عاشق من فلسطين " حيث يقول : (وأكتب في مفكرتي: أحب البرتقال وأكره الميناء !)

(٢٧) من قصيدة لمحمود درويش بعنوان " مطار أثينا " من ديوانه " **حصار لمدائح البحر** " عمان الدار العربيّة للنشر والتوزيع، ١٩٨٦، ص ٢١٨.

(٢٨) من قصيدته " عاشق من فلسطين ".

(٢٩) انظر : فاضل ثامر، اللغة الثانية، ص ٢٩.

(٣٠) انظر عبد الله الغذامي، **القصيدة والنص المضاد**، بيروت ، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٢ ، ص ص ٩٨ - ٩٩.

(٣١) انظر : **بنية اللغة الشعريّة**، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، المغرب ، دار توبقال للنشر ، ١٩٨٦ ، ص ص ٢٠٦ - ٢٠٧.