



يوسف اليوسف

## (محاولة رقم ٧) محمود درويش

### دراسة تحليلية نقدية

والحق ان الموضوعة التي راينا فيها منطلقا واساسا لتفهم واستيعاب الديوان الاخير ، أعني « محاولة رقم ٧ » ، تصدق كمنطلق لفهم الديوان السابق عليه ، « احبك او لا احبك » ، اذ هو تهجد لهذا العمل الذي بين ايدينا ، كما ان هذا العمل نفسه لحظة متقدمة على الديوان السابق بحيث تكون تنمة له وامتدادا لجوهره . ولقد استقرت هذه الموضوعة من النصوص نفسها ، ونذا يسعني ان اقدم غمرا من الشواهد الداعمة لها والمؤكدة لصحتها . ولكن حسبنا بضعمة مقتطفات صغيرة :

ولماذا ترهلت في خيمة بدوية ؟ - لانك كنت تمارس موتا بدون شهية ان عبارة « موتا بدون شهية » هي فضح وتعزية لنا ، لا من ثيابنا فحسب ، بل ومن جلودنا ايضا . وسوف اعود الى مسألة الفضح هذه التي تدخرها قصيدة « بين حلمي وبين اسمه » افضل ادخار ، كما تدخرها قصائد اخرى اهمها « عودة الاسير » . ولناخذ مثلا اخر :

لماذا يتمنى جسمك الشعر وزهر اللوتس الابعد من قبري . هي ، اذن ، تتمنى الحياة الزاهرة ( ويرمز لها هنا بالشعر واللوتس ) ، ولكن هذه الحياة لا يقدر شيء على ان يهبها اياها حتى ولو كان هذا الشيء هو موت الشاعر . وخير مثال يجلو فجيئته بواقفنا ، ويشف عن معاناته الاغترابية امام المدينة الحصينة العاجز عن فتحها ، هو هذا :

ولكن الخلافة حصنت سور المدينة بالهزيمة ، والهزيمة جدت عمر الخلافة .

بهني ان هذه الصور لا تبين عن الفرق بين صورتنا السابقة في ذهن الشاعر وبين صورتنا الراهنة ، بل هي تفصح فقط عن الصورة الاخيرة وحدها . ولكي يتضح التفارق بين الصوريين ينبغي ان نقتطف ولو مثالا واحدا من اشعار الدرويش المبكرة والعاكسة لصورتنا السابقة في وعيه . واليك هذا :

فلان العاصفة - وعدتني بنيد - وياقواس فرح . ارى اننا على هذا النحو ، وعلى هذا النحو قبل اي نحو اخر ،

السد عال شامخ ، وانا قصير  
والمنشآت كبيرة ، وانا صغير  
والاغنيات طليقة ، وانا اسير

المقرب ، او المنفى ، هذا هو الواقع الموضوعي الذي يجوس محمود درويش خلاله في ديوانه الاخير « محاولة رقم ٧ » . وهو اذ يجهد نفسه لتملك الموضوع الخارجي انما يسمى الى تملك هذا المقرب تملكا فنيا بعدما غفل في ثنايا روحه عبر الممارسة اليومية للمعاش . ونظرا لتناسق هذا الحس الاغترابي في ذات الشاعر ، فاننا ، لدى قراءة اي من قصائد الديوان ، نلمس تناسق البشائيات الصورية عبر النص ، اذا وضعنا جانبا بعض الهنات والمزاليق الصغيرة او الكبيرة . وقد عبر تناسق الحس الاغترابي عن ذاته بطرح تقابلات متفارية بشكل صارخ : « شامخ .. قصير ، كبيرة .. صغير ، طليقة .. اسير » . انه الصراع الداخلي الناجم عن تواجه الشاعر مع الواقع ، والشعور بالانسحاق امام هذا « الجبل » الشاهق الذي ناء بكله ( على حد تعبير امرئ القيس ) على صدر الشاعر ، مما ينقل اليها احساسا مؤداه ان الدرويش يعيش ازمة الاغتراب بكل ما تدخره هذه اللفظة من ابعاد .

وفي ظني انه يفسر فهمنا للديوان دون اركان هذا الفهم على الموضوعة التالية : ان الدرويش لا يعكس او يجسد الفجيئمة فحسب ، بل هو يعكس ويجسد انفجازه بعجز الامة بعامة عن تجاوز الفجيئمة . وبعبارة اخرى ، لقد فجمه حالنا بعدما تعرف اليه عن كذب وتوغل في تلايفه ومارسه بشكل مباشر . وهنا نتقابل وجها لوجه مع مقرب الدرويش . وكذلك على هذه الارضية وحدها نملك ان نفسر الدافع الذي حفزه الى كتابة « سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا » . ان عنوان هذه القصيدة قبل سواه كليل بتعريفنا على السيكلوجيا السياسية للشاعر المجوع . زد على ذلك ان شخصية سرحان لا يمكن ان تكون الا صورتنا في ذهن الدرويش ( ان لم تكن صورة الدرويش في ذهن ذاته ) ، بل قل هي البنيان الوجداني الذي شيده في فيبوبة الصدمة الناجمة عن تعرفه المباشر على احوالنا .

نملك ان نعمق فهمنا لديوان . فبناء على هذه الركيزة ، يسعنا الذهاب الى ان التناقض الصارخ بين صورتنا في ذهن الشاعر قبل لجوله ، وصورتنا بعد ذلك اللجوء هو بؤرة كل التناقضات التي يكسها الديوان ، وبالتالي هو المصدر الذي رواه بالنزعة الجدلية التي تسوده . وهذه مسألة جد هامة في مضمون نقد الشكل ، اذ هي تؤكد انغماس الشكل بالمضمون في شعر الدرويش . وباختصار ، فان تناقض التصويرين قد منح الشاعر عقلا جديلا مكثه من تقديم مضامين متجاذلة عبر تقنيات متجاذلة هي الاخرى . وخير مثال على تبيان هذا التمازج الجدلي بين الشكل والمضمون هو القصيدة الاخيرة ، « طريق دمشق » ، لا سيما هذه الابيات :

أه ، ما اصفر الارض ! / ما اكبر الجرح / .. ما اكبر الارض!  
ما اصفر الجرح .

ولئن كان المقتطف الذي استهل به المقال افضل نقطة ممتازة ينكشف عبرها عقل الدرويش ، وسبب الافضية هو ان يفصح ، ولو بصفات سكونية ، عن التفسير والتعارض بتقابلات شديدة النضج بحيث تبيّن ان الشاعر « القصير الصغير الاسير » ( ونلاحظ دور السجدة هنا في تنسيق احساس الشاعر ، فهي تبدو للوهلة الاولى عرضية ، وربما مجانية ، او زائدة عن الحاجة ، ولكن التضمن الثاني سيكشف عن انها تخدم التناغم الداخلي للذات الجابحة عبر تناغمها الموسيقي ) يقابل بالاحتجاج البيانات الرسمية القائمة التي تناقضه مباشرة لما فيها من « شموخ وكبر وانطلاق » ، ولنلاحظ انه قدم صورة هذه البيانات بغير انسجام لغوي او موسيقي ليوحسي بتزلفها الداخلي وانقسامها على ذاتها وليطرح نفسه بديلا عنها لما يحمله هو من تناقض . وقد لا نعدم من يرد علينا بقوله ان الشاعر لم يقصد هذا ولم يكن قد خطط الامور لتأتي على هذا النحو . وانا اقول :: ربما . ولكنني اود ان اذكركم بمقولة الاشعور . ففي حين لا يقصد الاديب هذا الشيء او ذاك قصدا شعوريا ، فانه لا بد ان يكون الاشعور عنده قد خطط الامر على هذا النحو او ذلك .

وإذا كان مقتطف الاستهلال ينم عن التعارض بصورة لا تخلو من مباشرة وسكونية ، فان المقتطف الاخير الذي يصدم الارض بالجرح ليس كذلك ، بل هو على النقيض تماما ، واكبر فرق بين الموقفين هو ان الصور في المقتطف الاستهلاكي منغلقة على ذاتها ، بينما هي في المقتطف الاخير مفتوحة الى حد كبير . وشتان بين صورةمفتوحة وصورة مغلقة .

ومهما يكن الشيء ، فان المنهجية الجدلية التي يتبعها في صوغ القصائد ( ولكن بنسب متفاوتة ، حتى لتكاد تنعدم الجدلية في بعض الاحيان ) ، فضلا عن تشابك خبراته المباشرة وغير المباشرة ، وفضلا عن انفتاحية الصور والفهم ( ربما البدائي او غير المنهجي لنفسانية اللغة ، تجعل من نسيج القصيدة شبكة معتقة عصية على التمثل التام في كثير من الاحيان . اضف الى ذلك ان نزعة الدرويش الفنائية ، تلك النزعة التي الفناها لديه في اشعار ما قبل اللجوء ، قد اخذت تناقض وتراجع ، وان لم تكن قد اختلفت . ان انحصار الفنائية يزيد من صعوبة الاستيعاب الشامل والعميق لمضامينه ، لا سيما بالنسبة الى من لا يتمتعون بالمران على فك الرموز واستخلاص خلفيات اللغة .

ولست ارى خلافا في ان يختزن الرمز او الكناية عديد الاصداء او التوجهات المضمونية ، بل اراني اجنح الى الاعتقاد بان الشاعر الاحلق هو الذي يقوى على خلق مثل هذه الرموز او الكنايات ، ولكني اشترط هنا امورا ثلاثة :

اولا - ان يكن الرمز او الكناية معنى ابرز من بقية المعانسي يتوأم مع البنية العامة للقصيدة بحيث يفدو في سلسلة تناسجها لحظة لا تقبل الشوز ابدا .

ثانيا - ان تأتي الاصداء الاخرى - حتى وان كانت ثانوية - مندغمة بدورها مع تنامي القصيدة .

ثالثا - اذا اختزن احد الرموز معنيين متعادلين من حيث الوضوح والاهمية وكان احدهما متضاربا مع الاخر او متباعدا عنه ، فيجدر بالشاعر ان يلقي الرمز او يمدله بحيث يتناغم مع سياق البنية الداخلية للقصيدة .

ولست اظن سوى ان قلة ضئيلة من الناس لن توافقني على هذا التنظير المبني للترميز . ومع ان كافة شعرائنا يخرقون هذه القواعد بنسب متباينة ، لان الرمز لم ترسخ في شعرائنا المعاصر بعد ، بحيث تفدو تقليدا اصيلا من تقاليدنا الادبية ، فان كبار الشعراء هم الاقل خرقا لها من سواهم . ويحميهم من الوقوع في مزالق الترميز الكثيرة امران : فذاذتهم الاصيلية وسعة ثقافتهم . ولكنهم مع ذلك لا يخلون من تشوش الرموز ، بل ومن عيب اصطناعها وافتعالها احيانا . ولست احسب ان شاعرا كبيرا ، ايا كان ، هو في منجى من حصة ما من عيوب الترميز .

والان ، فلنأخذ مسألة الالوان في « طريق دمشق » ، ولنصدها بمثلتها في « ارباء الرماد » . ينطرق البيوت الى كثير من الالوان يستخدمها استخداما ناجحا دون ان تتصادم مكونات اللون الواحد مع بعضها بعضا ، بل هو يقدم اللون كحامل لمعنى ابرز وواضح بحيث تكفي بهذا المعنى ولا تبحث عن سواء اطلاقا . فالابيض في « ارباء الرماد » هو رمز النقاء والظهر الروحيين ، والازرق رمز السماء والخلاص من خلال التصوف . وهنا تشعر ان المعنى المكون ينسجم تمام الانسجام مع قصيدة صوفية تستهدف التعبير عن نزعة دينية . ولست اذعم ان رموز البيوت جملة ليست متضاربة ، فيا طالما انشغل النقاد بتفكيكها ، بل اننا لا اعفيه من هلا الخلل والانسجام في شعره ، الشيء الذي لا يتم الا عن خلل في نفسيته . والان فلنأخذ اللون الابيض مثلا في « طريق دمشق » . انه يستعمله بمعنيين متباعدين ، احدهما يعني : السلام او الطمأنينة ، وهذا شاهده : « وابيض فوق سطوح دمشق » . اما ثانيهما فهو معنى السكينة ، فلنستمع : « هذا النهار يصود من الابيض السابق » ، « من الابيض ابتدا الازرق » . في الحالتين يعني « الابيض » اللاحركة او اللاكون المنطوي على بيضة الكون او مسدا الحركة . كما ان التعقيد الترميزي يتبدى الان في المعنى الملتبس الذي تحمله لفظة « الازرق » التي تبدأ بها القصيدة . ففي حين تحمل لفظة « الازرق » في الاقتباس الاخير معنى الحركة ، وذلك بسبب من تظليلها ببيت لاحق هذا هو : « ابتدا موج » ، فان هذه اللفظة نفسها في البيت الاول من القصيدة ( من الازرق ابتدا البحر ) لا يظللها شيء ، فلا يستطيع القارئ ان يسبر مرموزها الا عندما يبلغ مطلع الحلقة الرابعة من القصيدة ، فيضاء البيت الاول من الحلقة الاولى اضاءة جد باهتة . فاذا كان الازرق رمز الحركة ( وفقا لمطلع الحلقة الرابعة ) ايسعنا تفسير البيت الاول بقولنا : من الحركة ابتدا « البحر » ؟ وما « البحر » ؟ اهو الحركة ايضا بسبب من كونه موجا ؟ وبذلك يفدو البيت : من الحركة ابتدأت الحركة . حسنا . كيف يتطابق هذا التفسير مع البيت الثاني الذي يفيد بان الحركة تبدأ من السكون ؟ اتراه يريد القول بان الحركة تبدأ من الحركة والسكون على السواء ؟ حسنا . يبقى الاشكال الاساسي قائما ( هذا اذا كان الاستيعاب الذي قدمناه صحيحا ) : كيف يسع القارئ والناقد على السواء ان يكتنفا معنى لفظة « الازرق » في البيت الاول قبل ان يصل احدهما الى مطلع الحلقة الرابعة ؟ هذا من جهة ، ومن جهة ثانية فان المسافة الطويلة التي يقطعها الذهن بين بدايتي الحلقة الاولى والرابعة تسي القارئ ما كان بصدد اكتنافه في مطلع القصيدة .

وبعد ان نفسر معنى البيت الاول من القصيدة نستطيع ان نفسر

البيت الاول من الحلقة الثانية ، وبالتالي فان تفسير هذا البيت الاخير يتوقف على تفسير البيت الاول من الحلقة الرابعة . وهذا ما يزيد الامور تعقيدا وتشابكا ، لانه يضطرنا الى تقديم سلسلة طويلة من التفسيرات المتناسقة الآخذة بعضها برقاب بعض ، بحيث يفرط عقد النسقية ، وبالتالي يصعب جزء كبير من المعنى ، اذا ما اضعنا حلقة واحدة من حلقات هذه السلسلة المتناسقة .

وخير مثال على تضارب اصداء الرمز الواحد هو ما نجده في « عورة الطفل الصغير الذي يسمونه بردى » . ان لفظة « عورة » تحمل معنيين متفايرين ، ففي حين ان العورة ، التي توحى بالحرم ، هي رمز البدايات ( ولعل هذا ما قصده الشاعر ، اذ سمى النهر « مستأنا » ) فانها تحمل معنى الفضيحة ايضا ، لان اكتشاف عورة المرء تعرية له . واذا كان الشاعر يقصد ان بداية التقدم ستمثل في التعرية ، فان هذا ما لا يفصح عنه البيت الا بالتلويح من البعيد البعيد ، مع انه يقدم للنهر اسما يختلف عن تسمية الناس له . وحتى لو كان الامر كذلك ، فانه لا يرفع التضارب الذي يحملته المضمونين اللذين تدخرهما لفظة « عورة » . ان الموقف هنا لا يخلو من تلاعب باصداء اللفظ مما يجعل مخزونه ، لا منبهما وحسب ، بل ومتفايرا كذلك .

ان التحليل الاكثر اناة لن تعوزه القدرة على كشف الضدية التي ينطوي عليها الرمز الواحد ، وان كانت مثل هذه الرموز الفجة قليلة في شعر الدرويش . ولعل ولعه ب « الشيء او ضده » - وهذه الصبارة له - هو المسؤول الاول عن هذه الحالة . ولناخذ مثلا اخر من قصيدة «أملات في لوحة فائبة » : « ها هو الوقت يشر تفاحة » . اهي تفاحة ايريس ( وهي الالهة التي تسمى دسكوريا ايضا ، ومعناها : النزاع ) التي جرت النحاس والدمار على باريس بن بريام وعلى مدينة طروادة برمتها ؟ ام تراها تفاحة آدم المشهورة التي افضت الى طرده من الفردوس ؟ ان كان المعنى الاول هو المقصود ، فهذا يعني انه يلاقيها على الدمار ، وان كان الثاني فهذا يعني انه يلاقيها على الحب ، لان تفاحة آدم هي المسؤولة عن ممارسة الفعل الجنسي . ونحن نجد قبل هذا البيت وبعده ما يضطرنا الى التخلي عن الجزم بانه قصد الدمار او الحب ، بل يضعنا في موقف متارجح بين هذا الموقف وذاك . فالبيت الاول من القصيدة نفسها ( « كاتي على موعد دائم معها » ) يوحى بالحب ، في حين ان بيتين لاحقين مباشرة تقريبا يشيران الى الموت والدمار :

لم اجد غيرها خنجرا قادما / كان خطاها مفاجأة الموت

ولكي نعتق من التراجيح بين الموقفين المتضادين نضطر الى التسليم بانه يريد كلا الشئيين : الحب والدمار . وهذا ما تشجعنا عليه الفقرة الاخيرة من القصيدة ، لا سيما لفظنا « تداعيني » و« تقتلني » في هذا المقتطف :

ها هو الوقت يشر تفاحة / وللوقت كف تداعيني مرة ، وتقتلني مرة وحتى لو اقتنعنا بان الشاعر يرمي الى الحالتين المتفارتين : الحب والدمار معا ، فان هذه القناعة لا تنأى الينا الا بعد لاي ، الامر الذي يحرم الرمز من طاقته لعرض كامل مضامينه . اما اذا كانت تفاحة الدرويش هذه كتفاحة بليك السمومة التي اثمرتها الضفينة ، والتي قتلت عدوه ، فان استتار هذا المقصد يحتاج الى قارىء موسوعي قلما نفع عليه في بلادنا .

والجدير بالذكر ان الفقرة الثانية من هذه القصيدة نفسها منهكة في الواقع بتنفيذ التفارقات الى جانب بعضها بعضا . ولا بد لنا من ان نلفت الانتباه الى ان مثل هذا الاستفراق لا يخلو من عيوب معينة ، فهو يضيء شيئا من الاصطناع على القصيدة في بعض الاحيان ، بل وقد يبدي شيئا من اللعب بالافكار والالفاظ مما ، وبالتالي يصعب المعنى على

الذهن ، كما قد يسبب الثانية ، المتضاربة التي يحملها الرمز . ويكثر هذا النهج في قصائد اخرى من الديوان بحيث يفقد سمة عامة وبارزة من سماته . الا ان هذا النمط من جدلية التفارقات يكاد يختفي في القصيدة الاخيرة ، ليرتقي الى شكل اكثر ايجابية ، اذ يتلذذ المنهج الجدلي في التقنية هذه المرة . ولذا نرى ان « طريق دمشق » هي من حيث نهايتها ارقى قصائد الديوان ، لانها تحقق ذروة في توظيف الجدلية في الشعر ، او هي تفجير للقدرة على هذا التوظيف .

ان افحام التفارقات المتباينة على بعضها بعضا ، واقامة علاقة تضاييف بين بعضها بعضا ، بحيث تتجاوز لتوحى بتجادل الكائنات وحركة الواقع الموضوعي ، او باحتواء الشيء على ضده في داخله ، هذا النهج الذي يلجأ اليه الدرويش ( ويتفرد به عن سواه من شعراء العربية ) يعبر عن تمزقه الداخلي ، او ليعكس عكسا لا مباشرا تلك القطيعة القائمة بينه وبين الخارج ، هذا النهج هو واحدة من التقنيات التي اشتهر بها اليوت . بيد ان اليوت كان اقل امعانا في صياغة عبارات تركز الضدية في ذاتها . ولعل الغاية اللاشعورية النهائية التي تؤديها مثل هذه التقنية هي ان الشاعر يود التعبير عن انبثاق الارتقاء من الانضاع بسبب من كون الاشياء تلد اضدادها ، اي ان المرحلة التاريخية الاسمي ستخرج من التنني المائل ، او كما عبر عن ذلك هو بقوله : « دمشق : انتظرناك كي تخرجي منك » . وهو بذلك يعبر عن امرين اساسيين اولهما احساس بهزيمة مرحلة بكاملها ، وثانيهما الارتباط بالحياة من خلال المستقبل المأمول لا الحاضر المتضع المرفوض . وبدهي ان الامر الاول ذو صلة وثيقة بالثاني ، الذي ينبني بدوره على سابقه بصورة تلقائية ، او ربما ضرورية . وقصاى القول ، ان التمسك بالمستقبل لا يعدو كونه تعويضا عما تنطوي عليه البرهة القائمة من عفونة ، وهو بالتالي ظاهرة نفسية يبرز تواجدها لدى الشعوب التي تواجه احباطات تاريخية صافعة وقاهرة . والجدير بالذكر هنا ان هذه التقنية لم تظهر في شعر الدرويش ابان الازهار الثوري في النصف الثاني من العقد الفائت ، حتى ولا في بدايات التدهور ، بل هي من نتاج اللحظة القائمة ، الشيء الذي لا يؤكد تشبته بفكرة خروج الارقي من الادنى فصعب ، بل ويرده ايضا . ان كافة جدلياته تنبثق عن رغبة في الخلاص من القائم ، ولما كان هذا الخلاص غير ميسور ، زاح يعقد الامل على موضوعة خروج النقيض من النقيض ، الامر الذي دفعه الى اتخاذ منهج جدلي في عرض افكاره . ان البرهة الراهنة التي يفضحها ويحتج عليها دواما ، والتي لا يملك بحال من الاحوال ان يتصالح معها ، هي التي بعثت فيه ميلا الى استبدالها ببرهة ارقى لن تأتي من عالم اخر ، بل لا بد لها من ان تخرج من البرهة الراهنة نفسها . ولعلنا استطعنا بهذا ان نضع اصبعنا على الارضية النفسية - الاجتماعية للجدلية السائدة في الديوان .

ومع ان هذه اللمحة السريعة حول الخلفية الواقعية لتضاييف التفارقات في شعر الدرويش الاخير لا تغطي الموقف التفضيحية المطلوبة ، فانها ستعيننا على تفهم هذه التقنية من الوجهة الفنية . فنحن نرى ان تشبته بالمستقبل كبديل عن الحاضر هو الذي دفعه الى انتاج رؤى من النمط العلمي . وتتبدى هذه النزعة الحلمية في ظاهرة جد بارزة في الديوان ، وهي ان لفظة « حلم » ومشتقاتها لها من الترددات ما يتعدى احصاؤه ، او هو يعسر على الاقل . وكذلك يجب ان نلاحظ مسألة تغيير عنوان احدى اشهر قصائده ، فيمنما كانت هذه القصيدة تسمى « حوار مع مدينة » ، اصبحت تحمل هذا العنوان الطويل الذي يشبه رؤية حلمية : « بين حلمي وبين اسمه كان موتي بطيئا » . ومن الضروري ان نذكر ان هذا العنوان هو احد ابيات القصيدة . وقد يتبادر الى ذهن بعض الناس ان تغيير العنوان مسألة

عابثة ولا تنم عن شيء ، مع انها في الحقيقة تحمل حسدا من المعاني لكل من الناقد والمحلل النفساني على السواء . فنحن نجد فسيحي الانتقال من العنوان القديم الى العنوان الجديد انتقالا من الصحوي ( الذي تمثله كلمة « حوار » و« مدينة » والعلاقة القائمة بينهما ) الى الضيوبة ( التي تمثلها كل لفظة في العنوان الجديد ، لا سيما لفظة « حلم » ) . ولعل الاهم من ذلك ان العنوان الجديد يقبل هذا الاستبان: بين حلمي ( هديني او غايتي كصوبة او مامل ) وبين تحقيقه ( لان « اسمه » يشير الى التحقق ، فالاشياء في الغالب لا تأخذ اسما الا اذا تحققت ) كنت اتدرج نحو الموت لا نحو الحياة .

لقد تبين المرحلة وتجلت امامه الاشياء في ذاتها - وفقا لقناعته على الاقل - وكان التبيين الصافع هو الخلفية الذهبية للاخيلة - السحابة التي تتبعثر هنا وهناك في الديوان . ومن غير الممكن فهم هذه الاخيلة الا على هذه الارضية بالذات ، اذ انطلاقا من مبدأ فرويدي اصيل فحواه ان احلامنا ارواء غير واقعي لاجباطاتنا ومكبوتاتنا ، فقد جاءت الاخيلة ذات الطبيعة الحلمية كتعويض عما يفترق اليه الواقع القائم ، وانسحب هذا التعويض كذلك ليشمل المستقبل - المرتقب .

قلنا ان الشاعر قد لجأ الى الجدلية وتضاييف المتغيرات ليمسك بالحياة عبر البرهة القادمة لا الراهنة ، وقد افضى به هذا التمسك الى الحلمية . والحلمية كما هو معروف ضبابية مبهمه قد لا ترضخ للتحليل العلمي اليقيني في بعض الاحيان . فبينما تفرق لفظة الصحوي في ما اسماء يوسف توبيانا ب « الفرار من الاشتراك » ، اي المداومة على ابتكار الاساليب لتمايز الدلالات والمشمولات المعنوية كي لا تشترك كلمتان في معنى واحد ، فان لفظة الحلم تمتاز بما دعاه فرويد ب « التكثيف » ، اي ان معاني الكلمة الواحدة تتشابك وتتواشج ، بل ان كلمة ما غالبا ما تقوم بوظيفة سواها ، وبالتالي تأتي اللفظة مشحونة باللفظة البلاغية . وهنا نلمس اثر الجدلية والحلمية على فنية شعر الدرويش ، كما نلمس تلاحم الشكل والمضمون . ولعل هذا ما جعل شعر الدرويش في مرحلة السبعينات شديد التركيب ، سواء من حيث اللفظة والعبارة ، او من حيث التقنية بوجه عام .

بيد ان امرا ذا بال يجب اثارته هنا : لئن كانت اللفظة الحلمية مثقلة بالجنى ، فانها - نظرا لكونها تنهج نهجا يعاكس اتجاه « الفرار من الاشتراك » - تفضي الى مزالق الترميز التي تطرقنا اليها قبل قليل . والاهم من ذلك انها قد تخلو في بعض الاحيان من الشاعرية بسبب من جنوحها نحو تصور الامور كتعويض مباشر عن الواقع ، وان كان هذا التصور هو الحالة الاندر من نقيضه اللامباشر . فمثل هذه الحالة قد تفضي الى اصطناع الموقف مما قد يفقده نضرة وطراءه ، لا سيما في حالة الاستقراق في مسالة تضاييف او تجاور المتفارقات . ففي حين حقق اليوت عبر هذا النهج تعميقا لما يريد ايصاله الى القارئ ، لانه لم يكن ليستحوذ على مشاعره ، فلا يلجأ اليه الا حين تدعو الحاجة الى ذلك ، فان الدرويش عبر اسرافه فيه قد اضاف الى الديوان نسبة معينة من القموض حلت محل نسبة معينة من عنصر التشويق الذي اعتادت اشعاره القديمة ان تحمله الى ذات القارئ عبر شفافية المعنى .

ان تجاور المتضادات مرهق الخيال لا ريب . فاذا كان من السهل على الذهن ان يدرك التضاد في هذا البيت : « من يرثي المرثي » ، فان من الصير ادراك معنى هذا البيت الا بتحليلات معقدة قد لا يقوى عليها خيال القارئ العادي : « يا ايها الممكن المستحيل » . هذا عبدا عن ان البيت نفسه لا يناسب موقعه بحيث يبدو زائدا ومجانبا ، الامر الذي يزيد في غموضه .

وفي حين تحمل بعض هذه الابيات جمالية رائعة ، فان بعضها

يفترق كثيرا او قليلا الى مثل هذه الجمالية : « تاخرت .. اسرعت » . كما ان بعضها يحمل ضبابية اليوت وتأثيره بشكل جلي . فقد يحسب المرء ان الابيات الثلاثة التالية تنتمي الى « الرباعيات الاربعة » : هنا الخروج . هنا الدخول . / هنا الذهاب . هنا الاياب / ولا مكان هنا .

بل ويظهر تأثير « الرباعيات » بشكل جلي على البيت الذي يقفو هذه الابيات الثلاثة : « انا الزمن الذي لن تفهموني خارج الزمن الذي القى بكم في الكهف » . ان جدنج الصغيرة ( وهي القرية موضوع الرباعية الرابعة التي ينطابق عنوانها مع اسم القرية ) تقع خارج الزمن ودخله معا ، وخارج المكان وفي المكان على السواء . ومن تجليات التشابه بين غزة في « الخروج من ساحل المتوسط » ، وبين جدنج الصغيرة - فضلا عن تجلياته في الابيات السابقة - نجد هذه الحالة : « في غزة اختلف الزمان مع المكان » . ويصف اليوت هذه القرية بقوله: « هنا نقطة التقاطع للحظة اللازمية . / العدم المطلق والديومومة المطلقة . / هي انجلترا واللامكان . ان ما يناسب قرية لها سمات صوفية قد لا يناسب مدينة لها خصائص ثورية .

وما دما قد تطرقنا الى تأثير اليوت على الدرويش ، وهو تأثير قلما يخلو منه شاعر عربي كبير في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية، فلنجر مقارنة سريعة بين « اربعاء الرماد » و « طريق دمشق » . اذا كان اليوت في قصيدته هذه قد اكتفى برد الحلقة السادسة او الاخيرة على بداية الحلقة الاولى ، فان الدرويش في « طريق دمشق » يرد كل حلقة من الحلقات الخمس على ما قبلها بحيث تسيير القصيدة سيرا لولبيا باستمرار ، بينما تسيير كل فقرة من فقرات قصيدة اليوت سيرا منفردا ، مما يحرم القصيدة من ترابط حلقاتها ، وبالتالي من ان تكون وحدة عضوية ، لولا ارتداد الحلقة الاخيرة على الاولى . وبذلك جاءت نهائية قصيدة الدرويش تطورا لنهاية اليوت ( التوحيد عبر ربط الخاتمة بالاستهلال ) ، كما انه تطوير يتجاوز الاصل باشواط مدينة . ولكن ، بينما عمد اليوت في خلق الكنايات ذات المشمولات والردوال الرمزية الى كائنات مجسدة ( السيدة ، الوحوش ، السلم .. الخ ) ، وقلل من شأن الالوان بالمقارنة مع شأن المجسمات ، مع ان استخدام الكثير منها مع التركيز على لونين اثنين هما الزرق والبياض ( النور البيض ، الحبرة البيضاء ، بياض العظام .. الخ ) ، فان الدرويش قد فعل العكس ، اذ اقام الالوان كخصوصية من خصوصيات القصيدة، ولعل هذا كان بسبب من الطبيعة الحلمية للفن الجديدة . وربما فاته ان الالوان امكن في التجريد من المجسمات ، وبالتالي فهي اقل قدرة منها على نقل الاحساسات والمضامين . زد على ذلك اسرافه في استعمال الالوان ، وكل اسراف ينطوي على الاصطناع ، كما اسلفنا . ومع ان الفرق الاكبر بين نهائية كل من القصيدتين يكمن في ان الدرويش يحور عواطفه وسلوكاته حول ذاته ، في حين يحور اليوت عواطفه وسلوكاته حول الموضوعات الخارجية ، ويترك هذه الموضوعات تحمل ما يريد ان تحمل بحيث تكاد تنطق بالنبابة عنه ، وذلك وفقا لنظريته في البديل الموضوعي ، مع كل ذلك فان « طريق دمشق » تعد تجاوزا كبيرا ل « اربعاء الرماد » من حيث التقنية العامة ، اعني من حيث تنامي القصيدة ووجهتها . نقول هذا دون ان نفوتنا ملاحظة هامة مفادها ان لولبية الحركة قد حققها اليوت في منطقات « السلم » التي تشير الى ارتقائه في معارج الروح ، والتي تذكر بارتقاء داني في المطهر ، ولكن السلم لا يمثل الا لحظة صغيرة في « اربعاء الرماد » .

\*\*\*

ينتهي ان انتقال شعر الدرويش من التقنية البسيطة الى التقنية المركبة قد افضى بالضرورة الى تراكب الدوال التي تحمها المفردات من جهة ، والى تفقد العبارة والاسلوب من جهة ثانية . والحق ان النمو اللغوي هو بالنسبة الى نمو الوعي علة ونتيجة في آن معا . فكل

تطور في العقل سيؤدي بالضرورة الى تطور اللفظ ، كما ان كل تطور في اللفظ سيؤدي بالضرورة الى تطور العقل .

وهكذا نجد ان معجم الدرويش الذي اعتاده في الستينات قد تغير تغيرا جذريا ليفقد معجما جديدا كل الجدة ، ولتكثر فيه مفردات من مثل : البحر ، النهر ، الماء ، الضفة ، المرايا ، الخلافة ، احوال ، الرحيل ، اصعد ، جنة ، الموت ، الحب ، فاصلة ، الفرق ، الحجر ، موعد ، جواد ، ذراعان ، الزمان ، المكان ، السيف ، وداع ، لقاء . لفة ، السنابل ، السلاسل ، القيد ، المرحلة ، الخنجر ، الغريب ، اعتراف ، الحلم ، تشكل ، تحول ، يكمل .

قد نملك الذهاب الى ان مجموعة معينة من المفردات تغطي على عمل ادبي ما لا بد ان يكون بينها ترابط داخلي معين او علاقة داخلية معينة تشكل الجوهر الاعمق لنفسانية الشاعر ، او تصلح كنافذ تطل من خلالها على قيمان روحه . وابتداء ادراك هذه العلاقة الداخلية ، هذا القانون الخفي الناظم للظاهرة ، نستطيع ان نقسم مجموعة المفردات السابقة الى ثلاث فئات تحتوي كل منها على وحدات متقاربة :

الفئة الاولى : المرايا ( وضوح الرؤية ) الخلافة ( التخلف والسلطة الرسمية ) الحجر ( الجهود العركي والتحجر ) جنة ( التفسخ ، وكذلك التجرد عبر الموت ) ، الموت ، الخنجر ( الطعنة ) ، السلاسل ، القيد ، المرحلة ( الترددي ) ، الغريب ( الضياع والاعتراب ) ، اعتراف ( رضوخ ) ، وداع .

الفئة الثانية : احوال ، الرحيل ، اصعد ، موعد ، فاصلة ، الفرق ، الحلم .

الفئة الثالثة : الزمان ، المكان ، لقاء ، لفة ، السنابل ، الحب ، ذراعان ، جواد ، السيف ، البحر ، النهر ، الماء ، الضفة ، تشكل ، تحول ، يكمل .

والان ، انطلاقا من القانون القائل بان اللفظ الحليمي ( ولن يفوتنا ان كل لفة شعرية لها هذه النسبة او تلك من الحليمية ) تتشابه لتتشارك في معاني بعضها بعضا ، ينبغي ان نلاحظ ان مفردات الفئة الاولى جملة - اعني مجتمعة ، لا مأخوذة كلا على حدة - تعني الموت والاتضاع معا . اما مفردات الفئة الثالثة ، فهي النقيض تماما ، اذ هي تعني الحياة والقوة على السواء . فالبحر والنهر والماء والضفة والسنابل كلها تشير الى الحياة والحركة معا . والزمان والمكان تشير الى الوجود والتواجد في التاريخ . واللقاء والحب والذراعان تشير الى السعادة او الحالة الامثل . والجواد والسيف الى القوة والرفض والفعل في التاريخ . واللفظ الى العقل والفعل معا ، او هكذا يفهمها الدرويش : « دعوا دمي لفة التخاطب بين اشياء الطبيعة والاله » . اما مفردات الفئة الثانية فانها جميعا تدخر الرغبة في الانتقال والتحول . انها التوسط بين الموت والحياة ، المحاولة والصعود الى المكان والزمان ، الرحيل من التحجر الى السيولة ، ترك الوداع الى اللقاء مع « اله صغير » .

ان الجوهر النفسي الذي يشف عنه هذا التحليل اللغوي هو التمزق بين الامور كما هي كائنة وبينها كما ينبغي ان تكون ، الاصطراع بين الواقع والمثال ، او بين الكائن والحلم ، والتضاد الصدامي بين العالم الداخلي والخارجي . ان العالم الداخلي للدرويش هو النقيض المباشر لعالمه الخارجي ، الامر الذي يضطره الى اقامة نوع من الفصام الخيالي ، او نوع من التفارق والقطيعة ، بينه وبين الخارج . ولهذا نلاحظ ان كلمة « الفرق » شديدة التكرار في شعره . وهكذا نلمس ان مسألة تجاوز التفارقات تمتد الى جملة معجم الشاعر ، وان كان هذا الهجوم يدخر التعارض بصورة غير مباشرة ، اي عن طريق تشترك الالفاظ في معنى واحد . فالفئة الاولى والثالثة من المفردات هما على طرفي نقيض . بينما تقع الفئة الثانية بينهما لتمثل التوسط ( التوسط

كحد يرتبط به طرفان متباعدان او متعارضان ) ، وكل توسط تجاوز ، وكل تجاوز نقص . ولكن هذا يعيدنا الى قضية تشبث الشاعر بالمستقبل كهلاذ بقي من ييوسة الحاضر :

احب البلاد التي صاحب / احب البحار التي صاحب .

ان هذا الحب الراهن للحظة لم يعن حينها بعد هو توسط يتخطى الشاعر من خلاله البرهة القائمة . فاذا كان « الرمادي من البحر الى البحر » ، لم يبق على الشاعر غير الانفلات :

كي اطا الافق الرمادي / وكى اجرح لون المرحلة .

ولكن اللون الرمادي نفسه ( وكذلك النشبت بالقابل ) ينطوي على فكرة الترمد الصفاوية . ولهذا نجده ينهي قصيدة « الرمادي » بهذه العبارات : « فاذهبي في المرحلة / انهيبي / وانفجري بالمرحلة » . ولو وضع « احترقي » مكان « انفجري » لجاء البيت تصريحا بالعنفوانية لا الماعا .

ومن مثل هذه الابيات ، ومن ثلثة اللفظ ( الموضوعة والنقيض والتوسط التجاوزي ) وقدرتها على حمل التناقض ونقله وعكسه والسعي وراء رفعه ، نشعر ان الديوان كله محاولة للتخطي و « الصعود » الى ما فوق « المرحلة » . وهنا تتضح الخلفية النفسانية لاسراف الدرويش في تساكين التفارقات ، وهنا يجد هذا التساكين مبرره ومعناه ، اذ هو يتم عن جنوح نحو الارتقاء . وبذلك يفند الشعر بالنسبة الى روح الدرويش الحساسة ضرورة نفسانية وحاجة حياتية . ففي حين يعجز عن تحقيق التجاوز في الواقع الموضوعي ، او هو يرى ان هذا الواقع عاجز عن ان يولد ذاته من ذاته ، نراه يحقق هذا التوالد في الشعر ، فيخرج المكبوت ويحول دون تراكمه في اللاشعور ، وبذلك يتجو من المرض . ان الموت المبكر الذي ألم بالكثير من الشعراء عبر التاريخ كان مرده الى العجز عن التنصالح بين الداخل والخارج ، او ربما عدم قدرة هؤلاء الشعراء على اخراج المكبوت وتطهير النفس من آثاره القاتلة .

والحق ان الدرويش يبدي بجلاء عجزه عن تحقيق اية تسوية مع الخارج ، ولكنه يستطيع ان يتخلص من ضغوط الواقع عليه تخلصا يجد تصبيره في شعره ، وذلك حين يمارس الفصح والادانة على هذا الواقع . فاذا كان سر عظمة الشعر الذي كتبه الدرويش قبل لجوئه هو الفنائية ذات الطابع الفجائي ، التي تبلغ الذروة في « التيسيل رقم ١٨ » المنشورة في ديوان « اخر الليل » ، ذلك الديوان الذي يجعل من صاحبه استادا للفنائية التي سادت شعر المقاومة عبر العقد الثالث ، فان سر عظمة الديوانين اللذين نشرهما في منفاه هو ممارستهما للفصح على ما هو قائم . وخير لحظة تجسد فصح الرسمية السياسية للامة هي هذه :

المطرب الرسمي يصنع من نسيج جلودنا وتر الكمان يطرب المتفرجين .

وعلى المستوى الفلسطيني فان كشف النقاب عن القائم ياخذ شكل الاحساس بالعنائة والقصور الذاتي ، ويجد تجسيدات في لحظات من الديوان لا تحصى . ولنتدبر هذا الموقف ابتغاء استشفاف مدى تكثيفه لفكرة العناية ازاء اتيان الفعل :

احاول حبك / لكن كل السلاسل / تلتف حول ذراعي حين احاول .

وتراه دوما يصور العجز عن الفعل في التاريخ بصورة المعجز عن ممارسة الحب ، والرابط الجامع لهاتين الحالتين هو ان فعل الحب توليد وصنع التاريخ توليد ايضا . ولكن الموقف التالي اكثر شاعرية في تصوير العناية ، لانه ينفي الحب عبر تصوير ذراعيه قصيرتين فلا تقويان على العناق :

وما كان حبا / لان ذراعي اقصر من جبل لا اراه .

وهو يعود الى هذه الصورة نفسها في رثائه لكمال ناصر ورفيقه،

الدرويش الغنائي . خذ مثلا :

ان ثلاثة اشياء لا تنتهي / انت والحب والموت .  
لفظة « ان » التي تصدر البيت الاول تفقده كل طلاوة موسيقية  
ممكنة ، فضلا عن ايجائها بالثرية والتقريرية معا . وكذلك هو شأن  
السكون الراسخ على نهاية كلمة « القدر » هنا :  
واضافت كان القدر / يتكسر في صوتها .  
لقد فصل السكون بين الفعل « يتكسر » وفاعله المنطقي ، « القدر » ،  
مما اضطر الشاعر الى كسر وحدة البيت واجتزائه وتوزيعه على بيتين ،  
مما نجم عنه كسر اوحدة الموسيقى ، وبالتالي تشويهها .

✱ ✱ ✱

ان اهم مسألة فنية ينبغي ان يحققها الشعر هي حلول العاطفة  
في الصورة وذوبانها بين كل ثناياها . والحقيقة ان هذه الخصوصية  
تتجسد في شعر الدرويش بكل دفعة . بل وتكاد تحس احيانا بحركية  
العواطف ، لا سيما في صورة كهذه : « حتى الحجارة تفتدو عسافير » ،  
وكهذه ايضا : « لم نحول حصاها الى لفة » ، اذ نشعر ان رغبته في  
تثوير الجمود تحوله وتقله من شكل الى اخر ، من حالة التحجر الى  
حالة العيش . وخير مثال تتكشف فيه حركية العواطف ، بل وكونها  
المصدر الغدائي لحركية الخيال ، وبالتالي لحركية الصورة ، هو هذا :  
وصارت تفاصيلها ورقا في الخريف / فلملها عسكري المرور  
وربتها في ملف الحكومة / وفي المتحف الوطني .

وتنجلي الحركية في الالفاظ : « صارت » ، « ورقا » ( ورق  
الخريف ينساق من جهة ، وتصبث به الرياح من جهة اخرى ) ،  
« للمها » ، « المرور » ، « ربتها » . كما تتأني الحركية من ان كل  
بيت من الابيات الثلاثة الاولى يبدأ بفعل ، والفعل يشير الى حركة .  
وتتجلى جمالية هذه الصورة بتحدد اطرها واكتمال حوافها ، وذلك  
حين وجدت الحركة مستقرا لها في « الملف » و « المتحف » . هذا  
فضلا عن ان العاطفة تسيل عبر كل لفظة من الالفاظ المنسقة للصورة ،  
وتجيء هذه السيولة العاطفية منسجمة مع سيولة الحركة العامة للابيات .  
وكيما يؤكد الشاعر صدق عاطفته نجده يعيد بناء الصورة نفسها مع  
تغيير المركز الذي تتحور حوله الفكرة . ففي حين كانت المدينة هي  
موضوع الصورة ، اصبح الشاعر ذاته هو المحور ، وبهذا وحد نفسه  
مع المدينة عبر وحدة مصيرها ومصيره . ولنلاحظ ان كلا من ابيات  
الصورة التي نحن بصددنا يبدأ بفعل .

لقد سقط اسمي بين تفاصيل تلك المدينة / للمه عسكري المرور -  
وربته في ملف الحكومة .

ومما يمكن تقديمه على انه من ميزات الدرويش الإيجابية هو  
قدرته على إبراز صورة يتوخى لها ان تطفو فوق كل الصور لانها تحمل  
فكرة أساسية يود اخراجها ووضعها في لب محور القصيدة . ولعل  
هذا هو السر في حفظ الكثير من الشباب لبعض ابياته الشهيرة لا فكار  
رئيسية ذات علاقة وطيدة بالواقع . وخير مثال على ذلك هو عرضه  
للسبب الموضوعي الذي حال دون وصول كمال ناصر ورفيقه الى  
مبتغاهما ( ص ٩٦ والتي تليها ) . وانظر مثلا الى هذه الجمالية الرائعة  
التي ابرز بها صمود غزة : « وغزة لا تباع البرتقال لانه دمها المثلج... » .  
ان مثل هذه الصورة الشعرية الاخاذة فلما ينساها المرء ، حتى وان  
نسي ترتيب الفاظها . وخذ هذه البرهة ايضا : « لم ينضج الصوت  
فينا » . ان لفظة « ينضج » تفجر الفكرة فتجبرا بحيث تصفعنا بالادانة  
صفحا . وبإيجاز ، ان ابراز مضمون يتطلب الوقوف ظهوره على سواه من  
المضامين ، هذا الابرار الذي يحققه الشاعر عبر تكثيف الصورة وعبر  
حركيتها وجماليتها ، هو صفة مميزة لشعر الدرويش ، بل ولشعر كل  
شاعر عظيم . ولست اود الاستمرار في تبيان السمات الإيجابية لشعر  
الدرويش ، فهي مرهقة لكثرتها ، ولكن حسبي الذهاب الى انه على  
تحليل شعر المقاومة يمكن ارساء نظرية لنقد الادب المترم .  
بقيت بين القضايا الكثيرة التي لم اتطرق اليها مسألة ارى فيها

اذ يقول : « السفع اكبر من سواعدهم » ، ولكن الموقف هنا موضوعي  
يستهدف البحث عن اسباب الاخفاق ليس الا . . ويقوم التفارق بين  
« الجبل » والدرامين التصيرتين بدفع المضمون الى ذروته ، فيتبدى  
المجز الذاتي والتقصير عن المدى المطلوب تقصيرا فاضحا ، وبذلك  
يلعب التناقض هنا دور تكثيف المضمون وتعميقه عبر صدم الاطروحة  
بتقيضتها ، كما يضفي عليه جمالية شاعرية رائعة . ولقد سبق ان  
نوهنا بان المتفارقات التي يبدي الشاعر غرامه بها لا تداوم على تادية  
هذه الوظيفة الشعرية التي تفجر طاقات الخيال وتستغل كل ذرة من  
ذراته .

وتصلح بعض قصائد الديوان مثلا على الفصح الذي ينبغي ان  
يمارسه الفنان على مجتمعه . وبدهي ان كل فصح نقص ، وكل نقص  
محاولة للتخطي . وعندني ان المحك الاول للتراثية الفن هو مقدار عمق  
النقد الذي يوجهه للواقع . وتلعب هذا الدور على خير وجه قصائد  
ثلاث يضمها الديوان : « الخروج من المتوسط » و « بين حلمي وبين  
اسمه كان موتي بيطنا » ، و « عودة الاسير » . اما « الرمادي » فهي  
اقرب الى كونها لونا داخليا لروح الشاعر نفسه من كونها قصيدة  
تمارس الفضائحية ، على الرغم من تقديمها للواقع بوصفه برهة تبعت  
على الشيطان . انها الواقع وقد لون الشاعر من داخله .

واخال ان الدرويش قد تمكن من الاطلاع على بعض اسرار الواقع  
المخبوءة ، فراح هذا الاطلاع يعتمل في داخله ليدفعه الى القول : « وكل  
البلاد مرايا » ، الامر الذي يعني شفافية المرحلة امام وعي الشاعر .  
والحق ان هذه الشفافية ، او لنقل هذا الكشف هو الذي مكثه من  
ادانة القائم والافصاح عن ترويه واتضاعه بقوله : « رأيت الانبياء يؤجرون  
صليبيهم » . ومن المنطقي ان يمارس الفنان الادانة بعد الفصح وعبره  
حين يريد ان يفرس عواطفه في افئدتنا .

غير انه يطرح الفضائح والادانات بأسلوب نثري في بعض الاحيان ،  
بل ويروح لا تخلو من التقريرية في مرات عديدة :  
هل رأيت المدينة تهرب / ام كنت انت الذي يعتمي بالزوايا ! /  
المدينة لا تسقط ، الناس تسقط !

ونشعر احيانا اخرى ان الابيات تتفاصل عن بعضها بعضا بحيث  
لا تتيح لنفسها فرصة التلاحم والاستمرارية . فلنلاحظ الهوة التي  
تفصل بين هذين البيتين :

ولست اقول يا مصر الوداع / شبت خيول الفاتحين .  
وهذين :

ليس من عاداته ان يرجع الغرقى / والاف العرائس من تقاضمي  
اجراها ؟  
وهذين :

ما دلني احد عليك وانت مصر / قد عانقتني نخلة فتزوجتني

وفي ظني ان الفقرة الاولى من قصيدة « عودة الاسير » يشكل  
كل بيت من ابياتها وحدة تكاد تكون مستقلة عما سواها بحيث يسر علينا  
تنضيد هذه الفقرة ونظلمها بخيط واحد . ان الدرويش قد سحب صفة  
التفاصيل هذه من شعره الغنائي حين انتقل الى الشعر المركب ،  
فالقصيدية الفنية لا تحتاج الى ما يزيد عن الحد الأدنى من الترابط  
الداخلي التين بين ابياتها ، لا سيما اذا كانت عمودية . ولكنه فضلا  
عن هذه الصفة السلبية التي حملها معه الى شعره الجديد ، فقد  
خسر صفة ايجابية من صفات شعره القديم ، وهي عذوبة جرسه  
وموسيقيته وبعده عن النثرية . فربما ظن الدرويش ان انعكاس الواقع  
في الفن وفضحه وادانته والعمل على تخفيه مسألة تغدو ازاءها جمالية  
الشعر وترابطه وبعده عن النثرية والتقريرية واهتمامه بالموسيقى  
( العنصر المميز للشعر عن النثر ، والعامل الابرز في الشعرية ) ، تغدو  
امرا ثانويا . وبوسعك ان تلقي نظرة سريعة على الديوان لترى تكرر  
للحظات الدالة على خسران الموسيقى العذبة التي الفناها في شعر

## كلمات الى الوطن

- ١ -

اسأل عن سبب حضورك في  
يتنزي جسدي بالشعر وبالماء  
يتموج في حضورك كالبحر  
منفي اسمك في كل تصاريح الدنيا  
ممنوع رسمك  
لكن كالنسمة يخترق الاسوار السى  
السجن

اسألك فتأتيني مني  
وأجبتك في الأختيار  
وأجبتك في كل مواسم اعدامي  
لكني اسأل عن سبب حضورك  
كفزال أخضر  
نخضوضر تحت حوافره الدنيا  
ويصبح موتي  
!صفر .. أزرق .. أحمر  
اني أسألك الآن  
تأتيني مني  
تلتفين على خاصرتي  
خوذ جنود  
وبطاقات بريد  
أرقص - حين حضورك في  
كالطير المذبوح وانشق الى نصفين  
نصف ادمن لفة المنفى وارايجح الشوق  
والنصف الثاني  
انت النصف الثاني  
يتمدد في عمق عيوني

يسرح تحت الجلد  
اسأل عن سبب الموت المفهوم  
والموت اللامفهوم  
معجزة ان تتحجر اي امرأة تحت الجلد  
معجزة ان تحتل القلب  
وتحتل العقل  
وتحتل العظم  
معجزة ان يصبح في حضورك موتا  
او حيا

لو املك الا اتشترق حولك  
لو املك ان اتشترق حولك

- ٢ -

في منتصف الليل  
تأتيني غزة - كاقطة - في ليلة مطر  
ورياح

تتسلل تحت ثيابي  
اتلقى القبله والسيف  
آه ما أقصر ان تمتد يدي وتضمك  
يا غزه  
آه ما أطول ان تمتد يدي وتضمك  
يا غزه

تبتعدين  
تبتعدين  
تبتعدين  
وأنا اتسلل عبر دروب الموت السري  
اليك

اسقط في منتصف الدرب  
لا املك تصريح سفر  
لا توجد في لفة العشيق تصاريح  
لا املك الا القلب المفعم بالاشعار  
اني محكوم بالحب ومسكون بالدهشة  
وأنت الدهشة والحب

- ٣ -

يا وطني عند سقوطي فيك  
يضربنى البرق  
يصفر حجم الاشياء  
يكبر حجم الاشياء  
كنت جميلا وصغيرا  
وأحبك

احملك على كفي شمس  
وأحبك  
احملك على كفي جرح  
وأحبك

يشقق جسدي عنك  
وأحبك  
تزهق فوق جراحي زهرة تفاح  
وأحبك

يا وطني من يكبر فيك يموت  
أناك ترشح مني .. تتقطر مني  
اني لا زلت صغيرا وجميلا  
وأحبك

القاهرة

التي التزم بها الدرويش منذ مطلع امره حتى اليوم هي الثورة  
( « المحاولة » الثورية ) السابعة في سلسلة محاولات الشعب  
الفلسطيني . فلقد سبقت هذه الثورة بست ثورات هي على التوالي :

- ١ - ثورة ١٩١٩ .
- ٢ - ثورة ١٩٢١ .
- ٣ - ثورة ١٩٢٩ .
- ٤ - ثورة ١٩٣٣ .
- ٥ - ثورة ١٩٣٦ - ١٩٣٩ .
- ٦ - ثورة ١٩٤٨ .

( « المحاولة رقم ٧ » ) ، اذن ، ليست محاولة الدرويش وحده ،  
بل محاولة الشعب الفلسطيني برمه . ولعل هذا مما يوحى مباشرة  
بالتزامه التاريخي ، اذ هو يحاول مثلما ان شعبه يحاول .

دمشق

شيئا من الاهمية ، وهي مسألة عنوان الديوان . لقد بينا سابقا ان  
لفظة « محاولة » ومشتقاتها هي من بين الكلمات الطاغية على الديوان  
جملة . ولعل خير لحظة ينكشف فيها معنى العنوان هي خاتمة قصيدة  
( « بين حلمي وبين اسمه » ) ، حيث تتردد لفظة « احوال » خمس مرات  
في الابيات السبعة الاخيرة وحدها . ولما كانت محاولته تستهدف اغلاق  
( « دائرة الجرح والزنبقة » ) ، اي تحويل الوجد الى سعادة ، كما  
تستهدف اقامة صلة ( « بين الولادة والمشتقة » ) ، اي خروج الحياة من  
الموت ، واستيلاء التاريخ عبر القدر ، فانه منهمك في النقض والرفض  
والتشبث باللحظة القابلة . فكل الذي يفعله هو انه يحاول جر خيط  
التقدم وسجبه الى الامام . وهنا تتبدى التزامية الدرويش بابهى  
تجلياتها .

ولكن لماذا اخذت « المحاولة » هذا الرقم ؟ ربما يرى بعض الناس  
ان السبب في ذلك هو كون الديوان الراهن يحمل الترتيب السابع  
بين سلسلة مجموعات الدرويش الشعرية . وانا بالطبع اوافق على  
ذلك . بيد ان شيئا ابعد من هذا يمكن الاشارة اليه هنا . ان الثورة