محمود درويش (٢)
نـدوة ودراسـات

ملفّ من إعداد عبد الحق لبيض (المغرب)، سماح إدريس (لبنان)

كان العام ٢٠٠٨ من أسوإ الأعوام الثقافية العربية من حيث الخسائر الكبيرة التي تلقّاها الوطنُ العربي بموت ثلّة من مبدعية وكتّابه. ففي هذا العام رحل كثيرون من الأعلام والمؤسّسين: سهيل إدريس، محمود درويش، رجاء النقّاش، سامي خشبة،... وكلُّهم أدّوا أدوارًا كبرى في النقد أو الشعر أو الصحافة الثقافية.

في ما يلي ملفٌّ ثانٍ عن الراحل الكبير محمود درويش. والآداب تَعِدُ قرّاءها بأن تحاول أن تكرِّس في المستقبل القريب ملفّاتٍ خاصّةً برجاء النقّاش وسامي خشبة (وديْنُهما كبيرٌ على مجلة الآداب التي راسلاها من مصرَ أعوامًا مديدة). فدوْر الثقافة العربية، كما نفهمه، إنما هو سلسلةٌ متّصلةٌ، لا انقطاعَ فيها بين السابق واللاحق.

الآداب

المشـاركـون
(ألفـبـائيّـاً)

إدريس الملياني، بشرى البستاني، بنعيسى بو حمالة، جمال بندحمان، حسن مخافي، خالد بلقاسم، صبحي حديدي، صقر أبو فخر، صلاح بوسريف، علال الحجام، يوسف سامي يوسف.

محمود درويش (٢)
ندوة ودراسات

درويش وبيروت: الخَيْمة والغَيْمة والنَّجْمة

□ صقر أبو فخر

لا أجازف إذا قلتُ إنّ الفلسطينيين لم يُجْمعوا على أيّ أمر أو زعيم مثلما أَجْمعوا على محمود درويش وقصائده المدهشة. لقد شُغِفوا به وبحضوره الآسر وبأشعاره معًا، فطوّقوه بأزاهيرهم ثم توّجوه ملكًا عليهم. وهذا الأمرُ لم يناْله، بحسب معرفتي، لا الحاجّ أمين الحسيني ولا جورج حبش ولا ياسر عرفات.

كان عرفات نبيَّ التيه الفلسطيني، وكان حبش نبيَّ الأمل ربّمـــا. لكنّ درويش صنع فلسطين كأبهى ما تكون البلادُ. أحبّه الفلسطينيون[1] لأنّه صَنَعَ في هذا السديم العربي أملاً، وأبدع في هذا العماء المروِّع وعودًا خلاّبةً، وحَوّل أغاني التيه الفلسطيني إلى ملحمةٍ مدهشةٍ للعودة المؤجّلة. وأحبّوه لأنّ في شعره انسيابَ الماء المعمداني في منعطفات «الشريعة» عند الأردن، ونداءَ الرياح الجريحة في قفار بيت لحم، وصوتَ الأيائل المتوثّبة في جبال الخليل. قصائدُه سيمفونيةٌ من الألوان الراقصة والإيقاعات الراعشة، وأشعارُه شلاّلٌ من العبارات المتوتّرة: تضطرب وتهدأ، تَهْمس وتَصْرخ، تغيب وتَحْضر. هكذا كان صوتُه مثلَ احتفالٍ وثنيّ في العراء، وكان هو مثلَ «قصبةٍ ثقبتْها الريحُ فصارت نايًا.»

التجربة الفريدة

برهن لنا درويش أنّ القصيدة قد تكون أقوى من البندقية. وكانت قصائده تشير دومًا إلى انتصار الشعر على السياسة، أيْ إلى هزيمة الواقع أمام الحلم. ولعلّ تجربتَه في لبنان، إبّان الحرب الأهلية، وفقدانَه كثيرًا من الأصدقاء والأحبّة، جعلاه يلتفت إلى ما وراء هذا الموت المجّاني: إلى المعنى اللامرئي الذي يختفي خلف المعنى الظاهر. ولعلّ الشعر العربي المعاصر، ولاسيّما في النصف الثاني من القرن العشرين، لم يَعرفْ شاعرًا احتلّ تلك المكانةَ الرفيعةَ في قلوب الناس مثل درويش. فأدونيس ظلّ شاعرًا متفرِّدًا ومتميّزًا ونخبوياً؛ بينما كانت جموعُ الناس تَزْحف بالآلاف على الأمسيات الشعرية لمحمود درويش، ولم يزاحمْه على هذه الظاهرة إلاّ الشاعرُ السوري الكبير نزار قبّاني. ولعلّ من المفارقة أيضًا أنّ درويش الذي كانت تجربتُه الشعرية تغتني بطريقة مذهلة، وكان يتخلّص بالتدريج من لغته الشعرية التي بدأها في حيفا، كانت «شعبيّتُه» تزداد باطّراد.

بهذا المعنى كان درويش ظاهرةً شعريةً ذاتَ فرادة. ربما تحوّل إلى قدّيس الشعب الفلسطيني وشاعره ومطربه وراوي ذاكرته والرائي الذي ما برح يرمِّم جروحَ الفلسطينيين وهزائمهم، ويقول لهم إنّهم ليسوا عابرين في كلامٍ عابر، بل إنّهم منذورون لأغاني العودة، وإنّ في إمكانهم أن ينتصروا على التيه، وإنّ «هناك ما يستحقّ الحياةَ على هذه الأرض»... على «سيّدة الأرض التي كانت تدعى فلسطين وصارت تدعى فلسطين.»

ما سرُّه الشعريُّ إذًا، هذا السرُّ الذي جعله مثالاً للشعر لا يمكن اجتنابُه، ولا تجاوزُه، ولا تحطيمُه؟ إنّه شاعر مهيمن، وشعره كاشفٌ وفاضح. مهيمنٌ، لأنّ قامته الشعرية باسقةٌ جداً، ولا تدانيها قاماتُ كثيرين من الشعراء. وكاشفٌ، لأنّ الشعر الصافي صار يُقاس بقصائده، ولأنّ شعره صار تحدِّيًا إبداعيّاً لجميعِ مَنْ عاصره أو جاء بعده.

هذا هو سرُّه الشعري على ما أَحْسب. ولهذا تبعه «المريدون،» وبايعوه ملكًا على فلسطين، ووضعوا بين يديه «أحدَ عشرَ كوكبًا.» محمود درويش، الذي سما بالقضية الفلسطينية إلى مصاف القضايا الإنسانية الكبرى، مات بعد أن شاهد، بأمّ عينه، كيف يتناوش هؤلاء العابرون في الليالي الدموية في غزة «حبيبتَه التي

---

١ ـ أستثني من الفلسطينيين قلّةً بائسةً من ذوي الأدمغة المعادية للمتعة الرفيعة التي يمثّلها شعرُ درويش... قلّةً أهانت الشعرَ والجَمالَ والإبداعَ حينما احتفلتْ بموت درويش، فكأنّها تفتخر بانحطاطِها وابتذالِها.

نهضتْ من نومها» ذاتَ يوم، فكانت فجيعته الأخيرة.[1]

معظم الشعراء العرب كان إبداعُهم الشعري يتوقّف قبل الستّين، وتعيش أشعارُهم اللاحقة على وهج أشعارهم السابقة. لكنّ محمود درويش حالٌ مختلفةٌ. كانت لغتُه تصفو وترقّ وتصبح أكثرَ إدهاشًا كلّما أمعن في السنين؛ فلم يطمئنّ، البتةَ، إلى أيّ إنجاز شعريّ له، بل كان دائمًا يبحث عن أفق جديد بعد كلّ ديوانٍ جديد. ومحمود درويش ربما هو الشاعر العربي الوحيد الذي كان كلُّ ديوان جديد له يمثّل قمةً جديدةً في مسيرته الشعرية المخضّبة بالألم والقلق ووجيف القلب.

الفصول الأربعة

ربما يحلو لبعض النقّاد أن يُقسِّم تجربة درويش تقسيمًا مضمونيّاً. وفي هذه الحال تمتدّ هذه التجربة على ثلاث مراحل:

١ ـ المرحلة الوطنية: وهي بداياته في حيفا حينما أصدر ديوان **عصافير بلا أجنحة** (١٩٦٠) الذي كان مجردَ تمرين على كتابة الشعر. غير أنّ هذه المرحلة تتجلّى، أكثرَ ما تتجلّى، في ديوان **أوراق الزيتون** (١٩٦٤) الذي يُعدّ البدايةَ الحقيقيةَ لمحمود درويش الشاعر، والتي ختمها بديوان **حبيبتي تنهض من نومها** (١٩٧٠).

٢ ـ المرحلة الملحمية: وهي التي تمكّن فيها من رفع المسألة الوطنية إلى مصاف القضايا الكبرى الإنسانية، وفيها تخلّص من لغة البدايات، ثم توّجها بديوان **أحد عشر كوكبًا** (١٩٩٢).

٣ ـ المرحلة الذاتية: بدأتْ هذه المرحلة بديوان **لماذا تركتَ الحصان وحيدًا** (١٩٩٥)، ومال درويش في أواخرها إلى قصيدة النثر، ولاسيَّما في كتابه النثري **أثر الفراشة** (٢٠٠٨). وإذا كان درويش قد مال، على المستوى الشعري، إلى حيوية قصيدة النثر،[2] إلا أنّه كان دائمًا يصرّ على أنّ الإيقاع شرطٌ لتمييز الشعر من النثر، ويؤكّد أنّه لا يستطيع أن يَقْبل الشعرَ من دون الموسيقى (مجلة **المرأة اليوم**، أبو ظبي، ١٤/٨/٢٠٠٨).

مهما يكن الأمر، فإنّ في الإمكان تفصيلَ التجربة الشعرية لمحمود درويش، علاوةً على التقسيم المضموني، على أساس المراحل الزمنية التالية:

١ ـ ما قبل الخروج من فلسطين سنة ١٩٧٠: في هذه المرحلة كتب محمود درويش **أوراق الزيتون** (١٩٦٤)، و**عاشق من فلسطين** (١٩٦٦)، و**آخر الليل** (١٩٦٧)، و**العصافير تموت في الجليل** (١٩٦٩)، و**حبيبتي تنهض من نومها** (١٩٧٠). وقد اشتُهرتْ من قصائد هذه المرحلة: «سجِّلْ أنا عربي» من ديوان **أوراق الزيتون**، و«أحنُّ إلى خبز أمي» من ديوان **عاشق من فلسطين**، و«جنديّ يَحْلم بالزنابق البيضاء،» وقصيدة «وطني يعلّمني حديدَ سلاسلي، عنفَ النسور، ورقّةَ المتفائل» من ديوان **آخر الليل**. وفي نهاية هذه المرحلة خَرَجَ من فلسطين.[3]

٢ ـ ما قبل الخروج من بيروت سنة ١٩٨٢: في هذه المرحلة كتب **أحبُّكِ أو لا أحبُّكِ** (١٩٧٢)، و**محاولة رقم ٧** (١٩٧٣)، و**تلك صورتُها وهذا انتحارُ العاشق** (١٩٧٥). واشتُهرتْ من بين قصائد هذه المرحلة قصيدة «سرحان يَشْرب القهوةَ في الكافيتيريا» من ديوان **أحبُّكِ أو لا أحبُّكِ** و«أحمد الزعتر» من ديوان تلك **صورتُها وهذا انتحارُ العاشق**. وهذه المرحلة كانت الخميرةَ الإبداعيةَ لقصيدته الرائعة «مديح الظلّ العالي» التي أصدرها في سنة ١٩٨٣.

٣ ـ ما قبل الخروج من الموت[4] في سنة ١٩٩٨: وفيها كتب، علاوة على «مديح الظلّ العالي» وفيها قصيدة «بيروت،» ديوانَ **وردٌ أقلّ** (١٩٨٦)، و**هي أغنية هي أغنية** (١٩٨٦)، و**أرى ما أريد** (١٩٩٠)، و**أحد عشر كوكبًا** (١٩٩٢)، و**لماذا تركت الحصان وحيدًا** (١٩٩٥). واشتُهرتْ قصيدةُ «ربِّ الأيائل يا أبي» من ديوان **أرى ما أريد**.

٤ ـ ما قبل الخروج من الحياة في سنة ٢٠٠٨: وفيها كتب أجملَ أشعاره ونصوصه، بدءًا من **سرير الغريبة** (١٩٩٩)، و**جدارية** (١٩٩٩)، و**حالة حصار** (٢٠٠٢)، و**لا تعتذرْ عمّا فعلت** (٢٠٠٤)، و**كزهر اللوز أبو أبعد** (٢٠٠٥). وفي نهاية هذه المرحلة «زهق» من معايشةِ الموت وقال: «وداعًا... وداعًا لشعر الألم.»

---

١ ـ كتب محمود درويش هجاءً لما وقع في غزة في ١٤/٦/٢٠٠٧ جاء فيه: «لولا الحياءُ والظلام، لزرتُ غزة دون أن أعرف الطريقَ إلى بيت أبي سفيان الجديد، ولا اسم النبيّ الجديد. ولولا أنّ محمدًا هو خاتمُ الأنبياء، لصار لكلّ عصابةٍ نبيّ، ولكلّ صحابيّ ميليشيا... ما حاجتُنا للنرجس ما دمنا فلسطينيين، وما دمنا لا نفرّق بين الجامع والجامعة لأنّهما من جذرٍ لغويّ واحد؟ وما حاجتُنا للدولة ما دامت هي والأيام إلى مصيرٍ واحد؟»

٢ ـ كان يحبّ قصائد سعدي يوسف وأمجد ناصر وعبّاس بيضون ووليد خازندار وسليم بركات.

٣ ـ غادر محمود درويش تل أبيب إلى موسكو في ٥/٣/١٩٧٠، وأقام فيها أحدَ عشرَ شهرًا. وفي شباط ١٩٧١ غادر موسكو إلى القاهرة، وأقام فيها نحو سنةٍ عمل في أثنائها في مجلة **المصوّر** وفي إذاعة «صوت العرب» وكتب في جريدة **الأهرام**.

٤ ـ خضَعَ درويش لأول جراحةٍ في القلب سنة ١٩٨٤ في فيينا. وفي ١٧/٣/١٩٩٨ جاء إلى منزل ليلى شهيد في باريس وعلى محيّاه عوارضُ الإرهاق. فسارعتْ شهيد إلى تنبيهه إلى أنّه يحتاج إلى كشفٍ طبيّ، فرفض قائلاً إنّ الأمر لا يستحقّ زيارةَ الطبيب. غير أنّها ألحّتْ عليه، بل أرغمتْه على الانتقال إلى المستشفى. وفي المستشفى اكتشف الأطبّاءُ أنّه كان مشْرفًا على الموت، فسارعوا إلى إجراء عمليةٍ له في ١٩/٣/١٩٩٨، وبقي عدّة أيام على تخوم النهاية في غرفة العناية الفائقة. وكانت خاتمة مطافه العملية الجراحية في هيوستن في سنة ٢٠٠٨.

كان عرفات نبيّ التيه الفلسطيني، وحبش نبيّ الأمل ربّما، لكنّ درويش صنع فلسطين كأبهى ما تكون البلاد.

المدينة والشاعر

في كتابه النثري المدهش **ذاكرة للنسيان** الذي كرّسه لحصار بيروت في سنة ١٩٨٢ يقول: «أنا لا أعرف بيروت. ولا أعرف إنْ كنتُ أحبّها أمْ لا أحبّها... [هي] للسياسيّ المهاجر كرسيٌّ لا يتغيَّر ولا يتبدّل... وللتاجر المهاجر فرصةُ التأكّد من أنّ ريح الخمسينات، التي وَعَدتْ فقراءَ العرب بشيءٍ ما، لن تمرّ من هنا. وللكاتب الذي ضاقت به بلادُه أو ضاق بالحرية في أن يعتقد أنّه حرّ...، وللشاعر السابق إمكانيةُ الحصول على مسدّس وحارس ومال، فيتحوّل إلى زعيم عصابة يغتال ناقداً ويرشو آخر... وللفتاة المحافظة القدرةُ على إخفاء الحجاب في حقيبة يدها، والاختفاء مع عشيقها في فندق. وللمهرِّب أن يهرِّب، وللفقير أن يزداد فقرًا... أهي مدينةٌ أمْ قناع؟ منفًى أمْ نشيد؟». ويضيف: «منذ عشرين سنين أقيم في بيروت. أحاول أن أفهم بيروت فأزداد جهلاً بنفسي.... إذا رأيتَ النيل فهذا يعني أنّك في القاهرة. أما هنا [في بيروت] فإنّ صوت الرصاص هو الذي يدلّ على بيروت. صوت الرصاص أو صراخ الشعارات على الجدران. هل هي مدينة أمْ مخيّم شوارع عربية وُضعتْ بلا ترتيب؟». إنّها:

«أسواق على البحر»

«اقتصاد يَهْدم الإنتاجَ كي يبني المطاعم والفنادق»

«تفّاحةٌ للبحر، نرجسةُ الرخام»

«هندسةُ الخراب»

«زنبقةُ الحطام»

(قصيدة «بيروت،» من حصار لمدائح البحر)

بيروت مدينة البدايات

جاء درويش إلى لبنان في زمنين متنافرين: الزمن **الأول** حين لجأ مع عائلته في سنة ١٩٤٨، فاجتاز مسافة الطريق ماشيًا من البروة في قضاء عكّا إلى رميش في جنوب لبنان، ونام عند البركة القذرة، بالقرب من الخنازير والأبقار، وقطف التوتَ في صور، ثم ترحّل مع أهله صوب جزّين. وفي جزّين رأى الثلجَ أولَ مرة، ورأى الشلاّلَ أولَ مرة، ورأى التفّاح يتدلّى من أغصان الشجر أولَ مرة (فقَبْلَ ذلك كان يتخيّل أنّه يَنْبت في الصناديق). ومن جزّين ذهب إلى الدامور التي لا يتذكّر فيها إلاّ البحرَ وبساتينَ الموز. وفي بيروت التي هبط إليها مع جدّه، ركب الترامواي أولَ مرة، وضاع فيه إلى أن عاد الترامُ إلى محطّته الأولى، فاحتضنه جدُّه الذي ظلّ ينتظره في محطة الانطلاق بلهفةٍ ووجيفِ قلب. أما الزمن **الثاني** فهو سنة ١٩٧٢ حينما جاء إلى بيروت شاعرًا تَسْبقه أشعارُه؛ وكان أول ما فعله، بعد أن علّق ثيابَه في الفندق، هو أنّه نزل إلى الشارع، وأوقف سيارة أجرة، وقال للسائق: «خذني إلى الدامور.»

أولُ إطلالةٍ شعريةٍ له في بيروت كانت على مسرح قصر الأونيسكو مع خليل حاوي وبلند الحيدري ونزار قبّاني ومحمد الفيتوري، وفيها قرأ «سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا.» ثم تتالت أمسياتُه في كليّة الآداب في الجامعة اللبنانية، وفيها قرأ «تلك صورتُها وهذا انتحارُ العاشق،» وفي كلّيّة الحقوق بالجامعة نفسها، وفيها

قرأ «أحبُّكِ أو لا أحبُّكِ،» وفي كلية التربية أيضًا. وكانت الجامعة اللبنانية معقلاً للحركة الوطنية اللبنانية المتحالفة مع الثورة الفلسطينية. وقد أكسبتْه هذه الأمسياتُ، التي كان يحتشد فيها الناسُ بشدة، حضورًا لامعًا، ومنها انطلق ليصبح الشاعرَ العربيَّ الأبرز والاسمَ الأكثرَ شهرة.[1]

منحتْه بيروتُ فضاءً معرفيّاً لم يكن متاحًا له في القاهرة أو دمشق. ففيها كانت المعاركُ ناشبةً بين قصيدة النثر وقصيدة التفعيلة. ومع أنّ مجلة **شعر** كانت توقّفتْ في تلك الأثناء، إلاّ أنّ أدونيس كان ما يزال يهزّ الثقافة هزّاً، ولاسيما بعد كتابه **الثابت والمتحوّل**.[2] وكانت بيروت، آنذاك، تحتضن نزار قبّاني وبلند الحيدري ومحمد الفيتوري، علاوةً على خليل حاوي وأنسي الحاج وشوقي أبو شقرا ويوسف الخال وغيرهم. وفي بيروت بدأتْ رحلتُه الشعريةُ التي تجاوز فيها «سجِّلْ أنا عربي» إلى آفاقٍ شعريةٍ جديدة. وكانت قصيدتُه «سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا» باهرةً في ذلك الزمان، ولعلّها القصيدة التي وضعتْ قدميْه بقوةٍ على خطّ التجديد الشعري. ومع ذلك لم تصنعْ بيروتُ من محمود درويش شاعرًا كبيرًا، تمامًا مثلما لم تَصنعْ من نزار قباني أو محمد الفيتوري أو محمد الماغوط أو عمر أبو ريشة أو أدونيس شعراء كبارًا. هؤلاء جاؤوا إلى بيروت شعراء حقيقيين، وكانوا قَطَعوا شوطًا طويلاً في الشعر، غير أنّ بيروت منحتْهم جميعًا مناخًا أدبيّاً ونقديّاً أثرى العمليةَ الإبداعيةَ لديهم، وحفّزتهم المدينةُ، بقوة الاحتكاك والنقد والسجال والمنافسة، على التجريب والتجاوز. وهذا هو معنى أن تكون بيروت مدينةً للإبداع والحرية.

اللافت في التجربة الشعرية لمحمود درويش في بيروت أنّه لم ينخرطْ في «الأحزاب الثقافية» اللبنانية، ولم يتحزَّبْ لمجلة الآداب مثلاً في مواجهة مجلة **مواقف** أو مجلة **الطريق**، فكان على صلةٍ ثقافيةٍ بالمجلات الثلاث معًا.

وداع التعب والذهب والأندلس والشام

عاش درويش في لبنان عشر سنواتٍ كاملة، لعلّها الأغنى ثقافيّاً في مسيرة عمره، وإنْ لم تكن الأغنى شعريّاً. لم يغادرها مع المقاتلين في سنة ١٩٨٢، بل أصرَّ على وداعها بطريقته الخاصة، فغادرها وحده (بمساعدة صديق) إلى طرابلس، ومنها إلى دمشق.[3] وقد كرّس لبيروتٍ كتابة **ذاكرةٌ للنسيان**، وأهداها واحدةً من أجمل قصائده وأكثرها شهرة هي «مديح الظل العالي» التي يقول فيها: «بيروتُ من تعبٍ ومن ذهب/وأندلسٍ وشام/بيروتُ خيمتُنا/بيروتُ نجمتُنا/بيروتُ زنبقةُ الحطام.»

ثم عاد درويش ثانيةً إلى بيروت في سنة ١٩٩٩، بعدما طوت معاركَها العبثية. ومنذ ذلك الوقت لم ينفكّ عن هذه المدينة في زيارات متلاحقة. وفي أرجائها استقبلتْه بيروتُ بالحبّ وأمسيات الشعر وأماسي الأحبّة، والعواطف التي تفور من العيون الوالهة لصبايا لم يعرفن شهوةَ الشعر إلاّ من بين أصابع محمود درويش. وقد هيّأتْ له بيروت متنفَّسًا لبعضِ ما يقلقه، ومنحتْه ألقًا يليق بواحدٍ من أعظم شعراء العربية. لكنّ الحياة أخلفتْ وعودَها معه، فأورثتْه قلقًا متماديًا وعلّةً في القلب. وظلّ الموتُ يلاعبه، وهو يلعب به بمهارة «لاعب النرد،» حتى أراح ركابَه أخيرًا، وأدار لنا ظهرَه، وغادرنا إلى حيث يُزار ولا يزورُ، وتركنا ذاهلين نلوِّح له بالمناديل.

بيروت

صقر أبو فخر

كاتب في جريدة **السفير** وسكرتير تحرير **مجلة الدراسات الفلسطينية**.

---

١ ـ في أمسية له في قصر الأونيسكو مع مارسيل خليفة قدّمتُه فيها بنفسي، ارتأى هشام نشّابة (رئيسُ مجلس أمناء مؤسسة الدراسات الفلسطينية) وباسل عقل (عضوُ مجلس الأمناء) أن يتكلّما. لكنّ الجمهور راح يهمهم ويصفّر ويقاطع احتجاجًا على هذا الكلام؛ فهو لا يريد أن يستمع إلاّ لسيِّد الكلام.

١ ـ بيروت: دار العودة، ١٩٧٤.

٢ ـ الصديق ضابط في الأمن العام اللبناني. والسيارة التي أقلّته إلى طرابلس وضعها في تصرُّفه الشاعر محمد الفيتوري، وكان حينذاك دبلوماسيّاً ليبيّاً.

على الأرض مـا يسـتـحقّ البكاء!

□ بشرى البستاني

على الأرض ما يستحقُّ البكاءْ:
رحيلُك؛
صمتُ الأغاني التي أَشعلتْ شجري
فاستراب وغادرني؛
خفرٌ لؤلؤيٌّ؛
وإيقاعُ دائرةٍ ضاق ليلي بها؛
لغةٌ تتهجّد خارج سور القواميس،
غزلانُها لا تكف عن العدْو،
تكسرُ أوزانها،
تتداخلُ،
أنهارُها تتصارعُ،
تسري وتعرجُ،
تنهضُ،
تكبو،
تفوحُ،
وتشعلُ دغل المساءْ.

❖❖

على الأرض ما يستحقُّ البكاء:
غيابُكَ؛
بحرٌ يؤجّج نيرانَه للرحيلِ؛
وتيجان تلعنُ أصحابَها؛
زمنٌ يرتديه الطغاةُ؛
ونهرُ الحياة بريءٌ
بريءْ.

❖❖

على الأرض ما يستحقّ البكاء:
أناملُ شعِركَ غراءُ،
فتنتها في الليالي تسرّح شَعر المنى
وتشدُّ الغزالاتِ من خصْرها
فتدور الصحارى بقارورةٍ
وتلوب الطيورْ.

❖❖

على الأرض ما يستحقّ العذابْ:
غيابُك؛
غيمٌ يفتح أردانَهُ
في عيونِ السحاب.

❖❖

على الأرض ما يستحقّ البكاء:
رحيلُك؛
دمعُ الأغاني التي لا تحبُّ الوصولْ.
هل وصلتَ؟
أمْ أنّ النهايةَ، مثل البداية، موصدةٌ
والنوافذَ سكرى،
وأرض تدور بأمنيةٍ من عبيرْ؟

❖❖

على الأرض ما يستحقُّ البكاءْ:
غيابُك؛
بغدادُ مُزروعةٌ بالدماءْ؛
وقدسٌ تمدّ إليكَ سواعدَها
مطرًا من حنينٍ وبوحٍ
وبيّارةً أحرقتْها الرياحُ بأغنيةٍ
كنت فيها شهيدا.
غزالَ المنافي،
لماذا ذهبتَ بعيدًا
لماذا؟
وكنتَ جميلاً، مضيئًا،
أناملُ شعِركَ تزرع نخلاً عصيّاً،
قصيّاً،
بهيّاً
وتشرب منّا النخبْ.

❖❖

على الأرض ما يستحقّ البكاء.
بعيدًا،
قريبًا

تماهى الرصاصُ بوردِ البنفسجِ.
لا تطْلقوا الطلقاتِ لمقدمهِ،
أطْلقوا الوردَ،
والفجرَ
والقبّراتْ،
وافتحوا شُرفاتِ الرياحِ
لمن زرعتْه البلابلُ فوق ضميرِ السحابْ:
بيادرَ ماسٍ وحمى،
وموجًا من الذهب القرطبيّ،
وحقلَ زبرجدْ،
وغابًا من الوجدِ،
معتركًا بالذي لا يُطالْ..
تدفقُ أغنيةٍ،
والتصارعُ بين فضاءاتِ آخرِ بوحٍ
وبين لسان العربْ.
.....
رشيقًا كنهر الفراتِ،
رهيفًا،
وملتبسًا بالحياة..
يؤثّث هذا الوجودَ بوهج الجمالِ
ويطْلق فيه الكمنجاتِ
حتى التعبْ.
❖❖
حبيبي
يطير الحمامُ
يحطّ الحمامْ..
ويلقي عليكَ السلامْ..
وما بين لاعجتيْن أخاصرُ وردَ الجليل..
وألقي رذاذَ النجوم عليكْ..
فتنهضُ،
ترفع عنك الغصونَ،
وتأخذني من يديّ إلى باحة الرقصِ
تأخذ نخلَ العراق جريحًا.
وتحت دويّ الرصاصْ...
تلفّ بأغصان شعرِكَ خصري
فأفتحُ للريح صدري
وأمسحُ بالضوء وجنتكَ.
الموتُ يخجلُ منا
ويلقي عليك السلامْ.
.....
فنم يا حبيبي
ضفائرُ حبي عليكْ...
وزنبقُ قلبي
وسربُ يمامْ...
عليك غصونُ الكلام، حبيبي،
وغزلان تفتح أفقَ السماءِ
وتعدو حواليكَ،
تفتح دربًا إلى القدسِ
دربًا إلى الشمسِ
دربًا إلى وردِ دجلةَ..
للعجلاتِ،
المسلاّتِ،
دربًا لكنعانَ
للرقَم الحجرية تَحْفظ ضوءَ اللغاتْ..
لأسوار كلِّ الحضاراتِ..
كلِّ المعابر
يشدو نشيدك يا سيّدَ الأغنياتْ.
❖❖
على هذه الأرض ما يستحقّ الحياةْ:
عنادك هذا الجلالُ،
الجمالُ،
الكمالُ
البهيُّ العصيُّ.
هنيئًا، تحوّلتَ ضوءًا وعطرًا
وتعويذةً..
وانفلتّ من الأسر....آهْ!
❖❖
شجرُ الكوفةِ يبكي يا حبيبي،
شجرُ الكوفةِ ذبلانُ
على صدر الفرات.
وأبو الطيّب يجتاح الفلاةْ...
يرفع النخلَ،
يُظلّ الفارسَ العائدَ
ممشوقًا، مضيئا،
مرهفًا،
يفتح ورد الأفقِ
كي يدخلَ طفلٌ شارد اللفتة والنسمةِ
جذلان وظمآنُ
وحرّ وأسيرْ..
والبساتين حبيبي
تفتح الضوءَ لطفلٍ مستحيلْ..
شارةُ الإبداع تغريه بوردٍ عسليّ
وبرمّانٍ ولوزْ.
شجرُ الكوفة يبكي يا حبيبي.

الموصل

بشرى البستاني
شاعرة وناقدة من العراق.

محمود درويش (٢)
ندوة ودراسات

«خطبة الهندي الأحمر»: استراتيجيات التعبير وتمثيلات المعنى

□ صبحي حديدي

فلتُمهلوا الأرضَ حتى تقولَ الحقيقة، كلَّ الحقيقة (محمود درويش)

قبل أن يَشْرع تورلينو العجوز، كاهنُ قبائل النافاجو، في سرد قصة الخلق أمام الأمريكي الأبيض واشنطن ماتيوز، أنشد الأبياتَ التالية: «إنني خَجِلٌ أمام الأرض/إنني خَجِلٌ أمام السماوات/إنني خَجِلٌ أمام الفجر/إنني خَجِلٌ أمام شفق المساء/إنني خَجِلٌ أمام السماء الزرقاء/إنني خَجِلٌ أمام الشمس/وأخجل أمام ذلك الشامخ في داخلي، وينطق معي./تلك أشياء تبصرني على الدوام/ولن أغيب عن ناظرها أبدًا./تلك أشياء تُلْزمني بسرد الحقيقة/واحتضان كلمتي قريبًا من صدري.»[١] كان الشاماني الحكيم يشير إلى مسؤولية الهنديّ الأحمر أمام الكلمة، تلك التي تشْغل عنده دورَ «وكيلٍ» جبّارٍ يتوسّط بين الفعل والواقع، ويدير مواجهةَ الضمير لحقائق الداخل والخارج، بقدْر ما يشدّد على واحدة من أبرز أواليّات الدفاع التي اعتمدتْها الأقوامُ الأصليةُ طوال عقود الغزو الأوروبي وتأسيس «العالم الجديد» بقوّة الحديد والنار.

في قصيدة «خطبة الهندي الأحمر ـ ما قبل الأخيرة ـ أمام الرجل الأبيض،» التي ظهرتْ في مجموعة **أحد عشر كوكبًا** (١٩٩٢)، يعتمد محمود درويش أواليةَ تمثيلٍ شبيهةً حين يضع الأرضَ في مركز التناقض بين الهندي الأحمر و«الآخر» الغازي، ويشدّد بلاغةَ وصف الوطن الأصلي وجماليّات المكان والأحلام والعبادات لكي تكون معيارًا لوجْهة اقتراب الماضي من المستقبل. هذه أولى خطوط تنظيم العلاقة بين المقدّس من جهة، والعناصر التي تسعى إلى تدنيسه وانتهاكه من جهة ثانية. الطرف الأول تمثّله القوى الطبيعيةُ العابرةُ لحدود البشر، ولكنها مشاركةٌ فاعلةٌ في تكوين الحياة والمعنى وضمان حضور الحقيقة في ذلك كلّه. والطرف الثاني يمثله التدخّلُ البشري الذي يستحوذ على سلطةٍ أشدّ كلما ازداد عنفًا وقدرةً على تجريد المقدّس من مضامين القداسة، وكلما نجح في إخراج الحقيقة إلى العراء البعيد عن «الشامخ في الداخل،» الناطق المشارك، الذي يُلْزم بسرد الحقيقة... «كلّ الحقيقة.»

وفي حوار مع درويش عام ١٩٩٣،[٢] قال الشاعر: «منذ بداياتي الشعرية وأنا أتعامل مع موضوعة الأرض وعناصرها، من عشبٍ وشجرٍ وحطبٍ وحجارة، ككائناتٍ حيّة. إنني، إذًا، مكوَّنٌ بطريقة تتيح لي التقاطَ رسالة الهندي الأحمر. وحين قرأتُ ثقافتهم أدركتُ أنهم عَبّروا عنّي بأفضل مما عبّرتُ عن نفسي. ولسوف يشرِّفني أن يرتقي دفاعي عن الحقّ الفلسطيني إلى مستوى دفاع الهندي الأحمر؛ فهو دفاعٌ عن توازن الكون والطبيعة الذي يشكّل سلوكُ الأبيض خرْقًا له.» ولم يخْفِ مضمونَ الرسالة في قصيدته حين قال: «لقد تقمّصتُ شخصيةَ الهندي الأحمر لأدافعَ عن براءة الأشياء وطفولة الإنسانية، وأحذّرَ من تعاظم الأداة العسكرية التي لا ترى لأفقها حدودًا، بل تقتلعُ كلّ المعاني الموروثة وتلتهمُ بجشعٍ ونهمِ الكرةَ الأرضيةَ بسطحها وقاعها. التهامُ معرفة الآخر هو عتبةٌ أولى لإفنائه وإقصائه، وهو مشروعُ إبادةٍ يؤشّر على الطريقة التي ينشأ بها النظامُ الدوليُّ الجديد: غزوٌ، وهيمنةٌ، وإلغاءٌ، ومحاولةُ فهم الآخر بوسيلة إبادته. قصيدتي حاولتْ تقمّصَ شخصية الهندي الأحمر في ساعة رؤيته لآخرِ شمس، ولكنّ الأبيض لن يستطيع امتلاكَ الراحة والنوم بهدوء لأنّ أرواح الأشياء والطبيعة والضحايا سوف تحوم حول مجال وجوده.»

ونَعْرف (من القصيدة ومن حديث درويش عنها) أنّ الشاعر انكبّ على قراءةٍ معمّقةٍ لتاريخ الهنود الحمر وعلاقتهم بالأرض والوجود والآلهة، وأدرك دلالاتِ العام (بحدثَيْه المحوريَيْن: رحلةِ كولومبوس، وسقوطِ غرناطة)، وكيف اقتضى تأسيسُ مفهوم الغرب (الإمبراطوري الإمبريالي سياسيًا وعسكريًا، والمسيحي اليهودي ثقافيًا) إبادةَ سبعين مليون هنديّ، و«إدارةَ حربٍ ثقافيةٍ طاحنةٍ ضدّ فلسفةٍ تقترن بالأرض والطبيعة، وبالشجر والحصى والتراب والماء.» المادةُ المعرفية، والموقفُ الأخلاقي من

١ ـ Margot Astrov (ed.), **American Indian Prose and Poetry: An Anthology** (New York: The John Day Company, 1972), p.3.

٢ ـ نُشر الحوار في صحيفة **القدس العربي** (لندن)، ١٢/٣/١٩٩٣، وفصلية **الكرمل** (نيقوسيا) ٤٧، ١٩٩٣.

«الاكتشاف»/الغزو، والوعيُ التاريخي بجوهر الصراع في أيّ مشروع استيطانيّ، وارتفاعُ سؤال الأرض عند الفلسطيني إلى مستوى القداسة، وتماهي الفلسطيني مع التراجيديا، ونهوضُ منجَز درويش الشعري على المشروع التراجيدي... كلُّ هذه كانت عناصرَ حاسمةً في استكمال قصيدة «خطبة الهندي الأحمر» على الهيئة الوحيدة اللائقة بشروط كتابتها: أنها واحدٌ من النصوص الأدبية النادرة (ونَقْصد هنا على نطاقٍ عالميّ) التي تناولتْ موضوعة الهنديّ الأحمر بوعيٍ إنسانيّ تاريخيّ يتفادى التمثيلات الإيديولوجية السائدة التي تكتفي بتصوير الهندي الأحمر ككائنٍ بريءٍ نبيلٍ يَهْرب من زحف الحضارة إلى أحضان الطبيعة الأمّ، أو كحاملٍ ساذجٍ محايدٍ لعناصر الصراع الأوروبي بين النظام الأرستقراطي المحتضر والثورة البرجوازية والصناعية الوليدة.[1]

السطور الأولى من القصيدة تكاد تفْصح عن جملة الستراتيجيات التي اعتمدها درويش لتحقيق غرضَيْن حاسمين: تقويض تنميط الهندي الأحمر، ثم الانطلاق من ذلك إلى إطلاق فضاء المواجهة بين أهلِ الأرض أينما كانوا (ولكنْ في المسيسيبّي وفلسطين على وجه الخصوص) والآخرِ القادم الذي اجتاح واستوطن وغرق في عماء جهل الأرض ودفاعاتها السرّية عن روحها وروح قاطنيها. التراجيدي هنا يلتحم في أعرض فضاءٍ متاحٍ من المقدّس، بحيث تتحوّل الذاكرةُ المنتهَكةُ إلى إرثٍ منتهَكٍ تَفْقده ضحيةٌ فيزيائيةٌ ومجازيةٌ محدَّدة، مُجتاحَةٌ ومنفيّةٌ ومهزومةٌ ربما، ولكنها متجذِّرةٌ في الأرض، ومقاومة. وإذا لم يتحوّلْ هذا الإرثُ المنتهَكُ إلى «عبادة» محورية لتلك الحالة النبيلة من المقاومة والتجذّر، فإنّ من العسير أن يتلمّس المرءُ المعنى التاريخي (ناهيك بالأنثروبولوجي والسوسيولوجي) للدين والمقدّس. والمسألة تدور هنا حول العالم الفعلي وعناصره البدئية، مثلما تدور حول الإبدالات المجازية لذلك العالم:

«إذن، نحنُ مَن نحن في المسيسيبي. لنا ما تبقّى لنا من الأمس/لكن لون السماءِ تغيّر، والبحر شرقًا تغيّر. يا سيّدَ البِيض!/يا سيّدَ الخيْل، ماذا تريد من الذاهبين إلى شجر الليل؟/عاليةٌ روحُنا، والمراعي مقدّسة، والنجوم/كلامٌ يضيء.. إذا أنتَ حدّقتَ فيها قرأتَ حكايتَنا كلَّها:/وُلِدْنا هنا بين ماءٍ ونار.. نولد ثانيةً في الغيوم/على حافّةِ الساحلِ اللازوْرديّ بعد القيامة.. عمّا قليل/فلا تقتل العشبَ أكثر، للعشب روحٌ يدافع فينا عن الروح في الأرض!»[2]

وليس بغير دلالة أنّ درويش يبدأ من المسيسيبّي (موطنِ قبائل الجنوب الشرقي التي بنَت حضارةً عمرُها ٢٥٠٠ سنة، واستخدمت الطينَ على نطاقٍ واسعٍ في تشييد الأهرامات الشبيهةِ بالزيقورات البابلية، والاستحكاماتِ، و«تحصينات الدفن» ذات الشكل الأفعواني، قبل أن تنقرض عن بكرة أبيها) ليُسقط مقولةَ الفراغ الحضاري. ثم ينتقل من التصوير المحسوس («لونُ السماء تغيّر»)، إلى الجملة الاستعارية التي تمزج المحسوسَ بالمجرّد («شجر الليل،» «عاليةٌ روحُنا»)، إلى التصوير التركيبي المشحون بدرجةٍ إضافيةٍ من التجريد («النجومُ كلامٌ يضيء،» «وُلِدْنا هنا بين ماءٍ ونار.. ونولد ثانيةً في الغيوم»)، لكي يُسقط مقولةَ افتقار المخيّلة الهندية إلى المفاهيم المجرّدة وركونها إلى البلاغة الفطرية المباشرة.

ويُدخل درويش تفريعًا مهمّاً على هذه الستراتيجية الأولى حين يغاير مصدرَ التجريد بين التجربة الحياتية، وبين أداء المفردة لدلالتها اللسانية وتحريضِها على استدعاء المنطوق الروحي أو الأسطوري. فالماء في الوجدان الهندي وسيطُ الولادات الجديدة، وحاملُ «أطفال المياه» الذين يجوسون ضفافَ البحيرات والأنهار ليلاً حتى يمرّ بهم «الجدُّ النار» فيهبهم الحياةَ ساعةَ الفجر. وليس المرء بحاجة إلى استقراء دلالات الغيوم لكي تكتمل الدائرةُ بين ماءٍ ونار، والولادة الثانية في الغيوم؛ ولكي تبدو العلاقةُ أشدَّ تجريدًا من الكتابة ذاتها (التي اعتبر تودوروف أنّ غيابَها هو في طليعة الأسباب التي سهّلتْ نجاحَ الغزاة في بسط نفوذهم على الأقوام الأصلية) ومن الكلمات التي هي رموزٌ نائبةٌ عن عناصر التجربة نفسها.

والقارئ، من جهة ثانية، ليس بحاجة إلى شروح وهوامش تدلّه على الشبكة الرمزية والأسطورية وراء هذه السطور الشعرية؛ ذلك لأنّ الستراتيجية الثانية في القصيدة

---

١ ـ استُخدمتْ موضوعةُ «الهمجيّ النبيل» في سياق القرنين الثامن عشر والتاسع عشر على نحو أقرب إلى البُدّ fetish، وكمحورٍ لا يدور حول «الهمجي» نفسه بل حول دور النبالة الإقطاعية في مجتمعٍ تتقدّم مفاهيمُه البرجوازية باطّراد. إنه لا يُستخدم «لتكريم الأقوام الأصلية، بل لتدمير فكرة النبالة ذاتها» كما عَبّر هايدن وايت. الهندي هنا يقوم بواجبٍ مزدوجٍ إيديولوجيّاً، في تمثيله للهمجي الذي يتوجّب أن يخْلي مكانَه للحضارة، وللنظام الأرستقراطي الذي يحتاج المجتمعُ البرجوازي ـ الديمقراطي الجديد إلى استنفاده. ومنذ أن تحدّث بيتر مارتير عن «المجتمع الذهبي» الذي يعيش فيه الهنودُ بعيدًا عن الزيف والخديعة والمال والثياب، اقتفى أثرَه الفرنسي مونتين في مقالته عن «العالم الجديد،» معتبرًا عالمَ الهنود بمثابة الجمهورية الفاضلة التي تخيّلها أفلاطون. وسرد غونزالو مقطعَ مارتير كلمةً بكلمة تقريبًا في مسرحية شكسبير، **العاصفة**. ديدرو فعل الشيءَ ذاتَه، وجان جاك روسّو كان ذروةَ هذا التقليد حين قَرَن فكرةَ العالم الجديد بالحرية والمساواة والثورة على الطغيان، جاعلاً من «الهمجي النبيل» رمزًا سياسيّاً، ابنَ الطبيعة الطاهر والمحصّن والحرّ (مثلما فعل ڤولتير). ذلك الرمز يظهر أيضًا عند لورد بايرون، وماري شيللي، ووالت ويتمان، وجاك لندن، وألدوس هكسلي... حتى ليتساءل د. هـ. لورانس: «لماذا يبدو الهنديُّ وكأنه يصنع إيثاكا في الأوديسّة الأمريكية؟ لماذا يظهر في صورة أپوللو وقد شوّهتم كتفيه وخصرَه حتى بات يشبه امرأة؟» أنظر: David Murray, **Forked Tons** (London: Pintar, 1991).

وكذلك دراستنا: «١٤٩٢: اكتشاف أمريكا واكتشاف الإنسان،» **الكرمل** ٥٤، ١٩٩٢.

٢ ـ **أحد عشر كوكبًا** (بيروت: دار الجديد، والدار البيضاء: توبقال). ترقيم السطور من وضعنا، وبعضُ الترتيب الطباعي لا يتطابق بالضرورة مع الترتيب الطباعي في الأصل، وذلك لأغراض الدراسة.

تؤدّي القسطَ المسنَدَ إليها في تقويض التنميط الأسطوري للهندي الأحمر. لكنّ وظيفتها التالية تتمثّل في تأمين تغطية غير مباشرة لتلك الشبكة، سواء في المستوى الجزئي من القراءة (السطر الثالث والسطر السابع مثلاً)، أو في المستويات المتداخلة للعلاقة بين الوحدات داخل الأسطر وما بينها (العلاقة بين السطر الأول والسطر السادس في ضوء ضمير المتكلم، وتواتر الجارّ والمجرور في السطرين السابع والثامن).

الأرجح أنّ هذه الستراتيجية هي التي تلبّي رغبةَ درويش في تمثيل الوعي التراجيدي بالوجود كما يتوسّله الهنديُّ الأحمر أمام محيطه الطبيعي وبصدد علاقته بالأبيض. والقسم الرابع يكاد ينهض بأسره على تطبيقات التغطية غير المباشرة لشبكات المعنى، وفيه تبرز قدرةُ درويش على تنفيذ التفريعات التالية:

أ ـ إيقاف الفانتازيا بوسيلة الواقعة، والواقعة بوسيلة الفانتازيا، ثم المبادلة بينهما وصولاً إلى جملة صياغات للسياقات العليا والدنيا، أو «الماكرو ـ سياق» مقابل «الميكرو ـ سياق» في علم الأسلوب: «... فمَنْ سوف يَرفع أصواتَنا/إلى مطرٍ يابسٍ في الغيوم؟ ومَنْ يغسل الضوءَ من بعدنا؟/ومَن سوف يَسكن معبدَنا بعدنا؟ مَن سيحفظ عاداتِنا/من الصخب المعدني؟»

ففي هذا المثال يرتفع الصوتُ (كواقعةٍ فيزيائية) إلى مطرٍ يابسٍ في الغيوم (كهلوسةٍ بصرية)، ويتقابل مَنْ يسكن المعبدَ ومَنْ يغسل الضوءَ بعد الهنود الحمر ومَنْ سيَحْفظ العادات من الصخب المعدني. وهذه سياقاتٌ دنيا ضمن سياقٍ أعلى هو جزءٌ من نبرة الرثاء العميقة التي تهيمن على هذا القسم من القصيدة، وتسهم في صناعة موضوعه المركزي: الوعي التراجيدي بالوجود قبل تلمّس سيرورات الاندثار.

حالة الإيقاف المتبادل بين الفانتازيا والواقعة تستولد المستوى المناسبَ من حضور المقدّس في كلّ تفصيل رثائيّ ـ تراجيديّ، بالنظر إلى قيامها أصلاً بطرح مستويات القَطْع الحادّ بين الراهن والمُتَخيّل، مع استمرار بقائهما في نقطةٍ معلّقةٍ من الحضور والغياب في الآن ذاته. فسؤال: «مَنْ سوف يَسْكن معبدَنا بعدنا؟» يتكهّن بالغياب من دون أن يلغي الحضور، ويحرّك نبرةَ الرثاء بين «الآن» و«بعدنا» من دون أن يستبدل ضميرَ المتكلم (وهو بالجمع دائمًا) بأيّ ضميرٍ أو

قبائل النافاجو: مسؤولية «الهندي الأحمر» أمام الكلمة.

إشارة، وبخاصةٍ حين تكون العناصرُ المكوّنة له ذاتَ صلة بالسلوك الجماعي الدالّ على الحياة أكثرَ من صلتها بالسلوك الشعائري الدالّ على الموروث.

ب ـ البَثّ الحواري للضمائر في جميع السطور تقريبًا، وضمن خطّين متوازيين هما «نحن» و«أنتم،» أو ضمن سلاسل ثلاثية ورباعية ينضمّ فيها ضميرُ المفرد (المتكلم والمخاطَب والغائب) ليضيف عناصر «الغريب» و«الآخر» و«الأرض» و«الله» إلى صيغة التوازي الثنائية السابقة. ثمة هنا توزيعٌ بارعٌ خفيّ، يتسلّل بيسرٍ خلال عملية القراءة، لكنّ تحليل خصائصه الإنشائية يكشف عن هندسة تشكيلية تصاعدية يتنامى فيها المنظور التكعيبي/التزامني لإبدالات المعنى وقطْع تلك الإبدالات في التوقيت المناسب. لاحظوا المثال التالي حيث يتشكّل إبدالُ معاني لقاء الهندي الأحمر بالآخر وفق منظورات متضاعفة، كما في السطور ١ ـ ٢ (الغريب/المتكلم)، و٣ ـ ٥ (الغريب/الغائب)، و٥ ـ ١٠ (الغريب/المخاطب)، و١٠ ـ ١٢ (الغريب المخاطب المفرد/الهندي المتكلم بصيغة الجمع، و«الآخر«/المخاطب بصيغة الجمع أيضًا)، و١٣ (الأرض/الغائب)، و١٥ (الله، نحن):

١. «نبشّركم بالحضارة» قال الغريب، وقال: أنا

٢. سيّد الوقت، جئتُ لكي أرثَ الأرضَ منكم...

٣. يقول الغريبُ كلامًا غريبًا ويحفر في الأرضِ بئرًا

٤. ليدفنَ فيها السماء، يقول الغريبُ كلامًا غريبًا

٥. ويصطاد أطفالَنا والفراش. بماذا وعدتَ حديقتنا يا غريب؟

...

٦. فلا تحفر الأرضَ أكثر! لا تجرح السلحفاةَ التي

٧. تنام على ظهرها الأرض، جدّتنا الأرض، أشجارنا شعرها وزينتنا

٨. زهرها. «هذه الأرضُ لا موت فيها» فلا

٩. تغيّر هشاشةَ تكوينها! لا تكسّرْ مرايا بساتينها

١٠. ولا تُجفل الأرض، لا توجع الأرض. أنهارُنا خصرُها

١١. وأحفادُها نحن، أنتم ونحن، فلا تقتلوها ..

١٢. سنذهب، عمّا قليل. خذوا دمَنا واتركوها

١٣. كما هي،

١٤. أجمل ما كَتَبَ اللهُ فوق المياه،

١٥. له... ولنا.»

وإذا كان السطر الأخير يغلق إيقاعَ التصاعد عند ذروةٍ ختاميةٍ هي برهة التقاء المعبود بالعابد، فلأنّ الأرض هي موضوعُ اللقاء، ولأنّ القارئ لم يتوقّف عن إحالتها سيكولوجيّاً على منظورات ظهورها (الغريب الذي جاء ليرثَها، ليحفرَ فيها بئرًا، ليجرحَ السلحفاةَ التي تحملها، ليوجعَها...) وعن متابعة تزامن حالات الظهور تلك مع منظورات أخرى (بئرٌ لدفن السماء، كلامٌ غريبٌ لاصطياد الأطفال والفراش، الدمُ مقابلَ الأرض)، وصولاً إلى العنصر البؤري الذي يرتدّ إليه القارئ في كلّ مرة ويشارك في صناعة مضاعفاته أيضًا (الأمرُ الذي يفتح سطوحَ «التأويل» التي تُسقط بعض هذه المضاعفات على سؤال الأرض العريض وخارج السياق المحدّد الذي يعلنه النصّ: كأنْ يرى قارئٌ أن الأرض هنا هي فلسطين، أو يرى آخرُ أنها المعمورة بأسرها).[1]

ج ـ هذا التفريع الثالث بسيط، ولكنه منتجٌ لدرجةٍ متقدمةٍ من التركيب التعبيري. إنه يقوم على تنظيم الصورة في حركةٍ دوّاميةٍ (تذكّرنا بالخيار الذي اشتغل عليه إزرا پاوند لفترة قصيرة مطلع القرن)،[2] تأخذ شكلَ متواليةٍ بصريةٍ تتوالد من المركز لتكسب ديناميتها الدائرية الخاصة داخل شبكة المعنى في النصّ، من دون أن تنفصل عن المركز، أو من دون أن تتوقف عن تحريكه معها باستخدام مفردةٍ هنا أو بناء مشهدٍ هناك. من نماذج هذا التفريع المثالُ التالي من القسم الخامس:

«هنا كان شعبي. هنا مات شعبي. هنا شجرُ الكستناء/يخبّئ أرواحَ شعبي. سيرجع شعبي هواءً وضوءًا وماء./خذوا أرضَ أمّي بالسيف، لكنني لن أوقّع باسمي/معاهدةَ الصلح بين القتيل وقاتله. لن أوقّعَ باسمي/على بيع شبرٍ من الشوك حول حقول الذرة../وأعرف أني أودّع آخرَ شمس، وألتفّ باسمي/وأسقطُ في النهر، أني أعود إلى قلبِ أمي/لتدخلَ يا سيّد البِيض عصرَك.»

الحركة الدوّامية تبدأ من مركزٍ أوّل هو «شعبي،» ومركز ثانٍ هو «أرض/ قلب أمّي،» ومن متواليات بصريةٍ ذاتِ ديناميةٍ خاصةٍ غير منفصلة عن المركزين، كما في الترسيم التالي:

شعبي	أرض	أمّي
القتيل	اسمي	القاتل
[شجر الكستناء]	معاهدة الصلح	السيف
أرواح شعبي	أوقّع	معاهدة الصلح
[هواء وضوء وماء]	[شبر من الشوك]	[أسقط في النهر]
السيف	[التفّ باسمي]	سيّد البِيض
أرض أمّي	[أودّع آخر شمس]	عصرك
[حقول الذرة]	قلب أمّي	[آخر شمس]

والمتوالية البصرية (المحصورة بين معقّفات) هي الهبوطُ بالمجاز إلى الدرجة صفر، بغيةَ تمكين الصورة الحسّية من التعبير عن مضمونها بلا أخيلةٍ وظلال، ولكي تتجاور (في شحنتها المحايدة) مع جملة العلاقات الحسّية التي تتوالى لصناعة الحركة الدوّامية المركّبة. المشهد الدرامي في «أعرف أني أودّع آخرَ شمس» أو في «أعود إلى قلب أمّي» ليس أقلّ بيانًا من المشهد التمثيلي الاستعاري في «هنا تتبخّر أجسادنا، غيمةً غيمةً في الفضاء» (في اختتام القسم الخامس من القصيدة). وغنيّ عن البيان أنّ العلاقات الحسّية داخل الحركة الدوّامية تواصل أداءَ الوظائف ذاتها، بالدينامية ذاتها، بصرف النظر عن أيّ اقتراح آخر لتخطيط حركتها على نحوٍ مختلف.

الستراتيجية الثالثة تتكامل مع التفريعَيْن «أ» و«ج» في أنها تمنح تلك المساحة الدلالية أواليةَ قطع الإبدالات كلما مال التصويرُ إلى التوسّع نحو المجرّد. والوحدة التي تنهض عليها هذه الستراتيجية هي «المفردة ـ الرحم،» أو الفضاء الذي تتحرك فيه مفردةٌ بعينها، فتفعّل التصويرَ أثناء تفعيلها التركيبَ اللغوي ذاتَه، وتولّد حلقاتِ المعنى المتّسمة بتنوّعٍ بالغٍ في الكثافة والإطار المرجعي والأصوات والإيحاءات. هنا مثالٌ من القسم السادس:

«هنالك موتى ومستوطنات، وموتى وبولدوزرات، وموتى/ومستشفيات، وموتى وشاشات رادار ترصد موتى/يعيشون بعد الممات، وموتى يربّون وحش الحضارات، موتًا/وموتى يموتون كي يحملوا الأرض فوق الرفات...»

المفردة ـ الرحم هنا هي «موتى،» وتدخل في شبكات التفعيل والتوليد التالية:

---

١ ـ على سبيل المثال، في مراجعةٍ للمجموعة، كتب شوقي بزيع (**الناقد**، ٥٨، ١٩٩٣): «الهندي لا يطلب الغفرانَ لجلاّديه، لكنه مع ذلك، ولشدّة مسالمته وصفاء روحه، يسأل البِيضَ أن يقتسم الأرضَ معهم ما دامت تتّسع للجميع... كأنّ خطابَ الهندي قناعٌ للخطاب الفلسطيني المعاصر الذي يحاول عبثًا أن يقتسمَ الأرضَ والهواءَ مع اليهود الذين يريدون الحصولَ على هذه العناصر فوق جثّة الفلسطيني لا برفقته.»

٢ ـ وكانت أشهر نماذجه قصيدة «في محطة المترو،» وفيها يقول پاوند: «وجوه تتجلّى وسط الحشود:/تويْجات على غصنٍ أسود نديّ.»

١ ـ شبكة التركيب.

ـ هنالك موتى

ـ ومستوطنات، وبولدوزرات، ومستشفيات

ـ وشاشات رادار ترصد

ـ يعيشون بعد الممات

ـ يربّون وحش الحضارات (موتًا)

ـ يموتون كي يحملوا الأرض فوق الرفات

حيث يقوم حرفُ العطف بإدخال المفردة ـ الرحم في شبكةٍ تبدأ من الجملة الاسمية، وتنتهي بجملةٍ معقّدةٍ تضمّ جميعَ الصيغ التركيبية السابقة، مع مقطع في ختام السطرين الأول والثاني، لمتعلّقٍ في السطر الثالث وقَطْع مفتوح في السطر الثالث.

٢ ـ شبكة التصوير. كان نوام شومسكي هو الذي نبّهنا إلى أنّ حركة التركيب اللغوي تتألف من أساس يولّد عددًا من البُنى العميقة وجزءًا تحويليّاً (واحدًا على الأقل) يرسم خريطة الصياغة في بُنى السطح والبنية العميقة. وهذه الأخيرة غير قابلة للكشف من دون الرجوع إلى مكوّن مركزي في السطح (التركيب) يشترك بدرجة كافية في عمليات التعيين والتجريد. وفي توظيف المفردة ـ الرحم يغاير درويش بين تصوير ثابت يضبط تسارع مخيّلة القارئ، وبين تصوير حرّ يتوجه إلى مستويات انطباعية وتجريدية تطلق سراحَ المخيّلة، ولعلّها تطلق ما تسمّيه الدراساتُ الأسلوبية بـ «الصورة السابحة»:

يعيشون/موتى/يموتون/كي يحملوا

بعد الممات/الأرض فوق الرفات

مستوطنات/بولدوزرات/ترصد/وحش الحضارات

مستشفيات/شاشات/رادار/يربّون/الرفات

٣ ـ شبكة حلقات المعنى. الحالة التعبيرية هي الوظيفة المتحرّكة التي تحمل عبءَ توزيع المعنى في النصّ الشعري، واستيلاد حلقاته ذات المحتويات الدلالية المفتوحة. لقد رأينا تلك الوظيفة في مغايرة درويش بين مستويَيْن في التصوير، وها هو يحتاج إلى سبعة سطور شعرية فقط لكي يقطع الحالة التعبيرية السابقة، ثم يربطها على نحو تلسكوبيّ بحالة تعبيرية جديدة، قبل أن يعود سريعًا إلى المفردة ـ الرحم الأولى، ولكنْ في عمارة تركيبية وتصويرية تحشد جميعَ المحتويات الدلالية السابقة وتعيد فتحها على علاقات جديدة:

«نطلّ على أرضنا من حصى أرضنا، من ثقوب الغيوم/نطلّ على أرضنا، من كلام النجوم نطلّ على أرضنا/من هواء البحيرات، من زغب الذرة الهشّ، من/زهرة القبر، من ورق الحور، من كل شيء/يحاصركم، أيها البِيض، موتى يموتون، موتى/يعيشون، موتى يعودون، موتى يبوحون بالسرّ.»

وللقارئ أن يستدخل هذا المثال في التخطيطين السابقين وأن يلاحظ التغيّرات التالية:

أ ـ صيغة الفاعل/الفعل بصدد حركة موتى الهنود الحمر في المثال الثاني (في السطرين الخامس والسادس)، مقابل خمسة أنماط تركيبية في المثال الأول. ويلعب حرفُ الجرّ هنا الدورَ الديناميَّ الذي لعبه حرفُ العطف هناك.

ب ـ التوزيع التركيبي للمفردة ـ الرحم «أرضنا» يأخذ شكلاً دائريّاً، مقابلَ الشكل الهرمي الذي أخذته مفردةُ «موتى» في المثال الأول.

ج ـ التوزيع المباغت للاسم والمضاف إليه في فرعَيْن بصريَيْن: الأول تنتمي عناصره الطبيعية إلى المستوى الأرضي المنخفض من الطبيعة (١، ٤، ٦)، والثاني إلى المستوى الفضائي العالي (٢، ٣، ٥)، فيتوازى حصى الأرض مع ثقوب الغيوم، وكلامُ النجوم مع هواء البحيرات، وزغبُ الذرة مع زهرة القبر.

بعض هذا التشكيل البصري يُنتج (ويعيد إنتاج) عناصر الطبيعة في خطوط تداخلٍ عمودية وأفقية وأقرب إلى بناء فينومينولوجيا مشهدية بين الظاهر الطبيعي وتشخيصه الباطني، وبين الصورة الذهنية التي يفرزها تلازمُ العناصر وفق هذه المعادلة. هذه الستراتيجية الرابعة تنهض على قاعدة بسيطة في سوسيولوجيا القراءة: وهي أنّ علاقة القارئ بالنصّ حقلٌ نشطٌ لتكوين المعنى، لا أواليةٌ خامدةٌ لاستقبال المعنى كما يعلنه النصّ أو يزعم أنه يعلنه. وتخبرنا الدراساتُ السريرية أنّ برهة القراءة تشهد تورّط المزيد من الخلايا العصبية في إدخال ناتجٍ معرفيّ وجماليّ على النصّ، لا مجرّد تسجيله فقط.

ما يقوم به درويش، وفق هذه الستراتيجية، شبيهٌ بإغلاق العين على مشهد العالم (وعناصره المضاءة) بغية تمريره في عتمة المخيّلة، ثم استخراجه من جديد وقد حمل دينامية الأطوار الثلاثة، فضلاً عن ديناميته الخاصة. وليس بغير دلالة أنّ الإغريق اشتقّوا تعبير الفانتازيا من الجذر Phaos (الضوء)، إذ إنّ إغلاق العين كثيرًا ما يساعدنا على تكوين الصور التي لا نستطيع تكوينَها في الضياء. (كأنّ درويش يدلّ دارسَ قصيدته على هذا التفصيل حين يقول في القسم الثاني: «تعال لنقتسم الضوءَ في قوّة الظل»).

❖ ❖ ❖

في تعليقٍ سابقٍ على **أحد عشر كوكبًا** اعتبرنا أنّ قصيدة درويش ممارسة أدبية ـ نَصّية أكثر من كونها (أو قبل أن تكون) إنشاءً خطابيّاً ـ أسلوبيّاً. وثمة على الدوام سطوحٌ متعددةٌ للمعنى والشكل، وجدلٌ إشكاليّ نشط يطاول سُبُلَ دخول النصّ في وظيفته الشعرية. ولقد حاولنا في هذه المقاربة متابعةَ الستراتيجيات التعبيرية التي تتصل بالجانب الثاني، أيْ بقصيدة درويش كإنشاء خطابيّ ـ أسلوبيّ، مستندين إلى أنّ «خطبة الهندي الأحمر» هي الأقلّ احتفاءً بالأسلوب قياسًا إلى قصائد المجموعة الأخرى، الأمرُ الذي يجعلها أكثرَ تحريضًا على إغراء الدراسة أو تحدّيها.

ويبقى القول إنّ قصائد درويش الملحمية الطويلة أتاحت لشكل النصّ أن ينفتح في مساحةِ معناه تحت ضغط السياق التناسبي الذي تتطلّبه علاقاتُ المعنى وخياراتُ الشكل في إطارٍ أعرض ذي طابع ثقافي ـ حضاري أو تاريخي. ولأنه ليس واقعة أدبية معلّقة خارج حياتها الاجتماعية (حياة النصّ والشاعر والمتلقّي، والعلاقات الإيديولوجية والسياسية والتاريخية الأخرى)، فإنّ راهنه الأسلوبي ظلّ نوعًا من المراجعة الدائمة لبعضِ ما هو قائم، ولكثيرٍ مما كان في طور الولادة والتكوين.

باريس

صبحي حديدي

ناقد من سورية.

محمود درويش (٢)
ندوة ودراسات

طائر النار

لقد متّ بما فيه الكفاية (محمود درويش، حيرة العائد ص ١٣٠)

□ إدريس الملياني

مات درويش!
لا
لم يمت،
بل
يعيشُ.
السماءُ له
قدَمٌ،
البحار لهُ
قلمٌ،
والرياحُ له
خدمٌ
ورسلْ
حيثما شاء يَبْعثها
بالعواصفِ
أو
بالقُبلْ.
راسخٌ شامخٌ
في أعالي الأعالي
أشَمُّ
جبلْ
في تفرّده هرمُ.
ثالث اثنين:
إيليًّا الغيور
وَبَعْلْ.
هو جارُ الألوهة
وهْو الذي رأى
ما أراد له.
نَغَمٌ
أين حلّ وأنّى ارتحلْ،
ليس يدركهُ
هرمُ.
طائر النار
يُلقي بنفسه فيها
ويخرجُ
أجمل لون
وأحسن لون
وأحسن نسلْ.
أُورْفَوِيّ الغناء
تقوم على سحره
إرَمُ
وتحوم على قبره
رِممُ
كطيور الصدى
والطلْلْ.
تستغيث به
برْوَةٌ كي يعود
إليها
دم
قد أُريق وطُلْ
وفمُ
بلسان الجليل
يغنّي
لعودته وفلسطينَ
يزهر لوز وفلْ
بتكساس ينبض
منتفضًا قلبه
كعنقاء مُغربةٍ
بين نارهمُ
ونيراننا يشتعلْ.
كم قتلناه حزنًا
علينا فلم يُعْمِهِ
ألمُ،
ولا حَمْلُ صخرة أوزارنا
عن ضياءِ الأملْ!

الدار البيضاء

إدريس الملياني
شاعر مغربي

محمود درويش (٢)
ندوة ودراسات

شاعر التعدّد الحداثي

□ جمال بندحمان

بيان الدخول أو وصيّة الشاعر

عندما كتب درويش بيانَه الذي أعلن فيه خروجَه من الأرض المحتلة إلى بلاد الله الواسعة، لم يكن يدافع عن ذاته بقدر دفاعه عن القصيدة التي ينبغي أن تكون لها قيمُها النوعيةُ التي تَحفظ مقوّماتِ شعريتها رغم ارتدائها لباسَ الالتزام بقضية وطنية أو قومية كبرى، وذلك كي لا يختفي ضعفُ القصيدة وراء ستار الموقف. وستكون لهذا الرأي امتداداتٌ نظريةٌ كثيرةٌ توجّه البحثَ في حدود العلاقة بين الإبداعيّ والجماليّ من جهة، والالتزام من جهةٍ أخرى: فـ «الضرورة تلحّ على وضع حركة الشعر في بلادنا في مكانها الصحيح... ومعاملةِ هذا الشعر على أنه شعر،» وذلك «بالتأكيد على استخدام المعايير الفنية لا السياسية وحدها.»[١]

يشكّل هذا الموقف جزءًا من الخلفية العامة التي كانت دومًا مؤطِّرة للشعر. وطرحُ درويش لها أصبح اليوم وصيةً إبداعيةً، ولاسيما أنّ سياق تقديمها بكلّ الشحنة العاطفية التي واكبتْه لم تعد له القوةُ نفسُها والحضورُ ذاتُه. لذلك يمكن اعتبارُ بيان الخروج بيانًا للدخول؛ ذلك لأنه كان لحظةً فاصلةً في كيفية تعامل النقد مع الإبداع الذي يَصْدر عن «شعراء القضية» حين كان النقدُ الإيديولوجي بكلّ تفريعاته مهيمنًا على الساحة الثقافية العربية. والحقّ أنّ نصوص درويش وغيره من شعراء القضية يغْري بالتحليل الإيديولوجي والمضموني، لكنّ هذا النقد يَسقط دومًا في المماثلة بين الوضع والنصّ، وينطلق في البحث عن شواهدَ وتواريخَ ومرجعياتٍ مسلَّحًا بجزءٍ من القراءة الفيلولوجيّة المباشرة، ومتّكئًا على الواقعية في صورتها الحَرْفية. ورغم مشروعية وجود هذه القراءة بحكم كونها اختيارًا منهجيّاً لأصحابها، فإنّ بيانَ درويش نبّه إلى مزالقها وإسقاطاتها ومخاطرها على الشعر العربي والقارئ العربي، وهو ما يدلّ على نباهةٍ نقديةٍ ووعيٍ بخصوصيات النصّ الشعري ووظائفه.

ووعيًا منا بطبيعة هذه الإشكالات فسنَعمل على دراسة إحدى قصائد درويش وفق تصوّرٍ يبحث في تشاكلاتها المتعددة، ويَستحضر سياقَها الاجتماعي والسياسي والتاريخي ضمن مقاربةٍ تفاعليةٍ تَعتبر القصيدة صدًى لغيرها من القصائد لكونها جزءًا من التقاليد الفنية. وقد وقع اختيارُنا على «قصيدة الأرض»[٢] لأنها تقدّم نموذجًا للشعر المركّب الذي يَجمع بين النثر الشعري وشعر التفعيلة، ويَخلق توازياتٍ متعدّدة، ويبدو متشعّبًا إلى الحدّ الذي يجعل خيطَه الناظمَ خفيّاً، الأمرُ الذي يدعو القارئَ إلى التشكيك في حدود انسجامه وحمله لدلالاتٍ محددة.

«قصيدة الأرض» أو نصّ التشعّب المزدوج

سنعتمد في دراسة هذه القصيدة على مبدإ مركزيّ هو الانسجام، وعلى آليّتين إجرائيّتين هما مفهومُ «التشاكل» ومفهومُ «العوالم الممكنة،» انطلاقًا من افتراضٍ نظريّ يرى أنّ نصوصَ درويش (وضمنها «قصيدةُ الأرض») تتميّز بطابعها المركّب والمتشعّب الذي لا يَمنع عنها مقوّمات الانسجام باعتبارها نصوصًا ذاتَ قيمة إبداعية راقية. وتمثّل تشاكلاتُها المدخلَ المنهجي لتأكيد ذلك. فقد راكمتْ مجموعة من «المقولات المعنوية»[٣] انطلاقًا من ثابتٍ معجميٍّ هو كلمةُ «الأرض» التي تكرّرتْ بلفظها أو بدلالاتها وتداعياتها؛ كما أنّ القصيدة لم تكتفِ بتشاكل المعنى، بل

١ ـ وردتْ هذه الآراء في مقال محمود درويش، «أنقذونا من هذا الحبّ القاسي،» مجلة **الطليعة**، سبتمبر، ١٩٦٩.

٢ ـ **ديوان محمود درويش** (بيروت: دار العودة، المجلد الثاني، ط ٢، ١٩٧٨)، ص ٥١٥ ـ ٥٢٧.

٣ ـ هذا هو التعريف الذي قدّمه روّادُ التنظير لمفهوم «التشاكل،» إذ قصروه على التشاكل المعنوي. انظر:

F. Rastier, **Sémantique interprétative** (Paris: puf, 1987), p 88.

أضافت إليه تشاكلَ التركيب وغيره من مقوّمات النص الشعري، إذ تشاكُلُها «تنميةٌ لنواةٍ معنويةٍ سلبيّاً أو إيجابيّا بإركام قسريّ أو اختياريّ لعناصر صوتيةٍ ومعجميةٍ وتركيبيةٍ ومعنويةٍ وتداوليةٍ ضمانًا لانسجام الرسالة.»[١]

غير أنّ الإشكال الذي يواجه دراستَنا لـ «قصيدة الأرض» هو تشعّبها المزدوج باعتبار تشكّلها من خطابيْن متمايزيْن ظاهريّاً: سرديّ وشعريّ. والحال أننا أمام خطابٍ ذي هوية شعرية، أو هكذا يقدّمه مرجعُه المعنونُ بـ **ديوان محمود درويش**. فما معيارُ دراسة تشاكلها؟ و«بماذا نبدأ؟»[٢] هل نعتمد المعيارَ الكمّي القائمَ على درجة التكرار (ترادف، اشتقاق، تضادّ، مشابهة، مجاورة... إلخ)؟ أمْ نعتمد معيارَ الحدس والمعرفة غير المعيارية؟

يواجَه الحلُّ الأولُ بالإضمار ما دام النصُّ «آلةً كسولة.»[٣] أما الحلّ الثاني فإنه يَسقط في انطباعيةٍ ذاتيةٍ تُلبس الخطاباتِ اقتناعاتِها، وتُسقط عليها تصوّراتِها، وتعطي للذات مساحةً واسعةً للتدخّل. لذلك لا بدّ من تحديد مبدإٍ عامّ هو «تكوين التشاكل»[٤] الذي يتأسّس في البداية على ملاحظة المعطيات النصّية؛ فالتكرار يؤدّي إلى ما يتوازى معه من عنوان، أو تاريخ، أو نوعٍ، أو سياقٍ عامّ أو شخصيّ، بما يمكّن «من تحديد التشاكل المركزي»[٥] الذي يمكن اتخاذُه منطلقًا لتحديد عناصر التشاكل الأخرى في القصيدة.

يؤسّس التشاكلُ المركزي منطلقَ التشاكلات الأخرى إذا ما انطلقنا من تصوّرٍ كلّيّ يبحث عن التمظهرات الجزئية. لكننا إنْ تبنّينا استراتيجيةً تصاعدية، فإننا مضطرّون إلى الابتداء بـ «التشاكلات المحلية،»[٦] أيْ مجموعِ التشاكلات النصية البارزة على سطح نصّ «قصيدة الأرض» بهدف الوصول إلى التشاكل المركزي. وهكذا نكون أمام مفهومَيْن واستراتيجيتَيْن؛ أما المفهومان فهما التشاكل العامّ والتشاكلات المحلية، وأما الاستراتيجيتان فهما الاستراتيجية التنازلية والاستراتيجية التصاعدية.

سنرصد في مرحلةٍ أولى التشاكلات المحلية بحكم طبيعتها النصّية، وتمظهرها في سطح الخطاب اعتمادًا على ملفوظات محددة. وسنجعل التشاكلَ العامّ مؤسَّسًا على مبادئ التداخل أو الترابط أو التضمن أو التجاور المؤدّية إلى تكوين «مجموع التشاكلات»[٧] التي تجعل النصّ متناغمًا ومنسجمًا ومحقّقًا لمقاصده المجتمعية والإبداعية. وستنبني اختياراتُنا على تحديد الكلّيات المؤطِّرة للقصيدة.

إطار قصيدة الأرض

إنّ إطار القصيدة هو الأرض. وهذا الإطار متداولٌ في الأدبيات العالمية والتراث الشعبي والثقافة الدينية، حيث تتكرّر صورةُ الأرض الأم والأصل والحلم، وعندما تُذْكر الكلمة تتداعى إلى الذهن كلُّ القيم الإيجابية. غير أنّ الحضورَ الطاغي للأرض في الثقافة الإنسانية يجعل مهمةَ المبدع عسيرةً لأنه ملزَمٌ بالإضافة والابتكار، ولأنّ حدودَ ذلك تضيق أمام مَن جاء الشعرَ مِن غير بابه.

تشاكلات قصيدة الأرض

١ ـ التشاكلات المحلّية.

إنها مجموعُ التشاكلات التي تقدّمها المعطياتُ النصّية، والتي يتحكّم فيها المعجمُ أو الأصواتُ أو التركيب، والتي تطّرد في النصّ بشكل ظاهر.

١ ـ أ ـ تشاكُل الزمن: بين الزمن المرجعيّ والزمن المطْلق. «في شهر آذار، في سنة الانتفاضة، قالت لنا الأرضُ أسرارَها الدموية.» تبتدئ «قصيدةُ الأرض» بصيغةٍ تَنْسب القولَ إلى زمنٍ مرجعيّ[٨] يشكّل منطلقًا لكلّ تأويل، وإبعادًا لـ «الأزمنة المطلقة»[٩] التي يؤدّي الأخذُ بها إلى إطلاق الأحكام وتعميم النتائج. غير أنّ إشكالاً يواجهنا في هذا الإطار وهو أنّ الأخذَ بالزمن المرجعي يقود بالضرورة إلى السقوط في القراءة الواقعية المباشرة التي كان درويش أولَ المحذِّرين منها؛ وهي قراءةٌ تستند إلى مشيراتٍ نصّيةٍ تتكرّر في القصيدة، فارضةً على القارئ إغراءَ البحث في إحالاتها المرجعية، مثل: «سنة الانتفاضة،» «شهر آذار،» «خمس بنات سقطن على باب مدرسة ابتدائية،» «ثلاثون عامًا وخمس حروب،» «أبي كان في قبضة الإنجليز،» «أنا شاهدُ المذبحة»...

---

١ ـ محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري** (المغرب: المركز الثقافي العربي، ١٩٨٥)، ص.٢٥.

٢ ـ Rastier, p. 107.

٣ ـ أمبرتو إيكو، مصدر سيُذكر لاحقًا، ص ٢٩.

٤ ـ Rastier, p. 115.

٥ ـ المصدر السابق، اعتمادًا على Vandijk .

٦ ـ ٧ ـ المرجع نفسه ، ص ١٣٣، ١١٥.

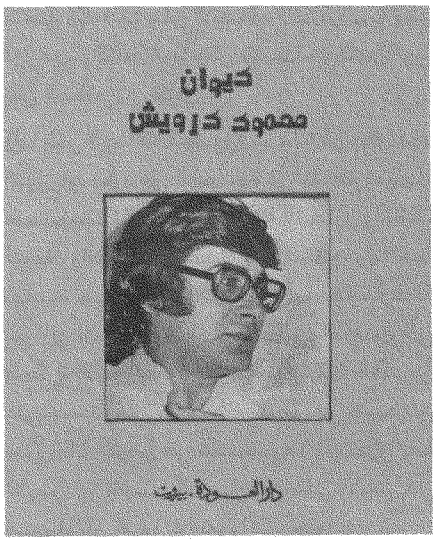
٨ ـ C.K. Orecchioni, **L'énonciation de la subjectivité dans le langage** (Paris: Armand Colin, 1980), p.45..

٩ ـ المرجع نفسه. يمكّن الزمنُ المرجعي، عادةً، من تخصيص المطلق. ونحن نعتقد أنّ المقطع السردي الأول في القصيدة ساهم في تحديده بشكل كبير. غير أنّ قولنا هذا لا يعني أننا نؤمن بحتمية ذكر هذا الزمن المرجعي؛ فذلك يعيدنا إلى التصورات المدافعة عن «التلازم» بين الخطاب وظروفه بشكل آليّ. إنّ ما نقصده هو أنّ هذا الزمن إنْ ذكر، فلا بدّ من أخذه في الاعتبار، والكشفِ عن مقاصده... تمامًا مثلما هو الحال بالنسبة إلى الزمن المطلق الذي قد يراد به تعميمُ الحالة والنتائج، أو التمويهُ على القارئ.

إنّ وجود هذه المشيرات النصّية يَمنح القراءةَ المباشِرةَ شرعيتَها المنهجيةَ لارتباط الأحداث المقدّمة بسياقاتٍ تاريخيةٍ يسْهل تحديدُها. لكنّ هذه القراءة تُسْقط من حسابها ما اعتبره الشاعرُ نفسُه ملجأَ القصيدة وروحَها، أيْ إنها تَقرأ شعرَ درويش بما حَذّر منه. لذلك تصبح القراءةُ بالتشاكل مطلبًا عزيزًا؛ ذلك لأنها تستطيع إخراجَ القصيدة من دائرة الزمن المرجعي لتُدْخلها إلى دائرة الزمن المطلق الذي يجعلها معبِّرةً عن تصوّراتٍ وجوديةٍ لا عن تجربةٍ ذاتية فقط.[1] وإذا أردنا تزكيةَ هدا التأويل أمكننا ذلك باستحضار رمزية «آذار» التي لم تكن تقليدًا ذاتيّاً، بل تمتدّ في الجغرافيا، وتؤسِّس لذهنياتِ شعوبِ حوضِ البحر الأبيض المتوسط المختلفة.

وهكذا تصبح التفاصيلُ الزمنيةُ الواردةُ في القصيدة مجردَ تلوينات لهذا المبدإ العامّ الذي يوجِّه القصيدة. إذ رغم عثورنا في النصّ على عوامل ذاتية، فإنّ جوهره وجوديٌّ. ذلك لأنّ تجربة درويش انطلقتْ من وضع مخصوصٍ لتعمِّم التجربة، ولو اقتصرتْ على الذاتي والفردي والوطني لما نالت القيمةَ التي حظيتْ بها. فقارئ القصيدة يحسّها ناطقةً بقضيته، بغضّ النظر عن انتمائه الجغرافي أو الفيزيقي. وهي بذلك تخاطب في الإنسان إنسانيتَه، التي هي كلٌّ موحَّدٌ بين بني البشر، ليرتقي هذا الشعرُ إلى مصاف الخطابات التي وُجِّهتْ إلى الكائن البشري أيّاً كان عرقُه أو لونُه أو جنسُه. فلنتأمّلْ هذه الأسطر الشعرية الموزّعة عبر مقاطع القصيدة: «وفي شهر آذار نمتدُّ في الأرض،» «في شهر آذار تنتشر الأرضُ فينا،» «وفي شهر آذار تكشف الأرضُ أنهارَها،» «وفي شهر آذار تستيقظ الخيلُ.» فهذه الأسطر الشعرية وما يماثلها تشي بالتفاعل بين الذاتيّ والموضوعيّ، بين الوطنيّ والإنسانيّ، أيْ إنها تكسر سلطةَ الثنائيات المطلقة. لذلك لم يكن اختيارُ الشاعر لزمن آذار اعتباطيّاً ما دام يحيل على تشاكلٍ ثانٍ مرتبطٍ بالإخصاب وتجدّد الحياة.

١ ـ ب ـ تشاكل الخصوبة. يؤكّد هذا التشاكلُ طبيعةَ العلاقة التي تربط بين مكوّنات القصيدة وتجعلها منسجمةً وتُبعد عنها كلَّ صفات التشتّت الدلاليّ. ذلك أنّ الزمن المؤطِّر للقصيدة (والمقيَّدَ بشهر آذار) يقود إلى استحضار عناصر أخرى نمثّل لها بالمشيريْن اللغويّيْن: «خمسُ بنات» و«خديجة.» وهما مشيران يمكن البحثُ عن دلالتهما الحرفية ومرجعيتهما الواقعية، لكننا نعتقد أنّ القصيدة تقدّم نموذجًا آخرَ يرتبط بالمقوِّمات التي يحملها اسمُ العلم «خديجة» الذي يَحْتمل قراءتيْن: قراءةً تستحضر المعنى الذي يحيل عليه الاسمُ، وهو معنى مرتبطٌ بالذاكرة التاريخية العربية والإسلامية؛ وقراءةً معجميةً تجعل خديجة امرأةً تولد قبل الأوان. لكننا نعتقد أنّ الجمعَ بين القراءتين ممكن، لأنّ المقوّم المشترك بينهما هو الخصوبةُ والعطاءُ والولادة. ألم تسمَّ خديجة، زوجةُ النبي (ص)، أمَّ المؤمنين؟ ألا تجعل صفةُ الولادة، ذاتُ الارتباط بالمعنى المعجمي، خديجةَ كائنًا قادرًا على العيش رغم أنه لم يستكمل أشهرَه التسعة، بما يعني أنها كائنٌ يواجه التحدّي وينجح فيه؟ وإذا صحّ ذلك، أصبح تشاكلُ الزمن وتشاكلُ الخصوبة معلِّلاً. وهذا ما يفسِّر الحضورَ اللافتَ لاسم العلم «خديجة» في معظم مقاطع النص، بل يفسّر حضورَه مرتبطا بالبنات الخمس اللائي جعل الشاعر حكايتهنّ موجّهةً لمقاطعه السردية. ولنمثّلْ لذلك بالمقطع الأول:



«قصيدة الأرض» في **ديوان درويش** نموذج للشعر المركّب الذي يجمع بين النثر الشعري وشعر التفعيلة.

«في شهر آذار، في سنة الانتفاضة، قالت لنا الأرضُ/أسرارَها الدموية. في شهر آذر مرّت أمام/البنفسج والبندقيةِ خمسُ بنات، وقفن على باب/مدرسةٍ ابتدائية، واشتعلن مع الوردِ والزعتر/البَلديّ، افتتحن نشيدَ التراب، دخلنَ العناق/النهائيَّ ـ آذارُ يأتي إلى الأرض من باطنِ الأرض/يأتي، ومن رقصةِ الفتيات ـ البنفسجُ مال قليلاً/ليعبر صوتَ البنات. العصافير مدّت مناقيرَها/في اتجاه النشيد وقلبي./أنا الأرض/والأرض أنتِ/خديجة! لا تغلقي الباب/لا تدخلي في الغياب/سنطردهم من إناء الزهور وحبلِ الغسيل/سنطردهم عن حجارةِ هذا الطريق الطويل/سنطردهم من هواء الجليل.»

هكذا يبتدئ المقطعُ بشبه جملةٍ يَطْرح مشكلاً، وينتهي بفعلٍ يحيل على المستقبل، ويقدِّم حلاً، ويثق في مآل الأمور: «سنَطْردهم... سنَطْردهم... سنَطْردهم،» لتهيمن نبرةُ التفاؤل هذه على مقاطع القصيدة، وتتكرّر في أكثر من نهاية مقطع، إذ نجد: «سنطردهم من هواء الجليل،» «وفي شهر آذار قالت لنا الأرضُ أسرارها،» «وأنسفُ دبّابةَ الفاتحين،» «وفي شهر آذار تكتشف الأرضُ أنهارها،» «وفي شهر آذار زوّجت الأرضُ أشجارَها.» ولمنح هذا التفاؤل قيمتَه الإبداعية، وظّف الشاعرُ التوازيات بأنواعها المختلفة، فجعله توازيًا شاملاً يجمع بين التوازي التركيبيّ، والتوازي الصوتيّ، والتوازي الدلاليّ في مقطعٍ

١ ـ تخالف قراءتُنا في هدا الباب ما ذهبتْ إليه قراءةُ اعتدال عثمان الدي يغلّب الزمنَ الذاتي على الزمن المرجعي، وهو اختلافٌ راجعٌ إلى طبيعة الاختيارات المنهجية. انظر: اعتدال عثمان، مجلة **فصول**، ع ١، ١٩٨٤.

محوريّ: «فيا وطن الأنبياء... تكاملْ!/ويا وطن الزارعين... تكاملْ!/ويا وطنَ الشهداء... تكاملْ!/ويا وطنَ الضائعين... تكاملْ!»

وإذا نحن أردنا التفصيلَ، سجّلْنا أنّ مثلَ هذه التوازيات تطّرد في القصيدة في مقاطع بعينها، خصوصًا تلك الحاملة لدلالة التفاؤل واتخاذ الموقف والقرار. فلنقرأْ هذا المقطع، ولنلاحظْ نهايته، حيث تتكرّر الصيغةُ ذاتُها، خالقةً حالةَ التوازي بالصيغة التي ذكرنا: «أيّها الذاهبون إلى صخرة القدس/مُرّوا على جسدي/أيّها العابرون على جسدي/لن تمرّوا/أنا الأرضُ في جسدٍ/لن تمرّوا/أنا الأرضُ في صحوها/لن تمرّوا/أنا الأرضُ. يا أيّها العابرون على الأرض في صحوها/لن تمرّوا/لن تمرّوا/لن تمرّوا.»

١ ـ ج ـ **شاكل الحلم**. إنّ احتكاكَ الشاعر بسياقه، ومعرفتَه بالتاريخ، يجعلانه مدركًا للحدود بين عالَمي الواقع والإمكان. وهذا ما يفسّر اقترانَ صيغ التفاؤل بحالاتٍ تشخيصيةٍ تنقل واقعًا مؤلمًا يتم التخلّصُ منه بوساطة اللغة التي تلجأ إلى أفعال كلام تحمل معانيَ تقتضي قراءتُها في صورتها غير المباشرة. ويمكن تأكيدُ هذا الأمر اعتمادًا على عدة مقاطع: «قال لي الحبُّ يومًا: دخلتُ إلى الحلم وحدي فضعتُ/وضاع بي الحلمُ. قلتُ: تكاثرْ ترَ النهرَ يمشي إليك./وفي شهر آذار تكتشف الأرض أنهارها»؛ «فاشتبكي يا نباتاتُ، واشتركي في انتفاضةِ جسمي، وعودةِ/حلمي إلى جسدي»؛ «أرجوكِ - سيّدتي الأرض ـ أن تَسكنيني وأن تُسكنيني صهيلَكِ/أرجوكِ أن تدفنيني مع الفتيات الصغيرات بين البنفسج والبندقية/أرجوك ـ سيّدتي الأرض ـ أن تُخصبي عمري المتمايلَ بين سؤالين: كيف؟ وأين؟/وهذا ربيعي الطليعيُّ/هذا ربيعي النهائيُّ/في شهر آذار زوّجت الأرض أشجارها.»

لقد وردتْ صيغُ الحلم بطريقتين: إحداهما مباشرة توظّف حقلاً دلاليّاً مقترنًا به. وثانيتهما غيرُ مباشرة، اختارت أفعالَ الكلام التي تتضمّن معاني مستلزمة. فصيغة الأمر في «فاشتبكي» و«اشتركي» لا تَحمل معنى الأمر بما يقتضيه من إلزامٍ وسموّ، بل تصبح حاملةً لمعنى الترجّي ما دام الشاعرُ يَعرف معطيات واقعه وواقع أمته المستسلمة وإمكاناتِها وحدود إرادتها. ومعنى ذلك أنّ الشاعر يفتح عوالمَ ممكنة ولا يتقيّد بمعطيات الواقع وإكراهاته، علمًا بأنّ العالم الممكن ليس عالمًا فارغًا بل مؤثَّثٌ[1] بما نعتقده نحن كذلك وبكيفية تمثُّلِنا له. وما يعتقده الشاعرُ في مقام القصيدة هو أنّ ثمة عالمًا ممكنًا سيتحقّق فيه الحلمُ والأملُ، بغضّ النظر عن إكراهات الواقع. أيْ إنّ تمثّلاته تنحو منحًى تفاؤليّاً، وهذه سمةُ كلّ شعر يسعى إلى مخاطبة العمق الإنساني في بني البشر.

٢ ـ تشاكل الأطر

لم تقف «قصيدة الأرض» عند حدود التشاكلات السابقة. فقد قدّمتْ نموذجًا إبداعيّاً راقيًا للجمع بين الأنواع والأشكال الأدبية، حيث نجد شعريةَ النصّ السردي مجاورةً للمقطع الشعري في صورته السطرية (علمًا بأنّ جزءًا كبيرًا من النقاش النقدي العربي انصبّ على استقلالية النوع الإبداعي منذ قدامة بن جعفر إلى تجربة مجلة **شعر** ودفاعها عن قصيدة النثر). ومن دون الخوض في تفاصيل الموضوع يتبيّن أنّ درويش لم يكن شاعرَ النوع الواحد، بل شاعرُ التعدّد الحداثي؛ ففي القصيدة نجد المقطعَ السرديّ الحامل لكلّ مقوّمات الحكي، ونجد المقطعَ الشعريّ الذي تتوفّر فيه مقوّماتُ الإبداع الراقي. ولعلّ إدراك درويش لكلّ ذلك ومعرفته بكفاياته الإبداعية هو ما يفسّر إصرارَه على أن تكون معالجةُ شعره وشعرِ مَنْ أنتج من داخل القضية مقيّدًا بشرط الإبداع أولاً، واستخدام المعايير الفنية لا السياسية وحدها.

٣ ـ التشاكل المركزي

تحكّمت في «قصيدة الأرض» ثلاثةُ تشاكلات محلية هي: تشاكلُ الزمن، وتشاكلُ الخصوبة، وتشاكلُ الحلم. غير أنّ هذه التشاكلات تتوحّد ضمن تشاكلٍ جامع هو التشاكل الوجوديّ. ذلك لأنّ القصيدة، بقدْر ما قدّمتْ تجربةً ذاتيةً ووطنية، قد عَبّرتْ عن قضايا وجودية نستطيع إيجادَ حالاتها عبر تاريخ الشعوب التي تعرّضتْ لغبنٍ وظلمٍ كبيريْن لكنها ظلت مصرّةً على استرداد حقها الوجوديّ دون أن تفرّط في حقها الإبداعي. وتلك حالةُ شعر درويش الذي جعل تشاكلَ الحكاية مماثلاً لتشاكل الشعر، مقدّمًا بذلك نموذجًا خصبًا للباحث في انسجام الخطابات وتفاعلها. فقد جَمَعَ بين الصناعتين في نصّ واحد، وشعّب النصَّ بخلق إركامٍ صوتيّ ومعجميّ وتركيبيّ ودلاليّ، وترك جسورَ العلاقة بين التشاكلات قائمًا، الأمرُ الذي سمح بمنح القصيدة دلالة موحّدة تجعلها معبّرةً عن حالة إنسانية شاملة يكمن فيها الموقفُ المشبعُ بشعريةٍ راقية.

المغرب

جمال بندحمان

باحث مغربي في تحليل الخطاب.

١ ـ يميّز الدارسون بين التصورات الميتافيزيقية للمفهوم، والتصورات غير الميتافيزيقية. الأولى تربطه بعوالم مثالية غيبية، بينما تجعله الثانية مرتبطًا بعقول البشر وكيفية تمثّلهم للوقائع والأشياء. انظرْ ايكو وهنتيكا، وهما مَنْ أهم من نظّر لمفهوم العوالم الممكنة :

Umberto Eco, **Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs**. trad de l'italien par Myriem Bouzaher (Paris: éd, Grasset, 1985). J. Hintikka, **L'intentionnalité et les mondes possibles**, traduit et présenté par: N. Laund (France: Press Universitaires de lille 1989).

محمود درويش (٢)
ندوة ودراسات

محمود درويش وتجربته الشعرية

□ يوسف سامي يوسف

ليس من اليسير أن يحقّب أحدٌ للمسيرة الشعرية التي عاشها محمود درويش خلال السنوات الخمسين الأخيرة. وقد يكون في وسع المرء أن يرتجل تحقيبًا يقسم تلك المسيرةَ إلى حقبتين، تنتهي أُولاهما سنة ١٩٨٢ بقصيدة «مديح الظلّ العالي،» وتأتي الثانية بعد ذلك مباشرة وتستمرّ حتى وفاة الشاعر. ولكنّ هذا التحقيب ليس عشوائيّاً، إذ إنّ ثمة صفةً تميِّز بين الحقبتين. ففي الأولى التي تبدأ سنة ١٩٦٠ تقريبًا، وتستمرّ حتى سنة ١٩٨٢ أو بعيْدها، كان شعرُه وطنيّاً، من قبيل «سجِّلْ أنا عربي» أو «أحمد الزعتر»: فلقد كانت نزعتُه الوطنية ناصعةً، وإنْ مال إلى الإيحاء والإيماء والتلويح التي تحتِّمها النزعةُ الحداثية. أما في الحقبة الثانية فقد عام شعره أو غام، ولم يعد محصورًا في موضوع واحد. ولكنْ، مع جنوحه صوبَ التجريد هذه المرة، فقد جاء تجريدُه خفيفَ الوطأة ولا يخلو من شفافيةٍ وقدرةٍ على الإيحاء تجعلان المعنى يَرْشح من مناحي القصيدة أحيانًا.

وربما استطعتُ أن أشطر الحقبةَ الأولى نفسَها إلى مرحلتين. أُولاهما (١٩٦٠-١٩٦٧) ضعيفةُ الإنتاج، على غزارته؛ وثانيتُهما قويةٌ بعضَ الشيء، بل لعلّها هي التي صنعتْ شهرة درويش. وأظنّ أنّ المرحلة الثانية (١٩٦٧ ـ ١٩٨٢) لا تتيسّر تجزئتُها بسهولة، وذلك لأنها متجانسة على وجه التقريب، أو لأنّ لجميع مُنجَزاتها قسماتٍ مشتركة.

ولئن كانت المجموعاتُ الأربعُ الأولى، التي أصدرها درويش يوم كان لا يزال في الوطن، تؤلِّف مرحلةَ التمهيد للطور الناضج الجديد، فإنّ المرحلة الثانية، التي قضى بداياتها في الوطن المحتلّ، قد عَرفتِ القصيدةَ المركّبةَ المكثّفةَ والمتراصّة، أو ذاتَ اللغة المحشودة النازحة إلى البعيد، ولكنْ مع الحفاظ على النزعة الغنائية التي رافقتْه طوال عمره تقريبًا، مع تفاوتٍ في نسبة حضورها بين طورٍ وآخر. فلقد أصرّ الرجلُ على الولاء للقصيدة الطافحةِ بالطرب، أو الميّالةِ إلى الكلمة السلسة العذبة، أو اللفظةِ النعناعيةِ الملساءِ ذاتِ النسغ الشديد الاخضرار. وبالفعل تمكَّنَ أن يَجْمع في بنيةٍ واحدةٍ بين الغنائية ذاتِ الطابع الخلاّب، والمرغوبِ لدى شريحة واسعة من الفئات الشعبية، وبين التجريدِ الحداثيّ الذي هو من أجل النخبة وحدها... إنه اللطفُ، ولا شيء قبل اللطف، يَمْلك أن يَجْعل أحدًا محبوبًا وجذّابًا في أيّ مكانٍ وزمان.

أما الحقبة الثانية التي تمتدّ زهاءَ ربع قرن (١٩٨٢-٢٠٠٨) فتتألّف من تركيبٍ يدمج الغنائيةَ (حليفتَه الأولى) مع التجريد الحداثوي أو الغموض. والمعلوم أنّ هذا التجريد هو الذي هيمن على النتاج الشعري في الآونة الأخيرة، وراح يشتطّ ويجنح صوبَ العكورة حتى أوشكَ أن يحيلَ الشعرَ هلامًا على أيدي بعض الشعراء. وأيّاً ما كان الأمر، فإنّ المرء كثيرًا ما يلاقي شيئًا من حالات الاستعصاء وهو يطالع نتاجَ درويش في السنوات العشرين الأخيرة. ففي بعض الأحيان يجفّ أسلوبُه ويَغْمض، وتَخْسر اللغةُ رونقَها ونعومةَ نسيجها الحريري الأملس. ومع ذلك، فإنّ شعرَه قد صان شيئًا من الشفافية، التي تبلغ حدّ النصوع والتألّق في بعض الأحيان؛ وذلك لأنه لم يَشْطحْ، أو لم يوغلْ في التجريد حتى تخوم الانبهام. ولعلّ في ميسور المرء أن يجد شعرَ درويش أحيانًا شفّافًا جدّاً حتى درجة المباشرة تقريبًا في مواضيع كثيرة من شعره الوافر؛ يقول مثلاً في مجموعته **كزهر اللوز أو أبعد**: «إذا لم يغنِّ الكناريُّ/يا صاحبي لك، فاعلمْ/بأنك سجّانُ نفسكِ/إذا لم يغنِّ الكناري.»

❖ ❖ ❖

كانت القصيدةُ التراثيةُ أشبهَ بوجبةٍ دسمةٍ كاملةٍ وكافيةٍ وذاتِ قدرة على الإشباع. أما القصيدة الحديثة فتشبه السندويشةَ الصغيرةَ، أو شيئًا مما يُقْضم قضمًا في هذه الأيام، مثل البُشار والشِّبس وما إلى ذلك من مسلّيات. وأحيانًا يلجأ الشاعر الحداثي إلى تعكير اللغة ليوهم بأنّ العكر هو العمقُ نفسُه، وهو بذلك يظنّ أنه قد عوّض من الضحالة المستقرّة في جوف قصيدته!

ولا مريةَ في أنّ شعرَ درويش لا يخلو من عمق، ولكنه ليس ذلك العمقَ الكفيلَ ببناء هرم من الأهرام، كما هو الحال في شعر المتنبّي، أو في تراث المعرّي الذي مازال مقروءًا منذ ألف سنة تقريبًا. ومن المؤكّد أنّ شعر درويش مقروء بكثرة مفرطة في هذه الأيام، ولكنّني لستُ متأكّدًا مما إذا كان هذا الشعرُ سوف يظلّ موضوعَ تكريمٍ بعد جيل.

وأقول بصراحة أرجو لها أن تنجو من فجاجة: لم أصادف العنصرَ الباهرَ الصادر عن إلهام صاعقٍ في الشعر الحديث كلِّه، أو طوالَ السنوات الخمسين الأخيرة، لا في نتاج درويش ولا في نتاج سواه من شعراء هذا الطور التاريخي الذين هم من الكثرة إلى حدّ غير مسبوق. فالشعر وثيقُ الارتباط بالتقاليد الاجتماعية الأصيلة والعريقة، التي لم يعدْ لها وجودٌ فعّالٌ في هذه الأيام.

لقد راح الشعرُ الحديث يعوِّض من الكيفية المتميّزة المفقودة بطوفانٍ من الكميّات التي لا تَمْلك أن تخلَب الألباب، اللّهمّ إلاّ أن يكون ذلك على ندرة وحسب. فمَنْ كانت له درايةٌ بالشعر التراثي، وكذلك بالشعر الأوروبي منذ دانتي وحتى وردزوورث وغوته، لن يَخْلبه كثيرًا الشعرُ الذي أنتجتْه اللغةُ العربية في السنوات المائة والخمسين الأخيرة. أما مَنْ خَلَبَه شعرُ درويش وقبّاني اللذين فتنا عصرَهما باللطف والكلمة الملساء، فهو ليس الإنسانَ الذي لا يكتفي بالنعومة التي تحيل القصيدةَ لذةً تشْبه اللذة الغراميةَ، ولا يشبعه سوى العمق.

ويَلُوح لي أنّ هذه الأزمة التي لا تُعنى بشيءٍ قدرَ ما تعنى بالإنتاج والاستهلاك المفرط، وتوثّن المالَ والبضاعةَ، لا تَمْلك أن تتّصلَ بالعاليات إلا لمامًا، ولا تستطيع أن تمجِّد ما يتجاوز الملموس، ولاسيّما الشعر الذي لا ينتجه سوى روح مطهم أهيف مثل روح دانتي أو شكسبير أو المعرّي، وهم الذين يتوجّهون نحو الوجدان أكثرَ مما يتوجّهون نحو الخيال الذي هو صنمُ الشعر الحديث. ولهذا أخشى أن يكون درويش، مثل شوقي، ألّهه جيلُه... إلاّ أن يُعجَبَ بالشهرة العالمية التي أحرزها درويش دون سواه من شعراء الضاد، والتي أشبعتْه مجدًا حتى بلغ تخومَ السأم. يقول في **الجدارية** (ص ٨٩): «هرمتُ، سئمتُ من المجدِ، لا شيء ينقصني.» وإنها لحالةٌ جدُّ نادرة أن يَشْبع الإنسانُ من كلّ شيء، لا من الحاجات المادية والجسدية وحدها بل من الحاجات النفسية أيضًا، ومن المجد، أو الشهرة، أو «تحقيق الذات» كما يقول علمُ النفس الحديث. وهل يَشْبع أحدٌ من تحقيق الذات سوى النسّاكِ والزّهّادِ ومَنْ في معناهم؟

لقد شبع درويش من كلّ شيء. وجاءت **الجدارية** لتكونَ بمثابة إعلان عن موته الخاصّ، أو نعي ينعى نفسَه للعالم كلِّه، أو يعلن عن موته السابق لأوانه، أو يوضح فيها أنه قد مات قبل أن يموت. وها هو ذا يقول في ختامها: «وقد امتلأتُ بكلِّ أسباب الرحيل.»

فحين أتاه الموتُ النهائيُّ وجده مستعدّاً تمامَ الاستعداد. ومن شأن مثلِ هذه الحال أن تذكِّر المرءَ بقول شكسبير: «الأهبةُ للموتِ هي كلُّ شيء.»

دمشق

يوسف سامي يوسف

ناقد أدبي فلسطيني. نشر عددًا من المقالات والكتب، ولاسيما في الشعر العربي. وأصدر مؤخرًا سيرة حياته في ثلاثة أجزاء، وعنوانُها: **تلك الأيام**.

محمود درويش (٢)
ندوة ودراسات

ندوة: القصيدة الدرويشية أو البحث عن «المجهول الشعري»

□ أجراها وقدّم لها: عبد الحق لبيض (مراسل الآداب في المغرب)
المشاركون: علال الحجام، حسن مخافي، صلاح بو سريف، بنعيسى بو حمالة، خالد بلقاسم

عبد الحق لبيض: تخبرنا الكتبُ أنّ القبيلة العربية كانت، عندما يولد في أحضانها شاعر، تقيم الأفراحَ وتدقّ الطبول، إيذانًا بميلاد صوتها ورمز كلمتها. غير أنّ تلك الكتب أغفلتْ ذكر مراسيم موت الشعراء: فلم تخبرْنا ما كانت تفعله القبيلة حين يخبو صوتُها الناطق! ولعلّ في إغفالها ذاك ما يؤشّر على أنّ الشعراء لا يموتون كباقي البشر. ولا أدلّ على ذلك من استمرار أسماء شعرية خالدة حتى يومنا هذا تعيش معنا ونعيش فيها.

واليوم، عندما ينسحب من بيننا شاعرٌ في قيمة محمود درويش، فإننا نحسّ بحاجتنا الماسّة إلى معرفة هذا الشاعر الذي كانت شخصيتُه تسطو على مداركنا فلا تترك لنا متّسعًا لقراءة تجربته في ضوء ممكناتها الجمالية. فكأنّ ما أرّقه من تغييب النقد لمكانته الشعرية لم يكن ممكنًا تفاديه إلاّ مع انسحاب سطوته الجسدية، وانسحاب صوته المجلّل بترنيمات السياسي والأخلاقي، تلك الترنيمات التي أضحت سماتٍ لاصقةً به حتى دفعتْه أحيانًا إلى التبرّؤ من مهنة «الناطق الرسميّ باسم شعبه» وإلى أن يعلو صوتُه في وجه النقد الذي صنّفه وطنيّاً لا شعريّاً. ولقد تغلّب حدسُ الشاعر ورهافةُ حسّه الشعري في نهاية المطاف، فأثبت درويش أنه شاعرٌ قضية حقّاً، لكنها قضيةُ الشعر: قضيةُ القصيدة في مبناها، وتشكيل صورها، ورسم إيقاعاتها، واختبار إيحاءاتها واستعاراتها.

ثم إنّ درويش شاعر جماهيريّ. لكنه أدرك عمقَ المطبّ، فلم يستكنْ إلى فورة الجمهور، بل راح يصغي إلى دواخله ويأبى الانصياعَ إلى الخارج. كان يقيّد جمهورَه في لحظة الإلقاء ويشدّهم إليه في شبه أبويةٍ شعرية، لكنه يَرفض أن ينقادَ إليهم وهو في مختبر القول الشعري. يتلذّذ بترويضهم، لكنه ينفلت دومًا من قبضة رغائبهم. إنه شاعر المناورة بامتياز. وكان كلما ابتعد في غور تجربته، انساق الجمهورُ إليه واستسلم لإرادته الشعرية. فأيةُ وصفةٍ هيّأها درويش ليستطيع أن يرحلَ بجمهوره إلى «المجهول الشعري»؟

اتّسمت القصيدةُ الدرويشية منذ ولادتها بسمة البحث القلق عن ممكناتٍ شعريةٍ جديدة. ولذا كان شعرُ درويش شعرَ مراحل: في كلّ مرحلة تكتمل صورةُ شاعرٍ رحّالةٍ، فتعْقبها مرحلةٌ جديدةٌ تستغرق في البحث عن الكامن في جوهر الإنسان والتجربة الحياتية. وفي كلّ مرحلة تظلّ القصيدةُ ذلك «الحدثَ الذي يجعل الشيءَ طيفًا ويجعل الطيفَ شيئًا.»

انفتحت القصيدةُ الدرويشية على أشكالٍ تعبيريةٍ عديدة وإواليّاتٍ متعددة، لكنها ظلّت محتفظةً بروح الشعر: الإيقاع. فهذا، بالنسبة إلى درويش، سحرُ الشعر وروحُه، بل «طريقةُ تنفّس الشاعر وموسيقاه الداخلية.» ولم يكن موقفه سلبيّاً من «قصيدة النثر،» باعتبارها شكلاً تعبيريّاً جديداً، وإنما كان سلبيّاً ممن يروْن أنّ الإبداع لا يتحقّق إلاّ داخل تلك القصيدة. فهو لا يؤْمن بالحدود في تجربة القول الشعري، ولا يولي الجمركةَ التصنيفية أيَّ اعتبار، لأنّ الشعر عنده يتّسع للسردي والنثري والموسيقي والتشكيلي ولكلّ الفيض الإبداعي الإنساني.

ونحن عندما نجتمع اليوم لتدارس تجربة درويش الشعرية، فلأننا ندرك حجمَ المسؤولية التي تَفرض علينا، وعلى كلّ الباحثين، ضرورةَ الاهتمام بالتراث الدرويشي لما يَحْمله من بعدٍ جمالي ووطني وقومي وإنساني سيكون، في يومٍ قريب، مدخلاً أساسيّاً لقراءة تاريخ الأمة الجمالي والسياسي والفكري.

أرحّب باسمي الخاص، وباسم مجلة الآداب، وباسم «بيت الشعر» في شخص رئيسه الصديق الشاعر حسن نجمي، بالإخوة الأساتذة. وأشكرهم على قبول الدعوة لنتقاسم جميعًا متعةَ الارتحال في عوالم درويش، علّنا نسهم في الإفصاح عن مكامن الجمال والإبداع فيها. وأعطي الكلمةَ بدايةً إلى الأستاذ علال الحجام ليقدّم لنا صورةً متكاملةً عن أهمّ تفاصيل التجربة الشعرية عند درويش.

علال الحجام: أعتقد أنّ أول ما يلفت النظرَ في محمود درويش هو قدرته على أن يكون ظاهرة جماهيرية تَحْشد إليها الآلافَ؛ كما يستطيع في زمن إفلاس القراءة أن يوقّع أكثرَ من ثلاثمائة نسخة في جلسة توقيع واحدة. لكنّ درويش لم يستكنْ إلى جماهيريته ومقروئيته، ولم يكتفِ بمداهنة الجمهور ليكون دائمًا إلى جانبه، بل راح يبحث عن آفاق أرحب. فقد كان يَمْلك من الذكاء ما يجعله يتمتّع بحسّ نقديّ ذاتيّ يتيح له دومًا إمكانيةَ إعادة النظر في شعره بعيدًا عن التنميط أو الاستقرار المميت. وهذا ما يدفعني إلى الحديث عن تجربة «الحداثة المتجدّدة» في مسيرته. ففي حين كان في بداياته يكتب كتابةً لصيقةً بالثورة الفلسطينية، إلا أنّه فكّر في مراجعة نفسه بعد سنة ١٩٧٠ مباشرةً، وهي الفترة التي صادفتْ سفرَه للمشاركة في دورةٍ تكوينيةٍ في موسكو وانتقل بعدها إلى القاهرة. في هذه المرحلة راح يكتب قصيدةً تعاند في التحرّر من عبء الثورة الفلسطينية من دون أن يَقْطع معها نهائيًا، وإنما اجترح لها وسائلَ شعريةً ولغةً شعريةً ذاتَ خيالٍ مجنّح. وفي كلّ مرحلة تالية من مراحل التجربة الشعرية كان درويش يعيد النظرَ في ما يكتبه، ويعمل على تقديم النصّ الذي يراه مواتيًا لمواصفات المرحلة الجديدة.

والسؤال الذي يجب طرحُه في هذا الصدد هو التالي: هل استطاع درويش أن يحقّق قبل رحيله ما كان يحلم به؟ لا نحتاج إلى كثير تأمّلٍ لنقول إنه غادرنا وفي نفسه غصص يُمكننا اختزالُها في ما يلي: ١) غصّة الوطن؛ فقد وَجد أنّ الوطن الذي حلم به اختُزل في الكلام. ٢) غصّة الأم والحبّ؛ فقد ظلّ طوال حياته يحلم بلقاء أمه، لكنه بقي بعيدًا عنها حتى ووري الثرى. أما غصّة الحب فولّدتْها فيه حالةُ القهر الإسرائيلي التي منعتْه من أن يحقّقه (تذكّروا معي مثلاً قولَه: «بين ريتّا وعيوني بندقية»). ٣) غصّة الحداثة؛ وفي هذا الصدد أتذكّر العديدَ من الحوارات، ومن بينها حوارٌ أجراه معه صديقُه صبحي حديدي ونُشر في **القدس العربي** منذ ثماني سنوات، وفيه شكا بمرارة من أنّ النقد العربي يدير ظهرَه لحداثته ولا يتحدّث عنه إلاّ كشاعرِ قضيةٍ ومقاومة، في حين ينبغي تأمّلُ ما أنتجه بعيدًا من هواجس القضية وحماسة الثورة، من دون نفيها البتة. وأستسمحكم في عرضٍ سريعٍ لبعض عناصر هذه الحداثة:

١) القدرة على خلق تركيبةٍ جديدةٍ من الماء والنار؛ وهي تركيبةٌ سحريةٌ عجيبةٌ فشل الكثيرُ من الشعراء في تحقيقها، وبخاصةٍ الشعراءُ الفلسطينيون من قبله مثل توفيق زيّاد وسميح القاسم الذي، رغم كلّ ما أنجزه، يتراجع أحيانًا نحو كتابة القصيدة العمودية. درويش لم يسقطْ في هذا المطبّ، بل مزج بين القضية والحداثة، مرتفعًا بالأولى من مستوى الخطابة والهتاف والأسطرة إلى مستوى الشعرنة.

٢) توليد الاستعارات الجديدة. قام درويش بتأثيث حداثته على استعارات ملفوفة، وعميقةٍ جدًا، وغريبةٍ أحيانًا، بحيث لا نَعْثر فيها على العلاقة بين طرفي الاستعارة.

٣) التناصّ. استطاعت ثقافةُ درويش الموسوعية أن تضخّ شعرَه بحوارٍ غنيّ بين النصوص المتعددة المصادر واللغات، إذ نجده مثلاً يستحضر القرآنَ الكريم والتراثَ العربي القديم والتوراة ورموزًا توراتيةً عديدة.

٤) شعرية الإيقاع. وهنا نتحدّث عن الإيقاع بمعناه الشامل، لا الكمّيّ فقط. فبالإضافة إلى الوزن والقافية والرويّ، عمد درويش إلى الاستفادة من توازيات الصوت وتوازناته، والتكرار بأنواعه المتعددة. بل إنّ توظيفه للبحور الخليلية اتّخذ بعدًا تجديديًا لمّاحًا. وقد قمتُ بالبحث الدقيق في هذا الموضوع، فخلصتُ إلى أنه يوظّف «المتقارب» و«المتدارك» في حوالى ٤٥٪ من قصائد بعض دواوينه؛ وهذا يعني اقترابَه الكبيرَ من اللغة النثرية. وربما نَفْهم من ذلك أنّ درويش قد يبدو أحيانًا أقربَ إلى قصيدة النثر منه إلى قصيدة التفعيلة. وقد كتب في أحايينَ قصائدَ مَزَجَ فيها النثريَّ بالموزون؛ وأتذكّر في هذا السياق قصيدةَ «أحمد الزعتر» حيث ألزمت العوالمُ التي كان يعيشها أحمد الزعتر درويشًا بالجنوح بالنصّ الشعري إلى بعض المستويات النثرية.

٥) الميتا ـ شعري وقلق التجديد. اهتمّ درويش في الكثير من المحطّات بعملية تأمّل النصّ الشعري لذاته في أفق أسئلة المغايرة والتجديد. فقد كان يحمل تصوّرًا للحداثة الشعرية يجسّده في صياغة شعره، ويدافع عنه في حواراته وكتاباته. وكلُّ هذا من أجل أن يؤكّد أنه ليس فقط «شاعرَ مقاومة» كما دأب النقدُ التقليديُّ على تصنيفه، وإنما له أيضًا مواقفُ تأمليةٌ عديدة كتأمّله للموت والحياة والانبعاث... أو ما سمّيتُه في مناسبةٍ سابقةٍ بـ «العوالم التموزية.»

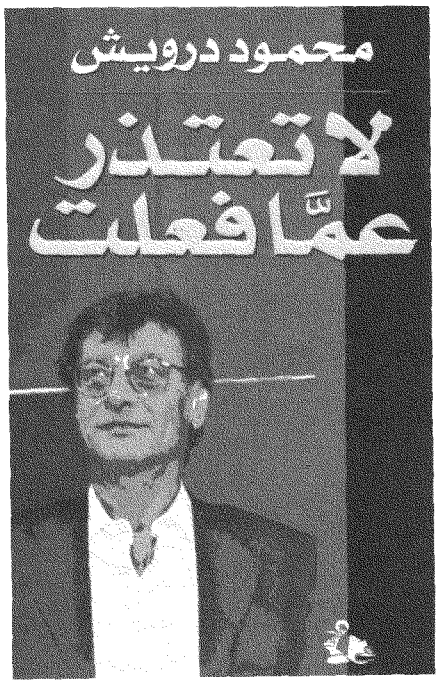
كلُّ هذه العناصر الحداثية الأصيلة خَلقتْ لدرويش وضعًا اعتباريًا قلّما تحقّق لغيره من الشعراء. ولذلك حُقّ أن نعتبره قامةً سامقةً في المشهد الشعري العربي المعاصر.

لبيض: وَضَعنا الأستاذ الحجام في الصورة العامة لتجربة درويش، وفتح الآفاق أمام مقاربة عناصر الجمالية في قصيدته. وقد يكون درويش قد تلبّس القضيةَ أو لبستْه القضية؛ فالأمر سيّان. لكنه، بحسّه الإبداعي وبرؤيته الثاقبة، استطاع أن يورثنا، كمتلقّين، صورةً واحدةً عنه، هي صورةُ الشاعر الذي أخلص لموقفه من القضية من دون أن يخون رسالتَه كشاعر، وهي أن يبدع شعرًا لا سياسة، بل أن يجعل من القضية عنصرًا لخدمة رسالته الشعرية.

حسن مخافي: استكمالاً لما تقدّم به الحجام، أشير إلى أنّ بداية تجربة الكتابة الشعرية لدى درويش، في حدود بدايات الستينيات، صادفتْ تبلور اتجاهيْن رئيسيْن داخل المشهد الشعري العربي: الأول هو «شعرُ الرؤيا» الذي كانت تدافع عنه مجلةُ **شعر**، وعلى رأسها أدونيس ويوسف الخال؛ أما الثاني فهو «شعر الرؤية» الذي كانت تتزعّمه مجلةُ الآداب والشعراءُ الذين كانت تحتضنهم. وقد كان درويش في بداية عهده بالكتابة الشعرية أميلَ إلى الاتجاه الثاني، بالنظر إلى ارتباطه بالقضية الفلسطينية. لكنّ ما مَيّز تطوّرَ قصيدته أنه، بالرغم من انتمائه إلى

شعر الرؤية، قد ظلّ يكتب عن القضية في ارتباطها بأسئلة الذات. فالقضية الفلسطينية في شعره لا تستكين إلى جغرافية ميتة، بل تتحوّل إلى حالةٍ وجوديةٍ تَختبر ما يعتمل داخل الذات من هواجس. وهذا ما سمح بالتبلور الحرّ لهذا الهامش الكبير الذي تحدّث عنه الحجام، والذي مكّنه من التجدّد المستمرّ في صوغ الشعر. فقد ظلّ درويش يكتب للقضية مدةً تزيد عن أربعين سنة من دون أن يَسْقط في التنميط الشعري، بل ظلّ يعطي لقصيدته في كلّ مناسبة نفسًا جديدًا وعبقًا متجددَ الروائح. وما كان للجماهيرية التي أشار إليها الحجام أن تمتدّد وتتّسع لولا ذلك التجدد المستمر وهذا الهروب الدائم من لعنة النمطية التي أَسقطتْ في حبائلها العديدَ من مجايليه ولاحقيه من شعراء الأرض المحتلّة. وسرّ التجدّد الشعري عنده كامنٌ في لغته التي تتميّز بالبساطة والطلاقة، لكنها تأتي دومًا محمّلةً بالهموم التي تعتمل داخل الإنسان العربي. وقد ساعده في تحقيق ذلك عنصران: **الأول** أنه ظلّ وفيّاً لتقليد القصيدة الموزونة، مع إدراجه للتنويعات الكبيرة التي يَسْمح بها العروضُ الخليلي، والتي أدّت بدرويش إلى استكشاف أوزانٍ لم تكن قد خطرتْ في بال مكتشفي علم العروض ومطوّريه. والعنصر **الثاني** قائمٌ في طريقة إلقائه التي جعلته يلتقي مباشرةً بالجمهور. ولعمري، فإنّ درويش هو الشاعر العربي المعاصر الوحيد الذي كانت تُفتح له مدرّجاتُ الملاعب، في حين كان الشعراء الآخرون لا يستمع إليهم سوى ثلّة من أصدقائهم وأفراد عائلتهم.

صلاح بوسريف: أميّز في تعاملي مع تجربة درويش بين مرحلتين. في المرحلة الأولى كان شعره مرتبطًا أساسًا بالقضية الفلسطينية و«ثقافة المقاومة.» إلاّ أنّ هذا الارتباط ستتخلخل بعضُ بنياته لحظةَ مغادرته للأراضي المحتلة متّجهًا نحو موسكو في دورة تدريبية، وعودته بعد ذلك إلى القاهرة، ليجد نفسَه أمام بدايات مرحلةٍ جديدة تتشكّل فيها ملامحُ كتابةٍ غائرةٍ في أعماق اللغة الشعرية، بعيدًا عن سياقات اللغة الحماسية والهتافية. وستتعمّق ملامحُ هذه المرحلة في باريس، حيث كتب **سرير الغريبة**، **ولماذا تركت الحصان وحيدًا**، **ولا تعتذر عمّا فعلت**، وجزءًا من **جدارية**. وتُعدّ هذه الأعمال، في تصوّري، من أهمّ الأعمال التي حاول أن ينتقل عبرها من مرحلة «شعر السياسة» إلى مرحلة «سياسة الشعر،» أيْ من قصيدة الثورة والمقاومة بمعناهما التقني المباشر إلى قصيدة الثورة والمقاومة بمعناهما الجمالي والشعري، لنجدَه يعطي الأهميةَ للبعد الاستعاري الذي أشار إليه الأستاذ الحجام. وفي هذه الفترة بالذات انتقلت الجملةُ الشعريةُ عنده من بعدها المباشر إلى بعدها العميق. ومن دون أن يطلّق درويش القضية، راح يضفي عليها تلويناتٍ مختلفةً، فانتقلتْ مما هو جمعيّ إلى ما هو ذاتيّ، إذ أصبحتْ ذاتُه هي المنطلقَ في كلّ ما يجري داخل القصيدة.



ستتعمّق ملامح المرحلة الثانية في باريس حيث كتب أعمالاً مثل **لا تعتذرْ عمّا فعلت**.

اغتنت تجربةُ درويش في مرحلتها الثانية بانفتاحها الذكيّ على محاورة النصوص خدمةً لبعدٍ جماليّ يعطي القصيدةَ نفسًا ملحمياً. وفي هذا السياق يأتي حرصُه الكبير على الانفتاح على النص التوراتي، وعلى التراث البابلي، والآشوري. وتشكّل عودتُه إلى النصوص الإنسانية الأولى (**جلجامش**، **الإلياذة**، **الأوديسة**، التوراة، القرآن الكريم، ...) عودةً إلى حقيقة الوجود الإنساني، وعودةً إلى نثرية الحياة ـ وهو الشاعر المهووس بشعريته ذاتِ النبرة العالية. وأتذكّر أنني سألتُه في ندوةٍ عُقدتْ في الرباط منذ سنوات إنْ كان يستجيب ضغوطاتِ قصيدة النثر، فأجابني أنّ ناقدًا معروفًا قرأ أحدَ دواوينه فهنّأه بتحوّله إلى كتابة قصيدة النثر! وأضاف درويش: «فوجئتُ بمقاربته، خصوصًا أنني لم اكتب سوى قصيدة الشعر الموزونة.» وأعتقد أنّ التصرّف المحكم والمرن، معًا، في الأوزان هو الذي جعل لغتَه الشعريةَ طيّعةً. كما أعتقد أنّ قيمة شعريته تكمن في صيغة تركيبه للجملة، وفي طريقة بنائه لاستعاراته، وهي طريقة مكّنتْه من بناء جملٍ كاملةٍ بأقلّ ما يمكن من المفردات وبأكبر ما يمكن من الإيحاءات.

لبيض: ما يجعل درويش شاعرًا استثنائياً أنه استطاع أن يرهن ذاتَه لمعادلةٍ من جحيم، لكنه خرج منها سالمًا. وإنني لأحدسُ أنّ آخر ما تبدّى له وهو يصارع الموتَ هو صورةُ الوطن مجلّلاً في قصيدة. بيْد أنه، وهو الذي دخل السياسةَ من بوّابة حب الوطن، لم يكن ليتنازل عن هويته كشاعرٍ له أجندتُه المميّزة وأسئلتُه الخاصة. فراح يشيّد لنفسه موقعًا مميّزًا في خارطة المشهد الشعري العربي، لم تكن «القضيةُ» هي بطاقةَ مروره إليه، وإنما شعريتُه الدائمة التجدد والحداثة. فكان بذلك شاعرَ الوطن ووطنَ الشعر. لكنْ ما هي الوصفة السحرية التي فكّ بها ألغازَ معادلةٍ احترق بلهيبها شعراء كثيرون؟

بنعيسى بوحمالة: أعتقد أنّ الإجابة عن مدى نجاح درويش أو إخفاقه في الجمع بين المقتضى الوطني والمقتضى الجمالي قد تجد نفسَها في صميم كاريزما

الشعراء الكبار. فدرويش واحدٌ من قلّة امتلكتْ كاريزما شعريةً بامتياز، إذ لا يكفي أن يكون الشاعر موهوبًا وذكيّاً ومتابعًا لمستجدّات الشعر والمعرفة الإنسانية لكي يكون شاعرًا كبيرًا، وإنما يحتاج إلى جرعةٍ مأساوية. وقد اجتمعتْ في درويش كلُّ هذه الصفات، بما فيها الجرعةُ المأساويةُ بوصفه فلسطينيّاً يَحْمل على كاهله مأساةَ شعبه. وإنّ شاعرًا بهذه المواصفات لا يمكنه إلا أن يعْثر على مخارجَ لكثيرٍ من الإشكالات التي قد تواجهه، لكنْ ـ وكما في سِيَر المبدعين الكبار ـ لا بدّ من مواعيد تظلّ مرتهنةً بالنضج البيولوجي والفكري. وأرى أنّ موعد خروج درويش من الأرض المحتلة، وما عاشه من مواقف مأساوية لشعبٍ يُطرد من أرضه، سيعطيه إمكانيةَ صناعة قصيدة تتجمع فيها كلُّ العناصر رغم تناقضها؛ ذلك لأنّ الجرعة المأساوية تستطيع أن تولّد التآلفَ بين المتناقضات. وقد شكّل خروجُه من الأراضي المحتلة إمكانيةً مهمةً لإعادة صياغة المعادلة بين انتمائه إلى مأساةٍ تاريخية، وبين قدره كشاعرٍ يشْغله قبل كلّ شيء إنتاجُ الأخيلة والمجازات. ولذا رَفَضَ أن يتماهى مع الرأي العامّ العربي الذي صنّفه «شاعرًا للمقاومة.» وأتذكّر هنا الكتاب المهمّ الذي أصدره الناقدُ الراحل رجاء النقّاش بعنوان **محمود درويش: شاعر الأرض المحتلة**، لأشير إلى أنّ درويش، بذكائه، لا بدّ أن يكون قد انتبه ساعتَها إلى أنّ النقد سيتحوّل إلى مديح مجّاني يمنع التجربة من أن تتطوّر. وكان لا بدّ لهذا الانتباه من أن يكون مشفوعًا بجهدٍ قرائيٍّ مضنٍ؛ فالمعروف عن درويش أنه قارئٌ نهمٌ للمتون الروائية، وأعتقد أنّ قسطًا وافرًا من أعماله الأخيرة بشكلٍ خاصّ لا يمكن أن يُقرأ إلاّ في ضوء استيعابه العميق للجماليات السردية.

والحقّ أنّ تجربة درويش في التوليف بين المقتضى الوطني والمقتضى الجمالي نجد لها نظائرَ في العديد من التجارب الشعرية العالمية. فالشاعر الروسي الكبير ماكايوفسكي، الذي أشعل الثورةَ بقصائده، سيُضطرّ في لحظة تمفصلٍ كبرى إلى أن يجعل الثورةَ عنصرًا من عناصر خدمة النصّ الشعري، لا العكس. كما حضرتْ فرنسا في بعدها النضالي والوطني لدى المنتمين إلى السوريالية من شعراء المقاومة الفرنسية، لكنّ حضورَ القصيدة كان أقوى. وأظنّ أنّ المرحلة الأخيرة من أعمال درويش، بدءًا من ديوان **ورد أقلّ**، شكّلتْ بدايةَ الانعطاف في تجربته من حيث التطلّع إلى الإمساك بجملة شعرية أقلّ توترًا وأكثر هدوءًا. صحيح أنّ هذه المرحلة سيشوبها نوعٌ من العياء، إلا أنه يظلّ ملمحًا طبيعيّاً جدّاً في مسار أيّ شاعرٍ كبير، إذ تطارده فتراتٌ بيضاءُ وخفوتُ نَفَسٍ...

بوسريف (مقاطعًا): أعتقد أنّ مسألةَ العياء لا تمْثل حقيقةً في مسار درويش لسبب بسيط، هو أنّ النص الأخير الذي نشره في **القدس العربي** بعنوان «لاعبُ نرد» جاء قويّاً جدّاً بالرغم من أنه كتبه وهو مقْبلٌ على إجراء العملية الثالثة في القلب. وهناك، فيما علمتُ، نصوصٌ أخرى مكتملة تركها على مكتبه تنتظر النشر. وهذا يدلّ على أنّه انتهى قويّاً كشاعر، ولم يستسلمْ للحظات الضعف التي عاشها كإنسان. ربما عنيتَ بكلمة «العياء» العياءَ البيولوجي الناتجَ عن الحالة النفسية التي كان يعيشها؛ لكنّ الرجل ظلّ قويّاً شعريّاً. بل إنه، كما يبدو، كان قد شرع في استيعاب النفَس الشعري القوي الذي يهيّئه للمرحلة القادمة التي لو كُتب له أن يعيشها لأغنى المشهدَ الشعري العربي بأعمالٍ من العيار الثقيل. غير أنه كُتب للاعب النرد أن يترجّل راحلاً بعيدًا عن التباساتنا، ممجِّدًا وضوحَه السافرَ في قصيدته التي أخبرنا فيها أنه ذاهبٌ إلى مكانٍ ما، وأنّ اللعبة انتهت، وأنّ الحظوظ لم تكن وافرةً بما يكفي. فإذا كان درويش في **جدارية** قد تحدّى الموتَ، فإنه في «لاعب نرد» قد تعايش معه واقتنع بمصاحبته... لكنْ بقوة الشاعر الحالم بأنّ ما أنتجه قادرٌ على أن يجعله خالدًا بيننا وبين من سيأتي من الأجيال.

بوحمالة: لا خلاف على ما أشرتَ إليه. وكنتُ أستعيد، وأنتَ تتكلّم، نصوصًا قويةً كـ «لاعب نرد» وديوانًا استثنائيّاً كـ **أحد عشر كوكبًا**. لكنني، بالموازاة مع ذلك، كنتُ أستحضر بعضَ النصوص في ديوان **لماذا تركت الحصان وحيدًا**، والتي تحسّ فيها نوعًا من التقريرية. وهذه الاستثناءات، بالطبع، لا تشين المكانةَ الاعتباريةَ لشاعرٍ مثل درويش، بل إنّ حالة الضعف حتميةٌ يعيشها أيُّ شاعر.

خالد بلقاسم: أولُ ما يمكن الانطلاقُ منه في إعادة قراءة نصوص درويش هو تحريرها من الصوت الإعلامي الذي زاحمها من غير أيّ سندٍ نظريّ يؤهّله لهذه المزاحمة. فكان من نتائج ذلك أن عَمّم بعضَ الأحكام القيمية السريعة: ومنها أنّ درويش عَوّل على جماهيريته، وعلى قدرته الإنشادية الخارقة، في تحديد قيمته الشعرية. غير أنني أرى أنّ الجماهيرية ليست مقياسًا شعريّاً، بل مصدرٌ خارج الشعر. علينا أن نقرّ بأنّ الشعر نخبويّ، وبأنّ المعرفة الشعرية لا تتحقّق بالتواصل «الجماهيري.» ولا مراء في أنّ الجماهيرية شكّلتْ عبئًا كبيرًا على درويش لأنها دفعتْه إلى البحث عن مخارج لتدبيرها في علاقتها بالشعر، باعتبار هذا الأخير جوهرًا إبداعيّاً لا يقاس بما هو خارج الجمالي واللغوي. أما بالنسبة إلى الإنشاد فإنني أرى أنه جسدٌ آخرُ موازٍ لجسد القصيدة، ولا يمكن أن يتحوّل بديلاً منها. ولا أعتقد أنّ درويش كان يراهن، في إقامة مجده الشعري، على عنصر الإلقاء والإنشاد. ذلك لأنه، ببصيرته وألمعيته، كان يَعْلم أنّ الخالد هو النصّ وجماليتُه، وأنّ الإنشاد لحظةُ انتشاءٍ عابرة.

لهذا فإنّ قيمة شعر درويش لا تتحدّد بالجماهيرية والإنشاد، وإنما بقدرته على تحصينه بوعيٍ شعريّ مكّنه من الانفلات من سطوة العلاقة المعقدة التي طرحها البعدان السياسي والشعري في تجربته. صحيح أنّ القراءات الأولى لتجربته رَسّختْ صورةً عامةً عنه في الوجدان العامّ؛ كما أنّ نصوصه الأولى حملتْ هي نفسها نبرةَ السياسي بقوة؛ لكنه فيما بعد راح يخلخل هذه الصورةَ ليُحلّ محلّها

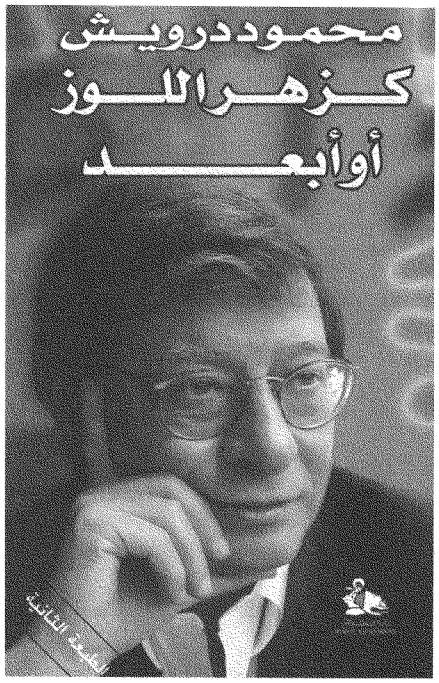
صورةَ الشاعر المغامر في مسارب القصيدة بقلق الباحث عن فضاءٍ يسع أحلامه. لكنْ كيف تأتّى لدرويش خلخلة هذه الصورة؟ أولُ ما عمد إليه هو أنه راح يوسّع مفهومَ «المقاومة» وينقله من بعده السياسي الضيق إلى مقاومةٍ جماليةٍ أرحب. كما عمل على تغيير الذائقة الشعرية الجمعية من دون أن يَسقط في أيدي مَنْ أسماهم «فقهاءَ الحماسة،» محترفي إطلاق الأحكام التخوينية، ومن دون أن يخسرَ شيئًا من جماهيريته.

على أنّ أهمّ ما يميّز تجربةَ درويش هو أنه لم يصاحبْ مشروعَه الشعري بمشروعٍ نظريّ يحضنه أو يرمّم به ما لم يتحقّقْ في المُنجَز النصّي، بل جعل هذا الأخيرَ هو المختبر، وفي هذا المختبر كانت الأوعاءُ تتغيّر. وقد ذكر الإخوة مجموعة من المنجزات الكبرى في القصيدة الدرويشية، ويجدر أن أضيف إليها منجزيْن. **أولاً**: تحويلُه المنفى إلى سؤالٍ فلسفيّ من خلال ثنائيتي الحضور/الغياب والأنا/الآخر، ومن خلال السفر بعيدًا في مفهوم الهوية، ومن تأمّلٍ عميقٍ لمفهوم الحلم. **ثانيًا**: الألفة التي خلقها بين النثر والشعر، حتى إنه أعاد كتابة سيرته انطلاقًا من الألفة بين السردي والشعري، وسبق أن صدّر **كزهر اللوز أو أبعد** بقولةٍ للتوحيدي تشير إلى التقارب بين الشعر والنثر... هذا من دون أن يكون درويش مهيّأً لوضع نموذج يختزل الشعرَ أو يكون بديلاً من الوزن. فدرويش أبقى على الوزن قيمةً كبرى في جنّة الشعر، ولم يساومْ عليه كما يحلو للبعض أن يروّجوا.

الحجام: أودّ أن أوضح أنني لم أختزلْ قيمة درويش في جماهيريته؛ فأنا أميّز جيدًا بين بنيوية النص ومحيطه. ولكنّ أحدًا لا يستطيع أن يتحدّث عن قامة درويش السامقة من دون أن يشير بالبنان إلى مركزية القضية الشعبية الفلسطينية في شعره.

بوسريف: إذا عدنا إلى الحوارات التي أنجزها درويش، فسنجد أنه لا يتوانى في الإشارة إلى أنه قطع مع مرحلةٍ كان مرتبطًا فيها بالقضية، وأنه عندما أدرك أنّ الأرض سُحبتْ من تحت أقدام الفلسطينيين استقال من مهامّه السياسية وراح يقاوم من داخل قصيدته. إنها مرحلةُ الوعي الجمالي بالقصيدة، ذلك الوعي الذي لا يرتهن إلى الجمهور بل يسعى إلى إعادة تشكيل ذائقته دون الخوف من فقدانه.

وهنا يجب أن نقرّ بأنّ درويش نجح في تغيير ذائقة جمهوره، بحيث جعله ينتقل من الهتاف الشعاراتي إلى التأمل الرصين في أوصال القصيدة. وبهذا المعنى نؤكّد أنه قَطَعَ مع القضية شعريّاً لا سياسيّاً، بدليل أنه ظلّ مهمومًا بقضايا وطنه اليومية من خلال مأساته الشخصية. ففي سيرته الشعرية **لماذا تركت الحصان وحيدًا** تبرز رمزيةُ بقاء الحصان وحيدًا في قرية غادرها كلُّ سكّانها، وهو حصانٌ لم يُخلقْ ليظلّ وحيدًا بل ليركبه فارسٌ يعيد المجدَ إلى فروسيةٍ ما، لن تكون في نظري سوى فروسية الشعر. هذا الزمن الفروسيّ، الذي كان درويش أحدَ أبطاله، ذو رهان واحد، هو رهانُ الحداثة الشعرية، التي أضحت مدخلاً أساسيّاً إلى حداثةٍ أكبر، هي حداثةُ المجتمع.



صدّر **كزهر اللوز أو أبعد** بمقولةٍ للتوحيدي تشير إلى التقارب بين الشعر والنثر.

غير أنه لا يمكن الحديثُ عن رهان الحداثة الشعرية عند درويش من دون الإشارة إلى البعد الإيقاعي في قصيدته. فقد كان يتصرّف بحرية الفارس في الأوزان الشعرية، ولم يشتغلْ وفق معايير الأوزان الخليلية. والدليل هو أنّ جملته الشعرية أصبحتْ قابلة لأن تَستوعب السردَ، ولأن تمتصّ المفردةَ فتحوّلَها من سياقها المعجمي المتداول إلى سياقها الجمالي المبنيّ أساسًا على الاستعارات والمجازات. وعليه نؤكّد أنّ خصوصية درويش تكمن في قدرته البارعة على ترويض اللغة وتطويعها لتقول في شفافيةٍ رهيفةٍ مأساتَه الشخصية، التي ستصبح مأساة شعبٍ معزولٍ ومقتول.

لبيض: تُعدّ مسألةُ الجماهيرية معطًى أساسيّاً عند درويش، ولا يمكنها أن تخرج عن صلب تفكيره. ذلك أنه، في زمن التلقّي الشعري الرديء، يتميّز درويش بزخم جماهيري يظلّ، شئنا أمْ أبينا، عمدةَ وجود الشاعر وأحدَ مقوّمات استمراره. السؤال هو: لماذا ظلّ درويش، دون غيره من شعراء الأرض المحتلة، محتضنًا من طرف الجمهور العربي، ونجح في الآن ذاته في إنجاز الكثير من التحقّقات النصّية الحداثية؟...

بوسريف (مقاطعًا): لا أعتقد أنّ درويش كان معنيّاً بإرضاء جماهيره. والدليل أنه كان يرفض دومًا قراءة نصوص شعرية مبكّرة لديه مثل «سجّلْ أنا عربي» (بطاقة هوية)، بل كان يعتزم الانسحاب أحيانًا إذا ألحّ الجمهورُ على مطلبه. وبخصوص مسألة الجماهيرية، أشير إلى أنّ أمبرتو إيكو ألمح إلى أنّ الجماهير التي تحجّ إلى القاعات التي يحضرها شاعرٌ نجمٌ لا تَحْضر من أجل الشعر، وإنما لسماع صوته أو رؤيته أو التقاط صورةٍ فوتوغرافيةٍ له أو معه. ويَخْلص إيكو إلى أنّ الحضور من أجل الشعر، أو من أجل البعد الجمالي، يظلّ محدودًا.

الحجام: من البدهي التشديدُ على اهتمام درويش بجمهوره، لأنّ المتلقّي دائمًا مفكّر فيه. وبمناسبة الحديث عن إيكو، فعلينا ألاّ ننسى أنه خَصّص حيّزًا مهمّاً من أعماله لدراسة وضعية المتلقّي! من المؤكّد أنّ للمتلقّي أفقَ انتظار، لكنّ الشاعر الحاذق هو مَن يحاول أن يحقّقَه أو يخرقَه. وكان على شاعرٍ في قيمة درويش أن يخترقَ أفقَ انتظار المتلقّي، وألاّ يخضعَ لسلطته، بل أن يروّضَه ويجعله منقادًا إلى حسّ التجربة الجمالي والمتجدّد في كلّ حين.

أعود إلى مسألة التحوّل الدرويشي لأؤكّد أنّ بداية التحول الكبرى حدثتْ في السبعينيات. فقد شدّد درويش في أحد حواراته على أنه، وشعراءَ الأرض المحتلة، كانوا يعيشون حصارًا ثقافيّاً، وحينما كانت تتسلّل إليهم قصيدةٌ جديدةٌ لقبّاني أو أدونيس أو عبد الصبور أو حجازي كانوا يتلقّفونها ويكتبونها بخطّهم ويتداولونها من يدٍ إلى أخرى. لكنْ عندما أتيحت له فرصةُ مغادرة الأراضي المحتلة والتوجّه إلى موسكو، ومن بعدها إلى القاهرة فبيروت، بدأت الآفاقُ تتفتح أمامه، وبدأ يعيش تجربةً جديدةً يتنفّس فيها الهواء ويتواصل فيها مع الشعراء الآخرين.

لبيض: لكنْ كيف انعكستْ هذه المتغيّرات على تجربته وفتحتْ أمامها آفاقَ التحول؟

الحجام: انعكستْ في اللغة الشعرية بالأساس. وهذا الانعكاس سيظلّ يرافقه إلى آخر نصّ كتبه «لاعبُ نرد» وإلى نصّ قبله هو «سيناريو جاهز» يتحاور فيه مع إسرائيليّ وُجد وإيّاه في حفرةٍ واحدة مع حيّة تريد أن تفتكَ بهما معًا. في مثل هذين النصّين برزتْ براعةُ درويش في صياغة لغة قادرة على استجلاء دواخل النفس بمفرداتٍ غايةٍ في الدقة والشاعرية.

مخافي: أعتقد أنّ العلاقة بالمتلقّي مرغوبةٌ عند جميع الشعراء. ولا أتصوّر أنّ الشعر شكّل مفارقةً للجمهور العربي إلاّ في حالة واحدة، هي حالة بعض شعراء الخمسينيات والستينيات المحسوبين على مجلة **شعر**: فقد كانوا يكنّون نوعًا من الاحتقار للجمهور باعتباره قاصرًا عن إدراك ما يريد الشاعرُ قولَه. والسؤال الذي ينبغي طرحُه هنا هو: هل ينبغي إرضاءُ الجمهور على حساب الشعر، أمْ ينبغي إرضاءُ الشعر ولو على حساب الجمهور؟ إنّ المسألة كلّها تتعلّق بمدى تحقيق التوافق بين المقروئية والجمالية. ويبدو أنّ درويش استطاع أن يَجْمع حوله عددًا كبيرًا من القرّاء من دون أن يفرّط قيدَ أنملة في القيم الجمالية الشعرية.

على أنني أرى أنّ النصّ الدرويشي ليس متجانسًا، إذ لا يمكن أن نتصوّر أنه كتب نصّاً واحدًا طوال خمسين عامًا. لذلك، وعلى الرغم مما يوسم به التحقيبُ من اختزالية، فإنه لا بدّ من الحديث عن محطّات كبرى في شعره. في المحطة الأولى (حتى بداية السبعينيات) كان درويش مرتبطًا بقضيته عضويّاً. لكنّ خروجه من الأرض المحتلة كشف له قارةَ الشعر العربي الجديد عن طريق الاحتكاك المباشر بالشعراء العرب، وبخاصةٍ المصريون. في هذه المحطة الثانية بدأ درويش يكتب قصائدَه الطوال، وقد ساعدتْه في ذلك النزعةُ السرديةُ التي أشرتُ إليها. فكان أن أنتج «القصيدةَ ـ الديوان،» كما هو الشأن في **تلك صورتها**... و**مديح الظلّ العالي** و**بيروت**. أما في المحطة الثالثة فثمة عودةٌ قويةٌ إلى الذات مع ديوانه **لماذا تركت الحصان وحيدًا**، حيث بدأ يكتب السيرة الذاتية الشعرية، وذلك بالرجوع إلى الطفولة. أما في المحطة الرابعة فسيشرع في كتابة قصيدة ذات امتدادٍ وجوديّ مع الآخر. لكنْ، في كلّ هذه المحطات، كان هناك نوع من التداخل بين الذاتي والموضوعي: فلا يمكن أن نقول إنّ هذه القصيدة مخصّصة لفلسطين، وتلك مخصّصة للحبّ أو الرثاء. لقد حاول درويش أن يكتب في مواضيع متنوعة، مجسّدًا مقولةَ ابن خلدون الشهيرة: إنّ الشعر علمٌ لا موضوع له.

بلقاسم: تكمن قيمةُ درويش في إقامته عند التخوم بين السياسي والشعري، الأمرُ الذي حَصّن شعرَه بوعيٍ جعله يخرج عن الصورة النمطية التي أريدَ له أن ينحصر فيها. وأنا لا أتفق مع الأستاذ بنعيسى من أنّ العياء الذي نلمسه في بعض قصائده الأخيرة هو عياءٌ جماليّ أو تعبيرٌ عن لحظةِ بياضٍ يمرّ بها الشاعر، بقدْر ما أردُّه إلى فيضان السياسي عن الحدّ الذي يستطيع أن يحتضنه الشعرُ من دون أن يزاحمه في شعريته.

أشار أحد الإخوة إلى الإبدال الذي وقع في شعر درويش من حيث الاهتمام العميق بالإيقاع. وأودّ أن أضيف إبدالاً آخر، وهو تمجيد الصورة. فدرويش ذاتُه، عندما يتأمل تجربته، نجده يمجّد الصورة التي، على ملامستها للغموض، لا تتنكّر للمعنى. لهذا أمكننا القولُ إنّه ظلّ شاعرَ المعنى بامتياز. وهذا الحكم لا يقلّل من شأن تجربته، بل هو عنصرُ اختلافه الخلاّق: فإذا كان العديد من الشعراء عملوا على تدمير المعنى بالاشتغال على الغموض، فإنّ درويش حافظ لهذا الغموض على مَخْرج، وهو ما يعني أنه ليس غموضًا منغلقًا على نفسه.

بنعيسى: أستسمح الإخوة في أن أخوض في بعض النقط المهمّة التي أثيرت، وأبدأ بمسألة الجماهيرية. إنّ الجماهيرية جزء من نجاح درويش، بل لا يمكن أن أتخيّل درويش بمعزل عنها. فحين أتعاطى مع أدونيس مثلاً، فإنني أتعاطى معه بمنظور خاصّ ووفق استعداداتٍ خاصّة؛ أما عندما أقرأ لدرويش، فإنني أتخيّل نفسي منصتًا له في مسرح محمد الخامس أو الجامعة الأمريكية في بيروت.

السؤال الأساس في هذا الصدد هو: كيف أمكن درويشًا أن يَجْمع بين الإخلاص لجوهر الشعر، وبين توريط جمهورٍ هجينٍ في عوالمه الشعرية، جمهورٍ يجرّده درويش من هستيريته ويدفعه إلى تأمّل القصيدة باعتبارها لغةً وصورًا وإيقاعاتٍ، وليلج به عوالمَ ذاتَ مرجعياتٍ فلسفية؟ ضمن هذا السياق تقيم ظاهرةُ درويش وتنثر نجوميتَها اللامعةَ في المشهد الشعري العربي. وللتعامل معها لا بدّ من اقتراح مسارَيْن: **الأول** يبدأ من نقطة التحرّي عن الصلة المفترضة بين التقاليد الشفوية في الشعر العربي، وبين شاعرٍ يستثمر هذه التقاليد ليكتب نصّاً قويّاً

حاملاً لكل مواصفات الحداثة: شاعرٍ قادرٍ على إعادة إنتاج صورة عكاظ وكلّ الفضاءات التي كان يُنشَد فيها الشعرُ العربي القديم. المسار **الثاني** يَستحضر ذكاءَ درويش وتتبّعَه لمجريات الشأن الشعريّ والثقافيّ العامّ: فالرجل، بالرغم من نجوميته، كان أميلَ إلى العزلة: فعندما ينتهي الإلقاءُ والبهرجةُ الشعرية، يعود إلى ذاته للتأمل والقراءة. وهكذا، عندما تتقاطع الجماهيريةُ مع النباهة الثقافية والمتابعة الذكية لمجريات الشأن العامّ، نكون أمام ديناميةٍ خلاّقةٍ لقصيدةٍ دائمةِ البحث عن مفاصل جديدة تغْني بها تجربتها.

لقد شكّل الإنشادُ الشعري لدى درويش فرصةً لإعطاء نَفَسٍ جديدٍ للقصيدة، وفرصةً لإغناء تجربته الشعرية. ويقال إنه كان يتدرّب على الإلقاء قبل أن يأتي إلى القاعة لملاقاة جمهوره. ولقد قدّمتْ حركةُ الشعر العربي شعراء موهوبين في الإلقاء الشعري (الفيتوري، أدونيس، عبد الواحد،...)، لكنّ درويش طوّر تجربةَ الإنشاد لديه وأخرجها من الهواية إلى الاحتراف، قاصدًا خدمةَ مشروعه الشعري. نخلص مما سبق إلى أنّ قراءة مشروع درويش لا يمكنها أن تغيّب عنصرَ الإنشاد؛ ذلك أن منجزه يمكن أن يُقرأ على المستوى النصّي كما على المستوى التداولي.

أما بخصوص مسألة الذاتية، فإنها تبدو لي طبيعية لكلّ المبدعين الأصيلين؛ فنهايةُ مسارهم تكون بالعودة إلى الذات. نتذكّر هنا مثال رولان بارت الذي كان يحلم بأن يختم حياته بكتابة نصّ في روعة **في البحث عن الزمن الضائع** لپروست. إنّ العودة إلى الذات، عند الكتّاب، عودةٌ إلى التصالح مع ما هو رحميّ وجوهري. وفي حالة درويش كنّا دومًا نقف على قدرة خارقة على الجمع بين الشخصي والحميمي، وبين العامّ والخاص. لم يَسْقط في الذاتية الخالصة أو التأريخ لذاته، بقدر ما كان يؤرّخ للهوية الشاملة والكبرى التي ينتمي إليها سياسيّاً وجغرافيّاً واجتماعيّاً.

ختامًا، أشير إلى أنّ درويش، وبعيدًا عن لحظات الضعف التي يعيشها كلُّ مبدع، يظلّ ثامنَ اسم في الشعرية العربية، بدءًا بامرئ القيس وأبي تمّام وأبي نواس والمتنبّي، وانتهاءً بالسيّاب وأدونيس وسعدي يوسف. والذي يميّز درويش أنه الشاعر الأقدر على إنتاج قصيدةٍ حداثيةٍ غايةٍ في القوة من داخل أطرٍ تقليدية. أقصد أنه من داخل النموذج التفعيلي قد استطاع، بحذقه الشعري وذكائه الفطري، أن يُبِين عن كثيرٍ من الممكنات التي تكشف عنها الشعريةُ العربية.

طوّر تجربة الإنشاد وأخرجها من الهواية إلى الاحتراف، قاصدًا خدمة مشروعه الشعري.

لبيض: أريد أن أبقى لحظةً مع الأستاذ بوحمالة لأسأله عن «البياض» الذي مرّ بدرويش. هل يعود إلى عطلٍ في التجربة الإبداعية، أمْ خارجها؟

بنعيسى: مسألة البياض أو العياء مسألة عادية عند كلّ شاعر. ولا يمكننا أن نحسمَ فنردَّ الأسبابَ إلى علّةٍ ما، بل قد يتداخل الموضوعيُّ بالذاتيّ في المسألة. وهنا أريد أن ألفت انتباهكم إلى المأزق الذي عاشه درويش إثر اتفاق أوسلو، حيث طُرح عليه الاختيارُ بين الوفاء للقصيدة أو الوفاء لإلزامات التاريخ التي اقتضت أن يكتفي الفلسطينيون بأريحا وغزّة. وهكذا تقزّم الوطنُ المحلومُ به في القصيدة على مدى سنين. هذه التجربة أثّرتْ في درويش وفي ألقه الشعري، وأدّت به إلى نوع من الصمت والبياض. لكنْ سرعان ما تبدّد كلُّ هذا وخرج إلينا درويش بنصوصٍ قويةٍ جدّاً بدأها بـ **أحد عشر كوكبًا**.

الحجام: يمكن الحديث عن قطيعة في شعر درويش ابتداءً من التسعينيات تحديدًا، لكنها نسبيةٌ في اعتقادي. فهناك محطّات فَرضتْ عليه العودة إلى الخطاب المباشر. في **مديح الظلّ العالي** نجده يطعّم شعرَه الراقي بلحظاتٍ مباشرة. وفي «عابرون في كلام عابر» يكتسي الخطابُ المباشرُ أهميةً بالغة، ونعْلم أنّ هذه القصيدة خَلقتْ تداعياتٍ سياسية كبرى تُوّجتْ بمناقشتها داخل أروقة الكنسيت الإسرائيلي.

من مظاهر قوة شعر درويش الصورةُ الشعرية. وقد أشار في حوار عن طفولته، وفي أول كتابٍ نثريّ له (**شيء عن الوطن**)، أنه لو أسعفتْه الظروفُ لكان رسّامًا، لكنّ حالة العَوز منعتْ والده من أن يقتني له أدواتِ الرسم، فالتجأ إلى الكتابة. والحقّ أننا إذا تأمّلنا شعرَه لتجلّى الحسُّ التشكيلي في الصورة الشعرية من خلال التعبير بالصورة الرمزية واستلهام الأسطوري.

صلاح بوسريف: أسجّل تحفظاتي عن أمور أشار إليها الإخوة. وأبدأ بتصنيف الأخ بوحمالة للشعراء، واعتباره درويش ثامنَ الشعراء العرب من الجاهلية إلى اليوم. فالحقّ أنّ هذه المسألة تحتاج إلى نوع من الانتباه، وإلاّ فأين نصنّف محمد عفيفي مطر مثلاً؟!

أشار بلقاسم إلى الضغط الإعلامي الذي لعب دورًا أساسيّاً في خلق ظواهر ليست نصّية بقدر ما هي سياسية. وهذا لا ينطبق طبعًا على درويش ـ فهو شاعرٌ لا يحتاج إلى تزكية الإعلام ـ ولكنه لم يسْلمْ من تصنيفات الإعلام وتنميطاته.

أما بخصوص الوعي النظري المتميّز، فأعتقد أنّ درويش تمتّع به منذ خروجه من الأرض المحتلة، وبدءِ اطّلاعه على آفاق ثقافية واسعة. فكان أن اطّلع مثلاً على مجلة **شعر** ومجلة **مواقف**، ووجد نفسَه أمام سؤال الأولى عمّا سُمّي آنذاك «شعر المقاومة.» وهذا سيغيّر منظورَ درويش إلى مفهوم الشعر، ولا غرابة في أن نجده يصرّ في حواراته التالية على الإيقاع والصورة الشعرية ومعمارية النصّ الشعري.

أما في ما يتعلّق بالإلقاء، فقد كان درويش مدركًا لهذا المعطى في شعره، فكتب قصيدته ببعدٍ شفهيّ (رعويّ) أو غنائيّ أو صوتيّ، لا كتابيّ، خلافًا مثلاً لأدونيس الذي نجد بناءَ الجملة عنده كتابيّاً حتى ليصْعب أحيانًا إنشادُ قصائده (أذْكر أنّ أدونيس عَبّر، في إحدى أمسياته في الدار البيضاء، عن أسفه لقراءة قصيدة، معلّلا ذلك بكونها مكتوبةً لا نصّاً للإلقاء). وينبغي ألاّ ننسى البعدَ الجماهيري السياسي الذي كان مهيمنًا في السبعينيات، والذي كان يضجّ بالشعارات وبالحضور المكثّف لرجال الأمن من أجل تفريق الجماهير الحاجّة إلى القاعة حيث يُنشد درويش شعرَه.

تحفّظي الآخر يتعلّق بالتذبذب الذي ربما اعترى القصيدةَ الدرويشية؛ فهذا قد يصيب تجربةَ أيٍّ من الشعراء الكبار. ولا عجب أنْ صَرّح درويش ذاتُه في أحد حواراته بأنه لو كُتب له أن يعيد النظرَ في ما أنتجه، خصوصًا في تجربته الأولى، لحَذفَ الكثيرَ. والحقّ أنّ نصوصه الأخيرة، وبخاصة «لاعب نرد» و«القطار» والنصّ /الرسالة إلى «حمّاس» و«فتح» بخصوص الخلاف بينهما، كانت نصوصًا قوية؛ وكأنه أراد من خلالها أن يترك وصيّةً تحدّد نهائيّاً اختياراتِه الشعرية.

الحجام: حسُّه النقدي، وقدرتُه على التطوّر، هما العاملان الحاسمان وراء حذفه لبعض نصوصه من ديوانه؛ بل إنه حذف مجموعةً شعريةً كاملةً كُتبتْ في الستينيات. وهذا يدلّ على خصيصة ممارسة النقد الذاتي التي يتمتّع بها، وهي التي ساعدته على التطور كما أشرنا.

مخافي: بالرغم ممّا قيل عن علاقة درويش بإنشاد شعره، فإنه لا يمكن اعتبارُه ظاهرةً صوتية. ذلك أنّه كتب «القصيدة العالمة،» أي التي تكوّنتْ لديه بفعل قراءاته. وهذا الثراءُ الثقافي شكّل مصدرًا أساسيّاً من مصادر الشعرية لديه. وعلينا أيضًا ألاّ ننسى تجربتَه الصحفيةَ التي مكّنته من بناءِ «المتلقّي المفترَض» لشعره؛ وهذا، في اعتقادي، حَسّن كثيرًا من علاقة شعره بالمتلقّي. ويمكن أن نضيف إلى هذا تجربتَه الصادمة التي عاشها طفلاً عندما طُردتْ أسرته من بيتها؛ فهذه القسوة هي التي ستشكّل ما سمّاه بوحمالة «الجرعةَ المأساوية» التي ستصير خلفيةً تُسند تجربته الشعرية وتقوّيها.

أما السؤال الذي طرحه بوحمالة عن إمكانية كتابة نصّ حداثيّ من داخل الأطر التقليدية للشعر، فلا أعتقد أنه واردٌ في تجربة درويش لأنه، ببساطة، كتب نصّاً حداثيّاً من **خارج** تلك الأطر. فلا يمكن أن نعدّ كلّ مَنْ كَتَبَ التفعيلةَ شاعرًا من داخل الإطار التقليدي، بل السؤال الأصحّ الذي يجب طرحُه هو: كيف تعامل الشاعرُ مع الإطار العروضي، ولاسيّما أنّ هذا الأخير أصبح لصيقًا باللغة العربية؟ ونجيب بأنّ درويش جدّد هذا الإطارَ كليّاً، حتى إذا حاولنا أن نستقصي قصائدَه الموزونةَ وجدنا بحورًا كثيرةً لا وجود لها في التراث العربي، بل توصّل إليها من خلال توليفة بين مجموعة من الأوزان.

بخصوص موضوع الصورة الشعرية، أرى أنّ درويش اهتمّ بها ضمن اهتمامه الأكبر بمعمار القصيدة. فالصورة عنده قد تبدأ على مستوى الجملة، لكنها لا تنتهي إلاّ على مستوى النصّ عامةً، الأمرُ الذي يسمح لنا بالحديث عن «الاستعارة الكبرى.»

بلقاسم: أودّ أن أعود إلى قضية الوعي النظري، لأؤكّد أنّ خلفية قصيدة درويش ذاتُ جذور معرفية حَصّنتْ تجربتَه من النمطية، وشدّته إلى المستقبل. وما أريد التنصيصَ عليه هو أنه لم ينظّر للشعر بقدْر ما أبدى إلماعات وإشارات. صحيح أنه جرّب التأملَ النظري، لكنه لم يصاحبْ تجربتَه بمشروع يحتوي تصورًا شعريّاً متكاملاً. فلقد كان يحترز من أن تتحوّل التجربة إلى ممارسة ذهنية، أيْ أن يتحوّل المنجَزُ النصّي إلى محاولة تجاوبٍ مع قضيةٍ نظرية.

بوسريف: إذا عدنا إلى نصوصه الأولى لاحظنا أنها لا تتضمّن حديثًا عن الإيقاع والمجاز والصورة والسرد والتلقّي، لكنها مفاهيم ستصبح متداولة في نصوصه الأخيرة كـ **سرير الغريبة** أو **أحد عشر كوكبًا**. وهذا ما سمّاه عبده وازن «البيان الشعري في النصوص الشعرية لمحمود درويش.» وهكذا كان درويش يبثّ بيانه الشعري بجرعات، ولم يكن يُصْدر بيانًا شعريّاً واضحَ المعالم.

بلقاسم: لكنّ الميتا ـ شعري يظلّ دومًا منفصلاً عن التنظير المحْكم للشعر. وهذا التمييز لا بد من أخذه في الاعتبار.

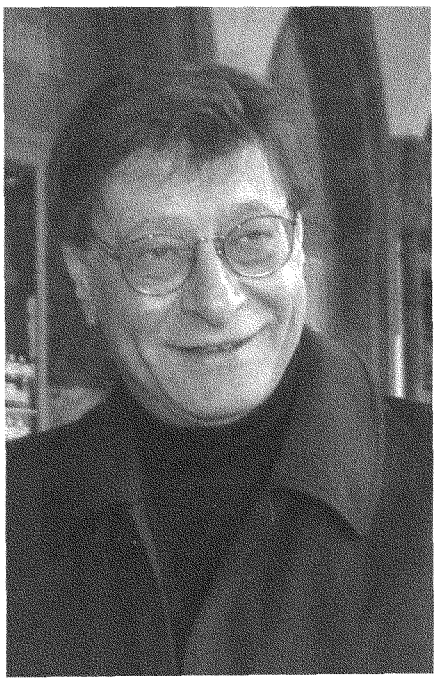
مخافي: في اعتقادي أنه لا يمكن أن نربط ربطًا عضويّاً بين الوعي النظري والإبداع الشعري. سُئل مرةً يوسف الخال: لماذا لم توفّقْ في أن تطبّق في قصائدك ما كتبتَه نظريّاً؟ فأجاب أنه ليس من الضروري أن ينجح الشاعرُ في تنفيذ ما يؤْمن به نظريّاً على مستوى الشعر. ولو قرأنا أدونيس نفسه، الذي يُعْرف بالتنظير أكثر من غيره، فسنعجز عن أن نَربط ميكانيكيّاً بين قصائده وتنظيراته: فشعره، ربما، يتميّز كثيرًا من النظريات التي طرحها!

بلقاسم: وهذا يؤكّد أنّ صوت الشعر منفصل عن الممارسة النظرية. وقد يحتاج الشاعر أحيانًا إلى «نصّ موازٍ» يتحايل به على القصيدة ويضيء عليها. وأحيانًا يعتّم هذا النصُّ على القصيدة، لأنّ نواياها ومشروعَها النظري قد تكون أكبرَ منها.

أودّ أيضًا الإشارةَ إلى قضية قد تطعّم مسألةَ «الذاتية» التي تمّ الحديثُ عنها سابقًا، وتتمثّل في علاقة درويش باسمه الشخصي. وقد أصبحتْ هذه العلاقة قويةً

في لحظة تنامي القلق الوجودي عنده، وتجلّى ذلك في دمج اسمه الشخصي في العنوان: إذ لا يمكن أن نقرأ، مثلاً، **الجدارية** إلاّ باعتبار أنّ عنوانها الأصلي والكامل هو **جدارية محمود درويش** (اسم المؤلِّف تحت العنوان). الشيء ذاته يمكن أن نقوله عن نصّ **في حضرة الغياب**؛ فعنوانه الأصلي هو: **محمود درويش في حضرة الغياب**. إنّ درويش في مراحله الأخيرة أصبح مفتونًا بإعادة تأمّل ذاته من خلال إعادة تفكيك اسمه حرفًا حرفًا. وكأننا بدرويش يريد أن يربط عملَه باسمه الشخصي، أو كأنه يريد أن يُلحّ على بصمته في ما ينتجه.

بوحمالة: شئنا أم أبينا فإننا ما نزال نحتاج إلى استخدام معيار المفاضلة بسبب الفوضى العارمة التي تعمّ المشهدَ الشعري العربي، وفيها يتشبّه أشباهُ الشعراء بالشعراء الحقيقيين، بل يستأسدون عليهم باحتلالهم مساحاتٍ إعلاميةً كبيرةً في الوطن العربي. إنّ عنصر المفاضلة هو الذي سَهّل علينا معرفةَ الشعر القديم. وعندما أشرتُ إلى امرئ القيس، فلأني متأكّد من أنه لا يوجد مَن يشكّ في قيمته الشعرية وأبوّته الشعرية الفعلية أو الرمزية. وعندما ذكرتُ أبا نواس، فلأني أعْلم، كما تعْلمون، أنه شاعرٌ توفّرتْ له الجرأةُ على اختراق المحرّم؛ وهو أمرٌ جوهريّ في تاريخ الشعر العربي. أما ذِكرُ أبي تمّام، فلأنّ أحدًا لا يعترض على قدرته الخارقة على إبداع لغةٍ شعريةٍ جديدة. وأما السيّاب فهو من الشعراء الروّاد الذين استطاعوا أن ينهضوا بمقترح نازك الملائكة حول الصيغة الجديدة للشعر العربي، ما دامت نازك لم تَملك المؤهّلات الكافية للقيام بذلك. ومع أدونيس ننتقل من أفق القصيدة إلى أفق الكتابة. أما مع سعدي يوسف فنعثر على الذكاء والنباهة في الجمع بين الإيديولوجي والشعري. ومع درويش، أخيرًا، وجدنا الإخلاصَ للقضية الوطنية، والإخلاص للقصيدة الشعرية. وإنه ليبدو لي أنّ مثل هذه المعايير أساسية لتمييز هؤلاء الشعراء، وللحكم بأنهم أرقى ما وصلتْه الشعريةُ العربية على امتداد تاريخها. أنا لا أنتقص من مواهب كبيرة مثل عفيفي مطر وأمل دنقل وسامي مهدي، لكنّ هناك تفاوتات، شئنا أمْ أبينا! وجابر عصفور ذاته وجد نفسَه منذ سنة أمام الإشكال عينه حين أراد أن يجد «تخريجته» لأهمّ الشعراء العرب الأحياء: فرغم حساسيته باعتباره مصريّاً، فقد اضطُرّ تحت إكراهات المفاضلة أن يقصي أحمد عبد المعطي حجازي. فحجازي، وإنْ كان شاعرًا كبيرًا، وقدّم أدوارًا مهمةً في الحداثة الشعرية العربية، إلا أنه يعيش منذ مدةٍ حالةً من العقم لا تسمح له بأن يُدرَجَ ضمن دائرة الشعراء المجدِّدين!



ثامن اسم في الشعرية العربية، بدءًا بأمرئ القيس وانتهاءً بأدونيس وسعدي يوسف.

بوسريف: لا أعتقد أنه يمكن الارتكانُ إلى معيار المفاضلة في ظلّ التطوّرات الكبيرة التي يشهدها النقدُ العربي. فهذا المعيار هو نتاجُ سياقٍ معرفيّ خاصّ، هو سياق «الطبقات الشعرية» الذي خلقتْه ظروفٌ اجتماعيةٌ غيرُ مرتبطة بشعرية النصّ الشعري. أما أن نتمثّل بتجربة جابر عصفور، فالحقّ أنّ عصفور لا يقرّر وحده في الشعر العربي المعاصر؛ وإذا كان قد أقصى حجازي من دائرة أهمّ شعراء العربية المعاصرة، فلماذا أفرد له حيّزًا مهمّاً في كتابه الأخير؟ من الضروري التأكيد على أنّ عصفور يعاني مشكلة تطوير آليّات اشتغاله على النصّ الشعري العربي!

أما بخصوص الفوضى الشعرية التي أشار إليها بوحمالة، فأرى أنها مبالغٌ فيها. والتعبير الأصحّ هو القول بأنّ ثمة «هبّةً شعريةً كبيرة.» وأن تكون هناك هبّة شعرية فمعنى ذلك أنّ ثمة اختيارات شعرية تريد أن تفصح عن نفسها. قد تبدو في بعض الأحيان متهلهلة، وقد تبدو في أحيان أخرى ضحلة؛ لكنّ هذه الهبّة هي التي تستطيع أن تفرز شعراء كبارًا، وإنْ لم يكونوا بالعدد الذي توقّفت عنده.

بوحمالة: عندما أشرتُ إلى الأطر التقليدية للتفعيلة لم أكن أحْكم على النموذج التفعيلي بأنه نموذج «تقليدي» بالمعنى المعجمي، وإنما بالمعنى النقدي الذي يَعتبر كلَّ متشبّثٍ بالنموذج التفعيلي كائنًا محسوبًا على ذمّة تاريخ شعريّ انتهى. وفي هذا السياق لا ننسى موقفَ أنسي الحاج من السيّاب ونعتَه إياه بالشاعر الجاهلي والتقليدي. لا خلاف على أننا صرنا منذ أزيد من عقديْن أمام سلطة رهيبة تصف المتشبّثَ بإطار التفعيلة بالتقليدي والماضوي، في الوقت الذي تقدّم فيه قصيدةَ النثر باعتبارها الزمنَ الشعري المفضّل. وفي هذا السياق أشير إلى سجال درويش في السنة الأخيرة قبل رحيله مع مجموعةٍ سمّاها «ميليشيا قصيدة النثر» بسبب ما أبداه أفرادُها من استهدافٍ لشعره وشخصه.

ما قصدتُه أنّ درويش استطاع أن يثْبت أنه، من خلال الإيقاع، بشكله الواسع والمنفتح، تُمْكن كتابةُ قصيدة أكثر تقدمًا وحداثةً من قصيدة النثر... هذه القصيدة التي خَلقتْ فوضى حاول الصديق بوسريف تجميلَها فسمّاها «هبّةً شعرية»!

ولعمري أين تبدو له هذه الهبّةُ المباركة؟ أفي الاستسهال الفظيع في الكتابة الشعرية، أمْ في سيطرة أشباه الشعراء على المنابر الإعلامية؟ إننا، اليوم، وأمام كلّ هذا، أشدُّ ما نكون حاجةً إلى معيار «المفاضلة.» أعرف أنّ هالةً إبستمولوجيةً تحيط بهذا المفهوم، ولا أجد حرجًا في الاتفاق على مفهوم آخر. لكنّ ما يجب ألاّ نتراجعَ عنه هو التمسّكُ بمواجهة هذا الطابو «الشعري،» وعدم السكوت عن الانحطاط الذي يعيشه الشعرُ العربي. ومن ثمة ستكون لدينا القدرةُ على الإفصاح صراحةً عن حكم القيمة تجاه هذا الشاعر أو ذاك.

بوسريف: أعتقد أنّ القيمة الشعرية هي الأساس في الحكْم، في زمن أصبحتْ فيه معاييرُ الحكم فضفاضة!

بوحمالة: لا أظنّ أنه تُمْكن «مناقشةُ» الأخطاء النحوية في قصيدة النثر أو الاختلاف حولها. يجب الاعتراف بأنّ هناك مذابحَ تقام في المشهد الشعري نهارًا جهارًا، ولا يمكنني أن أطمئنّ إلى شخصٍ يدّعي أنه شاعر من دون أن يكون له وعيٌ لغويٌّ يسنده في تجربته!

أعود إلى الرؤية التموزية التي أشار إليها الأخ علال لأشير إلى أنّ درويش ينتمي إلى فترة الستينيات التي شهدتْ نهاية الرؤية التموزية، وفتحت الأفقَ الشعري على رؤًى أخرى يمكن أن نختصرها في ثلاث أساسية أصبحتْ متنفّذةً في الشعر العربي: الرؤية النرسيسية، والرؤية الديونيزوسية، والرؤية الأرفية. ومن مفارقات المشهد الشعري العربي أنّ أدونيس، مثلاً، الذي يبدو منحازًا إلى الرؤية التموزية، قد ينفتح في قصائد عديدة على الرؤية الأرفية. لكنّ المثير في تجربة درويش هو تشبّثها الدائم بالرؤية التموزية التي كانت قد استُنْفدتْ لغويّاً ومجازيّاً وأسطوريّاً. ومع ذلك فقد استطاع، من داخلها، أن يقترح علينا نصّاً متقدّمًا وحداثيّاً. وهذا الأمر لا يتأتّى إلا للشعراء الذين يَمْلكون حدسًا زائدًا وذكاءً لامعًا.

الحجام: أودّ الإشارة إلى أنّ التجربة التي خاضها درويش في نصوصه الأخيرة التي التصقتْ باسمه الشخصي، كما سبق للأخ خالد أن ألمح، ليست جديدة، بل بدأها في منتصف السبعينيات: ففي قصيدة «جنديّ يحلم بالزنابق البيضاء» نجد ذكرًا مباشرًا لاسم محمود.

أعود إلى مسألة الوعي النظري. فالمتأمّلُ للمنجَز الشعري الدرويشي يدرك أنّ درويش لا يقدّم كلّ ما لديه إلى القارئ في لحظة واحدة. وأعتقد أنّ أهمّ تقليعاته النقدية تمثّلتْ في حواراته، إضافة إلى ما كتبه في نهاية الستينيات بعنوان **شيء عن الوطن**، و«أنقذونا من هذا الحب القاسي.» ومثل هذه الخرجات النقدية، إذا صحّ التعبير، كان يبغي درويش من ورائها تصحيحَ بعض المفاهيم النقدية، أو تأطيرها داخل سياق تجربته الذاتية أو تجربةِ الشعر العربي عامةً.

مخافي: أستأذنكم في العودة إلى قضية علاقة درويش بقصيدة النثر لأؤكّد أنه عندما تحدّث عن «ميليشيا قصيدة النثر» لم يكن يقصد موقفًا عدائيّاً من هذه القصيدة بقدر ما كان يُصدر موقفًا من بعض كتّابها. والدليل على العلاقة الوثيقة بينه وبينها ما صرّح به، في حوار أجراه معه الأستاذ حسن نجمي السنةَ الماضية، من أنه قارئٌ نهمٌ للماغوط ولأنسي الحاج. أما على مستوى الإبداع، فنلاحظ أنّ علاقة درويش بالنثر قديمة تجلّت بالأساس في عناوين قصائده ودواوينه مثل «سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا» و«أحمد الزعتر» التي لا يختلف اثنان على النفس النثري الذي يجلّلها. وفي أعماله الأخيرة حاول أن يقترب من قصيدة النثر ليس فقط باعتماده على المتقارب والمتدارك، ولكنْ أيضًا بتكسيرهما عن طريق التدوير اللفظي، وهو ما يوحي بأنه كان يقيم نوعًا من التصالح بين القصيدة الموزونة وقصيدة النثر. وإذا استحضرنا المجهود اللغوي والبنائي والتشكيلي في نصوصه أدركنا أنه لم يكن يؤمن بالحدود في القول الشعري ولا بالتصنيفات الأكاديمية القاسية.

لبيض: في الختام أشكركم، باسمي الخاص وباسم الآداب **و«بيت الشعر» في المغرب، على ما تفضّلتم به من أفكار وقضايا لا محالة أن نجد، في فرصة قادمة، إمكانيةً أكبرَ لمقاربتها. وإلى أن تحين تلك الفرصة أقول لكم إنّ في قصائد درويش «ما يستحقّ الحياة،» وما يستحقّ كلّ هذا الحبّ الذي نغمره بها.**

الدار البيضاء

علال الحجام

أستاذ جامعي في جامعة الأخوين، إفران، وشاعر.

حسن مخافي

أستاذ جامعي في كليّة الآداب، مكناس، وناقد.

صلاح بوسريف

شاعر وناقد.

بنعيسى بو حمالة

أستاذ التعليم العالي، ناقد.

خالد بلقاسم

أستاذ جامعي، ناقد، عضو الهيئة التنفيذية لـ «بيت الشعر بالمغرب.»