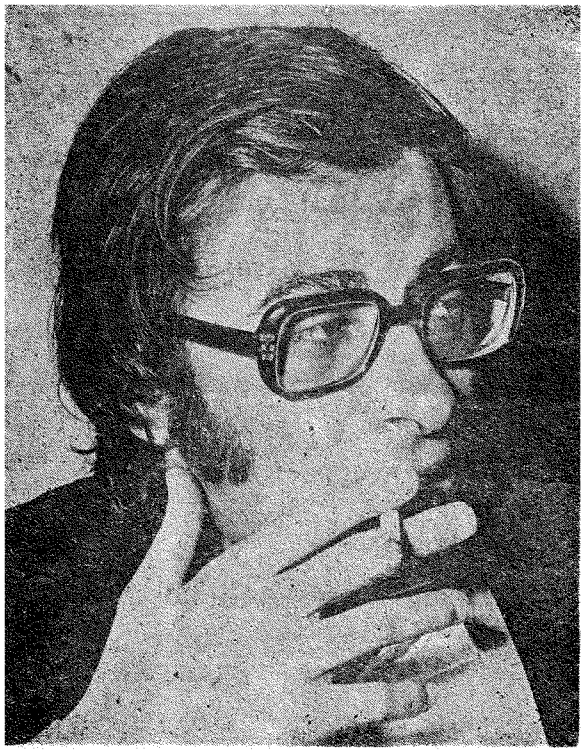

يوسف اليوسف

(محاولة رقم ٧) لمحمود درويش

دراسة تحليليـــة نقديـــة

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

المغترب ، او المنفى ، هذا هو الواقع الموضوعي الـذي يجوس محمود درويش خلاله في ديوانه الاخير « محاولة رقم ٧ » . وهـو اذ يجهد نفسه لتملـك الموضوع الخارجي انمـا يسعى الى تملك هـذا المغترب تملكـا فنيا بعدمـا غلغل في ثنايا روحه عبر الممارسة اليومية للمعاش . ونظرا لتناسق هذا الحس الاغترابي في ذات الشاعـر ، فاننا ، لدى قراءة اي من قصائد الديوان ، نلمس تناسق البنيانات الصورية عبر النص ، اذا وضعنا جانبا بعض الهنات والمزالق الصغيرة او الكبيرة . وقد عبر تناسق الحس الاغترابي عن ذاته بطرح تقابلات متغايرة بشكل صارخ : « شامخ .. قصير ، كبيرة .. صغير ، طليقة .. اسيـر » . انه الصراع الداخلي الناجم عن تواجه الشاعـر مـع الواقع ، والشعور بالانسحاق امام هذا « الجبل » الشاهق الذي ناء بكلكله (على حد تعبير امـرىء القيس) على صدر الشاعر ، ممـا ينقل الينـا احساسا مؤداه ان الدرويش يعيش ازمة الاغتراب بكل مـا تدخره هذه اللفظـة من ابعـاد .

وفي ظني انه يفسر فهمنا للديوان دون ارتكاز هـذا الفهم علـى الموضوعـة التاليـة : ان الدرويش لا يعكس او يجسد الفجيعـــة فحسب ، بل هـو يعكس ويجسد انفجاعه بعجز الامة بعامة عـن تجاوز الفجيعـة . وبعبارة اخرى ، لقـد فجعه حالنـا بعدمـا تعرف اليـه عن كثب وتوغل في تلافيفه ومارسه بشكل مباشر . وهنا نتقابل وجها لوجه مع مغترب الدرويش . وكذلك على هذه الارضيـة وحدهـا نملـك ان نفسر الدافع الذي حفزه الى كتابة « سرحـان يشرب القهوة في الكافتيريا » . ان عنوان هذه القصيدة قبل سواه كفيل بتعريفنا على السيكولوجيا السياسيـة للشاعر المفجوع . زد على ذلـك ان شخصية سرحان لا يمكـن ان تكـون الا صورتنـا في ذهـن الدرويش (ان لم تكن صورة الدرويش في ذهن ذاته) ،بل قل هي البنيـــان الوجداني الذي شيده في غيبوبة الصدمة الناجمة عن تعرفه المباشر على احوالنـا .

والحق ان الموضوعة التي رأينـا فيهـا منطلقا واساسا لتفهـم واستيعاب الديوان الاخير ، أعني « محاولة رقم ٧ » ، تصدق كمنطلق لفهم الديوان السابق عليه ، « احبك او لا احبك »، اذ هـو تمهيـد لهذا العمل الذي بين ايدينا ، كمـا ان هذا العمل نفسه لحظة متقدمة على الديوان السابق بحيث تكـون تتمة لـه وامتدادا لجوهره . ولقد استقرأت هذه الموضوعة من النصوص نفسها ، ولذا يسعني ان اقدم غمرا من الشواهد الداعمة لهـا والمؤكدة لصحتها . ولكن حسبنـا بضعـة مقتطفات صغيرة :

ولماذا ترهلت في خيمة بدوية ؟ ـ لانك كنت تمارس موتا بدون شهية

ان عبارة « موتا بدون شهية » هي فضح وتعرية لنـا ، لا مـن ثيابنا فحسب ، بل ومن جلودنـا ايضا . ولسوف اعود الى مسالـة الفضح هذه التي تدخرهـا قصيدة « بيـن حلمي وبين اسمه » افضل ادخار ، كمـا تدخرهـا قصائد اخرى اهمها « عودة الاسير » . ولناخذ مثـالا اخـر :

لماذا يتمنـى جسمك الشعر وزهر اللوتس الابعد من قبري.
هي ،اذن ، تتمنى الحياة الزاهرة (ويرمز لهـا هنا بالشعـر واللوتس)، ولكن هذه الحيـاة لا يقدر شيء على ان يهبهـا اياهـا حتى ولو كـان هذا الشيء هو موت الشاعر . وخيـر مثال يجلو فجيعتـه بواقعنا ، ويشف عن معاناته الاغترابية امام المدينة الحصينة العاجـز عن فتحها ، هو هذا :

ولكن الخلافة حصنت سور المدينة بالهزيمة ، والهزيمة جددت عمـر الخلافـة .

بدهي ان هذه الصور لا تبيـن عن الفرق بيـن صورتنـا السابقة في ذهـن الشاعـر وبيـن صورتنـا الراهنة ، بل هي تفصح فقط عن الصورة الاخيرة وحدها . ولكـي يتضح التفارق بيـن الصورتين ينبغي ان نقتطف ولو مثـالا واحـدا من اشعار الدرويش المبكرة والعاكسة لصورتنا السابقـة في وعيه . واليكم هذا :

فلان العاصفة ـ وعدتني بنبذ ـ وباقواس قزح.
ارى اننـا على هذا النحو ، وعلى هذا النحو قبل اي نحو اخر،

نملك ان نعمق فهمنا للديوان . فبناء على هذه الركيزة ، يسعنا الذهاب الى ان التناقض الصارخ بين صورتنا في ذهن الشاعر قبل لجوئه ، وصورتنا بعد ذلك اللجوء هو بؤرة كل المتناقضات التي يعكسها الديوان ، وبالتالي هو المصدر الذي روّاه بالنزعة الجدلية التي تسوده . وهذه مسالة جد هامة في مضمار نقد الشكل ، اذ هي تؤكد اندغام الشكل بالمضمون في شعر الدرويش . وباختصار ، فان تناقض التصورين قد منح الشاعر عقلا جدليا مكنه من تقديم مضامين متجادلة عبر تقنيات متجادلة هي الاخرى . وخير مثال على تبيان هذا التحاور الجدلي بين الشكل والمضمون هو القصيدةالاخيرة، « طريق دمشق » ، لا سيما هذه الابيات :

آه ، ما اصغر الارض ! / ما اكبر الجرح / ../ ما اكبرالارض!
ما اصغر الجرح .

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

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

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

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

اولا ـ ان يكون الرمز او الكناية معنى ابرز من بقية المعاني يتوادم مع البنية العامة للقصيدة بحيث يغدو في سلسلة تناسجها لحظة لا تقبل النشوز ابدا .

ثانيا ـ ان تاتي الاصداء الاخرى ـ حتى وان كانت ثانوية ـ مندغمة بدورها مع تنامي القصيدة .

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

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

والان ، فلناخذ مسالة الالوان في « طريق دمشق » ، ولنصدمها بمثيلتها في « ارجاء الرماد » . يتطرق اليوت الى كثير من الالوان يستخدمها استخداما ناجحا دون ان تتصادم مكنونات اللون الواحد مع بعضها بعضا ، بل هو يقدم اللون كحامل لمعنى ابرز واظهر، بحيث تكتفي بهذا المعنى ولا تبحث عن سواه اطلاقا . فالابيض في « ارجاء الرماد » هو رمز النقاء والطهر الروحيين ، والازرق رمز السماء والخلاص من خلال التصوف . وهنا تشعر ان المعنى المكنون ينسجم تمام الانسجام مع قصيدة صوفية تستهدف التعبير عن نزعة دينية . ولست ازعم ان رموز اليوت جملة ليست متضاربة ، فيا طالما انشغل النقاد بتفكيكها ، بل انا لا اعفيه من هذا الخلل واللاانسجام في شعره ، الشيء الذي لا ينم الا عن خلل في نفسيته . والان فلناخذ اللون الابيض مثلا في « طريق دمشق ». انه يستعمله بمعنيين متباعدين ، احدهما يعني : السلام او الطمانينة، وهذا شاهده :« وابيض فوق سطوح دمشق » . اما ثانيهما فهو معنى السكينة ، فلنستمع :« هذا النهار يعود من الابيض السابق »، « من الابيض ابتدا الازرق » . في الحالتين يعني « الابيض »اللاحركة او اللاكون المنطوي على بيضة الكون او مبدا الحركة . كما ان التعقيد الترميزي يتبدى الان في المعنى الملتبس الذي تحمله لفظة « الازرق » التي تبدا بها القصيدة . ففي حين تحمل لفظة «الازرق» في الاقتباس الاخير معنى الحركة ، وذلك بسبب من تظليلها ببيت لاحق هذا هو :« ابتدا الموج » ، فان هذه اللفظة نفسها في البيت الاول من القصيدة (من الازرق ابتدا البحر) لا يظللها شيء ، فلا يستطيع القارىء ان يسبر مرموزها الا عندما يبلغ مطلع الحلقة الرابعة من القصيدة ، فيضاء البيت الاول من الحلقة الاولى اضاءة جد باهتة . فاذا كان الازرق رمز الحركة (وفقا لمطلع الحلقة الرابعة) ايسعنا تفسير البيت الاول بقولنا : من الحركة ابتدا « البحر »؟ وما « البحر » ؟ اهو الحركة ايضا بسبب من كونه موجا ؟ وبذلك يغدو البيت : من الحركة ابتدات الحركة . حسنا . كيف يتطابق هذا التفسير مع البيت الثاني الذي يفيد بان الحركة تبدا من السكون ؟ اتراه يريد القول بان الحركة تبدا من الحركة والسكون علىالسواء؟ حسنا . يبقى الاشكال الاساسي قائما (هذا اذا كان الاستبار الذي قدمناه صحيحا) : كيف يسع القارىء والناقد على السواء ان يكتنها معنى لفظة « الازرق » في البيت الاول قبل ان يصل احدهما الى مطلع الحلقة الرابعة ؟ هذا من جهة ، ومن جهة ثانية فان المسافة الطويلة التي يقطعها الذهن بين بدايتي الحلقة الاولى والرابعة تنسي القارىء ما كان بصدد اكتناهه في مطلعالقصيدة.

وبعد ان نفسر معنى البيت الاول من القصيدة نستطيع ان نفسر

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

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

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

لم اجد غيرها خنجرا قادما / كان خطاها مفاجاة الموت

ولكي ننعتق من الترجح بين الموقفين المتضادين نضطر الى التسليم بانه يريد كلا الشيئين : الحب والدمار . وهذا ما تشجعنا عليه الفقرة الاخيرة من القصيدة ، لا سيما لفظتا « تداعبني » و« تقتلني » في هذا المقتطف :

ها هو الوقت يثمر تفاحة / والوقت كف تداعبني مرة ، وتقتلني مرة

وحتى لو اقتنعنا بان الشاعر يرمي الى الحالتين المتفارقتين : الحب والدمار معا ، فان هذه القناعة لا تاتي الينا الا بعد لاي ، الامر الذي يحرم الرمز من طاقته لعرض كامل مضامينه . اما اذا كانت تفاحة الدرويش هذه كتفاحة بليك المسمومة التي اثمرتها الضغينة، والتي قتلت عدوه ، فان استبار هذا المقصد يحتاج الى قارىء موسوعي قلما نقع عليه في بلادنا .

والجدير بالذكر ان الفقرة الثانية من هذه القصيدة نفسها منهمكة في الواقع بتنضيد المتفارقات الى جانب بعضها بعضا . ولا بد لنا من ان نلفت الانتباه الى ان مثل هذا الاستغراق لا يخلو من عيوب معينة، فهو يضفي شيئا من الاصطناع على القصيدة في بعض الاحيان ، بل وقد يبدي شيئا من اللعب بالافكار والالفاظ معا ، وبالتالي يضيع المعنى على الذهن ، كما قد يسبب الثنائية ، المتضاربة التي يحملها الرمز . ويكثر هذا النهج في قصائد اخرى من الديوان بحيث يغدو سمة عامة وبارزة من سماته . الا ان هذا النمط من جدلية المتغايرات يكاد يختفي في القصيدة الاخيرة ، ليرتقي الى شكل اكثر ايجابية ، اذ يتذوب المنهج الجدلي في التقنية هذه المرة . ولذا نرى ان « طريق دمشق » هي من حيث نهاجيتها ارقى قصائد الديوان ، لانها تحقق ذروة في توظيف الجدلية في الشعر ، او هي تفجير للقدرة على هذا التوظيف .

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

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

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

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

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

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

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

وفي حين تحمل بعض هذه الابيات جمالية رائعة ، فان بعضها يفتقر كثيرا او قليلا الى مثل هذه الجمالية : « تاخرت .. اسرعت » . كما ان بعضها يحمل ضبابية اليوت وتأثيره بشكل جلي . فقد يحسب المرء ان الابيات الثلاثة التالية تنتمي الى « الرباعيات الاربع » :

هنا الخروج . هنا الدخول . / هنا الذهاب . هنا الاياب / ولا مكان هنا .

بل ويظهر تأثير « الرباعيات » بشكل جلي على البيت الذي يقفو هذه الابيات الثلاثة : « انا الزمن الذي لن تفهموني خارج الزمن الذي القى بكم في الكهف » . ان جدنغ الصغيرة (وهي القرية موضوع الرباعية الرابعة التي يتطابق عنوانها مع اسم القرية) تقع خارج الزمن وداخله معا ، وخارج المكان وفي المكان على السواء . ومن تجليات التشابه بين غزة في « الخروج من ساحل المتوسط » ، وبين جدنغ الصغيرة ـ فضلا عن تجلياته في الابيات السابقة ـ نجد هذه الحالة : « في غزة اختلف الزمان مع المكان » . ويصف اليوت هذه القرية بقوله:

ههنا نقطة التقاطع للحظة اللازمنية . / العدم المطلق والديمومة المطلقة . / هي انجلترا واللامكان . ان ما يناسب قرية لها سمات صوفية قد لا يناسب مدينة لها خصائص ثورية .

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

* * *

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

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

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

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

الفئة الاولى : المرايا (وضوح الرؤية) الخلافة (التخلف والسلطة الرسمية) الحجر (الجمود الحركي والتحجر) جثة (التنفسخ، وكذلك التجدد عبر الموت) ، الموت ، الخنجر (الطعنة) ، السلاسل، القيد ، المرحلة (التردي) ، الغريب (الضياع والاغتراب) ، اعتراف (رضوخ) ، وداع .

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

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

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

ان الجوهر النفسي الذي يشف عنه هذا التحليل اللغوي هو التمزق بين الامور كما هي كائنة وبينها كما ينبغي ان تكون، الاصطراع بين الواقع والمثال ، او بين الكائن والحلم ، والتضاد الصدامي بين العالم الداخلي والخارجي . ان العالم الداخلي للدرويش هو النقيض المباشر لعالمه الخارجي ، الامر الذي يضطره الى اقامة نوع من الفصام الخيالي ، او نوع من التفارق والقطيعة ، بينه وبين الخارج . ولهذا نلحظ ان كلمة « الفرق » شديدة التكرر في شعره . وهكذا نلمس ان مسالة تجاور المتغايرات تمتد الى جملة معجم الشاعر ، وان كان هذا المعجم يدخر التعارض بصورة غير مباشرة ، اي عن طريق تشارك الالفاظ في معنى واحد . فالفئة الاولى والثالثة من المفردات هما على طرفي نقيض . بينما تقع الفئة الثانية بينهما لتمثل التوسط (التوسط كحد يرتبط به طرفان متباعدان او متعارضان) ، وكل توسط تجاوز ، وكل تجاوز نقص . ولكن هذا يعيدنا الى قضية تشبث الشاعر بالمستقبل كملاذ بقي من يبوسة الحاضر :

احب البلاد التي ساحب / احب البحار التي ساحب .

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

كي أطأ الافق الرمادي / وكي اجرح لون المرحلة .

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

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

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

المطرب الرسمي يصنع من نسيج جلودنا وتر الكمان ويطرب المتفرجين .

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

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

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

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

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

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

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

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

غير انه يطرح الفضائح والادانات باسلوب نثري في بعض الاحيان ، بل وبروح لا تخلو من التقريرية في مرات عديدة :

هل رأيت المدينة تهرب / ام كنت انت الذي يحتمي بالزوايا ! / المدينة لا تسقط ، الناس تسقط !

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

ولست اقول يا مصر الوداع / شبت خيول الفاتحين .

وهذين :

ليس من عاداته ان يرجع الفرقى / والاف العرائس من تقاضي اجرها ؟

وهذين :

ما دلني احد عليك وانت مصر / قد عانقتني نخلة فتزوجتني

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

ان ثلاثة اشياء لا تنتهي : / انت والحب والموت .

فلفظة « ان » التي تتصدر البيت الاول تفقده كل طلاوة موسيقية ممكنة ، فضلا عن ايحائها بالنثرية والتقريرية معا . وكذلك هو شأن السكون الراسخ على نهاية كلمة « القدر » هنا :

واضافت كأن القدر / ينكسر في صوتها .

لقد فصل السكون بين الفعل « ينكسر » وفاعله المنطقي ، «القدر»، مما اضطر الشاعر الى كسر وحدة البيت واجتزائه وتوزيعه على بيتين، مما نجم عنه كسر الوحدة الموسيقية ، وبالتالي تشويهها .

* * *

ان اهم مسألة فنية ينبغي ان يحققها الشعر هي حلول العاطفة في الصورة وذوبانها بين كل ثناياها . والحقيقة ان هذه الخصوصية تتجسد في شعر الدرويش بكل دقة . بل وتكاد تحس احيانا بحركية العواطف ، لا سيما في صورة كهذه : « حتى الحجارة تغدو عصافير » ، وكهذه ايضا : « لم نحول حصاها الى لغة » ، اذ نشعر ان رغبته في تثوير الجمود تحوله وتنقله من شكل الى اخر ، من حالة التحجر الى حالة العيش . وخير مثال تنكشف فيه حركية العواطف ، بل وكونها المصدر الغذائي لحركية الخيال ، وبالتالي لحركية الصورة ، هو هذا :

وصارت تفاصيلها ورقا في الخريف / فلملمها عسكري المرور

ورتبها في ملف الحكومة / وفي المتحف الوطني .

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

لقد سقط اسمي بين تفاصيل تلك المدينة / لملمه عسكري المرور ، ورتبه في ملف الحكومة .

ومما يمكن تقديمه على انه من ميزات الدرويش الايجابية هو قدرته على ابراز صورة يتوخى لها ان تطفو فوق كل الصور لانها تحمل فكرة اساسية يود اخراجها ووضعها في لب محور القصيدة . ولعل هذا هو السر في حفظ الكثير من الشباب لبعض ابياته الشاهرة لافكار رئيسية ذات علاقة وطيدة بالواقع . وخير مثال على ذلك هو عرضه للسبب الموضوعي الذي حال دون وصول كمال ناصر ورفيقيه الى مبتغاهما (ص ٩٦ والتي تليها) . وانظر مثلا الى هذه الجمالية الرائعة التي ابرز بها صمود غزة : « وغزة لا تبيع البرتقال لانه دمها المعلب... ». ان مثل هذه الصورة الشاعرية الاخاذة قلما ينساها المرء ، حتى وان نسي ترتيب الفاظها . وخذ هذه البرهة ايضا : « لم ينضج الموت فينا » . ان لفظة « ينضج » تفجر الفكرة تفجيرا بحيث تصفعنا بالادانة صفعا . وبايجاز ، ان ابراز مضمون يتطلب الموقف ظهوره على سواه من المضامين ، هذا الابراز الذي يحققه الشاعر عبر تكثيف الصورة وعبر حركيتها وجماليتها ، هو صفة مميزة لشعر الدرويش ، بل ولشعر كل شاعر عظيم . ولست اود الاستمرار في تبيان السمات الايجابية لشعر الدرويش ، فهي مرهقة لكثرتها ، ولكن حسبي الذهاب الى انه على تحليل شعر المقاومة يمكن ارساء نظرية لنقد الادب الملتزم .

بقيت بين القضايا الكثيرة التي لم اتطرق اليها مسألة ارى فيها

حسن خضر

كلمات الى الوطن

— ١ —

اسأل عن سبب حضورك فيّ
يتنزى جسدي بالشعر وبالماء
يتموج فيّ حضورك كالبحر
منفي اسمك في كل تصاريح الدنيا
ممنـوع رسمك
لكن كالنسمة يخترق الاسوار الـى السجن

اسألك فتأتيني مني
واجيئك في الاخيار
واجيئك في كل مواسم اعدامي
لكني اسأل عن سبب حضورك
كغزال اخضر
تخضوضر تحت حوافره الدنيا
ويصبح موتـي
!صفر .. ازرق .. احمر
اني أسألك الآن
تأتيني منـي
تلتفين على خاصرتي
خوذ جنود
وبطاقات بريـد
ارقص — حين حضورك فيّ
كالطير المذبوح وانشق الى نصفين
نصف ادمن لغة المنفى واراجيح الشوق
والنصف الثانـي
انت النصف الثاني
يتمدد في عمق عيوني
يسرح تحت الجلد
أسأل عن سبب الموت المفهوم
والموت اللامفهوم
معجزة ان تتحجر اي امرأة تحت الجلد
معجزة ان تحتل القلب
وتحتل العقـل
وتحتل العظم
معجزة ان يصبح فيّ حضورك موتا او حبا

لو املك الا اتشرنق حولك
لو املك ان اتشرنق حولك

— ٢ —

في منتصف الليل
تأتيني غزة — كالقطة — في ليلة مطر ورياح
تتسلل تحت ثيابي
اتلقى القبلة والسيف
آه ما اقصر ان تمتد يـدي وتضمك يا غزه
آه ما أطول ان تمتـد يدي وتضمك يا غزه

تبتعديـن
تبتعديـن
تبتعديـن
وأنا أتسلل عبر دروب الموت السري اليك
اسقط في منتصف الدرب
لا املك تصريح سفر
لا توجد في لغة العشق تصاريح
لا املك الا القلب المفعم بالاشعار
اني محكوم بالحب ومسكون بالدهشة
وأنت الدهشة والحب

— ٣ —

يا وطني عند سقوطي فيك
يضربني البرق
يصفر حجم الاشياء
يكبر حجم الاشياء
كنت جميلا وصغيرا
وأحبك
أحملك على كفي شمس
وأحبـك
احملك على كفي جرح
وأحبـك
ينشقق جسدي عنك
وأحبـك
تزهر فوق جراحي زهرة تفاح
وأحبـك
يا وطني من يكبر فيك يموت
أنك ترشح مني .. تتقطر مني
اني لا زلت صغيرا وجميلا
وأحبـك

القاهرة

شيئا من الاهمية ، وهي مسألة عنوان الديوان . لقد بينا سابقـا ان لفظة « محاولة » ومشتقاتها هي من بين الكلمات الطاغية على الديـوان جملة . ولعل خير لحظة ينكشف فيها معنى العنوان هي خاتمة قصيدة « بين حلمي وبين اسمه » ، حيث تتردد لفظة « احاول » خمس مرات في الابيات السبعة الاخيرة وحدها . ولما كانت محاولته تستهدف اغلاق « دائرة الجرح والزنبقة » ، اي تحويل الوجع الى سعادة ، كمـا تستهدف اقامة صلة « بين الولادة والمشنقة » ، اي خروج الحياة مـن الموت ، واستيلاء التاريخ عبر الفدو ، فانه منهمك في النقض والرفض والتشبث باللحظة القابلة . فكل الذي يفعله هو انه يحاول جر خيـط التقدم وسحبه الى الامـام . وهنا تتبدى التزاميـة الدرويش بأبهى تجلياتها .

ولكن لماذا اخذت « المحاولة » هذا الرقم ؟ ربما يرى بعض الناس ان السبب في ذلك هو كون الديوان الراهن يحمل الترتيب السابـع بين سلسلة مجموعات الدرويش الشعرية . وانا بالطبع اوافـق على ذلك . بيد ان شيئا ابعد من هذا يمكن الاشارة اليه هنا . ان الثورة التي التزم بها الدرويش منذ مطلـع امره حتى اليـوم هـي الثـورة (« المحاولـة » الثورية) السابعـة في سلسلة محـاولات الشعـب الفلسطيني . فلقد سبقت هذه الثورة بست ثورات هي على التوالي :

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

« فالمحاولة رقم ٧ » ، اذن ، ليست محاولة الدرويش وحده ، بل محاولة الشعب الفلسطيني برمته . ولعل هذا مما يوحـي مباشرة بالتزامه التاريخي ، اذ هو يحاول مثلما ان شعبه يحاول .

دمشق