

## ثلاثة هداخل لقراءة محمود درويش

### فيصل دراج

#### ١ - محمود درويش والقصيدة الرومانسية

ارتبط اسم محمود درويش، في بداية إبداعه الشعري، ولمدة ليست قصيرة، بظاهرة أدبية عنوانها: "أدب المقاومة في فلسطين المحتلة"، بلغة غسان كنفاني. انطوت التسمية على ثلاثة أبعاد: حدّدت للشعر وظيفة معيّنة يقوم بها، تبدأ وتنتهي بفعل المقاومة، كما لو كان ما هو خارجها غير جدير بأن يكون شعراً، وأوكلت إلى الشعر المقاوم تحرير الأرض من احتلالها، وجعلت من شعر درويش جزءاً من شعر جماعي، يتجاوز الأسماء المفردة.

ومع أن محمود كشف، منذ البداية، عن صوت متميّز خاص، منحه لقب "شاعر المقاومة الفلسطينية" فقد أعرب، بعد حين، عن ضيقه باللقب واحتججه عليه، وذلك لسببين: أولهما أن القول الشعري لا يختصر إلى وظيفة واحدة ثابتة، فهو مشدود أبداً إلى مواضيعه الثلاثة الأثيرة: الحب والموت ومساءلة المجهول، وثانيهما أن الشعر كوني، يتأمل أحوال الإنسان في جميع الأمكنة والأزمنة.

أضياء لقب "شاعر المقاومة الفلسطينية" جنسية الشاعر وارتباطه بوطن محتل وحجب، في اللحظة ذاتها، خصوصية الأنا الشعرية، التي تتكشف واضحة من خلال: التصور الشعري للعالم. ولهذا أصبح مفهوم "الأرض" مدخلاً مألوفاً لقراءة درويش، الذي استدعى، بدهاءة، مفهومًا آخر هو: المقاومة. وواقع الأمر أن هذين المفهومين شكلاً السطح الخارجي لقصيدة درويش الشاب، ذلك أن جوهرها انطوى على: طموح التأسيس، وعلى تصور رومانسي نموذجي للعالم، لازم الشاعر مدة طويلة.

لم يشأ درويش الشاب أن يكون شاعراً كغيره وتطلع، بوعي أو من غيره، إلى الإعلان عن بيان شعري، يعين به تصوره الشعري، ويتيح له أن يفصل بين ذاته الشعرية وغيرها. لا غرابة أن يستهل الشاعر أعماله الأولى بقصيدة عنوانها: إلى القارئ - أوراق الزيتون 1964 - يقول فيها: "يا قارئ: لا ترجُ مني الهمس لا ترجُ الطرب. حسبي بأني غاضبٌ، والنار أولها غَضَبٌ". ومع أن العين الفائرة تقع مباشرة على كلمتي: الغضب والنار، فالمعنى الحقيقي يتمحور حول "يا قارئ"، حيث يطلب الشاعر منه التخلي عن عاداته في القراءة، وأن يعد نفسه لقراءة شعر جديد، لا يأتلف مع ما سبقه من الشعر وعادات قراءته.

تحيل قصائد الديوان الأول، بإيقاع ثابت، إلى الغضب والنار والانتظار الواعد، مؤكدة قتالية الكلمة، ووعود الشاعر الملتبسة بالنبوة. فهو يقول في قصيدته الثانية: "ولاء": "أطعمت للريح أبياتي وزخرفها، إن لم تكن كسيوف النار. . . قافيتي"، فإن وصل إلى القصيدة الثالثة قال: "وحبوب سنبله تموت، ستملاً الوادي سنابل"، إلى أن يؤكد في القصيدة الرابعة: "ما زال في موقدكم حطبٌ وقهوةٌ. . . وحزمة من اللهب. . .".

تستدعي المواضيع المتواترة، الممتدة من اللهب والصمود إلى الخمر الذي يروي المساكين، "القصيدة التحريضية"، التي تواجه الرماد باللهب والهمس بالصراخ المقدس وفضائح نيرون بديمومة روما، . . . غير أن المعنى الحقيقي لهذه القصائد يتوزع على عنصرين هما: التأسيس والنبوة، أو الشاعر - النبي، الذي يأتي بقصيدة جديدة، لم يألّفها القارئ، وبوعد سائر إلى التحقق لأنه جاء على لسان نبي.

ليس الشاعر - النبي، الذي اقتفى درويش خطاه، إلا الشاعر الرومانسي، بلغة أولى، أو الشاعر الرومنطقي، بلغة أخرى، الذي يبني قصيدته بمقولات متضاهرة، تتضمن: الحب الخارق والجمال

الفريد والأنثى النادرة، والسعي إلى التعبير عن الهوى العظيم بقصيدة متفرّدة. وإذا كان الشاعر قد استهل ديوانه الأول ببيان شعري مضمّر، بدأه بالغضب، وأنهاه به - حذارٍ . . . حذارٍ . . . من جوعي ومن غضبي!! - فهو في ديوانه الثاني: "عاشق من فلسطين - 1966" يستهل قصائده بمنظور رومانسي لا شبهة فيه. يقول محمود في قصيدة تحمل عنوان ديوانه:

عيونك شوكة في القلب

توجعني وأعبدها

وأحميها من الريح

وأغمدها وراء الليل والأوجاع . . .

تحضر فلسطين في شكل أنثى، ويحضر الشاعر في شكل عاشق. والأنثى كما ينبغي أن تكون: بيّارة خضراء وحديقة عذراء وفيّة كالقمح وكلامها أغنية، والعاشق على صورة معشوقة جديرة بالفداء: "أنا زين الشباب، وفارس الفرسان أنا. ومحطم الأوثان". ومع أن في القصيدة ما يوحي بحكاية عاشق أشقاه مأل حبيبته، فهي تعلن، منذ البدء، أنها قصيدة الأنا الرومانسية، التي تجسّد الشعر وتغلق الشاعر على ذاته العاشقة. ولهذا تذكّر القصيدة بأن العاشق شاعر، وأن العشق الخارق، باللغة الرومانسية، لا يتجلّى واضحاً إلاّ بكلام خارق:

من رموش العين سوف أحيط منديلاً

وأنقش فوقه شعراً لعينيك

أو أن يقول: حملتك في دفاتري القديمة

نار أشعاري

أو: حدود الشام أزرعها

قصائد تطلق العقبان!

يلتبس الشعر بالنار وبالتحليق والنقش على منديل، محيلاً على شاعر هو الشعر، أو على شعر هو امتداد لأنا خالقة، ذلك أن الشاعر الرومانسي يخلق ولا يحاكي. ليست فلسطين، والحال هذه، إلا صورتها في قصيدة الشاعر، يخلقها كما يريد، ويتوحد بها ويبصر أقدارها، ويوزّعها على الحلم والواقع. ولعل وحدة الخلق، التي تنسب الشاعر إلى أرضه وتنسب أرضه إليه، هي التي تجعل الشاعر يوحد بين الرؤية والرؤيا، فيرى أرضه في احتلالها ويراها ناصعة

دراج: ثلاثة مداخل

نقية بعد رحيل الاحتلال. ولهذا يقوم بتكرار فعل "رأيتك في جبال الشوك راعية بلا أغنام"، "رأيتك في خوابي الماء والقمح محطمة...". رأيتك عند باب الكهف. رأيتك في المواقد. رأيتك في أغاني اليتيم والبؤس!", إلى أن يقول "رأيتك ملء ملح البحر والرمل وكنت جميلة كالأرض... كالأطفال... كالفل".

يعبر فعل "رأى"، في تواتره، عن حضور الأرض الكلي في كيان الشاعر، وعن حضور الأخير الكلي في أرضه، لكنه يستدعي أولاً صورة: "الشاعر الرائي"، إذ لا خلق بلا بصيرة نافذة، ولا بصيرة إلا بشاعر يخلق الأشياء ويعيد خلقها من جديد. ولهذا يركن الشاعر إلى فعل "رأى" في صيغة الماضي، قبل أن يذهب إلى المستقبل مؤكداً عودة الأرض الجميلة إلى ما كانت عليه:

"سأكتب جملة أغلى من الشهداء والقُبل":

"فلسطينية كانت. ولم تزل".

يضع الشاعر التأكيد الأخير بين قوسين لأنه أقرب إلى البداهة، ذلك أن ضمان العودة قائم في كلام الشاعر الرائي، "الذي لا ينطق عن الهوى"، من ناحية، ويعرف قبل غيره أنه "زين الشباب وفارس الفرسان"، من ناحية ثانية. وهذا ما يدفعه إلى قسم مليء بالتحدي والكبرياء "وباسمك، صحت بالأعداء: كلي لحمي إذا ما نمت يا ديدان...". بنى محمود، ظاهرياً، قصيدته الرومانسية على علاقتي "الأنا" و"الأنت"، التي تتيح للعاشق المعذب أن يسرد وجوه عشقه وأحوال الحبيبة، وبنائها، جوهرياً، على تلك "الأنا الخالقة" التي ترى الأرض في عذابها وتضمن لها التحرر من العذاب والشقاء.

تتضمن قصائد درويش الشاب تفاعلاً مشوباً بالالتباس يردّ، في وجه منه، إلى تقاليد "الشعر الملتزم" ويحيل، في وجهه العميق، إلى صورة الشاعر - النبي التي لازمتها في أطوار لاحقة، ثم ابتعدت. وإذا كان الوجه الأول قد جاء من شعراء ثوريين مثل لوركا ونيرودا وناظم حكمت، ومن ثقافة ماركسية تقاسمها مع آخرين، فإن الوجه الثاني مرتبط بإيمانه العميق بقوة الشعر، والأنا الشاعرة، ورسالة الشاعر، وغير ذلك من عناصر تصوّر الرومانسي للعالم. وبسبب ذلك يسرد الشاعر ما يرى، وما يعيش، وينتهي إلى تفاعل مطلوب، يكشف عن "حكمة التاريخ" و"صراع النقائص"، الذي كان يدعو الماركسيون بـ "نفي النفي". ومثال ذلك:

يخيل لي أن شعري الحزين

وهذي المراثي، ستصبح ذكرى  
وأن أغاني الفرح  
وقوس قزح  
سينشدها آخرون  
أو:

أخذوا باباً . . . ليعطوك رياح  
فتحوا جرحاً ليعطوك صباح  
أو: فإذا احترقت على صليبي  
أصبحت قديساً . . . بزّي مقاتل  
أو: كانت الأغنية الحمراء جمرة  
حاول السلطان أن يحبسها  
فإذا بالنار ثورة!

ومع أن الشعر حرة، ودعوة إلى الحرية، أو أنه "دم القلب" كما يقول محمود، استقى "الشاعر الواقعي" نفاؤله، في طور من مساره، من "ضمان التاريخ"، الذي يصير الجمرة ثورة، قبل أن ينزاح، في طور لاحق، إلى يقين "الضمان الشعري"، في شكله الرومانسي الأكثر اكتمالاً، الذي يعين الشاعر مبتدئاً للأشياء ومنتهاً لها، يقول ما يقول، ويؤمن بأن العاطفة الصادقة التي تحاith القول تصيره إلى حقيقة. ولهذا تأخذ "الأنا الهائلة" مساحتها المنتظرة، طالما أن الشاعر انتقل من "تأسيس القصيدة الجديدة"، إلى تأسيس آخر أوسع مدى وأعمق دلالة هو: "تأسيس الوجود". يظهر هذا واضحاً في ديوان: "محاولة رقم 7-1973" حيث نقرأ في مستهل "الخروج من ساحل المتوسط":

سيل من الأشجار في صدري  
أتيت . . . أتيت

سيروا في شوارع ساعدي تصلوا.

في البدء كان الشاعر، الذي تنبثق منه الطبيعة، وفي البدء كان الشاعر. الدليل، الذي يضمّن جسده للتائهين سلامة الوصول. إنها الرؤيا الشعرية الهادية، التي تمتزج بالآخرين وتنطق باسمهم

وتطلب منهم أن يثقوا بها :

أنا الأحياء والمدن القديمة

حاولوا أن تخلعوا أسماءكم تجدوا دمي،

أنا الأحياء والوطن الذي كتبوه في تاريخكم

يصل محمود في هذه الأبيات إلى ذروة أناه الرومانسية: فهو الشكل الذي يحتضن الأجزاء، والأبدي الذي يشتمل على الآني والعارض، وهو النبي الجديد الذي عرف الأنبياء السابقين واستأنف رسالتهم من جديد:

من جثتي بدأ الغزاة، الأنبياء، اللاجئون

والآن يختمون سيرتهم لأبدأ من جديد.

تلتبس "الأنا الهائلة"، المحتشدة بالشوارع والأشجار والمدن القديمة، بـ "الأنا المقدسة"، التي تعرف الفرق بين النبوات القديمة والنبوة الشعرية، التي توحد بين الدهر والتاريخ، لأن اللاجئيين جاؤوا من التاريخ ولم يأتوا من الدهر. يرى الشاعر الرومانسي ما يرى، موحداً بين "معرفة قلبية"، تتاخم التصوف، وحدث داخلي يلغي المسافة بين الحلم والواقع، مطمئناً إلى "أنا" لها عين ثالثة:

وأنا حامل الإسم أو شاعر الحلم.

أنا الفرق بين الأصابع والكف.

أنا الفرق بين الغصون والشجر.

تعين الأنا ذاتها مبتدأ للعالم وتستولد من ذاتها ما تشاء، كما لو كانت "أنا أولى" تفيض منها الأحلام والعوالم الخارجية، التي تشبه الأحلام، ذلك أن "الفرق الخالق" بين الغصون والشجر يعادل الفرق بين البحر والنهر ويساوي، في النهاية، بين الأرض المحتلة، والأرض كما ستأتي، لأن من يعرف الفرق بين الأشياء كلها قادر على إلغاء الفرق وتجسير المسافة. يحتل الشاعر في التصور الرومانسي للعالم، موقع الخالق، ويحلم بتكثير مخلوقات الله الجميلة، معترفاً أن الخلق جميل، وأن جمال الشعر من جمال خلقه. وإذا كانت الأنا، في التصور الرومانسي الألماني والإنجليزي، تقصد إلى تنصيب الإنسان سيداً وحيداً على الأرض - شيلي ونوفاليس على سبيل

المثال، فإن دور الأنا الرومانسية عند درويش الشاب الإعلان عن يقين الانتصار وتوليد ضمان رمزي بأن الأرض كانت وستكون فلسطينية.

لا غرابة أن نعثر على هذه "الأنا الهائلة"، التي تعبّر ضمناً عن القلق والغربة والعذاب، لدى جبرا ابراهيم جبرا وغسان كنفاني. فليس "وليد مسعود"، في رواية جبرا التي تحمل اسمه، إلا هذا "النبي الجديد"، أو الإنسان الخارق، الذي عليه أن يحمل من صفات الإيجاب والفضيلة والنجابة ما يضمن عودته سالماً إلى أرضه، ويضمن عودتها سليمة أيضاً. لذلك يبدو "وليد مسعود" إنساناً كلياً يدور حول البشر ويدور حول ذاته، بل أنه يغيب ولا يموت ويخترق الحدود ويعلم الجميع ولا يعلمه أحد.

حاول غسان الأمر ذاته في روايته الناقصة "العاشق"، حين جعل من الشجر والجبال والسهول امتداداً لـ "الفلسطيني المقاتل"، تلوذ به ويلوذ بها ولا ينفصلان. وبهذا المعنى، فإن انتقال محمود من "ضمان التاريخ"، الذي كان يقول به الماركسيون، إلى "الضمان الشعري"، الذي تقول به الرومانسية، كان ترجمة لتطور فكري وبحثاً عن شكل شعري موائم لـ "قصيدة ملتزمة" مغايرة. ذلك ان "الأنا" المتطرفة في فرديتها تلغي المسافة بين الذات والموضوع، أي تمحو الفرق الفاصل بين الشاعر وشعبه، وبين الشاعر وأرضه.

ومثلما اتخذ محمود من "الأنا الهائلة"، التي يتعاقق فيها الخالق والمخلوق، وسيلة شعرية لمديح العودة الوشيكة طوّع بدوره، كما يعلم دارسوه، قصيدة الغزل وأعطاه حياة جديد، مسبغاً على المعشوق القديم أبعاداً فكرية حديثة. فلا الأرض هي المساحة المباركة التي "أورق فيها الحجر"، ولا الحبيبة كائن عيناه من عسل، إنما الأرض- الحبيبة وجود ثالث منبثق منهما، يعالج منها الحلم وجوها وتبني الأسطورة بعض الوجوه، ويخترقها حنين شفاف، ويتسرّب إليها خطاب سياسي مباشر. يقول في قصيدته "موت آخر... وأحبك"، من ديوانه محاولة رقم 7:

إلى أين أذهب؟

إن الجداول باقية في عروقي

وإنّ السنابل تنضح تحت عروقي

وإنّ المنازل مهجورة في تجاعيد كفي

وإنّ السلاسل تلتف حولي

وليس الأمام أمامي  
وليس الورا وراثي  
كأن يدريك المكان الوحيد  
كأن يدريك بلد  
آه من وطن في جسد!

يستطيع الشاعر إذا تخلّى عن جملة الاستهلال: إلى أين أذهب؟ "أن يستأنف" "أناه المقدسة"، التي تأوي إليها الجداول والسنابل والمنازل والسلاسل، حالها حال الشوارع والمدن القديمة، وأن يظل مع يقين لا شروخ فيه، وأن يبقى واحداً موحداً. بيد أن العشق يفتح "الأنا" على خارجها، ويزرع فيها بعض القلق والحيرة "إلى أين أذهب؟"، كما لو كانت "الأنا المطلقة" قد ضلّت سبيلها، متوسلة العون من آخر. وواقع الأمر أنه لا "موضوع" خارج "الذات" في التصور الرومانسي، وأن الشاعر يسائل دروبه الداخلية، فالمعشوقة من خلقه ويدها هي يدها، وما عودته المطمئنة إليها إلا عودته إلى نفسه، فهي الوطن والوطن فيه وجسدها من جسده: "آه من وطن في جسد!". إذا كانت قصيدة "الأنا" المكتفية بذاتها تسمح للشاعر أن يتماهى مع أرضه، وأن يكرّر تجليات أناه في حركة مستقيمة وثابتة معاً، فإن قصيدة الغزل، أو العشق بشكل أدق، التي توهم بأننا وآخر، تحاول أن تسبغ على القصيدة حركة جديدة وتوسع آفاقها. غير أن هذا الآخر لا يوسع من دلالة القصيدة كثيراً، طالما أن الآخر هو الذات، وإن كان هذا الآخر يعطي القصيدة أبعاداً جمالية جديدة.

تقود المقولات السابقة إلى مقولة رومانسية - أساس هي: "الأصل"، الذي هو حضور قديم مقدس تنبثق منه الأشياء، حضور لا يشيخ، يوجد منذ البدء مكتملاً، ويعود في المستقبل كاملاً كما كان، متجاوزاً فساد الأزمنة، الذي يعبر وينقضي. عين محمود ذاته أصلاً شعرياً، يحمل في دمه تراب الأرض وتتشجر في أعضائه القرى، ويحمل معه يقين الانتصار مردداً: "كان ما سوف يكون"، فالأصل ثابت وإن تطاول عليه فساد الأزمنة. يقول في "أحمد الزعتر":

وأنا البلاد وقد أتت  
وتقمصتني  
وأنا الذهب المستمر إلى البلاد



تكون البلاد حيث تكون الذات الشاعرة، فما يراه الشاعر يتجسد حقيقة، لأن الحدس الشعري معرفة صادقة، والمعرفة الصادقة وجود لا يقل صدقاً. ومع أن التقمص يشير إلى حضور سابق ينبعث في حضور لاحق، فإن الأصل، الذي لا حضور قبله، يحتقب داخله أشكال الحضور المختلفة. ولهذا تتقمص البلاد الشاعر، في "أحمد الزعتر"، ويتقمص هو ما شاء في "تلك صورتها وهذا انتحار العاشق - 1975": "وأريد أن أتقمص الأشجار"، "وأريد أن أتقمص الأسوار"، "وأريد أن أتقمص الحرّاس" . . . إلى إن يقول "والأرض تبدأ من يديه"، ومعلناً أنه لا شيء خارجه، وأن "النحن" هي "الأنا"، وأن الأخيرة ترى ما تريد، وتصل إليه.

تمثّل "قصيدة الأرض" - 1977. ربما، قصيدة محمود الرومانسية في أكثر أشكالها وضوحاً واكتمالاً، كما لو كانت مدخلاً إلى مرحلة شعرية جديدة. فالشاعر ينهي المقطع الأول من قصيدته قائلاً: "العصافير مدّت مناقيرها في اتجاه النشيد وقلبي". وبعد أن يساوي بين قلبه والنشيد يعرف ذاته واضحاً: "أنا الأرض". لكنه لا يلبث أن يعلن أنه خالق الأرض متوسلاً "التسمية"، لأن من يأتي بالشيء يسميه:

أسمّي التراب امتداداً لروحي

أسمّي يدّي رصيف الجروح

أسمّي العصافير لوزاً وتين

اسمّي ضلوعي شجرة

تأتي حرية التسمية من الفعل الخالق الحر، الذي ينجزه خالق يتأمل مخلوقاته، ويعطف اللوز على العصافير ويمحو المسافة بين الطرفين. إنها حرية الحلم، أو الحلم الحر الصادر عن "أنا"، تبدأ من الأرض وما يعمرها من مخلوقات. ولعل فعل الخلق المتشجر، الذي يوحد الخالق ومخلوقاته، هو الذي يضع في "قصيدة الأرض" حكاية مضمرة وصريحة، يسرد فيها الخالق ما كان وما سيكون، ويصف أحواله، وهو يرتحل مع "أصله القديم"، ليتجلى بأشكال مختلفة. لذا يبدأ من "أنا الأرض"، حيث للقول شكل البداهة، يليه شكل المخلوقات، ومجيء الأنبياء، ومرور المسيح، وعادات الأرض والصبايا، وصولاً إلى المأساة: "أنا شاهد المذبحة وشهيد الخريطة، أنا ولد الكلمات البسيطة، أنا الأمل السهل والرحب، أنا الأرض في جسد، أنا الأرض في صحوها . . .". تحتقب الأنا كل ما خارجها وتمشي: الطبيعة والتاريخ وعيون البشر وأحزانهم،

مدركة أنها "الأنا-الأصل"، التي ولدت بريئة نقية تعود، في النهاية، كما ولدت دون نقصان .  
يعطي مفهوم "الأصل" الشاعر يقين الانتصار فيؤكد:

سنطردهم من إناء الزهور وحبل الغسيل  
سنطردهم عن حجارة هذا الطريق الطويل  
سنطردهم من فضاء النخيل  
إلى أن ينهي قصيدته قائلاً:

أنا الأرض . يا أيها العابرون على الأرض في صحوها  
لن تمروا  
لن تمروا  
لن تمروا!

يأخذ تعبير "لن تمروا"، المكرر ثلاث مرات، شكل القسم، أو شكل القسم المقدس، لأنه صادر عن "عين رائية"، تعرف ما تقول .

يفضي الشكل الرومانسي، منطقيًا، إلى قصيدة ضيقة، إذ الشاعر يضاعف أناه الأولى قدر ما يشتهي، فهو الأرض والمدن وخاوية الزيت وأريج الحقول . . . ، وإذ الشاعر العاشق يناجي معشوقه من أحلامه ورؤاه، . . . لكن محمود، الذي يلتبس بالأنا الخالقة وبالصوت الرسولي، يسعى إلى لغة على صورته تنقض اللغة المألوفة وتزيح الأشياء عن مواقعها، حالماً بـ "لغة أولى"، إن صح القول، أو بـ "لغة-أصل" تشير إلى الأشياء وتخلقها، أو "تحلمها". تفتح لغة الحلم القصيدة على متواليات من الصور، التي تعبر القصيدة وتؤسس لقصائد لاحقة، كأن نقرأ:

"البنفسج مال قليلاً ليعبر صوتُ البنات، للطباشير فوق الأصابع لونُ العصافير، كنتُ أحبُّ  
"جراح الحبيب" وأجمعها في جيوبي، فتذبل عند الظهيرة، العصافير ظل الحقول على القلب  
والكلمات . . .". إن الشاعر الخالق هو الذي يخلق لغة جديدة ويستعمل اللغة المألوفة بشكل  
غير مألوف . وهذا التصور، الذي لا يمكن أن يجافي شاعرًا قلقاً نبيهاً مثل محمود، حمل الشاعر  
على عمل غير مألوف في اللغة، وتحويل "الضمان الشعري" إلى جماليات لغوية، تشير إلى "أنا  
الشاعر"، قبل أن تستدعي أرضه المحتلة .

كيف تُسرد حكاية في قصيدة؟ كيف يجمع الشاعر بين التحريضي والجمالي ولا يتوه؟ كيف

يكتب الشاعر ما يرى ولا يترك قارئه في الضباب؟ وكيف يؤلف بين لغة خالقه تصالح بين البنفسج وصوت البنات ولغة مخلوقة "تنسف دبابة الفاتحين"؟

تكثّف هذه الأسئلة قضيتين، تقول الأولى: تتكشف موهبة محمود درويش العالية في كتابة قصيدة تحريضية، يستقبلها القارئ بلا مشقة، ولا تخسر من فنيّتها شيئاً كثيراً. وهذا ما وضع في القصيدة التحريضية شكلين من اللغة: لغة إيصال بسيطة، يخبر الشاعر فيها قارئه بأن "الأعداء لن يمروا" وأن والده يرى "في عينيه تباشير الغد"، ولغة أخرى تكاد تبدو منفصلة عن الأولى، لا تصور خارجاً ولا داخلياً، إنما هي خلق بيني فضاء موحياً أوسع من الداخل والخارج معاً.

وتقول الثانية: إن سعي محمود الدائب إلى المصالحة بين الجمالي والتحريضي، في مرحلته الرومانسية، هو الذي عمّق تجربته الشعرية ووسّع آفاقها وفتحها، تالياً، على مراحل جديدة. ومع أن تطور القضية الفلسطينية، منذ بداية ثمانينات القرن الماضي، حاصر اليقين الرومانسي بالانتصار ودفع إلى مرحلة جديدة، فقد كانت هذه الأخيرة تتويجاً طبيعياً لمسار شاعر قلق وطموح لا يكفّ عن التجدد والمساءلة.

## 2. الوطن خارج الذات الرسولية:

يقول درويش في "قصيدة الأرض":

بوسع النبات الجليلي أن يترعرع بين أصابع كفي ويرسم

هذا المكان الموزع بين اجتهادي وحب خديجة

يعطي درويش صورة متوالدة مشبعة بالحركة، يهيمن عليها الحاضر المطلق، تنفصع عن فرح بريء يحاكي فرح خالقها.

واجه الشاعر الزمن التاريخي، الذي وضع الجليل تحت سيطرة الاحتلال الصهيوني، بزمن رسولي، يرى الجليل كما كان وكما سيكون، معتبراً الاحتلال فترة مرضية سريعة الزوال. ولهذا كان على محمود أن يخرج من الزمنين معاً، كي يرى العالم كما هو ويصوغه شعراً، مؤلفاً بين التراجيديا الفلسطينية والحقيقة الشعرية، التي تضع في الزمن المعيش جملة من الأزمنة، وتشق من الوضع الفلسطيني أوضاعاً إنسانية متعددة.

في ديوانه "حالة حصار" -2002، تأمل الشاعر حصاره الذاتي وحصار شعبه، أصبح فرداً بين

دراج: ثلاثة مداخل

آخرين، لا يعدهم بالجنة ولا يقودهم إلى أرض الصواب. ومع أن هذا التحول مأساوي، على مستوى الوقائع والمآل، فإنه جعل الشاعر أكثر حرية، يعيش ما يرى ويستولد منه قصيدة مفتوحة متنوعة الأبعاد. يستهل الشاعر ديوانه بالشكل التالي:

هنا، عند منحدرات التلال، أمام الغروب

وفوهة الوقت،

قرب بساتين مقطوعة الظل،

نفعل ما يفعل السجناء،

وما يفعل العاطلون عن العمل:

نربي الأمل

يستبدل الشاعر بالأنا الرومانسية الـ "نحن"، وبـ "النبات الجليلي" بساتين مبتورة الظلال، وبالفرح البريء أملاً معوّق الولادة. لا موقع للصور الشعرية التي تعد بالانبثاق، وبذلك التجوال الطليق بين ما كان وما سيكون، ذلك أن الاستهلال الشعري، كما الصور التي تليه، محرومة من الحركة، كما لو كان الشاعر قد تخفف من الزمن واكتفى بزمن ثابت مشبع بالأسى. ليست الصور الشعرية، والحالة هذه، سوى تكرار يصف الحصار في وجوهه المختلفة، ويخلطه بالكثير من السخرية. فلا معنى للزمن طالما أن دور الفلسطيني مختصر إلى "نربي الأمل"، أو "ننسى الألم"، وأن الشاعر يعيش مع غيره الانتظار الفاصل بين لحظتين متجانستين:

"هنا، بعد أشعار "أيوب" لم نتظر أحداً . . .

هنا، لا "أنا"

هنا، يتذكر "آدم" صلصاله .

لا شيء ينتظر، منذ أصبح كل حصار نهاية لحصار ومبتدأ لحصار جديد. ولعل سكون المشهد، الذي ينتزع من الروح تأملاً ساخراً، هو الذي يملي على الشاعر اقتضاب القول، كما لو كان الحصار يصلب المعنى فوق زمن مصلوب:

"والحياة هنا

نتساءل:

كيف نعيد إليها الحياة"

يبدو الشاعر كما لو كان داخل المشهد وخارجه معاً: فهو داخله يعيش الحصار مع آخرين، وهو خارجه يتأمله ويصوغه شعراً. لا مكان للزمن التاريخي في حياة تحتاج إلى من يعيد إليها الحياة، ولا موقع للزمن الرسولي بعد أن تكلس الزمن في مشهد مصلوب. وإذا كان الزمن في القصيدة الرومانسية رمزياً ينوس بين الموت والانبعاث، فهو في القصيدة الجديد يومي عادي مبتور، يشهد على الموت، ولا يقول بالانبعاث. بل إن الزمن الجديد محدود وبالغ الضيق، يبدأ بالانتظار وينتهي به خلافاً للزمن الرومانسي الممتد من الأصول القديمة إلى مستقبل يستأنف الأصول.

ومع أن الشاعر ينهي قصيدته الطويلة بحديث عن السلام، فهذا الأخير لا يبدو تنويجاً لحصار طويل، بل فكرة محاصرة بدورها، حالها حال الأمل. ولهذا يلتبس السلام بمنجاة ذاتية ترقب مشهداً لا يعد بشيء، وتقوم بتعريف السلام بأشكال مختلفة:

السلام هو الآه تسند مرتفعات

الموشح، في قلب جيتارة نازفة

السلام رثاء فتى ثقت قلبه شامة

امرأة، لا رصاص ولا قنبلة

لا يحتمل السلام، كما يميله الحصار المغلق، لغة حوارية، ولا يحيل على مرجع خارجي قابل للتعين. فهو يأتي من اللغة ويتكوّن ويتعرّف ويتشكّل داخل اللغة الشعرية وحدها، التي تعطيه صوراً متعددة:

السلام غناء حياة هنا، في الحياة،

على وتر السنبلّة

إذا كانت الأنا الرومانسية، التي تضع داخلها كل شيء، تتكلم نيابة عن الآخرين، فإن القصيدة الجديدة، تتحدث عن الآخرين وتترك الآخرين يتحدثون عن أحوالهم وعن أحوال الذات الشاعرة. فالأم الثكلى تحادث السماء، وللحارس حديث يخصه، وللشهيد ما يقوله على لسان الشاعر، وللمعتقل قول أمام المحقق... مع ذلك فإن الحديث المتعدد الوجوه أقرب إلى الصمت،

دراج: ثلاثة مداخل

يأتي من المتحدث ولا يفتح على غيره، بعيد البعد كله عن غناء الأنا الرومانسية:

الحصار يحولني من مغنٍ إلى . . .

وتر سادس في الكمان

لم يعد الشاعر يحتل مركز الكلام، فهو أقرب إلى الذات المحايدة. التأملية، لا تقود الأشياء بل تعمل على تعريفها، بلغة كثيفة متقشفة، أقرب إلى "جوامع الكلم": "المكان هو الرائحة/ الكتابة تجرح من دون دم، تنام الكواكب في لغة الشعر، السلام هو الاعتراف، علانية، بالحقيقة . . .".  
تشكل القصيدة الجديدة من الأخبار اليومية والتأمل والتعريف، كما لو كانت قصيدة "غير منجزة" تبحث عن ذاتها، على خلاف القصيدة الرومانسية، التي تبدأ بإعلان "الأنا" عن حضورها وتسير بخط مستقيم إلى الانبعاث المنتظر.

ترك الشاعر "الأنا الجماعية"، التي تهندس العلاقات وتضبط المسار، واستعاض عنها بـ "أنا مفردة" لا تعد بشيء، تأمل وتتأمل وتتأمل، وتعابث الوجود العابث، وتعطي مكاناً واسعاً للسخرية، التي تزيح الأشياء عن مواقعها، وتمزج الاحتجاج بالضحك الأسود:

هدوءاً هدوءاً، الجنود يريدون

في هذه الساعة الاستماع إلى الأغنيات

التي استمع الشهداء إليها، وظلت

كرائحة البن في دمهم . . . طازجة

أو:

الزمن البربري انتهى،

والضحية مجهولة الاسم، عادية

والضحية . . . مثل الحقيقة، نسبية

(الخ . . . الخ . . .)

أو:

(إلى شبه مستشرق) ليكن ما تظن

لنفترض الآن أنني غبي، غبي، غبي  
ولا ألعب الجولف،  
لا أفهم التكنولوجيا

السخرية هي الحرية والاحتجاج والانتقال من قول مغلق إلى قول يسخر من اليقين والكليات،  
ومن قصيدة محددة البداية والنهاية إلى قصيدة تتكوّن ولا تكف عن التكوّن.  
من الجليل إلى سهول الهندي الأحمر، ومن الفلسطيني إلى عوالم الإنسان، ومن قصيدة  
عضوية إلى قصيدة مفتوحة، ومن شعر غنائي إلى شعر يكمله النثر، ومن قول يستند إلى المتنبي  
إلى قول شعري يحاور الشعر الكوني كله، ويضيف إليه إضافة لامعة.  
كتب محمود درويش كل حياته عن فلسطين، ووصل إلى قصيدة تحتضن الكون كله. أراد،  
في الحالين، أن يكون ما أراد أن يكونه: شاعراً يعرف حقيقة الشعر وينشر الحقيقة الشعرية،  
بأشكال مختلفة.

### 3. ملاحظة ناقصة حول في "حضرة الغياب"

"أترك بقية منامك نائماً على نافذة مفتوحة، ليلحق بك حين يصحو عند الفجر  
الأزرق. الحلم هو الذي يجد الحالمين، وما على الحالم إلا أن يتذكر/ فأخرج معنا إلى  
هذا الليل الخالي من الرحمة. ستعرف فيما بعد كيف تنضد الكواكب في خزانه الذاكرة،  
وكيف تعوّض الخسارة بقوة العبارة وتنتصر".

#### في حضرة الغياب.

ولد محمود درويش في قرية يحتضنها جبل، يترك لها جهة يتيمة تطل على "حرس الحدود"،  
الذي لقبه الفلسطينيون المحاصرون في وطنهم بـ "الضبع". ولادة حاصرتها المفارقة، لها من  
حنان الطبيعة "القديمة" نصيب، ولها من آثار "الضبع الوافد"، الذي يفترس القرى، نصيب  
أكبر. بيد أن درويش، الذي خلقت موهبته وخلق موهبته، أعاد توليد ولادته، أكثر من مرة،  
منتقلاً من اسم لا يملكه، سقط عليه كما تسقط الأسماء على جميع البشر، إلى اسم صاغه كما  
يشاء، تتحاو فيه هويّات متعددة. وهويّته، في طبقاتها المتحوّلة، هي الخروج من "قرية عزلاء

منسية " إلى أفق لا أسوار له ، ومن حكايات متوارثة إلى مجاز شعري كوني الزمن ، يسأل اللغة وتسايله اللغة ، ولا ينتهيان إلى جواب أخير .

يمثل محمود درويش ، ربما ، حالة غير مسبوقه في التجاوز الذاتي غير المسبوق ، دفعه إلى حلم كتابي لم يره سواه ، يأخذ بيده سعيداً إلى نص أراده ، لحظة ، ويأمره ، في لحظة لاحقة ، بهدم ما بنى وبناء ما يهدم من جديد . ولهذا كان ، في زمن الشباب ، مع " شعراء المقاومة " ولم يكن منهم . كان معهم وهو ينشد وطناً حراً ، وينشد لوطن مستعاد ، ولم يكن منهم حاملاً إمكانية مدهشة التوالد ، كلما أوهمت بالاستقرار ارتحلت إلى " منفي إبداعي " جديد .

ومع أنه ظهر ، منذ البداية ، مختلفاً عن مجاليه ، فقد أعلن عن اختلافه ، واضحاً ، في ديوانه " عاشق من فلسطين " ، قبل أن يدخل في مرحلة شعرية في " هذه صورتها وهذا انتحار العاشق " . وما أن وصل إلى " ورد أقل " و " أرى ما أريد " حتى بلغ علوً لا ينازعه عليه أحد ، توالد في نصوص لاحقة ، غير أن محموداً ، ما لبث أن أعطى محاولة " أخيرة " في الشعر الخالص في " كزهر اللوز أو أبعد " ، موطداً مكانه في شعر كوني ، صاغه مبدعون ينتمون إلى أمم وعصور مختلفة . وما كتابه الأخير " في حضرة الغياب " إلا مرآة لوحدة الإبداع والتجاوز المبدع ، الذي يعطي " الشاعر العابر " إقامة دائمة على الأرض .

" في حضرة الغياب " يتأمل درويش " بقيّة العمر " المنفتحة على مستقبل لا يُركن إليه ، وعلى ماضٍ محدد الزمن ، أعطته الكتابة اتساع الحياة . كتاب عمّا كان وانصرف مراوفاً ، وعن الذي سيكون وليس له مكان ، فما سيأتي قلّص الماضي أعضائه كثيراً . نص عن التجربة التي استأنستها الكتابة ، وعن الكتابة التي اختلفت إلى أكثر من تجربة . كل شيء يلتفت إلى الوراء مستدعيًا حيناً إلى ما مضى عابراً ، أو تلامع خلسة ولم ينجز العبور . " ليس الحنين ذكرى ، بل هو ما يُنتقى من متحف الذاكرة " ، يقول الشاعر ، قبل قوله : " الحنين وجّع لا يحنّ إلى وجّع " .

ليس في متحف الذاكرة إلا ما يؤرّق الذاكرة : الموت واللانهاية والشوق القليل الكلام والهجس بقصيدة لم تكتمل . . كل ما تبقى " يلتفت " إلى الفناء وإلى مجهول يعقبه مجهول ، متوسلاً المتبقي من كلام ذاتي يقترب من الفرادة ، يردّ على الموت بحياة اللغة . يصل درويش ، الذي يجابه الموت بإبداع صعب الذبول ، إلى أقاليم : الروع والرائع والروعة ، إذ في الفناء ما يروّع ، وفي الكلام الذي " يداعب الفناء " روعة خالصة . يترأى المتبقي في الإبداع الذي يرسم الموت بكلمات " لا



تموت "، ويحوّل "الكلام الأخير" إلى شهادة عن لقاء الإنسان والعدم، و"الكلام الأخير" أسمى ووعده وهجران وخلاص، لأنّ الذي ينجز كلمته الأخيرة، قبل وصول النهاية، يجعل منها بداية لكلام جديد. إنه التحرّر من الموت قبل وصوله، وانتقال الشاعر المعافى من وطأة القول الضروري إلى فضاء الكلام الطليق: "من يملك وقتاً أكثر يتحرّر من خشية الزمن".

"في حضرة الغياب" سيرة ذاتية في سير، أو سير متجاوزة في سيرة ذاتية، أو سيرة إبداع خاص آتخذ من الحنين موضوعاً له، ففي الكتاب شظايا من سيرة طفل قروي ناحل، فتنه الطيران ولم يلتفت إلى يقظة الطائر، وشذرات من مسار إنسان حمل "أوجاع قلبه" في أكثر من مدينة وعشق صفرة الخريف الذهبية، ومرايا لمدن تتراءى خلف ضباب الذاكرة. وفي الكتاب سيرة الفلسطيني المجربّ، الذي توزّع على الوطن والمنفى، فعرف المنفى عيشاً والوطن كتابة، وبكى على الفلسطينيين ومعهم، أكثر من مرّة. وفي الكتاب سيرة ثقافية ذاتية باذخة، تبرهن أنّ الشاعر ثقافته، وأنّ فلسطين، كما الشعر، تتعرّف بالثقافة المسؤولة، لا ببلاغة الأشباح الكنعانية وأطياف الفاتحين الخالدين. . . بيد أنّ هذه السير تذوب جميعاً في سيرة أولى هي: سيرة الكتابة الإبداعية عند محمود درويش، حيث المواضيع، كل المواضيع، مرايا لذات خالقة، تختار ما تشاء وتستولده من لغة جديدة، ذات-مركز، وإن كان مركز محمود داخله وخارجه معاً، يرى إلى تاريخ الوطن والمنفى ويشكّله كتابة، ويرى الكلمات المختارة ويعرف موقعها في تاريخ الكتابة.

ولعلّ هذه الذات، التي تستولد من تاريخ متعدّد نصّاً إبداعياً مستقلاً بذاته، هي التي تعين "الكلام المتبقي" نصّاً عن هوية اللغة ولغة الهوية، يفصل الشاعر فيه بين الشاعر والقصيدة الفلسطينية، إذ في الثانية ما يحيل على جغرافيا مفقودة، وإذ في الأولى ما يحيل على الشعر في جميع العصور.

هل "في حضرة الغياب" نص شعري أم نثري؟

يعثر السؤال، مدرسياً كان أم غير مدرسي، على جوابه في مستويين: مستوى أول مرجعه الهوية المؤجلة في كل إبداع أدبي كبير، ينفر من كل مركز وحيد ويتوزّع على مراكز، ذلك أنّ في نص درويش نصوصاً إبداعية سابقة ولاحقة في آن. أما المستوى الثاني فواضح في صفحات النص، الذي يرى الكتابة فعلاً متوتراً، ينوس بين "رعوية الشعر" و"ارستقراطية الشر".

وواقع الأمر أنّ درويش مهجوس بالجمال، و"الجمال هو العلو" والعلو الجميل بحث لا

ينتهي عن إمكانيات الشعر والنثر معاً: " خذني إلى ما لستُ أعرف من صفات النهر... خذني ".  
وما لا ينتهي في البحث عن الجمال يقلب الشعر نثراً والنثر شعراً، ويرى في ما صنع إلى جمال  
يهجس به، متواتر التأبّي .

يستطيع قارئ النص أن يعثر على الشعر في النص كله، متكى على الإحالة المتبادلة بين المواضيع  
وصورها، إذ المواضيع صور، وإذ في الصور ما يحزّر الموضوع من حيّزه المقيّد ويرسله طليقاً.  
ويستطيع القارئ أيضاً أن يعثر على النثر في النص كله، ذلك أنّ محمودا، الذي لا يهجس  
بالمطلق، يفتح لغته على الدنيوي البسيط وعلى الروحي الخبيء، متوسلاً نقشفاً بليغاً، تحرّر من  
الصفات والنعوت وكل ما هو شفاف أحادي الدلالة .

غير أن تمييز الشعر من النثر، وهو هاجس مدرسي، لا يغيّر من دلالة النص في شيء، بسبب  
الإحالة المتبادلة، العصيّة على التحديد، بين الشعر والنثر، شيء قريب من " الروعة " بالمعنى  
الفلسفي، والعناصر الخارجية التي تهتّى لها، ذلك أنّ العناصر القابلة للتحديد لا تنفذ، لزوماً،  
إلى جوهر " الرائع " ولا تستنفذ معناه .

والسؤال الحقيقي لا يقوم في تجاوز الشعر والنثر أو تداخلهما، بل في الفردية المبدعة، التي  
تخلق الموضوع وتعريفه، والتي تبدأ مما شاءت أن تبدأ به، منتهية إلى ما انتهى عليه مخزونها  
الثقافي والجمالي . فقد ردّ درويش، في نصّه الأخير، على المعروف والمتعارف عليه، بـ " فردية  
جزرية "، إن صحّ القول، جزرية ومنقسمة في آن .

ولعلّ الجدل بين المبدع الكلّي والفرد المنقسم هو قوام نص درويش الجديد، إذ في الحياة ما  
يباعد بين العمر المحدود والرغبة غير المحدودة، وإذ في الإبداع ما يستولد من الحياة القصيرة حياة  
طويلة . إنّ مفهوم " المبدع الجزري "، الذي يختار أحداثه الأدبية ويعيّن أحداثها خاصة به، هو في  
أساس صعوبة " تصنيف " نص درويش، لأنّ الشاعر خلق نموذجاً جمالياً لا يشبه غيره، يقترح،  
حرّاً، سبل قراءته ومستويات تأويله .

ولهذا يُقرأ النص انطلاقاً مما جاء فيه، مجاوراً النصوص الإبداعية الكبرى، التي تضمّنت  
إبداعاً ومنظوراً في الإبداع وتقويمه، حال نصوص بودليير ورامبو وفلويير وغيرهم . وبداهة فإنّ  
في نص درويش نصوصاً من خبرته وأخرى من ثقافته وثالثة من بصيرة غامضة، ورابعة من قلق  
مجتهد وخامسة من تصوّر للعالم يوحد بين الجمالي والأخلاقي .

ولعل رفض "المركز الثقافي" ، بل التطير منه ، هو ما جعل الشاعر يبدأ قوله منقسماً ، مشيع هو وهو بين المشيعين ، يخاطب آخر ، لازمه العمر كله وانفصل . يذهب الإنسان إلى حيث ذهب ، ويتبقى الشاعر الذي يرثي الإنسان الذي كان فيه ، كما لو كان في الشعر ما يقلق الموت ، وصل فجأة أم حل متمهلاً مرعباً بشكل لا يحتمل .

ينتهي الكتاب بما يغلق الاستهلال ، ويُستهل بمنجاة طرف انفصل عن الآخر : " سطرّاً سطرّاً أنثرك أمامي بكفاءة لم أوتها إلا في المطالع / . . . فلنأذن لي بأن أراك وقد خرجت مني وخرجت منك ، سالماً كالنثر المصفى على حجر يخضّر أو يصفّر في غيابك . . . " .

والنثر المصفى ، الذي يفتش الكتاب كله ، هو قول "الأنا" التي أصبحت "آخر" وهو القول الذي ترسله "الأنا" المتبقية إلى "الآخر" ، الذي رحل . مناجاة وتأمل وسرد حياة ، توزعت على أزمنة وأمكنة ، وذات مبدعة تختار الحنين المختار ، وتختار له ما تبقى من لغة الخبرة المتبقية .

تنقسم الذات المبدعة إلى وعي ، مأخوذ بالاختيار ، وإلى لا وعي يراقبه الوعي ، كي لا يخرج عن القول المختار . وما علاقة الوعي باللاوعي إلا علاقة النثر بالشعر ، هذا الشعر الذي يستقدمه الشاعر ويصرفه بحسبان ، منتهياً إلى نص نثري مركّب ، أو إلى النثر الشامل ، بلغة معينة ، أو إلى النثر الخالص ، بلغة أخرى .

يكشف محمود في نثره الشامل عن حداثة كتابية نموذجية ، تتكشف في منظور قائم على الانقسام ، وفي موضوع حدوده الدنيوي واليومي والعاور والمؤقت ، وفي شكل لغوي يؤالف بين اليومي والمجهول والملموس والمجرد : " ولفوا كهنا تأويل الذهنى للحسى ، التفاحة عض الشكل ، بلا عقوبة على معرفة ، والمشمس عودة الحنين إلى أصله شاحباً . . . " . في هذه العلاقات الحدائثية يسرد درويش "سيرة الآخر" ، واضعاً السرد في لغة توافقه ، ومعطياً للروح الذاتي القول الذي يريد ، معلناً عن حداثة في المنظر واللغة والكتابة .

الذات الحديثة هي الانفصال ، إذ للإنسان غربة الآخرين واعتراجه الخاص ، والنثر الحديث انفصال لغوي ، يرى إلى الانفصال في المواضيع جميعها . فلا شيء إلا وفيه ما ينفصل عنه ، مخلفاً أثراً ، تحتفظ بها "اللغة المتبقية" . "الحنين هو اختلاط النار في الماء" ، يقول الشاعر : "كم من سنديانة هناك تشرئب إلى اثنين" ، "ومنذ نصبت القلم والدفتر شراكاً لا صطياد الحلم جفل الحلم من التدوين" ، إلى أن يقول : "تدخلك الذاكرة ، وهي متحفك الشخصي ، في محتويات

الضائع " . . كل شيء هو ذاته وغيره في آن ، ذاته ونقيضه ، ذات كانت وستكون غير ما كانت . .  
يؤكد الشاعر ، المفتون بفكرة الانفصال ، فكرتين :

كل وجود للكائن الحقيقي وجود مفرد ، وفي كل مبدع أكثر من انفصال حقيقي . تصدر دلالة  
الفكرتين عما يباطنهما من معنى ، فالوحدة أسمى وإبداع واغتراب ، وتواتر الانفصال يجزئ المعنى  
ويوسّع الأفق ويضعف الاغتراب .

يحيل كتاب درويش ، بهذا المعنى ، على سيرة الإبداع المتوالد الذي لا يكتمل ، وعلى سيرة  
الإنسان الأسيان ، الذي إذا اقترب من الوحدة عاجله الانقسام . بيد أن درويش ، الذي لا يكثر  
بالضمان السعيد ويسخر من الخلود ، يعين الانفصال مرآة لعظمة الإبداع وحزن المبدع ، ذلك أن  
المبدع العابر يخلق سيرة غير عابرة : " قليل من رذاذ وضوء يكفي لتغلب الحياة على العدم " ،  
يقول الشاعر .

ومع أن في القول ما يشي بالتفاوت ، فإن درويش ، الذي لا يميل إلى التفاؤل والتشاؤم ،  
مشدود إلى المفرد العابر ، الذي يؤمن له الإبداع سهولة العبور . ولعلّ انشداؤه إلى المفرد ، الذي  
كلما وقف على زمن دفعه الزمن إلى زمن آخر ، هو ما يقوده إلى تفريد العلاقات جميعاً ، أي  
الاعتراف بها ، كان ذلك مطاراً يتراشق فيه ذكر وأنى رغبات ناطقة ويمضيان بلا وداع ، أو سجنًا  
يعيد الاعتبار إلى مكان أليف غير مرغوب به ، أو زيتونة لها " ملامح الجنوب " أو مدينة صريحة  
الرائحة ، لأنّ المدن لا تكون مدنًا إلاّ بروائحها . . يعترف الشاعر بالعلاقات ويعيد تعريفها في  
شعر منشور يتأبى على التعريف أو يكاد :

" العشب نبوءة عفوية لا نبئ لها إلاّ لونها المضاد لليباب . والعشب شعر البديهة السلس ،  
المتنع السهل والسهل المتنع ، ودنو اللغة من المعنى واقتران المعنى بضيافة الأمل " .  
في العشب الذي لا نبئ له إلاّ لونه أشياء من النثر الذي رفعه من أرض المؤلف إلى علو  
المعنى .

يمثل كتاب " في حضرة الغياب " ، حواراً بين الشعر والنثر والمجرد والمشخص والذهني  
والحسي ، لكنّه يمثل ، أولاً ، حوار المبدع ، أو صدامه ، مع المواد الثقافية والأدبية التي تحيل ،  
نظرياً ، على نصه .

فليس في اللغة العربية الحديثة نص اقترب من النثر الخالص بالقدر الذي اقترب منه محمود

---

درويش . وواقع الأمر أن نص درويش ، في بنيته المركّبة ، مكتوب باللغة العربية ومحتشد بنصوص إبداعية كونية ، تحيل ، ربما ، على رامبو وبودلير وجان جنيه وأندريه مالرو وغيرهم ، وتعيّنه نصّاً كونياً بين نصوص كونية أخرى .

من أين تأتي فتنة هذا النص ، وما دلالة " المتبقي فيه " ، الذي إن تلامح نثراً تجلّى شعراً ، وإن تلامح شعراً تكشف نثراً؟ تأتي الفتنة من لقاء الأبدى والعابر ، ومن المؤقت الذي اكتسب ديمومة ، ومن العابر الذي يبرهن أن العابر المبدع ليس عابراً ، ومن العابر الراهن الذي سيقراً ، ذات يوم ، كنص جليل قديم .



الأعمال الكاملة ، دار الريس ، بيروت ، 2005

الأعمال الجديدة ، دار الريس ، بيروت ، 2004