

عزلة الشاهد

محمود درويش في هجوعاته الشعرية الأولى وقصائده الأخيرة

كاظم جهاد

مرّتين عبرَ الشاعر الرَّاحل محمود درويش بحار الظلمات الفاصلة بين الحياة والموت وعاد منها متوجّحاً بالظفر . وعندما شكّ في المرّة الثالثة في إمكان اجتيازها بقلب أوهنته الخيبات التاريخية وجولاته الغفيرة في مجاهل المعنى والكلام ، ذهب لمقابلة الموت بشجاعة وصحو نادرين .
وبرحيله اكتشفَ جميعَ كتابِ العربيّة وقراءها، خلا بضع الاستثناءات ، أنه بات ينقص دنيا العرب عنصر أساس . هذا الشّعور بفقدان فادح هو ما يفسّر العدد الهائل من كلمات الرثاء التي حظيَ بها الفقيه العزيز . ولئن كنتُ أوافق بعض الأصدقاء الاعتقاد بأنّ شيئاً من الإسفاف قد حصلَ في بعض المقاربات ، فأنا أحسب في الأوان ذاته أنّ مثل هذا الإسفاف يمكن فهمه وقبوله باعتباره ثمن محبّة عالية ندرَ أن حظيَ بها شاعر قبل درويش . بل قد أسمح لنفسي بالاستغراب

من كون بعض الأصدقاء والأدباء راحوا "يحاسبون" الآخرين على تعبيراتهم العفوية عن ألم الفقد. ينبغي في اعتقادي قبول جميع كلمات الرثاء ما دامت لا تشوّه صورة الفقيد ولا تقوله ما لم يقل. لا لأحد أن يحول بين شاعر ومحبيه، سواء في حياته أو في مماته.

تحضرنى هنا صفحة من كتاب "أسير عاشق" Un Captif amoureux لجان جينيه Jean Genet ، الذي ترجمته إلى العربية والذي يستعيد فيه الكاتب ذكريات إقامته في المخيمات الفلسطينية في الأردن ولبنان في أوائل العقد السبعيني من القرن المنصرم. يسرد جينيه في هذه الصفحة كيف رأى ذات يوم، في أعقاب أيلول الأسود، حشداً من الفدائيين يتحلّق حول ياسر عرفات في أحد المخيمات بلبنان. كان الجميع يتدافعون بالأكتاف، والكّل يسعى إلى مصافحة القائد ومحادثته. يقول جينيه إنّه، شخصياً، أثر البقاء منعزلاً. لم يكن ليريد أن يحرم واحداً من أفراد هذا الجمع الذي كان يبدو واضحاً أنّ الصدمة قد أصابته بالاعتلال، أقول يحرمه من فرصة التّدواي من آلامه بملاسة عرفات والاستماع إليه.

فلم لا نرى في ضخامة المراثي الموجهة لدرويش محاولة يجربها البعض للتدواي من هول الصدمة، إن لم تكن صدمة فقدان درويش نفسه فعلى الأقل، أو في الأوان ذاته، صدمة فقدان أشياء أساسية استطاع هو أن يفرض نفسه بقوة نسيده الشعريّ باعتباره الرّامز إليها والمعبر عنها. سأجرب في هذه القراءة شيئاً من السباحة ضدّ التيار. لقد أشيع أو صار شبه ثابت لدى كثيرين أنّ أشعار درويش الأولى، خصوصاً تلك المكتوبة قبل خروجه إلى المنافي، تنضوي تحت لواء الشعر السياسيّ أو المناضلي، وأنّه تجاوزها فيما بعد إلى شعر هو أكثر انخراطاً في تجربته الذاتية. أرى بالعكس أنّ ثمة تطوّراً منسجماً يخترق أطواره العديدة، وأنّه منذ بداياته لم يسقط في فخاخ شعر السياسة بقدر ما أفلح في تأسيس سياسة للشعر لا تتنازل عن شروط القصيدة قيد أمّلة.

لقد سرد الكاتب الفلسطينيّ حسن خضر في معرض رثائه للشاعر ("السفير"، 2008/8/15) كيف أنّ تذكره لبعض أبيات درويش، وبالذات الأبيات القائلة: "عيونك شوكة في القلب توجعني وأعبدها، وأحميها من الرّيح...". ساعده في الصمود أثناء جلسات التعذيب التي تعرّض لها هو في السجون الإسرائيليّة في مقتبل شبابه.

لا شك أنّ فلسطينيين عديدين يمكن أن يتقدموا بشهادات مماثلة عن لحظات شكّل لهم فيها شعر درويش حصانة معنوية وعزز فيهم إمكانات صمود الجسد والروح. ولا شك أيضاً أنّ شعراً

له مثل هذه القابلية على ترميم النفس وتحويلها إلى كتلة مقاومة يتجاوز بساطة الشعار والحماسة ويوظف إمكانات فنيّة عالية تحوّل الاستجابة العاطفية أو الانفعال المحض إلى قرار وإرادة ووعي . سأحاول هنا التوقّف عند بعض هذه الإمكانيات السائدة في أشعار محمود الأولى . وسيمثّل خيط إضافي من قراءتي هذه في التأشير على شعور بالعزلة ، ونوع من عدم الوثوق بالتاريخ ، ينبث في بعض أشعاره الأولى ليعود فيطغى في مجموعاته الأخيرة¹.

حجاج شعريّ

يمكن اعتبار "أوراق الزيتون" (1964) المجموعة التأسيسية الحقيقية لدرويش ما دام الشاعر نفسه أهمل مجموعته الأولى "عصافير بلا أجنحة" الصادرة في 1960 ، فحذفها من أعماله ولم يسمح بإعادة طبعها قطّ . تحمل القصيدة الأولى في "أوراق الزيتون" عنوان "إلى القارئ" . بادئ ذي بدء يعلن الشاعر المنفيّ على أرضه الولاديّة ، أو مسقط رأسه ، عن حاجته إلى التواصل . تواصل يسمح له خصوصاً برسم ملامحه الخاصّة ، وتحديد بطاقة هويّته ، كما يتمثلها هو ، وكما ترسم في التاريخ ، لا كما يشاء لها الآخرون .

يمكن القول إنّ صياغة الهوية هذه تشكّل أحد المحاور الأساسيّة لشعر درويش ، رافقته منذ بداياته حتّى أشعاره الأخيرة ، واتّخذت وجوهاً عديدة ، واغتنت بتحوّلات التجربة وتطور ثقافة الشاعر نفسه وممارسته لصناعة الكلمات . قصائد يحكمها رغم بساطتها الظاهرية منطق شعريّ وحجاجيّ محكم وعميق .

ما هو "البروتوكول" أو نمط "التعاقد" الذي يقيمه الشاعر مع قارئه في هذه الديباجة الموجزة لعمله الشعريّ الأوّل وبالنتيجة لعمله الشعريّ كلّ؟ بإيجاز ، ودفعة واحدة ، يحدّد المتكلم في القصيدة سماته الرئيسيّة ، أو علاماته الفارقة ، ويتواضع مع القارئ على النبذة التي ستطبع نشيده .

"الزنبقات السود في قلبي وفي شفتي اللّهب" : هو بيان أوّل لا دوران فيه عن ازدواج مفروض يضطلع به المتكلم باعتباره شرطه الخاصّ : قلبه ، أي عالمه الحميم ، منحاز للأوراد ، أي للطبيعة

¹ على امتداد هذا البحث ، سأكتفي بالإشارة إلى كلّ قصيدة بعنوانها وعنوان المجموعة المندرجة هي فيها ، مهماً الإشارة إلى أرقام الصفحات ، وذلك نظراً لتعدد طبعات آثار محمود درويش الشعرية ، بين مجلّدات الأعمال الكاملة والمجموعات المنفردة ، ولأنّه لا يصعب على القارئ العثور على القصيدة بالاهتداء بعنوانها وعنوان المجموعة المنطوية عليها .

والجمال بعامّة، سوى إنّها أورد مطبوعة بالحداد ("الزنبقات السود"). أما سلوكه البراني، الذي يلمه ظرف محفوف بالعدوان، فيضفي عليه طبيعة غاضبة تفصح عنها مفردة "اللّهب". وأن تكون الطبيعة الغاضبة مفروضة عليه فرضاً، فهذا ما يفصح عنه البيتان التاليان عبر سؤالهما الاحتجاجي: "من أيّ غاب جئتني/ يا كلّ صلبان الغضب؟". يليه على الفور فعل تحويل واضطلاع: "بايعتُ أحزاني وصافحتُ التشردّ والسغب". إنّ الذات المجرّحة، أو المعوق بينها وبين حضورها في العالم، حتّى تجد سبيلها إلى الحرّية، ينبغي أن تمرّ بفعل إراديّ يجعلها تعي ما تتكبّده لتعمل على تحويله. هكذا يصبح الحزن موضوع "مبايعه"، واختيار، بعد ما كان مفروضاً بفعل عدوان. كما يصبح التشردّ والسغب عنصرين في طقس حفاوة واحتفال ("مصافحة"). بعد هذا يصير الانحياز للغضب سجيّة متقبّلة وطبيعة ثانية مشدداً عليها بقوّة: "غضبٌ يدي، غضبٌ فمي، ودماء أوردتي عصيرٌ من غضب".

في التعبير الأخير، يلاحظ القارئ منذ الآن قدرة ستواتر الأمثلة عليها في شعر درويش، قدرة على التكرار الفني، مشفوعة بإمكانية عالية على مزوجة الأسماء والنوعت المجرّدة والمشخصّة في تصاهر حيويّ يدفع العمل التصويريّ والمجازيّ إلى مدى بعيد: "عصير من غضب". بهذا الاعتناق للغضب يختم أيضاً المقطع الأخير، الذي يتضمّن تواضعاً، أي ميثاقاً مبرماً والقارئ مباشرة:

"يا قارئ، لا ترُج منّي الهمس، لا ترُج الطرب/ هذا عذابي، ضربة في الرمل طائشة وأخرى في السحب/ حسبي بأنّي غاضب، والنار أولها غضب".

ما يتعد عنه الشاعر هو أولاً اليقين المتهور والانتصاريّ، الذي يرافق بعض المبادرات الاحتجاجيّة أو الغاضبة: كمثّل "لاعب النرد" (ولا ننسى أنّ هذا هو عنوان آخر قصيدة كتبها الشاعر أو ظهرت للنور قبيل رحيله)، يؤمن هو بأنّ ضرباته تطيش تارةً وتحقق علوّها المأمول طوراً. والغضب الذي كان متكبّداً كمثّل صليب يعتليه الشاعر (أو المتكلّم في القصيدة) دون اختيار، صار هو يقترن به كضرورة لا معدّل عنها، حتّى ليستحيل في آخر القصيدة إلى قرار نافذ وإلى صيغة وجود.

ولا يفوت القارئ ما في البيت الأخير ("والنار أولها غضب") من تطرّيز أو تعويل على منطق البدايات، ولغة المنطق. وفي هذا نجد بياناً عن معالجة حجاجيّة متواترة في شعر درويش

وسنطرح عليها أمثلة أخرى .

معروف أن للشعر عملاً بالمنطق خاصاً به . يكفي أن نتذكر الشاكلة التي بها حوّر الفلاسفة والنقاد العرب القدامى العاملون بالأثر اليوناني فهم كل من فنّ الشعر والبلاغة الأرسطيين . يكمن أحد أخطائهم الخلاقة في ترجمة " فنّ الشعر " وشرحه في كونهم حسبوا أن أرسطو يتكلم عن الشعر فيما كان كلامه معقوداً على الأعمال " الدرامية " . لقد عكسوا على الشعر ما كان هو يقوله عن البنات الحجاجية أو المنطقية لكلام المسرح التراجيدي .

هكذا قرّر الفارابيّ، وفي أثره قدامة بن جعفر، وعبد القاهر الجرجانيّ، أن الشعر يعمل بحجاج مشابه لحجاج المناطقة (أهل المنطق)، سوى أنه حجاج مخصوص لا يسعى إلى نيل "قناعة" القارئ، أي استجابته العقلية، بقدر ما يتوخى نيل "تصديقه"، أي تعاطفه الوجدانيّ . فالشعر لا يعمل بالحقيقة المادية بقدر ما يعمل بحقيقته هو . وفي حين يهدف المنطق البرهانيّ إلى "التدليل" و"التعليل"، يهدف هو إلى "التخييل" . يُحدث "التعجب"، فيري القارئ أو المتلقّي في جوانب من الواقع المعيش نفسه أو في التجربة العاربية مواطن حبلى بما يُدهش ويسحر ويُثير . وبقدر ما يطفح الشعر من هذه الناحية بالإثارة، فهو يتقدّم أيضاً بمعرفة للواقع عميقة ومفاجئة . كثيرة هي أنماط "التعجب" و"المبادة" التي نقابلها في نماذج الشعر الكبرى، القديمة منها والجديدة . إن الحجاج الشعريّ حاضر في شعر سان-جون بيرس Saint-John Perse ورنيه شار René Char مع أن لغتيهما الشعريّتين على طرفي نقيض .

وبدوره كان درويش، بفضل حدسه الشعريّ القويّ، الذي استدعمه بالتدرّج بثقافة شعرية عالية، ملتفتاً منذ البداية إلى ضرورة أوّليات الحجاج الشعريّ هذه، وعمّا فيها من فائدة للتعبير عن قضيتته الإنسانيّة من جهة، ولتحقيق نفاذ لغته الشعرية الخاصة من جهة أخرى . وهذا كلّه يعمل لديه بتساوق وتناغم وتكافل وأطراد . ولا داعي للتأكيد على أن منطقته الشعريّ هذا يستمدّ قوّته من تعويله على الصّور، ومن ارتكانه إلى قوّة المجازات، تفضيلاً لها على الشعارات الباردة والتصريحات الباترة والكلام الأمر والتقريريّ . وهذا كلّه، ومنذ البداية، ظلّ يُبعد شعره عن أن يكون لا أكثر من شعر نصاليّ ينشر برنامجاً كفاحياً ويرافقه بما يشبه الهتاف الفوريّ، والتحميس المرحليّ .

وكما أعرب الشاعر في القصيدة السابقة عن قدرة على التكرار الارتقائيّ، فإنّ قصائده اللاحقة في مجموعاته الأولى التي كتبها داخل فلسطين، سترينا قدرات متصاعدة في توظيف التكرار،

وشتى أنماط البناء المتناغم أو "الموازنة" . ولفرط ما تتسم به هذه الممارسات لديه من يسر وسلاسة وعدم افتعال ، فإن الاعتقاد يترسخ لدى قارئه بأن الأمر يتعلق بموهبة عفوية طورها الشاعر دون أن يحولها إلى حذلقه وتفنن كما هو شائع لدى بعض الشعراء والكتّاب . الأسلوب لا الأسلبة ؛ والفصاحة الفطرية ، والذائقة المدربة ، لا التفاحح المهووس الناتج عن فرط إعمال للعقل . إلى ما يحققه هذا التكرار والموازنة والبناء السيمفوني من غايات شعرية ، أرى أنا فيه مسعى وجودياً أيضاً . فهذا الصنيع كله موجّه بالطبع لبناء عالم متماسك ومليء يهبه الشاعر لذلك الذي يحسب نفسه بلا عالم : أي الفلسطيني المطرود من أرضه أو المصادرة حقوقه على أرضه نفسها ، والذي غالباً ما يتمخض انفصام علاقته بالأرض ، وبتجربة العيش البسيط ، عن إحساس لديه بخواء نفسي رهيب .

ترميم دواخل الفلسطيني ومدّه بصورة عن نفسه وبحضور في العالم واللغة والتاريخ ، هذه هي العطية الكبرى لشعر درويش (ولي إليها عودة) ، اضطلع بها إلى جانب شعراء آخرين قلائل . ويجدر القول إن هذه هي أيضاً المهمة الإبداعية ، والكيانية ، التي كان قصاصو فلسطين ، وعلى رأسهم سميرة عزام ، وغسان كنفاني ، قد رسموها لأنفسهم قبل أن تشهد الرواية الفلسطينية ولادتها الجذرية والشاملة .

التكرار الارتقائي

ليس التكرار في أشعار درويش الأولى منحصرًا بالمستوى اللفظي وحده . بل هو تكرر مستدحل في بنية ، ويستند في الغالب إلى متواليات مرسومة ببراعة ، وإلى تقسيمات تتخفي عفويتها على دقة عالية . وهذا التكرار يخدم ، من جهة ، في ترسيخ البنية المنطقية ، أو الحجاجية ، أو الجدلية ، لهذا الشعر ، ويهبه ، من جهة ثانية ، بناءً موسيقيًا وتشكيلياً باهراً . لنأخذ قصيدته الثانية ، وعنوانها "عن إنسان" . نقف في المقطع الأول على سلسلة من أفعال العسف :

" وضعوا على فمه السلاسل / ربطوا يديه بصخرة الموتى وقالوا : أنت قاتل " .

يتمحور المقطع إذن على الأفعال الثلاثة " وضعوا / ربطوا / قالوا " . والفعل الثالث ، فعل " القول " ، لا يقلّ عسفاً عن الفعلين السابقين ، على كونهما أكثر مادية ، ما دام ينطوي على مسخ لهوية الضحية أو نفي لها . بل لعلّ فعل " القول " هذا أعنف من سواه . على مثل هذا الثالث

"أخذوا طعامه والملابس والبيارق/ ورموه في زنزانه الموتى وقالوا: أنت سارق// طرده من كل المرافئ/ أخذوا حبيبته الصغيرة ثم قالوا: أنت لاجئ".

بالإضافة إلى تكرار الأفعال، تتكرر جملة القول، مع تنويع على الصفة المعطاة للضحية في كل مرة. وبقراءة المقاطع قراءة جدولية تعامدية، نقف على "سجلين" أو مستويين اثنين: الأول يمنحنا تشخيصاً لطبيعة الأفعال التي يمارسها الغزاة، وهي جميعاً أفعال تنكيل وسلب ومصادرة. والثاني يجرد لنا النعوت التي يلصقونها بالضحية الفلسطينية: "قاتل"، "سارق" أو "لاجئ"، نعوت تمهد لغيره ضمن تلاعب بالمنطق أو فساد للحجاج يأتي حجاج الشاعر ليفضح.

هي سلسلة من أفعال التقتيل والنفي والإنكار، يصورها النصف الأول من القصيدة، وهي تلاحق الفلسطيني. يكفي أن تتماهى الضحية مع هذه الأفعال وتقبل بها باعتبارها شرطها المستحق أو العاجزة هي عن رده حتى تصادق، أي الضحية، على أمحائها، وتهب مشروع نفيها مصداقية وتبريراً. كي تنال الضحية شرفها الخاص وحقها في الحياة عليها بالعكس أن تتماهى مع غضبها المفروض عليها في البداية فرضاً والمضطلع به من بعد اضطلاعاً، كما لاحظنا في القصيدة السابقة.

هذه هي المهمة التي يريد الشاعر أن يعقد عليها أسس الكلام، وهو ما تقوم به بقية القصيدة على أكمل وجه. ففي الأبيات الباقية يتدخل الشاعر ويتوجه إلى الضحية بضمير المخاطب بعدما كان يُخبر عنها بضمير الغائب. لعبة الضمائر الشخصية هذه لها أهمية بالغة. بفضلها تتحول الضحية إلى كيان بعدما كانت معرّضة للتشبيء الناجم عن انتفاء وعيها بمأساتها. إنه يزج بها في المشهد كطرف فاعل تُناط به مسؤولية في صناعة قدره الخاص:

"يا دامي العينين والكفين إن الليل زائل/ لا غرفة التوقيف باقية ولا زرد السلاسل/ نيرون مات ولم تمت روما، بعينها تقاتل/ وحبوب سنبله تجف ستملاً الوادي سنابل".

بمقابل أفعال العنف والنفي الموصوفة في المقاطع السابقة، يقف هذا المقطع بأبياته الأربعة ليقبل المعادلة وليؤسس لمنطق صراع ومجابهة. على وجازته، يوظف المقطع مستويات متعددة للكلام: يبدأ بالناموس الطبيعي (الليل لا يدوم)، ويتوسل بالتاريخ القديم، ويرسخ، كما سيفعل بصورة متواترة في القادم من شعره، منطقاً كنائياً وتبادلياً يجد الفلسطيني فيه نفسه إلى جانب الروماني،

والإسباني، والهندي الأحمر، واليوناني، وسواهم من المتمردين في التاريخ القديم والحديث. ثم يعود إلى سنة الأرض وإلى منطق نباتها الانتشاري بطبعه والمتوالد من ذاته. هذه المستويات تمارس في العادة أثرها على القارئ بعفوية تامة يمكن أن يأتي التحليل ليسمّيها ويُفهرس عناصرها، كاشفاً عن براعة يمارسها الشاعر هو أيضاً بعفوية، لأنّ وعيه اللغوي والتاريخي يجمع الشعور الواعي للجماعة، ولا شعورها، ويوظفهما في وحدات حدسية تعمل بلا اصطناع ولا عنت.

هذه الغاية التي يرسمها الشاعر لنفسه، والمتمثلة في تعبئة كيان، وإيقافه على إمكانات الحياة والعمل عنده، هي التي تفسر وفرة أفعال الأمر المجردة من كل نبرة أمرة، بل هي إيعازات ودية يوجهها الشاعر لقراءه المباشرين، أي عموم شعب فلسطين. نبرة إيعازية، مشبعة أحياناً بالحكمة، حكمة جديدة ومستندة إلى منطق تعليلي وإرادة حفز وتوعية. ومن هنا فهي تذكّرنا بأفعال الإيعاز والتوعية وتعبئة الإرادة التي تخترق مطوّلة شار التي كتبها في خنادق المقاومة أثناء الحرب العالمية الثانية: "صحائف هيبنوس" Feuillet d'Hypnos.

هذه الأفعال الإيعازية، أو التوجيهية، لا تأتي معزولة، ولا يطلقها الشاعر على عواهنها، بل هو يؤسسها تأسيساً بأن يدخلها في مشهد تستمدّ هي منه قوتها وشرعيتها. في قصيدة "أمل"، من المجموعة نفسها، نقف على متواليّة منطقيّة مؤسّسة على ثلاثة عناصر يمكن "ترجمتها" منطقيّاً كما يأتي: "الأمر الحاصل هو كذا، فلتقوموا بكذا، ليحصل كذا". هو إذن منطق تحويلي أو بلاغة إقناعية-شعرية يدخلها الشاعر، لكي يكسبها مضاء وقوة، في تنوعات عديدة.

في هذا البعد "التربوي"، إذا جاز القول، تكمن وظيفة أساسية للتكرار نجد نماذج عديدة منها في القرآن، وفي نصوص استنهاض وتثوير وتحويل عديدة. نقرأ في المقطع الأوّل: "ما زال في صحنكم بقيّة من العسل/ ردّوا الذباب عن صحنكم/ لتحفظوا العسل". هذه البنية الإرشادية والتعليلية ينوع عليها الشاعر في أربعة مقاطع متتالية، كأن يكتب: "ما زال في كرومكم عنقود من العنب/ ردّوا بنات آوى/ يا حارسي الكروم/ لينضج العنب".

لكنّ التكرار عند درويش ليس آلياً البتّة. فهو لا يكتفي بتغيير الصوّر والمشاهد أو المواقف المعروضة كلّ مرّة، بل نلاحظ في نهاية القصيدة أنه يبدو وقد تيقن من أنّ القارئ قد هضم منطقته التعليلي هضمًا جيّداً. وعليه، فبدل أن يختتم بمتواليّة منطقيّة تأخذ بعناصر الخطاب الثلاثة المذكورة أعلاه، يكتفي بالتأكيد على العنصر الأوّل منها، كمثّل من يحذف من مقولته المنطقيّة مقدّماتها

الصغرى ونتيجتها: " ما زال في موقدكم حطبٌ / وقهوةٌ وحزمةٌ من اللهب " .
يؤكد الخطاب على جملة عناصر أو مقومات ما برحت قائمة، وبفضل الفقرات السابقة بات المخاطب عارفاً بما عليه أن يفعل بها، وكذلك بما يمكن أن ينتج عن فعله. يكفي أن يقوم هو به. وفي هذا الإضمار أو الحذف بيان عن حنكة الشاعر الذي يعبر في خاتمة القصيدة عن ثقة بمتلقيه وبقدرتهم على استخلاص الدرس. هكذا يزجهم في فعل تفكير هو بداية لفعل تحويل أو تأسيس ذاتي.

تتضح هذه البنية المنطقية (بمعنى المنطق الشعري المخصوص الذي أشرت إليه أعلاه) أكثر ما تتضح في الشعر الذي ينشد المخاطبة، ويلتمس التحويل، تحويل قارئ قابع في مقام الضحية، الذي يريد الشاعر إخراجه منه. الشرط اللامعدل عنه هو أن يعمل مثل هذا المنطق بخفاء، ويمارس أثره بعفوية، وأن تتصافر لإيصاله عناصر فنية، أي استعارات وصور، أي، بإيجاز، خطاب شعري لا شعر خطابي. وهذا هو ما يحصل في أغلب شعر درويش في هذا الطور التأسيسي من شعره ومن شعر فلسطين.

ولكي تمارس الصور فعالياتها القصوى على متلقيه المباشرين، يختار الشاعر مصادرها من حياتهم نفسها. يتلفنها من معيشتهم اليومي، ويجذرهما في أفقهم التاريخي: العسل المنحول بجهد جهيد والمحفوظ بعناية، العنب المهذّب بسارقي الكروم، الأطفال المهذّدين بالريح، الموقد المحتاج إلى مزيد من الحطب وإلى إذكاء النار فيه، أي، إجمالاً، كل ما هو كفيلاً بتأسيس جماعة وصيانة حياة. لكن الشعر يجتاز بالطبع قراءه المباشرين، وهم هنا شعب فلسطين، ما دام يعمل بمقتضى قوة كنائية أو تبادلية تسمح لكل قارئ بأن يجد مكانه فيه.

بمجرد أن يكون الشاعر عبر بصدق وعمق وابتكار عن حالة معينة حتى يتيح للقارئ، أي قارئ، إمكان أن يتماهي وهذه الحالة ويجد نفسه فيها. إن أغلب شعر درويش مكرس لتشخيص " حالة حصار " طويلة يعيشها الفلسطينيون في الداخل والخارج، على مستوى كل من الجسد والروح. حالة كهذه يمكن أن يعيشها كل متلق، ولها من الرصيد الكوني ما يجعلها قابلة للتأثير فوراً، ما إن تضطلع بالتعبير عنها لغة تتسم بما يكفي من النفاذ والانتظام والتنوع والموسيقية.

يمكن أن يستأنس القارئ بالبحث في أشعار درويش الأولى هذه عن مختلف أشكال التكرار الفني، والتنوع على المتواليات الشعرية، والاتساق الهندسي، والمنطق الحجاجي والتعجيب.

أشكال ضمنّت لها أثرها الواسع وحوّلتها لدى متلقّيه المباشرين وسائر قرّائه إلى معطى بديهيّ وإلى واحد من أهمّ مكوّنات الشعور الفلسطينيّ في هذا العصر .

تشكّل قصيدة "مطر ناعم في خريف بعيد" (مجموعة "العصافير تموت في الجليل" ، 1970) مثلاً فذاً على التكرار الذي يضطلع لدى درويش بغايات شعوريّة وموسيقيّة وتشكيلية في آنٍ معاً . نقرأ في المقطع الأوّل :

"مطرٌ ناعمٌ في خريفٍ بعيدٍ / والعصافيرُ زرقاءُ زرقاءُ والأرضُ عيدُ / لا تقولي أنا غيمةٌ في المطارُ / فأنا لا أريدُ / من بلادي التي سقطتُ من زجاج القطارُ / غير مندبل أمي وأسباب موتٍ جديدٍ" .

وفي المقطع الثاني نقرأ :

"مطرٌ ناعمٌ في خريفٍ غريبٍ / والشبابيكُ بيضاءُ والشمسُ بيّارةٌ في المغيبُ / وأنا برتقالٌ سليبُ / فلماذا تقرّين من جسدي / وأنا لا أريدُ / من بلاد السكاكين والعندليبُ / غير مندبل أمي وأسباب موتٍ جديدٍ" .

يلي هذا مقطعان ثالث ورابع يمارس فيهما الشاعر التنويعات نفسها على الصّور المعزّوة لعناصر محوريّة (المطر الخريفيّ وأشياء أخرى من المشهد الطبيعيّ والإنسانيّ الفلسطينيّ ، وعلاقة "أنا" القصيدة بمحتتها الخاصّة ، وبالبلاد ، والحبيبة ، والأمّ الحاضرة عبر مندبلها ، وبالمتكرّر الذي يريده بطل القصيدة جديداً باستمرار) . يلاحظ القارئ أنّ التكرار مصحوب بالتنويع كلّ مرّة ، تنويع يصيب الأشياء والنعوت ، ليس فيها من ثابت سوى "مطر ناعم في خريف . . ." والعبارة الشعريّة "وأنا لا أريدُ / من بلادي التي . . ." / غير مندبل موتي وأسباب موتٍ جديدٍ" .

الخريف "بعيد" ثمّ "غريب" ف "حزين" ، ف "بعيد" من جديد . والبيت القائل "والعصافير زرقاء زرقاء ، والأرض عيد" يخلّي المجال في المقطع الثاني إلى : "والشبابيك بيضاء بيضاء والشمس بيّارةٌ في المغيب" ، وفي الثالث إلى : "والمواعيد خضراء خضراء والشمس طين" ، وفي الرّابع يعاود الظهور البيت القائل : "والعصافير زرقاء زرقاء والأرض عيد" .

ومخاطبة الحبيبة : "لا تقولي أنا غيمةٌ في المطار" تصبّح في المقطع الثاني : "فلماذا تقرّين من جسدي" ، وفي الثالث : "لا تقولي رأيناك في مصرع الياسمين" ، وفي الرابع : "وتريدين أن تعرفي وطني / والذي بيننا" . نعت البلاد هو الآخر يشملّه التنويع : "بلادي التي سقطت من

زجاج القطاز" ، "بلاد السكاكين والعنديل" ، "بلادي التي نسيته لهجة الغائبين" و "بلادي التي ذبحتني" . وعليه فالثابت الأساسي، إلى جانب المشهد الطبيعي وفعل الإرادة المعبر عنه بنفي يليه استثناء (" لا أريد . . . غير ")، هو بنية القصيدة اللغوية والإيقاعية، ينوع الشاعر على عناصرها ببراعة وعفوية تمنحان القصيدة، على ما فيها من عمق مأسوي، طلاوة جمالية تكسب القراءة قدراً من الإمتاع كبيراً. ذلك أن من قوانين الإبداع المفارقة أن يضمن العمل لمتلقيه متعة، وتطهيراً، وتعجبياً، حتى في قلب تعبيره عن تجارب تضرب جذورها عميقاً في تربة المأساة.

ترميم الكيان

إلى هذه العناصر الفنية، يتمثل الإنجازان الأساسيان لدرويش في استيلاء معجم خاص، واسع، بما فيه الكفاية ليشمل كامل تجربة الوعي الفلسطيني الوليد والمتطور، وإدخال هذا المعجم في تراكيب دالة ومتطورة هي الأخرى. لم يكتفِ درويش بالمفردات السائدة لدى شعراء الحماسة والهجاء السياسي من أول شعراء الجاهلية والإسلام حتى سليمان العيسى والجانب السياسي من شعر نزار قباني (الذي كان درويش يحترمه على مستوى "تطرية" العبارة الشعرية وترقيقها)، بل صنع لشعره ولشعبه معجماً جديداً مفرداته الأساسية هي الأرض، والجذ، والأب، والأم، والإخوة، والحبيبة، وطبيعة فلسطين من الأرض إلى الزيتون، فبيارات البرتقال فالياسمين فالزعر، فمكونات الحياة من مصنع وحقل ومدرسة، وعناصر تاريخية وأسطورية وأدبية تذهب من العهدين القديم والجديد والقرآن إلى يوليسيس فروما فلوركا فجيفارا، إلخ، وملامح واقع جديد مفروض عليه، من الجندي الإسرائيلي الذي "يحلم بالزنايق البيضاء" إلى ريتا العاشقة التي تفصله عنها بندقية، فسجل الأحوال المدنية في دوائر الاحتلال، فالسجن فالمهمل الذي يرقص فيه الآخرون غير مكترئين بمأساته، إلخ . .

هذه العناصر مستقاة جميعاً، كما أسلفنا في قوله، من واقع الفلسطيني، وحياته اليومية، وطبقات وعيه الثقافي والتاريخي، ومن هنا القوة التي تمتع بها هذا الشعر والسرعة التي بها انتشر بين القراء داخل فلسطين وخارجها. بيد أن تكوين هذا المعجم الشعري الواسع والشديد الملموسية، والذي تصادق عليه تجربة الشاعر، والمجموع لم يكن بالطبع كافياً، لأن الأمر لا ينحصر في تبرز كلمات جديدة في نسيج شعري يظل محتكماً إلى الحساسية القديمة، والمعالجات المعهودة

للعواطف والإدراكات .

إنّ القواميس مليئة بالكلمات . لكنّ هذا لا يعني شيئاً . ليفتح المعاجم من يشاء ، فهو لن يصنع بالضرورة شعراً ، وخصوصاً شعراً كبيراً . المفردات في الشعر الحقيقيّ أجرام سابحة في مجرّات شعريّة وعناصر من نظام حيّ ، لا مجرد عناصر قاموسية . هكذا كان على درويش أن يدخل كلماته الجديدة في " نحو " شعريّ كامل ، أي في تركيب فنّي ووجوديّ ، وأن يزجّ بها في نسق علائقيّ وصراعيّ ويشحنها بسلمّ قيم جديدة . وهنا تبرز قيمة شعره التأسيسية .

لم يجد درويش في هذا الاتجاه سوابق خطيرة . لقد تعرّضت التجربة الرائدة لشعراء فلسطين الأربعة السابقين له إلى البتر بصورة بالغة القسوة : إبراهيم طوقان بدأ بسخرية صاحبة من الغرب صانع إسرائيل ، ومن القادة الوطنيّين ، والعرب المزعومين ، ولكنّ وفاته المبكرة من جرّاء المرض في 1941 حرّمته من الذهاب أبعد . وعبد الرحيم محمود أنشأ حماسة عالية مدعومة بجزالة مستقاة من أصفى مناهل التراث الشعريّ ، ولكنّ سقوطه في ميدان المعركة في 1948 وضع حداً لتجربة شعريّة باهرة . وعبد الكريم الكرميّ (أبو سلمى) ألقى نفسه مضطراً إلى الانتقال إلى المنفى الدمشقيّ ، منه راح يوجّه لفلسطين أغاني حنين بالغة الرقة وهبته مكانة معتبرة في الشعر الفلسطينيّ والعربيّ بعامّة ، لكنّ لا يمكن نعتها بالتأسيسية من حيث علاقتها بالشعر الجديد الذي كان الفلسطينيون بحاجة إليه . من هنا كان على محمود درويش ومجايليه أن يعملوا بروح تأسيسية ، وأن يلتفتوا إلى مصادر أخرى عربيّة وغربيّة ، يقف في طليعتها ، في حالة درويش ، العراقيّان السيّاب والبياتيّ ، والإسبانيّ لوركا Lorca ، ثلوث سيغتني بمصادر أخرى عربيّة وأجنبيّة بقدر ما يوسّع الشاعر ثقافته الشعريّة .

على هذا النحو تتجلّى المهمة الرئيسة التي رسمها درويش لنفسه ولقصيدته : اختزال المسافة بين الفلسطينيّ وبين نفسه ، وبينه وبين العالم ، وبينه وبين الفعل ، وأخيراً بين الشعر الفلسطينيّ ، وتجربة الحدائث . كان ينبغي بناء وطن نفسيّ ووجوديّ على أنقاض وطن فعليّ مهدّد بالمصادرة والابتلاع وبمحو اسمه نفسه من لذن الأعداء . إنّ شرط عودة الوطن الفعليّ لأبنائه ، وليس فحسب عودة أبنائه إليه ، هو بناء هذا الوطن في الكلمات ، وتحويل الهشاشة النفسية إلى ثقل كيانيّ ، وامتصاص الإحباط الشامل وحقنه بعناصر هويّة وإمكانات غناء . إحداث تناغم جديد حثيماً يهدّد كلّ شيء على أرض الواقع بإشاعة النشاز والتفكك والامحاء . صناعة حضور مستعاد بمواجهة ما يدعوه

المؤرّخ الفلسطينيّ الياس صنبر "صناعة الغياب" أو "تغييب الفلسطينيّ"، الذي يتلخّص فيه جوهر المشروع الصهيونيّ. من أبسط العلامات وأكثرها لصوقاً بالحياة، يستولد الشاعر ملامح "الإنسان المعاد تأهيله من جديد" بتعبير رنيه شار.

منذ البداية حدسَ درويش أنّ الثورة ليست بحاجة إلى تخطيط وقيادة وأيدٍ تحمل السلاح فحسب، بل كذلك، وخصوصاً، إلى مخيال منتعش بأحلام، ومشحوذ بحساسية، وممتلىء بتوق للحرية والجمال، وما إليهما من عناصر إدراكيّة، وإلى لغة. فجعل من شعره وسيلة لصناعة مثل هذا المخيال، ولعمليّة ترميم النّفسيّة الفلسطينيّة التي وجد فيها واجبه كشاعر. صنع درويش لنفسه وللفلسطينيّين، ولمن يتماهى معهم من العرب، وسواهم، ترنيمة شاسعة، بالمعنى الذي وهبه جيل دولوز وفيليكس غواتاري للترنيمة ritournelle: لا أغنية بسيطة بل بياناً عن الوجود، مثلما يحدث لطائر أن يسوّر بغنائه، أو بنظامٍ إيمائيّ معيّن مجاله الخاصّ، ويُسيّجه بصوته أو جسده. لم يكتفِ درويش بصور الصمود والبطولة والمقاومة. كان عارفاً بأنّ مشروعاً وطنياً وإنسانياً مكوّناً من المحاربين وحدهم لا يكفي لصنع مشروع شعريّ مقاومٍ حقيقيّ، أو مشروع شعريّ وكفى. ولذا أدخل في المشهد وجوهاً عديدةً ومنوّعة، تقف على رأسها صور الأب والأمّ والحيبة والإنسان الأعزل والمهاجر والمتوحّد الذي تسحقه عجالات حياة يوميّة طاحنة في ظلّ الاحتلال أو في أجواء التهجير.

إلى هذه العناصر البشرية، أضاف الشاعر الأرض بتلالها وحقولها وبياراتها وزيتونها وقمحها، والمدينة والسّجن ووحدات مكانية أخرى أدخلها هي أيضاً في علاقات وفي منطق صراعيّ وفي تاريخ. وإلى جانب الجميع يقف وجه المعنّي، يتماهى الشاعر وإياه ويسكنه، بباعث من نزاهة وجوديّة ودقّة كيانيّة وشعريّة، بدل أن يختار صورة البطل التي كانت ستبدو لسواه، أي لشاعر أقلّ انهماكاً منه بالدقّة والموضوعيّة، أكثر مداراة لخيلائه كفرد. وهو لم يقدّم بهذا التنوع من أجل التنوع، بل لأنّه مسكون بالفعل بجميع هذه الوجوه. هي الوجوه المتعدّدة لمأساته الشخصيّة والوطنية، بمرافقة لها وبتصويره إيّاها صنعَ خارطته الشعريّة والوجوديّة. بمعاينته لها في قلب امتحانها الخاصّ رسمَ هو ملامحها الحقّ، التي سأحاول هنا الإشارة إلى بعضها كما تتجلّى في أشعاره الأولى هذه.

الأرض، التاريخ، الهوية

هناك أولاً صورة الأرض . والأرض مأخوذة لديه دائماً بوجهيها الاثنين المتكاملين : واهبة موت يتمخض عن حياة . نقرأ في " يوميات جرح فلسطيني " ² (مجموعة " حبيتي تنهض من نومها، 1970) مثلاً: " هذه الأرض التي تمتص جلد الشهداء/ تعد الصيف بقمح وكواكب " . الأرض تعد بقمح وكواكب بفضل دم الشهداء نفسه، لكن الشاعر العامل بالبوح والتورية والتلميح يحرص على أن يمنح جدله الشعريّ درجة من التكتّم معقولة، تبعده عن المباشرة، وفي الأوان ذاته عن كل انغلاق .

هذه القراءة للأرض تسمح بسلسلة من التماهيات، وتتيح معالجات مجازية، أو تبادلات كنائية عديدة بين عاشق الأرض وجسدها نفسه . كتب الشاعر في تتمة المقطع السابق مباشرة: " نحن في أحشائها ملح وماء/ وعلى أحضانها جرح يحارب " . وفي مقطع آخر، شهير بأبياته البسيطة، كتب درويش :

" وطني ليس حقيبة/ وأنا لست مسافر/ إنني العاشق والأرض حبيبة " .

لكن الأرض لا تشكل هنا مسرحاً للشوق بسيطاً، بل نراها خاضعة لعنف تأويلي، أو تحريفي، ولمحاولة دائمة لمصادرة تاريخها . والحق، فلطالما برع درويش في رصد الاجتياح الذي يمارسه الإسرائيليون لا على الأرض وحدها بل على تاريخ مواطنها نفسه . كتب في القصيدة المذكورة:

" منزل الأحباب مهجور ويافا/ تُرجمت حتى النخاع ... " .

وفي مقطع آخر أبعده:

" عالم الآثار مشغول بتحليل الحجارة/ إنه يبحث عن عينيه في ردم الأساطير لكي يثبت أنني/

عابّر في الدرب لا عينين لي، لا حرف في سفر الحضارة " .

أمام هذا السعي المضطرد لتحريف العلامات، لا يفعل بطل القصيدة سوى أن يعرب عن انصهاره بطبيعة المكان: " وأنا أزرع أشجاري على مهلي وعن حبي أغني " .

² القصيدة مهداة إلى فدوى طوقان، وإن تكن بعض الطبقات تسقط الإهداء، وهو كما لا يخفى على قارئ الأدب ضروري لتحديد طبيعة " البلاغ " الشعري .

هذا الانتماء الطبيعي، أو الانغراس في الأرض، يرفعه درويش في قصائد عديدة في مواجهة الانتماء "الأرشيقي"، أو "الثقافوي" بالمعنى الذي تكون فيه الثقافة صناعةً وتدويناً، وبالتالي فهي معرضة للتلاعب والتزوير بالشاكلة التي نعرف كيف يمارسها الإسرائيليون على عناصر التاريخ الفلسطيني، وكنوز أرض فلسطين.

هذا كله نجد معالجة غنائية عميقة له في "جواز سفر" ("حببتي تنهض من نومها"). تقوم القصيدة على تعارض أساسي بين سجلين، أو لائحتين من العناصر ينسج الشاعر بينهما تضادات وعلاقات تنافر وتجادب يدفعها جميعاً، بكثير من الخدق، إلى خلاصة ختامية لا غبار عليها، ولا معدل عنها. السجل الأول يضم عناصر الثقافة بما هي اصطناع، وتأطير وإرساء للحدود، ومصادرة للكيان (جواز سفر، مطار، معارض صور للسياح، إلخ.). والسجل الثاني يكرس الانتماء الطبيعي للأرض وما عليها من كائنات وأشياء: (أغاني المطر، حقول القمح، الأشجار، الوديان، العصافير، المناديل، العيون، إلخ.).

المتكلم في القصيدة معرض لفعل إنكار قوي:

"لم يعرفوني في الظلال التي / تمتصّ لوني في جواز السفر / وكان جرحي عندهم معرضاً / لسائح يعشق جمع الصور".

أمام هذا الإنكار من لدن مؤسسات الغزو، يدفع هو بعناصر هويته الفعلية:
"كلّ حقول القمح، كلّ السجون / كلّ القبور البيض، كلّ الحدود / كلّ المناديل التي
لوحّت . . . كلّ العيون / كانت معي لكنهم / قد أسقطوها من جواز السفر".

يلاحظ القارئ أنّ "تسلّلات" تظلّ ممكنة بين "السجلين"، مما يحمي عناصرهما من كلّ تقسيم باتر أو حرفي: فالسجون، مثلاً، تنتمي منطقياً إلى السجل الأول، سجلّ العلامات الغازية والمفروضة على بطل القصيدة فرضاً. لكنّه يتبنّى السجن باعتباره مكانه الأليف، يستحقّه هو بعظمة نضاله، ويجعل منه إحدى علامات هويته. وبعدهما يسجلّ المفارقة، مفارقة نفيه عن أرضه على أرضه ("عارٍ من الاسم من الانتماء / في تربة ربّيتها باليدين")، يقرّر أنّه، كمثّل أشياء الطبيعة، ليس بحاجة إلى تسمية: "لا تسألوا الأشجار عن اسمها / لا تسألوا الأشجار عن أمّها". وبلاستناد إلى هذا الترسّخ لمفهوم مغاير لمنطق الهوية، يطرح الشاعر تقريره الختامي:
"كلّ قلوب الناس جنسيّتي / فلنُسقطوا عني جواز السفر".

قراءة الأب

بين الطفل، أو الصبي المتكلم، في بعض أشعار درويش هذه وبين الأرض، وكذلك بينه وبين وعيه لتاريخه ولعناصر الصراع الذي يلقه ويتحكم بتجربته اليومية العارية، يقف أو يتوسط عنصر أساسي. إنه الأب. لا تتمتع الأم في هذا العمل بحضور مماثل لحضور الأب. هناك طبعاً القصيدة-الأغنية الشهيرة "إلى أمي" ("أحنّ إلى خبز أمي وقهوة أمي ولمسة أمي...")، مجموعة "عاشق من فلسطين". هذه القصيدة، كما يروي الشاعر بنفسه في حوارات معه عديدة، أشبه ما تكون بقصيدة مصالحة كيانية مع أمه التي كانت قسوتها الناجمة عن قسوة الظروف توهمه بأنها لم تكن تجبه بما فيه الكفاية، ثم جعلته عاطفتها المتدفقة لدى زيارتها له في السجن يتيقن من أنه كان قد أساء قراءة مشاعرها نحوه.

وهناك، ضمن أشعاره الأخيرة، قصيدة "تعاليم حورية" (مجموعة "لماذا تركت الحصان وحيداً؟")، يستمد الشاعر فيها من نصائح أمه معرفة في مواجهة الموت الذي بدأت نذره الأولى تتهدّد قلبه. إلا أن الأب يظل أكثر حضوراً وتواتراً في قصائد درويش. والأب هنا أبوان، أو هو اثنان في واحد: مثوية تصنع في الحقيقة صورة الأب الحقيقي. هو، أولاً، الأب الشخصي، هذا الذي تجمعه بابنه علاقة رافة ساهرة وتكافل حنون. وهو الأب الرمزي والتاريخي، هذا الذي يؤمن لابنه استيراثاً ثقافياً، وإدراكاً لهويته، ومحنته التاريخية لا تشوبه شائبة ولا يحفه غموض. وبين إشارات عديدة للأب في أشعار محمود الأولى تنتصب قصيدته "أبي" ("عاشق من فلسطين") أنموذجاً باهراً لتصوير هذه العلاقة التكافلية التي تجمع الأب والابن.

ولقد برع محمود في إحلال هذه العلاقة في إطارها الطبيعي الذي يحيلها إلى تاريخ كامل وإلى جغرافية روحية كاملة. إنه يبدأ بالقول: "غَضَّ طرفاً عن القمر/ وانحنى يحضن التراب وصلّى/ لسماء بلا مطر". يغضّ الأب طرفاً عن القمر لأنه ليس من عبّاد الطبيعة الرومسيين، بل إن علاقته بالطبيعة قائمة على استكناه دائم، وخبرة موروثه، وإيمان حقيقي. لذا ينحني للتراب، ويصلي للسماء حتى عندما تتشجّ عليه بالمطر، لأنه لا يفقد الأمل بريعات قادمة كثيرة. هذا كله يراقبه الصغير ويعرف أنه خلاصة تجربة حيّة، وعصارة فلسفة، تملئها معاشة دائمة للأرض والحياة في تواتر الجذب والحصب وانقلاب الليالي والأيام والفصول. ثم يأتي البيت الأساسي الذي يختتم المقطع الأول كما سيختتم القصيدة: "ونّهاني عن السفر".

إنّ خلاص الكائن المغزوة أرضه إنّما يكمن في مواصلة الإقامة عليها، إلا إذا أبعد عنها فعل طرد، كما حصل لشطر واسع من شعب فلسطين. هجرة درويش نفسه كانت اضطرارية لأنّ المضايقات التي بدأ يتعرّض لها بقدر ما راح يتصاعد نجمه الشعريّ والنضاليّ بلغت، كما يعلم الجميع، حدوداً خانقة لصوته ولتجربته. ثمّ إنّ هجرته نفسها لم تكن شبيهة بمن يهاجر سعياً في تجارة، أو نشداناً لبحوثة واستقرار، بل كانت تعميقاً لارتباطه بشعب فلسطين العامل في المنافي على اختزال المسافة الفاصلة بين فلسطين وشعب فلسطين، أي بين فلسطين ونفسها في التّحصيل الأخير.

هذا الرّفص للسّفَر، والتّهي عنه، يكرّر الشّاعر التّعبير عنه في أغنية يدسّها داخل القصيدة، يسفّه فيها تجربة أوديس (بوليسيس) المسافر بالمقارنة مع حياة أوديس ما قبل الإبحار:

"كان أوديس فارساً/ كان في البيت أرغفة/ ونبيذ وأغطيّة/ وخيول وأحذية/ وأبي قال مرّة/
حين صلّى على حجر/ غُضّ طرفاً عن القمر/ واحذر البحر والسّفَر".

بمقابل مغامرة أوديس العائرة، يصوّر الشّاعر انغراس أبيه في الأرض، وفي الوعي التّاريخيّ للعلاقة بها. وهذا كلّّه يمهد لاستعادة لـ "سفر أيّوب" تعرب لا عن قبول سلبيّ للعذاب بل عن خبرة تحويليّة مستمدّة من الألم، ألم يشكّل هو نفسه امتيازاً للكائن بما هو كائن:

"فروى لي أبي، وطأطأ زنده/ في حوار مع العذاب:/ كان أيّوب يشكر/ خالق الدّود
والسحاب/ خلّق الجرح لي أنا/ لا لميت ولا صنم/ فدع الجرح والألم/ وأعني على النّدم".

وهذا الحوار كلّّه يدور، كما أسلفنا في قوله، وسط إطار طبيعيّ يشهد لانغراس الأب في ذاكرة الأرض، فإذا هو أب راهن وقديم في آن معاً، وإذا به يشكّل، في جسده نفسه، امتداداً للأرض، يتمم صنيعها الخلاق والمتجدّد ذاته:

"أشعل البرق أودية/ كان فيها أبي يرّبي الحجارة/ من قديم ويخلق الأشجار/ جلده يندف
النّدى/ يده تُورق الشجر/ فبكي الأفق أغنية...".

المدينة أو المعتقل الكبير

بمقابل الأرض التي هي موضع انغراس وانتماء، تقف المدينة بنية استلابيّة نافية. مدينة يصبح

فيها حتى الرقص مناسبة استبعاد: " يا شارع الأضواء ما لون السماء؟/ وعلامَ يرقص هؤلاء؟ " ("خواطر في شارع"، مجموعة "عاشق من فلسطين"). الحب نفسه يصبح إشكالياً في مدينة كهذه، خصوصاً عندما يجمع العاشق الفلسطيني بامرأة من سلالة الغزاة عاجزة عن الخروج عن انتمائها ذاك: " والمدينة/ كنست كل المغنين وريتا/ بين ريتا وعميوني بندقيّة ". ضمن توسّعاته الكنائيّة والمجازيّة العديدة، يطابق الشاعر تارةً بين مدينته المغزوة وبابل وروما ويتمنى أن يراها محرّرة مثلهما: " فرعون مات/ ونيرون مات/ وكلّ السبايا ببابل عادت إليها الحياة " (" صلاة أخيرة"، مجموعة "عاشق من فلسطين")، وطوراً بينها وبين أثينا المبتلاة بالديكتاتورية: " نامي! هنا البوليس منتشرٌ، هنا البوليس كالزيتون منتشرٌ طليقاً في أثينا " (" ريتا... أحبيني"، مجموعة "العصافير تموت في الجليل"). " حتى الكآبة صادرتها شرطة اليونان"، نقرأ في القصيدة نفسها، كما نقرأ صورة أولى نافذة عمّا سيدعوه درويش لاحقاً "تربية الأمل" بما هي مشغلة أساسية مفروضة على الشعب المصادرة منه أرضه:

" في كلّ أمسيةٍ نحبي في أثينا/ قمرًا وأغنية ونؤوي باسمينا " .

ضمن لعبة التماهيات الفعالة هذه، ترسم أيضاً صورة لمدريد أو للأندلس، ومن ورائهما يتماهى المغني، ولوركا، الشاعر القليل: " عازف الجيتار في الليل يجوب الطرقات/ ويغني في الخفاء/ وبأشعارك يا لوركا يلّم الصّدقات " (" لوركا"، مجموعة "أوراق الزيتون"، 1964).

الإنسان الأعزل المتوحّد الذي تزحف لابتلاعه آلة جهنميّة غازية، والسّجين الذي يعيد في المعتقل ابتكار أرضه وعلاقاته وركائزه، والمهاجر الذي يذهب في رحلة لا يعود منها إلا ميتاً، هذه هي الكائنات التي جعل منها درويش أبطال عالمه الشعريّ إلى جانب البطل الأساسيّ المتمثّل في المقاتل والفدائيّ. هكذا يرسم في إحدى قصائده المبكرة سيرة هي في الحقيقة بيان بليغ عن انتفاء السيرة، حياة صودرت منها إمكانات الحياة: " يحكون في بلادنا/ يحكون في شجن/ عن صاحبي الذي مضى/ وعاد في كفن " (قصيدة " وعاد في كفن"، مجموعة "أوراق الزيتون").

مرّة أخرى، يبرز انتفاء السيرة هذا في الوسائل اللغويّة والتعبيريّة التي يوظفها درويش. فأغلب أبيات القصيدة تبدأ بأداة نفي، وبتراكم أدوات النفي هذه ترسم، رغم بساطة المحتوى، لائحة من مناسبات العيش المنفيّة ومن المصادرات المروّعة في تراكمها الممضّ:

" لم يبكِ تحت شرفة القمر/ لم يوقف الساعات بالسّهو/ ... لم يعرف الغزل/ ...

ولم يفكر بالهوى كثيرا/ ما قال حين زغردت خطاه خلف الباب/ لأمة الوداع/ ما قال للأحباب،
للأصحاب: / موعدا غدا".

في قصيدة أخرى: "رسالة من المنفى" ("أوراق الزيتون")، يتبنى لغة اللاجئيين الفلسطينيين في رسائلهم المبنوثة إلى أهاليهم عبر موجات الأثير (وسبق أن استلهمها البياتي في قصيدته "الملجأ العشرون" في مجموعته الرائدة "أباريق مهشمة"). كتب درويش: "تحية وقبله وبعد/ أقول للمذيع: قل أنا بخير". هذه الشعرية التي تسلّم ناصية الكلام لكائنات بسيطة مكتنزة بمأساتها العالية هي أيضاً من عوامل نجاح شعر محمود درويش الأول وذيوه. فالكائنات البسيطة نفسها، وقرأ الشاعر أنفسهم طالما وجدوا في هذا الشعر بياناً عن اختبارهم الوجودي نفسه.

السجن نفسه يصبح ضمن القراءة المفارقة التي يخضعه إليها الشاعر تجربة إيجابية ما دامت قادرة على التحويل الكياني، وعلى إنعاش العالم الإدراكي للمعتقل السياسي:

"وحتى القمر/ عزيز عليّ هنا. . . صار أحلى وأكبر/ ورائحة الأرض عطر، وطعم الطبيعة سكر". ("السجن"، مجموعة "عاشق من فلسطين").

إطراءً وشكرٌ هي القصيدة

هي، على وجه الإجمال، قصائد تهمين عليها قوّة الأحداث، ولكنها ليست "كرونولوجيا" أو متابعة ظرفية للأحداث: الشعر هو نفسه حدث ذاته. حكايات تشرّد وضياح وخيبة ومواجهة للموت وبورتريهات شهداء غفيرين، غفل أو معروفين، وإلى هذا كله تحقيق إمكان عودة تبدأ بإعادة الكائن إلى ذاته ومصالحته مع كينونته. في معرض رثائه للفقيد العزيز، كتب الصديق الشاعر اللبنانيّ عباس بيضون أنّ محمود درويش كان "شاعر رثاء بامتياز" (صحيفة "السفير"، 2008/8/11). وبمعنى غير متعارض مع ما يذهب إليه بيضون، أقول إنّ درويش كان "شاعر مديح" بالمعنى الجذريّ للتعبير.

معروف أنّ قدامى النقاد العرب، ابن رشيق القيروانيّ مثلاً، كانوا يقسمون الشعر إلى فئتين رئيسيتين: المديح والهجاء. فليس الإطراء على خصال الأحياء هو وحده المديح، بل إنّ الغزل هو مديح لجمال المرأة، والوصف تقرّظ لصفات الطبيعة، وحسن الأماكن، والرثاء مديح للأموات، والهجاء نفسه إنّ هو إلّا معكوس المديح، بل هو أيضاً مديح غير مباشر للخير والجمال بالإبانة

عن تهافت نقيضهما . الغربيون يَخْصُّون بالمديح الموتى بصورة أساسية ، والرثاء يدعوونه "تقريظ الموتى" (بالتعبير الحرفي "تقريظ جنازتي" (éloge funèbre) . ولقد جاء شاعر فرنسي معاصر ليُعَلِّي من فنّ المديح في الشعر ويعمّمه على الطبيعة وسائر الكائنات الحيّة لا البشر وحدهم ، وليتعمّد بنبره التمجيدّي ماضي طفولته الشخصية وأفعال كبار الرّجال : إنّه سان-جون بيرس ، الذي تحمل إحدى مجموعاته عنوان "مدائح" Éloges ، لكنّ الفاعليّة التقريظيّة تنتشر على سائر عمله الشعريّ .

محمود درويش بدوره كان شاعر مديح وثناء وشكر بامتياز . كتب هايدغر Heidegger أنّ "الفكر عرفان وشكر" . فما يمنع من أن نشمل بمقولته الشعر أيضاً ، والشعر نمط من أنماط التفكير الأساسي ، بقدرته عالية على تمجيد كلّ ما هو حيّ في الحياة ، وعلى إعلاء شأن كلّ ما هو جميل حتّى في قلب الهشاشة . أمضى درويش جلّ حياته ينشئ مدائح . مدائح لا بالمعنى التقليديّ للتعبير ، كأن تكون موجّهة لأفراد ذوي سلطان أو وجهة زمنيّة ، بل لأبطال منحهم أسماء مجازيّة كأحمد الزعتر ، أو حقيقيّين سقطوا على مذبح النضال ، مغتالين برصاص إسرائيليّ أو عربيّ ، كما جد أبو شرار وعزّ الدين قلق ؛ أبطال عظام رفعوا قوّة نضالهم إلى مصاف الأسطورة وأبطال "متواضعين" يتجاوزون شرط الاحتلال اليوميّ بإنسانيّة رفيعة ؛ أبطال "راشدين" يستفزّون الموت استفزازاً وأبطال "صغار" شقّوا بطفولتهم المعتالة طريقاً إلى البطولة (محمّد الدرّة) .

مدح درويش الرّجال والنساء ، الأرض وساكنيها ، الشعراء الغائبين والمعيّنين (كان مثاله الروحيّان هما لوركا والسيّاب) ، ومدح اللغة نفسها وصورّ نفسه أمامها عاشقاً مشبوحاً لا غازياً مخطوفاً بأسطوره الشخصية . وفي مدائحه كلّها كان البهاء الرّوحيّ الذي يضيفه أبطاله الكثر للوجود هو جاذبه الأساسيّ . من هنا فأنا أعجب من الشاكلة التي أساء بها أحد الكتّاب العرب قراءة عنوان درويش الشهير "ورد أقل" وكتب إنّ محموداً كان قد أصبح برماً بالورود وصورّ التفاؤل المفرطة وما إليها . لو كان الشاعر يقصد فعلاً المطالبة بالإقلال من أكاليل الورد لكان ، هو العارف جيّداً بمداخل اللّغة ومخارجها ، سيكتب : "ورداً أقل" . بل إنّما يتفجّع الشاعر على كون الورد ، أي الجمال بعامة ، بات أقلّ فأقلّ انتشاراً وحضوراً ، وهنا أيضاً تراه يمدح الجمال بأن يحزن لتضاؤله .

مثلما نجد لدى بيرس ولدى كبار شعراء الحنين ، ثمة في شعر درويش صراع بين زمين اثنين

يشيران إلى فضائين، إلى عالمين اثنين، أو إلى حالتين متعارضتين لعالم بذاته. هناك أولاً زمن الطفولة المعيش ببراءة مطلقة، وزمن الغزو الآتي لتلويث فردوس الطفولة. قبل أن يعرف محمود المنفى الحقيقي، عاش المنفى على أرضه نفسها وعرف قسوته المطلقة. قبل أن تكون تجربته تجربة الطرد من الفردوس، كانت هي تجربة من يرى إلى فردوسه المتوارث وهو يُلوّث، وإلى مسافة متزايدة وهي تقوم بينه وبين مجاله الأليف ("من أين جاؤوا وكثرم اللوز سيجه/ جدي وجدك بالأشواك والكبد؟"، "سقفوط القمر"، مجموعة "العصافير تموت في الجليل").

صارت الإقامة حبلية بالمنفى، والأرض بساطاً يُسحب من تحت قدمي من هو سائر عليه، فإذا هو على الأرض نفسها بلا أرض. ينبغي التفكير طويلاً وعميقاً، واستنفار أقصى إمكانيات الفكر المفارق والتضاد اللغوي للتعبير عن هذا الترحيل في قلب السكنى، ما لا يمنح عنه التعبير الشائع "المنفى الداخلي" إلا صورة مبتسرة، تجريدية وفقيرة.

بقي محمود يحمل صورة فردوس الطفولة الملوّث هذا في داخله طيلة حياته، وذرع جميع متاهات العالم مدفوعاً بأمل العودة إليه. وعندما عاد إليه بعد اتفاقية أوسلو، وجد أن التلوّث والعنف قد ذهباً فيه إلى أقصاهما، حتى لقد شك في أن يكون بقي ثمة إمكان للكلام على فردوس، فكأن المكان غادر مكانه.

كان في قصائده الأولى يسخر من أوديس (يوليسيس)، وفي سنتيه الأخيرة قد يكون خامره الاعتقاد بأنه ما من عودة ممكنة. أو هي عودة مبتورة تنطوي على الاختلاط المريع والقديم نفسه، المتمثل في امتزاج الإقامة والنفي. ومع ذلك، ولأن الأمر لا يخصه هو وحده، بل يخص شعباً كاملاً رهناً هو وجوده الشخصي لشحذ استعداداته للوجود بقوة الشيد الشعري، فهو بقي يتردد على رام الله، واختار مكان إقامته الثاني على قاب قوسين أو أدنى منها، في عمان، هو الذي كانت جامعات ومؤسّسات في العالم كثيرة سترحب به محاضراً وزائراً استثنائياً.

الشاهد في عزلته التاريخية

سبق أن قلت إن محموداً، مع أنه عاش شرط المقاتل، وإن لم يرفع بندقيته، وعلى كونه اضطرّ للتحوط في تنقلاته اليومية في بيروت المجتاحة في 1982، وواجه الموت واحتفل بالنجاة منه مراراً عديدة، لم يضع نفسه قط في موضع البطل. بقي بصور نفسه أخوا البطل، محاوره ومغني

مجده في مناسبات البطولة وكاتب رثائه في حالة موت البطل . بمتهى الصدق والدقة اضطلع بشرطه الخاصّ، شرط المحفّز على النضال، أو صائغ النضال، وخصوصاً شرط الشاهد الذي يرى وينغمس بكامل وجدانه في ما يراه، ويسجّل ويشهد . لكنّ الشاهد وحيداً أغلب الأحيان . " لا شاهد للشاهد " ، كتب باول تسيلان Paul Celan في عبارة شهيرة . هكذا كان درويش يلقى نفسه وحيداً في أعقاب كلّ انكسار كبير للقضية، وفي أثر كلّ أفول تاريخي . صارت عزلته شاسعة غداة اتفاقية أوسلو، وهي التي دفعته في دواوينه الأخيرة إلى الاضطلاع اضطلاعاً نهائياً ومبرماً بعالمه الذاتيّ الخاصّ، منه يطلّ على مأساة الجميع .

قبل أن أكرّس بقية هذه المقالة لقراءة هذا التصاعد، في أشعار درويش الأخيرة، للشجن الشخصي الشديد التقاطع والشجن العامّ، أشير إلى أنّ هذا الإحساس بالعزلة، عزلة المغني والشاهد، كانت حاضرة في بعض أشعاره الأولى وأشعاره البيروتية، وقصائده المكتوبة بعد الخروج الكبير إلى تونس وأوروبا . لا شك أنّ فسحة الأمل المتزايدة وتصاعد العمل الفدائيّ كانا في الأشعار الأولى والبيروتية يجعلان هذا الإحساس بالوحدة وبالانقذاف خارج العالم محدوداً بأبيات قليلة، كهذه التي لاحظناها في كلامه عن عزلته في مدينة يرقص سكّانها على مقربة منه (" خواطر في شارع " ، مجموعة " عاشق من فلسطين ") . لكنّ هناك في المجموعة نفسها قصيدة تحمل عنوان " صلاة أخيرة " ، تعرب بصورة مفاجئة عن إحساس المتكلم بالعزلة ويكونه منذوراً لتجربة مبتورة: " يُخَيَّل لي أنّ عمري قصيرٌ / وأني على الأرض سائحٌ " . صحيح أنّ الأبيات الختامية تمنحه مكانة معتبرة في تجربة تأسيس جماعيّ: " لأنني صنعتُ مع الآخرين / خميرة أيامنا القادمة / وأخشابَ مركبنا في بحار الرّماد " ، إلا أنّ القارئ تستوقفه في وسط القصيدة أبيات مثقلة بياس المتكلم من أن يدرك في حياته الخلاص المنشود، كما في قوله:

" يُخَيَّل لي أنّ شعري الحزين / وهذي القصائد / ستصبح ذكري / وأنّ أغاني الفرح / وقوس قزح / سيشدها آخرون " .

ويتواتر التعبير عن هذا الهاجس في أشعار درويش اللاحقة، بدءاً بمجموعته " أعراس " (1977) . نجد هنا قصيدتين فيهما بيان ولا أوضح عن هذا الشعور . ففي القصيدة الطويلة " أحمد الرّعتر " ، وهي من أشهر قصائد درويش، تتلاقى عزلتان، عزلة أحمد الرّعتر نفسه، البطل المتكلم عليه بضمير الغائب، وعزلة المتكلم نفسه، أي المغني . عن العزلة الأولى كتب درويش:

"أحمد الآن الرّهينة/ تركت شوارعها المدينة/ وأتت إليه لتقتله" . وعن العزلة الثانية ، عزلته هو نفسه: " . . . كلما مرّت خطاي على طريق قُرت الطّرق البعيدة والقريبة/ كلما أحببت عاصمةً رمتني بالحقيبة/ فالتجأت إلى رصيف الحلم والأشعار . . . " .

وفي قصيدة عنوانها "ستحمل عبء الفراشة" ، نقف على تعبير شديد السّوداوية عن عزلة متعدّدة المصادر يرينا محمود، بناهة عالية، أنّها قد لا تكون مفصولة عن طبيعة الشّعر نفسه: فالشاعر يوسّع بقوة غنائه إمكانات تحويل الواقع ليجد نفسه في خاتمة المطاف عرضةً للنسيان، لا بل للنكران:

"لنشيدك اتّسعت عيون العاشقات، نعم تسمّي خصلة القمح البلاد، وزرقة البحر البلاد، نعم تسمّي الأرض سيّدة من النسيان ثم تنام وحدك بين رائحة الطّلال وقلبك المفقود في الدّرب الطّويل. / ستقول طالبة: وما نفع القصيدة؟ شاعرٌ يستخرج الأزهار والبارود من بيتين، والعمّال مسحوقون تحت الزّهر والبارود في حربين. ما نفع القصيدة . . . " .

نسجّل ما رين أنّ هذه القصيدة ترسخ أكثر من سابقاتها عدداً من المهارات سيبرع بها الشاعر في مجموعاته اللاحقة، ومن أهمّها التّدوير (بالمعنى العروضي للكلمة) الشديد التلقائية الذي يمنح نبرته امتداداً واستمرارية، والتّقفية الداخليّة التي تشكّل عناصر وقفٍ داخل النّشيد، ركائز بها يحتمي المدّ الشعريّ من مخاطر التّبعر، ومن ذلك التدفق المصطنع الذي كان البعض، ومنهم الشاعرة نازك الملائكة، قد أخذوه على بعض ممارسي الشّعر الحرّ.

بقي درويش يمجّد الجمال ويكرّس كلّ طاقته الشعريّة لتطويع شعور بالعدم لم تكن تمليه مشاغل ميتافزيقيّة بل انسداد الأفق التاريخي. عبّر عن يأسه في ومضات نادرة أشرنا إلى بعض منها، ولكنّ مساحتها ستزداد في أشعاره التالية لاتفاقية أو سلو. سبق أن قلت إنّ تجربة العودة شكّلت بالنسبة إلى درويش وجميع الكّتاب الفلسطينيين العائدين اكتشافاً مريراً لاستحالة العودة الكاملة ولا استمرار تلوّث فردوس الطفولة.

حوّل العدو الأراضي المدعوّة بالحررة إلى سجن كبير في الفضاء الطلق (طلق وفي الأوان ذاته مسوّراً)، وجاءت حروب الإخوة الأعداء لتزيد من جحيميّة الجحيم. لم يعد صوت الشاعر مسموعاً إلاّ من لدن أمثاله، عشاق الشعر وسكّان مدائن الألم، المتوحّدين داخل الجماعة مثله. فراح في مجموعاته الأخيرة، خصوصاً في "كزهر اللوز أو أبعد" (2005)، يتفنّن في اجترّاح

صَيَّغَ شعريّة لطرد أشباح العدم الطاغي ، ولإنقاذ كلِّ ما يمكن أن يهب الحياة فرصَ جمالٍ أو عناصرٍ تبريرٍ إضافيّة . " فكَرُّ بغيرك " ، هي نصيحته أو التماسه للمخاطب في أولى قصائد المجموعة المذكورة ، مخاطبٌ قد يكون هو المتكلّم نفسه أو قارئه أو الاثني . وكما في مناسبات أخرى سأعود إليها قبل الاختتام ، يجد في نجاته من الموت تبريراً كافياً للفرح ، مع أنّ معنيي " المنفى " و " البيت " صاراً مختلطين بلا فكاك :

" الآن في المنفى . . . نعم في البيت ، في السّتين من عمرٍ سريعٍ يوقدون الشمع لك /
فأفرح بأقصى ما استطعت من الهدوء ، لأنّ موتاً طائشاً ضلّ الطريق إليك من فرط الزّحام . . .
وأجلك " .

في قصيدة أخرى ، يحتفي الشاعر بالطبيعة العارية ، ويجد في تعرّضه للنسيان نعمة مباركة :

" مقهى وأنت مع الجريدة جالسٌ ، لا ، لست وحدك ، نصفُ كأسك فارغٌ والشمسُ تملأُ نصفها الثاني . . . ومن خلف الزجاج ترى المشاة المسرعين ولا ترى [إحدى صفات الغيب تلك : ترى ولكن لا ترى] كم أنت حرٌّ أيها المنسي . . . ؟ " (" مقهى وأنت مع الجريدة ") .

أو تراه ينسخ مقولتي الوجود والعدم إحداهما بالثانية ويأنس لوحده : " في البيت أجلسُ ، لا سعيداً لا حزيناً ، لا أنا أو لا أحد " (" في البيت أجلس ") . وفي قصيدة " لا أعرف الشخص الغريب " ، يجرب فنّ السخرية السوداء ، يندسّ في موكب تشييع جنازة شخص غريب ويتساءل إن لم تكن الجنازة جنازته هو ، " لكنّ امرأاً ما إلهياً يؤجلها ، لأسبابٍ عديدة / من بينها خطأ كبيرٌ في القصيدة " . هي تجربة مضنية وظافرة يخوضها شاعر المعاني الكبرى لتطويق كساد المعنى وانتهياره الكبير . تجربة سيشكل نعتها بالرواقية اختزالاً لها ، فالرواقية تعمل على تجميل الألم والشاعر يريد الذهاب إلى ما وراء الألم ، وإلى ما يقبع وراء انكسار العلامات ، في المنقلب الآخر الذي يكون فيه الخواء امتلاءً والعكس بالعكس .

محمود درويش أو انتصار الحياة

هذا التمجيد لقوة الحياة نجد شاهداً عليه قوياً في ما كتبه درويش عن تجربته في ملاقاته للموت .
محاورة للموت هي انتصار للحياة ، كما كتبتُ بعيد رحيل الشاعر في كلمة نشرتها صحيفة

"السفير" (2008 / 8 / 15) أسمح لنفسي هنا باستعادة بضع فقرات منها لأنني أجد فيها خاتمة مناسبة لما أذهب إليه بخصوص تصوّر الشاعر وتصويره لتجربة الأقصي هذه .

في أعقاب خروجه من العملية الجراحية الثانية التي أُجريت لقلبه في 1998 كتبَ الفقيه العزيز قصيدته الكبرى "جدارية محمود درويش" ، التي صدرت في 1999 . وقُبيل خضوعه للعملية الجراحية الثالثة التي ستودي بحياته نشرَ في "القدس العربي" في الثالث من تموز/ يوليو المنصرم قصيدته الكبرى الثانية "لاعب النرد" ، التي يمكن اعتبارها وصيته الشعرية . كلتا القصيدتين تشكّلان بياناً بليغاً عن فلسفته في الحياة وفهمه الخاص للإبداع الشعري . ولئن كانت الأولى تحمل لهجة العائد من الموت والثانية تنطق بهواجس الذّاهب إلى مقابلته ، فمع ذلك لا يخفى على القارئ ما فيهما من انتصار للحياة ، بالمعنيين الاثنين للتعبير .

ثمّة في بنية الإضافة اللغوية ، التي يمكن أن تتحقّق في العربية عبر الإضافة المباشرة ("انتصار الحياة") أو بتوسّل الجارّ والمجرور ("انتصار للحياة") ، أقول ثمّة لبس حيويّ بالغ الثراء طالما كان يحبّه ، عبر صيغته الفرنسية والإنجليزية ، عاشق للحياة وراحل مبكّر آخر هو الفيلسوف جاك دريدا . إنّه ، أولاً ، انتصار الفنّان لا على أعداء فعليّين أو افتراضيين في ما يشبه خطاباً احترايياً ، بل هو انتصار للحياة بمعنى التشيّع لها ضدّ كلّ من يريد أن يلغي في الكائن محبة الحياة وقوّة الفرح الحية . وهو ، ثانياً ، انتصار للحياة بمعنى انتصارها هي نفسها على كلّ ما يناوئها ويأتي لاستئصالها بعمل مدرّوس ومنظّم أو بضربة مفاجئة .

قبل أن أطرح شواهد دالة على هذا الانتصار للحياة في شعر درويش ، حتّى في المنقلبات الخطيرة التي تصوّره عائداً من الموت أو ذاهباً إليه ، يهمني أن أشير إلى ما يتخلّل "الجدارية" و "لاعب النرد" من قدرة طاعية على الفرح . فرح معهود في كلّ نظرة تراجيدية إلى الوجود ، هذه النظرة التي يمتزج فيها ، داخل الإحساس القويّ والمركب ذاته ، وجع من أجل الحياة وتهليل ظافر للحياة . درس نيتشويّ أساسيّ يرينا الفيلسوف الألمانيّ امتداداته في التراجيديا اليونانية ، ويمكن أن نلمس له جذوراً في جميع الآداب الإنسانيّة ، بما فيها شعرنا الجاهليّ .

من قبل ، في "ورد أقل" ، كتب محمود درويش : "ونحن نحبّ الحياة إذا ما استطعنا إليها سبيلاً" ، طارحاً اعتناق الحياة كقرار صارم وفي الأوان ذاته كمشروع أو احتمال . ذروة المأساة هي هنا بلا ريب : أن تحبّ الحياة عندما "يتلطف" الآخرون (العدوّ الفعليّ والإخوة-الأعداء)

ويدعون لك إمكان اعتناقها ولو للحظات . في بيت واحد، في صيغة بسيطة يعجز عنها من يتوهمون في البساطة سهولة نافلة ونفياً للعمق، يضع الشاعر جنباً إلى جنب خطاب الرغبة وانتصاب العائق الذي يريد وأد كل رغبة .

في "لاعب الترد" نجد تعابير أخرى شديدة الدلالة على ما دعوته "اعتناق الحياة" . اعتناقها كمثل من يعتنق مبدأً عزيزاً أو ديانة شخصية صارمة، منفتحة مع ذلك ولاعبة، وذلك حتى في اللحظات التي تبدو فيها الحياة ولا أكثر هروباً وتمتعاً . بادئ ذي بدء يصور الفقيه الكبير الحياة كمجازفة ورهان رابح-خاسر لا يملك الوعي الصّاحي أمامه إلا أن يحسب الخسارة جزءاً من الغنيمة، والغنيمة نفسها شطراً من الخسران . كتب محمود:

"أنا لاعب الترد، أربح حيناً وأخسر حيناً/ أنا مثلكم/ أو أقل قليلاً" .

بعد هذه البداية التي تحفر في الخطاب نبرة تهوين للأنا طالما عمل به الشاعر الفلسطيني، يسرد ولادته نفسها باعتبارها عملاً للصدفة، ويختط لنفسه مكاناً في شجرة أنساب تحمل على أحد فروعها المرض الفادح (عطب القلب الموروث الذي عرّضه لعمليات متوالية وخطّ نهايته المبكرة على نحو فاجع):

"وُلدتُ إلى جانب البئر والشّجراتِ الثلاثِ الوحيداتِ كالتّراهباتِ/ وُلدتُ بلا زَفّةٍ وبلا قابِلَةٍ/ وُسِّمْتُ باسمي مُصَادَفَةٌ وانتميتُ إلى عائِلَةٍ/ مُصَادَفَةٌ، وورثتُ ملامحها والصّفاتِ/ وأمراضها . . ."

بعد ذلك يسرد الشاعر سلسلة من فرص النّجاة غير المأمولة التي وهبته أن يبقى في الحياة . فرص ينبغي أن نسردها في تعددها اللّافت وبنبرة السّخرية المرّة التي يمنحها إيّاها الشاعر . في أولها يقف ضياعه في ليلة التّزوح الرّهيبية يوم كان في سنّ السّابعة وأضاعته والدته ثمّ انتبهت إلى غيابه، وعادت تبحث عنه في الظلام:

"نجوتُ مُصَادَفَةٌ: كنتُ أصغرَ من هدَفِ عسكِرِي/ وأكبرَ من نحلةٍ تتنقل بين زهور السّيّاحِ/ . . . / ومن حسن حظّي أن الذئاب اختفتُ من هناك/ مُصَادَفَةٌ، أو هروباً من الجيش" .

يليه تأخّره عن باص مدرسيّ كان مقدراً لركابه الصّغار أن يحصدهم حادث سير: "كانتُ مُصَادَفَةٌ أن أكون أنا الحيّ في حادث الباص حيث تأخّرتُ عن رحلتي المدرسيّة" . تليه حادثة

" ولا دور لي في النجاة من البحر، أنقذني نورس آدمي / رأى الموج يصطادني ويشل يدي ".
ثم تأخره عن موعد إقلاع طائرة ستلقى مصير باص الصغار نفسه:
" كان يمكن أن تسقط الطائرة / بي صباحاً، ومن حسن حظي أنني نُؤوم الضحى / فتأخرت
عن موعد الطائرة / كان يمكن ألا أرى الشام والقاهرة / ولا متحف اللوفر، والمدن الساحرة ".
ثم نجاته من رصاصات قنّاص في إحدى حارات بيروت: " كان يمكن، لو كنت أبطأ في
المشي، أن تقطع البندقية ظلي / عن الأرزة الساهرة ". وفي الختام، التفاته في اللحظة المناسبة
لتعب قلبه قبيل إجراء عملياته الجراحية الثانية:

" ومن حسن حظي أنني أنام وحيداً / فأصغي إلي جسدي وأصدّق موهبتي في اكتشاف
الألم / فأنادي الطبيب، قبيل الوفاة، بعشر دقائق / عشر دقائق تكفي لأحيا مُصادفَةً وأُخَيّب
ظنّ العدم ".

أسباب النجاة هذه يحيلها الشاعر تارةً إلى صدفة مُحسنة، وطوراً إلى عناية الآخر الساهر
عليه دوماً، وطوراً آخر إلى نباهته هو نفسه وحُسن إصغائه إلى إنذارات جسده. والعدم، نقيض
الوجود كما يدل عليه اسمه، هو ما يندحر بهذا الإصرار العجيب للحياة على إنقاذ عاشقتها
ومغنيها من مآزق عديدة. وفي هذا التعداد الضاحك لمناسبات الخلاص الذي يخطه شاعر يعرف
أنّه ذاهب إلى مناورة مع الموت قد لا يعود منها تتجلى أسرار عديدة من فن محمود درويش
الشعري. أسرار بها عرف أن يموقع قصيدته، كما ذكر صديقي الناقد السوري صبحي حديدي
في إحدى دراساته عن شعر الفقيه، يموقعها خارج القسمة الشكلية إلى " قصيدة حرّة " و " قصيدة
نثر "، أو (بقاموسي الشخصي) إلى قصيدة حرّة تفعيلية وقصيدة حرّة غير تفعيلية (هكذا أدعو
الآبيات المنشورة على شاكله الماغوظ). فلئن كان من النواض الأساسية للشعر الحرّ غير التفعيلي
ولقصيدة النثر الإقلال من سطوة الغناء واستدخال لغة الخطاب اليومي، وحسّ النادرة الموظفة
بذكاء وفنّ الإضمار أو الحذف الذي به يتميّز السرد الشعري عن سردية الحكاية، فإنك لواجد
هذا وسواه من العناصر التجديدية في شعر درويش.

هكذا تجد قصيدة " لاعب النرد " مركّزها الأساسي في تعداد فرح أكثر منه انتصارياً لمناسبات
خلاص سابقة عديدة يقدمها الشاعر باعتبارها إرثه الخاصّ وبها يجابه الموت القادم. يجابهه

ويستجّل بادئ ذي بدء إن لم أقل انتصاره عليه فعلى الأقل انتصار الحياة عبره هو .
 أما " جدارية محمود درويش " فيوجهها منطلق آخر . هي قصيدة الناجي (النجاة مرة أخرى)
 الذي داس على أعتاب الموت البليدة الغامضة وعاد منها بوصف تمنحه صيغة الحاضر (ما يدعوه
 الفرنسيون "مضارع السرد") طراوة باهرة :

" لا شيء يُوجعني على باب القيامة . لا الزمان ولا العواطف . لا أحس بخفة الأشياء أو
 ثقل الهواجس . لم أجد أحداً لأسأل : أين "أيني" الآن ، أين مدينة الموتى؟ (. . .) وكأنني قد
 مت قبل الآن ... " .

وكما عودنا عليه محمود في أغلب أشعاره ، فإنّ تعداد فرص النجاة لا يتمخض لديه ، كما
 لدى كثيرين ، عن إحساس بالظفر ، بل هو يملي قرارات من أجل صيرورة قادمة :

" سأصير يوماً ما أريد " هي اللازمة التي يكررها بعد وصفه لتخوم الموت ؛ يكررها مرتين أو
 ثلاثاً ثم يُغنيها بضمير الجمع : " سنكون يوماً ما نريد " .

ثمة دعابة مع الموت ، حوار وديّ معه ، ودعوة إلى تعامل صريح يذهب فيها الشاعر بعيداً في
 استخدام كلمات أليفة غايتها استئلاف الموت أو تحقيق انعدائه بألفة الكلمات :

" . . . ويا مَوْتُ انتظر ، يا مَوْتُ ، حتى أستعيد صفاء ذهني في الربيع وصحتي ، لتكون
 صياداً شريفاً لا يصيد الطّبيّ قرب التّبّع . فلتكن العلاقة بيننا وديّة وصرحة . . . " .

نضارة القصيدة وما تستند إليه من ذخر أسطوريّ هما عدّة الشاعر الوحيدة في تطويع صلافة
 الموت : " خضراء ، أرضُ قصيدتي خضراء . نهرٌ واحدٌ يكفي لأهمس للفراشة : آه ، يا أُختي ،
 ونهرٌ واحدٌ يكفي لإغواء الأساطير القديمة بالبقاء " . وإذا كانت القصيدة خضراء ، فامتدادها
 الأسطوريّ هو كذلك أيضاً : " سائرون على خُطى جلامش الخضراء من زَمَنٍ إلى زَمَنٍ ... " .
 والحق ، فطالما وجد محمود في الأسطورة لا مصدراً للأقنعة البطوليّة كما في شعر الرّواد ، بل
 ينبوع معرفة وحكمة :

³ إن أكثر من صحيفة عربية ، ومن ورائها أكثر من صحيفة أجنبية ، بدأت نعيها للشاعر بالتذكير بأنه هو القاتل : " هزمتك يا
 موت " (كذا) ، وفي هذا تحريف للبيت الذي نستشهد به هنا . يلاحظ القارئ أنّ " تاء " الفعل " هزمتك " تشير في القصيدة
 لا إلى ضمير المتكلم المبني على الضم بل إلى ضمير الغائب المؤنث الساكن ، الذي يحيل إلى فاعل مختلف هو " الفنون "
 وما يتبعها . خطأ قد ينبغي اعتباره إقراراً جماعياً بانتصار الشاعر على الموت رغم ما ينطوي عليه ، أي الخطأ ، من إساءة فهم
 لفلسفة درويش الشخصية التي تحيل أعجوبة الظفر من الموت إلى الحياة نفسها لا إلى " أنا " المتكلم .

جهاد: عزلة الشاهد

"هَزَمَتْكَ يَا مَوْتَ الْفَنُونِ جَمِيعَهَا³ / هَزَمَتْكَ يَا مَوْتَ الْأَغَانِي فِي بِلَادِ الرَّافِدِينَ . مَسَلَّةُ الْمَصْرِيِّ، مَقْبَرَةُ الْفِرَاعِنَةِ، النَقُوشُ عَلَى حِجَارَةِ مَعْبَدِ هَزَمَتْكَ وَانْتَصَرْتُ، وَأَفَلْتُ مِنْ كَمَاثِنِكَ الْخُلُودُ/ فَاصْنَعْ بِنَا، وَاصْنَعْ بِنَفْسِكَ مَا تَرِيدُ" .

هكذا يلاحظ القارئ أنّ الشاعر ينسب إلى الحياة نفسها معجزة بقائه، حياة يشكّل غموضها نفسه إمكان ثراء: " وَأَنَا الْمُسَافِرُ دَاخِلِي / وَأَنَا الْمُحَاصِرُ بِالثَّنَائِيَاتِ ، لَكِنَّ الْحَيَاةَ جَدِيدَةً بَغْمُوضِهَا وَبَطَائِرِ الدُّورِيِّ ... " . وعندما يتعمّد الاحتفاء بحياته، فإنّه معرفته الوثيقة بنحو العبارة تسعفه على الفور وتجعله يضيف " ما " التقليلية إلى حياته هو: " أَنَا حَبَّةُ الْقَمْحِ الَّتِي مَاتَتْ لَكِي تَخَضَّرَ ثَانِيَةً . وَفِي مَوْتِي حَيَاةٌ مَا ... " . ولئن كان احتفاؤه بالتجاة يتخذ هنا نبراً إنجيلياً وسيابياً (أشير إلى مقولة المسيح المعروفة في حبة الحنطة وإلى بيت بدر: " صرْتُ مُسْتَقْبَلًا ، صرْتُ بَذْرَةً ")، فهو يمنحنا في أبيات أخرى توظيفاً جديداً لأسطورة العنقاء يحميه أيضاً نحو العبارة (صيغة المستقبل التي تعني قراراً أو تعبيراً عن رجاء) من كلّ يقينيّة جازمة:

" سَأَصِيرُ يَوْمًا طَائِرًا ، وَأُسَلُّ مِنْ عَدَمِي وَجُودِي ، كَلَّمَا احْتَرَقَ الْجَنَاحَانِ اقْتَرَبْتُ مِنَ الْحَقِيقَةِ ، وَانْبَعَثْتُ مِنَ الرَّمَادِ " .

" هِيَ الْحَيَاةُ سُيُولَةٌ ، وَأَنَا أَكْتَفُّهَا " ، كتب محمود في العمل نفسه . وكما كان عاشقاً للحياة متواضعاً أمام الحياة، فقد كان عاشقاً للغة متواضعاً أمامها . لم يكن ممن يتخيلون داخل اللغة على اللغة ويزعمون انتصارهم عليها واغتناءها بهم، بل لقد كتب في " لاعب النرد " :
" لَا دَوْرَ لِي فِي الْقَصِيدَةِ غَيْرَ امْتِثَالِي لِإِيْقَاعِهَا " . وفي " جدارية محمود درويش " : " وَآثَرْتُ الزَّوْجَ الْحَرَبِيَّ مِنَ الْمُفْرَدَاتِ . سَتَعْتُرُ الْأُنْثَى عَلَى الذَّكَرِ الْمَلَائِمِ فِي جُنُوحِ الشَّعْرِ نَحْوَ النَّثْرِ ... "