

في الذاكرة صبحي حديدي*

محمود درويش ومثلث السيرة: الشاعر والمكان والتاريخ

في أواسط التسعينيات، وبعد انخراط محمود درويش في مرحلة ملحمية - غنائية أسفرت عن صدور مجموعتيه الشعريتين "أرى ما أريد" (1990) و"أحد عشر كوكباً" (1992)، انتقل إلى مرحلة الموضوعات المستقلة، إذ تناول ديوان "لماذا تركت الحصان وحيداً" (1995) السيرة الذاتية للشاعر منذ الطفولة حتى زمن صدور هذا الديوان، كما دون سيرة المكان حين تحتويه الجغرافيا وينبسط فيه التاريخ، وسيرة دلالات المكان حين تنقلب إلى محطات للجسد وعلامات للروح؛ واستقرت مجموعة "سرير الغريبة" (1999) حول قصيدة الحب إجمالاً، واغتراب الرجل في المرأة، والمرأة في الرجل ودمجها معاً. تلك كانت مرحلة التفات درويش إلى شؤون نفسه كشاعر وإنسان، وإلى شؤون الأدي الفلسطيني بعد أن غادر أطوار "البطولة" وانتقل إلى تفصيلات العيش اليومي والعادي. (1)

لكن مجموعة "لماذا تركت الحصان وحيداً" (2) بدت جديدة ليس في نتاج درويش وخياراته الشعرية السابقة فحسب، بل على صعيد المشهد الشعري العربي بأسره، لأن الشاعر هنا يذهب نحو السيرة: سيرة المكان، حين تحتويه الجغرافيا، كي ينبسط فيه التاريخ؛ سيرة مواقع المكان، حين تنقلب إلى محطات للجسد وعلامات للروح، وتصنع صيغة ملحمية فريدة لسيرة ذاتية كثيفة تتحرك في فضاء ليس كأبي فضاء، وتمسح الزمان من ارتفاع عين الطير؛ أخيراً، السيرة ذاتها بعد أن اختصرت عناصرها في رحلة ارتداد نحو قطب صانع ومشارك وضامن هو آدمي تراجيدي. وللمرء أن يستذكر، هنا تحديداً، ما كتبه إدوارد سعيد: "الشعر عند درويش لا يقتصر على تأمين أداة للوصول إلى رؤية غير عادية، أو إلى كون قصي من نظام متعارف عليه، بل هو تلاحم عسير للشعر وللذاكرة الجمعية، ولضغط كل منهما على الآخر." (3)

ولأن قصائد درويش تسجل لحظة الحياة في التاريخ أكثر مما تسرد الواقعة الخارجة من التواريخ، فإنها في هذه المجموعة تبدو أقرب إلى الحفريات الشعرية في أطوار الجسد والروح ووعيها، ومصائر المكان وصراعات الكائن فيه، وتوتر الكون، والوجود في الكون. وهي "أقرب" لأنها ليست بعيدة إلا بميزانٍ عن الموزاييك الأرضي المعقد الذي يركب مادة المشهد السفلية من دون أن يريك حركة المخيلة في تحالها الحر نحو المواطن العلوية للعلامة والاستعارة واللغة والموسيقى. وهنا، أكثر من أي مجموعة أخرى، يبتعد درويش عن الكلمة بصفتها رمزاً يقوياً مشحوناً، ليقترّب أكثر من الكلمة بصفتها علامة مادة وحقل إشارة وتسجيل وإطلاق. وهو يقارب اللغة كتشكيل تبادلي شعري/كلامي متجانس، من دون أن يحجب عن العمارة الإيقاعية (السيمفونية، هنا بوجه خاص) حق الدخول في شبكات متغايرة تقوم من جهة بما يشبه "تغريب" الموسيقى عن وقعها، ومن جهة ثانية، بـ "نحت" التخطيط الصوتي الأعلى من مادة هارمونية خام تتجاذب وتتناذب في شروط ائتلاف حر لا يقيده إلا نظام حريته ذاتها.

خيار السيرة: إحالة السؤال إلى القصيدة

لماذا خيار السيرة؟ ما هي الاستراتيجيات التعبيرية التي يرتبها هذا الخيار في أي مشروع شعري كبير له سيرورة جدلية خاصة في التنامي والتكامل، وفي مشروع درويش تحديداً؟ ثم، لماذا هذا الخيار في أواسط التسعينيات؟ خلال أمسية شعرية استثنائية لمحمود درويش وسميح القاسم أريد لها أن تسجل مناسبة "رحيل" الفلسطينيين عن تونس إلى وطنهم، قال محمود درويش ما يلي:

عماً قليل يخرج الفلسطينيون من آخر الزيارة إلى أول العودة، من رحلات البحر إلى الخطوة الأولى على البر.
يخرجون على خطى أليسا المرتدة إلى البيت الأول من رحيل المعنى والسلالة، إلى أقدم مدينة تأذن لهم للمرة الأولى في تاريخ تجربتهم المعاصرة، بالتأمل الحر في الدلالات، وبالمفاضلة بين جمالية الأسطورة وبين لبس الراهن، بين واقعية الحلم وبين عبثية الواقع. (... نحن الآن مكشوفون وجهاً لوجه أمام شمس السؤال: هل تتسع

أرض الحلم إلى ما تبقى فينا ولنا من حلم، وهل في وسع الحلم أن يحلم أكثر؟ فينا أكثر من أرض، وعلى الأرض أكثر من منفي، وفينا النازل من صورته التي ما زالت معلقة على الجدار وعلى التابوت، فكيف نتدرب على القطيعة المفاجئة؟ كيف نألف الحوار مع الآخر الذي هو أنا، هذه المرة؟ تلك أسئلة سنحيلها على قصائدنا القادمة، التي لن تنفصل عن بدايتها، كما لن تنفصل عن بحة الملح وعن حور الحور. وأما الزبد فقد ذهب جفاء، وأما ما ينفع الناس فقد مكث في أرض القصيدة.

وثمة أسباب عديدة تدعو إلى الجزم بأن الشاعر أحال هذه الأسئلة، وعشرات غيرها، إلى القصائد التي كانت آنذاك في طور الكتابة، أي إلى قصائد مجموعته "لماذا تركت الحصان وحيداً". وهو، بمعنى آخر، وفي بما يشبه الوعد الموضوعي المتصل بحالة عامة من الانكشاف الفلسطيني "وجهاً لوجه أمام شمس السؤال"، ومن الانكشاف الشخصي أمام الحوار (المتفرع بهذه الصيغة أو تلك عن قطيعة محتملة أو عن احتمالات لأكثر من حال قطيعة واحدة) مع "الآخر". وهذا الأخير هو الشاعر هذه المرة، لكنه أكثر من ذلك لأن الشاعر هنا آخر متعدد، مركب، معارض وتاريخي بليل ما مكث في أرض قصائده من مادة خام فيما يتعلق بالماضي الذي يراد قطعه عن الراهن والقادم، ومن مادة "حلم خام" تزج هذا الماضي في علاقته الطبيعية بحلقات وجوده في الحاضر والمستقبل، ومن حلم يجاهد كي يحلم أكثر وبقدر أكبر من أرض فيها أكثر من منفي.

خيار السيرة جزء من هذا الجدل المعقد لقصائد (وبالتالي لخيارات ثقافية وفكرية وجمالية كبرى) لن تنفصل عن بداياتها. ويرتاب المرء في أن محمود درويش عرف من مرارة الفهم القاصر لعلاقته الملحمية بالأرض وتاريخ الأرض والذاكرة، فضلاً عن هزال تأويل نصوصه في ضوء ذلك كله، قدرًا يضطره إلى شرح (نعم، شرح!) موقفه من الماضي على الأقل، (4) هو الذي أطل مراراً على ما يريد، ورأى ما يريد وما يريدنا أن نرى ونريد. وما هو يعيدنا إلى سطوح أعمق من تاريخه الشخصي، وتاريخ فلسطين المكان والعناصر: إلى أبيه "المعلق فوق صبار البراري من يديه" والذي يعلمه "كتاب الأرض من ألف إلى ياء" ويجوب معه جغرافية أرض كنعان الأيائل والوعول وبعل وعناة والعنقاء؛ إلى عناصر السنديان العتيق (كائنات وغابة وشبح وورق وأرملة وأغنية ومعجزة ولغة وقصة وذاكرة) مطروحة كما في احتشادها المعقد بالتاريخ والجغرافيا، وكما نجوسها في غابة تشهد عقد الهدنة مع المغول؛ إلى جدل المنفي وقوته وضعفه وأحقابه وانفتاحه على مطلق محسوس قبل أن يكون ميتافيزيقياً يعود من الأسطورة إلى المؤلف.

وهو الذي يبدأ "لماذا تركت الحصان وحيداً" باستهلال فسيح، نبيل، يطل فيه كشرفة بيت على مشهد عريض تحتشد فيه شخوص هي علامات تاريخ لا يتاح له أن ينفرد مرة واحدة كي يسجل وقائع الفرد والفرد؛ وأمكنة تشد الجغرافيا إلى علاقاتها البشرية الرمزية أو الملموسة، الداخلة في تجاور أشد كثافة من الرمز؛ وشبح قادم من أحشاء هذه الصورة، يتدافع جسده وسط ذلك الاحتشاد للتواريخ والعلامات والأمكنة التي حفرت من قبل (وقيض لنا أن نتابع نوبات حفرها وتغايرها طيلة عقدين من مشروع شعري فذاً)، وتحفر اليوم في ارتدادها إلى عناصرها البدئية الخام من الطفولة إلى ما وراء الطبيعة، ومن الملحمة إلى المستقبل، ومن التاريخ إلى تجدد المد والجزر في صورة ذات زمن مفتوح تهرب إلى نفسها، ومن طبرية أبي الطيب المتنبي إلى زيتونة زكريا والمفردات التي انقضت في "لسان العرب"، ومن الفرس والروم والسومريين إلى طاغور... ومن الجسد الخائف إلى الخوف مما هو تال للرماد:

أطل على ما وراء الطبيعة:

ماذا سيحدث... ماذا سيحدث بعد الرماد؟

أطل على جسدي خائفاً من بعيد...

أطل كشرفة بيت على ما أريد.

المنجز الشعري قبل "لماذا تركت الحصان وحيداً" لم ينفصل بالتالي عن خيار السيرة ولا عن "البدايات" التي أشار إليها محمود درويش في كلمته، حين وعد بإحالة الأسئلة على القصائد المقبلة، مثلما على قصائد في أرضها مكث ويمكث ما ينفع الناس. الأمثلة السابقة توقفت عند بعض أنماط العلاقة بالماضي والإطال على عناصره، ويمكن أيضاً ضرب عشرات الأمثلة التي تخطط لتطور العنصر الواحد إياه بين المجموعات السابقة والمجموعة التي نتحدث عنها. وللقارئ أن يعود إلى صورة الأب في قصيدة "رب الأيائل يا أبي، ربها" (1990)، وفي قصيدة "على حجر كنعاني في البحر الميت" (1992)، وقصيدة "أبد الصبار" (1994)، ثم إلى تفصيل محدد في هذا الاسترجاع هو صورة الأب المقيد إلى شجرة الصبار (ومن حوله الجد والابن بدرجة ما).

لكن مجموعة "لماذا تركت الحصان وحيداً" هي الأولى التي تركز النص بكامله للسيرة، وعلى هيئة استعارة مديدة وعريضة ومفتوحة، تبدأ من النفس وتنتهي بأسئلة النفس. وها هو درويش هنا، لأول مرة في منجزه الشعري، يطلق التنازع النصي والفيونمينولوجي الأكبر في أي سيرة، أي تنازع النفس التي تروي عن النفس وتعي أن الراوي - مثل مادة روايته - ليس موضوعاً موحداً متجانساً، لكنه منشطر ومجزأ وانتثاري في المكان والزمان، ثم في التاريخ بوصفه حركة دائبة. وتلك الرسالة تتضح في عنوان القصيدة الأولى، "أرى شبحي قادماً من بعيد"، حين يقسم الشاعر نفسه في نفوس كثيرة، ويطل على عناصر الذات والزمان والمكان قادمة من بعيد، محاطة بالتاريخ وقادمة منه وإليه.

والاستعارة مديدة لأن مستويات تمثيلها تتباين بهذه الدرجة أو تلك من مرونة عناصر التأويل، وثراء مادة التأويل. فعلى سبيل المثال، تتألف المجموعة من ثلاث وثلاثين قصيدة، هي عدد أعوام عمر السيد المسيح، وهذه مصادفة ملائمة إذا صح أنها محض مصادفة. لكنها أيضاً عنصر تأويلي مرن لأن حضور يسوع المبكر منذ القصيدة الأولى حين يطل الشاعر "على موكب الأنبياء القدامى/ وهم يصعدون حفاة إلى أورشليم"، وحضوره بما يمثله في المخزون الحضاري والروحي لفلسطين، موطن الشاعر وأرض حكايته والمادة الفسيحة لاسترجاعاته وذاكرته، يجعلنا نستبعد المصادفة من دون أن نحملها أي دلالات لا تتضح مباشرة في نسيج السيرة، ومن دون أن يغيب عن أذهاننا حقيقة ما تنطوي عليه قصائد درويش من سطوح ثقافية وتاريخية وإنسانية كونية بالغة العمق والتنوع.

وتوزيع هذه القصائد على فاتحة وستة "أبواب" مستقلة في عناوينها ومتغايرة فيما تتناوله من موضوعات السيرة هو، بدوره، جزء من توسيع الاستعارة وعناصر تأويلها، وإجراء أسلوبية يسهل تعايش السيرة (كنوع فرعي يقتضي موضوعياً بعض السرد وبعض التسجيل، ويخضع لتوترات رواية الذات ورواية التاريخ) مع الشعر كنوع أساسي جبار لا يلتقط التفصيل التاريخي إلا في صورته الملحمية أو الغنائية، وحيث لا يتقدم محتوى التاريخ (وأي محتوى) إلا في علاقة وثيقة وبالغة التعقيد بالشكل. ولهذا تبدو موضوعات الأبواب كأنها تقتفي الترتيب المتدرج التالي:

- برولوج (Prologue) استهلالي؛
 - أيقونات المكان وأهل المكان؛
 - الالتئام والاصطراع في فضاء القتل والاعتصاب والحرب، أو علاقة قابيل/هابيل؛
 - قيامة التوتر الحضاري بشأن المكان والكائن والتاريخ والأسطورة؛
 - حقبة الشعر والتربية الإبداعية والكلام مع النفس؛
 - الطور العاطفي والمرأة وخطاب العشق؛
 - الزمن الراهن بصفته متتاليات لزمان آخر، وإغلاقاً (موقتاً) لمشهد اعتذار الضحية عن أخطائها.
- وسنكتفي هنا بمناقشة الباب الأول، "أيقونات من بلور المكان"، كمثال على سيرورات التقاط التفصيل الشخصي أو التاريخي، وعلاقات تمثيلة الشعري لطور محدد في السيرة. وهذا الباب يتضمن ست قصائد تسجل المحطات التالية:
- أ - الولادة في آذار، "طفل الشهور المدلل" الذي "يندف قطناً على شجر اللوز"، و"يولم خبيزة لفناء الكنيسة"، وهو "أرض ليل السنونو". هكذا يصفه درويش، وهكذا نكتشف التمثيلات الجديدة لشهر تكرر مراراً في قصائد الشاعر التي تؤرخ الولادة أو تستعيدّها، أو تفرق حدث الولادة باستعارة مستمدة بدورها من حدث لا ينفصل عن الولادة بالمعاني الفعلية والرمزية والأسطورية. هذه هي الحال في "قصيدة الأرض" من مجموعة "أعراس"، حين يتحدث درويش عن الولادة "في شهر آذار، قبل ثلاثين عاماً وخمس حروب"، وعن سقوط خمس بنات أمام مدرسة ابتدائية، وعن سنة الانتفاضة حين "قالت لنا الأرض أسرارها الدموية"، وحين "نمتد في الأرض/ في شهر آذار تنتشر الأرض فينا". وثمة في هذه القصيدة عناصر سكرها، بعد 18 عاماً، قصيدة "في يدي غيمة" التي تفتتح الباب الأول، لكنها هذه المرة تسجل أيقونة أولى تتلوها أيقونات، وتكتسب وظيفة درامية لأنها تفتتح تراكم الاسترجاع.
- ب - أهل المكان وأهل الولادة، وهم "قرويون من غير سوء" كما يقول عنوان القصيدة الثانية في هذا الباب، تجرفهم "صبوة لزيارة بابل أو جامع في دمشق"، ولهم "صرخة في الهبوط إلى حافة الأرض"، ولهم أحلامهم وعاداتهم وأبقارهم وربابات زوارهم العابرين... قبل أن تجيء الشاحنات وتفرغ حمولتها الزائدة، ويعلق الغرباء بنادقهم فوق أغصان زيتونة، وينكسر الأمس أمام "حاضر لا زمان له"، وينصب الغياب خيمته الأبدية.

ج - وقائع أهل المكان في المكان وفي ذاكرته على حد سواء. وقصيدة "أبد الصبار" تطلق الشحنة البانورامية الأولى من تاريخ ستتعاقب صورته حتى القصيدة الأخيرة في المجموعة. ونحن في البدء نسترجع صورة الأب الذي صلبه الإنكليز على شوك صبارة (وهو الحدث التسجيلي الذي عرفناه أكثر من مرة في قصائد الشاعر)، ثم نستذكر مع الأب والابن وقائع المكان مع جنود بونابرت والانكشاري وجنود يشوع بن نون والقلاع الصليبية، وينتظم استرجاعنا وفق أربعة أسئلة: "إلى أين تأخذني يا أبي؟"، و"من يسكن البيت من بعدنا يا أبي؟"، و"لماذا تركت الحصان وحيداً؟"، و"متى يا أبي؟". والتصاعد الدرامي في منطق ترتيب أدوات السؤال (أين؟ من؟ لماذا؟ متى؟) يبلغ ذروته في السؤال الرابع الزمني والمكاني والوجودي في آن معاً، قبل أن يتكامل سريعاً في خاتمة القصيدة حين يتذكر الأب السيد المسيح بعد يشوع بن نون مباشرة، ويقول:

... يا ابني تذكر
غداً. وتذكر قلاعاً صليبية
قضمتها حشائش نيسان بعد
رحيل الجنود...

وفي القصيدتين التاليتين "كم مرة ينتهي أمرنا" و"إلى آخري وإلى آخره" يتواصل حوار الأب والابن، وتتواصل وقائع أهل المكان في المكان: الحرب؛ هدنة رودس؛ زراعة الشعير؛ الإشارة إلى لبنان؛ الانتداب؛ الجليل؛ السماء التي تمتد "من دمشق إلى سور عكا الجميل"؛ الدرب إلى البيت بدءاً بخروبة الشارع العام والبئر و"كرم عمي جميل"، مروراً ببوابة الحديد التي يطوقها ياسمين وعباد شمس ونخل أليف، وانتهاءً بباحة البيت والصفصافة والحصان.

سيرة البدايات: جدل الذات المفردة

البدايات التي تحدث عنها درويش كانت ميداناً لولادة أسئلة عن احتمالات اتساع الحلم واتساع الأرض واتساع المنفى، وعن حوار جديد مع آخر وليد هو الآخر - الأنا. وفي تلك البدايات تعايشت دينامية متواصلة من الاسترجاع المتعدد والتقابل الجدلي التالي: انبثاق الشخصية المفردة، كما تتجلى في حضور السيرة والوعي السيري، يعتمد على الاندغام المتدرج لفكرتين: التطور التاريخي الفعلي والعميق والعريض، وتقدم الأنا المفرد كقيمة إنسانية. ولقد علمنا "جيامباتيستا فيكو" (Vico) أن الإطار الخارجي للحياة لا يتقدم إلا في سياقات الأقاليم المتراكمة (والتقليدية ربما) للوجود، تلك المتصلة مباشرة بسيرة الطفولة والصبا وأحقاب النشأة والاستقطابات المستقبلية لذلك كله، سواء في الوعي بالوجود، أو في بذور وعي العيب والعدم. كذلك علمنا أن البدايات التي تكتنف هذه الأقاليم مادية من جانب أول (وهي ضمن هذا المعنى تشمل الولادة والأسرة ومسقط الرأس والتكوين والتربية والمحطات الملموسة المعلنه من مساحة الذاكرة)، مثلما هي ميتافيزيقية وأسطورية وخلقية وإبداعية. ذلك لأنها تنتفي أي احتمال لحيازة "بداية" جاهزة صافية، نظراً إلى أن البدايات تخلق وترتهن بسياقات استرجاعها، وتتغاير على نحو راديكالي حين تمس المنطقة الفاصلة بين المصير الفردي والمصير الجمعي (وسيقول درويش: "من أين تأتينا النهاية؟ نحن أحفاد البداية. لا نرى غير البداية").

تلك دينامية تتحرك في "لماذا تركت الحصان وحيداً" على هيئة استراتيجية تعبير صلبة التكوين (قوامها هنا العناصر المادية في السيرة: المكان، الولادة؛ الأب؛ الأم؛ الجد؛ إسماعيل؛ العجيرة؛ العدو؛ الغريب...)، هي في الوقت ذاته نقطة انطلاق نحو شبكات رديفة متعاقبة ذات مرونة عالية من التفريع والتقاطع بين الأسطوري والمتخيّل، الشعري والشعائري، الزمني والمطلق، الذهني والمحسوس (والأمثلة عديدة، أكثر من أن تحصى: أنات، جلجامش، هيلين؛ السنونو، البوم، الغراب؛ الصبار، السنديان، الزيتون؛ هابيل، جنكيز خان، أبو فراس الحمداني، امرؤ القيس، بريخت...). هنا مثال كثيف في محتواه، وفي تعدد عناصره، ونبرته التاريخية، وتمثيله لقسط كبير من الدينامية الثنائية:

لا ليل يكفيننا لنحلم مرتين. هناك بابٌ
واحد لسمائنا. من أين تأتينا النهاية؟
نحن أحفاد البداية. لا نرى
غير البداية، فاتحد بمهبط ليلك كاهناً
يعظ الفراغ بما يخلفه الفراغ الأدمي
من الصدى الأبدي حولك...

أنت متهم بما فينا. وهذا أول
الدم من سلالتنا أمامك، فابتعد
عن دار قابيل الجديدة
مثلما ابتعد السراب
عن حبر ريشك يا غراب.

هذه الدينامية الدرويشية العريضة اكتسبت شخصية خاصة هنا، حين حولها الشاعر إلى انفتاح حر وغنائي على الأنا، وحين مال إلى الجزم (ربما للمرة الأولى الأكثر وضوحاً في مجمل تجربته الحافلة، ومنذ عقدين على الأقل)، بأن عمليات مساءلة الذاكرة واسترجاعها ملحمياً وتاريخياً لا تفتح ملفات الذات الفردية (والأنا في أضيق نقاط اقترابها من النفس المفردة) فحسب، بل تفتحها كي تغلقها أحياناً، أو كي تطلق حلقة لاحقة ثلاثية من تعاقب الفتح، والإغلاق، والسعي للاكتشاف من جديد. وإذا كان درويش واصل وفاءه للعلاقة بين المصيرين الفردي والعام، ودفع بالأول إلى الظل لمصلحة الثاني في معظم النقلات الكبرى ضمن مشروعه الشعري، فإنه هنا بلغ الطور الموضوعي للتدريب والتدريب على طبيعة مقبلة محتملة (وصحية على الأرجح)، يكون فيها هو "الأخر" غير المنفصل عن تاريخ الأنا بصفته أقرب التواريخ إليه في مساحته من أرض القطيعة، وأكثرها شرعية وصدقاً وثناءً، وأشدّها انطواءً على ما يبقيه ديناميكياً في الدينامية ذاتها، ومتحرراً من إسار الحاضر وأحاديته.

وتاريخ الأنا، كما يتبدى في السطوح الأعمق من الفكر الشعري وراء نصوص المجموعة، هو استدعاء متكرر لحال من المواجهة العنيفة (الوجودية الميتافيزيقية تارة، والتسجيلية السردية طوراً) والناجمة عن انقسام الذات على نفسها ضمن شروط غامضة من عملية التدمير والبناء، وصنع أو استرداد الهوية بصفقتها معطى إبيستيمولوجياً وسيكولوجياً ولغوياً، وانطلاق سلسلة من حلقات الوجود وتوتره. قصيدة "في يدي غيمة"، الثانية في المجموعة، تسجل التدشين الأول لذلك الانقسام حين تبدأ من ولادة الشاعر في مناخات اندماج العناصر الطبيعية والوجودية في صيغة علوية ومتسامية ولادنيوية، هي "مسألة لا تخص سوى الله"، وإن كان المكان الخارق معداً بموجبها لاستقبال مولد خارق لطفل يولد الآن و"صرخته في شقوق المكان". لكن خاتمة القصيدة تستعيد لقطة استهلالها، مع التنويع الحاسم التالي: "أسرجوا الخيل/ لا يعرفون لماذا/ ولكنهم أسرجوا الخيل في السهل (...). أسرجوا الخيل/ لا يعرفون لماذا/ ولكنهم أسرجوا الخيل/ في آخر الليل/ وانتظروا/ شبحاً طالعا من شقوق المكان".

وبضعة سطور شعرية (سابقة) تفصل هذا الشبح الطالع من شقوق المكان عن ذلك الذي أطل عليه الشاعر: "أطل كشرفة بيت على ما أريد/ أطل على شبحي/ قادماً/ من بعيد". وبضعة سطور أخرى (لاحقة) تفصله عن ضمير الجماعة في "قرويون من غير سوء" و"ليلة اليوم"، قبل أن تقضي إلى الأب - أول العناصر في الشق الأول من دينامية البدايات - في قصائد "أبد الصبار" و"كم مرة ينتهي أمرنا" و"إلى آخري وإلى آخره"، وتغلق اندماج الوجود والولادة بأيقونات المكان، الباب الأول من المجموعة. تخطيط انتظام القصائد في الباب الثاني يعتمد منطقاً مختلفاً بالطبع، لكنه يدشن المزيد الجديد من شروط انقسام الذات على نفسها، مبتدئاً من العنوان، "فضاء هابيل"، ومختتماً آخر قصائد هذا الباب بارتداد إلى الولادة: "هنا ولدت ولم أولد/ سيكمل ميلادي الحرون إذا/ هذا القطار/ ويمشي حولي الشجر (...). مر القطار سريعاً/ مر بي، وأنا/ ما زلت أنتظر".

هذه أمثلة من البابين الأول والثاني، تنبسط فيها الذات المفردة في سياق من المواجهة مع الخارج ووفرة عناصر الخارج في آن معاً، ويتاح لنا أن نتابع سلسلة الاكتمالات المدهشة لسيكولوجيا شعرية رفيعة تتعامل مع الوفرة بمصطلح ما تعنيه في مصطلح الطفولة من جملة صورية واستعارية خام، وتستجمع شتات مادة تسجيلية واعية، أو حلمية لاواعية، أو المزيج المركب منهما معاً وعلى طريقة النحت الذي يبدأ من رؤية مجردة وينتهي في تحقق صلب. لكننا ندرك أن خيار الأنا، كما يعتمد درويش في هذه المجموعة، ليس متحرراً البتة من شقاء الأنا الشاعر، ومن النطق الغنائي بضمير المتكلم الغارق عميقاً في ضمير المخاطب (الذي بوسعنا الافتراض هنا أنه يمكن أن يكون أي ذات مفردة مخاطبة: القارئ، "الأخر" الثاني في المساحة المقابلة من أرض القطيعة، التاريخ، أو آلية الاسترجاع، أو حتى بعض المسترجع...). وحيث تكون وحشة الشاعر أشد مضاضة وتماهياً مع ألم عبقرى يجتاز الفردي إلى نظير فردي، ويقاسمه عذاب تلمس المعنى.

الغنائية الملحمية: حوار "الأنا/الآخر"

ما الذي يستتبعه هذا الخيار، خيار الأنا كما يعتمده الشاعر في سياقات سيرية، من معادلات فنية بعد المعادلات الفكرية؟

يجب، في البدء، التشديد على نقطتين، أولاهما أن غنائية درويش في هذه المجموعة تنهض على شكل حوار من تقدم النفس في ميدان يفتح على الذات ويفضي إلى الجهر الذاتي، الأمر الذي ينطوي على إقصاء "الآخر" القائم والمكسر، لا لشيء سوى منح الذات حق بلوغ فارق النفس عن نفسها، الحق الكامن عميقاً في أي خيار غنائي أصيل. لكن معادلة درويش البارعة هي، هنا، تكييف محتوى "الآخر" وتوسيع نطاقه كي يصبح ثلاثة: "آخر الأنا" الأدمي ذو القسّمات الإنسانية، وآخر مكاني كوني لأنه لا يقايز الجغرافيا بالتاريخ أو العكس، وآخر زمني عابر للموت والتسجيلي. أمثلة هذه المعادلة تتجلى على نحو خاص في قصائد القسمين الثالث (قصيدة "فوضى على باب القيامة")، والخامس (قصيدة "مطر فوق برج الكنيسة")، لكن مقطعاً واحداً من قصيدة "سنونو التتار" يكاد يؤشّر إلى المعادلة بأسرها في إيجاز بليغ وآسر:

أنا حلمي. كلما ضاقت الأرض وسعتها
بجناح سنونوة واتسعت. أنا حلمي...
في الزحام امتلأت بمرآة نفسي وأسئلتي
عن كواكب تمشي على قدمي من أحب...
وفي عزلتي طرق للحجيج إلى أورشليم

ومفردة "الحلم" ومشتقاتها تتكرر ثلاث عشرة مرة في قصيدة من 48 سطراً، في التوزيع التبادلي التالي: حلمت/ولا يحلمون/ولا يحلمون/لنا حلم واحد/أنا حلمي/أنا حلمي/فيا حلمي/أخاف على حلمي/أخاف على حلمي/نصدّق أحلامنا/نظير أحلامنا/لنا حلم/أن نجد حلاً. وللقارئ أن يتابع العلاقات الضمائية في هذا التوزيع التبادلي للمفردة، وأن يراقب على ضوء تغيراتها في القصيدة قدرة درويش العالية على تنفيذ الشكل الحوارية من علاقة النفس، ضمن الأطوار الثلاثة لـ "الآخر" المركب.

النقطة الثانية هي أن موقف درويش في هذا الخيار الغنائي هو حداثي/تاريخي، بمعنى أنه لا يتحدث برهنة العصر، ثم يجمّد ما وراءها من تاريخ، ولا يقفز إلى التاريخ السابق لهذه البرهنة بحيث يختزل برهنة العصر في استحداث ارتجاعي. إنه يكتب وهو مشبع بروح عصره، وبالتغيرات الحادة والجذرية واليومية التي تتبادل سلسلة علاقات إنسانية وفكرية وجمالية (ولغوية أساساً) بالنفس والمحيط، وبمصائر الذات والمصائر الجمعية الوطنية والكونية. إنه غير بعيد عن مساءلة دعوات "نهاية التاريخ" التي أعادت، مطلع التسعينيات، ترجيع هيغلية ساكنة سبق أن تغنّت بالإمبراطور وبالشكل الختامي الأقصى لانتصار وانكسار الدولة - الأمة. وهو، كذلك، غير بعيد عن بدايات الماضي في هذه النهايات الجبرية التي يراد لها أن تكون أنظمة دولية قسرية تعيد تركيب العالم وتوزيعه ومحاصصته، على أساس مقولة ترجع - للمفارقة! - صدى العلاقة الهيغلية بين السيد والعبد (وللقارئ أن يلحظ هذه المسألة العميقة في قصائد "أرى شبحي قادماً من بعيد" و"سنونو التتار" و"شهادة من برتولت بريخت أمام محكمة عسكرية" و"خلاف غير لغوي مع امرئ القيس" و"عندما يبتعد"، على سبيل الأمثلة). لكنه أيضاً، وهو المنتمي إلى طراز رفيع الثقافة من الشعراء الإنسانيين، غير بعيد عن أقدار الأنا في حلقة بدأها الفيلسوف الفرنسي باسكال بسؤال عن ماهية هذه الـ "أنا"، ليجيب عليه مواطنه سارتر بعد ثلاثة قرون: "الإنسان هو ما يدركه عن نفسه"، خاتماً العبارة الحاسمة بنقطة تعيدنا إلى أول السطر لولا أن الإيرلندي صموئيل بيكيت استبدل النقطة بثلاث علامات استفهام: "الآن أين؟ الآن من؟ الآن متى؟".

ونحن مع محمود درويش ننخرط في هذه الـ "آن" المفتوحة على سيرتها، في ثلاثة مستويات:

1 - مستوى سيرة المكان غير المنفصل عن الجغرافيا وعن امتداد التاريخ فيها. هذه، بمعنى آخر، رؤية حداثية بالغة العمق لمعنى علاقة الكائن بالحضور والزوال في الزمان والمكان، تذكرنا بما قصده الشاعر الفرنسي شارل بودلير حين اعتبر أن الحداثة هي ملكة إدراكية تتيح للشاعر أن يرى المكان الحديث (باريس، على سبيل المثال) مشروعاً دائماً لمكان بات قديماً لتوه، أو منذ أن حاز على صورته بالاعتماد على الاسترجاع الأسطوري والرمزي لمدينة مثل نينوى وبابل وطروادة. مكان درويش لا يكف عن الظهور في نقطة محددة من التاريخ، على حافة التاريخ المرسوم بالجغرافيا والرمز والأسطورة والحديث، وحيث تهول الجهات إلى الهيولى، بين هاويتين، على مرأى من حاضر لا زمان له ولا مكان، فهو "يبدأ من جديد" على الدوام، ويتقدم في أثناء تناميهِ وارتداده إلى بداياته.

معظم قصائد المجموعة تعتمد هذه الاستراتيجيا في الاسترجاع، لكن قصيدة "البئر" مثال متكامل يبدو شبه مكرس لهذا اللقاء العاصف بين التاريخ والأبدية (الموتى/الأحياء، الماضي/الحاضر المكسور)؛ الذات والجماعة (الاسم، الميم والواو السحيقة/وحشة الأسلاف، الباقون حول البئر)؛ المكان والأسطورة (مثلث مصر، سوريا، بابل/يوسف، جلجامش، آلهة الزراعة):

قد كنتُ أمشي حذو نفسي: كُن قوياً
يا قريني، وارفع الماضي كقرني ما عز
بيديك، واجلس قرب بئرك. ربما التفتت
إليك أيائل الوادي... ولاح الصوت -
صوتك صورة حجرية للحاضر المكسور...
(... كن حذراً! هنا وضعتك
أمك قرب باب البئر، وانصرفت إلى تعويذة...
فاصنع بنفسك ما تشاء. صنعت وحدي ما
أشاء: كبرت ليلاً في الحكاية بين أضلاع
المثلث: مصر، سوريا، وبابل...

2 - مستوى سيرة مواقع المكان التي تبدو كأنها تغادر العلامة الجغرافية - المكانية المحددة، لتنقلب إلى محطات للجسد وعلامات للروح. إنها نتاج تصارع استرجاعي بين الوقائع والتفصيلات الطوبوغرافية، وبين تداعياتها الحلمية (اللواعية، لكن الواعية في أمثلة عديدة)، وإعادة إنشائها على هيئة شريط من الصور والتشكيلات التخيلية، ثم إعادة إنتاجها في صيغة من السطوح الدلالية المترابطة التي تجعل عكا، على سبيل المثال، موقعاً فيزيائياً ورمزياً لعلامات كنعانية وفرعونية وأشورية وفارسية ورومانية وصليبية وفاطمية. في قصيدة "أمشاط عاجية" يبدأ الاسترجاع من صور متتالية أخاذة أقرب إلى التقطيع السينمائي: انحدار الغيم الأزرق من القلعة نحو الأزقة < طيران الحرير وطيران الحمام < مشي السماء في بركة الماء على وجهها < طيران السماء < طيران الروح كعامله النحل بين الأزقة < البحر يأكل خبز عكا < البحر يفرك خاتمها منذ خمسة آلاف عام < ويرمي خده على خدها في طقوس الزفاف الطويل الطويل. بعد ذلك تحضر القصيدة (أو هي، على وجه الدقة، تحضر وقد امتلكت حق القول: تقول القصيدة: /فلننتظر/ريثما تسقط النافذة/فوق "ألبوم" هذا الدليل السياحي) من حيث لا نحتسب نحن في هذا التشكيل التصويري، لكن من حيث احتسب درويش جيداً جيداً في التخطيط المعماري للقصيدة:

أ - مشهد تصويري سردي كثيف لا ترد فيه ضمائر المتكلم سوى مرة واحدة (وروحى تطير...)، ويمتد على 11 سطراً:

ب - رباعية غنائية تنوب فيها مفردة "القصيدة" عن ضمير المتكلم بالجمع بعد أن تولت زمام القول: فلننتظر؛

ج - مشهد تأملي استرجاعي يمتد على عشرة سطور، يتكرر فيه ضمير المتكلم في كل سطر من السطور الأربعة الأولى، قبل أن ينسحب على حافة التاريخ، أمام الرؤيا المحسوسة وغير المجازية لموضوعات وصور التاريخ (مرأة: صحن حساء؛ سيف؛ صقور؛ صواري):

أعبر بين العصور كأنني أعبر بين الغرف
أرى في محتويات الزمان الأليفة:
مرأة لبنت كنعان،
أمشاط شعر من العاج،
صحن الحساء الأشوري،
سيف المدافع عن نوم سيده الفارسي،
وقفز الصقور المفاجئ من علم نحو آخر
فوق صواري الأساطيل...

د - رباعية غنائية تتقدم فيها الذات بقوة، غير منفصلة عن علاقة الأنا بحاضر محدد هو المتوقف، وبأمس تبدو مفاتيحه مفقودة، وبجدل امتلاكهما.

هـ - مشهد تأملي استبطاني يمتد على ثمانية سطور، تتكرر فيه ضمائر المتكلم خمس مرات، ويتناظر نسيجه الاستعاري العالي (نخلة تحمل البرج، أغنية تنقل الأدوات، وتصنع التراجيديا؛ خيال هو بائع جائع يتجول فوق

الغبار...) مع التصوير المحسوس للرؤيا في المشهد السابق، ويدخل فيه يوليوس قيصر كحمول تاريخي يرتبط بعكا وبنت كنعان والأشوريين والفرس والأساطيل. لكن سيرة المكان هنا لا تنفك عن وظيفتها في تسجيل سيرة الروح والذات حتى حين يكون محمولها التاريخي عريضاً ومفتوح الدلالات. درويش يختم المقطع هكذا: "كأني لا شأن لي بالذي سوف يحدث/ لي في احتفالات يوليوس قيصر... عما قليل!"; والإشارات هنا عديدة ومدهشة:

- واضح أن ضمير المتكلم معني تماماً بما سيحدث، وبجانبه التراجمي تحديداً.
- ثمة علاقة طاردة وجاذبة في الآن ذاته، تنتظم مفردات "كأني" و"لي" و"لي" من جهة، و"لا شأن لي/ سوف يحدث لي" من جهة ثانية.
- التجاور بين مفردتي "احتفالات" و"القيصر" يفتح باب التأويل على مصراعيه، ومن دون تحديد لما يتداعى في الذهن بصدد المفردتين على حدة، أو في اقترانهما معاً.
- احتفالات القيصر، من جهة ثانية، هي تلك التي حدثت على الدوام وكلما انتصرت الإمبراطورية، وهي التي تكررت على مرأى من بحر يأكل خبز عكا ويفرك خاتمها منذ خمسة آلاف عام. وهي ثالثاً (ولمن يشاء) تلك التي تحدثت وستحدث في "البيت الأبيض" الأميركي أو أي بيت أبيض شبيه هنا وهناك (ولن ننتظر طويلاً حتى نتبين حركية هذا التفصيل في قصيدة "خلاف غير لغوي مع امرئ القيس" حيث ينشر الطواويس "مروحة اللون حول رسالة قيصر للتائبين"، وحيث "يطلّ الدخان من الوقت أبيض").

و - رباعية غنائية تبدو أشبه بفاصل موسيقي إنشادي ينهض على علاقة عشق ثنائية بين الـ "أنا" و"الحبيبة"، سرعان ما تتكشف عن سطوح أخرى تكاد تجعلنا نحيل الحبيبة إلى عكا، ونتابع أقدار هبوطها مع الحبيب في جرة تاريخ واحدة: "أنا والحبيبة نشرب/ ماء المسرة/ من غيمة واحدة/ ونهبط في جرة واحدة".

ز - مشهد حوارى داخلي أقرب إلى المونولوج، يتألف من عشرة سطور تتكرر فيه ضمائر المتكلم ثلاث عشرة مرة، لكنها تقترن خمس مرات بأداة النفي "لا"، وثلاث مرات بجملة واحدة هي "لا خرافة لي ها هنا" فترجع صدى، وتعيد صياغة علاقات الشرط والإثبات في الرباعيات والمقاطع السابقة. المحمول التاريخي يتوزع على عناصر الأم وعكا وتحتمس (وهذا العنصر الثالث يحدث القطع المبالغت عن السياق التاريخي في النص، لينتقل إلى مصر الفرعونية)، لكنه لا ينفصل البتة عن الذات التي تشخصه وتستدخله وترحل به.

ح - رباعية ختامية هي ذروة القصيدة، تختفي فيها ضمائر المتكلم بالمفرد وبالجمع، للمرة الأولى والوحيدة في القصيدة بأسرها. بديل هذا الغياب مدهش وحاسم بالطبع: نبوءة بصيغة المستقبل تردنا إلى شريحة جديدة من الاسترجاع التاريخي بعد أن ربطت السطر الأول من القصيدة بالسطر الأخير منها (من القلعة انحدر الغيم أزرق/ نحو الأزقة < سيرتفع الغيم أحمر فوق صفوف النخيل)، وتضعنا على أعتاب شرائح واحتمالات أخرى: "ستحدث أشياء أخرى/ سيكذب هنري على/ قلاوون، بعد قليل/ سيرتفع الغيم أحمر فوق صفوف النخيل".

3 - مستوى اندماج السيرتين السابقتين (المكان الجغرافي - التاريخي، ومواقع المكان كعلامات للكائن وللذات) لصناعة صيغة ملحمية من السيرة الذاتية، تتحرك في فضاء فريد وزمان فريد كي ترتد على الدوام إلى القطب الصانع (الناطق بضمير المتكلم) وتردّه إلى، وفي، المكان والزمان ومناطق تقاطعهما. وهي صيغة ملحمية:

أ - لأن حوارية الأنا/ الآخر، التي يستقر عليها درويش كخيار مركزي طاغ في المجموعة، لا تنكش البتة في خطاب الجهر الذاتي المستوح والأحادي (الصيغة التقليدية المأثورة في الأنماط الغنائية، أو "المونادا" بلغة الإغريق والـ "سولو" بلغة الموسيقى)، بل تتبادل الحوار مع الآخر. ويتم هذا خلال برهة درامية يتكشف فيها جوهر العلاقة و"الحكاية"، وعلّة وجود الكائن الناطق في هذا الطور أو ذاك من استرجاعه لماضيه الذاتي في ارتباطه أو تناقضه أو تماثله أو تغايره مع الماضي الآخر. وهكذا تتوزع المخاطبة على أي ضمير من سلسلة: أنت، أنت، أنتم، مثلما تتقاطع مع نظائر السلسلة في صيغة الغائب: هو، هي، هم. في قصيدة "قال المسافر للمسافر: لن نعود كما..." يعلن درويش: "أنسى من أكون لكي أكون/ جماعة في واحد". لكننا، بعد سطور قليلة، ندرك أنه لا ينسى - بقدر ما يتذكر بقوة! - أنه يكون الفرد كي يكون المجموع:

أنا أنا؟

أنا هنالك... أم هنا؟

في كل "أنت" أنا،

أنا أنت المخاطب، ليس منفي

أن أكونك. ليس منفي

أن تكون أناي أنت

القصيدتان (الوحيدتان!) اللتان تخرجان عن حوارية الأنا/الآخر هما "خلاف - غير لغوي - مع امرئ القيس" المكتوبة بصيغة الـ "نحن/هم"، وقصيدة "عندما يبتعد" التي تعتمد صيغة الـ "نحن/هو"، حيث يكون ضمير المتكلم بالجمع هو المعادل الموضوعي لغياب ضمير المتكلم المفرد بصورة تامة. وقارئ المجموعة يدرك مغزى هذين الاستثناءين، بمعنى دلالات الراهن واستيلاء وشائجه الجديدة - السحيقة وتوطيد الدائرة الملحمية على نحو خاص.

ب - لأن الحوارية ذاتها، الـ "أنا/الآخر"، تقوم بتحويل سياقاتها الكونية أو الغنائية أو الذهنية أو الجمالية إلى سياقات محسوسة، إلى "مشاعر ذات هيئة" على حد تعبير الشاعر الألماني ريلكه. وحيثما نمارس في أعماقنا سلسلة تمييزات بين المشاعر والفكر، فإن فرادة الاندماج بين الملحمي والغنائي تندبر برهة درامية جوهريّة كي تنتظم علاقة خاصة بين السياقات، وكي نجد البدائل (الاستعارية غالباً) التي ليست شعورية صرفة، ولا فكرية صرفة؛ ليست ذاتية خالصة، ولا موضوعية ذهنية؛ بل إعادة خلق لأنساق دينامية من امتزاج ذلك كله، ولتجسيدها التي امتلكت هيئة الشعور.

في قصيدة "قافية من أجل المعلقات" تتحول اللغة إلى دالة على الولادة، وعلى الوجود المادي والحصانة الروحية، وعلى إواليات الدفاع عن التاريخ في المكان والزمان والكتابة. ونحن نواصل تحويل اللغة إلى سياقات كونية وذهنية وجمالية وتاريخية وليدة عنها، كما في الأمثلة التالية: "من لغتي ولدت/أنا لغتي أنا/هذه لغتي، أنا لغتي/أنا ما قالت الكلمات/أنا ما قلت للكلمات/هذه لغتي قلائد من نجوم/فلتنتصر لغتي على الدهر العدو/على سلاتي/علي/على أبي/وعلى زوال لا يزول". والقصيدة تعلن البرهة الدرامية منذ السطر الأول: "ما دلني أحد علي، أنا الدليل، أنا الدليل/إلي بين البحر والصحراء"، ثم تنخرط في مزج التمييزات (التلقائية أو الفطرية) بين اللغة والوجود، بين الكلمات والولادة، وبين سبيل الجسد والذات ("عالمي جسدي وما ملكت يداي/أنا المسافر والسبيل")، وسبيل الزمن الدائري والماضي القادم ("لينكسر الزمان الدائري.../ما أكثر الماضي يجيء غداً")، وبين الصحراء - المعلقة والنخيل - المعلقة والنجم - القافية. والذروة القصوى في هذه البرهة الدرامية هي ما يرد في السطرين الأخيرين من صدمة مباغته (النثر الإلهي)، ترتد إلى الخلف بقوة وتكاد تغطي القصيدة بأسرها وتفتح السياقات السابقة على تصارع ذهني ولغوي وجمالي في المظهر، لكنه استعارة فذة لجوهر غنائي ملحمي من ارتطام الاسم والهوية بالدهر العدو وبيدائه:

هذه لغتي ومعجزتي. عصا سحري.

حدائق بابل ومسلتي، وهويتي الأولى،

ومعدني الصقيل

ومقدّس العربي في الصحراء،

يعبد ما يسيل

من القوافي كالنجوم على عباءته،

ويعبد ما يقول

لا بدّ من نثر إناء،

لا بدّ من نثر إلهي لينتصر الرسول...

ج - لأن توزيع موضوعات الأبواب في المجموعة يأخذ شكل فسيفساء شعرية رفيعة تؤشّر، بصورة شبه متساوية لكنها متكافئة بالتأكيد، إلى محطات حياة الشاعر وأطوار وعيه، مثلما تدل على حقول تقاطع تلك المحطات والأطوار بمحيطها الخارجي التاريخي والجغرافي والطبيعي، وهذا هو جدل الزمان والمكان بمعنى آخر. ومنطق بناء هذه الفسيفساء يبدأ، غالباً، من نقطة لقاء بين الشاعر والخارج (الحدث التاريخي؛ اسم العلم؛ المكان؛ العلامة الأسطورية...) يستدخلها الشاعر إلى نفسه وسطوح وجدانه الذاتية أولاً، ثم يستولد منها ما يشبه الرؤيا الكثيفة التي تحبس (غنائياً، لكن فكرياً وفلسفياً أيضاً) خطوط التقاء الداخل بالخارج، وكيف تعيد هذه الخطوط رسم هذا التفصيل أو ذاك من حياة الشاعر أو وعيه السيري.

فرادة درويش في هذا التمرين، وربما بصماته التي لا تتشابه مع أي بصمات أخرى، أنه يترك لذلك الحدس الملحمي حرية استكشاف الفارق بين حالة عيش، وحالة وجود؛ بين شجن الوجود، وإواليّة الدفاع عن الوجود؛ بين أيقونات

من بلور المكان (عنوان الباب الأول)، وفوضى على باب القيامة (عنوان الباب الثالث): بين فضاء هابيل (الباب الثاني)، وغرفة للكلام مع النفس (الباب الرابع): وما إذا كان الفارق هو الشرط الإنساني دون سواه، وهو المشهد المغلق على رقعة العيش، وليس فضاء الوجود. إن محمود درويش، في منحه هذه الحرية بسخاء، يعرف أنه لا يكتب "حكاية" بل "الحكاية" بالضبط، الوحيدة الجديرة بامتلاك المعنى:

فقال لي: اكتب لتعرفها
وتعرف أين كنت، وأين أنت
وكيف جئت، ومن تكون غداً (...)
فكتبت: من يكتب حكايته يرث
أرض الكلام، ويملك المعنى تماماً!

ذلك كله يجعل المرء يتساءل عما إذا كان حسّ المفارقة هو الذي تقصده درويش في عنوان المجموعة، بحيث يلوح أن هذا الالتقاط – الكثيف والفذّ والأخاذ والملحمي والغنائي... – لسيرة فلسطين المكان والزمان والتاريخ، يقول إن حصان فلسطين لم يترك وحيداً، بل على العكس تماماً: بقي محاطاً، كل الإحاطة، بعناصر البقاء والولادة والتجدد. وهكذا فإن خيار السيرة عند محمود درويش يذكرنا بما حلم به أنتونين آرتو ذات يوم: "شعر وراء الشعر"، حيث يجترح الشاعر سبيلاً استثنائياً يتيح له أن "يكون في" قبل أن "يكون أمام" الاسترجاع الغريزي الكثيف لبدائل إدراك الواقع، وحيث يتفادى التماهي التام مع نسخة الأنا (وخصوصاً في طور النفس الطفلة) من دون أن يوقف حمية الجذور إلى الحفر العميق.

وهذه عتبة أولى في أي شعر عظيم. ■

(*) كاتب وناقد سوري مقيم بباريس.

المصادر

- (1) في نصّ سابق ظهر بالفرنسية في مختارات درويش الشعرية: La terre nous est étroite (دار النشر الفرنسية غاليمار، 2000، في سلسلتها الشعرية الشهيرة)، وباختيار الشاعر نفسه وترجمة الياس صنبر، أشرت إلى المراحل التالية في تجربة درويش، والسابقة على طور الموضوعات المستقلة:
 - مرحلة "الطفولة الشعرية" وتمثلها مجموعة "عصافير بلا أجنحة" (1960) التي سيتخلّى عنها درويش سريعاً لأنها، بالفعل، كانت تمثل محاولات مبكرة لا تعكس صوته الخاص بقدر ما تردد أصداء تأثره بالشعر العربي الكلاسيكي والحديث الرومنطقي.
 - "المرحلة الثورية"، بالمعاني السياسية الأيديولوجية وكذلك الجمالية الفنية، وتمثلها مجموعته "أوراق الزيتون" (1964)، حين انتقل درويش من الهمّ الذاتي إلى الهواجس الجماعية: تثبيت الهوية، الحلم الثوري، التغمّي بالوطن، والتضامن الإنساني والأمني.
 - "المرحلة الثورية – الوطنية"، حيث لاح كأن النزعة الثورية الشخصية اندمجت في تيار عريض أوسع، فصارت جزءاً من حركة وطنية فلسطينية شاملة، تخصّ البقاء والمقاومة، إنسانياً وأدبياً أيضاً. في هذه المرحلة صدرت مجموعات: "عاشق من فلسطين" (1966): "آخر الليل" (1967): "العصافير تموت في الجليل" (1969): "حبيبتي تنهض من نومها" (1970).
 - "مرحلة البحث الجمالي"، وهي التي تبدأ مع خروج درويش إلى العالم العربي وانتقاله من القاهرة إلى بيروت، حين أراد البرهنة على أنه شاعر صاحب مشروع جمالي منذ البداية وقبل أي "تصنيف" آخر، وأن اقتران تجربته بـ "شعر المقاومة" لا يعني أنه لم يكن يسعى لتطوير موضوعاته وأدواته ولغته الشعرية على نحو يتفاعل مباشرة مع حركة الحدائث الشعرية العربية ويغني تياراتها. وهذا الطور شهد مجموعات "أحبك أو لا أحبك" (1972): "محاولة رقم 7" (1973): "تلك صورتها وهذا انتحار العاشق" (1975): "أعراس" (1977).
 - "المرحلة الملحمية"، التي تعقب الاجتياح الإسرائيلي لبيروت سنة 1982 وخروج الفلسطينيين من لبنان. وفي هذه المرحلة كتب درويش قصيدته الطويلة الشهيرة "مديح الظلّ العالي" (1983)، ومجموعة "حصار لمدائح البحر" (1984)، التي احتوت على "قصيدة بيروت" الشهيرة المطوّلة.

– "المرحلة الغنائية"، وتشمل قصائد "هي أغنية، هي أغنية" (1986)، و"ورد أقل" (1986). وهنا يبدو أن درويش يتفرغ أكثر من ذي قبل لهواجس الذات والتأمل الميتافيزيقي، والمحاورة الغنائية بين الشاعر والعالم، واستكشاف مسائل الشكل والبنية الموسيقية للقصيدة.

– "المرحلة الملحمية – الغنائية"، وتمثلها قصائد "أرى ما أريد" (1990)، و"أحد عشر كوكباً" (1992). لقد شهدت عودة درويش إلى القصائد الطويلة، والمشهد الملحمي العريض الذي لا يقهر، النبوة الغنائية حتى وهو يستعيد الموضوع التاريخي، والذي يفتح على تجارب إنسانية تراجمية كبرى (طروادة؛ المغول؛ الهنود الحمر؛ الأندلس...).

(2) محمود درويش، "لماذا تركت الحصان وحيداً"، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر؛ (لندن، 1995).

(3) المصدر نفسه: الغلاف الأخير.

(4) أنظر، على سبيل المثال: "أنا دائماً مشغول بمشروع شعري ليس منفصلاً عن الواقع وإنما يحاول أن يخلق مسافة بيني وبين الراهن، أي أنني لا أستطيع أن أتعامل مع الواقع الملموس من خلال نظرتي الراهنة. فلا بد أن أقف على أرض أكثر صلابة هي أرض الماضي، لأنني أعتقد أن المرحلة الزمنية الوحيدة الصلبة هي الماضي. فالحاضر متذبذب ومتحرك وينتج ما فيه في كل ساعة (...). ومن هنا رأيت أن أرضي الباقية هي أرض الذاكرة، ذاكرة المكان والإنسان والشعب والتاريخ. لذلك رويت سيرتي الذاتية من خلال عمل شعري يصور مرحلة الطفولة." محمود درويش، "القدس العربي"، 1994/1/31.

مجلة الدراسات الفلسطينية، جميع حقوق النشر وإعادة التوزيع محفوظة لمجلة الدراسات الفلسطينية، ولا يمكن نشرها أو توزيعها إلكترونياً إلا بإذن من رئيس تحرير المجلة وذلك عبر الكتابة إلى العنوان البريدي التالي: majallat@palestine-studies.org

يمكن تحميل هذه المقالة أو طبعتها للاستخدام الفردي وعند الاستخدام يرجى ذكر المصدر:
http://www.palestine-studies.org/ar_index.aspx