



محمود درويش (٢)  
ندوة ودراسات

## ندوة: القصيدة الدرويشية أو البحث عن «المجهول الشعري»

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

ثم إن درويش شاعر جماهيري. لكنه أدرك عمق المطبّ، فلم يستكنْ إلى فورة الجمهور، بل راح يصغي إلى دواخله ويأبى الانصياع إلى الخارج. كان يقيد جمهوره في لحظة الإلقاء ويشدهم إليه في شبه أبوية شعرية، لكنه يرفض أن ينقاد إليهم وهو في مختبر القول الشعري. يتلذذ بترويضهم، لكنه ينفلت دوماً من قبضة رغائبهم. إنه شاعر المناورة بامتياز. وكان كلما ابتعد في غور تجربته، انساق الجمهور إليه واستسلم لإرادته الشعرية. فأيّة وصفة هيأها درويش ليستطيع أن يرحل بجمهوره إلى «المجهول الشعري»؟

اتّسمت القصيدة الدرويشية منذ ولادتها بسمة البحث القلق عن إمكانات شعرية جديدة. ولذا كان شعر درويش شعر مراحل: في كلّ مرحلة تكتمل صورة شاعر رحالة، فتعقبها مرحلة جديدة تستغرق في البحث عن الكامن في جوهر الإنسان والتجربة الحياتية. وفي كلّ مرحلة تظلّ القصيدة ذلك «الحدث الذي يجعل الشيء طيفاً ويجعل الطيف شيئاً».

انفتحت القصيدة الدرويشية على أشكال تعبيرية عديدة وإليات متعددة، لكنها ظلت محتفظة بروح الشعر: الإيقاع. فهذا، بالنسبة إلى درويش، سحر الشعر وروحه، بل «طريقة تنفس الشاعر وموسيقاه الداخلية». ولم يكن موقفه سلبياً من «قصيدة النثر»، باعتبارها شكلاً تعبيرياً جديداً، وإنما كان سلبياً ممن يرون أن الإبداع لا يتحقق إلا داخل تلك القصيدة. فهو لا يؤمن بالحدود في تجربة القول الشعري، ولا يولي الجمركة التصنيفية أي اعتبار، لأن الشعر عنده يتسع للسردى والنثري والموسيقي والتشكيلي ولكل الفيض الإبداعي الإنساني.

ونحن عندما نجتمع اليوم لتدارس تجربة درويش الشعرية، فلأننا ندرك حجم المسؤولية التي تفرّض علينا، وعلى كلّ الباحثين، ضرورة الاهتمام بالتراث الدرويشي لما يحمله من بعد جمالي ووطني وقومي وإنساني سيكون، في يوم قريب، مدخلاً أساسياً لقراءة تاريخ الأمة الجمالي والسياسي والفكري.

أرحب باسمي الخاص، وباسم مجلة الآداب، وباسم «بيت الشعر» في شخص رئيسه الصديق الشاعر حسن نجمي، بالإخوة الأساتذة. وأشكرهم على قبول الدعوة لتناقس جميعاً متعة الارتحال في عوالم درويش، علنا نسهم في الإفصاح عن مكامن الجمال والإبداع فيها. وأعطي الكلمة بدايةً إلى الأستاذ علال الحجام ليقدم لنا صورة متكاملة عن أهم تفاصيل التجربة الشعرية عند درويش.

عبد الحق لبيض: تخبرنا الكتب أن القبيلة العربية كانت، عندما يولد في أحضانها شاعر، تقسيم الأفراح وتدق الطبول، إيداناً بميلاد صوتها ورمز كلمتها. غير أن تلك الكتب أغفلت ذكر مراسيم موت الشعراء: فلم نخبرنا ما كانت تفعله القبيلة حين يخبو صوتها الناطق! ولعلّ في إغفالها ذلك ما يؤشّر على أن الشعراء لا يموتون كباقي البشر. ولا أدل على ذلك من استمرار أسماء شعرية خالدة حتى يومنا هذا تعيش معنا ونعيش فيها.

واليوم، عندما ينسحب من بيننا شاعر في قيمة محمود درويش، فإننا نحسّ بحاجة إلى الماسّة إلى معرفة هذا الشاعر الذي كانت شخصيته تسطو على مداركنا فلا تترك لنا متسعاً لقراءة تجربته في ضوء إمكاناتها الجمالية. فكان ما أرقه من تعييب النقد لمكانته الشعرية لم يكن ممكناً تفاديه إلا مع انسحاب سطوته الجسدية، وانسحاب صوته المجلل بترنيمات السياسي والأخلاقي، تلك الترنيمات التي أضحت سمات لاصقة به حتى دفعته أحياناً إلى التبرؤ من مهنة «الناطق الرسمي باسم شعبه» وإلى أن يعلو صوته في وجه النقد الذي صنّفه وطنياً لا شعرياً. ولقد تغلّب حدس الشاعر ورهافة حسّه الشعري في نهاية المطاف، فاثبت درويش أنه شاعر قضية حقاً، لكنها قضية الشعر: قضية القصيدة في مبنائها، وتشكيل صورها، ورسم إيقاعاتها، واختبار إحياءاتها واستعاراتها.

(١) القدرة على خلق تركيبة جديدة من الماء والنار؛ وهي تركيبة سحرية عجيبة فشل الكثير من الشعراء في تحقيقها، وبخاصة الشعراء الفلسطينيين من قبله مثل توفيق زياد وسميح القاسم الذي، رغم كل ما أنجزه، يتراجع أحياناً نحو كتابة القصيدة العمودية. درويش لم يسقط في هذا المطب، بل مزج بين القضية والحادثة، مرتفعاً بالأولى من مستوى الخطابة والهتاف والأسطرة إلى مستوى الشعرنة.

(٢) توليد الاستعارات الجديدة. قام درويش بتأنيث حداثته على استعارات ملفوفة، وعميقة جداً، وغريبة أحياناً، بحيث لا نَعثر فيها على العلاقة بين طرفي الاستعارة.

(٣) التناص. استطاعت ثقافة درويش الموسوعية أن تضحّ شعره بحوار غني بين النصوص المتعددة المصادر واللغات، إذ نجده مثلاً يستحضر القرآن الكريم والتراث العربي القديم والتوراة ورموزاً توراتية عديدة.

(٤) شعرية الإيقاع. وهنا نتحدث عن الإيقاع بمعناه الشامل، لا الكمي فقط. فبالإضافة إلى الوزن والقافية والروي، عمد درويش إلى الاستفادة من توازيات الصوت وتوازناته، والتكرار بأنواعه المتعددة. بل إن توظيفه للبحور الخليلية اتخذ بعداً تجديدياً لمأخاً. وقد قمت بالبحث الدقيق في هذا الموضوع، فخلصت إلى أنه يوظف «المتقارب» و«المتدارك» في حوالي ٤٥٪ من قصائده بعض دواوينه؛ وهذا يعني اقترابه الكبير من اللغة النثرية. وربما نفهم من ذلك أن درويش قد يبدو أحياناً أقرب إلى قصيدة النثر منه إلى قصيدة التفعيلة. وقد كتب في أحاديث قصائد مزج فيها النثري بالموزون؛ وأتذكر في هذا السياق قصيدة «أحمد الزعتر» حيث ألزمت العوالم التي كان يعيشها أحمد الزعتر درويشاً بالجنوح بالنص الشعري إلى بعض المستويات النثرية.

(٥) الميتا - شعري وقلق التجديد. اهتم درويش في الكثير من المحطات بعملية تأمل النص الشعري لذاته في أفق أسئلة المغايرة والتجديد. فقد كان يحمل تصوراً للحداثة الشعرية يجسده في صياغة شعره، ويدافع عنه في حواراته وكتابات. وكل هذا من أجل أن يؤكد أنه ليس فقط «شاعر مقاومة» كما دأب النقد التقليدي على تصنيفه، وإنما له أيضاً مواقف تأملية عديدة كتأمله للموت والحياة والانبعاث... أو ما سمّيته في مناسبة سابقة بـ «العوالم التمزجية».

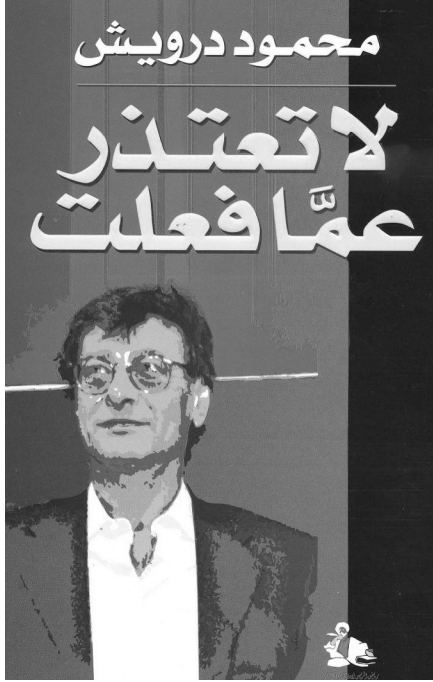
كل هذه العناصر الحداثيّة الأصيلة خلقت لدرويش وضعاً اعتبارياً قلماً تحقق لغيره من الشعراء. ولذلك حُق أن نعتبره قامةً سامقةً في المشهد الشعري العربي المعاصر.

لبيض: وَصَعْنَا الأستاز الحجام في الصورة العامة لتجربة درويش، وفتح الأفاق أمام مقارنة عناصر الجمالية في قصيدته. وقد يكون درويش قد تلبس القضية أو لبسته القضية؛ فالأمر سيان. لكنه، بحسه الإبداعي وبرؤيته الناقدية، استطاع أن يورثنا، كمتلقين، صورة واحدة عنه، هي صورة الشاعر الذي أخلص لموقفه من القضية من دون أن يخون رسالته كشاعر، وهي أن يبدع شعراً لا سياسة، بل أن يجعل من القضية عنصراً لخدمة رسالته الشعرية.

حسن مخافي: استكمالاً لما تقدّم به الحجام، أشير إلى أن بداية تجربة الكتابة الشعرية لدى درويش، في حدود بدايات الستينيات، صادفت تبلور اتجاهين رئيسيين داخل المشهد الشعري العربي: الأول هو «شعر الرؤيا» الذي كانت تدافع عنه مجلة شعر، وعلى رأسها أدونيس ويوسف الخال؛ أما الثاني فهو «شعر الرؤية» الذي كانت ترتزعه مجلة الآداب والشعراء الذين كانت تحتضنهم. وقد كان درويش في بداية عهده بالكتابة الشعرية أميل إلى الاتجاه الثاني، بالنظر إلى ارتباطه بالقضية الفلسطينية. لكن ما ميّز تطور قصيدته أنه، بالرغم من انتمائه إلى

علال الحجام: أعتقد أن أول ما يلفت النظر في محمود درويش هو قدرته على أن يكون ظاهرة جماهيرية تحشد إليها الآلاف؛ كما استطاع في زمن إفلاس القراءة أن يوقع أكثر من ثلاثمائة نسخة في جلسة توقيع واحدة. لكن درويش لم يستكن إلى جماهيريته ومقروئيته، ولم يكتف بمداينة الجمهور ليكون دائماً إلى جانبه، بل راح يبحث عن أفاق أرحب. فقد كان يملك من الذكاء ما يجعله يتمتع بحسّ نقدي ذاتي يتيح له دوماً إمكانية إعادة النظر في شعره بعيداً عن التنميط أو الاستقرار الميت. وهذا ما يدفعني إلى الحديث عن تجربة «الحداثة المتجددة» في مسيرته. ففي حين كان في بداياته يكتب كتاباً لصيقة بالثورة الفلسطينية، إلا أنه فكر في مراجعة نفسه بعد سنة ١٩٧٠ مباشرة، وهي الفترة التي صادفت سفره للمشاركة في دورة تكوينية في موسكو وانتقل بعدها إلى القاهرة. في هذه المرحلة راح يكتب قصيدة تعاند في التحرر من عبء الثورة الفلسطينية من دون أن يقطع معها نهائياً، وإنما اجترح لها وسائل شعرية ولغة شعرية ذات خيال مجنح. وفي كل مرحلة تالية من مراحل التجربة الشعرية كان درويش يعيد النظر في ما يكتبه، ويعمل على تقديم النص الذي يراه مواتياً لمواصفات المرحلة الجديدة.

والسؤال الذي يجب طرحه في هذا الصدد هو التالي: هل استطاع درويش أن يحقق قبل رحيله ما كان يحلم به؟ لا نحتاج إلى كثير تأمل لنقول إنه غادرنا وفي نفسه غصص يُمكننا اختزالها في ما يلي: (١) غصة الوطن؛ فقد وجد أن الوطن الذي حلم به اختزل في الكلام. (٢) غصة الأم والحب؛ فقد ظل طوال حياته يحلم بلقاء أمه، لكنه بقي بعيداً عنها حتى ووري الثرى. أما غصة الحب فولدتها فيه حالة القهر الإسرائيلي التي منعه من أن يحققه (تذكروا معي مثلاً قوله: «بين ريتاً وعيوني بندقية»). (٣) غصة الحداثة؛ وفي هذا الصدد أتذكر العديد من الحوارات، ومن بينها حوار أجراه معه صديقهُ صبحي حديدي ونُشر في القدس العربي منذ ثماني سنوات، وفيه شكاً بمرارة من أن النقد العربي يدير ظهره لحداثته ولا يتحدث عنه إلا كشاعر قضية ومقاومة، في حين ينبغي تأمل ما أنتج بعيداً من هواجس القضية وحماسة الثورة، من دون نفيها البتة. وأستسمحكم في عرض سريع لبعض عناصر هذه الحداثة:



ستتعمق ملامح المرحلة الثانية في باريس حيث كتب أعمالاً مثل لا تعتذر عما فعلت.

اغتنت تجربة درويش في مرحلتها الثانية بانفتاحها الذكي على محاوره النصوص خدمةً لبعدها الجمالي يعطي القصيدة نفساً ملحماً. وفي هذا السياق يأتي حرصه الكبير على الانفتاح على النص التوراتي، وعلى التراث البابلي، والآشوري. وتشكل عودته إلى النصوص الإنسانية الأولى (جلجامش، الإلياذة، الأوديسة، التوراة، القرآن الكريم، ...) عودةً إلى حقيقة الوجود الإنساني، وعودةً إلى نثرية الحياة - وهو الشاعر المهووس بشعريته ذات النبرة العالية. وأتذكر أنني سألتُه في ندوة عُقدت في الرباط منذ سنوات إن كان يستجيب لضغوطات قصيدة النثر، فأجابني أن ناقداً معروفاً قرأ أحد دواوينه فهنأه بتحويله إلى كتابة قصيدة النثر! وأضاف درويش: «فوجئت بمقاربتة، خصوصاً أنني لم اكتب سوى قصيدة الشعر الموزونة.» وأعتقد أن التصرف المحكم والمرن، معاً، في الأوزان هو الذي جعل لغته الشعرية طيبةً. كما أعتقد أن قيمة شعرية تكمن في صيغة تركيبه للجملة، وفي طريقة بنائه لاستعاراته، وهي طريقة مكنته من بناء جمل كاملة بأقل ما يمكن من المفردات وبأكبر ما يمكن من الإيحاءات.

لبعض ما يجعل درويش شاعراً استثنائياً أنه استطاع أن يرهن ذاته لمعادلة من جحيم، لكنه خرج منها سالمًا. وإنني لأحسد أن آخر ما تبدى له وهو يصرار الموت هو صورة الوطن مجللاً في قصيدة. بيد أنه، وهو الذي دخل السياسة من بوابة حب الوطن، لم يكن ليتنازل عن هويته كشاعر له أجدته المميّزة وأسئلته الخاصة. فراح يشيد لنفسه موقعاً مميّزاً في خارطة المشهد الشعري العربي، لم تكن «القصيدة» هي بطاقة مروره إليه، وإنما شعرية الدائمة التجدد والحدأة. فكان بذلك شاعر الوطن ووطن الشعر. لكن ما هي الوصفة السحرية التي فك بها الغانز معادلة احتراق بلهيبها شعراء كثيرون؟

بنعيسى بوحاملة: أعتقد أن الإجابة عن مدى نجاح درويش أو إخفاقه في الجمع بين المقتضى الوطني والمقتضى الجمالي قد تجد نفسها في صميم كاريزما

في تصوّري، من أهم الأعمال التي حاول أن ينتقل عبرها من مرحلة «شعر السياسة» إلى مرحلة «سياسة الشعر»، أي من قصيدة الثورة والمقاومة بمعناها التقني المباشر إلى قصيدة الثورة والمقاومة بمعناها الجمالي والشعري، لنجده يعطي الأهمية للبعد الاستعاري الذي أشار إليه الأستاذ الحجام. وفي هذه الفترة بالذات انتقلت الجملة الشعرية عنده من بعدها المباشر إلى بعدها العميق. ومن دون أن يطلق درويش القضية، راح يضيف عليها تلوينات مختلفة، فانتقلت مما هو جمعي إلى ما هو ذاتي، إذ أصبحت ذاته هي المنطلق في كل ما يجري داخل القصيدة.

شعر الرؤية، قد ظلّ يكتب عن القضية في ارتباطها بأسئلة الذات. فالقضية الفلسطينية في شعره لا تستكين إلى جغرافية مية، بل تتحوّل إلى حالة وجودية تختبر ما يعتمل داخل الذات من هواجس. وهذا ما سمح بالتبلور الحر لهذا الهامش الكبير الذي تحدّث عنه الحجام، والذي مكّنه من التجدد المستمر في صوغ الشعر. فقد ظلّ درويش يكتب للقضية مدةً تزيد عن أربعين سنة من دون أن يسقط في التمييط الشعري، بل ظلّ يعطي لقصيدته في كل مناسبة نفساً جديداً وعبقاً متجدد الروائح. وما كان للجماهيرية التي أشار إليها الحجام أن تمتدّ وتتسع لولا ذلك التجدد المستمر وهذا الهروب الدائم من لعنة النمطية التي أسقطت في حبالها العديد من مجاليه ولاحقه من شعراء الأرض المحتلة. وسرّ التجدد الشعري عنده كامن في لغته التي تتميز بالبساطة والطلاقة، لكنها تأتي دوماً محمّلة بالهموم التي تعتمل داخل الإنسان العربي. وقد ساعده في تحقيق ذلك عنصران: الأول أنه ظلّ وفيّاً لتقليد القصيدة الموزونة، مع إدراجه للتنوعات الكبيرة التي يسمّح بها العروض الخليلي، والتي أدت بدرويش إلى استكشاف أوزان لم تكن قد خطر في بال مكتسفي علم العروض ومطوّريه. والعنصر الثاني قائم في طريقة إلقاءه التي جعلته يلتقي مباشرة بالجمهور. ولعمري، فإنّ درويش هو الشاعر العربي المعاصر الوحيد الذي كانت تُفتح له مدرجات الملاعب، في حين كان الشعراء الآخرون لا يستمع إليهم سوى ثلّة من أصدقائهم وأفراد عائلتهم.

صلاح بوسرييف: أميّز في تعاملي مع تجربة درويش بين مرحلتين. في المرحلة الأولى كان شعره مرتبطاً أساساً بالقضية الفلسطينية و«ثقافة المقاومة». إلا أن هذا الارتباط ستتخلل بعض بنياته لحظة مغادرته للأراضي المحتلة متّجهاً نحو موسكو في دورة تدريبية، وعودته بعد ذلك إلى القاهرة، ليجد نفسه أمام بدايات مرحلة جديدة تتشكل فيها ملامح كتابته غائرة في أعماق اللغة الشعرية، بعيداً عن سياقات اللغة الحماسية والهاثافية. وستتعمق ملامح هذه المرحلة في باريس، حيث كتب سرير الغريبة، ولماذا تركت الحصان وحيداً، ولا تعتذر عما فعلت، وجزءاً من جدارية. وتعدّ هذه الأعمال،

الفرنسية، لكن حضور القصيدة كان أقوى. وأظن أن المرحلة الأخيرة من أعمال درويش، بدءاً من ديوان ورد أقل، شكّلت بداية الانعطاف في تجربته من حيث التطلع إلى الإمساك بجملة شعرية أقل توتراً وأكثر هدوءاً. صحيح أن هذه المرحلة سيسوبها نوع من العياء، إلا أنه يظلّ ملمحاً طبيعياً جداً في مسار أيّ شاعرٍ كبير، إذ تطارده فترات بيضاء وخفوت نَفْسٍ...

**بوسريف (مقاطعاً):** أعتقد أن مسألة العياء لا تمثّل حقيقةً في مسار درويش لسبب بسيط، هو أن النص الأخير الذي نشره في القدس العربي بعنوان «لاعب نرد» جاء قوياً جداً بالرغم من أنه كتبه وهو مقبلٌ على إجراء العملية الثالثة في القلب. وهناك، فيما علمت، نصوصٌ أخرى مكتملة تركها على مكتبه تنتظر النشر. وهذا يدلّ على أنه انتهى قوياً كشاعر، ولم يستسلم للحظات الضعف التي عاشها كإنسان. ربما عنيت بكلمة «العياء» العياء البيولوجي الناتج عن الحالة النفسية التي كان يعيشها؛ لكنّ الرجل ظلّ قوياً شعرياً. بل إنه، كما يبدو، كان قد شرع في استيعاب النفس الشعري القوي الذي يهيئه للمرحلة القادمة التي لو كُتبت له أن يعيشها لأغنى المشهد الشعري العربي بأعمال من العيار الثقيل. غير أنه كُتبت للاعب النرد أن يترجّل راحلاً بعيداً عن التباساتنا، ممجّداً وضوحه السافر في قصيدته التي أخبرنا فيها أنه ذاهبٌ إلى مكان ما، وأنّ اللعبة انتهت، وأنّ الحظوظ لم تكن وافرة بما يكفي. فإذا كان درويش في جدارية قد تحدّى الموت، فإنه في «لاعب نرد» قد تعايش معه واقتنع بمصاحبته... لكنّ بقوة الشاعر الحالم بأنّ ما أنتجته قادراً على أن يجعله خالدًا بيننا وبين من سيأتي من الأجيال.

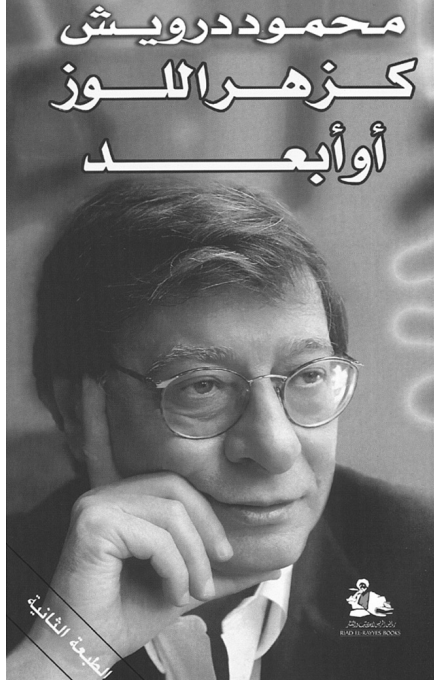
**بوحمامة:** لا خلاف على ما أشرت إليه. وكنت أستعيد، وأنت تتكلم، نصوصاً قوية ك «لاعب نرد» وديواناً استثنائياً ك أحد عشر كوكباً. لكنني، بالموازاة مع ذلك، كنت أستحضر بعض النصوص في ديوان لماذا تركت الحصان وحيداً، والتي تحسّ فيها نوعاً من التقريرية. وهذه الاستثناءات، بالطبع، لا تشين المكانة الاعتبارية لشاعرٍ مثل درويش، بل إنّ حالة الضعف حتميةً يعيشها أيّ شاعر.

**خالد بلقاسم:** أول ما يمكن الانطلاق منه في إعادة قراءة نصوص درويش هو تحريرها من الصوت الإعلامي الذي زاحمها من غير أيّ سندٍ نظريّ يؤهله لهذه المزاومة. فكان من نتائج ذلك أن عمّم بعض الأحكام القيميّة السريعة: ومنها أنّ درويش عوّك على جماهيريته، وعلى قدرته الإنشادية الخارقة، في تحديد قيمته الشعرية. غير أنني أرى أنّ الجماهيرية ليست مقياساً شعرياً، بل مصدرٌ خارج الشعر. علينا أن نقرّ بأنّ الشعر نخبويّ، وبأنّ المعرفة الشعرية لا تتحقّق بالتواصل «الجماهيري». ولا مرأى في أنّ الجماهيرية شكّلت عبئاً كبيراً على درويش لأنها دفعته إلى البحث عن مخارج لتدبيرها في علاقتها بالشعر، باعتبار هذا الأخير جوهراً إبداعياً لا يقاس بما هو خارج الجمالي واللغوي. أما بالنسبة إلى الإنشاد فإنني أرى أنه جسدٌ آخرٌ مواز لجسد القصيدة، ولا يمكن أن يتحوّل بديلاً منها. ولا أعتقد أنّ درويش كان يراهن، في إقامة مجده الشعري، على عنصر الإلقاء والإنشاد. ذلك لأنه، ببصيرته وألمعيته، كان يعلم أنّ الخالد هو النصّ وجماليته، وأنّ الإنشاد لحظةٌ انتشاءٍ عابرة.

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

الشعراء الكبار. فدرويش واحدٌ من قلة امتلكتْ كاريزما شعريةً بامتياز، إذ لا يكفي أن يكون الشاعر موهوباً وذكياً ومتابعاً لمستجدات الشعر والمعرفة الإنسانية لكي يكون شاعراً كبيراً، وإنما يحتاج إلى جرعةٍ مأساوية. وقد اجتمعت في درويش كلُّ هذه الصفات، بما فيها الجرعة المأساوية بوصفه فلسطينياً يحْمَل على كاهله مأساة شعبه. وإنّ شاعراً بهذه المواصفات لا يمكنه إلا أن يعثر على مخارجٍ لكثير من الإشكالات التي قد تواجهه، لكنّ - وكما في سير المبدعين الكبار - لا بدّ من مواعيد تظّل مرتبهةً بالنضج البيولوجي والفكري. وأرى أنّ موعد خروج درويش من الأرض المحتلة، وما عاشه من مواقف مأساوية لشعبٍ يطرد من أرضه، سيعطيه إمكانيةً صناعة قصيدة تتجمع فيها كلُّ العناصر رغم تناقضها؛ ذلك لأنّ الجرعة المأساوية تستطيع أن تولّد التآلف بين المتناقضات. وقد شكّل خروجُه من الأراضي المحتلة إمكانيةً مهمةً لإعادة صياغة المعادلة بين انتمائه إلى مأساة تاريخية، وبين قدره كشاعرٍ يشغله قبل كلِّ شيء إنتاج الأخيلة والمجازات. ولذا رَفَضَ أن يتماهى مع الرأي العامّ العربي الذي صنّفه «شاعراً للمقاومة». وأندكر هنا الكتاب المهمّ الذي أصدره الناقدُ الراحل رجاء النقاش بعنوان محمود درويش: شاعر الأرض المحتلة، لأشير إلى أنّ درويش، بذكائه، لا بدّ أن يكون قد انتبه ساعتها إلى أنّ النقد سيتحوّل إلى مديحٍ مجانيّ يمنع التجربة من أن تتطور. وكان لا بدّ لهذا الانتباه من أن يكون مشفوعاً بجهدٍ قرآنيّ مضمّن: فالمعروف عن درويش أنه قارئٌ نهجٌ للمتون الروائية، وأعتقد أنّ قسطاً وافراً من أعماله الأخيرة بشكلٍ خاصّ لا يمكن أن يُقرأ إلاّ في ضوء استيعابه العميق للجماليات السردية.

والحقّ أنّ تجربة درويش في التوليف بين المقتضى الوطني والمقتضى الجمالي نجد لها نظائر في العديد من التجارب الشعرية العالمية. فالشاعر الروسي الكبير ماكايوفسكي، الذي أشعل الثورة بقصائده، سيضطرّ في لحظة تفصل كبرى إلى أن يجعل الثورة عنصراً من عناصر خدمة النصّ الشعري، لا العكس. كما حضرت فرنسا في بعدها النضالي والوطني لدى المنتمين إلى السورالية من شعراء المقاومة



صدر كزهر اللوز أو أبعاد بمقولة للتوحيدي  
تشير إلى التقارب بين الشعر والنثر.

كان درويش أحد أبطاله، ذو رهان واحد، هو رهان الحداثة الشعرية، التي أضحت  
مدخلاً أساسياً إلى حداثته أكبر، هي حداثته المجتمع.

غير أنه لا يمكن الحديث عن رهان الحداثة الشعرية عند درويش من دون الإشارة  
إلى البعد الإيقاعي في قصيدته. فقد كان يتصرف بحرية الفارس في الأوزان  
الشعرية، ولم يشتغل وفق معايير الأوزان الخليلية. والدليل هو أن جملته الشعرية  
أصبحت قابلة لأن تستوعب السرد، ولأن تمتص المفردة فتحوّلها من سياقها  
المعجمي المتداول إلى سياقها الجمالي المبني أساساً على الاستعارات والمجازات.  
وعليه نؤكد أن خصوصية درويش تكمن في قدرته البارعة على ترويض اللغة  
وتطويعها لتقول في شفافية رقيقة مأساته الشخصية، التي ستصبح مأساة شعب  
معزول ومقتول.

لبيض: تُعد مسألة الجماهيرية معطى أساسياً عند درويش، ولا يمكنها أن  
تخرج عن صلب تفكيره. ذلك أنه، في زمن التلقّي الشعري الرديء، يتميز  
درويش بزخم جماهيري يظل، شئنا أم أبينا، عمدة وجود الشاعر وأحد  
مقومات استمراره. السؤال هو: لماذا ظلّ درويش، دون غيره من شعراء الأرض  
المحتلة، محتضناً من طرف الجمهور العربي، ونجح في الآن ذاته في إنجاز  
الكثير من التحقيقات النصّية الحداثيّة؟...

بوسريف (مقاطعاً): لا اعتقد أن درويش كان معنياً بإرضاء جماهيره. والدليل أنه  
كان يرفض دوماً قراءة نصوص شعرية مبكرة لديه مثل «سجل أنا عربي» (بطاقة  
هوية)، بل كان يعتزم الانسحاب أحياناً إذا ألح الجمهور على مطلبه. وبخصوص  
مسألة الجماهيرية، أشير إلى أن أمبرتو إيكو ألح إلى أن الجماهير التي تحجّ إلى  
القاعات التي يحضرها شاعرٌ نجمٌ لا تحضر من أجل الشعر، وإنما لسماع صوته  
أو رؤيته أو التقاط صورة فوتوغرافية له أو معه. ويخلص إيكو إلى أن الحضور من  
أجل الشعر، أو من أجل البعد الجمالي، يظلّ محدوداً.

صورة الشاعر المغامر في مسارب القصيدة  
بقلق الباحث عن فضاءٍ يسع أحلامه. لكن كيف  
تأتى لدرويش خلخلة هذه الصورة؟ أول ما عمد  
إليه هو أنه راح يوسّع مفهوم «المقاومة» وينقله  
من بعده السياسي الضيق إلى مقاومة جمالية  
أرحب. كما عمل على تغيير الذائقة الشعرية  
الجمعية من دون أن يسقط في أيدي من أسماهم  
«فقهائ الحماسة»، محترفي إطلاق الأحكام  
التخوينية، ومن دون أن يخسر شيئاً من  
جماهيريته.

على أن أهم ما يميّز تجربة درويش هو أنه لم  
يصاحب مشروع الشعري بمشروع نظري  
يحصنه أو يرمم به ما لم يتحقّق في المنجز  
النصّي، بل جعل هذا الأخير هو المختبر، وفي  
هذا المختبر كانت الأوعاء تتغيّر. وقد ذكر الإخوة  
مجموعة من المنجزات الكبرى في القصيدة  
الدرويشية، ويجدر أن أضيف إليها منجزين.  
أولاً: تحويله المنفى إلى سؤال فلسفي من خلال  
ثنائيتي الحضور/الغياب والأنا/الأخر، ومن  
خلال السفر بعيداً في مفهوم الهوية، ومن تأمل  
عميق لمفهوم الحلم. ثانياً: الألفة التي خلقها بين  
النثر والشعر، حتى إنه أعاد كتابة سيرته  
انطلاقاً من الألفة بين السرد والشعري، وسبق  
أن صدر كزهر اللوز أو أبعاد بقولة للتوحيدي  
تشير إلى التقارب بين الشعر والنثر... هذا من  
دون أن يكون درويش مهياً لوضع نموذج يختزل  
الشعر أو يكون بديلاً من الوزن. فدرويش أبقى  
على الوزن قيمة كبرى في جنة الشعر، ولم  
يساوم عليه كما يحلو للبعض أن يروجوا.

الحجام: أودّ أن أوضح أنني لم أختزل قيمة  
درويش في جماهيريته؛ فانا أميز جيداً بين  
بنوية النص ومحيطه. ولكنّ أحداً لا يستطيع أن  
يتحدّث عن قامته درويش السامقة من دون أن  
يشير بالبنان إلى مركزية القضية الشعبية  
ال فلسطينية في شعره.

بوسريف: إذا عدنا إلى الحوارات التي أنجزها  
درويش، فسنجد أنه لا يتوانى في الإشارة إلى  
أنه قطع مع مرحلة كان مرتبطاً فيها بالقضية،  
وأنه عندما أدرك أن الأرض سُحبت من تحت  
أقدام الفلسطينيين استقال من مهامه السياسية  
وراح يقاوم من داخل قصيدته. إنها مرحلة  
الوعي الجمالي بالقصيدة، ذلك الوعي الذي لا  
يرتهن إلى الجمهور بل يسعى إلى إعادة تشكيل

بمدى تحقيق التوافق بين المقروئية والجمالية. ويبدو أنّ درويش استطاع أن يجمع حوله عدداً كبيراً من القراء من دون أن يفترق قيداً أنملة في القيم الجمالية الشعرية. على أنني أرى أنّ النصّ الدرويشي ليس متجانساً، إذ لا يمكن أن نتصور أنه كتب نصّاً واحداً طوال خمسين عاماً. لذلك، وعلى الرغم مما يوسم به التحقيق من اختزالية، فإنه لا بدّ من الحديث عن محطات كبرى في شعره. في المحطة الأولى (حتى بداية السبعينيات) كان درويش مرتبطاً بقضيته عضويّاً. لكنّ خروجه من الأرض المحتلة كشف له قارة الشعر العربي الجديد عن طريق الاحتكاك المباشر بالشعراء العرب، وبخاصة المصريين. في هذه المحطة الثانية بدأ درويش يكتب قصائده الطوال، وقد ساعدته في ذلك النزعة السردية التي أشرت إليها. فكان أن أنتج «القصيدة - الديوان»، كما هو الشأن في تلك صورتها... ومديح الظلّ العالي وبيروت. أما في المحطة الثالثة فثمة عودة قوية إلى الذات مع ديوانه لماذا تركت الحصان وحيداً، حيث بدأ يكتب السيرة الذاتية الشعرية، وذلك بالرجوع إلى الطفولة. أما في المحطة الرابعة فسيشرع في كتابة قصيدة ذات امتداد وجودي مع الآخر. لكنّ، في كلّ هذه المحطات، كان هناك نوع من التداخل بين الذاتي والموضوعي: فلا يمكن أن نقول إنّ هذه القصيدة مخصّصة لفلسطين، وتلك مخصّصة للحب أو الرثاء. لقد حاول درويش أن يكتب في مواضيع متنوعة، مجسداً مقولة ابن خلدون الشهيرة: إنّ الشعر علم لا موضوع له.

**بلقاسم:** تكمن قيمة درويش في إقامته عند التخوم بين السياسي والشعري، الأمر الذي حصّن شعره بوعي جعله يخرج عن الصورة النمطية التي أريد له أن ينحصر فيها. وأنا لا أتفق مع الأستاذ بنعيسى من أنّ العياء الذي نلمسه في بعض قصائده الأخيرة هو عياء جمالي أو تعبير عن لحظة بياض يمرّ بها الشاعر، بقدر ما أُرده إلى فيضان السياسي عن الحدّ الذي يستطيع أن يحتضنه الشعر من دون أن يزاحمه في شعره.

أشار أحد الإخوة إلى الإبدال الذي وقع في شعر درويش من حيث الاهتمام العميق بالإيقاع. وأودّ أن أضيف إبدالاً آخر، وهو تمجيد الصورة. فدرويш ذاته، عندما يتأمل تجربته، نجده يمجّد الصورة التي، على ملامستها للغموض، لا تتنكر للمعنى. لهذا أمكننا القول إنّّه ظلّ شاعر المعنى بامتياز. وهذا الحكم لا يقلل من شأن تجربته، بل هو عنصر اختلافه الخلاق: فإذا كان العديد من الشعراء عملوا على تدمير المعنى بالاستغلال على الغموض، فإنّ درويش حافظ لهذا الغموض على محرّج، وهو ما يعني أنه ليس غموضاً منغلّقاً على نفسه.

**بنعيسى:** أستسمح الإخوة في أن أخوض في بعض النقاط المهمة التي أثّرت، وأبدأ بمسألة الجماهيرية. إنّ الجماهيرية جزء من نجاح درويش، بل لا يمكن أن أتخيل درويش بمعزل عنها. فحين أتعاطى مع أدونيس مثلاً، فإنني أتعاطى معه بمنظور خاصّ ووفق استعدادات خاصة: أما عندما أقرأ لدرويش، فإنني أتخيل نفسي منصباً له في مسرح محمد الخامس أو الجامعة الأمريكية في بيروت.

السؤال الأساس في هذا الصدد هو: كيف أمكن درويشاً أن يجمع بين الإخلاص لجوهر الشعر، وبين توريث جمهور هجين في عوالمه الشعرية، جمهور يجرده درويش من هستيريته ويدفعه إلى تأمل القصيدة باعتبارها لغّة وصوراً وإيقاعات، وليلج به عوالم ذات مرجعيات فلسفية؟ ضمن هذا السياق تقيم ظاهرة درويش وتنتثر نجوميتها اللامعة في المشهد الشعري العربي. وللتعامل معها لا بدّ من اقتراح مسارين: الأول يبدأ من نقطة التحرّي عن الصلة المفترضة بين التقاليد الشفوية في الشعر العربي، وبين شاعر يستثمر هذه التقاليد ليكتب نصّاً قوياً

**الحجام:** من البدهي التشديد على اهتمام درويش بجمهوره، لأنّ المتلقّي دائماً مفكّر فيه. وبمناسبة الحديث عن إيكو، فعلينا ألا ننسى أنه خصّص حيناً مهماً من أعماله لدراسة وضعية المتلقّي! من المؤكّد أنّ للمتلقّي أفق انتظار، لكنّ الشاعر الحاذق هو من يحاول أن يحققه أو يخرقه. وكان على شاعر في قيمة درويش أن يخترق أفق انتظار المتلقّي، وألا يخضع لسلطته، بل أن يروّضه ويجعله منقاداً إلى حسّ التجربة الجمالي والمتجدّد في كلّ حين.

أعود إلى مسألة التحوّل الدرويشي لأؤكّد أنّ بداية التحوّل الكبرى حدثت في السبعينيات. فقد شدّد درويش في أحد حواراته على أنه، وشعراء الأرض المحتلة، كانوا يعيشون حصاراً ثقافياً، وحينما كانت تتسلّل إليهم قصيدة جديدة لقبّاني أو أدونيس أو عبد الصبور أو حجازي كانوا يتلقّفونها ويكتبونها بخطهم ويتداولونها من يدٍ إلى أخرى. لكنّ عندما أتاحت له فرصة مغادرة الأراضي المحتلة والتوجّه إلى موسكو، ومن بعدها إلى القاهرة فيبيروت، بدأت الأفاق تتفتح أمامه، وبدأ يعيش تجربة جديدة يتنفّس فيها الهواء ويتواصل فيها مع الشعراء الآخرين.

**لبيض:** لكنّ كيف انعكست هذه المتغيّرات على تجربته وفتحت أمامها أفاق التحوّل؟

**الحجام:** انعكست في اللغة الشعرية بالأساس. وهذا الانعكاس سيظلّ يرافقه إلى آخر نصّ كتبه «لاعب نرد» وإلى نصّ قبله هو «سيناريو جاهز» يتحاوّر فيه مع إسرائيليّ وُجد وإياه في حفرة واحدة مع حيّة تريد أن تفتكّ بهما معاً. في مثل هذين النصّين برزت براعة درويش في صياغة لغة قادرة على استجلاء دواخل النفس بمفردات غاية في الدقة والشاعرية.

**مخافي:** أعتقد أنّ العلاقة بالمتلقّي مرغوبة عند جميع الشعراء. ولا أتصور أنّ الشعر شكّل مفارقة للجمهور العربي إلا في حالة واحدة، هي حالة بعض شعراء الخمسينيات والستينيات المحسوبين على مجلة شعر: فقد كانوا يتكوّن نوعاً من الاحتقار للجمهور باعتباره قاصراً عن إدراك ما يريد الشاعر قولّه. والسؤال الذي ينبغي طرحه هنا هو: هل ينبغي إرضاء الجمهور على حساب الشعر، أم ينبغي إرضاء الشعر ولو على حساب الجمهور؟ إنّ المسألة كلّها تتعلّق



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

غاية في القوة من داخل أطرٍ تقليدية. أقصد أنه من داخل النموذج التفعيلي قد استطاع، بحذقه الشعري وذكائه الفطري، أن يُبين عن كثيرٍ من الممكنات التي تكشف عنها الشعرية العربية.

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

**بنعيسى:** مسألة البياض أو العياء مسألة عادية عند كلِّ شاعر. ولا يمكننا أن نحسم فنردُّ الأسباب إلى علّةٍ ما، بل قد يتداخل الموضوعي بالذاتي في المسألة. وهنا أريد أن ألفت

انتباهكم إلى المأزق الذي عاشه درويش إثر اتفاق أوسلو، حيث طُرِح عليه الاختيارُ بين الوفاء للقصييدة أو الوفاء للإلزامات التاريخ التي اقتضت أن يكتفي الفلسطينيين بأرضهم وغزّة. وهكذا تقرّم الوطن المحلوم به في القصيدة على مدى سنين. هذه التجربة أثّرت في درويش وفي ألقه الشعري، وأدّت به إلى نوع من الصمت والبياض. لكنّ سرعان ما تبدّد كلُّ هذا وخرج إلينا درويش بنصوصٍ قويةٍ جداً بدأها بـ «أحد عشر كوكباً».

**الحجام:** يمكن الحديث عن قطيعة في شعر درويش ابتداءً من التسعينيات تحديداً، لكنها نسبية في اعتقادي. فهناك محطات فرّضت عليه العودة إلى الخطاب المباشر. في مديح الظلّ العالي نجدّه يطعم شعره الراقي بلحظاتٍ مباشرة. وفي «عابرون في كلام عابر» يكتسي الخطابُ المباشراً أهميةً بالغة، ونعلم أنّ هذه القصيدة خلّقت تداعياتٍ سياسية كبرى تُوجّهتُ بمناقشتها داخل أروقة الكنيست الإسرائيلي.

من مظاهر قوة شعر درويش الصورة الشعرية. وقد أشار في حوار عن طفولته، وفي أول كتابٍ نثريٍّ له (شيء عن الوطن)، أنه لو أضعفته الظروفُ لكان رسّاماً، لكنّ حالة العوز منعت والده من أن يقتني له أدوات الرسم، فالتجأ إلى الكتابة. والحقُّ أننا إذا تأملنا شعره لتجلّى الحسُّ التشكيلي في الصورة الشعرية من خلال التعبير بالصورة الرمزية واستلهاً الأسطوري.

**صلاح بوسريف:** أسجّل تحفظاتي عن أمورٍ أشار إليها الإخوة. وأبدأ بتصنيف الأَخ بوحمالة للشعراء، واعتباره درويش ثامن الشعراء العرب من الجاهلية إلى اليوم. فالحقُّ أنّ هذه المسألة تحتاج إلى نوع من الانتباه، وإلا فأتين نصّف محمد عفيفي مطر مثلاً؟!

أشار بلقاسم إلى الضغط الإعلامي الذي لعب دوراً أساسياً في خلق ظواهر ليست نصّية بقدر ما هي سياسية. وهذا لا ينطبق طبعاً على درويش - فهو شاعرٌ لا يحتاج إلى تزكية الإعلام - ولكنه لم يسلم من تصنيفات الإعلام وتنميطاته.

حاملاً لكل مواصفات الحداثة؛ شاعرٌ قادرٌ على إعادة إنتاج صورة عكاظ وكلّ الفضاءات التي كان يُنشُد فيها الشعر العربي القديم. المسار الثاني يستحضر ذكاء درويش وتتبعه مجريات الشأن الشعري والثقافي العامّ؛ فالرجل، بالرغم من نجوميته، كان أميل إلى العزلة؛ فعندما ينتهي الإلقاء والبهرجة الشعرية، يعود إلى ذاته للتأمل والقراءة. وهكذا، عندما تتقاطع الجماهيرية مع النباهة الثقافية والمتابعة الذكية لمجريات الشأن العامّ، نكون أمام ديناميةٍ خلّاقةٍ لقصييدةٍ دائمةٍ البحث عن مفاصل جديدة تغني بها تجربتها.

لقد شكّل الإنشاد الشعري لدى درويش فرصةً لإعطاء نفسٍ جديدٍ للقصييدة، وفرصةً لإغناء تجربته الشعرية. ويقال إنه كان يتدرّب على الإلقاء قبل أن يأتي إلى القاعة لملاقة جمهوره. ولقد قدّمت حركة الشعر العربي شعراءً موهوبين في الإلقاء الشعري (الفيتوري، أدونيس، عبد الواحد...)، لكنّ درويش طوّر تجربة الإنشاد لديه وأخرجها من الهواية إلى الاحتراف، قاصداً خدمة مشروعه الشعري. نخلص مما سبق إلى أنّ قراءة مشروع درويش لا يمكنها أن تغيب عنصرَ الإنشاد؛ ذلك أن منجزه يمكن أن يُقرأ على المستوى النصّي كما على المستوى التداولي.

أما بخصوص مسألة الذاتية، فإنها تبدو لي طبيعية لكلّ المبدعين الأصليين؛ فنهاية مساهم تكون بالعودة إلى الذات. نتذكّر هنا مثال رولان بارت الذي كان يحلم بأن يختم حياته بكتابة نصّ في روعة في البحث عن الزمن الضائع لپروست. إنّ العودة إلى الذات، عند الكتاب، عودةٌ إلى التصالح مع ما هو رحمي وجوهري. وفي حالة درويش كنّا دوماً نقف على قدرة خارقة على الجمع بين الشخصي والحميمي، وبين العامّ والخاص. لم يسقط في الذاتية الخالصة أو التأريخ لذاته، بقدر ما كان يؤرّخ للهوية الشاملة والكبرى التي ينتمي إليها سياسياً وجغرافياً واجتماعياً.

ختاماً، أشير إلى أنّ درويش، وبعيداً عن لحظات الضعف التي يعيشها كلُّ مبدع، يظلُّ ثامن اسم في الشعرية العربية، بدءاً بامرئ القيس وأبي تمام وأبي نواس والمتنبي، وانتهاءً بالسّياب وأدونيس وسعدي يوسف. والذي يميّز درويش أنه الشاعر الأقدر على إنتاج قصيدةٍ حداثيّةٍ

لديه. وعلينا أيضاً ألا ننسى تجربته الصحفية التي مكنته من بناء «الملتقى المفترض» لشعره؛ وهذا، في اعتقادي، حسنٌ كثيراً من علاقة شعره بالملتقى. ويمكن أن نضيف إلى هذا تجربته الصادمة التي عاشها طفلاً عندما طردت أسرته من بيتها؛ فهذه القسوة هي التي ستشكل ما سماه بوحمالة «الجرعة المسأوية» التي ستصير خلفيةً تُسند تجربته الشعرية وتقويها.

أما السؤال الذي طرحه بوحمالة عن إمكانية كتابة نصٍّ حداثيٍّ من داخل الأطر التقليدية للشعر، فلا أعتقد أنه واردٌ في تجربة درويش لأنه، ببساطة، كتب نصاً حداثياً من خارج تلك الأطر. فلا يمكن أن نعدَّ كلَّ مَنْ كَتَبَ التفعيلة شاعراً من داخل الإطار التقليدي، بل السؤال الأصح الذي يجب طرحه هو: كيف تعامل الشاعر مع الإطار العروضي، ولاسيما أن هذا الأخير أصبح لصيقاً باللغة العربية؟ ونجيب بأن درويش جدّد هذا الإطار كلياً، حتى إذا حاولنا أن نستقصي قصائده الموزونة وجدنا بحوراً كثيرةً لا وجود لها في التراث العربي، بل توصل إليها من خلال توليفة بين مجموعة من الأوزان.

بخصوص موضوع الصورة الشعرية، أرى أن درويش اهتمَّ بها ضمن اهتمامه الأكبر بعمارة القصيدة. فالصورة عنده قد تبدّأ على مستوى الجملة، لكنها لا تنتهي إلا على مستوى النصِّ عامةً، الأمر الذي يسمح لنا بالحديث عن «الاستعارة الكبرى»

بلقاسم: أودُّ أن أعود إلى قضية الوعي النظري، لأؤكد أن خلفية قصيدة درويش ذات جذور معرفية حصّنت تجربته من النمطية، وشدته إلى المستقبل. وما أريد التنصيص عليه هو أنه لم ينظر للشعر بقدر ما أبدى الماعات وإشارات. صحيح أنه جرب التأمل النظري، لكنه لم يصاحب تجربته بمشروع يحتوي تصوراً شعرياً متكاملًا. فلقد كان يحترز من أن تتحوّل التجربة إلى ممارسة ذهنية، أي أن يتحوّل المنجز النصّي إلى محاولة تجاوب مع قضية نظرية.

بوسريفة: إذا عدنا إلى نصوصه الأولى لاحظنا أنها لا تتضمن حديثاً عن الإيقاع والمجاز والصورة والسرد والتلقي، لكنها مفاهيم ستصبح متداولة في نصوصه الأخيرة كسرير الغريبة أو أحد عشر كوكباً. وهذا ما سماه عبده وازن «البيان الشعري في النصوص الشعرية لمحمود درويش». وهكذا كان درويش يبني بيانه الشعري بجرعات، ولم يكن يُصدر بياناً شعرياً واضح المعالم.

بلقاسم: لكنّ الميتا - شعري يظلّ دوماً منفصلاً عن التنظير المحكم للشعر. وهذا التمييز لا بد من أخذه في الاعتبار.

مخافي: في اعتقادي أنه لا يمكن أن نربط ربطاً عضويّاً بين الوعي النظري والإبداع الشعري. سئل مرةً يوسف الخال: لماذا لم توفّق في أن تطبّق في قصائدك ما كتبتّه نظرياً؟ فأجاب أنه ليس من الضروري أن ينجح الشاعر في تنفيذ ما يؤمن به نظرياً على مستوى الشعر. ولو قرأنا أدونيس نفسه، الذي يُعرف بالتنظير أكثر من غيره، فسنعجز عن أن نربط ميكانيكياً بين قصائده وتنظيراته؛ فشعره، ربما، يتميز كثيراً من النظريات التي طرحها!

بلقاسم: وهذا يؤكّد أن صوت الشعر منفصل عن الممارسة النظرية. وقد يحتاج الشاعر أحياناً إلى «نصٍّ موانٍ» يتحايل به على القصيدة ويضيء عليها. وأحياناً يعتم هذا النصُّ على القصيدة، لأنّ نواياها ومشروعها النظري قد تكون أكبر منها. أودُّ أيضاً الإشارة إلى قضية قد تطعم مسألة «الذاتية» التي تمّ الحديث عنها سابقاً، وتتمثّل في علاقة درويش باسمه الشخصي. وقد أصبحت هذه العلاقة قويةً

أما بخصوص الوعي النظري المتميّز، فأعتقد أن درويش تمتع به منذ خروجه من الأرض المحتلة، وبدء اطلاعه على آفاق ثقافية واسعة. فكان أن أطلع مثلاً على مجلة شعر ومجلة مواقف، ووجد نفسه أمام سؤال الأولى عمّا سُمّي آنذاك «شعر المقاومة». وهذا سيغيّر منظور درويش إلى مفهوم الشعر، ولا غرابة في أن نجده يصرّ في حواراته التالية على الإيقاع والصورة الشعرية ومعمارية النصِّ الشعري.

أما في ما يتعلّق بالإلقاء، فقد كان درويش مدرّكاً لهذا المعطى في شعره، فكتب قصيدته ببعده شفهي (رعوي) أو غنائي أو صوتي، لا كتابي، خلافاً مثلاً لأدونيس الذي نجد بناء الجملة عنده كتابياً حتى ليصعب أحياناً إنشاد قصائده (أذكر أن أدونيس عبّر، في إحدى أمسياته في الدار البيضاء، عن أسفه لقراءة قصيدة، معللاً ذلك بكونها مكتوبة لا نصّاً للإلقاء). وينبغي ألا ننسى البعد الجماهيري السياسي الذي كان مهيمناً في السبعينيات، والذي كان يضحّ بالشعارات وبالحضور المكثّف لرجال الأمن من أجل تفريق الجماهير الحاجّة إلى القاعة حيث يُنشد درويش شعره.

تحفظي الآخر يتعلّق بالتذبذب الذي ربما اعترى القصيدة الدرويشية؛ فهذا قد يصيب تجربة أيّ من الشعراء الكبار. ولا عجب أن صرّح درويش ذاته في أحد حواراته بأنه لو كُتب له أن يعيد النظر في ما أنتجه، خصوصاً في تجربته الأولى، لحذف الكثير. والحق أن نصوصه الأخيرة، وبخاصة «لاعب نرد» و«القطار» والنصّ/الرسالة إلى «حماس» و«فتح» بخصوص الخلاف بينهما، كانت نصوصاً قوية؛ وكأنه أراد من خلالها أن يترك وصيةً تحدّد نهائياً اختياراته الشعرية.

الحجام: حسُّه النقدي، وقدرته على التطوّر، هما العاملان الحاسمان وراء حذفه لبعض نصوصه من ديوانه؛ بل إنه حذف مجموعة شعرية كاملة كتبت في الستينيات. وهذا يدلّ على خصيصة ممارسة النقد الذاتي التي يتمتّع بها، وهي التي ساعدته على التطوّر كما أشرنا.

مخافي: بالرغم ممّا قيل عن علاقة درويش بإنشاد شعره، فإنه لا يمكن اعتباره ظاهرةً صوتية. ذلك أنّه كتب «القصيدة العالمة»، أي التي تكوّنت لديه بفعل قراءاته. وهذا الثراء الثقافي شكّل مصدراً أساسياً من مصادر الشعرية



ثامن اسم في الشعرية العربية، بدءاً بأمرى القيس وانتهاءً بأدونيس وسعدي يوسف.

الأحياء: فرغم حساسيته باعتباره مصرياً، فقد اضطُرَّ تحت إكراهات المفاضلة أن يقصي أحمد عبد المعطي حجازي، فحجازي، وإن كان شاعراً كبيراً، وقَدِّمَ أدواراً مهمةً في الحداثة الشعرية العربية، إلا أنه يعيش منذ مدّةٍ حالةً من العقم لا تسمح له بأن يُدرَجَ ضمن دائرة الشعراء المجدِّدين!

**بوسريف:** لا أعتقد أنه يمكن الارتكانُ إلى معيار المفاضلة في ظلّ التطوُّرات الكبيرة التي يشهدها النقدُ العربي. فهذا المعيار هو نتاجُ سياقٍ معرفيٍّ خاصٍّ، هو سياقُ «الطبقات الشعرية» الذي خلَقته ظروفُ اجتماعيةٌ غيرُ مرتبطةٍ بشعرية النصِّ الشعري. أما أن تتمثَّلَ بتجربة جابر عصفور، فالحقُّ أنَّ عصفور لا يقرِّرُ وحده في الشعر العربي المعاصر؛ وإذا كان قد أقصى حجازي من دائرة أهمِّ شعراء العربية المعاصرة، فلماذا أفرد له حيزاً مهمماً في كتابه الأخير؟ من الضروري التأكيد على أنَّ عصفور يعاني مشكلة تطوير آليات اشتغاله على النصِّ الشعري العربي!

أما بخصوص الفوضى الشعرية التي أشار إليها بوحمالة، فأرى أنها مبالغٌ فيها. والتعبير الأصحُّ هو القول بأنَّ ثمة «هبةً شعريةً كبيرة» وأن تكون هناك هبة شعرية فمعنى ذلك أنَّ ثمة اختيارات شعرية تريد أن تفصح عن نفسها. قد تبدو في بعض الأحيان متهلهلة، وقد تبدو في أحيان أخرى ضحلة؛ لكنَّ هذه الهبة هي التي تستطيع أن تفرز شعراء كباراً، وإنَّ لم يكونوا بالعدد الذي توقَّفت عنده.

**بوحمالة:** عندما أشرتُ إلى الأطر التقليدية للتفعيلية لم أكن أحكم على النموذج التفعيلي بأنه نموذج «تقليدي» بالمعنى المعجمي، وإنما بالمعنى النقدي الذي يعتبر كلَّ متشبَّثٍ بالنموذج التفعيلي كأنناً محسوباً على ذمّة تاريخ شعريٍ انتهى. وفي هذا السياق لا ننسى موقفَ أنسي الحاج من السيَّاب ونعته إياه بالشاعر الجاهلي والتقليدي. لا خلاف على أننا صرنا منذ أزيد من عقدين أمام سلطة رهيبة تصف المتشبَّثَ بإطار التفعيلة بالتقليدي والماضوي، في الوقت الذي تقدِّم فيه قصيدة النثر باعتبارها الزمن الشعري المفضَّل. وفي هذا السياق أشير إلى سجل درويش في السنة الأخيرة قبل رحيله مع مجموعة سمَّاهَا «ميليشيا قصيدة النثر» بسبب ما أبداه أفرادها من استهدافٍ لشعره وشخصه.

ما قصدته أنَّ درويش استطاع أن يثبَّت أنه، من خلال الإيقاع، بشكله الواسع والمنفتح، تُمكن كتابة قصيدة أكثر تقدماً وحدائهُ من قصيدة النثر... هذه القصيدة التي خلَّقت فوضى حاول الصديق بوسريف تجميلها فسمَّاهَا «هبةً شعرية»!

في لحظة تنامي القلق الوجودي عنده، وتجلَّى ذلك في دمج اسمه الشخصي في العنوان: إذ لا يمكن أن نقرأ، مثلاً، الجدارية إلا باعتبار أنَّ عنوانها الأصلي والكامل هو جدارية محمود درويش (اسم المؤلف تحت العنوان). الشيء ذاته يمكن أن نقوله عن نصِّ في حضرة الغياب: فعنوانه الأصلي هو: محمود درويش في حضرة الغياب. إنَّ درويش في مراحل الأخيرة أصبح مفتوناً بإعادة تأمل ذاته من خلال إعادة تفكيك اسمه حرفاً حرفاً، وكأننا بدرويش يريد أن يربط عمله باسمه الشخصي، أو كأنه يريد أن يُلجَّ على بصمته في ما ينتجه.

**بوحمالة:** شننا أم أبيننا فإننا ما نزال نحتاج إلى استخدام معيار المفاضلة بسبب الفوضى العارمة التي تعمُّ المشهد الشعري العربي، وفيها يتشبَّه أشباه الشعراء بالشعراء الحقيقيين، بل يستأنسون عليهم باحتلالهم مساحات إعلامية كبيرة في الوطن العربي. إنَّ عنصر المفاضلة هو الذي سهَّل علينا معرفة الشعر القديم. وعندما أشرتُ إلى امرئ القيس، فلأني متأكد من أنه لا يوجد مَنْ يشكُّ في قيمته الشعرية وأبوته الشعرية الفعلية أو الرمزية. وعندما ذكرتُ أبا نواس، فلأني أعلم، كما تتعلمون، أنه شاعرٌ توفَّرت له الجراءة على اختراق المحرِّم؛ وهو أمرٌ جوهرى في تاريخ الشعر العربي. أما زُكرُ أبي تمام، فلأنَّ أحداً لا يعترض على قدرته الخارقة على إبداع لغة شعرية جديدة. وأما السيَّاب فهو من الشعراء الرواد الذين استطاعوا أن ينهضوا بمقترح نازك الملائكة حول الصيغة الجديدة للشعر العربي، ما دامت نازك لم تملك المؤهلات الكافية للقيام بذلك. ومع أدونيس ننقل من أفق القصيدة إلى أفق الكتابة. أما مع سعدي يوسف فنعتز على الذكاء والنباهة في الجمع بين الإيديولوجي والشعري. ومع درويش، أخيراً، وجدنا الإخلاص للقضية الوطنية، والإخلاص للقصيدة الشعرية. وإنه ليبدو لي أنَّ مثل هذه المعايير أساسية لتمييز هؤلاء الشعراء، وللحكم بأنهم أرقى ما وصلته الشعرية العربية على امتداد تاريخها. أنا لا أنتقص من مواهب كبيرة مثل عفيفي مطر وأمل دنقل وسامي مهدي، لكنَّ هناك تفاوتات، شننا أم أبيننا! وجابر عصفور ذاته وجد نفسه منذ سنة أمام الإشكال عينه حين أراد أن يجد «تخريجه» لأهمِّ الشعراء العرب

أعود إلى مسألة الوعي النظري. فالتأملُ للمنجزِ الشعريِ الدرويشي يدرك أن درويش لا يقدم كل ما لديه إلى القارئ في لحظة واحدة. وأعتقد أن أهمّ تلميحاته النقدية تمتلئ في حواراته، إضافة إلى ما كتبه في نهاية الستينيات بعنوان شيء عن الوطن، و«أنقذونا من هذا الحب القاسي». ومثل هذه الخرجات النقدية، إذا صحّ التعبير، كان يبغى درويش من ورائها تصحيح بعض المفاهيم النقدية، أو تأطيرها داخل سياق تجربته الذاتية أو تجربة الشعر العربي عامةً.

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

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

الدار البيضاء

### علال الحجام

أستاذ جامعي في جامعة الأخوين، إفران، وشاعر.

### حسن مخافي

أستاذ جامعي في كلية الآداب، مكناس، وناقد.

### صلاح بوسريف

شاعر وناقد.

### بنعيسى بوحمالة

أستاذ التعليم العالي، ناقد.

### خالد بلقاسم

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

ولعمري أين تبدو له هذه الهبة المباركة؟ أفي الاستسهال الفظيع في الكتابة الشعرية، أم في سيطرة أشباه الشعراء على المنابر الإعلامية؟ إننا، اليوم، وأمام كل هذا، أشدُّ ما نكون حاجةً إلى معيار «المفاضلة». أعرف أن هالةً إستمولوجيةً تحيط بهذا المفهوم، ولا أجد حرجاً في الاتفاق على مفهوم آخر. لكن ما يجب ألا نتراجع عنه هو التمسك بمواجهة هذا الطابو «الشعري»، وعدم السكوت عن الانحطاط الذي يعيشه الشعر العربي. ومن ثمة ستكون لدينا القدرة على الإفصاح صراحةً عن حكم القيمة تجاه هذا الشاعر أو ذاك.

**بوسريف:** أعتقد أن القيمة الشعرية هي الأساس في الحكم، في زمن أصبحت فيه معايير الحكم فضفاضة!

**بوحمالة:** لا أظن أنه يُمكن «مناقشة» الأخطاء النحوية في قصيدة النثر أو الاختلاف حولها. يجب الاعتراف بأن هناك مذابح تقام في المشهد الشعري نهاراً جهاراً، ولا يمكنني أن أطمئن إلى شخص يدعي أنه شاعر من دون أن يكون له وعي لغوي يسنده في تجربته!

أعود إلى الرؤية التموزية التي أشار إليها الأخ علال لأشير إلى أن درويش ينتمي إلى فترة الستينيات التي شهدت نهاية الرؤية التموزية، وفتحت الأفق الشعري على رؤى أخرى يمكن أن نختصرها في ثلاث أساسية أصبحت متنقذة في الشعر العربي: الرؤية النرسيسية، والرؤية الديونيزوسية، والرؤية الأرفية. ومن مفارقات المشهد الشعري العربي أن أدونيس، مثلاً، الذي يبدو منحازاً إلى الرؤية التموزية، قد يفتح في قصائد عديدة على الرؤية الأرفية. لكنّ المثير في تجربة درويش هو تشبّثها الدائم بالرؤية التموزية التي كانت قد استنفدت لغويًا ومجازيًا وأسطوريًا. ومع ذلك فقد استطاع، من داخلها، أن يقترح علينا نصاً متقدماً وحدائياً. وهذا الأمر لا يتأتى إلا للشعراء الذين يملكون حدساً زائداً وذكاءً لامعاً.

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