



في الأعمال الأولى لمحمود درويش

أ.د حسن عبد عودة الخاقاني
كلية الآداب/ جامعة الكوفة

م. مازن عبد الحسين مشكور الظالمي
كلية الهندسة/ جامعة الكوفة

المخص

المعرفة واحدة من أهم إشكاليات الشعر الحدائي، وسؤال المعرفة في الشعر هو ما يتوخى البحث النظر فيه، مُتَبَنِيًّا مفهوماً للمعرفة بصفتها إمكان لإدراك حقائق الأشياء والوصول إلى جواهرها. ولما كانت الأعمال الأولى لدرويش محكومة بهيمنة مركزيّة المكان/ الوطن، بوصفها سرديّة كبرى، أو حقيقةً لا تقبل المراجعة والتشكيك، ولا تتقبل قيام أيّ حقيقةٍ خارجها؛ جاءت مُقاربتنا لحقيقة "الأنا" في ضوء هذه السردية فضلاً عن سردية: الحتمية التاريخية للتقدم نحو التحرر، وقد شهدت تجليات "الأنا" تعدداً واختلافاً مع تقدم مراحل الصراع على الأرض، ومع نضج الرؤيا، فضلاً عن قُرب "أنا" الشاعر وبعدها عن الوطن، فالأعمال الأولى اتسمت بمراحل ثلاث للكتابة بحسب منظور هذا البحث: الكتابة من داخل الوطن، والكتابة من الخارج العربي أو (المرحلة البيروتية)، من ثم مرحلة ما بعد بيروت، وكل مرحلة من هذه المراحل لها سماتها الدالة في تقديم المعرفة عن حقيقة "الأنا" ودور الأنا في تشكيل تلك المعرفة. والكشف عن صور هذا التطور والتحوّل في تقديم المعرفة عن الأنا في سيرورة علاقتها بالوطن والعالم، هو ما يتغيّب البحث تقديمه؛ من خلال نماذج دالّة ومُتخيرة من شعر محمود درويش.

Summary

Knowledge is one of the most important issues of modern poetry, and the question of knowledge in poetry is what the research aims to consider, adopting a concept of knowledge as a possibility of realizing the facts of things and reaching their essences. Since Darwish's early works were governed by the dominance of the centralization of the place/homeland, as a grand narrative, or as a fact that does not accept review and skepticism, and does not accept the establishment of any truth outside it; Our approach to the reality of the "ego" came in the light of this narrative as well as a narrative: the historical inevitability of progress towards liberation, and the manifestations of the "ego" witnessed multiplicity and differences with the progression of the stages of the struggle on earth, and with the maturity of the vision, as well as the proximity of the poet's "ego" and its distance from the homeland, The first works were characterized by three stages of writing according to the perspective of this research: writing from within the homeland, writing from the Arab outside or (the Beirut period), then the period after Beirut. The ego is in the formation of that knowledge. And revealing the images of this development and transformation in presenting knowledge about the ego in the process of its relationship with the homeland and the world, is what the research seeks to present; Through significant and selective models from Mahmoud Darwish.

مقدمة

تفاوت أصحاب المعجمات في تحديد مفهوم المعرفة، وتباينت تعريفاتهم ضيقاً واتساعاً، عمقاً وتبسيطاً، لكنهم يُجمعون على وجود مفهومين رئيسيين لها، فهي إما أن تدل على فعل المعرفة، أي الفعل العقلي الذي يقصد ظاهرة موضوعية ليفهم حقيقتها، بحيث تكون المعرفة تامة بالشيء خالية من كل التباسٍ وغموض، أو محيطتةً موضوعياً بكل ما هو موجود للشيء في الواقع. مثلما يدل لفظ المعرفة أيضاً على الشيء المعروف، أي نتيجة ذلك الفعل العقلي ومحتواه، والمتمثلة بحصول صورة الشيء في ذهن الذات العارفة، وتتفاوت درجات المعرفة بحسب الإحاطة بموضوعها، فأدناها الحسية وأعلىها المعرفة العقلية المجردة.^(١) ويمكن حدُّ المعرفة بأنها العملية الإدراكية للأشياء أو الموضوعات التي تقع خارج الذهن البشري على حقيقتها، أي حصول العلم بالأشياء^(٢)، وهي بهذا المعنى ترادف الفهم.

وإن كنا لا نستطيع الإحاطة بكلِّ نظريات المعرفة وتطورها التاريخي من خلال تمهيدٍ مبسط للموضوع، فإنَّ باستطاعتنا الزعم وجود ثلاث حالات تجمع كل نظريات المعرفة:

- فإمّا أن يكون الوعي وحده الذي يملك المعرفة لا الحواس.
- وإمّا أن تكون جميع معارفنا ناتجة عن أحاسيسنا فقط.
- أو أن المواد التي تقدمها الحواس تتشكل عبر مبادئ منظّمة لا تصدر عن تجاربنا في العالم^(٣).

وعلى العموم، يوجد شرطان يتفق المتخصصون في شؤون المعرفة على ضرورة حضورهما، هذان المتطلبان الحاضران عند امتلاك أي امرئ لمعرفة ما، هما أن يكون لديه "اعتقاد" بالافتراض الذي يتكلم عنه، وأن ذلك الافتراض لا بد أن يكون "حقيقياً"^(٤). من هنا جاء أشهرُ تعريف للمعرفة بوصفها اعتقاداً حقيقياً مبرراً^(٥)، لأنّ الاعتقاد الحقيقي غير كافٍ للوصول إلى معرفة، فهو لا يرتبط ببساطة بالصدفة والحظ، إنما يحتاج للاستدلال والتسوية للوصول إلى حال اليقين، سواء كان هذا التسوية ناتجاً عن الإدراك الحسي، أو مستنبطاً من مقدمات بديهية، أو مقبول من الأغلبية، أو متطابق مع الكتب المقدسة، أو أن يثبت بالجوء إلى التجارب المكررة^(٦)، أو أنه ببساطة يتوافق مع نسق فكري سائد عند فئة مجتمعية ما (أيديولوجيا)، فالمعرفة ((هي اعتقاد يحمل طابع اليقين))^(٧) ، وأننا من دون يقين أو حقيقة لا يمكن أن نمتلك معرفة^(٨)، لأن المعرفة علاقة مع الحقيقة، أن تعرف شيئاً ما هو أن تمتلك طريقة مؤكدة للوصول إلى حقيقته^(٩).

يسعى هذا البحث للكشف عن النسق المعرفي المؤسس لحقيقة "الأنا" في خطاب درويش الشعري في الأعمال الأولى بالاستناد إلى أطروحة "ليوتار" حول المعرفة، إذ تتجلى "الأنا" في الخطاب الأول بوصفها واحدة من الحقائق الرئيسية المنتجة لمعرفة الخطاب، ذلك أنه من دون الكشف عن الحقائق المؤسّسة لنظام الخطاب لا يمكن فهم طريقة إنتاج المعرفة وتداولها خلال تلك المرحلة من أعمال درويش الشعرية، خصوصاً وأن تلك "الحقائق" تفتح سُبُل التفكير للوعي الشعري، منها تعترف الذات الشاعرة صورها وتشكيلاتها، ويستمد النص تماسكه واتساقه. فالمكان، وقد تحوّل إلى "سردية كبرى"

للجماعة، وفي ظل ظرفٍ استثنائي، وتهديدٍ خارجي لهويته التي تعبر عن ماهية الجماعة وهويتها، يصبح نواةً مركزية للحقائق التي يصنعها الخطاب المعرفي للجماعة، فيصنع ذات الشاعر بما تصطبغ به نظيرتها الجمعية، وتفقد فرادتها وقيمتها إذا ما قيست بهوم الجماعة وتطلعاتها، وبقضايا المكان. في مثل هذا الوضع لا بد من صنع مركزية كثيفة وصلبة، تخلق نظاماً معرفياً سلطوياً، يجتذب كل الأفكار التي تؤمن بمركزية المكان وحقيقته، ويقصي بالمقابل الأفكار والخطابات التي لا تخضع لتحكم هذه السلطة وهيمنتها، ولا تتماشى مع ثقافة الجمهور والمهرجان، التي يعيشها العالم العربي، في ظل هذا السياق بدأ محمود درويش رحلته الشعرية.

● أولاً: الكتابة من داخل الوطن:

يُعد الخطاب الدرويشي الأول تجسيداً حياً للتوتر والصراع، الذي تعيشه "الأنا" إزاء التحولات التاريخية، ووقوفها في مواجهة أحداث العصر ومآسيه، خصوصاً قضية الوطن ومأساة شعبه. هذا التوتر المتصاعد مع تعقد الواقع وتأزمه، يُزامنه توترٌ دلالي مُتصاعد أيضاً. ما يعني أن "الأنا" الشاعرة منفتحة على العالم وأشياءه ووقائعه، تقول ما تعانیه في معيشها اليومي، كما أنّها "أنا" منفتحة على الآخر ومتفاعلة معه: تتماها بالقرب لتكون صوته، وتدخل صراعاً مع الآخر البعيد/ الطارئ لترفض سطوته.

في هذه المرحلة المبكرة تبدو "أنا" الشاعر/ المغني أقرب إلى الكينونة العمومية المنبسطة^(١٠)، أكثر من كونها وجوداً مخصوصاً بذاته، إذ تُعبر عن الهمّ الجمعي الفلسطيني، أكثر من تعبيرها عن هموم الذات المتناهية للإنسان

الشاعر، يتجلى هذا الأمر في "أنا المغني" التي تُهيمن على الخطاب الشعري في هذه المرحلة، وترسم لنفسها اتجاهاً خطياً وظيفياً في أفق مركزية الوطن، إذ تطلُّ علينا صدىً لصوتِ هذه السردية المهيمنة، سردية المكان التي تغدو المهيمن الأول على تفكير الأنا ووجدانها؛ فالوطن "أعزُّ" شيء عليها، بل أعزُّ من روحها، كما جاء في قصيدة (عاشق من فلسطين):

كلامك... كان أغنية

وكنت أحاول الإنشاد

ولكنَّ الشقاء أحاط بالشفة الربيعية

كلامك، كالسنونو، طار من بيتي

فهاجر باب منزلنا، وعتبتنا الخريفية

وراءك، حيث شاء الشوق...!

وانكسرت مرايانا

فصار الحزن ألفين

وللمنا شظايا الصوت...!

لم نتقن سوى مرثية الوطن!^(١)

أنا المغني/ المنشد، وهي "أنا" الكاتب الضمني هنا، أو "ذاته الشاعرة"^(٢)، تتبدى نتاجاً للتفاعل المتواصل لأننا الشاعر الواقعي مع المكان، الذي يؤسِّس له في خطابه الشعري ويتأسَّس فيه. فتجربة درويش صارت

تجربة ذوبان كَلِّي للأنا وتماهٍ مع مكانها الأليف أو الوطن، وأشياءه، مثلما هي تجربة انصاتٍ لصوتِ الجماعة التي يشاركها مواقفها وهمومها، كما الحال في قصيدة (يوميات جرح فلسطيني) التي يتكشَّف فيها انصهار الأنا الجمعية بالخارج المكاني:

نحن في حلٍّ من التذكار

فالكرمل فينا

وعلى أهدابنا عشب الجليلِ

لا تقولي: ليتنا نركض كالنهر إليها،

لا تقولي!

نحن في لحم بلادي.. وَهِيَ فينا! (١٣)

وفي مقطعٍ لاحقٍ من القصيدة عينها، تكرارٌ لهذا المعنى للتلاشي حدَّ التوحد الصوفي بالأرض (١٤) ومكوناتها، غير أن "الأنا" في هذا المقطع تتجلى "أنا" عموديةً ممتدة بجذورها في الأرض (ماضيها) وعليها (حاضرها)، إذ يؤوبُ الشهداء إليها، في نوعٍ من الموت المُثمر، يحملُ وعداً بالخصب والنماء والحرية:

هذه الأرض التي تمتصُّ جلد الشهداء

تعدُّ الصيف بقمح وكواكب

فاعبديها!

نحن في أحشائها ملح وماء

وعلى أحضانها جرح... يحارب (١٥)

هكذا تؤسس "الأنا" حقيقة تاريخية بانتمائها الجمعي للأرض/ الوطن، استجابةً لضرورة تاريخية ملحة، بعد الذي تعرضت له الجماعة التي تنتمي إليها في أعقاب حرب (١٩٦٧)، ومواجهتهم موقف حدي يهدد وجودهم وهويتهم. وهذه العلاقة الانطولوجية بين "الأنا" ومكان سُكناها؛ تشكّل حقيقة ماهيتها وهويتها، وتُهبها سرّ وجودها الإبداعي، فضلاً عن الإنساني، حين تدخل تلك العلاقة الجدلية التي يكون فيها الوطن مأوى الوجود للذات الفردية والجمعية على حد سواء، في الوقت الذي تكون فيه الذات فضاءً لإقامة الوطن، فتصير سكوناً للسكن "نحن في لحم بلادي.. وهِي فينا"، هذا النوع من الترابط والامتزاج لا فكاك عنه. "الأنا" الشاعرة لا تنظر للمكان بصورة موضوعية، لتتمثله وجوداً خارجياً موضوعياً، إنما تشرع برويتها من منظور مثاليّ، يشكّل حقيقته عن المكان ويؤسس لها، على وفق مخياله وأيدولوجيته وشعوره، ومثال ذلك ما ورد في قصيدة (أحبك أكثر) حيث تتجلى الحميميّة بين الشاعر وبلاده التي ينمو ويكبر في هواها، لتصير كلُّ شيء بالنسبة له:

حنائي خناجر ورد

وصمتي طفولة رعد

وزنبقة من دماء

فؤادي،

وأنت الثرى والسماء
وقلبك أخضر...!
وَجَزُرُ الهوى، فيك، مَدَّ
فكيف، إذن، لا أحبك أكثر
وأنت، كما شاء لي حبنا أن أراك:

نسيمك عنبر
وأرضك سكر
وقلبك أخضر...!
وإني طفل هواك
على حضنك الحلو
أنمو وأكبر! (١٦)

زاوية الرؤية التي تُدرك بها الأنا مكان إقامتها، تميل إلى بوصلة الداخل في الأغلب، حيث يتقدُّ الوجدان بالعاطفة، وتتماها الأنا بمكان سُكناها، فلا ترى أي تحقق للكينونة خارج هذا الفضاء المثالي، من هنا كان محمود في بداياته، يرفض فكرة الهجرة أو الخروج من الوطن (الأرض المُحتلة)، فهو العاشق الذي لا يُفِرُّط بحبه، إذ تتجلى الأرض بصورة الحبيبة تارة والأم تارة أخرى، في استعارة كبرى تهيمن على الأعمال الأولى، مثلما يقول في قصيدة (يوميات جُرح فلسطيني):

آه يا جرحي المكابر

وطني ليس حقيبة

وأنا لست مسافر

إنني العاشق، والأرض حبيبة! (١٧)

هنا تتمثل فاعلية وعي "الأنا" في نظرتها المثالية للأرض، عبر أنسنتها والدخول معها في علاقة عشق أسطوري، يؤسطر الواقع، أو يخلق أسطوره الخاصة، فيقدم للمتلقي "الحقيقة"، حقيقة المكان في ضوء علاقته بالأنا/ النحن بغلاف أسطوري جمالي. فالذات الشاعرة أخذت على عاتقها مهام المقاومة والدفاع عن تلك "الحقيقة" بالنيابة عن الجماعة الفلسطينية، وهي لا تخشى التضحية في هذا السبيل^(١٨)، ونجد مثلاً على ذلك فيما ورد في قصيدة (مغني الدم)، إذ تستعير أنا الشاعر/ المغني "صوتها" من توهج الجرح الفلسطيني:

كُفِّرَ قاسِمٍ

إنني عدت من الموت لأحيا، لأغني

فدعيني أستعِر صوتي من جرح توهج

وأعيني على الحقد الذي يزرع في قلبي عوسج

إنني مندوب جرح لا يساوم

علمتني ضربة الجأد أن أمشي على جرحي

وأمشي..

ثم أمشي..

وأقاوم! (١٩)

الأنا لا تبقى أسيرة عالم الواقع المأساوي، إنما تعود إلى فاعليتها لغوياً، فلا تتلاشى تماماً في هذا العالم، إنما تُجدد وجودها جمالياً؛ من خلال محاولتها تجاوز الواقع نحو الممكن عبر بوابة اللغة الفنية، وهي بذلك تخلق عالماً مأوى بديلاً، عبر فعل التسمية، الذي يحوّل الأشياء ويعطيها فاعليّة وحيويّة في إقامتها الجديدة، لكنها لا تتخلى عن منظورها المثالي الثوري، وإيمانها بحتمية الانتصار ، فتتربص ميلاداً جديداً:

ومغنيك الذي تاب عن النوم تسلى بالسهر

سُيسمي طلعة الورد، كما سُنتت، شررُ

سُيسمي غابة الزيتون في عينيك، ميلاد سحر (٢٠)

فعل التسمية هنا جاء بناءً على رغبة الذات الشاعرة في ممارسة فعلي التعبير والتغيير في آن واحد، ويتحقق ذلك بفعل التخيل، وعن طريق سلطة الكلمة والشعر، سلطة الإبداع والخلق لعالم تخيلي من صنعها وابتكارها (٢١)، وهو طريق الأنا/ المغني للانتصار على واقع الآخر المتفوق تقنياً وعسكرياً، هو سبيل الضحية للتجنز في أرضها ليكون موتها مُثمراً (شجر)، ولتعلو مثلاً يفضح حقيقة القاتل (نجوم):

كيف صارت بركة الدّم نجوماً وشجر؟

الذي مات هو القاتل يا قيثارتي

ومغنيك انتصر! (٢٢)

المعني ينتصر في النهاية، ينتصر ذاتاً فردية وجماعية في آن واحد، فهي ((فردية بمسؤوليتها واختيار موقفها، وهي "جماعية" في همّها، واختيار مصيرها))^(٢٣). والأنا في هذه المرحلة المبكرة من عمر الكتابة الشعرية الدرويشية، تطلُّ علينا وجوداً مسطّحاً، متصالحاً مع ذاته، يؤسّس ولا يهدم، يُعبّر أكثر مما يخلق، هي "أنا" وثوقية^(٢٤) تؤمن بقدرتها على إدراك الحقيقة، والوصول إلى اليقين، إذ تنهض في أفقٍ معرفي تام، تتخذ من ذاتها مرجعاً للمعنى أو الدلالة، من دون أن تخرج على النظام المعرفي السائد والمهيمن، خصوصاً إذا ما تعلق الأمر بالوطن، ومثاله قول درويش من قصيدة (وطن):

عَلَّقُونِي عَلَى جَدَائِلِ نَخْلَةٍ

وَاشْنَقُونِي ... فَلَنْ أَخُونَ النَخْلَةَ!

هَذِهِ الْأَرْضُ لِي... وَكُنْتُ قَدِيمًا

أَحْبَبُ النَّوْقَ رَاضِيًا وَمَوْلَهُ

وَطَنِي لَيْسَ حَزْمَهُ مِنْ حَكَايَا

لَيْسَ نَكْرِي، وَلَيْسَ قِصَّةً أَوْ نَشِيدًا

لَيْسَ ضَوْعًا عَلَى سَوَالِفِ قُلَّةِ

وَطَنِي غَضْبَةٌ الْغَرِيبِ عَلَى الْحَزْنِ

وَطِفْلٌ يَرِيدُ عِيدًا وَقَبْلَهُ

وَرِيَا حِ ضَاقَتْ بِحَجْرَةِ سَجْنِ

وعجوز بيكي بنيه.. وحلقة (٢٥)

ف"الأنا" الشاعرة في ضوء علاقتها بموضوعها المُدرِك (الوطن)، تنهضُ في أفقِ التحقُّقِ الكامل، تعرف من كانت ومن صارت عليه، وما تتطلع إليه، مثلما هي عليمَةٌ بموضوعها، وبما "ليس" عليه، لا شيء يُفَلت من إحاطتها، ولا تعرف الارتياب والشكَّ والتردد، هنا تتطابق الأنا مع موضوعها، تطابقاً يكاد يكون تاماً، بين من يقول وما يقول.

● ثانياً: مرحلة الإقامة في بيروت:

بعد خروج محمود درويش من الوطن ١٩٧٠، يدخل الخطاب الدرويش مرحلة مختلفة، هي مرحلة الكتابة من الخارج، عندها تدخل "الأنا" علاقةً مُختلفة مع "الوطن"، فيصير الأخير جزءاً لا يتجزأ من الذات، نفسياً وذهنياً، ذاكرةً وحلماً وقريناً وحببية، غير أنّ "أنا" الشاعر باستدعائها الخارج وتذويبه داخلياً من ثم إعادة صياغته وتشكيله، لا تنفصم عن عالم الواقع بمعاناته ومآسيه، بل تُعالجه داخلياً عبر فعل الخلق، لتغادر منطقة الاستلاب والتبعية للخارج. ولتتحول من وصف التجربة إلى معاناتها ذاتياً، من ثم ترتد بها في النهاية نحو الخارج مرةً أخرى ((في بناء صياغي له مواصفاته الجمالية المفارقة للصياغة المألوفة))^(٢٦) ، ضمن سعيها لمُجازرة عالم الخارج المأساوي، ففي قصيدة (مزامير) حيث يقول درويش:

أريدك حين أقول أنا لا أريدك..

وجهي تساقط، نهزّ بعيداً يذوبُ جسمي وفي السوق

باعوا دمي كالحساء المعطّب

أريدك حين أقول أريدك –

يا امرأة وَضَعْتَ ساحل البحر الأبيض المتوسط في

حضانها.. وبساتين آسيا على كتفيها.. وكلّ

السلاسل في قلبها. (٢٧)

نجد "الأنا" عبر فعل كلامي صريح يتضمن فعلي التعبير والتقدير (٢٨).
تَبَسُّطُ علاقتها الجدليّة المُتداخلة مع الوطن، فلسطين، المرأة. عن طريق
الوصف الخارجي للتضاريس، الذي يمتزج بحميمية داخلية (الحبيبة)،
وانعكاس ذاتي يظهر في الدلالة الحاقّة لـ"السلاسل" نقبضاً للحرية، وفي ضوء
هذه العلاقة ترزح "الأنا" تحت وطأة معاناة خروجها من حضان الوطن،
"فالوجه" بصمة لشخصية الذات الإنسانية، ورمزها العلني، وأكثر الملامح
التي تقدّم "الأنا" للآخرين لتُعرف به، و"سقوطه" هو سقوط لهويّة "الأنا"
وماهيتها وبما تعرف وتكون؛ وهذه إشاراتٌ لتداعي الأنا وتصدعها؛ إثر
الخروج من الوطن، عندما "يذوّب" الحنين ما تبقى من الشاعر "جسده". وأمام
هذا الانكسار، يرتدُّ ذلك الخارج المكاني إلى محرّق الداخل حيث مختبرها
الشعري:

أريدك، أو لا أريدك –

إنّ خريز الجداول. إن حفيف الصنوبر. إنّ هدير

البحار. وریشن البلابل محترقٌ في دمي - ذات

يوم أراك، وأذهب. (٢٩)

جملة "أذهب" المُقتصدة، التي ينتهي بها المقطع بعد فعل رؤيا البلاد، مُشرّعة على التأويل والاستنتاج، فأين تذهب "الأنا" تعودُ القهقري إلى داخلها، أم تسعى نحو الخارج. في كلتا الحالين تبقى البلاد/ الوطن مُهيمنة في حضورها على "الأنا" الشاعرة، كما يتبين في المقطع التالي، سواء في انسحابها للداخل "السكوت"، أو في انفجارها باتجاه الخارج "الصراخ":

أغنيك، أو لا أغنيك -

أسكتُ، أصرخُ. لا موعد للصراخ ولا موعد

للسكوت. وأنت الصراخ الوحيد وأنت السكوت

الوحيد. (٣٠)

لكن يبقى للوجود الخارجي احتمالية الغلبة في هذه التجربة، إذ يحوز مرتبتين من مراتب "التجربة" الشعرية، ابتداءً وانتهاءً (خارج- داخل- خارج) وإذا كان الخارج يتمحور حول حقيقة المكان؛ فإنّ "الأنا" وتجربتها بالنهاية لا تخرج عن هذه الدائرة. وعند هذه المرحلة، صار البُعد الواقعي للوطن، محورَ عناية وانهمام الذات، بالرغم من قربهِ الداخلي، مما أسهم في سيادة عالم التجربة الإبداعي المنفعل بتحويلات الخارج، هنا تخلق "الأنا" الشاعرة رؤيتها الإبداعية لتتجاوز ذلك الخارج، وهذا الفعل المُتحول عن الواقع باتجاه الداخل، يتبعه فعل استغراق في التجربة، واندماج للذات الرائية في عالم الرؤيا، في

لحظة خاطفة خارج الزمن بشرطيته، إنه زمن الحُلْم (الآن- هنا)، في الوجود الفني، كما الشأن في قصيدة "عابر سبيل" إذ صارت البلاد "بعيدة" لا تُرى إلا مثل كشفٍ صوفي داخلي، ليس بالإمكان امتلاكه والقبض عليه، إنما يتجلى في لحظة جماليّة:

بلادي بعيدة

تبخر مني تراها

إلى داخلي ..

لا أراها.

وأنت بعيدة

أراك

كومضة ورد مفاجئ (٣١)

إنّ هذه التجربة الجمالية تقوم على فكرة الحب والوجد، بين الذات وموضوعها، أو بين "الأنا الشاعرة" ومكان انوجادها (ولادتها)، فالبلاد التي تبخرت للداخل هي ما تكتبُ الأنا، وتكتبُ بها بعد أن اتخذتها سكناً، وكلّ وجودٍ خارج الأرض الأولى هو تيه وضياع، فلا مكان يمكن أن يكون بديلاً للفردوس المفقود، كما يتضح مما جاء في قصيدة (النزول من الكرمل) (٣٢):

أحبّ البلاد التي سأحبّ

أحب النساء اللواتي أحبّ

ولكن غصناً من السرو في الكرمل الملتهب

يُعادل كل خصور النساء

وكلن العواصم

أحبُّ البحار التي سأحبُّ

أحبُّ الحقول التي سأحبُّ

ولكنَّ قطرة ماءٍ على ريش قُبَّرةٍ في حجارةٍ حيفا

تعادل كل البحار

وتغسلني من ذنوبي التي سوف أرتكبُ

أدخلوني إلى الجنة الضائعة

سأطلق صرخةً ناظم حكمت

آه.. يا وطني!.. (٣٣)

تكمُن فاعليّة الأنا الشعرية في فضاء اللغة، اللغة التي تُعيد ترميم الخارج على وفق رؤيا الداخل ومنظوره، وفي مضمار الأفق المأساوي لواقع الوطن، تُعيد "الأنا" بعثَ الوجودِ في اللغة، عبر إعادة اسباغ المعنى على الكلمات والأشياء، لتعيد تشفيرها خارج النظام اللغوي السائد، لكن هذا الفعل التجاوزي لا ينفصمُ انفصاماً كلياً عن الواقع، إنما يعيد بناءه مثلما يعيد بناء صورة الأنا في آنٍ واحد، عبر مُعانة اللحظة التاريخية التي فُرضت على الذات ومعانقتها؛ لترتيب أولياتها وواقعها على نحو جديد، استجابةً لراهنية اللحظة، واشتباك الأنا مع الآخر/ الفاتح ومجمل علاقاتها الكونية، كما جاء في (قصيدة الأرض)، إذ تضطلع الأنا عبر إعادة التسمية بفعل الخلق، وجذب الخارج إلى مركزها، لتُعيد انتاجه، وتتجلى من خلاله، فهي من تمتلك سلطة اللغة، كما هو واضح من

اسناد فعل التسمية لذاتها وتكرار هذا الفعل. وعبر هذه العملية تُحقق "الأنا الشاعرة" حريتها داخل فضاءها الإبداعي، عبر فعل الاختيار، عن طريق ممارستها لألعاب لغوية ضمن دائرة السرديات الكبرى، لا تخرج عن نظام الخطاب الذي اختارت تمثيله:

أُسْمِي الترابَ امتداداً لروحي

أُسْمِي يديّ رصيفَ الجروح

أُسْمِي الحصى أجنحة

أُسْمِي العصافير لوزاً وتين

أُسْمِي ضلوعي شجر

وأستلّ من تينة الصدر غصناً

وأقذفه كالحجر

وأسفّ دبابَةَ الفاتحين. (٣٤)

يميلُ درويش في هذه المرحلة إلى مسرحة النصّ، بإلقاء الضوء على صراع "الأنا" مع الآخر لأجل الأرض/ الوطن، على وفق نسقٍ غنائي يتداخل بالسردية والدرامية^(٣٥)، يجعل بؤرة الحدث تدور على شخصية واحدة، هي شخصية البطل، المناضل، الفدائي، الشهيد، الكوني، النبوي. هنا يحصل تداخل بين أنا الراوي/ الشاعر وبين "أنا" شخصياته البطولية في إطارٍ موضوعي درامي، يترك فيه درويش مساحةً لشخصياته لتعبر عن ذاتها، فضلاً عن رؤيتها للعالم وأشْيائه، والآخر (القريب والبعيد)، وقد تمتزج الأصوات

والضمائر داخل هذا الخطاب البطولي، لكن أنا الشاعر أو المغني - مثلما يحلو لدرويش تسميتها، تبقى هي الخالقة لأنا البطل والمتكلمة من ورائها، مثلما هو الحال مع شخصية الشهيد في قصيدة (عائد إلى يافا)^(٣٦) وسرحان^(٣٧) في قصيدة (سرحان يشرب القهوة في الكافتريا)، والفدائي/ الانتحاري في (تلك صورتها وهذا انتحار العاشق)^(٣٨)، وشخصية أحمد الزعتر^(٣٩) وغيرها من الشخصيات^(٤٠). وقد تلتبس الأتوات وتتداخل بين أنا المغني وأنا شخصيته البطولية، مثلما جاء في المقطع التالي من قصيدة (أحمد الزعتر):

لم أغسل دمي من خبز أعدائي
ولكن كلما مرّت خطاي على طريق
فرت الطرق البعيدة والقريبة
كلما آخيت عاصمة رمتني بالحقيقية
فالتجأت إلى رصيف الحلم والأشعار^(٤١)

واضح أنّ من قام بفعل "اللجوء" هي أنا الشاعر، لا أنا المقاوم (أحمد)، وقد جاء لجوؤها لعالم الداخل (رصيف الحلم والأشعار) استجابةً طبيعية لمأساة الخارج، وتجاوزاً لحالة الترحيل المستمرة، وهذا التحول من الخارج إلى الداخل، يُمثلُ فعلاً يبتغي الحرية، وانتقالاً من الرحيل القسري في الخارج إلى ترحالٍ اختياري في الداخل.^(٤٢)

يأتي توظيف درويش لهذه الشخصيات المختلفة والضمائر المتعددة في سبيل قضية "الوطن"، ومن ورائها الشعور الجمعي للإنسان الفلسطيني المنفي والمشرّد عن وطنه، إذ يبقى الوطن نواةً فكريّةً وشعوريةً في بنينة نظام الخطاب الأول في قصائده الدرامية، التي حرصت على تأكيد أصالة الأنا

وأحقيتها بالمكان، في مقابل الآخر، الطارئ والمحتل. ومن خلال هذه الشخصيات كانت أنا المُغني تنسج بإصرار حُلْمها بالعودة إلى أرض الوطن، وتعيد ترميم هذا الحلم مع كل نكسة على أرض الواقع، ففي قصيدة (عائد إلى يافا) يصوّر درويشُ جماليات العودة للشهيد، الذي عاد "يسكن يافا"، وأعاد معه الوطن الذي يسكن جراحه، فالأنا تحقق كامل إمكاناتها عن طريق الفناء في المحبوب:

هو الآن يمضي شهيداً

يتركنا لاجئينا!

ونام

ولم يلتجئ للخيام

ولم يلتجئ للموائئ

ولم يتكلم

ولم يتعلم

وما كان لاجئ

هي الأرض لاجئة في جراحه

وعاد بها.

فالخطاب الدرويشي، يُماهي في الغالب بين بطله المناضل، الشهيد، وبين أرضه، للتأكيد على تمسك الإنسان الفلسطيني بوطنه وقضيته، وعدم

التقريب بها أو التنازل عنها، حتى لو كان ثمن اللقاء تلاشياً للجسد، ليلتحم بأصله التكويني، ويدخل حلمه، في طقسٍ صوفيٍّ يوحد العاشقين، مثلما جاء في قصيدة (تلك صورتها وهذا انتحار العاشق)، إذ يغدو البطل/ الانتحاري وأرضه كياناً واحداً، فلا تمايز بينهما:

هو أنتِ

أنتِ أنا

يغيبُ الحاضرُ العلني

يأتي الغائبُ السريُّ..

يلتحمان .. (٤٣)

هذا الحضور "للغائب السري" تحريرٌ للمكبوت اللاواعي للأنا في عالم الباطن، يقابله غياب "الحاضر العلني" في عالم الوعي الخارجي، بكل قيوده وحواجزه المفروضة عليها، فهو فعل تحرير للذات وتحرير للوطن في الوقت عينه. وفي موضع آخر من القصيدة نفسها، يعمد درويش إلى تصوير "جسم" الفدائي، محتلاً "بالمستعمرات":

- من أين تبدأ أرضه؟

* من جسمه المحتل بالمستعمرات (٤٤)

هكذا تتداخل كينونة البطل بمكانها، فيهيمن الأخيرُ - بصفته سرديّةً كبرى تعمل محركاً لإنتاج المعرفة في الخطاب - على شرطية الوجود الإنساني للأنا/ هو، على حساب الزمان، إذ تتبدى غير مهمومة بمآلات اختبارات الوجودية،

وبأقصى هذه الاختبارات، انفطارها على الموت، ذلك أنّ تجربة الاقتراب من الموت، من منظور هذه السردية المهيمنة تعني العودة والالتحام بالكلّي (الوطن)، وليس سبيلاً لإدراك أصالة الكينونة، واستيعاب جوهر الوجود؛ ذلك أنّ جوهر الوجود وحقيقته معقودة بالإقامة على أرض الوطن المثال، هنا يصيرُ المكان لا الزمان أفقاً يتجلّى فيه معنى الكينونة، ويتراجع سؤال الزمان "العمر" لحساب سؤال المكان "الأرض":

أنا العاشقُ الأبديُّ – السجينُ البديهيُّ

رائحةُ الأرض تُوقظني في الصباح المبكر..

قيدي الحديديُّ يوقظها في المساء المبكر

هذا احتمالُ الذهابِ الجديدِ إلى العمر،

لا يسألُ الذاهبون إلى العمر عن عمرهم

يسألون عن الأرض: هل نَهَضتْ

طفلتي الأرض! (٥٤)

بالمحصلة، يمكننا القول أنّ "الأنا" الشاعرة في هذه المرحلة، ظلّت أسيرة النظر إلى نفسها في مرآة القضية، مخلصَةً لمسؤوليتها الجمعية اتجاه واقع "الوطن"، متفاعلة مع الأحداث التي يمر بها، فهي ذاتُ حضور درامي، في صراعها البطولي لإنقاذ وجودها المهدهد فردياً وجماعياً على حدّ سواء، فمصيرها من مصير "الوطن"، وكل معرفة للخطاب لا تخرج عن هذه الحقيقة الكلية.

● ثالثاً: مرحلة ما بعد بيروت:

المرحلة الثالثة في تجربة درويش الشعرية، هي مرحلة الخروج القسري من بيروت، بعد الاجتياح الإسرائيلي ١٩٨٢، وقد شكّلت هذه المرحلة صدمة للأنا الشاعرة، وأخذ الانكسار الناجم عن توالي المآسي، وآخرها سقوط المعقل الأخير للمقاومة في بيروت، أخذ في بدايته هيئة الحضور اللاواعي في العالم؛ كأثرٍ من آثار الصدمة. حينها فقدّ الواقع أمام كل هذا القمع والفراغ صلاحيةً وجوده بالنسبة للأنا، مثلما فقد شرعيته الآنية والآتية، فلا جدوى من "الانتظار"، كما ورد في أحد مقاطع (مديح الظل العالي [قصيدة تسجيلية]) حيث تأخذ "الأنا" موقفاً بينياً، بما يعنيه "الموقف" من وسطية، كموقع يُتيح للذات رؤية تكاملية، وإمكانية لرؤية (وجهي العملة) في آنٍ واحد^(٤٦)، ومنطقة "التوازن" هذه تعطي للأنا الشاعرة طاقة الرؤية المزدوجة الموحدة، رؤية (المجيء والذهاب)، و (السالب والمسلوب)، و(الصمود والهروب):

وأنا التوازُن بين مَنْ جاعوا ومن ذهبوا

وأنا التوازُن بين مَنْ سلَبوا وَمَنْ سلَبوا

وأنا التوازُن بين من صَمَدُوا وَمَنْ هربوا

وأنا التوازُن بين ما يَحِبُّ:

يحبُّ الذهابُ إلى اليسار

يحبُّ التوعُّلُ في اليمين

يحبُّ التمرسُ في الوسط

يجب الدفاع عن الغلط

يجب التشكك بالمسار

يجب الخروج من اليقين

يجب انهيار الأنظمة

يجب انتظار المحكمة

...وأنا أحبك، سوف أحتاج الحقيقة عندما أحتاج تصليح

الخرائط والخطط

أحتاج ما يجب^(٤٧)

وقوف الأنا على الأعراف، وقوفاً محايداً، أتاح لها إطلالة على التباس الواقع واختلاط حقائقه، لتراه بكامل قبحه، وعنفه ولا مبالاته، وضروراته المنقلبة حدّ "الدفاع عن الغلط"، وعند هذا الحدّ تدخل الأنا مرحلة التيه والضياع والاعتراب إذ "يجب الخروج من اليقين"، على مستوى الخارج والداخل، فلم يعد هناك وطن يؤويها، ولا منفى تلجأ إليه، فهي مرحلة أفول لحقيقة الحتمية التاريخية بالانتصار والعودة، وهذا التراجع لسيادة السرديات الكبرى يعني تهديم "الأنظمة" الفكرية والسياسية القائمة، بعد أن فقدت الأنا منفاها فضلاً عن وطنها:

لا ليس لي منفى

لأقول: لي وطن

الله، يَا زَمَنُ..! (٤٨)

فبعد أن كان درويش يرفض مغادرة الوطن في المرحلة الأولى، فإن الأمور تسوء في هذه المرحلة، إلى حد ضياع الوطن والمنفى معاً، فأصبحت "أنا" الشاعر أمام سفرٍ وترحالٍ متواصل حال "الغجر"، الذين لا يستقرون بأرض إلا ليهجروها. هذه الخسارة "للأرض"/ الوطن، هي انهيار للعقيدة المتعالية "السماء" أمام بؤس الواقع، هي ضياعٌ لنا على مستوى الخارج والداخل، ووقوفٌ أمام المجهول:

وطني حقيبة

وحقيبتي وطني

ولكن ... لا رصيف،

ولا جدار

لا أرضٍ تحتي كي أموت كما أشاء

ولا سماء

حولي

لأثقبها وأدخل في خيام الأنبياء (٤٩)

لكن الأنا الشعريّة لا تتخلى عن وجودها التاريخي في المكان، فتقدم نفسها "أنا" عمودية أصيلة، راسخة في المكان الجغرافي "فلسطين"، فهذه الأرض أمٌ للكينونة الممتدة، بالرغم من اختلاف الغزاة عليها، وتبدل الثقافات واللغات، وهي كينونة جمعية وإن وردت بضمير ال(أنا)، دلالة على انفتاح

الأنا الشعرية على آخرها القريب أو على الجماعة التي يوحدتها "الوطن"، في
مواجهتها للأخر الطارئ/ القاتل، لتظهر في صورة ضحية لا تقبل الانكسار
والاستسلام:

بحر أمامك، فيك، بحر من ورائك

تفتح الموج القديم: ولدت قرب البحر من أم فلسطينية وأب

أرامي. ومن أم فلسطينية وأب مؤابي. ومن أم فلسطينية

وأب آشوري. ومن أم فلسطينية وأب عروبي. ومن أم،

ومن أم... على حجر يُقَيَّدُ فوقه الرومان أسرى حربهم

ويحررون جمالهم مني...

أنا الحجر الذي شدَّ البحار إلى قرون اليابسة

وأنا نبي الأنبياء

وشاعر الشعراء

منذ رسائل المصري في الوادي إلى أشلاء طفل في شاتيلا

أنا أول القتلى وآخر من يموت

إنجيل أعدائي وتوراة الوصايا اليانسة

كُتِبَتْ على جسدي

أنا ألف، وباع في كتاب الرسم،

يشبهني ويقتلني سواي (٥٠)

ولإن كانت "الأنا" الشاعرة تُصرُّ على وجودها التاريخي العمودي في المكان، فإنها في وجودها الفعلي خارج الوطن، وبعد إدراكها الواعي للمأساة، أخذت تميلُ لتحية الخارج واستبعاده من دائرة اهتمامها، فينحصر همُّها في التفاعلات الداخلية عندما توازن بين المكان - هنا أو "المرأة" في الغربية، والمكان الشخصي الحميم هناك، ففي قصيدة (تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط) يقول درويش:

ولتكنْ هذي المدينةُ

جَدَّةَ الدنيا وما شاعَتْ وما شاعَتْ

فما شأنِي أنا؟ كلُّ صباحٍ

لم يجنني أَوْلًا ليس صباحي! (٥١)

فالخارج هنا في الغربية، له استقلاليتُه بطبيعته وأشياءه التي لا تتصل بالداخل، فالأنا ليست فاعلة ولا منفعة به، فهو مكان لا يلامس دواخلها الوجدانية، لا تاريخ فيه للذات، لا شيء فيه يدل عليها، لذلك لا "يهزها" نفسياً وروحياً. الأنا في منفاها الجديد في حال انكفاء وارتداد، تتحول عن قبلياتها ومفاهيمها الجمعية، لتكتشف عالمها وتتعرفه، فهي "أنا" متصدّعة في أعماقها بفعل انهيار الخارج الواقعي، مما استدعاها مراجعة رؤيتها الأولى للعالم والذات، وطبيعة العلاقة التي ينبغي أن تربطها به، وفي ضوء هذه العلاقة تقول "الأنا" رؤيتها للمكان، كما تريده هي لا كما هو:

المكانُ الشيءُ في رحلته منِّي إليَّ

المكانُ الأرضُ والتاريخُ فيَّ

المكانُ الشيءُ إنَّ دَلَّ عليَّ

آه، لا شيءٌ يضيءُ الاسمَ في هذا المكانِ (٥٢)

تحول "الأنا" من الخارج إلى الداخل، ومن ذات مُعمّمة أو اجتماعية إلى الشخصي والخاص في هذه المرحلة، رافقه تحول في الرؤيا الشعرية، والبناء الشعري، فأخذت القصيدة الدرويشية تميل نحو قصيدة القناع، إذ تتحدث "الأنا" في أثرها الأدبي عن طريق شخصية مختلفة ليست في حقيقتها سوى مظهرٍ من مظاهر شخصيتها الكامنة، ويبدو ذلك جليًا في ضمير المتكلم (٥٣)، فأخذت "الأنا" تبحث عن قرينها التاريخي لتتصمأ من خلاله، عبر تجربة شبيهة لتجربتها، كأنها تبحث عن مواساةٍ عما وصل بها الحال إليه، أو استشرافٍ للآتي بالنظر في الماضي بغية توقع الآتي، ما دام (الصراعُ هو الصراع) (٥٤) ، مثلما جاء في قصيدة (رحلة المتنبي إلى مصر) على لسان المتنبي:

وطني قصيذتي الجديدةُ

أمشي إلى نفسي فتطردني من الفسطاط

كم ألج المريا

كم أكسرها

فتكسرني

أرى فيما أرى دُولاً تُورِّغ كالهدايا

وأرى السبايا في حروب السبي تفترس السبايا

وأرى انعطاف الانعطاف

أرى الضفاف

ولا أرى نهراً.... فأجري

وطني قصيدتي الجديدة^(٥٥)

تعتمد "أنا" الشاعر في تحولها إلى عالم التجربة على الفعل "أرى" في وصف الواقع المنهار، وحين لا تجد الأنا الواصفة ما تتطلع إليه من صيرورة الحياة "النهر"، تُصرِّح بتحولها إلى عالم القصيدة/ اللغة، ملجأً ومأوى بديلاً عن الخارج، في إشارة إلى "انعطاف" حقيقي من عالم الضرورة الواقعي، إلى عالم الممكن الإبداعي، عالم الخلق والتجاوز، لكن هذا الانعطاف بوصفه خروجاً من "السرديات الكبرى" المهيمنة على أرض الواقع، لا يأتي على شكل لحظة تحول مفاجئة، بل على شكل إشاراتٍ تظهر حيناً وتختفي حيناً لحساب المركزيات المتصارعة، فهذه المرحلة مرحلة تجاذبات ومساءلة، بناء وهدم متوازيين.

إذن، انكسار الحلم الفلسطيني بالعودة إلى الوطن؛ دفع "الأنا" الشاعرة باتجاه الانسلاخ عن الواقع، واندفاعها نحو عالم الممكن؛ لتحقيق رؤيتها الذاتية، بعد إدراكها الواعي لمأساة الخارج، وبالتفاتها للداخل، للذات المغيَّبة بفعل صخب الواقع وهيمنة نظامٍ فكريٍّ مغلق، أدركت آخرها المنسي، أو الأنا الإنساني في جوهره الفريد وفي جسديته، الذي حجبه الفكرة المتعالية للأنا الجمعية في أثناء بنائها للواقع المنهار وترميمه المستمر، كما جاء في قصيدة (أن للشاعر أن يقتل نفسه) إذ تكتشف الأنا آخرها الشخصي المتفرد:

من ثلاثين شتاءً

يكتب الشعر ويبني عالماً ينهار حوله

يجمع الأشلاء كي يرسم عصفوراً وباباً للفضاء

كلّما انهار جدارٌ حولنا شاد بيوتاً في اللغة

كلما ضاق بنا البرُّ بنى الجنة، وامتدَّ بجملة

من ثلاثين شتاءً، وهو يحيا خارجي. (٥٦)

هنا تُدرك الذات المتصدّعة ضرورة انفصالها وافتراقها عن أنا الشاعر، شاعر الرؤية، والعقيدة بإجاباتها الجاهزة، تلك القوقعة التي لا تغادرها أنا الشاعر حتى تعود إليها، فالوطن أو المسكن تكثيف للحميمية والصميمية، وهذا التجوهر والتماهي صار غلاباً سميكاً ومُعتماً لهلاميّة تلك الصميمية؛ كيما لا تندلف في كل اتجاه^(٥٧). فسردية الوطن هي الإطار المنظم لحقيقة الأنا الشاعرة وحقيقة عالمها، وعند تصدُّع هذا الإطار تكتشف الأنا أن أصل لها خارجها، وإنما كانت مُحتجبة خلف التصورات والاعتقادات والآراء المتركمة فوقها، وتكرار الفعل "أن" في المقطع الآتي، يعني حلول الوقت المناسب من أجل رفع التراكمات السابقة عن الذات:

آن للشاعر أن يخرج مني للأبد.

ليس قلبي من ورق

آن لي أن أفترق

عن مراياي وعن شعب الورق

آن للنحلة أن تخرج من وردتها نحو الشفق

آن للوردة أن تخرج من شوكتها كي تحترق

آن للشوكة أن تدخل قلبي كُله

كي أرى قلبي، وكي أسمع قلبي، وأحسّه. (٥٨)

في هذا المستوى من المرحلة الثالثة لشعرية درويش، صار الإدراك واعياً لانهيار الواقع وانغلاق آفاقه أمام بلوغ حتمية التحرر، من ثم صار إحساس "الأنا" بمأساتها أشد وطأة وأعمق أثراً، فأخذت تبحث عن مدى يسع تلك المأساة، فوجدته في الفضاء الإنساني المطلق، الذي يتعدى الجماعة والأمة، في زمنٍ كونيٍّ مفتوحٍ يتجاوز الحاضر الذي يحاصرها، إذ وجدت ضالتها في المشهد الأندلسي، ورحيل العربي الأخير، كما استحضرت مأساة الهندي الأحمر، لتجعل مأساة الجماعة (ال فلسطينية) مأساةً للإنسانية بعامه، فهي مأساة وجودٍ واغترابٍ، كما جاء في قصيدة (من أنا بعد ليل الغريبة):

من أنا بعد ليل الغريبة؟ أنهض من حلمي

خائفاً من غموض النهار على مرمر الدار، من

عثمة الشمس في الورد، من ماء نافورتني

خائفاً من حليب على شفة التين، من لعتي

خائفاً، من هواء يمشط صفاً خائفاً، خائفاً

من وضوح الزمان الكثيف، ومن حاضر لم يعد

حاضراً، خائفاً من مروري على عالم لم يعد

عالمي. أيها اليأس كن رحمةً. أيها الموت كن

نعمةً للغريب الذي يبصر الغيب أوضح من

واقع لم يعد واقعاً. سَوْفَ أَسْقُطُ مِنْ نَجْمَةٍ

في السماءِ إلى خَيْمَةٍ في الطَّرِيقِ إلى... أين؟ (٥٩)

تتبدى "الأنا" خائفةً من انهيار حلمها والعالم الذي عرفته، تائهة ومصدومة، مغتربة تقف أمام هول المجهول إذ أصبح الغيبُ أوضح من الواقع، في عالمٍ لم يعد فيه الواقع واقعاً كما خبرته، بعيون الجماعة "الآخرين"، فالأنا الشعرية بعد أن كانت منفتحة على العالم وأشياءه وأحداثه، تستدعيه عالماً للآخر أو للجماعة لتجسده في ذاتها، بمعنى أنها كانت تنبثق عن عالم الآخر، وإن كانت تتجاوزه فنياً، بعالمها الممكن في الشعر، غير أنه أصلٌ لانفعالها من ثم لفعالها الإبداعي، وهذه العلاقة بين "الأنا" والآخر و"الأنا" وعالمها، قائمة في دائرة الانتماء الوطني، وبضياح حلم "الوطن" أو إرجائه بإسهامٍ من الآخر القريب، تنفصمُ عرى هذه العلاقة، لتتكفى الذات وترتد إلى عالمها الداخلي، ولكن ما الذي ستفعله بعد انهيار الواقع وصيرورته إلى "هاوية"، وغياب الفعل البطولي والقدرة على الحب والحياة:

كُنْتُ أَمْشِي إِلَى الذَّاتِ فِي الْآخِرِينَ، وَهَا أَنَذَا

أَخْسَرُ الذَّاتَ وَالْآخِرِينَ، حِصَانِي عَلَى سَاحِلِ الْأَطْلَسِيِّ اخْتَفَى

وحِصَانِي عَلَى سَاحِلِ الْمُتَوَسِّطِ يُعْمَدُ رُمَحَ الصَّلِيبِيِّ فِي.

مَنْ أَنَا بَعْدَ لَيْلِ الْعَرِيبَةِ؟ لَا أُسْتَطِيعُ الرَّجُوعَ إِلَى

إِخْوَتِي قُرْبَ نَخْلَةِ بَيْتِي الْقَدِيمِ، وَلَا أُسْتَطِيعُ النُّزُولَ إِلَى

قَاعِ هَاوِيَتِي أَيُّهَا الْغَيْبُ! لَا قَلْبَ لِلْحُبِّ.. لَا

قَلْبَ لِلْحُبِّ أَسْكُنُهُ بَعْدَ لَيْلِ الْعَرِيبَةِ.. (٦٠)

بالرجوع إلى السياق التاريخي للكتابة بحكم تجاذب السياسي والفني في

هذه المرحلة، حين كانت السلطة الفلسطينية منشغلة "بمؤتمر مدريد" وعلى أعتاب توقيع "معاهدة أوسلو" التي تعترف بحق الآخر/الإسرائيلي في الأرض، حينها كان درويش يكتب قصيدته (خطبة "الهندي الأحمر" - ما قبل الأخيرة- أمام الرجل الأبيض) وهو يُدرك نهاية الحلم الفلسطيني، فكتب تراجيديا الإنسان الفلسطيني من منظور الضحية في (مأساة النرجس وملهاة الفضة)، وأراد أن يسبق خطاب السلطة الفلسطينية بخطبة للإنسان الفلسطيني من ذات المنظور، في إطارٍ كونيٍّ، وبصوت "الهندي الأحمر" ضحية القوى الكبرى التي تدير ما يُعرف بـ"عملية السلام"، فيقول درويش:

خذوا أرض أمي بالسيف، لكنني لن أوقع باسمي
معاهدة الصلح بين القتل وقتله، لن أوقع باسمي
على بيع شبرٍ من الشوك حول حقول الدرة..
وأعرفُ أنني أودع آخر شمسٍ، وأنتف باسمي
وأسقطُ في النهر، أعرفُ أنني أعود إلى قلب أمي
لتدخُل، يا سيّد البيض، عصرك.. فازف على جثتي
تماثيل حريّة لا تردّ التّحية، واحفر صليب الحديد
على ظلي الحجريّ، سأصعد عمّا قليلٍ أعالي النّشيد^(٦١)

وفي هذه القصيدة نجد "الأنا" في النهاية تنفتح على الممكن، ممكن الضحية، دون أن تنكفي على داخلها، وتؤمن بانكشاف حقيقة الأرض، وبإمكانية الأنا/النحن الانخراط في عالم ممكن، عبر مُحاصرة الآخر، المحتل والقاتل، أو مُحاصرة ضميره على أقل تقدير:

نظنّ على أرضنا، من كلام النجوم نُظنّ على أرضنا

مَنْ هَوَاءِ الْبُحَيْرَاتِ، مِنْ زَعْبِ الذَّرَّةِ الْهَشِّ، مِنْ
زَهْرَةِ الْقَبْرِ، مِنْ وَرَقِ الْحُورِ، مِنْ كُلِّ شَيْءٍ
يَحَاصِرُكُمْ، أَيُّهَا الْبَيْضُ، مَوْتِي يَمُوتُونَ، مَوْتِي
يَعِيشُونَ، مَوْتِي يَعُودُونَ، مَوْتِي يَبُوحُونَ بِالسَّرِّ،
فَلْتَمَهَلُوا الْأَرْضَ حَتَّى تَقُولَ الْحَقِيقَةَ، كُلُّ الْحَقِيقَةِ،
عَنْكُمْ
وَعَنَّا....
وَعَنَّا
وَعَنْكُمْ! (٦٢)

خلاصة القول أن "الأنا الشاعرة" مرت بمراحل ثلاث، كانت تنتقل من مرحلة إلى أخرى في ضوء علاقتها المتحركة "بالوطن"، الذي مثل الفكرة المركزية، أو السردية المهيمنة في الأعمال الأولى، فكانت ابتداءً منفتحة على العالم الخارجي منفصلة به، ممثلة واثقة، تميل إلى التعبير عن تجربتها بطريقة خطابية غنائية شفافة، أي أنها كانت تُقدِّم معرفةً يقينية مبنية على نظام فكري سائد يسوغها، ومع تجربة المنفى تغير خطابها، وتحول إلى عالم الممكن، ليتجاوز الواقع المنهار، ويبني عالماً بديلاً، من دون أن ينسلخ عن الواقع الخارجي، أي أنه بقي ينتج معرفة يتطابق فيها الفكر مع الواقع ولكن بأسلوب مختلف، أكثر كثافة وأعدت تمثيلاً، وفي المرحلة الأخيرة أخذت الأنا بمراجعة مُسلّماتها وثوابتها، وصارت تميل إلى الداخل أكثر من الخارج، وإلى الذاتي والشخصي أكثر من الجمعي المعمم، وإلى الكوني المطلق أكثر من الانتماء الجماعي الآني، تمهيداً للخروج من ربقة السرديات الكبرى.

* هوامش البحث *

- (١) ظ: - المعجم الفلسفي، جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، دبط، بيروت ١٩٨٢: ج١/ ٣٩٣-٣٩٢.
- معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، جلال الدين سعيد، دار الجنوب للنشر، دبط، تونس ٢٠٠٤: ٤٣٣.
- موسوعة لالاند الفلسفية، أندريه لالاند، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، مجلد١/ ٢٠٧.
- المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشئون المطابع الاميرية، القاهرة ١٩٨٣: ١٨٩.
- (٢) ظ: نظرية المعرفة في الإسلام: عباس جعفر حاجي، ط١، الكويت، ١٩٨٦: ٨٢.
- (٣) ظ: فقه الفلسفة ١١٩-١٢٠.
- (٤) ظ: ما المعرفة، دنكان بريتشارد، ترجمة مصطفى ناصر، عالم المعرفة، الكويت ٢٠١٣: ١٩.
- (٥) ظ: م.ن: ٤٩.
- (٦) ظ: التفكير فلسفياً: ٥٥-٥٦.
- (٧) الفلسفة موضوعات مفتاحية: ٢٩.
- (٨) ظ: م.ن: ٥٨.
- (٩) ظ: <https://plato.stanford.edu/entries/knowledge-analysis/>
- (١٠) الانبساط نقيض الانطواء، هو مصطلح نفسي اجترحه كارل يونغ للدلالة على الذات التي تعمل وتعبّر بتأثير من الأشخاص والأشياء. ظ: موسوعة المفاهيم الأساسية في العلوم الإنسانية والفلسفية: ٦٧.
- (١١) الديوان الأعمال الأولى: ١/ ٨٧.
- (١٢) ظ: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، عبد الواسع الحميري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، بيروت، ١٩٩٩: ١٤.
- (١٣) الأعمال الأولى: ١/ ٣٥٦.

- (١٤) نجد تجليات هذا العشق الصوفي للأرض في قصيدة (أهديها غزالاً) حيث يقول درويش: فدائي الربيع أنا، وعبد نعاس عينيها/ وصوفي الحصى والرمل، والحجر/ سأعدهم، لتلعب كالملاك، وظل رجليها/ على الدنيا، صلاة الأرض للمطر.
- (١٥) الأعمال الأولى: ٣٦٠/١.
- (١٦) الأعمال الأولى: ٢٥٤/١.
- (١٧) الأعمال الأولى: ٣٦١/١.
- (١٨) ظ: الديوان: قصيدة "شهيد الأغنية" ص ١١١، وقصيدة "قال المغني" ص ٩٥، وفيهما يتكرر رمز الصليب والإشارة إلى الفداء.
- (١٩) الأعمال الأولى: ٢١٩/١.
- (٢٠) الأعمال الأولى: ٢١٧/١.
- (٢١) ظ: شعر الحداثة من بنية التماسك إلى فضاء التشظي، فاضل تامر، دار المدى للثقافة والنشر، ط١، دمشق- بيروت، ٢٠١٢: ٣٩٧.
- (٢٢) الأعمال الأولى: ٢١٧/١.
- (٢٣) الذات الشاعرة: ٧٣.
- (٢٤) حول مفهوم الوثوقية: ظ: عنف الوثوقية، عبد السلام بنعبد العالي، موقع مؤمنون بلا حدود (<https://www.mominoun.com/articles>)
- (٢٥) الأعمال الأولى: ٢٤٥/١.
- (٢٦) كتاب الشعر، محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجان، ط١، الجيزة- مصر، ٢٠٠٢: ٣٢.
- (٢٧) الأعمال الأولى/ ١٦/٢.
- (٢٨) ظ: التحليل اللغوي عند مدرسة أكسفورد، صالح إسماعيل عبد الحق، دار التنوير، ط١، بيروت ١٩٩٣: ٢٣٢.
- (٢٩) الأعمال الأولى: ١٦/٢.
- (٣٠) الأعمال الأولى: ١٧/٢.
- (٣١) الأعمال الأولى: ٨٩/١.
- (٣٢) * الكرمل: جبل ساحلي يطلُّ على البحر الابيض المتوسط وعلى ميناء مدينة حيفا.
- (٣٣) الأعمال الأولى: ١٢٥/٢.
- (٣٤) الأعمال الأولى: ٢٨٦/٢.
- (٣٥) حول تداخل الأنساق التعبيرية ظ: أنساق التعبير في شعر فوزي كريم، مازن عبد

الحسين مشكور، رسالة ماجستير، آداب الكوفة ٢٠١٢: ١٠-٢٠.

- (٣٦) ظ: الأعمال الأولى: ٤٧/٢.
- (٣٧) ظ: الأعمال الأولى: ٩٥/٢ - ١١٠.
- (٣٨) ظ: الأعمال الأولى: ٢٠١/٢ وما بعدها.
- (٣٩) ظ: الأعمال الأولى: ٢٥٧/٢ وما بعدها.
- (٤٠) ظ: الأعمال الأولى: ٢٣٩/٢ - ٢٤٠.
- (٤١) الأعمال الأولى: ٦٤ / ١.
- (٤٢) ظ: الذات الشاعرة: ٣٩.
- (٤٣) الأعمال الأولى: ٢٣١-٢٣٢ / ٢.
- (٤٤) الأعمال الأولى: ٢٢٢ / ٢.
- (٤٥) الأعمال الأولى: ٢٩٨ / ٢.
- (٤٦) ظ: كتاب الشعر، محمد عبد المطلب: ٤٠.
- (٤٧) الأعمال الأولى: ٢٥٦/٢.
- (٤٨) الأعمال الأولى: ٣٧٣ / ٢.
- (٤٩) الأعمال الأولى: ٣٧٥/٢.
- (٥٠) الأعمال الأولى: ٣٨٥/٢.
- (٥١) الأعمال الأولى: ٤٦٤/٢.
- (٥٢) الأعمال الأولى: ٤٦٦/٢ - ٤٦٧.
- (٥٣) ظ: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، ط٢، بيروت، ١٩٨٤: ٣٠٤.
- (٥٤) الأعمال الأولى: ٤٣٠ / ٢.
- (٥٥) الأعمال الأولى: ٤٢٢/٢ - ٤٢٣.
- (٥٦) الأعمال الأولى: ٧٢/٣.
- (٥٧) ظ: ماذا يعني أن نفكر اليوم فلسفة الحداثة السياسية نقد الاستراتيجية الحضارية، مطاع صفدي، مركز الانماء القومي، ط١، بيروت- باريس، ٢٠٠٢: ١١٢.
- (٥٨) الأعمال الأولى: ٧٥/٣.
- (٥٩) الأعمال الأولى: ٢٨٣ / ٣ - ٢٨٤.
- (٦٠) الأعمال الأولى: ٢٨٤/٣.
- (٦١) الأعمال الأولى: ٣٠٥ / ٣ - ٣٠٦.

* المصادر والمراجع *

١. آفاق الفلسفة، فؤاد زكريا، دار التنوير للطباعة والنشر، ط١، بيروت ١٩٨٨.
٢. أفلاطون، جان فرانسو ماتي، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، بيروت ٢٠١٢.
٣. التحليل اللغوي عند مدرسة أكسفورد، صالح إسماعيل عبد الحق، دار التنوير، ط١، بيروت ١٩٩٣.
٤. التفكير فلسفياً، كريس هورنر وإيمريس ويستكاوكوت، ترجمة: ليلي الطويل، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دط، دمشق ٢٠١١.
٥. الحقيقة سلسلة دفاتر فلسفية، اعداد وترجمة: محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العال، دار توبقال للنشر، ط٢، الدار البيضاء ٢٠٠٥.
٦. الديوان الأعمال الأولى، محود درويش، رياض الريس للكتب والنشر، ط١، بيروت، ٢٠٠٥.
٧. الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، عبد الواسع الحميري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، بيروت، ١٩٩٩.
٨. شعر الحداثة من بنية التماسك إلى فضاء التشظي، فاضل ثامر، دار المدى للثقافة والنشر، ط١، دمشق- بيروت، ٢٠١٢.
٩. فقه الفلسفة، روجيه بول دروا، ترجمة فاروق الحميد، دار الفرقد، دط، دمشق ٢٠١٤.
١٠. فلسفة جيل دولوز عن الوجود والاختلاف، عادل حدجامي، دار توبقال، ط١، الدار البيضاء ٢٠١٢.
١١. الفلسفة موضوعات مفتاحية (المعرفة- الأخلاق- العقل- الدين- السياسة)، جوليان باجيني، ترجمة: أديب يوسف شيش، دار التكوين، ط١، دمشق ٢٠١٠.
١٢. الفلسفة واللغة نقد المنعطف اللغوي في الفلسفة المعاصرة، الزواوي بغورة، دار الطليعة، ط١، بيروت ٢٠٠٥.
١٣. فن الشعر، أرسطو، ترجمة وتقديم وتعليق إبراهيم حمادة، مكتبة الانجلو المصرية، دط، دت.
١٤. في معنى ما بعد الحداثة نصوص في الفلسفة والفن، جان-فرانسو ليوتار، تر: السعيد لبيب، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء- بيروت، ٢٠١٦.
١٥. كتاب الشعر، محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجان، ط١،

- الجيزة- مصر، ٢٠٠٢: ٣٢. (٦٢) موسوعة الهرمنيوطيقيا، نخبة من المؤلفين، ترجمة: محمد عناني: المركز القومي للترجمة، ط١، القاهرة ٢٠١٨، ج٣.
١٦. ما المعرفة، دنكان بريشارد، ترجمة مصطفى ناصر، عالم المعرفة، الكويت ٢٠١٣.
١٧. ماذا يعني أن نفكر اليوم فلسفة الحداثة السياسية نقد الاستراتيجية الحضارية، مطاع صفدي، مركز الانماء القومي، ط١، بيروت- باريس، ٢٠٠٢.
١٨. المشكلات الميتافيزيقية الكبرى، فرانسو غريغوار، ترجمة نهاد رضا، منشورات دار مكتبة الحياة، دط، بيروت.
١٩. المعجم الفلسفي، جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، دط، بيروت ١٩٨٢.
٢٠. المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشئون المطابع الاميرية، القاهرة ١٩٨٣.
٢١. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، ط٢، بيروت، ١٩٨٤.
٢٢. معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، جلال الدين سعيد، دار الجنوب للنشر، دط، تونس ٢٠٠٤.
٢٣. معجم ميشيل فوكو، جوديث ريفال، ترجمة: الزواوي بغورة، دار السؤال، ط١، بيروت ٢٠١٨.
٢٤. الموسوعة الفلسفية، وضع مجموعة من العلماء والاكاديميين السوفياتيين بإشراف رزنتال ويودين ، ترجمة: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط٢، بيروت ٢٠٠٦.
٢٥. موسوعة لالاند الفلسفية، أندريه لالاند، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، دبت.
٢٦. نظرية الأدب، رينيه ويليك واوستن وارين، ترجمة محي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابيشي، ديم، ١٩٧٢.
٢٧. نظرية المعرفة في الإسلام: عباس جعفر حاجي، ط١، الكويت، ١٩٨٦.
٢٨. نظرية المعرفة: زكي نجيب محمود، مؤسسة هنداوي سي أي سي، دط، المملكة المتحدة ٢٠١٧.

المجلات:

See: Poetry and Knowledge, Raymond Geuss, A journal of Humanities and Classics, Third series, Vol.١١, No.١ (Spring and summer, ٢٠٠٣) pp٢.

المواقع الالكترونية:

<https://www.mominoun.com/articles>

<https://plato.stanford.edu/entries/knowledge-analysis/>

