عبده وازن

محمود درويش
الغريب يقع على نفسه

قراءة في أعماله الجديدة

رياض الريس للكتب والنشر
رياض الريس للكتب والنشر

عبـده وازن

محمود درويش
الغريب يقع على نفسه

قـراءة في أعمالـه الجديـدة

رياض الريس للكتب والنشر
RIAD EL RAYYES BOOKS

MAHMOUD DARWISH
THE STRANGER FINDS HIMSELF
A Critique of His Recent Works

by

Abdo Wazen

First Published in July 2006
Copyright © **Riad El-Rayyes Books S.A.R.L.**
BEIRUT- LEBANON
elrayyes@sodetel.net.lb . **www.elrayyes-books.com**
. www.elrayyesbooks.com

ISBN 9953-21-248-1

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without prior permission in writing of the publishers

تصميم الغلاف: محمد حمادة
الطبعة الأولى: تموز/يوليو ٢٠٠٦

المحتويات

القسم الأول
قراءة في أعمال الشاعر محمود درويش الجديدة

- محمود درويش الجديد ١١
- «لا تعتذر عما فعلت»: نثر الحياة ١٩
- «طير الغريبة» احتفاء شعري بالجسد الأنثوي ٣٣
- «أحد عشر كوكباً»: ترويض الموت شعرياً ٤٥

القسم الثاني
حوار مع محمود درويش

- ... أين يبدأ الحوار؟ ٥٩

القسم الأول

قراءة في أعمال
الشاعر محمود درويش الجديدة

محمود درويش... الجديد

قد لا يعني اختيار محمود درويش عنوان «الأعمال الجديدة» للدواوين الأخيرة التي أصدرها تباعاً، أن أعماله السابقة أضحت «قديمة». فالتحول الذي طرأ على شعره في مرحلة الثمانينيات وخصوصاً مع ديوان «هي أغنية، هي أغنية» وما بعده، حمل الكثير من الجديد شعرياً ولغوياً. ولا يمكن وصف هذا التحول إلّا انطلاقاً من دواوين سابقة مثل «ورد أقل» و«أحد عشر كوكباً» وسواهما.

قد تكون المرحلة الأولى مرحلة «قديمة» نظراً إلى العلاقة الشعرية المباشرة بالقضية الفلسطينية التي كان محمود درويش واحداً من أبرز شعرائها. حينذاك كانت القصيدة تتباهى بالتزامها السياسي مخاطبة «الجمهور»

ومحرضة إياه على النضال. وترافقت هذه القصيدة مع نشوء الكفاح المسلح وأضحت المعادل الشعري له، تمتدح البطولة والحماسة وتدعو إلى الشهادة فداء للأرض المسلوبة. وإطلاق صفة «القديمة» الآن على دواوين درويش الأولى (أوراق الزيتون، عاشق من فلسطين، آخر الليل...) يعني أكثر ما يعني أنها دخلت «تاريخ» المقاومة من باب القصيدة وذاكرة «الجماعة» شعرياً، علاوة على أنها تمثل «بدايات» محمود درويش حين كانت «شعريته» طرية العود، فطرية وتلقائية. حينذاك كان الموقف الشعري رد فعل على الموقف الوطني وعلى المآسي المتعددة. وكانت القضية تسبق الشعر وتصنعه وكان الشعر دوماً وراءها، يتأثر بها أكثر مما يؤثر فيها. حينذاك أيضاً لم تكن «أدوات» محمود درويش قد نضجت ما يكفي ولا لغته ولا ثقافته الشعرية.

هكذا تبدو «الأعمال الجديدة» حديثة لا في المفهوم الزمني فحسب وإنما شعرياً أيضاً. إنها أعمال جديدة في المعنى «الحداثوي» كذلك، كونها لا تتوانى عن ترسيخ «حداثة» محمود درويش التي لا تشبه أي حداثة أخرى، لا حداثة بدر شاكر السياب ولا أدونيس ولا أنسي الحاج ولا سعدي يوسف... على أن محمود درويش ما زال يصر على كتابة قصيدة التفعيلة ولكن محرراً إياها من إرثها الثقيل ورتابتها المضنية، بل مازجاً بينها وبين «فضاء» قصيدة النثر من غير أن ينحاز إلى الأخيرة انحيازاً شكلياً أو تقنياً. ولعل الخصال التي تتميز بها قصيدة درويش الجديدة هي إيقاعية في ناحية منها.

فالإيقاع لديه تخطى النظام التفعيلي المغلق مازجاً بين الإيقاع الداخلي الذي يصنعه تجانس المفردات والحروف والتقفية الداخلية، والإيقاع الخارجي الذي تصنعه التفاعيل والقوافي. إلّا أن البنية الإيقاعية لدى درويش تَعرف حالاً من الرحابة نادراً ما عرفها الشعر التفعيلي الجديد. إنها رحابة اللغة «الدرويشية» التي تكسر العلاقة ما بين المعنى والشكل وما بين الإيقاع ورموزه لتصبح لغة مشرعة على «الشعري» في ظواهره المتعددة، مشهدياً وروحياً، تجسيماً وتجريداً، واقعياً وميتافيزيقياً، ذاتياً وجماعياً، جمالياً وفكرياً...

راح محمود درويش منذ الثمانينيات يتحرر من «الإرث» الوطني والقومي الذي ألقي على عاتقه في صفته شاعر فلسطين أو شاعر القضية ـ كما أطلق عليه، لكنه كلما كان يتحرر من ذلك الإرث كان يبدو أكثر قرباً منه. فالقضية التي كانت مأساة الجماعة أصبحت أيضاً مأساة الفرد، والمأساة التاريخية أضحت كذلك مأساة ذاتية. ولم يبق من القضية سوى الجوهر الحارق كالجمر. أما شاعر فلسطين فأصبح شاعر الوجود الذي لم يتخلّ عن مأساته الشخصية، وشاعر الأرض والقضية أصبح شاعر الإنسان في يأسه ورجائه، في انتمائه ولاانتمائه، وأصبح أيضاً الشاعر الحالم والرائي، المألوم والمجروح، والباحث أبداً في عتمة اللغة عن ضوء ساطع، وفي سديم اللاوعي عن منفذ يطل على شمس الحياة.

يصعب الآن فعلاً تسمية محمود درويش «شاعر

فلسطين» أو شاعر القضية أو الأرض وسواها مما أطلق عليه من كنايات وصفات. أصبح الشعر أبعد من القضية التي انطلق منها وحملها في روحه، أصبح في مقدم القضية بعدما كان وراءها. ولم يعد يحتاج إلى أن يحتمي بها ليقدم نفسه، لكنه لم يتخل عنها حتى في أشد القصائد نأياً وتغرباً واغتراباً، فهي أضحت بمثابة الجوهر الكامن في عمق التجربة الشعرية والإنسانية على السواء.

قد يكون محمود درويش شاعر الأرض ولكن في المعنى الوجودي والميتافيزيقي وليس الجغرافي أو الوطني فحسب. والأرض تشهد في شعره ولادات عدة مثلما تشهد ميتات عدة، إنها أرض الغربة كما هي أرض العودة، أرض الحياة كما هي أرض الموت. إنها الأرض التي تلدها اللغة أولاً وأخيراً، حقيقية ومتخيلة في آن واحد.

قراءة محمود درويش في «الأعمال الجديدة» تفترض عودة إلى الأعمال السابقة التي برزت في مرحلة الثمانينيات. هناك ولا شك خيط متين يربط بين هذه الأعمال جميعاً في ما عرفت من تحولات جذرية. فالشاعر الذي خرج عن حماسة البدايات استطاع أن يجعل من اللحظة التاريخية لحظة شعرية بامتياز. وتمكن كذلك من إخضاع الظرف السياسي للبعد الجمالي. إنه في معنى ما انتصر للشعر حين كان الانتصار هو للتاريخ، وانتصر للقصيدة عندما كان الظرف السياسي

هو المنتصر. ومضى درويش في تجربته غير آبه لما تركت قصائده الأولى من أثر في الذاكرة الفلسطينية والنضال الفلسطيني. كان عليه أن يختار، إما أن يكون شاعراً جماهيرياً أو أن يكون شاعراً حقيقياً. واختار محمود درويش الشعر من دون أن يتخلى عن ماضيه أو ينكر هذا الماضي كما فعل شعراء كثيرون. وعندما اندلعت «حرب الحجارة» كان محمود درويش الأقل حماسة وانفعالاً كشاعر، فلم يكتب إلّا ما يجب أن يكتب، بهدوء وتروٍّ وجمالية، فيما تراكمت قصائد الحجارة محرضة الأطفال من بعيد، على الموت استشهاداً في مواجهة الآلة الإسرائيلية القاتلة. لكن القصائد المنفعلة والحماسية سرعان ما ماتت مثلما ماتت القصائد السياسية الكثيرة التي رافقت الهزائم العربية المتوالية مرافقة انفعالية وسطحية.

لم يعد قراء محمود درويش الحقيقيون يبحثون في أعماله الجديدة عن حضور فلسطين فقط أو عن تجليات قضيتها. فالقضية أصلاً باتت مدعاة للقنوط وربما لليأس بعدما أضحت على مفترق المتناقضات. أصبحت القضية في شعر محمود درويش قضية في المطلق، تعني الفلسطيني مثلما تعني كل قراء الشاعر عرباً وأجانب. ولا غرابة أن يلقى شعره المترجم إلى الفرنسية والإنكليزية والألمانية وسواها الترحاب الكبير كشعر يخاطب الإنسان والجماعة أياً كانا وحيثما كانا. وعندما شرع محمود درويش في ترسيخ «حداثته» الشخصية بدا كأنه يبني هذه «الحداثة» على صخرة الثقافة الشعرية

الشاملة. وقد لا يجد القارئ أصداء داخلية للشعر العالمي، لدى أي شاعر عربي مثلما يجدها لدى محمود درويش. لكن الشاعر عرف كيف يجعل الأصداء تضمحل في صنيعه البهي وكأنها ترجيع لذاكرته الشخصية. ولعل هذه الخلفية الثقافية المتقاطعة مع «ملكة» محمود درويش الشعرية هي التي جذرت حداثته في قلب الشعرية الحديثة. و«حداثة» درويش هي أبعد من أن تُحد في مظاهر أو معايير معينة، جاهزة أو غير جاهزة. إنها الحداثة الحرة والمتفلتة من أي قيود أو شروط. حداثة لا حدود لها لأنها حداثة شاعر طالع من رحم التجربة، حيث تنصهر الفطرة الطبيعية في الشعرية المكتسبة وحيث تذوب أنا الشاعر في بوتقة الألم الشخصي والمأساة الجماعية.

لعل القضية التي أعطت محمود درويش الكثير، أخذت منه الكثير أيضاً، ألا يحق له أن يكون شاعراً خارج القضية؟ ألا يحق لقرائه أن يقرأوه كذلك بعيداً من سطوة القضية؟ هذا ما جعل الشاعر نفسه يصاب بالحيرة والتململ، غير أنه لم يلبث أن خرج من أسر القضية ليكون في الحين عينه شاعرها ولكن من بعيد. والبعد هنا اقتراب أكثر مما هو ابتعاد لأنه حفر في عمق القضية الذي هو عمق مأساة الوجود.

كم تحتاج أعمال محمود درويش الجديدة إلى قراءة شاملة وعميقة تستكشف خصائصها وميزاتها، اللغوية والإيقاعية والجمالية. فالكثير من هذه القصائد عصيّ

على التصنيف «النوعي» أو «المدرسي». إنها قصائد جميلة وأكثر من جميلة. قصائد الحياة وما هو أبعد من الحياة، قصائد الموت وما وراءه، قصائد الحلم واللاوعي، قصائد الواقع وما فوقه، قصائد توفق بين اتجاهات شتى لتصنع شعريتها الفريدة، الحية والنابضة... ثم ماذا عن لغة محمود درويش الهادرة كالنهر؟ ماذا عن صوره الشعرية التي تتجاوز المفهوم البياني الجاهز؟ ماذا عن إيقاعاته التي لا تميز بين وقع الحروف والمفردات والجمل ووقع التفاعيل والقوافي؟

لعل «الأعمال الجديدة» التي صدرت مجموعة عن دار رياض الريس، تحمل الكثير من الأجوبة عما يمكن أن يطرح القارئ من أسئلة، شائكة في أحيان. وما أجمل أن تلتقي الدواوين الجديدة في مجلد واحد يتيح للقارئ أن يقرأها قراءة متواصلة، فينحاز لديوان دون آخر. وعندما ينتهي القارئ يشعر أنه غاص فعلاً في بحر من الشعر الصافي، الشعر الذي لا تخوم له ولا سياج.

«لا تعتذر عما فعلت»: نثر الحياة

إن كان محمود درويش لا ينتمي إلى جيل الرواد الذين أسسوا الحداثة الشعرية على اختلاف مدارسها، فهو استطاع خلال عقدين أن يصنع ريادته الخاصة مؤسساً فضاءً شعرياً يضم مراحله كافة، جاعلاً من شعريته سلطة تشبه سلطة الرواد أنفسهم. إلّا أن محمود درويش سرعان ما تمرد على سلطته وعلى شعريته و«بيانه» الشعري الذي ندت عنه قصائده نفسها، منتقلاً من مرتبة التكريس إلى موقع التجريب والبحث المستمر عن شعرية أخرى ذات قطبين: الأول يقوم على أرض الماضي الذي هو الحاضر بصفته ماضياً، والثاني ينتمي إلى دائرة التجربة الجديدة التي ترفض الثبات واليقين.

وقد تكون دواوينه الأخيرة خير دليل على معنى الاختبار

الشعري الذي يخوضه نظراً إلى خروجها من أسطورة الأرض والجماعة والوطن والالتزام والقضية وسائر المقولات التي طغت على مرحلة درويش الأولى، إلى الحقل السوسيولوجي تنصهر فيه هذه المقولات انصهاراً ذاتياً واجتماعياً. هكذا انتقل درويش من شعر القضية إلى قضية الشعر، ومن حماسة المقاومة إلى سحر التمرد، ومن وهج السياسة إلى غموض «السياسي» وهلم جرا. والشاعر الذي كانت تسبقه قصيدته إلى جمهورها أو جماهيرها بالأحرى، بات في الأمام وأضحت الذات الفردية بوتقة الذات الجماعية، والصوت الهامشي العميق بئر الصوت العالي، وأصبح الشعر فعل مقاومة في ما تعني من مواجهة للواقع وتحد لإغوائه، للعالم والميتافيزيق، للحاضر والحلم...

غير أن محمود درويش لم يقع في شرك الشعر النخبوي ولو أن جمهوره العريض لم يعد قادراً على استيعاب شعريته الجديدة. فهو عرف كيف ينسج علاقته بالذاكرة المزدوجة: ذاكرته الشخصية وذاكرته الثقافية، موائماً بين إغراء الشعر الصرف الذي لا غاية له سوى نفسه، بحسب ما يقال عن قصيدة النثر الحديثة، ونداء الأرض بصفتها حنين الفرد والجماعة ومآل الذات والآخر (بن). وكلما أصدر محمود درويش ديواناً جديداً خطا خطوة واسعة نحو المستقبل الذي هو الحاضر في صيغة الغد. وقد يمثل ديوانه الجديد «لا تعتذر عما فعلت» (دار رياض الريس) ذروة نزعته الشعرية الجديدة المتجلية في البحث الدائب عن إكسير الشعر، في اللغة كما في

الحياة، في الذاكرة كما في الحلم.

قد لا يعجب قارئ محمود درويش (القارئ الحقيقي) من تسمية الشاعر الجزء الأول من ديوانه «في شهوة الإيقاع»، فالشاعر الذي لم يكتب أي قصيدة نثر خلال مساره الطويل يصرّ دوماً على اعتماد الإيقاع التفعيلي. وقد أصاب في اختياره كلمة «إيقاع» عوض كلمة «وزن»، فالإيقاع، كما هو شائع، أشمل من «الوزن» وأوسع منه وأعمق، كونه يشمل موسيقى الحروف والكلمات والجمل، وقد اختبر درويش فعل الإيقاع أيما اختبار في هذا الديوان، سواء في تخليه عن التقفية في قصائد عدة، أم في اعتماده التقفية الداخلية إن أمكن القول، وهذه لعبة غالباً ما يلجأ إليها درويش لإشاعة نوع من الموسيقى اللفظية في وسط الجملة الشعرية أو السطر الشعري، ما يجعل القصيدة تقترب من «التدوير» التفعيلي، وما يضفي عليها الكثير من الانسيابية الطالعة من الإحساس الداخلي وليس من الصنعة فقط. والشواهد كثيرة ومنها مثلاً هذه المفردات التي ترد داخل الجمل: الاستعارة ـ الزيارة ـ انتظرت ـ اخترت ـ سهرت ـ طرت... وإن أصر الشاعر على مبدأ الإيقاع التفعيلي الحر، فهو أفاد كثيراً من قصيدة النثر، مناخاً وتقنية، علاوة على انفتاحه على ما يسمى «نثر الحياة»، وهذا ملمح مهم في شعره، فهو يحرر قصيدته من «هلامية» اللغة التي نجدها بارزة لدى بعض الرواد ومريديهم، ومن نزعة «المطلق» التي أنهكت القصيدة العربية مذ جعلتها تقترب من الحال النبوءاتية (اللفظية)،

ويحررها من الواقعية الفجة والالتزام المباشر والهم السياسي العام. وظّف درويش المعايير التي استخلصتها الناقدة الفرنسية سوزان برنار في قصيدته محافظاً في الحين عينه على مبدأ الإيقاع. ومن تلك المعايير التي استخدمها مثلاً: الإيجاز والكثافة واللمعة والحكاية... ولم يملّ طبعاً إلى «المجانية» التي فقدت أصلاً ذريعتها الشعرية حتى لدى شعراء قصيدة النثر، فالشاعر لا يستطيع أن يتخلى عن علاقته بالمكان ولا بالتاريخ ولا بالذكريات...

«يختارني الإيقاع، يشرق بي» يقول محمود درويش في مطلع أولى قصائد الديوان، معرباً عن علاقة داخلية بالإيقاع الذي يستحيل لديه كاللهاث أو النفس المتصاعد من الروح. الإيقاع قدَرُ القصيدة وقدر الشاعر نفسه: إيقاع مفتوح على الحركة التي تنتظم الجسد والنفس، الحلم والواقع، الوهم والحقيقة. يصبح الشاعر «رجع الكمان» وليس «عازفه» كما يعبر درويش، فالشعر هو الخفقان الداخلي الذي تخفيه الأشياء والعناصر، ووحده الشاعر قادر على سماعه وعلى دمج صوته فيه، صوته الصامت وإيقاعه الخفي. وهو ـ أي الشاعر ـ «صدى الأشياء تنطق بي»، وإذا أصغى إلى الحجر «استمعت إلى هديل يمامة بيضاء». لم تبق صفة الشاعر وقفاً على قدرته «الأورفية» في الهيمنة الغنائية على الأشياء والعناصر، بل أضحت الصفة تشمل قدرة الشاعر على إنطاق تلك الأشياء والعناصر عبر الإصغاء إلى كلامها الغائب والغامض والذي يدل على وحدة

الكون أو الوجود. فهديل اليمامة يتصاعد من الحجر، لكن الشاعر هو القادر على الاستماع إليه. إنه الإيقاع قبل كل شيء أو «الموسيقى قبل أي شيء» كما قال بول فيرلين في مطلع قصيدته «فن شعري». وهذا الإيقاع ليس مجرد ترداد موسيقي بل هو يولد، كما يعبر درويش، «عند تشابك الصور الغريبة من لقاء/الواقعي مع الخيالي المشاكس»، أي أنه الإيقاع الكلي الذي ينطلق من تقاطع الوعي واللاوعي، الحس والخيال، هذا التقاطع الذي تنبثق منه «الصور الغريبة». يختار الإيقاع الشاعر، لتكون القصيدة رجع الكلام الأبدي، الذي لا يقال. تصبح القصيدة مثيل ذلك «النحاس» الذي إذ استيقظ «بوقاً» فهذا ليس خطأه، بحسب عبارة رامبو الشهيرة.

بيان شعري

تتيح بعض قصائد درويش في الديوان استخلاص ما يشبه «البيان» الشعري الذي تنمّ به الجمل والصور والمجازات. فالشاعر الذي لم يسع يوماً إلى وصف الشعر أو التنظير له والكتابة عنه شاء أن يحمل الشعر بنفسه نظريته، وأن يصهر تلك النظرية شعرياً، فلا تكون سابقة إياه ولا لاحقة به كما لدى الكثير من الشعراء. فالشعر هو الشعر، أي هو ـ كما يقول درويش على لسان ريتسوس ـ «الحدث الغامض» أو «الحنين الذي لا يفسر، إذ يجعل الشيء طيفاً وإذ يجعل الطيف شيئاً». قد تحمل هذه الجمل القليلة الكثير من المعاني

والدلالات، لكن الشاعر يتقن لغة «الإشارة» التي تختصر الكلام بجوهره والأشياء بما وراءها والزمن بلحظته الحية. الشعر أيضاً في نظر درويش هو «دمع الكلام» يذرفه الشاعر «باسم الذكرى». أما القصيدة ـ كل قصيدة ـ فهي «أم» و«حلم» و«رسم»... ويقول: «وجدت ما يكفي من الكلمات... /كل قصيدة رسم/ سأرسم للسنونوة الآن خارطة الربيع/وللمشاة على الرصيف الزيزفون/وللنساء اللازورد». وإذ يقول إنه وجد ما يكفي من «الكلمات» فهو يقول في قصيدة أخرى: «المفردات تسوسني وأسوسها. أنا شكلها. وهي التجلي الحر/لكن قبل ما سأقول». هنا يعود الشاعر إلى جدلية الشعر والقصيدة أو الشعر والكلمات، علاوة على جدلية ماضي الكلمة وحاضرها. وإن لم يأخذ درويش ـ فرضاً ـ بمقولة الشاعر مالارميه التي تفيد بأن الشعر تصنعه الكلمات (في ما تعني الكلمات من إيقاع ومعنى) فهو يقول في إحدى القصائد: «ضع الحروف مع الحروف لتولد الكلمات /غامضة وواضحة /ويبتدئ الكلام». ويعترف أيضاً بأن الكلمات تسوسه وهو يسوسها: إنها علاقة خلق متبادلة وفيها يتعادل الطرفان، الشاعر وكلماته. إنه شكلها فيما هي «التجلي الحر». هكذا يكون الشاعر صنو كلمته وتكون الكلمة صنو شاعرها. أما أن يعترف الشاعر بأن ما يقوله الآن قيل سابقاً، فهذا نوع من التواضع الذي يخفي وراءه حالاً نرجسية في معناها الجميل. فالشاعر الذي حاول قتل «الأنا» المتعالية والمتضخمة عبر الاعتراف بأن ما يقوله ليس إلّا رجعاً لما قيل سابقاً يستعين في إحدى قصائده

بصدر بيت شهير للشاعر أبي العلاء المعري، ويبدل فيه قليلاً، دافعاً القارئ نفسه إلى تكملة البيت وفهم المغزى من العجز المحذوف. يقول درويش: «وأنا وإن كنت الأخير...»، أما البيت فيقول: «وإني وإن كنت الأخير زمانه /لآت بما لم تستطعه الأوائل».

وفي قصيدة أخرى يسأل الشاعر نفسه: «هل كتبت قصيدة؟» ويجيب «كلا». أما السبب فهو «الملح الزائد أو الناقص» في المفردات. هذا السبب يزيد من شعرية الكتابة عبر تحرير الكلمات من جمودها المعجمي ومعناها الثابت أو العام. هل يمكن تصور مفردة ذات ملح قليل أو كثير إلّا مجازياً أو شعرياً؟ يصبح للحروف هنا حاسة ذوق مثلما أصبح لها لدى رامبو ألوان مختلفة. على أن درويش سيذكر أيضاً برامبو إذ يمضي في وصف القصيدة قائلاً: «القصيدة /زوجة الغد وابنة الماضي تخيم في مكان غامض بين الكتابة والكلام... فهل كتبت قصيدة؟ كلا! /إذاً ماذا كتبت؟ كتبت درساً جامعياً / واعتزلت الشعر منذ عرفت /كيمياء القصيدة... واعتزلت». إنها حال «رامبوية» بامتياز. فشاعر «فصل في الجحيم» كتب قصيدة «خيمياء الكلمة» واعتزل الشعر باكراً منذ أن عرف «كيمياء القصيدة». لكن درويش الذي يستعير قناع رامبو سيواصل الشعر حتى بعد أن وجد لغته.

لا يتبدى «نثر الحياة» في الديوان فقط عبر المفردات اليومية التي يدرجها محمود درويش في متن القصائد

وهي عادة مفردات غير مألوفة شعرياً (الفيديو، المطبخ، العولمة، التكنولوجيا، السندويشات...) وإنما أيضاً في انفتاح الشعري على اليومي والهامشي والعابر، وفي الاحتجاج واليأس، وفي الاعتراف الحميم والألم الشخصي... على أن يقابل هذه العناصر جميعاً احتدام ميتافيزيقي ولكن في منأى عن الدين تماماً. فالشاعر الذي يملك «حكمة المحكوم بالإعدام» يعترف جهاراً: «أقول: لست مواطناً أو لاجئاً /وأريد شيئاً واحداً لا غير... موتاً بسيطاً هادئاً... في الطرف الخفي من الزنابق...». مثل هذا الموقف السلبي من الماضي وأعبائه لم يكن ليقال في الشعر التفعيلي الذي طالما ارتبط بالحماسة والنضال والثورة، لكن درويش يقوله في قصيدة توفق بين القالب التفعيلي والإضمار النثري. انه اللقاء المفاجئ دائماً الذي يشبه «التقاء الأخضر الأبدي/ بالكحلي...» أو «التقاء الشكل بالمضمون والحسي بالصوفي...» كما يعبر الشاعر. ولا عجب أن تعلو النبرة اليائسة بعض الشعر «الوطني» ـ إن كانت تصح الصفة – الذي يبرز حيناً تلو آخر في الديوان. إنه شعر «وطني» مكتوب بالرمق الأخير كما يقال، لكنه يعبر خير تعبير عن الحال المأسوية التي بلغتها القضية الفلسطينية وقد أضحت قضية إنسانية بامتياز: «لبلادنا خارطة الغياب... لبلادنا وهي السبية حرية الموت اشتياقاً واحتراقاً...» يقول الشاعر. وفي قصيدة أخرى يصف مواطنيه ـ الذين هم نحن أيضاً ـ قائلاً: «لا ينظرون وراءهم ليودعوا منفى! فإن أمامهم منفى، لقد ألغوا الطريق الدائري، فلا أمام ولا وراء/ولا شمال ولا

جنوب...». مثل هذه الأسطر الشعرية تختصر كل ما كتب ويكتب عن المأساة الفلسطينية التي أضحت مأساة بشرية عامة. ويتصاعد الغضب «الصامت» والخافت لدى الشاعر حتى ليدعو إلى رفض كتابة التاريخ شعراً، فالتاريخ كان ولا يزال ضد الإنسان - الضحية وحليف الإنسان - الجلاد: «لا تكتب التاريخ شعراً... التاريخ يوميات أسلحة مدونة على أجسادنا... ليس للتاريخ عاطفة لنشعر بالحنين إلى بدايتنا... كأننا منه وخارجه... إنه فينا وخارجنا... وتكرار جنوني من المقلاع حتى الصاعق النووي...». هنا يفضح الشاعر التاريخ الذي كثيراً ما مجده الشعراء، ويتبرأ منه كونه حكاية مكررة للقتل الذي كان المقلاع أداته الأولى.

إلّا أن النزعة النثرية تتجلى في قصائد فريدة كتبها محمود درويش بمهارته التقنية المعهودة واستطاع أن يخلع عنها الطابع التفعيلي من غير أن يتخلى عن التفاعيل. وهنا يكمن التحدي الحقيقي: أن يكتب الشاعر قصيدة مزدوجة، قصيدة ذات شكل تفعيلي وجوهر نثري. ويكفي تسمية قصائد مثل: الظل (ص ٨٣)، لا شيء يعجبني (ص ٨٥)، هو هادئ وأنا كذلك (ص ٨٧)، وصف الغيوم (ص ٨٩)... في هذه القصائد يختلط الشعري بالحكائي وتصبح اللحظة الشعرية لحظة سردية ووصفية ولكن انطلاقاً من نار الشعر الخفية. وهي لا تتخلى لحظة عن غنائيتها المتوهجة. وفي قصيدة عنوانها: «ماذا سيبقى؟» لا ينتبه القارئ إلى النظام التفعيلي، فالقصيدة تغريه إغراء نثرياً

ويكاد النثر فيها يطغى على التفعيلة والقافية. وهذه ميزة تسم معظم القصائد في الديوان. أما قصائد الحب وهي قليلة، فلم تخلُ بدورها من الحنين النثري وهذا ما حررها من البعد الميثولوجي الذي طالما ربط في شعر درويش بين المرأة والأرض. في قصائد مثل «لا أعرف اسمك» و«هي في المساء» و«في الانتظار» يصفو الحب من كل ما لا علاقة له به ويتخلص من الترميز الذي أرهقه وتصبح القصيدة قصيدة حب صرف، حب واقعي مشحون بالأحاسيس والانفعالات الحقيقية. إنها قصائد حب بديعة. تحضر فيها المرأة هاجساً يتأرجح بين الواقع والحلم، بين المشهدية والشعور المأسوي الدفين، بين التفاصيل الصغيرة والهموم الشخصية: «هي في المساء وحيدة/وأنا وحيد مثلها.../بيني وبين شموعها في المطعم الشتوي/طاولتان فارغتان...».

جدلية الأنا والآخر

في مفتتح الديوان يثبت محمود درويش قولين شعريين، واحد لأبي تمام (لا أنت أنت/ولا الديار ديار) وآخر للإسباني لوركا (والآن، لا أنا أنا/ولا البيت بيتي). وقد يكون هذان القولان مدخلاً إلى جدلية الأنا والآخر التي احتلت الكثير من القصائد، على أن يكون الآخر في أحيان وجهاً في مرآة أو في صورة قديمة أو اسماً يخاطبه الشاعر أو ظلاً أو شبحاً. وإن عبّر القولان الآنفان في ما يختزنان من معان، عن صيرورة هراقليط التي تمثلت في ماء النهر المتبدل أبداً، فإن محمود

درويش ليس غريباً عن هذه الصيرورة التي ألمح إليها في حواره الذاتي مع «الأنا»، الضمير المتكلم، الذي هو الآخر في وقت واحد. قد يكون من المفيد تذكر مقولة رامبو الشهيرة (الأنا هو آخر) أو مقولة صموئيل بيكيت التي وردت في نصه الجميل «اللامسمى» (أقول أنا، مدركاً أنه ليس أنا نفسي)، لكن محمود درويش شاء الآخر صورة شخصية مشتتة عن الأنا ـ الجوهر، أو هو شاء هذا «الأنا» متعدد الوجوه والتجليات، فإذا به يخاطب نفسه كما لو أنه يخاطب آخره الشخصي، كأن يقول: «لا تعتذر عما فعلت. أقول في سري. أقول لآخري الشخصي...» ويضيف: «همست لآخري: «أهو /الذي قد كان أنت. ..أنا»... ويردف: «قلت لآخري لا تعتذر إلا لأمك». قد يظن القارئ للوهلة الأولى أن في مثل هذا الشعر ما يشبه الشرك الذي يدفعه الشاعر نفسه إليه، لكن ورود كلمة «الأم» يؤكد أن هذه الثنائية (الجدلية) ليست إلّا طريقاً إلى الوحدة وإلى الانصهار الذاتي حيث تمثل الأم بصفتها رحم الولادة رمز العودة إلى البداية التي ليست إلّا النهاية (سألتقي بنهايتي وبدايتي، قال الشاعر في إحدى القصائد). ولعل قصيدة «في بيت أمي» قد تكون دليلاً أيضاً على هذه «العودة» التي تلتحم فيها الثنائيات ولا سيما من خلال ذوبان الشعري في الأبدي. وفي القصيدة يبدو الشاعر كأنه يقف أمام صورة له قديمة أي أمام «الأنا» الذي أصبح «آخر» على مر الزمن، «آخر» هائماً في متاهة الوجود، ولا يلبث الشاعر أن يسأل هذا «الأنا» قائلاً: «أأنت يا ضيفي أنا؟» ويجيب عنه: «قلت

يا هذا، أنا هو أنت لكنني قفزت عن الجدار... لكي أرى /ما لا يرى /وأقيس عمق الهاوية». هكذا يبدو الضمير المخاطب (أنت) الذي هو «الآخر» صورة «الأنا» في ماض ما، وقد اكتسب ضمير «الأنا» صفة الشاعر الرائي بعدما قفز عن الجدار، جدار الزمن الذي يتجه إلى ماضيه. وتستوقف الشاعر في هذا الحوار الذاتي مع صورته فكرة الأبدية التي هي الغاية التي ينشدها الشعر: «ما الأبدي؟ قلت مخاطباً نفسي...»، يقول الشاعر، وإذ يعترف بـ«هواية التحديق /في الأبدي» التي علمته إياها النجوم، لا يسعى إلى تحديد الأبدية، على غرار ما فعل رامبو أو رينه شار مثلاً، علماً أنه يتحدث عن «الأبد الموقت في القصائد» والذي «لا يزول ولا يدوم». هذا وصف بديع للأبدية التي قال فيها رامبو: «ما الأبدية؟ إنها البحر ممزوجاً بالشمس»، والتي اعتبرها شار «ليست أبداً أطول من الحياة». الأبدية لدى محمود درويش هي اللحظة القائمة خارج الزمن، اللحظة لا تزول ولا تدوم.

يصبح الآخر في بعض القصائد «الوجه» الذي أخفته المرآة: «فالمرآة قد خذلتك /أنت... ولست أنت، تقول: أين تركت وجهي؟». إنها الخيبة يخلقها الزمن الذي لا يرجع إلى الوراء، خيبة فقد الوجه الذي قد يكون خير مرآة للزمن. هذه الخيبة عبر عنها بورخيس ولكن في تداع آخر، عندما نظر إلى المرآة ولم يجد وجهه بل وجد أنه فقد عينيه. يصبح «الآخر» أيضاً هو «الاسم» الذي يخاطبه الشاعر: «أما أنا فأقول لاسمي: دعك

مني... أعطني ما ضاع من حريتي»، فالاسم قد يصبح بمثابة السجن الذي يأسر المرء ولا سيما إذا كان شاعراً وشاعراً كبيراً وجماهيرياً. والتحرر من الاسم هو تحرر من الإرث الذي يصبح عبئاً كبيراً على صاحب الاسم. ويسمي درويش الاسم «ظلاً». ويستحيل «الآخر» أيضاً شبحاً يصرخ بالشاعر قائلاً: «إن أردت الوصول إلى نفسك الجامحة /فلا تسلك الطرق الواضحة». إنه الشبح «المقبل» الذي ليس المرء إلّا «كثافته الحزينة» كما يعبر مالارميه. أما الطريق الذي ينبغي له أن يكون «غامضاً» لأنه طريق الشعر، فيقول درويش عنه إنه «كلما طال تجدد المعنى» ويصير الشاعر، سالك الطريق، «إثنين»، هو و«غيره».

من يقرأ ديوان محمود درويش يشعر بأنه يحتاج إلى أن يقرأه مرة تلو أخرى، فهذا الديوان يمثل مرحلة مشرقة من مسار الشاعر ويحفل بنضارة نادرة هي نضارة الشباب. ويصعب تالياً الوقوف على ما يضم من جماليات ومعانٍ وتقنيات شعرية فريدة وكثافات وصور وأنفاس غنائية... فالشعر هنا إصغاء ورؤيا وغوص في الأسرار وإغراق في الحلمي (احلم تر الضوء في العتمة الوارفة، يقول الشاعر) وكتابة للحياة بصفتها قصيدة وعيش للشعر بصفته بديل العالم.

محمود درويش شاعراً شاباً؟ قد لا يثير هذا السؤال أي استغراب، حين يدرك قارئ الديوان أن سر هذا الشاعر يكمن في قدرته على الابتداء من النهاية، النهاية المؤجلة

دوماً والتي تتيح للشاعر أن يتجدد، متجهاً عكس الزمن، من النضج إلى النضارة، من التعب إلى الحماسة، ومن السأم إلى الألق. ولا عجب أن يكتب محمود درويش قصيدة جميلة جداً عن سليم بركات، الشاعر الفريد لغة ومناخاً أو أن يستشهد بجملة للشاعر بسام حجار الذي يحل في موقع الصدارة مع شعراء ينتمون إلى الجيل الجديد!

ترى، إلى أي جيل ينتمي محمود درويش؟

«سرير الغريبة»:
احتفاء شعري بالجسد الأنثوي

إذا مثلت المرأة في بعض قصائد محمود درويش رمز الأرض في وصفها رحم الولادة والموت فهي مثّلت أيضاً صورة الحبيبة في أحوالها المتقلّبة تقلّب الفصول. وغدت المرأة في معظم قصائد الشاعر تماثل الأرض تماثلاً شبه أسطوري، وغدا الحبّ استرجاعاً للحنين الأول، الحنين الى الأرض الغائبة، وهو في وجه من وجوهه حنين إلى الأم التي ترمز إلى بداية التكوين. وارتبطت الصورتان (الحبيبة والأرض) واحدتهما بالأخرى ارتباطاً حلمياً حتى أضحت الأولى صدىً للثانية والعكس أيضاً. وكان لا بدّ للحبيبة أن تنتحل بعض مواصفات الأرض المفقودة وكان على الحبّ أن يتشح بحزن المنفى وكآبة البعاد وأن ينهض كنشيد

مجروح يؤدّيه الشاعر (العاشق) بصوت مهما ارتفع يظلّ هادئاً من شدّة ما يحمل من أسى.

وطوال سنوات ظلّت المقابلة بين الأرض والحبيبة وبين العاشق والوطن مدخلاً شبه متاح للدخول إلى عالم محمود درويش المتعدّد، وأصبح الكلام عن هذه الثنائية في شعره أشبه بالمقاربة الجاهزة والسهلة. غير أنّ قصائد الشاعر المتوالية عبر المراحل التي اجتازها راحت تعمّق هذه العلاقة بين الأرض والحبيبة لتحرّر الثنائية من مبدأ التقابل صاهرة الأرض والحبيبة في صورة واحدة بل في كينونة واحدة. وأضحت القصائد اللاحقة التي كتبها درويش برهافة كبيرة وشفافية قصوى وشعريّة عالية قصائد حبّ لا تتحرّر من أسر التاريخ إلاّ مقدار ما يُغرق في استيحائه. ومن مرحلة إلى مرحلة أصبح شعر درويش رمزيّاً بامتياز من دون أن يتخلّى عن تلقائيته. أصبح شعره سليل الرؤيا التي تعيد خلق التاريخ والواقع داخل رحم الرغبة والحلم. أصبح شعر محمود درويش شعر القضية ولكن بعدما حرّرها من معانيها الجاهزة ليرتقي بها إلى مصاف الإبداع الجماليّ والوجدانيّ الصرف. ومن يقرأ نتاج درويش في مراحله المتعاقبة يلمس يقيناً حركته المتصاعدة أبداً والتحوّلات التي طرأت (وتطرأ) عليه لا لتتيح للبدايات أن تناقض النهايات وإنّما لترسّخ الصنيع الشعريّ في الزمن المأسوي المتنامي وهو زمن الأزمنة المختلفة: زمن الماضي والحاضر، زمن الأرض والمنفى، زمن الحنين والحبّ.

قد يكون ديوان «سرير الغريبة» كتاب حبّ أوّلاً وأخيراً. فهو من مستهلّه إلى قفلته الأخيرة أقرب إلى النشيد العشقي الواحد المتقطّع ظاهراً إلى سلسلة من القصائد. وقد توزّعت بعض المقاطع الشعرية إلى ما يشبه الحواريّة بين الحبيبة والحبيب. قصائد حبّ يكتبها الشاعر لا ليعلن عشقه أو «يتغزّل» بامرأة أو يغنّيها مغتبّاً عبرها حبه لها وإنّما يكتبها بحثاً عن المعنى الأعمق للعشق وإيغالاً في أسراره كحال وجدانية ووجوديّة. لم تبق قصيدة الحبّ هنا وقفاً على العلاقة بين الشاعر والحبيبة ولا رهن حضور المرأة أو غيابها بل أصبحت قصيدة مكتفية بذاتها وأصبح الحبّ سراً من الأسرار التي لا تختلف عن الشعر نفسه. لم يبق الحبّ موضوعاً بل أصبح ذاتاً في تجلّياتها المختلفة. هكذا يبتعد محمود درويش أكثر فأكثر عن الغزل كما عرفه العرب وعن المعطيات التي قامت عليها العلاقة بين الحبيبة والوطن، بين المرأة والأرض، ويؤسس مناخاً عشقياً تندمج فيه الغنائية العميقة بالرؤيا والرمز ويتحرّر فيه التاريخ من تاريخيّته والواقع من واقعيّته. هنا يمسي الشعر فعل معرفة تجمع بين العقل والحدس وفعل اختبار يرتكز على الذات المشبعة بالأسئلة والشجون: «لا حلول جماعية لهواجس شخصية» يقول الشاعر. غير أنّ الذات الفردية تظل مرآة للذات الجماعية مهما أوغل الشعر في عزلته وانغلق على أسراره. تبقى الذات الجماعية (كالتاريخ والأرض مثلاً) خلفيّة ولو شبه غائبة يستند إليها الشعر لينطلق نحو فضائه الجمالي والغنائي الخاصّ.

ولئن عُرف محمود درويش في كونه شاعر المنفى بمعناه السياسيّ والجغرافي والوجودي فهو ما برح شاعر المنفى بامتياز حتى وإن عاد إلى ما «توفر» من أجزاء أرض ووطن. غير أن منفاه الحاليّ لم يبق محصوراً ببعده عن الأرض الأولى بل هو تلاشى، ولكن من غير أن يتحقق حلم العودة كاملاً أو حلم الإقامة. بل إن المنفى في تلاشيه الظاهر جعل الحياة نفسها منفى بل حوّل العالم إلى منفى بذاته «إن نظرت وراءك لن تبصري غير منفى» يخاطب الشاعر امرأته معرباً لها بأسى أن غرفة النوم وصفصافة الساحة والنهر والمقهى «كلّها كلّها تستعدّ لتصبح منفى». لكنّ الشاعر لن يلبث أن يسائل نفسه عن حاله بعد زوال منفاه، مدركاً أنّ لا شيء سيرجعه إلى أرضه «لا السلام ولا الحرب»: «مَن أنا دون منفى؟»! يسأل من غير أن يجيب فهو يعلم جيّداً أن مأساته (الذاتية والجماعية) تكمن الآن في حال التناقض التي يحياها: حال العودة واللاعودة، حال الإقامة والنفي. وفي حين يصبح العالم كلّه منفى يبحث الشاعر عن منفاه فلا يجده: بات المنفى من شدّة طغيانه غريباً عن المنفى وحياة الشاعر التي «صنعتها القوافل وانصرفت»! لم تبق تشبه الحياة فالحاضر عابر والغد «فوضوي». ويسأل الشاعر امرأته أيّ منفى تريد إذ لم يبق كافياً أن يكونا معاً كي يكونا معاً كما يعتبر ويقول: «كان ينقصنا حاضر لنرى». غير أنّ الحبيبة سرعان ما تحلّ محلّ المنفى الحاضر والغائب في الحين عينه. بل هي ستعوّض نهوضه وانهياره مذ أصبحت هي المنفى واللامنفى، الإقامة واللاإقامة، إنّها المرأة الغريبة، الشعر

سريرها وجسدها سرير عاشقها الغريب بل مسكنه مثلما تقول أو يقول الشاعر على لسانها: «واسكن معي جسدي». إنّهما غريبان كلاهما لا لأنّهما بلا أرض ولا منفى فقط وإنّما لأنّهما «واحد في اثنين»! كما يعبر الشاعر مضيفاً: «لا اسم لنا يا غريبة عند وقوع الغريب على نفسه في الغريب». يصبح الشاعر «أغرب الغرباء» بحسب عبارة أبي حيّان التوحيدي في كلامه عن غربة «الداخل». فهو يكتشف غربته في غربة الآخر وهي غربته نفسها. والآخر هنا هو الحبيبة متوحّدة في الحبيب ومنفصلة عنه في الآن نفسه فهما واحد في اثنين أو اثنان في واحد.

ويمعن الشاعر في استيحاء مقولة رامبو الشهيرة «الأنا آخر» بل هو يعيد صوغها وفق ما يتراءى له ووفق انصهاره بامرأته وانفصاله الأليم عنها: «هل أنا أنتِ أخرى وأنتِ أنا آخر؟» يسألها، وعوض أن يعلن الشاعر رغبته في الاتحاد بامرأته يجاهر بالثنائية «الأبدية» والانفصال كأن يقول: «ينقصنا أن نعود إلى اثنين كي نتعانق أكثر». إنّها الأسطورة الإغريقية القديمة، أسطورة الإله زوس الذي فصل الكائن المزدوج بعضه عن بعض، يستعيدها الشاعر ليعبّر عن ظمإه إلى الحبّ ليس عبر الانصهار في الحبيبة انصهاراً كلّياً وإنما عبر الانفصال عنها. غير أنّ الانفصال هنا هو مثيل الانصهار فهو حافز على الحبّ وعلى المزيد من الحبّ. والظمأ الى الحبّ هو «ظمأ إلى الكمال»! يقول أوكتافيو باث في كتابه الرائع «الشعلة المزدوجة». ويضيف «من دون

الآخر (الأخرى) لن أكون أنا ذاتي». فالآخر يكتمل الأنا أي يكتمل الحبيب الحبيبة (والعكس) حين يتوحدان عبر انفصالهما وحين ينفصلان بُغية أن يتوحدا. فالآخر يصبح الأنا وتصبح المرأة الرجل ويصبح في إمكان الاثنين أن «يفكّرا» أحدهما «بدل الآخر» كما يعتبر أفلاطون في «المأدبة». وآنذاك تشكّل «الرغبة والمطاردة ما يُدعى الحب» بحسب رولان بارت في كتابه الشهير «مقاطع من خطاب عشقيّ». أما الشاعر الذي لم يشأ الحب اتحاداً بالحبيبة طمعاً بحبها في الانفصال عنها (وعن الوحدة الخنثوية) فيمدح «المثنّى» كحال عشق بين اثنين هما متحدان ومنفصلان: «فليكن نزولك نون الأنا في المثنى». فالشاعر والمرأة هما اثنان وواحد، واحد يحن إلى الآخر حنينه إلى نصفه المفقود أي إلى اكتماله الذي لا يتمّ إلا في لحظة العشق القصوى. «إذا لم يكن الكلّ في اثنين فما جدوى الفراغ إذاً؟»! يسأل بارت في كتابه نفسه. ينفصل الشاعر عن جزئه الآخر ليراه وينظر إليه ويحبّه فهو يحتاج إليه كي لا يكون وحيداً بل كي لا يكون وحيداً إلّا به.

وغير أنّ الشاعر لا ينفصل عن الحبيبة إلّا ليمنحها فعل الأعجوبة، لينظر إليها بدهشة، ويرى نفسه فيها ويعيش نعمتها: «أنا مَن رأى غده إذ رآك». فالمرأة مستقبل الرجل (كما يقول بول إيلوار) وذراعاها من حوله «بلاد حقيقية» وحيث تكون «يجلس الليل» ليلها الليلكيّ: «ليلكِ من ليلكِ»! يقول الشاعر. ولا يغالي إن منح نظرتها فعل السحر كأن «تكسر كأس النبيذ وتشعل

ضوء النجوم». أمّا غموضها فهو «درب الحليب»! غموض مضيء ونقيّ كليلها الذي «ينثّ غموضاً مضيئاً على لغتي». ويبلغ أثر الحبيبة شأوه حين يجعلها الشاعر في مصاف آخر ما قاله البارىء في حلمه وقد رآهما (الشاعر نفسه) «وكان الكلام». وفي إحدى القصائد يدعوها لأن تبتسم كي «يزهر اللوز أكثر».

قد لا يبالغ الشاعر في إسباغ مواصفات السحر على امرأته فالحبيبة كما علّمنا السورياليون هي امرأة ساحرة قادرة على إلغاء الثنائيات وعلى جمع المتناقضات. إنّها المرأة الطالعة من الحلم طلوع أفروديت من صدفة البحر نقية وعذبة: «لتكن الأرض ما تومئين إليه»! يقول الشاعر مشيراً إلى الأرض الجديدة التي تبتدعها الحبيبة باستمرار. وليس من المستغرب أن يتخلّى الشاعر العاشق عن فرسه كفارس عربيّ استسلم إلى سطوة العشق. فالبطولات القديمة انتهت والفتوحات الغابرة آلت إلى هزائم كثيرة، ولم يبق أمام الفارس العاشق إلّا الحبّ بعدما فقد رجاءه وأمانه. «أنت، لا هوسي بالفتوحات، عرسي...» يقول الشاعر جهاراً. ويضيف: «خذي فرسي واذبحيها لأمشي مثل المحارب بعد الهزيمة». ومن شدّة استسلامه أمام سطوة الحبيبة يعترف لها أن «دبوس» شعرها يكسر سيفه وترسه. إلا أنّ الشاعر - الفارس الذي انتصر «بيأسه» كما يقول سوف ينتصر بالشعر لنفسه وللحبيبة وللحياة والعالم معاً. والشعر المنتصر سيكون غناءً صرفاً، غناء مجروحاً ومألوفاً، غناء صافياً كلّ الصفاء، غناء ذاتياً هو «جوهر الشعر» بل

جذوته الخفيّة، هو الشرر المتطاير منه مضيئاً ليل العالم وعتمة الحياة: «أيّ الأغاني تحبّين، أي الأغاني...» يقول الشاعر.

تجليات الغنائية

تتجلّى الغنائية في ديوان «سرير الغريبة» أقصى تجلّياتها في شعر محمود درويش، فهي ليست فقط صوت الأنا في نغمته الأصفى والأعلى بل هي صوت الذات، صوت الداخل في ما يحفّ بهما من أسرار وأحوال. هكذا تأخذ الغنائية طابعاً تأمّلياً خاصاً، فهي ليست ردّ فعل وجداني حيال العالم والحياة بل هي فعل اختبار ومعرفة، فعل إغراق في التجربة الداخلية التي تصهر العواطف والأحاسيس صهراً وجودياً. تصبح النزعة الغنائية «سلوكاً غنائياً» إذ استعرنا عبارة أندريه بروتون «بابا» السورياليين، ولا تظلّ غريبة عن منابت الحلم والدهشة والوجد. إنّها الغنائية الجديدة التي تحتفل بالشعر احتفاءها بالحبّ والألم والانتظار. يكتسب الشاعر ملامح أورفيوس الذي سحر آلهة الإغريق بموسيقاه وغنائه وعصي أمرهم وخسر حبيبته من أجل أن ينظر إلى ما منعه الآلهة من النظر إليه. وإذ يعترف الشاعر «أنا أوّل الخاسرين، أنا آخر الحالمين وعبد البعيد»! يكشف عن عصيانه وعن رغبته في الكشف عن الأسرار البعيدة. ولن يكشف عنها إلا عبر الغناء الذي هو الشعر في أرقى حالاته وأشدّها صفاء.

إلا أن غنائية محمود درويش لا تنحصر في نزعتها الذاتية والتأملية الفريدة وإنّما تشمل اللغة كأداة وغاية. وإن كان درويش يحافظ على البنية الإيقاعية القائمة على نظام التفاعيل ترسيخاً للطابع الغنائي فهو يتخطّى الحدود الإيقاعية المعهودة مشرعاً القصائد على مناخ موسيقيّ تتهادى إيقاعاته تهادياً ساحراً. وكالموسيقيّ الذي يدمج الفنّ «الميلوديّ» بما يُسمّى فناً «هارمونياً» يدمج الشاعر الموسيقى الداخلية والموسيقى الخارجية (التفاعيل والقوافي) في نسيج واحد ينساب كالماء. وبدا واضحاً اعتماده لعبة الجناس اللفظي والإيقاعي (الكامل وشبه الكامل) وهي أكسبت بعض القصائد تناغمات موسيقية داخلية ضمن بناها الإيقاعية الأصلية. ولعلّ الصور الشعريّة (كيلا أقول المجازات والاستعارات) التي تنبثق داخل القصائد انبثاقاً مفاجئاً أكّدت بدورها النزعة الغنائية ذات المنحى الحلميّ الغامض والغريب في أحيان: عدم أزرق للعناق النهائي، ليل فتنتك الزائدة، غموضك درب الحليب... على أنّ غنائية درويش لن تلمس ذروتها إلا عبر حالتها الإنشادية (أو النشيدية) التي تتيح لبعض القصائد أن تستحيل أناشيد حب صرفة. وكيف لا والشاعر يستوحي بوضوح «نشيد الأناشيد» موظفاً بعض معطياته الرمزية واللغوية في سياق قصائده العشقية. ولا يكتفي درويش بذكر «النشيد» والكتاب المقدّس وهو مصدره، بل يعتمد بعض مفرداته علناً، ولكن بغية أن يكتب نشيده الخاصّ: «فاذهبي خلف ظلّك، شرق نشيد الأناشيد، راعية للقطا»! يقول، أو: «وضعت يميني على شعرها، وشمالي على شادني ظبية

توأمين، وسرنا إلى ليلنا الخاص...». ولعلّ قراءة بعض القصائد على ضوء «نشيد الأناشيد» تؤلّف مدخلاً من المداخل المتعدّدة إلى صميم تجربة محمود درويش. فبعض شعره يحتفي بالطبيعة الفلسطينية والجغرافية احتفاء «النشيد» بهما وتصبح خارطة الأرض الجميلة خارطةً لجسد الحبيبة تماماً كما حصل في «النشيد» نفسه.

يؤاخي درويش عبر غنائيّته العالية بين النثر والشعر ويصهرهما في بوتقة واحدة هي بوتقة اللغة العاشقة أو «المؤنّثة» كما يقول الشاعر نفسه. وأمام هذا التآخي والانصهار لا يبقى من الممكن الكلام عن شعريّة النثر ولا عن نثرية الشعر التفعيليّ. يصبح النثر فضاءً لغوياً يحتوي البنى الإيقاعية، والشعر فضاء لغويّاً يضمّ النثر بألفة: «أحبّ من الشعر عفوية النثر»! يقول الشاعر. إلّا أنّ «أنوثة» اللغة هي التي تلغي التناقض أو التنافر بين النثر والشعر في القصيدة الواحدة وتجمع بينهما في تناغم كلّي يصبح من الصعب حياله التمييز بينهما: «لكِ التوأمان: لكِ النثر والشعر يتحدان»! يقول الشاعر أيضاً. فالنثر والشعر يصبحان توأمين حين يحظيان بالحبّ أو حين ينصهران تحت ناره. توأمان يتّحدان اتحاد الجزئين في الكائن «الأندروجيني». وإن كانت المرأة هي التي تحفظ أنوثة اللغة فإن اللغة بدورها هي التي تحفظ الأرض. اللغة تسكن المرأة والأرضُ تسكن اللغة من كونها لغة مؤنّثة أي لغة ثنائية متوحّدة في ثنائيّتها. والشاعر الذي نادى امرأته «يا اسمي المؤنّث» لا يحقّق

صورته المثلى كشاعر عاشق إلا في فعل «التأنّث» الذي ينضاف إلى ذكوريّته من غير أن يلغيها أو تلغيه، ألم يقل رولان بارت: «داخل كلّ رجل يحكي غياب الآخر أنوثة ما تعلن عن نفسها»! ويضيف: «هذا الرجل الذي ينتظر ويتألم من جرّاء انتظاره يصير متأنّثاً تحت فعل معجزة». ويستخلص بارت «الرجل متأنّث لأنّه عاشق». وفي قصيدة «درس من كاما سوطرا» الرائعة يجتند درويش حال الانتظار التي يحياها الشاعر – العاشق خير تجسيد، وفي هذه القصيدة تحضر المرأة حضوراً سحريّاً يضيء اللغة ويحرّرها من أسر الشعر والنثر معاً ويجعلها مادّة عشقية غنائية صافية. وفيها (أي القصيدة) لا يركن درويش إلى كتاب «الكاما سوطرا» (وهو يمثل «فنّ الحبّ» الهنديّ وقد كتبت مقطوعاته في القرن الخامس بعد الميلاد)، بل يختصره في المعنى العميق الذي يسبغه على الانتظار. فالعاشق هو الذي ينتظر ويتألم فمن دون الانتظار لا تكتمل صورته كعاشق حقيقي. ألم يقل غيّوم أبوليير الشاعر العاشق مخاطباً حبيبته في قصيدة «الوداع»: «وتذكّري أنني أنتظرك»؟

لكن محمود درويش لن يكتفي فقط بـ«نشيد الأناشيد» و«الكاما سوطرا» بل يستحضر «طوق الحمامة» لابن حزم الأندلسي (وهو «رسالة في صفة الحبّ ومعانيه وأسبابه وأعراضه وما يقع فيه وله...»! وكأنه يهدف إلى تسمية المصادر التي لا بدّ منها لقراءة معجزات الحبّ الإنساني. ويستحضر كذلك امرأ القيس وجميل بثينة

ومجنون ليلى وبول إيلوار وسواهم خالقاً ما يشبه الخلفية الشعرية لقصائده وما يشبه الذاكرة الوجدانية التي صنعت وتصنع مجد الشعر العشقيّ. وهاتان الخلفية والذاكرة الشعريّتان تشبهان خلفية التاريخ وذاكرته اللتين تحضران دوماً في شعر درويش وتعمّقان انتماءه إلى حضارات الشعوب المختلفة. ومثلما تحضر فلسطين تحضر أيضاً أثينا وروما وقرطاج وبابل وسمرقند وباريس. فالشعر يعيد صوغ التاريخ داخل فضاء شبه ملحميّ وفي سياق رمزيّ مشرع على الميتولوجيا الأليفة.

وإذا كان «سرير الغريبة» كتاب حبّ بامتياز في كلّ ما يعني الحبّ من أيروسيه وتسام، من شهوة وصفاء ومن احتراق وانتظار فهو أيضاً كتاب شعر يتخطّى التخوم المرسومة للشعر مجرّداً إياه من أسر الأنواع والمدارس مرتفعاً به إلى ذرى التجربة الصافية والإبداع الأصيل.

«جدارية»: ترويض الموت شعرياً

هل يدخل محمود درويش عالم الموت من بابه الأوسع وأقصد الشعر، أم يدخل الشعر من بابه الأوسع وأقصد الموت، أم أن كليهما، الموت والشعر، وجهان لحقيقة واحدة، حقيقة التجربة التي كابدها الشاعر واختبر من خلالها الموت كفعل شعريّ والشعر كفعل غياب (أو حضور) في اللغة؟ لعلّ الشاعر الذي خامر لحظات الموت مفتوح العينين أصرّ على الرجوع إلى «لغته» فقط وليس إلى أحد أو بلد بعد «هذا الغياب الطويل» كما يعبّر. وليست «العودة» هنا مجرّد استعادة للغة العادية بل للغة القائمة في «أقاصي الهديل». فالشاعر يدرك تمام الإدراك أنه واحد من أولئك الذين يسمّيهم «المرضى الغنائيين» ويصفهم بـ«أحفاد الشياطين» و«المساكين»...

كتب محمود درويش قصيدته «جدارية» عقب الخروج من غيبوبة الوعكة التي ألمّت به وخضع خلالها لما يشبه حال «الغياب» الموقت نافذاً إلى داخل «الممرّ اللولبيّ» الذي غالباً ما يتحدّث عنه أشباه الميّتين أو المحتضرين الذين يعودون من «هناك» من «اللاشيء الأبيض» كما يقول درويش أو من «سماء المطلق البيضاء». ولكن لم يكتب درويش عن مخامرة الموت إلا ليعبّر عن قهره الموت لا بالحياة وإنما بالشعر أو ربّما بالحياة التي هي الشعر نفسه. وعلى عكس ما قال المفكر الفرنسي لاروشفوكو عن استحالة النظر المباشر في الموت (مشبّهاً إياه بالشمس)، نظر محمود درويش في الموت بل حدّق فيه وتفرّسه غير آبه إن زاغت عيناه أم لم تزوغا. الشاعر يتملّى الموت بغية أن يميته وأن يجعله حالة شعرية بامتياز. وإن جرت العادة أن يواجه الشعراء الموت عبر الشعر أو أن يكتبوا «ضدّه» فإن درويش على ما بدا، لم يهب الموت ولا ما وراءه ولم يسع عبر الكتابة إلى مواجهته بل كتب عنه أو كتبه جاعلاً لحظته العميقة لحظة شعرية وهاويته رابية مضيئة وظلماته أشبه بالحدائق اللامعة.

لم تكن مخامرة الموت تلك حال عزاء وسط الحياة التي يحسن للبعض أن يصفها بـ«الجحيم». فالشاعر لم يبحث عن الموت على غرار الشعراء الرومانطيقيين أو الصوفيين ولم يسع إلى طرق بابه هرباً من هاوية الحياة، بل إن الموت هو الذي طرق باب الشاعر وجاءه كـ«السارق». فهو يدرك أنه جاء «قبيل ميعاده» أو جيء

به قبل الميعاد، إذ سرعان ما يخاطب الموت مخاطبة الصديق قائلاً له: «انتظرني خارج الأرض». يدرك الشاعر أنه لم ينه «حديثاً عابراً مع ما تبقى من حياته» وأنه لم ينه «قراءة طرفة بن العبد». وفي أعماقه يعلم الشاعر أنّ «الفنون» كما يقول هزمت الموت وكذلك «الأغاني في بلاد الرافدين» هزمته بدورها، و«مسلّة المصري» و«مقبرة الفراعنة» أيضاً. وتبلغ الألفة بين الشاعر والموت شأوها حين يخاطبه قائلاً: «يا موت! يا ظلّي الذي سيقودني، يا ثالث الاثنين». وكمن يأمر عبداً يأمر الشاعر الموت: «كن صديقاً طيّباً يا موت» أو «يا موت انتظر...» أو «إجلس على الكرسيّ...». ويُغرب الشاعر في مصادقة الموت حتى ليبدوَا صديقين قديمين ولن يتمالك عن رثاء حال الموت بعد أن «يؤنسنه» أو «يجسدنه» قائلاً له: «أيها الموت... كأنك المنفيّ بين الكائنات. ووحدك المنفيّ. لا تحيا حياتك. ما حياتك غير موتي...». وهكذا ينتصر الشاعر على الموت عبر رثائه أو عبر التغنّي به وجعله نشيداً. فإذا الموت هو تلك «الثمرة» التي تحدّث عنها ريلكه عندما قال: «الموت هنا. الموت العظيم الذي يحمله كلّ واحد في ذاته. الموت هو الثمرة التي من حولها يتمّ كلّ شيء». بل لعلّه الموت كما خبره نوفاليس مستعيداً معناه الديني إذ قال: «الموت حلم أخير ويقظة». ترى ألم يستعر درويش بدوره أحد المعاني الدينية للموت حين قال: «وقلت إن متّ انتبهت»؟ إلا أن انتصار الشاعر على الموت هو مثل الموت الذي خامره، ذاتي بامتياز، كبلا أقول فردياً بامتياز. وذاتية الانتصار (كما ذاتية الموت)

جعلت صوته الشعريّ غنائياً، عالياً وخافتاً في آن، مفتوناً ومحشرجاً، مجروحاً ومضيئاً. فالموت ليس موت البطل أو الشهيد والانتصار ليس انتصار الجماعة: بل هما موت فرد وانتصار فرد. فالآخرون ذابوا في «الأنا» (أو الذات) و«الأنا» (أو الذات) باتت الشكل المفرد للآخرين: «وكلّما فتشت عن نفسي وجدت الآخرين. وكلما فتشت عنهم لم أجد فيهم سوى نفسي الغريبة». ويصرّ الشاعر على صفة «الغريب» كما لو أن غربته هي النار التي تصهر غيابه في الآخرين وحضوره فيهم. والفكرة هذه أفلاطونية المنشأ إذ إن الوجود في نظر أفلاطون قائم على جدلية مشاركة الواحد في الكثرة والعكس بالعكس.

قصيدة فريدة

لا شك في أن قصيدة «جدارية» قصيدة فريدة جداً سواء في خوضها تجربة الموت خوضاً جديداً وغير مألوف أم في بنيتها «الدرامية» ونسيجها الشعري ولغتها والحالات التي تحفل بها أو المواقف. قصيدة ذاتية جداً في استحضارها الموت ومكابدتها إياه. وموت هو أولاً وآخراً موت شخص وحيد «يموت من عدم الموت» كما تقول العبارة الصوفية الشهيرة التي كتبتها الشاعرة المتصوّفة تريزا الأفيلية وأخذها عنها البعض وفي طليعتهم الشاعر الفرنسي بول إيلوار. لكن «عدم الموت» كما يحياه درويش ليس مدعاة للألم لأنه يحول دون الاتحاد بما وراء الموت أو بمن وراء الموت بل هو مدعاة

للمواجهة السافرة، الشعرية والوجودية للموت نفسه هذا الذي يحدث ولا يحدث أو الذي يحدث وكأنّه لا يحدث. إلا أن الشاعر الوحيد أو المستوحد في وسط هذه المكابدة لن يكون غريباً عن التجربة الصوفية أو تجربة الموت الصوفية حتى وإن بدا ساخراً حيناً سخرية سوداء (العبارة الأثيرة إلى أندريه بروتون) أو عدمياً حيناً آخر: «ولم أسمع هتاف الطيبين ولا أنين الخاطئين» يقول الشاعر مضيفاً: «أنا وحيد في البياض، أنا وحيد». ولعلّ دخوله عالم الموت «مفتوح العينين» أتاح له أن يختبر بعض الأحوال والمقامات التي لا يدركها الكائن لا في أوقات النوم ولا في لحظات الغيبوبة أو الحذر. فالغياب هنا هو مرتبة بين مرتبتين: الموت واليقظة: «ورأيت ما يتذكر الموتى وما ينسون». وداخل الوقت الذي يصفه الشاعر بـ«الصفر» والمكان الذي يسمّيه «سديماً» يلتمس موته وحياته في لحظة واحدة بل لا حياته ولا موته كأن يقول: «لم أكن حياً ولا ميتاً، ولا عدم هناك ولا وجود». و«هناك» أو «هنا» (أو في اللاهناك واللاهنا) تنحلّ الضمائر كلّها كما يعبّر: يصبح ضمير «الأنا» غائباً أو «هو» والضمير الغائب يصبح المخاطب أو «أنت» ويمسي الكلّ والجزء واحداً (أو عدماً إذ لا كلّ ولا جزء). وتنحلّ كذلك «العناصر والمشاعر» وتنتفي الثنائيات انتفاءً شبه صوفي وربما شبه عدميّ. وعلى طريقة رامبو الذي قال «أنا هو آخر» أو ربّما على طريقة نوفاليس الذي قال «أنا هو أنت» يخاطب الشاعر نفسه في مرآة الموت أو مرآة الوحدة سائلاً نفسه أو الشخص الآخر الذي هو: «فأيّنا منّا أنا لأكون آخرها». ويمضي

في غربته مدركاً أنّه الغريب وأنّ الآخر هو الغريب أيضاً وأن «الغريب أخو الغريب». وإذ يسأل الشاعر عن «أينه» حين لم يجد «هناك» أحداً يخاطبه فإنما يسأل على غرار الحلاج الذي استخدم عبارة «أيني» المؤلّفة من «أين» الاستفهامية وضمير «الياء». ومثلما بدا الشاعر عدمياً أو شبه عدمي بدا أيضاً صوفياً أو شبه صوفي أو صوفياً ـ عدمياً في الحين عينه مثل بعض الشعراء الذين عرفوا بـ«الصوفيين المتوحّشين» أي الصوفيين الذين لا دين لهم. «أعرف هذه الرؤيا» يقول الشاعر معترفاً أنه ربما «مات قبل الآن» ومدركاً أيضاً أنه ربما ما زال «حياً في مكانٍ ما» وأنّه سيصير يوماً «طائراً» و«يسلّ من عدمه وجوده».

يعلم الشاعر أنه «غريب» و«بعيد» وأنّه إنما «يسافر داخله» محاصراً بـ«الثنائيات» الآخذة في التلاشي: «مَن أنت يا أنا؟ في الطريق إثنان نحن وفي القيامة واحد». ولا تنتفي الثنائيات إلّا تحت وطأة الانطفاء والغيبوبة وفي احتدام الموت الذي لا يتم: «خذني إلى ضوء التلاشي كي أرى صيرورتي في صورتي الأخرى. فمن سأكون بعدك يا أنا؟ جسدي ورائي أم أمامك؟». لعلها صوفية الموت أو صوفية اختبار الموت هذه التي يحياها الشاعر ويقاسيها. صوفية سلبية لأنها تؤدي إلى الانفصال مقدار ما تنتهي إلى الوحدة بين الأنا والآخر أي بين الأنا في وصفه آخر والآخر في وصفه أنا. الصوفية هي سفر هي الداخل، في الذات والحلم، في «الواقعي» الذي هو «الخياليّ الأكيد». إنها في معنى ما صوفية شعرية صرف وليست دينية بل هي لا تحقق بُعدها الديني إلا عبر

شعريتها. لكنه البعد الديني في المعنى المطلق وربما البدائي أو الأسطوري. فالصوفية هنا هي الإغراق في الذاتية، ذاتية الكائن التائق إلى الحرية الفردية، إلى الحرية المحتدمة في داخله احتداماً غريزياً كالنار: «ضاق بي جسدي، ضاق بي أبدي» يقول. وهكذا يستحضر الشاعر بعض الرموز من الأساطير والميثولوجيات القديمة ومن بعض الأديان: جلجامش وأنكيدو وأوزيريس وأيكار والفينيق وكذلك المسيح ونشيد الأناشيد وسفر الجامعة... وإذ يخاطب أنكيدو مخاطبة جلجامش إياه كما لو كان «شبح الموت» يتذكر يائساً «هاجس الخلود» أو «رحلة البحث عن عشبة الخلود» فيقول الشاعر: «عش ليومك لا لحلمك. كلّ شيء زائل... عش لجسمك لا لوهمك». ومثلما يستيعد مقولة «سفر الجامعة» الشهيرة: «باطل الأباطيل، كل شيء باطل...» يعلن على طريقة أفلاطون أن «الحياة على الأرض ظلّ لما لا نرى» كما لو أن الحياة الحقيقية غائبة حقاً (بحسب عبارة رامبو: لم نعد في العالم، الحياة الحقيقية غائبة). لكن الشاعر طبعاً لن يتوقف كثيراً عند جدلية المُثُل والظلال التي عرف بها الفيلسوف الإغريقي تماماً مثلما لن يتوقف عند الفداء المسيحي حتى وإن استعار صورة الناصري أكثر من مرّة. فالشعر هو انتماؤه الأول والأخير واللغة هي حاضره ومستقبله. على أنه لا ينفي صفة الرائي عن نفسه في معنييها الحسيّ والروحي، الواقعي والحلمي، العابر والأزليّ: «كأنني أحيا هنا أبداً» يقول أو: «أرى السماء هنا في متناول الأيدي» أو «أنا حلمي... من حلم إلى حلم أطير وليس لي هدف».

وفي حمأة الرؤيا أو الحلم يسرد الشاعر بعض ما رأى أو حلم ولكن على طريقة الرائين لا النائمين. فما رآه يدلّ خير دلالة على حقيقة ما يكابد ويقاسي وعلى جوهر التجربة التي يحياها. رأى الشاعر ما ينتمي إلى ماضيه وحاضره، إلى حياته الخاصة وحياته الشعرية، رأى أباه «عائداً من الحج مغمى عليه...» كما رأى بلاداً تعانقه «بأيد صباحية» قائلة له: «كن جديراً برائحة الخبز». في هذه الرؤى يحضر ماضي الشاعر الخاص والشعري على السواء. هنا يتذكّر «تنّور» أمه والرفاق القدامى والعالم المندثر الذي طالما غنّاه في قصائده الأولى واللاحقة. أما رؤاه الغريبة فتلك التي يطلّ فيها أبو العلاء المعرّي مثلاً أو الشاعر الفرنسي ريني شار جالساً مع الفيلسوف الألماني هايدغر: «على بعد مترين مني، رأيتهما يشربان النبيذ، ولا يبحثان عن الشعر، كان الحوار شعاعاً، وكان غدٌ عابرٌ ينتظر». واللقاء هذا بين الشاعر الفرنسي والفيلسوف الألماني كان تمّ حقاً ذات صيف وتحت سنديانة وربما عام ١٩٥٥ وهو أول لقاء بينهما وطّد الصداقة التي جمعتهما طويلاً وكانت حافز هايدغر على كتابة بضع قصائد أهداها إلى صديقه. أما ثالثهما في (الحاضر ـ الغائب) في ذلك اللقاء فكان هلدرلن في قصيدته الشهيرة «خبز وخمر».

يواجه محمود درويش الموت شعرياً جاعلاً منه الوجه الآخر للشعر واللغة. يصبح الموت هنا جذوة القصيدة الطويلة ونارها الخبيئة التي تشعل أسرار التجربة. لا يكتب الشاعر عن الموت مقدار ما يكتب الموت ولكن

برقة وألفة وليس بعنف واضطراب. فالموت صديق أليف لا يدفع الشاعر إلى الصمت خوفاً أو تقززاً بل يحمله على الغناء في معنى الإنشاد لا في معنى التغنّي. والإنشاد هنا يردّ إلى الشاعر صفته الإغريقية القديمة لكنه لن يكون منشد الجماعة بل منشد ذاته. قد يكون الشاعر هو «أورفيوس» الجديد الذي سحر الآلهة القديمة بإنشاده وروّض الحيوانات المفترسة. لكنه «أورفيوس» في مملكة الموت ولن ينشد إلا ليفتن الموت نفسه ويروّضه. ولن يتوانى الشاعر عن تكرار جملته الغنائية: «خضراء أرض قصيدتي، خضراء عالية» مرسّخاً حضور الشعر داخل الموت كحياة داخل الموت. ويصف في أحد المقاطع هو «المريض الغنائي» حاجته إلى الإنشاد كما لو أنها «حاجة دمه». فالدم هو الذي ينشد أيضاً وليس الشاعر فقط ولا اللغة أو الكلام. وكم أصاب الكاتب الفرنسي جورج بيرّو حين قال: «تكون الغنائية عندما يحدث السيلان: ليس ما هو أشد غنائية من الدم». تصبح اللغة «وخز الدم» كما يعبّر درويش. لكنه الوخز الذي يدفع إلى الغناء المجروح والشفيف، العالي والخافت، غناء القلب والروح، غناء الذاكرة والمخيّلة.

ليست قصيدة «جدارية» قصيدة غنائية فقط، بل هي أكثر من قصيدة غنائية. إن فيها بعضاً من الملحمية الأليفة أو الذاتية. فهي لا تحاور العالم إلا عبر الذات ولا تستحضر أشياء الحياة إلا عبر الموت. لا جماعة هنا ولا وطن ولا منفى جغرافياً ولا خارطة بل ذات غريبة في عالم غريب و«أنا» مفردة تقاسي العزلة والألم وذاكرة

تستعيد الماضي في صور تلتمع كالسراب. السفر هو في الداخل والمنفى في الداخل أيضاً. أما العودة التي يطمح إليها الشاعر فهي عودة إلى اللغة «في أقاصي الهديل» وليست عودة إلى «البلد» أو الأهل أو الحبيبة. الإقامة تصبح إقامة في اللغة ويصبح السكن «سكناً شعرياً» كما يقول هايدغر. أما الشاعر الذي يعانق الموت فإنما يقترب من نفسه «في غياب كلّي لهويته» كما يعبّر موريس بلانشو. حينذاك يخاطب درويش نفسه: «أنا وحيد في البياض...» أو يسأل نفسه: «مَن أنا؟». غير أنه لن يلبث أن يصغي إلى ما تقول له «الحروف الغامضات»: «أكتبْ تكن». فيدرك أن «باطنه الشفيف هو القصيد». أما اللغة فهي التي تنقذ «حاضره» وهو ليس بحاضر ولا بماضٍ بل هو اللازمن.

قصيدة محمود درويش «جدارية» هي أيضاً أكثر من قصيدة مأسوية أو درامية على رغم اعتمادها الحوار والحوار الداخلي (المونولوغ) والبعد الدرامي ولعبة الضمائر وكذلك البنية المركّبة القائمة على التكرار (المقصود) والاستعادة والجناس اللفظي أو الإيقاعي والتدوير في أحيان. إنها قصيدة القصائد، قصيدة «الجداريات» المتداخلة والمشاهد المنبثقة من عالم الموت الذي هو اليقظة ومن عمق المخيّلة التي هي الذاكرة أيضاً، قصيدة الغربة والألفة، قصيدة البحث عن الذات والأنا، عن الماضي البعيد والاسم، عن الشعر كبديل عن الموت وعن الموت كبديل عن الشعر. «هذا هو اسمك» يستهلّ الشاعر قصيدته ليدرك في الختام أن اسمه وإن

أخطأ لفظه هو في خمسة أحرف «أفقية التكوين». وعبر أحرف اسمه يجمع بين العشق واليتم والمغامرة والمنفى والوعد والوداع والدرب والدمعة والوردة والحديقة... إنها باختصار المفردات التي تصنع عالم الشاعر مثلما تصنع حياته وموته معاً. وإن بدا محمود درويش ذاتياً جداً وفردياً جداً في قصيدته الطويلة فلأنّ التجربة التي يخوضها (أو خاضها) هي تجربة فرد وذات، تجربة شاعر وحيد، يقيم في العالم مثلما يقيم في الموت، بل يسكن الحياة مثلما يسكن اللغة. ترى ألم يقل الشاعر ختاماً: «أمّا أنا وقد امتلأت بكل أسباب الرحيل، فلست لي. أنا لست لي...».

القسم الثاني

حوار مع الشاعر محمود درويش

من أين يبدأ الحوار؟

تحار من أين تبدأ الحوار مع محمود درويش. أتبدأ من شعره الذي يشغل المعترك الشعري العربي الراهن، بأسئلته وقضاياه، أم من السياسة التي مارسها وكأنها فعل إبداعي؟ أم من تقاطع الذاكرة الخاصة مع الذاكرة العامة أو الوجدان الذاتي مع الوجدان الشعبي؟

لا يحتاج الحوار مع محمود درويش إلى ذريعة. تاريخ هذا الشاعر هو أكثر من تاريخ وحاضره أكثر من حاضر. هو الآن أكثر الشعراء العرب رواجاً وانتشاراً، لكنه في الوقت نفسه من أشد الشعراء انطواء على أنفسهم وإصغاء إلى صمتهم الداخلي. هذا الشاعر «الجماهيري» هو شاعر حديث جداً وطليعي وذو نزعة اختبارية. أمسياته التي تجذب دوماً جمهوراً غير متوقع،

في عاصمة عربية وأخرى، تدل على قدرة قصائده على اختراق الذاكرة والمخيلة معاً. لكن الشاعر، عوض أن يستسلم لجمهوره الكبير يرتقي به إلى مصاف التلقي الحقيقي. فالتصفيق المدوي تظل تردده الصالة الكبيرة، لكن الشعر وحده هو الذي يفعل فعله. وربما لم يؤت لشاعر أن يكون جماهيرياً ونخبوياً في آن واحد، وأن يكون قريباً من قرائه وبعيداً منهم، مثلما أوتي لمحمود درويش. هذا الشاعر التراجيدي المنبت استطاع أن يكون شاغل الناس وشاغل الشعراء والنقاد والقراء على اختلاف أمزجتهم. لا يحب محمود درويش كلمة «جمهور» أو «جماهير»، يفضل كلمة قارئ أو قراء. هذا ما بات واضحاً الآن تمام الوضوح. يحس الشاعر أنه يكتب لنفسه مثلما يكتب لقارئه. إنها المعادلة الصعبة التي حققها محمود درويش، صانعاً من الشعر ذاكرته وذاكرة قرائه، ذاكرته وذاكرة الأرض المجروحة. ولئن كان ولا يزال شاعر القضية فهو نجح في تحمل عبء هذه الصفة أو الكناية من غير أن يتخلى عنها لحظة. بل هو عمق هذه الصفة حتى أضحت مغروسة في تراب الماضي - الحاضر. إنه الشاعر أولاً وأخيراً وربما الشاعر فقط، سارق النار ومضرمها، الشاعر السري المتجذر في أرض الحلم والمنفتح على شمس الرؤيا. الشاعر الذي جعل من مأساته التي هي مأساة أرضه، ملحمة تراجيدية، تمتزج فيها النبرة الغنائية العالية والصوت الإنساني الخافت.

حياة صاخبة، شعراً وسياسةً وأمسيات وأضواء، تقابلها

حياة هادئة جداً مفعمة بالصمت والتأمل .

عندما دخلت بيت محمود درويش في عمان، فوجئت بالهدوء الذي يرين عليه، وبالصمت الذي يحياه هذا الشاعر ـ الرمز. وحين سألته عن المصعد المعطل في البناء، استغرب، واستغربت أكثر عندما قال لي إنه لم يخرج من البيت منذ ثلاثة أيام. يعيش محمود درويش وحيداً بين بيته في عمان وبيته في رام الله. هذه الوحدة لا تكسرها سوى الخادمة الفيليبينية التي تقصده ظهر كل يوم لتنهي الواجبات المنزلية وتغادر. إلا أن بيت الشاعر ليس بارداً ولا خاوياً مثل بيوت العازبين عادة. ثمة ضوء في هذا المنزل ولو كانت الشبابيك مغلقة، وثمة دفء روحي وطمأنينة. مع أن الشاعر الكامن في أعماق محمود درويش لا يعرف الاطمئنان ولا السكينة. شاعر قلق، لا يضع المفتاح في قفل الباب عندما يستسلم للنوم ليلاً. وكي يبدأ نهاره يحتاج إلى المزيد من الوقت. الصباح المتأخر قليلاً هو إما للكتابة أو للقراءة. أما النهار فيبدأ بعد الظهيرة.

□ **الآن مع صدور مجموعتك الكاملة للمرة الثامنة عشرة كيف ترى إليها؟ ما الذي تحبه فيها، وما الذي تكرهه؟ كيف تنظر إلى البدايات التي أصبحت جزءاً من الذاكرة الفلسطينية؟**

– حين أضطر إلى قراءة أعمالي الأولى من أجل تصحيح الأخطاء الطباعية، استعداداً لطبعة جديدة، وليس من قبيل مراقبة تطوّري، أو مراقبة ماضيّ الشعري، أشعر بكثير من الحرج. أي إنني لا أنظر إلى ماضيّ برضا، وأتمنى عندما أقرأ هذه الأعمال، ألا أكون قد نشرتها كلها، أو ألا أكون نشرت جزءاً كبيراً منها.

لكنّ هذه مسألة لم تعد منوطة بي، إنها جزء من تراثي. غير أن

تطوري الشعري تم من خلال هذا التراكم، وليس من خلال القفز في الفراغ. لذلك عليّ أن أقبل بطاقة الهوية هذه كما هي، وليس من حقي إجراء تعديلات إلا بقدر المستطاع، أي تعديلات على بعض الجمل وعلى بعض الفقرات، أو حذف بعض الأسطر، من منظور الاعتبار الجمالي وليس من أي منظور آخر.

ولو أتيح لي لكنت دائم التنقيح في أعمالي. ولكن لو أتيح لي أيضاً أن أحذف لكنت ربما حذفت أكثر من نصف أعمالي. لكن هذا الأمر ليس في يدي وليس من حقي على ما يبدو. هذا أنا في مراهقتي الشعرية، وفي صباي، وفي شيخوختي، أنا كما أنا. وأعتقد أن كل شاعر لديه حاسة نقد ذاتية، ينظر النظرة نفسها إلى أعماله.

وأريد أن أقول هنا إن الشعراء يولدون في طريقتين: بعضهم يولد دفعة واحدة، ولدينا أمثلة كثيرة على ذلك. ففي التراث العربي مثلاً عندنا طرفة بن العبد وفي التراث العالمي هناك رامبو. ثم هناك شعراء يولدون «بالتقسيط» وأنا من هؤلاء الشعراء. ولادتي لم تتم مرة واحدة. وأرى أن مشكلة الولادة في دفعة واحدة عمرها قصير.

□ **هناك ظاهرة عجائبية في مثل هذه الولادات!**

- هناك عبقرية خاصة وربما مأساوية. فالشاعر الذي يولد دفعة واحدة لا يستطيع أن يواصل عمره الشعري. أما الشعراء الذين يولدون على مهل فتتاح لهم فرصة من التجربة والكتابة لا تتاح لمن يصبّون تجربتهم في دفعة واحدة، ويصمتون مثلما فعل رامبو. هذا السؤال صعب. كل شاعر يستطيع أن يكتب شعراً في العشرينيات،

ولكن هل يستطيع كل شاعر أن يكتب بعد الستين؟ هذا هو السؤال الصعب.

□ **ولكن هناك أمثلة متضاربة في هذه القضية!**

- كل شاعر يملك جواباً خاصاً، أو ربما هو يملك حظاً خاصاً. وأعتقد أن الحظ في آخر الأمر هو الذي يلعب دوراً في نشأة الشاعر، وفي قدرته على التطور. ولكن قبل الحظ هناك انتباه الشاعر إلى عيوبه الشعرية، انتباه الشاعر إلى مأزقه الشعري. وكل شاعر يحل مأزقه بطريقته الخاصة، ولكن ليس التكرار هو أفضل الطرق، أي تكرار ما قاله الشاعر أو كتابة تنويعات على ما كان كتب من شعر.

□ **ما رأيك بالمبادرة التي يقوم بها شعراء بحذف شعرهم الأول وإنكاره؟ وهذا ما قام به مثلاً الفرنسي رينه شار أو الشاعر أدونيس؟ هل أخفيت أنت قصائد أولى لك وخصوصاً عندما كنت في فلسطين؟**

- أنا لم أنشر في كتب كل ما كتبت من شعر. بعضه نشر في الصحافة، وبعضه لم ينشر. مجموعتي الشعرية الأولى حذفتها كلياً ولا أعترف بها البتة وكانت صدرت في فلسطين أيام الفتوّة. وهي عبارة عن قصائد مراهقة شخصية وشعرية. وأنا أتمنى أن أواصل الحذف. هذه هي المسألة الشائكة. حتى في مرحلتي الراهنة، كتبت قصائد عدة لم أدرجها في مجموعاتي الشعرية. نشرتها في الصحف ولكنني لم أضمّنها كتبي. من حق الشاعر أن يحذف ما يشاء من شعره. لكن السؤال هو: هل رأيه هو الصواب أم لا؟ هناك رأي القارئ أيضاً.

□ **بودلير يتحدّث دوماً عن الناقد الكامن في الشاعر، والذي يوجهه!**

– صحيح. ولكن قد يؤثر الشاعر نصاً له على آخر، وقد لا يشاركه القارئ هذا الإيثار بل قد يخالفه فيه.

□ **ما كان عنوان مجموعتك الأولى التي أسقطتها من أعمالك؟**

– كان عنوانها «عصافير بلا أجنحة».

□ **ماذا تعني لك اليوم قصائد راسخة في ذاكرة الجمهور مثل «سجّل أنا عربي» و «جواز السفر» بعدما اجتزت ما اجتزت من مراحل شعرية؟**

– هذا النوع من الشعر كتبته تلبية للنداءات الداخلية والخارجية. كان سؤال الهوية هو السؤال الملح في شبابي الشعري أو في صباي. وهو ما زال مطروحاً حتى الآن، ولكن في طرق مختلفة، وفي أشكال تعبير مختلفة. كانت ظروف الحياة هناك تقتضي ربما مثل هذه المخاطبة المباشرة. هذا أولاً.

ثانياً، أصبحت هذه القصائد جزءاً من ذاكرة جماعية لا أستطيع أن أتحكم بها أو أتصرف في شأنها. إنها لم تعد ملكي. وهي ساهمت أيضاً في انتشاري شعرياً. ويجب ألا أكون مجحفاً، أو ناكراً للجميل في حق هذا النوع من الشعر. هذا إذاً ساهم في شق الطريق أمامي، وفي تمهيدها، لكي أضيف تجارب شعرية جديدة ومختلفة عما سبقها، من حيث التناول الشعري واللغة الشعرية

والأسلوبية. لكن التأسيس الذي تم في العلاقة بين القارئ وبيني أذن لي بأن أتطور، وأتاح للقارئ أن يقبل هذا التطور. فنحن نكبر معاً، أنا وقارئي.

□ **ماذا باتت تعني لك القصيدة السياسية؟**

- القصيدة السياسية اليوم لا تعني لي أكثر من خطبة، قد تكون جميلة أو غير جميلة. إنها تخلو من الشعرية أكثر من القصيدة التي تحرص على أن تنتبه لدورها الإبداعي ودورها الاجتماعي. أي على الشاعر أن ينتبه إلى مهنته وليس فقط إلى دوره.

القصيدة السياسية استنفدت أغراضها في رأيي، إلا في حالات الطوارئ الكبرى. ربما أصرخ غداً غضباً، تعبيراً عن أمر ما، ولكن لم تعد القصيدة السياسية جزءاً من فهمي المختلف للشعر. أعتقد أنني الآن في مرحلة، أحاول فيها أن أنظف القصيدة مما ليس شعراً إذا أمكن التعبير.

ولكن ما هو الشعري وما هو غير الشعري؟ هذه مسألة أيضاً. السياسة لا يمكنها أن تغيب تماماً عن هوامش القصيدة أو خلاياها. لكن السؤال هو كيف نعبر عن هذه السياسة. كل إنسان فينا مسكون بهاجس سياسي، ولا يستطيع أي كاتب في أي منطقة من العالم أن يقول: أنا نظيف من السياسة. فالسياسة هي شكل من أشكال الصراع، صراع البقاء وصراع الحياة. ومن طبيعة الأمور أن يكون هناك سياسة.

والسؤال هو: هل تكون القصيدة سياسية أم أن عليها أن تحمل في

كينونتها بعداً سياسياً؟ أو هل هناك إمكان لتأويل سياسي للنص الشعري أم لا؟ أما أن تكون القصيدة عبارة عن خطاب مباشر بتعابير مستهلكة، ومستنفدة، وعادية فهذا لم يعد يعني لي شيئاً.

□ **ما رأيك بظاهرة الشعر السياسي الجديد الذي يكتبه شعراء جدد عرب، أو في العالم، أو الذي كتبه شعراء مثل ريتسوس، وغينسبرغ وجيل «البيت جنريشين» وقد أعادوا النظر في القصيدة السياسية، وفي الواقعية؟**

- ريتسوس يجب أن نميزه عن الآخرين.

□ **لكنه كتب قصائد سياسية عبر لغة مختلفة.**

- حاول ريتسوس أن يكتب اليومي، لكنّ هذا اليومي الذي يبدو لنا عادياً يخبئ بعداً أسطوريا ما. ولعل القصيدة التي تسمى يومية لدى ريتسوس ليست قصيدة يومية، ففي هذا «اليومي» بُعد أسطوري وميتافيزيقي.

أما في شأن ألن غينسبرغ، وبعض الشعراء الأميركيين، فهم يكتبون شعراً سياسياً بالمعنى المباشر للكلمة. لكن الشعر الغربي والأميركي مشبع بالجماليات، وقد انتهى البحث في هذا الموضوع، الموضوع الجمالي. وحاول الشعراء أن يعودوا إلى ما هو مختلف، محاولين أن يجعلوا الشعر يمارس دوراً سياسياً واجتماعياً، على خلافنا نحن. فنحن خارجون من تراث شعري سياسي مباشر في محاولة لتطوير هذا الشعر ورفعه إلى مستوى جمالي أفضل.

والطريقان متعاكسان ومختلفان. ربما عندما تبلغ الجمالية العربية مستوى أرقى بكثير، قد نحنّ إلى أن نهجو الواقع، في المعنى السياسي، في معنى الاحتجاج والرفض. وشعر الاحتجاج أصلاً لم يمته في العالم، ولكن هل يحتج الشعر بكونه شعراً، أم بكونه كلاماً مباشراً، أو موقفاً؟

□ **ماذا بات يعني لك وصفك بشاعر القضية أو شاعر المقاومة وفلسطين؟**

المسألة لا تتعلّق بي، ولا أستطيع أن احتجّ إلا على محاولة محاصرتي في نمطية معينة. هذه التسميات بعضها بريء، وينطلق من حب القضية الفلسطينية، وحب الشعب الفلسطيني، وبعضها نوع من إضفاء الاحترام والتشريف على القول الشعري المتعلق بالقضية.

لكن الرأي النقدي أخبث من ذلك. الرأي النقدي يحاول أن يجرّد الشاعر الفلسطيني من شعريته ليبقيه معبّراً عما يسمى مدونات القضية الفلسطينية. هناك طبعاً اختلاف جوهري كبير بين النظرتين: نظرة بريئة ونظرة خبيثة.

طبعاً أنا فلسطيني، وشاعر فلسطيني، ولكن لا أستطيع أن أقبل بأن أعرّف بأنني شاعر القضية الفلسطينية فقط، وبأن يدرج شعري في سياق الكلام عن القضية فقط وكأنني مؤرّخ بالشعر لهذه القضية.

□ **ولكن شئت أم أبيت أنت الشاعر – الرمز!**

كل شاعر يتمنى أن يكون صوته الخاص معبّراً عن صوت عام أو

جماعي. قلائل هم الشعراء الذين يلتقي داخلهم بخارجهم بطريقة تخلق التباساً بين رمزية الشاعر وشعريته. لكنني لم أسع شخصياً إلى ذلك. ربما هو الحظ الذي وفّر لي هذه المكانة.

أما أن أسعى إلى أن أكون رمزاً وأحرص على أن أكون رمزاً، فأنا لا أريد ذلك، أريد أن ينظر إليّ من دون أن أُحمّل أعباء رمزية مبالغاً فيها، ولكن يشرّفني أن ينظر إلى صوتي الشخصي وكأنه أكثر من صوت، أو أن «أناي» الشعرية لا تمثل ذاتي فقط وإنما الذات الجماعية أيضاً. كل شاعر يتمنى أن يصل شعره إلى مدى أوسع. وأنا لا أصدّق الشعراء الذين يحددون القيمة الشعرية من منظور عزلتهم عن القرّاء. أنا لا أقيس أهمية الشعر بمدى انتشاره ولا بمدى انعزاله.

ولكن أن تتحقق المسألتان أي الانتشار مع الجودة الشعرية، فهذا ما يتمناه أي شاعر، وإلا لماذا يقرأ الشعراء شعرهم في الأمسيات؟ لماذا يطبعون دواوينهم إذا كان القارئ لا يهمهم؟

□ **تجاوزت الستين لكنك تزداد نضارة شعرية.**

- سرّي بسيط جداً.

□ **لا أشعر بأنه بسيط.**

- بسيط في كلامي العام عنه، وليس في المعنى الشعري. **أولاً** أنا لا أصدق شعري. وأشعر بأنني في حاجة إلى لغة شعرية جديدة تحقق الشعرية في القصيدة بشكل يجعلها أكثر شعرية إذا أمكن. أي أنني

أحاول أن أخفف من ضغط اللحظة التاريخية على جمالية الشعر، من دون أن أتخلّى عن الشرط التاريخي.

السر **الثاني** أنني لا أصدق التصفيق. فأنا أعرف أنه عابر أو آني، وقابل للتغيير والتعديل وللاعتذار أيضاً وللتمرّد على الشعر. إنني مسكون بهاجس هو عدم كتابتي حتى الآن ما أريد أن أكتبه. تسألني: ما الذي تودّ أن تكتبه؟ فأقول لك: لا أعرف. إن رحلتي هي إلى المجهول الشعري بحثاً عن قصيدة ذات قدرة على أن تخترق زمنها التاريخي، وتحقق شرط حياتها في زمن آخر. هذا ما أسعى إليه، ولكن كيف أعرّف بهذه المسألة؟

هنا أيضاً لا جواب نظرياً ولا فكرياً. الجواب هو جواب إبداعي. كل الأسئلة حول الشعر لا تقنعنا إلا إذا تحققت شعرياً أو في الكتابة الشعرية. فأنا دائم القلق وهذا سرّي، ومتمرّد على نفسي.

وأقول لك إنني لا أقرأ شعري بيني وبين نفسي، لا أقرأه البتة، فلا أعرف ما كتبت. لكن كل ديوان لي أعيد قراءته قبل طباعته عشرات المرات وأنقحه عشرات المرات، إلى أن أشعر بأنه أصبح قابلاً للنشر. وعندما يصدر الديوان أتحرر منه كلياً ويصبح ملك غيري، ملك النقد وملك القارئ.

وهنا يكون السؤال الصعب: ماذا بعد؟ الآن أشعر بأنني خالي الوفاض كما يقال، ومسكون بقلق ربما يكون وجودياً. هل أستطيع أن أكتب من جديد، أم لا؟ دائماً عندما أصدر كتاباً أشعر بأنه الكتاب الأخير.

□ **لكنني أشعر أن كل كتاب لديك يحمل معه بداية ما...**

- إذا كان رأيك هذا مصيباً فهو يفرحني.

□ **أنت شاعر مراحل، وإذا عدنا إلى أعمالك الكاملة نشعر بأن هناك محطات وأن كل محطة بداية...**

- أجل هناك مراحل ومحطات.

□ **وأعتقد أن ثمة خيطاً داخلياً يربط بينها.**

- أجل، إنها مراحل متصلة، ومن خلال مراقبتي لعملي الشعري ألاحظ أن في كل كتاب جديد تستطيع أن تجد بذرة كانت في كتاب سابق، أو كتب سابقة. لكن البذرة هذه تجد إمكان تفتحها، ورعايتها بطريقة جديدة تحوّلها نصاً جديداً.

الشاعر يتوالد من تلقاء نفسه، من تجربته، ومن علاقته بالعالم وعلاقته بالوجود، وبثقافته، ومن وعيه الشعري، وكذلك لا وعيه الإبداعي. أما كيف يولد الشعر؟ أو ما هو الشعر؟ فمثل هذه الأسئلة أشبه بالأسرار. فالشعر سر، والسر هو ما يجعل الشعر مستمراً. ليس هناك من اكتشاف شعري نهائي، وكل كتابة هي محاولة إجراء تعديل على مفهوم عام للشعر. ولكن كل كتابة جديدة تملك إضافات ما، هي عبارة عن إعادة التعريف بالشعر.

□ **صفتك شاعراً مكرّساً، وصاحب سلطة شعرية، هل أثرت عليك؟ ماذا تعني لك هذه الصفة؟**

إذا كنت شاعراً مكرّساً، فأنا مكرّس في الحياة الثقافية، أو لدى

القارئ. ولكن في العلاقة بيني وبين نفسي لست مكرّساً. أنا لم أكرّس نفسي حتى الآن. وقد يبدو هذا الكلام ادعاء للتواضع، ولكن هذه حقيقة ما أشعر به. أنا لم أكرّس نفسي في معنى أنني لم أطمئن إلى تجربتي الشعرية، لم أطمئن إليها أبداً، وما زلت أعتقد بأنها في حاجة إلى تجربة وتجريب جديدين، وإلى تطوير دائم، وإلى التمرد على ما نسميه الإنجاز الراهن. أنا لست راضياً عن نفسي أو لا أشارك الآخرين في تقدير المكانة التي أحتلها في الذائقة العامة، أو الوعي العام.

□ **هل تخشى أن تتوقف ذات يوم عن الكتابة؟**

- نعم.

□ **هل أحسست هذه الخشية فعلاً؟**

- هذه خشية دائمة خصوصاً عندما أنهي عملاً جديداً. إنني دائم الخوف من هذه القضية. إنها بمثابة هاجس. وأعزّي نفسي بأنني عندما أشعر، أو عندما أعترف بجفاف الماء في تجربتي الشعرية أو في لغتي، أجد المناسبة حسنة لأكتب النثر. فأنا أحب النثر كثيراً.

□ **لكنك لم تكتب قصيدة نثر مع أنك كتبت الكثير من النثر؟**

- كتبت الكثير من النثر لكنني ظلمت نثري لأنني لم أمنحه صفة المشروع. أكتب نثراً على هامش الشعر أو أكتب فائضاً كتابياً أسميه نثراً. ولكن لم أُولِ النثر الأهمية التي يستحقها، علماً أنني من الشديدي الانحياز إلى الكتابة النثرية. والنثر لا يقل أهمية عن الشعر. بل على العكس، قد يكون في النثر مساحة من الحرية أكثر

من النثر. فإذا جفّ نصّي الشعري قد ألجأ إلى النثر وأمنحه وقتاً أكثر وأولية جدية أكثر.

عندما كنت أكتب نثراً كنت أشعر أن النثر يسرق مني الشعر. فالنثر جذاب وسريع الانتشار، ويتحمّل أجناساً أدبية أكثر من الشعر. ويستطيع أن يهضم الشعر ويعطيه مساحة وحركة أكبر. وكنت عندما أكتب النثر أنتبه إلى أنني نسيت القصيدة، وأن عليّ أن أعود إليها. هكذا أكون بين النثر والشعر، لكنني معروف بأنني شاعر ولا أسمّى ناثراً.

□ **لكنك لم تكتب قصيدة النثر، لماذا؟**

– ما دمت أكتب نثراً فأنا أكتب النثر، من دون أن أسميه قصيدة. لماذا ننظر إلى النثر نظرة دونية ونقول إنه أقل من الشعر؟ صحيح أن النثر يطمح إلى الشعر والشعر يطمح إلى النثر... يعجبني قول للشاعر باسترناك: «أجمل ما في القصيدة ذلك السطر الذي يبدو نثرياً».

إنني لا أريد أن أفرّق كثيراً بين قيمة الشعر وقيمة النثر، ولكن انطلاقاً من التجنيس الأدبي ما زلت أعطي للنثر اسمه وللشعر اسمه. ويبقى السؤال هو: كيف تتحقق الشعرية في قوام قصيدة؟ وأعتقد أن علينا أن نوقف النقاش حول الفارق أو الاختلاف أو الائتلاف أو الابتعاد أو الاقتراب بين قصيدة النثر والقصيدة. هذا السجال تجاوزه العالم. أما إذا سألتني عن رغبتي في كتابة قصيدة نثر، فأرجو أن أكتب نصاً نثرياً من دون أن أسميه قصيدة نثر.

□ **ولكن من الملاحظ في شعرك ولا سيما في المرحلة الأخيرة أن ثمة حواراً بين النثر والشعر، وقد عرفت تماماً كيف تستفيد**

من قصيدة النثر، لا سيما أنك شاعر تفعيلة، وقد استشهدت بجملة بديعة لأبي حيان التوحيدي في ديوانك الأخير «كزهر اللوز أو أبعد»! وما يميز القصيدة لديك هو هذا الفضاء الرحب، الفضاء النثري والموسيقى الداخلية القائمة على تناغم الحروف!

- **أولاً**، أود أن أقول ليس لدي أي تحفظ على قصيدة النثر. والتهمة التي لاحقتني زمناً بأنني ضد قصيدة النثر هي تهمة باطلة.

قلت وأقول دائماً إن من الإنجازات الشعرية المهمة في العالم العربي بروز قصيدة النثر، أي تأسيس طريقة كتابة مغايرة للشعر التقليدي والحداثة التقليدية. قصيدة النثر تريد أن تميز نفسها، وتريد أن تطور أو أن تضيف نصاً مختلفاً عن القصيدة الكلاسيكية، وعن القصيدة الحديثة التي صنعها جيل الرواد. هذا أولاً.

ثانياً، أنا من المعجبين جداً بشعراء كثيرين يكتبون قصيدة النثر. وأقول دائماً إن هناك أزمة في ما يسمى قصيدة التفعيلة، وأنا أكره هذه التسمية، ولكن لا بديل لها في قصيدة النثر. والأزمة أصلاً تكمن في الكتابتين.

□ **الشعر العمودي أيضاً شهد أزمة.**

- لا بل إنها الأزمة التي تشهدها الثقافة العربية في كل أبعادها. ولكن إذا أجرينا إحصاء، إذا أردنا أن نختار عشر مجموعات شعرية صدرت في هذا العام أو عشرين، سنرى أن الكمية الكبرى هي لقصيدة النثر التي تحمل النوعية الفضلى. ولكن هل هذا يعني أن دور قصيدة التفعيلة انتهى، أو انتهت قدرتها على استيعاب إيقاع

الزمن الحديث! أو أنها لم تعد قادرة على تطوير اللغة بطريقتها الخاصة؟

أنا من آخر المدافعين عن قدرة قصيدة التفعيلة على أن تستفيد من اقتراحات أو من تصورات قصيدة النثر ومشروعها، وأن تكتب الرؤيا الجديدة لقصيدة النثر كتابة موزونة. أنا من الشعراء الذين لا يفتخرون إلا بمدى إخلاصهم لإيقاع الشعر.

أحب الموسيقى في الشعر. إنني مشبع بجماليات الإيقاع في الشعر العربي. ولا أستطيع أن أعبّر عن نفسي شعرياً إلا في الكتابة الشعرية الموزونة، ولكنها ليست موزونة بالمعنى التقليدي. لا. ففي داخل الوزن نستطيع أن نشتق إيقاعات جديدة، وطريقة تنفس شعرية جديدة تخرج الشعر من الرتابة ومن القرقعة الخارجية.

لذلك فإن أحد أسباب خلافي مع بعض الأصدقاء من شعراء قصيدة النثر هو مصدر الإيقاع الشعري، الموسيقى الداخلية. فهم يرون أن الموسيقى الداخلية لا تتأتى إلا من النثر، أما أنا فأرى أن الموسيقى الداخلية تأتي من النثر ومن الإيقاع أيضاً. وعلى العكس، فإن وضوح الإيقاع الآتي من الوزن يطغى على الإيقاع المنبثق من النثر. وأصلاً كل كتابة فيها إيقاع. في النثر إيقاع وفي الشعر إيقاع وفي الكلام اليومي والعادي إيقاع.

إذاً الإيقاع موجود. لكن الأمر هو: كيف نضبط هذا الإيقاع وكيف نجعله مسموعاً أو حتى بصرياً. أعتقد أن ما زال في قدرة الوزن الشعري، إذا نظر إليه الشاعر بطريقة مختلفة وإذا عرف كيف يمزج بين السردية والغنائية والملحمية ـ وكيف يستفيد حتى من النثرية

العادية، ما زال في قدرته أن يحل بعض الصعوبات في البحث عن إيقاع شعري جديد.

هذا هو عملي الشعري، أي أن أكتب الوزن كأنه يسرد، وأكتب النثر كأنه يغني. هذه هي المعادلة، بل هذا هو الحوار بين الشعر والنثر.

□ الموسيقى داخل القصيدة أقوى من الوزن الخارجي... ألا توافقني أن قصيدة التفعيلة تعاني أزمة؟

- هناك مشكلة فعلاً. لكن المشكلة هذه تتعلق بالشاعر نفسه وبالموهبة الشعرية والخبرة الشعرية. «قصيدة التفعيلة» تستمد شرعيتها الإيقاعية من كونها كسراً للنظام التقليدي، ولكن عندما تقع في نظام تقليدي آخر تفقد شرعيتها. لذلك تستطيع هذه القصيدة أن تطور إيقاعاتها وبنيتها.

مثلاً: أنا ليس لديّ سطر شعري، القصيدة لديّ تتحرك كلها مثل كتلة دائرية، إنها تتدوّر. القافية عندي أخفيها في أول الجملة أو في وسطها. إذاً، هناك طريقة إصغاء إلى اللغة، يجب أن تحرر الشاعر من الرتابة، وعلى الشاعر أن يعرف كيف يتمرّد على الرتابة الموسيقية. وأحياناً يكون هناك إيقاع عالٍ لا يُجمّل إلا برتابة ما. هناك تبادل إذاً، بين البعد الإيقاعي والنثر.

□ لماذا قلت إنك إذا واجهت أزمة شعرية ستخرج إلى النثر. لماذا لم تقل إنك ستخرج إلى قصيدة النثر؟ لماذا ترفض مصطلح قصيدة النثر؟

- لأنني عندها سأكتب شعراً. وقصيدة النثر هي شعر. صحيح أن

هناك تزاوجاً أو لقاحاً بين النثر والشعر، وأن هناك جنساً أدبياً اسمه نثر وجنساً آخر اسمه شعر. وفي هذا الجنس هناك القصيدة الموزونة وهناك أيضاً قصيدة النثر. والنثر كجنس أمر آخر. إذا خرجت من الشعر فسأخرج من الشعر كله. ربما جوابي هذا خطأ. لا أستطيع أن أعرف ما هو مستقبلي الشعري. لماذا أتجادل معك حول هذه النقطة؟ وأعترف أن ما أعمل عليه الآن هو نص نثري. بين يديّ الآن ـ فعلاً ـ نص نثري. وهذا ما أعترف به للمرة الأولى. أما أن أضع على مستقبلي قيداً يمنعني من كتابة قصيدة النثر فهذا جواب خاطئ أرجو أن تصححه.

لكن القول إن مستقبل الشعر والحداثة الشعرية العربية لا يعرّفان إلا بقصيدة النثر فهذا كما أعتقد إجحاف حقاً. هذا استبداد فكري، وكذلك أن الموسيقى الداخلية لا تأتي إلا من النثر... أعتقد أن علينا أن نرفع الحدود بين كل هذه الخيارات الشعرية، لأن المشهد الشعري العربي الحقيقي لا يمكن النظر إليه إلا من زاوية المصالحة بين كل الخيارات الشعرية.

ليس من حل نهائي لمسألة الشعر. الشعر غامض ولا محدود، وتبلغ لا محدوديته حداً أننا لا نعرف إزاءه أي كتابة هي الأصح. الكتابة الصحيحة في رأيي هي أن نجرّب، وأن نسعى إلى أن نخطئ. لأننا من دون أن نرتكب أخطاء لا نستطيع أن نتطور. لذلك أفضل دائماً التجريب غير المضمون النتائج على تقليد مضمون النتائج. وفي رأيي أيضاً أن لا شعر من دون مغامرة.

٢

□ **لماذا يصرّ الكثيرون على الكلام على ثنائية القصيدة التفعيلية وقصيدة النثر، علماً أن هذا السجال انتهى في الغرب منذ القرن التاسع عشر؟**

- صحيح، هذا السجال انتهى في الغرب. الطرف التقليدي هو الذي حارب مشروع الشعر الحر أو الشعر التفعيلي. كان شعر التفعيلة يحتاج إلى شرعية وإلى دفاع فكري وإبداعي عن خياره.

جيل قصيدة النثر خاض معركة أظن أنها من أشرس المعارك لتثبيت شرعيته. وكانت ثمة عدوانية ما لدى بعض المنظرين لقصيدة النثر. ولكن علينا أن نفهم الدوافع، وفي مقدمها البحث عن شرعية هذه القصيدة. اليوم أصبحت شرعيتها قائمة، وعلى شعراء هذه القصيدة أو منظريها أن يعترفوا بالشرعيات الأخرى.

علينا أن ننهي لغة الخصومة بين الخيارات الشعرية والاقتراحات الشعرية. حتى الشاعر الواحد يمكنه أن يكتب قصيدة تفعيلة وقصيدة نثر. الشاعر الإسباني لوركا كتب قصيدة نثر وكذلك بودلير ورامبو. لم تعد قصيدة النثر موضوعاً مطروحاً على جدول الشعر أو الأدب. أصبحت قضية مسلّماً بها، ولم يعد القارئ ينظر الآن إلى الاختلاف بين الشعريات. وأود أن أقول إن كثيرين من الشعراء والقراء يقرأون كتبي الأخيرة باعتبارها تضم قصائد نثر.

□ **هذا أمر جميل!**

– ويفرحني أيضاً، فهم يحسّون أن أطروحات قصيدة النثر تمّ استيعابها في شعري.

□ **تصر على ما تسميه المعنى في الشعر وهو يختلف عن الجدلية.. هل اللحظة الشعرية لديك هي لحظة فكرية أم حدسية؟**

– **أولاً** أود أن أقول إن مفهوم المعنى لا متناهٍ. الكلمات بحد ذاتها لا تحمل معنى. علاقة الكلمات بعضها ببعض هي التي تمنح المعنى الشعري. وبما أن هذه العلاقات غير متناهية، فإن المعنى بالتالي غير متناهٍ. أما في شأن المعرفة الشعرية، فإنني أعتقد أن هناك ثلاثة أنواع من هذه المعرفة. هناك المعرفة الحدسية والمعرفة الرؤيوية والمعرفة التحليلية.

الشعر ميال إلى المعرفة الحدسية والمعرفة الرؤيوية، وقد يستفيد من المعرفة التحليلية، لكن أساس العملية الشعرية، أو المنطقة التي يعمل الشعر فيها هي المعرفة الحدسية والرؤيوية. لكن هاتين المعرفتين لا

تتحرران كلياً من المعرفة التحليلية. القصيدة تبدأ وفق طرق مختلفة ترتبط بالشعراء أنفسهم. تبدأ القصيدة عندي من الحدس، الحدس يأخذ شكل الصورة أي يصير الغامض والحلمي مجموعة صور. لكن هذا حتى الآن لا يفتتح مجرى القصيدة، يجب أن تتحول الصور إلى إيقاعات. وعندما تحمل الصور إيقاعاتها أحس أن القصيدة بدأت تحفر مجرى لها داخل أجناس أدبية غير محددة.

هنا تكمن صعوبة الكتابة الشعرية. القصيدة تحفر مجراها في كتابات لا تنتهي. وصعوبة تحقق القصيدة هي كيف تكشف عن نفسها، وتنجز هويتها الشعرية داخل كل هذه الأجناس والنصوص. إذاً، الإيقاع هو الذي يقودني إلى الكتابة. وإذا لم يكن هناك من إيقاع، ومهما كانت عندي أفكار أو حدوس وصور، فهي ما لم تتحول ذبذبات موسيقية لا أستطيع أن أكتب.

إنني أبدأ من اللحظة الموسيقية إذاً. ولكن في كل كتابة هناك فكر ما. فالشاعر ليس آتياً من اللغة فقط، بل من التاريخ، والمعرفة، والواقع. والذات الكاتبة لدى الشاعر ليست ذاتاً واحدة، إنها مجموعة ذوات. إذاً هناك فكر ما يقود عمل القصيدة. أحياناً تتمرد الكتابة على الفكرة التي تقودها وتصبح الكتابة هي التي تقود الفكرة. وهنا يجوز لنا أن نقول إن الغد يأتي إلى الماضي، وليس العكس.

كل تخطيط لقصيدة هو عمل فكري واع، وإذا ظهرت ملامحه تتحول القصيدة مجموعة مقولات وتتحول أيضاً فلسفة وتصبح العلاقة بين الفلسفة والشعر علاقة اطراد متبادل. على الفكر والفلسفة والمعارف كلها أن تعبّر عن نفسها في الشعر عبر الحواس،

عليها أن تنصهر في الحواس وإلا تحولت مقولات كما أشرت.

□ **ولكن من الملاحظ أن معظم قصائدك، ولا سيما القصائد ذات النفس الملحمي، تحمل بنية قائمة على الإيقاع، وعلى اللوازم الإيقاعية والغنائية. كيف تتم مرحلة بناء القصيدة لديك؟**

- تكلّمنا قبل قليل عن اللحظة التي تدفع الشاعر إلى كتابة القصيدة. إن مفتاحي كما قلت هو الإيقاع. هذا بالنسبة إلى الحافز الشعري. ولكن لدي إصرار على أن أبني القصيدة بناء هندسياً، وهذا ينطبق على القصائد الطويلة والقصيرة في آن واحد. وأعتقد أن قصيدة بلا بنية قد تهددها النزعة الهلامية. أحب أن يكون للقصيدة قوام. وهذا ليس قانوناً أحذوه بل هو خياري الشعري.

لماذا أتحدث عن القوام؟ لأعرف العلاقة بين السطوح والأعماق، العلاقة بين الإيقاع والصورة والمجاز والاستعارة. يجب أن تكون هناك علاقات دقيقة جداً بين كمية الملح وكمية الورد والدم والطين... يجب أن يكون هناك تصور لهندسة معمارية تقوم القصيدة على أساسها. قد تقود القصيدة إلى مبنى آخر، حينذاك على المهندس أن يغيّر خرائطه. ولكن في المحصّلة لا أنشر قصيدة إلا إذا كان لها شكل، أو بنية، أو ما سمّيته قواماً.

□ **يقول الشاعر الفرنسي بول فاليري إن الإلهام يأتي الشاعر بأول بيت ثم عليه أن يواصل كتابة القصيدة. أنت تكتب القصيدة في مراحل عدة ثم تصوغها مرة تلو مرة، كيف تولد القصيدة لديك وكيف تنتهي؟**

تولد عبر الإيقاع. أكتب سطراً أولاً ثم تتدفق القصيدة. هكذا

أكتبها ولكن عندما أجري عليها تعديلات أو تجري هي تعديلات على نفسها، تصبح قصيدة أخرى. كثيرون من أصدقائي النقاد يحاولون الحصول على مسوّداتي الشعرية. وأقول لهم إنني أتلفها فوراً لأن هناك فضائح وأسراراً، فما من علاقة بتاتاً بين النص الأول والنص الأخير في أحيان. ولعل تغيير سطر شعري قد يغير كل بناء القصيدة فيخضع بناؤها لمحاولة ترميم وبناء جديدين.

إنني معجب جداً ببول فاليري ناقداً، وقارئاً، وكاتباً ذا إرهاف عالٍ وذكاء.

□ **أكثر من إعجابك به كشاعر؟**

- لا أستطيع أن أقول ذلك، كما أنني معجب بأوكتافيو باث كناقد ومنظّر للشعر أكثر مما أنا معجب به كشاعر.

□ **وماذا عن الإلهام إذاً؟**

- أعتقد أن هناك إلهاماً ما! ولكن ما هو هذا الإلهام؟ مرة حاولت أن أعرّف به فقلت إنه عثور اللاوعي على كلامه. ولكن هذا تعريف غير دقيق وغير ملموس. الإلهام هو أحياناً توافق عناصر خارجية مع عناصر داخلية، انفتاح الذهن على الصفاء، وعلى طريقة يحوّل بها المرئي إلى لا مرئي واللامرئي إلى مرئي من خلال عملية كيميائية لا يمكن تحديد عناصرها.

أعتقد أن هناك سراً ما للحافز الشعري. لماذا ينهض الشاعر ويكتب؟ لماذا يأتي بالورق الأبيض ويعذب نفسه ولا يعرف إلى أين هو

ذاهب؟ خطورة العمل الشعري تكمن في أن لا ضمانات أكيدة للنجاح. الكتابة مغامرة دائمة وخطرة ولا تأمين لها، بل ليس هناك «شركة» تأمين توافق على المغامرة الشعرية بتاتاً و«حوادث المرور» في الشعر كثيرة جداً (يضحك).

أحياناً تشعر بأن لديك رغبة طافحة في الكتابة. تجلس إلى الطاولة فلا تكتب شيئاً. أحياناً تذهب متكاسلاً إلى الطاولة فتفاجأ بأن الإلهام موجود فيك فتنكب على الكتابة. بعض الكتاب كانوا يترددون حيال الإلهام، إن كان موجوداً أم لا. ولكن إذا كان هناك إلهام فعلينا أن نعرف كيف ننتظره فهو لا يأتي وحده. علينا أن نتعاون معه مثلما نتعاون مع الغامض والمجهول ليتضح شيء ما.

□ وماذا عن البيت الأول الذي يتحدث عنه فاليري؟

– البيت الأول، من خلال تجربتي يكون أقل أهمية من السطور الأخرى. الشعر يبدأ من اللا شعر. والطريق إلى القصيدة تكون متعثرة في البداية. وشخصياً ليس لدي بيت أول مهم لأن لا أبيات شعرية لدي أصلاً. القصيدة تتوالد وتتصاعد تدريجاً.

وأحياناً قد يكون الإلهام الشعري سيئاً لكنه يعطيك نتيجة حسنة. ليس من مشكلة. وأسأل من جديد ما معنى الإلهام: الإلهام يقول لك: اجلس واعمل، اشتغل وبذهب. إنه يحضّرك شعرياً، يغسلك داخلياً، أو يوترك داخلياً، أو يقيم توازناً بين الحرارة والبرودة، والبقية عليك، كشاعر، فأنت تعتمد على نفسك، وعلى خبرتك وعلى طريقة العثور على نصك الخاص بك الذي يحمل ذاكرة كتاباتك كلها.

فالورقة البيضاء أمامك مملوءة بالكتابات السابقة، كتاباتك. وأتذكر قولاً لإليوت مفاده أن النضج الأدبي هو أن نتذكر أسلافنا وأن نشعر بأن وراء هذا النص الشعري أسلافاً.

□ **حتى في القصائد التي تنطلق من موضوع معين أو واقعة معينة؟ مثلاً قصيدتك في ذكرى السياب أو قصيدتك عن محمد الدرّة أو عن إدوارد سعيد! كان هناك موضوع هو حافزك على الكتابة؟ هل هي الطريقة نفسها في الكتابة؟ أي أن الموضوع سابق للقصيدة؟**

- هناك شعر يخلق موضوعه. ولكن عندما تكتب تذهب وفي ذهنك شيء غير محدد تماماً غير أنه مستتر. هناك اسم لما تريد أن تكتبه، فأنت ستكتب شعراً في النهاية. وما تكتبه من مواقف وأفكار لا يعرّف بموضوعك بل بطريقة تعبيرك عن هذا الموضوع.

هناك قصائد لا موضوع لها، أو أن موضوعها قائم في ذاتها، وهي حافلة بالتوتر اللغوي، باللعب اللغوي أو بتمرّد اللغة عليك، أو محاولة سيطرتك على اللغة. المشكلة أن الشاعر يظن أنه يقود اللغة. ليس هذا صحيحاً. اللغة أشدّ سيطرة على الشاعر لأن لها ذاكرتها ومنظومتها ونسقها وتاريخها وتراثها. ما يقدر أن يفعله الشاعر هو أن يعيد الحياة إلى لغة أصبحت مألوفة وعادية. وكما يقول أحد الفلاسفة، لعله هايدغر، إن الشاعر هو وسيلة وجود اللغة وليست اللغة هي وسيلة الشاعر.

□ **هل تعاني من مأزق الورقة البيضاء، هذا المأزق الذي يتحدث عنه كثيرون من الشعراء؟**

- عندما تكتب تذهب إلى مصيرك وحدك، من دون معاونة أحد.

وإذا وجدت من يعاونك فهو يلغيك من شدة حضوره. في كل شاعر آلاف من الشعراء. ليس هناك من شاعر يبدأ من الفراغ أو البياض، قد ينتهي الشاعر في البياض. فالبياض لون غير موجود في الكتابة.

في كل شاعر تاريخ الشعر منذ الرعويات الشفهية إلى الشعر المكتوب، من الشعر الكلاسيكي إلى الشعر الحديث. ثم إن الشاعر يخاف من قراءاته، أن يقفز منها شيء إلى نصه بطريقة لا واعية، شيء ملتبس يكون في ذهنه. وأعتقد أن ليس من نص خاص لشاعر معين. الشاعر يحمل خصائص أو ملامح جميع الشعراء الذين قرأهم ولكن من دون أن يخفي ملامحه، أي مثل الحفيد الذي يحمل ملامح جدّه من دون أن تختفي ملامحه الخاصة. السؤال الصعب المطروح على كل شاعر هو:

في أي جهة من الورقة البيضاء تستطيع أن تضيف جديداً؟ هذه هي الصعوبة. ولذلك الشعر الحقيقي قليل ونادر.

□ **عندما أقرأ قصائدك لا أشعر بأن لديك أزمة في الكتابة أو في التعبير! فمعجمك الشعري واسع جداً مما يدل على أنك تتخطى أزمة «الورقة البيضاء». شعرك سيّال ومتدفق! من أين يأتي هذا الاتساع الشعري أو الرحابة وهذا السطوع؟ هل من المراس الشعري أم من التجربة الداخلية؟**

أولاً أشكرك على هذا الرأي وهو رأي نقدي أعتز به كثيراً. لماذا؟ لأن أزمتي لا تظهر في قصيدتي، بل في ما قبل القصيدة. أزمتي هي مع ماضي القصيدة. في القصيدة يجب ألا تظهر معاناتك كشاعر،

ولا عذابك الذي يسبقها. القارئ يرى المولود ولا يعرف ما هو المخاض. يرى الشيء في هيئته الناضجة. أما ما وراء ذلك فلا.

ولو كان الشعر في هذه السهولة لما كان الورق الأبيض يتسع للقصائد. لا. على الشاعر أن يخفي معاناته وأن يبدو وكأن قصيدته كتبت نفسها. يجب ألا يظهر الجهد. أتذكّر ما يقول الشاعر الألماني ريلكه في هذا الصدد:

إذا أردت أن تكتب سطراً شعرياً واحداً يجب أن تكون قد زرت مدناً كثيرة ورأيت أشياء كثيرة، وقطفت زهوراً كثيرة. فالقصيدة هي خلاصة كل هذه المعاناة والتجربة.

□ **ولكن من أين تأتي رحابة معجمك الشعري؟ ثمة شعراء كبار في العالم معجمهم ضيق؟**

- كان خوفي أن يكون معجمي الشعري أفقر من ذلك. كنت أخاف فعلاً. فأنا ألاحظ مثلاً أن بعض الشعراء العرب المهمين لديهم معجم شعري فقير. ولا أريد أن أسمي أحداً هنا.

□ **أنا أسمي سعيد عقل مثلاً، هو الشاعر الكبير معجمه محدود.**

- لن أسمي أحداً. ربما عوالمي المتناقضة التي أشعر بها من حولي، لكل منها معجم مختلف عن الآخر. يعني أنني أضع السماوي إلى جانب الأرضي، الميتافيزيقي إلى جانب المادي...

□ **والإيروسي مع الصوفي...!**

- أحب هذه العلاقات القائمة بين المتناقضات وهي تحتاج إلى لغة

تحمل هذا التوتر. ولا أخفيك أنني أقرأ كثيراً. وربما للمرة الأولى أفصح عن أمر في حياتي: لديّ رياضة يومية، أفتح «لسان العرب» كل صباح في طريقة عشوائية وأقرأ عن كلمة ما وعن تاريخها وأصلها وعن الاشتقاقات التي خرجت منها. وأكتشف دائماً أنني لا أعرف العربية جيداً.

□ **وربما هنا قوتك.**

- الاعتراف بالجهل يعلّم. أحسن معلّم أو أحسن حافز على التعلّم هو أن تعرف أنك جاهل.

□ **شعرك لا يعبّر عن كونك شاعر فصاحة وبلاغة وشاعر معاجم...!**

- أحاول أن أبسّط لغتي وأطرد منها المفردات الميتة، ولكن لديّ تمارين دائمة على فهم اللغة بطريقة أفضل.

□ **هل تقرأ الروايات مثلاً؟**

- طبعاً.

□ **هل تقرأ الشعر، أنت الذي تدعو الشاعر إلى عدم الإكثار من قراءة الشعر؟**

أعتقد أنها نصيحة جيدة في عمر معيّن. لأن الشعر مثل أي شيء جميل يصيب بما يشبه الإشباع أو التخمة. لا أحد يقدر على

أن يأكل كيلو عسل. يقع في الاشمئزاز. الشعر مكثف كثيراً حتى إن الذائقة المتلقية لا تستطيع أن تستوعبه. وبالتالي فإن القليل منه هو الذي يجعله يأخذ مكانه أو وظيفته الحقيقية.

ولكن في البداية، على الشاعر أن يقرأ الكثير من الشعر كي يسلس له الإيقاع، وتسلس له اللغة، ويربّي السليقة لديه فالسليقة إذا صقلت تساعد الشاعر على التخلص من النكد الشعري. فالشعر، مهما كان يحمل من أفكار وأبعاد فلسفية، يجب أن يبدو كأنه عفوي، وهذا يعود إلى فعل السليقة المهذبة.

إنني أقرأ كتب التاريخ كثيراً، أقرأ الكتب الفكرية والفلسفية وبعض الكتب التي لا علاقة لها بالشعر مثل «تاريخ القراصنة» أو «تاريخ الملح». أحب أن أنوّع قراءاتي خصوصاً في حقل الجغرافيا، والبحار، والبلدان.

□ **هل تشاهد السينما والمسرح؟**

- نعم، طبعاً.

□ **هل هما من مصادرك الشعرية؟**

- السينما من مصادري البصرية نعم. لكنها مصدر غير واضح كثيراً. غير أني أعترف أنني عاشق كبير للرواية.

□ **هل فكرت يوماً في أن تكتب رواية مثل الكثير من الشعراء الذين كتبوا الرواية على هامش شعرهم؟**

مع حبي غير المحدود للرواية لم أفكر يوماً في كتابتها. لكنني

أغبط الروائيين لأن عالمهم أوسع. والرواية تستطيع أن تستوعب كل أشكال المعرفة، والثقافة، والمشاكل، والهموم والتجارب الحياتية. وتستطيع أن تمتصّ الشعر وسائر الأجناس الأدبية وتستفيد منها إلى أقصى الحدود.

والجميل في الرواية أنها غير عرضة للأزمات، ذلك أن في كل كائن بشري رواية. وهذا ما يكفي لملايين السنين، وليس على الروائي إلا أن يستوحي التجارب. لم أفكر في كتابة الرواية لأنني لا أستطيع أن أضمن النتائج. والرواية تحتاج إلى جهد وصبر هما غير متوفرين فيّ. هناك شعراء كثيرون أتقنوا الشعر والرواية. وبعضهم سطت روايتهم على شعرهم وبعضهم سطا شعرهم على روايتهم فغدت رواية متشعرنة، بينما يجب أن تتوافر في الرواية لغة السرد ومنطق الشخصيات وسواهما.

إنني أحب الرواية ـ الحكاية. رواية اللا رواية لا أحبها كثيراً وأعدّها عبارة عن ثرثرة لغوية. قد تكون جميلة لكنها ليست من النوع الروائي الذي أحبه. قرأت أخيراً رواية أدهشتني هي «عمارة يعقوبيان» للكاتب المصري علاء الأسواني، وما أدهشني في هذه الرواية أنها لا تحتاج إلى كتابة، ولا إلى لغة أدبية، وقوة التجربة الإنسانية فيها أغنتها عن اللغة.

□ ما رأيك بمقولة أن المستقبل للرواية وليس للشعر؟ وأن الزمن الآن هو زمن الرواية؟

أود أن أذكرك أنه كان ذات مرة زمن للقصة القصيرة. والقصة هذه لها مواسم. أحياناً تزدهر وأحياناً تنطفئ وتغيب. الرواية هي

كتابة جديدة في معنى ما، فالشعر سبقها بآلاف السنين. وقد تغري بالقول إن الزمن الآن هو زمنها وأنها أصبحت «ديوان العرب» كما يقال. شخصياً لا أحب هذا الاشتباك بين الكتابتين. الرواية لها عالمها وللشعر عالمه. وفي بعض المجتمعات الرواية متطورة أكثر من الشعر وفي مجتمعات أخرى الشعر متطور أكثر من الرواية. لا أحد يستطيع أن يرسم صورة المستقبل أو أن يحتكرها. وأعتقد أن المستقبل هو للشعر كما هو للرواية.

□ **ولكن هل تعتقد أن الشعر قادر على أن يعبّر عن كل ما يجيش في نفسك وما يدور في رأسك من أفكار؟**

– هناك شعراء يقولون إن اللغة لا تتسع لهم وأنهم أكبر من اللغة. وجموح الشعراء إلى إصدار مقولات كبيرة قد يكون مقبولاً. هل سمح لي الشعر أن أقول كل ما أريد أن أقول؟ ليس هذا هو السؤال الذي أطرحه على نفسي. بل هو:

هل أستطيع أن أقول أكثر مما قلت؟

هذا ما يؤرقني. ولكن لا أحد يستطيع أن يكتب كل ما في داخله. هناك أدباء كتبوا أكثر مما في قدرتهم، أي أن كلماتهم أكبر من عالمهم الداخلي ومن تجربتهم الحياتية والإنسانية. شخصياً لا أشكو من هذا الأمر. وأعتقد أنني قادر على قول ما أشعر به وما أحلم به وما هو غامض في أشكاله المختلفة.

ولكن في نهاية الأمر قد يكون من الصحيح أن الشاعر يقول شيئاً واحداً وأن الروائي يقول شيئاً واحداً. ولكن ما هو هذا

الشيء؟ يكتب الشاعر ليصل إلى هذا الشيء، ليكتشف ما يريد أن يقوله.

□ **مادمنا تحدثنا عن الصوفية، أعترف أنني أحس أن لديك نزعة صوفية محفوفة ببعد ميتافيزيقي وخصوصاً في قصيدتك الطويلة «جدارية» التي اختبرت فيها تجربة الموت؟ ماذا يعني لك الشعر الصوفي؟ هل تقرأه؟**

- قرأت الأدب الصوفي، وأقرأه. وملاحظتي أن الشعر ليس هو أفضل ما فيه، بل النص النثري. مثلاً ابن عربي، نصه النثري أغنى كثيراً من نصه الشعري، ومملوء بالدلالات بل هو حافل بالألغاز والأسرار أكثر من شعره. لا أنظر إلى الصوفية نظرة فكرية أو فلسفية، أنظر إليها نظرة شعرية من حيث هي مغامرة الذهاب إلى الأقصى ومحاولة اتصال مختلفة بالكون ومحاولة بحث عمّا وراء هذا الكون، وما وراء الطبيعة، وعن الأسئلة الوجودية. ولا يعنيني في التجربة الصوفية معناها مقدار ما يعنيني سعيها اللغوي والعرفاني في بلوغ ما لا تبلغه المغامرات الأخرى.

فهي مغامرة أدبية جعلت النثر أرقى من الشعر في الكتابة. وإذا أردنا أن نبحث عن المصادر الحقيقية التي أثّرت قصيدة النثر نجد الكتابة الصوفية النثرية مثل النفري، والبسطامي، والسهروردي، وابن عربي. وهؤلاء كانوا شعراء من نوع آخر، أي بما يحملون من شحنات للسفر إلى أبعد ما يمكن. ونحن لا نستطيع أن نذهب إلى ما ذهب هؤلاء إليه. هذا هو الجانب الإبداعي في الصوفية، ولكن هناك صوفية تشبه الشعوذة والسحر.

□ **ما رأيك بالشعراء الذين يستعينون بالمصطلحات الصوفية القديمة ليكتبوا شعراً صوفياً حديثاً؟**

- أنا شخصياً غير مهتم بهذه المسألة. ولا أعتقد أن في عصرنا الحديث والصاخب هذا هناك مكان للشعر الصوفي.

□ **والصوفية الجديدة التي لا علاقة لها بالمصطلحات القديمة؟**

- الصوفية الحديثة هذه هي شكل من أشكال التمرّد على طبيعة الحياة المعاصرة، وعلى تشيّؤ الإنسان وابتعاده عن السؤال الروحي والديني. وما نقرأه في الشعر هو ترصيع لبعض المصطلحات الصوفية الخارجة عن سياقها.

□ **وماذا عن البعد الميتافيزيقي الكامن في شعرك؟**

- لعل سؤال الموت في شعري شديد الصلة بالبعد الميتافيزيقي. هناك نظرتان إلى الموت: نظرة دينية تقول إن الموت هو انتقال من الزائل إلى الخالد، ومن الفاني إلى الباقي، ومن الدنيا إلى الآخرة. وهناك نظرة أخرى، أو فلسفية، تعتبره نوعاً من الصيرورة، وترى أن الحياة والموت مترافقان في جدلية أرضية.

أحياناً أكتب عن الموت ولكن من دون أن أتعمق كثيراً في السؤال إلى أقصى حدوده. فالذهاب في السؤال إلى أقصاه هو أمر مملوء بالألغام التي لا أستطيع أن أنزعها ولا أن أفجرها. في «جدارية» كتبت عن تجربة شخصية، كانت مناسبة لي للذهاب في سؤال الموت، منذ أقدم النصوص التي تحدثت عن الموت، ومنها ملحمة

غلغامش التي تحدثت أيضاً عن الخلود والحياة.

هذه التجربة كانت لي إطاراً صالحاً للسرد أو لما يشبه السيرة الذاتية. ففي لحظة الموت تمر حياتك أمامك وكأنها في شريط سريع. إنني عشت هذا ورأيته. كل الرؤى التي كتبتها في القصيدة كانت حقيقية: المعرّي ولقاء هايدغر ورينيه شار... رأيت الكثير ولم أكتب كل شيء. لكنني لاحظت أن القصيدة كانت مشدودة إلى سؤال الحياة أكثر من سؤال الموت. والقصيدة في الختام كانت نشيداً للحياة.

أهم عبرة استخلصتها من هذه المسألة أن الحياة معطى جميل، هدية جميلة، كرم إلهي غير محدود، وعلينا أن نحياها في كل دقيقة. أما سؤال الخلود فلا جواب عليه منذ ملحمة غلغامش حتى اليوم. هناك جواب ديني ولكن كشاعر لا أحب أن أدخل في الجدال الديني. الإنسان يؤمن بما يعرف، وبما لا يعرف. بل هو مشدود إلى الإيمان بما لا يعرف، وأهم أمر في الصراع بين الحياة والموت أن ننحاز إلى الحياة.

□ **ما دمنا نتكلم عن الدين نلاحظ أن في شعرك أثراً توراتياً ولا سيما من «نشيد الأناشيد»، يتمثل في غنائيتك العالية في ديوان «سرير الغريبة» وسواه! ما الذي يجذبك كشاعر في النص التوراتي وكيف أثر فيك؟**

- في البداية، درست في الأرض المحتلة، وكانت بعض أسفار التوراة مقررة في البرنامج باللغة العبرية، ودرستها حينذاك. لكنني لا أنظر إلى التوراة نظرة دينية، أقرأها كعمل أدبي وليس دينياً ولا تاريخياً. حتى المؤرخون اليهود الجادون لا يقبلون أن تكون التوراة مرجعاً تاريخياً. أو لأقل إنني أنظر إلى الجانب الأدبي في التوراة. وهناك

ثلاثة أسفار مملوءة بالشعر، وتعبر عن خبرة إنسانية عالية وهي: سفر أيوب، سفر الجامعة الذي يطرح سؤال الموت، ونشيد الأناشيد.

□ **والمزامير؟**

- بعض المزامير، فهي أقل أدبية من الأسفار التي ذكرتها. إذاً التوراة هي كتاب أدبي بالنسبة إليّ، وفيها فصول أدبية راقية وشعرية عالية.

□ **هل التوراة مصدر من مصادرك؟**

- لا شك في أنها كانت أحد مصادري الأدبية.

□ **هل أعدت قراءة التوراة بالعربية؟**

- أجل، قرأت ترجمات عربية عدة ومنها الحديثة. وأحب فيها بعض الركاكة. فمثل هذه الكتب يجب أن يترجم بطريقة خاصة. و«نشيد الأناشيد» يعتبره كبار الشعراء في العالم من أهم الأناشيد الرعوية في تاريخ الشعر، مع غض النظر عن مصادر هذا النشيد الفرعونية أو الآشورية.

□ **هل يمكن الكلام برأيك عن حداثة محمود درويش، هذه الحداثة الممكن وصفها بـ «الحداثة الاستخلاصية» التي تتآلف فيها مدارس عدة ولكنها تبدو كأنها بلا مدرسة أو كأنها مدرسة بنفسها؟ حداثة خاصة خارج حداثة مجلة «شعر» وسائر الحداثات الأخرى؟**

- يبدو لي أنك تفهم حداثتي أكثر مني. سؤال الحداثة سؤال

محيّر. وأن تُحصر الحداثة في الحداثة الشعرية، فهذا يعني أن لا حداثة أخرى في المجتمع العربي. ومن مآزق الحداثة العربية أنها متحققة في الشعر، وربما في مراكز الشرطة، أو الأمن. حاولت الحداثة الشعرية أن تقوم مقام الحداثة الفكرية والفلسفية والعلمية والاجتماعية، أي أنها حمّلت نفسها مهمات لا تستطيع فعلاً أن تتحملها.

اطلعت طبعاً على مفاهيم الحداثة بعدما جئت إلى العالم العربي هاجراً فلسطين. قبل ذلك لم أكن قد اطلعت على تلك المفاهيم. ففي فلسطين المحتلة كنت أعيش في ظروف صعبة وكنت أطلع على الشعر العربي والعالمي من دون أن يكون سؤال الحداثة ملحاً عليّ مثلما كان ملحاً على الشعراء العرب. كان لدينا حينذاك سؤال المقاومة الثقافية، سؤال الهوية، وكان علينا أن نصونها من الذوبان. كيف ندافع عن حقنا في الوجود؟ كيف نزيل الإشكالية بين الجنسية والهوية؟ كيف يقوم الشعر بتغيير ما، أو هل يستطيع الشعر أن يغيّر؟

كانت الأسئلة بعيدة إلى حد ما عن انشغال الساحة بأسئلة الحداثة. وأنا نشأت في هذا الجو وكتبت فيه. وعندما خرجت إلى العالم العربي كنت إلى حد ما معروفاً، وكنت أسمّى شاعر المقاومة وشاعر الأرض المحتلة... لكن اصطدامي بسؤال الحداثة والتجارب الشعرية الحديثة جاء متأخراً. ولا أعرف إن كنت وضعت داخل الحداثة العربية أم ما زلت خارجها. لا أعرف.

: ! وما رأيك بما يقوله بعضهم عن «حداثة» محمود درويش؟

- أنا لست جزءاً من مدرسة، ولست طالباً لمعلم معين وهذا عيب. كنت أتمنى أن يكون لي معلم شعري، فهو كان ليوفر عليّ ربما أعباء تعليمية كثيرة. كنت شديد الإصغاء والتأمل والتأثر حيال سؤال الحداثة الشعرية العربية. لكنني لم أتخلّ عن ربط الحداثة بمشروع تحرري، أي أن على الحداثة الحقيقية أن تشمل كل مستويات المجتمع وليس الشعر وحده.

ولكن بما أن الشعر هو حقل عملنا ولا إمكان آخر لنا، فليكن ذلك. ولنعش هذا الوهم الجميل. وما زلت أرى أن لا حداثة شعرية عربية حقيقية خارج جماليات الشعر العربي. فهذه الجماليات يجب على الحداثة العربية أن ترتكز عليها لتتميز عالمياً. لم أدخل في أفق التنظير ولم أسع إلى أن أكون حديثاً أم غير حديث، ولكن أعتقد أن قصيدتي حديثة. وفي أي معنى هي حديثة؟ أي أنها تصغي إلى إيقاع الزمن الجديد وتجري تحولات في العلاقة بين الكلمات والأشياء وتحاول أن تبقي اللغة حية وتعيد إلى هذه اللغة حياتها باستمرار، وأن تطوّر أدواتها من خلال علاقة هذه الأدوات بما كنا نسميه الدور الذي تلعبه القصيدة الحديثة في الذائقة الشعرية وفي مشروع التحرر.

□ **نشرت في مجلة «شعر» بضع قصائد...**

- أنا لم أنشر، المجلة أخذت القصائد من صحافة الداخل الفلسطيني. ولعلها المرة الوحيدة التي نشرت لي قصائد في «شعر».

□ **كيف تنظر إلى مجلة «شعر»؟**

- لا شك في أن مجلة «شعر» كان لها دورها وكانت لها أوهامها أيضاً. ومن أوهامها أنها احتكرت مفهوم الحداثة الشعرية وحاولت أن تقصي التجارب الأخرى خارج «جنة» الحداثة، إذا جاز التعبير. وأعتقد بأن مجلة «شعر» مثلت تياراً من تيارات الشعر العربي الحديث وليس كل الشعر العربي الحديث.

ومن عيوب التعامل مع هذه الظاهرة أن هناك دراسات جامعية تدرس الشعر الحديث من خلال مجلة «شعر» فقط. ويجب ألا ننسى أنّ كان هناك مجلة «الآداب» وكان هناك الشعر العراقي، والشعر المصري... وهذه تيارات أساسية في الشعر العربي الجديد. ليس كل شعراء مجلة «شعر» استطاعوا أن يُكرّسوا، أو أن يحققوا مكانة شعرية كبيرة. هناك بضعة شعراء فقط.

□ كانت مجلة «شعر» أكثر مما كانت مجلة منفردة بذاتها أو مجلة تيار واحد!

- حاولت أن تكون مجلة تيار وانشغل بعض شعرائها بالتنظير الزائد عن اللزوم أحياناً. إنها مثل أي حركة شعرية، خرج منها في نهاية الأمر بضعة شعراء مهمّين.

□ والمعركة الفكرية الحداثية التي خاضتها هذه المجلة هل عنت لك شيئاً؟

- اطلعت على المجلة متأخراً، أي بعدما خرجت من فلسطين، وكانت قد توقفت عن الصدور. وكانت المعركة التي أعلنتها قد انتهت، خصوصاً بينها وبين مجلة «الآداب». إلا أن المعركة الشعرية الحداثية مستمرة حتى الآن ولكن عبر أدوات أخرى:

هل الشعر يعرّف بما يقوله أي بموضوعه أم في كيفية ما يقول؟ هل للشعر دور ما؟ هل يجب أن يكون على علاقة بالقارئ أم لا؟ وما هي العلاقة بين المتلقي والشاعر؟ هل الذات الكاتبة هي وحدها في العملية الشعرية أم أن ثمة ما يشاركها، كاللغة والمتلقي مثلاً؟

مثل هذه الأسئلة ما زال مستمراً حتى الآن. هل عزلة الشعر هي مقياس من مقاييس جودة الشعر؟ ذيول المعركة ما زالت قائمة حتى يومنا. وأعتقد أن من الجميل أن يكون هناك تيارات، عوض أن يكون هناك تيار واحد متسلّط على الساحة الشعرية.

□ **لكن «شعر» لعبت الدور الرئيس في ترسيخ القصيدة الحديثة!**

- لمَ لا؟ لكن «الآداب» لعبت مثل هذا الدور أيضاً.

□ **لكن «شعر» حصرت مشروعها في الشعر بينما «الآداب» كان مشروعها أدبياً ورفضت قصيدة النثر؟**

- أنا لم أطلع على المشهد عندما كان قائماً. جئت متأخراً، ذلك أنني خرجت في العام ١٩٧١. وكانت وقعت هزيمة ١٩٦٧ التي غيّرت مفاهيم مجلة «شعر» نفسها.

□ **«مواقف» مجلة الشاعر أدونيس، هل تابعتها حينذاك؟**

- تعرفت على «مواقف» عندما كنت في بيروت، وكنت في مرحلة من أسرة تحريرها.

□ **كيف ترى إلى «مواقف» لا سيما في تلك الفترة؟**

- مجلة «مواقف» أضافت بدورها. وحاولت أن تقيم علاقة بين الإبداع والفكر والثورة والتغيير، بين الإبداع والحرية. كانت «مواقف» تمثل حالاً من القطيعة مع مجلة «شعر»، لكنها قطيعة

تطويرية. واتجهت نحو السؤال الفكري ولم تكن مجلة إبداعية فقط.

□ لماذا انسحبت من أسرة تحريرها؟

- لم أنسحب لخلاف أو سواه، ولكن كان عندي مجلة «شؤون فلسطينية» ثم أصدرت «الكرمل» في العام ١٩٨١.

□ الإشكال الذي أثاره تصريحك قبل فترة حول شعر الحداثة كيف توضحه، خصوصاً بعدما ترك التباساً أو سوء فهم؟

- أولاً لم أتعرّض للشعر الجديد وشعر الحداثة. سئلت في تونس في لقاء صحافي كبير جداً، عن أزمة العلاقة بين المتلقي والشعر الجديد. وقلت إن هناك أزمة فعلاً لأن بعض الشعراء يستمرئون عزلتهم ويضعونها هدفاً، من غير أن تكون نتيجة طبيعية لتطور ما في نص شعري جديد على الذائقة.

هناك شعراء يقيسون جمالية شعرهم بمدى عزلتهم عن القارئ. وهناك سبب آخر وهو أن القارئ لا يريد أن يقترب من شعر يرفضه كمتلقٍّ. وأنت تعرف أن الشاعر ليس وحيداً في الكتابة، إنه طرف في المعادلة الشعرية، هناك الشاعر، هناك اللغة التي تفرض نفسها على الشاعر، وهناك طرف ثالث لا يتم الفعل الإبداعي من دونه وهو القارئ. هذا الثلاثي هو الذي يساهم في تطوير الفعل الشعري وفي تحقق القصيدة.

وهذا التحقق لا يتم إلّا من خلال تفاعل ما، بين القارئ والشاعر.

لم أتعرّض لأحد ولا أحب أصلاً التعرض لأحد. كل شاعر حر. وأردد دوماً أن على السجال الشعري اللامجدي أن ينتهي. قصيدة النثر هي خيار شعري مكرّس وفيها أعمال إبداعية جميلة جداً. ويجب أن ننظر إلى الشعر في كل خياراته، العمودي والتفعيلي والنثري، والى مدى تحقق الشعرية في القصيدة. هذه نظرتي العامة ولا يمكنني أن أكون تقليدياً أو رجعياً، إلى حد أن أرفض أي إضافة أو أي اقتراح شعري جديد.

□ **هل تقرأ الشعراء الجدد والشباب؟**

- أقرأهم دوماً، وأتعلّم منهم، وأراقب دوماً التوجهات الجديدة في علاقة الشعراء باللغة والنص/ والبناء، والإيقاع، لكي أستوعب إيقاع العصر الجديد. قد أكون هرمت من دون أن أدري. قد أكون تحولت إلى تقليدي من دون أن أعلم.

تجارب الشعراء الجدد ولو لم تكن ناضجة، تلفت نظري إلى مسارات جديدة عليّ أن أنتبه لها وأن أستفيد منها إذا كانت قادرة على إمداد النص الشعري بدم جديد، وحياة جديدة. ولكن لنعترف، هناك فوضى، سواء في الشعر العمودي أم التفعيلي أو النثري، هناك فوضى. وهذا طبيعي، لأن لا رقابة على النشر، وأقصد بالرقابة الرقابة الأدبية والإبداعية التي تضع معايير وتحدد للقارئ مفاتيح ما هو شعري وما ليس شعرياً. سهولة النشر كبيرة جداً وكل الصحف العربية فيها صفحات ثقافية يجب أن تملئ بما يتوافر، والمحررون يكونون أحياناً في مستوى لا يؤهلهم لتقويم الشعر.

لذلك تعمّ الفوضى، وهي ليست من سمات عصرنا، ففي كل

العصور كان هنا فوضى. لكنّ صعوبة النظم كانت تحول إلى حد ما دون استتباب الفوضى. فالنظم يتطلب أدوات عروضية، ولغوية قوية، وقد يكون مجرد نظم خالٍ من الشعر.

□ **مَن يتحمل مسؤولية هذا الفلتان الشعري؟**

- الفوضى النظرية التي عرّفت الحداثة بها، كل شيء غير منضبط في شكل، يستطيع أن يدّعي شاعره أنه ينتمي إلى الحداثة. والآن عندنا تسمية جديدة هي: ما بعد الحداثة. ونحن ما زلنا نعيش في عصر ما قبل الحداثة.

□ **لكن الشاعر الفرنسي لو تريامون يقول إن على الشعر أن يكتبه الجميع!**

- أعتقد أن كل كائن بشري يحاول أن يكتب شعراً. والفرق أن هذا الشعر لم تُتح له فرصة النشر، أو ربما فرصة التكوّن. وكما تعرف في فترة المراهقة يكتب المرء ما يشبه الخواطر ويقلّد بعض الأدباء. وهذه الكتابات غالباً ما تكون شخصية. يجب أن يكتب كل الناس، كما قال لوتريامون، لكي يخرج من هؤلاء شعراء وروائيون وكتّاب...

□ **لا تزال تصرّ على «صدمة» جمهورك، وما زال هذا الجمهور يتابعك في أمسياتك الشعرية. كيف تنظر إلى هذا الجمهور وإلى «الصدمة» التي تحدثها فيه عندما تقرأ له قصائدك الجديدة التي تختلف عن القصائد الأولى التي يميل إليها عادة؟**

- لا أعرف إن كان الجمهور يميل إلى القصائد الأولى حقاً. لم يعد

الجمهور يطالبني كما في السابق بأن أقرأ ما في ذاكرته من شعري. وهذا حسن. واستطعت أن أجد ما يشبه الثقة المتبادلة بيني وبين القراء.

إنني لا أحب كلمة جمهور. لنقل المتلقي أو القارئ. فالجمهور ليس كتلة واحدة متجانسة. وأنا لا أستطيع أن أتكلم عن الجمهور بطلاقة، لأنني سأرتكب أخطاء كثيرة. ثم من هو الجمهور؟ قد يكون مجموعة من الشعراء والمثقفين، قد يكون من سائقي التاكسي أو ربات البيوت أو الطلاب، وقد يكون لكل مجموعة الحق في أن تقيم علاقة مع الشعر.

المشكلة عندنا أن القارئ العربي يشعر بأن من حقه أن يتدخل في تحديد مفهوم الشعر. وكل قضية من هذا النوع تتحول قضية عامة قد يهددها خطر التبسيط، لئلا أقول الابتذال. إنني أواكب قرائي مثلما هم يواكبونني وهم يتطورون ويتغيرون. وأكثر ما يسعدني في هذا الوقت، أنني أفاجأ أينما ذهبت بأن الذين يحضرون الأمسيات الشعرية هم في ما يقارب التسعين في المائة من الجيل الجديد ومن الشباب في العشرينيات.

وهذا يعني أن قرائي الذين يحبون قصيدة «سجل أنا عربي» رحلوا وتركوني أو أنهم اكتفوا بذلك. إذاً اقتراحي الشعري هو أن من حق الشاعر أن يواصل تطوير لغته وأن يحميها من التكرار والإرهاق.

حتى اللغة الشعرية تصاب بالإرهاق، وعلى الشاعر أن يجدد صورها واستعاراتها. هناك إذاً علاقة تتجدد مع تجدد الذائقة والعصر والزمن. هناك ثقة متبادلة، وإذا حقق الشاعر الثقة مع قرائه فقراؤه يعطونه

الحرية في أن يطور نفسه كما يشاء. وإذا لم يكن هناك من ثقة أو إن كان ثمة جدار بين الشاعر والقراء، فالأمر يصبح قيداً ثقيلا. بعض الشعراء يستهزئون بهذا القارئ وبعضهم يقدمون له تنازلات ويسمعونه ما يريد أن يسمع، ويكتبون له ما يريد أن يقرأ.

□ **أي شعراء تركوا فيك أثراً شعرياً منذ البدايات؟**

- أوه...

□ **مَن كنت تقرأ عندما كنت في فلسطين؟**

- لم يكن عندي شاعر واحد أتعلّم عليه. كانت الكتب المتوافرة عندنا في الداخل هي ما تبقى من مرحلة الانتداب البريطاني. كنا في حالة حصار ثقافي حقيقي. كنت أعرف السيّاب جيداً، والبياتي، وكنت أقرأ نزار قباني أيضاً، وهو كان حاضراً في مراهقتي الشعرية. قرأت في تلك الفترة «الداخلية» غارثيا لوركا، وبابلو نيرودا وتأثرت بهما وخصوصاً لوركا. كان المتاح لنا من الشعر العربي الحديث قليلاً. فيما الشعر الكلاسيكي العربي متوافر، وكذلك الشعر المهجري، وكنت أميل إلى غنائية هذا الشعر وإلى بساطته. وفي الشعر المصري اطلعت على بعض أعمال صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي.

أدونيس لم يكن معروفاً في الداخل ولم يكن شعره وصل إلينا. القصيدة الأولى التي قرأتها لأدونيس كانت في العام ١٩٦٨ على ما أعتقد، وكانت فدوى طوقان تزورنا في حيفا ومعها مجلة فيها قصيدة لأدونيس، لم أعد أذكر إن كانت «هذا هو اسمي»

وأعجبتني كثيراً. ولكن لم يكن لأدونيس حضور في فلسطين، في تلك المرحلة كما الآن. مصادرنا الأخرى كنا نقتبسها من الصحافة مثل «الاتحاد» و«الجديد» في حيفا.

□ كتبت أنت في الصحافة حينذاك!

- كنت رئيس تحرير مجلة «الجديد» ومحرراً في جريدة «الاتحاد» وكنت أكتب افتتاحيات ومقالات سياسية. دخلت عالم الصحافة باكراً، في العشرين من عمري وأقل. وكانت خياراتنا الأدبية خاضعة لاعتبارات يسارية.

□ كنت في الحزب الشيوعي الإسرائيلي!

- نعم.

□ من هم الشعراء الذين تفضلهم الآن وتقرأهم؟

- هناك شعراء أجانب كثيرون أقرأهم. والأكثر قرباً هو ديريك والكوت. في السنوات الأخيرة كان والكوت شاعري المفضل في اللغة الإنكليزية. وربما هو أفضل من يكتب في هذه اللغة الآن. وهناك شيموس هيني.

أعجبت كثيراً بالشاعر البولندي ميلوش وبالشاعرة تشمبروسكا. وكذلك أنا شديد الإعجاب بالشاعر اليوناني ريتسوس، وكنت على صداقة معه. فرنسياً إنني شديد الإعجاب بسان جون بيرس، ولويس أراغون، ورينيه شار... وهؤلاء أقرأهم مترجمين إلى الإنكليزية أو

العربية، ففرنسيتي لا تسمح لي بأن أحتكّ بنصوصهم في اللغة الأم. وفي الشعر الأميركي اللاتيني شاعري المفضل هو بابلو نيرودا. وفي الشعر الإيطالي أحب أوجينيو مونتالي شاعراً وناقداً. المشهد الشعري عالمياً في النصف الثاني من القرن العشرين، أو في القرن العشرين كله، كان من أغنى المشاهد الشعرية في التاريخ. أحب أيضاً الشاعر اليوناني جورج سيفيريس وكذلك الشاعر اليوناني إيليتس.

□ **وما قصتك مع المتنبي؟**

- المتنبي، على الاختلاف الكبير معه حول نزعته إلى السلطة ومدائحه وهجاءاته، أعتبر أنه يلخص الشعر العربي الكلاسيكي. وإذا أردنا أن نقرأ الشعر العربي كله مجازاً في شاعر واحد نقرأه في المتنبي. ثم إذا أردنا أن نقرأ الشعر المختلف عن شعر المتنبي نقرأ أبا العلاء المعري.

□ **وأبو تمام أين تضعه؟**

- أبو تمام، مشروعه التحديثي (بين قوسين) هو الذي سمح للحركة الشعرية العربية أن تتجدد. طبعاً هو من الشعراء الكبار، لكنه شديد التقعّر ومشغول بنحت الكلمات وخلق الصور والاستعارات الغامضة.

□ **وأبو نواس أليس هو من أوائل الشعراء «المدنيين»؟**

- طبعاً طبعاً، أبو نواس نقل الشعر من البداوة إلى المدنية. العصر العباسي هو العصر الذهبي للشعر العربي الكلاسيكي، ولكن في موازاة الشعر الجاهلي.

□ **ألا تعتقد أن المتنبي في «الأنا» المتضخمة عنده والنرجسية ترك أثراً سلبياً في الشعر العربي؟ كأن يقول: «أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي...». من هو هذا الشاعر الذي يجرؤ أن يقول إن الأعمى قرأ أدبه؟ ما هذه المغالاة؟ مَ هذا الاعتداد؟**

– قد تصلح شخصية المتنبي وتناقضاته لكتابة مسرحية عنه. ربما هذه الجوانب سلبية لديه ولكن ما يعنيني في المتنبي هو شعره. لا شك في أن شعره يتمتع بجزالة رهيبة وفيه تختلط الحكمة مع العاطفة المتأججة. وهو يضع علامات لا يمكن أن تخطئها العين ولا الأذن. أنت تعرف المتنبي من غير أن يوقع قصيدته. وقدرته على أن يخلق سلطاناً شعرياً في هذا المستوى، لا نستطيع أن نمرّ بها مروراً محايداً.

□ **لكنّ هذا لا ينطبق على كل شعره.**

– ليس من شاعر كل شعره جميل. وعندما أقرأ مدائحه وهجائياته أنسى الممدوح والمهجو وتطربني الجزالة الشعرية والبلاغة. القوة الداخلية لدى المتنبي حجبت عني أخلاقيته. أما أنه ورّث «الأنا» المتضخمة إلى غيره فإن «الأنا» لا تورّث. هناك شعراء آخرون متضخمون وفي كل العصور، ولكن الشعر هو صوت الأنا..

□ **ومشروع «التبؤ» لديه!**

– هذا المشروع ليس مشروع المتنبي وحده. العصر الرومانسي شهد مثل هذا المشروع، بل إن الرومانسية نفسها تقوم على هذا المشروع الرؤيوي، ولا سيما الرومانسية الألمانية.

□ **ولكن هناك فرق بين الرؤيا والادعاء؟**

– هذه الظاهرة موجودة عبر العصور حتى في عصرنا الحديث. وعلى الشاعر في عصرنا أن يخفف من دلالات فهمه لدوره. الشعر الآن يهتم بالهامشي أكثر مما يهتم بالقضايا الكبيرة. فكرة البطولة أو الفرادة ألغتها الحداثة الشعرية أصلاً. وأكرر أن هذا المشروع لا أعتقد أنه من ميراث المتنبي. هذه خصائص بشرية. عندما تريد وصف وضع ما، في شكل تلقائي تلجأ إلى الاستشهاد ببيت للمتنبي. وإن قلت إن المتنبي أكثر حداثة وحياة منا جميعاً فإنما قلت هذا من قبيل المجاز. وقامت عليّ القيامة لأن البعض أخرج كلامي من سياقه.

□ **أعود إلى مسألة الريادة في الشعر العربي الحديث! ماذا تعني لك مقولة الرواد؟ هل ما زالت هذه المقولة مستمرة أم أنها باتت مرتبطة بزمن معين؟**

– أعترف بأني لا أستطيع أن أقرأ شعر معظم الرواد. وشعر هؤلاء يحتاج إلى قراءة نقدية جديدة وإلى غربلة. وأهمية الرواد هي أهمية تاريخية، فهم شكلوا بشعرهم أو بأسمائهم نقطة انعطاف أو تمرد على القصيدة الكلاسيكية عبر خلق كلاسيكية تفعيلية جديدة. أي أنهم تمردوا على التقليدية بما يمكن أن أسميه تقليدية أخرى.

أنا لا أستطيع أن أقرأهم كلهم. إنهم يحتاجون إلى إعادة نظر، ولكن هذا لا يعني أنني أخفف من أهمية دورهم التاريخي. الجامعات العربية، وللأسف الشديد، لا تعرف مرحلة ما بعد الرواد. وكل جيل ما بعد الرواد غير مقروء جيداً، نقدياً وأكاديمياً. فجيل الرواد احتل مفهوم حداثة الشعر العربية، وأغلق الباب في وجه من

أتى بعده. كل هذه المسألة تحتاج إلى قراءة جديدة وإعادة نظر. أين تضع سعدي يوسف هذا الشاعر الكبير؟ فلا هو مع الرواد ولا مع جيل الستينيات أو السبعينيات؟ أين تضعه؟

□ **وأنت أليس أمرك هو نفسه؟**

- إذا كنت أنا شاعراً مهماً فأين تضعني؟ إذاً الريادة يجب ألا تقف عند مرحلة تاريخية وتتجمد. الريادة يجب أن تكون أشبه بالصيرورة المستمرة والمتواصلة. وهناك انقلابات في الشعر العربي في السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات، وكل جيل يقدم ريادة من نوع مختلف. فعلى النقد العربي أو على الأكاديميات العربية أن تجري تحقيقاً جديداً في شأن الريادة، ويجب أن يظهر الخط المستمر من جيل الرواد إلى الآن. وهكذا يصبح في الإمكان النظر إلى الشعر العربي كحركة حيوية متقدمة باستمرار، وتنقلب على نفسها، وتجدد نفسها بنفسها. ويجب عدم وضع حواجز حديد بين جيل وجيل.

□ **من الذي ينفّرك من الشعراء الرواد مثلاً إذا عدت إلى قراءة آثاره؟**

- لم أعد قادراً على قراءة شعر خليل حاوي مثلاً. والبياتي كذلك. لكنني أحترمهما. فهما غير قريبين إلى ذائقتي. ومن المعروف أن الذائقة الشعرية مسألة ذاتية جداً، وأود ألا أذكر أسماء...

□ **هل عدت مرة إلى كتب كنت تحبها ثم وجدت نفسك لا تحبها؟**

- طبعاً، إننا نتعرض لخدع شعرية وفنية وثقافية. فما كان يبدو لنا

جميلاً في زمن معين وعمر معين، أو مرحلة معينة، لم يعد يحمل حياة جديدة في ذاته تجعله قابلاً للقراءة في زمننا. لذلك فإن الأدب الباقي هو الأدب الذي يستطيع أن يخترق الأزمنة والأجيال ويحافظ على حداثته ومعاصرته، وعلى قابليته لأن يقرأ في زمن غير الزمن الذي كتب فيه.

□ **أحياناً نحس أن بعض القصائد تشيخ مثل الإنسان!**

- هذا إحساس مؤلم ولكنه مطمئن، فالخديعة لا تعمّر طويلاً.

□ **كيف تقرأ الآن شاعراً مثل نزار قباني؟**

- لا أقرأه الآن بالبهجة التي كنت أقرأه بها من قبل، لكن هذا لا يعني أنني لا أحبه.

□ **نلاحظ أنك لم تكتب أي نص نظري في الشعر، علماً أن قصيدتك تحمل ما يشبه «البيان» الشعري بصمت! هل كتبت نقداً عندما عملت في الصحافة الفلسطينية في الداخل؟**

- كنت أكتب مراجعات كتب، ولكن إذا قلت إن نظرتي الشعرية أو بياني الشعري موجودان في قصيدتي نفسها، فهذا يكفي. لماذا أضع نفسي في إطار نظري يصعب عليّ التخلص منه. وهذا لا يعني أنني لا أحترم المنظّرين، بل على العكس. لكن الملاحظ أن معظم الشعراء الذين ينظرون فإنما ينظرون لشعرهم، ويدافعون عن خيارهم الشعري، ولا يكونون منفتحين على تجارب الشعراء الآخرين

ومستعدين لاستيعابها. ثم ليس لدي ميل إلى التنظير، لأنني أخاف أن أخطئ.

□ **لكنك في الأحاديث الصحافية تنم عن ناقد يملك ذائقة ووعياً نقدياً!**

- أكتفي بوضع ملاحظات، وهي ليست ناجمة عن مقولات أو نظريات متماسكة. ربما ليس لدي مؤهلات لهذا الأمر. ليس لدي هذا الميل.

□ **ألا تحس أحياناً أنك في حاجة إلى أن توضح أمراً ما في شعرك، أو قصيدتك؟**

- بين حين وآخر أكتب بعض النصوص عن الشعر، وعن التجربة الشعرية، وأحاول أن أجيب عن أسئلة تتعلق بهذه التجربة، ساعياً إلى توضيح سوء فهم بريء، أو مقصود، حول تجربتي.

عندما وقّعت ديواني الجديد «كزهر اللوز...» في رام الله أخيراً كنت مضطراً أن أرد على حملة قام بها شعراء فلسطينيون، تحديداً، يريدون أن يتدرّبوا على الملاكمة وهم يرون أن شعري لم يعد شعر مقاومة، فقدمت بعض الملاحظات المكتوبة حول فهمي للشعر الوطني وشعر المقاومة، وأن علينا أن نفهم المقاومة في معناها الواسع، وليس الضيق. وقلت أيضاً إن الحداثة لا تعرّف فقط بقصيدة النثر... أحياناً في بعض الحوارات الصحافية أو اللقاءات والمداخلات أعبّر عن مفهومي للشعر.

□ **هل تقرأ ما يكتب الشعراء من تنظير شعري؟**

- ليس كل الشعراء.

□ **يبدو أن سيرتك الشعرية لا تظهر إلا في شعرك وخصوصا في ديوان «لماذا تركت الحصان وحيداً» وفي «جدارية»، وكأن لا سيرة لك مع أنك تحب قراءة السير! ما سر غياب سيرة محمود درويش وطغيان الشعر عليها؟**

- **أولاً** ما يعني القارئ في سيرتي مكتوب في القصائد. وهناك قول مفاده أن كل قصيدة غنائية هي قصيدة أوتو - بيوغرافية أو سير - ذاتية، علماً بأن هناك نظرية تقول إن القارئ لا يحتاج إلى معرفة سيرة الشاعر كي يفهم شعره ويتواصل معه. **ثانياً** يجب أن أشعر بأن في سيرتي الذاتية ما يفيد، أو ما يقدم فائدة. ولا أخفيك أن سيرتي الذاتية عادية جداً.

□ **على العكس، أجد أنها سيرة مثيرة جداً وصاخبة... فماذا عن طفولتك؟ ماذا عن أمك وأبيك؟ ماذا عن المنفى؟...**

- لم أفكر حتى الآن في كتابة سيرتي.

□ **هل تخاف هذه السيرة؟**

- لا. لا. لكنني لا أحب الإفراط في الشكوى من الحياة الشخصية ومشكلاتها. ولا أريد بالتالي أن أتبجح بنفسي، فالسيرة الذاتية تدفع أحياناً إلى التبجح بالنفس، فيصوّر الكاتب نفسه وكأنه شخص

مختلف. وقد كتبت ملامح من سيرتي في كتب نثرية مثل «يوميات الحزن العادي» أو «ذاكرة للنسيان» ولا سيما الطفولة والنكبة... لا أريد أن أكرر هذا الموضوع وربما عندما أشعر بأن من الضروري أن أكتب سيرتي فسأكتبها. ربما عندما أنقطع عن كتابة الشعر.

□ **والدتك التي غنيتها في قصيدة «أمي» ماذا تمثل لك الآن؟**

- إنها أمي. وهي ما زالت على قيد الحياة. أما الوالد فتوفي منذ عشر سنوات، وقد أصيب بضربة شمس في الحج.

□ **وكيف علاقتك الآن بوالدتك؟**

- أنا ابنها المفضل، والسبب بسيط.. لأنني الابن الغائب. غبت عنها سنوات طويلة ولكن كنا نلتقي قبل «الإغلاقات» من حين إلى آخر.

□ **ماذا تعني لك مقولة «عرب ١٩٤٨» ولماذا يُسمى الفلسطينيون بـ «عرب ٤٨»؟ وأنت كنت منهم؟**

- أنا منهم أجل. ولدت في قرية تدعى البروة ثم انتقلنا كعائلة إلى لبنان خلال حرب ١٩٤٨. شُرّدنا وهُجّرنا. اضطررنا إلى الهروب مع أهل القرية إلى شمال فلسطين ثم إلى لبنان وأول قرية لبنانية أتذكرها هي رميش، ثم سكنا في جزين في البداية، إلى أن هبط الثلج في الشتاء.

وفي جزين شاهدت للمرة الأولى في حياتي شلالاً عظيماً. وقبل سنتين زرت جزين ولم أجد الشلال. ثم انتقلنا إلى الناعمة قرب الدامور. وأتذكر الدامور في تلك الفترة جيداً: البحر وحقول الموز...

كنت في السادسة من عمري، لكن ذاكرتي قوية وعيناي ما زالتا تسترجعان تلك المشاهد. كنا نتصرّف وكأننا سياح... فنحن خرجنا من القرى كي يتمكّن جيش الإنقاذ العربي من مواصلة الحرب وتحرير الأراضي. وكنا ننتظر انتهاء الحرب لنعود إلى قرانا.

لكن جدي وأبي عرفا أن المسألة انتهت، فعدنا متسللين مع دليل فلسطيني يعرف الطرق السرية إلى شمال الجليل. وقد بقينا لدى أصدقاء إلى أن اكتشفنا أن قريتنا البروة لم تعد موجودة. فالعودة إلى مكان الولادة لم تتحقق. عشنا لاجئين في قرية أخرى اسمها دير الأسد في الشمال. كنا نسمي لاجئين ووجدنا صعوبة بالغة في الحصول على بطاقات إقامة، لأننا دخلنا بطريقة غير شرعية، فعندما أجري تسجيل السكان كنا غائبين. وكانت صفتنا في القانون الإسرائيلي: «الحاضرون ـ الغائبون»، أي أننا حاضرون جسدياً ولكن بلا أوراق. صودرت أراضينا وعشنا لاجئين.

□ **ولكن أين كانت نشأتك؟**

– أنا نشأت في حيفا بعدما انتقلت العائلة إلى قرية أخرى اسمها الجديدة، بنى أبي فيها بيتاً. وفي حيفا عشت عشر سنين، ثم عملت محرراً في جريدة «الاتحاد»، وكنت ممنوعاً من مغادرة حيفا مدة عشر سنين.

كانت إقامتي في حيفا إقامة جبرية. كان ممنوعاً عليّ طوال السنوات العشر أن أغادر مدينة حيفا. ومن العام ١٩٦٧ لغاية العام ١٩٧٠ كنت ممنوعاً من مغادرة منزلي، وكان من حق الشرطة أن تأتي ليلاً

لتحقق من وجودي. وكنت أعتقل في كل سنة وأدخل السجن من دون محاكمة. ثم اضطررت إلى الخروج.

□ **إلى أين خرجت حينذاك؟**

- إلى موسكو.

□ **سنعود إلى الكلام عن مدن محمود درويش. ولكن أسألك مرة أخرى: لماذا كنتم تسمّون عرباً وليس فلسطينيين؟ ولماذا ما زالت هذه التسمية قائمة حتى الآن؟**

- الإسرائيليون سمّونا عرباً والعرب سمّونا فلسطينيين. لماذا عرب؟ للتمييز بيننا وبين اليهود ولمحو هويتنا الحقيقية. والفلسطينيون للأسف لهم أسماء عدة: عرب ١٩٤٨، فلسطينيو ١٩٤٨، فلسطينيو ١٩٦٧، فلسطينيو ١٩٩٣ أو فلسطينيو أوسلو... أي أن عندنا أرقاماً وأننا «محقّبون» جيداً.

□ **هل ما زلت على تواصل مع ثقافة الداخل؟**

- بمقدار ما يتاح لي من اتصال بالنتاج الثقافي والإبداعي.

□ **لماذا نحسّ أن ثقافة الداخل يشوبها بعض «الفوات» عربياً وبعض الاغتراب؟**

- هذه قضية تحتاج إلى قراءة خاصة.

□ **ما رأيك بالأدب العربي المكتوب باللغة العبرية، خصوصاً أن ثمة أسماء، ولو قليلة، لمعت في هذه اللغة؟**

- لم أقرأ من هذا الأدب إلا رواية مهمة هي «أرابيسك» للكاتب أنطون شماس. الآن هناك ما يشبه «الموضة» وهناك أيضاً روائيون وشعراء شباب وجدد اختاروا العبرية للكتابة. ربما تسعى هذه البادرة إلى الاندماج الثقافي في المجتمع الإسرائيلي. هذا لدى بعضهم. ولدى البعض الآخر قد يكون هذا الخيار نوعاً من المقاومة ضد الثقافة باللغة نفسها. هكذا يقول هؤلاء. وقد يحسن البعض، بسبب تكوينهم ونشأتهم عبرياً، التعبير باللغة العبرية أفضل من العربية. هناك تفسيرات عدة. ولكن هذا خيار لدى أقلية محدودة، ويعبر عن أزمة هوية.

□ **هناك أصوات شعرية وروائية إسرائيلية مهمة، كما يظهر لنا من خلال الترجمات الأجنبية والعربية، كيف ترى إلى هذا الأدب؟ هل يجب علينا أن نقرأه كأدب عدوّ من خلال موقف سلبي مسبق؟**

- بصراحة لم أعد أطلع في السنوات الأخيرة على الأدب العبري مثلما كنت أطلع عليه في السابق، عندما كنت أعيش هناك. انقطعت صلتي بهذا الأدب. ولكن هناك أسماء مكرّسة في أوروبا وأميركا، وهي تترجم في الوقت الذي تكتب فيه. ففي وزارة الخارجية الإسرائيلية مكتب لترجمة الأدب العبري إلى اللغات الأجنبية. والدولة الإسرائيلية تشرف بنفسها على تسويق الأدب العبري عالمياً. وهذا يدل على الصلة بين المؤسسة والأدب.

أمّا أن نقرأه أو لا نقرأه فهذا أمر آخر. وأود أن أشير إلى أن سيدة إسرائيلية أسست داراً لنشر الأدب العربي مترجماً إلى العبرية وترجمت حنان الشيخ، وإلياس خوري، ومحمد شكري وقصائد لي ولآخرين.

بعض الكتاب العرب رفضوا أن يُترجموا إلى العبرية، بينما الإسرائيليون لا يحتاجون إلى إذن خطي لكي يترجموا. فأنا تُرجم الكثير من شعري إلى العبرية من دون أن أستأذن. وفي المحصلة تبيّن أن الكتّاب العرب لا يريدون أن يقرأهم الإسرائيليون وأن الإسرائيليين غير معنيين بقراءة الأدب العربي. فالفجوة في العلاقة بين الطرفين ما زالت قائمة وما زال كل طرف يقرأ الآخر من باب: اعرف عدوك.

لم نصل بعد إلى قراءة بعضنا بعضاً قراءة أدبية صرفة أو للمتعة الأدبية، والشروط التاريخية لا تسمح لنا بذلك. إنهم لا يجدون متعة في قراءتنا ولا نجد نحن بدورنا متعة في قراءتهم. وهذا الأمر يندرج في سياق الصراع المستمر.

□ **ولكن لك قراء إسرائيليون كثيرون!**

– لا أعرف إن كانوا كثيرين. لكنني أُقرأ من باب الاطلاع على الوضع السوسيولوجي الفلسطيني وعلى سيكولوجية الشعب الفلسطيني. وأكاد أقول إنني أُقرأ، أيضاً، قراءة أمنية من ناحية، ومن ناحية أخرى هناك اليساريون الذين يقرأونني كنوع من التعبير عن التعاطف مع حقوق الفلسطينيين. أما أن أقرأ قراءة أدبية محضة فلا أعرف، بل قد أشك في ذلك.

□ هناك بعض المسؤولين يقرأون شعرك!

- مثل من؟

□ شارون! وذلك الوزير الذي سبب مشكلة كبيرة.

- الضجة الكبرى سببها الوزير الإسرائيلي سريد وهو من حزب «ميريتس»، عندما أدرج بعض قصائدي في المدارس. لم تكن القراءة إلزامية بل اختيارية، وكما أن من حق الطالب أن يطلع على الشعر البولندي، والهولندي، والفرنسي، يحق له أن يطلع على الشعر الفلسطيني أو العربي. والأمر يتوقف على رغبة المعلم والطالب معاً.

والمسألة من أولها إلى آخرها لم تكن تستحق تلك الضجة، وكادت الحكومة الإسرائيلية أن تسقط والفرق كان في ثلاثة أصوات. حينذاك سألتني إحدى الصحف الإسرائيلية فقلت: كنت أعتقد أنكم دولة تحترمون أنفسكم إلى حد أنكم تسقطون الحكومة لأسباب داخلية سياسية، ولكن ليس لأسباب شعرية، كنت أعتبر أنكم أقوى من ذلك. الوزيرة الجديدة وهي من حزب «ليكود» ألغت للتو قصائدي من البرنامج.

أما ما قاله شارون عن شعري فقاله بعدما خرج كلامه عن سياقه. سئل شارون في مقابلة صحافية عما يقرأ، فقال إنه يقرأ رواية لكاتب إسرائيلي. فقال له الصحافي إن هذا الكاتب يساري ويكرهك، فقال له شارون: إنني أميز بين الإبداع والسياسة، صحيح أنني ضد أفكاره، وهو ضد أفكاري، لكنني مستمتع بروايته. وأضاف: أنا أقرأ حتى محمود درويش وأنا معجب بديوان «لماذا

تركت الحصان وحيداً؟» لأن هذا الإعجاب قادني إلى الإعجاب بتعلق الشعب الفلسطيني بقضيته وأرضه. في هذا السياق جاء كلام شارون.

□ **هل تجوز المقارنة برأيك بين الشعر الإسرائيلي الحديث، والشعر الفلسطيني الحديث مثلما فعل أحد الباحثين الفلسطينيين في «الداخل»؟**

- من حيث المبدأ، أكاديمياً أو ثقافياً، قد يكون من الممكن المقارنة بين شعرين مكتوبين بلغتين مختلفتين، ومن وجهتي نظر متضادتين، على أرض واحدة. وقد تغري المقارنة هنا بالدراسة. ولكن لا أعرف أي منهج يمكن أن يعتمد، وأي موضوع يمكن تناوله: الصراع على الهوية، الصراع على الذاكرة...؟

يمكن إجراء مقارنة بين علاقتين مختلفتين مع الأرض. وثمة بين الشعر الفلسطيني، والشعر الإسرائيلي حالة من الصراع، صراع في اللغة حول من يمتلك المكان واللغة وحول مَن يسيطر على موضوع المكان أفضل من الآخر.

□ **عندما تقرأ شاعراً إسرائيلياً يتغنى بأرض فلسطين، ماذا يكون شعورك؟**

- يأخذني شعوري إلى أن الصراع بيننا ليس عسكرياً فقط، نحن مدفوعون إلى صراع ثقافي عميق. مثلاً هناك شاعر إسرائيلي كبير أحب شعره هو يهودا عميحاي، لم يدع مكاناً في فلسطين، وهو يسميها أرض إسرائيل، إلا وكتب فيه قصائد، وبعضها جميل جداً

وتحرج الشاعر الفلسطيني حقاً. تحرجه في أي معنى؟ الشاعر الفلسطيني لم يشعر يوماً بأنه محتاج إلى تقديم براهين على حقه بالمكان، وعلاقته بالأرض تلقائية وعفوية ولا تحتاج إلى أي أيديولوجيا أو تبرير. الشاعر الإسرائيلي الذي يعرف كيف تمّ مشروعه وماذا كان قبل إسرائيل، والذي يعرف أيضاً أن هذا المكان له اسم آخر، وسابق هو فلسطين، يبدو هذا الشاعر في حاجة إلى شحذ كل طاقته الإبداعية من أجل امتلاك المكان باللغة كجزء مكمل للمشروع الاستيطاني.

وبالتالي فهذه المسألة مخيفة فعلاً: من يكتب المكان في شكل أجمل يستحق المكان أكثر من الآخر! قد يكون هناك شعب لا شعراء له، فهل يكون من حق الآخر أن يحتله؟ الجدارة الأدبية لا تعطي حقاً للسلاح في أن يملك شرعيته. هناك مسائل صعبة. كأن تقول إن صاحب الحق الأكبر هو صاحب التعبير الأجمل.

طبعاً يحاولون في إسرائيل، دائماً، تجريد الشعب الفلسطيني من قدراته الإبداعية لكي يقولوا إنهم جاؤوا إلى أرض شعبها غير متحضر وغير متمدن، وأنهم يحملون رسالة تحضير وتحديث أي رسالة كولونيالية.

كيف يكون ردّي على شارون مثلاً؟ عوض أن يحسد الفلسطينيين على العلاقة بأرضهم يستطيع أن يشفي نفسه من هذا الحسد بأن ينسحب من أرضهم. ولكن من جهة أخرى، إن الشعر الفلسطيني بحسب مقولة شارون، استطاع أن يخترق الحصار السياسي والتاريخي.

□ كيف تصف نفسك الآن، كمواطن فلسطيني؟

- أنا الآن في فلسطين، مواطن فلسطيني، محاصر بكل شروط الاحتلال، والحصار، والعزلة التي تفرضها إسرائيل، وأدافع عن حقنا في امتلاك مستقبل أفضل على أرض أوسع، مع الاحتفاظ بحريتنا في أن نحلم بشيء يبدو مستحيلاً مثل العدل والسلام والتحرر.

لا أستطيع أن أتكلم عن فلسطين في هذه اللحظة إلّا بكثير من الإحباط. ففلسطين تتناقص جغرافياً، مع أنها لا تزال في مكانها، لكن الواقع الإسرائيلي يقضمها كل يوم، ويحيط ما يريده أن يكون لنا وطناً نهائياً بالأسوار والجدران. فلسطين تتناقص أيضاً في مدى مشاركة العالم في الدفاع عن حقها بالضغط على دولة ينظر إليها العالم بأنها فوق القانون، ويعاملها كقيمة أخلاقية غير قابلة للمحاسبة.

والعالم العربي المحيط بفلسطين يتعرّض أيضاً للمزيد من الاحتلال أي أنه «يُفلسطن» في شكل أو في آخر. صورة المستقبل القريب غير مشعّة إذا نظرنا إليها من منظور الحاضر. وللأسف المستقبل القريب أكثر وضوحاً مما ينبغي، لأن معالم الحل الإسرائيلي محددة ومعروفة: أن نعيش في كانتونات تثبت أن الأبارتهايد، أو التمييز العنصري، ينتهي في بلد ويبدأ في بلد آخر.

والبعد العربي للقضية الفلسطينية معرّض أيضاً للاحتلال والتهديد. فكل ما حولنا وما فينا يشير إلى الحزن والغضب معاً. والإسرائيليون يعطون للنكبة عمراً جديداً، إنهم يريدون للنكبة أن تستمر وأن تتناسل، وكأن حرب ١٩٤٨ ما زالت، كما يقول الإسرائيليون، مستمرة. واستمرارها يعني شعورهم بأنهم لم ينتصروا تماماً، أي أنهم في حاجة إلى انتصار جديد.

لكنّ هذا لا يعني أن الفلسطينيين تخلّوا عن حقهم، بل على العكس. تجربة الشعب الفلسطيني في علاقته بأرضه تعني أنه شعب غير قابل للخروج من التاريخ، ولا من الجغرافيا كما يحاول الإسرائيليون أن يفعلوا. ضاقت الخيارات على الشعب الفلسطيني ولم يبق أمامه سوى خيارين، إما الحياة وإما الحياة. ومن حقه أن يدافع عن نفسه، وأول سلاح هو أن يحافظ على ذاته وحقه وهويته، وثانياً أن يلجأ إلى الوسائل التي تحفظ صورته الإنسانية والوطنية ولا تمدّ المحتل بما يريد لها من تشويش واضمحلال.

مقاومة الاحتلال ليست حقاً فلسطينياً فقط، بل هي واجب، والمقاومة تتخذ أشكالاً متعددة منها الصمود وعدم القبول بالمقترحات الإسرائيلية التي تعني إلغاء الذات الفلسطينية، والبحث عن وسائل نضالية تخدم المصلحة الوطنية العليا.

□ هل من علاقة لك بالسلطة الفلسطينية؟

- رسمياً، لا علاقة لي بأي سلطة، ولكن على المستوى الشخصي علاقتي ممتازة مع رئيس السلطة، ورئيس الحكومة، ومعظم الوزراء. ومهما كان هناك من مشكلات داخلية فما يجمع الفلسطينيين الآن هو السؤال الوطني، أكثر من أي سؤال داخلي.

لكن ذلك لا يعني أن نغضّ النظر عن المشكلات الداخلية. والقضية الأساسية هي كيف نحل المشكلة الوطنية، وهي مشكلة الاحتلال. لا أمارس دوراً سياسياً بل أمارس دوراً ثقافياً. وينتابني شعور بالغربة، إلا أن واجبي الوطني ينادي كي أكون هناك. وهذا أضعف الإيمان. أنا، إذاً، هنا وهناك وأشعر بحزن وإحباط.

□ **عندما تكون في رام الله هل تشعر بأنك فعلاً في وطنك فلسطين أم أن وطنك استحال بقعة ما في ذاتك، وشعرك، وذاكرتك؟**

- شعوري خجول جداً، ولغتي خجلى. لا أشعر كثيراً بأنني في الوطن. أشعر بأنني في سجن كبير مقام على أرض الوطن وكأنني لم أتحرر من منفاي. فمن كان يحمل الوطن في المنفى ما زال يحمل المنفى في الوطن. والحدود ملتبسة جداً بين مفهومي الوطن والمنفى. الحرية شرسة جداً وجميلة جداً ويجب أن نبقى أسرى لها. وفي هذا الأسر أسر الحرية، نستطيع أن نتحرر.

المجازات كثيرة هناك، والاستعارات كثيرة، والحدود بين الأشياء مختلطة. لا تعرف أحياناً حدود المعنى، وأحياناً تبحث عن المعنى ولا تجده. ولكن أهم أمر ألا نسقط الوطن من يدنا ولا من مخيلتنا. تعرضنا كثيراً لمحاولة الوقيعة بيننا وبين هذه البلاد. فالإسرائيليون يقيمون الجدران ليس بيننا وبينهم فحسب ولكن بيننا وبين أنفسنا، بيننا وبين ذواتنا، لكنهم محتاجون إلى إقامة أسوار أخرى بين التاريخ والخرافة، بين الأسطورة والواقع، وهذا ما لا يفعلونه. إنهم متمترسون وراء أسطورة مسلحة برؤوس نووية. لم نسمع في التاريخ عن أساطير تتسلّح بهذا السلاح الفتاك.

□ **كيف ترى إلى العمليات الاستشهادية، أو الانتحارية، التي تقوم بها بعض المجموعات الفلسطينية الأصولية؟**

- هذا سؤال يتأرجح بين الإحساس بالمسؤولية والبعد الأخلاقي. من حق الفلسطينيين أن يقاوموا الاحتلال بوسائل تخدم قضيتهم. ولكن

يجب أن يكون الفلسطينيون حريصين على التفوّق الأخلاقي للضحية، وأن يميزوا بين صورتهم وحقهم في العدالة وصورة المحتل. تحفظي الشديد هو على العمليات التي تمسّ المدنيين مما قد يقلّص الفارق بين الصورتين، فنصبح نحن والإسرائيليين كأننا جيشان في حرب. الاستشهادي يقدم حياته. ولا نستطيع أن نحاكم استشهاديا يهاجم موقعاً عسكرياً، ولكن نستطيع أن نقول له إن مهاجمة مطعم أو دار سينما لا تخدم قضيته ولا صورته.

□ كيف تستعيد صورة الرئيس ياسر عرفات بعد مضي سنة على رحيله؟

- أريد أن أرى ياسر عرفات وقد رفض الغياب. أريد أن أراه رمزاً، ونحن محتاجون إلى الرموز، رمزاً لتاريخ شعب وتحولات هذا الشعب من الغياب الكامل إلى لاجئين، فإلى مقاتلين، فإلى مؤسسي مشروع وطني وثقافي، ثم إلى حضور كثيف في خريطة العالم.

ياسر عرفات من الذين استطاعوا أن يعيدوا اسم فلسطين إلى الوعي العالمي. قدّم كل حياته للقضية، ولم يعش لنفسه أبداً. أريد أن أرى هذه الصورة باقية. نفتقد عرفات لكننا لا نريد عرفات آخر. وأنا من الذين يقولون إننا لا نحتاج إلى عرفات آخر. لا نحتاج إلى رمزية عالية، نحتاج إلى مديرين جيدين.

كان عرفات يتمتع بمزايا لا يمكن أن تُورث وأن تُورّث. ومن الصعب أن نستنسخ شخصية مثله، وهذه الشخصية أنهت دورها ولم تعد قابلة للاستعادة. لكن تاريخه هو القابل للاستعادة، وكذلك تضحياته. إنه سجل مضيء في ذاكرة الفلسطينيين. لكننا لسنا في حاجة إلى عرفات جديد.

□ **يقول إدوارد سعيد أنك لعبت دوراً سياسياً في منظمة التحرير مضيفاً عبارة «على مضض». ماذا تعني لك هذه العبارة، مع أنك كنت شديد القرب من عرفات، مستشاراً وعضواً في اللجنة التنفيذية للمنظمة؟**

- «على مضض» تعني أنني لم أرغب، بيني وبين نفسي، في أن أكون عضواً في القيادة الفلسطينية. كنت أفضل أن أبقى في مجالي الحيوي فلا أحتل موقعاً يتعارض مع نزعات الشاعر الخاصة. كوني عضواً في اللجنة التنفيذية تسبّب في تأويلات مبالغ فيها لما أقول أو أكتب، وكأن هناك شعراً رسمياً أو مقالات رسمية. وهذا بعيد كثيراً عن طبيعتي وعن حقيقة كتابتي الشعرية.

ثم إنني لا أصلح للعمل الرسمي، والإداري، والاجتماعات الطويلة، والسهر الطويل، والزيارات الرسمية، والسفر المضني. لقد انتخبت وأنا غائب، سمعت الخبر في الراديو وكنت في النورماندي في فرنسا فبكيت. وأول مقال كتبته حينذاك عنوانه «قبل كتاب الاستقالة». لكن خضوعي لضغوط معنوية وأخلاقية عالية جعلني امتثل لهذه العضوية لفترة محددة، نحو خمس سنوات. وأقول مازحاً إن من حسنات أوسلو أنها أتاحت لي الفرصة للاستقالة من اللجنة التنفيذية.

□ **ماذا عنى لك خروجك من المنظمة عام ١٩٩٣؟**

- شعرت بسهولة التنفس مثل شخص أطلق سراحه.

□ **سياسياً؟**

- لا، شخصياً. شخصياً، شعرت أنني بت أستطيع أن أنصرف إلى

همومي الخاصة، إلى حياتي، إلى شعري، والى عشوائيتي، أو فوضاي. صحيح أن في الإنسان أكثر من شخصية، وأن في السياسيّ والشاعر والكاتب، لكن طبيعة التعبير عن كل شخصية تختلف. طبيعة السياسي تختلف عن طبيعة الشاعر، ثم إن لهما لغتين مختلفتين، من دون أن يعني ذلك أن الشاعر متخلٍّ عن السياسة. فالسياسة فينا والسياسة تعني في وضعنا الفلسطيني أن نكون منتمين إلى قضية وطنية.

لا يستطيع الشاعر أن يتخلى عن السياسة التي فيه. لكن طبيعة التعبير عن العلاقة هي التي تختلف. أما على المستوى السياسي فكنت حائراً. قرأت نص اتفاق أوسلو قبل أن يذاع، وعندما علمت بأنه وقّع بالحروف الأولى، قدمت استقالتي، وخضعت استقالتي لتأويلات كثيرة، ومجحفة، وظالمة، وبعضها غير أخلاقي.

وكنت من الخلقية حتى أنني لم أقل لماذا، كل ما قلته: إننا مقبلون على مغامرة لا أريد أن أكون جزءاً منها، وكانت هناك، للأسف، تفسيرات مزرية. مع ذلك، عندما قبلت المؤسسة الفلسطينية هذه الصيغة وأصبحت هي التي تمثل السياسة الرسمية الفلسطينية، قلت إنني لا أستطيع أن أرفضها في المطلق، مرتاح الضمير، ولا أن أقبلها أيضاً، مرتاح الضمير. لذلك كان وضعي هو وضع المتحفظ والممتنع، وليس وضع الذي سيعارض. كان في قلبي نداء ما يقول إنه قد ينتج عن ذلك شيء، خصوصاً أن هذا المشروع جاء بعد محاصرة سياسية خانقة لمنظمة التحرير في أعقاب حرب الخليج، وانعدام الخيارات أمامها.

كنت حائراً بين قلبي وعقلي، العقل كان يقول لي إن هذا الاتفاق

لن يؤدي إلى حل ولن يؤدي إلى سلام حقيقي ولا إلى دولة. فنص الاتفاق غامض/ والمرحلة الانتقالية معدومة الربط نهائياً، وليس لدى إسرائيل أي التزام بالانسحاب، وليس هناك من تسمية للأرض المحتلة بأنها محتلة.

ولكن كنت أتمنى أن يكون فهمي خاطئاً، كنت أتمنى ألا يكون الذين قبلوا على خطأ، ففي خطئي مصلحة للجميع. ولكن للأسف الشديد، كانت النتائج أسوأ مما تصورت. لقد انتقلنا من منفى إلى سجن كبير. وعرفات قضى سنوات في زنزانة، في غرفة. أين آفاق أوسلو؟ ما هي هذه الآفاق؟ ومع ذلك رضي القتيل ولم يرضَ القاتل.

□ **هل كان من حل آخر في رأيك؟**

- هذا ما يحير فعلاً. كان من الممكن الوصول إلى اتفاق آخر. لو عرف عرفات، والمنظمة، مدى حاجة إسرائيل إلى اتفاق ما لكي تنفتح بوابة العالم العربي أمامهم، لكانت مكافأتنا كحراس للبوابة أفضل وأكبر. ليتنا صبرنا أكثر، لو طلبنا مثلاً فك الاستيطان من غزة كنا سنحصل عليه. لكن الاستعجال كان يحجب القراءة الدقيقة للنصوص.

□ **ما أجمل خطاب كتبته لعرفات؟**

- عرفات يقول إن أجمل نص كتبته له هو نص إعلان الدولة. وأعتقد شخصياً أن أجمل نص كتبته خطاب ألقاه عرفات في مؤتمر لليونسكو عام ١٩٩٦. والمفارقة أنني كتبته بعد أوسلو. كنت

حينذاك في باريس، وجاء عرفات وطلب مني أن أكتب النص وكان موضوعه فكرياً، حول مشكلات العالم... وفي الاجتماع كان رؤساء العالم موجودين، واستشهد أكثر من رئيس بالنص الذي قرأه عرفات، فقال لي «أرأيت كم أن خطابك جيد»، فقلت له: هذا أصبح خطابك أنت.

□ **كتبت النص على رغم اعتراضك على اتفاق أوسلو!**

- اختلافي مع عرفات حول موضوع أوسلو لم يمسّ العلاقة الشخصية التي جمعتني به. والدليل أنني ذهبت، أو عدت، إلى الوطن في شروط أوسلو.

□ **والخطاب الشهير في السبعينيات: «لا تسقطوا غصن الزيتون»؟**

- لا، لم أكتبه وحدي. كنا مجموعة وكتبناه معاً. لكن الصحافة ركّزت عليّ وكأنني أنا الذي كتبته.

□ **قلت لي إنك لم تخرج من البيت منذ ثلاثة أيام!**

- وأحياناً أبقى أكثر.

□ **ماذا يعني لك البيت؟ ألا تشعر أحياناً بسأم ما، بوحدة ما...؟**

- البيت يعني لي الجلوس مع النفس، ومع الكتب، ومع الموسيقى، ومع الورق الأبيض. البيت هو أشبه بغرفة إصغاء إلى الداخل، ومحاولة لتوظيف الوقت في شكل أفضل. ففي الستين يشعر المرء بأنه لم يبق لديه وقت طويل.

وشخصياً، أعترف بأنني أهدرت وقتاً طويلاً في ما لا يجدي، في السفر، في العلاقات، وغير ذلك. إنني حريص الآن على أن أوظف وقتي لمصلحة ما أعتقد بأنه أفضل وهو الكتابة والقراءة. يشكو كثير من الناس من العزلة، أما أنا فإنني أدمنت العزلة، ربيتها وعقدت صداقة حميمة معها.

العزلة هي أحد الاختبارات الكبرى لقدرة المرء على التماسك. وطرد الضجر هو أيضاً قوة روحية عالية جداً. وأشعر بأنني إذا فقدت العزلة فقدت نفسي. أنا حريص على البقاء في هذه العزلة، وهذا لا يعني أنه انقطاع عن الحياة والواقع والناس... إنني أنظم وقتي بشكل يسمح لي بأن انغمر في علاقات اجتماعية قد لا تكون كلها مفيدة.

□ **لم تعد حياتك صاخبة سياسياً مثلما كانت من قبل؟**

- الصخب لا أستطيع أن أتحرر منه. مصيرنا الوطني والإنساني يعذب النفس، ويعذب الفكر. ونحن الآن في لحظة تاريخية يسود فيها، لا أريد أن أقول، قانون الغاب، ولكنه استبداد كوني لا يصيبنا وحدنا، بيد أننا نشعر به أكثر من سوانا، لأننا نحن الأضعف الآن في العالم. ولدينا أزمة حضور، وأزمة علاقة بتاريخنا ومستقبلنا.

والأخطر هو أزمة العلاقة بالمستقبل. من هنا، فهذا الصخب قوي جداً، ولكن يجب ألا نرد عليه بصخب كتابي. فأنت لا تستطيع أن تصارع الصخب بصخب لغوي، فالصخب المادي أقوى من الصوت الذاتي. عليك أن تقاوم هذا الصخب بنقيضه، بل بلغة أهدأ، وبالتأمل، وبارتباط أعلى بالحياة، وبتمجيد جماليات الحياة،

وبالبحث عن الطاقة الكامنة في النفس البشرية... هكذا تستطيع أن تسمع صوتك. فالصخب الخارجي العالي يستطيع أن يبتلع صوتك. إنني أقاوم الصخب بالسكينة.

٥

□ **قلت مرة إن «البيت أجمل من الطريق إلى البيت»؟ هل يذكرك هذا القول بكلام الشاعر الألماني هولدرلن عن «العودة إلى البيت»؟**

- كثيرون من الشعراء منذ هوميروس كتبوا عن ثنائية الطريق والبيت. كنت دائماً أميل إلى تمجيد الطريق، والطريق بؤرة أساسية في الرؤيا الشعرية والصوفية. هذه الثنائية تتناوبها أوليات مختلفة. عندما كنت خارج الوطن، كنت أعتقد أن الطريق سيؤدي إلى البيت وأن البيت أجمل من الطريق إلى البيت.

ولكن عندما عدت إلى ما يُسمى البيت وهو ليس بيتاً حقيقياً غيرت هذا القول وقلت: ما زال الطريق إلى البيت أجمل من البيت لأن الحلم ما زال أكثر جمالاً، وصفاء، من الواقع الذي أسفر عنه هذا

الحلم. الحلم يتيم الآن. لقد عدت إلى القول بأولوية الطريق على البيت.

□ **إنها حالة عوليس إذاً؟**

أجل، حالة عوليس الذي لم يجد نفسه، ولا ما كان يتوقع، ولم يجد كذلك بينيلوب. وبحسب الحالة الراهنة عدت شعرياً إلى التأمل أكثر في الدرب، والسبب بسيط لأنني لم أجد البيت.

□ **متى توطدت علاقتك القوية بالبيت؟ في أي مرحلة من حياتك؟**

– علاقتي القوية بالبيت نمت في المنفى، أو في الشتات. عندما تكون في بيتك لا تمجد البيت ولا تشعر بأهميته وحميميته، ولكن عندما تحرم من البيت يتحوّل إلى صبوة، وإلى مشتهى، وكأنه هو الغاية القصوى من الرحلة كلها. المنفى هو الذي عمّق مفهوم البيت والوطن، كون المنفى نقيضاً لهما. أما الآن فلا أستطيع أن أعرّف المنفى بنقيضه، ولا الوطن بنقيضه، الآن اختلف الأمر وأصبح الوطن والمنفى أمرين ملتبسين ومتداخلين.

□ **أي بيت أحببت خلال منفاك؟ وهل من علاقة بين البيت والمدينة التي تكون فيها؟**

– لا شك في هذه العلاقة. فالبيت لا ينفصل عن محيطه. بيت في حيفا يختلف عن بيت في باريس، أو القاهرة، أو بيروت. نوافذ البيت مفتوحة على أصوات الخارج. أما البيت المجازي الذي يخلقه

الشاعر لنفسه فإنما هو بيت داخلي يخترعه الشاعر نفسه. إنه عبارة عن بيت شعري. هكذا يتحول البيت إلى بيت شعر، وبيت الشعر يصبح مسكناً، أو مأوى. لذلك أحب كثيراً عثور العرب على كلمة واحدة ذات معنيين: البيت أي المنزل والبيت الشعري، وهذا تطابق جميل.

□ **أول بيت سكنته بعد خروجك من فلسطين أين كان؟**

- أول رحلة لي خارج فلسطين كانت إلى موسكو. وكنت طالباً في معهد العلوم الاجتماعية، ولكن لم يكن لي هناك بيت في المعنى الحقيقي. كان غرفة في مبنى جامعي.

□ **كم أقمت في موسكو؟**

- سنة. وكانت موسكو أول لقاء لي بالعالم الخارجي. حاولت السفر قبلاً إلى باريس لكن السلطات الفرنسية رفضت دخولي إلى أرضها. كان هذا في العام ١٩٦٨. كان لدي وثيقة إسرائيلية لكنّ الجنسية غير محددة فيها. الأمن الفرنسي لم يكن مطلوباً منه أن يفهم تعقيدات القضية الفلسطينية. كيف أحمل وثيقة إسرائيلية، وجنسيتي غير محددة فيها، وأقول لهم بإصرار إنني فلسطيني. أبقوني ساعات في المطار، ثم سفّروني.

□ **هل أحببت موسكو؟**

- كانت أول مدينة أوروبية، وأول مدينة كبيرة أعيش فيها. طبعاً اكتشفت معالمها الضخمة ونهرها، ومتاحفها، ومسارحها... تصور

ما يكون رد فعل طالب فتيّ ينتقل من إقامة محاصرة إلى عاصمة ضخمة! تعلمت الروسية قليلاً لأتدبر أموري الشخصية. لكن اصطدامي بمشكلات الروس، يومياً، جعل فكرة «فردوس» الفقراء التي هي موسكو، تتبخر من ذهني وتتضاءل. لم أجدها أبداً جنة الفقراء، كما كانوا يعلّموننا.

□ هل فقدت فكرتك المثالية عن الشيوعية في تلك اللحظة؟

- فقدت الفكرة المثالية لكنني لم أفقد ثقتي بالماركسية أو بالشيوعية. كان هناك تناقض كبير بين تصوّرنا أو ما يقوله الإعلام السوفياتي عن موسكو، والواقع الذي يعيشه الناس، وهو مملوء بالحرمان، والفقر، والخوف. وأكثر ما هزّني لدى الناس هو الخوف. عندما كنت أتكلم معهم أشعر بأنهم يتكلمون بسرية تامة. وإضافة إلى هذا الخوف كنت أشعر بأن الدولة موجودة في كل مكان بكثافة. وهذا ما حوّل مدينة موسكو من مثال إلى مدينة عادية.

□ إلى أين سافرت بعد موسكو؟

- إلى القاهرة.

□ كم بقيت في القاهرة؟

- بقيت سنتين هما ١٩٧١ و١٩٧٢.

□ كيف كانت حياتك في القاهرة؟

- الدخول إلى القاهرة كان من أهم الأحداث في حياتي

الشخصية. في القاهرة ترسخ قرار خروجي من فلسطين وعدم عودتي إليها. ولم يكن هذا القرار سهلاً. كنت أصحو من النوم، وكأنني غير متأكد من مكان وجودي. أفتح الشباك وعندما أرى النيل أتأكد من أنني في القاهرة.

خامرتني هواجس، ووساوس كثيرة، لكنني فتنت بكوني في مدينة عربية، أسماء شوارعها عربية، والناس فيها يتكلمون بالعربية. وأكثر من ذلك وجدت نفسي أسكن النصوص الأدبية التي كنت أقرأها وأعجب بها. فأنا أحد أبناء الثقافة المصرية، تقريباً، والأدب المصري. التقيت بهؤلاء الكتّاب الذين كنت من قرائهم وكنت أعدّهم من آبائي الروحيين.

□ **هل التقيت طه حسين قبيل وفاته؟**

- من سوء حظي أنني لم ألتقِ طه حسين، كان في وسعي أن ألتقي به، ولم يحصل اللقاء. وكذلك أم كلثوم لم ألتقِ بها. وحسرتي الكبرى أنني لم ألتقِ هذه المطربة الكبيرة. كنت أقول إنني ما دمت في القاهرة فلديّ متسع من الوقت لألتقي مثل هذه الشخصيات. التقيت محمد عبدالوهاب، وعبدالحليم حافظ وسواهما، والتقيت كبار الكتاب مثل نجيب محفوظ، ويوسف إدريس، وتوفيق الحكيم.

□ **هل عملت في القاهرة؟**

- عيّنني محمد حسنين هيكل، مشكوراً، في نادي كتّاب «الأهرام»، وكان مكتبي في الطابق السادس، وهناك كان مكتب توفيق الحكيم، ونجيب محفوظ، ويوسف إدريس، وبنت الشاطئ.

وكان توفيق الحكيم في مكتب فردي ونحن البقية في مكتب واحد. وعقدت صداقة عميقة مع محفوظ، وإدريس، الشخصيتين المتناقضتين: محفوظ شخص دقيق في مواعيده، ومنضبط، يأتي في ساعة محددة ويذهب في ساعة محددة. وكنت عندما أسأله: هل تريد فنجان قهوة أستاذ نجيب؟ كان ينظر إلى ساعته قبل أن يجيب، ليعرف إن كان حان وقت القهوة أم لا. أما يوسف إدريس فكان يعيش حياة فوضوية وبوهيمية، وكان رجلاً مشرقاً.

وفي القاهرة صادقت أيضاً الشعراء الذين كنت أحبهم: صلاح عبد الصبور، وأحمد حجازي، وأمل دنقل. كان هؤلاء من الأصدقاء القريبين جداً. وكذلك الأبنودي. كل الشعراء، والكتاب، الذين أحببتهم توطدت علاقتي بهم. والقاهرة كانت من أهم المحطات في حياتي.

□ **هل كانت القاهرة منطلقك الشعري الثاني بعد انطلاقتك الأولى في الأرض المحتلة؟**

- نعم. ولكنني سأروي لك هذه الواقعة: عندما كنت في القاهرة راحت الصحافة العربية، وخصوصاً بعض الصحافة اللبنانية، تهاجمني. وخصّت مجلة «الحوادث» غلافها مرة لي قائلة: ليته يعود إلى إسرائيل. وراحوا يؤبنونني شعرياً معلنين أنني انتهيت كشاعر. قبل أن أكتب، حكموا على ما سأكتب. في القاهرة تمّت ملامح تحوّل في تجربتي الشعرية وكأن منعطفاً جديداً يبدأ.

□ **ولماذا قامت هذه الحملة عليك؟**

- كان يُنظر إليّ عندما كنت في الأرض المحتلة كوني شاعر

المقاومة. وبعد هزيمة ١٩٦٧ كان العالم العربي يصفق لكل الشعر، أو الأدب، الذي يخرج من فلسطين، سواء كان رديئاً أم جيداً. اكتشف العرب أنّ في فلسطين المحتلة عرباً صامدين ويدافعون عن حقهم وعن هويتهم.

اكتسبت، إذاً، النظرة إلى هؤلاء طابع التقديس، وخلت من أي مساءلة أدبية عامة. هكذا أسقطت المعايير الأدبية عن نظرة العرب إلى هذه الأصوات المقاومة بالشعر والأدب في الداخل. ومن القصائد المهمة التي كتبتها في القاهرة قصيدة «سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا» ونشرت في صحيفة «الأهرام» وصدرت في كتاب «أحبك أو لا أحبك».

□ **ما هي المحطة الثانية عربياً في مسارك الشعري؟**

- إنها بيروت، بلا شك. فبعد القاهرة انتقلت إلى بيروت مباشرة. وأمضيت فيها نحو عشر سنوات إلى حين الخروج. عشت فيها من العام ١٩٧٢ إلى العام ١٩٨٢. حنيني إلى بيروت ما زلت أحمله حتى الآن. وعندي مرض جميل اسمه الحنين الدائم إلى بيروت. ولا أعرف ما هي أسبابه. وأعرف أن اللبنانيين لا يحبون مديح مدينتهم في هذا الشكل. ولكن لبيروت في قلبي مكانة خاصة جداً.

ولسوء حظي أنني بعد سنوات قليلة من سكني في بيروت، وهي كانت ورشة أفكار ومختبراً لتيارات أدبية وفكرية وسياسية، متصارعة ومتعايشة في وقت واحد، لسوء حظي أن الحرب اندلعت. وأعتقد أن عملي الشعري تعثر حينذاك.

□ **لكنك كتبت قصائد جميلة في بيروت؟**

- أعتقد أن أجمل ما كتبت ديوان «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق». ولكن بعد اندلاع الحرب صار الدم، والقصف، والموت، والكراهية والقتل... كل هذه صارت تهيمن على أفق بيروت وتعكره. وبعض أصدقائي هناك ماتوا، وكان عليّ أن أرثيهم. وأول من فقدت هناك غسان كنفاني. وأعتقد أن الحرب الأهلية في لبنان عطلت الكثير من المشاريع الثقافية والفكرية التي كانت تجتاح بيروت. وانتقل الناس إلى جبهات مختلفة ومتناقضة ومتحاربة.

□ **هل شعرت يوماً أنك طرف في الحرب اللبنانية؟**

- لا، أبداً. أنا منذ البداية كنت أعتبر لأصدقائي ومعارفي عن تشاؤمي من نتائج هذه الحرب. وكنت أطرح السؤال الآتي: هل كان في وسعنا ألا نُستدرج كفلسطينيين إلى هذه الحرب؟ كانت هناك أجوبة رسمية تقول أن دور الفلسطينيين في الحرب هو الدفاع عن النفس ومواجهة محاولة إقصائنا. ولكننا أخطأنا في بيروت عندما أنشأنا ما يشبه الدولة داخل الدولة.

□ **هل أزعجك هذا الأمر؟**

- كثيراً. وكنت أخجل من اللبنانيين إزاء الحواجز التي كان يقيمها الفلسطينيون في الأرض اللبنانية ويسألون اللبناني عن هويته. طبعاً لكل هذه الأمور تفسيرات وتبريرات. ولكن كنت أشعر دوماً بالخجل. وكنت أطرح على نفسي أسئلة عدة حول هذه الأمور، حتى أمام أصدقائي المتحمسين للقضية الفلسطينية والحركة الوطنية.

ومن هذه الأسئلة: ماذا يعني أن ننتصر في لبنان؟ هذا سؤال كان يلح عليّ دوماً. ولنفترض أننا أنهينا الحرب وانتصرنا، فماذا يعني الانتصار هنا؟ أن نحتل لبنان ونتسلّم الحكم في لبنان؟ كنت متشائماً جداً. ولم أكتب عن الحرب اللبنانية إلّا كتابة شبه نقدية.

□ لكنك أسست مجلة «الكرمل» في بيروت، وكأن لديك مشروعاً ثقافياً!

- هنا المفارقة.

□ الوجود الفلسطيني في بيروت كان له بعد ثقافي وساهم في منح بيروت دلالة ثقافية عربية.

- تستطيع أن تقول هذا الآن. بعدما وضعت الحروب أوزارها، الحروب الفلسطينية ـ اللبنانية، أو الحروب الأهلية... تستطيع من خلال رؤية محايدة أن تنظر إلى الآثار الإيجابية للتفاعل الفلسطيني مع الحياة الثقافية اللبنانية، أو التفاعل اللبناني مع القضية الفلسطينية. هناك جوانب إيجابية فعلاً. هناك مركز الأبحاث الفلسطينية، مجلة «شؤون فلسطينية» ومجلة «الكرمل» وسواها...

كنت أشعر بأن وجودي في بيروت سيطول ولم أكن أشعر بالحرج وكأنني مقيم في شكل شرعي. ولكن أن أكون مقيماً في شكل إجباري ومضاد لرغبة اللبنانيين عبر تعايشهم القسري معنا، فهذا كان يزعجني.

وعندما خرجت القيادة الفلسطينية، والمقاتلون الفلسطينيون من

بيروت لم أخرج. بقيت في بيروت أسابيع عدة. لم أتوقع أن الإسرائيليين سيحتلون بيروت. ولم أجد معنى لخروجي في السفن مع المقاتلين. ولكن في صباح ذات يوم وكنت أسكن في منطقة الحمراء، خرجت لأشتري خبزاً وإذا بي أشاهد دبابة إسرائيلية ضخمة. دخلت إسرائيل قبل الإعلان عن الدخول. حينذاك وجدت نفسي وحيداً أتجوّل في الشوارع ولا أرى سوى الدبابات، والجنود الإسرائيليين، ورجالاً ملثمين. قضيت فعلاً أياماً صعبة جداً، ولم أكن أعرف أين أنام.

□ هل بقيت في الحمراء؟

- لا. قمت بحيلة. كنت أنام خارج البيت في مطعم، وأتصل بجيراني لأسألهم إن كان الإسرائيليون سألوا عني. إذا قالوا: نعم جاؤوا، فكنت أدرك أنهم لن يأتوا مرة أخرى، فأذهب إلى بيتي، أستحم، وأرتاح، ثم أعود إلى المطعم. إلى أن حصلت الكارثة الكبرى وهي مجزرة صبرا وشاتيلا. عند ذاك تيقنت من أن بقائي هناك ضرب من العبث والطيش.

□ وكيف خرجت؟

- رتّبت الأمر مع السفير الليبي في بيروت حينذاك، فهو كان في مقدوره أن يأخذني من منطقة الأشرفية التي كانت «الكتائب» تسيطر عليها، إلى سورية. ولكن كان عليه أن يجد طريقاً ليأخذني من بيتي إلى مدخل الأشرفية. اتفقنا مع ضابط لبناني أوجد لنا شارعاً كان يمر به الرئيس الراحل شفيق الوزان، وكان هناك اتفاق بين الإسرائيليين والحكومة على ألا يتعرضوا لهذا الشارع.

وفعلاً سلكنا هذا الطريق وخرجنا من بيروت. وعندما وصلنا إلى طرابلس، ذهبنا إلى مطعم لنأكل السمك بعدما مللنا أكل المعلبات. وبعدما دخلت الحمام لأغسل يديّ نظرت إلى المرآة فرأيت أنفاً عليه نظارتان. لم أعرف صاحب هذا الوجه لثوانٍ. كأنني كنت أنظر إلى وجه آخر.

وعندما وصلت إلى دمشق أقمت هناك أسبوعاً. وكان حصل حادث طريف جداً على الحدود السورية ـ اللبنانية. فالضابط اللبناني على الحدود الذي طلب أوراقي، وكنت أحمل جواز سفر تونسياً ديبلوماسياً، وجد أن إقامتي قد انتهت، وهذه مخالفة قانونية. قلت له: صحيح، ولكن ألا تسمع الأخبار؟ ألا تعرف أن ما من سفارات أو دوائر تعمل؟

□ إلى أين سافرت من دمشق؟

- إلى تونس. وكانت زيارة رأيت خلالها الرئيس عرفات والأخوان في مشهد تراجيدي. رأيت كل الثورة الفلسطينية تقيم في فندق على شاطئ بحر. كان المشهد مؤلماً جداً ويستدعي كتابة رواية عن هذا المصير. لكن عرفات سرعان ما أعاد بناء مؤسسته. وقال لي للحين: واصل إصدار «الكرمل». كان مهتماً حتى بالجانب الثقافي. فقلت له أين أصدرها؟ قال لي: حيث تشاء، في لندن، في باريس، في قبرص...

ذهبت إلى قبرص كي أرتب شؤون الرخصة. وصدرت «الكرمل» من قبرص فيما كنت أنا أحررها في باريس، وأطبعها في نيقوسيا، وكان معاوني الكبير هو الشاعر سليم بركات.

□ **كم دامت إقامتك في باريس؟**

- نحو عشر سنوات ولكن في شكل متقطع، إذ كنت أسافر باستمرار. وكنت هكذا قريباً من منظمة التحرير في تونس.

□ **كيف كان انطباعك عن باريس؟**

- كانت باريس عبارة عن محطة أكثر منها إقامة أو سكناً.

□ **هل ساهمت باريس في انطلاقك عالمياً وفتحت لك الآفاق الرحبة؟**

- لا أعرف. لكنني أعرف أن في باريس تمت ولادتي الشعرية الحقيقية. وإذا أردت أن أميّز شعري فأنا أتمسك كثيراً بشعري الذي كتبته في باريس في مرحلة الثمانينيات وما بعدها. هناك أتيحت لي فرصة التأمل والنظر إلى الوطن، والعالم، والأشياء من خلال مسافة، هي مسافة ضوء.

فأنت عندما ترى من بُعد، ترى أفضل، وترى المشهد في شموليته. علاوة على أن باريس جمالياً تحرّضك على الشعر والإبداع. كل ما فيها جميل. حتى مناخها جميل. في باريس كتبت في وصف يوم خريفي: «أفي مثل هذا النهار يموت أحد؟».

ومدينة باريس، أيضاً، هي مدينة الكتّاب المنفيين الآتين من كل أنحاء العالم. تجد العالم كله ملخصاً في هذه المدينة. وكانت لي صداقات مع كتّاب أجانب كثيرين. وأتاحت لي باريس فرص

التفرّغ أكثر للقراءة والكتابة. ولا أعرف فعلاً إن كانت باريس هي التي أصابتني أم أن مرحلة نضج ما تمت في باريس، أم أنه تطابق العنصرين بعضهما مع بعض؟

في باريس كتبت ديوان «ورد أقل» وديوان «هي أغنية» و«أحد عشر كوكباً» و«أرى ما أريده» وكذلك ديوان «لماذا تركت الحصان وحيداً؟» ونصف قصائد «سرير الغريبة». وكتبت نصوص «ذاكرة للنسيان» وغاية هذا الكتاب النثري التحرر من أثر بيروت، وفيه وصفت يوماً من أيام الحصار.

معظم أعمالي الجديدة كتبتها في باريس. كنت هناك متفرّغاً للكتابة على رغم انتخابي عضواً في اللجنة التنفيذية. وفي باريس كتبت نص إعلان الدولة الفلسطينية. مثلما كتبت نصوصاً كثيرة ومقالاً أسبوعيا في مجلة «اليوم السابع». كأنني أردت أن أعوّض عن الصخب الذي كان يلاحقني في مدن أخرى.

□ **عندما تركت بيروت حصل نوع من سوء الفهم بينك وبين بيروت... ماذا عن سوء الفهم هذا؟**

- لم يحصل سوء فهم أبداً، بل كان لديّ حب عميق لهذه المدينة. لكنّ العلاقة بين المحبين ينتابها عتاب أحياناً. فعلاقتي ببيروت كانت علاقة حب. وقد شعرت في تلك اللحظة المأساوية بأن بيروت ستنسانا. هذا كل ما قلته وهو لا يجرح أحداً. وفعلا مرّت بيروت لبضعة أيام في حال تراجع تجاه نفسها وتجاه الآخرين. أنت لبناني وتعرف أكثر مني. كانت بيروت محتاجة إلى وقت أطول كي تتوازن. لكنها ما لبثت أن مرّت بحروب أهلية أخرى في غياب

الفلسطينيين. وهذا دليل على أن الفلسطينيين لم يكونوا السبب الوحيد لهذه الحرب التي استحالت حروباً. لا. أنا لم أكتب عن بيروت سوى الحب. وكتبت بشجاعة العاشق المطمئن إلى استعداد الحبيبة للاستماع إليه.

□ **مدينة عمّان، هل هي لك بمثابة المستقر، إضافة إلى رام الله؟**

– بعدما أصبح في إمكاني أن أعود إلى «جزء» من فلسطين وليس إلى «جزء» شخصي بل إلى «جزء» من وطن عام، وقفت طويلاً أمام خيار العودة. وشعرت بأن من واجبي الوطني والأخلاقي ألا أبقى في المنفى. فأنا أولاً لن أكون مرتاحاً، ثم سأتعرض إلى سهام من التجريح لا نهاية لها، ثم سيقال إنني أفضل باريس على رام الله، أو على غزة.

وبالتالي اتخذت الخطوة الشجاعة الثانية بعد الخروج وهي خطوة العودة. وهاتان الخطوتان من أصعب الأمور التي واجهتها في حياتي: الخروج والعودة. اخترت عمان لأنها قريبة من فلسطين ثم لأنها مدينة هادئة وشعبها طيب. وفيها أستطيع أن أعيش حياتي. وعندما أريد أن أكتب أخرج من رام الله لأستفيد من عزلتي في عمان.

□ **أليس من هدوء في بيتك برام الله؟**

– لا. التوتر عالٍ جداً في رام الله. ومشاغل الحياة الوطنية واليومية تسرق وقت الكتابة. إنني أمضي نصف وقتي في رام الله، والنصف الآخر في عمان، وفي بعض الأسفار. في رام الله أشرف على إصدار مجلة «الكرمل».

□ أين أصبحت «الكرمل» الآن؟ هل أكملت مشروعها؟

- كل مجلة يجب أن يكون لها تاريخ انتهاء. لا أعرف إن كانت «الكرمل» وصلت إلى هذا التاريخ أم لا. لكنني أبحث فعلاً منذ سنوات عن طريقة لتجديد المجلة طابعاً، وروحاً، من خلال تجديد محرريها. أي إنني أبحث عن وسيلة للخروج لكي أعطي للجيل الجديد فرصة الإضافة والتطوير. لكنني أشعر حتى الآن بأن المجلة ضرورية ومطلوبة وتقوم بدورها الإبداعي والثقافي إضافة إلى الترجمة.

□ هل حاولتم التحاور مع المثقفين الإسرائيليين مثل بعض المجلات الفلسطينية في الداخل؟

- ليس كثيراً. هذه مسألة فردية. أنا لا أعترض على أي كاتب فلسطيني يحاور كاتباً إسرائيلياً معتدلاً ويجمعهما الحد الأدنى المشترك وهو القبول بالدولة الفلسطينية، والحق الفلسطيني. ولكنني لا أقترح هذا الحوار كمقترح عام. وقد حقق زميلنا حسن خضر مساجلات مهمة مع بعض الكتاب الإسرائيليين وهي ليست حواراً مقدار ما هي مواجهة فكرية.

□ هل تتدخل كثيراً في محتويات المجلة؟

- أقرأها حرفاً حرفاً. وأمارس دوري كرئيس تحرير، لأنني لم أقرر حتى الآن من هو رئيس التحرير المقبل. وهذا لا يتعلق بي وحدي بل بمجلس الأمناء، وبمتطلبات الثقافة الفلسطينية في الداخل. فتوقيف مجلة مثل «الكرمل» يشكل تراجعاً كبيراً في الحياة الثقافية

الفلسطينية. إننا في حاجة إليها. ولكن يجب أن يتسلّمها شخص سواي.

□ **هل ضجرت منها؟**

- لا. لكنني أحررها منذ العام ١٩٨١ أي منذ أربع وعشرين سنة. وطبيعة الأشياء أن يتغيّر الأشخاص.

□ **«سرير الغريبة» من كتب الحب الجميلة جداً، وأعتقد أنه استطاع أن يضع حداً لمقولة المرأة ـ الأرض أو الحبيبة ـ الوطن التي طالما تكلم عنها النقد إزاء شِعرك. كيف ترى إلى هذه المقولة وهل من علاقة لها بـ «سرير الغريبة»؟ هل سئمت هذه المقولة؟**

- لا لم أسأمها، ولكن هناك خطر من استمرار التمسك بالترميز. المرأة كائن بشري وليست وسيلة للتعبير عن أشياء أخرى. الوردة كائن جمالي من دون أن يرمز إلى جرح أو دم. هذه محاولة لتطبيع علاقتي مع اللغة، أو الكلمات، والأشياء، ولتطبيع علاقتي أيضاً بالنظر إلى الفلسطيني ككائن بشري أولاً، قبل أن يكون قضية.

فالهوية الإنسانية للفلسطيني سابقة للهوية الوطنية. صحيح أننا في صراع طويل يستلزم أن يقوم الشاعر خلاله بدور في بلورة الهوية الثقافية، وفي حماية الروح من الانكسار، ولكن يجب ألا يلغي هذا الأمر حقنا الإنساني في التأمل في طبيعتنا البشرية.

فالفلسطيني إنسان يحب، ويكره، ويتمتع بمنظر الربيع ويتزوج... إذاً

المرأة تحمل معاني أخرى غير الأرض. جميل أن تكون المرأة وعاء للوجود كله. ولكن يجب أن تكون لها شخصيتها كامرأة.

عندما تعرضت في ديواني «سرير الغريبة» للنقد. واتهمت بالتخلي عن ارتباطي بالقضية، قلت إن هذا تعميق للتجربة. ثم إن شعر الحب يمثل البعد الذاتي من أبعاد المقاومة الثقافية، فأن نكون قادرين على الكتابة عن الحب والوجود والموت والماوراء، فهذا يعمق من قيمتنا الوطنية وهويتنا. نحن لسنا خطاباً، نحن لسنا بياناً. وكما قلت أكثر من مرة وأكرر: الفلسطيني ليس مهنة بل كائن بشري يناضل ويدافع عن أرضه وحقه.

□ **هل يضيرك أن تُسمى، مثلاً، شاعر حب وليس شاعر غزل؟**

- طبعاً، أتمنى أن أكون شاعر حب، أو أتمنى أن تسمح لي ظروفي التاريخية أن أكون شاعر حب، لأن شعر الحب هو أجمل ما يمكن أن يكتب من شعر. والحب لا ينتهي. شعر النضال ابن مرحلة ما، وهو ضروري، ولكنه لا يقدر على الاستمرار. الصراع عملية مستمرة، الصراع في معناه الإيجابي، وهو يأخذ أشكالاً متعددة، منها صراع الإنسان مع قلبه، الصراع بين العقل والقلب، نداء الغريزة، حق الرغبة في التعبير عن نفسها.

□ **هل عشت قصص حب وخيبات حقيقية؟ وهل كتبت انطلاقا من تجارب عشق حية؟**

- كل ما أكتبه في الحب أم في سواه، ناجم عن تجارب حية.

□ **هل هناك امرأة معينة كتبت عنها أو لها؟**

- ربما. ولكن ليس كما يعبر عنها شعري. لماذا؟ لأنك إذا بدأت في كتابة قصيدة حب لا يمكنك أن تكتب عن المطلق في الحب، أنت تكتب عن امرأة معينة. لكن الكتابة تأخذ مجرى يخرج عن سياق حادثة الحب. حينذاك تختلط ملامح المرأة التي تكتب عنها بملامح امرأة أخرى أو نسوة أخريات، وكذلك، بملامح الشجر، والماء، والتراب. النص يبدأ دائماً من المحدد ثم ينتقل إلى الكلي. أما أن يكون لدي امرأة مثل «إلسا» حبيبة الشاعر أراغون فهذا صعب. ليس لدي «إلسا». هذا مع اعتقادي بأن «إلسا» كانت ذريعة للشاعر أراغون.

□ **سأنتقل إلى الكلام عن «نوبل». ففي كل سنة يتجدد الكلام عربياً عن «نوبل» وتطرح دائماً أسماء عربية، وكان اسمك بارزاً هذه السنة من خلال الإحصاء الذي قامت به صحيفة «النهار» البيروتية، وقد احتللت فيه المرتبة الأولى بحسب ترشيح بعض المثقفين العرب اسمك للجائزة! كيف ترى إلى هذه القضية الإشكالية؟ هل فكرت بالجائزة يوماً؟**

- لم أفكر بجائزة نوبل، ولم أحلم بها، وأشعر في داخلي بأن على الإنسان أن يحلم بما هو ممكن وألا يتحول هذا الموضوع إلى «وسواس». القضية غير شخصية وأشكر المثقفين الذين اختاروني للجائزة. ولكن كنت أتمنى ألا يكون اسمي مطروحاً بين الأسماء، لأنني لا أحب دخول هذه «البورصة».

كل سنة ترتفع أسهم وتسقط أخرى. وعموماً هناك مشكلة في

نظرة العرب إلى صورتهم. الأدب العربي لا يحتل مكانته في العالم كما يظن الأدباء العرب. وجائزة نوبل ليست جائزة للأدب العربي. العرب فازوا بها بعد ٨٧ سنة من تأسيسها وحازها نجيب محفوظ باستحقاق عالٍ. ومكانة العرب الأدبية ترتبط، أيضاً، بمكانتهم العالمية والسياسية وبحضورهم في العالم. ولا يمكن أن يُستبعد هذا الشرط.

يقيم العرب كل سنة «زفة» مما جعل القضية هذه محرجة حقاً. ومن حسن حظ العرب أن أعضاء اللجنة السويدية لا يقرأون العربية، ولا يضحكون من إصرار العرب على انتزاع الجائزة. وإن فاز بها أي عربي فستكون فرحتي كبيرة. ولكن علينا أن نتصرف بلياقة أفضل وألا نصاب بمرض أو بهوس اسمه «نوبل».

والمشكلة أن بعض الكتاب العرب إذا ترجم لهم كتاب يضعون أنفسهم رأساً في قائمة المرشحين للجائزة هذه. وأنا أعتقد أن المرشحين لهذه الجائزة هم بالآلاف. وأي كاتب يمكن أن يُرشّح إلى هذه الجائزة. لكن هذا لا يعني شيئاً. فلماذا يقف العرب كل سنة في «طابور» الانتظار؟ إذا جاءت تكون جاءت وإذا لا فلا.. وعلى الذين يفكرون فيها أن ينسوها، لعلها تتذكرهم.

□ **ماذا يعني أن يقول شاعر في حجمك ومرتبتك: «أنا لست لي أنا لست لي...»؟ هل هي الغربة التي يحياها الشاعر الذي فيك؟**

ـ في آخر الأمر لا يبقى من الشاعر إلا بعض شعره، إذا كان استحق أن يصمد في غربال الزمن. أما هو فليس لنفسه، إنه مندور

للغة ولتقديم مسوّغ وجوده على هذه الأرض. إنه، في ختام الأمر زائل واللغة هي الباقية. «أنا لست لي» على المستوى الشخصي، ولكن ربما «أكون لي» على المستوى الشعري، وإذا كانت لي قيمة ما، فهي لن تكون لي، بل للغة وللآخرين.

□ **هل تخاف الموت؟**

- لم أعد أخشاه كما كنت من قبل. غير أني أخشى موت قدرتي على الكتابة، وعلى تذوّق الحياة. لكنني لن أخفيك أن الطريقة التي مات فيها الشاعر معين بسيسو في الفندق، وكانت غرفته مغلقة، وعلى الباب إشارة «الرجاء عدم الإزعاج» جعلتني أخشى هذه الإشارة، أو اللافتة. فجثته اكتشفت بعد يومين. الآن كلما نزلت في فندق لا أضع هذه الإشارة على الباب. ولا أخفيك أيضاً أنني لا أضع مفتاح باب البيت في القفل عندما أنام.

□ **أليست الفنون قادرة على هزم الموت كما قلت في قصيدتك «جدارية»؟**

- هذا وهم نختلقه كي نبرر وجودنا على الأرض، لكنه وهم جميل.

المؤلف

شاعر وناقد لبناني، مواليد ١٩٥٧.

له مجموعات شعرية منها: **أبواب النوم، سراج الفتنة، نار العودة.**

كتابه «**حديقة الحواس**» منع عام ١٩٩٣ بموجب قرار من الأمن العام اللبناني. وكان مادّة أطروحة ماجستير في جامعة مونبولييه ـ فرنسا وترجم إلى الفرنسية.

له ترجمات عدّة من الفرنسية إلى العربية وتحقيق لديوان الحلاّج.

ترجمت مختارات من شعره إلى الفرنسية والألمانية والإسبانية والإنكليزية.

عبده وازن

محمود درويش
الغريب يقع على نفسه

في هذا الكتاب يقرأ الناقد اللبناني عبده وازن في أعمال محمود درويش الشعرية الجديدة عبر محاولة نقدية معمقة للإلمام بالعالم الثري والمتنوع للشاعر الفلسطيني. هنا نقترب أكثر من الشاعر ونفتح عيوننا دهشة لما فاتنا من أسرار القصيدة ومن مغامرة الشعر. كما أن عبده وازن يضيف إلى النقد لقاءً مطولاً مع الشاعر يحدثنا فيه عن حياته وتجربته ومواقفه من الشعر والعالم.

إنه كتاب جديرٌ بالقراءة سواء لمحبي محمود درويش أو لمن لا يعرفونه وهم قلة. الناقد هذه المرة يلاحق الشاعر من النص إلى المنزل.

ISBN 9953-21-248-1
9 789953 212487

رياض الريس للكتب والنشر
RIAD EL-RAYYES BOOKS