عادل الأسطة

جدل الشِعر والسياسة والذائقة
دراسة في ظاهرة الحذف والتغيير
في أشعار محمود درويش

2013

طبعــة خاصـــة بفلسطيـــن
حقوق الطبع محفوظة للمؤلف
يمنع إعادة نشر هذا الكتاب إلا بإذن خطي

الطبعة الأولى - نابلس 2013
تصميم الغلاف : حسني رضوان

فهرس المحتويات

- تصدير	5
- محمود درويش ...ظواهر سلبية في مسيرته الشعرية	11
-إشكالية الشاعر والسياسي في الأدب الفلسطيني محمود درويش نموذجا	41
- محمود درويش .. حذف البدايات وقصائد أخرى	67
- الشاعر وصياغات نصه .. محمود درويش مثالاً .. قراءة الأدب قراءة تكوينية	105

نشرت دراسة (ظواهر سلبية) في مجلة جامعة النجاح للابحاث في العام 1995 وكتب الدارس دراسة مفصلة عن ظاهرة الحذف في اشعار الشاعر سميح القاسم ونشرت في كتاب (الادب الفلسطيني في المثلث والجليل)الذي اصدرته جامعة بيت لحم في العام 2007,كما كتب الدارس دراسة عن ظاهرة الحذف في قصص القاص محمود شقير ونشرها في جريدة الايام بتاريخ 15\2\2000.

تصدير

يضم هذا الكتاب ثلاث دراسات أنجزت في فترات مختلفة، أولها دراسة " ظواهر سلبية في مسيرة محمود درويش الشعرية " ، وقد كتبت ، ابتداء ، تحت عنوان " محمود درويش ... هل يبحث عن مجد شخصي ؟ " ، ونشرت ، كما علمت ، على صفحات مجلة تابعة للجبهة الشعبية لتحرير فلسطين ، تصدر في الأردن ، وذلك في صيف عام 1993 ، وكانت الدراسة أرسلت إلى قبرص ، عبر الفاكس ، لتنشر ، في حينه ، على صفحات مجلة " الهدف " . وقد توسعت في الدراسة ، في الفترة نفسها ، لتنشر في مجلة جامعة النجاح للأبحاث ، وهو ما تم ، حيث نشرت في العدد التاسع الصادر في أيار من عام 1995 .

وكان أن حضرت اللقاء الذي نظمته وزارة الثقافة في مبانيها 9 /5/ 1996، في رام الله ، إثر عودة الشاعر إلى فلسطين ، وناقشته يومها في بعض ما قال ، وأخذت أتابع الموضوع ، فكان أن أنجزت الدراسة الثانية في الصيف نفسه ، وعنوانها : " إشكالية الشاعر والسياسي في الأدب الفلسطيني : محمود درويش نموذجا " ، وكان

من المفترض أن تنشر ، يومها ، في مجلة " السياسة الفلسطينية " التي تصدر في نابلس عن مركز البحوث والدراسات الفلسطينية ، وهذا ما لم يتم ،وهكذا تأخر نشر الدراسة عاما كاملا، حتى نشرت على صفحات مجلة " كنعان " ، في عددها السابع والثمانين ، الصادر في تشرين أول من عام 1997 .

وكانت قراءاتي لأشعار الشاعر وكتاباته النثرية والمقابلات التي تجري معه ، في هذه الأثناء ، تتواصل ،وتواصل أيضا تدريسي نصوصه الشعرية ، وأخذت ، باستمرار ، أقف أمام أشعاره التي تخلى عنها ، حتى تجمع لدي عدد لا بأس به من النصوص التي لا تضمها أعماله الكاملة ، وهكذا أنجزت الدراسة الثالثة ، واخترت لها العنوان التالي : محمود درويش : حذف البدايات وقصائد أخرى " وهي دراسة تتفق مع الدراستين السابقتين وتتممهما، ولكنها ، في الوقت نفسه ، تختلف عنهما ، إذ أنها لم تقف أمام التغييرات التي مردها سبب سياسي وحسب ، وإنما تتجاوزها لتقف أمام التغييرات التي تعود لسبب جمالي . والدراسة هذه ، بذلك ، تعطي تصورا أشمل لما يجريه الشاعر على نصوصه من حذف وتغيير وتعديل .

وتتبع التغييرات التي يجريها الشعراء على أشعارهم ، في أدبنا العربي الحديث ، وما أنجز حولها من دراسات ، أمر غير لافت للنظر . وهنا أشير إلى دراستين تناولتا هذه الظاهرة ، ولا تعني الإشارة إليهما فقط أنهما الوحيدتان دون غيرهما ، فقد تكون هناك دراسات أخرى لم أطلع عليها .

الدراسة الأولى هي كتاب الدكتور يوسف نوفل " ديوان الشعر في الأدب العربي الحديث " (القاهرة ، 1978) ، وفيها يقف

صاحبها أمام الظاهرة التي أدرسها ، حيث يدرس قصيدة " البلبل " للشاعر فهد العسكر ، ويقارن بين صيغة القصيدة في الديوان الذي ظهرت فيه وصيغتها كما ظهرت على صفحات مجلة "الكاتب" المصرية ، وقد لاحظ الدكتور نوفل أن هناك تغييرا في بعض الألفاظ ، وتغييرا أيضا في ترتيب شطري البيت الواحد ، واجتهد الدارس في تفسير سبب ذلك ، وعزا هذا التغيير إلى جوانب فنية جمالية لغوية فقط .(انظر ، ص 30 وما بعدها) .

والدراسة الثانية هي تلك التي أنجزها حاتم الصكر تحت عنوان " صياغات أدونيس النهائية " ، وفيها تتبع الصكر أعمال أدونيس الكاملة وقارن النصوص في صيغتها الأولى وصيغتها النهائية ، ولاحظ أن أدونيس ينقح ،باستمرار ، قصائده ودواوينه قبل دفعها للنشر أو إعادة طباعتها ، ويفسر ذلك اعتمادا على رأي أدونيس " إن الحذف والتنقيح يتمان لمنح النص مزيدا من التوهج .. من التعمق والتأصل " (ص 268) ، ولا يكتفي بذلك ، إذ يقدم الصكر اجتهاده الخاص حيث يرى أن الشاعر " لا يفعل ما يفعله استجابة لدوافع فنية فقط ،بل يستجيب لضغوط جمالية، تكونها تصوراته عن تلقي نصوصه وفق المتغيرات " يكتب الصكر ويتابع: " لقد تفحصت الأعمال الشعرية الكاملة (ط 4 / عام 1985) فلاحظت أن الشاعر يجري تغييرات (أساسية وأخرى ثانوية) على أعماله (ص 270) (انظر : كتابة الذات : دراسات في وقائعية الشعر ، عمان ، 1994) .

وألفت النظر هنا إلى كتاب " مدخل إلى مناهج النقد الأدبي (الكويت ، 1997 ، سلسلةعالم المعرفة ، عدد 221) ، ويضم الكتاب هذا دراسة بقلم (بيير- مارك دو بيازي) عنوانها : "النقد التكويني "، وفيها يأتي كاتبها على المنهج التكويني في النقد ،

ويبين تطبيقه في فرنسا على كتابها المشهورين (بلزاك) و(فلوبير) ويربط ما بين الصياغات المختلفة للنص والتحليل النفسي وعلم اللسانيات والنقد الاجتماعي .

ولما كان أكثر أدبائنا لا يحتفظون بمسودات كتاباتهم فإن تطبيق هذا المنهج تطبيقا شاملا يبدو أمرا صعبا ، وإن كان الشعراء الذين نشروا أكثر من صياغة للقصيدة الواحدة .. يمكنوننا من تطبيقه تطبيقا جزئيا ، وهذا ما تسير عليه أكثر دراساتي هنا ، وهي تربط ما بين النقد التكويني والنقد الاجتماعي ، تاركة علاقة النقد التكويني بالتحليل النفسي وعلم اللسانيات لنقاد آخرين .

ولئن كان محمود درويش أبرز كاتب فلسطيني يجري تعديلات على أشعاره ، فإنه ليس الكاتب الوحيد الذي يفعل ذلك . لقد توقفت في رسالة الدكتوراة التي أنجزتها عام 1991 أمام الروائي محمد العدناني صاحب رواية " في السرير ") 1947) ، وأشرت إلى التعديل الذي أجراه على طبعتها الثانية الصادرة في سوريا بعد عام 1948 . (حول ذلك انظر كتابي : اليهود في الأدب الفلسطيني ، القدس ، 1992، ص 55) . كما أشرت إشارات عابرة إلى ما قام به سميح القاسم من تخل عن بعض أشعاره يوم تخلى عن عضوية الحزب الشيوعي الإسرائيلي (راكاح) .(انظر مقالتي في كنعان ، أيلول ، 1998 ، عدد 98 (.

ولم يقتصر الأمر على درويش والقاسم ،لقد قام عز الدين المناصرة بالشيء نفسه ، فلم يدرج قصيدته التي هجا فيها النظام الأردني "وطن الشركس " في أعماله الكاملة .

ويلاحظ من يقرأ طبعة الأرض المحتلة لمجموعة القاص محمود شقير "صمت النوافذ " أن صاحبها استبدل كلمات بأخرى ،

وهذا كله يستحق دراسة ، وآمل أن تكون دراساتي هذه عن محمود درويش فاتحة لدراسات أخرى .

أكرر ، هنا ، ما كتبته في الدراسة الأولى " ظواهر سلبية ... " : لم يقصد الباحث من هذه الكتابة الإساءة الشخصية لمحمود درويش إطلاقا ... .." ، فالدراسة يجتهد صاحبها فيها لتبيان الأسباب التي تدفع الشاعر إلى ما يقوم به . والدراسات الثلاث هذه تتناول جانبا لم يقف أمامه الدارسون ، من قبل ، إلا لُماما.

د . عادل الأسطة

محمود درويش ...
ظواهر سلبية في مسيرته الشعرية

تمهيد :

تهدف هذه الدراسة إلى تتبع ظاهرة تكررت غير مرة في مسيرة محمود درويش الشعرية ، تتمثل في إقدامه مرارا على حذف بعض مقاطع شعرية من بعض قصائده ، وعدم إدراج قصائد كان لها صدى وتأثير واضحان على الذين قيلت فيهم في أية من مجموعاته الصادرة بعد نظمه لهذه القصائد ، واستعداده – أي الشاعر _ أيضا – في المستقبل ، لحذف بعض مقاطع من قصائد أخرى أثارت أيضا ، عند نشرها ، ضجة كبيرة . والدافع إلى هذا كما يذهب الشاعر ، جاء نتيجة لسوء فهم القراء والنقاد لبعض مقاطع من قصيدته "أحد عشر كوكبا" وإصرارهم على أن الزمن الكتابي «الإبداعي» والزمن المصوغ شعريا فيها هو زمن واحد ، وهذا ما ينفيه الشاعر .

وقد حاولنا قدر ما استطعنا ، تتبع هذه الظاهرة ، معتمدين على أمرين اثنين :-

الأول : تتبع هذه ا لظاهرة عند الشاعر ، وهذا ما لا يحتاج إلى قدرة على تحليل النصوص من الداخل، بقدر ما يحتاج إلى بحث وتنقيب في أشعاره ، كما رأت النور لأول مرة ، ثم متابعة التغيرات ا لتي طرأت عليها .

والثاني :- قراءة النصوص من الداخل ، وتحديدا قصيدة « أحد عشر كوكبا « لملاحظة فيما إذا كان الشاعر استطاع حقا أن يعيش في الزمن المصوغ شعريا كليا بحيث لم يسمح للزمن الكتابي (الإبداعي) أن يترك تأثيره على الزمن المصوغ .

ولم يقصد الباحث من هذه الكتابة الإساءة الشخصية لمحمود درويش إطلاقا ، فلقد كتب العديد من المقالات حول قصائده وكان آخرها ردا على ما ورد في كتاب الدكتور عادل أبو عمشة «شعر الانتفاضة : دراسة واختيار» القدس ١٩٩١ . ونشره في جريدة القدس بتاريخ ٣١/ ٥/ ١٩٩٢ تحت عنوان « ليس دفاعا عن محمود درويش « دافع فيه عن شعر الشاعر ومكانته – أي شعره – في الأدب العربي والفلسطيني بخاصة . كما أنه نشر دراسة حول قصيدته « مديح الظل العالي » في كتاب «دراسات نقدية» (١٩٨٧) .

ويقوم بتدريسه في الجامعة باعتباره شاعرا عربيا مميزا ، كما ترجم ما كتب بالألمانية عن قصيدته «عابرون في كلام عابر » . وهناك دراسة تحت عنوان « الأديب الفلسطيني والأدب الصهيوني » (١٩٩٣) ثمن فيها عاليا محمود درويش وجهوده في دحض الفكر الصهيوني .

يقول محمود درويش في الحوار الذي نشرته « الاتحاد» الحيفاوية الصادرة بتاريخ ١٤/ ٥/ ١٩٩٣ نقلا عن «القدس العربي» الصادرة في لندن ما يلي : -

« وبصراحة أقول إنني لا أشكو من القارئ ، وإنما الناقد الذي يسلط الضوء على قطعة فسيفساء واحدة في عمارة هائلة، واستشهد هنا بمثال من الحاضر القريب . لقد ركز البعض على عبارة « معاهدة الصلح » في قصيدة « أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي» وأول تلك المعاهدة المتصلة بسقوط غرناطة

معتبرا إياها موقفا مني ضد مفاوضات السلام ، لقد آلمني ذلك كثيرا ،إذ لا يمكن لي أن أتعامل مع المفاوضات من خلال الكتابة عن غرناطة ، ولست بحاجة لتوظيف كل تاريخي وبرنامجي الجمالي للتعبير عن تحفظ ما أستطيع تسجيله في مقال أو ندوة أو اجتماع.

ولو كنت أعرف أن هذه العبارة سوف تسرق اهتمام القارئ أو المراقب الصحفي والمجتمع السياسي العربي إلى هذا الحد لكنت تخليت عنها . وسأسمح لنفسي في أية طبعة جديدة بتغييرها ، ليس تنصلا من المدلول ، ولكن حرصا مني على إبقاء القارئ في الحقل الجمالي والتاريخي والثقافي للقصيدة بأسرها وليس لعبارة واحدة سمح التأويل بتحويلها إلى لافتة أو شعار [١] .

ويفهم من النص المقتبس أعلاه أن محمود درويش يكتب عن غرناطة ، فقط ، كتابة ليس للآني الراهن أية صلة فيها أو أي تأثير عليها . بعبارة أخرى : يستحضر محمود درويش التاريخ ليصوغه شعرا دون أن يستعير بعض أحداثه التي يمكن أن تشكل مدخلا مناسبا لقول الراهن من خلال الاتكاء عليها ، وهو ما يلحظ المرء عكسه بوضوح في قصيدته « رحلة المتنبي إلى مصر » التي استعار فيها الشاعر تجربة الشاعر العربي القديم « أبو الطيب المتنبي » في رحيله الدائم من مكان إلى مكان ، ليكتب من خلالها تجربته هو حيث عاش أيضا متنقلا بين البلدان العربية [٢].

إذن ، ووفق عبارات محمود درويش ،يستحضر الشاعر المشهد التاريخي فقط ويكتبه شعرا دون أن يكون للحاضر أي حضور أو فاعلية ، وكأنما يلغي درويش الحاضر كليا ليعيش لحظة سقوط غرناطة ، وينشدها شعرا موظفا برنامجه الجمالي – على حد تعبيره –لكتابة المشهد التاريخي دون أن تمس المشهد الحالي ، لا من قريب

ولا من بعيد . وبناء على كلام الشاعر – وهذا ما يغاير كلام النقاد والقراء – فإن مبدعها لا يعبر عن موقف ما إزاء المفاوضات السلمية الجارية حاليا ، المفاوضات التي كان للأندلس قديما ، إسبانيا حديثا ،دور ما فيها ، دور ربما يحمل في ثناياه دلالات مهمة وقد تكون ، لنا ، قاتلة . وكان درويش قد ربط ذات مرة في إحدى كتاباته بين الأندلس وفلسطين [٣] .

والسؤال الذي يثير نفسه هنا هو : لماذا أبدع درويش هذه القصيدة في هذه الفترة تحديدا ؟ ولماذا لم يبدعها، مثلا ، بعد الخروج من بيروت ؟

حقا إن المرء لا يستطيع أن يهمل الزمن الكتابي للقصيدة كليا، حتى لو لم تأت القصيدة عليه مباشرة من ناحية ،ولو استطاع الشاعر نفسه أن يعيش في الماضي كليا من ناحية ثانية . وبالتالي يمكن الذهاب إلى أن الزمن الكتابي ، بطريقة ما ، سوف يترك ظلاله على الزمن التاريخي المصوغ جماليا . هذا بالإضافة إلى أن شاعرا مثل محمود درويش عاش المأساة الفلسطينية بتفاصيلها لا يمكن أن ينجح في إلغاء الحاضر إلغاءً تاماً حتى لو أراد ذلك . ولعل الشكل الشعري الذي اختاره ،وهو شكل معاصر ،خير دليل على ذلك. والشيء ذاته يمكن قوله في أثناء البحث عن رموز ما ، أو مفردات ما في النص ككل . مفردات ورموز توضح لنا تأثير الزمن الكتابي وحضوره (لوركا ، جيتار ، كولومبس ... الخ) وهذا ما سنعود اليه فيما بعد .

لقد فاجأ محمود درويش الذي وقف إلى جانب مفاوضات السلام في مدريد ، في موقفه هذا ، الكثيرين. وبخاصة أن كتاباته – شعرا ونثرا – كانت تقول لنا – وما زالت شاهدا – أنه ضد تفاوض ما، ما دامت الأوضاع العربية غير قادرة على الوصول إلى ظروف

تفاوضية يكون فيها الجانب العربي ندا .

لقد ذهب محمود درويش في مقالاته النثرية التي كتبها بعد توقيع السادات معاهدة (كامب ديفيد) إلى حد اتهام السادات بالخيانة . ولم تتغير لهجته في قصيدته التي أبدعها بعد الخروج من بيروت (١٩٨٢) « مديح الظل العالي » .

كتب محمود درويش نثرا ما نصه :

" هل سألنا عن الحرية ؟ نعم ، لأنها شرط لخوض حرب التحرير . هل قلنا حرب التحرير ؟ نعم ، لأنها الخيار الوحيد الوحيد . فإما أن يتحول العرب إلى حرس للاحتلال ، وإما أن يخوضوا الحرب حتى النهاية . لقد أعلنت حرب ديفيد على من يرفض الإستسلام ، وعلى من يحلم بالوطن ، وعلى من يتحرر بالثورة ، وعاد الثلاثة من كامب ديفيد بحلف جديد. وبوعد سيناء وبالحرب . أما الأرض المحتلة فستبقى محتلة ، والقدس في الرسائل فهل تغير شيء ؟ بالحرب وحدها نستطيع السير إلى السلام" [4] .

ولم تختلف صيغة الخطاب الدرويشي فيما بعد . وعلى الرغم من الهزة العنيفة التي تعرض لها الفلسطينيون بفقدانهم معقلهم الأخير الذي كان يبعث في نفوسهم الأمل بإمكانية حل عادل ما ، أعني «لبنان » ، نجد درويش يخاطب الظل العالي بعد الخروج الأصعب في مسيرة الثورة الفلسطينية (١٩٨٢) بالتالي :-

"فاذهب .....

فليس لك المكان ولا العروش / المزبلة

حرية التكوين أنت

وخالق الطرقات أنت
وأنت عكس المرحلة"[٥]

ويواصل خطابه :-

"ماذا تريد وأنت سيد روحنا
يا سيد الكينونة المتحولة ؟
يا سيد الجمرة
يا سيد الشعلة
ما أوسع الثورة
ما أضيق الفكرة
ما أصغر الدولة"[٦]

وعموما فإن مجمل كتابات درويش حتى عام ١٩٨٩ لم تشذ، بهذا الخصوص ، عن هذه النغمة، وكانت قصيدته « عابرون في كلام عابر » التي كتبها متأثرا بالانتفاضة تتويجا للهجة الخطاب السائدة في المقاطع المقتبسة أعلاه . وفجأة بدأ بكتب بطريقة مغايرة ، وهو ما يلمح بوضوح في قصيدته « هدنة مع المغول أمام غابة السنديان» التي شكلت منعطفا واضحا إزاء لهجة الخطاب البارزة في قصيدة «عابرون »... ولا يدري المرء حقا ما هو السر الذي حدا بالشاعر إلى البحث عن هدنة ما مع المغول الذين ما زالوا يمعنون في الآخرين قتلا وفتكا . هل بلغ اليأس عند الشاعر أقصاه ، هذا اليأس الذي بدأ يلحظ في شعره بعد الخروج ، وتحديدا في قصيدة «تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط» ؟ [٧] .

أم هو هذا الجرح النازف أبدا دون أفق ، أعني استمرار الانتفاضة التي على الرغم من عظمتها لم تأت ، بعد ، بحل مشرف يتناسب والتضحيات التي قدمها المنتفضون ؟ أم أن هناك سببا خاصا بالشاعر نفسه :الكبر مثلا ، أو الرغبة في العودة إلى حيفا مهما كانت النتائج،وهي رغبة عبر عنها الشاعر ذات نهار في الرسالة التي كتبها لسميح القاسم بتاريخ ١٩/ ٥/ ١٩٨٦ وقال فيها : «ست عشرة سنة تكفي لأصرخ : بدي أعود . بدي أعود . كافية لأتلاشى في الأغنية حتى النصر أو القبر »[٨] .

أم أن محمود درويش بدأ يبحث حقا عن مجد شخصي مثل الحصول على جائزة نوبل التي تقف وراءها أيد صهيونية ؟

هكذا كتب الشاعر في قصيدته «هدنة مع المغول أمام غابة السنديان» :

"كم أمرنا السلام لسيدنا في الأعالي . . لسيدنا في الكتب
كم أمرنا السلام لغازلة الصوف . . للطفل قرب المغارة
لهواة الحياة . . لأولاد أعدائنا في مخابئهم . . للمغول
عندما يذهبون إلى ليل زوجاتهم ، عندما يرحلون
عن براعم أزهارنا الآن . . . عنا
وعن ورق السنديان "[٩]

وقد يذهب درويش ، هنا أيضا ، إلى أن النص هذا يمكن أن يدرس ، فقط ،وفق رؤية تاريخية جمالية . بمعنى أوضح : إن المغول هنا ليسوا رمزا للإسرائيليين . إنهم المغول الذين دمروا بغداد . وأن الضمير «نا »لا يعني بالضرورة ،الفلسطينيين ،وإنما المسلمين الذين سفكت دماؤهم ،أو الذين نجوا من المذبحة . غير

أن ما يحول دون قبول تحديد كهذا هو استخدام الشاعر نفسه لهذه المفردة « المغول » ولمفردة ملازمة لها « التتار » في قصيدته «فرس للغريب» التي كتبها إثر حرب تدمير العراق (١٩٩١) التي بادرت بها الولايات المتحدة الأمريكية . حقا إن المفردة « التتار» ترد أحيانا مجردة ومقترنة بلفظة «خيلنا » مما يكسبها دلالة تاريخية، وأنه حين يقصد بها الأمريكيين يتبعها بصفة « الجدد » :

"وللقمر البابلي على شجر الليل مملكة لم تَعُدْ
لنا ، منذ عاد التتار على خيلنا ، والتتار الجدد
يجرون أسماءنا خلفهم في شعاب الجبال ،وينسوننا
وينسون فينا نخيلا ونهرين : ينسون فينا العراق"[١٠]

ولكن قوله في القصيدة نفسها :

"كلما بعدنا عن النهر مر المغولي ، يا صاحبي ،بيننا"[١١]

يشير إلى إطلاق هذا اللفظ « المغولي » على كل من يقوم بحرب إجرامية. وبالتالي تخرج اللفظة عن إطار استخدامها التاريخي المحدد.

قد يذهب بعض الدارسين إلى القول : إن كاتب النص هو أقدر الناس على تفسيره وتبيان مدلوله إذا استعصى على الدارسين والقراء وتعددت الشروحات واختلفت الآراء .نعم قد يذهب بعض الدارسين هذا المذهب ، ولكن إذا كان ذلك كذلك، فمن حق القارئ أن يطالب المبدع بالتخلي عن جماليات النص ليقول ما يريد بأسلوب مباشر فيه قدر كبير من الوضوح حتى لا يوقع القارئ في إشكالية التفسير ، وحتى لا تتعدد القراءات بتعدد القراء . وهذه التعددية في الفهم قد يكون سببها حقا اختلاف

المشارب الثقافية للمتلقي ، ولكنه قد يكون أيضا النص المشكل الذي غالبا ما يكون نصا جماليا يحتمل عدة تفسيرات وتأويلات ، والشعر ،على أية حال، مجال رحب لذلك .

وتكمن مشكلة الفلسطينيين الآن ، وبخاصة الكتاب والشعراء منهم ، في انهم يقبلون ما كانوا يرفضونه ، من قبل،بشدة رفضا تجاوز حدود المشافهة القابلة للإنكار والتنصل . لقد كتبوا معبرين عن رؤاهم ، ونشروا ما كتبوا ،ووصلت هذه الرؤى إلى درجة القدسية . ثم وجد كاتبو هذه النصوص أنفسهم في زاوية محددة ، وجدوا أنفسهم يوافقون على ما كانوا يرفضون، ووصل الأمر إلى ما هو أبعد من ذلك بحيث وجدوا أنفسهم مع الذين هاجموهم واتهموهم بالخيانة في خندق واحد .

حقا إن الأمر لم يصل بمحمود درويش إلى هذا الحد ، ولكنه ،على أية حال ،يقف في جانب من هذا الأمر ، مع هؤلاء ، ونصوصه شاهدة على ذلك .

وقد يجنى على محمود درويش جناية كبرى حين يدرس من هذه الزاوية فقط . فهو واحد من أبرز المبدعين العرب ، بل ولعله أبرز مبدع عربي شعرا منذ المتنبي حتى الآن ، إلا أن المتتبع لمواقفه السياسية سيجد تناقضا بين ما يقوله شعرا وما يقوله سياسة . وكان للأمر أن يمر هكذا دون إشكال ما لو اكتفى بقول الشعر من ناحية، ولو اكتفى بإعلان موقف سياسي من ناحية ثانية ، دون أن يفسر نصه الشعري بما يخدم موقفه السياسي ،فليس هو بأول فلسطيني يقع في مثل هذا التناقض . لقد كان أميل حبيبي أسبق منه في ذلك، ومن كان يقرأ ما يكتبه في جريدة « الاتحاد » من مقالات سياسية ، ويقرأ في الوقت نفسه نصوصه القصصية والروائية، يلحظ مثل هذا التناقض . وقد سئل ذات يوم عن هذا فأجاب :

" اختياراتي السياسية تمنعني أحيانا من قول كل شيء ،ولا أكتب إلا حين أكون مستعدا لأن أقول كل شيء . هنالك أحيانا ضرورات سياسية ومتطلبات ديبلوماسية لا تجعل الإنسان يتصرف كما يشتهي . اضطر مرات أن أسكت ، ومرات أخرى اضطر فيها إلى أن ابتسم في وجه عدوي وأصافحه . وأجد مرات أخرى طريقا وسطا من أجل استمرار الحركة السياسية ولكن في الأدب فإن ذلك غير جائز إطلاقا".

ويضيف :

" أنا أوثق في التاريخ والسياسة ،ولكن في الأدب فأنا لم أعمل موثقا ، الموضوع الذي لا أستطيع قول كل الحقيقة فيه لا أكتبه ، عندما أكتب الأدب فأنا أكتب كل شيء ، وأما في السياسة فأنا أسايس ، وهناك فرق بين العمل السياسي والعمل الفني فالعمل السياسي يحتاج إلى دبلوماسية ، أما العمل الفني فيجيب أن يكون صادقا" [12]

غير ان التناقض بين ما يقوله محمود درويش شعرا وما يمارسه فعلا بدأ منذ اللحظة التي خرج فيها من فلسطين. وأصبحت مقاطع شعرية قالها يحث الناس فيها على الصمود والبقاء على أرض الوطن ،مثل :

وطني ليس حقيبة
وأنا لست مسافر
إنني العاشق
والأرض حبيبة[١٣]

أصبحت – إذا وحدنا بين أنا الشاعر وأنا المتحدث في النص –

مجرد كلام قد لا يقتنع به قارئو الشاعر لأن صاحبه كان أول من تخلى عنه . تماما كما كان تخلى عن نصائح والده له :

وأبي قال مرة
الذي ما له وطن
ما له في الثرى ضريح
ونهاني عن السفر [١٤]

ومع أني شخصيا لم أكن ضد هجرة درويش ، معتمدا على تاريخه النضالي بعد الخروج من ناحية ، وإبداعاته الفذة والمتميزة التي تشكل الآن صوتا مميزا ليس في الأدب الفلسطيني وحسب ، بل وفي الأدب العربي بعامة ، إلا أن المرء لا يستطيع حقا ان يغض الطرف عن مواقف شبه مميتة في مسيرة الشاعر ، مواقف ربما تقلل من مصداقيته إذا ما درس الفنان من زاوية التزامه بما يبدعه شعرا وينظر له نثرا .

ثمة ثلاثة مواقف يمكن الإشارة إليها هنا :

الموقف الأول يكمن في قبوله حذف بعض مقاطع شعرية ، لها دلالة مهمة جدا في تاريخه الشخصي والنضالي ، من ديوانه ،حين أقدم على نشر مجموعة أشعاره معا . هنا نشير إلى القصيدة التي نظمها وهو داخل الأرض المحتلة ، أيام كان عضوا في الحزب الشيوعي ، تحت عنوان « سجّل أنا عربي » . لقد ذكر في المقدمة التي كتبها للطبعة السادسة ما فعله حين أشرف على الطبعة الثالثة :

> « لا أخجل من طفولتي الشعرية . ولكن الطفولة شيء والمراهقة شيء آخر .وهذا هو المبرر الوحيد لإقدامي على قطع بعض أجزاء من جسدي الشعري . ما دام الشاعر حيا

فمن حقه أن يكون المشرف على شعره . ليس صحيحا أن كل ما يقوله الشاعر وثيقة .كل شاعر يرتكب كثيرا من الحماقات" .[15]

إن المقطع الذي ينص :-

أنا من قرية عز لاء منسية
شوارعها بلا أسماء
وكل رجالها في الحقل والمحجر[١٦]
يحبون الشيوعية .

خلا من العبارة الأخيرة في الطبعة التي أشرف درويش على نشرها. ولعله يكون فعل ذلك بناء عل طلب الناشر علي سعيد محمدية صاحب « دار العودة » للنشر ، حتى يسمح بتوزيع الديوان في بعض بلدان الوطن العربي ، وتحديدا دول الخليج النفطي .

والموقف الثاني الذي يمثل تراجعا لا يقل أهمية عن تراجعه السابق يكمن في عدم نشر درويش ،في أي من دواوينه الشعرية ، القصيدة التي نظمها عام ١٩٧٩ تحت عنوان « أنا الآخر » ، إثر اختلاف «أحلامه ، كما يقول ، مع أدوات تحقيقها » واختفائه في باريس .[١٧]

وربما لا يعرف عن هذه القصيدة إلا المتتبع لأشعار الشاعر ومسيرته الشعرية أولا بأول ، أعني قارئ قصائده في الدوريات المختلفة قبل نشرها في مجموعات شعرية . وفي هذه الفترة نشر محمود درويش قصيدته « رحلة المتنبي إلى مصر » التي عبّر فيها عن يأس شبه مطلق إزاء ما يحدث في العالم العربي ،يأس من الأنظمة والشعوب أصاب أيضا الجميع ، وأصبح وطنه قصيدته الجديدة،

وحتى بيروت التي غنى لها ، فيما بعد ، قصيدة من أجمل القصائد التي نظمت في هذه المدينة ،تشابهت مع باقي المدن . وفي القصيدة الأولى يقول :

«الأرض أصغر من مرور الرمح في خصر نحيل
والأرض أكبر من خيام الأنبياء
ولا أرى بلدا ورائي
لا أرى أحدا أمامي
هذا زحام قاحل
والخطو قبل الدرب ، لكن المدى يتطاول [١٨]

وتبدو النغمة في قصيدة « أنا الآخر » أكثر توترا وحدة . ويبدو أن المخاطب فيها ، بطريقة أو بأخرى ، هو الرموز الفلسطينية التي تقود م.ت .ف ، وتحديدا ياسر عرفات :

"أيها الباب ! لماذا تسحب الظل إلى الشارع ؟
هل كان علينا أن نصلي لرجال وأساطير
وأن نكفر منذ الركعة الأولى ولا نقوى على الإفلات من ركعتنا ؟
هل كان علينا أن نعيد الله من منفاه فوق الأرض كي ندخل منفانا ؟
لمن يقرع هذا الصمت في الروح وفي مملكة الصحراء ؟" [١٩]

ولم تطل إقامة محمود درويش في باريس ، فقد عاد إلى بيروت بعد مصالحة مع ياسر عرفات كانت نتيجتها إصدار مجلة « الكرمل » إرضاء له . وكتب درويش ،فيما بعد قصائد و مقالات [٢٠]-فيها من مديح ياسر عرفات ما يشبه مديح المتنبي لسيف الدولة

والحكام اللهم إلا إذا أخذنا بتفسير محمود درويش نفسه لعلاقة المتنبي بالحكام ، وطبقناه على درويش نفسه . يقول درويش :

" وأنا معجب بشخصية المتنبي إعجابا شديدا ، فالمتنبي لم يفهم جيدا عندما اتهم بأنه شاعر بلاط ...وبرأيي إن المتنبي لم يمدح أحدا ، ولم يمدح سلطة الدولة ،بل كان يؤسس سلطته الشعرية . كان يستخدم القوة الشعرية من أجل تأسيس سلطة للشعر . وبالتالي كان سيف الدولة في المتنبي هو المتنبي .هو كان يرى نفسه . لم يكن يرى سيف الدولة . واستعمل كافور استعمالا عابرا من أجل توسيع نفوذ سلطته الشعرية" [21].

وأما الموقف الثالث والأخطر ، في نظري ،فهو عدم إقدام درويش على نشر قصيدته « عابرون في كلام عابر » التي نظمها في بداية الانتفاضة فأثارت جدلا في الأوساط الإسرائيلية لم يثره أي عمل أدبي في تاريخ الأدب الفلسطيني ،وفق اطلاعي ،في أية من مجموعاته التي صدرت فيما بعد « أرى ما أريد » و « أحد عشر كوكبا» .

وعدم نشرها في هاتين المجموعتين يعني أن الشاعر اعتبرها ضربا من مراهقة الطفولة ،كما اعتبر قوله «يحبون الشيوعية « في القصيدة المشار إليها في بداية هذه الدراسة . ومن ثم فقد رأى أنها لا تعبر حقيقة عن مواقفه التي يرضى عنها . ويبدو أنه اعتبرها ردة فعل لحدث ساخن جدا هو الانتفاضة . لقد انفعل بالحدث هذا فكانت القصيدة استجابة فورية ، وكانت بالتالي تخالف في نغمتها النغمة التي كانت تطبع قصائده عامة . وهذا ما ذهب إليه بعض دارسي القصيدة أو المعقبين عليها من اليسار الإسرائيلي وغيرهم من أنصار الصهيونية [٢٢] .

وما يمكن أن يقال ، على أية حال ، هو أن الشاعر عبر في القصيدتين

المشار إليهما « أنا الآخر »و « عابرون في كلام عابر » عما يعتمل في نفسه بوضوح دون أن ينتظر شيئا ما أعني دون أن يفكر في الربح والخسارة إطلاقا . وإنصافا للشاعر فإن مجمل كتاباته تقول الشيء نفسه ، إزاء الصهيونية وتسلط الفرد ، ولكنها لم تكن على هذا القدر الكبير من الوضوح .

وجاءت المقابلة التي أجريت مع محمود درويش واقتبسنا منها نصا مطولا في بداية هذه الدراسة لتحمل في ثناياها موقفا رابعا مماثلا . لقد أثارت القصيدة التي نظمها مؤخرا «للحقيقة وجهان والثلج أسود » [٢٣] غضب ياسر عرفات شخصيا ، لأنه – أي عرفات وأيضا غيره – رأى فيها هجوما شخصيا عليه أولا وعلى مؤتمر السلام ثانيا . وأبدى درويش ،كما يوضح لنا النص المقتبس ، استعداده لحذف بعض المقاطع . ويبدو أن هذا الاستعداد جاء بعد ملاحظة الشاعر لردود الأفعال إزاء القصيدة ، وتحديدا رد ياسر عرفات . والقارئ لطبعتي الديوان الصادرتين هنا في الأرض المحتلة يلحظ ثمة تغييرا حقا .

إن عبارة «إن هذا السلام سيتركنا حفنة من غبار» التي وردت في صيغة القصيدة الأولى ، تركت على حالها في طبعة « دار الجديد »، ولكنها حولت أو حورت في طبعة «دار الأسوار » لتصبح «إن هذا الرحيل سيتركنا حفنة من غبار» ، ولا يدري المرء حقا إن كان هذا التغيير قد تم من الناشر يعقوب حجازي نفسه أم تم بناء على طلب محمود درويش نفسه.

وأرى أن السطرين الشعريين القائلين :-

"لم تقاتل لأنك تخشى الشهادة ، لكن عرش نعشك
فاحمل النعش كي تحفظ العرش يا ملك الانتظار"[٢٤]

يستحضران أمامنا ما ورد في قصيدة «مديح الظل العالي « التي كان الخطاب في جزء منها موجها إلى ياسر عرفات باعتباره أيضا فدائيا ومقاتلا مثل باقي الفدائيين والمقاتلين لا كونه رئيسا :

"فاذهب . . .

فليس لك المكان ولا العروش / المنزلة

حرية التكوين أنت

وخالق الطرقات أنت

وأنت عكس المرحلة" (٢٥)

وما من شك في أن ثمة مفردات متشابهة ، حين نقرأ أشعار محمود درويش ككل ، يفهم منها من هو المقصود وما هو المقصود . لقد كان عرفات ، حين قاتل في بيروت ، يسير عكس المرحلة ، ولم يقاتل إلا لأنه كان عكس المرحلة ، فهو خلافا للزعماء العرب الذين يديرون المعركة من بعيد حمل حقائبه في أثناء بداية حرب ١٩٨٢ وغادر السعودية ،حيث كان ، قافلا إلى بيروت ليقاتل مع المقاتلين ،وكان بذلك مختلفا ومتميزا حقا ، وهناك في بيروت لم يكن يخشى الشهادة لأنه أدرك أن عرشه هو نعشه . ثم فجأة أخذ عرفات ،منذ أصبح رئيسا لدولة لفظية ، يطرب حين يخاطب سيادة الرئيس . لقد تشابه مع المرحلة ،ولم يعد عكسها.هنا يمكن أن نقتبس مقطعا من قصيدة « بيروت » (١٩٨١) يعزز ما نذهب إليه :-

"سبايا نحن في هذا الزمان الرخو

أسلمنا الغزاة إلى أهالينا

فما كدنا نعض الأرض حتى انقض حامينا على الأعراس والذكرى

فونزعنا أغانينا على الحراس
من ملك على عرش
إلى ملك على نعش
سبايا نحن في هذا الزمان الرخو
لم نعثر على شبه نهائي سوى دمنا
ولم نعثر على ما يجعل السلطان شعبيا
ولم نعثر على ما يجعل السّجان وديا
ولم نعثر على شيء يدل على هويتنا
سوى دمنا الذي يتسلق الجدران .....
ننشد خلسة :
يروت خيمتنا
يروت نجمتنا "[٢٦]

هكذا يتكرر الموتيف (ملك على عرش إلى ملك على نعش) ليعبر حقيقة عن رؤية عميقة لها حضورها عند محمود درويش وهي: البحث عن العرش يعني البحث عن النعش . وإذا ما أخذنا بقول درويش من أن القصيدة « للحقيقة وجهان والثلج أسود» تعبر عن مرحلة سقوط غرناطة، فإننا نذهب إلى ما يذهب إليه هو نفسه، وهو : ثمة خطأ ما في التاريخ العربي ،خطأ دائم التكرار . إن الصورة القديمة للحاكم : العرش – النعش ما زالت هي هي. هكذا يقول مجمل شعره .

وإذا ما انتقل الدارس من الوقوف على بعض العبارات التي

حدت ببعض القراء والنقاد إلى الزعم بأن المقصود في النص هو مفاوضات السلام وياسر عرفات تحديدا، ليقرأ القصيدة من الداخل مقارنا بين بعض عباراتها ، بما كان ورد في قصائد نظمها الشاعر في هذه المرحلة وفي فترة سابقة من ناحية، ومتسائلا أيضا عن سبب نظم هذه القصيدة في هذه الفترة من ناحية ثانية ، فإنه – أي الدارس – لن يتفق والشاعر فيما ذهب إليه في المقابلة المشار إليها في صدر هذه الدراسة .

وكما أسلفنا ،فلقد وصل الفلسطينيون إلى مرحلة من الضعف قبلوا فيها ما كانوا عارضوه ، من قبل ، وساروا مع من كانوا يتهمونهم بالخيانة ،حين كان المتَهَمون يقبلون ما رفضه المتهمون . وهذا يعتبر إقراراً ، وإن بشكل خفي ، بالتنازل عن حقوقهم في فلسطين ، وهكذا تصبح هذه أندلساً جديدة ،ومن ثم فقد انبسطت اليد الفلسطينية التي مزقتها الرماح ليسقط الطائر منها ، دون أن تتمسك اليد به ،وهكذا تذهب مقولة ماجد أبي شرار ، التي آمن بها درويش ، أدراج الرياح[٢٧] .

ونعود إلى القصيدة لنقرأها من الداخل . لقد تكونت القصيدة من أحد عشر مقطعا ، غلب على معظمها ، باستثناء المقطعين الأول والسادس حيث استخدم فيهما ضمير الجماعة « نحن » والمقطع الحادي عشر ،حيث لا يظهر صوت المتكلم بوضوح إذ نستمع إلى نكرة تتحدث ،استخدم ضمير المتكلم «أنا» . وعلى الرغم من هذا الانتقال بين الضمائر إلا أن المرء يستمع إلى صوت محمود درويش وحده أولا ، ومن ورائه نكرر نحن الذين نشترك معه في الرؤية المأساوية لواقعنا المعاصر الذي يذكرنا أفول نجم فلسطين فيه بأفول مجد العرب في الأندلس ووجودهم فيها . وتتكرر في كثير

من هذه المقاطع موتيفات لها حضورها البارز والمميز في أشعار الشاعر ، ومن ضمنها موتيف تقسيم العالم جغرافيا إلى منطقتين: هنا وهناك ، وهذا يعني للشاعر الذي يعيش بعيدا عن وطنه فلسطين: المنفى الذي يتسع ليشمل العالم كله ، وفلسطين التي غادرها عام ١٩٧٠ .

لقد نشر درويش عام ١٩٨٦ قصيدة عنوانها « أنا من هناك »، عبر فيها عما له هناك – أي فلسطين – ، وأشار فيها إلى أنه لا يستطيع أن يقتطع جزءا من جسده وروحه ،ويقصد بذلك ماضيه ، فهو في المنفى ،وأيضا قبل أن يعيش فيه :

" تعلمت كل كلام يليق بحكمة الدم كي أكسر القاعدة
تعلمت كل الكلام ،وفككته كي أركب مفردة واحدة
هي " الوطن " [٢٨]

وهذا ما تكرر في المقطع الثامن من قصيدة « أحد عشر كوكبا» حيث فيه يقول:-

"كن لجيتارتي وَتَراً أيها الماء . لا مصر في مصر ،
لا فاس في فاس ، والشام تنأى . ولا صقر في
راية الأهل ، لا نهر شرق النخيل المحاصر
بخيول المغول السريعة . في أي أندلس أنتهي ، ههنا
أم هناك ؟ سأعرف أني هلكت وأني تركت هنا
خير ما في : ماضي" [٢٩]

وللتو يتذكر المرء وهو يقرأ « ولا صقر في ... » قصيدته «فرس

للغريب » التي أبدعها بعد حرب تدمير العراق عام ١٩٩١ . إنه الإيقاع نفسه حين يقول :

"وللقمر البابلي على شجر الليل مملكة لم تَعُدْ
لنا ، منذ عاد التتار على خيلنا . والتتار الجدد
يجرون أسماءنا خلفهم في شعاب الجبال ، وينسوننا
وينسون فينا نخيلا ونهرين : ينسون فينا العراق " (٣٠)

وللتو يتذكر المرء أيضا قصيدته «رحلة المتنبي إلى مصر » التي سبق وأن كرر فيها عبارة «لا مصر في مصر التي أمشي إلى أسرارها» (٣١)

وما يجعلنا نرى أن الإيقاع في قصيدة «أحد عشر كوكبا» وقصيدة «فرس للغريب » متقارب إلى حد بعيد ، على الرغم من أن الزمن المصوغ في القصيدتين مختلف ، تكرار العديد من العبارات . فمثلا يقول الشاعر في «أحد عشر كوكبا »:

"...ووداعا لتاريخنا ، هل أنا
من سيغلق باب السماء الأخيرة ؟ أنا نرفرة العربي الأخيرة"(٣٢)

وهذا يستحضر في أذهاننا القول التالي من القصيدة الثانية :

"صحراء للصوت ،صحراء للصمت ، صحراء للعبث الأبدي
.....
.....
هنا يكتب العربي الأخير : أنا العربي الذي لم يكن
أنا العربي الذي لم يكن "(٣٣)

وتقول لنا قصيدة «أحد عشر كوكبا» ما هو أكثر من ذلك،وبخاصة

حين نعود إلى حديث درويش عن المتشابه والمختلف بين فلسطين والأندلس . يرد في المقطع الحادي عشر السطران التاليان :

"الكمنجات تبكي على زمن ضائع لا يعود

الكمنجات تبكي على وطن ضائع قد يعود "[٣٤]

وهذا يعني أن الوطن الضائع في النص ممكن الاستعادة ،ودرويش حين سئل عن الأندلس وفلسطين قال عن الأخيرة "إنها حلم ممكن الاستعادة " [٣٥] وقد تكرر هذا القول على لسان ماجد في رثاء درويش له .[٣٦]

وقوله في المقطع الأول من "أحد عشر كوكبا :-

وسنسأل أنفسنا في النهاية : هل كانت الأندلس

ههنا أم هناك ؟ على الأرض أم في القصيدة ؟"(٣٧)

يستحضر قصيدته في ديوان " ورد اقل " التي عنوانها "نسافر كالناس "

وفيها يقول :-

لنا بلد من كلام . تكلم تكلم لأسند دربي على حجر من حجر

لنا بلد من كلام . تكلم تكلم لتعرف حدا لهذا السفر .[٣٨]

كما يستحضر أيضا قصيدته " نسير إلى بلد " وفيها يقول :

"... آه من بلد لا نرى منه إلا الذي لا يرى : سرنا ، لنا المجد :

عرش على أرجل قطعتها الدروب التي أوصلتنا إلى كل بيت سوى بيتنا " !

هنا ننتقل إلى الحديث عن نقطة أخرى ، وهي ردود الأفعال الإسرائيلية إزاء قصيدة «عابرون في كلام عابر» . لقد تراوحت هذه الردود ما بين مؤيد ومعارض ،فالذين أيدوا وقفوا إلى جانب

الشاعر ولكن ضد القصيدة (رئوبين شنير) مثلا ، والذين عارضوا هاجموا الشاعر والقصيدة معا (عاموس كينان) مثلا .

كما يشار أيضا هنا إلى دراسات أساتذة جامعيين من غير الإسرائيليين يدعون إلى التعايش ويشجعون عليه ، ولكنهم في الوقت نفسه منحازون بوضوح إلى الطرف الإسرائيلي ومن هؤلاء الدكتوره (أنجليكا نويفرت) المدرسة بجامعة (برلين). لقد درست هذه القصيدة وردود الأفعال الإسرائيلية إزاءها، وخلصت إلى أن القصيدة «ككل توضع تحت علامة تهديد إبادة». وللتو يمكن أن تقرأ القصيدة كأخبار توسيع فوري لانتفاضة الشعب الفلسطيني على كامل الأرض من الأردن حتى البحر المتوسط. وللتو يمكن أن توقظ التسمية المجردة لمفردة «البحر الريبة لدى محرر هآرتس المتأمل ، بأن شعار الشقيري» ارموهم في البحر « هو المخاطَب ،وهنا يمكن أن يستنتج سياسي معارض شجاع مثل (عاموس كينان) في القصيدة برنامج ترحيل» [٤٠]

وقد تكون ردود الأفعال الإسرائيلية السبب الذي حدا بدرويش إلى عدم نشر القصيدة في أية من مجموعاته اللاحقة ،تماما كما أن تصالحه مع عرفات هو الذي دفعه إلى عدم ضم قصيدة "أنا الآخر " إلى أية من مجموعاته .

وقصيدة «عابرون في كلام عابر » تحتمل حقا غير تفسير ، وقارئها العربي لن يجد فيها ما يذهب إلى أن درويش كان يقصد في قوله «برنا » و «بحرنا» الضفة والقطاع ، وهو أيضا ما رآه الدارسون الإسرائيليون. ولكن الزوبعة التي أثارتها القصيدة والتظاهرة التي جرت في باريس من الجانب اليهـودي هناك مطالبة بمحاكمته وطرده باعتباره ضد اليهودية – هكذا وصف – جعلته يوضح

نثرا ما نظمه شعرا [٤١] .

وكانت إجاباته النثرية تعبيرا عن مواقفه السياسية في الأوقات العادية . لقد أوضح ما يذهب إليه في القصيدة –لا تقول القصيدة حقا هذا بوضوح – بما لا يغضب اليسار الإسرائيلي ، وبما يعيده إلى دائرة المرضي عنهم ، المقبولين ليس فقط من اليسار الإسرائيلي بل من فئات إسرائيلية تقع في الوسط وربما يمين الوسط .

ولو قرأ اليسار الإسرائيلي قصيدة "الأرض "التي نظمها عام ١٩٧٦ لتأكد أن قصيدة "عابرون في كلام عابر " لم تكن مجرد استثناء في أشعاره . يقول درويش في هذه القصيدة :

أنا الأرض
والأرض أنت
خديجة لا تغلقي الباب
لا تدخلي في الغياب
سنطردهم من إناء الزهور وحبل الغسيل
سنطردهم عن حجارة هذا الطريق الطويل
سنطردهم من هواء الجليل [٤٢]

إزاء كل ما سبق يمكن التساؤل : هل حقا سيقدم محمود درويش في الطبعات اللاحقة لمجموعة « أحد عشر كوكبا» على حذف العبارة التي أشار ، وأشير ، إليها في النص المقتبس في بداية الدراسة ؟

إن المواقف الثلاث المشار إليها تعزز لدينا أنه يقصد ما يقول وأنه سيفعل ذلك ،وإن كنا نأمل ألا يقدم على فعل ذلك . ولكن ما نأمله يبقى من باب الأمنيات ، فمحمود درويش مثله مثل كثير من

المثقفين الفلسطينيين والعرب يرتبط بمؤسسات السلطة المالكة ، ووقوفه إلى جانب ما يعتقد به شخصيا قد يسبب له العديد من المشاكل [٤٣] ، ولعل أهمها محاربته في قوته وحرمانه من امتيازات يبدو التنازل عنها أمرا ليس سهلا بعد أن تعوّد على مثلها .

حقا إن محمود درويش كاتب شجاع وجريء ، انتقد مؤسسات الثورة نقدا واضحا وصريحا ،نقدا قلما نقرأ مثله عند غيره من الكتاب ، من ذلك مثلا ما ورد في كتابه " ذاكرة للنسيان " حين قال :

« لعل المحاكمة التي تستحقها الثورة هي أنها كانت خالية ، وما زالت خالية ، من تقاليد محاكمة أعضاء القيادة على جرائمهم المدوية . واقتصرت على تتبع جنايات أخلاقية يرتكبها شهداء المستقبل خلال بحثهم عن متعة عابرة في سيجارة حشيش ، أو امرأة تغوي ، قبل أن يتحولوا إلى منصة للخطابة .»[٤٤] .

ولكنه حين أقدم على نقد عرفات تراجع عندما ساءت أوضاعه ، ولم يواصل النهج الذي سار عليه ناجي العلي .

ولعل بحث محمود درويش ، على أية حال ، عن مجد شخصي ، وهذا ما لا يحتاج إليه كما أرى ، هو ما يفسر لنا ما سبق .

لقد أخذت ظاهرة النرجسية تبرز بوضوح في أشعاره ، وتحديدا في قصائد «ورد أقل» (١٩٨٦) ، و « أرى ما أريد » (١٩٩٠) ، و «أحد عشر كوكبا» (١٩٩٣) . وتتقدم الذات أحيانا كثيرة لتتصدر المشهد الشعري . صحيح أن الشاعر يكثف في هذه الذات الهم الفلسطيني بطريقة مدهشة لم يستطعها أي شاعر غيره حقا ، ولكن هذا الطغيان للأنا يستحضر في أذهاننا شاعرا عربيا آخر كان للأنا في شعره حضور مفزع ، حدا ببعض الدارسين إلى اتهامه

بالغرور ، والشاعر هو أبو الطيب المتنبي الذي قرأه درويش بتأن وروية ودافع عنه . ومنذا الذي يقرأ قصيدة " رأيت الوداع الأخير " لمحمود درويش ولا يستحضر المتنبي . يقول الشاعر :

"رأيت الوداع الأخير : سأودع قافية من خشب
سأرفع فوق أكف الرجال ، سأرفع فوق عيون النساء
سأرنم في علم ، ثم يحفظ صوتي في علب الأشرطة
ستغفر كل خطاياي في ساعة ، ثم يشتمني الشعراء
سيذكر أكثر من قارئ أنني كنت أسهر في بيته كل ليلة
ستأتي فتاة وتزعم أن تزوجتها منذ عشرين عاما . . .ونيف
ستُروى أساطير عني ، وعن صدف كنت أجمعه من بحار عديدة
ستبحث صاحبتي عن عشيق جديد تخبئه في ثياب الحداد
سأبصر خط الجنازة والمارة المتعبين من الانتظار
ولكنني لا أرى القبر ،ألا قبر لي بعد هذا التعب [٤٥]

وقد لا يقرأ المرء حقا ،حتى الآن ،في الشعر الفلسطيني سطرا شعريا يكثف مأساة الفلسطيني في المنفى كما يكثفها السطر الأخير ، إلا أن تضخم الذات لدرجة لافتة هو ما يميز باقي القصيدة . وهو تضخيم كان برز أساسا في قصيدته "مديح الظل العالي " حين أتى على ذكر الشهيد سمير درويش الذي استشهد عام ١٩٨٢ ،فقال :

"جائزاك ربك
أتعرف من أنا حتى تموت نيابة عني" [٤٦]

وما من شك في أن درويش شاعر عظيم ، قدم تضحيات لا تنكر

من أجل فكرة فلسطين ، ولكن بعض أشعاره تذكرنا بأبيات المتنبي الناصة :

أي محـــل ارتقي أي عظيـم أتقي
وكل ما خلق الله وما لم يخــلق
محتقر في همتي كشعرة في مفرقي [٤٧]

وما يستحق أن يدرس في أشعار محمود درويش حقا هو ظاهرة بروز (الأنا)وإن كان حضور الذات أساسا غير مستغرب ومستبعد في الشعر الغنائي ، وهذا له حضوره في قصائد درويش، إذ أنه – أي حضور الذات – سمة مميزة للشعر الغنائي ، الا أن ما هو مستغرب هو شعور الشاعر بأنه إله جديد ، صاحب سلطة ما – وإن كانت هنا سلطة شعرية – تشعره بأنه الأساس ، تماما كما يشعر الملك أو الرئيس في دول العالم الثالث بأنه الآله الوحيد في مملكته وعلى الجميع أن يدور في فلكه .

لقد استعار درويش في إحدى قصائده ، المتنبي قناعا ليعبر من خلاله عن الأوضاع في العالم العربي وموقفه من الأنظمة الحاكمة فيها وقال :

هذا هو العبد الأمير
وهذه الناس الجياع
والقرمطي أنا ، أبيع القصر أغنية
وأهدمه بأغنية
وأسند قامتي بالريح والروح الجريح
ولا أباع .[٤٨]

ونأمل أن يكون درويش ، الذي كانت أشعاره جزءا من ثقافة صاغت وعينا ،وما زالت ، كذلك ليشكل حجرا آخر في بنياننا الشعري الذي أرسى عبد الرحيم محمود وغسان كنفاني قواعده، يوم التزما بما كتبا .

الهوامش

١) الاتحاد ، الملحق الأسبوعي ، ص ٥ وأجرى الحوار صبحي الحديدي وبشير البكر.
٢) الأسطة ، دراسات ، ص٧٥، ٧٦ .
٣) درويش ، في وصف مقالة " صباح الخير يا ماجد " ص ٩١ تحديدا . وسئل درويش، وهو في فنلندا ، عن علاقته الخاصة بالأندلس وفيما إذا يمكن القول إن فلسطين هي أندلس أخرى فأجاب :" بصراحة أنا لا أعرف الأندلس .أنا أعرف الأندلس في قلبي ، والأندلس بالنسبة لي هي ذاكرة جمالية وليست ملكية حقوقية ،والأندلس أيضا هي أحد الأبعاد التي استعملها في التعبير عن حلمي . كل شاعر في العالم في داخله شيء ضائع مفقود ، أو باختصار كل شاعر عنده أندلسه الخاصة ، وهذا ما يفسر حزن الشاعر وتأرجحه ما بين ماض ومستقبل .
" هي أندلس من حيث أنها تشكل طفولتنا وأيضا تشكل حلمنا ، ولكن فلسطين أندلس ممكن الاستعادة ....."
(انظر :محمود درويش ، في انتظار البرابرة . وكالة أبو عرفة للصحافة والنشر ، القدس ، ١٩٨٧. ص ٨٠)
وتقرأ أيضا في قصيدته " مديح الظل العالي " ما يدلل على أن الشاعر يربط بوعي أو دون وعي ، بين الأندلس وفلسطين ، ويرى في الأخيرة ما يشبه الأولى :
"وطني حقيبة
من جلد أحبابي
وأندلسي القريبة "
(درويش ، حصار ، ص ١٦٥)
٤) السابق ص٤ ، وانظر أيضا الكتابة الساخرة جدا التي كتبها درويش ونشرها في مجلة اليوم السابع " الصادرة في باريس بتاريخ ٢٢/ ٩/ ١٩٨٦ (ص٢١) ، تحت عنوان " خطاب السلام " .
٥) درويش ، حصار ، ص ١٨٠ .
٦) السابق ، ١٨٢ .
٧) السابق ، ١٨٣ وما بعدها .

٨) درويش ، الرسائل ، ص ٣٨.
٩) درويش ، أرى ،ص ٣٦ .
١٠) درويش ، أحد عشر ، ص ١٠٠ .
١١)السابق ، ص ١٠٤ .
١٢) الأسطة ، ملاحظات لدراسة إميل حبيبي ، جريدة "الشعب " المقدسية ، ٣١/ ١٢/ ١٩٨٦.
١٣) درويش ، ديوان ، ص ٥٥٣ .
١٤) السابق ، ص ٢٣٧ .
١٥) السابق ، ص ٨ .
١٦) السابق ، ص١٤٠.
١٧) درويش ، الرسائل ، ص ٩٣.
١٨) درويش ، حصار ، ص ٣٨ .
١٩) درويش ، ونشرت القصيدة في مجلة " الشراع " المقدسية عدد ١٨ ، نيسان ، ١٩٨٠، ص ٤٢، ص ٤٣ .
٢٠) " مثلا قصيدة " مديح الظل العالي " ، والمقالة التي نشرها تحت عنوان " ياسر عرفات والبحر " (١٩٨٣) ، وما كتبه عن ياسر عرفات ، في أثناء حصار بيروت ، في كتابه ذاكرة للنسيان . (انظر : الكرمل ،عدد ٢١/ ٢٢ عام ١٩٨٦ الصفحات ٨٢،٤٣،٤٢،٤١ ، ٨٣، وما من شك في أن عرفات يستحق ،في حينه ، مثل هذا المديح).
٢١) انظر اللقاء الذي أجرته معه رفيف فتوح ونشرته في تموز ١٩٨٦ على صفحات مجلة " الوطن العربي " الصادرة في باريس ، وأعادت جريدة الشعب المقدسية نشره في ٦-١٢-١٣/ ٨/ ١٩٨٦ على ثلاث حلقات .
٢٢) حول ردود الأفعال الإسرائيلية حول القصيدة انظر : محمد علي اليوسفي ، أبجدية الحجارة منشورات شمس ، باقة الغربية ١٩٩٣ ط ٢. ص ٢٥ وما بعدها . وقد كتبت الدكتورة انجليكا نويفرت دراسة حول القصيدة وردود الأفعال حولها نشرتها في مجلة (Orient) الألمانية عام ١٩٨٨ عـدد ٢٩ (ص ٤٤٠-٤٦٦) وقد ترجمتها إلى العربية . ونشرت الترجمة في مجلة كنعان عام ١٩٩٨.
وانظر أيضا مجلة "النقاء " الصادرة في المناطق المحتلة عام ١٩٤٨ حيث نشرت القصيدة وردود الأفعال حولها في (شباط / ١٩٩٠) ص ١٦،١٧ .
٢٣) درويش ، أحد عشر ، ص ١٧،١٨ .
٢٤) السابق ، ص ١٨ .
٢٥) درويش ،حصار ،١٨٠.
٢٦) السابق ، ٩٠ .
٢٧) كان محمود درويش كتب رثاء لماجد أبو شرار ، بعد استشهاد الأخير عام ١٩٨١ في روما علي أيدي الموساد ، تحت عنوان " صباح الخير يا ماجد "وفيه يقول :

أتبحث عني
لنمضي إلى مطعم هادئ لتقول : كبرنا
ولم يذهب العمر في درب حيفا سدى
– أتحسبها الأندلس
– ولكنها طائر في يد مزقتها الرماح ولم تنبسط .
(درويش في وصف ، ص ٩١) .
٢٨) درويش ، ورد ، ص١٣ .
٢٩) درويش ، أحد عشر ، ص ٢٢ .
٣٠) السابق ، ص ١٠٠ .
٣١) درويش ، حصار ، ص ٤٠ .
٣٢) درويش ، أحد عشر ، ص ١٤ .
٣٣) السابق ، ص ١٠٦ .
٣٤) السابق ، ص ٢٧ .
٣٥) انظر هامش ١٥٣ من هذه الدراسة .
٣٦) انظر هامش ٢٧ من هذه الدراسة .
٣٧) درويش ، أحد عشر ، ص ٨ .
٣٨) درويش ، ورد ، ص ٢١ .
٣٩) درويش ، حصار ، ص ٢١١ .
٤٠) انظر هامش ٢٢ من هذه الدراسة ، ونشرت انجيلكا نويفرت تعقيبا في المجلة نفسها ، في السنة
نفسها في العدد ٣٠ ، انظر ص ٦٤٢ .
٤١) حول ذلك انظر : اليوسفي ، ص ٢٧.
٤٢) درويش ، أعراس ، ص ٨٢ .
٤٣) لقد أدرك درويش هذا ، وكان يعرف جيدا أن الثقافة ، في شرق المتوسط هي ظل للعسكر .وهو
ما يلمسه القارئ " بوضوح " في قصيدته " الحوار الأخير في باريس "(لذكرى عز الدين القلق) . يقول درويش :
قال : لماذا تكون الثقافة ظل الجنود على ساحل البحر الأبيض المتوسط ؟
قلت : وخادمة للبلاط وللفئة الزائدة "
درويش ، حصار ، ص ٥٣
٤٤) انظر مجلة " الكرمل " الصادرة في قبرص ، العدد ٢١/ ٢٢، ص ١٧ .
٤٥) درويش ، ورد ،ص ١٥٩ .
٤٦) درويش ، حصار ، ص ١٥٤ .
٤٧) المتنبي ، ديوان ، بيروت ١٩٧٨ ، ج ٢ ، ص ٣٤١ .

٤٨) درويش ، حصار ، ص ٤٦ .

اختصارات المصادر والمراجع

درويش أعراس/ درويش، محمود : أعراس ، عكا ١٩٧٧ .
درويش ، ورد/ درويش، محمود : ورد أقل ، د . ن . د. ت .
درويش ، أرى/ درويش، محمود : أرى ما أريد ، المغرب ١٩٩٠.
درويش ، أحد عشر/ درويش، محمود :أحد عشر كوكبا ، عكا ، ١٩٩٣ .
درويش ، حصار / درويش، محمود :حصار لمدائح البحر ، عكا ١٩٨٤ .
درويش ، ديوان / درويش، محمود : ديوان درويش محمود ، بيروت ١٩٨٧ .ط٦ .
درويش ، ذاكرة / درويش، محمود : ذاكرة للنسيان ، الكرمل ، عدد ٢١/ ٢٢، ١٩٨٦
درويش ، وصف / درويش، محمود :في وصف حالتنا ، عكا ١٩٨٧ .
درويش ، الرسائل / درويش، محمود :الرسائل " مع سميح القاسم " حيفا١٩٩٠ . ط٢.
الأسطة / الأسطة ، عادل : دراسات نقدية ، المثلث ١٩٨٧ .
نويفرت / نويفرت ، أنجليكا : حواجز لغوية ثقافية بين جيران مجلة مجلة اورينت بالالمانية عدد ٢٩ سنة ١٩٨٨ **Orient**
اليوسفي / اليوسفي ، محمد علي : أبجدية الحجارة المثلث ١٩٩٣. ط٢ .

مجلات :

" الشراع " الصادرة في القدس (أعداد ١٩٨٠).
" النقاء " الصادرة في المثلث (١٩٩٠) .

إشكالية الشاعر والسياسي في الأدب الفلسطيني

محمود درويش نموذجا

تمهيد :

ترمي هذه الدراسة الى متابعة التغيرات التي يجريها محمود درويش على شعره، وبالتحديد تلك التغيرات التي تتم بناء على تغير في الموقف السياسي للشاعر [١]، أو بناء على اشكالية سياسية تثيرها القصائد التي يكتبها او بناء على بعض المفردات التي ترد فيها. وهي بذلك تلقي الضوء ، الى حد ما، على علاقة الشاعر بالسياسي في الأدب الفلسطيني [٢] .وكان شاكر النابلسي في كتابه «مجنون التراب: دراسة في شعر وفكر محمود درويش قد وقف ازاء هذه الاشكالية وقفة متأنية لا أرى ضرورة لتكرارها[٣].

وتعد هذه الدراسة مكملة لبحث عنوانه «ظواهر سلبية في مسيرة محمود درويش الشعرية» نشر في مجلة النجاح للأبحاث عام ١٩٩٥، وقد نشر جزء منه على صفحات مجلة تابعة للجبهة الشعبية، تصدر في الأردن ، في صيف ١٩٩٣، تحت عنوان «محمود درويش .. هل يبحث عن مجد شخصي؟»

وما دفعني ، مجددا، الى الكتابة في هذا الموضوع، النقاش الذي دار بيني وبين الشاعر، في اللقاء الذي عقدته وزارة الثقافة الفلسطينية، في مقرها، في رام الله ، بتاريخ ٩/ ٥/ ١٩٩٦. وقد كرر الشاعر، يومها، مقولة الناقد الاسرائيلي (حاييم غوري) : «الشعر لا يكذب» التي أوردها (غوري) في نقده قصيدة درويش المشهورة: «عابرون في كلام عابر» (١٩٨٨).

وكما هو معروف، فقد أثارت القصيدة، في حينه، ضجة كبيرة [٤] .

منهج الدراسة :

يوظف الدارس هنا مصطلحي نقد الرواية «الزمن الكتابي (الابداعي)» «والزمن الروائي» لقراءة القصائد، ويستخدم الأول كما هو ، قاصدا به زمن كتابة القصيدة، ويستخدم الثاني للاشارة الى الزمن المصوغ شعرا، مستبدلا كلمة الروائي بكلمة الشعري. وكما هو معروف فان المقصود بالزمن الروائي هو الزمن الذي تجري فيه أحداث الرواية[٥] .

ويحيل الدارس النص الشعري إلى ما هو خارجه ، فيقرأه بما يعرفه عن كاتبه وبما كتب عنه أيضا، وان كان هذا يجعل من الدراسة دراسة أدبية سياسية في الوقت نفسه.

ويفيد الدارس من قراءاته للمنهج البنيوي في أثناء قراءة النصوص. وهو بذلك يربط بعضها ببعض لملاحظة الصلة بينها. حقا إنه لا يبحث عن بنية النص وصلتها ببنى النصوص الأخرى- كما فعل (ريفاتيري) الفرنسي حين درس قصيدتين لـ (بودلير) الفرنسي قاصدا تتبع بنية كل منهما لملاحظة التشابه بين بنيتيهما [٦] - ولكنه يحاول استنطاق النصوص باحثا عما يدور بخلد الشاعر ولا وعيه، من أجل تعزيز ما يذهب الدارس اليه.

موقف النقاد من هذه الاشكالية في حالة محمود درويش :

يقول الدكتور غالي شكري في دراسة له عن محمود درويش :

« ليس من شاعر ظلمته السياسة قدر ما ظلمت محمود درويش، فقد لعبت في حياته دور الغمامة التي حجبت احيانا وجهه الشعري الأهم.. فبالرغم من نبالة القضية الفلسطينية وشرف الانتماء اليها، الا أن درويش صاحب الموهبة الاستثنائية كان يدرك الحدود الفاصلة بين الابداع والموقف السياسي. كان يعطي ما لقيصر لقيصر وما للشعر للشعر، فإذا تطلب الكفاح من أجل القضية حزبا أو أيديولوجية أو سجونا أو معتقلات لا يتردد في اتخاذ الموقف الصحيح الى جانب شعبه. أما الابداع فشيء آخر لا يخلط بين متطلباته ومقتضيات السياسة، حتى ولو كان في السياسة ما يغري بالجماهيرية والذيوع وسعة الانتشار».

ويتابع :

«لذلك كان شعره من قبل أن يغادر الأرض المحتلة الى اليوم بحاجة الى رؤى لاعادة التقييم في ضوء الشعر لا تحت أضواء السياسة» [٧] .

ومطلب غالي شكري هو مطلب محمود درويش الملح. يقول محمود درويش في مقابلة أجريت معه على إثر نشر قصيدته «أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي» :

«لقد ركز البعض على عبارة «معاهدة الصلح» وأضاف: «ولو كنت أعرف ان هذه العبارة سوف تسرق اهتمام القارئ الحديث أو المراقب الصحفي والمجتمع السياسي العربي الى هذا الحد لكنت تخليت عنها. وسأسمح لنفسي، في أية طبعة جديدة ، بتغييرها، ليس تنصلا من المدلول، ولكن حرصا مني على إبقاء القارئ في الحقل الجمالي والتاريخي والثقافي للقصيدة بأسرها، وليس لعبارة واحدة سمح التأويل بتحويلها الى لافتة أو شعار» [٨] .

ويتساءل المرء، ومعه حق في ذلك، ان كان قارئ محمود درويش يستطيع ان يفصل فصلا مطلقا بين شعره ومواقفه السياسية من ناحية، وبين محمود الشاعر ومحمود السياسي من ناحية ثانية، ويعتمد في ذلك على أمور عديدة أبرزها :

أولا : لقد اختلط في أشعار الشاعر الاولى الخطاب الشعري بالخطاب السياسي، ونظر الى محمود على أنه شاعر وسياسي معا. وقد وصل الأمر ببعض دارسيه الى اسقاط الواو دون إسقاط ما بعدها.

ثانيا : واستمرت هذه النغمة في أشعار الشاعر التي كتبها حتى فترة متأخرة تقريبا. ولا يستطيع أي قارئ لديوان «حصار لمدائح البحر» إغفال ذلك، وتحديدا في قصائد «بيروت» و«مديح الظل العالي» و «اللقاء الاخير في روما».

وقد نعت درويش قصيدة «مديح الظل العالي»، في طبعة المجلد الثاني من أعماله الصادر عام ١٩٨٤ عن دار العودة، نعتها بانها «قصيدة تسجيلية».

ثالثا : لم يبتعد درويش في فترات حياته عن الساحة السياسية، فقد قبل، لفترة من الزمن، عضوية اللجنة التنفيذية لـ م.ت.ف، وكتب غير مقالة تدرج تحت باب الأدب السياسي.

وفوق ذلك كله لا يخفى على غالي شكري ومحمود درويش معا أن النص هو، في نهاية الأمر، مثير يستجيب له القراء استجابات متعددة. ولا أعتقد أن درويش قادر أن يبقي «القارئ في الحقل الجمالي والتـــاريخي والثقافي للقصيدة بأسرها». وهو إن فعل ذلك فانما يحيل القراء جميعا إلى زمن اخر، زمن واحـد، وهو ما لا يستطيعه عليه أي شاعر، فزمن القارئ، كما هو معروف، زمن متعدد بتعدد ثقافات القراء في الزمن نفسه.

ويذهب الدارس الى ما هو أبعد من ذلك. لم يستطع درويش حتى وهو يقرأ من ناقد أديب مثقف، هو ادوارد سعيد، أن يبقيه «في الحقل الجمالي والتاريخي والثقافي للقصيدة بأسرها»، ولنقرأ ما يكتبه ادوارد سعيد حول القصيدة :

«القصيدة المترجمة في هذا العدد «أحد عشر كوكبا على الأندلس» كتبت ونشرت في عام ١٩٩٢. ولقد انبثقت من ثبات مناسبات متباعدة : الذكرى الـ ٥٠٠ للعام ١٤٩٢ [سقوط غرناطة، رحلة كولومبوس]، سفر درويش الى اسبانيا للمرة الأولى، وأخيرا قرار م. ت. ف الاشتراك في عملية السلام تحت رعاية روسية - أمريكية وانعقاد مؤتمر مدريد في تشرين الأول ١٩٩١».

ويتابع :

«والحق أن هذه المقطوعات الشعرية تنطوي على نغمة الكلل وهبوط الروح والتسليم بالقدر، والتي تلتقط - عند العديد من الفلسطينيين - مؤشر الانحدار في أقدار فلسطين التي، مثل الأندلس ، هبطت من ذروة ثقافية كبرى الى حضيض قطيع من النقد، على صعيد الواقعة والاستعارة معا. لكن هذا يفسر جانبا واحدا من جوانب القصيدة. فالعنوان في الأصل العربي هو ببساطة «أحد عشر كوكبا» ولقد أضيفت عبارة «على الاندلس» لايضاح الخلفية المعاصرة للقصيدة» (٩).

ولا يستغرب القارئ، بعد قراءة رأي سعيد، أن يرى القارئ العربي أو المراقب الصحفي أو المجتمع السياسي العربي أن درويش يعبر في القصيدة عما يجري ، الآن ، على الساحة الفلسطينية.

وثمة قضية أخرى يجدر، الآن، الاشارة اليها، لأنها ستوضح

نقطتين سيؤتى على ذكرهما بوضوح أكثر وهما : تأثير النص على القارئ واستجابة الأخير له، وصوت المتكلم في القصيدة وأعني بذلك: من هو المتكلم في القصيدة ؟.

لقد كتب محمود درويش في عامي ٨٦/ ١٩٨٧ العديد من القطع الشعرية الساخرة، ونشرها على صفحات مجلة «اليوم السابع» الصادرة ، في حينه، في باريس ، تحت عنوان « من خطب الدكتاتور الموزونة»، ولم يجمعها ، حتى الان، في كتاب [١٠].

وقد التفتت الى احداها بعض الصحف العربية ونشرتها على صفحاتها، دون ان تلتفت الى تاريخ كتابتها أو تحديد الشخص المتكلم فيها. وقدم معيد نشرها اليها بما يلي :

«الشاعر الفلسطيني الكبير محمود درويش الذي استقال من عضوية اللجنة التنفيذية لـ م. ت. ف احتجاجا على الاتفاق الفلسطيني الاسرائيلي كتب قصيدة جديدة بعنوان «خطاب السلام» عبر فيها عن موقف الرافض من اتفاق غزة أريحا بأسلوب تهكمي لاذع»[١١] .

وقد قرأ حسن عبد الله المحرر الأدبي في جريدة «كنعان» القصيدة، دون ان يلتفت أيضا الى زمن نشرها ولسان المتكلم فيها، وعقب عليها قائلا :

«أعرب محمود درويش كبير الشعراء الفلسطينيين عن موقفه الرافض لاتفاق غزة اريحا خلال قصيدته الأخيرة» خطاب السلام» التي تهكم فيها على الحكم الذاتي، ونسج من حروفها وشاح المرحلة السوداء...»

وتابع :

«وقد تضمنت القصيدة مفارقات غاية في الغرابة ، تستند الى معرفة دقيقة لطبيعة التفكير القيادي الذي لم يكن درويش بعيدا عن أجوائه» [١٢] .

وقد عقب الشاعر على سوء الفهم الناجم عن قراءة النص، وأوضح أن الخطاب ليس ذا صلة إطلاقا بالاتفاق الفلسطيني الاسرائيلي. وأكد «أن اجتزاء بعض تلك الخطابات والادعاء بأنها كتبت بعد اتفاق أيلول يفتقد الى النزاهة، وينبغي الاشارة الى سياق الخطاب وزمنه، وبعكس ذلك يصبح تزويرا» [١٣]

وعلى الرغم من أن ما يقوله الشاعر صحيح إلا أن نشر النص وفهمه يعكسان، بوضوح أهمية المقولات النقدية السابقة. فقد استجاب له القراء استجابات مختلفة [١٤] وترك زمن القراءة أثره عليه. وهو فوق ذلك يلقي بالظلال على نفسية الشاعر.

لقد رفض درويش اتفاقيات (كامب ديفيد)، في حينها، وسخر من أنور السادات سخرية مرةً . وهو برفضه هذا كان يرفض الحكم الذاتي الذي وافق عليه الفلسطينيون، فيما بعد، واستقال درويش ، على إثر قبوله، من عضوية اللجنة التنفيذية لـ م. ت. ف.

والسؤال الذي يثار هنا : ما الذي يحدو بدرويش ، اذن ، رفض نشر الخطاب «خطاب السلام» الآن؟

رضوخ الثقافي للسياسي :

ذهبت بعض الدوريات[١٥] إلى أن قصيدة «للحقيقة وجهان والثلج أسود» أثارت غضب السيد ياسر عرفات رئيس اللجنة التنفيذية لـ م. ت. ف ، في حينه، وأنه، تبعا لذلك، استدعى الشاعر الذي كان يقيم في باريس ليستفسر منه عما يقصده في القصيدة.

ولا يستغرب المرء، ما ذكر أعلاه، فقد أبدى الشاعر استعداده لحذف كلمات من القصيدة واستبدالها بأخرى، وهو ما لاحظناه في عبارته السابقة. وهذا ما أقدم عليه درويش فيما بعد. وهكذا يرضخ الثقافي للسياسي .

وقد يرد الشاعر على هذا الرأي ، ويذهب الى أنه يفعل ذلك دائما. وثمة ما يؤكد ذلك. فمن يقرأ بعض قصائده التي نشرها على صفحات «شؤون فلسطينية» أولا ثم أعاد نشرها، فيما بعد، في مجموعات شعرية، يلحظ أن الشاعر يفعل ذلك دون ضغط من أحد. وخير مثال على ذلك قصيدة «بين حلمي وبين اسمه كان موتي بطيئا» التي نشرت في ديوان «محاولة رقم ٧» (١٩٧٤). لقد نشرها الشاعر على صفحات «شؤون فلسطينية» تحت عنوان «حوار مع مدينة» (١٦) ولم تبد في الديوان كما ما بدت على صفحات المجلة. ثمة تغيير واضح يلحظه المرء، وهو ما يبدو أيضا في قصيدة «الرمل» التي نشرت على صفحات «شؤون فلسطينية» ثم أعيد نشرها على صفحات ديوان «أعراس» (١٩٧٧).

ويتكلم المرء، هنا ، عن ثلاثة أنواع من التغيير في أشعار الشاعر. التغيير الجمالي والتغيير السياسي والتغيير الديني، وما يهمنا هنا هو الثاني، وان كان في هذا ظلم للشاعر[١٧]

ومن يقرأ قصيدة «للحقيقة وجهان والثلج أسود» في الطبعة الصادرة عام ١٩٩٤ عن دار الآداب، ويقارنها بطبعات ديوان

«احد عشر كوكبا»، يلحظ أن الشاعر أبر بوعده.

فما هي مواطن التغيير ؟ وما دلالة ذلك؟

أولا : يلاحظ الدارس لدواوين الشاعر في طبعاتها المختلفة أن هناك اختلافا في طبعتي ديوان « أحد عشر كوكبا» الصادرتين في الأرض المحتلة. وكانت احداهما تصويرا عن طبعة صدرت في المشرق العربي، وثانيتهما تصويرا عن طبعة صدرت في المغرب العربي. ويبرز موطن الاختلاف في السطر الخامس عشر من القصيدة المذكورة «للحقيقة وجهان..» إذ يرد السطر في طبعة دار العربي (١٨).

"إن هذا الرحيل سيترك نا حفنة من غبار"

في حين يرد في طبعة دار الجديد[١٩]:

"إن هذا السلام سيترك نا حفنة من غبار"

ثانيا : تختلف الصيغة الواردة في طبعة دار العودة عنها في الطبعتين المذكورتين ويصبح السطر الناص

" . . . يتلو علينا (معاهدة الصلح) يا ملك الاحتضار"

على النحو التالي :

" . . . يتلو علينا (معاهدة اليأس) يا ملك الاحتضار"

ويصبح السطر الناص :

" فلماذا تطيل التفاوض، يا ملك الاحتضار؟ "

على النحو التالي :

" فلماذا تطيل النهاية، يا ملك الاحتضار؟ "

وتلتزم طبعة دار العودة بما ورد في طبعة دار العربي – أي طبعة

المغرب العربي – في السطر الناص:

«إن هذا الرحيل سيتركنا حفنة من غبار» .

ثالثا : تجدر الاشارة في هذا السياق الى أن الشاعر أعاد نشر قصيدة «عابرون في كلام عابر» في كتاب يحمل عنوان القصيدة، ويحتوي على مقالات نثرية فقط، منها ما له صلة بالقصيدة، ومنها ما لاصلة له بها.

وقد تيسر لي، مؤخرا، الاطلاع على الطبعة الثانية الصادرة عام ١٩٩٤ عن دار العودة التي لم يشر صاحبها الى تاريخ الطبعة الاولى. وبناء على ذلك فانني لا أستطيع أن اجزم إن كان الشاعر اطلع على الدراسة المنشورة عام ١٩٩٣، والمشار اليها في بداية هذه الدراسة. ومع ذلك يظل سلوك الشاعر موضع سؤال، ويحتاج الى دراسة. فما معنى أن ينشر قصيدة شعرية في كتاب نثري؟ وليست القصيدة هذه هي الأسوأ فنيا في شعر الشاعر. وهي لا تختلف في لهجتها ووضوحها عن قصيدة «مديح الظل العالي» وعن قصائد اخرى كتبها الشاعر تحت وطأة لحظة زمنية قاسية مرعبة.

وهنا يتساءل الدارس : ما هي الاشكاليات العديدة التي تثار جراء تغيير الشاعر بعض المفردات واستبدالها بأخرى ؟

يثير التغيير، كما يرى الدارس، عدة إشكالات أهمها :

أولا : تبعية الأديب للسياسي والرضوخ لأوامره.

ثانيا : تخلي الشاعر عن مواقفه والتراجع عما يراه ويعتقده. ويقوده الرضوخ : الى تعزيز ظاهرة الشاعر التابع وتقويض ظاهرة الشاعر الشهيد ؛ الشاعر الملتزم بالكلمة. وتصبح المقولة التي كررها «الشعر لا يكذب» مقولة مفرغة من محتواها،

وتحتل مكانها مقولة أخرى هي : «أجمل الشعر أكذبه»، وتحيلنا هذه العبارة الى تفسيرات محمود درويش المبهمة لها :

«إذا كذب الشعر أو الشاعر فهو كذب جمالي يقدم مبررات جمالية لوجود مهدد أحيانا. قول العرب القديم الذي قابلناه بسخرية : «إن أعذب الشعر أكذبه» يجب الا نتعامل معه تعاملا بسيطا، فالكذبة الجمالية ذات ملابسات ومبررات أعمق بكثير من الكذبة الأخلاقية لارتباطها بطبيعة الابداع الخاصة، لأن كل صورة شعرية،إذ قارنا بينها وبين الواقع فهي كذبة أو هي واقع محور.

وقد نقول أيضا «إن أعمق الشعر أصدقه» ، فالصدق هنا له معنى آخر غير المعنى الاخلاقي. الشاعر في هذه الحالة لم يكذب. لا الشاعر كذب على القصيدة، ولا القصيدة كذبت على الشاعر، ولا الشعر كذب على الشعر»[٢٠].

ثالثا : ويتحول الأديب هنا الى سياسي يتعامل مع الراهن، فيتغاضى عن الحقيقة ويتجاهل ذكرها ولا يجرؤ على إشهارها، وذلك من أجل تسيير أموره، وهو الحلقة الأضعف في عالم يقمع فيه السياسي كل من يخالفه الرأي مباشرة. وهكذا يرضخ من لا يملك سوى الكلمات الى من يملك المسدس والمال. ويؤكد هذا الرأي – بالإضافة الى عوامل أخرى مثل رغبة الشاعر في التنقل من مكان إلى آخر وحصوله على إقامة في هذا البلد أو ذاك – عدم جمع خطب الدكتاتور الموزونة، حتى الآن، في كتاب، وعدم ضم بعض المقالات النثرية المهمة، مثل المقال الذي نشره درويش تعقيبا على خطاب الملك حسين بعد فشل التنسيق مع م. ت. ف في النصف الثاني من الثمانينيات، الى ما نشره نثرا في كتاب[٢١].

وأقف الآن عند نقطة مهمة كانت موضع جدل مع الشاعر في أثناء

حديثه، في اللقاء المذكور، وهي أنه لم يكن ، في قصيدته «أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي»، يعبر عن الواقع الراهن.

لا يذهب كثير من الدارسين النقاد، وبخاصة الان، الى الأخذ بالمقولة النقدية القديمة «المعنى في بطن الشاعر»، معتمدين على مقولات نقدية معاصرة أبرزها ما ذكرته، ابتداء، من أن النص مثير والقارئ متعدد، وأن المعنى غير مغلق، بمعنى آخر : ليس هناك تفسير نهائي لنص من النصوص [٢٢].

وتقتضي الضرورة، هنا، التركيز على مصطلحي الزمن الكتابي والزمن الشعري.

يكتب درويش نصه الشعري، عام ١٩٩٢ ، عن سقوط غرناطة الذي تم قبل ٥٠٠ عام. وهو يكتب ما يكتبه وفق رؤية معاصرة اعتمدت على ما كتب حتى هذه اللحظة. ومن المؤكد ان النص ما كان ليكون على ما هو عليه لو كتب قبل ٥٠٠ عام. وهذا ما يؤكده لنا شكل القصيدة الذي ينتمي الى ما بعد عام ١٩٤٧. ويعزز ذلك ايضا ظهور مفردات ما كانت معروفة عام ١٤٩٢ مثل (كولومبوس، لوركا، غيتار). وان كان (كولومبوس) عاش في ذلك العام، الا أنه، على ما يرجح، لم يكن معروفا للشعراء العرب، في حينه .

واذا كانت هذه المفردات قد سقطت ، في القصيدة، سهوا، فلماذا لا تسقط ايضا رؤية الشاعر لما يجري الان في فلسطين على ما جرى، من قبل، في الاندلس؟ ويعتبر محمود درويش واحدا من كثيرين يرون في فلسطين أندلسا جديدة [٢٣] .

ويمكن ان يوضح الدارس هذا من خلال قراءة لقصيدتين وردتا

في ديوان «لماذا تركت الحصان وحيدا؟» (١٩٩٥) هما : «من روميات أبي فراس» و «خلاف، غير لغوي، مع امرئ القيس». وكما هو واضح فان القصيدتين تتمحوران حول شخصيتين تاريخيتين تنتميان الى العصر الجاهلي والعصر العباسي. وهكذا يختلف فيهما الزمنان : الكتابي والشعري. فهل استطاع درويش فيهما ان يتمثل العصرين تمثلا كليا ليعبر عن الشخصيتين دون اسقاط رؤية معاصرة، هي رؤيته الخاصة ؟

يدرج الشاعر قصيدة «من روميات أبي فراس» مع قصائد آخر تحت عنوان فرعي هو «غرفة للكلام مع النفس» ، وتأتي في المرتبة الثانية بعد قصيدة «تدابير شعرية» لتليها، على التوالي ، القصائد التالية: «من سماء الى أختها يعبر الحالمون» و «قال المسافر للمسافر .. لن نعود كما « و «قافية من أجل المعلقات» و «الدوري كما هو، كما هو».

وليس اختيار العنوان اختيارا عشوائيا، ويمكن قول الشيء نفسه عن ادراج القصائد تحته. ولا يخطئ حسين حمودة الذي قرأ الديوان حين كتب عنه «تستقل، ظاهريا، كل قصيدة، وكل قسم، من قصائد الديوان وأقسامه، بملامح خاصة، ولكن هذا الاستقلال الظاهري ينطوي على عالم فني واحد، يربط هذه القصائد والأقسام في سياق متصل، اذ تلتف كلها حول دلالات الغياب، وحول مستويات الوعي به.. [٢٤].

« تتردد هذه العناصر والمفردات ، خلال القصائد ، وتتكرر تكرارا لافتا، لتسهم في صياغة «أسطورة» خاصة بالشاعر، خفية، كامنة، متجذرة في قصائد الديوان جميعا، مما يجعل من عوالم هذه القصائد عالما ممتدا، ومن نصوصها نصا متصلا، برغم تنوع هذه القصائد، وبرغم تباين مراحل الغياب التي تلتقطها وترصدها

على مستويات الوعي والذاكرة والزمن جميعا.. [٢٥].

وبناء عليه يشير ايضا الى ترابط قصائد «غرفة للكلام مع النفس» واتصالها فيما بينها. وأرى أن ثمة رابطا يربط بين قصائد هذا القسم، فدرويش ، في القصيدة الأولى ، يكتب، وفي الثانية ينطق شاعرا أسيرا، ويصور، في الثالثة، الفراشة المتنقلة بلا قيود، ويطلب المسافر، في الرابعة، من المسافر أن يكتب حكايته، وأتي، في الخامسة، على ذكر المعلقات التي ينبغي أن يخلفها نثر الهي لينتصر الرسول، في حين يشكل الدوري ، في السادسة، النقيض للمتكلم الجالس في منزله مأهولا بالوقت. ويبدو فضاء القصائد فضاء واحدا : تنتظم القصائد الستة حالة واحدة للمتكلم/ الشاعر هي «غرفة للكلام مع النفس».

وبناء على ما سبق تبدو أية قراءة لأية قصيدة منعزلة عن بقية القصائد، قراءة ناقصة غير مكتملة، وان بدت «من روميات أبي فراس» ذات خصوصية معينة، إذ يستحضر درويش فيها شاعرا عربيا عاش في القرن الرابع الهجري، ويتقمص شخصيته، ليعبر من خلالها، عما يجول في خاطره، وهو في منفاه في الأسر - أي الحمداني هنا -، بطريقة يكتب فيها الشاعر العربي المعاصر الذي ينتمي الى ما بعد عام ١٩٤٧، عام بزوغ القصيدة الحديثة الشكل .

ولا يرى المرء كبير فرق بين حالتي الحمداني ودرويش : كلاهما يعيش منفيا عن وطنه، وان اختلف سبب النفي : الأسر في حالة الأول، والهجرة في حالة الثاني، وهي هجرة بدت طوعية، ولكنها سرعان ما أصبحت قسرية، فقد أصبح الشاعر في وضع لا يستطيع فيه العودة الى مسقط رأسه، ان رغب في ذلك . ويسترجع درويش، وهو في منفاه، بعض ماضيه في حيفا، وبخاصة تجربته في السجن، وهنا تتشابه تجربته وتجربة الحمداني.

ويثار، في أثناء قراءة هذه القصيدة التي صيغت بضمير المتكلم ، سؤال مهم هو : من هو المتكلم في هذه القصيدة؟ هل هو الحمداني أم هو محمود درويش ؟ ويتلو هذا السؤال سؤال أخر هو : عم يتكلم ؟ [٢٦].

اذا قيل ان المتكلم في قصيدة «من روميات أبي فراس» هو الحمداني، فهناك ما يؤيد ذلك، وهناك ما ينفيه أيضا. يستحضر «أنا المتكلم» مفردات تاريخية ارتبطت بأبي فراس وتجربته، ووردت في أشعاره:»الحمامة وحلب وابن عمي وروميات، و فإما أميرا وإما أسيرا وإما الردى، والخيل والغزوات». ولكن المتكلم يورد كلمات لا تنتمي الى عصر الحمداني. ووروودها - إن أصر الشاعر على أن الناطق هو أبو فراس - يجعل في النص مفارقة تاريخية تتمثل في وضع شيء في غير زمانه الصحيح (استعمال يوليوس قيصر التلفون أو ركوبه الطيارة)، وهو هنا، في حالة أبي فراس، وجود القطار وشكل القصيدة.

ومن يقرأ النص، مستعينا بما هو خارجه، أي بناء على معرفته لحياة محمود درويش وما مر فيه من تجارب، وما قاله هو شخصيا بهذا الخصوص، يعرف أن درويش، في القصيدة، يعبر عن ذاته.

وتبين النصوص المقتبسة من القصيدة تأثير الزمن الكتابي على الزمن الشعري، وتشير الى أن أنا المتكلم هو درويش لا الحمداني [٢٧].

يرد في القصيدة :

ثمة أهل ينزورننا

غدا في خميس الزيارات . ثمة ظل

لنا في الممر . وشمس لنا في سلال

الفواكه ثمة أم تعاتب سجاننا :
لماذا أرقت على العشب قهوتنا يا
شقي ؟

و :

ونرنرانتي اتسعت، في الصدى، شرفة
كثوب الفتاة التي رافقتني سدى
الى شرفات القطار، وقالت : أبي
لا يحبك . أمي تحبك . فاحذر سدوم غدا .

يكتب الشاعر نصه الان (١٩٩٥) عن شاعر عاش في القرن الرابع الهجري، حيث لم يكن القطار موجودا، ولم تكن القهوة مكتشفة. وهنا يبدو تأثير الزمن الكتابي على الزمن الشعري واضحا. ويعزز هذا ما يذكره الشاعر في المقابلة التي أجراها معه عباس بيضون :

« وأنا في السادسة عشرة من عمري زارتني أمي في السجن، وحملت لي قهوة وفواكه، واحتضنتني وقبلتني» [٢٨].

ويقول أيضا :

«أحببت مرة فتاة لأب بولندي وأم روسية. قبلتني الأم ورفضني الأب. لم يكن الرفض لمجرد كوني عربيا. ذلك الحين لم أشعر كثيرا بالعنصرية والكره الغريزي. لكن حرب ١٩٦٧ غيرت الامور «[٢٩].

ونعود الى عبارة الشاعر التي فسر فيها اقدامه على استبدال كلمات بأخر : «ولكن حرصا مني على إبقاء القارئ في الحقل الجمالي

والتاريخي والثقافي للقصيدة بأسرها» ، فهل نجح الشاعر في ذلك؟ وهل سيقرأ القارئ القصيدة وذهنه منصرف الى ما حدث، في حينه، في الاندلس؟ أم أنه سيرى سقوط فلسطين في سقوط غرناطة. وهذا ما رآه ادوارد سعيد؟

هنا يمكن أن نقف عند قصيدة «خلاف، غير لغوي، مع امرئ القيس» فقد تسعفنا قراءتها في الاجابة عن السؤال وتوضيح فكرتنا، أكثر مما تسعفنا القصيدة السابقة، وذلك لأنها ذات بعد سياسي واضح.

لا تختلف هذه القصيدة عن السابقة وعن قصائد أخرى عبر فيها الشاعر عما يجول في خاطره من خلال قناع، أبرزها – أي القصائد – «رحلة المتنبي إلى مصر» التي كتبها عام ١٩٧٨ ونشرها في مجموعة "حصار لمدائح البحر"[٣٠].

وتشير ظاهرة اللجوء الى قناع للتعبير من خلاله، بوضوح، الى إشكالية الشاعر والسياسي في الأدب الفلسطيني بخاصة، وفي الأدب المكتوب في ظل انظمة قمعية بعامة. وهي في الأدب الفلسطيني ذات بعد خاص، وذلك لأن الشعر الفلسطيني في جانب منه كان شعرا سياسيا وكتب تحت الاحتلال الاسرائيلي الذي كان يحارب الشعر المعادي للسلطة الاسرائيلية، ولم يكن الأمر، على هذه الشاكلة، فيما يخص الشاعر والمؤسسة الفلسطينية لأن الانسجام بينهما، الا في حالات نادرة، كان كبيرا. وهو في حالة درويش خير دليل على ذلك، فالعلاقة بين القيادة السياسية وبينه علاقة جيدة عموما، ولم تعتورها إشكالات الا في حالات قليلة هي التي سنقف عندها، وأشار اليها محمود درويش أحيانا (٣١) .

ويدرج الشاعر قصيدة "خلاف ، غير لغوي، مع امرئ القيس"

مع قصائد أخرى هي "شهادة من برتولت بريخت أمام محكمة عسكرية ١٩٦٧" و "متتاليات لزمن آخر" و "عندما يبتعد "يدرجها تحت عنوان فرعي هو : "أغلقوا المشهد".

ويتساءل القارئ عن الضمير في أغلقوا وعن المشهد الذي أغلق. ويجد الاجابة عموما من خلال القصائد الأربعة معا (٣٢)، وان بدت الاجابة أوضح ما تكون في قصيدة "خلاف، غير لغوي، مع امرئ القيس".

ويوصل تحليل القصائد والبحث عن الثنائيات الأساسية فيها، يوصل القارئ في النهاية الى أن هناك رابطا بينها، والى أن الشاعر يرمي، في النهاية، الى التعبير عن المشهد الشرق أوسطي. وأن بريخت، مثله مثل امرئ القيس، ليس سوى قناع يختفي وراءه شخص محدد . وكما هو معروف ، فإن (بريخت) الألماني، وهو كاتب مسرحي مشهور، توفي عام ١٩٥٦، ولم يشهد حرب ١٩٦٧، ليكون شاهدا عليها.

تقوم قصيدة "شهادة من برتولد بريخت أمام محكمة عسكرية ١٩٦٧" على ثنائية الضحية التي تحولت الى جلاد والضحية الجديدة – أي عرب فلسطين. وليس المتكلم في النص، وهو، كما يشير العنوان، (برتولد بريخت)، سوى قناع للشاعر الذي يشهد عما جرى في حرب ١٩٦٧، ويدلي، بناء على ذلك، بشهادته أمام المحكمة التي هي محكمة عسكرية. وتعبر القصيدة عما يفعله الاسرائيليون بالعرب الفلسطينيين.

لقد بدأ المشهد، في الديوان كله الذي أرى أنه كتاب متكامل، باطلالة الشاعر المنفى على ما يريد، وبتأريخه لمأساته – مأساة شعبه منذ التهجير عام ١٩٤٨ . وبدأ المشهد في "أغلقوا المشهد" بحرب

حزيران ١٩٦٧ وانتهى بتوقيع الصلح وبغناء الشاعر لزمن آخر "متتاليات لزمن آخر". وعاد الشاعر – المتكلم في نص "خلاف، غير لغوي ... " الى غده ناقصا، وهي عبارة وردت على لسان محمود درويش في الكلمة التي ألقاها، في حيفا، في تأبين الراحل إميل حبيبي (٣٣) بتاريخ ٤/ ٥/ ١٩٩٦. وهكذا اذا استعنا بما هو خارج النص لنفهم النص أدركنا أن صوت درويش هو المسموع في القصيدة :

" . . . ثم انحنينا نسلم
أسماءنا للمشاة على الجانبين. وعدنا
الى غدنا ناقصين"

وتقوم قصيدة "خلاف ..." على ثنائية المنتصر والمهزوم. الأول الذي أخذ ما يريد والثاني الذي لم يجد نجمة للشمال ولا خيمة للجنوب، ولم يتعرف على صوته ابدا.

وتبرز هذه الثنائية، بوضوح، في قصيدة "عندما يبتعد"، إذ لا يختفي الشاعر فيها وراء قناع، وبالتالي فان القارئ لا يتساءل عمن يكمن وراء القناع.

يقول درويش فيها :

"للعدو الذي يشرب الشاي في كوخنا
فرس للدخان . . . "
"لن تنتهي الحرب ما دامت الأرض
فينا تدور على نفسها !
فلنكن طيبين إذا . كان يسألنا
أن نكون طيبين. ويقرأ شعرا
لطيار "ييتس" : أنا لا أحب الذين

أدافع عنهم، كما أنني لا أعادي
الذين أحاربهم" .

والكلام الذي يرد على لسان الطيار هو كلام صديق الشاعر الذي عرفه قبل حرب ١٩٦٧ (٣٤) .

ونعود لنثير السؤال من جديد: من هو امرؤ القيس في القصيدة؟ وما هو موقف المتكلم منه حقيقة؟ ومن هم أيضا الذين أغلقوا المشهد ؟ ومن هم الذين عادوا الى غدهم ناقصين؟

تتكون القصيدة من خمسة مقاطع، تبدأ ثلاثة منها بعبارة "أغلقوا المشهد" وهي المقاطع ١، ٢،٤، ويقابل الضمير (هم) الضمير (نحن). والضمير الأول (هم) الفاعل القوي في حين أن الضمير (نحن) يمثل المهزومين الذين سمح لهم العودة الى غدهم ناقصين. وهم، في المقطع الثاني، الذين انتصروا، وهم الذين عبروا أمسنا كله. وينتهي المقطع الأول بهزيمة النحن، في حين ينتهي المقطع الثاني بانتصار (هم) بعد أن غيروا جرس الوقت. ويركز المقطع الثالث على اعتذار (النحن) عن المفردات التي اهترأت مثل وصف حرية لم تجد خبزها ووصف خبز بلا ملح حرية. ويقول المقطع الرابع ما أصبحوا (هم) عليه : لقد انتصروا وصوروا ما يريدونه من سماوات الـ (نحن) نجمة نجمة حاصلين على ما يريدونه. ويكثف المقطع الخامس شعور الـ (نحن) بالهزيمة، فقد خسر(نا) كل شيء ولم نعد كما كنا (لم نتعرف على صوتنا أبدا). ويوجه الخطاب الى امرئ القيس الذي اتكأ، يوم وقع، على لغة بعثرت قلبها عندما غيرت دربها - أي تغيير الدرب الثوري الى درب الاستسلام - ، وتنتهي القصيدة بالمقطع التالي :

لم يقل أحد لامرىء القيس : ماذا صنعت

بنا وبنفسك ؟ فاذهب على درب
قيصر، خلف دخان يطل من
الوقت أسود، وحدك، وحدك، وحدك
واترك لنا، هـهنا، لغتك.

وقد يقول محمود درويش هناك من قال للقيادة التي وقعت : ماذا صنعت بنا وبنفسك؟ وأن ياسر عرفات لا يجيد اللغة ليتركها لنا. والجواب واضح : لم يقل من يسير في فلك القيادة للقيادة ما يخالف رأيها، ومن قال وخالف عاد وسار في الركب. وليس بالضرورة، هنا أن يكون المقصود باللغة اللغة الفصيحة، فقد تكون اللغة الثورية التي سمعها الشاعر من القائد قبل توقيع الاتفاق. وعدا ذلك فالخلاف ، كما يقول عنوان القصيدة، ليس خلافا لغويا.

ويتساءل المرء: أليس ذهاب امرئ القيس على درب قيصر موازيا لذهاب القائد على درب (كلينتون) ؟

الخلاصة :

يتوصل المتأمل لعلاقة الثقافي بالسياسي الى النتيجة التالية :

تظل هذه العلاقة علاقة تصالح ما دام الثقافي والسياسي يسيران معا فكرا وممارسة، فاذا ما اختلفا وجب على الثقافي أن يختار أحد الحلول التالية : المواجهة وما يترتب عليها من قمع وسجن واضطهاد وربما القتل، أو الخضوع وما يترتب عليه من تذويب الذات الثقافية في الذات السياسية وترداد خطاب الثانية وهي

لا تؤمن به، أو المحافظة على وضع فيه قدر من التصالح مع الذات والآخر، وهنا لا يلجأ الثقافي الى التعبير، عن وجهة نظرة، بأسلوب مباشر وإنما يحاور ويناور ويرتدي قناعا يختفي وراءه، أو العيش في المنفى، وهنا يتصالح المرء مع الذات فقط، وينجم عن ذلك حالات قد تكون أقسى من البقاء في الوطن مثل الغربة والاغتراب والوحدة، أو الصمت.

وإذا كان ما سبق ينطبق على المثقف الذي يعيش في ظل أنظمة دكتاتورية، وهو عموما ما لم يعرفه المثقف الفلسطيني، من قبل، الا نادرا ، فان المرحلة الحالية، مرحلة تحول الثورة الى سلطة، قد تضع المثقف أمام واحد من الخيارات السابقة، وهو ما لا نأمله، وان كان ما حدث مع محمود درويش، وما جرى، مؤخرا، من منع كتب ادوارد سعيد، يشير الى أننا نسير في الاتجاه نفسه الذي سارت فيه العلاقة بين الثقافي والسياسي في العالم العربي ودول العالم الثالث وربما أيضا بعض دول العالم الأول .

هوامش

([١]) ثمة إشكالية أثارها دارسو محمود درويش يوم صدرت مجموعته الشعرية الكاملة عن دار العودة خالية من بعض المفردات مثل "الشيوعية" في عبارة "يحبون الشيوعية" . واختلف الدارسون إن كان الحذف من الشاعر أو من دار العودة نفسها. حول ذلك انظر : حسين جميل البرغوثي، أزمة الشعر المحلي، القدس، ١٩٧٩. ص ٥١ وما بعدها. وانظر دراستي "ظواهر سلبية في مسيرة محمود درويش الشعرية" مجلة النجاح للأبحاث ، آيار ١٩٩٥.

(٢) حول ذلك انظر مقالتي "الابداعي والسياسي" في كتاب "تأملات في المشهد الثقافي" نابلس ١٩٩٥. ص ٦٧ – ص ٧٣. وانظر ما نشرته مجلة "مشارف" في العدد السابع وبخاصة افتتاحية إميل حبيبي، (آذار ١٩٩٦) وفي العدد الثامن تحت "ملف العدد" (نيسان ١٩٩٦). وقد خاض أكثر من كاتب فلسطيني في موضوع هموم السياسي وهموم المبدع ، ونشرت الاراء في أعداد مشارف التالية: العدد الثامن، نيسان ١٩٩٦، والعدد الثاني عشر، تشرين الثاني ١٩٩٦، والعدد الرابع عشر، شباط ١٩٩٧، والعدد الخامس عشر، آذار ونيسان ١٩٩٧.

(٣) أنظر الفصل الأول من كتابه المذكور، وتحديدا الصفحات ٢٩-٦٦. وما تنجزه دراستي هذه يكمن في انعكاس العلاقة بين السياسي والشاعر على النص الشعري مباشرة، وهي تتجاوز تتبع مواقف درويش السياسية والتغيرات التي تطرأ عليها، كما تبدو من خلال المقالات النثرية السياسية، والمقابلات التي يجريها الصحفيون معه .

(٤) حول القصيدة وما آثارته انظر دراستي "ظواهر سلبية"، ص ٢٥٥، وتحديدا احالات هامش (٤٠)، و ص٢٤٨ إحالات هامش ٢١.

(٥) حول مصطلحات الزمن في الرواية انظر دراسة عبد العالي بوطيب "إشكالية الزمن في النص السردي" مجلة فصول، صيف ١٩٩٣. ص ١٢٩ وما بعدها .

(٦) حول ذلك انظر : مارين جريزباخ، مناهج الدراسة الآدبية، توبنغن، ١٩٨٥ ط ٩ ، ص ١٠٤ (بالألمانية) .

(٧) غالي شكري، القاهرة، العدد ١٥١حزيران ١٩٩٥. ص ٩. (محمود درويش : عصفور الجنة أم طائر النار).

(٨) مجلة "تكوين"، عكا، ١٩٩٣. ص ١٥. وقد صدر عدد واحد من المجلة .

(٩) ادوارد سعيد، تلاحم عسير للشعر وللذاكرة الجمعية، مجلة القاهرة، العدد ١٥١ حزيران ١٩٩٥. ص ٢٢ وما بعدها .

(١٠) لا أدري اذا كان الاستاذ طلعت الشايب اطلع على دراستي هذه، وهي دراسة أنجزت قسما منها في تموز ١٩٩٦، وأنهيتها في ايلول ١٩٩٦، وقدمتها لتنشر في مجلة النجاح للأبحاث، وللحصول على جائزة توفيق زياد التي تمنحها وزارة الثقافة ، وبناء على ذلك عمل على جمع خطب الدكتاتور الموزونة ونشرها في مجلة أدب ونقد المصرية، عدد ١٤١، آيار ١٩٩٧.

(١١) جريد النهار المقدسية ، ٦/ ١/ ١٩٩٤.
(١٢) جريدة كنعان، ١١/ ١/ ١٩٩٤.
(١٣) النهار، ٢٦/ ١/ ١٩٩٤ نقلا عن الدستور الاردنية.
(١٤) عادل الاسطة، نابلس (جريدة نابلس)، ٤/ ٢/ ١٩٩٤.ر
(١٥) حول ذلك انظر دراستي "ظواهر سلبية .." .
(١٦) شؤون فلسطينية، العدد الخامس عشر، تشرين الثاني، ١٩٧٢. ص ٥٨ وما بعدها .
(١٧) ثمة مقاطع قليلة جدا في أشعار الشاعر، كتبت في فترات عصيبة، يبدو فيها ضرب من التمرد على الذات الالهية، ومنها ما ورد في قصيدة "مديح الظل العالي" التي نظمت إثر الخروج الفلسطيني من بيروت عام ١٩٨٢، ومما ورد في نصها الأول :

"الله أكبر
هذه آياتنا، فاقرأ
باسم الفدائي الذي خلقا
من جزمة أفقا."

وقد غير الشاعر السطر الأخير ليصبح المقطع في الطبعة الصادرة عن دار العودة عام ١٩٩٤ (الأعمال الكاملة، المجلد الثاني) على النحو التالي :

" الله أكبر
هذه آياتنا ، فاقرأ
باسم الفدائي الذي خلقا
من جرحه شفقا"

وحول الصيغة الأولى للنص أنظر: محمود درويش ، حصار لمدائح البحر، دار الاسوار، عكا، ١٩٨٤، ص ١٣٠.
(١٨) عكا، ١٩٩٣. عن طبعة المغرب العربي .
(١٩) د . م ، ١٩٩٣. عن طبعة المشرق العربي في بيروت .
(٢٠) أجريت المقابلة في باريس ، ونشرتها رفيف فتوح على صفحات مجلة "الوطن العربي" الصادرة في باريس. وأعيد نشرها، هنا، على صفحات جريدة "الشعب" المقدسية في ١٢/ ٨/ ١٩٨٦.
(٢١) انظر جريدة "الشعب" المقدسية ٢١/ ٣/ ١٩٨٦. وأرى أن شاعرا كبيرا مثل محمود درويش يستحق أن تطبع أعماله كلها، شعرها ونثرها، دون انتقاء، وذلك لأنها لم تعد ملكا شخصيا له. وانظر ملاحظة ٩ من هذه الدراسة.
(٢٢) حول ذلك انظر حسن ناظم، مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، بيروت، ١٩٩٤. ص ١٣٣ وما بعدها .
وانظر أيضا : كمال أبو ديب، الواحد / المتعدد، البنية المعرفية والعلاقة بين النص والعالم، مجلة فصول، المجلد ١٥، العدد ٢، صيف ١٩٩٦، ص ٤٠ وما بعدها. وتحديدا المقطع الثالث في الصفحتين ٤٢ و ٤٣ حيث يناقش مقولة المعنى الواحد وتعدد المعنى ويقف أمام مقولات الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني بهذا الخصوص.
(٢٣) انظر دراستي "ظواهر سلبية .."، ص ٢٣٩. وانظر مقالة ادوارد سعيد المشار اليها في هامش ٨. وانظر ايضا مقالة فخري صالح، لماذا تركت الحصان وحيدا: عن اللحظة

الفلسطينية الملتبسة، مجلة "فصول" المصرية، المجلد ١٥، العدد ٢، صيف ١٩٩٦. حيث يرى أن درويش ينطق المحرومين في نصوصه "في محاولة لخلق تعبير مواز وغير مباشر عن التجربة الفلسطينية" (ص ٢٤٣) . ويعترف محمود درويش بأن قصيدته "أحد عشر كوكبا" التي تصور سقوط غرناطه، قصيرة تستوحي مرحلة تاريخية" وتتسرب منها دلالات الى الراهن، فلا بد لفكرتها أن تنفضح، لكنني أحسب أن بنية القصيدة تحتمل ذلك" (انظر : مشارف، عدد٣، تشرين أول ١٩٩٥، ص ٩٢).

(٢٤) حول ذلك انظر دراسة حسين حمودة "مسار النأي، مدار الغياب" مجلة القاهرة، حزيران ١٩٩٥. ص ٤٤.

(٢٥) السابق ص ٤٥ وما بعدها .

(٢٦) حول ذلك انظر مقالة (إيفا هورن) في كتاب "مدخل الى علم الأدب" إعداد (ميلتوس بشليفانوس) وآخرين، شتوتجارت، ١٩٩٥. ص ٢٩٩ وما بعدها .

(٢٧) يقر الشاعر بأن مجموعة "لماذا تركت الحصان وحيدا؟" هي محاولة لكتابة سيرته الذاتية شعرا، وعليه ، إذا أحلنا النص الى ما هو خارج النص، فان درويش كان يتخفى وراء أبي فراس، وأن الاخير ليس سوى قناع، حول ذلك أنظر اللقاء الذي أجرته معه رلى الزين ونشرته جريدة الأيام بتاريخ ٢٦ و ٢٧/ ٥/ ١٩٩٧.
وكان درويش ، من قبل، قد ذهب الى هذا، وذلك في اللقاء الذي أجراه معه عباس بيضون. انظر مشارف ٣، تشرين ١٩٩٥، ص ١٠٩. وفي اللقاء المذكور يوافق درويش بيضون من أن "لماذا تركت الحصان وحيدا" ليس سيرة فرديه له وحسب، بل سيرة شعرية، ويرى أن قصيدتي "شهادة برتولت بريخت" مكتوبة بلغة الستينات ، وكذلك تقفيه القصيدة عن أبي فراس الحمداني. "اذن تجد هذا المستوى من السيرة الشعرية الذي يرافق السيرة الذاتية، لقد عدت الى ماضي ذاتي، ماضي في الكتابة، ذاتي الشعرية".

(٢٨) مشارف، العدد ٣، تشرين الأول، ١٩٩٥. ص ٧٢.

(٢٩) السابق ، ص ٧٥.

(٣٠) محمود درويش، حصار لمدائح البحر، حيفا وعكا، ١٩٨٤.

(٣١) محمود درويش وسميح القاسم، الرسائل، حيفا، ١٩٩٠. ط٢. رسالة "حاضر سابق" ص ٩٣.

(٣٢) حسين حموده، مسار النأي، ص ٥٠ وما بعدها .

(٣٣) مشارف، العدد ٩، حزيران ١٩٩٦. ص ٣٢. ويقول درويش في ص ٣٤ :
"واغفر لنا يا معلمنا ما صنعت بنا وبنفسك. اغفر لنا أننا سنعود بعد قليل الى أنفسنا ناقصين".

(٣٤) مشارف، العدد الثالث ، تشرين الأول، ١٩٩٥. ص ٧٦. يقول محمود درويش :
"في قصيدتي" جندي يحلم بالزنابق البيضاء" كتبت عن هذا الصديق الذي جاءني بعد الحرب ليقول لي انه قرر أن يغادر البلاد نهائيا. لأنه لا يستطيع أن يبقى ترسا في آلة حربية. كانت انسانيته عالية، وتربيته قائمة على التعدد والانفتاح على الاخر. جاء الى اسرائيل وفي باله مشروع انساني فوجد ان الحقيقة غير ذلك. لذا هاجر ورحل.... " .

محمود درويش

حذف البدايات وقصائد أخرى !!

تمهيـد :

يواصل الدارس ، في هذه الدراسة ، الحفر في ظاهرة تخلي الشاعر عن بعض أشعاره ، وعدم إدراج قصائد نشرها في الصحف في أعماله الكاملة أو في مجموعات شعرية أصدرها ، والتعديلات التي يجريها على قصائده.

وتعد هذه الدراسة تتمة لدراستين أنجزتا من قبل ؛ الأولى تحت عنوان « ظواهر سلبية في مسيرة محمود درويش الشعرية » [١] (١٩٩٣ - ١٩٩٥) ، والثانية تحت عنوان « إشكالية الشاعر والسياسي في الأدب الفلسطيني:محمود درويش نموذجاً [٢] (١٩٩٦/ ١٩٩٧)

وترمي هذه الدراسة إلى إعطاء صورة أشمل لما يقوم به الشاعر، حتى لا يظلمه الدارس من خلال قصر البحث على جانب واحد من جوانب الحذف والتغيير ، وهو الجانب المتعلق بأسباب سياسية ، وهذا ما غلب على الدراستين السابقتين ؛ وإن كانت هناك إشارة موجزة ، في الثانية ، إلى التغييرات التي تعود لأسباب دينية أو جمالية .[٣]

والتغيرات التي يتابعها الدارس هنا تعتمد ، فقط ، على القصائد المنشورة في المجلات والمجموعات الشعرية في طبعات مختلفة. أما التغيرات التي يجريها الشاعر على مسودات قصائده قبل نشرها فهي ليست موضع دراسة ، لأنها غير متوفرة بين يديّ ، فالشاعر كما قال للدارس ذات نهار ، لا يجب أن يُطلْعَ أحدا على مطبخه الشعري . وبذلك فإن تطبيق المنهج التكويني تطبيقا كليا يبدو، هنا ، غير ممكن . ونحن نعرف أن هذا المنهج يدرس النص منذ لحظة تكون القصيدة في ذهن الشاعر حتى آخر ظهور لها مطبوعة، وهو منهج مرتبط بالمنهج النفسي في بعض جوانبه ، وبالمنهج الاجتماعي في جوانب أخرى ، ومما لاشك فيه أيضا أنه ذو صلة بالمنهج الجمالي[٤] .

الحذف والإغفال والاضافة والتغيير في أشعار الشاعر :

يرغب الدارس ،ابتداء ،في ايراد ملاحظات تتعلق بظاهرة الحذف والإغفال والإضافة والتغيير، وهي ملاحظات ليست نهائية ، ذلك أن إنجاز كل ما قام به الشاعر ، في هذا ، يتطلب تتبع الصحف والمجلات وطبعات مجموعات الشاعر العديدة ، وهي صحف ومجلات ومجموعات صادرة في أماكن عديدة متباعدة ، مثل حيفا والقاهرة ودمشق وبيروت وباريس . وهذا ما هو غير متيسر لي ، وهو أمر يمكن أن ينجزه دارس قادر على التحرك في هذه المناطق

بيسر وسهولة ، دارس لديه كثير وقت وقلة عمل . والملاحظات التالية تعطي تصورا لا بأس به حول الظاهرة المذكورة :

أولا : حذف مجموعة كاملة :

لم يدرج الشاعر ، في أعماله الكاملة ، مجموعته الشعرية الأولى «عصافير بلا أجنحة» الصادرة عام ١٩٦٠ [٥] .

ثانيا : حذف قصائد عديدة من إحدى المجموعات :

لم يدرج الشاعر ، في أعماله الكاملة ، القصائد التالية التي ظهرت في الطبعة الأولى من مجموعة « أوراق الزيتون » الصادرة عام ١٩٦٤ [٦] :

- صلاة ، ص ٤٢ .
- لديها ، ص ٦٩ .
- الموعد الآخر ، ص ٧١ .
- حبنا ، ص ٧٢ .
- وهم ، ص ٧٣ .
- قشور البرتقال ، ص ٨٠ .
- غزلية ، ص ٨٣ .
- الأوراس ، ص ٩١ .
- كردستان ، ص ١٠٠ .
- أناشيد كوبية ، ص ١٠٨ .

ولم يدرج الشاعر أيضا ، في أعماله الكاملة ، القصائد التالية التي ظهرت في الطبعة الأولى من مجموعة « عاشق من فلسطين » الصادرة عام ١٩٦٦ :

- أغنية ربيع ، ص ٣٩ .
- التمثال القديم ، ص ٥٤ .
- رسائل ، ص ٨٢ .

وغير الشاعر عناوين بعض القصائد ، فقصيدة « عنوان جديد « (ص ٤٦) أدرجت في أ.ك (ط ٥/ ١٩٧٥) تحت عنوان «السجن» (ص ٥٨٤) . واصبح عنوان قصيدة « صدى من الغابة» « صوت من الغابة» .

وأشير هنا إلى قصائد أخرى ظهرت في مجموعات أصدرتها دور نشر، ولم يكن الشاعر مسؤولا عن إصدارها؛ مجموعات ضمت قصائد لم يدرجها الشاعر في أعماله الكاملة، وهذه المجموعات هي :

1 - مطر ناعم في خريف بعيد [7] :

وأغلب قصائد هذه المجموعة ظهرت في المجموعة التي أصدرها الشاعر تحت عنوان»العصافير تموت في الجليل « (٨) ، والقصائد التي أدرجها الناشر ، لا الشاعر ، هي :

- الشاعر ، ص ١٠٢ .
- عن ذلك اليوم ، ص ٩٠ .
- حفلة موت ، ص ٧٤ .
- لوحة على الجدار ، ص ٤٤ .

وظهرت الأخيرة في الطبعة ١٤/ المجلد الأول ، في ص ٢٤٧ .

2 - يوميات جرح فلسطيني [9] :

وقد ضمت قصائد لم ينشرها الشاعر في أعماله الكاملة، والقصائد هي :

- دفاع عن الرسم التجريدي ، ص ٧ .د
- الكلمة الأخيرة في الحوار ، ص ١٥ .
- نداء من القبر ، ص ٥١ .
- سآومن ،ص ٥٥ .

- امرؤ القيس ، ص ٥٩ .
- لحظة وداع ، ص ٦٥ .
- خطأ في التقدير ، ص ١٠١ .
- خلف الأسلاك ، ص ١٣٧ .

وتشكلت قصيدة « سقوط القمر » هنا ، في هذه المجموعة ، من ثمانية مقاطع ، فيما ظهرت في الأعمال الكاملة مكونة من مقطع واحد ، وغير مكتملة [١٠] .

ثالثا : عدم نشر قصائد في مجموعة خاصة ، تشكل ، فيما بينها ، وحدة واحدة .

وهي قصائد نشرها الشاعر ، ابتداء ، على صفحات مجلة عربية مشهورة هي مجلة « اليوم السابع » التي صدرت في الثمانينيات في باريس . وقد كتبها الشاعر تحت عنوان رئيس واحد هو : « خطب الدكتاتور الموزونة» [١١] .

رابعا : حذف مقاطع من قصيدة :

لقد نشر الشاعر قصيدة « مزامير » في ديوان أحبك أو لا أحبك» [١٢] (١٩٧٢) ، وكانت تتشكل من سبعة عشر مقطعا . وبدت في الأعمال الكاملة مختلفة [١٣] ، فقد تكونت من اثني عشر مقطعا فقط ، والمزامير المحذوفة هي : الثامن والتاسع والحادي عشر والثاني عشر و الخامس عشر .

خامسا : استبدال كلمات أخرى :

لقد استبدل الشاعر مفردات بأخر ، وغالبا ما كان السبب سياسيا ، ونادرا ما كان دينيا ، وهذا ما وقفت أمامه مطولا في دراستي السابقتين [١٤] .

سادسا : إغفال قصائد بعينها :

لم يدرج الشاعر ،في مرحلة تالية لمرحلة البدايات ، قصائد نشرها على صفحات مجلات عربية صادرة في باريس ، مثل مجلة « الوطن العربي « ومجلة « اليوم السابع « لم يدرجها في مجموعاته الشعرية أو في أعماله الكاملة . وهذه القصائد هي :

- « أنا الآخر « (١٥) .
- عابرون في كلام عابر (١٦) .
- ذاهبون إلى القصيدة (١٧) ، وهذه مهداة إلى الشاعر العالمي (بابلونيرودا) .
- خرج الطريق ، (في وداع معين بسيسو) .

وقد أدرجت الأخيرة ضمن كتاب « معين بسيسو : شاعر فلسطين، خالد في ذاكرة الوطن « ، والكتاب من إعداد يعقوب حجازي، وقد صدر عن دار الأسوار في عكا عام ١٩٨٥ . وكان الشاعر قد نشرها في العدد الثالث عشر من مجلة « الكرمل»، عام ١٩٨٤ .

سابعا : إضافات معينة :

يلحظ الدارس لأشعار الشاعر أنه كتب قصائد معينة ، وأبرزها « مديح الظل العالي « ، وأسبغ عليها ، فيما بعد، صفة ما لم تظهر في مكان نشرها – أي القصيدة – الأول .[١٨] ولما نشرها في أعماله الكاملة ، وصفها بأنها قصيدة تسجيلية [١٩] .

ثامنا : قصائد لها صياغتان :

يظهر لنا تتبع قصائد الشاعر في مظانها المختلفة أنه كتب قصائد معينة ونشرها ثم أعاد ، فيما بعد صياغتها من جديد ، وأدرج في

أعماله الكاملة الصياغة الثانية . وهذه القصائد تصلح ، أكثر من غيرها ، للدراسة وفق المنهج التكويني والمنهج النفسي والمنهج الجمالي أيضا . وأشير هنا إلى القصائد التالية :

- قصيدة « حوار مع مدينة »[20] ، وأصبح عنوانها في الأعمال الكاملة « بين حلمي وبين اسمه ، كان موتي بطيئا »[21] .
- قصيدة « الرمل »[22] وكان عنوانها الأول « إنه الرمل »[23] .
- قصيدة « صباح الخير يا ماجد » ، وقد ظهرت صياغتها الأولى على صفحات مجلة « الكرمل ، في أعدادها الأولى ، وتحديدا في عددها الذي صدر إثر مقتل ماجد أبو شرار في روما عام 1981 . ولم أتمكن شخصيا من الحصول على العدد، وأعتمد هنا على الذاكرة الشخصية ، فقد قرأتها يوم كنت في عمان عام 1981، وقد اعاد الشاعر نشر الصيغة الاولى في كتابه في وصف حالتنا ويمكن مقارنة الصيغة هنا بصيغة ديوان حصار لمدائح البحر.

تاسعا : حذف المقدمات وبعض الكتابات النثرية :

كتب الشاعر ، في بداية حياته الشعرية ، أسوة بغيره من الشعراء، تمهيدا لبعض المجموعات التي أصدرها . وهذا ما بدا واضحا في مجموعة « عصافير بلا أجنحة »[٢٤] ، وكتب أيضا مقدمة لأعماله الكاملة في طبعاتها الأولى[٢٥]. وقد تخلى الشاعر عن هذه المقدمات في الطبعات اللاحقة ، وإن كان تخلى عن مجموعته الشعرية الأولى كليا : المقدمة والأشعار ، وقد ورد ذكر هذا .

وعلى الرغم من أن هذه الدراسة مقتصرة على الشعر ، إلا أن ما

تجدر الإشارة إليه هو أن الشاعر الذي أصدر العديد من الكتب النثرية ، غضّ الطرف عن مقالات نثرية ، ولم يدرجها في كتبه النثرية المعروفة ، وهي :

- شيء عن الوطن .[٢٧]

- يوميات الحزن العادي. [٢٨]

- وداعا أيتها الحرب ، ودائما أيها السلم . [٢٩]

- في وصف حالتنا . [٣٠]

- عابرون في كلام عابر .[٣١]

وأذكر من المقالات التي لم تدرج في الأعمال السابقة ، مقالة «الخطاب» ومقالة « ياسر عرفات والبحر»[٣٤] . وأما كتابه النثري « ذاكرة للنسيان» (١٩٨٢) فقد ظل على حاله . وأنبه هنا إلى أن الاختلاف الواضح في طبعة « يوميات الحزن العادي « الصادرة في عكا عن تلك الصادرة عن دار العودة في بيروت ، يعود إلى الناشر لا إلى الشاعر .

رأي الشاعر في ظاهرة الحذف والتغيير :

أتى الشاعر ، في المقدمات التي أنجزها لأعماله الكاملة وفي المقابلات التي أجريت معه مرارا ، أتى على ظاهرة الحذف ، وأجاب عن أسئلة المحاورين حول أشعاره وموقفه منها .

لقد كتب درويش مقدمة لأعماله الكاملة ، ومما ورد فيها :

«وماذا أريد أن أقول أيضا ؟ إنني أرغب في تكرار كلمات كتبتها للطبعة الثالثة « لا أخجل من طفولتي

الشعرية، ولكن الطفولة شيء ،والمراهقة شيء آخر، وهذا هو المبرر الوحيد لإقدامي على قطع بعض أجزاء من جسدي الشعري . ما دام الشاعر حيا فمن حقه أن يكون المشرف على شعره . ليس صحيحا أن كل ما يقوله الشاعر وثيقة . كل شاعر يرتكب كثيرا من الحماقات . وبمدى ما تتاح له إمكانية التطور ، بمدى ما يتاح له حق الإشراف على هذا التطور » [33] .

وتعد هذه الأسطر ، عموما ، أساسا لرأي الشاعر في أشعاره وموقفه منها . ويكررها ، وان اختلف تعبيره لفظا ، في غير مناسبة، وإن كان يتعمق في الموضوع ويبدو أكثر وضوحا . يعزو الشاعر إقدامه على حذف بعض أشعاره لأنه كتب بعضها يوم كان مراهقا . وتحتمل هذه الكلمة أكثر من تفسير ، فهل يقصد الشاعر بها المراهقة الجنسية أم المراهقة السياسية ؟ لقد حذف من أعماله قصائد غزلية وأخرى سياسية . ولا توضح كلمتا «الحماقات والتطور » إن كانت الحماقات سياسية ، وإن كان التطور سياسيا أو فنيا وجماليا . لقد تطور درويش ،فيما بعد ، فنيا ، وعليه فقد يكون نظر إلى أشعاره من وجهة نظر جمالية مغايرة للسابقة ، ورأى ، بناء على ذلك ، أن قصائده الأولى قصائد غير ناضجة .

ولكنه ، في المقابل ، ترك عضويته في الحزب الشيوعي الإسرائيلي (راكاح)[٣٧]، وتخلى ، بذلك ، عن بعض مواقفه السياسية التي كانت وراء نظمه بعض قصائده ، وعليه فإنه حين نظر إلى أشعاره السابقة ، بناء على مواقفه السياسية الجديدة ، رأى فيها ما يعبر عن حماقات سياسية ارتكبها . والشاعر الذي عبر ، بعد خروجه من الأرض المحتلة ، شعرا ونثرا ، عن أسفه وندمه ، بدا في المقابلات اللاحقة التي أجريت ، في الثمانينيات وفي التسعينيات ، معه ، بدا أكثر وضوحا

فيما يتعلق بظاهرة الحذف والتغيير وإعادة الصياغة. وسأعتمد هنا على مقابلتين أجريتا معه ، الأولى عام ١٩٨٦ والثانية عام ١٩٩٩ .

أجرت الأولى رفيف فتوح، وفيها سألت الشاعر عن أشعاره وموقفه منها ، وقد أجابها درويش قائلا :

« أنا من النقاد الصارمين لشعري ، أضع القصيدة في الدرج ، المسودة أضعها في الدرج لعدة أيام ،ثم أعود لقراءتها واكتشف أحيانا أنني قد «احتفلت بقصيدة ، وعندما أعيد قراءتها اكتشف رداءتها ... ولكن ما هو مقياسي للحكم على شعري ؟ » [35] .

يتساءل الشاعر إذن عن المقياس للحكم على شعره ، ولا يقدم إجابة ، وهو يدرك أن في شعره عيوبا ، ولعل هذا هو السبب الذي يدفعه إلى الحذف والتغيير والإضافة . ويقع الشاعر ،في المقابلة في تناقض واضح ، وبخاصة حين يقول :

« أما أنا فلا أستطيع أن أطالع شعري ، ولم يحصل لي في حياتي أنني طالعت شعري إطلاقا ! » [36] .

ولو كان هذا الكلام صحيحا ، لما أجرى الشاعر على أشعاره ما أجراه من تعديلات وحذف وتغيير. وهذا ما يتضح أيضا في كلامه ، فحين تسأله رفيف فتوح عن السبب يجيب :

« لأنني أجد فيه عيوبا كثيرة وأقول ليتني لم أنشره لأنه كان علي أن أكتبه بطريقة أخرى ، وقد أشعر بشيء من السماجة» .

– إذن عملية التنقيح مستمرة ؟

– عملية التنقيح مستمرة إلى الأبد . ولولا أن النصوص خرجت مني ودخلت في الآخرين لأعدت كتابة شعري كله من جديد ، وأحرقت تسعين بالمائة منه». [٣٧]

وقد يرى الشاعر أن الكلام يخلو من التناقض ، لأنه إنما يتحدث عن مسودات قصائده قبل نشرها ، لا بعد نشر قصائده ، غير أن ما أجراه الشاعر من تعديلات على بعض قصائده المنشورة يوضح لنا أن كلامه ينطبق أيضا على أشعاره المنشورة ، لا على مسودات القصيدة فقط .

ويوضح الشاعر ، في المقابلة نفسها ، أن التغيير يعود إلى سبب آخر هو تطور نظرته للشعر فيما يخص دور الشعر في تغيير الواقع :

« إذن البداية غير الآن، البداية هي انفجار في الوعي للبحث عن صياغة لنفسي ،وعن أسلحة مباشرة للدفاع عن نفسي، أما الآن فالقضية أكثر تعقيدا ،أنا لا أومن بالدور المباشر للشعر، الآن أعي أن الشعر لا يقوم بدوره بشكل مباشر ، يحقق دوره في سياق تاريخي بطيء، وقتها كنت أعتقد أن بإمكان الشعر أن يغير العالم » . [38]

وهكذا يعزز الشاعر هنا ما كان كتبه لمقدمة أعماله الكاملة ، وإن بدا أكثر تطرفا ، فهو يريد أن يعيد كتابة شعره ،وهو يبالغ في الأمر لدرجة أنه يريد أن يحرق تسعين بالمائة منه . ويعزو سبب ذلك إلى تغير نظرته للشعر . كان درويش ، من قبل ، يرى أن الشعر يقوم بدور مباشر في خدمة قضيته الوطنية والإنسانية ، واختلفت، الآن، ١٩٨٦ نظرته .

ولا يستطيع ناقد الأدب ، هنا ، أن يفصل ما بين الموقف السياسي للشاعر ونظرته إلى الشعر ، تماما كما أنه لا يستطيع أن يغفل مكانة

الشعر في حياة الشعب العربي في الثلاثين سنة الأخيرة . كان درويش في بداية حياته الأدبية ماركسيا أمميا ، وقد التزم يومها بمبادئ الحزب ، وهذا ما تخلى عنه منذ خروجه من الأرض المحتلة. والأديب الماركسي الملتزم ، كما يقول المنهج الواقعي الاشتراكي ، يسخر أدبه لخدمة الحزب وأهدافه ، ولا بد من أن ، يكون الكاتب ملتزما .يضاف إلى ذلك أن الأديب الواقعي الاشتراكي يسخر أدبه من أجل الرقي بالجماهير ، وعليه فلا بد من أن يكون أدبه شعبيا ، وقد كان درويش يعي هذا ويدركه إدراكا جيدا ، وعبر عنه قائلا :

قصائدنا بلالون

بلا طعـم ... بلا صوت

إذا لم تحمل المصباح من بيت إلى بيت

وإن لم يفهـم البسطا معانيها

فأولى أن نذريها

ونخلد نحن ... للصمت ! ! (٣٩)

تسعفنـا المقابلـة التـي أجريـت معه مؤخرا ، وقد نشرت في مجلة «الشعراء « (١٩٩٩) [٤٠] ، تسعفنا في معرفة رأي الشاعر الأخير في خاصية شعبية الفن من ناحية ، وفي الخاصية الجمالية الجديدة التي استقر عليها ، لأسباب عديدة ، وهي تخالف ، بالتأكيد ، ما ورد في المقطع الشعري المقتبس آنفا .

يستطرد درويش في الحديث عن الذائقة الشعرية وجمهور الشعر ، ويأتي على التغيرات التي ألمت به وانعكست بدورها على فهمه وذائقته . يقول :

« لست حائرا بشأن العلاقة بين الجماعة والفرد ، بل بين حق القارئ في الدفاع عن ذائقته وبين حقي أن أقترح ذائقة أخرى ، وأنا أقترح ذائقة ليس لأني مشروع هام ، لكن ببساطة لأن ذائقتي تغيرت وفهمي تغير ، فأنا اقترح على نفسي ذائقة تلبي رغباتي ومعرفتي وربما صرت زاهدا في الجماهيرية بمعناها الواسع ،ولكن من جهة أخرى لا أرى أن علاقتي بقرائي قد تراجعت ،فجمهور أمسياتي في ازدياد وتوزيع كتبي يحتل المرتبة الأولى في إحصائيات الانتشار الشعري ، وذلك يعني أن القارئ يحرضني على تطوير أدواتي الشعرية والانتقال من طور إلى طور .[41]

ويبدو الشاعر هنا مختلفا عما كان عليه في البدايات، يوم كان ماركسيا. لقد تخلى عن شعبية الأدب لصالح الذائقة الشعرية النخبوية، وإن بدا ليبراليا، فهو يقترح ذائقته دون أن يصادر حق الآخرين في اقتراح ذائقتهم . ولم يعد يذهب إلى الجماهير ليقرأ عليها أشعاره، كما كان يفعل ، وهو في الداخل ، وإنما أصبح الجمهور هو الذي يذهب إلى أمسياته ، والجمهور هنا هو جمهور الشعر لا جمهور البسطاء : « وإن لم يفهم البسطاء معانيها »

إذن لم يعد الشاعر يكتب قصائد واضحة كما كان ، ولم يخلد للصمت يوم لم يعد البسطاء يفهمون معاني قصائده ، والسبب في ذلك يعود إلى أنه يرى أن الشاعر أصبح ، الآن يعي : « أنه ليس منقذا وليس مخلصا وليس مسيحا وليس نبيا ، فهذه كانت صفات الشاعر الرومانسي ،فإن الشاعر الآن هو الفرد الذي يتمتع بعزلته وبكونه معزولا لكي تتاح له فرصة أن يعيد النظر في فرديته وفي ذاته ، دون أن يكون على حساب القطيعة مع المجتمع « .[٤٢]

لـم يعد درويش يكتب نصا لإرضاء القارئ . لقد تغير الزمن وتغيرت وظيفة الشعر ، « والشعر أصبح يبالغ في إحباطه ، حتى طرح تساؤلا هل من وظيفة أصلا للشعر غير الوظيفة الجمالية ، من المسؤول ؟ .[٤٣]

ومع انه – أي درويش – يركز هنا على الوظيفة الجمالية ، حتى ليبدو لنا من كلامه أنه حذف ما حذف لأن ذائقته الآن اختلفت ، إلا أن شيئا من ماضيه ما زال يقبع في أغواره :

« هل القارئ تخلف أم الشاعر بالغ في التقدم أم أنه تخلف وادّعى التقدم ؟ هنا ك أحيانا محاكمات صحيحة ، منها أن النص الشعري إذا كان لا يحمل تجربة إنسانية ،أي إذا كان لا يحمل أنوات تشكل التقاء إنسانيا ،فلا حاجة للقارئ به ، مهما كانت شعريته ، إذا لم يكن يحمل مفترقا إنسانيا يشكل تجربة إنسانية ، إذا لم يكن في النص حد أدنى من الخالد في الذائقة والإيقاع العاطفي ، إذا لم يكن حد أدنى من تاريخية النص وجماليته ....[44]

وهنا يثير الدارس السؤال التالي : هل كانت أشعاره التي حذفها لا ترقى إلى الحد الأدنى من الخالد في الذائقة والإيقاع العاطفي ومن تاريخية النص وجماليته ؟

تتطلب الإجابة عن هذا السؤال مقارنة النصوص التي حذفها الشاعر بتلك التي أبقاها ويستطيع قارئ درويش أن يقول باطمئنان : لم تكن أشعاره التي حذفها الأسوأ جماليا فيما كتب، ودرويش نفسه يقر بهذا ، ويقر أيضا بأن هناك قصائد حذفها لتخليه عن بعض مواقفه السياسية التي عكستها القصائد ، ولأوضح :

كتب درويش قصيدة « كردستان »[٤٥] يوم كان ماركسيا ، ولما

خرج إلى العالم العربي زار بغداد ، ولم تكن المسألة الكردية قد حلت نهائيا . وقد حذف هذه القصيدة من أعماله الكاملة .

وكتب درويش « أناشيد كوبية » [٤٦] يوم كان أمميا ملتزما ، ولما خرج من الأرض المحتلة هاجمه الحزب وأوجعه بعض الرفاق ، وعلى رأسهم سميح القاسم ،ولما أصدر الشاعر أعماله الكاملة لم يدرج هذه القصيدة فيها .

وأستطيع أن أستطرد في هذا الجانب أكثر . تسأله رفيف فتوح عن الخيبة التي ألمت به وبشعراء المنافي إثر حرب ١٩٨٢ ، مقارنة بشعراء الداخل وعلى رأسهم سميح القاسم ، فيجيب مثمنا سميح القاسم :

> **" الجانب الذي طرحته هو جانب سياسي – تعبوي وإعلامي. مثلا سميح في داخله، وفي حديثه الأكبر، حميمية وأمانة يعي الخيبة. ولكن في الحديث مع الآخرين يقدم الخطاب الرسمي الحزبي، وهذه صفة المناضل الجدير بالاحترام" [47] .**

ويفهم من الكلام أن الشاعر الحزبي يقدم خطاب الحزب ، وحين يتخلى عن الحزب فإنه ليس ملزما بخطاب الحزب ، ومن هنا فإنه قد يتخلى عن الأشعار التي برز فيها صوت الحزب لا صوته الذاتي . وهذا ما فعله محمود درويش أولا وسميح القاسم ثانيا . ولأوضح :

كتب محمود درويش ، وهو شيوعي ، قصيدة عنوانها « الكلمة الأخيرة في الحوار» [٤٨] ، وفيها يهاجم صحفيا ليبيا حضر مؤتمر كتاب آسيا وافريقيا في طشقند . وكان صوت محمود فيها هو صوت الحزب ، ولما ترك الحزب تخلى عن القصيدة ولم يدرجها في

أعماله الكاملة . يرد في تمهيد درويش للقصيدة ما يلي :

« كان ذلك الكاتب مركبا من الرجعية والكذب وعبادة الملك . . . »[٤٩]

ويرد في القصيدة المقطع التالي

قال لي في قاعة المؤتمر : الآن عرفنا المتهم

قلت : من ؟

قال : الذي باع الوطن

لعصابات اليهود

قلت : لا أفهم

قال : الاشتراكيون والأنظمة المستوردة !

ويرد في القصيدة :

وأنا أذكر وجها صحفيا

كان في طشقند ، في مؤتمر الكتاب

ملكا يدفن في سرواله الأبيض شعبا

ملكا يصنع شعبا

من مواليد القيود

ومع أن سميح القاسم ليس موضع للدراسة هنا ، إلا أن المرء وهو يقرأ قصيدة « طلب انتساب للحزب » التي ظهرت في ديوان «دخان البراكين »[٥٠] يلحظ أنها صدرت بإهداء تخلى الشاعر عنه

يوم ترك الحزب الشيوعي [٥١].

ونعود إلى الكتابة عن الذائقة الجمالية وأثرها في الحذف والتغيير. هنا يمكن أن نقف أمام قصيدة « مزامير « وأمام موقف الشاعر من قصيدة النثر .

تعد « مزامير » [٥٢] من أبرز القصائد التي كتبها درويش مقتربا فيها من قصيدة النثر . ويلاحظ قارئ أشعاره أن الحس الغنائي الذي يغلب على شعر درويش ، يكاد يتراجع فيها لصالح النثر تراجعا ملحوظا . وقد التفت حسين البرغوثي إلى هذا ، وسأل الشاعر ، غير سؤال ،عن اقترابه في مجموعة « أحبك أو لا أحبك » من عالم النثر في القصيدة ، ثم عن تراجعه وتركه لهذا الاتجاه،فيجيب درويش :

> **« هذه التجربة التي تتكلم عنها جزء من مجموعة « مزامير « حاولت أن استحضر فيها أبعاد التراث المزموري ، وأقدم حنينا فلسطينيا في حواره مع حنين توراتي ، وهذا يقتضي أن تتحاور مع نصوص موجودة هي المزامير . إذن هنا ك مرجعية جاهزة ، مهما كانت مصداقيتها التاريخية، أي أدبيا أو ثقافيا ، على الأقل هنا ك مرجعية ، وهذا اقتضى التشكيل بين القصيدة الغنائية والنثر ، ليست كل التجربة نثر ، بل هي تشكيل ، وبعد أن مرت سنوات على هذه ا لتجربة ، لم أجد أنها نجحت ، فكانت عبارة عن خواطر سجلت نثرا ، وسط عمل شعري بالمعنى الإيقاعي، أنا لا أحاكمها بجدية ، ولا أعتبرها محطة أساسية، بل مرحلة تجريبية ...** [53]

وينهي الشاعر الذي لم يَنْحَزْ إلى قصيدة النثر من ناحية ، ووقف منها موقفا معاديا من ناحية ثانية ، وإن قرأها واعترف بوجود

شعراء كبار كتبوها ، ينهي إجابته قائلا :

« ولا يمكن لأي شاعر مهما كان انحيازه لخياره الجمالي ، النجاة من الحوار معه ، أنا أتحاور مع النثر بطريقتي الخاصة » [54] .

وليست محاورة الشاعر درويش حول قصيدة النثر بالجديدة ،فلقد سألته ، عام ١٩٨٦، رفيف فتوح عن اهتمامه بقصيدة النثر ، ورأى فيها « واقعا يجب التعامل معه بابتهاج وافتتان « وأوضح الشاعر أنه يؤمن بضرورة « التعايش بين كل أشكال التعبير الأدبي والشعري .[٥٥]

وتغير موقف الشاعر عام ١٩٩٧ ، فقد عبر بوضوح عن رأيه في قصيدة النثر . يسأله عزت القمحاوي ومحمود الورداني عن رأيه في قصيدة النثر ، وحين لا يخرجان بجواب صارم يقولان :

- تعني أنها ليست شعرا ؟

- يضحك، لا أقول هذا لأنني في الحقيقة أخافهم ، ولكنني أعبر عن رفضي

لقصيدة النثر بشيء واحد ، أنها ليست خياري ، وإني كنت أقبلها كخيار لأخر ..... وإذا كان الصم لا يستمتعون بالموسيقى فإن استبعاد الأذن يعني شيئا كهذا ويعني استبعاد الطقس الإنشادي ، وأنا من المدافعين عنه ،وقد اتهم بالرجعية، إلا أنني أصارحكما بأن النشوة الإنشادية هي إحدى الأفراح التي تقدمها في القصيدة الجيدة، أحب أن أنشد قصيدتي بصوت عال : وهم يعتبرون هذا عيبا .

ويتابع :

« ورغم ملاحظة ندرة الإقبال على قصيدة النثر ، إلا أنني أسلم بان هنا ك شعراء كبارا يكتبون هذه القصيدة [56].

هنا يمكن أن نكون حسني النوايا ، ونفسر حذف الشاعر مقاطع من « مزامير» اعتمادا على ما سبق [٥٧] . والمقاطع التي حذفها مقاطع غلب فيها النثر على الشعر ، وبدت أيضا ذات صيغة تقريرية . إلا أن المرء يتساءل إن كان هذا هو السبب الوحيد ، وبخاصة أن ما تبقى من مقاطع لا يخلو أيضا من نثرية وتقريرية معا . ويمكن ملاحظة ذلك ، من خلال اقتباس مقاطع اقتباسا اعتباطيا ؛ يرد في المزمور السادس عشر المقطع التالي :

أداعب الزمن
كأمير يلاطف حصانا
وألعب بالأيام
كما يلعب الأطفال بالخرز الملون
إني أحتفل اليوم
بمرور يوم على اليوم السابق
وأحتفل غدا
بمرور يومين على الأمس
وأشرب نخب الأمس
ذكرى اليوم القادم
وهكذا ... أواصل حياتي [٥٨]

وهنا أيضا يمكن أن نكون سيئي النوايا ، ونقول إنه تخلى عن بعض

المزامير لبعض المعاني التي وردت فيها . ويبدو أنه ، في فترة لاحقة، راجع نفسه واستكثر على ذاته أن يكون قائل المقطع التالي :

"ولماذا أنت جميلة إلى حد الانتحار ؟"

و "لماذا لا تعلنين براءتك مني

لأكف عن الموت ؟

أيتها البلاد القاسية كالنعاس

قولي مرة واحدة :

انتهى حبنا

لكي أصبح قادرا على الموت . . . والرحيل" [٥٩] .

ليست قصيدة النثر خيار الشاعر إذن ،وربما لهذا حذف بعض المقاطع من " مزامير " . ولعل ما يعزز هذا ملاحظة الفارق في الصياغة الثانية لقصيدة " حوار مع مدينة "وصياغتها الأولى . لقد غير الشاعر عنوان القصيدة ليصبح " بين حلمي وبين اسمه كان موتي بطيئا " ،ولم يكتف بهذا ،بل أعاد صياغة القصيدة . يفتتح الشاعر القصيدة ،في صياغتها الأولى ،بالمقطع التالي:

"يحمل الحلم سيفا

ويقطع أعناق من يحلمون

بما سيكون "[٦٠]

وهو مقطع فيه ، ولا شك ، قدر كبير من النثرية والتقريرية ، وأكاد أجزم أن ابتعاده عن الغنائية هو الذي حدا بالشاعر إلى استبعاده ، ليصبح مطلع القصيدة ، في صياغتها الثانية ، على النحو التالي :

باسمها أتراجع عن حلمها . . ووصلت أخيرا إلى
الحلم . كان الخريف قريبا من العشب . ضاع
اسمها بيننا ، فالتقينا . [٦١]

وواضح أن الغنائية التي تغلب على أشعار الشاعر تبرز في الصياغة الثانية لا الأولى .

اجتهادات أخرى حول الحذف :

أولا : رأي النقاد الجمالي :

تناول النقاد أشعار درويش وكتبوا عنها العديد من الدراسات، وألفوا أيضا الكتب ، وقد وقف بعض هؤلاء أمام مجموعات الشاعر الأولى وقيموها جماليا وأفكارا. ورأى بعض هؤلاء ، في «عصافير بلا أجنحة» مرحلة شعرية كان فيها صوت الشاعر صدى لأصوات شعراء آخرين . وهنا يمكن الوقوف أمام رأي شاكر النابلسي في كتابه «مجنون التراب» (١٩٨٧)[٦٢] .لقد ذهب النابلسي إلى أن الشاعر في هذا الديوان «متأثر أشد التأثير بشعر نزار قباني» [٦٣]، ويذهب إلى ما هو أكثر من ذلك فيقول:

> **"والأصح أن نقول إن الشاعر لم يكن متأثرا بنزار بقدر ما كان يقلده" [64] .**

ولما قسم النابلسي أشعار درويش إلى مراحل ،أدرج «عصافير بلا أجنحة» ضمن مرحلة خاصة ، هي المرحلة الأولى ، المرحلة الأولى وهي تمثل طفولة محمود درويش الشعرية ، والتي أصدر أثناءها

ديوان «عصافير بلا أجنحة»، وهي مرحلة التأثر بالشعر العربي القديم ، وخصائصه الفنية المختلفة [٦٥]

ولم يختلف حيدر توفيق بيضون [٦٦] في كتابه « محمود درويش: شاعر الأرض المحتلة » (١٩٩١) عن النابلسي . لقد أشار إلى أن «عصافير بلا أجنحة» يمثل المرحلة الأولى التي كان فيها الشاعر متمثلا شعر غيره من الشعراء الكبار ، وهو في رأيه هذا يعتمد على رأي الناقد رجاء النقاش في كتابه « محمود درويش : شاعر الأرض المحتلة » (١٩٦٩) . يقول بيضون :

«لم يكن درويش متأثرا بنزار بقدر ما كان يقلده» وهذا ما يقر به درويش نفسه في إحدى المقابلات ، حيث يقول :

" لقد خرجت من معطف نزار قباني " [67]

وهنا نقول باطمئنان إن ما قام به الشاعر فيما بعد ، حيث استبعد «عصافير بلا أجنحة » من أعماله الكاملة ، إنما يعود لأن الشاعر يريد أن يقدم صوته المستقل ما أمكن ، لا الأشعار التي بدا فيها صوته صدى لأصوات الآخرين ،عدا أن بعض أشعاره الأولى لم تكن ناضجة فنيا .

ثانيا : اتهام درويش بأنه شاعر مناسبات :

يكتب حسين البرغوثي في كتابه « أزمة الشعر المحلي» (١٩٧٩) ما يلي :

"ومن الغريب أن محمود أخذ يقول شعر مناسبات يسقط فيه مستوى الافتراض .وفي رأينا أن سميح القاسم في مراثيه الأخيرة أفضل مستوى من بعض أشعار محمود درويش الجديدة بشكل عام" ... لكن هذه الأمور تبقى بدون براهين" [68].

وتهمنا هنا الفقرة الأولى . إن من يتابع أشعار الشاعر بعد خروجه من الأرض المحتلة ، يلحظ ، بالفعل ،أنه كتب قصائد مناسبات . أصبح درويش مقربا من حركة المقاومة الفلسطينية ،وأخذ يعمل في مؤسساتها الثقافية ، ويحتك بقيادتها ومثقفيها ، ويعيش حالة الحرب الطويلة التي كان الفلسطينيون يعيشونها ،وما بين عام الخروج ، عام ١٩٧٠، وعام تأليف البرغوثي كتابه ، عام ١٩٧٩، استشهد جمال عبد الناصر ، وأبو علي إياد ، وسجن سرحان بشارة سرحان ، واستشهد غسان كنفاني وكمال ناصر وكمال عدوان ويوسف النجار وبابلو نيرودا وإبراهيم مرزوق وعز الدين القلق وراشد حسين ، وسقط مخيم تل ا لزعتر. ولم يترك درويش هذه المناسبات دون كتابة. لقد أنجز في اكثرها نصوصا شعرية، وحين كان يكتب نثرا، كان غالبا ما يهدي نصه إلى الشهيد ، هذا إذا لم يورد اسمه في العنوان أو في النص ، وإذا لم يكن يفعل هذا أو ذاك استدل المرء على من قيلت القصيدة فيهم اعتمادا على مكان نشر النص الأول وما يحيط بالقصيدة من كلام . لقد نشر الشاعر قصيدته "طوبى لشيء لم يصل" في مجلة «شؤون فلسطينية» ، في عددها الحادي والعشرين ، الصادر في آيار من عام ١٩٧٣ ، وكان العدد كله مخصصا لشهداء عملية فردان ، ولا يحتاج القارئ إلى كبير ذكاء حتى يدرك أن واو الجماعة في النص إنما تعود على الشهداء الثلاثة :كمال ناصر وكمال عدوان ويوسف النجار .ولكنه – أي القارئ – قد يحتار في أمر واو الجماعة حين يقرأ القصيدة وهي منشورة في ديوان "محاولة رقم ٧" . وهذا ما وقع فيه دارسو موضوع الرثاء في أشعار محمود درويش ، حيث توصلوا إلى نتائج خاطئة ،ذلك لأنهم أهملوا دراسة هذا النص حين درسوا قصيدة الرثاء في شعره .[٦٩]

وهنا نثير السؤال التالي : هل كان هذا الاتهام سببا من أسباب عدم ضم ا لشاعر قصائد كتبها في مناسبات إلى أعماله الكاملة ؟

لم يتخل درويش عن الكثير من القصائد التي كتبها في مناسبات، ولقد أدرج أكثرها في أعماله الكاملة ، ولم يختلف الأمر بعد عام ١٩٧٩ ، عام نشر البرغوثي كتابه ، فقد كتب الشاعر قصائد في رثاء «ماجد أبو شرار» [٧٠] و «معين بسيسو» [٧١] . ولكنه ،في الوقت نفسه ،لم يضم قصيدته «ذاهبون إلى القصيدة : إلى بابلو نيرودا » و«خرج الطريق :إلى معين بسيسو» ، إلى أعماله الكاملة .

ترى هل نسي الشاعر القصيدتين ولم يفطن إليهما كما فطن إلى قصيدة " يكتب الراوي : يموت « التي كتبها عام ١٩٧٥، ونشرها في مجموعة» هي أغنية .. هي أغنية » (١٩٨٦)، ولم ينشرها من قبل في مجموعتين « أعراس » (١٩٧٧) و «حصار لمدائح البحر» (١٩٨٤) ؟ قد تكون «ذاهبون إلى القصيدة » على قدر من التقريرية والشعارية ،وخلوا من الحس الإنشادي الغنائي الذي يميل إليه الشاعر ، وهذا لم يؤهلها لأن تدرج في مجموعة ما أو في الأعمال الكاملة .والسؤال الذي يثار هنا هو : لماذا لم يعد الشاعر صياغتها كما أعاد صياغة «إنه الرمل» و «حوار مع مدينة»؟

ثالثا : أسباب تعود إلى تغير الوعي السياسي للتغير الطارئ على المكان :

من يقرأ قصيدة «تحت الشبابيك العتيقة : إلى مدينة القدس .. وأخواتها » [٧٣] (١٩٦٧) ،يلحظ أن الشاعر تخلى ،في طبعات الأعمال الكاملة المتأخرة ،وأشير هنا إلى الطبعة الرابعة عشرة الصادرة عام ١٩٩٦،عن كلمة« وأخواتها»، قاصرا الإهداء هنا على مدينة القدس فقط وهنا نثير سؤالا مهما هو :لماذا فعل الشاعر ذلك ؟

ورد في متن هذه الدراسة أن الشاعر غير في بعض عناوين قصائده ،وهنا يمكن أن أشير إلى قصيدة حذف فيها كلمة من العنوان. كان العنوان الكامل لقصيدة «على غلاف اسطوانة»[٧٤] هو : «على غلاف اسطوانة كاسدة»، وهكذا نرى أن الشاعر حذف كلمة «كاسدة» فيما بعد .فهل هناك من سبب ؟

سألت محمود درويش ،في لقاء أجريته معه في مركز خليل السكاكيني يوم الثلاثاء ٨/ ٦/ ١٩٩٩ عن سبب حذفه كلمة «وأخواتها» من الإهداء فأجاب : لا أدري ،ربما لأنني رأيتها زائدة ولا ضرورة لها ، لا أكثر . ويمكن هنا أن نأخذ برايه المفترض في أثناء محاولة تفسير حذف كلمة كاسدة ،وإن كان قارئ « على غلاف اسطوانة » يرى أن لا مبرر للصفة التي لم ترد في النص أصلا، وبدت حشوا زائد في العنوان .

لقد قدمت التفسيرات التالية لحذف كلمة «وأخواتها» من إهداء الشاعر قصيدته «تحت الشبابيك العتيقة » :

قد يعود السبب إلى تغير ما طرأ على فكر الشاعر، فقد بدأ درويش حياته ماركسيا ،وعليه فلم يكن، يومها ،يرى كبير فرق بين القدس وغيرها من مدن فلسطين ، ولا أعتقد أنه ظل ماركسيا كما كان ،وهذا ما يلحظ من خلال أشعاره وتعامله مع الماضي ورموزه الدينية التي بدأت تحضر في قصائده حضورا لافتا .

وقد يعود السبب إلى قراءة الشاعر نصه قراءة جديدة ، وملاحظته،تبعا لذلك، أنه نظم القصيدة أصلا في القدس ، وأنه يومها ألحق المدن الأخرى لأنه رأى أنها عانت مما عانت القدس منه .

وقد يعود السبب إلى تغير وجهة نظر الفلسطينيين إلى المدينة المقدسة التي تعرضت، بعد عام ١٩٦٧ ، إلى الحصار والتهويد بوتيرة متزايدة ، فلقد حاصرها الإسرائيليون وأعلنوها ،في

خطابهم السياسي وغير السياسي ، عاصمتهم الأبدية ، وهذا مما لا شك فيه أرعب أهل فلسطين وأقلقهم ، فخصوا المدينة بالعناية، وإن لم يهملوا غيرها .

تأثير هذا الحذف والتغيير على دراسة أشعار الشاعر :

يربط (بيير – مارك دو بيازي) في دراسته عن النقد التكويني ما بين النقد التكويني والتحليل النفسي ، والتكوينية واللسانيات ،وتكون العمل الأدبي والنقد الاجتماعي [٧٥]

ولأن درويش شاعر غنائي بالدرجة الأولى ، فإن قراءة أشعاره في صياغاتها المختلفة –أعني هنا الصياغات المتعددة لقصيدة واحدة – تعطينا صورة عن الحالة النفسية التي كان عليها في الصياغة الأولى وصورة أخرى عن حالته النفسية التي كان عليها في أثناء الصياغة الثانية .كما أنها تثير العديد من الأسئلة حول ما أخفاه وما أضافه . وما من شك في أن قصيدة «الرمل» التي نشرت مرتين في صياغتين مختلفتين ،تصلح لأن تدرس وفق المنهج التكويني والتحليل النفسي . «فقد تشكل المسودات فرصة لإنشاء نقد نفسي قريب من العلاقة التحليلية ، وذلك بإعطائها للمفسر تلك الكلمة الجديدة التي يغتني بها تأويل الظواهر اللاواعية » [٧٦] .

أما عن تكون العمل الأدبي والنقد الاجتماعي، فإن التكوينية يمكن أن تصبح علم آثار العصر الحاضر ، فنحن نفهم جيدا، يقول (هنري ميتران) « نزوع النقد التكويني – بعيدا عن المناجاة الفردية –إلى فهم وإدراك ما في أول دفقة قلم في مخطوط ما من أعراض التغير في الفكر والمثل والذوق الجماعي ، وما فيه من تباشير التحول في الثقافة المرجعية ، وذلك لأن موضوع بحثه يقترب أكثر ما يمكن مما هو قيد التولد ومما ينشأ من فكرة

ومن كتابة . وهذا النزوع مبرر ومغامر في آن معا . ويمكن له، بحذر لا حدود له ، أن يؤدي إلى ما قد يصبح تكوينية ثقافية متممة لتاريخ الثقافة مثلما تعد التكوينية الأدبية – أو دراسة مظاهر تكون الأعمال الأدبية – متممة لتاريخ الأدب » [٧٧] .

ولو افترضنا هنا أن دارسا يرغب في أن يدرس ظاهرة معينة في أشعار درويش ، مثل ظاهرة توظيف التراث العربي في أشعاره، فما الذي يقع فيه حين يعتمد على الأعمال الكاملة التي لم تبرز فيها نصوص أتى فيها الشاعر على رموز تراثية ، ولكنه لم يدرجها في أعماله الكاملة .

من المؤكد أن الدارس لن يعطي تصورا كاملا شاملا لموقف الشاعر من هذه القضية ، ويمكن هنا إعطاء أمثلة توضح ذلك .

كتب محمود درويش قصيدة عنوانها «امرؤ القيس» (١٩٧٠) [٧٨]، وعاد ، فيما بعد ، ليكتب قصيدة عنوانها «خلاف ،غير لغوي ، مع امرئ القيس » (١٩٩٥) [٧٩] . وامرؤ القيس في الأولى ليس قناعا كما هو في الثانية . وفي حالة الاعتماد على الأعمال الكاملة فقط ، فإن الدارس سيصل إلى نتائج مضللة .

هنا يمكن العودة مرة أخرى إلى أقوال الشاعر نفسه . يسأل حسين البرغوثي محمود درويش عن ا لبناء الموجود في «سرير الغريبة» وجذوره في أشعاره في الستينيات ، فيجيب درويش :

«درويش : إذا قام الشاعر بقراءة» سلالية لسلالات شعره ، فإنه سيجد أن كل مجموعة لها بذرة في المجموعة السابقة فأنا أعرف الآن من أين طلع ديوان «سرير الغريبة» لقد طلع من قصيدة في ديوان «لماذا تركت الحصان وحيدا ؟» وهي قصيدة «ياسمين

على ليل تموز» . إذا نظرت في هذه القصيدة ستجد وكأنها جزء من «سرير الغريبة » ، أي هناك دائما بذرة مرمية في نص شعري وتتطور إلى ديوان لاحق ، وثبت في ديوان جديد ، أي يوجـد هذا التسلسل ، ولـكن أعترف لك أنني لم أقصد هذا ، وأنا من أقل الناس قراءة لشعري »[٨٠]

ويعني الكلام السابق ببساطة أن دارس درويش ، إذا ما اعتمد الأعمال الكاملة فقط ، سيصل إلى نتائج مضللة فيما يتعلق بصلة «أوراق الزيتون» (١٩٦٤) بـ «عصافير بلا أجنحة» (١٩٦٠)، وإن كنت أعتقد أن درويش توصل إلى رأيه هذا في فترة متأخرة،ولم يكن يعيه جيدا في بداية حياته الشعرية ، ولعل ما يعزز هذا العبارة الأخيرة على ما في قسم منها من تناقض بين: ولكن أعترف لك أنني لم أقصد هذا ، وأنا من أقل الناس قراءة لشعري» .

وأستطيع هنا أن أعطي مثالين اثنين ضللا الدارس الذي اعتمد على أشعار الشاعر في الأعمال الكاملة فقط ، دون الرجوع إلى القصائد في مكان نشرها الأول .

المثال الأول يبدو في دراسة الدكتور إحسان عبـاس «اتجاهات الشعر العربي الحديث»[٨١]. خصص الدكتور عباس فصلا من فصول كتابه لدارسة موضوع المدينة في الشعر العربي المعاصر، ولم يأت على قصيدة درويش " حوار مع مدينة " ، ولعل السبب في ذلك يعود إلى اعتماده على الأعمال الكاملة فقط ، وكما ذكرت فإن الشاعر غير العنوان ليصبح " بين حلمي وبين اسمه ، كان موتي بطيئا :

والمثال الثاني يبدو في دراسة شاكر النابلسي «مجنون التراب». وقع النابلسي ،حين كتب عن المدينة في شعر درويش ،فيما وقع

فيه عباس ، فلم يقف أمام القصيدة المذكورة . [٨٢] . ونستطيع أن نشير إلى أمثلة أخرى ونحن نقرأ النابلسي . لقد أتى هذا في كتابه ، وقد مر هذا من قبل ، على قصائد الرثاء ، ولكنه لم يأت على قصائد الرثاء التي كتبها الشاعر في رثاء الشهداء الثلاثة وتلك التي كتبها في رثاء بابلو نيرودا ولم يدرجها الشاعر في أعماله الكاملة . [٨٣]

وبعد ،

فهل كانت شكوى الشاعر «من ا لناقد الذي يسلط الضوء على قطعة فسيفساء واحدة في عمارة هائلة » محقة ؟ [٨٤] وشكوى درويش هنا سببها تركيز «البعض على عبارة» معاهدة الصلح «في قصيدة » أحد عشر كوكبا «على آخر المشهد الأندلسي وأول تلك المعاهدة المتصلة بسقوط غرناطة معتبرا إياها موقفا مني ضد مفاوضات السلام ، لقد آلمني ذلك كثيرا ، إذ لا يمكن لي أن أتعامل مع المفاوضات من خلال الكتابة عن غرناطة ، ولست بحاجة لتوظيف كل تاريخي وبرنامجي الجمالي للتعبير عن تحفظ ما أستطيع تسجيله في مقال أو ندوة أو اجتماع ... » [٨٥] .

لعلنا هنا نصغي إلى رأي الشاعر نفسه ، فهو يعفينا من العودة إلى آراء النقاد حول تسلل الراهن إلى القصيدة ذات الموضوع التاريخي؛ يقول درويش في المقابلة التي أجراها معه عباس بيضون، وسأله فيها عن هذه القصيدة، وهو لقاء جرى بعد عامين من شكوى الشاعر من الناقد :

> " ... ثم إن جدل القصيدة صدى حرفي للنقاش الذي جرى في قصر الحمراء ، عشية سقوط غرناطة. القصيدة تستوحي مرحلة تاريخية وتتسرب منها دلالات إلى الراهن فلا بد لفكرتها أن تنفضح . لكنني أحسب أن بنية

القصيدة تحتمل ذلك " .[86]

الخلاصة :

يخلص دارس ظاهرة الحذف والتغيير في مسيرة محمود درويش الشعرية إلى أن هناك أسبابا عديدة حدت به إلى الإقدام على فعل ذلك ، وأهمها ، كما أرى ، سببان : سياسي أيديولوجي وجمال فني .

لقد تغيرت آراء الشاعر السياسية والأيدولوجية مرارا ، وانعكس هذا على آرائه الجمالية، فالشاعر الذي كان يكتب القصائد التي وجب أن تدخل البيوت ، أخذ يكتفي بالنخبة التي تتذوق الشعر، ومن هنا نجده يتحدث عن الذائقة الشعرية وضرورة الارتقاء بها، ما دام قراء الشعر أضحوا نخبة متميزة ، وما دام الشاعر نفسه لم يعد ماركسيا يؤمن بحزبية الأدب والأديب وبشعبية الفن .

ويستشف المرء هذا كله من أقوال الشاعر التي كررها في المقابلات العديدة التي أجريت معه ، وكان في بعضها صريحا جدا ، لدرجة أنه دعا إلى محو صفحات سوداء في تاريخ الثقافة الفلسطينية [٨٧] ، وتعزز دعوته هذه ما كنت ذهبت إليه . يقول درويش في المقابلة التي أجرتها معه رفيف فتوح :

> **" الخلاف حول خروجي عبر عنه سميح القاسم بشكل أقسى منهم ... لذلك فإن الحوار معه ، الآن ، يأخذ الشكل السهل ، قد طوينا صفحة سوداء في تاريخ علاقتنا ، وفي تاريخ الكتابة الفلسطينية " .**

و

> **« ما قاله عني سميح وما رددت به عليه ، كان صفحة**

سوداء ، في التاريخ الثقافي الفلسطيني الحديث ، يجب أن تمسح تماما . [88]

ويحيلنا هذا إلى ما أغفلناه . لقد أصدر إميل حبيبي عام ١٩٨٩ كتاب «الرسائل » (٨٩) ضاما فيه تلك الرسائل التي كتبها الشاعران ونشراها ما بين ١٩/ ٥/ ١٩٨٦ و ٢٦/ ٧/ ١٩٨٨ على صفحات مجلة «اليوم السابع» ، وكانت مرحلة الوفاق بينهما واضحة، ولم ينشر أي من الشاعرين ، في كتاب ، تلك الرسائل [٩٠] التي كتبها الاثنان إثر خروج محمود درويش من الأرض المحتلة ، وهذه هي الصفحات السوداء التي يشير إليها درويش ن ويرى فيها رسائل لم تخل من «لغة التخوين والتشهير .. التي تجرح روح الشعب الفلسطيني » .[٩١]

وأستطرد هنا ، وإن كان المكان لا يسمح ، لتبيان أن السبب السياسي كان وراء حذف الشاعر قصائد بعينها . يقول عباس بيضون للشاعر : «أجد جرأة كبيرة في اعتذارك عن قصائد كتبتها ووصفتها بأنها (نظم سياسي) أو (موقف منظوم) كما قلت عن «في وصف حالتنا » و « عابرون في كلام عابر» ...»[٩٢] فيوضح درويش له إنه كتب أشعار ردود ، يبرز فيه الجانب السياسي ، وإن كان يدرك » أن على الشعر أن يخفي مصادره المعرفية وأن يتقدم وكأنه سليقة " (٩٣) ويضيف :

" لم أدرج هذا النص في مجموعة شعرية لحرصي كما قلت دائما على تخليص الشعر مما ليس شعرا ... وليس للشاعر أن يقدم برامج سياسية للقارئ ، وهذا التمييز يسمح لي بإعادة النظر في قصائد كتبتها وقصائد أكتبها الآن ، بإعدام قصائد كاملة بحثا عمّا أسميه الخلاص الجمالي من الأزمة التاريخية المعاصرة . " [94] .

ويعزز مقولته هذه في مكان آخر من المقابلة نفسها :

" أنا اؤبـن الكثيـر من قصائدي التـي لم يكـن لها شرعية جمالية إلا اتكاءها على الموضوع " [95]

ولكنه – أي الشاعر – يدرك أكثر من غيره أنه « ليس في الوسع قراءة نصي الشعري ، بشكل عام ، من دون الرجوع إلى مستوى سياسي » .[٩٦] .

ولكن قارئ أشعار الشاعر يتساءل إن كان الحضور السياسي في قصيدة «عابرون في كلام عابر» هو السبب وراء عدم إدراجها في أية مجموعة من مجموعاته ، وبخاصة حين يقرأها مع قصيدة «بيروت» ، والحضور السياسي في الأخيرة أكثر بروزا . ولعلني أكرر هنا : إن درويش لم يدرج قصائد معينة في مجموعات ، لا للحضور السياسي البارز فيها ، وإنما لما أثارته من ضجة على الصعيدين الفلسطيني والإسرائيلي .

الهوامش

١) أنجزت هذه الدراسة عام ١٩٩٣ تحت عنوان " محمود درويش ... هل يبحث عن مجد شخصي ؟ " ، وصدرت كاملة في مجلة النجاح للأبحاث ،آيار ، ١٩٩٥ ، العدد التاسع .

٢) أنجزت هذه الدراسة عام ١٩٩٦ ، ونشرت في كنعان (الطيبة) تشرين ، عام ١٩٩٧ ، العدد ٨٧ .

٣) إشكالية الشاعر والسياسي ، هامش ١٧ .

٤) حول المنهج التكويني في النقد انظر : مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، تأليف مجموعة من الكتاب ،ترجمة د . رضوان ظاظا ، الكويت ، آيار ١٩٩٧ . (سلسلة عالم المعرفة ، ٢٢١) ص ١٥ وما بعدها .

٥) صدرت الطبعة الأولى عن المطبعة التجارية بعكا ، وتقع في ١٠٨ صفحات .

٦(أعتمد هنا على الطبعة الثانية الصادرة في تموز ١٩٦٨ عن دار الجليل / عكا ، وأما طبعة الأعمال الكاملة التي أعتمد عليها في الطبعة الرابعة عشرة الصادرة عن دار العودة /

بيروت ، عام ١٩٩٦ .
٧) صدرت هذه المجموعة عام ١٩٧١ في الناصرة عن " مطبعة الحكيم " .
٨) ظهرت في المجلد الأول من الأعمال الكاملة ، في ص ٢٤٧ وما بعدها . (ط ١٤ ، ١٩٩٦) .
٩) صدرت هذه المجموعة في بيروت عن دار العودة ، وأعادت منشورات العربي في عكا نشرها ، وعلى الأخيرة أعتمد .
١٠) لم ترقم القصيدة في الأعمال الكاملة ، وبدت مقطعا واحدا ، انظر أ . ك ، ص ٢٨١-ص ٢٨٣ . وواضح أن الشاعر تخلى عن أجزاء كثيرة من القصيدة .
١١) جمعها ، فيما بعد ، الكاتب المصري طلعت الشايب ، ونشرها في مجلة " أدب ونقد " المصرية ، انظر " أدب ونقد " أيار ١٩٩٧ ، العدد ١٤١
١٢) أعتمد هنا على طبعة دار الأسوار في عكا ، وقد صدرت عام ١٩٧٧، وهي صورة عن طبعة بيروت ١٩٧٢ .
١٣) انظر الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٣٦٧ – ص ٤٠٠ .
١٤) انظر الدراستين المشار إليهما في الهامشين الأول والثاني من هذه الدراسة .
١٥) أعادت مجلة " الشراع " المقدسية نشرها في العدد ١٨ ، سنة ٢ ، نيسان ١٩٨٠ وكانت نشرت ابتداء على صفحات " الوطن العربي ".
١٦) نشرت القصيدة في الأشهر الأولى من الانتفاضة (٨٧/ ١٩٨٨ على صفحات مجلة " اليوم السابع " الصادرة بباريس . وقد نشرها الشاعر في كتاب حمل عنوانها ، ضم مقالات نثرية والقصيدة ، وصدرت الطبعة الأولى منه عام ١٩٩١ ، والثانية عام ١٩٩٤ ، وعلى هذه أعتمد ، ولم يكن الكتاب متوفرا لي يوم أنجزت الدراسة الأولى عام ١٩٩٣ .
١٧) نشرت القصيدة في مجلة " شؤون فلسطينية "، حزيران ، ١٩٧٥ ، عدد ٤٦ ، ص ٤١ وما بعدها .
١٨) نشر الشاعر قصيدته ، ابتداء ، على صفحات مجلة " الكرمل " ، ١٩٨٣ ، عدد ٧ .
١٩)انظر الأعمال الكاملة ، المجلد الثاني ، بيروت ، ١٩٩٤ .(ط دار العودة) ص ٥ .
٢٠) ظهرت ابتداء على صفحات " شؤون فلسطينية ، تشرين ٢ ، ١٩٧٢ ، عدد ١٥.
٢١) انظر " محاولة رقم ٧ " ، عكا ، ١٩٧٧ . وهي صورة عن طبعة بيروت (١٩٧٤) .
٢٢) انظر " شؤون فلسطينية ، آب ، ١٩٧٧ . العدد المزدوج ٦٨ و ٦٩ . وانظر أيضا مجموعة " اعراس " (١٩٧٧) ، والأعمال الكاملة ، المجلد الأول (ط ١٤، ١٩٩٦) .
٢٣) هذا هو العنوان الأول ، ظهرت الصياغة الأولى على صفحات " شؤون فلسطينية ، آيار ١٩٧٥، العدد ٤٥ .
٢٤)انظر طبعة عكا ١٩٦٠ .
٢٥) انظر ديوان محمود درويش ،المجلد الأول ، ١٩٨٧، ط ٦ ، وقد صدرت عن دار العودة ، وفي هذه الطبعة تتكرر المقدمة التي تصدرت الطبعة الخامسة ، وهذا ما يتضح من

كتابة الشاعر .

٢٦) انظر الطبعة الرابعة عشرة الصادرة عام ١٩٩٦ ، فقد خلت من المقدمات النثرية كليا .

٢٧) صدرت الطبعة الأولى عن دار العودة في بيروت ، عام ١٩٧١ .

٢٨)صدرت الطبعة الأولى عام ١٩٧٣ في بيروت ، وصدرت طبعة غير كاملة عن دار الأسوار في عكا ، عام ١٩٧٩ ، والحذف من الناشر لا من الشاعر . ولا شك أن هذا يحتاج أيضا إلى دراسة . لماذا حذف الناشر يعقوب حجازي مقالات دون غيرها ؟ وأشير إلى أن كتاب " يوميات الحزن العادي " ظهر ، ابتداء ، على صفحات " شؤون فلسطينية " ، ثم نشر ، فيما بعد ، في كتاب .

٢٩) صدرت الطبعة الأولى في بيروت عام ١٩٧٤ ، والثانية في عكا ١٩٨٥ ، عن دار الأسوار ، وهذه هي التي بحوزتي .

٣٠) صدرت الطبعة الأولى عن دار الكلمة للنشر ، بيروت ، ١٩٨٧، وصدرت الطبعة الثانية عن دار الأسوار ،عكا ، ١٩٨٧ .

٣١) صدرت الطبعة الأولى في المغرب عام ١٩٩١ ، والثانية في بيروت عن دار العودة عام ١٩٩٤ .

وأشير هنا إلى كتابين نثريين آخرين هما " ذاكرة للنسيان " (١٩٨٣) و " الرسائل " (١٩٨٩ ط ١ ، ١٩٩٠ ط ٢) .

٣٢) أعدنا نشر هاتين ا لمقالتين على صفحات جريدة " الشعب المقدسية ، في عامي ١٩٨٣ و ٢١/ ٣/ ١٩٨٦ .

٣٣) أعتمد هنا على طبعة دار العودة السادسة الصادرة بتاريخ ١٥/ ١١/ ١٩٨٧، ص ٨ .

٣٤) تم ذلك إثر خروجه من الأرض المحتلة عام ١٩٧٠ .

٣٥) أعتمد هنا على نص المقابلة كما نشر على صفحات جريدة الشعب في الفترة الواقعة ما بين ٦ و ١٣/ ٨/ ١٩٨٦ .

٣٦) السابق .

٣٧) السابق .

٣٨) السابق .

٣٩) انظر الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ،ص ٥٤ . (ط ١٤، ١٩٩٦) .

٤٠) انظر مجلة " الشعراء " (رام الله) ربيع وصيف ١٩٩٩ ، العدد المزدوج ٤ و ٥ . وقد أجراها غسان زقطان وحسين البرغوثي وحسن خضر وزكريا محمد . ص ١٥ وما بعدها .

٤١)السابق ، ص ٢٨ .

٤٢) السابق ، ص ١٩ .

٤٣) السابق ، ص٢٧ .

٤٤) السابق ، ص٢٧ .

٤٥) أوراق الزيتون ، ص ١٠٠ .

٤٦) السابق ، ص ١٠٨ .
٤٧) جريدة الشعب المقدسية ، ٦-١٣/ آب/ ١٩٨٦ .
٤٨) يوميات جرح فلسطيني ، ص ١٥ .
٤٩) السابق ، ص ١٥ .
٥٠) سميح القاسم ، دخان البراكين ، منشورات المحتسب ، القدس ، ١٩٦٨، ص ٧٥.
٥١) سميح القاسم ، الأعمال الكاملة ، كفر قرع ، دار الهدى ، ١٩٩٢ . ط ١١، ص٢٩٥ .
٥٢) محمود درويش ، أحبك أو لا أحبك ، الأسوار ،عكا ، ١٩٧٩ (نسخة مصورة) ، ص ٧ وما بعدها .
٥٣) مجلة " الشعراء " ٠ انظر هامش ٤٠) ، ص ١٧ .
٥٤) السابق ، ص ١٧ .
٥٥) انظر جريدة الشعب ٦-١٣/ ٨/ ١٩٨٦ ، وانظر أيضا اللقاء الذي أجراه معه عباس بيضون ، ونشر في مجلة " مشارف " (حيفا والقدس) ١٩٩٥، عدد ٣ .
٥٦) انظر مجلة " أخبار الأدب " التي تصدر في القاهرة ، ٩/ ٢/ ١٩٩٧ .
٥٧) أحيل القاريء هنا إلى دراسة الدكتور محمد شاهين " مزامير الثائر الهارب : محمود درويش وأزمة الشاعر الفلسطيني " التي نشرت في كتاب " زيتونة المنفى : دراسات في شعر محمود درويش " ، وقد أعد الكتاب عبد الله رضوان ، وصدرت طبعته الأولى عام ١٩٩٨عن المؤسسة العربية للدارسات والنشر ، بيروت . وقد اعتمد شاهين على طبعة دار العودة الخامسة (الأعمال الكاملة) الصادرة عام ١٩٧٧، ولم يكن الشاعر حذف المزامير المشار إليها في دراستي ، ويتوصل الدارس إلى الرأي التالي :
" كذلك تبين لنا أن هذه القصيدة الطويلة قد بررت طولها بتحليلها الذكي لنفسية الشاعر الذي أقدم على اختيار أمر مصيري في حياته وبربطها لأجزائها السبعة عشر ربطا محكما ، وذلك بالتنويع على صور وأفكار مركزية يفيد تكرارها في مواقع معينة من أجزاء القصيدة في الإيحاء بالوحدة العضوية والتكامل . "(ص ١٢٤) .
وهنا نتساءل : ما الذي سيفعله درويش بعد قراءة هذا الرأي ؛ هل سيعيد نشر المزامير التي حذفها ؟
٥٨) أحبك أو لا أحبك ، ط عكا ، ص ٥٦و ٥٧ .
٥٩) السابق ، ص ٣٢ و ص ٣٣ .
٦٠) شؤون فلسطينية ، تشرين ثان ، ١٩٧٢، عدد ١٥، ص ٥٨ .
٦١) م . د ، الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، (ط ١٤ ١٩٩٦) ، ص ٤٩٧ .
٦٢) شاكر النابلسي ، مجنون التراب : دراسة في شعر وفكر محمود درويش ، بيروت ، ١٩٨٧ . صدر الكتاب عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر .
٦٣) السابق ، ص ٢٣٤ . والرأي هو أصلا لرجاء النقاش في كتابه :محمود درويش شاعر من الأرض المحتلة ، وهو غير متوفر لي .
٦٤) السابق ، ص ٢٣٤ .

٦٥) السابق ، ص ٢٣٤ .
٦٦) صدر الكتاب عن دار الكتب العلمية في بيروت .
٦٧) بيضون ، ص ٢٦ .
٦٨) حسين جميل البرغوثي ، أزمة الشعر المحلي ،القدس ، ١٩٧٩ . ص ١٢٥ . وقد صدر الكتاب عن دار صلاح الدين للنشر .
٦٩) أشير هنا إلى دراسة شاكر النابلسي : مجنون التراب، والدراسات الأخرى التي بنيت عليها .
٧٠) نشر درويش ، في الكرمل ١٩٨١، نصا في رثاء ماجد أبو شرار ، ولم يعتبره شعرا ، وعاد ،فيما بعد ،وحذف منه المقاطع النثرية ، لينشره في مجموعة "حصار لمدائح البحر " ، ولم أورد هذا في أثناء الحديث عن التعديلات التي يجريها الشاعر على شعره .
٧١) كتب درويش قصيدة في رثاء معين بسيسو ظهرت في كتاب أصدره يعقوب حجازي عن دار الأسوار في عكا تحت عنوان : معين بسيسو : شاعر فلسطين خالد في ذاكرة الوطن ، ١٩٨٥ . وعنوان القصيدة " خرج الطريق : إلى معين بسيسو " ولم يدرج الشاعر القصيدة في أعماله الكاملة .
٧٢) انظر هامش ١٧ .
٧٣) انظر مثلا طبعة دار العودة السادسة ، المجلد الأول ، الصادرة في ١٥/ ١١/ ١٩٨٧ ، ص ٢٧١ ، وانظر أيضا أ . ك ، ط ١٤ ، عام ١٩٩٦،المجلد الأول ، ص ١٦١ .
٧٤) انظر أ . ك ، المجلد الأول ، (ط١٤، ١٩٩٦) ص ٢٧٩، وانظر أيضا القصيدة في الطبعة الأولى لـ " مطر ناعم في خريف بعيد " و " يوميات جرح فلسطيني " .
٧٥) مناهج النقد الأدبي ، مرجع أشير إليه في هامش ٣، وانظر هنا ص ٤٧ .
٧٦) السابق ، المكان نفسه .
٧٧) السابق ، ص ٥٥ .
٧٨) انظر : يوميات جرح فلسطيني ، ص ٥٩ .
٧٩) انظر : لماذا تركت الحصان وحيدا ؟ ، ص ١٥٥ .
٨٠) مجلة " الشعراء " ، ص ٣٢ .
٨١) صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب في الكويت عام ١٩٨٧، وصدرت طبعة ثانية في عمان ، عن دار شروق ، عام ١٩٩٣ .
٨٢) اقرأ مثلا ما كتبه تحت عنوان " مدن تجيء وتختفي فينا " ص ٤٣٧، وستجد أنه لم يأت على قصيدة " تحت الشبابيك العتيقة " ، ولم يدرس قصيدة " حوار مع مدينة " .
٨٣) النابلسي ، ص ٣٩١ وما بعدها . واقرأ تحديدا العبارة التالية التي وردت ص ٤٢٠ : " لذا ، فقد كانت مراثيه للشهداء فقط ، ابتداء بالشاعر " راشد حسين " وانتهاء بالشاعر " معين بسيسو " .
وكان درويش ، من قبل ، قد رثى جمال عبد الناصر وأبا علي إياد وشهداء عملية فردان الثلاثة .

٨٤) انظر جريدة " الاتحاد الحيفاوية ، ١٤/ ٥/ ١٩٩٣ ، حوار أجراه معه صبحي الحديدي وبشير البكر .
٨٥) السابق أيضا .
٨٦) انظر مجلة " مشارف " ، عدد ٣، ١٩٩٥، ص ٩٢ .
٨٧) أحيل القارئ هنا إلى المقابلة التي أجرتها معه رفيف فتوح ، (انظر ، جريدة الشعب " المقدسية ٦ ١٣/ ٨/ ١٩٨٦) .
٨٨) السابق .
٨٩) صدرت الطبعة الأولى في حيفا عن منشورات عربسك ،عام ١٩٨٩، والثانية عن الدار نفسها ، ١٩٩٠ .
٩٠) ينقصني التوثيق هنا ، وكنت قرأت بعض هذه الرسائل ،في بداية السبعينيات ، وأنا في الأردن ،على صفحات مجلة " أفكار " الأردنية .
٩١) انظر جريدة الشعب المقدسية ، من ٦-١٣ / ٨/ ١٩٨٦ مقابلة رفيف فتوح المشار إليها .
٩٢) انظر مجلة " مشارف " ، عدد ٣، ١٩٩٥ ، ص ٩١ .
٩٣) السابق ،
٩٤) السابق ، ص ٩٢ .
٩٥) السابق ، ص ١٠٠ .
٩٦) السابق ، ص ٩٢ .

المصادر :

محمود درويش ، عصافير بلا أجنحة ، عكا ، د . ت . (١٩٦٠ ؟) .
، أوراق الزيتون ، عكا ، ١٩٦٨ . ط ٢ .
، مطر ناعم في خريف بعيد ، الناصرة ، ١٩٧١ .
، يوميات جرح فلسطيني ، عكا ، د . ت ، ط ٢ .
، أحبك أو لا أحبك ، عكا ١٩٧٧، ط ٢ .
، محاولة رقم ٧ ، عكا ، ١٩٧٧ ، ط ٢ .
، أعراس ، عكا ، ١٩٧٧، ط ٢ .
] والمجموعات الأربعة الأخيرة صورة عن طبعة بيروت [.
، ديوان محمود درويش ، بيروت ، ١٩٨٧ ، المجلد الأول ، ط ٦ .
، ديوان محمود درويش ، بيروت ،١٩٩٦ ، المجلد الأول ، ط ١٤ .
، ديوان محمود درويش ، بيروت ، ١٩٩٤ ، المجلد الثاني .
، حوار مع مدينة ، شؤون فلسطينية ،تشرين ٢ ، ١٩٧٢، عدد ١٥ .
، إنه الرمل ، شؤون فلسطينية آيار ، ١٩٧٥ ، عدد ٤٥ .
، ذاهبون إلى القصيدة ، شؤون فلسطينية ، حزيران ، ١٩٧٥، عدد ٤٦ .

، لماذا تركت الحصان وحيدا ، لندن ، ١٩٩٥ .
، عاشق من فلسطين ، فلسطين ، ١٩٦٦ .

المقابلات :

١ – اعترافات محمود درويش ، لقاء أجرته رفيف فتوح ونشرته في مجلة الوطن العربي ، آب ١٩٨٦، وأعادت جريدة " الشعب " المقدسية نشره في ٦ – ١٣/ ٨/ ١٩٨٦ .
٢ – محمود درويش ؛ الترجيديا الفلسطينية ستجد تعبيرها الأرقى ،لقاء أجراه عباس بيضون ، مجلة " مشارف " ٠ القدس وحيفا) ،تشرين الأول ، ١٩٩٥ ، عدد ٣ .
٣ – محمود درويش في القاهرة وهذه بعض أسراره ، لقاء أجراه عزت القمحاوي ومحمود الورداني ، مجلة " أخبار الأدب " المصرية ، ٩/ ٢/ ١٩٩٧ .
٤ – محمود درويش ... لا أحد يصل ، لقاء أجراه غسان زقطان وآخرون ، مجلة " الشعراء " (رام الله) ، ربيع وصيف ١٩٩٩ ، عدد ٤ و ٥ .

المراجع :

١ – إحسان عباس ، اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، دار الشروق ،عمان ، ١٩٩٢. ط٢.
٢ – حاتم الصكر ، كتابة الذات : دراسات في وقائعية الشعر ،عمان ، ١٩٩٤.
٣ – حسين جميل البرغوثي ، أزمة الشعر المحلي ، القدس ، ١٩٧٩ .
٤ – حيدر توفيق بيضون ، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة ، بيروت ١٩٩١.
٥ – رضوان ظاظا (مترجم) ، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، (تأليف مجموعة من الكتاب) ، الكويت ، ١٩٩٧ .
٦ – شاكر النابلسي ، مجنون التراب : دراسة في شعر وفكر محمود درويش ، بيروت ١٩٨٧ .
٧– عادل الأسطة ، ظواهر سلبية في مسيرة محمود درويش الشعرية ، مجلة النجاح للأبحاث، نابلس ، آيار ١٩٩٥ . العدد التاسع .
٨ – عادل الأسطة ، إشكالية الشاعر والسياسي في الأدب الفلسطيني : محمود درويش نموذجا ، مجلة " كنعان " (الطيبة) ، تشرين أول ١٩٩٧، عدد ٨٧ .
٩ – علي جعفر العلاق ، الشعر والتلقي : دراسات نقدية ، عمان ، ١٩٩٧.
١٠ –محمد شاهين ، مزامير الثائر الهارب : محمود درويش وأزمة الشاعر الفلسطيني ، (في كتاب : زيتونة المنفى ، دراسات في شعر محمود درويش ، عمان ، ١٩٩٨).
١١ –يعقوب حجازي ، معين بسيسو :شاعر فلسطين خالد في ذاكرة الوطن ، الأسوار ، عكا ، ١٩٨٥.
١٢ –يوسف نوفل ، ديوان الشعر في الأدب العربي الحديث ، القاهرة ، ١٩٧٨ .

الشاعر وصياغات نصه

محمود درويش مثالاً

قراءة الأدب قراءة تكوينية

قال أحد الشعراء العرب القدامى مُفصحاً عن الطريقة التي يكتب بها نصه الشعري :

ثقفها حتى تلين متونُها فيقصُرُ عنها كلُّ ما يُتَمَثَّلُ

وهو ، في قوله هذا ، يحيلنا إلى شعر الصنعة وشعراء الحوليات ، هؤلاء الذين كانوا ينفقون عاماً كاملاً في بناء القصيدة قبل أن يقرأوها على جمهور المستمعين في الأسواق أو في المناسبات .

والذي قرأ الشعر العربي أو درسه ، والذي حقق دواوين الشعراء، يعرف نصوصاً لها صياغات عديدة ، كما يعرف تداخل بعض الأبيات في قصائد شعراء مختلفين ، ولربما تجدر الإشارة هنا إلى لامية العرب للشنفري وإلى صياغاتها العديدة من حيث ترتيب أبياتها ، ولربما تجدر الإشارة أيضاً إلى البيت المشهور :

وقوفاً بها صحبي عليّ مطيّهم
يقولون لا تهلك أسىً وتجمّل
حيث ورد في معلقة ما ، معلقة أخرى :
وقوفاً بها صحبي عليّ مطيّهم
يقولون لا تهلك أسىً وتجلدّ

وغير خاف أن هذه الصياغات المختلفة ، وهذه التداخلات أيضاً ، إنما تعود إلى طبيعة العصر وطبيعة تناقل الشعر . كان الشعر يروى مشافهة ، وكان الرواة ، أحياناً ، ينسون رواية البيت الأول فيغيرون ويبدلون ، وقد يغيرون ويبدلون إذا لم ترق لهم هذه المفردة أو تلك. ولكن ما ينبغي ألا يغيب عن الذهن أيضاً أن الشعراء أنفسهم كانوا يقرأون قصيدتهم الواحدة في مناسبات مختلفة وأمام جمهور مختلف ، ولربما غيروا هم أنفسهم في روايتهم ، لأنهم رأوا بعض الهنات في الصياغة السابقة . كل هذا وارد ، وهذا ما يلحظه المرء في دواوين الشعراء التي حققها معاصرون ممن اهتموا بالتراث . ولا أعرف شخصياً ، وربما يعود هذا إلى نقص إطلاعي ، لا أعرف إن كانت هناك دراسات معمقة أنجزت عن اختلاف الروايات وعن التغييرات التي أجراها الشعراء على نصوصهم . أمَرَدّ تلك التغييرات أسباب سياسية أم أسباب اجتماعية أم أسباب جمالية ؟ إن بيت الشعر الذي صدرت به هذه الورقة يحيل إلى التغييرات ذات البعد الجمالي ، فالشاعر يريد لنصه أن يكون متيناً ، ويريد له أن يبلغ القيمة الجمالية المنشودة في ذلك العصر ، وربما أكثر من تلك القيمة المنشودة . لكأن القصيدة لصاحبها مثل القوس لصاحبه ، عليه أن يهتم بها لأنها ستحقق له مكانة معتبرة ، ولئن كان الشاعر

– أو بعض الشعراء – يبيعون قصائدهم إلا أنهم يدركون أنها ستظل تحمل اسمهم ، وهم بذلك يختلفون عن القائل :

أبيتَ اللعن إنَّ سكاب علق نفيس لا تُعار ولا تباع

وأياً كان الأمر ، فإن ما قاله الشاعر عن قصيدته يفصح عن طريقة كتابة القصيدة والأطوار التي تمر بها حتى تصل إلى ما تصل إليه، وما ينقصنا هنا صيغة القصيدة الأولى لأن الشاعر ما كان يذيع قصيدته إلا بعد اكتمالها ، وعليه فإن دراسة القصيدة في صياغاتها العديدة قد تبدو أمراً صعباً ، وهذا ما يحققه لنا العصر الحديث الذي قرأنا فيه القصيدة في المجلة أو في الجريدة ، ثم قرأناها ثانية ، وربما ثالثة ، في مجموعة شعرية لصاحبها ، وهنا يمكن أن نقرأ غير صياغة للنص ، هذا إذا أعاد الشاعر صياغة نصه ، وهذا ما يفعله، عموماً ، بعض الشعراء .

وقد التفت الدارسون الأوروبيون في القرن التاسع عشر إلى هذا الجانب لدى بعض الكتاب الذين كانوا يجرون تعديلات على نصوصهم قبل نشرها وبعد نشرها ، فبعض الكتاب يكتب النص كذا مرة ويحتفظ بمسودات نصه كلها ، وقد ينشر نصه ثم تتاح له الفرصة لينشره من جديد ، وهذا قد يدفعه إلى إدخال تعديلات عليه ، هنا وهناك ، وهذه التعديلات قد تعود إلى رؤيته الجديدة ، وقد تعود إلى قراءته للملاحظات التي سمعها أو قرأها بعد نشر النص في طبعته الأولى .

وقد أطلق الدارسون الأوروبيون على طريقة النقاد في تعاملهم مع نص الأديب في صياغاته العديدة ، منذ لحظة التكون حتى آخر صيغة ظهر فيها ، المنهج التكويني في النقد . ولربما وجب التوقف

أمام دراسة (بيير – مارك دو بيازي) التي عنوانها «النقد التكويني» ، وقد نقلت هذه الدراسة إلى العربية ونشرت في العام ١٩٩٧ في كتاب مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة ، وقد صدر الكتاب عن سلسلة عالم المعرفة وحمل الرقم ٢٢١ . وتقع الدراسة في ثلاث وأربعين صفحة (ص١٥-ص٥٨) .

لا يكتفي الدارس في دراسته بالكتابة عن المخطوط الجديد والمفهوم الجديد له أيضاً ، وإنما يأتي على مراحل تكون العمل الأدبي الأربع: مرحلة ما قبل الكتابة ، مرحلة الكتابة ، مرحلة ما قبل الطباعة، مرحلة الطباعة . ثم يتوقف أمام السؤال التالي : كيف يدرس تكون العمل الأدبي ؟ ويربط بين تكون العمل الأدبي والتحليل النفسي . وبين تكون العمل الأدبي والشعرية ، وبين التكوينية واللسانية ، وبين تكون العمل الأدبي والنقد الاجتماعي .

ولأن الخوض في هذه القضايا سيحيل إلى الكتاب وإلى ما كتب فيه فلن أتعرض إلى ذلك ، وإن كنت سأفيد في أثناء التطبيق مما بقي في ذهني بعد القراءة ، وسأكتفي بالإشارة إلى المثال الذي استشهد الكاتب به في أثناء دراسة النقاد الأوروبيين نصوص بعض الأدباء وفق المنهج التكويني . لقد أتى المؤلف على (بلزاك) ونصوصه ، كما أتى أيضاً على بعض كتابات (فلوبير) وبخاصة حكاية «قصة القديس جوليان» وقال عن هذه :

> **"وهناك في أرشيف المكتبة الوطنية بباريس رزمة من الأوراق تعود إلى الحالة ما قبل البدئية لمشروع عام 1856 ، ورزمة أخرى تعود إلى الحالة البدئية للمشروع أعاد فيها الكاتب تحديد مشروعه عام 1875 . إن المخططات ليست ذاتها ، وحتى الكتابة تبدو مختلفة (لدرجة أن هناك من اعتقد ، وحتى وقت قريب ، بأن**

الرزمة الأولى لم تكن مكتوبة بخط فلوبير) ، غير أن المشروع هو ذاته الذي يطفو على السطح من جديد لكي يؤدي إلى مرحلة القرار" .

وقال عن بلزاك :

"والصفحة الواحدة – عند روائي مثل بلزاك أو فلوبير – قد تعاد كتابتها بين خمس وعشر مرات ، قبل أن تبلغ الحالة التي يرضى عنها الكاتب" .

وقد التفت بعض الدارسين العرب المعاصرين إلى صياغات الشاعر نصّه وحاولوا أن يعللوا التغيرات وأن يبرروها . وسأكتفي، هنا ، بالإشارة إلى دراستين ؛ الأولى هي دراسة الدكتور يوسف نوفل «ديوان الشعر في الأدب العربي الحديث» (١٩٧٨) ، وفيها يقف صاحبها أمام قصيدة «البلبل» للشاعر فهد العسكر ، ويقارن بين صيغتها في الديوان وصيغتها كما ظهرت على صفحات مجلة «الكاتب» المصرية ، ويلاحظ الدكتور نوفل أن هناك تغيراً في بعض الألفاظ ، وتغيراً أيضاً في ترتيب شطري البيت الواحد، وقد عزا ذلك إلى تغيرات فنية جمالية لغوية فقط . والثانية تلك التي أنجزها حاتم الصكر تحت عنوان «صياغات أدونيس النهائية»، وفيها تتبع الصكر أعمال أدونيس الكاملة وقارن النصوص في صيغتها الأولى وصيغتها النهائية ، ولاحظ أن أدونيس ينقح ، باستمرار ، قصائده ودواوينه قبل دفعها للنشر أو إعادة طباعتها «إن الحذف والتنقيح يتمان لمنح النص مزيداً من التوهج ... من التعمق والتأمل» يقول أدونيس . ولا يكتفي الصكر برأي أدونيس هذا ، ويقدم اجتهاده الخاص حيث يرى أن الشاعر «لا يفعل ما يفعله استجابة لدوافع فنية فقط بل يستجيب لضغوط جمالية ، تكونها تصوراته عن تلقي نصوصه وفق المتغيرات ... لقد تفحصت الأعمال الشعرية

الكاملة فلاحظت أن الشاعر يجري تغييرات (أساسية وأخرى ثانوية) على أعماله» .

ويفهم من النتيجة التي خلص إليها الدارسان أن أسباب التغيير تتعلق بنواحٍ جمالية ولغوية وفنية ، وأن مرد ذلك ، لدى أدونيس، تلقي نصوصه وفق المتغيرات – أي كيف استجاب الآخرون، نقاداً ومستمعين ، إلى نصوصه وانعكاس ذلك عليه سلباً أو إيجاباً ؟!

وما توصل إليه نوفل والصكر ، وما قاله أدونيس ، يلتقي وبعض ما ذهب إليه (بيير – مارك دو بيازي) الذي ربط بين تكون النص الأدبي والشعرية واللسانية .

سوف أتوقف ، الآن ، أمام محمود درويش وصياغات نصه بقدر من التفصيل ، وذلك لانشغالي ، منذ سنوات ، بهذا الجانب في مسيرته الشعرية .

يلفت النظر ، في أثناء الاطلاع على نصوص درويش في مظانها المختلفة ، أن الشاعر تخلى عن مجموعات شعرية كاملة وعن قصائد بعينها نشرت في صحف ومجلات ولم يدرجها في أعماله الكاملة أو في مجموعاته الشعرية ، وأنه استبدل مفردات بأخرى ، وأنه حذف بعض الأسطر أو المقاطع ، وأنه أعاد صياغة بعض القصائد من جديد حيث بدت في صيغتها الثانية مختلفة كلياً عن صيغتها الأولى ، وإن ظلت ذات صلة بها . وسأغض النظر هنا عن إقدام بعض الناشرين على نشر بعض كتب الشاعرٍ ، بعد أن حذفوا منها ما حذفوا لأسباب عديدة ، من ذلك مثلاً ما قام به الناشر يعقوب حجازي ، حيث أعاد طباعة كتاب درويش النثري» يوميات الحزن العادي» ، ولعلّ الكتاب في طبعتيه يكون أيضاً موضع دراسة . ما الذي حذفه الناشر ولماذا ؟

وسأغض الطرف هنا أيضاً عن القصائد التي لم يدرجها الشاعر في أعماله الكاملة وعن المجموعات التي تخلى عنها ، لأنني اخترت عنوان «الشاعر وصياغات نصه» لا عنوان «ظاهرة الحذف والتغيير والإضافة» – وإن كنت أنجزت ثلاث دراسات مطولة تحت هذا العنوان – .

صياغات الشاعر نصه :

سوف أتوقف هنا أمام ثلاث ظواهر :

– استبدال مفردات بأخرى .

– حذف عبارات وأسطر شعرية .

– إعادة صياغة النص من جديد .

وأشير ، ابتداءً ، إلى أن الشاعر توقف مراراً أمام هذه الظاهرة وحاول تقديم مبرراته الخاصة ، وهي مبررات غير تلك التي أبداها بعض دارسيه . في مقدمة «ديوان محمود درويش» التي تصدرت الطبعة السادسة (١٩٨٧) نقرأ ما يلي بقلم درويش نفسه :

> **"وماذا أريد أن أقول أيضاً ؟ إنني أرغب في تكرار كلمات كتبتها للطبعة الثالثة : «لا أخجل من طفولتي الشعرية ، ولكن الطفولة شيء والمراهقة شيء آخر ، وهذا هو المبرر الوحيد لإقدامي على قطع بعض أجزاء من جسدي الشعري" .**

لم يقتطع درويش أجزاء من جسده الشعري وحسب ، لقد أقدم على استبدال مفردات بأخرى لأسباب دينية وأخرى سياسية ، وأشار إلى ذلك فيما يتعلق بالجانب الثاني :

"لقد ركز البعض على عبارة معاهدة الصلح .. وأول تلك المعاهدة المتصلة بسقوط غرناطة معتبراً إياها موقفاً مني ضد مفاوضات السلام ، لقد آلمني ذلك كثيراً ، إذ لا يمكن لي أن أتعامل مع المفاوضات من خلال الكتابة عن غرناطة ..." .

وذهب ، فيما بعد ، إلى أنه يحذف أحياناً بعض مقاطع أو يستبعد بعض قصائد لأنه يرغب في أن يخلص الشعر مما ليس شعراً ، وتحديداً من السياسية. غير أن دارسي درويش لهم وجهة نظر أخرى ، وإن كانوا أحياناً يذهبون مع الشاعر فيما يذهب إليه ، لقد اقتطع الشاعر بعض أجزاء من جسده الشعري لأنها لم تعد تناسب موقفه الجديد الذي نجم عن تغيير موقعه ، أو لأنها تسبب له حرجاً مع جهات سياسية يحرص درويش على أن يبقي معها شعرة معاوية .

استبدل درويش مفردات بأخرى ، كما في مديح الظل العالي ، فقوله في صياغة النص الأول :

الله أكبر

هذه آياتنا

باسم الفدائي الذي خلقا

من جزمة أفقا

غدا في الصياغة الثانية :

«الله أكبر / هذه آياتنا

باسم الفدائي الذي خلقا

من جرحه شفقا»

وقول درويش في قصيدة «أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي» :

"يتلو علينا معاهدة الصلح يا ملك الاحتضار"

و

"فلماذا تطيل التفاوض يا ملك الاحتضار"

غدا في الصياغة الثانية :

"يتلو معاهدة اليأس يا ملك الاحتضار"

و

"فلماذا تطيل النهاية يا ملك الاحتضار" .

ولعل سبب التغيير الأول أن الشاعر الذي كتب نصه في لحظة غضب وانفعال ، لحظة خاطب فيها الذات العليا قائلاً : «جربناك / جربناك / من أعطاك هذا اللغز / من أعلاك فوق جراحنا» لعل الشاعر عاد ، في لحظة ابتعاد عن سخونة الحدث ، إلى نصه واستكثر ما كتب «باسم الفدائي الذي خلقا / من جزمة أفقا» وهكذا عدل عن هذه الصيغة إلى صيغة أخرى .

ولعل سبب التغيير الثاني يكمن في رغبته عدم إثارة رموز سياسية فلسطينية بلغها أنها المقصودة في النص ، إذ كانت المفاوضات بين الفلسطينيين والإسرائيليين ما زالت جارية .

لم يقتصر درويش على استبدال مفردات بأخرى ، وإنما أسقط مفردات وجملاً دالة ، كما أسقط مقاطع كاملة من قصائد . أسقط من قصيدته «بطاقة هوية» كلمة كان يعتز بها يوم كتب القصيدة . لقد افتخر الشاعر بأنه من قرية عزلاء منسية يحب رجالها

الشيوعية، وكان هذا يوم كان شيوعياً ، فلما ترك الحزب وغادر حيفا أسقط المفردة . وأسقط من قصيدته «نشيد إلى الأخضر» ، وهي قصيدة كتبها إبان الحرب الأهلية في لبنان ، أسقط الأسطر الثلاثة التالية :

"وأنا أكتب شعراً ، أي : أموت الآن ، فلتذهب أصول
الشعر ، وليتضح الخنجر ولينكشف الرمز : الجماهير
هي الطائر والأنظمة الآن تسمى قتلة"

لقد أصبحت المناسبة بعيدة ، وما عاد الشاعر يقيم في بيروت التي كانت ساحة حرب يوم كتب القصيدة ، ولربما رأى في هذه الأسطر الثلاثة مباشرة فأراد أن يخلص الشعر مما ليس شعراً .

على أن قارئ قصيدة «مزامير» من مجموعة «أحبك أو لا أحبك» يلحظ أنها في طبعة الأعمال اللاحقة (١٩٩٦) قد خلت من المقاطع ٨ و ٩ و ١١ و ١٢ و ١٥ ، وأن القصيدة التي كانت تتكون من سبعة عشر مقطعاً غدت تتشكل من اثني عشر مقطعاً . ولربما يعود السبب في حذفها إلى طغيان سمة النثر عليها ، ودرويش شاعر غنائي من الدرجة الأولى . ولعلني هنا أصل إلى جوهر هذه الورقة – أعني صياغات الشاعر نصه .

صياغات الشاعر نصّه :

كان الشاعر ، قبل إصدار «لماذا تركت الحصان وحيدا ؟ «(١٩٩٥) ينشر قصائده في الصحف والمجلات قبل أن يجمعها ليصدرها في ديوان ، وكان أحياناً يجري تعديلات على النص المنشور حيث يبدو مختلفاً عن صيغته الثانية المنشورة في الديوان. وقد سألت الشاعر إن كان يحتفظ بمسودات قصائده فأجابني بأنه لا يحب أن يطلع

أحداً على مطبخه الشعري . وهذا ، ولا شك، يحرم الناقد التكويني من فرصة دراسة أشعار درويش دراسة تكوينية ، لأنه – أي الناقد – لن يعثر على صياغات النص العديدة، منذ لحظة التكون حتى ظهور الصيغة النهائية . ولكن هذا الناقد ، بسبب نشر درويش منذ الستينات وحتى أوائل التسعينيات قصائده في الصحف والمجلات ، سيجد – أي الناقد – فرصة ، وإن جزئية ، لتطبيق منهجه . وهنا سأكتفي بالإشارة إلى نصين يغريان الدارس بالكتابة ؛ الأولى قصيدة «حوار مع مدينة» التي نشرت على صفحات شؤون فلسطينية ، في العدد الخامس عشر ، في تشرين ثان من العام ١٩٧٢ ، ثم ظهرت على صفحات مجموعة «محاولة رقم ٧» (١٩٧٤) تحت عنوان «بين حلمي وبين اسمه كان موتي بطيئاً» . والثانية قصيدة «إنه الرمل» التي ظهرت على صفحات شؤون فلسطينية في العدد المزدوج ٦٨ و٦٩ تحت عنوان «إنه الرمل» ، في العام ١٩٧٧ من شهر آب ، ونشرت في مجموعة «أعراس» تحت عنوان «قصيدة الرمل».

تشكلت «حوار مع مدينة» من ٢١٦ سطراً شعرياً ، وكانت تفعيلتها تفعيلة بحر الخبب، وحسب الفراغات بين الأسطر تبدو القصيدة متشكلة من أربعة عشر مقطعاً ، ويتراوح المقطع بين سطرين وواحد وخمسين سطراً ، ولا يتكرر المقطع الذي ابتدأ به الشاعر نصه إلا مرة واحدة في المقطع التاسع . وغدا عنوانها في «محاولة رقم ٧» مختلفاً كما لاحظنا ، وتشكلت الصياغة الثانية من ٢٠٤ أسطر شعرية ، وسارت على التفعيلة نفسها فاعلن / فعلن ، وحسب الفراغات بين الأسطر فقد بدت متشكلة من ثلاثة عشر سطراً ، ولا يتكرر المقطع الأول إلا قبل نهاية القصيدة بأحد عشر سطراً . وأشير إلى أن مطلع الصياغة الثانية يختلف عن مطلع الصياغة الأولى .

أما القصيدة الثانية «إنه الرمل» فقد تكونت من ستة مقاطع يبدأ كل مقطع بعبارة «إنه الرمل» ، وهكذا بدا شكل القصيدة حلزوني الشكل ، وقد تكونت القصيدة من ١٥٤ سطراً شعرياً ، تكون السطر تارة من كلمة وطوراً من أكثر من كلمة وقد وصل أحياناً إلى عشر كلمات ، والتفعيلة التي أقيمت عليها القصيدة هي تفعيلة بحر الرمل فاعلاتن ، وقد تشكلت صيغة الخطاب من الأنا / أنت، أنا الشاعر المتكلم وأنت المرأة المخاطبة .

وسارت القصيدة في صيغتها الثانية على الإيقاع نفسه ، فلم تختلف التفعيلة ، وقد تشكلت من ستة مقاطع أيضاً ، ولكنها تكونت من واحد وخمسين سطراً فقط ، وهكذا حذف الشاعر مائة سطر وسطراً ، ولم يكن شكلها حلزوني الشكل ، لقد بدئت بعبارة إنه الرمل ولكنها كانت تقفل بعبارات «البدايات أنا والنهايات أنا»، ولم تكن عبارة «إنه الرمل» ، كما في الصيغة الأولى ، منطلقاً لكل مقطع ، وما تشابه هنا نهايات المقاطع لا بداياتها ، كما هو في الصياغة الأولى . وتختلف أيضاً صيغة الخطاب ، ولئن كانت المرأة حاضرة في الصياغتين ، ولئن كانت محور تفكير أنا المتكلم ، إلا أن الشاعر هنا يبوح لذاته ولا يخاطب شخصاً آخر يحتل تفكيره .

ولئن كان أكثر الدارسين الذين أتوا على صياغات درويش نصه قد توقفوا أمام تلك القصائد التي حذف منها مفردات ذات دلالة سياسية ، فإن هاتين القصيدتين تعطيان أسباباً أخرى للتغيير والتبديل مردها الشاعرية بالدرجة الأولى ، وقد يعيد الالتفات إلى هاتين القصيدتين بعض الاعتبار لمكانة الشاعر التي حاول دارسو نصه دراسة أيديولوجية زعزعتها ، وبخاصة بعد أن حذف مفردة الشيوعية من عبارة يحبون الشيوعية ، وبعد أن استبدل مفردات

بأخرى في «أحد عشر كوكباً على آخر المشهد الأندلسي» . إن الالتفات إلى صياغات هاتين القصيدتين يجعل من تطبيق المنهج التكويني تطبيقاً أشمل ، وكما لاحظنا فإن هذا المنهج لا يكتفي بالربط بين التكوين والجانب الاجتماعي ، وإنما يربط أيضاً بين التكوين وعلم النفس واللسانيات والشاعرية . هنا ولضيق الوقت سوف أعطي بعض الأمثلة تتعلق بالشاعرية فقط .

يعطي درويش نصه «حوار مع مدينة» عنواناً آخر يبدو أكثر شاعرية من العنوان الأول «بين حلمي وبين اسمه كان موتي بطيئاً» . ويبدو الأول عنواناً تقريرياً ، على الرغم من تشبيهه المدينة بالمرأة ، وهو في نصه يمزج بين الاثنتين . المدينة هي المرأة والحوار معها حوار مع امرأة ، هكذا يؤنسنها ، ومع ذلك لم يمنح تشبيه المدينة بالمرأة العنوان قدراً من الشاعرية ، كما منح العنوان الثاني .

يمكن هنا أن أقف أمام مطلع كل صياغة ، لنلحظ أيضاً جنوح الشاعر في الصياغة الثانية نحو الشاعرية . تفتتح الصياغة الأولى بالأسطر التالية :

"يحمل الحلم سيفا
ويقطع أعناق من يحلمون
بما سيكون"

فيم تفتتح الصياغة الثانية بالأسطر التالية :

" باسمها أتراجع عن حلمها ، ووصلت أخيراً إلى الحلم .
كان الخريف قريباً من العشب ، ضاع اسمها بيننا . . فالتقينا" .

ولا يحتاج المرء إلى أن يعقب على أن الشاعر كان أكثر توفيقاً ، من

ناحية شاعرية ، في الصياغة الثانية . لقد تراجعت سمة التقريرية لصالح الشاعرية . إن الشاعر ، في المقطع الثاني ، يقول عن علاقته هو بالمدينة ، ولا يقرر حقيقة كان يعتقد بها .

ما قلناه آنفاً يمكن أن نقوله أيضاً عن قصيدة الرمل . لقد حذف الشاعر من العنوان كلمتي «إنه» واستبدلهما بكلمة «قصيدة» ، وغدا العنوان كما أوردت من قبل ، غدا «قصيدة الرمل» لا «إنه الرمل .

ويفتتح الشاعر الصياغة الأولى بقوله :

«إنه الرمل على الرمل . وأدعوك إلى هذا الرحيل
في اتجاه الشمس ، ضداً ودليل .
أبيض هذا المساء
ضيق هذا المساء
ونهائي
ولا يشبهنا بحر
وهذا جسدي
يحرس الموت الذي نسكنه بعد قليل»

بينما يفتتح الشاعر الصياغة الثانية بقوله :

«إنه الرمل
مساحات من الأفكار والمرأة
فلنذهب مع الإيقاع حتى حتفنا
في البدء كان الشجر العالي نساء

كان ماء صاعدا ، كان لغة
هل تموت الأرض كالإنسان ؟
هل يحملها الطائر شكلاً للفراغ ؟
البدايات أنا
والنهايات أنا» .

ومن يقارن الصياغة الأولى بالثانية يلحظ تخلص الشاعر من مقاطع كثيرة ، كما يلحظ تخلصه من عبارات كررها مراراً ، ومن عبارات فيها ملامح النثر حيث المحاججة وبروز النزعة العقلية. إن الصياغة الثانية ذات جنوح نحو الشعر الوجداني الذي يتميز به درويش ، وهي ، من وجهة نظري ، أكثر شاعرية من الصياغة الأولى . ولعل الوقت المتاح لا يسمح لأن أكتب أكثر ، ولعل دارساً آخر يلتفت إلى هذا الجانب في أشعار درويش وغيره. وما من شك في أن المنهج التكويني سيفتح أمام الدارسين أبواباً جديدة لدراسة النصوص الأدبية .