محمود درويش
في آثار الدارسين

إبراهيم خليل

محمود درويش

في آثار الدارسين

مقالات جديدة

• **محمود درويش في آثار الدارسين: مقالات جديدة**

(دراسة)

• **د. إبراهيم محمود إبراهيم خليل**

• **الطبعة الأولى 2026**

• **الإخراج الفني: سمير اليوسف هاتف: 0799677569**

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2026/7/4414)

بيانات الفهرسة الأولية للكتاب:

عنوان الكتاب	: محمود درويش في آثار الدارسين: مقالات جديدة
تأليف	: خليل، إبراهيم محمود إبراهيم
بيانات النشر	: عمان: إبراهيم محمود إبراهيم خليل، 2026
الوصف المادي	: 174 صفحة
رقم التصنيف	: 811.93
الواصفات:	: / النقد الأدبي/ / الشعر العربي/ / الشعراء العرب/ / التحليل الأدبي/ / الأدب العربي/
الطبعة	: الأولى

يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

• **(ردمك)**: ISBN **978-9923-9536-5-5**

• جميع الحقوق محفوظة للمؤلف. لا يُسمَح بإعادة إصدار هذا الكتاب، أو أي جزء منه، أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات، أو نقله بأيّ شكل من الأشكال، دون إذن خطي مسبَق من المؤلف.

• All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without prior written permission of the author.

الفهرس

مقدمة	7
رجاء النقاش في محمود درويش شاعر الأرض المحتلة	9
الغرفي والتشكيل الإيقاعي في شعره	19
محمد شاهين وفرس للغريب	23
عادل الأسطة في جدل الشعر والسياسة	29
نصري الصايغ في المختار من شعره	35
ذاكرة الشعر وشعرية الذاكرة	41
صفاء المهداوي والأنا في شعره	53
قصيدة مجهولة في تأبين أمل دنقل	61
شكري الماضي في إيديولوجية الشعر لا السياسة	69
الفتياني: محمود درويش ناقدا	79
بسام قطوس: درويش على تخوم التفلسف	85
السعافين في قراءة جديدة لمحمود درويش وشعره	93
في شعر محمود درويش والفهم الخاطئ للتناصّ	99
حسين حمزة في مراوغة النص	105
سعيد أبو خضرة دلالات الألفاظ في شعره	113
عابرون في كلام عابر وقوة الأسلوب	123
صلاح فضل والأسلوب الشعري لدرويش	129
العلاق من بنية القناع لجدل النثر والشعر	135
ناصر علي وبنية القصيدة في شعر محمود درويش	145

سرير الغريبة وصبحي الحديدي 155
خاتمة الكتاب 161
مصادر الكتاب 163
للمؤلف 165

مقدمة

هذا كتابٌ أحسبه مفيدا، وفي نهجه وتبويبه جديدًا. فقد جمعنا فيه ما كتبناه، ونشرناه من مقالات عن كتب تناول فيها مؤلفوها جانبا من شعر الشاعر العربي الكبير- صاحب العطاء الجم الغزير، محمود درويش، الذي توفاه الله في التاسع من آب في العام 2008 عليه رحمة الله. ففي أحد هذه الكتب، وهو كتاب " محمود درويش شاعر الأرض المحتلة " يلقي رجاء النقاش، في وقت مبكر، الضوء على شاعرية درويش، مشيدًا ببعض قصائده، وببعض نثره، وبموقفه من الاحتلال، وما تعرض له من الاعتقال، ومن الإقامة الجبرية، والحد من حركاته، واتصالاته بالآخرين. وفي كتاب آخر نجد د. حسن الغرفي - من المغرب - يتناول التشكيل الموسيقي في شعره، ذلك لأن درويشا من أكثر الشعراء عناية بالنغم، ولذا لا نجد في شعره كله ما هو نثر، إلا أن يكون كأنه نظم. ومن الكتب القيمة التي عرضنا لها كتاب " الأدب والأسطورة " لمحمد شاهين الذي درس فيه قصيدة درويش الموسومة بعنوان " فرسٌ للغريب " وفيها يقفنا الدكتور شاهين على ما يوصف بجدل النثر والشعر، وجدل الأسطورة والواقع. أما كتاب الأنا في شعر محمود درويش، فقد وقفت بنا فيه مؤلفته د. صفاء المهداوي عند تحولات الشاعر من الأنا الجمعية إلى الفردية، ومن الأنا إلى علاقته بالآخر.

وفي سِفْر آخر من الأسفار، التي تناول فيها المؤلف ما لدرويش من آثار ، لا من حيث هي إيديولجيا ولكن من حيث هي أشعار، يؤثر الدكتور شكري عزيز الماضي أن ينظر لدرويش لا بصفته مناضلا سياسيا، وناشطا قوميا فحسب، فهذا يسيء له، وإنما ينبغي أن ينظر إليه بصفته شاعرًا اتخذ من الشعر إيديولوجية تتقدم على إيديولوجية السياسة، وهو في هذا المعنى يلتقي مع الدكتور محمد شاهين. ومن الدراسات اللافتة في هذا الكتاب دراسة حسين حمزة للتناص في قصيدته " أنا يوسف يا أبي" وفي قصيدة " الهدهد " ومن المحتمل أن يكون مؤلف تحولات التناصّ في شعر محمود درويش ترائي

سورة يوسف نموذجًا، قد نظر، واتخذ، من مصنف حسن حمزة دليلا، ومرشدًا، دون أن يحيل إليه، ويعزو له السبق. اقتداءً بما جاءَ في قول بدر الدين بن مالك مؤلف الألفية:

وهو بسبقٍ حائزٌ تفضيلا مُسْتوجِبٌ ثنائيَ الجميـــلا

ومن الكُتُب المهمة التي ينبغي لنا أن ننوّه لها، في هذا التقديم، ومستهل هذا التسويم، كتاب" أساليب الشعرية المعاصرة" لصلاح فضل، فقد لاحظ، هو الآخر، ما لدى درويش من بنية درامية في قصائده المتاخرة. أما علي جعفر العلاق، فقد استوقفته ظاهرتان في شعره؛ أولاهما بنية القناع، وقد حلل في ضوء هذه الفكرة قصيدته أحد عشر كوكبا على المشهد الأندلسي. والظاهرة الثانية التي نبه عليها، وأشار إليها، هي جدل الشعر والنثر في قصائده، وما يعرف بالتهدئة الإيقاعية. وفي هذه الدراسات دراسة تلقي الضوء على التطور الدلالي في شعره من طور لآخر، وذلك موضوع استأثر باهتمام سعيد أبو خضره في كتاب له عن الشاعر، مثلما استأثر اهتمام سهيل الفتياني بآرائه في النقد. واستأثرت بنية القصيدة بعناية ناصر علي، وقصيدة الغزل باهتمام صبحي الحديدي في قراءته لسرير الغريبة 1999 .

بقي أن نشير لمقالات ثلاث، الأولى منها عن ذاكرة الشعر وشعرية الذاكرة، وهي دراسة تقوم على تتبع بعض الصور الحميمة التي لها صلة قوية ومتينة بطفولة محمود درويش قبل أن يكون الشاعر الكبير المعروف. والثانية تناولنا فيها قصيدة ألقاها الشاعر في تأبينه الراحل أمل دنقل. وهي بعنوان "بيت شعر- بيت الجنوبي" لم نجدها في أي ديوان من دواوينه، وقد عثرنا عليها ذات يوم في موقع إلكتروني لسهام هيف داود التي أكدت لنا عدم نشر القصيدة في أيٍّ من دواوينه. والثالثة عن قصيدتهِ المثيرة للجدل" عابرون في كلام عابر" وكان قد نشرها عام 1988 فأثارت سخط الأوساط الصهيونية بما فيها من تجريم لهم، ولجيشهم، والتعبير عن ثقة الشاعر المطلقة بزوال الكيان المجرم، وعودة فلسطين للفلسطينيين. من أجل هذا الطابع الخاصّ لكل مقال من تلك المقالات حرصنا عليها، وعلى تضمينها في كتابٍ عن الشاعر، وعن صورته في آثار بعض الدارسين.

المؤلف

رجاء النقاش في
محمود درويش شاعر الأرض المحتلة

ما بين رجاء النقاش ومحمود درويش في ارتحالهما عنا إلى العالم الآخر ستة أشهر حسب. فقد كانت وفاة النقاش في فبراير 2008 فيما كانت وفاة محمود درويش في آب من العام نفسه. الكثير من جيل اليوم - إذا جاز التعبير وحَسُن - لا يعرفون أن رجاءً هذا هو الذي تنبأ لمحمود درويش ابن البروة (1942) أن يصبح غرّيد الشعب الفلسطيني، وصوته الشعري المدوي في جل أنحاء العالم. كتب رجاء النقاش في سنة 1969 كتابا صدر عن دار الهلال بعنوان "محمود درويش شاعر الأرض المحتلة". وقد أصبح هذا العنوان عنوانا متداولاً يجده القارئ على غير كتاب، وفي أكثر من مقالة، أو بحث، وعلى صفحات الكثير الجمّ من الصحف، والمجلات، فما الذي فعله رجاء النقاش بكتابه هذا؟ وعلى أيّ الأسُس بنى تصورهُ، وتنبُؤه، الذي ينسحب عليه قول الشاعر القديم:

الألمعيُّ الذي إذا ظنَّ بكَ الظنَّ كأنْ قدْ رأى، وقـدْ سَمِعـــــا

ظنّ رجاء النقاش في أواخر عام 1966 باطلاعه على كتاب غسان كنفاني " أدب المقاومة " أن درويشًا مناضلٌ ثوريٌ يعيش في فلسطين المحتلة متخفيًا، وأن هذا الاسم محمود درويش لا يعدو أن يكون اسما حركيا اختارهُ لنفسه من باب التمويه، وهذا ما ذكره في تقديمه للكتاب*(ص7). لكنه، وبعد النكسة في حزيران – يونيو 1967 وشيوع الكثير من الاقتباسات من شعر المقاومة، تبيَّن له أن درويشًا هذا لا صفة فيه من صفات الدراويش، وإنما هو واحد من

كوكبة من الشعراء الذين جعلوا من كتابة الشعر، وإلقائه، ونَشْره، فِعلا مقاومًا، لا من قبيل (طكّ الحنك) أو "مضغ الكلام" على رأي المتنبي، فهم لم يعرفوا لا مَضْغ الكلام، ولا صبْغ الحواجيب.

ومذهب النقّاش في نقده يذكرنا بمذهب مدام دو ستايل Stael (1766 – 1817) التي ترى في الأدب تعبيرا عن المجتمع، شاء الأديب هذا، أمْ لَمْ يشأ [1]. وتبعًا لذلك نجده يمهّد لكتابه بفصل عن العرب وحياتهم اليومية في فلسطين المحتلة، مُسلِّطا الضوء على سياسة الميز العنصري، والغطرسة الصهيونية الفاشية التي مثَّلها خيرَ تمثيل سيءُ الذكر ديفيد بن غوريون الذي تمنى محو كلمة (عرب) من معاجم اللغات(ص 24- 26). واتبع سياسة قامت على المذابح والمجازر، مثلما جاءَ في شهادة لإسحق رابين عن مذبحتي اللد، والرملة، عام 1948 واعتمادًا على كتاب المحامي صبري جريس (العرب في إسرائيل) (ص29) يسلط النقّاشُ الأضواءَ على السياسات المتبعة ضد العرب في الكيان الغاشم من عام 1948 إلى عام 1967 وكيف قادت تلك السياساتُ لظهور الشعر المقاوم. فمحمود درويش لم يأت شعرُه من فراغ، وإنما هو امتدادٌ لمدرسة أدبية غاضبة يمثلها توفيق زياد، وسميح القاسم(ص30- 31) وراشد حسين، وسالم جبران، وحنا إبراهيم، وحنا أبو حنا، وإميل حبيبي، ومحمد علي طه، وتوفيق فياض، وآخرون.. لا يتَّسع هذا المجال لذكرهم جميعهم. وهم بدورهم امتدادٌ طبيعيٌّ لما كان من أمر الشعر الفلسطيني لدى كل من مطلق عبد الخالق(1937) وعبد الكريم الكرمي (أبي سلمى) وإبراهيم، وفدوى طوقان، وإسكندر الخوري البيتجالي. ولم يفت المؤلف، وهو يستذكر هذا المنعطف الأدبي الذي سبق النكسة1967 أنْ يشير لمصاعب الحياة الثقافية، والحصار الذي ضربته الحكومة العسكرية الفاشية على المثقفين، فعلاوَةً على قرارات

الإقامة الجبرية، والاعتقال، والحبْس، ومنع اللقاءات الجماهيرية، دأبت على مراقبة المطبوعات، ومنع النشر، ومصادرة الكتب. وقد ذكر نموذجًا من المعايير التي تتَّبَعُ قسرًا، فعندما سُمح بتداول رواية " أنا أحيا" لليلى بعلبكي، لوحظ أنّ فيها ما يشير لعدم شرعية الكيان الصهيوني في فلسطين، فصدر فورًا القرار بمصادرة النُسخ، وحظْر تداولها، مع أنها رواية بعيدةٌ جدًا عن السياسة، ويغلب عليها أنها تخاطبُ المراهقين بلغةٍ تذكي لديهم الأحاسيس الجنسيَّة بعيدًا عن أيّ التزام أخلاقي، أو سياسي(ص37).

كُفْرُ قاسم

في الفصل الثاني من كتابه عنوانٌ لافت للنظر، وهو اسم قرية ارتكبت فيها مذبحة قتل فيها خمسون من الأهالي جميعُهم مدنيّون. والقرية المعروفة باسم كفر قاسم كان بعض الأهالي فيها قد غابوا عنها في حقولهم في الأثناء التي شنت فيها إسرائيل وبريطانيا وفرنسا عدوانها الثلاثي على مصر(1956). ففي تلكَ الأثناء صدر قرار الحاكم العسكري بحظر التجوال، وعاد أولئك الفلاحون، دون علمهم بالقرار المذكور، عودتهم المعتادة في الغروب، فجُمعوا، وأطلق عليهم الرصاص، وقتلوا جميعًا. ربَطَ النقّاش بين هذه المذبحة، ومذبحة نفذها الإنجليز في دنشواي المصرية في 13 يونيو عام 1906. وغاية المؤلف من هذا الربط هو التعبير عن وحدة المصير؛ فالفلسطينيون، والمصريون، وغيرهم من العرب، واجهوا التعسف الاستعماري نفسه في غير قناع، وتحت تسميات مختلفة في الظاهر، لكنها واحدة في الجوهر(ص44- 46). ولهذه المذبحة حضورها في الشعر، فقد جعل المثقفون عامّة منها مناسبة سنوية لتأجيج المقاومة، وإثارة الحماسَة في النفوس، وتشجيع الفلسطينيّين على مقاومة الاحتلال بشتى الوسائل، والأدوات، ومنها الشعر، وفي هذا يقول الشاعر محمود درويش:

غابةالزيتون كانت دائما خضراء
كانت يا حبيبي
إنّ خمسين ضحية
جعلتها في الغروب
بركةً حمراءَ ... خمسين ضحية
لا تلمني يا حبيبي
قتلوني... قتلوني

ومما لفتَ النظرَ لدى ناقدنا أنّ الشاعر لم يكتف بهذا الشعور الحزين على مَنْ قُتلوا، ولا بهذه الصورة من الاشمئزاز من المجرمين السفلة الذين قتلوا الخمسين بدمٍ بارد، ولا من تلك المسرحية الجوفاء التي انتهت بتغريم القاتل قرشًا واحدًا، ولكنَّه أعجب بتلك الروح الساخرة التي تجعل من القاتل هُزْأة، وجبانا، في نظر القتيل(ص59):

الذي مات هو القاتلُ يا قيثارتي
ومُغنّيكِ انتصَرْ.

ومن المتوقَّع ألا تكون لدى رجاء النقاش فكرة كافية بتفاصيلها الدقيقة عن الشعر الفلسطيني قبل درويش وصحبه، فالقارئ يجدُهُ يشير لكتب تتحدث عن هذا الشعر، بدءًا من مطلع القرن الماضي، مرورًا بنهايات القرن. وهذه هي عُدّة الناقد الحقيقي، لا الذي يكتب عن رقم إيداع الديوان، وفَضْلِه على أرقام أخرى في دواوينَ أخر. فهو أيْ النقّاش يشيرُ لكتاب ناجي علوش(ص66) عن ثورة عام 1936 وشعراء تلك الثورة، موردًا أمثلة من شعرها وما فيه من تعبير عن " الوجدان النضالي " وأفاد كذلك من الكتاب الموسوم بعنوان " الشعر العربي الحديث في مأساة فلسطين " للدكتور كامل السوافيري(ص74-

75) ذلك الكتاب الذي يؤكد فيه المؤلف شيوع بعض القصائد على ألسنة العامة، ومنها قصيدة " الثلاثاء الحمراء" وقصيدة " الشهيد " التي أولها:

عبَسَ الخطبُ، فابتسَمْ، وطغى الهولُ، فاقتحم
رابط الجـــأش والنُهى ثابت القـلب والقـدم

وهيَ قصيدةٌ تعبّر بالكلمة عن صورة الفدائي الشهيد الذي يواجه العدوَّ بقلب صُلبٍ، لا يهادن، ولا يلين، ويسخر من هذا العدو الجبان. وبالمثل، يورد شعرًا لعبد الرحيم محمود(ص78) الذي يسخر من ولي العهد السعودي الزائر للمسجد الأقصى، قائلا :

المسجدُ الأقصى أجئتَ تزورُه أم جئْتَ منْ قبْل الضَياعِ تودِّعُه

وهو نفسه الذي يعزو له المؤلف قوله:

أرى مصرعي دون حقي السليب ودون بـــلادي هـــو المبْتَـغى

ولا يبتعدُ عن هذه المشاعر، والأحاسيس، عبد الكريم الكرمي(أبو سلمى) في شعره، ولا محمود المطلق، ولا إسكندر الخوري البيتجالي، فهذا الجيل، أيْ شعراء ثورة الـ 36 - الثورة القسّامية التي صنف فيها غسان كنفاني كتابا قيما، هي المدرسة التي تتلمذ فيها ولها محمود درويش، ورفاقه. فهم شعراءُ نشأوا في خضم هذه الثورة التي شُوهت تشويها خبيثا في رواية سحر خليفة " أصل وفصل". فقدوتُهم الشهيد عبد الرحيم محمود، والشاعر إبراهيم طوقان، وسنديانة فلسطين فدوى. فجاءَ شعرُهم، وشعر محمود درويش، ليكتبَ فاتحة عهد جديد في هذا البلد الجريح؛ فلا توفيق زياد، ولا سميح القاسم، ولا راشد حسين، ولا حنا أبو حنا، ولا سالم جبران، وحدهم من يواصلون هذه المآثر؛ إذ لا بد من أمين شنار، وعبد الرحيم عمر، ومحمود درويش، وأحمد دحبور، وفواز عيد، ومحمد القيسي، ومريد البرغوثي، ومحمد إبراهيم لافي، ومعين

بسيسو، ويوسف الخطيب، وإبراهيم نصر الله، وعزالدين المناصرة، ووليد سيف، وعلي البتيري، وغيرهم من كبار الشعراء الذين تألَّقتْ في شعرهم القضيّة، وامتدَّ وهجُها في بقاع لم يبلغها الشعر العربي من قبل، لا في القديم، ولا في الحديث.

على أنَّ الناقد لا يُنكر ما في الشعر الذي شاع، وانتشر، قبل شعر المقاومة، من حزن ورومانسية تتحدث عن النكبة، وعن اللجوء، وعن الرجاء، وفي بعضه عن تخوين الأنظمة، لكن هذا الطابَع سرعان ما انقشع عن هذا الشعر بفضل التأثير النافذ لشعر درويش، وجيله، فيمن تفتَّح عطاؤهم بُعيد الاحتلال. ولا يفوته التنويه لأشعار حبيب قهوجي، وحنا أبو حنا، وتوفيق زياد، وغيره. لكنَّ لدرويش طابعًا خاصًا في هذه المرحلة. فقد طُبع شعره بالتحدي، واستنهاض الهمَمِ بعد النكسة، ولهذا يقول في واحدة من قصائده:

وطني يعلمني حديدُ سلاسلي
عنْفَ النسور ورقَّة المتفائلِ
ما كنتُ أحْسَبُ أنَّ تحت جلودِنا
ميلادَ عاصفةٍ وعُرسَ جداولِ
فالفاتحونَ على سطوح مَنازلي
لم يفْتَحوا إلا وُعودَ مَشاعِلي

وفي مَوْقع آخر يقولُ، مستخفًّا بتأثير النكْسَة على معنويات الشعب المقاوم في فلسطين، فهي خطوة للخلف من أجل عشْر للأمام:

خسِرْتُ حلمًا جميلا
خسرتُ لسْعَ الزنابق
وكانَ ليلي طويلا

على سِياج الحدائِقْ
وما خَسِرتُ السَبيلا

فهذه هي الروح التي تجعل من شعر محمود درويش شعرًا مختلفا عن شعر غيره. وهذا ما دفع برجاء النقاش لتتبُّع هذه الروح التي تتجلى في بواكيره، مما يُضفي على موقعه في أدبنا العربيّ جِدَّة، فهْو من أدب القوَّة، لا من أدب الاستكانةِ، والشكوى، والتذمُّر، والحديث عن الضياع، واللجوء، والتشرُّد، الذي شُغِفَ به بعض الشعراء، فكان على درويش، وجماعته من أدباء لمقاومة، نبذ هذه الشعرية التي تنمّ على ضَعْف:

نحن يا أختاهُ من عشرين عام
نحن لا نَنْظم أشعارًا
ولكنا نقاتل.

والسؤال الذي لا بدَّ منه، ولا ريب، هو كيف تكوّنت شعرية درويش؟ وما هي العوامل التي كان لها تأثيرها فيه من حيث هو شاعر، ومن حيث هو إنسان؟

الديك الفصيح

تتبَّع النقّاش في فصل مطول نشأة محمود درويش، والتعليم المحدود الذي ناله، وحصل عليه، والقراءات التي عُرف بها، وأشْرِبَ منها قواعد النظم، وسلاسَة البيان، وموسيقى اللفظة، والعبارة، وعلى رأسها الشعر العربي القديم، بِدْءًا من المعلقات، ومرورًا بشعراء العصر الأموي، والعباسي، ولا سيما العباس بن الأحنف، وأبي نواس، وبشار بن برد، وأبي تمام، والمتنبي، والبحتري، ومسلم بن الوليد، وأبي فراس، وتميم بن مقبل، وغيره. فهو من هذا الباب كالمتخصِّص في الشعر القديم، وتأثرهُ بهذا الشعر تأثرٌ خفيٌّ، لا جَليّ، لا

يظهر بوضوح كما هو نظم الشعارير، ففي ديوان" أوراق الزيتون" قصيدةٌ بعنوان (حبُّنا) استوقفت الناقد، واستثارهُ ما فيها من لغة شعرية ممعنة في البساطة، والعفْويّة، مع أنها تتفتَّح عن آياتٍ من الصُوَر المجازية الجديدة التي تشهد له بولادةِ شاعرٍ كبير، أين منه النظامون المقلدون الذين يعُدّون أنفسه سَدَنةَ الشِعْر التقليدي، وما هُمْ بشيء:

حبّنا بلبلٌ .. وشوكة ورْدَةْ
فافرشي لي على الجراح مخدَّة
لا أحبُّ النشيدَ إلا شهيدًا
ينزفُ الروح والحَشا بمَوَدَّةْ
عندما رفّ في الفَضاءِ جَناحي
وهبطتُ البستانَ أعْشَقُ وَرْدَةْ
كنتُ لا أسأل الطريقَ رُجوعًا
ليس في الحبِّ أيُّ درْبٍ لعَوْدَةْ

ففي هذه الأبيات- القصيدة- عدا التكثيف الذي يبْهر المتلقي، ثمة تراسلٌ في معاني الألفاظ؛ فالحبّ بلبلٌ، وشوكة وَرْد، والنشيد شهيد، وهو ينزف الروح، وينزف الحشا، في حبٍّ، وهيام عظيم، والعاشق المحب طيرٌ ذو جناح يرفرفُ في الفضاء، باحثًا عن تلك التي يحبّ، فاختار أنْ يعشق وردة في بستان، وهبط نحوها، وربما اقتطفها، أو يعتزم ذلك، لأن الحبَّ إقدامٌ، وشجاعة، وإصْرارٌ، لا يعرفُ التراجُع. فمن هذه القصيدة تنبّه الناقدُ رجاء النقاش لملكة الشاعر الموسيقية، ولبراعته في تدوير الألفاظ، والانزياح بها لتنمَّ على دلالاتٍ جديدةٍ مُفْعَمةٍ إلى حافَتها بالإثارة العاطفية، والدهْشَة، والشعور الحسّي بالجمال المطلق(ص122).

ولم يكنْ درويش من الشعراء المنْغلقين الذين تقتصرُ معرفتهم على الشعر العربي، ويأنسون للنظم ذي الطابع المحَلّي، كشعراء الجيل السابق، بل كان على صلةٍ وثيقةٍ بالشعر العالمي، وفي دواوينه المبكرة؛ كأوراق الزيتون، وعاشق من فلسطين، وآخر الليل، نجد إشاراتٍ لكل من لوركا(ص123) وناظم حكمت، وبابلو نيرودا، ولويس أراغون، صاحب "عيون إلزا " ووالت وايتمان، صاحب "أوراق العشب". لجلّ هذه الإشارات توقَّع رجاء النقاش- كغيره من الدارسين - أن يكون محمود درويش شاعرًا كبيرًا. كتَبَ هذا في العام 1969 و أعاد كتابته كثيرون. و استأثرت قصيدته"جندي يحلم بالزنابق البيضاء" باهتمام الناقد، مشيرًا لما تفصح عنه من نظرة إنسانية لعدوّهِ بعيدةٍ عن التعصُّب(ص 150- 155) *.

ومع أن درويشًا لم يسْعَ لنيل الجوائز كغيره من صغار الشعراء الذين يجعلون منها قضيَّتهم الأولى، وإذا حظيَ أحدهم بجائزة أقام الدنيا ولم يقعدها، مثبتا أن الجائزة هي قضيتُهُ،حتى لو كانت من جوائز الناشئين المبتدئين. فقد كنتُ في منزل المرحوم إحسان عباس ذاتَ يوم من عام 2001، ومعي المرحوم رشاد أبو شاور، وعندما سمعَ أبو إياس رنين الهاتف، نهض مجيبًا. وأخبرنا أن الاتصال من لجنة جائزة السلطان عويس، فهم يلحّون على ضرورة أن يُرشح محمود درويش نفسه للجائزة ذلك العام. وكان ردُّه الاعتذار، لأن درويشًا يأبى أنْ يُرشِح نفسه، فشِعْرهُ موجودٌ، وذائع مُتداوَل، وعليهم، إن كانوا يميزون الغث من السمين، أن يفعلوا دونَ أن يرشح نفسَه، وهو مع ذلك يعِدُ بعدم رفض الجائزة إذا مُنحت له، لأن إدارة الجائزة كانت تخشى إذا منحت له أن يبادر لرفْضِها مثلما رفض صنع الله إبراهيم جائزة مماثلة بعد مَنْحها له. وقد نالها درويش مناصفةً مع أدونيس عام 2003.

1.للمزيد انظر كتابنا في النقد والنقد الألسني، ط1، منشورات أمانة عمان الكبرى ودار الكندي، 2002، ص 51- 52

*أرقام الصفحات المذكورة في المقال تحيلنا للطبعة الأولى، دارالهلال، 1969

الغُرْفي والتشكيل الإيقاعي في شعره

إذا صح أن الشعر وجد- أساسًا - في رحاب الغناء – مثلما يؤكد موريس بوا في كتابه الشعر والغناء عند الشعوب البدائية- فإنَّ في هذا- إذا صحّ - التفسير الذي نبحث عنه لحرص محمود درويش اللافت على موسيقى شعره، فهو حرصٌ بدا واضحًا في تجاربه المبكرة ، ثم نما نموا ملحوظا، ومطردًا، في تجاربه التالية ، وظل ملازما له ولشعره حتى قصائده الأخيرة، بما فيها قصيدته لاعب النرد [انظر ما كتبناه عنها في كتابنا محمود درويش قيثارة فلسطين ، فضاءات للنشر والطباعة، ط1، 2011 ص 161] ولهذا كثرتْ المصنفات، والدراسات، التي تتوقف بتؤدة، وبأناة، إزاء هذا البعد الجمالي من أبعاد الشعرية في نتاجه المتواصل من العام 1962- 2008 وفي هذا السياق تأتي دراسة الدكتور حسن الغُرْفي – من المغرب- الموسومة بعنوان « التشكيل الإيقاعي في شعر محمود درويش « الصادرة في كتاب عن دار البدوي، بتونس (ط1، 2015) لتضيف مزيدا لما قيل، ويُقالُ، عن الإيقاع، والموسيقى في شعر الشاعر الفلسطيني الراحل(1941-2008) .

ويرجع اهتمامنا بهذا الكتاب لسببين، أولهما: هو الاهتمام الذاتي بشعر محمود درويش، وما يُنشر عنه من دراسات، والثاني، لأن لي بحثا منشورًا عن موسيقى النظم وظلال المعنى في شعر درويش، في العدد 137 من مجلة شعر القاهرية الصادر في مارس- آذار من العام 2010 (ص 52- 61) وهو البحث الذي جرى تطويره ليكون الفصل الثاني من كتابنا المذكور ، الصادر عن دار فضاءات (2011) (من ص 73- 103).

وقد لفت نظرنا ما في كتاب الغرفي من جهد يركز فيه تركيزا شديدًا على تشكيلات إيقاعية تتوافر في شعره، وليس على تشكيل واحدٍ حسب. فقد عرض- أولا - لبنية الأوزان، وهذا شيء مهم في هذه الدراسة، لأن اكثر الذين يحبون شعر محمود درويش، ويعجبون بما فيه من تألق، وتأنق، لا يعرفون أنه بدأ في أشعاره الأولى ينحو منحى القصيدة الكلاسيكية، ففيها يعتمد الشاعر وحدة البحر العروضي، لا التفعيلة. وقد استوقفتِ الباحثَ الذي يبدي اهتمامًا بالعروض، وزنا وتقفية، تلك البحور التي كثُر تداولهُا في شعره؛ كالرمل، والمتقارب، والكامل، والمتدارك، ولكن الذي استوقفه أكثر من هذا التقفيةُ، بما فيها من التزام بالمجرى تارة، وبالردف والتأسيس تارة، وبالوصل والخروج تاراتٍ أُخَرَ. فكأنهُ، من هذه الزاوية، شاعر كلاسيكي مجدّد، شأنه في هذا شأن الجواهري، وبدوي الجبل، وعمر أبي ريشة ، ولا غرو في ذلك، لأن النبش في مصادر شعرية درويش تؤكد قراءته، وحفظه للمعلقات، ولشعر الصعاليك، وشعر المتنبي، وآخرين من شعراء العصور الزاهرة، مثلما يتضح أنه تتلمذ للشعراء أبي سلمى(عبد الكريم الكرمي) وإبراهيم طوقان، وعبد الرحيم محمود، وغيرهم.. من شعراء فلسطين. ولا ريب في أن المؤلف- الدكتور حسن الغُرفي - فاته أن يذكر تأثر درويش – الشاعر المثقف- بشعر نزار قباني في مراحله الأولى، وأنه استمدَّ بعض نزوعه الغنائي من هذا الشاعر، تشهد على ذلك دواوينه الأولى: أوراق الزيتون، وعصافير بلا أجنحة، وعاشق من فلسطين.

وقد كشفَ الدكتور الغُرفي، بتتبعه الدقيق لبنية الأوزان، والتقفية، عن مراوحة الشاعر الراحل بين قصيدة البحر العروضي، وقصيدة التفعيلة الواحدة. وتلك المراوحة التي نجد لها نماذج « في عاشق من فلسطين « حُسمتْ في

ديوانه « آخر الليل »، وغيره من دواوين، فأصبح بعد العام 1970 شاعرا تطغى على شعره البنية الغنائية الحداثية، مبتعدًا عن البناء التقليدي، إلا ما كان من نزوعه لاستخدام البحور المركبة في قليل من قصائده، كالبسيط، والخفيف، وهي ظاهرة برزت في شعره على اسْتحياء، ولعلها من أقل الظواهر تأثيرًا في شعره، وهي إلى التجريب أقربُ منها إلى الطبع.

وما إنْ ينتهي المؤلف من تتبع الأوزان تتبعا يقفنا فيه على أمثلة من شعره متباعدة الأزمان، حتى يخلصَ إلى ما يسميه بنية التَمْفْصُل، وهي البنية التي يدور الحديث فيها عن التقفية، وأنماط القوافي، والتدوير، الذي قد يكون جزئيا في قصيدة، وكليا شاملا في قصيدة أخرى.

أما القسم الثالث، والأخير، من الكتاب، فقد توقف فيه المؤلف إزاء ظواهر أسلوبية – إيقاعية؛ كالتكرار الذي يتجلى في الاستهلال تارة، وفي النهايات تارة، وفي الألفاظ، والوحدات الدلالية تارة، وفي الجمل والتعبيرات التامة تاراتٍ أخَرَ. مع الإفاضة في بيان تاثيراتها الصوتية على إيقاعات القصيدة، وما تنماز به من إتقان صوتي، وانسجام موسيقيّ. أما التوازي، والتجنيس، فهما أيضا من الأدوات التي يلجأ إليها درويش كثيرًا لإشاعة مناخات موسيقية داخلية في قصائده.

وهذا الكتاب، على ما فيه من الجهد النقديّ الرصين، البعيد عن المجاملات، يفوته أن يؤكد ما في غنائية محمود درويش من تقاطع مع الموشح الأندلسي، وموسيقى الأغاني الشعبية (الفولكلورية) المتداولة كالميجنا، والمواليا، ووفرة اتكائه على العناصر الموسيقيّة مباشرة، وذكره المتواتر لأسماء الآلات، والألحان، والمقامات الموسيقية، واعتماد النَبْر، والتطويل، والتخطيط اللحني، الذي يجعل من القصيدة- شكلا ولغة – قصيدةً قريبةً من الأغاني،

وفاته التأكيد أيضًا على حقيقة أخرى، لا يختلف فيها اثنان، وهي أن غنائية درويش هذه لا تنفي ما في قصيدته من الطابع الدراميّ الذي يتجلى في هيْمنة تعدد الأصوات، ولا سيما في القصائد الطوال، كقصيدة « طباق » و»لماذا تركتَ الحصان وحيدا» و» أحد عشر كوكبا على المشهد الأندلسي»، وقصيدة أحمد الزعتر، وأثر الفراشة، وغيرها الكثير.

محمد شاهين:
وَفَرَسٌ للغريب

خصص الأديب الراحل د. محمد شاهين(2025) في كتابه الأدب والأسطورة (1996) الفصل الثاني لدراسة رائدة في شعر محمود درويش، وتوظيفه للأسطورة. شأنه في ذلك شأن شعراء آخرين كإزرا باوند، وت. س. إليوت. وفي مقدمة الكتاب يشير مرارا إلى ما يتناساه كثيرون، وهو ما في الأسطورة من معنى مرجأ. صحيح أنها إذا أخِذَ بالحسبان ارتباطها بزمن معين مضى، ذات مدلول رمزي محدد، ومعين، لكنها مع تكرار الاستعمال، وتراكم التوظيف، تغدو هذه الأسطورة كالنص الذي يوصف بتعَدُّد الدلالات، واختلاف المعاني، أي أن الأسطورة ليست ذات وجهين فحسب، على رأي درويش " للحقيقة وجهان " وإنما هي حالة أوْجُه، لا وجهين فحسب.

والشيء اللافت للنظر أن الدكتور محمد شاهين، وهو يهم بدراسة قصيدة " فرس للغريب " لدرويش، ينبه على شيء آخر مهم جدا، فالكثيرون ممن كتبوا، ويكتبون، عن محمود درويش وشعره، ينسون في الغالب الأعم، والأرجح، أنه شاعر، فيكثرون من الإشادة به، وبموقفه النضالي، والسياسي، ومقاومته للاحتلال، وتبنيه للذود عن شعبه الفلسطيني، وحريته في استعادة كيانه الوطني على أرضه المحررة فلسطين من النهر إلى البحر، فيجعلون منه بهذه المبالغات رجلا كغيره من المناضلين الذين لا ننكر أنهم مناضلون، وينسون أنه شاعر قبل أن يكون كهؤلاء مناضلا صُلبا عنيدًا. ويؤكد الدكتور شاهين أن الإنصاف يدعونا للتركيز على الشاعر في درويش، لا على السياسي. ففي هذا التركيز

نسمو بمواقفه النضالية والسياسية إلى مراتب تخدم قضيتنا، وقضية الشعر معًا، خدمة جُلى، خلافا للتركيز على ذلك الجانب الذي يتساوى فيه المناضلون من الناس طرًّا.

ومن عادة الدكتور شاهين ألا يستبعد من مقالاته، ودراساته النقدية، الشؤون الشخصية التي تصله بالشاعر، أو الكاتب، الذي يكتب عنه، وعن أعماله، بعضها أو كلها، مما يخلق انطباعا خاطئا لدى بعض الدارسين، فيظنون واهمين أن هذه الحميمية تفسد النزاهة النقدية، وتنأى بالناقد عن الجهد الاحترافي الخالي من أي أثر شخصي. نجد هذا فيما كتبه عن الطيب صالح مثلا، وعن جبرا، وعن إميل حبيبي، وعن محمود درويش، فهو يشير لموقفه من إلقاء درويش لبعض أشعاره على جمهور من طلبة الجامعة الأردنية في العام 1979 ويكثر من الثناء على طريقة درويش الجيدة جدًا في إلقاء شعره، مشبّها هذا الإلقاء بالخطابة التي لها شروط عند الجاحظ 255هـ متوافرة لدى درويش.

ومن هذا المنطلق نجد الناقد شاهين لا يفرق بين الخطابةِ، والشعر، مؤكدا أن الذين ينعتون الشعر بالخطابة بصفتها مذمومة واهمون. إذ ثمة فرق بين الخطاب Discourse، والخطابة Rhetoric . وقد كان كل من باوندPound، وإليوتEliot، وأودنOden، ولاركن Larkin، خطباء في إلقائهم، ولهم أكبر الأثر في الجمهور. وما يقوله صاحب " الأدب والأسطورة " في رأينا من باب الاستطراد، ولو شاء أن يواصل هذا لذكر لنا أن الشاعر سميح القاسم هو الآخر يتقن الخطابة في شعره، وأن الشاعر وليد سيف هو الآخر يتقن الخطابة في شعره. وثمة شعراءُ آخرون يتقمصون أداء الخطيب في إلقاء شعرهم، ومن هؤلاء الراحل ممدوح عدوان، والتونسي منصف المزغني. ولهذا أرى في

استطرادِهِ هذا تزكيةً لدرويش، ولغيره، من الشعراء، على إلقائهم، مع أن الدراسة تتناول تأثير الأسطورة في النصّ، شكلا، ودلالة، ولا تتناول الإلقاء.

وفي رأي الدكتور شاهين لا يكتفي محمود درويش بتوظيف الأسطورة في شعره، فهي تتجسد في ذهنه وفكره بوصفها وعيا، أي أنها إحساس أو شعور تتجمع فيها المتناقضات وتمتزج، ولا تفارقه، إلا وقد اكتسبت إيقاعا جديدًا، في مضمونه ومحتواه، ولعل هذا ما عناه في :

أيولد هوميرُ مِنْ بعدنا
والأساطير تفتح أبوابها من جديد؟

علاوة على هذا لا يفتأ الناقد شاهين يشير لبعض الشعراء الغربيين في أثناء الحديث عمن يتناول قصيدته، أو روايتهُ، ولا يدري القارئ – في الواقع – إن كانت الإشارات المتكررة في هذا الفصل لكل من باوند، أو وليم بتلر ييتسYeats ، أو إليوت، مما يعزز رأيه في قصيدة " فرس للغريب " وما فيها من الوعي الأسطوري، أم هي إشارات تنم على شهوة المؤلف للمقارنة، وإن لم يتطلب السياق ذلك. فهو – مثلا يحدثنا في صفحات عن عبقرية ييتس، وأنها تفجرت لديه في سن الشيخوخة، لا الشباب. إلا أن درويشا تفجرت عبقريته في سن العشرين حين كتب قصيدته التي يعُدها صلاح فضل شهادة ميلاد لشاعرٍ كبير:

سجل أنا عربي
ورقم بطاقتي خمسون ألف
وأطفالي ثمانية
وتاسعهم سيأتي بعد صيف
فهل تغضب؟

ووجه اختلاف آخر بين ييتس ودرويش، وهو ترفُّع هذا الأخير عن المشاعر السلبية كالحقد، والكره، فيما كان ييتس يرى في الكراهية رمزًا يتشتت في أفكاره، وآثاره. ويبتعد الناقد كثيرا عن موضوع الفصل الذي يعتزم أن يحدثنا فيه عن " فرس للغريب " إذ انتقل بعد أن عقد هذه المقارنة بين محمود درويش وييتس، لأخرى بينه وبين شاعر عراقي لا يمقت الكراهية، بل يمجِّدُها بدليل قوله:

سنصنع من جماجمهم
منافض للسجائر

وبحذر، وسرعة خاطفة، يتناول الناقد "فرس للغريب" من ص 93-102. مبتدئا بالعنوان نافيا عن الفرس أن تكون مطية، وهنا تتجلى جدلية الظاهر والخفي من وجوه الحقيقة؛ فالوجهان أحدهما خارجي، وهو الشكل الذي هي عليه، والآخر الخفي الداخلي، وهو نسيج من العلاقات بين ما جرى في الماضي وما يجري الآن. فاللقطات الذكية في القصيدة تتوالى في تماثل تارةً، وتارة في تنافر معبرة في نهاية الأمر عن الوَضْع المأساوي. فما الذي يُذكّرُ المتكلم في قصيدة درويش بالرصافة، وما الذي يذكره بالقمر الذي في الكرخ ببغداد، لا شيء غير هذه النظرة الكونية التي تؤمن بأن للحقيقة وجهين، بل وجوه.. بعضها ظاهر للعيان، وبعضها خفيٌّ مستترٌ في الأذهان.

وتنتهي القصيدة، على الرغم من أنها تبدأ بالحنين، على عادة محمود درويش في معظم شعره، بما يشبه قفلة أو (خَرْجَةَ) الموشح الأندلسي. وهذا ما يشجع الدكتور شاهين على التذكير بقصيدة جيرونشن لإليوت. وها هنا يستطرد كعادته فيتحدث بغير قليل من التفصيل عن Geron الذي عاد من حروبه في طرواده. وجيرونشن Geronsion الرجل الأوروبي الذي يبدو عليه الإنهاك

والتعب، ولم يشارك في الحرب العالمية، فهو وتبعا لذلك يمثل نموذجا مهزوما. ولا نعرف كيف انتقل الدكتور شاهين من هذه المتقابلات إلى حجر الشمس في نينوى، وجلجامش، ونيروز بابل، وأساطير النبات والشمس. مما يعيد لذاكرتنا قصيدة إليوت المشهورة " أغنية العاشق الفرد بروفروك " والإحساس بالنفي الذي نجده عند محمود درويش.

والملاحظ أن قراءة شاهين النقدية لقصيدة درويش هذه تبدأ في ص 93 أي أن جلَّ ما سبق من ص 85 إلى 93 يُعد بمعنى ما خروجا على النص.

ولا يخفي الناقد حبَّه وإعجابه بدرويش وبشعره. بدليل أن علاقة الفرس بالفارس تمثل لديه صلة عريقة يفخر بها كل من كانت لديه مُسكة من نبل ونخوة. وعنوان القصيدة يستبعد أن تكون الفرس مطية لراكب، وإنما هي سلاح والدليل على ذلك ربط الشاعر بينها وبين امرئ القيس، وسعيه الدءوب لاستعادة ملك أبيه ابن حجر، في ما يمكن أن يكون رمزا لاستعادة الحق العربي في فلسطين:

لا بد من فرسٍ للغريب ليتبع قيصر
أو ليرجع من لسعة الناي
لا بدّ من فرس للغريب

ويشير الناقد لما ورد عن التتار: تتار العصر القديم، وتتار هذه الأيام الذين هجموا على العراق منكرين ما يمثله من حضارة سومر وأكد وبابل وبلاد ما بين النهرين:

وللقمر البابلي
على شجر الليل مملكة لم تعد
لنا منذ عاد التتار على خيلنا
والتتار الجدد،

يحرون أسماءنا خلفهم في شعاب الجبال
وينسوننا
وينسون فينا نخيلا ونهرين،
ينسون فينا العراق.

وينتهي صاحب "الأدب والأسطورة" إلى تقرير حقيقة، أو ما يشبه الحقيقة التي لا تسر كثيرين ممن يأخذون على درويش المآخذ. ويعدّدون عليه، وعلى شعره المثالب لا المناقب. فهو " أسطورة شعبه، وأمته، مجسِّما بإخلاص، وبشجاعة، روحها، ولم يكنْ ظهوره صدفة بل هو امتداد تركيبي وشعوري لهذا الشعب بأكمله" وهو بعبارة رايموند وليامز Williams هو صانع المبنى الشعوري الذي يقال له محمود درويش. فهو شاعرٌ تتكامل لديه الصورة في نظرة تتسم بالشمول والتجاوز، يجتمع فيها المحسوس والمجرد، الواقع والمتخيَّل، الماضي والحاضر، والمستقبل، إلى آخر هاتيك المتوازيات. وهذا ما عبرت عنه نهاية القصيدة التي تتضمن في العادة مرامي القول، ومغزى النظم:

سأولد منك وتولدُ مني
رويدًا رويدًا
سأخلع عنك أصابع موتاي
أزرارَ قمصانهم
وبطاقاتِ ميلادهم

وهو بهذه القفلة - إذا جاز التعبير - يتوّج رؤيته بصورة مؤثرة لأسطورة الانبعاث، مكررًا صياغة البداية في قصيدة إليوت " الأرض اليباب ".

1.الأدب والأسطورة، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996 ص 87

عادل الأسطة في
جدل الشعر والسياسة

حمل إلي البريد كتابا من عادل الأسطة أحد أساتذة الأدب في جامعة النجاح بنابلس بعنوان " جدل الشعر والسياسة " (نابلس، 2013) وهو دراسة من ثلاثة بحوث، أو مقالات – إذا شئنا الدقة - حول ظاهرة الحذف والتغيير في بعض قصائد محمود درويش. ويثير هذا الكتاب- في الواقع- إشكالات تستعصي على الفهم حينا، وحينا تتأبى على التقبّل، والتفسير[1]. فالمؤلف ينطلق من فكرة لا يؤيده فيها كثيرون. وهي أن أيّ تعديل يجريه الشاعر في قصيدة من قصائده في طبعة، أو أكثر، من طبعات شعره، لا بدَّ أن تشير – بالضرورة- لتغيير في موقفه السياسي، أو الأخلاقي، أو الديني. وإذا لم تكن كذلك، فهي تشير إلى تغير في موقفه الفكري. فإن كانَ قد قال في قصيدة مبكرة :

أنا من قرية عزلاء منسية
شوارعها بلا أسماء
وكل رجالها في الحقل والمحجر
يحبّون الشيوعية

ثم أجرى عليها تعديلا بحذف الشطر الأخير (يُحبّون الشيوعية) فمعنى ذلك أن الشاعر يتخذ بذلك موقفا سياسيا جديدًا، فهو لم يعد محبًا للشيوعية، بل معارضًا لها، إن لم يكن معاديا كارها لذلك الحزب المدعو(ركح) بعد أن انشقَّ عنه. وعلى وفق هذا التفسير الذي يراه الأسطة

صحيحًا، لا يأتيه الباطل من أيّ جهة، يغدو قول الشاعر في قصيدة أخرى مبكرة:

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

قولا يحتاج إلى إعادة نظر، لأنّ(درويش) الشاعر، لم يلتزم بالذي نهاه عنه أبوه، وسافر، تاركا فلسطين، ليقيم في القاهرة مرة، وفي بيروت مرة، وفي دمشق مرة .. وفي أكثر من مكان، وهذا، إذا أُخذ على مقاس المؤلف في ضرورة أن تمثل كلٌّ كلمة، وكل عبارة، موقفا من الشاعر لازما لا يحيد عنه، ولا يتزحزح، يبدو معيارًا مثيرًا للسخرية، باعثا للضحك. ولا يغيبنَّ عن ذهن المؤلف – وهو أكاديمي متمرّس في التدريس، وخبير في البحث – أن التنقيح، وإعادة النظر في القصيدة مرارًا وتكرارًا، قبل نشرها، وبعده، شيءٌ معروف، منذ القديم، ولا يفوته ما ذكره طه حسين وناصر الدين الأسد وغيرهما من مأثور القول عن زهير بن أبي سلمى، وأوس بن حجر، والشماخ بن ضرار، وكعب بن زهير، وجرول بن عبس المنبوز بالحطيئة، ممن أطلقوا عليهم اسم عبيد الشعر، وأصحاب الحوليّات، كونهم كانوا يطيلون النظر في القصيدة، وينقحونها مرارًا قبل إلقائها في الأسواق، وإن اضطروا فعلوا ذلك بعد أن تذاع في الناس.

وقد ذكر المؤلفُ نفسه أمثلة تؤكد مشروعية هذه الظاهرة، مشيرا لقصيدة فهد العسكر" البلبل" التي ظهرت في ديوانه المطبوع بصياغة تختلف عن تلك التي نشرت في مجلة الكاتب المصري. وذلك ما تنبه إليه يوسف نوفل

في دراسته للقصيدة في كتاب نشره بمصر (1978) عن " ديوان الشعر في الأدب العربي الحديث ".

وفي كتابٍ لحاتم الصَكِر- من العراق- بعنوان : كتابةُ الذات؛ دراسات في وقائعية الشعر" (دار الشروق: عمان 1994) يجدُ القارئ دراسة نقدية تتبَّع فيها الصكر ما أجراه أدونيس على بعض قصائده من تعديلات، وما حذفه من بعضها، وما زادَهُ في بعضها الآخر، مؤكدًا أن التنقيح و(التحكيك) يضفي على القصائد مزيدًا من العمق، والتأصيل، والتوهُّج. وفي الكتاب الذي نشره عيسى بلاطة عن بدر شاكر السياب: حياته وشعره (دار النهار: بيروت، 1970) نجد مقارنات بين مسوَّدات بعض القصائد، والمنشور منها، وأضواءً يلقيها المؤلف على التغيير الذي أحدثه الشاعر في هاتيك القصائد دون أن يثير زوبعة من النوع الذي يثيره الأسْطة في هذا الكتاب.

إذ من الشائع لدى الدارسين الذين يُعْنون بعملية الخلق الشعري شغفهم بمراجعة المسوَّدات، وتتبع المراحل التي اجتازها النص قبل أن يرى النور منشورًا في صحيفة، أو مجلة، أو كتاب. فذلك كلُّهُ يُلقي الضوء على خفايا الإبداع الفني، والشعري منه خاصَّةً. وهذا ما عُني به د. مصطفى سويف في كتابه الضخم " الأسسُ النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة " (دار المعارف، القاهرة: 1959).

بيد أن المؤلف – ها هنا- يضفي على بعض التعديلات القليلة، التي يجدها في قصائد نادرة لدرويش، الكثير من التساؤلات، بحيث تبدو هذه التعديلات، ما كان منها بالحذف، أو التغيير، أكبر مما هي في الواقع. والغاية من ذلك نجدها فيما تومئ إليه، وتوحي به، عنوانات الفصول: ظواهر سلبية

في مسيرة درويش الشعرية " و" إشكالية الشاعر والسياسي: محمود درويش نموذجًا " و" محمود درويش حذف البدايات، وقصائد أخرى".

والسؤال الذي يتردد في الكتاب من أول السطر حتى آخره، سؤال واحد، لا يحتاج، ولا يستحق – في واقع الأمر- لجلّ ما يتصوره من ضرورة التقميش، والاقتباس، وتتبع المقابلات، والرجوع إلى الصحف، والمجلات، والمصادر الكثيرة، والمراجع. فحذف عبارة من القصيدة قد تجعل منها قصيدة جديدة، لكنها غير مبتورة الصلة بالقصيدة الأولى، ففي حذفه عبارة " يحبون الشيوعية " أحد الاحتمالات الآتية: أن يكون الحذف خطأ طباعيا لأنه ترك ثغرة في الإيقاع، وفي قوافي القصيدة. أو أن يكون حذفُها جرى تجنبا للمباشرة، فمثل هذه العبارة كانت في مرحلة من مراحل درويش المبكرة مقبولة فنيًا، لكنه في مرحلة تالية أقلع عن الشعارات. ومن الجائز أن يكون قد اتخذ موقفا خلافيًا مع حزب(ركح) الذي انتسب له ردحًا من الزمَن، ثم انشقَّ عنه، ولما أعاد النظر في القصيدة حذف هذه العبارة. وفي اعتقادنا أنّ الشاعر لا يُنقد مثلما ينقد المشبوهون في أروقة المحاكم، وزنازين العَسَس، وأقبية المخابرات.. وإنما ينْقدُ بموازين الأدب، ومعايير الشعر الرائق، والذوق الرفيع. وقد أقام المؤلف الدنيا لأن (درويش) استبدل عبارة معاهدة اليأس بمعاهدة الصُلح، واستبدل تطيل النهاية بتطيل التفاوض، واستبدل كلمة الرحيل بالسلام، في طبعة من طبعات ديوانه أحد عشر كوكبًا، وذلك في قوله:

إن هذا الرحيل سيتركنا حِفْنة من غبار
فلماذا تطيل النهاية يا مَلِكَ الاحتضار؟

ونستطيع تبديدَ هذا الضجيج الذي يثيرهُ المؤلف بإشارة تذكّر ناقدنا بالنموذج التاريخي الذي تدور حوله القصيدة، وهو أبو عبد الله الصغير آخر ملوكِ الأندلس(1460- 1527). والمتكلم في القصيدة يتحدث عن هذا الأمير(الملك) الذي وقّع معاهدة الاستسلام (الصلح) وقرر الرحيل أخيرا من غرناطة إلى برّ العدوة.. والمتكلم في هذه الحال يتقمّص شخصية موسى ابن أبي غسّان الذي عارض التفاوض، وعارض الصلح، رافضًا اتفاقية الإذعان، وقاوم بحدِّ السيف إلى أن لقيَ حتْفهُ، وعُثر عليه شهيدًا في مياه النهر، واستبدال عبارة بأخرى لا يغير من حقيقة الأمر الذي يشير له الشاعر بتوظيف نموذج تراثي على سبيل التناصّ.

ولو أنّ عادلا، مؤلّف الكتاب، أطال التفكير في هذه التعديلات لما تسرَّع لإدانة الشاعر سياسيًا، وكأنه يريد أن يقول: إن موقفه السياسي يتسم بالتذبذب، تبعًا لعلاقته بالسلطة، التي يمثلها من عناهُ في الأبيات (ملك الاحتضار). وهذا – إن صحّ- يظل احتمالا من احتمالات عدة. وما دام المؤلف يتقبل فرضية النص الذي تتعدَّد فيه القراءاتُ، وتختلف في تلقيه المعاني والدلالات، باختلاف القراءة، ومناهج التأويل، فقد كان لزامًا عليه أن يتوقع لهذه التعديلات في هذه القصيدة بالذات مثل هذا المعنى، وهذا التفسير. ولا يفوتنا، ونحن نكرِّر القول عن حرية الشاعر في اختيار ما يختاره من رموز، التذكيرُ باختلاف مهمّة الناقد الأدبي عن مهمة الباحث الإيديولوجي الذي يُعنى بتصنيف الناس، ومواقفهم الحزبية، والدينية، وما شابه ذلك، فعندما استبدل درويشُ عبارة " من جرحه شفقا " بعبارة " من جزمة أفقا " لم يغير، لا موقفه الديني، ولا الأخلاقي، ولا السياسيّ، وإنما اختار عبارة شعريّة عوضًا عن عبارة تخدش الذوق وحظها من الفنّ

حظ قليل، غير مقبول، ويأباها الحسّ الشعري المرهف المصقول، فالذي غيّره الفدائي ليس" جزمة " فهذه الكلمة لا تخلو من الإهانة، والإسفاف، وقام الشاعر بتصحيح ما ظنه وهمًا وقع فيه، وخطأ ارتكبه، لشيء أكثر إشراقا وتعبيرًا عن النضال: الجرح، والأفق، فما العيبُ الذي يجدُهُ الأسْطة في هذا؟

وتحصيل الحاصل أن الأطروحة التي يقوم عليها كتاب الأسطة " جدل الشعر والسياسة " أطروحة يصعُب على الدارسين، والنقاد الأدبيّين، القبول بها، والاطمئنان إليها، كونها تعتمد معايير، ومقاييس غير أدبيّة، ولا شعرية، في الحكم على الأدب. فالتركيز على محمود درويش ينبغي له أن ينصب على الشاعر فيه، لا على السياسي، مثلما جاء في دراسات كل من: شكري الماضي، ومحمد شاهين.

1.انظر ص69 -78 و ص 23 -28 من هذا الكتاب.

نصري الصايغ
في المُختار منْ شِعْره

في 9 آب 2008 رحل محمود درويش بعد صراع مع المرض، تاركاً غير قليل من القصائد التي تحدث فيها عن نفسه تارة، وعن موته المرتقب تارة أخرى، فضلا عما أفرده من مساحات كبيرة لأوجاع بلاده فلسطين. وهذه المختارات التي انتقاها بعناية نصري الصايغ(لبناني ولد عام 1944) من دواوينه الأخيرة، ولا سيما: لماذا تركتَ الحصان وحيدا؟ ولا تعتذرْ عما فعلت، وأثر الفراشة، وحالة حصار، وجدارية، تمنح القارئ الذي يعرف محمود درويش، أو لا يعرفه، ولا يعرف شعره، فرصة لإعادة النظر بعد أن زايلته حمّى الفراق، وعقابيل الفجيعة بالرحيل.

فهي قصائدُ ترتقي بأسئلة الوجود، والتذكار، والانتظار، لمنزلةٍ تُشعرنا بأن صلتنا بموضوع فلسطين صلةٌ لم تكتمل، وعودتنا إليها لم تصل، وأن بلادنا لم تسْطع بعدُ، واشتهاءَنا لها لم يتعثَّر، وموتنا لم يحنْ وقته. ففي قصيدة "بقية حياة" يتخيل نفسه في اللحظات الأخيرة من العمر، وأنه يُعِدُّ نفسه لرحلة الموت مثلما يعد المسافر حقائبه، وجوازهُ، وتذاكر سفره. وبعد أن يكتمل الإعداد ينظر في ساعة يده، فإذا ببقية من زمن عليه أن ينتظرها حتى يحين موعد الإقلاع. فما الذي يفعله في هذا الوقت الضائع؟ يُعِدُّ غداءه الأخير، ويأخذ قيلولة قصيرة، وعندما يستيقظ ناظرًا في الساعة - مرة أخرى- يكتشف أنّ الوقت المتبقي يكفي لقراءَة فصلٍ منْ دانتي، وبعض الشعر:

ما زال ثمة وقتٌ لأقرأ
فصلا لدانتي، ونصْفَ مُعَلَّقةٍ
وأرى كيف تذهبُ منّي حياتي

إلى الآخرين، ولا أتساءَلُ عمّنْ
سيملأ نُقْصانَها

تلك هي المشاعرُ التي هيمنت على درويش في أيامه الأخيرة، وفي قصائده التي يتوجّس فيها من لحظة الحقيقة، فهو ينتظرها انتظار عاشقٍ لمنْ يُحب، فلا بدَّ من أن يبدو في زينته الكاملة، وأناقتِهِ التامّة، ممشَّط الشعر، يرتدي من القمصان أكثرها أناقة، ثم يشيّع نفسَه:

أمشط شعري،
وأرمي القصيدة: هذي القصيدة
في سلة المهملات،
وألبس أحدث قمصان إيطاليا،
وأشيّعُ نفسي بحاشيةٍ من كمنجات إسبانيا،
ثم أمْشي إلى المقبرة.

ومن المفارقات التي تحسُن الإشارَةُ إليها - ها هنا - أنّ منتقيَ هذه المختارات استهلها بقصيدة: " إلى آخري .. وإلى آخره" وهي من ديوان : لماذا تركتَ الحصان وحيداً؟ والإشارة إلى هذه القصيدة تستدعي في الذاكرة صوراً من تشبُّث محمود درويش بالحياة، وتوقه للماضي، ولذكريات البلدة(البروة) والبيت، والأشجار التي تقع على مقربة منه، والبئر، والباب الحديديّ المطوق بالياسمين، والسلَّم الحجريّ، وأقراص عبّاد الشمس، والنحل الأليف الذي يعُدّ الفطور لجدّه على طبق الخيزران:

هل تعرفُ البيت يا ولدي؟
مثلما أعْرفُ الدَّرْبَ أعرفهُ
ياسمين يُطوّقُ بوّابةً منْ حَديد
ودعْساتُ ضوءٍ على الدَرَج الحجريّ
وعَبَّادُ شمس، يحدّق فيما وراءَ المكان

ونحلٌ أليفٌ يُعدُّ الفطورَ لجدّي
على طبَقِ الخيزَرانْ.

وهذه الصورُ التي راحتْ تتراكم واحدةً تلوَ الأخرى، تمثل ذلك الإحساس المفعم بحبّ الحياة، والتمسك بما تمنحه له أجواءُ البيت من شعور بالألفة، والحنين، والتوحّد بالأشياء الصغيرة: شجرة الخروب، والدَّرْبُ الضيق، والصبَّارة، والبئر، وكرم العنّ جميل، وبائع التبغ، والبَيْدر، وأخيرًا الصفصافة، والحصان، الذي تُرى غُرّتُه من خلفِ سياج، وغدٌ يتصفَّح أوْراق العمر:

وفي باحة البيْت بئرٌ،
وصفصافةٌ، وحصان،
وخلفَ السياج غدٌ
يتصفّحُ أوراقنا

واللافت للنظر أنَّ درويشاً، عندما يعود به الخيال للوراء، نحو أربعين عامًا، أو تزيد، يُبصر نفسه في مرآة الماضي فتى شاباً يافعاً بلا نظارةٍ طبية، وبلا أوجاع في القلب، فيتَّخذ من الحوار بينه، وبين صورته القديمة المعلقة على الحائط في البيت، بيْتِ أمّه، أداةَ تعبير، فالصورة تكاد تُنكر أنها هو. أو أنّه هي. أما المتكلم في القصيدة، فلا يعْتذرُ عما فعل، وبَدَرَ منه، ولكنه من خلال الحوار، مع نفسه، يكتشِفُ أنه منذ تلك اللحظة، التي قفز فيها عن الجدار – جدار ذلك البيت - وهو راغبٌ في رؤية ما لا يُرى، مواصلاً الاتجاه نحو أعماق الهاوية:

قلتُ: يا هذا أنا هو أنت..
لكنّي قفزتُ عن الجدار لكيْ أرى
ماذا سيحدثُ لو رآني الغيْبُ أقطف ُ
من حدائقهِ المعلقةِ البنَفْسج باحترامْ
ربما ألقى السلامْ

وقالَ لي: عدْ سالماً
وقفزتُ عن هذا الجدارِ لكيْ أرى
ما لا يُرى
وأقيسَ عمْق الهاوية.

بهذه القصيدة ينجحُ درويش في التقاط أداة للتعبير عن ازدواجية الموقف. التشبُّث بالماضي، ممثلا بالبيت، والجدار، والصورة، والانفصال عنه بحثاً عمّا لا يُرى، وذلك فيما يبدو" مكياج كي يبدو وسيمَ الشكل في الكاميرا". ويجد القارئ تفسيراً لهذا الغموض الذي يتراءى لنا في" بيت أمي" جليًا في قصيدة أخرى، هي: " وأناوإنْ كنتُ الأخيرَ ". وهو عنوانٌ اختاره نصري الصايغ من ديوان" لا تعتذر عما فعلت". يذكّرُنا العنوان بشطر من بيت شعر قديم يقول فيه شيخ المعرّة (363- 449هـ) :

وإني وإن كنتُ الأخيرَ زمانُهُ لآتٍ بما لـمْ تسْـتَطِعْه الأوائـلُ

وهو من القصيدة التي يقولُ في أحد أبياتها متذمرًا من الحياة، راغبًا في الموت:

فيا موتُ زُرْ، إنّ الحياة ذميمةٌ ويا نفْسُ جدّي، إنّ دَهْركِ هازِلُ

ففي هذه القصيدة يزهو درويش بشعره، وبقصائده، التي يشبّهُها باللؤحات تارَة، وبالرّبيع تارة أخرى، وبالزيْزفون، واللازَوَرْد، فكلُّ قصيدة في شعْره أمّ تفتشُ للسحابة عن أخيها، وكلُّ قصيدة حُلُمٌ أيضاً. وهذه الأحلام تهيئ الشاعر لرحلة النهاية:

وكلُّ قصيدة حلمٌ
سيحْمِلني وأحمله
إلى أن أكتب السطر الأخير
على رخام القبر:
"نمتُ لكي أطير"

من هذه القصائد، ومن غيرها، يتضح للقارئ عمق الشعور بالوحدة، والاغتراب، الذي عاشه درويش في السنوات الأخيرة، على الرغم من الشهرة التي حققها، والترحيب المفعم بالمحبّة، والإعجاب، الذي ظلّ يلقاهُ في كل مكان يذهب إليه، وفي كل مدينة يزورها، سواءٌ في فلسطين، أو في البلاد العربية، أو في مدن أوروبا المشهورة كباريس، وروما، ولندن. على الرغم من ذلك كله، ظلّ يقاسي من الإحساس بأنّ كل شيء لم تعد له قيمة، فحيثما نظر أبصر قبراً فاغرًا لهُ فمه، وأيّ شيء يراه إنما هو مشهد يتراءى له فيه شعورهُ بأنه غريبٌ، وأنه على مسافة واحدة من البقاءِ، أو الرحيل:

يرنو إلى أعلى
فيبصر نجمةً ترنو إليه
يرنو إلى الوادي
فيبصرُ قبرهُ يرنو إليه
يرنو إلى المرأة
تعذّبه، وتُعْجبهُ، ولا ترنو إليه
يرنو إلى مرآته
فيرى غريباً مثلهُ يرنو إليه.

فالنجمة، والقبر، يرنوان إليه، أما المرأة، وهي بالطبع ليست امرأة حقيقة ها هنا، فعلى الرغم من انجذابه نحوها، وإعجابه بها، إلا أنها لا تتطلّعُ نحوه، وأما صورته في المرآة فتبدو له صورةَ إنسان آخر، إنسان غريب، وهذا الغريب يتطلع إليه كما النَجْمة، والقبر. منتهى الإحساس بالألم نجدهُ في هذه القصيدة القصيرة التي اختيرت من ديوانه أثرُ الفراشة.

وواقع الأمر هو أنَّ درْويشاً - في قصائدهِ الأخيرة – كما هي حياته في أيامه الأخيرة - نسيجٌ من الألم، والإحساس بالمرارة. وقصائده هذه توشك أن تكون

كالرسائل الأخيرة التي تصدر عن رجل ينتظر أنْ يُنفَّذَ فيه حكمُ الإعدام، لكأنّه يُراوغ الموت، والموتُ يراوغه:

وعند الفجر أيقظني
نداءُ الحارس الليليّ
من حُلُمي ومن لغتي
ستحيا ميتة أخرى
فعدِّلْ من وصيَّتكَ الأخيرة.

لم يمت درويش مرة واحدة بل مراراً. وقصائده هذه تفصح بقوة التعبير الذي يرصد المعاني الخفية، والإحساسات الدفينة، عن ذلك، فهو يترْجمُها بلغة تجمع بين البساطة، والعمق، ولذا كان صادقاً في تأكيده المتكرّر أنَّ له لغة خاصة، متراكمة، بإيقاع فريد، بعيدٍ عن المحاكاةِ والتقليد، ناءٍ عن التكرير والترديد.

ذاكرةُ الشِعْـر وشعريَّة الذاكرة

كغيره من الناس يحتفظ الشاعر في ذاكرته بالكثير من الصور التي يستعيدها في أزمنة متباعدة، ويضمنها شعره، سواء أكان هذا الشعر ذا مضمون خاص، ومحتوىً ذاتي، أم عام، ذي صفة سياسية، وإيديولوجية، ولمحمود درويش باع طويل في هذا الباب.

ففي قصيدة مبكرة له بعنوان " أغنية عن الصليب الأحمر" يسترسل فيها في تصوره الطفولي لعلاقة الفلسطيني صغيرًا بما كانت تقدمه لهم الجهات ذات الصلة من معونة: بعض الأرز والسكر والجبن الأصفر إلخ.. وهي قصيدة جيدة لا على مستوى الذاكرة المسترجعة حسب، بل على المستوى الفني الذي جمع فيه بين القصيدة التي تقوم على وحدة التفعيلة، وتلك التي تختصر الموشح، والقصيدة الغنائية المعروفة في الشعر العربي القديم، وغير القديم، في نسق لا يفرق الدارس فيه بين هذه الأنماط الثلاثة، إلا لغرض الدراسة.

فالقصيدة تتوافر فيها عوامل الانسجام الصوتي توافرا يذهل المتلقي عن تلك الفروق بين الأنماط. فهذا شيءٌ مما يوضح لنا هذا التوليف بين أنماط من النظم في غاية الانسجام، والاتساق:

هل لكل الناس في كل أونِ
أذرع تطلع خبزا وأماني ونشيـدا وطنيـــــــا
فلمـــــاذا يا أبي
نأكل غصن السنديانِ ونغني خلسةً لحنا شجيا
يا أبي نحن بخير وأمان

هذا الجزء المؤلف من أسماط على عادة الموشح الأندلسي يتبعه آخر لا أثر فيه لهذا التوشيح، ولا يضطر الشاعر إلى أقسمة من أغصان وأسماط وغيرها:

أخذوا منك الحصان الخشبي
أخذوا لا بأس ظل الكوكبِ
يا صبيِ
يا زهرة البركانِ يا نبض يدي
إنني أبصرُ في عيني ك ميلاد الغدِ

وبعيد وفاته بأشهر كتب مدحت علام (الرأي ميديا: 25 سبتمبر 2008) يتذكر الشاعر الراحل فاستوقفته بعض المقاطع من قصيدة في ديوانه " لماذا تركت الحصان وحيدا؟ " ولعل السبب الذي أغراه بالتوقف عند هذا المقطع:

في كوخنا يستريح العدو من البندقية
يتركها فوق كرسي جدي، ويأكل من خبزنا
مثلما يفعل الضيف... يغفو قليلاً
على مقعد الخيزران
ويحنو على فرو
قطّتنا، ويقول لنا دائما
لا تلوموا الضحية
نسأله من هي
فيقول دم لا يجففه الليل

أغراه أن هذه الكلمات مثقلة بالصور التي يتذكرها الشاعر، وقد اتخذت مواقعها في ذاكرة الطفل: العدو المدجج بالسلاح يتخلص من سلاحه ملتمسًا الراحة على فراش طُرد أصحابه من البيت، ملقيا بندقيته على كرسي جدّ

المتكلم، وهنا تستثيرنا لفظة الجد، ولفظة الكرسي. فالشاعر يقترب منا بهذه الصور المألوفة من الأسرة، ولا يتوانى ذلك العدو عن انتهاك خصوصية البيت والأسرة، فيأكل من خبزها، وهو على عداء شديد معها، مع أن المألوف ألا يتناول المرء طعام من يعاديه، ولهذا قيل للمتصافين "بينهم عيش وملح " أي أنهم على خير ما يرام. وهذا المدجج بالسلاح على الرغم من عداوته، وفق في تصرفه، وفيه صلافة، وخبث، ويتظاهر بمظهرالضيف ممعنا في طلب الراحة، فيغفو على فرو، وقطن، وعلى فراش للعائلة، متبجّحًا بالحديث عن الضحية، وعن الدم الذي لا يجف.

فالكلمات: البندقية، والكرسي، والجد، ومقعد الخيزران، وفرو القطة، والفراش، والخبز، من الألفاظ التي تتكرر في شعر درويش، وتكرارها ليس بلا سبب. فهي تثير لدى كل من القارئ، والشاعر نفسه، فيضا من الذكريات التي تتضمنها ألفاظ اللغة. فالشاعرلا يفتأ يذكرنا بالحنين إلى البيت، وإلى فضائه، وإلى محتواه بذكر مثل هذه الأشياء التي أضحت عنوانا من عناوين شاعريته التي تتردد في معظم الدواوين، ابتداءً من أوراق الزيتون1964، وانتهاءً بـ " لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي "2009.

وفي مقال في السفير اللبنانية 9- 2- 1995 ع 7006 استوقفت هذه الظاهرة، أي اللحظات التي تبدأ الذاكرة عندها بالغلق، الإعلامي حبش إسكندر. فالسؤال مشدود في نص درويش الى هذه الذاكرة، الى عالم الطفولة، والأم، والبلاد، والأب، والجد، والدار التي ضاعت، ومن هذا الضياع، يبرز السؤال. إنه شعر التساؤل. التساؤل حول مصير طفولة مشتهاة، طفولة يتمنى لو تعود إليه أمس قبل الآن.

ففي قصيدة له بعنوان (في يدي غيمة) يسترجع الشاعر ذكريات ميلاده على وفق ما قيل: تلة معدة من الرياحين، وزيتونة قربها زيتونة أخرى، ومصحف ، ورذاد من الثلج يشبه قطنا يتساقط على شجر اللوز، ويتطاير في الريح. وفي هذه الأجواء يتذكر وليمة من خبيزة المكان، على كثبٍ من الكنيسة التي تحيط بها أشجار السنديان. ففي كل كلمة من هذه الكلمات سيل يمور بالذكريات. المصحف يذكره بأجواء، وشجر اللوز في آذار يذكرنا بأجواء، والزيتون هو الآخر فيه تلك الأجواء التي تذكرنا بحصاده في أواخر الخريف. والسنديان هو الآخر يذكرنا بما تعد به الغابات في الكرمل والعوجا والعمرة وغيرها من الشعاب والمغاني. ولا يفتأ الشاعر يستكثر من هذه الكلمات التي تعيده إلى زمن الطفولة، وإلى صرخة الولادة، والأطفال الذين لعبوا ولعب معهم في ساحة الدار، ولم يعد يتذكر أسماءهم، ولكنه يتذكر إخوة، وأصدقاءَ، وضعوا له قمرًا على شرفة النافذة، ونسجوا بإبرهم معطفا له من الأقحوان:

في باحة الدار
لا أتذكر أسماءهم
ولا أتذكر أيضا
طريقتهم في الكلام
ولا خفتهم في الطيران

وفي عدد يناير كانون الثاني من المجلة الفصلية العمانية (نزوى) نشر الناقد المترجم خليل الشيخ ما يسلط الضوء على هذه الظاهرة، ونعني بها ظاهرة التذكر التي استوقفت كلا من حبش إسكندر، ومدحت علام، وذهب في ذلك مذهب من يرى فيها سيرة للشاعر ذاتية، أو شبه سيرة: فديوانه "لماذا

تركْتَ الحصان وحيدا؟" يجسد مشروعه لكتابة سيرة ذاتية عبر مجموعة من القصائد، مكتوبة على نسق فني، يتطابق فيها صوت الشاعر، والشخصية المحورية في السيرة، وصوتُ السارد، ومن الطبيعي أن تتناثر بعض ملامح سيرته في قصائده منذ الديوان الأول عصافير بلا أجنحة 1960، مرورا بأوراق الزيتون، فعاشق من فلسطين، وآخر إلليل، إلى هذا الديوان 1995. والواقع أن السيرة سواء أكانت نظما، أم نثرا، تختلف عن القصائد، ولو نظرنا في سيرة أدونيس " ها أنت أيها الوقت" أو سيرة علي جعفر العلاق "إلى أين أيتها القصيدة" أو " ظلّ الغيمة " وهي سيرة حنا أبو حنا، أو سيرة فدوى طوقان " رحلة جبلية رحلة صعبة" أو سيرة جبرا في " البئر الأولى " و" شارع الأميرات" أو أيّ سيرة أخرى، لو جدنا الأمر مختلفا أشدّ الاختلاف؛ فالسيرة حكاية لا قصيدة، ولا قصائد، والسيرة نثرٌ مطردٌ، يسلط الضوء على العوامل، والأسباب، والمقدمات، والنتائج، ويعلل، ويستخلص، وهذا شيءٌ بعيد عن أن يكون شعرًا، أو مقبولا في الشعر الذي يكفي فيه اللمح، وتغني فيه الإشارة، عن طول العبارة، فهو على رأي البحتري "

فالشعرُ لمحٌ تكفي إشارتهُ وليس بالنثر طُوّلتْ خطبُهْ

والذي لا ريب فيه، ولا شك، هو أن لخليل الشيخ الحقَّ كله في الزعم بأن لمحمود درويش سيرة، لكن هذه السيرة ليست في " لماذا تركت الحصان وحيدا؟" حسب، وإنما هي سيرة متناثرة في جلّ دواوينه، من أولها إلى ديوانه الأخير الذي صدر بعيد وفاته 2009 . ها هو في قصيدة عنوانها "قرويون من غير سوء" يشير للعائلة إشارة لا ينقصها التفصيل: عادات الأم، الشاحنات، عباءة الجد، ورائحة التبغ، ورائحة القهوة، التي عرفها في ذلك البيت منذ ميلاده:

كنت أعرف رائحة التبغ حول عباءة جدي
ورائحة القهوة الأبدية منذ ولدت
كما يولد الحيوان الأليف هنا
دفعة واحدة

وفي قصيدة أخرى بعنوان " أبد الصبّار" يتذكر الشاعر رحلة اللجوء إلى الجنوب اللبناني من البروة، مسقط رأسه. فهو لا يعرف إلى أين يتجهون، ولا يعرف ما معنى أن يكونوا متّجهين إلى الريح، أي: إلى لا مكان. فالحوار لا يخلو من تفاصيل تكاد تكون دقيقة كأنَّ النظم ها هنا نثر:

وهما يخرجان من السهل، حيث
أقام جنود بونابرت تلا لرصد
الظلال على سور عكا
يقول أبٌ لابنه: لا تخف. لا
تخف من أزيز الرصاص! التصق
بالتراب لتنجو. سننجو ونعلو
على جبلٍ في الشمال، ونرجع حين
يعود الجنود إلى أهلهم في البعيد

فهذا الحوار يروي ما حدث للشاعر، وهو طفلٌ ينزح مع أبيه إلى الجنوب اللبناني، وفيه صورة كغيرها من الصور التي تتكرر في حكايات النازحين في أثناء الحرب عام 1948. فالأب يحاول ما أمكن أن يُطمئن الطفل، وأن يعده بالرجوع إلى البيت، مثلما ظنّ كثيرون أنهم عائدون بعد أسابيع، معتقدين أن الجنود الذين جاءوا من بعيد بالشاحنات سوف يعودون هم الآخرون إلى البلاد البعيدة التي قدموا منها بصفة مهاجرين يسعون للاستيطان في بلادٍ هم غريبون

فيها، وعنها. ولا يتوقف الحوار، بل يتصل، فيذكر البيت، والمفتاح، والحصان، الذي تركه الأب ليؤنس البيت، فالبيوت لا بد لها من مؤنسٍ يُؤنسها على رأي الشاعر القديم:

لك يا منازلُ في القلوب منازلُ أقويتِ أنتِ وهنَّ منكِ أواهلُ

يقول جواباً عن السؤال :

لكي يؤنس البيتَ يا ولدي
فالبيوت تموتُ إذا غاب سكانها

واللافت أن في القصيدة كلمات توحي بالكثير من الذكريات، ففي واحد من الأمكنة يتذكر الإنكشاري الذي سقط عن بغلة الحرب، في إشارة لبعض الأتراك، وفي آخر يتذكر أتباع يهوشع بن نون وهم يبتنون قلعة في مكان قريب من قانا الجليل، متخذين من حجارة بيتها مادة للبناء. ومن باب التداعي يتذكران ايضًا المسيح الذي:

جعل الماءَ خمْرًا
وقال كلاما كثيرًا عن الحب
يا ابني، تذكر غدا
وتذكر قلاعا صليبية
قضمتها حشائشُ نيسان
بعد رحيل الجنود.

فهذه الشذراتُ من قصيدة "أبدُ الصبّار" لا تختلف عن أيّ شذرات تتفاعلُ، بعضها مع بعضها الآخر، في نسيج سردي لسيرة أو شبه سيرة. وفي نصٍ آخر بعنوان " إلى آخري وآخره " يجد القارئ شذرات من سيرة يتخللها حوارٌ، لا تعوزه التفاصيل، بين أب وابنه، يتطرق للتعب، والحمل على الكتف،

وعبور غابة البطم ذي الرائحة التي تملأ المكان، والسنديان، وهما نوعان من الشجر قد يوحيان للقارئ ببعض الرؤى لوطن الشاعر، وما فيه من الغابات، والنباتات، وهي ألفاظ تتمُّ على ارتباط الشاعر بالأرض، ثم يتذكر الأب، الذي يذكر لابنه أسماء الأمكنة التي يمرون فيها، وعلى نحو مفاجئ يسأل الاب ابنه إن كان يعرف الدرب لبيتهم أم لا يعرفه، فيجيب الطفل إجابة لا ينقصها التفصيل الدقيق:

نعم يا أبي،
شرقَ خروبة الشارع العام
دربٌ صغيرٌ يضيق بصبّارة
في البداية، ثم يسير إلى البئر
أوسع، أوسع، ثم يُطلُّ على
كرْم عمي جميل
بائع الحلويات

ويطرد الدالول لدى الشاعر، فيذكر طوق الياسمين، وبوابة الحديد المشغول، والدرج الحجري، وعباد الشمس، والنحل المتطاير في الفضاء ليهيئ من رحيق الزهور فطورًا لجده على طبق الخيزران. وهذه الصور، كالتي سبقت، تتضمّن الكثير من الذكريات عن الأسرة، وعن البيت، وعن الطريق، وخروبة الشارع، وعن المكان بما فيه من ياسمين، ومن نحل ذكّره بإفطار الجد عسلا على طبق الخيزران. وهذا الجد نفسه يعود للظهور في قصيدة أخرى منبثقا من سورة الرحمن، وهو يدرب حفيده على قراءتها بما لها من نغم مركزا تركيزا على الغنّة في النون:

علمني القرآن في دوحة الريحان

شرْقَ البئر،
من آدم جئنا ومن حواء
في جنة النسيان
يا جدي، أنا آخر الأحياء
في الصحراء
فلنصعد

صورٌ تستحضر في أذهاننا، وتستدعي، ما لا يتناهى من الإيحاءات، والظلال، التي تعمّق، وترتقي بدور الذاكرة في شعرية القصيدة، ولغتها ذات الثراء الحسّي الأنيق.

وفي قصيدة بعنوان "مر القطار" وهي قصيدة يجد الدارس فيها إحدى محاولات الشاعر لكتابة قصيدة جديدة مستخدمًا الوزن التقليدي (مجزوء البسيط) وهو وزنٌ قل تداوله، وشيوعه، في الشعر العربي القديم والحديث. ولكن الشاعر لم يكن هاجسه فيما يتضح هذا التجريب، بل كان هاجسه أن يتذكر العمر الذي يمر بسرعة كبيرة كسرعة القطار، والشاعر ذاته ثابتٌ على المفترق، لا يريم، وهو ينظر ليرى حوله الأشياءَ، التي شغل بها طوال الزمن الذي مر، وهيّ ثابتة على ما هي عليه من سكون:

مر القطارُ سريعا
مر بي وأنا
مثل المحطة لا أدري
أودع الناس أم أستقبل الناسَ
أهلا فوق أرصفتي
مقهى

مكاتبُ
وردٌ
هاتفٌ
صحفٌ
وسندويتشات
وموسيقى
وقافيةٌ
لشاعر آخرٍ يأتي، وينتظرُ

فمحمود درويش في هذا المقطع من " مر القطار " يكثف لنا ما ينبغي له أن يكون سيرة ذاتية أو شبه سيرة، فقد مر العمر سريعا، وهو في انتظار الذي يأتي ولا يأتي، على رأي البياتي: كالمحطة هو في ثبوته، وانتظاره. أشياؤه هي هي: مقهى، صحف، ورد، مكتب، موسيقى، هاتف. ومن أقسى ما يحس به كاتب السيرة، ويشعر، أن تمضي الأشياء جلها من حوله مرورًا سريعا، وهو ثابتٌ في مكانه ثبوت الصنم، فلا شيء يشعره بالحياة غير الانتظار:

مر القطار سريعا
مر بي وأنا
مازلتُ أنتظرُ

صفوة القول، وزبدة الحديث، أن ما قيل في ديوان "لماذا تركت الحصان وحيدا؟" من أقوال تلفت النظر- حقا- لتركيز الشاعر على التذكر، وتضمين القصائد ألفاظا هي، كيفما نُظر فيها، وفي دلالاتها، ألفاظ تفتح لنا ما أغلق من نوافذ الذاكرة، يستوي في ذلك تذكر الناس، والمكان، والزمان، والأحداث، والأشياء التي تحيط بالمتكلم، وهو بلا ريب قناع الشاعر نفسه، فهي إذا أقوالٌ

لها ما يسوغها، ويضفي عليها، وعلى ما تشير له من علاقة بالسيرة، معقولية الاستنتاج. وفي الشواهد التي ذُكرت ما يزيد هذه الحقيقة تأكيدًا.*

---

*نشر هذا الفصل في الدستور الثقافي عام 2024 وأعيد نشره في كتابنا في الشعر العربي الحديث والمعاصر 2024 وقد أشير فيه لأكثر من مقال صحفي تحدث فيها كاتبوها عن السيرة والقصيدة. ومن هؤلاء إسكندر حبش في السفير ع 9 شباط 1995 وخليل الشيخ في مجلة نزوى ع كانون الثاني من العام1995 ومدحت علام في الرأي ميديا ع 25 سبتمبر- أيلول من العام2008 وقد فوجئت بعد إعدادي هذا الكتاب بصدور كتاب للصديق خليل الشيخ بعنوان سردية محمود درويش الشعرية الذي يؤكد فيه علاقة قصائده الأخيرة بسيرته، فأي تشابه بين فصلنا هذا وما جاء في الكتاب المذكور لا يعدو كونه تشابه خواطر، لأن هذا الفصل أقدم من مصنَّف الصديق الشيخ كتابةً، ونشرًا.

صفاء المهداوي والأنا
في شعره

وقع بين يدينا كتاب للدكتورة صفاء المهداوي بعنوان الأنا في شعر محمود درويش (عمان: 2013) وهو على وفق العنوان الفرعي دراسة سوسيو ثقافية في دواوينه من 1995- 2009 وفي هذا العنوان، وفي حدوده، ما لا يصحُّ قطعا. فالدراسة نفسية اكثر منها سوسيولوجية ثقافية. والانطلاق في الدراسة جاء عن طريق علم النفس، ومن ينظر في مراجعها يجدها مراجع غلبت عليها الدراسات النفسية. فمنها علاوة على الكتب التي تبحث في الأنا، وفي الذات، موسوعة علم النفس، والذات في مواجهة العالم، وهو كتابٌ يبحث في الاغتراب، ومنها كتاب "من النرجسية إلى المرآة " قراءة في التحليل النفسي، و" مرايا نرسيس " وهو كتاب يهتم بالنرجسية، وحب الأنا. و" الشخصية في ضوء التحليل النفسي" و" موسوعة علم النفس" لمؤلفين آخرين غير التي ذكرت. و"معجم علم النفس الطبي". وقلما تذكر مرجعا متصلا بالسوسولوجيا الثقافية إلا من ذكرها " مرايا الأب والسلطة دراسة سوسيو ثقافية في السيرة "، ومع هذا فإن الكتاب يبحث، بلا ريب، في النواحي النفسية التي تتركها الأبوية البطركية في الطفل، وفي الإنسان، ذكرا وأنثى، ومن هؤلاء بالطبع الشاعر، إن كان محمود درويش أم غيره.

وكتاب الدكتورة صفاء يتحدث عن الأنا في شعره، لكنها اختارت دواوين صدرت ما بين عامي 1995 و 2009 وهذا الأخير لا ينسحب إلا على ديوان صدر بعيد وفاته 2009 وهو ديوان " لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي".

والاعتراض على هذا يأتي من حيث أن الدواوين التي وقع عليها الاختيار هي تلك التي تغيَّبت فيها الأنا الافتراضية عن شخصيته وشعره. فالمعروف أن السنوات الأولى من حياة الشاعر، أو الكاتب، أو الفنان، على رأي علم النفس، وزعيمهم المتوَّج فرويد، هي التي تشهد تكوُّن الأنا، وظهور ما تتصف به لاحقا من نوازع، ودوافع، شخصية، وغير شخصية، وتبعا لذلك كنا نفضل ألا تستثني من الدراسة بواكيره من " عصافير بلا أجنحة " مرورا " بأوراق الزيتون"، فعاشق من فلسطين، وآخرالليل، وجل ما نشره بعيد ذلك. وهذه الدواوين كثيرة، وقد تجعل عبء الباحثة كبيرًا يتأبى على الإنجاز، ومن أجل ذلك كانت تستطيع التوقف عند الديوان الأخير الصادر عام 1995 وهو ديوانه " لماذا تركت الحصان وحيدًا". على أنَّ المستغرب ذكر المؤلفة للدواوين المبكرة في ثبت المصادر، ولم تستثن ما صدر قبل العام 1995 فكيف يستقيم التحديد المنصوص عليه في العنوان مع الثبَت التي يتضمَّن ما يستثنيه.

واللافتُ، إذا تجاوزنا ما ذكر عن العنوان، ومحدِّدات البحث، أن المؤلفة ترى في شعر درويش تحولا من الأنا الجماعية المعبرة عن صوت الشعب الفلسطيني، إلى أنا فردية تهتم برؤيتها الشعرية تجاهَ الذات(ص 33). فهذا رأي خطير جدا. فقد يفهم منه أن درويشا لم يعد معنيا بالتعبير عن صوت الشعب، ولا عن همومه الوطنية، وكأنه تحول إلى شاعر يشبه أبا العتاهية، أو ابن الفارض، أو نزار قباني، في بعض أطواره. وفي تقسيمها لمراحل الأنا تبدأ بديوانه عصافير بلا اجنحة، وديوان أوراق الزيتون، أي من العام 1964 مع أنها أسقطت هذه الدواين من خطة البحث، ومع ذلك لا يستطيع القارئ أن يفهم كيف تدرج قصيدة "سجل أنا عربي" فيما تسميه المؤلفة الأنا الجماعية، مع أن المؤلف يكرر الضمير أنا مرارا، وكيف يمكن مساواة هذه القصيدة بأخرى من

عاشق من فلسطين، لا تظهر فيها أناه على الإطلاق، بل ضمير هي هو الذي يطغى على القصيدة. والواقع أن درويشا في بواكيره هذه يحاول أن يكون مفردا بصيغة الجمع. فلا هو معنيٌّ بالأنا الفردية، ولا بالأنا الجمعية، إنما هو في جلّ ما يصدر عنه من شعر، أو من نثر، واحد في مجموع، وشعره تعبير عن هذا، لا عن ذاته، فحتى في القصيدة الموسومة بعنوان "ريتا" يقول:

بين ريتا وعيوني بندقية
والذي يعرف ريتا
ينحني ويصلي
لإله في العيون العسلية

ولا يُعرف عن باحثٍ قيامه بفصل الأنا عن الآخر الذي يتهدد الاثنين بالبندقية. فالأنا لا تنفصل قطعا عن أولئك الذين يتهددون الحب بالسلاح، ولذلك حبّه غير سوي، فالجدار الذي يفصل المحبَّ عمَّن يهواه جدارٌ سميكٌ، دونه الموت. والمؤلفة لا تملُّ الحديث عن تحولات في شعر درويش من الأنا غير الفردية إلى أخرى فردية، فتأتي بالشاهد الآتي من ديوانه " هي أغنية هي أغنية " وهو شاهدٌ لا يشهد لها:

من ثلاثين سنة
يكتب الشعر وينساني
وقعنا عن جميع الأحصنة
ووجدنا الملح في حبة قمح
وهو ينساني، خسرنا الأمكنة
وهو ينساني، أنا الآخرُ فيه

يُلحُّ الشاعر في هذه الأبيات وفي غيرها من القصيدة على حقيقة عُرفت في بواكيره، وهي أنه لا يستطيع أن يستل نفسه من آخَرِه. وآخَرُهُ ها هنا ليس الأعداء من بني إسرائيل، أو يهودا من قوم موسى، بل هو شعبه الذي ينسيه نفسه فيكتب الشعر، ويكتب، ثم يكتبُ ناسيًا بل مُنكرًا أناه. فالأولوية لديه للآخرين الذين يعانون ما يعانون، ويعاني هو الآخرُ مما يعانون. وهذا ما لم تنتبه له مؤلفة الكتاب. فمحمود درويش في جلّ المراحل المبكرة من شعره، والمتأخرة، لا يستقيم الإحساس لديه بالأنا دون الإحساس بالآخرين، فكأنه لكي يحسُّ بها على انفراد ينبغي له أن يقتُلَ نفسه: آن للشاعر أن يقتل نفسه.

في الفصل الثالث من كتابها ترى المؤلفة ضرورة الحديث عن الآخَر، مع أن الكتاب هو الأنا في شعر محمود درويش، ولم يذكر الآخر في العنوان. ولكن هذا الحديث الذي اندفعت إليه، ربما كان بهدف توضيح ما التبس علينا من الأنا " فبضدها تتميز الأشياءُ " على رأي أبي الطيب المتنبي. على أنّ القارئ يستغرب دمج الحديث عن الآخر بالحديث عن ثنائية الحياة والموت، أو مقاومة الأنا للاستسلام له، وكأن الموت هو الآخر:

فيا موتُ انتظرني ريثما أنهي
تدابير الجنازة في الربيع الهش
وأقول صبّوني

فلا يُعْرف ما الذي تعنيه المؤلفة بالآخر ها هنا، إلا أن يكون ملاك الموت. والآخر، وفق ما هو مفهوم، وشائع، ومتداول في الدراسات الأدبية، هو نقيضُ الأنا، أوالذات، هويةً وثقافةً وإثنية. فالآخر بالنسبة للفلسطيني هو الإسرائيلي، أي المحتل بصفته الشخصية، كريتا في القصيدة التي سبق ذكرها، أو شولميت في قصيدة مشهورة للشاعر، وشولميت هذه هي صديقة الجندي وليست عضو

الكنيست التي تنتمي لحزب ميرتس. والآخر بالنسبة للأفريقي هو الأبيض المستعمِر. والآخر بالنسبة للأندلسي هو الإسباني المعادي في حرب الاسْترداد. والآخر في رواية الطيب صالح هو جين موريس وغيرها من البريطانيين، مقابل السوداني مصطفى سعيد. ونظن أن جل ما جاء ها هنا عن الآخر لا علاقة له بالموضوع، وحذفه من الكتاب أوجه، وأكيس. وقد تنبهت الباحثة لما وقعت فيه من خطأ في المبحث الثاني من الفصل، فالحديث تحول للآخر الصهيوني. أما الحديث عن الشهداء ومنتسبي الفصائل، والأحزاب الفلسطينية المتنافسة، فخطأ كخطأ الحديث عن ثنائية الموت والحياة.

فالشاهد الذي أوردته من ديوان " لماذا تركتَ الحصان وحيدًا " شاهد مناسب لهذا الموضوع، فهو يشير لجندي إسرائيلي اقتحم بيت العائلة – عائلة المتكلم- وأراد أن يأخذ قسطا من الراحة، بعد أن قَتَل منْ قتل، على كرسي جده. ثم ادعى الضيافة، وأخذ يداعب بأصابعه فرو القطة، وانتهى الشاعر بالقول:

سلم على بيتنا يا غريب
فناجين قهوتنا ما تزالُ على حالها
هل تشمّ أصابعنا فوقها؟

هنا يتجلى الفرق بين ما تذكره عن الآخر، وما ذكرته في السابق. فالغريب هو نقيض الأنا ثقافة وهوية بدليل مخاطبة المتكلم له بكلمة يا غريب، فالشاعر، أو المتكلم، أو من ينوب عنهما، يمثل الأنا فيما يمثل الغريب ذلك الآخر. وقد كنا نتوقع أن تهتم المؤلفة بقصيدته "جندي يحلم بالزنابق البيضاء" حيث صورة الآخر، لكنها عزفت عنها لأنها من ديوان آخر الليل، وهو من الدواوين التي

استبعدتها بموجب التحديد من 95- 2009 مع أنها لم تلتزم بهذا، وتناولت قصائد من أوراق الزيتون، وعاشق من فلسطين.

ومن العجيب، والغريب، أن تسوق في هذا المقام والحديث عن الآخر موقف الشاعر من الفصائل المتنافسة، فتعد اتباع الجبهة الشعبية بالنسبة للمتكلم ابن فتح مثلا آخر، وكذلك العكس. فكأن الفلسطيني لا يحق له، ولا يجوز أن يختلف مع الفلسطيني الآخر. فإذا اختلف يغدو من جبلة اخرى، ومن هوية ثانية، على النقيض من الأولى. ويذكرنا هذا الخلط بدراسة نشرت بعنوان الآخر في شعر محمود درويش[1] فالمؤلف انتهج نهج الدكتورة صفاء فركز في البداية على الآخر الصهيوني، وعلى نماذج منها، ريتا، وشولميت، والجندي الذي يحلم بالزنابق البيضاء، لكنه وقع فيما وقعت فيه من خلط بعيد جدًا عن الواقع. فقد ذكر المؤلف في بداية الكتاب ان الآخر مصطلح لا معنى له محددا. فعلى وفق ما يشاء الدارس أو الباحث يمكنه أن يقرر من هوالأنا، ومن هوالآخر. فقد يتخذ الباحث المعيار الجندري – أنوثة أم ذكورة- فيعدها معيارا يحدد الآخر بالنسبة للدارس، وعلامة تفرق بين الأنا والآخر. فبطلة الرواية أنيسة مثلا هي الآخر بالنسبة لحسنين مع أنه يمكن أن يكون غارقا في حبهاحتى الأذنين. وحسنين هذا هو الآخر بالنسبة لأنيسة، وعلى هذا الأساس يمكن أن لا نجد فرقا بين الأنا والآخر في عموم الروايات، حتى لو كانت رواية سجين المرايا لسعود السنعوسي أو ساق البامبو.

ولديه معيار آخر يحدثنا عنه، وهو الدين. فالهندي الذي يدين بدين الإسلام آخر بالنسبة للهندوسي، مع أنهما هنديان. والدرزي اللبناني آخر عند المسلم السني، وهذا آخر عند الشيعي، وهذا آخر عند المسيحي الماروني، مع أنهم جميعا عرب لبنانيون. يتكلمون بلغة واحدة، ويؤدون السلام لراية واحدة،

ويحملون بطاقة هوية واحدة. ومع ذلك إذا وافقنا المؤلف على هذا المعيار فإننا لن نجد بين هؤلاء جميعا من يمكن أن ينسحب عليه مفهوم الأنا. ومع ذلك إذا دققنا في الدراسات الأدبية، والنقدية، ولا سيما المقارنة منها، وجدنا تحديدا دقيقا فيها متفقا عليه لمفهوم الآخر. فإذا اخذنا دراسة عن رواية الطيب صالح "موسم الهجرة إلى الشمال " وجدنا الدارسين لها متفقين على أن مصطفى سعيد ومن يشاركه هويته السودانية هم الذين ينسحب عليهم مفهوم الأنا، وجين موريس وغيرها من البريطانيين هم من تنسحب عليهم صفة الآخر. وهذا ما أجمع عليه دارسو الرواية من عرب وغربيين دون أي اختلاف. وهذا الذي يقوله مؤلفنا لا نجد دارسا واحدا من الدارسين ذوي المعرفة بهذا النوع من الدراسات يشاركه فيه أو يؤيده.

وقد زاد على ما قال أنه يعد المرأة بالنسبة للرجل آخر، سواء اكانت زوجته، أم أمه، أم حبيبته، فإذا انشد محمود درويش:

أحن إلى خبز أمي

وقهوة أمي

جمع في هذه القصيدة بين الأنا والآخر. والغازي حتى لو كان من الجبلة ذاتها فهو آخر. على سبيل المثال إذا غزت سوريا لبنان فالسوري بالنسبة للبنان ها هنا آخر، وإذا غزت مصر فلسطين بقيادة إبراهيم باشا في القرن التاسع عشر فهذا يجعل من المصري آخر عند الفلسطيني، مع أن الجهتين كانا تحت رعاية الدولة العثمانية. والغزو بين قبائل العرب معروف جدا. ومع ذلك لم ينظر للتغلبي على انه آخر عند التميمي، أو العكس. ومن أغرب ما يذكره مؤلف هذا الكتاب أن الأنا قد يكون آخر إذا مر الشخص الشاعر أو غيره في موقف يكاد فيه ينكر نفسه، متسائلا من أنا؟

والكتاب، برمته لا يستحق المناقشة، أو الدراسة، ولولا خشية الاتهام بعدم الاطلاع لما ذكرناه في هذا السياق الذي لا نهتم فيه إلا بالدراسات القيمة، والمقالات ذات الرؤية النافذة.

1.صدر الكتاب عن دار الخليج في عمان 2012، وقارن بما ورد لدى شكري عزيز الماضي ص 73 من هذا الكتاب.

قصيدة مجهولة
في تأبين أمل دنقل

لدرويش فضل كبيرٌ في الخروج بقصيدة الرثاء من النمط التقليدي الذي يكتفي بالبكاء، والتأبين، وذكر مناقب الفقيد الراحل، والثناء عليه، بما هو أهل له، ثناءً لا يخلو من غلوٍ هدفه تعُظيم المُصاب، وإجلال الخطب. وتحوَّلَ بالمَرْثية في انطلاقتها الجديدة إلى مَوْقف يندمِجُ فيه الشاعر المرسل بالمرسل إليه المرثيّ، فهو يرثي نفسه ويرثي الفقيد في آن، ويتحوَّل الموقف من البكاء إلى التحريض، و من التحريض إلى الثورة، ومن الثورة إلى مساءلة الوجود عن الحياة والموت، وعن الهوية والوطن، وعن النفي والعودة، وعن حق الإنسان في أن يكون إنسانًا حرّاً يحيا في بلاده بلا سجون، وبلا قيود، وبلا أغلال. أيْ أنّ المرثية باتتْ علي يديه رؤيا كونية تعبّر عن رؤيته للعالم، وليست نواحا كالذي عُرف في طقوس النَدْب الشعري في قديمه والحديث.

وتعد قصائده في رثاء راشد حسين"كان ما سوف يكون " وقصيدة" سنة أخرى فقط " وقصيدة " طباق " من المراثي المعدودة في هذا المقام، المشهورة في هذا السياق. ولا ننكر أنه ضَجِر في آخرة العمر من كثرة المراثي، لا سيما رثاء الأصدقاء الشهداء. فكلما رثى واحداً، وظنَّ أنه الأخير، إذا بصديق آخر يرتقي، إما في مواجهة مع الاحتلاليّين، وإما في جريمة اغتيال يمتاز بها مجرمو الكيان، ففي رثائه للشاعر راشد حسين مثلا يرثيه ويرثي نفسه، وفي رثائه لإدوار سعيد(طباق) لم يكن العنوان اختيارًا عشوائيا جرى بالصدفة، وإنما هو اختيار ينبئ عن الإحساس بتطابق الموتين: موت الشاعر،

وموت المغنّي بالمرثية(إدوارد). والدليل أنه يكرّر الســـؤال: وإن مِتُّ قبلك، فيقول إدوارد سعيد على أساس أن في القصيدة حوارًا، وهو حوارٌ مُتخيَّل، لا أكثر:

أعزّي الجليل.
وأكتبُ: ليس الجماليُّ إلا بلوغ
الملائم، والآنَ ، لا تنْسَ
إنْ مِتُّ قبلكَ، أوصيكَ بالمستحيل

وفي أخرى يخاطب الشهداء الذين سبق له أن نظم قصائد في رثائهم،كما لو أنهم زادوها كثيرًا جدًا باستشهادهم، واحدًا تلوَ الآخر، قائلا إن هذا الرثاء لهم جميعًا، من قضى منهم نحبه، ومن ينتظر:

فإذا أنتم ذهبتم أصدقائي
وأقمْتم في سَديمِ الجمجمة
لن أناديكم، وأرثيكم
ولن أكتب عنكم كلمة
فأنا لا أستطيع الآنَ أنْ أرْثي أحَدْ
بلدًا في جسَدٍ
أو جسدًا في طلقةٍ
أو عاملا في مصْنع الموْت الموحَّد
لا أحد
لا أحد
وليكنْ هذا النشيد
خاتمَ الدمع عليكم كلُّكُم يا أصدقائي الخوَنة

ورثاءً جاهزًا من أجْلِكم!

وفي الأسبوع الأخير من شهر مايو – أيار الماضي 2026 حلَّت ذكرى رحيل الشاعر الكبير أمل دنقل(1940- 1983) الثالثة والأربعون. وهو من هو في الشعر المقاوم. قاوم الاحتلال، وقاوم التطبيع، وهو صاحب القصيدة الشائعة(لا تصالح) وغيرها من القصائد التي شهدت له بصلابة الموقف، وصدق الانتماء لعروبته أولا، ولوطنه فلسطين ثانيًا، ولمصر ثالثا، فهذا الشاعر ليس ككثير من المتطفلين الذي لا يفتؤون ينشغلون بنشر صورهم، وأخبار ندواتهم، وانشِطَتهم، وتهافتهم على جوائز البترودولار، فلا يهتمون إلا بالرخيص من المكاسِب، سمعةً، أو نقدًا، فمنذ حرب 1967 وما تمخَّضتْ عنه من نكسة سُميت بهذا الاسم من باب التخفيف، وهي مثلما جاءَ على لسان عربي في (أنت منذ اليوم 1968) لتيسير سبول " هزيمة ما هي" في تلك الأثناء، والنزيف ما يزال يتدفَّق من جراح الوطن، يخاطب الشاعر زرقاء اليمامة التي ترى بوضوح ما دُبِّرَ ويُدبر في الخفاء، ويحاك :

قلتِ لهم ما قلت عن مسيرة الأشجار
فاستضحكوا من وهمك الثرثار
وحين فوجئوا بحدِّ السيْفِ قايَضوا بِنا
والتمسوا النَجاةَ والفرار

وتلك المقايضة هي التي وصلتْ بنا حدًا اضطرَّ معه الشاعر لكتابة القصيدة المشهورة لا تصالح. وهي التي تدين التخاذل، وعقلية المستسلمين للتفاوض، المتجنّبين جُبْنًا مواجهة الآخر المعتدي، الذي هو برأيهم هم، لا يعرف سوى الغدر، ونقض العهود. من ذلك اليوم الذي كتِبَت فيه لا تصالح حتى حرب الإبادة الجماعية، والاغتيالات. فمحمود درويش جديرٌ بهذا الموقف

الذي وجد فيه نفسه يقول شيئا في أمل دنقل عند وفاته. فلنترك رثاءه لماجد أبو شرار، أو كمال ناصر، أو كمال عدوان، أو أبي يوسف النجار، أو راشد حسين، أو جمال عبد الناصر، أو أحمد الزعتر، أو إبراهيم مرزوق، أو عز الدين قلق، وإميل حبيبي، وسليمان النجاب، ونزار قباني، وغيرهم.. فهذا مختلفٌ عمن ذكرناهم إذ ليس فيهم من هو شاعر مقاتل أداته سيف الكلمة، وقذيفة القصيدة، و خناجر اللغة. اختار الشاعر الكبير لقصيدته في رثاء أمل دنقل عنوانا لافتا للنظر، وهو " بيت من الشعر: بيتُ الجنوبيّ[1]". فقد وردت في العنوان كلمة بيت مرتين، في كل منهما لها معنى، في الأولى جزء يسير من القصيدة، هو الذي يسمى بيتا له وصف محدد على وفق الوزن، وعدد التفعيلات، وذلك معروف لا يحتاج لتوضيح. والثانية بمعنى المنزل، فهو يسمى بيتًا أيضا، وتطلق كلمة بيت كذلك على الأسرة، أوالعائلة، أو الحيّ، يقول الصمة بن عبدالله القشيري وهو شاعر قديم:

تلفتُّ نحو الحيِّ حتى وجدتُني

وجعت من الإصغاء ليْتًا وأخْدَعا

وقيل في شرح الحماسة: إنه تلفت نحو بيت الحبيبة تلفتا كثيرًا متكررًا حتى لقد أحس بعروق الرقبة من أخادع وما شابهها تؤلمه، وتوجعه، كناية عن أن البيت خفي عليه. ويقال فلان من بيت حسبٍ ونسبٍ، أو من بيت شِعْر، أو نشأ في بيت علم وأدب، في إشارة للعائلة. ولذلك يقول الفرزدق(110هـ) مقللا من شأن غيره:

وبيتي إلى جنْبِ الثريا فِناؤُه

ومن دونه البدرُ المضيءُ كواكبُه.

وقد قرنَ الشـــاعر درويش ذكر الشـــاعر دنقل بالجنوبي، لأن أهل الجنوب في القصيدة هم الأصلاء الذين يمثلون عِلْيةَ القوم في الحرب والسلم، فلا ينهزمون، ولا يفضّلون التفاوض على القتال. وهذه أيضا تتضمن إشارة لما كتبته عبلة الرويني عن الشاعر في كتابٍ وسمته بعنوان " الجنوبي " وفي ذلك ضربٌ من الفخر بانتمائه للجنوب؛ حيث الأصـــالة، والنخوة، والأريحية. وفي السِـياق نَرى شـاعر المقاومة يسـترجع حوارا يؤكد فيه الراحل أنه عاش على الحدِّ الفاصل بين الحياةِ والموْت. فلو سُـئِل عن موقعه بينهما لما عرف أهو حيٌ أم ميت:

قال لي: عِشْتُ قرب حياتي
كما هِيَ،
لا شيءَ يُثْبِتُ أَنِّيَ حيٌّ
ولا شيءَ يثبتُ أَنيَ مَيْتٌ
ولم أَتدخّل بما تفعلُ الطيرُ بي
وبما يحمِلُ الليل مِنْ
مَرَضِ العاطفة

وهذا شيءٌ لم يغب عن محمود درويش، فهو يركز في قصيدته ويلحّ على التناظر والتماثل بين الشاعرين، هو والراحل، فهما كزوجي حمام، يرفرفان على النيل، ويتجاوزان إلى واحات النخيل. صحيح أنّ الخطى تختلف، لكن المسار واحدٌ مُؤْتلف، ولذا يرى الشاعر في غايتيهما غاية واحدة لا اثنتين، وفي رؤيتيهما للعالم رؤية واحدة لا رؤيتين، وأن اختلفا في الظاهر:

كُنّا معًا، وعلى حِدَةٍ، نَسْتَحِثُّ غدًا
غامضًا لا نريدُ من الشيء إلاّ

شفافيَّةَ الشيء: حدِّقْ تَرَ الوردَ
أسوَد في الضوء. وأحلُمْ تَرَ الضوءَ
في العتمة الوارفةْ...
ألجنوبيُّ يحفظُ درْبَ الصعاليك عن
ظهْرِ قلبٍ .

وكغيره من صعاليك الشعر، وفرسان القريض، لا خطَّ له، ولا اتجاه، إلا الرفض، والثورة، والتحريض، فهو يحتكم لموقف هو موقف درويش، فكلاهما صوتُ نفسه، وليس مَشْجبا للنظام في مصر، أو في غير مصر، وهذا ينسحِبُ على شعره الثوريّ الرصين، ونَسْجهِ الإبداعيّ المتين، الذي لا يفتأ يجوّدُه بصرامة الحِرَفيّ البارع، ويرتقي به بحنكة الملهم المتواضع:

هذا هوَ البيتُ،
بيتٌ من الشعر، بيتُ الجنوبيّ.
لكنَّهُ صارمٌ في نظام قصيدته.
صانعٌ بارعٌ،
يُنقِذُ الوَزْنَ من صَخَب العاصفةْ

وفي وحدة شعرية لافتة للنظر، بما فيها من تطريز مجازي، وزخرف إيقاعي، يرسُمُ درويش لأمل دنقل صورةَ من " لا يعتذر عما فعل " ولا يتنكر لعروبته، ولا يتوارى بعيدًا عن قوميته، وعن ثورته، على الرغم من أن جيله هو الجيل الذي يوصف - عادة - بجيل الخسارات:

شاعرٌ، شاعرٌ من سُلاَلَة أَهل
الخسارة، وأبنٌ وفيٌّ لريفِ المساكينِ.
قرآنُهُ عربيٌّ، ومزمورُهُ عربيٌّ، وقُرْبَانُهُ

عربيٌّ. وفي قلبه زَمَنانِ غريبان،
يبتعدان ويقتربان: غدٌ لا يكفُّ
عن الاعتذارِ: نَسِيتُكَ، لا تنتظرني

فهو، أي: الجنوبي، شاعر يرتدي بشعره تاريخ بلاده مثلما يحتضن الفلاح بيده قبضة قمح. فالدين عنده هو تجلي الحرية، والرضا الباطني عن النفس. والشعر هو العُقارُ الذي يصلح به ما أفسده الدهرُ. ولهذا يهيب الشاعر درويش بأمل دنقل أن يصحبه معه إلى بيت من الشعر، في إشارة لوحدة الحال، والمآل:

خذني إلى البيت
بيتِ المجاز الأخيرِ...
فإني غريبٌ هنا يا غريبُ،
ولا شيءَ يُفْرحُني قرب بيتِ الحبيب
ولا شيءَ يجرحني في (طريق الحبيب) البعيدةِ
قلت: وماذا عن الروحِ؟
قال: سَتَجْلسُ قُرْبَ حياتي
فلا شيءَ يُثْبِتُ أنّيَ ميتٌ
ولا شي يثبتُ أنّيَ حيٌّ
ستحيا؛ كما هِيَ
حائرةً.. آسفةْ...

من هذا يتضح ما سبق أن أشرنا له، ونبَّهنا عليه، وهو الخروج بقصيدة الرثاء من طابعها التقليدي الذي تكثر فيه البكائيات، والترحُّم على الراحلين، والمبالغات التي يُرادُ بها المغالاة في حجم المصاب بفقد الموتى، إلى قصيدةٍ يتفاعل

فيها الشاعرُ بالحدث تفاعلا يغدو فيها الراثي، والمرثي، شخصًا واحدًا لا اثنين، فكل منهما يرثي ذاته، وكل منهما يعبر عن الموقف نفسه. فأمل دُنقل في هذه القصيدة كإدوارد سعيد، ومحمود درويش، وراشد حسين، وأحمد الزعتر، وغيره. وهذا إنْ لم يكن تجديدًا للمراثي، وتحديثًا للتعازي، فما عساه أن يكون؟!

1.للمزيد انظر كتابنا: حاضر الشعر وتحولات القصيدة - نحو قراءة جديدة للشعر العربي الحديث، ط1، عمان: دار الآن، 2016 ص ص 235- 250 وقصيدة درويش "بيتٌ من الشعر، بيت الجنوبي" ليست في ديوانه" كزهر اللوز أو أبعد " مثلما ذكر في أحد المواقع.. ولم أجدها في أعماله الشعرية. واللافت المثير للتساؤل أن قصيدته في رثاء نزار قباني بالعنوان نفسة : " بيت من الشعر، بيت الدمشقي" ينظر= لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي ، رياض الريس، لندن، ط1، 2009 ص 115 .

شكري الماضي في
إيديولوجيا الشعر لا السياسة

ما زال شعر محمود درويش منذ بداية ظهوره في ستينات القرن الماضي مثار تساؤلات ومحط اهتمامات لدى الدارسين وقد كتبت مقالات ونشرت بحوث ودراسات، وصنفت كتب ومؤلفات في شعره ملأت بعض الرفوف في المكتبات العربية وكل يسعى لإبراز ما يراه جديرا إبرازه في عطاء هذا الشاعر الذي تجاوز كل التوقعات غزارة وإبداعا فكانت له بصمته الخاصة في الشعر العربي الحديث. فبعد كتبه انعكاس " هزيمة حزيران 1967 في الرواية العربية " و "مقدمة في نظرية الأدب " ومن " إشكاليات النقد العربي الجديد " و " الرواية العربية في فلسطين والأردن " و " رواية الانتفاضة " و " أنماط الرواية العربية الجديدة " ومقاييس الأدب " و " فنون النثر العربي الحديث " و " طه حسين مئة عام من النهوض العربي " يأتي الكتاب الجديد للدكتور شكري عزيز الماضي " شعر محمود درويش إيديولوجيا السياسة وإيديولوجيا الشعر " الصادر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت، ودار الفارس بعمان(2013) ليمثل المغامرة الأولى للمؤلف في دراسة الشعر ونقده. فقد غلب على مؤلفاته المذكورة أنها تدور بصفة عامة حول الرواية، وفنون النثر الأخرى، وقلما تلتفت للشعر، ودراسته.

ولا يترك المؤلف القارئ نهْبًا للوساوس، أو التوقعات، حول غايته من الكتاب، وهدفه من هذا المصنف. فهو يؤكد في المقدمة أن الغاية منه هي إنصاف درويش، وإنصاف شعره، لا سيما بعد الحملة المسعورة التي أثيرت بعد

رحيله، فقد ساءه جدًا أنْ " يدور حوار بين كتاب يحمل بعضهم شهادة دكتوراه، وبعضهم يوصفون بالشعراء، ثم يكفّرون الشاعر، وشعره، وكأن الإسلام يبيح لهم محاكمة الناس في عقيدتهم وفقا لأهوائهم " إلى ذلك يهدف الكتاب لإراقة مزيد من الضوء على شعره " بعيدًا عن القراءات السياسية، التي ما فتئت تربط بين شعره ومتغيرات الصراع العربي – الإسرائيلي ربطا آليًا ميكانيكيا، فجعلوا يقرظون أشعاره المبكرة، ويقللون من شأن أشعاره المتأخرة، لهذا السبب أو ذاك، بعيدًا عن معطيات الفن الشعري، وبدلا من أن يسلطوا الضوء على شعره المتأخر، يسلطونه على علاقاته بالأشخاص، وعلى مواقفه السياسية من هذا الاتفاق أو ذاك، ومن تنظيم دون آخر.

ولهذا فإنّ شكري الماضي ينطلق، بمختصر العبارة، من مقولتين، أولاهما: تحول الشاعر درويش من شاعر مقاومة إلى شاعر حرية. وهذا يعني بمعنىً ما: المقولة الثانية، وهي الانصراف في تقويمه شعره من الإيديولوجيا السياسية إلى إيديولوجيا الشعر، أي أن التزام الشاعر تجاه شعره، وتجاه تجربته الأدبية، والإبداعية، يمثل- في رأي المؤلف- إيديولوجيا بديلة للإيديولوجيا بمفهومها السياسي الدوغمائي. وتبعًا لذلك، فإنَّ من دواعي الوقوف على تقويم صحيح لتجربة درويش أن تستبعد الإيديولوجيا السياسية، وتقصى، من حيث هي معيارٌ جرى الاحتكام إليه في دراسة شعر درويش، وتحليله، ونقده في الماضي، مما أدى إلى أحكام تتصف بالعشوائية تارة، وبالتحيّز السياسي، وبالاختزال، الذي يبلغ حدّ الأسْطَرَة تارة أخرى.

وتأسيسًا على ذلك، يقفنا المؤلفُ في الفصل الثاني إزاء مسألة مهمّة، وأساسية، وهي الفرق بين الخيال السياسي والخيال الشعري. ففي بواكير درويش يتجلى النوع الأول بصفة لافتة، سواء في أوراق الزيتون 1964 أو في

عاشق من فلسطين 1966 أو في " أزهار الدم " وهي قصائد قصيرة في قصيدة واحدة من ديوان " آخر الليل " 1967 وقد عرض المؤلف لقصائد من هذه المرحلة منبّهًا على ما فيها من حرارة الإنتماء، والحسّ المُقاوم، الذي لا يعوزهُ التحريض، ولا يخلو من تأجيج المشاعر، واستثارة النخوة.. إلا أنّ هذه الأشعار تظلُّ بسيطة، ساذجة، شكلا ومحوى، إذا وُوزنتْ بقصائده التي تلتْ ذلك في " العصافير تموت في الجليل " وحبيبتي تنهض من نومها " و " أحبك أو لا أحبك " وغيرها من الدواوين، فهي، أي: القصائد المبكرة، لا ترقى لمستوى هذه القصائد من حيث أنها تتحقق فيها إيديولوجيا الشعر التي تقترح نظامًا استثنائيًا في البناء، والتوصيل، وفي الخيال، وفي النظام اللغوي، ورؤية الشاعر للواقع.

وهذا ما ينبري للحديث عنه في الفصل الثالث الموسوم بالعنوان " التحول في نظام التوصيل ".

فعلى الرغم من أنّ العنوان يوحي بنوايا المؤلف الرامية لتوضيح رأيه فيما عسى أنْ يكون الموقف التواصلي الذي يتبأر في قصيدة درويش خاصة، إلا أنه يضيف لذلك ما يمكن أن نعده مواجهة حقيقية بين القصيدة والمتلقي ، فدرويش في رأيه أقلع عن القصيدة المَنْبريّة التي عرفناها في " سَجّلْ أنا عربي " و " أحنّ إلى خبز أمي " و" لمغنيك على الزيتون " و " الذي مات هو القاتل يا قيثارتي " إلى قصيدة من نوع أخر ونمط مختلف، تقوم العلاقة فيه - بين القصيدة والقارئ - على التفاعل المركَّب من التأثر والتأثير . ومن أجل ذلك نرى قصائده المتأخرة تدعو للتامل استنادا لفلسفةٍ مزاجُها " الارتباط بقضايا الإنسان، وقضايا العصر الجوهرية، وتحويل الذاتي إلى جَمْعي، والجَمْعيّ إلى كوني. " ص54 وبذلك يكون محمود درويش بتلك الفلسفة الشعرية أو (إيديولوجيا الشعر) قد تحوَّل من

شاعر المقاومة إلى شاعر الحرية. فهو لا يهتم ابتداءً بإثارة الانفعالات الصاخبة لدى جمهوره، إنما يستهدف استثارة النزعات التأملية لدى المتلقي، فمن يوازن قصيدته " من أنا دون منفى؟ " من ديوان " سرير الغريبة " 1997 وقصيدة " رسالة من المنفى " وهي من ديوان أوراق الزيتون 1964 يلتمس في الأولى- المتأخرة زمنيًا- اتساع الرؤية، واتساع أفق التلقي، واتساع نظام التوصيل، مع اتصافها في الوقت ذاته : " بالرصانة، والتماسك " وتجسيدها " رؤية جديدة خاصة، وعميقة، للمنفى " (ص62)

فالغموضُ في القصيدة " من أنا.. دون منفى " غموضٌ ماسيّ، شفافٌ، وغير ضبابيّ، وفي ذلك يجد المؤلف شكري الماضي تجسيدًا عمليًا لإيديولوجيا الشعر، فهي – أي القصيدة- نتاج الخيال الشعري الابتكاري، وليس الخيال الاسْتحضاري، بذلك يؤكد الشاعر أن الشعر هو " قول خاصّ لا يمكن أن يقال بغير الطريقة التي قيلَ فيها " ص66

وهذا كله لا يفي بأساسيات التوصيل بمفهوم الدكتور شكري الماضي؛ إذ لا بد من ملاحظة الركائز الفنية، ومنها تكرار اللازمة، بما يوفره هذا التكرار من انسجامٍ موسيقيٍ، وصوتيّ، (ص68) لا سيما إذا كانت تتكئ من حيث الزمن على الفعل المضارع مثل: أريد، نريد، أكون، سأكون، أصير، مع استخدام علامات التسويف: سوف، والسين، التي تنقل الفعل المضارع من إطار الحاضر الآني إلى المستقبل الآتي.

ومختصرُ القول: أنّ درويشا يسعى من تكراره للازمة لـ " التنبيه، والتأكيد، والتشويق، وتجسيد دلالة إيقاعية، ومعنوية، ونفسية" علاوةً على الربط بين مقاطع القصيدة (69).

ويتتبع الدكتور شكري بمثل هذه الأناة علاقة شعر درويش بالآخر. والآخر - ها هنا- هو اليهودي تارة، والإسرائيلي تارة، والصهيوني تارةً أخرى[1]. فمفهوم الحرية في شعره يكتمل بتحرير أعدائه من أوهام العدوان، وهذا في رأي الناقد ينسجم مع تحول الشاعر من المقاومة إلى الحرية انسجامًا يتطلب تحرير الآخر بتحريرهِ أناه. ومن بواكير درويش التي نبّهتْ على هذه الظاهرة قصيدة " ريتا والبندقية " من ديوانه آخر الليل 1967. وقد ظهرت ريتا في غير قصيدة، في قصيدة بعنوان " ريتا أحبيني " وهي في ديوان العصافير تموت في الجليل 1970 وظهرت مرة ثالثة في قصيدة الحديقة النائمة، وهي في ديوان أعراس 1977 وظهرت مرة أخرى في قصيدة " شتاء ريتا الطويل " من ديوانه أحد عشر كوكبًا (1993) وعرض المؤلفُ لهذا كله دون أن تفوته الإشارة لقصيدة " جندي يحلم بالزنابق البيضاء " من ديوانه آخر الليل 1967 ولم يفته أيضًا أن يقف بنا إزاء الآخر في قصيدة درويش المطولة (حالة حصار) 2002 التي يحاول فيها- على ذمة المؤلف- استخلاص معادلة الأنا بالآخر في أجواء لا يغيب عنها الأمل والحب والحرب، مع التوكيد على السمة الإنسانية، والإيمان بالشعر وبدوره، وبإلحاح من درويش على أن المحاصِرَ- بكسر الصاد- هو المحاصَر، وأن السجان هو السجين. . وأن الخلاص من ذلك كله يتطلب تبديدا لأوهام العدوان، وتحريرَ المعتدي من صَلَفه :

إلى قاتلٍ
لو تأملت وجه الضحية
وفكرتَ
كنتَ تذكّرْتَ أمّكَ في غرفة الغازِ
كنتَ تحرّرْتَ من حكمة البندقية

وغيَّرتَ رأيكَ
ما هكذا تستعادُ الهويّة

وينتهي د. شكري الماضي إلى رأيٍ دقيق، وهو أنَّ معادلة الأنا بالآخر فكرة بقيت تهيمن على محمود درويش، وشعرهِ، حتى أيامه الأخيرة (ص99) وفي ذلك ما يثبتُ أنه، بتحوله من شاعر مقاومة لشاعر حرية، لم يتراجع، ولم يمتثل، ولم يتخلّ عن جلده، على النحو الذي توهَّمه بعض الدارسين المتعجّلين ممن طفقوا يتعقبون بعض الكلمات، أو العبارات، التي عدَّلها هنا أو هناك، فأقاموا الدنيا وأقعدوها ظانّينَ بالشاعر ظنَّ السوء، وأنهم بظنّهم هذا ينتزعون حجَرَ سنمار من الصرخ الشامخ، والقصر المنيف.

فقد سلط بعض النقدة، ومن يتشبّهون بالشعراء، الضوء على ما في قصائد درويش المتأخرة من ظهور لافت للذات، مثلما يتضح في ورْد أقل، وفي هي أغنية هي أغنية، وفي لاعب النرد، وقبلها جدارية محمود درويش. وديوان لماذا تركتَ الحصانَ وحيدًا؟ فعدوا ذلك نكوصًا تارة، وتارة انكفاءً على الذات، ظنا منهم أن الشاعر الملتزم المقاوم، المُمانع، ينبغي له أن يتنازل عن ذاته، وأن ينبذها وراءَ ظهْره. وهذا ضربٌ باطلٌ من الظنّ. فالإنصافُ " يقتضي التأكيد على أن الذات في قصائد درويش المذكورة ليست ذاتاً رومانسية، تنشد الخلاص الفردي، أو تدّعي أنها مركز الكون. وهي ليست الذات التي تخلق العالم على هواها. فهي قصائدُ، على الرغم من حضور الذات فيها، لا تفتأ تتناول قضايا الإنسان: قضية الحياة والموت، والتاريخ، والزمن، والخلود، من خلال تجارب معيشة، حارّة، ومن منظور ذاتيّ خاص وحيّ. " ص105- 106 فالذاتُ، في الجدارية (1999) تحاورُ الموت، وتسخر منهُ، ومن قوته، وتبدو كقوة آمرة

متحررة من الخوف، ومن المجهول، إذ ترى الموت لحظة مكثفة من لحظات الحياة:

لا تحدق
يا قويّ على شرايبني لترْصُدَ نقطة
الضعف الأخيرة
أنت أقوى منْ
نظام الطب، أقوى من جهاز
تنفُّسي، أقوى من عسلي القويّ
ولستَ محتاجًا لتقتلني إلى مرضي.

ثم يقول في القصيدة :

ما شئتَ منْ معْنىً إلى معنىً
أجيُ، هي الحياةُ سُيولةٌ، وأنا
أكثفها،
أعرّفها بسلطاني
وميزاني.. (ص110)

فهو لا يفتأ يؤكّـد خلود الشعر، وخلوده فيه. ولهذا، فإن الجدارية، برأي الدكتور ماضي، وإن كانت الذات فيها بارزة، إلا أنها تعبّر عن المواجهة المستمرّة، الدائبة، بين الإنسان، والموت، مُجسّدة بذلك رؤيتها الفنية الكلية التي تُسوّغُ وصفها بجدارية خصبة، متجددة، تجدُّدَ الخضرة في الأرض البكر. ولا يفتأ الشاعر يؤكد هذا في غير قصيدة، كانت الأخيرة قصيدة لاعب النرد(2008) ففيها يراكِمُ الكثير من المصادفات في حياته، أو يخيل إليه أنها مصادفاتٌ، مضيئا بذكرها تحولات الذات وأقبية الأنا، عائدًا إلى تجاربه الخاصة السابقة عودة لا تشكل

انكفاءً، ولا تراجعًا، بل اتساعًا في الرؤية، وتنوعًا في المواقف، من المكان، والعالم، والإبداع، والوجود، ومن الحقيقة والوهم، ومن المَجْد والأسْطورة، ومن الواقع والتاريخ. فذاته- ها هنا- ذوات متعددة، وهويته هويات عدة، لا هوية واحدة. وهذا ما ينسجم مع الانتقال من إيديولوجيا السياسة إلى إيديولوجيا الشعر.

وحرصا من المؤلف على إتمام الفائدة، أضافَ لكتابه قائمة بدواوين درويش، من ديوانه الأول " عصافير بلا أجنحة " حتى الديوان الذي ظهر بعد وفاته، وهو ديوان " لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي "2009 مشيرًا للطبعات الكاملة وشبه الكاملة التي صدرت في أماكن شتى من العالم. وأضاف لهذا قائمة أخرى تضمّ الرسائل العلمية، والكتب، التي كتبت أو نشرت حول شعر مَحْمود درويش، وهي كثيرة جدًا. وعلى الرغم من أنّ الكتاب صغير الحجْم (160ص) إلا أنه عظيم القيمة، جمّ الفائدة، بما جلاهُ من غبار أثارهُ بعض المتنطّعين، وأضاف إلى دراسات محمود درويش لبنة جديدة تتمثل في أنه خلصَ من الإيديولوجيا السياسية إلى إيديولجيا الشعر، وأن قصائدة المتأخرة على ما فيها من غموض تقيم نسقا جديدًا للتواصل الإنساني عبر الشعر، وقواعده، لا عبر النسق المعرفي، وأنَّ الخيال الشعري فيه خيال ابتكاريٌّ خلاق لا يكتفي باستدعاء المتخيل، ولكنه يقوم باختراعه، وابتكاره. ولا يعني طغيان الذات على بعض شعره المتأخر انكفاءً أو تراجعًا أو انسحابًا من معركة الوجود، ولكن السلاح هو الذي تغيّر بتغيّر النظام اللغوي، والبنائي للقصيدة.

مع هذا كله، لا بد من أسئلة نسوقها في نهاية هذه المقاربة السريعة للكتاب، فهل يسلم القارئ مع المؤلف بأن الشعر إيديولوجيا، وهل اسْتخْدمَ المؤلف اللفظ مَجازًا، ألا ترتبط الإيديولوجيا بمفهوم عقدي، دَعَويّ، لا فنيّ؟ فالشعر

كما الفن يقوم على الخيال، والحس، والاستثارة، والوجدان، في حين أن الإيديولوجيا تقوم على المنطق الحِجاجيّ، والإقناع بالمسائل العقلية، والبرهانات. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإنّ أكثر متذوقي الشعر لا يقللون من شأن الشعر إذا قيل في فضاء إيديولوجي، بشرط ألا تطغى عليه الإيديولوجيا العرفانية، والسياسيّة المباشرة. أما موقفه من شعْر درويش المُبكّر الذي لا يجدُ فيه المؤلف مزيّة تسوغ إعجاب الكثير من المقرّظين، فذلك انطباعٌ، لا يقوم على إثباته دليل. فنحن بقدر ما نرى في " أزهار الدم " من إبداع نرى في الجدارية، وفي لاعب النرد، وحالة حصار، فالتحوّلات التي اجتاحت شعر درويش اجتاحته على المستوى الكمّي، لا الجوهري.. نلاحظ مثلا أنّ في ديوانه " لماذا تركت الحصانَ وحيدًا ؟ " أجواءَ منْ قصائده القديمة الأولى، ومع ذلك لا نستطيع الأدعاء بأن هذا الديوان يمثل انتكاسة في شعْره. وبالمقابل نجد في سرير الغريبة وفي كزهر اللوز أو أبعد، قصائد مفتعلة، ومحاولات في التجريب لا تبلغ بالشاعر حد الاكتمال، والتجاوز، ومع ذلك لا يقال: إن ذلك مظهرٌ من مظاهر الإخفاق، فليس من الواقعية أن يوضع شعر الشاعر- أيا كان - في سلة واحدة، وأن يوزن بميزان واحد دقيق. فضلا عما سبق، يذكر المؤلف بعض ما تعود به اللازمة المتكررة من مزايا على قصيدة درويش، مؤكدًا أنها تفيد التنبيه والتأكيد والتشويق والمَوْسَقة والربط بين المقاطع زيادة على أغراض نفسية، ومَعنوية إلخ.. وهذا قولٌ ينسحبُ على أي لازمة في أي قصيدة، ولا تختص بقصيدة درويش. فلو تذكر القارئ اللازمة في أنشودة المطر للسياب، لظن أن الدكتور الفاضل يعنيها بهذا التوْصيف، ويقصدها بذاك التوظيف. وقد توهم المؤلف أنّ " أزهار الدم " ديوان لدرويش، ذكره في الفصل الثاني، وأعاد ذلك وكرره في ثبت الدواوين، دون أن يذكر تاريخ النشر، ومكانه، واسم ناشره، والصحيح أن "

أزهار الدم " قصيدة طويلة في ديوان " آخر الليل " وهي تتألف من قصائد قصيرة لكلّ واحدةٍ منها عنوانٌ مستقلّ. وينسحب هذا على " أغنيات للوطن " وهي قصيدة ذكرها المؤلف في الدواوين، مثلما ذكر أزهار الدم. وبإشارة سريعة يذكر المؤلف أن العنوان (أزهار الدم) يذكرنا بأزهار الشر لبودلير، وهذا أيضا انطباعٌ يحتاج إلى إعادة نظر، لأن الشاعر نفسَه يشير في واحدة من قصائده، وعنوانها (لوركا) لاقتباس العنوان من هذا الشاعر صاحب مسرحية " عُرْس الدم " وهي التي يقول في مطلعها:

عفو زهر الدم يا لوركا وشمسي في يديكْ
وصليب يرتدي نار قصيدة
أحملُ الفرسان في الليل يَحجّون إليكْ
بشهيد وشهيدة

وقد كان لوركا من أكثر الشعراء تأثيرا في شعر محمود درويش، وذلك مانبهتُ عليه في دراسةٍ لي نُشِرتْ في مجلة كلية الآداب بجامعة القاهرة 1998 ثم أعيد نشرها في كتاب" الضفيرة واللهب " 2000. والحقيقة أن مثل هذه الأسئلة، والملاحظ، لا تقلل من شأن كتاب الأديب الفاضل الدكتور شكري، وحسْبُه أنه كشفَ عنْ تحوّلات في شعر درويش لم يلتفت إليها أيٌّ من دارسيه.

1.قارن بما ورد ص 58 من هذا الكتاب

الفتياني:
محمود درويش ناقدا

على الرغم من كثرة المؤلفات والبحوث التي تناول فيها أصحابها محمود درويش إلا أن أحدا منهم لم يلتفت إلى الجانب النقدي منه، وهو الجانب الذي حظي بعناية الدكتور سهيل الفتياني في كتابه الجديد الذي صدر عن دار ابن الجوزي (2022) بعمان في تمهيد وخمسة فصول وخاتمة ومسرد للمصادر والمراجع.

ومن المبادرات التي تشير لما يعتزم المؤلف إظهاره من شخصية الشاعر درويش، مما لم يسبق إليه الباحثون، ما يورده في تمهيده الموسع عن غواية النقد. فهو يرى في الشاعر الراحل (1941- 2008) ما يراه غيره في الشاعر الكبير – أيا كان- ناقدا حصيفا، بارعًا، لا يدفع بقصائده للنشر، ولا يذيعها في الناس، إلا بعد أن ينظر فيها نظرة الناقد غير المجامل، ولا المتحيز، لما يكتبه شعرًا، أو نثرًا.

وإذا كان بعض النابهين من أمثال أفلاطون، والقس الكندي نورثروب فراي Frye و رينية ويلك Wellek قد أكدوا أن الشاعر قلما يكون ناقدًا، وإذا كان ناقدا، فقلما يكون بارعا في نقده، والأرجح أن يكون منحازا لمذهبه الشعري، فإن ثمة من يقولون شيئا غير هذا. ففي مقالةٍ لإليوت عن " مهمة الشاعر والناقد" يؤكد أنّ الشاعر هو أول من يمارس النقد إزاء نصه الشعري. فما إنْ ينتهي من كتابته، وتزايله حُمّى الإبداع، حتى يأخذ باسترداد وضعه الطبيعي الذي كان عليه قبل الكتابة. أي قبل أن تهبط عليه لحظة

الوحي، وتُشكرهُ نشوة الخلق، فيعود إلى ما كتبه، فيصحّح هنا ما لا يصحِّحه هناك. ويضيف هذه الكلمة، أو تلك العبارة. ويقدم جملة، ويؤخر أخرى. ويحذف ما هو جدير بالحذف، ويزيد ما يستحق الزيادة. ولا يرضى عما كتبه إلا بعد أن يجري قلمه فيه مرارا، وتكرارا. ويظل على دأبهُ إلى أن يبلغ في ذلك حدًا تصبح قدرته على التصحيح، والتنقيح، معدومة، أو كالمعدومة. ولهذا، فإنّ في إهاب كل شاعر كبير ناقدًا كبيرًا. سواءٌ اعترف بتلك الحقيقة، أم لم يعترف. فالشاعر ناقدًا، أو الناقد شاعرًا، واقع لا سبيل إلى إنكاره، ولا مناص من البحث فيه بغية التركيز عليه، وإظهاره. وهذا ما يتصدى له الفتياني في كتابه الذي يُعنى فيه بآراءِ درويش.

ففي مقابلاتٍ، وكتاباتٍ نثرية للشاعر، سبق نشرها في كتب منها: شيءٌ عن الوطن 1971 ويوميات الحزن العادي 1973 ووداعا أيتها الحرب 1974 وفي وصف حالتنا 1987 وذاكرة للنسيان 1987 والرسائل 1990 ومقالاتٌ وحوارات 2009 والأعمال النثرية الكاملة 2009 تضافُ إلى ذلك مقالاته في " الكرمل" ففي هذا كلهِ تتناثر أراؤه في الشعر بصفةٍ عامّة، وفي قضايا أخرى يهتم بها الشاعر، والناقد، على حدٍ سواء، كقضية الواقعية في الأدب، والالتزام في الشعر، وما قيل أو يقال عن الإبداع الشعري، وهل هو إلهامٌ ينبثق في لحظة معينة لا سيطرة للشاعر عليها، أم أنه صنعة تتطلب مهاراتٍ تُكتَسَبُ بالدربة والممارسة، وتكرار المحاولات.

وعن علاقة الشاعر باللغة، وهل تنقاد له طيّعة أم يجد فيها عنتا فتضطرّه لمصاولة اللسان، والمراهنة على امتلاك أعنّة البيان؟ وما هي نظرة الشاعر لبناء القصيدة؟ وهل الشعرُ لا يكون شعرًا إلا إذ كان منظوما وفقا

لقوانين العروض، أم يتحققُ وجودهُ، ويتجلى، فيما لا وزن فيه، ولا عروض. أي: هل يمكن للنثر أنْ يكون شعرا، وللشعر أن يكون نثرا؟

فمثل هذا السؤال لم يجابه شاعرًا كالمتنبي، أو أبي فراس، أو المعري، ولكنه واجه كثيرين في عصرنا هذا كيوسف الخال، ومحمد الماغوط ، وجبرا إبراهيم جبرا، وأنسي الحاج، ومحمود درويش، وآخرين.. فما رأي الشاعر درويش في هذه الإشكالية، وكيف نميّز الشعر الذي يخلو من الموسيقى عن ذلك الذي يجذبنا من النظرة الأولى بما فيه من غنائية عذبة الإيقاع، ومن موسيقى لها في المتلقي فعلٌ كفِعْل السِحر، أو أكثر؟

الالتزام في الشعر

يرى الفتياني أنّ لمحمود درويش ملاحظ عن الشعر من حيث طبيعتُه، وعن النص الشعري الجيد، وعن رؤيته للشعر الذي يكتبه الآخرون.. بيد أن درويشا لا يرومُ بهذه الملاحظ أن يحتل مقعدا في نادي الناقدين، حسبه أن يوضح ما يرتئيه من آراء في غير توصيفٍ نظري، ولا تقعيد نقدي، يُدرجه في هذه المدرسة، أو تلك، من مدارس النقد.

أما عن إشكالية الالتزام في الشعر، فلا ريب في أن موقف الشاعر درويش تطور تطورا كبيرا، منتقلا من هيمنة النسق الواقعي الماركسي الذي يُحتّم عليه التغني بالعامل، والفلاح، والإعلان مباشرةً عن موقعه الطبقي الذي يحيل القصيدة لشيءٍ يشبه المنشور الحزبي، أو الإلحاح على تضمين القصيدة تعاطفا مع المجتمع المنخرط في مسار التغيير، والتحرّر الشامل من العبودية، والاستغلال الاقتصادي البشع. ويستنتج من هاتيك الإشارات التي تردُ في كتب درويش أن له موقفا حاسِمًا من هذا، لا في شعره وحده،

بل في شعر غيره. فالشعرُ ينبغي له أن يتخطى مقاومة العَسْف الإسرائيلي إلى تبني قضايا الإنسان في صراعه مع الطغيان، والاستبداد.

فدرويش في رأي المؤلف الفتياني لا يفتأ يُلحّ، في جل ما كتبه من مقالات، وما صرح به في المقابلات، أنه يتجاوز الإطار الوطني والقومي إلى الإطار الإنساني. فالشاعر العربي عامة، والفلسطيني بصفةٍ خاصة، لا تنحصر معركته مع المعتدين الإسرائيليين، ولكنه يدافع بشعره أيضًا عن الإنسان حيثما كان. وهذا يتطلب تداخل الخاصّ والعام، القومي مع الإنساني، الذاتي مع غير الذاتي. فالفصل بين وجدان الشاعر وما يحيط به شيء يأباه الشعر الحقيقي؛ إذ كلما أوغل في إنسانيتهِ، ازداد تجسيدا وقربا من عالمه الذاتي، وشَجَنِه الشخصي.

حذلقة نقدية

هذا هو رأي الفتياني في موقف درويش من إشكاليَّة الالتزام، والشعر الهادف. أما ما يثيره بعض الدراسين من أنّ شعره المبكر خيرٌ وأرقى من شعره المتأخر، أو العكس، فلا يعدو كونه ضربًا من الحذلقة النقدية. لأن درويشا مر شعره بمراحل اجتاز فيها الإطار الضيق المحدود للرؤيا إلى أفق أوسع يتطلب لغة، وصورًا، وبناءً فنيا مبتكرا، ورموزًا حيوية متجددة. يتزامن هذا التوسع على مستوى النسيج الفني للقصيدة مع التوسّع في أفق الجمهور الذي يتلقى شعره. ولم يعد من المناسب أن يخاطب جمهوره هذا بقصيدة كقصيدة " سجل أنا عربي "..إذ بتوجهه لجمهور أكثر اتساعا، وشمولا، يتجاوز المحلي إلى العالمي، ولا بد من استخدام لغة شعرية أخرى، مع أن موقفه لم يتغير، أي: يتغير الشكل ولا يتغير الجوهر:

القصيدة فوقي

وفي وسعها
أن تعلّمني ما تشاء
كأنْ أفتَحَ النافذة
وأديرَ تدابيريَ المنزليّة
بين الأساطير .. في وسْعها
أنْ تزوِّجني نفسها.. زمنا
القصيدة . تبعد عني

فهذا الشعر، بلا ريب، مختلفٌ اختلافا كبيرًا عن " سجل أنا عربي " من حيث اللغة والأسلوب. وإنْ كان الاثنان في مستوى واحد من الجودة، كل على وفق السياق، والإطار، الذي يقال، أو يقرأ فيه. فمحمود درويش مثلما يلحّ في مقابلاته دائمًا يتجاوز الإطار السلفي الذي يحدُّ من قدرته على الخلق الإبداعي، أو الانطلاق خلف رؤى جديدة، وتنويعات لغوية مبتكرة تشهد له أنه شاعرٌ لا يمْتَحُ بدلاء الآخرين، ولا يكرّرُ نفسَه إلا نادرًا.

ويتوقف المؤلف إزاء عدد من قصائد درويش، وبعض مقابلاته، مستخلصا أن درويشًا يرى في قصيدته تفاعلا حميما بين الوعي واللاوعي. فانبثاق القصيدة يعودُ إلى اللاوعي، ثم تبرز فيها المهارة، والصنعة، بعد ذلك. فالشاعر في رأي درويش يظل مترددًا في تحديده لموقع الذات من عملية الخلق، وهل هو الذي يقود القصيدة، أم هي التي تقوده. والفتياني، لا يفتأ يكرر في الفصل الثاني من كتابه تبنّي درويش للفكرة القديمة المتجددة، وهي أن الشعر ضربٌ من الإلهام والوحي.

ويضيف إلى هذا عناية درويش الخاصّة باللغة. إذ الجمالية الشعرية في رأيه لا توجد خارج اللغة. فبها يرسي الشاعرُ قواعِدَ سَفَرٍ رَمزية تكسر ذاتها

لتبني، وفيها نعرب عن حريتنا، وسلامنا، مثلما جاء في إحدى رسائله إلى سميح القاسم. (2011) واستحوذت فكرة تجديد اللغة الشعرية على تفكيره. وتملكته الرغبة في أن تكون له بصمته الخاصة على لغة عِمادها انتهاكُ القيود، والتراكمات، والأنساق المألوفة التي تُثْقل كاهِل التجربة، وتحد من حريتها الإبداعية. وفيما يتعلق بقصيدة النثر، يؤكد الفتياني أنَّ غياب الموسيقى يتطلب بديلا، وهذا البديل هو تكثيفُ الاختيارات الأسلوبية المتعددة؛ كاللجوء إلى السرد فيما يشبه القصيدة - الحكاية. والمفارقة الساخرة. ويعتقد المؤلف أن شعر درويش في أثر الفراشة – مثلا- لا يقل جودة وسحرًا عن شعره في غيره من الدواوين.

ويبدو الفتياني في فصله الخامس وقد ابتعد عن الموضوع الذي اختاره وحدَّدهُ العنوان، وهو الحديث عن درويش ناقدًا. فهو يقفنا فيه على دلالة الاسم، ودلالة المكان، و المرأة، والآخر. وهي دلالاتٌ لا علاقة لها بغواية النقد. وكان الأجدر به أن يتناولها في الفصل الموسوم بعذابات اللغة. فما معنى أنْ يشير لمعجمه الشعري، أو لبنية الحكاية في القصيدة، أو لرمزية الاسم، أو لرمزية المكان، ورمزية الأرض، واطّراد الأفعال اطرادًا يعبر عن ديناميكية القصيدة، وإلى المفارقة الساخرة، وغير الساخرة، التي تتعلق بالحضور والغياب، في حين أن لديه فصلا عن اللغة عند درويش؟

وأيًا ما يكُنِ الأمْرُ، فإن للفتياني في هذا الكتاب فضل التنبيه على ما لدى درويش من أنظار نقدية، أو شِبْه نقدية، متبصرة في شعره، وفي شعر غيره. وما ينبغي أن يكون عليه الشعر الهادفُ، الملتزم، وموقفه الجدلي من اللغة الشعرية، والوَزْن، والإيقاع، ومن فكرة الخلْق الذي تندمج فيه ثنائية الوعي واللاوعي.

بسام قطوس:
درويش على تخوم التفلسف

أثارت أشعار محمود درويش (1941- 2008) الكثير الجمّ من الاهتمام لدى القراء، والباحثين، والدراسين، والمترجمين. فبعد الكتاب الأول عنه للمرحوم رجاء النقاش (1934- 2008) وعنوانه محمود درويش شاعر الأرض المحتلة الذي صدر عن دار الهلال في القاهرة 1969 نشر عبد الرحمن ياغي كتابا بعنوان محمود درويش في ديوانه عصافير بلا أجنحة 1969 ونشر أفنان القاسم كتابا بعنوان « الشعر والملحمة الدرويشية « 1987 ونشر شاكر النابلسي كتابا آخر بعنوان «مجنون التراب» 1987 ونعيم عرايدي نشر كتابا بعنوان «البناء المجسَّم « 1991 ونشر حيدر بيضون: محمود درويش شاعر الأرض المحتلة 1991 ومن الكتب التي صدرت عنه، وعن شعره: الشاعر الغاضب محمود درويش لأحمد الزعبي 1995 ومحمود درويش: الشعر والقضية 1995 لنادي ساري، و» محمود درويش بين الزعتر والصبار « لمحمد الحاج صالح 1999 وبنية القصيدة في شعر محمود درويش لناصر علي 2000 وتطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش لسعيد أبو خضرة 2001 وأرض القصيدة لعادل الأسطة 2001 ومراوغة النص لحسين حمزة 2001 والرمز في شعر محمود درويش من 1960- 1977 لفتحي أبو مراد، والخطاب الشعري عند محمود درويش لمحمد أبو حميدة 2000 ، والخطاب الشعري عند محمود درويش لمحمد فكري الجزار 2001 ونقوش على جدارية محمود درويش للمتوكل طه 2001 ومحمود درويش

شاعر المرايا المتحوّلة لعلي الشرع 2002 وتحوُّلات التناصّ في شعر محمود درويش لخالد جبر2003 ومحمود درويش ناثرًا لتهاني شاكر 2004 ومحمود درويش الغريب يقع على نفسه، لعبده وازن 2004 والتركيب اللغوي للصورة في شعر محمود درويش لمصلح النجار 2007، ومحمود درويش لعبد الحليم حمود 2009وجماليات الموت في شعر محمود درويش لعبد السلام المساوي 2009 و الحداثة في شعر محمود درويش، لمحمود غنيم 2009 ومحمود درويش ينهض؛ لمؤلفه إبراهيم الجرادي 2009 ومحمود درويش - حالة شعرية، لصلاح فضل 2010 و» محمود درويش: قيثارة فلسطين « لصاحب هذه الكلمات 2011 و جدل الشعر والسياسة في شعر محمود درويش، لعادل الأسطة 2013 وشعر محمود درويش؛ إيدولوجيا السياسة وإيديولوجيا الشعر، لشكري عزيز الماضي2013 والتشكيل الإيقاعي في شعر محمود درويش، لحسن الغرفي 2015 وملحمة المهزومين: درويش مقابل هوميروس لرابعة حمّو 2016 ومحمود درويش والسياب ودراسات أخرى، لمحمد عُصْفور 2017 واللغة في شعر محمود درويش لسفيان الماجري 2018 و(شعر محمود درويش؛ تحوّلات الرؤية، تحولات اللغة) لإبراهيم السعافين 2018 و» جدارية محمود درويش دراسة بنيوية « لمحمود البنا 2019 علاوةً على كتاب محمود درويش في مصر- المتن المجهول (1971- 1973) لسيّد محمود (2020).

وثمة عدَدٌ يفوق الحصر من المقالات، والبحوث، ورسائل الماجستير، والدكتوراه غير المنشورة. على أن هذه الكتب، وتلك الدراسات، والأطاريح، تتناول شعر درويش من الزوايا الأدبية الفنية، واللغوية، لا غير. ولم يقف عند المشكلة الفلسفية في شعره إلا القليل النادر الذي لا يؤبه له، كتتمَظْهُر الأنا في شعره لعطية إسكندر، و الأنا في شعر محمود درويش لصفاء المهداوي 2013

و» أسئلة المكان والكينونة في شعر محمود درويش « لفتيحة كحْلوش. وهذا الأخير هو الدراسة الوحيدة التي توقفت بأناةٍ عند المشكلة الفلسفية في شِعره. وتأتي دراسة الناقد الأكاديمي بسّام قطوس، الذي أحبَّ السير في الاتجاه المعاكس لما سار عليه الآخرون واقتفوه، متوقفًا وقفة جادة إزاء مشكلة التفلسف في شعر درويش في كتابه ذي العنوان « درويش على تخوم الفلسفة « (فضاءات 2019) ويبدو أن المؤلف لم يطمئن لدلالة هذا العنوان، وكفايته في تبليغ المعنى « على تخوم « فزاد عليه عنوانا آخر هو « أسئلة الفلسفة في شعر محمود درويش".

وقد اطَّرد استعمال كلمة (أسئلة)، و(سؤال) في الدراسات، والمقالات النقدية العربية الحديثة، وجاء في الكتاب: أسئلة الشعر، وأسئلة الفلسفة، والأسئلة الفلسفية، والسؤال الفلسفي، وسؤال الوجود، وسؤال الخفة، وسؤال المحو، وسؤال التشيُّؤ، وسؤال الاكتمال، وسؤال الماهية، وسؤال المعرفة، وأسئلة الاختلاف، وسؤال الحضور والغياب، وسؤال الظاهر والباطن، وسؤال المركز والهامش إلخ... وأحسبُ أنّ مستعملي هذه الكلمة يريدون بذلك تعبيرًا شائعا، ومتداولا، ففي اللغات الأوروبية، وهو تعبير» المشكلة « Problem إلا أن ترجمة هذه الكلمة بسؤال ترجمة غير دقيقة، في رأينا، فلو استعملت عوضًا عن (سؤال) لفظة (مشكلة) أو (معضلة) لكانت أكثر دقّة وانسجاما مع طبيعة اللغة العربية؛ لأن السؤال في العربية هو أن ينتظر المتكلم جوابًا عنه، إنْ لم يكن دعاءً، كقول الشاعر: «سألت الله أن يبعث لي بليلى « فهنا السؤال دعاءٌ. وقد يكون طلبا لحاجة، وهو ما عناه الشاعر بقوله « لكنما الموتُ سُؤال الرجال " ومستعملو هذه الكلمة لا يريدون الدعاءَ، ولا التسوّل، ولا الإجابة، وإنما يريدون البحث في الموضوع على أساس أن فيه آراءً

متباينة، ووجهات نظر مختلفة اختلافا كبيرًا وشديدًا. وتبعًا لهذا، فإن في كلمتيْ مشكلة، وإشكالية، أو معضلة، تعبيرًا عن المراد أكثر دقة.

ولأنّ المؤلف يشعر بهذا، فقد عرض لنا في فاتحة الكتاب آراء عدد من ذوي البصر والبصيرة، وفي مقدمتهم نيتشة وت. س. إليوت، وسواهما، ممن لا يفرقون بين الشعر والفلسفة، من حيث أنهما خطابان يعبران عن أفكار تتصل بالكون، والوجود، والعدم، والحياة، والموت، والحقيقة، والسعادة، إلخ.. وهي إشكالاتٌ ساورتِ الكثير من الفلاسفة من سقراط إلى يومنا هذا. ولا يكتفي المؤلفُ بما ذكره في مقدّمته، ذلك لأن الفصل الأول إنما هو بحثٌ في مشكلة العلاقة بين الشعر والفلسفة. فالشعرُ من حيثُ هو خطابٌ أدبيٌ ذو مواصفات محددة، والفلسفة، التي هي خطابٌ آخر غير أدبي تستقل عن الشعر، والأدب، بمواصفات أخرى.

فالمؤلف لا يتفق قطعًا مع أولئك الذين يتصوَّرون وجود فجوة بين الفلسفة والشعر. فالفلاسفة منذ أفلاطون الذي يُصنف شاعرا بمعنىً ما، مرورًا بكانط، وهيجل، وفيخته، وشيلينغ، وماركس، وإنجلز، وغيرهم – هم، بصورةٍ من الصُور، فلاسفةٌ شعراء. والذي يؤكد ذلك أنَّ الأطاريح لدى هؤلاء الفلاسفة بمن فيهم نيتشة، وهيدجر، لا تبتعد إلا قليلا عن أطاريح الشعراء.

فالشعر والفلسفة لدى المؤلف خطابان معرفيّان، ولكل منهما طابعه الإشكالي، ولا ينتظر الباحثُ حوابًا عنهما. « ثم يضيف: « فالفلسفة تسعى لكي تكون علما في حين يسعى الآخر(الشعر) لكي يكون فنا "، لكنه « كثيرًا ما يتجاوز طبيعته هذه ليغدو سمة أساسية للخطاب الفلسفي، وحقيقة لماهية الكائن، والوجود "، فهو « الروح الشعرية التي تسْكُن كلّ فنّ ". (ص21) وفي موقع ثانٍ يحاول المؤلف إقناع القراء بألا فرق بين الشعر، من حيث هو

خطاب، وبين الفلسفة، التي هي خطابٌ عقلاني، تأمليٌ، لا عاطفيٌ، ولا وجدانيّ. فالدلائل المؤكّدة لذلك هي أنَّ الشعر يرتبط بالتأمل، والحدس، وبالأخلاق، ويستعصي على التعريف الجامع المانع، وينشُدُ الوصولَ للمُطلق، ويربط بين المرئي واللا مرئي، وبين الحاضر والغائب، بين الخفيّ والمتجلّي، المعْتم والمضيء."(ص22).وهذه الدلائل تتواترُ في بعض ما كتبه هيدْجر عن الشاعر الألماني هولدرن (1770- 1843) Holderlin .

مع ذلك، نجد المؤلف لا يفتأ يستخدمُ عنوانات تعمّقُ لدى القارئ الفكرة التقليدية السائدة عن اختلاف الشعر عن الفلسفة، وتبايُنه عنها تباينًا كبيرًا. فبُعيد هذه الدلائل يتحدّث عن "التهميش والإعدام" قاصدًا نبذ الفلاسفة للشعر والشعراء (المعضلة الأفلاطونية) [1] وثمة عنوان آخر « لقاءُ المصالحة " التي لا تكون إلا بين خصمين متعاديَيْن. وفي عنوان آخر يشير إلى أن الفلسفة قد تكون في بعض الأحيان مما يتمّ استرجاعه، وإعادته، عن طريق الشعر، ثم في عنوان آخر نجده يقف بنا إزاء « جدل الفلسفة والشعر» مع أنّ الجدل يكون عادة بين شيئين لا يتفقان.

بيد أنّ حرص المؤلف على تناول شعر درويش بصفته ضربًا من التفلسف قاده إلى الزعم بأن الفلسفة " ممارسَةٌ أسلوبيّة ". ويزيد على هذا قائلا « إن الفلسفة قبل أن تكون ممارسة استدلالية، مفهوميَّة، هي ممارسة أسلوبية «. « وأن الفلاسفة الكبار هم أسلوبيون[2] ". وهذا رأيٌ بعيد عن الواقع، وهو أقربُ إلى التطرف النظري الذي لا يؤيده التطبيق. فكأني بالمؤلف، ونتيجة حماسته للفلسفة، وقع في ما لا يريدُ الوقوعَ فيه، فهو بهذا يحطّ من شأن الفلسفة، ومن شأن الأسلوبيَّة، ولا يسمو بالشعر مع إرادته لهذا السموّ. ولطالما وعينا من كتابات الفلاسفة رفضَهم للأساليب الشعرية لأنها تقوم على التخييل الكاذب،

وليس على الحقائق. علاوةً على أنّ المنطق، لدى الفلاسفة، لا تستقيم قناتُه مع اللغة الأدبيّة عامة، والشعريّة على وجه الخصوص، لاعتمادها المفرط على المجاز والاستعارة، والتنافر، والمفارقات، والكنايات، والأخيلة البعيدة التي قد تبلغ من الغلوّ حدًا تتعارض فيه تعارضا شديدًا مع الأسلوب الفلسفي، الذي يتوخّى الدقة في استخدام العلامات اللغوية بحيث لا تسمح المقولات الفلسفية بتعدُّد الدلالات. وقد يحتاجُ الخطابُ الفلسفيُّ بعض التأويلات، إلا أنَّ هذا مغايرٌ لما في الشعر من تأويل.

فالتأويل الأدبيُّ في الشعر يعتمد على تحويل الألفاظ، والمنطوقات المجازية، والملفوظات الموزونة المقفاة، والعلامات الرمزية، لأقوال تقاربُ الحقيقة لا الحقيقة نفسها، في حين أنَّ التأويل الفلسفي ينطلق من الحقائق المشوبة بما يخالف الواقع لحقائق أخرى أكثر دقّةً في الإطار الذي يحيط بالموضوع المطروح على بساط البحث.

صحيحٌ أن الشعر تعبيرٌ عن الذات عند أكثر المدارس الأدبيّة، عدا الواقعية الاشتراكية التي تولي الجمهور من قرائه أهمية تفوق أهمية الذات الشاعرة، بيد أن الذات في الشعر الغنائي، ومشكلة الذاتي فيه، مقابل الغيري، مشكلة وجدانية، وعاطفية، تغلّفها حماسَة الشاعر لأناه، وليستْ فلسفة بالمعنى الدقيق كفلسفة الوجود عند هيدجر، أو كيركجورد، أو الظاهراتية عند هوسيرل، أو الوجودية لدى سارْتَر. فالشاعرُ قد يخترع لنفسه هويّة غير هويته، ووجودًا ليس بالوجود الذي يهتم به الفيلسوف، مثلما يخترع فراشةً، أو وردَةً، أو نجمةً في قاع بحيرة، أو:

تتسع البحيرة في شمال الروح،
ترتفع السنابل في جنوب الروح

تلمع حبة الليمون
قنديلا على ليل المهاجر

ففي أبيات درويش هذه نجد صورًا لا تستقيمُ شكلا، ولا معنىً، مع الأسلوب الفلسفيّ. فكيف يمكن أن تكون للروح جهاتٌ شمالا وجنوبًا، ولحبّة الليمون إضاءةُ قنديلٍ في ليل المهاجر. وكيفَ للسنابل أنْ ترتفع في جنوب الروح مع أنها راسخة الجذور في التراب؟ مثل هذه الملفوظات، لا ريبَ في شاعريتها مثلما يرى المؤلف، بيد أنها تصْطدم بحائط متين، وجدار أصمّ يمنعها، ويصدّها عن الدخول في أيّ نسق يسْمح بانتسابها لخطابٍ فلسفيّ.

وهذا ليس ببعيد عن قول درويش - شعرًا - عن السماء، إنها في متناول اليدين، وأن جناح حمامة بيضاء يعيده لطفولة أخرى. فالأحلامُ، والرؤى المناميّة، تتواتر في لغة الشعر تواترًا تنأى به عن أن يكون فلسفة، أو حتى قريبًا من الفلسفة. لا سيّما وأنّ الشعر العربي من بداياته تنكَّب للتفلسف، إلا نادرًا. فقد زهِدَ الشعر العربي فيه، والشعراء الذين خاضوه أخفقوا، إلا قليلا منهم، في أنْ يكونوا فحولا مُفْلقين. ونظر النقد العربي في أزهى نماذجه للحكمة في الشعر، والفلسفة، نظرة مفعمة بالارتياب، والشكّ. فالذي يقترب بشعره من الجدَل، والحِجاج الفلسفي، والبُرهان، يعدُّ شعرهُ شعرًا ركيكا، لا يُتَخير في المختارات، لأنه نظمٌ يغلِّبُ القائلُ فيه العقلَ على الوجْدان، والفكر على الشعور، والإحساس ، ويهتم بالمنطق أكثر مما يهتم بالتخييل، وبجماليات الأسْلوب.

ولهذا قالوا عن أبي تمام، والمتنبي، حكيمان، وإنما الشاعر البحتريّ. كونه يتغنى في شعره، ويتوخّى في قصائده النسيبَ العذْب، الرقيق، الذي يشبه نسيم الروض في الصباح النَديّ، مبتعدًا عن الأفكار الذهنية المعلَّلَة التي تهجّن

الشعر، وتُفسدُه. ولهذا يقول، مستبعدًا الشعر عن الفلسفة، ومنطقها العقلي:

كلفْتُمــونا حـــــدودَ منطِقِكم والشِعْرُ يُغني عنْ صدْقِهِ كَذِبُهْ

وأيا ما يكنِ الأمر، فإنّ في شعر درويش إشاراتٍ فلسفيَّةً، منها ذكرهُ أسماءَ بعض الفلاسفة، إلا أنّ شاعريته، وتفوُّقه على غيره من الشُعراء، لم يكن بسبب هذه الإشارات، بل منْ لغته الشعرية، ومن الموسيقى الغنائية العذبة التي تفيضُ رقّةً، وجمالا، والصُور المبتكرة، المتخيَّلة، البعيدة عن وصف الواقع، وهذا ما لفتَ إليه أنظار الدارسين، والباحثين، ممنْ ذكرنا في مستهل هذا الفصل. فلم يتناولوا شعرهُ من المنظور الفلسفي، بل من زوايا عدة؛ بعضها فني، وبعضها لغوي، وبعضها موسيقي إيقاعي، وبعضها سياسيّ، وبعضها جمالي أسلوبي، وبعضُها ثقافي، وبعضها الآخر سيميائي، أو بنيويّ. وهذا الكتاب، الذي عَقَدَ فيه الدكتور بسام قطوس العزْمَ على حشر محمود درويش في زمْرة الفلاسفة، بتناول شعره من المنْظور الفلسفي، إضافةٌ جديدةٌ لدراساتٍ وفيرة متواترة عن الشاعر، لا تُنكرُ ريادتُه، ولا يَنْتقصُ رأينا هذا منْ موْفور فائدته، وكبير منفعته.

---

1. وقد أطلق ديفيد ديتشس في كتابه « مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق » الذي ترجمه محمد يوسف نجم، وراجعه إحسان عباس (بيروت، دار صادر، 1967) على موقف أفلاطون من الشعر والشعراء تعبير: المعضلة الأفلاطونية (ص15).

2.الأسلوبية Stylistics مثلما نعرف هي العلم بالأسلوب، والبحث عن خيارات المبدع لتجلية الجماليات على المستوى اللساني، بيد أن ممارسة الأسلوب لا تتفق مع ما يذهب إليه المؤلف؛ إذ الممارسة في رأينا هي توخي المبدع لاستخدام الاختيارات المتاحة لتجلية الفرادة، أي أن الممارسة تطبيق، والأسلوبيّة دراسة لذلك التطبيق. انظر كتابنا: الأسلوبية العربية مدخل إجرائي، جهينة للنشر، عمان، ط1، 2014.

السعافين في
قراءة جديدة لمحمود درويش وشعره

قد لا نبالغ إذا قلنا إن محمود درويش (1942- 2008) أكثر الشعراء العرب المعاصرين حظوة لدى الباحثين والدارسين والنقدة. فقد تضمن الكتاب الصادر في بيروت 2013 بعنوان «محمود درويش شعر الإيديولوجية وإيديولوجية الشعر» لشكري عزيز الماضي ثبتا بالكتب والدراسات والرسائل الأكاديمية، التي كتبت أو نشرت عن شعره فبلغت ثلاثة وثمانين عنوانا. ولا ريب في أن هذا الثبت غير دقيق، فثمة دراسات وكتب لم تتح للمؤلف فرص الاطلاع عليها، ولم تقع بين يدي تلميذته بيان عمرو التي – بلا ريب – بذلت جهدا كبيرا في لملمة ما كتب عنه، إلا أن المهمة التي انبرت لها من أصعب المهمات، لأن الأبحاث والدراسات والإصدارات تتوالى عن الشاعر من غير توقف، فكيف يمكن حصرُها وضبطها في هذا الثبت أو في غيره؟

يأتي إذن كتاب الشاعر الروائي الناقد الأكاديمي إبراهيم السعافين، الموسوم بعنوان «شعر محمود درويش تحولات الرؤية.. تحولات اللغة» (دار الشروق، عمان ـ 2018) بعد كل هذه الدراسات ليضيف جديدا لما كتب عن شعر درويش، الذي يصدق عليه الوصف مالئ الدنيا وشاغل الناس. فشعره منذ ديوانه الأول «عصافير بلا أجنحة» 1960 مرورا بـ»أوراق الزيتون» 1964 و»عاشق من فلسطين» 1966 حتى المجموعة التي صدرت بُعيْد رحيله بعنوان «لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي» 2009 شغلت الدارسين والباحثين، فغدا

من الصعب إن لم يكن من العسير جدا على الدارس أن يأتي بما يضاف لما سبق.

وقد جاء كتاب السعافين كتابا ضخما (356 صفحة) كعادته في تفضيل الكتب الكبيرة على الكتيبات الصغيرة الموجزة. ولأن دواوين محمود درويش المنشورة قاربت الـ26 ديوانا، فقد كان المتوقع أن يضم الكتاب 26 فصلا وفق نواياه، وهي تخصيص فصل لكل ديوان، غير أن عدد الفصول الفعلي في الكتاب 22 لأنه آثر، في بعض الأحيان، جمع ديوانين في فصل واحد، كجمعه ديوان «العصافير تموت في الجليل» 1970 و»حبيبتي تنهض من نومها» 1970 في الفصل الخامس. وقد يعزى ذلك لكون الديوانين صدرا في سنة واحدة. وفي الفصول جميعًا يتبع المؤلف خطة موحدة تتكرر فصلا تلوَ آخر. وتقوم هذه الخطة على رصد المؤلف لتحولات اللغة الشعرية من مجاز، وصورة، وأسلوب، ومن معجم، وتركيب، ومن تناصٍّ ديني، وثقافي، وتاريخي، وأسطوريٍّ وشعبي.. ومن مستويات اللغة، والإيقاع، وتوظيفه للمأثورات، راصدًا في الأثناء تحولات الرؤية على ضوء التجربة الشخصية، والإنسانية، والوجودية.

وقد أضاف المؤلف إلى هذه الفصول مقدمة، ومدخلا ، فأما المقدمة، فقد شرح لنا فيها حوافزه التي دفعت به دفْعًا لتصنيف هذا الكتاب، ونشره، بعد سنوات من الانكباب على عطاء الشاعر، وقراءته، ودراسته، وتحليله، ورصد ما فيه من تحولات في الرؤية، وفي اللغة، مذكرًا بإحسان عباس الذي قضى أربعًا من السنين في تأليف كتابه عن بدر شاكر السياب حياته وشعره 1969. وأما المدخل فعرض لنا فيه لعلاقة الشعر بالفكر، فالشعر ـ أيا كان النوع الذي يندرج فيه من غنائي، أو تأملي، أو فلسفي، أو قصصي، أو درامي – لا ينفك قطْعًا عن تصويره رؤية الشاعر للواقع، وهي، بلا ريب، رؤية

تشفُ عن مواقف أيديولوجية تجاه القضية، أو القضايا التي هي هواجس الشاعر، وقلقه، الذي لا يفتأ يوحي إليه بالكثير من الإيحاءات، والظلال. ففي «عصافير بلا أجنحة» 1960 تبدو رؤية الشاعر غضَّة، فِجّة، كأنها محاولاتٌ ينقصُها النُضج. ولكنها ـ مع ذلك ـ لا تخلو من قدرات كامنة تعد بالانطلاق، والتحليق، بلغةٍ تدعُ المباشرة إلى لون من الإيحاء، والإيماء، الذي يجنح بالشعر نحو التصوير، والرمز، في تعبيره عن الواقع، وعن الكون، وعن الوجود. أما «أوراق الزيتون» 1964 فقد زايلته فيه الرومانتيكية، التي غلبت على الديوان السابق، وتجلى الغضبُ في صوت الشاعر المقاوم، والمُتحدي، بل الثوري الحالم، الأكثر وعيًا، مثلما يقول درويش عن نفسه، في «ذاكرة للنسيان» والأكثر لصوقا بالماركسية في ما يؤكد المؤلف.

وفي «عاشق من فلسطين» 1966 يرصد المؤلف ما سبق لغيره – رجاء النقاش[1] مثلا- أنْ رصدوه من دلالات الارتباط بالأرض، وبالحياة اليومية للإنسان الفلسطيني، وبثقافته الشعبية التي عبّر عنها بعبارات مجتزأة يخاطب بها عدوَّه. ويرى السعافين ـ كغيره- أن في ديوان «آخر الليل» 1967 قصائد شهدت المزيد من التحولات التي ترقُبُ الآخرَ من زوايا جديدة، لم يكن لنا نحن – العربَ- عهدٌ بها في التعبير الشعري. ففي قصيدة «الورد والقاموس» نموذج يخطو به درويش خطوة أولى في هذا الطريق الذي أراده للشعر المقاوم. وهنا يجدر بنا أن نشير لما يغلب على الدارس في هذا الكتاب من وفرة في الشواهد الشعرية التي يقتبسُها من الدواوين، وهي اقتباسات ينثرها في الفصول نثرًا مما يجعل هذه الأشعـار تزاحم الأجـزاء التي يتحدث فيها المؤلـف نفسُه عن

1.راجع الفصل الأول من هذا الكتاب ص ص 9- 17

الشعر المقتبَس. علاوة على تكراره من حين لآخر عبارة عن القصيدة التي منها الاقتباس، وهي قوله « إنها من أكثر قصائده تعبيرًا عن الثورة ".

ولأنَّ المؤلف يقف عند دواوين درويش آحادًا، لا مجموعة في متن شعري متكامل، مترابط، فقد اضطر للتكرار، أو ليقول عن الديوان شيئا قاله عن الديوان السابق، أو شبيهًا بما قاله على أكثر تقدير. وهذا شأنُ كل من يتبع هذه الطريقة في التأليف. فعند تناوله لـ"العصافير تموت في الجليل" ونظيره «حبيبتي تنهض من نومها» يلح إلحاحا شديدا على امتزاج الذاتي بالموضوعي. وإذا عدنا لما قيل في ديوان «آخر الليل» 1967 وفي قصيدة «ريتا والبندقية» تحديدًا، نستخلص رأيه في أن الشاعر يمزج فيها بين الخاصِّ والعام، أي بين الذاتي والموضوعي. وفي قصيدة حبيبتي تنهض إلخ.. تلتبس اللغة بالحبيبة، ولعلها تتوحدان، وبهذا يصف لنا المؤلف ما يعده نقلة نوعية في تجارب الشاعر درويش، مع أنَّ هذا سبقت الإشارة إليه في الحديث عن ديوان «عاشق من فلسطين»1966 ويتجلى هذا المزج – بلا ريب – في ديوان «أحبك أو لا أحبك» 1972 الذي يقول المؤلف عنه: «في هذا الديوان يعيدنا الجمع بين النقيضين إلى الدوافع التلقائية والطبيعية: حب المرأة .. وحب الوطن .. الذي ازداد به تعلقا، واشتدّ إليه حنينه بعد أن فارقه مُكرهًا «. فأيُّ معنى لهذا القول إن لم يكن تأكيده لامتزاج الذاتي بالموضوعي؛ أي الحب بمعناه البيولوجي، والحب بمعناه الموضوعي؛ حبّ الوطن. وهكذا يتكرر رأيه في «ريتا والبندقية» وما تناسل منها من قصائد أخرى، فالحبّ في هذه النصوص يتماهى مع الأرض، ومع الأم، على نحو ما يتجلى في قصيدته «تقاسيم على الماء». وفي «سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا، إذ يرى الشاعر الوجود ـ في رأي المؤلف- من

خلال مأساته " وهذا أيضا لا تفسير له، ولا معنى، إن لم يكن امتزاج الذاتي بالموضوعي.

ونحسبُ أن الطريقة التي تعمَّد المؤلف اتباعها في الكتاب، وهي أن يقف عند الدواوين فرادى، هي سبب هذه الإشكالية التي تتمثل في التكرار، وغياب العناوين الفرعية التي تؤطر القضايا التي وعد السعافين بتناولها في مقدمته المُحْكمة. فقد وعد بتناول التحولات بالوقوف إزاء لغة الشاعر، ورؤاه، من مجاز، ومن صور، ومن أساليب، ومن معجم (ألفاظ) ومن تراكيب، ومن تناص إلخ.. لكننا نقرأ الفصول فلا نعثر على عنوان واحد يرشدنا لما يقال عن واحد من هذه الألقاب الفنية، والكيانات الشعرية. فلا نعثر- لا دائما، ولا نادرا- على مبحث مستقل عن المجاز أو الصورة أو الإيقاع أو الأسطورة أو الأسلوب استقلالا عن غيره، لذا تبدو الفصول للقارئ متشابهة كثيرا من هذه الزاوية. فلو وقفنا عند الفصل التاسع، مثلا، وهو الذي يتناول فيه ديوانا جيّدًا من دواوين درويش نعني «المحاولة رقم 7» فعدا عن الفقرة التي يستهل بها الفصل، نجده يفتتح قوسين للشواهد الشعرية التي تملأ الفصل.

ونظرا لكثرة الشعر المقتبس، واقتصادًا في المساحات المخصصة للشعر، لجأ المؤلف، أو الناشر، أو كلاهما، لكتابة الأشعار مثلما يكتب النثر، لا كما يُكتبُ الشعر، كل بيت في سطر مستقل عن الأبيات الأخرى. ولهذا في رأينا فضيلته التي لم تخطر- ربما – ببال المؤلف، ولا الناشر، وهي إغناء القارئ عن الاطلاع على دواوين الشاعر، إذ يكفي أن يقرأ هذا الكتاب ليلم برؤية واضحة، ومباشرة، عن شعره. وقد تعزى إلى هذه الظاهرة فضيلة أخرى، وهي ثراء الأحكام النقدية المفعمة بالإعجاب، وعبارات الإطراء المطردة في تقريظ شاعر يبْدو جديرًا بالإعجاب، حريًا بالإطراء والتقريظ.

في شعر محمود درويش
والفهم الخاطئ للتناصّ

وقع بين يدي في الأيام القليلة الماضية كتاب عن محمود درويش بعنوان' تحولات التناص في شعر محمود درويش ترائي سورة يوسف نموذجا' منشورات جامعة البترا (2004) ولا أدري لم ذكَّرني هذا العنوان بكتاب آخر تناول التناص في شعر محمود درويش، وهو كتاب حسين حمزة ' مراوغة النص[1] الصادر عن مكتبة كل شيء في حيفا سنة 2001 فهذا الكتاب كنت قد قرأته منذ زمن، ودونت عليه بعض الملاحظ التي نشرت في الرأي الثقافي ع الجمعة 2001/8/24، ثم أعيد نشر المقال في كتاب لي صدر عن الدائرة الثقافية في أمانة عمان بعنوان ' في دائرة الضوء ' سنة 2007ص 316- 322 أما العلاقة بين الكتابين فتعزى إلى الخطأ في فهم مصطلح التناص، وهو اصطلاح تفكيكي يقوم أساسًا على فكرة مؤداها أنّ النص الأدبي، شعرا أو نثرًا، يَكْتب نفسه بنفسه، وأن من الإجحاف نسبة النص لقائل معيّن، وهذا شيء يرتبط لدى التفكيكيّين بمقولتهم التي تحتاج هي الأخرى لإعادة نظر وهي مقولة ' موت المؤلف '.

فحسين حمزة يحيل قصيدة درويش أنا يوسف يا أبي (ص14- 24) إلى اقتباسات من القرآن الكريم، وكأنّ أحدًا لا يعرف سورة يوسف والقرآن غيره. ويحصُر دور الشاعر في القصيدة بجمع هاتيك الآيات، وترتيبها على نحو معين جاعلا من قصة سيدنا يوسف(عليه السلام) أليغورة Allegory أي: حكاية

رمزية، مغزاها معروف، ومحواها معروف، وهو خذلان إخوة الشاعر له- بوصفه رمزا للفلسطيني، وإلقائه في الجب.

ونحن إذا تابعنا حسين حمزة فيما يذهب إليه من نقد ننفي عن درويش، وعن غيره من شعراء، وظفوا هذه الحكاية في قصائد مثل: أحمد دحبور، ومريد البرغوثي، ومحمد القيسي، وآخرين.. أيَّ صفة من صفات الشاعر المبدع. فأيّ شخص بلا مواهب، وبلا قدرات، يستطيع أن يشبه هذا بذاك، وأن يجمع الاقتباسات كما لو كانت القصيدة بحثًا، وأنْ يبوب ويرتب بحيث تؤلف هاتيك الاقتباسات حكاية رمْزية، أو أليغورة. ولو كان النقد الأدبي كله على هذه الشاكلة، لوجب فعلا- أن نعلن وفاة النقد، وأن نقرأ الفاتحة على روحه الطاهرة، وأن نشهد دفنه في مقبرة من فئة خمس نجوم، لا أربع ولا ثلاث، مثلما تصَنّفُ الفنادق.

وهذا الفهْمُ الخاطئ للتناصّ ساقني من غير تحيز للناقد، أو عليه، إلى القول في مقالتي تلك: إنه يسيء لدرويش من حيث أراد الإحسان (في دائرة الضوء ص 320). ويأتي خالد الجبر صاحب " تحولات النص في شعر محمود درويش "فيقتبس هذه الفكرة من حسين حمزة دونما إحالة أوْ عزْو. مع أنّ فصول الكتاب مثقلة بالإحالات، والهوامش، إلى حدّ الإفراط. ولعل إحجامه عن الإشارة للكتاب الصادر عام 2001 في كتابه الصادر عام 2004 إنما كان بسبب خشيته من أنْ يكون اطلاعه على دراسة حسين حمزة قبل تأليف الكتاب، حافزًا لاتهامه بالأخذ، والتأثر، اللذين يرقيان إلى ما هو محظور في البحث العلمي، من اقتباسٍ، أوْ اختلاس، فعمَدَ إلى التوسع في البحث، وسعى لجمع الإشارات الأخرى التي وردتْ في شعر درويش كله ليوسف، وحكايته مع إخوته، ومع امرأة العزيز، والذئب، والجُبّ ، وملك مصر ورؤاه، والكواكب الأحدَ عشَر.

وكأنه بذلك يريد أنْ يقول: إذا كان حسين حمزة يكتفي من الموضوع بالوقوف على ساحل البَحْر، فإنني أغوص في عبابه، وسأبلغ الأعماق، لذا لن أترك درّة من دُرَرِه، ولا لؤلؤة، من لآلئ درويش ،إلا وأمْسك بها، وأمسح ما عليها من ألق، وأكسوها عوضًا عنه بالصدأ الذي يسميه بعض النقاد تسمية جديدة لا تخلو من بريق وهي' التناص '.

ولكنَّ إفراطه في التوسع قاده إلى ما لا تَحْمَدُ عقباه، فلكي يقنع القراء بسلامة هذا التوجه الذي ارتآه- وهو توجه غير سليم على أي حال- شرع يؤوِّل، ويفسّر، ويحتطبُ في ليل، متبعًا نهجًا ينطبق عليه المثل العامّي (كله عند العرب صابون) فهو على سبيل المثال، لا الحَصْر، يقفُ بنا إزاءَ قصيدة من ديوان " عاشق من فلسطين " 1966 فيزعُم أنَّ كلمة (قمر) في قول الشاعر (غضّ طرفاً عن القمر) فيها تناصّ مع سورة يوسف وهو بالطبْع يقصد (والشمس والقمر رأيتهمْ لي ساجدين) وأما قول الشاعر " لسَماءٍ بلا مطر" ففيها تناصّ، لأن الكواكب التي رآها يوسف رآها في السّماء. وأما قوله ' وأبي قال مرة 'ففيها أيضًا تناصّ، لأن كلمة أبي تذكّرُنا بيعقوب[كذا]. وكلمة كوكب في قول درويش ' مرّ في الأفق كوكبٌ ' تناص مع الآية (إني رأيت أحد عشر كوكبا) وأما قول الشاعر: " نازلا.. نازلا.. وكان قميصي بين نارٍ وبيْنَ ريح وعيونٍ تُفكرُ " ففيها أيضًا تناصٌّ، ألمْ يَذكر القميص الذي قُدّ من دُبُر ، وكيف لا يكون تناصًا ولدينا إشارة لقميص يوسف الذي جاءوا عليه بدَمٍ كذِبٍ، أو الذي ألقوهُ على أبيهم، فأعاد إليه بَصرَهُ، وأشار لذلك صلاح عبد الصبور عندما قال:" قميصُ يوسفَ في أجفان يعقوب'؟

والغريبُ أنّ المؤلف تذكر هذا كله عن القميص، ولم يشر لقميص عثمان، فقد كان ينبغي له أنْ يُشير لذلك طالما أنَّه يعمل بمبدأ (كله عندِ العَرَب صابون).

وحقيقة الأمْر أنه لا يذكر هذه العلاقات، ولكن إحْجامه عن ذكرها ناتجٌ عن تسليمِهِ بها، واطمئنانه إلى اقتناع القارئ الذي يقرأ الكتابَ بما يوردُه، وهذا ضربٌ باطلٌ من الظنّ. فهو يُعلق على ما تقدم بالقول: ولا حاجة لأنْ يُلقى بهِ في غيابَة الجُبّ، ولا لأنْ يشتريَه العزيزُ، ولا لامرأته لتراودَهُ عنْ نفسه ' فالأمرُ واضِحٌ. ص127

والواقعُ أنَّ من يقرأ هذا لا يَسْتغربُ صدورَهُ عن المؤلف، وإنما يشْعُرُ بالاسْتغراب، وبالصدْمَة، منْ كون الجهة التي نشرتْ الكتاب هي عمادة بحث علمي، ويُفترضُ مثلما هي العَادة- أن يُعْرض الكتابُ قبل نشْرِهِ على مُحكّمينَ اثنين على أقل تقدير، فكيف وافقَا على إجازته ونشْره؟ سؤالٌ يبعث على الحيرة. فلستُ أدري كيف أجاز هؤلاء المحكمونَ الكتابَ الذي يتحدّثُ عن التناصّ، وعن سورة يوسف، ثم نجده يوردُ أبياتا من قصيدة لدرويش لا أثَر فيها لا من قريبٍ، ولا منْ بعيد، لا لسورة يوسف، ولا لغيرها من السُور، كهذه الأبيات:

سدّوا علي النور في زنزانةٍ
فتوهّجتْ في القلب شمْسُ مَشاعل
كتبوا على الجدرانِ رقْمَ بطاقتي
فنما على الجدْران مَرْجُ سنابل

صحيح أن فيها كلمة (شمْس) وكلمة (سنابل) وهما من الكلمات التي يظنُّ المؤلف أنهما أينما وردتا تشيران لقصة يوسف، وحكايته مع ملك مصْر، ورُؤْياهُ، والبقرات السبع السمان، والسبع العجاف، والسنابل الخُضْر، واليُبْس.. وهذا لعَمْري هو التخبّط نفسُه، والزيغ الذي لا زَيْغَ بعْده. فلو قال أحد الناس: الأرض تدورُ حوْلَ الشمس، أو اشتريتُ خبزًا من مخابز السنابل، فسيأتي ناقدٌ كهذا

المؤلف ليقول لنا: إنّ في هاتين العبارتين إشارَةً لسورة يوسُفَ. ومنْ منّا لم يستعمل في حياته نطقًا، وكتابَة، كلمَة: أبي؟ نحن إذًا مثل بخيل موليير الذي يتكلم النثر، وهو لا يعرف أنه نثر، نسْتعملُ التناصّ، ولا نعرف أنّه تناصّ.

يبحث مؤلفُ تحولات النص في شعر محمود درويش، وكلّما عثَرَ على هذه الكلمة ظنّها ممّا ينمُّ على التناصّ، فهي تشير لأبي يوسف، فيما تشير ياءُ المتكلم لابن يعقوب:

دعْني أعانقْ أبي في السرابِ
فكلّ سرابٍ أبي
وكل غيابٍ أبي

فمُعانقة الابن أباهُ تعني عنده تناصًا، لا يخلو من إشارة ليَعقوب، وليوسُفَ. وهو يقول هذا بأسلوب آخر في قول درويش: وأحمل قلبي قميصًا على كتفي كأنّ كلمة قميصي تذكره بقميص يوسف، ولا يوضح – للأسف – أيَّ القميصيْن يعني، أهو القميص الذي قد من دُبُر، أم ذلك الذي أعادَ لوالده بصَرَهُ بعْدَ أنْ ابيضَّتْ عيناه؟ وعندما ترِدُ كلمة " بئر " ويا لها من كلمة! تذكّر الناقد بسورة يوسف تذكيرًا شَديدًا:

أخاف الرجوعَ إلى أيّ صدْر
فألقي بنفسي في البئر ..

فهو يربط بينها – ها هنا – وبيْن إلقاء يوسف عليه السلام في الجبّ. صحيحٌ أنّ كلمة الجبّ في العربيّة تعْني البئر التي لمْ تُطوَ، وهي تذكر، وتؤنث، على وَفْق ما يُؤكد الفرّاء، ولكن الشاعر – ها هنا – يقولُ بوضوح يبلغُ حدَّ المباشرة: إنه لا يَعْني الجُبّ، وإنما ينكفئ على نفسه، فالبئرُ العَميقَة – هاهنا – لا علاقة لها بالجبّ من حيثُ المَعْنى السياقي، والشعري، وإنما هي النفسُ.

وصَفوَةُ القول أنَّ إشكالية هذا الكتاب، وغيرَه، مما يؤلفه مُتعجّلون لا يَسْتوعبون المفاهيم النقديّة بدقّة، أنها تسيءُ للأدب في وقت يظنُّ فيه مؤلفوها أنهم يُحْسنون، وهذه هي الكارثة؛ فقد تكرَّر لدى هذا المؤلف ما تكرر لدى حسين حمزة في مراوغة النص، وقد تقعُ مثلُ هذه الكتب الفِجّة بين أيدي الدارسين من طلبة الدراسات الأدبية، واللغوية، فتتراكم لديهم أخطاءُ المؤلفين بوصفها آراءً جديدة تتسَنّم ذرى النقد الحديث، وهي بريئة منه براءة الذئب من دم ابن يعقوب.

والذي لا مِرْية فيه، ولا جدال، أنَّ التناصّ بالمَعْنى الذي عناه التفكيكيّون شيء لا يُستطاعُ إنكارهُ، بيد أن هذا الذي يتكلمُ عليه مؤلف "تحوّلات التناص " يسلبُ الشاعر كل مزيّة في الإبداع، وكل فضيلة في الابْتكار، والاخْتراع، وتبعًا لذلك، فإن شاعرًا كبيرًا كمحمود درويش، أو أدونيس، أو السيّاب، أو البياتي، أو العَلاق، أو ممدوح عدوان، أو حميد سعيد، أو شوقي بزيع، أو خليل حاوي، لا يختلفُ، قطعًا، عنْ ناظمٍ مثلَ: أبي دُلامة، أوْ أبي الشمَقْمَق إذا تناولناهُ في ضوء هذا الفهم الخاص للتناص[2].

1.انظر الفصل التالي من هذا الكتاب ص105 – 108

2للمزيد انظر سامي مهدي، شعر محمود درويش بين السرقة والتناص، القدس العربي، لندن، ع 3 ديسمبر، 2012

حسين حمزة في
مراوغة النص

في التصدير الذي استهل به حسين حمزة كتابه "مراوغة النص"2001 يشير إلى سجال نقدي شهدته الأوساط الأدبية الفلسطينية في الجليل. فأكثر الأدباء والنقاد من أمثال توفيق زياد وحنا أبو حنا وعيسى لوباني وسالم جبران وغيرهم الكثير.. اختاروا في نقدهم الأدبي التطبيقي القراءة الأيديولوجية للأدب. وهي قراءة حتمتها في رأيه الظروف الخاصة التي يمر بها هذا الوسط. وهي ظروف شغلت الأدباء العرب في فلسطين، إذ من غير المقبول، ولا المعقول، أن ينشغل هؤلاء الأدباء بالقضايا الشكلية، والجمالية، الخالصة، في الوقت الذي تحتاج فيه قراهم، ومدنهم المحاصرة، لأدب تحريضي يحث على الصمود، والتشبث بالأرض.

غير أن هذه الظروف لم تلبث طويلا حتى تغيرت، تغيرت من الخارج، ومن الداخل. واستكشف الشعراء أن الشعر التحريضي، والخطابي، لا يدوم أثرهُ، ولا تلبث قيمته. لأنه - ببساطة - يخفق في تحقيق فنيته بصفته شعرًا، وليس نثرا، وإن كان قد نجح في تحقيق أغراضه بصفته خطابا، أو شعارًا. ودارت عقارب الساعة إلى الأمام، ووجد النقاد الذين منهم حسين حمزة أنفسهم متأثرين تأثرًا بالغًا بالنقد الأدبي الحديث. وهو النقد نفسُه الذي تأثر به من قبل نقاد عرب من أمثال أدونيس، وكمال أبو ديب، وآخرين كثر، لا مجال - ها هنا- لذكر أسمائهم، أو ذكر عناوين كتبهم، ودراساتهم. وعلى هذه الطريق جاء كتاب

حسين حمزة "مراوغة النص" ليقدّم لنا قراءةً، ومقارباتٍ نقديةً جديدة، وحداثية، لنماذج مختارة من شعر محمود درويش.

وقد تخير المؤلفُ لكتابه هذا محورًا يناسب العنوان "مراوغة النص". والمحور الذي يناسبه هو محور التناص. والأساطير، والميثولوجيا، وما يستصحب ذلك من إشاراتٍ إلى مرجعيات النص حينًا، وإلى تأويله حينا آخر.

أنا يوسف يا أبي

وفي الفصل الأول من كتابه يتناول حسين حمزة قصيدة درويش الموسومة بعنوان " أنا يوسف يا أبي[1] " وهي من ديوانه " ورْدٌ أقل ". ومن عنوان القصيدة، الذي يحيل إلى حكاية سيدنا يوسف مع إخوته، ومع امرأة العزيز، ومع عزيز مصر، وهي حكاية وظفها الشاعر درويش في قصائده غير مرة، يتضح ما في هذه القصيدة من تواصل، وتداخل، مع النصّ الديني في سورة يوسف. وهذا دون شك يبرهن على أن القصيدة لا تنبثق من الوجود بوصفها خلقا من عدم، وإنما هي وحيٌ، وتكثيفٌ، لنصوص أخرى. بيد أن هذا الرأي الذي يكرّره المؤلف مرارا ينسحب على كل قصيدة لا على هذه فحسب. وهذه هي مشكلة المتأثرين بالنقد الحديث، والأحدث، أو الجديد والأجد، فما إن تقع أبصارهم على رأي لناقدٍ ما من النقاد الغربيين حتى يبادروا لترديده ترديدًا ببغاويًا من غير أن يفكروا في مدى صحَّته، أو واقعيته، أو حجم قناعتهم به، فهل كانت المعلقاتُ، والمختاراتُ، من أصْمعياتٍ، ومفضَّلياتٍ، وحماساتٍ، وغيرها.. من عيون الشعر العربي، قديمه وجديده، تكثيفًا لنصوص أخرى؟ أو انبثاقا منها؟ أو تعبيرًا عن ذات الشاعر بلغةٍ صاغها آخرون؟

أما تفكيك الناقد للقصيدة، وهي قصيدة واضحة جدًا لا تحتاج إلى تفكيك، فجهد يُشكر عليه، ويحمد له حمدًا كبيرًا. فقد أبدى فيه براعة يُحسدُ عليها، تتجلى

في تجزئته للنص إلى مجموعة من البنيات الموضعية.. وعلى طريقة القطع والإلصاق التي يجيدها حسين حمزة بلا ريب.

فقد بيَّن لنا كيف يتحول الكيان الحيّ، النابض، إلى جثة هامدة، أو شبه هامدة، في غرفة التشريح. فعندئذٍ تصبح لكل جزئية قيمتها مثلما تصبح لكل قطعة خُرْدة قديمة، وصدئة، قيمتُها في صناديق التُحَف، وقد تكون قيمتها - ها هنا - أغلى من قيمة التبر. وأنا أتصوَّر المؤلف معجبا برأيه هذا، فهو يخبرنا بأن القصيدة تشفُّ عن وجود صراع بين الأنا/ يوسف، والهُم/ الإخوة. فأي أكتشاف ممتع، ومثمر، عثَرَ عليه المؤلف في هذا. وفي قوله: إن التنكير في (هم) الذي يعني به إخوة يوسف، فتح لنا الطريق أمام الكثير من التأويلات للنص. وهذا رأي نظنه رأيا عاريًا عن الصحة، بعيدًا جدًا عن الصواب، لأن الضمير (هم) ليس فيه تنكير. فهو من المعارف. والإخوة معروفون من سياق الحكاية: إخوة يوسف، سواء على مستوى المرجع - القرآن، أوالحقيقة التاريخية المعروفة، أو المجاز، وفقا للمرجع الرمزي، وهو قصيدة الشاعر درويش. ومثلما عُرفتْ البئر، وعُرف الذئب، وعرفت الكواكبُ الأحَدَ عشَرَ، عُرف الإخوة الذين كني عنهم بهذا الضمير (هم) فلا هو بالنكرة، ولا ما يحزنون.

يجدُ القارئ ها هنا نفسه عاجزًا عن معرفة الشيء الذي يجعل المؤلف يتخيل في القصيدة عالما غير موجود. ووهما ليس له حظ من الواقع. ثم يبدأ بتحليل هذا الشيء الوهمي، متصديًا لدراسته، وإقناعنا بعد ذلك بعدم وجوده. وكان الأولى بالناقد ألا يتعب نفسه كثيرًا ما دامت النتيجة التي سيصل إليها أنّ ما ظنه موجودًا في القصيدة ليس موجودًا. فقصيدة " أنا يوسف يا أبي" من أيسر القصائد، وأوضحها، لمن أراد من الشعر تذوقه، وفهمه، بعيدا عن الحذلقة. فهي في وضوحها، وألقها، تكاد تغدو قصيدة تقريرية مباشرة. ولا تحتاج لا إلى قراءة

استكشافية، ولا تفكيكية، ولا تأويلية، سيميائية، على وَفْق ما درج عليه ربابنة الحذلقة النقدية في هذه الأيام. وهذا أحد عيوب النقد، والنقاد، حين يهرولون إلى تقليد النقد الغربي، ومحاكاته، من غير فَهْم له وتبصُّر، أو دراية به وتدبُّر. ومن غير معرفة بما إذا كان هذا النقدُ صالحا لدراسة الشعر العربي، أم غير صالح، لا سيما وأنه نبت في تربة غير التربة العربية، وغير قادر على النماء في تربة أخرى مغايرة.

وفي الفصل الثاني من كتابه "مراوغة النص" يتصدى حسين حمزة لتقديم قراءة نقدية لقصيدة درويش الأخرى الموسومة بعنوان " الهدهد ".

قصيدة الهُدْهُد

وها هنا يجهد المؤلف نفسه ثانية لتوضيح مفهوم التناصّ، والتعريف به، مع أنه كان قد اسْتهل الكتاب بذلك، فالفصل الأول يبحث هو الآخر في معنى التناص. وقد أطال فيه وكرر، ولتَّ فيهِ وعَجَن، وعرض فيه الآراء المتشابهة، وتلك الآراء المتباينة التي لا تكرار فيها، ولا تشابه، وعُذْره في هذا أنه كتب هذه الفصول في مناسبات عدة، وأوقاتٍ متباعدة.. بادئا برأي جوناثان كيلر، وصبري حافظ، مرورا بجوليا كرستيفا، وميخائيل باختين، ورولان بارط، وميشال روفاتير، وانتهاءً بجيرار جانيت صاحب كتاب جامع النص. ولو شاءَ لاسْتزاد وأضاف آراء ميشال زرافا، وأندريه مارتينيه، والراحل محمد مفتاح، وسعيد يقطين. فلا يترك ناقدًا شرقيا ولا غربيًا إلا ويستشهد بآرائه، ويتمثل بأقواله، مع أنه في غنى عن ذلك كله، لأنه يقول في رأس الصفحة ذات الرقم ثلاثين، ما يأتي: يعود التناص في ماهيته إلى التقليد، والتضمين، وكلتاهما كلمتان معروفتان مألوفتان في البلاغة، وفي البيان العربيَّين، وفي النقد، القديمين. وقد تضاف إليهما كلمة أخرى هي الاقتباس. فكأنّ المؤلف يذكرنا بالذي أراد الذهاب

من عمان إلى الزرقاء منطلقا من إربد. وهذاالمثل(النكتة) لا يذكرنا بالمؤلف الناقد حسين حمزة فحسب، بل يذكرنا بعبدالله الغذامي الذي يؤلف كتابا ضخما لإقناعنا في آخر المطاف بأن المديح في الشعر العربي أكثرهُ ضربٌ من النفاق، والمَلَق، وأن وصف الشاعر بالفحولة لفظ ذكوري، وأن نزار قباني شاعر مُسْتفْحِل. ولو أخبرنا بنواياه هذه، سلفا، لنصحنا له أن يوفر عليه مشقة الجهد الذي جمع فيه، ولملم، آراء الكثير من الغربيين، وأكدنا له: إن ما تقوله نعرفه حق المعرفة، ولكننا لا نقيم الدنيا، ولا نقعدها، لأي سبب.

ويمضي حسين حمزة في دراسته لقصيدة الهدهد مُصرًا إصرارا كبيرا على استخدام تعبير، أو مصطلح، النصّ المتفرّع، أو المتشعِّب، الذي يقال له بالإنجليزية Hyper text فالقصيدة - في رأيه - لا تتعدى كونها فرعا من قصيدةٍ، أو من نصٍ آخر، هو حكاية الهدهد الواردة في القرآن الكريم مع النبي سليمان في الآية 20 من سورة النمل:(وتفقد الطير، وقال: مالي لا أرى الهدهدَ، أم كان من الغائبين؟).

وهكذا فإن الناقد المعجب كثيرًا بشعر محمود درويش حدَّ الافتتان، لا يجد أدنى إحساس بالتناقض إن هو جعل من قصيدة درويش هذه نصًا حضوريًا لآخر غائب تلخّصهُ، وتكثفة الآية المذكورة عن غياب طير الهدهد عن الجمْع. فالنص الغائب هو هذه الآية، مع ما يتعلق بها من شروح وتعليقات دينية، وتأويلاتٍ، والنصّ الحاضر هو ما يقوله درويش في القصيدة. وتبعا لذلك يجد الناقد حمزة متعة في الحركة البندولية جيئة وذهابا من الغياب للحضور ومن الحضور للغياب. وتشتبك مع النص الديني نصوصٌ أخرى منها حكاية طارق ابن زياد الذي فتح الأندلس، وعوقب على ذلك بدلا من أن يكافأ، فقول الشاعر:

من أين جئنا؟يسال الحكماءُ
عن معنى الحكاية والرحيل
وأمامنا آثارنا
ووراءنا الصفصافُ من أسمائنا
ونخبئ النسيان عن أبنائنا

فاستخدام الشاعر في القصيدة كلمتي "أمامنا ووَراءَنا" يذكر الدارس بالخطبة المنسوبة إلى طارق بن زياد[2] . وقوله فيها " البحر من ورائكم والبرُّ من أمامكم، وليس لكم والله إلا الصبر". وأنا أقول إن الفرق ما بين الموقفين واضحٌ أشد الوضوح، فهو أظهر، وأبين، من أن يلتبس على أحد من القراء، أيا كان. وعلى هذا النحو، أو ذاك، يقوم المؤلف الناقد بتعداد الإشارات الواردة في القصيدة ليعزوها جميعا إلى نصوص سابقة أخرى، مؤكدًا بذلك صحة الرأي الذي تذهب إليه جوليا كرستيفا من أن كل نص جيد إنما هو فسيفساء تؤخذ القطع المؤلفة لها من نصوص أخرى.

مع أن هذا الزعم محتاج - في ظننا - لإعادة نظر.

فلو اخذنا بهذا الرأي لوجب علينا أن ننكر على كل مبدع، ومبدعة، شاعرين كانا أم ناثرين، ادعاءهما الإبداع. هذا من جهة، ومن جهة ثانية فإن ما يظهر من كلمات، أو عبارات مقتبسة في النص من نصوص أخرى، ينبغي أن يُنظر إليها بوصفها عبارات جديدة، لأن السياق هو الذي يضفي على هذا الجزء، أو ذاك، قيمته، ومغزاهُ، وشعريته، وعلى ذلك فإن الزعم بأن هذه الألفاظ، أو الرموز، أوالمجازات، أو النماذج المستدعاة من التراث، تحيلنا إلى نصوص غائبة، قول يخالف المنطق، ويأباه العقل. فلو أن صائغا لأحد المعادن الثمينة

كالفضة، أو الذهب، جرَّب أن يصوغ حلية، أو تمثالا، من قطع أخرى، فصهرها صهرًا، وأنتج منها قطعة جديدة تسرُّ الناظرين، فهل يقال إن في هذه القطعة المتميزة قطعا أخرى غائبة، واخرى حاضرة. ولو أن صبيا صغيرا هشم بحجر مرآة جديدة، ثم أخذت قطعها وألصقت بعضها ببعض، فهل يمكننا بهذه العملية أن نعيد المرآة إلى ما كانت عليه من الصقل، والشفافية، والجدة، وأن تكون مرآة كأننا جئنا بها من المخزن؟ بالطبع لا. فهؤلاء الذين يردّدون هذا الكلام، ولا يقفون إزاءه ليفرقوا بين الإبداع بصفته خلقا عضويا جديدا، وبين أي عمل آخر يعتمد توليف الأجزاء على طريقة تجميع الشظايا، لا يروْن الفارق بين التجميع الآلي والخلق العضوي.

ونحن نرى – والحالُ هذه – أن الفائدة المحصلة من تقسيم التناص الذي وصفه صاحبنا بالتضمين تارة، وبالاقتباس تارة أخرى، إلى تناصّ صوفي، وآخر ديني، وثالث تراثي، ورابع .. لا يعدو كونه حشوًا زائدًا غايته ملء الدراسة بالتعريفات، والمصطلحات، التي يراد بها إيقاع القارئ في فخ الانبهار بالنقد الغربي، مع أنها لا تترك لدى الحصيف سوى النفور من الكتابات النقدية الجديدة. ومن حسن الحظ أن الناقد حسين حمزة تدارك نفسه، وتنكب لهذا الطريق في الفصل الثالث من هذا الكتاب. وهو الفصل الموسوم بعنوان "حضور الأسطورة في شعر محمود درويش".

فمع أن هذا المحور قريب جدًا من المحورين السابقين، إلا أنه آثر أن يطلق نفسه على سجيتها، وأن يدع لذائقته الشعرية أن تذهب على رِسْلها، فتقول في الشعر ما يحسن لها، وبها، أن تقول. من غير أن يقولبها في تعسف بقوالب جبس تضيق عنها ملاحظه، وتتأبى الامتثال لأشكالها الهندسية. فيكتفي – مثلا- بتتبع الأساطير؛ عوليس، وجلجامش، و طروادة، وأوديب، وتموز، وأناة

/ عناة. ففي هذه النماذج كلها يقفنا المؤلف على تفاصيل الحكاية المتعلقة بالقصيدة، وبالأسطورة، مشيرًا لما فيها من توظيفٍ، ومن دلالاتٍ جديدة. مما يذكرنا بالنقد الأسطوري الذي ألفناهُ، وعرفناهُ، فيما كتبه جبرا إبراهيم جبرا حول شعر السياب، وتوفيق صايغ، في كتابه القيم "النار والجوهر".

وعلى أيّ حال يعد هذا النوع من النقد أحد مداخل النقد الحديث، وهو أجدرُها بالبحث، والتطبيق، لوفرة ما يشيع في شعرنا الحديث من رموز أسطورية، ومن خرافة شعبية، وجلها من سيمياء الحداثة في شعرنا المعاصر.

على أن ما تضمَّنهُ مقالنا هذا من إشارات لبعض ما في الكتاب من مآخذ، لا يقللُ- قطعًا - من قيمته، ولا سيما إذا أخذ في الحسبان ما يعانيه النقد الأدبي الفلسطيني في الأرض المحتلة من العام 1948 ، فهو من هذه الناحية علامة فارقة تستحق التقدير، والاستحسان.ومن هذا القبيل الذي يستحسن ما كتبه الباحث المصري حافظ المغربي في كتابه "أشكال التناص وتحولات الخطاب الشعري العربي المعاصر" 2010 عن قصيدة من ديوان "حبيبتي تنهض من نومها" عنوانها 1970 " الرجل ذو الظل الأخضر"ص207- 234 .

1.في عمان صدرت عن دار الآن رواية بهذا العنوان للدكتور باسم الزعبي، وتضمنت الرواية النص الكامل للقصيدة. والمؤسف أن الرواية تقوم على مبدأ ينتهي بتشويه النص وتفسيره تفسيرا متعسفا فيوسف يظهر في الرواية بصفته إرهابيا ندم على ماضيه.

2.ثمة علامات استفهام كبرى ترتسم حول تلك الخطبة، ومن الدلائل التي يذكرها المتشككون أن أول من روى تلك الخطبة هو المقدسي في القرن الرابع(380هـ) مع أن فتح الأندلس كان في 91 هـ. وطارق بن زياد من الأمازيغ(البربر) وعربيته بلا ريب ركيكة، والخطبة التي خاطب بها الجند، ومعظمهم من البربر بعربية فصيحة رفيعة المستوى. وأمر آخر إذ اقترنت الخطبة بما قيل عن إحراقه السفن، كي لا يفكر الجند في الانسحاب، وهذا الإجراء - عسكريا - يعد حماقة لا يتوقع أن يقدم عليها من هو في حنكة طارق، وحسن قيادته.

سعيد أبو خضرة: دلالات الألفاظ في شعره

غني عن القول، غير محتاج لطويل بيان، أن لشعر شعر محمود درويش ثراءً لافتًا في تجديد الدلالة اللغوية للألفاظ، فهو كثير الاستخدام للمجاز في غير تعسف ولا تكلف، تتواتر في شعره الاستعارة مثلما تتواتر فيه الرموز والكنايات المبتكرة والمختارة. ولا يحول بينه وبين الاعتماد على التفاعل اللفظي والتراسل الدلالي بين المفردة والأخرى حائل أو مانع، وهذا ما شجع بعضهم على التركيز الشديد في دراساتهم على تحولات اللغة في شعره وتقلبات المعنى. وها هو ذا سعيد أبو خضره يتتبع هذه الدلالات من زاوية التغيير المتوالي، وعلى وفق التسلسل الزمني لأشعاره، وتبعا لتواريخ كتابة قصائده، وصدور دواوينه الواحد منها تِلْوَ الآخر. فهو بصرامة أكاديمية ملحوظة جدا، يستقري البنى الدلالية في شعره، راصدًا تطورها، وتشكيلاتها المتعددة، دارسًا بعض الظواهر الأسلوبية التي منحته بصمته المتميزة، وكرسته واحدا من أهم شعراء العربية، إن لم نقل العالم، في هذا الزمان.

بيد أن لنا على هذا الكتاب، الذي يتألف من مقدمة وثلاثة فصول، وخاتمة قصيرة، بعض الملاحظ والاستدراكات التي تتغَيّا إفادة القارئ أولا، وتنبيه المؤلف على بعض الفوات الذي يمكنه استدراكه في الطبعة الثانية منه- ثانيا- إذا اقتنع بها، ورأى فيها ما يعود عليه بالنفع والفائدة.

مدخل

فالفصل الأول، وهو المدخل النظري، وسمه المؤلف بعنوان لا يتفق مع المحتوى، فقد جعله في الدلالة والنقد، والشاعر. أما حديثه عن الدلالة فاقتصر على إشارات تناول فيها علم الدلالة الوصفي، وتجاوزه البحثَ الدلالي المعجمي إلى البحث في العلاقات الدلالية كالترادف، والمشترك، وغيره، أما الدلالة نفسُها، فقلما أشار إليها، أو نبه على آراء المحدثين فيها، أو على الفرق بين الدلالة والمعنى، ورأي السيميائيين والتفكيكيين في ذلك. وقد فُهم من إشاراته ص 14 أن ميشال بريال Bréal جاء بعد مؤلف كتاب (السميولوجيا) الصادر سنة 1925 والصحيح أنّ كتاب برايال(1832- 1915) " علم الدلالة "Sémantique صدر بالإنجليزية عام 1900 وبالفرنسية، وهي الأصل، صدر قبل ذلك بكثير.

وقد أكد المؤلف، في موضع ثانٍ، أن علم الدلالة الوصفي أنتج البنيوية، والأسلوبية، وهذا شيء فيه نظر، فلم لا تكون البنيوية هي التي جاءت بعلم الدلالة الوصفي؟ وما يذكره عن صلة البنية العميقة بالبنى السطحية التي تحدث عليها تشومسكي في نموذجه لقواعد العبارة شيء يحتاج إلى تثبت، لأن تشومسكي يتحدث عن ذلك في سياق الكلام على المكون التحويلي، وتلازم مساري الجملة الاستبدالي والترتيبي على أساس نحويّ خالص، وقد يكون له تأثيره الدلالي. فالجملة المبنية للمجهول بنية سطحية متحولة عن أخرى عميقة هي المبنية للمعلوم، وهما، من حيث الدلالة، في رأيه، مترادفتان.

لقد بذل أبو خضرة جهدًا مشكورًا لاستقصاء ما كتب من دراسات عن شعر محمود درويش، وهذا ما خصّص له الصفحات من 27-32 غير أن هذا الجهد – للأسف- لا يتمتع بالدقة المرجوة، فثمة دراسات كثيرة جدًا فاته أن يلم بها، ويشير إليها، وخير دليل على ذلك أن صبحي الحديدي، وهو أحد

المتخصِّصين في دراسة شعر محمود درويش، لم يذكره المؤلف في مراجعه، مما يؤكد ما خلصنا إليه، واستنتجناه. لقد عني المؤلف بتكرار مقالة لعمر الساريسي عن درويش ومسئولية الحرف، وهي مقالة قصيرة من صفحتين فقط ، وتجنب أن يذكر دراسة لنا عن الرمز الأندلسي في شعر محمود درويش تقع في عشرات الصفحات نشرت في مجلة كلية الآداب بجامعة القاهرة ع آذار- مارس 1998 وهذا مثال واحد فقط[1]. ومما يجب التنبيه عليه أن المؤلف يستعمل في هذه الفِصْلة من كتابه تسميات لا يتفق القارئ معه حولها، مثل المنهج النقدي الملحمي، الذي نعت به منهج أفنان القاسم في قراءته لبعض أشعار درويش. فلا أظن أحدا لديه دراية بأبجدية النقد والمناهج يمكن أن يقبل بهذا المصطلح.

ومثل هذا ما نجده في الفِصْلة التي خصصها للحديث عن موقف الشاعر من التطور الدلالي للغته في شعره. إذ لا يعقل أنْ يشرح لنا المؤلف موقف الشاعر من اللغة، والتطوّر الدلالي، اعتمادًا على مقابلات أجريَتْ معه ونُشرت في الصحف، والدوريات. وهل يتوقع المؤلف من شاعر، أيا كان، أن يقرَّ له، ويعترف، بأن لغته - مثلا - لا تعرف التطور الدلالي؟ حالُ المؤلف ها هنا كحال الشخص يقبل بوصف القاضي الظالم نفسه بالنزاهة.

دلالات

في الفصل الثاني، وهو أكبر فصول الكتاب، يهجُم المؤلف على رموز الشاعر درويش، طارحًا بعض التساؤلات عن دلالات هاتيك الرموز، وتأثيرها في خصوصيَّة لغته الشعرية.وقد استعملنا كلمة " يهجُم" لأنه لا يمهّـــد، ولا يرْبط،

1.انظر: كتابنا الضفيرة واللهب، أمانة عمان، ط1، 2000، ص ص161 - 198

بين هـذا الفصـل والمدخل التنظيري الذي استهلّ به الكتاب. الأمر الذي جعل الفصل الأول يبدو نافلا، والفصل الثاني يبدو لاصقا بالأول، من غير سبب يجعل منهما فصلين متكاملين، أو متضامَّين، إلا بكثير من التأويل، الذي يصلُ حد التعسف. فالمؤلف، ها هنا، لا يتوقـــف عند الألفاظ، أو التراكيـب، وما فيها من تغيّر دلالي، وإنما يتوقف عند المدلولات مثل الطير: من عصفور، وحمام، ودوري، وهدهد، وغيره. فهو يتساءل عن دلالة العُصفور في شعره، فمرة يدل على الهجرة، ومرة على العودة، ومرة أخرى على الحياة، والنشوةِ، والفرح، ومرة يدل على المقاومة، ومرة على الحزن. وهذه الدلالاتُ في الحقيقة لا علاقة لها بالعُصفور، من حيثُ هو عُصفور، ولكنها تنبع من السياق الذي يحيل اللفظ الدال على العصفور إلى دالول ينمّ على شيء آخر غير المعنى المعجمي. وهذا ما غابَ عن سعيد أبي خضرة إدراكه، وتتبّعه، في شعر الراحل محمود درويش.

وقد اتَّسمت بعض تأويلاته للمدلول، وهو العُصفور، بما يحيط به من مناخٍ دلالي، بالخروج عن الصواب، ففي الصفحة ذات الرقم 43 يزعم المؤلف – سامحه الله- أن دلالة العصافير في قول الشاعر درويش:

لا تنامي حبيبتي

العصافيرُ تنتحر

هنا ترمز للفدائيين، فلو كان ذلك كذلك لوجب أن يُلام الشاعر، ويوبّخ، على هذا المعنى، فالمناضلون يقاتلون، ويستشهدون، ولا ينتحرون. وهذا ينسحب على تأويله غير الدقيق لمزج الدال في كلمة عصفورة باللون الأزرق، فذلك - في زعمه - دليل على الحرية، لأن السماء الزرقاء توحي بذلك، وهذا غير سليم، وفي اعتقادنا أن العصافير الزُرْق ترمز إلى واقع رومانتيكي، ومما يؤيد

ذلك التصاق اللون الأزرق في شعره بالأحاسيس الرومانتيكية. وقد خلصَ المؤلف من الحديث عن الهُدهد للحديث عن الظباء، والغزلان، والأيائل، والخيل، وغير ذلك.. ولم يشر لشيء من الحشرات على الرغم من أن عنوان الفصل ص37 يتضمن إلى جانب الطير، والحيوان، كلمة الحشرات.

وفي الفصل نفسه يتناول المؤلف ظواهر دلالية أخرى في التشكيل الشعري، متوقفًا عند الألوان، والأعداد. وتهمّني كثيرًا وقفته لدى الألوان، لسبب شخصي؛ وهو أنني درست ألفاظ الألوان في شعره. وقد توقف المؤلف عند دلالات اللون الأسود، مؤكدًا أنه يدل على ما يستكره، وعلى ما يثير التشاؤم والتطيّر. واللافت للنظر أن المؤلف يبحث عن موقع ورد فيه اللون، أو كلمة الأسود، ليفسرها لنا تفسيرًا، فهي تارة تدل على الحزن، وتارة على الضغينة، والحقد، وطورًا على العذاب والخراب" الرياح السود" وقد يرد بمعنى إيجابي كقول الشاعر متغزلا:

"ها أنا أشْتَمّ أحبابي وأهلي

فيك يا ذات العيون السود، يا ثوبي المقصَّب.

ألوان

ويجري التتبّع نفسه فيما يخص الألوان الأخرى كالأبيض، والأزرق، والأصفر، والأخضر، غير أن الباحث لم يستطع – للأسف- أن يكثف الدلالات المتباينة للوْن الواحد في دلالةٍ واحدةٍ جامعةٍ تميّز تجربة الشاعر درويش عن غيرها من التجارب. فجلّ الشعراء يستعملون اللون الأبيض للدلالة على النقاء والطهر، و البراءة، والفطرة، وجل الشعراء يستعملون اللون الأحمر للدلالة على الغضب، أو العنف، أو الحرب، والأخضر للدلالة على الخصب، والنماء، والحياة ، غير أن لدرويش، مثلما لغيره، مذهبًا خاصًّا في استعمال الألوان، باعتباره رسامًا

بالكلمات، ومغنّيًا بالأصوات، والإيقاعات، والألحان، لا شاعرًا حسب. وهذا ما لم يقف عليه المؤلف في دراسته هذه. مكتفيًا بذلك التتبع للمعاني، لا للدلالات، على الرغم من أن كتابه يعنى بالدلالات لا بالمعاني. علاوة على ذلك لا يخلو الفصل من خلط في المفاهيم؛ فالنحاسيّ، والذهبيّ، ملحقان باللون لا ألوان. ومن سوء حظ الدارس أنه يساوي بين الأصفر والذهبي والنُحاسي(ص124)، وذلك لا يتفق معه فيه أحد. وممن يختلفون معه الشاعر الذي يضفي بالذهب على الدلالة شيئا من القيمة، وبالنحاس شيئا من المعدن. وقد أوَّل الباحث قصيدة " يوم أحد أزرق " تأويلا غريبًا، مدّعيًا أنَّ المرأة في القصيدة تعاني من برود جنسيٍّ، ولهذا ترتدي ملابس زُرْق، وهذا الاستنتاج غيرُ دقيق؛ لأن اللون الأزرق - في رأينا - يرتبط عند درويش بالرومانتيكية، ولهذا نجد المرأة تتسلى بقراءة الشعر الرومانتيكي:

ترتدي الأزرق في يوم الأحد
تتسلى بالمجلات وعادات الشعوب
تقرأ الشعر الرومانتيكيّ
تستلقي على الكرسيّ
والشباكُ مفتوحٌ على الأيامِ
والبحرُ بعيدْ..[1]

وقد تَؤولُ تفسيراته- أحيانًا- لمواقف مضحكة، كالقول بأن الدانوب يرمز لنهر الأردن، وذلك هو تأويله لقصيدة " الدانوب ليس أزرق ". ومُعْظم ما يرد في الكتاب عن دلالات الأعـداد لا يغني البحث في دلالات اللغة عند درويش،

1.انظر: محمود درويش قيثارة فلسطين، ط1، عمان: فضاءات، 2011 ص ص 121 - 150

لأن استخدامه للأعداد قليلٌ أصلا، ولا أظنُّ أن ثمة تفاوتا يُذكر بين استخدام الشعراء لكلمة صفر، أو واحد، أو اثنين يبقى الفصل الثالث من الكتاب، وهو عن بعض ظواهر الأسلوب الشعري. ومع أنَّ هذا الفصل أقصر فصول الكتاب 147-176 أي: تسع وعشرون صفحة من أصل يقع في 177 يجدُه القارئ أفضلها، ويتمنى لو أنّ الباحث أفاض في تتبع الظواهر الأسلوبية في شعره، دون اضطرار للإيجاز المُخلِّ، الذي تميز به على غيره.

الأسلوب

فقد تنبه المؤلفُ لتأثير الألفاظ في الأسلوب، وهذه مسألة مهمّة، فدرويش يكثر كثرة لافتة للنظر من الكلمات المستقاة من لغة الحياة اليومية المرتبطة بالذاكرة الشعبية، من مثل: القنباز،والعباءة، وبطاقة اللاجئ، وجواز السفر، والمفتاح، وحبل الغسيل، والقنطرة، والجديلة، والحناء، والزغاريد، والرفاق، والفلاح،والبيارة، والخوابي،والعتبة، والوجاق، والحاكورة، والموال، وكلمة ماما مثلما تلفظ بالدارجة (يمَّا) وغيرها الكثير مما يُضفي على قصائده مزيدًا من الشفافية، والوضوح الدلالي، والارتباط بالمكان. من جهة أخرى اتسعتْ لغة الشاعر، وكلماته، لحضور مكثفٍ لدلالات مستقاة من القرآن الكريم، والتوراة، والإنجيل، ومن الشعر القديم، والأمثال، والقصص، فيما يُعرف بالتناصّ، أو الإحالة إلى نصوص أخرى. فقد برز في شعره نموذجُ المسيح، وأيوب، ونوح، مقترنًا بحكاية الطوفان، وهاجَر، ويوسف" أنا يوسفٌ يا أبي" وسدوم، وأنات، وغير ذلك، كالإشارة إلى بيت شعر قديم ذي حضور دائم في وعي القارئ:

يا أمنا انتظري أمام الباب إنا عائدون
هذا زمانٌ لا كما يتخيَّلون
بمشيئة المَلاحِ تجْري الريحُ

والتيارُ يغْلبُه السَّفينْ

فهو يحيلنا إلى قول المتنبي " تجري الرياح بما لا تشتهي السّفُنُ" لكن الشاعر درويش لم يكتف بالإحالة للمتنبي، ولكنه عكسَ معنى البيت، وجعل المدلولَ مختلفا كليًّا عن مُراد المتنبي. وهذا هو ديدينه، وطبعه، في جلّ ما ورد في شعره، مما يقع تحت باب التناصّ، ودليل ذلك القصيدة الموسومة بعنوان "من روميات أبي فراس الحمداني". وكنا نتمنى أن يلتفت المؤلف لقصيدة " أحد عشر كوكبًا "، وما فيها من حضور مكثف لدلالات الأندلس، والديوان صدر عام 1993 والكتاب صادر سنة 2001 ولا عذر للمؤلف في ذلك إلا أن يكون وقوفه إزاء المراحل المبكرة من شعر درويش راجعًا للسهولة، واليسر فيه، والشفافية الدلالية.

لقد تطرَّق المؤلف لما في شعر درويش وقصائده من حذف إيجازي، وهذا يُلقي الضوء على الجانب النحويّ للأسلوب، وعلاقته غير المباشرة بالجانب الدلالي، فهو أدخل في باب نحو النص منه في باب الأسلوب. أما تركيزه على التناصّ، فجاء في موضعيْن: الأول منهما عند ذكره الإحالات، والثاني عند ذكره النماذج الإنسانية، والأسطورية، والدينية، في شعره، فلدرويش إشارات شديدة الأسْر للأنبياء، وما يتعلق بهم من قصص، كقوله في مديح الظلِّ العالي:

شكرًا لكل شجيرة حملت دمي
لتضيءَ للفقراءِ عيدَ الخُبْز،
أو لتضيءَ للمُحْتلِّ وجْهي
كيْ يرى وجهي ويرتديَ الخداعا

فالإشارة- ها هنا - لاستنزاف دم المسيح. وفي شعره لفتات بارعة لألف ليلة وليلة، وللسندباد، ولأبي فراس المعتقل في حبسه الرومي بخرشنة، ولطوق

الحمامة، ولمقامات البديع، وغير ذلك مما يمثل حضورًا غير مباشر للثقافة القومية، ويساعد على وضع شعره في السياق المَعْرفي.

ويختتم أبو خضرة كتابه بالدعوة لتكثيف الدراسات حول شعر محمود درويش خاصة، والشعر العربي عامة، لوضع كشافٍ دلاليّ يخدم القارئ أولا، والباحث ثانيًا، وطلبة الدراسات الأدبية واللغوية أخيرًا.

مراجع المؤلف

لقد اتكأ المؤلف على غير قليل من المراجع، بعضها ما يزال يحتفظ بقيمته على الرغم من صدوره في زمن مبكر، مثل كتاب رجاء النقاش عن محمود درويش. وبعْض هذه المراجع لا قيمةَ علميّة له كالرسائل الجامعية غير المنشورة، والمقالاتُ المنشورة في مجلات غير مُحكّمة، كالأقلام، والموقف الأدبي، والمعرفة الصادرة بدمشق.

وثمة شيء آخر لا بدّ من التنبيه عليه، وهو عدم ذكر بعض الدراسات التي أفاد منها المؤلف في ثبت المراجع، ومن ذلك المقال الموسوم بعنوان" أحمد الزعتر " لمحمد إبراهيم الحاج صالح المنشور في مجلة القاهرة، فقد اقتبس منه مرارًا ص 61 وص75 ولم يذكره في الثبَت. وهذا ينسحب على كثير. ومع أنّ درويشًا ترأس تحرير مجلة الكرمل، وكتب فيها غير قليل من المقالات، ونُشرتْ عنه فيها دراسات، إلا أنّ المجلة لا ذكر لها في الثبَتِ، مع أنه يذُكر الآداب، والموقف الأدبي، والمعرفة. ولم يذكر العدد الخاص من مجلة " الشعراء " الذي صدر خاصّا عنه، وعن شعره 1998 ، وهذا ينبه القارئ لخلل واضح في قاعدة البيانات الببليوغرافية للمؤلف.

وهذه الملاحظ، والاستدراكات، على كتاب سعيد أبو خضرة، لا تقلل من شأن الجهد الذي بذله ليجلوَ لنا جانبا محدودًا من شعر درويش، وهو الجانب

الدلاليّ، ونضم صوتنا لصوته في الدعوة لمزيد من الدراسات في هذا الحقل، يستوي في ذلك شعر درويش، و شعر غيره من شعراء فلسطين العربية في العصر الحديث. كشعر مريد البرغوثي، ومحمد القيسي، وأحمد دحبور، وفواز عيد، ومعين بسيسو، وسميح القاسم، وتوفيق زياد، وفدوى طوقان، ومحمد إبراهيم لافي، وعلي البتيري، وغيرهم من كبار الشعراء المعاصرين.

عابرون في كلام عابر
وقوة الأسلوب

يرى غير قليل من الدارسين للشعر أن أهم ما يميز القصيدة، من حيث هي نصٌّ، قيامها على آليات في النظم لا تتكرر في النثر تِكرارَها في الشعر، ومنها التوازي، والتِكرار، والتنافُر، والمفارقة، أي: التناقض الظاهري في اللفظ تناقضًا يُفصح عن طرافةٍ في المعنى، ودقة في المبنى، تدهش المتلقي، وتلذّ للقارئ.

وفي قصيدة محمود درويش المعروفة المشهورة بالعنوان «عابرون في كلام عابر» التي نشُرت في عام 1988 إبان الانتفاضة الفلسطينية الأولى على الاحتلال، وأثارت في حينه ردود فعل غاضبة في الأوساط المعادية لفلسطين، وحفزت عدداً من العبريين الشعراء للرد عليها بقصائد لا تخلو من عُنْصرية وغطرسة.. في تلك القصيدة نموذج تطبيقيٌّ لشيوع هذه الآليات. وفي الفصل الآتي نحاولُ أن نلقي بعض الضوء، إن لم يكن كله، على آليات النظم فيها، متوقِّفينَ، بصفة خاصَّة، عند التوازي، والتكرار، بوصفهما آليتين تساعدان على نمو النصّ، وتماسكهِ، وانسجامه.

يبدأ الشاعر قصيدَتَه هذه بعبارة «أيها المارّون»، وهذه العبارة تتألف من المنادى (أيُّ) المبنيّ، ومن الهاء، التي تتصل به للتنبيه، ومن «المارّون» التي تعربُ نعْتاً؛ كون المنادى متصرفاً غير جامد، على ذمة النُحاة. ولا يهمُّنا -ها هنا- الإعراب، ولكنّ الذي يهمُّنا هو أنّ النداءَ الذي لا بد أن يتبعه أمر، أو طلب

---

1. سعيد الأفغاني: الموجز في قواعد العربية، دمشق، دار الثقافة والتراث، ط1، 2011، ص 99.

أو أي شيء من هذا القبيل من المنادى، وهو هنا الواو في (المارّون) يأتي في البيت الثاني: احملوا أسماءكم، وانصرفوا. وإذا نظرنا في القصيدة رأسيا من الأعلى إلى الأسفل، لاحظنا هذا التركيب النحوي يتكرر مراراً. ولكنَّ المطلوب يتغير مما يؤدي إلى وجود نسق تركيبي يقوم على مبْدأ التوازي، وهو تكرار قالب شكليٍّ نحوي مع اختلاف التفاصيل التي يُملأ بها من بيت لآخر. ففي المقطع الثاني:

أيها المارون بين الكلمات العابرهْ

.....

وخذوا حصَّتكُم من دمنا/ وانصرفوا

وادخلوا حفل عشاءٍ راقصٍ/ وانصرفوا

والشيء المشترك في المقطع السابق، وهذا المقطع، هو تكرار كلمة «انصرفوا» في نهايةِ كل بيت، وفي المقطع الثالث نجد النسق المتوازي التالي:

»أيها المارون بين الكلمات العابرهْ

فخذوا الماضي إذا شئتم

وأعيدوا الهيكل العظمي للهدهد إن شئتم.

ومع أنَّ كلمة «انصرفوا» غابتْ عن هذا المقطع بوصفها همزة وصل تصل اللاحق بالسابق، إلا أن الكلمة عادت للظهور في المقطع الرابع، إذ يَطلبُ منهم المتكلم بعد الخطاب (النداء):

»كدّسوا أوهامكم في حفرةٍ، وانصرفوا

وأعيدوا

ويتكرر في الخامس، مع تكرار المتوازيين، وهما النداءُ «أيها المارون»، والطلبُ، «آنَ أنْ تنصرفوا»، ولا تقيموا بيننا، ولا تموتوا بيننا. وعلى الرغم من

أن المقاطع الخمسة تبدأ بالتركيب المؤلَّف من المنادى «أيُّها»، والنعتِ «المارون» نجد المقْطع السادس والأخير قد انقلب رأساً على عقْب؛ فهو يبْتهي بتركيب النداء، ويتقدم على ذلك المطلوب، «فاخرجوا». وقد جاءنا الشاعر بمتوازياتٍ جديدةٍ، وهي تكرار الجار والمجرور والتركيب الإضافي، على النسق الآتي:

من أرضنا/ من برّنا/ من بحْرنا/ من قمْحنا/ من مِلْحنا/ من جُرْحنا.

وكأنَّ الشاعِرَ أراد للمُتوازيَيْن أن يلتقيا فجمع بين الأضداد، قائلا: من كلِّ شيءٍ، واخرجوا من مفردات الذاكرة. والملاحظ أنَّ تكرار النداء، وما يلازمه من طلبٍ، صريح، أو غير صريح، تكرَّر عشرين مرة في القصيدة. وهذا التكرار يُضفي على الأسلوب صفة الانسجام النابع من تكرار المتماثل، والمتشابه، وما يوحي به هذا التكرارُ -في الوقت نفسه- من تنظيم موسيقيٍّ، وإيقاعيٍّ، مُتناسِق.

وقد أنشأ الشاعرُ في القصيدَةِ ضرباً آخر من التوازي يقوم على تَعْداد ما للفلسطينيين من حقوق في بلادهم، ووَطَنهم، مقابلَ نفْي هذه الحقوق عن الآخر الإسْرائيلي، تلميحاً، أو تصْريحاً. ففي النوع الأول يُكرِّر الشاعر: (لنا في أرضنا/ لنا ما ليس يرضيكم/ لنا في أرضنا ما نعمَلُ/ لنا ما ليس فيكم/ لنا الماضي هنا/ لنا الحاضرُ والمُستقبلُ/ لنا الدنيا هنا/ لنا صوتُ الحياةِ الأولُ/ ولنا الدنيا هنا والآخرة).

تقابل هذه التكْرارات ما يوحي به السياق لفظاً أو معنى: (ليس لهم ما يعملون/ ليس لهم ما يرضي/ ليس لهم حاضرٌ ولا مستقبلُ/ ليس لهم وطن ينزف شعباً/ ليس لهم حاضرٌ، ولا دنيا ولا آخرة).

وهذه التراكيب التي تقوم على المناوبة بين النداء، والأمر، والنفي والإثبات، متوازياتٌ تنْتَظمُ القصيدة من المطلع حتى «المقطع» الذي يُعدّ قفلة النصّ. وبين

ذلك وذلك يكرر الشاعر نوعاً آخر من التوازي القائم على شبه الجملة؛ الجار والمجرور: منا/ ومنْكُم. وقد تكرَّر هذا اللون من التراكيب ثماني مرات:

منكم السيف – ومنا دمنا

منكم الفولاذ والنارُ- ومنا لحمنا

منكمو دبابة أخرى – ومنا حجرُ

منكم قنْبلَةُ الغاز – ومنا المطرُ

فثمة ثمانيةُ تراكيبَ: أربعةٌ في كل ناحيةٍ من الناحيتين، مما يضيف للقصيدة نسقاً آخَرَ من التوازي، يضاف له نسقٌ آخر يقوم على شبه الجملة أيضاً، في مثل: (من قمحنا/ من ملحنا/ من جرحنا/ من كل شيء). وبما أن الشاعر يحثُّ المخاطبين في القصيدة على المبادرة للنجاة بأنْفُسِهم، والانصراف، مُكرّراً العبارة «انصرفوا» مراراً، لثقته بأن هذه البلاد (فلسطين) لا مقام لهم فيها على حساب أهلها الذين يملكون كلَّ شيء، سواءٌ على الأرض، أو في التاريخ؛ فإنَّ الشاعر، بالمقابل، يضمِّنُ القصيدة تراكيب قدَّم فيها ما حقَّه التأخير للدّلالة على أهميَّة المتقدم. ومن هذه التراكيب ما يأتي:

(منكم السيفُ/ منكمُ الفولاذ/ منكم الدبّابة/ منْكم القنبلة)

ففي كل هذه التراكيب يلحُّ الشاعرُ على تقديم الجار والمجرور، والمجرور هو الضمير الذي يعودُ على الآخر (العابرون) وبذلك يؤكد - دلالياً- أنَّ ما يجيءُ من هذا الآخر لا يتعدى الدمارَ والموت. وأما التراكيب الأخرى التي قدم فيها الخبر، وأخَّر ما حقه التقديم، وهو المبتدأ (لحمُنا، دمُنا، الحجَر، المطر)؛ ففي جلّ هذه التراكيب يجري التركيزُ ولفْتُ النظر إلى تضْحية الفلسطينيّين بكلِّ شيء، وتعرُّضِهم لأقسى الأخطار، ومع ذلك لا يُحبطون؛ فهم يقاومون بالحجَر، ويحرثون الأرض، ويزرعون، وعليهم أن يحرسوا ورد الشهداء، وأن يعيشوا مثلما يشاؤون.

ومن المؤكد أنَّ الشاعر لجأ إلى تكرار فعل الأمر كثيراً: (خذوا، أعيدوا، كدّسوا، ادخلوا، اسْرقوا، وانصرفوا)، وغيرها الكثير مما لا حاجة بنا لذكره تفصيلا، فما الذي أضافه بهذه التكرارات للأسْلوب؟

إذا أمْعنّا النظر في التراكيب الفعلية لاحظنا أنها طلبيَّة في الغالب، وأنّ المطلوب أن يخرج المخاطبون، وهم «العابرون في الكلام العابر» من دائرة الفعل الذي يقومُ عليه النص، وهو مقاومة المحتل، وإذاً، فإنَّ إلحاح الشاعر على انصراف المحتلين، ورحيلهم، وما طُلب منهم على سبيل التعْجيز تارةً، والإباحة تارةً أخرى (أعيدوا الهيكل العظمي للهُدهُد، أو اسرقوا ما شئتم، أو خذوا ما شئتم، أو خذوا حصتكم، وادخلوا حفل عشاءٍ راقصٍ وانصرفوا)، وتارةً (مرّوا أينما شئتم، وخذوا الماضي، وكدِّسوا أوهامكم في حفْرة، وأعيدوا عقرب الوقت إلى شرعية العِجْل المقدَّس)، وأخيراً: (موتوا، ولكن لا تموتوا بيْننا، واخرجوا من مفردات الذاكرة). فمنْ يتأمل هذه البنى المتكررة -نحوياً- يُلاحِظ أنها جميعاً تلحُّ على مضمون واحد للتراكيب، وهو أنْ يغرُب هؤلاء العابرون عن وجْه المتكلِّم، وهو مفردٌ بصيغةِ الجَمْع، وأن يذهبوا إلى الجحيم حتى وإنْ كان المقابلَ أن يأخذوا الماضي كلَّه، وأن يأخذوا كلَّ شيء.

وهذا التكرار -في الواقع- يُضْفي على القصيدةِ نَسَقاً مُوحداً، فالتوازي، والتكرار التركيبي، من أبرز مظاهر الأسلوب في هذه القصيدة، وهي مظاهرُ تُضفي عليها شيئاً من الانسجام والسلاسة، فضلا عن زيادة في تواتر المعاني الرامية لحمل المخاطبين على الانْصياع، أو على الأقل على الاقْتناع بضرورة الانتباه لما يطلقُهُ المتكلم من صرخاتٍ مدويَّة لها أثَرُ التَقْريع.

وإذا كانتْ التراكيبُ الفعْليّة -نسبةً إلى الفِعْل- تُتَرْجم لفظياً توتُّر الشاعر، وإلحاحَهُ المتواصل، فإن ما يقابل ذلك هو كثرة التراكيب التي ترسّخُ حقوق

المتكلم، وقوْمه، في البلاد التي يتنازع عليها طرفان، الأول - الإسرائيلي- وهو الذي ينبغي له أن ينصرف ويذهب، والآخر - الفلسطيني- وهو صاحبُ الحق، الذي: هو حارس ورد الشهداء، وهو صاحب الأرض: «ولنا في أرضنا ما نعْملُ/ ولنا القمْحُ/ لنا.. حجرٌ أوْ حجلُ"

فهمْ أصحاب المستقبل، والأرض، وهم أصْحاب الوطن النازف، وهم الشعب الذي يمتلك الذاكرة مثلما يمتلك النسيان، وهم أصحاب الحياة، وصوتها الأول، أصحاب الدنيا والآخرة. جلُّ هذه التراكيب تحاولُ تثبيت صورة المتكلم الذي يتمسَّكُ بما هو حقٌّ قُدُسيٌّ له، وبعدم تخليه عن شيء، إلا إذا كان هذا الذي يتخلى عنه ثمنهُ رحيلُ الغزاة، وذهابهم إلى الجحيم. ثمنهُ خروجهم من دفتر الذاكرة، وكتابِ الكلمات غير العابرة.

على أنَّ المتأمل في القصيدة يرى فيها وجْهين متنافرين، سواءٌ في التكرار اللفظي، أو التركيبي، أو تنافر الاسمي والفعلي، على المستوى الوظيفي، وقد ألمحَ الشاعرُ لهذا في العنوان، فالعابرون - أي الذين يجتازون الشيء مروراً ثم يتلاشى أثرهم منْ غيْر لُبْثٍ، ولا رَيْثٍ، وتنْطمِسُ معالم ما فعلوه - هم الغزاة المحتلون، وأما الكلامُ العابر، فهو الكلام الذي يُنسى بسرعة، ولا يُبْقي أثراً. فالتنافُر، إذاً، نابعٌ من أن هؤلاء العابرين يمرون في شيء هو الوطن الذي اعتدوا عليه، واحتلّوه، بينما يُعَدُّ ما تركوهُ، بسبب ذلك، كالكلامِ العابر، السريع، الذي يكادُ لا يُسمع، ولا يُقال، فهو كلامٌ أشبه بالشيء الفارغ - لغوٍ- عديم الفحْوى. وهكذا يلمِّح محمود درويش من خلال هاتين الكلمتين لمسارات القصيدة المتعدِّدة على مستوى التراكيب المتنافرة تارةً، والمتوازية تارةً، والمتكرِّرة تارةً أخرى.

صلاح فضل
والأسلوب الشعري لدرويش

في كتابه أساليب الشعرية المعاصرة(1995) يخصص المرحوم د. صلاح فضل (1938- 2022) فصلا مطولا(141- 171) للحديث عن الأسلوب لدى محمود درويش وشعره. وقد اختار لهذا الفصل عنوانا غريبا هو" تحولات مدينة الشعراء عند محمود درويش". وقد رأيت في مقاربة الدكتور صلاح للحديث النبوي الذي قيل فيه (أنا مدينة العلم وعليٌ بابها) وما جاء في قصيدة لمحمود درويش التي يقول في بعضها: "وأسأل: هل أصير مدينة الشعراء يومًا" في الربط بين الحديث وهذا السؤال، ربطا لا يخلو من تعسّف فُرض عليه التأويل والتفسير قسرًا. لكن المؤلف بعد هذا الطواف فيما قاله شاكر النابلسي، وحيدر بيضون، وسواهما، يؤكد أنَّ ولادة محمود درويش شاعرًا بدأت من قصيدته المشهورة التي حاول لاحقا التنصُّل منها، وهي قصيدة "سجل أنا عربي" التي أنشدها مرارًا في غير لقاء جماهيري انتهى في كل مرَّة بمظاهرة.

فالدكتور فضل يرى في هذه القصيدة أسلوبا هو بمعنى من المعاني وليد الظرف المشجّع، والمحفِّز، على القول، وعلى الإنشاد، وجاءت الأساليب المتبعة كما لو أنها الشيفرة التي خرجت من معطف الظروف، فتكرار اللازمة " فهل تغضب " وجناسُ الاستهلال " سجل أنا عربي" وما بينهما من تفاصيل متكرّرة تارة، ومتباينة، متراكمة، تارة أخرى، تؤكد نموَّ النص بدقة لافتة للنظر، تتواءمُ، وتتوافقُ، مع فرضية النص. وهي الهويّة، موضع

السؤال، وسبب النبرة الغاضبة في هذا الإشكال. فالأسلوبُ، ها هنا، على بساطته، يقوم على الرسم بالكلمات، والألوان، وتحديد القسمات البارزة، وفي مقدِّمتها الملامح المميزة كالفحميّ، والبني، والكوفية، عدا عن ذلك ترجيعُه المتكرر لنبرة التساؤل الحادّة "فهلْ تغضب؟".

ومع أن الدكتور صلاح فضل يعتزم في كتابه هذا إيضاح ما يتميز به، ويختلف فيه، شاعرٌ عن آخر، من حيث الأسلوب، إلا أننا نراه يعدل عن هذا الهدف، ويتخلى عن تلك الغاية، ويرصد ما طرأ من تحول على شعر درويش، تارة بالاتكاء على مقابلة منشورة، وطورًا بالتوقف عند قصيدة يتراءى لنا فيها الآخرُ، مجتزئا من إحدى قصائده حوارا بين شولميت وفتاها:

شولميت
انكسرت في ساعة الحائط عشرون دقيقة
وقفتْ، وانتظرت صاحبها
في مدخل البار، وما جاء إليها
قال في مكتوبه أمسِ:
ولقد أحرزت يا شولا وساما وإجازة
احجزي مقعدَنا السابقَ في البار
انا عطشانُ يا شولا لكأسٍ وشَفَة

يعلق الدكتورعلى هذا السرد الشعري، مؤكدًا أن الشاعر قد تخلى عن تلك النبرة في سجل أنا عربي، ويحاول في هذه القصيدة، وغيرها، اتباع نهج جديد في بناء القصيدة، مُسلِّطا فيه الضوء على الآخر الصهيوني، منبِّهًا على النمط المتغطرس في إشارته الباهتة لنيل الوسام، ونيل الإجازة. ومن الوجهة الأسلوبية تظهر في القصيدة سمةُ التقابل، أي: القطع، والانتقال، الذي

يتجلى في: وما جاء إليها، ثم: قال في مكتوبه أمس، ثم الخبر عما أحرزه والطلب: احجزي مقعدنا. ولهذا في رأي المؤلف قيمته الأسلوبية الكبرى، مع أن القارئ قد لا يشاطرُه هذا الرأي؛ إذ نجدُ مثل هذا التقابل شائعا في السرد، وفي النثر، وهو من غير الخيارات الأسلوبية في لغةِ الشعر، بيد أن النزوع للقصيدة الدرامية هو الذي يتيح لدرويش مثل هذا التنويع، فتبدو لنا القصيدة شِعْرًا ونثرًا في آن.

وقد تتبع المؤلف ما تبقى في القصيدة من حوار، ومن مشاهد، ومن اقتباسات من التوراة عن أريحا، منتهيًا لما هو بنية تخييلية يختلطُ فيها الشعر والنثر اختلاطا لا يستطيع القارئ أن يميز أحدَهُما من الآخر، وهذا أسلوب ينفردُ به شعر درويش.

ويخلصُ الدكتور صلاح فضل لرأي في هذه القصيدة، مؤكدًا أن لدرويش قدرةً على كتابة الدراما. وقصيدة شوليت واحدة من القصائد التي تؤكد امتلاكه هذه المقدرة. ولكنَّ درويشا لم يلبث أن تحول بشعره لأفق آخر شهدت قصائده فيه تحولاتٍ هي في الوقت الذي تبهر قراءه، ودارسيه، تمثل نموذجا لأهم التحولات الأسلوبية في التجربة الشعرية العربية المعاصرة. فالسلاسة، والمباشرة، التي تجعل من القصيدة شرابًا سائغًا، وأنشودة يفهم البسطاءُ معانيها، وإلا فلنخلد نحن- الشعراءَ - للصمت على رأي الشاعر نفسه:

قصائدنا بلا لونٍ .. بلا صوتٍ.. بلا طعمِ
إذا لم تحمل المصباح من بيتٍ إلى بيتِ
وإنْ لم يفهم البسطا معانيها
فأولى أنْ نذَرّيها

ونخلدُ نحنُ للصمتِ

تجاوزَ درويش تلك البساطة، وذلك السرد الدرامي، وتراءت على شعره ملامحُ من الحسّ اللغوي، والثقافي، مستندًا في ذلك إلى المتنبي تارةً، وإلى الأندلسيين تارةً، مراوحا بين الأيديولوجيات، متنقلا من الخيبة للوعد، مدركا بتجربته الذاتية أن شعره لن يبلغ الثورة إلا حين يبلغ حدودَ الرؤيا. لذا لم يعُدْ الوضوحُ، ولا سلاسة التلقي، هما معيار الشعرية الجيدة، وإنما معيارها التجاوز الذي يؤدي إلى تشابك خيوط الرؤيا في نسيج يحتاج للقراءة الممعنة في التحليل، والتأويل، وذلك ما أخذه عليه بعض الدارسين ممن يؤثرون البساطة على العمق، ويفضلون المباشرة على تفكيك العالم لطائفة متراكمة من الرموز ذات الدلالاتِ البعيدة، والإيحاءاتِ الجديدة. وفي هذا الموقع يجترئ المؤلف - صلاح فضل- جزءًا من قصيدة يتجلى فيها هذا الوصف لأسلوبه الخاص:

أرى ما أريد من الحقلِ .. إني أرى
جدائل قَمح تمشّطُها الريحُ، أغمِضُ عيني
هذا السرابُ يؤدي إلى النَهَوَنْدْ
وهذا السكونُ يؤدي إلى اللازَوَرْدْ

ففي هذه الأبيات تتراسل الحواس، وتتداخلُ على نحو سريالي، فما هو بصري يظهر في مَظْهر المسموع، وما هو ساكنٌ يظهر بمظهر المتحرك، ولا ريب في أن لهذه اللغة في الشعر امتداداتها في جذور التجربة الشعرية. وهي امتداداتٌ تحتاج لمتلقٍّ من نوع خاصٍّ، لا إلى متلقٍ تقليدي. على أن المؤلف لا يُنكرُ ما في قصائد درويش من تنوّع بنائي، فقد أشار لشغفه بالرباعيات، لا بمفهومها التقليديّ الموروث عن عمر الخيام، أو شعراء المهجر

الشمالي، ولكنَّها رباعياتٌ تعتمد تقسيم القصيدة إلى مجموعة وحدات مقطعية لكلّ واحدة منها (معنىً) مستقلٌ عن الأخر، أو شبهُ مستقلٍ عنه. فهو يقفنا على هذه الوحدة من القصيدة التي سبق له أن نبهنا على ما فيها من أسلوب :

أرى ما أريد من الحرب.. إني أرى
سواعدَ أجدادنا تعصر النبع في حجر أخضرا
وآباءَنا يرثون المياه، ولا يورثون ، فأغمضُ عينيَ
إن البلاد التي بين كفيَّ من صنع كفي
أرى ما أريد من السجن . أيام زهرة
مضت من هنا كيْ تدل غريبين فيّ
على مقعدٍ في الحديقة، أغمض عينيَّ
ما أوسع الأرضَ، ما أجمل الأرضَ من ثُقْب إبرة

فالقصيدة - في رأي الدكتور صلاح - من خمس عشرة رباعية، كل واحدة منها تبدأ بالقول: أرى ما أريد.. وإني أرى. وما ينتظم القصيدة في وحدة هو طبيعة العلاقة بين مكوناتها التاريخية، أو شبه التاريخية، فكلما ذُكرت كلمة ذات ذاكرة من هذا القبيل، اشتعلت خطابية اللغة، وذاكرة الصِيَغ فيها، لكن المرئي بعدها هو الذي يضع حدًا لهذه الصيغ.

وإذا تذكرنا أن الكتاب أساليب الشعرية المعاصِرة، وأنه يتناول عددا غير قليل من الشعراء، منهم السياب، ونزار قباني، وأدونيس، وسعدي يوسف، ومحمد عفيفي مطر، وآخرون... يخلو من الوقوف عند الخيارات الأسلوبيّة التي تجعل لكل شاعر منهم أسلوبا مختلفا عن الآخرين. فالمؤلف، الذي صنّف كتابا بعنوان " علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته " 1984 لا

يُعْنى بتطبيق ما ورد في كتابه على شعر الشعراء الذين تناول بعض شعرهم فيه.

فهو لا يفتأ يستخدم كلمة الأسلوب بمعناها العام الذي يفهم من قولنا: لكل فن أسلوبه، أو لكل كاتب أسلوبه، أو هذا أسلوب غير مقبول، ولذلك الطباخ أسلوبٌ جيدٌ مُسْتحسن.

وكنا نأمل أنْ يقدم لنا دراسة تطبيقية أسلوبية في الشعر الذي تناوله، ولكنه للأسف لم يفعل. وهذا شأن الدارس الذي وضع لنا كتابا عن الشاعر محمود درويش بعنوان التركيب اللغوي في شِعْره، ليقول لنا هذا تشبيه بليغ، وذاك استعارة تصريحة، وتلك كناية عن صفةٍ، أو موصوف. وفي هذا طباق أو جناس، مع أن مقدماته الطويلة جدا للكتاب لم تترك واحدا ممن ألفوا عن الأسلوب، ونظرية البحث فيه، إلا وذكرهُ، وذكر بعض آرائه.

العلاق من بنية القناع
لجدل الشعر والنثر

في كتابه " من نص الأسطورة إلى أسطورة النص " 2010 يخصص المؤلف الشاعر علي جعفر العلاق فصلا مطولا يتناول فيه شعر محمود درويش في السنوات العشر الأخيرة التي سبقت إعداد الكتاب أي من 1995 إلى 2005. منطلقا من أن الشعر العربي الحديث، ومنه شعر محمود درويش، تتنازعه بلاغتان، أولاهما قديمة وتقليدية، وهي التي تعنى عناية مفرطة في المجاز والاستعارة والكناية وما شابه ذلك وشاكله، وبلاغة جديدة لا تشترط المجاز، أو الاستعارة، في النص، أو في الملفوظ الكلامي ليكون شعرا. فقد يكون الشعر شعرا بالمجاز، والاستعارة، وقد يكون شعرا مع خلوه منهما بتفرده وتمرده على ما هو سائد وكائن. فمعارضة السائد، والتناقض مع ما هو كلاسيكي، ومطرد، ينتقل بالنص عبر لغته العارية من إهاب التقاليد إلى نمط بلاغي جديد أو أجد من الجديد. فالقصيدة في هذا النسق " قصيدة يذوب فيها الفرق بين الشعر والنثر، بين الخفوت والصراخ، بين التماسك والتشظي، بين الكناية والاستعارة، بين التنافر والادغام، بين الحركة والسكون، بين السرد والغناء، بين الانفتاح والانغلاق [1] ".

فالعلاق يتجاوز كلا من بارط Barthes وبنيويته،وياكوبسون وشيفـرَتَه

1.العلاق، من نص الأسطورة إلى أسطورة النص، فضاءات، 2010 ص 93

الأسلوبية إلى هنريش بليث الذي يزعم أن لكلِّ نص بلاغته التي لا تتكرَّر في غيره.

فالشعر لدى العلاق ضربٌ سافرٌ من الانزياح على رأي جان كوهين في " بناء لغة الشعر ". ولكن النثر أيضا لا يخلو من الانزياح. والانزياح في حقيقته لا يعدو كونه ضربا من المجاز بالرغم من هذه التسمية الجديدة التي يأباها كثيرون، ويستعملون بدلا منها الانحراف. وأيا ما كان المصطلح؛ فإن المدلول لا يختلفُ، ولا يتباين، فالمجاز والانحراف والانزياح والعدول باللفظ لمعنى غير معناه هو هو. فهو مثلما يقول العلاق: وشيٌ، ولهو، وعبثٌ، بالكلمات ينتج يقظة عميقة، ووعيًا في منتهى النشاط والفاعليّة. وتبعًا لذلك يضفي العلاق على قصيدة درويش من الوصف ما يبدو لنا متناقضا تارةً، ومنسجما تارة أخرى؛ فهي متوترة، ذكية، ومشوبة بطرب داخليّ موجع. وهي بهذا المعنى شعرٌ كامن في الشعر. فالقصيدة لدى درويش موضوع لذاتها، ولا يمكن للدارس ،أو الباحث، أن يتحدث عنها إلا بها، أو كما قال بعضهم: القصيدة ليست هي التي تقول ما تقوله، وإنما هي التي تكون قصيدة حسب A pome should not mean but be .

والشعر عند العلاق نقيضان: أولهما هو النثر، بما ينطوي عليه من مطابقة للواقع، ومن اطراد في النسق. والثاني هو اللامعقول. فهو يتمرد على الاثنين، فلا يحفل بالمطابقة، ولا يحفل بالاطراد. فالجملة الشعرية، مثلما يكرر كوهين، في "بناء لغة الشعر" جملة متمردة على وظيفة المطابقة، فحين يقول درويش – مثلا- عن القصيدة التي حوكمت : (لم تكن أكثر من وصف لميلاد المطر) ثار فيها على ما هو متَّبع من ضرورة نفي التهمة، فأكدها بذكره ما قامت به القصيدة، ووصفِها لانبثاق المقاومة من ليل الاحتلال المعتم: بميلاد المطر بعد جفافٍ، وقحط. ولم

يواصل هذا الوصف في اطّراد كاطّراد النثر، فقال: ومناديلَ من البرق الذي أشعل أسْرارَ الشجر. وهكذا الشعر، لا يفتأ يكْسِر القواعد الدلالية في اللغة متجاوزًا الأعراف السائدة بما لديه من آليات الانزياح، والانحراف، والمجاز، والاستعارة. ولذا يتمثل العلاق بقول الشاعر محمود درويش الذي جاء فيه:

وليس على الشعر من حرجٍ
إن تلعثَمَ في سردهِ وانتبهْ
إلى خلَلٍ في الشَبَهْ

فالمناديلُ قد لا تشبه البرق، وكذلك انبثاق الثورة من ليل الاحتلال قد لا يشبه المطر بانهماره المفاجئ بعد جفاف. فالقصيدة، وكلماتها، وتفاصيل ما فيها من صور، وتراكيب، لا تخضع قطعًا لمعايير النثر في مطابقة الكلام لمقتضى الحال، فقد تكون القصيدة ابنة الماضي، وزوجة الغد، أو العكس. وقد تقيم في مكان غامضٍ بين الكتابةِ، والكلام، أي أنها تتوسَّط مجرى الزمان؛ فلا هي في الابتداء، ولا في الانتهاء.

وعلى الرغم من وفرة الاقتباسات في هذا الفصل من أسْطورة النص، يستنتج العلاق ما لدى قصيدة درويش من مزيّة بلاغية، فهي لا تأتي من جهة الانزياح وحده، ولا من جهة التناغم الرخيّ، الرشيق، وحده، ولا من جهة الالتواءات المفاجئة التي تصدَّرُها مكونات عديدة، ومعقدة، فحسب، بل هي مزيّة تأتي في الغالب والأعم والأرجح من حوار خفيّ، ومزاوجة مضمرة بين النثر والشعر. فالقصيدة التي لا تنتمي لأحد النوعين لا تخلو من أنّ فيها مزايا النوعين:

أحبُّ من الشعر عفوية النثر
والصور الخافية
بلا قمرٍ

للبلاغة

بهذا الشاهد يُذكرنا العلاق بعبارات أبي حيان التوحيدي التي قدم بها درويش لأحد الدواوين، وهي قوله في استحسان ما يستحسنه من البيان: " أحسن الكلام ما قامت صورته بين نظمٍ كأنه نثرٌ، ونثرٍ كأنه نَظْم" وهذا ما يعبر عنه درويش شعرًا في هذا الشاهد:

الشعر والنثر طيران
كجناحي سنونوةٍ
يعملان.

ولا تفوتُ المؤلف ملاحظة أساسيَّة تتكرر في هذا الكتاب، وهي أن درويشا مسكونٌ دائما بالإيقاع. (ص107) فحيثما وردت عبارة نثرية في القصيدة لاحظنا أنها جزءٌ من إيقاع البيت، ونغمته، ودلالته، فهو إيحاءٌ مزدوج بسلوك نثري ينمّ على إيقاع شعري لافتٍ للسمع والنظر. (ص108) ومن الملاحِظَ التي يكرّرُها العلاق أيضًا أن في شعر محمود درويش تتلاحم الجملة النثرية مع شعرية القصيدة التي تهبّ عليها كأنها آتيةٌ من بقعة قصية في موقع ما منَ النصّ. (ص111) ففي المثال الآتي يتدفق السرد على لسان الأم في كثافة إيقاعية تنثال من صوت النون: عروسان، ملاكان، يستكملان، فضلا عن أصوات المد واللين التي تُثْقل القصيدة بالشجن:

قالت الأم في بادئ الأمر، لم
أفهم الأمر، قالوا: تزوَّج منذ
قليلٍ ، فزغردتُ ثم رقصتُ، وغنيتُ
حتى الهزيع الأخير من الليلِ
حيث مضى الساهرون ، ولم يبق إلا سِلالُ

البنفسجِ حولي، تساءلتُ: أين العروسانِ
قيل: هنالك فوق السماء ملاكانِ
يستكملانِ
طقوسَ الزواج، فزغردتُ
ثم رقصتُ، وغنيتُ..
حتى أصبْتُ بداءِ الشلل
فمتى ينتهي يا حبيبيَ شهرُ العَسَل؟

فالشاعرُ في رأي العلاق يستنفد ما في الأصوات اللغوية من طاقة تعبيرية، وموسيقية، وأخرى إيحائية تضيف للقصيدة بنثريّتها نسقا من النغم الذي يتوافق مع ذكره الغناءَ، والرقص. وهذا يتكرَّر بطريقة أخرى في قصيدة من ديوان كزهر اللوز، أو أبعد:

لم تأتِ، قلتُ: ولنْ ... إذاً
سأعيدُ ترتيب المساءِ بما يليقُ بخيْبتي
وغيابها

فهي قصيدةٌ تواصل إنجاز شعريتها الخاصة دون كبير تعويل على المجاز، والاستعارة. فالقافية تعمّقُ إحساسنا بالتوقع، وحاجتنا إلى الارتواء، فهي ذات نداءٍ نغمي، إيقاعي، ينتظر استمراره في التقفية المفردة لاحقا، فيما يسميه العلاق صرحا دلاليا، وموسيقيا، شديد التماسك تشغل القوافي فيه منزلة الفاعل في النسيج النغمي. وعلى الرغم مما توافر في مقالة العلاق من اقتباسات قد لا تبدو ضرورية نجده في نهاية الأمر يقفنا عند ظاهرة شاذة في الشعر أو شبه شاذة، وهي تهدئة الاندفاع الموسيقي (ص116) فما الذي يعنيه بهذه التهدئة؟يرى مؤلف " من نص الأسطورة إلى أسطورة النص" أن درويشًا لا يستسلم لتلقائية

النظم، بما فيها من تدافع إيقاعي، بل يحاول كبح جماح هذا التدافع، بوسائل شتى منها: عرقلة الانسياب الموسيقي، أو مراوغة القافية، أو الاستطراد لحوار متقطع يجافي فيه الرشاقة اللغوية، معتمدًا السخرية التي تقرب الشعر من النثر. ويجترئ المؤلف من ديوان "كزهر اللوز أو أبعد " هذا المقطع من قصيدة" كنت أحبُّ الشتاء ":

كنت فيما مضى أنحني للشتاء احترامًا
وأصغي إلى جسدي : مطرٌ .مطرٌ . كرسالة
حبٍّ ، تسيل إباحيةً من مجون السماء
شتاءٌ، نداءٌ ، صدىً جائع لاحتضان النساء
هواءٌ يرى من بعيدٍ على فرسٍ تحملُ
الغيم ، بيضاء . بيضاء. كنت أحب
الشتاءَ وأمشي إلى موعدي مرحا
فرحا، في الفضاء المبلل بالماءِ
كانت فتاتي تنشف شعري القصير بشعرٍ طويل
ترعرع في القمح والكستناء ولا تكتفي
بالغناءِ.. أنا والشتاء نحبكَ ، فابْقَ
إذًا معنا.

فهذه القصيدة، مثلما يتَّضح للعلاق، منقوعة نقعا في الموسيقى، ومقاومة لها في الوقت نفسه. تندفع الموسيقى لكن هذا الاندفاع يتعثر، ويتحول من موسيقى خارجية لأخرى داخلية في إيقاع هامس لافت مُتخفٍّ في إهاب قافية داخل السطر لا في آخره. ويبالغ العلاق في تعرية النظم، والوزن، من قشورهما، مؤكدًا أن في تلاعب الشاعر بالأصوات، وبالتدوير، وبالقوافي، يقرِّبُ

القصيدة من سيولة النثر وتدفقه المرن. وفي أحيان أخرى - ليست قليلة - يذهب الشاعر درويش مذهب من يخمد جذوة القافية بطرائق شتى مثلما نرى في هذا الجزء المقتبس من "لماذاتركتَ الحصان وحيدا":

الأرض مثل الثوب منسوجةٌ
بإبرة السماق في حلمهِ
المكسور، جدي هبّ من نومه،
كي يجمع الأعشاب من كرمهِ
المطمور، تحتَ الشارع الأسودِ

فكَسَر الشاعر حدة القافية من حلمه بذكرِهِ المكسورَ، وكسر القافية من كرْمه بذكره المطمور ، وكسر القافيتين بذكره الشارع الأسودِ. فكأنه يحاول بذلك أن يقلِّلَ أو يهدئ ما استطاع من تأثير القافية الإيقاعي، وهذا وإن كان يسبرُ، في رأي الدارس، غور البنية الإيقاعية لقصيدة درويش، إلا أن فيه أيضًا أضواء جديدة تسلط على شاعرية درويش، وما فيها من أسرار توقظ فينا حيوية النص الشعري، وتأثيره*.

وكان العلاق قد تناول في كتاب له أسبق من هذا الكتاب عنوانه " الشعر والتلقي " (عمان: دار الشروق 1997) بنية القناع في نموذجين من شعر محمود درويش، أولاهما هي قصيدة " أنا يوسف يا أبي" وهي من ديوانه ورد أقل (1987) والثانية بعنوان "أحد عشر كوكبا على المشهد الأندلسي" من ديوان له بهذا العنوان صدر عن دار الجديد 1992.

وفي توطئته لهذا التناول يجد القارئ ما يشبه تناول محمد شاهين لقصيدة فرس للغريب. فقد استهل العلاق دراسته هذه بذكر أمثلة من أقنعة الشعراء الذين ذكرهم شاهين بدءًا بوليم بتلر ييتس، ومرورًا بعزرا باوند، وانتهاءً بإليوت.

وزاد على ذلك ذكر عناوين القصائد، والأساطير، التي وردت في آثارهم، فضلا عن عنوانات القصائد كالأرض اليباب، وأغنية العاشق الفرد بروفروك.

وهذا ينم على أن النقاد العرب سواءٌ أكانوا مطلعين على الأدب الغربي، أم لا، يتداولون هذه الإشارات دون خشية من الاتهام بالتكرار، أو بأخذ اللاحق منهم من السابق. وقد التفت العلاق لشيءٍ مهم جدا، وهو أهمية اعتماد الأقنعة في الشعر من حيث هي وسيلةٌ لاعتماد من ينوب عن الشاعر في الإفضاء بآرائه ومشاعره، وهذا يجنِّبه الوقوع في المباشرة، والخطابية التي تؤدي بالتجربة للسطحية، والافتقار للتأثير في القارئ. ولاحظ العلاقُ أيضا أن القناع الأندلسي - إذا جاز التعبير- لم يكن مفاجئا في شعر محمود درويش، فثمة إشارات متراكمة في "حصار لمدائح البحر" توحي بما في شعره من توظيف متكرر لرمزية الأندلس بصفة عامة، وقرطبة على وجه الخصوص. متأثرًا في هذه وتلك بشاعر إسبانيا الكبير فردريكو غارثيا لوركا، وهو شاعرٌ تأثر به كثير من الشعراء العرب، وغير العرب، في مقدمة المتأثرين بشعره سعدي يوسف وعبد الوهاب البياتي، ومريد البرغوثي، ومحمد القيسي، مما شجَّع بعض الدارسين على تناول هذا الأثر في دراسات مقارنة عدة[2] .

والمعروف أن درويشًا في "أحد عشر كوكبا" اتخذ من أبي عبد الله الصغير(1460- 1527) آخر أمراء الأندلس قناعا عهد إليه في أن ينوب عنه في القول، والتحدث، عن مآلات المشكلة الفلسطينية في أداء يبتعد بالقصيدة عن المباشرة. وفي القصيدة يتفاعل صوتان هما: صوت الشاعر، وصوت الشخصية التاريخية. صوت الحاضر المتكلم وصوت الماضي، صوت الأمير.

2.للمزيد انظر كتابنا ظلال واصداء أندلسية في الأدب المعاصر، ط2، عمان، دار الخليج، 2025

ويرى العلاق أن الصوتين يتوازيان حينا، ويتقاطعان حينا، ولا يخفى أن الصوتين يتداخلان في بعض المقاطع من القصيدة حتى ليصبحا صوتا واحدا:

أنا واحدٌ من ملوك النهاية
أقفز عن فرسي في الشتاء الأخير
أنا زفرةُ العربيّ الأخيرة

ففي البيتين الأول والثاني يتضح أن الصوت هو صوت أبي عبد الله الصغير، لكن ابا عبد الله لا يصدر عنه القول " أنا زفرة العربي"، فهذا قيل عنه بعد أن غادر الإمارة. فالصوتُ هو صوت المتكلم في القصيدة جمع فيه بين أنا الأمير، ونبرة الآخر المتشفي به، وباستسلامه، وهذا تعبيرٌ غيرُ مباشر عن أن الصلح الذي تحقق في أوسلو، هو استسلام، ويمكن أن يكون زفرة الفلسطيني الأخيرة.

ولا تفوتُ الناقد الشاعر علي جعفرالعلاق ملاحظة، وهي كثرة توظيف حكاية النبي يوسف بن يعقوب في الشعر الفلسطيني، وتكرار توظيفها في شعر درويش نفسِه، وفي أكثر الأحوال يبدو لنا درويش وقد اتخذ من يوسف الصديق قناعا يروي من ورائه ما يتعرض له من خذلان على أيدي إخوته:

فماذا فعلت أنا يا أبي، ولماذا أنا؟
أنت سميتني يوسفا، وهم أوقعوني في الجبّ ِ
واتهموا الذئب، والذئب أرحم من إخوتي، ابت ِ
هل جنيْتُ على أحدٍ عندما قلتُ إني
رأيت أحد عشر كوكبا والشمس والقمر رأيتهم لي
ساجدين ؟!

ومثلما لاحظنا تمازُجَ صوت الشاعر بصوت الأمير الأندلسي، نلاحظ ها هنا اندغام الصوتين: صوت الشاعر بخذلانه، وتعرضه للمؤامرة، وصوت الصديق يتساءل: لماذا هو وحده الذي يتعرض لهذه المؤامرة، وهذا الخذلان، ولماذا إخوته أكثر قسوةً عليه من الذئب الذي هو أرْحم من الإخوة الأعداء؟

وبهذا يرى العلاق قدرة البنية في القناع على الصعود بالتجربة صعودا عبّر فيه الشاعر عن ضياع العربي بضياع الأندلس، وعن ضياع الفلسطيني بضياع فلسطين:

كلّ شيء معدٌّ هنا
فلماذا تطيلُ التفاوضَ يا مَلِكَ الاحتضار؟

وكيف يتضح أن الشاعر يعبر عن الحاضر وكانه شيء قد مضى بتعبير جورج لوكاش*.

---

*.أرقام الصفحات الواردة في هذا الفصل تحيلنا لطبعة فضاءات، عمان، 2010

ناصر علي وبنية القصيدة
في شعر محمود درويش

صدر هذا الكتاب الذي لم يُعن، ولم يهتم به احدٌ من المتابعين، في العام 2002 ومؤلفه - عليه رحمة الله -كان قد اعده لنيل درجة الدكتوراه في العربية وآدابها، ولم يعش سوى مدة قصيرة توفاه الله بعدها. ولعل في ذلك ما يفسر تجاهل الكثيرين للكتاب. ففي أيامنا هذه على المؤلف أن يؤلف ثم يتابع القراء والمهتمين، ويتولى بنفسه كتابة، أو نشر، ما يتصل به من مقالات صحفية، وغير صحفية. ومع أن الكتاب من حيث الموضوع يُعد جديدا إذ لم يتناول أحد شعر درويش بهذا العنوان(قبل عام2002) فإن فيه ما يحسب لصالح المؤلف، ولصالح الشاعر، وفيه ما يؤخذ على المؤلف شأنه في هذا شأن الكثيرين ممّن يُعِدّون الأطاريح.

لكن المؤلف انطلق في بداية الكتاب منطلقا سليما، إذ حاول تعريف البنية ليضع القارئ في أول الطريق. وقد عرَّفها تعريفا متعدد المفردات، فهي نسقٌ تارة، ونظامٌ تارة، وأضاف لهذا الأخير صفة التنظيم الذاتي Autoregulate ولم يفته تأكيد ما هو شائع من أن فردناند دو سوسير Saussure هو الأب الشرعي لهذه الفكرة، على الرغم من أنه كلمة بنية structure لم تذكر في كتابه "محاضرات في علم اللغة العام" إلا أن شيوعها يعود لمن تأثروا به، وعلى رأسهم جان بياجية، وكلود- ليفي شتراوس، وألبير سيبول، وديلوز، ولالاند، ومن الكنديّين نورثروب فراي، ومن الأمريكيين والإنجليز: أبرامز، وسميث بربارة، و مدرسة شيكاغو.

ومن اللافت للنظر اعتماد المؤلف على مرجع واحد في جلّ ما ذكر، وهو كتاب مشكلة البنية للمرحوم الدكتور لزكريا إبراهيم (1924- 1976) وكان قد صدر في سلسلة مشكلات فلسفية 1976. علاوة على أن المؤلف جمع لهذه التعريفات ما نُقل عن مدرسة النقد الأنجلو- أميركي المعروفة باسم النقد الجديد New Criticism وهي أقدم بكثير من البنيوية، إذ يعود ظهورها إلى ما قبل العام 1911 بظهور كتاب جون سبنجارن الموسوم بهذا العنوان" النقد الجديد [1] ".

ويتابع المؤلف، بهدف تعريف القارئ بالطريق الذي يسلكه، والنهج الذي يتبعه، مشيرًا لما يراه الراحل عزالدين إسماعيل(1929- 2007) من حيث تحديد الطريقة التي تُدرس فيها بنية القصيدة، فهي طريقة تقوم على دراسة تركيب النص من حيث هو علاقات لفظية، ودلالية، وصوتية، واكتشاف العلائق التي تصل بين هاتيك الأركان المتواشجة في التركيب. مضيفًا لذلك رأي الشاعر الناقد أدونيس الذي يُفهم منه ضرورة أن يكون الشكل، أوالبناء الناتج عن ذلك، قصيدة حديثة. وقد فسّر المؤلف هذا الرأي تفسيرًا بعيدًا، إذ يظن - فيما جاء في التمهيد - أن البحث في بنية القصيدة مقصورٌ على شعر الحداثة لا غير، وهذا غير دقيق. فالنظام، أو النسق، قائمٌ في القصيدة غير الحديثة، مثلما هو قائم في المسرحية، والملحمة، والقصة، والرواية، ولكنّه نسقٌ، أو نظامٌ مختلف، وإلا لكانت القصيدة أو المسرحية أو الحكاية والرواية ملفوظا شتيتا لا يعدُّ نصًا، ولا شِبْهَ نص.

على أن المؤلف - يرحمه الله - كغيره ممن يؤلفون كتبا عن الشعراء، آلى على نفسه إلا أن يبدأ مع درويش من أول الغيث. فراح يجمع ما يجده من مَلاحظَ عن نشأة الشاعر، وعمّا نُشره من مقابلات معه، وما صرح به من

تصريحات، كقوله لصحيفة "كل العرب ": أنا منحاز للغناء في الشعر، وأحيانا لا أجد الشفافية في التعبير إلا في الغناء". وهذا صحيح، لكننا لا نريد من المؤلف، أيا كان، أن يقول لنا هذا بصفته اعترافا من الشاعر، لأن الشعراءَ قليلا ما يصدقون في الحديث عن تجاربهم الشعرية، لا سيما غير الموهوبين منهم. ولكنَّنا نريده استنتاجًا يتوصل له المؤلف باحثا كانَ أمْ ناقدا. وثمة الكثير ممن درسوا الشاعر توصَّلوا لهذا دون الاطلاع على ما يقوله درويش لصحيفة "كل العرب"أو لبعضهم[2]. وإذا تجاوزنا هذه التوطئة القصيرة، وجدنا المؤلف يتنقل بنا فيما يطلق عليه تطور الشكل الفني في شعر درويش. وقد اجتاز هذا التطورُ ثلاثا من المراحل حدَّد لكل منها مدة زمية. لكنه بعد هذا التحديد عدلَ عنه متحدثا عن القصيدة الغنائية، وفي ظنه أنها تمثيل لتلك المرحلة التي وصفت لديه بالأولى، وهي من 1962 أي بصدور ديوانه "عصافير بلا أجنحة" إلى 1970 عند مغادرة الشاعر لفلسطين، واستقراره في القاهرة، ثم بيروت.

ويتّضح أن مشكلة الباحث، كغيره من شُداةِ الباحثين، في المصطلح، فمفهوم الغنائي عنده هو الذي يهتم بالأوزان، وبالقوافي، وبالموسيقى الشعرية، وحلاوة النغم. وهذا فهْمٌ قديم جدًا، وهو الذي عبر عنه حسان:

تغنّ في كلِّ شعرٍ أنتَ قائلُهُ إنَ الغناءَ لهذا الشعر مِضْمارُ

وهو فهمٌ يتعارض مع تقسيمه للشعر إلى ملحمي، ودرامي، وفي بعض الأحيان استعمل القصصي. ولا يحتاج التفريق بين الغنائي، وغيره، إلا التذكير بما يقوله إليوت Eliot في مقاله أصوات الشعر الثلاثة Three Voices of Poetry. فالغنائي هو الذي يهيمن عليه صوت الأنا. والملحمي هو الذي يغيب عنه صوت الأنا، ويحلُّ بدلا منه صوتُ الرواي، والضمير الذي ينم عليه في

هذه الحال The second person(هو). والنوع المسرحي، أو الدرامي، هو الذي يغلب على الشعر فيه صوت الجماعة، فالمتحاورون في المسرحية عَدَدٌ من الشخوص لكل منهم صوتُه، وحضورُه. وعدم وضوح المصطلح أفسد على المؤلف - رحمه الله - تناوله للقصيدة الغنائية، فهو ينتهي من هذا الخوض في الأمر إلى ما ينقله نقلا عن درويش، الذي يقول:" خطوتُ في هذه المرحلة خطوة نحو المزج بين الأشياء مما استدعى صيغة أكثر مرونة أسفرت عن إنزال ضربة قاضية غير مقصودة لذاتها ببناء القصيدة الكلاسيكي". ثم يعلق على هذا بالقول: ومهما يكن من أمر، فإن صفات الطابع التقليدي لم تختف كليًا من القصيدة ".

وهذا ينمُّ على حيرة المؤلف، فمع أنه يقول مع الشاعر إنه بتراسل الدلالات تخطى الغنائية الكلاسيكية، نجده ينفي خلو شعر المرحلة من الطابع التقليدي. وفي هذا تضارُبٌ. والسبَبُ انه اتخذ الوزن، والتقفية، والنغم، معيارًا للغنائية، ثم معيارًا للتقليد، مع أن الغنائية لا تتعارض مع الحديث، ولا مع الرومانسي، ولا مع التقليد، فالشعر الجاهلي، والموشح الأندلسي، ورباعيات شعراء المهجر؛ كجبران، وميخائيل نعيمة، وأبي ماضي، وقصائد الجواهري، وعبد الرحيم محمود، ومحمود الهمشري، والشابي، غنائيةٌ، مع أنها ليست حداثيّة، ولا تعتمد التفعيلة الواحدة، ولا تهجُر القافية الموحَّدة. إذن، المشكلة في أن المؤلف - رحمه الله - ظنّ الغنائية من الغناء singing، لا صفة خاصة بالشعر نفسه تتجاوز الموسيقى والغناء إلى التعبير عن الأنا بصوت الشاعر نفسه، لا بصوت الراوي، ولا الممثلين، ولا الراوي القاصّ فالغنائي Lyrical لفظ يوحي بما هو مختلف عن الغناء والموسيقى. ولهذا نجده فيما تبقى من هذا الفصل يعزز رأيه بأمثلة، ثم يقوم بتعيين ما فيها من الأوزان، والقوافي، والتكرار النمطي الذي

يخدُمُ الإيقاع، والتراكمي الذي يخدُم نموَّ القصيدة، وحين اصطدم بقصيدة "جندي يحلم بالزنابق البيضاء " وأورد منها:

يحلم- قال لي- بطائر
مغردٍ
بزهر ليمونٍ
ولم يفلسف حلمه، لم يفهم الأشياءْ
إلا كما يحسها، يشمها
يفهم- قال لي- أن الوطنْ
أن أحتسي قهوة أمي
أنْ أعودَ في المَساءْ
سألتُهُ: والأرض؟
قالَ لا أعرفها.
ولا أحسُّ أنها جلدي ونبضي
مثلما يقالُ في القصائد.

يقول المؤلفُ، فيما هو يتحدث عن القصيدة الغنائية "هنا يطلق الشاعر العنان للأصوات داخل القصيدة، لتعبِّرَ عن نفسها بنفسها، الأمرُ الذي ارتفع بالحوار إلى مستواهُ الدرامي"(ص35). ولكي يتَّضح لنا الخلط في المصطلحات لديه، مثلما هي الحال لدى كثيرين غيرهُ، يورد أبياتا من قصيدة لدرويش عنوانها "كتابة على ضوءٍ بندقية" وهي من ديوان" حبيبتي تنهض من نومها":

شوليت تنتظر
صاحبها في مدخل البار
من الناحية الأخرى يمرُّ العاشقون

ونجومُ السينما يبتسمون
ألف إعلان يقول:
نحنُ لن نخرجَ من خارطةِ الأجْدادِ
لنْ نترك شبرًا واحدًا للاجئين

يقول المؤلف عن هذه الأبيات، وعن سائر القصيدة، يوظف الشاعر درويش في هذه المرحلة تقنيات سردية مركبة تتجمع فيها خواص الشعر الدرامي بكثافة تعبيريّة عالية. وهذا اقتباس من صلاح فضل وكتابه "أساليب الشعرية المعاصرة". وهو اقتباس يُفصح عن اختلاط المفاهيم، إذ يجعل من التقنيات السردية خواصّ درامية، ومن الحوار سردًا تارَةً، و تارة غنائيَّ الطابع. والصحيح أن المؤلف يدرك إدراكا جيدًا أن ما بين الشعر الغنائي،والدّرامي، من فروق، ليست حواجز صارمة تمنع الدرامي من الاختلاط بالغنائي، أو تحول بين الحوار في الملحمة وبين الحسّ الغنائي، أو بينها وبين ما يمكن أن يشبه السرد القصصي. فالأنواع الشعرية- بصفة عامة - تتعاوَنُ فيما بينها، وتتسامحُ، ولا تحول الفروق النظرية التي تميز كل نوع منها من أن يلتقي بالأنواع الأخرى. وهذا ما اضطرَّ المؤلف - رحمه الله - لاعتماده لاحقا في الحديث عن بنية غنائية – درامية، وأخرى غنائية ملحمية. ثم في التفاصيل يضطرّ اضطرارًا لوصف الغنائي الملحمي بالدرامي، مثلما جاء في:

هي هجرة اخرى
فلا تذهب تماما
هي هجرة أخرى إلى ما لست أعرفُهُ
حدقتُ في كفي لأبصر ما وراء البحرِ
تلكَ وسيلتي لتبصّر الأشياء

بحرٌ ثم بحرٌ ثم بحرُ

وفيها يشير المؤلف لارتباط القصيدة بخروج المقاومة من بيروت عام 1982. ومقطوعاتها تروي شيئا مما جرى، وشيئا عن رحلة الخروج، وشيئا عن رؤية الشاعر لتلك المسيرة، وما يتخللها من ردود الفعل المدمرة للإنسان:

صبرا

هويَّة عصْرنا حتى الأبد

ومع أنّ المؤلف لم يحدِّد لنا أنماط البنى الشعرية لقصيدة درويش، بل تحدث بصفة شبه عامة عن الغنائية، وتداخل الغنائي بالدرامي، وتداخلها بالملحمي. لكنه لم يضَعْ بين أيدينا نموذجا تتجلى فيه الدرامية أو الملحمية أو حتى الغنائية. وما جاء في الفصل الأول مما يقال في كثير من الدراسات عن الشعر، سواءٌ وصفت بالبنيوية، أم بغيرها.

لغة الشعر

وفي الفصل الثاني من الكتاب ينطلق بنا المؤلف في مجال آخر أقرب للصنعة الشعرية، وهو بناء لغة الشعر. وقد أفاد من بعض الدراسات كلغة الشعر الحديث لسعيد الورقي، وجان كوهين في بناء لغة الشعر، ونازك الملائكة " الشاعر واللغة ". ومن الحكمة أن يبدأ المؤلف دراسته للغة درويش من الأقدم صدورًا، منتقلا إلى الأحدث. فتتبَّع ما طرأ على معجمه الشعري من تغيير. ففي البدايات هيمن على شعره المعجم الاتباعي الموروث، ثم تكررت لديه الألفاظ ذات الصلة بالحب والمرأة بوصفها رموزا تنم على الارتباط بالأرض. ويشيد الباحث بمفرادات تواترت لديه؛ كالحلم، والبحر، والرمل، والمرايا، والحجر، والبرتقال، والحمام، ويتتبَّعُ بصبر لا ينفد طريقة الشاعر في تركيب العبارة، وما يعتورها من تقديم وتأخير تارة، ومن زيادة

وحذف تارة. مما يضفي على شعره ضربًا من الأسلوب الذي يميزه من شعر غيره.

وفي مبحث اللغة، يتناول التناصّ في شعر درويش. وهو شيء لطالما خاض فيه الخائضون. ونحن نرى أن التناصّ يشمل فيما يشمله المظهر اللفظي للنص، ويشمل أيضا المظهر غير للفظي، من مشاعر، وأحاسيس، وأفكار، وأمثال، وحكايات، وحتى شخوص، فيما يكون فيه من يتحاور ويتحدث. وفي هذا السياق يتعجَّب القارئ من أن المؤلف ناصر علي لم يبحث في ما لدى درويش من " أقنعة " في شعره. وقد كُتب عن القناع في شعره الكثير الجم، وممن كتب عن ذلك العراقي علي جعفر العلاق الذي استوقفته قصيدة "أحد عشر كوكبا على المشهد الأندلسي" 1997. وتناول حسين حمزة في كتابه مراوغة النص 2001 قصيدة "أنا يوسف يا أبي". وهي من ديوانه " ورد أقل " مثلما تناول قصيدة " الهدهد".

وفي موقع آخر يقفنا المؤلف حيال الرمز، والأسطورة، في شعره. واستوقفته رموزٌ من المكان كالأندلس، وقرطبة، وحلب، ورموز من التراث العربي القديم، والحروب التي شهدتها البلاد كغزو نابليون لعكا. والانكشارية في الجليل، والمسيح الذي يحول الماء في قانا خمرًا.

ومن المضحك قيام المؤلف، بعد الذي قام به في الفصل الأول، من وصف وتحليل للبنى الوزنية والإيقاعية والغنائية، عاد وأفرد فصلا لهذه البنى من وزن وقافية يعروها اللزوم تارة، وتارة لزوم ما لا يلزم. وقد أرهق نفسه، وأتعبها في إحصائيات لا تضفي على الدراسة سوى طابع علمي زائف، أو شبه زائف. فما تدلي به الإحصاءاتُ من مُؤشرات يُمكن أن يتوصل إليها القارئ بالنظر غير الإحصائي.

1.انظر كتابنا: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ط1، عمان: دار المسيرة، 2003 ص 77- 80 .

2.انظرعلى سبيل المثال ما كتبه د. حسن الغرفي في كتابه: التشكيل الإيقاعي في شعر محمود درويش، دار البدوي، تونس 2015. وما كتبناه عن موسيقى النظم وظلال المعنى، في مجلة شعر، القاهرة، ع (مارس) آذار 2010ص ص52- 61 .

سرير الغريبة
وصبحي الحديدي

في العام 1999 خصَّصت مجلة الشعراء التي دأبت على الصدور لبضع ستوات عن مؤسسة بيت الشعر – فلسطين في رام الله عددها المزدوج 5/4 عن ربيع، وصيف، ذلك العام عن الشاعر محمود درويش. أسهم فيه غير قليل من الكتاب، والنقاد، والباحثين المنتفعين دائما من محمود درويش، وشعره، وعلاقاتهم الشخصية به، وبأصدقائه، انتفاع الكثير من الكتاب في مصر من ملتقى نجيب محفوظ.[1]

وتضمن العدد حوارًا انطلق فيه الشاعر على سجيته فقال في شعره ما قال، بعيدا عن أي جوابٍ، أو سؤال. والحوار لا يهمنا في هذا الموقف، وإنما الذي يلفت النظر، ويجذب الانتباه، ما كتبه الناقد السوري المقيم بلندن صبحي الحديدي عن الديوان الموسوم بالعنوان "سرير الغريبة" الصادر في تلك السنة 1999 مؤكدًا أن الشاعر خطا في هذا الديوان خطوة غريبة، كالسرير الذي ذكر في العنوان، وجريئة جدًا في آن، والغرابة فيه، هي توجه الشاعر لقصيدة الحب بالمعنى الذي جرى تداوله في الشعر العربي تحت مسمى شعر الغزل.

لكن الناقد لم يحدد، في اختياره هذا الاسم، ما إذا كان غزلا تقليديا كالذي نعرفه في مطالع القصائد، أم غزلا عذريا كالذي عرف في شعر مجنون بني عامر، وكثير عزة، وقيس بن ذريح، أم هو ضرب آخر من الغزل، كالذي شاع لدى شعراء الجيل الأول من العصرين الأموي والعباسي، كابن أبي

ربيعة، ومسلم بن الوليد، وأبي نواس، ووالبة بن الحباب، وبشار بن برد، والعباس بن الأحنف، وغيرهم من شعراء ذلك الجيل، وعشاقه، ومحبيه.

بيد أن الناقد سارع بعد هذا التصريح لتبرئة الشاعر من أن يكون في غزله مقلدًا. وهو في منتهى التشخيص الدقيق على نهج ابن حزم في طوق الحمامة، ذلك الكتاب الذي تحدث فيه عن الوجد والشوق والإئتلاف. وهو عشق تلخصه عبارة ابن حزم "جمع التنافر في الأضداد، والتوافق في الأنداد" توافقا وتنافرًا تعبر عنه العبارت الآتية من شعر محمود درويش:

هل كان هذا الطريق هباءً
على شكل معنىً، وسار بنا
سفرا عابرا بين أسطورتين
فلا بد منه ولا بد منا
غريبا يرى نفسه في مرايا غريبةْ.

غير أنّ الناقد الحديدي لم يواصل توضيحه هذه الفكرة، وإنما اقتبس من مواقع متفرقة من الديوان عددا من الأبيات، والعبارات، التي شغلت حيزا كبيرا في المقال، ليقول بعد ذلك كيف يكتب محمود درويش قصيدة حب من دون منفى؟ وتجاوزًا منا للخطأ في قوله :"من دون منفى" فالجارّ (من) ها هنا لا ضرورة له، إذ الصحيح أن يقال قصيدة حب دون منفى. تجاوزًا لذلك نستغرب هذا التساؤل، فكأنَّ المحبين، والغزلين، لا يكتبون الشعر الغزلي إلا إذا أنعم الله عليهم بالنفي. وهذه مفارقة مضحكة، فالحبّ، والغزلُ، سيان بمنفى، أو دون منفى. فلو أنَّ الحديدي كان شاعرًا، وجرَّب الحب على حقيقته، وقال شعرًا في الغزل، لعرف أنَّ قصيدة الحب تضطرم في حشا الشاعر بمنفى، وبلا منفى. فمحمود درويش نفسه يقول:

حنيني إليكِ اشتياقٌ
ولقياكِ منفى

ويقول في موقع ثان، من قصيدة أخرى:

وطني ليس حقيبة
وأنا لستُ مسافر
إنني العاشقُ والأرضُ الحبيبة

وهذا يعني أنَّ الشاعر يختلق لنفسه منفاه، إذا كان لا بد منه للحب، والاشتياق. ومع هذا، فإنَّ الحديدي - أثابه الله - يصف قصيدة درويش التي تقوم على تجربة النفي، بقصيدة الحبّ الملحمي- لا علاقة لما يقوله الناقد بالغضب الملحمي لدى ترامب – مقتبسًا ما لا يُفهم من قول محمود درويش:

لا أحد يستطيعُ
الرجوع إلى أحدٍ
نصنع الأبدية
اشغالها اليدوية من عمرنا، ونعمّرُ..
فليكن الحب ضربًا من الغيبِ ، وليكنِ
الغيب ضربًا من الحب ، إني عجبتُ
لمن يعرف الحبّ كيف يُحِبُّ.

وهذه الأبيات على ما فيها من التفلسف الذي يعجب صديقنا بسام قطوس صاحب الكتاب " محمود درويش على تخوم الفلسفة " تذكرنا برأي أبي الطيب المتنبي، وهو أحد أجداد الشاعر درويش، المتأثر بهم تأثرًا شديدا، بل يزعم في تصريح صحفي له رغبته في أن يصل بشعره مرتبة هذا

الشاعر الكبير، فالمتنبي يقول في إحدى قصائده التي بدأها بالغزل تقليدًا، ومحاكاةً، للمتقدمين من الشعراء:

وعذلتُ أهل العِشْق لما ذقتُهُ وعجِبْتُ كيف يموتُ مَنْ لا يعشقُ

فهذا العجَبُ العُجاب الذي يشير له أبو الطيب لا يختلف إلا في الألفاظ عن قول الشاعر درويش إني عجبت لمن يعرف الحب كيف يُحِبّ؟ أما الأسئلة التي يُكثرُ منها درويش في "سرير الغريبة " وهي التي تثار على لسان المتكلم العاشق، أو المتكلمة المعشوقة، واقتبسها ناقدنا، فهي لا تؤيد ما ذهب إليه سابقا من أنَّ الشاعر يكتب شعرًا غزليًا في الديوان مغايرًا لمذهبه الشعري القائم على أن الغزل موضوع لم يعد يعنيه ما دام أفرغ القلب لحبِّ الوطن. وكان في ديوان سابق "هي أغنية هي أغنية" 1986 قد ألمح إلى هذا مشيرًا لاعتياده الشعر، ونسيان الذات، ولواعج النفس، فهو يكتب الشعر، وكانه يضحّي بنفسه على مذبح القضية الوطنية، لا أقلَّ:

من ثلاثين سنة
يكتب الشعر وينساني
وسقطنا عن جميع الأحصنة
ووجدنا الملح في حبة قمح، وهو ينساني،خسرنا الأمكنة(ص75)

ومثلما هي عادة النقاد العرب الذين يتصدّون لهذا من غير موهبة، ولا خبرة، ولا ثقافةٍ، ولا علم، سوى ذلك الموقع الصحفي الذي استولوا عليه بالقوة القاهرة، يقول الناقد، ها هنا، كلامًا لا يستطيع كائنا من كان أن يفهم منه مراده، ومغزاه. يقول: " فدرويش لا يكتفي بالمحتوى الملحمي التاريخي وهو أيضا محتوىً وجودي فلسفي، لإشكالية التضاد بين العاشقة الغريبة، والعاشق الغريب،. بل يذهب بهذا المحتوى الجدلي إلى مستوى التغريب،

وأنه بهذا التغريب يمتلك فرصة التعبير عن غرابته، وتطوير هذه الغرابة الجديدة تطويرًا يطلق كل ما في الغريب الوافد من ثراء يميزه عن المألوف المقيم".

فالمرء يسأل الناقد: هل الغزل في قصيدة درويش ذو محتوى ملحمي وتاريخي، فإذا كان ذلك كذلك، فكيف يصحّ هذا مع القول: وهو أيضا وجودي، فلسفي. وهل المحتوى التاريخي الذي تشفّ عنه الملاحم الشعرية، وما تذكره من الأساطير ذات محتوى، وجودي فلسفي؟ وكيف نفهم التضاد بين عاشقين كلٌ منهما غريب؟ ألا يتشكل من القاسم المشترك(الغربة) ما يعني أنهما نظيران لا ضدان؟ ومثيلان لا متنافران؟ وما يقوله الحديدي - ها هنا - يتعارض مع ما هو معروف من أن الغريب محبٌ للغريب، وفي هذا قيل: أيا جارتا، إنا غريبانِ ها هنا، وكلُّ غريبٍ للغريبِ نسيبُ

والنسيب ها هنا بمعنى القريب، والحبيب، والأليف. ويوردُ الناقد أبياتا من الشعر، كأنه يريد بها إيضاح ما ذكره، إلا أنها بدلا من ذلك تزيده غموضًا على غموض، ولبْسًا على لَبْس، فما الذي يعنيه الشاعر بقوله:

أنا من أنا مثلما
أنت من أنت تسكن فيّ،
واسكن فيكَ إليكَ ولكْ

أحبّ الوضوح الضروري في لغزنا المشترك.

واظن أن القارئ لن يجد في هذا الشاهد من شعر درويش إلا ضربًا من الحذلقة الباهتة التي تنم على شيء من الركاكة، والضعف، فمثل هذا الكلام لا يعد شعرًا إلا من باب التسامح أولا، ولأنه صادر عن شاعر كبير معروف ثانيا، ولو صدر عن آخر ناشئ لسخر الناس منه، ومن شعره.

ويبدو للقارئ أنَّ الحديدي، وهو يكاد يكون متخصصا بالشاعر درويش، ممعن في الاستطراد، فمن الحب الملحمي والوجودي والفلسفي يستطرد ليذكرنا بلقاء الشاعر مع جمهوره الفرنسي في أيار(مايو) 997 وما صرح به في ذلك اللقاء عن السلام من وجهة النظر الفلسطينية. ومن ملخَّص ما يورده الحديدي عن تصريح محمود درويش يتضح أنَّ البحث عن حياة عادية في ظروف غير عادية بحث عن بطولة أخرى. أما الشعر فهو رحلة بين الثقافات. وعليه – أي محمود درويش- أن يكتب شعرًا أفضل من ذلك الذي كتبه. ولا يفتأ الناقد يكرّرُ أن لدرويش قليلا من قصائد الحب، وهذا القليل مزدوج يختلط فيه الخاص- الحب بمعناه البيولوجي، بالعام، وهو الفعل المقاوم، أي الحب بمْماهُ الإيديولوجي، وهذا كله مما قيل في شعر محمود درويش ابتداءً برجاء النقاش، وانتهاء بصبحي الحديدي، مرورا بالكثير الجم من البحوث والدراسات. فالدراسة التي توقفت بنا عند حِفْنة من قصائد الحبّ ليست دراسة بالمعنى الدقيق، وإنما هي مَلاحِظُ، وارتجالات، يمكن لأي دارس أن يذكرها دون أن يجشم نفسه عناء قراءة الديوان الموسوم بعنوان" سرير الغريبة" .

فقد كنا نتوقع منه أن يسبر غور القصائد من حيث ما يتجلى فيها من صور، ومن رموز، ومن نسيج إيقاعي، ومن تجديد على مستوى بناء القصيدة، وتمارينه الجريئة في كتابة السونيت بطريقة جديدة، أو كلاسيكية، مؤتما فيها ببترارك تارةً، وبشكسبير تارةً، ومختلفا عنهما تارةً أخرى.

---

1. ذكر عمار حسن في مكان وسط الزحام ط2، 2025انقطاعه عن ندوة نجيب محفوظ كي لا يحسب عضوًا في جمعية المنتفعين به، روايات وسير تحت الضوء، 2026 ،ص139 .

خاتمة الكتاب

مما سبق يتبين لنا أن رجاء النقاش، وهو أول من صنف كتابا بعنوان محمود درويش شاعر الأرض المحتلة 1969 قد تنبأ له بهذا الذي وصل إليه من حيث أنه شاعر كبير . وقد أحسن الغرفي صنعا بالتركيز على التشكيل الإيقاعي لدى درويش، فهو لو لم يكن شاعرًا لكان ملحّنًا أو مطربًا. وقد استوفى الدكتور محمد شاهين في دراسته لقصيدة فرس للغريب بما فيها من تفاصيل تؤكد تقاطع الحاضر والماضي في بنائها الأسطوري. ووفقت صفاء المهداوي في تتبع الأنا الجمعية في شعره، والفرق بينها وبين الأنا الفردية، لكنها ضلت الطريق في تناولها للآخر في شعره، شأنها في ذلك شأن الراحل عبد الله رضوان في كتاب له عن الآخر في شعر محمود درويش(2012) وقد جاء تصحيح ما وقعا فيه في الكتاب الذي تناولناه لشكري عزيز الماضي.

اما التناصُّ في شعره، فقد تقدم حسين حمزة في "مراوغة النص" على مؤلف التناص في شعر محمود درويش خالد الجبر، فالأول توقف بنا عند قصيدة " أنا يوسف يا أبي " وما فيها من تناص ديني اعتمادًا على سورة يوسف، والثاني قام بالشيء نفسه، فظهر كالذي ينقل من السابق، ولكنه عدا عن ذلك أسرف في تقليب وجوه التناصّ، وبلغ في ذلك مواقف مضحكة. وأضاف حافظ المغربي في كتابه "أشكال التناص" وتحولات الشعر العربي الحديث دراسة لقصيدة الرجل ذو اللون الأخضر.

ويجب التنويه بما وقف لديه كلٌّ من شكري عزيز الماضي، وصلاح فضل، وعلي جعفر العلاق. فالأول أنصفه بالقول: إن ما سعى إليه درويش في أشعاره

المتأخرة، هو الارتقاء بإيديولوجية الشعر، لا السياسة. وأوضح لنا صلاح فضل ما في أسلوب درويش الشعري من توفيق بين النثر والشعر، وبين الدرامي والغنائي. أما العلاق، فقد سبر غور درويش الشاعر مرتين، أولاهما في دراسته لقصيدة أحد عشر كوكبا التي اتخذ فيها الشاعر من آخر أمراء الأندلس أبي عبد الله الصغير قناعًا، والثانية تلك التي أوضح لنا فيها جدلية النثر والشعر لدى درويش، وتصرفه اللامألوف في التقفية، والتهدئة الإيقاعية، في غير قليل من الأحيان.

أما بسّام قطّوس، فقد أراد أن يحشر الشاعر في زمرة الفلاسفة، معتمدًا على إشارات وردت في بعض شعره، ولكن هذه الموضوع، أي: صلة الشعر بالفلسفة موضوعٌ قيل فيه الكثير، وأهم ما قيل فيه أن الفلسفة، والشعر، لا يجتمعان إلا وينفي أحدُهما الآخر. وتوقف ناصر علي في كتابه " بنية القصيدة في شعر محمود درويش " إزاء الغنائي والدرامي والملحمي في شعره.

ولا ننكر أن ثمة كتبًا، ودراساتٍ كثيرة جدا، تصعب الإحاطة بها؛ ككتاب صبحي الحديدي مستقر محمود درويش. وكتاب المتن المجهول لسيد محمود، واللغة في شعر محمود درويش لسفيان الماجدي، والخطاب الشعري عند محمود درويش للحسن بن بوجلابة، وغيرها الكثير مما توصي هذا الدراسة بتتبُّعِهِ، والالتفات إليه، ودراسته في كتبٍ، وتصانيفَ أخرى، كذلك الذي تناول فيه الدكتور سهيل الفتياني "محمود درويش ناقدا". وسعيد أبو خضرة دلالات الألفاظ، وعادل الأسطة جدل الشعر والسياسة.

مصادر الكتاب

إبراهيم السعافين: شعر محمود درويش تحولات الرؤية تحولات اللغة، ط1، عمان: دار الشروق، 2018

بسام قطوس: محمود درويش على تخوم الفلسفة، ط1، عمان، دار فضاءات، 2022

حسين حمزة: مراوغة النص، ط1، كل شيء للنشر، حيفا،2001

خالد الجبر: تحولات التناص في شعر محمود درويش، سورة يوسف نموذجا ط1، عمان، جامعة البترا، 2004.

رجاء النقاش: محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، ط1، دار الهلال، القاهرة، 1969

سعيد أبو خضرة: التطور الدلالي في شعر محمود درويش، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر،2001

سهيل الفتياني: محمود درويش ناقدا، ط1، عمان، دار ابن الجوزي،2022

شكري عزيز الماضي: شعر محمود درويش إيديولجية السياسة وإيديولوجية الشعر، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،2013

صبحي الحديدي: ماذا يفعل العاشق دون منفى، الشعراء، ع 4-5 ربيع وصيف 1999.

صفاء المهداوي: الأنا في شعر محمود درويش، ط1، 2013

صلاح فضل: الأساليب الشعرية المعاصرة، ط1، بيروت، دار الآداب، 1995

عبدالله رضوان: الأنا والآخر في شعر محمود درويش، ط1، عمان: دار الخليج، 2012.

عادل الأسطة: محمود درويش- جدل الشعر والسياسة، ط1، الدار الوطنية، نابلس،2013

علي جعفر العلاق:الشعر والتلقي، ط1، عمان، دار الشروق، 1997

نفسه: من نص الأسطورة إلى أسطورة النص،ط1، عمان، دار فضاءات، 2010

عمار علي حسن، مكان وسط الزحام، ط2، الدار المصرية، 2025 .

محمد شاهين: الأدب والأسطورة، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1995

محمود درويش: هي أغنية هي أغنية، ط1، بيروت: دار الكلمة، 1986

ناصر علي: بنية القصيدة في شعر محمود درويش، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2002

نصري الصايغ: مختارات من شعر محمود درويش، ط1، لندن، دار رياض الريس للنشر، 2009 .

للمؤلف

1. الشعر المعاصر في الأردن، ط1، عمان: جمعية عمال المطابع التعاونية، 1975
2. في الأدب والنقد، ط1، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ورابطة الكتاب الأردنيين، 1980
3. من يذكر البحر،(قصص) ط1، عمان: رابطة الكتاب الأردنيين، 1982 – ط2، عمان، دار الخليج، 2026
4. تداعيات ابن زريق البغدادي الأخيرة، (شعر) ط1، عمان: مطبعة شوقي معبدي، 1984
5. في القصة والرواية الفلسطينية، ط1، عمان: دار ابن رشد للنشر والتوزيع، 1984
6. مقالات ضد البنيوية، ترجمة- ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1986
7. تجديد الشعر العربي، ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1987
8. الانتفاضة الفلسطينية في الأدب العربي، ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1990
9. فصول في الأدب الأردني ونقده، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 1991
10. أوراق في اللغة والنقد الأدبي، ط1، دار الينابيع للنشر، عمان، 1993

11. أحاديث في الشعر الأردني والفلسطيني الحديث، ط1، عمان: دار الينابيع، 1993
12. غبار وأقنعة لمحمود سيف الدين الإيراني(تحقيق) ط1، عمان: دار الكرمل بدعم من مؤسسة عبد الحميد شومان، 1993
13. الرواية في الأردن في ربع قرن 1968- 1993، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 1994
14. القصة القصيرة وبحوث أخرى، ط1،عمان: رابطة الكتاب الأردنيين، ودار الكرمل للنشر والتوزيع، 1994
15. فخري قعوار دراسة في فنه القصصي، ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1995
16. النص الأدبي تحليله وبناؤه، ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1995
17. الأسلوبية ونظرية النص، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1997
18. أمين شنار الشاعر والأفق، ط1، عمان: صحيفة الدستور والاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، 1997
19. محمد القيسي الشاعر والنص، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1998
20. مهارات الاتصال(مشترك) ط1، عمان: مطبعة الجامعة الأردنية، 1999
21. تحولات النص، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 1999

22. الضفيرة واللهب (دراسات في الشعر العربي القديم والمعاصر) ط1، عمان: الدائرة الثقافية بأمانة عمان، 2000

23. ظلال واصداء أندلسية في الأدب المعاصر، ط1، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2000

24. جبرا إبراهيم جبرا الأديب الناقد، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2001

25. أقنعة الراوي، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2002

26. في النقد والنقد الألسني، ط1، عمان: الدائرة الثقافية في أمانة عمان؛ ودار الكندي، 2002

27. مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن، ط1، عمان: دار الجوهرة للنشر والتوزيع، 2003

28. مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث، ط1، عمان: دار المسيرة، 2003

29. في اللسانيات ونحو النص، ط1، عمان: دار المسيرة، 2003

30. نقاد الأدب في الأردن وفلسطين، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2003

31. فصول في نقد النقد، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2005

32. تيسير سبول من الشعر إلى الرواية، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005

33. من معالم الشعر الحديث في الأردن وفلسطين، ط1، عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2006

34. شعراء تحت المجهر، ط1، عمان: ورد الأردنية للنشر والتوزيع، 2006
35. في دائرة الضوء- تراجم وشخصيات، ط1، عمان، الدائرة الثقافية، 2007
36. فن الكتابة والتعبير(مشترك)، ط1، عمان: دار المسيرة، 2007
37. في الرواية النسوية العربية، ط1، ورد للنشر والتوزيع، عمان، 2007
38. مقاربات في نظرية الأدب ونظرية اللغة، ط1، عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2007
39. عروض الشعر العربي، ط1، عمان: دار المسيرة، 2007
40. بنية النص الروائي من المؤلف إلى القارئ، ط1، عمان، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، 2008 ط2 الدار العربية للعلوم (ناشرون) 2010
41. من الاحتمال إلى الضرورة، ط1، عمان: مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2008
42. في السرد والسرد النسوي، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2008
43. من الشعر الحديث والمعاصر(أعلام وشخصيات)، ط1، عمان: دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، 2009
44. المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2010
45. مدخل إلى علم اللغة، ط1، عمان: دار المسيرة، 2010

46. في نظرية الأدب وعلم النص، ط1، بيروت: الدار العربية للعلوم (ناشرون) ودار الإئتلاف، الجزائر2010

47. شعرية القصة القصيرة وحوار الأجناس، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2010

48. من أدب البلدان في القدس وعمان، ط1، عمان: الدائرة الثقافية – الأمانة، 2010

49. تأملات في السرد العربي، ط1، عمان: دار فضاءات للنشر والتوزيع، 2010

50. محمود درويش قيثارة فلسطين، ط1، عمان: دار فضاءات للنشر والتوزيع، 2011 ط2، 2023

51. الصوت المنفرد (من القارئ إلى النص ومن النص إلى القارئ)، ط1، عمان: أمواج للنشر والتوزيع، 2011

52. أوراق لسانية ونقدية معاصرة، ط1، عمان: مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2012

53. الرواية، التاريخ، السيرة، ط1، عمان: دار أمواج للنشر والتوزيع، 2012

54. واقع الدراسات النقدية العربية في مائة عام، ط1، عمان: عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، 2013 ط2، عمان: دار الخليج، 2024

55. قضايا لغوية معاصرة بين النظرية والتطبيق، ط1، عمان: مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2013

56. مقدمة في علم أصوات اللغة العربية، ط1، عمان: أمواج للنشر والتوزيع، 2013 ، ط2، عمان: دار الخليج، 2022

57. راهن الدراسات النقدية في الوطن العربي، ط1، الرياض، كرسي عبد العزيز المانع للدراسات اللغوية والأدبية– جامعة الملك سعود، 2013
58. الأسلوبية العربية – مدخل إجرائي، ط1، عمان: دار جهينة للنشر والتوزيع، 2014
59. نحو النص بين النظرية والتطبيق، دار أمواج للنشر والتوزيع، عمان: 2014
60. بحوث وأوراق في أدب الأردن وفلسطين، فضاءات للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2014
61. أساسيات الرواية، ط1، عمان: فضاءات للنشر والتوزيع، 2015
62. بلاغة الرواية ومسارات القراءة، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2015
63. حاضر الشعر وتحولات القصيدة- نحو قراءة جديدة للشعر العربي الحديث، دار الآن (ناشرون وموزعون) عمان، ط1، 2016
64. مراوغة السرد وتحوُّلات المعنى، فصول في القصة القصيرة، الآن- ناشرون وموزعون، ط1، عمان، 2016
65. جولات حرة في مرويات ليلى الأطرش من 1988- 2014، الآن- ناشرون وموزعون، عمان، ط1، 2017
66. ناصر الدين الأسد وآثاره في اللغة والأدب، أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2017
67. جمال أبو حمدان 1970- 2015، ورد الأردنية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2017

68. محمود الريماوي من القصة إلى الرواية، دار فضاءات للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018
69. اجتهادات نقدية في الشعر والقصة والرواية، الألفية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018
70. الناقد وعالمه (دراسات مختارة) - إحسان عباس، جبرا إبراهيم جبرا، يوسف اليوسف.ط1، أمواج للطباعة والنشر والتوزيع،عمان 2018
71. القابض على الجمر، حميد سعيد - فصول في شعره وفي ما كتب عنه، ط1، هبة للنشر، عمان، 2018
72. محمد القيسي قيثارة المنفى وتباريح الشجن، أمواج للطباعة والنشر، 2018.
73. علي جعفر العلاق، شعرية الحداثة وحداثة الشعر، ط1، عمان، هبة للنشر، 2018
74. محمود السمرة والنقد الأدبي، ط1، هبة للنشر، عمان، 2019
75. الذاكرة والمتخيل في الخطاب السردي، ط1، عمان: دار أمواج للنشر، 2019
76. بين الرواية والسيرة، ط1، عمان: دار أمواج للطباعة والنشر، 2020
77. في البلاغة الجديدة وقضايا أخرى، دار أسامة ودار النبلاء للنشر، عمان، 2021
78. شاعران من فلسطين: البرغوثي وعز الدين، ط1، عمان: دار الخليج 2021

79. السرد ومظاهره في القصة العربية القصيرة، ط1، عمان: دار الخليج 2021
80. ألفاظ الألوان ودلالاتها عند العرب، ط1، عمان: دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، 2021
81. مفاهيم نقدية، ط1، عمان: دار الخليج، 2022
82. مشكلة البنية في الرواية العربية المعاصرة، ط1، عمان: دار الخليج، 2022
83. لغويات، ج1 و ج2 ، ط1، عمان: دار الخليج، 2021 – 2022
84. الرواية الكويتية بين جيلين، ط1، عمان: دار الخليج، 2022
85. صفوة المجتبي من الأدب المغربي، ط1، عمان: دار الخليج، 2022
86. في اللغة والتراث، ط1، عمان، دار الخليج، 2023
87. الإعلام عمَّن عرفتُ من الأعلام، ط1: عمان، دار الخليج 2023
88. مع النقد والنقاد، ط1،عمان: دار الخليج، 2023
89. الغاوون: عن شجون الشعر وسحر الموسيقى، ط1، عمان: دار الخليج 2023
90. بهاء طاهر وآخرون، ط1، عمان: دار الخليج، 2023
91. أوراق من الذاكرة، سيرة، ط1، عمان، دار الخليج،2024 ، ط2، عمان دار الخليج ، 2024
92. قراءات في كتب السيرة، ط1، عمان: دارا لخليج للطباعة والنشر والتوزيع، 2024
93. السياق وأثره في الدرس اللغوي- قراءة في التراث اللساني، ط1، عمان: دار الخليج، 2024

94. لغويات جـ 3، ط1، عمان: دار الخليج، 2024
95. في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ط1، دار الخليج، عمان، 2024
96. رشادر أبو شاور وآثاره في القصة والرواية، عمان، دار الخليجن 2024
97. فخري قعوار دراسة في فنه القصصي، ط1، عمان، دار الخليج، 2024
98. محمد إبراهيم لافي شاعرا، ط1، عمان، دار الخليج، 2025
99. مفاهيم نقدية(2) ط1، عمان، دار الخليج، 2025
100. ظلال وأصداء أندلسية في الأدبالمعاصر ط2، عمان: دارالخليج.
101. في الرواية الأردنية الجادة، ط1، عمان: دارالخليج 2025
102. بعض ملامح النقد الأدبي في الأردن، ط1، مان: درالخليج، 2025
103. الشعر والجنون وقضايا أخرى فيا للغة والإبداع، ط1، عمان: دار الخليج، 2025
104. المشهد وملامحه في القصة الأردنية القصيرة، ط1ن عمان، دارالخليج، 2026
105. روايات وسير تحت الضوء، ط1، عمان: دارالخليج، 2026
106. مآثر الأعلام من فلسطين أرض السلام، عمان: دارالخليج ، 2026
107. مآثر الأقلام من ا لأردن أ رض الوئام، ط1، عمان، دار الخليج، 2026
108. صفحات من مفكرة أديب، ط1، عمان: دار الخليج، 2026
109. الرواية الفلسطينية إلى أين؟ ط1، عمان: دار الخليج، 2026