

محمود درويش

شعرية الخلق الجمالي

مقدمة لقراءة تحولات قصيدته الجديدة رؤيويًا وجماليًا

د. عبدالله عيسى

أولاً - الإبداع في الثورة والثورة في الإبداع:

١-١

الممارسة النصية للشاعر الفلسطيني محمود درويش ، بمراحلها وتحولاتها ، تندفع بمشروعها المنجز بتصاعدية مدهشة مؤصلة على مقدرة خصوصية على إنشاء علاقة مصالحة خلاقة مع الذاتية الجمعية .
ثمة ما يركب - بضم الياء وتشديد الكاف - هذه المصالحة ، ويبرر تفشيها في الوعي والوجدان الجمعيين اللذين تواملا مع النص الدرويشي باحتضان و احتفالية طاغيين ، (وإن تعاطى جل ممارسي نقد شعره برؤية احتفائية وصوغ ارتجالي) .

فالنص الدرويشي ، ومنذ اندلاع ظاهرة الشعر المقاوم في الأراضي المحتلة بعد نكسة عام ١٩٦٧ ، برموزها توفيق زياد وسميح القاسم ومحمود درويش الذي بزهما فنياً ، مسيحاً بحاسة التعاطف مع ما يقول المبدع (تفاصيل القضية الفلسطينية وتجلياتها التي نقلها عبر تجربته النصية من مسالة سياسية - جغرافية إلى سؤال جمالي -إنساني) ، وكذلك عناق حساسية القول الإبداعي (صوغ ملامح الروح الخاص - الجمعي ، وإنهاضه بأداء تعبيرى يكتف في ذاته إيقاعات شاعرية الذاكرة - البحث الحدائي) .
إن نشوء وتطور هذه المصالحة مكوكب في حدي تصاعد النص الدرويشي المنجز ، وتطور ذاتية قارئه ،

حتى يكادا يشكلان لحمة تغري الممارسة النقدية الأكاديمية .

فلم يعلن النص الدرويشي القطيعة مع شاعرية الذوق الجمعي مفضلاً التوحد بحراراتها والنضوج معها وبها في آن معاً ، ثم إطلاقها في مدارات هجرة حدائية . وهكذا ينشغل نصه بأسئلة إبداعية تقارب بينها وبين الذوق الجمعي ، لتختلف عنه إذ تلبس به ، وتتوحد معه وتقعن به لتنضج وتتمايز عنه وبه في آن ، وتعترف به ، في المحصلة ، لترفضه وتتجاوزة .

هذه الرؤية حكمت رؤيا النص الدرويشي منذ انطلاقه على منجزات القصيدة الكلاسيكية ، ثم تجليات الشعر الحر الذي أصبح أهم رموزه ، حتى خلقه لنص استثنائي جديد بماء الكتابة الجديدة . لكن ممارسة درويش النصية ، لم ترافق بممارسة تنظيرية ، كما هي حال أدونيس مثلاً لا حصراً في المشهد الشعري العربي ، تشير إلى جهات رؤاه ، وتكشف عن أبعادها غير المكتشفة ، فيما اكتفى بتوضيح انشغالات نصه الفنية والوجودية في فضاءات على شكل حوارات أو كتابات نثرية ، جلها يوحد بين مصيره الإنساني والشعري .

٢-١

منذ مقالته " أتقذونا من هذا الحب القاسي " (١) في عام ١٩٦٩ ، يواجه محمود درويش الممارسة التنظيرية ، والنقدية منها خاصة ، خارج الأراضي المحتلة برؤية تدعو إلى تقييم نتاجات حركة " الشعر المقاوم " على أسس فنية ، لا إيديولوجية .

فالروح الشعري الذي تفجّر في فلسطين المحتلة مستلهماً قاموسه من مفردات الحياة وتفصيل الأرض ، شكّل حالة اختراق قصوى للروح والكلمة الشعريين العربيين ، تصدت لها الممارسة التنظيرية - النقدية العربية بوصفها ظاهرة شعرية قائمة بذاتها . ففي مقابل " القصيدة " العربية الموطوءة بروح الإنكسار بفعل هزيمة حزيران ١٩٦٧ ، مجسداً بخطاب هجائي للذات والعالم ، نهضت " القصيدة المقاومة " بروح الصمود في وجه الاحتلال الإسرائيلي ، مدعمة بإرادة التشبث بالوطن .

لم تكن إشكالية تعاطي الممارسة التنظيرية - النقدية العربية بالممارسة الشعرية لحركة " الشعر المقاوم " ، كما تحسّسها محمود درويش مبكراً ، قابعة في نظرة التعاطف المؤولة بمهاد إيديولوجي غيب القبض على الملامح الفنية المبسّرة فيها ، بل مكوكبة في التعرض إليها كفعل شعري ناجزٍ مكتمل بذاته ، مما شجّع مخاوف عزله عن حركة الشعر العربي .

يتصدى محمود درويش لهذه التصورات سعياً لتبديدها بالقول :

" وشعرنا ليس نداءً للشعر العربي المعاصر ..إنه جزء غير متجزئ منه ، ورافد من روافد النهر الكبير . لقد تربّينا على أسلوب الشعراء العرب القدامى والمعاصرين ، وحاولنا اللحاق بأسلوب الشعر الحديث بعد

أن تعرفنا على رواد هذا الشعر في العراق ومصر ولبنان وسوريا . ونحن لا يمكن إلا أن نعتبر أنفسنا تلامذة لأولئك الشعراء " (٢) .

بهذه الرؤية، يصبّ محمود درويش تيار " الشعر المقاوم " في مجرى حركة الشعر العربي، ما يعني عدم الإكتفاء بالتعاطي مع روحه الايديولوجي، بل حتمية العناية بانجازاته الفنية -الجمالية . أمر يقضي بأن مسألة الإلتزام التي تبناها رموز هذا التيار ثمرة لشرط موضوعي للذات الفلسطينية، ولا ينبغي له أن يلغي عدم عناية هؤلاء بالشرط الفني الذي يشكل ضماناً تطور شاعريتهم وملاحقتها لتجليات الحدأة الشعرية دائمة التحول .

لكن درويش في تساؤل: " كيف أوفّق بين الجماهير بصفحتها كلمة ثورية من ناحية، وبين متطلبات الشروط الفنية لهذه الكلمة " (٣) يطرح ضمناً أن شرط الإيصال أو التواصل لا يعني التضحية بالشرط الفني . وبهذا ظل التفاعل بين الفعل الفني للقصيدة ومفعولها هاجساً حاكماً لأدوات درويش ورؤاه الشعرية، متميّزاً في مراحل ممارسته الشعرية، والتي يمكن رصدها في ثلاث مراحل رئيسية:

أ-قبل هزيمة حزيران بعام، وتحديدًا بعد تجربة سجن مضية، يسمّي محمود درويش التزامه " نبضاً في الدم"، وليس " مبدأً أو وجهة نظر أو طريقة " (٤)، وهذا ما تبدّى في ديوانه " عاشق من فلسطين " (١٩٦٦) مؤيداً بقفزة فنية " نحو المزج بين الأشياء " (٥) هزّت بناء قصيدته الكلاسيكي، حيث اتخذت حركيّة الرموز شكلاً وإطاراً جديداً ستتضح معالمها في ديوانه " آخر الليل " المنجز إثر الهزيمة، طالما أدرك الشاعر في تصديه لكتابته أنه " لم يتبقّ شيء إلا القصيدة والكلمة " (٦) .

لكنه، قبل هذا، وتحديدًا في محاولته الأولى " عصافير بلا أجنحة " (عام ١٩٦٠) اقترح روح التزام بما أسماه الحب، العذاب، الكفاح، الثورة، والألم (٧)، أو بما وصفه آلام الناس، التغني بالأرض والوطن والكفاح والإصرار على رفض الواقع، وحنين المشردين إلى بلادهم، ومحاولة العثور على مبرر لصمود الإنسان أمام مثل هذا العذاب (٨) في محاولته الثانية " أوراق الزيتون " (عام ١٩٦٤).

ثمّة ما يستجيب للتكهن أن حاسة الإلتزام في هاتين المحاولتين خارجية، غير مشبعة برؤيا عمودية، فقد كان تبسيط الكلام الشعري خطاباً، منشغلاً بجعل وظيفة الإيصال أولوية .

غير أن انحراف شاعرية درويش عن متطلبات الذوق العام، منذ مجموعته " آخر الليل " (١٩٦٧) بالاتكاء على " التعبير المباشر " كونه " شاعراً ثورياً يخاطب الجماهير، ويلتزم بقضية الجماهير، ويكتب من أجل الجماهير " (٩)، ثم إلحاح السؤال الفني على أدواته إثر مجموعته " العصافير تموت في الجليل " (١٠) قيض له تحديد الشعر باعتباره " رؤية ثورية للحاضر ورؤيا للمستقبل " (١١).

ب- تنبعث شاعرية درويش منذ خروجه الأول من فلسطين المحتلة مطلع سبعينات القرن الماضي،

واندماجه في حركة الشعر المعاصر ، نصاً وتأملاً نظرياً يستند أساساً إلى المراجعة والبحث في الممارسة الشعرية والتنظيرية .

وعلى هذا النحو ، يندفع مشروع رؤيا شعرية تنتصر لأسئلة الفعل الحدائي ، في محاولة لتقصي إيقاعات ممارسته التجريبية . يقول محمود درويش :

" كنت شديد الحماس إلى عدم التنازل عن التفعيلة ، ولكن إيماننا بالحدائثة ، وقبولنا التنازل عن القافية ووحدة السطر قد يجرنا إلى التنازل عن التفعيلة أيضاً ، لأن كل مبررات الشعر الحديث إذا سرنا بها حتى النهاية قد توصلنا إلى اكتشاف عدم وجود قواعد ثابتة في الشعر ، على الرغم من كون التفعيلة قاعدة مهما قلنا فيها ، وقد نستغني عنها في يوم من الأيام . هذا إذا كنا نؤمن أن الشعر ليس بناء لغوياً فقط وليس قاعدة مقررة ، وإنما هو حالة شعرية . والحالة الشعرية قد يكون أحسن وسائل التعبير عنها كلمات لا تفعيلة لها ، وقد يكون الزواج بين الجملة الشعرية ، كما هو شائع ، والجملة النثرية ، نحو إلغاء التفعيلة نهائياً في يوم ما . أنا شخصياً أحزن كثيراً عندما أتصور مستقبلاً للشعر لا تفعيلة فيه ، ولكن حزني هذا قد يضحك الأجيال القادمة عندما يقودها التطور الشعري إلى الإستغناء عن أشكال نعتبرها اليوم ثورية وستكون ذات يوم متخلفة . وبودي أن ألاحظ هنا بعض بوادر أزمة الشعر الحديث الذي بنى كل مبرراته على التحرر من أطر جاهزة ، ووجد نفسه في السبعينات أسير أطر جاهزة خلقها هو . إن الحرية لا تكون في التحرر من قيود الآخرين فقط ، ولن أكون حراً ما دمت أسير قيود خلقتها " (١٢) .

تتقدم هذه الرؤية ، كما يمكن أن نستخلص منها . نحو المقترحات التالية :

أ- الشعر في حالة طلاق مع الثبات ،

ب- وبهذا ، فإنه يعني التجاوز الدائم لأشكال ووسائل التعبير المفترضة ،

ج- ولهذا ، فهو حالة تتجلى ملكاتها الإبداعية عن ، وتكتشف في ، الممارسة النصية ، كلمة وروحاً ،

د- مما يستدعي افتراض أزمة آن تصديه للممارسة هذه برؤى مسبقة .

غير أن منحى هذه الرؤية يتبنى البعد الشكلي ، المنحاز لانزياحات تطراً عليه بفعل التطور والحدائثة ، ما يبرر حيازة هذه الرؤية على تناقضات داخلية تتأرجح بين قبول ورفض الشكل الشعري : لزوم التفعيلة وتعيديها ، والوسيلة التعبيرية : المزج بين الكلام الشعري والنثري .

إن افتراق الممارسة الدرويشية عن لغة اليقين يشكل إعلاناً عن تفكيك علاقته السالفة بقضية الإلتزام بالثورة في الإبداع والواقع ، وإيداناً بالإفضاء بهذه الممارسة إلى مختبر فني يفتح انشغالاته على مغامرة تخلق بذاتها حدودها .

غير أن الرؤية الدرويشية تتكشف في مقالته " أنقذونا من هذا الشعر " (عام ١٩٨٢) عن أن التقنع بالتجريب عبر التحلل نهائياً من المرجعية الفنية والأصول المعرفية الثقافية يقود إلى ممارسة " اللعب الطائش بالشعر " (١٣) .

يجعل درويش سؤال " ماذا جرى للشعر؟" مفتتح ولازمة وخاتمة المقالة ، معتبراً أن " ما نقرؤه منذ سنين بتدفقه الكمي المتهور ليس شعراً " (١٤) ، حتى أصبحت " الأشياء ، كما هي على أرضها ، في تجلياتها الخام ، أكثر شاعرية " (١٥) .

وفق هذه الرؤية ، فإن التجريبية التراكمية السائدة كظاهرة مشوشة سيدت " ما ليس شعراً على الشعر " ، وخلطت الحدود بين اللاشعر والشعر ، الأمر الذي جعل هذا " اللعب العدمي " بالفن الشعري يقود إلى " إعادة النظر والتشكيك بكامل حركة الشعر العربي الحديث ، ويغربها عن وجدان الناس إلى درجة تحولت فيها إلى سخرية " (١٦) ، خاصة وأن هذا الشعر لم يحقق ، بعد ، رسوخه في الوجدان العام ، وثباته في تاريخ الذوق ، مما يجعل هيمنة نماذجه الرديئة مدخلاً لإعادة النظر في التجربة كلها " (١٧) . إن ضحالة الأصول القيمية ، وفق الفهم الدرويشي ، في أدوات ممارسي لعبة التجريب يسر لكل " كلام غامض ، ركيك ، مشوش ، نثري ، عدمي " التمسك " بالإدعاء أنه شعر حديث مكتوب للمستقبل " ، مدعوماً باحتضان " ثقافة موظفي الأقسام الثقافية في مؤسسات النشر " (١٨) ، في ظل تورط الممارسة النقدية الأكاديمية بالصمت عن تسلط سيادة هذه النماذج ، والتلكؤ عن اشتقاق مزايا التطور الشعري واكتشاف قوانينه الخاصة .

وتأسيساً على هذه النظرة يرى درويش أنه في ظل طغمة " الفوضى العامة " في المشهد الشعري يصبح لزاماً الدفاع " ليس فقط عن قيمنا الشعرية " ، بل عن " سمعة الشعر الحديث الذي انبثق من تلك القيم ليطورها لا ليكسرها ، حتى شمل التكسير ، بدافع الإدراك أو الجهل ، اللغة ذاتها . فكيف تطور الحدائث الشعر بلا لغة ، وهي حقل عمل الشاعر وأدواته ؟ . هل شرح لنا الذين لا يعرفون لغتهم ماذا يعنون بالمصطلح الدارج " تفجير اللغة " ؟ . هل أوضحوا لنا مفهوم " الموسيقى الداخلية " في إصرارهم على احتقار الإيقاع ؟ . ولماذا لا تأتي الموسيقى الداخلية إلا من النثر ؟ . لماذا تعجز ثورة الشعر العربي الإيقاعية عن إنتاج موسيقى داخلية ؟ ، وقبل هذا ما هي بالضبط الموسيقى الداخلية وما هي الموسيقى الخارجية ؟ (١٩) .

وبهذا ، يجعل درويش من تفاعل عنصري اللغة والإيقاع ، بما لا ينبغي فصلهما تعسفاً في مجرى الممارسة ، أداة تعبير لخلق النص ، لا إشكالية مسبقة لتصور النموذج الشعري .

إن مزاعم ممارسي ودعاة هذا الشكل من التجريب بأن " الإيقاع يخلق نمطاً مشابهاً ورتيباً " (٢٠) لم يسعفهم من الوقوع في ممارسة " نموذج النمط " ، أي إعادة كتابة " القصيدة الواحدة التي نقرؤها كل صباح منذ عشر سنين بمئات الأسماء " مما أغرق " الشعر الحديث " في نمطية أشد انحطاطاً من نمطية القصيدة الكلاسيكية التي

كانت تحميها عناصر تقيها صعوبتها ، على الأقل ، من سهولة اللعب الشائعة في هذه الأيام " (٢١).
وبهذا المعنى ، لم تعد تشكل قصيدة هذا المظهر التجديدي " إضافة " إلى العملية الشعرية الإبداعية ،
بل " صارت تراكمًا " (٢٢).

وطالما أن الانتصار لقضايا التجديد والحدثة الشعريين الغربيين مرتبط بمنظومة المفاهيم والتصورات
والرؤى التي يقدمانها كفعل إبداعي جمالي يمتلك قوانينه الخصوصية التي تشكل مهاد حركيته وتطوره
، فإن هذا الشكل المقدم من التجريب ، مدعيًا التجديد والحدثة وملتبسًا عليهما ، يحولهما إلى " مرادفين
للعدمية ، ولثورة المضادة أحياناً ، حيث لا يصبح هنالك معنى للأشياء ، واللغة ، والتضحية ، والعمل ،
و لا معنى للمعنى في الشعر . معنى الشعر هو اللامعنى ، لأن المعاني ، كما تقول هذا الحدثة ، مفاهيم
قديمة بالية ، كالفصاحة ذاتها التي استبدلت بالركاكة " (٢٣).

وفق هذه النظرة ، لا يمكن العناية بهذا المظهر المقدم من ممارسة تجريبية لا طائل منها خارج اعتباره
نوعاً من " المناظرة المنهجية على تدمير الشعر العربي ، والتي تتغذى من اجتهادات التنظير لما ليس شعراً
كنموذج للحدثة الشعرية " (٢٤).

ونقيضاً لذلك يتبنى مقترح ضرورة دفاع الشاعر عن الشعر باعتباره " أحد تجليات روح الأمة وانتصاراً
لكيانه ومصيره " ، طالما أن " الدفاع عن قيم الشعر العربي ، وفاعليته ، ووضوح رسالته ، هو شكل من
أشكال الدفاع عن روح الأمة ووجودها الثقافي " (٢٥).

لكن هذه الرؤية بما تجسده من " محاولة لتبرئة الشعر الحديث من تهمة الإنحلال العام " (٢٦) لا
تنهض ، ولا يمكن فهمها ، على حامل الدعوة للنكوص إلى النموذج الشعري القديم ، القبلي ، القائم على
نظرية عمود الشعر التي تجاوزتها تيارات التجديد والحدثة ، أو تفكيك المنظومة الفنية التي أصلت لها
، ولا تزال تؤسس لتطورها ، بقدر ما تشكل رفضاً لنماذج مقدمة تحت طائلة التجديد والحدثة تهدم
منجزات حركة الشعر الحديث .

وبهذا ، يتجلى اعتبار " سؤال الشعر " جزءاً من سؤال المسألة الثقافية العربية الراهنة ، والتي هي جزء
من سؤال الوضع العربي برمته (٢٧) توكيداً لهذه الرؤية ، كما تبري دعوة " أن لنا أن نعبر لأن نكتب
" (٢٨) إصراراً على الانتصار للشاعرية في ظل حالة هيمنة نماذج تفسدها في الذائقة الجمعية .

ج- تتفجر الممارسة النصية الدرويشية ، بعد تجربة بيروت عام ١٩٨٢ ، في مغامرة شعرية كونية ، وتستمد
تأملاته وتصوراته حول الشعر وعلاقته بالعالم ، في منظومية خصوصية ، من إيقاعات تجربته الشعرية
أساساً ، ومن المراجعة النقدية للعملية الشعرية برمتها .

ولا شك أن هذه المنظومية تحتفظ لذاتها بأهمية متفردة كونها تتجلى عن كلام وروح شعريين شكلاً بأثرهما في الوعي والوجدان العربيين عالماً شعرياً يظل جديداً بمقدرته على التجدد الدائم .

في هذه المرحلة تتعمق الرؤيا ، وينجلي مفهوم الإلتزام في امتداداته القصية ، ويتكشف معنى الثورة في الإبداع والإبداع في الثورة لدى درويش .

وهنا أيضاً ، يغدو ربطه لمصيره الوجودي-الإنساني بالشعري-الجمالي أكثر قابلية ودلالة حين يعني الشعر ، بالنسبة إليه ، معادلاً للوجود الذاتي-الموضوعي ، وشكلاً من أشكال استعادة الحق والتوازن في الحياة ، وحماية وطن مفقود بالكلمات من الضياع أو الاندثار أو الغياب .

يتأمل محمود درويش في مغزى تجربته الشعرية :

" ربما يكون تاريخي الشعري هو بناء وطن بالكلمات لأن هذا هو عجزى ، وهذه هي قوتي . أنا لم أسع إلى ذلك ، ولكنني أقبل ذلك ، أقبل أن أستخرج من ركام الغياب وجوداً معنوياً يتحقق ، يتحول إلى قديم . إن أحد التعريفات الأساسية للشعر هو تلك الرغبة التي لن تتحقق ، وعندما تتحقق في القصيدة ، تتجدد الرغبة في قصيدة غير محققة ، لهذا فإنه جنون أن يكون الإنسان شاعراً ، لأنه يبحث عن انتحار دائم ويومي لانهاية له " (٢٩) .

وفق هذا السياق ، يقوم درويش بإحلال رؤاه حول مسألة الشعر والالتزام خلافاً للتصورات التي تعاطت معها كفكرة إيديولوجية ثابتة في تحولاتها ، وكذلك حول قضية الثورة في الإبداع والإبداع في الثورة بديلاً عن النظرة الميكانيكية التي قدمتها باعتبارها نموذجاً شعرياً مقدماً ، معزولاً عن حركية الواقع .

وبهذا المعنى ، ليس للشاعر الملتزم ، ولا ينبغي له ، أن يجسد بوقاً لعقيدة إيديولوجية ، وتبعاً ، وخلافاً لنماذج قدمها شعراء التزام ، " لا يقدم حلولاً ، ولا يعد بمحطة نهائية " (٣٠) ، ذلك أن " أي حل هو وأد للقصيدة " (٣١) . كما أن درويش يواصل طرح أسئلته وقلقه وتقديم شعر جديد " بكل ما تعنيه عبارة الشعر الجديد من مسؤوليات " (٣٢) .

وفي مقابل الرؤية التي قدمت تحديدها للشعر الثوري باعتباره " البعد اللغوي " (٣٣) ، يربط درويش في فهمه للشعر الثوري بين " الجمالية والفعالية " سعياً للإجابة عن سؤال جدوى هذا الشعر . يكتب درويش :

" هناك من ينحاز إلى جمالية الشعر ، وهناك أيضاً فهم بطيء يبحث عن جدوى الشعر . وهو تعارض قديم ، وسوء تفاهم قديم ، لم يستقر على جواب ناجز : الجمالية والفعالية . الشعر لا يكون مجدياً ما لم يكن جميلاً . فهنا بحث عن توازن بين جمالية الشعر وفعاليتها . الناس في الأزمات يحتاجون إلى خدمات فورية من القصيدة ، وقد لا يستطيع الشاعر أن يقدمها ، مع أن الشاعر لديه الرغبة في تقديم هذه

الخدمات . ولكنه معني ، حتى يظل شاعراً ، بتحقيق هذا التوازن بين الجمالية والفعالية ، ولكن الجمالية قد لا تستجيب للفورية المطلوبة " (٣٤).

هذا التطابق بين الجمالية والفعالية يؤكد إلحاحية الوظيفة الشعرية والإجتماعية معاً . أي أن يكون في وسع القصيدة أن تحقق فعلاً ثورياً في اللغة معادلاً لفاعليتها الثورية في المجتمع ، وبهذا تتحقق معادلة الإبداع في الكلمة والإبداع في الفعل ، وعندها تتجسد فاعلية الكلمة كفعل مبدع .

وطالما أن الكلمة المبدعة تمتلك قابلية أشد على إحداث الفاعلية ، فإنها تقيض لنفسها أن تكون فعلاً ثورياً ، إضافة إلى إحداث فعل الثورة الفنية .

وتأسيساً على هذا ، لا يمكن الاقتراب من مفهوم الشعر الثوري بمعزل عن مفهوم الثورة ، ذلك أن تحقيق فعل ثوري في اللغة كصوغ تعبري لا يتأتى من تثوير اللغة في الشعر وحده بمعزل عن الصياغات التي تنجزها الثورة في ذات الإنسان وواقعه . ووفق هذه الصيغة ، يصير درويش على العلاقة الجدلية بين حركية الثورة في الشعر والواقع ، وحركيتهما في الثورة .

وبهذه الرؤية يقيم علاقة تحاور " مع بعض أنماط التفكير في فهم الأدب داخل الثورة " في مقالته " الثورة في الإبداع والإبداع في الثورة " (٣٥) عام ١٩٩٨ ، تشكل استخلاصاً لرؤياه :

" هناك أدب تبشيري يأمل أن يكون في خدمة الثورة دون أن يحقق ثورة فنية ، وهناك أيضاً مفهوم يحاول أن يحاصر صلة الأدب بالثورة بدعوى حرية الأدب . أرى أن النظرتين بعيدتان عن الصواب ، فالأدب منحاز إلى الثورة ، ولكن حتى يكون جديراً بها لا بد له من تحقيق التعبير الثوري داخل البنية الفنية . ولهذا لا بد من الثورة داخل الإبداع والإبداع داخل الثورة ، لا وضع الإبداع والثورة في حالة تضاد " (٣٦).

:-الهوامش :

- ١-أنظر . مجلة الجديد الصادرة في فلسطين المحتلة . عدد حزيران عام ١٩٦٩ . أعادت مجلة الآداب نشر هذه المقالة في عدد آب/أغسطس ١٩٦٩ .
- ٢-أنظر مجلة الآداب . م . س . ص ٥
- ٣-أنظر . مجلة الأسبوع الأدبي . بيروت . ت . ١٣-٣-١٩٧٢ . ص ٤٦
- ٤-أنظر . مجلة الطريق . عدد نيسان ص ٥٦ .
- ٥-أنظر . نفس المصدر . نفس الصفحة . والتوسع أنظر ما تلاها .
- ٦-أنظر . نفس المصدر . ص ٦٠
- ٧-أنظر . مقدمة " عصافير بلا أجنحة " . بيروت . دار العودة . دون تاريخ .
- ٨-لم نعتز على المقدمة في أعماله الكاملة الصادرة عن دار بيروت في طبعتها الثالثة عشرة ١٩٨٩ .
- ٨-أنظر . مجلة الطريق . م . س . ص ٧٥ .

- أعمال الشاعر الكاملة تضم هذا الديوان ، مبدئة به . م . س . ٥ ص
- ٩- أنظر . نفس المصدر . ص ٥٧
- ١٠- كتبت معظم قصائد هذه المجموعة عام ١٩٦٩ ، وصدر خلال إقامته في موسكو .
أنظر . الأعمال الكاملة . م . س . ص ٢٤٩ .
- ١١- أنظر . مجلة الآداب . عدد أيلول/سبتمبر عام ١٩٧٠ . ص ٤ .
- ١٢- أنظر . صدى لبنان . حوار منشور مع الشاعر . بيروت . ٢٩-٢-١٩٧٢ . ص ٦ .
- ١٣- أنظر . نظرية الشعر . ٥-مرحلة مجلة شعر.القسم الثاني .منشورات وزارة الثقافة .دمشق ١٩٩٦ .مقالة "أنقذونا من هذا الشعر" . ص ٦٠٩ .
- كان درويش قد نشر هذه المقالة في مجلة الكرمل . العدد السادس . ١٩٨٢ .
- ١٤- أنظر . نظرية الشعر . م . س . ص ٦٠٩ .
- ١٥- أنظر . نفس المصدر . ص ٦٠٧ .
- ١٦- أنظر. نفس المصدر. ص ٦٠٩
- ١٧- أنظر. نفس المصدر. نفس الصفحة .
- ١٨- أنظر . نفس المصدر . ص ٦١٠ .
- ١٩- أنظر . نفس المصدر . ص ٦١٠-٦١١ .
- ٢٠- أنظر. نفس المصدر. ص ٦١١ .
- ٢١- أنظر. نفس المصدر. نفس الصفحة .
- ٢٢- أنظر. نفس المصدر. ص ٦١٥ .
- ٢٣- أنظر. نفس المصدر. ص ٦١٤ .
- ٢٤- أنظر. نفس المصدر. ص ٦١٢ .
- ٢٥- أنظر. نفس المصدر. نفس الصفحة .
- ٢٦- أنظر. نفس المصدر. نفس الصفحة .
- ٢٧- أنظر. نفس المصدر. ص ٦١٦ .
- ٢٨- أنظر. نفس المصدر. نفس الصفحة .
- ٢٩- أنظر. مجلة لوتس . عدد ٦٥-٦٦ . عام ١٩٨٨ . حوار مع محمود درويش. ص ٢٥٤ .
- ٣٠- أنظر . نفس المصدر. ص ٢٥٦ .
- ٣١- أنظر . نفس المصدر. نفس الصفحة .
- ٣٢- أنظر . نفس المصدر . ص ٢٥٧ .
- ٣٣- أنظر. أدونيس . مقالة "الشعر والثورة" . الهدف . عدد ٢٠ . تاريخ ٦-١٢-١٩٦٩ . ص ١٨ .
أعاد أدونيس نشر المقالة في كتابه " زمن الشعر " . دار العودة. بيروت . ط ٣ . ١٩٨٣ .
وقد ولدت هذه المقالة إثر طغيان الإحتفائية النقدية العربية بقصيدة الشعر المقاوم . وفيها يدعو إلى أن على الشاعر التوري أن يحقق حالة خلق لغوي معادلاً لما يخلقه الثوري في الواقع .
ولمزيد من التوسع أنظر رد محمد دكروب على مقالة أدونيس هذه ، دفاعاً عن الشعر المقاوم ، في كتابه " الأدب الجديد والثورة " . دار الفارابي. بيروت . ١٩٨٠ .
- ٣٤ - أنظر . لوتس . م . س . ص ٢٢٧ .
- ٣٥- أنظر . إفتاحية مجلة الكرمل . عدد ١٠ . عام ١٩٨١ .
- ٣٦- أنظر . لوتس . م . س . ص ٢٥٩ .