تاريخ الإرسال (2020-08-13)، تاريخ قبول النشر (2020-09-27)

د. خضر محمد أبو جحجوح

اسم الباحث:

قسم اللغة العربية-كلية الآداب-الجامعة
الإسلامية بغزة

اسم الجامعة والبلد:

* البريد الإلكتروني للباحث المرسل:

E-mail address:

kjahjough@iugaza.edu.ps

التحكيك والتثقيف في الشعر المعاصر
قصيدة عز الدين المناصرة (لن يفهمني
أحد غير الزيتون) نموذجا

<https://doi.org/10.33976/IUGJHR.29.3/2021/1>

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى مقارنة مفهوم التحكيك والتثقيف في النقد العربي، ومعرفة مدى ممارسته وتطبيقه في الشعر المعاصر من خلال الوقوف على ديوان لن يفهمني أحد غير الزيتون، للشاعر عز الدين المناصرة، باستخدام المنهج الوصفي التحليلي، واستخدام الموازنة بين الطبقات المختلفة التي نشرت فيها القصيدة، مع اعتماد الطبعة الأولى أصلاً يقاس عليه التغير الحاصل نتيجة لمراجعة القصيدة وتحكيكها في الطبقات الأخرى.

كلمات مفتاحية: التحكيك، الشعر المعاصر، عز الدين المناصرة، لن يفهمني أحد غير الزيتون، بالأخضر كفناه.

Review and audit in contemporary poetry, a poem (None but olive will understand me) as an example

Abstract:

This research aims to study concept of review and audit in Arab criticism, and knowing the extent of its practice and its application in contemporary poetry through diwan (No one but olive will understand me) by the poet Izz al-Din al-Manasrah, using the descriptive analytical method, and using comparative among the different editions in which the poem was published, with adoption of the first edition as original measure, to show change occurred as a result of the review of the poem in the other editions.

Keywords: Review, audit, contemporary poetry, Izz al-Din al-Manasrah, will not understand me except olive, in green we enshroud him.

مقدمة:

لمفهوم التحكيك جذورٌ راسخةٌ في الأدب العربي القديم، أشار إليها النقاد حين قاربوا أشعار مدرسة الصنعة الذين كانوا يراجعون قصائدهم، ويتقنونها ويعيدون النظر فيها، لكي تخرج في أبهى حلة، حتى سماهم بعض النقاد عبيد الشعر، بمعنى أنهم يتقنون في خدمة شعرهم ليخرج في أبهى حلة.

والدراسة الحالية تسعى لمعرفة مدى امتداد التحكيك إلى الشعر المعاصر، والتدليل على وجوده بشكل ملموس، من خلال ما وقفت عليه من شعر عز الدين المناصرة، بوصفه واحدًا من الشعراء المعاصرين الرواد، ممن جمعوا بين الشعر والنقد الأكاديمي معًا، حيث أسهمت المراجعات النقدية التي أجراها الباحث لبعض دواوينه الشعرية، في تغيير واضح في بعض صياغات القصائد وتركيباتها، والتقانة التي كتبت عليها، بالنظر إلى حالتها التي نشرت عليها أول مرة، وحالتها بعد نشرها في أعماله الكاملة المتأخرة، لذلك تتأسس الدراسة على فرضية وجود المراجعة والتنقيح/ التحكيك في شعر الشاعر، وتقترض أن نتاجه الشعري كان يمرُّ بمرحلة التهذيب والتحكيك بعد الكتابة؛ بل تعدى ذلك إلى ما بعد النشر وتقدم العهد بالشعر المنشور.

بين يدي الباحث ديوانٌ منشور عام 1977 بعنوان لن يفهمني أحد غير الزيتون، وهو موجود في الأعمال الكاملة التي نشرتها دار العودة بالعنوان نفسه مع تغيير في تقانة القصيدة كما سيتضح خلال مجريات البحث.

أسئلة الدراسة:

تسعى الدراسة إلى الإجابة عن الأسئلة الآتية:

- ما المقصود بالتحكيك في المفهوم النقدي العربي؟
- إلى أي مدى يسهم التحكيك في بلورة جمال القصيدة؟
- هل مارس الشعراء المعاصرون التحكيك في قصائدهم؟
- كيف استخدم عز الدين المناصرة التحكيك في شعره؟

فرضيات الدراسة:

- التحكيك تقانة قديمة حديثة يستخدمها الشعراء لتجويد شعرهم.
- من الصعب معرفة كيفية التحكيك في الشعر المعاصر.
- يمكن التدليل على حقيقة تدقيق الشعراء بمقارنة طبعات القصائد المنشورة، للوقوف على أثر التحكيك فيها.

أهمية الدراسة:

تكمن أهمية الدراسة في أن أقلام النقاد لم تنطرق إليها - في حدود علم الباحث - في شعر عز الدين المناصرة، وتبرز أهمية الدراسة كذلك في كونها تعدّ طرحًا جديدًا قد يثري المكتبة النقدية وأدبياتها، بتسليط الضوء على آليات إنتاج الدلالة الشعرية. كما أنها تؤكد أهمية ما كان القدماء يمارسونه في سياقه الطبيعي الذي يتناسب مع البيئة، وأنَّ العمل الأدبيَّ قابلٌ للتَّعْدِيلِ والتنقيح، دونَ غضاضةٍ؛ لأنَّ الشَّعْرَ في ذاته تحولاتٌ نفسيةٌ تتجسد في رموز من الدوال والمدلولات التي تخضع للتداول، وتغوص في بوتقة الإنتاج والتلقي.

كما أنَّها تُقدِّم للمتلقى صورةً حقيقيةً عن كيفية ممارسة التنقيح والمراجعة، وكيفية تطبيقها في الشعر المعاصر، وتقدم صورة واضحة لعملية المراجعة بشكل تطبيقي من خلال طبعات مختلفة للقصيدة متوفرة بين أيدي المتلقين.

الدراسات السابقة:

وجد الباحث - فيما وصل إليه - بعض الدراسات التي تناولت قضية التحكيك في الشعر العربي المعاصر على المستوى التطبيقي، منها ما ورد في سياق كتاب د. مصطفى سوييف الأسس النفسية للإبداع الشعري، وفيه إشارات قيمة إلى أثر مراجعة بعض القصائد، ومقارنة بين مسودات بعض القصائد التي أجرى كتابها عليها إضافة وتشطيبا، وشهادة بعض الشعراء بخصوص تنقيح

قصائدهم، وكذلك تناول د. سيد البحراوي لقصيدة أمل دنقل الموسومة (مقابلة خاصة مع ابن نوح)، تلك الدراسة القيمة التي سماها (في البحث عن لؤلؤة المستحيل)، وهي دراسة تحليلية مطولة للقصيدة، وأرفق في آخرها ثلاثة أشكال لنصوص القصيدة، ومسودات قصائد ومحاولات بخط الشاعر⁽¹⁾ يتضح من خلالها أنَّ الشاعر كان يغيّر ويبدل، ويزيد وينقص، ويعيد الترتيب، حتى تستقيم القصيدة في الشكل الذي يصل إلى المتلقي.

وبعض الدراسات عدت ظاهرة التنقيح المتكرر سلبية، لأنها تغيّر ملامح النصوص، ففي كتاب حاتم الصكر (كتابة الذات دراسات في وقائعية الشعر) كتب عن صياغات أدونيس النهائية، وأشار إلى قضية التغيير والتحوير التعسفي والقسري في شعر أدونيس، ورأى أنَّ النَّصَّ ميثاق قراءة لا يجوز أن يعيد الشاعر إنتاجه بخامته الأولى، فيما يجوز للقارئ أن ينتج قراءته ثانية له، بعد أن ينمو وعيه وإدراكه، وأنَّ رغبة الشاعر في إعادة الصلة بقصائده لا تبيح له أن يُلْقَ صلة جديدة، كما يؤدي إلى تزوير الوعي، بإسقاط إحساسه على صياغة تجربةٍ منتهية⁽²⁾ وقد فد مبررات أدونيس التي اعتمد عليها للتنقيح والتحويلات المختلفة، وفي دراسة الدكتور عادل الأسطة التي سماها (محمود درويش ظواهر سلبية في مسيرته الشعرية)، المنشورة في مجلة جامعة النجاح الوطنية عام 1995م ثم أعاد نشرها ضمن كتابين الأول سماه (ظواهر سلبية في مسيرة محمود درويش الشعرية وأبحاث أخرى)⁽³⁾ عام 1996، والثاني (جدل الشعر والسياسة دراسة في ظاهرة الحذف والتغيير في أشعار محمود درويش) حيث تعقّب التغيرات المختلفة التي أجراها محمود درويش على أشعاره وبين بعض الدوافع التي حدثت به إلى تلك التغييرات، وعدّها ظاهرة سلبية.

وقد تتبع ظاهرة حذف بعض المقاطع الشعرية، نتيجة لضجة أحدثتها كما يرى الشاعر، ولسوء فهم القراء والنقاد لبعض مقاطعها خصوصاً قصيدته أحد عشر كوكبا، التي أصر النقاد والقراء على إسقاط دلالاتها التاريخية على الزمن الفلسطيني التي قُبلت فيه، أي أنَّهم رأوا أن الزمن الكتابي الإبداعي هو نفسه الزمن المصوغ شعريا وهذا ما نفاه الشاعر⁽⁴⁾ من حقِّ الشاعر أن ينفّي علاقة القصيدة بزمان كتابتها، وفق رؤيته الخاصة مهما كان تبريره، وللناقد تحليلها ضمن مقارباته الفنية والسياقية التي يراها مناسبة.

ومن الدراسات السابقة في هذا المضمار بحث حسين حمزة المنشور في مجلة مجمع اللغة العربية بحيفا (2012)، بعنوان الصياغات النهائية وتحول المعنى: محمود درويش نموذجا⁽⁵⁾ وفيها إشارات واضحة إلى ما قام به درويش من تغييرات في قصائده ومجموعاته الشعرية المختلفة بالزيادة والحذف والتبديل والتغيير، مع الاستشهاد ببعض مواطن التبديل.

منهج الدراسة

تتكئ الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي، بما يتخلّله من مقارنة وموازنة بين الأشكال المختلفة للطبعات التي نشرت فيها القصيدة، لتقديم صورة واضحة ومتكاملة للمفهوم التنقيح وإعمال النظر في القصيدة، وإعادة إخراجها لتداول المتلقين.

تمهيد:

مراجعة القصائد قضية من قضايا النقد الأدبي القديم، وهي مثارة على المستوى النظري؛ ولكنَّ التطبيقات والشواهد عليها قليلة متناثرة في بطون الكتب، لا تكاد تتجاوز تغيير كلمة أو رواية لببيت في قصيدة، أو ترتيب أبيات داخل قصيدة وأحيانا يكون الترتيب المتغير بفعل الرواية الشفوية، وليس ثابتا أنه نتاج عملية تحكيك أجراها الشاعر على قصيدته.

وهي عملية ممتدة يمارسها الشعراء المعاصرون كما صرح غير واحد منهم، ولكن التدليل عليها أيضا عملية ليست بالسهلة، وتتطلب متابعة لكثير مما أنتجه شاعر من الشعراء للوقوف على كيفية ممارسته لعملية التحكيك والتنقيف التي كان يجريها

(1) البحراوي، (1988م) في البحث عن لؤلؤة المستحيل (ص187-210)

(2) ينظر الصكر، حاتم (1994م) كتابة الذات دراسات في وقائعية الشعر، (267-287)

(3) الأسطة (1996م) ظواهر سلبية في مسيرة محمود درويش الشعرية، (1-36)

(4) ينظر الأسطة (2013م) جدل الشعر والسياسة والذائقة دراسة في ظاهرة الحذف والتغيير في أشعار محمود درويش (11)

(5) حمزة، (2012م) الصياغات النهائية محمود درويش نموذجا (7-56)

على قصائده، خصوصاً وأنَّ العديد من أولئك الشعراء لم تعد كتاباتهم الأولى متوفرة بين يد القراء أوفي المكتبات، وإن كانت متوفرة فمن العسير الحصول عليها في بعض الأحيان، فيكتفي الدارسون بالنتائج الأحدث والأقرب إلى متناول الأيدي.

وقد شغلت المسألة تفكيري حين قرأت قصيدة بالأخضر كُفَّناه في ديوان عز الدين المناصرة الصادر عن دار العودة عام 1990م، وسمعت كذلك المقطع المغنَّى منها، وحين وقع بين يدي ديوان الأعمال الكاملة الصادر عن المؤسسة العربية للدراسات لفت انتباهي بعض الاختلاف عما قرأته سابقاً، فلمع في خاطري أن أقارن بين العملين فإزدادت قناعتني بوجود تغيير مقصود على البنية والتراكيب، فبدأت رحلة البحث عن الديوان المنفرد، لأرى مستوى الاختلاف والتشابه، حتى وقعت بين يدي نسخة الديوان الصادرة في فلسطين عام 1977م عن دار شروق، بعنوان لن يفهمني أحد غير الزيتون، وهي نسخة عن طبعة بيروت الصادرة عام 1976م، التي لم يتسنَّ لي الحصول عليها، فقررت متابعة الأمر.

ولكي تكتمل الصورة وتكون واضحة الملامح، قررت الحصول على طبعات الأعمال الكاملة التي صدرت من أشعار عز الدين المناصرة، فاكتملت بين يدي نسخة شروق 1977م، ودار العودة طبعة 1990، والطبعة الخامسة للمؤسسة العربية الصادرة في بيروت، عام 2001، كما حصلت على الطبعة الأولى عن دار مجدلاوي التي صدرت في مجلدين عام 2006م، وكان بودي لو حصلت على طبعة دار كاظمة بالكويت التي صدرت عام 1987م، وبالتدقيق والمقارنة والقراءة المتأنية للمجموعات الكاملة بدأت ملامح المسألة تتجلى بوضوح، من خلال مقارنة الطبعات المختلفة للقصيدة مع الطبعة التي صدرت في الديوان المنفرد، وبدأت تبرز عملية التحكيك والتنقيف التي مورست على بنية القصيدة خلال مراحل طباعتها المختلفة.

ولتعميق القضية وتجليتها كان لابد من الوقوف على مفهوم التحكيك والتنقيف في المفهوم النقدي القديم، من حيث معناه اللغوي والاصطلاحي، ورأي النقاد فيه، وربطه بالممارسات المعاصرة، فالمعرفة البشرية عملية تراكمية، والإنتاج الشعري مرتبط بالمشاعر والأفكار، وهو ميدان خصب للتحويلات والتغيرات العفوية والمقصودة فيما يسمى التحكيك والتنقيف.

الغوص في المسألة ومقاربتها، فرصة سانحة لاستكناه طبيعة التحكيك والتنقيف، ونقلها من الإطار النظري المحض، إلى الإطار التطبيقي المدعَّم بالشواهد الشعرية التي تشهد على كيفية بناء القصيدة ومراحل نموها، لتكتمل حلقات النقد العربي بين القديم والحديث، وتتكامل الصورة بين يدي المتلقين والدارسين، فقد تتيسر لبعضهم فرص أخرى لتناول القضية في سياقات أوسع في مصادر أخرى خصوصاً عند جيل الشعراء من رواد الشعر العربي المعاصر.

مفهوم التحكيك والتنقيف

يمكن القول: إنَّ مفهوم التَّحْكِيكِ والتَّنْقِيفِ مرتبطٌ بإعادة النظر فيما يكتبه الشاعر من قصائد، بطريقة تتيح له استدراك ما فاتته منها، وتصويب ما يحتاج إلى تصويب، وتقوية ما يظن أنه بحاجة إلى تقوية وتدعيم؛ فيستبدل ويغيّر ويزيد ويحذف، ويقدم ويؤخر، حتَّى تخرج القصيدة كما يعتقده منشؤها ناضجة قوية، وهي عملية تزيد النسيج تماسكاً وقوة، بشرط أن يبتعد الشاعر فيه عن التكلّف والتصنّع المبالغ فيه.

وقد أثرت الدراسة استخدام المصطلحين نظراً لدورانهما في الفكر النقدي العربي القديم، في محاولة لوضع المفهومين بين أيدي المهتمين من المعاصرين.

معنى التحكيك والتنقيف في اللغة والاصطلاح:

اشتقَّ التحكيك من الجذر اللغوي حَكَ، "وَالْحَكُّ: إِمْرَارُ جِزْمٍ عَلَى جِزْمٍ صَكًّا، حَكَّ الشَّيْءَ بِدِيهِ وَغَيْرِهَا يَحْكُهُ حَكًّا"⁽¹⁾ و"حَكَّ شَيْئًا عَلَى شَيْءٍ"⁽²⁾ "وَالْحَكُّ أَيْضًا: أَنْ تَأْكُلَ الْأَرْضُ حَافِرَ الْفَرَسِ حَتَّى تَنْهَكَ"⁽³⁾ "حَكَّ الشَّيْءَ: بَالِغٌ فِي قَشْرِهِ أَوْ كَشْطِهِ"⁽⁴⁾ أَمَّا التَّنْقِيفُ فَهُوَ مُشْتَقٌّ مِنَ الْجَذْرِ اللَّغَوِيِّ ثَقَفَ.

وَالْتَّقَافُ: حَدِيدَةٌ تَكُونُ مَعَ الْقَوَاسِ وَالزَّمَاحِ يُقَوِّمُ بِهَا الشَّيْءَ الْمُعْوَجَّ. وَقَالَ أَبُو حَنِيفَةَ: التَّقَافُ خَشَبَةٌ قَوِيَّةٌ قَدَّرَ الدَّرَاعُ فِي طَرَفِهَا خَرَقَ يَنْسَعُ لِلْقَوَاسِ وَتُدْخَلُ فِيهِ عَلَى شُحُوبَتِهَا وَيُغْمَرُ مِنْهَا حَيْثُ يُبْتَغَى أَنْ يُغْمَرَ حَتَّى تَصِيرَ إِلَى مَا يُرَادُ مِنْهَا، وَلَا يُفْعَلُ ذَلِكَ بِالْقِسِيِّ وَلَا بِالزَّمَاحِ إِلَّا مَذْهُونَةً مَمْلُوءَةً أَوْ مَضْهُوبَةً عَلَى النَّارِ مُلَوَّحَةً، وَالْعَدْدُ أَثْقَفَةٌ، وَالْجَمْعُ ثَقْفٌ، وَالتَّقَافُ: مَا سُوِّيَ بِهِ الرِّمَاحُ⁽⁵⁾

التسوية والتعديل هي المحصلة النهائية، والنتيجة الطبيعية، للمعنى اللغوي الذي تشتمل عليه دلالة التنقيف. وكلا الكلمتين تدلّان على النَّحْتِ وَالْحَتِّ، والتجويد والصَّغْلُ الماديّ، وقد انتقلت من المعنى الحقيقي الماديّ إلى المعنى المجازي، فأضحت تُستخدمُ لصقل الأشعار وتهذيبها، كما كانت الرِّمَاح تهذب وتصل.

يرتبط المعنى اللغوي للمصطلحين بالمعنى الاصطلاحي مجازيًا، فمعنى التنقيف والتحكيك في الاصطلاح محمول على إعادة النظر فيما يقوله الشاعر أو يكتبه، بهدف تنقيحه وتنشيطه وصلقه؛ ليكون خاليًا من الهنات والسقطات، قويًا مستساغًا عند سماعه أو قراءته.

التحكيك قديمًا:

اهتمَّ الشعراء والنقاد بمفهوم الصنعة والتجويد منذ العصر الإغريقي، ففي مطلع حديثه عن الشعر عدَّ أرسطو الشعر صنعة ينبغي أن يطمح فيها إلى التقويم لبلوغ غاية الجودة⁽⁶⁾

وعلى نهج الإغريق سار النقاد الرومان، فكان هوراس ينصح الشعراء بأن يُجَوِّدُوا أَشْعَارَهُمْ، ويعيدوا النظر فيها قبل عرضها على الجمهور حيث يقول: "ليس كلُّ ناقد يستطيع أن يميّز الشَّعْرَ رديء الموسيقى، فكان أن أدركت شعراء الرومان حرّية غير محمودة، أفيجملُ بي أن أرتكن إلى هذا التَّساهل فأهيمُ وأكتب بلا قيود؟ أم أن من واجبي أن أخالَ جميع النَّاسِ سيلحظون عَثْرَتِي، فأعملُ في حرص وحذر على اكتساب عفوهم؟" بهذا أنجو من اللوم وإن كنت لا أفوز بالثناء⁽⁷⁾

دعوة هوراس للشُّعْرَاء نصيحة واضحة، توجَّهُهم نحو التَّزْيِينِ في مراجعة الأشعار، وتمحيصها قبل عَرْضِهَا عَلَى الْجُمْهُورِ، من أجل تنقيتها من العثرات، وتقويتها وإخراجها إخراجاً فنياً يتباهى به الشاعر، ويحوز الرضى والثناء؛ بدل إخراجها وعرضها بعثراتها عرضاً يجلب القدر والملامة.

وفي الأدب العربي عُرف عدد من الشعراء بالنظر في قصائدهم وتحكيكها، أي إعادة صياغتها، حتى سمَّاهم بعض النقاد بعبيد الشعر، أي المخلصين للشعر الذين يعملون على خدمته وتجويده. نقل الجاحظ في البيان والتبيين ما يؤكد هذه المقولة: "قال الحطيئة: خير الشُّعْرِ الحَوْلِيّ المحكك، وقال الأصمعي: زهير بن أبي سلمى، والحطيئة وأشباههما، عبيد الشعر. وكذلك كلُّ من جَوَّدَ في جميع شعره، ووقف عند كل بيت قاله، وأعاد فيه النظر حتى يخرج أبيات القصيدة كلها مستوية في الجودة. وكان يقال: لولا أن الشعر قد كان استعبدتهم واستقرغ مجهودهم حتى أدخلهم في باب التكلف وأصحاب الصنعة، ومن يلتبس قهر الكلام، واغتصاب

(1) ابن منظور، لسان العرب (ج/10، ص410)

(2) ابن فارس، معجم مقاييس اللغة (ج2، ص19)

(3) ابن دريد، جمهرة اللغة، (ج2/ص1004)

(4) عمر، معجم اللغة المعاصرة، (ج1/ص536)

(5) ابن منظور، لسان العرب (ج9، ص20)

(6) ينظر: أرسطو، في الشعر، (ص28)

(7) هوراس، فن الشعر، (ص128)

الألفاظ، لذهبوا مذهب المطبوعين، الذين تأتيتهم المعاني سهواً ورهواً، وتنتال عليهم الألفاظ انشياً⁽¹⁾ يعيب الجاحظ على عبيد الشعر بذلهم الجهد لقهر الكلام، واعتسافه اعتسافاً يصيب الشعر بالركاكة وسوء المعنى والمبنى؛ ولكنه لا ينفي عن شعرهم القوة والجودة، يؤكد هذه المسألة قول الجاحظ: "وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير"⁽²⁾ فالشاعر يحتاج إلى صناعة تمكنه من تجويد نسيجه الشعري، ومخزون لغوي مقترن بمعرفة واسعة تمكنه من اختيار ألفاظه بعناية ودقة، ليكمل التصوير، ويقدم أشعاره قوية تروق للمتلقي.

وامتدت المسألة من إعادة النظر والتحكيك، إلى عد الشعر صناعة تحتاج إلى عدد من المعارف والعلوم التي تسهم في تحسينه وصولاً إلى غاية التمام والجودة، كما قال ابن سلام الجمحي ومثله قدامة بن جعفر⁽³⁾

وتساوقت قضية التحكيك مع مفهوم الطبع والصناعة، حين تكلم بعض النقاد عن الشعر المطبوع والمصنوع المتكلف، وعدوا التكلف رديفاً للشعر المحكك، يقول ابن قتيبة: "ومن الشعراء المتكلف والمطبوع: فالتكلف هو الذي قوم شعره بالثقاف، ونقحه بطول التفتيش، وأعاد فيه النظر بعد النظر، كزهير والحطيئة، وكان الأصمعي يقول: زهير والحطيئة وأشباههما من الشعراء عبيد الشعر، لأنهم نقحوه ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين، وكان الحطيئة يقول: خير الشعر الحولي المنقح وكان زهير يسمى كبار قصائده الحوليات"⁽⁴⁾

يرى الجاحظ أن الشاعر المطبوع، يقول شعره على طبعه وسجيته دون أن يعيد النظر فيه، لتقويمه، وهي مسألة تعوزها الدقة، ودعوى ينقصها البرهان، لأن الشعر مهما كان قائلاً مطبوعاً، فهو ينظر فيه ويدققه، ولكن يمكن القول إن أصحاب الصناعة كانوا أكثر تهذيباً وتدقيقاً، من غيرهم. نقل الصولي في أخبار البحري قوله لمن عابه على احتذاء حذو أبي تمام فقال: "الأم على تبغي لأبي تمام، ما عملت بيتاً قط حتى أخطر ببالي شعره، وأنا أسقط البيت من قصيدي"⁽⁵⁾ ذلك الأمر من مراجعة القصيدة يمارسه البحري الذي اشتهر عنه أنه نموذج للشعراء المطبوعين، وما من شاعر من شعراء الطبع والصناعة إلا وفيه علو في شعره وإسفاف وجيد ورديء والناظر في شعر القدماء يعرف هذه الحقيقية فقوائد أي شاعر من الشعراء تعلو وتدنو، والبحري يعترف أن في شعره وشعر أبي تمام جيد ورديء⁽⁶⁾

التدقيق عملية نقد ذاتي ومراجعة يقوم بها الشاعر، إلا أن الشعراء يتفاوتون في هذا الميدان، لذلك وصل بعضهم إلى حد الصناعة والاحتراف الصياغي بكثرة النظر والتدقيق، والإكثار من الصور البيانية والمحسنات البديعية؛ لهذا فرق بعض النقاد بين المطبوع والمصنوع، بقرينة التحكيك والتنقيف يقول ابن رشيقي: "ومن الشعر مطبوع ومصنوع، فالمطبوع هو الأصل الذي وضع أولاً، وعليه المدار. والمصنوع وإن وقع عليه هذا الاسم فليس متكلفاً تكلف أشعار المولدين، لكن وقع فيه هذا النوع الذي سموه صناعة من غير قصد ولا عمل، لكن بطباع القوم عفواً، فاستحسنوه ومالوا إليه بعض الميل، بعد أن عرفوا وجه اختياره على غيره، حتى صنع زهير الحوليات على وجه التنقيح والتنقيف: يصنع القصيدة ثم يكرر نظره فيها خوفاً من التعقب بعد أن يكون قد فرغ من عملها في ساعة أو ليلة، وربما رصد أوقات نشاطه فتباطأ عمله لذلك، والعرب لا تنظر في أعطاف شعرها بأن تجنس أو تطابق أو تقابل، فتترك لفظة للفظ، أو معنى لمعنى، كما يفعل المحدثون، ولكن نظرها في فصاحة الكلام وجزالته، وبسط المعنى وإبرازه، وإتقان بنية الشعر، وإحكام عقد القوافي وتلاحم الكلام ببعضه ببعض"⁽⁷⁾

(1) الجاحظ، البيان والتبيين (ج2/13)

(2) الجاحظ (ت: 255هـ) الحيوان (ج3/67)

(3) ينظر، ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، (ج1/5)، ؛ قدامة بن جعفر، نقد الشعر (ص64)

(4) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، (ج1/78)

(5) الصولي (ت: 335هـ)، أخبار أبي تمام (ص60)

(6) ينظر: الأمدي (ت: 370 هـ)، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحري، (ج1/11)

(7) القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، (ج1/ص116)

إذن هناك فرق بين شعر الصناعة، والشعر المتكلف الرديء، فالشعر المصنوع والمطبوع يندرجان تحت باب الشعر الناشئ عن موهبة ومقدرة فنية، وليس الشعر المحكك المصنوع رديفًا للشعر المتكلف الرديء، وقد تلقى النقاد والجمهور الشعر بحاسة تذوقهم من خلال جودته وتجديده وحسن صياغته، وقوة سبكه ورونقه وسلاسته، وحسن مطلعته، وائتلاف لفظه ومعناه، ومكوناته الجمالية المختلفة.

إن أولئك الشعراء الذين يعيدون النظر والتدقيق، ويحرصون على صياغة الكلمات وتنقيحها، يمتلكون صبرًا وجلدًا، ويتحلون بثقافة مميزة، مكنتهم من تقوية البنية الشكلية والمعنوية لقصائدهم، حتى أخرجوها في أبهى حلة ترضيهم، ويرضى عنها أهل زمانهم من متذوقي الشعر.

وقد بات بعض النقاد ينصحون الناشئة من الشعراء بالتَّمَرُّنِ لصقل الموهبة، واتباع طريقة تسهل عملية نظم الشعر وقرضه ليخرج في أبهى حلة، فهذا ابن طباطبا ينصح الشاعر أن يَهْدَبَ قَصِيدَتَهُ، وَيَلْمَ شَوَارِدَهَا بَعْدَ أَنْ يَصُوْغَهَا وَيَتَحَيَّرَ وَزْنَهَا وَصَوْرَهَا وَأَلْفَظَهَا "تَمَّ يَتَأَمَّلُ مَا قَدْ آدَاهُ إِلَيْهِ طَبْعُهُ، وَتَتَجَنَّهُ فِكْرُهُ فَيَسْتَقْصِي انتقاده، وَيَرْمُ مَا وَهَى مِنْهُ، وَيُبْدِلُ بِكُلِّ لَفْظَةٍ مُسْتَكْرَهَةٍ لَفْظَةً سَهْلَةً نَعِيَّةً، وَإِنْ اتَّفَقَتْ لَهُ قَافِيَةٌ قَدْ شَغَلَهَا فِي مَعْنَى مِنَ الْمَعَانِي وَاتَّفَقَ لَهُ مَعْنَى آخَرُ مُضَادٌّ لِلْمَعْنَى الْأَوَّلِ، وَكَانَتْ تِلْكَ الْقَافِيَةُ أَوْقَعَ فِي الْمَعْنَى الثَّانِي مِنْهَا فِي الْمَعْنَى الْأَوَّلِ نَقَلَهَا إِلَى الْمَعْنَى الْمُخْتَارِ، الَّذِي هُوَ أَحْسَنُ، وَأُبْطَلَ ذَلِكَ الْبَيْتُ، أَوْ نَقَضَ بَعْضُهُ وَطَلَبَ لِمَعْنَاهُ قَافِيَةً تُشَاكِلُهُ وَيَكُونُ كَالنَّسَاجِ الْحَاقِقِ الَّذِي يُقَوِّفُ وَشَيْءُهُ بِأَحْسَنِ التَّقْوِيفِ وَيُسَدِّيهِ وَيُنِيرُهُ، وَلَا يُهْلِلُ شَيْئًا مِنْهُ فَيُشِينُهُ".⁽¹⁾

ما يدعو إليه ابن طباطبا من زيادة ونقص وترتيب وحذف وتقديم وتأخير جوهر التقْيِيفِ والتحكك، إضافة إلى أن العملية متأصلة في الشعر العربي منذ بداياته في العصر الجاهلي، فليس الأمر كما يظن بعض الناس من أن الشاعر يكتب قصيدته ارتجالاً يقولها دائماً بنت ساعتها، حين يأتيه شيطان الشعر أو الوحي والإلهام، إضافة إلى أنه يمكن أن يغير بعض صياغاتها وكلماتها حتى بعد إلقائها.

أثر عن النابغة الذبياني في قصيدته المشهورة (أمن آل مية رائخ أو مغتد) أنه غير ما أصابها من إقواء، قال الأصفهاني: "كان النابغة يقول: إن في شعري لعاهة ما أقف عليها، فلما قدم المدينة غي شعره؛ فلما سمع قوله: واتقنتا باليد، و(يكاد من اللطافة يعقد) تبين له لما مدت (باليد) فصارت الكسرة ياءً، ومدت (يعقد) فصارت الضمة كالواو، ففطن فغيّره وجعله: (عندم على أغصانه لم يعقد)، وكان يقول: وردت يثرب وفي شعري بعض العاهة، فصدت عنها وأنا أشعر الناس".⁽²⁾

وفي هذا السياق ينبغي التنبيه إلى قضية تشرب التجربة الشعرية واختزانها، واختمارها في نفس الشاعر وعقله، قبل إخراجها، وهي صفة مشتركة بين الشعراء، ولكن الشعراء يتفاوتون في قدرتهم الشعرية، ومهارتهم في صياغة أشعارهم.

"ليس جميع الشعراء القديم مرتجالاً، بل قد كان يعرض لهم فيه من الصبر عليه، والملاطفة له، والتلؤم على رياضته، وإحكام صنعتته نحو مما يعرض لكثير من المولدين، ألا ترى إلى ما يروى عن زهير: من أنه عمل سبع قصائد في سبع سنين، فكانت تسمى حوليات زهير؛ لأنه كان يحول القصيدة في سنة، والحكاية في ذلك عن ابن أبي حفصة أنه قال: كنت أعمل القصيدة في أربعة أشهر، وأحككها في أربعة أشهر، وأعرضها في أربعة أشهر، ثم أخرج بها إلى الناس".⁽³⁾

صناعة زهير في حولياته، وخدمته لشعره وتنقيحه قصائده لم يُخَلِّ ببنيتها وجودتها، وحسن سبكها كما أقر النقاد العرب، وليس كل شعر قيل بالارتجال أقوى من الشعر المحكك، وليس كل محكك أقوى من الشعر المرتجل، وكل قصيدة يمكن النظر إليها من خلال منجزها في الصياغة اللغوية، وتركيبها التصويري.

⁽¹⁾ ابن طباطبا، عيار الشعر (ص8)

⁽²⁾ الأصفهاني، الأغاني، (ج11/13-14) ينظر أيضاً: الجمحي، طبقات فحول الشعراء، (ج1، 68)

⁽³⁾ ابن جني، الخصائص (ج1/324)

يقول الثعالبي: "حوليات زهير: يضرب بها المثل في جيد الشعر وبارعه، وهي أمهات قصائده، وغرر كلماته التي كان لا يعرض واحدة منها حتى يحول عليها الحول؛ وهو يجتهد في تصحيحها وتنقيحها وتهذيبها؛ وكان يقول: خير الشعر الحولي المنقح المحكك"⁽¹⁾

ويكاد النقاد يجمعون على قُوَّة زهير وجودة شعره، فهو من شعراء الطبقة الأولى من طبقات فحول الشعراء⁽²⁾، ومن الشعراء المتقدمين الفحول كما ذكر ابن قتيبة حيث يقول: "إنه لم يتصل الشَّعْرُ في ولدٍ أَحَدٍ مِنَ الْفُحُولِ في الجاهلية ما اتصل في ولد زهير"⁽³⁾ التَّحْكِيكُ حَدِيثًا:

وكما نهج عددٌ من شعراء العربية القدماء سبيل الصنعة والتحكيك، مضى عدد من الشعراء المعاصرين في هذا السبيل، ولم يخل عصرٌ من عصور الأدب من التحكيك وإعادة النظر في القصائد الشعرية.

يرى الشاعر صلاح عبد الصبور أن القصيدة تَمُرُّ بثلاثِ مَرَّاجِلٍ هي مرحلة الوارد حين يرد إلى الذهن مطلع القصيدة أو مقطع من مقاطعها بدون ترتيب، ومرحلة التلوين والتكمين أو رحلة البحث عن الذات في تشكيل القصيدة وصياغة معانيها، ومرحلة عودة الشاعر إلى حاله العادية قبل ورود الوارد إليه، فتتجلى حاسته النقدية حين يعيد قراءة قصيدته ليلتمس ما أخطأ من نفسه وما أصاب، وحينئذ يعود إلى ذاته وعيها الكامل، وعندئذ قد تثبت وتمحو، وتقدم وتؤخر، وتغير لفظاً، وتستبدل سطرًا بسطر، لكي يتم التشكيل النهائي للقصيدة.⁽⁴⁾

وقد تبين أنَّ أدونيس كان كثير المراجعة لشعره على مرِّ الزمن وفي الطبقات المختلفة: "وهذا ما يفعله أدونيس، وهو يعيد طبع مجاميعه الشعرية، أو ينشر قصائده في مجموعة، بعد نشرها منفردة، فهو يعيد صياغة ما يشاء من عباراتها؛ بحجة أن القصيدة، كل قصيدة، ما دام كاتبها حيًّا غير مقدَّسة؛ لأنَّها مفتوحة، ولأنَّها فعلٌ لا ينتهي"⁽⁵⁾

وكان محمود درويش يعيد النظر في قصائده، ومجموعاته الشعرية، ويتصرف فيها بالتحوير والحذف، لأسباب فنية جمالية وسياسية ودينية⁽⁶⁾ وينبغي التفريق بين عملية التحكيك محور الدراسة الحالية، بوصفها أداء إجرائي يقع على النص الشعري الملموس بين أيدي المتلقين، وعملية التخلي عن قصائد وتغييرها من طبقات الدواوين لأسباب مختلفة، فالذي يهتم الدراسة الحالية هو التحويلات التي أصابت القصائد، وأسهمت في إنتاجها بصورة جديدة، ووضعها بين أيدي المتلقين، ودون ذلك يمكن أن يخصص له دراسات أخرى.

وتبقى التغييرات التي أجراها درويش على قصائده خاضعةً لرؤيته الشخصية مهما كانت دوافعها، ومبرراتها، كما يبقى للمتلقي والناقد على وجه الخصوص الحق في إبداء وجهة رأيه وقراءة النص الجديد في سياقه؛ فمن حق الشاعر التغيير والتنقيح، ومن حق المتلقين المتابعة والتأويل، والسبيل إلى ذلك هو الموازنة، والنظرة الثاقبة، والرؤية الكاشفة، عند النظر في أي نصٍ منقَّح محكك، فليست عملية التنقيح صائبة دائماً، وقد تكون سبيلاً للتجويد والإنضاج أحياناً.

كما يجدر بالذكر أنَّ التغييرات أو التنقيح الذي أجراه درويش في شعره جاء على مستوى تغيير العنوان، النص الموازي، تبديل المفردات، تغيير ترتيب الأسطر، الإضافة ثم توظيف تقنية الحذف، التي استعملها بكثرة حتى السبعينات وخصوصاً في نصوص قصائده، التي نشرت في مجلة الجديد في هذه الفترة. وقليلة هي التغييرات التي جاءت لأسباب سياسية أو دينية. كما تمثل التنقيح والتهذيب في عملية إقصاء العديد من قصائده على مدار مسيرته الشعرية، مثل القصيدة الشهيرة "عابرون في كلام عابر"،

(¹) الثعالبي (ت: 429هـ)، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، (ص 180)

(²) الجمحي، طبقات فحول الشعراء، (ج 1 / 3)

(³) ينظر: عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، (مج 3/ ص 12-29)

(⁴) ابن قتيبة، الشعر والشعراء (ج 1/ 137)

(⁵) ينظر الصكر، (1994م) كتابة الذات دراسات في وقائعية الشعر، (267)

(⁶) ينظر الأسطة، (2013م) جدل الشعر والسياسة والذائقة دراسة في ظاهرة الحذف والتغيير في أشعار محمود درويش، (48)

وقصيدة "محمد" التي قالها في محمد الدرة الطفل المقتول، و"خطب الدكتاتور الموزونة"، يمكن تفسير هذا الإقصاء برغبة درويش في تحرير مشروعه الشعري من قصائد رد الفعل، أما النوع الثالث من التنقيح فقد تمثل في زيادة وحذف وتبديل على النص الملقى، وقد بينت الدراسة أن التغييرات صبت في إرضاء ذوق الجمهور وطنياً في المقام الأول، ومن ثم ينطلق درويش في إلقاء قصائده التجريبية الجمالية في المقام الثاني، وكأن هذا الإلقاء هو الخيط الرابط بينه وبين الجمهور يحافظ عليه درويش، لأنه يُمهّد له الانتقال في كل مرة إلى تجارب جمالية أخرى.⁽¹⁾

استمرت عملية التحكيك والتنقيح ولم تتوقف مع الزمن، فالشعر نشاط شعوري إنساني يمكن أن يصيبه التغيير والتبديل، وفق رؤية الشاعر وحالته الشعورية، ونضجه العقلي حيث يمكنه إعادة النظر والتحكيك.

في لقاء دمجيد السامرائي مع الشاعر العراقي عبد الرزاق عبد الواحد ذكر كلاماً نصحه به بدر شاكر السياب فقال: "أنت لست الشاعر وأنت تكتب القصيدة؛ ولكنك الشاعر عندما تسقط منها كل الزوائد وتبقى جوهرها فقط، قد يكون فيها امتدادات جميلة جداً عزيزة عليك لكن تسيء إلى وحدة القصيدة، فعليك أن تطوع نفسك وتجسرها، وتقطع هذه الزيادات، ولو كانت من لحمك ودمك"⁽²⁾ هي دعوة واضحة وصريحة إلى تدقيق الشعر وإعادة النظر فيه، لتقويته وإحكام بنائه وحسن صياغته.

وبسؤال الشاعر الروائي إبراهيم نصر الله: "إلى أي مدى يُعمل الشاعر قلمه في قصيدته بعد صياغتها ويعيد تنقيحها؟ وهل تعدّ إعادة النظر في ما يكتبه الشاعر بين فترة أخرى ضرورياً لإنضاج شعره؟ كيف تمارس عملية تهذيب قصائدك بعد كتابتها؟ وهل يلمس المتلقي فروقاً في بعض القصائد خلال طبعات مختلفة؟ أجاب: "بالنسبة لأسئلتك: السؤال الأول: ما دام النص موجوداً عنده فإن العمل عليه لا يتوقف، رواية، قصيدة، قصة. السؤال الثاني: هذه المسألة متعلقة بالشاعر، ولكنها مسألة عالمية أيضاً. السؤال الثالث: كل قصيدة لها طريقة للتعامل معها، وحجم العمل، فالمحمية غير القصيرة. السؤال الرابع: المسألة تتعلق بالمتلقي وثقافته وحساسيته، وقوة انتباهه..."⁽³⁾ فالمراجعة والتدقيق عملية مستساغة، ولا تخل بالأعمال الشعرية. يقول الشاعر حميد سعيد حين سئل عن حالة رضاه عن قصيدته: "في البدايات حينما كانت تأتي القصيدة على شكل دفقة، كانت مسودتها كثيرة الارتباك كثيرة التشطيب، أما في السنوات الأخيرة... فإن مسودات قصائدي قريبة جداً من صورتها النهائية"⁽⁴⁾

ويرى بعض الشعراء أن سبيل تنقيح القصيدة يكون بعد كتابتها مباشرة، وهو متاح ما لم تخرج القصيدة للعلن، كما نقل د. مصطفى سويف عن الشاعر رضا صافي حيث يقول: "بعد الانتهاء من نظم القصيدة أعيد النظر فيها فأستبدل ببعض كلماتها كلمات غيرها، وأحياناً أنقل بيتاً من مكانٍ لآخر في نفس مقطعه، وهذا يجري على النسخة الموحدة فإذا تم ذلك نسختها نهائياً بقلم الحبر الأسود أو بواسطة الآلة الكاتبة، استعداداً لإلقائها أو نشرها، فإذا ما أُلقيت أو نشرت انبت ما بيني وبينها، ولم يبق لي حق في استبدال أية كلمة من كلماتها، وكثيراً ما تحضر في كلمات أو أبيات بكاملها بعد إلقاء القصيدة أو نشرها فلا أستجيب لها البتة، وأدعُ قصيدتي كما أُلقيت أو كما نشرت"⁽⁵⁾

تلك تجربة شاعر تمثل نموذجاً من نماذج التحكيك الآني، فالشاعر لا ينفي كونه ينقح أشعاره ويعيد النظر فيها بالشطب والتغيير والتقديم والتأخير؛ ولكنه يلمح إلى أن تنقيحه يكون مصاحباً للحالة الشعورية التي كتب فيها القصيدة، تلك الحالة تعيش معه وتسكن مشاعره قبل أن يخرج القصيدة لجمهور المتلقين بالنشر أو الإلقاء، ولكن غيره من الشعراء قد يعيدون النظر إلى قصائدهم

(¹) حمزة، (2012م) الصياغات النهائية وتحول المعنى: محمود درويش نموذجاً (51-52)

(²) <https://www.youtube.com/watch?v=ZB6sq7sIOvY> حلقة اطراف الحديث الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد الجزء الثالث 2013 الدقيقة 23

(³) مقابلة مع الأديب إبراهيم نصر الله عبر بريد التواصل الاجتماعي بتاريخ 23/ تشرين ثان 2019

(⁴) فاضل، أسئلة الشعر (ص90)

(⁵) سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني (ص213، 214)

ويحسبونها ويعملون فيها التثقيف والتهديب بعد نشرها أو إلقائها بغض النظر عن الزمن الفاصل بين اللحظة الشعورية التي قيلت فيها، ولحظات التحكيك والتثقيف التي تليها.

والدراسة لا تميل إلى الرأي الذي يرى أنَّ صدق الإبداع يكون في الكتابة الأولى قبل التثقيف، وأن التثقيف يفقد النص قيمته وروعته حيث يقول: "إذا وعينا عن الإبداع هذه الوضعية الغريبة التي أرجعها النقد - قديمه وحديثه - إلى التثقيف، والتجويد، والتحكيك.. فإننا لا نلتمس "صدق" الإبداع إلا في الهيئة الأولى التي عرفها النص قبل أن تطاله يد المراقبة التي قد تجتهد في التماس الإجابة، ولكنها -حتمًا- ستقتل في المسك بالعبقريّة الفطرية في الإبداعية ذاتها".⁽¹⁾

العبارة السابقة قد تنطبق على بعض الحالات، وفي ظروف خاصة؛ إذ إن جمال القصائد لا يكمن في تثقيفها وتحكيكها على الدوام، فبعض القصائد المحككة قد تكون أقل رونقًا من غيرها، ويرجع هذا الأمر إلى مقدرة الشاعر ومستوى تمكنه من فنه وعملية الإبداع الشعري.

العبارة تحمل حكمًا عامًا ينفي قيمة التحكيك في صفل القصائد وتقويتها في بعض الحالات الأخرى، فليس الفشل حليف كل قصيدة محككة منقحة كما أن النجاح والإبهار ليس حليف كل قصيدة قيلت على السليقة وتركت دون تثقيف، كما أنَّ المتلقي لا يستطيع معرفة ما إذا كانت القصيدة التي يقرأها هي بنت ساعتها، وأنها لم تتعرض للتحكيك قبل وصولها إليه، لأن كثيرًا من الشعراء لا يصرحون بأنهم يجرون تعديلات على قصائدهم قبل نشرها، ووصولها إلى المتلقين سواء ملقاة مشافهة أم منشورة طباعة، وليس مطلوبًا منهم أن يصرحوا بذلك، وقد يسأل بعضهم فيراوغون ولا يقرّون بالحقيقة.

وينبغي التنبيه إلى مسألة حساسة تتعلق ببعض التغييرات التي يجربها بعض الشعراء على قصائدهم، في مراحل زمنية مختلفة، فبعض التغييرات قد تصب في إطار ادعاء الأولوية في فعل أمر ما، أو في إطار التنبؤ بأحداث مستقبلية، يتم تضمينها في قصائد قديمة، أو في إطار الريادة، وهي مسائل تحتاج إلى دراسة مستقلة منهجية وموضوعية، وتتطلب عناء الصبر في متابعة نتائج الشعراء في صياغاته الأولى، ومقارنتها بتحويلات إنتاجهم وما وقع عليه من تغيير مقصود؛ لاستكناه حقيقة تلك التغيرات ووضعها في سياقها الصحيح.

التغيرات التي أصابت قصيدة لن يفهمني أحد غير الزيتون

في هذا السياق سنتناول الدراسة التغيرات التي أجراها الشاعر على القصيدة في ثلاثة مستويات: الأول تغيير عنوان القصيدة وعنوان المجموعة التي احتوتها في الأعمال الشعرية الكاملة، والمستوى الثاني التقانة الشكلية للبنية الدرامية، حيث أصاب بنية القصيدة الأصلية الأولى تغيير جوهري فانتقلت إلى الغنائية المشوبة بنزر يسير من الحوار، والمستوى الثالث تغيير المفردات والتراكيب، مع مراعاة أن الأصل الذي يقاس عليه هو القصيدة في إصدارها الأول، ثم الأعمال الكاملة بالترتيب الزمني لصدورها.

أولاً تغيير العنوان

العنوان هو العتبة الأولى التي يلج المتلقي منها في عالم القصيدة وأجوائها النفسية، وقد حافظ الشاعر على عنوان القصيدة وعنوان الديوان في مجلد الأعمال الشعرية التي أصدرتها دار العودة عام 1990م⁽²⁾ ولكنه عدل عن العنوان الذي سماه فالعنوان في طبعة الديوان المنفرد، وفي طبعة دار العودة: (لن يفهمني أحد غير الزيتون)، وغيره في الأعمال الشعرية الصادرة عن المؤسسة

(¹) مونسى، التردد والتكرار بين العرض البلاغي والغرض التواصلية الحلقة الأولى، شبكة الفصح 1/ 12/ 2009

<http://www.alfaseeh.com/vb/showthread.php?t=52386>

(²) المناصرة، ديوان عز الدين المناصرة، (ص317)

العربية للدراسات في بيروت في طبعتها الخامسة عام 2001م⁽¹⁾ وفي طبعة دار مجدلاوي⁽²⁾: فصار عنوان الديوان وعنوان القصيدة (بالأخضر كَفَنًا).

ولعلَّ هذا التغيير ناتج عن محاولة لإيجاد حالة من التناسب بين العنوان، وعدد مرات تكرار للدوال التعبيرية المستخدمة في متن القصيدة، خصوصاً اللون الأخضر الذي يشير إلى الحياة والخصب، ولكنَّ المسألة تبقى مفتوحة على الاحتمالات دون جزم، فاستخدام الألوان الأخرى له وجه، حيث تكرر كل لون من ألوان العلم الباقية مع اللون الأخضر، كما يمكن أن يستخدم كل واحد من تلك الألوان للعنوان فالأحمر للثورة والتضحية، وقد يكون موازيا للأخضر في الأهمية، والأسود للحزن والحداد، والأبيض للنقاء والطهارة.

وربما يكون اختار اللون الأخضر تساوقاً مع بعض عناوين دواوينه وقصائده حيث " تكرر لفظ (الأخضر) فمن الدواوين: (بالأخضر كفناه) ومن القصائد: (الحب لونه أخضر) و(فروتا طائر أخضر) و(يا أخضر إنهم يتربصون بك) و (طريقك خضراء)"⁽³⁾

وقد يكون اختار صيغة العنوان الجديد (بالأخضر كَفَنًا) استجابة لذيق المقاطع المغناة من القصيدة، ولسهولة انتشاره ودورانه على الألسنة.

ثانيًا: مستوى تغير البنية الدرامية

بالاطلاع على قصيدة (لَنْ يَفْهَمَنِي أَحَدٌ غَيْرَ الزُّيْتُونِ) التي سَمَّى الديوانَ بِاسْمِهَا⁽⁴⁾ يستوقف المُتَلَقِّي عددًا من التغيرات الشكلية والمعنوية، فعلى المستوى الشكلي نشر الشاعر قصيدته في الطبعة المفردة الأولى التي بين يدي الباحث، وكانت مبنية بتقانة البنية الدرامية، حيث اتكأت على صوتين يتبادلان تقديم الحالات الشعورية.

في النسخة الأولى تبدأ القصيدة بصوت (الجوقة) يتبعها صوت (الغائب) بالتعاقب، مع اختلاف في عدد أسطر كل مقطع طويلاً وقصراً، حيث يفتح القصيدة صوت الجوقة وبه يختتم، متكرراً خمس عشرة مرة، وهذا الشكل جزء من مكونات البناء الدرامي، ولكن على مستوى هذه التقانة الشكلية يلحظ المتلقي اختفاء البنية الدرامية الحوارية البارزة من القصيدة، حيث حذف التبادل الصوتي بين الجوقة والغائب على امتداد القصيدة، في طبعات الأعمال الكاملة وأبقى الشرطة التي تشير للحوار في بعض مقاطع القصيدة من طبعة دار العودة، وتركها في الطبعتين الأخريين.

وبذلك تكون البنية الدرامية الحوارية المباشرة التي اعتمدت في الطبعة الأولى قد غابت عن طبعة دار العودة بنسبة كبيرة جداً وبقي منها بعض الإشارات الحوارية القليلة، واختفت من طبعة المؤسسة العربية للدراسات، ومن طبعة دار مجدلاوي الصادرة عام 2006م.

ثالثاً مستوى تغير الدوال والتراكيب

وهذا المستوى يشتمل حالتين، الحالة الأولى تغيير بزيادة كلمات وجمل وتراكيب، وتحوير بعض الصياغات والتراكيب، مع ما يصحب ذلك التحوير من تحول في الدلالة، والحالة الثانية تغيير بالنقص.

1- التغيير بالزيادة والتحوير

يمكن القول: إنَّ عددًا من التغيرات وقعت في الطبعات المختلفة التي وقعت بين يدي الباحث، ومن هذه التغيرات بعض الزيادات على نسخ الطبعات التي تلت الطبعة المنفردة، ففي نسخة دار مجدلاوي افتتح الشاعر قصيدته بقوله: "يا أمي تأخذني عيناك إلى

(1) المناصرة، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، (ص283)

(2) المناصرة، الأعمال الشعرية، دار مجدلاوي (ج1/433)

(3) سيد أحمد، شعرية العنونة عز الدين المناصرة نموذجاً (ص1231)

(4) المناصرة، لن يفهمني أحد غير الزيتون، (ص32-42)

أين⁽¹⁾ بينما لا توجد هذه الافتتاحية في أي نسخة أخرى، علما بأن الجملة موجودة في ثانيا القصيدة في طبعاتها المختلفة⁽²⁾ كما يُلاحظ أن طبعة مجدلاوي - وهي الأحدث بين تلك الطبعات - يوجد فيها عدد من الزيادات غير موجودة في النسخ الأخرى، إضافة إلى تحوير الصياغة والدلالة بنسب متفاوتة.

من التغيير بالزيادة على النسخة الأصلية قول الشاعر:

"بالمثلث... والمستطيل

بأسانا الطويل"⁽³⁾

هذا المقطع موجود في نسخ الأعمال الشعرية الكاملة، وغير موجود في الطبعة الأولى الموسومة بـ "لن يفهمني أحد غير الزيتون"، ولا حتى في المقطع المنتقى من القصيدة الذي غناه الفنان مارسيل خليفة عام 1984م.⁽⁴⁾ بالنظر إلى أن الطبعات المختلفة لأعمال الشعرية الكاملة متأخرة عن زمن الأغنية أيضًا. ومن الاختلافات التي تؤكد أن الشاعر أعاد النظر في قصيدته مرات عديدة بعد كل طبعة قوله في الأعمال الكاملة طبعة مجدلاوي:

نزف المطر على شجر الأرز المتشابك بين الأخوين

وازدحمت في الساحات طيور البين

ثم حملناه على الأكتاف

بكت المزن البيضاء بدمع شفاف

دمه أخضر (ثم أغير قافيتي)⁽⁵⁾

بينما المقطع نفسه في الطبعة الأصلية الأولى على النحو التالي:

"نزف المطر على شجر الأرز لذكراه

دمه ينزف والبدوية تنتظر حبيباً

سيزور الشام"⁽⁶⁾

فالتغيير حصل بالزيادة وتغيير الصياغة بشكل ملموس في السطور السابقة، وفي طبعة دار العودة كذلك وقع تغيير بالزيادة على أسطر المقطع الأصلي:

"نزف المطر على شجر الأرز لذكراه

وعلى الأكتاف حملناه

بكت المزن

البيضاء لذكراه

دمه ينزف والبدوية تنتظر الأيام

⁽¹⁾ ينظر، المناصرة، ديوان عز الدين المناصرة (ص338)؛ المناصرة، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات، (ص300)، الأعمال الشعرية، دار مجدلاوي، (ج1، 453)

⁽²⁾ ينظر، المناصرة، لن يفهمني أحد غير الزيتون، (ص36) ديوان عز الدين المناصرة، دار العودة، (ص341)، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات، (ص303) الأعمال الشعرية، دار مجدلاوي، (ج1/ص457)

⁽³⁾ مجدلاوي، ج1، ص453

⁽⁴⁾ في حاشية المؤسسة العربية للدراسات ودار مجدلاوي، كتب: "غناها اللبناني مارسيل خليفة عام 1984م لأول مرة في ستاد الصفا أمام ألف مستمع في بيروت.

⁽⁵⁾ المناصرة، الأعمال الشعرية، دار مجدلاوي، (ج1/453)

⁽⁶⁾ المناصرة، لن يفهمني أحد غير الزيتون (ص33)

دمه ينزف .. زغرد سرب حمام

والبدويّة تنتظر حبيباً.. سيزور الشام⁽¹⁾

وفي طبعة المؤسسة العربية للدراسات كذلك مع تغيير كلمة (الذكره) الثانية إلى (لمراه) ، أما في طبعة مجدلاوي فكان التحوير أكثر بالنظر إلى المقطع في شكله الكامل حيث يقول:

نزف المطرُ على الأرز المتشابك بين الأخوين

وازدحمت في الساحات طيور البين

ثم حملناه على الأكتاف

بكت المزن البيضاء بدمع شفاف

دمه أخضر (ثم أعير قافيتي)

زغرد سرب حمام

والبدويّة تنتظر حبيباً، سيزور الشام⁽²⁾

يبرز التغيير الحاصل تغيراً في زاوية الرؤية ورفداً للمقطع الشعري من خلال الخبرة المكتسبة خلال السنوات الطويلة، التي مكنت الشاعر من الإضافة والتحوير والتلاعب بالحالة الشعورية الأولى، فقد كتب القصيدة عام 1975م، وبينها وبين الطبقات التي بين يدي الباحث ما لا يقل عن عشر سنوات من كتابتها، وقد يكون التعديل في زمن أقل بالنظر إلى أنّ الشاعر قد يكون أعاد النظر فيها بعد نشرها بزمّن قصير، واستمر التعديل في نسخ الأعمال الكاملة المختلفة، أي أنّ إعادة النظر والتحكيك ظلت مستمرة دون توقف مع بعد الزمن بين كتابتها الأولى وشكلها الأخير، ومن يدري فربما يفاجئ الشاعر المتلقين بتغيير جديد في طبقات أخرى من أعماله الكاملة، وبالقطع لا يتخيل المتلقي أن يحافظ الشاعر في شيخوخته على الحالة الشعورية التي صاحبت كتابة القصيدة في شبابه، ولا على الحالة التي صحبته عند تحكيكها وتثقيفها في كهولته.

(جدول رقم 1) يبين أبرز التغيرات التي أجراها الشاعر

دار العودة	المؤسسة العربية	دار مجدلاوي
بالأخضر كفناه	بالأخضر كفناه/ بالأبيض كفناه/ بالأسود كفناه	يا أمي تأخذني عيناك إلى أين:
بالأحمر كفناه	كان خليليا من صيدون	كان خليليا من صيدون
بالأبيض كفناه	حمصيا من حبرون	حمصيا من حبرون
بالأسود كفناه	بصريا من عمان	بصريا من عمان
بالأرز... والأعلام	صعيديا من بغداد	وصعيديا من بغداد
كان فلسطينيا من صيدا	كان جليليا من حوران	جليليا من حوران
لبنانيا من حيفا	كان رباطيا من وهران	كان رباطيا من وهران
سوريا من عمان	مطر في العينين وتحت القلب دفناه/ عشب في	مطر في العينين وتحت القلب دفناه
كان صعيديا من بغداد	الرمل وفوق القلب رخام. ⁽⁴⁾	عشب في الرمل وفوق القلب رخام. ⁽⁵⁾
عراقيا من حوران		

(1) المناصرة، ديوان عز الدين المناصرة (ص338)

(2) المناصرة، الأعمال الشعرية، دار مجدلاوي، (ج1/453)

(4) المناصرة، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات، (ص301)

(5) المناصرة، الأعمال الشعرية، دار مجدلاوي، (ج1/454)

وتحت الرمل دفناه⁽¹⁾

بالنظر إلى ترتيب الألوان في الطبقات الثلاثة لم يقع تغيير على المقطع إلا بحذف (بالأحمر كَفَّاه) و(بالأزرّة والأعلام) الواردة في طبعة دار العودة، بينما وقع تغيير جوهري بالحذف في طبعة مجدلاوي.

وعلى مستوى بيان الجنسية بات التغيير والتحوير جلياً على النحو التالي على الترتيب في الطبقات المذكورة (فلسطينيا من صيدا- لبنانيا من حيفا- سوريا من عمان- صعيديا من بغداد- عراقيا من حوران) بينما في نسختي المؤسسة العربية، ودار مجدلاوي (خليليا من صيدون- حمصيا من حبرون- بصريا من عمان- صعيديا من بغداد- جليليا من حوران- رباطيا من وهران) وهو تغيير للأسماء بما يتناسب مع ثقافة الشاعر؛ فاستخدام صيدون بدل صيدا، وحبرون بدل الخليل، يحاول الشاعر فيه إبراز ثقافة الجذور الفلسطينية الكنعانية، والدليل على ذلك قوله في نسخة مجدلاوي:

"وجنوري تنغل في قاع الكنعانيين"⁽⁴⁾

وفي المحصلة أراد الشاعر أن يبرز اللحمة العربية والتماسك القومي في الدفاع عن القضية الفلسطينية من خلال شخصية المناضل الشهيد الذي يبكيه، والمقطع بشكله السابق غير موجود في النسخة الأصلية، وقد ورد في النسخة الأصلية إشارة إلى جنسية المناضل الشهيد في قول الشاعر:

"الحوراني هنا قتلوه"

والبدوية تنتظر الحناء"

ولم يفصل كثيراً في بيان الجنسية العربية الممتدة على مستوى الوطن العربي الكبير؛ ولكنه فصل في ذكرها في طبقات الأعمال الكاملة فيما بعد.

يبرز التغيير بوضوح ليس على مستوى الزيادة فحسب؛ بل بالزيادة والتحوير في بنية الألفاظ وصياغتها.

السطور من مطلع القصيدة في نسختها الأولى -على سبيل المثال- (بالأخضر كَفَّاه) إلى قوله (ولماذا لا أشعر أن الدَّمع هنا بين الأدغال) في النسخة الأصلية 7 سبعة أسطر، بينما بلغت في نسخة دار العودة 28 ثمانية وعشرين سطراً، بينما تاهت ملامح المقطع، ولم يعد للسطر والفقرة التي تليه وجود في نسخة المؤسسة العربية، ودار مجدلاوي، ومن يقرأ القصيدة في النسختين يشعر وكأنه يقرأ قصيدة مختلفة المعاني والدلالات بدرجة كبيرة عن شكلها الأول.

يتضح من تغيير المقاطع أنَّ الشاعر كان يُعيدُ النَّظَرَ في قصيدته مرّة تلو أخرى، ومن المعلوم أنَّ الحالة الشعورية في لحظة كتابة القصيدة للمرة الأولى، تختلف عنها في لحظة المراجعة؛ نظراً لبعد الزمن بين بدايتها ولحظات النظر فيها، كذلك بالنظر إلى اختلاف المكون النَّفْسِيَّ للشاعر، ونضجه حيث نشر قصيدته في مطلع شبابه عام 1976م، وقام بمراجعتها ضمن الطبقات المختلفة بحس الناقد بعد أن أتم دراساته العليا.

ومن نافلة القول تأكيد أنَّ الدراسة -ضمن حدودها ومنهجها- لا تتبنى أن التغييرات التي أجراها الشاعر، إيجابية وتسهم في إحكام بنية القصيدة على الدوام؛ بل إن تلك التغييرات قد تضعف النسق الشعري وترهقه بتغيير بعض التراكيب أو زيادتها، وسوف تتناول الدراسة هذه المسألة لكشف جوانبها، والبهرنة عليها، دون أن تنتقص حقَّ الشاعر، ودون أن تتحاز إلا إلى المشهد النقدي، والمنهج العلمي، مع إدراك الباحث أنَّ الشاعر عز الدين المناصرة رائداً من رواد الشعر الفلسطيني المعاصر.

إنَّ ظاهر التحكيك والتَّنْقِيفِ ظاهرة تستحقُّ أن يتوقف الناقد عندها بالسبر والتحليل، والمقارنة والموازنة، والتحصيص، والكشف لتتكامل الصورة بين طرفي المشهد الشعري القديم والمعاصر.

(1) المناصرة، ديوان عز الدين المناصرة، (ص338، 339)

(4) المصدر نفسه، (ج1/ 457)

جدول رقم (2)

يبين التغير بالزيادة والتحوير، مما أصاب أحد المقاطع في النسخة الأولى وطبعة دار العودة

طبعة دار العودة	الطبعة الأصلية
"ولماذا لا أشعر أنَّ الدَّمع هنا بين الأدغال المروية بالمطر السحريّ الأخضر يتراكم في الغابات..دماء الزنج هنا صارت مزرعة عاشقة..حين انهزم المطرُ السحريُّ الأخضر صار الجبل الصخري مزارا للعشاق في باب الشام وباب الطاق والسياح الأفواج كما الطيرُ الرَّاحل نحو مساقط غيمات من بعد عجافٍ أكلت صخر الآفاق، حين تذكرت ينابيع الزيتون، تذكرت نفيسة أو مريم وصفية رأيت حبيبي بين السوسن والشوك فأنشدتُ وأنشدت الغاباتُ معي." (2)	"ولماذا لا أشعر أنَّ الدَّمع هنا بين الأدغال المروية بالمطر السحريّ الأخضر يتراكم في الغابات.. دماء الزنج هنا صارت مزرعة عاشقة.. حين انهزم المطرُ السحريُّ الأخضر صار الجبل الصخري مزارا، والسياح الأفواج كما الطيرُ الرَّاحل نحو مساقط غيمات من بعد عجافٍ أكلت صخر الأرض، تذكرت ينابيع الزيتون، رأيت حبيبي بين السوسن والشوك فأنشدتُ وأنشدت الأحرشُ معي." (1)

يلاحظ أن الشاعر غير وأضاف إلى طبعة دار العودة كلمة العُشَّاق في قوله (مزارا للعشاق) وأضاف السطر (في باب الشام وباب الطاق) وغير قوله (صخر الأرض) إلى (صخر الآفاق) وأضاف جملة (تذكرت نفيسة أو مريم وصفية)، كما غير (وأنشدت الأحرش معي) إلى (وأنشدت الغابات معي) وهو تغيير من الخاص إلى العام، فالأحرش نوع خاص من الشجر بينما الغابات تشمل أنواعا متنوعة من الأشجار، وبمواصلة قراءة القصيدة الأصلية يكتشف القارئ قول الشاعر:

"يا أمي تأخذني عينك إلى أين؟!

يا أمي انطفأ سراج العشاق

في عتمة باب الأسباب وباب الطاق" (3)

فيجد أنَّ (العشاق) و(باب الطاق) موجودتان في الأصل وفي نسخة دار العودة؛ ولكن الشاعر أعاد الصياغة والتركيب فوظفهما في سياق آخر، استبدل (باب الشام) بـ (باب الأسباب) أو (باب الأسباب) ولعل كلمة الأسباب وقعت تحريفا طباعيا في النسخة الأصلية. ومن الشواهد على التغيير والتحوير قول الشاعر في النسخة الأصلية:

"الأحزان صلاة ميتافيزيقية

الأحزان الصفراء

والأحزان الخضراء ظلال تورف فابحث في جوف الصحراء.

بالأخضر كفناه" (4)

حيث غير الشاعر المقطع في نسخة دار العودة إلى قوله:

"الأحزان صلاة ميتافيزيقية

الأحزان الصفراء

والأحزان الحمراء ظلال تورف فابحث عن حزنك

(1) المناصرة، لن يفهمني أحد غير الزيتون، (ص23، 24)، ديوان عز الدين المناصرة، (ص341)

(2) المناصرة، ديوان عز الدين المناصرة(ص340)

(3) المناصرة، لن يفهمني أحد غير الزيتون، (ص35، 36)

(4) المصدر نفسه، (ص39)

في غار حراء.

بالأخضر كَفَنَاهُ⁽¹⁾

حيث أضاف إلى المقطع الثاني (عن حزنك) وغير (في جوف الصحراء) إلى (في غار حراء) كما غير (الأحزان الخضراء) إلى (الأحزان الحمراء).

2- التغيير بالحذف

لم يقف الأمر في تغيير القصيدة عند حدود الزيادة والتحوير؛ بل وصل إلى حد الحذف وتغيير شامل لدلالاتها وصياغتها، ساذكر بعض الأسطر الموجودة في النسخة الأصلية الأولى مما حذف من الطبقات الكاملة التي تلتها.

ورد في القصيدة المقطع التالي حيث يقول الشاعر:

"ولماذا لا أشعر أَنَّ الدَّمْعَ هنا بين الأدغال

المروية بالمطر السحريّ الأخضر يتراكم في الغابات..

دماء الزنج هنا صارت مزرعة عاشقة..

حين انهزم المطرُ السحريّ الأخضر صار الجبل الصخري مزارا،

والسياح الأفواج كما الطير الرّاحل نحو

مساقط

غيمات من بعد عجاجٍ أكلتُ صخرَ الأرض، تنكّرتُ

ينابيع الزيتون، رأيتُ حبيبي بين السّومن والشّوك

فأنشدتُ وأنشدتِ الأحرشُ معي".⁽²⁾

المقطع السابق موجود في نسخة الأصل، وموجود في نسخة دار العودة مع تغيير بالإضافة والتحوير عليه؛ ولكنه محذوف من طبعة الدار العربية وطبعة مجدلاوي.

ومن الأسطر المحذوفة قوله:

"يلد العالم جيفارا

ليلا ونهارا"⁽³⁾

وهو سطر يحمل انتماؤاً أيديولوجياً مرتبطاً برمز اسم العلم (جيفارا) وهو ثوريّ كوبيّ مقاتل عنيد، وبطل من أبطال حرب العصابات، اقترن اسمه بالثورة المؤسسة على الفكر الماركسي، وأصبح رمزاً للثوار في العالم، وكأنّ الشاعر حين حذف السطر ومعه الاسم، أراد أن يخرج القصيدة من خصوصية المد اليساري إلى عموم الحالة الثورية.

ومن الأسطر المحذوفة قوله في النسخة الأصلية:

"الغائب:

أعرفه يضحك فجراً، عصراً..وعلى المقهى مرت سبع حسان

الآن الآن الآن"⁽⁴⁾

⁽¹⁾ المناصرة، ديوان عز الدين المناصرة، (ص344)

⁽²⁾ المناصرة، لن يفهمني أحدٌ غير الزُّيتون، (ص23، 24)

⁽³⁾ المصدر نفسه (ص36)

⁽⁴⁾ المصدر نفسه (ص37، 38)

السطر السابق محذوف من نسخة دار العودة، وهو مع كثير من السطور المرتبطة به محذوف من نسختي المؤسسة العربية، ودار مجدلاوي.

ومن الأسطر المحذوفة أيضا قوله:

"الغائب:

حاملة الأحزان أيا أمي"⁽¹⁾

السطر السابق موجود في النسخة الأصلية فقط، ومحذوف من باقي النسخ.

ومن المقاطع المحذوفة قول الشاعر بالصيغة الدرامية للقصيدة الأصلية:

"الجوقة:

الأشجار هي الأشجار، والطرق هي الطرق

الموت هو الموت. الحانات هي الحانات

الآلام طريق الغرباء إلى الوطن النائي

الغائب:

يا دفتر هذي الأيام

يا دفتر هذي الأيام

الجوقة:

حسنًا سنقول القصة من أولها:

الولد الحوراني..

الغائب:

أعرفه.

الجوقة:

كان ينادي في الأسواق.

الغائب:

عادته أن يفعل ذلك.

الجوقة:

حين اقتحم المخفر

الغائب:

آه"⁽²⁾

المقطع السابق محذوف من نسخة دار العودة ومن باقي النسخ، فهو غير موجود لا بالصيغة الدرامية، ولا بالصيغة الغنائية، فهو مناسب للحوار، في الصيغة الدرامية، ولا يناسب الصيغة الغنائية، فلو حذف الأصوات المتبادلة وأبقاه سيبقى وكأنه نص نثري إخباري، ومن المحذوفات أيضا قوله:

"إن هي إلا لحظات ويموت"⁽³⁾

⁽¹⁾ المصدر السابق (ص 39)

⁽²⁾ المناصرة، لن يفهمني أحدٌ غير الزَّيْتُونِ، (ص 40)

⁽³⁾ المصدر السابق، (ص 38)، المناصرة، ديوان عز الدين المناصرة، (ص 343)

الجملة/ السطر موجودة في نسخة الأصل، ونسخة دار العودة، محذوفة من باقي النسخ. وكأنَّ الشاعر أراد أن يتخفف من كثرة التفصيلات فحذف الجملة.

ستعتمد الدراسة السطر التالي في خواتم القصيدة الأصلية، للتدليل على الحذف الذي أجراه الشاعر بعد مراجعته القصيدة وتحكيكها:

"كان شجاعا صلبا كالزيتون"⁽¹⁾

هذا السطر سيكون نقطة البداية التي سأنطلق منها للمقارنة بين النسخ، لاكتشاف مدى التغيير الذي أجراه الشاعر على السطور التي تلتها، وهي مسألة مهمٌ لتبسيط الضوء على قضية التحكيك والتنقيف.

يلاحظ أنَّ السطور التالية جاءت بعد السطر السابق في نسخة الأصل بصيغة درامية، وهو السطر الذي ستأخذ الدراسة الحالية منطلقاً لاكتشاف التغيرات بالحذف والتحوير التي وقعت بعده، في نسخ الأعمال الكاملة الثلاثة التي صدرت بعد نشر القصيدة الأصلية في طبعة الديوان المنفرد:

"الجوقة:

كان شجاعا صلبا كالزيتون

الغائب:

"لَنْ يَفْهَمَنِي أَحَدٌ غَيْرَ الزَّيْتُونِ

الجوقة:

كان النور قد انقطع عن المخفر

الغائب:

ينقطع النور عن المخفر

الجوقة:

أطفال في عمر الورد اقتحموه.

الغائب:

كان هو القائد

الجوقة

ينقطع النور عن المخفر

الغائب:

قتلوا في الليل رفيقي.

الجوقة:

بالأخضر كفناه

بالأحمر كفَّناه

بالأبيض كفناه

بالأسود كفناه

نزع المطرُ على شجر الأرز لذكراه

بكت المزن السَّمرَاءُ لذكراه

(¹) المناصرة، لَنْ يَفْهَمَنِي أَحَدٌ غَيْرَ الزَّيْتُونِ (ص 39، 40)

دُمُهُ يَنْزِفُ وَالبُدْوِيَّةُ تَنْتَظِرُ حَبِيبًا سِيزُورَ الشَّامِ".⁽¹⁾

يلاحظ في السطور السابقة أنها بنيت على نظام التشكيل الدرامي، حيث يتعاقب صوت الجوقة، وصوت الغائب، في نسيج حوارٍ مسرحيٍّ واضح، وهي بنية وسمت القصيدة الأصلية من أولها إلى آخرها، أمّا في النسخ الثلاثة من الأعمال الكاملة، فالجدول التالي يبرز مستوى التحكيك بالحذف والتحوير الذي أجراه الشاعر على المقطع، ابتداءً بحذف التشكيل الدرامي المباشر وتغيير صوتي الجوقة والغائب، مع عدد آخر من التغييرات المختلفة:

جدول رقم (3)

يبين التغييرات التي أصابت خواتم القصيدة في طبعاتها المختلفة

دار العودة	المؤسسة العربية	دار مجدلاوي
كان شجاعاً صلباً كالزيتون قتلوا في الليل رفيقي بالأخضر كفناه بالأحمر كفناه بالأبيض كفناه بالأسود كفناه بالأحمر كفناه بالمثلث والمستطيل بأسانا الطويل وعلى الأكتاف حملناه نزف المطر على شجر الأرز لذكره والبدوية تنتظر حبيباً سيزور الشام. ⁽²⁾ بيروت 1975م	كان شجاعاً صلباً كالزيتون بالأخضر كفناه بالأحمر كفناه بالأبيض كفناه بالأسود كفناه بالمثلث والمستطيل بأسانا الطويل بيروت 1976م ⁽³⁾	كان فتى من ورق النعناع وصمت العناب وله وجه حنطيّ أسمر صلباً وجريئاً كالزيتون ويحب أغاني فيروز وعبد الوهاب بالأخضر كفناه بالأحمر كفناه بالأبيض كفناه بالأسود كفناه بالمثلث والمستطيل بأسانا الطويل ⁽⁴⁾

لا يخفى على من يقرأ المقطع في النسخ الثلاثة مدى التغييرات التي أجراها الشاعر على القصيدة الأصلية، حيث حذف منها جميعاً حواراً بين الجوقة والغائب مكوناً من سبعة أسطر، وأبقى منه سطراً واحداً في نسخة دار العودة وهو (قتلوا في الليل رفيقي) وفي نسخة المؤسسة العربية اكتفى بالحذف دون تبديل أو إضافة، أما في نسخة دار مجدلاوي فلم يكتف بحذف المقطع؛ بل غير صيغته وأضاف إليه، حيث صار كما هو ملاحظ (كان فتى من ورق النعناع وصمت العناب/ صلباً وجريئاً كالزيتون/ ويحب أغاني فيروز وعبد الوهاب) وبقي القاسم المشترك بين النسخ الثلاثة قوله (بالأخضر كفناه/ بالأحمر كفناه/ بالأبيض كفناه/ بالأسود كفناه/ بالمثلث والمستطيل/ بأسانا الطويل) وحذف بعدها من نسختي الدار العربية، ومجدلاوي قوله: (وعلى الأكتاف حملناه/ نزف المطر على شجر الأرز لذكره/ والبدوية تنتظر حبيباً سيزور الشام) كما أنه حذف تاريخ كتابة القصيدة من نسخة مجدلاوي، واكتفى بالتاريخ المصاحب لعنوان المجموعة الخامسة 1976م.

أثر التحكيك في تشكيل بنية القصيدة:

(1) المناصرة، لن يفهمني أحدٌ غير الزيتون، (ص 40-42)

(2) المناصرة، ديوان عز الدين المناصرة، (ص 344، 345)

(3) المناصرة، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات (ص 303، 304)

(4) المناصرة، الأعمال الشعرية، دار مجدلاوي (ج1/457)

تبيّن أنّ تحكيك القصيدة جاء على عدة أشكال تمثّلت في: تغيير العنوان، والتحوير، والزيادة، والحذف، وستحاول الدراسة الوقوف على أثر بعض التغييرات لاستكشاف مدى إسهامها في إنضاج القصيدة وتقويتها، أو إضعافها والإخلال بتدقيقها، على أساس أنّه ما من جهد بشريّ إلا وزوايا النظر إليه تختلف وتتعدد، لما يعتريه من نقص، ولما يقع عليه من تجويد، فهو قابل لوجهات النظر المختلفة.

علما بأن تحكيك القصيدة وتثقيفها حق مشروع للشاعر حيث شاء ومتى أراد؛ كما أنّ متابعة التغييرات التي صحبت عملية التحكيك حق مشروع -كذلك- لجمهور المتلقين والناقد والباحثين والمهتمين بالشعر المعاصر ومتذوقيه. يمكن القول إن التحوّل من البنية الدرامية المتأسسة على صوتي الغائب والجوقة، كان محاولة من الشاعر لزيادة التدفق الشعوري المناسب لمشهد المراثية، وربما يكون تأثراً بسماع الأغنية التي اعتمدت على بعض مقاطع القصيدة الأصلية، وما حدث من تفاعل جماهيري معها، مع أنّ الأغنية اعتمدت على المقطع التالي فقط:

"بالأخضر كفّناه

بالأحمر كفّناه

بالأبيض كفّناه

بالأسود كفّناه

لا الريح تحاسبنا إن أخطأنا لا الرمل الأصفر

لا الموج ينادينا إن خفق النوم بأعيننا

والورد احمرّ

يا دمه النّازف إن كنت عذاباً يومياً لا تخضر

يا دمه النّازف إن كنت عذاباً يومياً لا تصفر

يا دمه/ يا دمه/ يا دمه

بالأخضر كفّناه

بالأحمر كفّناه

بالأبيض كفّناه

بالأسود كفّناه" (1)

تلك هي المقاطع التي غناها مرسل خليفة في عام 1984م ، وهي كلمات مناسبة للتلحين والأداء ، تتكون من مقطعين فقط، تكرار في الأداء يناسب اللحن والمقام.

ويمكن الوقوف على بعض التغييرات التي أجراها الشاعر في نسخة دار مجدلاوي -وهي الأحدث- يقول الشاعر:

"تُزف المطر على شجر الأرز المتشابك بين الأخوين

وازدهمت في السّاحات طيورُ البين

ثمّ حملناه على الأكتاف

بكت المزنة البيضاء بدمع شفاف

دمه اخضر (ثمّ أغير قافيتي)" (2)

(1) خليفة، أغنية بالأخضر كفّناه، الموقع: <https://youtu.be/51BuJPvDmtQ>

(2) المناصرة، الأعمال الشعرية، دار مجدلاوي (ج1/457)

التغيير بالزيادة والتحوير في المقطع السابق، أحدث ترهلاً بإغراق السياق بتفصيلات لم تسهم في تقوية الدلالة وتعميقها، حيث إنَّ دال (المتشابك) لم يضيف لشَجَرِ الأرز عمقا تصويرياً، والتلميح في الشعر مقدم على التفصيل والتصريح، وشجر الأرز بوصفه رمزاً، يكفي ذكره ليثير في ذهن المتلقي صورة المرموز، ويفتح أمامه الإحالة الذهنية، التي لا تزيدها شيئاً ذا قيمة صفة التشابك، إضافة إلى ذلك لجأ الشاعر إلى حشر (بين الأخوين) و(طيور البين) و (دمع شفاف) فأرهم النص استجابة لنداء القافية المجتلبة، حيث لم يضيف (دمع شفاف) إلى البكاء شيئاً رمزياً جديداً سوى موافقة التقفية مع (الأكتاف)، ولو اكتفى بقوله (بكت المزنُ البيضاء) لكان التركيب أجمل وأقوى، وقد دلل الشاعر على قصده لاستخدام القافية قوله (دمه اخضرُّ ثم أغير قافيتي) تلك الزيادات كبلت المقطع، وحدت من تدفقه، ولو تركه بعد التعديل كما هو في نسخة دار العودة، ونسخة المؤسسة العربية، لكان أقوى وأكثر انسياباً وتناغماً مع الدفقة الشعورية للنسخة الأصلية، رغم التعديل بالزيادة حيث يقول:

"تزف المطر على شجر الأرز لذكره

وعلى الأكتاف حملناه

بكت المزنُ البيضاء لذكره"⁽¹⁾

حيث إنَّ استخدام أسلوب القصر بتقديم شبه الجملة أفاد التخصيص، وفتح المشهد على صورة التدافع التلقائي لحمل الشهيد، بينما الصياغة الجديدة التي قدمها (ثم حملناه على الأكتاف) قدمت صورة نمطية عادية، مع التراخي الذي أفاده دالُّ العطف (ثم) يمكن استخدامها يومياً في الجنازات المختلفة، وهي صيغة لغوية معيارية غير مشحونة بالدلالة الرمزية، وأقرب إلى لغة النثر، وفي ترك وصف البكاء عمق دلاليّ باجتناب تفصيل لا يخدم النسق الشعري.

ومن احتفاء الشاعر بالقافية قوله:

"والبديّة تنتظرُ حبيباً، سيزورُ الشام الأمويّة"

-كيف رحلت ولم تقرأ موتك،

في المدن الفضية"⁽²⁾

أضاف الشاعر كلمة (الأمويّة) إلى الشام لتناسب (الفضيّة)، ولكنها إحالة تاريخية للتذكير بمركز القوة التي احتلتها الشام أيام خلافة بني أمية.

ومن أثر التغيير والتحكيك بتبديل الكلمات يقول الشاعر في نسخة الأصل:

"كيف رحلت ولم تقرأ وجه رفيقك قبل الهجرة للمدن الفضية"⁽³⁾

وفي النسخ الثلاثة الأخرى وردت الصيغة على النحو التالي:

"كيف رحلت ولم تقرأ موتك في المدن الفضية"⁽⁴⁾

بدأ التغيُّر في الصيغة بتغيير المفعول به (وجه رفيقك) إلى (موتك) وحذف تركيب (قبل الهجرة) والدراسة تميل إلى أنَّ الصيغة الأولى تحمل دلالة أكثر تصويراً ورمزيةً من التركيب الجديد، حيث فتح دال (رفيقك) الدلالة على مستويات من التأويل والتأمل، ومنها معنى الموت بوصفه رفيق المرء في كلّ لحظة، بينما التركيب الجديد ألغى العمق الدلالي وقدم الدلالة بوضوح ومباشرة، كذلك كان التركيب (قبل الهجرة) يفتح الفضاء على معنى الخروج القسري مع تعذر الرجوع، بينما حذفه يوحي برحلة عادية اختيارية، يتبعها رجوع طبيعي؛ ولكن يبقى للشاعر حرية التغيير وللمتلقي حرية التلقي والتأويل.

⁽¹⁾ المناصرة، ديوان عز الدين المناصرة، (ص338)، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية، (ص300) وفيها : (بكت المزنُ البيضاء لمرآه)

⁽²⁾ المناصرة، الأعمال الشعرية، دار مجدلاوي (ج1/ص455، 454)

⁽³⁾ المناصرة، لن يفهمني أحد غير الزيتون، (ص36)

⁽⁴⁾ المناصرة، ديوان عز الدين المناصرة (ص342)، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية، (ص301)، الأعمال الشعرية، دار مجدلاوي، (ج1/ص454)

وفي المقطع التالي:

بالأخضر كفناه

بالأحمر كفناه

بالأبيض كفناه

بالأسود كفناه

بالمثلث والمستطيل

بأسانا الطويل⁽¹⁾

بعض الدوال التعبيرية التي أضيفت للقصيدة أسهمت في نضجها؛ مثل: (بأسانا الطويل) ولكن بعضها الآخر كان متكلفًا مغرقًا في تفصيل شكل العلم الفلسطيني دون فائدة كقوله (بالمثلث والمستطيل) فقد أغنت عن ذكرها الألوان المذكورة.

وفي المقطع التالي:

"كان فتى من ورق النعناع وصمت العناب

وله وجه حنطيّ أسمر

صلبا وجرينا كالزيتون

ويحبُّ أغاني فيروز وعبد الوهاب"⁽²⁾

أفادت الدوال (ورق النعناع- صمت العناب) بعدًا تصويريًا يشي بالبراءة والصِّبا، بينما قدم قوله (وله وجه حنطيّ أسمر) صورة خاصة للفتى المنطلق من البادية الصحراوية، وهي صورة جميلة، أضافت إلى معنى الصلابة والجرأة عمقًا وقوةً، بينما قوله: (ويحبُّ أغاني فيروز وعبد الوهاب) أضرت بقوة التصوير وانفتاحه فهي عبارة لا تقدم ملمحًا مميزًا في صورة البطل الشهيد، ولا أتصور أنَّ الدلالة ستتغير لو ذكر أسماء غير هذين المطربين، ولكنَّ الوزن والقافية مع اسم (فيروز وعبد الوهاب) أوردت لتناسب (صمت العناب) وقد يكون ذكر هذين المغنيين نتيجة لشهرتهما وانتشار أغانيهما من جهة، أو لأنهما غنيا أغاني وطنية ذاعت وانتشرت، رغم وجود أغاني وطنية أداها العديد من المغنيين في تلك الحقبة.

ومن الزيادات التي أجراها الشاعر وهي تدل على خبرته بالواقع وتجربته قوله:

بين النَّارِ وبين النارِ يموت

بين الطَّلقة والطلُّقة

بين الهمسة والحرف يموت

أثناء صياح الديك يموت

بعدَ طُلُوعِ الفجر يموت

لا تسأل: هذي بيروت.⁽³⁾

السُّطر الأخير غير موجود في النسخة الأصلية، وفيه دلالةٌ إيحائيةٌ بواقع الاشتباك والموت في بيروت، حيث الصراع الطائفي والحرب الأهلية في تلك الحقبة، وهي زيادة من وجهة نظر الباحث تتم عن تدخلٍ عقليٍّ مؤسس على التجربة العملية. وقد أضاف إليه في نسخة مجدلاوي قوله:

(1) ديوان عز الدين المناصرة، دار العودة (ص344، 345)، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية، (ص304)، الأعمال الشعرية، دار مجدلاوي (ج1/457)

(2) المناصرة، الأعمال الشعرية، دار مجدلاوي (ج1/457)

(3) المناصرة، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات (ص303)، الأعمال الشعرية، دار مجدلاوي (ج1/456)

لا تسأل: هذي بيروت

حرب من رمل، فجّرهما الطاغوت

وأنا في الفخّ الأسود لا أعرف كيف أكون

لكن لن يفهمني أحد غير الزيتون.⁽¹⁾

لا يخفى ما في الزيادة من نضجٍ سياسيٍّ، ومعرفةٍ بمجريات الأمور التي تحاك فيها المؤامرة على الثورة الفلسطينية آنذاك، حيث زاد في القضية تفصيلاً، ولم يكتف بالتلميح، فجملته (حرب من رمل، فجّرهما الطاغوت) محاولة لتسليط الضوء على سبب الحرب الدائرة؛ ولكنّ الدلالة المنبثقة من جمع الدوال في هذا السياق لا يعمّق المشهد على المستوى التصويري، إذ إن حرب الرمل لا فضاء لها يمكن أن يصور حقيقة الصراع، في دولة اشتعلت فيها حرب دموية أهلية أتت على الأخضر واليابس، وإن كان التعبير مفتوحاً على معنى الحرب العنيفة التي أشعلتها الدول الاستعمارية المتغترسة مرموزاً لها بدال (الطاغوت) التي ترجح الدراسة أنّ الشاعر أراد أن يحدث به توازناً نغمياً في القافية.

يؤكد ذلك قوله في السطر الذي يليه (وأنا في الفخّ الأسود لا أعرف كيف أكون) حيث لم تضيف جملة (لا أعرف كيف أكون) مكوناً شعرياً تصويرياً؛ وكان يمكنه -لولا القافية- أن يقدم صياغة أقوى ودوال ذات عمق تصويري، أكثر جمالاً وقوة من تلك الجملة الفاترة، ولو لم يضيفها لكان السياق أجمل.

الخاتمة:

تحكيكُ القصائد ومراجعتها وصولاً إلى تجويدها وإخراجها في صورة تسرّ المتلقين، وترضي الشاعر عن عمله الشعري، وتعبّر عن الحالة الشعورية في نسيج محكم، وبناء متماسك، عملية صحبت النتاج الشعري على مرّ العصور، بأشكال وطرق مختلفة، ولم تكن على مستوى الشعر العربي حكراً على شعر القدماء؛ بل امتدّت إلى الشعر وصحبت الشعراء على مرّ العصور وصولاً إلى العصر الحديث.

وكان من العسير التدليل على وجود التحكيك في المشهد الشعري المعاصر، بصورة تطبيقية ملموسة، رغم وجودها من الناحية النظرية في القديم والحديث، مع وجود إشارات صريحة إلى وجود التحكيك في الشعر القديم على المستويين النظري والتطبيقي في عدد من الدراسات القيّمة التي تناولت الظاهرة.

ورغم إقرار عدد من الشعراء المعاصرين بخضوع قصائدهم للمراجعة؛ بقيت مسألة رصد الظاهرة والتطبيق النقدي عليها صعبة، نظراً لعدم توفر كثير من القصائد التي يفترض أن عملية التحكيك والمراجعة أصابتها؛ حيث إنّ كثيراً من القصائد ممكن أن تكون عملية مراجعتها تمت قبل نشرها، وأنّ الشاعر لم يدفعها للمتلقين ولا للنشر إلا بعد تنقيحها المفترض، وبعد النشر تختفي -غالباً- النسخ الأصلية التي صاغها الشعراء في مراحل التكوين الأولى، لأنّ الشعراء إما احتفظوا بها في طيات ملفاتهم الخاصة، أو تخلصوا منها؛ ولكن تيسر للباحث -بفضل الله تعالى- الوقوف على شواهد تطبيقية صريحة برهنت على وجود التحكيك في الشعر الحديث، وشواهد نابضة تدلّ على ميلاد القصيدة -موطن الاستشهاد- وكيفية معاملتها ومراجعتها، وإعادة النظر فيها على مرّ الزمن، خلال مراحل مختلفة من نشرها.

يسرّ الله تعالى للباحث الحصول على نسخ من أعمال شعرية معاصرة تبرهن على وجود التحكيك تطبيقياً، حيث أجرى مقارنة بين نسخة الأصل من ديوان (لن يفهمني أحد غير الزيتون) ونسختها بعد التعديلات المختلفة التي أجراها الشاعر عز الدين المناصرة، على طبعات الأعمال الشعرية الكاملة الصادرة عن دور نشر مختلفة.

(1) المناصرة، الأعمال الشعرية، دار مجدلاوي (ج1/ 456)

وقد دلَّلت الدِّراسةُ على مواطنِ التَّحْكِيكِ في صُورَتِهِ التطبيقيةِ العمليةِ، بأشكالٍ مختلفةٍ، تغيَّرت خلالها ملامح القصيدة وشكلها الفني، وتبدَّل كثيرٌ من دوالِّها ودلالاتها، وفضاءاتها النصِّية، ضمن التطور السياقي التاريخي من جهة، ووفق المسار الثقافي والنفسي الذي طرأ على الشاعر، والعوامل البيئية والفكرية والثقافية المختلفة التي أثَّرت في شخصيته، من جهة أخرى.

النتائج:

- تحكيك القصائد وتنقيفها لم يكن حكراً على الشعر العربي القديم.
- لم يكن التحكيك والتنقيف حكراً على شعراء مدرسة الصنعة، أو عبيد الشعر؛ إنما مارسه حتى الشعراء المطبوعون الذين يرسلون قصائدهم على السليقة والقريحة، ومنهم البحريُّ، ولكن تميز شعراء الصنعة بالتقن والإتقان والمبالغة في التنقيح والتنقيف عن غيرهم فنسبوا إلى الصنعة.
- لم يخل الشعر المعاصر من عملية التَّحْكِيكِ والتنقيف، رغم أنَّ البرهنة على وجوده بشكل عملي مسألة صعبة، وعملية مرهقة تتطوي على مشقَّة التتبع والتنقيص والتحليل.
- يوجد بعض الاختلاف بين مفهوم عملية التَّحْكِيكِ والتنقيف، ومفهوم التغيرات في الشعر المعاصر؛ لأنَّ عملية التغيرات المعاصرة لا تتوقف عند حد المراجعة الأولى المصاحبة لزمن كتابة القصيدة؛ بل قد تمتد إلى زمن طويل بعد كتابة القصيدة ونشرها، أو إلغائها.
- أعاد الشَّاعرُ عَزَّ الدِّينِ المناصرةَ مراجعة قصيدته في كلّ مرة من مرات نشرها ضمن الأعمال الكاملة في طبعات مختلفة.
- غيَّر الشَّاعرُ عنوان قصيدته من (لَنْ يَفْهَمَنِي أَحَدٌ غَيْرَ الزُّيْتُونِ) إلى (بالأخضر كفَّناه).
- بدَّل الشَّاعرُ البنيةَ الدرامية التي تعتمد على تعاقب الأصوات بين الغائب والجوقة، إلى الصيغة الغنائية التي يتخللها في بعض النسخ حوار خفيف أشار إلى موطنه بشرطة.
- أجرى الشاعر زيادة على بعض مقاطع القصيدة وسطورها.
- أجرى الشاعر تحويراً لبعض صيغ المقاطع خلال عملية زيادة بعض السطور والدوال التعبيرية.
- حذف الشَّاعر بعض مقاطع القصيدة التي امتدَّت إلى عدد من السطور.
- تغيَّرت صيغة القصيدة في الطبعة الأحدث، بشكل ملموس عن السابق في الطبعتين الأقدم.
- اختلفت دلالة القصيدة في الطبعات الكاملة، بدرجة كبيرة عن الصيغة التي نشرت عليها في أول مرة.
- حافظ الشاعر على بعض المقاطع والدوال التعبيرية بوصفها قواسم مشتركة بين طبعات القصيدة المختلفة.
- تأثَّر الشاعر عز الدين المناصرة بثقافته الأكاديمية النقدية، ونضجه الفكري خلال عملية تحكيك القصيدة.
- تغيَّر الجو النَّفْسِيُّ المصاحب لكتابة القصيدة، عن الجو النفسي الذي وصلت إليه خلال عملية الكتابة الأولى؛ نظراً لبعد الزمن بين لحظة الكتابة، ومَرَّات التحكيك والتنقيح وإعادة الصياغة.
- بعض الدوال التعبيرية التي أضيفت للقصيدة أسهمت في نضجها؛ ولكن بعضها الآخر كان متكلِّفاً مغرِّقا في تفصيل غير لازم، أو مجتلباً للوزن والقافية.
- بعض التراكمات الأصلية كان أقوى في بنية القصيدة من التغيرات التي حدثت فيما بعد.
- ليس التغير الناتج عن تحكيك القصيدة إيجابياً دائماً؛ بل قد يكون سلبياً، ولا يخدم النَّسَقَ الشعريَّ.

المصادر والمراجع

- أرسطو، (1993م) في الشعر، ترجمة شكري محمد عياد، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- الأسطة، عادل (1996م) ظواهر سلبية في مسيرة محمود درويش الشعرية، ط1 نابلس، الدار الوطنية للترجمة والطباعة.
- الأسطة، عادل (2013م) جدل الشعر والسياسة والذائقة دراسة في ظاهرة الحذف والتغيير في أشعار محمود درويش، ط1 نابلس، فلسطين.
- الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين (2008م) كتاب الأغاني، شرح: سمير جابر، ط2، بيروت، دار الكتب العلمية.
- الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر، (د.ت) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق: السيد أحمد صقر، ط4، دار المعارف.
- البحراوي، سيد (1988م) في البحث عن لؤلؤة المستحيل، (ط1) بيروت، دار الفكر الجديد.
- الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل (2003م)، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط1 بيروت، المكتبة العصرية.
- الجمحي، محمد بن سلام بن عبيد الله الجمحي، (د.ت) طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، (د.ط) جدة، : دار المدني
- ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، القاهرة، المكتبة العلمية .
- الجاحظ، عمرو بن بحر (2004م) الحيوان، تحقيق محمد باسل عيون السود، ط2، بيروت، دار الكتب العلمية.
- الجاحظ، عمرو بن بحر (1998م) البيان والتبيين، ج2، تحقيق عبد السلام هارون، ط7، القاهرة، مكتبة الخانجي.
- ابن جعفر، قدامة بن قدامة بن زياد البغدادي، (د.ت) نقد الشعر، تحقيق د.محمد عبد المنعم خفاجي، (د.ط) بيروت، دار الكتب العلمية.
- الجمحي، محمد ابن سلام، (د.ت) طبقات فحول الشعراء ، تحقيق محمود محمد شاكر، (د.ط) جدة، دار المدني.
- حمزة، حسين (2012م) الصياغات النهائية وتحول المعنى: محمود درويش نموذجاً، المجلة (مجمع اللغة العربية)، حيفا، (3) 7-56
- ابن دريد، أبو بكر محمد بن الحسن (1987م)، جمهرة اللغة، ج2، تحقيق: رمزي منير بعلبكي، ط1، بيروت، دار العلم للملايين.
- سوييف، مصطفى (1951م) الأسس النفسية للإبداع الشعري، (د.ط) دار المعارف، القاهرة.
- سيد أحمد، حيدر محمد جمال (2011) "شعرية العنونة عز الدين المناصرة نموذجاً" مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية)، غزة، 19(2)، 1207-1236
- الصكر، حاتم، (1994م) كتابة الذات دراسات في وقائعية الشعر، (ط1) عمان، دار الشروق.
- الصولي، أبو بكر (1958م)، أخبار أبي تمام، تحقيق: د صالح الأشر، ط1، دمشق، مطبوعات المجمع العلمي العربي.
- ابن طباطبا، أبو الحسن محمد بن أحمد، (د.ت) عيار الشعر، تحقيق: عبد العزيز بن ناصر المانع، (د.ط) القاهرة، مكتبة الخانجي،
- ابن فارس، أحمد بن زكرياء القزويني (1979م) معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، (د.ط) بيروت، دار الفكر
- فاضل، جهاد (د.ت) أسئلة الشعر، (د.ط) ليبيا، الدار العربية للكتاب.
- ابن قتيبة، (2006) الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة.
- القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق (2001) العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق عبد الحميد هنداي، ط1، بيروت، المكتبة العصرية.
- عبد الصبور، صلاح (1988م) ديوان صلاح عبد الصبور، بيروت، دار العودة.
- عمر، أحمد مختار عبد الحميد (2008م) معجم اللغة المعاصرة، ج1، ط1، القاهرة، عالم الكتب.

- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، (1997م) لسان العرب، (ط6) بيروت، دار صادر.
- المناصرة، عز الدين (1977م) لن يفهمني أحد غير الزيتون، منشورات شروق، رام الله،
- المناصرة، عز الدين (1999م) ديوان عزَّ الدين المناصرة، (د.ط)، بيروت، دار العودة.
- المناصرة، عز الدين (2001م) الأعمال الشعرية، ط5، بيروت الدار العربية للدراسات والنشر
- المناصرة، عز الدين (2006م) الأعمال الشعرية، ط1، عمان، دار مجدلاوي.
- خليفة، مارسيل أغنية بالأخضر كَفَّناه، <https://youtube/51BuJPvDmtQ>
- مونسي، حبيب التردد والتكرار بين العرض البلاغي والغرض التواصلية، الحلقة الأولى، شبكة الفصح 2009/12/1
- <http://www.alfaseeh.com/vb/showthread.php?t=52386>
- نصر الله، إبراهيم (أديب فلسطيني/أردني) اتصال شخصي، بتاريخ 23 / نوفمبر 2019
- هوراس(1988م) فن الشعر، ترجمة لويس عوض، ط3، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- عز الدين المناصرة، الشعر والنقد -الحداثة والمقاومة- 2015/08/01
- <https://www.youtube.com/watch?v=FnO6SfEPbQg>
- حلقة اطراف الحديث الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد الجزء الثالث 2013 الدقيقة 23
- <https://www.youtube.com/watch?v=ZB6sq7slOvY>

قائمة المراجع المرومنة:

- Abdel-Sabour, Salah (1988) Salah Abdel-Sabour's Diwan, ,(In Arabic) Beirut, Dar Al-Awda.
- Al-Amidi, Abu Al-Qasim Al-Hassan Bin Bishr, Balancing the Poetry of Abu Tammam and Al-Buhtari, (In Arabic) investigation: Mr. Ahmed Saqr, 4th edition, Dar Al-Maaref
- Al-Bahrawi, Sayed (1988) In Search of the Impossible Pearl, (In Arabic) (1st Ed), Beirut, Dar Al-Fikr Al-Jadeed.
- Al-Isfahani, Abu Al-Faraj Ali Bin Al-Hussein (2008) The Book of Songs, Explanation: Samir Jaber, 2nd Edition, Beirut, Dar Al-Kutub Al-Ilmiyya.
- Al-Jahiz, Amr bin Bahr (2004) Al-Hayyal, investigated by Muhammad Basil Oyouun Al-Soud, 2nd Edition, Beirut, Dar Al-Kutub Al-Ilmiyya.
- Al-Jamahi, Muhammad bin Salam bin Obaid Allah Al-Jamahi, Tabaqat Fohoul Al shuara',(In Arabic) investigation: Mahmoud Muhammad Shaker, Jeddah, Dar Al-Madani
- Al-Jamahi, Muhammad Ibn Salam, Tabaqat Stahl al-Shu`ara, (In Arabic) investigation by Mahmoud Muhammad Shaker, Jeddah, Dar Al-Madani.
- Al-Osta, Adel (1996) Negative Phenomena in Mahmoud Darwish's Poetic Journey, 1st Edition, Nablus, National House for Translation and Printing.
- Al-Osta, Adel (2013) The Poetry, Politics and Taste Controversy: A Study of the Phenomenon of Deletion and Change in the Poetry of Mahmoud Darwish, 1st Edition, Nablus, Palestine.
- Al-Qayrawani, Abu Ali Al-Hassan bin Rashi (2001) Al-Umda in Industry Poetry and its Criticism,(In Arabic) investigated by Abdul Hamid Hindawi, 1st Edition, Beirut, Al-Asriya Library.
- Al-Sakr, Hatem, (1994) Writing the Self: Studies in the Reality of Poetry, ,(In Arabic) (1st Edition), Amman, Dar Al-Shorouk.
- Al-Souli, Abu Bakr (1958), Abi Tammam News, ,(In Arabic) investigation: Dr. Saleh Al-Ashtar, 1st Edition, Damascus, Publications of the Arab Scientific Academy.
- Al-Thalabi, Abu Mansour Abdul-Malik bin Moh. bin Ismail (2003), Fruits of Hearts in Added and Attributed, (In Arabic) investigated by Muhammad Abu Al-Fadl Ibrahim, 1st Edition Beirut, Al-Asriya Library.

- Aristotle, (1993) in poetry,(In Arabic) translated by Shukri Muhammad Ayyad, Cairo, the Egyptian General Book Organization.
 - Episode of Parties to the Talk, the poet Abdul Razzaq Abdul Wahed, Part III 2013, minute 23 <https://www.youtube.com/watch?v=ZB6sq7sIOvY>
 - Fadel, Jihad (D.T) Questions of Poetry, ,(In Arabic)Libya, Arab Book House.
 - Hamza, Hussein (2012) Final formulations and transformation of meaning: Mahmoud Darwish as a model, ,(In Arabic) Majalla (Arabic Language Academy), Haifa, (3) 7-56
 - Horace (1988) The Art of Poetry, ,(In Arabic) translated by Louis Awad, 3rd Edition, Cairo, Egyptian General Book Organization.
 - Ibn Duraid, Abu Bakr Muhammad Ibn Al-Hassan (1987), Jamhrat Al-Lughah, ,(In Arabic), investigation: Ramzi Mounir Baalbaki, 1st Edition, Beirut, Dar Al-Ilm for Millions.
 - Ibn Faris, Ahmed bin Zakaria al-Qazwini (1979) A Dictionary of Language Measures, ,(In Arabic) investigated by: Abd al-Salam Haroun, Beirut, Dar al-Fikr
 - Ibn Jaafar, Qudama bin Qudama bin Ziyad Al-Baghdadi, Criticism of poetry, ,(In Arabic) investigated by Dr. Muhammad Abdel Moneim Khafaji, (d. I) Beirut, Dar Al-Kutub Al-Ilmiyya.
 - Ibn Jinni, Abu Al-Fath Othman, Al-Khasiyat, investigated by Muhammad Ali Al-Najjar, Cairo, Scientific Library.
 - Ibn Manzoor, Abul Fadl Jamal Al-Din Moh. Bin Makram, (1997) Lisan Al Arab, (In Arabic) (6th Edition) Beirut, Dar Sader.
 - Ibn Qutaiba, (2006) Poetry and Poets, investigation: Ahmed Muhammad Shaker, Dar Al-Hadith, Cairo.
 - Ibn Tabataba, Abu al-Hasan Muhammad bin Ahmed, The caliber of poetry, ,(In Arabic) investigated by: Abdul Aziz bin Nasser al-Manea, Cairo, .Al-Khanji Library,
 - Izz al-Din al-Manasra (2001) Poetic Works, ,(In Arabic), 5th Edition, Beirut, Arab House for Studies and Publishing
 - Izz al-Din al-Manasra, (1977) No one will understand me but al-Zaytoun, ,(In Arabic) Shurooq Publications, Ramallah,
 - Izz al-Din al-Manasrah, (1990), Diwan of Izz al-Din al-Manasrah, ,(In Arabic) Beirut, Dar al-Awda.
 - Izz al-Din al-Manasrah, (2006) Poetic Works, ,(In Arabic) 1st Edition, Amman, Dar Majdalawi.
 - Izz Al-Din Al-Manasrah, Poetry and Criticism - Modernity and Resistance - 08/01/2015
 - Khalifah, Marcel, "Balakhdar Kafna", (In Arabic) song, <https://youtube/51BuJPvDmtQ>
 - Munsi, Habib Frequency and Repetition between Rhetorical Presentation and Communicative Purpose, (In Arabic), Al-Faseeh Network 12/1/2009 <http://www.alfaseeh.com/vb/showthread.php?t=52386>
 - Nasrallah, Ibrahim (Palestinian/Jordanian writer), personal communication, on November 23, 2019
 - Omar, Ahmed Mukhtar Abdel Hamid (2008) Dictionary of Contemporary Language, Volume 1, i 1, Cairo, World of Books.
 - Sayed Ahmed, Haider Muhammad Jamal (2011) "poetic of title is "Izz al-Din al-Manasrah As a model." ,(In Arabic) Journal of the Islamic University (Humanitarian Studies Series), Gaza, 19(2), 1207-1236
 - Suef, Mustafa (1951) The psychological foundations of poetic creativity,(In Arabic) Dar Al Maaref, Cairo.
 - 8Al-Jahiz, Amr bin Bahr (1998) Al-Bayan wa Al-Tabeen, Volume 2, Investigated by Abdel Salam Haroun, 7th edition, Cairo, Al-Khanji Library.
- <https://www.youtube.com/watch?v=FnO6SfEPbQg>