دفع ٢٥ ليرة ثمن التذكرة!

الموسيقى كانت جيدة، مع أن دوزنتها عالية، ورغم كل العلو فإنها لم تستطع أن تغطي على ثغرات القصة (في المرة القادمة اجعلوا صوت المسجل أوطى، فقد كان أزيز الشريط واضحاً!)

وبالاختصار، فقد كان الأحرى بالمهرجانيين أن يكونوا أكثر تقديراً للجمهور (وكذلك الأمر بالنسبة للجمهور: فقد جاء الكثيرون متأخرين، وحجبوا المناظر عن أولئك الذين جاؤوا قبلهم وجلسوا حسب الوعود المرعية الإجراء... وورائي تماماً جلست امرأة اكتشفتْ صديقة لها أمامي، فطلبت مني أن أنكشها، فنكشتها، وحين نكشتها فرقعتْ من حولي عبارات الترحيب مثل طلقات الرصاص، وتبادلت السيدتان حديثاً شيقاً طول السهرة، على وقع الموسيقى، عبر أذني الشمال نزولاً إلى تحت ثم عبر أذني اليمين صعوداً إلى فوق، واكتشفتُ في آخر السهرة أن السيدة الفوقانية التي لها خمسة أولاد أحدهم فتح مؤخراً مكتب ترانزيت عاتبة على صديقة مشتركة لأن تلك الصديقة الغائبة ـ التي حمدتُ الله أنها لم تكن في المقعد إلى جانبي وإلا انعقدت ندوة على نطاق واسع ـ كانت قد قالت للسيدة التحتانية إن السيدة الفوقانية استغابتها).

إن فن الفولكلور فن صعب، فلا يكفي أن نُلبس موريس شفالييه شروالاً كي نعلق إعلاناً عن الرقص الشعبي. إن الوعاء الشعبي وعاء عميق، شديد العمق، ولا يستطيع أن يغرف منه إلا من كانت له موهبة الغرف من أعماق الحكمة الشعبية العريقة. إن الفولكلور تاريخ من الفلسفة التي تجمع بين البساطة والعمق والجمال؛ والجمع بين هذا الثلاثي لا يمكن إنجازه في جرن كُبّة، أو لدى مصمم أزياء، أو بكيّ طربوش عتيق.

إنه شيء يحتاج إلى طول بال وصبر وحكمة وفهم عميق للشعب ولتاريخه، وهذا شيء لا يتم بالبهورة. والواقع فإن البَهْوَرَة هي خدعة غايتها تغطية العجز عن فهم الشعب وإدراك صموده العميق الهادئ ووطنيته الصامتة التي تُبذل دون خطابات وتشنجات وصيحات من «كعب الدست».

أشفقوا على الفولكلور. العامية ليست كافية لبناء فن فولكلوري. الثقافة والوعي والتعب شروط ملازمة لذلك، ولا يمكن الاستغناء عنها بكأس عرق يغطي السموات بالقبوات...

الحقيقة: أشفقوا علينا!

ملحق الأنوار ١٩٦٨/٨/١١

(*) ثمّة بعض الكلمات العاميّة اللبنانية التي نضع مرادفاً فصيحاً لها هنا دَفعاً للالتباس...

«البهورة»: التبجُّح والتفاخر؛ «قضّ المراجل»: التباهي بالقوّة؛ «السكرجيّة»: السكارى؛ «وطنجي»: وطني مزعوم؛ «دقّ بالشيء»: تصدّى له؛ «نكش»: نَكَزَ؛ «من كعب الدست»: كناية عن العمل الخارق.

الشّعر زمن الشّدّة

(مقابلة مع غسّان كنفاني)(*)

كان الشعر العربي في بداية هذا القرن مايزال يعبّر عن ذاته من خلال معانٍ قديمة وتقليديّة جدّاً. ففي مصر مثلاً استخدم الشاعر الشهير أحمد شوقي المعاني القديمة التي استخدمها من قبل، بل واستهلكها، الشعراءُ العرب القدامى ـ وهي معانٍ تحدَّثت عن الجمال السطحي والموت ومشاكل تجريديّة ماورائيّة.

غير أنّه في عشرينات هذا القرن حدثت في فلسطين نهضةٌ أدبيّة اتّخذت منحىً كليّ المغايرة لما سبقها. ففي ذلك الوقت كان أكثر كتّاب البلدان العربيّة الأخرى يحثّون العرب على اللحاق بالغرب، على التعلُّم من الغرب، واليقظة، ونسيان عاداتهم المتخلِّفة، وغير ذلك. باختصار، كانوا يدعون العرب في مصر ولبنان إلى أن يصيروا غربيّين. لكنّنا في فلسطين آنذاك كان لدينا شعراء يشرعون فيما يمكن لنا تسميته بـ «الشعر الوطني»، لما فيه من هجوم على البريطانيّين، والحثّ على الكفاح المسلّح، والحديث عن الحرّيّة والمساواة. وبمقدوري أن أذكر ثلاثة شعراء فلسطينيّين شديدي الأهميّة ينتمون إلى تلك الفترة. أوّلهم ابراهيم طوقان؛ وإذا قرأت شعره اليوم فإنّك تشعرُ كما لو أنّه يصف الوضعَ الراهن. في شعره تحدّث عن مُلّاك الأراضي الذين كانوا سيتخلّون عن فلسطين للصهاينة.

وثمّة شاعر فلسطيني آخر من تلك الفترة هو أبو سلمى الذي كان آنذاك طليعة المقاومة. وإنّي أذكر أنّه كتب في بداية الثلاثينات قصيدة جميلة جدّاً عن الفدائيّين، وهي قصيدة كانت شعبيّة جدّاً ولاتزال حتّى اليوم. وحين طلبت الحكومات العربيّة عام ١٩٣٦ من الثوريّين الفلسطينيّين أن يستسلموا للبريطانيّين، كتب أبو سلمى قصيدة جعلته من بين «المطلوبين» في البلدان العربيّة بسبب نقده العنيف لتلك الأنظمة العربيّة. وأنا أذكر أنّ تلك القصيدة كانت محطّ إعجاب شديد بحيث أنّ كلّ فلسطيني حفظها عن ظهر قلب. ولو استطعتَ أن تنشر هذه القصيدة اليوم ـ رغم أنّها قد كُتبت عام ١٩٣٦ ـ فإنّي لا أظنّ أنّ صحيفة عربيّة واحدة سوف تجرؤ على

(*) نصّ مقابلة أجراها «جايمس زُغبي» مع غسّان كنفاني عام ١٩٧١ عن تطوّر الشعر الفلسطيني. ونذكّر بأن الشهيد غسّاناً يتحدّث قبل انتشار الكتابات النقديّة عن شعر المقاومة، ونذكّر بأنّه هو الذي عرّف بذلك الشعر عام ١٩٦٤.

نشرها، لأنَّ القصيدة تبدو وكأنَّها كُتبت عن الحكومات العربيّة اليوم وعن أسلوبها في التعاطي مع الثورة الفلسطينيّة.

وكان لدينا في الثلاثينات شاعر آخر اسمه ابراهيم محمود. وابراهيم محمود من الشعراء الذين يذكّروننا بـ «لوركا»، لا لكونه شاعراً فحسب بل لكونه قد قتل في الثورة أثناء القتال.

إنّي أذكر هؤلاء الشعراء الثلاثة، غير أنَّ ثمّة كتّاباً وشعراء آخرين حملوا على اكتفاهم قضيّة بعث الأدب العربي، وأدّوا دوراً وطنيّاً وتقدميّاً طليعيّاً. وبالطبع، فإنّنا لو نظرنا إلى شعرهم اليوم فإنّنا قد نجد أنّه لا يعبّر مئة بالمئة عن طموحات جيلنا هذا. غير أنّه يجب عليك بالتأكيد أن تضع أولئك الشعراء في الإطار الذي وُلدوا فيه.

واستمرّت الأمور على هذا النحو حتّى عام ١٩٤٨. وبعد ١٩٤٨ نما نوعان مميّزان من الأدب الفلسطيني. نستطيع أن نسمّي الأوّل منهما «أدب المنفى» ـ ذاك الذي كتب على يد فلسطينيّين يعيشون خارج فلسطين ـ ونسمّي الثاني الأدب الفلسطيني في ظلّ الاحتلال الاسرائيلي.

في الأدب الأوّل ـ أدب المنفى ـ بإمكاننا أن نلاحظ ثلاث مراحل من التطوُّر. المرحلة الأولى تمتدّ بين عامي ١٩٤٩ و١٩٥٤. وفيها كان الأدب حزيناً جدّاً وسلبيّاً، باكياً طوال الوقت. وكان الوطن بالنسبة له محض ذاكرة من الماضي ـ من الأندلس المفقود. وبين عامي ١٩٥٤ و١٩٦١/ ١٩٦٢، دخل هذا الأدب فيما أُسمّيه مرحلة التبجّح، أي التحدُّث عن شدّة بطولة المسيرة الفلسطينيّة وواعديّتها. هذا الأدب قد كان عالي النبرة وفارغاً جدّاً في الوقت نفسه. وحسب تقديري فإنّه كان تتمّةً طبيعيّة جدّاً لتلك المرحلة البكّاءة، إلّا أنَّ البكاء هَهنا يبدو بكاءً فخوراً. لقد كان هذا الأدب شديد السطحيّة.

وحوالي عام ١٩٦١ ابتدأت مرحلةٌ ثالثة وما تزال مستمرَّة حتّى الآن [أُجريت المقابلة عام ١٩٧١]. وكان هذا الأدب مستنداً إلى مزيج من الحزن والتفاؤل. وهو الآخر مبالغٌ بعض الشيء أحياناً، غير أنّه مكتوب بأسلوب عميق شديد الرمزيّة، أسلوب الأدب الحديث. والحقّ أنّ ثمّة تغييرات أخرى قد طرأت على هذا الشعر مؤخّراً وسوف أعود للحديث عنها.

ولكن في فلسطين نلاحظ أنَّ تطوّر الأدب قد أخذ وجهة مغايرة كلّيّاً. فبين عامي ١٩٤٨ و١٩٥٢ (تاريخ اندلاع الثورة المصريّة) اتّجه جميع شعراء فلسطين ـ باستثناء القدامى منهم كحنّا أبي حنّا ـ نحو الشعر الغزلي لا الشعر السياسي. وفي تلك المرحلة لم يكتب محمود درويش نفسه ـ وهو الذي يعتبر اليوم واحداً من شعراء الأدب المقاوم الطليعيّين ـ سوى أشعار ورسائل وقصصٍ غزليّة.

وإنّنا لن نستطيع أن نفهم هذا فهماً صحيحاً إلّا إذا لاحظنا أنَّ الفلسطينيّين الذين بقوا في فلسطين بعد ١٩٤٨ قد كانوا ـ بشكل أساسي ـ أبناء قرى صغيرة. وكانت ثقافتهم وتربيتهم محدودتيْن، ولم يكن لديهم أيّ شكل من أشكال الحماية في مواجهة العالم الخارجي باستثناء العلاقات الحميمة التي ربطت واحدهم بالآخر. هذه العلاقات، إذن، كانت شديدة الأهميّة بالنسبة لهم في تلك المرحلة من تطوّرهم. فالحديث عن الحبّ، إذن، كان ـ بشكلٍ ما ـ عملاً سياسيّاً. فالمرأة في القصيدة، مثلاً، لم تعنِ إنساناً فرداً وعلاقةً فحسب، بل عنت نوعاً معيّناً من الملاجئ الشخصيّة والسياسيّة.

سنلاحظ أنّ أدب المقاومة الفلسطينيّة، بعد عشر سنوات (١٩٥٢ ـ ١٩٦٢) من القصص والأشعار الغارقة في السياسة، سيعود إلى تلك المعاني الغزليّة. غير أنَّ موضوع الغزل هذه المرّة هو فلسطين لا امرأة فرديّة بعينها. فإذا رجعت الآن إلى تلك الأشعار التي كُتبت بين عامي ١٩٤٨ و١٩٥٢، فإنّك ستجد أنَّ المرأة المُشار إليها لم تكن ـ هي الأخرى ـ امرأةً بعينها. غير أنَّ هذا ما لم يكن الشعراء يودّونه آنذاك؛ إلّا أنّنا على ضوء ما حدث بعد عشر سنوات على كتابتهم تلك الأشعار نستطيع أن نرى ما كانوا قد قصدوا إليه.

فلمحمود درويش، مثلاً، قصيدةٌ مشهورة لعلّها أن تكون أفضل قصائده ـ «عاشق من فلسطين». في هذه القصيدة يتحدَّث عن فلسطين كامرأة، فيصفها بأنّها فلسطينيّة العينين، وفلسطينيّة الشعر، وفلسطينيّة الثوب، . . . بل إنّه لا يكفّ عن قول «فلسطينيّة، فلسطينيّة، فلسطينيّة» حتّى تنسى في النهاية كلّ ما يتعلّق بامرأةٍ فرديّة بذاتها. وهكذا يتّضح لك أنّ هذا الرجل يمارس الحبّ مع أرضه. والقصيدة تبدأ بقوله إنَّ عينيها شوكة في قلبه وهو مع ذلك يحبّها. وبكلمات أخرى: فالأرض تسبّب له عذاب الجحيم لأنّه يعشقها لكنّها تحت الاحتلال.

إنّ علينا بالطبع أن نأخذ في الحسبان أنّ الأشعار قد اتّخذت ذلك الشكلَ الشديد الرهافة لأنّ على جميع الأشعار وجميع أشكال الأدب المكتوبة تحت الاحتلال والفاشيّة أن تُكتب متنكّرةً على هذا النحو. فكثيراً ما يتحدَّث الشاعر عن امرأة، لكنّه يعني فلسطين؛ ويتحدَّث عن أبيه، لكنّه يعني الأمّة العربيّة؛ ويتحدَّث عن أمّه، لكنّه يعني أرضه وتاريخها.

ثمّة أشعار أخرى، مثلاً، يتحدَّث فيها الشاعر عن امرأة يسمّيها «ريتّا». و«ريتّا» اسم يهودي؛ فحين تسمع القصيدة تشعر بأنَّ الشاعر يتحدَّث عن الصهاينة. وفي إحدى القصائد، مثلاً، تُطلِق «ريتّا» الكثير من الوعود، لكنّها في النهاية تخونها جميعها.

إنَّ شعراء الأدب المقاوم هؤلاء، إذ يكتبون في ظلّ ظروف

صعبة، قد وجدوا طريقة لإيصال أفكارهم السياسيّة وتطويرها. إنّ الفارق الأساسي الذي نستطيع أن نتبيّنه بين أفكار هؤلاء الشعراء السياسيّة وشعراء المنفى هو أنّ شعر الأوائل قد كان منذ البداية شديد التفاؤل والإيجابيّة والاجتماعيّة. لقد تحدّثوا على الدوام بنبرة شديدة الإيجابيّة عن كفاح الفلّاحين من أجل أرضهم، وعن حاجات البروليتاريا، وغير ذلك. وعلينا أن نلاحظ أنّ غالبية هؤلاء الشعراء هم من القرى التي دمّرها الاسرائيليّون وجرفوها. إنّه ليس من المصادفة، إذن، أن يكون أكثر هؤلاء الشعراء قد تمحوروا حول الحزب الشيوعي الاسرائيلي أو تلقّوا تربيتهم السياسيّة فيه.

أودّ أن أذكر شيئاً عن نوع آخر من أدب المقاومة في فلسطين. فعندما تحدّثتُ عن أشعار الغزل كنتُ أتحدّث عن أشعار مكتوبة باللغة الفصحى. غير أنّ شعب فلسطين حين تُركوا وحدهم عام ١٩٤٨ كانوا من دون ثقافة مدنيّة متطوّرة ومن دون تسهيلات نشريّة، وغير ذلك. لقد كان الشكل الأساسي لإنتاجهم الأدبي في تلك المرحلة ماندعوه بالأدب الشعبي، أي الشعر العامّيّ البسيط.

وإنّها لعادةٌ منتشرة في العالم العربي أن يتلو الشعراء العامّيّون المحليّون (الذين يكونون في أكثر الأحيان أُمّيّين) أشعارَهم في الأعراس وفي مناسبات طقوسيّة أساسيّة مماثلة. وإنّها لعادة فلسطينيّة قديمة ـ موجودة في أكثر البلاد العربيّة كذلك ـ أن يأتي الأهالي بشاعريْن من أولئك الشعراء إلى العرس. فيقدّم شاعرٌ منهما العروسَ، فيما يقدّم الآخر العريسَ. وإنّها لجزءٌ من الاحتفال أن يقوم الشاعر الذي يمثّل العروس فيرتجلَ أبياتاً تمتدحها، وذلك بالتحدُّث عن خيرها وجمالها وغير ذلك. فينبري الشاعر الآخر ليتحدّث عن خير العريس وجماله، . . . فتحصل مسابقةٌ حول مَنْ مِنَ الطرفين أفضل، ولا تنتهي إلّا بعد مضيّ عدّة ساعات.

لقد تحوّل دورُ هؤلاء الشعراء بعد عام ١٩٤٨ بطريقة عفويّة إلى دورٍ سياسي، فصاروا يذهبون في ظلّ الاحتلال إلى الأعراس في قرى عربيّة ويبدأون بتلاوة قصائدهم؛ فيستهلُّونها بمدح الفتاة، غير أنّهم يقولون عبارات من نوع: «سوف نُريكم أنّ الفتاة كانت ستكون أفضل بكثير لو كانت الظروف أفضل، ولو كنّا لا نُعاني التمييز ضدّنا، ولو لم تُصادَرْ أرضُ أبيها، إلخ . . .». فيجيب الشاعر الآخر إجاباتٍ مماثلة عن العريس. ويتحوّل كلّ هذا، وسط تصفيق الناس وحماسهم، إلى مناسبة سياسيّة.

فجأة صار هؤلاء الشعراء، الذين كانوا يُعتبرون على الدوام نوعاً من المرتزقة، يؤدّون دوراً قائداً في القتال ضدّ الاحتلال. وتحوّل كلّ تجمّع، كلّ عرس، كلّ مأتم، كلّ حَدَثٍ أساسي في القرى، وبسرعة لا يمكن لأيّ إنسان أن يلحظها، إلى تظاهرة سياسيّة.

لقد أُنبئتُ أنّ واحداً من هؤلاء الشعراء، اسمه ابراهيم من «أُمّ الفحم»، صار عام ١٩٥١/١٩٥٢ من التأثير والشهرة بحيث أنّ الاسرائيليّين قتلوه ذات يوم حين كان يقود تظاهرة خارجة من عرس! فحتّى لو وضعنا المعاني الإنسانيّة لتلك الأشعار جانباً، فإنّ حوادث كهذه تُرينا مدى أهميّة الفولكلور في يقظة الشعب السياسيّة.

ونتيجةً لهذا النوع من الشعر، فقد سنّ الاسرائيليّون قانوناً عام ١٩٦١ يمنع هؤلاء الشعراء من تلاوة شعرهم علناً. وإنّي لا أظنّ أنّ أيّ قوة احتلاليّة أخرى في العالم تجرؤ على سنّ مثل هذا القانون!

عبر هذا الشعر العامّي نما شعراءُ المقاومة الفلسطينيّة العظام، أمثال محمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زيّاد. إنّهم شعراء جيّدون جدّاً، لا سياسيّاً فحسب بل فنّياً كذلك. غير أنّ «أباهم» لم يكن المدرسة التقليديّة؛ فهم لم يكتسبوا علمهم من خلال الأدب العربي التقليدي والكتب العربيّة التقليديّة ولا من خلال النظام التعليمي الاسرائيلي. بل إنّ أباهم قد كان في الحقيقة الفولكلور ـ شعر الشعب. وهذا يفسّر لماذا نحسّ بالدفء والتفاؤل في جميع أشعارهم.

وفي الوقت الذي كان فيه شعرُ المنفى يغدو سلبيّاً أكثر فأكثر، كان شعر الأراضي المحتلّة يغدو أكثر شجاعة وتحدّياً. وكان هذا الشعر كذلك ينمو بسرعة على الصعيد الفنّي.

أمّا بالنسبة لشعراء المنفى فإنّ شعرهم لم يتغيّر إلّا بعد الخامس من حزيران عام ١٩٦٧. ففي البدء، عقب هزيمة الأنظمة العربيّة ذلك العام، بدأ شعراء المنفى ـ بمن فيهم شاعرٌ مثل نزار قبّاني قضى اثنتيْن وعشرين سنة يكتب أشعاراً غزليّة ـ بكتابة نوع غريب جدّاً من الشعر. فقبّاني كتب بعد الهزيمة قصيدةً هاجم فيها كلّ العرب ـ حكوماتٍ وشعباً. غير أنّ الشاعر، بقصيدة من مثل هذا النوع، مايزال سلبيّاً؛ ذلك أنّه كان يحاول أن يضع نفسه خارجَ الحكاية، شاتماً الناس كلّهم، قائلاً لهم «لقد أخطأتم خطأً عظيماً» و«يجب أن تخجلوا من أنفسكم»، وهَلُمَّ جرّاً.

إنّ شعر المنفى قد بدأ بالتحوّل في السنوات الأخيرة فحسب [أواخر الستّينات]؛ فالكثير من الشعراء العرب اليوم يشعرون منذ بداية حركة المقاومة بأنّ في إمكانهم هم أيضاً قول أشعارهم بشجاعة وتفاؤل. إنّ المواجهة اليوميّة مع العدوّ هي التي تجعل ذلك الفنّ متفائلاً. وأمّا في المنفى فإنّ الشاعر أو الروائي لم يجد أمامه طوال عشرين عاماً سوى نفسه ومشاكله الخاصّة؛ وهذا ما لن يُنتج فنّاً متفائلاً.

وأعتقد أنّ أدب المقاومة الفلسطينيّة في المنفى يتطوّر الآن تطوّراً سريعاً جدّاً. فالشعراء الجُدُد ـ أولئك التلامذة الذين يدرسون في

جامعة دمشق أو جامعة الأردن أو غيرهما ـ هم الذين التحقوا بالثورة حين بدأت في حزيران. والواقع أنّ مواهبهم قد تفتّحت حين كانوا على الجبهة، وفي المخيّمات، وفي معسكرات التدريب. فإنّك لتشعر، إذْ تقرأ أشعارهم، بنبرة شديدة التفاؤل والشجاعة. إنّها النبرة عينها، في الواقع، التي سمعناها وقتاً طويلاً قادمةً من داخل الأراضي المحتلّة والتي افتقدناها ـ لحدّ الآن ـ في أدب المنفيّين.

تلك هي بشكل عام صورة تطوُّر شعر المقاومة بين الفلسطينيّين المنفيّين.

الغريب في الأمر أنَّ الشعر القادم من الأراضي المحتلّة كان كليّ المغايرة. فبعد حزيران ١٩٦٧ لم يمرّ هذا الشعر في مرحلة سلبيّة. وإنّي لأذكر، مثلاً، قصيدةً لمحمود درويش في نهاية حزيران، بعد عشرين يوماً من الهزيمة. [كان محمود آنذاك ما يزال في فلسطين ـ **الآداب**]. وفيها يقول ما مفاده إنّه سوف ينتظر إثمارَ حقله رغم أنَّ هذا لم يحصل في الموسم الماضي. وأمّا توفيق زيّاد فقد كتب قصيدة يقول فيها إنَّ الحصان لم يُكمل السبق لكنه سوف يفعل هذا بعد هنيهة.

وهكذا نجد أنَّ الشعراءَ لم يتخلّوا عن الأمل لأنّهم كانوا منخرطين في النضال منذ بدئه.

علينا أن نلاحظ أنّه على الرغم من حصول تلك التحوّلات الإيجابيّة فإنَّ ثمّة حملةً حقيقيّة في «اسرائيل» ـ حملةً تربويّة ـ تهدف إلى التقليل من أهمّية تراث الأدب العربي. فالحكومة الاسرائيليّة قد نشرت أدباً عربيّاً سخيفاً وعدميّاً، ومجلّاتٍ وروايات جنسيّة، بهدف الحطّ من قدر الأدب العربي.

وبالطبع يقول الاسرائيليّون أنْ ليس ثمّة مشكلةً في أن ينشر كاتبٌ عربيّ جيّد أعماله الأدبيّة؛ فالحقّ أنَّ هذا هو المنطق الاسرائيلي في تبرير وجوده. الاسرائيليّون يقولون أنْ لا مانعَ لديهم في أن يعبر العرب أو أيُّ أناس آخرين عن أنفسهم شعراً وروايةً وغير ذلك. غير أنَّ الحكومة الاسرائيليّة تتدخّل حين يصل شكل المعارضة هذا إلى مرحلة التعبئة السياسيّة. علاوةً على ذلك فإنّنا يجب أن نلاحظ أنَّ الاسرائيليّين حين يسمحون بنشر هذه الأشعار فإنَّ ثمّة رقابة لا تزول عنها فرضها الحاكمُ العسكري. فأنت لو نظرتَ إلى الكتب التي ينشرها الشعراءُ الفلسطينيّون في الأراضي المحتلّة فإنّك ستجد في الغالب أنَّ ثمّة مقطعاً ناقصاً، أو أنّ ثمّة شعراً لا خاتمة له! وفي قصيدة لدرويش مثلاً يطلبُ من امرأة يحبّها أن تأخذه تحت عينيه، وأن تجعل منه حجراً في بيتها؛ غير أنَّ هذا ما تقرأه منشوراً فحسب؛ فالواقع أنّني تلقّيتُ نسخةً أصليّة من القصيدة واكتشفتُ أنَّ لها نهاية يطلب الشاعرُ فيها من حَبيبته أن تجعل منه حجراً لبيتها من أجل أن يعرف الجيلُ القادمُ السبيلَ للعودة إلى البيت. وهكذا تجد أنَّ الرقابة حَذفَت البيتيْن الآخرين اللّذيْن أعطيا للقصيدة كلّها معناها الحقيقي.

وأحياناً يَرفض الحاكم العسكري كتاباً كاملاً. وإذا أصرّ الفنّان على عمله فإنّه من الممكن أن يُعتقل. بل إنَّ معظم شعراء الأرض المحتلّة قد قضوْا زمناً في السجن أو تحت الإقامة الجبريّة.

أحياناً يرسلون بشعرهم خارج الوطن لننشره نحن. وكان هذا أمراً صعباً جدّاً أوّل الأمر، لأنَّ العرب داخل الأراضي المحتلّة لم يثقوا كثيراً بأولئك العرب الذين يحيون خارجاً. وكنت أنا أوّل من عرّف بأدب الأراضي الفلسطينيّة المحتلّة في العالم العربي، عام ١٩٦٤/ ١٩٦٥. وكان كتابي آنذاك صدمةً؛ فلم يقبل به أحدٌ أوّلَ الأمر لأنَّ الجميع ظنّوا أنَّ ثمّة خدعةً ما. لكن أعمال شعراء الأرض المحتلّة ما لبثت أنّ قُبلت ورُحّب بها ترحيباً عظيماً.

الميدل ايست انترناشونال،
نيسان ١٩٧٥، ص ٢٥ ـ ٢٨.
ترجمة الآداب

حين ولد فائز...

أطالب نفسي بحقّك عليّ!(*)

قبل منتصف الليل بساعةٍ ونصف وُلِد فائز..

وحين هتفت الممرِّضةُ تقول «مبروك»، أحسستُ به، فائز، يقع فوق كتفيّ.. وللحظات أحسستُ بشيءٍ يشبه الدُّوار، وفي صخب المشاعر التي كانت تجتاحني أحسستُ بأنّني مرتبطٌ أكثر بهذه الأرض التي أمشي عليها؛ كأنَّ وقوعه فوق كتفي قد غرسني عميقاً في التراب..

وفي الصبح حملته الممرِّضةُ وعرضته أمام عينيَّ من وراء الزجاج، وبدا لي قطعةَ لحمٍ حمراء غبيّة، مغلقة العينين مفتوحةَ الفم راعشة الكفّيْن.. عينان أمامهما الكثير لترياه.. وفم عليه أن يمضغ طويلاً، وكفّان لا يدري أحد أهما للعطاء أم للأخذ أم لكليهما؟

قال لي الطبيب الواقف إلى جانبي:
ـ ما هو شعورك؟
ـ لا شعور لديّ..
ـ أبداً؟
ـ أبداً..

(*) عثرنا على هذه المقالة في بعض يوميّات غسّان كنفاني؛ وليس للمقالة عنوان.