مجلة اتّحاد الجامعات العربيّة للآداب المجلد 20 العدد 1، 2023، ص ص 143- 180

شعريّة المنفى وسيرة الذّات والجماعة
قراءة في قصائد المنفى في ديوان "كزهر اللّوز أو أبعد" لمحمود درويش

مفلح الحويطات*

https://doi.org/10.51405/20.1.5

تاريخ الاستلام 2022/6/5 تاريخ القبول 2022/9/5

ملخّص

تتناول هذه الدّراسةُ أربعَ قصائد أدرجها الشّاعر محمود درويش في ديوانه "كزهر اللوز أو أبعد" تحت عنوان جامع هو "منفى" من منظور محدّد هو استجلاء سيرة الذّات والجماعة الفلسطينيّة، وتعالقاتها معَ المنفى كما يرويها الشّاعر في هذه القصائد؛ إذ يتبيّن للقارئ المُدقّق أنّ الشّاعر يُقدّم - في قصائده هذه - فصولًا من سيرة الذّات والجماعة التي ينتمي إليها، ويقرن ذلك بما شهدتْه هذه السّيرةُ في بُعْدَيها الفرديّ والجماعيّ من تحوّلات متلاحقة ولّدها ما تعرّضت له الذّات والجماعة من نفي وتهجير واقتلاع من المكان. إلى جانب ذلك فإنّ هذه "النّصوص الشّعريّة السّيريّة" تكشف - في الوقت ذاته - عن موقف الذّات الشّاعرة من قضايا متعدّدة كالموت والحبّ والهويّة والطّفولة والكهولة والمكان واللّغة والزّمن والوجود والآخر ...، وهي جوانبُ شديدة الصّلة بحياة المنفى التي عاشتها الذّات والجماعة. كما أنها تُفْصِح - إلى حدٍّ بعيد - عن المدى الذي سارت فيه رؤية الشّاعر والآفاق التي ارتادتْها في هذه المرحلة من حياته الإبداعيّة.

الكلمات المفتاحيّة: محمود درويش، كزهر اللّوز أو أبعد، الشّعر العربيّ الحديث، المنفى، السّيرة.

المقدّمة

ارتبطت سِيَرُ كثيرٍ من المبدعين بالمنفى ارتباطًا وثيقًا، وظلّ التّلازم بين هذين الجانبين من الموضوعات ذاتِ الحضور المُتكرِّر في مدوّنة الإبداع على مدى العصور. وإذا كان إدوارد سعيد يرى أنّه "لا يبعث على الأحزان مصيرٌ مثل العيش في المنفى"[(1)]، بالنّظر إلى ما قد يُحْدِثُه في حياة الإنسان وسيرته من آلام وإكراهات، فإنّه - أي المنفى - يمكن أن يكون أيضًا من المحفِّزات المثيرة للكتابة والإبداع، بل إنّه قد يكون أحيانًا من الخيارات المرغوبة التي يسعى إليها الكثيرون

© جميع الحقوق محفوظة لجمعيّة كلّيّات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتّحاد الجامعات العربيّة 2023.

* أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، الجامعة الأردنية، العقبة، الأردن.

بمَحْضِ إرادتهم واختيارهم. هذا فضلًا عمّا قد يحملُه من إيجابيّات أو "لذائذ" بتعبير سعيد نفسه الذي يرى أيضًا أنّ ثمة وجهًا آخرَ للمنفى؛ "فرؤية "العالَم أجمع أرضًا غريبةً" تُمكِّنُ من تكوين رؤية أصيلة. وفي حين لا يعرف معظمُ النّاس سوى ثقافةٍ واحدة، وخلفيّةٍ واحدة، ووطنٍ واحد، فإنّ المنفيّين يعرفون اثنين على الأقلّ، وتعدديّةُ الرّؤية هذه تُولِّدُ وعيًا بالأبعاد المتزامنة، وعيًا هو وعيُ طباقيٌّ، كما يُقال في لغة الموسيقى"[2].

وموضوعُ السِّيرة والمنفى من الموضوعات التي قُدِّمتْ فيها جهودٌ بحثيّةٌ كثيرةٌ تناولت العديدَ من القضايا المتّصلة بهذا الجانب. ولعلّ جهود إدوارد سعيد ودراسات ما بعد الكولونياليّة أو ما بعد الاستعمار أن تكون من الجهود الرّائدة في هذا الاتّجاه[3]. هذا فضلًا عن كتابات ومساهمات واسعة تمثّلتْ واستوحتْ تجربةَ المنفى وتأثيره في حياة المبدع وسيرته على هذا النّحو أو ذاك[4].

وتُعدُّ الحالة الفلسطينيّة من أكثر الحالات تمثيلًا لتداخُل السِّيرة بالمنفى، إنْ كان ذلك على المستوى المعيشيّ والحياتيّ أو المستوى الفنّيّ والإبداعيّ؛ ويعود ذلك إلى ما تعرّضتْ له الذّاتُ الفلسطينيّة من صُوَر التّهجير والتّغريب والنّفي والاقتلاع من المكان ممّا هو معروف، وتُغني فيه الإشارةُ عن الإطالة والتفصيل. "ولعلّ الأدب الفلسطينيّ [بذلك] أن يكون من بين أكثر الآداب العالميّة التي تكوّنت وتطوّرت داخل بُوتَقَةِ المنفى وعلى حوافِّه؛ فلا يمكن النّظر إلى الأدب الفلسطينيّ إلا بوصفِه أدبَ منفى واغتراب، ومحاولةً للحفاظ على الهُويّة المهدَّدة"[5].

ويتجلّى هذا الجانبُ تمامًا في شعر محمود درويش (1941-2008) الذي اقترن المنفى بسيرته فبدا علامةً بالغة الوضوح في شعره، وهو الشِّعْرُ الذي يُمكن إدراجُه في مجموعِه - كما يرى فخري صالح - "بوصفِه مجازًا للمنفى"[6]. ويَرْقى - في تقدير إدوارد سعيد - "لأنْ يكونَ ضَرْبًا من الجهد الملحميّ الرّامي إلى تحويل أغاني الضّياع إلى دراما العودة المؤجّلة حتّى إشعار آخر"[7]. وليسَ في الأمر غرابةٌ في أن يُطلقَ كلُّ ذلك على شاعرٍ مثل درويش، وهو الذي طوّحتْ به الأمكنةُ، وأسلمتْه من غربةٍ إلى غربة، فهُجِّرَ من موطنِه الأصليّ، ومن غيره – أحيانًا - قَسْرًا وكُرْهًا. وهو ما يُؤكِّدُه الشّاعرُ نفسُه بقوله في شهادةٍ له: "منذُ طفولتي عِشتُ تجربةَ المنفى في الوطن، وعِشتُ تجربةَ المنفى الخارجيّ. وصرتُ لاجئًا في بلادي وخارجها. وعشتُ تجربةَ السّجن. السّجن أيضًا منفى. في المنفى الدّاخليّ حاولتُ أن أُحرِّرَ نفسي بالكلمات. وفي المنفى الخارجيّ حاولتُ أن أُحقّقَ عودتي بالكلمات. صارت الكلماتُ طريقًا وجسرًا، وربّما مكان إقامةٍ"[8].

والنّاظرُ في شعر درويش يجدُ فيه هذا التّلازم الدّائم بين المنفى والسِّيرة، ما يتطلّب بالضّرورة مزيدًا من المقارَبات التي تتناولُ حضورَ هذه الظاهرة وَفْقَ تطوُّر تجربتِه الشّعريّة الغنيّة والمتّسمة دائمًا بتحوُّلاتها الدّائمة على صعيدي الرّؤية والتّشكيل. وفيه - أي الشّعر - تحضر سيرةُ الذّات التي لا تنفصل بحال عن سيرة الجماعة التي لم تغب أبدًا عن قصيدة درويش

وانشغالاتها؛ إذ "ليس هناك [كما يذهب الشّاعر في أحد حواراته] من شاعر مقطوع عن تاريخه الإنسانيّ والثقافيّ وعن جماعته، مهما كَبُرتْ أو صَغُرتْ (...)؛ لأنّ سيرتي الخاصّة هي سيرتها، ولأنّ لغتي هي لغتها، ولأنّ تاريخي الوطنيّ والثقافيّ هو تاريخها في اندماجه معَ التاريخ الإنسانيّ العامّ"[9].

الدّراسات السّابقة

إذا كان من الصّعب الإحاطةُ بكلّ ما كُتِبَ عن شِعْر درويش في هذا الجانب وغيرِه، فإنّه تجدرُ الإشارةُ - معَ ذلك - إلى بعض الدّراسات السّابقة التي يرى الباحثُ أنّها ذاتُ صلةٍ بموضوعِه الحالي، والتي كان تفاعلُه معَها حاصلًا على وَجْهٍ من الوجوه، ومنها على سبيل التّمثيل لا الحصر:

- صبحي حديدي، "محمود درويش في "سرير الغريبة": قصيدة الحبّ والنّداء الملحميّ"[10]. وهذه الدّراسة مُخصّصةٌ لديوان درويش "سرير الغريبة" (1999)، وفيها يتناول حديدي قصيدةَ الحبّ - رؤيةً وتشكيلًا - لدى درويش الذي خصّص هذه المجموعةَ كاملةً لهذا الموضوع. وما يهمّنا في هذه الدّراسة هو إشارة الباحث إلى تمكُّن فكرة المنفى في شعر درويش حتّى في موضوعةٍ من مثل موضوعة الحبّ؛ فقصائد الحبّ هنا تذهب إلى "تغريب حالة الحبّ ذاتها"[11]، "وكان فيها [بتعبير حديدي] من النّفي والغربة والغرباء أكثر ممّا فيها من الاستيطان والفَيء واللّقاء"[12].

- فخري صالح، "مفهوم أدب المنفى"[13]. ومعَ أنّ هذه الدّراسة ليست مخصّصةً لبَحْثِ موضوع المنفى في شعر درويش، إلا أنّ الباحث أكّد - في سياق دراستِه - مركزيّةَ هذا الموضوع في إبداع الشّاعر عامّةً. وجاءت إشاراتُه - وإنْ بدتْ مختصرةً - دالّةً في تحديد عددٍ من الجوانب المتعلّقة بالمنفى والسّيرة والشّعر.

- محمّد لطفي اليوسفي، "الكتابة الشّعريّة والمنفى"[14]. وفيها يتّخذُ الباحث من شواهدَ شعريّةٍ متفرّقةٍ لدرويش أنموذجًا لكشف العلاقة الجدليّة القائمة بين الكتابة الشّعريّة والمنفى، ويُوْلي في دراستِه لموضوعاتٍ من مثل: الطّفولة واللُّغة والموت حيّزًا ملموسًا، مبيّنًا أثرَها في شعر الشّاعر، ورؤيته للمنفى في أبعادِه المختلفة.

- شارلوتا سالمي Charlotta Salmi، "عندما يصبح النّسيان ضروريًّا لذاكرة المكان: شعر محمود درويش عن اللاعودة"[15]. تناقش هذه الدّراسة ديوان محمود درويش "لا تعتذر عمّا فعلت" (2004)، وتسلّط الضّوء على سؤال المنفى وإشكاليّة العودة بأشكالها المختلفة، سواء كانت ماديّة (جسديّة) أو رمزيّة أو مجازيّة. وترى الدّراسة أنّ الشّاعر أخذ يبتعد عن تصوير تجربة المنفى الجماعيّ communal experience of exile بما يتضمّنه من حلم

العودة إلى تصوير المنفى على مستوى الفرد private experience of exile. وقد خلصت الدّراسة إلى أنّ قراءةً متفحّصةً للقصائد الأخيرة لدرويش - كما يمثّلها هذا الدّيوان - تكشف عن تحوّلات واضحة في رؤيته التي ألفها قارئُ أعماله الأولى.

- بسّام قطّوس، "تأويل المنفى: قراءةٌ في تطوُّر رؤية المنفى في شعر محمود درويش"[16]. وفيها يقف الباحث على "محطّات متخيّرة" - كما يصفُها - من شعر درويش ليبيّنَ من خلالها الدّور الذي تركتْه في بناء منظور الشّاعر للمنفى. وقد سعى الباحثُ إلى رَصْد التّطوُّر الحاصل في معاينة درويش لهذا الموضوع عَبْرَ مراحلِ سيرته الشّعريّة المتعاقبة.

وإذا كان من الطّبيعي أن تتفاوت هذه الدّراسات وتختلف في غاياتها ومقاربتها لموضوعها، فإنّ الدّراسة الحاليّة تتوخّى تحقيق هدف محدّد يتمثّل في بَحْثِ سيرة الذّات والجماعة الفلسطينيّة في ضوء المنفى وأجوائه المخيّمة، كما تجلّت في "قصائد المنفى" الواردة في ديوان "كزهر اللّوز أو أبعد"[17] (2005)؛ إذ من الواضح أنّ الشّاعر يهدف - في هذه القصائد - إلى سَرْد حكايته، وتقديم فصول من سيرته الذّاتيّة وسيرة الجماعة التي ينتمي إليها. وحضورُ السّيرة بشكليها الذّاتيّة والغيريّة يُعدُّ من الملامح الواضحة التي اتّسم بها كثيرٌ من قصائد هذا الدّيوان. بل الأقرب إلى الدّقة أن يُقرأ شِعْرُ درويش كلُّه "بما هو سيرة، سيرة وجوديّة، وسياسيّة، وثقافيّة، وإنسانيّة، منذ دواوينه الأُولى (...) وحتّى مجموعته الشّعريّة الأخيرة التي صدرت بعد رحيله"[18].

ولعلّ إلحاح درويش على موضوعة السّيرة على هذا النّحو اللافت يُعبِّر عن سعيه إلى تأكيد حضور الذّات وتجذُّرها في المكان، وتقديم حكايتها للعالم بصوتها هي بعد أنْ بَذَلَ المحتلُّ الكثيرَ في سبيل طَمْس هذه الحكاية وإخفائها. والجدير بالذّكر أنّ اهتمام درويش بالسّيرة ليس أمرًا جديدًا، وإنّما هو حاضر في شعره ونثره معًا[19]، بل إنّه كرّس مجموعةً شعريّةً هي "لماذا تركتَ الحصان وحيدًا" (1995) لتكون مخصّصةً بكاملها لموضوعة السّيرة[20]. وهو هنا في هذه القصائد - موضوع هذه الدّراسة - يستأنف بناء هذه الصُّورة، ويعيد تشكيلَها بأدوات تعبير جديدة بعد سنوات طويلة مرّت بها تجربتُه الإبداعيّة والحياتيّة، بما تخلّلها من تحوّلات كبرى على المستويين الذّاتيّ والموضوعيّ.

شعريّة المنفى وسيرة الذّات والجماعة

يورد محمود درويش في ديوانه "كزهر اللّوز أو أبعد" أربعَ قصائدَ جاءت مغايرةً لباقي قصائد الدّيوان من حيث طولُها النّسبيّ، ورؤيتُها المركّبة، وبناؤها الذي يجمع بين الغنائيّة والسّرديّة. وقد وضع لكلٍّ منها عنوانًا عامًّا هو (منفى)، إلى جانب عنوان خاصّ لكلّ قصيدة. "ولفظة (منفى) ليست غريبة على عالَم درويش المعبِّر عن حالة خاصّة من النّفي، ويمكن رَبْطُ هذه اللفظة ذات الوظيفة الزّمانيّة - المكانيّة، بمعاني الإبعاد والاغتراب، وفقدان الوطن، وتهديد الهُويّة

... ممّا يتّصل بتجربة الشّاعر وتجربة الشّعب الفلسطينيّ الذي ينتمي إليه"[21]. والعنوان يُعَدُّ - كما هو ثابتٌ ومستقرٌ - من الموجّهات الرّئيسة في تحديد أُفق القراءة، وكَشْف جوانب من مقاصد النّصّ ودلالاته المتعدّدة[22].

وستُعْنى الدّراسة بتتبُّع وتحليل كلّ ما له علاقة- وَفْقَ تقدير الباحث- في هذه القصائد بسيرة الذّات من مواقفَ وتجاربَ ومشاهدات ورؤى وتأمُّلات، مع ملاحظة البعد الفنّيّ والتشكيليّ الذي تجسّدت عليه. ولا يخفى ما لهذه الجوانب من اتّصال وارتباط بموضوعة المنفى، ولعلّ سيرة الذّات ما كان لها أن تتشكّل على هذا النّحو، أو تتبنّى مثل هذه المواقف والرّؤى لو لم تكن قد نشأت في المنفى، بما له من تأثير واضح وأكيد في تشكيل الذّات: وَعْيًا ورؤيةً وموقفًا. وأخيرًا فإنّ الباحثُ سيعمد إلى قراءة هذه القصائد قراءةً نصيّةً أساسُها ومرتكزُها النّصّ الشّعريّ، في الوقت الذي لن يُغْفِل فيه النّظرَ تمامًا عن رَبْط النّصّ بحياة مُبْدِعِه، فضلًا عن الإفادة من نصوصه الموازية الأُخرى؛ وذلك لما لمثل هذا الإجراء المنهجيّ من دور في إضاءة النّصّ الشّعريّ، وكَشْف الكثير من إشاراته ومعمّياته.

(1)

يُقدِّم الشّاعر في قصيدة "**منفى1: نهارَ الثّلاثاء والجوُّ صافٍ**"[23] سرديّتَه للمنفى التي تندغم فيها هموم الذّات بهموم الجماعة، من خلال جملةٍ من التّداعيات التي تَرِدُ على صورة حوار داخليّ، تكشف فيه الذّات عن ملامحَ من سيرتها ورؤيتِها لقضايا متعدّدة، من مثل: الهُويّة، والخصوصيّة، والموت، والحبّ، والزّمن، والمكان، واللّغة. ويُصوِّر مطلعُ القصيدة ذاتًا منطلقة متأمِّلة محتفيةً بالطّبيعة وجماليّاتها. وقد ساعد على تجسيد حضور هذه الذّات ما اتّسمت به القصيدة من وضوح عنصر الحركة الذي تمظهر على نحو واضح في فكرة "المشي": "أمشي خفيفًا خفيفا ..."[24]، وهي الجملة الشّعريّة التي شكّلت لازمةً تكرّرت في عدد من مقاطع القصيدة، فضلًا عن كَثْرَة توالي الأفعال المضارعة المُسْنَدَة إلى ضمير المتكلّم: "أسيرُ، أنظر، أتصفّح، أقلّبُ، أحدّق، لا أحفظ ... إلخ.

وعلى ما تُبْديه الذّاتُ من تفاعُلٍ إيجابيٍّ معَ المكان وتناغمٍ واضحٍ معَ عناصره، إلّا أنّ مظاهر اغترابها عنه تبدو- معَ ذلك- واضحةً: "أُحدِّقُ في اللافتات على الجانبين .../ ولا أحفظُ الكلمات"[25]، "... وأَنظرُ حولي/ لعلّي أَرى شَبَهًا بين نفسي/ وصفصاف هذا الفضاءِ فلا أتبيّنُ/ شيئًا يشيرُ إليّ"[26]. ومعَ أنّ معالم هذا المكان لا تبدو محدّدةً كما نلحظ، فإنّ الشّاعر يستحضر - في موضعٍ لاحقٍ - مكانًا آخرَ يَظْهَر على نحو أكثر "تعيينًا" و"تخصيصًا"، ويُشير إشارةً لا تخفى إلى مكان الشّاعر "الأصليّ" أو "أرضه الأُولى" بما يتخلّق حولَها من وجوه الصّراع التي يُجسِّدُها الشّاعر بمزيدٍ من المفارقات، مُعمِّقًا فكرةَ المنفى التي تتلبّسُ رؤيا الذّات في هذا العالَم:

"لا أرضَ ضيِّقةً كأصيصِ الورودِ/ كأرضِك أنتَ .. ولا أرضَ واسعةً/ كالكتابِ كأرضِكَ أنتَ .. ورؤياك/ منفاك في عالَمٍ لا هُويَّةَ للظلّ/ فيه، ولا جاذبيّة"[27].

إلى جانب ذلك، فإنّ هذه الذّات تبدو على علاقة قلقة بالزّمن؛ ولذا فهي تحاولُ مقاومةَ وعوده غير المتحقّقة بالسّعي إلى استثمار اللّحظة القائمة: "عِشْ غَدَك الآن! مهما حَييتَ فلن تبلغَ/ الغَدَ ... لا أرضَ للغَدِ، واحلُمْ/ ببطءٍ، فمهما حلمتَ ستُدركُ أنّ/ الفراشةَ لم تحترقْ لتضيئك"[28]، وكأنّ هذه الذّات كُتِبَ عليها أن تُؤجِّلَ حاضرَها، وتبقى متعلّقةً بأطيافِ غَدٍ مستعصٍ على المجيء، ومن هنا فإنّ القارئ يفهم مَغْزى دعوةِ المتكلّم ذاتَه أن تعيشَ غدَها "الآن"، وتتحقّق مِثْلُ هذه الدّعوة بتكرار اللازمة: "إذا لم يُغنِّ الكناريُّ/ يا صاحبي لكَ ... فاعلمْ/ بأنّك سجّانُ نفسِك ..."[29]. وهي اللازمة التي تتكرّر في القصيدة ثلاثَ مرّاتٍ في مواضعَ دالّةٍ منها؛ في أوّلها ومنتصفها وخاتمتها[30]، وفيها تتأكّد دعوةُ الشّاعر إلى "المبادرة والمشاركة عبر التّذكير بإمكانات الذّات الفاعلة غير القَدَريّة، أو المنتظِرة"[31].

وإذا كان درويش يقيم معَ الموت حوارًا يقود إلى فكرة المصالحة التي اعتاد أن يُكرِّرَها في شعره منذ أن أصبح الموت هاجسًا يلازمُه في يقظته ونومه[32]، فإنّه - أي درويش – يستحضر - في شكل من التّضادّ الواضح - موضوعة الحبّ؛ فيسترجعُ لحظاتٍ من سيرة حبِّه الفتيّ، مستعيدًا التّجربةِ الحسيّة منه بمزيد من الصّور الموحية والجديدة[33]. والمُلاحَظ أنّ استرجاع هذه الحالة من فتوّةِ الذّات وحُبِّها المتّقد يثير قدرًا لا يخفى من المفارقة؛ فـ "الشّاعر يصف حالةً مستعادة، أو يجسِّد ذكرى لذّة وقوّة، تتضادّ معَ حالة ضعف الجسم، والتقدُّم في السِّنّ، ووجع القلب التي تُمثِّل راهنَ القصيدة، ويعضدها ما نعرفه من سيرة الشّاعر وأحواله الخارجيّة"[34].

ويسترسل النّصّ الشّعريّ - من ثَمَّ - في شريطٍ ممتدٍّ من التّداعيات التي يقوم جانبٌ منها على الاسترجاع والتّأمُّل واستعادة أطرافٍ من سيرة الذّات وأماكنها الأولى. ويُلحَظ أنّ هذه التّداعيات تتداخلُ فيها عمليّتا النّسيان والتّذكُّر، وكأنّهما في حالةٍ من تبادُل الأدوار وتلازمِها[35]. إنّ درويش يعمد هنا إلى استحضار الماضي والطّفولة وذكريات الحبّ الأوّل والبيوت القديمة ودروب الرّحيل المضيّعة[36]، فضلًا عن المنفى والهُويّة وتعدّيات المحتلّ وترويعه المكانَ الآمن، معَ ما تثيرُه هذه التّداعيات – أحيانًا - من مفارقاتٍ لافتةٍ تكشف عن انتقائيّة الذّاكرة وفاعليّتِها في الوقت ذاتِه: "أَنسى حوادثَ كبرى وهزّةَ أرضٍ مُدمِّرةً/ أَتذكّرُ تبغَ أبي في الخزانة (...) أَنسى أزيزَ الرّصاص على قريةٍ أقفرتْ/ أَتذكّرُ صوتَ الجداجدِ في الحرش"[37].

ويعاود الشّاعرُ ذِكْرَ حكايات العشق التي يصبغها المنفى بأجوائه وألوانه؛ إذ يستحضرُ لقاءً متخيَّلًا - في ما يبدو - معَ محبوبة يصفُها بالغريبة. ودرويش - هنا - يُوظِّف السَّرْد الذي يأخذ شكل "المرايا المتناظرة" إنْ جاز الوصف؛ بمعنى أنّه يُقيمُ مشهدين سرديّين يستدعي كلٌّ منهما

صورةً مقابلةً له؛ فهو يُقدِّم - بموازاة صورة الحبيب الكهل الذي ضجر من انتظار محبوبةٍ كأنّها "إحدى نساء الخيال"[38] - صورةَ الفتى الذي "يدخل الآن باب الحديقة يحمل خمسًا وعشرين زنبقةً للفتاة التي انتظرتْه"[39]. ويُقدِّم - في المقابل - للحبيبة الغريبة التي تسوقُها الخُطى على غيرِ ما هدفٍ لهذا اللّقاء صورةَ البنت الصّغيرة التي "يُفتّتُها الانتظارُ وتبكي"[40]. وكأنّ الشّاعر يسترجع بذلك ماضي الذّات وفتوّتها بعدما استلبتْ منهما كهولةُ العمر ما استلبت، ولذا فإنّ الشّاعر يُعقِبُ هذا المشهدَ السّرديّ بمقطعٍ غنائيٍّ يَبْرُزُ فيه الإيقاعُ على نحوٍ واضحٍ بما يقوم عليه من صور المجانسة والتّكرار والتّوازي والتّقفية. وهو - أي الشّاعر - ينفتح بهذا المقطع على قيمة الحبّ بكلّ ما تنطوي عليه من إيجابيّةٍ يمكن أن يملأَ بها وجودَه الحالي المثقلَ بالكثيرِ من الخسارات:

صغيرٌ هو القلبُ ... قلبي/ كبيرٌ هو الحبُّ ... حُبّي/ يُسافرُ في الرّيحِ، يهبطُ/ يفرطُ رُمّانةً، ثمّ يسقطُ/ في تيه عينين لوزيّتين/ ويصعدُ من فَجْرِ غمّازتين/ وينسى طريقَ الرُّجوعِ إلى بيتِه واسمِه/ صغيرٌ هو القلبُ ... قلبي/ كبيرٌ هو الحبّ ...[41].

ويأخذ النّصّ الشّعريّ - في حركةٍ جديدةٍ - منحًى مختلفًا يبدأُه الشّاعرُ بقوله الذي يُمهِّد له بنقاط الحذف: "... وأَمشي ثقيلًا ثقيلًا"[42]، ولا بدّ أن تستوقفَ هذه البدايةُ نَظَرَ القارئ الذي استقرّ "أُفقُ توقُّعِه" على قول الشّاعر: "أَمشي خفيفًا خفيفًا"[43]؛ وكأنّ هذا "المشي الثقيل" يأتي تعبيرًا عن وَقْع الخسارة التي تسكن الذّاتَ وهي تُوردُ سيرة "شاعر يَستعِدُّ لراحتِه الأبديّة في ليل لندن"[44]، في إشارةٍ إلى الموت الذي يُعدُّ من الثّيمات المتكرِّرة في شعر المنفى.

على أنّ المدقِّق - في هذا المقطع من النّصّ - يلحظ أنّ ثمّة إشاراتٍ تُحيلُ فيه إلى موضوع الرِّثاء الذي يتعالقُ معَ غياب الأهداف التي قد تموت الذّاتُ قبل تحقيقِها. وربّما جاز للدّارس أن يستعين هنا ببعض المعطيات السِّياقيّة التي تقع خارجَ النّصّ، والتي يمكن أن يُعمِّقَ استحضارُها فكرةَ الفقد والخسارة التي يحملُها هذا المقطع، ومن ذلك ما يُورِدُه محمّد شاهين من أنّ قصيدة "نهار الثّلاثاء ..." تتضمّنُ رثاءً للشّاعر نزار قبّاني (1923-1998) كما أخبرَه بذلك درويش مباشرةً[45]. ومعَ أنّ استخلاص مثل هذه الفكرة من نصّ القصيدة، بمعزل عن هذه المعلومة، قد لا يكون مُتحقِّقًا لكثيرٍ من القُرّاء، ومن ذلك ما قام به شاهين نفسُه حين عرض هذه القصيدة على شاعر وناقد معروفَين، فـ "لم تُفْصح القصيدةُ لهما عن أيِّ هويّةٍ لسياقِها الذي أماط محمود درويش اللّثام عنه"[46]، إلّا أنّ المتأمِّل في هذا المقطع يمكنُه - معَ ذلك - أن يلتقطَ بعض الإشارات الدّالّة التي تُؤكِّد أنّ هذا المقطع قد جاء فعلًا في رثاء نزار، ومن ذلك قول درويش: "في ليل لندن ... لم نبلغ الشّام بعد"[47]، وهما مكانان لا يخفى ارتباطُهما بالشّاعر السّوريّ

الكبير. ويبدو هذا الأمر أكثر وضوحًا حين يُدقِّق القارئ في المقطع الغنائيّ التّالي الذي يكشف فيه درويش عن ملامحِ شخصيّةِ نزار وشعره دون أدنى لَبْس. وهو مقطعٌ تؤدّي فيه الغنائيّة - باستثمارها عناصرَ الإيقاع والتّكرار والتّوازي - دورًا في الاقتراب من عالَم نزار وشعريّته الأسيانة العذبة:

قصيدةُ مَن لا يُحبُّونَ وَصْفَ الضّبابِ/ قصيدتُهُ (...) سِرُّ قلبينِ يلتجئانِ إلى بَرَدى/ سِرُّهُ/ نَخْلَةُ السّومريّةِ أُمِّ الأناشيدِ/ نخلتُهُ (...) لا يُذيِّلُ أشعارَه باسمهِ/ فالفتاةُ الصّغيرةُ تعرفُهُ/ إنْ أحستْ بوَخْزِ الدّبابيسِ/ والملحِ في دَمِها[48].

ودرويش يجد بعضَ القواسم التي تجمعُه بنزار: "هو، مثلي، يُطاردُه قلبُه/ وأنا، مثله، لا أُذيّلُ باسمي الوصيّة"[49]. وهو- أي درويش- يُعبِّر في هذا الرِّثاء عن حالة الشّاعر الذي يموت في المنفى بعيدًا عن وطنه غريبًا وحيدًا. ورثاؤه لنزار طافحٌ بمعاني الفقد خصوصًا حين يقترن بالحديث عن الطّريق إلى الشّام التي لم يبلغاها بَعْدُ، وكأنّهما بذلك يُشْبِهان في مسيرهما امرأ القيس وصاحبَه، وما تمخّضتْ عنه رحلتُهما من خيبة وخسران. ويُعمِّق من تأثير هذا الرِّثاء ذِكْرُ لندن التي تُشكِّلُ مثلها "مثل المدن الكبيرة في العالم (الميتروبوليتان) ملاذًا للمنفيّين من كلّ صَوْب، فهي - إن صحّ التّعبير - مدينةُ المنفى بامتياز، تحنُّ على المنفيّ، وتضنُّ عليه في منفاه في آن؛ لأنّها لا يُمكنُ أن تكون ذلك المكانَ الذي يوفِّرُ الهدوء والسّكينة والاستقرار الذي يرحل المنفيُّ (أيّ منفيّ) عنه طوعًا أو قسرًا عندما يجد نفسه يعيش في المدينة المنفى"[50]. ولعلّ إلحاح طيف نزار قبّاني على درويش هو ما جعل الأخير يكتب فيه مرثيّةً صريحةً ظهرت في عمله الشّعريّ الأخير الذي نشِرَ بعد وفاته[51].

وربما بسبب من هذا؛ أعني بسبب شعور النّفي والاغتراب الملازمين لسيرة الشّاعر ووجودِه ندرك مسوِّغ استحضاره للُّغة في الحركة اللاحقة من القصيدة، وكأنّه وجد فيها - أي اللّغة - الوطنَ المُتاح الذي يمكن أن يأويَ إليه واثقًا مطمئنًا كلّما أحسّ بثقل الغربة وعذابات المنفى[52]. وسؤالُ اللُّغة سؤالٌ محوريٌّ وأساسيٌّ في إبداع درويش الذي يُلحَظ أنّ للّغة فيه حضورًا يسترعي الانتباه[53]. "وهي [أي اللغة] في تواترها لديه تُمثِّلُ كلَّ ما لقيه في مأزقِه الوجوديّ. وهو يَصفُ ببيانه الفذّ وقائعَ هذا المأزق المتمثِّل في الاقتلاع من المكان، والمنفى في الوطن، وإنكار الهُويّة، ومصادرة الحريّة. إنّه يصفُ بمرارةٍ ساخرةٍ وقائعَ هذه المعاناة التي كادت تنكرُ وجودَه!"[54]؛ ولذا فإنّ درويش يجد في اللّغة - كما ذُكِر - "البديل" أو "المُستقَرّ" الذي يمكن أن يُعوِّضَ حالة النّفي التي ظلّ يعيشُها. يقول مُؤكِّدًا مثلَ هذه الفكرة في إحدى مقالاته: "ستحلُّ اللغةُ محلَّ الواقع، ستحاول أن تلملمَ شظايا المكان، وستمنحني اللّغةُ القدرةَ على إعادة تشكيل عالمي، وعلى

محاولة ترويض المنفى. وهكذا كلّما طال منفى الشّاعر توطّدتْ إقامتُه في اللّغة ... صارت وطنَه المجازيّ، وصارت وسيلتَه وجوهرَه معًا، وصارت بيتَه الذي يدافعُ عنه به"[55].

في حركة النّصّ هذه يُجري درويش تحويرًا لافتًا على اللازمة: "أمشي خفيفًا خفيفًا ..."، لتصبح: "أمشي مع الضّاد في الليل ..."[56]. ولعلّ في هذا التّحوير تعبيرًا عن مركزيّة اللّغة، وما تُمثّله من خصوصيّةٍ فارقةٍ (الضّاد) في حياة الشّاعر وتكوينه: "تلك خصوصيّتي اللغويّة"[57]. وتبدو اللّغة - إلى جانب ذلك - عاملًا مساعدًا في انطلاق الذّات، وتجاوز واقعِها المُحاصَر لتحتضنَ الكون، وتكسرَ شَرْنَقَةَ عزلتِها على المستويين الدّاخليّ والخارجيّ.

وإذا كانت علاقة الشّاعر باللّغة قد بلغت - في هذا المقطع - درجةً من القداسة والعشق الصّوفيّ، ووصلت إلى حدودٍ من الأُبوّة والأُمومة والبنوّة والكينونة[58]، فإنّه- معَ ذلك- لا ينسى النّظر إلى تجديدِ هذه اللّغة، ومدِّها بروح التّطوُّر والحياة، والانفتاح على الآخر والعالَم، والتّفاعُل مع "الزمان الجديد"[59]، واستضافة "الغريب البعيد"[60]، "ونَثْر الحياة البسيط"[61]. إنّ درويش يسعى إلى الامتداد بهذه اللُّغة إلى أقصى طاقاتها ليكونَ لشعرِه هذا النّضجُ الذي بقي يدأب على تحقيقِه طيلةَ سنيّ عمره؛ ذلك أنّ شِعْرَه هو كينونتُه التي لا يكون إلّا بها. وواضحٌ أنّ الشّاعر يدخل بهذا الطّرح في مجال "الميتا شعر"؛ أي أنْ يشرح الشّعرُ نفسَه بنفسه. وهذا ملمح بادي الوضوح في شعر درويش[62]. ومن المؤكّد أنّ اطّرادَه على هذا النّحو لا يأتي دون دلالات، وكأنّ هذا الشّعر "يفصح عن افتتانه بذاته إلى أقصى حدٍّ، لكنّه يُلقي - في الوقت نفسِه - خيطًا من الضّوء يقود المتلقّي إلى مكمن الحَيرة أو الفاعليّة في القصيدة"[63].

(2)

تبدأ قصيدة "**منفى2: ضباب كثيف على الجسر**"[64] في وقتٍ بينيٍّ هو "الفجر"، وفي مكانٍ فاصلٍ بين حدّين هو "الجسر"، وَفْقَ بنيةٍ حواريّة تستغرق القصيدةَ كلَّها، وهي حواريّة تجري بين ذاتين هما ذات المتكلِّم في النّصّ وصاحبه، بل إنّ الأقرب أن يكون هذا الأخير تشكيلًا آخرَ لذات المتكلِّم أو قرينِها على نحو ما اعتاد القارئ أن يجد ذلك بوضوح في أعمال درويش الشّعريّة الأخيرة[65].

ويتناول النّصُّ الشّعريُّ سيرةَ الذّات والجماعة في المنفى من باب "سؤال العودة"[66]، وهو السّؤال الذي ينطوي على أبعاد مركّبة، وينفتحُ – بدوره - على أسئلةٍ ملتبسةٍ، من بينها: ما هي طبيعة المكان وما نوع العلاقة به؟ وكيف سيكون حال المكان بعد العودة إليه؟ وهل المكان هو ذلك "الفردوس المنتظَر" و"الحلم الطوباويّ" اللذان ما فتئ المنفيُّ - مُدّةَ غيابه - يُمنّي النّفسَ بهما؟ أم أنّه لا يتعدّى كونه مكانًا "عاديًّا" تكون علاقة الفرد به كعلاقتِه بأيِّ مكانٍ آخرَ في هذا

العالَم، تلك العلاقة التي يُحدِّدُها الصّوت الثاني في النّصّ بقوله: "... لا أُريدُ مكانًا/ لأُدْفَنَ فيه. أُريدُ مكانًا لأَحيا/ وأَلعنَهُ إنْ أَردتُ"[67].

ويمضي النّصّ الشّعريّ في سَبْرِ فكرة العودة؛ فالتّغيُّرات التي تجري على المكان بفعل تحوُّلات الزّمان لن تترك "الشّيء حيًّا كصورتِه في انتظارك"[68]؛ ذلك "أنّ الزّمان يُدجِّن حتّى الجبال/ فتصبحُ أعلى، وتصبحُ أوطأَ ممّا عرفتَ"[69]. وهذا أَمرٌ لا يغيب عن الذّات المتكلِّمة التي تستذكر في هذا النّصّ - بقدرٍ كبيرٍ من الحميميّة - مكانَها الأوّل الذي تدرك أنّ استحضارَه على صورته الأُولى التي تركتْه عليها أمرٌ غير ممكن، ولذا فإنّ الذّات تذهب - بسبب من ذلك ربّما - إلى استعادة المكان، وما يرتبطُ به من ذكريات الصِّبا الجميلة النّاضحة بالأسى والحنين معًا: "يا شارعًا ضيّقًا كانَ يحملُني/ في المساءِ الفسيحِ إلى بيتِها/ في ضواحي السّكينةْ/ أَما زِلتَ تحفظُ قلبيَ/ عن ظَهْرِ قلبٍ/ وتنسى دُخانَ المدينةْ؟"[70].

ويكتسب دالّ (الجسر) أهمّيّةً كبيرةً في هذا النّصّ، ويلفت النّظرَ تكرارُ هذه الكلمة الواسع الذي بلغ في القصيدة خمسًا وعشرين مرّة. ومن الواضح أنّ الشّاعر يُحمِّل هذه المفردة أبعادًا متعدِّدة، ويمكن القول إنّها تتضمّنُ - على أقلّ تقدير - دلالتين؛ "دلالة رئيسيّة، ودلالة جزئيّة (...)؛ فالجسر قد يأخذنا إلى بلاد أُخرى، يُمثّلُ فيها الجسرُ بُعْدًا جماليًّا أو بُعْدًا فلسفيًّا، وقد نقترب من "أرض الحكاية" لنرى الجسر هو الذي يَقِفُنا على الحقيقة، حين يَعْبُرُ الشّاعر إلى أرض الحكاية، ويرى كلَّ شيءٍ على حاله، أو يرى التّحوُّلاتِ الواقعيّةَ التي تشوِّه المشهدَ الذي يحتفظ به الخيال"[71].

ومعَ أنّ مفردة "الجسر" قد تحمل غير دلالة؛ فتكون بذلك أقدرَ على استيعاب العديد من التّأويلات، إلّا أنّ هذه المفردةَ تشير - معَ كلِّ ذلك - إلى واقعٍ أكثرَ تعيينًا وتحديدًا، وهي ذاتُ ارتباطٍ واضحٍ بقضيّة الشّاعر الذي عُرِف بها وعُرِفتْ به، ويؤكِّد ذلك بعضُ الإشارات التي تُحيل هذه الكلمةَ على "فلسطين" وواقع الاحتلال فيها، والمعاناة التي يواجهها المهجَّرون من أرضهم، وما يلاقونه من صنوف الألم والمعاناة كلّما قطعوا هذا الجسر ذهابًا وإيابًا من وإلى بلادهم التي شُرِّدوا واقتُلعوا منها.

وهكذا فإنّ دالّ (الجسر) بقي هو الدّالَّ المركزيَّ في هذا النّصّ، وقد تمكّن الشّاعر من توظيفِه في تجسيدِ مشاعرِ المنفيّ، وما يمورُ في داخله من مواقفَ متعارضةٍ ومتضاربةٍ. وقد عملت البنيةُ الحواريّة في القصيدة على تعميق هذه الرّؤية الجدليّة في الموقف من فكرة المنفى؛ إذ لم تَعُدْ هذه الرّؤية متوقّفةً على تصوير عذابات المَنْفَى وآلامه، أو الشّكوى من مآلاته وإكراهاته، وإنّما أخذَ التّعبيرُ عن ذلك جوانبَ متعدِّدةً، وبات النّظرُ إلى هذه الفكرة يتجاوز أُحاديّة الموقف وإطلاقيّته. وكذا الأمر في العلاقة معَ المكان؛ إذ لم تبقَ النّظرةُ إليه ثابتةً لا تتغيّر، ولم يعد

الموقف منه مقتصرًا على الجانب التّبجيليّ المثاليّ، وهو ما يتبدّى واضحًا في تساؤل الذّات التالي وهي تقترب من أرض الوطن، بما يَشوبُ هذا التساؤلَ من رغبةِ الاستكشاف ونوازع القلق: "هل نطأُ الآنَ أرضَ الحكايةِ؟ قد/ لا تكونُ كما نتخيَّلُ "لا هي سَمْنٌ/ ولا عَسَلٌ ..."[72].

لكنّ البعد القاسي والمؤثّر في التّعبير عن إحساس المنفيّ في طريق العودة هذا، يبقى هو المعنى الأكثر وضوحًا في تصوير وقوف الذّات وقرينها على هذا الجسر. وقد استطاع الشّاعر أن يُبْرِزَ هذا المزيج المتداخل من المشاعر التي يمكن أن تلازمَ المرء في مثل هذه الحالات التي قد يجدُ فيها نَفْسَه موزّعًا بين أكثر من شعور ومعنى:

قال لي: كلُّ جسرٍ لقاء ... على/ الجسرِ أدْخُلُ في خارجي، وأُسلِّمُ/ قلبي إلى نَحْلَةٍ أو سُنُونُوّةٍ/ قلتُ: ليسَ تمامًا. على الجسرِ أمشي/ إلى داخلي، وأُروِّضُ نفسي على/ الانتباهِ إلى أمرِها. كلُّ جسرٍ فصامُ/ فلا أنتَ أنتَ كما كنتَ قبلَ قليل/ ولا الكائناتُ هي الذّكريات[73].

والمقطع دالٌّ بما يقوم عليه من تضادّ تمثّلَ على مستويي الألفاظ والتّراكيب، وهو ما يُجسِّد حالة الانشطار التي تتلبّس الذّات في مثل هذا الموقف. وإذا كان حضور الجسر قد بقي ماثلًا في وَعْي الذّات طيلةَ هذه الرِّحلة، إلى حدّ أنّه بات ذا أثرٍ نفسيٍّ متحكِّمٍ في حركة الزّمن التي أصبحت تُقاس بالنَّظر إليه: "ما هو الزّمنُ الآن؟ جسرٌ يطولُ/ ويقصُرُ"[74]، فإنّ هذا الحضور أصبح هو الحقيقة الماثلة في سيرة الذّات بما تُعبِّر عنه من وطأة هذا النّفي، وحِدّة الشُعور الملازِم له: "وحملقَ في الجسرِ: هذا هو الباب/ بابُ الحقيقةِ. لا نستطيعُ الدّخولَ ولا/ نستطيعُ الخروجَ/ ولا يُعْرَفُ الشّيءُ من ضدِّه/ الممراتُ مغلقةٌ/ والسّماءُ رماديّةُ الوجهِ ضيِّقةٌ"[75]. وهو المعنى الذي يؤكِّدُه الشّاعر - في موضعٍ لاحق - بدلالات إضافيّة تكشف مرارةَ الانتظار التي يُكابدُها كلُّ مَن يسوقُه قدرُه إلى التعامل معَ هذا الجسر: "أمشي ولا أستطيعَ الدّخولَ ولا أستطيعُ/ الخروجَ ... أَدورُ كزهرةِ عبّادِ شمسٍ"[76].

وتبقى فكرة التّعالق بين المنفى والغربة في هذا الجانب بالغةَ الوضوح على نحو ما يشير فخري صالح[77]؛ فالشّاعر لا يفوتُه تصويرُ متاهاتِ التّغرُّب ودروبِه التي ظلّت تَسِمُ سيرة الذّات وكذا سيرة المنفيّين معَها[78]. كما لا يفوتُه أيضًا تصويرُ ذلك الإحساس المُنْكَسِر الذي يستشعرُه كلُّ غريبٍ مُقتلَع من مكانه: "يُعرفُ الغرباءُ من النّظرِ المتقطِّعِ في الماءِ/ أو يُعرفون من الانطواءِ وتأتأةِ المشي/ فابنُ البلادِ يسيرُ إلى هدفٍ واضحٍ/ مستقيمَ الخُطى. والغريبُ يدورُ على/ نفسِه حائرًا"[79]. بل لقد بلغ هذا الإحساسُ غايتَه في سيرة المنفيّ الذي طُبعت شخصيّتُه بأنماطٍ من الممارسات والسّلوكيّات التي كانت تميزه عن الآخرين، فبدا ذلك الغريبَ الذي يثيرُ دائمًا فضولَ الآخر وتوجُّسَه:

ولكنَّ أسلوبَنا في/ عبورِ الشّوارعِ من زمنٍ نحو آخرَ/ كان يُثيرُ التّساؤلَ: مَنْ هؤلاءِ/ الذين إذا شاهدوا نخلةً وقفوا/ صامتين، وخرّوا على ظلّها ساجدين؟/ ومَن هؤلاء الذين إذا ضحكوا أزعجوا/ الآخرين؟[80].

والإحالة التّناصيّة - في هذا المقتبس - إلى نخلة عبدالرحمن الدّاخل واضحة بما تثيرُه من معاني النّفي والغربة الممتزجة بمشاعر الحنين العارم إلى المكان الذي تقطّعت سُبُل الاتصال به، كما أنّ تأثُرَها بالأسلوب القرآنيّ (وخرّوا على ظلّها ساجدين) أضفى على علاقة الذات بالمكان ظلالًا قدسيّة مهيبة. وإذا كانت طريق العودة التي لا تتمُّ إلا عبر هذا الجسر قد أخذت - كما بدا - كثيرًا من الجهد والمكابدات، فإنّ الذّات تسعى إلى تجاوز كلّ ذلك باستثمار طاقة الرّوح، فتستحثّ الحمامة: "طيري إلى سِدْرةِ المنتهى/ تحتَ شباكِنا، يا حمامةُ طيري وطيري"[81]، وذلك بما يُشْبِهِ المعراج الصُّوفيّ الذي ينسى فيه المريدُ شعورَه، مُتحرِّرًا من جسده: "قلتُ: يا صاحبي، أفرغتْني الطّريقُ/ الطّويلةُ من جسدي. لا أُحسُّ بصلصالِه/ لا أُحسُّ بأحوالِه. كلّما سِرتُ طرتُ/ خطايَ رؤاي"[82]، مستذكرًا الماضي بكلّ أثيريّته وصفائه، وكأنّ هذه الذّات بذلك تجترحُ زمنَها الخاصّ الذي تتسامى به على حقائق الواقع ومراراته:

وعمّا قليلٍ نقلّدُ أصواتَنا/ حينَ كنّا صغيرين. نلثغُ بالسّينِ واللام/ نغفو كزوجيْ يمامٍ على كرمةٍ ترتدي/ البيتَ. عمّا قليلٍ تُطلُّ علينا الحياةُ/ بديهيّةً. فالجبالُ على حالِها، خلفَ/ صورتِها في مُخيّلتي. والسّماءُ القديمةُ/ صافيةُ اللونِ والذّهن، إن لمْ/ يَخُنّي الخيال، تظلُّ على حالِها/ مثلَ صورتِها في مخيّلتي، والهواءُ/ الشّهيُّ النّقيُّ البهيُّ يظلُّ على/ حالِه في انتظاري.. يظلُّ على حالِه[83].

وتأكيدًا لهذا المَنْحَى الذي يسعى إلى مقاومة ثِقَل اللّحظة الرّاهنة التي تعيشُها الذّات في تجربة العودة هذه، ينفتحُ النّصّ - في منتصفه تقريبًا - على بنيةٍ إيقاعيّةٍ ميّزها الشّاعر عن بقيّة مقاطع القصيدة كتابيًّا، وجعلها في خمسةَ عشرَ مقطعًا يُحيلُ كلُّ مقطعٍ منها إلى شكل هو أقرب - في أغلب هذه المقاطع - إلى الشّكل التقليديّ للبيت الشّعريّ، "حيث يحضر الرّوي في السّطر الثاني والرّابع مشاكلةً لحضوره في الشّطر الثاني من البيت الأوّل والرابع من البيت الثاني في القصيدة التقليديّة، وقد أسهم ابتداءُ مقاطعِ الحلم كلِّها بحرف السّين على تأكيد الإيقاع الخارجيّ، وعلى تأكيد الإيقاع الدّاخليّ من خلال دلالته على التّسويف"[84].

في هذه البنية يتوحّد صوتا النّصّ الشّعريّ، ويدخلان في حالةٍ من الحلم المسترسل الأثير: "وقُلْنا معًا، وعلى حِدَةٍ، حالِمَين"[85]، ليقدّمَ الشّاعرُ - بعد هذا الافتتاح - لحنًا غنائيًّا شفيفًا

تحضر فيه أطرافٌ من سيرة الذّات والجماعة حيث الذّكرى والحنين والمكان والطّفولة والشّباب والأُسطورة ...، ومعَ أنّ هذه المقاطع تنهضُ على رؤية مستقبليّة، تُظْهِرُ ما ستقومُ به الذّات حالَ وصولها المكان، مبتدئةً كلَّ مقطعٍ بالسّين الدّالّة على التّسويف كما ذُكِر، إلّا أنّ هذه المقاطع تمتحُ - في الأساس - مادّتَها من مخزونٍ ثريٍّ مستجلَبٍ من ذكريات الذّات، ولا سيّما في مرحلتي الطّفولة والشّباب:

- سأُسندُ رأسي إلى جذعِ خَرُّوبةٍ/ هي أُمّي، ولو أنكرتْني/ سأغفو قليلًا،
ويحملُني طائرانِ صغيران/ أعلى وأعلى... إلى نجمةٍ شردتْني/

- سأَنظرُ نحو اليمين، إلى جهةِ الياسمين/ هناك تعلَّمْتُ أُولى أغاني الجسدْ/
سأنظرُ نحو اليسار، إلى جهةِ البحرِ/ حيثُ تعلَّمتُ صَيْدَ الزَّبَدْ[86].

ويُلحَظ أنّ "مقاطع الحلم" هذه بما تتضمّنه من ذكرياتٍ ومواقفَ تؤكّد ارتباط الذّات بالمكان، والتّوحُّد بعناصره وموجوداته، والاحتفاء بكلّ ما يتعلّق به من ماضٍ وحياة، بل إنّ حضورَ الذّات في هذا المكان متجذّرٌ فيه منذ أن رأت النُّور لأوّل مرّة: "سيلسعُني وَرْدُ آذارَ، حيث وُلدتُ/ لأوّل مرّة/ ستحملُ بي زهرةُ الجُلّنار، وأُولدُ منها لآخر مرّة"[87]. ولعلّ هذا الاستحضار يأتي - في الأساس - لمواجهة قتامة الحالة التي تعيشُها الذّات "هنا" و"الآن"، فكأنّ التشبُّثَ بكلّ ما هو غائب تعبيرٌ عن رغبة الذّات في تأكيد وجودها بما يتعرّض له من محو وإلغاء؛ "ولذا فإنّ كلَّ ما يفعلُه الإنسان يكمن في حفظ كلّ ما يغيب في الذّاكرة، وهذا نَمَطٌ من التشبُّث الإنسانيّ باستحضار ما يغيب وحفظه حيًّا في الذّاكرة الفرديّة والجماعيّة على حدٍّ سواء"[88]. وهو ما يُؤكّده درويش في أحد حواراته بالقول: "... أمّا الذاكرة الفرديّة فهي شاعريّة ترتبطُ بشيءٍ حميم، وتحنُّ إلى المكان الحميم، التي توقظ زيارتُه الواقعيّة أو المتخيَّلة كلّ ما في الزّمن الماضي من جمال. إنّها تعود دائمًا إلى طفولةٍ دائمةٍ، لكنّ الطفولة طارت، وربّما يكون المكان قد تعرّض لتغييرات جغرافيّة جعلتْه مكانًا آخرَ، وربما لم يعد البيتُ الأوّل موجودًا، لكنّ ذلك المتغيّر والغائب والمفقود وغير الموجود يبقى ثابتًا في الذّاكرة"[89].

(3)

في قصيدة "**منفى3: كوشم يدٍ في معلّقة الشّاعر الجاهليّ**"[90] تحضر سيرةُ الذّات والجماعة في نسيج هذا النّصّ الشّعريّ الذي يقوم على حواريّة تنقسم فيها الذّاتُ إلى صوتين على غرار النّصّ السّابق، وهما صوت الذّات/ الأنا في وعيها الحالي ولحظتها الحاضرة، وصوت الذّات/ الهو أو ما كانتْه الذّات ماضيًا. وعَبْرَ هذه البنية الحواريّة التي يتخلّلها الكثير من المقاطع التأمليّة الاستبطانيّة، فضلًا عمّا تتضمّنه من إحالات مرجعيّة غنيّة وتناصّات متعدّدة[91] تمضي

القصيدة في تقديم رؤيتها التي يتقاطعُ فيها الحديث عن المنفى معَ سيرة الذّات والتباس علاقتِها بالآخر والمكان؛ إذ تسير الذّات وراء قرينها في رحلة العودة إلى المكان على نحو يُذكّر بعودة الشّاعر الجاهليّ إلى طلله: "أنا هُوَ، يمشي أمامي وأتبعُهُ/ لا أقولُ له: ههنا، ههنا/ كان شيءٌ بسيطٌ لنا:/ حجرٌ أخضرُ. شَجَرٌ. شارعٌ/ قمرٌ يافعٌ. واقعٌ لم يَعُدْ واقعًا"[92]. وتبدأ أُولى فصول سيرة الذّات - التي لا تنفصل عن الجماعة - بالحديث عن البدايات، حيث مولدُ الذّات في شهر آذار، "شهر العواصف والشّبق العاطفيّ" كما يصفُه النّصّ[93]. وهي الفكرة التي سبق أن ذكرها الشّاعر في النّصّ السّابق، كما أنّه يعيد استحضارَها في كثير من نصوصه وأعماله الإبداعيّة الأخرى[94].

وعلى غرار المفتتح الطّلليّ في القصيدة الجاهليّة يستثير درويش فكرة الحنين التي تبعثُها مشاهدةُ المكان والعودةُ إليه، رابطًا بين مفردة "الغريب" الذي يعود إلى "بئره"، ووقت "الغروب" الذي يُهيِّج في العائد "حنينًا إلى شغف غامض"[95]، وهو ما يبعث في النّفس مزيدًا من الذكريات المؤثّرة، وعند ذاك لا بدّ أن يحضر طيف المرأة الذي يتعالق - تمامًا كما في الوقفة الطّلليّة - معَ المكان وجماليّاته التي يُرْهِفُ الشّاعرُ أدواتِه في صَوْغِها، مستثمرًا القيم الغنائيّة من إيقاع وتكرار وتقفية، بما يمكن أن تؤدّيَه من دور في تجسيد هذا التعالق:

[على شجرِ السّرو/ شرقَ العواطف/غيمٌ مُذَهَّبْ/ وفي القلبِ سمراءُ كالكستناء/ وشفّافة الظّلّ كالماء تُشْرَبْ/ تعال لنلعبْ/ تعالي لنذهبْ/ إلى أيِّ كوكبْ][96].

لكنّ القصيدة تولي لحظة التّهجير والقلع من المكان اهتمامًا ملحوظًا، فتصوِّر معاناة الذّات منذ أن رُحِّلت من موطنها الأصليّ قسرًا، وهي بَعْدُ في أوّل عهدها بالطّفولة. تلك اللحظة التي كثيرًا ما أشار إليها درويش في شعره ونثره معًا[97]؛ فالشّاعر يرصد رحلة الخروج الجماعيّة في البراري تحت ضوء قمرٍ ساطعٍ "ناصع الحزن كالبرتقالة في الليل"[98]، وظيفتُه - أي القمر - أن يرشد السّائرين في طرق التّيه إلى الحالة التي ستلازمُهم كلَّ الوقت: "لاجئين"[99]. هكذا ينقل الشّاعر بداياتِ تغرُّب الذّات عن المكان الأوّل - الرّحم على هذا النّحو المؤثّر:

كان جناحي صغيرًا على الرّيحِ عامئذٍ .../ كنتُ أحسبُ أنّ المكانَ يُعرِّفُ/ بالأُمّهاتِ ورائحةِ المريميّةِ. لا أحدُ/ قالَ لي إنّ هذا المكانَ يُسمّى بلادًا/ وإنّ وراءَ البلادِ حدودًا، وإنّ وراءَ/ الحدودِ مكانًا يُسمّى شتاتًا ومنفى/ لنا. لمْ أكنْ بَعْدُ في حاجةٍ للهُويّةِ/ لكنّهم ... هؤلاءِ الذين يجيئوننا فوقَ/ دبّابةٍ ينقلونَ المكانَ على الشّاحناتِ/ إلى جهةٍ خاطفةْ[100].

والسّطور الشّعريّة السّابقة دالّة في الكشف عن وعي الذّات في زمنِها ذاك. وهو وعي كان يرى المكان في حدود ما تتيحُه له خبرةُ الطّفل في فَهْم الأشياء وإدراكِها[101]. وتتبدّى المفارقة بين هذا المستوى من "الوعي البريء"، إنْ جاز التّعبير، وخطورة الأحداث الجارية، وما أعقبها من صور النّفي، والشّتات، وضياع الهُويّة، واختطاف المكان، ومحاولة طَمْسِه وإخفاء خصوصيّته. ويتأكّد هذا بوضوح مثلًا حين تدعو الذّاتُ قرينَها – لاحقًا - إلى زيارة المدرسة والقرية اللتين تستحضر لهما الذّاكرةُ الصّورةَ التالية: "حائطانِ قديمانِ من دون/ سقفٍ كحرف من لغةٍ شوّهتْها الرّمالُ/ وهزّةُ أرضٍ سدوميّةٌ. بقراتُ سمانٌ/ تنامُ على الأبجديّة. كلبٌ يُحرّك ذيل/ الرّضا والفكاهة. ليلٌ صغيرٌ يرتّبُ/ أشياءه لنشاط الثعالب"[102]، ثمّ الدّعوة إلى زيارة "مقبرة الأهل" التي يجدان أنّ معالمَها قد امّحت تمامًا بقصدٍ متعمّدٍ لإخفاء أيّ أثرٍ يدلُّ حتّى على الأموات: "عَبَثُ ماجنٌ. لم نَجِدْ حَجَرًا واحدًا/ يحملُ اسمَ الضّحيّة، لا اسمي ولا/ اسمك"[103].

وتتواصلُ صورُ التّعبير عن نفي الذّات في طفولتِها، فتبدو آثارُ المكان "مثل وشمِ يدٍ في/ معلّقة الشّاعر الجاهليّ، تمرُّ بنا/ ونمرُّ بها"[104]، حيث تتبدّل معالمُه وأسماؤه التي أَلِفها الشّاعر في طفولته. ويُقيمُ النصُّ - في سبيل تعميق فِعْل المنفى - حوارًا بين الذّات بما كانتْه، وبما هي عليه الآن، مُبْرِزًا أثر ثلاثيّة الزّمن (الأمس، الآن، الغد) وعلاقتها بتحوّلات الذّات والمكان في الوقت ذاته:

- تلك آثارُنا - قالَ من كنتُهُ.../ ههنا يلتقي زمنانِ ويفترقان، فمَن/ أنتَ في حضرةِ "الآن"؟/ قلتُ: أنا أنتَ لولا دُخانُ المصانعِ/ قالَ: ومَن أنتَ في حضرةِ الأمس؟/ قلتُ: أنا نحنُ لولا تطفُّلُ فعلِ/ المُضارعِ/ قال: ومَنْ أنتَ في حضرةِ الغد؟/ قلتُ: قصيدة حبٍّ ستكتبُها حين/ تختارُ، أنتَ بنفسِك أسطورةَ الحبِّ[105].

وهكذا فإنّ الذّات تظلُّ تعيش هذه الحالة من الانقسام والانشطار؛ فاستعراض الماضي واستعادة المكان يتمُّ النّظر إليهما بوعي الذّات في اللحظة الرّاهنة، وكأنّ هذه اللحظة الأخيرة تعمل دائمًا على تبديد تلك النّشوة التي تتملّك الذّات وهي تستعيد ذكرياتِها الأُولى في مكان مولدها وطفولتها، وكلّ ذلك يجري باسم "الواقع" الذي فَرَضَ "ترتيبًا جديدًا" عَبّرَ عنه الشّاعرُ بمثل هذه الصُّور المُؤثّرة:

يقول صدًى من بعيدٍ: هو الواقعيُّ/ هنا. صوتُ أقدارِنا هو. سائقُ/ جرّافةٍ عدّلتْ عفويّةَ هذا المكان/ وقصّتْ جدائلَ زيتونِنا لتناسبَ قَصّةَ/ شَعْرِ الجنودِ، وتفتح شِعْبًا لبغلِ/ نبيٍّ قديم ...[106].

وتقف القصيدةُ - في أحد مقاطعها - على تصوير مكابدات المنفيّين بعد أن تقدُّم بهم العمر، كاشفةً عمّا يتنازعُهم من مشاعرِ الحنين والخذلان، مصوِّرةً ذاكرتَهم المشتَّتة بين وَقْعِ اللّحظة القائمة والزّمن المنصرم[107]. ويُلحظ أنّ الحديث يتحوّل - في هذا المقطع - من ضمير المفرد إلى الجماعة، لينقل لنا صوت هؤلاء المنفيين الذي بقي يُردِّد - برغم كلّ الخسارات - متلبّسًا حالةً من الوجد التي تتعالى على الواقع كما هي طريقة المتصوِّفة: "نمشي ولو في الهزيع الأخير/ من العمر، نمشي ولو خذلتْنا الدّروب/ نطير، كما يفعل المتصوِّف، في الكلمات/ نطير إلى أيِّ أَين!"[108].

وتبقى هذه الحواريّةُ بين الذّات وقرينها قائمةً إلى أن يتدخّل صوتٌ ثالثٌ في النّصّ الشّعريّ، يرى في وجودِهما ما يثيرُ ريبتَه وتوجُّسَه. وهذا الصّوت صوتٌ طارئٌ، كما يصفُه إبراهيم السّعافين[109]، وهو صوتٌ لا يدرك - في ما يبدو - ماضي الذّات، ولا ما ينطوي عليه وعيُها من تمزُّقات حادّة. وكأنّ ملامح الصّراع تتبدّى بين هُويّتين تتجاذبان المكان؛ هويّة أحفاد هذا المكان الذين وُلِدوا فيه، وسيحيون فيه، وهُويّة القادم من "اللامكان" الذي يُصِرُّ على أن يُوجِدَ لنفسِه حضورًا واستقرارًا في هذا المكان. وقد ساعد الحوار على كَشْف أعماق شخصيّة هذا الصّوت الثالث الذي لم يكفّ عن تكرار ارتيابه وشكوكه من أصحاب المكان بمثل هذا الحوار:

فقال: طريقة ظلّكما في ارتداءِ المكان/ تُثيرُ الشّكوك/ سألناهُ: فيمَ تشكّ؟/ فقالَ: بظلٍّ ينازعُ ظلًّا/ فقلنا لهُ: ألأنّ المسافةَ بينَ أمسِ/ وحاضرِنا لم تزلْ خَصْبَةً لثلاثيّةِ الوقت؟/ قال: قتلتُكما أمس/ قلنا: عفا الموتُ عنّا/ فصاحَ: أنا حارسُ الأبديّة/ قولا: وداعًا لما سيكونُ/ وما كان/ قولا وداعًا لرائحةِ الثّومِ/ والدمِ في ظلّ هذا المكان[110].

والمدقِّقُ في هذا المقطع يلحظ تكرار دالّ (الظّلّ)، وهو دالٌّ تكرّر في النّصّ على نحوٍ لافتٍ، بل إنّ له حضورَه الواضحَ في شعر درويش كلِّه[111]. ومن المؤكّد أنّ لهذا الدّالّ مدلولاتِه المختلفةَ التي تتعدّد بتعدُّد السّياقات التي يُوظَّف فيها، ولا تبعد دلالتُه هنا عن فكرة القرين التي تُعدُّ تجسيدًا لثنائيّة الذّات المنقسمة على نفسها والمتقاطعة معَ الآخر في الوقت ذاتِه. لقد بقي الظّلّ قرينًا يلاحق الآخر، ويثير في نفسه الهلع والخوف والشّك، ولم تتمكّن قوّة البطش التي يتملّكها هذا الآخر من قتل "شبح القتيل الذي يطارد القاتل في النّوم وفي اليقظة وفي ما بينهما"[112]، على نحو ما يُعبِّر درويش في نصٍّ موازٍ آخرَ. ولا تقف دلالة الظّلّ عند هذا التّفسير، وإنّما هي تمتدُّ "في مدى السّياقات التي يغدو للظلّ فيها رائحةُ الثّوم حينًا، والدم حينًا ثانيًا، وكلاهما قريبٌ من العدم الذي هو استبدال للموت بالظّلّ، حيث تتأكّد الثنائيّة في مدى الحياة التي هي ظلٌّ على الأرض في النّهاية"[113].

ويُلْحَظ أنّ الشّاعر قد جمع في بناء قصيدته بين عدد من المقاطع السّرديّة والغنائيّة، كاشفًا عن حضور المنفى في سيرة الذّات المنقسمة إلى ذاتين، وهو الانقسام الذي يعبِّر عن مبلغ التّباين في النّظر والموقف من المكان في مرحلتين متباعدتين من العمر كما ذُكِر. وإذا كان الشّاعر قد أبان في المقاطع السّرديّة التي غلبت على تشكيل النّصّ الشّعريّ عن الرّؤية العميقة التي يحملها، مستثمرًا البنية الحواريّة في تصوير تحوّلات المكان والوعي في رحلة العودة هذه، فإنّه - أي الشّاعر - سعى في المقاطع الغنائيّة في هذا النّصّ - والتي ميّزها بشكل طباعيّ مخالف للمقاطع الأُخرى - إلى استعادة الحسّ الحميميّ الذي بقي عالقًا في ذاكرة الذّات تجاه المكان والمرأة معًا:

[حنطيّةٌ كأغاني الحصادِ القديمة/ سمراءُ من لَسْعةِ الليلِ/ بيضاءُ من فَرْطِ ما ضَحِكَ الماءُ/ حين اقتربتِ من النّبعِ .../ عيناكِ لوزيّتان/ وجرحانِ من عَسَلٍ شفتاك/ وساقاكِ برجانِ من مرمرٍ/ ويداكِ على كتفي طائران/ ولي منكِ روحُ تُرفرفُ/ حولَ المكان][114].

(4)

يقدِّم درويش في قصيدة "**منفى4: طباق**"[115]، سيرة غيريّة لشخصيّة ذات حضور عالميّ كبير هي شخصيّة النّاقد والمفكّر الفلسطينيّ الأمريكيّ إدوارد سعيد (1935-2003) الذي شكّل المنفى حضورًا مركزيًّا في حياته وفكره معًا[116]. فالقصيدة تأتي، إذن، استنطاقًا لتجربة سعيد وسيرته في المنفى، من منظور "تستحضرُه مخيّلةُ الشّاعر عن رفيقه وسمته وعاداته، قبل أن ينخرط في حوار تاريخيّ عنه، يثير قضايا الهويّة، ونوع الإبداع، وإشكاليّة المنفى، وحلم العودة، ثمّ يتوحّد معه في عناق المصير، حتّى يتبادلا الوصيّة الأخيرة بما أصبح مستحيلًا في منطق الأحداث"[117]. وقد حدّد درويش - في حوار أُجري معَه - هذه الغاية بقوله: "أردتُ في تلك القصيدة [طباق] أن أرصد سيرة إدوارد سعيد الشّخصيّة والعاطفيّة والسّياسيّة والفكريّة. ومن ثَمَّ، كان إلحاحي على موضوع الوطن والمنفى، الهُويّة الضيّقة والهُويّة الإنسانيّة الواسعة. هذا هو الموضوع الذي كنت أبحث عنه"[118].

وإذا كان المَنْحَى السّرديّ هو الغالب على شكل هذه القصيدة وبنيتها ما يشي أنّ البعد السّيريّ - ما دامت القصيدة تتناول شخصيّةً معيّنة وتستحضر جوانبَ من حياتها وفكرها - سيكون حاضرًا فيها، فإنّ محمود درويش يلامس - في إطار هذه السّيرة - فكرة المنفى التي تجسّدت في حياة سعيد، ويختبر - في الوقت ذاته - موقفَه الفكريّ منها، دون أن يغيب عن البال أنّ علاقة سعيد بالمنفى علاقة مركّبة، كما أنّ موضوعة المنفى تنطوي - في تصوُّره الفكريّ والنّقديّ - على أبعادٍ وعناصرَ متعدّدةٍ ومتعارضةٍ[119]. وبناءً على هذا فإنّه سيُكتفى بمناقشة هذا

الموضوع من البُعْد الذي حملتْه قصيدة "طباق" لا أكثر. معَ بعض الإشارات الخاطفة إلى آراء سعيد التي وردت في بعض مؤلّفاته، وبما يُدعِّمُ قراءة درويش التي استندت - في كتابة هذه القصيدة - إلى مدوّنة سعيد الشّخصيّة والفكريّة في هذا الجانب.

وأوّل ما ينبغي الوقوف عليه هنا هو عنوان القصيدة اللافت "طباق". وهو مصطلح سبقت الإشارة إليه عَرَضًا في مفتتح هذه الدِّراسة، وقد استمدّه درويش من مصطلحات إدوارد سعيد نفسه؛ فالعنوان يعود إلى مصطلح "القراءة الطباقيّة" التي اجترحها سعيد - في الأصل - من المجال الموسيقيّ كما ذُكِر. ودون الخوض في التّفاصيل فإنّ هذه القراءة تقوم على فكرة تعدُّد الأصوات، آخذةً "في الحسبان كلًّا من (أو جميع) الأبعاد لهذا التّعدُّد الصّوتيّ لا بُعْدًا واحدًا، من أجل أن تكتشف ما الذي قد تخفيه القراءة الأحاديّة"[120]. وهو المصطلح الذي يوضِّحُه سعيد في سياق حديثه عن الهُويّة في الصّفحة الأخيرة من سيرته الذاتيّة "خارج المكان"؛ إذ يقول واصفًا التياراتِ المتباينةَ التي تشكّلت منها ذاتُه وكينونتُه: "ولكنّها على الأقلّ في حراك دائم في الزّمان وفي المكان، وبما هي أنواع مختلفة من المركّبات الغريبة، لا تتحرّك بالضّرورة إلى أمام، وإنّما قد يتحرّك أحيانًا واحدُها ضدّ الآخر، على نحو طباقيّ ولكن من غير ما محور مركزيّ"[121]. وواضحٌ أنّ درويش يفيد من هذا الأفق الممتدّ الذي يُولِّدُه هذا المفهوم في قراءة سيرة سعيد وفكره.

وإذا كان درويش يعمد إلى رَسْم شخصيّة سعيد ببعديها الدّاخليّ والخارجيّ، مُبْرِزًا جوانبَ من ممارساتها ومواقفها المختلفة على نحو نابض بالحيويّة والحركة: "نيويورك. إدوارد يصحو على كَسَل/ الفجر. يعزفُ لحنًا لموتسارت. يركضُ/ في ملعب التنس الجامعيّ ..."[122]، فإنه - أي درويش – يُقدِّم - في المقابل - لسعيد شخصيّة مركّبة يفيد في تشكيلها من مفهوم الطِّباق ذاته بما يقوم عليه من تضادّ في الألفاظ والدّلالات والصُّوَر، ولذا تجده يلتقط بعض الإشكاليّات والثنائيّات المتضادّة التي يُثيرُها موضوع المنفى في حياة سعيد، ومنها ثنائيّات المكان (هناك/ هنا) والاسم (إدوارد/ سعيد) واللّغة (إنجليزية/ عربية)، وما يمكن أن تحدثَه هذه الأقانيم من انقسام أو التباس، أو حتى غنًى في حياة الذّات ووعيها:

يقولُ: أنا من هناك. أنا من هنا/ ولستُ هناك ولستُ هنا/ لِيَ اسمانِ يلتقيانِ ويفترقان/ ولي لُغتانِ، نسيتُ بأيِّهما/ كنتُ أحلُمُ/ لي لُغَةٌ إنجليزيّةٌ للكتابةِ/ طيّعةُ المفردات/ ولي لغةٌ من حوارِ السَّماءِ مع/ القدس، فضيّةُ النَّبْرِ، لكنّها/ لا تُطيعُ مخيّلتي![123].

وإذا كان موضوع "الهُويّة" من الموضوعات التي كثيرًا ما تُطرح حين يرد ذِكْرُ المنفى، فإنّ لسعيد - كما تُصوِّره القصيدة - رؤيتَه المتميزة في هذا الجانب: "والهُويّة؟ قلتُ/ فقال: دفاعٌ عن الذّات .../ إنّ الهُويّةَ بنتُ الولادةِ، لكنّها/ في النّهايةِ إبداعُ صاحبِها، لا وراثةَ ماضٍ. أنا المتعدِّدُ.

في/ داخلي خارجي المتجدِّدُ .../"[124]. وهي الفكرة التي يُؤكِّدُها إدوارد سعيد في سيرته الذاتيّة "خارج المكان" بقوله: "بين الحنين والآخر، أرى إلى نفسي كتلة من التّيارات المتدفّقة. أؤثر هذه الفكرة عن نفسي على فكرة الذّات الصّلدة، وهي الهويّة التي يُعلّقُ عليها الكثيرون أهميّةً كبيرة"[125]؛ ولذلك فإنّ رؤية سعيد للهويّة ظلّت تتّسم بالرّحابة والانفتاح، وهي بدلَ أن تكون ميدانًا للأفق الضيّق المنغلق الذي قد يقود إلى كثيرٍ من صُوَر التّعصُّب والصّراع، تأخذ في فَهْم سعيد بُعْدًا كونيًّا أكثرَ ديناميةً وحيويّةً وتفاعُلًا؛ فالهُويّة دائمًا في حالة من التّغيُّر والتّشكُّل، وهي ليست كتلةً جامدةً ثابتةً لا تقبلُ تحوُّلًا أو تجدُّدًا؛ إذ "هنا هامشٌ يتقدَّمُ. أو مركزٌ يتراجعُ/ لا الشّرقُ شَرْقٌ تمامًا/ ولا الغَرْبُ غربٌ تمامًا/ لأنّ الهُويّةَ مفتوحةٌ للتّعدُّدِ/ لا قلعةً أو خنادقَ"[126].

وتكتنز فكرةُ المنفى بدلالات إيجابيّة حيّة حين يعمد الشّاعر إلى تقديم شخصيّة سعيد على هذا القدر من الامتلاء وهذه الفاعليّة؛ فهو "يُحبُّ بلادًا ويرحلُ عنها"[127]، دون أن يجد في الأمرين ما يثير التّناقض، أو ما قد يُشكِّل عائقًا أمامَ ذاتِه المتطلِّعة دائمًا إلى المستقبل والغد: "أنا ما أكونُ وما سأكون/ سأصنعُ نفسي بنفسي"[128]. بل يصبح المنفى لديه فعلًا إراديًّا لا قهريًّا؛ أي إنّه فِعْلٌ مُنْتِجٌ خلّاق: "وأختارُ منفايَ/ منفاي خلفيّة المشهد الملحميَ"[129]. وسعيد يقوم - كما يُقدِّمُه النّصّ، وكما تشهد بذلك سيرتُه ومواقفُه وكتاباتُه - من موقعه ذاك بدور المدافع عن كلِّ قيمة جميلة في الحياة: "أُدافع عن حاجةِ الشُعراء/ إلى الغد والذّكريات معًا/ وأُدافعُ عن شَجَرٍ ترتديه الطّيورُ/ بلادًا ومنفى/ وعن قَمَرٍ لم يزلْ صالحًا لقصيدةِ حبٍّ"[130]. ويتّخذ هذا الدّور "بُعْدًا نضاليًّا" ملتزمًا حين يتّصل بمكانه "الأوّل" الذي بقي حنينُه إليه ودفاعُه عنه قائمًا رغم كلِّ التّحوّلات التي مرّت بها شخصيّةُ سعيد الإشكاليّة. وهو موقفٌ فيه إدانةٌ لا تَخْفَى لضعف أصحاب الفكرة والبلاد اللتين لم يحسنوا الدّفاع عنهما على ما تتمتّعان به من مشروعيّة وعدالة: "أُدافعُ عن فكرةٍ كسرتْها هشاشةُ أصحابِها/ وأُدافعُ عن بلدٍ خَطَفَتْهُ الأساطيرُ"[131].

ومعَ وضوح هذا البعد الإيجابيّ في الموقف من المنفى، أو ما قد يكون للمنفى نفسِه من دورٍ في تطوير تجربة سعيد الحياتيّة والفكريّة، ومدّ وعيه بآفاق إنسانيّة رحبة، فإنّ ذلك لم يحجب عنه تقديم الجانب القاتم من هذه التّجربة في حياته؛ فقد بقي يُحسُّ طيلةَ منفاه بأنّه يعيش "خارج المكان" وَفْقَ ما عَنْوَنَ سيرته الذاتيّة المثيرة التي انطوت على تشخيص عميق لإشكاليّة المنفى وغيرها من قضايا إنسانيّة وفكريّة[132]. كما عبّر سعيد عن هذا الجانب بدقّة في أحد مؤلّفاته المهمّة عن المنفى بقوله: "وجدت نفسي وأنا أُحيي من جديد ما في سنواتي الأولى من مآزقَ سرديّةٍ، إحساسي بالشّكّ وبكوني خارجَ المكان، وشعوري الدّائم بأنني أقفُ في الرّكن الخطأ، في مكان بدا كأنّه ينزلق منّي بعيدًا كلّما حاولتُ أن أحدّدَه أو أصفَه"[133].

وينقل النّصُّ الشّعريُّ جوانبَ من هذا الشُعور القاسي في سيرة سعيد، والحنين العارم الذي ظلّ يسكنُه إلى المكان الأوّل: بيته في حيّ الطالبيّة في القدس، ويُقدِّم درويش هذا المشهد

الحواريّ تقديمًا بالغَ الحيويّة والثّراء حين يبدو سعيد وهو يتسلّل إلى بيتِه كالغريب ليجدَ المكانَ "عامرًا" بغرباء أصبحوا هم مالكيه الفعليّين:

وقفتُ على البابِ كالمتسوِّل/ هل أطلبُ الإذنَ من غرباء ينامون فوق/ سريري
أنا ... بزيارةِ نفسي لخمسِ دقائق؟/هل أنحني باحترامٍ لسُكانِ حلمي
الطّفوليِّ؟/هل يسألون: مَنِ الزّائرُ الأجنبيُّ/الفضوليُّ؟ هل أستطيعُ الكلامَ عن/
السّلم والحرب بين الضّحايا وبين ضحايا/ الضّحايا، بلا جملةٍ اعتراضيّةٍ؟
هل/ يقولون لي: لا مكانَ لحلمين في/ مَخْدَعٍ واحدٍ؟[134].

وإذا كان الشّاعر يستقرئ في هذا النّصّ - كما ذُكر - ملامحَ من سيرة إدوارد سعيد المفكِّر الكونيّ الشّهير الذي بقيت رؤيتُه متجاوزةً للانغلاق وأُحاديّة الهويّة؛ "ففي السّفر الحرّ [كما يَرِدُ على لسانه في نصّ القصيدة] بين الثقافات/ قد يجد الباحثون عن الجوهر البشريّ/ مقاعدَ كافيةً للجميع"[135]، إلّا أنّ رؤية هذا المفكِّر لم تمنعْه - معَ ذلك - من الانحياز لصوت الضّحيّة: "لكنني أَنتمي لسؤال الضّحيّة"[136]، ولم تمنعْه أيضًا من تصوير الجانب المأساويّ في الواقع الذي يبدو أنّ كلّ النّوايا الطّيبة والدّعوات المتسامحة التي ظلّ سعيد نفسُه ينادي بها لم تَجِدْ في هذا العالَم الاستقبال المأمول والاستجابة الكافية، وكأنّنا أمام مفارقة غريبة تتمثّل في أنّ هذا العالَم الذي حقّق في مجالات التّقنية والحضارة والعلم نتائجَ مُبْهِرةً، ما تزال- في المقابل- القيمُ السّاميةُ العليا من تسامح وتعايش وعدالة غائبةً عنه؛ إذ "قد يكون التّقدُّمُ [كما يرد في القصيدة] جِسْرَ الرّجوع إلى البربريّة"[137]. ويبدو أنّ رؤية سعيد/ درويش تخلص إلى أنّ الصّوت الآخر الذي يرى أن "لا مكان لحلمين في مخدع واحد"[138] ما يزال هو الصّوتَ الأعلى في تحديد أُطُر العلاقة بين القويّ والضّعيف في عالَم لا وجود للعدل فيه - وَفْقَ النّصّ - حتّى "في صفحات الكتاب المقدّس!"[139]، ولذا فإنّ النّصّ الشّعريّ ينفتح على مشاهدَ صادمةٍ تُصوِّر حركيّة الصّراع الدّمويّ بين الضّحيّة وجلّادها. وهو الصّراع الذي تُجسّده صورةُ الدّم بما يحملُه اللّون هنا من مؤثّرات بصريّة قاسية:

دَمٌ،

ودمٌ،

ودمٌ

في بلادِك[140]

وتعمُّ صورةُ الدّم وتنتشر لتظهرَ في كلّ شيء، "في اسمي وفي اسمك، في زهرة/ اللوز، في قشرة الموز، في لبن/ الطّفل، في الضّوء والظّلّ، في/ حبّة القمح، في عُلْبَة الملح"؛ إذ ثمة دائمًا

"قنّاصةٌ بارعون يصيبون أهدافَهم بامتياز"[141]. وهي الصّورة التي ساعدت البنيةُ التركيبيّة القائمة على التّوازي والتقفية الداخليّة لكلّ جملتين متتابعتين على خلق إيقاع قادر على شدّ القارئ ولفت انتباهه. ويتوالى حضور الدّم في المقطع، ويُساقُ ذلك في صورة بصريّة معبِّرة حين تبدو "هذه الأرض أصغر من دم أبنائها/ الواقفين على عتبات القيامة مثل/ القرابين"[142]. ويُصعِّد الشّاعر حسّ المأساة حين يتساءل: "هل هذه الأرضُ حقًّا/ مباركةٌ أم مُعَمَّدةٌ بدمٍ ودمٍ ودمٍ؟"[143]. وهي مفارقة صادمة تُصوِّر قَدَرَ هذه الأرض "المباركة" التي لم يهدأ - معَ ذلك - الصِّراع حولَها في يوم من الأيّام. هكذا تطفحُ في المشهد صورةُ الدّم الذي "لا تُجفِّفُه الصّلواتُ ولا الرّمل"[144]، ولا يَعْلَقُ في ذهن القارئ من هذا المشهد - في المحصِّلة - إلا صورةُ هذا الدّم: "دم في النّهار. دم في الظّلام. دم في الكلام."[145].

واللافت في هذا المقطع هو تكرار كلمة "دم"، بصيغتها التنكيريّة، ثلاثَ عشرةَ مرّةً، ومجيئها على الحالات الإعرابيّة الثلاث: الرّفع والنّصب والجرّ (دمٌ، دمًا، دمٍ)، فضلًا عن كتابتها - طباعيًّا - في سطر مستقلّ وعلى نحو مائل مغاير لباقي سطور النّصّ كما ورد أعلاه. ومن المؤكّد أنّ مثل هذا التّشكيل البصريّ في إخراج النّصّ لا يأتي معزولًا عن رؤية الشّاعر والدّلالة التي يتوخّى تقديمَها[146]؛ فالتّكرار من أخصّ وظائفه - كما هو معروف - التّأكيد؛ تأكيد المعنى في وَعْي القارئ. وورودُ كلمة "دم" في حالاتها الإعرابيّة الثلاث يأتي كأنّه استيفاءٌ لكلّ ما تحتملُه هذه اللّفظة من أوضاع وحالات. أمّا الشّكل الطِّباعيّ الذي يرسم هذه الكلمة على هذا النّحو العموديّ المتقاطر، فهو بصورته المغايرة لغيره في الصّفحة من شأنه أن يلفتَ نظرَ القارئ لهذه الكلمة، ويدفعَه إلى التّدقيق فيها وتأمُّل دلالتها، وما يمكن أن يصحبَها - في هذا السِّياق - من مشاعرَ وإيحاءاتٍ يتعمّد الشّاعر إثارتها في وجدان مستقبِل خطابه باستثمار هذا التشكيل البصريّ الذي لا ينفصل - كما ذُكِرَ - عن موقف الشّاعر ورؤيته لما يجري في بلاده من صور العسف والظّلم والتّنكيل.

الخاتمة

قدّم محمود درويش في قصائد المنفى التي وردت في ديوان "كزهر اللوز أو أبعد" جوانبَ وفصولًا من سيرة الذّات والجماعة الفلسطينيّة، فبدت السّيرتان متداخلتين تغذّي كلٌّ منهما الأخرى، وهذا منحًى يلمسُه كلّ من يقرأ شعر درويش الذي يتعذّر فيه فصل الخاصّ عن العامّ؛ إذ إنّ الشّاعر حتّى في أعماله الأخيرة التي كثيرًا ما اتّهم فيها بمفارقة خطّ الجماعة، والانحصار في شرنقة الذّات الضّيّقة، أقول إنّه حتّى في هذا الجانب من الصّعب أن تغيب حكايتُه العامّة: حكاية أرضه وناسه وقضيّته التي لم تتوارَ عن اهتمامه وفكره أبدًا، وإنْ تبدّلت لديه أساليبُ الشّعر وطرائقُه التي حرص دائمًا على تطويرها وتجديدها.

لقد سعى درويش في القصائد موضوع هذه الدِّراسة إلى تقديم سيرة الذّات والجماعة التي لا يمكن تصوّرُها أو استحضارُها بغياب الحديث عن المنفى والغربة والرّحيل، وهذا أمرٌ مفهومٌ إذا ما أدركنا أنّ حياة النَّفي والانسلاخ عن المكان هي التي طبعت حكاية الذات والجماعة الفلسطينيّة، وهي الحكاية التي ما تزال فصولُها تنطق بالكثير من وجوه التنكيل والألم والإكراه، وأنّ حكاية النّفي هذه هي أوّل ما فَتَحَ عليه الطِّفلُ درويش عينيه حين قَدِم على هذه الدُّنيا، وهي آخر ما أغمضهما عليه لحظةَ مغادرته لها بعيدًا وغريبًا في مكان بعيدٍ وغريب. ومعَ ما أثارتْه تجربةُ النَّفي في حياة درويش وسيرته من آثار قاسية ومؤلمة، فإنّه لا يُمكن - في المقابل - إغفالُ أثرها في نُضْج رؤيته وتطوّر شعره بما انفتح عليه من آفاق، وما وصل إليه من حدود وذُرى ما كان بالإمكان ارتيادُها لو بقي الشّاعر جاثمًا في مكانه الأوّل لم يبرحْه!.

Mahmoud Darwish's "Like the Flower of Almond or Beyond": The Poem of Exile and the Narrative of the Self and Community

Mufleh Hweitat, *Department of Arabic Language and Literature, The University of Jordan, Aqaba, Jordan.*

Abstract

This study presents an in-depth analysis of Mahmoud Darwish's Diwan "Like the Flower of Almond or Beyond" from the perspective of the self-narrative as part of the Palestinian collective identity and its relationship with exile as experienced and narrated by the poet. It becomes clear to the reader that the poet depicts, in this collection of poems, phases from his autobiography and from that of his community. The poet associates his personal narrative of exile with the traumatic Palestinian collective memory of successive tragic transformations generated by all forms of victimization such as exile into diaspora and uprooting from homeland the poet and his fellow countrymen were exposed to. In addition, the poet's self-narrative reveals, at the same time, his perception of various issues such as death, love, childhood, old age, homeland, language, time, existence, and his view of the other; issues that are closely related to the life of exile that both the poet as an individual and his community lived in. The poet's self-narrative also portrays, to a large extent, his vision, and the horizons he aspires to reach in this Diwan.

Keywords: Mahmoud Darwish, Like the flower of almond or beyond, Modern arabic poetry, Exile poetry, Autobiography.

الهوامش

(1) سعيد، إدوارد، **المثقف والسُّلطة**، ترجمة: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006، ص92.

(2) سعيد، إدوارد، **تأمّلات حول المنفى ومقالات أخرى**، ترجمة: ثائر ديب، ط2، ج1، دار الآداب، بيروت، 2007، ص132-133.

(3) انظر مثلًا:

McClennen, Sophia A. *The Dialectics of Exile: Nation, Time, Language, and Space in Hispanic Literatures.* West Lafayette: Purdue UP. 2004.

(4) انظر مثلًا: منيف، عبدالرحمن، **الكاتب والمنفى: هموم وآفاق الرواية العربيّة**، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر، بيروت، 1994؛ ناصر، أمجد، **خبط الأجنحة: سيرة المدن والمنافي والرحيل**، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 1996؛ طاهر، بهاء، **الحب في المنفى**، دار الآداب، بيروت، 2008.

(5) صالح، فخري، "مفهوم أدب المنفى"، في: **الكتابة والمنفى**، تحرير: عبد الله إبراهيم، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، والدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2011، ص25.

(6) المرجع نفسه، ص25.

(7) سعيد، تأمّلات حول المنفى ومقالات أخرى، ص124.

(8) درويش، محمود، "عن المنفى"، **المجلة الثقافيّة**، العدد 71، 2008، ص14.

(9) درويش، محمود، **أنا الموقّع أدناه**. حوار: إيفانا مرشليان، ط1، دار الساقي، بيروت، 2014، ص86.

(10) حديدي، صبحي، "محمود درويش في "سرير الغريبة": قصيدة الحبّ والنّداء الملحميّ"، **مجلة الكرمل الجديد**، العدد2، 2011، ص7-32.

(11) المرجع نفسه، ص18.

(12) المرجع نفسه، ص18.

(13) صالح، مفهوم أدب المنفى، ص21-39.

(14) اليوسفي، محمد لطفي، "الكتابة الشّعريّة والمنفى". في: **الكتابة والمنفى**. تحرير: عبد الله إبراهيم، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2011. ص185-209.

(15) Salmi, Charlotta. "A Necessary Forgetfulness of the Memory of Place: Mahmoud Darwish's Poetry of No Return." *Interventions*: *International Journal of Postcolonial Studies* 14, no.1.2012: 55-68.

(16) قطّوس، بسّام، "تأويل المنفى: قراءة في تطوّر رؤية المنفى في شعر محمود درويش". **مجلة جرش للبحوث والدراسات**، المجلد 20، العدد 2، 2019. ص373-404.

(17) درويش، محمود، **كزهر اللّوز أو أبعد**، ط3، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2009.

(18) بلقزيز، عبد الإله، "مقدّمة". في: **هكذا تكلّم محمود درويش: دراسات في ذكرى رحيله**، تحرير: عبد الإله بلقزيز، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2009، ص11.

(19) كتب محمود درويش- كما يصرّح في بعض حواراته- أطرافًا من سيرته الذاتيّة في كتب نثريّة من مثل: "يوميّات الحزن العادي" 1973، و"ذاكرة للنسيان" 1987. انظر: درويش، محمود، "وُلدتُ على دفعات". حوار: عبده وازن، **مجلة الكرمل**، العدد 86، 2006، ص42.

(20) انظر: الشيخ، خليل، **السِّيرة والمتخيّل: قراءات في نماذج عربيّة معاصرة**، ط1، أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان، 2005، ص173-222؛ حديدي، صبحي، "محمود درويش ومثلّث السّيرة: الشّاعر والمكان والتاريخ"، **مجلة الدراسات الفلسطينيّة**، المجلد 19، العدد 76، 2008، ص82-92.

(21) عبيد الله، محمد، **بلاغة المنفى: تجربة في قراءة القصيدة الدرويشيّة**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2021، ص17.

(22) انظر مثلاً: بلعابد، عبد الحق، **عتبات: جيرار جينيت من النّصّ إلى المناصّ**، ط1، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، 2008؛ قطّوس، بسّام، **سيمياء العنوان**، ط1، وزارة الثقافة، عمان، 2011.

(23) درويش، كزهر اللّوز أو أبعد، ص105-125.

(24) المصدر نفسه، ص106، 109، 120، 122.

(25) المصدر نفسه، ص105.

(26) المصدر نفسه، ص106.

(27) المصدر نفسه، ص107.

(28) المصدر نفسه، ص106.

(29) المصدر نفسه، ص106-107.

(30) المصدر نفسه، ص106، 114، 125.

(31) عبيد الله، بلاغة المنفى، ص75.

(32) درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص108. وعن حضور الموت في شعر درويش انظر مثلًا: المساوي، عبد السّلام، **جماليّات الموت في شعر محمود درويش**، ط1، دار السّاقي، بيروت، 2009؛ الغرافي، مصطفى، "خطاب الموت في جداريّة محمود درويش"، **مجلة نزوى**، العدد 72، 2012، ص38-

47؛ عصفور، جابر، **تحوّلات شعريّة**، ط1، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 2017، ص281-297، ص337-344.

(33) درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص109.

(34) عبيد الله، بلاغة المنفى، ص124.

(35) درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص111.

(36) تبدو فكرة استعادة سيرة البيوت القديمة وما يحفّ بها من وقائعَ وذكرياتٍ رغبة قديمة متأصّلة في مشروع درويش الإبداعيّ؛ فهو يقول مثلًا في رسالة موجّهة إلى سميح القاسم عام 1986: "وسأبدأ في هذا الخريف بكتابة الكتاب الذي يلاحقني هاجسُه منذ أربع سنوات، كتاب البيوت التي عشتُ فيها، في الوطن والمنفى، منذ البيت الأول إلى الآن. هو شيء من سيرة البيوت الذاتيّة، أكثر من خمسة وعشرين بيتًا، ولا بيت لي، لا عنوان لي". انظر: درويش، محمود، وسميح القاسم، **الرسائل**، دار العودة، بيروت، 1990، ص102.

(37) درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص112-113.

(38) المصدر نفسه، ص114.

(39) المصدر نفسه، ص117.

(40) المصدر نفسه، ص115.

(41) المصدر نفسه، ص117-118.

(42) المصدر نفسه، ص120.

(43) المصدر نفسه، ص106، 109.

(44) المصدر نفسه، ص120.

(45) شاهين، محمّد، "نزار قبّاني: بيت الدّمشقيّ بيت من الشّعر"، **مجلة نزوى**، العدد 95، 2018، ص285.

(46) المرجع نفسه، ص285.

(47) درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص120.

(48) المصدر نفسه، ص120-121.

(49) المصدر نفسه، ص122.

(50) شاهين، نزار قباني: بيت الدمشقيّ بيت من الشّعر، ص286.

(51) درويش، محمود، **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**، ط1، مؤسّسة محمود درويش ودار الناشر، رام الله، الأهليّة للنشر والتوزيع، عمّان، 2014، ص113-115.

(52) انظر: اليوسفي، الكتابة الشّعريّة والمنفى، ص198؛ صالح، فخري، "عالم محمود درويش الشّعريّ"، مجلد2. في: **الثقافة العربيّة في القرن العشرين** - الحصيلة الأدبيّة والفنيّة. مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، 2018، ص1232.

(53) انظر مثلًا: درويش، محمود، **لماذا تركت الحصان وحيدًا**، ط1، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 1995، ص115-118، 158؛ درويش، محمود، **جداريّة محمود درويش**، ط1، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2000، ص66-67.

(54) الموسى، نهاد، "الفتنة باللّغة في خطاب محمود درويش"، **مجلة العربي**، العدد 650، 2013، ص125.

(55) درويش، عن المنفى، ص14.

(56) درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص122.

(57) المصدر نفسه، ص122.

(58) المصدر نفسه، ص123.

(59) المصدر نفسه، ص123.

(60) المصدر نفسه، ص123.

(61) المصدر نفسه، ص124.

(62) انظر: العلاق، علي جعفر، "محمود درويش: بنية النّصّ وفتنة المجاز"، في: **من نصّ الأسطورة إلى أسطورة النصّ**، ط2، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمّان، 2017، ص70-79.

(63) المرجع نفسه، ص71.

(64) درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص129-149.

(65) عصفور، تحوّلات شعريّة، ص313-324.

(66) لم يكن هذا السّؤال جديدًا على شعر محمود درويش؛ فقد سبق أن سَبَرَ أغوارَه على نحو من الإفاضة والعمق في مطوّلة شعريّة شهيرة له هي: "مأساة النرجس ملهاة الفضّة". انظر: درويش، محمود، **أرى ما أريد**، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1990، ص51-78.

(67) درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص130.

(68) المصدر نفسه، ص131.

(69) المصدر نفسه، ص131.

(70) المصدر نفسه، ص130-131.

(71) السعافين، إبراهيم، **شعر محمود درويش: تحوّلات الرؤية تحوّلات اللغة**، ط1، دار الشّروق للنشر والتوزيع، عمّان، 2018، ص311-312.

(72) درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص142.

(73) المصدر نفسه، ص135-136.

(74) المصدر نفسه، ص143.

(75) المصدر نفسه، ص145.

(76) المصدر نفسه، ص149.

(77) صالح، مفهوم أدب المنفى، ص26.

(78) درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص136.

(79) المصدر نفسه، ص135.

(80) المصدر نفسه، ص134-135.

(81) المصدر نفسه، ص132-133.

(82) المصدر نفسه، ص133-134.

(83) المصدر نفسه، ص133.

(84) خليل، لؤي علي، "نصّ السّيولة والصّلابة: على حافة الشّعر والنّثر"، **مجلة جامعة دمشق**، المجلد 29، العدد 1+2، 2013، ص431.

(85) درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص137.

(86) المصدر نفسه، ص137-138.

(87) المصدر نفسه، ص141.

(88) الزعبي، زياد، "التأمُّلات الشّاردة في حضرة الغياب: درويش هناك آنذاك وهنا الآن"، **مجلة العربي**، العدد 650، 2013، ص114.

(89) درويش، محمود، "حوار أدونيس ومحمود درويش"، **مجلة الكلمة الإلكترونية**، العدد 21، 2008، في: http://www.alkalimah.net/Articles/Read/3032

(90) درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص153-175.

(91) انظر: يعقوب، ناصر حسن، "حواريّة الذات وثنائيّة الدّلالة: قراءة في قصيدة كوشم يد في معلّقة الشّاعر الجاهليّ لمحمود درويش"، **المجلة الأردنيّة في اللغة العربيّة وآدابها**، المجلد 5، العدد 4، 2009، ص91-122؛ السعافين، شعر محمود درويش، ص312-314.

(92) درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص153.

(93) المصدر نفسه، ص154.

(94) من ذلك مثلًا ما يورده درويش - في فترة مبكّرة من حياته - عن هذه اللحظة في قصيدة "الأرض": "وفي شهر آذار، قبل ثلاثين عامًا وخمس حروب/ وُلدتُ على كومة من حشيش القبور المضيء/ أبي كان في قبضة الإنجليز. وأمي تربّي جديلتها/ وامتدادي على العشب. كنتُ أحبُّ "جراح الحبيب"، وأجمعها في جيوبي، فتذبل عند الظهيرة ...". انظر: درويش، محمود، **الديوان: الأعمال الأولى 2**، ط1، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2005، ص287.

(95) درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص155.

(96) المصدر نفسه، ص155-156.

(97) انظر مثلًا: درويش، محمود، "حيرة العائد"، في: **الأعمال الجديدة الكاملة 3**، ط1، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2009، ص229-231.

(98) درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص156.

(99) المصدر نفسه، ص156. وقد سبق أن عبّر درويش عن لحظة التهجير هذه غير مرّة، من ذلك ما يورده في مقالته "المنفى المتدرّج". يقول: "ولكن ابن السّادسة لم يكن في حاجة إلى من يؤرِّخ له، ليعرف طريق المصائر الغامضة التي يفتحها هذا الليل الواسع الممتدّ من قرية على أحد تلال الجليل، إلى شمال يضيئه قمرٌ بدويّ معلّق فوق الجبال: كان شعب بأسره يُقتلع من خبزه السّاخن، ومن حاضره الطازج ليزجَّ به في ماض قادم. هناك ... في جنوب لبنان، نُصبت خيامٌ سريعة العطب لنا. ومنذ الآن، ستتغيّر أسماؤنا. منذ الآن سنصير شيئًا واحدًا، بلا فروق. منذ الآن سنُدمغ بختم جمركيّ واحد: لاجئون". انظر: درويش، **الأعمال الجديدة الكاملة 3**، ص230.

(100) درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص157.

(101) تحضر ذاكرة الطفل التي ترصد حادثة التهجير والاقتلاع من المكان في أعمال أخرى لدرويش، من ذلك مثلًا قصيدته "أبد الصّبار" الواردة في ديوانه "لماذا تركتَ الحصان وحيدًا". انظر: درويش، **لماذا تركت الحصان وحيدًا**، ص32-35.

(102) درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص171-172.

(103) المصدر نفسه، ص172.

(104) المصدر نفسه، ص157-158.

(105) المصدر نفسه، ص158-159.

(106) المصدر نفسه، ص165-166.

(107) المصدر نفسه، ص162.

(108) المصدر نفسه، ص163.

(109) السعافين، شعر محمود درويش، ص312.

(110) درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص168.

(111) عصفور، تحوّلات شعريّة، ص320-323.

(112) درويش، محمود، **في حضرة الغياب**، ط1، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2006، ص70.

(113) عصفور، تحوّلات شعريّة، ص323.

(114) درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص159-160.

(115) المصدر نفسه، ص179-197.

(116) إبراهيم، عبد الله، "تشريح حالة المنفى: مدوّنة إدوارد سعيد"، في: **الكتابة والمنفى**، تحرير: عبدالله إبراهيم، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، والدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2011، ص283-310.

(117) فضل، صلاح، **محمود درويش: حالة شعريّة**، ط1، الدار المصريّة اللبنانيّة، القاهرة، 2010، ص104.

(118) ابن شريف، عبد الصمد، "حوار تلفزيونيّ مع القناة الثانية المغربيّة أجراه عبد الصمد بن شريف"، ونشر في جريدة القدس العربي 22/ 3/ 2005 في: **محمود درويش: سنكون يومًا ما نريد**، تحرير: مهند عبد الحميد، وزارة الثقافة الفلسطينيّة، رام الله، 2009، ص135.

(119) حَظِي المنفى باهتمام بالغ في كتابات إدوارد سعيد ومقارباته الفكريّة والنقديّة. للمزيد عن هذا الجانب انظر مثلًا: سعيد، **المثقف والسُلْطة**، ص92-116؛ سعيد، **تأمّلات حول المنفى ومقالات أخرى**، ص117-133.

(120) أشكروفت، بيل، وبال أهلواليا، **إدوارد سعيد: مفارقة الهويّة**، ترجمة: سهيل نجم، ط1، نينوى للدراسات والنشر، ودار الكتاب العربي، دمشق، 2000، ص129.

(121) سعيد، إدوارد، **خارج المكان**، ترجمة: فواز طرابيشي، ط1، دار الآداب، بيروت، 2000، ص358-359.

(122) درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص181.

(123) المصدر نفسه، ص182-183.

(124) المصدر نفسه، ص183.

(125) سعيد، خارج المكان، ص356.

(126) درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص185.

(127) المصدر نفسه، ص187.

(128) المصدر نفسه، ص187.

(129) المصدر نفسه، ص187.

(130) المصدر نفسه، ص187.

(131) المصدر نفسه، ص188.

(132) انظر مثلًا: الشيخ، السِّيرة والمتخيّل، ص247-257.

(133) سعيد، تأمّلات حول المنفى ومقالات أخرى، ص371.

(134) درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص191.

(135) المصدر نفسه، ص185.

(136) المصدر نفسه، ص183.

(137) المصدر نفسه، ص181.

(138) المصدر نفسه، ص191.

(139) المصدر نفسه، ص193.

(140) المصدر نفسه، ص192.

(141) المصدر نفسه، ص192.

(142) المصدر نفسه، ص193.

(143) المصدر نفسه، ص193.

(144) المصدر نفسه، ص193.

(145) المصدر نفسه، ص193.

(146) انظر: الرواشدة، سامح، "تقنيات التشكيل البَصَريّ في الشِّعر العربيّ المعاصر"، **مجلة مؤتة للبحوث والدراسات**، المجلد 12، العدد 2، 1997، ص501-542.

المصادر والمراجع

العربيّة

إبراهيم، عبد الله. "تشريح حالة المنفى: مدوّنة إدوارد سعيد". في: **الكتابة والمنفى**، تحرير: عبد الله إبراهيم، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2011.

أشكروفت، بيل، وبال أهلواليا. **إدوارد سعيد: مفارقة الهويّة**، ترجمة: سهيل نجم، ط1، نينوى للدراسات والنشر، ودار الكتاب العربي، دمشق، 2000.

بلعابد، عبد الحق. **عتبات: جيرار جينيت من النّصّ إلى المناصّ**، ط1، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008.

بلقزيز، عبد الإله. "مقدّمة". في: **هكذا تكلّم محمود درويش: دراسات في ذكرى رحيله**، تحرير: عبد الإله بلقزيز، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2009.

حديدي، صبحي. "محمود درويش ومثلّث السّيرة: الشّاعر والمكان والتاريخ"، **مجلة الدّراسات الفلسطينيّة**، المجلد 19، العدد 76، 2008.

حديدي، صبحي. "محمود درويش في "سرير الغريبة": قصيدة الحبّ والنّداء الملحميّ"، **مجلة الكرمل الجديد**، العدد 2، 2011.

خليل، لؤي علي. "نصّ السّيولة والصّلابة: على حافة الشّعر والنّثر"، **مجلة جامعة دمشق**، المجلد 19، العدد 1+2، 2013.

درويش، محمود. **أرى ما أريد**، ط1، دار توبقال للنشر، دار توبقال، 1990.

درويش، محمود، وسميح القاسم. **الرسائل**، دار العودة، بيروت، 1990.

درويش، محمود. **لماذا تركت الحصان وحيدًا**، ط1، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 1995.

درويش، محمود. **جداريّة محمود درويش**، ط1، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2000.

درويش، محمود. **الديوان: الأعمال الأولى 2**، ط1، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2005.

درويش، محمود. **في حضرة الغياب**، ط1، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2006.

درويش، محمود. "وُلدتُ على دفعات"، حوار: عبده وازن، **مجلة الكرمل**، العدد 86، 2006.

درويش، محمود. "عن المنفى"، **المجلة الثقافيّة**، العدد 71، 2008.

درويش، محمود.2008. "حوار أدونيس ومحمود درويش"، **مجلة الكلمة الإلكترونية**، العدد 21. (http://www.alkalimah.net/Articles/Read/3032)

درويش، محمود. **كزهر اللّوز أو أبعد**، ط3، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2009.

درويش، محمود. **الأعمال الجديدة الكاملة 3**، ط1، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2009.

درويش، محمود. **أنا الموقّع أدناه**، حوار: إيفانا مرشليان، ط1، دار الساقي، بيروت، 2014.

درويش، محمود. **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**، ط1، مؤسّسة محمود درويش ودار الناشر، رام الله، الأهليّة للنشر والتوزيع، عمّان، 2014.

الرواشدة، سامح. "تقنيات التشكيل البصريّ في الشّعر العربيّ المعاصر"، **مجلة مؤتة للبحوث والدراسات**، المجلد 12، العدد 2، 1997.

الزعبي، زياد. "التأمُّلات الشّاردة في حضرة الغياب: درويش هناك آنذاك وهنا الآن"، **مجلة العربي**، العدد 650، 2013.

السّعافين، إبراهيم. **شعر محمود درويش: تحوّلات الرؤية تحوّلات اللغة**، ط1، دار الشّروق للنشر والتوزيع، عمّان، 2018.

سعيد، إدوارد. **خارج المكان**، ترجمة: فواز طرابيشي، ط1، دار الآداب، بيروت، 2000.

سعيد، إدوارد. **المثقف والسُّلْطة**، ترجمة: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006.

سعيد، إدوارد. **تأمّلات حول المنفى ومقالات أخرى**، ترجمة: ثائر ديب، ط2، ج1، دار الآداب، بيروت، 2007.

شاهين، محمّد. "نزار قبّاني: بيت الدّمشقيّ بيت من الشّعر"، **مجلة نزوى**، العدد 95، 2018.

ابن شريف، عبد الصمد. "حوار تلفزيونيّ مع القناة الثانية المغربيّة أجراه عبد الصّمد بن شريف"، ونُشِر في جريدة القدس العربي 22/ 3/ 2005 في: **محمود درويش: سنكون يومًا ما نريد**، تحرير: مهند عبد الحميد، وزارة الثقافة الفلسطينيّة، رام الله، 2009.

الشّيخ، خليل. **السِّيرة والمتخيّل: قراءات في نماذج عربيّة معاصرة**، ط1، أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان، 2005.

صالح، فخري. "مفهوم أدب المنفى". في: **الكتابة والمنفى**، تحرير: عبدالله إبراهيم، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2011.

صالح، فخري. "عالم محمود درويش الشّعريّ"، مجلد2، في: **الثقافة العربيّة في القرن العشرين**- الحصيلة الأدبيّة والفنيّة، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، 2018.

طاهر، بهاء. **الحب في المنفى**، دار الآداب، بيروت، 2008.

عبيد الله، محمد. **بلاغة المنفى: تجربة في قراءة القصيدة الدرويشيّة**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2021.

عصفور، جابر. **تحوّلات شعريّة**، ط1، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 2017.

العلاق، علي جعفر. "محمود درويش: بنية النّصّ وفتنة المجاز". في: **من نصّ الأسطورة إلى أسطورة النصّ**، ط2، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمّان، 2017.

الغرافي، مصطفى. "خطاب الموت في جداريّة محمود درويش"، **مجلة نزوى**، العدد 72، 2012.

فضل، صلاح. **محمود درويش: حالة شعريّة**، ط1، الدار المصريّة اللبنانيّة، القاهرة، 2010.

قطّوس، بسّام. **سيمياء العنوان**، ط1، وزارة الثقافة، عمّان، 2011.

قطّوس، بسّام. "تأويل المنفى: قراءة في تطوّر رؤية المنفى في شعر محمود درويش"، **مجلة جرش للبحوث والدّراسات**، المجلد 20، العدد2، 2019.

المساوي، عبد السلام. **جماليّات الموت في شعر محمود درويش**، ط1، دار السّاقي، بيروت، 2009.

منيف، عبد الرحمن. **الكاتب والمنفى: هموم وآفاق الرواية العربيّة**، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر، بيروت، 1994.

الموسى، نهاد. "الفتنة باللّغة في خطاب محمود درويش"، **مجلة العربي**، العدد 650، 2013.

ناصر، أمجد. **خبط الأجنحة: سيرة المدن والمنافي والرحيل**، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 1996.

يعقوب، ناصر حسن. "حواريّة الذات وثنائيّة الدّلالة: قراءة في قصيدة "كوشم يد في معلّقة الشّاعر الجاهليّ" لمحمود درويش"، **المجلة الأردنيّة في اللغة العربيّة وآدابها**، المجلد 5، العدد 4، 2009.

اليوسفي، محمد لطفي. "الكتابة الشّعريّة والمنفى". في: **الكتابة والمنفى**، تحرير: عبد الله إبراهيم، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2011.

References

Al-'Allāq, Ali. (2017)."Mahmoud Darwish: Binyat al-Nas wa Fitnat al-Majāz", in: *Min Nas al-U'stūrati Ilā U'stūrati al-Nas*. 2nd ed. Amman: Dār Fadā'āt lil-Nashr wa al-Tawzī'.

Al-Ghurāfī, Mustafā. (2012). "Khitab al-Mawt fī Jidāriyyati Mahmoud Darwish", *Majallat Nizwa* 72: 38-47.

Al-Masāwī, 'Abd ul-Salām. (2009). *Jamāliyyātu al-Mawt fī Shi'r Mahmoud Darwish*, 1st ed. Baeirut: Dar Al-Saqī.

Al-Mūsā, Nihād. (2013). "al-Fitnatu bil-Lughati fī Khitābi Mahmoud Darwīsh", *Majallat al-'Arabī* 650: 123-26.

Al-Rawāshdeh, Sāmih. (1997). "Taqniyāt al-Tashkīl al-Basarī fī al-Shi'r al-'Arabī al-Mu'āsir", *Mu'tah lil-Buhūtyh wad-Dirasāt* 12, no. 2: 501-42.

Al-Sa'āfīn, Ibrāhīm. (2018). *Shi'r Mahmoud Darwish: Tahawulātu al-Ru'uati Tahawulāt al- Lughati* , 1st ed. Amman: Dar Al-Shorouk lil-Nashr wa al-Tawzī'.

Al-Shaikh, Khalīl. (2005). *al-Sīra wa al-Mutakhiyyal: Qirā'ātun fī Namāthij 'Arabiyya Mu'āsira"*, 1st ed. Amman: Dar Azmina lil-Nashr wa al-Tawzī'.

Al-Yūsufī, Muhammad Lutfī. (2011)."al-Kitābatu al-Shi'riyyatu wa al-Manfā", in: *al-Kitābatu wa al-Manfā*. ed. 'Abdullah Ibrahīm, 1st ed. Beirut: al-Dār al-'Arabiyya lil-'Ulūm Nāshirūn.

Al-Zu'bī, Ziyād. (2013). "al-Ta'mmulātu al-Shāridatu fī Ḥaḍrat al-Ghiyab". *Majallat al-'Arabī* 650: 110-15.

'Asfour, Jābir. (2017). *Tahawulāt Shi'riyya*, 1st ed. Cairo: al-Haī'a al-Misriyya lil-Kitāb.

Ashcroft, Bill and Ahluwalia, Pal, (2000). *Edward Sa'īd: Mufāraqat al-Huwiyya*, Trans. Suhil Najim. 1st ed. Dimashq: Ninawā lil-Dirasāt wa al-Nashr & Dār al-Kitāb al-'Arabī.

Bil'ābid, 'Abd ul-Ḥaq. (2008). *'Atabāt: Gerard Genet min al-Naṣṣ Ilā al-Manāṣṣ*, 1st ed. Beirut: al-Dār al-'Arabiyya lil-'Ulūm Nāshirūn.

Bilqzīz, 'Abd ul-Ilāh. (2009). "Muqaddima",in: *Hākathā Takallama Mahmoud Darwish: Dirāsāt Fī Thikrā Rahīlihi*, ed. 'Abdulilāh Bilqzīz, 1st ed. Beirut: Markiz Dirāsāt al-Wahda al-'Arabiyya.

Darwish, Mahmoud. (1990). *'Arā Mā 'Urīd*, 1st ed. al-Dār al-Baydā': Dār Tūbqāl lil-Nashr.

Darwish, Mahmoud, wa Samīh Al-Qāsim. (1990). *al-Rasā'il*. Beirut: Dār al-'Awda.

Darwish, Mahmoud. (1995). *Limādhā Tarakta al-hisāna Wahīdan*, 1st ed. Beirut: Riadh al-Rayyes lil-Kutub wa al-Nashr.

Darwish, Mahmoud. (2000). *Jidāriyya*, 1st ed. Beirut: Riadh al-Rayyis lil-Kutub wa al-Nashr.

Darwish, Mahmoud. (2005). *al-Dīwān: al-A'māl al-Kamila 2*. 1st ed. Beirut: Riadh al-Rayyis lil-Kutub wa al-Nashr.

Darwish, Mahmoud. (2006). *Fī hathrat al-Ghiyab*. 1st ed. Beirut: Riadh al-Rayyis lil-Kutub wa al-Nashr.

Darwish, Mahmoud. (2006). "Wulidtu ʻAlā Dufuʻāt", hiwār: ʻAbdū Wāzin, *Majallat al-Karmel* 86: 7-68.

Darwish, Mahmoud. (2008). "ʻAn al-Manfā", *al-Majalla al-Thaqāfiyya* 71: 12-14.

Darwish, Mahmoud. (2008). "hiwār Adonīs wa Maḥmoud Darwish", *Majallat Alkalimah*, ʻadad 21. http://www.alkalimah.net/Articles/Read/3032.

Darwish, Mahmoud. (2009). *Kazahr al-Lawz aw Abʻad*, 3rd ed. Beirut: Riadh al-Rayyis lil-Kutub wa al-Nashr.

Darwish, Mahmoud. (2009). *al-Aʻmāl al-Kamila al-Jadīda 3*. 1st ed. Beirut: Riadh al-Rayyis lil-Kutub wa al-Nashr.

Darwish, Mahmoud. (2014). *ʼAnā al-Muwaqqiʻ ʼDnāh*, hiwār: Ivana Marshlyan. 1st ed. Beirut: Dār al-Sāqī.

Darwish, Mahmoud. (2014). *Lā Urīdu Lihāthī al-Qasīda An Tantahī*, 1st ed. Ramallah, Amman: Muassasat Mahmoud Darwish, Dar Al-Nāsher.

Fathl, Salāh. (2010). *Mahmoud Darwish: hālatun Shiʻriyya*, 1st ed. Cairo: al-Dār al-Misriyya al-Lubnāniyya.

Hadīdī, Subhī. (2008). " Mahmoud Darwish wa Muthallath al-Sīrah: al-Shāʻir wa al-Makān wa al-Tārīkh, *Majallat al-Dirāsāt al-Filstīniyya* 19, no. 76: 82-92.

Hadīdī, Subhī. (2011). "Mahmoud Darwish fī Sarīr al-Gharība: Qasidatu al-hubb wa al-Nidā al-Malhamī", *Majallat al-Karmel al-Jadīd* 2: 7-32.

Ibn Sharif, ʻAbd ul-Samad. (2009). "Hiwār Tilifazyounī maʻa al-Qanāt al-Thaniya al-Maghribiyya", in: Sanakūnu Yawmun mā Nurīdu. ed. Muhnnad Abalhamid. Ramallah: Wizārat al-Thaqāfa al-Filastīniyya.

Ibrahīm, ʻAbdullah. (2011). "Tashrīhu hālati al-Manfā: Mudawwanat Edward Saʻīd ", in: *al-Kitābatu wa al-Manfā*. ed. ʻAbdullah Ibrahīm, 1st ed. Beirut: al-Dār al-ʻArabiyya lil-ʻUlūm Nāshirūn.

Khalīl, Lu'aī.(2013). " Nas al-Suyūlati wa al-Salābati: 'Alā Hāffati al-Shi'ri wa al-Nathr". *Majallat Jāmi'at Dimashq* 29, no.1+2: 419-38.

McClennen, Sophia A. (2004). *The Dialectics of Exile: Nation, Time, Language, and Space in Hispanic Literatures.* West Lafayette: Purdue UP.

Munīf, 'Abd ul-Rahmān. (1994). *al-Kātib wa al-Manfā,* Beirut: al-Muassasa al-Arabiyya lid-Dirasāt wan-Nashr.

Nasser, Amjad. (1996). *Khabtu al-Ajniha: Sīrat al-Mudun wa al-Manāfī wa al-Rahīl*, Beirut: Riadh al-Rayyis lil-Kutub wa al-Nashr.

Obaidullah, Mohammad. (2021). *Balāghat al-Manfā: Tajribatun fī Qirā'at al-Qasīda al-Darwīshiyya*, 1st ed. Beirut: al-Muassasa al-Arabiyya lid-Dirasāt wan-Nashr.

Qadūs, Bassām. (2011). *Sīmyā' al-'Unwān*, 1st ed. Amman: Wizārat al-Thaqāfa.

Qadūs, Bassām. (2019). "Ta'wīl al-Manfā: Qirā'a fī Tatawwur Ru'yat al-Manfā fī Shi'r Mahmoud Darwish", *Majallat Jarash lil-Buhūtyh wad-Dirasāt* 20, no. 2: 373-404.

Sa'īd, Edward. (2000). *Khārij al-Makān*, Trans. Fawwāz Tarabishī. 1st ed. Beirut: Dar Al-Aadab.

Sa'īd, Edward. (2006). *Al-Muthaqaf wa al-Sulta*, Trans. Mohammad 'Anānī, Cairo: R'uya lil-Nashr wa al-Tawzī'.

Sa'īd, Edward. (2007). *Ta'mmulāt Hawl al-Manfā wa Maqālātun U'khrā*, Trans. Tha'ir Deeb. 2nd ed. Beirut: Dar Al-Aadab.

Sālih, Fakhrī. (2011). "Mafhoum Adab al-Manfā", in: *al-Kitāba wa al-Manfā*. ed. 'Abdullah Ibrahīm, 1st ed. Beirut: al-Dār al-'Arabiyya lil-'Ulūm Nāshirūn.

Sālih, Fakhrī. (2018). "'Ālam Mahmoud Darwish al-Shi'rī", in: *al-Thaqāfa al-'Arabiyya fī al-Qarn al-'Ishrīn,al-Hasīla al-Adbiyya wa al-Fanniyya*. Beirut: Markiz Dirāsāt al-Wahda al-'Arabiyya. Vol. 2: 1227-34.

Salmi, Charlotta. (2012). “A Necessary Forgetfulness of the Memory of Place: Mahmoud Darwish's Poetry of No Return.” *Interventions*: *International Journal of Postcolonial Studies* 14, no. 1: 55-68.

Shāhīn, Muhammad. (2018). "Nizār Qabbanī: Baytu al-Dimashqī Baytun mīn al-Shi‘r", *Majallat Nizwa* 95: 285-94.

Tahir, Bahā’. (2008). *al-Hubb fī al-Manfā*, Beirut: Dar Al-Aadab.

Ya‘qoup, Nasser. (2009). "Hiwāriyyatu al-Thāt wa Thunā’iyyatu al-Dilāla: Qirā’a fī Qasidat "kawashmi Yadin Fi Mu‘allaqati al-shā‘ir al-Jāhilī" li Mahmoud Darwish. *al-Majalla al-’Urduniyya fi al-Lugha al-‘Arabiyya wa ’ādābihā* 5, no.4: 91-122.