JOURNAL OF ARAB AMERICAN UNIVERSITY
مجلة الجامعة العربية الأمريكية للبحوث

جَدَل المَنْفَى والسِّيرة في شعْر محمود درويش:
قصيدتا: "نهار الثّلاثاء والجوُّ صافٍ" و"طباق" أنموذجًا

مفلح الحويطات
قسم اللغة العربية وآدابها، كلية اللغات، الجامعة الأردنية، العقبة، الأردن
الباحث المراسل: m.hweitat@ju.edu.jo

Received: 19/06/ 2024. *Revised:14/08/2024.* *Accepted: 03/11/2024.* *Published:31/03/2026.*

DIO: 10.35517/AAUP-2026.V12.1.8

الملخّص

تتناول هذه الدِّراسةُ بالنّقد والتّحليل قصيدتين للشّاعر محمود درويش هما: "نهار الثّلاثاء والجوّ صافٍ"، و"طباق" الواردتان في ديوانه: "كزهر اللّوز أو أبعد" تحت عنوان جامع هو "منفى"، وذلك من منظور محدَّد، هو استجلاء سيرة الذّات وتعالقاتها معَ المنفى، كما يرويها الشّاعر في هاتين القصيدتين؛ إذ يتبيّن للقارئ أنّ الشّاعر يُقدّمُ في أولاهما جوانبَ من سيرته الذاتيّة، وفي ثانيتهما جوانبَ من سيرة النّاقد والمفكّر الفلسطينيّ إدوارد سعيد، ويقرن ذلك بما شهدتْه هذه السّيرةُ في شكليها الذاتيّ والغيريّ من تحوّلات متلاحقة، ولّدها ما تعرّضتْ له الذّات من نفي وتهجير واقتلاع من المكان. إلى جانب ذلك، فإنّ هاتين القصيدتين تكشفان- في الوقت ذاته- عن موقف الشّاعر من قضايا متعدّدة، كالموت والحبّ والهُويّة والمكان واللّغة والزّمن والوجود والآخر... وهي قضايا شديدة الصّلة بحياة المنفى، التي عاشتْها الذّات الشّاعرة. كما أنّها 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.

1. المقدِّمة

ارتبطت سِيَرُ كثيرٍ من المبدعين بالمنفى ارتباطًا وثيقًا، وظلّ التّلازُم بين هذين الجانبين من الموضوعات ذاتِ الحضور المُتكرّر في مدوّنة الإبداع على مدى العصور. وإذا كان إدوارد سعيد يرى أنّه "لا يبعث على الأحزان مصيرٌ مثل العيش في المنفى" (سعيد، 2006، ص 92)، بالنّظر إلى ما قد يُحْدِثُه في حياة الإنسان وسيرته من آلام وإكراهات، فإنّه- أي المنفى- يمكن أن يكون ـ أيضًا ـ من المحفِّزات المثيرة للكتابة والإبداع، بل إنّه قد يكون ـ أحيانًا ـ من الخيارات المرغوبة التي يسعى إليها الكثيرون بمَحْضِ إرادتهم واختيارهم. هذا إلى جانب ما قد يحملُه من إيجابيّات أو "لذائذ" بتعبير سعيد نفسه، الذي يرى ـ أيضًا ـ 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 وَعْيٌ طباقيٌّ، كما يُقال في لغة الموسيقى" (سعيد، 2007، ص 132-133).

إنَّ موضوعَ السِّيرة والمنفى من الموضوعات التي قُدِّمتْ فيها جهودٌ بحثيّةٌ كثيرةٌ، تناولت عديدًا 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 (انظر مثلًا: McClennen, 2004). هذا إلى جانب كتابات وإسهامات واسعة، تمثّلتْ تجربةَ المنفى واستوحتْ تأثيرَه في حياة المُبْدِع وسيرته على هذا النّحو أو ذاك (انظر مثلًا: منيف، 1994؛ ناصر، 1996؛ طاهر، 2008).

تُعَدُّ الحالة الفلسطينيّة من أكثر الحالات تمثيلًا لتداخُل السّيرة 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 حوافّه؛ فلا يمكن النّظر إلى الأدب الفلسطينيّ إلا بوصفِه أدبَ منفى واغتراب، ومحاولةً للحفاظ على الهُويّة المهدَّدة" (صالح، 2011، ص 25).

ويتجلّى هذا الجانبُ تمامًا في شعر محمود درويش (1941-2008) الذي اقترن المنفى بسيرته فبدا علامةً بالغةَ الوضوح في شعره (انظر مثلًا: Salmi, 2012, P 55-68؛ اليوسفي، 2011، ص 185-209؛ قطّوس، 2019، ص 373-404)، وهو الشِّعْرُ الذي يُمكن إدراجُه في مجموعِه- كما يرى فخري صالح- "بوصفِه مجازًا للمنفى" (صالح، 2011، ص 25). ويَرْقى- في تقدير إدوارد سعيد- "لأنْ يكونَ ضَرْبًا من الجهد الملحميّ الرّامي إلى تحويل أغاني الضّياع إلى دراما العودة المؤجَّلة حتّى إشعار آخر" (سعيد، 2007، ص 124). وليسَ في الأمر غرابةٌ في أن يُطْلَقَ 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 نَفْسُه بقوله في شهادةٍ له: "منذُ طفولتي عِشتُ تجربة المنفى في الوطن، وعِشتُ تجربة المنفى الخارجيّ. وصرتُ لاجئًا في بلادي وخارجها. وعشتُ تجربة 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" (درويش، 2008، ص 14).

إنَّ النّاظرَ في شعر درويش يجدُ فيه هذا التّلازم الدّائم بين المنفى والسِّيرة، ما يتطلَّب بالضّرورة مزيدًا من المقاربات التي تتناولُ حضورَ هذه الظاهرة وَفْقًا لتطوُّر تجربته الشِّعريّة الغنيّة والمتّسمة بتحوّلاتها الدّائمة على صعيدي الرّؤية والتّشكيل. وفيه- أي الشِّعر- تحضر سيرةُ الذّات التي لا تنفصل بحال عن سيرة الجماعة، التي لم تغب أبدًا عن قصيدة درويش وانشغالاتها؛ فـ"ليس هناك [كما يذهب الشّاعر في أحد حواراته] من شاعر مقطوع عن تاريخه الإنسانيّ والثّقافيّ وعن جماعته، مهما كَبُرتْ أو صَغُرتْ (...)؛ لأنّ سيرتي الخاصّة هي سيرتُها، ولأنّ لغتي هي لغتُها، ولأنّ تاريخي الوطنيّ والثّقافيّ هو تاريخُها في اندماجه معَ التاريخ الإنسانيّ العامّ" (درويش، 2014أ، ص 86).

في قصيدتَي: "منفى: نهار الثّلاثاء والجوّ صافٍ"، و"منفى: طباق" الواردتين في ديوان "كزهر اللّوز أو أبعد" (2005)، واللتين تتّخذ منهما هذه الدِّراسةُ أنموذجًا تطبيقيًّا، يروي محمود درويش- في إطار الشِّعر- جوانبَ من سيرته الذاتيّة وسيرة صديقه المفكِّر والنّاقد إدوارد سعيد، وهي السِّيرة التي تشكّلت في أجواء المنفى في كلّ فصولها ومراحلها. ومن الملاحَظ أنَّ حضور السّيرة يُعَدُّ من الملامح الواضحة التي اتّسم بها كثيرٌ من قصائد هذا الدّيوان. بل الأقرب إلى الدّقة أن يُقْرأ شِعْرُ درويش كلُّه "بما هو سيرة؛ سيرة وجوديّة، وسياسيّة، وثقافيّة، وإنسانيّة، منذ دواوينه الأُولى (...) وحتّى مجموعته الشِّعريّة الأخيرة التي صدرت بعد رحيله" (بلقزيز، 2009، ص 11).

ولعلّ إلحاح درويش على موضوعة السِّيرة على هذا النّحو اللافت، يُعبِّر عن سعيه إلى تأكيد حضور الذّات وتجذُّرها في المكان، وتقديم حكايتها للعالَم بصوتها، هي بعد أنْ بَذَلَ المحتلُّ الكثيرَ في سبيل طَمْس هذه الحكاية أو إخفائها. والجدير بالذِّكر أنّ اهتمام درويش بالسِّيرة ليس أمرًا جديدًا، وإنّما هو حاضرٌ في شعره ونثره معًا (انظر: درويش، 2006، ص 42)، بل إنّه كرَّس مجموعة شعريّة هي "لماذا تركتَ الحصان وحيدًا" (1995) لتكون مخصَّصةً بكاملها لموضوعة السِّيرة (انظر: الشّيخ، 2005، ص 173-222؛ حديدي، 2008، ص 82-92). في هاتين القصيدتين- موضوع هذه الدِّراسة- وفي غيرهما من قصائد ديوان "كزهر اللوز أو أبعد" يستأنف درويش 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.

2. جَدَل المنفى والسِّيرة

يورد محمود درويش في ديوان "كزهر اللوز أو أبعد" أربعَ قصائدَ، جاءت مغايرةً لباقي قصائد الدِّيوان من حيث طولُها النسبيّ، ورؤيتُها المركَّبة، وبناؤها الذي يجمع بين الغنائيّة والسّرديّة. وقد وَضَعَ لكلٍّ منها عنوانًا عامًّا هو (منفى)، إلى جانب عنوان خاصّ لكلِّ قصيدة. "ولفظة (منفى) ليست غريبةً 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" (عبيد الله، 2021، ص 17). والعنوان يُعَدُّ- كما هو ثابتٌ ومستقرٌّ- من الموجِّهات الرّئيسة في تحديد أُفق القراءة، وكَشْف جوانبَ من مقاصد النّصّ ودلالاته المتعدِّدة (انظر: بلعابد، 2008؛ قطوس، 2011).

ستتناول هذه الدِّراسةُ- كما ذُكر- قصيدتين من هذه القصائد الأربع، بوصفهما دالّتين على توضيح هذا المَنْحَى في شعر درويش، وتمثيل شَكْلَي السِّيرة الشِّعريّة: الذاتيّة والغيريّة، وستسعى الدِّراسة إلى استقصاء حضور سيرة الذّات أو الآخر في القصيدتين، وتحليل ما يرتبط بهذه السِّيرة من مواقفَ وتجارِبَ ومشاهداتٍ ورؤى وتأمُّلات، معَ ملاحظة البعد الفنّي والتشكيليّ الذي تجسّدت به. ولا يخفى ما لهذه الجوانب من اتّصال بموضوعة المنفى، ولعلّ سيرة الذات (ممثَّلةً هنا بسيرة محمود درويش وسيرة إدوارد سعيد) 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: وعيًا ورؤيةً وموقفًا. وسيعمد إلى قراءة هاتين القصيدتين قراءةً نصيّةً أساسُها ومرتكزُها النّصّ الشِّعريّ، في الوقت الذي لن يُغْفِل فيه النّظرَ تمامًا عن رَبْط النّصّ بحياة مُبْدِعِه، إلى جانب الإفادة من نصوصه الموازية الأُخرى، وذلك لما لمثل هذا الإجراء المنهجيّ من دور في إضاءة النّصّ الشِّعريّ، وكَشْف الكثير من إشاراته ومعمّياته.

وتجدر الإشارة ـ هنا ـ إلى أنّ ثمّة دراساتٍ محدودةً- بحسب اطّلاع الباحث- تناولت هاتين القصيدتين، فقد درس صلاح فضل (فضل، 2011) قصيدة "طباق" من منظور فكرة التّماهي التي تقيمها القصيدة بين درويش وسعيد، متوقفًا وقفاتٍ سريعةً عند بعض محاور القصيدة، من مثل دلالة العنوان، وتعاضُد عنصري السَّرد والتصوير في خدمة رؤية القصيدة. كما درس حاتم الصكر (الصكر، 2019) القصيدة ذاتها في سياق دراسةٍ، قدّمها- في الأساس- عن إدوارد سعيد، وإشكاليّات خطاب الاستشراق والهُويّة والمكان في فكره ونقده. ويُلحظ أنّ قراءة الصكر جاءت- انسجامًا معَ موضوعها وهدفها- محصورةً بموضوع الهُويّة، فعمد- في تتبُّعٍ دقيقٍ- إلى تلمُّس انعكاسات سيرة سعيد "خارج المكان" كما تجلّت في نصّ القصيدة. أمّا قصيدة "نهار الثلاثاء والجوّ صافٍ" فقد أفرد لها محمد عبيد الله (عبيد الله، 2021) دراسة نصيّة داخليّة مستقصية، تضمّنت دراسةَ سيمياء العنوان وبنية القصيدة من جوانبها الغنائيّة والسَّرديّة والإيقاعيّة والمعجميّة والتّركيبيّة والتّخييليّة. وتهدف الدّراسة الحاليّة- كما أُشير إلى ذلك على نحو أو آخر- إلى تخصيص القول في موضوع "السِّيرة والمنفى" تحديدًا، وبَحْث الجدليّة القائمة بينهما، وأثرها في رؤية درويش الفنيّة كما تبدّت في هاتين القصيدتين اللتين تكشفان عن المستوى الجماليّ الذي بلغته تجربة الشّاعر في مراحله الشِّعريّة الأخيرة.

3. منفى: نهار الثلاثاء والجوُّ صافٍ

يورد محمود درويش- في أحد حواراته الأخيرة- قولًا مفادُه "أنّ كلّ قصيدة غنائيّة هي قصيدة أوتو- بيوغرافيّة أو سير- ذاتيّة" (درويش، 2006، ص 42). ويأتي هذا القول في أثناء حوار يجريه معه عبده وازن؛ فحين يسأله محاورُه: "هل عشتَ قصص حبّ وخيبات حقيقيّة؟ وهل كتبتَ انطلاقًا من تجارب عشق حيّة؟" يجيب الشّاعر: "كلّ ما أكتبه في الحبّ أم في سواه، ناجمٌ عن تجاربَ حيّة" (درويش، 2006، ص 67). ولعلّ المدقِّق في كثير من قصائد درويش يجد غلبةً لضمير المتكلِّم الذي يؤكِّد هذه الغنائيّة التي أشار إليها؛ "فهو الضّمير الأساسي فيها، وتشير القرائن والدّلائل اللفظيّة والسِّياقيّة إلى أنّه ضمير الشّاعر نفسه، وأنّ الشّاعر يتكلّم بصوته مباشرة، ويوجّه خطابَه إلى نفسه، ولا يوجّهه إلى متلقٍ خارجيّ" (عبيد الله، 2021، ص 24-25). وهذا يعني أنّه يمكن للباحث تلمُّس وجوه من سيرة الذات، أو تعرُّف ملامح من سيرتها الفكريّة والجماليّة التي تُعدُّ- على كلّ الأحوال- جزءًا من سيرتها الذاتيّة عامةً.

إنَّ المتأمِّل في قصيدة درويش "منفى: نهار الثّلاثاء والجوُّ صافٍ" (درويش، 2009، ص 105-125) يجد أنّها "تقترب من مقطع من سيرة ذاتيّة" كما يذهب إبراهيم السعافين (السّعافين، 2018، ص 309)، يستدعي فيها الشّاعر بعض تجارِبه في المنفى من خلال جملةٍ من التّداعيات التي تَرِدُ على شكل حوار داخليّ، تكشف فيه الذّات عن ملامحَ من سيرتها ورؤيتِها لقضايا متعدِّدة، من مثل الهُويّة والموت والحبّ والزّمن والمكان واللّغة.

يُصوّر مطلعُ القصيدة ذاتًا منطلقةً متأمِّلةً 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.." (درويش، 2009، ص 106، 109، 120، 122). ولفظ "أمشي"- كما لحظ محمّد عبيد الله- هو "اللفظ المولّد والرّحمي في قصيدة درويش (...) بدلالته على مشوار الحياة أو مسيرة الشّاعر (عبيد الله، 2021، ص 38)، ويؤكِّد هذا أنّ هذا الفعل شكَّل- بتكراره اللافت- لازمةً تكرّرت في بداية عدد من مقاطع القصيدة. ولعلّ ما يؤكِّد وضوح الحركة في القصيدة ـ أيضًا ـ كَثْرَة توالي الأفعال المضارعة المُسْندَة إلى ضمير المتكلِّم: أسيرُ، أنظر، أتصفّح، أقلِّبُ، أحدِّق، لا أحفظ ... إلخ.

وعلى ما تُبْديه الذّاتُ من تفاعُلٍ إيجابيٍّ معَ المكان، وتناغمٍ واضحٍ معَ عناصره، فإنّ مظاهر اغترابها عنه تبدو- معَ ذلك- واضحةً:

> "أُحدِّقُ في اللافتات على الجانبين.../ ولا أحفظُ الكلمات" (درويش، 2009، ص 105)، "... وأَنظرُ حولي/ لعلّي أَرى شَبَهًا بين نفسي/ وصفصاف هذا الفضاءِ فلا أتبيّنُ/ شيئًا يشيرُ إليَّ" (درويش، 2009، ص 106).

ومعَ أنّ معالم هذا المكان لا تبدو محدَّدةً كما نلحظ، فإنّ الشّاعر يستحضر- في موضعٍ لاحقٍ قريب- مكانًا آخرَ يَظْهَر على نحو أكثر "تعيينًا" و"تخصيصًا"، ويُشير إشارةً لا تَخْفَى إلى مكان الشّاعر "الأصليّ" أو "أرضه الأُولى" بما يتخلّق حَوْلَها من وجوه الصِّراع التي يُجسِّدُها الشّاعر بمزيدٍ من المفارقات، مُعمِّقًا فكرةَ المنفى التي تتلبّسُ رؤية الذّات في هذا العالَم:

> "لا أرضَ ضيّقةً كأصيصِ الورودِ/ كأرضِك أنتَ.. ولا أرضَ واسعةً/ كالكتابِ كأرضِكَ أنتَ.. ورؤياك/ منفاك في عالَمٍ لا هُويَّةَ للظّلّ/ فيه، ولا جاذبيّة" (درويش، 2009، ص 107).

إلى جانب ذلك، فإنّ هذه الذّات تبدو على علاقة قَلِقة بالزّمن؛ ولذا فهي تحاولُ مقاومةَ وعُوده غير المتحقِّقة بالسَّعي إلى استثمار اللّحظة القائمة:

> "عِشْ غَدَك الآن! مهما حَييتَ فلن تبلغَ/ الغَدَ... لا أرضَ للغدِ، واحلُمْ/ ببُطْءٍ، فمهما حلمتَ سَتُدركُ أنّ/ الفراشةَ لم تحترقْ لتضيئك" (درويش، 2009، ص 106).

وكأنّ هذه الذّات كُتِبَ عليها أن تُؤجِّلَ حاضرَها، وتبقى متعلِّقةً بأطيافِ غَدٍ مستعصٍ على المجيء، ومن هنا فإنّ القارئ يفهم مَغْزى دعوةِ المتكلِّم ذاتَه أن تعيشَ غدَها "الآن"، وتتحقّق مِثْلُ هذه الدّعوة بتكرار اللازمة: "إذا لم يُغنِّ الكناريُّ/ يا صاحبي لكَ... فاعلمْ/ بأنّك سجّانُ نفسِك..." (درويش، 2009، ص 106-107). وهي اللازمة التي تتكرّر- بتحويرات بسيطة- في القصيدة ثلاثَ مرّاتٍ في مواضعَ دالّةٍ منها؛ في أوّلها ومنتصفها وخاتمتها (درويش، 2009، ص 106، 114، 125)، وفيها تتأكّد دعوةُ الشّاعر إلى "المبادرة والمشاركة عبر التّذكير بإمكانات الذّات الفاعلة غير القَدَريّة، أو المنتظِرة" (عبيد الله، 2021، ص 75).

يكشف درويش- في هذا النّصّ- عن رؤيته وموقفه من قضايا وجوديّة كالموت الذي يُعدُّ من الثيمات المركزيّة في شعره (انظر مثلًا: المساوي، 2009؛ الغرافي، 2012، ص 38-47؛ عصفور، 2017، ص 281-297). وإذا كان حضور الموت في شعر درويش قد اتّخذ- في جانب من تجربته ولا سيما في مراحله الشّعريّة الأولى- بُعْدًا نضاليًّا بطوليًّا، تمثّل في الحديث عن موت الآخرين: الشُّهداء والأبطال والفدائيين والأصدقاء، حيث يتّخذ هذا الحضور مضمونًا رثائيًّا يُعبِّر عن مرارات الفقد، إلى جانب ما يتضمّنه من أجواء احتفاليّة تعلي من شأن هذا الموت الذي يجسّد قيم التّضحية والفداء وحبّ الأرض والموت في سبيلها (انظر مثلًا: درويش، 2005، ص 245-255، 259-273، 433-444، 447-454)، فإنّ حضور الموت قد اتّخذ في تجربة الشّاعر الأخيرة منحى جديدًا تمثّل في الحديث عن موته الشّخصيّ، فيحضر الموتُ في مواجهة الذات مواجهة مباشرة، ويصبح هاجسًا ملازمًا للشّاعر منذ أن أجرى عمليّة القلب الأولى التي أصدر على إثرها قصيدة "جداريّة" الشّهيرة. في هذا الجانب نجد الشّاعر يخاطب الموت خطابًا فلسفيًا تأمليًا، ويجري معه حوارًا يقود إلى فكرة مصالحته مع الحياة، وهي الفكرة التي اعتاد أن يُكرّرَها في مجموعاته الشّعريّة الأخيرة (انظر مثلًا: درويش، 2015، ص 45-47). يقول: "ولو أستطيع الحديث إلى شبح الموت/ خلف سياج الأضا ليا لقلت: وُلدنا/ معًا توأمين، أخي أنت يا قاتلي/ يا مهندس دربي على هذه الأرض.../ أُمّي وأُمّكَ، فارمِ سلاحَكَ" (درويش، 2009، ص 108).

يستحضر درويش- من جانب آخر- موضوعة الحبّ؛ وذلك في شكل من التّضادّ الواضح مع موضوعة الموت؛ فيسترجعُ لحظاتٍ من سيرة حبّه الفتيّ، مستعيدًا التّجربة الحسيّة منه بمزيد من الصُّوَر الموحية والجديدة:

"ولو أستطيعُ الحديثَ إلى الحبّ، بعد/ الغداء، لقلتُ له: حين كنّا/ فَتيَّين كنّا لُهَاثَ يدين على زَغَب/ المفردات، وإغماءةَ المفردات على/ رُكْبَتين. وكُنْتَ قليلَ الصِّفات، كثيرَ/ الحراك، وأوضحَ: فالوجهُ وَجْهُ/ ملاكٍ يجيءُ من النّوم، والجسمُ/ كَبْشٌ بقُوَّة حُمَّى" (درويش، 2009، ص 109).

والمُلاحَظ أنّ استرجاع هذه الحالة من فتوّة الذّات وحبّها المتّقد يثير قدرًا لا يخفى من المفارقة؛ فـ "الشّاعر يصف حالةً مُستعادَة، أو يجسّد ذكرى لذّة وقوّة، تتضادّ معَ حالة ضعف الجسم، والتقدّم في السّنّ، ووجع القلب التي تُمثِّل راهنَ القصيدة، ويعضدها ما نعرفه من سيرة الشّاعر وأحواله الخارجيّة" (عبيد الله، 2021، ص 124).

يسترسل النّصّ الشّعريّ- من ثَمَّ- في شريطٍ ممتدٍّ من التّداعيات، التي يقوم جانبٌ منها على الاسترجاع والتّأمُّل واستعادة أطرافٍ من سيرة الذّات وأماكنها الأولى. ويُلْحَظ أنّ هذه التّداعيات تتداخلُ فيها عمليّتا النّسيان والتّذكُّر، وكأنّهما في حالةٍ من تبادُل الأدوار وتلازمِها: "أَتذكَّرُ أنّي نسيتُ/ وأنسى كما أَتذكَّرُ" (درويش، 2009، 111). إنّ درويش يعمد - هنا - إلى استحضار الماضي والطّفولة وذكريات الحبّ الأوّل والبيوت القديمة ودروب الرّحيل المضيّعة، إلى جانب المنفى والهُويّة وتعدّيات المحتلّ وترويعه المكانَ الآمن، معَ ما تثيرُه هذه التّداعياتُ- أحيانًا- من مفارقاتٍ لافتةٍ تكشف عن انتقائيّة الذّاكرة وفاعليّتِها في الوقت ذاتِه:

"أَنسى حوادثَ كبرى وهزَّةَ أرضٍ مُدمِّرةً/ أَتذكّرُ تبغَ أبي في الخزانة (...) أَنسى أزيزَ الرَّصاص على قريةٍ أقفرتْ/ أَتذكّرُ صوتَ الجداجدِ في الحرش" (درويش، 2009، ص 112-113).

ويعاود الشّاعرُ ذِكْرَ حكايات العشق التي يصبغها المنفى بأجوائه وألوانه؛ فيستحضرُ لقاءً متخيَّلًا- فيما يبدو- معَ محبوبة يصفُها بالغريبة. وتغريب حالة الحبّ ملمحٌ يتّسم به شعر الحبّ عامّةً لدى درويش، كما يَلْحَظُ صبحي حديدي (انظر: حديدي، 2011، ص 14، 18). يوظّف درويش- في حكاية الحبّ هذه- السَّرد 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" (درويش، 2009، ص 114) - صورةَ الفتى الذي "يدخل الآن باب الحديقة يحمل خمسًا وعشرين زنبقةً للفتاة التي انتظرتْه" (درويش، 2009، ص 117). ويُقدِّم- في المقابل- للحبيبة الغريبة التي تسوقُها الخُطى على غير ما هدف لهذا اللّقاء، صورةَ البنت الصّغيرة التي "يُفتّتُها الانتظارُ وتبكي" (درويش، 2009، ص 115). وكأنّ الشّاعر يسترجع بذلك ماضي الذّات وفتوّتها بعدما استلبتْ منهما كهولةُ العمر ما استلبت، ولذا فإنّ الشّاعر يُعْقِبُ هذا المشهدَ السَّرديّ 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 بكلِّ ما تنطوي عليه من إيجابيّةٍ، يمكن أن يملأ بها وجودَه الحالي المثقلَ بالكثير من الخسارات:

"صغيرٌ هو القلبُ... قلبي/ كبيرٌ هو الحبُّ... حُبّي/ يسافرُ في الرّيح، يهبطُ/ يفرطُ رُمَّانةً، ثمَّ يسقطُ/ في تيه عينين لوزيّتين/ ويصعدُ من فجرِ

غمّازتين/ وينسى طريقَ الرُّجوعِ إلى بيتِه واسمِه/ صغيرٌ هو القلبُ...
قلبي/ كبيرٌ هو الحبّ..." (درويش، 2009، ص 117-118).

ويأخذ النّصُّ الشِّعريُّ- في حركةٍ جديدةٍ- منحًى مختلفًا يبدأُه الشّاعرُ بقوله الذي يُمهِّد له بنقاط الحذف: "... وأَمشي ثقيلًا ثقيلًا، كأنّي على موعد/ مع إحدى الخسارات" (درويش، 2009، ص 120). ولا بدّ أن تستوقفَ هذه البدايةُ نَظَرَ القارئ الذي استقرّ "أُفقُ توقُّعِه" على قول الشّاعر: "أَمشي خفيفًا خفيفًا" (درويش، 2009، ص 106، 109)؛ وكأنّ هذا "المشي الثقيل" يأتي تعبيرًا عن وَقْع الخسارة التي تسكن الذّاتَ، وهي تُوردُ سيرة "شاعر يَستعِدُّ لراحتِه الأبديّة في ليل لندن" (درويش، 2009، ص 120)، في إشارةٍ إلى الموت الذي يُعَدُّ- كما ذُكر- من الثّيمات المتكرّرة في شعر المنفى.

على أنَّ المدقِّق- في هذا المقطع من النّصّ- يلحظ أنّ ثمّة إشاراتٍ تُحيلُ فيه إلى موضوع الرّثاء الذي يتعالقُ معَ غياب الأهداف التي قد تموت الذّاتُ قبل تحقيقِها. وربّما جاز للدّارس أن يستعين ـ هنا ـ ببعض المعطيات السّياقيّة التي تقع خارجَ النّصّ، والتي يمكن أن يُعَمِّقَ استحضارُها فكرةَ الفقد والخسارة التي يحملُها هذا المقطع، ومن ذلك ما يُورِدُه محمّد شاهين من أنّ قصيدة "نهار الثلاثاء..." تتضمّنُ رثاءً للشّاعر نزار قبّاني (1923- 1998) كما أخبرَه بذلك درويش مباشرةً (شاهين، 2018، ص 285). 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 نَفْسُه حين عرض هذه القصيدة على شاعر وناقد معروفَين، فـ "لم تُفْصِح القصيدةُ لهما عن أيّ هويّةٍ لسياقِها الذي أماط محمود درويش اللّثام عنه" (شاهين، 2018، ص 285)، فإنّ المتأمِّل في هذا المقطع يُمْكِنُه- 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" (درويش، 2009، ص 120)، وهما مكانان لا يخفى ارتباطُهما بالشّاعر السّوريّ الكبير. ويبدو هذا الأمر أكثرَ وضوحًا حين يُدقِّق القارئ في المقطع الغنائيّ التّالي الذي يكشف فيه درويش عن ملامح 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 قلبين يلتجئانِ
إلى بَرَدى/ سِرُّهُ/ نَخْلَةُ السّومريّةِ أُمِّ الأناشيدِ/ نخلتُهُ (...) لا يُذيّلُ
أشعارَه باسمِه/ فالفتاةُ الصّغيرةُ تعرفُهُ/ إنْ أحسّتْ بوَخْزِ الدّبابيسِ/
والملحِ في دَمِها". (درويش، 2009، ص 120-121)

يجد درويش بعضَ القواسم التي تجمعُه بنزار: "هو، مثلي، يُطاردُه قلبُه/ وأنا، مثله، لا أُذيّلُ باسمي الوصيّة" (درويش، 2009، ص 122). يُعبِّر هذا الرّثاء عن حالة الشّاعر الذي يموت في المنفى بعيدًا عن وطنه غريبًا وحيدًا. ورثاء درويش لنزار طافحٌ بمعاني الفقد خصوصًا حين يقترن بالحديث عن الطّريق إلى الشّام التي لم يبلغاها بَعْدُ، وكأنّهما بذلك يُشْبِهان في مسيرهما امرأَ القيس وصاحبَه، وما تمخّضتْ عنه رحلتُهما من خيبة وخسران. ويُعَمِّق من تأثير هذا الرّثاء 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 يُوفِّرُ الهدوء والسّكينة والاستقرار الذي يرحل المنفيُّ (أيّ منفيّ) عنه طوعًا أو قَسْرًا عندما يجد نَفْسَه يعيش في المدينة المنفى" (شاهين، 2018، ص 286). ولعلّ إلحاح طيف نزار قبّاني على درويش هو ما جعل الأخير يكتب فيه مرثيّةً صريحةً ظهرت في عمله الشّعريّ الأخير الذي نُشِرَ بعد وفاته (انظر: درويش، 2014ب، ص 113-115).

وربما بسبب هذا كلِّه؛ أعني بسبب شعور النّفي والاغتراب الملازمين لسيرة الشّاعر ووجودِه ندرك مسوّغ 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 (انظر: اليوسفي، 2011، ص 198؛ صالح، 2018، ص 1232). وسؤالُ اللُّغة سؤالٌ محوريٌّ وأساسيٌّ في إبداع درويش الذي يُلحَظ أنّ للّغة فيه حضورًا يسترعي الانتباه (انظر مثلًا: درويش، 1995، ص 115-118، 158؛ درويش، 2000، ص 66-67). "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!" (الموسى، 2013، ص 125)؛ ولذا فإنّ درويش يجد في اللّغة- كما ذُكِرَ- "البديل" أو "المُستقَرّ" الذي يمكن أن يُعوِّض 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" (درويش، 2008، ص 14).

في حركة النّصّ هذه يُجري درويش تحويرًا لافتًا على اللازمة: "أمشي خفيفًا خفيفًا..."، لتصبح: "أمشي مع الضّاد في الليل..." (درويش، 2009، ص 122)، ولعلّ في هذا التّحوير تعبيرًا عن مركزيّة اللّغة، وما تُمثِّله من خصوصيّةٍ فارقةٍ (الضّاد) في حياة الشّاعر وتكوينه: "تلك خصوصيّتي اللغويّة" (درويش، 2009، ص 122). وتبدو اللّغة- إلى جانب ذلك- عاملًا مساعدًا في انطلاق الذّات الشّاعرة، وتجاوز واقعِها المُحاصَر لتحتضنَ الكون، وتكسرَ شَرْنَقَةَ عزلتِها على المستويين الدّاخليّ والخارجيّ:

"يا لُغتي ساعديني على الاقتباس/ لأحتضنَ الكون. في داخلي شُرْفَةٌ
لا/ يَمُرُّ بها أَحَدٌ للتحيّة. في خارجي عالَمٌ/ لا يردُّ التحيَّة" (درويش، 2009، ص 123).

وإذا كانت علاقة الشّاعر باللّغة قد بلغت- في هذا المقطع- درجةً من القداسة والعشق الصّوفيّ، ووصلت إلى حدودٍ من الأُبوّة والأُمومة والبنوّة والكينونة: "لِدِيني/ أَلِدْكِ. أنا ابنُك حينًا، وحينًا أبوك/ وأمّك. إنْ كُنْتِ كُنْتُ، وإنْ كُنْتُ كُنْتِ" (درويش، 2009، ص 123)، فإنّه- معَ ذلك- لا ينسى النّظر إلى تجديدِ هذه اللّغة، ومدِّها بروح التّطوُّر والحياة، والانفتاح على الآخر والعالَم، والتّفاعُل معَ "الزمان الجديد" (درويش، 2009، ص 123)، واستضافة "الغريب البعيد" (درويش، 2009، ص 123)، "ونَثْر الحياة البسيط" (درويش، 2009، ص 124). إنّ درويش يسعى إلى الامتداد بهذه اللُّغة إلى أقصى طاقاتها؛ ليكونَ لشعره هذا النّضجُ الذي بقي يدأب على تحقيقِه طيلةَ سني عمره؛ ذلك أنّ شِعْرَه هو كينونتُه التي لا يكون إلّا بها.

وواضحٌ أنّ الشّاعر يدخل بهذا الطّرح في مجال "الميتا شِعْر"؛ أي أنْ يشرح الشِّعرُ نفسَه بنفسه. وهذا ملمح بادي الوضوح في شعر درويش (العلاق، 2017، ص 70-79). ومن المؤكَّد أنّ اطّرادَه على هذا النّحو لا يأتي دون دلالات، وكأنّ هذا الشِّعر "يفصح عن افتتانه بذاته إلى أقصى حدٍّ، لكنّه يُلقي- في الوقت نفسِه- خيطًا من الضّوء يقود المتلقّي إلى مكمن الحَيرة أو الفاعليّة في القصيدة" (العلاق، 2017، ص 71). وهي الحَيرة أو الفاعليّة التي يجد القارئ تمثُّلها في السّطور الشّعريّة التالية التي تُؤكِّدُ- إلى جانب ذلك- قيمةَ الشِّعر في حياة درويش، ودورَه في التّعبير عن ذاتِه بما تنطوي عليه من مسرّات وأوجاع:

"... فَمَنْ- إنْ نطقتُ بما ليسَ/ شِعْرًا- سيفهمُني؟ منْ يُكلِّمُني/ عن حنينٍ
خفيٍّ إلى زَمَنٍ ضائعٍ إنْ/ نطقتُ بما ليسَ شِعْرًا؟ ومَنْ- إنْ/ نطقتُ بما
ليسَ شعرًا- سيعرفُ/ أرضَ الغريب؟ (درويش، 2009، ص 124).

يمكن القول في خاتمة هذا القسم من البحث: إنّ درويش قدّم، في هذه القصيدة، أطرافًا من سيرته الذاتيّة، وبعضًا من تجاربه ومشاهداته وذكرياته التي اتّصلت بحياة المنفى والاغتراب، إلى جانب ما تضمّنته القصيدة من تأملات وآراء في موضوعات متعدِّدة. ويُلحظ أنّ درويش قد طوّع جانب البنية التي وَظَّفت السَّردَ والحركة والمناجاة في خدمة فكرة القصيدة ومضمونها. وكما يَخْلُص محمد عبيد الله في دراسته الفاحصة والعميقة لهذه القصيدة، فإنّ درويش لجأ إلى "اختيار مبنًى سَرْديٍّ ينهض على فكرة التّجوال أو الرّحلة. وهي رحلة ذات منزع ظاهريّ خارجيّ، وذات منزع جوّانيّ، وفي كليهما نرى جوانبَ من شخصيّة الشّاعر ومواقفه ورؤاه" (عبيد الله، 2021، ص 41).

4. منفى: طباق

يقدِّم درويش في قصيدة "منفى: طباق" (درويش، 2009، ص 179- 197) 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 (انظر: إبراهيم، 2011، ص 283-310). فالقصيدة تأتي ـ إذن ـ استنطاقًا لتجربة سعيد وسيرته في المنفى، من منظور "تستحضرُه مخيّلة الشّاعر عن رفيقه وسمته وعاداته، قبل أن ينخرط في حوار تاريخيّ عنه، يثير قضايا الهويّة، ونوع الإبداع، وإشكاليّة المنفى، وحلم العودة، ثمّ يتوحّد معَه في عناق المصير، حتّى يتبادلا الوصيّة الأخيرة بما أصبح مستحيلًا في منطق الأحداث" (فضل، 2010، ص 104). 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 أبحثُ عنه" (ابن شريف، 2009، ص 135).

وإذا كان المَنْحَى السَّرديّ هو الغالب على شَكْلِ هذه القصيدة وبِنْيَتِها 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- فكرةَ المنفى التي تجسّدت في حياة سعيد، ويختبر- في الوقت ذاته- موقفَه الفكريّ منها، دون أن يغيب عن البال أنّ علاقةَ سعيد بالمنفى علاقةٌ مركَّبةٌ، كما أنّ موضوعة المنفى تنطوي- في تصوّره الفكريّ والنّقديّ- على أبعادٍ وعناصرَ متعدّدةٍ ومتعارضةٍ (انظر مثلًا: سعيد، 2006، ص 92-116؛ سعيد، 2007، ص 117-133). 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.

إنّ أوّل ما ينبغي الوقوف عليه ـ هنا ـ هو عنوان القصيدة اللافت "طباق". وهو مصطلح سبقت الإشارة إليه عَرَضًا في مقدِّمة هذه الدِّراسة، وقد استمدّه درويش من مصطلحات إدوارد سعيد نفسه؛ فالعنوان يعود إلى مصطلح "القراءة الطِّباقيّة" 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" (أشكروفت وأهلواليا، 2000، ص 129). هذا المصطلح يُوضِّحُه سعيد في سياق حديثه عن الهُويّة في الصّفحة الأخيرة من سيرته الذاتيّة "خارج المكان"؛ فيقول 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 ضدَّ الآخر، على نحو طباقيّ ولكن من غير ما محور مركزيّ" (سعيد، 2000، ص 358-359). وواضحٌ أنّ درويش يفيد من هذا الأفق الممتدّ الذي يُولِّدُه هذا المفهوم في قراءة سيرة سعيد وفكره.

يبدأ درويش قصيدته بسَرْدٍ استرجاعيّ يستحضر فيه لقاءً كان جمعه بإدوارد سعيد قبل ثلاثين عامًا، حين "كان الزّمان [على حدّ وصفه] أقلَّ جموحًا من الآن" (درويش، 2009، ص 179)، محدِّدًا عُنْصُرَي المكان والزّمان تحديدًا مباشرًا: "نيويورك/ نوفمبر/ الشّارع الخامس" (درويش، 2009، ص 179). ومع أنّ درويش يُعبِّر- في هذا اللقاء- عمّا استشعرتْه ذاتُه من غربة ضاعفت من حدّتها- فيما يبدو- معالم المكان المشيئة: "الشّمس صَحْنٌ من المعدن المتطاير (...) هناك، على باب هاويةٍ كهربائيّةٍ/ بعُلُوّ السّماء" (درويش، 2009، ص 179)، فإنه يُقيم- منذ البدء- تطابقًا معَ قرينه سعيد، مستجلبًا قدرًا من الرّوح الواثقة التي تجمع بينهما في وحدة الموقف والهدف والمصير:

"قال كلانا:/ إذا كان ماضيك تجربةً/ فاجعلِ الغَدَ معنى ورؤيا!/
لنذهبْ،/ لنذهبْ إلى غدنا واثقين/ بصِدْق الخيال، ومُعْجِزة العُشْبِ"
(درويش، 2009، ص 179-180).

وإذا كان درويش يَعْمَدُ 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 (...) يستحمُّ. ويختار بدلَتَهُ بأناقة
ديكٍ/ ويشربُ قهوتَه بالحليب. ويصرخ/ بالفجر: هيّا، ولا تتلكَّأ"
(درويش، 2009، ص 181).

فإنّه- أي درويش- يُقدِّم- في المقابل- لسعيد شخصيّةً مركّبةً، 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 (إنجليزيّة/ عربيّة)، وما يمكن أن تحدثَه هذه الأقانيم من انقسام أو التباس، أو حتّى غنًى في حياة الذّات ووعيها:

"يقولُ: أنا من هناك. أنا من هنا/ ولستُ هناك ولستُ هنا/ لِيَ اسمان
يلتقيانِ ويفترقان/ ولي لُغتان، نسيتُ بأيِّهما/ كنتُ أحلُمُ/ لي لُغَةٌ إنجليزيّةٌ
للكتابةِ/ طيّعةُ المفردات/ ولي لغةٌ من حوار السَّماءِ مع/ القدس، فضيّةُ
النَّبْرِ، لكنّها/ لا تُطيعُ مخيّلتي!" (درويش، 2009، ص 182- 183)

وإذا كان موضوع "الهُويّة" من الموضوعات التي كثيرًا ما تُطرح حين يرد ذِكْرُ المنفى، فإنّ لسعيد- كما تُصوّرُه القصيدة- رؤيتَه المتميزةَ في هذا الجانب:

"والهُويّةُ؟ قلتُ/ فقال: دفاعٌ عن الذّات.../ إنّ الهُويّةَ بِنْتُ الولادةِ، لكنّها/
في النّهايةِ إبداعُ صاحبِها، لا وراثةَ ماضٍ. أنا المتعدِّدُ. في/ داخلي
خارجي المتجدِّدُ.../" (درويش، 2009، ص 183).

هذه الفكرة يُؤكِّدُها إدوارد سعيد في سيرته الذاتيّة "خارج المكان" بقوله: "بين الحين والآخر، أرى إلى نفسي كتلة من التّيارات المتدفّقة. أوْثر هذه الفكرة عن نفسي على فكرة الذّات الصّلدة، وهي الهُويّة التي يُعلِّقُ عليها الكثيرون أهميّةً كبيرة" (سعيد، 2000، ص 356)؛ ولذلك فإنّ رؤية سعيد للهُويّة ظلّت تتّسم بالرّحابة والانفتاح، وهي بدلَ أن تكون ميدانًا للرؤية الضيّقة المنغلقة التي قد تقود إلى كثيرٍ من صُوَر التّعصُّب والنزاع، 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/ لأنَّ الهُويَّةَ مفتوحةٌ للتّعدُّدِ/ لا قلعةً أو خنادقَ" (درويش، 2009، ص 185).

تكتنز فكرةُ المنفى بدلالات إيجابيّة حيّة حين يعمد الشّاعر إلى تقديم شخصيّة سعيد على هذا القدر من الامتلاء وهذه الفاعليّة؛ فهو "يُحبُّ بلادًا ويرحلُ عنها" (درويش، 2009، ص 187)، دون أن يجد في الأمرين ما يثير التّناقض، أو ما قد يُشكِّل عائقًا أمامَ ذاتِه المتطلِّعة دائمًا إلى المستقبل والغد: "أنا ما أكونُ وما سأكونُ/ سأصنعُ نفسي بنفسي" (درويش، 2009، ص 187). بل يصبح المنفى لديه فعلًا إراديًّا لا قهريًّا؛ أي إنّه فِعْلٌ مُنْتِجٌ خلّاق: "وأختارُ منفايَ/ منفاي خلفيّة المشهد الملحميّ" (درويش، 2009، ص 187). وسعيد يقوم- كما يُقدِّمه النّصّ، وكما تشهد بذلك سيرتُه ومواقفُه وكتاباتُه- من موقعه ذاك بدور المدافِع عن كلِّ قيمة جميلة في الحياة:

"أُدافع عن حاجةِ الشُّعراء/ إلى الغد والذّكريات معًا/ وأُدافعُ عن شَجَرٍ
ترتديه الطّيورُ/ بلادًا ومنفى/ وعن قَمَرٍ لم يزلْ صالحًا لقصيدةِ حبٍّ"
(درويش، 2009، ص 187).

يتّخذ هذا الدَّور "بُعْدًا نضاليًّا" ملتزمًا حين يتّصل بمكانه "الأوّل- فلسطين" 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 الدِّفاع عنهما على ما تتمتّعان به من مشروعيّة وعدالة: "أُدافعُ عن فكرةٍ كسرتْها هشاشةُ أصحابِها/ وأُدافعُ عن بلدٍ خَطَفَتْهُ الأساطيرُ" (درويش، 2009، ص 188).

ومعَ وضوح هذا البعد الإيجابيّ في الموقف من المنفى، أو ما قد يكون للمنفى نَفْسِه 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 (انظر مثلًا: الشيخ، 2005، ص 247-257). 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" (سعيد، 2007، ص 371).

ينقل النّصُّ الشِّعريُّ جوانبَ من هذا الشُّعور 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 كالمتسوّل/ هل أطلبُ الإذنَ من غرباء ينامون فوق/ سريري أنا... بزيارةِ نفسي لخمس دقائق؟/ هل أنحني باحترامٍ لسُكّانِ حُلْمي الطّفوليّ؟/ 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؟" (درويش، 2009، ص 191).

وإذا كان الشّاعر يستقرئ في هذا النّصّ- كما ذُكر- ملامحَ من سيرة إدوارد سعيد المفكّر الكونيّ الشّهير الذي بقيت رؤيتُه متجاوزةً للانغلاق وأُحاديّة الهُويّة؛ "ففي السَّفر الحرّ [كما يرد على لسانه في نصّ القصيدة] بين الثقافات/ قد يجد الباحثون عن الجوهر البشريّ/ مقاعدَ كافيةً للجميع" (درويش، 2009، ص 185)، فإنّ رؤية هذا المفكّر لم تمنعْه- معَ ذلك- من الانحياز لصوت الضّحيّة: "لكنني أنتمي لسؤال الضّحيّة" (درويش، 2009، ص 183)، ولم تمنعْه ـ أيضًا ـ 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] جسرَ الرّجوع إلى البربريّة" (درويش، 2009، ص 181). ويبدو أنّ رؤية سعيد/ درويش تخلص إلى أنّ الصّوت الآخر الذي يرى أن "لا مكان لحلمين في مخدع واحد" (درويش، 2009، ص 191) ما يزال هو الصّوتَ الأعلى في تحديد أُطُر العلاقة بين القويّ والضّعيف في عالَم لا وجود للعدل فيه- وَفْقًا لنصّ القصيدة- حتّى "في صفحات الكتاب المقدّس!" (درويش، 2009، ص 193)، ولذا فإنّ النّصّ الشِّعريّ ينفتح على مشاهدَ صادمةٍ تُصوِّر حركيّة الصِّراع الدَّمويّ في هذه البلاد. وهو الصِّراع الذي تُجسِّدُه صورةُ الدّم بما يحملُه اللّون هنا من مؤثّرات بصريّة قاسية:

"دَمٌ،

ودمٌ،

ودمٌ

في بلادِك" (درويش، 2009، ص 192).

تعمُّ صورةُ الدّم وتنتشر لتظهرَ في كلّ شيء، "في اسمي وفي اسمك، في زهرة/ اللوز، في قشرة الموز، في لبن/ الطّفل، في الضّوء والظلّ، في/ حبّة القمح، في عُلْبَة الملح"؛ فثمة دائمًا "قنّاصةٌ بارعون يصيبون أهدافهم بامتياز" (درويش، 2009، ص 192). وهي الصّورة التي ساعدت البنيةُ التركيبيّة القائمة على التّوازي والتقفية الداخليّة لكلّ جملتين متتابعتين على خَلْق إيقاع قادر على شدّ القارئ ولفت انتباهه. ويتوالى حضور الدّم في المقطع، ويُساقُ ذلك في صورة بصريّة معبّرة حين تبدو "هذه الأرض أصغر من دم أبنائها/ الواقفين على عتبات القيامة مثل/ القرابين" (درويش، 2009، ص 193). ويُصَعِّد الشّاعر حسّ المأساة حين يتساءل: "هل هذه الأرض حقًّا/ مباركةٌ أم مُعَمَّدةٌ بدمٍ ودمٍ ودمٍ؟" (درويش، 2009، ص 193). وهي مفارقة صادمة تُصوّر 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" (درويش، 2009، ص 193)، ولا يَغْلَقُ في ذهن القارئ من هذا المشهد- في المحصِّلة- إلا صورةُ هذا الدّم: "دم في النّهار. دم في الظّلام. دم في الكلام." (درويش، 2009، ص 193).

واللافت في هذا المقطع هو تكرار كلمة "دم"، بصيغتها التنكيريّة، ثلاثَ عشرةَ مرّةً، ومجيئها على الحالات الإعرابيّة الثلاث: الرّفع والنّصب والجرّ (دمٌ، دمًا، دمٍ)، إلى جانب 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 (انظر: الرواشدة، 1997، ص 501-542)؛ 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 الطّباعيّ الذي يرسم هذه الكلمة على هذا النّحو العموديّ المتقاطر، فهو بصورته المغايرة لغيره في الصّفحة من شأنه أن يلفتَ نَظَرَ 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.

يوظِّف درويش- إلى جانب ذلك- الحوار في كَشْف بعض الجوانب الأخرى المتّصلة بشخصيّة سعيد، فيظهر في القصيدة صوتان متحاوران: سائل هو صوت درويش، ومجيب هو صوت سعيد. ومن هذه الجوانب التي يقدّمها درويش ويَعْرفها كلّ من قرأ سيرة سعيد أو ما كُتِب عنها، محاولة سعيد كتابة الرِّواية، وهو ما تُؤكِّدُه بعضُ المؤلَّفات التي تناولت سيرته الذاتيّة (بُرنَن، 2022، ص 124، 333)؛ فيرد في القصيدة الحوار التالي:

"- هل كتبتَ الرِّواية؟

□ حاولتُ... حاولتُ أن أستعيدَ بها/ صورتي في مرايا النِّساء البعيدات/ لكنّهن توغّلْنَ في ليلهن الحصين/ وقُلْن: لنا عالمٌ مستقلٌّ عن النّصّ" (درويش، 2009، ص 186).

وإذا كان سعيد قد فشل في كتابة الرِّواية كما يُقرُّ بذلك: "ضحكتُ على عبثي/ ورميتُ الرِّوايةَ في سلّة المهملات!" (درويش، 2009، ص 186-187)، فإنّ هذا الأمر يكشف عن مدى التباين الواضح لديه بين شخص المبدع/ الفنّان الذي يحضر في إبداعه الخيالُ وإعادةُ تمثيل الواقع، وشخص الناقد/ المفكِّر الذي يحضر في عمله الفكرُ والنقد والتحليل، وهو ما يؤكِّده سعيد في القصيدة بقوله: "المُفَكِّرُ يكبحُ سَرْدَ الرّوائيّ/ والفيلسوفُ يُشرّحُ وَرْدَ المُغَنّي" (درويش، 2009، ص 187).

والحقيقة أنّ هذا الموضوع قد تطرّق له تِمْثي بْرِنَن Timothy Brennan في إصدارٍ حديثٍ له تناول فيه سيرة إدوارد سعيد تناولًا مستوعبًا شاملًا؛ فتحضر هذه الجدليّة التي تُبْرِزُ ذلك الصِّراع بين هذين الاهتمامين في شخصيّة سعيد، وهو ما انتهى به إلى رفض إتمام الرّواية التي حاول كتابتها؛ "ففي انقلاب على النّفس في الجزء الأخير من حياته، في ضوء حياة قضاها في التّعليم رَفَضَ الرِّوايةَ بوصفها شكلًا من أشكال الأدب، وقال إنّها لم تعد تعني شيئًا" (بُرنَن، 2022، ص 379). ولا نعرف هل هذا الحكم يأتي نتيجةَ قراءة دقيقة توصّل إليها سعيد بعد طول إلْفٍ واتّصال بفنّ الرِّواية، أم هو محض رأي ألقاه في موقف انفعاليّ عابر؟ ومع هذا فإنّ هذا الحكم يثير في نفس القارئ قدرًا من الغرابة، وخصوصًا حين يُقرَن ذلك بما يُروى عن سعيد نفسِه "أنّ أمنيته هي الانسحاب من العالم من أجل كتابة رواية" (شاهين، 2013، ص 140). ومن اللافت أنّ كتابه "خارج المكان"- وهو جنسٌ من السِّيرة والمذكّرات التي تندرج في إطار السَّرْد- سيصبح، وفق بْرِنن، "أوسع كتب سعيد انتشارًا في المنطقة" (بْرِنن، 2022، ص 379).

واتصالًا بهذا الجانب من حياة سعيد يقف درويش على بعض آراء سعيد وأحكامه في الفنّ والإبداع؛ فسعيد، قبل أن يكون مفكِّرًا رصينًا وناشطًا سياسيًّا فاعلًا ومؤثِّرًا في الحياة العامّة، فهو ناقدٌ أدبيٌّ مرموق، له إسهاماتُه الواضحة في النقد الأدبيّ والنّظريّة النقديّة، ولا بدّ أن يحضر مثلُ هذا الجانب في قصيدة تَسْعَى إلى رَصْد سيرة إدوارد سعيد بأبعادها المتعدِّدة كما أكّد درويش في أحد أقواله التي وردت في مستهلّ هذا القسم من البحث. ولذا فإنّ الشّاعر يقف على هذا الجانب، فيقدّم- على لسان سعيد في القصيدة- عددًا من الآراء المتّصلة بالإبداع وقضاياه، من ذلك مثلًا تحديده معنى "الجماليّ" في العمل الإبداعيّ؛ فيرد له في النّصّ ثلاثةُ أحكام نقديّة دالّة في هذا الموضوع، هي:

- "ليس الجماليُّ إلّا حضورَ الحقيقيّ في الشّكل" (درويش، 2009، ص 194).
- "إنّ الجماليَّ حريّةٌ" (درويش، 2009، ص 195).
- "ليس الجماليُّ إلّا بلوغَ الملائم" (درويش، 2009، ص 196).

وواضحٌ أنّ سعيد ـ هنا ـ يربط الجماليّ بالوظيفة والدّور، وأنّ تحقُّقَ هذا الجماليّ لا يتعارض أبدًا معَ تجسيد هذه القيمة؛ فهو لا يوافق "على الفصل بين الجماليّات والعالم المعاش الذي تُملي علينا الحياة اختباره واختبارنا فيه عمليًّا" (شاهين، 2013، ص 13). وإذا كانت القصيدة – كما يرد في النّصّ- يمكن أن "تستضيف الخسارة"، أو تُعَدُّ "إحدى هِبات العزاء" (درويش، 2009، ص 194) في هذا العالم الذي تصبح الأرض فيه كالهاوية، فإنّ المبدع مطلوب منه- مع كلّ ذلك- أن يكون ذا دور في إسماع صوت المقهورين والمغلوبين وإيصاله لكلّ أرجاء الأرض: "واصرخْ لتسمع نفسك، واصرخْ لتعلم/ أنك ما زلتَ حيًّا وحيًّا، وأنّ الحياة/ على هذه الأرض ممكنة. فاخترعْ أملًا/ للكلام، ابتكرْ جهةً أو سرابًا/ يطيل الرَّجاء/ وغنِّ، فإنّ الجماليَّ حريَّةٌ" (درويش، 2009، ص 194-195). هكذا يُحدِّد سعيد مهمّة المبدع، وما قد يكون لكلماته من دور في نشدان الحريّة وطلب الحياة: "يقول: سنحيا، ولو تركتنا الحياةُ/ إلى شأننا. فلنكن سادةَ الكلمات/ التي ستجعل قُرّاءها خالدين" (درويش، 2009، ص 195).

وإذا كان درويش قد بدأ قصيدته- كما لحظنا- باستدعاء لقائه بسعيد الذي حصل قبل ثلاثين عامًا، فإنّه يعود ليختمها بزيارة الوداع الأخير: "عندما زرتُهُ في سَدُومَ الجديدةِ/ في عام ألفين واثنين، كان/ يقاوم حَرْبَ سَدُومَ على أهل بابل/ والسّرطان معًا" (درويش، 2009، ص 196)، في إشارة إلى معارضة سعيد لحرب أمريكا على العراق، وإصابته بمرض السّرطان الذي قضى فيه أخيرًا عام 2003. ويلحظ أنّ درويش يعمد- في القفلة النهائيّة لقصيدته- إلى الارتقاء بصورة سعيد ليصل إلى مقام أبطال الأساطير، فيبدو مثل بطل ملحميّ أخير "يدافع عن حقّ طروادة/ في اقتسام الرِّواية"، وكنسرٍ "يُودّع قمّتَهُ عاليًا عاليًا/ فالإقامة فوق الأولمب/ وفوق القِمم/ قد تثير السَّأم" (درويش، 2009، ص 196-197). هكذا تظهر صورة سعيد في مخيّلة درويش وإبداعه على هذا النّحو من السّموّ والتعالي، وهي الصّورة التي تُعبِّر- في النتيجة- عن تقدير درويش لدور سعيد، ومواقفه الحازمة في الانحياز لصوت المقموع/ الضّحيّة، إلى جانب حرصه على إبراز مكانته الفكريّة والإبداعيّة التي كفلت له مثل هذا الحضور وهذه الفاعليّة.

والخلاصة أنّ درويش أفاد- في هذه القصيدة- من فكرة "القراءة الطباقيّة"، وأحسن توظيفها شعريًّا، فتمكّن بذلك من استجلاء ذلك الجدل القائم بين السِّيرة والمنفى في حالة سعيد، وقد تجلّى ذلك في تقديم قصيدة حواريّة مركّبة الرّؤية والبناء، تعدّدت فيها الأصوات وتقابلت الرّؤى والأفكار، واستُثمرت عناصرُ البناء من لغة ورمز ومجاز وصور، إلى جانب توظيف السَّرْد والحوار والوصف في الكشف عن ملامحَ من سيرة سعيد، وتقديم جوانبَ من رؤيته في قضايا متعدِّدة من مثل المنفى والهُويّة والمركز والهامش والصِّراع والإبداع...، وهي القضايا التي تتشابك وتتعالق معَ رؤية درويش الحاضرة في هذه السِّيرة والمتفاعلة معَها في الوقت ذاته.

5. الخاتمة

قدَّم محمود درويش في قصيدتَي: "نهار الثّلاثاء والجوّ صافٍ"، و"طباق" جوانبَ من سيرته الذّاتيّة وسيرة الناقد والمفكِّر إدوارد سعيد، وهما السِّيرتان اللتان تحضر من خلالهما سيرةُ الجماعة الفلسطينيّة عامّة بمباهجها وأحزانها؛ فيتعذّر في حالة درويش فصلُ الخاصّ عن العامّ؛ فهو حتّى في أعماله الأخيرة، التي كثيرًا ما اتُّهم فيها بمفارقة خطّ الجماعة، والانحصار في شرنقة الذّات الضّيقة، لم تغبْ عن شعره حكايتُه العامّة: حكاية أرضه وناسه وقضيّته التي لم تتوارَ عن اهتمامه وشعره أبدًا، وإنْ تبدّلت لديه أساليبُ الشِّعر وطريقة مقاربة موضوعاته التي سعى دائمًا إلى تطويرها وتجديدها.

لقد هدف درويش في هاتين القصيدتين إلى تقديم أطراف من سيرة الذّات الفلسطينيّة التي لا يمكن تصوّرُها أو استحضارُها بغياب الحديث عن المنفى والغربة والرّحيل، وهذا أمرٌ مفهومٌ إذا ما أدركْنا أنّ حياة النَّفي والانسلاخ عن المكان، هي التي طبعت ملامح هذه الحكاية التي ما تزال فصولُها تنطق بالكثير من وجوه التنكيل والألم والإكراه. ومن المؤكَّد أنّ 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 وذرى ما كان بالإمكان ارتيادُها لو بقي الشّاعر جاثمًا في مكانه الأوّل لم يبرحْه!.

6. قائمة المراجع

6.1 المصادر والمراجع العربيّة

إبراهيم، عبدالله، (2011)، تشريح حالة المنفى: مدوّنة إدوارد سعيد، في: الكتابة والمنفى، تحرير: عبدالله إبراهيم، الطبعة الأولى، الجزائر- الجزائر وبيروت- لبنان، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون.

أشكروفت، بيل، وبال أهلواليا، (2000)، إدوارد سعيد: مفارقة الهويّة، ترجمة: سهيل نجم، الطبعة الأولى، دمشق- سوريا، نينوى للدراسات والنشر، ودار الكتاب العربي.

بُرنَن، تِمُثي، (2022)، إدوَرد سعيد: أماكن الفكر، ترجمة: محمد عصفور، الكويت- الكويت، عالم المعرفة، ع 492.

بلعابد، عبدالحق، (2008)، عتبات: جيرار جينيت من النّصّ إلى المناصّ، الطبعة الأولى، بيروت- لبنان والجزائر- الجزائر، الدار العربيّة للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف.

بلقزيز، عبدالإله، (2009)، مقدّمة، في: هكذا تكلّم محمود درويش: دراسات في ذكرى رحيله، تحرير: عبدالإله بلقزيز، الطبعة الأولى، بيروت- لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية.

حديدي، صبحي، (2008)، محمود درويش ومثلّث السّيرة: الشّاعر والمكان والتاريخ، مجلة الدراسات الفلسطينيّة، 19 (76)، ص 82-92.

حديدي، صبحي، (2011)، محمود درويش في "سرير الغريبة": قصيدة الحبّ والنّداء الملحميّ، مجلة الكرمل الجديد، ع 2، ص 7-32.

درويش، محمود، (1995)، لماذا تركت الحصان وحيدًا، الطبعة الأولى، بيروت- لبنان، رياض الريس للكتب والنشر.

درويش، محمود، (2000)، جداريّة محمود درويش، الطبعة الأولى، بيروت- لبنان، رياض الريس للكتب والنشر.

درويش، محمود، (2005)، الدّيوان: الأعمال الأولى 2، الطبعة الأولى، بيروت- لبنان، رياض الريس للكتب والنشر.

درويش، محمود، (2006)، وُلدتُ على دفعات، حوار: عبده وازن، مجلة الكرمل، ع 86، ص 7-68.

درويش، محمود، (2008)، عن المنفى، المجلة الثقافيّة، ع 71، ص 12-14.

درويش، محمود، (2009)، كزهر اللّوز أو أبعد، الطبعة الثالثة، بيروت- لبنان، رياض الريس للكتب والنشر.

درويش، محمود، (2014أ)، أنا الموقّع أدناه. حوار: إيفانا مرشليان، الطبعة الأولى، بيروت- لبنان، دار الساقي.

درويش، محمود. (2014ب). لا أُريد لهذي القصيدة أن تنتهي، الطبعة الأولى، رام الله- فلسطين وعمّان- الأردن، مؤسّسة محمود درويش، دار الناشر، الأهليّة للنشر والتوزيع.

درويش، محمود، (2015)، أثر الفراشة، الطبعة الأولى، رام الله- فلسطين وعمّان- الأردن، مؤسّسة محمود درويش، دار الناشر، الأهليّة للنشر والتوزيع.

الرواشدة، سامح، (1997)، تقنيات التشكيل البصريّ في الشّعر العربيّ المعاصر، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، 12 (2)، ص 501-542.

السّعافين، إبراهيم، (2018)، شعر محمود درويش: تحوّلات الرؤية.. تحوّلات اللغة، الطبعة الأولى، عمّان- الأردن، دار الشروق.

سعيد، إدوارد، (2000)، خارج المكان، ترجمة: فواز طرابيشي، الطبعة الأولى، بيروت- لبنان، دار الآداب.
سعيد، إدوارد، (2006)، المثقف والسُّلْطة، ترجمة: محمد عناني، القاهرة- مصر، رؤية للنشر والتوزيع.
سعيد، إدوارد، (2007)، تأمّلات حول المنفى ومقالات أخرى، ترجمة: ثائر ديب، الطبعة الثانية، ج1، بيروت- لبنان، دار الآداب.
شاهين، محمد، (2013)، إدوارد سعيد: رواية للأجيال، الطبعة الأولى، عمّان- الأردن، منشورات وزارة الثقافة.
شاهين، محمّد، (2018)، نزار قبّاني: بيت الدّمشقيّ بيت من الشِّعر، مجلة نزوى، ع 95، ص 285-294.
ابن شريف، عبدالصمد، (2009)، حوار تلفزيونيّ مع القناة الثانية المغربيّة أجراه عبدالصمد بن شريف، ونُشِر في جريدة القدس العربي 22/ 3/ 2005 في: محمود درويش: سنكون يومًا ما نريد، تحرير: مهند عبدالحميد، رام الله- فلسطين، منشورات وزارة الثقافة الفلسطينيّة.
الشّيخ، خليل،(2005)، السِّيرة والمتخيّل: قراءات في نماذج عربيّة معاصرة، الطبعة الأولى، عمّان- الأردن، أزمنة للنشر والتوزيع.
صالح، فخري، (2011)، مفهوم أدب المنفى، في: الكتابة والمنفى تحرير: عبدالله إبراهيم، الطبعة الأولى، الجزائر- الجزائر وبيروت- لبنان، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون.
صالح، فخري، (2018)، عالم محمود درويش الشِّعريّ، مج2، في: الثقافة العربيّة في القرن العشرين- الحصيلة الأدبيّة والفنيّة، بيروت- لبنان، مركز دراسات الوحدة العربيّة.
الصكر، حاتم، (2019)، الاستشراق، الهُويّة، المكان: مفارقات معرفيّة في فكر إدوارد سعيد، المجلّة العربية للثقافة، 36 (65)، ص 235-259.
طاهر، بهاء، (2008)، الحب في المنفى، بيروت- لبنان، دار الآداب.
عبيد الله، محمد،(2021)، بلاغة المنفى: تجربة في قراءة القصيدة الدرويشيّة، الطبعة الأولى، بيروت- لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
عصفور، جابر. (2017). تحوّلات شعريّة، الطبعة الأولى، القاهرة- مصر، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب.
العلاق، علي جعفر. (2017). محمود درويش: بنية النّصّ وفتنة المجاز، في: من نصّ الأسطورة إلى أسطورة النصّ، الطبعة الثانية، عمّان- الأردن، دار فضاءات للنشر والتوزيع.
الغرافي، مصطفى، (2012)، خطاب الموت في جداريّة محمود درويش، مجلة نزوى، ع 72، ص 38-47.
فضل، صلاح. (2010). محمود درويش: حالة شعريّة، الطبعة الأولى، القاهرة- مصر، الدار المصريّة اللبنانيّة.
قطّوس، بسّام. (2011). سيمياء العنوان، الطبعة الأولى، عمّان- الأردن، منشورات وزارة الثقافة.
قطّوس، بسّام. (2019)، تأويل المنفى: قراءة في تطوّر رؤية المنفى في شعر محمود درويش، مجلة جرش للبحوث والدراسات، 20 (2)، ص 373-404.
المساوي، عبدالسلام. (2009). جماليّات الموت في شعر محمود درويش. الطبعة الأولى، بيروت- لبنان، دار السّاقي.
منيف، عبدالرحمن،(1994)، الكاتب والمنفى: هموم وآفاق الرواية العربيّة، بيروت- لبنان، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر.
الموسى، نهاد، (2013)، الفتنة باللّغة في خطاب محمود درويش، مجلة العربي، ع 650 ، ص 123-126.
ناصر، أمجد، (1996)، خبط الأجنحة: سيرة المدن والمنافي والرحيل، بيروت- لبنان، رياض الريس للكتب والنشر.
اليوسفي، محمد لطفي، (2011)، الكتابة الشّعريّة والمنفى، في: الكتابة والمنفى، تحرير: عبدالله إبراهيم، الطبعة الأولى، الجزائر- الجزائر وبيروت- لبنان، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون.

6.2 رومنة المراجع العربيّة

Ahluwalia, Pal, wa Bill Ashcroft. (2000). Edward Sa‘īd: Mufāraqat al-Huwiyya, (in Arabic), Trans. Suhil Najim. 1st ed. Dimashq: Ninawā lil-Dirasāt wa al-Nashr & Dār al-Kitāb al-‘Arabī.
Al-‘Allāq, Ali. (2017)."Maḥmoud Darwish: Binyat al-Naṣṣ wa Fitnat al-Majāz", (in Arabic), in: Min Naṣṣ al-U’sṭūrati Ilā U’sṭūrati al-Naṣṣ. 2nd ed. Amman: Dār Faḍā’āt lil-Nashr wa al-Tawzī‘.
Al-Ghurāfī, Muṣṭafā. (2012). "Khiṭab al-Mawt fī Jidāriyyati Maḥmoud Darwish", (in Arabic), Majallat Nizwa 72: 38-47.
Al-Masāwī, ‘Abd ul-Salām. (2009). Jamāliyyātu al-Mawt fī Shi‘r Maḥmoud Darwish, (in Arabic), 1st ed. Baeirut: Dar Al-Saqī.
Al-Mūsā, Nihād. (2013). "al-Fitnatu bil-Lughati fī Khiṭābi Maḥmoud Darwīsh", (in Arabic), Majallat al-‘Arabī 650: 123-26.
Al-Rawāshdeh, Sāmiḥ. (1997). "Taqniyāt al-Tashkīl al-Baṣarī fī al-Shi‘r al-‘Arabī al-Mu‘āṣir", (in Arabic), Mu’tah lil-Buḥūtyh wad-Dirasāt 12, no. 2: 501-42.
Al-Sa‘āfīn, Ibrāhīm. (2018). Shi‘r Maḥmoud Darwish: Taḥawulātu al-Ru’uati Taḥawulāt al- Lughati , (in Arabic), 1st ed. Amman: Dar Al-Shorouk lil-Nashr wa al-Tawzī‘.
Al-Saqr, Hatim. (2019). "al-Istishrāq, al-Huwiyya, al-Makān: Mufāraqāt fī Fikr Edward Sa‘īd", (in Arabic), al-Majallah al- ‘Arabiyya 36, no. 65: 235-59.
Al-Shaikh, Khalīl. (2005). al-Sīra wa al-Mutakhiyyal: Qirā’ātun fī Namāthij ‘Arabiyya Mu‘āṣira", (in Arabic), 1st ed. Amman: Dar Azmina lil-Nashr wa al-Tawzī‘.
Al-Yūsufī, Muḥammad Luṭfī. (2011)."al-Kitābatu al-Shi‘riyyatu wa al-Manfā", (in Arabic), in: al-Kitābatu wa al-Manfā. ed. ‘Abdullah Ibrahīm, 1st ed. Beirut: al-Dār al-‘Arabiyya lil-‘Ulūm Nāshirūn.

‘Aṣfour, Jābir. (2017). Taḥawulāt Shi‘riyya, (in Arabic), 1st ed. Cairo: al-Haī’a al-Miṣriyya lil-Kitāb.
Bil‘ābid, ‘Abd ul-Ḥaq. (2008). ‘Atabāt: Gerard Genet min al-Naṣṣ Ilā al-Manāṣṣ, (in Arabic), 1st ed. Beirut: al-Dār al-‘Arabiyya lil-‘Ulūm Nāshirūn.
Bilqzīz, ‘Abd ul-Ilāh. (2009). "Muqaddima",in: Hākathā Takallama Maḥmoud Darwish: Dirāsāt Fī Thikrā Raḥīlihi, (in Arabic), ed. ‘Abdulilāh Bilqzīz, 1st ed. Beirut: Markiz Dirāsāt al-Waḥda al-‘Arabiyya.
Brennan, Timothy. (2022). Edward Sa‘īd: ’Amākin al-Fikr, (in Arabic), Kuwait: ‘Ālam al-Ma‘rifa. no. 492.
Darwish, Maḥmoud. (1995). Limādhā Tarakta al-Ḥiṣāna Waḥīdan, (in Arabic), 1st ed. Beirut: Riadh al-Rayyes lil-Kutub wa al-Nashr.
Darwish, Maḥmoud. (2000). Jidāriyya, (in Arabic), 1st ed. Beirut: Riadh al-Rayyis lil-Kutub wa al-Nashr.
Darwish, Maḥmoud. (2005). al-Diwān: al-A‘māl al-’ūlā 2, (in Arabic). 1st ed. Beirut: Riadh al-Rayyis lil-Kutub wa al-Nashr.
Darwish, Maḥmoud. (2006). "Wulidtu ‘Alā Dufu‘āt", Ḥiwār: ‘Abdū Wāzin, (in Arabic), Majallat al-Karmel 86: 7-68.
Darwish, Maḥmoud. (2008). "‘An al-Manfā", (in Arabic), al-Majalla al-Thaqāfiyya 71: 12-14.
Darwish, Maḥmoud. (2009). Kazahr al-Lawz aw Ab‘ad, (in Arabic), 3rd ed. Beirut: Riadh al-Rayyis lil-Kutub wa al-Nashr.
Darwish, Maḥmoud. (2014a). ’Anā al-Muwaqqi‘ ’Dnāh, (in Arabic), Ḥiwār: Ivana Marshlyan. 1st ed. Beirut: Dār al-Sāqī.
Darwish, Maḥmoud. (2014b). Lā Urīdu Lihāthī al-Qaṣīda An Tantahī, (in Arabic), 1st ed. Ramallah, Amman: Muassasat Mahmoud Darwish, Dar Al-Nāsher.
Darwish, Maḥmoud. (2015). Athar al-Farāsha, (in Arabic), 1st ed. Ramallah, Amman: Muassasat Mahmoud Darwish, Dar Al-Nāsher.
Faḍl, Ṣalāḥ. (2010). Maḥmoud Darwish: Ḥālatun Shi‘riyya, (in Arabic), 1st ed. Cairo: al-Dār al-Miṣriyya al-Lubnāniyya.
Ḥadīdī, Ṣubḥī. (2008). " Maḥmoud Darwish wa Muthallath al-Sīrah: al-Shā‘ir wa al-Makān wa al-Tārīkh, (in Arabic), Majallat al-Dirāsāt al-Filsṭīniyya 19, no. 76: 82-92.
Ḥadīdī, Ṣubḥī. (2011). "Maḥmoud Darwish fī Sarīr al-Gharība: Qaṣidatu al-Ḥubb wa al-Nidā al-Malḥamī", (in Arabic), Majallat al-Karmel al-Jadīd 2: 7-32.
Ibn Sharif, ‘Abd ul-Ṣamad. (2009). "Ḥiwār Tilifazyounī ma‘a al-Qanāt al-Thaniya al-Maghribiyya", (in Arabic), in: Sanakūnu Yawmun mā Nurīdu. ed. Muhnnad Abalḥamid. Ramallah: Wizārat al-Thaqāfa al-Filasṭīniyya.
Ibrahīm, ‘Abdullah. (2011). "Tashrīḥu Ḥālati al-Manfā: Mudawwanat Edward Sa‘īd ", (in Arabic), in: al-Kitābatu wa al-Manfā. ed. ‘Abdullah Ibrahīm, 1st ed. Beirut: al-Dār al-‘Arabiyya lil-‘Ulūm Nāshirūn.
Munīf, ‘Abd ul-Raḥmān. (1994). al-Kātib wa al-Manfā, (in Arabic), Beirut: al-Muassasa al-Arabiyya lid-Dirasāt wan-Nashr.
Nasser, Amjad. (1996). Khabṭu al-Ajniḥa: Sīrat al-Mudun wa al-Manāfī wa al-Raḥīl, (in Arabic), Beirut: Riadh al-Rayyis lil-Kutub wa al-Nashr.
Obaidullah, Moḥammad. (2021). Balāghat al-Manfā: Tajribatun fī Qirā’at al-Qaṣīda al-Darwīshiyya, (in Arabic), 1st ed. Beirut: al-Muassasa al-Arabiyya lid-Dirasāt wan-Nashr.
Qaṭṭūs, Bassām. (2011). Sīmyā’ al-‘Unwān, (in Arabic), 1st ed. Amman: Wizārat al-Thaqāfa.
Qaṭṭūs, Bassām. (2019). "Ta’wīl al-Manfā : Qirā’a fī Taṭawwur Ru’yat al-Manfā fī Shi‘r Maḥmoud Darwish", (in Arabic), Majallat Jarash lil-Buḥūtyh wad-Dirasāt 20, no. 2: 373-404.
Sa‘īd, Edward. (2000). Khārij al-Makān, (in Arabic), Trans. Fawwāz Ṭarabishī. 1st ed. Beirut: Dar Al-Aadab.
Sa‘īd, Edward. (2006). Al-Muthaqaf wa al-Sulṭa, (in Arabic), Trans. Moḥammad ‘Anānī, Cairo: R’uya lil-Nashr wa al-Tawzī‘.
Sa‘īd, Edward. (2007). Ta’mmulāt ḥawl al-Manfā wa Maqālātun U’ḥrā, (in Arabic), Trans. Tha’ir Deeb. 2nd ed. Beirut: Dar Al-Aadab.
Ṣāliḥ, Fakhrī. (2011). "Mafhoum Adab al-Manfā", (in Arabic), in: al-Kitāba wa al-Manfā. ed. ‘Abdullah Ibrahīm, 1st ed. Beirut: al-Dār al-‘Arabiyya lil-‘Ulūm Nāshirūn.

Ṣāliḥ, Fakhrī. (2018). "ʻĀlam Maḥmoud Darwish al-Shiʻrī", (in Arabic), in: al-Thaqāfa al-ʻArabiyya fī al-Qarn al-ʻIshrīn,al-Ḥaṣīla al-Adbiyya wa al-Fanniyya. Beirut: Markiz Dirāsāt al-Waḥda al-ʻArabiyya. Vol. 2: 1227-34.
Shāhīn, Muḥammad. (2013). Edward Saʻīd: Riwāya Lil-'Ajyāl, (in Arabic), Amman: Wizārat al-Thaqāfa.
Shāhīn, Muḥammad. (2018). "Nizār Qabbanī: Baytu al-Dimashqī Baytun mīn al-Shiʻr", (in Arabic), Majallat Nizwa 95: 285-94.
Ṭahir, Bahā'. (2008). al-Ḥubb fī al-Manfā, (in Arabic), Beirut: Dar Al-Aadab.

6.3 المراجع الأجنبيّة

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

The Dialectics of Exile and Biography in the Work of Mahmoud Darwish:

"Tuesday with clear weather" and "Antithesis" as a Case Study

Mufleh Hweitat
Department of Arabic Language and Litreature, School of Languages, The University of Jordan, Aqaba, Jordan
Corresponding Author: m.hweitat@ju.edu.jo

Received: 19/06/ 2024. *Revised:14/08/2024.* *Accepted: 03/11/2024.* *Published:31/03/2026.*

DIO: 10.35517/AAUP-2026.V12.1.8

Abstract
This study presented a critical textual analysis of two of Mahmoud Darwish's long poems: "Tuesday with clear weather" and "***Antithesis"***, which the poet included in his Diwan "Almond Blossoms or Beyond" under the collective title "Exile." The two poems are interpreted from the perspective of the poet's biography as being part of the Palestinian collective identity and its relationship with exile as experienced and narrated by the poet. A reading of the two poems would reveal that in the first poem the poet presented phases of his biography, while in the second poem he portrayed some phases of the biography of the Palestinian critic and intellectual Edward Said. Moreover, the poet associated his biography 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, homeland, language, time, existence, and his view of the other; issues that are closely related to life in exile that both the poet as an individual and his community have experienced. The poet's biography also portrayed to a large extent, his vision, and the horizons he aspires to reach in this stage of his creative writing.

Keywords: Mahmoud Darwish, Like the Flower of Almond or Beyond, modern Arabic poetry, exile poetry, biography.