جماليات لغة الشعر الجديدة

في ديوان «كزهر اللوز أو أبعد»

لمحمود درويش

د. طارق عبد القادر المجالي*

E.mail: drtarqm@hotmail.com

* قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، الكرك

جماليات لغة الشعر الجديدة في ديوان
«كزهر اللوز أو أبعد» لمحمود درويش

د. طارق عبد القادر المجالي

الملخص:

تهدف الدراسة التي اشتملت على مدخل وعلى أربعة محاور أساسية، إلى استجلاء جماليات لغة الشعر الجديدة في هذا الديوان؛ فكان المحور الأول حول إضاءة ساحة النص الأمامية: بنية العنوان، والافتتاحية، والثاني عن ملامسة نصوص الديوان لسردية النثر دون تخليه عن شروط الإيقاع والوزن.

أما المحور الثالث فكان عن تحولات الرؤيا الشعرية فيه، وما طرأ على لغة درويش الشعرية في دواوينه الأخيرة من تجديد، الذي أظهر تحولاً في موقف الشاعر من مفهوم الشعر المقاوم كما في دواوينه الأولى إلى شعر مقاوم جمالياً وإنسانياً كما في هذا العمل.

وجاء المحور الرابع والأخير عن بنية الديوان، ولعبة الضمائر فيه، إضافة إلى هذا، لقد حاولت الدراسة أن تستعرض –في إيجاز– بعض الظواهر الأسلوبية اللافتة كالتكرار والتناص والإيقاع.

وخلصت إلى أن هذا الديوان بما اشتمل عليه من جماليات: شكلاً وموضوعاً، يُعدُّ مغامرة تشكيلية، وتطوراً واضحاً في تجربة محمود درويش الشعرية المتفردة.

مصطلحات أساسية: لغة الشعر الجديدة، كزهر اللوز أو أبعد، الإيقاع والوزن، الرؤيا الشعرية، الشعر المقاوم.

The New Language Beauty in Mahoud Darwish's Collection of Poetry "Like the Almond Flowers or Farther"

Dr. Tarq Almajali

Abstract:

This study which includes a preface, and four main topics aims at pointing out beauty of the poetic language in this collection. Topic one highlights the introductory part comprising the title and the preface.

The second topic shows how the poetic language touches the prose without avoiding the rhyme and the meter. The third topic deals with Mahmoud Darwish's poetic vision and the changes in his latest collections. This topic also shows how resistance in the early poems is replaced with human attitude and beauty. The fourth topic deals with the structure of this collection "Like the Almond Flowers or Farther" and the play of pronouns in it. The study also attempts to show in brief some of the stylistic use of repetition and rhyme.

The study concludes that this collection of poetry with all its beauty in form and content could be considered an adventure and a clear development in Mahmoud Darwish's poetic experience.

Keywords: Language Beauty, Mahoud Darwish's, Like the Almond Flowers or Farther, poetic vision, stylistic use of repetition and rhyme.

مدخل إلى المجموعة الشعرية:

صدرت مجموعة "كزهر اللوز أو أبعد" لمحمود درويش في شهر أيلول من العام 2005م في طبعتها الأولى، ثم أعقبتها الطبعة الثانية في تشرين الثاني من العام نفسه.

جاء الديوان في سبع وتسعين ومائة صفحة من القطع المتوسط، وقد تعَّمد مصمم غلاف الديوان – على غير المعتاد- أن يضع صورة ملّونة للشاعر قبيل رحيله لسنوات، وقد خط الشيب عارضيه، في حالة من حالاته التأملية، التي تعبِّرُ عنها الصورة –في تقديري- أدقَّ تعبير، وهي إشارة دالّة على أنَّها تعبّر أيضاً عن التحول في رؤيا الشاعر بوصفه واحداً من أهم شعراء المقاومة الفلسطينية بالمفهوم التقليدي للمقاومة؛ أي التعبير عن القضية بالأساليب والأدوات اللغوية التقليدية، والتركيز على المضامين السياسية والوطنية التقريرية المباشرة إلى شاعر مقاوم جمالياً، ليكون انحيازه لشعرية النص وجمالياته.

إنّ هذا الديوان خطوة متقدمة نحو مقاومة مختلفة، مقاومة جمالية باللغة، على الرغم من بعض الآراء التي نالت من الشاعر بسبب تخليه عن النبرة الخطابية، والمباشرة التعبيرية التي طبعت دواوينه الأولى، وما قصيدة (سجل أنا عربي) إلاّ مثالاً واضحاً على هذا النوع من المقاومة.

أما في هذا الديوان فيلاحظ أن الشاعر بدأ يتخفف من هذا المنزع شكلاً ومضموناً، وأخذ يتفرغ لهواجسه الخاصّة، وتأملاته الذاتية في الحياة والمكان والإنسان، والاقتراب إلى المنحنى الإنساني، بعد أن حاول جادّاً، أن يقنع قراءه بعدم جدوى تصنيف الشعراء و(أدلجتهم) على وفْق مواقفهم وآرائهم السياسية، والتعبير المباشر عنها، بل لا بدَّ أن تتسع الرؤية الشعرية لتناسب التحولات السياسية والثقافية، والمنعطفات الكبرى التي تمرُّ بها القضية الفلسطينية، والعالم بأسره ممّا يعني الانحياز إلى شعرية النص لا الاكتفاء بمقولاته المضمونية، وإن كانت سامية ونبيلة.

ولا يخفى على أحد من دارسي الشعر الحديث أن كلّ ما يتعلق بالمجموعات الشعرية الحديثة لكبار الشعراء من صور، وإهداءات، وتعليقات، وافتتاحيّات، وهوامش، لا تأتي عفو الخاطر، بل لا بدّ لها من أن تشكل إضاءات جوهرية، وعتبات مضيئة تهدي القارئ إلى النص، وتتقدم به خطوة باتجاه تلقٍّ مثمر.وهذا ما ستتناوله الدراسة عند الحديث عن الافتتاحية، وبنية العنوان لاحقاً، كما يدعم هذا الرأي أن محمود درويش لم يعوّد قارئه على أن يقدِّم نفسه على هذا النحو، وبخاصّةٍ في مجموعاته الشعرية في العقدين الأخيرين من تجربته الشعرية، مثل: (لا تعتذر عمّا فعلت/2004)، أو (لماذا تركت الحصان وحيداً/1995) أو (جدارية/2000) وغيرها.

وهذا يشير إلى ملاحظة مهمة، هي أن الشاعر في العقدين الماضيين من تجربته الشعرية، بدأ يتخفَّفُ من الانشغالات الجمعية لصالح انشغاله الذاتيّ، والالتفات إلى كل ما هو شخصيّ ويوميّ، ولكن يبقى سؤال قائم: هل هذا يعني أن الشاعر أخذ يتخلَّى عن بعض ما أطلقوه عليه من ألقاب بوصفه أحد دعائم شعر المقاومة الفلسطينية؟ أو أنّه أحسّ بثقل اللقب، وهو ما صرّح به غير مرة بقوله: "أنقذونا من هذا الحب القاسي"[1]. فانحاز إلى مقاومة أشدّ تأثيراً، إلى مقاومة جمالية باللغة، وتفرّد خاص، وصوت شعري يختلف فيه عن الآخرين؟ لكنني أميلُ إلى

الرأي الأخير، وهو السرّ الذي يفسِّرُ دهشة اللغة الشعرية، ونضارتها وتخلّصها من كل ما هو ليس بشعريّ في هذه المجموعة، وذلك بالتقاط الألفاظ والتعبيرات التي قد لا تبدو أنها صالحة للشعر، وتطويعها للتعبير عن القضايا الإنسانية الكبرى.

وللوقوف على أهم السمات الجمالية في لغة محمود درويش الجديدة، وفي المرحلة الأخيرة من تجربته الشعرية، على وجه الخصوص ارتأت الدراسة أن تتناول ملامح لغته في المحاور الآتية:

1. ساحة النص (الخارجية): العنوان والافتتاحية.
2. تقنيات النثر وسردياته في المجموعة.
3. تحولات الرؤيا: من المقاومة إلى المقاومة الجمالية والابتعاد عن المطولات وعن الغموض والميل إلى الغنائية، والحوار الداخلي، والمنزع الإنساني التأملي.
4. لعبة الضمائر وتعدد الأصوات.
5. ملامح أخرى: التكرار والتناص والإيقاع.

1. ساحة النص الخارجية: عنوان الديوان والافتتاحية

أ. إشكالية بنية عنوان الديوان:

يوحي عنوان الديوان «كزهر اللوز أو أبعد» بوجود إشكالين: الأوّل نحويّ والآخر بلاغي؛ فمجيء العنوان على المستوى النحويّ على صورة شبه جملة، يثير تساؤلاً مشروعاً: ما الشيءُ الذي يشبه زهر اللوز أو أبعد؟ لتبدأ عملية ردم الفجوة باحتمالات معقولة، تصلح لأن تكون الركن الأول للجملة، وتقودُ إلى فكّ غموض العنوان على الصعيد الدلاليّ، بسبب عدم تقديم شبه الجملة لمعنى مكتمل، كما هو في أية جملة مفيدة.

وللمتلقي أن يسأل: لِمَ اختار الشاعر (زهرة اللوز) دون غيرها من النباتات، التي ارتبطت بالأرض الفلسطينية كشجرة الزيتون، مثلاً الأمر الذي يعيدنا إلى مراحل الشاعر الأولى في ديوانه (أوراق الزيتون)، وهنا لستُ مع من ربط هذا التحول باختلاف البيئتين: بيئة الجليل عام 1964م (بيئة الشاعر الأولى)، التي هي مغايرة لبيئة رام الله، (بيئة الشاعر الثانية) التي يكثر فيها شجر اللوز، وهل يشير اللوز إلى كل ما هو خاص، والزيتون يشير إلى ما هو عام، كما أشار أحد النقاد؟[2].

وفي حدود تقديري أن الأمر غير هذا، إنه تحوّل في الرؤيا لدى الشاعر؛ فزهرة اللوز ما هي إلاّ محاولة درويش المستمرة للقبض على اكتمال القصيدة، والتحول إلى الذات، كما أنَّ العنوان أيضاً يثير على المستوى البلاغي، سؤالاً آخر: ما علاقة المشبه، أو المبتدأ المحذوف الذي لم نستطع القبض على ماهيته في العنوان بالمشبه به؟ ولو افترضنا مشبهاً من مثل: القصيدة؛ لأنّها تتصف بما تتصف به زهرة اللوز من جمال وصفاء، أو الحياة بفتنتها وكمالها الزائلين[3] لنقول: القصيدةُ كزهر اللوز، فما وجه الشبه المحذوف في محاولة لاختيار صفات، مثل: الجمال، الرقة، الهشاشة، الاكتمال، النقاء، الصفاء...

ويمكن وضع عدد كبير من الصفات المنسجمة – دلالياً– على هذه الشاكلة، و«بهذه الإيماءة السحرية العاصفة والرشيقة، يلخص الشاعر الحالم مطمحه في القبض على المستحيل»[4].

وإذا كانت زهرة اللوز غير متحصل الإمساك بها في العنوان، فهل لنا أن نقبض على ما يشبهها، أو على ما هو أبعد منها أو أقرب؟!

أما حرف العطف (أو) المرتبط دلالياً بـ(أبعد) فعمّق الفجوة من جانب آخر، وكان بإمكانه أن يقول

انسجاماً مع الدلالة: (كزهر اللوز أو أنقى، أصفى، أرقّ، أشف.. أجمل،.. أما استخدام (أبعد) فقد أحدث انزياحاً حادّاً يتعلق بطبيعة اسم التفضيل (أبعد) الذي يقابل (أقرب)، فأحدث ما يسمى بـ(خيبة التوقع) بسبب عدم انسجامه مع المشبه به في وجه من الوجوه المألوفة، في حين يرى عيسى الرومي أنّ «ما هو أقرب، وما هو أبعد، وما هو متماهٍ في اللوز، ما هو إلاّ الشعر والشاعر، وما يطمحُ إليه وهو الصفاء والجمال»[5].

إنَّ توجه الشاعر إلى (زهرة اللوز) هو تحول في الرؤيا لديه، كما أشرت سابقاً، ويعزز هذا الرأي ما لاحظته من تكرار لهذه المفردة في الديوان: غير مرّة، بل إن استيحاء عنوان الديوان جاء بأثر من قصيدة من قصائد الديوان، هي: (لوصف زهر اللوز[6] التي، على قصرها، استحقت أن تكون المحور الأساس الذي دارت حوله رؤى الشاعر، وتشكيلاته الجمالية. ولقد ورد ذكر (زهرة اللوز) في القصيدة المشار إليها سابقاً، على النحو الآتي[7]:

- «وهو الكثيف كبيت شعر لا يدوّن بالحروف»

- «لوصف زهر اللوز تلزمنّي زيارات إلى اللاوعي
تُرْشدُني إلى أسماء عاطفةٍ
معلقة على الأشجار»

- لو نجح المؤلف في كتابة مقطع / في وصف زهر اللوز، لانحسر الضباب/
عن التلال

- بل وَلَعُ البياض لوصف زهر اللوز/ لاثلجٌ ولا قُطْنٌ / فما هو في /
تعاليه على الأشياء والأسماء.

ونعيدُ ما ذكره بعض النقّاد من أن العنوان (زهرة اللوز) ارتبط بالبيئة التي انتقل إليها الشاعر عام 2005 بيئة رام الله، وكأن الشاعر ما عاد يرى أمامه إلا أشجار اللوز في رام الله، أي ربط العنوان بالطبيعة الأكثر حضوراً في شعره، لا سيما أننا رأينا له مجموعات شعرية مستوحاة من الطبيعة، تكررت في شعره، مثل: الليل، العصافير، البحر، الحصان، لكن هذه الدوال «ذات مدلولات رمزية»[8] وبعيدة عن دلالاتها القاموسية. وفي حدود تقديري، أن الآراء النقدية التي تربط بين الطبيعة و اختيارات الشاعر، وبخاصة اختيار عنوان هذا الديوان، ربطاً سطحياً، هي آراء غير صائبة، مُبْدياً ميلاً واطمئناناً إلى أن تجربة الشاعر، بعد الألفية الثانية، أخذت تتخفف من الحمولات الجماعية، والقضايا الجمعية والقومية بالمفهوم التقليدي، وأصبحت قصائده أكثر ثراءً ونضجاً؛ لأنها استطاعت أن تنصهر في رؤية الشاعر للحياة والكون والإنسان، في شكل أكثر عمقاً ووعياً، وهي، وإنْ أشارت إلى التفات الشاعر إلى حياته الشخصية، وهمومه الخاصّة، فإنّها لم تبتعدْ عن الرؤية العامة، والهموم الوطنية الكبرى، وكل ما في الأمر أنها انتقلت من رؤية ضيِّقة إلى دائرة إنسانية رحبة، تختارُ بعض اللقطات الهامشية، والتفاصيل اليومية الخاصة لتعبَر عنها، ثُمَّ لمَ نُسهبُ في تأكيد هذا الرأي؟ والشاعر نفسه يصرحَ بالقول، حين وقّع ديوانه في عمَّان، إنّ «الفلسطيني كائن بشري، يحب الحياة، وينخطفُ بزهرة اللوز... وهذا يعني أن الاحتلال الطويل لم ينجح في مَحْوِ طبيعتنا الإنسانية»[9]، في التفاتة ذكية إلى هذا الاتجاه، وهذه الرؤية الكونية الشاملة.

ب. افتتاحية الديوان:

شاء محمود درويش أن يصدر قصائد هذه

المجموعة، بعبارة وردت في الليلة الخامسة والعشرين من كتاب (الإمتاع والمؤانسة) لأبي حيان التوحيدي «أحسن الكلام ما...قامت صورته بين نَظْم كأنّه نثر، ونثر كأنّه نظم...»[10].

ونصُّ العبارة كما ورد في الإمتاع والمؤانسة، هكذا «وفي الجملة أحسن الكلام ما رقّ لفظه ولطف معناه وتلألأ رونقه، وقامت صورته بين نظم كأنه نثر، ونثر كأنه نظم، يطمع مشهوده بالسمع، ويمتنع مقصوده على الطبع؛ حتى إذا رامه مريغٌ حلق، وإذا حلّق أسف، أعني يبعد على المحاول بعنف، ويقرب من المتناول بلطف...»[11] ولقد ورد للتوحيدي عبارة في المعنى ذاته في كتاب المقابسات، قال فيها: «في النثر ظلُّ النظم، ولولا ذلك ما خفّ ولا حلا، ولا طاب ولا تحلّى، وفي النظم ظلّ من النثر، ولولا ذلك ما تميزت أشكاله، ولا عذبت موارده ومصادره، ولا بحوره وطرائقه...»[12].

وغايته من هذا الاستهلال، أو التصدير تبدو واضحة، حين حاول، وأعتقد أنّه نجحَ في هذا، إحداثَ علاقة مشتركة بين النظم /الشعر، والنثر، بمعنى جسر الهوة الشكلية بين الشعر والنثر، والتقريب بينهما، في مرحلة جديدة لم تَعُد تُعنى كثيراً بما تداوله النقاد من آراء حول قصيدة التفعيلة، وقصيدة النثر، وبخاصة بعد أن أخذت الأجناس الأدبية تتعالق وتتداخل، وتتقوّض الحواجز فيما بينها.

وينحو درويش هذا المنحى، في مجموعاته الشعرية الأخيرة وليس هذا الديوان بداية محاولاته، بل بدأ هذا في ديوانه (ورد أقل 1986) مروراً بـ (سرير الغريبة) و(لا تعتذر عمّا فعلت 2004)، إلى أن اكتمل هذا الملمح الرؤيوي والتشكيلي في ديوانه الأخير (أثر الفراشة).

إن محمود درويش في هذا العمل، وجد مساحة عريضة للتعبير عن هواجسه، وتأملاته في الحياة والكون والإنسان، بهذه النظرات اللافتة في شعره حتى قيل إنَّه «بدأ يتفرغ أكثر من ذي قبل لهواجس الذات والتأمل والمحاورة الغنائية بين الشاعر والعالم، وكانت تلك مرحلة استكشاف المزيد من مسائل الشكل والبنية الموسيقية للقصيدة، ولعلها الفترة الأكثر قلقاً وتجريباً وبحثاً على امتداد مراحل تجربة درويش»[13].

مِمّا سبق يمكن القول إن محمود درويش لم يستحضر هذه المقولة، ويُصدِّر بها مجموعته عبثاً أو ترفاً أو ارتجالاً، بل لأنّه من الشعراء المجددين الذين يعرفون مقاصد القول، لنخلص إلى أنَّ هذا التصدير يمكنُ أن يُعَدَّ منهجاً أسلوبياً، وغاية جمالية رفيعة تغيّاها درويش اختياراً كتابياً وتعبيرياً.

2. إيقاعية الشعر وسردية النثر:

لعل المتابع لأعمال درويش في الآونة الأخيرة، يلمس تفرغ الشاعر إلى كتابة قصيدة النثر، بل إنّه صّرح بذلك حين قال: «أَنا أتعلم من قصيدة النثر»[14]، مع عدم التخلي عن الإيقاع، ورنين التفعيلة، وهو ما نجده في هذا الديوان بدءاً من عبارة التوحيدي، وكأن رغبة الشاعر في كتابة (قصيدة الذات وهواجس الأنا) والابتعاد شيئاً فشيئاً عن أمجاد المنبر، والهتاف الجمعي، الذي يوفره الشعر العمودي، وكثير من شعر التفعيلة – دفعته نحو شعرية أخرى، ووسيلة تعبيرية تتكئ على ما في النثر من جماليات متجددة.

وأول الملامح البارزة في هذا المجال الإيقاعُ، ويكمن مدى ارتباطه بما نحن بصدده، أنّه أخذ يميلُ إلى التفاعيل التي تقرّبه من لغة النثر، دون أن تبعده

عن البنية الموسيقية للقصيدة، وفي ظني، أنَّ اطراد وزني المتقارب[15] والكامل[16] في المراحل المتأخرة من تجربته الشعرية، ساعداه كثيراً على الاقتراب من الشاعر / الناثر، والشاعر الذي بدأ يبتكر أشكالاً وبنى موسيقية جديدة، وهنا لا بد من أن أشير إلى ما يتصف به (المتقارب) –في تقديري- من ليونة وسيولة موسيقية، لما تحدثه تفعيلة (فعولن) من خفوت، ثم إن هذه التفعيلة تفسح المجال للقصيدة بأن تنطلق في عفوية، تقترب كثيراً من حمى النثر وحدوده.

ومن أمثلة ذلك قصيدة (برتقالية) التي قدّم فيها درويش نصاً، كان اللافت فيه هو ما تُشعُّه القصيدة من انسيابية وليونة، وفّرها لها بحر المتقارب، ثم في التدوير الذي تحقق في القصيدة كاملة، مما أتاح للشاعر أن يعبّر باسترسال وانثيال نثري واضح كما في هذا المقطع:[17]

برتقالية، تدخل الشمس في دورة الأبدية/
والبرتقالة تحظى بتمجيد قاتلها:
تلك فاكهة مثل حبة شمس
تقشّر باليد والفم، مبحوحة الطعم
ترثارة العطر سكرى بسائلها..
لونها لاشبيه له غيرها،
لونها صفة الشمس في نومها،
لونها طعمها: حامضٌ سكريّ،
غنيٌّ بعافية الضوء والفيتامين..)
وليس على الشعر من حرج إن
تلعثم في سرده، وانتبه
إلى خللٍ رائعٍ في الشبه!

ومما يلاحظ على المقطع السابق أن التدوير غطّى الأسطر كلها، مما سمح بالاستطراد بتكرار (لونها)، وكان قد كرر في القصيدة كلمة (برتقالية) التي قدمت في مستهل القصيدة مقطعاً طويلاً زائداً (برتقاليةٌ – ب- - ب –) وكنت قد أشرت إلى أن القصيدة من المتقارب، إذا استثنينا التفعيلة الأولى السابقة، بعد حذف المقطع الأول الطويل (-). أما فيما عداها، فإن هذا المقطع أسهم بشكل كبير في تحقيق التدوير للقصيدة بأكملها، وهذا ما أشار إليه في المقطع السابق، مِن أنّه ليس على الشاعر حرج فيما لو تلعثم بسرده، وكأنه يحاول هنا، هدم الحدود الفاصلة والوهمية بين الشعر والنثر، أو ما سمّاه سابقاً (بالخلل الرائع في الشبه)، وهذا الخرْم في الوزن، تكرر بالنقص في المقطع الطويل، كما في قوله: من قصيدة «قال لها: ليتني كنت أصغر»[18].

قال لها: ليتني كنت أصغر
قالت له: سوف أكبر ليلاً كرائحة الياسمينة في الصيف.
ثم أضافت: وأنت ستصغر حين
تنام، فكل النيام صغارٌ. وأما أنا

ولو دققنا النظر في المقطع، لوجدنا فيه كل ما يتسم به العمل القصصي، أو الروائي من عناصر فنية، يظهر في أسلوب الحوار، وفي طبيعة الجملة الشعرية، التي تلامس النثر، ثم في هذا التدفق، الذي يخيّل فيه للقارئ غير المتمرس أنها أفكار نثرية، دون أن يدرك مدى ما فيها من شعرية بهيجة، كما يلاحظ أن الشاعر أحدث خَرْماً موسيقياً، حين حذف مقطعاً طويلاً من التفعيلة الأولى في المقطع السابق، كان يمكن أن يتغلب عليه شاعر مثل درويش بإضافة حرف عطف، ليستقيم الوزن، ولتصبح التفعيلة (فعولن)، غير أنه – كما قلت- يلعب على فكرة تداخل جنسَيْ:

الشعر والنثر في النص الشعري، ويدعم هذا، استهلاله بمقولة التوحيدي في فاتحة الديوان.

إن الشاعر، على رأي أحد النقاد، «يتعمد إهانة وقار الوزن، ليقترب الكلام من مصاف النثر، لكنه اقتراب وليس تنازلاً... فتكون النتيجة أنه أتى بمقومات الكلام العادي، ثم مدّ لسانه ساخراً، مؤكداً عدم تفريطه بجوهر الشعر»[19].

ثم يمكن أن يشار إلى المقطع السابق، في أن الشاعر كان في نيته أن يقدّم تشكيلاً، يحتفي بجمال اللون والإيقاع، وقد تبدو غاية الشاعر في قصيدة (برتقالية) غاية ذاتية جمالية، حققت له متعة الانتشاء بروعة اللون: البرتقالة، الفاكهة، حبة شمس، لونها،...والترنم بوقع تفعيلة (المتقارب) التي حقق لها التدوير الموسيقي، والمعنوي، الجرس الخافت، والسيولة التي تقترب من لغة النثر، وهذا يعيدنا إلى استهلاله بعبارة التوحيدي في إقامة القول الشعري بين نظمٍ كأنهُ نثر، ونثرٌ كأنه النظم.

ومما يمكن عدّه من باب الاقتراب إلى طبيعة القول النثري براعة الشاعر في هذه المجموعة، وإجادته التعبير عمَّا هو عابرٌ ويوميّ، والتركيز على الجملة النثرية، التي تعنى بالتفاصيل، والعلاقات السريعة، وخيبات الأمل، واللحظات الداخلية الهاربة وأيام الإجازات، وكلّ ما لم نعتد عليه شعرياً، إنْ على مستوى المفردة، أو على مستوى العبارة والتركيب.

إن درويشاً في الديوان حاول أن يخلص قوله الشعري من حمولات تقليدية، بابتكار جماليات جديدة مكثفة، تعتمد على الفكرة الخاطفة، واللقطة السريعة.

باختصار إنّ الديوان –موضوع الدراسة- صورة صائبة عن تحول الشاعر/المقاوم، والمعبر عن هموم الجماعة، إلى شاعر/مقاوم، ولكن هذه المرّة، كما اختار، جمالياً وإنسانياً؛ ليتفرغ إلى تأملاته الذاتية، واكتشافاته الخاصة على صعيد الرؤيا، وهندسة القصيدة.

وتكاد هذه المجموعة أن تكون زاخرة بما يدل على ما سبق، ولكن يكفي أن نشير إلى بعض قصائد الديوان من ناحية اقترابها من دائرة النثر، ومن ذلك: قصيدة (أنت) [20]: التي تمثل–ويشمل هذا عناوينها الداخلية- قراءة ذات الشاعر من زوايا متعددة، وكأنها وقفته أمام مرآة الزمن بعد تقدمه في العمر محاوراً يومياته الصغيرة، ومسترجعاً مفكرة الذات، التي يبدو متعلقاً بتقليب أوراقها بين الفينة والأخرى، لتكون معاناته جزءاً من معاناة الآخرين، فإذا كان الإنسان قد أحسّ تعاسة في يوم ما، فعليه أن يتذكر من هم أسوأ منه حالاً:

يقول في قصيدة «فكّر بغيرك»[21].

وأنت تعودُ إلى البيت، بيتك، فكّر بغيرك

(لا تنس شعب الخيام)

وأنت تنام وتحصي الكواكبَ، فكّر بغيرك

(ثمة من لم يجد حيزاً للمنام)

وأنت تحرر نفسك بالاستعارات، فكّر بغيرك

(من فقدوا حقّهم في الكلام)

وأنت تفكر بالآخرين البعيدين، فكّر بنفسك

(قل: ليتني شمعةٌ في الظلام)

إن الشمعة هنا هي دعوة للتفكير بالآخرين؛ لأنها تُذيب نفسها من أجل إنارة سبلهم، والفناء من أجلهم، وهو ما صرّح به قائلاً: «لست وحيداً في الوجود، وليس من حقّك أن تتمتع بشيء، وهناك محرومون، وأن تفكر بنفسك شريطة ألاّ تفرط

بتفكيرك بالآخرين»[22] وكأنه يشير إلى انتباه الذات وإلى الآخرين، وما تكون عليه العلاقة من توازن، وهذا ما دعانا إلى القول بمثل هذا التحول الرؤيوي، بمعنى الانسحاب من الذات الجمعية التي طفت على مجمل إنتاجه الأول، إلى ذات فردية، تبدو كذلك، لكنها تحمل أبعاداً إنسانية أكثر غنى وخِصباً واتساعاً ورؤيا كونية.

ويقع الشاعر في قصيدة «الآن...في المنفى» تحت وطأة هاجس العمر والألم الخفي، بقوله[23]:

فلتحتفل مع أصدقائك بانكسار الكأس
في الستين لن تجد الغَدَ الباقي
لتحملهُ على كتف النشيد..ويحملَكْ

أما في قصيدة «هناك عرس» فهي دعوة إلى شهوة الحياة والتفاؤل، والبحث عن لحظات الفرح، والانحياز الكامل إلى الحياة، يقول[24]:

هنالك عُرْسٌ على بعد بيتين منا
فلا تغلقوا البابَ..لا تحجبوا نزوةَ
الفرح الشاذّ عنا

ويبدو تفرغ الشاعر في قصيدة: (مقهى، وأنت مع الجريدة) لحوار الذات، والانزواء بها جانباً، لإعطاء فرصة للتأمل، والانطلاق بحرية لإدارة شؤونه الشخصية، وفيها يقول[25]:

مقهىً، وأنت مع الجريدة جالسٌ
في الركن منسياً، فلا أحدٌ يهين
مزاجك الصافي،
ولا أحدٌ يفكر باغتيالك
كم أنتَ منسيٌّ وحُرّ في خيالك!

ولكمال الفائدة، تجدر الإشارة إلى طائفة من الجمل (شبه النثرية) التي دخلت النصوص (الدرويشية)، فخضعت لعمليات التجريب المستمر، مما كان لها دورٌ رئيس في الولوج إلى بنية الجملة الشعرية، وإحداث فضاءات لغوية جديدة.

إن من ينعم النظر في الديوان، سيجد استفادة الشاعر الواضحة من تقنيات النثر، في محاولة منه إلى كتابة قصيدة يمكن تسميتها (باليومية)، بمعنى أنها تعنى بما هو سريع وخاطف، وعابر وفضولي.

إن مسألة الجمع بين الشعري والنثري في الديوان ليست شكلاً طارئاً، بل هي مسألة تنطلق من رؤية الشاعر، ووعيه الناضج، لما يقوم به من ابتكار وتجديد وتجريب استمر طوال أربعة عقود، تظهرها هذه المرثية الغنائية الطويلة المهداة إلى روح إدوارد سعيد، بعنوان: (منفى (4) طباق)، ومنها[26]:

هناك، على باب هاوية كهربائية / بعلوّ السماء، التقيتُ بإدوارد
قبل ثلاثين عاماً،/ وكان الزمان أقلّ جموحاً من الآن/ قال كلانا:
إذا كان ماضيك تجربةً / فاجعل الغَدَ معنى ورؤيا!/ لنذهبْ،
لنذهبْ على غدنا واثقين/ بصدق الخيال، ومعجزة العشب/

ففي المقطع السابق، يلاحظ استفادة واضحة من تقنيات النثر، يبتدَّى ذلك من تحديد المكان، وتقديم الشخوص، وتعميق الحوار الداخلي والخارجي وهجر الاستعارات الجاهزة (على باب هاوية كهربائية)، وكان قد استهل هذه القصيدة بقوله[27]:

نيويورك/ نوفمبر/ الشارعُ الخامس
الشمسُ صحنٌ من المعدن المتطاير

إنّ كل ما تقدم، يشير إلى مدى الاستفادة من تقنيات النثر، ولكن ضمن معالجة درويشية خاصة بالجملة الشعرية، دون التخلي عن (شعريتها)، أو التنازل عن الشروط الموسيقية والإيقاعية، التي تعتمد على تفاعيل المتقارب اللينة، والإدهاش الصوريّ في مثل قوله: (الشمسُ صحنٌ من المعدن المتطاير).

في (كزهر اللوز أو أبعد) دربة شعرية، طويلة على المطابقة بين الشعري والنثري، وتملُّك قويّ للتشكيل الشعري، ومن ذلك قوله في قصيدة «فكر بغيرك»[28]:

وأنت تعدُّ فطورك، فكر بغيرك

(لا تنسَ قُوْت الحمامْ)

وأنت تخوض حروبك، فكرّ بغيرك

(لا تنسَ من يطلبون السلامْ)

وأنتَ تسددّ فاتورة الماء، فكر بغيرك

(من يرضعون الغمامْ)

قد يبدو للقارئ المتعجل، أن العبارات السابقة عبارات جاهزة، تعتمد على التوازي النحوي (الجملة الاسمية المبدوءة بضمير، أُخبر عنه بجملة فعلية مكتملة)، مع تكرار جملة (فكر بغيرك) وهذه اللازمة التي بين الأقواس في الجزء الثاني من المقطع، المعتمدة على جملة النهي، والقافية الموسيقية المقيدة (الميم الساكنة)، ممّا يُتوهم أنّه تركيب سهل، غير أن الأمر على خلاف هذا؛ لأن ارتباط وجبة الفطور بقوت الحمامْ، والحروب بالسلام، وفاتورة الماء بالغمام، على ما في هذه المترابطات من انسجام دلالي، وائتلاف مع لغة الخطاب اليومي، فإنها تؤدي إلى كثافة شعرية عالية، تفسح لتلاقي التكثيف الشعري المستند إلى الإيقاع المشحون بسردية النثر في قالب واحد.

ومما يعزز مقولة الاشتغال بما هو يوميّ وعابر، محاولة الشاعر تخليص القول الشعري من الحمولات البلاغية الجاهزة، والارتقاء به نحو جماليات لغة شعرية جديدة خالية مما هو تقليدي، وتقديم قصيدة فيها الكثير من لغة النثر، «في محاولة للقبض على الماهية في أماكن غير متوقعة»[29].

يقول درويش في قصيدة «فراغ فسيح»[30]:

فراغ فسيح. نحاس. عصافير حنطّيهُ
اللون. صفصافةٌ. كسَلُ. أُفُق مُهْمَلٌ
كالحكايا الكبيرة. أرضُ مجعدة الوجْه
صيف كثير التناؤب كالكلب في ظلِّ
زيتونة يابسٍ. عَرَقٌ في الحجارة
شمسٌ عمودية. لا حياةَ ولا موت
حول المكان. جفافٌ كرائحة الضوء في
القمح. لا ماءَ في البئر والقلب.

إنّ المقطع السابق يشير إلى لغة شعرية جديدة، تتجهُ نحو الافتقار الكمي، الذي يجعل الجملة الشعرية هيكلاً عظمياً خاليةً من مظاهر الزينة اللفظية، أو المحسنات الحشوية، لذا يُظهر المقطع –على المستوى الأسلوبي– جملاً اسمية حادّة، يستغنى فيها أحياناً، عن أحد أركانها، مع التنويه إلى أن هذا التقشف الجُمْليّ، هو تقشف في المواد اللغوية المستندة إلى الانزياحات، واللقطات المتناثرة، والتفكك الظاهري، لكنه ثراءٌ واتساع على الصعيد الدلالي والصوريّ، ولذلك جاءت الجملة الشعرية على قدِّ المعنى، لتبرز حالة الخواء والفراغ والانكفاء على الذات: نحاس/ صفصافة/ كسل/، أو جاءت تشبيهاً، نحو: أُفُقٌ مُهْمَلٌ كالحكايا الكبيرة/ صيف كثير التناؤب كالكلب في ظل زيتونة/ جفاف كرائحة

الضوء في القمح/، وكل هذا دون أن تتخلى القصيدة عن شعريتها، وعلى أن تحقق شروطها الجمالية والمعنوية.

ومن التقنيات السردية في المجموعة الاستفادة من الحوار بشقيه: الداخلي والخارجي، لتشكيل رؤية الأنا والآخر، حين يظهر الراوي متكلماً تارة، ومخاطباً تارة أخرى، وفي تقديري، أن لعبة الضمائر في الديوان كانت سمة أسلوبية بارزة فيه، وبخاصة في القسم الأول منه، وهو مدار الحديث لاحقاً[31]، ومن أوضح الشواهد على تناوب حوار (الأنا والآخر)، قصيدته المطولة (منفى 4) طباق، التي أهداها إلى إدوارد سعيد، وهي مرثية غنائية طويلة، كما أسلفت، اندرجت تحت عنوان عام (منفى)، وعنوان خاص (طباق)، ووقعت في ثماني عشرة صفحة، افتتحها بتكثيف زماني ومكاني، مسترجعاً أمكنة وأزمنة سابقة للسرد، كان قد التقى صديقه فيها:

نيويورك / نوفمبر / الشارع الخامس[32].

ليأتي المونولوج عارضاً سؤالاً يدل على توتر الراوي:

قلت لنفسي الغريبة في الظل

هل هذه بابل أم سدوم؟[33]

ثم ما يلبث أن يُوَحِّد داخل المونولوج بين صوتين متجاورين، ليشكلا صوتاً واحداً متماهياً مع الآخر، وهو صوت الصديق:

قال كلانا إذا كان ماضيك تجربة

فاجعل الغد معنى ورؤيا[34]

إنّ استحضار شخصية ثقافية، في حجم إدوارد سعيد، تستدعي ضرورة استعراض قضايا كبرى، كالعلاقة بين الشرق والغرب، والاستشراق، والاغتراب، والدفاع عن الذات، التي نهلت من الثقافة الغربية نتيجة الاحتكاك المباشر بها، وهو ما أشار إليه بقوله: «(قد يكون التقدم جسر الرجوع إلى البربرية)» [35].

لهذا فإن جدلية صراع الحضارات، أو حوارها، هي التي جعلت عنواناً مثل (طباق): يبدو مناسباً لإضاءة النص كله:

يقول: أنا من هناك، أنا من هنا

ولست هناك ولست هنا

لي اسمان يلتقيان ويفترقان

ولي لغتان نسيت بأيهما

كنت أحلم،

لي لغة إنجليزية للكتابة،

طيّعةُ المفردات،

ولي لغةٌ من حوار السماء مع

القدس، فضية النثر، لكنها

لا تطيع مخيلتي! [36]

إذن فهو اثنان في واحد، وإن هذه الثنائية، التي يبدو هو فيها قناعاً للآخر اضطرته لأن يحب بلاده، ويرحل عنها، بمعنى أنَّه حاضرٌ في الاتجاهين: الداخل والخارج وموزّعٌ بين: (هنا) و(هناك) على الصعيدين: النفسي والوجداني. إنّه اثنان يسكنان في واحد في حركة تبادلية مع الآخر، وهو يستعرض وصيته الأخيرة:

وقال: إذا متُّ قبلك

أوصيك بالمستحيل!

سألتُ: وهل المستحيل بعيد؟

فقال: على بعد جيلْ

سألت: وإن مت قبلك؟

قال: أعزي جبال الجليل[37]

إن انطلاقة درويش في هذه القصيدة مما هو شخصي، أو ما هو مرثاة من مراثيه الخاصة، إلى أفق أرحب، هو تلخيص لحالة المثقف العربي، الذي، وإن انفتح على الغرب، غير أنه يبقى مشدوداً إلى تراثه العريق، ومنحازاً إلى قضايا وطنه العادلة، التي يصعب أن يفلت منها أو أن يتخلى عنها، لأنها تحتم عليه أن يدافع عن وجوده حضارياً وإنسانياً وجمالياً.

3. تحولات الرؤيا:

يكمن التحول الرئيس في رؤيا محمود درويش، شكلاً ومضموناً، في مجموعاته الأخيرة، وهذه المجموعة بخاصة، التي تمثل آخر مراحل اكتمال تجربته الشعرية، ومما يعزز هذا الرأي، في تقديري، هو محاولة الشاعر الدائبة في تطوير لغته، وأدواته الشعرية، بعد أن مرَّت القضية الفلسطينية – ولا تزال – بتحديات جسيمة، كان يصعب عليه بوصفه شاعراً مقاوماً، ومشاركاً في مسيرة النضال السياسي والثقافي الفلسطيني، أن يستمر معها على النهج التعبيري وبالأدوات اللغوية التي بدأ بها تجربته في دواوينه الأولى؛ لذا كان عليه أن يبتكر أساليب وأدوات لغوية أخرى تعبر عن مرحلة جديدة على الصعيدين: القومي والوطني من جانب، والثقافي الإنساني والحضاري من جانب آخر.

وأرى أنني أبدي ميلاً إلى الرأي القائل: إنّ «درويشاً عاش حالة من التشظي الواعي، ويغالب (المغني) فيه ليخلق من رحمه الذاتي مغنياً جديداً، فذا يحافظ به على معادلة البقاء وجودياً وشعرياً»[38].

ويمكن أن نعثر على أولى تحولات الرؤيا في الديوان، إضافة إلى ما قيل سابقاً عن التزامه بسردية النثر وإيقاعية الشعر، ممثّلة بالملمح الأبرز في المجموعة؛ حين نلاحظ تحول العندليب / صوت الشاعر الفردي الذاتي إلى صوت الكناري / صوت الشاعر بذاته الجمعية، فكان أنْ وازن بين صوتين يسيران جنباً إلى جنب: الداخل والخارج / العندليب والكناري في ذاته، مما أدى إلى «التفات الشاعر إلى التفاصيل، والتخفف من شمولية القول، وعمومية الحالة، ودخول لعبة التحدي في كتابة قصيدة «يومية» إيقاعية، تنشغل بلحظات داخلية هاربة، أو فكرة أو قطفة أو معنى محدد لسيرة ما»[39]، كما في قصيدة طباق (إلى أدوارد سعيد) [40] أو قصيدة منفى (1) (نهار الثلاثاء والجو صاف)، ومنها قوله:

(إذا لم يُغَنِّ الكناريُّ
يا صاحبي لكَ..فاعلَمْ
بأنك سجَّان نفسك، إنْ
لم يُغَنِّ الكناريّ) [41].

هذه، حقّاً، محاولة الفكاك من أسر الذات إلى فضاء رحب، ومن ذات مقيدّة بصور شتى، إلى ذات تنطلق في اتجاه الثراء الكوني والإنساني، والانفتاح على ثقافات العالم بوصفها ضرورة حتمية للاطلاع على ما عند الآخرين:

ففي السفر الحر بين الثقافات
قد يجد الباحثون عن الجوهر البشري
مقاعد كافية للجميع
هنا هامش يتقدَّم أو مركز يتراجع
لا الشرقُ شرقٌ تماماً
ولا الغربُ غربٌ تماماً
لأن الهوية مفتوحةٌ للتعدد
لا قلعة أو خنادق[42].

وفي هذه المجموعة، يحاول محمود درويش أن يتحرر من القيود الجاهزة، وأن يصنع لغة شعرية خاصة، تتفرّدُ باستعاراتها وتشبيهاتها المبتكرة، لا البلاغة ذات القوالب الجاهزة، التي تناولها الشعراء قديماً وحديثاً؛ لذلك يحاول أن يهربَ بها منها، في مثل قوله:

لا أعرِّف نفسي تماماً
لئلاّ أضيِّعها وأنا ما أنا
وأنا آخري في ثنائيةٍ
تتناغم بين الكلام وبين الإشارةْ
ولو كنت أكتبُ شعراً لقلت:
أنا إثنان في واحد
كجناحَيْ سُنونُوّةٍ،
إن تأخر فصل الربيع
اكتفيتُ بحمل البشَارةْ[43].

ومما يمكن عدّهُ تحوّلاً رؤيوياً، أو تعميقاً واستمراراً لهذا التحول، الذي بدأه في مجموعته (لا تعتذر عمّا فعلت) وفي قصيدة (طريق الساحل) على وجه الخصوص، هو العودة إلى بناء القصيدة، التي تبدو أنها ذات شطرين، لكنّ المتغير هنا، هو أن هذا النمط من القصائد اشتمل على صوتين[44]: صوت الشاعر وصوت الآخر الذي هو الشاعر في نهاية المطاف، بعد أن تحاور مع ذاته، وقدَّم لها رؤيته الجديدة، وأيسر الشواهد على ما نحن بصدده، القصيدة الأولى في الديوان (فكّر بغيرك)؛ إذْ جاءت صدور الأسطر مطلقة من القيود الشكلية – وإن قُيّدت نحوياً بالابتداء بالضمير المنفصل (أنتَ)، وباللازمة لكل سطر (فكّر بغيرك)، كما في السطرين اللذين تكرر نمطهما في القصيدة كلها:

وأنتَ تُعدُّ فطورك، فكّر بغيرك
وأنت تخوضُ حروبك، فكّر بغيرك[45].

أما المجموعة المقابلة، فجاءت الأعجاز مقيدة بالأقواس المعقوفة، وبالقافية الموحّدة، وهي الميم الساكنة المسبوقة بألف المد، كما في قوله:

وأنت تسدّدُ فاتورة الماء، فكّر بغيركَ
(من يرضعون الغمامْ)

إن إنعام النظر في القصيدة، يؤكد تحولاً في رؤية الشاعر، شكلاً ومضموناً؛ شكلاً من خلال التشكيل الطباعي: الإطلاق والتقييد، والأقواس، وشكل كتابة الأعجاز، ومضموناً، وهذا هو التحول الذي توقف عنده النقاد كثيراً إلى حدِّ اتهامه بالخيانة الوطنية، والاستلاب الثقافي، والتخلي عن مشروع النضال والارتكاس نحو الذات[46]، وهو ما صرّح به درويش عن هذه القصيدة، حين اختارها للقراءة في إحدى القنوات الفضائية، فقال معلّقاً: «لست وحيداً في الوجود، وليس من حقكّ أن تمتّع بشيء ما دام هناك محرومون، ولكن لا تفرط بالتفكير بالآخرين، فكر بنفسك مع الانتباه للذات وإلى الآخرين، يجب أن تكون علاقتك متوازنة»[47].

ويمكن أن يلاحظ شيء آخر على القصيدة، هو في محاولتها التجريب داخل اللغة بحثاً عن أشكال تعبيرية أخرى، تقترب من (لوز القصيدة) حين افتُقد المجاز في الصدور تماماً، وتكثّف في الأعجاز، وكأنّها توزّعت على مجموعتين متقابلين: الأولى تبحث عمّا هو ذاتي وفردي مِن مثل هذا السطر: (وأنت تعدُّ فطورك فكّر بغيرك)، لتأتي الطائفة الثانية، أو المجموعة الأخرى المقابلة، لتستدرك على الأولى ما هي فيه، وتقدّم إليها نصائح جديدة، نحو:

وأنتَ تعودُ إلى البيت، بيتك، فكر بغيرك

(لا تنس شعب الخيام) [48].

والمتأمل في هذا الديوان يدرك التغيُّر الجذري في إنتاج الشاعر، وهذا التحول من قصيدة (سجّل أنا عربي) و(إلى أمي)، وتلك القصائد القديمة، والمطولات التي حملت سمات الشعر العربي الحديث في مراحله الأولى: وضوح الدلالة،والمباشرة التعبيرية بصورها التقليدية، وأساليبها اللغوية الجاهزة، لتتحول عند درويش إلى لغةٍ تعنى بقضايا فلسفية وتأملية كبرى، تتصل بحاضر الإنسان ومصيره ومسيرته في المجتمع الحديث، وإلى الاقتراب من القصائد القصيرة والمكثفة، كما في قوله:

في البيت أجلس، لا حزينا لا سعيداً
لا أنا، أو لا أحَدْ
صحفٌ مبعثرة، وردُ المزهرية لا يُذكرني
بمن قطَفَتْهُ لي. فاليوم عطلتنا عن الذكرى
وعطلة كلّ شيء...إنه يوم الأحدْ [49].

إن المقطع السابق يشير إلى تفرّغ الشاعر إلى همومه الخاصة، وتأملاته الشخصية، في يوم عطلته الأسبوعية، وبعد متاعب عمل أسبوع كامل، إنه وقت نسيان الأحداث جميعها، غير أن شعوره بالراحة يوم الأحد، يؤكد هذا الشعور، ولا ينفيه، لأن إيقاع الحياة المعاصرة السريع، لا يتيح للإنسان نسيان ما حوله، أو التفرغ لهواجسه وأعماله الشخصية، فيجد نفسه في حالة من الشعور بالوحدة، والاغتراب، والإحساس بالفقد، وهي قضية أساسية باتت تؤرق الإنسان في الوقت الحاضر، وتفكك أواصره وعلاقاته الاجتماعية، ويؤيد هذا، قوله:

وكأنني وحدي أنا هو أو أنا الثاني
رآني واطمأنّ على نهاري وابتعد [50].

ومن الجوانب الأخرى في تحول الكتابة الشعرية عند محمود درويش في هذه المجموعة، هو ابتعاده عن كتابة القصيدة المطوّلة، على غير عادته في معظم إنتاجه السابق، إذا ما تذكرنا (سرير الغريبة 1995) أو (لماذا تركت الحصان وحيداً) أو (جدارية 2000)، ويمكن أن يعزى السبب في هذا التحول إلى أنّ محموداً بعد أن وصل إلى الستين من عمره، أخذ يتخفف من ثقل اللغة، وبدأ يكتشف بلاغة الحياة العادية، وهو كما يقول:

«إذا كان ماضيك تجربة، فاجعل الغد معنى ورؤيا» [51].

ويمكن التقاط إشارات سريعة من هذا التحول في مجمل قصائد الديوان، نحو:

يومٌ نرتّب فيه مطبخنا وغرفة نومنا،
كلٌّ على حَدةٍ ونسمع نشرة الأخبار
هادئة، فلا حربٌ تُشَنُّ على بَلدَ [52].

أو كقوله:

مقهى، وأنت مع الجريدة جالسٌ
في الركن منسياً، فلا أحدٌ يهين
مزاجك الصافي،
ولا أحدٌ يفكر باغتيالك
كم أنت منسيٌّ وحُرٌّ في خيالك! [53].

إنّ الزمان (يغير العادات) كما قال هو، لذا، أخذتْ تنسحبُ المعاني الشمولية في الديوان، لتفسح المجال لتسلل المعاني، والهموم الفردية غير المألوفة في إنتاجه، وفي تقديري، أنّ هذا هو التحول الرؤيوي الكبير في تجربة درويش الشعرية.

إنّ جرأة الشاعر هي التي دفعته إلى شعرية أخرى، متجاوزة أمجاد المنبر والتصفيق الجماعي (دع

الاستعارة وامش الهوينى)، ففتحَ الآفاق نحو التعبير السهل الرشيق، مثل: الكرسي في المقهى، والكأس، والكناري، وغرفة النوم، والكمنجات، ودخول لعبة التحدي في كتابه قصيدة (يومية) إيقاعية، تقترب كثيراً من السرد، وتتبنى آلياته، رغبة في التغيير والتحرر من كل أشكال التسلط والقمع، والاستعمال النمطي للغة، ومجمل هذا التحول يتلخص في انتقاله في هذا الديوان من المقاومة بأساليب اللغة، وبلاغتها المنبرية الجاهزة، إلى مقاومة جمالية ضمن أبنية لغوية جديدة، وابتعاده عن المطولات، خلا قصيدة (طباق)، آخر قصائد الديوان، والابتعاد عن الغموض، والتركيز على الذاتية والغنائية، والحوار الداخلي، والمنزع الإنساني، والتأمل العميق، وهذه –في تقديري– خصوصية تجربة محمود درويش الشعرية وتفرّدها.

4. بنية الديوان ولعبة الضمائر فيه:

يضم الديوان ثمانية مقاطع كبيرة، تنقسم إلى قسمين كبيرين: يحوي القسم الأول أربع مجموعات، اشتملت على ثلاثين قصيدة قصيرة، وهذا الذي ذكر سابقاً من ابتعاد الشاعر في القسم الأول من الديوان عن القصائد الطويلة، والميل إلى كتابة القصيدة المقطوعة، مع الانتباه إلى أن هذا الميل لم يكن شكلياً، بل له ارتباط موضوعي فيما أراده من رغبة في كتابة الذات بأوجاعها وشؤونها الخاصة، إلى الحدّ الذي صارت فيها كل قصيدة لقطة من لقطات، تشكل في مجملها معاناة الشاعر / الإنسان في كل تجلياتها وانكساراتها.

واللافت، أن القسم الثاني لا يشتمل على هذا المبنى الشكلي للقصائد، بل جاء في أربع قصائد طويلة ذات عناوين فرعية، لكنها اشتركت في عنوان كبير هو (منفى)، ويمكن تبين بنية الديوان على النحو الآتي:

القسم الأول: I أنتَ، II هو، III أنا، IV هي

القسم الثاني: V منفى (1)، VI منفى (2)، VII منفى (3)، VIII منفى (4).

كما يلاحظ أن عدد المجموعات في كل قسم متساوية، غير أن القسم الأول، وإن اشتمل على مجموعات أربع كالقسم الثاني، إلا أنه اندرج تحت اسم كل مجموعة، التي عنونت بضمير، عددٌ من القصائد القصيرة، وهذا الذي لم نجده في القسم الثاني، إذ جاءت القصائد الأربع من المطولات، لتشترك في عنوان رئيس تكرر فيها، وهو (منفى).

ويثور سؤال بعد هذا التوصيف لبنية الديوان، هو: لماذا اختار الشاعر– وحتماً هو اختيار مدروس، لأنه يأتي على يد شاعر برهنت تجربته الشعرية على مدار أربعة عقود من الكتابة على الذهاب إلى ما وراء التخوم التقليدية في الشعرية العربية –هذه التقنية الشكلية والأسلوبية في قسمته على مجموعتين، وفي اختياره القصائد القصيرة للقسم الأول، والمطولات للقسم الآخر؟

وفي تقديري أنّ الاختيار له ارتباط وثيق بزوايا الرؤيا المعبّر عنها في الديوان؛ فجعل قصائد القسم الأول في أربعة أصوات، تشكل ضمائر مختلفة، هي على التوالي: أنت/ هو/ أنا/ هي، ويتم "التعامل مع الضمائر في النصوص الشعرية عادة باعتبارها أقنعة، أي أن القول الشعري الواحد يتجلى من خلال أكثر من صوت، لا تمنحه طاقة سردية وحسب، بل تمكنه من الحراك أيضاً"(54)

وتمثل قصائد هذا الديوان لقطات عابرة، عملت

الضمائر على تعزيز مقولة (القبض على الماهية في أماكن غير متوقعة، وضمن شروط وجماليات جديدة متقشفة وشبه نثرية) [55].

كما شكلّت هذه القصائد صوراً بصرية في علاقات غير تقليدية، أو غير مجرَّبة سابقاً، ساعدته الضمائر/ أسماء القصائد/ على تناول الذات، ورصد تأملاتها العميقة من جوانب متعددة، وما هذه الضمائر إلاّ الشاعر ذاته، ولكن في حالات مختلفة، تجلّت في التفاته إلى التفاصيل، وكتابة القصيدة (اليومية) التي تقترب كثيراً من النثر، دون أن تتنازل عن إيقاعها وموسيقاها.

إذن جاءت الضمائر في القسم الأول لتحل محل الظاهر، بوصفها قراءة الذات من زوايا متعددة، فمثلاً: يمكن القول إنّ مجموعة (أنت) تبدو حساباً عقلياً للعمر في يومياته الصغيرة، وفي الأحلام الكبيرة، فكأنَّ فيه دعوة إلى عدم نسيان الآخرين، أو كأن فيه تعزية، حين نجد من هو أتعس منا وأسوأ حالاً، وهو ما عبرت عنه قصيدة (فكّر بغيرك) من مجموعة (أنت)، أو التعبير عن هاجس العمر في قصيدة (الآن...في المنفى)، والاحتفال بالألم الخفي، والتوجه إلى الحياة في قوله:

قل للحياة كما يليق بشاعر متمرسٍ
سيري ببطء كالإناث الواثقات بسحرهنّ
وكيدهنّ. لكل واحدة نداءٌ ما خفيّ
هيتَ لك / ما أجملكَ! [56].

وتبدو في (مقهى وأنتَ مع الجريدة) صور شعرية للعمر الآفل، والسنوات الهاربة، حتى إنّ الخطابين الشعري والنثري أصبحا قريبين، بل متلازمين، في قوله:

كم أنتَ حُرّ في إدارة شأنك الشخصي
في هذا الزحام بلا رقيب منك أو
من قارئ!
فاصنع بنفسك ما تشاء، إخَلعْ
قميصك أو حذاءك إن أردت، فأنت
منسيٌّ وحرٌّ في خيالك، ليس لاسمك
أو لوجهك ههنا عمل ضروري تكون
كما تكون...فلا صديق ولا عدو
هنا يراقبُ ذكرياتك[57].

فما من شك في أن المخاطب ما هو إلاّ الشاعر في حالة من حالات الانسلاخ عن الذات، لمخاطبتها من الخارج، والسماح لها بإدارة شؤونها الشخصية بحرية، أو بالتعبير عنها، بعد أن انفصلت عنه، وهنا استطاع درويش أن يتخّذ من الضمائر أقنعة يتحدث من خلالها، لكنها حتماً تعبّر عن تجربته هو، فتمكنه من حرية التعبير، وحرية الحركة.

أما المجموعة الثانية (هو) فتتناول ضمير المفرد الغائب، حيث يأخذ الخطاب صيغة الحوارين: ضمير الغائب، وضمير المتكلم، اللذين يتوحدان في نهاية الخطاب.

وفي قصيدة (هو، لا غيره) يبتدئ الأسلوب القصصي المعتمد على تبادل الحوار بينه وبين الآخر، على أسلوب الراوي، قلتُ/ قال نحو:

قلت له: إنْ ظهرت انكسرت، فلا تنكسر
قال لي حُزنه النبويّ: إلى أين أذهبُ؟
قلتُ إلى نجمة غير مرئية
أو إلى الكهف / [58].

إلى أن يتوحّد الضميران في نهاية القصيدة:
لم ينتصر ليموت، ولم ينكسر ليعيش

فخذ بيدينا معاً، أيها المستحيل! [59].

وتبرز شهوة الشاعر إلى الحياة في إحدى قصائد هذه المجموعة، وهي (هنالك عرس)، وفيها دعوة إلى التفاؤل، والأمل في الحياة، والبحث عن الفرح الذي لا بدَّ منه، ويأخذ الخطاب صيغة الديالوج بين ضمير الغائب، وضمير المتكلم اللذين يتوحدان في ختام المقطع.

قلتَ: ولكن شهوتنا للحياة/
ولو خذلتنا البراهينُ، أقوى من
الحب والموت/
فلننه طقس جنازتنا كي نشارك
جيراننا في الغناء
الحياة بديهيةٌ...وحقيقيةٌ كالهباء! [60].

وفي المجموعة الثانية (أنا) يحضر صوت الشاعر، الذي تمثل مع العنوان التالي (هي) أكثر نصوص القسم الأول من الديوان، وفيها يغدو الشعر هوية للذات، أو طريقها الأقصر والأجمل إلى احتضانها، والبحث عن الجمالي والمطلق، ويلاحظ أن هاتين المجموعتين تستحضران الذات في حالاتها المختلفة: الكسل، الضجر، زواج النباتات، حالات الغربة، تجليات المرأة ومعانيها الجميلة.

وأنت معي يَغْرَقُ الصمت، يغرورق
الصحو بالغيم، والماء يبكي، ويبكي الهواء
على نفسه كلما اتحد الجسدان
ولا حب في الحب،
لكنه شبق الروح للطيران [61].

أما القسم الآخر من الديوان الذي ضَمَّ القصائد المطولة المحتوية على أربع قصائد طويلة، فقد أدرجها الشاعر تحت عنوان رئيس يشكل بؤرة دلالية واحدة هي (منفى) مستخدماً في كل قصيدة رقماً متسلسلاً من (4-1)، إضافة إلى اشتمالها على عناوين فرعية، وتتسم استراتيجية عنوانات القصائد بأنها جاءت خلاصة غنائية فلسفية لذات الشاعر (أناه)، بدأها بقصائد قصيرة، ومقطعات موجزة مكثفة، تناولت حالات (أنا/الشاعر) في همومها الصغيرة وكان هذا في القسم الأول من الديوان وختمها في القسم الثاني بمطولات واسترسالات، اقتربت من السرد كثيراً، فهو من خلال هذه التقنية، وهذه التقسيمات الفنية، عبّر عن ذاته المنشطرة من خلال أصوات متعددة، إلى أن اختتم الديوان بقصيدة (طباق) التي تعدُّ، دون مبالغة، مرثاة الشاعر الطويلة المهداة إلى صديقه (إدوارد سعيد) ومرثاته هو شخصياً؛ لأنها قامت على حوار الأنا والآخر، وتبادل الأدوار بينهما، والتي اقترب الشاعر فيها كثيراً من الموضوع الفلسطيني بأبعاده الوطنية والحضارية والوجدانية.

إننا من خلال قسمي الديوان، نفرقّ بين: الذات الخاصة، والذات الجمعية؛ الذات بهمومها الفردية، والذات بهموم المواطن العربي بخاصة، والإنسان بعامة، الذات المتأملة، والذات المتعمقة في الأشياء، وما وراءها، بفلسفة عميقة حائرة وجودياً ومعرفياً.

وهنا يمكن القول إن محمود درويش قد تخلّى عما كان يبتنيه في دواوينه السابقة من الموضوع الواحد، والبناء المتسلسل، لنجده، هنا، يتكئ على الموضوعات المتناثرة، التي تشكل فيما بينها تواشجاً نفسياً، وارتباطاً عضوياً، يحرك عدسة الرؤيا في زوايا متنوعة، ومن خلال لقطات سريعة، تستحوذ على التأثير الأسرع [62].

إنّ ارتباط القسم الثاني من الديوان بعنوان رئيس (منفى) لذو دلالة واضحة على مركزية

العنوان، وارتباط عناوين القصائد الفرعية به؛ ففي قصيدة (منفى 1) «نهار الثلاثاء والجوُّ صافٍ»، التي جاءت في عشرين صفحة من الديوان، نجد أن هذا المنفى ما هو إلاّ البيت –أحد محبسي أبي العلاء المعري– كما نجد أنّ هذا المنفى له ارتباط بما جاء في القسم الأول؛ لأنه يعبر عن ذاته الممتزجة بهموم الوطن، وقضية الشعب، واستطاعت أن توسع من دائرتها الضيقة، لتشمل دوائر كبرى، وهواجس إنسانية عميقة، وفي اعتقادي أن لعبة الضمائر، كما ظهرت في القسم الأول، ظلّت ملازمة للقسم الثاني، لكن عن طريق حوار الأنا بالآخر –وهذا الانتشار الواضح للثنائيات في القسم الثاني–، ففي قصيدة منفى (1) تتجلى ثنائية التذكر والنسيان، بتكرار لازمة (أنسى/ أتذكر) في النص كاملاً:

أنسى الكلام الذي قلتهُ
أتذكّر ما لم أقل بعد[63].

وفي منفى (2) «ضباب كثيف على الجسر»، ومنفى (3) «كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي»، يظهرُ «الجدل بين الذات وموضوعها، بينها وبين تاريخها، بين أوطانها ومنافيها»[64].

أما القصيدة الرابعة والأخيرة المندرجة تحت عنوان عام هو (منفى) وعنوان خاص هو (طباق) المهداة إلى إدوارد سعيد، فقصيدة انتقلت من المجسد إلى المجردّ، ومن الرثاء الخاص إلى الرثاء العام، ولقد أبدع فيها الشاعر حين استدعى هذه الشخصية، وقام بمحاورتها، وكان أحياناً يتماهى فيها إلى درجة اختلاط الصوتين، وأحياناً يحاورها لإبراز جدلية الشرق والغرب، وإلى إظهار وجه الغربي المتفوق تكنولوجياً، مما جعل الشاعر يعقد مقارنة بين من لا يمتلكون إلاّ الفطرة، ومن يمتلكون القوة الناتجة عن التقدم العسكري، ثمّ هنالك تماس واضح بين الإنسان صاحب الفطرة (العربي في هذه الحالة)، والعربي الذي ارتحل إلى بلاد الغرب، فسبر أغوار الغرب، وتعلّم علومه، بمعنى (العربي مثقفاً) وفي كل هذه الحوارات، لا أجدُ إلاّ الشاعر ذاته، فهو لا يرثي صديقاً، بل يرثي نفسه، وهنا تتبدل الأدوار، وتظهر محنة الشاعر، وفجيعته الإنسانية في مقطع ذكر سابقاً، وهو:

وقال: إذا متُّ قبلك
أوصيك بالمستحيل!
سالت: هل المستحيل بعيد؟
فقال: على بُعد جِيلْ
سألتُ: وإنّ متّ قبلك؟
قال: أُعزي جبال الجليل[65].

إنّ المتأمل في هذه المجموعة ليدرك أن القبض على جمالياتها، يكاد أن يكون صعباً في حدود مثل هذه الدراسات، إلاّ أنه بقي أن أشير إلى جوانب أخرى لم تركز عليها هذه الدراسة كبعض الظواهر الأسلوبية، مثل: التكرار بأشكاله المتنوعة، الذي مثّل بنية نصية دالة وأعطى معانٍ توكيدية ودلالية، حتى إنه ساعد على ملامسة النصوص للواقع السردي، وبخاصة في التكرارات المتقابلة التي تعتمد على تكرار صيغة خبرية على الجانب الأيمن، وصيغة التعليق على الجانب المقابل، كما في قصيدة (فكر بنفسك)، أو التكرار عن طريق تكرار بعض العبارات، والصيغ كما في قصيدة (حين تطيل التأمل) التي تبدأ بالظرف (حين) ثم بأفعال: تطيل / ترافق / تعد / تسير... تنتهي بسطر لوني: يخضرُّ / يحمرُّ / يبيض / يصفرُّ، أو قيام التكرار على تردد مفردة يبدأ بها الشاعر جملة شعرية ليعيدها في ثنايا النص

مستأنفاً صورة أخرى، كما في (قصيدة: يد تنشر الصحو)[66] أمّا التناص فلقد كان باستحضار أبيات لكل من طرفة بن العبد، والأعشى والمعري[67] وعلي بن الجهم[68] وأبي تمام[69] واستدعاء رحلة امرئ القيس وصاحبه إلى ملك الروم[70] وروميات أبي فراس الحمداني[71] أو رواية «أرض قديمة جديدة» في مثل قوله:

وقصت جدائل زيتوننا لتناسب قصة
شعر الجنود، وتفتح شعباً لبغل
نبي قديم[72].

وهنالك إشارات نصية أخرى تذكّر بآيات من سورة يوسف عليه السلام[73] وغيرها. والأمر الثالث الذي تجدر الإشارة إليه، إضافة إلى التكرار والتناص في الديوان، هو الإيقاع، الذي ذكرت بعض سماته سابقاً –ويمكن أن يضاف إليها هنا، أن الشاعر وضع في مقدمة ديوانه مقتبس من كلام أبي حيان التوحيدي– ليكون عمله بين نظم كأنه نثر، ونثر كأنه نظم، فإنه لم يتخلّ عن الإيقاع، بل بقي محافظاً على موسيقا القصائد والاحتفال بغبطة اللون والإيقاع. ولقد ظهر لي من خلال دراسة الإيقاع أن مجمل القصائد جاءت على بحر المتقارب وتفعيلته الرئيسة (فعولن)، وتفريعاتها التي تتفرّد بليونتها، وخفوت جرسها، وبوصفها تفعيلة تصلح لأن تكون فضاءً[74] وسطاً بين الشعر والنثر، وصالحةً لهذا التدفق الداخلي، غير أن قصيدة (برتقالية) كانت –دون شك– ظاهرة إيقاعية بارزة حين وظف الشاعر فيها تقنيتي: التكرار والتدوير على المتقارب في براعة فائقة، فجاءت كلمة برتقالية مكررة في كل سطر، مما زاد مقطعاً طويلاً عليها، ثم ما يلبث أن يستمر في نهايات الأسطر بتكرار كلمة (والبرتقالة):

برتقالية، تدخُل الشمس في البحر
– / ب – – / ب – – / ب – – / ب – – / ب
والبرتقالة قنديلُ ماءٍ على شجرٍ باردٍ
– – / ب – ب / ب – – / ب – – / ب – ب / ب – – / ب –

يضاف إلى هذا ما يحدثه الشاعر من خرم أو انزياح إيقاعي، كنتُ قد أشرت إليه سابقاً.

ومهما يكن من أمر، فإن الشاعر ركّز على تفعيلة بحر المتقارب (فعولن)، ثم تفعيلة الكامل (متفاعلن)، وهما من البحور الصافية التي تصلح للانثيال الموسيقي، كما انتقل في النص الواحد من تفعيلات بحر إلى تفعيلات بحر آخر، كالمزج بين مقطع من البسيط في قصيدة على المتقارب، كقوله في منفى (3)

كأنه الشعر فوق التل تخدعني
سحابةٌ غزلت حولي هويتها
وأورثتني مداراً لا أضيّعه[75].

وأخيراً، فإن ديوان محمود درويش هذا يشكل مغامرة شكلية جديدة في الشعر العربي الحديث، في محاولة الجمع بين سردية النثر، وإيقاعية الشعر، إضافة إلى إدخال تقنيات بصرية تجلت في الأقواس، ولعبة البياض والسواد، وتنضيد الأحرف، والخطوط المائلة، والتدريج، والبراعة في هندسة العناوين الرئيسة والفرعية، في محاولة مستمرة منه، على مرِّ أربعة عقود من تجربته الشعرية، والرصد التأملي الواعي، والعميق لماهية الأنا، ومحاورتها للآخرين، ثم في محاولة الشاعر كتابة القصيدة (اليومية) التي تعنى بالتفاصيل الصغيرة، والأحلام الكبيرة، والانتباه إلى الذات على الصعيدين: الشخصي والإنساني، كل هذا وخلافه يحتاج إلى دراسات

تفصيلية أخرى، غير أن هذه الدراسة، كما أزعم، استطاعت أن تفتح أفقاً معقولاً نحو جماليات لغة شعرية جديدة تبدّت فيها، حين تناولت أربعة من المحاور الأساسية، تاركة الباب مفتوحاً لجهود الدارسين مستقبلاً، لإضاءة بعض الزوايا البكر في أعمال الراحل محمود درويش بوصفه رائداً فذّاً من رواد حركة الشعر العربي الحديث.

الهوامش:

1. حاتم الصكر، «صياغة الألم، استنتاجات أسلوبية من ديوان (كزهر اللوز أو أبعد)، القدس العربي، الملحق الخاص بمحمود درويش، 20/9/2008.
2. «عادل الأسطة، دال العنوان»، صفحة أدبيات الإلكترونية، 15/3/2006.
3. نزيه أبو عفش، محمود درويش في متاهة اللوز: ذريعة النقصان وشهوة الكمال الكامل، المجلة الثقافية، العدد 143، 6/3/2006.
4. السابق.
5. عيسى الرومي، التذوق الفطري لديوان كزهر اللوز أوبعد» آفاق المنتديات 16/3/2006م.
6. انظر محمود درويش: «كزهر اللوز أو أبعد»، رياض الريِّس للكتب والنشر، ط2، تشرين الثاني 2005م، ص74، ص57، ص141، ص149 ويجدر أن يشار إلى الديوان فيما بعد بـ: الديوان، مع ذكر رقم الصفحة.
7. درويش: الديوان، ص48، 49.
8. عادل الأسطة: سؤال السلالة، الأيام، فلسطين، الثلاثاء، 11 تشرين الأول، 2005م.
9. صحيفة المستقبل، بيروت، الأربعاء 9 تشرين الثاني 2005 6، العدد 2093، ص20.
10. افتتاحية الديوان، (دون رقم صفحة).
11. أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تعليق محمد الفاضلي، دار الجيل، ط1، 2003م، ج1، ص251/252.
12. أبو حيان التوحيدي، المقابسات، تحقيق محمد توفيق حسين، دار الآداب، ط1، 2005م، ص120.
13. صبحي حديدي «محمود درويش والتفعيلة المنثورة»، مجلة الدروب، 29/8/2005م.
14. نفسه.
15. انظر قصيدة فراغ فسيح ص41، ص37 و(برتقالية) ص37،، ص129، ص31.
16. انظر قصيدة لوصف اللوز ص47
17. الديوان ص 37 / 38
18. الديوان، ص79.
19. «أحمد دحبور: محمود درويش: ينادينا وينتشر «كزهر اللوز أو أبعد»، صحيفة الجبهة الديموقراطية للسلام والمساواة، حيفا، 6/10/2005.
20. الديوان، ص25-15.
21. نفسه، ص15/16.
22. مقابلة شخصية للشاعر، تلفزيون المستقبل، برنامج (خليك بالبيت) تقديم زاهي وهبي، 3/1/2006م.
23. الديوان، ص18.
24. نفسه، ص39، وينظر أيضاً قصيدة «فرحاً بشيء ما»، ص63/64.
25. نفسه، ص27.
26. الديوان، ص179 وتشير الخطوط المائلة إلى انتهاء السطر الشعري في الديوان.
27. نفسه، ص179.
28. نفسه، ص15.
29. خليل شاهين، تسمية ما لا يسمى، واستكشاف ماهية الشعر»، مجلة الحياة، بيروت، 29/10/2005.
30. الديوان، ص41.
31. ينظر ص23 من هذه الدراسة.
32. الديوان، 179

33. الديوان، 179 .
34. نفسه، 179 .
35.نفسه، ص 181.
36. نفسه، 182 /183.
37. الديوان 195 .
38. خالد الجبر، «كزهر اللوز أو أبعد» لمحمود درويش قصيدة الصوتين والوعي بالتشظي» صحيفة الرأي الأردنية، الأربعاء 21حزيران 2006م، العدد 92731.
39. محمود السرساوي، التجربة الشعرية المغايرة والنقد الغائب»، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكُتَّاب العرب، دمشق، العدد 424 آب 2006م.
40. الديوان، ص179.
41. نفسه، 106/107.
42. الديوان، 185.
43. نفسه، ص184. 185.
44. ينظر على سبيل المثال أيضاً الديوان، ص73، 74، ص57/58، ص67/69، ص93/95.
45. نفسه، ص15.
46. «علي الخليلي، إعادة إنتاج الحكاية الضحية والجلاد»، الأيام 10/10/2005 وانظر ما قاله محمود درويش في مجلة الكرمل عدد 85، 2005.
47. مقابلة مع الشاعر في تلفزيون المستقبل، بيروت، برنامج (خليك بالبيت) 3/1/2006.
48. الديوان، ص15.
49. نفسه، ص51.
50. الديوان، ص52.
51. نفسه، ص179.
52. نفسه، ص51.
53. الديوان، ص27.
54. "خليل شاهين، محمود درويش في ديوانه كزهر اللوز أو أبعد»، الحياة، 29/10/2005.
55. نفسه.
56. الديوان، ص18.
57. الديوان، ص26.
58. نفسه، ص31، وانظر مثل هذا الأسلوب قصيدتي: «قال لها: ليتني كنت»، ص79 و«ضباب كثيف على الجسر»، ص127 ، وقصيدة (هو لا غيره)، ص31.
59. نفسه، ص32.
60. نفسه، ص40.
61. نفسه، ص98.
62. الديوان، 111/112/113.
63. نفسه، 112.
64. «خليل شاهين، محمود درويش في ديوانه كزهر اللوز أو أبعد»، الحياة، 29/10/2005.

65. الديوان، ص195.
66. ينظر حاتم الصكر، استنتاجات أسلوبية من ديوان كزهر اللوز أو أبعد مقالة إلكترونية www.alquds.com بتاريخ 28/1/2009.
67. الديوان، 156، 140.
68. نفسه، ص139.
69. نفسه، ص139.
70. نفسه، ص129.
71. نفسه، ص132.
72. نفسه، ص166.
73. نفسه، ص18.
74. الديوان، ص37، 38.
75. نفسه، ص161.

المصادر:

الصكر، حاتم، «صياغة الألم، استنتاجات أسلوبية من ديوان (كزهر اللوز أو أبعد)، القدس العربي، الملحق الخاص بمحمود درويش، 20/9/2008.
الأسطة، عادل، دال العنوان»، صفحة أدبيات الإلكترونية، 15/3/2006.
أبو عفش، نزيه، محمود درويش في متاهة اللوز: ذريعة النقصان وشهوة الكمال الكامل، المجلة الثقافية، العدد 143، 6/3/2006.
الرومي، عيسى، التذوق الفطري لديوان كزهر اللوز أوأبعد» آفاق المنتديات 16/3/2006م.
التوحيدي، أبو حيان، الإمتاع والمؤانسة، تعليق محمد الفاضلي، دار الجيل، ط1، 2003م، ج1، ص251/252.
التوحيدي، أبو حيان، المقابسات، تحقيق محمد توفيق حسين، دار الآداب، ط1، 2005م، ص120.
حديدي، صبحي، «محمود درويش والتفعيلة المنثورة»، مجلة الدروب، 29/8/2005م.
دحبور، أحمد، محمود درويش: ينادينا وينتشر «كزهر اللوز أو أبعد»، صحيفة الجبهة الديموقراطية للسلام والمساواة، حيفا، 6/10/2005.
شاهين، خليل، تسمية ما لا يسمى، واستكشاف ماهية الشعر»، مجلة الحياة، بيروت، 29/10/2005.
الجبر، خالد، «كزهر اللوز أو أبعد» لمحمود درويش قصيدة الصوتين والوعي بالتشظي» صحيفة الرأي الأردنية، الأربعاء 21حزيران 2006م، العدد 92731.
السرساوي، محمود، التجربة الشعرية المغايرة والنقد الغائب»، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكُتَّاب العرب، دمشق، العدد 424 آب 2006م.
علي الخليلي، إعادة إنتاج الحكاية الضحية والجلاد»، الأيام 10/10/2005 وانظر ما قاله محمود درويش في مجلة الكرمل عدد 85، 2005.