# في حضرة غيابِهِ

تحوّلات "قصيدة الهُويّة" في شِعر محمود درويش
دراسة جماليّة: العنوان، البداية، النهاية والخاتمة

**تصميم الغلاف: فادي كميل ضو**
www.kamildow.com

**فكرة التصميم : د. عايدة خليل فحماوي وتد**

**يمنع نسخ وتصوير وتسجيل وترجمة وتخزين (في مخزن معلومات) وبث، أو تسجيل بأي طريقة أو وسيلة الكترونية او بصرية او ميكانيكية او غيرها، أي جزء من المادة التي يتضمنها هذا الكتاب. ان الأستخدام التجاري، من أي نوع كان للمادة التي يتضمنها هذا الكتاب ممنوع منعا باتا، الا باذن صريح وخطي من الناشر.**

د. عايدة خليل فحماوي وتد

# في حَضْرَةِ غِيابِه

## تحوّلات "قصيدة الهُويّة" في شعر محمود درويش

*Dr. Aida Khalil Fahmawi Wattad*

# *In The Presence of His Absence*

## *Transformations of the "Identity Poem" in Mahmud Darwish's Poetry*

*Aesthetic study: Title, Opening, Ending and Closure*

*1st Edition, 2013*

*Al-Qasemi Arabic Language Academy*
*Al-Qasemi College of Education*
*Baqa Al-Gharbiyya*

*All rights reserved*
*Publisher:*
*Maktabat Kul-Shee - Haifa*

د. عايدة خليل فحماوي وتد

# في حَضْرَةِ غِيابِه

## تحوّلات "قصيدة الهُويّة" في شعر محمود درويش

**دراسة جماليّة: العنوان، البداية، النهاية والخاتمة**

التصميم والإخراج الفنّي:
سائدة أبو الصغيّر

الطبعة الأولى، 2013

مجمع القاسمي للغة العربية
أكاديمية القاسمي(ج.م) – كلية أكاديمية للتربية- باقة الغربية

جميع الحقوق محفوظة للناشر:
مكتبة كل شيء - حيفا

info@kul-shee.com
www.kul-shee.com

د. عايدة فحماوي وتد

# في حَضْرةِ غِيابِه

## تحوّلات "قصيدة الهُويّة" في شِعر محمود درويش

دراسة جماليّة: العنوان، البداية، النهاية والخاتمة

إصدار:

مجمع القاسمي للغة العربية

أكاديمية القاسمي (ج.م)

كلية أكاديمية للتربية

الناشر: مكتبة كل شيء- حيفا

info@kul-shee.com

www.kul-shee.com

2013

# إهداء

إلى شَجرتي الزيتون... أمّي وأبي

وإلى دِثار الروح... ابني مهديّ

ودِيار القلب... زوجي خالد

# شكر وتقدير

الحمد والشكر لله نور السموات والأرض، الذي لولا فضله عليّ ما أنجزت هذه الدراسة.

تقديري العميق لمعلمي بروفيسور رؤوبين سنير، الذي لطالما كان ظلّه نوراً لي أثناء دراستي. وشكرًا لجميع أساتذتي في جامعة حيفا، على كلّ ما قدموه لي خلال سنوات الدراسة.

أثمّن غاليًا العبارات القيّمة على غلاف الكتاب لبروفيسور محمد صدّيق من جامعة بيركلي-كاليفورنيا، ولبروفيسور بسّام فرنجيّة من جامعة كلارمونت ماكينا.

كل الشكر والتحيّة لمجمع القاسمي للغة العربيّة ود. ياسين كتّاني، لنشر الكتاب والاهتمام بإخراجه إلى النور بأفضل صورة.

أشكر مركز الدراسات العليا في جامعة حيفا، على منحة التفوّق التي قدّمها لي للتفرغ لبحثي هذا. كما وأشكر المركز العربي اليهودي وأصدقاء جامعة حيفا في ألمانيا، على هبة فارنر أوتو الماليّة لطالبات الدراسات العليا المتفوّقات.

وأخيرًا، وكثيرًا... عميق المحبة لعائلتي الرائعة الكبيرة في زمن اللجوء... أخواتي وإخوتي الأحباء على المساندة والدّعم والمحبّة.

**والهويّةُ؟ قلتُ**

**فقال: دفاعٌ عن الذات...**

**إن الهويةَ بنتُ الولادة، لكنها**

**في النهاية إبداعُ صاحبها، لا**

**وراثة ماضٍ. أنا المتعدّد. في**

**داخلي خارجي المتجدّدُ... لكنني**

**أنتمي لسؤال الضحيّة. لو لم**

**أكن من هناك لدرّبتُ قلبي**

**على أن يُربّي هناك غزال الكناية**

**محمود درويش**

("منفى (4) طباق [إلى إدوار سعيد]"، **كزهر اللوز أو أبعد**، 2005)

## قائمة المحتويات


قائمة المحتويات ..... I

مقدمة ..... VII

**الفصل الأول: الإطار النظري للبحث** ..... 1

1. مرايا العاشق: درويش شاعر الهُويّة ..... 3

1.1 الموضوع: الهُوية (Identity) ..... 3

2.1 الشاعر: محمود درويش ..... 7

أ. شاعر الهوية ..... 7

ب. الشاعر والتحولات ..... 20

2. في شعرية النص: أربعة عناصر في المعمار نسيج السميائي ..... 28

1.2 العنوان (Title) ..... 28

أ. تعريف العنوان ..... 29

ب. العنوان والمؤلف ..... 30

ج. العنوان والقارئ ..... 33

د. العنوان والنص ..... 36

هـ. أصناف العناوين ..... 48

2.2 البداية في النص الأدبي (Opening/ Beginning) ..... 56

أ. البداية والمؤلف ..... 58

ب. البداية والقارئ ..... 60

ج. البداية والنص ..... 62

د. البداية وعملية القراءة ..... 63

هـ. استهلال النص الشعري ..... 65
و. أنواع البدايات ..... 68
3.2 الخاتمة (Closure) ونهاية النص (Ending) ..... 76
أ. النهاية والخاتمة في الأدب ..... 76
ب. النهاية والخاتمة بين عملية القراءة والنص المكتوب ..... 78
ج. جدليّة انفتاح وانغلاق النص ..... 80
د. مفاهيم النهاية والخاتمة على ضوء النص ..... 84
هـ. مفاهيم تتعلّق بنقطة الإشراف (Viewpoint) عند الكاتب والقارئ ..... 84
و. مفاهيم خاصّة بعلاقة المؤلف والقارئ خلال الخاتمة ..... 85
ي. مفاهيم تختص بعلاقة الكاتب بأفكاره خلال الخاتمة ..... 85
3. إضاءات حول منهج الدراسة ..... 86
3.1 تحديدات اصطلاحية ..... 86
3.2 النهج التطبيقي ..... 88

**الفصل الثاني: مقاربة تطبيقية** ..... 91
1. المرحلة الأولى: (1960-1977) الهوية الجماعية ..... 93
1.1 مفهوم الهوية: الهوية الانفعالية وهوية الصراع ..... 93
2.1 نظرة عامة على عناوين الدواوين ..... 96
3.1 قراءات تطبيقية: ديوان **أوراق الزيتون** (1964) ..... 98
1.3.1 الديوان: استقراء الفضاء التدويني والنصوص الموازية ..... 98
2.3.1 "بطاقة هويّة" من ديوان **أوراق الزيتون**، (1964) ..... 99
أ. ما قبل القراءة ..... 99

ب. القراءة الاستكشافية ..... 102
ج. القراءة المكثّفة ..... 103
د. انفتاح القراءة ..... 115
4.1 قراءات تطبيقية: ديوان **حبيبتي تنهض من نومها** (1970) ..... 121
1.4.1 الديوان: استقراء الفضاء التدويني والنصوص الموازية ..... 121
2.4.1 "جواز سفر" من ديوان **حبيبتي تنهض من نومها** (1970) ..... 121
أ. ما قبل القراءة ..... 121
ب. القراءة الاستكشافية ..... 123
ج. القراءة المكثّفة ..... 124
د. انفتاح القراءة ..... 131
2. المرحلة الثانية (1983-1995) رحلة بحث "الأنا" عن الغائب في اللغة ..... 136
1.2 مفهوم الهوية ..... 136
2.2 نظرة عامة على الدواوين ..... 138
3.2 قراءات تطبيقية في ديوان هي **أغنية هي أغنية** (1986) ..... 140
1.3.2 الديوان: استقراء الفضاء التدويني والنصوص الموازية ..... 140
2.3.2 "آن للشاعر أن يقتل نفسه" من ديوان **هي أغنية هي أغنية** (1986) ..... 141
أ. ما قبل القراءة ..... 141
ب. القراءة الاستكشافية ..... 144
ج. القراءة المكثّفة ..... 145
د. انفتاح القراءة ..... 152
4.2 قراءات تطبيقية في ديوان **ورد أقل** (1986) ..... 155

1.4.2 الديوان: استقراء الفضاء التدويني والنصوص الموازية ..... 155
2.4.2 "أنا من هناك" من ديوان **ورد أقل** (1986) ..... 157
أ. ما قبل القراءة ..... 157
ب. القراءة الاستكشافية ..... 158
ج. القراءة المكثّفة ..... 159
د. انفتاح القراءة ..... 164
5.2 قراءات تطبيقية في ديوان **أحد عشر كوكبًا** (1992) ..... 169
1.5.2 استقراء الفضاء التدويني والنصوص الموازية ..... 169
2.5.2 "من أنا.. بعد ليل الغريبة؟" من ديوان **أحد عشر كوكبًا** (1992) ..... 170
أ. ما قبل القراءة ..... 170
ب. القراءة الاستكشافية ..... 179
ج. القراءة المكثّفة ..... 180
د. انفتاح القراءة ..... 194
3. المرحلة الثالثة: (1995-2005) الميتاهوية: من الانفصال إلى المصالحة،
الحضور والغياب ..... 199
1.3 مفهوم الهوية ..... 199
2.3 نظرة عامة على الدواوين ..... 200
3.3 قراءات تطبيقية في ديوان **سرير الغريبة** 1999 ..... 201
1.3.3 استقراء الفضاء التدويني والنصوص الموازية ..... 201
2.3.3 "من أنا دون منفى" من ديوان **سرير الغريبة** (1999) ..... 201
أ. ما قبل القراءة ..... 201

ب. القراءة الاستكشافية ..... 205
ج. القراءة المكثّفة ..... 205
د. انفتاح القراءة ..... 219
4.3 قراءات تطبيقية في ديوان **لا تعتذر عمّا فعلت** (2004) ..... 225
1.4.3 استقراء الفضاء التدويني والنصوص الموازية ..... 225
2.4.3 "لو كنت غيري" من ديوان **لا تعتذر عمّا فعلت** (2004) ..... 226
أ. ما قبل القراءة ..... 226
ب. القراءة الاستكشافية ..... 229
ج. القراءة المكثّفة ..... 230
د. انفتاح القراءة ..... 240
5.3 قراءات تطبيقية في ديوان **كزهر اللوز أو أبعد** (2005) ..... 245
1.5.3 استقراء الفضاء التدويني ..... 245
2.5.3 "الآن.. في المنفى" من ديوان **كزهر اللوز أو أبعد** (2005) ..... 247
أ. ما قبل القراءة ..... 247
ب. القراءة الاستكشافية ..... 252
ج. القراءة المكثّفة ..... 252
د. انفتاح القراءة ..... 264

**الفصل الثالث: استنتاجات وخلاصات** ..... 269
1. خلاصة حول تجربة الشاعر محمود درويش ومفهوم الهوية: قراءة مقارنة للنصوص ..... 271
مدخل ..... 271
1.1 المرحلة الأولى: (1960-1977): الهوية المأزق: الحضور ..... 273
أ. المباشرة والأحادية ..... 273

ب. تقنيات المواجهة وآليات دفاعية ..... 274
2.1 المرحلة الثانية: الهوية: (1983-1995) هوية الإزاحة والانفصال: الغياب ..... 275
أ. انفصالية "أنا" الشاعر و"أنا" الإنسان ..... 275
ب. البحث عن "وطن" في اللّغة؛ بداية التأسيس لموتيف المنفى ..... 276
ج. اللاسكن واللاسكينة وانعدام أفق البحث ..... 278
د. الثنائية والازدواجية ..... 279
3.1 المرحلة الثالثة: (1999-2005) الميتاهوية: الحضور والغياب ..... 281
أ. "من أنا دون منفى؟" هوية المنفى، استحالة العودة، "أنبياء" المنافي ..... 281
ب. "لو كنتُ غيري" هويّة الطريق والمدى: جدليّة الطريق والبيت ..... 284
ج. "الآن في المنفى" التعددية تبادل أدوار: المنفى والبيت، الغياب والحضور ..... 285
2. خلاصات نظرية عامة: العنوان، الاستهلال، الإنهاء، الخاتمة ..... 287
1.2 خلاصات حول العنونة ..... 287
2.2 خلاصات حول الاستهلال والإنهاء ..... 291
3.2 الاستهلال والإنهاء: الوظيفة؛ النوع؛ الأسلوب ..... 299
4.2 خلاصة حول مفهوم الخاتمة: درويش شاعر الحضور والغياب ..... 304
قائمة المراجع العربية ..... 309
قائمة المراجع العبرية ..... 317
قائمة المراجع الإنجليزية ..... 318
فهرس اللوائح والرسوم التوضيحية ..... 327
فهرس الموضوعات ..... 328
ملحق القصائد ..... 333
ملخص بالإنجليزية ..... 347

## مقدّمة

إن الخوض في دراسة النتاج الإبداعيّ يشكّل في بعض الأحيان مُنزَلقاً نحو البحث في عملية الإبداع نفسها، كونها تجربة معقّدة وتشمل الكثير من المؤثرات الواعية وغير الواعية، التي يمكن رصدها والتي قد تُفلت منّا. لذلك، عند تناول التجارب الإبداعيّة من المهم الالتزام برصد علامات معينة، وتتبع مؤشرات وفق معايير محددة. إن العمل الإبداعيّ -وتعنينا منه هنا الكتابة الشعرية- يأخذ شكل التجربة حين يتواصل ويتطوّر. لكن هذه التجربة الشعرية لا يمكنها أن تستمر، إلاّ إذا كان هناك ما يرصدها ويشكلّها ويصوّبها ويقودها، وهو ما يمكن أن نسميه المشروع أو الرؤية. قد يكون هذا المشروع اجتماعياً أو ثقافياً أو سياسياً أو فلسفياً أو إبداعياً خالصاً أو خليطاً من هذا كلّه، وقد يطغى ويبرز في مرحلة ما اتجاهٌ أكثر من غيره. هذا المشروع الثقافي قابل للإثراء وللتغيّر والتبدّل والتطوّر، بتطوّر ثقافة المبدع وتفاعله مع السياق العام الثقافيّ والتاريخيّ، وبالتالي انعكاساته على صلب التجربة الإبداعية، صيغها، أدواتها، جمالياتها ونسيجها النصي. من المثير قراءة نتاج شاعر ما في بداياته، ثم قراءة نتاجه في مراحل متأخرة، فليس تطور الجماليات إلاّ انعكاساً لمفهوم الكتابة/المشروع. من هنا تأتي الحاجة لدراسة تعاقبية تزامنية، تجمع ما بين دراسة النص في السياق العام وفي السياق التدويني، وتبحث في تطور جماليات تجربة الشاعر عبر مراحل متباعدة ومتعاقبة، على المستوى الثيماتي وعلى مستوى نسيج المعمار الجمالي للنص.

إن هذا البحث يؤسّس لرؤية وأسلوب قابلين للتطبيق على مختلف التجارب الشعرية. اخترنا أن نخوض تجربة محمود درويش (1942-2008) الشعريّة كنموذج تطبيقي لعدّة اعتبارات، منها اعتبارات تخصّ السياق، ومنها اعتبارات تخص النص؛ درويش شاعر

فلسطيني عايش التجربة الفلسطينية داخلياً وخارجياً، في الوطن وفي المنفى، وكان للتجربة الفلسطينية انعكاساتها المختلفة على مشروعه الشعري. امتدّ نتاج درويش منذ ستينيات القرن الماضي إلى العقد الأول من القرن الحالي. بحيث عاصر تطوّر تجربة شعر التفعيلة (الشعر الحرّ) وما طرأ على الشعر العربي من تحديث وتجريب وجدّة.

في الوقت نفسه ولاعتبارات تخص النص، ارتأينا أن تكون تجربة درويش الشعرية بؤرة بحثنا، كنموذج نبحث من خلاله تطوّر شعريّة النص المتصل بثيمة محددّة؛ فمعظم الدراسات التي تناولت شعرية القصيدة العربية لم تعالجها على خلفية الثيمة، وقلما تجمع بين الأمرين على شكل بحث منهجي يرتكز على معايير محددة. كما أن الأبحاث التي عُنيت بالشكل الفني لنتاج درويش، تتناوله في الغالب إما من الناحية الثيماتية أو من الناحية الجماليّة، وتركّز على السياق الثيماتي المتصل بالسياق السياسي (رغم أهمية تأثير هذا السياق على شعره)، دون البحث في تطور أدواته الفنية بالتزامن مع تحولات الثيمة لديه.

في هذا البحث، حدّدنا معايير ثيماتيّة ومركبات جماليّة، تكون بمثابة المؤشرات (triggers) التي تقودنا أثناء عمليّة التّوغل في التجربة، حيث نتتبّع ونرصد تحوّلات ثيمة الهوية وعلاقتها بتحولات وتطور عناصر شعريّة هي: العنوان، الاستهلال، الإنهاء، والخاتمة. نقوم بفحص هذه العلاقة عبر اندماج وانسجام هذه العناصر في النص: قيادة بعضها لسيرورة النص كالاستهلال، وتمثيل بعضها لصيرورة النص كالخاتمة، وتمثيل بعضها للنص بأشكال متباينة كالعنوان. الدمج بين الثيمة وبين الأدوات الشعرية يتيح لنا الجمع تطبيقياً، بين آليات تحليل بنيوية وأخرى سيميائية. هذا المنهج الانتقائي (eclectic) يساهم في أن تكون الدراسة أفقيّة وعموديّة، لأن تناول موضوع الهوية وعناصر العنوان والاستهلال الإنهاء والخاتمة، يعني ضرورة البحث وفق آليات تعاقبية (diachronic) وأخرى تزامنية (synchronic). بكلمات

أخرى نهتم بدراسة نتاج الشاعر من منظور تطوره التعاقبي، ووفق تقسيمه إلى مراحل لها خصوصيتها، في نفس الوقت، نحاول أن نربط كلّ مرحلة بالسياق الخارجيّ العام (الثقافيّ، الاجتماعيّ، السياسيّ، الشعريّ) تزامنياً.

آثرنا في هذه الدراسة أن نطرح علامات وعناصر شعرية لم تحظَ بدراسات كافية كالعنوان، وأخرى أُهملت تقريباً في بحوث الشعر الحديث العربي والغربي: الاستهلال والإنهاء والخاتمة، حيث اعتبرت دراستها خاصةً بالأجناس السردية فحسب. هذه الدراسة تبحث موضوع العنونة من منظور تطوّريّ: علاقته بالنص، بالديوان، وبعنوان الديوان بعناوين أخرى، علاقته بسياقات أخرى وإحالاته، صياغته وتركيبه وشكله. كذلك تفحص التقنيّات والأساليب الفنيّة واللغويّة التي تستخدم في الاستهلال والإنهاء، وترصد أهميّة ووظيفة كلّ من الاستهلال والإنهاء داخل النسيج النصي الشعري، وتميّزها عن بقية أجزاء النص. كذلك، تناقش الدراسة مفهوم الاختتام الشعري ونوعه واختلافه عن مفهوم الإنهاء، بالإضافة إلى ربط تلك المركبات بتطور مفهوم "الهوية" في نتاج الشاعر.

تتوزّع هذه الدراسة على مدى ثلاثة فصول مركزيّة؛ يهتم الفصل الأول عبر ثلاثة أقسام فيه، بتقديم إطار نظري وعرض عام للأبحاث والدراسات التي تناولت المواضيع المطروحة في البحث. في الجزء الأول من القسم الأول نتطرّق بشكل مقتضب لموضوع الهوية وإشكاليات المفهوم وتطوره فلسفياً. نحدّد مفهوم الهوية الذي تنطلق منه الدراسة لاحقاً. في الجزء الثاني من القسم الأوّل نتطرّق بشكل عام إلى الدراسات التي عُنيت بنتاج الشاعر محمود درويش، ونشير إلى أهمية ثيمة الهوية في شعره.

القسم الثاني من الفصل الأول، يقدّم خلفية نظرية عن العنوان، الاستهلال (البداية)، الإنهاء (النهاية) والخاتمة في الأدب، في إطار ورودها في الدراسات والأبحاث السابقة؛ حيث

تُستعرض في هذا القسم التعريفات والتحديدات اللغوية والاصطلاحية لها، ومفهومها في الأدب. كما ويُشار إلى الوظائف التي تؤديها وإلى أنواعها. خصّصنا الجزء الأول من هذا القسم لمفهوم العنوان (title) كاصطلاح وكتقنية وكعلامة. في الجزء الثاني من هذا القسم أسّسنا لمفهوم الاستهلال أو البداية (opening, beginning) بوصفه جزءًا من ميكانيزم العملية الإبداعية، له علاقة بالسياق الاجتماعي الثقافي. ويحدّد الكثير مما يليه، أما الجزء الثالث فقد خُصّص لتوضيح الفارق بين مفهومي النهاية (ending) والخاتمة (closure) أو الاختتام (closuriazation). التي يعطيها البعض ثقلاً كبيرًا في عملية القراءة، بحيث تُعتبر الجزء الأكثر بروزًا وانخراطًا الذاكرة، وعادة ما تكون الجزء الأكثر شهرة في العمل سلباً أو إيجاباً.

جدير بالذكر -وكما أشرنا أعلاه- أن الدراسات التي عُنيت بالبداية والنهاية والخاتمة انحصرت بشكل مطلق تقريباً في الدراسات التي اهتمت بالنصوص السردية. وقد عانينا في بداية التحضير للبحث ندرةَ الأبحاث التي تطرقت إلى الموضوع في السياق الشعري، رغم أن موضوع المطلع وأسلوب التخلص يُعدّ من المواضيع الهامة في النقد الكلاسيكي للشعر. على الرغم من قلّه الموارد والإضاءات، وعدم وجود أية دراسة مخصّصة لدراسة الموضوع في الجنس الشعري، إلا أننا افترضنا أن شعرية الاستهلال والإنهاء والاختتام لها ما يميزها في بناء النص الشعري الحديث، رغم التحوّلات التي طرأت على القصيدة العربية منذ ذلك الحين، وهذا البحث هو خلاصة هذه الفرضية. لذلك كان علينا أن نبدأ من البداية: أي أن نحدّد مفهوم الاستهلال والإنهاء بالنسبة للقصيدة. لقد لاحظنا كثرة المصطلحات المطروحة للدلالة على الاستهلال والإنهاء، كما وانعدام تحديد واضح لها يرشدنا أثناء دراسة النص الشعري، لذلك خصّصنا القسم الثالث والأخير من الفصل ليتمحور حول إضاءة منهج

الدراسة بحيث يقوم بتحديدات اصطلاحية وإيضاحات منهجية. في هذا القسم نوضح منهج الدراسة التطبيقي ونحدّد -على خلفية القسم السابق- المصطلحات والمفاهيم والأدوات ونؤهلها، بحيث تصبح قابلة للتطبيق داخل النصوص الشعرية، مشكّلة بذلك الأساس الذي تنطلق منه الدراسة تطبيقيًّا.

الفصل الثاني يحتوي على ثلاثة أقسام، تمّ تقسيم نتاج الشاعر إلى ثلاث مراحل مركزية طُرحت فيها ثيمة الهوية بأشكال مختلفة. يتّخذ الفصل من قراءة نماذج من النتاج أساساً له، ويقدّم مقاربات تطبيقية لها. في كلّ قسم قمنا بتحديد الدواوين التابعة لكلّ مرحلة، كما وألقينا بعض الضوء على السياق العام الذي يساهم في تشكيل مفهوم الهوية. في كل مرحلة قدّمنا نظرة عامّة على عناوين الدواوين، وأهم مميزاتها من حيث الاستهلال والإنهاء، خصوصاً الديوان الذي اختيرت منه القصيدة. اخترنا في القسم الأول الممتد بين (1960-1977) القصائد التالية ممثلة المرحلة الأولى: "بطاقة هوية" من ديوان أوراق الزيتون (1964). "جواز سفر" من ديوان حبيبتي تنهض من نومها (1970). في القسم الثاني الممثّل للمرحلة الثانية الممتدة بين (1983-1995) اخترنا القصائد: "آن للشاعر أن يقتل نفسه" من ديوان هي أغنية هي أغنية (1984)، "أنا من هناك" من ديوان ورد أقل (1986)، "من أنا بعد ليل الغريبة؟" من ديوان أحد عشر كوكباً (1992). القسم الثالث يعالج المرحلة الثالثة الممتدة بين (1995-2005) وقد اخترنا القصائد: "من أنا دون منفى؟" من ديوان سرير الغريبة (1999)، "لو كنت غيري" من ديوان لا تعتذر عمّا فعلت (2004)، "الآن في المنفى" من ديوان كزهر اللوز أو أبعد (2005). قُرئت القصائد في كل مرحلة وفق منهج رباعي الخطوات؛ في الخطوة الأولى "ما قبل القراءة" نقوم بقراءة العنوان في سياقات متعددة قبيل ولوج النص، ونحاول أن نرصد العنوان في سياق تركيبه اللغوي وحقوله الدلالية

وإحاليته، وعلاقته بعنوان الديوان وبعناوين أخرى في الديوان وخارجه. في الخطوة الثانية "القراءة الاستكشافية" نقوم باستكشاف النص عبر استراتيجيات قراءة ماسحة (scanning reading) ومتصفّحة (skimming reading) للبحث عن صدى للقراءة الأولى. أما في الخطوة الثالثة وهي قراءة أكثر تكثيفاً وعمقاً، فنقوم بقراءة السطر الأول وسياقه (الاستهلال) والسطر الأخير وسياقه (الإنهاء) من خلال قراءة عميقة، مركّزة وتراكميّة قدر الإمكان للنص. في هذه المرحلة نحاول أن نتتبع النسيج الداخلي بين السطر الأول والأخير وبقية النص، وكيفيّة توغل الاستهلال داخل النص، وندرس كيفية الإنهاء وتشكيل السطر الأخير. أما في الخطوة الأخيرة "انفتاح القراءة- أو ما بعد القراءة" فإننا نقوم بقراءة تحليليّة للقراءات السابقة، نحدّد من خلالها نوع ووظيفة العنوان، الاستهلال والإنهاء، ونحلّل الخاتمة، كذلك ندرس كيفية تشكيل هذه المركبات لمفهوم الهوية في النص.

يناقش الفصل الثالث الخلاصات التي يمكن استنتاجها من خلال نتائج الفصل الثاني، ونقسّمها إلى قسمين: قسم أول يختصّ بتجربة الشاعر ومسألة الهويّة وانعكاساتها في العنوان، الاستهلال، الإنهاء والاختتام. قسم ثان يهتمّ بتقديم خلاصات نظرية حول العنوان، الاستهلال، الإنهاء والاختتام بشكل عام. عدد كبير من المصطلحات هذا الفصل يرد باللغة العربية فقط، خلافًا للفصل الأول النظري، وذلك لأنها اصطلاحات انبثقت من الدّراسة وهي خاصّة بها وفق معالجتنا وقراءتنا الخاصّة للنصوص.

لن يتّسع السياق لسرد كل الخلاصات التي توصلنا إليها. لكن القسم الأول من هذا الفصل يسجّل محاولة الدراسة أن تضع إشارات على بعض المفارق الهامّة في مركبات الهُويّة لدى الشاعر. ويُبرز انعكاس ذلك في الاستهلال والإنهاء والاختتام والعنوان. يمكن القول إن الهوية تجلت عبر تجربة درويش في صراعاتها الداخلية والخارجية، مآزق الهوية،

وفي التقائها مع القضايا الشعرية على مستوى الذات والحلول اللغوية على مستوى القضايا الكبرى. كذلك تجلّت مسألة الهوية والمنفويّة في المرحلة الأخيرة متصلة بهوية اللاهوية أو "هوية المدى"، والتي تفتح أفق الهوية إلى اللامحدود. لاحظنا أن مفهوم الهوية يمرّ بثلاثة تحولات مركزية في تجربة الشاعر، من هوية الانتماء والصراع مرورًا بهوية الغياب والبحث عن بدائل عبر اللغة، وانتهاء بهوية الحضور والغياب، التي تجمع بين انفتاح الهوية نحو المدى وتعتمد على التصويب. خلصنا إلى أن الهوية ترتكز عموماً على ثلاثة مركّبات أساسية في كل مرحلة: محركات الهوية، سياقات الهوية وآليات التعبير عن الهوية.

القسم الثاني من الفصل الثالث نسجّل لدى درويش نزعة نحو العناوين الثيماتية التأويليّة. يبرز العنوان الاستهلالي" في المرحلة الثانية والثالثة. العنوان في المرحلة الأولى من تجربته كان ذا علاقة اختصارية أو مجُمِلة للنص، وهو في العادة ارتبط بالنص وبعنوان الديوان عبر المستوى السطحي للمفردات ومستوى التداعيات. لكنه في المراحل المتقدمة تطوّر ليصبح تمثيلياً في علاقته بالنصوص، وتشابك بالعناوين الأخرى عبر البُنى الأكثر عمقاً، من خلال الإيحاء والتناص واختزان التجربة. توصلنا إلى أن الاستهلال في القصيدة الحديثة المبنية على التشطير، مركزه في السطر الأول وسياقه (الذي وضعنا أسلوباً معيناً في تحديده)، كما أن الإنهاء في هذه القصائد يعتمد على السطر الأخير لكنه أيضاً مرتبط بسياقه. في الحالتين يلعب مبنى النص وأسلوبه الشكلي وعلاقاته الداخلية اللغوية والصورية، دورًا حاسماً في تحديد هذه السياقات. أما فيما يخصّ الخاتمة فهي تتحدّد بواسطة عملية القراءة وليس النهاية المكتوبة فحسب. يلعب الاستهلال والإنهاء والعنونة دورًا هاماً في تحديد الخاتمة، لكنها ترتبط بقراءة النص تراكمياً، وترتبط بشكل كبير وحاسم بالسياق العام لإنتاج النص ومرجعياته الخارج نصية. لقد خلصنا في هذا البحث

إلى أن الاستهلال يحتوي على قوة مهيمنة على سيرورة النص من الناحية الأسلوبية، الثيماتية، والمفردات، كذلك يحمل طاقة إغرائية وبُعدًا تمثيلياً، كما قد يشكّل مفتاحاً للنص الغائب. ربطنا بين الاستهلال وأسلوب الإنهاء ووجدنا ثلاثة مستويات من الدائرية (بنوعيها: الكاملة والجزئية، والتي تؤدي إلى أنواع مختلفة من الخاتمة): الدائرية اللغوية، الدائرية الثيماتية والدائرية التقنية. ناقشنا أهمية التضمين واختلاف توظيفه في الاستهلال والإنهاء. كذلك قمنا بإيجاد تصنيفات للاستهلال والإنهاء من حيث: الأسلوب، النوع، والوظيفة، وأتينا على تسميتها وتفصيلها في الفصل الثالث. لاحظنا انفتاح الخاتمة في المرحلة الأولى لدى درويش، مقابل انغلاق الإنهاء، لارتباط الخاتمة بصراع مفتوح لم يغلق إلاّ على مستوى البرسونا (من خلال الإنهاء المغلق)، وقد ربطنا ذلك بسمات هوية الصراع التي امتازت بها المرحلة الأولى. أما في المرحلة الثانية فلاحظنا وجود الخاتمة الاستعارية، التي تتناسب مع هوية المرحلة المتعلّقة بالبحث عن حلول لغويّة وعالم استعاري. في المرحلة الثالثة من تجربة الشاعر لاحظنا وجود الخاتمة المزدوجة، وارتباطها بأسلوبية استهلالية دالّة، والتي تتناسب مع منطق الهوية في تلك المرحلة التي تمتاز بانفتاح أفق الهوية. في هذه المرحلة يجمع الشاعر بين الخواتيم المفتوحة والاستعارية، بين الحضور الغياب. يُدرك الشاعر في هذه المرحلة أن الواقع والقصيدة مكمّلان لبعضهما وليسا متناقضين، فينعكسان في ازدواجية غير متناقضة بل متجانسة، فالواقع يؤدي عند الشاعر دائمًا إلى خاتمة مفتوحة بسبب عمق الغياب (المرحلة الأولى)، أما العالم الشعري الذي يبنيه فإنه يقوم على خاتمة استعارية تُغلق ذلك الغياب بحضور لغوي. في المرحلة الثالثة يستطيع درويش أن ينظر إلى المرحلتين معاً، تماماً كما يستطيع أن ينظر إلى ذاته كلّها عبر الضمائر المتعددة، ويستطيع أن يقبل الحضور والغياب معاً.

# الفصل الأول:

# الإطار النظري للبحث

**1. مرايا العاشق: درويش شاعر الهُويّة**

**1.1 الموضوع: الهُويّة (Identity)**

**2.1 الشاعر: محمود درويش**

**2. في شعرية النص: أربعة عناصر في نسيج المعمار السميائي**

**1.2 العنوان (Title)**

**2.2 البداية في النص الأدبي -(Opening/ Beginning)**

**3.2 الخاتمة (Closure) ونهاية النص (Ending)**

**3. إضاءات حول منهج الدراسة**

**1.3 تحديدات اصطلاحية**

**2.3 النهج التطبيقي**

**أنا العاشق الأبديّ- السجين البديهيُّ**
**رائحة الأرض توقظني في الصباح المبكّر...**
**قيدي الحديديّ يوقظها في المساء المبكر**
**هذا احتمال الذهاب الجديد إلى العمر،**
**لا يسأل الذاهبون إلى العمر عن عمرهم**
**يسألون الأرض: هل نهضَتْ**

("الأرض"، **تلك صورتها وهذا انتحار العاشق**. 1975)

**- يحمل الحلم سيفًا ويقتل شاعرَه حين يبلغهُ-**
**هكذا أخبرتني المدينة حين يغفون على ركبتيها**
**لم أكن حاضرًا**
**لم أكن غائبًا**
**كنت بين الحضور والغيابْ**
**حجرًا.. أو سحابهْ**

("بين حلمي وبين اسمه كان حلمي بطيئا" **محاولة رقم 7**. 1973)

## الفصل الأول: الإطار النظري للبحث

### 1. مرايا العاشق: درويش شاعر الهُويّة

#### 1.1 الموضوع: الهُويّة (Identity)

من المثير للانتباه أن موضوع الهوية تأصّل كمفهوم وانعكاسات فكرية متّخذًا بعدًا عميقاً في الدراسات الفلسفيّة والنفسية والأنتروبولوجية والاجتماعية. لا نطمح أن نسرد في هذا المكان تطورات موسّعة لهذا المفهوم في جميع السياقات المذكورة، خصوصاً وأن الدراسة التي بين أيدينا تتعامل أولاً وأخيرًا مع النص الشعري وتطرح الهوية في سياق المنظور الأدبي. لكننا سنلقي باقتضاب ضوءًا على المفهوم لنتمكن من قراءته واستشرافه في النصوص فيما بعد.

في العربية الحديثة يقابل المصطلح "هُويّة" المصطلح "identity"، وبالعودة للأصول نجد أنه لقي اهتماماً منذ بزوغ الفلسفة اليونانية. انتقل إلى العربية عبر لفظ "هُويّة" المنحوت من الضمير "هُو" كمقابل لليوناني "ipseity"[1] كدلالة على المعنى الذي أقرّه أرسطو لمفهوم الوجود. استخدمه ابن رشد (1126-1198)[2] بهذه الصياغة لمنع الالتباس مع الكلمة "موجود". نجد استخدامات مقابلة له في تلك المرحلة مثل: "هُوَ هُوَ"[3] أي بمعنى "نفسه" أو

---

[1] عن إشكالية ترجمة المصطلح وعن الفرق بين "هُوية" و"هَوية" الذي يطرحه البعض مؤخرًا راجع: المسكيني 2001، ص 5-15.

[2] عن استخدام الفلاسفة العرب للكلمة كالكندي، ابن رشد، الفارابي وابن سينا راجع مادة "Huwiyya" في دائرة المعارف الإسلامية: Goichon 1960, pp. 644-645.

[3] "الهوهو" أحد تصورات الفكر الأساسيّة، ويطلق على مطابقة الشيء للشيء من كل وجه، وإن تميز عنه، أو على الشيء الذي يبقى واحدًا، وإن طرأ عليه التغيير. أو بكلمات ابن سينا: "الهوهو اتحاد بين اثنين في الوضع، فيصير بينهما اتحاد بنوع من الاتحادات الواقعة بين اثنين، وهذا الاتحاد أعمّ من الاتحاد في الكيفية (المشابهة)، والاتحاد في الكمية (المساواة)، والاتحاد في الجنس (المجانسة)، والاتحاد في النوع (المشاكلة)، والاتحاد في الأطراف (المطابقة)". أو كقول الفارابي: "الهوهو" معناه الوحدة والوجود. راجع: صليبا 1971، ج2، ص 527.

"عينه" أو "ذاته". يشير ابن حزم (994-1064) إلى أن "حدّ الهُوية: هُو أنّ كلّ ما لم يكن غير الشيء فهو هو بعينه؛ إذ ليس بين الهُويّة والغيريّة وسيطة يعقلها أحدٌ البتة، فما خرج عن أحدهما دخل في الآخر ولا بدّ".[1] مما يعني أن الهوية قبعت في هذه المرحلة ضمن مفهوم المنظومة المنطقية، أي الهوية كمطابقة وفق تمثيلات مفهوم الماهية[2] والتماهي والبحث عن التطابق. أما عن تحولات المفهوم في خطاب الفلسفة الغربية الحديثة، فقد طرحت الفلسفة من خلال منهجين (العقلي والروحي والمنهج المادي التجريبي)[3] إشكاليات متعددة في تحديد المفهوم، وفي إشكاليات الهوية ذاتها. مثلاً إحدى مشاكل الهوية الشخصية (personal identity) هي إشكالية الهوية عبر الزمن، بمعنى ما الذي يجعل الإنسان هو ذاته رغم التغيرات الحاصلة عليه على مر الزمن،[4] وقد يكون لوك[5] من أوائل الذين خاضوا في عمق سؤال الهوية الشخصية.[6] في الاتجاه العقلي، وضع ديكارت مبدأ الكوجيتو "أنا أفكر إذن أنا موجود" وهو مبدأ عزز من هوية الذات والأنا، بمعنى أن هوية الإنسان هي كونه يفكر. من خلال هيوم وكانط (Kant 1724-1804) تحديدًا، نشهد انفتاح مفهوم الهوية

---

[1] ابن حزم 1985، ج 2، ص 306.

[2] عن التمييز بين "الماهية الكيفية" (أو النوعية) وبين "الماهية العددية" راجع: لالاند 1996، ج2، ص 607-610.

[3] طُرح المفهوم في منهجين: المنهج العقلي والروحي: ديكارت (Descartes 1596-1650)، ليبنتز (Leibniz 1646-1716) وسبينوزا (Spinosa 1632-1677)، وفي المنهج الثاني، المنهج المادي التجريبي: بيكون (Bacon 1561-1626)، هيوم (Hume 1711-1776) ولوك (Locke 1632-1704) راجع: מגי 2002, עמ' 123.

[4] Noonan, 1989, pp. 1-2.

[5] يستخدم لوك وليبنتز مصطلحين: "هوية فردية" و"هوية شخصية" للدلالة على الفرد نفسه، ويميزان بين "الهوية الواقعية والطبيعية" (المشتركة بين الإنسان والبهائم والمؤسّسة لتواصل نفسها)، وبين "الهوية الأخلاقية" القائمة على "الوعي الذاتي" أو شعور الأنا الذي يجعلنا قادرين على الشعور بالعقاب والثواب. راجع: لالاند 1996، ج2، ص607-608.

[6] Lyon 1988, pp. 441-442; Noonan, 1989, p. 30.

لأفق نحو الخارج، نلاحظ أن ديكارت وكانط يوحدهما التعامل مع مفهوم الهوية بمنظور "الوحدة". أما نموذج "الاختلاف" فقد ظهر فيما بعد بشكل أوسع عند هيغل-1770 Hegel) (1831.[1] لكن نيتشه (Nietzsche 1844-1900) قد يكون أول من تجاوز "الذات" بل وهدم مصطلح "الذات". الإنسان عنده هو مجموع الإمكانيات التي لم تُجرّب بعد، ولذا يجب عدم النظر إليه بشكل محدود، فالإنسان يتماهى فقط مع لانهائية تنوع وجوده.[2] تكرّس "هوية التكرار" لدى نيتشه فاعلية متبادلة قوامها التفارق والتضاد، التواصل والانعتاق، والصيرورة في الانفصال. في تيار الوجوديين الحداثيين نجد أن هيدجر -Heidegger 1889) (1976 يتعامل مع "الهوية" من خلال مفهوم "Dasein" (الكينونة) ومن منظور الهوية كماهية أي: "من أريد أن أكون؟ كيف أختار أن أفهم وأفسر وجودي".[3] منذ كتابه **الهوية والاختلاف**[4] *(Identity & Difference)* لم يعد مفهوم الوحدة هو المفهوم المجاور لمفهوم الهوية بل مفهوم الاختلاف،[5] أي أن وجود الإنسان هو كيفما يؤمن أنه موجود، كيفما يفسّر نفسه ونشاطه، لكن ذلك متعلق بشعور مزعج ومقلق بأنه ليس "في البيت" (Unheimlich)، وبالتالي يصبح الخوف هو رد الفعل على تلك الطبيعة المقلقة والمزعجة لحالة الوجود.[6]لم تعد الهوية إذن تنشد التطابق والمماهاة، بل راحت تسعى وراء التكوّن في غير ذاتها، ونشهد تحولاً لدى البرغماتيين المنطقيين الجدد في مفهومها؛ على سبيل المثال نجد "هوية المنفعة" لدى بيرس (Peirce 1839-1914) وجيمس (James 1842-1910)، كذلك تبرز "الهوية النسبيّة" لدى آينشتاين (Einstein 1879-1955)، كما ونطالع فيما بعد "الهويّة الوجودية الماديّة" و"هوية البُنية" و"هوية الصيرورة" و"هوية الاختلاف" و"هوية اللاهوية" و"هوية النهاية المطلقة" و"هوية الصدام". لدى البعض أصبح التركيز على

---

[1] رسول 2002، ص 25-32.

[2] סיגד 1975, עמ' 51-52.

[3] راجع: פוקס 1993, עמ' 307.

[4] Heidegger 1969, pp. 23-28.

[5] رسول 2002، ص 31-35.

[6] מגי 2002, עמ' 351-352.

التفتيت بدل تركيب الذات، كما فعل دريدا (Derrida 1930-2004) وفوكو (Foucault 1926-1984) ولاكان (Lacan 1901- 1981). فيما بعد أصبح من الصعوبة تحديد مفهوم الهوية في ظل تيارات ما يسمى "ما بعد الحداثة" خصوصاً لصعوبة إعطاء تعريف واحد وموّحد لمفهوم "ما بعد الحداثة" نفسه. يمكننا القول إنه في مناهج ما بعد الحداثة نجد أن "الهوية" ليست موحّدة وليست جوهرية بل مرنة ومتغيّرة تتغذى عبر مصادر متنوعة ومتعددة وتتخذ أشكالاً متعددة ومتنوعة. كل فرد هو متفرّد ولديه ما يميّزه ولكننا جميعاً متشابهون.[1] "الهوية ليست أحادية البنية وإنما تتشكل من عناصر متعددة، في مقدمتها الإثني والديني واللغوي والأخلاقي والمصلحي، إضافة إلى الخبرة الذاتية والعلمية والوجدانية. في نفس الوقت الهوية ليست مجموع هذه العناصر، بقدر ما هي محصّلة مركّبة من عناصر تشكّلت عبر الزمن وتم تلقيحها بالخبرات والتجارب والتحدّيات وردود الأفعال الفردية والجماعية عليها، في إطار الشروط الذاتية والموضوعية السائدة والطارئة عليها".[2] لذلك يمكن مناقشة الهوية في سياقات متشعبة كالعالمية، والسياسيّة، التحررية، التعدّدية، القومية، الغيرية، الذاتية، المنهجية والفكرية.[3]

[1] Burke, 2000, (www.infed.org/biblio/b-postmd.htm).

[2] معجم الأثنولوجيا والأنتربولوجيا، إشراف: بيار بونت ميشال إيزار:

( www.annabaa.org/nbanews/62/503.htm).

[3] Rajchman 1995, pp. xi-xiii.

## 2.1 الشاعر: محمود درويش (1941-2008)[1]

### أ. شاعر الهويّة

محمود درويش شاعر معاصر لتجربتين هامتين ومركزيتين على صعيد تشكيل المشهد الثقافيّ والسياسيّ في العالم العربي؛ الأولى هي تجربة الشعر العربي الحديث، لا سيّما في النصف الثاني من القرن العشرين،[2] ونشأة قصيدة التفعيلة في أواخر الأربعينيات.[1] الثانية

---

[1] ولد درويش في الثالث عشر من آذار عام 1941، في قرية البروة الفلسطينيّة. راجع: النابلسي 1987، ص176. (وفي بعض المراجع التي أدرجته ضمن أنطلوجيا شعرية ذُكر العام 1942. مثلاً: Jayyusi 1987, p. 200). في أثناء حرب 1948 هربت عائلته إلى لبنان حيث عاش أفرادها كلاجئين لمدة عام. عادوا إلى إسرائيل كمتسللين، حيث نشأ درويش في قرية الجديدة الجليلية كلاجئ داخلي. درس درويش في القرية حتى تخرجه من المدرسة الثانوية، ثمّ انتقل إلى حيفا للعمل في الصحافة. في عام 1961 انضم إلى الحزب الشيوعي حتى سنة 1971 حيث غادر إسرائيل متنقلاً بين القاهرة بيروت، لندن، باريس وتونس. في التسعينيات انتقل بين عمان ورام الله. كان ناشطًا في الحركة السياسية الوطنية الفلسطينية وتبوّأ عددًا من المراكز الهامة في المجال الثقافيّ في منظمة التحرير الفلسطينية. أسس مجلة **الكرمل** الفلسطينية عام 1981. راجع:

(Siddiq, 2000, www.palestineremembered.com/Acre/al-Birwa/Story170.html).

[2] ترى الجيوسي أن تطور الأدب الفلسطيني على المستوى الجمالي يعكس التطوّر العام في المراكز الأدبية الكبرى في العالم العربي. راجع: Jayyusi 1992, p. 18. من جهة أخرى يشير بدوي إلى أن الشعراء الفلسطينيين المعروفين بـ"شعراء المقاومة" بعد 1967، و"شعراء الأرض المحتلة" أصبحوا مشهورين ضمن تيار الشعراء الملتزمين، ليس بسبب القيمة الشعرية دائمًا، بل إن هناك تفاوتًا في مواهبهم، وقد يؤخذ عليهم - من وجهة النظر الأدبية الصافية - كثرة الإنتاج الذي قد يقع تحت خطر السطحية والمكانيكية. لكن بسبب كون معظمهم من الشيوعيين، فقد أظهروا خصوصًا في أشعارهم المبكرة تأثرهم بعبد الوهاب البياتي (1926-1999) وبدر شاكر السياب (1926-1964) وفي الأغلب استخدموا الشكل الجديد المتضمن عددًا مختلفًا من التفعيلات. كما اتبعوا جميع التقنيات المركزية المميّزة لنظرائهم المعاصرين، بضمنها استخدام الأساطير اليونانية والمصرية القديمة البابلية العربية والإسلامية والمسيحية. راجع: Badawi 1975, p. 222. مما يشير إلى أن ذلك الجيل من الشعراء الفلسطينيين الذين عاشوا في الداخل الإسرائيلي لم يكتبوا في عزلة فنية بعيدًا عن معاصريهم في العالم العربي، واللافت وجود الكثير من الأفكار

هي التجربة الفلسطينيّة[2] بأبعادها وتحوّلاتها على الصعيد السياسي التاريخي والاجتماعي والأدبي. من اللافت أيضاً أن تجربة درويش الشعرية امتدت حتى قبيل وفاته،[3] ومن شأن

---

التي تسلّلت إلى شعرهم المبكر قبل أن يبدأ قسم منهم بمغادرة إسرائيل. راجع: Asfour 1993, p. 70. في نفس الوقت يرى أدونيس: أن "شعر الأرض المحتلة" هو رافد صغير وثانوي في الشعر العربي المعاصر، وهو امتداد لشعر التحرر الوطني المعروف وليس شعرًا ثورياً. لأنه يحمل صورة ثقافة الماضي فنياً وفكرياً. يطلق أدونيس عليه اسم "الشعر-التظاهرة" وهو شعر طوباوي غنائي لا يؤسس للفعل أو للغة. فيه كثير من المبالغة والخواء، مثله مثل نتاج الشعراء العرب الآخرين خارج الأرض المحتلة. يشير أدونيس أن في المقاومة العربية وما ينبثق عنها نوعاً من السحر الذي يغطي على الأخطاء، وهذا ما يجعلنا نميل إلى رؤية الواقع بعين المثال والتوهم لتلبية حاجة نفسية، فحتى هو نفسه توهم في ذلك الشعر ما لا يراه اليوم. راجع: أدونيس 1996، ص 104-106.

[1] يربط معظم الباحثين تطوّر القصيدة العربية الحديثة بنشأة قصيدة التفعيلة أو ما يسمى بـ "الشعر الحر". على سبيل المثال راجع الجدل القائم حول أول من كتب وفق قصيدة التفعيلة من الأدباء: لويس عوض (1915-1990)، نازك الملائكة (1923-2007) وبدر شاكر السيّاب في: Khouri & Algar 1974, pp. 14-17.

[2] رغم اختلاط المفاهيم حول ماهية "الأدب الفلسطيني" والأديب الفلسطيني وإن كان محكوماً بالموضوع الفلسطيني أو الانتماء الفلسطيني أو المكان الجغرافي (راجع على سبيل المثال لا الحصر دراسة تختص بالموضوع: الأسطة 2000، ص 34). إلا أن القضية الفلسطينية لعبت دورًا مركزياً وانعكست في التجارب الأدبية، على سبيل المثال يرى سنير أن "الشاعر محمود درويش كفرد يجسّد في مسيرته الفنيّة مسار تطوّر الشعر الفلسطيني سواء داخل فلسطين أو خارجها". راجع: سنير 2002، ص 17. والأكثر من ذلك قد يعتبره البعض كمن يلعب دورًا تمثيلياً وناطقاً بلسان الفلسطينيين راجع: Frangieh 2000, p. 222. في نفس الوقت يمكن أن نرى في تجربة محمود درويش تمثيلاً للفئات الثلاث التي تكتب الشعر الفلسطيني كما يصنفها إلعاد (אלעד 1995, עמ' 173): الأدب الفلسطيني في داخل دولة إسرائيل، الأدب الفلسطيني في الضفة والقطاع والأدب الفلسطيني في الشتات. تجربة محمود درويش الشخصية تعكس جانبا واسعا من حياة الفلسطيني، فقد كتب محمود درويش الشعر في الداخل الإسرائيلي حتى عام 1971، وفي المنفى المتعدد وأخيرا بين رام الله وعمان.

[3] صدر في أواخر (2007) ديوان جديد للشاعر بعنوان **أثر الفراشة**، عن دار رياض الريّس في بيروت. كما صدر له في نفس السنة كتاب عبارة عن مجموعة مقالات مختارة بعنوان **حيرة العائد** عن نفس الدار.

هذا الأمر أن يشكّل عقبة أمام دراسة نتاجه بمنظور تعاقبي شامل، لكنه قد يشكّل ميزة أيضاً لأنه يتيح للنص النقدي أن يكون نصّاً مفتوحاً على تأويلات وتنبؤات متعددة وغير محدودة. في الوقت نفسه، درويش شاعر مقروء بشكل واسع، لا بالعربية وبلغات مختلفة فحسب، بل حتى من قبل ما يسميه بـ"الآخر"،[1] وله علاقة خاصّة بقرّائه ليس لأنه جماهيريّ أو نخبويّ،[2] بل لأنه استطاع أن يكون جماهيرياً ونخبويّاً. يمكن أن نلاحظ اهتمام الباحثين والنقاد والمثقفين بدراسة نتاجه، ومراقبة مواقفه،[3] كما يمكننا أن نلمس اهتماماً

---

كذلك نشرت له قصيدة بمناسبة مرور ستين عاماً على النكبة الفلسطينية في **القدس العربي**، في 15 أيار 2008، بعنوان "علي محطة قطار سقط عن الخريطة".

[1] المقصود بالآخر هنا الإسرائيلي. على سبيل المثال لا يمكن إغفال ظهور قصيدة "عابرون في كلام عابر" مع بداية الانتفاضة الأولى وما أعقبه من تداعيات على صعيد إظهار الروح الجماعية للفلسطينيين أمام العالم، وعلى صعيد الرد الفعل الإسرائيلي الرسمي والصحافي على الترجمات التي ظهرت في الصحافة الإسرائيلية والتفسيرات التي قوبلت بها القصيدة. راجع: Boullata 1997, pp. 120-122. راجع أيضاً: الصكر 1994، ص 290-298. وراجع: بيتون 1988، ص 56-71. كذلك يمكن الإشارة إلى اقتراح وزير المعارف الإسرائيلي يوسي سريد (יוסי שריד) في شباط- آذار عام 2000، بإدخال نصوص للشاعر ضمن المنهاج الدراسي الإسرائيلي وردود الفعل المعارضة لتلك الخطوة، على الصعيد الجماهيري والسياسي التي وصلت حد تقديم اقتراح بحجب الثقة عن الحكومة. راجع: Antoon 2002, p. 66.

[2] راجع: Antoon 2002, p. 67. راجع ما يقوله إدوارد سعيد عن درويش: "عند درويش يدخل الخاص والعام في علاقة دائمة، [..] فإن درويش شاعر أدائي من طراز رفيع، ومن نمط لا نجد له في الغرب سوى عدد محدود من النظائر. وهو يمتلك أسلوباً ناريّاً، لكنه أسلوب أليف على نحو غريب، مصمّم لإحداث استجابة فوريّة عند جمهور حيّ. قلة قليلة من الشعراء الغربيين أمثال ييتس (Yeats) وولكوت (Walcott) وغنسبرغ (Ginsberg) امتلكوا ذلك المزيج النادر الآسر الذي يجمع بين الأسلوب السحري التعويذي الموجه للجماعة، وبين المشاعر الذاتية العميقة المصاغة بلغة أخّاذة لا تقاوم" راجع: سعيد 1999، ص 276. نشر كلامه هذا أيضاً ضمن مقالة في الفصلية الأمريكية *Grand Street* في العدد 48، شتاء 1994.

[3] نطالع جدلاً في الصحافة حول الشاعر وصدور عدة دراسات تضع الشاعر في موقف اتهام من قضايا أدبية وسياسية منها نذكر: دراسة لأحمد أشقر **توراتيات في شعر محمود درويش** الصادر في 2006 عن دار

واسعاً على الصعيد الجماهيري بنتاجه وأمسياته وقصائده المغناة.[1] تداخل هذه السياقات في تجربة درويش يطرح قضية الالتزام (commitment)[2] بشدّة: ماهيةً وكيفيّةً، فلقد ارتبط اسم الشاعر بالقضية الفلسطينيّة باعتباره شاعر المقاومة الفلسطينيّة الأول،[3] وظهرت الهوية الفلسطينيّة بأشكال وسياقات مختلفة باختلاف الفترات الزمنيّة. برزت الهوية الفلسطينيّة في المراحل الأولى لدى الشاعر كهوية جماعيّة[4] تشير إلى التشابه في التجربة المشتركة.[5] وقد شبهها البعض بالعصبية ما قبل الإسلام، كونها معركة من أجل تحرير أرض والحفاظ على الهويّة. عندما ظهرت قصيدة محمود درويش "بطاقة هوية" في بداية الستينيات كانت الهوية السياسيّة للعرب الفلسطينيين في نظر العالم مسألة أعداد وليست

---

قدمس بدمشق. ودراسة لغادا السمّان بعنوان **إسرائيليات بأقلام عربية** الصادر عام 2001 عن دار الهادي في بيروت. كذلك زيارته لحيفا في تموز 2007 والتي أثارت ضجة إعلامية واسعة.

[1] منها أمسيته الشعرية في حيفا تموز 2007 والجدل حولها. كذلك قيام عدد من الفنانين المعروفين باختيار قصائد لدرويش وغنائها. يمكن الإشارة لا الحصر إلى تجارب مارسيل خليفة المتعددة في هذا الإطار خصوصاً الضجة التي أعقبت غناء قصيدة "أنا يوسف يا أبي" 1995، راجع عن ذلك على سبيل المثال:Snir 2004-2005, pp. 48-50, 84-85. وراجع أقوال درويش في هذا الصدد وتفاصيل عن القضية في: Chalala 1999, pp. 7, 16. كذلك يمكن الإشارة إلى غناء أصالة نصري للقصيدة المذكورة في الملاحظة السابقة "عابرون في كلام عابر"، وغناء ماجدة الرومي لأجزاء من قصيدة "مديح الظل العالي".

[2] عن مفهوم الالتزام في الأدب العربي في الخمسينيات والستينيات راجع: سنير 2002، ص 5-13.

[3] يرى درّاج أن إطلاق لقب "شاعر المقاومة الفلسطينية" على درويش يتضمن إشارتين: وجود أرض محتلة تنتظر التحرير، وإيدولوجيا وطنية تحتفي بالشعر الملتزم من أجل تحرير فلسطين. راجع: Darraj 2008, p. 58.

[4] عن التشكلات الثقافية في الهوية الجمعية الفلسطينية، خصوصاً لدى العرب في إسرائيل بين السنوات (1948-1975) راجع: Nakhleh 1975, pp. 31- 39.

[5] تشير الجيوسي إلى أن الفلسطينيين حين يفكّرون بأنفسهم يفكرون بصيغة: "نحن" -كفلسطينين- معذبون، مشرّدون، مسروقو البيوت، مهمّشون من قبل العالم ونحن من دفنوا أحياء. لكنهم أيضا ينظرون لأنفسهم كمكرسين، شجعان، مضحّين بالذات، أذكياء، ناجحين، أوائل ومبادرين ورغم مأساتهم ما زالوا على قيد الحياة. راجع: Jayyusi 1999, pp. 167-168.

مسألة قومية. أُعتبر الفلسطينيون بلا طموح أو قضيّة أو قوميّة أو هويّة، لكن الأدب الفلسطيني والشعر خصوصاً لعب دورًا هاماً في تثبيت تلك الهويّة ورسم تحولاتها بأشكال وصيغ مختلفة.[1] أخذ درويش فكرة الهويّة الفلسطينيّة السياسيّة ومنحها القوّة والصوت العالي،[2] وساهم في رفع مأساة محلية إلى مستوى العالمية.[3] على مستوى العالم العربي، أُعتبر صوت درويش وغيره من الشعراء الفلسطينيين، إشارة إلى أن فلسطين لا تزال عربية.[4] يمكن أن نلاحظ أن نصوص درويش انقسمت بين صوتين: الأول خطابي قوي عالٍ سياسي جماعي وواثق، والآخر حميم منكسر بحزنه، ذاتي ومتواضع.[5] لذلك يمكن القول إن موضوع الهويّة تشكّل لدى درويش عبر فترات مختلفة، بما يتلاءم مع تطوّر التجربة

[1] في الوقت الذي يتضمن فيه الأدب العربي المعاصر إشارات كثيرة إلى الواقع الاجتماعي للشعوب العربية، فإن الأدب الفلسطيني أكثر ارتبطًا من غيره بالقضايا السياسيّة التي تعد بالنسبة للأديب الفلسطيني جزءًا من واقعه اليومي، فالأديب الفلسطيني المقيم في إسرائيل أو في المنفى لا يملك سوى أن يعبّر عن هموم شعبه. راجع: Jayyusi 1992, p. 15. الجدير بالذكر أن الأدب الفلسطيني رُحّب به في العالم العربي لأنه يتحدّث عن انعدام العدل والظلم، الأمر الذي تعاني منه الشعوب العربية في ظل الحكومات غير الديموقراطية. راجع:Jayyusi 1999, p. 173. كذلك فإن ال عكس موضوع الهوية بشكل واكب الحدث السياسي خصوصاً. ففي العقدين الأوّلين لقيام دولة إسرائيل يعكس انتماء عربياً واضحاً، أمّا فيما بعد ذلك فقد تعمّق الشعور بالانتماء الفلسطيني دون أن يلغي هذا الشعور الانتماء العربي الأشمل. فقد كان للأحداث السياسيّة بعامة، ولقضيّة الأرض بخاصة دورًا أساسيّا في بلورة الهويّة الفلسطينيّة والشعور بالانتماء القومي الفلسطيني راجع: قنازع 1985، ص19-20.

[2] Sulaiman 1984, p. 201.

[3] Al- Udhari 1984, p. 8.

[4] راجع: Elmessiri 1982, p. 4. عن التلقي العربي للشعر الفلسطيني في الأوساط الثقافية والصالونات الأدبية في هذه الفترة راجع: Snir 2005, pp. 85-86. حيث يذكر على سبيل المثال قصيدة نزار قباني (1923-1998) "شعراء الأرض المحتلة" التي نشرت في **الآداب**، نيسان 1968. ولاحقاً في قباني 1974، ص 37-41.

[5] Abu-Deeb 1997, p. 121.

والرؤية، ونجده موضوعاً ملازماً لتجربته حتى في كتاباته النثرية.[1] رغم ذلك، فإن الارتباط بين تجربة الشاعر وبين الالتزام بقضايا تخصّ القضية الفلسطينيّة لم يكن دون صراع على المستوى الذاتي، أو دون تحولات على المستوى الشعريّ. قراءة عابرة لأقوال الشاعر في مناسبات عدّة تشير وتعكس إدراكه ووعيه المتزايدين لجدلية ما يسميه "الشعر الصافي" أو "الشعر الخالص" (pure poetry)[2] و"الشعر المباشر".[3] الأمر الذي يعكس تحولاً نوعياً عمّا

---

[1] دراسة عن كتابات محمود درويش النثرية راجع: شاكر، 2004. حيث تصنّف كتاباته النثرية إلى المقالة والسيرة الذاتية والرسالة الإخوانيّة. مثلاً في **ذاكرة للنسيان** (1987) يستخدم درويش الخطاب كأنه مجلة، تاريخ، ذاكرة، حبكة، أسطورة ومرثية في آن واحد. يقتبس من الكلاسيكيّة العربية، من العهد القديم والجديد، ومن الحوار اليومي العادي. هذه العناصر مجتمعة لا تظهر كأجزاء منفصلة، بل كخليط حي، حيث تفقد حدودها وتنفذ تلك الأجزاء واحدة للأخرى. يظهر التناص كأنه بين الاكتمال والتجزؤ، مما يجعله شديد الشبه بفلسطين. راجع عن ذلك في: Abdel-Malek 1999, p. 190. **ذاكرة للنسيان** ليست فقط شهادة سياسية لحصار بيروت ونقد قاس للمقاومة الفلسطينيّة في بيروت، بل يضع درويش من خلالها حياته الحميمة تحت امتحان الكتابة والنشر، لأن درامية ما يحدث له لا تقلّ عن درامية حياة أي أحد آخر. عن ذلك راجع: Gonzalez-Quijano 1998, p. 183.

[2] راجع ما يقوله درويش في حوار مع آدم شيتز (Adam Shatz) عن علاقته بقرّائه: "علاقتي بقرّائي مثيرة، يشتكي القراء دائماً من أن أعمالي الجديدة ليست واضحة وليست سهلة الفهم. عندما أكتب الشعر الخالص "pure poetry" يطلبون إلي العودة لما كنته سابقاً. لكنني تعلّمت مع التجربة أنني أستطيع أخذ قرّائي معي إذا وثقوا بي، أستطيع أن أنجز حداثتي إذا كنت صادقاً لأنه عندما أكون صادقا سيتبعني قرّائيَ. ومن هو القارئ؟ فكل يوم أخسر قارئًا قديماً وأضم قارئًا جديدًا [..] فأهمية الشعر لا تقاس بما يقول الشاعر بل كيف يقول. قيمة القصيدة ليست بالثيمة بل بالشكل الجمالي. الكاميرا هي الشاهد ودور الشاعر اليوم في كتابة ما لا يُرى". راجع: Darwish 2002, pp. 68, 77.

[3] راجع قوله في: **السفير**، 18 تموز 2001: "علاقتي بالقارئ علاقة جدليّة وحرّة فيها تجاذب، وهو لا يشكّل رقيباً على عملي لكنّه موجود فيّ لأنني أعي تماماً أن الكتابة بلا قارئ لا تحقق معنى، بمعنى أنها لا تستطيع أن تضمن حياتها في ظرف تاريخي مختلف[..] صورتي لدى القارئ أي صورتي النمطيّة التي يتوقّع منها هذا القارئ أن تكون مخلصة وفيّة في مرآته، أي لن أبقى أسير التعريف لأنني شاعر فلسطيني. وهذا التعريف يعني أن يعرّف الشاعر الفلسطيني بأنه الشاعر المتخصص في موضوع واحد هو فلسطين. ليس الشاعر بهذا المعنى هو

يقوله شعرًا عام 1964 في قصيدة "إلى القارئ":[1]

**يا قارئي!**

**لا ترجُ مني الهمسَ!**

**لا ترج الطربْ**

وكذلك في قصيدة "عن الشعر"،[2] وهي أيضاً من ديوانه **أوراق الزيتون** (1964) الذي يفتتح به أعماله الكاملة:

**قصائدنا، بلا لون**

**بلا طعم.. بلا صوت!**

**إذا لم تحمل المصباح من بيت إلى بيتٍ!**

---

الشاعر الذي يحمل ذاتا فردية تحكي إنسانية الفلسطيني، تحكي هشاشته وضعفه وخوفه وقلقه كمركبات من شخصيته المقاومة، فالبحث عن إنسانيّة فعل مقاومة. أي ما وراء الصورة النضالية من حياة شخصيّة، هو مجال عمل الشاعر. ولكن هل تستطيع هذه الذات الفردية أن تتحرر من ضغط التاريخ ومن ضغط الهوية ومتطلباتها؟ كلا، ولكن تلك ليست خاصيّة فلسطينيّة ، إنها خاصيّة أدبيّة وإنسانيّة عامّة، مع الاعتراف بأن الفلسطيني، شاعرًا مطالب أكثر من غيره بالتماهي مع هويّته لأنّها مهددة، ومع وطنه لأنه ليس محررا. وهكذا يتداخل سؤال الحرية مع سؤال الإبداع في توتر عال يمتحن خبرة الشاعر والتزامه الحر بسؤاله الجمالي وفعالية هذا السؤال في المجتمع. إذن أن يكون المرء شاعرا من فلسطين هو شيء أصعب من أن يكون شاعرا من مكان آخر. ولكن أما آن الأوان أن ينظر النقد للإنجاز الشعري الفلسطيني بمقاييس أدبية عامة، ويرى إلى مكانة هذا الإنجاز في مشهد الشعر العربي، دون أن ينشغل في جنسية هذا النص؟ فمن المعروف أن النص الذي هو نتاج ظرفه التاريخي، يحمل حال تشكله استقلاله الذاتي باعتباره أدباً، أي متى يقترب النقد أكثر من قراءة أدبية الأدب باعتباره أدباً؟. جدير بالذكر أنها ليست المرة الأولى التي يطالب بها درويش أن يُنظر إلى الأدب الفلسطيني بمقاييس أدبية. قارن مع صرخته الشهيرة "أنقذونا من هذا الحب القاسي" في: **الجديد** حزيران 1969، ص 2-4. وأيضاً في **الآداب**، أب 1969، ص 5-6. عن هذه الصرخة الدرويشيّة وأسبابها: راجع: Snir 2005, pp. 86-87.

[1] من قصيدة "إلى قارئ": درويش 1996، ج1، ص 7- 8.

[2] من قصيدة "عن الشعر": درويش 1996، ج1، ص 54.

**وإن لم يفهم "البسُطا" معانيها**

**فأولى أن نذرّيها**

**ونخلد نحن.. للصمت!!**

**[..]**

أحد الشعراء يقول :

**لو سَرَّت أشعاري خلاّني**

**وأغاظت أعدائي**

**فأنا شاعر.**

**وأنا سأقول!**

من خلال ما سبق، يمكننا أن نفهم لماذا يقول درويش عام 2003: "عندما أنظر إلى الوراء لا أنظر برضا أبدًا وإلا لما تعبت إلى هذا الحدّ، أقدر على نقد ذاتي وعلى اكتشاف ما ليس شعرياً في شعري[1] أو ما هو في مصلحة خطاب آخر، أقدر أيضاً على إعادة النظر في كل نصّ، ولو أتيح لي الآن أن أعيد كتابة كتبي وهي حوالي عشرين كتابا فقد لا أنشر منها سوى خمسة أو ستة فقط".[2] يظهر مما سبق أن رؤيته وتوجهه نحو الشعر قد اختلف، خصوصاً إذا قارنّا التوجه السابق في القصيدتين أعلاه، بقصيدة "تُنسى، كأنك لم تكن" من ديوانه **لا تعتذر عمّا فعلت** (2004) التي تشير إلى توجه مغاير نحو الكتابة الشعرية:

**أنا للطريق.. هناك مَن تمشي خطاهُ**

**على خُطاي، ومن سيتبعني إلى رؤياي.**

---

[1] راجع على سبيل المثال مقال عادل الأسطة حول الحذف عند درويش بعنوان "تخليص الشعر مما ليس شعرًا". المنشور في موقع جامعة النجاح، http://www.najah.edu/arabic/articles/adel/171.htm.

[2] **السفير**، 21 تشرين أول 2003. جدير بالذكر أن بعض الدواوين التي صدرت ضمن **الأعمال الكاملة** 1994 تغير فيها ترتيب القصائد، وسنشير إلى ذلك في الفصل التالي. من اللافت أن الديوان الأول **عصافير بلا أجنحة** 1960 تمّ شطبه بالكامل من الأعمال الكاملة.

**من سيقول شعرًا في مديح حدائق المنفى،**
**أمام البيت، حرّا من عبادة أمس،**
**حرًا من كناياتي ومن لغتي، فأشهد**
**أنني حيّ**
**وحرّ**
**حين أُنسى**[1]

يبرز هذا التحوّل بشكل حاد في نفس الديوان في قصيدة "أمّا أنا، فأقول لاسمي"، حيث يمكن أن نلمس الصراع بين موضوع الهوية الذاتية وبين الكتابة في الهموم الجماعية:

**ولم يتساءلوا عمّا يحدث للمُسمّى عندما**
**يقسو عليه الاسم، أو يُملي عليه**
**كلامَه فيصير تابعه.. فأين أنا؟**
**وأين حكايتي الصغرى وأوجاعي الصغيرة؟**
**[..]**
**ويحملق الطلاب في**
**اسمي غير مكترثين بي، وأنا أمرّ**
**كأنني شخص فضولي. وينظر قارئ**
**في اسمي، فيبدي رأيه فيه: أُحب**
**مسيحَهُ الحافي، وأما شعره الذاتيّ في**
**وصف الضباب، فلا!..ويسألني:**
**لماذا كنت ترمقني بطرف ساخر. فأقول:**
**كنت أحاور اسمي: هل أنا صفةٌ؟**
**فيسألني: وما شأني أنا؟**

[1] درويش 2004، ص 71-73.

**أمّا أنا، فأقول لاسمي: أعطني**

**ما ضاع من حرّيّتي!**[1]

في الحالتين يمكن أن نلمس بوضوح انشغال الشاعر بموضوع الهويّة رغم التفاوت اللافت في تناول المفهوم وطريقة طرحه. يكفي أن نقرأ تعليقه حول ديوان **لا تعتذر عمّا فعلت** (2004)[2] لندرك أن الشاعر لا زال مشغولاً بالموضوع ذاته لكن برؤية مغايرة. إذن، فحين نطرح في بحثنا ثيمة الهوية، فنحن نتعامل مع أبعاد المفهوم في تجربة الشاعر على عدّة مستويات: من الناحية السياسية، الاجتماعيّة الإنسانية، الوجودية والفلسفيّة ومع

---

[1] درويش 2004، ص75-77.

[2] "ليس من عادتي أن أتكلّم عن شعري فلأفعل ذلك الآن على سبيل التجربة، الكتاب هو دفتر زيارة للذات وللمكان، لذلك وحتى لا يعرف القارئ إلى أين هو ذاهب وضعت هذا المفتاح، بيتا لأبي تمام، وتوارد خواطر مع لوركا، "لا أنا أنا ولا البيت بيتي" وعلى لسان لوركا، بينما أبو تمام خاطب نفسه "لا أنت أنتِ ولا الديار ديارُ". هذه فعلا رحلة بحث عن الأنا المنقسمة والموزعة. البحث عن المكان أسهل لأن المكان تغيّر بوضوح، وليس هناك سؤال فلسفي كبير عند البحث عن مكان مفقد أو لدى تغير في شكل المكان، هناك صورة بصرية (على الأقل) لا تحتاج إلى استقراء استشرافي ولا إلى بصيرة فالمكان تغيّر عياناً. الصعب هو علاقة تغيّر المكان بتغيّر الأنا، أو تغيّر الأنا وعلاقتها بتغيّر المكان. من الذي غيّر الآخر؟ هذا إشكال لم أجد له حلاً. [..] هناك آخران: الآخر الذي هو أنا، حين أقرأ نفسي من خارجها والآخر الذي هو الغريب، المختلف، الخصم، وهو موجود في مكاني بدلاً مني، التنقيب (أركيولوجيا) عن الذات يصطدم بواقع، بحاضر، بتاريخ، بحروب، بتراكم ثقافات بتعددية، إذن لا بدّ من الدخول في سجال فكري مع الآخر الذي احتل المكان لأنه يحمل نفس الدعوى التي أحملها أنا ويدّعي أن هذا مكانه وأنني أنا الغريب فيه، هو أيضا في حيرة لأنه لا يجد نفسه. هناك اصطدام بحثين، اصطدام ذاتين تبحث كل منهما ذاتها في الآخر، لكن أنا أجرأ من الآخر في البحث عن نفسي فيه، هو لا يمتلك الجرأة الوجودية على أن يبحث فيّ لأنه ينكر وجودي، وإذا اعترف بأن فيه شيئاً مني يضع وجوده نفسه موضع تساؤل". راجع: **السفير**،21 تشرين أول 2003. فقط للتنويه وبمناسبة حديثه عن الآخر، نذكر بأن درويش يعدّ من القلائل الذين تعاملوا مع الوجه الآخر للإسرائيلي بطرق متعددة وليست نمطية: راجع: الرفاعي 1994، ص 23-24. وأيضاً راجع: Shahhem 1998, p. 28.

محاوره التي تتجسّد في النص: كالأنا والآخر (بكل تجلياته: الحبيبة، الخصم، الصديق..)، نحن والآخرون/هم، الغريب والذات، الحضور والغياب، الوجود والعدم/العبث، المنفى والوطن، المكان والزمن (الجغرافيا والتاريخ بتجلياتهما ومرجعياتهما المختلفة)، الحاضر والطفولة. تشير الدراسات التي عنيت بنتاج الشاعر أن صورة الراحل الباحث عن هويّة تُعد أقرب الصور المتكررة في شعر درويش إلى الواقع عامة، وإلى شخصه الإنساني على وجه الخصوص. لقد تركت هذه الصورة أثرًا بالغًا في نفس درويش من خلال ما يكرره في شعره، لاقترانها به من جهة ولاختلاطها بفكره المنطوي على شيء من الاغتراب من جهة أخرى.[1] يبدو هذا واضحاً في شعره من خلال صورتين: صورة الباحث عن الاسم والهويّة وصورة الغريب.[2] يبرز المنفى لديه بمستويات ثلاثة: أولاً اغتراب درويش داخل الوطن

[1] يقول درويش: الغربة هي جزء من كينونتي الداخلية، الغربة ليست جغرافية، قد تكون غريباً في وطنك، في بيتك أو غرفتك. هل أنا مدمن على الغربة؟ ربما. فالغربة هي موتيف وثيمة أساسيّة في الأدب وليست مسألة فلسطينيّة بسيطة. الغربة تنتهي عندما يأتي الموت وقد أواجه غربة جديدة بعد الموت، وهناك ما هو أصعب وهو الخلود، وهو أكثر ما يخيفني. راجع: Darwish 2002, p.7. قارن: حواره للمجلة العبرية **حدريم** (חדרים) حيث يذكر أنه يمكن وصف كل ما كتبه بشعر المَنفيّ، فقد ولد منفياً. كما أنه يعتبر أن المنفى مفهوم واسع ونسبي. فهناك منفى في المجتمع وفي العائلة وفي الحب حتى في داخل الذات. ويرى درويش أن كل شعر هو تعبير عن منفى أو غربة وعندما يكون المنفى موافقاً لتجربة في الواقع يصبح منفى أكثر تكثيفاً وامتلاء. ويقول أنه بالرغم من رؤيته للمنفى في كل كلمة في القاموس إلاّ أنه لا يتذمّر، فالمنفى كان كريماً معه ومنحه إمكانية التجوال بين الحضارات والشعوب والمدن والألوان. راجع: דרוויש 1996, עמ' 174-175.

[2] "إن المنفى يعني بالضرورة إحساس المرء بالخسارة والضياع، ويشكّل هذا الإحساس بالضياع المتولّد عن الخروج من الوطن سواء بشكل إجباري أو اختياري أساس ومضمون أدبيات المنفى، كما يسيطر الإحساس بالارتباك والاغتراب على كل الكتابات الصادرة في المنفى. Tuker 1985, p. xxv. راجع دراسة بالعربية عن موضوع الاغتراب والغربة في شعر درويش بين السنوات (1972-1982): مغنية 2004. في هذا السياق نذكر دراسة أخرى تختص بموضوع المنفى عند درويش: Mansoon 2003.

بوصفه لاجئًا،[1] ثانيًا اغترابه بوصفه عربيًا فلسطينيًا بهوية إسرائيلية، عليه التعايش في دولة يهودية كعربي تحت الحكم العسكري،[2] وثالثًا اغترابه على المستوى الشعري.[3] فما انفكّ العرب جمهورًا ونقادًا يقرأون شعره في محيط السياسة، وفي ظلال القضية الفلسطينيّة مغفلين الجانب الإنساني والشعوري فيه، وقد عبّر عن شدّة ألمه من هذه النظرة التي يُقيّم بها الأدب الفلسطيني حين أطلق قولته الشهيرة "أنقذونا من هذا الحب القاسي".[4] تنامى هذا الشعور ليصل في عام 1984 إلى الانسحاب من مهرجان الشعر

---

[1] رحل درويش عن البروة إلى لبنان في منتصف عام 1948، وبعد عامين من اللجوء عاد مع أسرته سرّاً إلى البلاد وشكّلت العودة صدمة بالنسبة إليه. راجع: عاشور 2004، ص15. ويذكر درويش تلك التجربة في **يوميات الحزن العادي** راجع: درويش 1978، ص34-39.

[2] يثير درويش هذه القضيّة بشكل واضح في **يوميات الحزن العادي**: "أحيانا، يكون الانسجام الكامل عرضة لارتكاب الخطأ. وفي مثل هذه الحالة المطروحة، أن تكون منسجماً مع نفسك ومع تاريخك معناه أن تكون حيث يكون شعبك، لأن الاختيار الآخر وهو البقاء حيث يكون الانسجام مفككاً معناه أن تتعامل مع ظروفك التي يحددها أعداؤك بطريقة معذبة تتنافى أحيانا مع جوهرك. مثلا، أن تكون فلسطينيّا وإسرائيليا في آن واحد؟ [..] وهل أنت قادر على تمثيل الجوهر الفلسطيني بعلم إسرائيلي؟ أو هل تكون الشيء ونقيضه في آن واحد! وقبل ذلك كله: من أنت؟" [..] لم تشهد الحياة السياسية والفكرية الإسرائيلية، طيلة سنوات إلحاحا مثل إلحاح السؤال المطروح الآن حول هوية العرب الفلسطينيين المقيمين في إسرائيل ويحملون بطاقات هوية إسرائيلية" وفي ص 18: " هل يستطيع العربي الاحتفاظ بهذا التوازن: أن يكون فلسطينيا وإسرائيليا في آن واحد". راجع: درويش 1978، ص 10-11.

[3] راجع: Rahman 2008, p. 41.

[4] لا يزال درويش يكرر نفس الموقف. راجع: هامش رقم 39 و40 أعلاه. هناك من يرى أن القضية السياسية لم تخدم درويش كشاعر بل على العكس كقول غالي شكري: "ليس من شاعر ظلمته السياسة كما ظلمت محمود درويش. فقد لعبت في حياته دور الغمامة التي حجبت وجهه الشعري". راجع شكري 1995، ص 9. قارن مع قول زهير أبو شايب: "درويش لا زال مثقلاً بظاهرته، وما زال تلقيه، في الغالب، جماعيًا وشفويًا. إنه لم يُقرأ بعد بشكل فعلي، ولم تدرَك قيمته الشعريّة بمعزل عن نجوميته. إننا نهدر درويش بهذا التلقي الجماعي، [..] ويكتفي النقد بأن يتشاغل في قراءة الماضي أو ما تسهل قراءته من الحاضر؛ أو يكتفي بأن يحوم حول درويش دون أن يقع فيه. ولقد ساهم درويش نفسه، أحياناً في

في حلب بعد إلحاح الجمهور لإلقاء "بطاقة هوية" المعروفة بـ "سجل أنا عربي".[1] لقد عايش الشاعر تجربة المنفى بشكل متواصل وعلى أشكال مختلفة: المنفى عن الوطن وداخله، المنفى في اللغة، المنفى الثقافي وعن التراث الأدبي والشعري. مما أدى به إلى صبّ جهوده الشعرية في صراع متواصل لكتابة الوطن[2] من خلال تصوّرات لانهائية للوطن.[3] في غياب البيت على المستوى الفردي، والوطن على الصعيد الجماعي، تسود حياة تجوال مقطوعة الجذور.[4] يمكن القول إن الهوية الفلسطينية لدى درويش تبلورت من خلال مفهوم المنفى،[5] وكما يرى إدوارد سعيد فإن فقدان الوطن أصبح جزءًا من وعي الفلسطيني في

---

التشويش على قصيدته، سواء بكتابة نصّ يلبي رغبة الجمهور، أو مهاجمة نص يلبي رغبة الجمهور" راجع: أبو شايب 1999، ص 274.

[1] يشير درويش بنوع من الانزعاج إلى ربطه بتلك القصيدة: "صارت هذه الصرخة هي هويتي الشعرية التي لا تكتفي بأن تشير إليّ، بل تطاردني". راجع: درويش 1987، ص 218. كما أن درويش يذكر في مناسبات عدّة تغير نظرته إلى تلك القصيدة أو عدم اعتبارها شعرًا، راجع مثلاً قوله في **الرسائل**: "يوم هتفتُ بجلاد الهويّة: سجّل، أنا عربي! كنا ندافع عن البسيط وعن السؤال الأول: نكون أو لا نكون، حين أدرجونا في الإدراك العملي، لا النظري، لدور الشعر، دون مراجع أو تجارب، ودون أن نتساءل كما نتساءل الآن: هل كان ذلك الصراخ شعرًا لقد زُجّ بنا في الفاعلية، واخترنا -لنبقى- مهمة الصرخ في برية الزمن، عرايا من الأمل الملموس، لا نملك إلاّ الصوت". راجع درويش والقاسم 1989، ص 151. قارن مع قوله حول علاقة الشاعر بالقضية: "كوني الشاعر الوطني الفلسطيني هو أمر يشكّل عبئاً، فالقضية الفلسطينية استمرت أعواماً، وقد تحدّ الشاعر وتصبح عبئاً عندما لا يعرف الشاعر كيف يطوّر معانيه، ويرى معانيه الإنسانيّة. فهناك موضوعان في الحقيقة في الأدب: الوجود الإنساني والحرية. إذا عرفت كيف تكسر اللحظة الآنيّة نحو نوع من المطلق، وتمزج الواقع بالمخيّلة، تستطيع أن تمنع قصيدتك من الوقوع في الواقعيّة الصرفة. والأصعب هو أن تتفادى الوقوع أسيرًا للحاضر، لأن الحاضر سريع. حالما تقول كلمة حاضر يكون قد أصبح ماضياً". راجع: Darwish 2002, p. 69.

[2] يشير غور زيئيف (גור זאב) إلى أن الوطن وانعكاساته لا تظهر في الوطن بل عبر خسارته وعبر مفهوم "المنفى". راجع عن ذلك: Gur- Ze`ev 2003, pp. 1-2.

[3] Rahman 1999, pp. 3, 60.

[4] راجع: Sa`di 2003, p. 184.

[5] Mansoon 2003, p. 51.

المنفى.[1] ليس بمعناه الجغرافي فحسب[2] بل إن الانفصالات المتوالية في حياته انعكست كمنفى في شعره.[3] لكن هذا المنفى ليس منفى جسدياً فحسب ولم يكن دائماً في تجربة الشاعر نقيضاً لمفهوم الوطن خصوصاً في المراحل المتأخرة من تجربته الشعرية.[4]

**ب. الشاعر والتحوّلات**

إذا كانت "التطورات المهمّة في الشكل الأدبي تنتج عن تغيّرات مهمّة في الأيديولوجيا وتجسّد طرائق جديدة في إدراك الواقع الاجتماعي وعلاقات جديدة بين الفنان والمتلقي"؛[5] فإن قراءة متمعنة لمعظم ما كُتب عن نتاج درويش، تُظهر أن معظم الدراسات تقسّم نتاجه إلى

---

[1] Sa`di 2002, p. 185.

[2] ترى مانسون (Mansoon) أن المنفى في شعر درويش المبكر هو فضاء متصل بانفصاله عن طفولته ومنفاه عنها حين غادر عام 1948 إلى لبنان. في المنفى كانت فلسطين "الأرض الموعودة" لكن العودة إليها تحولت إلى خيبة أمل، لأنه حين عاد لم يجد بيته ولا قريته. الشعور بالانفصال والغربة كان وليد النبذ الذي عاشه كمنفي في بلاده، وهكذا لم يعد الحضور كافياً لجعل المرء موجودًا وهذا ما أسس موضوعا للكتابة لديه: "إنني أكتب لأكون موجودًا". راجع: Mansoon 2003, pp. 48, 49, 51, 53.

[3] راجع: Mansoon 2003, pp. 58, 60-62, 69, 82, 96, 99, 147, 155, 190, 204, 208، حيث تستعرض الباحثة أنماطًا من تجربة المنفى في نتاج الشاعر: تتحدث عن انعكاس تجربة السجن في ديوانه **عاشق من فلسطين** (1964)، وعن فقد الصوت والذاكرة كمعادل للمنفى، وعن خسارة الدار واتصالها بالمرجعيات الجاهلية ومقارنة شعره المتصل بالانفصال عن المجتمع والاتصال بالطبيعة بتجربة الصعاليك. كما وتتطرق للمنفى والصمود ورؤية المنفى بمفهوم ذهني أكثر مما هو حالة جسدية واستخدام درويش الأساطير كأسلوب لإيجاد العائلة والتواجد في الماضي. كما تتطرق للوطن المتخيل وطن الكلمات والهوية عبر التسمية والاستنساخ.

[4] ضمن مجلة *Geo* يتحدث درويش عن المنفى المتدرج وهو العودة إلى الوطن كمنفى من نوع آخر: "رأيت كيف يستطيع المرء أن يولد من جديد: كان المكان قصيدتي [..] يعود الزائر بعدها إلى توازنه الصعب بين منفى لا بدّ منه وبين وطن لا بدّ منه. فلا يعرّف هذا بعكس ذاك، ولا ذاك بنقيض هذا. ففي كل وطن منفى، وفي كل منفى بيت من شِعر". راجع المقال مترجماً في: درويش 1999، ص 235.

[5] عن تيري إيجلتون في: الجزار 2001، ص 21.

ثلاث مراحل.[1] تعتمد الدراسات في هذا التقسيم على السياق السياسي الاجتماعي كنقطة تحول من مرحلة إلى أخرى. تحيل الدراسات تطور الشعرية الفنيّة والخطاب الثيماتي إلى أمرين أساسيين: أولهما التغيير الحاصل في التوجّه الفكري للسياق الاجتماعي السياسي، وثانيهما إلى النضوج الفني والتوجّه نحو الشعر برمّته:[2]

**ب.1. المرحلة الأولى**

المرحلة التي تقف الدراسات عندها تبدأ منذ باكورة دواوين الشاعر عام 1960، حتى خروجه من إسرائيل عام 1971. في هذه المرحلة انتسب الشاعر للحزب الشيوعي الإسرائيلي الذي كان مناهضاً للسياسة الإسرائيلية ومعاملتها للمواطنين العرب، وخلال هذه الفترة

[1] رغم أن بعض الدراسات تقوم بتقسيمها إلى مرحلتين، فاعتبار مرحلة بين المرحلتين هو أمر ضروري. هناك تداخل في المراحل فالشكل الأدبي الجديد يتم اكتشافه وظهوره وتطوّره تحت ضغط حاجة ملحّة لمطلب نفسي جماعي له جذوره الاجتماعيّة، ولا يتم الانتقال من الشكل الأدبي السائد إلى الشكل الجديد بصورة كليّة أو مفاجئة بما يمثّل قطيعة جماليّة بينهما. الكتابات المختلفة بالنسبة لكاتب معيّن تتم تحت التاريخ والتقاليد. هناك تاريخ الكتابة لكنّه تاريخ مزدوج: ففي اللحظة ذاتها يقترح فيها التاريخ العام أو يفترض إشكاليّة جديدة للغة الأدبيّة، تظل الكتابة ممتلئة بذكرى استعمالاتها السابقة: لأن اللغة لا تكون قط بريئة. فالكلمات لها ذاكرة ثانية تمتد بغموض وسط دلالات جديدة. يصدق نفس الكلام على الأشكال الأدبيّة إذ تستمر الأشكال الأدبيّة الأقدم داخل الأشكال الأحدث فتحتفظ بنسبة معرفيّة تتيح عملية التواصل بين المبدع/الأديب وجمهوره. اللغة والأدب شفرتان يتم من خلالهما التخاطب بينه وبين الجمهور، إلاّ ثمّة عملية جدلية بين الشكلين "الأقدم" و"الأحدث"، تتم داخل العمل الأدبي الأمر الذي ينتج عنه تكريس الشكل الحديث في ظاهرة أحدث بينما يغيب الشكل القديم تماماً، بمعنى أن كل تطوّر للأشكال الأدبيّة يمكن أن نميّز فيه مراحل ثلاث، مرحلة الشكل السائد، مرحلة الشكل الوسيط الذي يحمل داخله الشكلين القديم السائد والحديث ومرحلة الشكل الحديث وهو ما يصدق على محمود درويش الذي نستطيع أن نميّز في أعماله المراحل الثلاث (الشكل الموسيقي التقليدي، الشكل الموسيقي التجريبي، الشكل الموسيقي الحديث) راجع: الجزار 2001، ص21-22.

[2] نقدم هنا موجزًا لتصورات جاءت في الأبحاث المختلفة حول تقسيم نتاج درويش إلى ثلاث مراحل على أن نقوم نحن بتقديم تصورنا لتقسيم آخر وفق موضوع الهوية في الفصول القادمة.

سجن عدّة مرات. تشمل هذه المرحلة دواوينه الأولى **عصافير بلا أجنحة** (1960)، **أوراق الزيتون** (1964)، **عاشق من فلسطين** (1966)، **آخر الليل** (1967)، **العصافير تموت في الجليل** (1969)، **حبيبتي تنهض من نومها** (1970). تتميّز هذه المرحلة بالغنائيّة[1] أو الرومانسيّة[2] والخطاب المباشر والأشكال التقليديّة من ناحية الإطار والموسيقى. كأن هذه الأشكال والأساليب كانت "عوناً له على تأدية المضامين التحريضيّة في هذه المرحلة"،[3] وتميزت بنبرة الغضب من ناحية المضمون، الغضب الرومانسي الوطني الثوري.[4] تظهر الهوية في شعره في هذه المرحلة بشكل مباشر وحازم ومنطلق، وبمصطلحات بسيطة يعبّر عن هويته، وعن وضع الفلسطينيين القاسي ويوجّه التحذير لإسرائيل. يظهر مفهوم الأرض واضحاً في هذه المرحلة، كما في قصيدة "بطاقة هويّة" من ديوان **أوراق الزيتون** (1964). حتى أن بعض عناوين الدواوين تحوّل الأرض إلى الحبيبة[5] مثل **عاشق من فلسطين** و**حبيبتي تنهض من نومها**.[6] يضاف إلى ذلك ضرورة الالتفات إلى ملاحظات الدارسين حول اهتمام الشاعر بتسجيل صور الحياة الشعبيّة اليوميّة، والاستفادة منها في بناء القصيدة، خاصة في سياق الحرص على الإفهام والتواصل. في هذه المرحلة ظهرت ملامح اللغة الشعبيّة في أسلوب الشاعر على مستوى تشكيل محور أفقي نمطي التركيب. تتمثل النمطيّة في اختيار بنى سطحية قريبة من أسلوب تركيب اللغة المحكيّة، واستخدام تقنيات تركيبيّة في تشكيل الخطاب المباشر، تتيح للباثّ/الشاعر التواصل مع المتلقي، كصيغ تركيب النداء والأمر والنهي وضمائر المخاطب وغيرها. كما أن هذه النمطيّة تبرز في ابتناء

---

[1] راجع: علي 2002، ص 22.

[2] راجع: عاشور 2004، ص 16.

[3] علي 2002، ص 23.

[4] الزعبي 1995، ص 8.

[5] يستخدم درويش أحياناً الاسم الحقيقي للمرأة التي يحبّ، لكن هذه العملية كما يرى البعض يجب أن لا تضلل القارئ لأن الحبيبة مهما كان اسمها تعيدنا للمقصودة وهي الأرض أو الأم. راجع: Sulaiman. 1984, p. 157

[6] Boullata 1999, p. 160.

الشاعر علاقات تلازمية على نحو متساوق ومألوف، بدون إحداث إزاحات تعوق القراءة الأفقيّة أو تشكّل انحرافاً في التوقّع، شأن ما يحدث في المراحل الشعرية المتأخّرة.[1] الملاحظ أنه في ديواني **عاشق من فلسطين وحبيبتي تنهض من نومها** تجمع اللغة بين الوضوح والخطاب الهامس الشفاف.

**ب. 2. المرحلة الثانية**

يشار إليها منذ خروجه عام 1972 من البلاد إلى عام 1982 خروجه من بيروت. تشمل دواوينه **أحبك أو لا أحبك** (1972)، **محاولة رقم 7** (1973)، **تلك صورتها وهذا انتحار العاشق** (1975)، **أعراس** (1977). أطلق البعض عليها اسم المرحلة الغنائيّة الدراميّة،[2] والبعض يسميها الإنسانيّة.[3] تظهر عناصر لمرحلة جديدة متطوّرة في التجربة الشعرية، حيث ينتقل من مرحلة الأشعار الوطنيّة الثوريّة المباشرة نسبيًّا، إلى مرحلة استُثمرت فيها طاقات اللغة التعبيريّة ودلالتها وانزياحاتها المختلفة.[4] خروج درويش من وطنه كان له الأثر في حياة الشاعر وتوجهه إلى الموضوعيّة وظهور عنصر المونولوج. واجه درويش في هذه المرحلة تحديات جديدة مزدوجة، واكتشف حقائق جديدة في العالم العربي. يصرّح في فترة لاحقة أن العالم العربي الذي من أجله ترك إسرائيل، كان بعيدًا عن المثاليّة: "القهر الإسرائيلي جعلني عربياً والخيبة العربية جعلتني فلسطينيًّا، في السجن كنت أرسم صورة ورؤية للعالم العربي، لكن تجربتي في الواقع جعلتني أرى غياب الديموقراطية وغياب فلسطين، وفهمت إن نكسة 67 ليست حدثًا عرضياً أو مفاجأة ومن الطبيعي أن ذلك سيؤثر على طريقتي في التعبير".[5] لذلك، تصبح نبرة الغضب في هذه المرحلة ثورية إنسانيّة.[6]

---

[1] أبو خضرة 2001، ص 34، 151.

[2] علي 2002، ص 22.

[3] راجع: عاشور 2004، ص 16.

[4] الزعبي 1995، 93.

[5] راجع: Boullata 1999, p. 163.

[6] الزعبي 1995، ص 8.

بدأت قصائده تطول وبدأت النغمة الغنائيّة تقلّ. برز البعد القصصي وشكل الحبكة،[1] خاصة في "قصيدة الأرض" من ديوان **أعراس** (1977). تتعقد الاستعارة في هذه المرحلة بالإضافة إلى الخطاب الفكري الذي يصبح أكثر بروزًا. في هذه الفترة أنضم لمنظمة التحرير في بيروت، ويظهر مفهوم الهوية في التماهي مع روح الوطن كتوسيع لروحه، وتتحد أجزاء من جسده ووطنه في معركة مع المحتل كأنها تعبّر عن وحدة صوفيّة،[2] ليبقى الانطباع بوجود ماهية مؤلفة من شيئين متحدين ومتماهيين: الوطن والشاعر.[3]

**ب.3. المرحلة الثالثة**

تبدأ بخروج الشاعر من بيروت وتشكّل دواوينه" **مديح الظل العالي** (1983)، **حصار لمدائح البحر** (1984)، **هي أغنية، هي أغنية** (1986)، **ورد أقل** (1986)، **أرى ما أريد** (1990)، **أحد عشر كوكباً** (1992)، **لماذا تركت الحصان وحيدًا**، **سرير الغريبة** (1999)، **جداريّة** (2000)، **لا تعتذر عمّا فعلت** (2004)، **كزهر اللوز أو أبعد** (2005). يسميها البعض المرحلة الغنائية الملحميّة،[4] أو مرحلة الخصوصيّة،[5] أو مرحلة النضج والتفوّق،[6] أو الوجوديّة الفلسفيّة.[7] في هذه المرحلة أصبح له قاموس خاص في الاستخدام اللغوي، تقوم الصورة بالدور الأكبر في تكوين تلك الخصوصيّة. تخرج الكلمة عن معناها المعجمي وتتجاوز دلالتها المعهودة، لتصبح موتيفاً دلاليًّا يرمز[8] إلى ما هو أبعد من المعنى الحقيقي

---

[1] Boullata 1999, p. 160

[2] Sulaiman 1984, p. 158.

[3] Boullata 1999, p. 161

[4] راجع: علي 2002، ص22. تشير نجاة رحمن إلى المرحلة ما بين ديوان **حصار لمدائح البحر** (1984) وديوان **لماذا تركت الحصان وحيدًا** (1995) بالمرحلة الملحمية أو "النشيد الملحمي" (epic song). راجع: Rahman 2008, p. 41.

[5] أبو حمادة 1998، ص 7.

[6] ياغي 1998، ص 103.

[7] عاشور 2004، ص 16.

[8] عن طرق توظيف الرمز في هذه المرحلة، راجع: أبو مراد 2004، ص 224.

للمفردة،[1] وتتحول المفردة إلى موتيف ذي حقل دلالي.[2] نلاحظ في هذه المرحلة استخدام التناص وتوظيف المرجعيات التاريخيّة والدينيّة والأسطوريّة بشكل مكثّف.[3] يرى الدارسون هذه المرحلة باتجاهين مختلفين: **التيار الأول** له رؤية سلبية حول لتجربة درويش في هذه المرحلة. على سبيل المثال ترى غادا السمّان في تغيّر الشكل الفني لدى درويش انصرافاً "من الهمّ العام إلى الهموم الذاتيّة، ومتطلبات النفس، وإشباع ميولاتها وتحقيق رغباتها، وذلك بالاشتغال على النص. تعتبر الباحثة أن درويش أدرك بحدسه الثاقب أن القصيدة

---

[1] تجدر الإشارة إلى وجود دراسات تبحث في تطور مثل هذه المفردات ودلالاتها، على سبيل المثال: الصاوي 1992، **تراكمات الغياب الفلسطيني، ثلاثية الطيور الرياح والتلاشي**. كذلك نذكر دراسة لعاطف أبو حمادة، حيث يقوم الباحث بجرد ومسح لبعض الموتيفات عبر مراحل مختلفة في شعر درويش، ويخلص إلى القول عل سبيل المثال أن استخدام كلمة بحر عند درويش كان قليلاً قبل خروجه من الوطن، ومعظمه كان استخداماً حقيقياً، أمّا بعد الخروج فقد ازداد استخدامه لهذا اللفظ، خصوصاً في المجموعتين **محاولة رقم 7 (1973)، تلك صورتها وهذا انتحار العاشق** (1975)، وازداد استخدامه بشكل أوسع بعد الخروج من بيروت كما أن الاستخدام المجازي للموتيف ومعظم السياقات التي ورد فيها كانت رمزية ومجازيّة، ويقدّم الباحث تفسيرًا لذلك بأن البحر يمثّل عنصرًا في جدليّة اليأس والثورة وعلاقة درويش بهذه الجدليّة وتغيّرها بحسب المراحل المختلفة. راجع: أبو حمادة 1998، ص 219-221.

[2] يتحدث محمود درويش عن معاناته من مثل هذه التفسيرات ويقول إنه أحياناً يخيل إليه أنه يُقرأ قبل أن يكتب، قراؤه يتوقعون منه شيئاً لكنه يكتب كشاعر، وفي شعره المرأة امرأة، والأم أم، والبحر بحر، لكن الكثيرين يرون أن كل ما يكتب هو رمزي، لذلك عندما يكتب شعر الحب يعتقدون أنه لفلسطين، ذلك تفسير جميل برأيه، لكنه فقط جانب من شعره. راجع: Darwish 2002, p. 96.

[3] يمكن رؤية ذلك بوضوح في دراسة لحسين حمزة 2001، بعنوان **مراوغة النص** حيث يقرأ نصّين من تلك المرحلة المذكورة على خلفيّة التكثيف المرجعي والتناص. دراسة أخرى تعنى بمصادر التناص في شعر درويش هي لمهند الشعبي 2002، **مرجعيات الفعل الإبداعي**. كذاك دراسة **للجدارية** بعنوان **أرض القصيدة** 2001 لعادل الأسطة، حيث يتناول في جزء منها المرجعيات والتناص ص 95-131، وفيها أيضا يتطرق لموضوع الإحالات في شعر درويش. دراسة أخرى لنعيم عرايدي 1994، **الفلسفاريخية والبنية التحتيّة**. كذلك يمكن مراجعة أثر العهد القديم والثقافة العبرية في شعر درويش في دراسة الرفاعي 1994، **أثر الثقافة العبرية في الشعر الفلسطيني المعاصر**.

الحماسيّة محدودة الصلاحيّة، بينما القصيدة الذاتيّة طويلة الأمد، متجاهلاً بذلك ليس دوره الحقيقي كشاعر استطاع أن يولّف هذا الكم الهائل من الجماهير، إنما العيون المتطلّعة إلى الحق والحرية في تقرير المصير.[1] تهاجم السمّان درويش وتشكّك في مصداقية وطنيّته، قائلة: "ليس الزيتون وحده تغيّر وإنما الإيقاع الشعري عند درويش هو الذي تغيّر، فمن التصعيد الدرامي للحدث والاندفاع الجواني المفعم بالانفعالات والأحاسيس إلى النبرة التقريرية التصويرية المشهدية المتأنية بعد أن أدرك بخبرته وعلاقاته وثقافاته أن في التأني الشعري سلامة في الوقع والإيقاع والصياغة والتشكيل والمهادنة أيضاً".[2] **التيار الثاني** وهو التيار السائد، يرى أن درويش في هذه المرحلة قد تطوّر وعيه ورؤيته إلى وعي إنساني عام متفتّح على ثقافات وشعوب، قديمها وحديثها، وعقلية تنطلق من الواقع قادرة على الخوض في جدال مع العالم. يقدّم الممكن في ظل الواقع الذي يعيشه، بعد أن تخلّص من الشعارات التي كان يحملها في المرحلة السابقة. عاد يفكّر بطريقة تعبّر عن الوعي العام، بعد أن أفاق من صدمة الخروج من بيروت في هجرة جديدة ليس لها نهاية. لكن البعض يرى أن "نحن" الجماعية التي وقفت صامدة أمام الأعداء والإخوة، انهارت وانكسرت، لأن الأنا انكفأت نحو صراعاتها الداخلية.[3] لعل الظاهرة الأساسيّة في رؤية هذه المرحلة هي السؤال الوجودي الشامل الذي لا ينتظر درويش جواباً له، وهو ينجرف مع هذا السؤال الوجودي معترفاً بطبيعة المرحلة ودور السؤال في التعبير عن موقفه منها. السؤال هنا يتّسع، فلا يطالب درويش بوطن إنما يطالب بأبسط حق من حقوق الإنسان،[4] ويُعبّر درويش لغوياً عن هذا التشكيل بمحاولته أن يجد التوازن بين حضور وغياب الواقع، فالتعبير الفني عن الواقع يقتضي استحضار بعض عناصره وتغييب بعضها الآخر لجعل النص أثرا فنيّاً مؤثرًا، يشكّل الواقع ويجسّده ويشرحه من جهة، ويحتفظ بخصوصيّته الفنيّة والإبداعيّة من

---

[1] السمّان 2001، ص 126.

[2] السمّان 2001، ص 133.

[3] Abu- Deeb 1997, p. 108.

[4] علي 2002، ص 79.

جهة أخرى.[1] هذا التيّار يرى أن درويش الذي امتلأ في بداياته بالثورة واشتق العالم بأكمله من "القصيدة الفلسطينية" أو "قصيدة من أجل فلسطين"، استطاع أن يخلق في المرحلة المتأخرة قصيدة أخرى، بحثاً عن حقيقة عالمية كونيّة، منها يستمد ويشتق معنى التراجيديا الفلسطينية. بدأ بفلسطين وانتهى بتأمل العالم الإنساني المتجلي في الشعر الكونيّ (cosmic poetry)، مما يعني أن درويش ارتقى بالقصيدة إلى المستوى الذي يجب أن تكونه.[2]

[1] راجع: الزعبي 1995، ص 131.

[2] Darraj 2008, p. 78.

## 2. في شعرية النص: أربعة عناصر في المعمار السيميائي

### 1.2 العنوان (Title)

الشعرية (poetics) مصطلح قديم حديث في الوقت ذاته، ويعود أصل المصطلح في أول انبثاقه إلى أرسطو، أما المفهوم فقد تنوّع على الرغم من أنه ينحصر في إطار فكرة عامّة تتلخص في البحث عن القوانين العمليّة التي تحكم الإبداع.[1] إذا كانت عملية إنتاج النص عملية إبداع ضبابية المراحل وعصيّة الضبط فهي في ذات الوقت تخضع بشكل أو بآخر للوعي والإدراك ويسري عليها عنصرا التطوّر والتغيير. معنى ذلك، أنها تخضع لنظام ما خطابيّ، كونها تشكّل في أحد وجوهها عملية تواصليّة.[2] إذا كان النص مرسلة بهذا المفهوم فيجب أن يجمع طرفي الوصل مجالٌ خطابي واحد، ويجب أن تكون هناك فكرة هي التي تشكّل موضوعهما المشترك، ويرى جان كوهن (Jean Cohen) أن عنوان الخطاب غالبًا ما قام بهذه الوظيفة.[3] بهذا المعنى الإشاري للعنوان فهو يحتوي على أبعاد ثلاثة كما يرى بيرس (C.S. Pierce): بُعد تركيبي وبُعد دلالي وبُعد تداولي، وعليه فلن يكون الدليل حسب بيرس إلا ثلاثيًّا: فهو ممثل أول يحيل إلى موضوع ثانٍ بواسطة مؤوِّل ثالث. الممثل أساساً يمثل شيئاً ما، والموضوع هو ما يمثله الدليل، والمؤول هو الفكر الذي يربط علاقة الممثل بالموضوع.[4] في الوقت نفسه "الأدبيّة" أو "الشعريّة" ليست صفة ثابتة، إنما هي جملة من المواصفات تستوعب أيضاً القارئ ومجمل إمكانات القراءة. كما تشارك الكتابة والقراءة

---

[1] ناظم 1994، ص 11.

[2] يرى إمبرطو إيكو (Umbrto Eco) أن كل رسالة نحويّة تفترض قدرة نحويّة من طرف المرسل إليه، وعلى القارئ أن يحقق موسوعته الخاصة لكي يفهم، في حين أننا نعرف أن سنن المتلقي يمكن أن تختلف عن سنن المؤلف، لأن السنن ليست كياناً بسيطاً، ولكنها في الغالب نظام معقّد من الأنظمة والقواعد. لفهم رسالة كتابيّة لا بد من قدرة ظرفيّة متنوّعة علاوة على القدرة اللسانيّة، قدرة تستطيع توقع الافتراضات وردع الأمزجة. راجع إيكو 1992، ص 157-159.

[3] كوهن 1986، ص 161.

[4] يعقوب 2004، ص 11.

بوصفهما نشاطين في هذه اللعبة الموجهة والمبرمجة من قبل النص: وهذا ما يقود إلى أن المسألة الأساسية لم تعد مسألة الكاتب والعمل الأدبي، وإنما هي مسألة الكتابة والقراءة".[1] من هذا المنطلق سنقوم فيما يلي بالتعامل مع الأقطاب الثلاثة المتصلة بالعنوان: المؤلف والقارئ والنص. لكن قبل ذلك سنورد تعريفات مختلفة "للعنوان" لغوياً، اصطلاحياً، أنطولوجياً ووظيفياً.

**أ. تعريف العنوان**

لغويّاً نجد في العربية أن "عننتُ" الكتاب و"أعننتُه" تأتي بمعنى عرضتُه له وصرفتُه إليه. العنوان مشتق من المعنى، وسميّ عنواناً لأنه يعُنُّ الكتاب من ناحيتيه وأصله عُنّان، ويقال للرجل الذي يُعرِّض ولا يصرّح: قد جعل كذا وكذا عنواناً لحاجته، والعنوان هو الأثر. كلما استدللت بشيء تظهره على غيره فهو عنوان له.[2] أما الجزار[3] فيعرّف العنوان مبدئياً من خلال التعريف الاصطلاحي التالي: العنوان للكتاب كالاسم للشيء، به يُعرف وبفضله يُتداول ويُشار به إليه ويدلّ به عليه، ويحمل وَسْم كتابه. كذلك يقوم الباحث بالعودة إلى مادة "عنوان" في المعاجم من خلال مادتي "عنن" و"عنا" ويربط ذلك بـ"القصد والإرادة، الظهور والاعتراض، الوسم والأثر". كذلك يقوم الهميسي بإيراد تعريفات لغوية ويربط ما بين العنوان والاسم.[4] في نفس الوقت نجد من عالج العنوان على أساس أصل المصطلح لغوياً وتطوّره تاريخيّاً. يقول أدمز (R.M. Adams)[5] إن أصل الكلمة (title)[6] من اللاتينية

---

[1] قطوس 2002، ص 57.

[2] ابن منظور 1981، ج4، ص 3142-3143.

[3] الجزار 1998، ص 15-18.

[4] راجع: الهميسي 1997، ص 31. أما إبراهيم طع فيناقش لفرق بين الاسم والعنوان، ويسجل الاختلاف بين المفهومين. عن ذلك راجع: Taha 2007, pp. 1-6.

[5] Adams 1987, p. 8.

[6] في قاموس أكسفود نجد تعريف كلمة "title": 1) بمعنى اسم كتاب، عمل فني، قطعة موسيقيّة، الخ. 2) يقف على رأس فصل أو قصيدة أو ملف إلخ. 3) محتويات صفحة العنوان في كتاب. راجع: Allen. 1991, pp.1280-1281

(titulus)، وقد كانت تعني كلاما رسمياً منقوشاً، رقعة، لقباً، عنوان شرف/شهرة أو نصاً أسبق. يذكر ليفين (H. Levin)[1] أن الشعوب القديمة كانت تعيّن كتبها بواسطة الأرقام، كألواح البابليين والآشوريين. كما أن كتب موسى كانت تُشخَّص من خلال الكلمات الأولى من النص. كذلك فالجملة الأولى لا زالت تشكّل الاسم الرسمي للبيانات البابويّة ولعدد كبير من القصائد.

تتنوع التعريفات التي توردها الأبحاث بين تعريفات تحدد مكان العنوان وتقتصر على ذلك، مثل تعريف آنا فيري (Anne Ferry)[2] بأن العنوان هو كلام مكتوب فوق نص القصيدة، في الفضاء الذي كان قد احتله هذا الكلام منذ المراحل المبكرة للطباعة. كذلك تعريف باروخ وفروخطمان (ברוך ופרוכטמן)[3] بأن العنوان اسم يقف على رأس العمل كالقصيدة، القصة، الكتاب أو المقالة وغيرها. وبين أبحاث تناولت الوظيفة التي يؤديها العنوان كتعريف مجدي وهبة[4] بأنه الاسم الذي يدلّ عادة على موضوع الكتاب كما قد يعني مكان الإقامة. أو على سبيل المثال تعريف ليو هوك (L`eo Hoek) الوارد لدى جيرار جينيت (Gérard Genette)[5] بأن العنوان يشكّل في عملية القراءة مرسلة، وهو مبني ومصنوع لغرض التلقي والتأويل. أما جينيت[6] نفسه فيطوّر التعريف إلى شكل العنوان ووظيفته، مشيرًا إلى أن العنوان يتألّف من عنوان النص وعنوانه الثانوي وجنس النص، وقد يظهر جزآن معاً مثل العنوان والعنوان الثانوي أو العنوان والدلالة الجنسيّة.

**ب. العنوان والمؤلف**

العنوان الحقيقي المعتمد هو العنوان الذي أُعطي من قبل المؤلف، وهو العنوان الذي يُفسَّر كجزء من النص، وما غير ذلك فهو تفسيرات أو ملصقات، مثلما هي الحال في معظم

---

[1] Levin 1977, p. xxiv.

[2] Ferry 1996, p. 1.

[3] ברוך ופרוכטמן 1982, עמ׳ 7.

[4] وهبة 1984، ص 262.

[5] Genette 1988, pp. 692-693.

[6] Genette 1988, p. 694.

الأعمال المبكرة التي وصلتنا.[1] فقبل وصول الطباعة كانت مسؤولية وضع العنوان للعمل الفني ملقاة على عاتق المعلّق أو المفسّر أو المحرر.[2] لكن ظهور الطباعة في أوروبا كان له الأثر في وضع العناوين، وأصبح الكاتب مسؤولاً عن وضع العناوين لنصّه، خاصّة مع وجود "صفحة العنوان"، التي تتيح للكاتب ما يشاء في هذه الصفحة.[3] إذن ليس من الأهميّة لعنوان لم يضعه المؤلف بنفسه، لأنه في هذه الحالة لا يشكّل إلاّ قراءة واضعه، وليس قراءة المؤلف التجريبي لعمله. أحياناً قد تكون علاقة العنوان بالنص غير واضحة، ولكنّها في الوقت نفسه قد حُسمت بشكل نهائي على يد المؤلف، ولا أحد يملك أن يغيّرها، وأي تغيير سيكون بمثابة تفسير ليس إلاّ.[4] مما لا شكّ فيه أن اختيار العناوين عمليّة لا تخلو من قصديّة كيفما كان الوضع الإجناسي للنص، إنها قصديّة تنفي معيار الاعتباطيّة في اختيار التسمية، ليصبح العنوان هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه وفق تمثلات وسياقات نصيّة، تؤكد طبيعة التعالقات التي تربط العنوان بنصّه والنص بعنوانه.[5] برأينا لا يؤسس المؤلف من خلال العنوان علاقة القارئ بالنص أو علاقته هو بالقارئ فحسب، بل يؤسس أيضاً لعلاقته هو بالنص من خلال العنوان. نرى أن العنوان بالنسبة للمؤلف يمثّل أكثر من مجرد قراءة، بل يمثل خيارًا لما يريد لنصه أن يقول، ويعبّر عما يمثّله النص بالنسبة إليه كمنتِج له. المؤلف يتأوّل العمل لوضع العنوان قبل أن يتناول المتلقي العنوان من خلال النص. لعلّنا هنا نطرق موضوعاً شائكًا هو موقع العنونة من عملية الخلق الأدبي؛ ليس بالضرورة أن يكون العنوان هو أول ما يكتبه المؤلف رغم أنه يقف على رأس

---

[1] الجزار 1998، ص7. وأيضاً: Adams 1987, p.7.

[2] راجع: Fowler 1982, p. 92. على سبيل المثال لا الحصر، نجد في **ديوان المتنبي** (1958) (طبعة دار صادر) أن الناشر أعطى القصائد عناوين مأخوذة من نص القصائد.

[3] Levenston 1978, pp. 70-71.

[4] Adams 1987, p. 19.

[5] الحجمري 1996، ص 19.

العمل،[1] فقد يسبق النصّ العنوان زمنيًا وقد يسبق العنوان النص، وقد تنعدم الأدلّة حول سبق أحدهما للآخر. "عن سبق النص لعنوان تتحقق وظيفة ما وتنمو القراءة نموًا مخصوصاً فتعلو وظيفة المطابقة على ما عداها من الوظائف، ويصبح همّ المؤلف في الأعم الأغلب أن يختزل نصّه في أداة أو لفظ أو تركيب أو جملة، وينحصر دور الباحث في البحث عن مدى توفق المؤلف إلى أداء الواسع من المعاني في اليسير من اللفظ، وإذا سبق العنوان نصّه، فإن البحث يتجه صوب مدى وفاء المؤلف للعنوان في النص الكبير حتى لكأنّ العنوان برنامج والنص نشر له وتحقيق".[2] من جهة أخرى يرى البعض ضرورة أن يُنتج العنوان بعد إنتاج نص القصيدة،[3] فعلى النص أن يكون حاضرًا على الورق أو في ذهن الشاعر قبل أن يختار المعنون ما يريد قوله عن القصيدة.[4] مثلاً جان جيرودو (J.GerauDux) الذي عاب على الروائيين اختيار العنوان قبل النص، لأن المؤلف حين يضع العنوان يخال نفسه مجبرًا على كتابة نص يلائمه، وتصير العنونة أصلاً والنص فرعاً. على الطرف الآخر أمثال جان جيونو (Jean Giono) يرون أن لإنشاء العنوان قبل النص دورًا في تنشيط الكاتب وحثّه. العنوان لديهم كالراية صوبها يُتّجه، والهدف المراد بلوغه من النص إنما هو تفسير للعنوان.[5] أما نحن فنرى أن العنوان يوضع تبعاً لما يشكّله بالنسبة للمؤلف ودوره في عملية الخلق، إذا كان هو الموجّه فيمكن وضعه قبل النص ولكن في هذه الحالة يعبّر العنوان عن فكرة النص المركزيّة، في حين إذا تم وضعه بعد النص فإنه يشكّل

---

[1] مثلاً محمود درويش يضع العناوين بعد كتابة النص. يقول عن ذلك: "لم يسبق لي عبر كل تجربتي الشعريّة، وهي طويلة، أن سبق أي عنوان أي قصيدة، أو سبق اسم معيّن لمجموعة شعرية المجموعة نفسها". راجع: درويش 2004 (ب)، ص 203.

[2] الهميسي 1997، ص 40.

[3] يرى الجزار أن العنوان أول ما يُتَلقّى من العمل وربما كان في الغالب آخر ما يكتب من العمل. راجع: محمد فكري الجزار "قراءة في ديوان جاكلين سلام"، /jehaat/ar/janatAltaaweel/maqalatNaqadeya/mfjwww.jehat.com، ص 2.

[4] Ferry 1996, p. 3.

[5] الهميسي 1997، ص 41.

ما يريد المؤلف أن يقوله عن النص. برأينا أن العنوان قد يكون أحياناً قيد الإنتاج خلال إنتاج النص، وقد يمر بتعديلات عدّة قبل أن يصل إلى صياغته النهائيّة. تماما كما يمرّ النص بتعديلات مماثلة، فليس بالضرورة أن يكون قبل أو بعد كتابة النص بل قد يكون قيد خلق وإنتاج واعيين أو غير واعيين بالتزامن والتجاور مع النص الكبير، لأن النص الكبير رغم كونه يدور حول فكرة مركزية واحدة مسبقة، إلاّ أنه وخلال عملية الإنتاج يمرّ بمراحل ذهنية وكتابيّة متعددة، لا يمكن ضبطها أو رصدها ليصل إلى الصيغة النهائية وليس بالضرورة الصيغة والصورة الأولى التي أرادها المؤلف منذ البدء.

**ج. العنوان والقارئ**

**ج.1. العنوان إشارة للتأويل**

قد يكون المؤلف هو أول من يتأول العمل لبناء العنوان، لكن العنوان هو أوّل ما يتلقاه القارئ، ومنذ اللحظة الأولى التي يستقبله المتلقي يُعدّ مفتاحاً تأويليّاً على حد قول إيكو.[1] العلاقة الأولى التي يعمل المؤلف على بنائها مع قارئه تبدأ مع قراءة العنوان، بغض النظر عن كونها علاقة تضليليّة أو إرشاديّة، واضحة أو رمزيّة. النص يفترض قارئه كشرط حتمي لقدرته التواصليّة الملموسة الخاصّة، ولكن أيضاً لقوّته الدلاليّة، فهو إنتاج يجب أن يكون تأويله جزءًا من إواليته التوليديّة الخاصّة، فتوليد النص هو تحريك استراتيجية تشترك فيها توقّعات أفعال الآخر كما هو الشأن في كل استراتيجية. لهذا يتوقّع المؤلف قارئاً نموذجيًّا يستطيع أن يتأول من أجل تحقيق النص بالطريقة التي يفكّر بها المؤلف نفسه، ويستطيع أن يتحرّك تأويليًّا كما تحرّك المؤلف توليديًّا[2] وأن يملأ الفجوات النصيّة.[3] إن المؤلف يكون أمام نصّ مفتوح في العنوان ومن هنا يستدعي مفهوم التأويل جدلية بين استراتيجية المؤلف والقارئ النموذجي. العنوان عدا عن كونه يشّكل حمولة دلاليّة، فهو

[1] راجع: نور الدين 1994، ص 70.

[2] إيكو 1992، ص 159-160.

[3] Iser 1978, pp. 31-32.

قبل ذلك علامة أو إشارة تواصليّة، وله وجود فيزيقي مادي، وهو أول لقاء عادي محسوس يتمّ بين المرسِل (الناصّ) والمتلقي أو مستقبل النص. من هنا يغدو العنوان إشارة مختزلة، ذات بُعد إشاري سيميائي، يؤسس لفضاء نصّي واسع، وقد يُفجّر ما كان هاجعاً أو ساكناً في وعي المتلقي أو لا وعيه من حمولة ثقافيّة أو فكريّة يبدأ معها المتلقي فورًا عملية التأويل.[1] لمعالجة العنوان يرى بعض الباحثين وجوب أن يكون القارئ مزوّدًا بمعرفة قبل نصّية (pretexual knowledge) وبمعلومات من حقول متنوّعة، وقادرًا على تشغيل هذه المادّة المتراكمة، وأن يمتلك القارئ مقدرة تحليليّة لغرض التنقّل ما بين العنوان والنص وفق مقتضيات عملية القراءة والتأويل. كذلك أن يكون القارئ مضّلعاً في نتاج الكاتب العام حتى يتمكّن رسم استنتاجات عامّة.[2] بكلمات أخرى يمكننا القول إن العنوان يشكّل مرتكزًا دلاليًّا يجب أن ينتبه عليه فعل التلقي بوصفه أعلى سلطة تلقٍ ممكنة ولتميّزه بأعلى اقتصاد لغوي ممكن، ولاكتنازه بعلاقات إحالة (مقصديّة) حرّة إلى العالم وإلى النص وإلى المرسل إليه.[3] يمدّنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته، ويقدّم معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، وهو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدد هوية القصيدة أو النص.

**جـ2. معالجة العنوان**

العنوان ليس مرشدًا للتفسير فقط، إنما هو جزء من العمل وقد يكون العمل برمّته مرشدًا لتفسير العنوان. في الأعمال الحديثة خصوصاً يمكن لكل العمل أن يقودنا إلى تفسير العنوان.[4] صحيح أن العنوان قد يؤسس في ذهن المتلقي معرفة ما، معها لا يبدأ المتلقي من الصفر مع النص، لكن كثيرًا، ما يحدث أن المتلقي لا يستطيع فكّ شيفرة

[1] قطوس 2002، ص 36.

[2] Taha 2000, p. 69.

[3] قطوس 2002، 39.

[4] Adams 1987, pp. 10-11.

العنوان إلاّ بقراءة النص ثم العودة إلى العنوان.[1] في هذا السياق فإن مفتاح يقترح طريقتين للظفر بمغزى العنوان:[2]

(1) **القاعمة**: من القاعدة إلى القمّة (Bottom- up): أي فهم معاني الكلمات المعجميّة وبنية الجملة ومعناها المركّب.

(2) **القمعدة**: من القمة إلى القاعدة (Top- Down): أي توقّع ما سيتلو هذا العنوان من جمل ومضمون.

أما لدى فيري[3] فنجد معالجة العنوان على ثلاثة مستويات ودفعات:

(1) قراءة العنوان كوحدة نحويّة مستقلّة، لأنه عادة منفصل عمّا يليه نحويًّا.

(2) معالجته في سياق النص الشعري.

(3) معالجته على ضوء علاقاته الخارجيّة (الموسّعة) مع عناوين قصائد سابقة وقصائد متزامنة للشاعر نفسه أو لشعراء آخرين.

عن معالجة عناوين الدواوين، يذكر طه في معالجته لعنوان ديوان محمود درويش **لماذا تركت الحصان وحيدًا (1995)** أنه يقوم بمعالجة العنوان على الشكل التالي:[4]

(1) كنص مستقل ومنفصل.

(2) في سياق علاقته بالقصيدة التي يظهر فيها أصلاً.

(3) سياق علاقته بجميع قصائد المجموعة.

---

[1] قطوس 2002، ص 43.

[2] مفتاح 1987، ص 56-60.

[3] Ferry 1996 p. 1.

[4] Taha 2000, p. 1.

تضيف الماضي طريقة أخرى، هي قراءة نص القصيدة قبل قراءة عنوانها، لاستخلاص الفكرة المركزيّة من نص القصيدة ثم مقارنتها بالعنوان. هذه الطريقة تفترض قارئًا واحدًا على الأقل هو كاتب النص.[1]

**د. العنوان والنص**

**د.1. علائقيّة العنوان بالمنظومة النصيّة**

إذا كان النص مرسلة حيث يمثّل العنوان غالبًا المسند إليه أو الموضوع العامّ وتكون كل الأفكار الواردة في الخطاب مسندات إليه، فهو الكلّ الذي تكوّن الأفكار أجزاءه.[2] أو بكلمات آدمز (Adams) فإن العناوين هي دائماً كناية عن الكلّ (synecdoche).[3] لا يعني ذلك أن العلاقة الإسنادية المشار إليها هي بهذه المباشرة التي تبدو ظاهريًّا، فعلاقة العنوان بالنص كما يراها معظم السميولوجيين هي علاقة مناصّة (paratexuality) وهي عملية تفاعل، طرفاها الرئيسيّان هما النص والمناصّ، وتتحدد العلاقة بينهما من خلال مجيء المناص كبنية نصيّة مستقلّة ومتكاملة بذاتها، تأتي مجاورة لبنية النص الأصلي، (في حالة العنوان يشغلان فضاء واحدًا في الصفحة عن طريق التجاور)، ونجد أنفسنا أمام بنيتين قد لا نجد العلاقة بينهما إلاّ من خلال البحث والتأمّل.[4] إن علاقة العنوان بالنص هي علاقة تتعلّق بعاملين إضافيين قمنا بتوضيحهما أعلاه وهما المؤلف والقارئ. لكننا نشير هنا إلى أهمية العنوان بالنسبة للنص وأهمية النص بالنسبة للعنوان. يرى البعض أن العنوان وحده لا يشكّل أهمية بمعزل عن نصّه، في حين يرى ليفنسون (Levinson) أن العنوان جزء من مبنى النص الاستراتيجي.[5] أما آدمز فيعتبر أن العنوان جزء من العمل وصغره مركزي

---

[1] الماضي 2005، ص 30.

[2] كوهن 1986، ص 161.

[3] Adams 1987, p. 7.

[4] يقطين 1989، ص 111.

[5] Levinson 1985, pp. 33-34.

فالعنوان الذي يمثّل أعلى اقتصاد[1] لغوي ممكن، ويفرض بالتالي أعلى فعّالية تلقٍ ممكنة.[2] يرى طه أن العنوان نص أدنى يحيط المعنى العام للنص بواسطة وسائل، مثل الإضافة والتلخيص والتمثيل وغيرها. بما أنه يمكن للعنوان أن يشمل الموتيفات المركزيّة في النص، فيمكن أيضاً للنص أن يحيط العنوان، وعندها يستطيع القارئ أن يتبيّن عناصر هذا العنوان منتشرة من خلال النص.[3] وفق فيري فإن العنوان نص منفصل من الناحية البصريّة عن القصيدة بواسطة الشكل أو الفراغ أو شكل الطباعة، ومكانه في الفضاء الذي كان قد احتله هذا الكلام منذ المراحل المبكرة للطباعة، ويقدّم النص الشعري كأنه إطار له. كون موقعه في المقدّمة فإن ذلك يعطيه أولوية القراءة قبل النص (وربما أهمية ما إضافيّة) لأنه يخبر من لم يقرأ القصيدة بعد شيئاً عنها. وجود العنوان إذن فوق النص، يعطيه الحق في تقديم النص للقارئ.[4] من خلال ما ذكر أعلاه، يمكن إذن النظر إلى العنوان (بالنسبة للنص) على مستويين: الأول مستوى يُنظر فيه العنوان باعتباره بنية مستقلّة لها اشتغالها الدلائلي الخاصّ، والثاني تتخطى فيه الافتتاحيّة الدلائليّة لهذه البنية حدودها متجهة إلى العمل ومشتبكة مع دلائليته دافعة ومحفّزة إنتاجيّتها الخاصة بها.[5] مما يعني أننا أمام خصيصتين للعنوان، خصيصة أنطولوجيّة هي استقلاله، وخصيصة وظيفيّة تنسبه إلى عمل أو تنسب العمل إليه. هاتان الخصيصتان تقيمان مسافة فاصلة بين أنطولوجيا العنوان ووظيفته، تتيح له أن ينوّع ويعدّد من طرائق أدائه لهذه الوظيفة بتعدد وتنوّع الأعمال نفسها.[6] معنى ذلك أن القراءة الفاحصة للعنوان بوصفه بنية مختزلة، والاستقراء الداخلي للوظائف التي يؤديها في الشعر مثلاً، ربما لا تمكننا بسهولة من

---

[1] Adams 1987, p. 7.

[2] الجزار 1998، ص 10.

[3] Taha 2000, p. 2.

[4] Ferry 1996, pp. 1-2.

[5] الجزار 1998، ص 8.

[6] الجزار 1998، ص 23.

فهم دلالة العنوان وحسم مغزاه، بل لا بدّ أحياناً من العودة إلى قراءة النص الأكبر ومحاولة مفاوضته أو مناقشته أو الحوار معه للاقتراب من فك شيفرته، والعودة إلى العنوان، ومن ثمّ مساءلته هو الآخر، ومفاوضته في ضوء ما تحصّل لنا من معرفة النص. السبب في ذلك أن العنوان مكثّف ويفتقر إلى سياق، وهذا الافتقار يمنحه دلائل كثيرة ويجعله يمتلك فضاء واسعاً من الدلالات التي يصعب حصرها، خصوصاً في الشعر الذي تتجاوز أطره الفنيّة القوالب والنمذجة، لذلك قد يكون العنوان في الشعر أكثر تعقيدًا للتعريف.[1] إذا كان العنوان يُعدّ نصاً موازياً له مبادئه التكوينيّة ومميزاته التجنيسيّة، فهو بسبب طبيعته الإحاليّة والمرجعيّة يتضمّن أيضاً أبعادًا تناصيّة، استنساخاً واستلهاماً أو تحاورًا، أو كما يقول فوكو: "خلف العنوان والأسطر الأولى والكلمات الأخيرة وخلف بنيته الدّاخلية وشكله الذي يضفي عليه نوعاً من الاستقلالية والتميّز، ثمّة منظومة من الإحالات إلى كتب ونصوص وجمل أخرى".[2] كما يمكن للعنوان أن يحيط عناصر من سيرة الكاتب الذاتيّة ومن التاريخ.[3] يمكن أن نجمل القول بقول طه[4] إن العنوان يتصل بالعوامل الأخرى عبر ثلاث مرجعيات:

(1) العنوان نظام مرجعي نحو خارج النص (external reference): قد يحمل إحالات تاريخية أو إجناسية أو أسلوبية أو إغرائية.[5]

---

[1] قطوس 2002، ص 43.

[2] فوكو 1987، ص 23.

[3] Taha 2000, p. 2.

[4] راجع: Taha 2009, p. 43.

[5] راجع : Taha 2009, pp. 43-50.؛ قارن: دراسة الهميسي حول دلالة العنوان على التاريخ والتراث: الهميسي 1997، ص 36-37.

(2) العنوان نظام لمرجعية ذاتية (self-reference): كإحالة للسيرة الذاتية، أو مرجعية ذاتية أدبية.[1]

(3) العنوان كمرجع داخلي (internal reference): يحتوي على مجموع العلاقات المعقّدة والمتشابكة بين العنوان الأدبي وجسد النص.[2]

**د.2. العنوان بين الحضور والغياب**

وجود العنوان دون نص ووجود النص دون عنوان هي قضيّة قد طرحتها عدّة أبحاث. يطرح الهميسي مثلاً قضية ورود عناوين يتيمة لا نص لها في التراث العربي، أو وجود كتب تحت اسمين مختلفين. نلاحظ قديماً اهتمام أصحاب التراجم بذكر العنوان بخط المؤلف وحرص مصنفي العربية على ذكر اسم الكتاب في المقدمة.[3] يلاحظ قارئ الشعر القديم بوضوح غياب العنونة إلى فترة زمنيّة طويلة، إلاّ ما كان يذكر من عنونة القصائد صوتيًّا أو حسب قافيتها أو رويّها أو مناسبتها أو حادثتها للفت أسماع المتلقين إلى هوية القصيدة، أي ما يميّز القصيدة خارج بنيتها.[4] يفسّر قطوس ذلك بأن الشعر القديم جلّه شعر أغراض ومناسبات، فكانت المناسبة أو الموضوع إطارًا لعنوان لم يُسمّ، وسدّ المطلع مسدّ العنوان. من هنا أتت مطالبة النقّاد القدامى للشعراء بتحسين مطالعهم، لتكون قويّة تشدّ إليها الأسماع وتستميل الأفئدة، مشكّلة حالة إغراء للمتلقي.[5] ويفسّر يحياوي ذلك بأن القصيدة كانت تلقى شفويًّا فكان القدماء يتعجّلون سماعها أولاً وقد جاراهم الشعراء في ذلك.[6] أمّا كوهن فيعتقد أن كل خطاب نثري، علمياً كان أم أدبيًّا يتوفّر دائماً على عنوان، في حين أن الشعر يقبل الاستغناء عنه، على الرغم من أننا نضطر لاعتبار الكلمات الأولى في القصيدة

[1] Taha 2009, 55-66.

[2] Taha 2009, 60-66.

[3] راجع: الهميسي ،1997 ص 37-39.

[4] الموسى 2002، (www.awu-dam.org)

[5] قطوس 2002، ص 34-55.

[6] يحياوي 1998، ص 107.

عنواناً. ليس هذا إهمالاً ولا تأنقاً، وإذا كانت القصيدة تستغني عن العنوان فلأنها تفتقر إلى تلك الفكرة التركيبة التي يكون العنوان تعبيرًا عنها. يضيف كوهن أن الانسجام الفكري شيء يتحقق في الفكر العلمي، حيث جملة تقود إلى الجملة الموالية. لكن الأمر ليس كذلك في الشعر وخاصة الحديث منه، فالشعر الكلاسيكي يمثّل نموذج الخطاب المنسجم والوصل النحوي. ابتداء من المرحلة الرومانسيّة بدأ الشعر باستعمال الانقطاع كمقوّم دائم للحضور، وصولاً إلى قصيدة النثر التي قد لا نستطيع تمييز الفكرة الطفيليّة من الفكرة الرئيسيّة، لذلك يتعذّر تلخيص خطاب سريالي مثلاً في نص صغير، وقد لا يعبّر العنوان عن الموضوع العام لنص كهذا لأنه يفتقر إلى موضوع يمكن تعيينه والإشارة إليه.[1] أما نحن فنرى في ما ذُكر أعلاه ما قد يفسّر انعدام وجود وظائف لعنوان القصيدة العربية الكلاسيكيّة عدا الوظيفة التعيينيّة، لأننا نعتقد أن مجرد تعيين القصيدة باسم الشاعر ورويها أو قافيتها أو مطلعها أو مناسبتها أو غرضها أو الشخصية التاريخية التي ترتبط بها أو الموقف[2] هو "عنوان"/ مناصّة، لكنه يخدم وظيفة تقتصر على التعيين وفي أحيان كثيرة يضيء النص ويساعد في تأويله، خصوصاً إذا عدنا إلى جامعي النصوص. على سبيل المثال في **ديوان الحماسة** نلاحظ أن النصوص كثيرا ما تأتي مرفقة بسرد حادثة أو مناسبة معيّنة قيلت لأجلها القصيدة.[3] السبب في رأينا -وعلى ضوء ما قيل أعلاه- أن اقتصارها على هذه الوظيفة يأتي من كونها اتّبعت تقسيماً بنيويّاً داخلياً متعدد المواضيع والأهداف، إضافة إلى شكلها العمودي وكراهية الكلاسيكيين للتضمين المعنوي والنحوي، وتفضيلهم لانفرادية

---

[1] كوهن 1986، ص 161-173.

[2] من يتأمل ألقاب الشعراء وألقاب بعض القصائد القديمة في النقد العربي القديم يلحظ أنها مشتقة من خصائص النص الجمالية والفكرية أو خصائص الشاعر وأسلوبه كالمتنخل والأفوه الأودي والمتنخل اليشكري والممزق. وهناك اليتيمة والمنصفة والسموط والمنقحات والحوليّات والحككات والمقلدات راجع: تعيلب 2005، ص 130.

[3] على سبيل المثال راجع قصيدة معن بن أوس ومناسبتها التي قدّمها التبريزي قبيل الشرح راجع: أبو تمام د.ت. (ج2)، ص 2.

الأبيات الشعريّة لأسباب عدّة. كذلك نضيف إلى أن العديد من القصائد كانت تقال على دفعات وبشكل مرتجل فكانت المناسبة أو سمّة من سمات القصيدة الشكلية هو ما يميّزها عن غيرها، فلا تحتاج لعنوان لكي يقوم بهذه المهمة. لم يكن "للعنوان" وظيفة أخرى يؤديها على صعيد الموضوع العام للنص كما أسلفنا، سوى بتصنيفها إلى الغرض المركزي، كالمدح والذم والهجاء وغيرها. أمّا القصيدة الحديثة العربية فقد اختلفت أغراضها وبنيتها وطريقة قولها وكتابتها عن الكلاسيكيّة فاختلف فيها دور العنوان كذلك، وتعددت وظائفه. ربما القصائد الكلاسيكيّة هي أفضل دليل على أن القصيدة تستطيع الاستمرار والصمود دون عنوان -بمفهومنا الحديث للعنوان- بل لأنها كانت تتبع مفهوماً آخر للعنوان شكلاً ومضموناً ووظيفةً. يمكننا القول إن العنوان بمفهومنا الحديث يتصدّر النص، ويختص بوظائف خاصّة، في حين كان عندهم على شكل سياق شكلي- نصّي أو خارج-نصّي اجتماعي: حادثة أو شخصيّة ذكرت لغرض ما في النص، أو اسم الشاعر مقترناً بسمة شكلية للنص، ولا يقوم المؤلف بإنجازه بل يقوم بذلك المتلقون أو جامعو النصوص أو الرواة، وربما هذا ما يبرّر أيضاً ضياع قصائد مفترضة. إذن فحرص النص الشعري الكلاسيكي على إيجاد عوامل مصاحبة أو مناصة من نوع آخر (ولا نريد أن نطلق عليها مصطلح "عنوان" كي لا نثير اللبس في تعريفنا للعنوان بحسب المفهوم الحديث والمتداول والذي نتبعه في الدراسة) ساعدها على الصمود رغم الزمن وبقيت تعتبر جنساً شعرياً، رغم مرور وقت طويل قبل جمعها وتدوينها. كذلك يذكر هولاند (Hollander) وفايسمن (ווייסמן) أن عدم وجود عناوين لبعض الأعمال كالقصائد أو اللوحات، لا يمنع من اعتبارها قصائد ولوحات، ويمكن للأعمال الأدبيّة أن تصمد دون عناوين لها.[1] تشير الماضي[2] أيضاً إلى قصائد غير معنونة في عصرنا الحالي، وتعتبرها قصائد بكل ما في الكلمة من معنى، لاحتوائها على طاقة

[1] راجع: Hollander 1975, p. 213. وأيضاً: ווייסמן 2000, עמ' 24.

[2] تذكر الباحثة قصيدة سريالية لجويس منصور مترجمة عن الفرنسية، وتضيف الباحثة أن للشاعرة قصائد معنونة، مما يدل أن مسألة العنوان في الشعر الحديث لا تتعلق بوعي الشاعر لقضية العنوان، إنما برغبته واختياره الشخصي. راجع: الماضي 2005، ص 11.

شعرية هائلة. يمكننا إذن القول، إن صمود النص لا يتعلق فقط بغياب وحضور العنوان بل بسياق عام يساعد على بقائه وصموده ويمكن هنا أن نشير إلى قصيدة درويش الشهيرة "بطاقة هوية"[1] التي تُعرف بمطلعها ولازمتها "سجل أنا عربي!"[2] أكثر مما تُعرف بعنوانها. كذلك يمكننا القول إن اعتبار النص تابعاً لجنسه لا يتحدد عبر وجود وغياب العنوان بل بعناصر داخل نصيّة. ونضيف، أن وجود وغياب العنوان في النص الحديث يتعلّق أيضا بالدور التي يريد المؤلف للنص والمتلقي أن يلعباه في غياب العنوان، نظرًا لطبيعة المنجز النصّي، أو الوظيفة التي يريد أن يلعبها العنوان والمتلقي في حضور العنوان.

**د.3. أهمية حضور العنوان**

إن وجود العنوان يثري النص ويضيف عليه ويغني عملية القراءة ذاتها، وهذا بحكم الوظائف التي يلعبها لنصّه. يعتبر الحجمري العنوان إحدى عتبات النص، ويمتلك بنية ودلالة لا تنفصل عن خصوصية العمل الأدبي، لذلك حينما يتمّ اعتبار النص مجموعة من العناصر المنظّمة، فإن العنوان الذي يعتبر جزءًا من تلك العناصر لا يُمظهر فقط خاصيّة التسمية، بل يتضمن العنوان العمل الأدبي بأكمله مثلما يستتبع هذا الأخير العنوان أيضاً.[3] يرى الجزار[4] أنه غالباً ما تتوافق العتمة الدلالية لعناوين الحداثة مع عتمة الخطاب نفسه، أي أن هناك توازياً بين العناوين والخطابات ويضيف أن ذلك يظهر بثلاثة أشكال:

(1) المرسلة الإبداعيّة تمتلك (أو صارت تمتلك) عنواناً يتمتّع بصفتها.

(2) العنوان له مستواه السطحيّ، كما أن له مستواه العميق، مثله في هذا مثل عمله تماماً.

(3) ثمة توازٍ شكلي ودلالي بين العنوان وعمله. الأمر الذي يجعل العلاقات بينهما أكثر تعقيدًا.

---

[1] درويش 1996، ج1، ص 71.

[2] Antoon 2002, p. 67.

[3] الحجمري 1996، ص 17.

[4] الجزار 1998، ص 66.

على أن العنوان لا يحكي النص، بل على العكس يمظهر ويعلن نيّة (قصدية) النص، ولهذا الإعلان أهميّة خاصّة في تشكيل مظاهر التناسق النصي المعيّن لخصوصية صوغ الكتابة. لذلك كان وضع العنوان يعني من بين ما يعنيه، فرض النص كقيمة، وكمعنى آت، لن يتم تمثل قضاياه وظواهره إلاّ في تعالقها وحواريتها مع الخصوصيّة النصّية، خصوصيّة تراهن على ضرورة الاعتناء بالمستويات التالية:[1]

(1) اعتبار العنوان نصّاً (بخصوص النص).

(2) تحقيقه لسرّ الملفوظ النصّي.

(3) إنتاجه لفائدة النص.

**د.4. وظائف العنوان للنص**

يمكننا أن نقول إن الوظيفة التي يؤديها العنوان للنص تُكتسب من توجهين أساسيين برأينا:

(1) بما أراد المؤلف أن يقول/يخبر العنوان عن النص، ومن العلاقة التي ينشئها الكاتب مع قارئه عبر هذه الإشارة وحقلها الدلالي، الذي يثار بالضرورة لدى الحد الأدنى من أية قراءة: فقد لاحظنا، أن التداخل العلائقي بين العنوان والنص هو بعدّة مستويات، تتفاوت بالنوع والعمق بحسب ما أراده المؤلف، ومن جهة أخرى العنوان هو أداة في يد المؤلف للتعامل مع القارئ و"التداول" معه بشأن النص وهذا أيضاً يتفاوت في درجة المباشرة والانزياح.

(2) مساهمة القارئ في الكشف عن وظائف متعددة للعنوان بحسب الغنى في خلفية القارئ الثقافية وطريقة تأويله للدلالات وطرق تلقيه للعمل.

يمكننا القول إن ثمة وظيفة تعيين جامعة بين العناوين كلها وثمة وظائف أخرى. يشير الهميسي[2] أن أهم هذه الوظائف وظيفة الإعلان عن المحتوى التي أشار إليها فورنير .H)

[1] الحجمري 1996، ص 18.

[2] الهميسي 1997، ص 42-43.

(Fournir لما اشترطه في العنوان أن يقدّم فكرة كاملة عن المؤلَّف، وهي ذاتها التي عناها هوك بقوله معرّفاً العنوان، أنه مجموعة من العلامات اللسانيّة قد ترد طالع النص لتعيينه وتعلن عن فحواه وترغّب القراء فيه. يرى الحجمري[1] أن العنوان يعلن، ويتركب من عدّة عناصر، حين يتقدّم كجملة مكثّفة تساهم كل مركّبات الخطاب في صنعها، وباعتبار العنوان علامة، فإنه يحيل إلى مجموعة من العلامات المشكّلة للعلاقة كمعنى، تتجدد له جملة من الوظائف التي تعيّن العمل الأدبي أو مضمونه أو تمنحه قيمته، منجزًا بذلك ثلاث وظائف: تسمياتيّة، تعيينيّة، إشهاريّة. يذكر الباحثون وظائف عدّة للعنوان منها الانفعالية والمرجعيّة والانتباهية والجمالية والميتالغوية، فالشعر الملحمي مثلاً المركز على ضمير الغائب يفتح المجال بشكل أقوى أمام مساهمة الوظيفة المرجعية، والشعر الغنائي الموجّه نحو ضمير المتكلّم شديد الارتباط بالوظيفة الانفعالية، وشعر ضمير المخاطب يتّسم بالوظيفة الإفهاميّة ويتميّز بوصفه التماسيًا ووعظيًّا، وفق إذا ما كان ضمير المتكلم فيه تابعاً لضمير المخاطب أو وفق ما إذا كان ضمير المخاطب تابعا لضمير المتكلم.[2] بعض الدارسين يشير إلى الوظيفة الإيحائية أو الإحالية. في المقابل نجد من يعطي العنوان وظيفة الاستحالة، ويقصد بها أن العنوان لا يحيل إلى مرجعية معروفة وإنما يقيم قطيعة مع إحالته، ولا يحتفظ سوى بمفهوماته الرمزية المحتجبة.[3] قد تتسع هذه الوظائف لتشمل الوظيفة التعيينية والتحريضية والأيديولوجية، وقد يكون للعنوان وظيفة بصرية أو أيقونية.[4] يمكن القول إن العنوان يؤدي وظيفة تفسيرية تأويلية وقد يحتوي على رمز أو تفسير يعين القارئ على تأويل العمل، أو إشارات تثير اهتماماً خاصاً. أحياناً تكون تلك الإشارات موجودة فقط في العنوان[5] وهو بهذا المفهوم جزء من منظومة عامة توجه القارئ

[1] الحجمري 1996، ص 17.

[2] قطوس 2002، ص 49-52.

[3] يحياوي 1998، ص 64.

[4] يحياوي 1998، ص 100.

[5] וייסמן 2000 עמ' 16.

لتفسير العمل.[1] لذلك لا يمكن تجاهل العنوان لأنه جزء لا يتجزأ من عملية القراءة.[2] قد يكون العنوان بمثابة تلخيص للعمل،[3] وهو يعطي بذلك معلومات مركزيّة عن النص كالحدث المركزي أو الشخصية المركزية[4] كونه عالما مصغّرًا عن العمل. بالإضافة على احتواء العنوان أحيانًا على تصريح بوجه نظر الكاتب.[5] في الوقت نفسه نجد عناوين ترتبط بالنص عن طريق قول شيء ما عن جسد النص، مؤدّية بذلك وظيفة ميتانصيّة، خصوصاً في العناوين الصحفيّة التي ينكشف غموضها فور قراءة النص بكامله.[6] كذلك يقوم العنوان بوظيفة تمثيلية،[7] فقد يحمل عنوان الديوان قدرة تمثيلية لكل قصائد المجموعة من ناحية دلالية. من الباحثين الذين بحثوا في وظائف العنوان بشكل متوسّع جينيت، الذي يقترح أربع وظائف للعنوان، ويشير إلى أن هذه الوظائف قد لا تتوفر جميعها في العنوان الواحد:

**(1) وظيفة التعيين (designation):** هي أهم الوظائف، وقد تكون الوحيدة التي يؤديها العنوان أحياناً، رغم أنها قد لا تؤدى كما يتوجب في بعض الأحيان لتشابه عناوين بعض الأعمال. هذه الوظيفة هدفها المساهمة في تشخيص العمل وتسميته،[8] وتُعين القارئ في إيجاد النص المطلوب في الفهرست.[9]

**(2) وظيفة الوصف[10] (descriptive):** هذه الوظيفة تصف العمل من ناحية معينة. إما من ناحية المحتوى أو الجنس الأدبي أو كلاهما معا:

---

[1] Fisher 1984, p. 298.

[2] Levinson 1985, pp. 31-32.

[3] قُدّم العنوان بين القرن السادس والثامن عشر في صفحة خاصة ليلخص النص. راجع: ווייסמן 2000, עמ' 15.

[4] טלי 2004, עמ' 6.

[5] Booth 1961, Footnote 25. p. 198.

[6] ניר 1994, עמ' 24.

[7] Taha 2000, pp. 63, 83.

[8] Genette 1988, pp. 708-710.

[9] ווייסמן 2000, עמ' 14.

[10] Genette 1988, pp. 712-715.

**(2أ) العناوين الثيماتية (Thematic Titles)** أي الموضوع المطروح: تختص بمحتوى النص وتأتي على أشكال مختلفة، وتتطلب تحليلاً دلاليّاً وتفسيرًا مختلفاً. كل العلاقات الثيماتية قد تكون غامضة ومفتوحة للتأويل:

1. منها ما يحدد الغرض المركزي والموضوع الأساسي للنص، دون اللجوء للمجاز أو التمويه مثلاً "الحرب والسلام".
2. منها ما يَستخدم الكناية والمجاز للارتباط بالموضوع، وتكون العلاقة أقل وضوحاً من سابقتها.
3. منها ما يعمل وفق نظام رمزي استعاري. مثلاً عنوان "سدوم وعمورية" لعمل مركزه موضوع المثليّة الجنسيّة.
4. استخدام التهكم أو الإيرونيا، بسبب تناقض العمل مع العنوان. أو في الأعمال السيريالية حيث لا يوجد رابط بين العنوان والنص.

**(2ب) العناوين الريماتية[1] (Rematic Titles):** تصف جنس العمل أو شكله. رغم أن العناوين الثيماتية هي الغالبة في عصرنا برأي جينيت، إلاّ أن الوضع كان مختلفاً في الفترات الكلاسيكية، فقد كانت العناوين الريماتية غالبة في الشعر، فيما عدا الشعر الملحمي الذي استخدم العناوين الثيماتية. تأتي العناوين الريماتيّة في عدّة أشكال:

1. عنوان ريماتي يصف جنس العمل بشكل مباشر: "مراث"، "قصائد"، "قصص قصيرة".
2. عنوان ريماتي يحدد جنس العمل الأدبي بشكل مبتكر وغامض.

**(2ج) عناوين متداخلة وجامعة بين الريماتية والثيماتية[2] (Ambiguous):** تحدد جنس العمل وموضوعه مثلاً: "دراسة عن المرأة"، "بورتريت امرأة".

---

[1] Genette 1988, p. 715.

[2] Genette 1988, p. 716.

(3) **وظيفة الإيحاء التداعي (Connotation)**: تحوي عناصر ثانوية لوصف النص من خلال إيحاء ما؛ بأسلوب المؤلف، إيحاء تاريخي يوحي بالحقبة التاريخيّة، إيحاء بالجنس الأدبي كإضافة (ad) في نهاية العنوان كإيحاء ريماتي للإلياذة، أو عن طريق اسم البطل للإيحاء بالثيمة في التراجيديا. وهناك قيمة إيحائية أخرى لا يمكن تصنيفها ضمن مجموعة، مثل تلك الموحية حضارياً أو العناوين البرودية (parodic).[1] العنوان الذي يؤدي وظيفة الإيحاء لا يرد اتفاقاً كما في وظيفة التعيين، ولا شفافاً مباشرًا كما في وظيفة الوصف، وإنما ينهض على الإيحاء بالمعنى. فهو يخاطب من القارئ ثقافة وملكات ويستعمل من اللغة طاقتها في الترميز (Symbolization)، ليس همّه التوصّل إلى عكس المضمون أو الشكل بقدر ما يعنيه مفاجأة القارئ. تدخل في هذا الباب العناوين القائمة على الاستعارة، فهي تلمّح إلى الموضوع أو القضية أو الشخصية أو المكان أو سواها دون تعيين وتقيم حجاباً بين النص وقارئه.[2]

(4) **الإغواء (seduction)**: يمتاز العنوان المغري[3] بأنه يدفع القارئ لقراءة الكتاب أو شرائه، بمعنى آخر فإن العنوان يقوم بشبك الأفكار وليس جسرها، لأن الغموض في العنوان يشدّ القارئ إليه.[4] في كلاسيكيات الأدب العربي تُقصد وظيفة الإغواء لذاتها، يدلّ على ذلك

---

[1] Genette 1988, p. 717.

[2] بهذا المعنى لا يكون العنوان كشّافاً للمعنى إنما هو كثاف له، إذ يقوم على توليده في ذهن القارئ أكثر من قيامه على توضيحه. فليست غايته البيان والتبيين وإنما توليد المعنى من "رحم" النص ما دامت العناوين "أجنة كتابة" على حد عبارة دوشي (Duchet). كذلك يحدث أن يبلغ هذا الإيحاء مدى بعيدًا حتى يتجاوز الحدّ وينقلب إلى الضدّ ويضحي ضرباً من المغالطة يحتاج إلى التأويل البعيد. ربما تلك الجمالية التي عناها إيكو حين قال إن من شأن العنوان أن يبلبل الأفكار لا أن يرتّبها. أو بكلمات ليسينغ (Lessing) ينبغي ألاّ يكون العنوان مثل لائحة الطعام فعلى قدر بُعده عن كشف فحوى الكتاب تكون قيمته. راجع: الهميسي 1997، ص 44-45.

[3] حسب غارست (Garst) فإن العناوين الصحفية نادرًا ما تقوم بوظيفتي الإغواء وبإعطاء معلومات عن المضمون في نفس الوقت. راجع: Garst 1982, pp. 92.

[4] Genette 1988, p. 718.

حرص الكلاسيكيين على استخدام السجع في العناوين وإيرادها متناغمة متوازية إلاّ فيما ندر، بالإضافة إلى بحثهم عن الظرافة مثلاً: **زهر الألباب، عرائس المروج، ريحانة العاشق**. هذه العناوين وأشباهها لا تصف محتوى أو نمطًا أو جنسًا أدبيًا قدر دلالتها على ما يجد أصحابها في الكتابة من لذة ومتعة.[1] أشارت الباحثتان باروخ وفروخطمان إلى الوظيفة الإغوائية وصنّفتا وسائل الإغواء في العنوان كالتالي:

(4أ) **العنوان المغري بموضوعه**: خاصة إذا كان العنوان مجملاً ملخّصاً وله علاقة بالموضوع المعمّم. فإذا كان القارئ من محبي قصص المغامرات فسينجرّ خلف عنوان يصف مثل ذلك الموضوع، كذلك عن طريق استخدام اسم نادر غريب ومثير لخيال القارئ.

(4ب) **العنوان المغري بواسطة مبناه النحوي**: يستخدم حيلة نحويّة أو طعماً يرغم القارئ على القراءة، كالعناوين المبنيّة على صيغة الاستفهام أو على شكل جملة مقطوعة أو جملة تعجّب.

(4ج) **العنوان المغري بإيقاعه**: تعتمد على التلاعب بالكلمات أو الأصوات ونجد مثل هذه العناوين في الصحافة والأخبار.[2]

**هـ. أصناف العناوين:**

يشير لفينستون (Levenston)[3] إلى أن العناوين تقسم إلى عناوين بسيطة وعناوين مركّبة. المركّبة تحتوي على تفاصيل مثل اسم مكان، زمان، حدث. تحديد سياق العنوان يعني تحديد المشاركين، المكان الفوري، المكان الأكثر اتساعاً، نقطة الانطلاق وبقية العناصر المركِّبة للسياق. مما يساهم في بناء تأويل فوري للنص. تشير الباحثتان باروخ وبروخطمان[4] إلى أن العناوين تقسم من حيث ماهيتها إلى نوعين أساسيين:

---

[1] الهميسي 1997، ص 46-47.

[2] قارن: ניר 1984, עמ' 56 ; ניר 1994, עמ' 23; Garst 1982, p. 91-92.

[3] Levenston 1978, p. 63.

[4] ברוך ופרוכטמן 1982, עמ' 7.

- **النوع الأساسي الأوّل: العناوين المؤشرة والمصنّفة**

وظيفتها التصنيف والتعريف، تُسهّل على القارئ عملية إيجاد العمل في المصنّف أو الكتاب وتساعد على التفريق بين عمل وآخر. هذه العناوين عادة قصيرة، تعرض الموضوع المعالج بشكل موضوعي وحيادي دون الإفصاح عن رسالة النص.[1] تساهم في تمييز العمل عن أعمال أخرى.[2] تُبقي النص مفتوحاً ولا تهدف لإثارة توقعات لدى القارئ. تقسم إلى ثلاثة أنواع فرعية:[3]

1) عناوين مرقّمة أو ترتيبيّة: مثلا "القصيدة الأولى"، "القصيدة الأخيرة". أو عناوين تشير إلى مكان الكتابة أو التاريخ وليس لها علاقة بما جاء في النص.

2) عناوين تعتمد على الكلمة الأولى أو القريبة أو مجموعة الكلمات الأولى من العمل.

3) إشارة نجمة أو ثلاث نجمات في رأس العمل.

قد يبدو النوع الفرعي الأول والثاني كإشارات للمضمون أو الجودة، وقد يفسرهما القارئ خطأ بهذا الأسلوب، لأنه ولسبب ما يميل لاعتبار العنوان غير عفوي. بميله الطبيعي يعتقد القارئ أن العنوان يحمل حكماً ضمنياً من قبل الشاعر مثلاً أن "القصيدة الأولى" هي أفضل وأهم قصيدة في الديوان، أو أن العنوان الذي يحوي الجملة الأولى من النص قد يفسر أنها جملة مركزية وأكثر أهميّة، وقد يبني القارئ توقعاته من النص بحسب هذه الكلمات.[4] إضافة إلى أن النوع الأخير معقّد لأنه لا يؤدي وظيفة التصنيف أو التعيين، فلا يمكن إيجاد القصيدة في الفهرست بحسب هذه العنونة أو تفريقها عن غيرها من القصائد. تضيف الباحثتان أن مزايا العناوين المؤشرة هي أن العمل يظهر دون فرضيات مسبقة للمخبر عنه. في عملية القراءة يستطيع القارئ أن يبلور الفكرة المركزية بمواضيع مختلفة وليس ما يمليه المؤلف بالذات، ولكنّها في نفس الوقت لا تؤدي دورًا مشوّقاً للقارئ.

---

[1] פרילוק ווגה 1989, עמ׳ 59.

[2] ברוך 1979, עמ׳ 103.

[3] ברוך ופרוכטמן 1982, עמ׳ 7-8.

[4] ברוך ופרוכטמן 1982, עמ׳ 8.

- **النوع الأساسي الثاني: العناوين الدلاليّة**

إلى جانب دورها التقني المؤشّر فإن لها دورها في توجيه وعي القارئ إلى موضوع العمل، ومنها:

1) **العنوان المجمل-الاختصاري:** يحتوي على تلخيص مقتضب للعمل من وجهة نظر المؤلف، وقد يتضمن حكماً مضمرًا لوجهة نظر الكاتب. هذا العنوان يثير توقعات ويحققها في نهاية القصيدة. ضمن هذا النوع تدخل العناوين التي تتضمّن أسماء مجرّدة أو محسوسة والتي تكون مركزيّة برأي المؤلف.[1]

2) **العنوان الجزئي:** هذا النوع لا يلخص المضمون الرئيسي إنما يتعامل مع تفاصيل معيّنة في القصيدة، مثلاً القصائد التي تشير إلى مكان الحدث، اسم إنسان، شيء هام للنص لكنّه ليس تلخيصاً للعمل. قد يثير هذا النوع من العناوين لدى القارئ شعورًا بأن الكاتب قد ضلّله لأنه يكتشف الفجوة بين ما توقّعه وما يحدث فعلاً في النص، فعنوان القصيدة مذكور فعلاً في النص لكنه لا يلخّص المضمون.[2] تشير فايسمن (ווייסמן)[3] إلى أن هذا العنوان يشغل القارئ عن هدفه بواسطة لفت انتباهه إلى أمر هامشيّ في العمل.

3) **العنوان الساخر:** يوجّه توقعات القارئ إلى موضوع معيّن، إلاّ أن هذه التوقّعات تُكسر أثناء قراءة النص.[4]

4) **العنوان المتمّم:** هذا العنوان يعتبر مؤشرًا ودلالياً، فهو جزء لا يتجزّأ من النص وبدونه لا يمكن –أحياناً- فهم المكتوب، أو أن النص يتضرر كأنما قُطع منه سطر. غالباً ما

---

[1] ברוך ופרוכטמן 1982, עמ' 9.

[2] ברוך ופרוכטמן 1982, עמ' 10-11.

[3] ווייסמן 2000, עמ' 259.

[4] ברוך 1979, עמ' 105.

يلعب هذا العنوان دور افتتاحية القصيدة.[1] تسميه فايسمن[2] بالعنوان المتزحلق.

5) **العنوان الشامل/ المحيط:** هو عنوان عام، يتعامل ويناسب تفاصيل مختلفة في العمل. لكنّه يوجّه القارئ إلى موضوع معيّن ويتيح له التفسير بأشكال مختلفة،[3] لأنه يخلق جهاز توقّعات متعدد الإمكانيات. تكون مثل هذه العناوين عادة عبارة عن أسماء مجرّدة وقد تمتلك صفة معيّنة مثل: "ندم"، "أساطير"، "فشل". قد تكون عبارة عن كلمة مجرّدة تلخّص وضعاً. أو أسماء عامّة مثل: "صديق"، "فتاة"، أسماء شخصيات، توجهات أو إهداءات. أو عناوين تربط بين الأحداث الحاصلة في النص بشخصية معيّنة مثلاً: "فرعون"، "إلى روبرت فروست". أو أسماء غامضة كأسماء الإشارة والضمائر التي تؤدي إلى الغموض.[4]

6) **العنوان الاتجاهيّ:** هذا النوع من العناوين يحتوي على موقف المؤلف من موضوع معيّن. يُقصد به التأثير في رأي المتلقي من خلال الإقناع، النقد، التحذير، التشويق أو مساندة موقف معيّن.[5] يكثر هذا النوع من العناوين في الصحف، وقد يرد بثلاثة أشكال: **اتجاهيّ واضح**: حيث يعبّر عن موقف واضح ومكشوف كذلك عن موضوع النص. **اتجاهي نصف واضح:** الموقف فيه واضح لكن سياق الموضوع المشار إليه غير واضح، ويحتم على القارئ قراءة جزء من النصّ لفهم العنوان، بعكس الأول الذي يستطيع القارئ أن يقرر إن كان يريد قراءة النص من خلال العنوان. **اتجاهي غامض:** الموقف غير واضح، بل مرموز إليه كذلك الموضوع غير واضح، وهو مثير للقارئ لكنه يتطلّب منه قراءة النص لمعرفة الموقف والموضوع بشكل كامل.[6]

---

[1] ברוך ופרוכטמן 1982, עמ' 12.

[2] וייסמן 2000, עמ' 54-57.

[3] ברוך ופרוכטמן 1982, עמ' 11.

[4] ויסמן 2000, עמ' 219-232.

[5] פרילוק ווגה 1996, עמ' 27.

[6] פרילוק ווגה 1989, עמ' 58.

**7) العنوان الواقعي:** وهو عادة في الصحف، يختصر المعلومات بكلمات معدودة، ويعفي القارئ من قراءة كل التفاصيل في النص.[1]

**8) العنوان المثير:** يهدف إلى جذب القارئ بإبراز جانب مسلٍ من النص عن طريق التأكيد على أمر شاذ أو استخدام التناقض والتضاد.[2]

**9) العنوان الموجِّه:** يوجه القارئ، وقد يكون مفسرًا، حيث يعبّر عن موقف، قصد أو ادّعاء. وقد يلخص مجموعة أفكار، ويطرح سؤالاً مبدئياً أو يثير تداعيات. يهدف إلى توصيل رسالة النص للقارئ.[3]

**10) العنوان الإطار:** كلمات هذا العنوان تتطابق مع الكلمات التي ينتهي بها النص، مما ينتج إطارًا لنص القصيدة.[4]

**11) العنوان الداخلي:** تعتبر فايسمن هذا الصنف مستقلاً عن النص لأن كلمات العنوان تتواجد في جسد النص ولا تأتي بجديد إلى مضمونه، فإذا حُذف العنوان لن يُشعر بنقصانه أثناء قراءة العمل.[5]

**12) العنوان الإهدائي:** يكرّس على شرف شخص ما، قد تكون له أو لا تكون له علاقة صلة بالنص.[6]

أحد الباحثين الذين تناولوا موضوع تصنيف العناوين بشكل مركّز وتأثيراتها على محتوى العمل هو ليفنسون (Levinson) وقد قام بتقسيم العناوين إلى سبعة أنواع ضمن ثلاث مجموعات، نستعرضها فيا يلي:

---

[1] פרילוק ווגה 1989, עמ' 58

[2] פרילוק ווגה 1989, עמ' 58

[3] פרילוק ווגה 1989, עמ' 59

[4] וייסמן 2002, עמ' 47.

[5] וייסמן 2000, עמ' 51. لكننا لا نرى ذلك دقيقاً لأن ورود العنوان في النص لا يأتي اتفاقاً، بل للتأكيد على أهمية ما يرد في النص.

[6] Myres & Michael 1989, p. 316.

1. **المجموعة الأولى: العناوين الإرشاديّة (referential)**

هي كالأسماء تسهّل التعامل مع النصوص ولا تدخل في معترك التفسير والتأويل وتساهم في تعيين العمل وتضمّ:

**1) العنوان المحايد (neutral title)**: يعتبره لفنسون[1] أبسط أنواع العناوين وأكثرها مللاً، ويُعدّ هامشيًّا للعمل واختياره يتمّ بشكل أتوماتيكي. مثلاً: أسماء شخصيّات، أشياء، أغراض، أسماء أماكن مذكورة في جسد النص بشكل بارز. النوع الآخر من العناوين المحايدة هو ما يظهر في القصائد، ويتألف من الأسطر الأولى من تلك القصائد. يضيف الباحث أن هذه العناوين لا تؤثر في محتوى النص ودورها ليس جوهريًا، بل يهدف فقط لتسمية العمل أو السير وفق عادة "تسمية" العمل. لكن لا يعني ذلك أنها لا تحتوي على قدرة جماليّة، فمجرد وجود عنوان يمنح العمل طاقة فنيّة مختلفة، كما أن مجرّد تخيّل العمل بعنوان مختلف عن العنوان الحالي يجعلنا نستدلّ، على قدرة هذه العناوين الجماليّة، لأن وجود أي عنوان آخر سيؤثر على محتوى العمل.

2. **المجموعة الثانية: العناوين التأويليّة (interpretive)**

تعلن أو تدعم تفسير وتأويل العمل برمّته بطريقة قاطعة مركزيّة، وتضم العناوين التالية:

**2) العنوان المُشدد/ المثبّت (underling/ reinforcing):**[2] هذه العناوين تضيف المزيد من الثقل أو التركيز على موضوع أو ثيمة واضحة في المحتوى، وتلقي مزيدًا من الضوء على هذا الموضوع، وتؤكّد على ما قد يقوله جسد النص بشكل مستقل.

**3) العنوان المبئّر (focusing title):**[3] ما يفعله هذا العنوان هو انتقاء ثيمة واحدة من العناصر المركزيّة التي تشكّل المحتوى ليجعلها قائدة للعمل. لكي يعتبر العنوان مبئرًا وليس

[1] Levinson 1985, p. 34.

[2] Levinson 1985, pp. 34-35

[3] Levinson 1985, p. 35.

مشددًا يجب أن يكون النص على قدر من الغنى، أي وجود عنصرين أو أكثر في لبّ المحتوى كعنصرين هامّين. ما يقوم به العنوان المبرِّر هو اختيار ثيمة ومنحها مركزيّة في عملية تأويل العمل. ليس معنى ذلك أن هذا الصنف من العناوين يقوم بالأمر بشكل مطلق وإنما بنسبة معيّنة.

**4) العنوان المانع للّبس/ الموضح المخصص (disambiguating/ specifying):**[1] أو العناوين الحاصرة للتفسيرات. تحدد محتوى العمل بشكل أفضل مما هو عليه بدون هذا العنوان وهي توجّه نحو قراءة معيّنة بدلاً من قراءات أخرى واردة.

**5) العنوان الإحالي (الموحي/ التلميحي) (allusive):**[2] تحيل هذه العناوين بشكل غير مباشر إلى أعمال أخرى لفنانين آخرين، أو أحداث تاريخيّة وغيرها. تساهم هذه العناوين في ربط العمل بأمور معيّنة خارجه، أمور يريد المؤلف أن تكون بمثابة صدى في خلفية العمل عندما يُختبر هذا العمل ويُتذوّق. هذه العناوين الموحية ترتبط أيضاً بالذاكرة الجماعية والتراث ومرجعيات مختلفة.[3]

**6) النوع الأوّل من العناوين المقوّضة/المناقضة (undermining/ opposing):**[4] ظاهر مضمون هذه العناوين مضادّ لما تقصده بالفعل، حيث تناقض ما يصرّح به العمل بتصريح يميل للاتجاه المعاكس. في الأعمال الطويلة والمعقدة كالروايات والأفلام هذه العناوين تعتبر ساخرة أو إيرونيّة، لأنها تعكس عكس ما تصرّح به.

---

[1] Levinson 1985, p. 36.

[2] Levinson 1985, p. 37.

[3] Kellman 1975, p. 163.

[4] Levinson 1985, pp. 35-36.

3. **المجموعة الثالثة: العناوين المضافة (additive)**

تضيف إلى المعنى من خلال كونها عناصر لا يمكن تجاهلها حين يتم فهم وتقدير شامل للعمل. رغم أنها لا تقوم بتأويل الموضوعات الرئيسيّة التي يتناولها العمل أو التصريح بها، وتضم:

**6) النوع الثاني من العناوين المقوّضة**: التي تقوم في تقويضها على الفكاهة، الصدمة أو الحيرة.

**7) العنوان المربك/ المحيّر الغامض (mystify/disorienting):**[1] هذا الصنف من العناوين لا يحصر ولا يعزز شيئًا في جسد النص بل ينحرف عن ذلك. يستخدمه السرياليون والدادائيون، ولا توجد علاقة واضحة بين العمل والعنوان، مما يدفع المتلقي لاكتشاف أو اختراع علاقة ما، ويكون في هذه الحالة عنصر الخيال واقعًا ونتيجة.

[1] Levinson 1985, p. 36.

### 2.2 البداية في النص الأدبي (Opening/ Beginning)

في أثناء بحثنا عن تعريف واصطلاح ملائمين للمفهوم الذي نحن بصدده، لاحظنا وجود محورين إشكاليّين أساسيّين:

**(1) كثرة المصطلحات** التي تشير إلى المفهوم وعدم التمييز بينها: الاستهلال، العتبة، البداية، الافتتاحية، المطلع، المقدّمة إلخ. ربما يكون مردّ ذلك في تنوّع الأجناس الأدبية مما يخلق تنوعاً في الاصطلاح، فطبيعة البدايات قد تختلف باختلاف الجنس الأدبي، أو كما يشير بعض الباحثين إلى أن "اختلاف البدايات باختلاف الأجناس الأدبيّة".[1] أقدم الإشارات إلى علاقة التنوّع الاصطلاحي بالجنس الأدبي لدى أرسطو، حيث يعرّف الاستهلال أنه "بدء الكلام ويناظره في الشعر المطلع وفي فن العزف الافتتاحيّة، فتلك كلّها بدايات تفتح السبيل إلى ما يتلو".[2]

**(2) المحور** الإشكالي الثاني يختص **بتعريف مساحة البداية جغرافيًّا فوق جسد النص**: أي أين تبدأ وأين تنتهي البداية. هذه الإشكالية كما نراها تختص بعنصرين أساسيين أولهما جنس النص وتطوّره، وثانيهما طول النص. قد يكون العنصر الثاني مرتبطًا بالأول في كثير من الأحيان. هناك من يجعل من العنوان جزءًا من بداية النص، وهناك من يشير إلى "بداية ما قبل البداية" بوصفها مقدمة أو قولاً يضعه المؤلف قبل البداية الحقيقية للعمل الأدبي، تمثّل محاورة للنص وتمهيدًا له في نفس قارئه كما في الملاحم.[3] يسمي البعض البداية بالجملة العتبة الأولى،[4] حيث تُحدَّد البداية بالجملة الأولى فقط أو بجملتين مترابطتين في البناء والمعنى.[5] فالجملة الأولى لمحكي ما، هي دائماً مدخل لفضاء لساني

---

[1] نور الدين 1994، ص 17.

[2] نصير 1993، ص 16.

[3] Nuttal 1992, p. 27.

[4] حليفي 1999، ص 85، هامش *.

[5] نصير 1993، ص33.

جديد بحسب قول جان رايموند (Jean Raymond).[1] في الوقت نفسه، يمكن توسيع جملة الاستهلال من خلال آليات التوليد مثل الإحالة، الاشتقاق، التضمين، التناص، الاقتباس وحسن التخلّص.[2] في تعريف آخر نجد موضعة البداية من حيث ترتيبها داخل النص: ليس بالضرورة بأن تأتي البداية بعد شيء آخر ولا يشترط أن تنبع من شيء سابق لها، لكنها تحتاج إلى ما يتبعها.[3] في تعريف آخر يُعرّف الاستهلال بأنه استشهاد موضوع في الحاشية، عادة في بداية العمل الأدبي أو في بداية جزء منه، ولا تعني عبارة "في الحاشية" خارج العمل الأدبي وإنّما تعني بعد الإهداء، إن وجد إهداء، وقبل المقدّمة.[4]

أما التعريفات التي تولي دور القارئ أهمية في تحديد مساحة البداية، نجد تعريف البداية أنها "ذلك الحيّز الجغرافي الكلامي الأول، دون السعي بالضرورة وراء بداية الحدث تاريخيًّا وفنيًّا أو بزوغ الصوت السردي أو الحوار. وقد تحتل البداية بضع كلمات أو جمل، وقد تمتد لتطال فصلاً كاملاً معولين في معرفة ذلك على الكيفيّة التي ينبني بها النص، والطمأنينة التي تنتاب القارئ لدى التوقف عند نهاية كل بداية، بارتباط واضح مع الطبيعة الاستدلاليّة التي تحكم النص".[5] تكون أحياناً مساحة البداية محكومة بمساحة النص ذاته، فبعض الباحثين[6] يرى أن البداية في القصة القصيرة أهم منها في الرواية، فكاتب القصة القصيرة يحاول عادة بأقل حيّز ممكن أن يكون عرضه ملخّصاً وغير ملاحظ قدر الإمكان. بينما يستطيع الروائي التوسّع في ذلك قبل دخول لبّ الحبكة، فالقارئ يكون

---

[1] حليفي 1999، ص 85.

[2] نصير 1993، ص 163.

[3] Allen 1986, p. 199.

[4] الحجمري 1996 ، ص 31.

[5] خريس 1998، ص 52.

[6] في بعض الدراسات التي انفردت بدراسة قصائد معيّنة، نجد معالجة البداية بواسطة الإشارة "opening lines" أي "الأسطر الفاتحة". راجع على سبيل المثال: Powell ; Belcher 1983, p. 171. 1988, p. 342; Wasser 1970, p. 373

مهيّئاً لقضاء وقت أطول في قراءة استعرض البداية.[1] أما في الشعر فلا نجد من يحدد بداية النص الشعري إلاّ في دراسة واحدة، يذكر فيها أن الاستهلال "في القصيدة الغنائيّة والمكثّفة كلمة واحدة أو البيت الأوّل، وفي القصيدة الحديثة المركّبة البيت الأوّل أو البيتان، شريطة أن يُسبق كل مقطع من مقطعاتها باستهلال صغير آخر يستمد مادته من الاستهلال الأساس".[2]

**أ. البداية والمؤلف**

من خلال الأبحاث التي أُجريت حول أهمية بداية العمل الأدبي ودورها في قيادته، يتضح لنا أنه قد تنتج عن الجملة الأولى عدّة صياغات وأشكال، يقدّمها القارئ كتابعة لجملة النص الأولى. لكن كلّ الصياغات الممكنة تُظهر أن الجملة الأولى تُملي كتابة الجملة التالية. فكثير من الحيثيّات تكون محكومة منذ البدء ولا يمكن تغييرها عبر الجملة التالية. الجملة الأولى في النص قد تشير مثلاً إلى الشخصيّة، النبر، الأسلوب أو نقطة التوجّه، ولا يمكن الانفلات من ذلك.[3] بكلمات أخرى كلّ كاتب يُدرك أن اختيار بداية لما سيكتبه هو اختيار غاية في الأهمية، ليس لأنه يحدد الكثير مما سيليه فحسب، بل لأن بداية العمل هي بداية لما سيقترحه هذا العمل، وتؤسس على الفور علاقات النص بالنصوص الأخرى، سواء كانت علاقة انفصال وانقطاع أو اتصال واستمرارية أو مزجاً بين العلاقتين مجتمعتين.[4] إن البداية الجديدة تعني من جانب المؤلف جهدًا متواصلاً لتخطي ما سبق من بدايات، أو إعادة قراءة لها وتفكيكها، أو التنويع عليها. سواء كانت تلك البدايات السالفة مندرجة ضمن التراث الأدبي العام، أو ضمن تراث المؤلف الشخصي،[5] في حين يعتبر البعض البداية نقيضاً للتقليد، كونها تؤسس لعمل إبداعي متميّز عن النصوص الأخرى ولا تكررها. بواسطة الاختلاف في البداية يتم التفرّد

[1] Bonheim 1982, pp. 192-193.

[2] نصير 1993، ص 29.

[3] Bonheim 1982, p. 191.

[4] Said 1975, p. 3.

[5] خريس 1998، ص 52.

وإكساب النص مشروعية إعلانه عن ذاته، ذلك أن منطق أية بداية مهما كان نوعها هو نشدان للاختلاف عن السابق والمتداول من النصوص. إن البداية حالة عقليّة، نوع من العمل الهادف إلى التباين عن أعمال تنوجد إلى جانبه.[1] البداية إذن هي اللحظة التي يؤسس فيها النص اختلافه وتميزه أو تشابهه أو عاديته عن النتاجات الأدبية السابقة له.[2] فبدء الكلام يعكس جزءًا من ميكانيزم العملية الإبداعية، ولحظة تحويل الحدس أو التجربة التخييلية واللاشعور إلى كلمات. لذلك قد لا تكون البداية المسجّلة على الورق إلا نهاية لمرحلة طويلة، ولبدايات مختلفة غير مستقرّة، ولآراء وأفكار قد تكون مادتها فيما لو سُجّلت أكثر بمئات المرات من حجم كلمات الاستهلال النهائيّة.[3] البداية كعلامة ضوئيّة تحدد الاتجاه والوعي بالكتابة، وتبرز من جهة أخرى القلق الذي يساور المؤلف بشأن البداية. يَسِم المؤلف البداية بخلفيته ومواقفه الفكرية وقناعاته السرديّة والتقنيّة. تشكّل البداية أيضاً حلقة تواصل بين المؤلف والسارد من جهة وبين المتلقي من جهة أخرى. وعبرها يتم تحديد العديد من المنطلقات الأدبية عن الجنس الأدبي وإفضاءاته. هي ليست عتبة لغوية فقط، بقدر ما هي مدخل ثقافي عام.[4] يزيد البعض من أهمية البداية لدرجة أنه لا يعتبر المبدع خلاّقاً في الاستهلال، إلاّ إذا كان ذا قدرة فائقة على تلخيص العمل كلّه في جملة معادلة أشبه ما تكون بالمعادلة الكيميائية.[5] يعتبر البعض الاستهلال ذا علاقة وثيقة بالمجتمع، وأكثر الأجزاء الفنيّة في العمل تجسيدًا لهذه العلاقة. المفردات القليلة التي يبتدئ الاستهلال بها هي جزء من تكوين عادة راسخة أو تقليد سابق، ويحمل ضمناً تاريخاً وتقليدًا ما، وله أعراف بناء وطريقة قول، وقد يكون أقرب في حالات ما إلى المبدأ الشفوي في القول وفي العمل.[6]

---

[1] نور الدين 1994، ص 56.

[2] حافظ 1986، ص 142.

[3] نصير 1993، ص 19-20.

[4] حليفي 1999، ص 85-86.

[5] نصير 1993، ص 19.

[6] نصير 1993، ص 21.

**ب. البداية والقارئ**

يستجيب القارئ ولو بحدود، إلى الإمكانية الفكرية التي ينمّيها الكاتب له، فالقارئ هو المشروع الممتد حضورًا في النص، وتشكّل البداية بالنسبة إليه مفاتيحَ لأقفال عدّة، فالمبنى، أي مبنى، ليس إلاّ استجابة لاشعورية لمرادفات البداية.[1] تشغل البداية أهمية استراتيجية في فهم آليات تكوّن النص وانفتاحاته، كما تشكّل دورًا توجيهيًّا يقود الدلالة من الكثافة والغموض إلى حقول توسّع المعنى وتضيئه.[2] تتكفّل البداية بوضع القارئ في السياق الكلّي، وهي عامل الجذب الأوّل للقارئ، بمعانيها يتمكن القارئ من إصدار حكمه المبدئي على ما يقرأ.[3] هي ليست فعلاً فحسب، بل حالة عقلانيّة ونوع من العمل والتوجّه والوعي.[4] البداية لا تنطوي فحسب على الشروع في عمل ما، ولكنّها تهيئ لحالة عقلية وشعورية من خلال محاولة توجيه القارئ إلى نوع التلقي المطلوب، والذي يتيح له استقبال معظم مكوّنات الرسالة اللغويّة الخفيّة منها والمعلنة، وذلك عن طريق الإيحاء بمناخ ما أو استدعاء مجال تناصّي بكل ما يجلبه معه من المواصفات والتقاليد الفنّية والفكرية التي تصوغ اتجاه التعامل مع النص وتساهم في تحديد طبيعة وعي القارئ به.[5] إذن فالبداية دالة متنبئة للآتي،[6] وهي مفتاح لخريطة تساهم في مدّ القارئ بأدوات وفهم جديدين يتملّكهما لاستيلاد الجدّة من المعاني عن طريق التأويل والقراءة المفككة. تساهم البداية في بناء إدراك أوليّ تتشكّل معه أحاسيس، وأفق انتظار منسجم أو معدّل عن الأفق الذي خلقه العنوان، أو اسم المؤلف.[7] إن الإتيان على البداية بمثابة موضعة للقارئ في المساق الذي أقام صرحه السارد، ومن خلفه شخص

---

[1] نصير 1993، ص 29.

[2] حليفي 1999، ص 85.

[3] خريس 1998، ص 52.

[4] Said 1975, p. xv.

[5] حافظ 1986، ص 146.

[6] Bonhiem 1982, p. 192.

[7] حليفي 1999، ص 86.

المؤلف.[1] إذن فالبداية تتغيّا بدورها توليد شعور معيّن عند المتلقي، يؤهله لاستقبال ما سيأتي ولاستجماع انتباهه.[2] تفرض عليه الدخول في خرائط توليد المعاني وتأسيس العلاقات الجديدة. بحكم موقعها في بدء النص تقوم البداية بتوجيه فهم القارئ والإشراف عليه من خلال الترتيب المكاني لتفاصيل معيّنة قبل غيرها.[3] للعنوان وللبداية ترتيب مكاني أوّل في النص المكتوب، يمنحهما تأثيرًا كبيرًا في خلق الانطباع الأوليّ عند القارئ. هذا الانطباع الأولي هو أول ما يتمثّله القارئ ذهنيًا، كحقل دلالي للنص إذا كان المقروء هو العنوان، وكمعنى أدبي للنص إذا كان المقروء هو البداية. تشير الأبحاث النفسيّة إلى التأثير الحاسم الذي تفعله المعطيات النفسيّة الموجودة في البداية على سيرورة عملية التلقي،[4] ويصعب على القارئ التحرر من هذا الانطباع الأوّليّ. فالمعلومات والمواقف المعروضة في موضع متقدم من النص تميل إلى تشجيع القارئ بموجبها، على تفسير المعنى ككل، وتجعل القارئ يلتصق بهذه المواقف والدلالات لفترة طويلة.[5] مع أن النص الأدبي يستغل قوى الانطباع الأولي إلاّ أنه يبني بشكل عام جهازًا ضدّ هذه القوى ويخلق انطباعاً أخيرًا.[6]

---

[1] نور الدين 1994، ص 31.

[2] حليفي 1999، ص 88.

[3] רמון- קינן 1984, עמ' 114.

[4] פרי 1979, עמ' 116.

[5] רמון- קינן 1984, עמ' 114.

[6] פרי 1979, עמ' 18.

### جـ. البداية والنص

البداية تختلف عن العنوان بأنها جزء لا يتجزأ من النص، ولا يمكن للنص الاستغناء عنها. هي نقطة انطلاق النص من الناحية التقنيّة. فالاستهلال (أو البداية) ليس عنصرًا منفصلاً عن بنية العمل كلّه كما يوهم موقعه في بدء الكلام، كما أنه ليس حالاً سكونية، يمكن عزلها والتعامل معها كما لو كان بنية مغلقة على ذاتها، وإنما هو السدى البنائي والتأريخي المتولّد من العمل الفنّي كلّه الخاضع لمنطق العمل الكلّي. في الوقت نفسه، البداية عنصر له خصوصيّته التعبيرية باعتباره بدء الكلام، والتحرّك الفاعل لعجلة النص كلّه. لذلك دراسته مركّبة، فهو يُدرس بوصفه محصّلة لكل عناصر العمل، وداخلاً معها في علاقة بنائيّة جدليّة، وفي الوقت نفسه يُدرس بوصفه حاملاً لسماته النوعيّة الخاصّة بتركيبه الداخلي.[1] رغم ذلك، يمكن القول إن للاستهلال بنية أسلوبيّة وفنيّة خاصّة، تجعله متميّزًا عن بقية عناصر النص، فهو نتاج للنص، ومفرداته تمتد داخل النص، لتولّد صورًا أو مفردات جديدة منبثقة عنها. محتوى النص وأسلوبه هما ما يولّد مفردات الاستهلال. بنيته الخاصّة تناسب موقعه في أول الكلام وموقعه باعتباره حاملاً لنوى النص كلّها.[2] إذا كانت البداية هي أعقد أجزاء العمل لأنها واجهته الشفافة التي تدفع القارئ للاقتراب أكثر من النص، فإن لها خصائص وسمات تساهم في ترتيب اشتغالها الوظيفي، وهي مكوّنات ساهمت شروط الإبداع الحديث في بلورتها.[3] البداية عبارة توجيهيّة تمتلك العديد من الوظائف النصيّة تبعاً للموقع الذي تحتله على مستوى توجيه مسار القراءة واختزال (احتواء) جانب من تصوّرات المؤلف للكتابة، واختزان منطق النص، واستحضاره ضمن ملفوظ، له نسق خاص في البناء والتركيب والدلالة.[4] البداية تلخّص العمل وتشي بما سيأتي في اللاحق، دون أن تصدّنا عن المتبقي عنه،[5] وتعتبر من

---

[1] نصير 1993، ص 15.

[2] نصير 1993، ص 25.

[3] حليفي 1999، ص 85.

[4] الحجمري 1996، ص 31.

[5] نور الدين 1994، ص 20.

أعقد وأصعب المكوّنات المتعلقة بالنص الإبداعي، لأن المتبقي من الأحداث يجد طريقه إلى ذهنية القارئ المتعامل مع النص من خلال إحكام البداية، وضبط صياغتها كرؤية لمحتوى العمل بكامله.[1] دراسة البداية تكون في ضوء كليّة العمل الفنّي، أي أن العمل الفني هو الذي يولّد استهلاله بعدما يكتمل بناءً ومحتوى في فكر الكاتب قبل الكتابة الفعلية له. من خصائص بنية الاستهلال الربط بين الموضوعات الواردة في النص، ومدّ هذه الموضوعات داخل بنية النص بطريقة التوليد والإحالة والانبثاق.[2] تتحوّل الجملة الاستهلاليّة داخل النص إلى علاقة تلازم كل مفردات النص، وذلك من خلال الفعل التوليديّ التكراريّ لها، داخل البنية الكليّة للنص، فتكتسب تبعاً لذلك سمات وخصائص الرمز الذي يلازم كل المفردات، وما النص في حقيقة أمره إلاّ توليد تكراري متحوّل للجملة الاستهلالية.[3]

**د. البداية وعملية القراءة**

يمكننا تحديد وظائف البداية/الاستهلال كما وردت في الأبحاث كالتالي:[4]

**1) الوظيفة التقنينيّة:** أي الإعلان عن ابتداء النص. أو بكلمات جان رايمون[5] البداية هي "الجسر القائم بين الصمت والكلام".

**2) الوظيفة الإغرائية:** تعني جذب القارئ للتوغّل في العمل، حيث أن البداية تشتمل على مجموعة الإشارات النصّيّة المركّزة والمتشكّلة التي تشدّ القارئ للاستمرار في عملية القراءة، بشكل واعٍ أو غير واعٍ من قبله، لكنّها عملية واعية من قبل المؤلف.

---

[1] نور الدين 1994، ص 19.

[2] نصير 1993، ص 28.

[3] نصير 1993، ص 33.

[4] الوظائف الأربع الأولى هي بالاستناد إلى تقسيم أندريا ديه لانجو (Andrea De Lungo) لوظائف البداية الروائيّة كما يوردها حليفي 1999، ص 89-88.

[5] راجع: حليفي 1999، ص 85.

**3) الوظيفة الإخباريّة**: أي التلميح بأيسر القول عمّا يحتويه النص،[1] أو ما يسميه حليفي **إخراج التخييل.** هي وظيفة هامّة من حيث اعتبارها شبكة معلوماتيّة تمدّ القصّة بمعطيات نصيّة مختلفة، فإذا كانت مفصّلة فقد وفّرت للقارئ إمكانية واسعة من الثراء، وإن كانت شحيحة فقد زادت من شراكته في تدبّر النص، ومهما قلّت كلمات البداية أو اختصرت، فكل مفردة فيها سيطوّرها النص بشكل أو بآخر.[2]

**4) الوظيفة الدراميّة/ انطلاق القصّة:** تعني انطلاق القصّة أو أحداثها إلى مسار التحقق، فهي أشبه ببداية الحركة الانسيابية للأحداث، لدفعها أو لفتورها. تستعين هذه الوظيفة بوجود ظاهرة الأفعال في البداية.[3]

**5) الوظيفة الإرشاديّة:** قد ترشد بداية النص القارئ أو تضلله في عملية بناء التوقعات، من خلال قراءة تراكميّة للعمل الأدبي.

**6) الوظيفة التأويليّة:** لا تهدف لتزويد القارئ بمعلومات ومعطيات نصيّة بقدر ما تقوم هي مباشرة بتأويل النص ككل. البداية بمفهوم الوظيفة الإخباريّة قاصرة بمفردها واستقلالها عن باقي أجزاء النص على فرض دلالة عامّة له، لكنّ البداية بمفهوم التأويل قادرة وحدها على فعل ذلك، بل قادرة بعنوانها وحده على فرض دلالة تأويليّة عامة للنص القصصي كله.[4]

**7) الوظيفة الميتاقصيّة:**[5] في هذه الوظيفة تنكشف وظيفة نقديّة وحواريّة لموضوع ليس له علاقة بحبكة القصّة أو دلالتها المباشرة، وإنما يشبه الملاحظات النقديّة لسيرورة كتابة اللون الأدبي وعلاقة القارئ به. تكشف هذه الوظيفة عن وعي الكاتب للعمل الأدبي من خلال العمل نفسه، وتظهر مدى تعلّق الكاتب بالمسائل النظريّة المتعلّقة باللون الأدبي الذي يمارسه

---

[1] نصير 1993، ص 23.

[2] حليفي 1999، 89-90.

[3] حمد 2002، ص 20.

[4] حمد 2002، 20-21.

[5] خريس 1998، 23-38.

بالكتابة، ومدى تداخل النقد بالقص في القص، عن وعي وقصد واضحين، بهذا يكشف الميتاقص ملامح شخصيّة الناقد الموجود في الكاتب.

**هـ. استهلال النص الشعري**

يولي إدوارد سعيد أهمية بالغة للبداية في الشعر، ويرى أن القدرة والموهبة هي القوّة لبدء الشعر، فهي ليست مجرد أشكال، بل معنى يندمج في الظروف الإنسانية. تلك الظروف الممتزجة بالخيال، تبدأ السيطرة المستمرة والمتبادلة للذات والواقع، للزمن والرؤيا، حيث يُفرغ كل ذلك في قالب اللغة ليتكوّن الشعر.[1] أوضحنا سابقاً أن قلّة اعتناء الدارسين ببداية القصيدة العربية الحديثة مقابل دراسات تعتني ببداية النّص القصصي أو الروائي، تشكّل عقبة أمام نظرية نستند إليها في بحثنا. أضف إلى ذلك أن النقد العربي القديم اعتنى بقضية المطالع الشعريّة بشكل يدفعنا للتساؤل عن الفجوة القائمة في تطور مقدمة القصيدة العربية عبر المراحل المختلفة.[2] إذا عدنا للشعر العربي القديم نجد أن القصيدة مؤلفة على نظام دقيق، أوله المطلع الذي يبدأ بالنسيب والحنين إلى الحبيبة النائية، ذلك الحنين الذي يعتري الشاعر عند رؤية أطلالها وهو راكب في القفار. ثم يتحوّل الشاعر في تخلّص أنموذجي من مواطن لوعته وذكرياته إلى وصف مسيرته ثم يخلص إلى وصف راحلته، ولا يتجه إلى التعبير عن حقيقة مقصده إلاّ في آخر القصيدة. ثمّ يختتم قصيدته في أغلب الأحيان بطائفة

---

[1] Said 1975, pp. 45-46.

[2] لقد عُني النقد القديم بالمطلع، والتفتوا إليه أكثر من التفاتهم للمقدمة كاملة. فقد شغلوا أنفسهم بالتفتيش عن البيت المفرد والتنقير عن المثل الشاهد. وقد نسخ ما قاله بعضهم عن بعض. أشارت كلاسيكيات النقد إلى قضية الاستهلال ضمن قضية البلاغة أو المحسّنات الأسلوبيّة، وعادة ما يشار إلى الاستهلال مقترناً بحسن التخلّص وحسن الانتهاء. لكن تلك الإرشادات اقتصرت على تقييم المطلع أو تقديم النص، كأرسطو في **الخطابة**، والهاشمي في **جواهر البلاغة**، وابن الأثير في **المثل السائر**، والقاضي الجرجاني في **الوساطة**. على سبيل المثال ا الحصر، بحسب ابن رشيق يجب على الشاعر ألاّ يطيل في النسيب وتجنّب "ألا خليليّ وقد" لأنها من علامات الضعف كذلك يجب الاحتراز مما يُتطيّر منه، وموافقة المقدمة لموضوع القصيدة. راجع: عطوان 1970، ص 210-212.

من الحكم المتناثرة يسجّل فيها خلاصة تجاربه في الحياة.[1] نلاحظ أن ما يسمى بالمقدمات يتوزّع في اتجاهين "الاتجاه الأساسي ويتمثّل في المقدمة الطللية والمقدمة الغزلية ومقدمة وصف الظعن، وأما الاتجاه الثانوي فيتمثل في بكاء الشباب ومقدمة الفروسيّة ومقدمة الطيف ووصف الليل والشكاية من الأقارب والرفاق".[2] إذن فقد فرض المجتمع على الشاعر بناء هندسيًا متكرّر الوحدات والوظائف، والخروج على هذا التقليد هو خروج على الأعراف الثقافية. في أول خروج على هذه التقاليد عند الشعراء، نرى تمردهم على المقدمة الطلليّة وظهور مقدمات فروسية. تتوالى حركات التمرّد والتجديد والتحديث فتصيب الاستهلال أول ما تصيب، وكأن التغيير فيه هو تغيير في كل أجزاء القصيدة. نلاحظ ذلك جليًا عند الصعاليك

---

[1] خليف 1965، ص 24.

[2] راجع: عطوان 1970، ص 101، 104، 128، 143، 156، 212، 238. حيث يذكر المقدمات الرئيسية والثانوية للقصيدة الجاهلية منها: **المقدمة الطللية** وهي بثلاثة أشكال: الشكل الأوّل يتألف من صورة الأطلال بمفردها، والثاني يرسم الشاعر لوحة تتألف من صورتين: صورة الأطلال وصورة صاحبته، وفي الثالث يرسم الشاعر منظرين: قديمًا هو منظر الأطلال ومنظرًا جديدًا هو منظر وصف الظعن تسير في شعاب الصحراء وفوق رحالها، أي منظر الرحيل المفجع. **المقدمة الغزليّة:** المقدمة الطللية أقدم أشكال المقدمات التي أرساها الشعراء، ويُعتقد أن الغزل كان في الأصل جزءا منها. تتألف المقدمة الغزلية من الحديث عن صدّ المحبوبة وهجرها أو بعدها وانفصالها، وما يخلفه الهجر والفراق من تعلّق شديد، ووصف الذكريات، ثم وصف محاسنها الجسديّة أكثر من المحاسن النفسيّة. **المقدمات الثانويّة:** ومنها **بكاء الشباب**: فيها تصوير لحياتهم وسأم العيش والشكوى من الأهل، ورسم ما تغيّر من أعضاء أجسامهم، واجترار ذكريات الشباب. هذا النوع ليس مقدمات لقصائد بل أبيات ومقطوعات، قد تطول وقد تقصر، غلبت عليها الصفة الذاتيّة، لأنهم لم يتحوّلوا عنها للحديث عن أغراض أخرى. **وصف الظعن:** نجد فيها ثلاثة مناظر: استعداد القوم للرحيل وما يسبقه من ردّ الإبل إلى المراعي وزم الأمتعة، وتحديد الطريق الذي يسلكونه، والانتقال إلى وصف الهوادج ثمّ وصف النساء. **مقدمة الفروسيّة:** تصوّر جانبًا آخر من الحياة الجاهليّة وتشمل الظعن، التمرّس بالنزال، سحق المعتدين، البطولة في الحرب، العفة عند توزيع الغنائم، إطعام الضيف، حماية الحقيقة، الذود عن المرأة، تلبية دعوة المستغيث واستجابة صرخة المنادي. وهنا نجد موقفين، موقف الزوج البطل المندفع نحو الموت أملا بسيرة ذكيّة، وموقف السيّدة الخائفة عليه الحريصة على حياته. **مقدمة الليل:** وصف الشعراء طول ليلهم وما يقاسونه في دياجيه من أحزان وأشجان.

ثم عند أبي نواس (762-813).[1] نجد عدّة تفسيرات لظاهرة المقدمة في القصيدة الكلاسيكيّة، فخليف يفسّر ظاهرة المقدمة بأمرين أساسيين:

(1) المقدمة ليست إلاّ فرصة أتاحتها التقاليد الفنيّة الموروثة ليتخفف فيها الشعراء من الالتزامات القبليّة التي يفرضها عليهم "العقد الفنّي" بينهم وبين قبائلهم، ويفرغوا للتعبير عن ذاتهم وشخصيّتهم في محاولة جاهدة لتحقيق وجودهم الضائع في زحمة هذه الالتزامات. فهي القسم الذاتي في القصيدة الجاهليّة التي كانت خضوعاً لطبيعة الحياة في مجتمع القبيلة، ووسيلة من وسائل الإعلام للقبيلة.[2]

(2) إن المقدمة مردّها لثلاثة دوافع رئيسيّة: المرأة، الخمر والفروسيّة، وهي متع الحياة الجاهلية، أو بعبارة أخرى الوسائل التي حلّ بها الجاهليون مشكلة الفراغ في حياتهم. إذن فالمقدمات باتجاهاتها المتعددة وما يتصل بها من حديث الصحراء إنما هو محاولة لإثبات وجود الشاعر الجاهلي أمام مشكلة الفراغ في حياته.[3]

**هـ1. الشعر الحديث**

أما في الشعر الحديث فنجد تقسيماً لأنواع الافتتاحيات بحسب تصنيف أنواع القصيدة، وسنستعرضه رغم التحفّظ على مدى دقّته:[4]

**1) القصيدة الغنائيّة الذاتيّة:** غالباً ما يكون الاستهلال فيها كلمة واحدة أو بيتاً واحدًا.

---

[1] نصير 1993، ص 58-59.

[2] خليف 1965 (ب)، ص 35.

[3] راجع: خليف 1965 (أ)، ص 22. يرى فالتر براونه أن قطع النسيب التي تطالعنا في صدور القصائد الجاهلية ليست وسيلة إلى غاية أبعد منها، وإنما هي غاية في نفسها، كذلك يرى عز الدين إسماعيل أن هذا الجزء يجسّم ارتداد الشاعر إلى نفسه، وخلوه إليها، وهو يعدّ الجزء الذاتي في القصيدة التي يعبّر فيه الشاعر عن الحياة والكون من حوله. أمّا ابن قتيبة فيرى أن هذه الافتتاحية هي لشد واستمالة قلوب المستمعين أي أنها موجّهة للخارج. عن تلك الآراء المختلفة راجع: الدرابسة 2004، ص 14-17.
(www.adabiabha.net/byadr/43.doc). كذلك راجع: عطوان 1970، ص 216-221.

[4] نصير 1993، ص 98، 99، 110-116، 125.

**2) القصيدة الغنائيّة الذاتيّة الموضوعيّة:** محتوى القصيدة وفنّها هما اللذان يولّدان مفردات الاستهلال، وتمتد مفردات الاستهلال الأساسيّة داخل النص، كذلك بنية الاستهلال هي بنية مغلقة.

**3) القصيدة الغنائية الموضوعيّة:** معظم استهلالاتها تعتمد إما على التجربة الإنسانية الكبيرة أو الميثولوجيا أو الأساطير، أو الحسّ الديني أو البُعد المكاني التأريخي. يتولّد الاستهلال عبر تراكم صوره في القصيدة، وهو خلاصة مركّزة لحالات وأفعال وصور وزّعها الشاعر على أجواء القصيدة كلّها. غالباً ما تكون "الأنا" ملحقة بشخصية تراثية، أو فكرة قديمة، أو تتنوع فيها المصادر المعرفيّة بين بعد ميثولوجي وأسطوري وبعد إنساني معاصر. فالقصيدة تحاكي تجربة الإنسانية الشاملة لا التجربة الذاتية المطلقة، بحيث تعمّم صورة الحاضر، لتجعل منه فكرة أشمل منفتحة على ثقافات الشعوب الأخرى.

**4) القصيدة المركّبة:** مفردات الاستهلال ليست إلاّ خلاصة جدليّة لمناخ القصيدة كلّها. يمارس الاستهلال دورًا فعّالاً في تغذية أجزاء القصيدة بحيث يُعلّم مفرداتها بهويته. الاستهلال ذاته يملك وحدته البنائية الخاصّة التي تجعل منه البداية البارعة الذكيّة الملخّصة لكل أبعاد القصيدة. استهلالات القصائد المركّبة هي النماذج الفنيّة التي تنفتح على فنون أخرى كالمسرحية والقصيدة الملحميّة والروائيّة. مع ذلك، فهي النموذج الفني الذي طوّرت القصيدة الحديثة به ذاتها عندما تحوّلت من الغنائية والغنائية الموضوعيّة إلى ميادين اجتماعية وفكرية أوسع.

**و. أنواع البدايات**

نجد من يُفرق بين نوعين من البداية: **بداية التهيئة** وهي التي تشدّ انتباه السامع، مثل بدايات السور القرآنيّة التي تبدأ بحروف منطوقة (كهيعص، يس، طه، ق، ألم، إلخ...). مثل هذه البدايات لا يرتبط بمعنى العمل الفني ولا بمحتواه، وإنما لها وظيفة إعلاميّة خاصّة مؤقّتة، تزول حالما يبتدئ الخطيب أو القارئ بخطابه. أما البداية الثانية **بداية الفعل** وهي التي تؤسّس للعمل وتتأسّس مع العمل، هذه البداية تقسم إلى نوعين:

(1) بداية لها وظيفة محدّدة كأنها تمهّد للدخول إلى العمل لكنها تكتفي بحدود تعبيرية. كالبدايات الطلليّة، أو كما عرف عنها. أي أن البداية الطللية ارتبطت بفهم اجتماعي فنيّ جعلها مقتصرة على بضعة أبيات للدخول في الموضوع، وقد تكون عنصرًا مكتفياً بذاته وتحتوي على نوى العمل الفنيّ إلى حدّ ما.

(2) هي التي تتأكد مفرداتها من خلال قراءة العمل، فلا يتضح معناها ومبناها إلاّ من خلال التحليل. مثل هذه البداية تتجاوز موقعها "بدء الكلام" وتصبح المحرك للكلام كلّه. هذه هي البداية التي تعنينا، وسنتطرق إليها فيما يلي من خلال ثلاثة مستويات: **الأسلوبي، النحوي والمضموني**.

**و.1. الناحية الأسلوبية**

يقسم (Bonheim) البدايات إلى بدايات تحتوي على عنصرين ثابتين التعليق والوصف. بالإضافة إلى نموذجين متحركين هما التقرير والخطاب:[1]

**1) بدايات مع تعليق**: هذا النوع يبدأ بفقرة طويلة تخبر القارئ بموضوع النص. هذا النوع لا يُستخدم كثيرًا في الوقت الحاضر.[2]

**2) بدايات مع وصف**: ظهرت بشكل أوسع في القرن التاسع عشر بدايات وصفيّة طويلة، يؤدي الوصف أحياناً وظيفة "شهادة" خاصّة عندما يتمّ التركيز على حقائق تاريخية طبوغرافيّة، يفترض أن تكون دقيقة لدى القارئ. لا يزال الوصف مستخدماً لكن بطرق أخرى.[3] البداية الواصفة[4] تقدّم إضاءة لأجواء النص، بيد أن هذه الإضاءة تعمل على تأكيد تفاصيل معيّنة، مع إسقاط جوانب أخرى، وذلك لكي يتسنى خلق وصل بين ما قيل في السابق وبين ما يليه ويلحقه. يشير نور الدين إلى ثلاثة أشكال من البداية الواصفة: **الواصفة/**

---

[1] Bonheim 1982, p. 193.

[2] Bonheim 1982, pp. 194-195

[3] Bonhiem 1982, pp. 197-198.

[4] نور الدين 1994، ص 61-63.

**الشعرية الخالصة**: تلعب اللغة على الإمداد بصور فنيّة قائمة على ضبط المشابهة، تتعلّق خاصة بالمكان المتواجدة فيه، حيث تتفاعل الأحداث وتمتد. **الواصفة/ الناهضة على الزمن**: تتم الإشارة منذ البدء إلى وقت معيّن يكون المدار الذي تتحرك فيه الرواية، إما بالاسترجاع أو استشراف البعد المستقبلي. **الوصفيّة المشهديّة**: تجلو الغموض عن حركة الأبطال، كما تكشف قسماً من حواراتهم، دون أن ينفلت عنصر الزمان كما المكان من الذكر. ذلك أن العلاقات القائمة بين الشخصيّات تُقدّم مختصرة مفسرة فيخامر المتلقي إثر ذلك التساؤل الذي يبدو حالة الامتداد في قراءة النص.

**3) بداية تقريرية**: توصل حدثاً سابقاً أو دائماً أو بانورامياً وتمزج معه العنصرين الثابتين الوصف والتعليق.[1]

**4) البداية بخطاب:**[2] أصبح التقرير والخطاب (الشكلان الطاغيان) فاعلين ومفضلين لدى كتاب القصّة في العصر الحديث، خصوصاً الخطاب. فخطاب غير مباشر في افتتاحية النص قد يتضمن موضوع النص، كذلك من المألوف ورود وصف في الافتتاحية كأن تُقدّم الشخصيّة المركزيّة بواسطة وصف شخصية أخرى لها مثلاً.

**و.2. من الناحية النحويّة**

بالمصطلحات النحوية نجد بدايات اسمية تبدأ باسم، وبدايات فعلية تبدأ بفعل، وبدايات موصولة تبدأ باسم الموصول.[3] تجيء البداية الفعلية مقترنة بالبداية السرديّة، فيما تقترن البداية الاسمية غالباً بالبداية الوصفيّة.[4] هناك بدايات تبدأ بضمير أو باسم شخصية (Etic). استخدام الضمير (Emic) في البداية يستثير القارئ لمعرفة هوية الشخصية مما يخلق انطباعاً بالغموض.[5] كذلك نجد البداية اللازمة والبداية المتعدّية بالمفهوم النحوي

[1] Bonheim 1982, pp. 102, 215.

[2] Bonheim 1982, pp. 215-217.

[3] حافظ 1986، ص 147، 151.

[4] حليفي 1999، ص 92.

[5] Backus 1965, p. 69.

المعروف للفعل: المتعدّية موجّهة للمشروع المعرفي، وتفترض وجود عقل فردي يطمح للتدخل في أحد مجالات النشاط العقلي.[1] آليّة التعدي بالمعنى النحوي والفلسفي آليات عقل يطمح للتدخل والتأثير وتغيير العلاقات والمواصفات القائمة وطرح علاقات جديدة مغايرة.[2] هناك بدايات توظّف إشارات (علامات) التتابع، وهي عبارة عن أية كلمة تشير إلى أن الجملة (جملة التتابع) تتبع لجملة أخرى (جملة الوضع). معنى ذلك أنها تتعلّق بالجملة السابقة لمعرفة معناها التام، إشارات التتابع قد تظهر أيضاً في العنوان وتستخدم بشكل بارز في بداية القصص مع ضمير العائد أو أسماء الإشارة.[3] تقسم إشارات التتابع إلى قسمين:[4] استخدام التتابع لسبب تقني، واستخدام التتابع لسبب معنوي. في الحالة الأولى مهما كان قصد المؤلف، فالإشارة تخدم إثارة فضول القارئ حول هويّة صاحب الضمير، كذلك لإعطاء القارئ الشعور بالتورّط وتحفيزه على الاهتمام بالتتمة. أما من ناحية المعنى فاستخدام التتابع وإشارات التتابع في تقديم وتعيين شخصيّة أو موقف يعكس السيرورة البطيئة لهذا التقديم والتعيين، ووضع القارئ أمام تجربة جديدة في الحياة. لذلك وجود التتابع في البداية قد يصبغ القصّة بالواقعيّة والصدق. في نفس الوقت قد يستخدم المؤلف التتابع المرجعي ليعطي انطباعاً بازدواجيّة المعنى أو المجهوليّة. عندما تتحقق العناصر المعنوية بهذه الطريقة فلا شك تتبعها العناصر التقنيّة وقد تصبح جزءًا لا يتجزّأ من المعنى.

4. **أنواع إشارات التتابع:**[5] الضمائر الشخصيّة، "ال" التعريف، مؤشرات مختلفة وعلامات بديلة مثل: ضمائر الملكيّة (التبعيّة)، أسماء الأفعال، أرقام، أفعال المجيء والقدوم والعودة والذهاب أو ما يفيد هذا المعنى، أسماء الاستفهام أو الحروف: عندما، كيف، لماذا، نعم، لا، إذن إلخ..

---

[1] Said 1975, p. 50.

[2] حافظ 1986، ص 145.

[3] Backus 1965, pp. 67-68.

[4] Backus 1965, p. 69.

[5] Backus 1965, pp. 71, 74, 76.

**و.3. من ناحية المضمون**

في الدراسات المختلفة نعثر على تقسيمات مختلفة للبداية، قد تكون متشابهة في معناها لكنّها اصطلاحياً تختلف عن بعضها البعض. تجب الإشارة إلى أن هذه التقسيمات تُعنى بالسرديات وتهمل دراسة الشعر، مع هذا سنوردها لأنها قد تفيدنا في الفصل التطبيقي:

**1) البداية العاديّة:**[1] يأتي هذا النوع مسترسلاً، لا يشعر خلاله المتلقي بتلك القفزة النوعيّة وهو يباشر عملية القراءة. وهو لم يعد سائدًا في المحكيّات، وإن كان يخصّ المؤلفات العلميّة التي لا تتقصّد البداية المثيرة بقدر ما ينصبّ اهتمامها على التمهيد والنتائج. هذه البداية توهم أن هناك وقائع عادية تسرد بلغة مألوفة، فهي لعبة مع القارئ لاستدراجه في غفلة منه إلى مجاهيل تنفجر من هذه العاديّة.

**2) البداية المثيرة:**[2] تكون فاعلة في القارئ من حيث شدّه إلى الرواية، وهو ما يتجلى في الرواية البوليسيّة والخيال علميّة والعجائبيّة وكلّ الأشكال الأخرى ذات الخصائص المتواشجة. يتحقّق هذا النوع من البداية المثيرة في تخييل يسعى لمخاطبة أفق انتظار المتلقي والذي تقدمه مجموعة من المعلومات في حاجة لمثالبة لتفسيرها داخل النص.

**3) البداية الغامضة:**[3] تثير بدورها نوعاً من الحيرة لدى القارئ شأن روايات الخيال العلمي، التي تجيء بداياتها غامضة دلالياً والمعلومة معقّدة وصعبة على الفهم. شأن المحكي الفانتاستيكي ذي البداية الغامضة في اعتمادها على الوصف والإشارة البعيدة. إن الغموض في البداية الروائيّة هو إثارة وتحفيز لإضاءة السرد اللغوي الذي يحاول إخفاء شيء ما. كلّما كانت البداية وصفيّة سردية جاء غموضها يختزن تفجيرات دلالية كثيرة.

**4) بداية ذات خصيصة كرونولوجيّة:**[4] تأتي على ثلاثة أشكال: **بداية بَعديّة:** وهي بداية النهاية، يتم البدء بسرد النهاية أي بعدما ينتهي الحدث، وتكون للذاكرة في هذه البداية

---

[1] حليفي 1999، ص 89.

[2] حليفي 1999، ص 91.

[3] حليفي 1999، ص 91.

[4] حليفي 1999، ص 92-93.

سلطة قويّة لأنها تعمل على استرجاع كامل، كالعدّ العكسيّ بعد وضع النهاية. **بداية وسطيّة:** وهي التي تبدأ جملتها الأولى باقتناصها لحدث من وسطيته، إبان جريان الأحداث، فيبدو كأنه بَتْر، تتقدم بعده الرواية شيئًا فشيئًا. **بداية قبليّة:** تأتي كتمهيد للحدث الرئيسي، تهيّئ المتلقي وتعطيه انطباعاً عن أشياء قبليّة، حتى تتسع رؤيته لاستقبال الموضوع في صورة واضحة.

**5) البداية الطلليّة:**[1] تتميّز بتوافر عنصرين أو ثلاثة من العناصر الأساسيّة في المقدمات الطلليّة الجاهليّة، متمثلة بالعنصر "المائي" والعنصر "الأنثوي" (المرأة) والعنصر الزمكاني. يمثّل الطلل التقاء زمن قديم وزمن حاضر بكلّ ملابساته وشخوصه.

**6) البداية الإطار:**[2] تشمل عيّنة أو طرف من بداية الحدث النصّي ونهايته، ممهّدة السبيل أمام جملة من التتابعات التكراريّة لأطراف أخرى من بداية الحدث ونهايته، وتأخذ شكل الدائرة أو الغلق.

**7) البداية المسبقة والبداية المتعالقة:**[3] نشعر بوجودها في نص سابق الصدور، عبر إشارات واضحة إلى النص اللاحق خاصّة فيما يتعلّق ببدايته، أو من عنوانه، ورسم الفضاء العام والأجواء التاريخيّة.

**8) البداية الدائريّة:**[4] تنسخ بشكل مطابق الطريقة التي نحتاجها لفرض مبنى مغلق للتجربة، من أجل أن نعطي معنى لها، فالبداية تتضمّن النهاية أو تورّطها إلى حدّ ما.

**9) البداية المضللة:**[5] تستخدم آليات تأجيل متعددة، كوضع رموز مضللة أو دلالة ثنائية أو إغلاق أو إجابة متأخرة أو جزئيّة.

---

[1] خريس 1998، ص 56-58.

[2] خريس 1998، ص 59؛ حافظ 1986، ص 164.

[3] خريس 1998، ص 60.

[4] Said 1975, p. 41.

[5] רמון- קינן 1984, עמ' 120.

**10) البداية الغرائبيّة:**[1] تستخدم الإغراب في البداية، الإغراب هو المادة الحياتية في إطار غير مألوف أو مأنوس مما يولّد أشكالاً مَتْنيّة على قدر كافٍ من التعقيد، وهذا بدوره يبطئ عمليّة الاستيعاب ويجعلها أكثر إثارة.

**11) البداية الميتانصيّة:**[2] تؤسّس على الفور علاقات النص بالنصوص الأخرى، كعلاقة استمرار واتصال أو انفصال وانقطاع أو المزج بين العلاقتين مجتمعتين.

**12) البداية المتناصّة:**[3] تلك التي تستحضر نموذجاً أدبيًّا معيناً بغية اعتماده والحذو على منواله، في هذا المجال يمكن الوقوف على البدايات الموظّفة للأشكال التراثيّة، حيث ومنذ البدء تتمّ موضعة النص في إطار استلهام الموروث القديم في مظاهره وتجلياته. لا يعني هذا بالضبط كون البداية وحدها هي ما يعمل على الاستفادة من الحقل التراثي، وإنما البداية في العمق تشمل النص بكامله، كما تضيء اللاحق. مثل الاستفادة من **ألف ليلة وليلة** وأدب الرسائل وفن الخبر والأسطورة.

**13) البداية المتعالقة:**[4] معناه الاعتماد على بداية واحدة موحّدة داخل النص الروائي. إذ ثمّة أكثر من بداية داخل النص. العنصر الرابط في الأساس هو الموضوع/الثيمة. المستهدف من وراء البدايات المتعالقة تقديم صور ومشاهد اجتماعية متباينة الجوانب، تجسّ في العمق التفاوت الموجود والحاصل على مستوى البنية الاجتماعيّة. إضافة إلى اختلاف المناحي الفكريّة والمعرفيّة في رؤيتها للواقع والأحداث.

**ي. عناصر الجنس الأدبي في البداية**

يشير نور الدين في دراسته حول البداية، في الرواية إلى ثلاثة محاور تتخلل البداية. سنذكر هنا هذه العناصر لأننا ستقوم بمحاولة مقابلتها بعناصر تختص بالشعر في الفصل التطبيقي:

---

[1] حمد 2002 ص 28؛ وأيضاً: طه 1993، ص 120.

[2] Said 1975, p. 3.

[3] نور الدين 1994، ص 57.

[4] نور الدين 1994، ص 57.

**1) الصوت السردي:** كما ذكرنا سابقاً فإن الإتيان على البداية، هو بمثابة موضعة للقارئ في المساق الذي أمام صرحه السارد ومن خلفه شخص المؤلف. فالسارد يخلق تعاقده منذ البدء مع القارئ، وليس على القارئ سوى اكتشاف نمط السرد، ومن يقوم بوظيفة السارد، وكيف هي الرؤية منذ البداية. من هنا نعتبر أن السارد يوجّه في حين أن القارئ يحدّد هذا التوجّه ويكشف عنه.[1] مهمة التوجّه خلق تواصل فيما بين زاوية النظر والقارئ. السارد ومنذ البداية يوهم بالصدق، ويسرد ما يوازي العالم الخارجي مع إيضاح التميّز اعتمادًا، على الرؤية المنطلق منها.

**2) منطق الزمن:**[2] يأتي الزمن في البداية بعدة أشكال: **الزمن الخارجي**: زمن الكتابة وزمن القراءة، وهما لا يلتقيان وبينهما عادة تباعد، بينما القراءة هي عامل الموضعة في إطار النص. **الزمن الداخلي**: يرتبط بكيفيّة تناسق الأحداث داخل السرد. السارد يقدّم، يؤخر، يسترجع، يقلّص ويحذف. الزمن الداخلي فنيّ خياليّ تنسجه الإبداعية وما تتطلبه وتفترضه، وهو على شكلين: **المتن الحكائي/نظام الأحداث**: يمكن أن يُعرض حسب النظام الطبيعي بمعنى النظام الوقتيّ والسببيّ للأحداث. **المبنى الحكائي/نظام الخطاب**: يتألف من نفس الأحداث بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعيّنها لنا. **الزمن النفسي**: يقتصر على السرد المتصل بالشخصيّة، أي ما هو شخصي في العمق وليس بالموضوعي. أما **الزمن الطبيعي التاريخي** فيرمي للاستفادة من التاريخ وحتى الذكريات. لا يُفهم منطق الزمن إلاّ بربطه بالأحداث. الابتداء بالماضي في النص الروائي يحيل إلى لحظة من السكون يخالها القارئ المتمرس نهاية النص، لكن التحوّل وبداية الغوص في أحداث متباعدة إما على سبيل الاسترجاع أو التكسير، يضفي على النص طابعاً خاصّاً.

**3) المكان:**[3] التأكيد على مكانيّة النص في البداية إحلال للقارئ في دائرة مجرى الأحداث، حيث

---

[1] نور الدين 1994، ص 31.

[2] نور الدين 1994، ص 35-42.

[3] نور الدين 1994، ص 52-54.

تتفاعل الوقائع وتتعالق مرتبطة ببعضها البعض. يمكن رصد ثلاثة أنواع: **الأماكن المغلقة**: الدار، المدينة، الوطن، ,تتسم بالألفة وقد تحصل الكراهية. **الأماكن المفتوحة**: ما يوجد في المغلق على ذاته على شكل فضاء، كنموذج المقهى، وتدل على الغربة وإذكاء نزعة العدوانيّة. **المكان اللامتناهي**: كالبحر والغابة والصحراء، وفيها افتقاد للمقولات الحضارية التي نلمسها في المدن، ويمارس عليها الجميع رغباتهم وحاجياتهم. مكان من هذا القبيل يعيد إلى الذاكرة مرحلة بدائية في تاريخ التطوّر الإنساني والمجتمعي.

### 3.2 الخاتمة (Closure) ونهاية النص (Ending)

#### أ. النهاية والخاتمة في الأدب

ربط بعض الباحثين أمثال كيرمود (Kermode) ما بين النهاية في الأدب وبينها في الحياة، حيث نحيا جميعاً مع تلك اللهفة للوصول إلى نهاية واضحة ومفهومة، لأننا لا نستطيع تحمّل الواقع بدون الإحساس بالانتهاء. هذه اللهفة التي تدفع بالإنسان إلى البحث عن نهاية، تعني هدفاً لتجربة حياته الإنسانية أو محصّلة لها.[1] كما يرى هنري جيمس (Henry James, 1843-1916) فإن إحساس القارئ بأن العمل الأدبي سينتهي، هو الذي يولّد لديه الرغبة في القراءة،[2] في حين يدفعه للقراءة عامل آخر متعلق بالنهاية، هو تأجيل المتعة النابعة من الوصول إلى النهاية.[3] جزء من المتعة كما يرى دوجلاس (Douglas) يتعلق بالنهاية. في النص القصصي مثلاً، مهما تعدّدت الشخوص عبر الصفحات فإن القارئ يدرك أنها ستصل إلى نهاية. في نفس الوقت الوصول إلى النهاية ليس مجرد عنصر متعة فالقراءة هي فعل إيمان وثقة، الثقة أنه بمرور القراءة سنصل إلى نهاية، وكلّ ما نشهده في قراءتنا سيصل إلى مفهوم كامل؛ كل تساؤلاتنا ستجد إجابات لها، كلّ النقاشات والخلافات ستسوّى، وكلّ الخيوط المعقّدة ستترتب داخل وحدة منظّمة.[4] يعطي البعض النهاية ثقلاً

[1] Kermode 2000, pp. 7-8.

[2] Torgovnick 1981, p. 4.

[3] Brooks 1984, pp. 1-4, 102.

[4] Douglas 2001, pp. 89-90.

كبيرًا في عملية القراءة بحيث تُعتبر الجزء الأكثر بروزًا وانخراطًا في الذاكرة، وعادة ما تكون الجزء الأكثر شهرة في العمل سلبًا أو إيجابًا.[1] ليس لكونها القسم الأقرب للقارئ من الناحية الزمكانيّة خلال القراءة فحسب، وإنما لأن الإغلاق لنصّ أدبيّ يتميّز بأساليب شعرية جماليّة من ناحية الترتيب والمبنى.[2] إلى درجة أن البعض يرى قوّة النص الشعري في خاتمته،[3] في الفصل بين مضمونه الثيماتي وبين تكامله الشكليّ، فالخاتمة تفعل أكثر من إتمام المعنى، إنها تحدد النص.[4] في السرد مثلاً، علاقة المعنى تحدث عندما تصل الجملة السرديّة إلى تأسيس كامل. يمكن القول إن الخاتمة في عملية القراءة الأدبية تختلف عنها في عمليات أخرى. يعرّف البعض الخاتمة في القصيدة بأنها ببساطة كونها انتهت (finished) أو أُختتمت/أُغلقت (closed).[5] في حين تعتبر سميث (Smith)[6] أن التوقف (stopping) يستخدم لأمور مثل: رنين الهاتف أو هبوب الريح. أما الاختتام لديها (concluding) فهو يقال للقصيدة أو القطعة الموسيقية، واستخدامه يصحّ في حالات نتعامل فيها مع تتابع أحداث أو مبنى. تكون تلك الأحداث مرتبطة ببعضها البعض عن طريق نظام أو شكل مصمَّم والذي يتضمن نقطة حسم وإنهاء محددة. في ظلّ هذه الظروف حدوث الحدث النهائي هو تأشيرة مُرضية، وتأكيد لتوقعات بُنيت بواسطة المبنى التتابعي. الشعور بإنهاء ثابت ونهائي ومتماسك في تلك النقطة، هو ما تسميه الباحثة بالخاتمة.

يمكننا القول إن النهاية والخاتمة في الأدب، جزءان غير منفصلين عن النص. لكن النهاية جزء من النص، وتنتمي أكثر للنص المكتوب والمؤلف، في حين أن الخاتمة هي عبارة عن عملية ذهنيّة، يقوم بها القارئ استنادًا إلى النهاية المكتوبة، وتنتمي أكثر للقارئ الذي يخلق

---

[1] Booth 1993, p. 2.

[2] Booth 1993, p. 2. .

[3] Weatherford 1993, pp. 195-196

[4] Douglas 2001, p. 89.

[5] Darke 1994, p. 2.

[6] Smith 1968, p. 2.

نصاً غير مكتوب بواسطة عملية معقدة من التأويل.[1]

**ب. النهاية والخاتمة؛ بين عملية القراءة والنص المكتوب**

من خلال اطّلاعنا على الدراسات المهتمّة بالنهاية والخاتمة في الأدب، لاحظنا أولاً أنها تهتم بدراستها في النصوص السرديّة، وقد أُهملت دراستها في النصوص الشعريّة. كما ولاحظنا البلبلة والخلط القائمين في استخدام المفهومين، فكثيرًا ما يستخدم مصطلح "نهاية" للدلالة على مفهوم الخاتمة والعكس. كذلك لاحظنا صعوبة تحديد واضح لمساحة النهاية فوق النص.

**النهاية** (Ending) أو الإنهاء تعني الوحدة الأخيرة[2] التي يمكن تحديدها في العمل الأدبي: المقطع، السطر، الفصل، الصفحة، الفقرة، الجملة، وهي تشكّل النهاية النصيّة الفعلية للعمل الأدبي والتي لا يجد القارئ بعدها ما يقرأه بشكل فعلي.[3] هي إذن تلي شيئاً آخر بحكم الضرورة أو تأتي كنتيجة عادية لا يلحق بها شيء.[4] إذن فالنهاية محكومة بالنص وبجسد النص، وهنالك ثلاثة مستويات للتعامل مع النهاية: حدود النهاية، شكلها ونوعها ومكانتها، ودورها في العلاقات الداخليّة النصيّة.[5] أما **الخاتمة** فهي محكومة بعلاقة مختلفة هي عملية القراءة وموقعها لا يمكن تحديده فوق النص، وتشير إلى عملية مستمرّة ومتواصلة لا إلى شيء ثابت ومحصور أو إلى موقع محدد في العمل. الخاتمة (closure) أو (closuriazation) هي الدرجة التي يصل إليها حلّ الأسئلة والتوترات والصراعات المطروحة خلال العمل.[6] هي السيرورة التي يصل النص الأدبي بواسطتها إلى نتيجة أو استنتاج ملائم

---

[1] Taha 2002, p. 261.

[2] في دراسات لقصائد نجد استخدام الإشارة "final lines" أو"last lines" أي الأسطر النهائية أو الأسطر الأخيرة. راجع: Whiston 1986, p. 397.

[3] Torgovnick 1981, p. 6.

[4] Allan 1986, p. 199.

[5] Taha 2002, p. 259.

[6] Roberts & Fowler 1997, p. 3.

ومرضٍ، أو على الأقل ما يأمل ويتوقع المؤلف أن يكون ملائماً ومرضياً.[1] الخاتمة لا تعتمد فقط على النهاية، بل تعتمد على النص بأكمله، وتُشكّل المدى الذي تلتئم فيه الأطراف الطليقة للنص لتُشكّل وحدة متماسكة.[2] شعور القارئ بالوصول إلى خاتمة يُشبَع عندما تنجح في حلّ وتسوية التوتّر النصّي، وتحديد إمكانيات التفسير والتأويل، وتفسير معضلات وألغاز، ومزج وتوحيد قدر الإمكان من العناصر النصيّة في منظومة مترابطة تشبه إلى حدّ ما التجربة الحياتيّة.[3] تفكير القارئ بالخاتمة هو الذي يعطي المعنى العام للنص،[4] لذلك يُعتبر دور القارئ بالغ الأهميّة في تحديد الخاتمة ونوعها وتشكيلها. يعتبر طه أن عملية بناء الخاتمة هي نتاج لما يسميه "نشاط ما بعد النهاية من قِبل القارئ" (Post ending activity of the reader).[5] لذلك فإن معالجة الخاتمة تشمل معالجة التصميم اللغوي والاستعاري والإيحائي الرمزي، كذلك القوالب المنهجيّة الأخرى، كالأفكار والمواضيع المتجسّدة في النص، كذلك السياقات التناصيّة وخارج النصيّة، كحياة المؤلف والفترة التاريخيّة والمعتقدات الحضارية الاجتماعيّة للتجربة الإنسانيّة. يمكن القول إنه كي تتم دراسة الخاتمة يجب إعادة خلق وتجربة العمل من جديد، بتيقظ غير عادي وبشكل حي.[6] في كثير من الحالات تصعب معاملة النص الأدبي كنتاج مستقل بشكل مطلق ومغلق على ذاته تماماً، فالأدب كمنتج تاريخي- حضاري لا يمكن أن يكون نظاماً مغلقاً يُناقش بمفاهيم نصيّة. من المفترض أن أي تأويل عميق شامل للنص الأدبي، يتطلّب علاقة معيّنة بين السياق الأوسع النابع منه هذا النص، فالخاتمة هي اللقاء بين نهاية النص الأدبي وبين الواقع العام والخاص، أي اللقاء بين النص والسياق. والنهاية هي الوسيط بينهما.[7] ربما هذا ما يقود إلى القول إن

[1] Torgovnick 1981, p. 6.

[2] MacArthur 1990, p. 30.

[3] Douglas 2001, p. 122.

[4] قسيس 2003، ص 29.

[5] Taha 2002, p. 262.

[6] Torgovnick 1981, pp. 6-7.

[7] Taha 1999, p. 261.

الواقعيّة التاريخيّة والسياسيّة والاجتماعيّة تقود الكتّاب لكتابة أدب مع نهايات مغلقة وواعدة ومتفائلة، والعكس صحيح؛ فإن النص صاحب النمط الواقعي وغير المتعلّق بفترة تاريخيّة محدّدة ينتهي بنموذج نهاية مفتوحة أكثر ويصبح إغلاقاً عند القارئ.[1]

**ج. جدليّة انفتاح وانغلاق النص**

الشكل المفتوح هو شكل أدبي، (أي: مبنى من المعاني الأهداف، المقاصد، التوكيدات والرموز الكلاميّة) يحتوي على صراع رئيسيّ غير مسّوىً مع وجود قصد من وراء كونه غير محلول.[2] بحسب إيكو فإن الأعمال المفتوحة هي التي تبقى شكلاً من التواصل، هي قناة بين القصد والإدراك حتى إذا بقي الإدراك مفتوحاً، لأن الإدراك أساساً كان مفتوحاً ويهدف إلى تواصلات عدّة. بالرغم من ذلك، فإن نهاية الفعل التواصلي (كأي فعل معلوماتي) تتعلق بتنظيم وترتيب ووضعيّة شكل معيّن.[3] كذلك فإن جدليّة انفتاح أو انغلاق النص ترتبط بالمبنى الأساسي لعملية التأويل بشكل عام. هذا المبنى يتشكّل من طبيعة جهاز المفاتيح في النص وامتزاجه بالعالم الموسوعيّ لدى القارئ.[4] يشير عدد من الباحثين مثل ميلر (Miller)، إلى صعوبة في تحليل النهاية وتحديد كونها مفتوحة أو مغلقة، كذلك صعوبة تحديد مساحة النهاية ذاتها، لارتباطها بالبداية والعناصر الأخرى في النص.[5] في المقابل يرى ويلش (Welsh) أن تحديد مساحة النهاية ليس صعباً إلى هذا الحدّ، رغم أن البدايات والنهايات في النص فيها الكثير من المشترك، لارتباطهما بعشوائية بأحداث متوالية مستمرة، ما قبل وبعد الأحداث المرويّة. النهاية هي دائماً تصوّر للمستقبل، والسبب وراء كون النهايات عادة حاسمة لأن القارئ ليس محصناً أبدًا ضد معايشة ما قد يحدث لاحقاً حتى

---

[1] Taha 1998/1999, p. 23.

[2] راجع: Adams 1958, pp. 13-15. يرى الباحث أنه ليس هناك أدب مغلق تماماً على كل المستويات. حتى الموت نفسه لا يدلّ على إغلاق نهائي.

[3] Eco 1962, p. 123

[4] Eco 1979, p. 39.

[5] Miller 1978, p. 5.

يحدث. فكل نهاية تحدّد كخاتمة هي فعليًّا نهاية متنبّئة،[1] كما أن العديد من القصائد بعيدة عن كونها مغلقة بواسطة الأسطر الأخيرة، بل إن هذه الأسطر قد تبدأ القصيدة من جديد.[2] يجب التفريق إذن بين القصيدة كمبنى جمالي وبين التجربة التي يعكسها هذا المبنى، والتي قد لا تعرض خاتمة أو ما يوازي ذلك.[3] نلاحظ أن مفهوم الخاتمة المغلقة والمفتوحة يُحدث بلبلة، مما يثير التساؤل حول ما إذا كانت الخاتمة في القصيدة هي ببساطة كونها انتهت أو أُختتمت، فبعض القصائد ينتهي بشكل حاسم وبعضها ينتهي بأصوات ومشاعر غير محلولة. الخاتمة كأي عنصر في الشكل قد تكون حاسمة ومنهجيّة وقد تكون ناعمة وضبابيّة ومفتوحة. مثلاً تعتبر سميث أن الخاتمة هي شعور بالنهاية والثبات، وهي نتيجة متعلّقة بشكل أساسيّ بتجربة القارئ مع مبنى النص الشعري كاملاً. تعتبر الباحثة أن المبنى[4] يظهر كمغلق عندما يُجرّب ويعاش كاكتمال وككل مترابط متتابع واضح وكامل. أما اللااختتام (Enclosures) فهو عندما تكون الأحداث عشوائيّة غير مترابطة، وتحسم بواسطة الأسباب التي نفهمها، فمفهوم الشعور بالخاتمة هو دالّة لمُدرك المبنى. أما العمل الذي لا يحوي خاتمة وفق هذا التعريف، فتسميه الباحثة عملاً ذا "محاولات خاتمة فاشلة" (Failures of closure) أو "لا خاتمة" (Anticlosure). الخاتمة تحدث عندما يسبّب الجزء الخاتم للقصيدة عند القارئ شعورًا بالتوقّف المرضي، لكن الباحثة تربط بين الانفتاح والأدب الحديث مقابل الربط بين الخاتمة والأدب الكلاسيكي، لأن الخاتمة تعني عندها الانطلاق لأنها متكاملة. حيث ترى الباحثة ميلاً في الشعر الحديث نحو اللاخاتمة، فحتى عندما تنتهي القصيدة فإنها لا تغلق.[5] أما الخاتمة - وفق سميث- فقد

---

[1] Welsh 1978, pp. 10-11.

[2] Whiston 1986, p. 397.

[3] Kern, 2000, p.1. (http://www.english.uiuc.edu/maps/poets/s_z/snyder/burn.htm).

[4] يعلّق البعض على المبنى اللغوي للنص أهميّة لدوره في بناء النهاية، فالقصيدة تبدأ بخلق مشكلة لغوية وحلّها عبر اللغة سيكون تحقيقاً لنهايتها. راجع: Smith 1968, p. 96.

[5] Smith 1968, p. 237.

كانت قويّة في شعر النهضة وأصبحت ضعيفة في الشعر الرومانسي، ووصلت إلى الحد الأدنى في الشعر الحديث.[1] تضيف الباحثة أن هذا الميل يعكس سيطرة الأساليب المستعملة في الشعر الحديث، مثل النثر الحرّ، المونولوج الداخلي والتي بالكاد نجد فيها مصادر بنيويّة للخاتمة، كما ويعكس تطورات عامّة في التاريخ الأدبي، بالإضافة إلى ذلك اللاخاتمة هي دافع واضح في كلّ الفنّ المعاصر.[2] من وجهة نظر أخرى، يرى طه أن الخاتمة المفتوحة هي أكثر العلامات المميزة للأدب الحديث، لكن ليس من الدّقة التحدث عن علاقة ثابتة بين الخاتمة المقفلة وبين الأدب الكلاسيكي، لأن نوع الخاتمة وموضعها وأهميتها في النص الأدبي يخضع أولاً لعمليتي القراءة والتفسير، وثانياً لأن القارئ وموقفه مركزيّان لتحديد نوع وأهميّة الإغلاق.[3] في الوقت ذاته يميّز الباحث بين "المفتوح" و"المغلق"، ويرى أن الكاتب حين يبني نهاية مغلقة للعمل فإن ذلك يشير إلى نيّة الحفاظ على سيطرة مطلقة للنص ومعناه العام. من جهة أخرى فإن بناء نهاية مفتوحة للعمل يشير إلى الرغبة بالسماح للقارئ بالمشاركة في إيجاد المعنى العام للعمل، ويحوّل القارئ من مستهلك للإغلاق إلى مشارك فعّال في إيجاد وخلق وإنتاج الإغلاق.[4] بهذا المعنى، يكون "الإغلاق المفتوح" أو "الخاتمة المفتوحة" هو عدم وجود الإجابات والحلول لأسئلة وصراعات تتطوّر في جسم النص. "الإغلاق المغلق" أو "الخاتمة المغلقة" هي التي تعطي إجابات وحلولاً معرفّة ومحددة جيّدًا، لكل الأسئلة والمشاكل التي تكمن في النص. في هذا السياق يقوم الباحث بتصنيف أربعة أنواع من النهايات والخواتيم:

(1) **إنهاء مفتوح وخاتمة مفتوحة**: في هذا النوع يكون دور القارئ قوياً.[5]

(2) **إنهاء مغلق وخاتمة مفتوحة**: تتعامل هذه الفئة مع إنهاء غير محدد ومضلل. التحليل

---

[1] Smith 1968, p. 234.

[2] Smith 1968, p. 237.

[3] Taha 1999, pp. 3-5.

[4] Taha 1999, p. 3.

[5] Taha 1998/1999, p. 7.

العميق للإنهاء يُظهر أنه ليس كما يبدو للوهلة الأولى.[1]

(3) **إنهاء مفتوح وخاتمة مغلقة:** في هذه الفئة يأخذ القارئ انطباعاً مضللاً، بأن الإنهاء مفتوح ومكسور تنقصه بعض المعلومات النصية الضرورية.[2]

(4) **إنهاء مغلق وخاتمة مغلقة:** في هذه الفئة يعفى القارئ من معظم الوظائف في الفئات السابقة. بدلاً من المهمة المعقّدة لتعريف وتفسير الإنهاء، وبدل أن يكون مؤوِّلاً فعالاً، فإنه يجب أن يكون راضياً عن دوره المحدد، وعن معنى النص والإنهاء المعرّف والمحدد سلفاً، ويصبح مستهلكاً خاملاً.[3]

أمّا تورجوفنيك (Torgovnick) فتقارن ما بين ما تسميه سميث بالاكتمال (Integrity)، وبين ما يسميه ريختر (Richter) بالكمال (Completeness)، أي الشعور أن لا شيء ضروري حُذف أو سقط من العمل. تشير الباحثة إلى أن (Effective closure) الخاتمة الفعّالة (المُجدية) في تعريفها تختلف، فبعض الأعمال التي يدعوها ريختر وسميث بـ"لا خاتمة" (Anti closure) أو "خاتمة مفتوحة"، تعتبرها هي ذات خاتمة فعّالة.[4] تقترح الباحثة معالجة الخاتمة على ضوء أربعة محاور:[5]

(1) علاقة النهاية بالتصميم الروائي/ النصي.

(2) علاقة النهاية بأفكار المؤلف المركزيّة.

(3) علاقة النهاية بتجربة القارئ.

(4) علاقة الكاتب بأفكاره خلال الخاتمة، لرصد مدى وعيه الذاتي وسيطرته في عملية الاختتام.

---

[1] Taha 1998/1999, p. 10.

[2] Taha 1998/1999, p. 14.

[3] Taha 1998/1999, p. 17.

[4] Torgovnick 1981, p. 6.

[5] تستخدم الباحثة هنا "نهاية" بمعنى خاتمة.

**د. مفاهيم النهاية والخاتمة على ضوء النص**

**1) الخاتمة الدائريّة/ Circularity**: النهاية تستدعي البداية لغويًا أو وصفيًّا، أو وجود مجموعة من الشخصيات التي ظهرت في البداية. هذه الدائريّة قد تهدف إلى السيطرة على النهاية، وتسميه الباحثة[1] النوع المتوازي (Parallelism).

**2) النهاية غير المكتملة أو الناقصة/ Incompletion**:[2] تحوي كلّ عناصر النهاية الدائريّة والمتوازية، لكنّها تنقص عنصرًا أو أكثر ضرورياً لدائريّة كاملة أو توازٍ كامل. هذه النهاية غير المكتملة قد تكون نتيجة لخيارات مقصودة من قبل المؤلف، أو إهمال/ فشل منهجي أو تكون دمجًا للاثنين معًا.

**3) الاختتام المنحرف Tangential**:[3] هي التي تقدّم موضوعاً جديدًا، ويُعتبر ذلك رمزًا مقصودًا من النوع الذي تسميه سميث (Anti closure).

**4) الخاتمة الترابطيّة linkage**: تشبه السابقة ولا تعطي الكثير من التفاصيل، ولكن في هذا النوع تعود الشخصيات مجددًا لتظهر في عدد من النصوص كجزء من أعمال واسعة. مثلاً: الإشارة "يتبع.." في نهاية النص.[4]

**هـ. مفاهيم تتعلّق بنقطة الإشراف (Viewpoint) عند الكاتب والقارئ**

هناك نوعان أساسيّان لهذا التوجّه:[5]

1) **نهاية كاشفة (Overview Ending)**: في هذه الحالة يعرف المؤلف والراوي والقارئ حقائق أكثر من شخوص النص. قد تكون نهاية مستقبليّة يطّلع عليها القارئ، لكنّها مخفيّة عن أعين الشخوص في السياق الزمني الذي تعيشه في تلك اللحظات.

---

[1] Torgovnick 1981, p. 13.

[2] Torgovnick 1981, pp. 13, 46.

[3] Torgovnick 1981, p. 13.

[4] Torgovnick 1981, p. 13.

[5] Targovnick 1981, pp. 15-16.

2) **نظرة مقرّبة (Close Up)**: يشرح الكاتب علاقة النهاية بالنص للقارئ، لأن القارئ لا يفهم (كالشخصيات) لماذا النهاية هي بهذا الشكل.

**و. مفاهيم خاصّة بعلاقة المؤلف والقارئ خلال الخاتمة**[1]

1) **العلاقة المتممة (Complementary)**: تكون حين يقبل القارئ بنهاية النص والمعنى الذي أراد المؤلف إيصاله.

2) **العلاقة غير المتطابقة (Incongruent):** عندما يحتاج الكاتب المزيد من فعل الإقناع ليقنع القارئ بقبول النهاية، وفيها لا يقتنع القارئ بما يقدمه الكاتب خلال عملية الاختتام، وذلك لأن النهاية غير ملائمة.

(ج) **علاقة المواجهة (Confrontational)**: فيها يُحبط المؤلف توقعات القارئ وهي عادة النهايات الفلسفيّة أو الجمالية.

**ي. مفاهيم تختص بعلاقة الكاتب بأفكاره خلال الخاتمة**[2]

تأتي لرصد مدى وعي الكاتب الذاتي وسيطرته في عملية الاختتام. عندما يسيطر المؤلف على أفكاره ويعرف ما يريد قوله عن طريق الخاتمة ويقوله بنجاح، نطلق على ذلك الوعي أو الإدراك الذاتي (Self-aware). في معظم الحالات يكون المؤلف واعياً ومدركاً خلال الخاتمة. لكن عندما لا يكون كذلك، فنحن بصدد إيهام أو خداع الذات، وهو عدم تلاؤم بين المؤلف الحقيقي والمضمر لسببين محتملين :

1) لا يفكّر الكاتب ملياً بأفكاره، أو يتواصل مع أفكاره بشكل غير ملائم وكافٍ في الخاتمة.

2) يعرض قلّة معرفة ذاتية أو ضعف حيل نفسية خلال الخاتمة.

---

[1] Targovnick 1981, P. 17.

[2] Targovnick 1981, P.18.

## 3. إضاءات حول منهج الدراسة

### 1.3 تحديدات اصطلاحية

في الأقسام السابقة من هذا الفصل أشرنا إلى وجود بعض الإشكاليات فيما يختص بقضية البداية والنهاية. لذلك ارتأينا أنه من الأفضل تخصيص هذا القسم لتوضيح الأسس التطبيقية ومفهوم المصطلحات التي سنتعامل معها في الفصول التطبيقية التالية:
فيما يختص بالبداية (أو الاستهلال)، فقد استعرضنا سابقاً إشكالية كثرة المصطلحات المتداولة نظرياً، لذلك سنحدّد مصطلح **"الاستهلال"** أو **"البداية"** بكلمات السطر الأول من النص كأساس، بالإضافة إلى سياق هذا السطر الذي يساعدنا في فهمنا لاختيار الشاعر إدراج محتوى السطر الأول بالذات دون بقية السياق. هذا السياق يتحدّد بالجملة التابعة للسطر، وهو مرتبط بخصوصية كل نص بشكل منفرد، ويحدده القارئ. فكلّ نص يختلف عن النصوص الأخرى، ومن البديهي أن نظام نوع القصيدة التي نحن بصددها ليس ثابتاً، وليس محددًا سلفاً، كما أن كل قصيدة تسعى لتجاوز القصائد الأخرى والتمايز عنها أولاً وقبل كل شيء عبر استهلالها. لذلك فإن طبيعة البداية وطولها وعمقها في جسد القصيدة، يختلف من نص إلى نص. رغم إعطائنا الثقل الأكبر للسطر الأول، فإننا نتعامل بمرونة أكبر في تحديد نهاية البداية وفقاً للنص، الذي يملي بنظامه وشكله وتعالقاته الداخليّة مساحةَ البداية وعمقها وحدودها. لقد كان اختيارنا هذا بعد عدة محاولات في ضبط بداية النص بمعيار محدد، لكن الجنس الشعري لا يتيح ذلك، خصوصاً أننا لا نتعامل مع القصيدة الكلاسيكية، بل مع قصيدة التفعيلة التي تعتمد التشطير والتضمين والتدوير، والتي تترابط جملها عبر التوالد والترابط الصوري الاستعاري اللغوي أو المشهدي أو الإيحائي، والتي لا يضبطها شكل واحد ووحيد. فقد تكون القصيدة صورة واحدة أو مشهدًا واحدًا أو حالة ذهنية لغوية مترابطة حتى نهاية النص، ولا يمكن كالأجناس النثريّة السرديّة تحديد الجزء الأول بالفقرة الأولى أو الجملة أو المشهد أو الفصل الأول. حتى في تلك الأجناس النثرية بداية النص تتطلب جهدًا خاصاً من قبل القارئ في تحديد مساحتها وعمقها، وتتفاوت من نص

إلى آخر بحسب طبيعة النصّ، واحتوائها على عناصر محددة واستيفائها تلك العناصر، وقد تطول أو تقصر جغرافيًّا تبعًا لتلك الشروط. بالإضافة إلى أن النص الشعري الذي نحن بصدده يتّسم بالكثافة اللغويّة والقِصَر الجغرافيّ، وهذا النوع من النصوص، يتطلّب تعاملاً مماثلاً في التلقي. يجب أن ينتبه القارئ إلى أن السطر الأول في قصيدة التفعيلة التي تعتمد على الأسطر متفاوتة الطول، هو الجزء الذي يختاره الشاعر ليتصدر النص. هذه الكلمات الأولى للنص، قد تحتوي على أكثر من جملة مفيدة، وقد لا تكتمل كجملة مفيدة على اعتبار وجود التضمين. معنى ذلك أن الشاعر قد اختار وبقصد تركيز هذا الجزء من النص في هذه المساحة الأولى التي يستطيع أن يملأها حتى نهايتها طباعيًا، لكنه يختار الاكتفاء بكلمات محددة. في نفس الوقت، قد لا يكون السطر الأول مكتفيًا بذاته ويحتاج إلى التضمين، وهنا تبرز أهمية اختيار المؤلف قَطْع الجملة الشعرية واستخدام التضمين، في حين كان يمكنه طباعيًا الاستمرار في ذلك. لذلك نعتبر السطر الأول هو الاستهلال الذي أراد الشاعر أن يبقيه في ذهن المتلقي للوهلة الأولى، باعتباره مساحة حرة فارغة، اختار أن يملأ هذا الحيز بوحدة قد تكون كاملة أو غير كاملة (تامة أو غير تامّة). في نفس الوقت، حتى لا يكون هذا التعامل قسرياً مع النص، ولاحترامنا لوحدة النص الشعري ورغبتنا في عدم تشريحه بشكل يفقده روحه، فإننا سنتعامل مع سياق الجملة الأولى أو ما يرتبط بها. وهذا ما تحدده القراءة باكتفائها من فهم تداعيات السطر الأول في السياق. من المهم في هذا التحديد، أننا نولي مزيدًا من الأهمية لدور المؤلف الحقيقي في ترتيب نصه، ولدور القارئ في تفسير قراءته لهذا الترتيب.

أما فيما يختص "**بنهاية**" النص (أو الإنهاء)، فسنتعامل بشكل مشابه وسنهتم بدراسة السطر الأخير ضمن سياقه. إذا كان السطر الأخير مشتملاً على تضمين في أوله، (كما أسلفنا عن الاستهلال)، فيجب أن نفحص لماذا اختار الشاعر أن يفصله إذن عن السطر السابق المتعلق به لغوياً ومعنوياً. وما هي العناصر والإشارات التي يحتويها هذا السطر التي تبرر اختياره كآخر وميض نصّي يودّ الشاعر أن يستبقيه في ذهن المتلقي. تحديد عدد كلمات

السطر الأول والأخير، نوع الإشارات فيهما، اكتمال المعنى/عدم اكتماله واحتياجه للتضمين، هو ليس شأنًا اعتباطيًا بل واعيًا من قبل الشاعر، لأنه من خلال الاستهلال يثير في ذهن المتلقي رسالة أولى، ومن خلال الإنهاء يوقف هذه الرسالة في مكان ما، لا يجد القارئ بعده سوى البياض. لكن بحكم مكان الاستهلال وبعكس الإنهاء، فإن القارئ يتوقع المزيد، أما في حالة الإنهاء فإن القراءة تكون تراكميّة ومندفعة نحو النهاية أي مرتبطة بما قبلها، وفي اللحظة التي يصل القارئ للبياض يكون مستعدًا لذلك من خلال قدرة النص على التمهيد لهذا الإنهاء، وهو ما نسميه "خاتمة مغلقة" أو عدم استعداده لهذا الإنهاء، وعندها يجد نفسه أمام "خاتمة مفتوحة". إذن فالسياق الذي يحتوي الإنهاء يشير إلى الكيفية التي تخُتتم بها القصيدة.

يمكننا القول، إننا نطرح في هذه الدراسة بالإضافة إلى دراسة العنوان، قوة السطر الأول (الكلمات التي تحتل هذا الحيز المكاني وتعالقاتها وإشاراتها ودلالتها) في قيادة تطور النص وقيادة بناء القراءة، دون فصل السطر عن سياقه داخل النص. حيث نفحص السطر الأول والأخير في سياقهما المتمّم للبداية للنهاية، كيفية توالدهما داخله، الإشارات التأويلية داخلهما، ترابطهما ببعضهما، وأهمية اختيارهما بالنسبة للنص وعلاقتهما بعنوان النص. فهما الرسالة الأولى والأخيرة التي يبعث بها الشاعر للمتلقي عبر النص المكتوب، الذي يقوم ترتيبه الشكليّ على القصديّة الإشاريّة وليس على الاعتباطية. في نفس الوقت نبحث في أهمية الإنهاء ودوره في إغلاق أو انفتاح النص، وتأثير ذلك على الخاتمة.

### 2.3 النهج التطبيقي

لقد اخترنا لهذه الدراسة النصوص القصيرة التي لا تتجاوز مساحتها أربع صفحات، لكي نتمكن من التعاطي مع المفاهيم والأدوات السابق ذكرها. اخترنا نصوصاً يبرز فيها موضوع الهوية ولها قدرة تمثيلية للمرحلة. تضع هذه الدراسة قراءة النص كأساس لبناء الدلالة، لكنها تهتم بالسياق العام لإنتاج النص، الذي يلعب دورًا يتزامن مع النتاج، كذلك نهتم

بسياقات أخرى للشاعر لأن التجربة الشعرية تعتمد على التلاقح والتوالد، فالامتداد والانفصال هو نتيجة لتلك العمليات.

قد نكون ممن يميلون للقراءة التراكميّة، حيث تتمّ قراءة النص كلمة كلمة، وسطرًا سطرًا، لكن في هذه الحالة، نحن نقوم بفحص مركبات محددة في النص، وقراءتنا لجسد النص تهدف لخدمة ذلك، وليس لبناء قراءة كاملة مكثّفة (Intensive Reading) للنص، خصوصاً وأننا سنتعامل مع الديوان. لذلك سنتبع استراتيجيتين في عملية القراءة: قراءة التمشيط/المسح (Scanning Reading) والهدف منها البحث والتنقيب عن تراكيب خاصّة، أفكار معيّنة أو مفردات ذات علاقة لإبرازها، وقراءة التصفّح (Skimming Reading)، والهدف منها الحصول على فكرة عامة عن النص أو تلخيص الفكرة المركزيّة.

لذلك تبنينا نهجاً[1] في القراءة يشتمل على أربع خطوات قرائيّة وقمنا بتعديل هذا النهج إلى حدّ بعيد، بما يتلاءم مع ما تتغيّاه هذه الدراسة:

1. **المرحلة الأولى: لحظة ما قبل القراءة**: تهتم بقراءة النصوص الموازية ككل والعنوان بالأخص وعلاقته بعناوين أخرى.
2. **المرحلة الثانية: لحظة القراءة الاستكشافية**: تهتم باستكشاف النص عبر البحث عن سمات لها علاقة بإشارات برزت من خلال القراءة في المرحلة الأولى.
3. **المرحلة الثالثة: لحظة القراءة المنظّمة:** يتمّ فيها قراءة النص كاملاً، مع التركيز على قراءة البداية والنهاية بشكل خاص.
4. **المرحلة الرابعة: لحظة انفتاح القراءة:**[2] يتمّ فيها قراءة العنوان والبداية والنهاية قراءة ثانية على ضوء القراءات السابقة، وتحديد نوعها وربطها ببعضها وبموضوع الهوية. كذلك تتمّ قراءة الخاتمة وتحديد نوعها من خلال تحليل عوامل متعددة في النص.

---

[1] راجع عن "القراءة المنهجية": حمود 1998.

[2] تتقاطع هذه المرحلة مع ما يسميه طه "نشاط القارئ ما بعد القراءة" (Post-ending activity of the reader) راجع: Taha 2002, pp. 170-174.

# الفصل الثاني

## مقاربة تطبيقية[1]

**1. المرحلة الأولى: الهويّة الجماعية (الوطنية، القومية): صراع بقاء وحالة إنسانيّة**

قصيدة "بطاقة هويّة" من ديوان **أوراق الزيتون**، (1964).

قصيدة "جواز سفر" من ديوان **حبيبتي تنهض من نومها** (1970).

**2. المرحلة الثانية: رحلة بحث "الأنا" عن الغائب في اللغة**

قصيدة "آن للشاعر أن يقتل نفسه" من ديوان **هي أغنية هي أغنية** (1986).

قصيدة "أنا من هناك" من ديوان **ورد أقل** (1986).

قصيدة "من أنا.. بعد ليل الغريبة؟" من ديوان **أحد عشر كوكبًا** (1992).

**3. المرحلة الثالثة الميتاهوية: من الانفصال إلى المصالحة، الحضور والغياب**

قصيدة "من أنا دون منفى" من ديوان **سرير الغريبة** (1999).

قصيدة "لو كنت غيري" من ديوان **لا تعتذر عمّا فعلت** (2004).

قصيدة "الآن.. في المنفى" من ديوان **كزهر اللوز أو أبعد** (2005).

---

[1] لتسهيل مهمة التعامل مع النتاج بمنهجية، ومن خلال قراءاتنا في تجربة الشاعر، استطعنا أن نجد ملامح مشتركة تجعلنا نقول إن نتاج الشاعر يمكن تقسيمه إلى ثلاث مراحل مركزية في طرح موضوع الهوية عبر: العنوان، الاستهلال، الإنهاء والخاتمة. هذا التقسيم الذي نقترحه لا يلغي التقسيمات التي جاء بها بقية الدارسين والتي أوردناها في الفصل الأول. لكن هذا التقسيم جاء على أساس التحوّل الذي لمسناه في الثيمة المعالجة والذي نفحص أثره على العنوان، الاستهلال، الإنهاء والخاتمة. بل إن فحصنا لوجود الثيمة في هذه العناصر هو الذي أسس هذا التقسيم المقترح. في نفس الوقت، لا يمكن القول إن ملامح المرحلة اللاحقة لا تبرز في السابقة والعكس صحيح، لأن التجربة الشعريّة بقدر ما ينفصل فيها الفضاء التدويني عن بعضه، بحكم بروزها في آثار تدوينية مختلفة من حيث زمن النشر، بقدر ما ترتبط التجربة الشعريّة فيه على مستوى ما، لذلك فإن الفصل بين المراحل لا يعني عدم التداخل والتلاقح بشكل أو بآخر.

**أريد مزيداً من العمر كي نلتقي، و مزيداً من الاغترابْ.**
**و لو كان قلبي خفيفاً لأطلقت قلبي على كل نحلهْ.**

**أريد مزيداً من القلب كي أستطيع الوصول إلى ساق نخلة.**
**و لو كان عمري معي لانتظرتكِ خلف زجاج الغيابْ.**

**أريد مزيداً من الأغنيات لأحمل مليون باب ... وبابْ.**
**و أنصبها خيمة في مهبّ البلاد، وأسكن جمله.**

**أريد مزيداً من السيدات لأعرف آخر قُبلهْ،**
**وأول موتٍ جميلٍ على خنجرٍ من نبيذ السّحاب ..**

**أريد مزيداً من العمر كي يعرف القلب أهلَهْ،**
**وكي أستطيع الرجوع إلى .. ساعةٍ من ترابْ.**

("أريد مزيداً من العمر"، **ورد أقلّ**. 1986)

## الفصل الثاني: مقاربة تطبيقيّة

### 1. المرحلة الأولى (1960-1977)

### الهوية الجماعية (الهوية الوطنية، الهوية القومية): صراع بقاء وحالة إنسانيّة

تشمل هذه المرحلة الأعمال التالية:

**عصافير بلا أجنحة** (1960)، **أوراق الزيتون** (1964)، **عاشق من فلسطين** (1966)، **آخر الليل** (1967)، **العصافير تموت في الجليل** (1969)، **حبيبتي تنهض من نومها** (1970)، **أحبك أو لا أحبك** (1972)، **محاولة رقم 7** (1973)، **تلك صورتها، وهذا انتحار العاشق** (1975) ، **أعراس** (1977).

#### 1.1 مفهوم الهوية: الهوية الانفعالية وهوية الصراع

يعتبر البعض الهوية عنصرًا متبدلاً وديناميًّا غير ثابت ويتأثر بالتنظيم الاجتماعي والسياسي،[1] في حين يرى البعض أن التمتع بهويات مختلفة ومتعددة لا يعني عدم التمسك بإبراز هوية واحدة في مرحلة ما. السبب في ذلك أن هذه الهوية تكون مهاجمة أو في خطر في تلك المرحلة بالذات.[2] لا شك أن هذه المرحلة التي نحن بصددها، من الوجهة السياسية التاريخية تعدّ مرحلة أساسية في حياة الفرد والشعب العربي الفلسطيني. حاول فيها استيعاب التجربة الصادمة التي مرّ بها خصوصا الجزء الفلسطيني[3] الذي عاش في الداخل الإسرائيلي تحت حكم عسكريّ والذي عانى من صراعات على أكثر من صعيد. لا يسعنا ذكر كل تلك الصراعات لأنها متغلغلة في عمق حياة الفلسطيني كما في وجوده، نذكر منها: صراعه كجزء من صراع الشعب العربيّ في قضايا الأمة العربية، في نفس الوقت محاولته إثبات ولائه للعرب واعتباره خائناً من قبلهم لبقائه في الداخل الإسرائيلي وحمله الهوية

---

[1] راجع: ליש 1989, עמ' 1.

[2] راجع: معلوف 2004، 37-42.

[3] يقسّم ليش (ליש) هذه الأقلية إلى ثلاثة أقسام: الأقلية الصامتة، الشباب المتثقف، والتيار الراديكالي. راجع: ליש 1989, עמ' 9-8.

الإسرائيلية. كذلك صراعه كجزء لا يتجزأ من إصرار الشعب الفلسطيني المشتّت والمنكوب على فتح ملف قضيته وهويته أمام العالم الذي تنكّر له. أما عن صراعاته داخل إسرائيل فهي متعدّدة منها كونه أقليّة تعيش أحوال معيشية وإنسانية صعبة، وتسعى للحفاظ على حقوق مواطنة متساوية مع الأكثرية اليهودية. أقليّه تتخبط حول واجب الولاء لدولة تعيش في كنفها، لكنها دولة تقوم على أساس اليهودية،[1] والخطر المركزي على وجودها هو الجوار العربي الذي تنتمي له هذه الأقلية. إلى جانب ذلك لهذه الأقلية الفلسطينيّة صراع داخلي فلسطينيّ، ضد تفتّت الهوية الفلسطينية العربية إلى هويات دينية، وفوق هذا تفتّت خصوصية الهوية العربية الفلسطينية في ظل الانتماء الإسرائيلي.[2]

في ظل هذه الصراعات، كان لنشوء منظمة التحرير الفلسطينية (1964) وحرب (1967) دور في تشكيل وعيّ متزايد لتثبيت وإعادة تصميم الهوية الفلسطينية، كما وتعميق التعاطف العربي.[3] وجود الهوية الوطنية والقومية[4] في "خطر" وتحت تهديد بالتفتت، أدى

---

[1] على سبيل المثال لا الحصر حق العودة (1950) الذي يعطي لكل يهودي (فقط كونه يهودياً حتى لو لم يولد في البلاد) حقّ القدوم إليها وممارسة حق المواطنة فيها، في الوقت الذي لا يحقّ للعربي ذلك، حتى لو ولد فيها وأصبح لاجئاً بسبب ظروف الحرب. راجع: לוש 1989, עמ' 5.

[2] عن الخوف من استخدام كلمة "فلسطيني" كتعريف عن الذات، راجع: שניר 1990, עמ' 245-246. كذلك راجع قول درويش: إن كل عربي مشبوه ومتهم. في: **الجديد**، 10/9 (تشرين الأول/تشرين الثاني 1969)، ص 2.

[3] راجع: קנאזע 1981, עמ' 158. وأيضاً: שניר 1990, עמ' 253. في سنوات السبعين وما بعد حرب لبنان (1982) والانتفاضة الأولى (1987) نجد تركيزًا متزايدًا نحو الهوية الفلسطينية (راجع: אלעד 1995, עמ' 183). خصوصاً على صعيد استعادة اللحمة والتعاطف بين الفلسطينيين في الداخل وفي القطاع. راجع: צמח 1991, עמ' 235.

[4] في دراسة عن الهوية القومية العربية يقول صلاح فضل: "مفهوم الخطاب القوميّ لا ينحصر في الموضوع السياسي المباشر، بل يرتبط برؤية العالم بما يشغله الهم القومي في مساحتها حضورًا وغياباً، وبمدى ما تنجح تقنيات التعبير الشعري واستراتيجيات الخطاب واحتواء مستويات الوعي العربي وتفعيل الإحاطة بها عبر التواصل الجمالي النوعي، حتى يصبح الخطاب الشعري قومياً بمقدار ما يشفّ من روح الجماعة

إلى انعكاس ذلك على الأدب الفلسطيني.[1] خصوصاً ذلك المكتوب في الداخل الإسرائيلي، حيث انعكس كصراع مع الآخر، كتأكيد على الهوية، وكعرض للواقع المعاش وتداعياته الإنسانية. تبدو هذه المرحلة من كتابات درويش متأثرة بشكل أساسيّ بهذا السياق، حيث تمتاز هذه المرحلة بالتركيز على مفهوم الهويّة بشقّيه القومي والوطني. بالإضافة إلى جعل القضية إنسانية بالدرجة الأولى، وعالميّة الأبعاد. خصوصاً ونحن نتعامل مع شاعر متأثر بانتمائه للحزب الشيوعي الإسرائيلي راكاح (רק"ח).[2] قد يتفاوت هذا التركيز من ديوان إلى آخر ما بين المباشرة والمجاهرة بالانتماء القومي أو الوطني، وما بين استخدام تقنيات أخرى والتنويع في المعالجة. تمتاز هذه المرحلة بانفعالية "أنا" المتكلّم في التعبير عن هويته فنجد أن مشاعر ومفاهيم مثل: الغضب، المعاناة، الحب، الأمل، اليأس، التعلّق بالأرض وبالانتماء الحسيّ للمكان هي العناصر الأساسية المركّبة للهويّة. في الوقت ذاته لا يمكن أن نغفل عن مفهوم الصراع مع الآخر، خصوصاً تحت بند المقاومة والصمود والتحدي، والذي يتراوح ما بين المعنى الحسّي والمعنى المعنوي المجرّد له. حيث يجنّد الشاعر حيلاً وآليات دفاعية مختلفة (Defense Mechanisms) للتعامل مع الصراع، أو من خلال فتح حوار مع الآخر يطغى عليه الشعور بالظلم. جدير بالذكر أنه خلال هذه المرحلة وفي بداية السبعينيّات (1971)، انتقل درويش من الكتابة في الداخل الإسرائيلي إلى الكتابة في الخارج. لكن الهوية

---

ويبلور من ضميرها الإنساني مستمدًا نسغه من موروثها الحضاري ومنظورها المستقبلي معاً". راجع: فضل 1999، ص147. لدراسات أخرى عن القوميّة العربيّة في الأدب الحديث راجع على سبيل المثال دراسة: سلاّم د.ت. **القومية العربية في الأدب الحديث.** وإسماعيل 1999، **الهوية القومية في الأدب العربي المعاصر.**

[1] راجع: שניר 1990, עמ' 244. وأيضا: קנאזע 1989, עמ' 128-129.

[2] الصراع بالنسبة للكتّاب الفلسطينيين الذين كانوا ينتمون للحركة الشيوعية، هو صراع طبقيّ على المستوى العالمي، وليس فقط صراعا فلسطينياً، هم يتعاطفون مع هويتهم الفلسطينية بقدر ما يتعاطفون مع كل شعب تحت طائلة الإمبرياليّة. وقد اتجه محمود درويش نحو التيار الوطني الفلسطيني بعد تركه البلاد. راجع: קנאזע 1981, עמ' 164-163. وأيضاً: קנאזע 1989, עמ' 128.

في شعره بقيت تدور في فلك هوية الفلسطيني الإنسان والمحتل، الذي يتعرض لنماذج متعددة لمأزق الهوية في مواقف يعيشها الفرد ممثلاً للجماعة. أُعتبر شعر السبعينيّات في العالم العربي متأثرًا بمناخ الانكسارات والهجرة إلى داخل الذات الفردية والانكفاء عليها في أعقاب تمزق الذات الجماعية القومية،[1] في حين نجد لدى درويش هجرة نحو الأنا الجماعي الوطني الفلسطيني وليس القوميّ. تسعى الهوية في شعره في هذه المرحلة لاستعادة السيطرة على حدودها، لأن الذات الجماعيّة تعيش مأزقاً حقيقياً يُخلخل مفهوم الأنا الجماعي. ينعكس ذلك في التأكيد على الهوية الجماعية بالتصريح والتلميح بالغضب (كما سنرى في "بطاقة هوية") أو عبر الشعور بالظلم وفتح الملف أمام العالم (كما نرى في "جواز سفر").

### 2.1 نظرة عامة على عناوين الدواوين

- نلاحظ أن عناوين هذه الدواوين تحمل إشارات تتراوح بين إشارات المكان الزمان والحب. العناوين كلها اسميّة بخلاف عنوان واحد، وهو عنوان الديوان الأول الذي يصدر للشاعر بعيد خروجه من البلاد: **أحبك أو لا أحبك** (1972). قد يشير الأمر إلى تلك العلاقة الجديدة التي نشأت بينه وبين صورة الوطن من الخارج.
- معظم هذه العناوين تعبّر عن حالة ما أو مشهد ما: **عصافير بلا أجنحة، عاشق من فلسطين، العصافير تموت في الجليل، حبيبتي تنهض من نومها، أحبك أو لا أحبك، تلك صورتها، وهذا انتحار العاشق**. في نفس الوقت نلاحظ المباشرة أو الرمزية المكشوفة في بعضها، وطغيان الرومانسية العاطفية على كل العناوين: فإما الاعتماد على عناصر من عالم الطبيعة، أو على عناصر من عالم الحب للتعبير عن الفكرة أو الحالة؛ من عالم الطبيعة: **عصافير بلا أجنحة، أوراق الزيتون، آخر الليل، العصافير تموت في الجليل.** أما من عالم الحب فنجد: **عاشق من فلسطين، حبيبتي تنهض من نومها، أحبك أو لا أحبك، تلك صورتها وهذا انتحار العاشق.**[2]

---

[1] القعود 2002، ص 169.

[2] نقول ذلك رغم إحالية العنوان الواضحة للأسطورة النرسيسية.

- يحتوي عدد كبير من هذه العناوين على إشارات زمكانية/لا زمكانية. جزء منها يصرح بأسماء مكان معينة على الخارطة الفلسطينية خصوصاً في دواوين ما قبل الخروج من إسرائيل: **عصافير بلا أجنحة، أوراق الزيتون، عاشق من فلسطين، آخر الليل، العصافير تموت في الجليل، حبيبتي تنهض من نومها**.
- التلاحم والمركزية الموجودان في عنوان **عصافير بلا أجنحة** و**أوراق الزيتون** تقابلهما الثنائية في خمسة من عناوين الدواوين، والتي تضع بؤرة التركيز على ذات مقابل موضوع، وهي تشير إلى العلاقة بينهما، القائمة على مفهوم العشق والحب: عاشق مقابل فلسطين في **عاشق من فلسطين**، عصافير مقابل الجليل في **العصافير تموت في الجليل** ، أنا مقابل حبيبتي في **حبيبتي تنهض من نومها**، العاشق مقابل صورتها في **تلك صورتها وهذا انتحار العاشق**، أنا مقابل أنت في **أحبك أو لا أحبك**. بروز الذات على شكل العصفور أو المحب، يعكس الذات التي تصبو إلى الحرية رغم عدم بلوغها إياها، وتعكس علاقة الحب التي تبنيها مع الوطن. كما أن "أنا" المتكلم يبرز حاضرًا مرتين فقط لكنه متصل بفعل أو اسم الحب: "حبيبتي" في **حبيبتي تنهض من نومها** و"أحبك" في **أحبك أو لا أحبك**.
- من الملاحظ أن عناوين القصائد في هذه المرحلة في كل مجمل الدواوين يبرز فيها ضمير المتكلم فقط إحدى عشرة (11) مرة، ويأتي منفصلاً مرة واحدة في ديوان **حبيبتي تنهض من نومها** (1970) في عنوان قصيدة "أنا آت إلى ظل عينيك".[1] هذه القصيدة نفسها هي واحدة من ثلاث قصائد فقط في هذه المرحلة التي أُخذت كلمات عنوانها من السطر الأول في القصيدة: قصيدة "جندي يحلم بالزنابق البيضاء" من ديوان **آخر الليل** (1967) وقصيدة "مطر ناعم في خريف بعيد" من ديوان **العصافير تموت في الجليل (**1969**)** وفيها أخذ العنوان حرفياً من السطر الأوّل.

[1] درويش 1996، ج1، ص 324.

يصعب في هذه الدراسة للتطرق إلى كل الدواوين في كل مرحلة، لذلك اخترنا من هذه المرحلة قصيدتين من ديوانين مختلفين. سنقوم بقراءتهما بتوسع في هذا القسم من الفصل، والتعامل مع الديوانين على ضوء القصائد المختارة.

### 3.1 قراءات تطبيقيّة: ديوان أوراق الزيتون (1964)

#### 1.3.1. الديوان: استقراء الفضاء التدويني والنصوص الموازية

فيما يلي ملاحظات حول عناوين القصائد وعنوان الديوان من خلال قراءة استكشافيّة للديوان:

- **لغويًا**: يحتوي الديوان على ستة وعشرين (26) عنوانًا، تمتاز عناوين هذا الديوان باسميتها، فيما عدا وجود عنوان واحد يبدأ بفعل ماضٍ وهو ما يعتبر كالاسم من حيث الثبات، وعنوان آخر عبارة عن علامة استفهام "؟". هذه الكثافة الاسمية في العنونة تشير إلى الثبات. تتوزع العناوين الاسمية على الشكل التالي: عشرة (10) عناوين منها على شكل اسم مفرد، تسعة (9) على شكل جملة اسمية في حين أن خمسة (5) منها على شكل شبه جملة (أربعة 4 منها تبدأ بـ "عن").
- **دلاليًا**: يمتاز عنوان الديوان باسميته باعتباره تركيبًا اسميًا مقطوعًا يحتوي على اسمين ثانيهما معرفة، مما يبلور رابط الإضافة التخصيصية بينهما، بالإضافة إلى صيغة الجمع في الاسمين (أوراق، الزيتون). مما يعزز مفهوم التلاحم بين المجموعة (أوراق) والانتماء (الزيتون). من هنا نستطيع القول إن العنوان منذ البداية يؤسس في ذهن المتلقي خطاباً جمعياً ينسحب على كل قراءته للديوان. لاسيّما وأن الديوان لا يحتوي على نص يحمل نفس العنوان، فيأتي عنوان الديوان مرتبطًا بعلاقة قوية بكل النصوص من حيث الموضوع، ويأتي رمز "أوراق الزيتون" رمزًا لشكل الحياة التي يستعرضها الشاعر في القصائد المختلفة من الديوان.
- **أصناف العناوين**: نجد بين العناوين عنوانًا إشاريًا واحدا هو "؟". أربعة من العناوين يمكن القول عنها إنها محتوية على إشارات ريماتية، كذلك نجد عنوانًا يمزج بين

الريماتية والثيماتية "رسالة من المنفى". أما بقية العناوين فهي عناوين ثيماتية دلالية من النوع المجمل الاختصاري أو المشدد أو المبئر أو المحيط، حيث تطرح في العنوان فكرة النص الأساسية أو أحد عناصره البارزة.

- **التوجه والخطاب:** يفتتح الديوان عنوان القصيدة الأولى "إلى قارئ"[1] مما يشير إلى توجه الشاعر للقارئ ونوع العلاقة التي يبنيها معه. علاقة تتّسم بالخطابيّة والتوجه المباشرين، مما يشير إلى أن الديوان برمته يستدعي هذه العلاقة بشكل مكثّف ويورّط القارئ أو يوجهه في التعامل مع النصوص وربما يحدّه في قراءته لها.
- يمكن القول إن العناوين تتصل بالبداية والنهاية في النص عبر علاقة المفردات التي تصبّ في نفس المعنى أو الثيمة. ويتميّز الاستهلال في النص بإحاطته بطاقات النص الأساسية. ونجد أن العلاقة بين العنوان والاستهلال مكشوفة لأنها تتصل به مباشرة عبر المفردات التي تدور في نفس الفلك الموضوعي.
- في هذا الديوان لا توجد عناوين مأخوذة من السطر الأول.

### 2.3.1 قراءة في قصيدة "بطاقة هويّة" من ديوان أوراق الزيتون، (1964)

#### أ. ما قبل القراءة: العنوان

#### أ.1. ملاحظات حول التركيب

العنوان اسميّ ولا يحتوي على فعل، ويتكوّن من نكرتين على صيغة الإضافة مما يجعلها إضافة معنويّة للتخصيص وليس للتعريف. تركيب العنوان ناقص، حيث يمكن اعتبار المضاف مبتدأ بانعدام وجود خبر يتمم التركيب، مثلاً: "بطاقة هوية واضحة/ مشوشة". أو يمكننا اعتبار التركيب خبرًا لمبتدأ تقديره اسم الإشارة هذه/تلك. على الرغم من بساطة التركيب، إلاّ أننا نرى رابطًا بين شكل التركيب ودلالته. فإذا كان التركيب مقدرًا على النحو التالي: "هذه/تلك بطاقة هويّة" فإنه يدعم أكثر الإشارة إلى شيء واضح ومحدد، وبالتالي هوية محددة وثابتة. أما إذا كان المضاف مبتدأ، فقد يضيف الخبر المزيد من المعلومات

[1] درويش 1996، ص 7.

التي قد تفيد معنى الحسم أو معنى الإرباك لمعنى كلمة هوية. مثلاً: "بطاقة هوية مربكة/مفتعلة/واضحة/ثابتة/متغيّرة". لأنه مقطوع وكونه عنوانًا اسميًّا، فهو يعطي إيحاء بالثبات والحسم والحياد، بمعنى أنه لا يحتوي على موقف أو مشاعر، فهو لا يحتوي على صفات رغم كون الجملة اسمية. كذلك عدم احتوائه على فعل يؤكد على عدم التغيير. إضافة إلى أن استخدام إضافة التخصيص وليس التعريف، يشير إلى عموميّة ما.

**أ.2. دلالات العنوان**

كلمة **"بطاقة"** توحي بالتلخيص/الإيجاز، بالتصنيف، بالتعريف، بالتفاصيل/العناوين العريضة. أما كلمة **"هوية"** فتعني الشرط أو الخاصية لكون الشيء أو الشخص محددًا، وتعني الشخصية الفردية والوجود الشخصي. التركيب "بطاقة هوية" يشير بالمعنى الحقيقي، لا المجازي، إلى بطاقة المواطنة التي تحمل التفاصيل الأساسيّة الشخصية مثل: الاسم، الجنس، العمر، الدين، القوميّة، الجنسيّة والإقامة، إضافة إلى البطاقة العائلية وتفاصيل ثانوية أخرى. لكن دلالات كلمة "هوية" بدون علاقة بالتركيب تثير في ذهن القارئ العديد من التداعيات التي تصبّ في ذات الحقل الدلالي: الانتماء، الفرد، الجماعة، الآخر، الذات، الصراع، الوجود، الفردية. يُطرح مفهوم الهوية في سياقات أخرى كالهوية الوطنيّة، الهوية الشخصيّة، الهوية الجنسيّة، الهوية الشعريّة، الهوية الفنيّة، الخ. تجدر الإشارة إلى أن تكوين الهوية في سياقات كهذه قد يكون إشكاليًّا فهو ليس دائماً أمرًا تلقائياً بل قد يثير الجدل حوله. قد يكون هناك تضارب بين الهوية الرسمية وبين الهوية الوجدانية، قد تكون الهوية واضحة أو مركّبة أو متغيّرة بتغيّر السياق التاريخي والثقافي، وأحيانًا تكون إشكاليّة وغير واضحة التعريف. العنوان في شكله الحالي رغم اختزاله الشديد وبخله بالمعطيات فهو يوحي بالبساطة والحسم لكنه يثير المزيد من الأسئلة عند القارئ التي يتوقّع أن يجيب عنها النص: "بطاقة هوية" لمن؟ عن أي نوع "هوية" نتحدّث؟ هل "البطاقة" حقيقية أم مجازيّة؟.

### أ.3 عنوان القصيدة وعنوان الديوان

ذكرنا أعلاه أن الديوان لا يحتوي على قصيدة تحمل نفس عنوانه. لكننا نلاحظ تشابهاً بين العنوانين على عدّة مستويات: من حيث التركيب، باختلاف أن الإضافة في تركيب عنوان القصيدة يفيد التعريف وليس التخصيص. رغم أن مفردات عنوان الديوان هي بصيغة الجمع، مقابل عنوان القصيدة الذي يتألف من اسمين بصيغة المفرد، إلاّ أن التوازي والتقابل الدلاليّ بين مفردات العنوانين موجود. فكلمة **"أوراق"** قد تشير إلى أوراق الأشجار أو إلى أوراق الكتابة. أما **"الزيتون"** فهو نوع من الأشجار المثمرة تمتاز بطول عمرها واخضرارها، وبقاء أوراقها عليها مدّة طويلة في حين تسقط بقية الأوراق عن الأشجار الأخرى. يرتبط الزيتون بأرض فلسطين[1] ارتباطا ماديًّا ومعنويًّا، مما جعله رمزًا لها: رمزًا للصمود والبقاء والثبات، كذلك للمعيشة والرزق والعمل. رغم أن كلمة "أوراق" تشير إلى معنى السقوط، التفرّق والهشاشة أو معنى الكتابة/الفراغ، لكن إضافة كلمة "الزيتون" تحيلها إلى معنى الثبات، التجمّع، البقاء، الخضرة، العطاء، التجذّر، الاستمراريّة والحياة، وتمنحها ارتباط رمزيًا بفلسطين.

على هذا الأساس يمكننا أن نلاحظ رابطًا بين العنوانين من الناحية التركيب والتوازي الأفقيّ: أوراق= بطاقة، الزيتون= هويّة. فالأوراق والبطاقة ينتميان لذات الحقل الدلالي، بينما الزيتون والهوية ينتميان مجازيًا لحقل واحد أيضًا. الأوراق التي تنتمي لشجرة الزيتون تدور في ذات الفلك الدلالي مجازيًا كما الهوية التي تعني أيضا انتماء الفرد للجماعة أو انتماء الجماعة لشيء معيّن، كالوطن مثلاً.

---

[1] ذكر الزيتون في القرآن الكريم كشجرة مباركة سبع مرات. في لسان العرب يذكر أنه "تبقى كل زيتونة ثلاثة آلاف سنة وكل زيتونة بفلسطين من غرس أمم قبل الروم يقال لهم اليونانيون". راجع: ابن منظور 1988، ج6، ص 122.

**أ.4 العنوان وعناوين القصائد في الديوان**

يشبه عنوان النص بقية العناوين من حيث كونه اسمياً وثيماتياً. كما ذكرنا أعلاه فمن ناحية الشكل، كل عناوين الديوان اسمية سوى عنوان واحد. ومعظم العناوين ثيماتية ما عدا أربعة عناوين من أصل ستة وعشرين.

**ب. القراءة الاستكشافيّة**

- يتركب النص كاملاً من خمسة مقاطع تفصل بينها إشارة نجمة (*)، أقصرها المقطع الأول. الملاحظ أن المقاطع كلها تبدأ بالجملة الفعليّة "سجل! أنا عربي" بحيث تشكّل لازمة للقصيدة، هذه اللازمة مرتبطة نحوياً بما بعدها بعلاقة عطف. معنى ذلك أنه في كل مقطع يشير إلى جانب مختلف من عروبته. ثلاثة من هذه المقاطع تنتهي بجملة الاستفهام "هل تغضب؟". المقطعان الثالث والخامس لا ينتهيان بذات الاستفهام، لكنهما يحملان مفردة "الغضب" بصياغة أخرى. بسبب تقسيم النص إلى مقاطع فسنقوم بقراءة كل مقطع وتحديد الفكرة/ الأفكار الأساسيّة فيه، ثم محاولة بناء فكرة واحدة مجمِلة للنص.
- إذا تتبّعنا المفردات التي تتبع للعنوان نجدها كثيرة جدًا. لكن علاقتها مباشرة مع العنوان "بطاقة هوية": جزء منها مفردات مثل: بطاقتي، أطفالي، عربي. وجزء منها يدلّ على صفات أو سلوكيات، على سبيل المثال لا الحصر: "لا أتوسل الصدقات من بابك"، "صبور في بلاد كل ما فيها يعيش بفورة الغضب".
- الكثير من المعاني والمفردات تتصل بعنوان الديوان **أوراق الزيتون** وأيضاً بشكل مباشر، على سبيل المثال لا الحصر: "جذوري قبل ميلاد الزمان رست"، "وقبل السرو والزيتون"، "من أسرة المحراث"، "جدي كان فلاحاً"، "كروم أجدادي"، "سجل برأس الصفحة الأولى".
- المقاطع كلها مبنية بشكل متشابه من حيث المواضيع: خطاب الآخر، تعريف الذات، تعريف الذات من خلال الآخر، مشاعر الغضب.

**جـ. القراءة المكثّفة**

**جـ.1. تحديد البداية**

عملية تحديد نهاية البداية هي إشكالية في هذا النوع من الاستهلال فالجملة الأولى "سجّل" يمكن فصلها عن بقية الجمل، لكن الجملة الثانية "أنا عربي" متعلّقة بها على أساس أنها في محل نصب مفعول به. فيمكن اعتبار الجملة الأولى الاستهلالية "سجّل! أنا عربي" كجملة أولى تامّة، في حين أن الجمل التي تليها معطوفة عليها. كذلك جملة "فهل تغضب" لا يمكن فهمها إلا بحسب ما قبلها. لذلك نرى أن نعالج المقطع الأول كلّه باعتباره بداية النص في حين يكون السطر الأول هو مركز الاستهلال، أي الجملة الفعلية "سجل!". فقد أفرد لها الشاعر سطرًا كاملاً، وقد كان بالإمكان أن يضيف عليه، لكنه اختار أن يخصص الحيز الأول لهذه الجملة. أضف إلى ذلك أننا سجلنا في قراءتنا الاستكشافية السابقة أن القصيدة تعتمد على المقاطع التي تتكون بين (11-19) سطرًا في حين يشذّ المقطع الأول بقصره واحتوائه على ستة أسطر، كلها مرتبطة بعلاقات نحوية دنيا عبر العطف، يعني ذلك أن المؤلف بوعي منه يطرح المقطع الأول كذي طبيعة ووظيفة تختلف عن بقية المقاطع.

1. **سجل!**
2. **[أنا عربي**
3. **ورقم بطاقتي خمسون ألفْ**
4. **وأطفالي ثمانيةٌ**
5. **وتاسعهم. سيأتي بعد صيفْ!**
6. **فهل تغضب؟]**

- **السطر الأوّل**

**1. سجّل!**

نلاحظ أن السطر الأوّل يتركب من جملة فعلية على صيغة الأمر مما يطرح وجود برسونا

ومخاطب بصيغة المذكّر. اللافت أن الشاعر يفرد لهذا الفعل سطرًا كاملا في حين يختمه بعلامة تعجّب. مما يؤكد على عملية الأمر وليس الطلب، والتأكيد على مضمون الفعل أي عملية التسجيل نفسها. الجملة الفعلية تركز على ثلاثة محاور:

(1) **الخطاب**: يتمّ عن طريق صيغة الأمر، خصوصاً استعمال فعل التسجيل الذي يدلّ على نوع من التثبيت والترسيخ والتأكيد. التسجيل عمليّة ترتبط باللغة، وترتبط بالعنوان مباشرة فتفاصيل الهوية تُسجّل. يوحي هذا الفعل بالقوّة لأنه يحمل معنى الحقيقة والتأكد. كذلك فإن فعل الأمر يحتاج لطرفين آمر ومأمور. مما يشير إلى تلقٍ ما، يتمّ في ظروف يفرضها الآمر.

(2) **المخاطب**: هو المسجِّل الذي يحمل سلطة التسجيل، لكنه يظهر هنا كذات متلقية للأمر. فعل الأمر وعلامة التعجب في آخره يفقدان المخاطب تلك القوة، لأن التسجيل يصبح فعل أمر خارجياً وليس فعلاً طوعياً.

(3) **البرسونا- "أنا" المتكلّم**: هو الطرف "الآمر" وهذه الصياغة الأسلوبية تجعله طرفاً متحركًا في النص، وفاعلاً منذ اللحظة/ الكلمة الأولى. العلاقة التي يؤسسها المتكلّم هي مع مخاطبه المحدد وليس مع القارئ.

إذا ربطنا العنوان بالسطر الأوّل نجد أنهما يؤكدان الجانب المادي من "الهوية"، ويوحيان بالثبات وبالتأكد.

- **سياق السطر الأول**

**"أنا عربي"**: هذه الجملة الاسمية التي تقع كمفعول به لفعل الأمر السابق. يُخصَّص لها سطر منفرد، وهي تؤكد على صوت المتكلّم وتخبر عنه بواسطة قوميته. إذن القومية هي مركز الهوية. الجمل الثلاث التالية التي تظهر على شكل جمل اسمية معطوفة على الجملة السابقة، محورها الأنا، لكنها تركّز على تفاصيل عادية حول المتكلّم: رقم بطاقته، عدد أطفاله وحتى أن الجملة الرابعة تثير نوعاً من التفاؤل لقدوم منتظر لطفل. لكن ربط هذه الجمل بالجملة "أنا عربي" تضفي عليها نوعاً من التحديد، ولا تعود تفاصيل عادية

للتسجيل. كما يبدو كون المتكلم عربياً، بإضافة كل هذه التفاصيل (التي قد تندرج الآن ضمن كونه عربياً نموذجيّا بعائلة كبيرة) هو ما يثير غضب المخاطَب (الطرف المُسجِّل) حسب "أنا" المتكلم. كما أشرنا سابقاً فإن الضمير "أنا" يُخبر عنه بالخبر "عربي" أي أن تعريف الأنا يتمّ بواسطة "عربي"، وبقية التفاصيل هي متمّمة كونها معطوفة على الخبر. أي تقديم الانتماء القومي على كل تلك التفاصيل يؤكد على أولويته حتى على التفاصيل الشخصية الإنسانية.

الجملة الأخيرة في المقطع المتصلة بالجمل السابقة عن طريق الفاء "**فهل تغضب؟**"، كالجملة الأولى يفرد لها الشاعر سطرًا وينهيها بعلامة استفهام، ليؤكد على عملية الاستفهام وعلى فعل الغضب، المتصل بدلالة سياق ما سبق لاتصاله به لغوياً بواسطة الفاء. يمكن فهم الاستفهام عن الغضب بمستويين: الحرص على مشاعر الآخر وعندها يكون الاستفهام حقيقياً، أو في حال أن الاستفهام هدفه استفزاز الآخر، وعندها يكون الاستفهام بلاغياً إنكارياً وهو ما يحدث هنا. نلاحظ أعلاه تركيزًا كبيرًا من قبل المتكلّم على عملية الخطاب، ونلاحظ وجود صبغة خاصة للخطاب. فالمتكلم يأمر المخاطب أن يسجّل، وفي نفس الوقت يسأله إن كان ذلك يغضبه. فهل معنى ذلك أنه يخاف من غضبه أو يخشى أن يتسبب له بالغضب؟ إذا كان كذلك فسيكون السؤال حقيقياً ويحتاج المتكلم لإجابة عليه من قبل المخاطَب. لكن إذا كان ذلك الاستفهام غير حقيقي فهو على الأرجح يحفّزه على الغضب. لأن التركيز على عملية الأمر/التسجيل يُقصد بها استفزاز المخاطب، فهو يعرف أن ذلك يثير غضبه وسيكون سؤاله في هذه الحالة مجازياً. لكن ما الذي قد يثير المخاطب برأي المتكلم ليصل إلى الشعور بالغضب: هل هي عملية أمر التسجيل أم فحوى هذه العملية؟ للإجابة يمكن إعادة كتابة المقطع الأول على الشكل التالي في محاولة لفهم بؤرة ثقل الخطاب في المقطع:

**سجّل!**

**أنا عربي** [..] [نبقيها للعلاقة النحوية المباشرة بين الجملتين (المفعولية)، بينما الجمل الأخرى نحذفها للعلاقة النحوية الأدنى (العطف)]

**فهل تغضب؟**

الإجابة تبدو واضحة "أنا عربي" الممتزجة بالأمر هي المفتاح الذي يستفز "أنا" المتكلّم عبره مخاطبه، لكن هذا الغضب يعود إلى البرسونا، لأن ما نسمعه هو صوت البرسونا الذي لا يمكّننا من رؤية الآخر واستجاباته بشكل موضوعي.

**يمكننا القول إن الاستهلال يحمل ثلاثة محاور أساسية، سنطلق على كل منها اسم "طاقة" هذه الطاقة تتفاعل خلال جسد النص لتأخذ شكلاً ما في النص والإنهاء والخاتمة (كون الطاقة لا تموت أو تنتهي بل تتحوّل). في هذه البداية ثلاث طاقات:**

**1) طاقة الأنا**: الأنا القومية تسبق الأنا الشخصيّة: الانتماء القومي الجماعي الممتزج بالتفاصيل والتراكمات الإنسانية.

**2) طاقة الأنا والعلاقة بالآخر**: الخطاب يعزز وجود الآخر والارتباط ليس سرديًّا بل تفاعلياً، أي من نتاج امتزاج الأنا بالآخر يتولد القول الشعري في النص لكنه امتزاج يفرض شروطه المتكلّم الذي يحرّك أفعال النص.

**3) طاقة الخطاب: الشعور والنبر المتولد من الاحتكاك بالآخر في النص**: "سجل!"، "هل تغضب؟": الغضب، الاستفزاز، التحدي.

- **البداية والعنوان**

**(1) العنوان يوجز الموضوع المطروح في البداية:** إذا أردنا أن نلخّص الفكرة المركزيّة من خلال قراءتنا للبداية سنجد أن "تفاصيل مُستفِزّة" هو فكرة المقطع. إذا قارنّا ذلك بالعنوان "بطاقة هويّة" نجده قريباً جدًا ولكن الفرق أن العنوان لا يوحي بأية صفة أو شعور. أمّا البداية على ضوء القراءة السابقة فهي مشحونة بمشاعر يمكن أن نميّز من بينها الغضب والاستفزاز.

**(2) العلاقة اللغوية علاقة مفردات مباشرة:** نلحظ اتصالاً واضحاً من ناحية قاموس المفردات بين العنوان والبداية. فمفردات الجملة "رقم بطاقتي خمسون ألف"، "عربي"، "أطفالي ثمانية"، تتعلّق مباشرة بكلمة "بطاقة" وكلمة "عربي" تتعلق مباشرة بكلمة "هويّة".

أما وجود "سجّل!" و"هل تغضب؟" فهو ما لا يحتويه العنوان، وهذا ما ذكرناه سابقاً في حديثنا عن العنوان أنه يبدو محايدًا شعورياً. إضافة إلى ذلك يمكننا أن نربط بين عنوان الديوان **أوراق الزيتون** في هذه الحالة وبداية النص. الزيتون في هذا السياق الذي يرمز لأرض فلسطين و"أنا عربي"، يشيران إلى الانتماء المادي والمباشر. في نفس الوقت، فإن الثبات والقوة التي يوحي بهما عنوان الديوان نجدهما في أسلوب الخطاب الذي شرحناه سابقاً.

- **المقطع الثاني**

1. **سجّل!**
2. **أنا عربي**
3. **وأعمل مع رفاق الكدح في محجرْ**
4. **وأطفالي ثمانيةٌ**
5. **أسلُّ لهم رغيف الخبزِ،**
6. **والأثوابَ والدفترْ**
7. **من الصخرِ. .**
8. **ولا أتوسّلُ الصّدقاتِ من بابِكْ**
9. **ولا أصغرْ**
10. **أمام باب أعتابك**
11. **فهل تغضب؟**

يبدو المقطع كبنية مغلقة تشبه بنية البداية. التركيز على ضمير المتكلّم والمخاطب يشكل صراعاً داخل المقطع، ويُبرز العلاقة المتوترة القائمة بينهما، وشعور الغضب المركزي. تكرار الاستهلال في أول المقطع يعطيه صيغة التصريح عالي النبر الذي يرفع مستوى التحدي، بالإضافة إلى تلك الفكرة فإننا نرى فكرتين أساسيتين متقابلتين مرتبطتين بكونه عربياً:

**(1)** الأسطر (3-7): يشير المتكلم إلى **المعاناة الخاصة** وصعوبة حياته المعيشة، والمعاناة الجسديّة للحصول على أساسيات الحياة له ولأطفاله. نلاحظ المزج والمزاوجة بين مفردات إيجابية وسلبية لرسم الصورة: أعمل/ أسلّ، رفاق الكدح، الأثواب والدفتر/من الصخر.

**(2)** الأسطر (8-10) **شعور الاعتزاز بالذات عند ظهور الآخر في الصورة** "لا أتوسل"، و"لا أصغر" مقابل الآخر الذي لا يعيش ذات المعاناة "بلاط أعتابك". استخدام النفي يشير إلى أن موقف الاعتزاز يبرز خصوصاً عندما يظهر الآخر في الصورة، أي ليس هناك حاجة لإظهار ذلك الموقف لو لم يكن الآخر متواجدًا.

**(3) رفع مستوى التحدّي** لأن الاستفهام "هل تغضب؟" مرتبط بالفكرة الثانية فكأنه يقول: هل تغضب من اعتزازي بذاتي أمامك؟

- **المقطع الثالث**

1. **سجّل!**
2. **أنا عربي**
3. **أنا اسم بلا لقبِ**
4. **صبور في بلادٍ كلُّ ما فيها**
5. **يعيش بفورةِ الغضب**
6. **جذوري..**
7. **قبل ميلاد الزمان رستْ**
8. **وقبل السرو والزيتونْ**
9. **. . وقبل ترعرع العشبِ**
10. **أبي .. من أسرة المحراث**
11. **لا من سادة نُجُبِ**
12. **وجدي كان فلاّحًا**
13. **بلا حسبٍ ولا نسبِ!**

**14. يعلّمني شموخ الشمس قبل قراءة الكتبِ**

**15. وبيتي، كوخُ ناطورٍ**

**16. من الأعوادِ والقصبِ**

**17. فهل ترضيك منزلتي؟**

**18. أنا اسمٌ بلا لقبِ!**

ابتداء المقطع بذات الاستهلال هو إشارة إلى استمرار الخطاب المباشر، والتأكيد على نفس الصيغة التي لم تضعف حدّتها. في الوقت نفسه، هذا النوع من الاستهلال الخطابي يشير إلى انعدام الحواريّة في النص، فهو خطاب من طرف واحد يطغى على القول الشعري. ويمكننا أن نسجل في المقطع ما يلي من أفكار:

**(1) التجرّد من الألقاب**: الفكرة تتكرر في السطر (3)، وتترسخ في الأسطر (10-13، 15-16). يفسّر هذا التجرد بثلاثة أسباب: المستوى المادي "وبيتي كوخ ناطور من الأعواد"، المستوى الثقافي "لا من سادة نجب"، المستوى الطبقي الاجتماعي ("من أسرة المحراث"، "بلا حسب. بلا نسب"). لكن هذا التجرّد من الألقاب يأتي مقترناً بثلاث أفكار مقابلة، تجعل من التجرد من الألقاب أمرًا إيجابياً بالنسبة للمتكلّم: **الصبر على الوضع الذي يثير الغضب**: الأسطر (5-4)، **التجذّر والانتماء للأرض بشكل أزلي**: الأسطر (6-9)، **الشموخ والاعتزاز بالذات:** السطر (14).

**(2) تصعيد حدّة التوتر بينه وبين الآخر** حين يوجه له استفهاماً إنكارياً: "فهل ترضيك منزلتي؟ أنا اسم بلا لقب". هذا الاستفهام يأتي على خلفية الفكرة السابقة أعلاه.

- **المقطع الرابع**

**1. سجل!**

**2. أنا عربي**

**3. ولون الشعر فحميٌّ**

**4. ولون العين بنيٌّ**

5. **وميزاتي:**
6. **على رأسي عقالٌ فوق كوفيّةْ**
7. **وكفي صلبةٌ كالصخر..**
8. **تخمش من يلامسها**
9. **وعنواني:**
10. **أنا من قرية عزلاء.. منسيّةْ**
11. **شوارعها بلا أسماء**
12. **وكل رجالها .. في الحقل والمحجرْ**
13. **فهل تغضب؟**

في هذا المقطع فكرتان مرتبطتان باللازمة "أنا عربي":

(1) وصف شكل المتكلم الخارجي: الأسطر (3-8) حيث التأكيد على شكله العربي التقليدي المرتبط بقدرته على الدفاع عن نفسه "تخمش من يلامسها". نلاحظ استخدام الجمل الاسمية في وصف الشكل وتدلّ على الثبات.

(2) البساطة والمعاناة التي يعيشها شعبه وتهميش العالم له: في الأسطر (9-12).

- **المقطع الخامس**

1. **سجل**
2. **أنا عربي**
3. **سلبت كروم أجدادي**
4. **وأرضاً كنتُ أفلحها**
5. **أنا وجميعُ أولادي**
6. **ولم تترك لنا. ولكل أحفادي**
7. **سوى هذي الصخورِ.**
8. **فهل ستأخذُها**

9. **حكومتكم . كما قيلا!؟**
10. **إذن!**
11. **سجّل .. برأس الصفحة الأولى**
12. **أنا لا أكره الناس**
13. **ولا أسطو على أحد**
14. **ولكني .. إذا ما جعتُ**
15. **آكل لحم مغتصبي**
16. **حذار.. حذار. من جوعي**
17. **ومن غضبي!!**

في هذا المقطع فكرة مرتبطة بفكرة "أنا عربي" الموجودة في اللازمة وهي **احتلال الآخر له وتصعيده لذلك الاحتلال**: سلب الآخر وحكومته كل أرضه وكرومه وأبقى الصخور له. تتضح في هذا القسم نوعية العلاقة بين المتكلم والمخاطب وهي علاقة احتلال من قبل المخاطَب. اللافت أن الجملتين الوحيدتين في النص كلّه اللتين يكون مركزهما الآخر هما في هذا المقطع، وهما جملتان فعليّتان فاعلهما المخاطب، وتحملان معنى سلبياً "سلبتَ" و"لم تترك لنا" مما يشير إلى علاقة الاحتلال. الجزء الثاني من المقطع يشكّل جواباً للقسم الأول بواسطة "إذن". استخدام النفي "لا أكره"، "لا أسطو" تشير استنادًا لقراءة الجزء السابق من المقطع إلى التعريض بالآخر، إضافة إلى ارتباط "مغتصبي" بالقسم الأول من المقطع "سلبت كروم أجدادي"، "ولم تترك لنا". إذا راجعنا الأفكار السابقة في النص نجد أنها تتأرجح وفق طاقتين أساسيتين منذ الاستهلال تصبّان في نهاية النص: بين محاولة "أنا" البروز طوال النص بشكل موضوعي دون "الآخر"، وبين وجود الآخر الذي يؤثر في الصورة الأولى ويغيّرها، مما يخلق الشعور الانفعالي الوحيد في النص وهو شعور الغضب. لكن الغلبة في النهاية هي لطغيان الصورة الثانية على الأولى. يمكن تتبع تصاعد ذلك الصراع طوال النص وفق التراكيب اللغوية، ويمكن أن نرى أن الجمل التي تُستخدم في رسم صورة

الأنا بمعزل عن الآخر هي جمل اسمية في الغالب (أربع عشرة مرة) ويستخدم الجملة الفعلية المضارعة المثبتة مرتين. في حين تتعقّد تلك الجمل التي يستخدمها لرسم صورته في المقطع الأخير إلى جمل فعلية منفيّة (مرتين) مدمجة بأسلوب الاستدراك والشرط (مرّة) وتتميّز أنها تتصل بالآخر "مغتصبي". يستخدم في الخطاب المباشر صيغة الأمر (ستّ مرات) والسؤال (ثلاث مرّات) والتحذير (مرّة).

**ج.2. تحديد النهاية والسطر الأخير**

1. **إذن!**
2. **سجّل .. برأس الصفحة الأولى**
3. **أنا لا أكره الناس**
4. **ولا أسطو على أحد**
5. **ولكني .. إذا ما جعتُ**
6. **آكل لحم مغتصبي**
7. **حذار.. حذار. من جوعي**
8. **ومن غضبي!!**

لقد أوضحنا في الفصل النظري السابق أن النهاية ليست الخاتمة، فالنهاية في هذا النص هي الجملة الأخيرة المتشكّلة من السطرين الأخيرين (السابع والثامن)، لكن الخاتمة الحقيقية للنص وهي ما أفضى به مجموع العلاقات في النص تحتاج لدراسة لتطور تلك العلاقات من خلال النص. (هذا ما سنتناوله في مرحلة القراءة التالية، عند تناول النص برمّته وعلاقته بالمركبات الثلاثة). سنحاول أولاً أن نربط الجملة الأخيرة في النص بعلاقات نحوية للجمل التي تسبقها فكلمة "إذن" وما يليها مرتبط بما قبلها فهي جواب لما قبلها، وكأنها مؤشر (trigger) للقارئ وليس فقط للمخاطب، بأن ما سيليها هو خلاصة كل ما سبقها، بكلمات أخرى فهي تشير إلى بداية النهاية، وهي مبنيّة على شكل جملتين مركبتين يربطهما الاستدراك بواسطة "لكنني" ويمكن رسم الترابط النحوي على الشكل التالي:

1. إذن سجّل برأس الصفحة الأولى (شبه الجملة متعلّق بالفعل لذلك لا يمكن الفصل/ في محل نصب مفعول فيه).
2. [..] (جملة اسمية خبرها جملة فعلية مضارعة منفية)
3. ولكني
4. [..] (جملة شرط وجوابه بلا نفي )
5. حذار حذار..

وإذا عزلنا الجملتين 2 و4 نجدهما مترابطتين عن طريق الاستدراك بـ"لكنني" على الشكل التالي:

2. أنا: لا أكره الناس/ ولا أعتدي على أحد
4. إذا ما جعت/ آكل لحم مغتصب

الجملة الموسومة بـ(2) مبتدأها أنا وخبرها جملة فعلية مضارعة منفيّة ومعطوف عليها بجملة مشابهة. وهذه الجملة الأولى مركزها "أنا"، الجملة (4) هي جملة شرطيّة مركزها أيضاً "أنا". وجود الاستدراك في هذه الحالة يعني نفي الجملة الأولى في حالة حدوث الجملة الشرطية الثانية. يمكننا القول إذن، إن هناك توترًا بين حالتين لأنا المتكلم: فالنفي في القسم الأول من الاستدراك يشير إلى حالته الراهنة التي لا يكره فيها أحدًا ولا يسطو على أحد أي أنه **شخص مسالم**. لكن جملة الشرط التي تلي الاستدراك تجعله شخصاً في غاية **الوحشية في الدفاع عن الوجود.** والمتكلم يحسم هذا التوتر لصالح الجملة الشرطية من خلال جملة التحذير الأخيرة في نهاية النص: "حذار حذار من جوعي ومن غضبي". إذا كانت "جوعي" تتصل مباشرة بفعل الشرط في الجملة السابقة "إذا ما جعت"، فبماذا تتصل "من غضبي" التي يفرد لها الشاعر السطر الأخير؟

**حذار.. حذار. من جوعي**

**ومن غضبي!!**

- **السطر الأخير**

ينتهي النص بالتركيز التام على "غضبي" وعلامتي التعجب في النهاية. يظهر الغضب مرتبطاً بضمير المتكلم هذه المرّة. هذا التفجر في السطر النهائي للنص لمفردة الغضب، كان جليّاً خلال كل المقاطع السابقة: في جملة الاستفهام "هل تغضب؟"، وفي تكرار مفردة الغضب أربع مرات في النص. أنا المتكلّم الغاضب في النص ومحاولته لإسقاط[1] (projection) الغضب على المخاطب هو نوع من الآليات الدفاعية (self-defense mechanisms) التي يوظفها للتعامل مع الصراع القائم في النص بين الأنا وذاته وبين الأنا والآخر. كأن المتكلّم يحاول استبدال المواقع عبر استبدال المشاعر. السياق الذي يوضع به الغضب ابتداء من السطر قبل الأخير هو سياق تحذيري. "من جوعي" تحمل كل معاني المعاناة التي يستعرضها "أنا" المتكلّم في المقاطع المختلفة: فهو الجوع المادي والمعنوي الذي يعيشه بسبب الآخر في النص. الحرمان الذي سطّره المتكلّم والذي أُظهر الآخر كمسبب مباشر فيه، أفرز الغضب في النهاية. الحرمان المادي والثقافي والمكاني، والحق الإنساني جعلا من الغضب تراكمياً انفجر في الإنهاء. استخدام التحذير في النهاية هو محاولة لاستعادة السيطرة، تماماً كفعل الأمر الوارد في الاستهلال، هو أيضا إشارة لرسم حدود للآخر تدلل على حسم الصراع وفق شروط الأنا. مما يجعل النهاية مغلقة ومحسومة.

[1] ברמן 1990, עמ' 30-29.

**د. انفتاح القراءة**

**د.1. العنوان**

الأفكار السابقة في النص التي يمكن تصنيفها ضمن موضوع الهوية:

(1) المعاناة اليومية والبساطة إلى درجة الفقر في كل نواحي الحياة، مقابل الاعتزاز بالذات والانتماء، التجذّر والارتباط بالأصل والأرض.

(2) الاحتلال والدّفاع عن الوجود حتى بالقوة.

- **العنوان المبئّر والمحيط:**

تُؤطَّر الفكرتان أعلاه بالفعل **"سجّل!"** رمز التثبيت للفكرة الأولى والتحذير من الغضب التي تقفل الفكرة الثانية. هذا الإطار موجّه للمخاطب الذي يشكل جزءًا فعالاً في بناء هذه الهوية للمتكلّم. يمكن القول إن هناك موضوعين في النص: هوية المتكلم وصراعه مع الآخر. في هذه الحالة يمكن اعتبار العنوان مبئّرًا لأنه يشدد على موضوع "بطاقة هوية"، في حين لا يشير إلى موضوع الصراع مع الآخر الذي يُطرح في النص. تحديد نوع العنوان يعتمد كثيرًا على قراءتنا للنص والخلاصة التي نخرج بها منا النص، لذلك إذا اعتبرنا أن الصراع مع الآخر في النص يندرج ضمن موضوع الهوية، في هذه الحالة فإن "بطاقة هوية" هو الموضوع الرئيسي في النص، والأفكار: الشموخ، الاعتزاز، الصراع مع الآخر، التشديد على عملية تسجيل، إثبات الوجود، الغضب على الآخر لاحتلاله وتحذيره من الاستمرار في ذلك، كلّها لها علاقة بموضوع التعريف عن الذات لأن مجموع تلك الصراعات هو ما يشّكل بطاقة هوية المتكلم الحالية، فالعنوان في هذه الحالة يشير إلى موضوع النص لكنه لا يشير إلى الأفكار التي تشكّله. لذلك يمكن اعتباره عنوانا **محيطًا** لأنه يرتبط بالكثير من التفاصيل في النص بشكل مباشر.

- **العنوان وعناوين أخرى في الديوان**

عنوان القصيدة يركز على موضوعها الأساسي بشكل مباشر، كأنه يلمم كل أجزاء النص ويلحمها في مفهوم محدد ملموس. كأن النص قد أعيدت قراءته بعد كتابته لاستخلاص

مفهوم واحد مركزي ومحوري. الملاحظ أن العنوان يطرح قضية الهوية من جوانبها الأكثر مباشرة: الهوية القومية، وهو في تعالقاته مع النص يفتح علاقته على عدة صعد:

**(1) على مستوى المفردة**: نجد أن مفردات الهوية طاغية في النص ولا مجال لحصرها لكن علاقتها هي علاقة حقل دلالي مباشر موجود في الذاكرة الجماعية السوسيوثقافية. لا تستخدم الإحالة أو التناص أو حقل التداعيات الإحالي. فالعلاقة بين المفردات والعنوان هي علاقة مباشرة وواضحة.

**(2) مستوى العلاقة الإيجازية:** على مستوى العلاقة بالنص، نجد أن علاقة الإيجاز الثيماتي هي العلاقة السائدة. حيث نجد أربطة مضمونية مباشرة بين العنوان والنص، أما علاقة عنوان النص بعنوان الديوان فهي علاقة الرمز المباشر الذي يرتبط بالمرموز له، عبر الموروث الجماعي القومي الموجود في ذهن القارئ.

- **العنوان: مؤشر تاريخي سياسي**

هذا العنوان الذي يشبه اللافتة، يمكنه أن يمثل عبر علاقته بنصه نموذجاً للمأزق السياسي الاجتماعي للفلسطيني في الداخل الإسرائيلي في تلك الفترة التاريخية. فتصبح "بطاقة هوية" مؤشرًا واضحاً على أهمية موضوع "الهوية" وعلى الصراع الذي تعيشه بحيث تتصدر العناوين.

- **العنوان: علامة في بيوغرافيا المؤلف**

إذا عدنا إلى إشارات درويش البيوغرافية نجد أنه يذكر حادثة أصبح العنوان **إشارة إليها[1]" "**:

[1] يشير إلى ذلك في **الرسائل**: "ويوم هتفتُ بجلاد الهويّة: سجّل، أنا عربي! كنا ندافع عن البسيط وعن السؤال الأول: نكون أو لا نكون". راجع درويش والقاسم 1989، ص 151. كذلك راجع إشارته الواضحة للقصيدة في **ذاكرة للنسيان**: "لأول مرة يأذنون لنا بأن غادر حيفا، شريطة أن نعود في الليل، لنذهب إلى محطة الشرطة الواقعة على طرف الحديقة، حدقة البلدية، ليقول كل واحد على طريقته: سجل- أنا موجود. سجّل! إيقاع قديم أعرفه. سجل- أنا، أعرف هذا الصوت البالغ من العمر خمساً وعشرين سنة.

**د.2. البداية**

- **البداية الخطابية العاطفية: خطاب الغضب**: تمتاز بداية هذا النص بالخطابية الانفعالية المباشرة المشحونة بالعاطفة، ذات النبر العالي المباشر الذي يتّسم بالانفعالية. خصوصاً أن الاحتكاك بين البرسونا والآخر في النص عن طريق الخطاب يولّد خطاباً غاضباً، وينشئ علاقة البرسونا بالآخر من خلال هذا الصنف من الخطاب. بالتالي يحدد مسار الهوية في النص. حيث يؤكد على الهوية القومية كنقطة ينطلق منها ويعود إليها.
- **البداية تأويلية:** نص البداية مصغر عن النص (micro text)، ويحمل طاقات النص التي تنفجر في النهاية. كما أشرنا سابقا تحتوي بداية النص على عدة مسارات، تتطور وتتبلور داخل النص. لكن بذرتها الأساسية موجودة في البداية على صعيد الثيمة والخطاب والشعور.
- **البداية الإطار:** تلمح بداية النص حول كيفية انتهاء النص. إن البداية تتصل بسؤال عن غضب المخاطب، بينما في النهاية توجد إشارة واضحة عن غضب المتكلّم. يمكن القول الآن إن الاستفهام في بداية النص ما كان إلاّ نوعاً من الإسقاط الذي يقوم به المتكلم على المخاطب، فالغضب هو خاصّته، والاستفهام "هل تغضب؟" لم يكن استفهاماً حقيقياً، بل تطوّر خلال النص إلى أن وصل إلى صيغته الأخيرة "حذار من غضبي". يمكننا ملاحظة البناء المتشابه بين البداية والنهاية، كذلك المحتوى المضموني الذي يشير إلى تطور العناصر الكامنة في البداية وتصاعدها وتعقّدها، ويمكن أيضاً

---

يا للزمن الحي، يا للزمن الميت، يا للزمن الحي الخارج من الزمن الميت. سجل: أنا عربي، قلت ذلك لموظف قد يقود ابنه إحدى هذه الطارات. قلتُها باللغة العبرية لأستثيره. وحين قلتها باللغة العربية مسّ الجمهور العربي في الناصرة تيار كهربائي سري أفلت المكبوت من قمقمه. لم أفهم سرّ هذا الاكتشاف، كأنني نزعت الصاعق عن ساحة ملغومة ببارو الهوية، حتى صارت هذه الصرخة هي هويتي الشعرية التي لا تكتفي بأن تشير إليّ، بل تطاردني". راجع: درويش 1987، ص 218.

ملاحظة ذلك عن طريق تعقّد الجمل من ناحية مبنى التركيب النحوي على الشكل التالي:

| العنصر | البداية | النهاية |
|---|---|---|
| التوجه للآخر وطبيعة العلاقة | سجل! | إذن.. سجّل برأس الصفحة الأولى |
| التركيز على الهوية | أنا عربي | برأس الصفحة الأولى |
| تعريف الذات (الأنا) | أنا عربي<br>ورقم بطاقتي خمسون ألفْ<br>أطفالي ثمانية<br>وتاسعهم سيأتي بعد صيفْ | أنا لا أكره الناس ولا أسطو على أحد<br>ولكنني. إذا ما جعتُ<br>آكل لحم مغتصبي |
| الغضب وعلاقته بالآخر | فهل تغضب؟ | حذار. حذار. من جوعي<br>ومن غضبي!! |

**لائحة (1)**

يمكن أن نلاحظ انتقال المتكلم في التعريف عن ذاته من مفردات التبعية والأنا (أنا، أولادي، بطاقتي) بدون أفعال، إلى مفردات تتعلق بالآخر: (الناس، أحد، مغتصبي) وبأفعال سلبية (أكره، أسطو، جعت، آكل). على ضوء هذا يمكن القول إن هذه نهاية النص هي حاسمة ومقفلة. لأنها تحدد وبشكل واضح المواقف المطروحة في البداية. نلاحظ أن الطاقتين "طاقة أنا" وطاقة "أنا والآخر" لا تزالان تكوّنان بؤرة النهاية لكنهما تتعقّدان وتتصاعدان، ونلاحظ أن طاقة "الأنا" تتضاءل في حين تتصاعد طاقة "أنا والآخر"، فالتعريف عن الذات لم يعد موضوعياً بل صار مرتبطًا بالآخر خصوصاً باستخدام الأفعال.

**د.3. النهاية المغلقة**

يمكن أن نسجل مما سبق، أن البداية تحمل بذور الموضوع الرئيسي في النص، النص بأكمله عبارة عن تطوّر للطاقتين الكامنتين في البداية. بالإضافة إلى ذلك فإن البداية تمتاز ببساطة التركيب في حين أن النهاية تشكّل نموذجاً عن البداية، لكنها أكثر تعقيدًا من ناحية التركيب اللغوي، وأكثر توترًا من ناحية تصعيد الصراع الثيماتي. وفق هذا يمكن اعتبار نهاية النص **نهاية ذات دائرية جزئية على مستوى المفردات**، فهي تستدعي البداية عبر مفرداتها كما يتضح من اللائحة رقم (1). في نفس الوقت نعتبرها **نهاية خطابية انفعالية** تماماً كالبداية، وهذا ما فرضته البداية أسلوبياً عليها. مما جعلها **نهاية حاسمة ومغلقة** لأن عملية إسقاط الغضب كمخانيزم دفاعي في مواجهة الآخر تعني معاودة السيطرة وحسم النهاية بالنسبة للبرسونا ("أنا" المتكلّم).

**د.4. الخاتمة المفتوحة**

رغم أن نهاية النص مغلقة حيث يضع المتكلم شكلاً نهائياً لموقفه في النص ولهويته، لكن ذلك لا يحسم الصراع الموجود في النص. ذلك الصراع القائم بشكل متواز بين الآخر والبرسونا بغض النظر عن موقف البرسونا وخيارها في التعامل مع الصراع. معنى ذلك أن التحذير في نهاية النص يعني الصراع المتواصل، ووجود الغضب يعني عدم انتهائه، ويعني أن الأنا في حالة استنفار دائم والتقاط للخطر. في الحالتين يبدو الصراع غير محسوماً خارجياً، رغم أن البرسونا بإطلاقها التحذير تغلق وتحدد استراتيجية الدفاع والتعامل مع الآخر، لكنها لا تحسم الصراع القائم والذي استُعرض في النص كاملاً، بأبعاده الفردية والجماعية الإنسانية والسياسية القومية والأخلاقية، بل تفتحه لأن التحذير يعني فتح ملف المواجهة لأن ملف الصراع لا زال مفتوحاً، ويبدو الانفتاح على عدة مستويات في النص:

1) **الخطاب**: يبقى مفتوحاً ومصعّدًا، وترتفع حدّته من الأمر إلى التحذير، ويبقى باتجاه واحد أي لا يأخذ شكل الحوار.

2) **ثيمة الغضب**: تبقى عاملاً أساسيًّا ومتصاعدًا. تنتقل من الإسقاط والتلميح إلى التصريح بأن الغضب هو غضب البرسونا.

**د.5. مفهوم الهويّة**

**الأنا القومية الجماعية في حالة دفاع/ مواجهة مع الآخر**

- **قناع المواجهة وقناع الدفاع**

تتأرجح هوية البرسونا بين وجهين: هوية الإنسان، وهوية المحتل صاحب القضية؛ يظهر مفهوم الهوية عبر المركبات النصيّة التي نتتبعها وكأنه محدد سلفاً ومفهوم ضمناً أو تقليدي وذو تفاصيل مادية. حيث يبرز في العنوان من خلال "بطاقة هوية" مما يجعل معنى الهوية أقرب للمحسوس وللتفاصيل. يزداد هذا الاتجاه وضوحاً في بداية النص، حيث تأخذ التفاصيل المادية بزمام مسار تحديد الهوية. يضاف إليها مفهوم "الآخر" صاحب السلطة المواجه بالعاطفة وبالانفعال. في **بداية النص** تأخذ الهوية بعدين؛ أحدهما هوية بتفاصيل تعبّر عن الانتماء القومي والإنساني (أنا عربي، أطفالي ثمانية، رقم بطاقتي)، والأخرى مستمدة من العلاقة الإشكالية مع الآخر (سجّل، هل تغضب؟). يتمّ التركيز على ذلك في **نهاية النص** حيث تأخذ التفاصيل التي تختص بالصراع مع الآخر شكلَ التحذير، وتصبح هي الهوية الأساسية للبرسونا، إضافة إلى التأكيد على الهوية الإنسانية المسالمة والتي تبرز كأساس، أما الهوية التي تتولد من المواجهة مع الآخر فتبرز كاستثناء لطبيعة البرسونا.

- **الهوية الجماعية:**

رغم أن البرسونا بالمفرد لكن الصوت جماعي. يتعزز في بداية النص ونهايته الصوت الجماعي من خلال الرموز والإشارات للانتماء القومي، دون استخدام الصوت الجماعي صياغة ولفظًا. فتبرز الهوية الجماعية كأساس تنطلق منه الهوية الفردية والشخصية.

### 4.1 قراءات تطبيقيّة: ديوان حبيبتي تنهض من نومها (1970)

#### 1.4.1 الديوان: استقراء الفضاء التدويني والنصوص الموازية

في هذا الديوان سبعة عناوين كلّها اسمية، لكننا نلاحظ أن العناوين بدأت تطول في هذا الديوان، وتشكل جملاً أكثر تعقيدًا وصورًا أكثر ثراء، كإدخال النعت والمجاز. لكن تبدو العناوين في مجملها قريبة من روح السرد، إذا ما تعاملنا معها كنصوص مستقلة. فعنوان "الرجل ذو الظل الأخضر" كأنه يقف على رأس قصة خيالية للأطفال، كما أن "حبيبتي تنهض من نومها" تصلح كبداية لقصة أو مشهد، و"يوميات جرح فلسطيني" يدلّل على الالتصاق بالسردية اليوميّة. ينعكس ذلك على القصائد الداخلية، فطابع القصيدة السردية القصصية موجود في هذا الديوان بشكل مكثّف. هذه المشهدية التي يمتاز بها الديوان في العناوين، تنعكس في بعضها على البدايات التي لا تتخلى عن خطابيتها بشكل كامل. لكن العناوين تبقى في علاقتها مع النصوص ضمن علاقة الإجمال والإحاطة والاختصار.

#### 2.4.1 قراءة في قصيدة "جواز سفر" من ديوان حبيبتي تنهض من نومها (1970)

**أ. ما قبل القراءة: العنوان**

**أ.1. ملاحظات حول التركيب**

العنوان اسمي ولا يحتوي على فعل. يتكوّن من نكرتين على صيغة الإضافة المعنوية للتخصيص. يمكن القول إن التركيب ناقص، بحيث يمكن اعتبار المضاف مبتدأ بانعدام وجود خبر يتمم التركيب مثلاً: "جواز سفر مشوّش/واضح/ مجاز/ممنوع إلخ.". أو يمكن اعتبار التركيب خبرًا لمبتدأ تقديره اسم الإشارة هذا/ذلك.

**أ.2. الأسلوب اللغوي والعناصر الشعرية**

يمكن التعليق بـ"بسيط" على هذا النوع من العناوين، فهو لا يحمل معطيات تدلّ على موقف أو مشاعر أو زمكان. هذا الشكل من التركيب يحفز القارئ في اتجاه تخمين الموضوع المركزي من النص وليس في اتجاه تخمين موقف أو مشاعر أو حالة أو زمن. في نفس الوقت

يدلّ على الحسم، كأن الصوت الشعري يريد أن يشير العنوان إلى شيء معروف وواضح، أي محسوس. في نفس الوقت لا توجد إشارة نحوية إلى الصوت الشعري في العنوان، فيبدو كأن العنوان قد أُعطيَ من خارج النص لا من قِبل الصوت الشعري الداخلي له.

**أ.3. دلالات العنوان**

كلمة **"جواز"** تدلّ على تصريح، سماح، تأشيرة، انتقال، عبور، وتفتح باباً نقيضاً من الدلالات هو المنع وعدم العبور إلخ.. **"سفر"** تعزز المعاني السابقة الخاصة بالانتقال والعبور والمنفى والوطن. التركيب "**جواز سفر**" قد يشير إلى المعاني السابقة المجردة، كما أنه يشير إلى المعنى المادي الذي يدلّ على الشيء (موضوع). مما يضيف إليها معطيات أساسية يتألف منها جواز السفر الحقيقي: كالصورة الشمسية، وتفاصيل تختص بالهوية والانتماء أهمها الجنسيّة. جواز السفر قد يكون صالحاً أو غير صالح للتنقل وفق شروط. بقدر ما يشير التركيب إلى الانتقال والعبور، فهو يشير إلى الغربة والوطن في ذات الوقت، إلى الانتماء وعدم الانتماء. ينقل إلى القارئ عبر معناه المادي أجواء السفر والمطار والترتيبات والمعاملات. اللافت أن العنوان لا يدلّ على حامل جواز السفر أي المسافر، بل يركّز على الجواز نفسه، مما يشير إلى أنه الموضوع المركزي. ويلمّح إلى مفارقة أو يتحدث عن حالة أشمل وأعم تتجاوز الفردية. فما أهمية الحديث عن جواز السفر إن لم يكن يهدف للحديث عن حامله/حامليه؟ لذلك يمكننا التنبؤ حتى قبل قراءة النص أن عنوانه قد يكون من النوع الاختصاري، الذي يضع يده على الموضوع الأساسي للنص. في الوقت نفسه تبقى هذه التوقعات معزولة عن قراءة النص لأن النص قد يوظف مفهوم "جواز سفر" بشكل مغاير أي في سياق آخر، كاستعارة لحقل دلالي مختلف.

**أ.4. العنوان وعناوين أخرى/ عنوان الديوان**

يمتاز عنوان الديوان **حبيبتي تنهض من نومها** بأنه عنوان القصيدة الأولى في الديوان، التي تطرح مفهوم الوطن من خلال "**حبيبتي**". كذلك يمتاز العنوان بكونه عنواناً اسميّاً لكن الخبر فيه جملة فعلية، مما يشير إلى الحركة وإلى التغيير خصوصاً أن الفعل المستخدم هو

"تنهض" ومعناه يدلّ على الحركة والتغيير والنهضة والحياة من جديد. العنوان يدلّ على تجدد وعلى ثورة وتغيير بعد خمول وسبات. يشير العنوان إلى حالة، خصوصاً أن استخدام الفعل يتمّ في الزمن الحاضر مما يشدّد على مفهوم الحالة التي يرصدها العنوان، وكأنها حالة تتم رويدًا وبمراحل. في حين أن عزل العنوان عن سياق نص القصيدة التي يعنونها، وعزله عن التداعيات السياسية قد يوحي بمعنى رومانسي، وكأنه عنوان قصيدة موضوعها الغزل. في الحالتين فإن العنوان يحمل شحنة من التفاؤل في حدوث تغيير وتجدد وإعادة إلى الحياة. عنوان النص يرتبط بعنوان الديوان عبر السياق العام السياسيّ وعلى ضوء قراءة نص القصيدة. لكن لا يوجد رابط مباشر بين العنوانين دون قراءة النص. عنوان الديوان إشارة إلى استفاقة ونهضة جديدة، في حين أن "جواز سفر" هو إشارة للابتعاد والمغادرة وهو عملية مناقضة وغير مساندة للعملية الأولى، وربما من هنا يأتي الرابط.

**ب. القراءة الاستكشافيّة**

(1) نلاحظ أن النص قد فُصل إلى ثلاثة مقاطع بواسطة فاصل النجمة (*).

(2) كلّ مقطع ينتهي بعلامة تعجّب، مما يشير إلى حالة شعورية معيّنة ينتهي بها كلّ مقطع.

(3) المقطع الأول والمقطع الثاني يتضمنان عشرة أسطر، أما المقطع الثالث فيتكوّن من أحد عشر سطرًا. هذا التوازن في عدد الأسطر يشير إلى قصديّة في توزيع المضمون وصياغة الشكل. تشير المقطعية بالضرورة إلى وجود مستويات لموضوعات في النص أو تفرعات لموضوع واحد. تشير أيضاً إلى انقطاع في الجريان اللغوي والفكري أو الشعوري أو الزمني للنص. في نفس الوقت هناك انقطاع في التدفق اللغوي أو التوالد الاستعاري.

(4) من حيث المفردات نجد أن العنوان "جواز سفر" يتكرر ثلاث مرات في النص؛ مرة في كل مقطع، في الأسطر الأولى من المقطع أو في نهايته.

(5) من خلال تصفّح النص وتمشيطه، نجد مفردات وصورًا مختلفة تدور في ذات الحقل الدلالي الذي يستدعيه العنوان: "سائح"، "باب المطار البعيد"، "السجون"، "الحدود"، "المناديل التي لوّحت"، "أسقطوها"، "الاسم"، "الانتماء"، "جنسيتي".

**ج. القراءة المكثّفة**

**ج.1. تحديد البداية**

نلاحظ أن السطر الأول في هذه النص يحمل تضميناً مزدوجاً، ليس فقط على مستوى احتياج السطر الثاني له، بل على مستوى احتياجه هو أيضاً لما يليه. يرتبط السطر الأول بالسطر التالي بإشارة تتابع عبارة عن اسم موصول هو صفة لما قبله. هذا التتابع يجعل من القراءة في نهاية السطر الأول مندفعة نحو السطر الثاني بخلاف السطر الثالث والرابع، حيث لا تظهر علامات تتابع في نهاية الأسطر بل في بداية الأسطر، مما يجعل قراءة الأسطر التالية محكومة بما قبلها وليست مقررة سلفاً في السطر السابق. معنى ذلك أن الشاعر يريد أن تتمّ قراءة السطر الأول والثاني معاً. سنعتبر أن السطر الأول هو استهلال النص الفعليّ المركزي، والسطر الثاني ضروري لإتمام المعنى في حين أننا سنتعامل مع الأسطر الأربعة الأولى لارتباط الصورة الشعرية والمعنى الشعري ووجود رابط لغوي أدنى بين السطرين الثالث والرابع، وبين السطرين الأول والثاني على اعتبار أنها تشكّل السياق المتمّم للبداية.

1. **لم يعرفوني في الظلال التي**
2. **تمتص لوني في جواز السفر**
3. **وكان جرحي عندهم معرضا**
4. **لسائح يعشق جمع الصور**

- **السطر الأوّل**

**التركيب اللغوي والدلالة: الفعليّة المنفيّة والبرسونا السلبية**

تعتمد البداية على الجملة الفعلية المتعدّية المنفيّة. الابتداء بالفعل المنفي **"لم يعرفوني"** إشارة إلى الحركة المتوقفة في النص، إلى المنع وإلى توقف الجريان. نلاحظ أن المفعول به في الجملة الأولى ضمير متصل يعود إلى الأنا، كذلك في الجملة الثانية نجد أن المفعول به يرتبط بالأنا بعلاقة الإضافة، مما يعزز سلبية الأنا. نفي فعل المعرفة يدلّ على نكران

الوجود، مما يعني عدم التعرف على هوية البرسونا. في نفس الوقت تشكّل تشديدًا على أهمية الفاعل، وهو هنا بضمير الجمع الغائب، مما يشير إلى وجود ذوات/ذات أخرى تدور في فلك المتكلّم لكنها لا تعرفه، رغم معرفته لها الأمر الذي يشكّل مفارقة. "**في الظلال التي**" تشير إلى أجواء انعدام الضوء، العتمة وعدم الوضوح التي يقبع فيها المتكلّم، مما يسبب عدم المعرفة. انقطاع السطر الأول بهذا الشكل الذي يدل على وجود استمراريّة، يشير إلى أن النص يتّجه لمزيد من الإيضاح حول "الظلال"، لكن في نفس الوقت يريد أن يركّز ويبئر الحالة المقدَّمة في السطر، وهي في ثلاثة أركان محوريّة:

(1) **علاقة اللامعرفة:** الآخر/ون وعدم اعترافه/م بهوية البرسونا.

(2) **الظلال:** عدم الوضوح في هوية البرسونا في نظر الآخر، وهي المشكلة الأساسية في تواصل الأنا بالآخرين.

(3) **أنا المدرك لحالة اللامعرفة** : المعاناة التي يمكن قراءتها من خلال شعور الأنا بعدم تعرّف الآخر عليه.

يمكننا ربط هذا السطر بالعنوان بشكل أوليّ، فيتضح للقارئ أن المشكلة تكمن في "جواز السفر" وأن عدم الوضوح في هذا الجواز يشكل عقبة أمام البرسونا، مما يشلّ حركة البرسونا في استهلال النص وفي الواقع، فتظهر للقارئ عاجزة وغير قادرة على الحركة، ويبدو صوتها ملجوماً لاستهلالها بالنفي منذ البداية.

- **سياق السطر الأول**

في الجملة الثانية نجد أن المفعول به يرتبط بالأنا بعلاقة الإضافة، مما يعزز سلبيّة الأنا. خصوصاً أن الأفعال المستخدمة هي: "**لم يعرفوني**" و"**تمتصّ**" وهما فعلان في صيغ تدل على السلبيّة. **"تمتص لوني في جواز السفر"** تشير إلى أن اتجاه القراءة الأوليّ الذي ذكرناه سابقاً صحيح. فالظلال "**تمتص لوني**" أي تمتصّ المعالم الأساسية، فقدان اللون يعني العتمة وعدم الظهور، مما يفسر عدم معرفة الآخرين له. "**في جواز السفر**" تتيح للقارئ أن يتخيل صورة المتكلم وهو عالق في مطار ما، ولا يجاز له التنقل بسبب تفاصيل غير

واضحة المعالم في جواز سفره، ونرجح أن تكون تلك التفاصيل تخصّ جنسيّة البرسونا التي تشكّل عادة العائق الأول أمام السفر.

**"وكان جرحي عندهم معرضاً":** الواو تضعنا أمام تزامن صورتين معاً: الصورة في السطر السابق وصورة في هذا السطر. **"جرحي"** تدلّ على الحالة النفسية لأنا المتكلّم، وتدل على الألم الذي يعانيه بسبب ما حدث في السطرين السابقين. على القارئ أن يملأ هذه الفجوة، كأنه بصدد قراءة مشهد: فيبدو أن المتكلّم بقي عالقاً في المطار لا يستطيع السفر.[1] أصبح جرحه هذا مجرد معرض/مشهد بلا شعور مفتوح للعابرين: **"لسائح يعشق جمع الصور"**، فالمأساة التي يشعر بها المتكلم تبدو مجرد صورة، يلتقطها السائح كهواية وليس حقيقة جارحة تحتاج إلى حلّ.

- **سردية الخطاب القصصية**

الأسلوب المعتمد هو التقرير، أو بمعنى أصحّ سردية تعتمد على تقديم مشهد. لكن ما يكسر السردية هو الاستعارة في "الظلال التي تمتصّ لوني"، لتضيف إلى المشهد السردي صبغة شعرية. لا نجد مخاطباً واضحاً في الأسطر الأربعة الأولى، بل يبدو الخطاب مفتوحاً على القارئ تماماً، كأنه لا وجود لمخاطب محدد في النص. لهذا يتخذ الخطاب شكل السرد التقريري بصبغة قصصيّة. مما يخفف من نبرة الخطاب العالي.

---

[1] في **يوميات الحزن العادي** نطالع كلام درويش عن مسألة جواز السفر وإشكاليته بالنسبة للفلسطيني في إسرائيل. نلاحظ أن المفردات: "غموض" و"تعرّف" واردة في النص كما في القصيدة: "كان مصيرك يلح عليك بتحديده. وكانت هويتك الغامضة على الورق والساطعة في القلب، تطالبك بتحقيق الانسجام بينهما [..] تقول وثيقة السفر إنك غامض الجنسية. [..] وفي غرفة التوقيف التابعة للمطار، كنت تفكر بتهمة الغموض وتغرق في البحث عن البرهنة على هويتك. هؤلاء القادمون من الكتب القديمة لم أخذوا وطنك فقط، ولكنهم أخذوا وسائل انتمائك إلى العالم أيضاً. عندما حددوا مصائرهم كانوا يسقطون عن وجهك ملامح تعرّف العالم عليك". راجع درويش 1978، ص 9.

- **ازدواجية المشهد والمفارقة**

المفارقة بين الصورة الشعرية وصورة السائح، تجسيد للمأساة بالألوان والظلال. البداية تظهر التناقض الواضح في الصورتين المعروضتين. المشهد الذي يعيشه المتكلم والصورة التي يلتقطها السائح. المفارقة تبدو ساخرة ومؤلمة بين مصير المتكلم الذي يقبع في "الظلال" وقد فقد "لونه"، وبالتالي قدرته على الاجتياز والسفر، وبين ضوء باهر لمصور سائح يمنحه ضوءًا عابرًا لا يساعده في محنته، بل يزيد من ألمه لأنه يصبح "معرضاً" (جماد) وليس إنساناً ذا جرح يحتاج لحلّ حقيقي.

5. **لم يعرفوني، آه.. لا تتركي**
6. **كفي بلا شمس،**
7. **لأن الشجر**
8. **يعرفني.**
9. **تعرفني كل أغاني المطر**
10. **لا تتركيني شاحبا كالقمر!**

في السطر الخامس يظهر مُخاطَب لأول مرة بوضوح من خلال الإشارة اللغوية على صيغة الطلب "**لا تتركي**"، المُخاطَبة ذات أنثوية قد تكون المحبوبة/الأم/الوطن أو خليطًا من الذوات الثلاث. خصوصاً أن عنوان الديوان يتجلى أكثر هنا من خلال "حبيبتي". "آه" تؤكّد على الشعور السلبي المتولّد في بداية النص: الألم والغضب. المخاطبة تشكّل الصلة الوحيدة بين عالم "**لم يعرفوني**"، وبين عالم "**ي/تعرفني**" ويمكن إيضاح ذلك بالشكل التالي:

| لم يعرفوني | لا تتركي.. | لأن يعرفني/ تعرفني |
|---|---|---|
| | كفي بلا شمس | الشجر |
| | شاحباً كالقمر | كلّ أغاني المطر |

**لائحة (1)**

يمكن القول إن هذه المخاطبة هي صلة الوصل بين "أنا" المتكلّم وعالمه الذي يعرفه. حيث تمدّ الأنا بالضوء (شمس، شاحباً) الذي يمنح الحياة والهوية والوضوح المطلوب في جواز السفر. الذات المُخاطبة تتصل بالعناصر الطبيعية الأساسيّة للمكان (الشجر، أغاني المطر). الانسلاخ عن هذه الذات يولّد مشاعر القلق لدى المتكلّم لأنه بدونها سيفقد الاعتراف به ويصبح بلا لون "شاحباً".

- **المقطع الثاني**

**11. كلّ العصافير التي لاحقتْ**

**12. كفي على باب المطار البعيد**

**13. كل حقول القمح،**

**14. كل السجون.**

**15. كل القبور البيض**

**16. كل الحدود.**

**17. كل المناديل التي لوّحتْ**

**18. كل العيون**

**19. كانت معي، لكنهم**

**20. قد أسقطوها من جواز السفر!**

*

في هذا المقطع يمكن رؤية جملة واحدة أساسيّة، ويمكن إعادة تشكيل الجملة الموجزة بهذا الشكل:

{كلّ [..] التي لاحقت كفيّ على باب المطار البعيد/كلّ [..] كانت معي، لكنهم أسقطوها من جواز السفر}

هكذا يمكننا أن نرى بوضوح أن "**باب المطار البعيد**" هو المكان الذي تنحصر فيه مشكلة الأنا. ما قبله واضح ومعروف، لكن في باب المطار يفقد المتكلّم كل عناصر جواز السفر لأنهم

"**أسقطوها**"، وهو يواجه الآن وحيدًا حاجزًا لا يعترف بكل ما كان معه: العصافير، حقول القمح، السجون، القبور البيض، الحدود، المناديل التي لوّحت، العيون. جواز السفر الرسمي للعبور لا يعترف بكل التجارب المعيشة والعناصر التي تركّب وتشكّل انتماء الفرد. هذا لا يحلّ مشكلة الفلسطيني العالق في المطار، كونه فلسطينيًا حقيقيًا: جغرافيًا وتاريخيًا (العصافير، حقول القمح، الحدود)، أو عاطفيًا (المناديل، العيون)، أو نضاليًا (السجون، القبور البيض) إلخ. الفعل "أسقطوها" يشير إلى فاعل غائب بصيغة الجمع، وعدم تسمية الفاعل واستخدام الجمع، يدلل على محاولة البرسونا التغاضي عن المباشرة، أو كأن الفاعل غير هام بحدّ ذاته بقدر الفعل والنتيجة.

- **المقطع الثالث**

**21. عارٍ من الاسم، من الانتماء؟**

**22. في تربة ربيتها باليدينْ؟**

**23. أيوب صاح ملء السماء:**

**24. لا تجعلوني عبرة مرتين!**

**25. يا سادتي! يا سادتي الأنبياء**

**26. لا تسألوا الأشجار عن اسمها**

**27. لا تسألوا الوديان عن أمها**

**28. من جبهتي ينشق سيف الضياء**

**29. ومن يدي ينبع ماء النهر**

**30. كل قلوب الناس. جنسيتي**

**31. فلتسقطوا عني جواز السفر!**

يُفتتح هذا المقطع بجملتين تعتمدان الاستفهام الإنكاري، تشحنان المقطع منذ البداية بالمشاعر السلبية. صيغة الاستفهام ومزجها بالمبالغة (**"تربة ربيتها باليدين"**) تكثّف المشاعر

وتبرز حدّتها لأن الكلام نفسه لا يقولها. من خلال استخدام: "**الاسم**" و"**الانتماء**" و"**تربة ربيّتها باليدين**" يعود الصوت الشعري ليؤكد على انتمائه جغرافيًّا وتاريخيًّا. في السطرين (23) و(24) يبرز صوت أيوب ويتماهى فيما بعد بالصوت الشعري.[1] العذاب الفلسطيني يطغى على عذاب أيوب لدرجة أنه يطلب أن لا يتكرر هذا العذاب مرتين "**لا تجعلوني عبرة مرتين**". الخطاب "يا سادتي.." يبدو كخطاب مزدوج بين الصوت الشعري (أنا المتكلم) وبين قناع أيوب. نلاحظ أن الخطاب لم يعد متجهًا نحو "أنتِ" بل ينفتح ويلتفت نحو "**يا سادتي الأنبياء**"، ويُقصد بهم هنا جماعة "**لم يعرفوني**" أو "**أسقطوا**"، لأن المتكلم يجهّز لهم إجابة عن أسئلتهم السابقة حول هويته: "**لا تسألوا الأشجار عن اسمها**" و"**لا تسألوا الوديان عن أمها**" إشارة إلى طبيعية وجود المتكلّم، تمامًا مثل الطبيعة والخلق. كذلك "**من جبهتي ينشق سيف الضياء**" و"**من يدي ينبع ماء النهر**" يدلاّن على أن البرسونا هي المصدر والأساس، وهويتها متجذّرة لا تحتاج إلى تعريف، خصوصًا أن جبهته التي تشكل الاعتزاز هي مصدر الضياء مقارنة بـ "الظلال التي تمتص لوني"، هذا الضياء مصدره السيف الذي يدلّ على الحماية والانتصار وما له من تداعيات في الثقافة العربية الكلاسيكية. "**كل قلوب الناس جنسيتي**" إشارة إلى أن المتكلّم يعيد نفسه إلى المصدر الإنساني الأول، ويتخلى عن تلك التقسيمات والتصنيفات العرقيّة، ويعترف بهوية واحدة تشمله: "**قلوب الناس**" أي الحب. عند وصول "أنا" المتكلّم إلى هذه النتيجة فإنه يصل إلى حلّ يرضيه. أو بالأحرى يقبل الواقع المعروض في بداية النص، لكن بمفهومه وبتفسيره: "**فلتسقطوا عني جواز السفر**". مشكّلاً بهذا نهاية مغلقة للنص. نلاحظ أن المقطع الأخير الذي يبدأ بالاستفهام ينتهي بإجابة قاطعة من قبل المتكلّم مازجًا صوته بصوت أيوب مخاطبًا "الأنبياء" كنوع من السخرية وكتركيز على الظلم الذي يشعر به ويحياه.

[1] استخدام صوت أيوب لا يتمّ كقناع للبرسونا، بل يظهر الاستخدام في هذه المرحلة بشكل شفاف.

**جـ.2. السطر الأخير ونهاية النص: استعادة السيطرة**

**32. كلّ قلوب الناس. جنسيتي**

**33. فلتسقطوا عني جواز السفر!**

استعادة السيطرة تتمّ عبر عنصرين:

(1) **فعل الأمر** في "فلتسقطوا عني": السطر الأخير في النص يبدأ بالفعل "تسقطوا" المتعلق بـ "فَلْ" الأمر والتي تدل على ارتباط الجملة بما قبلها كجواب، كما تشير إلى حدّة صيغة الأمر فيها. استخدام صيغة الأمر يعيد السيطرة ليد المتكلّم مقابل البداية التي اسُتهِلَّت بنفي.

(2) تغيير المخاطب في نهاية النص، يعني إقفال المرحلة السابقة من الألم والشعور بالظلم والتخبط داخل الذات، وتنهي مرحلة بثّ الشكوى للمخاطبة الأولى. يستعيد المتكلم السيطرة **عبر الالتفات في الخطاب** وتوجيه الخطاب إلى المتسببين الحقيقيين في أزمته. مما يعني الخروج من دائرة الشكوى والتعامل مع المشكلة ومواجهتها. استعادة السيطرة في السطر الأخير والتبئير لها بهذا الشكل، إشارة واضحة إلى أن المتكلم يجد حلاً داخلياً للأزمة التي عانى منها في بداية النص ويجد تفسيرًا خاصّاً يريحه، وخلاصة مفادها أن قلوب الناس هي الجنسية الحقيقية، أي الحب.

**د. انفتاح القراءة**

**د.1. العنوان**

- **وظائف ونوع العنوان**

من الوظائف التي يؤديها هذا العنوان **تعيين** النص، وكذلك يقوم **بالوصف الثيماتي** للنص، حيث يشير إلى موضوع النص. كذلك يقوم بوظيفة **إغوائية** لكن بنسبة ما، فالتركيب بسيط من حيث التركيب اللغوي والتركيب الاستعاري. يمكن اعتبار هذا العنوان من مجموعة العناوين **التأويلية الدلالية**، ويمكن تصنيفه كعنوان مركّز اختصاري. لكن

من الأفضل اعتباره عنواناً **محيطًا** لأنه يذكر الموضوع الرئيسي المطروح في النص. إلاّ أنه لا يذكر في أي سياق يُطرح هذا الموضوع، كما أنه لا يلمح إلى توجّه معيّن أو شعور معيّن، بل يعطي إيحاء بالحياديّة. العنوان يحدد ويكشف بوضوح عن موضوع النص الرئيسي. رغم أنه لا يفسّر الجانب الذي يطرح منه، ولا طريقة الطرح ولا المشاعر المصاحبة أو الإشكال، إلا أنه يعزز توقعات القارئ بعد قراءة النص خصوصاً إذا قام القارئ بربط النص بزمن النشر.

- **النص جسر بين عنوان النص وعنوان الديوان**

بعد قراءة النص نجد أن المخاطبة الأولى في النص تلعب دور الوسيط، حيث تربط عنوان النص بعنوان الديوان بشكل مباشر. نجد أن "حبيبتي" في العنوان تتماشى مع الذات المخاطبة في النص.

**د.2. البداية**

**البداية السردية التأويلية**

من حيث الأسلوب فإن النص يستخدم أسلوب السرد في البداية. ونلاحظ أن البداية تؤدي وظيفة **تأويلية إرشادية** للنص إضافة إلى كونها **تقنينية**. النظام الإشاري السيميائي في بداية هذا النص يمكن اعتباره توجيهيا لتأويل النص. أي أن بداية هذا النص ترشد القارئ وتقوده منذ البداية باتجاه معين على صعيد الدلالة والمشاعر المختلفة:

(1) **على صعيد التأسيس اللغوي للنص:** التأسيس عن طريق المفردة والصورة للمواضيع الأساسية المطروحة في النص. حيث يتكثّف في البداية استخدام المفردات التي لها علاقة بعالم المرئي والصورة: الظلال، لوني، جرحي، سائح، معرضا، صور. لاحظ أن النص يسترسل في استخدام عنصر الضوء والظل فيما يلي ويعمقه.

(2) **الولوج المختزل:** على مستوى الموضوع تحتوي البداية على المشكلة الأساسية للنص. تطرح فَقْد بطاقة تعريف المتكلم (الجنسية) بالنسبة الآخرين، واهتمام الآخر به فقط

على سبيل التعاطف الشكلي غير العميق أو الفعلي. نلاحظ أن البداية تكثّف من الإشارات النصية عن طريق الصورة والمفردات إلى المواضيع التي تتطور في جسد النص فيما بعد، البداية تطرح قضية العذاب عن طريق الإشارة "جرحي عندهم"، في حين أن النص يطوّر هذه القضية عن طريق استرجاع الحديث عنها إحالياً تحت قناع أيوب في المقطع الثالث.

**د.3. النهاية المغلقة**

- **المأساة والحلّ الداخلي**

مبنى النهاية على شكل جملة اسمية يليها جواب على صيغة الطلب، يعيدنا إلى مبنى البداية الذي يبدأ بجملتين فعليتين متداخلتين، كلاهما تعتمدان على النفي أو الفعل ذي الصيغة السلبية كإشارة للفعل المشلول، تماماً كحالة المتكلم. أما النهاية بشكلها الحالي فهي تعيد للمتكلّم فاعليته وسيطرته عن طريق الجملة الاسمية الأولى التي تظهر حسماً، وعن طريق الأمر الذي يعطيها مزيدًا من التفوق أمام المخاطب. نلاحظ أن الخطاب المباشر يسبق النهاية ويمهّد لإغلاقها، تماماً كما يلحق الخطاب بالبداية. النهاية تحتوي على حلّ يراه الصوت الشعري ملائماً. لكنه **حلّ داخلي** وليس خارجياً؛ أي أن الأنا الشعري لم يجد حلاً حقيقياً. بل يقترح "الجواز" إلى الآخر عبر "القلب" ودلالاته المختلفة. هذه النهاية تأتي لإعادة السيطرة على البداية وإغلاق حقل البداية الدلاليّ الذي يؤكد على العجز، عدم الوضوح والسلبية.

- **الالتفات**

يتغيّر المخاطَب في النهاية وهو بذلك يغيّر أيضاً اللهجة من الشكوى (إلى الحبيبة/الأم/الوطن في البداية)، إلى مخاطبة الآخر المعادي "**سادتي الأنبياء**". دخول قناع أيوب المعذّب، يضيف إلى الخطاب صبغة إضافية من المشاعر التي تشحن الصورة الأولى الموجودة في بداية النص، وتشدد وتركّز على جانب معيّن من صورة الإنسان الفلسطيني: الصابر المعذّب، لكن

الصامد الممتحن الذي يستطيع أن يصمد في الامتحان الإلهي الكبير ويخرج منه منتصرًا. مما يمنح النهاية جوًا من الإغلاق والحسم.

### د.4. الخاتمة المفتوحة

رغم أن النهاية في النص مغلقة إلا أن الخاتمة ليست على نفس المستوى من الإغلاق، فالنهاية تعطي حلاً داخلياً. لكن النص لا يوصل القارئ الخارجي لشعور بالإغلاق، فالأزمة التي أُثيرت في بداية النص وتطورت في داخله لم تصل إلى حلّ حقيقي. الخيار الذي يقوم به الأنا كدفاع لا يقوم بحلّ كامل. ربما هو بداية حلّ لكنه لا يلغي الموقف فعليًّا بل يساعد على تحمله. النص يُبقي القارئ مع الصورة الأولى، فالنهاية لا تقدم صورة جديدة تعيد تشكيل معطيات بداية النص. لكن الجديد يبدو في عملية الارتقاء الداخلي للأنا في التعامل مع الأزمة شعورياً، ومخاطبة الآخر بشكل مباشر، بعد أن كان الخطاب في البداية موجها لـ"أنتِ" كوسيط بين الأنا وبين الآخر. اقتحام الأنا لدائرة الخطاب المباشر مقابل الآخر يفتح النص على إمكانية المواجهة. لكنها مواجهة تستخدم نوعاً آخر من الآليات الدفاعية. النهاية تقفل النص بحيث يبدو الأنا "منتصرًا" حاسماً ومتأكدًا، ويمكن إطلاق تسمية "التكوين العكسي" (reaction formation) على هذه الحيلة الدفاعية. فالمتكلم يقوم بالتعامل مع الإذلال الذي يتعرض له ويرسم صورته في بداية النص، عن طريق بناء مفهوم خاص للموقف يجعله قادرًا على تحمله. رفض جواز السفر في النهاية والمطالبة بإسقاطه و"اختيار" جواز سفر آخر، هو عمليّة عكسيّة تعيد السيطرة ليد المتكلم بعد أن فقدها في بداية النص، وبعد أن أفقده إياها الآخر. لكن الصراع يبقى مفتوحاً بالنسبة للقارئ.

### د.5. مفهوم الهويّة

تبرز الهوية عبر مشهد **البداية** الذي يجسّد أزمة الهوية لدى البرسونا. تبدو الهوية في خطر ضياع ضمن موقف يتعرض له المتكلم. هذا الموقف يمكن تعميمه، لذلك فإن اتجاه الهوية لا يزال نحو الهوية الجماعية من خلال الموقف الفردي، ويبقى الفرد ممثلاً للجماعة. الهوية تبرز من خلال مفارقة: وضوحها التام للذات، في حين عدم القدرة على الدفاع عنها

وتوضيحها للآخرين. إن المشاعر التي يتّسم بها الموقف ليست غاضبة بقدر ما هي حزينة ومجروحة وتحمل الكثير من الإيرونيا والاستغراب، وهذا ما يجعلها مختلفة عن النص السابق "بطاقة هوية" الذي كان الغضب المولّد الأساسي له. ربما هذا التطور الطبيعي في التلقي، من الغضب والرفض إلى الحزن، يجعل من **نهاية النص** محتوية على هوية جديدة هي "قلوب الناس"، هوية أكثر من انفتاحاً من "أنا عربي"، لأنها تسعى للمرور عبر طاقة الحب والتعاطف وليس الغضب، لكن هذا النبر الهادئ في تكوين صيغة الهوية لا يحلّ الأزمة الأساسية الحقيقية في اجتياز "باب المطار البعيد"، ولا يحل أزمة "جواز السفر" الذي يظهر جلياً في **العنوان**.

## 2. المرحلة الثانية (1983-1995)

## رحلة بحث "الأنا" عن الغائب في اللغة

تشمل هذه المرحلة الأعمال التالية:

**مديح الظل العالي** (1983)، **حصار لمدائح البحر** (1984)، **هي أغنية، هي أغنية** (1986)، **ورد أقل** (1986)، **أرى ما أريد** (1990)، **أحد عشر كوكبا** (1992). **لماذا تركت الحصان وحيدًا** (1995).

### 1.2 مفهوم الهوية

أضاف الشاعر إلى عنوان القصيدة الطويلة **مديح الظل العالي** (1983) عند صدورها في **ديوان محمود درويش** (1994)، عنواناً ريماتياً تحت عنوانها الأول الأصلي[1] على هذا الشكل: "[قصيدة تسجيليّة]". هذه الإضافة هي إشارة إلى تغيير في التوجّه الشعريّ، وإلى إعادة قراءة وتقييم التجربة وكيفية النظر إليها. بكلمات أخرى أصبح يرى أن وظيفة هذا النوع من القصائد تسجيل الواقع، التاريخ أو الحالة من خلال رؤية الشاعر لها، وأن للقصيدة وظائف أخرى غير الوظيفة التسجيلية. في نفس الوقت شهدت هذه الدواوين سياقات مغايرة للسياقات السياسية التاريخية في المرحلة السابقة، حيث تأتي بعد الحرب اللبنانية (1982)، والتي عاشها الشاعر في الداخل اللبناني وهو منتمٍ لمنظمة التحرير الفلسطينية، تليها الانتفاضة الأولى (1987)، وتليها مؤتمرات السلام في بداية التسعينيات ومعاهدات أوسلو (1992)، وزيارة الشاعر لمسقط رأسه عام (1995).

في سياق هذا المناخ من التحوّلات في التوجه الشعري، والسياق الخارجي التاريخي السياسي، تبدو هذه المرحلة متنوعة الهويات منسجمة ومتناقضة وقلقة شعرياً. كما أنها تحتوي على اتجاهيّة خفيّة ومعلنة في إعلان مواقفها فكرياً وسياسياً اجتماعياً. يبدو التبادل بين "الأنا" و"الغريب" من روح البحث عن الذات في الخارج: في الآخرين، في الزمكان وفي صدى السيرة الجماعيّة التي تحيل إلى الذاتيّة وبالعكس. نلاحظ أنه من سمات تشكيل هوية الأنا في هذه

[1] راجع: درويش 1994، ج2، ص 6.

المرحلة، المزج بين إشارات الميتاشعر وقضية الكتابة، وبين إشارات المكان وغياب المكان والتنقل في الأماكن. تبدو الأسئلة حول معنى الكتابة ودورها وحول المكان والعلاقة اللغوية التي تبنيها الكتابة بالمكان، علامة فارقة في تشكيل الهويّة في هذه المرحلة. كما وتظهر الأنا في بداية هذه المرحلة قلقة من جدوى الشعر ودوره، في حالة من النفي والترحال باحثة عبر اللغة عن انتمائها، لتشكّل بواسطتها وطنها المفقود. لعل عنوان الديوان الأول في هذه المرحلة **حصار لمدائح البحر** يحمل من خلال "مدائح" مزجاً بين المكان المحاصر المفتوح، وبين اللغة. يليه ديوان **هي أغنية، هي أغنية** مركزًا على ذلك بشكل أكبر، خصوصاً ونحن سنستقرئ فيما بعد نص المتنبي (916-965) في عتبة ديوان **هي أغنية، هي أغنية**: "على قلق كأن الريح تحتي"، فيبدو منفى/وطن الأنا في رحلتها مصاحباً لتجربة اللغة. في هذه المرحلة بدأت الأنا ترصد في استهلال القصائد علاقة كبرى بين الأنا والعالم بمحوريه الزماني والمكاني، وتتقنع بصوت جماعيّ وفرديّ، دون أن يبدو صوتها خطابياً انفعالياً لاستخدامها القناع الشعري بدلاً من الصوت الشعري المجرّد، مازجة ما بين الأنا والآخر، الميثولوجيا والتاريخ. نجد أن الأقنعة التي يستخدمها الشاعر تدور في نفس الإطار أعلاه: أوديب، المتنبي، الرحالة، الغجر، يوسف. كذلك الأماكن: الأندلس، الصحراء، الرحلة، سمرقند. كذلك العناصر الأخرى والموتيفات المتكررة: الجيتار، الناي. قطار، فندق. بالإضافة إلى القصائد المهداة لذكرى: عز الدين قلق أو ماجد أبو شرار أو سميح القاسم. كل هذا يشير إلى اختلاط الشعري بالوطني في رحلة بحث.

لذلك يمكن أن نطلق على هذه المرحلة مرحلة التقنيات والتجريب، حيث أن أسلوب التعبير عن الهوية لا يقل أهميّة عن مادة التعبير. يبدو ذلك جلياً في اختيار العناوين والاستهلال والإنهاء، وفي الخواتيم الاستعاريّة، ويرجع ذلك إلى أن مادة التعبير اختلفت أيضاً، واتسع أفق مفهوم الهوية. فلم تعد الهوية حكرًا على الانتماء الضيّق، أو ترجمة حرفية للوطنيّة، بل انفتحت على مدارك أوسع لمعنى الوطن والهوية، يلعب البحث دورًا أساسياً في تشكيلها، ويلعب الشعر دورًا في تأسيس سياقها.

## 2.2 نظرة عامة على الدواوين

### أ. نضوج العناوين من خلال ما قبلها

في هذه المرحلة نسجّل نضوج عناوين الدواوين من خلال الدواوين السابقة لها. مثلاً نلاحظ أن عنوان الديوان **حصار لمدائح البحر** (1994) قد تشكّل من القصيدة الطويلة **مديح الظل العالي** (1983) التي سبقته، من أول لفظ في السطر الأول منها "بحر"[1] والذي شكّل موتيفاً أساسيًّا في القصيدة عبر تكراره وترسيخ دلالاته. أمّا عنوان ديوان **هي أغنية، هي أغنية** (1986) فقد تبلور في **ديوان حصار لمدائح البحر** (1994) حيث يتردد نفسه في السطرين الأخيرين من قصيدة في الديوان بعنوان "أقبية، أندلسية، صحراء".[2] أيضاً جملة العتبة التي تلي العنوان "على قلق كأن الريح تحتي" يبدو صداها في الديوان السابق من خلال عنوان قصيدة "رحلة المتنبي إلى مصر". الصوت اليوسفي في عنوان قصيدة "أنا يوسف يا أبي" من ديوان **ورد أقل** (1986) وإشارات الوجود الأندلسي المكثفة في عناوين قصائد مثل "أقبية ، أندلسية، صحراء"، "حوار شخصي في سمرقند" من ديوان **حصار لمدائح البحر**، يبرزان فيما بعد بكثافة في ديوان **أحد عشر كوكباً** (1992) وفي العنوان الفرعي له "أحد عشر كوكباً على آخر المشهد الأندلسي" والذي تنضوي إحدى عشرة قصيدة تحته.

---

[1] السطر الأول من قصيدة مديح الظل العالي: "بحرٌ لأيلول الجديد. خريفنا يدنو من الأبواب..". راجع: درويش 1994، ج2، ص 7.

[2] درويش 1994، ج2، ص 94.

**ب. اتساع ظاهرة "العنوان الاستهلال"**

في هذه المرحلة نجد أن ظاهرة التشابه بين العنوان والسطر الأول بدأت بالاتساع: في ديوان **حصار لمدائح البحر** نجد عنواناً واحدًا يطابق السطر الأول. في ديوان **هي أغنية، هي أغنية** نجد ثلاثة (3) عناوين أُخذت من السطر الأول. في **ورد أقل** نجد خمسين (50) عنواناً كلّها مأخوذة من السطر الأول. كذلك الإحدى عشرة (11) قصيدة في ديوان **أحد عشر كوكباً** التي تندرج تحت العنوان الفرعي "أحد عشر كوكباً على آخر المشهد الأندلسي". ليكون المجموع (65) خمسة وستين عنواناً مأخوذًا من السطر الأول في هذه المرحلة، مقابل ثلاثة فقط في المرحلة السابقة.

**ج. ظاهرة ضمير المتكلم في العنوان**

قياساً بالمرحلة السابقة، نشهد في هذه المرحلة اتساع ظاهرة بروز ضمير المتكلم/المتكلمين في العنوان، بالتالي في الاستهلال الذي يشبه العنوان. نجد (37) قصيدة تحمل في عنوانها ضمير المتكلم بصيغة المفرد أو الجمع. ففي ديوان هي **أغنية هي أغنية** يبرز ضمير المتكلم (4) مرات (مرة يكون منفصلاً ومرة بصيغة الجمع). في ديوان **ورد أقل** الذي يحتوي (50) قصيدة، يُذكر ضمير المتكلم (25) مرة في العنوان (يذكر مرتين منفصلاً و 12 مرة متصلاً، أما بصيغة الجمع فيذكر 11 مرّة). أما في ديوان **أحد عشر كوكباً** فيرد في (8) عناوين (منفصلاً مرتين، متصلاً 6 مرات). الإكثار من صوت الأنا البارز في العناوين والبدايات، يترافق مع تطور استخدام القناع (في العنوان والبداية والنهاية) بشكل إيحائي وليس بشكل رمزيّ شفاف أو ملفوظ. بالإضافة إلى تداخل الأصوات وتعدّدها.

**د. الإحالية: تطوّر العنوان التمثيلي الإيحائي**

في هذه المرحلة تبدأ العناوين بالتبلور باتجاه العنوان التمثيلي الإيحائي، حيث يتمّ التركيز على الأنا من خلال عنصري الزمان والمكان، عبر الاستدعاء والإيحاء بمرجعية تاريخيّة، وتحميلها الأبعاد والأقنعة التي تقوم بصياغة الحاضر وسرد الواقع عبرها. يرتبط العنوان بالنص عبر الحقل الدلالي الموحي وليس عبر المفردات المباشرة. يتطور الأمر ويتضح أكثر في

ديواني **أحد عشر كوكبًا ولماذا تركت الحصان وحيدًا** حتى على صعيد عنوان الديوان وعلاقته ببقية القصائد وعناوينها.[1] يترافق مع هذا التطور، تطور أنواع من البدايات: البداية المجازية المتوالدة والبداية الميتانصيّة.

### 3.2 قراءات تطبيقيّة: ديوان هي أغنية هي أغنية (1986)

#### 1.3.2 الديوان: استقراء الفضاء التدويني والنصوص الموازية

يأتي هذا الديوان[2] بعيد الحرب اللبنانية وقبيل الانتفاضة الأولى، ما يشكّل فترة تاريخية سياسية لها تداعياتها على القضية الفلسطينية. فهي تأتي في وقت لا اتجاه فيه للخروج من المأزق الفلسطيني، وليس هناك حلول أو بدائل مطروحة على أجندة الشتات الفلسطيني. لذلك، فإننا نجد في هذا الديوان مزجًا بين السؤال الإبداعي وجدواه، وبين سؤال الرحلة أو الطريق. عناوين مثل "سنخرج"، "نزل على بحر"، "غبار القوافل"، "أربعة عناوين شخصيّة": (والتي تشتمل على أربعة عناوين: "متر مربّع في السجن"، "مقعد في قطار"، "حجرة العناية الفائقة"، "غرفة في فندق")، كلها تتداول المكان عبر عدم ثباته، تنقله وآنيته، وتصوّر الهوية عبر عملية بحث. من ناحية أخرى فإن عناوين مثل: "عزف منفرد"، "عند أبواب الحكاية"، "فانتازيا الناي"، "آن للشاعر أن يقتل نفسه"، "يكتب الراوي: يموت" كلّها عناوين تشتغل بجانب الميتا-كتابة أو الميتا-إبداع، ونجد أن موتيف الموت يتكرر فيها وفي عناوين أخرى مثل: "محاولة انتحار"، "من فضة الموت الذي لا موت فيه". كلّ هذه العناوين تندرج تحت عنوان الديوان **هي أغنية هي أغنية**. هذا ما يشي بالجو العام للديوان الذي يسلط الضوء على ثلاثة عناصر مشكّلة لروح الديوان: الكتابة، الموت، الرحلة. أو بكلمات أخرى: البحث بين الكتابة والموت عن مخرج.

---

[1] حول قوة تمثيل العنوان التمثيليّة في ديوان **لماذا تركت الحصان وحيدًا** راجع مقال عن ذلك: Taha. 2000

[2] يُذكر في حواشي الديوان (في نسخته الصادرة عن مؤسسة الثقافة الفلسطينيّة: دار الأسوار عكا) أن هذه القصائد كُتبت في عامي (1984-1985) باستثناء "يكتب الراوي: يموت" (1975). أي ما بين حرب لبنان (1982) والانتفاضة الأولى (1987).

### 2.3.2 قراءة في قصيدة "آن للشاعر أن يقتل نفسه" من ديوان هي أغنية هي أغنية (1986)

#### أ. ما قبل القراءة: العنوان

#### أ.1. التركيب اللغوي والدلالة

يتركب العنوان من جملة فعلية: ("**آن**" فعل ماض، فاعله المصدر المؤول "**أن يقتل**" المؤخر لاحتواء مفعوله "**نفسه**" على ضمير عائد على المجرور "**للشاعر**"). "**آن**": استخدام آن يدلّ على الزمن ووجود توقيت معيّن، ويدلّ على الآنية والحاليّة والفوريّة. في نفس الوقت يدلّ على أن شيئًا ما استغرق وقتًا كافيًا أو استنفد نفسه. "**للشاعر**": استخدام مفردة "الشاعر" في نص العنوان يدلّ على أن النص يطرح موضوعًا "ميتا-شعريّ" يرتكز بالأساس على ذات الشاعر وليس الشعر نفسه، أي على خالق النص وليس النص، رغم أن ذلك يستحضر الشعر والشاعر. بالمقابل يستدعي الحديث عن الآخر الموجود في الشاعر وهو الإنسان. "**أن يقتل**": فعل القتل يحمل شحنة من الغضب والاستياء، واستخدام فعل القتل للشاعر هو مناقض لطبيعته،[1] وإذا أجزنا القتل استعاريًا فمعناه القتل عن طريق الكتابة. لكن قتل الشاعر "**نفسه**" هو إشارة لعدم كتابة الشعر، أي التوقف عن الكتابة. إذن ليس قتل الشاعر عبر الكتابة بل عبر التوقف عنها. كأن العنوان دعوة للشاعر للتوقف

---

[1] لا يمكن للقارئ أن لا يستحضر انتحار الشاعر اللبناني خليل حاوي (1919-1982) خصوصاً في ظل السياق التاريخي والظروف السياسية الاجتماعية قبيل نشر الديوان **هي أغنية هي أغنية** (1986). كذلك لا نغفل إشارة درويش لذلك الانتحار في **ذاكرة للنسيان** (1987): "وهناك شرفة الشاعر الذي رأى سقوط كلّ شيء، فاختار موعد نهايته. أمسك خليل حاوي بندقية صيد، واصطاد نفسه، لا ليشهد على شيء، بل لكي لا يشهد شيئًا ولا يشهد على شيء. لقد سئم هذا الحضيض، سئم الأطلال على هاوية لا قاع لها. وما الشعر؟ الشعر أن يكتب هذا الصمت الكوني، النهائي، الكلي. كان وحيدًا، بلا فكرة، ولا امرأة، ولا قصيدة، ولا وعد. وماذا بعد وقوع بيروت في الحصار؟ أي أفق. أي نشيد. [..] لا أريد أن أطل على شرفته. لا أريد أن أرى ما فعله نيابة عني. لقد خطرت الفكرة إيّاها على بالي وتراجعت أو تراجعت تقريباً من هذه الشرفة". راجع: درويش 1987، ص 193-194.

عن الكتابة، والتوقف عن كونه شاعرًا. متى يحين الوقت للتوقف عن كتابة الشعر؟ هذا السؤال الذي يخطر ببال القارئ. متى يقرر "الشاعر" قتل نفسه؟ خصوصاً وأن نص العنوان يبدأ بالفعل "آن" الذي يشير إلى الزمن، أي التركيز على عنصر ما، يؤدي إلى التوقف عن الكتابة. إن عملية طرح قضية القتل تستدعي في ذهن القارئ حقيقة وجود الشاعر، فتحديد أوان قتل الشاعر يستدعي وجوده، وسؤال هذا الوجود وفعاليته داخل الزمن.

- **العنوان يطرح ثلاث طاقات مركزيّة**

(1) **الشاعر والصوت الآخر**: محور الشاعر مقابل الصوت المضمر في العنوان الذي يدعو إلى قتل الشاعر نفسه.

(2) **الموت**: محور القتل، وهو في هذه الحالة الانتحار: القتل يتّسم بمفهوم سلبي، إضافة إلى تحريم ذلك دينيًّا، القتل بشكل عام وقتل النفس بشكل خاص. لكن القتل يمكن فهمه هنا بالمعنى الاستعاري أي التوقف عن كتابة الشعر، وهذا ما يفتح ملفاً مختلفاً وهو عن جدوى الكتابة ومعنى الشعر.

(3) **السياق**: محور غائب أساسي هو الدافع إلى القتل، وهو مرتبط بالفعل "آن". لكنه كما يظهر ليس قتلاً حقيقياً إنما يظهر كقتل مجازي، باعتبار أن قتل الشاعر لنفسه هو توقفه عن ممارسة الشعر قولاً وكتابة وفعلاً وفكرًا. نص العنوان لم يستخدم فعل الانتحار بل فعل القتل، وهذا يدلل على أن عملية القتل تأتي من الخارج (بسبب أشياء خارجية ليست داخلية) لأن الانتحار يتعامل مع الداخل، في حين أن فعل القتل يأتي من الخارج إلى الداخل. استعمال فعل القتل أقسى وقعاً من فعل الانتحار، لأن في صيغة "ينتحر الشاعر" يبقى الفاعل هو الشاعر، في حين "يقتل نفسه" يجعل من الشاعر مرة فاعلاً ومرة مفعولاً به، مما يكرّس قسوة الفعل ووقعه. في نفس الوقت يظهر قتل الشاعر لنفسه كأمر طبيعي، إذا سألنا: من يستطيع أصلاً أن يقتل الشاعر سوى نفسه؟

- **مستوى الخطاب**

نلاحظ أن العنوان لا يحتوي على ضمير المتكلم والخطاب ليس مباشرًا. بل إن الصوت الشعري منفصل عن ذات "الشاعر" الحاضرة في العنوان. يتميز أسلوب العنوان بالقول التقريري الحاسم الذي يعوّض عن الخطاب المباشر.

- **ثيمة الهوية**

حضور "الشاعر" في العنوان يشير إلى طرح الهوية الشعرية. لكن الإعلان عن ضرورة قتل الشاعر لنفسه يشير إلى مشاعر الغضب والاستياء الموجهين إلى الشاعر حدّ القتل. كأن الشاعر غاضب من دوره كشاعر، ويريد "قتل" هذا الجانب من هويته.

**أ.2. العنوان وعناوين أخرى**

عنوان الديوان **هي أغنية، هي أغنية** يتركب من جملة اسميّة، المبتدأ يشير إلى ضمير الغائبة المنفصل، والخبر يحصر ذلك. الجملة الاسمية المكررة تعطي الانطباع بإيقاع ما، هذا الإيقاع يتناسب مع معنى الجملة ذاته؛ "**أغنية**": تستدعي حقل الإبداع الفني: كالغناء والكتابة والقصيدة والموسيقى والإيقاع. هذا يربطها بـ "الشاعر" الموجود في عنوان النص، فكلاهما ينتميان لذات الحقل الدلالي. الجملة الاسمية تشير إلى فردية الأغنية أو حصرها في كونها أغنية. خصوصاً إذا راجعنا تداعياتها في النصوص الموجودة في الديوان، نجدها تمثّل العالم الذي يخلق فيه الشاعر ما ليس موجودًا في الواقع، وتعيدنا إلى جدليّة جدوى الكتابة في عالم لا تغيّره الكتابة. هذا يتناسب مع عنوان النص الذي يطرح قضية قتل الشاعر لنفسه لأن الأوان آن لذلك، والسؤال هل وصل الشاعر لتلك النتيجة بأن الكتابة لن تغير عالمه، أو لأن الكتابة خذلته؟. إذا استعرضنا بعض عناوين قصائد الديوان –كما أشرنا أعلاه- نجد أنها تحمل مفردات أو تتصل عبر التداعيات بحقل الإبداع الدلالي: "عزف منفرد"، "عند أبواب الحكاية"، "فنتازيا الناي"، "يكتب الراوي يموت". من جهة أخرى نجد بعض العناوين التي تتصل بالموت/القتل الموجود في عنوان النص: "محاولة انتحار"، "كتب الراوي: يموت"، "من فضة الموت الذي لا موت فيه" وهي القصيدة التي تتكرر فيها جملة

"هي أغنية" بأحرف بارزة. عنصر الموت المرتبط بالمبدع/الكاتب بارز في هذه العناوين كما هو في عنوان النص الذي نحن بصدده، مما يشير إلى صراع بين الكتابة وبين الواقع، وجدلية نفع الكتابة.

**أ.3. عتبة ما بعد العنوان: [على قَلَقٍ كأن الريح تحْتي. "المتنبي"]**

هذا الاقتباس للمتنبي الذي يرِد في عتبة الديوان يشير إلى القلق الذي يصاحب البرسونا. يشعر المتكلّم بعدم السيطرة على المكان وانعدام الاتجاه، وعدم وضوح اتجاه الرحلة. خصوصاً إذا استدعينا في الذهن تتمّة البيت **(تسيرني يميناً أو شمالا)**. اختيار المتنبي يشير إلى أن الذات الشاعرة تشكّل مركز الديوان. كما أن عنوان الديوان يدلّ على أن العمل الشعري هو مركز الديوان، اسم المتنبي المذكور تحت الاقتباس وعنوان القصيدة يدلاّن على أنها تتعامل مع إشكالية الشاعر، وجانب ما من شخصيته؛ الجانب القلق الذي لا يجد الاتجاه بل يُسيّر بطريقة أو بأخرى، كما نلمح قضية تشظّي الإنسان وضياعه وشكّه أو عدم بلوغه ما يصبو إليه. في نفس الوقت قضية قتل الشاعر لنفسه تشير إلى أن مرحلة ما يجب أن تبدأ، فـ"الشاعر" القلق في عتبة الديوان، و"الشاعر" الذي يُطالب بقتل نفسه في العنوان يشيران إلى أن تغييرًا ما من شأنه أن يحدث أو يُنتظر حدوثه.

**ب. القراءة الاستكشافيّة**

قبل ولوج النص ومن خلال قراءة استكشافية، نلاحظ أن القصيدة تقسم إلى ثمانية أقسام يفصل بينها البياض وإشارة فصل، وكأنها مقاطع أو فقرات. تبدأ بسطرين في المقطع الأول ويتزايد عدد الأسطر واحدًا في كل مقطع حتى المقطع السابع لتصل إلى ثمانية أسطر. أما المقطع الثامن والأخير فيتكوّن من أحد عشر سطرًا مشتملاً على ثلاثة أسطر هي تكرار للعنوان والبداية. هذا التنظيم في ترتيب المقاطع يدلّ على منهجية ومنطقية تتنافى مع الموضوع المطروح في العنوان (القتل)، ولكنها تتماهى وتنسجم مع الأسلوب الحاسم والقاطع فيه. خصوصاً أن النص كما نراه يبدأ وينتهي بنفس كلمات العنوان.

**ج. القراءة المكثّفة**

**ج.1. تحديد البداية**

إن طبيعة بناء النص تساهم في قضية تحديد مساحة البداية فيه. فتنظيم النص على شكل مقاطع ينظم عملية القراءة بأسلوب معيّن، كأن الشاعر يشير لنا بقراءته وفق هذا الأسلوب وأن ترتيبه المقاطع بهذا الشكل هو مقصود: فهو نص مبني من مقاطع منفصلة، حيث يحتوي المقطع الأول على سطرين، يتكرّران في نهاية المقطع الأخير من النص، ليُوحيا إشارياً بدائرية ما. خصوصاً أن سطرًا منهما يحتل حيز العنوان. لذلك كلّه، سنحدد بداية النص بالمقطع الأول المحتوي على سطرين، مع التركيز على السطر الأول باعتباره الاستهلال المركزي للنص.

1. **آن للشاعر أن يقتل نفْسَه**
2. **لا لشيء، بل لكي يقتل نفْسَه.**

السطر الأول هو نفسه العنوان، ولكن السطر الثاني يتعلق معنوياً بالأول، لذلك سنتعامل معه كسياق متمم للبداية. صوت البرسونا يبدو بضمير الغائب، مما يسلّط الضوء بشكل أكبر على درامية القول. **"لا لشيء"**: تنفي وجود الدافع أو السبب وراء هذا القتل، فيبدو كأنه موت/قتل عبثيّ. في الوقت نفسه استخدام "لا لشيء" يعزز في الذهن الحقل المناقض وهو "بسبب كل شيء" فكأن غياب الأسباب يعزز حضورها جميعاً. **"بل"**: تشير في هذا السياق إلى أن معنى ما يليها مغاير لما قبلها. **"لكي يقتل نفسه"**: تشير إلى أن عملية القتل هي الدافع للقتل. أي أن قتل الشاعر من أجل قتل الشاعر. هذا الدافع الذي يخلو من المبررات العينيّة يظهر كضرورة ملحّة عبر هذا التركيب (استخدام بل) ويشير إلى ضرورة هذا القتل. حيث يركز على الفاعل لإضفاء قسوة واضحة ومشهد انتحار مقصود. البداية تضيف للمحاور الثلاثة في العنوان الدافع وراء قتل الشاعر لنفسه وهو "لا لشيء بل لكي يقتل نفسه". أي أن قتل الشاعر لنفسه، وقيامه ذلك بنفسه هو سبب كاف للقتل الشاعر. فيصبح غياب الشاعر هو الهدف بحد ذاته. لكنه غياب نهائي لأنه يستخدم القتل كوسيلة، وليس الاعتكاف أو التوقف. الأهم أن الذي يجب أن يقوم بالمهمة هو الشاعر

ذاته. يمتاز هذا الاستهلال **بالتقريرية** ويخلو من أي وصف، ويعطي القارئ انطباعاً بالحسم منذ البداية، في ذات الوقت يضع القارئ مباشرة في صلب الفكرة دون تمهيد. يوحي هذا الاستهلال منذ البدء بدائرية النص حيث يحمل حسماً واضحاً وحلاً أو قرارًا ضمنياً. رغم أن الصوت الشعري يظهر بضمير الغائب في هذه المرحلة، إلاّ أن الجملة التقريرية تشي بقائل يكمن خلفها، وتظهر لهجته الحاسمة الغاضبة من خلال الأسلوب اللغوي، إلا أن القارئ لا يعثر على المتكلم لغويًّا.

- **المقطع الثاني**

1. **قال: لن أسمح للنحلة أن تمتصّني**
2. **قال: لن أسمح للفكرة أن تقتصّ منّي.**
3. **قال: لن أسمح للمرأة أن تتركني حيًّا على ركبتها.**

في هذا المقطع ثلاث جمل قول مباشرة، ترد على لسان الغائب. جميعها تبدأ بالفعل المنفي "لن أسمح" الذي يشير إلى أن المتكلّم في حالة دفاع أمام ثلاث ذوات مؤنثة، تشكّل محور جمل القول: "النحلة"، "الفكرة "، "المرأة". تشترك هذه الذوات بأنها مؤنثة معطاءة تقوم علاقتها على الأخذ من أجل العطاء والإنتاج، لكن الأفعال المستخدمة معها هي أفعال سلبية تُبرز الجانب "الآخذ" من هذه الذوات تجاه القائل: "تمتصني"، "تقتص مني"، "تتركني حيًّا على ركبتها". يبدو القائل مدافعاً عن ذاته أمامها لكنه يبدو أنانياً: فالتجارب الثلاث التي يشير إليها القائل لا يريد لجميعها أن تكتمل، وعدم اكتمالها يؤدي إلى استمرارها. فعملية بقاء النحلة وبقاء الفكرة دليل على استمرارية الكتابة، وموته فوق ركبتي امرأة يدلّ على الحب الحسّي المجرد من الاستمرارية، مما يشير إلى تكريس الذات لعملية الكتابة وإلغاء الجانب الإنساني ما عدا الجانب الحسّي من التجربة. في هذا السياق، نجد تقاطعاً مع ما يذكره درويش في رسالته المعنونة بـ "بيت من هواء" المذيّلة بـ (باريس- 1986/8/25) في كتاب **الرسائل** (1989):[1]

[1] درويش 1989، ص 75.

"على قلق أنا، على قلق.. أحوم كالنحلة الملعونة، ولا أريد لعسل الكتابة أن يغريني بالهتاف لمصادر الشقاء العام والشخصي الذي يغدق علينا إيقاع السحرة. كفى هوساً! فإن بيتاً واحدًا من خشب أو قصب أو حجر خير لي من مباني هوميروس ودانتي وأبي تمام. لهذا صرخت في المرآة: آن للشعر أن يقتل نفسه. لا لينتحر، كما يظن الصحافي الباحث في القصيدة عن خبر، بل ليكفّ الإنسان فيه عن تحويل الدم إلى ورد، وعن تجميل الرماد .. وليفضح السعادة، السعادة المضللة الناتجة عن أمل لا فكاك منه بإبداع عالم، مواز ومضاد، لعالم ينهار فينا وفيه. ولنوقف الاتهام الذاتي: أتموت الناس لتحيا اللغة!. ولتتوقف الجثة فينا، جثتنا كما قلت، عن الرقص الاحتفالي."

- **المقطع الثالث**

1. **من ثلاثين سَنَهْ**
2. **يكتب الشعر وينساني. وقعنا عن جميع الأحصنة**
3. **ووجدنا الملح في حبّة قمح، وهو ينساني. خسرنا الأمكنهْ**
4. **وهو ينساني. أنا الآخر فيه.**

استخدام "**من ثلاثين سنة**" يشير إلى البعد الزمني متّصلاً باستخدام "آن" في بداية النص، مما يبئر البعد الزمني. "**يكتب الشعر وينساني**" تُبرز صوت "أنا" المتكلّم بشكل واضح عبر الفعل "ينساني". في نفس الوقت تتضح هويته بأنه الآخر داخل الشاعر، أي الإنسان فيه. لأن استخدام ضمير الجمع في الأفعال "**وقعنا**" و"**خسرنا**" يؤكد تلازمهما، بإضافة إلى تصريحه بذلك في آخر المقطع في السطر (4): "**أنا الآخر فيه**". "من ثلاثين سنة.." (وهي المدّة التي مارس فيها درويش تقريباً كتابة الشعر حتى وقت نشر النص، مما يلمح إلى ذاتية بيوغرافية ما في النص). "يكتب. وينساني" ترتسم صورة "الشاعر" في هذا المقطع أنه يهمل "الآخر فيه" بسبب ممارسة الشعر. "وقعنا" و"خسرنا" إشارات للفشل. الوقوع عن الأحصنة

هو هزيمة معنوية ومادية، وخسارة الأمكنة هي أيضا هزيمة مكانية ماديّة، ذات بعد معنوي. تبرز شكوى "الأنا" من الشاعر الذي في داخله، لأنه رغم كل هذه الهزائم لا زال ينساه، أي لا يعيشه. دلالة ذلك أن الشاعر مشغول بقضايا كبرى خاسرة "**وجدنا الملح في حبة القمح**" كإشارة إلى الخيبة. الصور الثلاث كلها تشير إلى الخيبة التي مُنيا بها معاً، استخدام "نا" الدالة على الجمع في الخطاب يدل على أن "أنا" المتكلّم يرى نفسه منفصلاً عن الشاعر في هذه المرحلة. لكن المفارقة أنه يقول ذلك عبر نفس الوسيط الذي يشتكي منه: الشعر.

- **المقطع الرابع**

1. **كلّ شيء صورةٌ فيه. أنا مرآتُهُ**
2. **كلّ موت صورةٌ. كل جسدْ**
3. **صورةٌ. كلُّ رحيل صورة. كل بلدْ**
4. **صورةٌ. قلتُ: كفى متنا تماماً، أين إنسانيتي؟ أين أنا؟**
5. **قال: لا صورة إلاّ للصور.**

يُظهر المتكلم شكواه من عالم الشاعر الذي "كل شيء فيه صورة" وهو مرآته، أي انعكاس للصور: الموت، الرحيل، البلد، الجسد. الصور هي إشارة لصور لغوية وليست حقيقية، لذلك يتذمر "أنا" المتكلّم ويطلب التوقف: "**كفى متنا تماماً**"، ويتساءل "**أين إنسانيتي؟ أين أنا؟**" بمعنى أنه يطالب بالجزء الإنساني فيه، لأن الجزء "الشاعر" فيه تعدى الحدود. ردّ الشاعر: "لا صورة إلا للصور" يدلّ على أن الشاعر يهمل جزءه الآخر، ولا يرى إلاّ الصورة أي لا يعيش الحياة الحقيقية بل يعيش عبر الصور، في حين أن الأنا الآخر- الإنسان هو مرآة لكل ذلك.

- **المقطع الخامس**

1. **من ثلاثين شتاءْ**
2. **يكتب الشعر ويبني عالما ينهار حولهْ**
3. **يجمع الأشلاء كي يرسم عصفورًا وبابا للفضاء**

4. **كلّما انهار جدارٌ حولنا شاد بيوتا في اللغهْ**
5. **كلما ضاق بنا البر بنى الجنة، وامتدّ بجمله**
6. **من ثلاثين شتاء، وهو يحيا خارجي.**

مرة أخرى تُستخدم "**من ثلاثين شتاء**" في بداية المقطع لإبراز المدى الزمني الذي يبرر ويستدعي "آن" في بداية النص. الصورة التي يرسمها المتكلّم للشاعر هي صورة من يبني الأمل من خلال اللغة، في حين أن كل المفاهيم تتداعى وتنهار في الواقع: الوطن= "**عالمًا ينهار من حوله**"، والحرية= "**يجمع الأشلاء كي يرسم عصفورًا**" والأمان="**كلما انهار جدار شاد بيوتًا في اللغة**".

في هذا المقطع يُضاف إلى صوت المتكلّم الفردي صوت جمعي واضح في: "كلما ضاق بنا البر"، مما يستدعي مرجعيّة شعرية كلاسيكية توظف هنا بشكل إيروني،[1] توظيف البيت الشعري في هذا الموقع أيضًا يأتي لإصدار صوت جمعي وليس الصوت الفردي، أي أن الهزائم التي تحصل ليست هزائم فردية، بل هزائم شعب كامل، لكن "الشاعر" يحاول أن يبني النصر والأمل والجنة عبر اللغة والشعر، لكن ذلك ليس سوى عالم ينهار من حوله، أمّا "الأنا" الإنسان فيشعر أن الشاعر "**يحيا خارجي**" مما يدلّ على شعوره بالظلم والوحدة.

- **المقطع السادس**

1. **قال: إن جئنا إلى أولى المدنْ**
2. **ووجدناها غياباً**
3. **وخراباً**
4. **لا تصدّقْ**
5. **لا تطلِّقْ**
6. **شارعا سرنا عليه. وإليهِ.**

[1] يستدعي في ذهن القارئ فخر الشاعر الجاهلي عمرو بن كلثوم (ت 584) في معلقته: (**ملأنا البر حتى ضاق عنا/وماء البحر نملؤه سفينا**).

7. **تكذب الأرضُ ولا يكذب حلمٌ يتدلى من يديهِ.**

هذا المقطع يشبه المقطع الثاني الذي يبدأ بجملة قول تابعة للشاعر، في حين أن السطر الأخير في المقطع هو صوت المتكلم. يطلب "الشاعر" بجملة شرطية من "آخَرِه" أن لا يصدّق خراب الوطن وأن لا ينسى الذكريات، حتى لو رأى ذلك بعينه، وأن لا ينسى الهدف "**شارعاً سرنا إليه**". في نفس الوقت يعلّق المتكلم (آخر الشاعر) على ذلك "تكذب الأرض.." أي أن الشاعر لا يقتنع بالواقع على الأرض، ولا يصدّق سوى ما يحلم به، والذي لا يتحقق سوى في اللغة: "**ولا يكذب حلم يتدلى من يديه**".

- **المقطع السابع**

1. **من ثلاثين خريفاً**
2. **يكتب الشعر ولا يعشق إلا صورَهْ**
3. **يدخل السجن فلا يُبصر إلا قمرهْ**
4. **يدخل الحب فلا يقطفُ إلا ثمرهْ**
5. **قلت: ما المرأةُ فينا؟ قال لي: تفاحةٌ للمغفرهْ.**
6. **أين إنسانيتي؟ صحت**
7. **فسدّ الباب كي يبصرني خارجه. يصرخ بي:**
8. **من فكرةٍ في صورةٍ في سلّم الإيقاع تأتي المرأة المنتظرهْ.**

"**خريفاً**" تضيف إلى "الثلاثين" السابق ذكرها في المقطع السابق شيئاً من الشيخوخة والحزن، الذين يُسقِطهما "أنا" المتكلم على الأعوام. "الشاعر" كما يراه المتكلّم غير مبال بالواقع، بل يرى ما يريد ويشعر بما يريد، رغم أن التجربة في الواقع مغايرة: فهو لا يعشق إلا صور الشعر، ولا يشعر بالسجن بل يرى القمر، ولا يعيش الحب كما يجب. يظهر الحوار بين "الأنا" و"الشاعر" محكوماً بسيطرة الشاعر على الأنا: فالمرأة تبقى "تفاحة للمغفرة" وليس للحب، ونلاحظ التوظيف المعاكس للقصة الدينية (آدم وحواء)، فالشاعر يسدّ الطريق أمام "آخره" الذي يريد أن يحيا الحب والتجربة الإنسانية. ويُخرج الشاعر الأنا

خارجه، وتبقى المرأة في الشعر لتولد من المزاوجة بين الصورة والإيقاع الشعريين، وليست امرأة حقيقية. هذا المقطع يُبرز استحواذ الجانب الشعري، والانشغال بإبداع العالم عن طريق القصيدة، على حساب الإنسان والتجربة الإنسانية، رغم تقدّم العمر "ثلاثين خريفاً".

- **المقطع الثامن**

1. **آن للشاعر أن يخرج مني للأبد ليس قلبي من ورق**
2. **آن لي أن أفترق**
3. **عن مراياي وعن شعب الورق**
4. **آن للنحلة أن تخرج من وردتها نحو الشفقْ**
5. **آن للوردة أن تخرج من شوكتها كي تحترقْ**
6. **آن للشوكة أن تدخل قلبي كلَّهُ**
7. **كي أرى قلبي، وكي أسمع قلبي، وأحسّهْ.**
8. **آن للشاعر أن يقتل نفسهْ،**
9. **لا لشيء،**
10. **بل لكي يقتل نفسهْ**

الجمل في هذا المقطع تبدأ بالفعل "آن" وهي تعيدنا للعنوان والبداية، وتشكّل إيقاعاً يتناسب مع المعنى في النص. تكرار الفعل "آن" يشبه مانترا سحرية (mantra) تسعى إلى تحقيق جملة الفعل. يفصل المتكلم في الأسطر الثلاثة الأولى بين عالمه الحقيقي، وبين عالم "الشاعر" الورقيّ، وهو العالم الموازي الذي يحاول أن يخلقه: "ليس قلبي من ورق"، "عن مراياي وعن شعب الورق". في الأسطر (4-7) يذكر العناصر الثلاثة التي ذكرها في المقطع الثاني، ليعيد صياغتها كما يريدها أن تكون: تحرير النحلة من الدائرة المغلقة التي تعيشها= (تحرير الإنسان في داخل الشاعر)، تحرير الوردة من ذاتها كي تعيش التجربة وتحترق، وأن يحرر القلب ويعيد له الإحساس بالأشياء وبذاته. فالنحلة حبيسة الوردة والوردة حبيسة

الشوكة والشوكة لا تدخل القلب كما يجدر بها. تكمن في هذه السطور الرغبة في التحرر وتوسيع الأفق الإنساني للأنا. احتراق الوردة الشعرية هو نوع آخر من الشعر أو ما يسمى بـ"الوردة الزرقاء" هو شعر للشعر وهو مختلف عن الشعر الملتزم الذي يبنيه "الشاعر".

**ج.2. تحديد النهاية والسطر الأخير**

**آن للشاعر أن يقتل نفسهْ،**

**لا لشيء،**

**بل لكي يقتل نفسهْ**

يركّز السطر الأخير على سبب القتل: القتل لأجل القتل، وليس لأسباب أخرى. أي أن موت الشاعر هو هدف بحدّ ذاته، وليس لأهداف أخرى سياسية أو اجتماعية أو لأجل قضية إلخ. نلاحظ فصل السطر قبل الأخير عن الأخير، في حين يَرِدان في الاستهلال كسطر واحد. إفراد "لا لشيء" في سطر منعزل يشير إلى التركيز عليها. تعيد السطور الثلاثة الأخيرة القارئ إلى استهلال النص، فإن قراءتها على خلفية النص ليست كقراءتها في البداية، لأن تكرارها في الإنهاء لا زال يدلّ على عدم تحققها، رغم التأكيد على أهمية تحققها. لكن الدائرية في النص تعطي للنص الإيحاء بانغلاق النهاية وحسمها لأنها ظاهرياً تعود على البداية.

**د. انفتاح القراءة**

**د.1. العنوان**

- **الاستهلالي الإغرائي**

يحمل العنوان طاقة إغوائية بسبب المفارقة بين عملية القتل والشاعر. كما أن العنوان مأخوذ من استهلال النص.

- **التمثيليّة:**

اختيار العنوان من السطر الأول ومن سطور النهاية يزيد من شعور القارئ بالدائرية الموجودة في النص، أو على الأصح ذلك "الحصار" الثيماتي يعكس الحصار الذي يعيشه

"أنا" المتكلم (البرسونا) في داخل القصيدة. فيصبح العنوان في هذه الحالة ممثلاً للنص واتجاهياً على عدة صعد:

(1) **البرسونا:** انفصال صوت المتكلم عن صوت الشاعر في العنوان نجده يتطور في النص، حيث ينفصل الصوتان إلى ذاتين باتجاهين مغايرين.

(2) **الثيمة:** يمكن اعتبار العنوان ممثلاً لمحور الفكرة الأساسية للنص "قتل الشاعر لنفسه"، أي التوقف عن تجميل الواقع بالكتابة، ورؤية الواقع كما هو بمأساويته، والأمر لن يتم إلا بقتل الشاعر. النص كله يفسر العنوان ويترجم هذا المعنى.

- **الاتجاهية**

العنوان يشير إلى موقف ما، حيال عملية الكتابة وعجزها عن تغير العالم وطغيانها على الذات، هذا موقف يعلن وجوب قتل الشاعر لنفسه.

**د.2. البداية**

- **البداية الأسلوبية المسيطرة**

يمكنا القول إن هذه البداية تمتاز بأسلوبية لغويّة، تكرّس **مفردات المدى الزمني.** حيث نجد أثر الفعل الأول "آن" في بداية أربعة من المقاطع، والتي تبدأ بإشارات تدلّ على الزمن: "من ثلاثين سنة"، "من ثلاثين شتاء"، "من ثلاثين خريفاً"، "آن للشاعر أن يخرج مني للأبد".

**د.3. النهاية المغلقة**

- **البداية الدائرية والنهاية الدائرية المغلقة**

النهاية تعيدنا إلى البداية لغوياً من خلال دائرية كاملة. لكن ترتيب الأسطر يتغيّر. هذا التغيير يُوظّف في تشديد وتكريس الثقل على السطر ما قبل الأخير وإبراز المفارقة فيه. فجسد النص يُشير إلى كل الأسباب التي تسوّغ قتل الشاعر لنفسه، في حين أن النهاية تعود لتؤكد: "لا لشيء" وكأنه يراد بها "لأجل كل شيء"، وللتأكيد على أن قتل الشاعر هو الهدف وليس لهدف خارج ذلك. هذه الدائرية تجعل من النص محصورًا ضمن حركة ميتة، بمعنى أن النص محكوم بذلك القرار الذي ابتدأ به وانتهى به، مما يعطي للنهاية انغلاقها.

### د.4. الخاتمة المفتوحة

- **خاتمة النص المفتوحة: بين الاختتام المضلل والاستعاري**

للوهلة الأولى قد نجد أن خاتمة النص تؤكد الإغلاق الذي سجّله إنهاء النص عبر القرار بقتل الشاعر. توزيع هذه الأسطر بشكل مختلف يؤكد على الجزء "لا لشيء"، مما يشير بشكل واضح إلى الأسباب التي جعلته يصل إلى هذه الخلاصة، وهي كلّ الأسباب التي ساقها في المقاطع السابقة، وهي في محورين:

(1) الخسارات التي مُني بها "الشاعر" في عدم قدرته على تغيير الواقع المرير، بل مجرد بناء عالم على الورق.

(2) الخسارات الإنسانية التي مُني بها "الأنا"-الإنسان جراء سيطرة الشاعر عليه، الحياة داخل الصور دون قدرته على ممارسة إنسانيته بالشكل الذي يشبعها.

بالتالي عدم جدوى وجود الشاعر ووجوب قتله. لكننا في نفس الوقت نسمع صوت "أنا" الإنسان وليس صوت الشاعر، وتكرار الأنا لوجوب قتل الشاعر لنفسه، يؤكد على فشل الأنا في ذلك. فالشاعر لا يمكن أن يُقتل إلا بيدي نفسه وبتوقفه هو عن الكتابة وبقرار منه. البداية والنهاية تحملان انقلاب الذات في صراعها ضد الشاعر، لكنهما رغم حسمهما تُظهران في الخاتمة عجز الأنا عن قتل الشاعر. لأن الشاعر لم يقتل نفسه أو على الأقل لم يعلن رغبته في قتل نفسه. بل النص هو تعبير عن موقف "أنا" الإنسان ورغبته، والتي يعبّر عنها –مفارقةً- عن طريق الشعر!. من هنا فإن الخاتمة تبقى أكثر انفتاحاً مما يبدو ظاهرياً عبر البداية والنهاية، لأن الصراع لم ينته. رغبة الشاعر ونيته لم تعلنا في النص ولم يعطِ النص إشارة بتحققهما. لذلك نعتبر في قراءة ثانية للخاتمة أنها ليست مغلقة كما تبدو، بل هي مفتوحة استعارية، لأن الصراع لا زال مستمرًا ولم ينته، والأمر يُحسم بشكل نهائي من قبل "الشاعر"، والحلّ الذي يقدمه المتكلم هو حلّ مجازيّ، فقتل الشاعر يعني التوقف عن الكتابة وليس القتل الحقيقي.

**د.5. مفهوم الهويّة**

ترتبط الهوية في النص بقضية الكتابة الشعرية والواقع، وتطرح صراعاً بين الإنسان (الآخر في الشاعر) وبين الشاعر. الصراع بمفهومين وعلى مستويين:

(1) الصراع بين جدوى الشعر وعدم جدواه، بين قدرته على التغيير الحقيقي وإحداث واقع جديد، في حين أن كل ما يحدث على أرض الواقع هو الخسارة فقط.

(2) استحواذ الشاعر على حياة الإنسان والقضايا الكبرى على حساب الذاتية، أي استبداد الشاعر بالذات الإنسانية وتناسيه لواجباته تجاه نفسه.

في المحورين نلاحظ أن الذي يعاني هو الآخر-الإنسان الذي يجاور الشاعر. ففي الصراع الأول لا يستسلم الشاعر، ولا يعي أن كل ما كتبه هو عبارة عن عالم ورقيّ، أمّا الذي يعي ذلك هو "الآخر فيه"، الذي يرى ويرصد الخسارات. كذلك الأمر في المحور الثاني من الصراع، فالشاعر يعيش التجارب بشكل مغاير، ويتذوقها بشكل مختلف. بينما "الآخر فيه" يحاول أن يعيشها بالشكل الإنساني والشاعر يمنعه من ذلك لأنه المسيطر. من هنا تأتي المطالبة بقتل الشاعر لحسم الصراعين، لأن الهوية تبدو محصورة في إطار الشاعر الملتزم بالقضايا الكبرى، في حين أن "الآخر فيه" يبدو قلقاً من هذه الهوية، لأنها تحدّه ولا تضيف للواقع أي تغيير حقيقي. في هذا النص نجد تخلخلاً في مفهوم الهوية الواضحة المعالم التي ظهرت في القصائد السابقة، مما يعني أن المفهوم بدأ يأخذ شكل الصراع والبحث، متجهاً نحو التعدديّة، حتى ولو على مستوى الشاعر والإنسان.

**4.2 قراءات تطبيقيّة في ديوان ورد أقلّ (1986)**

**1.4.2 الديوان: استقراء الفضاء التدويني والنصوص الموازية**

ما يميّز هذا الديوان عن غيره من الدواوين السابقة واللاحقة اشتماله على نظام وترتيب لافتين؛ كلّ قصائده الخمسين قصيرة، تمتد على طول (10-13) سطرًا على صفحة طباعية واحدة. معظمها مطبوعة على هيئة نص نثري. كلّ القصائد متصلة ببعضها عبر البرسونا-"أنا" المتكلم، الذي يمثّل الجماعة. صوت البرسونا يعاني من كونه اختير لهذه المهمّة، مهمة تمثيل الجماعة. أسلوب التعبير مطروح للتساؤل تماما كالواقع الممثل، بضمن ذلك

مواضيع تتعلق بقيمة الشعر وعلاقته بأسئلة إنسانية عامة.[1] من الملاحظ أن الكلمات الأولى في كل نصوص ديوان **ورد أقل** تتماثل مع العناوين إلاّ في ستة عناوين نجد بعض التغييرات.[2] فإذا كانت العناوين في الديوان تطرح بقوة قضية الرحلة والطريق ممتزجة بالصوت الجماعي، معنى ذلك أن بدايات النصوص تعالج نفس القضية، وبالتالي النصوص. يمكن أن نلاحظ ذلك من خلال القائمة التالية:

| عناوين تحتوي على إشارات مكان | | عناوين تحتوي على إشارات لصوت جمعي |
|---|---|---|
| سأقطع هذا الطريق | وما زال في الدرب درب | تضيق بنا الأرض |
| إذا كان لي أن أعيد البداية | على هذه الأرض | نسير إلى بلد |
| عناوين للروح خارج هذا المكان | تضيق بنا الأرض | نسافر كالناس |
| نسير إلى بلد | نسافر كالناس | يحق لنا أن نحبّ الخريف |
| مطار أثينا | القطار الأخير توقّف | تخالفا الريح |
| على السفح، أعلى من البحر، ناموا | سيأتي برابرة آخرون | ذهبنا إلى عدن |
| تخالفنا الريح | ذهبنا إلى عدن | نخاف على حلم |
| صهيل على السفح | هنا تنتهي رحلة الطير | هنا نحن قرب هناك |
| هنالك ليل | وداعا لما سوف يأتي | خسرنا ولم يربح الحب |
| وفي الشام شام | لصوص المدافن | ونحن نحب الحياة |
| رأيت الوداع الأخير | هنا نحن قرب هناك | نؤرّخ أيامنا بالفراش |
| لديني لديني لأعرف | سماء لبحر | |
| قريبا من السور | لأول مرة يرى البحر | |

**لائحة (3)**

[1] Snir 2004-2005, p. 44.

[2] راجع: Snir 2004-2005, pp. 40-41. يعزو سنير الاختلافات بين السطر الأول وهذه العناوين إلى سببين: السبب الأول هو محاولة تقصير السطر الأول ليتناسب مع كونه عنواناً، والثاني سبب موسيقي داخلي. راجع: Snir 2008, pp. 137-138.

**2.4.2 قراءة في قصيدة "أنا من هناك" من ديوان** ورد أقل **(1986)**،

**أ. ما قبل القراءة: العنوان**

**أ.1. التركيب اللغوي والدلالة**

يتركب عنوان القصيدة من جملة اسمية تامة، مؤلفة من مبتدأ هو ضمير منفصل، ومن خبر هو شبه جملة، عبارة عن حرف جر واسم إشارة. من خلال استخدام الضمير المنفصل **"أنا"** توجد إشارة إلى تحديد الصوت الشعري بضمير المتكلم دون تحديد مخاطب. اعتبار "أنا" مبتدأ هو إشارة تدل على أهمية "الأنا" في النص والإخبار عنه. يمكن اعتبار الخبر **"من هناك"** بمثابة إجابة عن الاستفهام: من أين أنت؟ أو من أنت؟. في الحالتين يبرز ارتباط تعريف الأنا بالمكان. رغم أن نص العنوان لا يحتوي على كلمة منفى أو غربة، إلاّ أنها حاضرة فيه من خلال الإشارة "هناك". فاستخدام اسم الإشارة البعيد وليس القريب (هنا) إنما يدلّ على أن هنالك فصلاً مكانياً بين الأنا وبين المكان الذي تنتمي إليه. رغم وجود "الأنا" في منفى أو اغتراب فإن ذلك لا يلغي الانتماء والتصريح به، ليس للمكان الجغرافي فحسب، بل المكان كذاكرة. هذا الأمر يستدعي عنصر الزمن الذي يظهر عبر عنصر المسافة، المسافة التي تفصل الأنا عن المكان "هناك". فلا يمكن الحديث عن المسافة عبر البعد المكاني دون اعتبار وجود البعد الزمني. فيخمن القارئ أن: [أنا (الآن) هنا مقابل أنا (كنت) هناك].

- **المكان إشارة لانتماء واعتزاز**

يبرز الوطن والمنفى (الغربة) عبر استخدام "هناك". الإخبار عن الأنا بواسطة إشارة المكان يدل على ارتباط هوية الأنا بالمكان. في الوقت نفسه الإشارة إلى المكان دون التصريح باسمه يمكن تفسيره باتجاهين: هذا المكان غني عن التعريف، مما يضفي مزيدًا من القوة والأهمية على "هناك"، ويشير إلى الاعتزاز والفخر بالانتماء. الأمر الآخر هو سبب فنيّ، فعدم اعتماد المباشرة يزيد من فنية النص وقدرته على التعميم، وعدم حصر النص في إطار سياسي جغرافي محدد.

- **الأنا الفردي والأنا الجمعي المكاني**

المزاوجة بين أنا والمكان تُبرز بعدًا إضافيًا هو الأنا الجمعي المكاني، لكنه في نفس الوقت يشدّد على الأنا الفردي على خلفية الصوت الجمعي. في العنوان نوع من التحدي فالأنا يخرج من دائرة الذات ليستقر في دائرة المكان المنفصل عنه، لكنه غير منفصل عنه ذاكرةً. لذا يحمل تصريح من هذا النوع محدودية ما، لأن الأنا تحدّ نفسها بالمكان مما يذكرنا بالاستهلال "أنا عربي". تصريح الأنا يحدد نطاق الهوية بالهوية المكانية، لكنّه يشير إلى انشطار في الهوية بسبب وجود مكانين، أحدهما حاضر (هناك=وطن) يستحضر غائبًا (هنا=منفى). قد يسأل القارئ عدة أسئلة للعنوان: (كيف يؤثر "هناك" على الأنا "هنا"؟ وعلى الالتزام بمشروع الانتماء لـ "هناك". ما مدى حضور الـ"هنا" لدى الأنا في سياقات لا تخصّ الانتماء؟)

- **العنوان وعناوين أخرى**

عنوان الديوان **ورد أقل** لا يرتبط بعنوان النص بشكل مباشر. خصوصًا أن عنوان الديوان يرمز إلى حالة تظهر كخلفية في كل الديوان. إذا كان عنوان النص يوحي بالانتماء للمكان، ويوحي بصوت جمعي من خلال ذلك الانتماء، فإن عناوين الديوان الأخرى في معظمها تنتمي لفظًا أو إيحاء لذات الحقل الدلالي كما ورد في اللائحة رقم (3) أعلاه.

**ب. القراءة الاستكشافيّة**

- لا يمكن أن نغفل أن العنوان هو جملة من جمل النص الداخلية، إضافة إلى كونه جملة النص الأولى. حيث يمكن تصنيفه وبحسب لفنسون[1] كعنوان حيادي (الكلمات الأولى من النص)، أو داخلي (موجود داخل النص). لكننا نرى أن اختيار العنوان من الجملة الأولى (أو العكس) ثم تكراره في منتصف جسد النص مباشرة، يعطي إيقاعًا معينًا كأنه لازمة. كما ويلعب دورًا في التشديد والتركيز على دلالته، أي أنه يبئر لهذا الموضوع من بين المواضيع الأخرى التي يطرحها النص.

[1] Levinson 1985, p. 34.

- مبنى العنوان لغوياً ينسحب على جسد النص كلّه كما سنرى لاحقاً.
- يترافق استخدام الجمل القصيرة مع استخدام علامات الترقيم: كالفاصلة، النقطة، نقطتي التفصيل والثلاث نقاط. الأمر الذي قد يوظّف في الإيحاء بالحسم والتقريرية والنثرية.

**ج. القراءة المكثّفة**

**ج.1. تحديد الاستهلال: السطر الأول وسياقه**

1. **أنا من هناك. ولي ذكريات ولدت كما يولد الناس. لي والدة**
2. **وبيت كثير النوافذ.**

تحمل البداية قوّة تكثيف كبيرة كالعنوان من حيث القدرة الدلالية. رغم أن السطر الأول يحتوي على نقطتين تفصلان بين الجمل، إلا أنه يرتبط بواو عاطفة كعلاقة لغوية دنيا، ورابط تتابعي "**لي**" يربط الجملة بالضمير "أنا" في الجملة السابقة لها. حدّدنا سياق السطر الأول بـ "وبيت كثير النوافذ" لاتصاله بالسطر الأول بواو عاطفة وانتهائه بعلامة الوقف النقطة، ما يشير إلى انتهاء الجملة. نلاحظ أن النقطة مستخدمة بشكل مكثّف في الأسطر الأولى من النص وتفصل جملاً قصيرة عن بعضها، وهذا يشير إلى البساطة والوضوح والحزم في المضمون، إضافة إلى الإيقاع النفسي لأنا المتكلّم كنوع من التذكر الانتقائي غير المتوالد من بعضه، والذي يعطي السطر نفَساً نثرياً وإيحاء بالتقريرية مصدرها الاسترجاع السردي.

- **التركيز الثيماتي**

يتمّ التركيز في هذه البداية على ارتباط الأنا بالمكان على عدّة مستويات:

**(1) الانتماء للمكان جماعياً: "أنا من هناك"**: الابتداء بضمير المتكلم المنفصل "**أنا**" يجعل من هذا الضمير الركيزة التي ينطلق منها النص، ويجعل من الصوت الشعري الإنساني صوتاً محرّكاً للنص، بمعنى أن النص يُبرز غنائيته منذ البداية. في نفس الوقت ارتباطه بالمكان هو

إشارة لانطلاق النص عبر الصورة المحسوسة، وتوسيع دائرة الأنا الفردية إلى دائرة الجماعة عبر الانتماء المكاني المباشر.

**(2) امتلاك المكان عبر الذاكرة والتاريخ: "ولي ذكريات":** تشير إلى امتداد الذات زمنيًّا حركيًّا نحو الماضي، مما يشير إلى امتداد الأنا في المكان تاريخياً وجغرافيًّا.

**(3) الانتماء العاطفي والغريزي: "ولدت كما يولد الناس":** إشارة إلى ارتباط الأنا بالمكان "هناك" برابط الميلاد، أي مسقط الرأس. مما يعني التركيز على المكان كامتلاك أول وكمصدر ومرجع وأصل وجذر بشكل مباشر. أيضاً توجد إشارة لتقريب صورة المتكلم إلى العادية الإنسانية والتشابه البشري. يعزز ذلك **"لي والدة"** كإشارة لامتلاك المكان عبر الامتداد البشري العاطفي، والتبعية الاجتماعية، ووجود مصدر وجذور للأنا في المكان.

**(4) الانتماء الجغرافي الاجتماعي: "وبيت كثير النوافذ":** مستوى إضافي يوحي بالانتماء الجغرافي الاجتماعي وليس مجرد انتماء عبر الذاكرة وهو تجذّر مكاني-اجتماعي وليس مجرد مكان للسكن، فكثير النوافذ تدل على الانفتاح والحرية والتداخل مع الآخر والخارج.

- **السرد التقريري**

يُبرز الاستهلال تداعيات الزمن الماضي، أي البعد الزمني عبر إشارات مختلفة مثل: "ذكريات"، "ولدت". هذا السرد الذي يخلو من أي صور مجازية تقريباً يوحي بالتقريرية، في ذات الوقت يعتمد على الجمل القصيرة المنفصلة والتي تزيد من حدّة السرد وتجعله أقرب إلى النثرية، وأقرب إلى الحقيقة الملموسة منه إلى الشعريّة.

**2. وبيت كثير النوافذ. لي أخوة. أصدقاء. وسجن بنافذة باردةْ.**

ذكر الأخوة والأصدقاء يعزز الجانب الإنساني الاجتماعي وعلاقته بالمكان، ويرفع صوتاً جماعياً. في حين أن التقابل بين "بيت كثير النوافذ" وبين "سجن بنافذة باردة" يشير إلى وجود صراع قائم في هذه التشكيلة الإنسانية العادية التي سُردت في الاستهلال. فيظهر بُعد

جديد غير نمطي، يدلل على حالة أخرى يعيشها الأنا ضمن "هناك". من هنا يبدأ النص بأخذ منحى يتطور فيه السرد الشعري نحو تعقّد الصورة والدلالة.

**3. ولي موجة خطفتها النوارس. لي مشهدي الخاصّ. لي عشبة زائدهْ**

**4. ولي قمر في أقاصي الكلام. ورزق الطيور، وزيتونة خالدهْ.**

في هذه الأسطر نلاحظ تركيز المتكلم على سرد ما يميّزه وليس ما يجعله عادياً نمطيّاً، حيث ينحرف النص عن سرد كل ما هو مشترك مع بقية البشر والبدء بسرد ما هو خاص بالمتكلم وما يميّز تجربته، وهو أمر يختلف عن البداية. الإشارة "**زيتونة خالدة**" تحيلنا إلى ديوان الشاعر **أوراق الزيتون** (1964) كما أنها تذكر القارئ برمزها إلى فلسطين.[1]

**5. مررتُ على الأرض قبل مرور السيوف على جسد حوّلوه إلى مائدهْ.**

**6. أنا من هناك. أعيد السماء إلى أمها حين تبكي السماء على أمها،**

**7. وأبكي لتعرفني غيمة عائدهْ.**

"**مررتُ.. قبل**" إشارة إلى السبق الزمني للبرسونا في امتلاك المكان والذي أُشير إليه في بداية النص. "على الأرض" تشير إلى الثبات والأسبقية مقابل "السيوف" التي ترمز للآخر، والذي يظهر بصورة وحشية وعنيفة من خلال "**جسد حوّلوه إلى مائدة**". مقابل هذه الصورة الوحشية لمأساة المتكلم، فإنه يحتفظ بجانبه الرقيق "**أعيد السماء إلى أمها..**" وذلك بدافع التعاطف بحكم التجربة المتشابهة. كذلك تظهر شدّة حنين العودة إلى المصدر والأم والوطن من خلال الأشياء الموضوعيّة: "**السماء**"، "**غيمة عائدة**".

**8. تعلّمت كلّ كلام يليق بمحكمة الدّم كي أكسر القاعدهْ**

**9. تعلّمت كلّ الكلام، وفكّكْته كي أركّب مفردة واحدهْ**

**10. هي: الوطنُ. . .**

[1] عن تداعيات "الزيتون" راجع أعلاه ص 78.

يعود إلى لزمن الماضي سردياً بواسطة الفعل "**تعلّمتُ**"، ليدلل على انعكاسه في الحاضر "**كي أكسرَ**". "**محكمة الدم**" تعيد القارئ لـ "كلّ السيوف"، بينما "**القاعدة**" تعيد القارئ إلى بداية النص حيث أسسّ المتكلم عاديته ومشابهته للآخرين. ثم أسس مشهده الخاص عبر صور مختلفة: (ولي موجة خطفتها النوارس، مشهدي الخاصّ، عشبة زائدة، قمر في أقاصي الكلام، رزق الطيور، زيتونة خالدة) الذي أعقب "سجن بنافذة باردة". نلاحظ المفارقة في استخدام اللفظين "محكمة" و"دم" لإظهار صورة الظلم بشكله الأكثر تطرفاً. جدير بالذكر أن استخدام الفعل الماضي "**فككته**" مقابل الفعل المضارع "**كي أركّب**" يشير إلى أن عملية طويلة في الماضي تُنتج عملية في الحاضر. صيغة الجمع "**كل الكلام**" مقابل الإفراد في "**مفردة واحدة**" يدلّ على القيمة التي يوليها المتكلم لهذه المفردة، والتي تأتي نتيجة لعملية معقدة أساسها بـ "تعلمت كل الكلام" وتوظيف هذا الكلام من أجل تركيب وخلق جديد لمفردة واحدة فقط، "هي الوطن" التي يُفرد لها الشاعر السطر الأخير.

**ج.2. السطر الأخير ونهاية النص**

**10. هي: الوطن..**

استخدام نقطتي التفصيل (:) يصبّ في الأسلوب السردي القريب من النثريّة، الذي ينسحب على النص منذ البداية. تقديم الضمير "**هي:**" في بداية السطر يدلّ على ارتباطه بتفاصيل مذكورة قبله. في نفس الوقت يدلّ على أهمية المقدَّم له أو تفصيله، وهو في هذه الحالة "الوطن". النقاط الثلاث التي تلي المفردة الأخيرة توجز تفاصيل كثيرة وردت في النص. النص يصبّ في السطر الأخير عبر هذه المفردة ويختزل نفسه فيها. خصوصاً أن بدايته وعنوانه "أنا من هناك" يحملان عبر "هناك" إشارة للوطن. في نفس الوقت إفراد سطر لمفردة "الوطن" هو تركيز على أهمية هذه المفردة كمفهوم ودلالة، اختيار الشاعر أن ينهي بواسطتها مقابل اختياره لمفردة "أنا" للابتداء، يشير إلى مركزية الوطن بالنسبة للأنا. يمكن القول إن عنصر المكان هو الأساس الذي يستقر فيه النص في النهاية (كما انتمى إليه

في البداية وفي العنوان). في نفس الوقت يحتاج السطر الأخير لغوياً لما قبله ليشكل سياقه المفيد:

**9. تعلّمت كلّ الكلام، وفككته كي أركّب مفردة واحدهْ**

ترتبط الجملة ما بعد الفاصلة في هذا السطر، لغوياً بالكلام الذي قبلها بواسطة إشارة تتابع (الضمائر المتصلة في "فككته"). نلاحظ أن الأفعال لها الصدارة بعكس البداية حيث تتصدر الأسماء بداية الجمل. حرف الكاف المتكرّر في هذا السطر، يعطي إيقاعاً مركّزًا لهذا الجزء من الإنهاء، مما يجعل القارئ يشعر بالتوتر النصيّ ويهيئه لتلقي السطر الأخير، الذي يبدو مختلفاً وخالياً من هذا الإيقاع الكثيف للأفعال. يمكن كذلك الإشارة من حيث الشكل والدلالة إلى أن نص النهاية يضع في المركز ثلاثة أفعال تتناسب مع سيرورة الدلالة، فالجمل جميعها تُختزل وتتناقص حتى تصل في النهاية إلى مفردة واحدة يرتكز عليها السطر الأخير، بشكل يتماشى مع الدلالة النصيّة:

| النص | الدلالة |
|---|---|
| تعلّمتُ فككته ← أركّب<br>↓ ↘ ↓<br>كلّ الكلام مفردة واحدة: هي الوطن.. | (التجربة الشعرية والإنسانية)<br>(الهدف: الالتزام الشعري بقضية الوطن) |

**لائحة (4)**

تبدو نهاية النص مغلقة، فصراع البرسونا بين صورتين صورة العادي وصورة المختلف يولّد الحلّ. المتكلم يتعلّم كل ما هو عادي (كل الكلام) ليركب ما يوازي تجربته غير العادية والمأساوية، ويبني "الوطن" لغوياً. بالتالي تظهر نهاية النص مغلقة، لأنها تلقي مزيدًا من الضوء على التجربة التي يعيشها الأنا في النص. يسرد النص صورة بأزمنة مختلفة وتجارب متباينة للأنا تُطرح على خلفية واحدة هي المكان، الذي يجمع بين التجارب المختلفة وبين الحلّ الاستعاري لأزمة حقيقيّة.

**د. انفتاح القراءة**

**د.1. العنوان**

**وظيفته ونوعه:** بالإضافة إلى وظيفة **التعيين والإغواء** التي تظهر من خلال عدم تسمية وتعيين المقصود بـ"هناك"، فإن العنوان يلعب دورًا **ميتانصيًّا**، حيث يشكّل الموضوع الأساسي للنص. فهو عنوان **اختصاري**، وفي نفس الوقت هو جزء من النص ويظهر في البداية وفي جسد النص، مما يجعله مرتبطًا بالنص لغويًا وثيماتيًا. هذا التكرار النصيّ يظهر في مواقع معينة من النص تتّسم بكونها منعطفاً لقول جديد في النص: في أول النص، وفي وسطه حيث ينتقل مستوى القول الشعري إلى دائرة أخرى. لذلك يمكن القول إن العنوان **هو عنوان استهلالي دلالي.** على ضوء قراءة نهاية النص، يمكن القول كذلك إن هذا العنوان هو **عنوان تبئيري**، لأنه يبئر موضوع الانتماء المكاني وتعريف الذات بهوية المكان، فالنص بالإضافة إلى موضوع الانتماء المكاني، يشدّد على موضوع اللغة الملتزمة بقضية الوطن في نهايته. إذن فبرغم من أن العنوان جزء من أجزاء النص لكنه ليس حياديًا، بل يبئر موضوعاً أساسيًّا فيه. كذلك يمكن القول إن هذا العنوان **عنوان لافتة** لأنه يحمل تصريحا واتجاهية معلنة.[1]

**د.2. البداية**

- **الأسلوبية المسيطرة على النص**

النص يشبه العنوان والاستهلال من حيث التركيز على الأنا في الصدارة، فكل جملة مركزية في النص هي في الأساس تبدأ بضمير متصل يعود للمتكلم، بينما "من هناك" تكتسب ترجمات مختلفة عبر النص. يمكن هيكلة ذلك على الشكل التالي:

[1] عن العنوان اللافتة راجع: الجوه 1999، ص 84.

| نوع الضّمير | أنا | من هناك |
|---|---|---|
| متصل، ملكية | لي | ذكريات |
| متصل فاعل، فعل ماض | ولدت | كما تولد الناس |
| متصل ملكية | لي | والدة، بيت كثير النوافذ |
| متصل ملكية | لي | أخوة. أصدقاء. وسجن بنافذة باردة |
| متصل ملكية | ولي | موجة خطفتها النوارس |
| متصل ملكية | لي | مشهدي الخاص |
| متصل ملكية | لي | عشبة زائدة |
| متصل ملكية | ولي | قمر في أقاصي الكلام ورزق الطيور وزيتونة خالدة |
| متصل فاعل، فعل ماض | مررت | على الأرض قبل مرور السيوف على جسد حوّلوه إلى مائدة |
| منفصل وهو جملة العنوان | أنا | من هناك |
| مستتر فاعل، مضارع | أعيد | السماء إلى أمها حين تبكي السماء على أمها |
| مستتر فاعل، مضارع | أبكي | لتعرفني غيمة عائدة |
| متصل فاعل، فعل ماض | تعلمت | [..] محكمة الدم |
| متصل فاعل، فعل ماض | تعلمت | [..] مفردة واحدة: الوطن |

**لائحة (5)**

### د.3. النهاية المغلقة والبداية

- **السرديّة:**

تمتاز بداية النص ونهايته بالسردية، التي تميل إلى النثرية. خصوصاً في البداية التي تعتمد على السرد قصير الجمل، والفصل بين الجملة والأخرى بفاصل النقطة. كما يتم استخدام نقطتي التفصيل (:) في النهاية. السردية الموجودة في البداية تظهر أيضاً في نهاية النص لكنها تختلف بالأسلوب.

- **البداية الاسمية الساكنة**

تمتاز بداية النص بسرديتها الساكنة عبر استخدامها للجمل الاسمية القصيرة والتي تنفصل عن بعضها بواسطة علامات الوقف، كذلك تتّسم ببساطة الصورة الشعرية. هذا النوع من السردية يقدم تقريرًا للقارئ حول حالة ما، ويتوقع القارئ في مثل هذا النوع من البدايات أن ينعطف النص في مرحلة ما لتنكسر الاسمية وتحلّ مكانها حركة فعليّة.

- **النهاية الفعلية المتحركة**

تمتاز بسرديتها المتحركة والمعتمدة على الفعل، بالإضافة إلى أن الجمل أكثر طولاً. هذه النهاية تكون مغلقة لأنها تحرك نص البداية الاسمي والذي طرح حالة ما. تقوم النهاية بصياغة مغايرة للبداية ليس لغوياً فحسب، بل تقوم بإعادة صياغتها كمفهوم جديد لامتلاك الوطن، يغاير المفهوم الذي طُرح في البداية.

- **البداية التأويلية الجزئيّة**

البداية تؤدي **وظيفة تقنينية** وقد تبدو دون جملة "أنا من هناك" أنها تمهيدية روتينية **(البداية العادية)** التي تمهّد فيما بعد لمنعطف في النص. لكن الابتداء بـ "أنا من هناك" يضع القارئ منذ الجملة الأولى في صلب الموضوع. كأن جملة "أنا من هناك" يمكن أن تتبعها نقطتا التفصيل (:)، حيث النص كلّه بمثابة تفصيل لمفهوم الانتماء. التركيز حول مفهوم هذا الانتماء يتمّ في النهاية، حيث يعلن المتكلم وبشكل فيه بعض الانحراف عن البداية، أن الانتماء هو في بناء وتركيب "الوطن" عبر لغة تختلف عن اللغة الموجودة. بالأحرى خلق الوطن عبر خلق لغة مغايرة للغة المتداولة. من هنا تأتي أهميّة ورود "أنا من هناك" في افتتاح نص البداية وليس فقط في العنوان، لأن ورودها في السطر الأول جعل من البداية ليس مجرد عرض، بل أيضاً منحها وظيفة **التأويل الجزئي للنص**. من جهة أخرى تبدو نهاية النص **انحرافية** نسبياً للبداية، لأنها تطرح الحلّ بشكل "ميتاشعري" غير وارد في البداية، لكن هناك تلميحاً له في داخل النص مثل: "لي مشهدي الخاص، لي عشبة زائدة، ولي قمر في أقاصي الكلام" وهذا ما يؤسس لنهاية النص، فلا يجعل منها انحرافية بل

تبدو طبيعية بالنسبة لجسد النص. لذلك يمكن اعتبار هذا الاستهلال **استهلالاً تصاعدياً مضللاً** ذا حدين. تكون بنية النص في مثل هذا الاستهلال بنية تصاعدية بمعنى أنها تبدأ ببداية عادية ثم ينطلق النص بشكل مغاير لها لكنه متطور عنها عن طريق الأسلوب اللغوي. من هنا فإن البداية مقارنة بالنهاية تحقّق فجوة كبيرة على صعيد الأنا، فالصوت الشعري يدور في دوائر مختلفة عبر جسد النص في سرده الشعري حتى يصل في نهاية النص مختلفاً تماماً عمّا خبرناه في افتتاح النص وأيضاً على صعيد اللغة، ويمكن تبيان ذلك عبر التالي:

| على مستوى المفردات | على مستوى اللغة |
|---|---|
| البداية تركز على مفردات الماضي والعمومية، في حين أن مفردات النهاية تركز على الاختلاف وكسر القاعدة والتمكّن والسيطرة.<br>البداية تحمل مفردات الانتماء الجماعي للمكان. مقابل الفردية= السيطرة على اللغة وخلق الوطن بلغة أخرى في الإنهاء. | الجملة الاسمية قصيرة النفس في البداية، مقابل الفعلية المترابطة والمنهجية والإيقاعية في النهاية. في النهاية يوجد تصدير للفعل وتفعيل الأنا. استخدام السببية في تركيب الجملة يدلّ على الفعل والتوجه نحو المستقبل لا على السلبية- مقابل الاسمية في البداية والتشبيه الذي يدل على العادية والتوجه نحو الماضي. |

**لائحة (6)**

**د.4. الخاتمة الاستعاريّة**

**اللغة المبدعة تعيد الوطن المفقود**

يمكن أن نرى في نهاية النص المغلقة نوعاً من اختزال النص، حيث تصبّ كل القوى والطاقات المختلفة في جملة النهاية، وتحديدًا في مفردتها الأخيرة "الوطن". حيث يقول الصوت الشعري ما يشبه "الخلاصة" التي تختزل ما يريد قوله من النص أكثر من كونه يقدّم حلاً: الشاعر الذي يكتب من أجل أن يصنع ويعيد صياغة الوطن بلغة تتناقض وتخرج عن المأساة التي تحكم الواقع. رغم أن العنوان والبداية يركّزان على عنصر الانتماء

المكاني إلا أن النهاية تكسر السياق التأويلي الذي نسير حسبه، لأنها تباغت القارئ بأن الحديث لا يتمّ عن الانتماء المكاني فحسب، بل يجاوره عالم آخر لغويّ فيه يعيش "الشاعر"[1] تجربة أخرى عن الوطن من خلال اللغة.[2] في نفس الوقت هذا لا يتنافى مع كون "أنا من هناك" مركز النهاية، لأن الانتماء لـ "هناك" هو الذي يدفع بأنا المتكلم لصبغ تجربته اللغوية الشعرية بصبغة الالتزام. من هنا فإن خاتمة النص تبدو للوهلة الأولى مغلقة أيضاً، لأنها تغلق بالنسبة للمتكلم قضية الانتماء للمكان وفقده للمكان، من خلال التعويض عنه بإيجاد الوطن لغوياً، ليصبح الوطن بالنسبة إليه تجربة لغوية على أنقاض اللغة التي تعلمها، والتي يريد أن يتجاوزها من خلال إعادة خلق الوطن من جديد، وبالتالي إعادة خلق اللغة من جديد. هذا الفهم الجديد المتكّشف لنا من النهاية يجعل القارئ مترددًا في تحديد الخاتمة لأن البحث عن وطن لغوي هو مسألة تندرج ضمن نهاية "**ميتاشعرية**" فتبدو كحلّ إبداعي فردي لمأساة جماعية، وهكذا يمكن اعتبارها مغلقة على المستوى الاستعاري، فهي تحقق إغلاق صراع العودة للوطن عبر حلّ مجازي يتم فيه خلق وتحقيق الوطن لغوياً مجازياً. كأنه فعل لإعادة السيطرة ليدي المتكلم. لكن الخاتمة تبقى مفتوحة على المستوى الحقيقي لأن إنتاج وطن لغوي هو آلية للتعامل والتعويض[3] (Compensation) عن الفقد الحقيقي وليس تحقيقاً للوطن. من هنا يمكن القول إن هذا النوع من الخواتيم هو **استعاري مجازي** يتمّ فيه تقديم حلّ شعري لأزمة عُرضت في النص كحقيقية. يكون بذلك تأسيس لمفهوم المنفى دون التصريح به لأن المنفى يفرض بالضرورة خلق الوطن على شكل ما: ذاكرة أو لغة، وهنا يتحول الوطن-الذاكرة إلى وطن-لغة.

---

[1] نقصد به الشاعر كبرسونا في النص وليس بالضرورة الشاعر المؤلف.

[2] هذه بذور تنبت فيما بعد، وتشكل حيرة الشاعر ما بين المنفى والوطن الحقيقي والوطن المتخيّل. سنتطرق إلى ذلك عند دراسة القصائد "من أنا دون منفى" و"من أنا بعد ليل الغريبة؟".

[3] راجع: פרויד 1987, עמ' 37-43.

**د.5. مفهوم الهويّة**

**المكان واللغة تبادل مواقع:** رغم أن كل أجزاء النص منذ العنوان إلى البداية والنهاية، تؤكد على مفهوم الانتماء للمكان، إلاّ أنها تطرحه بشكل مختلف؛ فالعنوان يطرح الانتماء من خلال الارتباط بالمكان كوطن غير حاضر، تبرز هوية الأنا في **العنوان** كمتعلقة بشكل أساسي بالمكان، المكان البعيد وليس القريب مما يطرح قضية المنفى. لكن المنفى لا يسمى بل يدلّ على حضوره استخدام اسم الإشارة "هناك". هذا الطرح يجعل من المكان الجغرافي التاريخي في **بداية النص** أساس الانتماء، وتلعب الذاكرة السردية الدور المركزي في تفعيل هذا الانتماء، عبر ما يقوم به "أنا" المتكلم من تجاوز الذاكرة كماضٍ مكاني نحو الفعل والسيطرة على فقد الماضي الجغرافي-تاريخي، وذلك من خلال إعادة الخلق اللغوي للمكان "الوطن" كمفردة هي حصيلة للذاكرة وللمأساة معاً. **فنهاية النص** تعيد صقل البداية وتفعيلها عبر اللغة حتى تصل الأنا لصياغة جديدة للمكان عبر المفردات اللغوية، ويُصبح مفهوم المكان والوطن فضفاضاً ومعادلاً موضوعياً للتجربة الإنسانية والتجربة اللغوية.

**5.2 قراءات تطبيقيّة في ديوان أحد عشر كوكباً (1992)**

**1.5.2 الديوان: استقراء الفضاء التدويني والنصوص الموازية**

يأتي عنوان الديوان موافقاً لعدد القصائد القصيرة (إحدى عشرة قصيدة) التي يشتمل عليها. بالإضافة إلى العنوان الفرعي الذي تندرج ضمنه "أحد عشر كوكباً على آخر المشهد الأندلسي"، حيث يمكن اعتبار كل قصيدة بمثابة كوكب. تجدر الإشارة إلى أن الديوان جاء بعد خمسمائة عام على انتهاء الدور العربي في الأندلس (1492).[1] كما أن الديوان إعادة مطولة للمعادلة الأندلس= فلسطين= الجنة.[2] يأتي هذا الديوان في ظروف سياسية خاصة ومفصلية في قضية الشعب الفلسطيني إثر مؤتمرات السلام مؤتمر مدريد للسلام عام (1991)، والبدء في محادثات أوسلو وبداية نهاية الانتفاضة الأولى. مما يعني أن القضية

[1] Snir 2000, p. 282.

[2] Snir 2004-2005, p. 27.

الفلسطينية والقضايا العربية التي بدت في المرحلة السابقة كأنها هاجس كتابة عند الشاعر، أصبحت وكأنها على مفترق طريق مجهول الاتجاه.

يمتاز هذا الديوان بروح واحدة، من حيث الصياغة والجو العام: صوت البرسونا الواضح في كل بدايات النصوص؛ يطغى أيضاً على العناوين، حيث يظهر كضمير في ثمانية عناوين من بين أحد عشر عنواناً. المواضيع والثيمات المطروحة تدور في نفس الفلك؛ الإيحاءات والمرجعيات الدينيّة والتاريخية والسياسيّة التي تُستمد منها الأقنعة الشعريّة متشابهة، وتدور في نفس الأجواء والتداعيات. يمتاز هذا الديوان باستخدام صيغة الاستفهام في كثير من قصائده، في جسد القصائد، وفي عناوينها. وهي المرة الأولى التي يستخدم فيها الشاعر هذا الأسلوب في العنونة.

**2.5.2 قراءة في قصيدة "من أنا.. بعد ليل الغريبة؟" من ديوان** أحد عشر كوكباً **(1992)**

**أ. ما قبل القراءة: العنوان**

**أ.1. التركيب اللغوي والشكل**

**من أنا ..**

**بعد ليل الغريبة؟**

يظهر عنوان النص ممتدًا على مدى سطرين، مما يشير إلى التركيز على كل سطر على حدة، وعلى المعنى المتولّد منهما معاً. ارتباط وانفصال السطرين بثلاث نقاط يعطي إيحاء للقارئ بانتهاء المعنى عند انتهاء الجملة. في حين أن ارتباط السطر الثاني بالسطر الأول برابط لغويّ، يتطلب من القارئ دمج السطرين لتوليد معنى جديد. السطر الأول "**من أنا**": يتألف على المستوى اللغوي من أداة الاستفهام للعاقل تشكل مع "أنا" الضمير المنفصل جملة اسمية. السطر الثاني "**بعد ليل الغريبة**": ظرف الزمان يرتبط بـ "ليل" الذي بدوره يرتبط بعلاقة إضافة مع "الغريبة".

**أ.2. أسلوب الاستفهام**

كما أشرنا فإن هذه المرة الأولى التي يستخدم فيها درويش أسلوب الاستفهام في العناوين. صيغة الاستفهام تفتح الباب أمام تأويل العنوان على مستويين:

(1) **الاستفهام الحقيقي** الذي يبحث عن إجابة: عندها ينتظر القارئ ويتوقع أن يكون النص كلّه رحلة بحث عن الإجابة، فتكون الخاتمة مغلقة إذا ظهرت الإجابة. أو يتعامل النص الاستفهام مع دون أن يجيب عليه، عندها تكون الخاتمة مفتوحة لأن النص لا يجيب عن سؤال مركزي يخصّ به العنوان على أقل تقدير. من المهم أن نشير أنه في هذه الحالة يشير الاستفهام نحو المستقبل أي "من سأكون بعد ليل الغريبة"، مما يثير حقلاً شعورياً متعدد المشاعر. في هذه الحالة سيقودنا النص لقراءة يكون فيها الزمن "ليل الغريبة" فاصلاً حقيقياً بين مرحلتين: الأولى مرحلة قبل "ليل الغريبة" حيث يعرف المتكلم هويته. المرحلة الثانية "بعد ليل الغريبة" فيها يسأل المتكلم ويبحث عن الإجابة وليس لمجرد طرح السؤال.

(2) **الاستفهام البلاغي**: يكمن الهدف في طرح الاستفهام لذاته وليس للإجابة عليه. في هذه الحالة يصح أن يكون العنوان "أنا لا شيء بعد ليل الغريبة" وهو ما نستعمله عادة لإظهار قيمة شيء ما لدينا ونخاف فقده،[1] خصوصاً ما يمدّنا بمعنى الحياة. فنقول للحبيب مثلاً "من أنا دونك/ بعدك!؟". وفي هذه الحالة يُثار حقل شعوريّ يجمع بين الخوف من الفقد وتقدير الشيء الموجود. عندها نعتبر "ليل الغريبة" زمناً جديدًا، هو خليط من الغموض والخوف والقلق والهم والمصائب التي لا يمكن التعامل معها، لأنها غير مألوفة. "ليل الغريبة" حالة توحي بالغربة وعدم السيطرة والانتهاء، وهو زمن خاصّ يفصل بين مرحلتين، مرحلة ما قبل، ومرحلة ما بعد، التي يستفهم فيها المتكلم عن

[1] يستخدم درويش الاستفهام بهذا المعنى التوظيفي في الدواوين التالية مثلاً: الديوان التالي **لماذا تركت الحصان وحيدًا** (1995) في قصيدة "ليل يفيض من الجسد" كالتالي: (**من أنا بعد عينين لوزيّتين/ من أنا بعد منفاك فيّ؟**). وأيضاً في **سرير الغريبة** (1999) في قصيدة "من أنا دون منفى؟".

هويته مشكّلاً بذلك مفارقة، فالاستفهام ليس من أجل معرفة الهوية، بل لأن عبور ما بعد "ليل الغريبة" يعني الضياع الذي لا بحث بعده عن الهوية.

**أ.3. العنوان وحقول الدلالة المعنويّة**

**"من أنا.."**: يمكن تميز طبيعة الخطاب بضمير المتكلم من خلال الضمير المنفصل "أنا"، والذي يشكّل مركز الجملة الاسمية وتدور عملية الاستفهام حوله. من جهة أخرى يثير لدى القارئ الاستغراب في أن المتكلم يستفهم حول أناه. للإجمال يمكن القول إنه بمجرد طرح السؤال، إن كان في السياق البلاغي أو الحقيقي، فإن ذلك يدلّ على الضياع والبعثرة وتفكك الأنا، وخلخلة المفهوم والبحث عن صياغة جديدة لمفهوم "الأنا" (الأنا بالمعنى الفردي أو الجماعي بحسب ما سيتّضح في سياق النص). **"بعد ليل الغريبة"**: إشارات الزمان والمكان المكثّفة في هذا السطر، تشير إلى ارتباط الاستفهام بعنصر الزمن. "بعد" تحمل إشارة التجاوز والانتقال عبر الزمن، أما "ليل" فهي تحيل إلى العديد من الحقول المتناقضة: الظلام، الانتهاء، عدم الوضوح، السهر، التخبط، الهموم. في نفس الوقت تعطي إيحاء بالسكينة، الراحة، الرومانسيّة، المناجاة، انتظار النهار والأمل به، الإبداع. ارتباط "ليل" بـ"الغريبة" يعزز الحقل الدلاليّ الأول لارتباط الغريبة بالغربة، ويعزز الحقل الثاني لأن الغريبة هي ذات مؤنثة تمتزج بحقل الغرابة الدلالي أيضاً. نلاحظ أن "الغريبة" هي صفة لذات غير موجودة في نص العنوان، أي أن الصفة حاضرة أكثر من الذات. يعكس العنوان بسطريه فقدان سيطرة ما، والانتقال لمرحلة جديدة، يجد فيها المتكلّم صعوبة في السيطرة على هويته والتعرف إلى ذاته. تُطرح الهوية من خلال إطار زمني، لكنه ليس الزمن الطبيعي، بل هو زمن يمتزج بدلالات عدّة، يمكن القول عنها إنها غير مرتبطة بالأنا بل بالآخر. "ليل الغريبة" رغم إشارته الزمنية إلاّ أنه وبشكل غير مباشر يكرّس في العنوان وجود ذات أخرى مقابلة لـ "أنا". هذه الذات هي "الغريبة"، وربما ارتباطها بزمن "ليل" هو ما يكسبها صفة "الغريبة"، مما يعني تقلّبها عبر الزمن. ما دامت "أنا" كذات تدور في الفلك الزمني لـ "الغريبة"، فيمكننا القول إن "الغريبة" ليست متعادلة ومتكافئة مع "أنا"، بل يتضح تعلق

"الأنا" بها، فهوية المتكلم تتحدد من خلالها. المفارقة تكمن في استخدام "الغريبة" وليس الحبيبة. رغم أن العلاقة بينها وبين المتكلم تدلل على هذا النوع من الارتباط. إذا عدنا للملاحظة الأولى في بداية حديثنا حول الشكل الطباعي للعنوان على مدى سطرين، نجد أنه يُعِدّ المتلقي لتلقي محورين سيُطوّران فيما بعد في النص، لأن هذا الفصل بينهما ليس مبررًا إلاّ إذا كان مقصودًا:

(1) **ضياع هوية الأنا**: الفقد، القلق والخوف: هذا السطر يركز على محور الذات (فردية/جماعية)، ويكرّس صوتها في الخطاب. بالإضافة إلى ذلك فإن العنوان يرسّخ لدى القارئ مشاعر البرسونا بالقلق والخوف التي يعززها استفهام المتكلم عن هويته"من أنا..".

(2) **امتزاج المكان والزمان**: "بعد ليل الغريبة؟" يبرز كزمن محوري دراماتيكي فاصل وأساسيّ، يؤثر على "الأنا" وهويتها، يقلب زمنها إلى زمنين ويغير مفهومها لذاتها. استخدام "بعد" يستدعي "قبل" و"مع" و"أثناء"، أي أن الأزمنة الغائبة في السياق هي الأزمة الحاضرة أيضاً. بالإضافة إلى التركيز على "الغريبة".

**أ.4. العنوان وسياقات أخرى، علاقات ميتانصية: حوار العناوين وخطاب النصوص: الشكل، الإيحاء والدلالة**

- **عنوان النص وعنوان المجموعة**

نجد القصيدة ضمن مجموعة قصائد داخل الديوان مبوّبة بعنوان فرعي، تندرج ضمنه إحدى عشرة قصيدة. يبدو الأمر مقصودًا لأن العنوان يحتوي على نفس العدد:

**أحد عشر كوكباً**

**على آخر المشهد الأندلسي**

يشبه هذا العنوان عنوان النص من حيث شكل الطباعة الذي يمتد على سطرين، يرّكز كل سطر فيهما على مستوى مختلف من الدلالة. كما أن الأحد عشر عنواناً تمتاز كلّها بنفس الشكل، سوى عنوان واحد "الكمنجات" الذي يأتي في ختام المجموعة. "**أحد عشر كوكباً**":

تحيل القارئ مباشرة إلى مرجعية دينية هي قصة يوسف: حلمه، عذابه وتحقّق النبوءة. مما يحفز لدى القارئ تداعيات متداخلة مختلفة في نفس السياق: النبوءة، الظلم والحق، الخيانة والغدر. من الملاحظ أن الجزء الحاضر في العنوان من هذه المرجعية هو التلميح بالجزء الخاص بالنبوءة، وبالأخص الجزء الصعب والمؤلم منها. أما صوت يوسف وقناعه فلا يتّضحان في هذه المرحلة، بل يغيبان ليتصدّر الجزء المأساوي والمتنبئ في آن واحد العنوان. في ظلّ غياب مشهد النبوءة كاملاً،[1] يظهر الجزء المظلم الظالم ويغيب الجانب المضيء من القصة الدينية والنبوءة، كما أن التوظيف المقلوب المفارق للنص الديني يظهر من خلال تحويل "ساجدين" الموجودة في الأصل إلى "**على**"، مما يدلّ على أن الجزء المظلم والظالم يحتلّ المشهد. على خلفية عنوان الديوان يستعيد القارئ عنوان قصيدة لدرويش من الديوان السابق **ورد أقل** (1986) هو "أنا يوسف يا أبي". تكمن المفارقة بين العنوانين في التحديد والوضوح في العنوان الأخير، وبين الاستفهام والبلبلة في "من أنا بعد ليل الغريبة؟". **"على آخر المشهد الأندلسي"**: يحمل تلميحاً سياسياً تاريخياً حيث يتمّ استدعاء التاريخ الإسلامي والعربي ضمن فترة من أحرج انهزاماته. "**على**" تربط بين السطرين وهي تساهم في مسرحة العنوان، كمشهد يمكن تخيله انطباعياً. بينما "**آخر المشهد**" هي إشارة لفترة نهاية ملوك الطوائف وسقوط الأندلس (1492) وتنضمّ إلى الإشارة المأساوية السابقة "أحد عشر كوكباً". كأن القارئ أمام مسرحة للمشهد الأخير من تلك الحقبة.[2] فوقه تجثم الأحد عشر كوكباً بكل تداعياتها من الظلم والغدر والخيانة. العنوان يربط بين سياقين من حقبتين مختلفتين، ومرجعيتين مغايرتين ويوظفهما معاً لخلق نظام إشاري جديد، يرسم

[1] سورة يوسف (12): 4: {إِذْ قَالَ يُوسُفُ لأَبِيهِ يَا أَبتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَباً وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ}.

[2] المشهد المعروف بين أبي عبد الله وبين فرديناند وإيزابيلا وتسلم مفاتيح مدينة غرناطة للصليبيين بسفح جبل الريحان ، وقول عائشة أم أبي عبد الله حين رأته يبكي الملك الضائع: "ابك مثل النساء ملكًا مضاعاً لم تحافظ عليه مثل الرجال". (وهذا له علاقة مع قصيدة "أنا واحد من ملوك النهاية" في ذات الديوان).

مشهدًا مأساويًا له أبعاده السياسيّة المعاصرة والتاريخيّة.[1] من هنا لا بدّ للقارئ أن يتوقع العثور في نصوص المجموعة على إشارات وأصوات وتداعيات، تتعلّق بالمرجعية الدينيّة والمرجعية التاريخية السياسية أعلاه. تماهي عدد القصائد مع عدد الكواكب يمكن تفسيره كأحد عشر تعتيماً/إضاءة لآخر المشهد الأندلسي، أو مراث ونبوءات له. مما يعني أن للعنوان **قدرة تمثيلية** لجميع القصائد. ويمكن القول عنه إنه ذو أبعاد **مشهدية أو مسرحية**، لأنه يحتوي على مؤثرات بصرية، تؤثث مخيلة القارئ بما يكفي لبناء صورة. تجدر الإشارة أن هذا العنوان يؤدي وظائف متنوعة: فهو يحتوي على قدرة **إحالية إيحائية** إلى جانب **وصف المحتوى** ووظيفتي **الإرشاد والإغراء**. قد تكون في هذه الحالة، القدرة الإحالية للعنوان أبرز قدراته، لأن كل سطر في نص العنوان يحمل طاقة من الإشارات التي تحيل إلى حقل مختلف، والجمع بينهما يولّد معنى جديدًا.

- **ارتباط العناوين عبر البنية العميقة**

يتواصل العنوانان (الديوان والقصيدة) عبر بنية التداعيات العميقة، من خلال ما يلي:

**(1) الظلام والإنارة:** رغم أن مشهد عنوان المجموعة يتّسم بوجود الكواكب، لكنه ينير مشهدًا بائساً ومعتماً دلاليًا وتاريخياً. كذلك عنوان القصيدة يتّسم بالظلام الشديد "ليل الغريبة". هذه المفارقة بين الإنارة وبين العتمة تظهر أيضاً في عناوين أخرى من نفس المجموعة: "في المساء الأخير على هذه الأرض"،[2] "للحقيقة وجهان والثلج أسود".[3] كذلك نجد تقنية المفارقة الموجودة في العنوانين مستخدمة في بعض عناوين الديوان:

---

[1] لا يمكن إلا أن نصل بين زمن نشر النص وبين السياق السياسي التاريخي ومؤتمر السلام/ قمة مدريد نوفمبر (1991) في مدريد الإسبانية. ولهذا علاقاته المباشرة مع المكان والزمان والموضوع. كذلك يرتبط زمن النشر مباشرة بسياق العنوان كما أشرنا سابقاً حول انقضاء خمسمائة عام على سقوط الأندلس من يد العرب والمسلمين.

[2] درويش 1994، ج2، ص 475.

[3] درويش 1994، ج2، ص 485.

"كيف أكتب فوق السحاب"،[1] "لي خلف السماء سماء"،[2] "للحقيقة وجهان والثلج أسود"،[3] "كن لجيتارتي وترًا أيها الماء".[4]

**(2) فضاء الزمن الغائم المأساوي (بعد ليل الغريبة) ممتزجًا بالمكان المأساوي (آخر المشهد الأندلسي):** آخر المشهد الأندلسي يستدعي في الذاكرة (الغرباء) يدخلون غرناطة، لذلك استخدام "مشهد" هو لفتح تصورات القارئ لإمكانيات مشهد الهزيمة والسقوط بعد مجد جميل. اقتران "ليل الغريبة" و"المشهد الأندلسي" مع "بعد" و"آخر" يحوّلهما إلى مشهدين مأساويين. مما يعني أن هوية "الأنا" تدور في فضاء زمني هو مزيج من "ليل" و"آخر". إذا إذا عدنا إلى عناوين قصائد الديوان نجد أنها تحتوي على إشارة زمن توحي بالنهاية والانتهاء: "في المساء الأخير على هذه الأرض"،[5] "أنا واحد من ملوك النهاية"،[6] "ذات يوم سأجلس فوق الرصيف"،[7] "في الرحيل الكبير أحبك أكثر"،[8] "لا أريد من الحب غير البداية".[9] هذا الفلك الزمني الذي تدور فيه عناوين المجموعة يشدّد على معنى النهاية والخسارة والرحيل.

**(3) التوازي الأفقي: الشكل والدلالة، (أحد عشر كوكبًا: من أنا؟):** الذات الشعريّة في العنوان تبحث عن هويتها في زمن يحدث أو متوقع الحدوث "ليل الغريبة". هذا هو الزمن الذي يسقط فيه مفهوم الأنا القديم المعروف والمألوف وتخسر الأنا ذاتها التي

---

[1] درويش 1994، ج2، ص 477.

[2] درويش 1994، ج2، ص 479.

[3] درويش 1994، ج2، ص 485.

[4] درويش 1994، ج2، ص 489.

[5] درويش 1994، ج2، ص 475.

[6] درويش 1994، ج2، ص 481.

[7] درويش 1994، ج2، ص 483.

[8] درويش 1994، ج2، ص 491.

[9] درويش 1994، ج2، ص 493.

تعرفها، وتدخل في مدار السؤال والبحث عن مفهوم الذات من جديد. وهنا يتم ربط ذلك بأحد عشر كوكباً كنبوءة ورؤيا القادم المنتظر بعد ليل الغريبة. المفارقة بين العنوانين للوهلة الأولى تكمن في أن النبوءة تدلّ على المستقبل وعلى رؤية الغيب، أي فيض المعرفة، في حين أن التساؤل والاستفهام يدلاّن على قلّة معرفة وعلى غموض وعدم إدراك. لكن المعنيين متصلان بعمق عبر هذه البنية، باعتبار أن البعثرة التي تنتاب هوية الأنا، ما هي إلاّ جرّاء هذه النبوءة المنتظرة. التساؤل يأتي من باب عدم القبول بما سيحدث وليس عدم معرفته، لأن النبوءة تطلّ على "آخر المشهد الأندلسيّ" الذي يحمل النهاية والتمزق والخسارة والتي تنعكس على الأنا. لا شك أن مزاوجة تحدث بين غياب الصوت اليوسفي في عنوان الديوان، وبروز "أحد عشر كوكباً" التي تلتهم "المشهد الأندلسي"، وبين حضور "الأنا" في عنوان القصيدة في زمن هو زمن الما "بعد".

(4) **الاتجاهية السياسة:** استخدام التقاطعات المرجعية، والرمزية التاريخية لنهاية العصر الأندلس مع توظيف نبوءة يوسف، هو تأسيس لمشهد ذي سياق تاريخي سياسي لا يمكن تجاهله. لذلك يبدو لنا العنوان أيضاً **اتجاهياً** لأنه يحمل ضمنياً موقف المؤلف الحقيقي للنص حول قضايا معاصرة من خلال طرحه في سياق هذه الرؤيا المأساوية. في ذات الوقت اختيار هاتين المأساتين يشفّ عن الجمال الكامن في تداعيات التجربتين والذي تصاحبه المأساة رغم ذلك.

- **العنوان على ضوء سياقات أخرى للشاعر**

(1) **أسلوب الاستفهام**: في الديوان الراهن يمكن أن نلاحظ تكريساً لأسلوب الاستفهام، حيث ترد في المجموعة عشرون علامة استفهام مع احتساب العناوين. أهم ما نلاحظه في جمل الاستفهام أنها تدور حول الأنا الذاتية والجماعية وتتصل بالعنوان. خصوصاً، أنها تأتي في العناوين والأسطر الأولى أو الأخيرة من النصوص.

(2) **موتيف "الغريبة"**: يتمّ استخدام "الغريبة" بشكل مركزي للمرة الأولى لدى درويش في هذا النص، في حين تمّ استخدام "الغريب" للإشارة إلى الذات والآخر في دواوين سابقة.

لقد أُشير للذوات الأنثوية وخطابها في السابق، عبر أسمائها (مثلاً: ريتا، شلوميت) أو من خلال خطابها (أنتِ-الوطن، حبيبتي، أمي). أما "الغريبة" في هذا الديوان فهي تزاوج بين مفهوم الأنا الغريب (أي الذات) وبين مفهوم الحبيبة والوطن. مثلاً في قصيدة "في الرحيل الكبير أحبك أكثر" من هذا الديوان[1] نرى امتزاجاً ما بين الحبيبة كوطن وبين الفقد وبين "الليل" كزمن جميل:

**خفت الأرض إذ ودّعتْ أرضَها. خفّت الكلماتُ**
**والحكاياتُ على درج الليلِ. لكنَّ قلبي ثقيلْ**
**فاتركيهِ هنا حول بيتكِ يعوي ويبكي الزمانَ الجميلْ،**
**ليس لي وطنٌ غيرُهُ، في الرحيلِ أُحبك أكثرْ**

كذلك في قصيدة "كيف أكتب فوق السحاب"[2] نجد أن خطاب غرناطة -التي تمثّل الوطن المفقود- يتمّ كحبيبة، من خلال مفاهيم زمنية تختص بالرحيل والليل ("بعدَك"، "ليلها الحار"):

**..كم أحبُّكِ أنتِ التي قطّعتْني**
**وترًا وترًا في الطريقِ إلى ليْلِها الحارّ، غنّي**
**لا صباحَ لرائحةِ البُنِّ بعْدَكِ، غنّي رحيلي**
**عن هديل اليَمامِ على ركبتيكِ وعن عشّ روحي**
**في حروفِ اسمِكِ السهْلِ، غرناطةٌ للغناءِ فغنّي!**

كذلك يظهر مفهوم "الغريبة" بشكل جلي من خلال بداية قصيدة في نفس الديوان "ذات يوم، سأجلس فوق رصيف الغريبة":[3]

**ذات يومٍ سأجلس فوق الرصيفِ.. رصيفِ الغريبة**

---

[1] درويش 1994، ج2، ص 491.

[2] درويش 1994، ج2، ص 478.

[3] درويش 1994، ج2، ص 483.

**لم أكن نرجسا، بيْدَ أني أدافع عن صورتي**
**في المرايا. أما كنتَ يوما، هنا، يا غريبْ؟**
**خمسمائةِ عامٍ مضى انقضى، والقطيعة لم تكتملْ**

تظهر "الغريبة" من خلال النصوص أعلاه كمعادل موضوعي للوطن المفقود، تتماشى مع "الغريب" الذي يطلقه المتكلم على صورته في الآخر، أو امتداده عبر الزمن والتاريخ. من هنا فإن "ليل الغريبة" يكتسب بُعدًا إيجابياً بعكس تداعياته الأولية، التي قد تتبادر للقارئ قبيل أن تنضج من خلال السياقات أعلاه. يمكن التسجيل أن درويش يؤسس تداعيات جديدة لمفهوم "الليل" و"الغريبة" في هذا الديوان، خصوصاً أن قصيدة طويلة من قصائد الديوان تحمل العنوان "فرس للغريب (إلى شاعر عراقي)" فيها يكتسب مفهوم الغريب معنى مغايرًا، ويظهر الغريب بمنظور الغريب عن حاضره وواقعه، ولكنه يتماهى مع روح البرسونا وليس غريباً عنها. من هنا يمكن أن نقرأ "الغريبة" على أنها امتداد للحبيبة وللأم وللوطن ولذات الشاعر الأخرى، التي أصبحت منفيّة في العالم الحاضر، وغريبة حتى عن ذاتها. بكلمات أخرى، في القصيدة التي بين يدينا "من أنا بعد ليل الغريبة" نجد بذور التأسيس لتطور مفهوم "الغريبة" لدى درويش، الذي يصل في نهاية الأمر إلى حيز عنوان أحد الدواوين وهو ديوان **سرير الغريبة** (1999).

**ب. القراءة الاستكشافيّة**

من خلال القراءة السابقة للعنوان أصبح لدينا مجموعة من المحاور الأساسية التي يمتاز بها العنوان أسلوبياً ودلالياً: أسلوب الاستفهام الذي يدلّ على المفارقة، مشاعر القلق والخوف، التركيز على الأنا، الإيحاء الزمكاني والتلميح المرجعي. إذا قمنا بقراءة استكشافية للنص عبر التصفح والتمشيط بحثاً عن صدى العنوان وما يتصل به من هذه العناصر، فسنجد ما يلي داخل النص:

(1) **تكرار العنوان**: يتكرر العنوان ثلاث مرات في جسد النص: مرة في استهلاله، مرة في جسده (عمقه) ومرة قبيل نهايته.

**(2) أسلوب الاستفهام**: يستخدم خمس مرات.

**(3) البرسونا وضمير المتكلم**: يبرز ضمير المتكلم اثنتين وعشرين مرة في النص، ويأتي منفصلاً متصلاً ومضمرًا.

**(4) مفردة "خائفاً"**: تتكرر ستّ مرات.

**(5) مفردات تختص بالنبوءة (قصة يوسف)، بالعتمة والضوء**: ليل، حلمي، غموض، النهار، عتمة، شمس، وضوح، كثيف، يبصر، نجمة، سماء، ليل، أوضح، اختفى، ليل. مفردة الغيب تتكرر ثلاث مرّات.

**(6) مفردات وصور تختص بالزمن**: بعد ليل الغريبة، أنهض، النهار، الزمان، حاضر، لم يعد حاضرًا، مروري، الموت، الغيب، الغيب، ليل، ليل، ليل الغريبة

**(7) مفردات وصور تختص بالمكان (تلميحات للمرجعيتين)**: أنهض، مرمر الدار، الورد، ماء نافورتي، صفصافة، عالم/لم يعد عالمًا، واقع/لم يعد واقعاً، السماء/الطريق، ساحل الأطلسي، ساحل المتوسط، الرجوع قرب نخلة بيتي القديم، النزول إلى قاع هاويتي، أسكنه، "بعد ليل الغريبة". "قلب" تكتسب معنى المكان بسبب ارتباطها بالفعل "أسكنه".

**(8) مفردات وصور تختص بالإرداف الخلفي (oxymoronic figures) أو المفارقات**: "من أنا؟" تتكرر ثلاث مرات، غموض النهار، عتمة الشمس، وضوح الزمان الكثيف، اليأس كن رحمة، الموت كن نعمة، الغيب أوضح من واقع، من نجمة في السماء إلى خيمة في الطريق، الغيب أوضح من شارع، حصاني يغمد فيّ، لا قلب للحب.

**جـ. القراءة المكثّفة**

**جـ1. تحديد البداية: السطر الأول وسياقه**

1. **من أنا بعد ليل الغريبة؟ أنهض من حلمي**
2. **[خائفا من غموض النهار على مرمر الدار]، من**

نعتبر أن البداية في هذا النص تشمل السطر الأول، أما سياقه الذي يتمم المعنى فهو ما أشرنا إليه بالأقواس في السطر الثاني. بقية الجمل حتى النقطة الأولى في السطر السابع تتوالد وتنبثق من نفس الجملة "أنهض من حلمي خائفاً"، مما يشير إلى أهمية الجملة الأولى ومركزيتها في النص. نلاحظ أن السطرين الأول والثاني يرتبطان بتضمين مركزه الحال "خائفاً" الذي يتصدر السطر الثاني. في الوقت الذي يبدو السطر الأول مكتفياً لغويّاً، فإن السطر الثاني يحتاج للأول. القارئ لا يكتشف التضمين إلاّ بعد البدء بقراءة السطر الثاني لأنه متعلق بمعاني السطر الأوّل. الأمر الذي يتيح نوعاً من حريّة التوقعات والتفسيرات للسطر الأول بمعزل عن السياق. السطر الأول من النص يحتوي على عنوان النص في الجملة الأولى، مما يركز ويبئر ويشدد على ما قام العنوان بتأسيسه في ذهن المتلقي، ويتيح للقارئ التخمين أن العنوان أُخذ من هذا السطر أو أُنتج بالتزامن معه. رغم أن العنوان والجملة الأولى متشابهان، إلا أن القراءة تختلف كون الجملة الأولى في النص لها استراتيجية ووظيفة الحيز الذي توضع فيه، ولها "قوة" مغايرة عن "قوة" العنوان. في نفس الوقت يكون اشتغالنا السابق على العنوان، قد أرسى في ذهن المتلقي عددًا من العلاقات المختلفة[1] بين "أنا" ومفهوم الزمن ومفهوم "الغريبة". لكن الجملة في السطر الأوّل التي تأتي على صيغة الاستفهام لا تنفرد بالسطر، بل تليها جملة أخرى تُقحم القارئَ في الغموض الزمني الذي أُشير إليه في العنوان، وتقدّم أنا المتكلم ملفوفاً بزمن مركّب، يلقي بظلال داكنة على النص. فـ"ليل" ترتبط بالفعل التالي "**أنهض**": النهوض يدلّ على القيام، والنهوض من المكان يدلّ على الارتفاع؛ هو فعل يدلّ على البدء والتجدد والحركة. لكنه فعل يحتاج للارتباط بحدثٍ سابق مثلاً: أنهض من نومي، أنهض من غيبوبتي، من كابوسي، من فقري، من ضعفي إلخ. أما هنا فيقترن فعل النهوض بـ"**حلمي**": استخدام الإضافة لضمير المتكلم، يؤكد على أن

[1] كما أشرنا أعلاه فإن التعامل مع العنوان على ضوء عنوان الديوان قد منحه أيضاً ملامح مأساوية، ذات مرجعية سياسية وتاريخية، وأضفى مشاعر فقْد وانهيار شيء جميل. في ذات الوقت أعطاه ميزة التنبؤ والقدرة على رؤية الغيب المتّشح بهذه المأساوية، والتركيز على مفهوم الفقد بتركيزه على فكرة "من أنا بعد.." التي تتكرر في أنحاء الديوان.

الحلم ليس مجرد حلم، بل هو ذو خصوصية لدى الأنا. "حلم" ترتبط مباشرة بـ "ليل" وتتناغم معها. الحلم قد يكون بمعنى الأمل والطموح، والنهوض من الحلم هو انقطاع لهذه المعاني. أما الحلم فيرتبط بعنوان الديوان "أحد عشر كوكباً على آخر المشهد الأندلسي"، ويُبرز احتمال ورود قناع الصوت اليوسفي في النص. لهذا فإن ما يخطر للقارئ هو ما حدث ليوسف بعد استيقاظه من الحلم مباشرة: إخباره الحلم لأبيه (بحسب المرجعيّة القرآنيّة) ولإخوته (بحسب المرجعيّة التوراتيّة)، ثم حدوث الأسوأ، وتغيير كل الوضع السابق للحلم. هذا ما يفسّر استخدام فعل النهوض، بحيث يُعتبر النهوض من ذلك الحلم فاصلاً في حياة يوسف بين "قبل" و"بعد" الحلم. هذا التفسير يُخضع النص لتفسير خرونولوجي: "أنهض من حلمي" هو المشهد الذي يلي "ليل الغريبة"، وبالتالي يكون "بعد ليل الغريبة" مساوياً لكل ما يلي النهوض. في نفس الوقت يمكن اعتبار الحلم بمثابة النبوءة التي تجيب عن الاستفهام "من أنا بعد ليل الغريبة؟" هذه النبوءة تتسبب بالنهوض بسبب محتواها المزعج، خصوصاً أن هذا يفسر وجود التناقض بين فعل الحلم وعملية النهوض.

- **الخطاب والتلقي**

إن استهلال النص باستفهام، يضع المتلقي في حالة تأهب منذ البداية للبحث عن إجابة، يضعه في حيز الشك، عدم اليقين، عدم المعرفة والقلق. خصوصاً أن الاستفهام هو حول هوية البرسونا، التي من المفترض أن تكون الوسيط بين النص والمتلقي، وهي التي تمدّ المتلقي "بالمعلومات" والإشارات ويُرى النص من خلال عينيها. في هذا الاستهلال تفتح نفسها أمام المتلقي بشكل "صادم" وتقدّم ذاتها المبعثرة بأدق تفاصيلها عمقاً من خلال طرح الاستفهام نفسه، طبيعة هذا الخطاب تخلق توترًا في عملية التلقي وتشويشاً في تلقي القارئ لصوت البرسونا، لأنه يشعر بعدم استقرارها وقلقها. في نفس الوقت يتكثّف إيقاع البرسونا عبر بروزها في ثلاثة تمظهرات من خلال تقنية تلوين الضمير:

(1) **الضمير المنفصل "أنا"**: والذي يدلّل على دوران الأنا في فلك الاستفهام، الأنا داخل الزمن الجديد، الأنا الوحيدة "المنفصلة" عن الماضي والآتي، والتي تدور في فضاء زمني بعد الانفصال عن "ليل الغريبة".

(2) **الضمير المتصل بالفعل**: "أنهض"، والذي يحدد حركة الأنا واتجاهها واحتمالات تحولاتها. الفعل الذي يشير إلى الانتقال من مرحلة إلى مرحلة. من شكل إلى شكل، من حالة إلى حالة، ومن شعور إلى آخر.

(3) **الضمير المتصل بالاسم**: "حلمي" وهو يدلّل على دائرة الأنا وثوابتها، نقطة انطلاقها، والأساس الذي ينبثق منه الفعل والحركة بيْد أنه ثابت. الاسم هنا هو المصدر، المرجعية، التبعية، الامتلاك والبدء.

- **البرسونا والزمن**

تنشطر البرسونا في هذا السطر (وعلى خلفية قراءتنا للعنوان) عبر الزمن وتتوزع بين أكثر من عالم: ليل الغريبة، بعد ليل الغريبة، عالم الحلم، ما بعد النهوض من الحلم. هذا الانشطار والانتقال من حيز إلى حيّز يثير لدى القارئ الشعور بقلق البرسونا حول التغيير الذي ينتابها.

- **البرسونا والقناع**

على ضوء قراءتنا للعنوان وعنوان الديوان، نجد أن "حلمي" ترتبط بتداعيات العنوان وتُبرز إيقاع الصوت اليوسفي في النص، مما يمهّد لتداخل صوت البرسونا بقناع يوسف.

**2. خائفا من غموض النهار على مرمر الدار، من**

جدير بالانتباه أن التضمين يتمّ بواسطة الحال "خائفاً" التي تصف هيئة البرسونا عند القيام بالفعل، (ليس بإضافة نعت لـ "حلمي" مثلاً)، مما يضيف ثقلاً إضافيًّا على "أنا" المتكلم، ومحورًا آخر لضمائره المركّزة في السطر الأول. بالإضافة إلى ذلك فإن الحال "**خائفاً**" تضفي على عملية النهوض دلالة سلبية، على عكس ما يأتي به الفعل من دلالات

منفردًا. فانقطاع الحلم والشعور بالخوف تعدّ أمورًا سلبية، تدور في محور الزمن السلبي المذكور، إضافةً إلى تراسل التداعيات بين "ليل" و"حلم"، فبعد ليل الغريبة ينقطع الحلم ولا يتجاور معه كما هو في العادة. "خائفاً" تتصل أيضاً بما بعدها وتقترن بـ "**غموض النهار**": النهار كزمن طبيعي كونيّ بعد "ليل" لا يبدو طبيعياً، لأنه يوصف بالغموض. هذا الإرداف الخلفي (oxymoron)[1] والجمع بين حقلين دلاليين متناقضين، يرتبط بكلمة "ليل" الموحية بالغموض، مما يكثّف الدلالات السلبية للإشارة "بعد ليل الغريبة". انشطار الأنا عبر زمنين بعد الحلم، والنهوض خائفاً وغموض النهار، كلّها تبرر وتعادل عملية الاستفهام السابقة. اقتران النهار بـ**"مرمر الدار"** هو إشارة لشدّة الوضوح، لكن اقترانها بـ"غموض النهار" يطفئ هذا الوضوح، ليجعل من الإرداف الخلفي صورة قويّة لإبراز التوظيف المتناقض للمعاني. بالإضافة إلى ذلك "الدار" تدلّ على المكان، والمحيط القريب الداخلي، وكأن النص يسير وفق سرديّة متسلسلة الزمن والحدث والمكان. ولا يمكن إغفال أن استخدام مرمر الدار يستدعي في ذهن القارئ أجواء أندلسية أوحى بها عنوان الديوان.

- **التضمين: تأويل مزدوج، مضلل**

يحرّك التضمين القارئ في اتجاهين للتأويل، قد يقودانه في النهاية لقراءتين متوازيتين بالتجاور حتى النهاية:

**(1)** "أنهض خائفاً" بسبب محتوى الحلم، عندها يكون المشهد التالي له "من غموض النهار.." متصلاً بمحتوى الحلم، بمعنى أن خوف البرسونا هو من تحقق الحلم (غموض النهار على مرمر الدار) وعندها يكون الحلم بمعنى الرؤيا، ويكون مركز الاستهلال.

**(2)** الحلم بمعنى الحلم الحسيّ الذي يتم عند نوم الإنسان أو الحلم بالمفهوم المجرد، والنهوض هو انقطاع عن الحلم وينقل المتكلم إلى عالم يجعله خائفاً، لأنه ينهض ليجد عالمًا غريباً مغايرًا لعالم الحلم.

---

[1] عن مفهوم الإرداف الخلفي راجع: وهبة 1984، ص 374. عن استخدام هذه التقنية في الشعر المعاصر، راجع: سنير 1985، ص 133-134.

- **المشهد الحسّي والمشهد الإيحائي**

تمتاز هذه البداية بعناصر سرديّة تجمع ما بين التقرير والوصف. تقوم على بناء الصورة الحسّية المشهدية التي تتزامن مع الصورة النفسية ذات البعد الإيحائي: بمعنى أن الجملة يمكن مسرحتها حركيًّا بسبب وجود المتكلم في فضاء الزمان والمكان. لكن لا يمكن فهم البعد الاستعاري "غموض النهار على مرمر الدار" إلاّ إذا تعاملنا معه أيضاً كبعد ذاتيّ، يشكّل مشهد المتكلم الداخلي النفسي وإسقاطاته الداخليّة على رؤيته للخارج، وليس فقط موضوعياً خارجياً يمكن رصده. لأن الفضاء الزمكاني هو فضاء غير واضح يبدأ من الداخل، متجهاً نحو الخارج للكشف عن صيغته الجديدة. في الوقت نفسه يوجد امتزاج بين الزمان والمكان، حيث يظهران كبنية واحدة غير منفصلة الحدود، تماماً كبنية العنوان: "ليل الغريبة".

- **عنصر الزمن: من "ليل الغريبة" نحو "غموض النهار": مفارقات العتمة والضوء**

تركّز بداية النص على حالة البلبلة والغموض الذي يحدثه النهار، وعلى النهوض من الحلم وحالة "الخوف" لدى المتكلم، واكتشافه للزمن الجديد الذي يعيشه. كما يبرز توظيف المفارقة والأضداد، مما ينسجم مع تعريف المتكلم لنفسه في العنوان من خلال "ليل الغريبة".

- **عنصر المكان: من "حلمي" نحو "مرمر الدار"**

يبدأ الانطلاق المكاني من نقطة عميقة داخل الأنا، تمتزج فيها تشكّلات الوعي واللاوعي، الرؤيا والوهم، الطموح والرغبة، العاطفة والحقيقة. ليتجه خروجاً نحو الواقع المكاني الخارجي الأقرب، حيث يبرز المكان ممتزجاً بملامح الزمن الجديد. في نفس الوقت لا يغفل النص عن وضع لمسات للإيحاء بأندلسية ما نستقيها من العنوان. يشعر القارئ بوقع خطوات المتكلم وهو يتلمس خطواته الحقيقية أو الذهنية، منذ النهوض ثم السير "خائفاً" على مرمر الدار ليكتشف "غموض النهار". فيتوقع القارئ مزيدًا من الخطوات المتجهة نحو الخارج لاكتشاف لون وصيغة وشكل العالم الجديد في هذا الضوء المعتم، ليجيب عن

استفهامه: "من أنا؟". من جهة أخرى يبدو المشهد كتتمّة للحلم على أرض الواقع، أو كتحقق للحلم (بمعنى الرؤيا).

- **موتيف الخوف وفقدان السيطرة**

فقدان السيطرة والخوف يبرزان في استهلال النص من خلال عملية الاستفهام، ويتطوران باستخدام "خائفاً"، و"غموض النهار" الذي يدلل على انعدام الوضوح، وبالتالي فقدان السيطرة.

- **المفارقة الصورية واللغوية**

يسجّل هذا الاستهلال الغرابة والمفارقة التي تغلب على الصور مثلاً: الإرداف الخلفي "غموض النهار" كمفارقة على المستوى اللغوي، و"خائفاً من غموض النهار" كصورة ذات مفارقة حسيّة.

- **غياب المخاطب في الاستهلال**

يبدو غياب المخاطب المباشر في الاستهلال منطقياً، ومتناسباً مع حالة المتكلم الذي يعيش فوضى الحلم والعتمة والخوف. لأنه لا يزال يتحسس طريقه في استهلال النص، ويبحث عن ذاته ويتعرف إلى عالمه الجديد.

- **موتيف الحلم المفقود، والخوف من تحقق النبوءة**

الاستهلال يزاوج بين حالة الخوف والنهوض من الحلم، مما يشير إلى الارتباط بينهما، إما على صعيد الخوف من محتوى الحلم، أو من حقيقة تحققه بعد النهوض. في الحالتين نستطيع أن نربطه بعنوان المجموعة "أحد عشر كوكباً على آخر المشهد الأندلسي" لتتوضّح لنا علاقات جديدة حول طبيعة هذا الحلم الذي يبدو مأساوياً، باعتباره نبوءة لخراب وانتهاء سيأتيان. إذا كان الدمار والخراب في عنوان الديوان ينعكسان على المكان والوطن والتاريخ، ففي نص الاستهلال ينعكسان أيضاً على الذات وهويتها التي تخلخل مفهومها.

**3. عتمة الشمس في الورد، من ماء نافورتي**

**4. خائفا من حليب على شفة التين، من لغتي**

**5.خائفا، من هواء يمشّط صفصافة خائفا، خائفا**

**6. من وضوح الزمان الكثيف، ومن حاضر لم يعد**

**7. حاضرا، خائفا من مروري على عالم لم يعد**

**8. عالمي. أيّها اليأس كن رحمةً. أيها الموت كن**

السطر الثاني ينتهي بـ "مِن" التي تشير إلى توالي الصور التي تنبثق من الحال "خائفاً" حتى السطر السابع من النص. هذا يدل على توالد الجملة من الجملة الأولى التي تشكل الأساس اللغوي لها، وأيضا الأساس لتفسيرها دلالياً. **"من عتمة الشمس في الورد، من ماء نافورتي"**: الإرداف الخلفي مرة أخرى يبرز التناقض بين ما يحدث فعلاً وبين رؤية الأنا له. فالشمس مصدر الضوء الأعظم، رمز الحقيقة والوضوح تقترن بالعتمة (وهذا ما يفسر غيابها في عنوان الديوان رغم ورودها في النص القرآني الأصلي وحتى التوراتي).[1] **"الورد"** يدلّ على الأمل والتفاؤل والحلم والحياة والحب لدى درويش.[2] لكن اقتران الورد بالعتمة يكسبه دلالة مناقضة: التشاؤم، اليأس الموت إلخ. **"ماء نافورتي"** تعزز مشهد البيئة الأندلسيّة، وتدلّ على أن خطوات المتكلم -كما توقعنا في السطر السابق- تتوسع، ليكتشف أن دائرته كلّما اتسعت وأوغل في الخارج، كلّما ازدادت العتمة وانطفأت الأشياء الجميلة، وبدت غريبة في الضوء الجديد. حتى دائرة "أنا" المتكلّم تغيّرت بعد نهوضه على عالم تغيّر الضوء فيه. الحال "خائفاً" تستمر في الإيغال عبر صور تتشابك ذواتها بعلاقات حميمية دائمة، وتتسم بالتلازم: **"حليب على شفة التين"** (صورة تذكّر القارئ بالخوف من فقد البصر إذا لامس حليب التين العين)، **"لغتي"** (وهي الأكثر حميمية)، **"هواء يمشط صفصافة خائفاً"** (الهواء نفسه خائف وهو يقوم بدور طبيعي). الخوف يبدو مبالغاً فيه إلى درجة الرُّهاب (phobia). صورة لون الحليب على شفة التين وصوت اللغة وحركة

---

[1] בראשית פרק לז : פסוק ט : {וַיַּחֲלֹם עוֹד חֲלוֹם אַחֵר, וַיְסַפֵּר אֹתוֹ לְאֶחָיו ; וַיֹּאמֶר, הִנֵּה חָלַמְתִּי חֲלוֹם עוֹד, וְהִנֵּה הַשֶּׁמֶשׁ וְהַיָּרֵחַ וְאַחַד עָשָׂר כּוֹכָבִים, מִשְׁתַּחֲוִים לִי}.

[2] تمّ ترسيخ المفهوم بهذه الدلالات في ديوانه السابق **ورد أقل** (1986).

الهواء، كلّها تستنفر حواس المتكلّم وتجعله في حالة خوف. من خلال الصور السابقة يظهر أن المكان أصبح خارجيًا وأكثر اتساعًا. المفارقة تبرز على مستويين:

**(1) على مستوى الصورة**: الشعور بالخوف المبالغ فيه، مقابل صور عادية طبيعية مألوفة (حليب التين، لغتي، الهواء).

**(2) على مستوى اللغة**: استخدام الإرداف الخلفي والنفي: (وضوح الزمان الكثيف، عالم لم يعد عالمي، حاضر لم يعد حاضرًا).

نلاحظ أيضًا أن عنصر المشهدية الحسيّة التجريديّة في بداية النص، يتطوّر في هذه الصور. حيث تبرز وسط صور حسيّة (الخوف من حليب على شفة التين، من هواء يمشط صفصافة) صورٌ مجردة (خائفًا من لغتي، من وضوح الزمان الكثيف). يمكن أن نسجّل كذلك اتساع المكان من خلال "عالم"، واتساع الزمان من خلال "حاضر". حيث يبرز الزمن "حاضرًا" في غيابه ("لم يعد حاضرًا"). مما يفقد ذات المتكلّم فضاء وجودها الأول.

**9. عالمي. أيّها اليأس كن رحمةً. أيها الموت كن**

**10. نعمة للغريب الذي يبصر الغيب أوضح من**

**11. واقع لم يعد واقعا. سوف أسقط من نجمة**

**12. في السماء إلى خيمة في الطريق إلى.. أين؟**

في السطر (9) يَبرز للمرة الأولى مخاطَب محدد. يأخذ الخطاب تقنيًا منحى الخطاب المباشر: **"أيها اليأس"**: مخاطبة اليأس مباشرة تدلّ على وجوده القريب من المتكلم. **"كن رحمة"**: توظيف "كنْ" يستدعي استخدامها الديني في الكتب المقدّسة. لكن السياق التوظيفي مخالف للمرجعية، وإيروني الاستخدام؛ فظهور اليأس كنعمة، دليل على مدى مأساويّة حالة الأنا. إذا كان اليأس رحمة معنى ذلك أن المتكلّم يتوقع "بعد ليل الغريبة" حالاً أسوأ من اليأس. المخاطب الثاني **"الموت"** الذي يبرز في نفس السطر، يزيد من تراكم حدّة الشعور السلبي: **"كن نعمة للغريب الذي يبصر الغيب أوضح من واقع لم يعد واقعاً"**: "نعمة" تشير إلى تمني للموت. هذا التمني يدلّ على معاناة الأنا الشديدة، في واقع يصبح

الموت (بكل ما يحمل من انتهاء وسلبية وقتل للحياة) نعمة بالقياس إليه. "**للغريب الذي يبصر الغيب**": إشارة للنبوءة المرتبطة بعنوان الديوان، كذلك ترتبط بـ "حلمي" في بداية النص، فيتأكد لنا أن الحلم كان رؤيا ولم يكن حلماً عادياً. لكنها رؤيا سيئة ومأساوية على خلفية التراكمات السابقة. استخدام "**الغريب**" يرتبط بـ "الغريبة" في العنوان واستهلال النص، ويرتبط أيضاً بصوت يوسف الذي اعتبر غريباً في عالمه: غريباً بين إخوته وغريباً في مصر. تتجلى ذات "الأنا" كمنشطرة في اتجاهين:

(1) الذات المتخبطة الخائفة الباحثة عن هويتها وسط فوضى الواقع الجديد.
(2) الذات العارفة المبصرة للغيب، ترى في اليأس والموت أفضل مما تبصر.

من خلال الذات الأولى والثانية يبرز "الغريب" وهو معادل للأنا، لكن انفصاله وانشطاره في هذا العالم الغريب وعبر هذه التجربة يفصله عن أناه. هذا يضيء معنى "الغريبة" من جديد، ويكسبه معنى الحبيبة، الوطن، الأم، والنفس، في ضوء عالم غريب. تماماً كالمتكلم الذي أصبح غريباً في ظل هذا الوجود الجديد. "**الغيب أوضح من واقع لم يعد واقعي**" صورة مبنية على المفارقة. تشير إلى تغيّر الواقع إلى واقع غائم فاقد للوضوح والضوء. هذا التفسير ينسجم مع بداية النص: "غموض النهار"، "عتمة الشمس"، "وضوح الزمان الكثيف". يمكن الاستنتاج أن الإجابة عن استفهام "من أنا بعد ليل الغريبة؟" واضحة للمتكلم، لكنها غير مُرضية، لأن الإجابة مخيفة كالرؤيا. المتكلم يحاول عدم تصديق وقبول هذه المعرفة/الرؤيا بل يريد التحرر منها عبر اليأس أو الموت. هذا الاستنتاج يمهّد لخاتمة مغلقة. "**سوف**": إشارة إلى زمن سيأتي (بعد ليل الغريبة). الاتجاه الزمني نحو المستقبل يشير إلى الرؤيا ومضمونها: "**أسقط من نجمة":** بإيحائها السلبي تعيدنا إلى "أنهض من حلمي"، لتشكّل الفعل الثاني الذي يقوم به المتكلّم. "**نجمة في السماء**" مقابل السقوط "**إلى خيمة في الطريق**" يشير إلى الانتقال بين عوالم مكانية متباينة ومختلفة، فالنجمة تحمل معنى السطوع والثبات والعلو والشهرة والجمال والحلم، السقوط منها يدلّ على الأفول والموت. كما أنها تحيل القارئ إلى "أحد عشر كوكباً" في عنوان الديوان. أما "خيمة في

الطريق" فلها دلالة التنقل والبدائية والخشونة والواقعية، وهي تعيد إلى الذهن أجواء التهجير والنفي والرحلة والرحيل.[1] "الطريق" تدلّ على الاستمرار في السير والتنقل وعدم الوصول. بكلمات أخرى رؤيا "أنا" المتكلّم تقلب عالمه، وتقذفه من عالم الوصول إلى عالم الطريق مرة أخرى، وهو عكس الترتيب المنطقي. تبديل العوالم المكانية لن يكون لصالح المتكلّم لأنه عبارة عن سقوط من أعلى مكان "نجمة في السماء"، ومعاودة السير في الطريق نحو هدف واتجاه وبيت ليس معلوماً: **"إلى.. أين؟"**. تغيير المكان يفقد ذات المتكلم فضاء وجودها.

**13. أين الطريق إلى أي شيءٍ؟ أرى الغيب أوضح من**
**14. شارع لم يعد شارعي. من أنا بعد ليل الغريبة؟**
**15. كنت أمشي إلى الذات في الآخرين، وها أنذا**
**16. أخسر الذات والآخرينَ. حصاني على ساحل الأطلسي اختفى**
**17. وحصاني على ساحل المتوسط يغمد رمح الصليبي فيّ.**

التركيز مرة أخرى على "الطريق" يدل على فقدان الاتجاه والهدف، وهذا يعزز الاستفهام في افتتاح النص وعنوانه. "**كنت**" تشير إلى زمن قبل "ليل الغريبة". "**أمشي إلى الذات**" تدلّ على تكوين مفهوم الأنا عبر الآخر، والآخر يكتسب معنى جماعيًّا. "**هأنذا**" تدلّ على حال الأنا الآن: "**أخسر الذات والآخرين**" أي ضياع مفهوم الأنا، وازدواجية الخسارة: ضياع الوسيلة (الآخرين) والهدف (الذات). خصوصاً إذا قورن بالأسطر السابقة وفقدان الطريق إلى أي

[1] استخدام "نجمة" و"خيمة" يحيل القارئ إلى توظيفهما المتكرر سابقاً لدى الشاعر. إعادة توظيفهما هنا يضفي على النص الأجواء السائدة في الثمانينيّات، أبان الحرب اللبنانية الإسرائيلية الأولى والمعاناة والتشرد الفلسطيني. على سبيل المثال في **مديح الظل العالي** (1982) و"قصيدة بيروت" من ديوان **حصار لمدائح البحر** (1984)، استخدمت النجمة والخيمة لوصف بيروت. راجع: درويش 1994 ج2، ص59، 197.

شيء. للحصان[1] تداعياته في التراث العربي والذاكرة الجماعية كإشارة إلى القوة، الدفاع، الشموخ، الفروسية، المجد، الأصالة، السيطرة والجمال، كذلك إلى التمسك بالقضايا العليا وبالمكان. اختفاء الحصان على ساحل الأطلسي، هي إشارة إلى سقوط الأندلس، وهذا ما يتقاطع مع عنوان الديوان. في المقابل نجد حصان المتوسط مقترناً بصورة الخيانة والغدر: "**يغمد رمح الصليبي فيّ**" التي تنسجم مع الغدر في قصة يوسف. مقابلة المتكلم بين "الأندلس الضائع" و"فلسطين المغدورة" واضحة.[2]

**18. من أنا بعد ليل الغريبةِ؟ لا أستطيع الرجوع إلى**
**19. إخوتي قرب نخلة بيتي القديم، ولا أستطيع النزول إلى**
**20. قاع هاويتي. أيها الغيب! لا قلب للحبِّ.. لا**
**21. قلبَ للحب أسكنه بعد ليل الغريبة..**

"**لا أستطيع**" تتكرر مرتين، وتدلّ على العجز وعلى الوقوع بين حالتين: "**الرجوع**" و"**النزول**". في الحالتين على المتكلّم القيام بحركة ما، باتجاه ما، لكنه موجود في مكان لا يمكن التحرر منه. من المفارقة استخدام "الرجوع" التي تستدعي في ذهن المتكلم العودة التي يحلم بها الفلسطيني، و"النزول" التي تستدعي النص التوراتي كمفهوم الخروج من

---

[1] يتطور مفهوم الحصان في الديوان القادم ليستقر في عنوان الديوان **لماذا تركت الحصان وحيدًا** (1995). عن رمز الحصان في عنوان الديوان المذكور راجع: Taha 2000, p.70-71.

[2] في هذا الجزء من القصيدة نرى بوضوح تبلور مفهوم "بعد ليل الغريبة" كهزيمة معاصرة وضياع فلسطين، التي تتقاطع مرجعياً في ذهن البرسونا مع الهزيمة التاريخية وضياع الأندلس. لربط هذا بالسياق التاريخي السياسي، يجب أن نعود إلى ما ذكرناه أعلاه عن مؤتمر السلام، ومفارقة وقوعه في مدريد الإسبانية، التي يوظف الشاعر تاريخها الإسلامي العربي في سياق معاصر، ليُظهر المفارقة. الهزيمة تحدث للمرة الثانية، منطلقة من نفس مكان الهزيمة الأول، وهو ساحل الأطلسي، لتمتد إلى الحصان المتبقي والذي راهن عليه في الساحل المتوسط. لكن هذا الحصان يخذله ويخونه ويطعنه بنفس الرمح الأول، رمح الصليبيّ.

الوطن إلى المنفى (יהד).[1] المعنى المتوّلد من التوظيفين هو رسم لحالة المتكلم العالق في حيز شعوري، وفضاء زمكاني يعجز عن التحرر منه. بالإضافة إلى أن **"إخوتي قرب نخلة بيتي القديم"** ترتبط بعنوان الديوان وتضيف صوت يوسف العالق في البئر، لا يستطيع الرجوع إلى إخوته، ولا يستطيع أن يستسلم للموت في هاوية البئر: **"قاع هاويتي"**. هكذا يبرز قناع المتكلم متداخلاً مع صوت يوسف ليشير إلى حالة بعيدة عن الخلاص. في نفس الوقت نلمح في تداعيات الأسطر (18-20)، وخصوصاً في نهايات الأسطر (لا أستطيع الرجوع.. لا أستطيع النزول) تقاطعات مرجعية خفيّة مع قول طارق بن زياد (ت 750) "البحر من ورائكم والعدو أمامكم"،[2] مما يضيف إلى قناع البرسونا صوتاً إضافياً. لكن التوظيف يأتي مغايرًا للسياق التاريخي، فالنص الشعري يركز على مفهوم الهزيمة والعجز، بينما القول التاريخي كان تحفيزياً على الانتصار. على ضوء هذا التلميح التاريخي وبالعودة للسطرين السابقين (16 و17) يتّضح أن المفارقة ليست في الصورة الشعرية فحسب، بل في توظيف المرجعية، فمضيق جبل طارق هو ما يصل البحر المتوسط بالمحيط الأطلسي، ويوضح علاقة أخرى بين الحصانين المهزومين والغادرين المذكورين أعلاه. الخطاب المباشر **"أيها الغيب"** هو الخطاب المباشر الثالث في النص، ويعزز الصوت اليوسفي. **"لا قلب للحب":** تفهم على وجهين: لا قلب عندي للحب، أو لا قلب موجود لحبي. **"لا قلب للحب أسكنه"**: المتكلم يعيش بعد ليل الغريبة في عالم فَقَد الحب، فلا قلب عنده للحب ولا قلب يسكنه أيضاً. **"أسكنه"** ترصد معنى السكينة والسكن، وكلها معان للثبات والأمان والراحة، وتشير إلى المكان كما تشير إلى الزمن الحاضر. فقدان السكن والسكينة يُبرز العنصر المفقود "قلب للحب" لأن المتكلم يركز عليه في السطر الأخير كخسارة أكيدة بعد ليل الغريبة.

[1] على سبيل المثال في: בראשית, פרק ל״ט : פסוק א׳ : {וְיוֹסֵף, הוּרַד מִצְרָיְמָה}.

[2] فتح طارق بن زياد الأندلس عام 711، احتل قرطبة وطليطلة وإشبيلية ومالقة.

**ج. 2. نهاية النص: السطر الأخير وسياقه**

**20. قاع هاويتي. [أيها الغيب! لا قلب للحبِّ.. لا**

**21. قلبَ للحب أسكنه بعد ليل الغريبة..]**

- **توظيف التضمين والقطع**

نعتبر السطر الأخير مركز نهاية النص، لكن ضمن سياقه الذي يتمم معناه وهو ما أشرنا إليه بالأقواس. في هذه الحالة نجد أن التضمين يقطع السطر الأخير من حيث المعنى، فـ "**لا**" تبقى ضمن السطر (20)، وتسبقها ثلاث نقاط مما يشير إلى التركيز عليها، والتشديد على وجودها منعزلة في طرف السطر، بشكل يعزز وجودها. (خصوصاً وأن الأسطر (18 و19) تنتهي بنفي "لا أستطيع الرجوع إلى"، "لا أستطيع النزول إلى"). في نفس الوقت هذا القطع للسطر الأخير يركز على "القلب" كإشارة تختزل معظم الدلالات الواردة في النص؛ فهو مصدر الخوف، الحلم، الضوء، الرؤيا، العتمة. يقوم التضمين بنفي وجود القلب، ومن حيث الشكل تأتي "لا" موازية لـ "ليل الغريبة" في السطر الأخير من حيث الحيز المكاني، مما يكثّف سلبية الصورة. انتهاء النص بـ"بعد ليل الغريبة" يحرّك المتلقي نحو الاستهلال والعنوان ليلتقي بعناصر تشكل نوعاً من الدائرية سنناقشها لاحقاً.

- **الخطاب والمفارقة**

يبرز خطاب "الغيب" في النهاية، وهو المخاطب الثالث في النص بعد اليأس والموت. خطابه يدلّ على قربه من المتكلم. الاستفهام في بداية النص أشار إلى قلّة المعرفة، أما النهاية فتقوم عبر الخطاب بتزويد الغيب بإجابة واضحة: "لا قلب للحب أسكنه" أي نفي السكن والسكينة ونفي الحب. من هنا تبدو نهاية النص مغلقة لأنها تقدم تصورًا واضحاً وحاسماً لما سيكون "بعد ليل الغريبة".

**د. انفتاح القراءة**

**د.1. العنوان**

- **التمثيليّة والاتجاهية**

عنوان النص **تمثيلياً** بامتياز على أكثر من مستوى: **المشاعر، الثيمة والأسلوب**. فمشاعر الخوف التي تتولّد من خلال تداعيات الاستفهام عن هوية الأنا في العنوان، تنعكس لفظياً في النص عبر تكرار "خائفاً". في نفس الوقت تلك المفارقة التي يشعر بها القارئ من خلال الاستفهام تبرز في كل النص، أسلوبياً من خلال الإرداف الخلفي والصور والخطاب. كذلك على صعيد القناع، فأصوات الأقنعة في النص تتماهى مع العنوان الاستفهامي في تلك اللحظة التي يرصدها النص بها. فصوت يوسف أو الصوت الجماعي أو صوت طارق بن زياد، كلها أصوات تجد نفسها تتساءل عن هويتها في مأزقها التاريخي الحاضر في تلك اللحظة. العنوان يعكس قلقها وخوفها على خلفية فهمها العميق للواقع الذي تحياه. من هنا يبدو **العنوان اتجاهيًا سياسياً** بامتياز، لأنه يقدّم وجهة نظره في قضايا معاصره لكن ليس بشفافية. خصوصاً الإضافات التلميحية التي يقوم بها **عنوان المجموعة** والذي يحتوي على قوة تمثيلية أيضاً ذات أبعاد تلميحية **إحالية**، تزاوج بين التناص الديني والتناص التاريخي، ومن خلالهما تضيف إلى عنوان القصيدة وتعطيه الخلفية الزمكانية وإضاءات تساهم في تعزيز تأويله وتساهم في تأويل النص ككل.

- **وظائف العنوان**

مما سبق، يمكن القول إن العنوان يؤدي عددًا من الوظائف للنص: **التعيين، الوصف، الإيحاء والتداعي، الإغراء، الميتانصية**.

**د.2. البداية**

- **البداية التأويلية والمسيطرة**

تجمع هذه البداية عدّة عناصر تجعلها بداية مركّبة من حيث النوع. تتضافر هذه العناصر لتجعل منها بداية **مهيمنة لغوياً أسلوبياً وثيماتياً** على النص بأكمله:

- **البداية التوالدية**

هذه البداية تمتاز باستهلال له علائقية خاصة بالنص بسبب توالد الصور الواحدة من الأخرى. فيه مركزية لفظية بواسطة الحال "خائفاً" التي تربط البداية بالنص، بحيث يبدو كجملة واحدة لا تنتهي. هذا النوع من البداية له علاقة بالمضمون والإيقاع النفسي للبرسونا. ويعكس حالة من السريان الداخلي بين حالتي الغيبوبة والوعي الشديد. المشاعر المنبثقة من الاستهلال تتدفق نحو النص بأكمله حيث تتوالد المشاعر كلها وتنبثق من الاستهلال.

- **الغرائبية**

يبرز في الاستهلال عنصر الغرابة والمفارقة على مستوى الصورة واللغة. هذه العناصر تبدأ منذ البداية وتتطور في كل النص كما أشرنا في مرحلة القراءة السابقة.

- **الميتانصيّة التلميحية**

الاستهلال وبالاستناد للعنوان يحمل تلميحاً عبر الإشارات (حلمي، ليل الغريبة، مرمر الدار) للأقنعة والمرجعيات التي توظف وتتبلور داخل النص.

- **الأسلوب: السرد المشهدي بين الحسية والتجريدية**

من حيث الأسلوب فإن الاستهلال في النص ينزع نحو السرديّة، مازجاً بين عناصر حسيّة وعناصر تجريدية في بناء صور مشهد شعري، يمكن مسرحته درامياً من داخل الأنا ومن الخارج، وهذا ما ينسحب على النص بأكمله.

- **وظائف البداية**

**(1) على صعيد التلقي:** ينجح الاستهلال في **خلق التواصل** بين البرسونا والقارئ عبر عنصري الحميمية والصدمة، حميميّة التفاصيل التي تشاطر البرسونا القارئ إياها والصدمة في محتواها. في نفس الوقت يلعب الاستهلال دورًا **إغرائياً** لشدّ القارئ، عن طريق أسلوب الاستفهام والأجواء الغرائبية التي يحتويها.

(2) **على صعيد النص:** يلعب الاستهلال دورًا **تقنينياً** يعلن عن بدء النص. كما أنه يحمل بذورًا **تأويلية جزئية** للنص؛ البداية تحتوي على تلميح بقناع الصوت الشعري، وتحمل الثيمات المركزية التي يطورها النص، كما وتحتوي على الأسلوب الذي يسيطر ويتغلغل داخل هيكلية النص: كتوظيف الاستفهام والتضمين في السطر الأول، المشهد الحسّي والمشهد الإيحائي، عنصر الزمن والمكان، توظيف المفارقة، موتيف الخوف وفقدان السيطرة.

**د.3. النهاية المغلقة**

- **الدائرية الجزئية**

تستدعي هذه النهاية المقفلة البداية في دائرية غير مكتملة، من خلال استدعاء الزمن والمفردات والأسلوب:

(1) **على صعيد المفردات:** نجد "بعد ليل الغريبة" تتكرر في السطر الأخير كما برزت في السطر الأول. لكنها تأتي في الاستهلال ضمن الاستفهام وتأتي في الإنهاء ضمن إجابة، مما يعني الإقفال على هذا الصعيد.

(2) **على الصعيد الأسلوبي** نجد كسرًا للقالب الاستفهامي عبر تقديم إجابة في الإنهاء.

(3) **على صعيد الشكل يقوم التضمين** في الاستهلال بدور محرّك للغموض. فعزل "خائفاً" عن الجمل المتعلقة بها، يساهم في توغلها داخل الصور المتنامية في ضبابيتها تدريجياً. أمّا التضمين في نهاية النص فهو يلعب دورًا إقفالياً، كونه يحدد بواسطة عزل "لا" عن جملتها، مركزَ الثقل في النص (قلب للحب) ويمسح الضبابية عن النص.

4) **على صعيد الثيمة** نجد ثيمات مركزية في البداية مثل: "ليل الغريبة"، "حلمي"، "خائفاً" يعاد تكرارها في الإنهاء عبر ترجمتها دلالياً وحسم معناها من خلال: "ليل الغريبة"، "الغيب" و"لا قلب للحب" مما يعني الإقفال أيضاً.

**د.4. الخاتمة المقفلة**

تأتي خاتمة النص مقفلة على عدّة مستويات:

(1) **إقفال حركة البرسونا:** البرسونا التي ابتدأت حركتها بالفعل "أنهض" تنتهي بالفعل "أسكنه"، مما يعني توقف الحركة لاقتران الفعل "أسكنه" بالنفي: "لا قلب".

(2) **إقفال المفارقات (الإيرونيا) والغرائبية**: مخاطبة الغيب في الإنهاء يضع البرسونا في مرتبة المعرفة والنبوءة، مما يوضح أجواء النص الغريبة والمليئة بالمفارقات ويكشف الأجواء الضبابية للنص.

(3) **إقفال تقنية الاستفهام المضلل:** الخاتمة تحمل إجابة للسؤال "من أنا بعد ليل الغريبة؟" بواسطة الإنهاء "لا قلب للحب أسكنه بعد ليل الغريبة" الذي لا يأتي مفاجئاً للقارئ، بل يتراكم ويتطور عبر جسد النص: (عالم لم يعد عالمي، واقع لم يعد واقعي، شارع لم يعد شارعي، أسقط من نجمة إلى خيمة، أخسر الذات والآخرين، حصاني اختفى وحصاني[..] يغمد فيّ، لا أستطيع الرجوع، لا أستطيع النزول). رغم تكرار الاستفهام "من أنا بعد ليل الغريبة؟" وإظهار حالة من عدم المعرفة، إلا أن النص يبيّن في المقابل حالة النبوءة أو الرؤيا المستقبلية المأساوية. لذلك فإن الاستفهام لا يعبّر عن عدم المعرفة بقدر ما يعبّر عن عدم قبول الواقع المتوقع حدوثه والخوف منه. يمكن القول إن النص يقدم إجابة إلى حدّ ما تكفي القارئ، ويحرّر التوتر النصي بشكل كافٍ. فقدان الحب يعني للأنا فقدان الهوية وتخلخل مفهومها وضياع الأنا في واقع جديد. وهو ما يبرر حالة الخوف، فالنص يكرّر الحال "خائفاً" ستّ مرات، بحيث تشكّل الرابط اللغوي الأبرز بين الجمل الأولى، وتعطي انطباعاً للقارئ بتشتّت البرسونا وخوفها من دخول عالم غريب مخيف وينقصه الضوء. بينما في القسم الثاني من النص نلاحظ التركيز يتغيّر إلى: "وضوح الزمان الكثيف"، "يبصر الغيب أوضح"، "أرى الغيب أوضح"، إضافة إلى خطاب الغيب، وتقديم صور عن المستقبل بشكل واضح: "واقع لم يعد واقعي"، "شارع لم يعد شارعي"، "أخسر الذات والآخرين"، "حصاني. اختفى"، "حصاني

يغمد."، "لا أستطيع."، "ولا أستطيع..". هذه الصور جميعاً تركّز على عدم السيطرة، اليأس، العجز، القبوع عدم القدرة على الحركة، والخسارة على كل الأصعدة بما فيها الذات.

**د.5. مفهوم الهويّة**

تظهر الهوية في هذا النص عبر فقدان المعنى، فهي تبدو ممتلئة وفارغة في آن واحد. ممتلئة بالخوف والألم والخسارة والمأساة وفارغة من المستقبل والاتجاه. تظهر الهوية عبر وعيها الشديد وصلتها العميقة بالواقع، لكنها فاقدة لآليات التعامل معه. لا تتجلّى الهوية بمفهومها القومي أو الوطني المباشر، لكن التداعيات والإيحاءات التاريخية والسياسية تشير إلى مأزق حقيقي معاصر، تعيشه الذات على هذه الأصعدة. يقوم **العنوان** بمساندة عنوان المجموعة بدور اتجاهي في التعبير عن الهوية، من خلال إيحاءات سياسية تاريخية تُظهر موقف الشاعر بوضوح، وتعبر عن رؤيته حول وجود الهوية في خطر ومأزق بسبب ما يحدث. التفكك والتخلخل في مفهوم الهوية الذي يعبر عنه العنوان بالإضافة إلى حالة الضبابية الزمكانية في **بداية النص**، يُظهران عمق الخطر الذي يحيق بالهوية. الهوية لا تعيش صراعاً واضحاً مع الآخر بقدر ما تعيش مأزقاً داخلياً في فضاء كونيّ، مأزقاً فردياً وجماعياً، تبدو الخسارة والهزيمة أبرز معالمه، هذه الخسارة تجد صداها عبر التاريخ، الذي يبدو كأنه يعيد نفسه ثانية.

يمكننا أن نسجل بوضوح أن هذا النص يعكس أعمق مآزق الهوية التي برزت في النصوص المقروءة حتى الآن. لأن إشكال الأنا في النصوص السابقة جميعاً لم يكن في تحديد هويتها، بل كانت تسعى لتطبيق وعيش هذه الهوية، أو فرضها والدفاع عنها وتكييفها مع الواقع ومع الآخر، وفق آليات استعارية أو نفسية. لكن الأنا في هذا النص تخضع لتحولات جذرية في مفهومها لهويتها على ضوء المأساة التي تراها قادمة. يتضح في **الإنهاء** أن هذه المأساة القريبة ستُفقد الأنا السكن والسكينة والحب. تتبادل الأنا دورها مع "الغريب"، ويتبادل الوطن دوره مع "الغريبة" ويصبح مفهوم الهوية فضفاضاً يتسع للاستفهام، مفتوحاً على المجهول ومغلقاً وخاوياً من المعاني في آن واحد.

### 3. المرحلة الثالثة: (1995-2005)

### الميتاهوية: من الانفصال إلى المصالحة: الحضور والغياب

تشمل الأعمال التالية:

**لماذا تركت الحصان وحيدًا** (1995) **سرير الغريبة** (1999)، **حالة حصار** (2002)، **لا تعتذر عما فعلت** (2004)، **كزهر اللوز أو أبعد** (2005).

#### 1.3 مفهوم الهوية

تتّسم معالم الهوية في هذه المرحلة بالتراكميّة. فهي لا تتحول عن مفاهيمها السابقة بمعنى الانقطاع بل بمعنى التراكم. لكن التراكم يأخذ طابعاً تبدو فيه الهوية غير مقيّدة وغير محسومة وغير مرتبطة بشيء واحد محدّد. بل تبدو كأنها رحلة بحث نحو الداخل؛ نحو "الميتا تجربة" و"الميتا-أنا" و"الميتا هوية". طرح الهوية داخل القصائد يتمّ كـ"ميتا هوية"، مما يعني أن الهوية كلفظ ومفهوم وفلسفة وفكرة، تُطرح داخل القصائد كموضوع مركزي يشغل الأنا. تعدد ضمائر الأنا وتشكيلات خطابها لذاتها وانفصالاتها عنها، و**التنقيب الداخلي** الأركيولوجي في الذات والآخرين وفي التجربة الشعرية، يأخذ أحياناً منحى التقييم أو الانفصال عن الذات والفضاء الزمكاني. يهدف هذا الانفصال إلى تمكين الذات من رؤية ذاتها من الخارج، لتصل إلى المصالحة مع ذاتها وفضائها الزمكاني. قد يعني ذلك أحياناً البحث عن "طريق جديدة للطريق" وليس "طريق إلى البيت". في هذه المرحلة تبدأ البرسونا بالتخفف من أعباء الأقنعة، ومن العبء الزمكاني الكبير. ينعكس ذلك في الاستهلال، حيث تعتمد على سرد تفاصيل صغيرة يومية تشكّل هويتها. ابتداء من **سرير الغريبة** يتمّ التركيز على انفصال الذات لاثنتين، وتنفصل أكثر في عناوين الدواوين التالية، حيث نلمح رحلة بحث عن الذات في فضاء جديد للأنا. يبرز موتيف **المنفى** في هذه المرحلة كعنصر هام ومركزي في تركيبة الهوية. نلاحظ أن مفهوم المنفى يُطرح بإيجابياته أكثر من سلبياته، بميزاته قبل نواقصه، باحتياج الشاعر له، أكثر من رغبته في التخلص منه. يصبح المنفى علامة فارقة في معظم النصوص. يمكن تفسير ذلك سياقياً، بتأصل حياة المنفى داخل

درويش، خصوصاً وأن العودة إلى الوطن بالنسبة إليه لم تكن عودة حقيقية. وصوله إلى نتيجة أن العودة غير ممكنة، جعلت من المنفى معادلاً موضوعياً للطريق. وجعلت من الطريق بؤرة الاهتمام لديه. من هنا فإن السياقات الذاتية لها أثر بارز في تجربة هذه المرحلة. ليس الذاتية بمعنى الشخصية البيوغرافية فحسب، بل الذاتية بمعنى التجربة والفكر. في هذه المرحلة محاولة لرؤية وقراءة الذات داخل السياق، كما هي، رصد حركتها وفهم رغباتها وقراءة ماضيها لتصويب المشروع. بخلاف ما ميّز المراحل السابقة التي اتسمت برؤية السياق الخارجي من خلال الفرد، وبناء الذات كممثلة للمجموعة.

### 2.3 نظرة عامة على الدواوين

#### أ. استحواذ العنوان على السطر الأول

في هذه المرحلة تبرز أكثر قضية التماثل بين السطر الأول والعنوان فنجد أن جميع قصائد ديوان **لا تعتذر عما فعلت** وديوان **كزهر اللوز أو أبعد** مأخوذة من السطر الأول.

#### ب. الدائرية المكتملة والدائرية الجزئيّة

تتّسم هذه المرحلة بنهايات دائرية أو دائرية جزئية، بمعنى أنها تستحضر الاستهلال بشكل أو بآخر. وسنفصّل ذلك لاحقاً.

#### ج. الضمائر والخطابية الجديدة

يبرز بشكل واضح التلوين الضميري في العناوين. ظهور ضمير المتكلم في العناوين وضمائر أخرى مختلفة، كلّها تصبّ في دائرة الذات. المخاطب في هذه المرحلة يأخذ بعدًا داخلياً، في حين أن المراحل السابقة ركّزت على الخطاب الخارجي. المخاطب في الاستهلال أصبح أقرب إلى الذات منه إلى الحبيبة أو الوطن أو الأم أو المحتل وغيرها. مما يشير إلى سمات خاصة بالمرحلة.

### 3.3 قراءات تطبيقيّة في ديوان سرير الغريبة (1999)

#### 1.3.3 الديوان: استقراء الفضاء التدويني والنصوص الموازية

يتميّز هذا الديوان على المستوى المضموني بوحدته التي تطرح موضوعاً جديدًا بالنسبة لدرويش، أو يمكن القول عنه إنه لم يأخذ لديه حيز ديوان كامل من قبل. يربط هذا الديوان ما بين الحب وما بين الكشف. أنا والآخر الأنثى يحضران بشكل واضح في معظم القصائد. تأخذ الأنثى الحاضرة في الديوان شكل المرأة، أو شكل "أنا" الأنثوي داخل الأنا.

- يحتوي الديوان على (29) قصيدة.
- (6) قصائد معنونة بـ "سوناتا" مما يوحي بعنوان ريماتي.
- يظهر موتيف "الغريب"/"الغريبة" مكثفاً في عناوين (3) قصائد: "وقوع الغريب على نفسه في الغريب"، "أرض الغريبة/ أرض السكينة"، "طائران غريبان في ريشنا". بالإضافة إلى عنوان الديوان.
- يظهر استخدام الطير/الحمام متصلاً بمعاني الحب في (3) عناوين: "طائران غريبان في ريشنا"، "رزق الطيور"، "طوق الحمام الدمشقي"، مما يوحي بالحرية والحب والألفة، ويحيل مرجعياً إلى تداعيات **طوق الحمامة** في ذهن القارئ.
- من الملاحظ أن عناوين القصائد في معظمها مأخوذة من داخل النص.

#### 2.3.3 قراءة في قصيدة"من أنا، دون منفى؟" من ديوان سرير الغريبة (1999)

**أ. ما قبل القراءة: العنوان**

أ.1. ملاحظات حول التركيب: عنوان مركّب

يتكوّن العنوان من جملة اسمية تحوي اسم استفهام وضمير رفع منفصل وشبه جملة (مفعول فيه ومضاف إليه). في هذه الحالة فإن شبه الجملة متعلقة بالجملة الأولى، لكن وجود الفاصلة وسط العنوان يهدف للتركيز على شطريّ العنوان بنفس القدر وإبراز حاجة القسم الثاني للقسم الأوّل، وقدرة "أنا" على الارتباط بشطريّ العنوان لبناء المعنى الكلّي. معنى ذلك أننا نتعامل مع ثلاث صيغ ممكنة وهي تشكّل ثلاث وضعيات متباينة:

(1) "من أنا؟": الاستفهام حول هوية الأنا عامّة.

(2) "أنا دون منفى": وهي الحال التي تظهر الأنا في سياقها.

(3) "مَنْ أنا دون منفى؟": الاستفهام حول هويّة الأنا في حال محددة.

إضافة إلى ذلك، تُستخدم كلمة "منفى" كنكرة، مما يدلّ على التعميم في مفهوم الدلالة. يخلو العنوان من الأفعال لكنّه يوحي بالحركة لاحتوائه على الاستفهام الذي يوحي بعملية بحث، ولاحتوائه على شبه الجملة التي تشير إلى حال. لذلك، ورغم أن العنوان اسميّ بامتياز، إلا أنه لا يوحي بالثبات، بل يوحي بقلقٍ ما وحركة باتجاه غير محدد، لأنها غير مرتبطة بفعل زمني يُحدّد اتجاهها.

**أ.2. دلالات العنوان**

"**من أنا**": استخدام مَنْ الاستفهاميّة في افتتاح العنوان، يدلّ على وجود معنى غائب يهمّ المستفهم معرفته. قد يكون الاستفهام حقيقياً، أي أن المستفهم يبحث عن معنى غائب يتوقع إجابة حقيقية عليه. وقد يكون الاستفهام بلاغياً، وعندها يكون الهدف من الاستفهام تبئير الإجابة كنوع من التركيز على محتوى الاستفهام نفسه. استخدام "**مَنْ**" يدلّ على أن الاستفهام هو حول ذات هي مركز الاستفهام، في حين أن الاستفهام حول ضمير المتكلم "**أنا**" يُبرز مفارقة ويستدعي استغراب القارئ. استفهام البرسونا يدور حول ذاتها وهويتها، مما يدلّ على الضياع، الجهل، الحيرة، النسيان، عدم النضوج، حالة نفسيّة معيّنة، مرحلة انتقاليّة، تجربة جديدة أو ما بعد تجربة جديدة. لكن القسم الثاني من العنوان "**دون منفى**" يشير إلى حال معينة للأنا، لا تعرف نفسها فيها أو لا تقبلها، وهي: "دون منفى". من هنا تأتي أهمية وجود القسم الثاني من العنوان، فاقتران الاستفهام بحالة "دون منفى" يشير بشكل أو بآخر إلى أهميّة وجود المنفى للإجابة عن سؤال هوية الأنا. المنفى يستدعي معاني: الغربة، اللاوطن، عدم الانتماء، المكان/اللامكان، الآخر، الوحدة، العقاب، النفي، المعارضة، الفرديّة، الضياع، البعد، الفراق، الخسارة، الفقد، التنقل، عدم السيطرة، اللاامتلاك، التخلي، عدم الاستقرار والثبات، الإبداع، الحنين. بالتالي فإن هذه المعاني هي التي تؤسس هوية "الأنا"، وبغيابها تفقد

الأنا هويتها. إذا فحصنا حقل الدلالات المناقضة لمفهوم "منفى" نجد: وطن، ثبات، استقرار، انتماء، امتلاك، جماعة، قرب، مكان، أهل، شعب، يقين، سيطرة، معرفة. ضمن هذه الدلالات تكمن المفارقة فـ"الأنا" لا تعرف نفسها ضمن هذه الدلالات. فهل لأنها لم تختبر ذاتها بوجود هذه المعاني، أم لأنها فقدت الأدوات للتعامل معها بسبب اعتيادها على المنفى. هل يمكن صياغة الاستفهام على الشكل التالي: "من أنا، مع وطن؟". بالأحرى، هل الوطن هو بالضرورة المعادل المناقض للمنفى، أم أن المفهوم تجاوز المعنى الحسيّ المكاني، نحو مفهوم أكثر تجريدًا واتساعاً؟. في الوقت ذاته يذكّرنا العنوان باستفهام يطلقه المحبون للتدليل على أهمية المحبوب حين يسألون الحبيب/ة "من أنا دونك؟" وهو استفهام بلاغيّ لا يسعى لإجابة، ويُستخدم هنا كتأكيد على أهمية المنفى. يعزز ذلك استخدام صياغة مشابهة في قصيدة "من أنا بعد ليل الغريبة؟" من ديوان **أحد عشر كوكبًا** (1992)، حيث يُوظّف الاستفهام لإظهار حالة التغيير والانهيار والتخلخل في مفهوم الأنا. العنوان يُبقي العديد من الفجوات للقارئ التي يتوقع أن يجيب عنها النص: من هو المتكلم (القناع)؟ لمن يُوجّه الاستفهام في العنوان؟ هل الاستفهام حقيقي أم بلاغي؟ هل سيجيب النص عن الاستفهام في العنوان وتكون للنص خاتمة مغلقة؟

نستطيع القول إن العنوان يطرح مسألتين (طاقتين) أساسيتين هما:

(1) **أنا:** يعزز محور البحث عن هوية الذات، ضياع الذات، أو عدم قبولها لذاتها دون منفى. هذا يشير إلى الهلع والقلق الذي تشعر به "الأنا"، لأنها تنطلق من ذات متخلخلة أو غير مألوفة، وهو ما يبرر وجود الاستفهام إن كان بلاغياً.

(2) **منفى:** (غياب المنفى وحضوره، بين الحسيّ والمجرّد): يتعزز في هذا المحور سؤال المكان وسياقه كعامل أساسيّ في تكوين هوية الأنا. لكنّ استخدام منفى كنكرة، يزيد من تجريدية مفهوم المنفى واتساعه نحو كل منفى نفسيّ أو حسيّ يصلح لهذه التسمية. إن العنوان يضع القارئ ضمن عالمين متجاورين ومتضادين يلتقيان في العنوان على شكل استفهام: عالم الأنا وعالم المنفى. اللقاء بينهما شكّل بالنسبة للأنا ما هو معروف ومألوف. لكن

غياب عالم المنفى أو خطر غيابه، يستدعي الاستفهام حول تداعي مفهوم الأنا وتغيّره. وبقدر ما في المزاوجة بين العالمين من مفارقة، إلاّ أن الاستفهام يبدو شرعياً للبرسونا.

**أ.3. عنوان النص وعنوان الديوان**

نلاحظ أن الديوان لا يحتوي على قصيدة تحمل نفس عنوانه. من حيث التركيب فهو يتركب من جملة اسمية مقطوعة مكوّنة من مضاف ومضاف إليه، ينقصه مبتدأ مثلاً: "هذا سرير الغريبة"، أو خبر مثل: سرير الغريبة بارد/دافئ/بعيد/يريحني/يربكني إلخ. قد تتجاوز دلالة كلمة **"سرير"**: المعنى المحسوس؛ فيها إشارة لمكان يمتاز عن أي مكان آخر كونه صغيرًا متنقّلاً متعدد الوظائف ومتعدد الأنواع. قد يكون سريرًا شخصياً أو زوجياً، قد يكون سريرًا للآخر، أو عامًّا يستخدمه أكثر من شخص. تستدعي الكلمة "سرير"[1] تداعيات لوظائف، حالات ومشاعر متناقضة مثل: النوم/القلق، الراحة/التعب، الحب/الاكتشاف، الجنس/الحرمان، التلاقي/الوحدة، المرض، الاعتكاف، الحميميّة، الموت، البيت/التنقل (السفر)، التوحّد، الخصوصيّة، القراءة/التفكير والتأمل، الكآبة/النشوة، البكاء/المتعة، الحرية/التقييد. بالإضافة إلى أن لفظ "سرير" فيه إيحاء صوتياً يتناغم مع كلمة "سرّ" مما يضيف إلى المعاني أعلاه جوًا من الحميميّة والالتصاق بالذات والكشف.

**"الغريبة"**: تكمن المفارقة بين "ال" التي تقوم بالتعريف وبين دلالة الكلمة التي تدل على الآخر في سياق تداعيات مختلفة: كالإبهام/الغموض، الفضول/الشك/الثقة، الغربة/الغرابة، الوحدة، الخوف، المنفى، غربة الذات، عدم الانتماء، الاختلاف، التميُّز. "الغريبة" تطرح ضرورة وجود آخر لتكون الغريبة بمثابة "غريبة عنه"، يرجح أن يكون "الأنا". الإشارة "الغريبة" تحمل معنى الحبيبة والغريبة والذات والآخر والوطن والمنفى في آن واحد. لقد تكشّفت دلالاتها خلال قراءتنا لقصيدة "من أنا بعد ليل الغريبة؟"، من خلال إضافتها

[1] إذا عدنا إلى تجربة الشاعر نجد أن مفهوم "السرير" قد وظّف في سياقات ودلالات مختلفة عبر تجربته. راجع: الشيخ 2000، (http://www.nizwa.com/volume22/p57_66.html).

لدلالات "سرير" تبني مشهد المشاركة والاكتشاف والكشف والبحث والتوحّد والانفصال. في سياق هذه الدلالات تتكشّف لنا علاقة عنوان النص بعنوان النص: فالغريبة ترتبط دلالياً بـ "أنا" و"منفى". "منفى" و"سرير الغريبة" كلاهما مكان للغريب وليس للأنا لكن هذين المكانين مرتبطان بعمق بهوية ووجود الأنا.

**ب. القراءة الاستكشافيّة**

- يظهر النص طباعيًا عبر ثلاث مساحات مطبوعة، يفصلها البياض، مما يمكننا من قراءة النص على ثلاث دفعات.
- يبدأ المقطع الثاني والثالث بداية متشابهة: "**يربطُني باسمِك الماءُ..**". كما أن هذه الجملة تظهر في بداية النص.
- نلاحظ أن الكلمات الأخيرة في النص تتشابه مع كلمات العنوان، وتنتهي باستفهام.
- يحتوي النص على سبع علامات استفهام، ويرتبط ذلك بالاستفهام في العنوان.

**جـ. القراءة المكثّفة**

**جـ.1. تحديد البداية**

1. **غريبٌ على ضفّة النهرِ، كالنهرِ.. يربطُني**
2. **باسمك الماءُ.**

يحتوي السطر الأول على جملة أولى مفيدة تنتهي بالفاصلة الأولى فيه. ما يلي الفاصلة يرتبط بالسطر التالي بتضمين. نحدّد سياق السطر الأول حتى النقطة الأولى في السطر الثاني، لأنها تُتِم المعنى وتعطي مشهدًا يستطيع القارئ تصوره. يتكشف التضمين للقارئ أكثر عند قراءة السطر الثاني. فاحتياج السطر الثاني للأول لغوي، في حين أن الأول يمنحه التضمين معنى إضافياً. لأن قراءة السطر الأول منفردًا تشير إلى أن الفاعل في "يربطني" موجود في السطر الأول، لكن بوجود التضمين يتضح أنه "الماء" مما يغيّر المعنى. في حين أن السطر الثاني يحتاج للأول لكي يتم الجملة لغويًا.

**جـ2. التركيب اللغوي**

وجود شبه الجملة "كالنهر" في الوسط بين جملتي "**غريب على ضفة النهر**" و"**يربطني باسمك الماء**" يتيح لنا للوهلة الأولى قراءتين مختلفتين للجملة المركبة:

(1) "غريب على ضفة النهر كالنهر". أي: غريب كالنهر على ضفة النهر

(2) "كالنهر يربطني باسمك الماء". أي: الماء كالنهر يربطني باسمك

لكن وجود الفاصلة قبل "كالنهر" يرجّح التركيب الثاني. فعدم وجود الفاصلة كان ليدلّ على أن "كالنهر" هي خبر لـ"غريب" الموصوفة بـ "على ضفة النهر". من الناحية اللغويّة الجملة مركّبة، فيمكن اعتبار غريب خبر لمبتدأ محذوف تقديره ضمير أو اسم إشارة مثلاً: هذا "غريب" أو أنا "غريب" والجملة التي تليها هي صفة للخبر. ويمكن اعتبار غريب مبتدأ، وجملة "على ضفة النهر" صفة والجملة الفعلية "يربطني باسمك.." في محل رفع خبر لأن النكرة الموصوفة يمكنها أن تكون مبتدأ، فتصبح الجملة من حيث المعنى: غريبٌ (على ضفة النهر) يربطني باسمك الماء (كالنهر). نرجح القراءة الثانية لأن القراءة الاستكشافية أظهرت أن جملة "يربطني باسمك الماء" تتكرر في الأجزاء التالية من النص دون "غريب على ضفة النهر".

**جـ3. الدلالة**

استهلال النص بالنكرة "**غريبٌ**" يربطه مباشرة بعنوان الديوان من خلال "الغريبة"، ويشير إلى مركزيته في النص. أوضحنا أعلاه دلالات كلمة "غريبة" ومنها الغربة المكانية أو الغربة النفسيّة. ارتباط "غريب" بشبه الجملة "على ضفة النهر": يشير إلى مكانية محددة، خصوصاً باستخدام التعريف لكلمة النهر. فـ"**ضفة**" توحي بمعاني: الأمان، النجاة، البعد المكاني، الانتقال، المنفى، خارج التجربة، العبور، البقاء. "**النهر**" تستدعي معاني الحياة، التجدد، التجربة، المعرفة، الجريان، التحوّل (المد والجزر)، الربط (السفر عبر النهر) كما تعني الغرق. في نفس الوقت لا بدّ أن يرتبط النهر بمصبّ ومنبع، أي أنه شريان حياة باتجاهين. وجود "غريب" على ضفة النهر قد يعني مرحلة ما قبل خوض تجربة أو لحظة

تأمل في النهر. تقديم "**كالنهر**" يدلّ على تأكيد صفة وشكل الربط. "**يربطُني**" يعيد القارئ إلى كلمة "غريب" في البداية، فيفهم أنها تشير إلى الأنا. استخدام الفعل المضارع يدلّ على الاستمرارية. أما فعل الربط فله جانب إيجابي يشير إلى الحميمية، القرب، المشاركة والمصير المشترك، وله جانب سلبي يشير إلى التقييد والاختناق. ما يزيد من أهمية دلالة هذا الفعل هو كونه الفعل الوحيد في البداية. تنتقل الصورة من الحسّية إلى المجازية من خلال السطر الثاني؛ استخدام "**باسمك**" وليس (بك) يزيد من رفع شأن صاحبة الاسم ورمزيتها (استخدام "باسم الله" مثلاً يضيف معنى القدسيّة). الاسم هو ما يتعارف عليه ليدل على الشيء. من جهة أخرى نستخدم (الارتباط بالاسم) للدلالة على رباط شكلي غير ممارس، ونستخدمه للدلالة على الزواج حين يرتبط شخص باسم الآخر، خصوصاً على خلفية استخدام الفعل "يربطني" الذي منه الاشتقاق (رباط الزواج). "**الماء**" يدل على نوع الرابط: الماء يكتسب بعدًا جديدًا حين يقترن بوصفه "كالنهر"، فالماء بهشاشته وشفافيته وتأقلمه السريع مع الشكل الذي يوضع فيه، يكتسب معنى الجريان والقوة والتغيير، ويطرح وجود مسافة بعيدة بين "غريب" و"اسمك"، كون النهر يفصل بينهما. كذلك يدلّ على أن الرباط يمنح الحياة وهو عبارة عن تجربة غنيّة ومتحوّلة (المدّ، الجزر، الجفاف، التجمّد..). هذا الأمر يتيح لنا المزاوجة بين دلالات "اسمك" المختلفة التي طُرحت أعلاه. يخمن القارئ سبب وجود الغريب على ضفة النهر، على ضوء ما سبق، لارتباطه برباط معقّد متغيّر ومتناقض (ماء كالنهر) بتلك الذات الأنثويّة (اسمك)، والتي تحمل معنى المحبوبة والمقدسة أو الذات نفسها. لكنها ذات غير ملموسة وهذا الرباط غير ممارس، مما يفسّر "غريب على ضفة النهر" على أنه غربة مكانية عن تلك الذات.

**جـ.4. التناص، الإحالة وأقنعة الشاعر**

يقدم "أنا" المتكلّم نفسه في هذه البداية عبر قناتين. الأولى هي الوصف الخارجيّ: باستخدام "غريب" والضمير المتصل بالفعل "يربطني"، والثانية من خلال بناء أقنعة؛ نص البداية يحمل إشارات تحيلنا إلى عدة مرجعيات أسطورية وفلسفيّة وأدبية، تُوظّف هنا لإبراز العلاقة بين ذات الغريب وبين الذات الأخرى المخاطبة. مثلاً: الآخر في كتابات بورخيس (J. Borges 1899-1986)، أسطورة نرسيس، فلسفة النهر/الذات والتغيير عند هيراقليطس. "غريب على ضفة النهر" ترمز إلى معرفة الذات والتأمل فيها، والكشف عنها عبر انعكاسها في النهر. الارتباط المائيّ المتغيّر والمتبدّل يعكس الهويّة المتغيّرة والمتبدلة للأنا. استخدام "غريب" يدلّ على التغيير الحاصل في هوية "أنا" المتكلّم ورصده عبر النهر الذي يربطه "باسمك" أي بما بقى مشتركًا بينه وبين الذات. فالاسم[1] هو الرابط الوحيد المشترك بين الذوات المتغيّرة والمتبدلة للأنا. ربما لأن الاسم رابط إرشاديّ وليس رابطًا دلاليًا، بمعنى أن الاسم هو ما يشير لتلك الذات ولكنه لا يدلّ على ماهية هويتها. بكلمات أخرى الهوية متبدلّة والاسم واحد. الإحالة الثانية التي تعزّز هذا التأويل هي أسطورة عويلس (أوذيسيوس)[2] ووجوده غريباً في رحلته وسط الماء بعيدًا عن

[1] يتبلور في الدواوين التالية استخدام موتيف"اسم" في **جدارية محمود درويش** (2000)، حيث يستخدم "اسمي الأفقي" للإشارة إلى الاسم الشخصي كرابط وحيد بين الأنا المتغيّرة مثلاً: "واسمي، وإن أخطأت لفظ اسمي/ بخمسة حروف أفقيّة التكوين لي:). راجع: درويش 2000، ص 102. كذلك في ديوان **لا تعتذر عمّا فعلت** (2004)، راجع قصيدة "أما أنا، فأقول لاسمي" ص 75، وقصيدة "لا أعرف اسمك" ص 103.

[2] يمكننا أن نربط هذا بما يقوله محمود درويش: "بعيدًا عن السياسة، لا أحد يعود إلى شيء. ليست هناك عودة، لا إلى الزمان، ولا إلى المكان المتخيّل. حتى عودة أوذيسيوس إلى إيثاكا انتهت بخيبة أمل بعد لقائه بينلوب. لأن الزمن فرّق في مستوى شعورهما تجاه بعض. هناك ثنائية البيت والطريق وهي أيضاً سؤال وجودي مطروح دائماً في الأدب، وهو سؤال جميل. أيّهما أفضل؛ الطريق أم الوصول، البيت أم الطريق؟ المنفيّ يحمل عدّة مستويات وأبعاد من التعريف. ثمة المنفى الوجودي والمنفى الميتافيزيقي، الجغرافي، والمنفى السياسي وهو أحد مشتقّات الاغتراب الذي هو ثيمة أساسيّة في الأدب العالمي تشير إلى اغتراب الإنسان عن أشياء كثيرة؛ اغترابه عن نفسه، وعن مجتمعه، اغترابه عن محاولة التشيء، تشيء الذات. وأرض البشر كلها يمكن أن تكون بهذا المعني منفى ميتافيزيقياً، فالأرض كلها عقوبة إلهية لارتكاب

زوجته بينلوب التي لم يجد ما يربطه بها وبذاته القديمة حين عودته، سوى الاسم والنهر، لأن هويته تغيّرت بعد الرحلة.

**جـ.5. الخطاب**

يأخذ الخطاب شكلاً مباشرًا لكنه لا يستخدم الأفعال، إنما يدلّل على نفسه عبر الضمير المتصل بالاسم "اسمكِ". هذا الأسلوب في الخطاب يشير إلى توجه أقرب إلى الوصف منه إلى المباشرة. هذا النوع من الخطاب يساهم في رسم الذات من الخارج، عبر الاسم الأول في النص "غريب"، حيث يظهر "أنا" المتكلّم كمصوّر خارجي لذاته المنشطرة (بين "غريب" و"اسمك") والمتصلة (بواسطة الضمير المتصل في "يربطني"). هكذا نجد أن الخطاب، رغم حضوره إلاّ أنه يتخفف من الحدّة والمباشرة، بل يبدو كخطاب متّجه نحو الداخل.

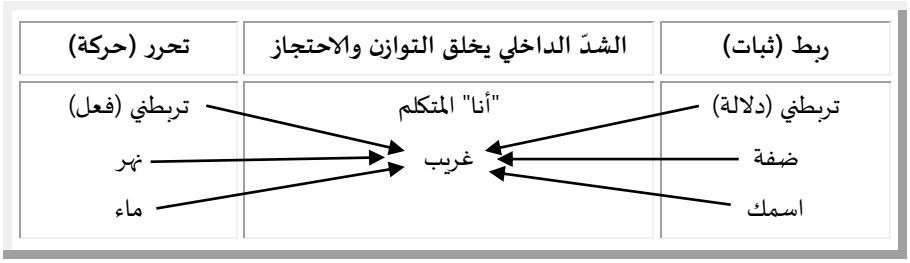
**جـ.6. تعدد بنية البداية: المشهد الحسيّ الإيحائي بين الثبات والتحرر**

تتراكم الصورة الشعريّة في نص البداية عبر صورتين متداخلتي البُنية. تعتمد البداية على وصف مشهد/حالة تحمل شقًّا حسيًّا: "غريب على ضفة النهر"، وشقًّا مجازيًّا: "يربطني باسمك الماء". الحمولة الوصفيّة الحسيّة الموجودة في القسم الأوّل من البداية تركّز على الذات والمكان. هذا التركيز رغم إيحاءاته الأسطورية، إلاّ أنه بالإمكان تجسيده كوصف

---

آدم وحواء مخالفة إلهية، وإرسالهم إلي الأرض كمنفى، الأرض كمنفى عن الجنة. التاريخ بدأ بوصول آدم إلى الأرض. أعجبني مرة قول أحد الفلاسفة أنه لولا قصة الحب بين حواء وآدم لما كان هناك تاريخ، ولكُنّا تخلّصنا من التاريخ، لأن التاريخ بدأ من هذه العقوبة. أنا المنفى يتلبّسني، حتى عندما كنت أعيش في حيفا كنت منفياً. فما معنى أن تكون سجيناً، ما معنى أن تكون لاجئاً في بلادك؟ هذا أيضا شكل من أشكال النفي والإقصاء. كما أقول دائماً، عندما كنت في المنفى الخارجي كنت دائماً ممتلئاً بالوطن، وعندما عدت، مجازًا، إلى الوطن حافظت على المنفى أيضاً. المنفى موجود في الوطن وخارجه، والوطن موجود في الوطن وخارجه. وثنائية الوطن والمنفى موجودة في كل واحد فينا علي درجة أو أخرى من القسوة أو الألم. قد يكون المنفى أليفاً، وقد يكون الوطن وحشياً". راجع: **الاتحاد**، 13 تموز 2007.
(http://www.aljabha.org/q/index.asp?f=3393511718).

مشهديّ. القسم الثاني من البداية وهو الجزء الاستعاري يبدو وصفاً لحالة. الجمع بين القسمين يشكّل بداية فيها من الشدّ والتوتر ما لا يظهر على السطح النصيّ الخارجي. بقدر ما للفعليّة الموجودة في "يربطني" من قدرة على الحركة، بقدر ما لها قدرة على التقييد والثبات من حيث الدلالة. أما العناصر المائية (الماء، النهر) فتضفي إيقاع التدفق والسريان والتغيير والحركة والتحرر. لكن وجود "ضفّة" و"اسمك" كطرفين ثابتين، يوازن إيقاع التدفق والحركة. هذا التوازن يخلق نوعاً من الشدّ بين التحرر والارتباط، ينعكسان على "غريب"=الأنا، مما يجعل من الاستهلال في بنيته العميقة مؤسِّساً لتوتر داخليّ خفيّ، في ظلّه يبدو مستوى البُنية السطحي الوصفي متوازناً. لكن القراءة في المستوى الأعمق تشير إلى أن هذا التوازن هو أيضاً حالة من القبوع والاحتجاز.




**لائحة (7)**

**ج7. بين العنوان والبداية**

على خلفية قراءتنا للعنوان يمكن أن نرصد عددًا من العلاقات بين العنوان وبداية النص:

**(1) علاقة لغوية دلالية:** للوهلة الأولى تبدو جملة الاستهلال من الناحية اللغويّة بمثابة إجابة مناسبة للاستفهام في العنوان: (من أنا، دون منفى؟- غريب على ضفة النهر). وجود "**غريب**" كلفظ أول في النص يعمّق الصلة بين "أنا" في العنوان و"غريب" بشكل تلقائي. كما أن دلالات "غريب" و"منفى" تندرج ضمن نفس الحقل الدلالي. كذلك دلالات "منفى" في العنوان و"على ضفة النهر" في الاستهلال تصبّ في نفس الحقل الدلالي المكاني، مما يبني علاقة جديدة بين "غريب" و"اسمك": وجود غريب في "منفى= على ضفة النهر" ينفيه عن تلك الذات (المشار إليها من خلال الكاف في اسمك)، لكن النهر يقوم بعملية

مزدوجة، فهو يربطه برباط خاصّ باسم تلك الذات، كما أنه يساهم في جعل الغريب يتعرف على نفسه وهويته. جملة الاستفهام في العنوان على ضوء قراءة الاستهلال، تشير إلى أن الغريب على وشك أن يفقد حالة المنفى التي يعيشها الآن متمثّلة بالحالة الموصوفة في الاستهلال. استجابته لهذا الفقد تتم بإطلاقه جملة الاستفهام في العنوان "من أنا، دون منفى؟". المفارقة تكمن في علاقة الاحتياج للمنفى. لأن "المنفى" عن الذات يتيح لأنا المتكلم أن يدرك ذاته بشكل أفضل. (كما نستطيع أن نفهم أن هذه هي الحالة الوحيدة التي يفهم/يعرف/يميّز/يحب أناه فيها).

(2) **علاقة البنية العميقة**: العلاقة بين عنوان النص والبداية تبدو وثيقة من خلال البنية العميقة وليس البنية السطحية الكلامية فحسب: فالتلميح لقناع نرسيس والنهر يشير إلى مستوى الذات وإلى معرفة الذات، وهذا ما يستدعي قول هيراقليطس إننا لا يمكن أن نعبر النهر مرتين، مما يؤكد مفهوم التغير والتبدل. استفهام "أنا" المتكلّم حول هويته دون منفى يطرح بقوة سؤال الذات وتغييرها. صورة الغريب المنفي عن "اسمك"، تظهر جلية في مركزية "الغريبة" في عنوان الديوان، وبروزها كمهيمنة ومسيطرة في تركيب مرآة الذات ومفهومها. من خلال الاستهلال والعنوان وعنوان الديوان يتمّ ترسيخ (سرير الغريبة=اسمُكِ=المنفى) كمرايا مكانية مجازية، من خلالها تتكوّن هوية الأنا (المتكلّم=غريب). عدم وجود معادل موضوعي مناقض للمنفى كالوطن (بمعناه الشامل) على سبيل المثال، يفرض على الغريب البقاء في إطار المنفى، للحفاظ على تلك الهوية التي تربطه ولو مجازياً بالوطن وبهويته.

**2. باسمك الماءُ. لا شيء يُرجعني من بعيدي**

**3. إلى نخلتي: لا السلام ولا الحربُ. لا**

**4. شيء يدخلني في كتاب الأناجيل. لا**

**5. شيء.. لا شيء يومض من ساحل الجَزْر**

**6. والمدّ ما بين دجلةَ والنيلِ. لا**

**7. شيء يُنزلُني من مراكب فرعون. لا**

**8. شيء يحْملني أو يحمّلني فكرةً: لا الحنينُ**

**9. ولا الوعدُ. ماذا سأفعل؟ ماذا**

**10. سأفعل من دون منفى، وليلٍ طويلٍ**

**11. يحدّق في الماء؟**

نلاحظ أن النص بعد البداية التي حددناها أعلاه يكرر قالبًا لغويًا مما يؤكد أن الجزء السابق هو البداية والتي تختلف عن هذا الجزء من النص؛ فابتداء من النقطة الأولى في السطر (2) حتى (9) تبدأ الجمل بـ ["لا شيء"+ فعل]. هذه الصيغة تدلّ على نفي وجود/قدرة الأشياء على ممارسة الفعل المذكور. نلاحظ أن حرف "لا" من حيث الشكل يختم أربعة من أسطر هذا المقطع ويفتتح اثنين منها، مما يركّز على النفي والرفض في آن واحد، وبالتالي يعزز السلبيّة. "**يرجعني**" تشير إلى وجود حالتين إحداهما تسبق الأخرى: الرجوع إلى "**نخلتي**" من "**بعيدي**". "نخلتي" التي تدلّ على المكان المثمر والواحة والحياة ولا يغفل رمزها قرآنيًا في قصة مريم العذراء وولادة النبي عيسى.[1] في حين أن "بعيدي" تدلّ على المنفى، لكن المفارقة أنها تتصل بياء المتكلم، مما يجسر الهوّة بين دلالة البعيد وبين الذات، فيجعل منها مفهومًا مغايرًا يصب في إطار (أنا الغريب). "**لا شيء**": تشير إلى رفض المتكلم الرجوع أو عدم وجود أسباب كافية للرجوع. قد يكمن سبب ذلك في الألفة الحاصلة بين "بعيد" والمتكلم، حيث أصبح منتميًا له وجزءًا منه. حتى "الحرب" و"السلام"[2] وهما قطبان كالحياة والموت لا يلعبان دورًا في عملية "يرجعني" ولا يمكنهما إعادته للوطن. مما يدلّ على أن الأشياء المصيرية ليست قادرة على إحداث التغيير، لأن الرجوع ليس ممكنًا بعد أن أصبح غريبًا. من حيث الدلالة الشكليّة، وجود الحرف "لا" في نهايات الأسطر الخارجية (رغم تبعيته لغويًا لما بعده ووجود نقطه قبله)، يشير إلى الرغبة في إبراز "لا"

[1] سورة مريم: آية: 23-25.

[2] يحيلنا ذلك إلى نص نثري للشاعر بعنوان "وداعًا أيتها الحرب، وداعًا أيها السلام" يشير فيه إلى تجربتي الحرب والسلام وفشلهما في إعادة الوطن. راجع: درويش 1985، ص 89-97.

النفي كرفض أيضاً من قبل البرسونا، والتركيز على حالة السلبية التي تهيمن شكلاً وموضوعاً على المقطع. ما يميّز هذا المقطع هو التداخل الصوتي بين عدّة ذوات للأنبياء[1]، السيّد المسيح و"كتاب الأناجيل"، النبي موسى الذي كان يركب "مراكب فرعون" كذلك النبي يوسف، والإنسان المتمثل بالنبي إبراهيم الذي هاجر إلى الله ما بين "دجلة والنيل" (الشرق الأوسط). صور هؤلاء الأنبياء محبوسة ومنفيّة خارج أوطانها (بالمعنى المجازي للوطن). تنصهر أصواتهم بصوت المتكلم في إطار القالب اللغوي "لا شيء"، الذي يعطي الانطباع للقارئ بأن الرجوع غير ممكن، وهو الشيء الوحيد الثابت والنهائي. الأشياء عاجزة عن إعادته وتخليصه من حالة النفي، لأن المنفى حالة لا يمكن عكسها أو الرجوع إلى ما قبلها. (هوية المنفي المجازية لا يمكنها عكس نفسها والرجوع إلى ما كانت عليه) العودة ليست محصورة في العودة المكانية الجغرافية، بل أيضاً العودة الذاتية الداخلية إلى الذات الأولى، لأنه أصبح الآن "غريباً" عنها. كذلك نلاحظ رفض المتكلم للتأطير ضمن شيء ككتاب الأناجيل، ولا يرى أملاً في شيء، ولا يمكن أن تقوده فكرة أو يقودها حتى باسم الحنين والوعد. لأن هذا التغيير سيفقده عادات حياته ويقلب معاييرها. "المنفى" يهيئ له القدرة على التأمل في الرابط بينه وبين الآخر/الوطن/الذات، فماذا سيفعل إن لم يعد يستطيع التأمل ورؤية الأشياء من بعيد. المقطع ينتهي بجملتي استفهام تعيدان القارئ إلى العنوان. الأولى: "**ماذا سأفعل؟**" وهي تدل على العجز والحيرة والاحتجاز والإفلاس. خصوصاً أنها مرتبطة بالسياق السابق الذي يشير إلى الجمود ونفي الرجوع إلى ما كان. الاستفهام الثاني "**ماذا سأفعل من دون منفى، وليل طويل يحدّق في الماء؟**" يشير إلى أن المنفى ضروري للمتكلم لمعرفة ذاته وبقاء هويته، والتركيز على عملية البحث عن الذات ومعرفتها عبر "ليل طويل يحدّق في الماء". المفارقة تكمن في أن كل ما يفعله المتكلم في المنفى، هو التحديق في ما يربطه (الماء) "بالوطن"، إلاّ أنه لا يمكنه العودة إلى الوطن.

---

[1] تذكر نجاة رحمن أن درويش يستخدم أحياناً الأصوات المتعددة كصوت إسماعيل ويوسف وقابيل وغيرهم من المنفيين، ويستخدم صوت إبراهيم بشكل غير مباشر خصوصاً كمخاطب. راجع: Rahman, 2003, p. 304.

- **المقطع الثاني**

**12. يربطني**

**13. باسمك**

**14. الماء..**

**15. لا شيء يأخذني من فراشات حلمي**

**16. إلى واقعي: لا التراب ولا النار؟ ماذا**

**17.أفعل من دون ورد سمرقند؟ ماذا**

**18. سأفعل في ساحة تصقل المنشدين بأحجارها**

**19. القمريّة؟ صرنا خفيفين مثل منازلنا**

**20. في الرياح البعيدة. صرنا صديقين للكائنات**

1. 21. الغريبة بين الغيوم.. وصرنا طليقين من
2. 22. جاذبيّة أرض الهويّة. ماذا سنفعل.. ماذا
3. 23. سنفعل من دون منفى، وليل طويل
4. 24. يحدّق في الماء؟

تكرار الارتباط بالماء بـ"اسمك" يُوظف كإيقاع، ولازمة تربط بين الأفكار في المقطع السابق وبين هذا المقطع. كما أن التكرار يؤكد على علاقة الارتباط عبر الماء، كدلالة على الضياع والتبدّل والشفافية والعمق. ظاهرة إبراز "ماذا" في نهايات الأسطر الموسومة بـ (16، 17، 22) تشبه ظاهرة وجود "لا" في المقطع السابق في نهاية الأسطر (3، 4، 6، 7). يمكن أن نرصد في هذا المقطع عرض المتكلم لوجهين؛ الأول قائم: "**فراشات حلمي**" و"**ورد سمرقند**" وهو العالم الذي يعيشه المتكلم في المنفى، ويدلّ على عالم هشّ جميل لكنه غير موجود، بل هو مزيج من الحلم والحلم النوستالجي (nostalgia). أما "الواقع" فهو "**ساحة تصقل المنشدين بأحجارها القمرية**" مكان يفرض على "الشاعر" كيف يكون، والحرية فيه وهمية. لكن المتكلّم

اعتاد على الحرية المطلقة في تعريف الذات، والتحرر من الهوية المحددة بالمكان الجغرافي:[1] "**خفيفين من منازلنا**": عدم الارتباط بالمكان-السكن. "**طليقين من جاذبية أرض الهويّة**": التحرر من مفهوم الهوية-الأرض. "**صديقين للكائنات الغريبة بين الغيوم**": قمة الانطلاق والانفتاح على الآخر والانتماء لمدى أوسع من العالم الأرضي. استخدام المثنى ابتداء من السطر (19) يشير إلى إندماج بين صوت أنا=الغريب و"اسمك"="الغريبة.

- **المقطع الثالث**

25. يربطني
26. باسمك
27. الماء..
28. لم يبقَ مني سواك، ولم يبق منك
29. سوايَ غريبا يمسّد فخذ غربته: يا
30. غريبةُ! ماذا سنصنع في ما تبقّى لنا

[1] يقول درويش: "المنفى ليس تعريفاً جغرافياً فقط المنفى أيضاً هو حالة نفسية وحالة ثقافية. تيمة المنفى هي تيمة أساسية الآن في الأدب العالمي وبالتالي أنا لا أُعَرِّف المنفى بنقيضه الوطن ولا أعرف الوطن بنقيضه المنفى، في حالتنا المنفى فعلاً هو أصبح جزء من تكويننا الداخلي وكما أننا كنا نحمل الوطن ومازلنا نحمل الوطن أينما ذهبنا، كذلك عندما نعود إلى الوطن فسيبقى المنفى حاضرًا فينا نحمل المنفى أيضاً كما كنا نحمل الوطن فالمنفى والوطن جدلية معقدة ومركبة لا يمكن لطرف منها أن يتغلب أو يلغي تأثيرات الطرف الآخر. المنفى موجود في الذاكرة الثقافية الفلسطينية بقوة وموجود أيضاً في حياتي الشخصية بقوة، وبالتالي لا يمكن أن أقول إن هناك حدودًا نهائية واضحة بين مفهومي الوطن والمنفى، فالمسألتان مداخلتان. وأرى أن المنفى سيبقى مستقرًا في صوري الشعرية وفي لغتي الشعرية وفي نفسيتي. أما أن يكون نكون أناساً عاديين فهذا هو جلّ ما يطلبه الفلسطيني الآن، هو أن يتحول في علاقته بنفسه إلى إنسان عادي طبيعي يمارس حياته الإنسانية بشكل حرّ أسوة بأبناء البشر الآخرين". من لقاء معه ضمن البرنامج التلفزيوني "الكتاب خير جليس" أجراه خالد الحروب، بتاريخ (11 كانون الأول، 2004) على قناة **الجزيرة:** (http://www.aljazeera.net/NR/exeres/FFADC0D2-98AB-41AD-95E6-8F2459CB98FC.htm)

31. من هدوء.. وقيلولة بين أسطورتين؟
32. ولا شيء يحملنا: لا الطريق ولا البيت.
33. هل كان هذا الطريق كما هو، منذ البداية،
34. أم أن أحلامنا وجدت فرسا من خيول
35. المغول على التل فاستبدلتنا؟
36. وماذا سنفعل؟
37. ماذا
38. سنفعل
39. من
40. دون
41. منفى؟

تصوّر الأسطر (30-28) التغيّر الكبير الحاصل في هويّة "أنا" المتكلّم وهويّة الغريبة، فلم يحتفظ كلّ منهما من هويته القديمة إلاّ بالجزء الذي يخصّ الآخر "**لم يبق مني سواك ولم يبق منك سواي**". يظهر في هذه الأسطر القناع الأوذيسيّ، خصوصاً عبر الامتزاج والتقاطع بين المتكلّم والغريبة، فيظهران كوجهين لذات واحدة، يكمّلان بعضهما ويتبادلان الأدوار والمواقع والأحوال، وهما منفصلان ومرتبطان بألفة وحنان جسدي (**يمسّد**). يظهر هول التغيير الذي سيحدث في المتكلم والغريبة عن طريق "بين أسطورتين" كإشارة للحالة ما بين "وجود المنفى" و"دون منفى". "**لا شيء يحملنا**" أي لا شيء يحفزنا، ولا شيء يحرّكنا أو يدفعنا، لا "**الطريق ولا البيت**" أي لا الوسيلة ولا الهدف. الإشارة إلى جدلية الطريق والبيت تحيل القارئ إلى صوت أوذيسيوس وخيبته المتمثلة في الأسطر (33-35)، فهو لا يعرف الآن إن كانت **الطريق** التي اختارها (أي النهج والأسلوب في الوصول) هي نفسها التي اختارها منذ البداية، أم أن الأحلام (الهدف والبيت) تخلّت عنه لصالح الآخر (المغول) وأصبحت أحلاماً له. الاستفهام يدلّ على استنكار وارتباك أنا المتكلّم وفقده للسيطرة على ما يحدث.

**جـ.8. النهاية: السطر الأخير وسياق الإنهاء**

5. 37. ماذا
6. 38. سنفعل
7. 39. من
8. 40. دون
9. 41. منفى؟

نحدد نهاية النص بالأسطر الخمسة الأخيرة، لأنها تشكّل في مجموعها جملة واحدة تامّة. يمكن أن نلاحظ في معمارها ما يلي:

**(1) التركيز على الثيمة/البؤرة في النص:** من اللافت أن السطر الأخير يحتوي على لفظ واحد تتبعه علامة استفهام: "**منفى؟**". هذا اللفظ هو مركز وبؤرة المعمار الثيماتي والإشاري للنص. حيث يتغلغل داخل النص وفق تمثيلات عدّة له. يُطرح مفهوم المنفى من خلال النص كإطار أعم وأشمل من مجرد المنفى الجغرافي. يمكّن الذات من التواصل مع ذاتها بشكل حرّ، غير مقيّد بانتماء جغرافي محدد. يفتح مفهوم المنفى الهويةَ على مُدرك الحرية. يمكن رصد ظهور ثيمة المنفى من خلال توظيفها كما يلي:

| كلفظ | كأقنعة | كمفاهيم مرتبطة به ثيماتياً ودلاليًا |
|---|---|---|
| مرة في العنوان. ثلاث مرات في جسد النص (في آخر كل مقطع). | الغريب، الأنبياء المنفيون، نرسيس، أوذيسيوس. | غريب/غريبة (خمس مرات)، أرض الهوية، البيت، الطريق، أحلامنا، السلام، الحرب، الحنين، الوعد. |

**لائحة (8)**

**(2) أسلوب الاستفهام:** تأتي مفردة "منفى" في السطر الأخير متلازمة مع علامة الاستفهام، كما تلازمتا في كلّ النص. أسلوب الاستفهام يأتي في النص كأسلوب إشاري دلالي، يعادل حالة الاستنكار التي يعبّر عنها النص.

3) **دلالة الشكل- نهاية التفتيت:** اتصال "المنفى" في هذا المقطع بما قبلها على صيغة استفهام، موزّع على طول الأسطر الخمسة الأخيرة. كلّ سطر أُفرد لمفردة واحدة مما يشير إلى نفس القلق والتوتر البارزين في كلّ النص، والشعور بالانتهاء أو الجريان. بالإضافة إلى أن التفتيت يقوم بدور التشديد والتركيز على الاستفهام وتداعياته الشعورية، وإبراز وجوده عبر أطول مدى طباعي. خصوصاً أن هذا الاستفهام يتكرر في كل المقاطع السابقة بالشكل الأفقي وليس بالشكل العمودي أو ما يسمى تقنية التفتيت[1] أو التشذير،[2] والتي تعتمد على تمزيق الكلمة أو العبارة، بحيث يبدو كل جزء منها مستقلاً بذاته معزولاً عن الأجزاء الأخرى.

4) **الالتفات في ضمير المتكلم:** ينتهي النص بصوت الجماعة/المثنى وليس صوت المفرد كما في بداية النص. يتحوّل السؤال في العنوان من السؤال الفردي إلى السؤال الجماعي المشترك.

5) **الفعل أو اللافعل في حيز الاستفهام:** "**سنفعل**" فعل يفيد الاستقبال بسبب ارتباطه بالسين، وهو يشير إلى المستقبل في اتجاهه الحركي، لكنه يشكل ارتدادًا إلى داخل النص لارتباطه بـ"**دون منفى**". صيغة السؤال بواسطة (ماذا والفعل) تستوجب لغوياً فعلاً أو مصدرًا كإجابة. لكن النص ينتهي بذلك الاستفهام دون إجابة ليشكّل النقطة الأخيرة لعملية القراءة النصية التقنية، مما يوحي بشعور الإفلاس والعجز، وعدم القدرة على تقبّل الواقع الجديد الذي يفرض فعلاً مختلفاً عن الفعل في سياق "المنفى". الاستفهام حول الفعل "ماذا سنفعل؟" يجعل من قضية الفعل أو اللافعل مرتبطة بقضية الهوية وتعريف الذات.

6) **النهاية الدائرية الجزئيّة المفتوحة:** استخدام الاستفهام على هذا الشكل في نهاية النص يعطي النهاية شكلاً مفتوحاً. الاستفهام يشير إلى حالة تحتاج إلى حسم أو إقفال، إما عن

---

[1] أبو جابر 2006، ص 121.

[2] منير 1997، ص 181.

طريق إيجاد إجابة حاسمة وعينيّة، أو من خلال فهم معنى الاستفهام والمشاعر المولّدة له. خصوصاً أن الإنهاء يبني دائرية جزئية مع العنوان، تشكّل شكلاً دائرياً استفهامياً مفتوحاً يحاصر النص في داخله.

**د. انفتاح القراءة**

**د.1. العنوان**

يظهر العنوان في النص جزئياً ثلاث مرات (ماذا سأفعل/سنفعل من دون منفى؟ لكنه لا يظهر بشكله الكامل. لذلك لا يمكن اعتباره عنواناً داخلياً أو عنوان إطار. يمثّل العنوان الفكرة الأساسية للنص وللمشاعر التي تظهر من خلاله. يتردد داخل النص بصور مختلفة أو بصياغات أخرى معادلة دلالياً، مثل: "غريب على ضفة النهر"، "ماذا سأفعل من دون منفى"، "لم يبق مني سواك"، "لاشيء يحملنا: لا الطريق لا البيت"، وغيرها من الصور التي تتّحد في مجملها لتشكّل السؤال الأكبر في العنوان. يمحور العنوان الصور حول نفس الثيمة، ويجعل من هوية الذات مرتبطة بمفهوم المنفى بشكل أساسي. يطرح العنوان فَقْد المنفى كعنصر مُشَوِّش للتجربة، ومربك للذات في تعريفها لهويتها بأدوات أخرى غير أداة المنفى. مما يعني أن العنوان له قدرة على اختصار النص وإجماله وتمثيله. فهو عنوان تأويلي دلالي قادر على **تمثيل** النص على صعيد الموضوع والشعور واللغة.

- **وظائف العنوان**

هذا العنوان يؤدي عددًا من الوظائف التي تمتزج معاً ولا تنفصل: **تعيين النص، وإغواء** القارئ بالاستمرار في القراءة من خلال الصياغة الاستفهامية والمفارقة. **الإيحاء** بسياق اجتماعي-ثقافي: الحمولة الثقافية والتاريخية والسياسية والفلسفيّة لمفهوم المنفى، تشتّت الذات وعدم الانتماء لشيء واحد كليّ. في نفس الوقت فإن العنوان يلعب دورًا **تأويليًّا**، حيث يصف المحتوى ثيماتياً ويثير توقعات لدى القارئ تقوده أثناء القراءة.

- **العنوان وسيط بين النص وعنوان الديوان**

دور العنوان لا يقتصر على ما ذكرنا أعلاه، بل يلعب دورًا مزدوجًا، يتعالق مع عنوان الديوان بصفته جسرًا تأويليًا إضافيًا بين عنوان الديوان **سرير الغريبة** وبين النص الذي يعنونه. فالنص يشير إلى "الغريبة" كمخاطَب متعدد الدلالات ومتعدد مستويات الإشارة (يربطني باسمك الماء)، وكركن أساسي في تواصل المتكلم مع ذاته (لم يبق مني سواك، ولم يبق منك سواي)، وأساس في عملية الامتزاج والانفصال عن الذات والآخر (غريبًا يمسّد فخذ غربته)، تمامًا كما هو سرير الغريبة مكان لمعرفة الذات عبر الآخر الأكثر منفويّة والأكثر حميميّة في نفس الوقت.

**د.2. البداية**

- **تعدد بنية البداية: المشهد الحسيّ الإحالي بين الثبات والتحرر**

تمزج بداية النص أسلوبيًا بين الوصف الحسيّ والوصف الحركيّ، مما يخلق مشهديّة تعطي طابع الصورة والحركة. تؤدي البداية وظيفة **تقنينية** تعلن عن بدء النص. وظيفتها **الميتانصية** تتجلى من خلال **الحمولة التلميحية الإحالية** فيها، حيث تختزن وتضّمن صوتًا أسطوريًا يفتح الطريق لفلسفة هي المفجر الأساس لكل فلسفة النص.[1] فالنص يطرح المنفى والمنفوية كأساس تجربة البحث عن الهوية داخل الذات وداخل الآخر. البداية تطرح

[1] سُئِل درويش عن هذه القصيدة في لقاء في صحيفة **هآرتس** العبرية (**הארץ**)، إن كان قد بات يحتضن "المنفى"، فأجاب: "إن المسألة ليست مسألة احتضان، المنفى احتلّني، لكنني توقفت عن التذمر وتقبلت عبء المنفى. المنفى في كل مكان، الآن في رام الله لا زلت أحمل المنفى لأنني لست جزءًا من المكان والبيئة في رام الله. تعرفت إلى رام الله فقط منذ عشرة أعوام ولا توجد لي فيها ذكريات ولا ماض، أنا في رام الله خليط من المواطن واللاجئ والمنفي. علاقتي اليوم بالمكان اليوم هشّة، وكل الأماكن غدت متساوية بالنسبة إلي". وفي سؤال الصحيفة له عن البيت قال: "ليس عندي بيت. بدّلت وغيرت الكثير من البيوت فلم يعد لدي بيت بالمعنى العميق للكلمة. البيت هو حيث أنام وأقرأ وأكتب، وقد يكون ذلك في أي مكان. عشت في أكثر من عشرين بيتًا ولطالما تركت خلفي الأدوية والكتب والملابس والرسائل. أنا أهرب". راجع النص بالعبرية في: **هآرتس** (**הארץ**)، 25 تموز، 2007. قارن مع: سعيد 2004 (أ)، ص 121، 130.

هذين البعدين عبر أقنعة[1] أوذيسيوس ونرسيس، كبحث عن الذات عبر الآخر في سياق المنفى، مما يشير إلى **الوظيفة التأويلية** التي تقوم بها البداية للنص. أما من حيث وظيفة **التلقي** فإن الاستهلال يخلق نقطة التواصل مع البرسونا عن طريق تصويرها كذات تُرصد من الخارج (غريب)، ومن ثم التداخل معها عبر الفعل **(يربطني)**. كذلك **إغراء** المتلقي عبر الابتداء بالصفة "غريب" التي تشد القارئ لاكتشاف ماهيّة تلك الذات، خصوصاً عند اختلاطها بالمشهد ذي البُعد الإحالي.

**د.3. النهاية المفتوحة**

- **إشاريّة الشكل**

كما أشرنا أعلاه، فإن التفتيت في الجملة الأخيرة من النص يعطيها ثقلاً إضافياً، من حيث التركيز على الثيمة والتداعيات الشعورية التي تبرز من خلالها.

- **الدائرية الأسلوبية**

استخدام الاستفهام على هذا الشكل في نهاية النص يعطي النهاية شكلاً مفتوحاً. لأن الاستفهام يحتاج إلى حسم أو إقفال، إما عن طريق إجابة حاسمة وعينيّة، أو من خلال فهم معنى الاستفهام والمشاعر المولّدة له. إرسال الاستفهام على هذا الشكل المشذّر يمنح النصّ بناء مفتوحاً.

- **الدائرية اللفظية والثيماتية**

تشترك النهاية مع العنوان ببعض المفردات، لكنها لا تكرّر العنوان حرفياً. تتردد النهاية في النص مرتين كلازمة في نهاية كل مقطع، مما يجعل من كل مقطع مقطعاً دائرياً منغلقاً على نفسه. هذا الأمر يشير إلى السيطرة النفسية لهذه الثيمة على النص.

[1] عن القناع والشخصية الشعرية والفرق بين: (mask) و(persona)، راجع: بسيسو 1999، ص 29-36.

**د.4. الخاتمة المغلقة**

تبدو الخاتمة للوهلة الأولى خاتمة مفتوحة على خلفية الإنهاء الاستفهامي المفتوح. لكن إعادة قراءة النص على ضوء هذا الاستفهام والاستفهام الموجود في العنوان، تشير إلى أن الاختتام يقفل النص على عدّة مستويات:

(1) **إقفال الثيمة**: الاستهلال يشير إلى حالة المنفى التي يعيشها المتكلم "غريب". حالة تضمن له التوازن والبقاء وتحدد هويته وعلاقته بـ "الوطن". المقطع الأول يمتاز بالنفي القاطع بواسطة "لا"، التي تشدد على عدم التخلي عن المنفى، و"لا شي" التي تشير إلى أن لا شيء يقدر أن يعكس حالة المنفى. أما المقطع الثاني فيشدد على المقابلة بين المنفى كعالم مثالي لحرية الذات، عبر صور تشير إلى الارتقاء نحو أعلى: "فراشات حلمي"، "ورد سمرقند"، "خفيفين"، "صديقين" "طليقين"، وبين العالم الذي يُفترض أن ينتقل إليه "واقعي"، "ساحة تصقل"، "جاذبية أرض الهوية" وهي كلها تشدّ إلى أسفل. أما المقطع الأخير فهو يلمّح ويصرح -بشكل لا يجرح شعريّة النص- بفقدان الإيمان بالطريق وبالبيت، والشكّ في أن الأحلام مخلصة لحامليها. هذا التصريح الذي هو فوق احتمال المقطع الشعري، يشكّل حمولة هائلة من الشكّ في المسلّمات السياسيّة الثقافية والخط الأسلوبي والهدف. يؤكد وبشكل قاطع أن المنفى هو الخيار الوحيد، لأن المعادل الموضوعي النقيض يعني التقوقع، فقدان السيطرة وضياع الهوية.

(2) **إقفال الاستفهام**: ترتدّ حركة هذا النص وتتّجه إلى داخله وليس إلى الخارج. بكلمات أخرى، فإن إجابة الاستفهام تكمن في النص، في تمجيد المنفى وتكريس أهميته. الاستفهام هو إجابة بذاته، والمنفى هو الخيار الوحيد الممكن للإبقاء على "أنا" المتكلم" وعلى هويته.

**د.5. مفهوم الهويّة**

- **عبر العنوان: (المنفى=ما هو متاح=علاقة احتياج)**

يُظهِر العنوان تعلّق هوية "الأنا" بوجود المنفى كإطار وسياق. في نفس الوقت يشير عنوان الديوان **سرير الغريبة** إلى مفهوم البحث عن الذات في الآخر، دون الارتباط باسم أو مسمى

أو مكان أو هوية أو ذات محددة. الغريبة والمنفى عنصران أساسيان في كشف هوية الذات، فسرير الغريبة هو السرير الوحيد المتاح كما أن المنفى هو الإطار الوحيد المتبقي للأنا.

- **عبر البداية: (المنفى= التوازن بين الارتباط والتغيير: بين الانتماء والإبداع)**

تُوظّف المشهديّة في الاستهلال لإظهار مشهد المنفى كحالة يجد المتكلم نفسه فيها، ليس تفضيلاً لها، بل اعتيادًا عليها وارتباطًا بها.[1] مشهد الغريب على ضفة النهر وارتباطه بـ"اسمك" لا يمكن الفكاك منه ولا يمكن الخلاص منه، يمكن فقط فهمه والتأمل فيه. الاستهلال يُبرز تداخل الأدوار بين "أنا" والغريب. هذا التداخل يُظهر هوية الأنا كمتعددة وكمنفتحة نحو الداخل والخارج، انفتاحها نحو الخارج وارتباطها بـ (الآخر/الوطن/الغريبة/ الذات= "باسمك") هو متبدّل ومتغير "كالنهر" وليس متقوقعاً في إطار واحد.

- **عبر النهاية: (المنفى= المشروع)**

النهاية تؤكد ما جاء في العنوان والاستهلال. تضع يدها على مشكلة "الفعل". في النص يُذكر فعل التحديق في الماء كفعل يقوم به "أنا" المتكلّم في المنفى، محاولاً أن يكتشف نفسه، صلته بوطنه، كيفية الوصول إليه، التواصل معه وصياغته. فعل التحديق يعني الكشف والإبداع والتأمّل. لكن غياب المنفى سيوقعه في سؤال الفعل. فلا فعل يمكنه أن يملأ هذا الفراغ في غياب المنفى، ولا مشروع يمكنه أن يكون بديلاً عن مشروع البحث عن الوطن (الوطن الذاتي والوطن الجغرافي).

- **عبر الخاتمة: (هوية المنفى= هوية المحو)**

تُظهر الخاتمة أن المنفى لا يمكن عكس مساره. هو حالة لا يمكن الرجوع إلى ما قبلها، ولا يمكن في الوقت نفسه أن تكون وطناً بديلاً. الخاتمة تركّز على هوية التحرّر من كلّ قيد يدفع بالهوية إلى التقوقع ضمن مفهوم واحد، وهذا ما يتيحه المنفى.[2] يُبرز ذلك سمات ما

---

[1] عن إيجابيات المنفى وعلاقته بالإبداع والتكيف معه كحياة طباقية (contrapuntalism) راجع: سعيد 2004 (أ)، ص 132-133.

[2] عن أهمية المنفى للمثقف والمثقفين اللامنتمين راجع: Said 1983, p. 6-7.

بعد حداثويّة تطرح ضرورة التكيّف مع ثقافة الآخر المختلف وترفض الخطابات الكليّة التي تقوم بعمليات توحيد مستمرة لما هو متعدد. تتحد الأنا بالآخر وتنفصل عنه، كما تتحد بالغريبة وتنفصل عنها. يظهر المنفى كعالم غير ملموس وغير محدد مادياً، يتداخل فيه الأسطوري التاريخي (مراكب فرعون، ورد سمرقند) بالذاتي (فراشات حلمي) وبالتواصل الحرّ بكل ما هو غريب، مع التخفف من أعباء المكان والهوية المكانية (خفيفين، طليقين من جاذبية أرض الهوية). رغم الشعور بالغربة وعدم الانتماء للمنفى (مراكب فرعون، غريباً) إلا أنه يتسم بالإيجابية (بعيدي، صديقين، طليقين، يمسّد). لكن المنفى يبقى منفى، حتى لو تم إظهار جانبه الإيجابي. المنفى ليس وطناً للأصوات والأقنعة المنفية في النص، بل على العكس هو يعمق صلتها بوطنها الحقيقي، لكن المنفى حالة لا يمكن الرجوع إلى ما قبلها. يمكن أن نرى ذلك عبر اللائحة التالية:

| مفهوم المنفى في النص | عوامل يمكن/ لا يمكن أن تُحدِث الرجوع | المعادل النقيض للمنفى في النص |
|---|---|---|
| "بعيدي"<br>"مراكب فرعون"<br>"فراشات حلمي"<br>"ورد سمرقند"<br>"خفيفين من منازلنا في الرياح البعيدة"<br>"صديقين للكائنات الغريبة بين الغيوم"<br>"طليقين من جاذبية أرض الهوية"<br>"غريبا يمسد فخذ غريبته" | السلام الحرب<br>الحنين والوعد<br>التراب والنار<br>الطريق والبيت | "نخلتي"<br>"كتاب الأناجيل"<br>"دجلة والنيل"<br>"واقعي"<br>"ساحة تصقل المنشدين بأحجارها القمرية"<br>(منازلنا في الرياح البعيدة)<br>(جاذبية أرض الهوية) |

**لائحة (9)**

### 4.3 قراءات تطبيقيّة في ديوان لا تعتذر عمّا فعلت (2004)

#### 1.4.3 الديوان: استقراء الفضاء التدويني والنصوص الموازية

**أ.** يحمل الديوان إشارات تركّز على تبادل الأمكنة والضمائر والذوات:

**أ.1. عتبة الاقتباس**: قبل قصائد الديوان يظهر اقتباس على الشكل التالي:[1]

**توارد خواطر، أو توارد مصائر:**

لا أنتِ أنتِ

ولا الديارُ ديارُ

**[أبو تمام]**

والآن، لا أنا أنا

ولا البيت بيتي

**[لوركا]**

هذا الاقتباس المعنون يُظهر موضوع الديوان، ويُظهر التوازي بين دلالة "أنت" و"أنا" وتبادل الأدوار، والتغيير الحاصل في هوية الإنسان والمكان بمرور الزمن.

**أ.2. العنونة والضمائر**: يتوزع الديوان إلى ستّة عناوين مركزيّة. تندرج تحت كل منها قصيدة، إلاّ العنوان الأول "في شهوة الإيقاع" فهو يتضمن (47) سبعة أربعين عنواناً، نلاحظ فيها التوظيف المكثّف للضمائر المختلفة. يمكن تبيان ورود الضمائر في العناوين التي تندرج ضمن "في شهوة الإيقاع" فيما يلي:

| ضمير المخاطب المفرد: أنتَ/ أنتِ | ضمير الغائب: هو/ هي/ هم | المتكلم: أنا/ نحن |
|---|---|---|
| 8 عناوين | 8 عناوين | 15 عنواناً |

**لائحة (10)**

[1] درويش 2004، ص 11.

**أ.3. البداية المتناصّة عبر الخطابية الجديدة**: التلوين في توظيف الضمائر يبرز عبر خصيصة أسلوبية في استهلال هذه النصوص. سنطلق عليها الخطابية الجديدة الذاتية أو البداية المتناصة. لأنها تستعيد الشكل الكلاسيكي في مخاطبة النفس لكن بأسلوب حديث.

**ب. العناوين الاستهلالية**: العناوين التي تندرج تحت "في شهوة الإيقاع" أُخذت جميعها من السطر الأول.

**ج. الدائرية الجزئيّة**: الإنهاء في جميع القصائد يستدعي الاستهلال: إما لغوياً أو ثيماتياً، لكنه ليس إنهاء دائرياً كاملاً.

**د.** جدير بالذكر أن الديوان يحتوي على قصيدة تحمل نفس عنوان الديوان.

**هـ. البداية المتعالقة**: يبرز نوع آخر من البدايات لم يظهر سابقاً، هو البداية المتعالقة في قصيدتين: "تنسى كأنك لم تكن"،[1] و"أما أنا، فأقول لاسمي".[2]

### 2.4.3 قراءة في قصيدة "لو كنت غيري" من ديوان لا تعتذر عمّا فعلت (2004)

**أ. ما قبل القراءة: العنوان**

**أ.1. التركيب اللغوي والدلالة**

يظهر النص –كتركيب لغويّ- مقطوعاً أو غير تامّ إذا فهمنا "لو" كحرف شرط يحتاج إلى جواب. يمكن أيضاً قراءة نص العنوان تامّاً، بحيث يكون التمني هو ذاته الموضوع، وليس الشرط لفعل آخر: أي (أتمنى لو كنت غيري). بغياب الشكل الأول أو ما ينبئ به، يمكننا أن نكتفي حالياً قبل قراءة النص بالشكل الثاني من التفسير، بحيث يفيد العنوان في هذه الحالة التمني. **"لو"**: عادة تستخدم للماضي، استخدامها هنا بمعنى التمني يقلب معنى الجملة التي تليها نفياً وتمنياً؛ جملة "**كنت غيري**" بإدخال "**لو**" عليها ينتفي معناها الأول ويصبح: أنا لست غيري وأتمنى لو"كنت غيري". على أية حال إن ابتداء الجملة بالتمني يدلّ

[1] درويش 2004، ص 71.

[2] درويش 2004، ص 75.

على وضع قائم يُراد غيره. يتوقع القارئ أن يطرح النص حالة موازية (غير قائمة) لحالة قائمة، وكأن النص وسيلة لبناء ذلك العالم غير القائم في الحقيقة. **"كنتُ":** بناء صوت المتكلم (التاء) على أنقاض "لو" يبني معنى التمني، لكنه تمنٍ غير قابل للتحقيق، لأنه في زمن آخر هو الزمن الماضي. الفعل الناقص "كان" عدا عن دلالته الزمنية، فهو يشير إلى الكينونة وإلى الذات والوجود والخلق (كنْ). **"غيري":** "غير" تدلّ في أحد معانيها على السوى[1] والتي تستدعي الآخر غير المحدد والاختلاف. في نفس الوقت تشير "غير" إلى التحوّل والتغيير والتبدّل: "تغيَّر الشيء عن حاله: تَحوّل، وغيّرهُ: حوّله وبدّله، كأنه جعله غير ما كان".[2] ارتباط هذه المعاني بـ "كنتُ" تجعل من تبادل الأدوار أو الكينونات موضوع التمني. السؤال الذي يتبادر إلى ذهن القارئ لماذا؟ والسؤال الآخر أيّ "غير" كان المتكلم يريد أن يكون؟

**أ.2. أسلوب التمني**

يُوظّف أسلوب التمني في العنوان على عدّة مستويات دلاليّة:

**(1) التمني= سؤال في الهوية:** صياغة العنوان على صيغة التمني، يفتح حقلاً من الدلالات الشعورية لدى "الأنا" التي تصاحب هذه الأمنية لأنها في الزمن الماضي: الشعور بالخيبة، الخسارة والأسف، عدم الرضا، عدم الاكتفاء، العجز، ضياع الفرصة، عدم الاقتناع بالذات، عدم القبول بالذات. العنوان يحمل مفارقة، حيث يشير إلى استحالة تحقيق الأمنية لأنها في زمن مضى، كذلك لأن موضوع الأمنية غير قابل للتحقق. لذلك المشاعر التي تتولّد هي مشاعر سلبية تختص بنظرة "أنا" المتكلم إلى أناه. إن العنوان يطرح قضية هوية الأنا من منطلق الفحص والمساءلة، عبر بُعد زمني يتيح لأنا المتكلم حرية النظر نحو الخلف، في الوقت نفسه يشير إلى عدم الرضا عن تلك الهوية.

---

[1] راجع: ابن منظور 1981، ج5، ص 3324.

[2] ابن منظور 1981، ج5، ص 3325

**(2) التمني= أسف على ماض أم حلم للمستقبل:** في نفس الوقت وعلى مستوى مغاير من الدلالة، تبدو الأمنية شكلاً من التقييم، التصويب، إعادة النظر، المحاسبة ومحاولة للتغيير. رغم أنها تتجه زمنيًّا نحو الماضي، إلاّ أن الفاصل الزمني إذا اتجه نحو الحاضر أو المستقبل، فسيتحوّل عندها التمني إلى هدف وحقيقة ومشروع تحوّل.

**أ.3. العنوان وعنوان الديوان**

يرتبط عنوان النص بعنوان القصيدة بشكل أعمق مما هو عليه شكلياً ظاهرياً. سنقرأ عنوان الديوان ثم نقوم بربطه بعنوان النص:

**"لا تعتذر"**: رغم غياب صوت المتكلّم، إلاّ أنه يظهر قويًّا ضمنيًّا من خلال أسلوب النهي الذي يترافق مع الخطاب المباشر لضمير المخاطب المفرد. يعطي هذا الخطاب إيحاء بأحد أنواع الخطاب الكلاسيكي،[1] حيث يجرد الشاعر من نفسه مخاطباً يوجه إليه عتاباً أو لوماً أو شكوى. النهي عن الاعتذار يشير إلى حدوث خطأ ما، أو على أقل تقدير، وجود ما يبرر الحديث عن الاعتذار. الاعتذار يأتي في مرتبة عالية من محاسبة النفس لأنه يعني تذويت التجربة. لكن النهي عن الاعتذار يأتي في مرحلة أعلى من الاعتذار. **"عمّا"**: عن/ما، إشارة إلى أن مركز الاعتذار هو موضوع الاعتذار (ما يتم الاعتذار بشأنه)، وليس لمن يُوجّه الاعتذار. **"فعلتَ"**: يدلّ على أن موضوع الاعتذار حدث في الماضي، ربما هذا ما يُبرّر النهي في البداية، لأن الاعتذار قد لا يكون مجدياً عن الماضي ما دام الحاضر مختلفاً. الخطاب يشير إلى حميميّة بالغة بين المخاطب والمتكلم لدرجة أنهما ذات واحدة. يمكن أن نرى رابطاً بين عنوان الديوان وعنوان النص على عدّة مستويات:

**(1) علاقة الحقل الدلالي**: عنوان النص يحمل تمنياً لا يمكن تحقيقه، تماماً كعنوان الديوان الذي ينهى عن الاعتذار. في الحالتين موضوع العنوان غير متحقق رغم حضوره:

[1] على سبيل المثال، خطاب قطري بن الفجاءة (ت 697) لنفسه:

"أقولُ لها وقدْ طارتْ شَعاعاً مِنَ الأبطالِ وَيْحكِ لَنْ تُراعي"

| العنوان | شكل الغياب | شكل الحضور |
|---|---|---|
| "لو كنت غيري" | غياب تحقيق التمني لوجوده في الزمن الماضي | حضور التمني عبر ذكره |
| **لا تعتذر عما فعلت** | غياب تحقيق الاعتذار بسبب النهي عنه | حضور الاعتذار عبر ذكره |

**لائحة (11)**

**2) علاقة تكاملية**: جدليّة الحضور والغياب المبيّنة أعلاه تُظهر علاقة بين العنوانين على مستوى البنية العميقة. يمكن لعنوان النص أن يكون سبب النهي في عنوان الديوان، أي: "لا تعتذر عما فعلت" والسبب كامن في إشكالية الهوية المطروحة ضمن "لو كنت غيري". العنوانان يدوران في فلك مراجعة التجربة ومحاسبة الذات، تقويم وتقييم التجربة. كل منهما يطرح قضية المراجعة من توجّه مختلف: عنوان النص من خلال مساءلة الهوية، أما عنوان الديوان فمن خلال تقييم الفعل، الخطأ والتجربة كعنصر أساسيّ.

**3) التناقض في الشعور**: عنوان النص يُبرز الشعور بعدم الرضا عن هوية الذات، في حين أن عنوان الديوان يدلّ على الرضا. رغم وجود مساحة "الخطأ" إلاّ أن النهي عن الاعتذار يدلّ على تقبل الذات بأخطائها. قد يكون عنوان النص هو أحد الوجوه والحالات التي تمرّ بها الأنا قبل وصولها إلى مرحلة التصالح مع الذات.

**4) علاقة الازدواجية: الصوت الشعري والصوت الآخر**: يبرز في عنوان النص صوت "أنا" المتكلم حاضرًا ومكثّفاً، في حين يركز عنوان الديوان على المخاطب بصفته "الأنا" الآخر. يرسم العنوانان صورة خطابية: (الأنا) في عنوان الديوان تخاطب الأنا الداخلية في عنوان النص: "لا تعتذر عما فعلت" =لا تعتذر عن كونك أنت.

**ب. القراءة الاستكشافيّة**

- ربما لأسباب مطبعية يظهر النص بشكله الخارجي في ثلاثة مقاطع، رغم أنه مبني لكي يشكّل أربعة مقاطع من حيث ترديد لازمة في افتتاح كل مقطع: "لو كنت غيري".

- عنوان الديوان هو الجملة الأولى من كلّ مقطع. تكرار العنوان يضيف إيقاعاً وموسيقى للنص، إضافة إلى التركيز الثيماتي على الفكرة. يجب الانتباه إلى أن العنوان داخل النص هو جزء من جملة شرط، يتغيّر جوابها في كل مقطع، وسنشير إلى معنى ذلك في كل مقطع خلال القراءة المكثّفة.

**جـ. القراءة المكثّفة**

**جـ.1. تحديد البداية**

تجب الإشارة إلى الصعوبة في تحديد البداية لتعالق الجمل ببعضها. يمكن أن نعتبر المقطع الأول بداية النص لتعالقه ببعضه إما لغوياً (الأسطر الموسومة فيما يلي بالأرقام: 2، 3، 4، 7، 8، 10)، أو أسلوبيًّا خطابياً (الأسطر الموسومة: 4، 6، 9). مما يعني أن التوالد اللغوي الموجود يعتمد على عنصر السرد وليس الصورة. الملاحظة الثانية التي تظهر كعائق في تحديد بداية النص هي التضمين، فمعنى الجملة لا يتمّ بانتهاء السطر، بل تستمر الجمل بالتداخل عبر الأسطر حتى بلوغ نهاية المقطع الأول:

**(1) لو كنت غيري في الطريق، (2) لما التفتّ**
**إلى الوراء، (3) لقلت ما قال المسافر**
**للمسافرة الغريبة، (4) يا غريبة! (5) أيقظي**
**الجيتار أكثر! (6) أرجئي غدنا ليمتدّ الطريقُ**
**بنا، (7) ويتسع الفضاء لنا، (8) فننجو من**
**حكايتنا معا: (9) كم أنتِ أنتِ. (10) وكم أنا**
**غيري أمامك ها هنا!**

لكننا لن نتعامل مع كل المقطع كبداية للنص. سنركز على السطر الأول، بالإضافة إلى سياقه الذي سنكتفي بتحديده حتى نهاية الجملة الموسومة بـ (2)، لأنها في هذه الحالة تُتمم صيغة التمني الموجودة في السطر الأوّل بالشكل الأدنى.

**1. لو كنت غيري في الطريق، لما التفتّ**
**2. إلى الوراء،**

افتتاح نص القصيدة بـ"**لو**" التمني يشير إلى أن النص يطمح لخلق مشهد يغاير المشهد الموجود. معنى ذلك أن نص القصيدة سيقوم على أساس مجاورة صورة من الواقع الموجود، من خلال بناء ما يغايرها، وطرح الزمن الماضي ودوره في التأثير على صياغة الحاضر رغم غيابه (انتفاء لانتفاء). ارتباط "لو" بـ "**كنت**" يشير إلى أن التمني مرتبط بالمتكلم في زمن ماض. "**غيري**" مقابل (الأنا) في "كنتُ" يفصل بين بعدين: بُعد قائم في زمن ماض مركزه الأنا، وبُعد يقوم على تمني استبدال هوية الأنا بهوية غيري. في البعد الأخير تتم حركة النص الذي يتمنى/يبني عالمًا ليس قائمًا. "**في الطريق**": استخدام إشارة "الطريق" يختلف عن استخدامات كالسفر والرحلة، لأن الطريق تستدعي الأسلوب، النهج، الفكر، الوصول/اللاوصول. كما أنها محمّلة بالإيحاءات الصوفية. الحديث عن "الطريق" في تجربة درويش يستدعي الحديث عن "البيت" الذي أتى ملازماً كجدلية ثنائية في شعره.[1] هذه الجدليه أخذت اتجاهات مختلفة على مدار التجربة. "**لما التفتُّ**": الالتفات عن الشيء أي الانصراف عنه، والالتفات إلى الشيء هو الانصراف إليه. في الحالتين الالتفات يدلّ على تغيير الاتجاه والحركة، ويحمل معنى الانتباه إلى، أو الانقطاع عن الانتباه إلى. انتهاء السطر الأول في هذا الموقع دون أن تتحدّد حركة الالتفات، يعني التركيز على مفهوم الحركة والتغيير والانتباه وليس على الاتجاه. ابتداء السطر الثاني بـ "**إلى الوراء**": يمنح شبه الجملة الصدارة، مما يعني التركيز على الاتجاه كأساس عملية الالتفات. في نفس الوقت "الوراء" يستدعي مفهومين لاتجاهين غائبين في نص البداية: الأمام/المستقبل (الزمكاني) وهنا/ الحاضر (هنا الآن-الزمكاني).

[1] على سبيل المثل لا الحصر، قارن: درويش 1999، ص 112. حيث تُطرح الجدلية في قصيدة "من أنا دون منفى"، مثلاً في الأسطر التالية: "ولا شيء يحملنا: لا الطريق ولا البيت./ هل كان هذا الطريق كما هو، منذ البداية،/ أم أن أحلامنا وجدت فرساً من خيول/ المغول على التل فاستبدلتنا؟".

- **توظيف التضمين**

بكلمات أخرى التضمين وفصل الفعل عن شبه الجملة يعطي أهمية مضاعفة للمحورين:
(1) أولاً لعملية الالتفات والحركة والانتباه، من خلال إنهاء السطر الأوّل بالفعل "التفتُّ".
(2) ثانياً لاتجاه الفعل عبر الإشارة الزمكانية "الوراء"، ولها علاقة بما مرّ من الطريق وتستدعي: الفعل والذاكرة والتاريخ والمكان والحدث والتجربة والخبرة والمصدر والأصل والبداية. الالتفات إلى الوراء يحمل معنى المحاسبة والمساءلة وهذا ما يرتبط بعنوان الديوان مباشرة. من ناحية أخرى يرتبط بالماضي والتمسك به أو العيش في سجنه وعدم القدرة على التحرر منه لبدء شيء مختلف عنه. يستطيع القارئ من خلال البداية أن يستشف مشاعر المتكلّم: يشعر المتكلّم بقيد ما، بأسف ما، ويتمنى لو كان غيره، حتى لا يرتبط بما ارتبط به. البداية تشبه العنوان لكنها تضيف إليه "في الطريق" كحال ترتبط بغيري. استخدام "في الطريق" يستدعي الحركة، الهدف، الوصول وكل الأسئلة حول معنى الطريق: طريق الحياة، طريق الإبداع، طريق الحرية، الوطن، إلخ. وجود جواب "لو" في بداية النص يُدخِل جملة العنوان إلى مستوى سياقي أكثر تحديدًا، فلم يعد التمني عامًّا بل محددًا. النفي في بداية الجواب "**لما التفتّ إلى الوراء**" يشير إلى الماضي، مما يعني صعوبة تحقق الشرط/التمني. من خلال البداية يمكننا استنتاج صورة تُعادل واقع "الأنا" الموجود وليس المرغوب كالتالي:

| | | | |
|---|---|---|---|
| **التمني:** | لو كنت غيري | في الطريق | لما التفتُّ إلى الوراء |
| **الواقع المخمّن:** | كنت/أنا | في الطريق | التفتُّ إلى الوراء |

**لائحة (12)**

- **أسلوب التمني: نظرة بَعدية وفلسفة حياة**

بداية النص تطرح بنظرة بَعدية، ضرورة سير الطريق دون التعلق بما انقضى منه، دون التقيّد ببدايته ودون العودة دائماً إلى مرجعية المصدر والأصل. من خلال هذا التأويل

الأوليّ، يكتسب مفهوم الطريق معنى الحياة. ويُظهر بالتالي فلسفة الحياة المتأخرة التي توصل إليها المتكلم.

- **أسلوب التمني: تقنية استرجاع ومساءلة**

من خلال استخدام أسلوب التمني نجد أن المتكلم لا يطرح ما يتمناه فحسب، بل يقوم ضمنيًّا باسترجاع الواقع (الماضي منه) المخالف لمضمون التمني. يمكن اعتبار هذه الخطوة أولى درجات تقويم التجربة.

- **توظيف التناص والإحالة**

بالعودة إلى قصيدة "عزف منفرد" من ديوان **هي أغنية هي أغنية** (1986) نلاحظ استخداماً أسلوبياً استهلالياً مشابهًا لهذا الاستهلال، بل أيضًا من حيث الطرح الموضوعي:[1]

**لو عدتُ يوماً إلى ما كان، هل أجدُ**

**الشيءَ الذي كان والشيءَ الذي سيكون؟**

يعني ذلك أن الموضوع قد طُرح سابقاً في تجربة درويش، لكن القارئ يتساءل إذا كان طرحه مجددًا يعني وجود إضافة وتحوّل في هذا السياق.

- **المقطع الأول**

1. **لو كنت غيري في الطريق، لما التفتّ**
2. **إلى الوراء، لقلت ما قال المسافر**
3. **للمسافرة الغريبة: يا غريبةُ! أيقظي**
4. **الجيتار أكثر! أرجئي غدنا ليمتد الطريق**
5. **بنا، ويتسع الفضاء لنا، فننجو من**
6. **حكايتنا معا: كم أنتِ أنتِ. وكم أنا**
7. **غيري أمامك ها هنا!**

[1] درويش 1994، ص 242.

جملة الجواب **"لقلت.."** هي بدل من الجواب السابق أي: "لو كنت غيري.. لقلت ما قال المسافر..". من الواضح أن الزمن الذي يتعامل معه الصوت الشعري هو زمن ماض مفترض، لأنه محكوم بـ "لو"، ويدلّ على شعور الأنا بضياع الفرصة، وفوات الزمن. في نفس الوقت، طرح التجربة وفق هذا المفهوم هو شكل من التقييم لإعادة التقويم. **"لقلت ما قال":** التركيز على فعل القول يدلّ على أهميته في الطريق المفترضة، وفي نوع التجربة التي يخوضها المتكلّم عبر الطريق. في نفس الوقت "**قلتُ**" يفتح باباً لحوار يستدعي متكلماً ومخاطباً. **"المسافر للمسافرة الغريبة"**: يتقنّع المتكلم خلف قناع "المسافر" ويعود به إلى زمكان ما في الطريق، مُؤثّثاً بواسطته فضاء شعرياً تتحرك فيه ذات المتكلم="المسافر"، وذات أنثوية تظهر كمخاطب مفترض= "المسافرة الغريبة". **"يا غريبة"**: يتحول الخطاب إلى خطاب مباشر داخل إطار خطاب خارجي لضمير غائب. **"أيقظي الجيتار أكثر"**: الجيتار رمز لعملية الإبداع الفنيّة، إيقاظه يشير إلى شدّته وقوّته. خطاب الغريبة بواسطة أفعال الأمر قد يبدو في الظاهر نوعاً من سلطة المتكلّم على المسافرة. لكن استخدام الفعلين "أيقظي وأرجئي"، يمنح المسافرة الغريبة سلطة وفعالية في التجربة. كما أنه يمنحها تحكماً وتمكّناً؛ الجيتار الذي يرمز للإبداع والفن، تظهر الغريبة من خلاله مصدرًا للوحي. من خلال "**أرجئي غدنا**" تظهر الغريبة ذات قدرة كونيّة تتحكم بالزمن، الذي بدوره يتحكم بـ "الطريق" أي: بطول التجربة "**ليمتد الطريق بنا**"، وباتجاه وتنوع التجربة بلا حدود أو أفق "**ويتسع الفضاء لنا**". أرجاء الزمان وإطالة الطريق يعنيان أيضاً الدعوة إلى عيش "هنا الآن!". "**فننجو من حكايتنا معاً: كم أنتِ أنتِ. وكم أنا غيري أمامك ها هنا!**" علامة الترقيم التفصيلية تشير إلى تفسير شكل النجاة المحتمل. النجاة الجماعية لحكاية جماعية مشتركة للأنا "المسافر" و"المسافرة الغريبة" تظهر كنتيجة لطريق أخرى، فيها التجربة الإبداعية أقوى، الطريق ممتدة غير محدودة بالزمن أو المكان أو الأفق أو الاتجاه. نلاحظ أن "أنتِ" تظلّ ثابتة مُحرِّكَة وفاعلة، أما التغيير فيحدث في "أنا" المسافر، مما يشير إلى أن العلاقة بينهما ليست متعادلة كما يمكن للوهلة الأولى أن تبدو. يمكن أن نقرأ أيضاً مفارقة في

استخدام صفة "الغريبة" للإشارة إلى "المسافرة"، لأن النص يشير إلى علاقة عميقة التكوين ومركّبة الأبعاد بينها وبين المتكلم "المسافر"، هي أقرب ما تكون إلى العلاقة بينه وبين أناه الأخرى. كما أن "أنا" المتكلم والغريبة يرتبطان بتجربة الإبداع، فالغريبة تمزج بين عدد من التمثيلات: القصيدة، مرآة "أنا" الشاعر، الوحي، كما أنها تمثل المرأة الرفيقة والحبيبة.[1]

- **المقطع الثاني**[2]

1. **لو كنت غيري لانتميت إلى الطريق،**
2. **فلن أعود ولن تعودي. أيقظي الجيتار**
3. **كي نتحسس المجهولَ والجهة التي تغوي**
4. **المسافر باختبار الجاذبية. ما أنا إلاّ**
5. **خطاي، وأنت بوصلتي وهاويتي معاً.**
6. **لو كنت غيري في الطريق، لكنتُ**
7. **أخفيت العواطف في الحقيبة، كي**
8. **تكون قصيدتي مائيّة، شفّافةً، بيضاء،**
9. **تجريديّةً، وخفيفةً..أقوى من الذكرى،**
10. **وأضعف من حبيبات الندى، ولقلتُ:**
11. **إن هويتي هذا المدى!**

---

[1] عن تراكمات مفهوم "الغريبة" راجع قراءتنا لقصيدة "من أنا بعد ليل الغريبة" أعلاه ص 135-138، 140-142. كذلك راجع قراءتنا لقصيدة "من أنا دون منفى" أعلاه. ص 162-181

[2] كما اتضح لنا من القراءة الاستكشافية أعلاه، فإن المقطع يحتوي على لازمة "لو كنت غيري في الطريق" مرتين دون أن يفصل بينهما الفراغ كما هو الحال في بقية المقاطع. بالإضافة إلى طول المقطع. مما يعني أن المقطع يحمل سمات مقطعين منفصلين. مع ذلك سنعتبرهما مقطعاً واحدًا، لورودهما على هذا الشكل في الديوان.

يتواصل الخطاب في هذا المقطع مع الخطاب الداخلي الذي ابتدأ في المقطع الأول (من خلال "لن تعودي" و"أيقظي" و"أنت بوصلتي وهاويتي"). على طرفي نقيض، يبرز بعدان في **"لانتميت إلى الطريق"**: بُعد صوفي وبعد وجودي. فالانتماء إلى الطريق يعني أنها أهم من الوصول (التجربة أهم من النتيجة). جملة **"فلن أعود ولن تعودي"** تشير إلى عدّة مستويات: أولاً تكرّس المفاهيم الواردة في النص ("في الطريق"، "التفت إلى الوراء"، "أمامك ها هنا"). ثانيًا تستدعي حقولاً دلالية خارج النص: العودة الفلسطينية، العودة إلى الجذور الأدبية الشعرية، ثالثًا وعلى الصعيد الذاتي-الشخصي تستدعي عودة الشاعر إلى ما قبل المنفى وإلى بيته الأم. رابعًا تستدعي مفهوم التغيير فلسفيًا: فعدم العودة يعني تغيير الهوية وتغيير الذات،[1] مما يفقدها القدرة على العودة إلى ما كانت عليه.[2] **"أيقظي الجيتار أكثر كي نتحسس المجهول والجهة التي تغوي المسافر باختبار الجاذبيّة"**: ذكر الجيتار و"أيقظي أكثر" يضيفان إيقاعاً ذهنيًا، كما أن "الجيتار" يظهر كمحفّز للمغامرة. المفردات: "نتحسس"، "المجهول"، "تغوي"، "المسافر"، "اختبار"، "الجاذبيّة" كلّها تندرج ضمن حقل دلالي يوحي بالمغامرة والتجربة غير المحدودة. **"ما أنا إلاّ خطاي، وأنت بوصلتي وهاويتي معًا"**: استخدام "خطاي" و"بوصلتي" يضيف بعدًا آخر للإيقاع، يضاف تراكمياً لإيقاع الجيتار. هوية "الأنا" تبدو محدده وواضحة ومحصورة من خلال "ما أنا إلاّ خطاي": هوية ترتكز على التجربة والفعل. يتوضح عمق العلاقة بين المتكلّم و"أنتِ" باعتبارها ما يحدد اتجاه الخطى، لكنها قد تكون بوصلة وقد تكون هاوية وهنا يتضح معنى المغامرة. من المفارقة أن النتيجة ليست مهمة (هاوية أو بوصلة) المهم هو الطريق. "**أخفيتُ العواطف في**

---

[1] عن تراكمات مفهوم العودة راجع قراءتنا لقصيدة "من أنا دون منفى" أعلاه ص 162-181.

[2] يرى البعض أن الوصول إلى البيت هو الموت، لأن البيت الأول هو الجنة التي طرد منها آدم وحواء. مشروع العودة إلى البيت الذي في ماهيته الخطيئة لا يمكن تحقيقه، لأن الموت (كاتحاد مع الله والتغلب على المعنى) هو البيت. وما بين البيتين هو منفى. راجع: גור זאב 2004, עמ' 95.

**الحقيبة،**[1] **كي تكون قصيدتي":** لكي تكون القصيدة المرجوة كان يجب إخفاء العواطف في الحقيبة، تداعيات "حقيبة" تحيلنا إلى قول للشاعر نفسه "وطني حقيبة.."[2] لكن توظيف النص مختلف. الإخفاء ليس ذاته المحو والتخلص من الشيء، ولكن الإخفاء يعطي بعدًا استعارياً لاستخدام العواطف بشكل غير مباشر في النص الشعري. أي أن لا تكون هي الفاعلة في النص والمسيطرة عليه. **"مائية، شفافة، تجريديّة، وخفيفة.. أقوى من الذكرى، وأضعف من حبيبات الندى":** القصيدة التي كان يريد أن تكون، مختلفة عن الموجودة، أو على الأقل عن القصيدة التي كانت. مائية أي متعددة الأشكال والألوان والصيغ والفهم والانعكاسات لأن عنصر الماء يقبل كل ذلك. "**تجريدية**" أي بدون إضافات ترهق النص واللغة. "**أقوى من الذكرى**" يريد لها أن تكون خالدة، مقابل الصورة "**أضعف من حبيبات الندى**" من حيث خفتها وشفافيتها لا من حيث بقائها. معنى ذلك أن المتكلم يلبس قناع "الشاعر" ويحدّد شكل المشروع الشعري الذي كان سيتجه إليه لو كان غيره. **"ولقلت: إن هويتي هذا المدى"**: المدى يرمز إلى اتساع التجربة دون حدّها. على ضوء مواصفات القصيدة في الجملة السابقة فإن انتماء المتكلم هو لهوية/قصيدة غير محكومة بشيء، ومنفتحة على كلّ شيء، فيها عنصر المغامرة بالإضافة إلى عدم النظر إلى الخلف (عدم التعلق بمفاهيم القصيدة المتبع). على ضوء ذلك أيضاً، تمتزج "المسافرة الغريبة" بالقصيدة، وتتميز الطريق بعنصر الإبداع. أما الهوية فترتبط بـ "هذا المدى" الإبداعي غير المحدود بأفق معين مرسوم. فـ "الخطى" هي التي تحدد الهوية وليس العكس. هذا المقطع يحتوي على إشارات مكثفة تدلّ على الهوية: (لانتميت، بوصلتي، هويتي). الهوية ترتبط

---

[1] تظهر هنا نزعة ما بعد حداثوية في رؤية الكتابة الشعرية، حيث ينشغل الأدب في إظهار تفتت العالم عن طريق تفتت اللغة. على سبيل المثال يرى فريدريك جيمسون (ولد 1934) (Fredric Jameson) أن اللغة المفتتة هي لغة ما بعد حداثوية، بمعنى أنها لغة منفصلة عن العاطفة وبالتالي تنتج عنها لغة خاوية وفارغة. راجع: http://portal.colman.ac.il/users.

[2] في قصيدة مديح الظل العالي راجع: درويش 1994، ج2، ص 57-59.

مباشرة بالتجربة الإبداعية، ونلاحظ الازدواجية في تحديد الهوية بواسطة "أنت" و"القصيدة"، ويبرز بعد جديد للنص هو ميتاشعري.

- **المقطع الثالث**

1. **لو كنت غيري في الطريق، لقلت**
2. **للجيتار: درّبني على وتر إضافيّ!**
3. **فإن البيت أبعدُ، والطريق إليه أجملُ-**
4. **هكذا ستقول أغنيتي الجديدةُ- كلّما**
5. **طال الطريق تجدّد المعنى، وصرت اثنين**
6. **في هذا الطريق: أنا .. وغيري!**

"**دربني على وتر إضافي**": الخطاب يتحوّل من "أنتِ" إلى "الجيتار". التدرب على الوتر الإضافي هو إشارة إلى الخلق الجديد والإبداع، في ذات الوقت الانفتاح والمغامرة لأن كل جديد يحمل طابع المغامرة والتعلّم والتجريب. **"فإن البيت أبعد والطريق إليه أجمل":** يكتسب الطريق معنى الاكتشاف والبحث والتجربة والمغامرة والإبداع. بينما البيت هو النهاية وهو النتاج الأخير. الجدلية تُحسم لصالح الطريق، حيث يعلن المتكلم انتماءه إلى الطريق وليس إلى البيت. يلمح القارئ في استخدام "أبعد" أن البيت ليس متاحاً، ومن هنا يكون التدرب على وتر إضافي متاحاً.

**"-هكذا ستقول أغنيتي الجديدة-":** يتحول الزمن من زمن مفترض يعتمد على (لو) التمني إلى زمن الاستقبال. استخدام "أغنيتي" يأتي ترشيحيًّا متعلقاً بـ "الجيتار". ترمز "أغنيتي الجديدة" إلى نهج العمل الإبداعي الجديد، كما توحي بمعنى الأسلوب والطريقة وفلسفة الحياة ككل وليس الشعر بالذات. كما وتشير إلى وجود أغنية قديمة مفترضة. "أغنيتي" تحيل القارئ أيضاً إلى ديوان الشاعر هي **أغنية هي أغنية** (1986) بشكل عام، وإلى قصيدة "عزف منفرد" بشكل خاص، حيث يقول: "من ألف أغنية حاولت أن أولد."[1] لكن "الأغنية

[1] درويش 1986، ص 23.

الجديدة" في النص هنا ستقول شيئاً مختلفاً عن القديمة وهو: "**كلما طال الطريق تجدد المعنى**"، وبهذا فهي تحسم جدلية الطريق والبيت التي ظهرت في مراحل مختلفة من تجربة درويش الشعرية لكن حسمها لم يكن واضحاً.[1] "**وصرت اثنين**": ازدواجية الأنا تنبع من امتداد الطريق. لأن الأنا تتحوّل عن الأنا التي كانت (تلتفت إلى الوراء) وتنفصل عنها، وتصير أكثر شبهاً بـ "غيري" (الأنا الجديدة المرغوبة). وهذا ما يقوله السطر الأخير حرفياً: "**في هذا الطريق: أنا .. وغيري**".

**جـ2. نهاية النص: السطر الأخير وتحديد سياقه**

**..... -كلما**

**طال الطريق تجدد المعنى، وصرت اثنين**

**في هذا الطريق: أنا .. وغيري**

يركز السطر الأخير على ثلاث مفردات أساسية، تكررت في النص لفظاً ومفهوماً ودلالة: **الطريق، أنا، غيري**. رغم وجود التضمين الذي يربط السطر بما قبله، إلاّ أن اختيار الشاعر لهذه المحاور الثلاثة كي تستقر وتتعالق معاً في السطر الأخير يشير إلى مركزيتها وإلى اندماجها

[1] مثلاً في القصيدة المذكورة أعلاه "عزف منفرد" يتمّ طرح الجدلية دون الوصول لحسم واضح: "بعْدَ البعيد بعيدٌ كلما ابتعدا/ صار البعيد قريباً من خطوط يدي/ أحسه وأراه واحدا أحدا/ على هواء له إيقاع أغنيتي./ أكلما اتسعت خطواتنا وقعت/ سماؤنا فوقنا واستجمعت بددا؟". ديوان **ورد أقل** (1986) في معظمه يتناول هذه الثيمة مثلاً: في قصيدة "أنا من هناك" نجد النص يحسم الجدلية لصالح البيت والوطن. كذلك في قصيدة "وما زال في الدرب درب" يظهر البيت أهم من الطريق. في بعض قصائد **ورد أقل** نجد حسماً على سبيل المثال: في قصيدة "عناوين للروح خارج المكان" يقول: "أحب الرحيل إلى أي ريح. ولكني لا أحب الوصول". وفي قصيدة "خريف جديد لامرأة النار" يقول: "لا أستطيع الرجوع إلى بلدي. لا أريد الرجوع إلى جسدي. لا أريد الرجوع إلى أحد بعد هذا الخريف". في قصيدة "أريد مزيدًا من العمر" يقول: "أريد مزيدًا من العمر كي يعرف القلب أهله،/ وكي أستطيع الرجوع إلى . ساعة من تراب". في قصيدة "نسافر كالناس" يقول: "نسافر كالناس، لكننا لا نعود إلى أي شيء.. كأن السفر/ طريق الغيوم.[..] تكلّم تكلّم لنعرف حدًا لهذا السفر!".

معاً؛ انشطار الأنا في السطر الأخير إلى اثنين: أنا وغيري على خلفية حضور الطريق، يدلّ على الوصول إلى صيغة توفيقية ما بين الأمنية وما بين الواقع الموجود، كذلك يبدو النص في **دائرية غير مكتملة بل تناقضيّة دلالياً**، فالنهاية تستعيد مفردات ومفاهيم طُرحت في البداية، لكنها ترد هنا بشكل مغاير، وتتفاعل معاً لتبني معنى جديدًا يختلف عن المعنى الوارد في السطر الأول، لأنها قد مرّت تدويرًا كبيرًا على عدّة مستويات:

(1) **الزمن:** وجود الفعل "صرتُ" الذي يدلّ على الاستقبال، يقلب معايير الزمن في النص من التمني في الزمن الماضي "لو كنت" إلى الفعل المستقبلي، وكأن التمني في افتتاح النص كان إعادة قراءة في الماضي لما يجب أن يكون في المستقبل.

(2) **حسم جدلية الطريق والبيت:**[1] الحسم في نهاية النص يُقرأ كنهاية مغلقة، لأنه ينُهي النص على وقع حسم ثابت لجدلية أساسية في النص.

**د. انفتاح القراءة**

**د.1. العنوان**

- **العنوان التأويلي المضلل**

العنوان لا يناقض النص بل يطرح الموضوع الرئيسي منه، لكنه قد يضلل من حيث الصياغة غير التامة. فالعنوان يوحي للقارئ بمشاعر متباينة لدى المتكلم: كالأسف وعدم الاقتناع بالذات والندم وغيرة الأنا من "غيري". لكن بعد قراءة النص نجد أن العنوان يطرح الجدلية الأساسية القائمة في النص. صياغة العنوان على شكل التمني قد تضلل

[1] يقول درويش في حوار مع عبده وازن: "كنت دائماً أميل إلى تمجيد الطريق، والطريق بؤرة أساسية في الرؤيا الشعرية والصوفية. هذه الثنائية تتناوبها أوليات مختلفة. عندما كنت خارج الوطن، كنت أعتقد أن الطريق سيؤدي إلى البيت وأن البيت أجمل من الطريق إلى البيت. ولكن عندما عدت إلى ما يُسمى البيت وهو ليس بيتاً حقيقياً غيّرت هذا القول وقلت: ما زال الطريق إلى البيت أجمل من البيت لأن الحلم ما زال أكثر جمالاً وصفاء من الواقع الذي أسفر عنه هذا الحلم .الحلم يتيم الآن. لقد عدت إلى القول بأولية الطريق على البيت". راجع: **الحياة**، 10 كانون الأوّل 2005.

القارئ بشكل من الأشكال، لأن نهاية النص تشير إلى أن هذا التمني ليس سوى محاولة لصياغة الأنا بشكل جديد، ووضع الأنا في نقطة انطلاق على الطريق، وليس الهدف منه الحديث عن الآخر بل عن الذات، وبما يجدر بالذات أن تكون. لذلك فالعنوان يمزج ما بين قدرته على تأويل النص، وما بين قدرته على تضليل القارئ، بمعنى أن العنوان يحتاج إلى النص لكي يعطيه المزيد من الوضوح. لذلك يمكننا القول إن العنوان لديه قدرة على تمثيل النص.

- **حوار العناوين: العنوان الموقف والعنوان "الحالة"**

عنوان النص يبدو كرصد لحالة معينة، في حين أن عنوان الديوان هو عنوان موقف نهائي واضح. نهاية النص هي أكثر قرباً من عنوان الموقف، وتجسر الهوّة بين العنوانين لأنها تجعل من الحالة (حالة التمني) أسلوباً جديدًا تقوّم به اتجاه الأنا، وهذا ما يفسر "عنوان الموقف"؛ فالنهي عن الاعتذار يصبح واضحاً على خلفية الرسالة الجديدة للأنا. الأنا ليست بحاجة للاعتذار بقدر ما تحتاج للتغير: العلاقات الثلاث (التكاملية والازدواجية والتناقضية) التي يبنيها عنوان النص بعنوان الديوان تشير إلى حوار بين العناوين. يبدو العنوان الخارجي (عنوان الديوان) شاملاً كموقف إزاء عنوان النص والنص برمته، ويبدو **لا تعتذر عمّا فعلت** في حواره مع "لو كنت غيري" كأنه: "لا تعتذر عمّا كنته".

**د.2. البداية**

- **البداية التواليديّة**

يظهر المبنى المقطعي ضرورياً في هذا النص لأنه يقطع التوالد اللغوي والتناسل الجملي، مما يتيح للنص حرية أكبر في المرور من تشكيل لغوي إلى آخر عبر المقاطع، لأن المقطع الواحد مبني على ركيزة أسلوبية (لو كنت غيري) يرتبط بها المقطع كلّه. لذلك حين قمنا بتحديد البداية، واجهتنا صعوبة فصلها عن بقية الجمل المرتبطة بها من حيث العلاقة اللغوية.

- **الاستهلال القالب- الأسلوبية المسيطرة**

تعتمد البداية على قالب أسلوبيّ يفيد التمني. القالب الأسلوبي يبني منذ البداية عالمًا موازيًا يختلف عن العالم الذي يعيشه "أنا" المتكلم في الواقع. هذا التمني يفترض محورًا زمنيًّا استرجاعيًّا نحو الماضي، لكنه يُتيح حريّة الحركة للأنا عبر زمن مستحيل التحقق والحدوث، مما يشير إلى أن التمني هو ضرب من المراجعة والمساءلة ومحاولة للتقييم. هذا النوع من البدايات يتحكم كثيرًا في النص، لأنه يحدد للنص مساره عبر استخدام آلية التمني: أي بناء عالم لا يمكن للنص الخروج والتخلّص بسهولة منه. هذا القالب اللغوي الثيماتي يتحكّم بما يليه، فتظهر صيغة البداية مرّة كلازمة ومرّة كعنوان. مثل هذا القالب لا ينكسر إلاّ في النهاية، حيث يمكن للنص أن يُردّده وعندها يكون النص دائري البناء، أو يتغلب عليه بكسره وقوله بصيغة أخرى (وهذا ما يفعله النص الذي أمامنا) عندها تكون النهاية متحررة من البداية. نلاحظ بوضوح ارتباط نهاية المقطع الأخير (وهي النهاية الفعليّة للنص برمته) ببدايات المقاطع التي تبدو قالبية، وكسرها للنسق الأسلوبي لتمثّل حسماً لها أو حلاً، أو إجابة لغوية متمّمة، حيث تحرّر النص من القالب أو بالأحرى تتممه:

| السطر الأول وسياقه بين قوسين ( ) | السطر الأخير وسياقه بين ( ) |
|---|---|
| **لو كنت غيري في الطريق لما التفتُّ** (إلى الوراء) | (كم أنت أنت وكم أنا) غيري أمامك ها هنا |
| لو كنت غيري لانتميت إلى الطريق (فلن أعود ولن تعودي) | (ما أنا إلاّ) خطاي، وأنت بوصلتي وهاويتي معاً |
| لو كنت غيري في الطريق لكنتُ (أخفيت العواطف في الحقيبة) | (ولقلت) إن هويتي هذا المدى |
| لو كنت غيري في الطريق لقلتُ (للجيتار..) | (وصرت اثنين) **في هذا الطريق: أنا وغيري** |

**لائحة (13)**

### د.3. النهاية المغلقة

- **إغلاق/حسم جدليّة البيت والطريق: (الطريق، أنا، غيري)**

تكرّس نهاية النص، خصوصاً في سطرها الأخير، المحاور الثلاثة (الموجودة في البداية) متوازنة معاً ومتصالحة. نجد تركيزًا على الطريق وعلى الذات بشقّيها (أنا وغيري). تجدد المعنى يتأتى من استمرارية الطريق، واستمرارية الطريق تتيح لـ"للأنا" أن يتطور ويتبلور وينتج. بكلمات أخرى تتيح للأمنية أن تتحقق، وتتيح "للشاعر" أن يكتب القصيدة الجديدة التي ضبط معاييرها الجديدة في النص.

- **إغلاق القالب الأسلوبي عبر كسره: من الانفصال والصراع إلى المصالحة**

النهاية المغلقة تتحرر من البداية. استخدام "لو" التمني في السطر الأول والذي يشير إلى حالة ما غير موجودة وحالة امتناع لامتناع، يتحوّل إلى صيغة مثبتة وجملة اسمية لا تعتمد على التمني بل على التحوّل والصيرورة. يمكن أن نلاحظ تغيير الفعل الناقص من "**كنت**" إلى "**صرت**" مما يدلّ على التحوّل والتغيّر. التمني في النهاية يظهر كمستقبلي واتجاهه يشير إلى المستقبل وليس إلى الماضي، أي أن الأنا تتجه في تمنيها نحو المستقبل وتطرح رؤية جديدة. ويبدو فصلها في قضية الطريق والبيت حاسماً ونهائياً. كذلك، فإن التمني في بداية النص يطرح "الأنا" و"غيري" كوجهين لا يلتقيان وعلى أحدهما فقط أن يكون. لكن نهاية النص تشير إلى اتحاد/انفصال المتكلم إلى اثنين (من خلال واو العطف بين "أنا و"غيري") وهذا يشير إلى مصالحة وتقبّل المتكلم لأناه المرغوبة (غيري)، وإخراجها إلى العلن جنباً إلى جنب دون أي صراع.

### د.4. الخاتمة المزدوجة

على ضوء القراءات السابقة يمكننا أن نرى حسماً على صعيد ما تقوله اللغة، لكن الخاتمة على صعيد الهوية تبقى موضوعاً يحتاج إلى المزيد من القراءة داخل النص. صحيح أن الجدلية في النهاية محسومة ونهائية، ولكن هل يكفي ذلك ليحدد هوية الأنا؟ الهوية التي يطرحها النص مفتوحة المدى وتتسم المغامرة الإبداعية، وترتكز على عدم التعلق بالانتماء

الحسيّ، بل تنفتح على التجريب والتجربة. من هنا فإن تكوين الهوية كطريق محسومة وواضحة يعني الانغلاق، لكنها كوصول نهائي لا تزال قيد التشكّل، مما يعني انفتاحاً في مفهوم الخاتمة. بالتالي فنحن نواجه خاتمة مزدوجة تجمع ما بين الانفتاح والانغلاق. خصوصاً أن النص يقوم على التمني وليس على الواقع، وكل ما ورد في النص من تنظيرات وأمنيات (حول القصيدة والهوية والطريق)، لا يزال في إطار الأمنية غير المتحققة. لذلك نجد إزدواجية في النص. فالقالب الأسلوبي (التمني) يتيح للمتكلم بناء نص مغلق لكنه على المستوى الواقعي يبقى مفتوحاً لأنه يبقى تمنياً وليس واقعاً.

**د.5. مفهوم الهويّة**

يطرح **العنوان** موضوع الهوية من زاوية قبول الذات من خلال التجربة الماضية. أو من زاوية محاسبة الأنا ومساءلة تجربتها وتقييمها وإخضاعها للمقارنة، بما كان يجب أن تكونه وما كانته. البداية والنهاية تطرحان هوية الأنا من حيز مختلف. **البداية** تطرح هوية الأنا من خلال عدم الارتباط بالماضي والتحرر من كل ما كان. **النهاية** تعزز تعدديّة الأنا وتعدّديّة الهوية وانفتاح التجربة التي تؤدي لغنى المعنى واتساعه. من خلال اللائحة (13) أعلاه يمكن الاستنتاج أن مفهوم الهوية يتراكم من خلال بداية ونهاية المقاطع: في الأول يتحول مفهوم الهويّة من "إلى الوراء" إلى "أمامك"، في الثاني يتأكد الانتماء إلى الطريق، في الثالث تنفتح هوية التجربة الشعرية للأنا، من تجربة عاطفية غنائية إلى "هوية المدى".

إن مفهوم "غيري" يلعب دورًا مركزياً في تحديد الهوية[1] في العنوان والاستهلال والإنهاء، ومن خلاله يعكس الأنا تجربته، ويكتشف ما يريد ويرسم ماهية هويته ويصمم شكل تجربته

[1] نجد أسس وجذور هذا التوجّه في الفلسفة. على سبيل المثال، يرى نيتشه (Nietzsche) أن الآخر قد يشكل وحياً للبحث عن الذات، كنموذج لما يجب أن يكون عالم الذات. סיגד 1975, עמ' 69. كذلك جاك لاكان (Jacques Lacan; 1901-1981) يرى أن التفكير لا يقود بالضرورة إلى العودة إلى "أنا" واحدة، فنحن طوال الوقت نخرج من أنفسنا ونعود إليها، ونتأمل ذاتنا في عيون الآخر. "الأنا" ليست ثابتة إنما متحرّكة ديناميّة وتتغيّر طوال الوقت وفق الأشياء التي تتضامن معها الأنا. هنالك خلل في تعريف إدراكنا "للأنا". فتعريف الذات ليس موافقاً لحقيقتها، بل هو تصورنا عن "الأنا" وليس الأنا الحقيقية. يعني ذلك

الإبداعية والإنسانية. استخدام أسلوب التمني الذي يتقنع به الأنا في الاستهلال والعنوان، ما هو إلاّ أسلوب مرآة للبحث والتنقيب والتجريب لفتح التجربة من جديد ومحاولة تصويبها باتجاه مغاير.

### 5.3 قراءات تطبيقيّة في ديوان كزهر اللّوز أو أبعد (2005)

#### 1.5.3 الديوان: استقراء الفضاء التدويني والنصوص الموازية

**أ. العنونة الفرعية**

من حيث التنظيم الخارجي للديوان فإن الديوان يتّسم بالعنونة الفرعيّة التي بدأت تظهر بشكل واضح منذ ديوان **أحد عشر كوكبًا** (1992)، ثم برزت كتقنية في تقسيم الديوان السابق **لا تعتذر عمّا فعلت** (2004). في ديوان **كزهر اللوز أو أبعد** (2005) يتطور توظيف العنوان الفرعي الذي يضمّ في داخله عددًا كبيرًا من القصائد.

**ب. مرايا ونوافذ الذات**

في هذا الديوان يتضح مشروع التلوين الضميري الذي لحظنا بذوره في الديوان السابق **(لا تعتذر عمّا فعلت)**: يتوزّع ديوان **كزهر اللوز أو أبعد** (2005) إلى ثمانية أقسام أساسيّة، الأقسام الأربعة الأولى عُنونِت على شكل ضمائر: "أنت"، "هو"، "أنا"، "هي". مجمل القصائد في هذه الأقسام هو (30) ثلاثون قصيدة. هذه العنونة تعكس مرايا متعددة للذات،

---

وجود شرخ ما بين "أنا" والذات لا يمكن لحمه. راجع: http://portal.colman.ac.il/users. يضيف لاكان أننا نصبح أنفسَنا أيضًا تحت نظر "الآخر" أو "الآخر الأكبر" (grand autre)؛ هذا "الآخر" ليس فردًا حقيقياً ملموساً بالضرورة، بل هو الموضع الذي منه تُطرح مسألة وجود الذات أمام الذات نفسها، ويمثل النظام الاجتماعي العام. بما أن هويتنا تتشكّل بالتفاعل مع ما يوجد خارجنا ويعكسنا، فهي "علاقاتية" أي مفهوم يُدخِل فكرة الاختلاف في عملية تشكُّل الهوية. إن الطبيعة العلاقاتية للهوية توحي بأن البنية التي نجد أنفسنا فيها تُعيّن بشكل أو بآخر وضعيتنا كأفراد. لأن التنظيم الشخصي والاجتماعي الذي نجد أنفسنا فيه عند نقطة ما سيتغير حتماً، فإن الهوية ليست شيئًا مستقرًا أو ثابتاً، إنها "عملية" لن تعرف الاكتمال أبدًا. ليست الهوية فريسة للتغير المستمر فحسب بل غير متماسكة أيضاً. راجع: بارتنس 2005، (http://www.nizwa.com/volume43/p45_56.html).

خصوصاً أن الضمائر المختارة هي ضمائر مفردة. القصائد التي عنونت بـ"أنت" تعكس الذات من الخارج "كأنا أعلى"، في حين أن القصائد المدرجة ضمن "هو" و"هي" ترصد الذات من جانب وصفي نفسي دفين، حيث تتجلى الذات بمخاوفها ورغباتها وشهواتها وعلاقتها بالمشهد الإنساني العاطفي. القصائد ضمن عنوان "أنا" تشكّل مرآة الذات كما تراها الأنا وكما تتحرك من خلالها.

**ج. ترسيخ مفهوم المنفى**

الأقسام الأربعة الأخيرة في الديوان عنونت بعنوان "منفى" مع رقم تسلسلي: "منفى (1)"، "منفى (2)"، "منفى (3)"، "منفى (4)". يحتوي كلّ قسم على قصيدة واحدة لها عنوانها الإضافي. وجود "المنفى" كعنوان لأربعة أقسام يشكّل تكثيفاً لحضور الموتيف، ويتوقع القارئ أن يكتسب الموتيف بُعدًا ودلالة جديدة في هذا الديوان. اختلاط عنوان "منفى" بعناوين الضمائر المذكورة أعلاه، يشكّل مشهدًا واضحاً للهوية، التي تظهر من خلال العناوين بأنها متعددة الوجوه، ويتمّ رصدها من خارج ومن داخل الذات. وقوف أربعة عناوين تحتوي عنوان "منفى" مقابل أربعة عناوين مركزية تنفرد بالضمائر المفردة الأربعة، يعني أن الذات بكل أوجهها تقف أمام الموضوع الوحيد وهو "المنفى": منفى هذه الذوات.

**د. العنوان الاستهلالي**

يترسّخ العنوان الاستهلالي في الديوان بشكل واسع. تحتوي الأقسام الأربعة الأولى على ثلاثين قصيدة، عناوينها كلها مأخوذة من السطر الأول في النص، سوى عنوانين: "كنت أحب الشتاء" و"فكّر بغيرك" لم يحتفظا بترتيب السطر الأول لكنهما يحتويان على مفردات منه، مما يدلّ على أن استخدام مفردات السطر الأول للعنونة ليس اعتباطياً تلقائياً، بل مقصودًا، وأن السطر الأوّل يمرّ التعديل المطلوب حتى يصبح ملائماً كعنوان.

**هـ. النهاية والبداية- علاقة دائرية**

في هذا الديوان نلاحظ وجود الدائرية المكتملة أو الجزئية في معظم قصائد الديوان.

### 2.5.3 قراءة في قصيدة "الآن.. في المنفى" من ديوان كزهر اللّوز أو أبعد (2005)

#### أ. ما قبل القراءة: العنوان

أ.1. **التركيب والدلالة**

**"الآن"** تشير إلى الزمن الحاضر، تحديدًا إلى الآنية. بينما **"في المنفى"** تحدد المكان. رغم حضور الفضاء الزمكاني إلاّ أن العنصر الذي يربط بينهما غائب: كالحدث، المشهد، الذات أو الموضوع. لهذا الغياب دلالته لأنه يركز على فضاء الزمكان، كمحور مركزي يفوق الحدث والأصوات والأقنعة. النقاط الثلاث التي تفصل بين العنصرين تعزز الاقتران بين المنفى والزمن الحاضر، يمكن ملؤها باسم أو ضمير أو جملة فعلية أو كلمة "موجود". العنوان يشبه العناوين الصحفية أو التسجيليّة.[1] **"المنفى"** موتيف مركزي لدى درويش عايناه في أكثر من قصيدة في إطار هذا البحث. اكتسب دلالات مختلفة وتبلور خلال تجربة الشاعر (خصوصاً في قصيدة "من أنا دون منفى؟" من ديوان **سرير الغريبة**). فلم يعد المنفى نقيض الوطن ولم يعد محصورًا في معنى الغربة وعدم السيطرة وعدم الانتماء، بل أصبح عنصرًا مركزياً في تكوين الهوية لا يمكن العودة إلى ما قبله.[2] طرح **"المنفى"** في إطار **"الآن"** يشير إلى تقبّله كواقع وكوجود، لا يسبقه ولا يلحقه شيء. كأنه الإطار الوحيد المتاح لأي حدث أو مشهد أو صورة قد تبرز في النص. كما يشير هذا الاقتران إلى الحاضر (غياب الماضي وغياب المستقبل) والتركيز على المنفى كوجود وحيد ممكن. بوجود مثل هذا العنوان يكون القارئ أمام توقعات عديدة لما قد يحدث أو يُقدّم في هذا الفضاء الزمكان الذي أُسس له في العنوان، وتمّ تأثيث ذهن القارئ به استعدادًا لتلقي النص.

---

[1] يذكر العنوان القارئ بعناوين أخرى في الأدب العربي: كعنوان رواية ليوسف القعيد **يحدث في مصر الآن** (1980)، من حيث الشكل يذكر القارئ بعنوان رواية عبد الرحمن منيف **الآن. هنا** (1991) خصوصاً مع تقاطعات دلالة "هنا" كمنفى وسجن في الرواية.

[2] عن تراكمات مفهوم المنفى راجع قراءتنا لقصيدة "من أنا دون منفى" أعلاه ص 162-181.

**أ.2. العنوان وعناوين أخرى**

تندرج هذه القصيدة ضمن خمس قصائد تحت العنوان الفرعي "أنت"، وهي كلها قصائد تخاطب في عناوينها "أنت" كمرآة تُخضع الأنا للمساءلة وللتقويم: "فكر بغيرك"، "حين تطيل التأمل"، "إن مشيت على شارع"، "مقهى وأنت مع الجريدة"، ما عدا عنوان القصيدة التي نحن بصددها الذي يغيب فيه الخطاب المباشر، فيبدو كأنه يمنح العناوين الأخرى الإطار الزمكاني الذي تتحرك فيه. في الوقت ذاته ورود القصيدة ضمن المجموعة المعنونة بـ "أنت"، يشير إلى أن الخطاب يأتي من خارج الذات نحو الداخل، مما يشير إلى مواجهة الذات من الخارج ورؤيتها بشكل حيادي. هذا التأويل يحيل القارئ إلى سيكولوجية **"الأنا الأعلى"** الذي يشكل الرقيب والموجّه للأنا.

- **"المنفى" كعنوان متكرر في الديوان**

كما ذكرنا أعلاه، فإن احتواء الديوان على أربع قصائد طويلة معنونة بـ"منفى"، يؤكّد مركزية الثيمة وحضورها القوي. كأن المنفى أصبح بديلاً أو معادلاً لغياب الوطن (الذي كان واضحاً وجوده في المراحل السابقة). من هنا فإن عنوان القصيدة "الآن.. في المنفى" يربطها بكل قصائد الديوان ويمثّل واقع الذات.

**أ.3. عنوان الديوان، عنوان للغياب: زهر اللوز= المنفى، القصيدة، الحرية**

على صعيد البنية السطحيّة (من حيث المفردات أو الإيحاءات المباشرة) لا يظهر رابط واضح بين عنوان الديوان وبين عنوان النص. لكن الرابط بينهما يظهر بشكل واضح عبر البنية العميقة للعنوانين. حتى نوضح ذلك علينا أن نقرأ عنوان الديوان بشكل متعمق ومنفصل.

- **التركيب**

هذا العنوان يظهر تركيبه اللغوي والأسلوبي كمفتاح أول لتأويله؛ اختيار صيغة التشبيه له دلالته. غياب عناصر في التركيب تجعله غامضاً بعض الشيء، في نفس الوقت تجعله مرناً لاستقبال أكثر من معنى في الأماكن الناقصة من التركيب:

**(1) المشبه به:** يبدأ التركيب بالكاف كأداة تشبيه مرتبطة بالمشبه به زهر اللوز. غياب المشبّه دليل على اتساعه أو عدم القدرة على إحاطته وتسميته، رغم أن التشبيه وجد للمساعدة في التعبير عن المشبه. وجود المشبه به دون المشبه يدلّ على قوة دلالات المشبه به واتساعها ومركزيته. كما أنه يدلّ على أهمية المشبه به (زهر اللوز) لذاته، ويعطي لزهر اللوز المزيد من التصدير والمركزية.

**(2) وجه الشبه** بين المشبه الغائب والمشبه به زهر اللوز يأخذ شكلين: اشتراكهما في صفة **البعد:** فاستخدام "أو أبعد" يشير إلى أن زهر اللوز يحمل صفة البعد، وأن الشيء المشبه هو أكثر بعدًا من بعد زهر اللوز، (أبعد وصفًا، أبعد منالاً، أبعد جمالاً، إلخ..). وجه الشبه قد يكمن أيضًا في **دلالة زهر اللوز**: الشفافية، البياض، الكثافة، الرائحة البراءة، الجمال، الحياة، البداية، الربيع، التجدد، التحول. بوحي أيضًا بالأشياء الجميلة التي تنتهي بسرعة، يحمل زهر اللوز سمة زمنيّة فهو إشارة إلى "الربيع السريع"،[1] لأنه يختفي بسرعة (عمر سريع).

- **دلالات زهر اللوز في الديوان**

دلالات زهر اللوز في داخل الديوان هي أقرب ما يساهم في بناء معنى عنوانه. يحتوي الديوان على قصيدة عنوانها "لوصف زهر اللوز". يفهم القارئ من عنوانها أن موضوعها المركزي هو وصف زهر اللوز، بعكس عنوان الديوان الذي يستعين بزهر اللوز ليصف مشبهًا غائبًا. في القصيدة يعترف الشاعر بصعوبة وصف زهر اللوز فلا شيء يسعفه في ذلك.[2] لكن النص يربط ما بين وصف زهر اللوز وما بين عناصر سامية مجردة: "ما هو في

---

[1] يستخدم درويش "الربيع السريع" مرتبطًا بالمنفى: **"رُزقت مع الخبز حبَّك/ ولا شأن لي بمصيريَ،/ ما دام قربك/ فخذه إلى أي معنى تريد/ معي، أو وحيدًا/ ولا بيت أقرب مما أحس به/ هنا في الربيع السريع/ على شجر الآخرين"**. من قصيدة "رزق الطيور"، ديوان **سرير الغريبة** (1999). راجع درويش 1999، ص 88.

[2] درويش 2005، ص 47.

تعاليه على الأشياء والأسماء". من خلال النص نجد زهر اللوز يعادل موضوعياً قضيتين لطالما شغلتا حيّزًا في تجربة درويش: الشعريّة (القصيدة) والحرية:

(1) **الشعرية والشاعر**: يستخدم الشاعر صورًا من قاموس القصيدة ليصف من خلالها زهر اللوز: (شفيف، خفيف جملة موسيقية، ضعيف كلمح خاطرة [..] تكتبها، كثيف كبيت شعر لا يدوّن بالحروف، الشيء المعلّق في شعريّة اللاشيء).[1] "القصيدة" التي يستعير منها وصف زهر اللوز تتجلى بمعايير تمزج بين الشعرية والنثرية، بين الشفافية والقوة. كما أن مفهوم الالتزام الشعري يخرج من دائرة حدود الجغرافيا "لا وطن ولا منفى هي الكلماتُ،/ بل ولعُ البياض بوصف زهر اللوز".

(2) **الشعرية والمتلقي**: ارتباط وصف زهر اللوز بالنشيد الوطني المرجو، يلمّح إلى التغيير في تقبل الرؤية الشعرية، وإلى جيل جديد من القراء يتبعون شفافية شعرية زهر اللوز.

(3) **التحرر الذاتي**: يتداخل قطب آخر لوصف زهر اللوز هو التحرر والحرية على الصعيد الذاتي. زهر اللوز في النص يرتبط بالتحرر الذاتي من كل قيد: "يلزمني اختراق الجاذبية والكلام،/ كي أحسّ بخفة الكلمات حين تصير/ طيفاً هامساً فأكونها وتكونني/ شفافة بيضاء".[2]

(4) **التحرر الجماعي**: زهر اللوز يرمز إلى الحرية كنهج ورمز وطني للشعب: "لو نجح المؤلف في كتابة مقطع/ في وصف زهر اللوز، لانحسر الضباب/ عن التلال، وقال شعب كامل: هذا هو، هذا كلام نشيدنا الوطني".[3]

---

[1] إذا عدنا لقصيدة "لو كنت غيري" من ديوان **لا تعتذر عمّا فعلت**، نجد أن معايير "القصيدة" التي كان يريد الشاعر أن يكتبها هي نفسها التي يصفها هنا: **"لو كنت غيري في الطريق، لكنتُ/ أخفيت العواطف في الحقيبة، كي/ تكون قصيدتي مائيّة، شفّافةً، بيضاء/ تجريديّةً، وخفيفةً..أقوى من الذكرى،/ وأضعف من حبيبات الندى، ولقلتُ:/ إن هويتي هذا المدى!"** راجع: درويش 2004، ص 112.

[2] درويش 2005، ص 47.

[3] درويش 2005، ص 47.

- **دلالات زهر اللوز في تجربة الشاعر**

عنوان هذا الديوان ليس الأول الذي يوظف فيه درويش عالم الأشجار والورود. لكن التوظيف مختلف. في **أوراق الزيتون** التوظيف يشير إلى رمزية شفافة تحاكي المحسوس (فلسطين)، وفي **ورد أقل** إشارة إلى حالة من عدم التفاؤل. أما هذا العنوان ففي رعويته نجد محاولة للإشارة إلى مفهوم مجرد لا يُسمّى، ولا يمكن القبض عليه. زهر اللوز ذكر على طول تجربة محمود درويش الشعرية وفي سياقات مختلفة وقصائد كثيرة. لعل آخر ذكر له قبل أن يحتل عنوان هذا الديوان كان في ديوان **سرير الغريبة** (1999) في قصيدة "لا أقل ولا أكثر" ويذكر مقترناً بمفهوم البعد كما يلي:[1]

**تطيرني زهرة اللوز،**
**في شهر آذار، من شرفتي**
**حنيناً إلى ما يقول البعيدُ:**
**المسيني لأوردَ خيلي ماء الينابيع**

يظهر مفهوم زهر اللوز كإشارة للحنين إلى المعاني الكبيرة الجميلة لكنها البعيدة والتي لا يمكن الوصول إليها إنما يُحلم بالوصول إليها. "البعيد" يأتي كمعادل للمنفى، المنفى بالمفهوم الإيجابي المرتبط بالحرية والحب الذي بدأ يترسخ في المرحلة الثالثة من تجربة الشاعر خصوصاً في قصيدة "رزق الطيور"[2]:

**فكل هناك هنا. وأنا**
**لا أحبّ الرجوع إلى نجمتي**
**بعدما كبرت حكمتي، هات**
**هات البعيد إلى خيمتي سلّماً**
**لنصعد أعلى كغصني بَتُولا على**

[1] درويش 1999، ص 61.

[2] درويش 1999، ص 88-91.

**حائط الآخرين [ونحن نصير غدًا آخرين]**

**فلا بيت أقربَ مما أحس به ههنا**

**وأنا حامل بالربيع السريع**

على ضوء مفهوم ودلالات زهر اللوز أعلاه، يمكن ربط عنوان الديوان بعنوان القصيدة بشكل أولي عبر البنية العميقة للعنوانين كالتالي:

| نوع العلاقة | كزهر اللوز أو أبعد | حقل الدلالات المشترك | الآن في المنفى |
|---|---|---|---|
| علاقة زمنية | زهر اللوز | الحياة، الغياب، الحرية، الشعرية، "الربيع السريع" | الآن |
| علاقة مكانية | أبعد | الحضور، "البعيد"، المنفى، الحرية، الوطن، الإبداع | في المنفى |

**لائحة (14)**

**ب. القراءة الاستكشافيّة**

(1) يظهر النص في ثمانية مقاطع يفصل بينها البياض، المقاطع الخمسة الأولى يحتوي كل منها على أسطر ثلاثة. المقطع السادس والسابع يتكونان من أربعة أسطر. المقطع الأخير الثامن يتشكل من سطرين. هذه المقطعيّة تشير إلى أن أجواء النص تسير بحسب أفكار متفرعة ومتدرجة.

(2) خمسة من المقاطع تبدأ بخطاب عبر صيغة الأمر. قد يشير ذلك إلى نوع الديناميكية النصيّة المرتكزة على الخطاب.

**ج. القراءة المكثّفة**

**ج.1. تحديد البداية: السطر الأول وسياقه**

1. **الآن في المنفى .. نعم في البيتِ،**
2. **في الستينَ من عمرٍ سريعٍ**
3. **يوقدون الشمع لكْ**

سنحدد سياق السطر الأول بالأسطر الثلاثة الأولى لأنها تبدو قادرة على إتمام معنى وصورة ما، دون الحاجة إلى ما يليها، رغم أن ما يليها يحتاج إليها. الاعتبار الآخر في تحديد البداية هو مقطعيّة النص التي تساهم في فرض هذه المساحة؛ الأسطر الثلاثة الأولى بمثابة مقطع أول يفصل بينها وبين ما يليها البياض. رغم ارتباط ما يليها بها، لكنها قادرة على الاكتفاء بذاتها لغوياً، وتشكل مشهدًا شعرياً واحدًا متماسكًا، وتفرض دلالة ما.

- **السطر الأوّل**

يحتوي السطر الأول على العنوان، وهو ما يشير إلى دفع القارئ إلى حيز زمكاني. المفارقة في هذا الحيز تكمن في استخدام "المنفى" و"البيت" للإشارة إلى نفس المكان، رغم تناقض حقولهما الدلالية في ذهن القارئ. القسم الثاني من السطر يبدأ بـ **"نعم"** كتأكيد المتكلم للمخاطب، أن المكان والزمان صحيحان. تحمل "نعم" سمة الحوار المباشر مع القارئ. **"في البيت"** إشارة إلى أن البيت والمنفى هما شيء واحد. "البيت" يدلّ على الأمان والانتماء والسكينة والسكن والوطن. التأكيد بواسطة "نعم" على اقتران البيت بالمنفى كمدلول مساوٍ له ومعادل في مفهومه، يدلّ على إلغاء المفارقة بين دلالة المفهومين وعلى عبثية الدلالات. لأن اندماجها معاً وتصالحها يخلق اكتمالاً دلالياً، خصوصاً أن استخدام "نعم" جاء ليؤكد للقارئ الذي قد يفاجأ بهذا المعنى، أن المعنى صحيح ولا داع للشعور بالغرابة. مما يعني أن مفهوم المنفى يتجاوز ما اكتسبه في القصائد السابقة من دلالات تراكميّة، ويصبح أكثر حميميّة، فلم يعد يعادل ما هو متاح بل أصبح يعني البيت أيضاً. السطر الأول عبر إشاراته يرسخ في ذهن القارئ المحاور التالية:

**(1) المكان: القبول باللامكان**: السطر الأول يدفع بالقارئ في إطار زمكاني خاص بالبرسونا، رغم المفارقة الخارجية له، إلاّ أنه يُظهر تصالحاً/استسلاماً/ألفة ما بين العوالم المتناقضة الزمكانية التي تتحرك فيها البرسونا. "نعم في البيت": بمثابة إعلان خفي بأن المنفى والبيت

متصالحان وأن المنفى لم يعد يعني شيئًا سلبياً أكثر مما قد يعنيه البيت.[1] هذا التصالح هو إسقاطي، لأنه تصالح ذاتي داخلي يخصّ "أنا" المتكلم، وليس بين الموضوعات (المنفى والبيت).

**(2) الإحالية المرجعية: ثنائيّة البيت والمنفى:** تحيل هذه الثنائية القارئ إلى جدليّة المنفى الداخلي والاختياري. التوافق بين المنفى والبيت يوحي للقارئ بالمنفى الاختياري لرهين المحبسين أبي العلاء المعري (973-1057) ويتقاطع بشكل تلميحي مع المنفى الحقيقي لدرويش. يختلط صوت المتكلم بصوت الشاعرين كإشارة إلى ذلك الشرخ بين البيت والمنفى، وبين المنفى في البيت، وبين البيت كمنفى.

**(3) الزمن الحاضر:** رغم خلو السطر الأول من الأفعال التي قد تدل على الزمن والحركة والذات، فإن القصيدة تُفتتح بثقل زمني ينحصر بلفظ "الآن"، الذي يرصد الحاضر بإيجاز دون خلطه بالحركة أو الفعل أو الاتجاه أو الذوات. الاستهلال بهذه العلامة الزمنية "الآن" تضع القارئ أمام السؤال، حول اتجاه النص فيما بعد زمنياً: هل هو في الاسترجاع أم في التقدم زمنياً، مع العلم أن رصد زمن "الآن" هو غير ثابت وعامل متحرك.[2] موضعة النص في هذا البعد الزمني يعني رصدًا واضحاً لشيء محدد، لحالة محددة وضعية محددة أو مشهد محدد.

---

[1] يحيلنا إلى قصيدة "من أنا دون منفى؟" من ديوان **سرير الغريبة** (1999)، التي ارتبطت فيها هوية "الأنا" بالمنفى، وظهر المنفى كحالة وحيدة متاحة وممكنة لا يمكن عكسها والعودة إلى ما كان قبلها رغم كل المعاناة. بل ظهر المنفى ضرورياً. في القصيدة الحالية يبدو أن الأنا منذ تلك المرحلة تصالحت مع ازدواجية البيت والمنفى بشكل أكبر، بل ورتقت الشرخ الكامن بينهما.

[2] يتكرر وعي درويش لقضية التحول والتبدل مع تقدم الزمن، وأهمية رصد اللحظة الراهنة، خصوصاً في المرحلة الثالثة من تجربته. على سبيل المثال يقدّم درويش لقصيدة "وصف الغيوم" من ديوان **لا تعتذر عما فعلت** بقول لشيمبورسكا: "لوصف الغيوم، علي أن أسرع كثيرًا فبعد هنيهة لن تكون ما هي عليه، ستصير أخرى" والقصيدة أيضاً تكرر هذا المعنى. انظر: درويش 2004، ص 34.

"**في الستين من عمر سريع**": يحدد السطر الثاني المقصود بـ "الآن" من خلال إشارات للزمن: "الستين"، "عمر"، "سريع". "**عمر**" بصيغة النكرة، وعدم اقترانها بضمير إضافة (مثل: عمري، عمرك، عمرنا) يدلّ على زمن غير خاضع للذات وعلى رؤية شبه محايدة للتجربة، لكن الإسقاط بواسطة النعت "**سريعٍ**" يشير إلى محصلة هذه الرؤية: الزمن الكلي هو عمر الستين، الزمن الحالي هو "الآن"/لحظة الستين، وبالنظر إلى الخلف ظهر العمر سريعاً. هذه أولى العلامات التي تشير إلى اتجاه الزمن في النص نحو الماضي على شكل مراجعة أو تقيم. السطر الثالث يظهر فيه فعل للمرة الأولى، "**يوقدون الشمع**": إشارة إلى الحدث في سياق الزمكان "الآن في المنفى". الفعل يعيد قيادة اتجاه زمن النص إلى الحاضر. الجملة الفعلية تشير إلى فاعل هو مجموعة غائبين دون تحديد لهوياتهم. إيقاد الشمع مقترناً بالزمن أو العمر هو طقس احتفالي لذكرى الميلاد أو الموت على حد سواء. "**لك**": تشير إلى المخاطَب، قد يكون هو نفسه الذات التي يدور مسلسل الزمن في إطارها (أو العكس). إذا كان المخاطب هو الذات فإن هذا الأسلوب يعكس رغبة المتكلم في رؤية الحدث من الخارج، أي من خارج الأنا إلى داخل الذات.

- **ملاحظات حول بداية النص**

(1) **الخطابية السردية: البرسونا و"قناع الذات"**: ما يميز هذه الخطابية أنها متجهة نحو الآخر بصفته جزءًا من الذات. يحقق هذا النوع من الخطاب معادلة النظر إلى الذات من الخارج، والتصور الحيادي في قراءة المشهد الذاتي، فتبدو البرسونا في هذه الحالة خارج الأنا منفصلة عنها وقادرة على رؤيتها وكأنها قناع لها.

(2) **المشهدية الحسيّة**: في هذه البداية تتشابك الخطابية مع بنية أقرب إلى السردية المشهدية الحسيّة، التي تعمد إلى تقديم مشهد شعري كامل: زمكان، حركة، وبرسونا تتعالق مع المخاطب، وتؤثث خطاباً ديناميكياً داخل الحيز الشعري.

**(3) البداية تكاد تكون عادية**، أقرب إلى النثر منها إلى الشعر، تسرد تفاصيل بسيطة، لكن تحت هذه البساطة السطحيّة نجد إشارات تفجر المسكوت عنه. خصوصاً في السطر الأول: الآن، بيت، منفى، عمر سريع.

**(4) الاحتفاء بالحياة:** في بداية النص إشارة تقود القارئ لاعتبار ثنائية الحياة والموت عنصرًا أساسياً في النص. "في الستين" و"عمر سريع" إشارات تدل على شعور المتكلم بانتهاء عمره بسرعة، وانشغاله بالأمر. رغم ذلك فإن قوة الحياة واضحة في الاحتفال بعمر الستين (يوقدون الشمع). النص القائم على استهلال **"الآن"** يعني الانشغال بالحاضر والرغبة في البقاء فيه وعدم مغادرته والتشبّث باللحظة الراهنة، لأنها اللحظة الوحيدة الممكنة. تأثيث الفضاء الزمكاني (الآن، البيت، المنفى) يهدف إلى استقبال "حدث الحياة" والاحتفال بها.

**(5) إشارة إلى مرجعية بيوغرافية**: الإشارة "ستين" تحيلنا إلى سيرة درويش الذاتية الذي بلغ الثالثة والستين في آذار (2005) سنة صدور الديوان.

- **المقطع الثاني**

**1. فافرح، بأقصى ما استطعتَ من الهدوء،**

**2. لأن موتا طائشا ضلّ الطريق إليك**

**3. من فرط الزحام .. وأجّلكْ**

الفاء تجعل من فعل الأمر "**افرح**" جواباً للمقطع السابق. كما أن فعل الأمر يدل على الخطاب المباشر. الدمج بين"**افرح**" و"**أقصى**" و"**الهدوء**" يشكّل مفارقة، ونوعاً من السخرية التي يتضح سببها في السطر الثاني والثالث من المقطع. في السطر الثاني والثالث يستعرض المتكلم رؤيته ونظريته حول الموت: **"موتا طائشاً"** و**"فرط الزحام"** تشيران إلى مجانية وشيوع وعشوائية الموت. النعت "**طائشاً**" والخبر **"ضلّ الطريق"**، يمنحان الموت صفات ضعف بشرية، فيرتسم الموت ككائن أقل قدرة وذكاء، وأكثر قسوة مما قد تكون

الأفكار الراسخة عنه في ذهن المتلقي. الفعل "**أجّلك**"[1] يدلّ على أن موعد الموت قد حان، لكنه لم يحدث. هذا يناقض الإيمان الديني أن ميعاد الموت محدد سلفاً.[2] السخرية (irony) تتجلى في كون المخاطب لا زال على قيد الحياة بسبب خلل ما، وليس لأن ذلك هو المفترض. بالمقابل المفارقة تكمن في أن "أخطاء" الموت هي السبب في استمرارية الحياة، وليس العكس كما هي الفكرة الراسخة في الأذهان. وفق هذا التأويل فإن إيقاد شموع الميلاد في المقطع السابق ترتبط بالموت الذي "**ضلّ الطريق**"، فيصبح الاحتفال مقلوباً: ليس احتفالاً بالحياة بل بتأجيل الموت. في هذا المقطع يتجاور مفهوم الموت ومفهوم الحياة دون أن يختلطا، بل ليتكاملا. المقطع لا يتمحور فقط حول شعور المتكلم بعبثية موته المنتظر، وكونه محظوظاً لأن الموت لم يعرف الطريق إليه، بل أيضاً يضيف على ذلك شعوره العام بأن الموت في كل مكان. إضافة إلى ذلك نجد أن الفرح بهدوء ينسجم مع فكرة تأجيل الموت ورغبة المتكلم في عدم لفت انتباه الموت إليه، مما يعكس رغبته في أن يعيش "الآن".

---

[1] يتحدث درويش في عدة مناسبات عن تعرضه لخطر الموت أبان الحرب اللبنانية الأولى (1982)، راجع على سبيل المثال ما يقوله درويش في **ذاكرة للنسيان** (1987): " وهنا لم أمت. وهنا منذ قليل في موسم السيارات المفخخة، كنت أمشي مع أحد الجيران في أول المساء [..] وهنا لم أمت لم أمت بعد. كلما كانت تحط الطائرة في مطار بيروت، كنت أشم روائح المجهول وعبق الرحيل القادم". راجع: درويش1987 ص 223-227. لكنه يذكره بشكل أكبر بعد تجربة شخصية مع الموت، أتى بعدها ديوان **جدارية (2000)** على سبيل المثال يقول: "إن صراع هذه القصيدة مع تجربة موت شخصية، لم يكن في حاجة إلى الإشارة الواضحة إلى أن حياتنا العامة هي حالة صراع جماعي ضد موت الهوية والمعنى." راجع: درويش 2007، ص143-146.

[2] سورة النساء (4): الآية 78: {أينما تكونوا يدرككُم الموت ولو كنتم في بروج مشيّدة}.

- **المقطع الثالث**

**1. قمرٌ فضوليٌّ على الأطلال،**

**2. يضحك كالغبيّ**

**3. فلا تصدّقْ أنه يدنو لكي يستقبلكْ**

"**قمر فضولي على الأطلال**": القمر إشارة إلى الإنارة والرومانسية، الحب، وما لا يمكن الحصول عليه. يشير أيضاً إلى الدائرية والولادة والموت، فهو ينقص ويزيد ويكتمل ويولد ويعيد الكرّة. كما أن للقمر تداعياته الدلالية في الثقافة العربية الكلاسيكية، خصوصاً ارتباطه بالشاعر الكلاسيكيّ الجاهليّ. لكن القمر في تجربة درويش السابقة[1] يرتبط بتقاليد الماضي، بالتخاذل وبالخيانة. هو الشاهد على كل شيء لكنه لا يغيّر شيئاً. كما أنه أحد أركان الغرباء في عالم خطر.[2] صفة "**الفضولي**" إشارة إلى رغبة القمر في معرفة إذا ما كان المخاطب لا زال حيّاً أم لا. "**الأطلال**" ترتبط بدلالات القمر في الشعر الكلاسيكي، لكنها أطلال حياة المتكلم-المخاطب، فالقمر على أطلال حياته "**يضحك كالغبي**":[3] صورة تذكّرنا بشكل الهلال، وتحيل القارئ إلى ابتسامة الليث الكلاسيكية عند المتنبي (915-965) التي تنبئ بغير تبطن،[4] خصوصاً وأن هذا المعنى يتأكد بما يليه: "**فلا تصدّق أنه يدنو لكي**

---

[1] مثلاً في قصيدة "عاشق من فلسطين" من ديوان **عاشق من فلسطين** (1966) يذكر القمر بدلالة سلبية "**فتحت الباب والشباك في ليل الأعاصير/ على قمر تصّلب في لياليناً**". راجع درويش 1994، ص 81. هو نفسه القمر الذي يخون الشاعر في قصيدة "قمر الشتاء"، حيث يظهر القمر كرمز للتراث العربي الأدبي والسياسي، الشاعر يعبر عن خيبة أمله منه "**في سوق شعر خائب/ وأقول للشعراء:/ يا شعراء أمتنا المجيدة!/ أنا قاتل القمر الذي/ كنتم عبيده!**" راجع: درويش 1994، ص 112.

[2] Mansoon 2003, p. 60.

[3]. يقترن وصف القمر بالغبي في **مديح الظل العالي** (1983): "**بيروت/ليلاً /مثل باذنجانة/ قمرٌ غبيّ مرّ فوق الحربِ/ لم يركب له الأطفال خيلاً**". راجع درويش 1994، ج2، ص 43-44

[4] من ميمية المتنبي في عتاب سيف الدولة الحمداني (919-967): "**إذا رأيت نيوب الليث بارزة فلا تظنن أن الليث يبتسم**".

**يستقبلك**": أي أن القمر مهما بدا مقبلاً فهو (بكل معانيه السابقة) سيظل خائناً لا يمكن الثقة به وهو لن يمنح شيئاً.

- **المقطع الرابع**

**1. هو، في وظيفته القديمةِ، مثل آذارَ**

**2. الجديدِ .. أعاد للأشجار أسماءَ الحنينِ**

**3. وأهملكْ**

"**في وظيفته القديمة**": "القديمة" ترتبط بالقمر على الأطلال، فهو باقٍ ودائم ويدور دورته الشهرية، تلك وظيفته لا أكثر. "**مثل آذار الجديد.. أعاد للأشجار أسماء الحنين وأهملك**": آذار الذي يرمز إلى الربيع وعودة الخضرة للأشجار، لم يُعِد للمخاطب الخضرة هذا العام لأنه "في الستين" بات يشعر أن آذار أهمله، أي أنه يبس ولن تعود إليه الخضرة. تحمل هذه الصورة تلميحاً إلى عنوان الديوان، (شجر اللوز يزهر في آذار) حيث تتقابل دلالة "زهر اللوز" بـ"أسماء الحنين". القمر وآذار يشكّلان دورة الحياة والطبيعة والذكريات، لكن المتكلم/المخاطب يشعر بالإهمال كأنه أصبح خارج عطائهما من الحب والحنين والخضرة، ولم يبق لديه سوى "الأطلال".

- **المقطع الخامس**

**1. فلتحتفل مع أصدقائكَ بانكسار الكأس.**

**2. في الستين لن تجِدَ الغَدَ الباقي**

**3. لتحمله على كَتِفِ النشيد.. ويحملَكْ**

الفاء تربط ما بين المقطع السابق وهذا المقطع كجواب له، (أي بسبب ما ذكر في المقطع السابق من انقضاء العمر بخضرته وحبّه)، "**فلتحتفل مع أصدقائك بانكسار الكأس**": "أصدقائك" تعيد القارئ إلى "يوقدون الشمع"، وجود أصدقاء في المنفى يشير إلى التوافق الذي يعيشه المتكلم/المخاطب في المنفى. انكسار الكأس كناية عن انقضاء العمر، في نفس الوقت هي دلالة على الاحتفال، ومن هنا يكون التناقض واضحاً في شعور البرسونا. "**لن**

**تجد الغد الباقي"**: كل يوم يمر قد لا يليه آخر، ويرتبط هذا بالسطر الأول بإشارة الزمن "الآن"، أي الاهتمام بالزمن الحاضر وعيشه لأن الزمن قصير. "**لتحمله على كتف النشيد.. ويحملك**": إشارة إلى التبادلية بين الإبداع (النشيد)، وبين الشاعر كأنهما صديقان، لكن "**في الستين**" قد لا يستمر هذا الحال. مما يعني خوف الأنا كشاعر من عدم القدرة على الاستمرار في الإبداع الشعري والكتابة. عدم وجود الغد لحمل النشيد يشير أيضاً إلى أنه لا يوجد المزيد من الوقت للبحث عن الأشياء الغائبة.[1]

- **المقطع السادس**

**1. قل للحياةِ، كما يليق بشاعرٍ متمرّسٍ:**

**2. سيري ببطء كالإناث الواثقات بسحرهنّ**

**3. وكيدهنّ. لكل واحدة نداءٌ خفيٌّ:**

**4. هيتَ لكْ/ ما أجملكْ!**

"**قل للحياة":** يقوم المتكلم بخلق الوسيط بينه وبين الحياة من خلال خطاب "أنت"، والذي بدوره يخاطب الحياة. تتكشف لنا هوية المخاطب من خلال "شاعر متمرس"، ويظهر لنا الشاعر (الجزء الآخر من الذات) كوسيط[2] بين الأنا وبين الحياة، لينقل إليها رسالة: "**سيري ببطء كالإناث الواثقات بسحرهنّ**" دلالة على تشبثه بالحياة. يقابل بين الحياة وبين المرأة الواثقة المغوية. يوظف مرجعيّة دينيّة مزدوجة لمفهوم الإغواء والمرأة: الأولى قصة محاولة إغواء النساء ليوسف (عليه السلام) عبر الإشارة "**هيت لك/ ما أجملك!**"[3] وهنا الإغواء يقود إلى الخطيئة ويمثّل امتحاناً داخلياً. التوظيف الثاني إغواء الشيطان لآدم وحواء

---

[1] تشير نجاة رحمن إلى أن "النشيد" لدى درويش يعني القصيدة، لكنه في نفس الوقت يعني أيضاً البحث عن المفقود والغائب (ينشد الشيء). راجع: Rahman 2008, p. 45.

[2] "The Gaze" يعني تعريف الأنا بواسطة التحديق والتفرس في الذات، فعندما ينظر الإنسان إلى ذاته لا يرى فقط الصورة (Image) في المرآة بل يرى نفسه تنظر إلى ذاتها.

[3] سورة يوسف (12): آية 23. {وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لاَ يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ}.

والطرد من الجنة،[1] هذا الإغواء يقود إلى المعرفة والتجربة والحياة ذاتها. توظيف المرجعيتين يصبّ في علاقة الشاعر بالحياة، ودعوته لها لإغوائه أكثر بعيشها واكتشافها. في الوقت نفسه استخدام "متمرّس" لوصف الشاعر يدلّ على إغواء معاكس يقوم به الشاعر تجاه الحياة، لتسير ببطء عبر خطابها بأسلوب خاص.

- **المقطع السابع**

**1. سيري ببطءٍ، يا حياةُ، لكي أراك**
**2. بكامل النقصان حولي. كم نسيتكِ في**
**3. خضمك باحثًا عني وعنك. وكلما أدركت**
**4. سرًا منك قلتِ: ما أجهلَكْ!**

"**سيري ببطء. كي أراك**": الرؤية هنا تحمل معنى التأمّل، الإدراك والمعرفة. يبرز مرة أخرى البعد التقويمي الفلسفي لتجربة ورؤية الحياة من الخارج وليس من الداخل. "**بكامل النقصان حولي**": شبه الجملة الحاليّة تجسد حالة الرؤية (أراك) من خلال الإرداف الخلفي (كامل النقصان). الكمال والنقصان يظهران كمكملين لبعضهما لا متناقضين. في نفس الوقت استخدام الكمال لإظهار مساحة النقصان، يبرز هذا النقصان بشكل حاد وواضح. "**كم نسيتك في خضمك باحثًا عني وعنك**": هذه الصورة تتضمن أيضًا مفارقة (نسيان الشيء من أجل الشيء). يرسم صورة من لم يعش الحياة لأنه كان يبحث عن نفسه وعنها، وهي بين يديه (في خضمك). البحث عن معنى الحياة والذات أنساه أن يعيشها. "**وكلما أدركت سرًا منك قلت بقسوة: ما أجهلك!**": تمثّل شعور المتكلم بالضعف وبالعجز والصغر أمام الحياة، لأنه يكتشف جهله أكثر كلّما اكتشف الحياة أكثر. لكنها تعلمه دروسها بقسوة، لتظهر له أنه لم يتعلم شيئًا. هنا أيضًا نجد استخدام التناقضات بين "أدركتُ" التي تشير إلى المعرفة وبين "ما أجهلك" التي تشير إلى الجهل الشديد. تتمثل الحياة كمجموعة من الأسرار، وفي الوقت نفسه تظهر في صورة المؤنّب المعلم القاسي.

[1] سورة البقرة (2): الآيات 35-36.

نلاحظ طرح مفهوم الحياة بشكل يغاير مفهوم الموت، فالموت قد ظهر في بداية النص بصفات أقرب إلى الضعف الإنساني، بينما تبدو الحياة سؤالاً أكثر تعقيدًا وخطورة من سؤال الموت، لأن المقطع الثاني أشار إلى تفاهة الموت وحدوثه العبثي بينما الحياة لا تبدو عبثية، بل تتضمن دلالات كثيرة: الإغراء، الأسرار، الجمال، المعرفة، القسوة، السحر. الحياة هي ما يحرّك الشاعر "المتمرّس" للبحث عنها وعن الذات من خلالها.

- **المقطع الثامن**

**1. قل للغياب: نقصتني**

**2. وأنا حضرتُ .. لأكملَكْ!**

نلاحظ أن المخاطب يظهر مرة أخرى كوسيط بين البرسونا وبين "الغياب":[1] استدعاء الغياب كمخاطب يعدّ مفارقة بحدّ ذاته. ثنائيّة الحضور والغياب تنسجم مع الجدليّات الأخرى في النص: البيت والمنفى، الحياة والموت، الكمال والنقصان. حضور المنفى هو غياب البيت، حضور الحياة هو غياب للموت، وحضور الأنا هو غياب للغياب. في السطر الأخير **"وأنا حضرتُ .. لأكملَكْ!"** إشارة إلى أن حضور الأنا (الشاعر المتمرس) أتى للتعويض عن الأشياء الغائبة، لأن الشاعر يبني كل ما هو غائب من خلال اللغة. في الوقت نفسه استخدام "أنتَ" المخاطب كوسيط بين الغياب والمتكلم، يؤكد على الانفصال الموجود في الذات، وتعدّد هوياتها. "أنتَ" المخاطب هو "الشاعر المتمرّس" يعقد صلته بكل ما هو غائب عبر استحضاره وإكماله شعرًا، أي عبر حضوره كشاعر. "أنا" المتكلم الحاضر في نص القصيدة يُشرف على هذه التجربة من خارج، لكن صوته يتماهى وصوت المخاطب عبر تقنية الخطاب المنقول واستخدام الضمير "أنا" منفصلاً ومتصلاً ومضمرًا في داخل ذلك الخطاب.

---

[1] بحسب لاكان فإن "مرحلة المرآة" (The Mirror Stage) يتمّ فيها تعريف "الأنا" وفق غيابها. "الأنا" تعيش دائماً لإكمال ما ينقصها. في اللحظة التي تكتمل فيها لا تستطيع أن تستمر في الوجود، لأن توقها إلى إكمال الجزء الناقص هو ما يدفعها للاستمرار بالبحث. ما ينقص الأنا هو دائماً المركَّب الذي يمكن تعريفها من خلاله. راجع: Robert 2004.

**ج.2 نهاية النص:**

نلاحظ أن السطرين الأخيرين يشكّلان مقطعاً منفصلاً، ويشكّلان سياق النهاية الفعلي للنص. يركّز السطر الأخير بشكل أساسي على ضمير المتكلم لفظًا، فيتصدر السطر منفصلاً، ويتكرر متصلاً ومضمرًا كفاعل. يُستخدم الفعل "حضرتُ" ليؤكد معنوياً على حضور الأنا، والفعل "أُكملُ" كإشارة إلى تبادل الأدوار بين الأنا والغياب. فالأنا الشعري الذي رأى "الحياة بكامل النقصان" يكمل هذا الغياب والنقصان، من خلال عالم يبنيه "الشاعر المتمرس".[1] النهاية تعزز الثنائيات، وتقود زمن النص إلى الماضي. وتقابل ما بين الذات والغياب. تنفتح هوية الأنا في النهاية على بعد فلسفي أوسع من إطار البيت والمنفى والشخصي. يخرج النص في النهاية من سياق المناسبة المصغّرة (عيد الميلاد)، ومن اللحظة الآنية إلى التجربة الإنسانية الأوسع التي تشمل الوجود الإنساني. لا شكّ أن "الآن" كان لها دورها في بداية النص لتطلق شرارة الوجودية في النص. على ضوء النهاية، يمكن قراءة "في المنفى" كمنفى أوسع من المنفى الحسيّ، ويصبح غياب وحضور الذات منفى ذا طابع لا علاقة له بالوطن القومي، بل بمعرفة الذات أو اغترابها عن ذاتها. تكثيف الأفعال في النهاية يشير إلى دور "الأنا" الفعّال كشاعر في إكمال الغياب، أما "الآن في المنفى" فهي النقطة التي انطلق منها النص باتجاه الماضي، هي نقطة يتساوى فيها الحضور والغياب، (البيت والمنفى)، والآخر والأنا (الموت والحياة).

[1] قارن مع "عالم الورق" الذي يبنيه الشعر في قصيدة "آن للشاعر أن يقتل نفسه" راجع أعلاه ص 118-119.

**د. انفتاح القراءة**

**د.1. العنوان**

يندرج العنوان ضمن العناوين التي تأخذ مفرداتها من مفردات النص الأولى والذي أطلقنا عليه "**العنوان الاستهلالي**". يرتبط العنوان بعاملين أساسيين: **الزمان والمكان**. يتطوران داخل البنية العميقة وتداعياتها في النص، مما يجعل منه **عنوانا تمثيلياً**، ويمكن أن نلاحظ تغلغل عاملي المكان والزمان في النص على عدة مستويات:

**(1) "الآن"**: يبرز الحاضر المشار إليه في العنوان (الآن) عبر المفردات والصور مثلاً: الشمع، العمر السريع، القمر الفضولي، آذار الجديد، فلتحتفل، الحياة.

**(2) الإحساس بالشيخوخة**: يبرز على نوعين: في المقطع الثالث الشيخوخة الإنسانية، وفي الرابع الشيخوخة الشعرية: عدم وجود الغد لحمل النشيد، الأطلال، إهمال آذار، انكسار الكأس.

**(3) التأمل في الحياة- عبثية الموت وعبثية البحث عن معنى الحياة**: تبرز عبثية الموت في المقطع الثاني "موتاً طائشاً ضلّ الطريق إليك من فرط الزحام وأجلك"، في حين تبرز عبثية البحث عن معنى الحياة في المقطع الخامس والسادس، "كم نسيتك في خضمك باحثاً عني وعنك"، "وكلما أدركت سرًا منك قلت بقسوة: ما أجهلك". كذلك في استمرار "الأنا" في البحث عن معنى الحياة: "سيري ببطء كالإناث..".

**(4) المنفى والزمن**: العنوان يجعل من "المنفى" الإطار الذي يدور فيه النص. يبدو المنفى من خلال طروحات الزمن أعلاه كمنفى الذات عن ذاتها الأولى، منفى الأنا عن الشاعر، ومنفى الأنا عن شبابها. المنفى هو المحرّك للغياب: المنفى الوطني والجسدي والنفسي والفلسفي، هو الذي صنع الغياب وبالتالي هو الذي حرّك "الأنا" باتجاه إكمال الناقص.

**(5) الثنائيات** (الزمكان): ثنائية الزمكان في العنوان تتجلى في ثنائيات أخرى: أنا وأنت، المنفى والبيت، الموت والحياة، الغياب الحضور.

**د.2. البداية**

**البداية التقريرية**: تمتاز البداية من حيث الأسلوب باعتماد التقرير السردي.

**الخطابية الجديدة الانعكاسيّة:** يُستخدم في سياق البداية الخطاب لضمير "أنتَ" الذي يمثّل الجزء الآخر من الأنا. وتتغلغل هذه الخطابية في النص.

**البداية الميتانصيّة:** استخدام البيت والمنفى في استهلال النص يؤسس فورًا علاقات إحالية مع تجربة الشاعر السابقة، لأنهما بارزا الملامح فيها.

**أصداء للسيرة الذاتية**: الإشارة "ستين"، نجد أصداءها في النص: "موتًا طائشًا ضلّ الطريق إليك" كتلميح لتجربة درويش الشخصية مع الموت السريري، "آذار الجديد" (شهر مولده)، "كتف النشيد"، "شاعر متمرّس".

**البداية المسيطرة ثيماتيًا**: ما يميّز هذه البداية أسلوبيًا هو الاسمية المبنيّة على الزمن. هذا الزمن يتغلغل في النص في عدّة صور وسياقات. يبدو البعد الزمني مرة نحو الماضي عميقاً في التجربة، ومرة نحو الحاضر حيث يتجاور الموت والحياة. نجد في كل مقطع حضورًا للزمن عبر إشارات وتداعيات الصور الشعرية المختلفة كالتالي:

| | |
|---|---|
| **مقطع (1)** | الآن، الستين من عمر سريع |
| **مقطع (2)** | الموت، أجّلك |
| **مقطع (3)** | قمر غبي على الأطلال |
| **مقطع (4)** | آذار، أهملك |
| **مقطع (5)** | انكسار الكأس في الستين، لن تجد الغد |
| **مقطع (6)** | قل للحياة، شاعر متمرس |
| **مقطع (7)** | سيري ببطء يا حياة، نسيتك، |
| **مقطع (8)** | نقصتني، حضرت، أكملك |

**لائحة (15)**

**د.3. النهاية المغلقة**

- **الإنهاء الدائري التقنيّ**

الدائرية في هذا النص تبدو مضمرة، لأنها ليست عبر المفردات بل عبر استخدام تقنيات موجودة في البداية وتكررت في الإنهاء:

(1) **تكرار الإرداف الخلفي:** الإرداف الخلفي في البداية يتكرر ويوظف في النهاية، ارتباط المنفى بجدلية غياب وحضور البيت يظهر عبر الإنهاء كنوع من الاكتمال وليس التناقض. فكما أن البيت والمنفى في الاستهلال يكملان بعضهما كذلك في الإنهاء يكمل "أنا" الغياب.

| | |
|---|---|
| البداية | المنفى + البيت |
| الإنهاء | الغياب (حضرتُ) + نقصتني (أكملك) |

**لائحة (16)**

(2) **تكرار تقنية الخطابية الجديدة** (الانعكاسيّة): يؤسس المتكلّم في البداية خطاباً مع ذاته عبر "أنت"، ويستثمر خطابه هذا في الإنهاء بحيث يصبح المخاطب متكلماً ثانياً يجسر الهوة بين البرسونا وبين المخاطب المراد.

البداية: "يوقدون الشمع لك" ←——— الإنهاء: "قل للغياب: نقصتني.."

- **الإنهاء المغلق**

ينتهي النص بحملة قولية، ليشكّل صيغة ملائمة لإنهاء مغلق. الجمل القولية تحمل حسماً أو خلاصة أو تلخيصاً.

**د.4. الخاتمة المزدوجة**

الخاتمة تشير إلى الاحتواء والقبول: قبول المنفى، قبول الشيخوخة، قبول الغياب، قبول الحياة/الموت. تعكس الخاتمة مصالحة داخل الذات. يبدو أن المتكلم وصل إلى نتائج ما بصدد قضية الحياة وهذا ما يشير إلى الانغلاق. لكن هذه النتائج تفيد أن لا نتائج حتمية

ونهائية بخصوص أسرار الحياة، وطالما الحياة مستمرة يعني أن الإنسان مستمر في محاولة فهم أسرارها. لذلك تبدو الخاتمة مزدوجة. إن الاختتام في هذا النص يبدو مضللاً لأن النص يتعامل مع مستويين من مفهوم الحياة: الحياة كعمر سريع، والحياة كسؤال أبدي عبثي. على مستوى دلالي آخر، ارتباط الحياة بالمنفى والبيت يعني تجاور الحياة والموت: فالحياة كعمر سريع هي البيت الوجودي الذي يجب أن يُعاش، أما الحياة كسؤال أبدي عبثي، فهي تعادل المنفى الذي يعني التأمل والبعد الروحاني. معنى ذلك أن النص يمتلك أكثر من مستوى دلالي. ويبقى مفتوحاً على المستوى الأخير.

**د.5. مفهوم الهويّة**

هوية التصالح والتعدّدية هي أكثر ملامح الهوية بروزًا في هذا النص. الأنا تظهر أكثر نضجاً وتراكمية وخبرة، لكن خبرتها لا تظهر في معرفتها وإدراكها بقدر ما تظهر في قدرتها على التصالح مع تعدديتها الداخلية، مع النقصان، الوضوح، الموت والحياة، البيت والمنفى. يتضح أن علاقة عنوان الديوان بنص القصيدة أعمق من ارتباطه بعنوانها، فهو يحاكي موضوعها ويلامس خاتمتها بشكل أساسي. حيث تترابط الخاتمة بمفهومها الفلسفي مع عنوان الديوان الذي يحمل بعدًا فلسفياً أيضاً. إن الغياب الموجود في العنوان والذي أشرنا إليه سابقاً نجده في نهاية النص وفي مفهوم الخاتمة، بحيث تُظهر الخاتمة أن الحضور والغياب يتكاملان ويكفي أحدها ليحضر الآخر بشكل ما. العنوان بتركيزه على زهر اللوز وتغييبه لمعادله الموضوعي، يشبه الغياب في حياة المتكلم، والذي استعاض عنه بحضوره هو، وبحضور القصيدة وخلق ما يشبه الغائب من خلال اللغة.

بقي أن نشير إلى أننا نجد بذور عنوان كتاب درويش **في حضرة الغياب** (2006) الذي صدر بعد هذا الديوان، ناضجة بشكل واضح ومكتمل في هذه القصيدة.

# الفصل الثالث:

# استنتاجات وخلاصات

**1. خلاصة حول تجربة الشاعر محمود درويش ومفهوم الهوية: قراءة مقارنة للنصوص**

**1.1 المرحلة الأولى** (1960-1977): **الهوية المأزق؛ آليات دفاعية أمام صراع مفتوح: الحضور**

**2.1 المرحلة الثانية (1983-1995) هوية الإزاحة والانفصال: الغياب**

**3.1 المرحلة الثالثة (1999-2005) الميتاهوية، الميتاشعرية، التعدديّة والميتا أنا: الحضور والغياب**

**2. خلاصات نظرية عامة: العنوان، الاستهلال، الإنهاء، الخاتمة**

**1.2 خلاصات حول العنونة**

**2.2 خلاصات حول الاستهلال والإنهاء**

**3.2. الاستهلال والإنهاء: الوظيفة؛ النوع؛ الأسلوب**

**4.2 خلاصة حول مفهوم الخاتمة: درويش شاعر الحضور والغياب**

**أنا للطريق.. هناك مَن تمشي خطاهُ**
**على خُطاي، ومن سيتبعني إلى رؤياي.**
**من سيقول شعرًا في مديح حدائق المنفى،**
**أمام البيت، حرًا من عبادة أمس،**
**حرًا من كناياتي ومن لغتي، فأشهد**
**أنني حيّ**
**وحرّ**
**حين أُنسى**

(**لا تعتذر عمّا فعلت**، 2004)

**وغائبان أنا وأنت،**
**وحاضران أنا وأنت،**

(**في حضرة الغياب**، 2006)

## الفصل الثالث: خلاصات واستنتاجات

### 1. خلاصة حول تجربة الشاعر محمود درويش ومفهوم الهوية: قراءة مقارنة للنصوص

**مدخل:**

إن ما يسهّل علينا كتابة خلاصة لهذه الدراسة، وجود ثيمة جامعة مكّنتنا من التعامل مع نتاج درويش الغزير. من خلال قراءتنا لنتاج الشاعر وجدنا أن ثيمة الهوية التي اخترنا لها أن تكون أساس الطرح الثيماتي لهذه الدراسة، تشكّل تحوّلاً ثيماتياً بارزًا، يساهم في تطور بقية العناصر الشعرية. بالاستناد إلى نتائج الفصل السابق، يمكننا القول إن نتاج الشاعر يمكن تقسيمه إلى ثلاث مراحل مركزية[1] وفق طرحه لموضوع الهوية، وانعكاس ذلك الطرح من خلال شعرية العنوان، البداية، الإنهاء، والخاتمة. قبل أن نخوض في تلك المراحل، يجدر بنا أن نسجّل، أنه من خلال دراستنا لمفهوم الهوية وبحثنا عن العناصر التي تغذّيه، تركّبه، تقوده، وتدفعه نحو التغيير، وجدنا أن للهوية ثلاثة مركّبات أساسيّة تقودها وتشكّلها:

**أ. محرّكات**

هذه المحركات أو المحرّضات تحدد اتجاه طرح الهوية، تحرّكها وتكوّن طاقتها. لها علاقة بالتجربة والسياق الخارج-نصيّ: كالبيوغرافي، الاجتماعي-السياسي، التاريخي، الثقافي، والفلسفي. المحركات ليست نتاج تفاعل هذه السياقات، بقدر ما هي نتاج لغياب ونقص عناصر معينة في النسيج التفاعلي لهذه السياقات. بمعنى أنها تتحرك من خلال التصدّعات والشروخ الناتجة عن تفاعل هذه السياقات.

[1] لا يمكن القول إن ملامح المرحلة اللاحقة لا تبرز في القادمة والعكس صحيح، لأن التجربة الشعرية بقدر ما ينفصل فيها الفضاء التدويني عن بعضه بحكم بروزها في آثار تدوينية مختلفة من حيث زمن النشر، بقدر ما ترتبط التجربة التدوينية فيه بشكل تراكمي، لذلك الفصل بين المراحل لا يعني عدم التداخل والتلاقح بشكل أو بآخر.

**ب. السياق الأفقي**

يمكننا أن نطلق عليه السياق التزامني (synchronic): الذي تتكوّن فيه الهوية ويحتضنها. ونعني به سياق الموضوع المحدد الذي يعكس بؤرة الهوية.

**ج. آليات التعبير**

تدلّ على الكيفية التي يتجلّى مفهوم الهوية بواسطتها: كالقوالب اللغوية والأساليب والإشارات والإحالات والأنساق الخطابيّة، إلخ.

بالإمكان تقسيم تطوّر هذه المركبات إلى ثلاث مراحل. لكن هذا التقسيم، ككل تقسيم لنتاج إبداعي ذي سياقات خارجية (ثقافية اجتماعية سياسية)، وسياقات داخلية نصيّة، لا ينفي اختلاط نهايات المراحل ببداية ما يليها وتشابهها في بعض المكوّنات، ولا يعني انفصالاً كاملاً عنها بقدر ما يعني التحول:

| المراحل | محركات الهوية | سياقات الهوية | آليات التعبير عن الهوية |
|---|---|---|---|
| **المرحلة الأولى** | الصراع | الحضور السياسي الاجتماعي: الانتماء، المكان كتجذّر، القومية، الجنسية، الحقوق الإنسانية | العاطفة الغنائية، آليّات دفاعية |
| **المرحلة الثانية** | الانفصال كصراع غياب المكان: الرحلة والبحث عن بدائل استعارية | الغياب الشعري السياسي: المكان الاستعاري وحس المكان، التاريخ، الشاعر واللغة | الاستفهام، اللغة كاستعارة لبناء المفقود، التاريخ كمحاكاة للحاضر |
| **المرحلة الثالثة** | البحث والقبول: البحث عن استراتيجيات للقبول بالتناقضات | الحضور والغياب الشعري الإنساني: المنفى، البيت والطريق، الفلسفة، التقييم والتقويم الذاتي، التفتيت والتعددية | اليومي المعاش، التناقضات كمترادفات، التقويم، الانفصال، المصالحة، الرضا، استغلال الحاضر، تعددية الأصوات، الثنائيات والأوكسيمورون المتوافق |

**لائحة (17)**

**1.1 المرحلة الأولى (1960-1977): الهوية المأزق: آليات دفاعية أمام صراع مفتوح: الحضور**

**انعكاسات: هوية الانتماء والصراع مع الآخر الخارجي: الهوية القومية والهوية الوطنية**

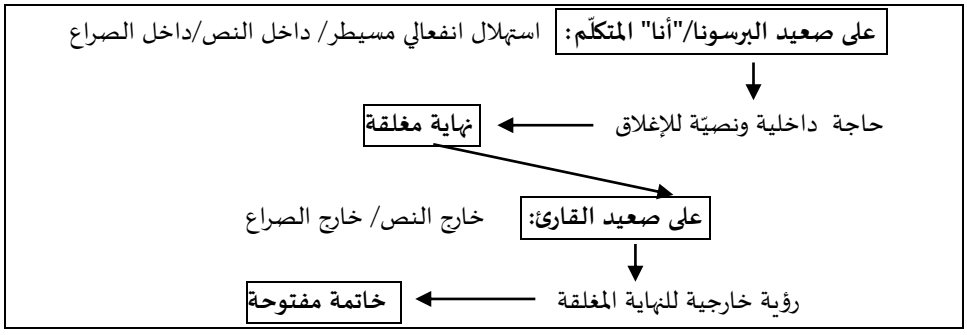
**أ. المباشرة والأحادية: الاستهلال الانفعالي؛ النهايات المغلقة؛ العناوين المجمِلة والمختصرة**

تبدو قصيدة "بطاقة هوية" ممثلِّة بامتياز للتيّار القوميّ على طول معمارها السيميائي، حيث تعكس في عنوانها، بدايتها، نهايتها وخاتمتها وعلى مستوى المفردات والخطاب، **الأنا القوميّة العربيّة الجماعيّة**، وتبرز الهوية القومية كجوهر أساسي ونقطة انطلاق. صوت الأنا القومية منذ البداية يبدو ممتزجاً بالانفعاليّة والعاطفيّة، ومفعماً بالغنائية. التصريح والخطاب الآمر عالي النبر الممتزج بالغضب في بداية النص، ينطلق ليصبّ في الإنهاء بنفس الصوت الممتزج بنبرة التحدّي، مشكّلاً دائرة على هذا الصعيد، وعاكساً على الصعيد الأكثر شفافية مفهوم "بطاقة هوية" التي تتصدّر العنوان. يبدو "أنا" المتكلّم داخل النص محرّكًا فاعلاً، ويبدو للوهلة الأولى مغلِقًا للنص ولحركة الصراع، كأنه يستعيد من خلال الإنهاء المغلق السيطرة على الصراع النصّي. لا سيّما وأن البداية المسيطرة أسلوبياً (الخطابية والانفعالية) تحتاج إلى إنهاء مغلق تصبّ فيه أو تكسره. رغم أن الواقع المحاذي الذي تطرحه القصيدة هو واقع شديد الانفتاح ومستمر الصراع، إلاّ أن "أنا" المتكلم يهتم بإغلاق الصراع في الإنهاء، لأن تركه مفتوحاً يعني ضياع "أنا" المتكلّم، خصوصاً أن محاولاته للسيطرة والحسم تبرز في كلّ النص. تماماً كما يحدث في النص الثاني "جواز سفر"، لكن نبر الخطاب والحسم في النص يختلف، ويصبح أقلّ حدة. ينزع في الاستهلال للتصوير بدل التصريح عالي النبر، كما ينزع في الإنهاء إلى حلّ الصراع عبر استدرار التعاطف الإنساني العالمي بدلاً من التحدي. يبرز **صوت الأنا الوطني الإنسان** بشكل أكبر من الصوت القومي. يجب أن ننتبه هنا إلى السياق الخارجي للنص، فالأول "بطاقة هويّة" جاء في ستينيّات ما قبل حرب (1967)، أي في فترة انتشار القومية العربية في العالم العربي، واعتبار القضية الفلسطينية جزءًا أساسياً من القضايا والصراعات العربية. لكن النص الثاني "جواز سفر" يأتي بُعيد الحرب المذكورة على أنقاض ما يسمى عربيًّا بـ"نكسة 67"، التي أدت إلى تخلخل

المفاهيم التي قامت عليها الأفكار القومية. لا شكّ أن في العنوان "جواز سفر" إشارة للرحيل والخروج من الحيز الواحد، والانتقال إلى العوالم الأوسع، هذا ما يتأكّد في الإنهاء: "كل قلوب الناس جنسيتي". لكن العنوان يبقى أميناً لفكرة الانتماء المباشر المرتبط بقضايا الوطن، وهو يلخّص فكرة النص وأزمته المركزيّة، تماماً كعنوان "بطاقة هويّة".

**ب. تقنيات المواجهة- آليات دفاعيّة** (Defense Mechanisms)؛ **الخواتيم المفتوحة**

محاولات سيطرة "أنا" المتكلم على الصراع، تبرز في العناوين البسيطة والواضحة، وبناء نهاية مغلقة. يمكن فهم الإنهاء المغلق كضرورة دينامية في نص استهلاله انفعالي مسيطر، كما أن العناوين التي تبدو اختصارية وواضحة وبسيطة كـ"بطاقة هويّة" و"جواز سفر"، يمكن قراءتها كمحاولة للقول إن الهوية واضحة ولا جدال فيها. لكن الخاتمة هي التي تحدّد شكل الصراع النهائي الذي يبقى مفتوحاً على صعيد القارئ. القارئ الذي يتموضع خارج النص يستطيع أن يربط بين أجزاء الصراع، ويستطيع أن يرى أنه يبقى مفتوحاً، في حين يحتاج "أنا" المتكلم إلى إغلاقه لضرورات لغوية كنوع البداية، ولضرورات نفسية كالمحافظة على "الأنا" من التصدّع. تبدو تقنيات مثل الإسقاط (projection) والتكوين العكسي (reaction formation) آليات دفاعية مناسبة لإنهاء الصراع على صعيد البرسونا، في حين أن تكوين الخاتمة لدى القارئ يحتاج إلى قراءة إضافية للصراع، وفحص مدى ملاءمة الإنهاء له. يمكن فهم هذه الخواتيم المفتوحة التي يستنتجها القارئ على ضوء الصراع المفتوح. فنجد الشكل التالي:




**رسم إيضاحي (1)**

**2.1 المرحلة الثانية (1983-1995) هوية الإزاحة والانفصال: الغياب**

**انعكاسات: رحلة البحث عن الغائب في اللغة، بدائل لغوية للعالم المتخلخل: المكان، الشاعر، النبي**

تبرز في هذه المرحلة الفروقات بين القصيدة والنص السردي في معالجة الخاتمة. ترتقي النصوص في هذه المرحلة تدريجياً إلى مرحلة أخرى، بحيث تتعامل مع الوجه اللغوي كواقع آخر يسير بمحاذاة الواقع الحقيقي المتخلخل والناقص. تبرز الحلول اللغوية والشعرية لفضّ التوترات النصيّة التي تتجلى على المستويين الواقعي واللغوي. المكان ينفصل إلى مكانين؛ أحدهما حقيقي ضائع والآخر لغوي مجازي. الزمان يتعدى الزمن الحقيقي ليجاور زمناً مفترضاً، في حين أن الشاعر يقف في مواجهة مع آخره (الإنسان فيه). هذان العالمان في هذه المرحلة يبدوان شديدي التوتر، لكنهما شديدا الامتزاج وصراعاتهما الخارجية واحدة، ويبحثان عن اتجاه يواجهان به الخارج.

أ. **انفصاليّة أنا "الشاعر" و"أنا الإنسان": البحث عن توازن بين الالتزام والذاتية؛ البحث عن الاتجاه الشعري**

**سمات: العنوان التمثيلي؛ الاستهلال اللغويّ المسيطر؛ الدائرية اللغوية؛ النهاية المغلقة الخاتمة المفتوحة المضلّلة**

في قصيدة "آن للشاعر أن يقتل نفسه" نشهد انفصالاً داخلياً جليّاً بين "الأنا" و"الشاعر". يبدو هذا الانفصال كمؤشر على صراع في لحظة القصيدة، بلا حلول وسطيّة بل شديد التطرف. يظهر ذلك في العنوان والاستهلال والإنهاء، مشكّلاً دائرية مغلقة للنص:

| العنوان | الاستهلال/البداية | الإنهاء |
|---|---|---|
| آن للشاعر أن يقتل نفْسه | آن للشاعر أن يقتل نفْسَه<br>لا لشيء، بل لكي يقتل نفْسَه | آن للشاعر أن يقتل نفسهْ،<br>لا لشيء،<br>بل لكي يقتل نفسهْ |

**لائحة (18)**

رحلة البحث تبدو جليّة منذ الاقتباس الموجود في عتبة الديوان "على قلق كأن الريح تحتي.." للمتنبي. توظيف الاقتباس بالاقتران مع عنوان الديوان **هي أغنية هي أغنية** وعنوان النص "آن للشاعر أن يقتل نفسه"، يخدم فكرة الاتجاه الشعري ووجود إشكالية في التوجّه الشعريّ في هذه المرحلة. النص يُبرز فشل "الشاعر"[1] في التعامل مع الصراعات الحسيّة الخارجية، كما ويُظهر معاناة "أنا" الإنسان داخل الذات بسبب طغيان حيز "الشاعر". البرسونا يشعر بالتمزق الذاتي، وعدم الرضا عن الواقع، ويرفض التسليم بـ"عالم الورق" الذي يبنيه الشاعر، من هنا يعلو صوت البرسونا في النص متمثلاً بصوت الآخر- "الإنسان" داخل الذات مطالباً الشاعر بقتل نفسه.

المبنى الدائري الكامل في هذه المرحلة يضلّل القارئ، في حين أن الخاتمة هي التي تضيء النص للقارئ. الدائرية عبر المفردات لا تخدم القارئ في حسم الصراع والتوتر النصيّ بقدر ما تجعل النص مغلقاً للبرسونا. معالجة الخاتمة من قِبل القارئ تُظهِر بوضوح أن الصراع في النص بين البرسونا و"الشاعر" لا ينتهي ولا يُحسم. العنوان العريض للجدليّة المطروحة في هذه المرحلة، هو الصراع القائم بين التمسك بالالتزام وبين جدوى الالتزام من جهة، وبين التمسك بالالتزام وبين الخوض في تيار الذاتية من جهة أخرى. هذا الصراع يظل قائماً ولا يحسمه النص رغم محاولته الإيحاء بذلك.

**ب. البحث عن "وطن" في اللّغة؛ بداية التأسيس لموتيف المنفى**

**سمات: الاستهلالية الأسلوبية المسيطرة؛ النهاية الخلاصة/المغلقة؛ الخاتمة المجازية/ الاستعارية والحلول اللغوية**

رغم أن النص "أنا من هناك" لا يُظهر شدًا داخليًا بين "الشاعر" وآخره الإنسان، إلاّ أنه يؤكد على وجود المستويين ضمنياً. يظهر ذلك من خلال تغلّب المستوى اللغوي على المستوى الإنساني/الحسيّ في الإنهاء، وإيجاد "الشاعر" الحل اللغويّ وفشل الإنسان الحسيّ

[1] لا نقصد فيما يلي بـ "الشاعر" الشاعر الحقيقي محمود درويش، بل نقصد صوت الشاعر وقناع الشاعر الموظّف في النص.

في إيجاد حلّ حسيّ. لم يعد المكان كما كان في المرحلة السابقة بمعنى "التجذّر" (rootedness)[1] بل يتكوّن "مفهوم المكان" أو مُدرك الحسّ بالمكان (sense of place) بمعنى بناء تماس حقيقي مع المحيط بوعي ذاتي. هذا يتطلب مسافة معينة بين الذات والمكان، ووعياً بالعالم الخارجي وجريان الزمن. نلاحظ ذلك في عنوان قصيدة "أنا من هناك" من خلال الفصل بين الذات والمكان عبر اسم الإشارة "هناك"، التي تشير إلى الانتماء مع وجود فضاء زمكاني، يتيح للأنا الحركة باتجاهات مختلفة، ورؤية المكان بشكل آخر، بالتالي بناء علاقة جديدة ومغايرة معه؛ تتحول العلاقة التي كانت في بداية النص عبارة عن علاقة "تجذّر"، إلى علاقة جديدة ناتجة عن إرهاصات وتغلغل الاستهلال داخل النص. تكوّن هذه العلاقة حسّاً جديدًا بالمكان عبر اللغة، وعبر خلق مكان استعاري في الإنهاء.[2]

| العنوان | الاستهلال: المستوى الحسيّ والمكان كتجذّر | الإنهاء: المستوى اللغوي ومدرك الحسّ بالمكان |
|---|---|---|
| أنا من هناك | أنا من هناك. ولي ذكريات ولدت كما يولد الناس. لي والدة وبيت كثير النوافذ. | تعلّمت كلّ الكلام، وفكّكْته كي أركّب مفردة واحدهْ<br>هي: الوطنُ. . |

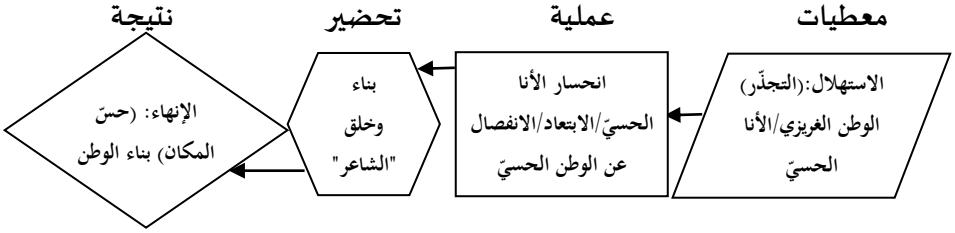
**لائحة (19)**

هذا المفهوم الجديد للوطن والمكان ينتج عن عملية انفصال، ويؤسس لمفهوم المنفى دون أن يرِد "المنفى" في النص كمفردة. تتم ترجمة ذلك عبر البحث عن وطن من خلال تحوّل الوطن/الذاكرة إلى الوطن/اللغة. ما بين جملة الاستهلال وجملة الإنهاء يمكننا أن نلاحظ كيفية تبلور الانتقال تدريجياً من الذكريات الواقعية والإنسان الحسيّ، إلى الشاعر الذي

[1] أي وجود علاقة بالمكان دون وعي ذاتي ودون فضول نحو العالم الخارجي، وعدم حساسيّة تجاه جريان تيار الزمن. عن المفهوم راجع: Parmenter 1994, pp. 4-5.

[2] الاستعارة بالنسبة لدرويش قوة تركيبية، تعيد بناء عالمه المفتت بطريقة سحرية. راجع: Simawe. 2001, pp. 282-284

يبني عالمًا من اللغة يوازي العالم المفقود والقابع في الذاكرة. ويمكن أن نلاحظ ذلك بواسطة الرسم التالي:




**رسم إيضاحي(2)**

**ج. اللاسكن واللاسكينة وانعدام أفق البحث؛ تفتت الزمكان وخلخلة مفاهيم "الأنا"؛ نوستالجيا المأساة متعددة الأصوات**

**سمات: العنوان التمثيلي الإحالي الاتجاهي والمغوي؛ البداية المهيمنة لغوياً أسلوبياً وثيماتياً؛ النهاية المغلقة؛ الخاتمة المقفلة**

تعكس الخاتمة المغلقة في النص "من أنا بعد ليل الغريبة" انتهاء مرحلة: انتهاء رحلة البحث السابقة، وضياع معنى الهوية السابق بانهيار الإطار الزمكاني. يظهر ذلك في تكثيف استخدام مفردات الزمكان في العنوان والاستهلال والإنهاء. في الاستهلال نلاحظ الأفعال التي تشير إلى تلمّس "أنا" المتكلم طريقه وسط تغيّر كثيف لكل ما هو مألوف ومعروف. في عالم بين الحلم الكابوسي والنبوءة المتحققة، كل شيء مشوب بالقلق والخوف. يكثف الإنهاء من دور فقدان "السكن" العاطفي والشعوري والحسيّ، (عبر "لا قلب للحب أسكنه" بعد كارثة "ليل الغريبة")، ليغلق تجربة البحث وتجربة الاستفهام، ويجعل منه استفهاماً لا معنى له سوى التبئير لمأساوية الحقيقة. حين يستحضر النص الزمن الماضي والتاريخ، لمعالجة الحاضر وفهمه وإسقاط النبوءة عليه، فهو أيضاً يُبرز صوت "الشاعر" الذي ظهر في النصين السابقين أعلاه. يبني قناعاً جديدًا يخلط ما بين الشاعر وما بين النبوءة التحذيرية. الخلط الزمكاني في العنوان الفرعي للديوان **أحد عشر كوكباً على آخر المشهد الأندلسي** وعنوان النص "من أنا بعد ليل الغريبة؟"، يحوّل الذات إلى مركز لهذا التأثيث الزمكاني، ويضفي تلك الدرامية المسرحية على النص قبيل ولوجه. يظهر الزمكان كامتداد

للتاريخ (الأندلس) وإسقاط للقصة الدينية (يوسف) في أحلك مفارقهما. يستحضر العنوانان زمناً ليلياً مختلطاً بالحلم، بين النبوءة والتحقق، ويمتزجان بزمكان تاريخي مأساوي. هذا الفضاء الزمكاني يتناسب مع إيقاع الضياع، الغرابة، الغربة، الحلم، عدم اليقين والخوف. هذه المشاعر تبدأ بالتبلور في بداية النص، وتتعالق مع "الغريبة" التي تتماثل دلالياً مع "الآخر" و"المكان" بذات القدر. في حين أن الإنهاء يظهر أكثر من واضح، ويزيل عبر خطاب الغيب كلّ الضبابية وأجواء الحلم التي استُهِّل بها النص. تُبرز النهاية عمق اليقين لدى المتكلم، وتُبرز ضياع المكان، السكن والسكينة، ضياع الحب وبقاء الليل حتى بعد انحساره. هذا الضياع والتخلخل لم يأتِ من الداخل، بل من انهيار الخارج ومن تغيّر المصير. انهيار المكان وتخلخل قيمة الزمن، أدى إلى هدم داخلي للهوية. وصول المتكلم إلى نتيجة انعدام السكن والسكينة هو إشارة إلى تلك الخاتمة المغلقة للنص على مختلف مستويات النص. في نفس الوقت هي مؤشر استشرافي إلى أن مفهوم المكان بشقيه (كتجذر وكمدرك) قد تخلخل تماماً، ويظهر المتكلم خارج المكان بمعناه الأول والثاني. لذلك نتوقع أن نشهد تحولاً في علاقة الأنا بالمكان في المرحلة التالية.

**د. الثنائيّة والازدواجيّة**

تبرز الثنائية في نص "آن لشاعر أن يقتل نفسه" **كثنائية داخل الذات**: "الشاعر" والأنا الإنسان. لكنها ثنائية في صراع أولي حول الانطلاق أو النكوص، الكتابة أو عدم الكتابة، الالتزام أو عدم الالتزام. الثنائية في نص "أنا من هناك" تبدو أكثر عمقاً لكنها ليست في صراع بقدر ما تحاول أن تصل إلى حلّ عبر التوافق في **إيجاد مكان** استعاري بدل المكان الحسيّ المفقود. الشدّ الداخلي يظهر بين التجذّر المكاني وبين حسّ المكان، وبالتالي بين الاحتفاظ بالإنسان كجزء من المكان، أو كانفصال عنه لموضعة الذات من جديد وأخذ موقف من العالم. في قصيدة "بعد ليل الغريبة" الثنائية متعدّدة ومتشعّبة، وقد أشرنا إليها في سياق قراءتنا للنص. سنذكر هنا فقط ما يختصّ بالصراعات الكبرى في النص، ونترك

الإشارة إلى الثنائيات الأخرى على صعيد التشكيل اللغوي الشعري (كثنائية الزمان والمكان وثنائية الواقع والغيب):

**د.1. الازدواجية في الأصوات والأقنعة التراثية**: يشهد العنوان ثنائية في الأصوات التراثية، بين صوت يوسف (عليه السلام) وبين الصوت الأندلسي[1] المتمثل أحياناً بصاحب زفرة العربي الأخيرة أبي عبد الله الصغير (محمد الثاني عشر، 1460-1527) آخر ملوك الأندلس. هي ثنائية تنسحب على كل نصوص "أحد عشر كوكباً على آخر المشهد الأندلسي". نلاحظ أن الصوتين لا ينفصلان، بل قد يبرز أحدهما أكثر من الآخر في مواقع من النص، لكنهما رغم ذلك متناغمان داخل إيقاع الفضاء الذي يجمعهما منذ العنوان. نلاحظ أن هذه القصيدة تعكس ترك الشاعر النظرة الغنائية للعناصر التراثية والتفكير بها كمركبات شكلية ذات مهام بنيوية.[2] يظهر الأمر منذ الاستهلال، الذي يحتوي على بذور إحاليّة تلميحيّة للبعد التاريخي والديني، كما يظهر ذلك في العنوان ويتغلغل داخل النص.

**د.2. الثنائيّة الإسقاطيّة**: تظهر من خلال التقابل بين تفكّك هوية "أنا المتكلّم" المقنّع تراثياً، وبين تفكّك هوية "الأنا" المعادلة له موضوعياً خارج النص.[3] رغم تعدد الأقنعة إلاّ أن

---

[1] بالنسبة لدرويش في الثمانينيات، تعتبر المدن الأندلسية الرئيسية أيقونات لتجارب لا زالت تعيد نفسها في التاريخ. ليس فقط كأندلس تاريخية، بل كمقابل للتجربة الفلسطينية وكإشارة لفلسطين الجنة المفقودة. أما في ديوان **أحد عشر كوكباً** (1992) الذي يأتي تماماً بعد خمسة قرون على انتهاء الدور العربي في الأندلس (1492) فإن العنوان يشير إلى تراجيديا الغياب الأندلسيّ، حيث تصبح ذاكرة ضياع الجنة ضياعاً لحيز الحب. راجع: Snir 2000, pp. 280, 282

[2] يرى العلاّق أن درويش في شعره الجديد يستغل عناصر ومركبات التراث ويجعلها عناصر لحداثته الشعرية، ولتجسيد قضايا عربية وفلسطينية ملحّة وجعلها مصادر للتفسير. راجع: Al- Allaq 1996, p. 21.

[3] يرى العلاّق أن درويش يحاول أن يُظهر التشابه بين ماضي الأندلس والحاضر العربي الفلسطيني، كذلك بين صراعات أبي عبد الله الصغير في نهايات العصر الأندلسي، وبين مشكلة الهوية التي يواجهها الفلسطينيون في العصر الحديث. راجع: Al- Allaq 1996, p. 21.

المتكلم في النص يشكّل صوتاً متماسكاً ويعكس هوية على مفترق مصير مأساوي جماعي وفردي. هوية تهتزّ داخلياً وينقلب عالمها خارجياً في هذه اللحظة من التاريخ. يربط ذلك النصّ، بشكل أو آخر، بالواقع المعادل موضوعياً: السياق السياسي التاريخي للأنا الجماعي والفردي الفلسطيني الذي وقف في مفترق طريق في تلك اللحظة التدوينية. النص يحمل نبوءة عندما تُترجم إلى إسقاط واقعي فإنها تعكس بوضوح اتجاهية سياسية وموقفاً واضحاً تجاه المصير المنتظر.

**3.1 المرحلة الثالثة (1999-2005) الميتاهوية، الميتاشعرية، التعدديّة والميتا أنا: الحضور والغياب**

**انعكاسات: هوية المنفى؛ هوية المدى؛ هوية المحو والغياب**

**سمات: العنوان التمثيلي، الأسلوبية الدلالية التلميحية، الخواتيم المضلّلة/ الازدواجيّة**

نلاحظ في هذه المرحلة التركيز والانشغال في البحث عن الهوية نحو الداخل، لكن برؤية فلسفية مصدرها الحاضر، والحقائق الوجودية وعبثية التغيير. يبرز مفهوم الهوية متصلاً بمفهوم المنفى، الذي بدوره كمفهوم يسعى للتحول والتبلور عبر عناصر العنوان الاستهلال في كل قصيدة من القصائد المختارة. يكتسب "المنفى" دلالات إضافية تعيد تصميمه وتشكيل معناه. في نفس الوقت تتحوّل عملية البحث إلى عملية تقييم وتقويم، وفي نهاية الأمر إلى قبول وتصالح مع التناقضات المختلفة.

**أ. "من أنا دون منفى": هوية المنفى: مديح المنافي؛ استحالة العودة؛ تعدّديّة الأصوات المنفيّة؛ "أنبياء" المنافي.**

**سمات: العنوان التمثيلي الإحالي؛ الاستهلال الإيحائي متعدد البنيات؛ الإنهاء المفتوح؛ الدائرية اللفظية الثيماتية الأسلوبيّة؛ الخاتمة المغلقة.**

يبدو عنصر المكان الذي كان طاغياً في المرحلة السابقة على المستوى الحسّي غائباً للوهلة الأولى، لكنه يظهر أكثر تكثيفاً على المستوى الدلالي، وقد أخذ شكلاً مختلفاً عنه في المراحل السابقة. فقد انطلق معنى "المكان كانتماء" نحو معنى نقيضه المكمّل عبر مفهوم "المنفى".

الصوت ثنائي في هذه المرحلة فيه ازدواجية وتناغم وتناقض وتكامل وارتباط. الارتباط بالمنفى كجوهر الهوية في هذه المرحلة، يجعل للمنفى كمفهوم خصوصية تتسع أكثر من حدود المنفى المكاني، وتجعل منه أصلاً وليس فرعاً، وقاعدة وليس اختلافاً، حيث يُستبدل كل ما هو مألوف ومعروف بصيغة واحدة هي "المنفى". يصبح المنفى بطاقة التعريف الواضحة، ويُترجم في علاقة "الغريب" بالآخر (الغريبة) كعلاقة بحث ضرورية للمعرفة.[1] يصبح المنفى شرطاً للإبداع، شرطاً للمعرفة،[2] وشرطاً للنبوءة، ويظهر في الإنهاء كشرط للفعل. التفتيت العمودي الذي يقوم على أساسه شكل جملة الإنهاء -وهو مختلف عن بقية النص- يبدو كإشارة أخرى للتفتت والتشظي (انظر لائحة 20) الذي تعيشه الأنا في حالة التخلي عن المنفى.

---

[1] تتعالق رؤية المنفى لدى درويش في هذه المرحلة مع تحديد إدوارد سعيد للسياق الأنطولوجي للمنفى: "الغريب شخص ليس ثابتاً في طبقة محددة بل هو على الأصح يسير على غير هدى. بالنسبة لي فإن صورة المنفى شديدة الأهمية لأنك تدرك في لحظة من اللحظات أنه لا يمكن أن تعكس مسار المنفى. إذا فكرت به بهذه الصورة فإنه يصبح صورة شديدة القوة في الحقيقة؛ لكن إذا فكرت بأن المنفي يمكن أن يعود، ويجد بيتاً، فهذا ما لا أقصده في هذا السياق. إذا فكرت بالمنفى كحالة دائمة، بالمعنيين الحرفي والثقافي، فإن الأمر سيبدو واعدًا رغم صعوبته. إنك تتحدث هنا عن الحركة، عن التشرد [..] التشرد الذي يؤدي إلى نوع من التصعيد وهو ما يمكن أن يؤدي نوعاً من الرحلة الثقافية". راجع: سعيد 2004 (ب)، ص 122. في نفس الوقت يرى سعيد أن المنفى هو "ذلك الصدع الذي يصعب شفاؤه ويفصل بصورة قسرية بين المرء ومسقط رأسه، بين الذات وبيتها الحقيقي: إن الحزن الجوهري الذي يولده لا يمكن التغلب عليه". راجع: Said 2000, p. 173.

[2] يشير إدوارد سعيد أن للمنفى جوانب إيجابية تمكّن المنفي من رؤية العالم أجمع أرضاً غريبة، وتمكنه من تكوين رؤية أصيلة، فإن المنفيين يعرفون أكثر من ثقافة وأكثر من خلفية ووطن. تعددية الرؤية تولد وعياً بأبعاد متزامنة ووعي طباقي (contrapuntalism). راجع: سعيد 2004 (أ)، ص 132-133.

| العنوان | الاستهلال | الإنهاء |
|---|---|---|
| من أنا دون منفى؟ | غريبٌ على ضفّة النهرِ،<br>كالنهرِ .. يربطُني<br>باسمك الماءُ. | 10. ماذا<br>11. سنفعل<br>12. من<br>13. دون<br>14. منفى؟ |

**لائحة رقم (20)**

البداية التلميحية الإحالية التي تحمل إشارات متعددة المستويات، تتغلغل عميقاً داخل طبقات النص. بذور التلميح للأسطورة العويلسية والنرسيسية يبدأ منذ "المشهد الأول" الاستهلالي، الذي يطرح الماء كعنصر أساسي في التواصل مع الذات والارتباط بالآخر عبر المنفى، الأمر الذي يستحضر إبحار أوذيسيوس في المنافي وبحث نرسيس عن ذاته. تعددية الأصوات تتطور داخل جسد النص حيث يستطيع القارئ أن يلمح أصوات متعددة لأنبياء منفيين،[1] وربما تظهر مقولة "أن لا نبي في وطنه" بمعناها الآخر: أي حتمية وجود الأنبياء في المنافي ليكونوا أنبياء. الدائرية التي يقيمها الإنهاء جزئياً تأتي مع العنوان وليس مع الاستهلال، أي مع المعنى الأكبر والممثل للنص، مما يتيح أفقاً أوسع لهذه الدائرية لإبقاء الاستفهام والانفتاح، لكن هذا الانفتاح ينكسر في الخاتمة التي تتبلور كمغلقة من خلال جسد النص الذي يؤكد أن "لا شيء" يمكنه أن يعكس حالة المنفى، مع أن المنفى غير قادر

[1] يقول درويش في حوار أجراه عشية زيارته لحيفا في تموز (2007): "أنا طبعاً لا أدافع عن المنفى ولكن أشرح، ردًا على سؤالكم، علاقتي الملتبسة بالمنفى. الاحتلال يسبب لي إحساساً بالمنفى. الاضطهاد يسبب لي إحساساً بالمنفى. الفقر يسبّب لي إحساساً بالمنفى. فالمنفى عدة حالات وتجليات لا حصر لها. والأدب يستطيع طبعاً أن ينمو في المنفى، وهناك أدباء عظماء في التاريخ أبدعوا إبداعاتهم الكبرى في المنفى. جيمس جويس مثلاً اختار المنفى ليكتب رائعته "عوليس". والأنبياء أيضاً عاشوا في المنافي، كل الأنبياء." راجع: **الاتحاد**، 13 تموز 2007. (http://www.aljabha.org/q/index.asp?f=3393511718).

على أن يكون وطناً.[1] هذا الأمر يتناغم مع مفارقة "المنفى" كهوية تمثّل هذه الجزء من هذا المرحلة. الأسلوب الاستفهامي الذي يدلّ في أساسه على الانفتاح وعدم المعرفة يتناقض مع الخاتمة التي تؤكد على انغلاق النص، مما يعني أنه أسلوب دلاليّ، يخضع في نهاية الأمر لسؤال الخاتمة ويتحول إلى استفهام بلاغي لا أكثر.

**ب. "لو كنتُ غيري" هويّة الطريق والمدى: جدليّة الطريق والبيت؛ الازدواجيّة من أجل الانفصال والتقويم**

**سمات: العنوان التأويلي الجزئي؛ الاستهلال القالب والأسلوبية الدلالية: اللغويّة الثيماتيّة المسيطرة؛ النهاية المغلقة؛ الخاتمة المزدوجة**

أسلوب التمني الذي يطغى على العنوان والاستهلال وينكسر في الإنهاء، ليس أسلوباً لغوياً فحسب، بل هو أسلوب دلاليّ يبني نظاماً إشارياً يقوم عليه معمار النص كاملاً. هذا الأسلوب يبني عالمًا موازياً افتراضيًّا، يقوم على استحضار ذات أخرى بمقوّمات مختلفة وظروف مغايرة. هذا النوع من الأساليب يجعل من تحديد الهوية أمرًا معقدًا لأنه يفترض هويّتين متداخلتين. إحداهما قائمة في الواقع (الشعري) لكنها غير حاضرة في النص، غيابها يشكل فجوة نصيّة، وعلى القارئ أن يستنتجها ويتتبع الإشارات إليها من خلال الهوية المعروضة في النص، والتي هي غير قائمة في الواقع (الشعري). لكن الهويتين رغم ذلك أبعد ما يكون عن الصراع، لأن نهاية النص تعطي شرعيّة لتعددية الهوية. الازدواجية في هذا النص تخلو من الصراع، وتميل إلى الانفصالية التقويمية، فتصبح "أنا" متاحة للتقييم في مرآة "غيري". هذا النص يحيل القارئ إلى قصيدة "آن للشاعر أن يقتل نفسه" (المرحلة الثانية) حيث يقوم صراع بين الأنا والشاعر، لكن هنا بخلافه، فإن الانفصال يحدث بين طريقين وأسلوبين للشاعر، وعملية التأمل والتفرّس (the gaze) في طريق غيريّ مفترض، ما

[1] إن فكرة المنفى تشدد دوماً على غياب "الوطن"، على النسيج الثقافي الذي شكّل الذات الفردية؛ ومن ثمّ فإنها تتضمن تمزقا لا إرادياً، أو مفروضاً، للعلاقة بين الذات الجمعية للثقافة الأصلية والذات الفردية. إن النوستالجيا الخاصة بالمنفى هي نوستالجيا بنيوية أكثر من كونها خاصية فردية. راجع: Sprinker 101. 1992, p.

هي إلا عملية انعكاسية هدفها رؤية الذات وإنجازاتها بشكل أفضل، لإعادة النظر فيها. من هنا فإن أسلوب التمني في العنوان يصبح دالاً على عملية التحديق والتأمل، وبالتالي التقويم والتصويب من جديد. من هذا المنطلق فإن عنوان الديوان **لا تعتذر عما فعلت** يلعب دورًا تأطيرًا تمثيليًّا لهذه العملية، والتي ليس هدفها محاسبة الذات وجلدها كما هو الحال في "آن للشاعر أن يقتل نفسه". إن الإنهاء يُبرز بوضوح ذلك الهدف، وهو تصويب الطريق: فنجد في الاستهلال: "كنتُ"، "التفتُّ"، "الوراء". وفي المقابل نجد في الإنهاء: "صرتُ"، "طال"، "تجدّد المعنى" (انظر لائحة 21). مما يشير إلى انكسار كلّ المفاهيم التي ابتدأ بها النص وإعادة صياغتها بما يلائم التجربة المُصوَّبة.

| العنوان | الاستهلال | الإنهاء |
|---|---|---|
| **لو كنت غيري** | **لو كنت غيري في الطريق، لما التفتّ إلى الوراء،** | **-كلما طال الطريق تجدد المعنى، وصرت اثنين في هذا الطريق: أنا .. وغيري** |

**لائحة (21)**

رغم غياب مفهوم المنفى في النص إلاّ أنه يتجلى عبر معنى "الطريق"، لأن الطريق هو ما يؤدي إلى البيت. وجود "الأنا" في الطريق يعني أنها لا تزال في المنفى. لكن الطريق كمنفى -أو المنفى كطريق- يكتسب بُعدًا إيجابياً، حيث تكتشف "الأنا" أن بالإمكان الاستمتاع بالطريق الإبداع فيه والانتماء إليه. الطريق يعني "تجدد المعنى"، تجدد التجربة والإبداع، و"هوية المدى" تعني أن الهوية لم تعد أحادية ودالة على الانتماء الحسيّ، بل تنفتح حدّ اللاتناهي.

**ج. "الآن.. في المنفى" التعددية: الازدواجيّة والمصالحة، المفارقة والاكتمال؛ تبادل أدوار: المنفى والبيت، الغياب والحضور**

**سمات: الخاتمة المزدوجة؛ النهاية المغلقة؛ الدائرية التقنيّة؛ العنوان التمثيلي الإحالي**

إذا كانت بؤرة الهوية في المرحلتين السابقتين تكمن في البحث والتساؤل والصراع، فإن القبول بالتعددية هو المحرك الأساس لهذه المرحلة، ويتمثّل ذلك في هذا النص أكثر

استقرارًا من سابقيه. يتجلى ذلك في تبادل الأدوار بين الثنائيات من أجل الاكتمال. في الاستهلال (بين البيت والمنفى) وفي الإنهاء (بين الحضور والغياب) تظهر المتناقضات متآلفة متصالحة بجانب بعضها دون صراع. يأتي العنوان "الآن في المنفى" ليس فقط مُمثِّلاً للنص بل ممثّلاً وموحياً بفلسفة المرحلة ورؤيتها: القبول بالحاضر والعيش فيه واستنفاده وبناء ما هو ممكن من خلاله. في الاستهلال نجد أن المنفى يستبدل مدلولاته السابقة أو بالأحرى يضيف عليها تراكميًّا، معنى "البيت". ربما لأن معنى البيت استنفد نفسه. لم يعد هنالك فارق بين البيت والمنفى حين تصبح ذكرى الميلاد مرتبطة بالموت الطائش.

أما **الدائرية** في هذا النص فهي دائرية عبر التقنيات: فالنص يبدأ بالمفارقة في استخدام البيت/المنفى للإشارة إلى نفس المدلول، وينتهي بمفارقة الحضور والغياب للدلالة على الاكتمال. هذا النوع من الدائرية يصبّ في خانة النهاية المغلقة ويشكّل **خاتمة مزدوجة**، يستثمر النص فيها عالمًا مفترضاً عبر أسلوبية الخطاب، ليبني عالمين: أحدهما موجود والآخر مفترض، مما يؤدي إلى خاتمة مغلقة للأول وخاتمة مفتوحة للثاني.

## 2. خلاصات نظرية عامة: العنوان، الاستهلال، الإنهاء والاختتام

في القسم السابق من هذا الفصل ناقشنا كيفية توظيف العنوان والاستهلال والإنهاء والاختتام، داخل نصوص الشاعر المتصلة بموضوع الهوية وتطوّرها. في هذا القسم سنشير بالاعتماد على نتائج قراءتنا في الفصل السابق، إلى بعض القضايا بصدد العنوان، الاستهلال، الإنهاء والاختتام على الصعيد النظري.

### 1.2 خلاصات حول العنونة

للعنوان دور في عملية التلقي والتأويل، كما أن له دورًا حاسماً في ما يريد الشاعر أن يقول عن النص. فيما يلي سنقوم باستعراض خلاصات حول العنوان بشكل عام في تجربة درويش الشعرية، ومميزات العنونة في كل مرحلة بشكل خاص على صعيد عناوين الدواوين والنصوص.

#### أ. نزعة نحو العناوين الثيماتية

يمكننا أن نسجّل لدى درويش استخداماً للعناوين الريماتية والثيماتية والخلط بينها عبر العناوين من صنف (Ambiguous)، والتي تجمع بين تحديد جنس العمل وموضوعه. لكن **العناوين الثيماتية** تبقى هي المسيطرة والغالبة، خصوصاً وأن استخدام الشاعر للسطر الأول كمصدر للعنوان في العديد من الدواوين (في المرحلة الثانية والثالثة)، يشير إلى التركيز على العنوان الثيماتي. حتى في استخدام الشاعر لبعض العناوين الريماتية، نجد أن جلّها تحيل إلى الشعر أو الموسيقى، وتحتوي على إشارات مثل: "رباعيات"، "سوناتا"، "قصائد"، "مديح"، "مرثية"، مما يشير إلى المزيد من تحديد الشكل الثيماتي. هذا التركيز على العنوان الثيماتي معناه الاشتغال المركّز على الموضوع المتناول في النص بشكل أساسي وإعطاء الأولوية لفكرة النص.

#### ب. النزعة نحو العناوين التأويلية

نجد لدى الشاعر على اختلاف المراحل نزعة لاختيار العنوان التأويلي الذي يتعامل مع فكرة النص الأبرز. في المرحلة الأولى يتّجه نحو الاختصار والتشديد والتبئير. في المرحلتين

الثانية والثالثة يتطور نحو العنوان التمثيلي والإيحائي، كما نجد العنوان الاتجاهي يأخذ دورًا معيناً في المرحلة الثانية. (نادرًا ما يستخدم الشاعر العنوان الإرشادي، في حين لا نلاحظ وجود العناوين المضافة). على مستوى العلاقة بالنص، نجد أن العناوين في **المرحلة الأولى** عناوين توجز النص، وعلاقتها بعنوان الديوان تُبنى عبر المفردة أو الرموز المباشرة. في **المرحلة الثانية** تتجلّى العلاقة على مستوى البنية الأعمق من حيث الحقل الدلالي، التداعيات والإيحائية. **المرحلة الثالثة** تركّز على العلاقة الاختزانية للميتاتجربة، فيها إشارات تحيل إلى تجربة الشاعر الشعريّة وفلسفات أخرى، لذلك نجد أن عملية تأويل العنوان تحتاج إلى الخوض في مستوياته الإشاريّة الأعمق.

**ج. ظاهرة "العنوان الاستهلالي"**

يبرز في المرحلة الثانية والثالثة استخدام العنوان المُعتمِد على السطر الأول بشكل مكثّف. لاحظنا أن الظاهرة تكون مسيطرة على ديوان كامل أو لا تكون موجودة تقريباً في الديوان. هذا النوع من العناوين يعتبره لفنسون (Levinson) عنواناً محايدًا تابعاً للعناوين الإرشادية، ويعتبره أبسط الأنواع وأكثرها مللاً وهامشيّة. كما أن اختياره يتمّ بشكلٍ أوتوماتيكيّ، ولا يؤثر على محتوى النص فدوره ليس جوهرياً، بل يهدف فقط لتسمية العمل أو السير وفق عادة تسمية العمل.[1] في نفس الوقت لا ينفي لفنسون وجود قدرة

[1] يقول درويش عن عملية العنونة لديه: "دائماً، أجد صعوبة في اختيار العنوان. كما أنني أستعين بأصدقاء في أحيان كثيرة. وأحياناً أرسل المجموعة الشعرية إلى ناشر من دون أن أعثر لها على عنوان، فأستعين بالناشر وأستعين بهيئة القراءة (في دار النشر) لكي يقترحوا علي مجموعة عناوين أختار من بينها العنوان الملائم. وقد حدث هذا مع مجموعتي الجديدة **لا تعتذر عمّا فعلت**، إذ تم رقن النصوص وتصفيفها ولم نعثر لها على عنوان، واقترح علي الناشر عشرة عناوين، اخترنا منها هذا العنوان. كذلك حدث نفس الأمر مع مجموعتي الشعرية **لماذا تركت الحصان وحيدًا**، التي تأخرت في المطبعة أكثر من شهر في انتظار العثور على العنوان الملائم وفي النهاية توفّق أحد الأصدقاء في اقتراح هذا العنوان. دائماً، كان العنوان يأتي في آخر العمل الشعري. أولاً، عند الاختيار أراعي أن لا يكون العنوان أحادي الدلالة. لماذا؟ لأن عنواناً محدد الدلالة يقود القارئ إلى تأويل محدد للكتاب، فأحرص أن اتركه مفتوحاً على عدة احتمالات

جمالية لهذه العناوين: أولاً، لأن مجرد وجود عنوان هو أمر يمنح العمل طاقة فنيّة مختلفة، ثانياً لأن تخيّل العمل بعنوان مختلف عن العنوان الحالي، يجعلنا نستدلّ على قدرة هذه العناوين الجمالية، لأن وجود أي عنوان آخر سيؤثر على محتوى العمل.[1] كان يمكن أن نعتبر قول لفنسون جارياً على هذه العناوين لدى درويش، لو أننا وجدنا أن موضوع العنونة ليس مهماً لديه، لكننا نجد أن الشاعر رغم اتساع هذه الظاهرة إلا أن دواوين أخرى تحتوي على عناوين ليست بنفس الأسلوب، مما يعني وعيه التام لقضية العنوان. لذلك سنعطي بعض التفسيرات الأخرى لهذه الظاهرة في القسم المخصص للاستهلال.

**د. عناوين الدواوين اختزان للتجربة امتداد لها**

لاحظنا اهتمام الشاعر بقضية اختيار عناوين الدواوين. يبرز ذلك من خلال كونها عناوين تطورت من الاختصاريّة والمجمِلة إلى التمثيليّة، ومن الرمزية الشفافة إلى الإحاليّة التلميحية. وقد أشرنا في الفصل السابق إلى كون كثير من عناوين الدواوين كانت قد نضجت أولاً كموتيفات أساسية في دواوين سابقة لها، ومن ثمّ احتلت موقع عنوان ديوان. يبرز ذلك بشكل جليّ في المرحلتين الثانية والثالثة.[2] يدلّ الأمر على أن تجربة الشاعر هي تراكميّة متواصلة في أساسها، وكل ديوان في معظمه امتداد نوعيّ للدواوين السابقة، وليس انقطاعاً تجديدياً عنها.

---

وعلى عدة مستويات من القراءة. في البداية أتعوّد على أن هذا العمل بهذا الاسم هو ابن لي وجزء مني، لكن مع كثرة التداول يصبح (شخصية مستقلّة)، فيعرف بذاته وباسمه وتصبح له كينونة، وثمة بعض من أعمالي الشعريّة، تمنيت لو راجعت عناوينها، لكن ذلك أصبح خارج الإرادة". درويش 2004 (ب)، ص 2004.

[1] .Levinson 1985, p. 34

[2] راجع: الفصل الثاني أعلاه ص 141.

**هـ. عنوان الديوان ممثل للنصوص**

إن الإكثار من العنوان الاستهلالي خصوصاً في المرحلة الثانية والثالثة، يحيل النص إلى ارتباطه المباشر والأعمق بعنوان الديوان. من هنا، فكلّما تطور عنوان الديوان تمثيلياً تشابه عنوان النص باستهلاله، فيصبح عنوان الديوان صالحاً ليمثل نصوص المجموعة أكثر من تمثيله لعناوينها: (أشرنا إلى ذلك في قراءتنا لقصائد من: **أحد عشر كوكباً، سرير الغريبة، لا تعتذر عمّا فعلت).**

**و. العلاقة بين عنوان النص وعنوان الديوان: من البُنية السطحية إلى البُنية العميقة**

في **المرحلة الأولى** لاحظنا أن عناوين الدواوين ترتبط بعناوين النصوص عبر الموضوع. لكن الارتباط يعتمد على البنية السطحية: المفردات والرمزية الشفافة. تتميز **المرحلة الثانية والثالثة** بارتباط العناوين ببعضها عبر البنية الأكثر عمقاً، عبر الإيحاء أو اختزان التجربة والإيحاء بها. مثلاً على سبيل المقارنة: ارتباط **أوراق الزيتون** بـ "بطاقة هوية" ليس كارتباط **لا تعتذر عما فعلت** بـ"لو كنت غيري"، وبالتالي فإن مفهوم الهوية مختلف تماماً، فإذا كان الرابط الأول محسوساً وواضحاً وجماعيًا، فالثاني ينزع إلى الفردية التقويمية الذاتية.

**ي. التلوين في استخدام الضمائر في العنوان**

نستطيع أن نسجّل بوضوح في **المرحلة الثانية** نقلة نوعية وكميّة[1] في استخدام ضمير المتكلم في العنوان، بالتزامن مع تطور استخدام الأقنعة الشعريّة وتعددية الأصوات في النص. بالمقابل فإن **المرحلة الثالثة** تمتاز بالتعامل مع الضمائر المختلفة في العنونة، الأمر الذي يشير إلى اتجاه مغاير في التعامل مع هوية "الأنا"، كهوية متعددة الاتجاهات والوجوه. فالتلوين في توظيف الضمائر يبرز عبر خصيصة أسلوبية هي الخطابية الجديدة، والتي تستعيد الشكل الكلاسيكي في مخاطبة النفس، لكن بأسلوب حديث يتيح للأنا رؤية الذات من كل الاتجاهات.

[1] للاطلاع على المسح الكامل يمكن مراجعة الفصل الثاني ص 142.

## 2.2 خلاصات حول الاستهلال والإنهاء

### أ. مساحة البداية والنهاية

في الفصل الأول من هذه الدراسة أشرنا إلى أن الدراسات المختصّة لم تضع ضوابط ومعايير واضحة تضبط مساحة بداية ونهاية النص، خصوصاً النص الشعري. لذلك قمنا في الفصل الأول في باب الإيضاحات المنهجية بتحديد مساحة البداية/الاستهلال بالسطر الأول وسياقه، ومساحة النهاية/الإنهاء بالسطر الأخير وسياقه. من خلال قراءتنا التطبيقية في البدايات والنهايات توصلنا إلى مفهوم أكثر تحديدًا بما يختص بمعنى السياق (سياق السطر الأول وسياق السطر الأخير). ظهر لنا السياق وكأنه تابع ومتمّم للسطر عبر عدة علاقات، علاقات تحدّدها طبيعة النص المعيّن، ويحكمها شكله ومضمونه ومعماره السيميائي. إذا كانت البداية في النصوص السردية تحتوي على عناصر تختصّ بالجنس الأدبي، فهي في القصيدة الحديثة أكثر صعوبة في تحديدها، لأن اللغة والمفردات في القصيدة تلعب دورًا مغايرًا[1] لدورها في الأنواع السردية. إضافة إلى ذلك فأن العناصر المكوِّنة للنص الشعري ليست ثابتة، والبناء النصي الخارجي والداخلي أكثر انفتاحاً ومرونة في التعريف والتحديد من النصوص السرديّة. إن الشكل الخارجي وعلاقاته الداخلية اللغوية المحكومة بهذا الشكل، تلعب دورًا في تحديد البداية: التقسيم إلى مقاطع منفصلة، علامات الوقف والترقيم، الاسترسال والتوالد اللغوي الصوري، انبثاق الصورة من الصورة والاستعارة من الاستعارة والمجاز من المجاز، كلّها عناصر مهمّة في تشكيل البداية والنهاية وتختلف من نص إلى نص. لذلك طريقة تحديد بداية نص أو نهايته لا يمكن أن تنسحب على كل النصوص ويجب التعامل بمرونة مع تحديد حدود السياق، تماماً كما قد يختلف الأمر من قارئ إلى آخر وطرق القراءة. مع هذا فقد توصلنا إلى خلاصة، مفادها أن البداية

[1] يمكن القول إن التشابك والعلاقات اللغوية وتوظيفها في النص الشعري هو أساسي في عملية البناء، وهو ما يميز اللغة الشعرية. في حين أن التقنيات السردية والمضامين وعناصر الحبكة هي ما يميز بناء النص السردي، رغم ما هو شائع من اختلاط الأجناس الأدبية.

(السطر الأول وسياقه) يجب أن تكون قادرة على الاكتفاء بذاتها لغوياً، وأن تشكّل مشهدًا شعرياً واحدًا متماسكًا وتفرض دلالة ما. كذلك الأمر بالنسبة للنهاية (السطر الأخير وسياقه). على ضوء هذه الخلاصة استطعنا أن نحدد مفهوم السياق كمكمّل للسطر الأول/ الأخير على عدة صعد:

**أ.1. اكتمال القالب الأسلوبي: (اكتمال الخطاب، القول، التمني، الشرط)**: إذا كان السطر الأول مشتملاً على جملة خطاب أو قول، فإن الاكتمال هو ما يتمم الخطاب أو القول على أدنى مستوى من الإفادة. قد يشتمل أيضاً على أسلوب شرط، تمنٍ، إلخ..

**أ.2. اكتمال الصورة**: إذا كان السطر الأول/ الأخير محتوياً على صورة أو مشهد شعري، فإن السياق هو ما يتمم الصورة على المستوى الأدنى.

**أ.3. إشارات الترقيم**: تساهم إشارات الترقيم في عملية تحديد السياق خصوصاً النقطة والفاصلة.

**أ.4 اللازمة والمقطعية**: وجود لازمة أو مقطع (أول أو أخير) أقصر من بقية مقاطع النص يساهم في تحديد السياق.

**أ.5. الاسمية والفعلية**: الاستهلال الاسمي أو الفعلي يلعب دورًا مؤثرًا وفاعلاً في تحديد طول واسترسال الاستهلال.

**أ.6. وظيفة التضمين:** التضمين في البداية يختلف عن النهاية. يسعى التضمين في الاستهلال إلى كسر الصورة الشعرية وتدرّجها وإخفاء أجزاء منها، أما في النهاية فالتضمين يسعى إلى التركيز على شيء محدد، يبقيه منعزلاً في السطر الأخير لأهميته.

**ب. البدايات المهيمنة:**

يمكننا القول أولاً إن القصيدة الحديثة (قصيدة التفعيلة) تختلف عن القصيدة الكلاسيكية ببنائها الشكليّ الذي ينعكس على بنائها ومعمارها بشكل عام، مما يتيح للقصيدة الحديثة نظاماً خاصاً بها يختلف عن أي نظام سابق. لكن أي تطور للقصيدة

العربية الحديثة لا يمكنه أن يكون انفصالاً كاملاً عن ذاكرة النص الشعري القديم بالكامل. من هنا فإن المطلع في القصيدة القديمة وأهميته على مستوى النص والمتلقي والذاكرة الشعريّة، أمر لا يمكن إغفاله في بناء النص الشعري الحديث. إلاّ أنه لم يُبق على اسقلاليته الظاهرية التي كانت في السابق جزءًا هامًا من خصوصيته، وأصبح من الصعب فصل هذا الجزء وتحديده بعدد من الأبيات أو بموضوع معين ينتهي ليبدأ صلب الموضوع. بكلمات أخرى يختلف دور المطلع الكلاسيكي عن دور الاستهلال/البداية في القصيدة الحديثة، لأن الوظيفة الميتانصية (علاقته مع النص) تختلف عن وظيفة المطلع في النص الكلاسيكي. لكنه لا ينقطع عنه تمامًا، فالاستهلال كالمطلع يلعب دورًا تقنينيًا وإغرائيًا وتمهيديًا، لكنه في الوقت نفسه يشكّل الجزء الأول من النص، والمحرك الفعّال لعناصره جميعًا، ويتحكم باتجاه معظم ما يليه: تطويرًا له، تحطيمًا له وكسرًا لمساره أو تأويلاً له. علاقته بالمتلقي علاقة تأويلية أساسيّة، وعلاقته بداخل النص ليست كأي جملة أخرى فيه، بل هي علاقة تحكم النص بقدر ما تصوغ علاقته بالنصوص الأخرى وتفرده عنها وتربطه بها. مثلاً وجدنا أن هناك بدايات في النص الشعري تتحكم بمساره على عدّة مستويات ويجد النص نفسه محكومًا بها على عدّة صعد يمكن إجمالها كالتالي:

**ب.1. بدايات أسلوبية مسيطرة**: تتحكم بواسطة قالبها الصياغي الأسلوبي بكل أجزاء النص واسترساله. مثلاً الاستهلال الذي يبدأ بالتمني أو الاستفهام أو الخطاب المباشر أو الجمل التقريرية الحاسمة، تقوم هذه البدايات ببناء عالم لا يمكن للنص الخروج والتخلّص بسهولة منه. هذا القالب يحكم بالضرورة ما يليه، ولا يمكن أن ينكسر إلاّ في النهاية، حيث يمكن للنص أن يردد القالب وعندها يكون النص دائري البناء والنهاية، أو يتغلب عليه بكسره وقوله بصيغة أخرى، فتكون النهاية متحررة من البداية فقط بكسرها للقالب. مثلاً: في قصيدة "لو كنت غيري" يلعب التمني الموجود في الاستهلال الدور الأبرز في البناء العام للنص؛ كذلك أسلوب الاستفهام في قصيدة "من أنا بعد ليل الغريبة؟"؛ الخطابية في استهلال قصيدة "بطاقة هويّة"؛ التقريرية الحاسمة في "آن للشاعر أن يقتل

نفسه"؛ الاستهلال بالنفي في نص "جواز سفر" ينتهي بطريقة أسلوبية تحرر هذا النفي وتسيطر عليه من قبل البرسونا/"أنا" المتكلّم.

**ب.2. بدايات تسيطر بواسطة مفردات لها تأثيرها اللغوي على النص:** وجود مفردات وإشارات في بداية النص تتطور وتترسخ في النص عبر عدّة تمثلات لها. مثلاً وجود مفردات تختصّ بالزمن أو المكان في الاستهلال تترسّخ عبر إشارات أخرى في النص. أمثلة من الدراسة: "آن" اللفظ الأول في قصيدة "آن للشاعر أن يقتل نفسه" يُترجَم إلى مدى زمنيّ بشكل جليّ في أربعة من افتتاح المقاطع: "من ثلاثين سنة"، "من ثلاثين شتاء"، "من ثلاثين خريفاً"، "آن للشاعر أن يخرج مني للأبد". أما في قصيدة "أنا من هناك" فإن وجود الإشارة المكانيّة "هناك" ينعكس على كل النص وحتى في آخر لفظ فيه: "الوطن".

**ب.3. بدايات تسيطر بواسطة ثيمات لها انعكاسها في النص:** في الاستهلال نجد إشارات تدلّ على مواضيع تتطور وتتغلغل في النص وتصبح مركزيّة. مثلاً في قصيدة "الآن في المنفى" يتضمن الاستهلال إشارات تدل على طرح دورة الحياة والموت من خلال: "الآن"، "عمر سريع"، "الستين"، "يوقدون الشمع لك"، وبالتالي ينعكس ذلك في سيطرة البعد الزمني على النص بشكل لا يمكن حصره، ولكن يمكن أن نذكره من خلال دخول مفردات ضمن النسيج النصي وتشكيلها ثيمات دالّة على الزمن ودورة الحياة والموت مثل: "موت، أجّلك، قمر، آذار، الغد الباقي، الحياة، سيري ببطء".

**ب.4. الأسلوبية الدالة:** على سبيل المثال أسلوب التمني وأسلوب الاستفهام في **المرحلة الثالثة** من نتاج درويش يأخذان شكل الدلالة، ويخرجان من إطار الأسلوب فحسب. فالتمني في الاستهلال يجعل من خاتمة النص خاتمة مزدوجة، والاستفهام في الاستهلال يجعل من المفارقة أساساً للنص ككل. كذلك أسلوب "الخطابية الجديدة" الموجود في نصوص المرحلة الثالثة يدلّ على نوع جديد من خطاب الذات، وهو خطاب تقويمي يمنح الذات قدرة على رؤية ومخاطبة نفسها من الخارج كأنها طرف خارجي، دون أن تمسّ رؤيتها لنفسها، وهذا ما يتلاءم مع مفهوم الهوية في تلك المرحلة.

**ب.5. البداية الشعورية المسيطرة:** في هذا النوع من الاستهلال نجد تكثيفاً لإشارات تدلّ على مشاعر، أو إيحاءات بأجواء معينة تتطور وتتغلغل داخل النص. مثلاً **الغرائبية** في الاستهلال (أي استخدام عنصر الغرابة والمفارقة على مستوى الصورة واللغة) تنسحب على كل النص. على سبيل المثال: في السطر الأول من قصيدة "من أنا بعد ليل الغريبة؟" نجد الإشارات: "الغريبة"، "حلمي"، "خائفاً"، تنعكس هذه الإشارات داخل النص وتسيطر على أجوائه عبر الغرائبية، أجواء الحلم، الضبابية والقلق.

**جـ. السطر الأوّل: طاقة إغرائيّة وبُعد تمثيلي**

يمكننا أن نسجّل لدى درويش أهمية وثقل السطر الأول، والاعتناء في بنائه واختيار مفرداته وإشاراته، من خلال بروز ظاهرة "العنوان الاستهلالي" الذي يولد من مفردات السطر الأوّل. هي ظاهرة برزت في المرحلة **الثانية والثالثة** بشكل واسع.[1] إذا كان العنوان مرتبطاً بفكرة النص ككل والترويج له، إذن فشيوع تلك الظاهرة دلالة على أن السطر الأول لدى الشاعر يحمل قوى تكثيفية إلى حدّ بعيد، ويختزن الكثير من طاقات النص، إضافة إلى قوة جذبه للقارئ لمواصلة القراءة. في الوقت نفسه تعيد لنا هذه الظاهرة ملامح كلاسيكية من نجاح تجربة المطلع في الشعر الكلاسيكي، ومدى قدرته على المحافظة على بقاء النص وانتشاره. كثير من النصوص الأولى للشاعر نفسه اشتهرت بالجزء الأول منها وليس بعنوانها.[2] اللافت أن ذلك الأمر يصلح للشعر وقد لا يصلح للسرد،[3] مما يدل على أن جملة الاستهلال في القصيدة لها خصوصيتها البنائية والإشارية النصيّة وتداعياتها داخل

---

[1] راجع في الدراسة أعلاه، ص 288-289.

[2] على سبيل المثال "بطاقة هوية" من ديوان **أوراق الزيتون** (1964) اشتهرت بسطرها الأوّل "سجّل!"، قصيدة "إلى أُمّي" من ديوان **عاشق من فلسطين** (1966) اشتهرت بـ"أحنّ إلى خبز أُمّي" وهو سطرها الأوّل.

[3] عادة ما يشير القارئ إلى النص السردي من خلال العنوان ذاته أو شخوص بارزة فيه أو زمكان أساسي في العمل أو جزء من الحبكة والأحداث الهامة. ونادرًا، إذا كانت البداية أو النهاية تحتويان على قول لافت عندها قد يُميّز العمل بهما. لكن في الشعر نجد أنه لا يتخلص من هيمنة الاستهلال والإنهاء في الإشارة إلى العمل.

معمارية النص. خصوصاً تلك النصوص التي اشتهرت سماعياً أكثر من تداولها قرائيًا، فكأن النص الذي يُعدّ نفسه للتداول جهرياً يركّز على تجاور العنوان والاستهلال. في الوقت ذاته رغم التشابه بين الاستهلال وبين العنوان فإن الوظائف التي يؤديها كل منهما مختلفة لاختلاف الموقع، أي أن قوة نفس الجملة في الاستهلال تختلف عنها في العنوان. فالاستهلال نتعامل معه بمصطلحات البرسونا والخطاب والصورة، وهي علاقات تختصّ بالنسيج الداخلي، في حين أننا نتعامل مع العنوان بمصطلحات الإجمال والتمثيل والتركيز والتبئير، وهي علاقات مناصّة مع النص وليست داخل نصيّة.

**د. الاستهلال التأويلي: الاستهلال مفتاح النص الماثل والنص الغائب**

في **المرحلة الأولى** لدى درويش تأتي أهمية الاستهلال من قوة إغرائه الثيماتية أو خطابيته، مما يجتذب تعاطف القارئ. أي أن الاستهلال يعتمد على انفعاليته هو أو انفعالية القارئ كردّ فعل. في هذه الحالة لا يلزم القارئ التطلّع إلى نص أبعد من النص الموجود بين يديه. الاستهلال في **المرحلة الثانية** تأتي قوته وإغرائه من الصورة اللغوية الشعرية، وفي قدرته الإشارية على تمثيل النص، كذلك إحاطته لإيحاءات تحيل إلى خارج النص، حيث تربط النص الماثل بالنص الغائب، وتساعد تلك الإشارات القارئ في عملية التأويل إذا أحسن قيادها عبر النص. أما **المرحلة الثالثة** فإنها تمزج ما بين المشهدية التي تقتنص الصورة اليومية، وما بين الخطابية الجديدة التي ترتدّ نحو الذات، مما يجعل من الاستهلال بسيطاً أشبه بالكلام العادي، لكنه ممتنعاً لأنه يحيل إلى ما هو أعمق من اليومي، بل إلى الفلسفي، كأنه يقول نصاً آخر غيره. هذه البساطة الظاهرية في الاستهلال تعمّق الفجوة ما بين النص الماثل والنص الغائب.

**هـ. البدايات الإشارية المتوالدة: من القول الشعري إلى الصورة الشعرية إلى الوميض الإشاري الشعري**

يمكننا القول إن الصعوبة في تحديد مساحة البدايات في **المرحلة الأولى** كانت بسبب ارتباط جمل النص بعلاقات لغوية مختلفة، وأحياناً بعلاقات نحويّة من الدرجة الدنيا

كالعطف. إلاّ أن الصعوبة تصبح أكبر في **المرحلة الثانية والثالثة** لأن الاستهلال يتعالق مع النص بأكثر من مجرد علاقات نحوية دنيا، بل بعلاقة التوالد الصوري الشعري أو الحالة الشعورية لأنا المتكلّم، أو الإحالة والأقنعة. مما يعني هيمنة الصورة الشعريّة على القول الشعري، وتطوّر اندماج الذات الشعرية بالنص، بعد أن كانت وكأنها منفصلة عن العملية الشعرية. لم تعد القصيدة قولاً شعرياً يترجم فكرة، بل صارت مجموعة من الإشارات انتظامها معاً هو ما يحيل إلى الفكرة.

**و. البداية والنهاية: كتابة الخط الأفقي**

في تجربة درويش لا يمكننا الحديث عن استهلال وإنهاء دون أن نلاحظ الدائرية الكاملة أو الجزئية التي يصرّح بها النص، فنصوص درويش في معظمها تستحضر الاستهلال في الإنهاء. يمكننا أن نفسّر ذلك بطبيعة النص الشعري عند درويش، حيث لا يسير النص في خط تصاعدي أو متكسّر بقدر سيره بخطّ أفقي، معنى ذلك أن النص يقول كثيرًا في استهلاله، وأن تأويله يأتي بشكل تراكميّ دون انكسار في توقعات القراءة. نادرًا ما يأتي النص بما يكسر هذا النسق، كأن النص يسير على خط أفقي من حيث المعنى، ولا يمكن لعملية القراءة أن تنكسر أو تهتزّ، بل إنها تتأكد وتتوسع وتتراكم على نفس الخط. هذا ما يفسر عدم وجود عناوين من النوع المضاف أو عناوين مقوّضة، وأيضاً ما يفسّر أن البدايات فيها حمولة تأويلية كبيرة، وإشارات تخدم تأويل النص، ويفسّر النهايات المغلقة، ويفسّر أيضاً "العناوين الاستهلالية" التي تُعتبر ظاهرة لدى درويش كما أسلفنا.

**ي. الدائرية**

تتجلى الدائرية عبر تكرار أو ترديد يأتي في الإنهاء، لما قد أتى في البداية. وجدنا أن هذه الدائرية تتجلى في عدة أشكال: الدائرية بين **الإنهاء والاستهلال** أو الدائرية بين **الإنهاء والعنوان**. قد تكون **كاملة**، وقد تكون **جزئية**، وقد تكون **مقطعيّة داخليّة** (متكررة في كل مقطع). في الغالب عندما تكون الدائرية كاملة فإنها تعبّر عن إنهاء مغلق وخاتمة مفتوحة.

كما وجدنا أن الدائرية -بخلاف ما هو سائد من كونها ترديد لكلمات البداية في الإنهاء- قد تتجلى بعدّة مستويات: عبر اللغة أو الدلالة أو الآليّة/التقنية الموظّفة:

**ي.1. الدائرية اللفظيّة عبر المفردات:** الدائرية عبر تكرار المفردات لا تخدم القارئ في حسم الصراع والتوتر النصيّ، بقدر ما تجعل النص مغلقاً للبرسونا. مثلاً قصيدة "آن للشاعر أن يقتل نفسه". في **المرحلة الأولى** تكثر النهاية الدائرية اللفظيّة الجزئية التي تستدعي البداية عبر مفرداتها، بحيث تعيدنا إلى البداية لغوياً. هذه النهايات الدائرية كثيرًا ما تشير إلى إغلاق في النهاية النصية.

**ي.2. دائرية عبر الثيمات:** عبارة عن ترديد ثيمات في الإنهاء ذُكرت في البداية، تأتي لحسم معنى معين في النص أو إقفاله. على سبيل المثال قصيدة "من أنا بعد ليل الغريبة".

**ي.3. الدائرية وفق التقنيات (الأدوات):** استخدام تقنيات في الاستهلال وتكرارها عبر ثيمات أو مفردات متباينة في الإنهاء. مثلاً في قصيدة "الآن في المنفى" نجد دائرية من حيث تكرار استخدام تقنيات الإرداف الخلفي والخطابية الجديدة في البداية وفي النهاية. **في نهاية المرحلة الثانية والثالثة** تبرز الدائرية التقنية، حيث تبدو الدائرية مضمرة لأنها ليست عبر المفردات بل عبر استخدام تقنيات تكررت في الإنهاء.

**ي.4. دائرية تناقضيّة دلالياً:** النهاية تستعيد مفردات ومفاهيم طُرحت في البداية، لكنها ترِد بشكل مغاير وتتفاعل معاً لتبني معنى جديدًا، يختلف عن المعنى الوارد في السطر الأول. كذلك نلاحظ أنها قد مرّت تدويرًا كبيرًا على عدّة مستويات. مثلاً قصيدة "لو كنت غيري".

### 3.2. الاستهلال والإنهاء: الوظيفة؛ النوع؛ الأسلوب

من خلال معالجتنا للاستهلال والإنهاء نستخلص أنه بالإمكان طرحهما من خلال ثلاثة أبعاد أساسيّة:

أ. **الوظيفة:** علاقة الاستهلال بالنص والوظيفة التي يؤديها في عملية القراءة هما علاقتان متداخلتان رغم اختلافهما. يمكننا التميز بينهما في اعتبار الأولى حيادية وظاهرية، في حين أن الثانية هي مفسِّرة للعلاقة الأولى، وقد تختلف من قارئ إلى آخر. مثلاً إذا كانت بداية النص دائرية فإن ذلك يعني أن علاقتها بالنص دائرية وهو أمر ظاهر في النص، لكن هذه الدائرية قد تُفسّر وتُوظّف في عملية القراءة بطرق مختلفة. فقد تعني انغلاق النص داخل هذه الدائرية، أو قد تعني أنها تحمل إشارات حول كيفية انتهاء النص، وعندها تكون بداية إطار أو إخبارية أو تأويلية، وقد يكون تفسير ذلك أنها مضللة للقارئ، إذا اتضح أثناء عملية القراءة أن هذه الدائرية لا تعني الانغلاق.

ب. **الأسلوب**: أي الأسلوب المتّبع على صعيد اللغة وعلى صعيد القوالب اللغوية وترتيب المفردات وإنشاء الاستعارات وأنماط الخطاب وأساليب التصوير والوصف والسرد والتقرير والمشهدية.

ج. **النوع:** الانغلاق والانفتاح، وتحدده العوامل السابقة.

من خلال الفصل السابق يمكننا أن نسجل عددًا من أساليب ووظائف وأنواع البدايات والنهايات التي تتكرر في تجربة الشاعر.

#### أ. الأسلوب التقني والمعمار اللغوي

وجب التنويه إلى أن تصنيفنا للبدايات وفق الأساليب، لا يعني عدم امتزاج أكثر من أسلوب، لكن قد تطغى عناصر أسلوب على عناصر آخر. فيما يلي البدايات بحسب الأساليب والتقنيات التي يمكن تسجيلها من خلال نتائج الفصل السابق من البحث:

**أ.1. الخطابية**

الأسلوب الخطابي في الاستهلال والإنهاء يبرز في المراحل الثلاث لكنه يتميّز في كل مرحلة عن الأخرى:

**المرحلة الأولى** تمتاز **بالبداية الخطابية الانفعاليّة** ذات النبر العالي المباشر المقصودة لذاتها وتتّسم بالانفعالية، خصوصاً أن الاحتكاك بين البرسونا والآخر في النص يوّلد خطاباً انفعالياً (غاضباً في الغالب)، وينشئ علاقة البرسونا بالآخر من خلال هذا الصنف من الخطاب، وبالتالي يحدد مسار الهوية في النص. الصوت الجماعي يبرز في صوت الخطاب الفردي الممثِّل للجماعة. **النهاية الخطابية:** هذا النوع من النهايات يحاول فيه المتكلم أن يحسم النهاية ويغلقها بواسطة الخطاب المباشر، وأحياناً بواسطة حيلة دفاعية.

في **المرحلة الثانية** تتبلور **الخطابية المقنّعة:** يمتاز فيها الخطاب بالتعددية الصوتية عبر "أنا" المتكلم الذي يلبس قناعاً شعرياً (قناع الشاعر) أو قناعاً أسطورياً أو تاريخياً أو دينيّاً.

أما في **المرحلة الثالثة**، فتتطور **الخطابيّة المقنّعة** وتظهر **الخطابية الجديدة الانعكاسية (البرسونا وقناع الذات):** يمتزج فيها صوت "الأنا" بصوت جماعي إضافي هو "الآخر" وأحياناً يكون أنثويًا. تعددية الصوت لا تعني صوتاً جماعياً بقدر ما تلتئم تحت صوت الذات المتفرعة. يخلو هذا الخطاب من الانفعالية ويبدو هامساً. فهو لا يأتي مقصودًا لذاته ومباشرًا، بل ثانوياً، وهذا يغاير الخطابية الانفعالية والمقصودة لذاتها في المرحلة الأولى. الخطابية الانعكاسيّة لضمير "أنت" تمثل الجزء الآخر من الأنا، وتعطي إيحاء بأحد أنواع الخطاب الكلاسيكي، حيث يجرد الشاعر من نفسه مخاطباً يوجه إليه عتاباً أو لوماً أو شكوى. ما يميز هذه الخطابية هي أنها متجهة نحو الآخر بصفته جزءًا من الذات. يحقق هذا النوع من الخطاب معادلة النظر إلى الذات من الخارج، والتصور الحيادي في قراءة المشهد الذاتي، فتبدو البرسونا في هذه الحالة خارج الأنا منفصلة عنها وقادرة على رؤيتها وكأنها قناع لها.

**أ.2. السردية**

في **المرحلة الأولى** نجد **البداية السردية** التي توظف عناصر من **القص الاسترجاعي المشهدي**: تعتمد على القص والحدث الذي يستعيد التاريخ والماضي كحقيقة. في **المرحلة الثانية** تنزع السردية إلى **السرد المشهدي بين الحسيّة والتجريدية:** من حيث الأسلوب فإن الاستهلال في النص ينزع نحو السرديّة، مازجاً بين عناصر حسيّة وعناصر تجريدية في بناء صور مشهد شعري، يمكن مسرحته درامياً من داخل الأنا ومن الخارج. في نهايات هذه المرحلة وبداية **المرحلة الثالثة** تمتاز البداية من حيث الأسلوب باعتماد التقرير السردي، يتطور السرد **نحو المشهد الحسيّ الإيحائي وتعدد بنية البداية**، حيث تشكّل البداية **حمولة تلميحية إحالية** تختزن وتحيل إلى مرجعيات خارج النص، تتبلور داخل النص فيما بعد. هذه السردية في نهايات **المرحلة الثالثة** تهتم بسرد تفاصيل بسيطة يومية لكنها موحية، بحيث تشكل البداية المفجّر الأساس لكل فلسفة النص.

**أ.3. البداية المهيمنة**

لقد فصّلنا سابقا[1] حول أنواع هذه الهيمنة، فقط نسجّل هنا أنه في **المرحلة الثانية** نلاحظ **البداية المسيطرة أسلوبياً** وفي **نهايات المرحلة الثانية** وفي **المرحلة الثالثة** نلاحظ تطورها نحو **الأسلوبية الدالّة**.

**أ.4. البداية التوالدية**

لقد أشرنا إليها سابقاً،[2] فقط نضيف أنها تتطور في **نهاية المرحلة الثانية** وفي **المرحلة الثالثة**. هذه البداية تمتاز باستهلال له علائقية خاصة بالنص، فهنالك توالد لغوي وتناسل جمليّ، ويجد القارئ صعوبة في تحديد البداية لارتباطها وتعالقها عبر العلاقة اللغوية والصورة الشعريّة وتوالد الصور الواحدة من الأخرى. وقد نجد فيها مركزية لفظية، مثلاً بواسطة الحال أو الفعل، مما يربط البداية بالنص بحيث يبدو كجملة واحدة لا تنتهي.

---

[1] انظر البدايات المهيمنة أعلاه، ص 293-296.

[2] انظر البدايات الإشارية المتوالدة أعلاه، ص 297-298.

هذا النوع من البداية عادة ما تكون له علاقة بالمضمون والإيقاع النفسي للبرسونا، والذي يظهر في حالة من السريان الداخلي التي تسيطر على البرسونا. المشاعر المنبثقة من الاستهلال تتدفق نحو النص بأكمله حيث تتوالد المشاعر كلها وتنبثق من الاستهلال.

**ب. وظائف تأويليّة في عملية القراءة**

تمزج البداية بين وظائف تؤديها في عملية القراءة وبين وظائف لها صلة بالنص، وقد يصعب أحيانًا الفصل بين النوعين من الوظائف.

- **وظائف على صعيد النص**

يلعب الاستهلال دورًا **تقنينيًا** يعلن عن بدء النص. كما أنه يحمل **بذور طاقات النص الكامنة:** البداية تحتوي تلميحاً بقناع الصوت الشعري، تحمل الثيمات المركزية التي يطورها النص، وتحمل الأسلوب الذي يسيطر على هيكليّة النص.

- **وظائف على صعيد التلقي**

ينجح الاستهلال في خلق التواصل بين البرسونا والقارئ عبر عناصر متباينة: الحميمية أو الصدمة أو التصوير والفعل. في نفس الوقت يلعب الاستهلال دورًا **إغرائياً** لشدّ القارئ عن طريق الأسلوب، اللغة، والأجواء الشعورية. كما أنه يحمل قدرة تأويلية أو تأويلية جزئيّة، قيادية أو مضللة في عملية القراءة كالتالي:

**ب.1) في المرحلة الأولى** نجد **البداية الإطار** التي تلمّح حول كيفية انتهاء النص. أو **البداية التأويلية** بمعنى النص المصغّر (micro text): والتي تحمل طاقات النص التي تنفجر في النهاية. تحتوي هذه البداية على عدة مسارات، تتطور وتتبلور داخل النص لكن بذرتها الأساسية موجودة في البداية، على صعيد الثيمة والخطاب والشعور. في **المرحلة الثانية** تتعقد البداية التأويلية لتأخذ منحى نحو **الإشارية الطاغية** والتي تشير إلى أن النظام الإشاري السيميائي في البدايات يمكن اعتباره توجيهياً للقارئ نحو تأويل النص، على صعيد الدلالة والمشاعر المختلفة.

**ب.2) الميتانصيّة:**

يحمل الاستهلال تلميحات وإشارات تمهّد لاستخدام الأقنعة والتلميحات المرجعية التي تتطور وتتبلور داخل النص. تبرز الميتانصية عبر إشارات تحيل إلى خارج النص وهي على نوعين:

- **الميتانصيّة المرجعية الخارجية:** مرجعيات أسطورية تاريخية ودينيّة. تتبلور في **بداية المرحلة الثانية** لكنها تبدو أكثر تمكناً وعمقاً في **نهايات المرحلة الثانية وبداية الثالثة. في نهاية المرحلة الثانية وبدايات المرحلة الثالثة** نشهد **تعدّد بُنية البداية** حيث تشكّل البداية حمولة تلميحية إحالية هي أساس تأويل النص.
- **الإشارات البيوغرافية على نوعين: الذاتية الشخصية** التي تحيل إلى تجربة شخصيّة للشاعر، **والذاتية الشعرية** وهي تحيل إلى التجربة الشعرية ونصوص الشاعر. نجد في المراحل الثلاث أصداء للسيرة الذاتية البيوغرافية لكنها توظف بشكل مغاير: **في المرحلة الأولى** توظّف في خدمة عرض تجربة المعاناة الفردية كانعكاس لتجربة جماعية. أما أصداء السيرة الذاتية في الاستهلال في **المرحلة الثانية** فتأتي كأصداء لتجربة درويش كشاعر، دوره ومعاناته. أما أصداء السيرة الذاتية في الاستهلال في **المرحلة الثالثة** فهي في خدمة التعبير عن تجربة ذات عمق فلسفي، وإحالة إلى نصوص سابقة للشاعر.

**ب.3) إشاريّة الشكل:** تبرز في توزيع السطر الأول والأخير، وتعني التحكم في التبئير والتركيز على مفردات في أواخر الأسطر أو أولها بواسطة تقنيات التقطيع والتضمين والتفتيت.

**ج. أنواع النهاية: المقفلة، المفتوحة**

يمكننا القول إن الإغلاق والانفتاح على صعيد النهاية هما عاملان مرتبطان بالنص والبرسونا. غالباً ما يكون الإغلاق نتيجة حاجة داخلية للنص وكذلك الانفتاح، بمعنى أن النهاية تغلق أو تبقي التوتر النصي على صعيد المتكلم. **النهاية المقفلة** تشير إلى حاجة البرسونا إلى استعادة السيطرة، وتتّسم بأسلوبية لغوية كالقول والتصريح، وبالنبر كالحسم

والغضب والتحدي، وبالشكل كالدائرية.[1] **النهاية المفتوحة** تبقي البرسونا أمام القارئ مفتوحة المشاعر أو حائرة، كما يمكن أن تستخدم تقنيات أسلوبية كالاستفهام والدائرية الجزئية.

**4.2 خلاصة حول مفهوم الخاتمة: درويش شاعر الحضور والغياب**

**أ. الخاتمة ونهاية النص:**

لاحظنا مما سبق أعلاه، أن دراسة الاستهلال والإنهاء تختص بفضاء النص وعلاقاته الداخلية، أكثر مما تختص بفضاء الديوان. لكنها في نفس الوقت تبني علاقات ما مع السياق الخارجي للنص بنسب متفاوتة. عملية الاختتام ترتبط بالنص، لكنها ترتبط أيضاً بأجواء الديوان عامة. انفتاح الخاتمة أو انغلاقها ليس طردياً مع انفتاح أو إغلاق الإنهاء، بل طردياً مع التوجه العام في الديوان وحركته الداخلية، وعلاقته بالخارج والسياق العام. يمكن القول أيضاً إن للعنوان والخاتمة سمات أكثر انفتاحاً على فضاء الديوان وسياق الديوان الخارجي التاريخي-ثقافي، ولهما علاقة وثيقة في نفس الوقت بالنص نفسه. يعني ذلك أن لعملية القراءة والتأويل الدور الأكبر في تحديد الخاتمة، في حين أن الاستهلال والإنهاء يرتبطان أكثر بطبيعة النص المكتوب. لذلك نلاحظ أن العناوين وطرق الاختتام لها سمات مشتركة لكل مرحلة من المراحل الثلاث، بينما أساليب الاستهلال والإنهاء تتنوع. الاختتام ليس هو الإنهاء وهذا يبدو جلياً في الكثير من النصوص، خصوصاَ التي تبدو مفتوحة إنهاءً ومغلقة اختتاماً[2] أو العكس. النهاية تختصّ بالمؤلف عبر حركة البرسونا أي تختص بعالم النص الداخلي، أما الخاتمة فتختص بفهم القارئ لهذه النهاية، وربطها بعدة سياقات أخرى. هذا ما يُفسّر انغلاق الإنهاء وانفتاح الخاتمة في النص ذاته. كما ذكرنا

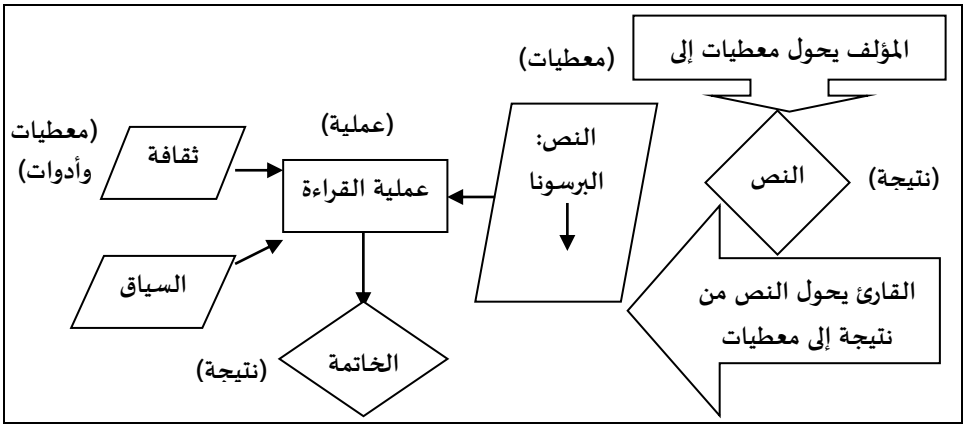
[1] فصلنا أعلاه أنماط الدائرية. راجع: أعلاه، 298-299.

[2] إن ما يؤكد ارتباط الخاتمة بالقارئ وليس بالنص فحسب هو ما اختبرناه بدورنا كقراء للنصوص في هذه الدراسة. بعض النصوص أعدنا قراءتها في مراحل زمنية مختلفة ومتفاوتة، وتوصلنا إلى قراءة الخاتمة بشكل مغاير عن قراءتنا لها في المرة الأولى. مما يعني أن هناك بعض القصائد التي رأينا الخاتمة فيها مغلقة اقتنعنا بانفتاحها بعد قراءتنا لها في المرة الثانية، أو العكس.

أعلاه فإن **المرحلة الأولى** امتازت حتى **منتصف المرحلة الثانية** بالخواتيم المفتوحة مع وجود نهايات مغلقة أحياناً. **المرحلة الثانية** تبدو خواتيمها أكثر إغلاقاً رغم انفتاح بعض الخواتيم. في **المرحلة الثالثة** تبدو دراسة الخاتمة إشكالية على ضوء الطريقة التي ينظر بها المتكلم إلى ذاته في حالات افتراضية، أكثر من كونه مُغلِقاً أو فاتحاً للصراع والتوتر النصيّ. **الاختتام المزدوج والمضلّل** في المرحلة الثالثة يمكن اعتباره إشارة إلى الجمع بين الأنا المنفصلة والمزدوجة والمتشتتة في المرحلة السابقة (انظر رسم 3).

**ب. الخاتمة والسياقات الخارجية**

بالاستناد إلى نتائج الفصل السابق، يمكننا القول إن الخاتمة هي في الأساس نتاج لعملية القراءة ولثقافة القارئ وإدراكه ووعيه لسياقات خارجية وداخلية. الخاتمة فعل خارج النص يقوم به القارئ وينعكس على النص. التقاط الإشارات النصية بشكل تراكمي هو ما يشكّل عملية القراءة وبالتالي خاتمة النص، لذلك يلعب النص المؤلّف دورًا في صنع النص المقروء، لكنه لا يكفي دون دور القارئ لبناء الخاتمة. المرجعية الاجتماعية والثقافية والسياسية، كلها تحدد كيفية قراءة الاختتام (انظر رسم 3). على سبيل المثال: لاحظنا أن الاختتام المغلق في معظم نصوص الشاعر يرتبط كثيرًا بنظرة غير متفائلة، أو الركون إلى وضعية لا مفر منها ولا مجال لتجاوزها، (كليل الغريبة والمنفى) ويرتبط هذا الانغلاق بسياقات خارج نصية.




**رسم إيضاحي (3)**

**ج. معنى الخواتيم المفتوحة: الغياب**

في النصوص التي تحوي صراعات في **المرحلة الأولى** نجد نهاية مغلقة وخاتمة مفتوحة، مما يشير إلى محاولة البرسونا في إظهار نهاية مغلقة للصراع والتوتر النصي. إلاّ أن الصراع يبقى مفتوحاً لدى القارئ الذي يشعر أن التوتر النصي لم ينجلِ، فإغلاق النهاية هو لضرورات نصيّة لأن البرسونا تحتاج لاستعادة السيطرة، خصوصاً إذا كان الصراع خارجياً. لكن هذا الإغلاق النصي لا يعني انتهاء الصراع والتوتر، والحلول في نهاية النص ليست بالضرورة نهائية كما يراها القارئ الخارجي، بل تبقى الخاتمة مفتوحة بالنسبة إليه.

**هـ. العنوان الاستفهامي والخاتمة المغلقة**

لاحظنا أن استخدام العنوان الاستفهامي لدى درويش عادة ما يؤدي إلى خاتمة مغلقة، لأن الاستفهام لديه، يأتي كاستفهام بلاغي يهدف إلى طرح حالة أو التأكيد والتبئير لأهمية أمر أو إبراز مفارقة، ولا يأتي كإشارة إلى البحث عن إجابة. من هنا فإن الخاتمة المغلقة تأتي طبيعية في مثل هذه النصوص. أسلوب الاستفهام في هذه الحالة يصبح إشارة دالّة وليس مجرد أداة أسلوبية. جدير بالذكر أن توظيف الاستفهام قد بلغ قمته لدى الشاعر حين استخدمه في عنوان أحد الدواوين **لماذا تركت الحصان وحيدًا** (1995)، ويبدو أن الأمر له أهميته للتقارب الزمني بين إصدار الديوان المذكور وبين القصيدتين المدروستين في الفصل السابق واللتين تحملان عنواناً استفهامياً.[1] هذا يدل على أن المرحلة (مرحلة البحث والقبول) التي أنبتت هذا النوع من الأسلوبية الدالّة، لها ما يميّزها من حيث السياق العام والتوجه وخصوصاً الخواتيم المغلقة.

**و. الخاتمة الاستعاريّة: الحضور**

يتمّ فيها تقديم حلّ شعريّ لغوي لأزمة عُرضت في النص كحقيقيّة. امتازت **المرحلة الثانية** بهذا النوع من الخواتيم. يمكن تفسير ذلك كون المرحلة الثانية امتازت أساساً بطرح

[1] القصيدتان: "من أنا بعد ليل الغريبة؟" من **أحد عشر كوكبًا** (1992) و"من أنا دون منفى؟" من **سرير الغريبة** (1999).

الموضوع الشعري والكتابة كعنصر أساسيّ في السياق المشكّل للهوية. فالغياب (غياب الوطن مثلاً) في الواقع، جعل من اللغة الوسيلة لرتق الشروخ ولردم الفجوات، وخلق وطن لغوي بديل.

**ي. الاختتام المزدوج: الحضور والغياب**

نلاحظ أن النهايات التي تنزع إلى الحسم واستعادة السيطرة على البداية في **المرحلة الأولى** اختتامها يأتي مفتوحاً، رغم إيحاء الإنهاء بالإقفال والحسم. إلا أن النص في **المرحلة الثالثة** يستثمر أسلوبيّة دالة (كالخطاب أو التمني) لبناء عالمين: أحدهما موجود والآخر مفترض مما يؤدي إلى خاتمة مغلقة للأول وخاتمة مفتوحة للثاني. وهذا ما يعني ازدواجية في قراءة الاختتام.

في هذه المرحلة يجمع الشاعر بين الخواتيم المفتوحة والاستعارية، بين الحضور الغياب. يدرك الشاعر في هذه المرحلة أن الواقع والقصيدة مكمّلان لبعضهما وليسا متناقضين، فينعكسان في ازدواجية غير متناقضة بل متجانسة، فالواقع يؤدي عند الشاعر دائماً إلى خاتمة مفتوحة بسبب عمق الغياب (المرحلة الأولى)، أما العالم الشعري الذي يبنيه فإنه يقوم على خاتمة استعارية تغلق ذلك الغياب بحضور لغوي. في المرحلة الثالثة يستطيع درويش أن ينظر إلى المرحلتين معاً، تماماً كما يستطيع أن ينظر إلى ذاته كلها عبر الضمائر المتعددة، ويستطيع أن يقبل الحضور والغياب معاً.

## المصادر والمراجع العربية


(1) ابن حزم، علي بن أحمد. **الفصل في الملل والأهواء والنحل.** (تحقيق: محمد نصر وعبد الرحمن عميرة). بيروت: دار الجيل، 1985.

(2) ابن منظور، محمد بن مكرم. **لسان العرب**. القاهرة: دار المعارف، 1981.

(3) ابن منظور، محمد بن مكرم. **لسان العرب**. بيروت: دار إحياء التراث العربي، 1988

(4) أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي. **ديوان الحماسة.** حيفا: بيئر أوفست، د.ت.

(5) أبو جابر، ريما. **القصيدة البصرية في الشعر العربي الحديث**. أطروحة ماجستير. حيفا: جامعة حيفا، 2006.

(6) أبو حمادة، عاطف. **الصورة الفنّية في شعر محمود درويش: دراسة نقديّة.** غزّة: الاتحاد العام للمراكز الثقافيّة، 1998.

(7) أبو خضرة، سعيد جبر محمد. **تطوّر الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش.** بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2001.

(8) أبو شايب، زهير. "قراءة درويش". في: القاسم (وآخرون). **محمود درويش المختلف الحقيقي**. 1999. ص 270-274.

(9) أبو مراد، فتحي محمد. **الرمز الفني في شعر محمود درويش**. عمان: وزارة الثقافة، 2004.

(10) أدونيس. **زمن الشعر**. بيروت: دار العودة، 1996.

(11) الأسطة، عادل. **سؤال الهوية: فلسطينية الأدب والأديب.** رام الله: دار الشروق، 2000.

(12) الأسطة، عادل. **أرض القصيدة: جدارية محمود درويش وصلتها بأشعاره**. رام الله: دار الزاهرة للنشر والتوزيع، 2001.

(13) الأسطة، عادل. "تخليص الشعر مما ليس شعرًا". د.ت. **موقع جامعة النجاح**. (http://www.najah.edu/arabic/articles/adel/171.htm).

(14) إسماعيل، عزالدين. (محرر). **الهوية القومية في الأدب العربي المعاصر**. القاهرة: معهد البحوث والدراسات العربية، 1999.

(15) إيكو، أمبرطو. "القارئ النموذجي" (ترجمة: أحمد بو حسن). في: **طرائق تحليل السرد الأدبي**. (مؤلفون). الرباط: منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1992. ص 157-177.

(16) بارتنس، هانس. "مابعد الحداثة فوكو، لاكان، النسائية الفرنسية" (ترجمة: خميسي بوغرارة). **فصليّة نزوى الإلكترونية**. 43 (تموز 2005). ص 45-56. (http://www.nizwa.com/volume43/p45_56.html).

(17) بسيسو، عبد الرحمن. **قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999.

(18) بيتون، سيمون. "الشاعر والهراوة". **الكرمل- فصلية ثقافية**، 29 (1988). ص 56-71.

(19) تعيلب، أيمن. "شعرية العنوان في الخطاب الشعري المعاصر". في: **التراث بين القطيعة والتواصل**. 2005. (إعداد: محمد عبد الله الهادي ونضال نجار). ص 130-144. كتاب إلكتروني: دار ناشري للنشر الإلكتروني. (http://www.nashiri.net/ebooks/delta.pdf)

(20) التلاوي، محمد. **الذات والمهماز**. القاهرة: الهيئة المصرية العامّة، 1998.

(21) التميمي، حسام جلال. **صورة اللاجئ الفلسطيني في الشعر الفلسطيني**. الخليل: جمعية العنقاء الثقافيّة، 2001.

(22) الجزار، محمد فكري. **العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

(23) الجزار، محمد فكري. **الخطاب الشعري عند محمود درويش**. القاهرة: إيتراك للنشر والتوزيع، 2001.

(24) الجوه، أحمد. **شعرية وقضيّة: دراسة في شعر معين بسيسو**. صفاقس: كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة، 1999.

(25) حافظ، صبري. "البدايات ووظيفتها في النص القصصي". **الكرمل- فصليّة ثقافية**، 22/21 (1986)، ص 141-177.

(26) الحجمري، عبد الفتاح. **عتبات النص: البنية والدلالة**. الدار البيضاء: شركة الرابطة، 1996.

(27) حليفي، شعيب. "وظيفة البداية في الرواية العربية". **الكرمل-فصلية ثقافية**، 61 (1999). ص 85-104.

(28) حمد، محمد. **شعرية البداية في النص القصصي: يوسف إدريس نموذجاً**. أطروحة ماجستير. حيفا: جامعة حيفا، 2002.

(29) حمزة، حسين محمود. **مراوغة النص: دراسات في شعر محمود درويش**. حيفا: مكتبة كل شيء، 2001.

(30) حمود، محمد. **مكونات القراءة المنهجيّة**. الدار البيضاء: دار الثقافة، 1998.

(31) خريس، أحمد. **ثنائيات إدوار الخرّاط النصية/دراسة في السردية وتحولات المعنى**. عمّان: أزمنة للنشر والتوزيع، 1998.

(32) خليف، يوسف. أ. "مقدمة القصيدة الجاهلية". **المجلة**، 98 (1965)، ص 16-22.

(33) خليف، يوسف. ب."مقدمة الأطلال في القصيدة الجاهلية. **المجلة**، 100 (1965)، ص 35-44.

(34) الدرابسة، عاطف. "مشكلات التأويل في ظاهرة النسيب". **بيادر**، 43 (2004)، 13-34. (www.adabiabha.net/byadr/43.doc).

(35) درويش، محمود. **عصافير بلا أجنحة**. عكا: كومرتسيال، 1960.

(36) درويش، محمود. "أنقذونا من هذا الحب القاسي". **الآداب**، 8 (آب 1969). ص5-7.

(37) درويش، محمود. **يوميات الحزن العادي**. بيروت: دار العودة، 1978.

(38) درويش، محمود. **وداعاً أيتها الحرب وداعاً أيها السلام** (ط.2). عكا: منشورات الأسوار، 1985.

(39) درويش، محمود. **هي أغنية هي أغنية**. عكا: منشورات دار الأسوار، 1986.

(40) درويش، محمود. **ذاكرة للنسيان**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 1987.

(41) درويش، محمود. والقاسم، سميح. **الرسائل**. حيفا: دار عربسك م.ض. 1989.

(42) درويش، محمود. **ديوان محمود درويش**. (مجلد 1+2). بيروت: دار العودة. 1994

(43) درويش، محمود. **سرير الغريبة**. بيروت: دار رياض الريس. 1999.

(44) درويش، محمود. "المنفى المتدرج". **الكرمل- فصليّة ثقافيّة**، (صيف 1999). ص 231-235.

(45) درويش، محمود. **جدارية محمود درويش**. بيروت: رياض الريّس للكتب والنشر، 2000.

(46) درويش، محمود. **لا تعتذر عمّا فعلت**. بيروت: دار رياض الريّس، 2004 (أ).

(47) درويش، محمود. "الشعر حرفة وهواية". **الكرمل- فصلية ثقافيّة**، 79 (ربيع 2004). (ب). ص 198-207.

(48) درويش، محمود. **كزهر اللوز أو أبعد**. بيروت: دار رياض الريّس، 2005.

(49) درويش، محمود. **حيرة العائد**. بيروت: دار رياض الريّس، 2007.

(50) درويش، محمود. **أثر الفراشة**. بيروت: دار رياض الريّس، 2007.

(51) الدقاق، عمر. **نقد الشعر القومي**. دمشق: اتحاد الكتّاب العرب، 1978.

(52) رسول، محمد رسول. **محنة الهوية: مسارات البناء وتحوّلات الرؤية**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2002.

(53) الرفاعي، جمال أحمد. **أثر الثقافة العبرية في الشعر الفلسطيني المعاصر: دراسة في شعر محمود درويش**. القاهرة: دار الثقافة الجديدة، 1994.

(54) الزعبي، أحمد. **الشاعر الغاضب "محمود درويش": دراسات في دلالات اللغة ورموزها وإحالاتها**. د.م: د.ن، 1995.

(55) سعيد، إدوارد. "تلاحم عسير للشعر وللذاكرة الجمعيّة". في: القاسم (وآخرون). **"محمود درويش: المختلف الحقيقي: "دراسات وشهادات"**. عمّان: دار الشروق، 1999.

(56) سعيد، إدوارد. **أ. تأملات حول المنفى I**. (ترجمة: ثائر ديب). بيروت: دار الآداب، 2004.

(57) سعيد، إدوارد. "عن العالم النص والناقد". (ترجمة فخري صالح). **الكرمل-ثقافية فصلية**، 78 (شتاء 2004) (ب). ص: 131-119.

(58) سلاّم، محمد زغلول. **القومية العربية في الأدب الحديث**. مصر: دار المعارف، د. ت.

(59) السمّان، غادة. **إسرائيليّات بأقلام عربية: الدّس الصهيوني**. بيروت: دار الهادي، 2001.

(60) سنير، رؤوبين. "صوفيّة بلا تصوّف إسلامي- قراءة جديدة في قصيدة صلاح عبد الصبور 'الإله الصغير'" **الكرمل-أبحاث في اللغة والأدب**، 6 (1985)، ص 129-146.

(61) سنير، رؤوبين. **ركعتان في العشق: دراسة في شعر عبد الوهاب البياتي**. بيروت: دار الساقي، 2002.

(62) شاكر، تهاني عبد الفتاح. **محمود درويش ناثرًا**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004.

(63) الشرع، علي. **محمود درويش شاعر المرايا المتحوّلة**. عمان: وزارة الثقافة، 2002.

(64) الشعبي، مهند محمد. **مرجعيات الفعل الإبداعي: مدخل لقراءة الفعل في تجربة محمود درويش الشعريّة**. دمشق: دار الينابيع، 2002.

(65) شكري، غالي. "محمود درويش: عصفور الجنة أم طائر النار". **مجلة القاهرة (ملف خاص عن محمود درويش)**، 151 (حزيران 1995)، ص 9-11.

(66) الشيخ، نيسان. "سرير الغريبة: قراءات في تشكّلات البنية". (http://www.nizwa.com/volume22/p57_66.html). 2000.

(67) الصاوي، كامل. **تراكمات الغياب الفلسطيني: ثلاثية الطيور، الرياح، التلاشي في شعر محمود درويش**. القاهرة: مكتبة الزهراء، 1992.

(68) الصكر، حاتم. **كتابة الذات**. بيروت: دار الشروق، 1994.

(69) صليبا، جميل. **المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية**. بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1971.

(70) طه، إبراهيم. "نظام التفجية وحوارية القراءة". **الكرمل-أبحاث في اللغة والأدب**، 14 (1992)، ص 95-129.

(71) عاشور، فهد ناصر. **التكرار في شعر محمود درويش**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004.

(72) عرايدي، نعيم. **الفلسفاريخية والبنية التحتى في شعر محمود درويش: دراسات**. حيفا: مكتبة كل شيء، 1994.

(73) عطوان، حسين. **مقدمة لقصيدة العربية في الشعر الجاهلي**. مصر: دار المعارف، 1970.

(74) علي، ناصر. **بنية القصيدة في شعر محمود درويش**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2002.

(75) فضل، صلاح. "خطاب الهويّة في الشعر المعاصر في المشرق العربي". في: إسماعيل، عزالدين. (محرر) .. **الهوية القومية في الأدب العربي المعاصر**. القاهرة: معهد البحوث والدراسات العربية، 1999. ص 135-159.

(76) فوكو، ميشيل. **حفريات المعرفة** (ترجمة: سالم يفوت). بيروت: المركز الثقافي العربي، 1987.

(77) القاسم، سميح (وآخرون). **محمود درويش: المختلف الحقيقي: "دراسات وشهادات"**. عمّان: دار الشروق. 1999.

(78) قسيس، مها. **الخاتمة في الرواية: دراسة في ثلاث روايات لإبراهيم الكوني**. أطروحة ماجستير. حيفا: جامعة حيفا، 2003.

(79) قطوس، بسام. **سيمياء العنوان**. عمّان: وزارة الثقافة، 2001.

(80) القعود، عبد الرحمن بن محمد. **الإبهام في شعر الحداثة: العوامل والمظاهر وآليات التأويل**. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2002.

(81) قنازع، جورج. "الهوية والقوميّة في أدبنا المحلّي". **المواكب** (الناصرة)، 3-4 (1985)، ص 6-21.

(82) كوهين، جان. **بنية اللغة الشعرية** (ترجمة محمد الولي ومحمد العمري). الدار البيضاء: دار توبيقال للنشر، 1986.

(83) لالاند، أندريه. **موسوعة لالاند الفلسفية** (تعريب: خليل أحمد خليل وإشراف أحمد عويدات). بيروت؛ باريس: منشورات عويدات، 1996.

(84) الماضي، نريمان. **العنوان في شعر عبد القادر الجنابي: حياة ما بعد الياء نموذجاً.** أطروحة ماجستير: جامعة حيفا، 2005.

(85) المتنبي، أبو الطيب أحمد بن الحسين. **ديوان المتنبي**. بيروت: دار صادر، 1958.

(86) المسكيني، فتحي. **الهوية والزمان: تأويلات فينومينولوجية لمسألة "النحن".** بيروت: دار الطليعة، 2001.

(87) معلوف، أمين. **الهويات القاتلة**. بيروت: دار الفارابي، 2004.

(88) مغنية، أحمد محمود جواد. **الغربة في شعر محمود درويش 1972-1982.** بيروت: دار الفارابي، 2004.

(89) مفتاح، دياب. **دينامية النص**. بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1987

(90) منير، وليد. "التجريب في القصيدة المعاصرة". **فصول**، 1/16 (صيف 1997)، ص 176-188.

(91) الموسى، 30 تشرين ثاني، "قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر". (www.awu-dam.org). 2002.

(92) النابلسي، شاكر. **مجنون التراب: دراسة في شعر وفكر محمود درويش.** بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987.

(93) ناظم، حسن. **مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمفاهيم**. بيروت؛ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1994.

(94) النصير، ياسين. **الاستهلال- فن البدايات في النص الأدبيّ**. بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، دائرة الشؤون الثقافية العامة، 1993.

(95) نور الدين، صدوق. **البداية في النص الروائي**. اللاذقيّة: دار الحوار للنشر والتوزيع، 1994.

(96) الهاشمي، السيد. **جواهر البلاغة في المعاني والبديع والبيان**. صيدا: المكتبة العصريّة، 1999.

(97) الهميسي، محمود. "براعة الاستهلال في صناعة العنوان". **الموقف الأدبي**، 27: 314 (1997). ص31-50.

(98) وهبة، مجدي. **معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب**. بيروت: مكتبة لبنان، 1984

(99) ياغي، عبد الرحمن. **القصيدة الملائكيّة والجواهرية والدرويشية والقبانية في شعر نازك الملائكة، محمد مهدي الجواهري، محمود درويش، نزار قباني**. عمّان: دار البشير، 1998.

(100) يحياوي، رشيد. **الشعر العربي الحديث: دراسة في المنجز النصيّ**. الدار البيضاء؛ بيروت: إفريقيا الشرق، 1998.

(101) يعقوب، ناصر. **اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004.

(102) يقطين، سعيد. **انفتاح النص الروائي: "النص السياق"**. بيروت؛ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1989.

## المصادر والمراجع العبرية


(1) אלעד, ע. "החיפוש אחר זהות: מיפוי ספרותם של הערבים בישראל". **אלפיים**, 11 (1995). עמ' 173-239.

(2) ברוך. מ'. **הרומנטיקן המר: עיונים בשירתו של נתן זך**. תל-אביב: אל"ף, 1979.

(3) ברוך, מ'. ופרוכטמן, מ'. **לכל שיר יש שם: עיוני ספרות ולשון בספרות ילדים**. תל-אביב: פפירוס, 1982.

(4) גור-זאב, א. **לקראת חינוך לגלותיות**. תל אביב: רסלינג, 2004.

(5) דרויש, מ. (ראיון), "הגלות כל-כך חזקה בתוכי, אולי אביא אותה ארצה". **חדרים**, 12 (אביב 1996). עמ' 172-199.

(6) וייסמן, ה'. **הכותרת כיחידת טקסט: עיון תחבירי, סימנטי ופרגמטי בכותרות של שירי נתן זך**. רמת-גן: חמו"ל, 2000.

(7) ליש, אהרון. "ערביי ישראל משבר של זהות". **המזרח החדש**. כרך ל"ב (1989). עמ' 1-9.

(8) מגי, ב. **הפילוסופים הגדולים: מבוא לפילוסופיה המערבית**. (עורך המהדורה העברית: יהודה מלצר). תל אביב: משכל, 2002.

(9) ניר, ר. "ניתוח השיח של הכותרת החדשותית". **בלשנות עברית**, 37 (1994). עמ' 31-23.

(10) סיגד, ר. **אכסיסטנציאליזם**. ירושלים: מוסד ביאלק, 1975.

(11) פרויד, א. **האני ומנגנוני ההגנה**. תל אביב: דביר, 1987.

(12) פרי, מ. "הדינמיקה של הטקסט הספרותי: איך קובע סדר הטקסט את משמעיותיו?". **הספרות**, 28 (אפריל 1979), 6-46.

(13) פרילוק, נ. וש. וגה. "הכותרת- טיפוסי כותרות ומאפייניהם". **לשון, הבעה, הבנה: עיונים ודרכי הוראה**. ירושלים: משרד החינוך והתרבות, 1989.

(14) צמח, י. "ההזדהות עם 'התנערות' בשטחים- סיפור הרבנים במקורות האסלאמיים". **מבפנים**, כרך ג"ג (סתיו תשנ"ב). (1991). עמ' 235-239.

(15) קנאזע, ג'. "בעיית הזהות בספרות של ערביי ישראל". בתוך: הראבן, אלוף. **אחד מכל שישה ישראלים**. ירושלים: ואן ליר, 1981. עמ' 149-169.

(16) קנאזע, ג'. "יסודות אידיאולוגיים בספרות הערבית בישראל". **המזרח החדש**, כרך ל"ב (1989). עמ' 128-138.

(17) רמון-קינן, ש. **הפואטיקה של הסיפורת בימינו** (תרגום: חנה הרציג). תל אביב: ספריית פועלים, 1984.

(18) שניר, ר. 1990. "פצע אחד מפצעיו- הספרות הערבית הפלסטינית בישראל". **אלפיים**, 2 (1990), עמ' 244-268.

## المصادر والمراجع الإنجليزيّة

1. Abdel-Malek, K. and Jacobson, D.C. (eds). *Israeli and Palestinian Identities in History and Literature*. Basingstoke: Macmillan, 1999.
2. Abdel-Malek, K. "Living on Borderlines: War and Exile in Selected Works by Ghassan Kanafani, Fawaz Turki, and Mahmud Darwish". In: Abdel-Malek & Jacobson (1999). pp. 193-197.
3. Abdel-Malek, K. and Hallaq, W. (eds.). *Tradition, Modernity, and Postmodernity in Arabic Literature*. Leiden-Boston-Koln: Brill, 2000.
4. Abu-Deeb, K. "Conflicts, Oppositions, Negations: Modern Arabic Poetry and the Fragmentation of Self/Text". In: Boullata & DeYoung (1997). pp. 101-133.
5. Adams, H. "Titles, Titling, and Entitlement to". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism,* 46 (1987). pp. 7-21.
6. Adams, R.M. *Strains of Discord: Studies in Literary Openness.* Ithaca, New York: Cornell University Press, 1958.
7. Afsaruddin, A. and Zahniser M. *Humanism, Culture, and Languge in the Near East*. Winona Lake, Indiana: Eisenbrauns, 1997.
8. al-Allaq, A. "Tradition as a Factor of Arabic Modernism: Darwish's Application of Mask" .In: Smart (1996). pp. 18-26.
9. Allen, R. "Beginning and Ending: Aspects of Technique in the Modern Arabic Story". *World Literature Today,* 60:2 (1986). pp. 199-206.

10. Allen, R.E. (ed.). *The Concise Oxford Dictionary of Current English.* Oxford: Clarendon, 1991.

11. Antoon, S. "Mahmud Darwish's Allegorical Critique of Oslo". *Journal of Palestinian Studies,* 31:2 (2002). pp. 66-77.

12. Asfour, J. *When the Words Burn: An Anthology of Modern Arabic Poetry 1945-1987.* Cairo, Egypt: American University in Cairo Press, 1993.

13. Backus. J.M. "He Came into Her Line of Vision Walking Backward": Nonsequential Sequence-Signals in Short Story Openings". *Language Learning*. 15 (1965). pp. 67-83.

14. Badawi, M. *A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1975.

15. Belcher, M. "Browning's Only Allusion to Pugin: The Opening Lines of Bishop Blougram's Apology". *Victorian Poetry,* 21:2 (sum 1983). pp. 171-183.

16. Bonheim, H. 1982. "How Stories Begin: Devices of Exposition in 600 English, American and Canadian Short Stories". *Real.* 1 (1982). pp. 191-226.

17. Booth, W.C. *The Rhetoric of Fiction.* Chicago: University of Chicago Press, 1961.

18. Booth, A. *Famous Last Words: Changes in Gender and Narrative Closure.* Charlottesville and London: University Press of Virginia, 1993.

19. Boullata I.J. & DeYoung, T. (eds.). *Tradition and Modernity in Arabic Literature.* Fayetteville: the University of Araknsas Press, 1997.

20. Boullata, I.J. "An Arabic Poem in an Israeli Controversy: Mahmud Darwish's 'Passing Words'". In: Afsaruddin & Zahniser (1997). pp.119-128.

21. Boullata, I.J. "Mahmud Darwish: Identity and Change". In: Malek & Jacobson, (1999). pp. 159-166.

22. Brooks, P. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative.* New York: Knopf, 1984.

23. Burke, B. "Post-Modernism and Post-Modernity". In: *The Encyclopedia of Informal Education*. (2000). (www.infed.org/biblio/b-postmd.htm).

24. Chalala, E. "Marcel Khalife Faces Charge Over Darwish Poem; Arab Intellectuals Rally to Defend Creative Freedom". *Aljadid: A Review & Record of Arab Culture and Arts,* 5:23 (sum 1999). pp. 7,16.

25. Darwish, M. "A Love Story between an Arab Poet and His Land". (An Interview). *Journal of Palestinian Studies,* 31:3 (2002). pp. 66-78.

26. Douglas, J.Y. *The End of Books- Or Books Without End? Reading Interactive Narratives.* Michigan: The University of Michigan Press, 2001.

27. Darraj, F. "Transfigurations in the Image of Palestine in the Poetry of Mahmoud Darwish". In: Nasser & Rahman (2008). pp. 57-78.

28. Drake, B. *Writing Poetry*. Fort Worth: Harcourt Brace College Publishers, 1994.

29. Eco. U. 1962. *The Open Work*. (tra. by Cancogni, A.). Cambridge: Harvard University Press, 1989.

30. Eco, U. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts.* Bloomington and London: Indiana University Press, 1979.

31. Elmessiri, A. M. *The Palestinian wedding*. Washington, D.C. : Three Continents Press, 1982.

32. Ferry, A. T*he Title to the poem.* Stanford: Stanford University Press, 1996.

33. Fisher, J. "Entitling". *Critical Inquiry* 11 (1984). pp. 286-298.

34. Fowler, A. *Kinds of Literature: An Introduction to the theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon Press, 1982.

35. Frangieh, B. "Modern Arabic Poetry: Vision and Reality". In: Abdel-Malek & Hallaq (2000). pp. 221-249.

36. Genette, G. "Structure and Functions of the Title in Literature". *Critical Inquiry*, 14 (1988). pp. 692-720.

37. Goichon, A. M. "Huwiyya". In: *Encyclopedia of Islam*. (1971). (V. III). pp. 644-645.

38. Gonzalez-Quijano, Y. "The Territory of Autobiography: Mahmud Darwish's *Memory for Forgetfulness"*. In: Ostle & de Moor & Wild (1998). pp. 183-192.

39. Grast, R.E. *Headlines and Deadlines: A Manual for Copy Editors.* New York: Columbia University Press, 1982.

40. Gur-Ze'ev, I. "Holocaust/Nakbah Memories as Israeli/Palestinian Homeland". In: Gur-Ze'ev, I. *Destroying the Other's Collective Memory*. New York: Peter Lang Publishers (2003). pp. 25-50. (http://construct.haifa.ac.il/~ilangz).

41. Hallaq, B. Hartman, M. "Autobiography and Polyphony". In: Ostle & de Moor & Wild (1998). pp. 192-201.

42. Heidegger, M. *Identity & Difference.* (tra. Joan Stambaugh). New York & London: Harper & Row Publishers, 1969.

43. Hollander, J. *Vision and Resonance: Two Senses of Poetic Form*. New York: Oxford University Press, 1975.

44. Iser, W. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Hopkins University Press, 1978.

45. Jayyusi, S. *Modern Arabic Poetry.* New York: Columbia University Press, 1987.

46. Jayyusi, S. *Anthology of Modern Palestinian Literature.* New York: Colombia University Press, 1992.

47. Jayyusi, S. "Palestinian Identity in Literature". In: Abdel-Malek & Jacobson (1999). pp.167-180.

48. Khouri, M. & Alger, H. *An Anthology of Modern Arabic Poetry.* Berkeley, Los Angeles, London: Univeraity of California Press, 1974.

49. Kellman, S. "Dropping Names: the Poetics of Titles". *Criticism* 17 (1975). pp. 152-167.

50. Kermode, F. (2 press). *The Sense of an Ending.* Oxford: Oxford University Press, 2000.

51. Kern, R. "On 'Straight–Creek--Great Burn"'. *Modern American Poetry* (2000). (http://www.english.uiuc.edu/maps/poets/s_z/snyder/burn.htm). pp. 1-3.

52. Levenston, E.A. "The Significance of the Title in Lyric Poetry". *Hebrew University Studies in Literature*, 6 (1978). pp. 63-67.

53. Levin, H. "The Title as a Literary Genre". *Modern Language Review*, 72 (1977). pp. xxiii-xxxvi.

54. Levinson, J. "Titles". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 44 (1985). pp. 29-39.

55. Lyon, A.J. "Problems of Personal Identity". In: Parkinson, G. H. R. (ed.), *An Encyclopedia of Philosophy.* London : Routledge, 1988.

56. MacArthur, E.J. *Extravagant Narratives: Closure & Dynamic in Dynamics in the Epistolary form*: Princeton University Press, 1990.

57. Miller, H.J. "The Problematic of Ending in Narrative". *Nineteenth-Century Fiction,* 33:1 (1987). pp. 3-7.

58. Mansson, A. *Passage to a New Wor(l)d: Exile and Restoration in Mahmoud Darwish's Writing.* Sweden: Uppsala University, 2003.

59. Al-Messiri A. *The Palestinian Wedding: A Bilingual Anthology of Contemporary Palestinian Resistance Poetry.* Washington: Continents Press, 1982.

60. Myres, J. & Michael, S. *The Longman Dictionary of Poetic Terms.* New York: Long –man, 1989.

61. Nakhleh, K. "Cultural Determinants of Palestinian Collective Identity: The Case of Arabs in Israel". *New Outlook,* 18 (1975). pp. 31-40.

62. Nasser, H. & Rahman, N. (eds.). *Mahmoud Darwish, Exile's Poet: Critical Essay*. Massachusetts: Olive Branch Press, 2008.

63. Noonan, H.W. *Personal Identity.* London & New York: Routledge. 1989

64. Nuttal, A.D. *Openings: Narrative Beginning from the Epic to the Novel.* Oxford: Clarendon Press, 1992.

65. Ostle, R.C & de Moor, Ed. & Wild, S. (eds). *Writing the Self: Autobiographical writing in Modern Arabic Literature.* London: Saqi Books, 1998.

66. Parmenter, B.M. *Giving Voice to Stones: Place and Identity in Palestine Literature.* Austin: University of Texas Press, 1994.

67. Powell, B. "The Opening Lines of the Poema De Mio Cid and The Cronica De Castilla". *The Modern Language Review,* 83:2 (Apr. 1988). pp. 342-350.

68. Rahman, N. *Literary Disinheritance: Home in Writing in the Work of Mahmoud Darwish and Assia Djebar.* Michigan: Umi, 1999.

69. Rahman, N. "The Trial of the Legacy of Abraham". *Men and Masculinitie,.* 5: iii (2003). pp. 295-308.

70. Rahman, N. "Home in The Poetry of Mahmoud Darwish". In: Nasser & Rahman 2008. pp. 41-56.

71. Robert, C. 2004. "The Mirror Stage". *The Literary Encyclopedia*, (http://www.litencyc.com/php/stopics.php?rec=true&UID=728#).

72. Roberts, H. & Dunn, F. & Fowler, D. (eds). *Classical Closure: Reading the End in Greek and Latin Literature.* Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997.

73. Rajchman, J. *The Identity in Question.* New York & London: Routledge, 1995.

74. Sa`di, A. "Catastrophe, Memory and Identity: Al-Nakbah as a Component of Palestinian Identity". *Israel Studies*, 7:2 (sum. 2002). pp. 175-198.

75. Said, E. *Beginnings: Intention and Method.* New York: Basic Books, 1975.

76. Said, E. *The World the Text and the Critic*. Cambridge: Harvard University Press, 1983.

77. Said, E. *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

78. Shahham, A. "A Portrait of the Israeli Women as the Beloved: The Women-Soldier in the Poetry of Mahmud Darwish after the 1967 War". *British Society for Middle Eastern Studies Bulletin,* 15 (1988). pp. 28-49.

79. Siddiq, M. "Biography of Mahmoud Darwish". In: *Encyclopedia of the Palestinians*. Mataa, Ph. (ed.). 2000 (www.palestineremembered.com/Acre/al-Birwa/Story170.html).

80. Simawe, S. "Modernism and Metaphor in Contemporary Arabic Poetry". *World Literature Today,* 75:2 (2001). pp. 275-284.

81. Smart, J.R. (ed.). *Tradition and Modernity in Arabic Language and Literature.* Surrey: Curzon Press, 1996.

82. Smith, B. H. *Poetic Closure: A Study of How Poems End.* Chicago and London: The University of Chicago Press, 1968.

83. Snir, R. "Al-Andalus Arising from Damascus: Al-Andalus in Arabic Poetry" In: Stacy (2000). pp. 263-293.

84. Snir, R. "'Will Homer Be Born After Us': Intertextuality and Myth in Mahmud Darwish's Poetry in the 1980's". *al-Karmel- Studies in Arabic Language and Literature,* 24-25 (2004-2005). pp. 17-85.

85. Snir, R. *Palestinian Theatre.* Wiesbaden: Reichert Verlag, 2005.

86. Snir, R. "'Other Barbarians Will Come': Intertextuality, Meta-Poetry, and Meta-Myth in Mahmoud Darwish's Poetry" In. Nasser & Rahman (2008). pp. 123-166.

87. Suliman, Kh.A. *Palestine and Modern Arab Poetry.* London: Zed Books, 1984.

88. Sprinker, M. 1992. *Edward Said: A Critical Reader*. Oxford: Blackwell.

89. Stacy, N. (ed.). *Charting Memory: Recalling Medieval Span.* New York: Garland Pub, 2000.

90. Taha, I. "Openness and Closedness: Four Categories of Closurization in Fiction". *JAIS,* 2 (1998/1999). pp. 1-23.

91. Taha, I. "Meeting of Ending and History in Modern Arabic Literature". al-'Arabiyya, 32 (1999). pp. 191-213.

92. Taha, I. "The Power of the Title: Why Have You Left the Horse Alone By Mahmud Darwish". *Journal of Arabic and Islamic Studies,* 3 (2000). pp. 66-83.

93. Taha, I. *The Palestinian Novel: A Communication Study*. London: Routledge Curzon, 2002.

94. Taha, I. "Semiotics of Ending and Closure: The Post Ending Activity of the Reader". *Semiotica,* 138 (2002). pp. 259-277.

95. Taha, I. "Semiotics of Literary Titling: Three Categories of Reference". *European Journal for Semiotic Studies,* 9:22 (2009), pp. 43-62.

96. Torgovnick, M. *Closure in the Novel.* New Jersey: Princeton University Press, 1981.

97. Tuker, M. (ed.). *Literary Exile in the Twentieth Century*. N.Y: Greenwood Press, 1985.

98. al-Udhari, A. (ed. & tra.). *Mahmud Darwish, Samih al-Qasim, Adonis: Victims of a Map.* London: Al Saqi Books, 1984.

99. Weatherford, K. "Silence and the Triumph of Poetry: Closure in Three Poems by George Herbert". *Orbis Litterarum: international review of literary Studies,* 48:4 (1993). pp. 194-211.

100. Wasser, H. "John Quincy Adams on the Opening Lines of Milton`s Paradise Lost". *American Literature,* 42:3 (Nov. 1970). pp. 373-375.

101. Whiston, J. "Leonor and the Last Three of Machado's A Un Olmo Seco". *Neophilologus,* 70:3 (1986). pp. 397-405.

## فهرس اللوائح والرسوم التوضيحيّة


لائحة (1) ..... 116
لائحة (2) ..... 125
لائحة (3) ..... 153
لائحة (4) ..... 160
لائحة (5) ..... 162
لائحة (6) ..... 164
لائحة (7) ..... 207
لائحة (8) ..... 214
لائحة (9) ..... 221
لائحة (10) ..... 222
لائحة (11) ..... 226
لائحة (12) ..... 229
لائحة (13) ..... 239
لائحة (14) ..... 249
لائحة (15) ..... 262
لائحة (16) ..... 263
لائحة (17) ..... 268
رسم (1) ..... 270
لائحة (18) ..... 271
لائحة (19) ..... 273
رسم (2) ..... 274
لائحة (20) ..... 279
لائحة (21) ..... 281
رسم (3) ..... 301

## فهرس موضوعات[1]


الاختتام المنحرف 84

أدب فلسطيني 7، 8، 11، 18، 96

استهلال 56-59، 62، 63، 65، 68، 139، 152، 159، 273، 274، 275، 277، 278، 291-303

الإرداف الخلفي (oxymoron) 180، 184، 186، 187، 188، 194، 261، 266، 298

الإسقاط (projection) 117، 120، 255، 274

الالتزام (commitment) 10، 12، 158، 163، 168، 250، 275، 276، 279

الالتفات (في الخطاب) 131، 133، 218.

آليات دفاعية (Defense Mechanisms) 95، 269، 272، 273، 274

آلية للتعامل والتعويض (Compensation) 168

بداية (beginning opening) 1، 56، 318، 323، 324

البداية الطللية 69

"التجذّر" (rootedness) 101، 109، 115، 277، 278، 279

البنية العميقة 9، 175، 210، 211، 229، 248، 252، 264، 290

تزامنية (synchronic) 272

التضمين 57، 86، 87، 181، 183، 184، 193، 196، 205، 230، 232، 239، 292، 303

تعاقبيّة (diachronic) 9

تكرار 5، 107، 114، 144، 151، 194، 214، 230، 266، 298

التكوين العكسيّ (reaction formation) 134، 274

التناصّ (imtertextuality, intratextuality) 12، 25، 57، 79، 116، 194، 208، 233

الحضور والغياب (جدلية) 17، 39، 91، 199، 229، 262، 263، 267، 269، 272، 281، 286، 304، 307

الحقل الدلالي 100، 101، 123، 139، 143، 158، 172، 210، 228، 288

خاتمة (closure) 1، 76، 78، 81، 83، 84


[1] تمّ إعداد الفهرس بشكل انتقائي وحسب الفائدة المتوخاة للباحثين في هذا الإطار.

الخاتمة الترابطية 84
الخاتمة الدائرية 84
خطابية 117، 119، 200، 226، 229، 255، 265، 266، 273، 290، 293، 294، 298، 300
السياق التزامني (synchronic) 272
الشعر الصافي- النقي (pure poetry) 12
الشعر الكوني (cosmic poetry) 27
شعر تفعيلة/ شعر حرّ 27
الشعرية (Poetics) 28
صوت المتكلم برسونا (persona) 106، 151، 155، 215، 230، 257
عتبة 57، 60، 139، 140، 146، 228، 279
علاقة مناصّة (paratetuality) 36
عملية التأمل والتفرّس (the gaze) 284
العناوين الإرشاديّة (referential) 288
العناوين التأويليّة (interpretive) 53، 131، 287
العناوين الثيماتية (Thematic Titles) 46، 287
العناوين الريماتية (Rematic Titles) 46، 287
العناوين المضافة (additive) 55، 288
العنوان الاتجاهي 194
العنوان المحايد 53
القراءة الاستكشافية 89، 98، 102، 103، 123، 144، 158، 179، 205، 206، 229، 252
القراءة المكثفة 103، 124، 145، 159، 180، 205، 230، 252
القراءة المنهجية 89
قناع (mask ) 120، 130، 133، 137، 139، 174، 182، 183، 192، 194، 196، 211، 216، 237، 300، 221، 224.
اللا اختتام (enclosures) 81

ما بعد القراءة 89
ما قبل القراءة 89، 99، 141، 170، 201، 226، 247
مانترا سحرية (mantra) 151
مرحلة المرآة (the mirror stage) 262
مطلع 39، 56، 65، 293
معادل موضوعي (objective correlative) 179، 211، 281
مفهوم المكان" أو مُدرك الحسّ بالمكان (sense of place) 277
منفى- المنفويّة 17، 18، 19، 220
موتيف- موضوعة دالّة (motive) 24، 25، 37، 138، 140، 177، 186، 196، 199
مؤشر- مؤشرات- محفز (trigger) 112
النص الغائب 296
النص المصغّر (micro text) 302
نصوص موازية 89، 98، 121، 140، 155، 169، 193، 201، 225، 227، 245
نهاية (ending) 1، 76، 78، 79، 84، 89، 318، 322، 323، 326
النهاية غير المكتملة 84
نهاية كاشفة 84
هوية (Identity) 1، 3، 5
الهوية الشخصية (personal identity) 4
الهوية الفلسطينية 10، 11، 19، 94
وظيفة الإغواء (seduction) 47
وظيفة الإيحاء والتداعي (Connotation) 47
وظيفة التعيين (designation) 164
وظيفة الوصف (descriptive) 45، 47
وعي طباقي (contrapuntalism) 282

**مسرد خاصّ بمصطلحات انبثقت من خلال الدراسة:**


الاختتام المزدوج 305، 307

الأسلوبية الدالة 294، 301، 306

آليات التعبير عن الهوية 272

البداية المهيمنة 278، 301

الخاتمة الاستعارية 276، 307

الخطابية الانعكاسية 300

الخطابية المقنعة 300

دائرية تناقضية دلاليًا 240، 298

دائرية عبر الثيمات 298

الدائرية وفق التقنيات 298

السياق الأفقي للهوية 272

طاقات النصّ الكامنة 302

العنوان الاستهلالي 246، 288، 290، 295

كتابة الخط الأفقي 297

محركات الهوية 272

الميتاهويّة 281

هوية المحو 281

هوية المنفى 281

# ملحق القصائد

# بطاقة هوية

سَجِّلْ !
أنا عربي
ورقم بطاقتي خمسون ألفْ
وأطفالي ثمانيةٌ
وتاسِعُهم . . . سيأتي بعد صيفْ !
فهل تَغضب ؟

*

سجل !
أنا عربي
وأعمل مع رفاق الكدح في محجرْ
وأطفالي ثمانيةٌ
أسلُّ لهم رغيفَ الخبزِ،

والأثوابَ والدفترْ
من الصخرِ . .
ولا أتوسَّلُ الصَّدَقاتِ من بابِكْ
ولا أصغرْ
أمام بلاط أعتابك
فهل تغضبْ ؟

*

سجل !
أنا عربي
أنا إسمٌ بلا لَقَبِ
صَبُورٌ في بلادٍ كُلَّ ما فيها
يعيش بفَوْرةِ الغضب
جذوري . .
قبل ميلاد الزمان رستْ
وقبل تفتُّحِ الحقبِ
وقبل السرو والزيتونْ
. . وقبل ترعرع العشبِ
أبي . . . من أُسرة المحراث
لا من سادةٍ نُجُبِ
وجدي كان فلاحاً



بلا حسبٍ . . ولا نسبِ !
يُعَلمني شموخ الشمس قبل قراءة الكتبِ
وبيتي، كوخُ ناطورٍ
من الأعوادِ والقصبِ
فهل تُرضيك منزلتي ؟
أنا إسمٌ بلا لقبِ !

*

سجل !
أنا عربي
ولون الشعر فحميٌّ
ولون العين بنيٌّ
وميزاتي :
على رأسي عقالٌ فوق كوفيَّهْ
وكفي صلبةٌ كالصخر . . .
تخمشُ من يلامسها
وعنواني :
أنا من قريةٍ عزلاء . . . منسيَّهْ
شوارعها بلا أسماء

وكل رجالها . . . في الحقل والمحجرْ
فهل تغضب ؟

*

سجل
أنا عربي
سلبتُ كروم أجدادي
وأرضاً كنتُ أفلحها
أنا وجميعُ أولادي
ولم تترك لنا . . ولكل أحفادي
سوى هذي الصخورِ . .
فهل ستأخذُها
حكومتكم . . . كما قيلا !؟
إذن !
سجل . . . برأس الصفحة الأولى
أنا لا أكرهُ الناسَ
ولا أسطو على أحد
ولكني . . . إذا ما جعتُ
آكلُ لحم مغتصبي
حذارِ . . . حذارِ . . . من جوعي
ومن غضبي !!

# جواز سفر

لم يعرفوني في الظلال التي
تمتصُّ لوني في جواز السفرْ
وكان جرحي عندهم معرضاً
لسائح يعشق جمع الصور
لم يعرفوني، آه.. لا تتركي
كفي بلا شمسٍ،
لأن الشجر
يعرفني..
تعرفني كل أغاني المطر
لا تتركيني شاحباً كالقمر!

*



كلُّ العصافير التي لاحقتْ
كفي على باب المطار البعيد
كل حقول القمح،
كل السجونِ،
كل القبور البيض
كل الحدودِ،
كل المناديل التي لوَّحتْ،
كل العيونِ
كانت معي، لكنهم
قد أسقطوها من جواز السفر!

*

عارٍ من الاسم، من الانتماءْ؟
في تربة ربَّيتها باليدينْ؟
أيوب صاح اليوم ملء السماء:
لا تجعلوني عبرة مرتين!
يا سادتي! يا سادتي الأنبياء
لا تسألوا الأشجار عن اسمها
لا تسألوا الوديان عن أُمها

من جبهتي ينشق سيف الضياء
ومن يدي ينبع ماء النهر
كل قلوب الناس . . جنسيتي
فلتسقطوا عني جواز السفر !

٣٦٠

## آن للشاعر أن يقتل نفسه

آن للشاعر أن يقتل نفسَهْ
لا لشيء، بل لكي يقتل نَفْسَهْ.

□

قال: لن أسمح للنحلة أن تمتصَّني
قال: لن أسمح للفكرة أن تَقْتَصَّ منِّي.
قال: لن أسمح للمرأة أن تتركني حيّاً على ركبتها.

□

من ثلاثين سَنَهْ
يكتب الشعر وينساني. وقعنا عن جميع الأحصنهْ
ووجدنا الملح في حبة قمحٍ، وهو ينساني. خسرنا الأمكنهْ



وهو ينساني. أنا الآخر فيه.

□

كُلُّ شيء صورةٌ فيه. أنا مرآتُهُ
كُلُّ موتٍ صورةٌ. كُلُّ جَسَدْ
صورةٌ. كُلُّ رحيل صورة. كُلُّ بَلَدْ
صورةٌ. قلتُ: كفى متنا تماماً، أين إنسانيتي؟ أين أنا؟
قال: لا صورة إلاَّ للصوَر.

□

من ثلاثين شتاءْ
يكتب الشعر ويبني عالماً ينهار حولهْ
يجمع الأشلاء كي يرسم عصفوراً وباباً للفضاءْ
كُلَّما انهار جدارٌ حولنا شاد بيوتاً في اللغهْ
كلما ضاق بنا البرُّ بنى الجنة، وامتدَّ بجُملهْ
من ثلاثين شتاء، وهو يحيا خارجي.

□

قال: إنْ جئنا إلى أُولى المُدُنْ

ووجدناها غياباً
وخراباً
لا تُصدِّقْ
لا تُطَلِّقْ
شارعاً سرنا عليه . . وإليهِ .
تكذب الأرضُ ولا يكذب حُلْمٌ يتدلى من يديه .

□

من ثلاثين خريفاً
يكتب الشعر ولا يحيا ولا يعشق إلَّا صوَرَهْ
يدخل السجنَ فلا يُبصر إلَّا قمرهْ
يدخلُ الحبَّ فلا يَقطِفُ إلَّا ثمرهْ
قلتُ : ما المرأةُ فينا؟ قال لي : تُفَّاحةٌ للمغفرهْ .
أين إنسانيَّتي؟ صحتُ
فسدَّ الباب كي يبصرني خارجَهُ . يصرخ بي :
من فكرةٍ في صورةٍ في سُلَّم الإيقاع تأتي المرأةُ المنتظرهْ .

□



آن للشاعر أن يخرج مني للأبد .
ليس قلبي من ورقْ
آن لي أن أفترقْ
عن مراياىَ وعن شعب الورقْ .
آن للنحلة أن تخرج من وردتها نحو الشفقْ
آن للوردة أن تخرج من شوكتها كي تحترقْ
آن للشوكة أن تدخل قلبي كُلَّهُ
كي أرى قلبي ، وكي أسمع قلبي ، وأحسَّهْ .
آن للشاعر أن يقتل نفسهْ ،
لا لشيء ،
بل لكي يقتل نفسهْ .

# أنا من هناك

أَنَا مِنْ هُنَاكَ. وَلِي ذِكْرَيَاتٌ وُلِدْتُ كَمَا تُولَدُ النَّاسُ. لِي وَالِدَهْ
وبيتٌ كثيرُ النَّوافِذِ. لِي إِخْوَةٌ. أَصْدِقَاءُ. وَسِجْنٌ بِنَافِذَةٍ بَارِدَهْ.
وَلِي مَوْجَةٌ خَطَفَتْهَا النَّوارِسُ. لِي مَشْهَدِي الخَاصُّ. لِي عُشْبَةٌ زَائِدَهْ
وَلِي قَمَرٌ فِي أَقَاصِي الكَلَامِ، وَرِزْقُ الطُّيُورِ، وَزَيْتُونَةٌ خَالِدَهْ.
مَرَرْتُ عَلَى الأَرْضِ قَبْلَ مُرُورِ السُّيُوفِ عَلَى جَسَدٍ حَوَّلُوه إِلَى مَائِدَهْ.
أَنَا مِنْ هُنَاكَ. أُعِيدُ السَّمَاءَ إِلَى أُمِّهَا حِينَ تَبْكِي السَّمَاءُ عَلَى أُمِّهَا،
وَأَبْكِي لِتَعْرِفَنِي غَيْمَةٌ عَائِدَهْ.
تَعَلَّمْتُ كُلَّ كَلامٍ يَلِيقُ بِمَحْكَمَةِ الدَّمِ كَيْ أَكْسِرَ القَاعِدَهْ.
تَعَلَّمْتُ كُلَّ الكَلَامِ، وَفَكَّكْتُهُ كَيْ أُرَكِّبَ مُفْرَدَةً وَاحِدَهْ
هِيَ: الوَطَنُ. . .

VII

## مَنْ أنا . . .
## بَعْدَ لَيْلِ ٱلْغَريبَة ؟

مَن أنا بعدَ ليلِ الغريبةِ ؟ أنهضُ مِنْ حُلُمي
خائِفاً مِنْ غُموضِ ٱلنَّهارِ على مَرْمَرِ ٱلدّارِ، مِنْ
عَتْمةِ ٱلشَّمْسِ في ٱلْوَرْدِ، مِنْ ماءِ نافورَتي
خائِفاً مِن حَليبٍ على شَفَةِ ٱلتّينِ، مِنْ لُغَتي
خائِفاً، مِنْ هَواءٍ يُمَشِّطُ صَفْصافَةً خائِفاً، خائِفا
مِنْ وُضوحِ ٱلزَّمانِ ٱلْكَثيفِ، وَمِنْ حاضِرٍ لَمْ يَعُدْ
حاضِراً، خائِفاً مِنْ مُروري على عالَمٍ لَمْ يَعُدْ
عالَمي. أيُّها ٱلْيَأْسُ كُنْ رَحْمَةً. أيُّها ٱلْمَوْتُ كُنْ



نِعْمَةً لِلْغَريبِ ٱلَّذي يُبْصِرُ ٱلْغَيْبَ أَوْضَحَ مِنْ
واقِعٍ لَمْ يَعُدْ واقِعاً. سَوْفَ أَسْقُطُ مِنْ نَجْمَةٍ
فِي ٱلسَّماءِ إلى خَيْمَةٍ فِي ٱلطَّريقِ إلى . . . أَيْن ؟
أَيْنَ ٱلطَّريقُ إلى أَيِّ شَيْءٍ ؟ أَرى ٱلْغَيْبَ أَوْضَحَ مِنْ
شارِعٍ لَمْ يَعُدْ شارِعي. مَنْ أنا بَعْدَ لَيْلِ ٱلْغَريبَةْ ؟
كُنْتُ أَمْشي إلى ٱلذّاتِ في ٱلآخَرينَ، وها أَنَذا
أَخْسَرُ ٱلذّاتَ وَٱلآخَرينَ. حِصاني على ساحِلِ ٱلأَطْلَسيِّ ٱخْتَفى
وَحِصاني على ساحِلِ ٱلْمُتَوَسِّطِ يُغْمِدُ رُمْحَ ٱلصَّليبِيِّ فيّ.
مَنْ أنا بَعْدَ لَيْلِ ٱلْغَريبَةِ؟ لا أَسْتَطيعُ ٱلرُّجوعَ إلى
إِخْوَتي قُرْبَ نَخْلَةِ بَيْتي ٱلقَديم، ولا أَسْتَطيعُ ٱلنُّزولَ إلى
قاعِ هاوِيَتي. أَيُّها ٱلْغَيْبُ! لا قَلْبَ لِلْحُبِّ. . . لا
قَلْبَ لِلْحُبِّ أَسْكُنُهُ بَعْدَ لَيْلِ ٱلْغَريبَة. . .

## من أنا، دون منفى؟

غريبٌ على ضفة النهر، كالنهر ... يَرْبِطُني
باسمك الماءُ. لا شيءَ يُرْجعُني من بعيدي
إلى نخلتي: لا السلامُ ولا الحربُ. لا
شيء يُدْخِلُني في كتاب الأَناجيلِ. لا
شيء... لا شيء يُومِضُ من ساحل الجَزْر
والمدّ ما بين دجْلَةَ والنيلِ. لا
شيء يُنْزِلُني من مراكب فرعون. لا
شيء يَحْملني أو يُحَمِّلني فكرةً: لا الحنينُ
ولا الوَعْدُ. ماذا سأفعل؟ ماذا



سأفعل من دون منفى، وليلٍ طويلٍ
يُحَدِّقُ في الماء؟

يربطُني
بآسمكِ
الماءُ ...
لا شيء يأخذني من فراشات حُلْمي
إلى واقعي: لا الترابُ ولا النارُ. ماذا
سأفعل من دون وَرْدِ سَمَرْقَنْدَ؟ ماذا
سأفعل في ساحةٍ تصقُلُ المُنْشدين بأحجارها
القمريَّةِ؟ صِرْنا خَفِيفَيْنِ مثلَ منازلنا
في الرياح البعيدةِ. صرنا صَدِيقَيْنِ للكائنات
الغريبةِ بين الغيوم... وصرنا طَلِيقَيْنِ من
جاذبيَّة أَرْضِ الهُوِيَّةِ. ماذا سنفعل... ماذا
سنفعل من دون منفى، وليلٍ طويلٍ

يُحَدِّقُ في الماء؟

يربطني
بآسمك
الماءُ ...
لم يبقَ منّي سواكِ، ولم يبق منك
سوايَ غريباً يُمَسِّدُ فَخْذَ غريبتِهِ: يا
غريبةُ! ماذا سنصنع في ما تبقّى لنا
من هُدُوءٍ... وقَيْلُولَةٍ بين أسطورتين؟
ولا شيء يحمِلُنا: لا الطريقُ ولا البيتُ.
هل كان هذا الطريق كما هُوَ، منذ البداية،
أَم أَنَّ أَحلامنا وَجَدَتْ فرساً من خيول
المَغُول على التلِّ فاسْتَبْدَلَتْنا؟
وماذا سنفعلُ؟
ماذا
سنفعلُ



من
دون
منفى؟

42

## لو كنتُ غيري

لو كُنْتُ غيري في الطريق، لما التفتُّ
إلى الوراء، لَقُلتُ ما قال المسافرُ
للمسافرة الغريبةِ: يا غريبةُ! أَيقظي
الجيتارَ أكْثَرَ! أرجئي غَدَنا ليمتدَّ الطريقُ
بنا، ويتَّسعَ الفضاءُ لنا، فننجو من
حكايتنا معاً: كَمْ أَنتِ أَنتِ.. وكم أنا
غيري أمامك ها هنا!

لو كُنْتُ غيري لانتميتُ إلى الطريق،
فلن أعود ولن تعودي. أيقظي الجيتار
كي نتحسَّسَ المجهولَ والجهةَ التي تُغْوي
المسافرَ باختبار الجاذبيّة. ما أنا إلاّ



خُطَايَ، وأنت بوصلتي وهاويتي معاً.
لو كُنْتُ غيري في الطريق، لكُنْتُ
أَخفيتُ العواطفَ في الحقيبة، كي
تكون قصيدتي مائيّةً، شَفَّافَةً، بيضاءَ،
تجريديَّةً، وخفيفةً... أَقوى من الذكرى،
وأَضْعَفَ من حُبَيْبَات الندى، وَلَقُلْتُ:
إنَّ هُوِيَّتي هذا المدى!

لو كُنْتُ غيري في الطريق، لَقُلتُ
للجيتار: دَرِّبْني على وَتَرٍ إضافيٍّ!
فإنَّ البيتَ أَبعدُ، والطريقَ إليه أَجملُ -
هكذا ستقول أُغنيتي الجديدةُ - كلما
طال الطريق تجدَّد المعنى، وصرتُ اثنين
في هذا الطريق: أَنا ... وغيري!

## الآن ... في المنفى

آلآن، في المنفى ... نَعَمْ في البيتِ،
في السِّتينَ من عُمْرٍ سريعٍ
يُوقدون الشَّمْعَ لَكْ

فافرَحْ، بأقصى ما استطعتَ من الهدوء،
لأنَّ موتاً طائشاً ضَلَّ الطريقَ إليك
من فرط الزحام ... وأَجَّلكْ

قَمَرٌ فضوليٌّ على الأَطلال،
يضحك كالغبيّ
فلا تصدِّقْ أنه يدنو لكي يستقبلَكْ



هُوَ، في وظيفته القديمةِ، مثل آذارَ
الجديدِ ... أَعادَ للأَشجار أَسماءَ الحنينِ
وأَهمَلكْ

فلتحتفلْ مع أَصدقائكَ بانكسار الكأس.
في الستين لن تَجِدَ الغَدَ الباقي
لتحملَهُ على كَتِفِ النشيد... ويحملَكْ

قُلْ للحياةِ، كما يليقُ بشاعرٍ متمرِّسٍ:
سِيري ببطء كالإناث الواثقات بسحرهنَّ
وكيدهنَّ. لكلِّ واحدةٍ نداءٌ ما خفيٌّ:
هَيْتَ لَكْ / ما أَجملَكْ!

سيري ببطءٍ، يا حياةُ، لكي أَراك
بِكامل النُّقْصان حولي. كم نسيتُكِ في



خضمِّكِ باحثاً عنِّي وعنكِ. وكُلَّما أدركتُ
سرّاً منك قُلْتِ بقسوةٍ: ما أَجهلَكْ!

قُلْ للغياب: نَقَصْتَني
وأَنا حضرتُ ... لأُكْملَكْ!

# In The Presence of His Absence

## Transformations of the "Identity Poem" in Mahmud Darwish's Poetry

## Aesthetic study: Title, Opening, Ending and Closure

**Dr. Aida Fahmawi Wattad**

**Abstract**

Diving into the study of creative production is sometimes likely to slip into investigation of the process of creativity itself, which is a sophisticated experience which includes lots of conscious and unconscious influences that can be observed, but can also slip away from our notice. Therefore, when dealing with creative experiences, it is important to commit to specific and defined criteria and observe and trace specific indicators and elements rather than looking into the experience in general. The creative work, specifically poetic writing, assumes the form of the experience through its continuity and development. However, this poetic experience cannot continue unless there is a guiding and motivating power that observes, formulates, directs and leads it. This motivating impulse can be called the 'project' or 'vision,' which can be social, educational, political, philosophical, creative, or a mixture of all these elements. At a certain stage, a certain element can emerge and overwhelm the process or vision, which is susceptible to enrichment, change, mutability and development in accordance with the development of the creator's education and his interaction with the general educational-historical context, and the projections of this interaction on his concept of his poetic tools, on his way of employing them, and on their overlapping with the textual structure. This is reflected within the creative experience, its versions, its tools and its aesthetic entity. It is quite interesting to read the production of a certain poet at the beginning of his creative career and reread it at later stages. The developing tools reflect his concept of his writing project. This

phenomenon requires studies that deal with the poet's production through diachronic and distant stages that discuss the development of the aesthetics of his experience. The context of the external text will inevitably have some associations and projections on the internal text, which emerge as a result of their influences on the poet's concept and vision, which requires a synchronic study that combines the internal and the external elements within the general context, its internal recorded context, and the thematic and aesthetic structure of the text.

This study establishes a vision and a style that are applicable to various poetic experiences. However, I chose to deal with the experience of Mahmud Darwish (b. 1942) as a representative model. Darwish is a Palestinian poet who has lived the experience internally and externally, inside his homeland and outside it. His experience has had various reflections and reactions on various aspects of his poetic project, during a period in which he witnessed the experience of free-verse (shi‘r hurr) its development. He also witnessed the innovation, experimentation and modernization that took place in modern Arabic poetry. Darwish's poetic experience has spanned over half a century, beginning in the sixties of the last century and continuing till today.

The study focuses on Darwish's poetic experience as a model through which it deals with the development of the poetics of the text that is connected to a specific theme. Generally, most studies that deal with the poetics of the Arabic poetry do not deal with it on thematic background. One notices that the studies that are concerned with the artistic form of Mahmoud Darwish's poetry mostly deal with his works either from the thematic or the aesthetic point of view, and rarely do they combine the two aspects in a systematic approach that is based on defined criteria. Most of these studies introduce Darwish's works within the thematic context that is related to the political context (which has a great effect

on his poetry), but omitting the changes that took place on his artistic devices, techniques, and themes.

The study attempts also to define and specify thematic and aesthetic criteria, which are the triggers that lead me through my quest into Darwish's poetic experience. The study basically traces and observes the changes and transformations of the theme of 'identity' and its relation with other artistic and technical developments of poetic elements such as: title, opening, ending, and closure of the poem. It detects the integration and harmony of these elements with the text, and how some of them lead the process of the text, as some titles do, and how some other elements represent the process of the text, as some closures do, and how other elements represent the text in contradictory forms, as several titles do. This combination of theme and poetic devices allows me to combine in a practical applied way certain analytical structural tools with other semiotic ones, which makes my method an eclectic one. Besides, this approach is both paradigmatic and syntagmatic as enables me to study the issue of identity and the elements of title, opening, ending, and closure simultaneously. It also enables me to combine research using diachronic and synchronic tools. The study deals with the poet's production from the diachronic perspective through different periods and stages. At the same time, it refers to every stage of his experience and investigates its relation with the general external context, whether educational, social, political, and poetic, synchronically.

Moreover, the study deals with certain poetic techniques and elements that have not been sufficiently dealt with or even ignored in both Western and Arabic researches of poetry such as: the opening, the ending and the closure of the poem, as they have been considered as part of the narrative genres only.

However, this study deals with the aspects of title, opening, ending and closure as part of the poetic text, rather than independent or separate parts. It deals with the issue of the title from the perspective of its relation to the text, to the collection of poems, to the titles of other collections, and its relation to other contexts, references, allusions, coinages and forms.

The study also deals with the artistic techniques and linguistic styles used in the opening and ending lines of the poem. Besides, it observes the importance of and the function of the opening and ending within the poetic texture, and distinguishes it from the other parts of the text. It also discusses the concept of poetic closure, its type and difference from the concept of ending linking these aspects with the concept of identity within the total production of the poet.

The study is divided into three Chapters. Chapter One consists of three parts that are concerned with the introduction of a theoretical frame. They also give a general review of the previous studies and researches that deal with similar topics.

**Section One of Part One of Chapter One** deals briefly with the issue of 'identity,' the complications of this concept, and its philosophical development. It defines the concept not as a mono-structural one, but rather as a multi-structural entity that consists of several components, including the ethnic, the religious, the linguistic, the moral, and the utilitarian ones, in addition to the subjective, educational, and emotional experience. It also introduces the issue of 'identity' not as a total combination of these elements, but rather as an outcome that consists of elements that have evolved through time, and have been pollinated by experience, knowledge, challenges. It also deals with the individual and collective reactions to the issue of identity within the objective and subjective prevailing or casual circumstances. This approach enables me to discuss the issue of identity within branched contexts of

universality, politics, liberation, pluralism, nationality, otherness, subjectivity, and intellectualism.

**Section Two of Part One of Chapter One** deals with the previous studies that deal with Darwish's works in a general way. It also points out the significance of the theme of 'identity' in Darwish's poetry, and the reasons that motivated me to choose this poet and his poetry for my thesis.

**Part Two of Chapter One** introduces a theoretical background about the elements of title, opening, ending and closure in literature as they appear in previous studies and researches. It gives their definitions, their linguistic and structural specifications, their indications in literature, and the functions that they perform.

**Section One of Part Two of Chapter One** is devoted to the concept of the title as a term and a technique. It should be pointed out that the study of titles in literature has recently gained special interest especially in semiotic researches, where the title is considered a semiotic sign that has a special relation with the textual structure and para-textual references within creative, historical, artistic, political, social and cultural contexts.

It is possible to argue that the title is an abridged sign with a semiotic dimension that establishes a broad textual space, which is able to arouse and activate the cultural and intellectual inactive burden in the receiver's intellect, and is apt to motivate him to start a process of interpretation immediately. The reader has to move back and forth between the lines of the text, the title and the external para-textual contexts. Therefore, the title is considered an interpretive key if is used in a misleading, or guiding, or clear, or symbolical way. Through the title, the reader starts his interpretive motion in parallel with the generative motion of the creative imagination of the poet.

The title is connected with the text through the relation of inter-textuality, as it tells the reader something about the text that he has not read. The relation can also be a relation of meaning, such as the representation, or summarization of the idea, or focalization of a certain axis of a certain point, or addition of information that is not mentioned in the text. The title can also create a relation of undermining and separation from the text, or a relation of conflict and contradiction. Indeed, the title can be employed to perform many functions of various sorts, and the aspect that defines its significance is its different inter-textual and para-textual relations. This section discusses the functions of the title which can be explanation, summarization, or representation of the text, or giving a discreet judgment or providing a background or carrying a meta-textual indication. We can summarize the basic functions of the titles in four types:

a) Titles of specification that contribute to the designation of the action.
b) Titles of description that take two forms: thematic description or rhematic description. Some titles combine thematic and rhematic descriptions/ (Ambiguous Titles).
c) Titles of association and suggestion that, through employment of secondary elements, describe the text and suggest the style of the writer or describe the historical suggestions.
d) Titles of seduction that allure the reader through the topic, structure, or rhythm or visual appearance.

These functions can also combine in the same title fully or partly.

The study also classifies the use of the title according to previous studies into three main groups:

a) The first group includes the interpretive titles such as the reinforcing, the emphatic, the focalized, the disambiguating, the allusive,

the undermining/opposing, the summarizing, the partial, the ironic, the complementary, the comprehensive, the directive, the realistic, the arousing, the guiding, the frame, the internal, and the acknowledging.

b) The second group includes the referential group of titles such as: the neutral, and the classifying titles.

c) The third group is the additive group that includes for example disorienting titles.

**Section Two of Part Two** establishes the concept of the 'opening' of the poem as a part of the mechanism of creative operation, which is related to the cultural educational and social context. It also decides a lot of what follows it, where it establishes the relation of the text with other texts. From the viewpoint of the writer/ poet, it means the beginning of what the work/ poem is going to suggest. It also indicates his effort to go beyond previous beginnings or deconstructing them, re-reading them and making some variations of them.

The opening is a part of the text and a guiding phrase that possesses a number of textual functions depending on the position that it occupies on the level of directing the path of reading, and the level of abridgement or inclusion of a part of the conceptions of the writer. It also has a function on the level of storing the logic of the text, and retrieving it within an utterance that has a special arrangement in the structure, form, and denotation. It is also an element that has its special expressionistic characteristic as it is the beginning of speech and the active moving engine of the whole text. Therefore, the opening is studied as a resultant of all the elements of the work with which it interacts in a dialectic structural relation. At the same time, I study it because it carries the qualitative characteristics that are related to the internal structure of the work.

Another characteristic of the structure of the opening is that it connects between the topics and themes that are dealt with in the text. It

also expands them within the text by productive generation, allusion, and emanation. There are many studies that give the reader a big role in determining the space of the opening, which can consist of a few words, or a few phrases or can expand to cover a whole chapter in narrative texts, depending in that on the manner in which the text is built, and the satisfaction that overwhelms the reader when he stops at the end of every opening. The opening guarantees to put the reader within the context, and urges him to assume a strategic importance in understanding the tools of the evolution, the formation and the openness of the text. It also constitutes a referential, guiding, or misleading role in leading the reference to the meaning.

Thus, the opening does not only initiate the work, but also prepares for the required state of reception that allows the reader to receive the hidden and declared message. Like the title, and as a result of their location in the text, openings have a special role in creating the first impression. The title opens denotative fields and the opening creates literary meanings. Therefore, some critics call them as "thresholds."

There are several kinds of openings in narrative genres, which I review in the study: ordinary, arousing, provocative, ambiguous, chronological, adumbrate, frame, preceding, circular, misleading, exotic, meta-textual, inter-textual, and correlative opening. I also review the functions of these openings, which include: canonization, allurement, information, reference, interpretation, dramatization, and meta-narrativity.

**Section Three of Part Two** is devoted to the clarification of the difference between the concept of 'ending' and the concept of 'closure' or 'closurization.' Some critics give the ending more weight in the reading process, considering it as the most prominent part, and the part that settles most in the reader's memory. Generally, it is the most conspicuous part and eye-catcher in the work, which can create an immediate positive

or negative impression and anticipation. We can say that the ending is part of the text, while the closure is an intellectual operation that the reader performs depending on the written end. The ending refers to the last unit of the units that can be defined in the literary work: segment, line, chapter, page, paragraph, and sentence. It constitutes the actual textual end in the literary work, after which the reader actually finds nothing to read, but with a lot to think about.

However, the closure is governed by a different relationship, which is the operation of 'reading,' and its place cannot be defined meta-textually. It refers to a continuous process, but not to a fixed or limited or defined destination in the text. It is the process by which the literary text reaches a certain satisfactory or appropriate conclusion or assumption, or what the writer wishes to be satisfactory. So, it depends on the whole text and constitutes the range where the free ends of the text can meet to form a coherent unity. This implies that the reader has a significant role in determining the type of the closure. The process of constructing the closure is a result of an activity that takes place within the reader after the ending. It is the reader's feeling that he has reached a closure that satisfies him when it succeeds in solving and reconciling the textual tension, in defining the possibilities of textual explanation and interpretation, and in mixing and uniting most of the textual elements in a connected system that nearly resembles life-experience.

Therefore, the treatment of the closure entails treatment of the linguistic, metaphorical, suggestive, and symbolical design, besides other methodical vehicles such as thoughts and topics that are embodied in the inter-textual and meta-textual contexts including the writer's life, the historical period, the cultural and social beliefs, and traditions of the human experience.

So, we can say that in order to study the closure it is necessary to recreate the experience of the work in an exceptional alert, aware and a lively way.

Many studies have introduced the aspects of 'ending' and 'closure' within different patterns and types: the closed ending with the open closure, the closed ending with closed closure, the open ending with closed closure, the open ending with the open closure, the circular ending, the incomplete ending, the oblique closure, and the correlative closure.

As mentioned before, it is worthwhile re-mentioning that the studies that are concerned with the opening, the ending, and the closure are absolutely limited to studies that are interested in narrative texts. At the preparatory stages of this research, I suffered from rarity of studies that deal with this topic in poetic contexts, though the topic of the opening line of the poem, and the style of good riddance were among the important topics in classical poetry criticism. Despite the shortage of sources and illuminations, and absence of any study that is wholly devoted to the study of poetic genre, I continued to believe that the poetics of the opening, the ending and the closure of the poem have certain characteristics in the structure of modern poetic texts, despite the changes and transformations that have occurred to the Arabic poem. This study is the outcome of this hypothesis and research.

Therefore, I had to begin from the beginning: to define the concept of 'opening' and 'ending' with respect to the poem. I noticed also the there are many terms that are used to refer to opening, ending, and closure, but without clear definition and specification that can guide me through the discussion of the poetic texts. Therefore, I devote **Part Three of Chapter One** to focus on illuminating the methodology of this study by fixing the terminology that clarify and define the terms, concepts, and tools. Afterwards, I modify and define them so that they will be applicable to poetic texts.

**Chapter Two** consists of three parts that divide the poet's production into three central stages that deal with the theme of 'identity' in different ways. The Chapter is based on the reading of certain samples, and introduces them through applied approaches. Each part introduces the collections of poetry (dawaween) that belong to each stage. I also shed some light on the general context that contributes to the formation of the concept of 'identity' and introduce a general view about the titles of the collections of poetry in every stage, and point out their significance from the point of view of opening and ending, especially the collection from which the poem is selected.

**Part One of Chapter Two**, which covers the years (1960-1977), chooses the following poems that represent the first stage: "Bitaqat Huwiyya" (Identity Card) from Darwish's collection Awraq al-Zaytun (The Olive Leaves) (1964), "Jawaz Safar" (A Passport) from the collection of Habibati Tanhadu min Nawmiha (My Sweetheart Wakes Up) (1970).

**Part Two of Chapter Two**, which represents the second stage that covers the years (1983-1995), chooses the poems "Ana li-l-Shaʿir an Yaqtula Nafsahu", (It's Time for Poet to Kill Himself) from the collection Hiya Ughniya, Hiya Ughniya (It is a Song, It is a Song) (1984), and "Ana min Hunaka" (I Am from There) from the collection Wardun Aqallu (Fewer Roses) (1986), "Man Ana Baʿd Layl al-Ghariba?" (Who Am I after the Night of the Stranger?) from the collection Ahada ʿAšara Kawkaban (Eleven Planets) (1992).

**Part Three of Chapter Two**, which deals with the third stage that covers the years (1995-2005), chooses the poems "Man Ana min Duni Manfa? (Who Am I without Exile?) from the collection Sarir al-Ghariba (The Cradle of the Stranger) (1999), "Law Kuntu Ghayri (If I were Other) from the collection La Ta'tadhir 'Amma Fa'alta (Don't Apologize for What You Have Done)

(2004),and "Now in Exile" (Al-Ana fi al-Manfa) from Ka-Zahri al-Lawzi Aw Ab'ad (Like the Almond Flower or Further) (2005).

The poems of each stage are read according to a four-step procedure. In the first step of 'pre-reading,' I read the title in various contexts before paraphrasing and analyzing the text. I then examine the poem in its linguistic structure, its denotative fields, its referential potentiality, and its relation to the title of the whole collection, or other titles within and outside the collection.

In the second step, the 'exploratory reading,' I explore the text through using skimming and scanning strategies, and look for an echo to the first reading.

In the third-step, which is an 'intensive reading' using the strategies of skimming and scanning, I read the first opening line and think about its context (opening), and the last line and its context (ending) through deep, intensive and accumulative reading and comprehension of the text. In this step, I observe the internal texture of the poem between the first line and the last line in an attempt to find out how the opening goes through and develops in the text. Here I also study the manner of the ending and the structure of the last line.

In the forth/last) step, called 'openness of reading,' or 'post-reading,' I perform an analytical reading of the previous readings and define the type and function of the title, and the type of the ending in the text. After performing all these steps, I analyze the closure of the text and reflect on the meaningful elements of the poem.

**Chapter Three** deals with the conclusions of the study, and it consists of two parts. The first part deals with the poet's experience and the issue of identity, and its reflections in the title, the opening, the ending, and the closure. The second part introduces the theoretical conclusions regarding the title, the opening, the ending, and the closure in general. Part One registers the attempt of this study to lay down certain signs on certain important junctions that

contribute to the components of the poet's identity. It points out the manner of the formation of the poet's identity, and how it is reflected in the title, the opening, and the ending. The selected poems display the poet's identity in its different conflicts with the interior and the exterior worlds, with the impasses of the identity, and show its meeting with the poetic issues on the level of the self, and with greater solutions through language. This part also registers the issue of identity and exile that are reflected in the poet's production, which was connected in the latest stages with the identity of no-identity or the identity of infinity which opens the horizon of the identity towards the infinite space. It is noticed that the concept of identity passes through central transformations in the poet's experience: from the identity of fixed belonging and conflict into the identity of search for alternatives through language, and finally into the identity of infinity and ratification. It is noticed also that the identity is based on three basic foundations in each stage: the motives of identity, the contexts of identity, and the tools of expressing one's identity.

**Part Two of Chapter Three** also registers the Darwish's tendency to the use of thematic interpretive titles. The development of the opening title appears in the second and third stage of his experience. Though the title in the initial stage of the poet's experience has a relation of summarization with the text, it is usually connected to the text and the title of the collection through the surface level of the vocabulary and the level of associations. However, in the advanced stages it develops to become representative of the text, and it is interconnected with other titles across deeper structures through suggestion, inter-textuality and storage of experience.

**My conclusion** is that the opening in the modern poem that is built upon scansion is fixed in the first line and its context. Besides, the ending of these poems depends on the last line, but it is connected to its context.

In both cases the structure of the text, its form, and its internal linguistic and metaphorical relations play a decisive role in defining these contexts.

The closure is defined by the process of reading rather than through written ending. The opening and ending and the title play a major role in defining the closure, but they are also connected with the text in an accumulative and critical way with the general context of the text and its meta-textual references. The study also concludes that the opening includes a dominating power over the process of the text on the stylistic, thematic and lexical levels. The opening also bears an alluring capacity and representative dimension that can constitute a key for the absent text. There is connection between the opening and the style of the ending and discover three levels of circularity in its two types of endings – the complete and the partial, (which lead to different kinds of closures); the linguistic circularity, the thematic circularity, and the technical circularity. There is special importance for inter-textuality and its variable use in the opening and in the ending. There are also different kinds and functions of openings and endings from the point of view of style, type, and function. It is also noticed that in the first stage the closure is open while the ending is closed because the closure is connected to an open conflict, which is closed only at the level of the persona (through the closed ending). This is connected to the identity of the conflict that characterizes the first stage. However, in the last stage of the poet's experience, we recognize the appearance of the double-closure that is connected to an indicative stylistic opening. I believe that this study introduces a systematic method that combines themes and techniques that is applicable to Darwish's poetry in particular and most modern Arabic poetry in general.

**صدر عن مجمع القاسمي للغة العربية:**

1. **دراسات مختارة من حقول التراث العربي الإسلامي**. للبروفيسور خليل عثامنة، 2008.
2. **نبض المحار: دراسات في الأدب العربي**. للبروفيسور فاروق مواسي، 2009.
3. **الحقيقة والمجاز**. للدكتور فهد أبو خضرة، 2009.
4. **القصة الفلسطينية المحلية – جيل الرواد**. للدكتور محمد خليل، 2009.
5. **العربيّة والعبريّة في الماضي والحاضر: دراسة مقارنة في تطور اللغتين والتفاعل بينهما**. للدكتور عبد الرحمن مرعي، 2010.
6. **شعر ابن الذروي المصري**. جمع وتحقيق ودراسة: البروفيسور مشهور الحبازي، 2010.
7. **نظرية الاستقبال في الرّواية العربيّة الحديثة: دراسة تطبيقيّة في ثلاثيّتيّ نجيب محفوظ وأحلام مستغانمي**. للدكتورة كلارا سروجي- شجراوي، 2011.
8. **مطلق عبد الخالق شاعر فلسطيني أغفله التاريخ**. للدكتور صلاح محاجنة، 2011.
9. **الميتاقصّ في الرواية العربية: "مرايا السّرد النرجسي"**. للدكتور محمد حمد، 2011.
10. **ستة روائيين حداثيين**. للدكتور ياسين كتاني، 2011.
11. **قاموس المجمع**، مجمع القاسمي للغة العربية، 2012.
12. **نصرة أهل الإيمان بدولة آل عثمان**. تحقيق: الدكتور سليم أبو جابر، 2012.
13. **شرح منظومة الألغاز النحوية للمُلا عصام الإسفراييني**. دراسة وتحقيق: البروفيسور حسين الدراويش، 2012.
14. **التجريب وتحولات الإيقاع في شعر محمود درويش**. للشاعر: محمود مرعي، 2012.
15. **موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث (الأدب المحلي)**: تحرير وإعداد: الدكتور ياسين كتاني. الكتاب الأول، 2011 الكتاب الثاني، 2012.
16. **السخرية في الرواية اللبنانية (2005-1975)**. للدكتور فيّاض هيبي، 2012.
17. **المعجم الوافي في مصطلحات اللغة العربية وآدابها**. تحرير: الدكتور ياسين كتاني، 2013.
18. **الشعر الفاطمي بين المعاني الدنيوية والعقائدية**. للدكتورة راوية جرجورة بربارة، 2013.
19. **صدى الأسطورة والآخر في الشعر الجاهلي**. للبروفيسور إحسان الديك، 2013.
20. **من المخطوطات الفلسطينيّة النادرة: يوميات كاتب من الأرياف الفلسطينيّة**. تحقيق: د. نادر مصاروة، 2013.
21. **دراسات مضيئة في صفحات التراث**. للدكتور غالب عنابسة، 2013.
22. **في حضرة غيابه: تحوّلات "قصيدة الهُويّة" في شعر محمود درويش: دراسة جماليّة: العنوان، البداية، النهاية والخاتمة**. للدكتورة عايدة فحماوي، 2013.
23. **مجلة "المجمع": أبحاث في اللغة العربية والأدب والفكر** – الأعداد:

الأول، 2009، الثاني، 2010، الثالث والرابع (عدد مزدوج)، 2011-2010، الخامس، 2011، والسادس، 2012.

**العنوان للمراسلات:**

**مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها**

**أكاديمية القاسمي** (ج.م)

باقة الغربية 30100 ص.ب. 124

هاتف 6286722-04 فاكس 6286721-04

**mjmaa@qsm.ac.il**

**حقوق الطبع محفوظة**