المجمع 10 (2016/1437)، 91-122

بين الكتابة والموت رحلة بحث ميتا- شعريّة:
قراءة في أفق الكتابة لديواني هي أغنية هي أغنية؛ ورد أقل

عايدة فحماوي- وتد*

تلخيص:

يبحث هذا المقال في أحد توجّهات الكتابة الميتا- شعريّة لدى محمود درويش[1] (1941-2008) والذي برزت بداياته في ديوانين صدرا بين الأعوام 1984 و1986. نشأ هذا التوجّه في سياق مناخ من الحراك السياسيّ الراكد ضمن المسلسل التراجيديّ للشعب الفلسطينيّ، هذا التوجّه في الكتابة يركّز على إعادة قراءة محمود درويش الشاعر الفلسطينيّ[2] لدوره الشعريّ، وكتابة سيناريو آخر يتلاءم مع احتياجات المرحلة على المستوى الوطنيّ وعلى المستوى الشخصيّ- الشعريّ- الذاتيّ. انسداد الأفق أمام درويش وأبناء شعبه، جعل من الشاعر يُسائل تجربته الشعريّة عن مدى

* محاضرة في أكاديمية القاسمي وجامعة حيفا.

[1] ولد درويش في الثالث عشر من آذار عام 1941، في قرية البروة الفلسطينيّة. راجع: النابلسي 1987، ص176. (وفي بعض المراجع التي أدرجته ضمن أنطولوجيا 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] رغم اختلاط المفاهيم حول ماهية "الأدب الفلسطيني" و"الأديب 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 (إلعاد 1995, ص 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 وباريس.

جدواها، ويبحث عن بدائل للمفقود والغائب من خلالها، ليبني عالمًا موازيًا، يصلح للحياة المفقودة على أرض الواقع. هذا المقال يتوقّف بشكل متأنٍ عند هذه المحطة التساؤلية في تجربة درويش، وعند "تخبّطه" في آفاق البحث الشعريّ عن خلاص يستبدل الموت بالكتابة، وسنقوم بذلك من خلال قراءة في قصيدتين تمثّلان خطوط هذا الطرح لدى درويش في ثمانينيّات القرن الماضي.

1. سمات ثيماتيّة جماليّة في نتاج المرحلة الثانية (1983-1995)

شهدت المرحلة[1] الممتدة بين (1983-1995) اختلافًا جوهريًّا في نتاج درويش الشعريّ، على صعيد التغيير في قارئه المضمر[2] (Implied author) كذلك في أدواته الشعريّة.[3] في نفس الوقت تتزامن هذه الدواوين مع سياقات سياسيّة تاريخيّة تختلف عن المرحلة السابقة.[4] وفي ظلّ هذا المناخ من التحوّلات الشعريّة، والانعكاسات السياسيّة، يأتي نتاج هذه المرحلة محمّلًا بروح متنوعة ومنسجمة ومتناقضة وقلقة شعريًا. كما أن قصائد هذه المرحلة تحتوي على اتجاهيّة خفيّة ومعلنة في مواقفها فكريًا وسياسيًا اجتماعيًا. كما تتجلى روح البحث عن الذات الشعرية- الشخصيّة- الوطنيّة[5] في الآخرين، في الزمكان وفي صدى السيرة الجماعيّة التي تحيل إلى الذاتيّة وبالعكس.

---

[1] عن هذه المرحلة وسماتها لدى درويش راجع: فحماوي-وتد، 2013، ص 136-140.

[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 حدائثي إذا كنت صادقاً لأنه عندما أكون صادقا سيتبعني قرّائيّ. ومن هو القارئ؟ فكل يوم أخسر قارئاً 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] تجد الإشارة على سبيل المثال أن الشاعر أضاف إلى عنوان القصيدة الطويلة **مديح الظل العالي** (1983) عند صدورها في **ديوان محمود درويش** (1994) عنوانًا ريماتيًا تحت عنوانها الأول الأصلي. على هذا الشكل: "[قصيدة تسجيليّة]". (راجع: درويش 1994، ج2، ص 6) 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.

[4] يأتي نتاج المرحلة الثانية 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).

[5] 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 ناريًا، 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

نلاحظ أنه من أهمّ سمات تشكيل هذه المرحلة المزج بين إشارات الميتا-شعر وقضيّة الكتابة، وبين إشارات المكان وغياب المكان والتنقّل في الأماكن. بحيث تبدو الأسئلة حول معنى الكتابة ودورها وحول المكان والعلاقة اللغويّة التي تبنيها الكتابة بالمكان، علامة فارقة في تشكيل أفق هذه المرحلة. تظهر الأنا الشعريّة في بداية هذه المرحلة (الثمانينيّات) قلقة من جدوى الشعر ودوره، وفي 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 سيلي 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 ترصد استهلالات القصائد علاقة كبرى بين الأنا والعالم بمحوريه الزمانيّ والمكانيّ، 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 المتكرّرة: الجيتار، الناي. قطار، فندق. بالإضافة إلى القصائد المهداة لذكرى: عز الدين قلق (1936-1978) أو ماجد أبو شرار (1936-1981) أو سميح القاسم (1939-2014). كل هذا يشير إلى اختلاط الشعريّ بالوطنيّ في رحلة بحث.

بالإجمال يمكن أن نطلق على هذه المرحلة مرحلة التقنيّات والتجريب، حيث أن أسلوب التعبير لا يقلّ أهميّة عن مادّة التعبير. يبدو ذلك جليًّا في المركّبات الجماليّة للنصوص، وفي الخواتيم الاستعاريّة، ويرجع ذلك إلى أن مادّة التعبير اختلفت أيضاً، واتّسع أفق البحث الشعريّ. فلم تعد القصيدة رصدًا للانتماء الضيّق، أو ترجمة حرفيّة للوطنيّة، بل انفتحت على مدارك أوسع لمعنى الوطن، يلعب البحث دورًا أساسيًّا في تشكيله، وتلعب الميتا- شعريّة دورًا في تأسيس سياقه.

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.

2. الميتا شعريّة وسؤال الكتابة في قصيدة "آن للشاعر أن يقتل نفسه" من ديوان هي أغنية هي أغنية

2.1 ما قبل القراءة:

أ. **استقراء الفضاء التدوينيّ، العتبات والنصوص الموازية:** يأتي هذا الديوان[1] بعيد الحرب اللبنانية وقبيل الانتفاضة الأولى، ما يشكّل فترة تاريخية سياسيّة لها تداعياتها على القضية الفلسطينية. فهي تأتي في وقت لا اتجاه فيه للخروج من المأزق الفلسطينيّ، وليس هناك حلول أو بدائل مطروحة على أجندة الشتات الفلسطينيّ. لذلك، فإننا نجد في هذا الديوان مزجاً 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")، كلّها تتداول المكان عبر عدم ثباته، تنقله وآنيّته، وتصوّر الذات الفردية والجماعيّة في عمليّة 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 يتكرّر 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**؛ مما يشي بالجوّ العام للديوان الذي يسلط الضوء على ثلاثة عناصر مشكّلة لروح الديوان: الكتابة، الموت، الرحلة. أو بكلمات أخرى: البحث بين الكتابة والموت عن مخرج.

ب. **العنوان: التركيب اللغوي والدلالة:** يتركّب العنوان من جملة فعليّة: (**"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 شيئاً ما استغرق وقتاً كافياً أو استنفد نفسه. **"للشاعر"**: استخدام مفردة "الشاعر" في نص العنوان يدلّ على أن النص يطرح موضوعاً يخصّ الميتا-شعريّة يرتكز بالأساس على ذات الشاعر وليس الشعر نفسه، أي على خالق النصّ وليس النصّ، 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

[1] 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).

القتل للشاعر هو مناقض لطبيعته،[1] وإذا أجزنا القتل استعارياً 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 للتوقّف عن الكتابة، والتوقّف عن كونه شاعرًا. متى يحين الوقت للتوقّف عن كتابة الشعر؟ هذا السؤال الذي يخطر ببال القارئ. متى يقرّر "الشاعر" قتل نفسه؟ خصوصاً وأن نصّ العنوان يبدأ بالفعل "آن" الذي يشير إلى الزمن، أي التركيز على حدوث 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 وفعاليّته 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 سلبيّ، إضافة إلى تحريم ذلك دينيًّا، القتل بشكل عام وقتل النفس بشكل خاص. لكنّ القتل يمكن فهمه هنا بالمعنى الاستعاريّ أي التوقّف عن كتابة الشعر، وهذا ما يفتح ملفاً مختلفاً عن جدوى الكتابة ومعنى الشعر.

(3) **السياق**: محور غائب أساسيّ هو الدافع إلى القتل، وهو مرتبط بالفعل "آن". لكنّه كما يظهر ليس قتلاً حقيقيًّا إنما يظهر كقتل مجازيّ، باعتبار أن قتل الشاعر لنفسه هو توقّفه عن ممارسة الشعر قولاً وكتابة وفعلاً وفكرًا. نصّ العنوان لم يستخدم فعل الانتحار بل فعل القتل، وهذا يدلّل على أن عملية القتل تأتي من الخارج (بسبب أشياء خارجيّة ليست داخليّة) لأنّ الانتحار يتعامل مع الداخل، في حين أن فعل القتل يأتي من الخارج إلى الداخل. استعمال فعل

[1] لا يمكن للقارئ ألا 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 لكيلا يشهد شيئاً 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.

القتل أقسى وقعاً من فعل الانتحار، لأنّ في صيغة "ينتحر الشاعر" يبقى الفاعل هو الشاعر، في حين "يقتل نفسه" يجعل من الشاعر مرّة فاعلاً ومرّة مفعولاً به، مما يكرّس قسوة الفعل ووقعه. في نفس الوقت يظهر قتل الشاعر لنفسه كأمر طبيعيّ، إذا سألنا: من يستطيع أصلاً أن يقتل الشاعر سوى نفسه؟

- **انشطار البرسونا والميتا-شعريّة:** نلاحظ أن العنوان لا يحتوي على ضمير المتكلم والخطاب ليس مباشرًا. بل إن الصوت الشعري منفصل عن ذات "الشاعر" الحاضرة في العنوان. يتميّز أسلوب العنوان بالقول التقريريّ الحاسم الذي يعوّض عن الخطاب المباشر. حضور "الشاعر" في العنوان يشير إلى طرح ميتا- شعريّ. لكن الإعلان عن ضرورة قتل الشاعر لنفسه يشير إلى مشاعر الغضب والاستياء الموجّهين إلى "الشاعر" حدّ القتل. كأنّ البرسونا غاضب من دوره كشاعر، ويريد "قتل" هذا الجانب من هويّته.

ج. **العنوان وعناوين أخرى** يتركب عنوان الديوان **هي أغنية، هي أغنية** 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 الفنيّ: 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 تتّصل عبر التداعيات بحقل الإبداع الدلاليّ: "عزف منفرد"، "عند أبواب الحكاية"، "فنتازيا الناي"، "يكتب الراوي يموت". من جهة أخرى نجد بعض العناوين التي تتّصل بالموت/القتل الموجود في عنوان النص: "محاولة انتحار"، "كتب الراوي: يموت"، "من فضة الموت الذي لا موت فيه" وهي القصيدة التي تتكرّر 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، وجدليّة نفع الكتابة.

د. عتبة الاقتباس: [على قَلَقٍ كأن الريح تحْتي. "المتنبي"][1]

هذا الاقتباس للمتنبّي 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 الشعريّ هو مركز الديوان، اسم المتنبي المذكور تحت الاقتباس وعنوان القصيدة يدلاّن على أنها تتعامل مع إشكاليّة الشاعر، وجانب ما من شخصيته؛ الجانب القلق الذي لا يجد الاتّجاه 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" القلِق في عتبة الديوان، و"الشاعر" الذي يُطالب بقتل نفسه في العنوان يشيران إلى أن تغييرًا ما من شأنه أن يحدث أو يُنتظر حدوثه.

2.2 القراءة الاستكشافيّة

قبل ولوج النص ومن خلال قراءة استكشافية، نلاحظ أن القصيدة تقسّم إلى ثمانية أقسام يفصل بينها البياض وإشارة فصل، وكأنها مقاطع أو فقرات. تبدأ بسطرين في المقطع الأول ويتزايد عدد الأسطر واحدًا في كلّ مقطع حتّى 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 منهجيّة ومنطقيّة تتنافى مع الموضوع المطروح في العنوان (القتل)، ولكنّها تتماهى وتنسجم مع الأسلوب الحاسم والقاطع فيه. خصوصاً أن النصّ كما نراه يبدأ وينتهي بنفس كلمات العنوان.

2.3 القراءة المكثّفة

- **البداية**[2]: إن طبيعة بناء النصّ تساهم في قضيّة تحديد مساحة البداية فيه. فتنظيم النصّ على شكل مقاطع ينظم عمليّة القراءة بأسلوب معيّن، كأنّ الشاعر يشير لنا بقراءته وفق هذا

[1] **أو: على قَلِقٍ كأن الريح تحْتي.**

[2] تتكفّل البداية بوضع القارئ في السياق الكلّي، وهي عامل الجذب الأوّل للقارئ، بمعانيها يتمكن القارئ من إصدار حكمه المبدئي على ما يقرأ. (انظر: خريس 1998، ص 52). هي ليست فعلاً فحسب، بل حالة عقلانيّة ونوع من العمل والتوجّه والوعي.(Said 1975, p. xv.) ، فالبداية 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. (راجع: حافظ 1986، ص

الأسلوب وأن ترتيبه المقاطع بهذا الشكل هو مقصود: فهو نصّ مبنيّ من مقاطع منفصلة، حيث يحتوي المقطع الأول على سطرين، يتكرّران في نهاية المقطع الأخير من النصّ، ليُوحيا إشاريًّا بدائريّة ما. خصوصاً أن سطرًا منهما يحتلّ حيّز العنوان. لذلك كلّه، سنحدّد بداية النصّ بالمقطع الأول المحتوي على سطرين، مع التركيز على السطر الأول باعتباره الاستهلال المركزيّ للنصّ.

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

السطر الأول هو نفسه العنوان، ولكن السطر الثاني يتعلّق معنوياًّ بالأوّل، لذلك سنتعامل معه كسياق متمّم للبداية. صوت البرسونا يبدو بضمير الغائب، مما يسلّط الضوء يشكل أكبر على دراميّة القول. **"لا لشيء"**: تنفي وجود الدافع أو السبب وراء هذا القتل، فيبدو كأنّه موت/قتل عبثيّ. في الوقت نفسه استخدام "لا لشيء" يعزّز في الذهن الحقل المناقض وهو "بسبب كلّ شيء" فكأن غياب الأسباب يعزّز 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 المبرّرات العينيّة يظهر كضرورة ملحّة عبر هذا التركيب (استخدام "بل") ويشير إلى ضرورة هذا القتل. حيث يركّز 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 بحدّ ذاته. لكنهّ غياب نهائيّ لأنّه يستخدم القتل كوسيلة، وليس الاعتكاف أو التوقّف. والأهمّ من ذلك كلّه هو أن الذي يجب أن يقوم بالمهمّة هو الشاعر ذاته. يمتاز هذا الاستهلال **بالتقريريّة** ويخلو من أيّ وصف، ويعطي القارئ انطباعاً بالحسم منذ البداية، في ذات الوقت يضع القارئ مباشرة في صلب الفكرة دون تمهيد. يوحي هذا الاستهلال منذ البدء بدائريّة النصّ حيث يحمل حسماً واضحاً وحلاً أو قرارًا ضمنياًّ. رغم أن الصوت الشعري يظهر بضمير الغائب في هذه المرحلة، إلاّ أن الجملة التقريريّة تشي بقائل يكمن خلفها، وتظهر لهجته الحاسمة الغاضبة من خلال الأسلوب اللغوي، إلّا أن القارئ لا يعثر على صوت المتكلم لغويًّا.

146.) إذن فالبداية دالة متنبئة للآتي.(Bonhiem 1982, p. 192.) 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. (انظر: حليفي 1999، ص 86.).

- **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 المنفيّ "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 مؤنّثة معطاء تقوم علاقتها على الأخذ من أجل العطاء والإنتاج، لكنّ الأفعال المستخدمة معها هي أفعال سلبيّة تُبرز الجانب "الآخذ" من هذه الذوات تجاه القائل: "تمتصّني"، "تقتصّ مني"، "تتركني حيًّا على ركبتها". يبدو القائل مدافعًا عن ذاته أمامها لكنه يبدو أنانيًّا: فالتجارب الثلاث التي يشير إليها القائل لا يريد لجميعها أن تكتمل، وعدم اكتمالها يؤدي إلى استمرارها. فعمليّة بقاء النحلة وبقاء الفكرة دليل على استمرارية الكتابة، وموته فوق ركبتي امرأة يدلّ على الحبّ الحسّي المجرد من الاستمراريّة، مما يشير إلى تكريس الذات لعمليّة الكتابة وإلغاء الجانب الإنساني ما عدا الجانب الحسّي من التجربة. في هذا السياق، نجد تقاطعًا مع ما يذكره درويش في رسالته المعنونة بـ "بيت من هواء" المذيّلة بـ (باريس- 1986/8/25) في كتاب **الرسائل** (1989):[1]

> "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، موازٍ ومضاد، لعالم ينهار فينا وفيه. ولنوقف الاتهام الذاتي: أتموت الناس لتحيا اللغة!. ولتتوقف الجثة فينا، جثتنا كما قلت، عن الرقص الاحتفالي."

[1] درويش 1989، ص 75.

- **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 الزمنيّ متّصلاً باستخدام "آن" في بداية النصّ، مما يبئر البعد الزمني. "**يكتب الشعر وينساني**" تُبرز صوت "أنا" المتكلّم بشكل واضح عبر الفعل "ينساني". في نفس الوقت تتضح هويّته 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 النصّ، مما يلمّح إلى ذاتيّة بيوغرافيّة ما في النصّ). "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 معنويّة وماديّة، وخسارة الأمكنة هي أيضا هزيمة مكانيّة ماديّة، ذات بعد معنويّ. 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 كلّها 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 تكمن في قوله 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 حقيقيّة، لذلك يتذمّر "أنا" المتكلّم ويطلب التوقّف: "**كفى متنا تماماً**"، ويتساءل "**أين إنسانيتي؟ أين أنا؟**" بمعنى أنه يطالب

بالجزء الإنسانيّ فيه، لأنّ الجزء "الشاعر" فيه تعدّى الحدود، ردّ الشاعر: "لا صورة إلا للصور" يدلّ على أن الشاعر يهمل جزءه الآخر، ولا يرى إلاّ الصورة، أي لا يعيش الحياة الحقيقيّة بل يعيش عبر الصور، في حين أنّ الأنا الآخر- الإنسان هو مرآة لكلّ 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.**

مرّة أخرى تُستخدم "**من ثلاثين شتاء**" في بداية المقطع لإبراز المدى الزمنيّ الذي يبرّر ويستدعي "آن" في بداية النصّ. الصورة التي يرسمها المتكلّم للشاعر هي صورة من يبني الأمل من خلال اللغة، في حين انّ كلّ 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 الفرديّ صوت جمعيّ واضح في: "كلّما ضاق بنا البر"، ممّا يستدعي مرجعيّة شعريّة كلاسيكيّة توظف هنا بشكل إيروني،[1] توظيف البيت الشعري في هذا الموقع أيضاً يأتي لإصدار صوت جمعيّ وليس الصوت الفرديّ، أي أنّ الهزائم التي تحصل ليست هزائم فرديّة، بل هزائم شعب كامل، لكن "الشاعر" يحاول أن يبني النصّر 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**

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

5. **لا تطلِّقْ**
6. **شارعا سرنا عليه، وإليهِ.**
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 شرطيّة 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 يتحقّق سوى في اللغة: "**ولا يكذب حلم يتدلى من يديه**".

- **المقطع السابع**

1. **من ثلاثين خريفًا**
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.**

"**خريفًا**" تضيف إلى "الثلاثين" السابق ذكرها في المقطع السابق شيئًا من الشيخوخة والحزن، الذين يُسقِطهما "أنا" المتكلم على الأعوام. "الشاعر" كما يراه المتكلّم غير مبال بالواقع، بل يرى ما يريد ويشعر بما يريد، رغم أنّ 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" محكومًا بسيطرة الشاعر على الأنا: فالمرأة تبقى "تفاحة للمغفرة" وليس للحب، ونلاحظ التوظيف المعاكس للقصّة الدينية (آدم وحواء)، فالشاعر يسدّ الطريق أمام "آخره" الذي يريد أن يحيا الحب والتجربة الإنسانية. ويُخرج الشاعر الأنا خارجه، وتبقى المرأة في الشعر لتولّد من المزاوجة بين الصورة والإيقاع الشعريين، وليست امرأة حقيقيّة. هذا المقطع يُبرز استحواذ الجانب الشعريّ، والانشغال بإبداع العالم عن طريق القصيدة، على حساب الإنسان والتجربة الإنسانيّة، رغم تقدّم العمر "ثلاثين خريفًا".

- **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 النصّ. تكرار الفعل "آن" يشبه مانترا سحرية (mantra) تسعى إلى تحقيق جملة الفعل. يفصل المتكلم في الأسطر الثلاثة الأولى بين عالمه الحقيقيّ، 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 يحرّر 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 التحرّر 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".

- **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 سياسيّة أو اجتماعيّة أو لأجل قضيّة 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 النصّ، فإن قراءتها على خلفيّة النصّ ليست كقراءتها في البداية، لأن تكرارها في الإنهاء لا زال يدلّ على عدم تحققها، رغم التأكيد على أهمية تحققها. لكن الدائرية في النصّ تعطي للنصّ الإيحاء بانغلاق النهاية وحسمها لأنها ظاهريًا تعود على البداية.

2.4 انفتاح القراءة

- **العنوان الاستهلاليّ[1] الإغرائي والعنوان الاتجاهيّ**: يحمل العنوان طاقة إغوائية بسبب المفارقة بين عملية القتل والشاعر. كما أن العنوان مأخوذ من استهلال النصّ. بالإضافة إلى أن العنوان يشير إلى موقف ما، حيال عملية الكتابة وعجزها عن تغير العالم وطغيانها على الذات، هذا موقف يعلن وجوب قتل الشاعر لنفسه.
- **العنوان التمثيليّ**: اختيار العنوان من السطر الأول ومن سطور النهاية يزيد من شعور القارئ بالدائريّة الموجودة في النصّ، أو على الأصح ذلك "الحصار" الثيماتيّ يعكس الحصار الذي يعيشه "أنا" المتكلم (البرسونا) في داخل القصيدة. فيصبح العنوان في هذه الحالة ممثلًا للنصّ واتجاهيًّا على عدّة صعد:

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

(2) **الثيمة:** يمكن اعتبار العنوان ممثلاً لمحور الفكرة الأساسيّة للنصّ "قتل الشاعر لنفسه"، أي التوقّف عن تجميل الواقع بالكتابة، ورؤية الواقع كما هو بمأساويّته، والأمر لن يتمّ إلّا بقتل الشاعر. النصّ كلّه يفسّر العنوان ويترجم هذا المعنى.

- **البداية الأسلوبيّة المسيطرة:**[2]يمكننا القول إنّ هذه البداية تمتاز بأسلوبيّة لغويّة، تكرّس **مفردات المدى الزمنيّ**. 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 خريفًا"، "آن للشاعر أن يخرج مني للأبد".
- **البداية الدائرية والنهاية[3] الدائرية المغلقة:** النهاية تعيدنا إلى البداية لغويًّا من خلال دائريّة

[1] عن ظاهرة "العنوان الاستهلالي" راجع: فحماوي- وتد 2013، ص 288-289.

[2] عن البدايات الأسلوبية المسيطرة وأنواعها راجع: فحماوي- وتد 2013، ص 293-294.

[3] **النهاية** (Ending) أو الإنهاء تعني الوحدة الأخيرة (راجع: Whiston 1986, p. 397) 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.(Torgovnick 1981, p. 6.) هي تلي شيئًا آخر بحكم الضرورة أو تأتي كنتيجة عادية لا يلحق بها شيء.(Allan 1986, p. 199.) فالنهاية محكومة بالنص وبجسد النص، وهنالك ثلاثة مستويات

كاملة.[1] لكن ترتيب الأسطر يتغيّر. هذا التغيير يُوظّف في تشديد وتكريس الثقل على السطر ما قبل الأخير وإبراز المفارقة فيه. فجسد النصّ يُشير إلى كل الأسباب التي تسوّغ قتل الشاعر لنفسه، في حين أن النهاية تعود لتؤكد: "لا لشيء" وكأنه يراد بها "لأجل كلّ شيء"، وللتأكيد على أنّ قتل الشاعر هو الهدف وليس لهدف خارج ذلك. هذه الدائريّة تجعل من النصّ محصورًا ضمن حركة ميتة، بمعنى أن النصّ محكوم بذلك القرار الذي ابتدأ به وانتهى به، ممّا يعطي للنهاية انغلاقها.

- **خاتمة النصّ المفتوحة: بين الاختتام المضلل والاستعاري[2]:** للوهلة الأولى قد نجد أن خاتمة النصّ تؤكد الإغلاق الذي سجّله إنهاء النصّ 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 إنسانيّته بالشكل الذي يشبعها.

هذان المحوران إذن يؤكّدان عدم جدوى وجود الشاعر ووجوب قتله. لكنّنا 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 النصّ هو تعبير عن موقف "أنا" الإنسان ورغبته، والتي يعبّر عنها -مفارقةً- عن طريق الشعر!. من هنا فإن الخاتمة تبقى أكثر انفتاحاً مما يبدو ظاهريًا عبر البداية والنهاية، لأن الصراع لم ينته. رغبة الشاعر ونيّته لم تعلنا في النصّ ولم يعطِ النصّ إشارة بتحقّقهما. لذلك نعتبر في قراءة ثانية للخاتمة أنها ليست مغلقة كما تبدو، بل هي مفتوحة استعاريّة، لأنّ الصراع لا زال مستمرًا ولم ينته، والأمر يُحسم بشكل نهائيّ من قبل "الشاعر"، والحلّ الذي يقدمه المتكلم هو حلّ مجازيّ، فقتل الشاعر يعني التوقّف عن الكتابة وليس القتل الحقيقيّ.

للتعامل مع النهاية: حدود النهاية، شكلها ونوعها ومكانتها، ودورها في العلاقات الداخليّة النصيّة. (Taha 2002, p. 259.)

[1] راجع بحثنا حول النهاية الدائريّة وأنواعها لدى درويش راجع: فحماوي- وتد 2013، ص 298.

[2] عن مفهومنا للخاتمة الاستعاريّة، راجع: فحماوي-وتد 2013، ص306-307.

مفهوم الميتا شعريّة في القصيدة: "ما نفع الكتابة الملتزمة في غياب الكتابة الذاتيّة؟!"

تطرح الميتا شعريّة في النصّ من خلال علاقة الكتابة الشعرية بالواقع، وتركّز على الصراع بين الإنسان (الآخر في الشاعر) وبين الشاعر. الصراع بمفهومين وعلى مستويين:

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

(2) استحواذ الشاعر على حياة الإنسان، واستحواذ القضايا الكبرى على حساب الذاتيّة، أي استبداد الشاعر بالذات الإنسانية وتناسيه لواجباته تجاه نفسه وعن الكتابة عنها.

في المحورين نلاحظ أن الذي يعاني هو الآخر-الإنسان الذي يجاور الشاعر. ففي الصراع الأول لا يستسلم الشاعر، ولا يعي أن كلّ 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 الإنسانيّ والشاعر يمنعه من ذلك لأنّه المسيطر. من هنا تأتي المطالبة بقتل الشاعر لحسم الصراعين، لأنّ الكتابة تبدو محصورة في إطار الشاعر الملتزم بالقضايا الكبرى، في حين أن "الآخر فيه" يبدو قلقاً، لأن هذا النوع من الكتابة يحدّه ولا جدوى له في تغيير الواقع. في هذا النصّ نجد تخلخلاً واضح المعالم في إيمان الشاعر بقدرة القصيدة (كما كان يكتبها) على التغيير، مما يعني أن مفهوم الكتابة بدأ يأخذ شكل الصراع والبحث، ورفض الموت في ظلال التقوقع الشعريّ ذي الإطار الفكريّ والموضوعيّ والتعبيريّ الواحد.

3. **الميتا شعريّة وأفق الكتابة الجديد في قصيدة "أنا من هناك" من ديوان ورد أقل**

3.1 ما قبل القراءة:

أ. استقراء الفضاء التدوينيّ والنصوص الموازية

ما يميّز **ورد أقلّ** (1986) عن غيره من الدواوين السابقة واللاحقة اشتماله على نظام وترتيب لافتين؛ كلّ قصائده الخمسين قصيرة، تمتد على طول (10-13) سطرًا على صفحة طباعيّة واحدة. معظمها مطبوعة على هيئة نصّ نثريذ. كلّ القصائد متّصلة ببعضها عبر البرسونا- "أنا" المتكلم، الذي يمثّل الجماعة. صوت البرسونا يعاني من كونه اختير لهذه المهمّة، مهمّة تمثيل الجماعة. أسلوب التعبير مطروح للتساؤل تمامًا كالواقع الممثّل، بضمن ذلك مواضيع تتعلّق بقيمة الشعر وعلاقته بأسئلة إنسانية عامّة.[1] من الملاحظ أن الكلمات الأولى في كلّ نصوص ديوان

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

ورد أقلّ تتماثل مع العناوين إلاّ في ستّة عناوين نجد بعض التغييرات.[1] فإذا كانت العناوين في الديوان تطرح بقوة قضيّة الرحلة والطريق ممتزجة بالصوت الجماعيّ، 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 جمعيّ
سأقطع هذا الطريق	وما زال في الدرب درب	تضيق بنا الأرض
إذا كان لي أن أعيد	على هذه الأرض	نسير إلى بلد
البداية	تضيق بنا الأرض	نسافر كالناس
عناوين للروح خارج هذا	نسافر كالناس	يحق لنا أن نحبّ الخريف
المكان	القطار الأخير توقّف	تخالفا الريح
نسير إلى بلد	سيأتي برابرة آخرون	ذهبنا إلى عدن
مطار أثينا	ذهبنا إلى عدن	نخاف على حلم
على السفح، أعلى من	هنا تنتهي رحلة الطير	هنا نحن قرب هناك
البحر، ناموا	وداعا لما سوف يأتي	خسرنا ولم يربح الحب
تخالفنا الريح	لصوص المدافن	ونحن نحب الحياة
صهيل على السفح	هنا نحن قرب هناك	نؤرّخ أيامنا بالفراش
هنالك ليل	سماء لبحر	
وفي الشام شام	لأول مرة يرى البحر	
رأيت الوداع الأخير		
لديني لديني لأعرف		
قريبا من السور		

لائحة (1)

[1] 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.

ب. العنوان: التركيب اللغوي والدلالة

يتركب عنوان القصيدة من جملة اسميّة تامّة، 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 الشعريّ بضمير المتكلم دون تحديد مخاطب. اعتبار "أنا" مبتدأ هو إشارة تدلّ على أهميّة "الأنا" في النصّ 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 نصّ 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 الجغرافيّ فحسب، بل المكان كذاكرة. هذا الأمر يستدعي عنصّر الزمن الذي يظهر عبر عنصّر المسافة، المسافة التي تفصل الأنا عن المكان "هناك". فلا يمكن الحديث عن المسافة عبر البعد المكانيّ دون اعتبار وجود البعد الزمنيّ. 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 يدلّ على ارتباط هوية الأنا بالمكان. في الوقت نفسه الإشارة إلى المكان دون التصريح باسمه يمكن تفسيره باتجاهين: هذا المكان غنيّ عن التعريف، مما يضفي مزيدًا من القوّة والأهمية على "هناك"، ويشير إلى الاعتزاز والفخر بالانتماء. الأمر الآخر هو سبب فنيّ، فعدم اعتماد المباشرة يزيد من فنيّة النصّ وقدرته على التعميم، وعدم حصر النصّ في إطار سياسيّ جغرافيّ محدد.

- **الأنا الفردي والأنا الجمعيّ المكانيّ**

المزاوجة بين أنا والمكان تُبرز بعدًا إضافياً هو الأنا الجمعيّ المكانيّ، لكنه في نفس الوقت يشدّد على الأنا الفرديّ على خلفية الصوت الجمعيّ. في العنوان نوع من التحدي فالأنا يخرج من دائرة الذات ليستقر في دائرة المكان المنفصل عنه، لكنّه غير منفصل عنه ذاكرةً. لذا يحمل تصريح من هذا النوع محدوديّة ما، لأنّ الأنا تحدّ نفسها بالمكان مما يذكّرنا بالاستهلال "أنا عربي". تصريح الأنا يحدد نطاق الهوية بالهوية المكانية، لكنّه يشير إلى انشطار في الهوية بسبب وجود مكانين، أحدهما حاضر (هناك=وطن) يستحضر غائباً (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 النصّ بشكل مباشر. خصوصاً أن عنوان الديوان يرمز إلى حالة تظهر كخلفية في كل الديوان. إذا كان عنوان النصّ يوحي بالانتماء للمكان، ويوحي بصوت جمعيّ من خلال ذلك الانتماء، فإن عناوين الديوان الأخرى في معظمها تنتمي لفظاً أو إيحاء لذات الحقل الدلالي كما ورد في اللائحة رقم (1) أعلاه.

3.2 القراءة الاستكشافيّة

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

- مبنى العنوان لغوياً ينسحب على جسد النصّ كلّه كما سنرى لاحقاً.
- يترافق استخدام الجمل القصيرة مع استخدام علامات الترقيم (التي تقود عملية القراءة في مثل هذه المباني النصيّة): كالفاصلة، النقطة، نقطتي التفصيل والثلاث نقاط. الأمر الذي قد يوظّف في الإيحاء بالحسم والتقريريّة والنثريّة.

3.3 القراءة المكثّفة

- **الاستهلال:**

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 الدلاليّة. رغم أن السطر الأول يحتوي على نقطتين تفصلان بين الجمل، إلا أنّه يرتبط بواو عاطفة كعلاقة لغويّة دنيا، ورابط تتابعيّ "لي" يربط الجملة بالضمير "أنا" في الجملة السابقة لها. حدّدنا سياق السطر الأول بـ "وبيت كثير النوافذ" لاتّصاله بالسطر الأول بواو عاطفة وانتهائه بعلامة الوقف النقطة، ما يشير إلى انتهاء الجملة. نلاحظ أن النقطة مستخدمة بشكل مكثّف في الأسطر الأولى من النصّ وتفصّل جملاً قصيرة عن بعضها، وهذا يشير إلى البساطة والوضوح والحزم في المضمون، إضافة إلى الإيقاع النفسيّ لأنا المتكلّم كنوع من التذكّر الانتقائيّ غير المتوالد من بعضه، والذي يعطي السطر نفَساً

[1] Levinson 1985, p. 34.

نثرياً وإيحاء بالتقريريّة مصدرها الاسترجاع السرديّ.

- **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 النصّ، ويجعل من الصوت الشعري الإنساني صوتاً محرّكاً للنصّ، بمعنى أن النصّ يُبرز غنائيته منذ البداية. في نفس الوقت ارتباطه بالمكان هو إشارة لانطلاق النصّ عبر الصورة المحسوسة، وتوسيع دائرة الأنا الفرديّة إلى دائرة الجماعة عبر الانتماء المكانيّ المباشر.

(2) **امتلاك المكان عبر الذاكرة والتاريخ: "ولي ذكريات":** تشير إلى امتداد الذات زمنيّاً حركيّاً نحو الماضي، مما يشير إلى امتداد الأنا في المكان تاريخيّاً وجغرافيّاً.

(3) **الانتماء العاطفيّ والغريزيّ: "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 العاديّة الإنسانيّة والتشابه البشريّ. يعزّز ذلك **"لي والدة"** كإشارة لامتلاك المكان عبر الامتداد البشريّ العاطفيّ، والتبعيّة الاجتماعيّة، ووجود مصدر وجذور للأنا في المكان.

(4) **الانتماء الجغرافي الاجتماعي: "وبيت كثير النوافذ":** مستوى إضافي يوحي بالانتماء الجغرافيّ الاجتماعيّ وليس مجرد انتماء عبر الذاكرة وهو تجذّر مكانيّ-اجتماعيّ وليس مجرد مكان للسكن، فكثير النوافذ تدلّ على الانفتاح والحريّة والتداخل مع الآخر والخارج.

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

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

ذكر الأخوة والأصدقاء يعزز الجانب الإنسانيّ الاجتماعيّ 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 الإنسانيّة العاديّة التي سُردت في الاستهلال. فيظهر بُعد جديد غير نمطيّ، يدلّل على حالة أخرى يعيشها الأنا ضمن "هناك". من هنا يبدأ النصّ بأخذ منحى يتطور فيه السرد الشعريّ نحو تعقّد الصورة والدلالة.

3. ولي موجة خطفتها النوارس. لي مشهدي الخاصّ. لي عشبة زائدةْ

4. ولي قمر في أقاصي الكلام. ورزق الطيور، وزيتونة خالدةْ.

في هذه الأسطر نلاحظ تركيز المتكلم على سرد ما يميّزه وليس ما يجعله عادياً نمطيّاً، حيث ينحرف النصّ 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 تذكّر 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 النصّ. "على الأرض" تشير إلى الثبات والأسبقيّة مقابل "السيوف" التي ترمز للآخر، والذي يظهر بصورة وحشيّة 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. . .

يعود إلى زمن 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 النصّ 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 عمليّة 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 كلّ الكلام" وتوظيف هذا الكلام من أجل تركيب وخلق جديد لمفردة واحدة فقط، "هي الوطن" التي يُفرد لها الشاعر السطر الأخير.

[1] عن تداعيات "الزيتون" راجع فحماوي- وتد 2013، ص 101.

- **السطر الأخير ونهاية النصّ**

10. هي: الوطن..

استخدام نقطتي التفصيل (:) يصبّ في الأسلوب السرديّ القريب من النثريّة، الذي ينسحب على النصّ 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 النصّ. النصّ 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 عنصّر المكان هو الأساس الذي يستقر فيه النصّ في النهاية (كما انتمى إليه في البداية وفي العنوان). في نفس الوقت يحتاج السطر الأخير لغوياً لما قبله ليشكّل 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 بالتوتّر النصّيّ ويهيّئه لتلقي السطر الأخير، الذي يبدو مختلفاً وخالياً من هذا الإيقاع الكثيف للأفعال. يمكن كذلك الإشارة من حيث الشكل والدلالة إلى أن نصّ 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 النصّيّة:

النصّ	الدلالة
تعلّمتُ ← فككته ← أركّب ↓	(التجربة الشعرية والإنسانية)
كلّ الكلام مفردة واحدة: هي الوطن..	**(الهدف: الالتزام الشعري بقضية الوطن)**

لائحة (2)

تبدو نهاية النصّ مغلقة، فصراع البرسونا بين صورتين صورة العادي وصورة المختلف يولّد الحلّ. المتكلم يتعلّم كلّ ما هو عادي (كل الكلام) ليركّب ما يوازي تجربته غير العادية والمأساوية،

ويبني "الوطن" لغوياً. بالتالي تظهر نهاية النصّ مغلقة، لأنها تلقي مزيدًا من الضوء على التجربة التي يعيشها الأنا في النصّ. يسرد النصّ صورة بأزمنة مختلفة وتجارب متباينة للأنا تُطرح على خلفية واحدة هي المكان، الذي يجمع بين التجارب المختلفة وبين الحلّ الاستعاريّ لأزمة حقيقيّة.

3.4 انفتاح القراءة

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

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

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

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

نوع الضّمير	أنا	من هناك
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 (3)

- **البداية السرديّة**[1]: تمتاز بداية النصّ ونهايته بالسردية، التي تميل إلى النثريّة. 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 النصّ لكنها تختلف بالأسلوب.
- **البداية الاسميّة "الساكنة":** تمتاز بداية النصّ بسرديتها الساكنة عبر استخدامها للجمل الاسميّة القصيرة والتي تنفصل عن بعضها بواسطة علامات الوقف، كذلك تتّسم ببساطة الصورة الشعريّة. هذا النوع من السرديّة يقدم تقريرًا للقارئ حول حالة ما، ويتوقّع القارئ في مثل هذا النوع من البدايات أن ينعطف النصّ في مرحلة ما لتنكسر الاسمية وتحلّ مكانها حركة فعليّة.
- **النهاية الفعليّة "المتحركة"**: تمتاز بسرديتها المتحركة والمعتمّدة على الفعل، بالإضافة إلى أن الجمل أكثر طولاً. هذه النهاية تكون مغلقة لأنها تحرّك نصّ البداية الاسمي والذي طرح حالة ما. تقوم النهاية بصياغة مغايرة للبداية ليس لغويًا فحسب، بل تقوم بإعادة صياغتها كمفهوم جديد لامتلاك الوطن، يغاير المفهوم الذي طُرح في البداية.

[1] لمزيد من التوسّع حول مفهوم البداية السرديّة راجع: فحماوي- وتد 2013، ص 301.

- **البداية التأويليّة الجزئيّة:** البداية تؤدي **وظيفة تقنينيّة** وقد تبدو دون جملة "أنا من هناك" أنها تمهيديّة روتينيّة **(البداية العادية)** التي تمهّد فيما بعد لمنعطف في النصّ. لكنّ الابتداء بـ "أنا من هناك" يضع القارئ منذ الجملة الأولى في صلب الموضوع. كأنّ جملة "أنا من هناك" يمكن أن تتبعها نقطتا التفصيل (:)، حيث النصّ 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 نصّ البداية وليس فقط في العنوان، لأن ورودها في السطر الأول جعل من البداية ليس مجرد عرض، بل أيضاً منحها وظيفة **التأويل الجزئي للنصّ**. من جهة أخرى تبدو نهاية النصّ **انحرافيّة** نسبياً للبداية، لأنها تطرح الحلّ بشكل "ميتا-شعريّ" غير وارد في البداية، لكن هناك تلميحاً له في داخل النصّ مثل: "لي مشهدي الخاصّ، لي عشبة زائدة، ولي قمر في أقاصي الكلام" وهذا ما يؤسس لنهاية النصّ، فلا يجعل منها انحرافيّة بل تبدو طبيعيّة بالنسبة لجسد النصّ. لذلك يمكن اعتبار هذا الاستهلال **استهلالاً تصاعدياً مضلّلاً** ذا حدين. تكون بنية النصّ في مثل هذا الاستهلال بنية تصاعدية بمعنى أنها تبدأ ببداية عادية ثم ينطلق النصّ بشكل مغاير لها لكنه متطور عنها عن طريق الأسلوب اللغوي. من هنا فإن البداية مقارنة بالنهاية تحقّق فجوة كبيرة على صعيد الأنا، فالصوت الشعريّ يدور في دوائر مختلفة عبر جسد النصّ في سرده الشعريّ حتّى يصل في نهاية النصّ مختلفاً تماماً عمّا خبرناه في افتتاح النصّ 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. 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 (4)

- **الخاتمة الاستعاريّة: اللغة المبدعة تعيد الوطن المفقود**

يمكن أن نرى في نهاية النصّ المغلقة نوعاً من اختزال النصّ، 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 النصّ 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 عنصّر الانتماء المكانيّ إلا أن النهاية تكسر السياق التأويليّ الذي نسير حسبه، لأنها تباغت القارئ بأن الحديث لا يتمّ عن الانتماء المكانيّ فحسب، بل يجاوره عالم آخر لغويّ فيه يعيش "الشاعر"[1] تجربة أخرى عن الوطن من خلال اللغة. في نفس الوقت هذا لا يتنافى مع كون "أنا من هناك" مركز النهاية، لأن الانتماء لـ "هناك" هو الذي يدفع بأنا المتكلم لصبغ تجربته اللغويّة الشعريّة بصبغة الالتزام. من هنا فإن خاتمة النصّ تبدو للوهلة الأولى مغلقة أيضاً، لأنها تغلق بالنسبة للمتكلم قضيّة الانتماء للمكان وفقده للمكان، من خلال التعويض عنه بإيجاد الوطن لغوياً، ليصبح الوطن بالنسبة إليه تجربة لغويّة على أنقاض اللغة التي تعلّمها، 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 متردّدًا في تحديد الخاتمة لأنّ البحث عن وطن لغويّ هو مسألة تندرج ضمن نهاية "**ميتا-شعرية**" فتبدو كحلّ إبداعيّ فرديّ لمأساة جماعيّة، وهكذا يمكن اعتبارها مغلقة على المستوى الاستعاري، فهي تحقّق إغلاق صراع العودة للوطن عبر حلّ مجازيّ يتمّ فيه خلق وتحقيق الوطن لغوياً مجازياً. كأنه فعل لإعادة السيطرة ليدي المتكلم. لكنّ الخاتمة تبقى مفتوحة على المستوى الحقيقي لأن إنتاج وطن لغويّ هو آليّة للتعامل والتعويض[2] (Compensation) عن الفقد الحقيقي وليس تحقيقاً للوطن. من هنا يمكن القول إن هذا النوع من الخواتيم هو **استعاريّ مجازيّ** يتمّ فيه تقديم حلّ شعري لأزمة عُرضت في النصّ كحقيقيّة. 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.

مفهوم الميتا-شعريّة في القصيدة: المكان واللغة تبادل مواقع:

رغم أن كل أجزاء النصّ 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 الأنا في **العنوان** كمتعلّقة بشكل أساسيّ بالمكان، المكان البعيد وليس القريب مما يطرح قضية المنفى.

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

[2] راجع: فرويد 1987، ص 37-43.

لكن المنفى لا يسمى بل يدلّ على حضوره استخدام اسم الإشارة "هناك". هذا الطرح يجعل من المكان الجغرافيّ التاريخيّ في **بداية النصّ** أساس الانتماء، وتلعب الذاكرة السرديّة 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 النصّ** تعيد صقل البداية وتفعيلها عبر اللغة حتى تصل الأنا لصياغة جديدة للمكان عبر المفردات اللغوية، ويُصبح مفهوم المكان والوطن فضفاضاً ومعادلاً موضوعيًّا للتجربة الإنسانيّة والتجربة اللغويّة.

4. خلاصة: رحلة بحث "الأنا" عن الغائب في اللغة

أ. البحث عن توازن بين الالتزام الشعريّ والقصيدة الذاتيّة؛ البحث عن الاتجاه الشعري

في قصيدة "آن للشاعر أن يقتل نفسه" نشهد انفصالاً داخليًّا جليًّا بين "الأنا" و"الشاعر". يبدو هذا الانفصال كمؤشّر على صراع في لحظة القصيدة، بلا حلول وسطيّة بل شديد التطرف. يظهر ذلك في العنوان والاستهلال والإنهاء، مشكّلاً دائرية مغلقة للنصّ:

العنوان	الاستهلال/البداية	الإنهاء
آن للشاعر أن يقتل نفْسه	**آن للشاعر أن يقتل نفْسَه لا لشيء، بل لكي يقتل نفْسَه**	**آن للشاعر أن يقتل نفسهْ، لا لشيء، بل لكي يقتل نفسهْ**

لائحة (5)

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 النصّ "آن للشاعر أن يقتل نفسه"، يخدم فكرة الاتجاه الشعريّ ووجود إشكاليّة في التوجّه الشعريّ في هذه المرحلة. النصّ يُبرز فشل "الشاعر"[1] في التعامل مع الصراعات الحسيّة الخارجيّة، كما ويُظهر معاناة "أنا" الإنسان داخل الذات بسبب طغيان حيز "الشاعر". البرسونا يشعر بالتمزق الذاتي، وعدم الرضى عن الواقع، ويرفض التسليم بـ"عالم الورق" الذي يبنيه الشاعر، من هنا يعلو صوت البرسونا في النصّ متمثلاً بصوت الآخر- "الإنسان" داخل الذات مطالباً الشاعر بقتل نفسه.

المبنى الدائريّ الكامل في هذه القصيدة يضلّل القارئ، في حين أن الخاتمة هي التي تضيء النصّ

[1] لا نقصد فيما يلي بـ "الشاعر" الشاعر الحقيقي محمود درويش، بل نقصد صوت الشاعر وقناع الشاعر الموظّف في النص.

للقارئ. الدائريّة عبر المفردات لا تخدم القارئ في حسم الصراع والتوتّر النصّيّ بقدر ما تجعل النصّ مغلقاً للبرسونا. معالجة الخاتمة من قِبل القارئ تُظهِر بوضوح أن الصراع في النصّ بين البرسونا و"الشاعر" لا ينتهي ولا يُحسم. العنوان العريض للجدليّة المطروحة في هذه القصيدة، 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 النصّ رغم محاولته الإيحاء بذلك.

ب. البحث عن "وطن" في اللّغة: بداية التأسيس للقصيدة "الصافية" ولموتيف المنفى[1]

رغم أن النصّ "أنا من هناك" لا يُظهر شدًّا داخلياً بين "الشاعر" وآخره الإنسان، إلاّ أنه يؤكّد على وجود المستويين ضمنياً. يظهر ذلك من خلال تغلّب المستوى اللغويّ على المستوى الإنسانيّ/الحسيّ في الإنهاء، وإيجاد "الشاعر" الحل اللغويّ وفشل الإنسان الحسيّ في إيجاد حلّ حسيّ. لم يعد المكان كما كان في المرحلة السابقة بمعنى "التجذّر" [2](rootedness) بل يتكوّن "مفهوم المكان" أو مُدرك الحسّ بالمكان (sense of place) بمعنى بناء تماسّ حقيقيّ مع المحيط بوعي ذاتيّ. هذا يتطلب مسافة معينة بين الذات والمكان، ووعياً بالعالم الخارجيّ 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؛ تتحوّل العلاقة التي كانت في بداية النصّ عبارة عن علاقة "تجذّر"، إلى علاقة جديدة ناتجة عن إرهاصات وتغلغل الاستهلال داخل النصّ. تكوّن هذه العلاقة حسّاً جديدًا بالمكان عبر اللغة، وعبر خلق مكان استعاري في الإنهاء.[3]

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 هي: الوطنُ..

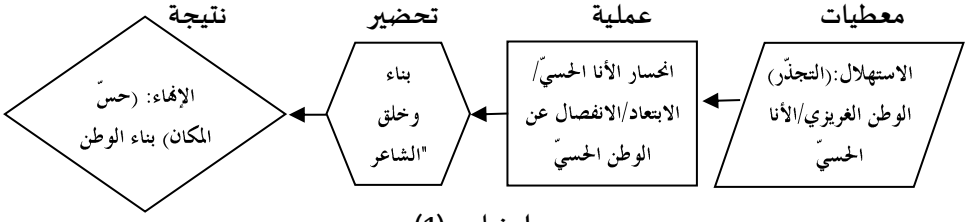
لائحة (6)

[1] عن تطوّر موتيف المنفى لدى درويش راجع: فحماوي- وتد 2014، ص 129.

[2] 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.

[3] الاستعارة بالنسبة لدرويش قوة تركيبية، تعيد بناء عالمه المفتت بطريقة سحرية. راجع: Simawe 2001, pp. 282-284.

هذا المفهوم الجديد للوطن والمكان ينتج عن عملية انفصال، ويؤسس لمفهوم المنفى دون أن يرِد "المنفى" في النصّ كمفردة. تتمّ 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 الواقعيّة والإنسان الحسيّ، إلى الشاعر الذي يبني عالمًا من اللغة يوازي العالم المفقود والقابع في الذاكرة. ويمكن أن نلاحظ ذلك بواسطة الرسم التالي:



رسم إيضاحي (1)

نخلص إلى القول إن نصوص هذين الديوانين ترتقي بفكرة الميتا- شعريّة تدريجياً إلى مرحلة أخرى، بحيث تتعامل مع الوجه اللغويّ كواقع آخر يسير بمحاذاة الواقع الحقيقيّ المتخلخل والناقص. تتجلى الميتا- شعريّة من خلال بروز الحلول اللغويّة والشعريّة لفضّ التوتّرات النصّيّة التي تتجلى على المستويين الواقعيّ واللغويّ. المكان ينفصل إلى مكانين؛ أحدهما حقيقيّ مشتهى مفقود والآخر مجازيّ لغويّ موجود. الزمان يتعدّى الزمن الحقيقيّ 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. وينعكسان عبر **رحلة بحث عن الغائب في اللغة** وإيجاد **بدائل لغويّة للعالم المتخلخل**. ومن هنا ينطلق درويش لاحقًا إلى مرحلة أخرى من الكتابة، القصيدة فيها مختلفة جماليّا، وفكريّا، كما هو قارئها المضمر.

مراجع بالعربيّة:

الأسطة، عادل. **سؤال الهوية: فلسطينية الأدب والأديب.** رام الله: دار الشروق، 2000

الجوه، أحمد. شعرية وقضيّة: **دراسة في شعر معين بسيسو**. صفاقس: كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة، 1999.

حافظ، صبري. "البدايات ووظيفتها في النص القصصي". **الكرمل- فصليّة ثقافية**، 22/21 (1986)، ص 141-177.

حليفي، شعيب. "وظيفة البداية في الرواية العربية". **الكرمل-فصلية ثقافية**، 61 (1999). ص 85-104.

خريس، أحمد. **ثنائيات إدوار الخرّاط النصية/دراسة في السردية وتحولات المعنى**. عمّان: أزمنة للنشر والتوزيع، 1998.

درويش، محمود. **هي أغنية هي أغنية**. عكا: منشورات دار الأسوار، 1986.

درويش، محمود. **ذاكرة للنسيان**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 1987.

درويش، محمود. والقاسم، سميح. **الرسائل**. حيفا: دار عربسك م.ض. 1989.

درويش، محمود. **ديوان محمود درويش**. (مجلد 1+2). بيروت: دار العودة. 1994

سعيد. إدوارد. "تلاحم عسير للشعر وللذاكرة الجمعيّة". في: القاسم (وآخرون). **محمود درويش: المختلف الحقيقي: "دراسات وشهادات**. عمّان: دار الشروق، 1999.

سنير، رؤوبين. **ركعتان في العشق: دراسة في شعر عبد الوهاب البياتي**. بيروت: دار الساقي، 2002.

فحماوي-وتد، عايدة. 2013. **في حضرة غيابه: تحوّلات قصيدة الهويّة في شعر محمود درويش.** حيفا: مجمع القاسمي للغة العربية ومكتبة كلّ شيء.

فحماوي- وتد، عايدة. "المنفى والبيت في شعر محمود درويش: الآن في المنفى نموذجًا". في: موريه، شموئيل؛ عنابسة، غالب؛ يونس، إيمان. **الأدب الفلسطيني في إسرائيل ومسألة الحداثة**. الكليّة الأكاديميّة بيت بيرل: مركز أبحاث اللغة، الثقافة والمجتمع العربي.

النابلسي، شاكر. **مجنون التراب: دراسة في شعر وفكر محمود درويش**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987.

مراجع بالعبريّة:

إلعاد، عامي. "البحث عن الهوية: مسح حول أدب العرب في إسرائيل." **ألفييم**، 11(1995). ص173-239. (بالعبرية)

فرويد، آنا. **الأنا والآليات الدفاعية**. تل أبيب: دفير، 1987. (بالعبرية)

مراجع بالإنجليزيّة:

Antoon, S. "Mahmud Darwish's Allegorical Critique of Oslo". *Journal of Palestinian Studies*, 31:2 (2002). pp. 66-77.

Bonheim, H. 1982. "How Stories Begin: Devices of Exposition in 600 English, American and Canadian Short Stories". *Real*. 1 (1982). pp. 191-226.

Darwish, M. "A Love Story between an Arab Poet and His Land". (An Interview). *Journal of Palestinian Studies*, 31:3 (2002). pp. 66-78

Frangieh, B. "Modern Arabic Poetry: Vision and Reality". In: Abdel-Malek & Hallaq (2000). pp. 221-249.

Jayyusi, S. *Modern Arabic Poetry*. New York: Columbia University Press, 1987.

Levinson, J. "Titles". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 44 (1985). pp. 29-39

Parmenter, B.M. Giving Voice to Stones: Place and Identity in Palestine Literature. Austin: University of Texas Press, 1994.

Said, E. *Beginnings: Intention and Method*. New York: Basic Books, 1975.

Siddiq, M. "Biography of Mahmoud Darwish". In: *Encyclopedia of the Palestinians*. Mataa, Ph. (ed.). 2000

Simawe, S. "Modernism and Metaphor in Contemporary Arabic Poetry". *World Literature Today*, 75:2 (2001). pp. 275-284

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.

Snir, R. "'Other Barbarians Will Come': Intertextuality, Meta-Poetry, and Meta-Myth in Mahmoud Darwish's Poetry" In. Nasser & Rahman (2008). pp. 123-166.

Taha, I. "Openness and Closedness: Four Categories of Closurization in Fiction". *JAIS*, 2 (1998/1999). pp. 1-23

Taha, I. "Semiotics of Ending and Closure: The Post Ending Activity of the Reader". *Semiotica*, 138 (2002). pp. 259-277

Torgovnick, M. *Closure in the Novel*. New Jersey: Princeton University Press, 1981.

Whiston, J. "Leonor and the Last Three of Machado's A Un Olmo Seco". *Neophilologus*, 70:3 (1986). pp. 397-405.