

القصيرة السرفاتية

بنية النص وتشكيل الخطاب

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2015/8/4047)

هياس، خليل شكري

القصيدة السير الذاتية بنية النص وتشكيل الخطاب/ خليل شكري هياس:-

عمان:- دار غيداء للنشر والتوزيع، ٢٠١٥

() ص

ر.أ: (2015/8/4047) .

الواصفات: / القصص العربية // النقد الأدبي /

❖ تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

Copyright ®
All Rights Reserved

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-96-167-1

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب، أو تخزين مادته بطريقة الاسترجاع أو نقله على أي وجه أو بأي طريقة إلكترونية كانت أو ميكانيكية أو بالتصوير أو بالتسجيل و خلاف ذلك إلا بموافقة على هذا كتابة مقدماً.



دار غيداء للنشر والتوزيع

مجمع العساف التجاري - الطابق الأول

خ.ب. : 95667143 7 962 +

E-mail: darghidada@gmail.com

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله

تلفاكس : 5353402 6 962 +

ص.ب. : 520946 عمان 11152 الأردن

القصيرة السيرفواتية

بنية النصّ وتشكيل الخطاب

د. خليل شكري هياس

الطبعة الأولى

٢٠١٦ م - ١٤٣٧ هـ



﴿وَقُلْ رَبِّ زِدْنِي عِلْمًا﴾

صلوة العظمى

سورة طه الآية (114)

إليها: الساكنة في غيبه الروح

وبين ثنايا كل ما كتبت

وسأكتب

إليها: الخيمة التي أظلتنا

-أنا وأولادها الأربعة-

بقيء حنانها وروحها السمع

وتحملت ما تحملت

من أجلنا

.. حنان..

الفهرس

١١	 ما قبل المقدمة
١٣	 المقدمة

التمهيد

١٧	 قصيدة السيرة الذاتية واستراتيجية القراءة
----	--

الباب الأول

القصيدة السيرذاتية: تجنيس النص وموجهات الفعل القرائي

٣٢	 الفصل الأول: القصيدة السيرذاتية ما بين الداخل نصي والخارج نصي
٩١	 الفصل الثاني: مفاتيح القصيدة السيرذاتية ودلالة العتبات

الباب الثاني

فضاء القصيدة السيرذاتية

١٦٤	 الفصل الأول: الرؤية
٢١٣	 الفصل الثاني: المكان
٢٩٣	 الفصل الثالث: الزمن
٣٦٩	 المصادر

ما قبل المقدمة

شكل حضور فن السيرة في المدونة الإبداعية الحديثة مساراً جديداً لمعاينة الأجناس الأدبية وفنون الكلام الإبداعي، ونتيجة لصلتها الحميمة بـ ((أنا)) الكاتب في تجربة الحياة والكتابة وهمومها وشؤونها وشجونها وشواغلها، فقد حظي هذا الفن باهتمام متميز من طرف مجتمع القراءة، وصار الفن الأدبي الأكثر مقروئية تقريباً.

وقد أسهم هذا إسهاماً إيجابياً حقيقياً في تطوّر الأنواع السيرية وافتتاحها الحرّ على ما هو متاح من الفنون المجاورة، تغذّيها وتتغذى منها في آن معاً، وقادت في الوقت نفسه إلى انفتاح الرؤية النقدية الحديثة نحو التركيز على هذا التطوّر وفحص مقوماته داخل النصوص، على النحو الذي أنتج مصطلحاً جديداً مهجناً هو مصطلح ((القصيدة السيرذاتية))، وسبق لنا أن أدرجنا هذا المصطلح ضمن ((معجم مصطلحات السيرة)) الذي اشتغلنا عليه في كتابنا ((تمظهرات التشكّل السيرذاتي)) الصادر عام ٢٠٠٥ عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق، إذ رصدنا فيه ما يقرب من ((٤٠)) مصطلحاً في فن السيرة.

الباحث المجتهد الدكتور خليل شكري هيّاس الذي سبق له في إطار انشغاله النقدي وتخصصه الأكاديمي في الدراسات الأدبية السيرية الحديثة أن أصدر كتابه المهم ((سيرة جبرا الذاتية في البئر الأولى وشارع الأميرات)) الصادر عام ٢٠٠١ عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق، واصل المشوار في كتابه الجديد ((القصيدة السيرذاتية واستراتيجية القراءة في الشعر الفلسطيني المعاصر))، بقر أعلى ووعي أكبر أهله ليكون أحد المتخصصين النوعيين القلائل في الاشتغال النقدي والأكاديمي الناضج في هذا السبيل..

وإذا كان الأمر لا يخلو من مغامرة بحثية فأدسب أن الدكتور خليل حقق نجاحاً جيداً في مغامرته البحثية هذه، وكان انتخابه للقصيدة السيرذاتية موضوعاً لدراسة واسعة وعميقة من هذا النوع إضافة حقيقة لمذجه، وللمسار البحثي الخاص بهذه المشكلة الأدبية الفارقة الأهمية نقدياً، وذلك لأن الكشف عنها - بحسب زعمنا - يحتاج إلى جهد نقدي مضاعف، ووعي وإدراك لطبيعة حركة المفاهيم في منظورها الإجرائي داخل حقل المصطلح.

فضلاً على أن الشعر الفلسطيني الذي اشتغل عليه الباحث كأنموذج لهذه الدراسة، كان من الدقة بمكان بحيث كانت استجابة النصوص لآليات القراءة وإجراءاتها عالية، لاسيما وأن الشعراء الأربعة المنتخبين ((جبرا إبراهيم جبرا ومحمود درويش ومحمد القيسي وإبراهيم نصر الله)) أنموذجيون أيضاً في هذا السياق.

توجّه المنهج القرآني في هذا الكتاب إلى استثمار مقولات نظرية القراءة والتلقي بأحدث أساليبها وآلياتها، وساعد ذلك الباحث كثيراً في الكشف عن وعي الشاعر في قصيدته، مقابل وعي القراءة في تصديّها من جهة، وفي الكشف عن جماليات القصيدة السيرذاتية في الإطار ذاته من جهة أخرى.

لا شك في أن قابلية الشعر ليكون حاملاً لمقاربات سيرذاتية غالباً ما تكون قوية وعملية، بالرغم من المفارقة السرد- شعريّة الحاصلة بين فنيين مختلفين هما الشعر والسيرة الذاتية. إذ إن أنوية الشعر وذاتيته المشبعة بالحساسية النوعية تؤكد على نحو عميق قرب المؤلف / الشاعر من الرواي الشعري في القصيدة، وهو ما انشغلت به الدراسة على نحو واعي قادها إلى فتح الفضاء السيرذاتي على مفتاح مهم في جدل هذه العلاقة، تمكنت الدراسة من التنبيه إليه ووضعها على منصة القراءة بحيث يستجيب لآلياتها التحليلية.

إن جرأة الشعراء - موضوع الدراسة - في التصريح بسير ذاتية قصائدهم سهل كثيراً من إجراءات البحث، لأن الأربعة الشعراء لديهم إبداعات نثرية تحتوي على مرجعيات وإحالات وتعالقات استثمرها الباحث - كلما وجد إلى ذلك سبيلاً - لتأكيد سير ذاتية القصيدة، وهو ما أتاح مناخاً صالحاً للقراءة جعلها تخرج بنتائج ممتازة، انعكست إيجابياً على الفضاء العام للمصطلح وإجراءاته في الميدان.

وفي منطقة المنهج كشف الباحث عن قدرة جيدة على استثمار ما أمكن من تقانات الشعر وتقانات السرد في سبيل دعم المصطلح وإجراءات الدراسة، على النحو الذي استجابت له النصوص المنتخبة وتفاعلت مع الرؤية المنهجية وآلياتها بشكل سليم في أغلب الأحيان. وتكشفت قدرة الباحث عن حسن استغلال المراجع والمصادر، واستثمار إمكاناتها لتعزيز قيمة المفاصل النظرية والتطبيقية في الدراسة، بأسلوبية تنم عن وعي ومعرفة دقيقة بقيمة المصادر والمراجع التي اشتغل عليها، والتي امتازت بالثراء والعمق والسعة والشمول. بوسعي القول بكل ثقة ومسؤولية وأنا اسطر هذه الكلمات على سبيل تقديم هذا الجهد النقدي والأكاديمي المميز، إنه كتاب يستحق القراءة والاقترناء أولاً، ويفتح سجلاً جديداً في الدرس الأدبي والنقدي ثانياً، ويمكن - استناداً إلى ذلك - عدّه رائداً في مجاله.

محمد صابر عبيد

المقدمة

شهدت الساحة النقدية العربية في العقود الأخيرة حضوراً ملحوظاً للسيرة بوصفها جنساً أدبياً مستقلاً، له مقوماته وأساسه البنائية الخاصة، كما تنوعت الأسيرة تنوعاً ملحوظاً أدى إلى تفرعات نوعية عديدة، بحكم انفتاحها المفرط على أساليب الكتابة الإبداعية المتنوعة، الأمر الذي أسفر عن تصنيف أنواعها إلى عشرات الأنواع، أغلبها ناتج من تلاقح جنس الأسيرة مع غيره من الأجناس الأدبية، من: رواية، وقصة، ومقالة، وشعر، وخاطرة، ورسائل.

هذا الانفتاح لجنس السيرة حتم على القائمين على الدراسات النقدية السعي إلى مواكبته، لقراءة التداخلات الاصطلاحية والأجناسية بين أنواعها، والخوض في الإشكاليات الفنية التي يطرحها هذا النوع أو ذاك، بوصفه مهجناً من أكثر من جنس أو نوع، ومن ثم الوقوف عند مرتكزات التلاقي أو الاختلاف بينهما.

لكن هذه العناية بأرض السيرة الخصبة، ما زالت في بداية المشوار، وما زال الطريق أمامها طويلاً، وشائكاً، وبحاجة إلى جهود كبيرة من الدارسين، تعين المفاصل التي تتوزع عليها الأنواع، لتغور في أعماقها بروحية مفعمة بمتعة البحث والمتابعة، وعلى نحو يظهري عناصر كل نوع، ويقف على المواطن الجمالية في النصوص، ليزيد من طاقتها الدلالية، ويدعم شعريتها.

وعلى هذا الأساس جاء اختيارنا لهذا الحقل المهم من حقول إبداعنا العربي، ليشكل محط اهتمامنا، منذ بداية مشوارنا في طريق الكتابة والبحث، إذ سبق وأن زرنا حقل السيرة الذاتية، وخرجنا بدراسة (سيرة جبرا الذاتية في البئر الأولى وشارع الأميرات)، وبعدها تعمق لدينا شعور بضرورة المواصل في هذا المجال الخصب، المهيأ للكشف، بعد أن أخذ المبدع العربي يبذر بذاره في مناطق مختلفة، وعلى النحو الذي يغري الدارسين بعد أن يخلق في نصوصه طاقة حركية عالية، من خلال رفدها بشبكة من البنى والمنظومات التي تعمل باتجاهات ورؤى مختلفة ومتنوعة، تضيء من خلالها أفضية النصوص، وتضخ حيواتها الدلالية بطاقات قابلة للتوالد والتنامي.

ولمواصل السير في هذا المشوار وقع اختيارنا على منطقة سيرية بكر، لم تتلفها أيدي الدارسين، إلا بعجالة، نتيجة ضالة المدونة النقدية العربية في منطقة القصيدة السير الذاتية، إذ لم نعثر في بحثنا بهذا الموضوع سوى على بعض البحوث القصيرة، منها دراسة (حاتم الصكر) للأنماط النوعية في كتابه (مرايا نرسي)، إذ خصّ فصلاً من الكتاب للقصيدة السيرية، وكذلك دراسة (خليل الشيخ) للأنماط من الأسير العربية في كتابه (الأسيرة والمتخيل)، حين خصص للقصيدة السير الذاتية محوراً جاء تحت عنوان (لماذا تركت الحصان وحيداً؟: السيرة في إطار الشعر).

تتوزع مادة الكتاب على بابين يسبقهما تمهيد مكون من ثلاثة محاور، يمهّد للقارئ الطريق للولوج إلى المتن، جاء المحور الأول منه لبيسط القول في مصطلح (الاستراتيجية) بوصفه النسيج الذي يهيئ شروط التلقي، ويقم العلاقة بين السياق المرجعي والقارئ، لكي يتم بموجبه فعل القراءة.

أما المحور الثاني، فتناول مصطلح (القصيدة السير الذاتية)، وما يثيره هذا المصطلح من إشكاليات قرآنية، منها ما يتعلق بطبيعة التهجين بين الشعر، والسيرة الذاتية ذات المرجعية الواقعية، ومنها ما يتعلق بطبيعة التداخلات بين هذه القصيدة والأنواع الأدبية الأخرى ذات العائلة الأجناسية الواحدة، وجاء المحور الثالث ليخوض في التعالق الإشكالي المتمخض من تداخل السرد في الشعري، نتيجة التهجين الأجناسي بين الشعر والسيرة الذاتية.

جاء الباب الأول تحت عنوان (القصيدة السيرذاتية: تجنيس النص وموجهات الفعل القرائي)، وفي سياقها عاينت القراءة مركّزات القصيدة السيرذاتية في جانبها التوثيقي الذي يؤكد سيرذاتية النص، وقد توزع الباب على فصلين:

الأول: تحت عنوان (القصيدة السيرذاتية والتعلق ما بين الداخل نصي والخارج نصي) وقد اشتمل التعلق في محورين: أولهما كان في منطقة الذات السيرذاتية المتحققة في الضمير السيرذاتي على الصعيد النصي، وفي اسم العلم على الصعيد الخارج نصي، وثانيهما عمل على إبراز الترابطات بين النص الراهن والنصوص الأخرى للمؤلف، مما يشكل شبكة من العلاقات المتناصّة فيما بينهما، التي تؤكد في النهاية سيرذاتية النص.

الثاني: تم تخصيصه للموجهات التي تعدّ عتبات قرآنية تمهد للقارئ الطريق للولوج إلى النصوص، وكان تحت عنوان (مفاتيح القصيدة السيرذاتية ودلالة العتبات)، وضم في طياته أهمّ العتبات المتمثلة ب: العنوان، لوحة الغلاف، اسم المؤلف، الإهداء، المقدمة.

واختص الباب الثاني ب(فضاء القصيدة السيرذاتية)، وتضمن مدخلاً وثلاثة فصول، عالجت الدراسة في المدخل مصطلح الفضاء المسردن، والذي جاء بمثابة تمهيد موصل إلى تبني مفهوم خاص بمصطلح فضاء القصيدة السيرذاتية، موضحاً من خلال ذلك نقاط التلاقي والاختلاف بين الفضائين.

أما الفصل الأول، فاختص بدراسة الرؤية بوصفها المرتكز الأساس في تشكيل الفضاء، فهي بمثابة الكاميرا المصورة التي من خلالها يتم تقديم كل عناصر النص السردّي، وقد جاء الفصل في أربعة محاور، مثل كل محور زاوية رؤية معينة تفرّضها طبيعة النص المنتخب للدراسة عند كل شاعر من شعرائنا الأربعة، فتناولت الدراسة ما سواية الذات والحس السيري الجمعي عند الشاعر جبراً إبراهيم جبّار، من خلال انتخاب قصيدة (خماسية الصيف).

وذهبت الدراسة عند محمود درويش إلى مرآوية الذات من خلال جعل الأنا ناضرة ومنظورة من الأنا نفسها وذلك، من خلال قصيدة (أرى شبحي قادماً من بعيد)، أما لدى القيسي، فتم الوقوف عند بلاغة التفاصيل في تشكيل الرؤية السيرذاتية، بانتخاب قصيدة (كان يرى طريق المدرسة)، وأخيراً عاينت الدراسة عند إبراهيم نصر الله جدلية الموت والحياة في منظور الكتابة السيرذاتية، واختارت لذلك قصيدة (حديث عائلي).

وفي الفصل الثاني تم تناول المكان بوصفه عنصراً مهماً في النص السيرذاتي، تتجاوز أهميته كونه لبنة مهمة في البنية السردية، ليكون أكثر بؤرية، بوصفه يضطلع بوظيفة مزدوجة ذات تأثير متبادل، قبلي: نتيجة لمرجعياته الواقعية، وبعدي: بوصفه عنصراً مكوناً للنص بعد وجوده، وتفرع الفصل إلى مسربين، شكلاً مع بعضهما ثنائية الإقامة الدائمة / والإقامة المؤقتة، ومن هذه الثنائية تنبثق ثنائيات فرعية عديدة، لعل من أهمها: (المغلق/ المفتوح)، و(الآليف/ المعادي)، وضم المحور الأول – الإقامة الدائمة – كلاً من البيت، القرية، المدينة. وضم المحور الثاني – الإقامة المؤقتة – كلاً من البيت المؤقت، الفندق، السجن، المدينة.

وكان الفصل الثالث والأخير من الباب الثاني، خاصاً بالزمن، ليكمل المرتكزات التي يقوم عليها الفضاء المسردن بشكل عام، وفضاء القصيدة السيرذاتية بشكل خاص، وهذه الخاصية تكمن في الإشكالية التي يطرحها الزمن السيرذاتي عندما يكشف عن تلك المفارقة الزمنية الحاصلة بين زمن الكتابة، وزمن التجربة، مما يشي بوجود مسافة فاصلة بين من عاش الحدث، ومن يسرد الحدث، وقد انقسم الفصل على محورين رئيسيين، تنبثق منهما عناوين فرعية أخرى، إختص المحور الأول بالترتيب الزمني، وضم الاستباق والاسترجاع، والروابط الزمنية المتفرعة إلى: الاستعادة، والتداعي، والتتابع، أما المحور الثاني، فاختص بالمدة الزمنية، المنقسم بدوره على:

التسريع الزمني المتفرع إلى تقانتين داخليتين هما: الخلاصة والحذف، والتعطيل الزمني المتفرع بدوره إلى تقانتين داخليتين هما: الوقفة الوصفية، والمشهد الحوارى.

وفى الختام أود أن أشير إلى أن فكرة طبع الكتاب طبعة ثانية، جاءت لإعتقادنا بأهمية هذا الكتاب الذي اشتغل فى منطقة نقدية لاتزال بحاجة إلى الحرث فيها، وأن الدراسات النقدية السيرية فى النقد العربى لم تول هذه المنطقة إستحقاقها من الدراسة، وأن هذه الدراسات لم تندسج وكثرة النصوص الشعرية العربية المنتمية إلى هذا النوع السيرى المتشكل من الشعر والسير الذاتية بوصفها نوعاً من أنواع السيرة من جهة، ونوعاً من أنواع السرد من جهة ثانية.

التمهيد

قصيدة السيرة الذاتية واستراتيجية القراءة

لا شك في أن المؤلف عندما يشرع في كتابة أي نص أدبي يكون مراعيًا - مسبقًا - لأيدولوجية كتابية معينة، تفرضها نوعية النص الذي هو بصدد كتابته، وطبيعة القارئ المفترض الذي سيوجه إليه نصه، كما أن القارئ عندما يشرع أيضاً بالقراءة، فإنه يضع ثوابت معينة، لا بد من توافرها في النص، تتعلق بنوعية النص الذي أمامه، ونوعية العدة المعرفية التي يجب أن يشحذها، وهو يتهيأ للغوص في أغوار النص بغية الكشف والتحليل. فالقارئ لا بد من أن يكون متسلحاً بثقافة مرجعية ومعرفية، كي يتمكن من التفاعل مع النص، لأن تلقي العمل الأدبي - حسب أيزر - يقتضي التفاعل بين بنيته ومنتقيه، وهو ما يتطلب تركيزاً على تقديرات الكاتب، وعلى الأفعال المرتبطة بالتجاوب مع النص الذي يستمد حيويته من القراءة الفاعلة^(١)، وبهذا يتشكل العمل الأدبي من قطبين هما: القطب الفني المتمثل بالنص الذي أبدعه المؤلف، والقطب الجمالي المتمثل بالإدراك الذي ينجزه القارئ^(٢)، وهذا التوازن الذي يشير إليه أيزر بين النص والمنتقي، يجعل من القارئ شريكاً للمؤلف في تشكيل المعنى ورسم استراتيجيات النص.

من هذا المنطلق تحاول الدراسة الوقوف على طبيعة النوع الأدبي الذي نحن بصدد دراسته من حيث مكوناته ومركزاته الأساسية، فما من شك في أن لكل نوع آليات خاصة تندبع من سياقه المرجعي الذاتي، أي مما يقدمه له الأفق الأدبي من عناصر ومعايير مرجعية، ثم يأتي دور المؤلف لينتقي من هذه العناصر والمعايير ما يشكل مجموعة أو نسقاً من العناصر الوسيطة بينه وبين القارئ، وهو ما يعرف بـ (استراتيجية النص) أي "طرائق اختيار وتنسيق هذه العناصر"^(٣) حسب قول أيزر. لأن النص الأدبي لا يخضع لقصد صاحبه فقط، بل يخضع "لأستراتيجيات معقدة من التفاعل بين القارئ/المؤول بما يمتلك من معرفة وخبرات جمالية من جهة، وبين النص من جهة أخرى، فينتج من هذا التفاعل استجابات قرائية تكشف عن إمكانات وإجراءات مقروئية جديدة، تتجه نحو فهم الدلالة المغيبة، وفك رموزها، والكشف عن تعددية المعاني فيها"^(٤) وعلى ذلك تغدو الإستراتيجية بمثابة النسيج الذي يهيئ شروط التلقي وقيم العلاقة بين السياق المرجعي والقارئ، لكي يتم بموجبه فعل القراءة، فهي التوجيهات العملية التي تقدم للقارئ مجموعة احتمالات توافقية يستطيع أن يتكئ عليها فعل القراءة^(٥) لأن القراءة حوار مفتوح مع النص ينحو منحى التأويل،

(١) فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، فولغانتغ أيزر، ترجمة: حميد لحداني، والجلالي الكدية، مطبعة الأفق ومطبعة النجاح، فاس - المغرب، ١٩٩٤: ١٢.

(٢) م. ن: ١٢.
(٣) ظاهرة التلقي في الأدب، محمد علي الكردي، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي الأدبي، جدة، الجزء ٣٢، المجلد ٨ لسنة ١٩٩٩: ٢٨.
(٤) استراتيجيات القراءة (التأصيل والإجراء النقدي)، بسام قطوس، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط١، ١٩٩٨: ١٣.
(٥) مفهوم القارئ وفعل القراءة في النقد الأدبي المعاصر، محمد خرماش، مجلة الأقلام، بغداد، العدد ٥، لسنة ١٩٩٩: ٢٥.

والانفتاح الذي نقصده ليس انفتاحاً على كل تأويل " لأنه عندئذ يفقد المقروء سلطته بوصفه نصاً، إنه حوار له شروطه الثقافية والفكرية والجمالية، شروط تتعلق بمعرفة اللغة وإنزياحاتها الموحدة، وثقافة القارئ المؤول، وبقواعد اللعبة النقدية. إنه حوار بين خطابين: خطاب أدبي، وآخر نقدي، قد يتفوق الخطاب الثاني على الأول، وقد يساويه أو يوازيه، وقد يهبط عنه، وفقاً لقدرة القارئ وخبراته اللغوية والجمالية، وإستجاباته القرائية"^(١).

فالنصوص الإبداعية لا تعطي نفسها إلا عبر قراءة واعية بطرائق تشكلها أو الوقوف على سنن وأعراف اشتغالها^(٢). لذا يرتبط مفهوم القراءة الذي سوف نسعى إلى معاينته بتقنيات القصيدة السيرذاتية وأبرز مرتكزاتها النصية، لأن النص السيرذاتي الشعري شأنه شأن الأنواع الأدبية الأخرى " ظاهرة خطابية في المقام الأول، فهو يملك قوانينه وحدوده ويتضمن شعريته الخاصة أي أنه في النهاية يتوفر على أساس نظري دقيق. ومن هنا فإن التحليل النصي الكفيل بالكشف عن حقيقة السيرة الذاتية يجب أن ينطلق من البحث في نظام اشتغال النص وليس من الفروقات الشكلية والمضمونية له "^(٣).

وهذا النوع من القراءة يتطلب بالضرورة قارئاً ذا دراية شاملة - قدر الإمكان - بمكونات النص السردى لأن النص السيرذاتي -شعراً كان أم نثراً- ما هو إلا سرد استرجاعي للحياة يرويه المؤلف بقلمه، الأمر الذي يتطلب قارئاً متخصصاً " ذا خبرة مترجمة بتقاليد هذا النوع وإمكاناته القارة في الخطاب، ومن ثم تصبح القراءة إنجازاً لمعنى النص وتفصيلاً لوجوده حياً في ذاكرة القراء المتخصصين"^(٤).

ومفهوم القارئ المتخصص مفهوم إجرائي وظفه حاتم عبد العظيم في دراسة النص السردى على وفق نظرية التلقي وقد سعى فيها إلى تقديم القارئ بوصفه تميزاً كئانياً للنص لا بديلاً للقارئ الفعلي^(٥). ويحدد مفهوم القارئ المتخصص من خلال مقارنته للقارئ المتخصص بالقارئ الخبير والقارئ الفعلي وهو يرى أن مفهوم القارئ المتخصص يقترب من مفهوم القارئ الخبير الذي قال به ستانلي فيش، فهو قارئ - والرأي لحاتم عبد العظيم- يتميز عن غيره من جمهور القراء بما لديه من معرفة دقيقة بأدوات وإمكانات النص السردى، فهو قارئ قادر على إنشاء المعنى عبر ما يقيمه من علاقات جدلية بين مجمل مقتضيات النص السردى، نظراً لما يمتلكه من دراية واسعة بالسرد وعلومه، وهو بذلك يشكل نمطاً خاصاً من القراءة يتمتع بموثوقية كبيرة في قراءته للنص السردى، كما أنه يختلف عن القارئ المجرّد، لأنه قادر على تفعيل قراءته لما يملكه من أدوات تفسيرية وتأويلية تعينه على ذلك، فهو يقوم بتشبيد النص غير المكتوب، عبر قراءته للنص المكتوب، لأنه قادر على ملء الفراغات والإفصاح عن المسكوت عنه وتأويله بإرشاد من تلك الإشارات التي تومض في النص من حيث هي نقاط إضاءة تساعد على الوصول إلى الهدف المنشود.^(٦)

(١) استراتيجيات القراءة (التأصيل والإجراء النقدي): ١٣.

(٢) النص السردى وتفعيل القراءة، حاتم عبد العظيم، مجلة فصول، القاهرة، مجلد ١٦، العدد ٣ لسنة ١٩٩٨: ٨١.

(٣) أنساق الميثاق الأطوبيوغرافي: السيرة الذاتية بالمغرب نموذجاً، حسن بحراوي، مجلة آفاق المغربية، العدد ٤-٣، لسنة ١٩٨٤: ٣٩.

(٤) النص السردى وتفعيل القراءة: ٨١-٨٢.

(٥) م. ن: ٨٢.

(٦) م. ن: ٨٧.

قصيدة السيرة الذاتية: قراءة في إشكالية المصطلح

كثيراً ما يردُّ على لسان النقاد "أن تحديد الهوية النوعية للنص يميّن الناقد من معالجتها نقدياً في ضوء معايير وقواعد النوع الذي ينتمي إليه... فمنذ فترة طويلة اشتق النقد له جملة من المعايير يقترب في ضوئها من النصوص ليقوم بفحص النظم الأسلوبية والبنائية والدلالية لها، وذلك جزء من التنظيم الداخلي الذي يقتضيه كل نقد يطرح نفسه بوصفه حواراً مع النص، وإشتباكاً معه، ووسيلة لإستكشاف المستويات المضمرّة فيه ودلالاته المخبأة في تضاعيفه".^(١)

لكن هذا التصنيف الأجناسي أو النوعي للنصوص لم يعد أمراً يسيراً في بعض الأنواع المهجنة التي أخذت تتمازج فيما بينها لتشكل نوعاً أدبياً آخر. ويتضح ذلك على نحو جلي في السيرة الذاتية عندما تتداخل مع غيرها من الأنواع الأدبية لتشكل بذلك أنواعاً أدبية أخرى لها خصوصيتها النوعية المتشكلة من تهجين نوعين أدبيين من مثل إمتزاج السيرة الذاتية مع الرواية لتقرّر لنا نوعاً خاصاً هو السيرة الذاتية الروائية أو الرواية السيرداتية مع ملاحظة الفرق بين النوعين.^(٢) ومن مثل إمتزاج السيرة الذاتية مع الشعر لتشكل لنا قصيدة السيرة الذاتية التي هي ممارسة إبداعية مهجنة من فنيين أدبيين هما السيرة الذاتية والشعر.^(٣)

وقبل أن نعطي تعريفاً لقصيدة السيرة الذاتية لا بد من أن نشير إلى صعوبة إيجاد تعريف جامع مانع لهذا النوع الأدبي، نظراً لما يثيره من إشكاليات عديدة منها ما يتعلق بطبيعة التهجين بين الشعر الذي هو في الأساس عمل تخييلي، والسيرة الذاتية التي تعتمد على الوقائع الحياتية مادة للسرد، ومنها ما يتعلق بطبيعة التداخلات بينها وبين الأنواع الأدبية السيرية الأخرى ذات العادلة الأجناسية الواحدة كالمذكرات والذكريات واليوميات، إذ تتشابه هذه الأنواع في بعض صفاتها وتتداخل، الأمر الذي يجعل التفريق بين نوع وآخر صعباً نوعاً ما.

في أبسط مفهوم لقصيدة السيرة الذاتية يرى حاتم الصكر أنها " تقديم رواية الحياة منظومة شعراً بناءً على تشغيل الذاكرة بأقصى طاقتها "^(٤)، وهذا المفهوم لا يعطي لهذا النوع الأدبي خصوصيته وسماته وقواعد كتابته ولا يحل إشكاليات التداخل مع غيره من الأنواع الأدبية سوى أن القصيدة السيرداتية تكتب شعراً كما أنها لا تشير على نحو صريح إلى انتمائها زمنياً إلى الماضي بوصفها قصة استعادية، والإشارة إلى الذاكرة في التعريف لا يعني بالضرورة الماضي لأن الذاكرة

(١) مرايا ساحلية: مشكلة الهوية السردية، عبد الله إبراهيم، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، العدد ٧٢ لسنة ٢٠٠١: ٦١.

(٢) الفرق بين الاثنين أن السيرة الذاتية الروائية هي سيرة ذاتية مكتوبة بقالب الرواية، في حين أن الرواية السيرداتية هي رواية اتخذت من تجارب المؤلف مادة للسرد. ينظر: تمظهرات التشكل السيرداتي: قراءة في تجربة محمد القيسي السيرداتية، محمد صابر عبيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١٣٧: ٢٠٠٥، ١-١٣٩.

(٣) ويختلف هذا النوع عن السيرة الذاتية الشعرية التي هي سيرة نثرية محورها التجربة الشعرية وما يتصل بها من رؤى وتجارب وأفكار وقيم أسهمت زمنياً في تشكيلها، كما نجد في تجارب عبد الوهاب البياتي، ونزار قباني، وصلاح عبد الصبور. ينظر: السيرة الذاتية الشعرية: قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، محمد صابر عبيد، دائرة الثقافة والأعلام، الشارقة، ط١، ١٨: ١٩٩٩.

(٤) مرايا نرسييس: الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، حاتم الصكر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩٩: ١٤٠.

" تعني انسياب حركة الزمن من الماضي إلى الحاضر الذي سيتوغل مع المستقبل عبر جدلية التطور وديناميكية التفاعل على صعيد الحياة والأدب" (١) لأن التخلص من الحاضر لحظة كتابة السيرة ليس إلّا وهماً والكاتب السيري مهما فعل لا يستطيع التخلص من الحاضر الذي يكتب فيه ليلتحم بالماضي الذي يرويهِ (٢)، وكان فن السيرة لا يقوم إلا "على هذه الاستعادة الزمنية من منطلق الحاضر وليس من سبيل لتلقيها، كفن مستقل إلا عبر فهمها كاستعادة بوساطة الذاكرة التي تعني بدهاء أن فعل التذكر يتم من الحاضر ذهاباً إلى الماضي بطريقة الانتقاء والاختيار" (٣).

كما أن هذا المفهوم يغفل أيضاً مسألة مهمة لا بد من توافرها في أي نص سيرذاتي هو التطابق المفترض بين أنا المؤلف، وأنا السارد، وأنا الشخصية المركزية، التي أكد عليها لوجون في تعريفه للسيرة الذاتية بأنها "قصة استعادية نثرية يروي فيها شخص حقيقي (قصة) وجوده الخاص، مركزاً حديثه على حياته الفردية، وعلى تكوين شخصيته بالخصوص" (٤). وهذا التعريف أيضاً لم يسلم من النقد، إذ إنه يقتصر على الإبداع النثري ويقصي الإبداع الشعري بقوله: " قصة استعادية نثرية " وهذا الحكم يستدركه لوجون نفسه، فيعترف بأن هذا التحديد غير عادل، وأن إيجاد تعريف للشعري والنثري، في السيرة الذاتية صعب من الناحية النظرية (٥).

وتناقش يمني العيد تعريف لوجون، وتصفه بأنه متعسف ومتجاهل للفضاء الذي يمكن أن تخلقه القراءة التأويلية، وحدود التجنيس المفترضة سابقاً، لأن خطاب السيرة الذاتية وإن كان يوهم بلا تجنيسه، إلا أن المتأمل في هذا الخطاب يكشف عن سياق ينتظم على وفقه خطاب السيرة الذاتية (٦). أما محمد الباردي فيرى أن لوجون في تعريفه " حوّل الأدب إلى ما يشبه المعادلات العلمية الصارمة التي تنفي الاختلاف والتنوع والفرصيات الممكنة وتعوزها المرونة اللازمة، التي يجب أن تنظر إلى الإبداع الأدبي على أنه متطور غير قار" (٧).

ومهما يكن من مؤاذات على هذا التعريف، إلا أننا يمكن أن نفيد من الشبكة التي وضعها - لوجون- لتسييج النص السيرذاتي، شريطة عدها نقطة انطلاق للبحث عن تعريف لهذا النوع الذي تدرسه، وليس نقطة وصول، لأن أي تعريف في هذا النوع المهجن لا يمكن أن يكون موضوعياً مستوفياً لكل الأبعاد، فتعريف لوجون إذا ما استبعدنا منه لفظة الرواية النثرية، نجده يؤكد على معايير يمكن تواجدها في النص السيرذاتي الشعري والنثري معاً، على النحو الآتي:

١. شكل الكلام: قصة حياة مستعادة وهذا يتطلب حضوراً فعالاً للذاكرة.

(١) في الذاكرة الشعرية: قيس كاظم الجنابي، مطبعة العاني، بغداد، ١٦: ١٩٨٨-١٧

(٢) السيرة الذاتية، جورج ماي، تعريف: محمد القاضي وعبد الله صولة، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات (بيت الحكمة)، تونس، ط١، ١٩٩٢: ٩٤.

(٣) مرايا نرسييس: ١٤٤.

(٤) السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي، فيليب لوجون، ترجمة وتقديم: عمر الحلبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤: ٢٢.

(٥) أدب السيرة الذاتية في فرنسا: المفاهيم والتصورات، فيليب لوجون، ترجمة ضحى شبيحة، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، العدد الرابع لسنة ١٩٨٤: ٣١.

(٦) السيرة الذاتية الروائية الوظيفة المزدوجة: دراسة في ثلاثية دنا مينا، يمني العيد، مجلة فصول، القاهرة، المجلد ١٥، العدد ٤، لسنة ١٩٩٧: ١٢.

(٧) السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث: حدود الجنس وإشكالاته، محمد الباردي، مجلة فصول، القاهرة، المجلد ١٦، العدد ٣، لسنة ١٩٩٧: ٦٩.

٢. الموضوع: سيرة حياة المؤلف وتاريخ تكوين شخصيته (أي الأنا موضوعاً للسرد).
٣. موقف الكاتب:

أ. التطابق بين أنا المؤلف - أنا السارد- وأنا الشخصية المركزية.

ب. النظرة الخلفية في السرد أي التثبيت بالمنظور الاستعادي في القصة.

وإستناداً إلى ذلك، يمكن أن نعطي تعريفاً لقصيدة السيرة الذاتية مع التنويه بأن هذا التعريف قد أفاد من التعريفين السابقين اللوجون وحاتم الصكر، فنقول: إن قصيدة السيرة الذاتية ما هي إلا سرد استرجاعي لحياة منظومة شعراء، يروي فيها شخص حقيقي كسراً سيرياً عن حياته ووجوده الخاص، مركزاً حديثه على الحياة الفردية، وعلى تكوين شخصيته بالخصوص، مستنداً في كل ذلك إلى آليات المنظومة الذاكراتية.

وبهذا يكون التعريف قد حافظ على أهم مرتكزات النص السيرداتي الذي حدده لوجون في تعريفه للسيرة الذاتية التي تكمن في أن تكون الـ (أنا) نفسها موضوعاً للسرد، ويكون إنتمائها زمنياً إلى الماضي، وهذا يعني اعتمادها على الذاكرة في استرجاع أحداث ذات مرجعية واقعية ومعيشة فعلاً، كما أن التطابق بين المؤلف- السارد- الشخصية المركزية المفترض تواجد في النص السيرداتي النثري يمكن وجوده أيضاً في النص السيرداتي الشعري، وحتى الميثاق السيرداتي يمكن وجوده أيضاً في القصيدة السيرداتية.^(١)

وفي الوقت نفسه يحتفظ بخصوصية القصيدة السيرداتية ولا يلغي كلياً الفروق النوعية بين السيرة الذاتية النثرية وقصيدة السيرة الذاتية، ومن أولى هذه الفروق أن القصيدة السيرداتية لا تستطيع أن تجاري النص السيرداتي النثري في سرد الأحداث من حيث التفصيل، وعلى الرغم من أن الانتقائية في سرد الأحداث، هي القاسم المشترك بين الاثنين، إلا أن الانتقائية في القصيدة تكون على أشدها، لأنها مهما كانت معبرة عن حياة صاحبها، لا تعطي صورة كاملة عن حياته مثلاً هي الحال في النص النثري، بل تكتفي بالتلميح والإشارة، وهذا ليس "نقصاً ولا خللاً سردياً أو محدودية في العلم لكونه يعلم بقدر ما يعرض من أحداث بالتزامن، ولكن لأن إطار السيرة الشعرية هو الذي ينقل عالم الشاعر إلى هذا الأسدي من الأشياء غير المتجاذسة. وذلك جزء من خطاب السيرة الشعرية، فهي لا تحفل بالتفاصيل أمانة للذاكرة، بل تقتبس منها لتضيء مناطق الشعر، وتسرق فضاءها لتصنع فضاء القصيدة الممتلئ بالتماعات الصور والمعادلات الرمزية غير المباشرة للحالات المتمثلة".^(٢)

وما قلناه في الانتقاء على مستوى الحدث ينطبق في الانتقاء على مستوى الزمن. إذ إن القصيدة السيرداتية لا تستطيع أن تلتزم "بخطية الرواية التاريخية وزمنها المتدرج من المولد حتى النضج على نحو ما نراه في النص النثري، وذلك لأنها تقوم على لغة خاصة وعلاقات تركيبية ودلالية وإيقاعية"^(٣)، ولأنها أكثر تخصصاً منها وتمحوراً حول الذات، فتبتعد بذلك عن التشتت والاستغراق في موضوعات متعددة يمكن أن تقع فيها السيرة الذاتية النثرية، لتتمركز في بؤرة محددة تمثل خلاصة التجربة الذاتية وما يتصل بها من رؤى وأفكار وقيم أسهمت زمنياً في تشكيلها.^(٤)

(١) مرايا نرسييس: ١٤٣-١٦٢، ١٤٤.

(٢) مرايا نرسييس: ١٦٧.

(٣) م.ن: ١٤٩.

(٤) السيرة الذاتية الشعرية: قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية: ٩.

و هذا التطابق بين الأنواع الثلاث، يأخذ عند لوجون بعداً إجرائياً حاسماً، إذ يشكل مع الميثاق السيرداتي أهم شرطين في النص السيرداتي، لا يمكن الإخلال بهما أو حتى بأحدهما، إذا ما أردنا التمييز الدقيق بينهما وبين الأنواع الأدبية المقاربة لهما.^(١)

لكن البحث عن التطابق في النص السيرداتي لا يخلو من بعض الإشكالات، سواء أكان ذلك على المستوى النظري، كأن يعتقد البعض أن التأكيد على ضرورة تحقق التطابق يسهل إمكانية منح قاعدة نصية عامة للسيرة الذاتية، أو على مستوى التطبيق الذي يدور حول شكل الضمير النحوي الموظف داخل النص السيرداتي.^(٢)

السرد في الشعري: إشكالية النوع والتهجين السردى

شكّل إنفتاح النصوص الإبداعية وتماهيها فيما بينها، إشكالا بالنسبة لمصنفي الأدب، إذ جعل مهمة التمييز بينها أمراً بالغ الصعوبة، وهُدمت تلك الأسوار المنيعّة التي بناها النقد الكلاسيكي، مما سبب خلطاً كبيراً على صعيد المقاربة الإصطلاحية للأجناس، وسمح - في الوقت نفسه - ب بروز ظاهرة جديدة تتمثل بالتهجين الاجناسي من خلال تماهي جذسين أو نوعين أدبيين، ليشكلا بذلك نوعاً أدبياً آخر يستعير من كل منهما بعضاً من آلياته، وميزاته. والتهجين الذي نقصده ليس بمعناه السلبي وإنما " التركيب الذي يستمد عناصره من مرجعيات معروفة، وإعادة صوغها على وفق قواعد مغايرة"^(٣)، تعمل على إرساء آلياته وركائزه.

والشعر واحدٌ من الأجناس الأدبية التي شهدت في النصف الثاني من القرن العشرين انفتاحاً على الفنون الإبداعية المقروءة والمرئية، وكان نتيجة هذا التلاقح تحرير القصيدة من غنائيتها المحض، ومن آلياتها التقليدية المتمثلة بالقافية الواحدة، ونظام الشطرين، مما مهد الحديث عن (وحدة القصيدة وتماسكها) بدلاً من وحدة البيت واستقلاله في المعنى والمبنى، وسمح بظهور أنواع جديدة من الشعر - تبعاً لطبيعة الجنس أو النوع الذي يتداخل معه الشعر - فظهرت (القصيدة المشكلنة) التي تستعير تقانات الرسم في بناء القصيدة/اللوحه، و(القصيدة المسرحية) التي تستعير تقانات المسرح وآلياته، و(القصيدة المسردنة) التي تفيد من تقانات السرد^(٤)، و تندرج تحتها أنماط عدة منها (قصيدة السيرة الغيرية)، التي تفيد من أساليب كتابة السيرة الغيرية، و(قصيدة السيرة الذاتية) التي تفيد من أساليب الكتابة السيرداتية، هذا فضلاً على أنماط أخرى، يفرد لها حاتم الصكر كتاباً خاصاً تحت عنوان (مرايا نرسييس) وهذه الأنماط هي: (قصيدة المرايا، وقصيدة الرمز المقنع، وقصيدة السيرة - ويريد بها السيرة الذاتية -، والقصيدة المطولة، وقصيدة الواقعة التاريخية، وقصيدة الحكاية)^(٥).

ولا يخفى على القارئ أن كل نوع أو نمط يخلق "طريقة تمثل القصيدة لموضوعها ثم تمثيلها له. أي أن (رؤية) الشاعر للموضوع، سوف ينالها تغيير كبير، استناداً إلى مساحة القصيدة، وتوسعها... وذلك أمر سوف يؤثر في منظور التلقي وأفق التقبل أيضاً. إذ سيغير القارئ موقعه،

(١) سيرة الغائب سيرة الآتي: السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطف حسين: ١٢.

(٢) مفهوم الرواية السيرية، عمر محمد الطالب، مجلة صوت، نيوى- العراق، العدد ١، لسنة ١٩٩١.

(٣) السيرة الروائية: إشكالية النوع والتهجين السردى، عبد الله إبراهيم، مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والنشر، العدد ١٤، لسنة ١٩٩٨.

(٤) ينظر: شعريّة طائر الضوء: جماليات التشكيل والتعبير في قصائد إبراهيم نصر الله (قراءة ومنتخبات)، محمد صابر عبيد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٤: ٩٥ - ٩٦.

(٥) ينظر: مرايا نرسييس: ١٠.

بناءً على ذلك، ليلائم رؤية القصيدة... ولغتها وعناصرها البنائية^(١) وقبل أن نتجاوز تقسيمات الصكر نذكر تحفظنا على نمطين منها، هما: الأول (قصيدة السيرة) التي يندرج تحتها نمطان آخران هما: (قصيدة السيرة الذاتية) و (قصيدة السيرة الغيرية)، والناقد يضعها عنواناً للفصل الثالث من الباب الثاني، وفيها يدرس القصيدة السير ذاتية عند محمود درويش، متخذاً من ديوانه (لماذا تركت الحصان وحيداً) أنموذجاً للدراسة، وكان الأدق- كما نرى- أن يطلق عليها قصيدة السيرة الذاتية، لأن عمله في هذا الفصل يدور تنظيراً وتطبيقاً في منطقة السيرة الذاتية حصراً. والثاني هو (القصيدة المطولة)^(٢). إذ إن الصكر لا يفرق بين القصيدة المطولة والقصيدة الطويلة. في حين أن بين القصيدتين فروقاً واضحة، أبرزها أن الطويلة فيها الخط الدرامي متصاعداً^(٣) وبنائها على تجربة كبيرة وغنية ومتعددة الجوانب والاشكالات^(٤). بينما يطغى على المطولات السرد غير المكثف، وتهتم بالتفاصيل اليومية حد الإفراط، والتعليقات الساذجة وطغيان الانفعالية والخطابية. ومن ثم فإن الإنشاء يطغى على الكتابة في هذا النمط^(٥).

وما يعيننا في هذه الدراسة هو (القصيدة السير ذاتية) التي تعد واحدة من الممارسات الإبداعية المهجنة من جنسين معروفين هما: الشعر والسيرة الذاتية، مشكلين بذلك نوعاً جديداً يقوم على السرد المكثف -على اعتبار أن القصيدة تقوم على الإيحاء، والإيماء، وتكثيف الصور، ولا تستطيع أن تجاري السرود النثرية في الإطالة والإسهاب- الذي يتقابل فيه السارد والشاعر، ويندرجان معاً في تداخل مستمر، يكون الشاعر مصدراً لذاكرة ومخيلة السارد الذي يأخذ على عاتقه سرد الأحداث^(٦).

إن القصيدة السير ذاتية تكرر أعرافاً جديدة في قراءة النصوص الشعرية، تستلزم بالضرورة البحث عن شعرية خاصة بها، تتخذ من السرد في الشعري نمطاً للكتابة، لا تفترض كون السرد نقوءاً زائداً يبدو وكأنه ملصق على جسد النص الشعري، بل بوصفه مكوناً حيويًا من النص، لأن استخدامه في الشعر -على رأي أدونيس- مشروط "بأن تتسامى وتعلو به لغاية شعرية خالصة"^(٧).

إن هذا الجانب- السرد في الشعري- ظل مهملاً في النقد العربي الحديث، بسبب بعض التصورات والمعتقدات الخاطئة يخصصها حاتم الصكر بـ:

- ١- الإعتقاد بغنائية الشعر العربي وحضور (أنا) الشاعر حضوراً طاعياً، مما يلغي الجوانب الحوارية ومظاهر القص.
- ٢- الإعتقاد بقوة الحدود الفاصلة بين الأجناس والأنواع الأدبية.

(١) مرايا نرسييس: ٣٨.

(٢) م. ن: ١٨٢.

(٣) الشعر العربي المعاصر: قضايا وظواهره الفنية، عز الدين إسماعيل، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط ١، ١٩٦٦: ٢٤٠.

(٤) مملكة العجر، علي جعفر العلاق، دار الرشيد للنشر، بغداد، ط ١، ١٩٨١: ١١٩-١٢٠.

(٥) شاعرية التاريخ والأمكنة، حوارات مع الشاعر عز الدين المناصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ٢٠٠٠: ١٠٧. وللوقوف على تفصيلات هذا الموضوع، ينظر: بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، فيصل صالح الشيخ إبراهيم القصيري، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط ١، ٢٠٠٦: ٣٩-٤٢.

(٦) السيرة الروائية إشكالية النوع والتهجين السرد: ١٧.

(٧) نقلاً عن: الشعر الحديث يستعير تقديرات السرد، ثائر زين الدين، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، العدد ٤٧١، لسنة ١٩٧٣: ٢٠٠٢.

٣- الإعتقاد بنثرية القص الخالصة، وما يستلزم من جماليات خاصة تقربه من (الوقائع) التي يتأسس عليها القص، فيما تتكون القصيدة (لغوياً) وتختزل الوقائع لصالح وجودها، بوصفها معادلاً شعورياً أو عاطفياً بهيئات أو تشكيلات صورية، ولغوية، وإيقاعية، لا مجال فيها لاستيعاب الواقعة وتحديد جوانبها السردية^(١).

لكن هذه التصورات الخاطئة سرعان ما بددتها حركة الحداثة العربية التي طالت كل مبادئ الحياة - من ضمنها الشعر - فظهرت اتجاهات تجاري النقود الغربية، التي تدعو إلى إلغاء الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية، مما أدى إلى ظهور فكرة (النص) أو ما يعرف بـ (النص المفتوح)، وصار احتفاظ كل جنس " بحدوده المرسومة موضع شك كبير، فلم يعد الشعر -مثلاً- جذساً نقياً مطلقاً، يمتنع على الأجناس الأخرى اختراقه أو التغلغل ضمن حدوده الخاصة به وبات النص الشعري قادراً على استيعاب الكثير من خصائص النصوص السردية، حتى صارت الحدود بين الشعر والنثر^(٢)، كما يقول ياكوبسن" أقل استقراراً من الحدود الإدارية للصين^(٣). كما لم يعد الهدف أو الغاية من رسالته مقتصرأ على بلاغته النصية وحدها، أي الاحتفاء باللغة وتقجير فضائها المجازية. ومن جهة أخرى فإن النص سردي - هو الآخر - لم يعد في معزل عن تلقي المؤثرات التي تهب عليه من النصوص الشعرية المجاورة، وأن الرواية ما عادت فناً خالصاً^(٤).

إن تداخل الشعر وانفتاحه الكبير على الفنون النثرية، مكنه من الإفادة من طرائق السرد وأساليبه من غير أن تخسر القصيدة هويتها النوعية، كما أتاحت لها الفرصة لـ " الإقتراب من الواقع، في اللغة، والموضوعات، والرؤى الأسلوبية، ومن خفض لفضاء البلاغة والصور والتخفيف من كلاسيكية المفردة، ونمطية الصورة، والتحرر من المنظور التقليدي للبلاغة، والانفتاح في بنية القصيدة، وهيتها الخطية، بدءاً من تكسير الثبات الإيقاعي التقليدي، وبذية البيت الشعري ذي الشطرين، والقافية الموحدة وصولاً إلى تغيير زاوية الخطاب، وانفتاح القصيدة، بسبب نثريتها، على تعددية الأصوات، ووجهات النظر، وفسح سطوحها لتستوعب تعيينات المكان وتحيينات الزمان، والتسميات^(٥).

على أن هذه المقاربة السردية للشعر يجب أن لا تتجاهل البعد الجمالي، بوصفها - أي السردية - تتخرط مع الشعرية في بودقة واحدة^(٦). لكونها تندرج " ضمن علم كلي هو البوطيقا، التي تعنى بـ (أدبية) الخطاب الأدبي بوجه عام، وهي بذلك تقتزن بـ (الشعريات) التي تبحث في (شعرية) الخطاب^(٧)، وهو ما يقول به ياكوبسن أيضاً عندما يرى إلى أن وظيفة الشعرية لا تقتصر على الشعر وحده، ويقول بوجوب توجيه البحث إلى مختلف الأشكال الفنية والأنواع الأدبية،

(١) مرايا نرسييس: ٦.

(٢) الدلالة المرئية: قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، علي جعفر العلاق، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٢: ١٤٩.

(٣) قضايا الشعرية، رومان ياكوبسن، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨: ١٠.

(٤) الدلالة المرئية: ١٥٥.

(٥) مرايا نرسييس: ٦.

(٦) الإشارة الجمالية في المثل القرآني، عشتار داود محمد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٥: ١٢١.

(٧) الكلام والخبر: مقدمة السرد العربي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٧: ٢٣.

لأن قيمة الوظيفة الشعرية تستلزم دراسة علاقتها بجميع الأنواع^(١). فالأدبية ليست حكرا على الشعرية، التي بدأ مفهومها بالتوسع مؤخرا حتى بات يضيق الخناق على مفهوم الأدبية، إذ لكل نوع - سواء أكان شعريا، أم سرديا، أم شعريا سرديا، أم سرديا شعريا- "خصوصيته وجماليته، التي تتساق مع ذلك العنصر الثاوي في النص، المتمثل في الثيمة الرئيسة التي تتمحور حولها كل بناء، فهي وحدها التي تستدعي تشكلا أدبيا معينا دون سواه، سواء أكان حكاثيا أم شعريا"^(٢).

وعلى هذه المقاربة أيضا، ألا تتغاضى عن الفرق بين الحبكة الشعرية والحبكة النثرية، فالأولى أكثر تجريداً من الثانية، والثانية أكثر قدرة على تمثيل التجارب الإنسانية الضخمة، لأن الحبكة الشعرية لا تتمثل تلك التجارب مباشرة، ولكن عبر اختزالها إلى واحد من نماذج صغيرة محددة ثقافيا وتاريخيا^(٣)، على أساس أن الشعر قائم أساسا على الإختزال والتكثيف.

يترتب على هذا التنظير للسرد في الشعري، منظور مغاير في قراءة القصيدة السير ذاتية - بوصفها قصيدة سرد بامتياز - يكون فيها القارئ أمام شاعر قد أوجد لذنه إستراتيجية خاصة تقوم على تهجين الشعر بالسرد، وأقام علاقة متبادلة بين الذاكرة والتخييل، على اعتبار أن مادة القصيدة الخام هي الحياة الخاصة التي عاشها الشاعر، والتي سيقوم بسردها في النص، وفي هذا السياق سيكتسب أفق التوقع قيمة جمالية أعلى، بالمقارنة مع الموروث السائد لجنس الشعر من جهة، وجنس السيرة الذاتية من جهة أخرى.

(١) قضايا الشعرية: ٣٥.

(٢) الإشارة الجمالية في المثل القرآني: ١٢٢.

(٣) نقلا عن مرايا نرسييس: ٤٩.

الباب الأول

القصيدة السيرذاتية : تجنيس النص وموجهات الفعل القرائي

-مدخل نظري

-الفصل الأول : القصيدة السيرذاتية : ما بين الداخل نصي والخارج نصي

--الفصل الثاني : مفاتيح القصيدة السيرذاتية ودلالة العتبات

الباب الأول

القصيدة السيرذاتية: تجنيس النص وموجهات الفعل القرائي

تعد القصيدة السيرذاتية واحدة من الأنواع التي سعت في زمن المنهجيات الحديثة إلى توكيد حضورها في فضاء القراءة بوصفها نوعاً أدبياً مستحدثاً، ظهر إلى الوجود من تلاقح جنسين أدبيين هما: الشعر، والسيرة الذاتية، ومن أجل ذلك كرست أعرافاً جديدة في قراءة نصوصها، تستلزم بالضرورة البحث عن شعرية خاصة بها، شأنها في ذلك شأن أي نص حكائي، لا بد من أن يكون له آليات ومرتكزات خاصة، عليها تقوم عملية استنتاج النص، لأن القراءة تنطلق من البحث في نظام اشتغال النص، على النحو الذي توفر له فرصة مناسبة للكشف عن استراتيجيات المؤلف في تشكيل النص وبنائه. تتجه المعالجة القرائية في هذا الباب للوقوف على مرتكزات القصيدة السيرذاتية في جانبها التوثيقي الذي يؤكد سيرذاتية النص معتمدين في ذلك على المرتكزات التي يحددها لوجون في دراسة النص السيرذاتي، وقد جاءت موزعة في فصلين:

الأول: خاص بالموجهات القرائية التعالقية التي تتعالق فيما بينها لتشكل مرتكزاً سيرذاً يصب في نبع الميثاق السيرذاتي، الذي يؤكد بما لا يترك شكاً لدى القارئ سيرذاتية النص، معنونين الفصل بـ (القصيدة السيرذاتية: ما بين الداخل نصي والخارج نصي). أما الثاني: فقد تم تخصيصه للموجهات التي تعد عتبات قرائية، تمهد للقارئ الطريق للولوج إلى أعماق النص، وعنوانه بـ (مفاتيح القصيدة السيرذاتية ودلالة العتبات).

الفصل الأول

القصيدة السيرذاتية ما بين الداخل نصي والخارج نصي

تعاين قراءتنا في هذا الفصل مدى التعالق النصي المندلع بين جسد النص وما قبل النص، والمؤدي في النهاية إلى مظهرة المرتكزات التي يرتكز عليها النص في سيرها إلى منطقة السيرة الذاتية.

يشغل التعالق في المحور الأول في منطقة الذات السيرذاتية التي تسجل حضوراً مزدوجاً، في الضمير السيرذاتي على صعيد الداخل نصي، وفي اسم العلم الموجود على سطح الغلاف الخارجي على صعيد الخارج نصي، وبتظافر جهودهما في التعالق، التي تتكشف بشكل جلي بعد إعلان المؤلف عن ميثاق صريح أو ضمني للسيرة الذاتية مما يوصلنا إلى التطابق بين أنا المؤلف، وأنا السارد، وأنا الكائن السيربي المتموضع في النص، وبذلك يبرز للعيان مدى التعالق الموجود بين خارج النص ممثلاً بـ (أنا) المؤلف، وبين الداخل نصي ممثلاً بـ (أنا) السارد، و(أنا) الكائن السيربي.

أما المحور الثاني، فيشتغل فيه التعالق على إبراز تلك الترابطات التي تربط النص الراهن بالنصوص الأخرى للمؤلف، مما يشكل شبكة من العلاقات المتناصية، أو المتفاعلة التي تؤكد في النهاية على سيرذاتية النص – قيد الرصد –^(١). ويبرهن على أن النص – كما يرى بارت – نسيج من الإحالات والاصداء^(٢)، ينتسب لنهر فسيح ومتدافع من النصوص يحاورها ويتهادى معها، أو يعيد إنتاج بعض خصائصها المشتركة بالاستشهاد أو الإلماح أو التعالق النصي^(٣).

تمظهرات الضمير السيرذاتي وإشكالية قانون التطابق

يعد الضمير بوصفه لفظاً موضوعاً ليعين مسماه سواء أكان متكلاً (أنا)، أم غائباً (هو)، أم مخاطباً (أنت)^(٤) من الركائز المهمة في بناء النص السيرذاتي، فهو علامة لغوية تستدعي مبدئياً مفهوم الشخص بمعننيه النحوي والواقعي في النص، لأنه يحيل بمقتضيسكونه ضميراً سيرذاتياً على خارج النص بقدر إحالاته على الشخص الذوقي في النص^(٥). هذه الإزدواجية في الوظيفة التي يحققها الضمير بوصفه وحدة لسانية مرجعية هي التي تخلق الذاتية في اللغة / النص، والذاتية التي نقصدها هي مقدرة المتكلم – بغض النظر عن نوعية الضمير المستخدم – على طرح نفسه بوصفه (ذاتاً) لا تتحدد عبر الإحساس الذي يشعر به كل فرد عندما يحس بذاته، بل بوصفه الوحدة النفسية التي تتعالى على كل التجارب المعيشة التي تتضمنها والتي تؤمن باستمرارية الوعي، وبهذا فالذاتية

(١) الدلالة المرئية: ٥٢.

(٢) نقلاً عن م. ن: ٥٣.

(٣) م. ن: ٥٣.

(٤) الدلالة الإيحائية في الصيغة الأفرادية، صفية مطهري، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط ٢٠٤: ٢٠٠٣: ١.

(٥) سيرة الغائب سيرة الآتي: ٧٧-٧٩.

ليست إلا ذلك الانتشار في كينونة خاصة جوهرية اللغة، ولا تتحدد إلا من خلال القانون اللساني للضمير^(١).

ولا تختلف السيرة الذاتية - سواء أكانت نثراً أم شعراً، بوصفها نصاً حكاياً - عن غيرها من الأنواع الأدبية في تعددية استعمال الضمائر في السرد (أنا، هو، أنت). غير أن الأول أكثر هيمنة في السرد السيرذاتي، لكونه يحيل على الذات مباشرة ويقلل المسافة الفاصلة بين السارد والشخصية المركزية، ويسمح للسارد من النوع السيرذاتي. أن يتحدث باسمه الخاص أكثر مما يسمح للسرد المحكي بضمير الغائب وذلك بسبب تماهي السارد مع الشخصية المركزية^(٢). كل ذلك يجعل إمكان تحقق الشعر فيها - أي السيرة الذاتية - وارداً على نحو قوي، لأن (أنا) الشعر هي (أنا) الشاعر الموجودة في القصيدة، والمذشطرة إلى ذاتين، ذات ورقية مكانها في الشعر وذات واقعية تحاول الذات الشاعرة إثباتها في الشعر، لتغدو في النهاية (أنا) الشعر مطابقة على نحو ما ألد (أنا) المعرفية للشاعر^(٣). ومن هنا تتشكل خصوصية الأنا الشعرية السيرذاتية، والـ (أنا) الشعرية التي نقصدها هي البؤرة الذاتية والمتحولة إلى بؤرة ذاتية مرتبطة بشبكات التجربة ومنظوماتها المتنوعة، التي تعمل آلياتها في الخلق على تفعيل التجربة الخاصة، والتحرك على مساحة المكان والزمان أفقياً وعمودياً على الذو الذي لا يستجيب فيه تعبيرياً لشخصية الشاعر بوصفه ذاتاً اجتماعية حسب، لترفعها إلى مستوى الخيال الشعري الحر^(٤). وهذا يعني أن لا نقرأ الشعر في ظل الواقع - حسب - بل نقرأ الواقع في ظل الشعر أيضاً، وليس داخل الواقع^(٥).

هذا فضلاً على أن الـ (أنا) الشعرية عند كثير من شعراء العرب، لا تستطيع أن تغادر منطقة الذات، وكثيراً ما تتوحد ذات الشاعر الإنسانية بذاته الشعرية ولا يحتاج القارئ إلى عناء كبير، في الكشف عن مواطن التشابه أو التطابق بين (أنا) الشاعر، و(أنا) الكائن الشعري الكامن في النص. إن تمظهر ضمير المتكلم - بوصفه من أكثر الضمائر هيمنة في السرد الذاتية - لا يعد أمراً غريباً، لأن السيرة الذاتية على نحو عام أدب قوامه الـ (أنا)، فهذا الضمير مصدر الكلام وموضوعه في أن، كما أنه من أكثر الضمائر قدرة على تقريب المسافات وردم الفجوات، وهو ما يمتن العلاقة بين الشخصية المبارة والقارئ، على اعتبار أن السرد في صيغة الضمير المتكلم (أنا)، وسيلة لتقليل صوت الكاتب، تدعم احتمال وقوع الحكاية المسرودة^(٦).

ولكي لا يكون كلامنا مجرد تنظير محض سنسشدشهد بمقطع من قصيدة (في يومي ذاك الأخضر) لجبرا إبراهيم جبرا، بوصفه أنموذجاً شعرياً يتسيدة ضمير المتكلم القائم بالسرد، والخالق لنوع من التماهي بين الـ (أنا) الرواية/الساردة، والـ (أنا) المروية/الشخصية المركزية:

(١) الذاتية في اللغة، أميل بنفذسيت، ترجمة: حميد سمير وعمر حلي، مجلة نوافذ، النادي الأدبي الثقافي بجدة، العدد ٩، لسنة ١٩٩٩: ٦٤.

(٢) خطاب الحكاية: بحث في المنهج، جبرار جينيت، ترجمة: مجموعة من النقاد، المشروع القومي للترجمة، ط ٢٠٠٨: ١٩٩٧، وينظر: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التثدير، مجموعة مؤلفين، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٩: ٦٧.

(٣) أقتعة النص، سعيد الغانمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ١٩٩١: ٦٢.

(٤) المغامرة الجمالية للنص الشعري، محمد صابر عبيد، دار الكتب الحديث، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط ١، ٢٠٠٧: ٢٠.

(٥) أقتعة النص: ٦٣.

(٦) بعض ملامح (الأنا) الرواية والمروية في الخطاب الروائي المعاصر: ادوارد الخراط نموذجاً، محمد الخبو، مجلة فصول، القاهرة، المجلد ١٦، العدد ٤، لسنة ١٩٩٨: ٢١٢.

في يومي ذاك الأخضر
 إذ كنت كالعود الطري
 أخضر يومي وليلي
 بين فروع التينة
 أكل التين الندي
 مع رفقتي الحفاة
 (أقدامنا صخر مرمرى!)
 وأبو خليل يصبح
 راكضاً في قنباره
 في إثرنا
 وسوطه في يده
 "والله لأذبحنكم!"
 أكلتم التوت والتين
 وقطعتم الجنار!
 والله لأذ... ب.... حذ... كم... (١)

يتخذ الشاعر من ضمير المتكلم (أنا) صوتاً سردياً ناطقاً بهموم الذات وهي تستذكر ماضيها البعيد أيام كان صبياً يصول ويجول مع أقرانه من الصبية في الحواكير ويقطف الثمار. وهي في تمظهرها بهذا الضمير إنما تحاول إيهام القارئ بالتماهي والتوحد معه لتخلق بذلك فضاءً سردياً من شأنه أن يجمع بين أعوان السرد، ويعزز لحمة التواصل بين الأركان الثلاثة (المؤلف، السارد، الشخصية المركزية).

لكن إمعان النظر في هذه المسألة يكشف عن الفخ الذي يرسمه ضمير المتكلم للقارئ حين يوهمه بالتطابق بين السارد والشخصية المركزية في الصوت والرؤية، في حين أنهما منفصلان، ولكل واحد منهما ملامح تميزه ووظائف يضطلع بها، الأول يتحدث والثاني يعيش، أحدهما يسكن نسيج النص، والآخر قائم في الخبر يعرضه علينا النص. فنحن نعلم أن الذي يتذكر هو الشاعر، والسارد ينقل عن الشاعر لا عن الصبي، وما ذاك الوقف الزمني المشخص في النص إلا من باب التعليق، تعليق الشاعر على جزء من سيرة صباه. وبهذا تتضح لنا طبيعة اللعبة التي حاول الضمير من خلالها زج القارئ فيها، إنها لعبة التجلي والإخفاء - كما يسميها شكري المبخوت - فالتجلي تبرزه ألوان الإتصال بين الشخصية المركزية والساردة وهو اتصال منبته الواقع بما أنه شخص واحد عاش حياة ثم شرع يتذكرها ثم طفق يرويها، أما الإخفاء فتبرزه ألوان الانفصال بين نوعي السرد، وهو انفصال يتأتى من تأسيس النص على التخيل والفن، فالسارد بقدر ما له من ملامح الوجه الحقيقي فإن له وجهاً نصياً يستقل به. ومرد هذه الإستقلالية أن الشخصية المركزية لا يمكنها أن تضطلع بجل الوظائف التي يضطلع بها السارد في السرد (٢). لأن السارد - حسب رأي جينيت - يكاد في الغالب يعلم أكثر من الشخصية المركزية حتى ولو كان هو الشخصية نفسها (٣).

(١) تموز في المدينة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨١: ٦٥-٦٦.

(٢) سيرة الغائب سيرة الآتي: ٩١.

(٣) م. ن: ٩١.

ولا تختلف السيرة الذاتية المكتوبة بضمير الغائب عن تلك المكتوبة بضمير المتكلم، لطحها الإشكالات نفسها (الهوية) و(تداخل الأصوات)، فظاهر الأمر فيها أن الـ (أنا) الساردة تختلف عن الـ (أنا) المسرودة، وباطن الأمر أنهما شخص واحد ذو وظيفتين، فهو يعيش الحدث فيكون كائنًا سريًا، وهو يروي ما عاشه فيضطلع بوظيفة السرد، وبهذا يخلق ضمير الغائب مسافة فاصلة بين السارد، والشخصية المركزية.

ويتجلى ما طرحناه بشكل واضح في قصيدة (في يدي غيمة) لمحمود درويش:

أسرجوا الخيل

لا يعرفون لماذا

ولكنهم أسرجوا الخيل في السهل

كان المكان معداً لمولده: تلة

من رياحين أجداده تتلقت شرقاً وغرباً. وزيتونة

قرب زيتونة في المصاحف تعلو سطوح اللغة ...

ودخاناً من اللازورد يوثق هذا النهار لمسألة

لا تخص سوى الله. أذار طفلاً

الشهر المدلل. أذار يندف قطناً على شجر

اللوز. أذار يولم خبيزة لفناء الكنيسة

أذار أرض لليل السنونو، ولإمرأة

تستعد لصرختها في البراري ... و تمتد في

شجر السنديان

يولد الآن طفلاً

وصرخته

في شوق المكان^(١)

يحيل ضمير الغائب الباسط بنفوذه على هذا المقطع الشعري، على شخصية الطفل الصغير المولود حديثاً أن وقر له السارد أرضية وصفية تكمن في تهيئة مكان موطن بالرياحين وأشجار الزيتون، وزمان هو أحد نهارات أذار الجميلة.

ويدبو للوهلة الأولى أن السمة المهيمنة للسرد هي أن السارد كائن قابع خارج الحكاية مختلف كل الاختلاف عن الشخصية المتحدث عنها، وهذا التباين بين هوية السارد وهوية الكائن الورقي المتواجد في النص، أدى إلى إخفاء شخص المؤلف الذي أمسى واقعاً ضمناً وراء الشخص المضطلع بالسرد، والعالم بأجواء الولادة. وهو في هذا النص سارد كلي العلم والحضور. إذ نجده على علم منذ مفتتح القصيدة بما سيحدث، حتى قبل الذين قاموا بعملية إسراج الخيل:

أسرجوا الخيل

لا يعرفون لماذا

ولكنهم أسرجوا الخيل في السهل

وهو على علم حتى بحالة المرأة وهي تستعد للولادة (ولإمرأة تستعد لصرختها في البراري)، وهو بذلك يجعل "النص - عبر الوظيفة السردية - مشدوداً إلى الدفن بوصفه قوة مسهمة في خلق العالم التخيلي وإحكام إنسجامه"^(٢).

(١) لماذا تركت الحصان وحيداً، دار الفنون للطباعة والنشر، القدس، غزة، ط١، ١٩٩٥: ٢٠.

(٢) سيرة الغائب سيرة الآتي: ٨٧-٨٨.

ولا يختلف الأمر كثيراً مع ضمير المخاطب الذي يخلق ذات المسألة الجمالية التي يخلقها
ضمير الغائب بين أركان أعوان السرد:

ولا تكتب الآن شيئاً
فمُدَّ الحنين المسائي يوغل في الشفق البرتقالي
هذا هو البحر، والعربات الأنيقة تعبر
إن رياحك ساكنة والنوارس لا تنتقن الآن فن العناق

تقول

لقد فتحنا الشמוש
وهذه الدروب إمتداد إلى الحزن والحزن،
هذا رماد الطفولة يلبس أثوابنا
إن أهدابنا
بالغصون القديمة مثقلة
والحساسين تهجر أعشاشها وتجيء^(١)

يوظف الشاعر من خلال ضمير المخاطب تقانة التجريد التي تخلق مسافة بين المبدع وذاته،
وبين المبدع والمستقبل^(٢). وقد وفرت هذه التقانة فرصة مناسبة لتأمل الذات نفسها كما لو كان
يتأمل شخصاً آخر غيره، فهو يمعن في الفصل بين لحظة الكتابة ولحظة الفعل، وبهذا يكون هذا
الضمير قد حذا حذو صاحبه ضمير الغائب في خلق نوع من الهوية بين أعوان السرد، مع مراعاة
الفرق بينهما من حيث طبيعة الإحالة، فالمخاطب يفترض بالضرورة وجود متكلم معه في مقام
واحد، أما الغائب فيحيل على شخص غائب عن مقام الكلام، ولا يحيل على شخص موجود في
المقام^(٣).

لكن هذا الإيهام بعدم التطابق بين من يعيش الحدث (الشخصية المركزية) ومن ينهض بأعباء السرد
(السارد) في السرود التي توظف ضمير الغائب أو المخاطب تبدأ بالتلاشي عندما يستترك القارئ أنه إزاء
نص سير ذاتي يحيل فيه الضمير على "شخص واقعي ينسب إليه مسؤولية تَلَفُظ النص المكتوب"^(٤)، وذلك
بعد أن يسمح بالتحقق من هويته خارج النص، عن طريق العقد السير ذاتي، واسم العلم المثبت على
الغلاف، اللذين يقومان بالتوحيد بين الشخص الواقعي المتمثل بالمؤلف صاحب الحياة المسرودة في
النص، والشخص النحوي المتمثل بالضمير، وسنقف عليهما لاحقاً في موضوع التطابق بين أعوان
السرد.

وعلى ذلك فالتطابق المزمع حدوثه في النص السير ذاتي يتم بطريقتين:

- الأولى مباشرة: وتتعلق بضمير المتكلم، على أساس أن هذا الضمير يوهم في الأساس
بالتطابق لأن السيرة الذاتية أدب قوامه الـ (أنا) بصفته مصدر الكلام وموضوعه في الآن ذاته
والتطابق المباشر يعني:

أنا المؤلف = أنا السارد = أنا الشخصية المركزية.

(١) الأعمال الشعرية، محمد القيسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩، ج ٢٥٢: ١-٢٥٤.

(٢) القناع في الشعر العراقي الحديث (١٩٤٥-١٩٨٨)، عبد الستار عبد الله صالح، إشراف أ.د فائق

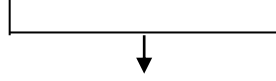
مصطفى أحمد، كلية الآداب، جامعة الموصل، ١٩٩٢: ٧٠.

(٣) سيرة الغائب سيرة الآتي: ٩٣.

(٤) السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي: ٣٤.

- الثانية غير مباشرة: و تتعلق بضمير الغائب وضمير المخاطب، على أساس أن الاثنين يوهمان بعدم التطابق، ويؤكدان الانفصال بين من يعيش الحدث و من يكتب قصة حياته، لذا فالتطابق يتم عن طريق المعادلة المزدوجة:

المؤلف = الشخصية المركزية (هو ، أنت) ، السارد = المؤلف



النتيجة السارد = الشخصية المركزية (١).

ومما تقدم يتضح أن تطابق الضمير العائد على السارد مع الشخصية المركزية معاً، لا يعني تبديراً للمدكي على الشخصية المركزية الأمر الذي دفع بجيرار جيزيت إلى القول إن السارد السير ذاتي- سواء أعلق الأمر بسيرة ذاتية واقعية أم متخيلة- مسموح له أن يتحدث باسمه الخاص أكثر مما يسمح لسارد مدكي بضمير الغائب أو المخاطب، وذلك بسبب تطابقه مع الشخصية المركزية بالذات. وإن التبذير الوحيد الذي يجب أن نعتز به يتحدد بالعلاقة مع معلوماته كسارد، وليس بالعلاقة مع معلوماته الماضية كشخصية مركزية (٢). وهذا يعني أن التطابق التام بين السارد والشخصية المركزية، أمر غير وارد حتى في النص السير ذاتي المكتوب بضمير المتكلم، فالسارد -حتماً- يعلم أكثر مما تعلمه الشخصية المركزية، وبهذا يكون الضمير النحوي " ليس ملكاً لأي شخص، وإنما هو ملك مشاع يحيل باستمرار على المتلفظ في لحظة ما، أي على أشخاص مختلفين بحسب سياق الكلام ومستعمل اللغة. فمرجع الضمير هو الخطاب " (٣) و هو بذلك لفظ لا يمكن أن يحدد إلا بتحقيق الخطاب، ذلك لأن الضمير النحوي - حسب قول بنفس، سواء أكان متكلماً، أم مخاطباً، أم غائباً- ليس له من مفهوم خارج وظيفته الاحالية، وأنه بالنتيجة لا يمكن أن يقوم بوصفه معياراً للتمييز بين مبنى أدبي وآخر (٤). لأن أي ضمير شخصي لا يحيل على مفهوم معين، ولأنه يؤدي وظيفة تركز على الإحالة إلى اسم أو إلى ذات قابلة لأن يشار إليها باسم (٥).

وبما أن الضمير لا يمثل إلا الكائن النصي الكامن داخل الخطاب فإنه، لا يمكن الاعتماد عليه، في التحقق من انتماء نص ما - شعرياً كان أم نثرياً - إلى الحقل السير ذاتي، لذا يتحتم علينا البحث عن طرق أخرى لتحقيق التطابق بين المؤلف/ الشاعر الذي يقف وراء أعماله، بحكم وصف النص / القصيدة بالسيرة الذاتية، والسارد المنبثق من الحاضر والقائم بفعل الاستدكار والاستعادة وترتيب عناصر الخطاب، والكائن السيري الذي لا يتطابق - بالضرورة- مع المؤلف/الشاعر، والسارد بما هو عليه، بوصفه مخلوقاً أدبياً في العمل نفسه، لأنه مجموع وعي السارد في الحاضر، و حياة المؤلف/الشاعر في الماضي، وإطلالة الفرد على المستقبل (٦).

لقد أوجد لوجون معيارين مهمين لتحقيق التطابق هما:

- (١) ينظر: السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي: ٢٧-٢٨، سيرة الغائب سيرة الآتي: ١٣.
- (٢) نظرية السرد من وجهة النظر الى التبذير: ٦٧.
- (٣) سيرة الغائب سيرة الآتي: ١٣.
- (٤) انساق الميثاق الاطوبيوغرافي: ٤١.
- (٥) السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي: ٣٢.
- (٦) مرايا نرسي: ٤١.

أولاً: اسم العلم: ويمثل الوجود التام لما يسمى بـ (المؤلف) وهو العلامة الوحيدة في النص خارج النص لا ريب في إحالته على شخص واقعي تنسب إليه مسؤولية تلفظ النص المكتوب. شخص وجوده مؤكد وحقيقي خارج النص وفي النص، ومساحة مناوئته تكمن في كونه شخصاً واقعياً مسؤولاً اجتماعياً، ومنتجاً للخطاب في الوقت نفسه، وبالنسبة للقارئ الذي لا يعرف الشخص الواقعي، وإن كان يؤمن بوجوده، فيحدد المؤلف بوصفه الشخص القادر على إنتاج ذلك الخطاب، فيتصوره إذا انطلاقاً مما ينتجه^(١).

ومن هنا تتضح أهمية الاسم في النص السيرذاتي المذكور على غلاف الكتاب، وفي الصفحة الأولى، حتى إذا ذكر في النص فإن التحقق من أنه اسم المؤلف لا يكون إلا بالعودة إلى غلاف الكتاب، فهو العلامة الدالة الوحيدة على وجود كائن اجتماعي يمتن الكتاب ويضطلع بمسؤولية ما يقال أدبياً وقانونياً^(٢).

ثانياً: طبيعة العقد المبرم بين المؤلف والقارئ على أن النص ينتمي أو لا ينتمي إلى السيرة الذاتية^(٣).

وحسب لوجون لدينا ثلاثة تشكلات ممكنة بالنسبة للمعيارين:

١- حالة الشخصية المركزية التي تحمل اسماً مغايراً لاسم المؤلف (اسم الشخصية ≠ اسم المؤلف)، وإنعدام التطابق الاسمي يبعده عن المجال السيرذاتي، ويدفع به إلى مجال العمل التخيلي الصرف، كأن يكون روائياً، أو شعرياً، أو قصصياً، أو مسرحياً.

٢- حالة الشخصية المركزية التي لا تحمل أي اسم (الشخصية = 0) وهي الحالة الأكثر تعقيداً لأن الاسم في النص غير محدد، وإن كان معروفاً ضمناً لأنه معلن على الغلاف، وفي مثل هذه الحالة لا يحسم عائدية النص الإجناسية إلا نوع الميثاق الذي يبرمه المؤلف مع القارئ في ثلاث حالات يمكن معاينتها أو تحديدها على النحو الآتي:

أ- حالة الميثاق التخيلي الصرف: إذ يشار إلى الطبيعة التخيلية للكتاب على صفحة الغلاف كأن يكون روائياً، قصصياً، شعرياً، مسرحياً.. الخ، وبهذا يلغي كل إمكانية للتطابق بين المؤلف والشخصية المركزية.

ب- حالة عدم وجود ميثاق: أي أن المؤلف يترك نصه مفتوحاً على فضاءات أجناسية غير محددة. وبما أن الشخصية ليس لها اسم، والميثاق النوعي غير موجود، فلا يمكن التحدث عن أي شكل من أشكال التطابق بين المؤلف والشارد.

ج- حالة الميثاق السيرذاتي: ليس للشخصية أي اسم في الحكي، ولكن المؤلف يعلن ضمناً نفسه مطابقاً للشارد، ومن ثم مطابقاً للشخصية في ميثاق أولي، كأن يتم ذلك من خلال العناوين المختارة أو في مقدمات الكتب، أو في تصريحات المؤلفين.

٣- حالة الشخصية المركزية التي تحمل اسم المؤلف نفسه (الشخصية = المؤلف)، ويكفي وجود هذا التطابق الاسمي لوضع العمل في الحقل السيرذاتي، وفي هذه الحالة يمكن أن نميز حالتين من الميثاق:

(١) السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي: ٣٤-٣٥.

(٢) سيرة الغائب سيرة الآتي: ٤٢.

(٣) السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي: ٤١.

أ- حالة انعدام الميثاق: إذ يلاحظ القارئ تطابق المؤلف مع الشخصية المركزية: مع أنه لم يكن موضوع أي إعلان.

ب- حالة وجود الميثاق السيرداتي: ونقصد بها ذلك العقد الذي يبرمه المؤلف مع القارئ، بغية التأكيد على التطابق بين المؤلف والشخصية المركزية، والرجوع بكل شيء إلى الاسم الشخصي المكتوب على الغلاف^(١).

وبهذا يكون الميثاق السيرداتي هو الذي يحدد طبيعة النص وملامح القارئ الاحتمالي الذي سيوجه إليه الكاتب خطابه، وهنا تكمن أهميته في كونه الوسيط الذي يتم بموجبه تحديد نوع القراءة وتوجيه القارئ إلى هدف محدد في أثناء عملية القراءة يتلخص في كون النص الموجه إلى القارئ ينتمي إلى نوع أدبي خاص هو السيرة الذاتية.

ويمكن الإعلان عن هذا الميثاق عن طريق العنوان، أو الإهداء، أو المقدمة، أو البيان الختامي عند اندريه جيد، أو حتى الأحاديث الصحفية أو الإعلامية التي تتم في وقت النشر أو بعده^(٢).

يتضح مما تقدم أن الميثاق السيرداتي يتم بطريقتين:

١- أن يصرح المؤلف باسمه الشخصي أو بقرينة لا تدع شكاً بتطابق الكائن النصي مع اسم المؤلف، ومن ثم الاقرار بعائدية النص وانتمائه إلى النصوص السيرداتية. وهو ما يمكن أن نسميه بالميثاق السيرداتي النصي.

٢- أن يصرح المؤلف بأن النص ينتمي إلى سيرته الذاتية، وذلك من خلال طرق عدة أشرنا إليها في تعريفنا للميثاق السيرداتي، و نسميه الميثاق السيرداتي الإحالي.

إن النظرة المتفحصة للنماذج السيرداتية الشعرية المرشحة للدراسة تكشف أنها تضم بين دفتيها نوعين من المواثيق.

أولاً: الميثاق السيرداتي النصي: وينقسم على قسمين:

أ- الميثاق النصي الصريح: أي التصريح بإسم المؤلف داخل النص، ويظهر هذا النوع في ديوان (الجدارية) لمحمود درويش الذي يجسد فيه تجربته الشخصية وهو يواجه غول الموت، وقد بدأه الشاعر بمقطع استباقي صغير يرسم من خلاله أفقا توقعيا لا يغادر- في كل الأحوال - منطقة السيرة:

هذا هو اسمك

قالت امرأة

وغابت في الممر اللولبي^(٣)

على طول مسار السرد يلعب درويش لعبة الكر والفر مع القارئ في التقارب أو الابتعاد من التصريح بـ(أنه) السيرية، ليحتفظ بذلك- بمسافة فاصلة بينه وبين السارد، وبين السارد والشخصية المركزية. وتستمر هذه اللعبة إلى المقطع الأخير من القصيدة / الديوان، ليصرح فيها باسمه الحقيقي:

جدار البيت لي ...

واسمي، وإن أخطأت لفظ اسمي

بخمسة أحرف أفقية التكوين لي:

(١) السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي: ٤٢-٤٣، وينظر: أنساق الميثاق الاطوبيوغرافي: ٤٢-٤٦.

(٢) أدب السيرة الذاتية في فرنسا: ٢٩.

(٣) جدارية، دار رياض الريس للنشر، بيروت، ط١، ١٠٢: ٢٠٠٠.

ميم / المَتَّيْمُ والمَيِّتُ والمَتَمِّمُ ما مضى
 حاء / الحديقة والحبيبة. حيرتان وحسرتان
 ميم / المغامرُ والمُعَدُّ والمُسْتَعَدُّ لموته
 الموعود منقياً، مريض المشتبه
 واو / الوداع، الوردة الوسطى،
 ولاء للولادة أينما وُجِدَتْ، ووعد الوالدين
 دال / الدليل، الدرب، دمعاً
 دارة درست، ودوريّ يدلني ويدمني /
 وهذا الاسم لي....^(١)

وبهذا الاختراق السير ذاتي الصارخ للمتن الشعري، لا يبقى درويش شكاً لدى القارئ على أن النص ينتمي إلى ذاته الشاعرة، وأنه شخص حاضر في داخل الخطاب، مثلما هو موجود في الواقع، وعلى غلاف الديوان.

ولا يقتصر مثل هذا التصريح على الجدارية حسب بل نجد ذلك في قصائد متفرقة في ديوان درويش الشعري منها (جندي يلحم بالزنايق البيضاء)^(٢)، و (كتابة على ضوء البندقية)^(٣)، و (مزامير)^(٤)، و (أفي مثل هذا النشيد)^(٥).

ويتكرر هذا النوع من العقد عند محمد القيسي، وقد كشف الإستقراء الفاحص لشعره عن عدد من القصائد التي تضم في طياتها مثل هذا التعاقد، ولعل أبرزها مطولته الشعرية التي أفرد لها القيسي ديواناً كاملاً سماه (مجنون عبس) الذي ينطوي على إستراتيجية تسمية، تكتسب شعريتها من تقمص القيسي لقناع عنتره العبسي.

لقد سعى القيسي إلى تأكيد حضوره في القصيدة من خلال توظيفه لضمير المتكلم على طول مسار السرد والبالغ خمسين مقطعاً، ولم يكتفِ بذلك، بل عمد إلى الكشف عن هويته في المقطع الأخير من القصيدة:

سيأتي غير واحد،
 سيأتي غير محمد القيسي
 في يوم ما
 في جيلٍ أو عصرٍ قادم
 ويغني لها ثانية، وتُفَيِّقُ^(٦)

أما بقية القصائد التي سارت على هذا المنوال في شعر القيسي فهي: (أيتها الغربية ودا عا)^(٧) و (محمد الثاني يزف إلى سارا)^(٨) و (برقوق الروح)^(١) و (قصيدة الدار)^(٢) و (قليل من الأسرو)^(٣)

(١) م. ن: ١٠٢-١٠٣.

(٢) ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٨١، ج١: ١٩١.

(٣) م. ن، ج٣: ٣٣٨.

(٤) م. ن، ج٣: ٣٧٠.

(٥) ديوان محمود درويش، دار الحرية للطباعة، بغداد، ط٢، ٢٠٠٢، ج٢: ٤٩٨.

(٦) الأعمال الشعرية، محمد القيسي، ج٣: ٣٣٤.

(٧) م. ن، ج١: ١٢٦.

(٨) الأعمال الشعرية، محمد القيسي، ج١: ٢٧٣.

السرو^(٣) و (رجل يطيء في المشي)^(٤) و (عبد الله يمتلك أيامه)^(٥) و (دفاعاً عن والت ويتمان)^(٦) و (خطبة الأبن)^(٧).

أما إبراهيم نصر الله، فلم يشكل عنده هذا النوع من التعاقد حضوراً ملحوظاً، إذ لم نجده إلا في قصيدة واحدة هي (أناشيد الصباح)^(٨)، عندما يصرح فيها الشاعر باسمه الصريح (إبراهيم).

ب- الميثاق النصي القرآني: أي أن المؤلف لا يصرح باسمه في النص، وإنما بقرينة تدل

عليه بشكل مؤكد، ولا تدع مجالاً للشك، وهذا النوع لا يدسم إلا بالرجوع إلى حياة

المؤلف خارج النص، بغية التأكد من صحة الميثاق الذي يريد الشاعر تثبيته داخل النص

من ذلك ما نجده في اشعار القيسي عندما يصرح بأسماء أحد أفراد أسرته في النص، كما

هي الحال في قصيدة (نقوش داكنة من رأس الناقورة) عندما يصرح باسم ابنه فراس:

منعزلاً ووحيداً أحلم،

وطن يستيقظ من عمق الصدر، جراح تأخذ في نُزْهتها

فلماذا من شقّ في الباب تجبين إليّ؟

لماذا يستيقظ وطن، تأخذ في النزهة والتجوال جراح،

ولماذا يخطر في البال فراس القيسي طريداً

يذرع أرسفَةً وموانئ منعزلاً ووحيداً

يبحث عن مأوى، أو حب يدفئهُ..؟^(٩)

في النص تدخل شخصية (فراس القيسي) " بوصفها عنصراً ممولاً من عناصر توثيق البعد

السيرذاتي في القصيدة، بما تنطوي عليه من حساسية إسترجاعية لصورتها في الذاكرة"^(١٠). لكن

هذا التصريح لا يحسم مسألة الانتماء إلى القصيدة السيرذاتية، وإنما يجعلها في دائرة الترشيح لحسم

الانتماء، التي تتم بعد التأكد من هوية هذه الشخصية في الواقع (خارج النص).

(١) م. ن، ج ٢٠٥: ٢.

(٢) م. ن، ج ٢٢٧: ٢.

(٣) م. ن، ج ٢٨٩: ٢.

(٤) م. ن، ج ٤٨٦: ٢.

(٥) م. ن، ج ٣: ٧. ولتوثيق اسم زكية ينظر: ثلاثية حمدة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،

ط ١٩٩٠: ١٥٤.

(٦) م. ن، ج ٤٠٩: ٣.

(٧) م. ن، ج ٤٢٣: ٣.

(٨) الأعمال الشعرية، إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٩٤: ٢٢٧.

(٩) الأعمال الشعرية، محمد القيسي، ج ٢٠٩: ١.

(١٠) شعرية طائر الضوء: ٩٠.

وبالرجوع إلى سيرة القيسي خارج نصه السير ذاتي الشعري تتضح مطابقة هذه الشخصية مع شخصية (فراس) ابن الشاعر ولعل أوضح دليل على ذلك الإهداء الموثب على كتاب (كتاب الابن: سيرة الطرد والمكان) والمهدى إلى أبنائه الخمسة:

إلى:

فراس

بيسان

رلى

دالية و

غيم خليل.

وقد كبروا وعرفوا.

كما نستدل على أن هؤلاء هم أبنائه هو ما مثبت في إحدى رسائل القيسي إلى صديقه محمد صابر عبيد إذ يقول:

" تصرخ بي رلى ابنتي، اخرج يا بابا، إذهب إلى الشعراء، أمش فقط، وابحث عن مقهى آخر... أنا أحس تماما بإقتراب الغياب، وأحس أخيرا بفداحة مسؤولية الأب. لم أترك لهم بيتا، كيف سيدفعون الأجرة الشهرية للسكن بعدي، من يسدد أقساط الجامعة لدالية و خليل، هذه مسألة ترهقني حقيقة" (١).

وبهذا تتشكل لدينا إشارة دامغة، يمكن إعتقادها ميثاقا يستند إليه، في إنتساب النص إلى القصيدة السير ذاتية. وبالطريقة نفسها يمكن معاينة القصائد الأتية في شعر القيسي:

١- (مرثية الماء) يذكر فيها حمدة والدة الشاعر (٢).

٢- (بيت حمدة) يذكر فيها حمدة (٣).

(١) رسالة من محمد القيسي إلى د. محمد صابر عبيد بتاريخ ٢٠٠١/١٢/٢١.

(٢) الأعمال الشعرية، محمد القيسي، ج ٣: ١٠٤٢.

(٣) م. ن، ج ٢: ٣٤٢.

- ٣- (عليل دفاعي عن الياسمين) يذكر فيها حمدة (١).
 ٤- (إختصار) يذكر فيها اسمي ابنتيه (دالية، بيسان) (٢).
 ٥- (مجنون عبس) يذكر فيها حمدة (٣).
 ٦- (خطبة الإبن) يذكر فيها حمدة (٤) وكذلك زكية (أخت الشاعر) (٥).
 ٧- (زنايق الموت) يذكر فيها حمدة (٦).
 ويظهر الميثاق النصي القرآني عند إبراهيم نصر الله أيضا في قصيدته (حديث عائلي)، وهو مختلف عما سبق، في كون القرينة التي يوجد بها الشاعر ليست اسما، وإنما رقما يمثل قرينة تدل على عمر الشاعر:
 يا أبي

بعد سبع و عشرين من سنوات الدماء
 بعد سبع و عشرين أنشودة
 بعد أن كبر العمر في
 وغادرني مرح الطفولة (٧).
 اكتشف الآن:

أني كبرت على الفة الطيبين.. أني افتقدت الهواء
 حين اشرعت قلبي لكل الشوارع
 حين صرخت: أريد الحياة

وتتضح معالم هذه القرينة العمرية ومدى قدرتها على الإحالة على عمر الشاعر من خلال تذييل القصيدة بتاريخ كتابتها والمصادف (١٩٨٢/٧/٢٧) - و نذكر أن هذه القصيدة هي إحدى القصائد القليلة نسبيا في شعر إبراهيم نصر الله التي تذيّل بتاريخ - وكذلك من خلال موجز حياة الشاعر في نهاية أعماله الشعرية:

إبراهيم نصر الله

مواليد عمان ١٩٥٤ من أبوين فلسطينيين اقتلعا من أرضهما عام ١٩٤٨ (٨).

وبالاستدلال بالتاريخ المثبت في أسفل القصيدة بمعية العمر الزمني الذي تقره الذات الشاعرة بوصولها إلى ٢٧ عاما، لإمكانية الكشف عن عمر الشاعر خارج النص / في منطقة السيرة الذاتية، ثم معاينة الفرق الرقمي بين موليد الشاعر (١٩٥٤) وتاريخ كتابة القصيدة (١٩٨٢) نصل إلى أن عمر الشاعر في زمن كتابة القصيدة مطابق لعمره في النص أي في حدود (٢٧) عاما، مما يصلح ميثاقا بين الشاعر والقارئ لقراءة القصيدة بوصفها قصيدة سير ذاتية (٩).

ثانياً: الميثاق السير ذاتي الخارج نصي:

(١) الأعمال الشعرية، محمد القيسي، ج ٣: ٣٩٣.

(٢) م. ن، ج ٢: ٤٩١.

(٣) م. ن، ج ٣: ٢٥٤.

(٤) م. ن، ج ٤: ٤٣٠.

(٥) م. ن، ج ٣: ٤٣٢.

(٦) م. ن، ج ٤: ٨٦٦.

(٧) الأعمال الشعرية، إبراهيم نصر الله: ٢٥٥.

(٨) الأعمال الشعرية، إبراهيم نصر الله ٦٦٣.

(٩) ينظر: شعرية طائر الضوء: ٩١-٩٢.

وقد أفرز الكشف الاستقرائي للعينات المختارة عن نوعين من الميثاق السيرذاتي الخارج

نصي:

أ- الميثاق السيرذاتي العنواني: أي أن المؤلف يعتمد إلى إختيار عناوانات لا تترك شكاً في أن الضمير النحوي الوارد في النص يعود على المؤلف، كما نجد في (حياتي) لأحمد أمين، أو (قصة تجاربي مع الحقيقة) لغاندي. وهذا النوع من العناوين يشكل عتبة قرائية لا يمكن تجاوزها في الدراسات السيرية التي توليها أهمية خاصة، وسنكتفي في هذا الموضع بذكرها، لأننا سندرسها في محور خاص من محاور البحث بوصفها عتبة من العتبات القرائية المهمة في النصوص السيرذاتية. انفرد بهذا النوع من الميثاق شاعران من شعرائنا الأربعة هما: محمد القيسي في (بضع كلمات للحديث عن فراس)^(١)، و (بطاقة إلى فراس)^(٢)، و (خطبة الإبن)^(٣). وإبراهيم نصرالله في ديوانه السيري (بسم الأم والإبن).

ب- الميثاق السيرذاتي الإحالي: ويتم ذلك من خلال تصريحات المؤلفين في مقدمات كتبهم أو في المقالات والحوارات التي تجرى معهم في الوسائل المرئية أو السمعية أو المكتوبة. ولعل من أبرز الشعراء وأكثرهم إعترافاً بوجوده في نصوصه الإبداعية، جبرا إبراهيم جبرا الذي يعترف في أكثر من مناسبة أنه موجود في كتاباته، وأنه لا يستطيع أن يعزل ذاته عما يكتب:

"أما أنا، فإنني دائماً موجود في ثنايا المناهات التي أبتدعها في كتاباتي، ولست أجد عن ذلك فداحة، فالكتابة عندي ضرب من الإعراف، والإعراف يريح النفس من بعض ما يتقلها"^(٤). ولم يكن الشعر بمنأى عن مثل هذا التوجه، ومثلما يصرح جبرا أنه موجود في رواياته، وقصصه، نجده يصرح بأنه موجود في شعره أيضاً، وقد أكد ذلك في أحد حواراته عندما ووجه بحضوره في رواياته ولا سيما (السفينة، صيادون في شارع ضيق، البحث عن وليد سعود) فأكد أنه موجود حتى في دراساته النقدية وفي الشعر^(٥). إذ لا يقل الشعر أهمية عن الأنواع الأدبية الأخرى التي كتب فيها جبرا، في كونه وثيقة أخرى من الوثائق الخارجة عن النص، التي يمكن أن تسهم في إيضاح جوانب من سيرته الشخصية وفهمها. ولعل من أبرز الشواهد التي تدعم هذا الرأي أيضاً، تلك الإحالة التي نجدها في كتابه السيرذاتي الثاني - شارع الأميرات - على ديوانه (تموز في المدينة)، وبالتحديد قصيدة (بيت من حجر) وذلك في معرض حديثه عن الملهى الليلي.

"من يرجع إلى قصيدة (بيت من حجر) في مجموعة (تموز في المدينة) يجد بعضاً من هموم الحجر، وبعضاً من الحالة النفسية التي حاولت يومئذ الإحياء بها، في هذه القصيدة وقصائد أخرى زمنتها"^(٦)، وبهذا

(١) الأعمال الشعرية، محمد القيسي، ج ١٦٦: ١.

(٢) م. ن، ج ٢٣: ١.

(٣) م. ن، ج ٤٢٣: ٣.

(٤) الحرية والطوفان: دراسات نقدية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١،

١٩٧٩: ٢٣، وينظر: أفق الحقيقة وأفق الخيال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١،

١٩٩٢: ١١.

(٥) معايشة النمرة وأوراق أخرى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ٢٦٦: ١٩٩٢.

(٦) شارع الأميرات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٠٠: ١٩٩٤.

يكون جبراً قد أوجد نوعاً من التعاقد بينه وبين القارئ الاحتمالي بأن ما جاء في هذه القصيدة وما زامنها من القصائد ليس من فعل الخيال الشعري المحض، وإنما يستند على تجربة معيشة من قبل المؤلف. ومثل هذه التصريحات التي نجدتها عند جبراً، تدعونا لأن ننظر إلى تجربته الإبداعية برمتها، على أنها من أكثر التجارب العربية المعاصرة مدعاة لطرح موضوع السيرة الذاتية في كتاباته الإبداعية. يدعمنا في ذلك أيضاً إصداره لكتابين في السيرة الذاتية هما البئر الأولى: وشارع الأميرات. إذ يشكل هذا الموضوع الحيوي ظاهرة تحتاج إلى دراسة مستقلة ومستفيضة يستقصي فيها الباحث سيرته الذاتية من خلال نتاجه الإبداعي (الروائي، الشعري، القصصي، النقدي، وحتى الفن التشكيلي)، فضلاً على الكم الهائل من الرسائل النقدية، التي تنتظر من الدارسين من يبحث عنها ويحررها من قيد المكاتب الخاصة ويجعلها أمام القراء^(١).

أما محمود درويش فقد أفصح عن هذا النوع من التعاقد في كتابه السيري (ذاكرة للذسيان)، الذي عرف بأنه نص مفتوح يغرد خارج سرب العائلة الأجنبية، إذ يقول في نهايته:

"حياتي فضيحة شعري وشعري فضيحة حياتي" بمعنى أن كل منهما عند درويش مرآة للآخر وفي ذلك رسالة واضحة لقارئه. إن من يريد أن يطلع على حياة درويش عليه أن يبحث عنها في شعره^(٢). ويخص درويش -أيضاً- ديوانين من دواوينه الشعرية بهذا الميثاق، أولهما الجدارية التي يقول عنها "هذه التجربة من أغنى تجاربي الوجودية حيث يقف الإنسان أمام مصيره، وأمام شريط حياته بكامله أثناء الاقتراب من الموت، وبالتالي كان لا بد من تسجيل ما يشبه السيرة الذاتية كخلفية لموضوع الموت..."^(٣)، وأضاف أن هذه السيرة "لا تشمل فقط تاريخ الفرد بل تشمل -إلى حد ما- تاريخ المكان، والعلاقة بالمكان، وتاريخ سؤال الموت، كما ورد في أقدم النصوص الإنسانية عند جلجامش وفي (سفر الجامعة) لسليمان، وفي التوراة"^(٤).

أما الثاني فكان ديوانه (لماذا تركت الحصان وحيداً)، وقد صرح بإنتمائه إلى السيرة الذاتية من خلال المقابلة التي أجراها معه عباس بيضون، إذ يكشف له أسرار قصائده في هذا الديوان، وأنه أراد أن يسجل ما يشبه السيرة، يعيد تأليف ماضيه واصفاً سيرته فيه بأنها "ليست شخصية حسب بل تحمل تاريخاً عاماً"^(٥)، في إشارة منه إلى أن (أنا) الفلسطينية، ما هي إلا انعكاس عن (أنا) الجمعية. ويصف الديوان بأنه ديوان تفاصيل يومية يبحث الشعر فيه عن "الأشياء الأولى، في العودة إلى السيرة الأولى، الأماكن الأولى، الحيوانات الأولى، الطيور الأولى"^(٦).

ثم عاد ليؤكد هذا القول في مهرجان الرباط للشعر العربي، واصفاً الديوان بأنه "عبارة عن ما يشبه سيرة ذاتية، أحتفي فيها بجماليات اللغة العربية، وبجماليات المكان وأفيد فيها من كل أشكال الكتابة الشعرية، سواء أكانت بالتفعية أو بالشعر العمودي ... معبراً من خلال الشكل

(١) ينظر: سيرة جبراً الذاتية في البئر الأولى وشارع الأميرات، خليل شكري هياس، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط ٥: ٢٠٠١، ١-١١٣.

(٢) ذاكرة للذسيان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ٢، ١٩٩٠: ٢٢١.

(٣) من مقابلة أجريت معه في العاصمة المغربية الرباط أثناء حضوره مهرجان الشعر العربي، وقد نشرت على الانترنت: <http://www.arabb2000.net> Page 2 of 2

(٤) من مقابلة أجريت معه في العاصمة المغربية الرباط أثناء حضوره مهرجان الشعر العربي، وقد نشرت

على الانترنت: <http://www.arabb2000.net> Page 2 of 2

(٥) نقلاً عن مرايا نرسييس: ١٦٢.

(٦) نقلاً عن م.ن: ١٦٢.

الشعري عن تطور التجربة الشعرية ذاتها، لذا فهي ليست سيرة لشخص ما فقط، بل سيرة لأساليبي الشعرية"^(١).

وللقيسي رؤيته الخاصة في النظر إلى الشعر، تتمثل في أن الشعر ما هو إلا حياته كلها ومن ثم سيرته الذاتية، بمعنى أنه لا يمكن فهم تجربته من غير الاقتناع بهذه الحقيقة"^(٢). إذ يقول: "لم ادع لمغريات الحياة أن تصرفني عن القصيدة أو الشعر، صار الشعر كل حياتي، وخارج القصيدة لا حياة لي"^(٣).

ويقول في تصريح آخر "ببساطة، الشعر تأطير لما أسميه وجودي، وفضاؤه في آن. بعد كل مجموعة تصدر لي، أحس أنني سأكف عن الكتابة، وأحس بفراغ هائل في داخلي، لم أر ما يعادل هذا الرعب، إلا في الكوابيس الليلية التي غالباً ما أراها وأهّب من نومي صارخاً"^(٤).

ويخرج بعد ذلك إلى توصيف نظري يرى فيه أن "الشعر هو جموح نحو الأشياء البعيدة، نحو الأفق، وغوص في أعماق الذات والذاكرة، وما من شك أن هذا الجموح والغوص لا يتحددان بأطر ثابتة أو معينة، فما من شيء يمكن أن يقيد الصهيل، أو يوجّه الأنين الذي يخرج من صلب الروح"^(٥)، وبهذا يغدو الشعر لديه مصيراً واختياراً حاسماً في الحياة إذ يجد نفسه كائناً شعرياً يمارس كل أفعاله في الحياة بطريقة شعرية، ولا حياة خارج الشعر. هذه هي سيرته الشخصية، لذا فهو يتطلع إلى العالم والأشياء بعين مزدحمة بضوء الشعر"^(٦). وإمعاناً "في تكريس هذه المصيرية وتفعيلها ميدانياً، ليس على صعيد الفعل الشعري بأفائه الفنية بل الفعل الحياتي بأفائه الإجتماعية الواقعية"^(٧) يقول القيسي: "القصيدة ملاذ وعزاء ما، ركض متواصل نحو فرح أو سكينه، وهي اقتحام عتمة كثيفة، أبحث عبرها عني، عن أحزاني المتناثرة، بلاداً أو مفردات، فلا أكتشف إلا هذه الحاجة، حاجة السؤال، لم أخلص لعمل أو وظيفة، لبית أو أسرة، كما أخلصت لها. قلت القصيدة عملي ووظيفتي، بيتي وأسرتي"^(٨).

إذن الشعر والحياة عند القيسي يتماهيان حد الذوبان ببعض، هذا التماهي والتوحد، يجعل كلاً منهما معادلاً للآخر: الشعر هو الحياة، الحياة هي الشعر.

ولا يختلف الأمر كثيراً مع الشاعر إبراهيم نصر الله، الذي لا يستطيع أن يكتب شعراً بمنأى عن الذات، إذ يقول "لا أكتب عن خارج أحبه، قبل أن يغدو بطريقة أو بأخرى هو ذاتي الشاعرة، بدءاً بالأشياء والأماكن والنباتات والبشر، وإنهاءً باللغة"^(٩). بناءً على ذلك تغدو الـ (أنا) الشاعرة "المركز البؤري الأساسي والجوهري، الذي يجب فحصه ومعاينته وتأويله، حين يتعلق الأمر بأي إجراء قرائي يغامر باقتحام عالم القصيدة"^(١٠) عنده.

(1) [http:// www. arab 2000.net](http://www.arab2000.net): page 2 of 2.

(٢) تمظهرات التشكل السيرداتي: ١٤.

(٣) م. ن، ط، ١، ١٩٩٤: ١٩٢.

(٤) الموقد واللهب: حياتي في القصيدة: ١٧١.

(٥) م. ن: ١٥٠.

(٦) تمظهرات التشكل السيرداتي: ١٧.

(٧) م. ن: ١٨.

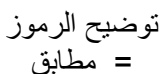
(٨) الموقد واللهب: حياتي في القصيدة: ٢٧.

(٩) الشاعر والروائي إبراهيم نصر الله: الرواية وسيلة للاندغام بالتاريخ..والقصيدة بيت الحرية، حوار أجراه مروان الدراج، مجلة الرافد، الشارقة، العدد ٣٤، لسنة ٢٠٠٠: ٢٨.

(١٠) م. ن: ٢٧.

وقبل أن نجيب على هذا السؤال، لابد أن نخرج قليلا إلى طبيعة القصيدة السيرداتية المهجنة من نوعين أدبيين، هما: الشعر الذي هو في الأساس عمل تخيلي، والسيرة الذاتية التي تعتمد على الوقائع الحياتية بوصفها مادة للسرد، مما يخلق أفق إنتظار غير مستقر لدى القارئ، فأين ينتهي حدود الخيال في القصيدة السيرداتية؟ وأين تبدأ حدود الذاكرة؟ وهل تستطيع الذاكرة بصفقتها المنجم الذي يقدم للسيرة مادتها الأولية- أن تحتفظ بشكلها الحقيقي الأصيل؟

ولتوضيح عملية تحقق التطابق في النص الشعري السيري ذاتي نستعين بمخطط (لوجون) مع استبدال النوع الأدبي (السيرة الذاتية) بـ (القصيدة السيرية ذاتية) (٣).



(۳) م. ن: ۵۵.

مشابهة



أما النموذج فيعني: الواقع الذي يدعي الملفوظ أنه يشابهه

يمثل المؤلف المدرج داخل عارضة الفصل بين النص وخارج النص موقع اسمه على غلاف الكتاب، ويرتبط بالسارد عن طريق التطابق الذي يمثله الرمز (يساوي (=)) الموجود بينهما، أما التطابق بين المؤلف والشخصية المركزية فيحققه - كما أشرنا سلفاً - معياران هما: إسم المؤلف والميثاق السيرداتي. وبهذا يحصل التطابق بين الأركان الثلاثة:

أنا المؤلف = أنا السارد = أنا الشخصية المركزية

أما علامة (يساوي =) الموجودة بين ذات التلفظ وذات الملفوظ، فتعني تطابق الأحداث، وهذا التطابق يقود بدوره إلى نوع من المشابهة مع النموذج بوصفه علاقة حقيقية بين الشخصية والنموذج، وعلى ذلك فإن علاقة التطابق في النص السيرداتي ليست علاقة بسيطة بل هي علاقة العلاقات - كما يراها لوجون - وتدل على أن السارد يمثل بالنسبة للشخصية المركزية ما يمثله المؤلف بالنسبة للنموذج^(١).

القسيمة السيرداتية والتعلق النصي الإحالي

ونقصد بالتعلق النصي الإحالي: تلك العلاقة القائمة على عملية التحويل، أو المحاكاة بين نصين يسمى النص المحول أو المحاكائي (النص اللاحق)، ويسمى النص المحول أو المحاكائي (النص السابق)^(٢). وهذا يعني أن العلاقة بين النصين إنما هي علاقة اشتقاق وتحويل ومحاكاة^(٣). والعلاقة هذه تخضع مجازياً لمنطق الأطرس عند جيذيت الذي تُطَمَس فيه الكتابة الأصلية وتعاد كتابتها، لكنها تترك أثراً من النص السابق ومن هنا جاءت تسمية كتابه الذي تناول هذا الموضوع بـ(الأطروس)^(٤).

وقد أثرنا استخدام مصطلح (التعلق النصي الإحالي) على مصطلح (النص اللاحق) لأنه الأكثر تعبيراً عن طبيعة التعلق الموجود بين النصين في حين أن النص الملحوق لا يوحى - بوصفه مصطلحاً - بهذا التعلق لأنه يشكل طرفاً من أطراف هذا التعلق، فيما أننا أمام نصين ينتج أحدهما ضمن بنية نصية سابقة وأخرى لاحقة ومن تعالقهما مع بعضهما تنتج هذه العلاقة، فكيف يمكن أن نسمي هذا التعلق بالنص اللاحق الذي لا يعني اصطلاحياً سوى أنه جاء لاحقاً لنص مكتوب مسبقاً وقد يتعالق أو لا يتعالق معه وربما جاء مكملًا له ليدخل بذلك ضمن ما يسميه جيرار جيذيت "التناصية الاتساعية"^(٥) التي تختلف حتماً عن التناصية الإحالية. وإذ "نستعمل معنى (التعلق) بوصف هذه العلاقة بين النصين، ننطلق في ذلك من الإيحاءات التي يحملها فعل (تعلق). فالنص اللاحق ينتقي ويختار النص السابق الذي يراه يستأهل أن يكون موضوعاً بـ (التعلق) لمواصفات

(١) ينظر: السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي: ٥٥-٥٦.

(٢) جيرار جيذيت: نحو شعرية منفتحة، كريستين مونداليوني، ترجمة: غسان السيد ووائل بركات، دار الرحاب، وزارة الإعلام، دمشق، ط ٢٠٠١: ١، ٢٠٠١.

(٣) نقلاً عن: في التعالي النصي والمتعاليات النصية، محمد الهادي المطوي، المجلة العربية للثقافة، تونس، العدد ٣٢، لسنة ١٩٩٧: ١٩٧.

(٤) جيرار جيذيت: نحو شعرية منفتحة: ١٢٠.

(٥) أطروس: الأدب على الأدب، جيرار جيذيت، ضمن كتاب آفاق التناصية المفهوم والمنظور، مجموعة بحوث قدمها وترجمها: محمد خيرى البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨: ١٣٩.

خاصة مميزة... وفي فترة من الفترات قد يكون النص (المتعلق به) مشتركا بين العديد من النصوص المتعلقة. "(١).

إن التعالق النصي الإحالي (التحويلي)، عملية تتطلب قراءة مسبقة للنص السابق، فهي تحمل طابعا نقديا خفيا وضروريا لتشكيله ومتأثرا بقرآته: وهذا ما يعطيه وضعية (النقد العملي). وهذا التعالق قد يحدث في النص النقدي الذي يتميز بأنه مرجعي، وقد يحدث في النص الإبداعي الذي يتميز بأنه مرجعي وتخيلي في الوقت نفسه (٢).

وبصنف التعالق النصي الإحالي على قسمين:

- الأول: بين النصوص غير الذاتية: أي بين نص لمؤلف، ونص لمؤلف آخر.

- والثاني: بين النصوص الذاتية: أي تلك التي تحدث بين النصوص التي يكون فيها مؤلف النص السابق هو مؤلف النص اللاحق (٣).

وتأتي أهمية هذا الموضوع في النص السير ذاتي بكونه -حسب رأي لوجون- واحداً من الطرائق التي يتم بموجبها تحديد النص السير ذاتي إلى جانب التطبيق والميثاق، فضلا عن كونه وسيلة لمعرفة السيرة الذاتية الصحيحة، الصادقة من السيرة الذاتية الكاذبة أو المزورة (٤). على أن الصدق الذي نقصده هنا " ليس هو الدقة التاريخية المستحيلة ولكن النية الصادقة فحسب، التي يحترم بها الكاتب إعادة النظر في حياته الشخصية وفهمها، أي أن المهم هو وجود مثل هذا الميثاق وليس الصدق الذي يستحيل التوصل إليه " (٥).

يشكل التعالق النصي الإحالي ظاهرة بارزة في إبداع جبرا إبراهيم جبرا برمته وكثيرا ما صرح جبرا بذلك وفي أكثر من مناسبة، مما يجعل من أية دراسة لا تعطي صورة كاملة عن حياة جبرا من دون الالتفات إلى تقصّي هذه الحياة في كل إبداع جبرا حتى النقدي منه، لأنه مبدع لا يستطيع أن يكتب خارج ذاته، فهي هو يقول: " أما أنا، فلنني دائما موجود في ثنايا المآهات التي أبدعها في كتاباتي، ولست أجد عن ذلك قنحة، فالكتابة عندي ضرب من الإعتراف، والإعتراف يريح النفس من بعض ما يتقلها " (٦) ومثل هذا التصريح نجده في مقدمة روايته السيرة الذاتية، البئر الأولى إذ يقول: " عندما أخذت أراجع نفسي بشأن هذه الطفولة وجدت أنني عبر أكثر من أربعين سنة من الكتابة، إستعرت العديد منها في مقالاتي وقصصي القصيرة، وبخاصة في رواياتي " (٧)، وفي نهاية شارع الأميرات يقول: " بعض الحديث وضعته بشكل ما في رواياتي، وبعضه جعلته ميثوتا في دراساتي وحواراتي ولكن معظمه سيبقى في انتظار من له القدرة والصبر والحب لإستقرائه من أوراق ورسائل ومصادر أخرى لا حصر لها " (٨).

وسبق أن تناولنا هذا الموضوع بشيء من التفصيل في دراستنا لسيرة جبرا الذاتية في البئر الأولى وشارع الأميرات، وتوصلنا فيها إلى حقيقة مفادها أن هذا الموضوع يشكل ظاهرة مهمة في أدب جبرا وأنه من السعة والشمولية بحيث يحتاج إلى دراسة مستقلة يستقصي فيها الباحث سيرته

(١) الرواية والتراث السردي: من أجل وعي جديد بالتراث، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٢: ٢٩.

(٢) جبرار جنينيت: نحو شعرية منفتحة: ١٢٠-١٢١.

(٣) م. ن: ١٢٤.

(٤) ينظر: أدب السيرة الذاتية في فرنسا: المفاهيم والتصورات: ٢٩-٣١.

(٥) م. ن: ٣٠.

(٦) الحرية والطوفان: ١٢٣، وينظر: أفنعة الحقيقة أفنعة الخيال: ١١.

(٧) البئر الأولى، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، ١٩٨٦: ١٢.

(٨) شارع الأميرات: ٢٥٣.

الذاتية من خلال كل نتاجه الإبداعي (الروائي، القصصي، الشعري، النقدي) فضلاً عن الكم الهائل من الرسائل التي تنتظر من الدارسين من يبحث عنها ويحررها من قيد المكاتب ويجعلها أمام القارئ^(١)، لذلك سنعمد إلى اختيار نماذج أربعة من دواوين جبرا توضح مدى التعالق الموجود بين سيرته شعراً وسيرته في كتبه الإبداعية الأخرى.

من القصائد التي يتضح فيها التعالق الإحالي وبشكل واضح قصيدة (بيت من حجر) التي يرد ذكرها في شارع الأميرات أثناء حديثه عن الملهى الليلي، " من يرجع إلى قصيدة (بيت من حجر) في مجموعة (تموز في المدينة) يجد بعضاً من هذا الجو وبعضاً من الحالة النفسية التي حاولت يومئذ الإيحاء بها في هذه القصيدة وقصائد أخرى زامنتها"^(٢). ولا شك في أن مثل هذا التصريح يشكل نوعاً من التعاقد الضمني بين المؤلف والقارئ على قراءة القصائد قراءة مرجعية، فضاؤها السيرة الذاتية.

في هذه القصيدة ينتقل بنا جبرا عبر مقاطع منتجة بين تجربتين: الأولى بغدادية تمثل حياته في بغداد، والثانية فلسطينية تمثل حياته قبل الهجرة وفي كل ذلك تلعب الذاكرة دور المنظم لهذا المونتاج.

يبدأ الشاعر نصه من الحاضر لحظة الكتابة:

بين الليل والليل
ظلمة الستائر، والسكائرُ تومض
وتتلاشى رماداً

والخادم ينقر الباب: "إثنين شاي؟"
والركبة السمراء الناعمة لليد والشفقين
تهدهد كل حس، تيلسم كل ذكرى،
سوى الذكرى التي تتحسر عنها كل لمسة
لبيت من حجر

على درجاته البيض استفاقت
زهرات الجرانيوم.

أما يزال على التل رافعا
أقواسه الثلاثة، أم أنه

ركام من خرائب، للجُرَد والعناكب،
واخضر القرئص مكان الجرانيوم^(٣)

قبل أن تكشف عن مدى التعالق الموجود بين النص وغيره من النصوص الأخرى عند جبرا نقف عند مسألة مهمة تتعلق بموضوع المسكوت عنه أو التابو، إذ في سيرته الذاتية لا يلجأ إلى التفصيل والإيضاح مكتفياً بالإيحاء^(٤) في حين نجده في الشعر أكثر إيغالاً في المكافحة والبوح - وكذلك في رواياته وقصصه- لأن كلاً من النص الشعري والروائي هو نص موارد تنواري فيه شخصية المؤلف خلف شخصيات النص وليس بمقدور القارئ أن يوجه إصبع الاتهام له، على عكس النصوص السيرة الذاتية الصريحة التي يكون فيها مناخ الحرية مقيداً لأن هذا الشكل

(١) للمزيد من التفصيل ينظر السيرة الذاتية في البئر الأولى وشارع الأميرات: ٦٠-١١٣.

(٢) شارع الأميرات: ١٠٠.

(٣) تموز في المدينة: ٤٩ - ٥٠.

(٤) ينظر: شارع الأميرات: ٢٧، ٣٨، ١٥٥، ١٦٠.

يستمد قيمته وأهميته من تقديمه لمستويات عالية من الصدق فيما يتصل بحياة الكاتب الخاصة والعامّة وخبراته الشخصية في مختلف المجالات^(١) لأنه يدرك أنه في السيرة الذاتية أشبه ما يكون في قاعة محاكمه حكمه قرأه، لذلك كثيراً ما يلجأ إلى الرقابة الطبيعية للعقل، على كل ما هو كريبه وسمج، أو يجلب له العار، أو يغير من نظرة المجتمع له^(٢).

تنتقل الذات الشاعرة بعد إستهلال قصير لتعكس إحساسها بالمكان/الملهى الليلي، وما يثيره من جو نفسي إلى المكان الأم عبر الذاكرة التي تبدأ باستعادة ذكرياته عن بيته التي تقبع في المكان الذي ينتمي إليه جبراً إنتماء المصير (فلسطين) وقد تركه الآن -زمن كتابة النص- قسراً، مما أثار في داخله جملة أسئلة تتعلق بمصير هذه الذات، وبالمضي في القراءة والتجوال في ثنايا النص الشعري.

تتضح معالم هذا البيت، وهو بيته في القطمون:

وبيتنا في رأس التل ؛

حجر على حجر

أبيض في شمس الضحى

أخضر في ضوء القمر

وحول البيت ؟

شوك ودم

عليق وسم

يوم جاءنا الموت يزورنا -

كنا ثلاثة، في ليلة أطل من قمته

قمر كبير كأنه قد قد من الجليد،

مرتمين على بطوننا وراء صخرة،

نتفحص من بين التراب الأفق اللود،

وبين أيدينا البنادق

أطلق العدو رصاصة، ثم أخرى، ثم أخرى،

تَوَنّ، فيرجع الوادي صداها

قال واحد منا:

" لم يبق في الدنيا حقيقة سوى

هذا الجسد، وللذئاب أن تنهشه،

وذلك البيت الذي رغم الجبال التي بيننا

أراه مشرباً بين الشجر، حيث العدو

يقطف رماننا وتيننا "

وفجأة ارتقى الصخرة، وعليها

انتصب كالمارد ورش النار

على العدو

ورأيانهم يسقطون واحداً، واحداً، واحداً،

وشقّ الزعيق ضوء القمر

(١) أوجه السيرة، أندريه مورا، ترجمة: ناجي الحديثي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٧٨: ١١٥-١١٦.

(٢) البئر الأولى فصول من سيرة ذاتية، أبو المعاطي أبو النجا، مجلة العربي، الكويت، العدد، ٣٥٢ لسنة ١٩٨٨: ٣٦.

وزحفنا مسترجعين عشرة أمتار
من أرض الصخر، أرض العنب،
أرض الذهب
ولكن الموت كان قد زارنا
سمعنا شهيقا من التراب،
لهاتنا يتصدع الصخر عنه
صمت الرشاش وقد استحم
بدم
وانقطع اللهاث والشهيق على
" بيتنا - " (١)

أما دليلا عن أن هذا البيت هو بيته في القطمون، فهو حديث جبرا في روايته (صيادون في شارع ضيق) الذي يتناول فيه المعركة التي دارت بينهم وبين المحتل، التي على أثرها خسر بيته في القطمون، وبشكل يفصل ما يدور في النص الشعري - قيد التحليل - ولا يترك مجالا عن أن البيت المتحدث عنه في النصين، بيت جبرا في القطمون بقنطرته الجميلة وأزهار الجرانيوم التي تكسو الدرج الحجري الأبيض، وإمعانا في سرد تفاصيل تلك الحادثة يذكر تفاصيل تعرفه على بنت الجبران التي ذهبت ضحية تلك المعركة الشرسة خاسراً الحبيبة والبيت (٢).

وفي شارع الأميرات أيضاً يقف جبرا عند هذا البيت أثناء زيارته له بصحبة بعض أصدقائه " حيث اجتمعت أنا وسالي وثرثريا في غرفة جلوسنا، وموسيقى برامز ما زالت تملأ جوا لم تكن زائرتاي مهيأتين له، خيل إلي أن ثريا إنفعلت على نحو لم أكن أتوقعه، وقد جلست بقربي في النافذة المقنطرة المزودة التي تتميز بها النوافذ في بيت لحم القديمة المعقودة السقوف مع أقل ما يمكن من أثاث، وعدد من لوحاتي معلقة على الجدران كيفما اتفق، أو مسند على بعض رفوف المكتبة، المحشوة من الأرض حتى السقف بالكتب العربية والإنكليزية على غير نظام - وليس على بلاط الأرض الحجري سوى بساط بدوي من شعر الماعز الأبيض والأسود... ومن خلال النافذة، وقد اصطفت على عتبة حديدية أصص الرياح، والجرانيوم، ترى تلال بيت لحم وهي تتناهى شمالا باتجاه بيت المقدس، وفي الأفق البعيد ينتصب دير مار إلياس بجرسينه العريقة في القدم " (٣).

وبهذا يكون التطابق واضحاً بين النص الشعري الأسير ذاتي (بيت من حجر) والنص الروائي (صيادون في شارع ضيق)، وبينهما وبين السيرة الذاتية التي جاءت لتزيل اللبس وتؤكد سيرية النص الشعري بوصفها "ملفوظات تصدر عن شخص واقعي مسؤول عن صحة تصريحاته لصيانة عقد القراءة الذي يقترحه على المتلقي" (٤) بوصف القصيدة الأسير ذاتية ومثلها السيرة الذاتية المكتوبة نثراً تقوم أساساً وحساً على نوع من التعاقد مع المتلقي قبل كل شيء.

وفي ديوان (المدار المغلق) نجد هذا التعالق بشكل واضح في قصيدة (A Gnus DEI) إذ يعود جبرا إلى إستنكار ما تعلمه في الكنيسة أيام صباه من أدعية وتعاليم دينية:

يا حمل الله الحامل خطايا العالم
يا حمل الله الحامل خطايا العالم

(١) تموز في المدينة: ٥٢-٥٣.

(٢) صيادون في شارع ضيق، ترجمة: محمد عصفور، دار الآداب، بيروت، ط ٣، ١٩٨٨: ١٦-١٩.

(٣) شارع الأميرات: ١٦٤-١٦٥.

(٤) مفهوم الرواية السيرية: ٢١.

إرحمنا
واجمع الفعل إلى الكلمة
والذكرى إلى اللسان
وقطر الدمع أحرفاً تغني عن الألم^(١)

وفي هذا المقطع إشارة واضحة إلى طقس من طقوس الكنيسة، يتمثل بـ (أسبوع الآلام) الذي يقف عنده وقفاً طويلاً في سيرته وهو يسرد تفاصيل هذا الأسبوع الذي يأتي بعد ستة أسابيع من الصوم والصلاة: "ولا تتردد في نفسي بقايا من أنعام الصوم الكبير وأسبوع الآلام: يا حمل الله الحامل خطايا العالم، إرحمنا، إرحم الناس، وارحم الأزهار والأطيار، أنقذنا من الموت والهلاوية الأبدية، لنبقى جميعاً نتأمل في الكون الذي خلقته لنا بهذه الروعة، وهذا التنويع، وهذا الجمال الذي لا حد له ولا نهاية"^(٢) وبالرغم من إختلاف المقصدية من الدعاء بين جبراً الطفل، وجبراً الشاعر إلا أن التعالق بين النصين يبدو على نحو واضح مدمتلاً في الدعاء نفسه الذي يتكرر على لسان جبراً الطفل، وجبراً الشاعر وكذلك في وحدوية الذات مع إختلاف الموقف والزمن، فبينما في النص الثاني يتخذ الدعاء صفة عامة، تتمثل في التوسل بالمسيح بأن يرحم الناس والأزهار والأطيار، وأن ينقذه وأهله من الموت والهلاوية، فإنه في النص الأول يتخذ منحىً خاصاً يتمثل في أن يمدحه ذاكرة قوية، يستطيع من خلالها تحويل الفعل إلى كلمة، والدمع إلى أحرف كي تتسنى له استعادة تلك الأيام التي كان يتغنى فيهما بالمسيح في محاولة لنسيان الحاضر المؤلم.

أما في ديوانه (لوعة الشمس) فالتعالق يبدو على أوجه في قصيدة (لوعة الشمس) القائمة على إستذكار الأرض بعد أن رحل عنها كرهاً على أثر نكبة عام ١٩٤٨، إذ تكتسي تلك الأرض عطراً يملأ صدر الشاعر ليوقد في داخله شهوة التذكر:

في أرضي شذى
يملاً صدري، مثيراً
قدامي الشهوات، وشهوةً
هي دوماً باقية
هناك أراهم على الأرصفة الحجر
يتناقشون، يتصايحون،
تحت أقواس البيوت القديمة،
بين باعة الخضار والجلود،
بين الحمارين والحمالين، على
شفا الوادي
حيث نلعب بين الشوك والأقاحي^(٣)

يقف جبراً في هذه القصيدة عند تجربته الأولى مع المكان، يتضح ذلك على نحو جلي بالرجوع إلى سيرة جبراً عندما يقف عند وصفه لبיתهم الذي فتح عيديه فوجده محاطاً بضجيج السوق "إنتبهت إلى أن أهلي يسمون المكان الذي نسكنه بالخان، ثم انتبهت إلى أن من يأتي عندنا يصفنا بساكني الخان، وهو لا ريب قد كان خانا في يوم مضى، غرفة فسيحة عميقة، في الطابق

(١) المدار المغلق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ٥٢: ١٩٨١، ٢.

(٢) البئر الأولى: ٦٠.

(٣) لوعة الشمس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ٢، بيروت، ١٩٨١.

الأرضي من مبنى عتيق على الشارع العام، خلف الجامع وعلى مقربة منه دكاكين كثيرة من كل نوع، من البقال إلى صانع الأحزمة وبرادع الحمير" (١).

يتوافر هذا النص على مادة مهمة تضيء تجليات التشابه بينه وبين النص الشعري، وتتمثل بوصف طبيعة الجو العام المحيط بالبيت المليء بالضجيج والحركة، ولما كانت القصيدة لا تستطيع مجازاة النص الذثري في عمالية الأسرد فإن الشاعر هنا لجأ إلى إختزال التجربة عبر الإكتفاء بالإيماء والإيحاء، تاركاً للقارئ فجوات كثيرة في النص من خلال تنقلات عديدة سواء على الصعيد الزمكاني أو الحدثي، من ذلك إنتقاله إلى وصف حالة الفقر التي كانت تدمر بها عائلة جبرا وأغلب العوائل الساكنة معها:

لعلّ الرغيف سيكفي

عشرة أفواه جائعة

والسمكة تنبئ عن وليمة

ثم جاء عصر المجاعة

وما عادت عشرة أرغفة تكفي

فمأ واحداً لا يضحك أو يغني

إلا من بين أنياب دامية (٢).

وفي السيرة وإمعانا في تجسيد حالة الفقر التي كانت العائلة ترزح تحتها يقف جبرا عند حادثة بيع حذائه الجديد – المهدى إليه من الكنيسة – ليشتروا بثمنه حاجيات العيد: "من أين كان لي أن ادري أن الحذاء الجديد سيبرز مشكلات بقائنا اليومي بشكل حاد؟ أبي بلا عمل، ورغم الصيام، فالعيد قادم، والقروش لا تكفي لشراء العدس الذي نأكله في معظم أيام الصوم، ناهيك عما هو أعز وأطيب، لذا، عندما عدت من المدرسة ظهيرة ذلك اليوم، كانت أمي قد اتفقت مع أبي على ... بيع الحذاء، و هي تعرف بعض الجيران ممن هم ميسورو الحال، سيتحمسون لشرائه بسعر معقول. فتوفر نقود البيع لشراء بعض حاجيات العيد" (٣).

وبقراءة النصين قراءة تعالقية نرى أن النص الثاني يكشف وبشكل واضح عن طبيعة التعالق القائم على التفسير والتوضيح لما يتعالق معه في النص الأول، مما لا يترك مجالا للشك في الطابع السيرذاتي للنص الأول.

وفي مجموعته الأخيرة (سبع قصائد) يتجلى التعالق الإحالي على نحو لا يقبل الشك في القصيدة السابعة عندما يشبه الكتابة بالنمرة:

نمرتي عيناها سوداوان خضراوان

يلتعم فيهما الغضب والعشق معاً

كالشرر الذي يشعل الحرائق

في غابات الصيف التي

إستبدّ بها الجفاف والظما

في غابة المدينة تاهت، وأنا

في الغابة تائه معها،

(١) البئر الأولى: ٢٢.

(٢) لوحة الشمس: ٣٠.

(٣) البئر الأولى: ٧٤.

في هَوَج من العشق والغضب:
وما ألدّه هوجاً
حين تزار فجأة
وقد توخّد فيها لهيب العشق
ونار الغضب،
وتستقر على صدري
لتحرقني في اللهب المحتدم،
وتحترق^(١)

لإعطاء البعد الدلالي للرمز (الذمرة) المعادلة للكتابة، يستعين الشاعر باللون بوصفه دالا يضم في جعبته طاقات دلالية كبيرة، وقد جاء هنا ليؤدي دوراً تماثلهاً من خلال الصراع الباسط ظله على كامل النص عبر توظيف الشاعر للونين متضادين الأسود الحامل في طبيّاته الغضب، والأخضر الذي جاء محملاً بالعشق، في إشارة إلى طبيعة الدور الذي يؤديه المرموز/ الكتابة "الذاهبة بالنفس في طرقات الجنة ودركات الجحيم... فهي وجد صوفي، وهي عذاب عذب، وهي وعد يتراكم على السطور مرة، ويتعثر عليها مرات: وعد بالكشف، وعد برؤية ما لا تراه العين، وعد باتصال الذات بأرواح ما في الكون من فرح، وعشق، وحزن، وغضب، حيث حيوات الأفراد تتجسد في الخيال، وتتفقد، وتتدافع، وتسكن، وكأن الحياة الواحدة قد ضربت بألف" (٢). أما كامنية التعالق فتتضح منذ العتبة الأولى في كتاب (معايشة الذمرة) إذ يعمد الكاتب إلى أن يفتح كتابه بمقال يوضح هذه الفكرة معنونة بـ (معايشة النمرة أو: متعة القراءة... متعة الكتابة) محدثاً بذلك نوعاً من التقابل من خلال إستخدامه لحرف العطف التخييري (أو) بين الذمرة وبين القراءة والكتابة موجداً بذلك معادلة مفادها أن النمرة = القراءة والكتابة^(٣).

أما فكرة هذا التقابل فمأخوذة -حسب تصريح جبر- من الروائي والشاعر اليوناني نيكوس كازانتراكيس في كتابه (ترحال) فيه يشبه الكتابة بالنمرة "ويصور صراعه معها غالباً ومغلوباً، وكأنه صراع العشق، وهي تتحداه وتحضن جمجمته وتنسب مخالبتها في دماغه"^(٤). ولا يختلف الأمر كثيراً عند محمود درويش إذ تكشف القراءة الجواله في إبداع درويش أن ثمة تلاقياً وتقاطعاً بين نصوص درويش الشعرية ونصوصه الأخرى، وكذلك بين هذه النصوص وبين المقابلات والحوارات التي أجريت معه ومن أولى هذه التعالقات ما نجده في قصيدة (إلى أمي) التي كتبها درويش وهو في السجن بعد زيارة والدته له مجسداً فيها تجربة السجن الأولى وما رافقها من تغيير في طبيعة علاقته مع أمه، وقد تحدث عنها قائلاً: علاقتي مع أمي في الطفولة كانت علاقة ملتبسة، كانت عندي عقدة، كنت أشعر أن أمي تكرهني، لأنها كانت تعاقبني وتعتبرني الولد الشقي المسؤول عن أي شغب في البيت والاحارة... وبقيت عندي هذه العقدة أن أمي لا تحبني إلى أن سجنيت لأول مرة^(٥) ثم يوضح طبيعة هذا التحول فيقول "زارتني في السجن، وحملت لي قهوة وفواكه، واحتضنتني وقبلتني فعلمت أن أمي لا تكرهني. كتبت: أحن إلى خبز

(١) المجموعات الشعرية الكاملة، دار رياض الريس للكتب والنشر، لندن، ط١، ١٩٩٠: ٢٥٨.

(٢) معايشة النمرة وأوراق أخرى، ٩.

(٣) معايشة النمرة وأوراق أخرى: ١٠-٥.

(٤) م. ن: ١٠.

(٥) نقلاً عن: السيرة والمختل: قراءة في نماذج عربية معاصرة، خليل الشيخ، دار أزمنة للنشر، عمان، ط١ ٢٠٠٥: ١٧٤.

أمي: قصيدة مصالحة معها^(١) وبذلك يغدو النص الثاني نوعاً من التعاقد الضمني بين المؤلف والقارئ على أن يجري فعل القراءة على وفق استراتيجية خاصة تأخذ مقوماتها من مرتكزات النص السيرداتي.

ومثل هذا التعالق نجده في قصيدة (بطاقة هوية)^(٢) التي تتضح من خلال تصريح درويش أنها تمخضت من تجربة حقيقية عندما أجاب موظفاً إسرائيلياً "سجل: أنا عربي، قلت ذلك لموظف... قلتها باللغة العبرية لأستثيره. وحين قلتها باللغة العربية مسَّ الجمهور العربي في الناصرة تيار كهربائي سري أفلت المكبوت من قمقمه. لم أفهم سر هذا الاكتشاف، كأني نزعت الاصاعق عن مساحة ملغومة ببارود الهوية، حتى صارت هذه الصرخة هي هويتي الشعرية التي لا تكتفي بأن تشير إليّ، بل تطاردني"^(٣).

وتكشف المراسلات بين درويش وسميح القاسم عن أن فكرة كتابة السيرة الذاتية ليست وليدة التسعينيات من القرن المنصرم عندما كتب ديوانه (لماذا تركت الحصان وحيداً) بل كانت تراوده منذ بداية الثمانينيات كما تنص على ذلك رسالته إلى القاسم، المؤرخة بتاريخ ١٩٨٦/٩/٢٢، وفيها يبين انشغاله بهذا الموضوع: "وسأبدأ في هذا الخريف بكتابة الكتاب الذي يلاحقني هاجسه منذ أربع سنوات، كتاب البيوت التي عشت فيها في الوطن والمنفى، من البيت الأول إلى الآن هو شيء من سيرة البيوت الذاتية، أكثر من خمسة وعشرين بيتاً، ولا بيت لي، ولا عنوان لي"^(٤)، إلا أن هذه الفكرة لم تر النور إلا في التسعينيات عندما كتب سيرته الذاتية شعراً في ديوانه (لماذا تركت الحصان وحيداً)، مع التنويه بالفارق بين ما كان يريد أن يكتبه وبين ما كتبه، إذ يستشف من النص أن درويش كان يصدد كتابة سيرة ذاتية نثرية، بدليل استخدامه لمفردة كتاب بدل الديوان أو المجموعة الشعرية، وكذلك رغبته في الكتابة عن كل البيوت التي عاش فيهما، من البيت الأول إلى الآن زمن كتابة الرسالة— في حين أن الديوان يقف عند البيت الأول الذي فيه ولد ومنه أخرج مع أهله قسراً عام ١٩٤٨، ولعل من ابرز القصائد التي تجسد التعالق النصي الحالي هي قصيدة (أبد الصبار) التي يقول فيها:

إلى أين تأخذني يا أبي؟
إلى جهة الريح يا ولدي...
... وهما يخرجان من السهل، حيث
أقام جنود بونابرت تلاً لرصد
الظلال على سور عكا القديم -
يقول أب لابنه: لا تخف لا
تخف من أزيز الرصاص ! إلتصق
بالتراب لتتجو ! سننحو ونعلو على
جبل في الشمال، ونرجع حين
يعود الجنود إلى أهلهم في البعيد

- ومن يسكن البيت من بعدنا

(١) نقلاً عن م.ن: ١٧٥.

(٢) الديوان، ج ٧٣: ١-٧٦.

(٣) ذاكرة النسيان: ٢١٨.

(٤) نقلاً عن السيرة والمتخيل: ١٧٧.

يا أبي
- سيبقى على حاله مثلما كان
يا ولدي

.....
- لماذا تركت الحصان وحيداً ؟

- لكي يؤنس البيت يا ولدي
فالببوت تموت إذا غاب سكانها....^(١)

وإذا كانت هذه القصيدة تجسد لحظة ما، بعد الخروج من البيت، عبر رؤية شمولية تُوَطر فضاء العائلة خارج البيت - وهم في الطريق- فإن درويش في إحدى رسائله إلى سميح القاسم والمؤرخة بتاريخ (١٩٨٦/٦/٣) يُوَطر لحظة الخروج من البيت عبر رؤية تجزيئية تقف عند وصف جزئيات المكان، مما يتيح عرض الهيكلية العامة، أي الملامح الخارجية للمكان " ولكذني أتذكر ساحة الدار التي تتوسطها شجرة التوت التي تشد البيوت لتحولها إلى دار هي دار جدي، تركنا كل شيء على حاله، الحصان والخروف والثور والأبواب المفتوحة، والعشاء الساخن، وأذان العشاء، وجهاز الراديو الوحيد، لعله ظل مفتوحاً ليذيع أخبار انتصاراتنا إلى الآن "^(٢).

على الرغم من اختلاف زاوية الرؤية إلا أن النص يكشف عن مدى التوافق الموجود بينه وبين النص الشعري، يتمثل في بقاء البيت على حاله وبما فيه، ولأن النص الشعري قائم على التكثيف والاختزال فإن درويش يختزل هذه الصورة في جملة واحدة (وسيبقى على حاله مثلما كان يا ولدي) في حين في الرسالة -بوصفها أكثر قدرة على السرد- يفصل القول ليعطي للقارئ تصوراً عن زمن الخروج (ساعة العشاء) وكيفيته المفاجئة، إذ تركوا كل شيء على حاله في الدار، من ضمنه الحصان والخروف والثور، وبما أن لحظة الخروج متجددة ومتعمقة في ذات درويش لأنها " من لحظات نفي الطفولة، وتدمير مكانها الأول "^(٣) فقد كررها درويش كثيراً في كتاباته " وحين ساقوني إلى القافلة الطويلة رافقتي القمر إلى الطريق عرفت فيما بعد أنها طريق المنفى "^(٤). وفي مشهد ذاكراتي يقف درويش عند ذكرياته مع أبيه الذي يتحول إلى رمز للجيل الذي شهد الخروج والرحيل الأول:

تحسّس مفتاحه مثلما يتحسّسُ
أعضاءه واطمأن. وقال له
وهما يعبران سياجاً من الشوك
يا ابني تذكر: هنا صلب الإنجليز
أباك على شوك صبرة ليلتين ،
ولم يعترف أبداً سوف تكبر يا
ابني، وتروي لمن يورثون بنادقهم
سيرة الدم فوق الحديد^(٥)....

(١) لماذا تركت الحصان وحيداً: ٣٢-٣٤.

(٢) نقلاً عن السيرة والمتخيل: ١٧٨.

(٣) يوميات الحزن العادي، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٨: ٣٠.

(٤) م.ن: ٣٠.

(٥) لماذا تركت الحصان وحيداً: ٣٣.

يبقى هذا المشهد عالقا في ذاكرة درويش، يعيد تشكيله في أكثر من مناسبة ليظل هو كالعنقاء التي تنهض من رمادها ليكون بذلك مرآة تعكس ذلك الماضي الكابوسي^(١) الذي سيظل ملازما لدرويش طوال حياته: "كبرت أشجار الصُّبَّار التي رمى الإنجليز أبي فيها وقطعوها عليه بالفؤوس"^(٢).

وبذلك يكون النصان قد جسدا حالة الموت الذي أصاب الوالد جراء خروجه من الأرض، هذا المكان الذي يكون فيه الحس: أصيلا وعميقا في الوجدان إذ أنه "وطن الألفة والانتماء الذي يمثل حالة الارتباط البدائي المشيمي برحم الأرض، ويرتبط بهناء الطفولة وصبابات الصبا ويزداد هذا الحس شحذا إذا ما تعرض المكان للفقد أو الضياع"^(٣).

وتكشف القراءة الجواله في نصوص درويش عن نوع من التعالق النصي يخرج عن الإيحائية إلى التكاملية، أي أن النصوص المتعاقبة لا تقف عند وظيفة الإشعار بالتطابق أو المشابهة، بل تكمل بعضها بعضاً، ومن ثم تضيء جوانب سيرية مهمة من سيرة درويش من ذلك التعالق الموجود بين قصيدة (في يدي غيمة) التي تقف عند المكان الأول في حياة درويش -مكان الولادة- وبين إحدى رسائله إلى سميح القاسم، ففي القصيدة يعطي درويش الصورة المشرقة للمكان، وقد تزين بحلة الربيع:

... كان المكان معداً لمولده: ثلّة
من رياحين أجداده تتلّفتُ شرقاً وغرباً. وزيتونة
قرب زيتونة في المصاحف تعلّي سطوح اللغة...
ودخانا من اللازورد يؤثث هذا النهار لمسألة
لا تخص سوى الله. آذار طفل
الشهور المدلّل. آذار يندف قطناً على شجر
اللوز. آذار يولم خبيزة لفناء الكنيسة
آذار أرض لليل السنونو، ولإمرأة
تستعد لصرختها في البراري.. وتمتدُّ في
شجر السنديان^(٤)

وإذ يصف درويش المكان الذي ولد فيه فإنه يدعو قارئه لأن يستنفر كل طاقات الخيال، ويستدعي ثقافته ولا سيما القرآنية، كي يتمكن من الإطلالة على طبيعة الصورة التي يرسمها الشاعر بالكلمات، وهو في ذلك يعطي للمكان بعدا جماليا يتجاوز المرئي الواقعي إلى اللامرئي المتخيل أو الحلم، وبعبارة أخرى يتجاوز الرؤية إلى الرؤيا ليمنح المكان بعداً قسماً أشبه ما يكون بالفردوس عبر صورة تتناص مع الصورة القرآنية التي تصف نور البراري عز وجل ﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ مِثْلُ نُورِهِ كَمِشْكُوفٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْيَصْبَاحُ فِي زُجَاجٍ

(١) السيرة والمتخيل: ١٨٧-١٨٨.

(٢) يوميات الحزن العادي: ٤٠.

(٣) إضاءة النص: قراءات في شعر مجموعة شعراء، اعتدال عثمان، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط١٩٨٨، ٦. وينظر: جماليات المكان، اعتدال عثمان، مجلة الأقاليم، بغداد، المجلد ١، العدد ٢، لسنة ١٩٨٦: ٧٧.

(٤) لماذا تركت الحصان وحيداً: ٢٠.

الرَّجَاءُ كَأَنَّهُ كَوَكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَرَّكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يَضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُّورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَن يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَلَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ (١).

وإمعاناً في رسم البعد الجمالي للحظة الولادة يربط درويش هذه الصورة المكانية بزمناً يتلاءم مع رقة المشهد المكاني (٢) وهو شهر آذار الذي أخذ يستعير درويش منه فرشاته وألوانه، ليلون بهما مكونات لوحته التي جاءت أشبه ما تكون بفستان عروس - هي الأرض - وقد تلونت بالأخضر (الشجر، الخبيزة المحيطة بفناء الكنيسة) وطرزت بالأبيض (لون القطن على شجر اللوز)، ليكتمل بذلك مشهد الولادة زماناً ومكاناً.

إن درويش وهو يرسم لولادته هذه الصورة، إنما يريد أن يشعر القارئ بذلك الجو النفسي الذي يحس به حالما يتذكر طفولته في الزمكان الأول، الذي يبدو فيما بعد -بعد خروجه منه وتنقلاته عبر منافع كثيرة - قد تحول إلى ما يشبه الجنة التي طرد منها آدم إلى غير رجعة وفي ذلك تلميح إلى استحالة رجوعه إليه، وحتى إن رجع فلن يجد فيه طفولته لأن العدو قد مارس عليه سياسة المحو لكل معالمه الجغرافية كما يشير إليها في إحدى رسائله إلى سميح القاسم: "و حين مارست الحج الأول إلى قريتي الأولى (البروة) لم أجد منها غير شجرة الخروب والكنيسة المهجورة، وراعي أبقار لا يتكلم العربية الواضحة ولا العبرية الجارحة. من أنت يا سيد؟ فأجاب من كيبوتس (يسعور) قلت: أين كيبوتس (يسعور)؟ قال: هنا، قلت: هنا (البروة). قال أين هي؟ قلت: هنا، تحتنا، حولنا، فوقنا، هنا في كل مكان. قال ولكنني لا أرى شيئاً، ولا حتى حجارة. قلت: وهذه الكنيسة ألا تراها؟ قال: هذه ليست كنيسة، هذا اصطبل للآبقار. هذه بعض آثار رومانية" (٣).

ولعل القراءة الجواله في النصين تكشف عن مدى التباين والإختلاف بين ما كانت عليه القرية وما آلت إليه بعد إستيطان اليهود فيها وسعيهم إلى محو أي معلم للقرية الفلسطينية، مما يعطي انطبعا واضحا عن طبيعة الجو النفسي الذي يعيشه درويش في النصين. الأول المعبر عن الماضي بوصفه مصدراً للسعادة - سعادة العيش في الأرض ومع الأهل - والثاني المعبر عن الحاضر - لحظة الكتابة - بوصفه مصدر الآلام المتأتية من فقدان الأرض، وبشكل يوحى بإستحالة الرجوع إليه.

ونجد مثل هذا التعالق النصي التكاملي أيضاً في كتابه ذي الطابع السيرذاتي الذي يأخذ شكل اليوميات (ذاكرة النسيان)، وفيه نقف على مقاطع تتعالق مع نصوصه الشعرية السيرذاتية تعالفاً واضحاً، فبيدما يتوقف درويش في سرده لأحداث حياته في (لماذا تركت الحصان وحيداً) عند صعودهم في الشاحنات مع بعض اللقطات الخاصة بالطريق (٤). نجده في (ذاكرة النسيان) يواصل هذا الرحيل ليصل إلى بيروت: "جئت إلى بيروت منذ أربع وثلاثين سنة. كنت في السادسة من عمري" (٥)، ولنا أن نقف عند هذه المعلومة لأهميتها الوثائقية في توثيق الجانب السيري من النص، إذ تشير الدراسات التاريخية إلى أن أول تهجير للفلسطينيين كان في عام ١٩٤٨.

وإذا ما استدللنا بهذا التاريخ بمعية العمر الزمني الذي تصرح الذات الأساردة بوصولها إليه (ست سنوات)، نتوصل إلى أن الشاعر من مواليد ١٩٤٢ وهو التاريخ نفسه الذي يشير إليه أدور

(١) سورة النور: الآية ٣٥ .

(٢) السيرة والمتخيل: ١٨٣.

(٣) نقلاً عن السيرة والمتخيل: ١٨٢.

(٤) لماذا تركت الحصان وحيداً: ٢٤-٢٧.

(٥) ذاكرة النسيان: ١١٠.

سعيد - أحد أصدقاء درويش - في شهادته الخاصة بدرويش^(١). وبذلك نكون أمام ميثاق ضماني يأخذ على عاتقه فضلاً على مهامه - مهام العتبة القرائية التي توجه فعل القراءة وتزود القارئ بمؤشرات التعالق النصي بين (ذاكرة النسيان) وسيرة درويش المكتوبة شعراً. ومما يزيد هذا العقد قوة وتأكيذاً إشارته إلى العمر الذي قضاه في بيروت لحين كتابة هذه السطور، وهو (أربعة وثلاثون سنة)، وبإدخال هذا الرقم في العملية الحسابية الآتية نحصل على ميثاق آخر يؤكد الميثاق السابق ويدعمه، وهذه العملية تكمن في جمع العمر الذي قضاه في أرضه (٦ سنوات) مع العمر الذي قضاه في بيروت (٣٤ سنة)، وبطرح مجموعهما من سنة كتابة (ذاكرة النسيان) المثبتة على الغلاف (يوم من أيام آب ١٩٨٢)، نحصل على مواليد درويش ١٩٤٢.

بعد هذا الإثبات لنا أن نمضي في الكشف عن مواطن التعالق بين سيرته المكتوبة شعراً وبين يومياته المدونة نثراً، التي تفتتح عبر تقنيتي الإستباق والإسترجاع على سيرته الذاتية. ومن ذلك مواصلة حديثه عن تلك الرحلة. رحلة البحث عن المكان البديل بعد الخروج من فردوس المكان الأول: "جننا من قرى الجليل، نمنا ليلة قرب بركة رميش القذرة. قرب الخنازير والأبقار، وفي الصباح التالي سرنا شمالاً، قطعت التوت من صوّر. ثم أسقّر بنا الرحيل في جزين، لم أر الثلج من قبل. كانت جزين مزرعة للثلج ... وفي الشتاء لم نتحمل برودة الرياح اللاذعة فرحلنا إلى الدامور"^(٢)، ليعانق هناك البحر الذي ظل يلزمه بقية عمره. وهناك في تلك الديرة يموت جدّه الذي طالما تحدث عنه في (لماذا تركت الحصان وحيداً)^(٣)، لكنه لم يقف فيها عند حادثة موته لأنه كان قد تحدث في يومياته قائلاً "ذهب الولد إلى أهله هناك في البعيد، في البعيد لم يجده هناك في البعيد. مات جدي وهو يُحَقَّق إلى تراب محبوس خلف سياج، إلى تراب غيّرُوا جلده من قمح وشمس وذرة وبطيخ أحمر وأصفر إلى تفاع خشن. مات جدي وهو يعد الغياب والمواسم ودقات القلب على أصابع يدين يابستين. سقط كالثمر المحروم من غصن يسند عليه عمره. لقد خرّبوا قلبي. تعب من الإنتظار هنا في الدامور. ودّع أصدقاء وأرجيلته وأبنائه"^(٤). وبذلك يكون القارئ أمام علاقة تكاملية متناغمة تسود تجربة درويش وهو يسرد جاذباً من سيرة الجد الذي ظل حياً في ذاكرة الشاعر/الإبن، حتى بعد رحيله.

إن دراسة التعالق النصي عند درويش تقودنا إلى استنتاج مفاده أن دراسة هذا الموضوع تمكّننا من الوقوف على سيرة درويش الذاتية من خلال متابعة كاملة لكل نتاج درويش لأنه مبدع لا يكتب خارج ذاته، إذ يقول "لا سِرَ في حياتي، لا مخطوطة سرية، ولا رسائل خاصة احتفظ بها، ناشري معروف، وحياتي فضيحة شعرية، وشعري فضيحة حياتي"^(٥) وخارج الذات لا إبداع له، لأن هذه الذات مسكونة بهاجس التغيب والمحو من لدن الآخر الذي لم يتوان للحظة في محاولته تمزيق الذات.

ويتخذ التعالق النصي عند القيسي مدى واسعاً ورحباً، إذ جسد سيرته في كل ما كتب شعراً، ونثراً بدءاً من الشعر - بوصفه الجنس الأدبي الأول الذي من خلاله عرفه الجمهور فهو شاعر أولاً - ومروراً بما كتبه في (عائلة المشاة) - النص الأدبي المفتوح على أكثر من جنس، أو نص

(١) ينظر: تلاحم عسير للشعر والذاكرة الجمعية، ادورد سعيد، ضمن كتاب محمود درويش المختلف الحقيقي: دراسات وشهادات، دار الشروق للنشر والتوزيع، رام الله- فلسطين، ط ١، ٢٧٥: ١٩٩٩.

(٢) ذاكرة النسيان: ١١٢.

(٣) لماذا تركت الحصان وحيداً: ٧٣، ٣٤، ٢٤-٧٥.

(٤) ذاكرة النسيان: ١١٢-١١٣.

(٥) م. ن: ٢٢٠-٢٢١.

اللاجنس - وفي (الموقد واللهب: حياتي في القصيدة) - المصنف أجناسياً ضمن العاذلة السيرية بـ (السيرة الذاتية الشعرية)^(١) - وكذلك روايته (الحديقة السرية) التي تصنف ضمن الروايات السيرة الذاتية^(٢)، وانتهاءً بيوميته المدونة في (إباريق البلور)، فضلاً عن الرسائل المتبادلة مع أصدقائه من الأدباء والنقاد. الأمر الذي يقودنا إلى التنويه بأن دراسة مثل هذا الموضوع في إبداع القيسي - إذا ما أردنا أن نعطيها حقها الكامل - تتطلب منا دراسة مستقلة ومستفيضة تمثل بحد ذاتها مشروعاً بحثياً مستقلاً.

يقف القيسي في سيرته الذاتية الشعرية (الموقد واللهب) عند تجارب كثيرة يرى أنها كانت وراء كتابته لشعره، فالقصيدة لديه لا تخلق خارج فضاء الذات وتخومها لإيمانه بأنها لا تعيش ما لم تكن منبثقة من عمق التجربة، يقول في ذلك: "إن وسيلة الشعر للوصول في معاناته للواقع والحياة، حيث ينبثق دافقاً وجياشاً بالحلم والفعل"^(٣)، ولعل خير مثال على ذلك ديوانه (الحداد يليق بحيفا) المنبثق شعرياً من زيارة القيسي لمدينة حيفا بعد ثلاثين عاماً من العيش بعيداً عنها، يقول "في (الحداد يليق بحيفا) كانت مواجهة قاسية لحيفا بعد ثلاثين عاماً من فقدانها، رأيت القرية التي هدمت بيوتها، وليس إلا من آثار قليلة تدل على مكانها، لم أعرفها طبعاً، قيل لي هذه قريتك (كفر عانة)، رأيت سميح القاسم، والشعراء المسجونين هناك، رأيت في عيونهم جرحي وكبريائي، وبكيت هناك وحدي وصرخت في سري مراراً أين كان العرب؟ في الحداد أحكي ألمي، ويأسي ولا أحكي الآن عوامل يأسي"^(٤).

ومثل هذا التعالق نجده أيضاً في ديوانه (إناء لأزهار سارا. زعتر لأيتامها)، وكذلك في ديوانه (اشتعالات عبد الله وأيامه)، إذ يكشف من خلال مقابلة صحفية معه عن حقيقة سارا فيقول: "سارا البعيدة والقرية، سارا امرأة حية، تحمل وجعي وحلمي، وذات عام بعيد رأيتها في الشام، وفقدتها، كان الخارج ضيقاً فضاعت ومنذ الضبايع الأول وأنا أبحث عنها، وكل ما هنالك أني جمعت صرخاتي إليها"^(٥).

وكذلك هي الحال مع شخصية عبد الله في ديوانه (اشتعالات عبد الله وأيامه) التي يقول عنها القيسي: "وعبد الله عبر هذه الحالات الثلاث كان أنا الشاعر، المتفاعلة والقارئة لأوراق الواقع الذي يعيش، هذه هي أبعاد عبدالله الحقيقية وولادته فيما كتبت"^(٦).

ولاشك أنه في هذه النصوص يكشف وبشكل واضح عن نوع من الميثاق النصي، يحدد مسار القراءة ويدخل القارئ والنصوص الشعرية في منطقة السيرة الذاتية على غرار ما وجدناه عند جبرا و(درويش).

ولا تقف هذه الذات - ذات القيسي - المفعمّة بالاشعر في تعالقها داخل نصوصها الإبداعية عند التمرّكز حول نفسها "بل تنفتح على الماحول: المكان، الزمان، الإنسان، القضية، لتجعل منها ذاتاً قابلة للتفاعل والحوار والتأثير"^(٧)، ذاتاً تسعى إلى إيصال همها في كونها حاملة لقضية ظلت تلازمه العمر كله من دون أن تجد ثمة أملاً في حلها، ذاتاً تدرك أن فلسفة الشعر تدبّع من شرطه الإنساني كونها تحمل قضية تنطوي على موضوع، فـ "ما من شعر عظيم عرفناه إلا وكان ذا

(١) ينظر: تمظهرات التشكل السير ذاتي: ١٣٦.

(٢) ينظر: م. ن: ٩٥ - ٩٦.

(٣) الموقد واللهب: حياتي في القصيدة: ١٥٤.

(٤) الموقد واللهب: حياتي في القصيدة: ١٣٣-١٣٤.

(٥) م. ن: ١٣٧.

(٦) م. ن: ١٦٧.

(٧) تمظهرات التشكل السير ذاتي: ١٥.

موضوع، موضوع إنساني أصلاً، والأمثلة كثيرة سواء في الشعر العالمي أو العربي" (١) مع إدراكه أن هذا الشرط الإنساني يجب أن لا يقود إلى المجازية المباشرة بدرجة انطلاقه من ساحة الموضوع / القضية، إذ يؤكد أن ما عناه " بالشعر ذي القضية هو نضوح هذا الشعر واكتماله في الفن " (٢).

بما أن المكان يشكل الهاجس الأول عند الفلسطينيين المدفوعين بإحساس الفقد، فقد كان ذا تأثير في كتابات القيسي شأنه في ذلك شأن كل المبدعين الفلسطينيين المسكونين بهاجس المكان، و يقول القيسي ما من مكان: " مررت به أو أقمت فيه إلا وكان له تأثيره البسيط أو العميق في " (٣) ومن الأماكن التي شكّلت بعداً إستثنائياً في أدب القيسي القرية التي سجلت حضوراً ووجوداً إنسانياً في كثير من قصائده ومن قرية (كفر عانة) التي ولد فيها القيسي وظل يحملها في ذاكرته أينما ذهب:

وحين ابتعدت، ومالت على البحر شمسُ حكاياتنا
وغَيْبك الليل عَنِّي
وأطبق أفق ثقيل الجناح
عرفت مدى اللوعة الحارقة
وكنت صغيراً على الحب، لكنني
بَكيتُ كشيخ،
وأنت تغيمين في عربات الرحيل
ولمّا كبرتُ، رسمتك في الذاكرة (٤)

وإذا كان القيسي في نصه الشعري يقف عند لحظة الرحيل القسري عن قريته، فإنه في سيرته الذاتية المدونة في (كتاب الابن: سيرة الطرد والمكان)، يقف عند هذا المكان وقفة مطولة يفتتحها أيضاً بلحظة الخروج من كفر عانه، في سعي منه كما في النص السابق إلى تخليد هذه اللحظة بوصفها نقطة تحول كبير في حياته، ترتبت عليها تغييرات كبيرة وفذفت به في متناقضات الحياة، فبينما كانت (كفر عانة) تمثل حياة الإستقرار والعيش بين أحضان العاذلة، مثلت الأماكن الأخرى حياة القلق المشوبة بكثير من الحذر والترقب من المصير المجهول، إذ يقول " صارت كفر عانة خلفنا تماماً، كيف أعرف الآن أن كفر عانه كانت خلفنا تماماً ! كنت ولدًا، والمكان تراباً رطباً في غابة من برتقال نحاسي، ومن خضرة وظلال تتيح للقليل من الضوء أن يصل ... كانت مرة تذهب وتجيء، تدور في حيرة قلق، متوترة، وملينة برعب مجهول، وأنا لا أجد لما يجري تفسيراً ... أأكون قد سألت لماذا يأمي ؟ هل نسكن في البيرة إلى طویل، أو أكون قد بكيت لأنني لم أبكر ثانية مع الصبيان والبنات وأختي زكية إلى حاكورة البلح لناخذ من رحم القطوف الناضجة بالحجارة، ولنتسابق إلى الحب الذي يسقط، ومن سيذهب إلى سدره الدوم خلف دارنا، ويدخل بستان جدي ! " (٥)

ومن النصوص الشعرية التي تتعالق مع سيرة القيسي النثرية قصيدة (مرثية الماء) وفيها يصف القيسي برك الماء المنتشرة حول الدار:

(١) الموقد واللهب: حياتي في القصيدة: ١٥٢.

(٢) م. ن: ٢٣٢.

(٣) الموقد واللهب: حياتي في القصيدة: ٢٣٢.

(٤) الأعمال الشعرية، محمد القيسي، ج: ١٣٧.

(٥) كتاب الابن: سيرة الطرد والمكان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١٩٩٧، ٢١-٢٢.

وأول ما تقول طفولتي: برك بباب الدار،
غيماً الساحل المدرار، مزارب على الحوش
الوسيع، جرار حمدة قرب بيت التبن، عين
النبع، ظلٌ ندىً على الأزهار والأوراق (١)

تشتغل الذات في إطلالتها الذاكراتية على استحضار صورة البيت من الخارج (البرك المائية الموجودة أمام الدار)، ومن الداخل (المزاريب الموجودة في الحوش، الجرار الموجودة بالقرب من بيت التبن) في سعي لتشكيل لقطات صورية، من مجموعها يتشكل التركيب التصويري العام للمشهد الشعري الذي يتخذ من بيت الطفولة مادة المشهد، بوصفه البيت الوحيد الذي تعود ملكيته للذات الشاعرة، وبرحيلها عنه تفتقد جزءاً من نفسها، وعلى أثر ذلك يتحول المكان المفقود من كونه واقعاً مرئياً عاش فيه الطفل /الشاعر إلى حلم تحاول الذات الإحفاظ به، من خلال إلحاحها في مساءلة نفسها عبر تقانة المونولوج إن كانت ما تزال تحتفظ بحق ملكيتها للبيت والأرض:

هل ظلُّ لي ماءً ودار
هل ظلُّ مزاربٌ على سطح، وهل غيمي
هنا غيمي، وهل ظلَّت طريقُ العين ظلت
نفسها عندي طريق العين، هل تحكي الجرار
عن طينها المنثور، أين غدا
وعن حقل البطاطا كيف صار؟ (٢)

وقد ظل هاجس الإحساس بالمكان الأم وما يثيره من الأسئلة مهيمنا على ذات القيسي، ويلج على ذاكرته، ويدعوه إلى استحضاره كلما ساحت له الفرصة المناسبة، من ذلك تلك السحابة من الذكريات التي تطوف أجواء الذاكرة لتتحول إلى بحر من الأسئلة تحاول إرواء الذات: " لماذا أتجول في أزقة الطفولة القديمة، ومشاور الكروم الماطرة، وأستحضر ما أعرف من وجوه أولاد الحارة الأولى التي عرفت، والبركة المحاذية لبوابة الدار، وكيف كنا نخوض فيها ونلعب، ونرشق بالماء، بعد كل زخة من مطر، أو نلقي بها الصرار، لنرى إلى الدوائر وهي تكبر وتكبر على وجهها قبل أن تغيب، أو نهرع إلى البراري، بعد كل وصلة رعدية، لنجمع الفطر من الحقول ما كان أقربها إلى بيتنا ! لماذا أستعيد تفاصيل وجزئيات غائرة في قرارة الذاكرة " (٣).

ولاشك في أن هذه الصور المقدمة للبرك المائية التي كانت تتواجد أمام الدار، لا تختلف كثيراً عن الصور السابقة التي جسدتها بنية النص الشعري، مما يوحي بمدى التعالق الموجود بين نصين من جهة، وتكشف عن ذية القيسي الصادقة في سرده لتجاربه الحياتية من جهة ثانية، وبشكل يجسد أهمية التعالق النصي الإحالي في التحقيق، أو التأكيد على انتماء نص ما إلى عاذلة السيرة الذاتية بأنواعها المختلفة. ومن خلال هذا التحري-كما يقول لوجون - يمكننا " الحكم على ذية الكاتب دون التوقف عند مستوى مناقشة مدى صحة الرواية تاريخياً وحرافياً " (٤) لأننا لسنا بصدد البحث عن الدقة التاريخية المستحيلة، ولكن الذية الصادقة الناتجة عن تعاقد الطرفين -

(١) الأعمال الشعرية، محمد القيسي، ج٢: ٣٤٢ وينظر: كتاب اوغاريت ضمن ثلاثية حمدة: ٣١٩.

(٢) الأعمال الشعرية، محمد القيسي، ج٢: ٣٤٣.

(٣) أباريق البلور: يوميات صحراوية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٢-٢٥٣.

(٤) أدب السيرة الذاتية في فرنسا: المفاهيم والحدود: ٣٠.

المؤلف/القارئ - على قراءة نص ما قراءة سير ذاتية تستند إلى تجارب الكاتب الحياتية بوصفها المادة الخام التي منها يتشكل جسد النص، وليس الصدق المحض الذي يستحيل التوصل إليه^(١) وللمدينة حضورها وتأثيرها في حياة القيسي، ولعل أبرزها وأكثرها حضوراً، مدينة رام الله، تلك المدينة التي فتحت عيني القيسي/الصبي على مظاهر التحدي بما فيها من معالم من مثل دور السينما - ذنيا، الوليد، الجميل -، فنق حرب، المقاهي والمحلات التجارية، المكتبات، ثانوية رام الله، المشفى الحكومي^(٢). وأغلب هذه الأماكن لها حضورها في نصوصه الشعرية، منها سينما ذنيا التي يقف عندها القيسي بعد ركام من سنوات المنفى، فيعود ليلقي عليها النظرة الأخيرة قبل أن تتحول إلى مجرد أنقاض - حسب ما يشير في الهامش الذي ذيلت به القصيدة- وتحويلها إلى كراج للسيارات، ليتم بذلك هدم معلم ثقافي مهم من معالم طفولة القيسي، وكان ذلك في ١٩٩٨/٨/٧^(٣) وهو إذ يستذكر هذا المعلم فإنه يشحنه بطاقة نفسية تعمل على إثارة مكامن الذات وهي تتجول في ردهات الذاكرة بحثاً عن ما هو مثير ومدهش من تلك الحياة التي أخذت منه كل مباهجها، وكانت مصدر سعادته:

سينما دنيا

ها هي بعد رماد السنوات أمامي

كانت أول دار أعرفها

أول أعتابي للاغنية

وأول أقفاصي

سينما دنيا

ربطتني بهواجس أولى حول المرأة والأسفار

إلى أن عفت الجلزون

تطلعت إلى دور لي في الأرض

فكونت عصابة زعران، من خمسة أشخاص

وسطوت بهم،

فكروم القرويين على مدّ الأبصار:

التفاح، البرقوق، التين، بنات الإعدادية،

ما كنّا لنهاب، ولكن بعد قليل، أمسكنا الناطور،

وخلانا كالجبنة، خمسة أقراص،

وكبرت على أطراف الأشياء

نموت كما ينمو العشب على الماء،

غزاني الحب، فشفّ القلب،

وساق خطاي إلى

أول درجات خلاصي^(٤)

فببر بوابة السينما تدفّق الذات على سيل من الذكريات الحلوة، التي تعكس طبيعة الحياة التي كان الشاعر يحياها وهو في مدينة رام الله، المدينة التي احتضنت القيسي الصبي المنفتح على مرحلة مهمة وخطرة من مراحل عمر الإنسان، وهي مرحلة المراهقة بما تحملها من مشاعر

(١) م. ن: ٣٠.

(٢) ينظر: كتاب الابن: سيرة الطرد والمكان: ١٦٦: ١٦٧.

(٣) ينظر: الأيقونات والكونشيرتو، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠١: ٣٧.

(٤) الأيقونات والكونشيرتو: ٣٥ - ٣٦.

جياشة وعواطف لا حدود لها، فكانت لهذه الذات أن تتعرف على جمال الطبيعة المتمثل في حقول الكروم والتين، وتتعرف أيضاً على صبايا الثانوية، وتتذوق للمرة الأولى طعم الحب. ولكن سرعان ما تفيق الذات من حلمها لتجد نفسها واقفة أمام هذه الدار، وقد أغلقت أبوابها لتغدو بذلك معادلاً موضوعياً لحياة القيسي التي أغلقت هي الأخرى أبوابها أمامه:

سينما دنيا
هي ذي مغلقة كالدنيا
دارت كالأيام وعادت لي
وأنا عدت على
قدمين من الخشب الفارغ
أبحث ثائية عن دور لي
وأفكك أقفاصي! (١)

وفضلاً على المكان بوصفه ركيزة من الركائز التي تفصح عن مدى التعالق بين نصوص القيسي نجد أن للشخصية -بوصفها بنية من بنيات النص السردي- دورها أيضاً في الكشف عن هذا التعالق، ومن أكثرها بروزاً وحضوراً في نصوصه شخصية الأم، فالملاحظ أن شخصية الأم تتمتع بحضور قوي في حياته وبالتالي في شعره إذا ما إستذكرنا قولاً لقيسي: " صار الشعر كل حياتي، وخارج القصيدة لا حياة لي" (٢) أو قوله " الشعر تأثير لما أسميه وجودي وفضاؤه " (٣).

يتجلى هذا الحضور في ديوانين يخصهما القيسي لأمه هما (كتاب حمدة) (٤)، و(مخطوطات الموسيقى الأعمى) (٥)، فيما عدا قصائد أخرى مبنوثة في باقي الدواوين، فضلاً عن حضورها في كتابين نثريين هما: (كتاب الإبن) و (أباريق البلور).

ومن النصوص الشعرية التي تدخل دائرة التعالق النصي الإحالي ذلك المقطع الذي يسرد فيه القيسي ذكرياته مع الأم في المخيم:

أذكر أول المُخيمات
وأول الخطى في شارع المنفى
وما طهت يدك في ظهيرة بعيدة
في يومك الأول من معراجك الطويل
أذكر أيها الضريح
أذكر آخر الغصون مائلاً،
وولولات الريح
وأول الدموع فوق خد الأرملة
وكيف كانت تجمع الأكياس وحدها
سنبله سنبله
وكيف كانت القيامة
تدون الساعات في رقاع وجهها

(١) الأيقونات والكونشيراتو: ٣٧.

(٢) الموقد واللهب: حياتي في القصيدة: ١٩٢.

(٣) م. ن: ١٧١.

(٤) الديوان نفسه موجود في (ثلاثية حمدة): ٥ - ١٠١.

(٥) الديوان نفسه موجود في (ثلاثية حمدة) بعنوان (او غاريت): ٣١٤ - ٣٤٩.

وتترك العلامة^(١)

تفتتح الأنا الشعرية نصها بمفردة تحمل في طياتها طاقة سردية وسير ذاتية في آن واحد، هي مفردة (أذكر)، التي تعمل على خلق صورة غائرة في عمق الزمن، مستعينة في ذلك بتقانة التكرار التي تعمل على حشد هذه الصور وترتيبها - أول المخيمات، أول المنافي، أول الدموع، الضريح، الغصون المائلة، ولولات الريح - ومن ثم منتجتها "على أساس الترابط"^(٢). أي ربط الصور ببعضها لتشكيل في النهاية صورة كلية تمنح المتلقي أرضية ملائمة لسبر أغوار النص وكشف المغزى الموضوعاتي للنص والمتمثل بحالة الهيجان النفسي للأنا الشاعرة وهي تجسد ذكرياتها عن الأم في كفاحها من أجل أسرتها.

ولا تبتعد الأنا الساردة في (كتاب الابن) كثيراً عن مثل هذه الصور الذاكراتية وهي تتحدث عن حمدة /الأم التي تحملت مسؤولية العائلة بعد فقدان زوجها. من ذلك صورة العائلة وهي تتنقل من مكان إلى آخر إذ يقول "شهور مرت، تحت شجر الزيتون في بئر الزيت، تصل نصف عام، ولم نر فيها بهية، ولا ذهبت أمني خطفا لزيارتها. كانت تواصل السؤال من بعيد، صابرة، كاظمة الغيظ، وتعد لنا اللقمة الصعبة. ما الذي كان يحدث في الأرض؟ دخان تحت فؤد أمني، والأيام تكرر حسرتها الممض، حتى جاءت عربات الوكالة، ونادى المنادي في سكان الأشجار، يخبرهم بين الذهاب إلى أريحا أو غزة، أو خان يونس، فزعت الناس، لكن أمني لم تنهد إلى مسافة أخرى، فكيف تذهب بقدميها إلى كل هذا البعد عن بهية!"^(٣)

تلخص أنا السارد الذاتي في هذا المقطع سيرة الابن مع الأم في تنقلاتها مع العائلة بين المخيمات، إذ تقدم فضاء درامياً يجسد حالة عدم الاستقرار والرحيل المتواصل عبر مساكن تتخذ أوصافاً متعددة - المخيمات، أشجار الزيتون، العراء - هذه التعددية في وصف البيوت تقودنا إلى التوصل إلى نمط التعالق الذي يمكن أن نؤسسه بين هذا النص والمقطع الأول من النص الشعري، فالمقطعان يجسدان رؤية شمولية تلخص سيرة الأم في قيادتها دفة العائلة في حلها وترحالها بحثاً عن مأوى.

ويتمظهر صدى التعالق بين النص الشعري - قيد التحليل- وسيرة القيسي في نصوصه الأخرى في حادثة لمّ المحصول بعد خروجهم من القرية وابتعادهم عن الأرض. إذ يشير إليها القيسي في النص الشعري وبشكل سريع:
كيف كانت تجمع الأكياس وحدها
سنبله سنبله

لكنه في سيرته النثرية يقف ليفصّل في هذه الحادثة "كانت تذهب في إغارات مع الحاصدين والحاصدات إلى موارس القمح الذي صار أصفر يابساً، ومائلاً بأثقال من السنابل، كان الناس يعودون إلى حقولهم ويحصدون خفية، خوفاً على المحصول أن يضيع لأنهم لا بد عائدون بعد قليل، فكيف يتركون غلة العام، وكان الرصاص يهوي عليهم فجأة، وهم يحصدون، فيسقط البعض على مرأى من أهداب السنابل الطويلة والمناجل، لكنهم في اليوم الثاني يعودون، فأية رابطة كانت تدفعهم وأي سر!"^(٤).

(١) كتاب حمدة ضمن ثلاثية حمدة: ٩٤. وينظر الأعمال الشعرية، محمد القيسي، ج ٢: ١٩٣.

(٢) أدوات جديدة في التعبير الشعري المعاصر، على حوم، وزارة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط ١، ٢٠٠٠: ٦٥.

(٣) كتاب الابن: سيرة الطرد والمكان: ٥٨ - ٥٩.

(٤) م. ن: ٣٢.

وبهذا تكون الأم نبعاً من المنابع الثرة التي ترفد نصوص القيسي الإبداعية ليس في الشعر حسب، وإنما في كل ما يكتب، فهي مفتاح مهم يطل القارئ من خلاله على فضاءات التجربة، بل هي عنده أكبر من التجربة ذاتها إذ يقول فيها: " لكن هذه الأم التي تشق عمرها لتمنح الحياة لابنها، وناضلت بشراسة وعناد في إعداده لا يوفيها الشعر حقاً، لأن أخاديد قدميها الملائكيتين بفعل أيام الحصاد الطويلة في وعر الحياة، أكبر من الكلمات وأكبر من الشعر "(١).

وللأب في ذاكرة الإبن حضوره الفعال، من ذلك ذكرياته المؤلمة عن حادثة استشهاد أبيه برصاص المحتل، هذه الحادثة التي ظلت عالقة في ذهن القيسي، ونجد صداها في أكثر من نص من ذلك قصيدته (الصورة والتذكار):

يقول الكفّ أني سوف أرحل باتجاه جزيرة الأحلام
وسوف أخوض نهراً من دم،
وبصير لون قميصي الكاكيّ أحمرَ مثل حطّة والدي،
-الله يرحمه- أبيعاً كان
فعاجله رصاص الإنجليز
وكان عمري يوماً سنتين-
فهاهت ساعة أمي، وكان البين
عميق الحزن،
-إذ أني كبرت، عرفت ذلك من أغانيها التي ما
زلت أذكر، حينما كانت تهددني بها، حيناً لكي أغفو -
فيا أحباب
بعيدٌ ذلك الجرح الذي، يمتد من عمري
إلى قبري
فذاكرة الطفولة لا تموت
ولم تزل في دفثري صورة
لأمي وهي جاثية أمام أبي وكان جبينه ينزف
وكانت ساقه تنزف
ولهوي يومها بعقاله، فلبسته وركضت في الحارة
فأشرق وجهه بالبشر،
أذكر أنه قد قال لي: ولدي
وأحنى رأسه وغفا(٢)

تنهض الأنا الساردة بتقديم صور ذاكراتية عن حادثة مقتل الأب برصاص الإنجليز، وهي في ذلك تكشف عن علاقتها- يأخذ التوحد التام بين الأنا الساردة وأنا المؤلف بنظر الاعتبار، لأنا أمام نص سير ذاتي- بشخصية الأب التي اغتالها يد المحتل (الإنجليز) لتترك خلفها طفلاً لم يتجاوز السنتين من العمر، لم يعد له إلا أحضان الأم، وذاكرة حية التقطت ما جرى- رغم صغر سنه- ومزجتها بأحاسيس صاحبها -الطفل- لتبقى تلك الذكريات حية تستمد حيويتها من تلك

(١) الموقد واللهب: حياتي في القصيدة: ١٢٧.

(٢) الأعمال الشعرية، محمد القيسي، ج ١: ١٢١-١٢٢.

الأحاسيس التي أصبحت بمثابة الماء، فمنها تستمد الحياة والذاكرة عند الفلسطيني كون آخر، إليه يلجأ من قسوة الحياة وفيه يحيا.

والحادثة نفسها يعيدها القيسي في (كتاب الإبن) وعلى نحو يكون التعالق فيه تاما بين النصين، مع فارق أن النص الثاني نص سرد نثري، وإمكانية التفصيل في سرد الأحداث فيه أكثر من النص السرد شعري. إذ يذكر القيسي بكثير من التفصيل حادثة موت الأب من جراء إطلاق الإنجليز الرصاص عليه وكيف أنه بات ليلة في العراء، ليصل في الليلة الثانية إلى البيت، ثم مبيته في المشفى، وخروجه منها قبيل وفاة أبيه بيوم، ليموت أخيرا بين أحضان عائلته، وعلى مرأى من ابنه الطفل الذي لم يدرك كنه تلك الحادثة وتبعاتها عليه وعلى عائلته وتحديداً أمه التي تسلمت الرأية منه لإيصال العائلة إلى بر الأمان^(١).

ومن الشخصيات التي سجلت حضوراً في إبداع القيسي وشكلت نوعاً من التعالق بين نصوصه، شخصية (صافية) المرأة التي شاركت القيسي في تشكيل أحداث رواية (الحديقة السرية) هذه الرواية التي كتبها القيسي - كما يقول محمد شاهين مقدم الرواية - من زاوية السيرة الذاتية^(٢). وكذلك قاسمته الحضور في دواوينه المكتوبة^(٣) من عام ١٩٩٤ - بوصفه العام الذي تعرف فيه القيسي عليها - فصعود^(٤). إذ صاحبت الذات الشاعرة كما في (الحديقة السرية) وهي تروي سيرة عاشقين جابا عواصم مختلفة (بغداد، عمان، بيروت، لندن، فاس، الدار البيضاء، الخرطوم) بحثاً عن مكان يحويها. من ذلك قصيدة (فندق دادس) من مجموعة (ناي على إيماننا) وفيها يصف أجواء الغرفة بعد مغادرة (صافية) لها:

وأعود إلى بيتنا عند شرفة (دادس)
هذا سريرك دون شرائف
فوضاي بادية
كل شيء يشير إليك هنا:
الملاءات،
فراخ المقاعد منك
بقايا الشراب
وهذي يدي قاصرة
أن تلم جبينك في خصلة نافرة

.....

ووراء الزجاج انسللت يمامة خوف،
ولاحقت ظلك من وقفتي في الفراغ،
إلى سلم الطائرة^(٥)

ثم تختتم القصيدة بإثبات زمكاني: (الدار البيضاء ١٠-٤-١٩٩٤) ليؤكد الزمكان الذي منه انبثق النص. وبالرجوع إلى نص الرواية نجد (فندق دادس) هو الفندق الذي كانا يرتادانه حال

(١) ينظر: كتاب الابن: سيرة الطرد والمكان: ٤٣-٥١.

(٢) الحديقة السرية، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، ط ١: ٢٠٠٢، ١ (المقدمة).

(٣) هذه الدواوين هي: (ناي على إيماننا)، (ماء القلب)، (الأيقونات والكونشيرتو).

(٤) ينظر: الحديقة السرية: ١٣٥.

(٥) الأعمال الشعرية، محمد القيسي، ج ٣: ٤٧٧-٤٧٨.

نزولهما في مدينة (الدار البيضاء)، كما نجد تفصيلاً للحظة الوداع بعد ليلة في (فندق دادس) كانت مسك اللقاء بينهما يؤرخها القيسي ب(٨ نيسان) أي بتاريخ قريب من تاريخ كتابة القصيدة (١٠ نيسان): "وقفت يا امرأتي الوحيدة في الأرض، وأنت تذهبين، حتى لم يعد في الزجاج غيري، جاء مسافرون وعبروا، جاء آخرون وظللت واقفاً، عاد المودعون بقبيلاتهم وابتساماتهم، ورحلت أذرع بهو القاعة الواسع وحدي، محاط بزجاج بارد، حتى أفلعت طائرتك وصرت في الفضاء" (١).

ومن خلال النصين المتعلقين نقف عند مسألتين، الأولى: أن القيسي شديد التعلق بتجربة العشق مع هذه المرأة إلى درجة أن هاجسها لم يفارقه طيلة فترة تعايشهما لهذه التجربة، وأن تجسيدها على الصعيد الشعري والروائي ما هو إلا إعراف بسحرها وأثرها عليه. والثانية: أهمية التاريخ الذي يثبت القيسي في نهاية نصوصه الشعرية، إذ يغدو عتبة قرآنية تساهم في تفعيل القراءة وتفتح بعض المغاليق، فمن خلال تثبيته في نهاية النص الشعري -قيد التحليل-، وفي الرواية إذ جاء ليجسد تقانة اليوميات، نصل إلى قراءة النص قراءة تعالقية لا تقف عند مهمة إحالة نص على نص، بل تفتح أفق القراءة على قراءة تكاملية للنصين، فبينما ينقل لنا النص الشعري إحساس الشاعر، وهو في غرفة الفندق بعد توديعه لحبيبته، يقف النص الروائي عند لحظة الوداع في المطار.

ومن القصائد التي تجسد هذه التجربة وتشكل في نفس الوقت موضوعاً للتعلق، قصيدة (غرفة لعاشقين في العراء) وفيها يوظف الشاعر تقانة الحوار التي هي في الأساس تقانة من تقانات المسرح، بل هي "الأدارة الفارقة، أو هي السمة الجامعة المانعة لأي عمل مسرحي" (٢) وهي ترتبط في النص الشعري غالباً ارتباطاً وثيقاً مع تقانة تعدد الأصوات، إذ يوظفها الشاعر ليجسد من خلالها رؤى وأفكار الشخصيات، لأن الحوار "كلام يحتوي الإنسان كله، والكلام بين الأشخاص يحتوي المجمع كله" (٣)، والقصيدة -قيد التحليل- تقوم برمتها على هذه التقانة، وفيها يجري الحوار بين صوتين: صوت القيسي وصوت السيدة العاشقة/المعشوقة:

*وأذكر قبل ثلاثة أعوام

حين تلاقينا في بغداد

.....

بلى

وعلان وحيدان يشقان معاً

غابات الإبنوس، ولا زالا..

*كم أحببتك تلك الليلة..!

-حسبي أنت

أمير كابتك السرية كنت

سكبت فضاء القاعة بالألوان

وطرزت الأمسية الأولى

وطرزت ثيابي

(١) الحديقة السرية: ١١٦-١١٧.

(٢) الشعر المعاصر وقضايا المسرح الشعري، طه وادي، مجلة الشعر، القاهرة، العدد ٢٥، لسنة ١٩٨٢: ٣٣.

(٣) الحياة في الدراما، أريك بنتلي، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية، بيروت، ط٢، ١٩٦٨: ٧٩.

بنجوم من مرجان الكلمات،
وحيد ظلالك
تسطع عبر صدى حمدة فيك،
غريباً تخرج لي من صفحات كتاب
لا تشبه أحداً...
*كنت بلغت الخمسين أمامك
انت غزالة قلبي الدفافة
بالأيقونات الأفريقية
وصعدت إلى وجع الخرطوم،
على سلم كفك
إذ لمستني بأصابعها الوترية
فارقة بحنان غرّة رأسي البضاء...
-عجبت،
فكيف جرأت على ذلك..!
*إذ ذاك صلاتك غمرتني
ووصلت

(١)

تدير الذات الشاعرة الحوار مع صوت العاشقة بسلاسة وهدوء، مانحة الذاتين المتحاورتين فرصة التعبير عن نفسيهما، وفرصة استعادة الذكريات المتعلقة بلقائهما الأول في بغداد:
واذكر قبل ثلاثة اعوام
حين تلاقينا في بغداد

وما أن تبدأ الذات الشاعرة بتذكير العاشقة بأيامها الأولى في بغداد حتى ينهل سيل من الأحداث عاشتهما وهما تتجولان في هذه المدينة، التي كانت آنئذٍ تحتضن مهرجان المربد الشعري، الذي وقف عنده القيسي في روايته ليفصل في أجوائه وكيف تعرف فيه على معشوقته تلك (البجعة السمراء) كأغذية أو سهم أفريقي: "قطعت نصف الممر إلى القاعة، فإذا هي تبرز من بابها، في طقم أقرب إلى اللون الطحيني، بتنورة تنخفض إلى ما تحت الركبتين. خفق صدري، وانطبعت إبتسامة على وجهها من بعيد مثل إكليل ياسمين أضاء جبينها، وارتعشت أكثر، ما زالت تلك الإبتسامة تتبعني حتى اللحظة، وأرى صورتها الآن أمامي. صافحتني مشرحة، عرفت أننا سنلتقي الليلة في غرفتي" (٢).

ليس هذا هو التعالق الوحيد بين النصين (الشعري، والروائي)، بل نجد تعالقات أخرى منها إشارته إلى عمره وقد بلغ الخمسين (٣) وكذلك تلك الحركة الموحية بالإغراء من العاشقة حين مدت يدها لتمسد جبينه وهو يقرأ الشعر لها ولأصدقائه الجالسين في غرفته يتسامرون معا "أنتهي من القراءة، لتمتد يدها إلى مقدمة رأسي، وتفرك شعري بأصابعها. كانت لمسة غرامية صريحة، مثلما

(١) الأيقونات والكونشيرتو: ١٣٧-١٤٠.

(٢) الحديقة السرية: ٣١.

(٣) م. ن: ٣٥.

رسالة مفتوحة، منحتني ما يشبه اليقين أن أمرا ما سيحدث بيننا، والأصح انه بدأ هذه اللحظة، لحظة أن التقت عيوننا بعد عودة يدها إليها" (١).

بعد هذه القراءة الجواله في ثنايا إبداع القيسي نلاحظ مدى التعالق الكبير الموجود بين نصوصه المختلفة، عبر أكثر من عشرين ديوان شعري، ورواية (الحديقة السرية)، فضلاً عن نص مفتوح هو (عائلة المشاة)، وسيرة ذاتية هي (كتاب الابن)، ويوميات (أباريق البلور)، الأمر الذي يجعلنا نعتز أن تجربة مثل تجربة محمد القيسي القائمة في الأساس على مبدأ التحرك في منطقة السيرة الذاتية في كل ما يكتب، تحتاج إلى دراسة مستفيضة في هذا المجال كي يتسنى للباحث الوقوف بشكل أدق وأكثر عمقا على دلالات هذه التعالقات ومغزاها، ومن أجل ذلك نرى أن هذا الموضوع يشكل عند القيسي - كما أشرنا في بداية حديثنا عن هذا الموضوع - مشروعاً بحد ذاته يمكن أن يقوم على تمهيد يتناول الجانب التنظيري في هذا الموضوع - التعالق النصي الإحالي - وثلاثة فصول تبحث عن طبيعة التعالقات النصية الإحالية في نصوص القيسي، متخذة من الشعر - بوصفه النتاج الأكبر عند القيسي - أساساً للكشف والإستقصاء والتحليل وعلى النحو الآتي:

الفصل الأول: التعالقات النصية بين الشعر والسيرة الذاتية المكتوبة نثراً، وتمثلها كذبته الثلاثة: (عائلة المشاة، كتاب الابن، أباريق البلور).

الفصل الثاني: التعالقات النصية بين الشعر والرواية السيرة الذاتية، وتمثلها روايته (الحديقة السرية).

الفصل الثالث: التعالقات النصية بين الشعر وسيرته الذاتية الشعرية ويمثلها كتابة (الموقد والهب: حياتي في القصيدة).

ويتمظهر التعالق النصي عند إبراهيم نصر الله في أكثر من منطقة إبداعية، تبدو في أوضح صورها في حواراته، وفيما كذبته عن تجربته الشعرية، وتجربته الروائية، فضلاً على إبداعه الروائي الشعري. ففي حوار مع موسى برهومة يصرح نصر الله بسيرية ديوانه (بسم الأم والابن) فيقول: " فكرة الديوان تقوم أصلاً على أذسنة شخصية الأم أولاً، وشخصية الأب ثانياً، وبينهما الابن، إذ إنني لا أستطيع أن أنزع عنهما صفتهم الأرضية، لأن المعضلة التي يواجهانها، هي أن الأرض منزوعة منهما كوطن، كما أنهما منتزعان من إنسانيتهم، عبر هذا الهدر لهما كبشر (٢). وينسحب هذا التصريح إلى منطقة أكثر خصوصية وتحديداً في حوارنا معه، عندما يحدد نصر الله نوعية السيرة المكتوبة في (بسم الأم والابن) بأنها سيرة ذاتية، ويقول "ديوان مثل (بسم الأم والابن) قد يكون من الأعمال التي تكتب لمرة لا غير. إذ انه بمثابة سيرة ذاتية لا يمكن أن تكتب مرتين" (٣). ولا يكتفي بذلك بل يصرح بسيرية بعض دواوينه الأخرى " ولكن هذا الشكل الأسيري كان قد خطا خطوات من قبل في (نعمان يسترد لونه) و (حوارية الغريب) و (الفتى والنهر والجنرال) و (الحوار الأخير قبل مقتل العصفور بدقائق) وغيرها، وأخيراً بلغ مداه في (مرايا الملائكة) (٤) وهذه الدواوين المذكورة تتوزع على أكثر من منطقة سيرية لعل أوضحها وأكثرها قرباً من منطقة السيرة الذاتية ديوانه (نعمان يسترد لونه) ففيه تلتقي ذات نعمان، الكائن القابع في النص، مع ذات نصر الله، الكائن المؤلف للنص، هذا التلاقي لا يذكره نصر الله نفسه عندما واجهناه بهذه الحقيقة، فأجاب: " ربما يعود لطبيعة المكان الذي يتحرك فيه نعمان والمتقاطع مع خبرتي الفعلية، وكذلك

(١) م. ن: ٣٠.

(٢) بسم الأم والابن: اعتراف كامل بإنسانية الأم، جريدة الرأي، عمان، ٢٢/٨/١٩٩٩: ١٥.

(٣) إبراهيم نصر الله: الشعر اليوم شبيه بالرمال الملون، مجلة الموقف الأدبي، إتحاد كتاب العرب، دمشق، العدد ٤٢٦، لسنة: ٢٠٠٦: ٢٧٤.

(٤) م. ن: ٢٧٤.

الأمر إلى الظرف الإنساني المعاشي، لكني لا أستطيع القول إن الديوان هو تعبير كامل عن ذاتي الشاعرة رغم أن فيه الكثير منها، وحتى اسم هيفاء هو اسم له حضوره الخاص في داخلي، ولعل الديوان بمثابة تحية لهذه الفتاة التي شكلت جزءاً من تجربتي الإنسانية في الماضي^(١) وإذا كان نصر الله ينفي التلاقي الكلي بين ذاته وذات نعمان، فإن ذلك يعود إلى حرصه على الحفاظ على شعرية النص، لأن الشعر لا يمكن أن يحاكي الواقع والذات محاكاة تطابقية، بل يدخل في حوار دينامي معهما ومع الأشياء، حوار مشحون بقيم تتسم بالتشابك والعمق والتعقيد، ويقوم بمهمة تشكيل النسيج الداخلي عن طريق ربط الأجزاء المتوارية والمتقاطعة والمتضادة في النص الشعري^(٢). كي يكشف الحوار عن حقيقة هيفاء، الماثلة في النص والمشاركة للكاين السيري/ نعمان في امتلاك منطقة النص، مما يزيد من وثوقية النص ويدفع به إلى منطقة الميثاق النصي، ليحدد بذلك مسار القراءة، ويسحب القارئ إلى أرض السيرة الذاتية على غرار ما رأيناه عند سابقه من الشعراء الذين تناولنا متونهم بالدراسة والتحليل.

وبالانتقال إلى منصة الشهادة الماثلة في تجربة الشاعر الشعرية والروائية تقف قراءتنا لتلك النصوص عند شهادة نصر الله عن تجربة من تجاربه الشعرية تتمثل بقصيدة، (حوارية الصديقين) ليكشف لنا عن حضوره الشخصي في أدق تفاصيله الحوارية: " قبل ثلاثة وعشرين عاما كتبت (حوارية الصديقين)، وأراني الآن حاضراً في أدق تفاصيلها.... تفاصيلها التي غدت فضاء القصيدة..... وفضاء المدى العربي. كتبت:

يا صديقي في الوقت متسع

أنت نم

وأنا سأواصل هذا الكلام:

بين موتين كنا عبرنا الطفولة

لم نكتمل في البدايات...

لم نكتمل في الحليب...

ولم نكتمل في الأغاني...

ولم نكتمل في الحروب...

ولم نكتمل في السلام

لا القصيدة اكتملت.. ولم تكن تريدنا أن نكتمل.. ولا أوطاننا اكتملت.. وكنا نريدها أن تكتمل. أوطاننا النصف.. التي لا تبدو فيها أكثر من أسرى حروب^(٣).

ولا شك في أن هذه الشهادة، تجعلنا ننظر إلى النص وفق رؤية لا تخرج عن إطارها السيري، ولا تقبل قراءة الشعر بأفاهة الفنية حسب، بل بأفاهة الحياتية أيضاً، إذ فيه تتوحد ذات نصر الله الإنسانية بذاته الشعرية، لتغدو أكثر قدرة في التعبير عن القضية، وأكثر تمكناً في تحويل فداحة القضية إلى مشكل إبداعي يتكافأ مع المشكل الوجودي، بعد انصهارهما – أي الذاتين – في بوتقة الذات الجمعي، لكن تبدو الأخيرة – أي الذات الجمعية – أكثر قدرة على المواجهة، كما أن عملية الإرتحال من الذاتية إلى الجمعية تضيف على القضية سمة الأسعة والشمول، وتمنحها رؤية فلسفية، تتمثل في النظر إلى الوجود، وتكّون ما يمكن أن ندعوه مع د. محمد صابر عبيد بـ

(١) (إبراهيم نصر الله: الشعر اليوم شبيه بالرمل الملون: ٢٥٦.

(٢) رؤيا الحداثة الشعرية: نحو قصيدة عربية جديدة، محمد صابر عبيد، أمانة عمان الكبرى، الأردن، ط١، ١٧/٢٠٠٥.

(٣) تجربتي الشعرية أو.. امتحان البراءة، إبراهيم نصر الله، جريدة الأديب، بغداد، العدد ١١٠ في ٢٠٠٦: ٢٠/٣/١٥.

(رؤيا الحياة) المفضية على الرغم من قسوة المأساة إلى حياة ممكنة تعبر عن تجاوز اليأس بالوعي الفني^(١).

ومن الشهادات التي تكشف عن التعالق النصي في نصوص إبراهيم نصر الله الإبداعية، هذه الشهادة التي تنطوي على تعالق بين نصوصه الشعرية والروائية: " ما أود قوله: إن كتابتي الشعرية قد تركت أثراً واضحاً في أعمالي الروائية، كما أن علاقتي بالسينما، التي تصل إلى حدود الاستحواذ، تركت أثراً غير عادي فيما كتبت من روايات لذا لا أستطيع أن أتصور تجربتي الروائية خارج الشعر والسينما، وخارج الفنون الأخرى التي مارسها^(٢) "، ولا شك في أن هذا النص يكشف عن مغامرة المبدع وهو يحاول صهر الأنواع الأدبية وجعلها أكثر مطاوعة ومرونة في التزاوج والتلاحق فيما بينهما، لتكتسب في النهاية طاقة رؤيوية مشحونة بنكهة الشمولية تستوعب في فضاءها كل الحضارة الإنسانية، ولسنا هنا بصدد التفصيل في هذا الموضوع – موضوع التداخل الانجاسي – لأنه سيأخذنا بعيداً في تشعباته وتفاصيله، وما يهمنا هنا التعالق النصي بين الشعر والرواية في تجربة إبراهيم نصر الله الإبداعية بوصفه العمود المركزي لتجربته الإبداعية^(٣)، وهذا التعالق يتضح في أكثر من مناسبة، منها تصريحه أن روايته (عو) التي جاءت امتداداً لقصيدته (الفتى النهر والجنرال) إذ يقول: " روايتي الثانية (عو)... كانت بذورها الأولى قد ظهرت في قصيدتي الطويلة (الفتى النهر والجنرال ١٩٨٧) وفيها بدأت شخصية الجنرال بالظهور لتحتل مكانة بارزة في كتاباتي، والقصيدة على الرغم طولها (ألف بيت تقريباً) وتجسيدها الدرامي لشخصية الجنرال في حالة الصراع مع الفتى والنهر... إلا أن القصيدة فيما تبدو لم تلب النداء كاملاً، وأمام قوة وتأثير الانتفاضة والإحساس بعزلتها، وجدت نفسي اتجه لكتابة الوجه الآخر للكتاب (الأموج البرية)، أو صورة الشارع العربي"^(٤). ولعل هذا التصريح دليل واضح على مدى التعالق الموجود بين هذه النصوص المذكورة، وهو في الآن نفسه استدراج للقارئ، يحمل في طياته طاقة عالية من التحريض والإغراء تمكّن المبدع – من أن يسوق قارئه إلى غياهب التجربة الإبداعية، ليوقف قارئه في النهاية على تخوم تجربة قرائية ذات أفق جمالي شمولي، لا تقف عند حدود العمل الواحد إذا ما أراد القارئ فهم العوالم التي تحاكيها الذات المبدعة.

ومثل هذه التجربة تتكرر أيضاً بين رواية إبراهيم نصر الله (طيور الحذر) ونصوص شعرية من ديوانه (بسم الأم والابن)، ومن ذلك التعالق النصي الواضح بين النص الافتتاحي في (بسم الأم والابن) الذي يتحدث عن مناسبة خطوبة الأم وقد جاء بعنوان صريح (في حديثها عن عرسها)، وبين مقطع من الرواية ينقل الصورة نفسها بعد أن يعبر إبراهيم نصر الله تجربته السيرية الواضحة في (بسم الأم والابن) لشخصيات أخرى في الرواية وبتسميات مغايرة للواقع، في مسعى منه لتحقيق روائية النص السائر دوماً في فضاء التخيل، الذي يذسط فيه وعي الأداة مع وعي التشكيل، وتتخفى فيه المقاصد والغايات وراء أقنعة النص.

يستدعي النص الشعري القائم في الأساس على الاختزال والتكثيف تقديم صورة مكثفة لتلك المناسبة، تفتح على استنطاق منطق المحاوراة الشعرية لكن من جانب واحد فضاؤه منطقة الذات بعد أن تستدعي الذات الحاكية / الأم، زوجها الغائب إلى هذه المنطقة:

-
- (١) تمظهرات التشكل السيرذاتي: ٤٤.
 - (٢) تجربتي الروائية وعلاقتها بالفنون الأدبية والبصرية، إبراهيم نصر الله، مجلة أوراق، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، العدد ٩، لسنة ١٩٩٨، ١١٨.
 - (٣) إبراهيم نصر الله: الشعر اليوم شبيه بالرمال الملون: ٢٧٧.
 - (٤) تجربتي الروائية وعلاقتها بالفنون الأدبية والبصرية: ١١٠.

من بعيد سمعت خطاك
عرفتك من بينهم
حين جاءوا إلينا مساء
وفي إثرهم شمسهم
من بعيد عرفتك
قلت لقلبي كلاماً كثيراً
ومرجحته في شحوب الظلام
وفي صمت خيمتنا الداكنة
كنت اضحك ينهرني عتمة
ثم تصرخ أمني أجلسي ساكنة

.....

وقدمنت شياً لهم
فلمحتك

كيف تصبّب برد على جبهتي
وعروقي ليس بها غير سيل من النار يجري
وكيف وقفت أمامك ثائبتين
وأدركت أنني نهر وأنت بحري (١)

وفي النص الروائي نقف عند تفصيلات هذه المناسبة بشكل أوسع، يبرز من خلاله الفرق بين السرد الشعري والسرد النثري، فبينما تتشكل خيوط السرد الشعري على اقتصاد أكبر في اللغة التي تقوم على بث السرد بأبعاد إشارية تعتمد الإيماء والإيحاء السريع، فإن -السرد- في النص الروائي ينتشر على مساحات أكبر ليلتقط التفاصيل وبيعثها مشحونة بطاقة تعبيرية متوطنة في جمالية الحركة، ما تلبث أن تفرض وضعها القيادي بقوة سرد - درامية تنتج فضاء سردياً عميق الوضوح والشفافية: "من بعيد لاحوا، رجال بملابس داكنة وخلفهم حكاية. قالت جدة الصغير التي لم تكن بعد جدته: يا بنات إجاكن خطابين. نهرها الجد: استحي يا امرأة. وقام ليرحب بهم، ويدخلهم إلى الخيمة الثانية المعدة للرجال. جاء خال الصغير الذي لم يكن خاله بعد: احضري الشاي يا مريم فعرفت الجدة أن المخطوبة مريم. مريم التي انتفضت، ولم يكن هناك حائط لتضع رجليها فيه، كانت هناك الخيام، تسمرت كوتد، صرخت: هؤلاء جبليون، وأنا لن أقدم لهم الشاي... نهضت عائشة من مكانها، عائشة التي لم تتجاوز الرابعة عشرة، وقالت: أنا سأقدم الشاي، هؤلاء أقاربنا !! اقعدي، تقعد على صدرك داهية، اقعدي. صرخت أمها. لكنها نهضت جهزت الشاي، فأتاحت لأمها الفرصة كاملة للتفكير في الأمر. أمها التي رأتها تعمل في زاوية الخيمة، ولم تعد كلمتها (اقعدي). أمها التي أطرقت لا لتفكر بل لتستجمع نفسها من موجة حزن عارمة بددتها. مرتجفة يدها كانت، حين عبرت باب الخيمة، أجراس صغيرة تنطلق من بين أصابعها -اهتزاز كؤوس الشاي والصينية المعدنية على الأرضية الترابية وضعت ما تحمله، إقتربت منهم صافحتهم واحداً، واحداً، وقيلت أيديهم، ولأنها لم تكن تنظر في وجوههم إستمزت في تقبيل الأيدي، فقيلت يد أبيها ويد أخيها يوسف، ذلك الذي كان شغلها الشاغل مناكفته، وشغلها الشاغل ضربها، فرق قلبه فجأة، وأوشك أن ييكي. عادت، حملت الصينية وناولتهم الشاي، غير قادرة على أن ترفع نظرها لتعرف على الأقل

(١) بسم الأم والابن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩-١٠.

ولا شك في أن خيوط التشابه من حيث الأحداث المسروقة في النصين من الواضح مما لا يدع شكاً لدى القارئ حول مدى عمق التعالق الموجود بين النصين بدءاً من التقاط عدسة الأشعر وعدسة الرواية للصورة ذاتها التي تجسد قدوم الضيوف من بعيد، مروراً باللقطة التي تصرخ فيها الأم بوجه ابنتها، وانتهاء بالصورة الأهم المتمثلة بقيام الفتاة بتقديم الشاي للضيوف، والتي تقضي بحركية تعبير مرهونة بقدر عال من التوتر، تظهر تداعياتها على الفتاة / العروس حين أخذت ترتجف أمامهم وتتصبب عرقاً، والشاب / العريس البائن من تأخر خطواته خلف القادمين، لتفتح بذلك مجال الرؤية في النصين على مدى تخيلي تأملي أقل توتراً وأكثر مرونة في رسم كل منهما صورة الآخر في مخيلته.

أما عمل الشعر في منطقة السرد، فيتمثل بتجاوز لغة السرد في النص الروائي حدود التقانات التقليدية في السرد النثري إلى تصوير المسرود بكاميرا تتجاوز التقاط الظاهر لتستبطن الدواخل، فتتحرك في داخل ذات الفتاة لتلتقط توترها، وتستبطن أحلامها وتطلعاتها فتطلع على الخبايا الجوانية للذات، والتي تنكشف بشكل واضح في السطرين الأخيرين من المقطع قيد الرصد. وهذا الاشتغال للسرد في الشعري، الشعري في السرد يتيح فرصة البناء الصوري المتوازي في النص الذي يسمح بقراءة جواله بين النصين تلتقط في النهاية عين القارئ أطراف التعالق الكبير بينهما.

- ۷۱ -

الفصل الثاني

مفاتيح القصيدة السرد ذاتية ودلالة العتبات

منحت النظريات الحديثة منطقة البصر في القراءة، دوراً لا يقل أهمية عن المنطقة الذهنية، ولم تعد الأخيرة المرجع القرائي الحاسم في تقرير مصير القراءة، فبدخول القراءة عصرراً جديداً على وفق النظريات الحديثة ولا سيما السيميائية والتلقي- أصبحت لمنطقة البصر فاعليتها المتميزة مستحوذة على بطاقة سفر إلى طبقات النص وحرية التحرك فيها وذلك من أجل التعرف السليم على حيواته، واستكناه معانيه ودلالاته^(١).

فلننص سطح ظاهري و باطن عميق، فضلاً على عتبات تسجيحه، تعد بمثابة مفاتيح أو موجهات تقود القارئ/المتلقي وتأخذ بيده للدخول ومن ثم التعايش في فضاء النص، فليس النص- في نهاية الأمر- إلا جسم مدرك بالحاسة البصرية أولاً ومن ثم بالحاسة الذهنية^(٢). وبذلك لم يعد الذهن العامل الحاسم " في تقرير مصير القراءة، وصوغ نتائجها بيقينية تبدو نهائية، من دون استفزازها أو إثارتها أو صدمها بأسئلة تقع خارج النسق الممتد من سواد الكتابة، إلى بؤرة الاستلام الذهني"^(٣) وهذا يقودنا إلى القول إن القراءة البصرية تتمتع بشعيرية لا تقل أهمية وشأناً عن القراءة الذهنية، ولم تعد حكرراً على القنوات الكلامية إذ أخذت مفاهيمها تتسع لمجمل الانتاج الثقافي المعبر عن إنفعالات الانسان وتأثراته واهتزازاته الوجدانية، يمتد من الأشعر المنظوم على وفق أوزان الخليل ليشمل بعد ذلك كل الفنون الكلامية والسمعية والبصرية. فالشعرية التي تستوطن الأشعر يمكن أن تستوطن الموسيقى، أو اللوحة، ومن النقاد من يذهب إلى أبعد من ذلك عندما يرى أن الشعرية لا تتجلى فقط في المادة الثقافية المنتجة فدياً كالقصيدة المنشودة أو اللوحة المعروضة للجمهور، بل يمكن أن يتسم السلوك الانساني بهما أيضاً فيحدث أن نسّم هذا الفعل أو ذاك بأنه فعل شعري، أو موقف شعري^(٤).

تعد العتبات واحدة من الأساليب التي يستعين بها المبدعون، في تحميلها شحنات دلالية تمكن القارئ وتساعد في ولوج عالم النص. وقد حظيت بأهمية قرائية خاصة لدى المبدعين والمتألقين على حد سواء، لأن وصفها وفهمها يستلزم من الفذتين "وعياً مركباً في إستيعاب حجم الموجه وإشعاعاته العلامة، على النحو الذي يناسب مشروع النص الابداعي وحمولاته الدلالية، لأنه بغير ذلك يتحول إلى زينة خارجية لا تضيف شيئاً، إن لم تنعكس سلباً على اقتراح قراءتين، احدهما للموجه والاخرى للنص"^(٥).

ونقصد بالعتبات^(٦) أو الموجهات النصية: المرفقات المحيطة بالنص التي تعد مفاتيح اجرائية اساسية، يستعين بها المتلقي لاستكشاف الاستراتيجية التي يمكن أن يسير عليها النص بغية

(١) المغامرة الجمالية للنص الشعري: ١٠٢.

(٢) نظرية النص، رولان بارت، ضمن كتاب آفاق التناسية: المفهوم والمنظور: ٣٠.

(٣) المغامرة الجمالية للنص الشعري: ٣٠.

(٤) في شعرية الضوء، صلاح صالح، ضمن كتاب (في الشعرية البصرية)، مجموعة مؤلفين، دائرة الثقافة والاعلام، الشارقة، ١٩٩٧: ١٥.

(٥) المغامرة الجمالية للنص الشعري: ٦٨.

(٦) يسميها جيرار جينيت بأكثر من تسمية (العتبات، المرفقات النصية، الموازيات النصية، محيط النص)، ينظر: جيرار جينيت نحو شعرية مفتوحة: ١٠٩-١١٢ وينظر: من البنيوية إلى الشعرية، رولان بارت

استنطاقه وتأويله، فهي عناصر ضرورية " في تشكيل الدلالة وتفكيك الدوال الرمزية، وإيضاح الخارج قصد اضاءة الداخل"^(١) ويتركز بعدها الأكثر أهمية، في أنها تمتلك -أي العتبات- ما يسمى في فلسفة اللغة بـ " القوة التأكيديّة كأن ينقل معلومة (مثل اسم المؤلف، تاريخ النشر)، أو غاية، أو شرحاً (وظيفة التمهيد)، أو إقراراً (مثل انتحال اسم أو عنوان)، أو إلتراماً (تحديد الجنس الأدبي مثل السيرة الذاتية التي تفرض عقداً من المصادقية). وكأنها تقوم بعملية تنظيم العلاقة بين النص والقارئ. بوصفها خطاباً غير تابع بصورة أساسية، ومساعداً مخصصاً لخدمة شيء آخر يشكل سبب وجوده الذي هو النص. وتخصّص هذه التبعية وظيفته بالتحديد "^(٢).

وتشمل هذه العتبات أو المرفقات النصية، مجموع النصوص التي تحيط بمتن الكتاب من جميع جوانبه، مثل العناوين الأساسية والفرعية والداخلية، واسم المؤلف، واللوحات المثبتة على الأغلفة، والإهداء، والمقدمة، والتمهيد، والإستهلال، والهوامش، والملاحظات^(٣). أي كل ما يحيط بالنص (المتن)، ويسهم في إظهار الميزة الأساسية للعمل الأدبي على اعتبار أن العتبات تبحث في العلاقة بين العمل نفسه، وشكل ظهوره إلى المتلقي بكل علاقاته وتجسيدهات المختلفة^(٤). فهي أنظمة اشارية ومعرفية، لا تقل أهمية عن المتن الذي يدفعه أو يحيط به، كما أنها تلعب دوراً مهماً في نوعية القراءة وتوجيهها^(٥).

العنوان:

يشكل العنوان عنصراً أساسياً في النص، فهو المفتاح الإجرائي الأول الذي يمكن من خلاله الولوج إلى عالم النص وكشف أسرارهِ. ومع نشأة الأشكالنية والبنوية وعلم العلامات، ازدادت أهمية العنوان من حيث هو نص صغير يؤدي " وظائف شكلية وجمالية ودلالية تعد مدخلا لنص كبير، كثيراً ما يشبهونه بالجسد، رأسه هو العنوان "^(٦).

وهو من وجهة نظر السيميوطيقا يعد مفتاحاً رئيساً " يتسلح به المدلل للولوج إلى أغوار النص العميقة، قصد إستنطاقه وتأويله، كما أنه يستطيع أن يقوم بتفكيك النص من أجل تركيبه، عبر إستكناه بنياته الدلالية، وأن يضيء لنا في بداية الأمر ما أشكل وغمض وهو مفتاح تقني يجس به السيميولوجي نبض النص، وتجاعيدهِ، وترسباته البنوية، وتضاريسه التركيبية، على المستويين: الدلالي والرمزي "^(٧).

وجيرار جينيت، ترجمة: غسان السيد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، وزارة الاعلام، دمشق، ط، ٢٠٠١: ٧٥. أما سعيد يقطين فيسميها بـ(المناس)، ينظر: انفتاح النص الروائي (النص - السياق)، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط٢٩٧: ١٩٨٩، ١.

(١) السيميوطيقا والعنونة، جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد ٢٥، العدد ٣، لسنة ١٩٩٧: ١٠٠.

(٢) جيرار جينيت نحو شعرية مفتوحة: ١١٠-١١١.

(٣) طروس الأدب على الأدب، جيرار جينيت، ضمن كتاب آفاق التناسية: المفهوم والمنظور: ١٣٥.

(٤) من البنوية إلى الشعرية: ٧٥.

(٥) مدخل إلى عتبات النص: دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، عبد الرزاق بلال، تقديم: إدريس نقوري، أفريقيا الشرق، المغرب، ١٦: ٢٠٠٠.

(٦) شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفاريق، محمد الهادي المطوي، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد ٢٨، العدد ١، لسنة ١٩٩٩: ٤٥٥.

(٧) السيميوطيقا والعنونة: ٩٦.

ورأى نقاد آخرون أن العنوان يشغل شكليا ودلاليا عبر وظائفه المتعددة^(١) على أغراء القارئ وإثارته، بل حتى استفزازه بما يثيره من أسئلة على الصعيدين البصري والقارئ، بوصفه بنية قائمة في ذاتها تخضع في تحليلها لقانون العلاقات الداخلية^(٢). وبذية معادلة كبرى طرفاها العنوان / النص^(٣). الأمر الذي يحتم على من يختار عنوانه أن يراعي دلالة ما يعنونه، بما ينتج إمكانية قيام علاقة بين العنوان والنص^(٤). إذ ثمة توازن شكلي ودلالي بين العمل وعنوانه ينتج لكل منهما فرصة الكشف عن مداليل الآخر^(٥)، مع عدم إغفال أن العنوان بذية افتقار، لا تعمل بمعزل عما تعنونه، ولا تحمل في ذاتها صفة الإكتفاء الدلالي، الأمر الذي يستوجب من القارئ قراءة مرحلية لا تتجاوزها ولا تقف عند حدوده حسب، مما يدخل على فعل القراءة إمكانية قراءة العنوان قراءة استرجاعية، أي من العنوان إلى النص ثم العودة بها إلى العنوان ثادية^(٦). وهذا ما تنتجه (وجهة النظر الطوافة) بمفهوم أيزر التي تعني عنده آلية قراءة "تسمح للقارئ بأن يجول عبر النص، ومن ثم يكشف تعددية المنظورات المترابطة التي تتغير كلما حدث تنقل من منظور إلى آخر، وهذا ينشئ شبكة من الروابط الممكنة، تتميز بكونها لا تربط المعطيات المنفصلة عن المنظورات المختلفة، بل هي في الحقيقة تقرر علاقة ملاحظة متبادلة بين المنظورات المدفزة والمحفزة، وهذه الشبكة من الروابط تشمل النص بكامله بصورة كامنة"^(٧)، وهي نفسها -أي شبكة الروابط- التي أوجدت ماتعرف في نظرية التلقي بـ (ملء الفجوات).

بهذا تتخذ العلاقة بين العنوان والنص صيغة التوازي النصي بين العنوان وعمله، فكل منهما نصيته الخاصة، وإن دخلت عناصر من أحدهما في بناء نصية الآخر، بحسب تأويلات المتلقي للإثنين، فاللغة (في المرسلة الأدبية / النص) تمحو كل أثر للمرسل/المؤلف ومقاصده، وتنكفي على ذاتها، منتظرة منتجها الفعلي: المستقبل/القارئ الذي تتوقف إنتاجيته للمرسل الأدبية/النص على فعالية تأويله^(٨). أي أن للعنوان فلسفته الخاصة القائمة على سيميوطيقيا التواصل مع نصه من جهة، ومع مستقبلات التلقي من جهة أخرى، مما يمنحه جمالية خاصة. إذ أضحي اليوم بنية ضاغطة ومركزية تستكمل معمارية النص، وتلفت الانتباه، بوصفها مركزاً باثاً، وبؤرة دائمة الاشعاع في شعرية النص الأدبي^(٩).

- (١) للعنوان بوصفه نصاً وظائف عديدة هي: الوظيفة الانفعالية، والمرجعية، والانتباهية، والجمالية، وميتالغوية بالاعتماد على وظائف اللغة التي قال بها رومان ياكوبسن، فضلا عن وظيفته الايديولوجية والتحريضية. ينظر قضايا الشعرية: ٣٣، والسيميوطيقيا والعنونة: ١٠٠.
- (٢) ويضيف جيرار جينيت وظائف أخرى تتمثل بالوظائف الوصفية والدلالية والاعرائية فضلا عن تحديد الهوية- نقلا عن شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفاريان: ٤٥٩-٤٦٠.
- (٣) نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٣، ١٩٨٧: ١٩٧.
- (٤) السيميوطيقيا والعنونة: ١٠٢.
- (٥) عنوان القصيدة في شعر محمود درويش: دراسة سيميائية، جاسم محمد خلف، رسالة ماجستير، اشراف د. عبد الستار عبد الله، كلية التربية، جامعة الموصل، ٢٠٠١: ١٧.
- (٦) العنوان و سيميوطيقيا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٨: ١٥.
- (٧) عنوان القصيدة في شعر محمود درويش: ٩٩.
- (٨) فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب: ٦٩.
- (٩) العنوان و سيميوطيقيا الاتصال الأدبي: ٣١.
- (٩) المغامرة الجمالية للنص الشعري: ٩١.

ولأهمية العنوان بوصفه علامة بارزة في تحديد النص أولاً، والكشف عن مجموعة من الدلالات المركزية المنبثقة منه ثانياً^(١)، فقد كان العنوان وما يزال، من المواقع الحساسة التي يقف عندها المؤلفون كثيراً قبل أن يختاروا عناوين نصوصهم، فعلى الرغم من أن المؤلف حر في اختيار العنوان، إلا أنه خاضع بطريقة أو بأخرى إلى معايير معينة في الاختيار موقعياً وتركيبياً وجمالياً ودلالياً وتجارياً.

بناءً على ما تقدم وانطلاقاً من مركزية العنوان بوصفه مرتكزاً قرائياً مهماً في قراءة النص على نحو عام والنص السيري على نحو خاص – إذ تمّ علوّن تفصح عن طبيعة الجنس السيري – فقد ارتأينا أن نختار أربعة نماذج نرى أنها يمكن أن تظهر فاعلية هذه العتبة في الكشف عن الطابع السيرداتي للنصوص. وهذه النماذج هي (المدار المغلق)، و (جدارية)، و (الإيقونات و الكونشيراتو)، و (بسم الأم والأبن).

المدار المغلق:

تركيباً يتركب العنوان من جملة نعتية مكونة من مذعوت (المدار)، وذعت (المغلق)، وقد إختارها الشاعر في مسعى منه إلى لفت نظر القارئ إلى اللحمة الشديدة التي تربط طرفي العنوان لأن أي حذف لأي طرف من أطرافه يفقده دلالاته المتمخصة عنه، إذ أن تركيب العنوان بهذه الشاكلة يؤشر تمتع الدال (المدار / المذعوت) بصفة الدال المركزي، ثم يأتي (المغلق / الذعت) ليفصح عن طبيعة الفضاء الذي يشغله هذا المدار.

إن تركيبية العنوان المشكل من جملة نعتية، تسهم بأغناء شعرية العنوان من خلال رسمها لطبيعة الفضاء المتشكل ذي الأبعاد المتعددة أبرزها وأكثرها حضوراً البعد الزمكاني، إذ تفصح القراءة المعجمية لمفردة (المدار) عن الدلالة المكانية فـ "المدار على وزن مفعّل يكون موضعاً"^(٢) كما أنها تفصح عن دلالة زمنية يقال: "دار يدور واستدار ويستدير بمعنى إذا طاف حول الشيء، وإذا عاد إلى الموضع الذي ابتدأ منه"^(٣) فالتطواف والدوران في الماحول بالتأكيد يعني الحركة والحركة لا تكون إلا في الزمن. ومما يؤكد هاتين الدالتين الصفة التي تحملها مفردة (المغلق) فهذه اللفظة لا تعمل خارج فضاء الزمكان، فكثيراً ما نذعت مكاناً ما بالانغلاق، كما أن العرب تقول: استدار الزمان إذا عاد إلى النقطة التي بدأ منها^(٤)...

إن قراءة هذه البنية في ضوء المنجز الشعري (الجبرا) تكشف "إختزال التراكيب مقابل كثافة الدلالات المتولدة"^(٥) من عنوانه، إذ تكشف قراءتنا في ضوء المعطيات النصية التي يفرزها الديوان عن قضيتين أو لنقل همين يطرحهما الشاعر يدوران ضمن أفق المدار:

الأول: جماعي يتعلّق بضياح بلده (فلسطين) فمذد وقت مذكر^(١) تدبّأ بمصير وطنه وأن لا حل في ظل الهيمنة الإسرائيلية وإنقسام العرب على أنفسهم خصاماً

(١) بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، الشركة المصرية العالمية للدراسات والنشر، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط٣٠٣:١٩٩٦، ١.

(٢) لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمد بن منظور، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، (د.ت)، مادة (دور)، مج٣، ج٣٨٤:٥.

(٣) م.ن، مج٣، ج٣٨٢:٥.

(٤) ينظر: م.ن، مادة (دور)، مج٣، ج٣٨١:٥.

(٥) عنوان القصيدة في شعر محمود درويش: ٢٦.

عشر سنين من السفر -
ومدينتي على ظهرها مستقلة
تمج حقداً لعشقتها
فالحب فيها ليس يسقط في الدرب
كالبنر في الأرض الحريثة
الحب فيها نزوة حاقدة
أشبه ضوء القمر
عشاقها بكاتها
وعراتها على الرصيف يهرولون
يهللون،
بكاتها يبكونها، وعراتها يأتونها
كطيور سود ضمخت مناقيرها -
عشر سنين من السفر
وجيبي لله يصفّر (٢)

إذ يتضح هنا البون الشاسع بين ما يفكر به الشعب ممثلاً بصوت الشاعر، ووضع رجال السياسة، هؤلاء الذين لهم مدارهم الخاص، وللشعب مداره.
الثاني: فردي يخص شخصية جبرا الشاعر الذي يشق لنفسه طريقاً مميزاً وخاصاً به يختلف عن ما هو سائد في الوسط الشعري العربي على الصعيدين الموضوعي أو الشكلي، ولسنا هنا بصدد مناقشة مدى نجاح أو تمكّن جبرا من صوغ أنموذجه الشعري الذي طالما سعى إلى تأسيسه وصياغته عبر كتاباته النقدية، أو ما جاء في مقدمات دواوينه، وأقصد مقدمة ديوانه الأول (تموز في المدينة) ومقدمة مجموعته غير الكاملة على حد قوله (٣)، التي جاءت أشبه ما تكون ببيان شعري.

على الصعيد الموضوعي يرفض جبرا مجازاة الآخرين في طبيعة طرحهم لقضاياهم، فهو منذ البدء يكره أن يكون بوقاً، ويعاني القلق والتمزق في سبيل التعبير عن الحق. وبهذا يفتتح ديوانه ليعلن عن مبدئه في قول الشعر:

لو كنت حملت بوقاً على فمي
وبه كهربت صيحتي،
لكانت مني حتى النخلة
خدينة الزنير من الأسد
ولكنني، كأهل جبالنا،
ما زلت أوتر صيحة
من على الصخرة العليا،
صيحة الحنجرة،

(١) كتب جبرا قصائد هذا الديوان بين عامي ١٩٥٩-١٩٦٤، ينظر: جبرا والخروج من المدار المغلق، عيسى بلاطة، ضمن كتاب: القلق وتمجيد الحياة، مجموعة مؤلفين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ٤٩: ١٩٩٤، ١.

(٢) المدار المغلق: ٢٠-١٩.

(٣) من مقدمة جبرا لمجموعته الشعرية الكاملة: ٩-١٠.

على آلة تباع وتشتري
البوق هنا النفاق
ينصاع لكل خديعة^(١)

ولو نظرنا بم يفتتح جبرا ديوانه وبم يختتمه لاتضح لنا طبيعة المدار المغلق الذي يعيش فيه جبرا وحيدا لا يملك سلاحا غير سلاح الشعر الذي لا يتمثل له إلا مداراً مغلقاً يدور فيه، ويحسبه عملا بلا جدوى أو نهاية^(٢).

أما على الصعيد الشكلي فينطلق جبرا من قناعات ورؤى خاصة يحاول من خلالها تشكيل عالم شعري خاص به، يرى خصوصيته عبر اغتراب أو لنقل إختلاف مع ما يطرح على الساحة العربية النقدية آنذ - من وجهة نظره على الأقل - من أجل ذلك يرسم مداراً مغلقاً لشعره ليس لأحد أن يجول في فضائه غيره، فبقدر ما كان جبرا مهتما بتجديد الشعر وتحديثه والتظير له، وذقه، فإنه كان حريصا منذ البداية على الإلتزام بما يطرحه ويؤمن به وهو يكتب الشعر ولعل خير مثال على ذلك المقدمتين اللتين خصّ بهما ديوانه الأول (تموز في المدينة)، ومجموعته الشعرية، مع التذكير بالفارق الزمني بين المقدمتين الذي يصل إلى أكثر من ثلاثين عاما^(٣).

جدارية:

تجسد بنية العنوان في جدارية محمود درويش مقولة نقاد السيميوطيقا في كون العنوان خطاباً ناقص النحوية أو لا نحوي بامتياز، بمعنى أنه لا يحبل على عمله بلغة/ودلائله، بل يحبل على عمله بكفائه في التحول من كونه واقعة لغوية تستطيع أن تصعد - بفضل التلقي والقراءة الطوافة (من - إلى / إلى - من) - لمستوى النص، ومن ثم الإيحاء بدلالاتها حسب ما يوحى به النص^(٤). وبهذا تؤسس لـ"النحوية العنوان" لمتلقيه متكاً تأويلياً يجعل من سيميائية العنوان، الناتج النهائي لتلاحق لا نحويته مع فعل القراءة^(٥)، مما يؤشر إلى هيمنة الوظيفة الشعرية على تركيبته. إذ تكمن شعريتها من خلال إعطاء مفردة الجدارية صفة الخلود، بجعلها بديلاً لمفردة المعلقة-الصفة اللصيقة بالشعر الجاهلي- إذ كتب درويش جداريته لتكون معلقة أخرى يمكن أن تضاف إلى معلقات الشعراء الفحول، مع الأسعي للاحتفاظ بخصوصيتها الحداثوية المعبرة عن عصر آخر، يختلف عن العصر الذي عاش فيه أولئك الشعراء.

ومن جهة أخرى يشعرا درويش بمكانته العليا بين أقرانه الشعراء على اعتبار أن خلود الأعمال مرهون دائماً بشعراء كبار، لهم الكعب المعلى على غيرهم من الشعراء. ينبني العنوان على دال مفرد منكر (جدارية)، مما يوحي بدلالة الاطلاق والعمومية، لكن هذه العمومية وهذا الاطلاق سرعان ما تزولان بقراءة اسم المؤلف الواقع في أسفل العنوان مباشرة وبنيت وخط مماثلين مما يوحي بأكثر من قراءة، الأولى تفصل العنوان عن اسم المؤلف، والثانية تقرأهما بوصفهما عتبة قرآنية واحدة (جدارية محمود درويش) مشكلين بذلك جملة واحدة مكونة من مضاف ومضاف إليه. لكننا نميل إلى قراءته (العنوان) قراءة منفصلة ودليلاً في ذلك أنهما جاءا

(١) المدار المغلق: ٥.

(٢) جبرا والخروج من المدار المغلق: ٥١.

(٣) ينظر: الدراسة: ١٣٨.

(٤) العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي: ٤٠-٤١.

(٥) عنوان القصيدة في شعر محمود درويش: ١٨.

(العنوان واسم المؤلف) بلونين مختلفين (العنوان) أبيض، و(اسم المؤلف) أصفر، مع الإشارة إلى أن هذا الفصل لا يلغي صفة التحديد والتقيد التي يضيفها عليه اسم المؤلف عندما جاء لصيقاً به. إن انبناء العنوان على اختيار دال مفرد موغل في التنكيرية لا يفضي إلى دلالات مهمة ذات علاقة بالمتن - بوصفه عذبة - ما لم نضع إلى جعله عنواناً تناصياً يوحى بإمكانية تناصه مع الخارج والداخل نصي، أما الخارج - نصي فيأتي بوصف العنوان جزءاً من نص ينتمي إلى جنس السيرة الذاتية حسب تصريح درويش نفسه، وقد كتبها وهو يصارع الموت أثناء إجرائه عملية جراحية خطيرة في القلب سنة ١٩٩٨، مسجلاً فيها خلاصة تجربة شخصية عميقة، أراد من خلال هذا النص أن يخلدها، وخشية منه أن لا يعيش ليقراها أسماها (جدارية)^(١). يقول عنها: " هذه التجربة من أغنى تجاربي الوجودية، حيث يقف الإنسان أمام مصيره وأمام شريط حياته بكامله أثناء الإقتراب من الموت، ومن ثم كان لا بد من تسجيل ما يشبه السيرة الذاتية كخلفية لموضوع الموت "^(٢). ومجرد التصريح بكتابة السيرة الذاتية فإن هذا يعني أن هناك جملة من المقاصد والغايات وراء كتابة هذه السيرة"^(٣) أبرزها أن درويش أراد أن يجسد لقرأته تجربة شخصية مميزة عاشها مع الموت، ومن هذه التجربة الخاصة ينطلق نحو العام، ففي مقدورنا كما يقول درويش: " أن نجد الخاص في العام والعام في الخاص "^(٤) ليتحول بذلك هذا الصراع الفردي إلى صراع جماعي ضد موت الهوية والمعنى"^(٥)

سأصير يوماً فكرة لا سيف يحملها
إلى الأرض البياب، ولا كتاب^(٦)

يفتح درويش - بعد مشهد استهلاكي خيوي أشبه ما يكون بحلم يصور نفسه في عالم الاموات - مشروعه السرد/شعري بجملة تتحول إلى لازمة تتكرر خمس مرات: (سأصير يوماً ما أريد)، وفيه تلعب سين الاستقبال دوراً فاعلاً في نقل الفعل (أصير) إلى منطقة السرد، فاسحا المجال بذلك للذات الشعرية الساردة للتمركز حول نفسها تمرکزاً شديداً ومكثفاً، مما يوحى بطابعها السيرذاتي مع الإشارة إلى " أن الذات بطابعها الصارخ المهيمن هذا، لا تظهر إلا بأفقها الشعري، الذي يسعى إلى أن يرتقي إلى عمق التجربة وقسوة مفاصلها "^(٧)، ومن ثم تخلدها من خلال الإحساس العالي بمركزية الذات المسرودة التي تتحول إلى فكرة ليس للسيف- بوصفه دالاً مادياً ملموساً يفتح على دلالات السيطرة والقوة والنفوذ- ولا للكتاب-بوصفه دالاً معنوياً محسوساً يفتح على دلالات الثقافة والعلم والحضارة - أن يحملها. لأن هذه الذات ليست ذاتاً اعتيادية من وجهة نظر الشاعر-السارد-. بل ذاتاً معطاءً تضحي في سبيل الآخرين ولها رسالة في الحياة:

(1) [http:// www.arab2000.net](http://www.arab2000.net): page 2 of 2

(٢) م. ن: ٢.

(٣) لمعرفة غايات ومقاصد كتابة السيرة الذاتية، ينظر: فن السيرة، إحسان عباس، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط٥، ١١١: ١٩٨٨-١٣٩، والترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، يحيى إبراهيم عبد الدايم، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ٣٢: ١٩٧٤-٣٥.

(٤) جدارية محمود درويش تدخلنا إلى عالم القلق وتطرح أسئلة البحث عن الذات، علاء الدين معصوم، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، العدد ٦٦، لسنة ٢٠٠٠: ٤٤، وينظر: جدارية محمود درويش: قراءة نقدية، علاء الدين معصوم، مجلة العربي، الكويت، العدد ٥٢٣، لسنة ١٢٨: ٢٠٠٢.

(٥) م. ن: ١٢٨.

(٦) جدارية: ١٢.

(٧) تمظهرات التشكل السيرذاتي: ٥٩.

سأصير يوماً ما أريد
سأصير يوماً كرامة
فليعتصرني الصيف منذ الآن
وليشرب نبيذي العابرون على
ثريات المكان السكري
أنا الرسالة والرسول^(١).

تطرح الذات في هذا المقطع المنتخب رؤيتها الانسانية والشمولية، وهي تأخذ على عاتقها تحمل ثقل الرسالة في سعي من الشاعر لربط الذات بعصب القضية، من خلال ترحيل الذات إلى منطقة الجماعة عبر مفردة (الكرمة) المعبأة بدلالة التضحية بالنفس من أجل الآخرين، ليسجل بذلك وقفة خاصة سلاحها الكلمة "من أجل الإرتفاع بالكلمة الفلسطينية كي تقول - ربما - أكثر مما تقوله البندقية"^(٢) ومثل هذه الوقفة تستحق أن تحمل في جنباتها معاني الرسالة ومثل هذا الفدائي يستحق أن يحمل صفة الرسول. ومن هنا يبرز المعنى الخلود الذي يقوله درويش على نحو غير مباشر.

وإذا كان النسان السابقان يسعيان إلى تجسيد فكرة الخلود زمنياً عبر (سين) الاستقبال في (سأصير) ومفردة (يوماً)، فإن درويش لم يفته تجسيدها مكانياً من خلال تعليق قصائده الخضراء على الجدران:
خضراء أرض قصيدتي خضراء

.....

.....

ولي منها: صدى لغتي على الجدران
يكشف ملحها البحري
حين يخونني قلب لدود^(٣)

تلعب الجدران دوراً بديلاً للذاكرة بوصفها مستودعاً للحزن والمحافظة على الأفكار والرؤى، محدثاً بذلك مفارقة سيميائية تعطي لتجربة درويش فريدة وتميزاً عن أجداده الشعراء الذين علقوا المعلقات على جدران الكعبة، وهذه المفارقة تكمن في أن أستار الكعبة هي التي أضفت القيمة على المعلقات بوصفها علقت على جدران مقدسة، في حين أن جدارية درويش هي التي تضفي قيمة وقدسية على المكان وهي التي تمنحه الدلالة.

الأيقونات والكونشيرتو:

تنهض تركيبة العنوان في ديوان القيسي على إستراتيجية مغايرة للتراكيب العنوانية المألوفة عربياً، إذ تقوم على أساس مواكبة الحداثة المعاصرة، من خلال الإنفتاح على المنهجيات والنظريات الحديثة، وكذلك على التلاقح مع الفنون الأخرى، ففي حين نجد أن الجزء الأول من العنوان قد أفاد من فن الرسم ومن النظرية السيميائية، لأنّ الإثنين وظفا الأيقونة بوصفها مصطلحاً. نجد الجزء الثاني قد استعار من الموسيقى إحدى مصطلحاتها المعروفة وهو الكونشيرتو الذي هو نوع من العزف أطول من السونيتا وأقصر من السيمفونية، وبذلك يخضع العنوان بجزئيه "لفعالية

(١) جدارية: ١٣.

(٢) تمظهرات التشكل السيرداتي: ٤٢.

(٣) جدارية: ٦٨.

حاستين أساسيتين، تختص (الأيقونات) – عبر معطياتها الصورية- بالبصرية، في حين تختص (الكونشيرتو) – عبر معطياته الصوتية – بالسمعي^(١).

تُوجد دالة الأيقونة – بوصفها نمطاً من العلامة – علاقة تماثل صوري بالمرجع الملموس. مما توحى بإمكانية تطابقية " بين الشيء ومرجعه بحيث يكون الشيء وذاته، المرجع بطريقة ما، فـ (الأيقونة) هي الإفصاح التام عن المصور، من دون أدنى تصرف أو حذف جزئيات الصورة، ليتم بذلك الحفاظ على المرجعية الواقعية التي يرجى استدعاؤها بشكلها التفصيلي، كي تكون ماثلة للعيان بما لا يترك مجالاً للتأمل في طبيعة العلاقة بين الأيقون وصورته"^(٢)، لكن الشاعر بمجرد سحبه لهذه المفردة إلى منطقة الشعر يكسر قيدها الدلالي الضيق و يمنحها شيئاً من الحرية والحركة، ولعل أهم دليل على ذلك بعض العناوين الداخلية لقصائد الديوان منها أيقونة (طلب المغفرة)^(٣)، وأيقونة (التجربة)^(٤)، وأيقونة (الندم)^(٥). إذ تأخذ الأيقونات دلالات الصورة الفنية التي يريد الشاعر أن يقدمها في هذه القصائد، وهذه الصورة تأخذ تقسيمات عدة، قد تكون حسية كما في الأمثلة المستشهدة في أعلاه، ومنها بصرية مثال ذلك، أيقونة (غزة)^(٦)، أيقونة (الغرفة)^(٧)، ومنها سمعية مثل أيقونة (الهددة)^(٨).

وبالإنتقال من جغرافية الأيقونات –على الصعيد المساحي للديوان– إلى جغرافية الكونشيرتو بوصفها الجزء الشريك في العنوان، نجد أنها تضم سبع حركات، تأخذ كل حركة تسمية شعرية حرة لا يربطها إلا إيقاع العنوان العام في إنتمائه إلى الكونشيرتو، وكذلك العنوان الفرعية عندما سماها الشاعر (الحركات السبع)^(٩)، موحداً بذلك إلى الطابع الإيقاعي للقصائد لكن هذا الإيقاع ليس إيقاعاً وزنياً على محور الخليل، وإنما إيقاع من نوع خاص يشيع في أجواء قصائد الديوان بكاملها، وفي النهاية هو إيقاع الروح والتجربة.

وقبل أن نقرأ العنوان على وفق ما تفرزه المعطيات النصية من دلالات، يستوقفنا القيسي عند عتبة قرائية خاصة يضعها في منطقة وسطى بين عتبة العنوان والنص، ليضعنا أمام قراءة خاصة للأيقونات، حين يدعو القارئ إلى أفق، فضاؤه السيرة الذاتية، إذ يشير إلى ذلك قائلا: " أنجز هذا العمل الشعري (الأيقونات) ما بين شهري تموز ١٩٩٨ وكانون الثاني ١٩٩٩، في الجزء المتاح من فلسطين المحتلة، ما بين غزة، ورام الله، والبيرة، وجفنا، ومخيم الجلزون، وأماكن متخيلة أخرى، وهو العمل الأول للشاعر في أرض الذاكرة الأولى".^(١٠)

تقدم هذه العتبة مفتاحاً قرائياً مفاده أن الأيقونات التي يقدمها القيسي، ما هي إلا صور ذاكراتية تعود إلى الشجن القديم، المقيم منذ زمن بعيد في أعماق نفس الشاعر، وقد بدأت بالتقدم

(١) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة: سعيد علوش، دار الكتاب العربي، بيروت، مطبعة المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٥: ٤٤.

(٢) عنوان القصيدة في شعر محمود درويش: ٥٣.

(٣) الأيقونات والكونشيرتو، ٩.

(٤) م. ن: ٥٥.

(٥) م. ن: ٩٢.

(٦) م. ن: ١٤.

(٧) م. ن: ٢٤.

(٨) م. ن: ٦٩.

(٩) م. ن: ١٠٥.

(١٠) م. ن: ٦.

نحو سطح الذاكرة بزيارة القيسي إلى مكانه الأم. وبذلك تكون الأيقونات قد انتقلت من دائرة المعنى العام إلى دائرة المعنى الخاص، وبقراءتها قراءة إستقصائية على سطح النص، نجد أن أكثر تلك الصور/ الأيقونات حملت في طياتها ذكريات مكاذبة، في حين جاءت الصور/ الأيقونات الحاملة لذكريات شخصية بالدرجة الثانية. أما الصور/ الأيقونات الزمادية فلم يكن لها حضوراً مباشراً إلا في قصيدة واحدة جاءت تحت عنوان (أيقونة الخروج)، لكن ذلك لا يعني انعدام حضورها الفاعل والمؤثر في النصوص، إذ ليس ثمة فصل بين الزمان والمكان والشخصية، وما هذا الفصل إلا فصل مختلق تحذمه طبيعة الدراسة. فالإحساس بالمكان لا يأتي معزولاً عن الزمان، و " ذلك بمقتضى الترابط والتشاطر العضوي بين الفضاءين من جهة، وبمقتضى وحدة الرؤية المؤسسة لها من جهة ثانية" (١).

ولا يختلف الأمر كثيراً في علاقة المكان بالشخصية، فالأمكنة ما هي إلا تأطير لحركة الشخصيات وأفعالها في الأمكنة، فضلاً على وظيفتها في تفسير صفات الشخصيات وطبائعها عندما تعكس مواقفها وسلوكها، وتوضح معالمها الداخلية والخارجية (٢). ولنأخذ مثلاً يجسد ذلك، يتمثل في أيقونة الخروج، ذات الإحياء الزماني:

وخرجت بلا زاد
أتأملُ مسكوناً بالأبد الحيّ صراط النزف
طريد الأنفاس خرجتُ
مسراًتي خلفي
وحدي أتأملُ نور تويجات البستان السريّ
هنا انشقّ القلبان على مرمى حجر
من نهر الآلهة ووردة جلجامش،
وتفتّح صدران بخمر العجر
هنا ناما ليلتنا الأولى
مثل شقيقين اغتسلا بحنان الصمت
وفاضا فوق سرير الفندق
ليفيضاً في الأمصار،
هنا احتفلا بخيوط نهارهما الأول،
مضفورين بآيات التكوين (٣)

تبسط بانوراما المشهد عبر ثنائية الزمكان حضورها في النص لتحوّله إلى لقطة مصورة، يقف فيها الشاعر عند المكان الأم (غزة) - حسب توقيع القيسي في نهاية القصيدة (غزة ١٩٩٨/٩/١٥) -، ليستذكر لحظات خروجه من هذه المدينة التي تحاول الذات الراوية إستحضارها من مناجم الذاكرة، لبعث الحياة فيها من جديد، في تلميح بأهمية المكان المفقود بوصفه المدينة التي عاش فيها القيسي رداً من الزمن قبل مغادرته إياها قسراً، ولتجسيد أهمية المكان، يلجأ الشاعر إلى تكرار مفردة (هنا) ثلاث مرات، للإحياء بأهمية المشار إليه وأعني (غزة) مدينة الشاعر

(١) مقارنة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، نجيب العوفي، منشورات المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ١، ١٥٤: ١٩٨٧.

(٢) الشخصية في أدب جبرا إبراهيم جبرا الروائي، دراسة فذية، فاطمة بدر حسين، رسالة ماجستير، بإشراف د. شجاع مسلم العاني، جامعة بغداد، كلية التربية للبنات، ١٩٩٩: ٩٦.

(٣) الأيقونات والكونشيراتو: ٤٥-٤٦.

وملاذه، محولا إياها " إلى مشهد بانورامي، يستجيب لحركة أنا الشاعر، وهي تفتح اللغة تصويريا على مناطق المشهد"^(١) عبر هذه المفردة (هنا انشق قلبان / هنا ناما / هنا اختلفا).

وإذا كانت فلسفة العنوان في جزئها الأول تشتغل على بعث الصور الإستذكارية المخزونة في الذاكرة إلى مناطق النص / القصيدة - بوصفها الماضي الحي الذي لم يمت يوماً، والمتقدة جذوته في نفس الشاعر وهو يتجول في أرضه- فإن الجزء الثاني يسعى إلى تقديم الجانب الآخر في حياة الشاعر، المتمثل بتجارب المذنب التي عاشها الشاعر، وهو يتجول بين العواصم والدول بحثاً عن الذات، فلا يجدها إلا في المرأة التي تصبح بمثابة المعادل الموضوعي للأرض المستلبة في الـ (أيقونات)، وبمثابة النوتة التي تنظم إيقاع حياة القيسي، فهي الموجودة في ثنايا القصائد السبع، بل هي التي تحرك إيقاع تلك القصائد. ولها يهدي الشاعر هذه القصائد:

ليس إلى غيرك

أيقوناتك

أما الكونشيرتو

فلها^(٢)

وبهذا يدخل القيسي إلى مدنه الشعري عبر عتبة الإهداء التي جاءت على غرار العنوان الرئيس مقسمة على قسمين الأول: خاص بالأيقونات (ليس إلى غيرك أيقوناتك) بوصفها صوراً ذاتية تنتمي إلى ماضي الشاعر، والثاني خاص بالكونشيرتو (أما الكونشيرتو فلها) بوصفها إيقاعاً منظماً لـ (الحركات السبع)، التي جاءت بمثابة موسيقى تقوم بالدور الرئيس في حوارها وصراعها مع الأوركسترا / الحياة. فالكونشيرتو في علم الموسيقى يعني " القلب الموسيقي الذي يتضمن أكثر من غيره تجسيدا للحوار والدراما والبحث عن الحقيقة بإفتراض الشيء ونقيضه"^(٣).

لقد أراد القيسي لمقطوعاته الشعرية السبع، أن تكون مقطعا موسيقيا واحداً لسبع حركات، إيقاعها المرأة التي تشكل بؤرة كل المقطوعات الشعرية، وعازفها القيسي الذي يجوب معها عواصم وبلدان عديدة، فمن تجربة العيش بعيداً عنها (كم ليلة ستمر دونك) في عمان الذي يسكنها الشاعر مع عائلته والتي تعبر عنها الحركة الأولى^(٤). إلى تجربة الحلم والبحث في العواصم (باريس، فاس، قرطاج، القاهرة، بلاد الشام، القدس)، عن المرأة لتخلصه من وحدته في الحركة الثانية^(٥). إلى تجربة العيش معها في بغداد (المدينة التي تعرف فيها على الحبيبة) ومن ثم التنقل بين عمان، ولندن، واجوار رود، والسودان (موطن الحبيبة). في الحركة الرابعة^(٦)، إلى تجربة لندن التي رافقه فيها في الحركتين الخامسة والسادسة^(٧)، أما السابعة والأخيرة فكانت في موطن الحبيبة (السودان)^(٨). وسنورد مثلاً من الحركة الرابعة يبين مركزية (المرأة) في النص:

-من يعزف هذا الكونشيرتو العجري

(١) المغامرة الجمالية للنص الشعري: ٩٢.

(٢) الأيقونات والكونشيرتو: ٥.

(٣) دعوة إلى الموسيقى، مايسترو: يوسف السبيسي، سلسلة عالم المعرفة (٤٦)، المجلس الوطني للثقافة

والفنون والآداب، الكويت، ط١٦: ١٩٨١، ١.

(٤) ينظر: الأيقونات والكونشيرتو: ١٠٧-١١٣.

(٥) ينظر: م. ن: ١١٤-١٢٥.

(٦) ينظر: م. ن: ١٢٩-١٤٣.

(٧) ينظر: م. ن: ١٤٤-١٦٠.

(٨) ينظر: م. ن: ١٦١-١٦٥.

وينز عني نحو القارب..؟
*أكثر من خيط، غير الضوء
وأكثر من لمسة أوفريدت،
ورجفة أعضائك بين يدي،
تشقّين، تشقّين الآن،
وعبر أقاليم يديك أسافر،
عبر النأمة والشارة
وأرى كيف تموت على دفعات
بين يديك حساسيني!(١)

اشتغل النص المائل أمامنا على التفاعل الحي المنتج بين أفق العنوان وفضاء المتن، إذ تتمركز العنونة عبر تجليات النص في بؤرة واحدة، تتمثل في شخصية المرأة الحبيبة التي تتحول إلى مركز باث، يثير حولها سؤالا مركزيا عبر تقانة الحوار، وبصيغة إستفهامية لا تنقص الإستهفام بذاته، بقدر ما تنقص استنطاق الآخر المحاور:

-من يعزف هذا الكونشيرتو العجري

وينز عني نحو القارب..؟
بهذه الصيغة الإستفهامية التي يحولها الشاعر إلى تقانة يستنطق بها الآخر، تتحول الذات المخاطبة إلى ذات مستقبلة لإشعاعات النص المنبثق من الطرف المستفهم - الشاعر - الذي لا يستطيع الانفلات من مدارها المحكم.

بسم الأم والابن:

ينفرد إبراهيم نصرالله في ديوانه هذا عن باقي النماذج المختارة، في كون العنوان- من حيث الوظيفة- يمكن تصنيفه على نوعين:

- الأول: موضوعاتي: بمعنى أنه يحيل على مضمون النص مباشرة، ليتخذ من سيرته وسيرة أمه موضوعه الأساس في الديوان، إذ يتشكل المبنى الفني للديوان من جزئين:

أ- ما جاء تحت عنوان (بسم الأم) ويمثل تقريباً ثلثي حجم الديوان.

ب- ما جاء تحت عنوان باسم (الابن) ويمثل قرابة الثلث الباقي.

مع الإشارة إلى أن للابن حضوراً فاعلاً في القسم الأول، وهذا الحضور يكمن في أن الابن هو الراوي الذي يروي عن أمه كل ما علق بها من ذكريات، وعبر خمس وعشرين لوحة شعرية، بدءاً من اللوحة الخاصة بعرسها، ومروراً بغربتها، ثم رحيل زوجها، ولم تفته التفاصيل الصغيرة من حياتها معه، مثل وداعها له صباحاً، وإستقبالها له مساءً وسهرات العاذلة، وحلمها وحنينها، ووحدتها، وحتى نذرها، وهو الحديث الأخير، إذ تبدأ السيرة الرويوية للابن. أما اللوحات الثمادية المتوزعة بين ثنايا الجزء الأول، فيقدمها نصر الله باسمه نافضاً عنه إطار الحكى بالنيابة، ليقدم تصويره وعلاقته بأمه، فكان له حصته من الحديث عن أمه ومن خلالها عن نفسه التي خصها بما يقارب من ربع قصائد الجزء الأول(٢).

- الثاني: نوعي: أي أنه يحدد بطريقة ما النوع الأدبي الذي ينتمي إليه الديوان، فمفردة (بسم) التي يفتتح بها نصرالله ديوانه تميل إلى الطابع السردى للنص، وبإضافتها إلى (الأم) تتضح

(١) الأيقونات والكونشيرتو: ١٤٠-١٤١.

(٢) ينظر: بسم الأم والابن: ٤١-٥٦، ٩٧-٦١، ١٠٠-١٠٤، ١٢١-١٠٦، ١٢٣.

معالم هذا السرد في أنه سرد ذو طابع إسترجاعي، الأم بطريقة مباشرة أو بأخرى غير مباشرة نقلت للابن جوانب من تجربتها، الابن بدوره بدأ يسرد هذه التجارب بعد إختتمها في الذهن، وإستحضارها من درج الذاكرة، وبإضافة الشريك الثاني من العنوان (الابن) تكتمل خصوصية التجربة في كونها ذاتية محضاً، تتعلق بالابن والأم، لتدخل بذلك إلى فضاء خاص هو فضاء السيرة الذاتية مانحاً بذلك تجنباً خاصاً لهذه القصائد يقوم على اندماج جذسين أدبيين هما الشعر والسيرة الذاتية، ليشكلا نوعاً أدبياً خاصاً هو القصيدة السير ذاتية.

وهذه هي ميزة عناوين السيرة الذاتية التي تتجلى في كونها مزدوجة الوظيفة (موضوعاتية و نوعية) ولكن بطريقة ضمنية، ف(الأيام) مثلاً تحيل إلى مضمون النص، وإلى نوعه الحكائي الاسترجاعي، وكذلك (حياتي) لأحمد أمين^(١).

أما دلاليًا فيسعى المسمى / الشاعر إلى حشد العنوان بطاقات شعرية كبيرة أولها تشتغل في المجموعة بآلية المظلة، وهي مظلة شمولية ومتداخلة أيضاً، فطرفه الأول الأم، والثاني الابن، وبإسنادهما إلى إفتتاحية التسمية (بسم) بالقصد الشعري المبطن، تتألف قصيدة العائلة^(٢) لكن هذه المظلة العنوانية تبقى ناقصة، ما لم ترتبط بالعناوين الداخلية.

فالقراءة التأويلية لعناوين المقاطع الشعرية في الجزء الأول، تظهر لنا أن كل العناوين تحتوي على مفردة (حديث)، بما تحتويه من أسلوبية سردية سيرية، تمثل الداخل السري للشخصية المركزية^(٣).

وان هذا الحديث في جله - أن لم نقل كله - موجه إلى شخص واحد هو الأب الشريك الثاني لجذر العائلة بعد الأم. يعززه أيضاً إهداء الشاعر لديوانه:

((إلى أمي ... ومنها إلى أبي))^(٤)

ويفتح العنوان دلاليًا أيضاً على المقدس، إذ يحيل كتابياً - على صعيد الحروف - على شكل الكتابة القرآنية، حين يندغم حرف الألف في المسافة بين الباء والسين، وهذه المفردة تحاكي المفردة الأولى التي يرد ذكرها في البسملة، وإذا كانت في البسملة تأتي قبل لفظ الجلالة (الله) سبحانه الرحمن الرحيم في الأرض والسماء، فإن نصر الله يلصقها بالأم رمز الدنان والألفة الرحمة في الأرض، وهو بذلك يمنح الأم قدسيته الأرضية التي تختلف حتماً عن القدسية السماوية. فنصر الله يريد بذلك أن يرفعها إلى سدرتها الإنسانية التي لم تزل محرومة منها، ونحن على أعتاب الألفية الثالثة^(٥).

كما أنه يحيل أيضاً (العنوان) إلى الموروث الديني المسيحي وتحديدًا على الصلاة المسيحية بعلامتها المعنوية، القائمة على الثالوث المقدس عند المسيحية (باسم الأب والإبن وروح القدس)، إلا أننا نستبعد هذه الدلالة على وفق معطيات النص، إذ لم ترد في النص -جزأيه الأول والثاني- أية إشارة إلى الديانة المسيحية، فضلاً على أن الشاعر ينفي في مقابلة معه أن يتحول نصه هذا إلى نشيد الإنشاد: " لا أستطيع أن أطمح بتحول الديوان إلى نشيد الأناشيد، لأن البشر هم الذين يختارون

(١) مفهوم الرواية السيرية، عمر محمد الطالب، بحث مخطوط: ٧-٨.

(٢) المغامرة الجمالية للنص الشعري: ٤٥.

(٣) م. ن: ٤٥.

(٤) بسم الام والابن: ٥.

(٥) بسم الأم والابن: اعتراف بإنسانية الأم: ١٥.

أنشيدهم ... كل ما في الأمر أريد أن أرفع الإنسان إلى سدرته إنسانيته الكاملة التي لم يزل محروما منها" (١).

لوحة الغلاف:

ثمة تلاق بين مختلف الفنون، فاللوحة، الشعر كما الشعر والموسيقى تقوم على مدى قدرتها في إثارة المتلقي وشده بما تثيره من رؤى ومشاعر، تتخلق في المدهش، وتخترق قشرة الحياة لتعريها، لتحرر الذات الإنسانية من أصفادها.. هذه الذات العائرة، القلقة، في عالم متغير ونسبي وخادع ومزيف (٢). إن الشعرية التي تطرحها اللوحة لا تقل شأنًا عن طرح غيرها من الفنون الإبداعية، لأن مدركات الإنسان ليست مقيدة بأعضاء الإدراك، كما أن "الفنان رؤيا خالقة يتمثل الواقع ويعيد صياغته في (لوحة) أو (قصيدة) أو (مقطوعة موسيقية) بعلاقات وأنماط جديدة سيتجاوزها بعد أن يبدعها ويعيد تغليفها من جديد.. بوساطة (الخيال الحر) (المنطلق) معتمداً على حدس (اللحظة)" (٣) فالطريقة التي تتشكل بها عناصر اللوحة وتتألف في صور، تمثل لغة الفنان البصرية. فكما تشكل الكلمات قاموس الكتابة فإن العناصر التشكيلية التي يختارها الرسام تمثل قاموسه المصور- البصري- والنحو الذي تخضع له الكلمات في النص، يقابله نحو بصري تخضع له كل عناصر اللوحة، تحددها المبادئ المتعارف عليها في الرسم (٤). فالصورة إذن لن تكون نفسها، فهي فن أولاً وشكل جمالي قبل أن تكون قناة إبلاغية لخطاب ما (٥).

إن الجهد الذي يستلزمه التلقي البصري للوحة، مرتبط بإمكانات القراءة الكامنة في ثقافة المتلقي المعرفية على نحو عام، وثقافته التخصصية على نحو خاص، وأقصد بالتخصصية الإلمام بإستراتيجيات القراءة البصرية عبر تفكيك دوال اللوحة، وإقتحام فضائها المتشكل من مجموعة علامات إيقرونية يرتأي الفنان وضعاً وترتيباً معينين لها. إذ تحمل هذه العلاقات دلالة في الثقافة التي تبديها، ولا يمكن فهم لوحة من لوحات المناظر الطبيعية الصينية -مثلاً- من دون معرفة الشفرة التي تنتمي إليها هذه اللوحة المؤسسة على فلسفة التاو، وسيكون فهمها مغلوطة إذا خرجت عن هذا الإطار، لأن قراءة اللوحة كقراءة النص الأدبي لا بد أن تبدأ بمعرفة الشفرة التي أبداع في إطارها العمل (٦). وبذلك تغدو القراءة البصرية، عملية إعادة الإنتاج اللفظي للبالغة التصويرية، إنها فن قائم على إنطاق الصوامت والجمادات، بعكس الشعر أو قراءة أي فن كلامي آخر يهدف إلى رسم عالم يتراءى لعين العقل (٧).

ومن هنا يتضح التمايز بين المفردة اللغوية والمفردة التشكيلية، فالأولى علامة اعتباطية لا علاقة لها بعالم الواقع أي بالشيء الذي تشير إليه، أما الثانية فعلاقتها بالواقع علاقة حسية، ترتبط

(١) م. ن: ٧.

(٢) في شعرية الخط، حسن عطوان، ضمن كتاب (في الشعرية البصرية): ٨٢.

(٣) م. ن: ٨٢.

(٤) القارئ والنص: العلامة والدلالة، سيزا قاسم، المجلس الأعلى للثقافة، مدينة ٦ أكتوبر، ١، ٢٠٠٢: ٢٠٦.

(٥) الصورة والثقافة والاتصال، محمد العبد، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد ٦٢، لسنة ٢٠٠٣: ١٣٦.

(٦) القارئ والنص: العلامة والدلالة: ٢١٣.

(٧) الرؤية النصية، ستيفن ميلفيل وبيل ريدنجر، ترجمة: سيد عبد الله، مجلة فصول، القاهرة، العدد ٦٢، لسنة ٢٠٠٣: ١٩١.

بالشيء الذي تدل عليه بفعل التشابه بينها وبينه، وعلى ذلك فالصورة تبدو أكثر التصاقا بالواقع وأكثر قدرة على التعبير عنه^(١).

ولكي لا تخرج القراءة عن المنحى التشكيلي للوحة، بوصفها شكلا تصويريا يتكون من عناصر بنائية تخلق في تجاذبها وتشاكلها، بالكيفية التي يرتأىها الفنان، معان ودلالات فن. لذا سنعتمد في تحليلنا لهذه اللوحات على مستويات ثلاثة، تمثل أهم العناصر البنائية في تشكيل اللوحة:

(١) القارى والنص: العلامة والدلالة: ٢٠٩.

أولاً: الكتلة والفراغ:

الكتلة هي: " الهيدئات الأساسية لمجاميع من الأشياء التي تتضمنها صورة من الصور وتستخدم هذه الكلمة في الأدب النقدي لوصف قابلية الفنان على تجميع الأشكال والحيوانات والجمادات ... الخ في صورته لينتج منها عملاً فنياً مقبولاً " (١).

أما الفراغ فيمكن أن نستنتج تعريفه - بوصفه مصطلحاً - من رأي لوقريطس الذي يرى أن العالم يقوم على أمرين هما: البدن (الكتلة)، والفراغ المحيط بالبدن فـ " هناك أبدان وهناك فراغ تتخذ فيه هذه الأبدان أماكنها وفيها تتحرك " (٢)، وعلى ذلك يكون الفراغ دليلاً على الخلو وحاولاً على الأشكال، و بمجرد تجسيد الكتل فيه، يغدو هذا الفضاء بنية مكانية في اللوحة يمكن أن تقرر بتشكيلها وتجانسها مع ما يحويه من معان ودلالات جمالية (٣).

ثانياً: الظل والضوء:

تؤدي ثنائية الظل / الضوء دوراً تشكلياً مهماً في بناء اللوحة، لأنهما يضيفان عليها جمالية عالية ويعمقان العلاقات بين عناصرها وتساهمان في تحقيق السيادة للموضوع الرئيس، وتحقيق التوازن، وخلق التأثير الدرامي، فضلاً على إثارة الإحساس بالعمق الفراغي (البعد الثالث) (٤) وتجسيم الأشكال (٥) وبهما يمكن الإحياء بالكتلة بصورة أقوى من الاعتماد على الخط وحده (٥) فالجانب " المضاء من الشكل سيكون مضاءً بفعل مواجهته لأشعة الضوء في مقابل جوانب أخرى ستكون معتمدة نتيجة وقوعها في الجهات غير المواجهة مباشرة لأشعة الضوء" (٦) ولهذا فإن المناطق المضاءة يعبر عنها عادة بالألوان فاتحة، بينما يعبر عن المناطق المظلمة بالألوان قاتمة (٧). أما كيفية معرفتنا بالظلال، فيحصل عن طريق تمييزنا بين نوعين من الألوان الأولى تسمى بالألوان الحارة (الدافئة)، وعادة يستعملها الرسام في الأجزاء المضيئة ثم يتدرج في وضع الألوان حتى يصل إلى النوع الثاني من الألوان والمسماة بـ (بالألوان الباردة) ليستعملها في الأجزاء المظلمة وبهذا تكون الألوان وسيلة الرسام في تجسيد الضوء والظل (٨).

ثالثاً: الخط واللون:

يعرف الخط في مجال الرسم بـ " كونه سلسلة من النقاط المتلاصقة يحدد بعداً، واتجاهاً، لكنه معبأ بطاقة تعبيرية وقوى حركية كامنة في هذا الاتجاه، وتتجمع في نهايتي الخط، سواء كان

(١) نقلاً عن الرسم بالكلمات في شعر السياب، خيري صباح الدين فريد عبد الله، رسالة ماجستير، إشراف د. عبد الستار عبد الله صالح، جامعة الموصل، كلية التربية، ٢٠٠٠: ٦٧.

(٢) علم عناصر الفن، فرج عبو، دار دلفين للنشر، ميلانو، ١٩٨٢: ج ١: ٢٠٣.

(٣) الرسم بالكلمات في شعر السياب: ٦٧.

(*) البعد الثالث: هو الخطوط والأشكال التي تميل أو تغور داخل الصور لتعبر عن تلاشي الحجم في نقطة الزوال على خط الأفق. سيكولوجيا الخطوط: كيف تقرأ صورة، حسن سليمان، بإشراف شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، سلسلة الكتب الثقافية (١٧٥)، القاهرة، ١٩٦٧: ٦.

(٤) معنى الفن، هريبرت ريد، ترجمة: سامي خشبة، مراجعة مصطفى حبيب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦: ٢، ١٢٤.

(٥) م. ن: ٦٨.

(٦) أثر الرسم في الشعر العراقي الحديث (١٩٦٨ - ٢٠٠٠)، أحمد جار الله ياسين، أطروحة دكتوراه، إشراف أ.د. بشري حمدي البستاني، جامعة الموصل، كلية الآداب، ٢٠٠١: ٥٣.

(٧) معنى الفن: ١١٩.

(٨) الرسم بالكلمات في شعر السياب: ٥٠.

شكله مستقيماً أو منحنيّاً أو متموجاً" (١)، ويعد الخط واحداً من البنى التي يقوم عليها فن الرسم، وتتأتى أهميته في كونه يقوم بعملية التحديد المرئي لشيء ما (٢)، والتعبير عن معالمه، ودلالاته المختلفة بوساطة الخطوط، وحركتها المتجسدة في فراغ اللوحة، فضلاً على العلاقات البنائية فيما بين أشكالها المختلفة (٣)، و" كلما كان الخط المحدد للأشكال واضحاً وقوياً، ومتيناً، كان العمل الفني أكمل، وكلما نقصت الحدة، والشدة، قوي الدليل على و هن الخيال وعلى التقليد والإهمال" (٤) وهذا يوحى بقدرة الخط على الإحياء بالكتل والأشكال (٥).

أما اللون فهو "ذلك التأثير الفسيولوجي، أي الخاص بوظائف أعضاء الجسم الناتج على شبكية العين، سواء أكان ناتجاً عن المادة الصبغية الملونة أو عن الضوء الملون، فهو إذن إحساس وليس له وجود خارج الجهاز العصبي" (٦) وتأتي أهميته في كونه يعد "وسيلة لتنمية كل العناصر الأخرى. فالشكل ذو البعدين لا يمكن أن يوجد بغير اللون، إذ حتى الشكل الأسود على خلفية بيضاء إنما يعتمد على التصادم بين الأبيض والأسود في وجوده، فلا شكل يمكن خلقه دون أن يتسم بلون ماء، ولا شكل يمكن رؤيته إلا إذا كان وجوداً على لون ما" (٧) وهذا الأمر يتطلب من الرسام أن يكون ذا قدرة ودراية بموضوع التناسق وملاءمة الألوان مع بعضها البعض، كي تقوم بينها علاقة سببية منطقية، مع الإشارة إلى أن الألوان تتأثر بمادة الموضوع الجاري رسمه أو تصويره، لأدنا في تحليلنا لرمزية أو دلالية أي لون، سنرجعها إلى العلاقة القائمة بينهما وبين الموضوع الجاري رسمه أو تصويره، وفي الوقت نفسه لا نتغاضى عن معان إضافية (فضلاً على معناه الأصلي) الذي يمكن استichائها من طبيعة التلوين، فقد نرى الأحمر مذفراً كلون الدم، ولكننا قد نراه في تشكيلة أخرى جذاباً جداً، مثال ذلك حمرة الخجل التي تصطبغ بها وجنة امرأة ما (٨).

تشتغل لوحات الأغلفة المختارة للتحليل، على التعبير عن المتن النصي، بحيث تغدو هذه الأغلفة عتبات نصية تعطي للقارئ تصوراً أولياً لفحوى النصوص، كما أنها تتعالق مع عناوينها تعالفاً دلالياً تصب من جهة في دلالات النصوص، وتخدم من جهة أخرى استراتيجية القراءة السيرية، من خلال الكشف عن طبيعة المرتكزات التي تقوم عليها النصوص السيرداتية، والزمادج المختارة هي نفسها الزمادج التي أخذت في قراءتنا للعناوين، وذلك لدق على طبيعة التعالق الموجود بين الأغلفة والعناوين وعلاقتها مع المتن وهي: (المدار المغلق) و (الجدارية) و (الأيقونات والكونشيرتو) و (بسم الأم والابن).

(١) التكوين في الفنون التشكيلية، عبد الفتاح رياض، الشركة المتحدة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٧٣: ٥٩.

(٢) معنى الفن: ٦٤.

(٣) أثر الرسم في الشعر العراقي الحديث: ٤١.

(٤) العناصر الأساسية للعمل الفني في التصوير الزيتي، هربرت ريد، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق، دمشق، العدد ٦٢، ١٩٦٧: ١١٥.

(٥) معنى الفن: ٦٦.

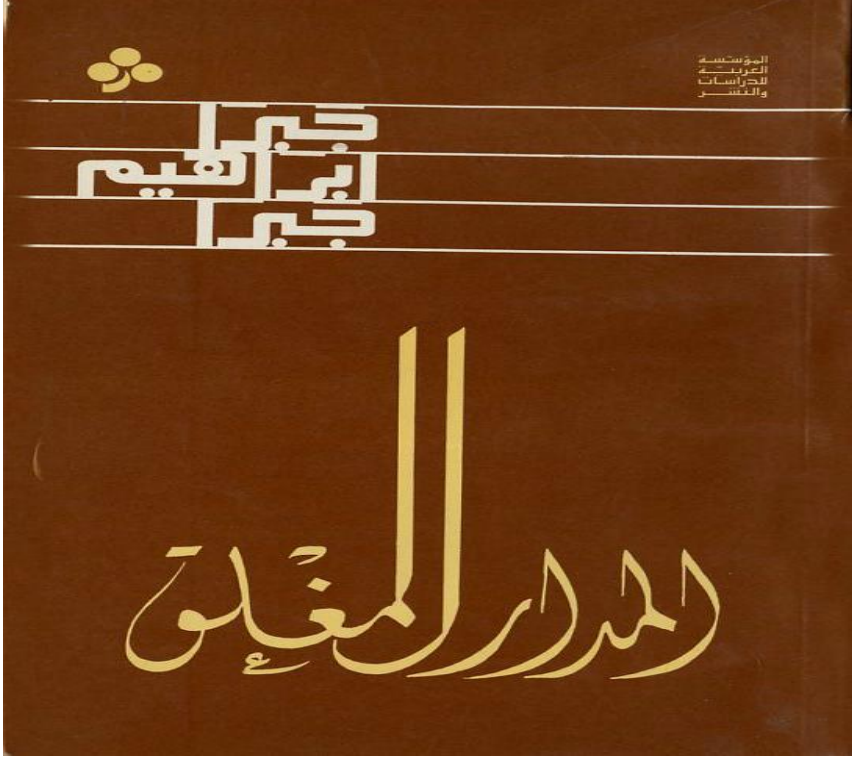
(٦) نظرية اللون، يحيى حمودة، دار المعارف، مصر، ط١، ١٩٧٩: ٧.

(٧) حوارية الرؤية، ناثن نوبلر، ترجمة: خيري خليل، مراجعة: جبرا ابراهيم جبرا، دار الحرية للطباعة، بغداد، ط١، ١٩٨٧: ٩٣.

(٨) جماليات اللون في السينما، سعيد عبد الرحمن قلج، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٧٥: ١٣٤-١٣٥.

المدار المغلق:

تتهض لوحة الغلاف في هذا الديوان على عنصر الخط واللون من دون أي وجود للكتل، مما أفسح المجال للوحة لتغرق في فضاء من الفراغ، يحتل فيه أسم المؤلف جزءها العلوي، وقد كتب على خطوط أفقية، يتفرد كل اسم بسطر - جبرا بسطر، إبراهيم على سطر ثانٍ تحت اسم جبرا، وجبرا (الجد) على سطر ثالث تحت اسم إبراهيم - وإلى الأعلى من هذه الأسطر يميناً ثبتت جهة النشر - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - أما الجزء السفلي وإلى منتصف الغلاف، فقد خصص للعنوان، المدار المغلق.



إن اختيار هذا الموقع للإسم وترتيبه على وفق هذه الصيغة - أي الرصف العمودي للكلمات - يجعلنا نقرأها قراءة تشكيلية، إذ تتميز هذه القراءة في كون العين في القراءة الاعتيادية - الرصف الأفقي للكلمات - لا تحتاج إلى التأمل البصري الذي يستدعي وقوفاً أمام المعطى لمدة أطول، فالقراءة التشكيلية تمنح السطر قوة تصويرية "تبطيء سير العين وترغم الذهن على التوقف أمام المحسوس، وهذا البطء ناتج عن كون التصويري يلزم الذهن بمبارحة خطاب المعنى حيث لا يتم تلقي الخط لذاته، لأنه ليس إلا عنصراً تمييزياً أو دالاً في لوحة الدلالات - كما يلزمه بمبارحة شفافية التبليغ - أي الطريقة المباشرة لحضور المعنى في الأسطر، التي اعتادها الفكر الذي دجنه

مواضعات اللغة والخطاب - إلى جهد بصري غير محدودة يفترض من أجل أن تؤخذ العين بالشكل لذاته" (١).

إن هذا التشكيل العمودي للكلمات يمنح البصر إمكانية قراءة اسم المؤلف من الأعلى إلى الأسفل، أو من الأسفل إلى الأعلى، يعضد ذلك التطابق الإسمي بين اسم المؤلف وجده، مما يوحي بالطابع الانغلاقى للتشكيل، وهو بذلك يصب في الدلالة البورية التي يقوم عليها الديوان، والكامنة في فضائه المغلق، ومما يدعم هذه القراءة أكثر هو حصر الاسم بأسطر أربعة، يبدأ الأول من أعلى اسم المؤلف، مع ملامسة حواف الحروف من الأعلى، وينتهي في أسفل أسم الجد، مع ملامسة لحواف حروفه أيضاً، مشكلاً بذلك مداراً بضيق الخناق على المؤلف حتى على الصعيد الشكلي.

موقعياً أيضاً فإن احتلال الاسم للجزء الاعلى من الكتاب، ينم عن مقصدية مفادها تقديم الذات على ما سواها حتى على ما تخلقه الذات نفسها، مما ينم عن نرجسية عالية يدعنا في هذا التحليل، أن جبرا في كل كتبه الصادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، يعتمد أن يضع اسمه في أعلى الكتاب ولا يقبل بغير ذلك: " أقترح أن يستعمل العنوان كما خطه رمزي، وعلى أن يرفع اسمي لكي يوضع في أعلى الصفحة، ويزاح العنوان إلى وسطها " (٢) فهو حريص في كتبه أن يتصدر اسمه الغلاف (٣).

أما على الصعيد الخطي فلا يبتعد مصمم الغلاف عن هذه الدلالة الكامنة في دائريته المغلقة، إذ يختار له من بين أكثر من مئة نوع من أنواع الخطوط الكوفية (خط الكوفي المربع الهندسي)، ويكون فيه الحرف شديد الإستقامة ويكتب داخل أشكال هندسية كالمربع والمثلث، ويمتاز بضيق المسافات بين حروفه، إذ المسافة بين حرف وحرف محدودة كما أن حروفه لا تقبل المد (٤)، على العكس مثلاً من خط النسخ الذي يساعد الكاتب على السير بقلمه بسرعة وذلك لصغر حروفه وتلاحق مداتها مع المحافظة على تناسق الحروف وجمال الرونق فهو أكثر حرية من خط الكوفي المربع (٥)، ف (نون) الرحمن - مثلاً في البسملة - ممدودة لتتسع كلمة الرحيم بكاملها.

وحين تنتقل إلى عتبة العنوان نجدها تحتل على صعيد المساحة، النصف السفلي من لوحة الغلاف للإيحاء بأهميتها في كونها تشكل العتبة الأكثر إنفتاحاً على منطقة الدلالة، مع إحتوائها لوظائف عدة تحتاج إلى برهة زمنية أكثر من غيرها من العتبات للتأمل فيها قبل الولوج في عالم النص.

أما خطياً فقد جاءت أكثر تمثيلاً لفضاء الانغلاق المهيمن على هذا الديوان عندما يختار له المصمم (الخط الديواني) المغلق على ذاته، ف (النون) مثلاً في هذا الخط يأتي أحياناً على شكل دائرة مغلقة تتوسط إلى الأعلى قليلاً النقطة، وحتى الألف - كما هو في العنوان - أشبه ما تكون نصف دائرة، وقد كان الاسلاطين العثمانيون يستخدمونها في مخاطباتهم الرسمية لصعوبة قراءته من عامة الناس بسبب تداخل حروفه مع بعضها.

على الصعيد اللوني، اللوحة مكونة من ثلاثة ألوان رئيسة (الأبيض) وقد خصص لإسم المؤلف، و (الأصفر) للعنوان، أما أرضية اللوحة فقد جاءت باللون (البنّي الغامق)، مما أضفى على

(١) الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي، محمد المكري، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩١: ١١٢.

(٢) أرى كتاباً جميلاً: رسائل جبرا إلى ماهر الكيالي (١٩٨١ - ١٩٩٤)، جبرا ابراهيم جبرا، تقديم: محمد

شاهين وزهير ابو شايب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٦: ٥٤.

(٣) للتفصيل في هذا الموضوع ينظر: سيرة جبرا الذاتية في البئر الأول وشارع الاميرات: ٤٢.

(٤) الخط العربي: جذوره وتطوره، إبراهيم ضمرة، المطبعة الأهلية، الأردن، ط١، ١٩٨٥: ٧٧.

(٥) م. ن: ٨٥.

الغلاف فضاء داكناً يحوي في طبقاته العدمية، يعمق الاحساس بالرهبة وأزلية الخوف من المجهول، مما يجعل منها عتبة تنبيهية تنذر بكثير من التوجس.

أما الأبيض الذي تلبس أسم المؤلف به فينطوي على "غياب النوعية اللونية ومن ثم غياب الحياة أيضاً. أنه يتصف بنقاوة البريء الذي لم يحيا بعد، وخواء الميت الذي قد أنتهت الحياة بالنسبة له، فالأبيض هو الاحتمال والعدم، وهو مثل شكل الدائرة، يعمل كرمز للتكامل بدون أن يقدم للعين القوى الحيوية التي يقوم بدمجها"^(١)، كما أن تواجده على أرضية داكنة قد أوجد على الصعيد اللوني تضاداً إيقاعياً بين (الأبيض)، بوصفه رمزاً للذقاوة حد العدم وبين أرضية الغلاف باللون (البنّي الغامق) التي توحى بالثقل والتشاؤم.

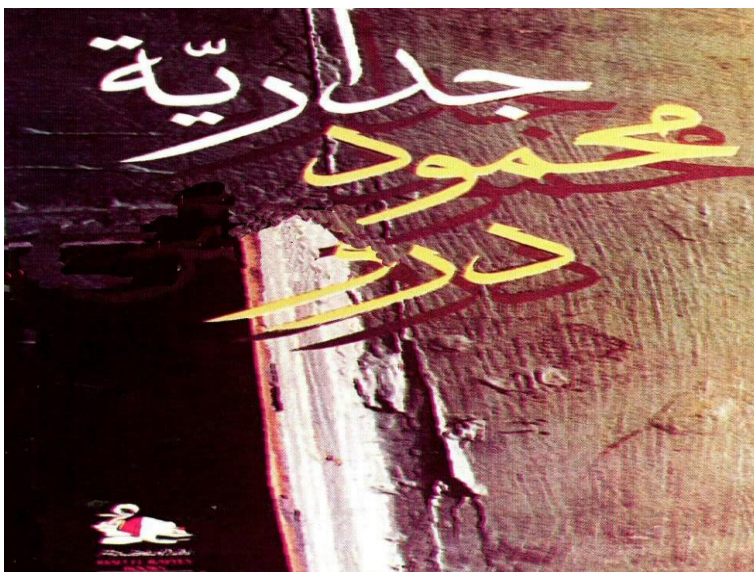
ويتجسد إيقاع التضاد أيضاً في العنوان الذي جاء بلون (أصفر)، لكن هذا التضاد أقل وطأة مما أحدثه الأبيض، إذ نجد أن البنّي الغامق أقدر قوة وتمكنا من الأصفر في إمتصاص بريق ولمعان اللون، مما أدى إلى تراجع بريق الأصفر أمام دكنة البنّي الذي تحول إلى قوة جذب وإحتواء، وهذا التعليل ينسجم مع طبيعة الفكر المسيحي الذي يرى في الأصفر عدم القدرة على المقاومة، فبعد أن كان أحد الألوان المفضلة لذلك العالم أصبح - فيما بعد- من وجهة نظر المسيحيين لوناً يعكس معنى الغيرة والحسد والخيانة والوشاية^(٢).

جدارية:

تتشكل لوحة الغلاف في جدارية محمود درويش، من جملة مكونات، أبرزها واجهة بيت متكون من جدار، صفته اللونية الغالبة الأخضر المائل إلى الدكنة، وباب مفتوح لا يفضي إلا إلى ظلام دامس في الداخل. أما العنوان واسم المؤلف فقد كساهما مصمم الغلاف باللونين الأبيض والأصفر، وارتأى أن يجعلهما عائمين في فضاء اللوحة تاركاً، مسافة فاصلة بينهما، وبين جدار البيت، وقد أحتل وعلى نحو تنازلي أعلى اللوحة، نزولاً إلى الأسفل.

(١) جماليات اللون في السينما: ١٣٨.

(٢) م. ن: ٤٦.



جاءت اللوحة بكتلها المتوزعة على سطحها لتجسد على نحو أو آخر المتن وتترجم أو تحاكي دوال العنوان والنص في آن واحد، إذ عمد في رسامها إلى التركيز على الثيمة الرئيسة للعنوان المتمثل بجدار البيت الذي أحتل فضاء اللوحة بكامله، الأمر الذي أدى إلى إنقسام الفراغ على جزأين: الأول خارجي ويتمثل بتلك الفسحة الموجودة بين المكتوب (العنوان واسم المؤلف)، والجدار تفصح عنه ظلال الأحرف، والثاني داخلي ويتمثل بالفراغ المظلم النابع من داخل البيت وتكشف عنه عتبة الباب المفتوحة ليدل بذلك على مقصدية تجسد بؤرية هذه الثيمة، فالجدار المختار ليس جداراً اعتيادياً بل جداراً يحمل معه هويته في كونه جداراً لبيت مهجور لا يوجد في داخله إلا الهواء أو الفراغ، وفي هذا إشارة إلى علاميته في كونه دالاً لبيت فلسطيني، يريد درويش من خلال جداريته تأكيد فكرة ملكيته له، التي طالما حلم باتثباتها:

جدار البيت لي

واسمي، وإن أخطأت لفظ اسمي^(١)

فالجدار هنا بوصفه جزءاً من البيت، يرمز إلى الكل ليغدو بمثابة رسالة مفادها تمسكه بالمكان، وأنه مهما ابتعد عنه، يبق مسكوناً به. لذا فالشاعر مُصرّ على تثبيت جداريته على جدار هذا البيت الذي يتمتع بخصوصيته الفلسطينية، وفي علاميته الكامنة في الحماية التي يوفرها للإنسان الفلسطيني المهدد بالقمع والاقتلاع من جذوره المكانية.

ومن هنا تظهر الجدارية في راهنها التشكيلي - كما في العنوان - مفارقتها السيميائية عن المعلقة من حيث أنها هي التي تضيف قدسية على المكان وليس العكس.

إن تمظهر الجدار في مقدمة اللوحة أفرز على الصعيد التشكيلي مقصدين:

- الأولى: قوة التمثيل البصري أمام المتلقي لإشعاره بأهميته في كونه بؤرة اللوحة ومركز ثقلها.

(١) جدارية: ١٠٢.

- الثانية: حسم الصراع التشكيلي الذي يقوم عادة بين عنصرَي (الشكل) و(الأرضية) لصالح الشكل / الكتلة التي فرضت سيادتها المطلقة على اللوحة، لتؤكد بذلك على البعد المكاني المهيمن على فضاء اللوحة، لتكون بذلك اللوحة لوحة مكانية بالدرجة الأساس توحى بأهمية هذا الدال على الصعيد النصي.

كما أن وجود المكان وهيمنته على فضاء اللوحة يستدعي حتماً البعد الزمني أيضاً، إذ لا وجود لمكان من دون زمان ولا زمان من دون مكان، وقد تمظهر ذلك من خلال الشرخ الكبير الموجود بجانب الباب، وكذلك انقلاع لون الجدار وتبقّعه، وأيضاً فقدان الباب مما أوحى بقدم هذه الدار وتجذرها في المكان. وبالانتقال من ثنائية الكتلة / الفراغ إلى ثنائية الظل / الضوء نجد تجسّد الأخيرة في عتبة الباب المخلوع - لا ندري سبب قطع اللوحة وبقاء جزء من الباب خارجها - الذي جاء ليلعب دور القناة الواصلة بين فضاءين: الداخلي وقد جاء بلون أسود حالك ليدل على الظل، والخارجي ويتمثل بالجانب المضئي بفعل تسليط الإضاءة من الأمام على اللوحة. وقد أحدثنا بذلك صراعاً بين الداخل المظلم المنحسر والموحي بالخواء والفراغ والدال على هجر أهله له وإنعدام الحياة فيه، والخارج المضئي الباسط هيمنته على أرضية اللوحة، من جانب. فضلاً عن تجسيد صراع درويش مع الموت، الذي ينتهي أيضاً بانتصار الحياة على الموت من جانب آخر:

عد يا موت وحدك سالما

فأنا طليق ههنا في لا هنا

أولا هناك. وعد إلى منفاك

وحبك. عد إلى أدوات صيدك

وانتظرنى عند باب البحر. هَيَّء لى

نبيذاً أحمر للاحتفال بعودتي لعيادة

الأرض المريضة (١)

وتبرز ثنائية الظل والضوء أيضاً من خلال الظلال القابعة خلف الكلمات، إذ يعتمد مصمم اللوحة إلى النقاط المشهد عن قرب ومن وضعية منخفضة تعرف بـ(الزاوية المنخفضة) (٢)، مع الإنحراف قليلاً إلى اليسار لإبراز ظلال الكلمات، فلو التقطها من الأمام دون الإنحراف لجاءت خالية من الظلال، لأنها ستبقى مخفية وراء الجسم المضئ، واختيارها على وفق هذه الكيفية يقودنا إلى دالتين:

الأولى: زمنية: تتضح من خلال عدم ملاسة العنوان واسم المؤلف معاً للجدار، تاركين ذلك للظلال، وهذا يعني وجود مسافة فاصلة بين الجدارية والجدار. إذ يمثل الجدار المكان بإرثه التاريخي العريق الموغل في القدم والمولود قبل الجدارية بزمن بعيد. أما الجدارية فتمثل الحاضر الأنّي زمن تعليق الجدارية على الجدار، الذي يمثل طبعا زمن ما بعد الكتابة، (كتابة درويش للجدارية).

الثانية: رسم اللوحة عن قرب ويزاوية منخفضة: إذ يضاعف "سايكولوجيا من أهمية الموضوع" (٣) ويوحى بمدى التفاعل مع طبيعة المكونات التي تتشكل منها اللوحة من خلال إبرازها لأدق التفاصيل.

(١) جدارية: ٦١-٦٢.

(٢) فهم السينما: تأليف لوي دي جانيتي، ترجمة: جعفر علي، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨١: ٣٦.

(٣) م. ن: ٣٧.

تتشكل اللوحة لودياً من أربعة ألوان يتنافس فيها الأخضر والأسود لاحتلال أكبر مساحة ممكنة، أما الأصفر والأبيض فقد خص بهما العنوان واسم المؤلف.

يدتل الأخضر جدار البيت في سعيه لبسط نفوذه بوصفه الجزء الأكبر مساحةً من بقية المكونات الأخرى، إلا أنه لم يستطع أن يحافظ على بريقه متحولاً بذلك في الجزء الأعلى من الباب إلى أخضر داكن مائل للسواد، ليعطي إنطباعاً بمساهمة الفعالة في تركيز قدم هذا الجدار - ومن ثم البيت - زمنياً. ويزيده تأكيداً طلاء الجدار بطلاء سميك وخشن ليبدو وكأنه لحاء الشجر، وبذلك نكون أزاء تحليل مفاده أن الجدار رغم قدمه مازال حياً، ومبعث حياته متأثراً من إصطباغه باللون الأخضر، الذي يصرف ذهن مباشرة إلى البراعم والأغصان الصغيرة، وهو عند آيزنشتاين رمز الحياة والتجدد والأنبعاث الروحي والربيع والأمل، وأن هذا التوجه متفق عليه في الديانات الإسلامية والمسيحية والصينية^(١).

أما الأسود الذي يفضي إليه الباب المخلوع، فقد جاء ليعبر عن الظلام الدامس القابع في أركان البيت، في سعي من الفنان لتجسيد حالة العدمية وتعميق شعور الخوف والهلع من المجهول، وشحن المتلقي برهبة العدمية، ودجم الألم من جراء هجر أصحابه له، وهذا يعني تشكلياً أن الأسود بسبب إنحساره في داخل البيت المظلم كان ذا حركة سلبية على سطح اللوحة، إذ لم يتمكن من مزاحمة بقية الألوان لبسط نفوذه خارج البيت. أما دلاليّاً فقد حمل في طياته طبيعة الصراع الأزلي القائم بين الحياة التي يمثلها الخارج (الأخضر / الأبيض / الأصفر)، والموت أو الفناء الذي يمثله الداخل (الأسود). وقد وقفنا عليه آنفاً في حديثنا عن الظل والضوء^(٢).

وإذا ما انتقلنا إلى اللون الأبيض الذي يكسو مكونين من مكونات اللوحة هما (جدارية) والشرخ الكبير الموجود في الحائط، فقد جاء الأول أبيض ناصعاً ليدل على أهمية المكسو بوصفه كان نقياً خالياً من أية شائبة يمكن أن تقلل من قيمته، في حين جاء الثاني بدرجة أقل نضاعة وضياء، وفي جزء منه (في المنتصف)، كان أقرب إلى الرصاصي ليدل من جهة على قدم الجدار وتعرضه لعوامل التعرية والتآكل، ومن جهة أخرى على كشف حواف هذا الشرخ - الأكثر بياضاً من منتصفه - عن لون الجدار في أول أيامه عندما كان البيت مسكوناً، موجداً بذلك في ذهن المتلقي نوعاً من المقارنة بين البيت عندما كان ينبض بالحياة، وبين ما آل إليه بعد أن هجره سكانه.

بقي من الألوان الأصفر الذي زين به اسم الشاعر، والأصفر كما نعلم من الألوان الرئيسية إلى جانب الأحمر والأزرق، كما أنه لون يحمل تناقضه معه على رأي فريدريك بورثال الذي يرى أن للون الأصفر علاقات بالقوة نفسها مع كل من الحب والزنا^(٣). ومن خاصيته أنه " يتصف بالثبات وبالاحتواء الذاتي"^(٤). ومن هنا يمكن القول إن الأصفر جاء ليعبر عن مركزية الاسم في كونه أساس العمل الفني ومنتجه فهو البؤرة التي عليها يدور كل العمل.

وبهذا نخلص إلى القول إننا نسجل التفوق النسبي لمدلولات الحياة التي جسدها الألوان (الأخضر للجدار، الأصفر لاسم المؤلف، الأبيض للعنوان وشرخ الجدار)، على مدلولات الموت التي جسدها الأسود المعبر عن الظلام الموجود في داخل البيت.

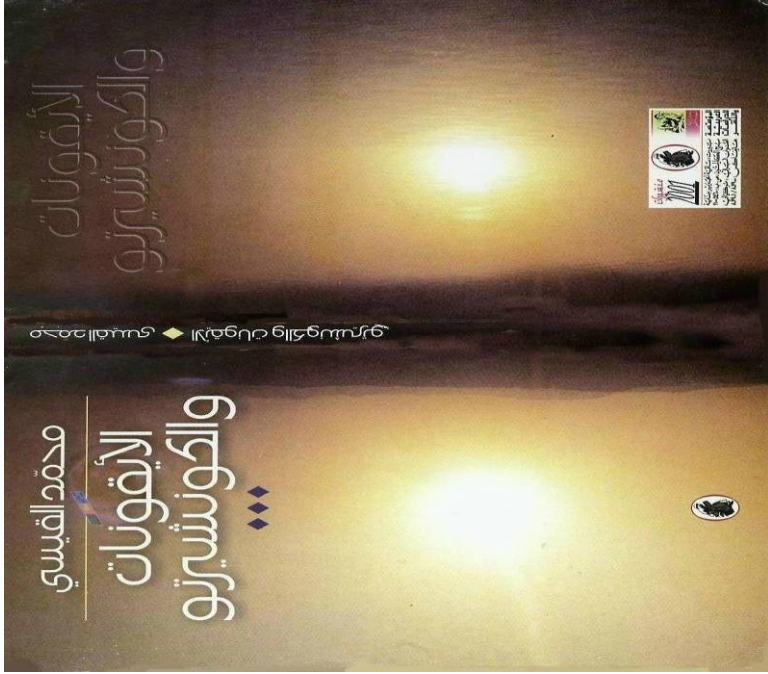
(١) جماليات اللون في السينما: ١٣٤ - ١٣٥.

(٢) ينظر الدراسة: ١١٣.

(٣) جماليات اللون في السينما: ٤٦.

(٤) م. ن: ١٣٠.

الأيقونات والكونشيرتو:



تتميز لوحة الغلاف في هذا الديوان عن رفيقاتها من اللوحات الأخرى المختارة للتحليل، وهذا التمايز ناجم عن أن مصمم الغلاف آثر أن يغلف دفتي الكتاب (الأمامية والخلفية) بلوحة (فراس المفتي)، تمثل غروب الشمس في البحر الميت، خالقاً بذلك - منذ البدء - فضاء مغايراً يقوم على مفاجأة المتلقي وإثارته بصرياً ودلالياً، محدثاً نوعاً من الصدمة للمتلقي بخرقه للألوف والمتداول، وهو عذصر فعال في تشكيل فنية النص و اللوحة وجماليته^(١). إذ يقود بصرنا إلى قراءة اللوحة قراءة ارتدادية من الغلاف الخلفي للكتاب عبر فتحه على مصراعيه، ليبدو لنا بعد فتحه لوحة واحدة يشكل الغلاف الأمامي الجزء الأعلى من اللوحة وتمثلاً الكتلة الأرضية بسمائها وشمسها المائلة إلى الغروب، وتشكل الغلاف الخلفي الكتل المائية وقد انعكست فيها أشعة الشمس. وبذلك تكون اللوحة قد جسدت كتلياً كل العناصر التي تقوم عليها الحياة: (اليابسة، الماء، الشمس، الهواء الذي تجسده الفسحة السماوية).

وقبل الشروع في قراءة اللوحة لابد من أن نعرّج على كتلتي أسم المؤلف والعنوان اللاتين أخذنا وصفاً مغايراً من حيث الموقع والاتجاه في اللوحة كي تتلاءم مع طبيعة الإخراج الكتابي المتعارف عليه في مؤسسات ودور النشر، فقد ثبتهما مصمم الغلاف قرادياً من زاوية أخرى تمثل وضعهما العمودي المتقاطع مع وضع اللوحة الأفقي، تصدر فيها اسم الشاعر صفحة الغلاف معلنا بوضوح عن تعالي الشاعر على تفاصيل الغلاف الأخرى، لأنه مصدر هذه النصوص وخالقها

(١) البعد الثالث في الكتابة: قراءة للعلامة البصرية في (كون في داخلي)، جاسم حميد جودة، بحث مخطوط: ٣.

يدعمنا في هذا التوجه، القيسي نفسه عندما ينهج هذا المنهج في أغلب كتبه الصادرة في سنواته العشر الأخيرة قبل وفاته(*) نذكر منها (عائلة المشاة)، (الموقد واللهب)، (كتاب الإبن سيرة الطرد والمكان)، (أباريق البلور)، (الحديقة السرية)، (ثلاثية حمدة)، (منمنمات أليسا)، مسجلاً بذلك إثارة للذات وحضورها الطاعني منذ البداية.

أما العنوان فقد احتل أسفل اسم المؤلف ليظهر القارئ بأهميته بوصفه عتبة قرائية لا تتجاوزها الدراسات الحديثة في تحليلها للنصوص، ومودياً - في الآن نفسه - بوظيفته الجمالية الإغرائية الكامنة في نوعية الخط المستخدم، إذ رُسم هو واسم المؤلف - بوصفهما سلسلة شديدة التماسك ولا يمكن عزلها قرائياً، كأن يقرأ أحدهما من دون الآخر - بالخط الكوفي الحر الذي هو على النقيض من الخط الكوفي المربع، وحرية تكمن في أنه يمنح الخطاط حرية في اختيار رسم الحرف، فالميم ورأس الواو، يمكن أن ترسم بشكل مدور أو مثلت بدسب ما يراه الخطاط مناسباً ومتسقاً مع بقية الحروف من حيث الرسم.

تجسد العناصر الأربعة الموجودة في اللوحة ثنائية الكتلة / الفراغ، تمثل الأرض والبحر والشمس الجانب الكتلي، في حين جاءت السماء لتجسد الفراغ، والظرة الذسبية لهذه العناصر تكشف عن رجحان كفة الكتل على كفة الفراغ، فالواجهة الخلفية للغلاف خصصت بكاملها للبحر في حين شارك عنصر الأرض والشمس، عنصر السماء في الواجهة الأمامية للغلاف. واللافت للنظر أن الأرض جاءت خالية من أي مكونات، وقد اصطبغت بمساحات لونية بنية غامقة في حافة البحر، وخفيفة ممزوجة بالأصفر كلما أوغلنا بالنظر في عمق اللوحة، وهما في الحالين يشعران الرائي بلون التراب المحض، الخالي من أية نبتة، ليدل بذلك على خواء هذه الأرض، أو إنعدام الحياة فيها. أما السماء فقد جاءت حاوية على قرص الشمس وهي آيلة للسقوط ومنذرة بظلام دامس. يشغل الحس التشكيلي للفاعل التصويري على تفعيل دالتين أساسيتين لهما الحضور الفاعل في العنوان والمثن:

١ - مكاذبة: تمثلها عنوانياً الأيقونات بوصفها - حسب الكشف الداخلي للعناوين ومتونها - صوراً

ذاكراتية عن أماكن الطفولة والمراهقة أيام تجوال الشاعر في رام الله وغزة وحيفا ... الخ(١).

وتمثلها تشكلياً صورة البحر الميت وجزء من الأرض.

٢ - زمانية: تمثلها الحركات السبع للكونشيراتو بوصفها إيقاعاً لحياة الشاعر وهو يتنقل في

منافيه، وقد جاءت على صعيد اللوحة ممثلة بحركة الشمس نحو الأفول، وكذلك بمياه

البحر وقد انعكست فيها أشعة الشمس لترسم على سطحه دوائر مائدية تجسد الحركة

تجسيداُ أمثل. لذا يمكن القول إن قرص الشمس أخذ يشكل معادلاً موضوعياً لإيقاع

حركة القيسي في الحياة عبر منافٍ متعددة.

تفتح وجهة النظر هذه شهيتنا القرائية على أن نذهب أبعد من ذلك، عبر التأمل أكثر في

طبيعة المكان المختار للمشاهد المصور، الذي يمثل غروب الشمس في البحر الميت، والبحر الميت

كما نعلم منطقة حدودية تفصل بين فلسطين والأردن، والزاوية الملتقطة للمشاهد، كانت من جهة

الأردن، لأن الشمس تغرب من جهة فلسطين، وكذلك مثلت الأردن المكان البديل لمحمد القيسي -

إذ عاش فيه إلى مماته - ومن ثم ربط كل ذلك بالمتن الشعري للديوان الذي يمثل رحلة القيسي إلى

(*) توفي الشاعر سنة ٢٠٠٣. ينظر: دك من هذا المزاج الثقيل واستيقظ، محمد صابر عبيد، جريدة

الدستور الأردنية، عمان، ١٠ / ١٠ / ٢٠٠٣: ٧.

(١) ينظر على سبيل المثال (الأيقونات والكونشيراتو): ١٤ - ١٥، ٢٧ - ٢٩.

الأراضي الفلسطينية، وكما هو مثبت في عتبة قرائية موضوعة موقعياً بعد الإهداء وقبل الأيقونات – المشار إليه أنفاً في دراستنا للعنوان – فالشمس ما هي إلا محمد القيسي الذي سيحط – أخيراً بعد رحلة طويلة بطول العمر – رحاله في مكانه الأم (فلسطين). لكن هذه الإقامة لا تحمل في طياتها فرحة العودة لأن المنافي لم تنبّ من العمر ما يستحق أن يفرح به، لذلك جاءت صورة الشمس وهي تلفظ أنفاسها الأخيرة قبل أن يدحرها الليل بظلامه الدامس.

إن تجسيد شخصية القيسي على صعيد اللوحة في قرص الشمس يوحي بدلالة أخرى، تمثل على نحو واضح وضعية الشخصية الفلسطينية التي لا تستطيع أن تثبت قدمها على أرضية صلبة، لأنها تدور في دوامة المنافي التي لا تعرف الإستقرار كما الشمس – في اللوحة – التي تدور في فلك الفراغ السماوي أو الموج المائي المهددة بالتلاشي في أية لحظة. ولو سرنا بالتحليل أبعد سنذهب إلى القول: إن اللوحة – ويدعمها في ذلك المتن الشعري – تنتبأ بمصير ينذر بكثير من الشؤم، ويدعو للتهيب لرحيل آخر دائمي وأزلي. وكم كان التنبؤ صادقاً عندما نستذكر رحيل الشاعر بعد هذا الديوان بسنتين وربما أقل. وليس هذا بغريب إذ سبق القيسي وإن تنبأ بموته في ديوانه (منازل في الأفق) وتحديداً في (منزل رقم ١٢)، الذي صرح فيه بذبوذة رحيله بكل قسوة الشعر ومرارة الحكاية^(١):

إذ كيف تكفي برهة عشرين سنة

هي ما تبقى لي

في حقبة يدها

لقول ما يختلج به كتابي^(٢)

وبالمقارنة بين تاريخ كتابة القصيدة المثبت في نهايتها ١٩٨٣/٩/١٤ وسنة الرحيل ٢٠٠٣ نجد أنه توفي على ضفاف هذا الرقم المذكور في النص – عشرين سنة –. أما على صعيد الخط واللون، فإن رسام المشهد يتخذ من المنظور الخطي أسلوباً لتحديد المشهد، وميزة هذا المنظور هي:

١. أن الخطوط المتوازية الموجودة في الطبيعة تلتقي في نقطة من الرسم تسمى نقطة التلاشي.

٢. جميع النقاط المستعملة لرسم أشياء متوازية مع الأرض موجودة على الخط الأفقي نفسه الذي يسمى خط الأفق^(٣).

وهذا النوع من المنظور يلتقي سيمائياً مع اللقطة ذات البعد البؤري العميق، التي تحتوي عادة على عدد من المسافات البؤرية مصورة بالعمق وميزتها أنها تبرز الأشياء في مديات قريبة ومتوسطة وبعيدة، وتحافظ على وحدة الفضاء، كما أنها تمنح العين الرائية حرية في التنقل من المدى القريب إلى المتوسط ثم إلى البعيد^(٤).

يفصل (خط الأفق) الذي يترأى لعين المتلقي من خلال خط الأرض الموجود في أقصى نقطة للتلاشي بين الكتلة والفراغ في اللوحة، مما يوجد فضاء عميقاً بل لا متناهياً يسير بسرعة إلى الخلف، مع المحافظة على وحدة الفضاء، من خلال إبراز الكتل بمسافات القربى المتمثلة بـ (البحر)

(١) ينظر: دعك من هذا المزاح الثقيل واستيقظ: ٧.

(٢) المجموعة الشعرية، ج ١: ٥٦٧.

(٣) حوارية الرؤية: ١٤٥.

(٤) فهم السينما: ٢٨ – ٢٩.

- الواقع في مقدمة اللوحة - وقد إصطبغ بلونين هما الأصفر إثر إنعكاس قرص الشمس فيه، والبنّي الغامق الذي يجسد ظل الساحل، ومسافات المتوسطة المتمثلة بـ (ساحل البحر) وقد جاء بلون بني غامق أيضاً، والمسافات البعيدة، إمتداد الساحل نحو العمق وصولاً إلى خط التلاشي على خط الأفق وعبر البني الفاتح الممزوج بصفرة الشمس على اعتبار أن الشمس لم تغب بعد.

تتلاحم هذه المكامن جميعاً في تشكيل بانورامي واحد، يحدث بطاقة تشكيل وتدلّيل قائمة على تعميق حس العممية من خلال الأرض الجرداء، التي جاءت بلون التراب لعدم وجود أي مكون يمكن أن يؤثر سلباً أو إيجاباً في علاقة الألوان الموجودة على أرضية اللوحة، ويعمق حس الفراغ بمعناه السلبي اللون الأصفر الذقي - ممثلاً بـ قرص الشمس - إذ يندسر شيئاً فشيئاً لصالح الظلام الذي يبدأ بالديب والسير نحو خط الأفق، متمثلاً لونياً بالبنّي العميق المائل على الساحل كمرحلة أولى قبل إنتقاله إلى الأسود المنتظر حلوله بعد سطوة الليل.

لونياً أيضاً غيّر انعكاس أشعة الشمس في مياه البحر من ثوب البحر الأزرق إلى ثوب أصفر، مما منح النص / اللوحة قراءة مغايرة تتحول فيه / فيها المياه إلى علامة تبئيرية، من خلال توظيف تقنية المرأة التي تنطوي على خدعة بصرية تعطي للأصفر هيئته على حقول الدوال في اللوحة، بمعنى " أن أية محاولة للقراءة حتى وإن كشفت الخدعة التي يخبئها كمين النص / اللوحة لا يمكن أن تمر إلا من خلال موشورها، الذي يعزز القدرات القرآنية بألوان تتواطأ معها حقول الدوال" (١) والمرأة هنا - بوصفها تقانة تشكيلية - تستأثر بقدر كبير من الأهمية إذ تأخذ اللوحة مبرر أهميتها التشكيلية من إمكانيتها على مضاعفة الصورة، من خلال إنعكاسها على عموم المشهد (٢).

وبانتقالنا الى الثنائية التشكيلية الثالثة الضوء / الظل، نرى أن هذه الثنائية تتمظهر على سطحين: الأول: سطح الماء من خلال تمرکز أشعة الشمس على شكل دائرة في منتصفه، وذلك عبر تقانة المرأة التي " تمتص مجال الرؤية وتستعمره، وتحتصر فعاليتها، ونشاطاته داخل إطارها، بما يجعل منها مهيمنة مكاذبة تسيطر على فضاء الفعالية الشعرية - شعرية اللوحة - في مستوها المواجه، إذ ينحصر في حيز مكاني ضيق هو (حدود المرأة) " (٣). لتعم بقية المساحات المادية في فضاء العتمة / الظل بعد إحكام السيطرة على ضياء الشمس وتحجيم حركته. أما السطح الثاني فهو سطح الأرض المنقسم على جزأين: جزء مظلّل يمثله ساحل البحر، وجزء مشع / مضاء يمثله الجزء البعيد من الأرض الواقع في العمق من اللوحة وإلى خط الأفق، ذي اللون البنّي الفاتح الممزوج بالصفرة. هذا التباين بين البنّي الغامق والبنّي الفاتح خلق تضاداً بين الظل / الضوء لأن " اللون يقلّ تشبعه كلما ابتعد عن نظرنا، وهكذا يتدرج شيئاً فشيئاً، بدءاً من خط الأفق إلى أن يظهر بأعلى درجات تشبعه عندما يكون قريباً منا " (٤)، وفي الوقت نفسه يظهر من التباين اللوني -ويشكل جلي- عمق اللوحة، مما يمثّل طريق الرحلة إلى الغاية المرجوة، وهو (الذهاب إلى فلسطين) ولكن من دون جوى إذ سيدركه الموت حال الوصول. وبهذا تؤدي هذه الثنائية وظيفتين:

- الأولى: مكانية: تتمثل في تحديد المكان القريب الذي يخيم عليه الظل، والمكان البعيد الذي لم تغادره الشمس بعد.

(١) المتخيل الشعري: أساليب التشكيل ودلالات الرؤية في الشعر العراقي الحديث، د. محمد صابر عبيد، الاتحاد العام للأدباء والكتاب، العراق، بغداد، ط١، ٢٠٠٠، ص: ١٠٧.

(٢) م. ن: ١٠٨.

(٣) م. ن: ١١١.

(٤) الرسم بالكلمات في شعر السياب: ٤٥.

- **والثانية:** زمانية: تتمثل في سعي الإنسان / الشمس من خلال الرحلة نحو المرجو والمأمول، ولكن من دون جدوى.

الأمر الذي يخلق فضاء عاماً يسكنه التشاؤم والخوف من المجهول، ويعمل على "توحيد المكان وتندسيق رؤاه باتجاه الزمن، وبعث الزمن بإمكاناته وقواه في المكان"^(١)، أي يعمل على تمكين الزمن وتزمين المكان، مما يمنح فضاء اللوحة بمكوناتها وزناً تشكيمياً طاعياً عبر منظومات الدوال كافة^(٢).

بسم الأم ولأبن:

إنطلاقاً من مبدأ أن كل أبداع لكي يكتب له النجاح يجب أن يحمل معه خصوصيته وفرادته، نرى أن خصوصية لوحة الغلاف في ديوان إبراهيم نصر الله، تكمن في أن اللوحة مرسومة بريشة إبراهيم نصر الله الرسام / الشاعر^(٣)، مما يقوي من أواصر التعالق بين اللوحة والنص من حيث وحدة المنتج.

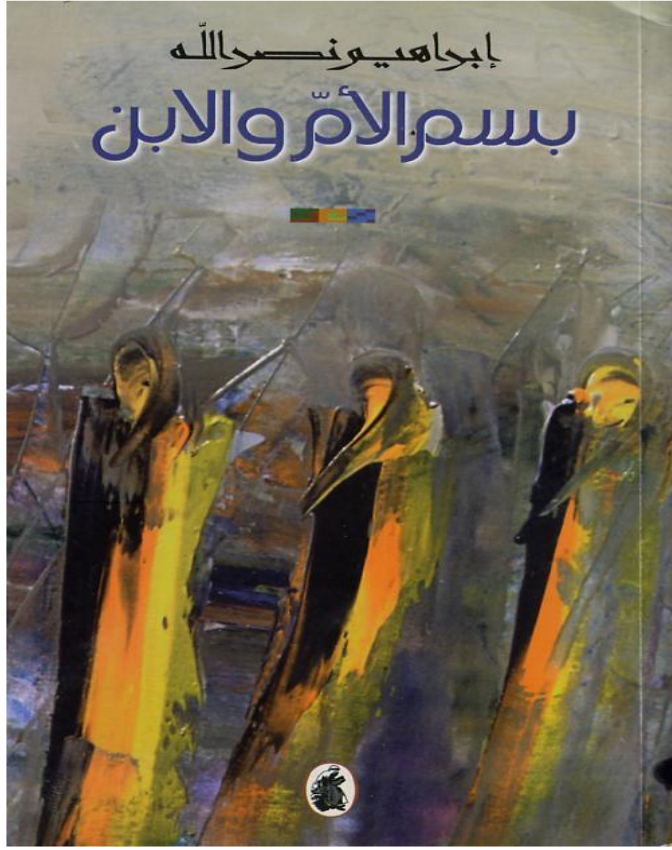
تنتفح العين الرائية على اسم المؤلف وقد تصدر أعلى اللوحة، وكتب بالخط الكوفي السنبلي، وهذا الخط يعد من الخطوط القديمة ذات الإرث التاريخي العميق، إذ يذكر أن صحيفة مقاطعة بني هاشم التي ابتدأت بـ(بسمك اللهم) مكتوبة بهذا الخط، ولم يكن إختيار نصر الله له مصادفة، بل وما يؤكد ذلك ملازمته اسمه في ثمانية أعمال أدبية موزعة بين شعر ونثر^(٤). الأمر الذي يعكس مدى الصلة القوية التي تربط نصر الله مع هذا الخط، ذي الإرث التاريخي.

(١) حركية التعبير الشعري: رذاذ اللغة ومرايا الصورة في شعر عز الدين الناصرة (قراءة ومنتخبات)، محمد صابر عبيد، مجدلاوي للطباعة والنشر، عمان، ط ٢٠٠٥، ١: ٣٤.

(٢) م. ن: ٣٤.

(٣) اللوحة المثبتة على غلاف الديوان هي جزء من لوحة وجدتها معلقة في احد جدران منزل نصر الله أثناء زيارتي له بتاريخ ٢٨ / ٤ / ٢٠٠٥ وقد أكد لي أنها من انتاجه الشخصي.

(٤) هذه الاعمال هي: (كتاب الموت والموتى، شرفات الخريف، الأمواج البرية، براري الحمى، حارس المدينة الضائعة، عو... مجرد ٢ فقط).



أما موقعياً فنسجل إعتلاء اسم المؤلف للصدارة في كل أعماله الإبداعية - وليس بسم الأم والإبن حسب - مما يوحي بعدم إختلافه عن الشعارين جبرا إبراهيم جبرا، ومحمد القيسي في إعتدادهما بالنفس ونرجسيتهما الواضحة.

وجاء العنوان ببنت وخط مغايرين، إذ كتب بـ (خط الكوفي الحر) - وقد سبق الحديث عن ميزات هذا الخط - وبنط أكبر ليحتل بذلك مساحة كتابية أرحب. كما أنه جاء بلون مغاير هو الأزرق وبظلال بيضاء خفيفة، مضيقاً عليه دلالة جمالية إغرائية تهدف إلى لفت أنتباه المتلقي لهذه العتبة المهمة قرائياً، وهذه القصيدة في وضع العنوان من حيث المساحة والخط واللون، أضفت عليه صفة البروز بصرياً على بقية التيمات الموجودة على اللوحة، فإختفاء اللون الأزرق العميق بظل أبيض خفيف على أرضية من ألوان هلامية لا صفة واضحة لها، يؤكد حضوره الإستثنائي ويكتسب دلالات كثيرة تؤكد إستقلاليته الأدائية^(١).

وتتكون اللوحة من مجموعتين من الكتل، الأولى واضحة المعالم تمثلها النساء الثلاث المحتلات لواجهة اللوحة الأمامية، والثانية غير واضحة المعالم تتمثل بتخطيط لرجل يسكن خلف النساء الثلاث، ولا يتضح منها سوى الخطوط التي تشكل محيط جسمه العلوي، وكذلك تخطيطات

(١) المتخيل الشعري: ١٧٠.

لأعمدة كهربائية متمايلة آيلة إلى السقوط في أية لحظة، مما يفترض وجود ريح قوية قادمة من الجهة الغربية من اللوحة. أما الفراغ فقد استوطن الجزء السماوي من اللوحة، والذي يشكل الربع الأعلى من غلاف الكتاب.

تشير تركيبة الكتل الواضحة للنسوة الثلاث، إلى أن الرسام يضع هذه الكتل وفي تركيب أشبه ما يكون بمربع يشغل النصف السفلي من اللوحة، فالنسوة الثلاث موضوعات على خط مستقيم واحد في المنطقة الأمامية من اللوحة، بحيث يشغلن فضاء المربع، وهذا الشكل البسيط يوفر أساساً توحيدياً للتكوين كله، يتضح ذلك من خلال المشتركات العديدة بين الكتل الثلاث، الواضحات المعالم، وكذلك الاشتراك في تشكيل لونياً بثلاثة ألوان هي الأسود والبرتقالي والأصفر، مع اختلاف نسبة كل لون في تشكيل صورة كل منهن، وكلهن يقعن على خط مستقيم واحد. وبذلك يخلق الرسام نوعاً من الإيقاع والتنظيم والتوازن، موجداً بذلك وسيلة للتوحد عن طريق التكرار^(١).

يقودنا التأمل في صورة النسوة الثلاث إلى التوصل إلى دلالة مفادها أن هذه الصورة جاءت لتجسد الجزء الأول من العنوان (بسم الأم)، لتمثل الأم في مراحل حياتها الثلاث:

١. صبية: ومثلها الصورة الواقعة في اليسار بشعرها المغطي لنصف وجهها، أما النصف الثاني فظاهر للعيان.

٢. امرأة في مقتبل العمر: تمثلها الصورة الواقعة على المنتصف يدل عليها تقصد الرسام إلباسها الخمار الكامل فجاء وجهها مغطى.

٣. امرأة مسنة: تمثلها الصورة الواقعة على اليمين وعبر بروز ملامح الوجه على نحو أكثر وضوحاً من الصورتين السابقتين.

وبهذا نكون بإزاء قراءة أنثروبولوجية للصور الثلاث تعكس طبيعة المجتمع الذي تعيش فيه كائنات اللوحة، فالصورة الأولى مثلت الصبية المسموح لها بأن تظهر جزءاً من وجهها لأنها لم تصل مرحلة النضج أو الأكمال الأنثوي، والصورة الثانية مثلت المرأة في مرحلة نضجها المزدانة وراء العرف الاجتماعي، وأخيراً الصورة الثالثة التي تعكس تغاضي المجتمع وإهماله للكيفية التي تخرج بها المرأة عندما تصل سن اليأس.

وبانتقالنا بصرياً من المربع السفلي إلى المربع العلوي للوحة نجد أن أكثر الأشياء إفتاءً للنظر يكمن في ظلال رجل قابع تماماً خلف صورة المرأة الناضجة، إذ يبدو رافعاً يده اليسرى إلى مستوى وجهه، وقد جعلها مقبوضة على نفسها مما يوحي بدلالة القوة وأنه في عذفوان شبابه، وبقراءة هذا المكون قراءة تعالقية مع صورة المرأة الواقفة أمامه. وقراءة تناصية مع صفحة الإهداء (إلى الأم ومنها إلى الإبن)، نصل إلى أن هذه الصورة تمثل الجذر الثاني للعائلة المتمثل بالأب، وبذلك تكتمل أطراف الأسرة الأم والأب داخل المشهد والابن خارجه - على اعتبار أن اللوحة مرسومة بريشة الابن - وهذا التحليل يتناص تماماً مع النص الذي يتولى فيه الراوي / الشاعر سرد سيرة الأم والأب، من وجهة نظر الأم التي سبق لها أن حدثت الابن بحياتها مع أبيه. أما دلائل هذا التعالق فتتضح من خلال قصيدة الفنان المتمثلة بإختيار موقع الأب خلف صورة الأم في مرحلة النضج، وهي المرحلة التي شاركت فيها الأب حياته، وكذلك من خلال هيئته الضبابية غير الواضحة، التي جاءت لتجسد المسافة الفاصلة بين مقدمة اللوحة والبعد الزمني الفاصل بين الحاضر لحظة رسم اللوحة، والماضي، زمن فقد الأب ورحيله عنهم.

ومن الأشياء التي نجد صداها في المتن بشكل يومي بكثير من التعالق، ووجودها في اللوحة جاء بمثابة مؤشر أولي يوحي بجزء من فضاء النص، الريح المتأدية من الجهة الغربية، وهي

(١) ينظر: حوارية الرؤية: ١١.

تحاول قلع كل ما تجده في طريقها، يدل على ذلك ميلان الأعمدة الكهربائية التي أوشكت على السقوط. وبذلك شكلت علامة سيميائية تتمظهر في هيئة عدو أرعن لا يترك خلفه الا أرضاً جرداء لاحياة فيها، لذلك جاءت الأرضية بملامح غير واضحة لا تشير إلى أية إمكانية للحياة فيها على صعيد اللوحة. أما على صعيد النص فافتلاع العدو لعناصر الحياة، ينعكس بمردود نفسي قوي على الشخصية المحورية (الأم) التي تخسر الأرض والأهل:

ريح كانون بالباب
تقتلع الآن قلبي
وتنفخ في رنتي
وانا أتلص في ظلمة الفجر خوفي
وحرقة تلويبعتي^(١)

تبدو اللوحة على الصعيدين الخطي واللوني مرسومة على وفق المنظور الذي يصور الموضوع منظوراً من الخارج، أي من وجهة نظر خارجية ثابتة إلى الواقع الممثل، وتظهر الصورة مرسومة مثل مشهد منظور إليه من نافذة، مع ضرورة وجود حاجز مكاني بين الفنان والعالم الذي يصوره، ووجهة النظر هذه تماثل وجهة نظر المشاهد^(٢).

يتضح المنظور الخطي في اللوحة من خلال خط الأفق المرسوم على شكل خط مستقيم رفيع وشفاف، يمتد من أقصى اللوحة يميناً مانحاً أرضية اللوحة وما فيها من مكونات ثلاثي مساحة الغلاف، وتاركاً الثلث الأعلى لفضاء الفراغ، وبهذا يكون الفاعل التصويري قد أولى المكونات الكتلية أهمية أكبر، في محاولة منه لخلق موقف تشكيلي متأزم ينم عن ذاكرة خلاقة تحاول اختزال تجربته الحياتية بكل ما فيها من مأساة وألم وحزن من جراء فقد الأحبة - الأم والأب - اللذين غادراه حياتياً لكنهما لم يغادراه ذاكراتياً، ومن أجل ذلك يريد أن يخلدهما تشكلياً، فاللوحة بذلك تحولت إلى ما يمكن أن نسميه بـ(اللوحة السير ذاتية)، برهاننا على ذلك أنها تتعالق بشكل كبير مع المتن السير ذاتي للديوان أولاً، وأنها جاءت بريشة الفنان /الشاعر ذاته ثانياً. وبذلك لا تعيش العناصر التشكيلية في اللوحة حالة ميثافيزيقية خاصة غير مثالية، وإنما هي وجودية، تجعل من الوجدان حالة إبداعية.

تخطيطياً أيضاً يستعين الرسام بالللمحة السريعة العفوية ليرسم خطوطاً بـ(الألوان)، تشكل أشكالاً تجريدية متوترة عبر خطوط متعرجة، مرتجفة، دقيقة، متينة، تتشرد تارة، تلتف طوراً، بحيث يصعب على المرء عندما ينظر إلى سطح اللوحة أن يكشف هوية الأشياء فيها، بقدر ما يشاهد كتلاً صغيرة من عجائن بارزة خشنة غير متساوية وغير منتظمة مضروبة على السطح، ثم تأتي طبقة من اللون المائي لتغطي الجانب السماوي من اللوحة، وخليط من ألوان مختلفة لا يمكن إحصاؤها لتغطي الجانب الأرضي من اللوحة. وكل ذلك يأتي ليعبر عن خيالات رجل محبوس في وحدته مع هواجسه وهوسه وسقمه وإشمنزازه من حياة قسرية تفرض عليه العيش بعيداً عن الأرض والأهل، كأنه في ذلك يريد أن يعبر عما قاله الشاعر الإنكليزي بليك: أرى العالم في حبة رمل والسماء في زهرة برية.

(١) بسم الام والابن: ٥٠.

(٢) شعرية التأليف: بذية النص الفني وازمات الشكل التأليفي، بوريس أوسينسكي، ترجمة: سعيد الغانمي

واناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، مدينة ٦ أكتوبر ١٩٩١: ١٤٧ - ١٤٨.

ولتأكيد البعد الفضائي في لوحته يُلبس نصر الله كائناته الأمامية بألوان ناصعة لامعة لها بريق قوي، وهي الأسود والأصفر والبرتقالي، في حين يلجأ إلى استعمال التتويجات اللونية المتناقضة في رسم أرضية اللوحة وينتهي بمزيج لوني قوامه الأزرق الفاتح مع الأخضر، ليرسم بهما الجزء السماوي من اللوحة. وبذلك يكون قد "إستعمل إختلاف اللون نضيراً لا إختلاف البعد المكاني" (١)، ولعل أبرز الوسائل المتبعة في ذلك تكمن في:

١. توظيف تقانة التنويع في درجة اللّمعان: من خلال وضع الألوان الأكثر لمعاناً (الأصفر، البرتقالي، الأسود) في المقدمة والألوان الأقل لمعاناً في الخلف على التعاقب.
٢. التنويع على الطيف اللوني: فالألوان التي تختلف بتنقاضاتها مع الخلفية، جاءت في مقدمة اللوحة (البنفسجي الغامق، الأزرق الغامق، البني، والرصاصي).

أما على صعيد الظل والضوء فتنتهج وقائع اللوحة مساراً مختلفاً يسجل تحيزه لفضاء الظل، متخذاً منه مظلة للتعبير عن رغبته في أن لا تقول اللوحة كل شيء، فثمة جوانب خفية من شخصية الرسام / الشاعر تكتظ بالأحلام، والأسرار، والرغبات، وهواجس الموت والولادة...، هذه الأمور كلها وجدت -بمجموعها- في رمز الظل وعاءاً نفسياً بعيداً عن الواجهة، باستطاعته التّكتم على سريتها، وتكوين نظير جواني لبرانية الحياة. من أجل ذلك يجعل من تقانة الظل هي المخيمة على اللوحة من خلال إختيار طيف من الألوان الداكنة التي تعمل على إمتصاص الضوء بفاعلية عالية، بحيث لا تترك فرصة للقارئ / الناظر أن يتجول بحرية في فضاء اللوحة.

اسم المؤلف:

يمثل اسم المؤلف عتبة قرائية مهمة في النص السيرذاتي، فهو علامة تحيل على شخص واقعي لا ينسب إليه فقط مسؤولية تلفظ النص المكتوب برمته - كما هي الحال في كل النصوص الإبداعية - بل وجوده في الملفوظ أيضاً. فهو شخص وجوده مؤكد في النص وخارج النص (٢). ووجوده على غلاف كتاب سيرذاتي يعني منح النص الذي يحتضنه هذا الغلاف ما تسميه فلسفة اللغة بـ(القوة التأكيدية) في عائدة ما موجود في النص إلى ذلك الشخص الواقعي الذي هو المؤلف، وفي الوقت نفسه يمنح القارئ (القوة التأكيدية) في رسم أفق توقع خاص يقوم على استحضار إستراتيجيات الكتابة السيرذاتية (٣)، ف " اسم المؤلف على الكتاب يعني لدى القارئ الذي يعرفه موقفاً معيناً من الكتابة ومن الحياة بصورة عامة، فضلاً على أنه يشكل ثقلأ على تلقيه له، ولا أحد يجهل أن بعض الأعمال الأدبية ترجع شهرتها إلى شهرة مؤلفيها أساساً، وليس إلى أدبيتها وفنيّتها " (٤). كما أن ظهوره في النص السيرذاتي يخلق نوعاً من الإثارة لدى المتلقي يدفعه إلى قراءة الأثر مدفوعاً بنوع من الفضول إلى معرفة حياة الآخر، والوقوف على مكوناته الداخلية، فهو يدرك بأن الذات المنكشفة أمامه في النص السيري، هي ذات المؤلف.

ولا شك في أن الأسماء المختارة للدراسة أسماء كبيرة، كان وما زال لها حضورها المميز على الساحة العربية، فمنها من تجاوز ذلك إلى العالمية، كاسراً بذلك قيد الأنموذج المحلي أو القومي إلى الإنساني الشامل، ووجوده على أغلفة كتب تحمل في طياتها جوانب سيرية، سيثير عند القارئ - بكل مستوياته الأكاديمية وغير الأكاديمية، المتخصصة وغير المتخصصة إهتماماً

(١) حوارية الرؤية: ١٤٩.

(٢) السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي: ٣٤.

(٣) جيرار جينيت: نحو شعرية مفتوحة: ١٠٠.

(٤) مفهوم الرواية السيرية: ٢٠.

وفضولاً غير اعتياديين لمعرفة محتوى هذه الكتب، وما يمكن أن تضمه بين طياتها من حكايات ومواقف وآراء وأسرار، وأخبار، وذلك بالنظر إلى خصوصية الوضع الاعتباري لهؤلاء الكتاب في كونهم – أولاً – فلسطينيين أصحاب قضية شغلت العالم العربي على نحو خاص وغير العربي على نحو عام. وثانياً غزارة نتاجهم، وتعدد مساهماتهم الأدبية ودورهم في إثراء الحياة الأدبية العربية، وليس أدل على ذلك من إصداراتهم الكثيرة والمتنوعة – فيما عدا درويش الذي يقتصر على الشعر – إذ شملت إصداراتهم أكثر من فن، فهذا جبرا الشاعر والروائي والمترجم والرسام والقاص، وهذا محمد القيسي الشاعر والروائي، وهذا إبراهيم نصر الله، الشاعر والروائي والرسام، فضلاً عن اهتمامه وولعه بالسينما. وإذا أردنا أن نعمل نوعاً من المفاضلة بين هذه الأسماء المخترعة من حيث الشهرة الإعلامية نجد أن محمود درويش هو الذي يأتي في الصف الأول، فهو كما يقول هاشم شفيق: " اسم أكبر من أن يُعرف وهو لا ينتظر الشهادة منا كي تصل إليه ... قد أمسى رمزاً إستثنائياً في حركة الشعر العربي، ومن ثم العالمي، ويشكل ديناميته وموهبته وخبرته أفقاً ثقافياً" (١) وهو ذو جمهور عريض وواسع لا في العالم العربي حسب، وإنما العالمي، بل وحتى الاسرائيلي – ففي عام ١٩٧٧ كان قد بيع من كتبه أكثر من مليون نسخة (٢).

ثم يأتي جبرا إبراهيم جبرا بتاريخه الثقافي الطويل الذي واكب حركة الحداثة العربية منذ بدايتها في أربعينيات القرن المنصرم حتى وفاته عام ١٩٩٤، فمنذ لحظة وصوله إلى بغداد – على أثر نكبة عام ١٩٤٨ – واستقراره فيها غدا إسهامه في الحياة الثقافية ببغداد – كما يقول هو – جزءاً من طاقتها المستقبلية التي وجد نفسه مؤمناً بها (٣). إذ جاءها وهي تعيش حقبة غليانها السياسي والفكري والأدبي والفني الجديد، فـ " كان أحد أبرز المساهمين في بلورة وتأكيده ذلك الاتجاه التجديدي – بل لأقل: الحداثي – الذي كانت الحياة الأدبية والفنية في العراق قد بدأت التحرك به، وتبين مساراته الفعلية" (٤)، ومن أبرز هذه المساهمات تشكيله مع نخبة من الفنانين العراقيين – عام ١٩٥١ – (جماعة بغداد للفن الحديث) التي ضمت مجموعة من الفنانين المتميزين التفت حول الفنان جواد سليم، معلمين بذلك مرحلة جديدة من تاريخ الفن العراقي (٥)، ولم يكن هذا التجمع – حسب كلمة جواد سليم بمناسبة تشكيل جماعة بغداد – إلا المنطلق للحداثة التي ستبدأ في بغداد لا في الرسم والنحت – حسب – بل في المواقف الفكرية والأسلوبية التي راحت تضم فنون القول أيضاً في العراق، ثم في الوطن العربي بأجمعه (٦). ولو أردنا أن نرحل إلى عالم جبرا الإبداعي للكشف و الاكتشاف لأحتجنا إلى وقت طويل في البحث وإلى أعداد هائلة من الصفحات، فـ " ثلاثة وستون كتاباً – حسب أحصائية ماجد السامرائي – تتوزع على الرواية، و القصة القصيرة، والشعر...

(١) طيران محمود درويش، ضمن كتاب محمود درويش المختلف الحقيقي: دراسات وشهادات: ٣١٠.

(٢) تلاحم عسير للشعر ولذاكرة الجمعية، ادوارد سعيد: ٢٧٦ وينظر البحث نفسه مجلة القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد ١٥١ لسنة ١٩٩٥: ٢٣.

(٣) جبرا إبراهيم جبرا والمدينة: بحثاً عن الزمان المجسد، ماجد السامرائي، مجلة فيلادلفيا الثقافية، جامعة فيلادلفيا، عمان، العدد ٢: لسنة ١٩٨٩: ٨٧.

(٤) جبرا إبراهيم جبرا: رحلة الكشف والاكتشاف، ماجد السامرائي، مجلة الجديد في عالم الكتب والمجلات، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، العدد: ٢، لسنة: ١٩٩٤: ٧.

(٥) جبرا إبراهيم جبرا والمدينة: بحثاً عن الزمان المجسد: ٨٨.

(٦) ينظر: شارع الاميرات: ١١٥-١١٦.

والترجمة. وأكثر من نصف قرن من الزمان عطاءً فيها... هل تتسع صفحات محدودة للإحاطة بها؟^(١)

أما الشعاران الآخران (محمد القيسي) و (إبراهيم نصر الله) – اللذان يمثلان امتداداً لصوت الشاعر الفلسطيني، -والأثنان من الجيل السبعيني – فقد تمكنا من أن يذسجا على خريطة الإبداع العربي تجربتهما المتميزة – شعراً ورواية بالنسبة لكليهما – يشهد لهما غزارة نتاجهما^(٢) وعمقه الذي يؤكده كبار نقادنا، فهذا عبد القادر الرباعي يقول في شعر القيسي: "... هذا شاعر عذيف الصوت، متشابك الشعر معقده، لكنه قادر بجدارة على إيجاد النظام التكاملي في التركيب والبناء ... إن شعر القيسي يورث عمق تجربته لكل من يقرأ شعره، وكلما قرأت شعر القيسي قرأت شعراً جديداً، وهذا إمتلاك للنضج الفني وقدره على التجول في جنباته المتعددة"^(٣)، وهذا إحسان عباس يقول في شعر إبراهيم نصر الله: " نصر الله ظاهرة فذة في الشعر العربي الحديث، كون جديد، شاعرية غريبة تملأ فضاءً في سعة المذني المادي والمعنوي"^(٤).

ومن هنا تأتي أهمية الأسم بالنسبة للقارئ أولاً، وجهة النشر ثانياً التي تتعامل بشكل خاص مع الأعلام ولا سيما في النصوص السيرية التي تخلق نوعاً من الإثارة وحب الفضول للمتلقي، مما يشكل مناخاً تجارياً وإعلامياً خاصاً لدور النشر التي تتسابق لنشر مثل هذه النصوص.

الإهداء:

يعد الإهداء من العذبات الاختيارية التي لا تلزم الكاتب بضرورة وجوده في مستهل كل نص، وهو على نوعين: أصلي إذا كان معاصراً للطبعة الأولى، ولا حق إذا تأخر عن الطبعة الأولى، كما أنه عام إذا كان موجهاً إلى جميع القراء، وخاص عندما يكتبه المؤلف على نسخ معينة يهديها لأشخاص معينين، وغالباً ما يخص المؤلف كل شخص – من الذين يهدي إليهم كتابه – بإهداء خاص يناسب طبيعة ومكانة الشخصية التي يتوجه إليها ذلك الإهداء^(٥).

وبما أنه عتبة إختيارية غير ملزمة، فإن جبراً يرتأي عدم وضعه على أي منجز شعري له، مما يوحي بعدم اهتمامه بهذه العتبة القرائية. أما محمود درويش فيخصص – من بين منجزاته الشعرية الكثيرة – منجزاً شعرياً واحداً هو (لماذا تركت الحصان وحيداً)، وهو الديوان الذي سجل درويش من خلاله تحولاً نحو موضوع السيرة الذاتية، بوصفها نوعاً أدبياً مستقلاً، وإن كنا لا نلغي وجوده الفعلي ولكن على نحو متناثر في مجاميع شعرية تتوافر على خصائص النوع الأدبي السيري من مثل (إلى أمي)^(٦) و (أبي)^(٧) و (جندي يحلم بالزنايق البيضاء)^(٨) و (كتابة على ضوء البندقية)^(٩) وغيرها من القصائد.

(١) جبرا إبراهيم جبرا: رحلة الكشف والاكتشاف: ٧.

(٢) للقيسي (٢٥) ديوانا شعرياً، وديوانين للأطفال، وستة كتب نثرية متوزعة بين رواية وسيرة ويوميات ومذكرات. ينظر: أعمال القيسي في كتاب أبريق البلور: يوميات صحرواية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٢. ولنصر الله (١٣) ديوانا شعرياً، و (١٠) روايات، وثلاثة كتب في السينما والتشكيل والتحقيق، ينظر: أعراس أمانة تحت شمس الضحى، إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٤: ٢٤٧-٢٤٨.

(٣) ينظر الغلاف الخارجي لأعمال الشعرية لمحمد القيسي، ج ١.

(٤) ينظر الغلاف الخارجي لأعمال الشعرية لإبراهيم نصر الله.

(٥) جبرار جينيت: نحو شعرية مفتوحة: ١١٢.

(٦) ينظر: ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت، ط ١٩٨٧، ٩٨.

(٧) الديوان: ١٤٤.

ولا شك في أن تخصيص ديوان وحيد هو (لماذا تركت الحصان وحيداً) من بين مجموعة كبيرة من الدواوين لهذه العتبة، يبرهن على أهميتها وخصوصيتها بالنسبة للشاعر، إذ أن ارتباط هذه العتبة بهذا الديوان يخلق حالة من الدهشة و التشويق لدى القارئ لمعرفة سر هذا الإهداء، الذي يكشف حال قراءته عن الطابع الخاص، و الخاص جداً له حين يتعلق الأمر بأسرة درويش (الجد، والجدة، والأب، والأم)، هذه الشخصيات التي يعود لها الفضل في تشكيل عالم درويش ولا سيما الطفولي:

إلى ذكرى الغائبين:

جدي: حسين

جدتي: آمنة

وأبي: سليم

والى الحاضرة:

حورية، أمي^(٣)

إن هذا الإهداء منذ الجملة الأولى، يكشف عن الطابع السيرذاتي من خلال إستحضار الذاكرة، التي تعد أهم ركائز النص السيرذاتي، ليستدعي المؤلف ذكرياته مع عائلته وقد غيهم الموت أجساداً وخلصتهم الذاكرة صوراً قابلة للعرض الذاكرتي أنى ومتى شئت. وفي ذلك إشارة أيضاً إلى الطابع الاسترجاعي للحكي، لأن استحضار صور شخصيات غائبة قريبة جداً من الشاعر يتطلب الغور في أعماق الماضي لبعثه شعرياً.

كما يكشف الإهداء أيضاً عن وصف إستثنائي للألم من بين المهدى إليهم، عندما يصفها بـ(الحاضرة) قبالة وصف الآخرين بـ(الغائبين)، وإمعانا في إثبات حضورها يوصل المفردتين بالفارزة التي تجعل من الكلمتين (الحاضرة) و (الألم) مترادفتين لنقلهما إلى مثابة المساواة فضلاً عن قيامها بمهمة التعريف، شأنها شأن النقطتين المتعامدتين (:)^(٤).

كما أن حضور العائلة ممثلة بـ (الجد، والجدة، والأب، والأم)، في الإهداء وعلى متن نص سيرذاتي يعطي القارئ تصوراً عن أهمية هذه الشخصيات وفاعليتها على سعيد المتن بوصفها " المؤثرات التي شكلت عالمه الأسري "^(٥) وبخاصة شخصيتي (الأب) و (الألم)، بوصفهما الأكثر تأثيراً في تشكيل وبناء شخصية (الإبن): وبالولوج إلى متن النص يتضح مدى التعالق الموجود بين شخصيات الإهداء وشخصيات النص ففي حين يبدو الجد مرتبطاً بالبيت، يمارس دور التعليم ويحاول ترسيخ العقيدة في ذهنه من خلال عقد أواصر محبة قوية بينه وبين القرآن، وكذلك ربطه بأبعاد المكان وبشيء من تاريخ البشرية^(٦)، يظهر الأب مرتبطاً بالأرض، وأما البيت فلا يتجلى له إلا في قصائد الخروج والعودة بعد أن أفقده على أثر طرد الإسرائيليين لهم عام ١٩٤٨م^(٧).

(١) م. ن: ١٩٥.

(٢) م. ن: ٣٣٢.

(١) لماذا تركت الحصان وحيداً: ٩.

(٤) مرايا نرسييس: ١٦٤.

(٥) السيرة والمتذيل: قراءة في نماذج عربية معاصرة، خليل الشيخ، دار أزمدة للنشر، عمان، ط ١،

١٩٩٠: ٢٠٠٥.

(٦) ينظر: لماذا تركت الحصان وحيداً: ٧٣-٧٥.

(٧) ينظر: م. ن: ٣٢-٤٢.

أما علاقته بأمه " فتقوم على محور الحضور والغياب، أو الرحيل و العودة، فالإبن مشغول بفكرة الرحيل، أما الأم فمسكونة بهاجس العودة إلى الفردوس "(١) ويتجلى ذلك بشكل واضح في قصيدة (تعاليم حورية)(٢).

وللقيسي طريقته الخاصة في الإهداء على نحو ما نجده في ديوانه (الأيقونات والكونشيرتو)، عندما يهدي جزءه الأول إلى نفسه والخاص بـ (الأيقونات)، أما الجزء الثاني (الكونشيرتو) فيهديه إلى التي شاركته تنقلاته وترحاله بين المدن:

ليس إلى غيرك

إيقوناتك

أما الكونشيرتو

فلها(٣)

وهنا يلعب الإهداء دوره الفاعل في كونه عتبة قرائية، ترسم للقراء تصوراً مفاده خصوصية التجربة في هذا الديوان بجزئيه الأول والثاني، وبه يُدخل القيسي قارئه إلى متنه الشعري الذي جاء -على غرار العنوان الرئيس- على قسمين:

- الأول: خاص بالإيقونات (ليس إلى غيرك إيقوناتك): بوصف الأيقونات صوراً ذاتية تنتمي إلى ماضي الشاعر الطفولي، بكل ما يحمله من ذكريات عن أيامه الذهبية قبل الرحيل، وقبيل إنكسار البنادق وجفاف الغصون الأليفة.

- والثاني: خاص بالكونشيرتو (أما الكونشيرتو فلها): أي المرأة بوصفها إيقاعاً منتظماً لـ (الحركات السبع) - العنوان الفرعي للجزء الثاني - و بمثابة موسيقى حياتية لا تتأغي الأذن حسب، بل الإنسان بكل جوارحه وأحاسيسه. موسيقى موضوعها حياة الشاعر بكل ما فيها، وإيقاعها المرأة المشاركة في كل ذلك.

وإذا كان القيسي يعمد إلى التصريح في الجزء الأول من إهدائه عندما يهديه لنفسه، وإلى التذكير في الجزء الثاني عندما يخاطبها بضمير الغائب (لها)، فإن القارئ لإبداع القيسي شعراً ونثراً - تحديداً في سنواته العشر الأخيرة - لا يخفى عليه أن المهدى لها الديوان هي امرأة معينة لازمت القيسي فترة محددة وقد وقفنا عندها في حديثنا عن النص الملحق(٤).

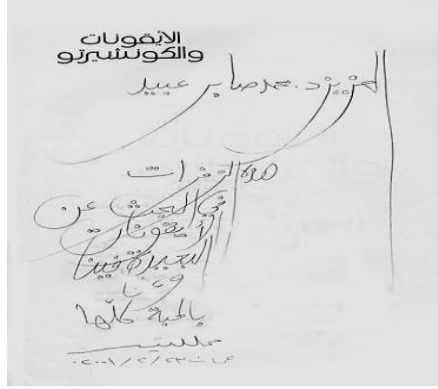
ولنا أن نقف عند نوع ثاني من الإهداء عند القيسي وهو الإهداء الخاص إذ يهدي القيسي صديقه محمد صابر عبيد نسخة من الكتاب محملة بالكلمات الآتية:

(١) السيرة والمتخيل: ١٩٢.

(٢) ينظر: لماذا تركت الحصان وحيداً: ٧٧-٨١.

(٣) الأيقونات والكونشيرتو: ٥.

(٤) ينظر: الدراسة: ٧٥-٧٨.



لا يخرج هذا الإهداء عن الطابع السيرذاتي الذي طالما أكد عليه القيسي في كل عذبات هذا الديوان وعلى نحو يوجي للقارئ أن الشعر جزء منه ولا يمكن أن يستغني عنه، به يعيش، ومنه يستمد الوجود، كما العناصر الطبيعية في الحياة (الهواء، الماء، الشمس)، وما الزفير الذي يطلقه شعراً إلا أنات الروح في سعيها لاستعادة صورها القديمة المقيمة في داخله منذ زمن بعيد، والبعيدة الآن - زمن الكتابة - عنه، وبذلك يكون الإهداء ذا بعد دلالي يكشف عن حالة من التوحد والإنصهار بين ذات القيسي الإنسانية وذاته الشعرية، ويفسر في جانب من جوانبه غزارة إنتاجه الشعري.

أما نصر الله فلم يختلف كثيراً عن الشاعر محمود درويش في طريقة الإهداء عندما اقتصر على ديوانه السيرذاتي وكذلك عندما أهدها إلى عائلته:

إلى أمي ... و منها إلى أبي...^(١)

ثم يردفه بمقطع شعري من قصيدة يصفها بالقديمة يخص بها الأب:

له حلم من رغيث و يوم من صخر

هذا أبي

متخن بريح الصباح

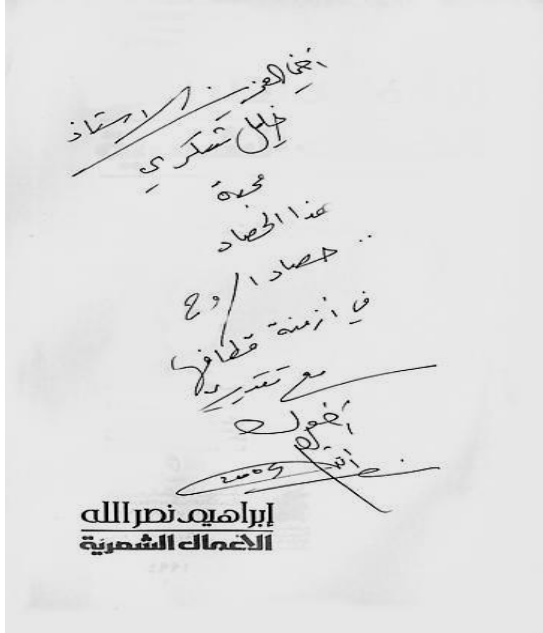
ومشتعل بالمحبة^(٢)

ينطوي الإهداء على مقصدية لا تخرج عن فضاء العنوان (بسم الأم والإبن)، بل يسهم معه في الكشف عن المفاتيح القرآنية للمتن، تحتل فيه الأم المكانة الأهم بوصفها البؤرة التي تتمركز حولها كل أحداث النص، ومن نبعها يستقي الإبن حكاياته. وعبر بوابتها يطل على حياة أبيه أيام شبابه، لذلك نجده حتى في الإهداء ينطلق من الأم وعبرها إلى الأب، الطرف الثاني في المعادلة الأسرية، وإفراد مقطع شعري يخص الأب في الإهداء يتمتع بأفق مقصدي يتعلق بصلب إنجازاته، فكون المتن يركز بالدرجة الأساس على الأم التي تتولى مهام الحديث عبر (٢٥) مقطعاً شعرياً ومن خلالها يتم الحديث عن الأب، يشعر القارئ عبر هذه العتبة بأهمية مكانة الأب أيضاً في سعي منه لخلق نوع من التوازن، وهو في الوقت نفسه يعطي للقارئ صورة الأب حسب ما هو مخزون

(١) بسم الأم والإبن: ٥.

(٢) المقطع مأخوذ من قصيدة (أحاديث) من ديوان (الخيول على مشارف المدينة) وهي مهداة إلى الأب و آخرين. ينظر: الأعمال الشعرية، إبراهيم نصر الله: ٦١.

في ذاكرة إبراهيم نصر الله، هذا الأب الذي رحل عنهم مبكراً ليترك للأُم دفة قيادة مركب العائلة، وذلك عبر وصف لحال الأب الذي طالما حلم برغيف، وصارع يومه الصخري من أجلهم، ثم تمضي الذات الراوية لتؤكد نصياً على إندسابه لهذه الشخصية (هذا أبي) ليغدو نوعاً من الميثاق الضمني يؤكد على انتماء هذا الديوان إلى السيرة الذاتية، وفي الآن نفسه يسحب قصيدة (أحاديث) - التي يشكل المقطع المثبت في الإهداء جزءاً منها - إلى منطقة السيرة الذاتية. ولا إبراهيم نصر الله إهداء آخر - لكنه خاص - على غرار ما وجدناه عند القيسي مكتوباً على صفحة الغلاف الداخلي لأعماله الشعرية الكاملة ومهدى للباحث في أثناء لقائه به في عمان وقد جاء فيه:



ولا شك في أن المكونات الرئيسة لعبية الأهداء "الحصاد، حصاد الروح، أزمنة القطاف" تكشف عن الفضاء الجدلي الذي يهبط من "الحصاد" بانفتاحه الدلالي الكلي، إلى "حصاد الروح" الذي يرفع الفضاء السيرداتي إلى مرتبة العاطفي المتخيل المرتهن بالغائب، وصولاً إلى "أزمنة قطافها" إذ يتحرك الفضاء لجمع المتخيل بالراهن والعاطفي بالواقعي والغائب بالحاضر، في سياق تعبيري خاص يرشح عتبة الأهداء لتكون مفتاحاً قرائياً مقترحاً لقارئ خاص ومتعين.

المقدمة:

تعد المقدمة بوصفها نصاً موازياً - من العتبات الموجهة في القراءة، شغلت حيزاً هاماً في مجال النقد الأدبي قديماً - عند العرب - وحديثاً في النقد الشكلائي والبنيوي خلال الستينيات والسبعينيات من القرن المذصرم^(١). وهي تضم مجموعة من الثيمات التي تكشف عن مقصدية المبدع ونواياه ومراميه الأيديولوجية التي تمثل موجّهات قرائية تقود القارئ إلى فهم أشمل وأدق للنص. ولأهميتها فقد عدها جبرار جيزيت جنساً مستقلاً شأنهما شأن العنوان إذ يرى " إن التقديم (كالعنوان) هو جنس، وكذلك النقد (ميتانص) هو بديهيّ جنس"^(٢).

وتهدف المقدمة إلى خلق أفق رؤية، يحدد بموجبه النوع الأدبي الذي ينتمي إليه النص، وتبث في ذهن متلقيها تصوراً معيناً من خلال إخباره بأصل الكتاب وظروفه ومراحل تأليفه ومقصد مؤلفه، وهو ما أصرّح عليه (بإستراتيجية البوح و الاعتراف)^(٣)، ومن خلاله يسعى المؤلف إلى توجيه القراءة الوجهة التي يريتها، وتهينة القارئ لاستقبال مشروع قيد التحقق سيكون مجاله متن الكتاب المتموضع (ما بعد المقدمة) إلى آخر كلمة في المتن. وبذلك بقدر ما تصبح المقدمة ضرورة قرائية لدخول فضاء نص ما، تتقلص حرية القارئ في إمكانية تجاوزها إلى المتن مباشرة^(٤).

وللمقدمة مهام أخرى تكمن في كونها ميثاقاً تواصلياً ضمناً " من نوع خاص يجري التوقيع عليه بين الكاتب والقارئ. هذا الميثاق الضمني تحدد بنوده، كفيّات تلقي النص الأدبي والتعامل معه في مستويين: القراءة والتأويل"^(٥). وبهذا يغدو الخطاب المقدماتي خطاباً إستباقياً، بوصفه تعليقاً سابقاً على محتوى نص لاحق، لم تنجز معرفته وإستقصاؤه بعد. وخطاباً مساعداً على اعتبار أنه تعاقد ضمني أو صريح بين المؤلف وقارئه من أجل ضمان حد أدنى من الفهم المتناسب، كما يغدو خطاباً واصفاً يختزل النص ويكتفه من دون أن يعني ذلك أن قراءته قد تغني عن قراءة المتن أو بالعكس^(٦).

والمقدمة أنواع منها أصلية مواكبة للطبعة الأولى كما هي الحال مع مقدمة جبرا إبراهيم جبرا في ديوانه الأول (تموز في المدينة)، ومنها لاحقة تصاحب الطبعة الثانية، ومنها متأخرة وتكتب في مرحلة متأخرة من عمر الكاتب تتميز من غيرها بكونها تشكل مناسبة لتأملات ناضجة^(٧)، على نحو ما نجده من الأعمال الشعرية الكاملة للشعراء كما هي الحال مع جبرا إبراهيم جبرا في مجموعته الشعرية وكذلك القيسي في الأعمال الشعرية الكاملة. أما من حيث منتج المقدمة (مرسلها) فإن هناك ثلاثة أنواع من المقدمات:

١ - ذاتية يكتبها المؤلف: من مثل الأعمال الأنفة الذكر.

(١) الخطاب المقدماتي، عبد الواحد بن ياسر، مجلة علامات، النادي الأدبي بجدة، مجلد ١٢، جزء ٤٧، لسنة ٢٠٠٣: ٢٢٦.

(٢) السيميوطيقا والعنونة: ١٠٥.

(٣) مدخل إلى عتبات النص: ٥١.

(٤) م. ن: ٥٢.

(٥) خطاب المقدمات في الرواية العربية: التنوع والشكل والوظائف الفنية، عبد الملك الشبهون، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد ٣٣، العدد ٢ لسنة ٢٠٠٤: ٩٢.

(٦) خطاب المقدمات في الرواية العربية: ٩٢-٩٣.

(٧) الخطاب المقدماتي: ٦٣١. وينظر خطاب المقدمات في الرواية العربية: ٩١.

٢- غيرية يكتبها غيره: من مثل مقدمة الأعمال الشعرية لإبراهيم نصر الله والمكتوبة بقلم الناقد احسان عباس.

٣- تخيلية تكتبها إحدى شخصيات النص في الأثر الأدبي: وليس لدينا أنموذج يمثلها في دراساتنا لشعر الشعراء الأربعة، قيد الرصد^(١).

جاءت مقدمة جبرا إبراهيم جبرا في ديوانه (تموز في المدينة) بمثابة بيان شعري حاشد بـ " الأفكار والرؤى والنبات والطموحات، مفعمة بالجرأة والإقتحام، مباشرة بالنموذج الشعري الجديد وقد توزعت نظراته النقدية فيها على الجانب الإيقاعي بالدرجة الأولى ثم الجانب اللغوي، وثمة نظرات أخرى تتصل بالكون الشعري"^(٢)، وشذرات لمحة للجانب السيري – الحياتي لجبرا.

ينطلق جبرا في رؤيته الشعرية مقدماتياً من رفض الأسائد والمكرر والمعاد في تراثنا الشعري على مستوى الإيقاع والتقيد الأعمى ببحور الخليل الشعري، فجبرا يتخلى عنها متبذياً إيقاعاً جديداً لا يقوم على الوزن الخليلي وإنما على موسيقى داخلية تتخطى إنتظام التقاعيل والابتعاد عن الجهر والخطابية، وهو في ذلك يندفع - في وقت مبكر – بجرأة نحو التجديد، يقول في ذلك: " إن إدخال نغمة جديدة على فن قديم يعتمد موسيقى تقليدية، أمر يحتاج إلى جرأة كبيرة، بل له القدرة والبراعة، وأنا قد لا أملك الأخيرتين، ولكنني مندفع في سبيلي، مهما اعترض عليه الناس"^(٣).

ويرفض جبرا رتبة الوزن ويفضل القافية إذا وردت عفوية وفي مقابل ذلك يركز على مَوْسَقَة الفكرة والصورة/ إذ يقول " ففي قصائدي هذه أعنى بالتفعيلة ولا أعنى. بعض الأبيات موزونة وبعضها غير موزون. وقد تتلاحق أبيات موزونة، ولكن لكل منها في القصيدة الواحدة وزنا مغايراً للأخرى. والقوافي أستخدمها أو أغفلها حسب ما أرتأي. وما ذلك إلا لأدني (أموسق) الفكرة أو الصورة، وأرفض رفضاً قاطعاً أي لحن أو (بحر) رتيب"^(٤). وهو بذلك يربط الإيقاع بالتجربة النابعة من الذات مقترباً من رأي أدونيس الذي يرى "أن الإيقاع الجديد إستجابة لإيقاع تجاربنا، وحياتنا الجديدة، وهو إيقاع يتجدد في كل لحظة"^(٥).

ثم يخلق لقصائده فضاء إيقاعياً يتداخل مع الموسيقى الغربية، ويقدم مجموعة مقترحات لتلقي نغمته الجديدة واستيعاب أبعاده الإيقاعية: " فإذا قرأت كلاً من هذه القصائد قراءة جهورية، مع فهم لبنائها الداخلي الصاعد، الذروي، بانئت موسيقي الجديدة، مع بيان الصورة نفسها. وتتضح هذه الطريقة لكل من يعرف الموسيقى الأوركستريّة. ففي كل قصيدة (آلات) عديدة متباينة، ومواضيع مترابطة تتلاعب وتنمو نحو غايتها، والقصائد الطويلة مبنية على قاعدة سيمفونية"^(٦).

يدرك جبرا منذ زمن مبكر مدى التداخل والتلاقح الموجود في الفنون، والإيقاع واحد من مشتركات كثيرة بين الفنون لأنه – كما يرى جبرا – " سر من أسرار الإستجابة الإنسانية، إستجابة الفرح أو الحزن، إستجابة المتعة أو الكشف"^(٧). متأثراً في ذلك بقول شوبنهاور: " إن الفنون جميعاً

(١) م. ن: ٦٣١.

(٢) النظرية الشعرية بين الرؤية النقدية والنص الابداعي، د. محمد صابر عبيد، مجلة الشعراء، المركز الثقافي الفلسطيني، بيت الشعر العدد ١٦، لسنة ٢٠٠٢: ٢٩.

(٣) تموز في المدينة: ٥.

(٤) م. ن: ٥.

(٥) مقدمة في الشعر العربي، أدونيس، دار العودة، بيروت، ١٩٧١: ١١٦.

(٦) تموز في المدينة: ٦.

(٧) الفن والحلم والفعل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١، ٣٣٨: ١٩٨٥.

تطمح إلى الحالة الموسيقية^(١)، ففي الموسيقى يجد جبرا ضالته في رسم الصورة والهيئات والمشاهد الأصاخبه حيناً والهادئة حيناً آخر، والنابعة من روحه وهو يعزف موسيقى الصور مرسومة بريشة الكلمات وبأصابع عازف صارت الآلات في داخله ويحرك عصاه عبر موجات أثيرة مثل طيف يرفق الحياة، بغنى الكون^(٢).

ومن هنا يبرز تميّز جبرا وهو يخلق مداره المغلق الذي تحدثنا عنه في عتيتي العنوان و لوحة الغلاف، ولا يفوته أن يذكر في المقدمة: " وسيغيب أكثر هذا على السواد من قرائنا، وسيعيبه البعض - كالعادة - ولكن لا ريب عندي أن الشعر منطلق نحو هذا الشكل في المستقبل " ^(٣). فهو يدرك أن رؤيته للشعر وإن كان أقرانه يتحفظون عليها ستغدو في المستقبل واقعا لا محال مما يكشف " عن فهم عميق للحركة الشعرية العربية و تحولاتها وإدراك مستقبلها " ^(٤). ويقف جبرا عند اللغة التي تعد " ركناً أساسياً في البناء الشعري، فهي حاضنة الإبداع ومفجرة طاقاته تتجدد مع الزمن وتعبّر عن إيقاع الحياة، وهي لب الشعر كما هي قشرته، وهي موطن الجمال الذي ينفثه الشاعر من قلب القصيدة ليسكن أعماق القارئ " ^(٥) فتأخذ حصتها من الإهتمام، وذلك عندما يلتفت إلى اللغة اليومية، لينقلها من مألوفيتها وهامشيتها إلى الجانب الشعري عبر شحنها بطاقات شعرية، فهو يقول: " سئمت ما يسمى بالانجليزية (poetic diction) ^(٦) وشعراء العرب يعشقونه ويخشون الألفاظ المباشرة بالمعنى أو الإستعمال " ^(٧). ولا يكتفي بذلك، بل يدعو إلى عملية تلاحم و دمج بين القصيدة والشاعر عبر تضافر الصورة والألفاظ والتجربة بحيث تستطيع اللغة من خلالها أن تقهر خدر العاطفة، وخمول الاستجابة ^(٨)، وتبتعد عن النعوت إذ يقول: " أمقت النعوت فالحالات العاطفية، من حزن أو فرح أو غضب أو يأس يجب أن تثار بالألفاظ المجسدة، ومصادر الأفعال أيضاً أرفض استعمالها على وجه الإجمال " ^(٩). فجبرا يعمل على تفجير طاقة اللغة وصولاً إلى لغة خاصة نابغة من تجربته الحياتية لا من تجارب الآخرين أو من القوالب الجاهزة ^(١٠).

وقبل أن يختم المقدمة يلتفت جبرا إلى الجانب المضموني بعد أن أسهب كثيراً في الجانب الشكلي/التقني في محاولة منه لرفد الشكل بالقوة الدينامية التي فيه ^(١١). فهو ينظر إلى المضمون من خلال جدلية العلاقة بين الفن والحياة وتمجيده للحياة بوصفها مضمون الفن، وهنا تكمن خصوصية التجربة الشعرية في تجسيدها للجانب السيري في قصائده التي تعج برموز الفتك والتمزيق والموت

(١) م. ن: ٣٣٨-٣٣٩.

(٢) جبرا ابراهيم جبرا: بروميثيوس الشعر التموزي، جنان جاسم حلاوي، ضمن كتاب القلق وتمجيد الحياة: ٢٠٨.

(٣) تموز في المدينة: ٦.

(٤) النظرية الشعرية بين الرؤية النقدية والنص الابداعي: ٣٠.

(٥) جبرا ابراهيم جبرا: ناقداً ومبدعاً، مهدي جبر صير، اطروحة دكتوراه، باشراف د. مصطفى عبد اللطيف جياووك، جامعة البصرة، كلية التربية، ١٩٩٧: ١٣.

(*) الإلقاء الشعري

(٦) تموز في المدينة: ٦.

(٧) النار والجوهر: دراسات في الشعر، جبرا ابراهيم جبرا، دار القدس، بيروت، ط ١، ١٩٧٥: ١٧٦.

(٨) تموز في المدينة: ٦.

(٩) ينظر: الحرية والطوفان: ١٣٦.

(١٠) ينباع الرؤية، جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٤١: ١٩٧٩.

وتلخص له سنواته، وامعاناً في تحقيق طموحه الإنساني الوجودي يأمل أن يعود إلى مدينته راقصاً^(١). وهو – حتى في دعوته هذه – يسجل مغايرته عن الشعراء الآخرين الذين انقلوا القصيدة الحديثة بالبكائيات.

وبهذا يكون جبرا قد جعل من المقدمة نوعاً من ((الميثاق الضمني))، تحدد بنوده كفيات تلقي النص الجبروي والتعامل معه في مستويي القراءة والتأويل، ويمكن تلخيص أهم بنود المقدمة بـ:-

١- تقديم العمل بوصفه الديوان الشعري الأول الذي يحتاج إلى مد جسور قرائية مشتركة بينه وبين القارئ – بوصفه شريكا في انتاج النص – كي يدخل القارئ إليه وهو يملك مفاتيحه.

٢- ممارسة قراءة نقدية جادة حول النص تنم عن إلمام بأدوات الكتابة الشعرية من جهة، وفهم عميق لحركة الحداثة الشعرية العربية التي بدأت تتشكل ملامحها في نهاية الاربعينيات ومطلع الخمسينيات، مبشرة ببزوغ فجر جديد للقصيدة العربية على يد شعراء التجديد – الاحداثيين- لتتمظهر – بعد ذلك – وبشكل واضح في نهاية العقد الاربعيني على يد ثلثة من الشعراء العراقيين الذين أخذوا على عاتقهم نشر الثقافة الشعرية الجديدة وعرفوا –فيما بعد – بجبل الرواد من أمثال نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، وعبد الوهاب البياتي، وشاذل طاقة، وبلند الحيدري يسانداهم في ذلك – إن لم نقل يشاركهم – جبرا إبراهيم جبرا^(٢).

ولم تختلف مقدمة المجموعة الشعرية – غير الكاملة حسب تصريح جبرا في المقدمة – عن مقدمته في (تموز في المدينة) بل جاءت مكتملة لما طرحه قبل ثلاثين سنة لتتم عن شاعر أقل ما يقال عنه إنه كان جريئاً في طرحه لرؤاه الشعرية، يعرف كيف يسير بشعره بخطى ثابتة، يقرأ الحاضر الشعري منذ كتابته لديوانه الأول تموز في المدينة ويستشرف المستقبل.

فبعد أن يذكر قراءه أن (المجموعات الشعرية الكاملة) غير كاملة^(٣)، خشية أن يتهم من النقاد والدارسين بقلة نتاجه الشعري بشكل لا يتوازى وطبيعة اهتمامه بالشعر – حسب تصريحه في المقدمة –^(٤) ينتقل إلى موضوع مهم يتعلق بنوعية القصائد التي كان جبرا معنياً بقراءتها ألا وهي قصائد الشعر الحر.

وإذا كان جبرا قد تحدث عن شكل القصيدة الحرة من دون أن يسميها في مقدمته لديوانه (تموز في المدينة)، فإنه في مجموعته الشعرية يؤكد على تسميتها على وفق مفهومه لها، وهو

(١) تموز في المدينة: ٦.
(٢) ينظر: تقديم د. محمد صابر عديد لمشهد الشعر العراقي الحديث في كتابه: الشعر العراقي الحديث: قراءة ومختارات، أمانة عمان الكبرى، عمان، ط١، ٢٠٠٢: ٩-٣٠.
(٣) المجموعات الشعرية الكاملة: ٩ (المقدمة).
(٤) م. ن: ٩.

مفهوم يختلف فيه مع العديد من النقاد والدارسين^(١). وكثيراً ما فصل في هذا الموضوع وفي أكثر من مناسبة، منطلقاً في ذلك من ثقافته الانكلوسكسونية، وإلمامه الواسع والعميق بالترجمة^(٢).

ويرى بضرورة التفريق بين القصيدة الحرة وقصيدة النثر^(٣) في كتابه (الرحلة الثامنة) أن الشعر الحر هو ترجمة حرفية لمصطلح غربي هو (Free Verse) بالانكليزية، و (Vers Libre) بالفرنسية وقد أطلقاً على الشعر غير الملتزم بالوزن والقافية ويعتمد على الصورة الشعرية والموسيقى الداخلية التي تتخطى انتظام التفاعيل ولا تحفل بالقافية إلا إذا وردت عفواً^(٤) في حين أن قصيدة النثر ترجمة عن (Prose Poem) بالإنكليزية و (En Prose Poem) بالفرنسية وهي "كتابة نثرية في فقرات تحمل نفساً قوياً من الشاعرية لا تقسم إلى أسطر، لها وقعها البصري والإيقاعي المتميز"^(٥). ولأسنا هنا بصدد مناقشة المصطلحين لأنهما لم يحسما من النقاد والدارسين حسماً جازماً لحد الآن حتى أن جبرا نفسه يقول في المقدمة الثانية بعد ذلك سمها: ما شئت - أن الكتابة في هذا الشكل الشعري تمثل "توسيعاً لطاقت اللغة واشكال القول، ومؤشراً لطاقت مازالت كامنة في اللغة والقول سيكون مستقبلنا، كأمة وحضارة، قادراً على تفجير المزيد منها"^(٦) كما يؤكد أن هذه القصيدة "باتت تمثل النزعة الأقوى والأهم فيما يكتب الآن من شعر في كل قطر عربي بغير ما استثناء"^(٧). فالمهم أولاً وأخيراً النظر إلى المنجز وليس إلى التسمية. وقد كان جبرا ذا رؤية استشرافية تنبؤية عندما دَوّن في زمن مبكر - في مقدمة تموز في المدينة - نظراته للشعر العربي الذي كان يسير منذ ذلك الوقت نحو التلاحق والانصهار في بoudقة الأدب العالمي، بعد أن أصبح "تواصل الحضارات الحية أمراً حتمياً، وكذلك التأثير في مضامين الفنون وأشكالها معاً"^(٨).

وعلى غرار مقدمته في تموز في المدينة يذهي جبرا مقدمته الثانية بالالتفات إلى الجانب المضموني للشعر وصلته بتجارب الشاعر الحياتية - في إشارة عابرة وسريعة إلى الجانب السيري في الشعر - إذ يعلن أن "القصيدة تبقى أبداً شهادة الشاعر على تجربته المنفردة بتفرد ذاته والملاى في الوقت نفسه بأصوات زمانه"^(٩). وهو اعتراف صريح بضرورة أن تسجل التجربة الشعرية لشاعر ما فرادتها وخصوصيتها، وتعكس بشكل خاص فرادة الذات الشاعرة وخصوصيتها.

وهكذا نجد أن جبرا في المقدمة الثانية ينشيء علاقة تواصلية وتكاملية مع المقدمة الأولى، تشي بكثير من النقاش الضمني بينه وبين سواه من النقاد والدارسين، في سعي منه لاقناع قارئه بكونه أحد المساهمين - إن لم يكن من الرواد - في الحركة الشعرية العربية الحديثة، وفي الوقت نفسه يؤكد الطابع السجالي للمقدمة، إذ يجادل ويحاول فيها الكاتب تصورات وآراء مباينة لتصوراته

(١) م.ن: ٩.

(٢) ينظر: الرحلة الثامنة، دار المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ١٩٦٧: ١٤. وتأملات في بنيان مرمرى، دار رياض الرئيس للكتب والنشر، لندن، ط١ ١٩٨٩: ١٢٥. وكذلك: الفن والحلم والفعل: ٢٦٧-٢٦٥.

(٣) المجموعات الشعرية الكاملة: ١٠.

(٤) الرحلة الثامنة: ١٤.

(٥) م.ن: ١٤.

(٦) المجموعات الشعرية الكاملة: ٩.

(٧) م.ن: ١٠.

(٨) م.ن: ١٠.

(٩) م.ن: ١٠.

وآرائه في الشعر، مما يقودنا إلى عدّ هذه المقدمة صدئاً لذلك الفوران والغليان الثقافي الذي عرفته بغداد والعالم العربي في النصف الثاني من القرن المنصرم.

لكن يؤخذ على هذه المقدمة بوصفها عتبة قرائية أن جبراً لم يأخذ بيد قارئه ليقوده إلى الداخل حيث المتن، بكل ما يحمله من أفكار ورؤى ودلالات، عبر المرتكزات القرائية التي عادة ما يضعها المؤلفون أمام قرائهم، تاركاً مسؤولية اختيار نوع القراءة على القارئ أو القراءة بأفق مفتوح فضاؤه الشعر الحر حسب، ومركزاته الإلمام بالثقافة المنتجة لهذا النوع من الشعر والمتمثل بتخطي الإيقاع القديم الذي تحدّثه الأوزان والقوافي واستبدال إيقاع آخر بها، يقوم على موسفة الفكرة أو الصورة. أما ما يخص خصوصية متنه الشعري، فالمقدمة لا تهدي القارئ إلى أي طريق أو مسلك يبسر له الولوج إلى النص.

وبانتقالنا من دواوين جبرا الشعرية إلى دواوين محمود درويش الشعرية نرى أنها تخلو من المقدمات مما ينم عن موقف رافض لفرض أي سطوة على القارئ أو حتى توجيهه وجهة معينة، مانحاً ذلك القارئ حرية مطلقة في القراءة والتأويل، وهو بذلك يشابع تصور الذين يذهبون إلى ضرورة عدم احتواء الكتاب الإبداعي على محطة تقديم، لأنها ستكون -من وجهة نظرهم- عتبة تشويش على القارئ، وأحياناً تمارس دور الوشاية بأسرار النص المركزي^(١). ومن هنا يظهر تمايز هذه العتبة واختلافها عن العتبات السابقة - العنوان واسم المؤلف - في كونها خطاباً إختيارياً لا يتوقف عليه إخراج الكتاب بالضرورة، لذا لا تدخل في نطاق لزوم ما يلزم^(٢). ومن ثم فـ "هي تدرج في نطاق استراتيجية الكتابة لدى هذا الكاتب أو ذاك، كما ترتعن بتقديراته الخاصة أكثر مما هي قضية إجبارية، يطلبها التشكيل العام للكتاب"^(٣).

أما محمد القيسي فيخصص أعماله الشعرية بطبعيتها الأولى (١٩٨٦) والثانية ١٩٨٩ بمقدمتين يضع لكل منها عنواناً خاصاً على غير ما هو متعارف في المقدمات. إذ يسمي المقدمة الأولى (في البحث عن سقف)، و يسمي الثانية (كتابة القصيدة و أحوالها) ليضعنا أمام عتبتين قرائيتين أخريين لا يمكن تجاوزهما أثناء قراءة المقدمة.

يفتح القيسي مقدمته بعنوان يحمل في طياته دالاً سرياً يتمثل في بحثه عن المكان المتمثل بـ(السقف)، الذي غدا علامة للمأوى، فهو ينظر إليه من زاوية كونه فلسطينياً لا يعرف الاستقرار لذا نجده مهووساً بمحاولة "الامساك بخيط يوههم بالمكان أو يوحي به، طالما أن المكان المرجو هو دائماً خارج المتاح"^(٤) و كثيراً ما كشف عن حاجاته وتوقه له "لست موزعاً في المكان، عيناى إلى هناك، ولا شوارع لي هنا، لا شوارع له، و أدرك كم النقطة بعيدة، كما الأعشاب بلا ندى والأيام مسنونة لحز وريد الصبر، فأى وطن أنت لي، أى فضاء تتحرك فيه، وأعانق هذا الكيان، كياني المعنوي في أوتوستراد العصفير الذي يضيق علينا، ويتسع لكل لصوص الأرض"^(٥).

أمام هذا اليأس من العثور على المكان الذي طالما حلم به الفلسطيني، تتحول القصائد - في مقدمة القيسي (الطبعة الأولى) - إلى قبر. يدفن فيه كل أحاسيسه ومشاعره ورؤاه، فتغدو القصيدة

(١) خطاب المقدمات في الرواية العربية: ٨٩.

(٢) نقلاً عن م. ن: ٨٩.

(٣) م. ن: ٨٩.

(٤) تمظهرات التشكيل السير ذاتي: ٣٦.

(٥) عائلة المشاة، محمد القيسي، منشورات وزارة الثقافة، عمان، ط ١، ٢٥: ١٩٩٠.

المكان الوحيد الصالح لحلم المكوث والانتماء، إذ يقول " وأجلس لأعد قبوري جيداً، وأردّب أثاثي المبعثر في عشرين سنة، لأرى كم أن بيتي يحتاج إلى أعمدة كثيرة، وكم ذهب بي العمر بعيداً، قبل أن أجد سقفاً في أرض هي لي، فكيف أرمم إذن ما توفر من طعنات ومن صراخ، وألمُّ هذه الروح القلقة في كتاب!!" (١).

هنا يضعنا القيسي أمام حقيقة لا يعرف غير ها، وهي أن الذي يحاول فعله في ترتيب دواوين الطبعة الأولى أشبه ما يكون بإعادة ترتيب الذات في حياته القلقة والمليئة بالطعنات والصراخ والألام، فشعرية الرؤية هنا شعرية ذاتية صرفة تقدم فلسفته في النظر إلى القصيدة وهي تلبث طويلاً في دائرة الذات وتخومها، في سعي دؤوب إلى تخفيف ضغط التوتر والقلق... فالشعر عنده ليس هواية أو نزوة بل هو حياته كلها ومن ثم سيرته الذاتية، بمعنى أنه لا فهم لتجربة القيسي بغير قناعة حتمية بهذه الحقيقة (٢)، وهذا ما يصرح به في كتابه الخاص بتجربته الشعرية، حين يقول: " صار الشعر كل حياتي وخارج القصيدة لا حياة لي" (٣).

ويوغل القيسي أكثر في التصريح بمعادلته - حياة القيسي = شعره - عندما يعلن أن تجربته الشعرية ما كانت إلا بحثاً عن المكان الأصل، وتنقله فيه عبر الزمن أصبح الآن - زمن كتابة المقدمة - بعيداً وصعب المنال إذ يصرح: " يجوز لي أن أقول إن هذه التجربة لم تكن إلا بحثاً شعرياً دائماً ومريراً عن ذلك السقف، بدءاً من وعي الطرد الأول. فتجربة المخيم، حتى ضفاف تونس بكل دلالاتها، مروراً بتفاصيل حياة المنفى في كل تصاعدها وانكسارها" (٤).

إن الشعر عند القيسي ينطوي على فلسفة خاصة " تدبّع من شرطه الإنساني لكونه يحمل قضية" (٥)، ويتخذ من الكلمة سلاحاً يواجه به مناخ القسوة والظلام، وغياب العدالة: "لقد وضحت أهمية الشعر عندي، وتطور فهمي للكلمة ولمهمات القصيدة، هكذا وصل الشعر إلى سبيله الواضح في تجربتي كإنسان وكشاعر، كنت أرى وما أزال أن الشعر والفنون عموماً، يمكن لها أن تلعب دوراً مهماً في إزاحة هذا القلق الذي يسكنني، وفيما تعكسه في الآخرين من أحاسيس وو عي معرفي، ومن شحن للطاقات الكامنة في الناس وإيقاظ لكل ما هو دفين وكامن في الذات" (٦).

ولكي لا يقع في المجازبة والمباشرة كونه ينطلق من ساحة الموضوع/القضية، يحاول الشاعر أن ينقح قمحه/شعره من كل ما يظنه زواناً ليقدم بذلك أعمالاً شعرية تكون - بحسب قوله - بمثابة " شهادة ووطن آخر له" (٧) من أجل ذلك يصرح أنه قام بإعدام بعض القصائد من مجاميعه الشعرية بدءاً من مجموعته الأولى ووصولاً إلى المجاميع الأخيرة " مستبعداً العشرات من قصائد النثر التي تعوزها نغمة الموسيقى والغناء" (٨) فهو لا يتوانى أو يتحرج من شطب القصائد التي تنفقر إلى ماء الحياة وإلى عصب جمالي قادر على الدخول في امتحان الزمن" (٩) وبذلك يحكم

(١) الأعمال الشعرية، محمد القيسي: ٥.

(٢) تمظهرات التشكل السير الذاتي: ١٧.

(٣) الموقد والهب: حياتي في القصيدة: ١٩٢.

(٤) الأعمال الشعرية، محمد القيسي: ٦.

(٥) تمظهرات التشكل السير ذاتي: ١٥.

(٦) الأعمال الشعرية، محمد القيسي: ٧.

(٧) م. ن: ٧.

(٨) م. ن: ٦.

(٩) م. ن: ٦.

عليها بالذبول والموت بقوله: " إذ كيف أجدد انتسابي إلى شيء ذابل أو ميت في هذا المجلد الذي يعني بالنسبة لي تحريري من مرحلة وزمن شعري، باتجاه أفق ليس لي أحده الآن، أو صمت لا يقولني ثانيه، فلاخفف إذن شهادتي من كل ما علق بها من أوشاب ونبات ضار "(١).

إن القيسي في مقدمته هذه إنما يقدم لقارئه شهادة عن تجربته الشعرية التي يشكل المكان/فلسطين العنصر الأبرز في صياغة شكلها، فعلاقة المبدع بالمكان علاقة جدلية، تتشكل من خلال عملية التأثير والتأثير التي ما تلبث أن تتفاعل مع الزمان والأحداث لتوفر للتجربة فرصة جديدة للتكوين والتبلور وقد جاءت هنا - الشهادة - لتلعب دور الوسيط بين نصوص الشاعر ومتلقيها. "الشهادة تقرب التجربة الكامنة في النص من المتلقي وتجعله أكثر قدرة على التجاوب مع أعماق النص" (٢). وهي في كل ذلك تمتن أو اصر العقد الذي يبرمه القيسي مع قارئه في أكثر من مناسبة.

وإذا كان القيسي في مقدمة الطبعة الأولى معنياً بكتابة شهادة أدبية عن تجربته الشعرية فهو في مقدمته للطبعة الثانية يحاول أن يقدم لنا نقاً عن سيرته الذاتية الشعرية، تظهرُ بشكل واضح وجلي منذ عتبة العنوان عندما يختار القيسي عنواناً موضوعاً يحيل على مضمونه السير ذاتي (كتابة القصيدة وأحوالها).

يعلن القيسي منذ البدء ضيقه بآليات الشكل التي تكبل الشعر لديه، لذا فهو لم يكن معنياً - في كتابته للقصيدة - بالشكل الذي قد يأتي على حساب المضمون، إذ يقول: " لكأنني أراني الآن، مدعواً إلى إقامة مثل هذا السجن المحكم لهوائي الخاص، لكنني لست في بال الذهاب إلى تفكيك هذه البنية نظرياً، وصولاً إلى معنى ما، يعني القلعة، أو النموذج الفني الذي أنادي به "(٣).

إن المتتبع لإنتاج القيسي الشعري يجد أنه في تجربته الشعرية مارس تجريباً مستمراً على قصائده " فمن الشكل الكلاسيكي إلى القصيدة الحديثة، والقصيدة المسرحية، والقصيدة اللقطة، والقصيدة الحكاية، والقصيدة الطويلة، والقصيدة الديوان"(٤) فضلاً عن "القصيدة المركبة المتعددة الاصوات التي تأخذ منحني درامياً واضحاً"(٥) وكذلك (القصيدة المطعمة بمقاطع نثرية)(٦) إلى (قصيدة النثر)(٧) إلى قصيدة (التفاصيل الصغيرة)(٨) وصولاً إلى أعلى مرحلة تجريب ممكنة تقضي إلى أعماق مسار تحولي ممكن في بنية الشكل، الذي يتنازل عن كثير من صرامة الضوابط وقيد القواعد والقوانين، ويصبح فيه الشاعر طائراً حراً لا يلتفت إلى حدود ولا يشعر بقيود تحد من مشاعره بعيداً عن قيود الشكل الكتابي، ليحلم مع "جميع المبدعين ... بكتابة (النص المفتوح) غير المحدد"(٩)، وفعلًا يكتب نصاً مفتوحاً يتمثل بـ (عائلة المشاة).

-
- (١) م. ن: ٦.
 - (٢) التجربة الأدبية عند عبد الرحمن مجيد الربيعي، مولود مرعي الويس، رسالة ماجستير، إشراف أ.د. صالح علي حسين الجميلي، جامعة تكريت، كلية التربية، ٢٠٠٦: ٢٠.
 - (٣) الأعمال الشعرية، محمد القيسي: ٩.
 - (٤) الموقد والهب: حياتي في القصيدة: ١٧.
 - (٥) م. ن: ١٧.
 - (٦) م. ن: ١٧-١٨.
 - (٧) م. ن: ١٧-١٨.
 - (٨) م. ن: ٣٣.
 - (٩) الموقد والهب: حياتي في القصيدة: ١٨٦.

ويقف القيسي طويلاً عند مراحل ولادة القصيدة بدءاً من إتقادها في الذهن كزائر مفاجيء - من دون سابق انذار - و انتهاء باستوائها نصاً بعد مرحلة المخاض ثم الولادة إذ يقول: " سأترك لي أن أذهب في الكلام معي، والحديث عن نفسي، مندهشاً أمام ما يعتريني من حالات، ويصعقني أحياناً بالتماعات أشبه بالرجة أو الخلخلة، وكالبرق يفاجئني في أي مكان أو وقت، أعني القصيدة، في الشارع أو في المقهى، فرحناً كنت، أو مسكوناً بالغم، بلا سبب واضح، وإذ أعود إلى رصدي القديم لمثل هذه الحالة فإنما لأحاول المزيد من الفهم"^(١).

فالقيسي يقف مبهوراً بسحر اللحظة يقارب فضاءها بقدر عالٍ من الرومانسية والميتافيزيقية، حيث الاستسلام الكامل لها من دون أي تدخل في تحديد الزمكان أو تهوي مسبق، وإذا ما جاءت تلك اللحظة تخلخل وضعه وراح يجوب أعماق ذاته بحثاً عن إجابة لأسئلة لا جواب لها، وعبر الغوص في سلال الكلمات، بحثاً عما يناسب التجربة، فيقول: "هكذا اخطبني فاتحاً قوساً: تذهب منك إليك، وتجوس الأعماق من حرقه الشارع حتى نسغ السؤال، السؤال الذي لا باب له، سؤال اللاجواب، فماذا تلتقط، ما الذي أخيراً يملأ السلال؟ كلمات، كلمات، كلمات. أي روح تظل تجوب وتنزع اشيائها، ولا من رداء غير صدى أفق يموج فيك، ولا يردك غي أو خوف. تذهب فقيراً بالكلمات، فقيراً إليها، وغنياً تذهب بالحاجة إلى الذبح إلى الضرورة التي تبذل نشاف الريق، وعميق العطش حيث يتشكل آخر الأمر بين يديك ما لا يتشكل، أو تقصده أنت، وتحقق فإذا شيء آخر يشبه ما لا يشبهك أو يشبهك، شيء تراه فجأة، تصيبك الدهشة، دهشة من يكتشف جديداً، وتتضاف إليك معرفة ما، تغتني فهل تعلم نفسك، هل مخلوقك معلمك!"^(٢).

وإذ تتجول الذات بحثاً عن محركها عبر ما تلتقطه حواسها البصرية أو السمعية أو ما تستحصره الذاكرة أو الخيال فإنها لا تعرف أين يكمن هذا المحرك، ربما في (حفيف شال) أو (أنة) أو (خفقة جناح) أو (الطريق)، أو (الشارع) أي في كل ما حوله من تفاصيل الحياة صغيرة كانت أم كبيرة مما يشكل مفتاحاً لإختراق النص، والوقوع في فخاخته^(٣). فالشعر لديه مفتوح الأفاق على مساحات واسعة لا متناهية، يتخذ مما هو حياتي و يومي بتفصيلاته وجزئياته مادة له، به يوقد نار القصيدة وعبره ينطلق نحو مسرات الذاكرة ومجاهيل الخيال ليشتيد معمارية قصيدته - لـ "يستمد فعله الشعري قوته ليغذي كونه الشعري ويرفده بطاقات تنطوي على خواص الديمومة والاستمرارية والخصوبة"^(٤) وصولاً إلى لحظة الطلق، حيث تولد القصيدة "بعد حمل لا محدود، لكل ما سبق من أيام وأحداث وزمكان غير معلوم، ليلاً أو نهاراً، على الشارع أو المقعد، معزولاً أو في وسط الزحمة هكذا يجيء الوليد/القصيدة ليلون الورق بالكلمات"^(٥) عبر مراحل عدة بدءاً من كونها نطفة/جنوة فكرة، وحتى استوائها قصيدة كاملة تأتي إلى الوجود كما يأتي المولود، فالشعر لديه حقيقة وجودية وليس عملاً ثانوياً، يشاركه الحياة بكل تفاصيلها، فيصعد معه العربة ويجالسه المقهى ويمشي معه على الرصيف والشارع - كما يشير إلى ذلك أيضاً في كتابات أخرى -: "ياخذ الرصيف والشارع والشباك (...) حضوراً في قصيدي و حياتي"^(٦).

(١) الأعمال الشعرية، محمد القيسي: ٩.

(٢) م. ن: ١٠.

(٣) الأعمال الشعرية، محمد القيسي: ١٠.

(٤) تمظهرات التشكل السير ذاتي: ٢٤.

(٥) الأعمال الشعرية، محمد القيسي: ١٠-١١.

(٦) الموقد و اللهب: حياتي في القصيدة: ٢٣١.

ولكي لا يكون كلامه محض تنظير حسب، يتحدث عن تجربة تمخضت عنها ولادة قصيدتين - هما (مرور صباحي)^(١) و (سوق الجلزون)^(٢) - من دون تخطيط أو تهيو مسبق، فبينما هو واقف في الشارع صباحاً يتمعن في المكان والمارة، تأتيه (أخت قلبه) بعد أن تسمر في لحظة عجز أمام هذا الآتي من دون إشعار مسبق، وما أن يتنفس الصعداء ويستريح قليلاً - بعد ولادة للقصيدة في الشارع - حتى تلمع في ذهنه فجأة جملة كالسؤال هي: (من أي الجهات وفد إلينا الريفيون) لتكون جذوة تنقد في داخله، تورقه طوال النهار لتتحول في المساء إلى قصيدة أخرى يعنونها بـ (سوق جلزون) المولودة من رحم قصيدة (مرور صباحي). وبرجوعنا إلى القصيدتين في الأعمال الشعرية نجدهما قد كتبتا - حسب الهامش الموجود في نهاية كل قصيدة - في لندن، إذ يقف الشاعر صباحاً في إحدى شوارعها ليتأمل حركتها وهي مكتظة بأناسها فتولد قصيدة (مرور صباحي)، ثم يقارنها بسكونه وركوده وهو يتطلع إلى (الهنالك) حيث أهله وناسه فتتهيج ذاكرته بصور الريفيين الوافدين إلى المدينة التي ظلت تلازمه حتى المساء، حين ينفرد بنفسه في المقهى ليردد بصوت خفيض (من أي جهات وفد إلينا الريفيون، ضحى)، وينتبه إلى مفردة (ضحى) بوصفها إضافة جديدة على سؤال الصباح فتتهال بعد ذلك عليه الصور فيكتب في دقائق قصيدة (سوق جلزون) التي جاءت من مكن الذاكرة لتأخذه إلى لحظة غائرة في الطفولة البعيدة الثاوية في الأعماق^(٣).

ومرة أخرى يخلق القيسي - كما في مقدمة طبعته الأولى - أفق إنتظار قوامه الموضوعاتي قائم على النهل من نبع السيرة الذاتية الذي يستند على الذاكرة بوصفها "المنجم الذي يقدم للسيرة مادتها الأولية"^(٤) إذ تشتغل على استدعاء الحدث أو الموقف بزمانه لتدخله في عمليات شديدة التعقيد والتركيب تفلسف (ما كان)، على مستوى الواقع الماضي - إلى ما يرغب أن يكون - على مستوى الكون الذصي - وقوامه النوعي قائم على الاستناد على القصيدة بكل ما تملكه من أدوات وتقانات لنقل هذه السيرة. وبذلك تكون مقدمة القيسي قد خلقت جواً مناسباً ومؤدجاً للخوض في مغامرة القراءة من جهة، وأشعرت القارئ باهميتها في كونها تمهيداً "لا بد منه في استراتيجية القراءة التي تقتضي أن ينتهيا القارئ وجدانياً ونفسياً لخوض غمار القراءة، وهو إعداد معنوي كفيلاً بأن ييسر السبل، ويعبد الطريق للعبور من فضاء ما قبل النص إلى فضاء النص، وهو إحدى الرهانات الأساسية للخطاب التقديمي"^(٥).

ولإبراهيم نصر الله طريقته في تقديم أعماله يسجل من خلالها مغايرته للنماذج المختارة، فمن أجل أن يلفت النظر إلى الأهمية الفنية لتجربته الشعرية يلجأ إلى الاستعانة بأراء الآخرين في شعره، بوصفها شهادات فنية تؤكد علو مكانته في هذه الميادين، لتمتع شعره بقيمة إبداعية ذات ميزات خاصة، وفي عملية إنتقائه لهذه الآراء يقع اختياره على ناقد كبير له وزنه النقدي على الساحة العربية النقدية، ألا وهو الناقد إحسان عباس الذي جاءت أراؤه لتمثل شهادة فخر واعتزاز وثقة بصلاحية نتاج نصر الله الشعري وجدارته الإبداعية.

(١) الأعمال الشعرية، محمد القيسي ج ٢: ٦٢٢.

(٢) م. ن، ج ٢: ٦٢٤ - ٦٢٦.

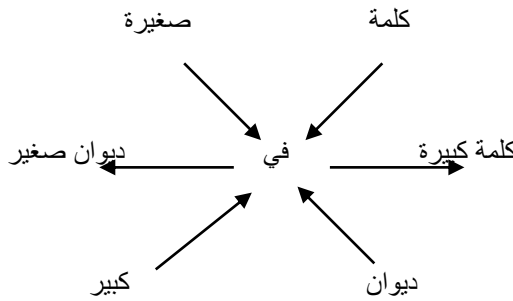
(٣) الأعمال الشعرية، محمد القيسي، ج ٢: ١٣-١٢.

(٤) السيرة الذاتية الشعرية: ١٤.

(٥) خطاب المقدمات في الرواية العربية: ١٠٧.

لذا نرى أن هذا التقديم للأعمال الشعرية لا يمتلك شروط المقدمة بوصفها جهازاً نظرياً يضع القارئ أمام استراتيجية معينة للقراءة، ويرى الباحث أن آراء الناقد إحسان عباس جاءت على سبيل التقديم وليس مقدمة بمعناها الإصطلاحي الدقيق.

يفتح إحسان عباس ديوان إبراهيم نصر الله بعنوان ملغوم بالدلالة " كلمة صغيرة في ديوان كبير" (١)، في سعي منه لحشد مزيد من الدهشة لدى القارئ وخلق أفق توقع خاص لديه يوحي بأهمية هذه التجربة الشعرية، من خلال التقابل الذي سيقود القارئ إلى اجراء معادلة غير موزونة قرائياً - إن لم تكن صعبة، فهي ليست سهلة بالمرة - طرفاً إحسان عباس بكلمته الصغيرة وتاريخه النقدي الطويل والعريق، و إبراهيم نصر الله بديوانه الكبير وماضيه الإبداعي القريب - فهو من جيل السبعينيات من القرن المنصرم - و خطواته ثابتة ومدروسة بتأن - نحو التقدم. وبذلك يكون العنوان قد خلق " علاقة تعاكسية بين طرفي الثنائية العنوانية، ينتج عنه إمكانية تداخل محمولي الدالين الرئيسين في التركيبية" (٢) العنوانية، فالأفق المنتظر للقارئ هو أن يكون العكس - كلمة كبيرة في ديوان صغير - على أساس مكانة كل منهما على الخارطة الإبداعية العربية مما يوفر احتمالية إستبدالية يمكن توضيحها في هذا المخطط:



لكن هذه العملية الاستبدالية تفرغ العنوان من شحنته الشعرية و قيمته الدلالية وتزيل عنصر الدهشة لدى القارئ ليتحول إلى جملة اعتيادية هدفها التوصيل حسب. في حين أن الناقد يريده عنواناً لافتاً للنظر يحمل في طياته إشارة إلى أهمية هذا المنجز الذي يحمل اسم إبراهيم نصر الله لذلك أراد أن يكون عتبة قرائية لعذبة أخرى يسعى من خلالها إلى لفت انتباه القارئ إلى التقدم الذي أحرزه إبراهيم نصر الله في شعره والمراحل التي قطعها، وقد جاءت كلمته أشبه ما تكون بشهادة تزكية تمنح الشاعر وشعره استحقاقه على الصعيد النقدي، ولأهمية هذه الشهادة، يضع إبراهيم نصر الله،- وربما مؤسسة النشر - اسم إحسان عباس بعد العنوان مباشرة، في حين أن مكانه الطبيعي والمتعارف عليه يكون في نهاية التقديم، مما ينم عن مقصدية، يشعر القارئ بمكانة الناقد

(١) الأعمال الشعرية، إبراهيم نصر الله: A (المقدمة).

(٢) عنوان القصيدة في شعر محمود درويش: ١١١.

في الوسط النقدي العربي من جهة، ومن ثم سينعكس على أهمية الشهادة المقدمة في هذا الديوان من جهة أخرى.

لم يخرج إحسان عباس في تقديمه لشعر إبراهيم نصر الله عن دائرة الدلالة العنوانية. إذ لم يقدم للقارئ استراتيجية قرائية معينة يرسم من خلالها أفق القراءة المنتظرة، بل اقتصر على عبارات المدح والثناء على هذه التجربة بقوله: "لن أتجاوز حدود الطموح الطبيعي لو ادعيت أنني أستطيع كتابة دراسة نقدية دقيقة عن ديوان نصر الله، أرضاها ويرضى بها القراء، فقد قطع إبراهيم نصر الله مراحل عديدة ورسم لتطور شعره خطأ فيه امتداد وفيه انعطافات... وعمل مثل هذا يتطلب دقة في تسمية المراحل وتحديد مميزات كل مرحلة... وهناك شيء ضائع أبحث عنه فلا أجده ((الآن)) وهو الزمن الكافي للإحاطة بهذا الديوان الكبير" (١).

ويصل به الأمر إلى تعظيم هذا المنجز الشعري ليكون أشبه بمعجزة شعرية: "ولعله أكثر صوت تفرداً في جيله.. استطاع أن يحقق معجزة فنية حين تعامل مع الصور الحديثة التي هي صوره الخاصة، ومع اللغة الحديثة التي هي لغته الخاصة" (٢).

وبين المقطع الأول الذي يفتتح به حديثه والمقطع الثاني الذي جاء قبل المقطع الأخير، ليس ثمة ما يضعنا فيه - إحسان عباس - على مسار قراءة معينة تنم عن خصوصية متن إبراهيم نصر الله، ولناخذ مثلاً حديثه عن القصيدة القصيرة عند إبراهيم نصر الله: "مع إبراهيم نصر الله اتخذت القصيدة القصيرة بعداً جديداً حين أفردت في ديوان كامل (عواصف قلب) من دون أن يكون ذلك سائماً من القصيدة الطويلة التي أجادها إبراهيم نصر الله في (نعمان يسترد لونه) وفي (الفتى النهر.... والجنرال) وغيرها من دواوينه" (٣).

ولا نحسب أن فرز ديوان كامل للقصيدة القصيرة فتحاً عظيماً يمكن أن يسجل في التاريخ الإبداعي للشاعر، بل كنا ننتظر منه أن يدلنا على خصوصية القصيدة القصيرة عند نصر الله في جانبها الفني سواء على صعيد الشكل أو المضمون.

إن خلاصة القراءة لتقديم إحسان عباس للأعمال الشعرية لإبراهيم نصر الله، إنما جاءت بمثابة شهادة تزكية للشاعر وشعره، أفاد منها نصر الله ليعزز من خلالها أو اصر العلاقة بينه وبين القارئ، فهذه الشهادة لم تكشف عن خصوصية تجربته الشعرية بقدر ما جاءت وسيلة إعلامية، حاول من خلالها حشد القراءة وإفات النظر إلى أهمية ما يكتب.

(١) الأعمال الشعرية، إبراهيم نصر الله: A (المقدمة).

(٢) م. ن: B (المقدمة).

(٣) م. ن: (المقدمة).

الباب الثاني

فضاء القصيدة السيرذاتية

- مدخل نظري
- الفصل الأول : الرؤية
- الفصل الثاني : المكان
- الفصل الثالث : الزمن

الباب الثاني

فضاء القصيدة السير ذاتية

يعيدنا البحث في موضوع فضاء القصيدة السير ذاتية إلى تداخل الأنواع الأدبية وانفتاحها على بعضها البعض، والشعر واحد من هذه الأنواع الأدبية وقد أخذ يذفتح ليس على فنون القول حسب، بل على أغلب الفنون الإبداعية، ولم يكن هذا الانفتاح ترفاً، أو زينة، أو رغبة في التغيير، بل جاء تلبية لحاجات شعرية وتموجات نفسية ضاغطة، ورغبة في توزيع الحركة الإيقاعية للقصيدة، أو التخفيف من تدفقها الغنائي في مسعى من الشعراء إلى تفعيل حركة الشعر^(١)، وتقريبه من فنون القول الأخرى التي بدأت تزيج الشعر عن مكانه المعلى، ومن أجل ذلك بدؤوا بإذابة الكثير من كثافة أسيجته الواقية، تاركين لرياحه أن ترتطم برياح الفنون الأخرى، ولرائحة حقوله أن تختلط وتتمازج وتتفاعل في فضاء إبداعي مشترك يسعى إلى الاكتمال بالآخر، ويزداد به غنى وفاعلية^(٢).

والقصيدة السير ذاتية نتاج واحد من هذه التلاقات، فهي نوع من الشعر المسردن الذي يتقابل فيه الشاعر والراوي، ويندرجان معاً في تداخل مستمر وغير نهائي، يكون فيه الشاعر مصدراً لتخييلات الراوي، فالكيان الجسدي والنفسي والذهني للشاعر يشرّح، ويعاد تركيبه، والتجربة الذاتية يُعاد تصويرها بعد شحنها بالتخييل، مما يوفر حرية غير محدودة في تقليب التجربة الشخصية، وإعادة صوغ الوقائع واحتمالاتها، وكل وجوهها، من دون خوف من الوصف المحايد البارد للتجربة، ولا الانقطاع التخيلي عنها^(٣).

فما أن نستدعي التجربة الذاتية من رحم الذاكرة لتدخل طور الصياغة الفنية عبر مشغل التخيل، حتى نرى أن المادة المستحضرة لا تستطيع أن تحتفظ بحقيقتها - كما جرت في الواقع المعيش - بل تظهر عبر السرد بكيفية تحتفظ بالجوهر، وتبتعد عن المطابقة الحرفية المباشرة بين الوقائع التاريخية المتصلة بسيرة المؤلف الذاتية والوقائع الفنية المتصلة بسيرة الشخصية المركزية في النص^(٤). لأن التطابق الحرفي المفترض بين الأحداث كما وقعت في الواقع، وطريقة عرضها في النص، غير ممكن لأسباب تتعلق بآلية عمل الذاكرة التي لا تستطيع التخلص من سطوة وعي الحاضر - وهي تستدعي الحدث - لتلتحم بالماضي الذي ترويه^(٥)، وبطبيعة وظيفتها في النص الشعري، التي تتمثل في كيفية عرض الأحداث والأفكار بعد نقلها من حيزها الماضي إلى حيز الحاضر لحظة الكتابة - ومن ثم القيام بمعالجتها على وفق الوعي الأنّي بها، وعلى وفق المساحة التي تسمح للنص الشعري أن تتحرك فيها الذاكرة، التي حتماً تكون أضيق من مساحتها في النص الذثري، أي إنها لا تستطيع أن تستحضر الحدث بكل تفاصيله وجزئياته كما تفعل في السرد النثري، ولا تستحضره بشكل آلي مجرد، لأن فعل التذكر يتم في الحاضر ذهاباً إلى الماضي، بطريقة الانتقاء والاختيار المكثف، القائمة على الحذف والتقطيع، على وفق اللحظة الراهنة للحالة

(١) الدلالة المرئية: ١٦٠-١٦٢.

(٢) م. ن: ١٥٥.

(٣) السيرة الذاتية الروائية: إشكالية النوع والتهجين السردى: ١٧.

(٤) م. ن: ١٧.

(٥) السيرة الذاتية: ٩٤.

التي يقتضيها الراهن الشعري، كما أن استدعاءات الذاكرة بوصفها مولداً حديثاً للسيرة- تأتي بمشاركة المخيلة وبشكل يحد من تلك الاستدعاءات والتذكرات على خلاف وجودها في النص الذثر، إذ تكون مساحة حركتها - أي المخيلة - أقل بفعل طغيان السرد التفصيلي، لأن القصيدة السيرذاتية هي شعر أولاً، ومعنى شعريتها توافرها على لغة خاصة قائمة على الاختزال والتكثيف، وعلاقات تركيبية ودلالية وإيقاعية كذلك^(١).

هذا يعني أن الذاكرة في سردها للأحداث، تخضع في الأساس لوجهة نظر صاحبها - الشاعر- إذ "تعد من أبرز مهيمنات التأليف السيرذاتي"^(٢). وفي الوقت نفسه تستند على دعامتين أساسيتين هما: الزمن والمكان، لأن الأحداث تفترض دائماً استمرارية المكان، كما تفترض الخط التطوري الزمني^(٣). فالمكان هو الوعاء الحاوي لكل العناصر السردية^(٤)، والزمن هو الخيط الذي يجمع تلك العناصر. ومن هنا تأتي خصوصية الفضاء في القصيدة السيرذاتية، لكونها نصاً شعرياً مغايراً عن النصوص الشعرية الأخرى، تقوم على مرتكزات مغايرة، قوامها الذاكرة والمخيلة التي تستند على الزمن والمكان، وتحكمها الرؤية وهي تشعرون الحدث.

وبما أن مقاربتنا للفضاء تدور في إطار نوع أدبي مهجن هو القصيدة السيرذاتية، لذا نشير مسبقاً إلى أننا سنعمد إلى تحديد الفضاء المسردن أولاً، بوصفه خطوة أولى لتحديد الفضاء في القصيدة السيرذاتية بوصفها نصاً شعرياً مسردناً يقوم على مرتكزات تتمظهر في الحدث والشخصيات والزمن والمكان، وفي الآن نفسه مشعراً يتوسل بكل المرتكزات التي يركز عليها النص الشعري.

ولعل من أكثر المحاولات دقة في تحديد مفهوم الفضاء السردية، محاولة محمد البوريمي حين حدد الفضاء بأنه "الحيز الزمكاني الذي تتمظهر فيه الشخصيات والأشياء متلبسة بالأحداث تبعاً لعوامل عدة تتصل بالرؤيا الفلسفية، وبنوعية الجنس، وحساسية الكاتب"^(٥).

وقبل أن ندخل في تحليل مفهوم الفضاء عند البوريمي نسجل تحفظنا على مصطلحي (نوعية الجنس)، و (حساسية الكاتب)، فأما نوعية الجنس فنرى أن المصطلح يتصف بالشمولية والعموم، لأنضواء مجموعة أنواع أدبية تحت الجنس الأدبي، لكل نوع منها خصوصية في استخدام طرائق وآليات معينة في الكتابة، إلى جانب طرائق وآليات أخرى، يشترك فيها مع غيره من الأنواع الأدبية المنتمية إلى العائلة الأجنبية الواحدة، وبهذا يكون تأثير النوع الأدبي في تشكيل الفضاء أكثر وأدق من تشكيل الجنس الأدبي الذي يتميز بطرائق وآليات كتابة عامة تشترك فيها كل الأنواع الأدبية المنظوبة تحت لوائه، على ذلك يكون للنوع الأدبي الأولوية على الجنس الأدبي في رسم الفضاء النصي. أما حساسية الكاتب فنرى أنها تدخل ضمن وجهة نظر الكاتب، لذلك لا داعي لذكرها في تحديد مفهوم الفضاء.

يطرح هذا المفهوم جوهر موضوع الفضاء في النص السردية، المتمثل بطريقة تشكله المستندة في الأساس على رؤية المؤلف - خالق النص- أولاً، وطبيعة النوع أو الجنس الأدبي ثانياً،

(١) مرايا نرسيس: ١٤٩.

(٢) م. ن: ١٤٩.

(٣) بنية النص السردية: من منظور النقد الأدبي، د. حميد لحداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩٣: ٨٠.

(٤) مقارنة الواقع في القصة القصيرة المغربية: ١٥٤.

(٥) الفضاء الروائي في الغربية: الإطار والدلالة، محمد البوريمي، سلسلة كتاب الجيب، دار النشر المغربية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٣: ٢١.

وهما مرتكزان أساسيان في العملية الإبداعية، فالرؤية مقولة مركزية تحمل في طياتها كل الأبعاد التي من الممكن أن يعطيها المبرر للمبار، ومن خلالها يتم توجيه النص الوجهة التي يريتها المؤلف / الراوي. على ذلك تكون الرؤية الحقة الجامعة لكل عناصر السرد. ومن هذا المنطلق جاءت مقارنة عبد الملك مرتاض لمصطلح الفضاء، فهو يرى أنه ليس المكان وحده، ولا الزمن، ولا وجهة النظر، بل هو كل هذه العناصر معاً في مزيج جمالي وفكري يتم الكشف عنه بواسطة بناء النص وأسلوبه وصوره، ولغته المجازية، مشكلاً بذلك من الفضاء - الأفق الحاوي لكل المكونات السردية من مثل: الشخصية، والحدث، والزمن، والمكان^(١)، وتنهض الرؤية على استعمال حاسة البصيرة، وملكة الخيال، وحركة الذهن جميعاً، لتبقى مجرد هيئة مشكلة في الذهن ولا يمكن أن تمثل في واقع الفعل، إلا إذا تم تصويرها في الذهن تصويراً أشبه ما يكون بالشريط السينمائي^(٢). إذا فالفضاء هو الأفق المتشكل من مجمل بذات النص، هذه البذات التي تندرج على وفق رؤية المؤلف / خالق النص، وجملته القوانين والأحكام التي تفرضها طبيعة النوع الأدبي، فهو بذلك ناتج بعدي لا يظهر إلا بعد صياغة النص من المؤلف، والمقصود النص المصاغ بحدته وشخصياته وزمكانه على وفق رؤية ما، يريتها المؤلف.

ومن هنا يظهر الفرق بين الرؤية والفضاء - وإن كانت جوليا كريستيفا ترى أن الفضاء نظيراً للرؤية^(٣) - فالأولى (أي الرؤية) ناتج قبلي يرتبط بالمؤلف، وهي عنصر فاعل ورئيس في تشكيل الحدث المنطوي على زمن وجرار في مكان ما، في حين أن الثاني - أي الفضاء - بعدي يقع على القارئ عبء تشكيله، فالقراءة كما يرى تودوروف "مسار في فضاء النص، مسار لا ينحصر في وصل الأحرف بعضها ببعض ... وإنما هو يفصل المتلاحم ويجمع المتباعد، وهو على وجه التدقيق يشكل النص في فضاءه لا في خطيته: إن الدائرة التأويلية الشهيرة التي تسلم بضرورة تواجد الكل وأجزائه، وتلغي تبعاً لذلك إمكانية بداية مطلقة تشهد وحدها على ضرورة تعدد التأويل"^(٤). إن كلام تودوروف يزيل الكثير من اللبس في مفهوم الفضاء، عندما يربطه بالمتلقي من خلال "إثارته لمشكل التأويل في النص، الذي يتوزع إلى تأويلات - دوائر تأويلية - وهذا ما يقود إدراك تودوروف إلى مكونات الفضاء، ومن ثم يمكنه من الاستنتاج بوجود مجمل فضاءات النص بقدر الدوائر الدلالية التي يبثها القارئ / المتلقي فيه، فنحن هنا، على وفق هذا الفهم، وبإعادة القراءة، نكون أمام فضاءات متجددة بتجدد القراءة"^(٥).

على وفق هذا التحديد نرى أن على دارس الفضاء في النص السردى أن يستند إلى الرؤية في تشكيله للفضاء، بوصفها الكاميرا المصورة التي من خلالها يتم تقديم كل عناصر النص السردى، إنها العنصر المهيمن على مجموع الخطاب، بما فيه من أبطال وأشياء، إذ يبدو عالم النص مشدوداً إلى محركات خفية يديرها الراوي - المؤلف - وفق خطة مرسومة^(٦). فالزمان

(١) في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، عبد الملك مرتاض، سلسلة عالية المعرفة (٢٤٠)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط١، ١٩٩٨: ١٥٧-١٥٨.

(٢) في نظرية الرواية: ١٥٩.

(٣) ينظر: بنية النص السردى: ٦١.

(٤) الشعرية، ترجمة: شكري المبخوث ورجاء سلامة، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧: ٢.

(٥) الفضاء الروائي: الرواية في الأردن نموذجاً، عبد الرحيم مرشدة، سلسلة كتب الثقافة (٣٤)، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٢: ٥٣.

(٦) بنية النص السردى: ٦١.

والمكان بوصفهما عنصرين مهمين في النص السردى " شكلان سابقان - خارج نطاق التجربة - لتأملنا، مشروطان بطبيعة وعينا، إنهما حدس خالص"^(١) يشكلهما و عي المؤلف على وفق زاوية رؤية معينة يبثها في خيوط النص، ويتصورها المتلقي ويعيد تشكيلها من جديد^(٢). وما قلناه في الزمكان ينطبق على بقية عناصر النص، فالحدث مثلاً- لا ينقل إلى النص بحرفيته وكما وقع في الواقع، إذ لا بد أن نميز بين الواقع وإشكالاته في الوجود وما يقابله في السياقات النصية، فالإنسان بوصفه متلقياً ومنتجاً، لا يدرك الواقع إلا ملفوظاً، أي من صيغ لغوية لا متناهية، ويستطيع باستعمال قدراته التخيلية أن يركب عوالم ووقائع جديدة يحنو فيها حذو الواقع المدرك عنده لكنها تكون من إبداعه، وتلك الصيرورة يمكن أن ينتقل الواقعي إلى واقع إدراكي أقرب منه إلى واقع تخيلي، أو واقع إبداعي^(٣). ومن هنا تأتي أهمية اللغة في تشكيل ورسم فضاء النص، من خلال توضيح وتبيان الانساق المعرفية، وكذلك من خلال تصوير حدث ما، أو وصف أماكن أو تسليط الضوء على زمن ما، بعد هذا التحديد للفضاء المسردن لنا أن ننتقل إلى فضاء القصيدة السيرداتية القائمة على دعامتين رئيسيتين:

الأولى: أنها قصيدة وهذا يعني أنها تستعين بكل ما يستعين به النص الشعري في تنوعاته المختلفة، ومن ثم لا فرق بينهما في طرائق الكتابة إذا حللنا النصوص تحليلياً داخلياً فيما عدا نوعية الميثاق الذي يعقده الشاعر مع القارئ.

الثانية: إنها سيرة ذاتية وهذا يعني أنها قصيدة سرد بامتياز، تعتمد على حياة الشاعر- المؤلف- مادةً للسرد، ومن ثم استنادها على مرتكزات خاصة^(٤). تأتي في مقمتها الذاكرة، المنجم اثر الذي من خلاله يعيد المستدعي / الشاعر صياغة الأحداث بإطارها الزمكاني، كما يعيد صياغة التصورات والرؤى سواء الخاصة به أو بما هو حوله.

إن استناد القصيدة السيرداتية على تقانة السرد، يقوم على إيجاد قواسم مشتركة بينها وبين النص المسردن سواء أكان رواية، أم شعراً مع ملاحظة الفرق بين توظيفها في النصين، من حيث الفضاء المشكل، ففي القصيدة السيرداتية يشكل الفضاء "إطاراً لحركة الشخصيات وأفعالها، وتحدد نوعية الحدث الواقع في زمكان ما، وسلوك الشخصيات وأحلامها، ومن ثم تحقق هذه الأحداث وهذه الشخصيات للنص ظلاله الواقعية"^(٥) كما أن الفضاء المسردن من خارج نطاق النص السيرداتي حين يتشكل في بعض جوانبه من أمكنة واقعية له كل مقومات وجوده المادي والتاريخي

(١) ينظر: الزمان الوجودي، عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٢، ١٣٥: ١٩٥٥.

(٢) الفضاء الشعري عند السياب، لطيف محمد حسن، اطروحة دكتوراه، إشراف أ.د. عمر محمد مصطفى الطالب، جامعة الموصل، كلية الآداب، ١٩٩٢: ٩.

(٣) الفضاء الروائي: الرواية الأردنية إنموذجاً: ٣٦-٣٧.

(٤) ينظر: الدراسة: ١٢- ١٤.

(٥) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، إبراهيم جنداري جمعة، رسالة دكتوراه، بإشراف الدكتور عمر محمد الطالب، كلية الآداب، جامعة الموصل، ١٩٩٠. وينظر: الموصل فضاءً روائياً، د. إبراهيم جنداري، مجلة الأقاليم، بغداد - دار الشؤون الثقافية العامة، العدد ٧-٨، لسنة ١٩٩٢: ٥٦.

والاجتماعي خارج النص يصبح معبراً عن أيديولوجية الطبقات الاجتماعية وصراعاتها، ومدى اختلافاتها، التي تتمظهر بدءاً بالفضاء المكاني وأشياءه^(١)، شأنه في ذلك شأن الفضاء السيرداتي الذي يتميز بأمكنته الواقعية.

في الوقت نفسه علينا ألا ننسى الفرق بين الفضائين الكامن في مسألتين:

الأولى: إن القصيدة السيرداتية لا تستطيع أن تجاري النص السردي النثري في سرد الأحداث، فهي تقوم على مبدأ الانتقائية العالية القائمة على الإيحاء والإيماء، فتكتفي بالتلميح والإشارة، وتعتمد إلى تكثيف الرؤى والأفكار^(٢)، ومن هنا تظهر أهمية اللغة في النص السيرداتي الشعري بوصفها البنية الأساسية التي تؤسس لإظهار النص، كون النص الشعري نصاً دقيق التشكيل لا يعبأ بالكم، بل بالرصد المتأنى للمفردات والجمال التي تعمل على إثراء البعد الدلالي.

الثانية: إن السرد فيها يكون ذا مرجعيات واقعية تفرضها سلطة (الأنا) الشاعرة بوصفها ذات التنبؤ/ المبرر، وموضوع التنبؤ/المبار في آن واحد. بعد أن يعتمد إلى تشغيل منظومة الذاكرة، لتكون بمثابة المعبر الذي يربط ما بين الواقعي والمتخيل، فما أن يبدأ المؤلف بسرد الذاكرة حتى تخرج الأفعال والأحداث والأمكنة والأصوات من سيرورتها الموضوعية، أي كما هو حاصل في تاريخها الطبيعي إلى سيرورة نصية تضيف عليها قيماً إيحائية إضافية، قد تكون وجدانية أو ثقافية أو ذهنية، أو نابغة من المتخيل في بعده: الشعوري واللاشعوري الذي يسود المجتمع سلوكاً وتصوراً^(٣). وبذلك تكون المادة المقدمة من الذاكرة للنص السرداتي السيرداتي "عبارة عن نموذج مبدئي وليس خاماً، يتلبس طيه الوجود المادي بالوجود العاطفي والرمزي، الأمر الذي يفيد بأن عملية التنصيص ستشمل عالمين متعلقين ومختلفين، عالم مرجعي صرف سيخضع للمعالجة ثم التجاوز. وعالم خيالي سيتم تجسيده وتجميعه وإعطائه شكلاً من الأشكال"^(٤). وبهذا تسجل القصيدة السيرداتية اختلافها- من حيث الفضاء- عن القصيدة المسردنة غير السيرية، أي تلك التي تقتقد إلى العقد السيرداتي.

ومن هنا تبرز أهمية الرؤية في صنع الفضاء السيرداتي الشعري- شأنه في ذلك شأن الفضاء المسردن- لأن فعل التذكر يتلون لحظة الكتابة برؤى المؤلف الأدبية، فتتمحي التخوم بين الماضي الذي نسجه الخيال لتسريح القابع والمسكوت عنه، والمعلوم به، إذ يتعسر على المؤلف استحضار ماضيه من غير أن تتسرب إليه معطيات حاضره، أو تعالجها خبراته الراهنة، كما أنه يُخضع الذاكرة لدوال العبارة وشروطها، إذ يضطر إلى البحث عن معادل لغوي لحياته الشخصية، مما يزيل عن الأحداث والأحاسيس المستعادة ثوبها الواقعي، كما كانت في الواقع أثناء وقوعها

(١) الفضاء الروائي في الغربية: ٢١.

(٢) ينظر، الدراسة: ١٣.

(٣) تنصيص الذاكرة في التجربة الأدبية: مدخل نظري، هشام العلوي، ضمن كتاب: النص الأدبي بين الواقعي والمتخيل، مجموعة باحثين، مدير المشروع حميد لحداني، منشورات وحدة النقد الأدبي

الحديث والمعاصر، فاس - المغرب، ط١، ٢٠٠٣: ٦٦.

(٤) تنصيص الذاكرة في التجربة الأدبية: مدخل نظري: ٦٦.

لتظهر بثوب آخر يلبسه إياها على وفق رؤيته الآنية، هذا فضلاً على أن الذاكرة تقع تحت وطأة الانقياد للمقومات الشعرية والأسلوبية، التي تعطيها نسبها الاجناسي وهويتها الأدبية^(١). لذا فإن أية دراسة لفضاء القصيدة السير ذاتي لابد أن تستند إلى عنصر الرؤية بوصفها المنظور الذي يتم من خلاله فحص كل مكونات النص، وعبره يستطيع القارئ الوصول إلى تشكيل فضاء النص. خلاصة ذلك أن فضاء القصيدة السير ذاتية يلتقي مع الفضاء المسردن في المرتكزات البنائية التي يستند عليها القارئ في تشخيصه للفضاء، مع الاحتفاظ بالفارق الرئيس القائم على مسألتين أساسيتين:

الأولى: موضوعاتية: تكمن في إنتمائها إلى الأدب السيري للمرجعية الواقعية، والمستند في الأساس على التجربة الشخصية للمؤلف كموضوع للتنبير.

الثانية: شكلية: تكمن في كونها نصاً شعرياً، مما يعني قيامها- أي القصيدة السير ذاتية- على منظور رؤيوي فني يقوم على التكثيف اللغوي والصوري، على أساس من اشتراطات الشعر ومزاياه الخاصة التي تولي اللغة أهمية قصوى، فالشعر يؤكد دائماً على طبيعته اللغوية، أي إنه يكرس باستمرار ارتباطه بالملفوظ على عكس القصة - مثلاً- التي لا يكمن جوهرها في لغتها بل في بنيتها الحكائية^(٢). من أجل ذلك تكون الحبكة الشعرية أكثر تجريداً من الحبكة النثرية، كما أن التجارب لا تمثل مباشرة، ولكن تختزل في جمل شعرية قائمة على لغة الإيحاء والإيماء دونما تفصيل أو إطناب^(٣). فالقصيدة جهد إبداعي يتجسد في اللغة ويسعى من خلالها إلى تأكيد جدواه وحيويته^(٤).

(١) تنصيب الذاكرة في التجربة الأدبية: مدخل نظري: ٦٨.

(٢) السيمياء والتأويل، روبرت شولز، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط١٩٩٤، ١: ١٨٩.

(٣) القول في الحياة والقول في الشعر: مساهمة في علم اجتماعي، ميخايل باختين، ضمن كتاب: مداخل الشعر- ثلاث دراسات - ترجمة أمينة رشيد والأسيد بحراوي، آفاق الترجمة (١٣)، الهيئة العامة لقصور الثقافة / القاهرة ١٩٩٦: ٩١.

(٤) الدلالة المرئية: ١١.

الفصل الأول

الرؤية

تقوم الرؤية في النص السردى - أساساً - على إدراك المؤلف لعناصر عالَمه في النص، ومن ثم تنظيمها بكيفية ما، عبر منظور سردي يلبسه المؤلف للسارد يعالج بموجبه علاقات السارد مع المكونات النصية الأخرى ومع العالم، إنها "وجهة النظر التي تحكم وضع الراوي (السارد) في القصة: فإذا كان (الراوي) هو الشخص الذي يروي السرد فإن (الرؤية) هي (الطريقة) التي ينظر بها الراوي إلى الأحداث عند تقديمها أو هي (وجهة نظره) ومن هنا تلازم هذان المصطلحان وتداخلًا: فلا راوي من دون رؤية، ولا رؤية من دون راو^(١) فالرؤية - إذًا - تدل على موقع خارجي ينطلق منه الراوي في إرسال الحكى والإرسال يتوقف على علاقة الراوي بالمروي له وبذلك يكون الراوي هو الواقع الإجرائي لتعيين الرؤية^(٢). وإن تظاهر الأخيرة يفترن بالكيفية التي يتمظهر بها الراوي في النص فكل تحديدات الرؤية تتمركز "على الراوي، الذي من خلاله تتحدد رؤيته إلى العالم الذي يرويه بأشخاصه، وعلى الكيفية التي من خلالها أيضاً - في علاقته بالمروي - تبلغ أحداث القصة إلى المتلقي"^(٣).

تشكل الرؤية في النص السيرداتي واحداً من أبرز مهيمنات التأليف السيرداتي، وذلك بحكم حالة التوحد والتطابق المفترض وجودها بين الذات الراوية والذات المروية في النص، وعائدية الذاتين إلى ذات موجودة خارج النص، سبق لها أن عاشت الحياة في الواقع، وهي نفسها التي سوف تعود لتعيشها على مستوى النص^(٤). فالمحور الذي تدور عليه السيرة الذاتية، هو الذات الفردية ليس بمعناها الحقيقي السايكولوجي - حسب - بل بما هي تكوين وجداني ومعرفي منظور إليه من الباطن الشخصي^(٥). وهي بذلك تتحول إلى ذات نرسيية تحاول قراءة نفسها من خلال مرآة الذبوع. فهي ذات رائدة ومرئية - في الآن نفسه - تبحث عن نفسها في التجربة المستعادة والمصاغة صياغة فنية في النص، بعدما تحولت - على صعيد الواقع - إلى مجرد ماضٍ مخزن في الذاكرة. إن كاتب السيرة الذاتية عندما يشرع بكتابة سيرته الذاتية، لا يملك إلا أن يعبر عن صوته وصوت راويه، إذ يتخذ أراء - ما يروي - مكاناً مزدوج الحضور، فهو الذي يرتب الأحداث متناً ومبنى، وهو الذي يصنع الحدث بوصفه كائناً يعيش داخل المتن المروي. فأين تكمن وجهة نظر صاحب السيرة وراويها وهو يقص عن نفسه؟ إن وجهة نظره تكمن في خارج عمله أولاً، وداخله ثانياً، فهو كائن سيرى ذو وجودين: خارجي وداخلي، ولا يمكن تخيل عمل سيرداتي دون افتراض

-
- (١) شعريّة الخطاب السردى، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٥: ٩١-٩٢.
 - (٢) جمالية العلامة الروائية: الرواية العربية أنموذجاً، جاسم حميد جودة، أطروحة دكتوراه، بإشراف، أ.د. إبراهيم جنداري جمعة، جامعة الموصل، كلية التربية، ١٩٩٦: ٢٠٠٢.
 - (٣) تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السرد-التبذير)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، دار البيضاء، ط٢، ٢٨٤: ١٩٩٣.
 - (٤) انساق الميثاق الاطوبيوغرافي: السيرة الذاتية بالمغرب أنموذجاً: ٤٠.
 - (٥) الذاكرة الجمعية والذاكرة المشتبهة في مدارات السيرة لفالح الطويل، مهند مبيض، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، العدد ١٢١، لسنة ٢٠٠٥: ٢١.

هذه العلاقة^(١). ف " ليس ما يرويه المؤلف - يكون مؤلفاً حقيقياً لأحداث حياته - وليس ما يسرده - بكونه مؤلفاً لنص أدبي ذي مبنى محدد - هو الذي يحدد موقعه في نص سيرته، بل وجوده داخلها بما يُجري عليه هيئته وشخصيته من تعديل وتحوير وفق الوعي المسلط في الحاضر على زمن الماضي الذي تتمحور حوله السيرة في العادة"^(٢). وهذا يلغي كل إمكانية للحديث عن المطابقة الحرفية المباشرة بين الوقائع التاريخية المتصلة بسيرة المؤلف الذاتية، والوقائع الفنية المتصلة بسيرة السارد ومن ثَمَّ الشخصية المركزية - بوصف السارد والشخصية المركزية يمثلان شخصاً واحداً في النص السيرداتي - فهناك تداخلات كثيرة، منها ما له صلة بالذاكرة بوصفها الركيزة المهمة التي يستند عليها المؤلف في تشكيل رؤيته، التي تعتمد أحياناً "إتلاف معلومات معينة، وتبسيط إضاعة غير اعتيادية على معلومات أخرى، بما يتوافق مع الغايات المخطط لها من كتابة السيرة"^(٣) ليس هذا حسب فهي أيضاً " تفلسف الأشياء الماضية وتنتظر إليها من زوايا جديدة وتهدم وتبني حسبما يلائم تجدد الظروف وتغيرها"^(٤) وبهذا يتحقق القول الفصل لوعي المؤلف بكيفية التذكر. كما أن منها ما له صلة بشروط زمن الإستعادة، ووعي المستعيد ووجهة نظره، ومستلزمات التعبير عن ذلك أكثر مما تخضع لشروط المسار التاريخي الحقيقي لتلك الحياة^(٥). ذلك أننا " في الأدب لا نكون بأزاء أحداث أو وقائع خام، وإنما أزاء أحداث تقدم على نحو معين، فرويتان مختلفتان لواقعة واحدة تجعلان منها واقعيتين متميزتين، ويتحدد كل مظهر من مظاهر موضوع واحد بحسب الرؤية التي تقدمه لنا"^(٦).

يتضح مما تقدم أن السارد شخص يحمل ازدواجية واضحة مرتبطة بمفهوم الزمن، أي بلحظتين أساسيتين: لحظة الحدث - أي الواقعة التي عاشها المؤلف في لحظة سابقة عن زمن الكتابة - ولحظة الكتابة. وبهذا نكون أمام ذاتين تتطابقان في تصنيف الوقائع وتبويبها، وتختلفان في رؤيتهما، والمفارقة بينهما هي المفارقة بين (الأنا) الموضوع، و (الأنا) الساردة، أي بين المبرر والمبار حسب المفهوم الجيني- فيه (الأنا) الموضوع تنمو وتتشكل عبر الزمن، و(الأنا) الساردة أسيرة ووعي الكاتب (السارد) - من حيث تطابقهما في النص السيرداتي - لحظة تشكلهما النصي، وبذلك تكون الرؤية في السيرة الذاتية مصاحبة، والإيديولوجيا متأخرة، لأن الأفعال المعيشة تفسر برؤية متأخرة في الزمن، ذلك أن التأثير لا يصاحب الفعل بل يتأخر عنه، كما أن الوعي بخطورته أو صحته، لا يصاحب زمن وقوعه^(٧). ومن هذا المنطلق يمكن فهم الرأي الذي أثاره جينيت في موضوع الرؤية السيرداتية، وهو أن التأثير الوحيد من وجهة نظر السارد - الشخصية المركزية - يتحدد بالعلاقة مع معلوماته الحالية بوصفه سارداً، وليس بالعلاقة مع معلوماته الماضية بوصفه شخصية مركزية. أي أن اتجاه السرد لا يبدأ بشكل خطي تصاعدي، كما هو في الحياة التي عاشها،

(١) الذات ممحوة بالكتابة: عن السيرة الذاتية نوعاً أدبياً، حاتم الصكر، مجلة أفاق عربية، بغداد، العدد ١٢، لسنة ١٩٩١: ١١٤.

(٢) الذات ممحوة بالكتابة: حول الصراع السيزيفي في سيرة فدوى طوقان الذاتية: رحلة جبلية - رحلة صعبة، حاتم الصكر، مجلة راية مؤتة، جامعة مؤتة، الأردن، المجلد ٢، العدد ١، لسنة ١٩٩٣: ١٤٩.

(٣) السيرة الذاتية الشعرية: ١٤.

(٤) فن السيرة، ط٥، ١٩٨٨: ١٠٥.

(٥) السيرة الروائية، إشكالية النوع والتجهين السردية: ١٨.

(٦) الشعرية: ٥١.

(٧) السيرة الذاتية في الأدب العربي: ٧١-٧٢.

بل الحياة التي يرويها الآن بوصفها جزءاً من ماضيه^(١). ومن هنا يتضح الجانب الإنتقائي في السرد السيرداتي - شأنه شأن فنون القول - فالسرد السيرداتي لا يقوم " على البوح بكل ما يعرفه، لأن أقل الكتب شأناً سيكون -في مثل هذه الحالة- واسعاً سعة الحياة نفسها، وإنما يقوم على جرد ما يتوفر عليه المرء من معرفة، وانتقاء ما هو ضروري منها"^(٢)، وهذا - بطبيعة الحال- يتوقف على وعي الكاتب السيرداتي في الضغط على ما يراه ضرورياً وحاسماً في تجربته، وترك التفاصيل التي قد لا تعكس تجربة الكاتب الحياتية بشكل جيد.

وتبدو هذه الإنتقائية على أشدها في النص السيرداتي الشعري، إذ تصل أحياناً إلى ما يعرف بظاهرة التشبث، بوصف هذا النص لا ينتظمه ناظم زمني واقعي، وذلك لأنه محكوم بأمرين أساسيين:

الأول: إن الراوي في النص الشعري يبدو أكثر إختراقاً للترتيب الزمني، لأن مقياسه هو مدى ارتباط الأحداث المنفصلة زمنياً أو المتباعدة بالمحور الدلالي.

والآخر: إن مبدأ الإفادة القائمة على الانتقاء والاختيار، يستدعي تصفية الحدث المروي من أية زيادة أو استطرادٍ يمكن أن ينعكس سلبياً على بنية السيرة الذاتية الشعرية وخصائصها الفنية^(٣). كما أن الانتقائية في النص السيرداتي الشعري، تخضع في مرحلة أخرى إلى إعادة صياغة من لدن عنصر الخيال الفني، الذي يعمل على تعميق الحدث وتشكيله تشكيلاً فنياً، يتلاءم مع متطلبات النص السيرداتي الشعري^(٤).

بعد هذا العرض لطبيعة الرؤية السيرداتية، نشير إلى أن الدراسة ستبنى ثلاثة تنظيرات من نقاد سرديات الرؤية هم: بويون، وتودوروف، وجيرار جينيت، وسنطلق من دراسة بويون للرؤية في كتابه (الزمن والرؤية). وهي من الدراسات المهمة التي تناولت الرؤية السردية وكان لها تأثيرٌ واضحٌ في الدراسات التالية لها، كما أن العينة التي إختارها بويون لطبق عليها رؤاه النقدية في هذا الموضوع سواء كانت رواياتٍ أو سروداً نثرية تنتمي - بشكل أو بآخر - إلى السيرة الذاتية بوصفها الشكل الأكثر ملائمة للربط بين علم النفس الذي منه انطلق بويون في حديثه عن الرواية والرؤية^(٥). ولم تخرج الدراسات اللاحقتان عن هذه الدراسة، بل جاءتا لتكمّلا ما بدأه بويون في هذا المجال، ومن هنا جاء اختيارنا لهذه الدراسات الثلاث، لأنها تعطي صورة واضحة عن التطور الحاصل في مجال الدراسات الخاصة بالرؤية.

يصنف بويون زاوية الرؤية في ثلاثة تشكلات هي:

١- الرؤية مع: وتتساوب فيها معرفة السارد بمعرفة الشخصية المركزية، ويستنبطها بويون من نص الذكريات.

٢- الرؤية من الخلف: ويكون فيها السارد عليمًا بكل شيء، أي يعرف أكثر من الشخصية المركزية، ويستنبطها بويون من نص ما يسميه بالتذكارات - وهي المذكرات- التي

(١) خطاب الحكاية: ٢٠٩.

(٢) أوجه السيرة: ٥٥.

(٣) سيرة الغائب سيرة الآتي: ٦٩.

(٤) السيرة الذاتية الشعرية: ٢٠.

(٥) تحليل الخطاب الروائي: ٢٨٨.

يعمل الكاتب جاهداً على أن يعيد رؤيتها، ليحكم فيها من جديد ويحقق فيها ويجادلها، ويفترض أن ينشطر عن ذاته، وينظر إليها (من الخلف).

٣- الرؤية من الخارج: وفيها تقتصر معرفة السارد على المظاهر الخارجية من الشخصية دون التغلغل إلى أعماقها.(١)

أما تودوروف فأبرز إمكانية تحليل الخطاب السردى على وفق ثلاث مقولات: (الزمن) وفيه يميز بين زمن القصة وزمن الخطاب، و(الجهة) وفيها يتم إيضاح وجهة نظر السارد تجاه القصة، و(الصيغة) وفيها يفصل بين القصة والخطاب، عبر تشكيلين هما: العرض والسرد(٢).

فإنه يقدم ثلاثة تصنيفات للرؤية، يستعيد فيها تصنيف بويون للرؤية، مع بعض التعديلات:

١- السارد < الشخصية: ويقابل (الرؤية من الخلف) أي أن السارد يعرف أكثر من الشخصية.

٢- السارد = الشخصية: ويقابل (الرؤية مع) وفيه السارد يعرف بمقدار ما تعرفه الشخصية.

٣- السارد > الشخصية: ويقابل (الرؤية من الخارج) وفيه تتضاءل معرفة السارد وتكون أقل مما تعرفه الشخصية(٣).

وبناءً على عمل بويون وتودوروف يقدم لنا جينيت تصويره عن هذا الموضوع بعد أن يستبعد مفاهيم مثل (الرؤية) أو (وجهة النظر) ويستبدل (التبشير) بهما الذي هو أكثر تجريداً، وأبعد إichاء للجانب البصري الذي تتضمنه باقي المصطلحات. ويقدم بدوره تقسيماً ثلاثياً للتبشير:

١- التبشير الصفر أو اللاتبشير: ويقابل السارد < الشخصية، عند تودوروف و (الرؤية من الخلف) عند بويون.

٢- التبشير الداخلي ويقابل: (السارد = الشخصية) عند تودوروف و (الرؤية مع) عند بويون. وفيه يميز جينيت بين ثلاث صور:

أ- تبشير داخلي ثابت: وتقدم الرؤية فيه بوساطة شخصية واحدة، فيضيق المنظور وينحسر عليها، وتصبح الشخصيات الأخرى مسطحة لأننا ندركها من خلال عيني هذه الشخصية.

ب - تبشير داخلي متعدد: أي أن الموضوع الواحد يعرض من وجهات نظر متعددة.

ج- تبشير داخلي متغير: أي تتعدد الشخصيات التي تقوم بعملية التبشير.

٣- التبشير الخارجي: ويقابل (السارد > الشخصية) عند تودوروف، و(الرؤية الخارجية) عند بويون، وفيه لا يمكن التعرف على دواخل الشخصيات(٤).

إنّ النظرة المتفحصة لهذه التقسيمات للرؤية، ومدى مواءمتها للنصوص السيرداتية، تكشف أن السارد السيرداتي يمكن أن يوجد في القسمين الأوليين، فهو سارد يعرف أكثر مما تعرفه

(١) نقلاً عن تحليل الخطاب الروائي: ٢٨٨-٢٩٠، وينظر: شعرية الخطاب السردى: ٩٣، والبناء الفني في الرواية العربية في العراق (بناء السرد)، د. شجاع مسلم الأعاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤: ١٧٣-١٧٤.

(٢) مقولات السرد الأدبي: ترتيفان تودوروف، ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد صفا، آفاق مغربية، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، العدد ٨-٩، سنة ١٩٨٨: ٤٥.

(٣) م. ن: ٤٥ وينظر: الأدب والدلالة، ترتيفان تودوروف، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٦: ٨٤ وخطاب الحكاية: ٢٠١.

(٤) خطاب الحكاية: ٢٠١-٢٠٥، وينظر جمالية العلامة الروائية: ٩٨.

الشخصية المركزية، بسبب الفارق المعرفي بين من يسرد الحدث – لحظة الكتابة- وبين من يعيش الحدث – لحظة وقوعه- لأن " في الحكيم ذي الشكل السيرداتي نجد فاصلاً زمنياً بين (الأنا) الساردة، و(الأنا) المسرودة، يسمح للأول بأن يتناول الثاني بنوع من التفوق أو النظرة الفوقية...، فالسارد – هنا - لا يعلم فقط أكثر مما تعلمه الشخصية المركزية، إنه يعلم مطلق العلم عن هذه الشخصية"^(١). إذ إن فعل التذكر لا يأتي إلى الشخصية بل إلى السارد، بعد أن يملئه عليه المؤلف، فنحن نعلم أن الذي يتذكر هو المؤلف، والسارد ينقل عن المؤلف لا عن الشخصية.

كما يمكن أن يوجد السارد السيرداتي في التقسيم الثاني – الرؤية مع- في السرد التي يعتمد فيها سرّادها إلى إيجاد مساحة فاصلة بينهم وبين الشخصية لحمل المتلقي على التصديق بحدث ما يجري، وتوفير شيء من الحماية للسارد من أن يوجه له القارئ إصبع الاتهام، بجعله مجرد حاك يحكي، لا مؤلفاً يؤلف، أو مبدعاً يبدع، فهو بهذا السلوك ينتقل من وضع السارد الكاتب إلى وضع السارد الشفوي^(٢). بالضبط كما يفعل طه حسين في سيرته الذاتية، عندما يحاول أن يختفي خلف ضمير الغائب ولا يظهر إلا في الفصل الأخير من السيرة الذاتية. وهو بذلك يسير بقارئه خطوة خطوة في تتبع مراحل نمو الكائن السيرداتي القابع في النص، متمثلاً بطه حسين في مراحل حياته المختلفة.

وإذا ما أردنا أن نشخص موقع السارد السيرداتي في القسم الثاني (الرؤية مع) بشكل أكثر تحديداً، نجده إذن سارداً داخلياً ثابتاً- حسب مفهوم جيذيت- يقدم رؤيته بواسطة شخصية واحدة – هي الشخصية المركزية (الكائن الأسيري) في النص – وتصيح الشخصيات الأخرى في العمل مسطحة. وذلك بأخذ التطابق المفترض وجوده بين السارد والشخصية المركزية بنظر الاعتبار. أما السارد من القسم الثالث- أي الخارجي – فحسب أن لا وجود له في النص السيرداتي لأنه يلغي أية إمكانية لخلق حالة التطابق بين السارد والشخصية المركزية، ومن ثمّ يخلّ بشرط من شروط النص السيرداتي وهو التطابق المفترض بين (أنا المؤلف) و (أنا السارد) و (أنا الشخصية المركزية).

(خماسية الصيف) : مأساوية الذات والحس السيري الجماعي :

تنهض القصيدة بوصفها نصاً سيرداتياً يجسد تجربة الذات الشاعرة، وهي تؤرخ لذاتها بروية إنسانية شاملة تربط الذات بعصب القضية، فتجعل من نفسها معادلاً موضوعياً لذات جمعية تشاركها المصير، ذات منها انبثقت الذات الشاعرة وإليها تعود في إنتمائها، ولعل مسوغ الربط عند جبرا – وكل الشعراء الفلسطينيين – بين سيرة الذات وسيرة الجماعة، كامن في كبر حجم القضية وفداحة فجاعتها، إذ تجمع كل الذوات في بوتقة الهم الواحد، وهو ضياع الذات الفلسطينية وتشردها بعد أن سلبت من حق العيش على أرضها وبين ظهراني أهلها، فحين يفيض الشاعر "قشرة أناه، فإنه

(١) خطاب الحكاية: ٢٦٢.

(٢) في نظرية الرواية: ١٧٨.

يكشف من وراء وحدته عن (نحن)^(١). والحال أن سيرة جبرا ليست سوى سيرة الأرض التي ضاعت وضيعت ناسها وجبرا فرد من هؤلاء.

إلا أن هذا المستوى من الاندماج بين العام والخاص عند جبرا، لا يعني أن الذات الفردية تماهت وتوحدت مع الذات الجماعية إلى الحد الذي "تسمح لنفسها أن تذوب فيها إلى الدرجة التي لا تستطيع بها أن تعبر عن وجودها المستقل"^(٢). بل جاءت لتؤكد على القيم المشتركة التي لا يمكنها الفرار منها وهي تسرد سيرتها. كما إنها لم تتمخض عن سلطة ضاغطة توجه عاطفياً سير الفعاليات الكتابية لديه، بقدر ما أسهمت في نضح المنهج الاسيري للنص وخصوبته، إذ تمكن من تحويل فداحة القضية، وإشكالاتها المعقدة بواقعها الإنساني إلى مشكل إبداعي يتكافأ مع المشكل الوجودي، قائداً بذلك الكلمة نحو منطقة الكفاح الثوري، وسائراً بالقضية إلى منطقة الفن، ليقوم الأخير بإخراجها إلى العالم عبر أرضية القراءة، وبشكل أكثر تأثيراً وأعنف وقعاً "يدسن التعبير عن جوهر القضية ويقدمها إلى الآخر بأسلوب حضاري يضاهي الأسلوب النضالي المتجسد بصورة الفدائي"^(٣).

اعتمدت بنائية النص على نظام الوحدات المقطعية المرقمة، وعددها خمسة مقاطع، اختلفت في عدد أسطرها تبعاً لطبيعة "توترات النفس الشاعرة ودفقاتها الشعورية وتموجها الموسيقي"^(٤) في كل مقطع، مما يمنح النص تنويعات بنائية وأسلوبية نأت بالنص بعيداً عن رتابة السرد.

يقوم المقطع الأول – كما هو النص برمته – على بنية استفهامية تتمظهر في مفتتح المقطع وفي منتصفه، لتعلن محورها وتمركزها في النص، إذ تتخذ منها الذات الشاعرة أسلوباً لطرح أسئلتها المقلقة وبضمير المتكلم، مما يعطي انطباعاً بذاتية الأسئلة وأهميتها، كما أن استهلال النص بالبنية الاستفهامية، يعني استدعاء الذات الشاعرة لقارئها الضمني كي يشاركها مناخها الفلق، ويبحر معها في بحر الذات بأمواجها التي توحى منذ الوهلة الأولى بأنها لا تعرف السكينة والهدوء:

أأعد الآن السنين
لأؤكد المغزى القديم ؟
أ شيبنا وما شاب الدهر
أم أن الدهر قد شاب والعمر فينا
مُنْبَتٌ، يدور حول ذاته
كبلبل كلما ساطته يَدُ
اشتد دورانه وعلا غناؤه؟
حسابُ النفس عسير –
حسابُ الفعل والفاعل،
حسابُ الجهر والسريرة.
ربُّنا نعوذ بك مع الجاحظ
من فتنة القول وفتنة الفعل،

(١) السيرة الذاتية: ١١٦.

(٢) السيرة وتواترها، إيفس بيليبييه، ترجمة: محمد جلال عباس، مجلة ديوجين، اليونسكو، العدد ٨٣، لسنة ١٩٨٩: ٩١.

(٣) تمظهرات التشكل السيرذاتي: ٤٢.

(٤) الشعر الحديث في الأردن: تجليات المرئي ودلالة الرؤيا، أحمد مصلح، سلسلة كتب الشهر، وزارة الثقافة، عمان، ط١، ٢٠٠٤: ٢٤.

والفتنة اثنتان: ما نخشى
وما نشتهي
ومأسأتنا هذا الشطرُ فينا
بين قرني معضلة
وجوُّنا المعضلة، فصمٌ ونيء
بين نصفين لوجهٍ واحد،
بين لذتين جامحتين
يميناً ويساراً في وقت معاً
أأعد الآن السنين
لأؤكد أن النصفين فينا
يتناقضان ويتلاحمان
يتراقصان ويتكاملان،
كالصمت يحوي الرعد في جوفه
أو الرعد يتعلق صمت الصاعقة ؟
أيتها الوجوه أبقى
على بسماتك بين الأعين المربدة
قد تجرح الصرخة همسة العاشقين
ولكن أيديهم ستلتقي
في المنعطف، بين وجهٍ ووجه،
بين سريرة وجهيرة،
ويكون ثمة ما تصهر ناره
تناقض الضدين^(١).

تضع الذات الشاعرة من خلال سارد ذاتي نفسها أمام سؤال يحمل في طياته الكثير من اللوم والحسرة (حساب النفس عسير/حساب الفعل واللافعال/حساب الجهر والسريرة)، وتختصر بلغة تحمل الكثير من الجلد والاصطبار سنينها المغمومة بالدلالة المأساوية، توحى بها صيغة الاستفهام الإنكاري الحاملة لجوابها معها، وتكشف عنها الصورة الترميزية الحسية المودية باللاجدوى السيزيفية، المعبر عنها في النص بدائرية الزمن-العمر- وحصارها للذات المسلوقة من قوة الفعل، وإمعاناً في تجسيد قوة السلب تعمد الذات الساردة إلى تشبيهها بالبلبل، الذي يدور حول نفسه كلما امتدت يدٌ للإمساك به أو إيذائه وهو في القفص، لأنه لا يملك القدرة على الدفاع عن نفسه. وفي محاولة من الذات الساردة لتخفيف المأساوية التي تلوح في أفق النص، قصد الشاعر استعمال الصيغ التعبيرية ذات التداخل الضميري - إذ نجد تماهياً بين الـ (أنا) والـ (نحن) في (أ) شبناء، نعوذ، نخشى، نشتهي، مأسأتنا، فينا -المكررة مرتين- وجودنا) في مسعى منها للدفع بالحس الفردي إلى منطقة الحس الجمعي من أجل التخفيف عن المعاناة المتولدة من أسئلة الذات المصيرية من جهة، وتمنحها قدرة أكثر على المواجهة، مع الاحتفاظ بحضورها السيري في النص، لأن الذات الساردة تحفظ عبر تنقلاتها بين الـ (أنا) والـ (نحن) على منطقة وسطى بين الداخل الذي تمثله الذات، والخارج الذي يمثله المجموع المعبر عنه بالـ (نحن). كما أن الضمير (نحن) يدمج ضمناً في طياته الضمير (أنا) الذي يغزو جزءاً من الـ (نحن).

(١) لوعة الشمس: ١٣-١٤.

وقبل أن تتوغل الذات في بسط همومها تتنبه إلى مسألة جوهرية في كتابة النص السيرذاتي تتمثل بحضور القارئ – الحاكم – إذ إن النص السيرذاتي بوصفه إبداعاً يقوم على "علاقة تبعية قائمة بالفعل بين سلطة فعلية موجهة وبين جمهور موجه"^(١)، ترصد حركة المؤلف في النص بعين تحمل الكثير من النقد بمستوياته الشكلية الخاصة بطبيعة النوع الأدبي، والمضموني الخاص بموضوعه والمرجعيات الواقعية، وعلى هاتين المسألتين يقيم القارئ السيرذاتي أفقه في القراءة^(٢). لذا نجدها تستحضر قارئها بنوعيه الضمني المستحضر اصلاً منذ السطر الأول عبر طبيعة الاستفهام، وقارئها الحقيقي المتموضع خارج النص وفي داخل الذات، ليكونا معاً شاهدين على مناخ القلق والمعاناة الذي تزرع تحته الذات، وفي الوقت نفسه مراقبين للذات خشية أن تفرط في ذاتيتها وهي تسرد مأساتها في المقاطع الأخرى، خشية أن تفتن بفتنة الكلمة فتناهى بذاتها بعيدة عن منطقة السرد الذاتي المعتدل إلى الذاتي الموهل في الذاتية: (ربّنا نعوذ بك مع الجاحظ/من فتنة القول وفتنة الفعل /والفتنة اثنتان: ما نخشى/وما ننتهي).

وهنا يجد القارئ نفسه منقاداً إلى منطقة الفلسفة بأبعادها التأملية الحاملة لإشكالياتها المتعددة، فالذات الساردة تستغور أعماقها لتعزّيها من قشور كينونتها الزائفة فتظهر منشطة إلى قطبين متضادين هما (الخشية) و (الشهوة) ومن هنا تتشكل بؤرة العقدة المأساوية (الوجود المعضلة) المتجسدة في سدّ الخشية ذات الدلالة الزمنية المستقبلية – افتراضاً مكامن الشهوة التي تقمع أي صوت من شأنه أن يكسر حواجز الصمت، وتحرر المسكوت عنه، فلولاً الخشية لتحوّل الشهوة إلى مقاومة.

ومن هنا يتأتى وقوع الذات المنشطة على نفسها في تناقضات وتجاذبات تتصالح حيناً وتتنافر حيناً، كما الصمت الحاوي على الرعد والواقع تحت مطرقة الخشية، وكما الرعد الذي يرغب بالثورة من دون صوت والواقع تحت سندان الشهوة: (أأعد الآن السنين/لأؤكد أن النصفين فينا/ يتناقضان ويتلاحمان/ يتراقصان ويتكاملان / كالصمت يحوي الرعد في جوفه/

أو الرعد يتعلق صمت الصاعقة ؟) لذلك تبقى الذات في دائرة الاستفهام الإنكاري الحامل لجوابه معه وتبقى تدور في حلقة مفرغة لا تقود إلى أية نتيجة، لأنها تركت قوة الفعل وبقيت أسيرة الخشية كالرعد الذي أفتقد جبروته وقوته المخيفة عندما حبس نفسه في سجن الصمت.

وبعد أن ترسم الذات الساردة خيوط النص التي تدور في فضاء اللاجذوى السيزيفي، عبر تداعيات نفسية تفرزها أسئلة الذات التي تخاطب نفسها، نجدها في المقطع الثاني تستمر في هذه التداعيات النفسية عبر بوابة الذاكرة وما تفرزها من أسئلة لا تنأى بعيداً عن المجرى الذي سارت فيه أسئلة المقطع الأول، بل تعمق من هذه التداعيات لتجعلنا نذهب إلى القول بأن أسئلة المقطع الأول تحديداً السؤال البؤرة - أأعد الآن السنين - جاءت بمثابة النهر، وأسئلة المقطع الثاني - والمقاطع اللاحقة كما سنرى - بمثابة الروافد التي ترفد النهر بزاده كي يواصل المسير:

أذكر ما قاله الشعراء قبلي،

أذكر ما قلته وناقضت به نفسي،

وما نسيت أكثر مما أذكره.

ولكن الذي يلصق بي من دأبه

تعقيد نقطة كنت أنشدتها واضحة

(١) حكاية من سير القديسين: تعبير عقائدي عن روحانيات العصر الوسيط، باولو مينيسيس، ترجمة: فرحات بهجت توما، مجلة ديوجين، اليونسكو، العدد ٨٣، لسنة ١٩٨٩: ٤٨.

(٢) السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي: ٧٩.

ساعة ما بعد انتصاف الليل
النوم قد جفا،
ساعة النهوض صباحاً
وقلع الضرس أسهل من
مجابة النهار:
ما هذه الشجرة التي نمت،
ما هذه الثمرة ؟
أتفاحة مذاقها نزارع وتمرد ؟
أعنفود تدلى
لمعذب لا يطاله ؟
أصبارة زهرها يتفتق كالشمس
تلقفتها يد غافلة ؟
ما أطيب فواكه الوهم لولا أنها
على عوسج متعطش لدم.
والموت، وما الذي يخرج به
من هذه التجربة ؟
لكأنه فارس يتحدى
يخرج من خبائه في أخرج الأوقات
مرتديا الدرع والحديد
ويلوح بالرمح الطويل
من على حصان مطهم، صهيله
إغراء بالصراع.
قال، وقلت
إن الحب وردة إنتضت سيفاً،
مسيح على الجبل
من غير موعظة
سريضة تقنع الغدر في حنجرتها،
فلم أزرق فاضح
وتهاويل مساكن قُدية
لا النوم منه بمنجاة
ولا اليقظة -
وحشة يضج الصمت بها
وجلاجل تهدد أمن المدينة.
أقول شينا وما شاب الدهر
أم أن الدهر قد شاب
ومن مقلتيه العتيقتين جعلنا
سراجاً لا يُستضاء به ؟
أنا ما قلت (لا) ليومي
طلباً لأمسي، ولا قلت

ليومي أسرع، إننا
نبغي ما لا تراه العين في غد -
غد يجيء وبين برديه سياف يزمجر.
جئت زماني عطشاً
وأطلب نهراً فائضاً،
والنهر بعيد ينوء بالفيافي.
يا عيوناً حلوة، تبسمي،
كلما النهر نأى كنت دوماً منهلي.^(١)

إن تواصل الذات سرد أسئلتها يقف عند تقنية تؤكد سير ذاتية النص، هي الذاكرة التي تلعب دوراً رئيساً في بناء النص، فراها تسحب النص إلى منطقة التذكر في مسعى منها لإثارة القارئ وتحفيز ذهنه إلى استقبال خطاب الذاكرة القادم من منجم الأدب (ما قاله الشعراء) ومن مذهل الذات (ما قلته) الحاملة لمتناقضاتها معها (وناقضت بها نفسي) والحاوية لتحفظات احترازية تبقى جزءاً مهماً وكبيراً من المسكوت عنه قابلاً في منطقة بعيدة عن فعل الإستحضار الذاكراتي بسبب معيق هو النسيان (وما نسيته أكثر مما أذكره)، وهو ما يترك فسحة للتأويل ويفتح أفاقاً رحبة للمتلقي بملء فجوات النص على وفق نظريات التلقي من جهة، ويضعه أمام حقيقة أخرى مفادها أن الذاكرة تتعرض لعوامل منها النسيان - وربما المتعمد أيضاً - تجعلها - أي الذات الساردة - لا تستطيع الإحتفاظ بمخزونها الذاكراتي كما حدثت في الواقع من جهة أخرى "لأن الذاكرة ليست متطابقة مع الواقع أو معادلة للماضي أو الحياة ككل، بقدر ما هي وعي بهذه المرجعيات، وإدراك منظم لتشابكاتها وتعداتها، وخبرة حول معطياتها وقوانينها، تحتكم إلى كفايات الحواس في نسبيتها وجزئياتها"^(٢). لذلك فهي كالطبيعة بما تحملها من متناقضات ومتجاذبات ومعطيات وقوانين لا تعرف المثالية والذبات. وبذلك يكون المقطع خاضعاً للمنطق المشخص ذاته في المقطع الأول والقائم على ايديولوجية خاصة، تتمثل باستمالة القارئ ومشاركته له في تشكيل فضاء النص عبر صيغة الاستفهام الفارضة هيمنتها على المقطع إلى الحد الذي يجعل المقطع برمته قائماً على بذية استفهامية قوامها لفظة (ما) المتكررة ثلاث مرات، فضلاً عن الهزمة المتكررة أربع مرات، وهما يسهمان إسهاماً أساسياً في شحن فضاء النص بطاقة حيوية توجب الذات القارئة تجاه القضية المصيرية التي تحاول الذات طرحها في النص، مع الحفاظ على الفضاء الأجناسي الشعري والسير ذاتي في الآن نفسه.

وتنحو هذه القصيدة منحى واضحاً إلى تفعيل دور المتلقي باتجاه التعاطف مع القضية، من خلال طبيعة الأسئلة المطروحة على طاولة النص، المتقاة انتقاءً واعياً ومركزاً، ظاهرها يوحى بأنها مجبولة بطابع ذاتي فردي يكشف عنه استخدام الذات الساردة لضمير المتكلم (أنا) وباطنها ينم عن طابع جماعي، يكشف عنه موضوع الأسئلة، التي تعالج هموماً مشتركة "عبر إخضاعها لوعي الحالة الراهنة في الكتابة، ودعمها بقوة فكر تجعل من رواية الأحداث المستدعاة في مكنز الذاكرة، وسيلة أسلوبية لاستحداث عفوية مقصودة، تسعى من جهة إلى عرض الحادثة السير ذاتية في شاشة

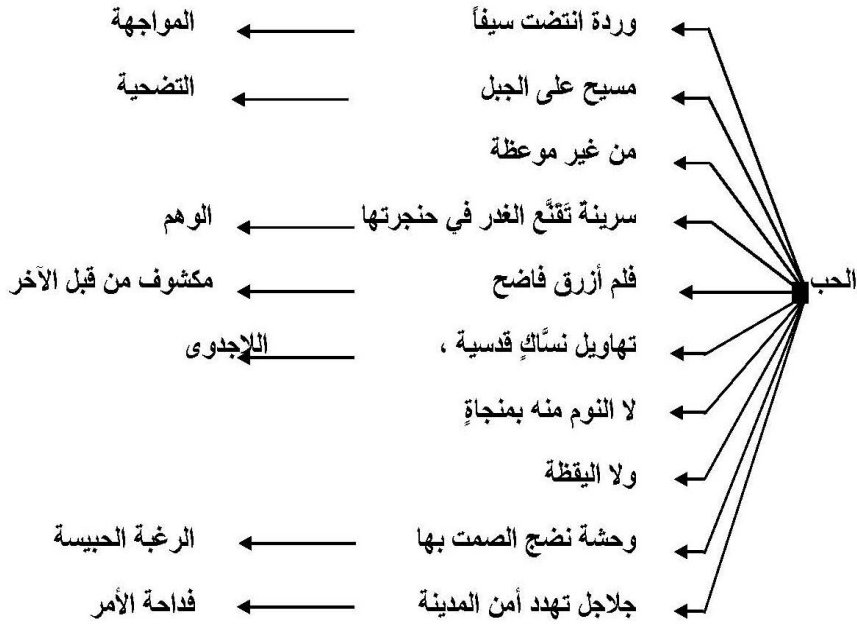
(١) لوحة الشمس: ١٥-١٧.

(٢) تنصيص الذاكرة في التجربة الأدبية: ٦٥.

الكتابة بأقصى ما يمكن نقله من حيوية وحرارة... وضبطها من جهة أخرى بقصدية نقاذية تحافظ على هندسة التشكيل داخل الفضاء النوعي"^(١) المهجن من الشعر والسيرة الذاتية.

إن الذات في أسئلتها تطرح قضية مصيرية تتمثل في صراعها الإنساني - في الواقع - بين كماشتي الموت / الحياة، الغياب / الحضور - ما تخشى وما تشتتهي - ومن أجل أن تعطي للموضوع بعده الإنساني الكوني العميق، تبدأ بداية موعلة في عمق ذاكراتي جمعي، تتصل بمنعطف كوني كبير يتمثل بالصراع الإنساني الأول بين الرغبة (أكل الثمرة في الجنة) والخشية بعد التحذير الموجه له من الباري عز وجل من الإقتراب من الشجرة التي كانت السبب في خروج الإنسان من حياة أزلية مثالية مرتجاة إلى حياة أخرى تحمل القلق والخوف والرذيل، وفي ذلك إشارة سيميائية إلى أن الإنسان المصور هنا في النص لا يستطيع الخروج من دائرة الاسكون اللاجدوى، عبر أسلوبية استفهامية تكشف عن فضاء استنطاقي، يستنطق الذات ليقف عند رهبتها وخوفها من الموت، بعد أن رأت أن الحياة الدنيوية لا تمنحها ما تريد، لأن يد الموت -ببعديه الحقيقي والمعنوي- تطال كل شيء حتى الزهرة (الصبارة)، لتغدو الحياة بذلك أشبه بفاكهة الوهم وفي ذلك إشارة واضحة إلى حجم الموت المعنوي الذي تعاني منه الذات الفلسطينية من جراء العدمية المخيمة بظلالها على كل حياته، إلى درجة أنها تسكن إلى الليل وتتخذ منه مؤذناً يخفف عنها أعباءها بعد أن جفاها النوم، ولا تريد مجابهة النهار الذي بدا عليها أصعب من إجتزاء جزء من الجسد، والمتمثل هنا بالضرر، وأمام هذه الصورة الانهزامية تجد الذات نفسها لا تمتلك إلا (الحب) لتقابل به غول الموت الذي يدعوها إلى المنازلة، فترى نفسها لا تمتلك إلا الحب المتجسد في النص، عبر تشكلات لا ترتقي بمستوى المنازلة نحو المواجهة الفاعلة المؤثرة لأنها - أي الذات - مطلوبة من قوة الفعل، ويمكن للمرسم أن يوضح ذلك:

(١) تجليات الذات الحكائية وسير ذاتية الضمير السردية، محمد صابر عبيد، مجلة الافكار، وزارة الثقافة، عمان، العدد ٢٢٤ لسنة ٢٠٠٧.



وبذلك تكون الذات الساردة قد كرست الصورة الإنهزامية التي تعيشها وهي تمارس حياتها، ففي الوقت الذي يتجه فيه سهم الحب نحو المواجهة - المسيرة وليست المخيرة - تجد نفسها عاجزة عن المقارعة بسبب ضعف السلاح، وفي ذلك إشارة سيميائية إلى جذلية الصوت الشعري بين حضور الرغبة (ما تشتهي) - في المقطع الأول - وغياب الفعل بسبب الخشية، مما يعكس حقيقة النفسية المتأزمة بهذا الصوت، مما يقود المنازلة إلى منطقة الفعل الأحادي من جانب الموت، الذي أخذ يقود الذات إلى منطقة الغياب في سياق تصاعدي يصعد بالأزمة شيئاً فشيئاً نحو ذروتها. سائراً بالذات من منطقة الرؤية الآدية إلى منطقة الرؤية المستقبلية، فلا ترى فيها ثمة ضوءاً في نهاية النفق، رؤية تسير بالنص على وفق منطقة السير ذاتي لتستشرف المستقبل وتجعل منه حاضراً، وتجعل الحاضر مستقبلاً، وهي في ذلك تواصل حوارها الذاتي المستجيب للبناء السرد المتصاعد القائم (على أسلوبية إستفهامية تنتهي بأجوبة محورية تقود إلى تكبير صورة الأسئلة وتجسيدها، وتفعيل صوتها الشعري الذي يتركز تمرّكزاً... احتفالاً حول أنوية الشاعر)^(١)، التي أخذت على عاتقها أن تتحدث باسم المجموع ونيابة عنه، لأن الفردية هنا "تعمل على إثارة إهتمام

(١) أنوية الصوت الشعري: تزمين المكان وتمكين الزمان، محمد صابر عبيد، ضمن كتاب فضاء المتخيل ورؤيا النقد: قراءات في شعر عبدالله رضوان ونفده، مجموعة مؤلفين، إعداد وتقديم: زياد أبولين، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٤: ٢٥.

الفن، عندما يكون فيه شيء يعبر عن العام^(١) ليغدو بذلك الفردي صوتاً شعرياً نابعاً من صوت أكبر هو صوت الجماعة.

ولعل من أبرز ما يمكن رصده حالة الذروة المأساوية التي تترشح تحتها الذات في تأزمها النفسي، إذ لا يمكن الركون إلى الدهر الذي بدا سراجاً لا يستضاء به، وبدت الذات - في ضوءه - حائرة لا تستطيع الحركة باتجاه الماضي: (أنا ما قلت لا ليومي طلباً لأمسي)، ولا باتجاه المستقبل: ولا قلت ليومي أسرع، أننا نبغي ما لا تراه العين في غدٍ)، مما يلغي أية إمكانية لرشد الحياة بالحركة، ففي الوقت الذي تمعن الذات في النظر إلى حاضرها (المعظلة) وما يغلفها من سكون، فإنها لا ترغب بالتحرك نحو ماضيها المتمخض عن هذه المعظلة، ولا نحو المستقبل الذي لا يقوى على إلغاء المعظلة، مما يرفع من حجم المأساة والمناجاة إلى وضع تراجيدي، ينأى بالذات بعيداً عن منطقة الواقع المستسلم له، إلى منطقة الحلم المرغوب فيه علّه يخلصها من مرارة الواقع ومآسيه، وذلك عبر مقطع ثالث تخصصه الذات الشاعرة لهذا الغرض:

في حلمي رأيت
منزولاً مع صحبٍ له يشربون،
في قاعة قديمة، على أطرافها
أناس يلغطون.
حييته ولكن لم يرني.
مررت به، ثم عدت ثانية
فرآني، وانتفض على قدميه يعانقني
قيل لي إنه يوم خرج للقتال -
مسلياً ببندقية، قد قتل -
وهذا هو صاحباً
يشرب، يضحك، أسود الشعر
كما كنا في الثلاثين.
ساعة استيقظت ذكرته بوضوح.
لن يستعيده فرحي،
شوقي إليه، ذكراي له
في الثلاثين
لحظةً كانت، كقبلة غير متوقعة،
إختصرت السنين.
خدعة لذيدة
أ قلت خدعة ؟
ولكنه يبقى معي كما رأيت
في حلمي
رفضت موته،
كما كان يرفضه.
فهو هنا في خلوة معي،

(١) الأسطورة في شعر السياب، عبد الرضا علي، سلسلة دراسات (١٤٧)، وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، ١٩٨٧:٢٧.

وزجاجات خمر الدنيا كلها
لن تكفيننا
خذوا عني موتكم، وانصرفوا
لي أصدقاء لا يعترفون بالموت
يضحكون في عبااتهم الضافيات
كي لا يضحك الأطفال والعشاق.
رأيتهم يتلثمون في العتمة الشهباء
وقد اندمجت قاماتهم
بالتربة الحمراء، يجثمون ويحلقون
كالصقور، من تل إلى تل،
ومن حجر إلى حجر.
من بين أشجار الزيتون، يضحكون
موتاً يرافقهم في غدوة وروحة
من خلل النار ينفذون لموعده
يزرعون فيه النار والحديد
للذين ينخرون أرضنا كالوباء.
رأيتهم
يشاطرون الأرض عنفها
يفجرون في أعين الغازين صخرها
منقذين عصر الأحزان هذا،
جاعلين من دموع الأمهات رصاصاً
يهلhel في حناجر العدو.
من شوك هذا الحزن تنبت
وردة هذا الأمل.
من لثام الفداء هذا
تقدح شرارة الحب للأرض، للإنسان:
وإذا محرقة ألف عام، في
سعيها طير عظيم يغني
أغنية يملأ الأرض والشمس
والبحار السبعة كلها.^(١)

تسوق الذات الشاعرة النص إلى منطقة الحلم الشعري، هذه المنطقة التي كثيراً ما تشتغل عليها القصيدة العربية الحديثة في مسعى منها للتخلص من ضغط الحاضر المتأزم، وفي الوقت نفسه يمنحها فرصة لتمارس حريتها في التقاط ما تريد، التقاطه على وفق زاوية رؤية معينة ترتأياها الذات، وبشكل يعيد ترتيب المفردات خارج قسرية الضوابط والمقاييس والمواصفات، لأن الحلم يدعم العمل الشعري بمخيل شعري واسع يُمكن الذات من احتواء هواجسها وأحاسيسها^(٢).. وكذلك يخلق مساحة بين الذات الشاعرة والذات الساردة تسمح بموجبها للذات الشاعرة المحافظة على

(١) لوعة الشمس: ١٨-٢١.
(٢) المغامرة الجمالية للنص الشعري: ٢٥.

كينونتها الأنوية خارج اللعبة من جهة، والفاعلة في توجيه أحداث الواقعة الشعرية داخل اللعبة من جهة أخرى^(١).

يشتغل المقطع - قيد الرصد - بمجمله على النهج السيرداتي الشعري، الذي يفتح على سيرة القضية بحساسيتها الزمكانية ومدى إنعكاسها على الذات -حاملة القضية- في محاولة من الذات الساردة لاستثمار الحس الملحمي سردياً من جهة، ومضاعفة طاقة الشعر في النص من جهة أخرى، فنرى الذات الساردة تفتح عينها على مشهد وصفي حالم، لتلتقط أول ما تلتقط شخصية تبدو -ومنذ الوهلة الأولى- إنها معروفة للذات التي تكتفي بأن تعبر عنها بالضمير الغائب في (رأيته)، من دون أن تتدخل كثيراً في ملامح هذه الشخصية مكتفية بدالتين تصبان دلاليًا في مدلول واحد ذي بعد زمني (أسود الشعر، الثلاثين من العمر)، ثم تنتقل -الذات- بالحديث عن علاقة الصداقة الحميمة التي تربطها بالشخصية الحلمية الموجودة معها على سطح الحلم، ومن ثم في مرحلة لاحقة - بعدما تستيقظ - على سطح الذاكرة، إذ سرعان ما تستدضرها، عبر ذكريات لها معها عندما كانا في الثلاثين من العمر، هذا الاستدضرار للشخصية داخل خارج الحلم، يمنح الحلم وظيفة أخرى، فقد غدا بمثابة العتبة أو الجسر المؤدي إلى مركز النص والمتمثل بالماضي المستذكر من الذات.

نلاحظ تغييراً في مجرى السرد من خلال تغيير زاوية الرؤية، من رؤية تأملية تبحر في بحر الذات إلى رؤية كاميراتية تلتقط مكونات الحلم (القاعة القديمة، أناس القاعة، صديق الذات الحاملة)، لتتخذ منها منطلقاً إلى منطقة بعيدة في أرض الماضي، فنشهد تحولاً آخر في الرؤية ينتقل بالقارئ من أرض الحلم إلى الذاكرة: (ساعة استيقظت ذكرته بوضوح/ لن يستعيده فرحي / شوقي إليه، ذكري له /في الثلاثين)، وفي محاولة من الذات الساردة لردم الهوية بين زمن السرد (الحاضر) وزمن السرود (الماضي) لاختزال الزمنين في زمن واحد، هو لحظة زمن الحلم ليغدو بؤرة شعرية تختزل المسار الزمني في نقطة واحدة: (لحظة كانت كقيلة غير متوقعة/ اختصرت السنين)، هذه اللحظة الحلمية الحاملة لمفاجأتها معها، حملت الذات على أن ترفض موت صاحبها، لأنها أخذت تحفز الذاكرة لتستنفر طاقاتها في استدضرار، ليس ذكرياتها مع الصديق حسب، بل ذكرياتها مع أصدقائها الآخرين وناسها في أرض الوطن، لتتظهر بذلك الذات من خلال رؤية جمعية على نحو يكشف عن إنتمائها الجمعي، ويضعف من استقلاليتها الأنوية " وتخرج من رواية التاريخ المستقل للذات، إلى رؤية تاريخ الذات المنبثقة من تاريخ المجموع وروح القضية"^(٢)، في التفاتة من الذات للانتقال بالصراع الدائر بين الذات السيرية بمواصفاتها الفردية وبين الموت إلى صراع دائر بين ذوات سيرية - أصدقاء الذات وناسها - بمواصفاتهم الجماعية الحاوية للذات السيرية والموت.

وفي المقطع نلاحظ أن الفعل (رأى) ينهض بأعباء تشكيل المقطوعة الشعرية عبر جملة من الصور الذاكراتية الحاوية على مجموعة من الأفعال المضارعة (يتلثمون، يجثمون، يحلقون، يضاحكون، يرافقه، ينفذون، يزرعون، ينخرون، يشاطرون، يفجرون) المسلمة، دفة القيادة للفعل (رأى)، في مسعى من الذات الساردة إلى إحياء هذه الذكريات وبث الروح فيها من جديد، لخرق قشرة الحصار الذي يفرضه الحاجز المتأزم، عبر الإندساس في الذات الجمعية من جهة أخرى، إذ تدرك -أي الذات الساردة- أنها إذا ما أرادت أن تخرج من أزمتها عليها أن تستعين بالآخر الصديق على الصعيد الذاكرتي، وبطاقة الشعر في صهر هذه الذكريات -على الصعيد الكتابي-

(١) م. ن: ٥٤.

(٢) النهج السيرداتي الشعري: من آلة السرد إلى آلة الملحمة، محمد صابر عبيد، ضمن كتاب فضاء المتخيل ورؤيا النقد: ٣٢.

ومن ثم تركيبها على وفق ما يمليه عليها الشعر، بوصفه فناً أدبياً يحمل في طياته الكثير من المعايير الجمالية. وهنا يتوحد فعل الذات عبر استدعائه للذكريات القابعة في أرض الوطن حيث الأهل والأصدقاء، مع فعل الجماعة ليوقف بوجه الآخر ذي الوجهين: العدو الذي يذخر الأرض كالوباء، والموت الذي يتصيد بني شعبه، مشكلاً بذلك فعلاً واحداً هو فعل الإنسان الفلسطيني الكائن في الفرد والجماعة في آن واحد، ومن هذا الفعل تحاول الذات أن تستمد قوتها في المواجهة: (من شوك هذا الحزن تنبت) وردة هذا الأمل/ من لثام الفداء هذا/ تقدح شرارة الحب للأرض، للإنسان/ وإذا محرقة ألف عام، في/ سعيها طيرٌ عظيم يغني/ أغنية تملأ الأرض والشمس/ والبحار السبعة كلها).

بهذه النتيجة تخرج الذات من تجربة الاندماج وقد اكتسبت عمقاً أكثر، وثراءً أكبر، وفي الوقت ذاته مرارة أشد، فالأمل لم يولد إلا من شوكة الحزن، والحب إلا من الفداء، وهذا من شأنه أن ينقل المعادلة السير ذاتية شعرياً إلى وضع أكثر تعقيداً وإشكالية تجعل حركة اللغة الشعرية – بفعل هذه التقابلات – تكتسب بعداً مأساوياً يرتقي بالفعل إلى مستوى المواجهة بين الحياة، وما تمتلكه من أسلحة (الأمل) و (الحب)، والموت وما يحمله من أسلحة (الحزن، المحرقة)، وهذه الأسلحة – كما نرى – نابعة من رؤية كل طرف في تشخيص عوامل التغلب على الآخر، والرؤية التحكيمية للقارئ، ترشح غلبة أسلحة الحياة على الموت، فالأمل يقوّض من فعالية الحزن، والحب – المرتبط بالأرض والإنسان – هو الذي يدفع إلى التضحية والفداء من أجل الإحتفاظ بالأشياء السامية (الأرض – الإنسان) اللذين تتقد جذوة الحياة بهما، فلا حب بدون حياة بدون الأرض والإنسان، وبهما – الأمل والحب – يمكن للإنسان أن ينتصر على محرقة ألف عام ليحولها إلى طائر يملأ الكون غناءً وفرحاً.

لكن هذه الروح التفاؤلية المترسخة في عالم الذاكرة، المولودة من رحم الحلم- في هذا المقطع- لا تجد لها أرضية صلبة تقف عليها في عالم الواقع عندما تصحو الذات، فتجد نفسها وحيدة أمام جدار غرفتها وهي تنظر في لوحاتها:

هكذا في غرفة ملأى بالكتب والرسوم
 (" صورتي، رسمتها بريشتي، قالت،
 أمظلمة، أمدمومة؟ هكذا أنا ! ")
 وعلى الحائط امرأة
 بيدها سيفٌ، وحول العنق منها
 قلادةٌ تبلغ سرتها العارية –
 رؤوسٌ رجالٍ نظمت فيها كاللآلئ.
 صورة هندية ترمز إلى –
 لا، لن نقولها صاحبة الكتب
 وبيدها سيكارةٌ سمراءٌ طويلة
 وبالأخرى كأسٌ من النبيذ.
 " أنت لا تستجيبين إلا للمفاجأة. "
 فتقول: " بل إني لا أرضى إلا بالمفاجأة.
 لأنني حينئذٍ لا أستطيع أن أفكر. "
 شفتاها بلون النبيذ
 بمذاق النبيذ

والتفاجؤ بين الشفاه كقصص الرأس

لينتظم

لؤلؤة أخرى،

في القلادة الهندية.

أتمثال هوى في خندق، فلفت النظر ؟

وتحدثت عن الشعر وهزيمة المنطق،

وفوح النبذ يلف الثديين منها والعنق.

تماثيل تنهوى في السواقي

تصدح بالدهشة وأعنف الحس

في أقصر اللحظات وأعجبها،

يسرقها الزمن وكأنها لم تكن

لتبقى في جنان القلب

كفيض من حبيب^(١).

في المقطع لودتان الأولى للذات الساردة /المسرودة -ذطراً لسير ذاتية النص- مرسومة بريشتها، والثانية لامرأة هندية، ولنا أن نقف عند كل واحدة منها وقفة متأنية، لنكشف عن بعض ما تخبئانه من دلالات.

تقدم الذات الساردة اللوحة الأولى بلغة سردية مركزة تستعين في ذلك بعلامات الترقيم، تلعب فيها الفاصلة دوراً مهماً في ربط الجمل التي تفصل بينها مدد زمنية، إذ ينطلق السرد من الحاضر (صورتني) إلى الماضي (رسمتها)، إلى الحاضر لحظة القول (قلت)، ثم يأتي بعد ذلك الإستفهام ليعمل على ضم سؤال الذات القابعة في الصورة والمعبرة عن زمنها الماضي، إلى جملة أسئلة الذات الحاضرة التي رأيناها تبسط بظلالها على كل النص، وما يلحظ على هذا السؤال أيضاً أنه لم يخرج عن دلالاته الإنكارية الحاملة، لينتهي إلى حالة من التعجب تستنكر من خلالها الذات ما هي عليه من ظلم، ودوران في حلقة مفرغة.

وقبل أن نغادر هذه اللوحة نقف عند مفارقة شعرية، تكسر أفق التوقع تكمن في أن حالة الإستنكار المعبر عنها بالاستفهام والتعجب، جرت على لسان الذات الساكنة في الصورة، وليس على لسان الذات الساردة، مما يكشف عن استخدام عميق لتقانة المرأة تتمثل في أن العملية المرآوية جرت في شكل مقلوب، الذات الساكنة في الصورة هي التي تنتظر إلى نفسها عبر مرآة الذات الحية الواقفة أمام الصورة لترى ما آلت إليه حالها، وليس العكس، وبهذا يكون المصور والصورة قد تبادلا المواقع، فغدت الصورة ذاتاً والذات صورة، ومن هذا التبادل تولد بؤرة المعنى الكامنة في انهزامية الذات حتى أمام صورتها.

أما اللوحة الثائية التي تأخذ مساحة سردية أكبر فقد وسعت فضاء الإنهزامية من خلال تجسيد لغياب الإرادة، وتغيب القرار، إذ تقف الذات أمام اللوحة مسكونة باللافعل ومزودة لتجد نفسها هنا أيضاً أمام صراعاها الأزلي بين (الشهوة) و (الرغبة) الباسطين بظلالهما على النص كله، والمتمثلين هنا في صورة المرأة الحاملة للإغراء والرغبة معاً. يتجسد الإغراء في (عريها حد السرة، سيكراتها السمراء الطويلة، كأس النبذ، شفتاها بلون النبذ، بمذاق النبذ، فوح النبذ يلف ثديها والعنق)، وأما الرغبة فتتجسد في (بيدها سيف، القلادة الحاوية لصور رؤوس الرجال)، وتتجسد أيضاً في أنها تحمل المفاجآت التي تقيد حدود التفكير، في إشارة لغلبة ردة الفعل على

(١) لوحة الشمس: ٢١-٢٣.

منطق العقل، بعكس ما تجده عند الذات الرائية التي لا تستطيع أن تتجاوز سور الخشية لتصل إلى منطقة ما تريد وما ترغب، محذرة لأجوبة الفعل، مكتفية في ذلك بالفرجة، التي تنتهي إلى عالم اللافعل حيث السكون والصمت، فاسحة المجال للآخر - صورة المرأة المعلقة على الجدار - أن توقعه في حبالها وتشغله، وتهزم منطقها، بالنتيجة تقع -أي الذات - في قوقعة القول والنظر اللذين لا يفضيان إلى فعل، فلا نجد كسراً لحواجز الصمت، ولا تحرراً من قيود الخشية.

بعد هذه الصور الانهزامية، التي لا تستطيع الذات تجاوز سور اللافعل بسبب قيود الخشية فيها، تعود الذات لتدشن العاطفة وتدعوها إلى المزيد من التأمل في الذات والمحيط، فتستحضر مرة أخرى سنين العمر التي تكرر نفسها عبر أسئلتها المصيرية، من دون أن تتمكن الذات من الانتقال بها إلى منطقة الفعل لتقاوم وتقاتل فكرة الموت، عبر ابتداء المقطع بالسؤال البؤري الملح والمتكرر في ثانيا النص:

أأعد الآن السنين
لأؤكد المغزى القديم؟
لأقول إن الزمان وهم
اقتحمه عليّ يد أرفضها ؟
ما كان نغماً في البداية
هو نفسه في ما يشبه الوسط والنهاية
نغم كسقسقة من ناي بعيد
تنضم إليه لهثات الوتريات القريبة،
وإذا القرون تهدر والأبواق تصدح
ويطغى بين الآن والآن عليها
خبط الطبول وقرع الصنوج
ومن بينها تعود الأوتار تحز بالشكوى
وتندم أوتار ((التشلو)) خفيضة
والهوائيات حبيبة تتهاشم
ليعود الناي أخيراً لسقسقة
كالماء صافية
مرة أخرى
هل للكون من بدءٍ ومنتهى؟
خمسون دهرأ عشتها وأنا
ابن عشرين عاماً
وما كل يوم سوى
مغامرة أخرى مع الجوع، مع الموت،
وفي كل زاوية قصاصات أيامي
تتبعثر ملأى بالقبلات والصرخات.
أي صنوج، أي طبول
أي أبواق لها أن تفصح بصدحها
ورنينها عن أيام ترن ساعاتها
بجوامعي الهوى، بقعقة الردى،
بصهيل الرفض والقبول ؟

ما كان نغمًا في البداية
هو الآن عين النغم
والزعازع مازالت تنتابح في المغاور الأولى
حيث كان أبي، وأبوه من قبله،
يجمع أغنامه كلما السحب إلهمت،
لينيّ الأمطار والصاعقه.
هناك، في كهوف الجبال آثار نيرانه،
بدخانها حُط على الجدران رموز حياته
رموز حياتي، أيتها الضاحكة
من خلل الرصاص والدخان والنيبذ
وعلى شفتيك رموز لذاتٍ معلقة^(١).

تطرح الذات جملة من الأسئلة على الرغم من كثرتها إلا أنها لا تخرج عن المظلة الدلالية المعبرة عن النفسية المتأزمة، هدفها تعميق هذه الأزمة والسير بها قدماً نحو منطقة التهويل والتعظيم، لكي توازي حجم القضية التي تحملها هذه الذات، وبرؤية تلخيصية تختزل كل هذه الأسئلة في جواب واحد مكرر وحاضر على مدار السرد في المقاطع الخمسة وهو اللاجدوى، إذ يتساوى يومها بأمسها ولا تأمل أن يكون غدا أفضل من يومها، أو أمسها، وفي هذه الدلالة تشتغل المنظومة الاستفهامية -بصيغها المختلفة المؤلفة لجسد المقطع- اشتغالا مكثفاً ومتضامناً وضاعطاً على وعي السارد -الشاعر- لدفعه إلى الإستسلام والاعتراف أمام مرويه ومن ثم قارئه، بأن لا خلاص مما هو فيه، فما كان نغمًا في البداية هو الآن عين النغم، وما لجوء الذات إلى الموسيقى بأدواتها المختلفة (الناي، الأبواق، الطبول، الصنوج، العود بدلالة الأوتار) للتعبير عن حالة اللاجدوى إلا للهروب من السوداوية المغلقة والمحكمة التي يعيشها ليتحول كل شيء في محيطه إلى ند يحجم حركة الشاعر ويقوض خطوه في السير نحو منطقة الفعل.

ويحمل سؤال الذات عن الكون (هل للكون من بدء ومنتهى؟) في هذا المقطع - وإن كان لا يخرج خارج المظلة الدلالية المشار إليها في أعلاه- لكنها تحمل في طياتها وظيفة أخرى إلى جانب وظيفتها الأساسية في تعميق الأزمة، تتمثل في أنها تفتح أفق الإجابة على السؤال - البؤرة - (أأعد الآن السنين لأؤكد المغزى القديم) الذي يفتح به المقطع الأول والخامس من التلميح إلى التصريح: (خمسون دهرًا عشنتها وأنا/ ابن العشرين عاما/ وما كل يوم سوى/ مغامرة أخرى مع الجوع، مع الموت/ وفي كل زاوية قصاصات أيامي/ تبعثر ملأى بالقبلات والصرخات)، مما يشحن النص بطاقة تأثيرية أكبر تجعل القارئ أكثر تجاوباً معه، وأكثر استيعاباً لامتدادات الحدث الشعري عبر هذه الأجوبة المتدفقة، ومما يزيد من شحنة التأثير تماهي الذات الساردة، مع الذات المسرودة تماهياً مطلقاً، من خلال ضمير المتكلم الذي جاء ليؤدي وظيفة مزدوجة، فهي من جهة تجعل الحكاية المسرودة أكثر إندماجاً في روح المؤلف -الشاعر- والقارئ من خلال إذابة الحاجز الزمني بين الزمن المسرود وزمن السارد -ظاهرياً على الأقل-، وهي من جهة أخرى تعمل على جذب المتلقي وجعله أكثر التصاقاً بالعمل السردى من خلال إقناعه بتماهي الذات -الشاعرة، الساردة، المسرودة- بوصف النص سير ذاتي. هذا التقريب الذي يحدثه ضمير المتكلم، حفز الذات إلى إمعان النظر في ذاتها عبر حركة دؤوبة بين لحظة الكتابة - اللحظة الحاضرة - وما تعززه من أسئلة توجع الداخل، ليس على صعيد المقطع وإنما النص كله، وبين لحظة الحدث المعيش في

(١) لوحة الشمس: ٢٣-٢٥.

الماضي، مع الجوع، مع الموت، مع الأيام المبعثرة الحاملة لتناقضاتها (القبلة والصرخة)، مع الكهوف منبت الخوف الأول الراسم لمسارات المخاوف اللاحقة، ففيه خط الأب رموز حياته وحياة الذات المسرودة (الطفل)، عند اكتفائه من فضاء الوجود المترامي الأطراف المتشعب الدروب، باستقطان أغوار الكهوف ليمارس فيها لعبة المخاطلة مع الحياة، يهرب من فعل المواجهة، إلى التقلب بقيود الخشية والخوف: (والزعازع مازالت تنتابح في المغاور الأولى/ حيث كان أبي، وأبوه من قبله،/ يجمع أغنامه كلما السحب إلهمت،/ لينقي الأمطار والصاعقة،/ هناك، في كهوف الجبال آثار نيرانه/ بدخانها خطاً على الجدران رموز حياته/ رموز حياتي، أيتها الضاحكة).

هذا الماضي الذي يحمل إجاباته على أسئلة الحاضر يجعل الذات في دوامة المدار المغلق(*) التي لا سبيل للذات في التخلص منها، فحتى الكهف الحامل لدلالة المأوى السلبي الذي كان يأوي الأب والجد وبقية وأغنامها من مخاطر الحياة، لا يتوفر للإن في لحظته الراهنة- لحظة الكتابة- مما يجعله صيداً سهلاً لسحب اليوم التي لا تفرز غير أسلحة الموت فلا تبديده هو حسب، بل شعبه معه أيضاً.

وبهذا تكون هذه الحركة قد دحضت المقولة التي ترى أن السرد السير الذاتي هو سرد إسترجاعي، وتبرهن أن السارد السير الذاتي يمكنه أن يتحرك بحرية تامة في المنطقتين (الماضي والحاضر) في آن واحد، ونحسب أن ذلك يكون أكثر وضوحاً في النص السير الذاتي الشعري الذي غالباً ما يوثق للزمين في آن واحد، وربما تم الاكتفاء في بعض النصوص بترهين الحاضر أو الماضي القريب جداً.

قصيدة (أرى شبحي قادماً من بعيد) : الأنا ناظرة والأنا منظوراً إليها :

تخضع الـ (أنا) في النص السير ذاتي إلى وجهة نظر خاصة يفرضها حضورها المزدوج، لكونها تحيل على شخصية لها وجود حقيقي خارج النص، وهي- في الآن نفسه - شخصية نصية بؤرية يتركز حولها كل ما في النص ويدور في فلكها. هذا الوضع الخاص للـ (أنا) يحتم على مؤلفها إيجاد إستراتيجية خاصة عند القيام بتسريد الـ (أنا)، تتمثل بخلق مسافة فاصلة بين الـ (أنا) الساردة والـ (أنا) المسرودة، تسمح لها بالعودة إلى وراء - الماضي - لتتأمل بعين الحاضر إلى ما كانته في الماضي، فليس المؤلف هو ابن الشخصية، وليس الماضي مرآة يرى فيها المؤلف نفسه، بل هو ماضٍ على مفاصل الحاضر- لحظة التذكر- حذف منه ما حذف، ومُدّد من بعض أطرافه ليستقيم على الصورة التي تستحضرها ذاكرة المؤلف^(١).

وبما أن الـ (أنا) المسرودة هي في الآن نفسه الـ (أنا) الساردة، التي هي بالنتيجة (أنا) المؤلف على اعتبار التوافق المفترض وجوده بين الأنواع الثلاث في أي نص سير ذاتي، فإن ذلك يحكم استحضار قارئ متأمر " لا يكتفي بالملفوظات، بل يتواطأ من أجل تأويل دلالتها"^(٢)، على وفق معايير تفرضها طبيعة النص، ويرتبط بشكل أو بآخر بذات المؤلف التي تغدو - بسبب شرطها الأخلاقي والاجتماعي وربما السياسي - أشبه بمتهم يقف بين يدي المحكمة، الأمر الذي يحتم على مؤلف النص السير ذاتي -ولاسيما العربي- أن يستحضر هذا الوعي المصاحب لعملية تلقي السيرة، وهو يكتب نصه ليضمن تطابقاً في أفق إنتظار القارئ إبان قراءة سيرته.

(*) نشير هنا أن فكرة المدار المغلق موجودة في كل شعر جبراً وقد وقفنا على جانب مهم منها في الباب الأول من الدراسة عند تحليلنا للعبثيات، تنظر: الدراسة: ٩١-٩٢ .

(١) سيرة الغائب سيرة الآتي: ٨١.

(٢) الذات ممحوة بالكتابة عن السيرة الذاتية نوعاً أدبياً: ١١٦.

لكن هذا الأمر لا يكون بهذه الجدية والصرامة مع النص السيرذاتي الشعري، لأن مقياس الصدق ودرجته أقل أثراً في مثل هذا النوع، لخضوعه لخطاب بلاغي يقوم أصلاً على علاقات لغوية، وتراكيب بنائية خاصة، تشظي مكونات التجربة، ويتماها في الواقع بالخيال إلى الحد الذي لا يمكن التمييز بينهما. هذا النوع من التداخل يخلق أفق انتظار متحول وغير مستقر لدى القارئ، جاعلاً بينه وبين العمل السيري نوعاً من التوتر، لا يسمح له بأن ينظر إلى السيرة بمنظار التطابق الحرفي بين ما هو مسرود في النص، وبين ما هو معيش على أرض الواقع^(١).

ومن هنا تتأتى حرية الكاتب السيرذاتي الشعري في تدوين ما يريد تدوينه في سيرته، لأن طبيعة النوع تفسح له المجال -إلى حد ما- للمراوغة وتضبيب دم الحقيقة في الجملة -المسؤولة- بين القبائل التي هي هنا، مزيج من الشعر والتهويمات والإحالات على الآخر، الذي هو شخص متكون من امتزاج الواقع بالخيال^(٢).

فضلاً عن ذلك هنالك عوامل أخرى تقصي إمكانية البحث عن الصدق في السيرة الذاتية، تتمثل بالنسيان، والتناسي، وضعف الذاكرة أحياناً، ورقابة العقل، وحماية الآخرين المساهمين بشكل أو بآخر في تشكيل الحدث المتعلق بسيرة الكاتب^(٣)، ومن هنا يغدو الصدق والحقيقة أمرين إفتراضيين لا مجال للتثبت منهما في أي نص سيرذاتي شعري يتوخى صاحبه أن يؤدي نصه غرضه الجمالي، في كونه نوعاً أدبياً مهجناً من الشعر القائم أساساً على الخيال، والسيرة الذاتية التي تستمد مادتها من الواقع.

تلخص قصيدة (أرى شبحي قادماً من بعيد) رؤية محمود درويش للنص السيرذاتي الشعري، عندما يخلق عبر مفردة (أطل) مساحة فاصلة بين ذات درويش الحي-الشاعر- وذات درويش الطفل، كاشفاً بذلك عن رؤية مرآوية تستبطن الذات لتستحضر تفاصيل حياته في ديوان خصصه لهذا الغرض وهو (لماذا تركت الحصان وحيداً).

ولعل أولى المسائل اللافتة للنظر في هذا النص، عتبة العنوان التي تنهض على استراتيجية واضحة تختزل -مع نصها- تجربة الديوان بأجمعه، كما أنها تحمل في طياتها ملامح النوع السيرذاتي من خلال عدة أمور:

- ١- الحضور الواضح للذات في عتبة العنوان من خلال توظيف ضمير المتكلم في السرد.
- ٢- قيامها على منظور استرجاعي من خلال توظيف صيغة الماضي.
- ٣- طبيعة الرؤية التي تفصح عنها مفردة (أرى)، تتجاوز دلالتها البصرية إلى دلالة ذاكراتية تحاول استحضار صورة الذات من منطقة الماضي المذعوت (بالبعد) إلى منطقة الذاكرة، في محاولة من الذات الشاعرة لإعادة تشكيل الذات نصياً، من خلال بعثها من عالمها الماضي إلى دائرة اللحظة الأدبية، لحظة بعث الحياة فيها ثانية عندما تغدو كائناتاً نصياً.

ينهض النص في تشكيل أسلوبيته، على مفردة (أطل) المزودة بقدرة تصويرية عالية تعمل على تشكيل مجموعة من النواثر، كل دائرة تختص بجانب من الجوانب المتعلقة بحياة الشخصية المسرودة في النص:

أطل كشرفة بيت على ما أريد

(١) مرايا نرسييس: ١٤٥.

(٢) أدب السيرة الذاتية المسكوت عنه عربياً: سيرة ذاتية بصيغة ضمير الغائب، خليل صويلح، مجلة الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، العدد ٢٠، لسنة ١٩٩٨: ٢٠٩.

(٣) ينظر: أوجه السيرة: ١١٠-١١٦.

بهذه الجملة التي تتكرر في ثنايا القصيدة أربع مرات تفتتح الذات الشاعرة نصها، أما الفعل (أَطلَّ) فيتكرر ثلاثاً وعشرين مرة، كاشفاً بذلك عن منظور سير ذاتي في السرد، يقوم على الفعل أَطلَّ الحاوِي لمعنى الرؤية والمعبر -أيضاً- عن وجهة نظر شمولية لأن المعنى الذي تحمله المفردة (أَطلَّ) يقتضي نظراً من الأعلى إلى الأسفل، وهو ما يعرف برؤية عين الطائر، والذات الشاعرة تتخذ هنا من منطقة الحاضر الرؤية من فوق، نقطة انطلاق للسرد تستحضر فيها ماضيها في قراءة ذاكراتية وعبر الأسفل المرئي.

ولا تخلو مفردة (أَطلَّ) - فضلاً عن منظورها السير ذاتي - من منظور رؤيوي تستحضر فيه ما تر غب في استحضاره لتجري عليه مسحاً شاملاً لا يقف عند حدود التفسير - بل يجري استقراء عاماً، لأن الرؤية على وفق عين الطائر تفترض وجود آفاق واسعة بحاجة إلى إطلالة شاملة تحيط بتفاصيل المشهد، لكنها لا تستطيع التقاط التفاصيل الجزئية الصغيرة، لأن مثل هذه الرؤية تفترض دوماً مساحة فاصلة بين الرائي والمرئي، لا تسمح له برؤية الأشياء الدقيقة بخلاف مفردة (أرى) الموجودة في العنوان، التي تحمل في طياتها إحتمالين في الرؤية، فقد تكون قريبة من منطقة البصر وقد تكون بعيدة نسبياً، لكنها لا تخرج من هذه المنطقة.

وهي أيضاً تكشف لنا هوية السارد، في كونه سارداً مشاركاً في الحدث، يعلم بقدر ما يعرض من أحداث بالتزامن، وذلك جزء من خطاب السيرة الشعرية، فهي لا تحفل بالتفاصيل أمانة للذاكرة، بل تقتبس منها لتضيء مناطق الشعر، ودرويش على علم بخبايا هذا النوع من الكتابة، ويعلم أنه سيخضع بشكل أو بآخر لمتطلبات مثل هذا العمل الذي يعتمد على الانتقائية الواعية، فيدون ما يريد أن يدونه، ويتجاهل أو يتناسى ما لا يريد تدوينه، لذلك نراه يصرح بهذه الانتقائية عبر مفردة (ما أريد).

يصحبنا درويش في إطلالة فوقية على ما يريد ليقفنا على لقطات بانورامية عديدة ممنتجة، يمكن أن نعد النص في ضوئها نصاً استهلالياً يؤدي مهام العتبة المؤدية إلى الداخل- المتن السير ذاتي الشعري - (لماذا تركت الحصان وحيداً)، ولهذا يوقعها درويش في البداية خارج الأقسام الستة التي يتكون منها الديوان، وعلى نحو يُمكن القارئ من قراءتها على أنها حركات في رحلة العودة إلى الماضي، وعبر كل حركة يطل الشاعر عبر ذاكرته على واقع كان قد عاشه بكل تجاذباته، واليوم يعيدها برؤية سير ذاتية تحاول إستعادة الماضي ليعيشه ثانية في نصه الذي هو من إنتاجه، بعد أن خبير الحداية وأصبح مدركاً لمتطلبات مثل هذا النوع من الكتابة السير ذاتية، فنراه يغور في أعماق الذاكرة ليستبطن ويستشرف أبعاد الذات الإنسانية ويستشرف وجودها الكلي، وضمن أطر إجتماعية وتاريخية، وزمكانية، وكذلك ضمن علاقاتها باللغة، ومن ثم ضمن إطارها الكوني الشمولي:

أَطلَّ كسفرة بيتٍ على ما أريد
أَطلَّ على أصدقائي وهم يحملون بريد
المساء: نبیذاً وخبزاً،
وبعض الروایات والأسطوانات ...
أَطلَّ على نورس، وعلى شاحنات جنود
تُغَيَّر أشجار هذا المكان
أَطلَّ على كلب جاري المهاجر
من كندا، منذ عام ونصف ...
أَطلَّ على الوردة الفارسية تصعد
فوق سياج الحديد

أُطْلُ، كَشْرَفَة بَيْتٍ، عَلَى مَا أُرِيدُ
أُطْلُ عَلَى شَجَرٍ يَحْرُسُ اللَّيْلَ مِنْ نَفْسِهِ
وَيَحْرُسُ نَوْمَ الَّذِينَ يُحِبُّونَنِي مَيِّتًا...
أُطْلُ عَلَى الرِّيحِ تَبْحَثُ عَنْ وَطَنِ الرِّيحِ
فِي نَفْسِهَا...
أُطْلُ عَلَى امْرَأَةٍ تَتَشَمَّسُ فِي نَفْسِهَا...
أُطْلُ عَلَى مَوَكِبِ الْأَنْبِيَاءِ الْقَدَّاسِ
وَهُمْ يَصْعَدُونَ حَفَاةً إِلَى أُورُشَلِيمَ
وَأَسْأَلُ: هَلْ مِنْ نَبِيٍّ جَدِيدٍ
لِهَذَا الزَّمَانِ الْجَدِيدِ؟
أُطْلُ، كَشْرَفَة بَيْتٍ، عَلَى مَا أُرِيدُ
أُطْلُ عَلَى صَوْرَتِي وَهِيَ تَهْرَبُ مِنْ نَفْسِهَا
إِلَى السَّلَمِ الْحَجَرِيِّ، وَتَحْمِلُ مَنَدِيلَ أُمِّي
وَتَخْفِقُ فِي الرِّيحِ: مَاذَا سَيَحْدُثُ لَوْ عَدْتُ
طِفْلًا؟ وَعَدْتُ إِلَيْكَ... وَعَدْتُ إِلَيَّ
أُطْلُ عَلَى جَذَعِ زَيْتُونَةٍ خَبَّاتُ زَكَرِيَّا
أُطْلُ عَلَى الْمَفْرَدَاتِ الَّتِي انْقَرَضَتْ فِي "لِسَانِ الْعَرَبِ"
أُطْلُ عَلَى الْفَرَسِ، وَالرُّومِ، وَالسُّومَرِيِّينَ،
وَاللَّاجِنِينَ الْجُدُد...
أُطْلُ عَلَى عَقْدِ إِحْدَى فَقِيرَاتِ طَاغُورَ
تَطْحَنُهُ عَرَبَاتُ الْأَمِيرِ الْوَسِيمِ
أُطْلُ عَلَى هُدُودِ مُجَهَّدٍ مِنْ عَتَبَاتِ الْمَلِكِ
أُطْلُ عَلَى مَا وَرَاءَ الطَّبِيعَةِ
مَاذَا سَيَحْدُثُ... مَاذَا سَيَحْدُثُ بَعْدَ الرَّمَادِ؟
أُطْلُ عَلَى جَسَدِي خَائِفًا مِنْ بَعِيدٍ...
أُطْلُ عَلَى لُغَتِي بَعْدَ يَوْمَيْنِ. يَكْفِي غِيَابُ
قَلِيلٍ لِيَفْتَحَ أَسْخِيلُوسُ الْبَابَ لِلسَّلَامِ،
تَكْفِي
خَطَابُ قَصِيرٍ لِيَشْعَلَ أَنْطُونِيوُ الْعَرَبِ،
تَكْفِي
يَدُ امْرَأَةٍ فِي يَدِي
كِيْ أَعَانِقُ حَرِيَّتِي
وَأَنْ يَبْدَأَ الْمَدُّ وَالْجَزْرُ فِي جَسَدِي مِنْ جَدِيدٍ
أُطْلُ، كَشْرَفَة بَيْتٍ عَلَى مَا أُرِيدُ
أُطْلُ عَلَى شَبْحِي
قَادِمًا
مِنْ

بعيد... (١)

ينطوي النص-القصيدة- على دالتين مركزيتين كبيرتين تتمثلان في الذات والمحيط - الآخر -. يظهر المحور الأول في ذات الشاعر والذوات المنتمية لها (الأم، الأصدقاء)، أما المحيط فيمكن توزيعه في دوائر: الآخر ممثلاً بـ (الجنود، الأجار المهاجر من كندا) ودائرة الطبيعة بطيورها (النورس، الهدد) وحيواناتها (الكلب، الحصان)، وأشجارها (غير المسماة المشبهة بالزيتونة)، ودائرة ما وراء الطبيعة (حياة ما بعد الممات)، ثم تبرز دوائر لها صلة بالفن (الروايات، الأسطوانات، النشيد)، وبالتاريخ وصراعاته (الفرس، الروم، السومريون، اللاجئون الجدد)، وبالأبعاد القومية (اللغة ولسان العرب)، وبالشخصيات الفاعلة (المتنبي، زكريا، طاغور، أسخيليوس، أنطونيو) (٢).

في اللقطة الأولى تسعى الذات الشاعرة إلى إبراز جانب من المأساة الفلسطينية عندما تجعل من أصدقائها أنموذجاً للذات الفلسطينية التي تعيش على سحر الخير، وقد أذعنت واستسلمت له، فصار قوته اليومي وعالمه المؤمل، في محاولة منها أن تجعل منه - أي الخير (البريد) - دواءً تُسكّن به إنكسارات الواقع المحذوف على صعيد النص، وعبر فجوات يوكل الشاعر للقارئ مهمة إستنتاجها، وإمعاناً في تصوير هذه الحالة، تأتي الذات الشاعرة ببعض الروايات والأسطوانات لتكرس حالة الهروب من الواقع إلى عالم مؤمل تحاول الذات خلقه عبر الجنوح إلى عالم المخيلة، الذي يتجدد ويتجدد من خلال فعلي القراءة والاستماع، اللذين تحتاجهما الرواية والأسطوانة. وفي اللقطة الثانية ترصد الذات الشاعرة وجهاً من وجوه المواجهة بينها وبين الآخر الذي يحاول تدميرها عن طريق محو ملامح المكان الذي شكل تلك الذات، بوصفه المكان الرحم الذي يولد فيه الشاعر: (أطلُّ على نورس، وعلى شاحنات جنود/ تُغيّر أشجار هذا المكان/ أطلُّ على كلب جاري المهاجر/ من كندا، منذ عام ونصف).

تجسد هذه اللقطة حركة الذات في الوجود - حضوراً وغياباً أو حياةً وموتاً - بوصفها الحركة التي تلخص صراعها من أجل البقاء والمحافظة على الهوية، إذ تغلق اللقطة صراع الذات مع العناصر الطارئة عليها، التي تحاول إزاحتها عن مكانها الأصل، وهنا نجد الذات وقد تقمصت النورس المرتبط بالبحر، وقد جاءت هذه الصورة لتجسد الثبات غير القابل للتغير، في مقابل الجنود بشاحناتهم الذين جاؤوا ليغيروا معالم المكان، ويصفوا مكاناً جديداً لا يمت إلى المكان الأصل بقدر ما يناسب القادمين من كندا وكلاهما، ويتواءم معهم (٣). وسيقف درويش عند هذا الصراع - صراع الإزاحة عن المكان الأم - كثيراً في قصيدته (قرويون من غير سوء) (٤).

ثم تطل ذات الشاعر على لقطة ذاكراتية معرفية تستحضر رمزاً من رموز الشعر العربي هو المتنبي في محاولة منه لإقناع قارئة بأن التاريخ يعيد نفسه، عبر إيجاد نوع من الشبه بين معاناته ومعاناة المتنبي في رحلته الطويلة - وإن اختلفتا في الغرض - وأنهما لم يمتلکا غير صهوة الشعر يمتطيانها:

أطلُّ على أسم ((أبي الطيب المتنبي))
المسافر من طبريا إلى مصر
فوق حصان النشيد

(١) لماذا تركت الحصان وحيداً: ١١-١٥.

(٢) السيرة والمتخيل: قراءة من نماذج عربية معاصرة: ١٨٠.

(٣) السيرة والمتخيل: ١٨٠.

(٤) ينظر الديوان: ٢٤ - ٢٧.

وفي الوقت نفسه تلمح الذات بجذورها وطبيعة انتمائها كي تبلور معالم الأنا، وهي تسعى إلى تعزيز ثباتها وأحقيتها للعيش في هذه البقعة التي يحاول الآخر نفيها عنها. وإمعاناً في ترسيخ امتدادها الحضاري تلتقط الذات الشاعرة لقطة موعلة في القدم- زمناً - أيام أورشليم (القدس) قبلة الأنبياء ومحط رحلهم وترحالهم: (أُطِّلُ على موكب الأنبياء القدامى/ وهم يصعدون حفاةً إلى أورشليم/ وأسأل: هل من نبي جديد/ لهذا الزمان الجديد).

إنَّ الذات الشاعرة في استحضارها لهذه اللقطة، إنما تسعى إلى ربط الماضي بالحاضر اعتماداً على دالة مكانية تمثل بؤرة النص -اللقطة- وهي (القدس) التي تعمل على شطر الصورة - اللقطة - على صورتين متصارعتين في الذهن - ذهن القارئ - الواقعة عليه مسؤولية ملء الفجوات في النص: الصورة الأولى صورة القدس ماضياً وهي تحفل بمواكب الأنبياء، وبذلك ترتدي المدينة ثوب الكناية لتشع منها أشعة السلام من خلال توافد الأنبياء بمختلف شرائعهم، إذ تشكل القدس -مكانياً- نقطة التقاء للديانات الثلاث، اليهودية، والمسيحية، والإسلامية. والصورة الثانية صورة القدس -حاضراً- وهي محط صراع وتنازع بين العقائد المختلفة. وأمام هذا النوع من الصراع يضعنا درويش بمواجهة السؤال، عن إن كانت أرض الحلم تتسع لبعث نبي جديد يعيد السلام لهذه الأرض!

وبعد هذه اللقطات البانورامية التي تكشف عن علاقة الذات الشاعرة بالمحيط، يلتفت درويش إلى استبطان الذات فتتأمل في تاريخ تكوين الذات وعودتها إلى بداياتها الأولى في مكانها الأم-البيت- الذي تكتفي فيه باستحضار جزء منه (السلم الحجري) بوصفه جزءاً يرمز إلى الكل (البيت): (أُطِّلُ على صورتني وهي تهرب من نفسها/ إلى السلم الحجري، وتحمل منديل أُمي/ وتخفق في الريح: ماذا سيحدث لو عدت/ طفلاً؟ وعدت إليك ... وعدت إلي).

تختزل اللقطة مستويين من التحليل :

المستوى الأول سطحي: يتمثل في وضع القارئ أمام إشكاليات النص السيرداتي ومفادها أن حكاية المرء نفسه تصطبغ بحقيقتين: الأولى: صعوبة استدعاء الصور عبر الذاكرة استدعاءً حرفياً بسبب جملة عوامل تعيق عمل الذاكرة وتعزل مسيرة الاستدعاء - وقد وقفنا عليها في أكثر من مناسبة -الثانية -: إن الصورة المستدعاة عند منحها شكلاً سيرداتياً شعرياً، تتخلى عن شرطها الواقعي الحرفي إلى شرط آخر يمليه عليها واقعها الفني الجديد المشدود إلى التخيل - بوصف الشعر قائماً في الأساس على التخيل - وإلى السرد نظراً لأن أي نص سيرداتي لا يخلو من عنصر السرد، وكل ذلك يصعب من عملية تدوين الماضي الشخصي الذي تروم الذات درجه في مدونتها الشعرية.

المستوى الثاني: عميق: يذهب إلى أبعد من ذلك، فيرى أن درويش استطاع عبر هذا المقطع أن يقدم صورة مختزلة لتجربة الشاعر. وهو يلج إلى منطقة السيرة الذاتية، من خلال سارد ذاتي متكفل منذ بداية النص بقيادة دفة السرد، والسير بالذات الشاعرة والذات المسرودة عبر خط السرد إلى ما هو ذاتي في التجربة، وبشكل يزيد من لحمة الوحدة بينهما. وعلى وفق هذه الزاوية من الرؤية، تنظر ذات الشاعر عبر منظور السارد إلى نفسها، فتقف عند بوابة الذاكرة وهي تحاول الغوص في أعماق الماضي، لتستحضر ذات درويش الطفل في بيته ومع والدته، وقد جاء ذلك عبر تسييج النص - اللقطة - بشبكة من المفردات السيرية يأخذ فيها الحس الطفولي قدراً عالياً من الغنى والكثافة، ولاسيما من خلال توطين مفردتين وإن جاءتا بشكليهما الجزئيين (السلم الحجري، منديل الأم) ولكنهما حملتا دلالة كلية، فجاء (السلم الحجري) ليدل على البيت، و(منديل الأم) ليدل على الأم، والدالتان ترتبطان بفكرة الرحم: الأولى تحمل معنى مجازياً، والثانية تحمل معنى حقيقياً، لتؤكداً معاً حالة الانتماء المصيري التي تربط الذات بمنبتها، أو الرحم بمعنييه المجازي والحقيقي.

على الرغم من تمركز الذات الشديد حول نفسها، إلا أنها استطاعت أن تحافظ على تمظهرها الشعري والسيرداتي، مع الارتقاء بعمق التجربة إلى مصافي الشعرية العالية، وذلك عبر صيغة الانفصال المראوي للذات الشاعرة عن نفسها، التي تفصح عنها مفردة (أُطْلُ) إذ تتيح للذات الشاعرة أن تطل بعين الحاضر على ما كانته أيام تشكلها الأول – عندما كان درويش طفلاً – كما أنها أتاحت لها فرصة محاورة النفس عبر مونولوج داخلي، يتخذ صيغة السؤال المتضمن معنى التمني فيما لو تمكن درويش من أن يعود طفلاً في حضن أمه، ويعود إلى ذاته التي انفصل عنها مذ غادرها متوجهاً إلى منفاه.

تواصل الذات طرح أسئلتها بمنطقها السيرداتي، ولكن هذه المرة بشكل مغاير عن المنطق الذي اعتاد عليه القارئ، إذ غالباً ما يرصد القارئ حركة الذات من الحاضر إلى الماضي – بأخذ سيرداتية النص القائم على السرد الاسترجاعي بنظر الإعتبار – لكن درويش يكسر أفق التوقع هذا بالسيرداتية من الحاضر إلى المستقبل: (أُطْلُ على ما وراء الطبيعة: / ماذا سيحدث ... ماذا سيحدث بعد الرماد ؟/ أُطْلُ على جسدي خائفاً من بعيد ...)، فالذات هنا بمنطقها السيرداتي المغاير، تستبق الزمن لتجعل المستقبل حاضراً، سائرة بنفسها إلى نهاية محتومة، وفي ذلك إشارة سيميائية إلى جدلية الصوت الشعري بين الحضور الذي يمثله الحاضر، والغياب الذي يمثله المستقبل، في مسعى منها – أي الذات الشاعرة – إلى أن تخلق حضوراً مضاعفاً لأي غياب محتمل، عبر تخليد الذات كتابياً من خلال إعادة الحياة إلى ماضيها الذي تحاول استدحضاره لتعيشه ثانية على مستوى الذاكرة والنص. وهي بذلك تجسد حالة الصراع بينها وبين حركة الزمن بدسخته الفلاسطينية التي يتقاذفها كل من مد السلم وجزر الحرب، من دون اعطاء هذه الذات فرصة لتتعم بوضع يدها في يد امرأة جاءت هنا رمزاً للحياة بوصفها عنصر خصب ونماء:

(أُطْلُ على لغتي بعد يومين – يكفي غياب/ قليل ليفتح أسخيليوس الباب للسلم/ تكفي/ يد امرأة في يدي/ كي أعانق حريتي/ وأن يبدأ الدم والجزر في جسدي من جديد)، وبذلك يكون المقطعان الأخيران، قد جسدا لحظات التضاد التي تعيشها الذات بين صورتها الحالية - لحظة الكتابة - بوصفها ذاتاً شاعرة وصورتها الماضية بوصفها ذاتاً مستحضرة لا مكان لها الآن إلا في النص، وإذا كان سيرها نحو المستقبل يخيفها لأنه لا يختلف عن الحاضر الحامل متناقضاته معه، والملوح بسيف الموت في أية لحظة، فإن سيرها باتجاه الماضي ومحاولة عيشها ثانية، يدرأ الموت عنها ويمنحها الخلود المتأني من خلال عيشها في الذاكرة الجمعية المتمثلة بقراء سيرتها، وبذلك تكون الذات قد أحدثت تغييراً في ناموس من نواميس الكون من خلال محاولتها لأن تحيا حياتين في حياة واحدة، الأولى: في الواقع، والثانية: في النص، الأولى مسكونة فيها الذات بواقع مؤلم، تتجاذبها متناقضات ومتغيرات عديدة، والثانية مسكونة بروى الذات نفسها، وطموحها في أن تعيش حياتها على وفق ما تملبه الرؤية الأنبية لحظة استدعاء الحياة من الذاكرة. وفي النهاية تخط الذات الشاعرة مساراً ارتدادياً نحو ما ابتدأت به النص عبر مقطع أخير، يكتفي بإعادة صورة الإطلالة على ما تريد، إذ جاءت في مفتتح النص، وصورة الإطلالة على ذاتها القادمة من متحف الماضي. والموجودة في عتبة العنوان: (أُطْلُ كشرفة على ما أريد/ أُطْلُ على شبحي/ قداماً/ من/ بعيد...).

إن هذه الحركة الدائرية التي تحيط بالذات، تتطوي على فلسفة رؤيوية تقوم على تمركز النص في بؤرة الذات، بوصفها مركزاً باثاً وفاعلاً في توجيهه وصنع بل وفي قيادة أحداث الواقعة الشعرية من خارج منطقة النص من جهة، ومركز استقطاب فاعل في توجيه السرد من الداخل – مع الأخذ بنظر الإعتبار سيرداتية النص – من جهة ثانية، وبذلك تكون الذات الشاعرة قد حملت النص معنى وجودياً قوياً، يجعل من الذات مركز الوجود والحركة، بل أكثر من ذلك، إذ كما يقول درويش عن نفسه بأنه: المسافر والسبيل، وأن الماضي صحراء، والغد غائب في الصحراء الآتية،

وأن عالمه ذاته وما ملكت يدها وعزاه الوحيد هو فعل الكتابة الذي يختزل وجوده في طياته^(١). فهو لا يجد نفسه إلا في الكتابة، وهي الشاهد الوحيد على دورانه الأبدى بين حضوره الجسدي الآن لحظة الكتابة، وحضوره النصي الأزلي حتى بعد فناءه، لأن الكتابة بالنسبة له الذروة النهائية التي أودعها حضوره قبل أن يمضي في دورة جديدة.

قصيدة (كان يرى طريق المدرسة) : بلاغة التفاصيل في تشكيل الرؤية السيرداتية :

تشتغل قصيدة القيسي - قيد الرصد- في مفصل مهم من مفصل القصيدة الحديثة يتمثل في إتباع إستراتيجية خاصة، تنهض وتتشكل من خلال استدعاء التفاصيل الجزئية من الحياة اليومية المعيشة من جانبيها الحسي والثقافي العام في مسعى من الشاعر " إلى إخضاع الإمكانيات المتاحة كلها لخدمة النص الشعري، الذي يجتهد في استحداث موازنة عادلة بين ... البؤرة المركزية والتفاصيل، الحضورات والظلال"^(٢)، فمال من أجل ذلك إلى القصر والرؤية المركزية والتعبير بالصورة، وابتعد عن الحكاية الطويلة ذات الصيغة الدرامية والملحمية والشخصيات المتعددة، فضلاً ما هو يومي مقصى ومهمش، من دون التقيد بالقيود الشكلية للكتابة الشعرية، تاركاً الذات لتتحرك بديسايينة تامة في مناجم الذاكرة، لتلتقط ما تريد التقاطه، بعيداً عن قسرية الرؤية التقليدية للنص الشعري التي تفقد أحياناً العمل حيويته وتلقائيتها.

وهذا النوع من التوجه مهم في النص السيرداتي، لأنه بمنح النص فضاءً اجتماعياً تلتقي فيه الذات الشاعرة على قدم المساواة مع الذات القارئة، وهما تعملان بفعالية مختلفة على منطقة اتصال واحدة، الذات الشاعرة تعمل على تقريب التجربة من اهتمام القارئ بغية إشراكه في النص، لأنه " المساحة التي يرى فيها المبدع أثر تجربته مرئية ومشاهدة أمامه، كما أنه يشعر بالارتياح من خلال مشاركة الآخر بما يعاينه"^(٣)، وما أن تدعى ذات القارئ إلى هذه المنطقة، حتى يتولد عندها فضول المعرفة والكشف عن خبايا هذه التجربة، لأن القصيدة السيرداتية لا تقتصر في وظيفتها على " تحقيق ذات كاتبها حسب، بل إن المتلقي يحقق ذاته كذلك من خلالها، فهي أولاً تتعرف على الذات الكاتبة من خلال ما انجزت في إطار الثقافة والفن والمعارف التي تزود الحياة الإنسانية، يمثل الكاتب / المؤلف أو ضح دليل على تميز مزج الذات المبدعة "^(٤) وترى ثانياً أن أكثر مما لا تستطيع قوله أي الذات القارئة - تقوله عندها الذات، وبشكل يجعل النص المرأة العاكسة لذات القارئ أيضاً وليس الذات الشاعرة حسب.

من هنا تدب فلسفة الشعر لدى القيسي، الذي يرى أن الشعر لا بد أن يتوفر على شرطه الإنساني " المنبثق عن التجربة المعيشة الحية النابضة، لا بد أن تحس الأوتار الخفية في ذات الناس، ولا بد أن يحظى الشعر في النهاية بالتجاوب، وأن يذسج خيوط تواصله مع الجماهير، وبالتالي تكون هناك الثمرة "^(٥)، على أن هذا لا يعني السقوط في المجانية المباشرة، لأن الشعر ليس

(١) محمود درويش: شاعر المرايا المتحولة، على الشرع، سلسلة كتاب الشهر (٤٤)، وزارة الثقافة، المملكة الأردنية الهاشمية، ط١، ٢٠٠٢: ١٢٣ وينظر: الديوان: ١١٧.

(٢) شعرية الكتب والأمكنة: نظم التعبير والتصوير في شعر عبد الله رضوان (قراءة ومنتخبات) د. محمد صابر عبيد، اليازوري للنشر، عمان، ط١، ٢٠٠٥: ٨.

(٣) التجربة الشعرية في الأدب العربي المعاصر: دراسة تحليلية لتجارب شعراء الحداثة العربية، هشام محمد عبد الله فارس، أطروحة دكتوراه، بإشراف أ.د. إبراهيم جنداري جمعة، جامعة الموصل، كلية التربية، ٢٠٠١: ٣٢.

(٤) التجربة الشعرية في الأدب العربي المعاصر: ٣٢.

(٥) الموقد والهب، حياتي في القصيدة: ١٥٣.

معرفة نوعية تستهدف التوصيل المباشر، والقيسي غير غافل عنها، لذلك يرى أن النص لكي يتوفر على شروط القصيدة عليه أن يضيف شيئاً لمتلقيه، ليرتفع بذائقة الجمالية ويسهم - إلى حد ما - في صياغة وجدانه وفهمه العام للمحيط والحياة، وبذلك تسير القصيدة مع الحياة جنباً إلى جنب^(١). يختار القيسي لقصيدته زاوية نظر مغايرة عما هو معتاد في النصوص السير ذاتية، عندما يستخدم ضمير الغائب الذي يفترض سرداً لحياة شخص غائب عن المقام، على العكس من ضميري المتكلم والمخاطب اللذين يفترضان شخصاً موجوداً في المقام.

وأمام هذه الأسلوبية ذات الخواص المميزة سنحاول إبراز الإشتغال الواعي للشاعر على ضمير الغائب، الذي نراه حاضراً منذ عتبة العنوان لنسجل أول ما نسجل إنفصال زمن الحكاية عن زمن المحكي عبر الفعل (كان) المحيل على زمن سابق على زمن الكتابة، مولداً بذلك انفصال النص عن ناصه إذ يتحول الأخير إلى مجرد وسيط أدبي بين المرسل (النص) والمرسل إليه (القارئ)، فينقل للأخير أخباراً وأحداثاً عن الشخصية أو الشخصيات القابعة في النص، موجداً بذلك مسافة فاصلة بين منطقته والمنطقة التي توجد فيها الشخصيات ولو ظاهرياً، بوصفنا أمام نص سير ذاتي، إذ تحمل الشخصية المتحدث عنها بعدين: الأول: كونها شخصية إحصائية يتعامل معها القارئ السير ذاتي على أنها علامة تحيل على كائن تاريخي موجود خارج النص. والثاني: كونها شخصية نصية مندرجة في نظام سردي يعرض علينا السارد أفعالها وأحوالها بتدرج وانسجام^(٢).

وتلتقي عتبة العنوان في هذه القصيدة مع عتبة العنوان في قصيدة درويش - الأنموذج المحلل آنفاً - بأنها تحمل في طياتها أيضاً ملامح النوع السير ذاتي، من خلال قيامها على منظور استرجاعي يجسده الفعل الماضي الناقص (كان)، وكذلك في طبيعة الرؤية التي تقصص عنها مفردة (يرى)، وقد تجاوزت دلالتها البصرية إلى دلالة ذاكراتية، تحاول استحضار صورة الذات من منطقة الماضي إلى منطقة الحاضر، وذلك من خلال ارتباطها بالفعل الماضي الناقص (كان)، الذي أظهر فاعلية وقدرة على سحب الفعل (يرى) من منطقة الحاضر إلى منطقة الماضي، محدثاً بذلك انحرافاً دلاليّاً في الفعل (يرى) المعبر أصلاً عن الحضور والاستقبال.

تستند رؤية النص العامة على منظور بصري قوامه فعل الرؤية (يرى)، الذي يتكرر مع العنوان إحدى عشرة مرة، ليشكل بذلك مجموعة من وحدات صورية، تفتح مجال الرؤية البصرية على مدى مرآوي وأحياناً تخيلي، يلتقط جزئيات الحياة اليومية، زاجاً بها في حقول التشكيل الصوري، في مسعى من الذات الشاعرة لترتيب فضاء شعري سير ذاتي، يتخذ من مفردات الحياة اليومية مادة أساسية للسرد:

في أول النهار يرتدي قميصه، في أول النهار

ويشرع النوافذ

يرى إلى الأصابع النحيلة

يرى سحابة الغبار

يرى إلى الطفولة

يرى إلى يديه

ترفران ثم تهويان

يرى إلى عينيه في المرأة

يتيمتين في المدى، صفصاتين تذبذبان

أو طائرين يشربان من قرارة الأشياء

(١) م. ن: ١٩٣.

(٢) سيرة الغائب سيرة الآتي: ٧٧ - ٧٨.

ويشردان في ملالة
يرى إلى جبينه أفقاً من الندى
قرصاً من الدخان
ويطلب الغزالة
يعد شايه وحيداً
يعد خبزهِ وحيداً
ويشعل السراج لا يرى الذبالة
يرى إلى المفكرة
أيامه المبعثرة
والشارع الرملي والقطا
وبيته الطيني والصبيان والبنات
يرى طريق المدرسة
كانما يرى دمه
هل كان ناضجاً، وقابلاً للحب والهواء
ولاحتمال الورد والمفاجأة !
أم كان يحتمي بالحاجز الأخير
والطلقة الأخيرة !
هل كانت الظهيرة
أم شرفة خضراء وامرأة
طريقه إلى دمه !
أم كانت الكتابة
كمينه السري، والرصاص
معدة للحجرة !
حتى إذا انتهت أيامه المبعثرة
وقلب الأوراق في المفكرة
وجال في فراغ صوته ومال
هنيهة وقال
حنينه بل كلام
هوت رصاصتان.. أو هوى
وغط في منام !^(١)

إن المسح القرائي الشامل للنص، يكشف عن جريان السرد على وتيرة واحدة تقودها أنا شاعرة متوارية خلف سارد موضوعي، يتخذ من ضمير الغائب مظلة ليسط مناخ الغياب على سطح النص، من أجل خلق نوع من المسافة بين الـ(أنا) الشاعرة والـ(أنا) الساردة من جهة، وبين الـ(أنا) الساردة والـ(أنا) المسرودة من جهة أخرى، مما يعطي للـ(أنا) الساردة فرصة التحرك بحرية أكثر، من دون السقوط في فخ الذاتية، الأمر الذي يحمل المتلقي على الوقوع في حبال اللعبة

(١) الأعمال الشعرية، محمد القيسي، ج١: ٤٣٠ - ٤٣٢.

السردية، فيعتقد أن ما يحكيه السارد في نصه هو حقاً قد حصل، وأن السارد مجرد وسيط بينه وبين الأحداث المحكية لأن (هو) يوهم بتتابع الزمن عبر مراحل ثلاث هي:
الأحداث ← السارد ← المتلقي^(١)

إن هذه المسافة الجمالية التي يخلقها ضمير الغائب بين الأنوات الثلاث (الشاعرة - الساردة - المسرودة) - فضلاً عن حملها القارئ على التصديق- لكنها في الآن نفسه تضعه في حيرة - بادی الأمر - بوصف النص السيرداتي يحيل داخله النصي على خارجه الواقعي، لكن هذه الحيرة تتبدد عندما يستدرك أنه بأزاء ضمير يحيل على شخص له وجود حقيقي خارج النص، تنسب إليه مسؤولية تلفظ المكتوب، وذلك بعد أن يُسمح له بالتحقق من هويته خارج النص، عن طريق العقد السيرداتي أو اسم العلم المثبت على الغلاف، اللذين يوحدان بين (أنا) الشاعرة و(أنا) المسرودة. عند ذلك تتكشف خيوط اللعبة السردية أمام القارئ للنص السيرداتي.

كما أن هذا الوضع السردى يمنح (أنا) الشاعرة فرصة للتأمل، لأن مثل هذه المسافة التي يخلقها ضمير الغائب بين الأنوات، يجعل من (أنا) الشاعرة تتأمل وتتأمل كثيراً وهي تستحضر ما تريد أن تستحضره من أحداث ماضية، قبل أن توعد إلى (أنا) الساردة بعملية سردها، فهي تتأمل في تفاصيل حياتها كما لو كانت تتأمل في تفاصيل حياة شخص آخر غير ها، وكأن الذي عاش هو غير الذي يتذكر ما عاشه، وغير الذي يقصّ ويروي ما يتذكره.

تفتتح الذات الساردة أبواب السرد، لتلتقط أولاً حزمة من تفاصيل يومية جزئية في حياة الذات المسرودة، تبدو اعتيادية وعامة يشترك فيها كل الناس (يرتدي قميصه، يشرع النوافذ، يرى: إلى أصابعه النحيلة، سحابة الغبار، إلى الطفولة، إلى بيته، إلى عيذه في المرأة، إلى جبينه، إلى المفكرة، أيامه المبعثرة، الشارع الرملي، القطا، بيته الطيني، الصبيان، البنات، طريق المدرسة، دمه، يعد شايه، يعد خبزه، يشعل السراج)، في مسعى للإحاطة بدقائق التجربة التي تعد قوام أي نص سيرداتي، ومن ثم نقله إلى منطقة الفن الذي يعمل بدوره على تعميق البعد الدلالي لهذه الجزئيات اليومية من خلال زجها في صورة تعبيرية متنوعة، يربطها خيط السيرة الذي يغدو أشبه ما يكون بالعمود الفقري الرابط لكل أعضاء جسم النص، إذ تجتمع على هذا الخيط مجموعة من الحكايات الصغيرة المترابطة فيما بينها بحميمية عالية، تفرز جواً من الحزن، وهالة من الحنين، تحاول بقوة- سحب القارئ إلى أجواء النص المفعم بالصور المثيرة، لمعرفة هذه الدقائق الصغيرة من حياة الذات المسرودة، التي هي في المحصلة الذات الشاعرة. ولعل الرصد القرائي نحو الحزن في النص، لا يستطيع أن يتجاوز الصور الآتية: (صورة اليد المرتجفة، العين البتيمة الشاردة، صورة الوحدة في إعداد الشاي والخبز وإشعال السراج)، وكذلك لا يستطيع أن يتجاوز صور الحنين التي توجج في داخل الذات المسرودة الذكرى، فتعود إلى المفكرة (الأيام المبعثرة، الشارع الرملي والقطا، البيت الطيني، الصبيان، البنات، طريق المدرسة).

إن انشطار الذات المسرودة بين جو الحزن وهالة الحنين يشطر النص زمنياً على نصفين:
الأول: الحاضر المتمثل جو الحزن الفارض نفسه من مفتتح النص (في أول النهار يرتدي قميصه في أول النهار) - وحتى السطر الثامن عشر (يرى إلى المفكرة).

والثاني: الماضي الذي يبدأ من السطر التاسع عشر (أيامه المبعثرة) وحتى نهاية النص (وغط في المنام)، مما يفرض جواً من التشكيل التقابلي على النص، يتقابل فيه الحاضر بصوره الحزينة، مع الماضي بصوره المفعمة بالحنينية.

(١) في نظرية الرواية: ١٧٨ - ١٧٩.

ينهض النص في الجزء الذي يتسبده الحاضر، على لغة سردية مكثفة تزدهم بالأفعال المضارعة، يتقدمها الفعل (يرى) الذي يتكرر ثماني مرات، ليشكل لازمة مركزية تجعل منه دالاً مركزياً تدور حوله الدوال، وفاعلاً أساسياً في تشكيل الفضاء الرويوي في النص، تتبعه حزمة من الأفعال، يأتي كل منها لمرة واحدة: (يشرح، ترفرف، تهوي، يشرب، يشرد، يطلب، يذبل، يشعل)، فيما عدا الفعل (يعد)، الذي يتكرر مرتين.

أما الجزء الثاني من النص الذي يتسبده الماضي، فنرى تراجعاً وانحساراً لحضور الأفعال المضارعة فيه، مع حضور مكثف للفعل الماضي (كان - أربع مرات، أنهى، قلب، جال، مال، قال، هوى - مرتان -، غط) إذ أخذ هذا الفعل يسيطّر نفوذه على النص، بل استطاع أن يجرّد الأفعال المضارعة فيه، الساكنة في منطقها من زمنيّتها الأذية إلى الماضوية، ولا سيما الفعل كان الآخذ على عاتقه القيام بهذه المهام على أحسن وجه، من خلال وجوده المكثف في هذا الجزء، وبهذا يكون الزمان - الحاضر، الماضي - قد أحكما السيطرة على منطقتيهما، مع الإشارة إلى أن الزمن الحاضر لم يقبل أي وجود للأفعال الماضية في منطقها، في حين أن الماضي لم يكن بهذه الحدية، واستطاع أن - يستوعب عدداً من الأفعال المضارعة ويكيفها لخدمته وتعميق دلالاته، ومنها الفعل (رأى)، الذي أنبنى عليه النص، عندما سحبه الماضي إلى منطقته ليمنحه بعداً دلاليّاً غير الذي كان عليه في منطقة الحاضر، إذ ينتقل به من دلالاته البصرية المنتمية إلى الرؤية: (الأصابع النحيلة، الطفولة، العين عبر المرأة، الجبين، المفكرة)، إلى دلالة ذاكراتية، يشترك في تشكيلها كل من الذاكرة والتخييل، لرسم الصور في النص بجزئه الماضي المستذكر عبر مرآة المفكرة: (أيامه المعبرة، الشارع الرملي والقطا وبيته الطيني، الصبيان، البنات، طريق المدرسة)، فهنا نجد انقلاصاً بالزمن المرئي من أنيته - عبر النظر في المفكرة - إلى منطقة الماضي عبر جملة من الإستذكارات تفتح شهية الأسارد الآخذ على عاتقه التحدث باسم الذات المسرودة ونيابة عنها، على سبيل من الأسئلة المصيرية المنبثقة من الجزئيات المشكلة لحياة مفعمة بتفصيلات يومية، تحمل قلق الذات حول مصيرها المسكون بالتوتر والاستنكار والتعجب والتناقض، بين (النضوج، والحب، والهواء، والورد، والمفاجأة، والشرفة الخضراء، والمرأة، والكتابة)، وبين (الحاجز الأخير، والطلقة الأخيرة، والدم، والرصاص، والحجرة التي تنتظر نهايتها)، وبشكل يوحي بالكثير من التداخل والتمازج بين الحياة بجزئياتها الصغيرة والدقيقة وبين القضية، الفن.

إن النص في جزئه الماضي يعكس حالة من التماهي والتوحد بين (أنا) الساردة والـ(أنا) المسرودة، تجعل الـ(أنا) الساردة تتخلّى عن موضوعيتها، في كونها مجرد وسيط ينقل الحدث إلى القارئ عبر عين الكاميرا، إلى سارد قابع داخل الذات المسرودة ليجول في خواطرها ومشاعرها، وهي تتأمل ذاتها وتنتظر إلى نفسها من الداخل المنفتح على سيل من الذكريات النابضة بالحياة في أبسط تفاصيلها، والأسئلة في أعقد تشابكاتها، وهذا التحول في زاوية الرؤية، يمثل لعبة سرد- شعريّة تعزز حركة المسرود السير ذاتي في المتن الشعري، وتقوي ركائز النص الشعري في منطقة السير ذاتية، فضلاً على أنها تضاعف من شدة الإحساس بذاتية النص، وتقوي بورة الأسرد المتمثلة بالأسئلة الحاملة لمعنى الاستنكار والتعجب في الآن نفسه التي تعمل فيها على تشكيل فضاء تأملي نستطيع القول أنه مثل خلاصة ما تريد الذات الشاعرة إيصاله - عبر بوابة الذات الساردة - إلى متلقيها، بوصف الأخير شريكاً دائماً لأننا المؤلف، وهذه الشراكة تتوثق وتتعزز أكثر في النص السير ذاتي، لأن مؤلف مثل هذا النص، لا يستطيع أن يكتب دون أن يستحضر المتلقي الذي " يتصدى للنشاط الكتابي الإبداعي ويتفاعل معه، ويقدم استراتيجية رؤية خاصة للكاتب، بحيث لا

تغدو السيرة سؤالاً خاصاً بالتكوين أو بوصف العمل، ولكن سؤالاً خاصاً باستقبال ذلك العمل^(١)، لأن القارئ السير ذاتي- فضلاً على كونه منتجاً ثانياً للنص، فهو مراقب له.

وقبل أن تشرع الذات الساردة بإسدال الستار، تسير بالنص إلى نهاية مغلقة، تنتهي الجدل القائم على التقابل بين تفاصيل الحياة ماضياً، وما كانت تحمله من ذكريات مفعمة بحيوية الحياة، وتفاصيل الحياة حاضراً، وما فيها من وحدة، وتشاؤم، وبؤس وحاضر، ليس له فيه إلا الاستغراب والتعجب: (حتى إذا انتهت أيامه المبعثرة/ وقلب الأوراق في المفكرة/ وجل في فراغ صوته ومال/ هنيهة وقال/ حنينه بلا كلام/ هوت رصاصتان.. أو هوى/ وغط في المنام!).

بهذا المقطع تسد الذات الساردة شريان النص المتدفق ضجيجاً وأسئلة، متخذةً من الفعل الماضي هوى الحاي لفاعلية شديدة، أداة لوقف حركة النص وهي تقف عند اللقطة التي بدأت بها النص زمنياً وهو الحاضر مسجلة بذلك حركة النص الدائرية.

(حاضر ما ض حاضر)، أما دلاليًا فقد جاءت مفردة (هوى) لتعقد نسيج النص بعقدة التأزم النفسي الهارب إلى النوم من جراء الحاضر المتردي.

وبهذا تكون الذات الشاعرة قد قادت منظومة التفاصيل الحياتية اليومية، لتتخذ منها أسلحة شعرية تدافع بها عن وجودها القلق، لكونها ذاتاً فلسطينية تحيا على التشرذم والذفي، لذلك نراها تفلسف الحياة شعراً، وتفلسف الشعر حياةً، وهذه إحدى أهم مقومات شعرها، فهي لا تعرف التغريد خارج سرب الذات المسكونة دوماً بالمغامرة، على الصعيدين الدياتي والشعري، إذ يقول الشاعر: "وجودي كله بهذه المغامرة، بالشعر الذي صار ذاتي الوحيدة في مواجهة مفقوداتي التي أخذت تزداد"^(٢).

وفي الختام لنا أن نرصد وظيفتين للذات الساردة في النص:

الأولى: الوظيفة التأثيرية: من خلال استثارة عاطفة المتلقي وجعله يتفاعل مع طبيعة الأزمة التي تعيشها الذات السيرية القابعة في داخل النص، والتي لها حضور فاعل خارج النص من خلال توحيدها بالذات الشاعرة.

الثانية: الوظيفة الإقناعية: من خلال توظيف ضمير الغائب هنا، توظيفاً أيديولوجياً ظاهره قائم على خلق مساحة جمالية بين الأنوات الثلاث من أجل إقناع القارئ بموضوعيتها، وباطنها قائم على توحد بين الأنوات الثلاث بوصف النص منتما إلى حقل السيرة الذاتية.

(١) نظرية الاستقبال: مقدمة نظرية، روبرت سي هول، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، اللاذقية، ط١، ١٩٩٢: ٢.

(٢) الموقد والذهب: حياتي في القصيدة: ٣٤

قصيدة (حديث عائلي): جدلية الموت والحياة في منظور الكتابة السيرذاتية:

تشكل جدلية الموت والحياة محوراً رئيساً من محاور إبراهيم نصر الله الشعرية، ولنا أن نشير -على سبيل المثال لا الحصر- إلى نماذج منها (الحوارات)^(١)، في (ديوان الفتى الزهر الجنرال) و (رأية القلب)^(٢) و (زيتون مؤجل)^(٣) وتستند هذه القصائد كلها على حدث مركزي واقعي محدد في زمان معين، يتداخل من خلاله الوطني بالقومي بالذاتي بالموضوعي، ولغة الشعر بلغة الواقع^(٤).

وتأخذ جدلية الموت /الحياة عند ذات الشاعر وضعها الشعري في التعبير عن خيوط التجربة وعمقها بلغة مفعمة بالإحساس العالي، والعاطفة الشجيرة المتقنين من نار القضية المصيرية التي تعيشها الذات، بوصفها ذاتاً فلسطينية يلاحقها الموت في كل مكان، لذلك تجد الذات الشاعرة -إذا ما حاولت أن تتغلب على وضعها المأساوي- بدأً من أن ترمي نفسها في منطقة الحزن الشعري المجدول بفداحة القضية، في مسعى منها لتعويض الحياة بعيشها ثانية في النص، إلا أن هذا التعويض على الصعيد النصي لا يقف عند حد التعبير المحايد عن التجارب، بل يحاول استبطان الذات على وفق رؤية سيرذاتية خاصة "تعتمد على حذق المصور (الشاعر) وبراعته وذكاؤه في انتخاب اللقطات، على النحو الذي يجعل منها فناً بكل ما ينطوي عليه هذا المفهوم من قوانين وقواعد وشبكة علاقات"^(٥) وحين يقع الاختيار على الكتابة لتكون مأوى وملاذ، تحاول الذات إعادة ما افتقدته من سبل العيش، فإنها - أي الذات الكاتبة - تحس مثلها مثل أي إنسان آخر أنها بحاجة إلى الخلاص، ولكي تصبح قصتها خلاصاً حقيقياً، لا بد لها من ذريعة تجدها في قصة حياة أكثر انسجاماً مع رغباتها مما كانت عليه بالفعل. لذلك تلجأ إلى إدخال الذكرى بعد أن تستخرجها من بئر الذاكرة العميقة إلى منطقة الرؤية، لتعمل الأخيرة على إعادة إنتاجها على وفق ما تمليه عليها أجندة الذاكرة من خلال قيامها باستنفار خزينها الذاكراتي والمعرفي والثقافي، والتخييل العامل على شحنها - الذكرى - بطاقة الشعر، عبر صور بيانية وبديعية وغيرها من الأدوات التي يستعين بها الشعر، لتخرج بذلك مغلفةً برؤية تفسفها على وفق ما ترتئيه الذات الشاعرة.

وتعد قصيدة (حديث عائلي) لنصر الله من النماذج المجسدة - وبشكل واضح - لجدلية الموت/الحياة على وفق رؤية سيرذاتية ترتفع بالحياة التي عاشها الشاعر إلى مستوى الأسطورة- في نهاية القصيدة - ليخلق بذلك فضاء شعرياً يوسط الواقع الفلسطيني بجدليته المعروفة، ويرتفع بحجم المأساة إلى حد التشرد والنفي والطرء، في محاولة من الشاعر لجعل الهم الفلسطيني همماً إنسانياً عاماً، يخرج من دائرته الفلسطينية وحتى القومية العربية، إلى محيطه الكوني. لا يخرج العنوان من الدائرة الاجناسية المجسدة لأنواع الذي يكتب فيه النص، فترى أن العنوان يحمل بعداً سيرذاتياً، إذ نجده ينطوي على دلالة سرد- حكاية (حديث)، مستندة على فضاء يوحي بالكثير من الخصوصية والذاتية (عائلي)، مما يوحي بمستوى سيرذاتي معين، يتضح ويكتمل بقراءته قراءة طوافة - من وإلى النص - إذ يفصح النص عن إشارات لا تدع شكاً في سيرذاتية

(١) ينظر: الأعمال الشعرية، إبراهيم نصر الله: ٢٨١ - ٢٩١، ٣٠٠ - ٣٠٦، ٣١٢ - ٣٢٦، ٣٥٠ - ٣٧٩ .

(٢) م. ن: ٥٦١ - ٥٩٠.

(٣) م. ن: ٦٢٢ - ٦٣٥.

(٤) الشعر الحديث في الأردن: تجليات المرئي ودلالة الرؤيا: ٢٨٠.

(٥) مظهرات التشكل السيرذاتي: ٣٣.

النص، وأهمها صيغة النداء الموجه إلى الأب، المذيل بياء الذسب في إشارة إلى حميمية الصوت الندائي، وخصوصيته، وما يحمله من دلالة نفسية توحى بالمزيد من الأنوية. وكذلك إشارته إلى عمر الشخصية المتحدث عنها في النص، وربطها بالتاريخ الذي يذيل به النص، مما يوصلنا إلى أنه عمر الشاعر نفسه، وقد وقفنا عند ذلك بشيء من التفصيل في حديثنا عن الميثاق السير ذاتي في نصوص نصر الله.

في هذا النص تخلق الذات الشاعرة فضاءً شديد الحساسية، يعمل على لف الذات الساردة والمسرودة في الآن نفسه – بوصفهما ذاتاً سيرية واحدة – بجو من العاطفة تستوعب حجم الوجد والألم والفقدان، المتأئين من إنشطار الذات المسرودة بين حاضرها وماضيها، عبر ستة مقاطع يقودها الصوت الندائي (يا أبي)، الذي يتكرر في النص عشر مرات، ست مرات في سطر مستقل، وأربع مرات في سياق جملي لا يخرج كثيراً عن دلالاته، وهو يأتي في سطر مستقل:

يا أبي

بعد سبع وعشرين من سنوات الدماء

بعد سبع وعشرين أنشودةً

بعد أن كَبُرَ العمر فيّ

وغادرني مرحي والطفولة

اكتشفت الآن:

أنني كبرت على ألفة الطيبين ... وإنني افتقدت الهواء

حتى أشرعت قلبي لكل الشوارع

حين صرختُ: أريدُ الحياة

يا أبي

وأفتقدتُ الخطى حين قلتُ: أريدُ الطريق

وأريدُ الملاعب والأغنيات

يا أبي وافتقدت السماء

حين قلتُ أريدُ الطيور.. الغيوم.. وقوس قزح

وأريدُ الفرح

يا أبي

وافتقدتُ الحقائق حين تجمعتُ في صرخة وهتفتُ

باسم البراعم والياسمين

وافتقدتُ السنين

أترى يا أبي

وافتقدتُ السنين

سبعٌ وعشرون فرَّت

كان لم يكن جسدي لسكاكينها

يا أبي..

أيها الطيب.. المتعب.. الهادئ.. الحزن إذ يكتمل !

يا أبي

ها أنا الآن أكبر من طعنة القلب

أطيب من قاتلي مرتين

وأجمل من قاتلي مرتين

يا أبي
ولكنني سوف أوي إلى غاية الكون فيك
وأنسلّ حتى مداك
وأصرخ ثانية.. يا أبي:
أريد المزيد من العمر حتى أعود لأمي
لمنديلها.. ويديها
وأغنية الصيد في صدرها
وهي تطوي الشراع وتطوي المياه
أريد ثلاثين رحماً لأغفو ثلاث دقائق – يا أبي
دون خوف.. ودون دم.. وطغاة^(١)

ينطوي الصوت السردى بصفته الندائية على شكل سردي تحتاني، ويضطلع بمهمة السرد سارد ذاتي يشارك الذات المسرودة في صنع الواقعة النصية وهو ما يعرف حسب يقطين بـ(الفاعل الذاتي) الذي يظهر " بجلاء عندما تكون ذات المبنى هي موضوعه في أن معاً " ^(٢)، مما يلغي أية إمكانية لتعدد الأصوات، ويفرض رؤية أحادية على النص، تقوم على توحيد صوت السارد مع صوت المسرود من جهة، وتجعل ذات الشاعر في تماس مباشر إلى حد التماهي – مع ساردها على خط السرد من جهة أخرى، هذا يعني اختزال الذات الثلاث (الشاعرة – الساردة – المسرودة)، في ضمير المتكلم (أنا)، الذي يغدو صوتاً سردياً ناطقاً بهوم الذات وأحلامها وفتناتيتها وذكرياتها.

يتصدر المشهد السردى صوت الذات الساردة، وهي تسحب الأب إلى منطقة السرد بوصفه المتلقي الأول الذي ترغب الذات إقحامه في مناخها القلق، كي يبحر معها في رحلة الكشف التي تفصح عن عذصر الدهشة بين ما كادته – طفلاً – وما هي عليه الآن وقد بلغت سن السابعة والعشرين، حين تكشف عمق الهوية والاختلاف بين الزمنين، وبشكل يفجر طاقة هائلة من الحزن من جراء فقدانها لما تمتلكه من أشياء لا يمكن العيش بدونها (مرح الطفولة، ألفة الطيبين، الهوى، الحياة)، وهي بذلك تضيف على النص طاقة حياتية ممزوجة بفاعلية ذاتية كفيلة بالانتقال بالنص إلى منطقة السيرة الذاتية لتجوهر الذات وتستوعبها وتمنحها حضوراً كلياً على سطح النص.

جاء المقطع الأول ليؤدي وظيفة العتبة الاستهلالية، إذ حاولت ذات الشاعر وهي تسند مهمة السرد إلى ساردها الذاتي- أن تجعل من الأسطر الخمسة الأولى، عتبة قرائية استهلالية تمهد من خلالها الدرب للقارئ للولوج إلى غياهب النص، متخذة من الزمن -ببعده الأني (بعد سبع وعشرين) - نقطة إنطلاق لرحلة تنتشعب في سيرها نحو قاع الذاكرة أحياناً، بكل ما فيها من مأساة: (سنوات الدماء)، وملهاة: (أذشودة، مرح الطفولة، ألفة الطيبين، الهوى الذقي)، وذو مستقبل غير آمن تكتشف فيه الذات أنه لا يعدها بشيء، صانعة بذلك – أي الذات الشاعرة – ملحمة غنائية وإن كانت غير طويلة، لكنها متعددة المستويات " إن على مستوى التجلي النفسي ... أو التجلي الواقعي - الحدث - فهناك دائماً دراما نفسية إلى جانب دراما الفعل للذات المسافرة في الداخل والخارج في أن معاً" ^(٣)، هذه الذات التي وجدت نفسها مشدودة إلى قطبين: الأول: قطب الرغبة، الذي يدفع بالذات

(١) الأعمال الشعرية، إبراهيم نصر الله: ٢٥٥ – ٢٥٦.

(٢) تحليل الخطاب الروائي: ٣١٦.

(٣) الشعر الحديث في الأردن: تجليات المرئي ودلالة الرؤيا: ٢٨٢.

لأن تمسك بالحياة وتشرع نوافذ القلب على الشوارع، والثاني: قطب الموت الذي يلبس قناع الفقد ليجرد الذات مما تنعم به شيئاً فشيئاً، حتى يوصلها إلى العدم.

من هذا المنظور تواصل الذات الساردة سردها في المقطعين الثاني والثالث مستعينة بحرف العطف (الواو) الذي يسجل حضوراً مكثفاً في النص بكامله ليس في هذا المقطع حسب، إذ تكرر في أربعة وعشرين موضعاً، خمسة منها مع الفعل (افتقدتُ)، منشأً بذلك سلسلة تعاقبية كرسَتْ فضاء الفقد في النص من جهة، وأدت من جهة أخرى وظيفتين في آن واحد، الأولى: تنامي السرد والسير به في خط تصاعدي، والثانية: الجمع بين مفقودات الذات، فجاءت الواو بمثابة الخيط الرابط بين هذه المفقودات.

إن الذات الساردة في استحضارها التجربة الذاتية، ترسم صور الاغتراب الذاتي من جراء ما تتعرض له من مضايقة، تصل حد العزلة والاختناق، إذ تجد نفسها معزولة عن مفردات الحياة الكبرى التي تضم دقائق الحياة اليومية، فما جدوى شوارع بدون هواء، وما جدوى سماء من دون طيور أو ألوان قوس قزح، وما جدوى حدائق من دون براعم وباسمين. وهنا نجد الذات الساردة تجمع في تجربتها الشعرية بين العام -الخارج- والخاص -الداخل- على وفق بناء جمالي مشتبك ومشبع بالرؤى والتشكيل والدلالات، تسعى الذات من خلاله لتجعل حجم التعبير متساوياً مع حجم التجربة وتحدياتها، فتفتتح الذات بعد ذلك على قبول التحدي، وتجد نفسها - على الرغم من كل مأسيتها وما مورس عليها من إرهاب العزلة- أكبر من طعنة القلب، وأطيب وأجمل من قاتلها مرتين، مسجلة بذلك ثلاث مفارقات بليغة تكسر أفق توقع القارئ وهو يقرأ النص: (يا أبي/ أيها الطيب.. المتعب.. الهادي.. الحزن إذ يكتمل!/ يا أبي/ ها أنا الآن أكبر من طعنة القلب/ أطيب من قاتلي مرتين/ وأجمل من قاتلي مرتين).

ولنا أن نقف في المقطع الأول من الاقتباس -الرابع على صعيد النص- عند نقطة مهمة تشكل تحولاً في السرد، تتمثل بأن الذات الساردة أفرزت للمنادى (الأب) مقطعاً خاصاً أقصرته على صفات الأب مرتبة إياها بصيغة تقابلية، يتقابل فيها الطيبة والهدوء مع التعب والحزن، ولكنها كما نعلم صفات تنتهي إلى عالم المعنويات التي هي أشد التصاقاً بالعاطفة، وأرقى درجة من الصفات المنتمية إلى عالم الماديات، وهي بذلك ترتفع بمكانة الأب إلى منطقة الأنا التي تحس وتُشعر بما كان يعانيه الأب. وفي الوقت نفسه تشعر القارئ بأنه أمام منعطف سردي، من خلال تأهب الذات الساردة، واستنفارها لجنود الذاكرة، وهي تعمل على استحضار صورة الأب لتكون قريبة، عبر صوت النداء (أي) المصحوب بـ(هاء) التنبيه لتهيي ذهن إلى ما يرغب إبلاغه إياه وما يريده منه، وقد جمعتها الذات الساردة لتجعلها في المقطع السادس الأخير -الذي جاء بمثابة الإسفنجية التي إمتصت كل شحنة الذات- وهي تصرخ بما تريد: (يا أبي/ ولكن سوف أوي إلى غاية الكون فيك/ وأنسل حتى مداك/ وأصرخ ثائدية.. يا أبي/ أريد المزيد من العمر حتى أعود لأمي/ لمنديلها.. ويديها/ وأغنية الصيد في صدرها/ وهي تطوي الشراع وتطوي المياه/ أريد ثلاثين رحماً لأغفو ثلاث دقائق - يا أبي - / دون خوف.. ودون دم.. وطغاة)، لكن هذه الصرخة تختلف عن الصرخة الأولى -نهاية المقطع الأول- واختلافها متأت من كونها لا تعانق الخارج، ولا تتقل بوساطة الذبذبات الهوائية إلى آخر، وإنما هي صرخة سرية موجهة من الداخل إلى الداخل، بعد أن تقرر الذات الساردة ذوبانها وحلولها في ذات الأب، إلى حد النفاذ في كل الجسد، وصولاً إلى أخص القدم (حتى مداك)، تمهيداً للوصول إلى مرحلة الخصوبة، راسمة بذلك مفارقة اسلوبية بين الصرخة التي تحتاج دائماً إلى فضاء مسموع، وبين السرية التامة التي تقبر فيها الصرخة كي لا تخرج إلا إلى من هو معني بها، محدثة هزة عنيفة لدى متلقيها الأول -الأب- لأنها منبثقة من

الداخل إلى الداخل، من دون أن يفقدها الصدى وذبذبات الهواء قوتها، جاعلة منه يتهيأ لاستقبال فحوى تلك الصرخة وما الذي تريده الذات الساردة.

ثم يأتي حجم ما ترغب الذات بالحصول عليه، متساوياً مع حجم التحضير له، عبر الأسطر الثلاثة السابقة، عندما تؤسّر ذاتها في فكرة الانبعاث ثنائية بعد الموت. ومن هنا تأتي الأسطر الثلاثة مجسدة لفكرة التلاشي والاندثار تمهيداً لانبعاثها مجدداً، هروباً من العالم العلوي الذي مثلته حياة الذات عبر سبع وعشرين سنة، إلى العالم السفلي الممثل بالأرحام الثلاثين التي تتمنى الذات أن تستقر فيها لتعيش من دون خوف أو دم أو طغاة.

إن فكرة تلاشي الذات واندثارها في ذات الأب، على أمل أن يقوم الأخير بإعادة زرعها في الأرحام ثنائية، أو جذتها الذات الشاعرة لتؤكد على فكرة الخصوبة القائمة على ثنائية الذكورة/الأنوثة المنسحبة في الموروث الإنساني على تمظهرات الطبيعة الكثيرة، وهنا تسجل انحيازها للمنطق الذكوري للتراث السامي العربي الذي يرى أن البعل هو رمز الخصوبة وهو (إله المطر)، والمرأة تنماهى في الخصوبة والإنجاب بالأرض، التي تزرع بالبذار وتروى بالمطر ليكون الإنجاب وتكون الحياة^(١).

ولا تستطيع القراءة النقدية أن تتجاوز العدد (ثلاثين) المختار من الذات الشاعرة، والمقترنة بحركة الرغبة المستقبلية (أريد - أغفو)، ليدل على المطلق الذي تحاول الذات الشاعرة زرعها في المكان المحدد بايولوجياً والمفتوح دلاليّاً بدلالة (الأرحام الكثيرة - ثلاثون)، والزمان المطلق لأن "العدد ثلاثين من الأعداد المقدسة في ثقافة ما بين النهرين التي بنى عليها التجسيم، فهو عدد دورة العمر، ومجموع سني زحل، فيكون إستحضاره في النص تخصيصاً وإثراء للدلالة الزمنية في النص"^(٢) وهذا الإطلاق الزمكاني الذي تهيه الذات الشاعرة لولادتها، تؤسّرها الذات جنباً إلى جنب مع زمنية مستقبلية محددة وقصيرة (ثلاث دقائق)، في مسعى من الأخيرة إلى خلق مفارقة أسلوبية أخرى، لا تقل عن سابقتها في هذا النص، قدرة على تجسيد وضع الذات بين ما هي عليه من معاناة الخسارة والفقدان عبر سبع وعشرين سنة لم تذق فيها طعم العيش دون خوف أو دم أو طغاة، وبين ما ترغب فيه من العيش بهدوء حتى لو لبرهة قصيرة من الزمن (ثلاث دقائق)، في إشارة ضمنية إلى استحالة الحصول على ما ترغب فيه. وفي الوقت نفسه ترتفع بالواقع السير ذاتي إلى منطقة الأسطورة مستفيدة من أسطورة الإله تموز الذي يموت من أجل أن يحيى، مع الاحتفاظ بخصوصيتها، من خلال التحوير الذي تحدثه، فهو لا يموت وإنما يقرر الانحلال - بإرادة واعية - في جسد الأب، على شكل سائل يتشربه كل ذلك الجسد، لتطلب الذات - بعد ذلك من الأب أن يزرعه في الأرحام وعبر تقمص شخصية "دوموزي - أيسو، أبن الماء الخلاق محدد طاقة الحياة، وحافظ قوى الخصوبة والذماء، وهو في الوقت نفسه قاهر الموت"^(٣) الذي ظل يحاصر ذات الشاعر ويطاردها في واقعها اليومي عبر سبع وعشرين سنة، وبذلك يكون الشاعر قد حسم موضوع الجدلية لصالح الحياة، عبر أسطورة الواقع الذي أخذ بيده نحو عالم آخر بديل أكثر بهجة وسعادة من عالمه الأرضي.

(١) الرؤيا الأسطورية في ديوان (شهقة الطين)، رفقة محمد نودين، ضمن كتاب فضاء المتخيل ورؤيا النقد: ١٢٦ - ١٢٧.

(٢) م. ن: ١٢٦ - ١٢٧.

(٣) الأسطورة والمعنى: دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، فراس السواح، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، ط ٢، ٢٠٠١: ١٧٥.

الفصل الثاني

المكان

للمكان حضور فاعل في حياة كل منا فهو الذي يثير فينا من دون سواه "إحساساً بالمواطنة وإحساساً آخر بالزمن وبالمحلية، حتى لتحسبه الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه... فكان وكان: واقعاً ورمزاً، تاريخياً قديماً وآخر معاصراً، شرائح وقطاعات، مدنا وقرى: حقيقة، وأخرى مبنية من الخيال، كياناً تتلمسه وتراه، وكوناً مهجوراً أغرقته سديمات لانهاية لها"^(١) فكل منا يحمل خصوصية مكانه معه تبعاً لعلاقته به وطبقاً للثقافة التي يحملها، لأن المكان يبني في كل ثقافة على نحو مختلف، وأن كل ثقافة مهيئة لإحتواء أماكن بالغة الاختلاف، ومتضمنة مراتب متنوعة من الأماكن^(٢) وبهذا الفهم تكون العلاقة بين الإنسان والمكان علاقة جدلية، تتشكل من خلال عملية التأثير والتأثر، إذ إن الإنسان "لا يحتاج فقط إلى مساحة فيزيقية جغرافية يعيش فيها، ولكنه يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره وتتأصل فيها هويته، ومن ثم يأخذ البحث عن الكيان والهوية شكل الفعل على المكان لتحويله إلى مرآة فيها ترى (الأننا) صورتها، فاختيار المكان وتهيئته يمثلان جزءاً من بناء الشخصية البشرية: (قل لي أين تحيا أقل لك من أنت؟) فالذات البشرية لا تكتمل داخل حدود ذاتها ولكنها تنبسط خارج هذه الحدود لتصبغ كل ما حولها بصبغتها وتسقط على المكان قيمتها الحضارية"^(٣).

ونظراً لهذه الأهمية التي يشغلها المكان في حياة الذات الإنسانية فقد انعكس ذلك على النص، فاصبح للمكان حضور مكثف في النصوص الإبداعية، إذ إنه يضمن التماسك البيديوي والموضوعي في النص على حد سواء. أما التماسك البيديوي فيتأتى من جملة العلائق النصية التي ينسجها مع عناصر النص، من زمن، وشخصية، وحدث، ورواية، فقد أصبح المكان مفتاحاً من مفاتيح استراتيجية القراءة بالنسبة للخطاب النقدي، ومنطقة يلج منها القارئ إلى تضاريس النص بقصد تفكيكه واستنطاقه، والقبض على جماليات النص المختلفة^(٤). وأما التماسك الموضوعي فيتأتى من خلال التقاطعات الضدية التي يفرزها المكان بعد أن يتحول إلى بؤرة تتمركز فيها حزمة من دلالات ناتجة عن تعالق صميمي وجوهري مع شخصية أو شخصيات النص، سرعان ما تشع منها تلك الدلالات، لتشكل فضاء النص الذي لا يكتسب دلالاته العميقة والرمزية إلا حين يصبح

(١) الرواية والمكان: دراسة في فن الرواية العراقية، ياسين النصير، الموسوعة الصغيرة (٥٧)، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠، ج ١: ٥.

(٢) حواريات المكان، إدوارد هال، ترجمة: طاهر عبد مسلم، مجلة الثقافة الأجنبية، دار المأمون- بغداد، العدد ٣-٤، لسنة ١٩٩٧: ٣٩.

(٣) مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، ترجمة وتقديم: سيزا قاسم، مجلة ألف، القاهرة، العدد ٦، لسنة ١٩٨٦: ٨٣ وينظر: البحث نفسه ضمن كتاب جماليات المكان، مجموعة مؤلفين، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط ٢، ١٩٨٨: ٣٦.

(٤) شعرية المكان في الرواية الجديدة، الخطاب الروائي لأدوارد الخراط نموذجاً، خالد حسين حسين، سلسلة كتب الرياض (٨٢)، مؤسسة الإمامة الصحفية، ٢٠٠٠: ٦.

مجالاً وديراً للقوى الفاعلة/ العاملة بصراعاتها و رغباتها و أحداثها^(١). فحسب لوحة غريماس العملية فإن الفواعل/ الشخصيات تعيش حالتها اتصال/ انفصال، مع/ عن موضوعها، وكلا الفعلين/ الحدثين لا يتحققان إلا في المكان^(٢).

وإذا كان المكان في النص الأدبي يحتل أهمية مركزية بوصفه عنصراً مهماً في البنية السردية لأنه يمثل "القا عدة المادية الأولى التي ينهض عليها النص، حدثاً وشخصية، وزمناً، والشاشة المشهدية العاكسة والمجسدة لحركته وفاعليته"^(٣) فإنه في النص السيرداتي يكون أكثر بؤرية ومركزية بوصفه ذا وظيفة مزدوجة، الأولى: قبلية تتمثل في ما حدثه في ذات المؤلف من تأثير قبل وجود النص، بوصفه مكاناً حقيقياً سبق للمؤلف أن عاش فيه وبادله التأثير والتأثر، والثانية: بعدية بوصفه عنصراً مكوناً للنص فيما بعد وجوده^(٤). إذ يسعى المؤلف من خلاله إلى مركزة الرؤى والأحداث الشخصية للراوي/ المؤلف في بؤرته^(٥). كما أنه يتمتع بقدرة كبيرة على إيهام القارئ بواقعيته كونه ذا مرجعيات واقعية تعزز من حركة المسرود السيرداتي، وتضاعف شدة الإحساس بذاتية المكان السيرداتي كونه متغلغلاً في أنحاء الجسد ومستقراً في صميم الذات لا تتوقف حفرياته في الشخصية عند تحديد الملامح الجسدية والنفسية والاجتماعية، وإنما تمتد إلى مناطق اللامحسوس^(٦)، من هنا يبرز دور الرابط الإحالي في تضيق الهوية بين المتلقي والنص لأنه يبني علاقة متينة مع المرجع المكاني، وبذلك "يشعر القارئ أنه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال، ويخلق انطباعاتاً بال حقيقية أو تأثيراً مباشراً بالواقع"^(٧). غير أن هذه الخصوصية للمكان السيرداتي لا تتمثل في كونه مكاناً واقعياً، له وجود فعلي على أرض الواقع، لأن الواقعية التي نقصدها لا تحاكي الواقع كما تراه نظرية التطابق التي تذهب إلى "إن الحقيقة التي تقدمها هي الحقيقة التي تتطابق وتقترب من الواقع المفروض، وهي تعرض ذلك بأمانة ودقة، وهي حقيقة الفيلسوف الوضعي أو الحتمي الذي يرمي إلى التوثيق والتحديد والتعريف ... ونظرية التطابق تدعن للواقع بشكل آلي، وتريد أن تعرف الحقيقة بالرجوع إلى الواقع"^(٨) بل الواقعية التي نقصدها هي تلك التي تكشف الواقع وتحاول صياغته ليس كما هو في الواقع وإنما كما هو مترسخ في ذهن الكاتب أو الفنان صياغة مثلونة بالحالة الشعورية التي أحسها الكاتب أو الفنان في أثناء عملية الكشف، وكذلك أثناء عملية التدوين النصي^(٩)، إذ إن تناوله من ذاكرة الماضي وزجه في النص يخضعه لوعي المبدع الآني (لحظة التذكر)، لأن المخزون الذاكراتي لا يتطابق مع الواقع تطابقاً تاماً هوليس معادلاً للماضي أو الحية ككل، وإنما هو وعي بالمرجعيات، وإدراك منظم لتشابكها

(١) م. ن: ٩٩-١٠٠.

(٢) نقلاً عن م. ن: ١٠٠.

(٣) مقارنة الواقع في القصة المغربية القصيرة: ١٤٩.

(٤) التجربة الشعرية في الأدب العربي المعاصر: ١٤٧.

(٥) تمظهرات التشكل السيرداتي: ٣٧.

(٦) شعرية المكان في الرواية الجديدة: ١٠٧.

(٧) بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، سيزا أحمد قاسم، سلسلة دراسات أدبية، الهدية المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤: ١١١.

(٨) الواقعية، ديمين كرانت، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي (٨)، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠: ٢٠-٢١.

(٩) سيرة جبرا الذاتية في البئر الأولى وشارع الأميرات: ١٢٦.

وتعتقداتها وخبرة حول معطياتها وقوانينها، وتحكم إلى كفايات الحواس في نسبتها وجزئيتها^(١). فما أن يستدعي المكان من الذاكرة إلى منطقة النص حتى تنزع عنه ثوب المحاكاة لتلبسه ثوب الفن ليقوم الأخير بدوره في تشكيله من جديد عبر علاقات تحاورية بين الداخل والخارج، بعيداً عن نظرة المرأة العاكسة أي "أن النموذج هنا ليس مرآة تعكس ما في الخارج ولا شاشة تعكس ما في الداخل، إنه تشكيل جديد لعلاقة الداخل بالخارج"^(٢) يؤكد اختلاف الواقع الفني عن الواقع المعاش، مقرباً بذلك مما يعرف بنظرية الوضوح التي تقوم "في الواقعية بمقام الوعي من الأدب، وعين الذاتي، إدراكه منزلته في الوجود، هنا يكون بلوغ الواقعية ليس بالمحاكاة بل بالخلق، خلق يعمل بما في الحياة من مواد يحررها بتوسط الخيال عن صفتها الحقيقية المحض، وينقلها إلى نظام أعلى"^(٣) فالأدب لا يقدم أحداثاً أو وقائع بنسختها الأصلية الخاموية إذا صح التعبير، وإنما يقدم أحداثاً ووقائع ممزوجة ومثونة برؤية من يسردها "فرويتان مختلفتان لواقعة واحدة تجعلان منها واقعتين متميزتين، ويحدد كل مظهر من مظاهر موضوع واحد حسب الرؤية التي تقدم لنا"^(٤)، ومن هنا تبرز أهمية الرؤية في صياغة المكان، ولما كانت القصيدة السيردانية قائمة على عملية تدجين جنسين أدبيين تجعل الشاعر يقظاً على جبهتين: جبهة الشعر، وجبهة السرد. فإن المكان الواقعي الذي نبحث عنه في القصيدة السيردانية يتشكل من المعيش في الواقع بوصفه حقيقة ذات أبعاد هندسية، والمكان بوصفه تجربة فنية، يتشكل عبر اللغة التي تنهض بأعباء تشكيل النص، وتعمل على تمظهر عناصره وتشكلها من جهة، كما أنها تعد أداة إستراتيجية في إنطاق العالم في النص من جهة أخرى، منه المكان "إذ تكون المعرفة بالمكان في منظومة ثقافية ما تتم من خلال المعرفة باللغة التي تتأسس بها تلك الثقافة... إن السيطرة على المكان تتحقق من خلال اللغة ابتداء بالتسمية وانتهاء بشحنه بالقيمة الدلالية والرمزية، فاللغة تنتج (سمطقة) المكان وجعله علامة لغوية/إرشادية، لأن اللغة نظام إشاري ودلالي وحامل لمنظومة قيمة"^(٥) ويكون هذا النظام أكثر فاعلية في إنتاج علاماتها الدلالية والإشارية في الشعر، لأن اللغة فيه معروفة بخروجها وانزياحها عن قواعد النظام اللغوي المستخدم في النثر. لذا يعرفها كوهين بوصفها فجوة أو انحرافاً عن العرف اللغوي^(٦) ويضيف جينيه أن الانحراف لا يعني انحرافاً متغيراً بالذسبة إلى ثابت، ولكنه على النقيض تماماً فلة الشعر تتضاد مع النظرية^(٧).

إذا فالمكان السيرداني ليس مكاناً جغرافياً صرفاً، وإنما هو مكان واقعي بالمفهوم الفني للكلمة - شأنه في ذلك شأن أي مكان في الأدب - ذلك أن "المادة التي تفترض أن تكون حقيقية وأصلية لا يمكن أن تحتفظ بذلك، فما أن تصبح موضوعاً للأسرد إلا ويعاد إنتاجها طبقاً لشروط تختلف عن شروط تكونها قبل أن نندرج في سياق التشكيل الفني، وعليه لا يمكن الحديث أبداً عن مطابقة حرفية مباشرة بين الوقائع التاريخية المتصلة بسيرة المؤلف التاريخية، والوقائع الفنية

(١) التاريخ الطبيعي للذكريات، ليزا غارنبييه، ترجمة: محمد ياسر منصور، مجلة الثقافة العالمية، العدد ١٠ لسنة ٢٠٠١: ٦٨-٦٣.

(٢) اسئلة الواقعية والالتزام، نبيل سليمان، دار ابن رشد للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٨٦: ٥٣.

(٣) الواقعية: ١٧.

(٤) الشعرية: ٥١.

(٥) فلسفة المكان في الشعر العربي، حبيب مرتسي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١: ٤٩.

(٦) نقلا عن: شعرية المكان في الرواية الجديدة: ٧١.

(٣) نقلا عن جماليات المكان، اعتدال عثمان: ١٠٠.

(٤) السيرة الروائية: إشكالية النوع والتهجين السردية: ١٧.

المتصلة بسيرة الشخصية الرئيسية في النص" (١) لأن استحضارها واستدعاءها من تلك الأعماق السحيقة القابعة في الذات ليس أمراً سهلاً، فالسارد في النص السيرداتي يذعن في أثناء عملية السرد للذاكرة والطريقة التي يسير عليها هذا الجهاز المعقد والتي هي ليست آلة صماء تسجل الأحداث والأفكار دون تمويه أو تشويه أو دون زيادة ولا نقصان، وإنما هي جزء من نسيج الإنسان الحي ... يتطور ويخضع أعظم الخضوع لعامل الزمن، فهي لا تحتفظ بكل الآثار والأفكار، ولا تسجل كل ما تضطرب به حياة الإنسان من تجارب وأحداث وإنما هي تميز وتختار، تأخذ وتدع وهذه العملية من الإنتقاء والإختيار تدخل في نسق الرؤية التي تعمل على صياغة الواقعة المستدعاة من منجم الذاكرة قبل أن تأخذ موقعها في النص، لأن الكاتب السيرداتي لا يستطيع التخلص من الحاضر الذي يكتب فيه ليلتحق بالماضي الذي يرويّه، فالذاكرة في أثناء عملية التذكر يحدث فيها إنقسام تلقائي للذات إلى: (ماكانته) في الماضي، و(ماتكونه) في الحاضر لحظة الكتابة- مع عدّ (ماتكونه) ذا أولوية على (ماكانته) بوصفها حاملاً لرؤى المؤلف الأنية (لحظة التذكر) (٢).

إن المكان واحد من العناصر السردية التي لا تتمظهر بمنأى عن الرؤية بوصفها - وكما أشرنا في تناولنا للفضاء في القصيدة السيرداتية- الشاشة المشهدية التي من خلالها يتم عرض كل العناصر السردية (٣). فالمشهد المكاني المقدم في النص السيرداتي يصاغ من منظور الرائي/الواصف أو السارد، كان قد عاش فيه سابقاً، واليوم يحاول استعادته ليعيش فيه على مستوى النص، فالمنظور الذي يتخذه الواصف هو الذي يحدد أبعاد الفضاء المكاني، ويحقق دلالاته وتماسكه الأيديولوجي (٤). مما "يبرز البعد الحيوي في كون الفضاء -المتشكل نصياً- يحقق مختلف جوانب الحياة الضرورية المفقدة في فضاء آخر طبيعي، تَمَّت القطيعة معه" (٥) بعدما أحدث مرور الزمن شخراً كبيراً بين (ماكانته) الذات وبين ما هي عليه لحظة الكتابة. من هذا المنطلق نشرعن قولنا: إن أي حديث عن المكان السيرداتي -وحتى غير السيرداتي من فنون القول الأخرى- هو حديث عن رؤية ذلك المكان من منظور استرجاعي مركب -حسب أوسبنسكي- من وجهتي النظر: التزامنية والإسترجاعية المكانية، إذ "يشير هذا التشكل السردى إلى أن كل ما في الفعل يجري في الماضي حين كان الراوي/المؤلف -على اعتبار تطابقهما في النص السيرداتي- يشغل موقعه" (٦) في المكان، وهو موقع يتزامن مع أحداث الماضي المستعاد نصياً ليشكل في النهاية رؤية المؤلف لذلك المكان التي ستأخذ بيد القارئ نحو معرفة المكان من حيث هو صورة تتعكس في ذهن الراوي ويدركها وعيه قبل أن يعرضها عليه في خطابه (٧).

(٥) الموت والعبقريّة، عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات - الكويت، دار القلم - بيروت، ١٩٤٥: ١٠٧.

(٦) فن الذات: كتابة السيرة الذاتية في عصر النرجسية، وليام جاس، ترجمة: ياسر شعبان، مجلة البحرين الثقافية، البحرين، العدد ١٩، لسنة ١٩٩٩: ٩٠.

(٣) ينظر: الدراسة: ١٥٥.

(٤) تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة: دراسة في نقد النقد، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٤: ٢٠٠٣.

(٥) قال الراوي: البنيات الحكائيّة في السيرة الشعبية، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣: ١٤٣٧، ١٥.

(٦) شعرية التأليف: ٨٣.

(٧) بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت - دار البيضاء، ١٩٩٣: ١٠١.

ولما كانت الرؤية تعني موقفاً يتخذه المؤلف، من موضوع، أو شيء ما، فإن هذا الموقف تجاه الموضوع المرصود - قيد الدرس- ينشط على المستوى المكاني على رؤى ثلاثة^(١):

١- رؤية موضوعية: وتتسم بالحيادية في تقديم المكان من دون تلوينه بأحاسيس ومشاعر الواصف، وتهتم بالتفاصيل المكانية، وتحضر فيها الأشياء، ويغيب الإنسان، فتقترب بذلك من الصور السينمائية الوثائقية المحايدة التي تفرغ المكان من دلالاته وقيمته الانسانية باستبعادها لتلك الوشائج الخفية بين المكان وساكنيه. وهي تدخل ضمن الرؤية الخارجية في تصنيف تودوروف للرؤية. وهذا النوع من الرؤية المكانية قليل الحضور في القصيدة السردية التي تمتاز بحضور أنوي عالٍ لمؤلفها في النص.

٢- الرؤية الذاتية: وفيها يتمظهر المكان بكل قيمه ودلالاته، ويتحول إلى لوحة أو شاشة لمشاعر الواصف وعواطفه ونفسيته وأفكاره، ويغيب فيها الإطار الطبوغرافي (الموضوعي) للمكان، وتبرز تلك العلاقة المسكونة بالأسرار والغموض بين الشخصية والمكان المستحضر في النص، ويكون الراوي قد عاشه في الماضي، ونتيجة للعلاقة القوية التي تربطه بهذا المكان فإنه يحاول استعادته بدقائه ليعيد معه أو أصر ذلك العلاقة.

٣- الرؤية التركيبية: وفيها تتعاضد الرؤيتان: الموضوعية والذاتية، إذ يهتم الراوي/المؤلف بالإطار الموضوعي للمكان، فيقدم مكونات المكان بأبعادها الطبوغرافية وتحدياتها الجغرافية، وفي الآن نفسه لا يغفل علاقات المكان بساكنيه على مختلف مستوياتها النفسية والاجتماعية والأيدولوجية.

ولكي يعرض المكان حسب رؤية ما، لا بد من معرفة الموقع الذي يتخذه الواصف وما مدى المسافة الفاصلة بين الرائي/الواصف، والمرئي/المكان، إذ للموقع والمسافة الفاصلة أهمية كبيرة في صياغة المكان وتكوينه نصياً، فحسب القرب والبعد تتحدد طبيعة الرؤية.

أما أنواع الرؤى التي يمكن من خلالها رصد الأمكنة فهي على ثلاثة أنواع:

١- الرؤية الإستقصائية: وتسمى بـ (المسح التتابعي) وتنهض على قيام الرائي بإجراء عملية مسح واستقصاء لمعالم المكان الذي يواجهه فيقوم بتشريح المكان وصفاً فينتقل من جزئية إلى جزئية، محاولاً زج كل ما يقع في مدى رؤيته ودمجه في المشهد الموصوف^(٢). وفيها تبدو "حركة وجهة نظر المؤلف مشابهة لحركات آلة التصوير أو الكاميرا في الفلم التي تقدم مسحاً تتابعياً لمشهد معين"^(٣) تتمظهر فيه كل مكونات المكان الكبيرة منها والصغيرة، لذا فإن هذه الرؤية تفترض وجوداً قريباً للرائي/الواصف من المكان، بل أحياناً داخل المكان كي يستطيع النقل بدقة^(٤).

٢- رؤية عين الطائر: وفيها يتم التقاط صورة مشهدية متكاملة عن المكان، من خلال اختيار موقع تصويري متعالٍ ومتسلط على المكان المصور يسمح بموجبه للرائي/الواصف ان يحيط بكل تفاصيل المشهد الموصوف، ومثل هذا الموقع يفترض

(١) شعرية المكان في الرواية الجديدة: ١٥٥.

(٢) شعرية المكان في الرواية الجديدة: ١٣٧.

(٣) شعرية التأليف: ٧١.

(٤) البناء الروائي عند الطيب صالح، صالح محمد عبد الله، رسالة ماجستير، اشراف د. إبراهيم جنداري جمعة، ١٩٩٧: ١٠٥.

وجود آفاق واسعة جداً^(١). ويتم فيها عرض الوصف للمكان دفعة واحدة أمام القارئ من دون التركيز على مكان معين، لأن الرؤية هنا فوقية، مما لا يُسمَحُ له بأن يثبت غير الملامح الخارجية العامة للمكان، وهذه الطريقة تتطلب وضع آلة التصوير على محور عمودي أثناء التصوير لألتقاط المنظر شاملاً^(٢).

٣-

الرؤية الانتقائية: وفيها يختار الوصف أماكن ينتخبها من المحيط العام، ليدخلها فضاء النص، وهذا المنظور يستدعي انتقاء جزئية معينة يتم التركيز عليها وجعلها البؤرة، في إشارة من الوصف إلى أهمية الجزء المختار، وهذه الآلية تتمظهر بشكل مكثف في الشعر، وتقوم على "عمليات الحذف والاستبدال... وانتاج المشاهد المكاذبة تخضع لقوانين الوظيفة الشعرية التي تتحقق في اللغة باسقاطات من محور الاختيار على محور التركيب إستناداً إلى علاقات التكافؤ والتضاد والتماثل بين العلامات اللغوية التي تتبادل المواقع فيما بينهما"^(٣) فالنص الشعري لا يحفل بالوصف المطول لإعطاء أبعاد المكان، بقدر ما يهتم برؤية الشخصية للمكان، والعلاقات التي تربط بينهما، وغالباً ما يكتفها بجمل قصيرة تعتمد الاختزال والحذف، وتكتفي بالإيحاء والتلميح، لذا نجد أن حجم الفجوات في النص الشعري أكبر منه في النص النثري. ومن هنا تبرز أهمية الثنائيات الضدية في دراسة المكان بشكل عام، والمكان الشعري بشكل خاص، التي تستلزم بالضرورة المرور بنسق الثنائي، ذي الاقطاب المضادة والسبب في ذلك أن مادة الشعر هي اللغة المنزاحة عن معناها المباشر، لتتبنين في أنساق تحمل في طبيعتها ثنائيات من الاقطاب المتضادة لأن اللغة في الأدب "يتبنين نسقها، على نحو ثنائي من الاقطاب المضادة"^(٤) وعلى وفق هذا المنظور ثمة مكان مقدس وآخر دنيوي، مكان أليف وآخر معادي، مكان مغلق وآخر مفتوح... الخ، ولعل من أبرز المهتمين في ابراز تمظهرات هذه الثنائيات السيميوطيقي السوفيتي يوري لوتمان الذي تناول مجموعة من المفاهيم المتضادة التي تشكل فيما بينها أواصر تقوي من علاقة الإنسان وارتباطه بدائياً بالمحيط الذي يعيش فيه، وتمده بمفاهيم وقيم تعينه على التحدث عن ظواهر تبعد من حيث طبيعتها عن الاحداثيات المكانية الفيزيائية: ظواهر أخلاقية (سمو - دنو)، أو اجتماعية (رفيع - وضعيع)، أو نفسية (صغير النفس - كبير النفس) وغيرها من الظواهر^(٥) هذه الحزمة من العلاقات التي توجدها الثنائيات والعاكسة لطبيعة علاقة الشخصية بالمكان لاتخرج عن إطار المستويات الثلاثة:

١- علاقة الانتماء: وهذه العلاقة واحدة من أهم وأول الروابط التي تصل الشخصية بفضائها^(٦) المكاني، فمن خلالها يمكن تحديد علاقة الألفة والإغتراب مع المكان،

(١) شعرية التأليف: ٧٥.

(٢) قضايا الرواية الحديثة، جان ريكاردو، ترجمة: صباح الجهم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٧: ١٢٨.

(٣) شعرية المكان في الرواية العربية: ١٣٣.

(٤) جيل دولوز أو نسق المتعدد، فيليب مانغ، ترجمة: عبد العزيز بن عرفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب- سوريا، ٢٠٠٢: ٩٢.

(٥) مشكلة المكان الفني: ٧٩.

(٦) قال الراوي: ٢٣٧.

فقوة إنتماء شخصية ما إلى مكانها حتى وإن هجرت عنوة عنه، تعكس عمق الألفة التي تربط الشخصية بمكانها، ولعل أبرز تمظهر لهذا النوع يظهر في الأدب الفلسطيني الذي لا يكاد يخلو نص من نصوص مبدعيه منه.

٢- علاقة التنافر: ويتمظهر ذلك في النص من خلال إنسلاخ الشخصية مع المكان، وهذا التنافر يكون على مستويات منها ما هو مؤقت كأن تكون الشخصية على جفاء مع السلطة السياسية أو سلطة العشيرة أو الأب، وبزواله أو تغييره يزول التنافر وتتصالح الشخصية مع المكان، ومنها دائمي بسبب كبر الفجوة بين الشخصية والمكان مما يحتم على الشخصية البحث عن المكان البديل.

٣- علاقة الحياد: ويفرزها غالباً إتصال الغرباء بالمكان، إذ يبدو المكان بالنسبة إليهم متحفاً يتجولون فيه، مصورين الأشياء الكاذبة فيه، ولا تتجاوز إهتماماتهم سوى السطح^(١).

ولعل من أبرز الثنائيات التي تفرض نفسها في مثل دراستنا القائمة على سير ذاتية النصوص التي تعني أول ما تعني واقعية المروي حدثاً وشخصية وزمكناً، وعلى خصوصية الأمكنة من حيث طبيعة ساكنيها بوصفهم شخصيات عانت وتعاني من عدم الاستقرار في الأمكنة والتهجير والإغتراب القسري المفروض عليها، هي ثنائية الإقامة الدائمة والإقامة المؤقتة ومن هذه الثنائية الرئيسة التي ستحاول الدراسة رصدتها سنتنبق ثنائيات فرعية عديدة، لعل من أهمها: ثنائيي المغلق / المفتوح، والأليف / المعادي.

تشكل ثنائية الإقامة الدائمة/ والمؤقتة حضوراً فاعلاً وأكيداً ليس في القصيدة السير ذاتية الفلسطينية حسب، بل في الإبداع الفلسطيني برمته نتيجة لخصوصية الوضع الفلسطيني المتمثل بالاستقرار على الصعيد الوطني، فذاق مرارة الانتقال بين منافع شتى أصبح مسكوناً بهاجس المكان وراح ينظر إليه من زاوية خاصة، يحاول أن يمسك بين طرفي الثنائية التي كانت وما تزال مصدر قلقه وعدم استقراره، وهي ثنائية الـ (هنا) / المكان البديل أو المكان المنفى، والـ (هناك) / الوطن، المكان المستعاد نصياً عبر الذاكرة، الأول معاد أو غير متصلح ولا متألف معه فنراه يغيره باستمرار، والثاني أليف عاش فيه ردحاً من الزمن أثر وتأثر به، واضطر تحت ظروف قسرية إلى مغادرته والتخلي عنه جسدياً لكن ظل روحياً متعلقاً به فراح يخلده نصياً. ومن هنا جاء تقسيمنا لأماكن الإقامة الدائمة والمؤقتة، ويقصد بالأولى "تلك الأماكن التي تقيم فيها الشخصيات ردحاً من الزمن وتنشأ بينهما جدلية قائمة على التأثير والتأثر، وهذه الأماكن تعكس قيم الألفة ومظاهر الحياة الداخلية للأفراد الذين يقطنون فيها"^(٢).

أما أماكن الإقامة المؤقتة فهي تلك الأماكن التي مرت بها الشخصيات مروراً سريعاً وعاشت فيها لفترات قصيرة من الزمن، وتظل العلاقة بين هذه الأماكن وساكنيها علاقة تحكمها الضرورة الحياتية فهي غير حميمية وغير عميقة إذ إنها تظل مجرد مأوى تلجأ إليه الشخصيات لتحتمي نفسها من خطر الخارج.

أولاً: أماكن الإقامة الدائمة

- البيت

لنبدأ مع بيت الطفولة بوصفه عالم الشخص الأول، فيه تتجلى فرديته وذاتيته، ومنه يشع شعوره عمقا وأصاله في الوجدان فهو "وطن الألفة والانتماء الذي يمثل حالة الارتباط المشيمي برحم الأرض - الأم، ويرتبط بهناء الطفولة وصبايات الصبا، ويزداد هذا الاحساس شحداً إذا ما

(١) شعرية المكان في الرواية الجديدة: ١١١-١١٢.

(٢) سيرة جبرا الذاتية في البئر الأولى وشارع الأميرات: ١٣٠.

تعرض للفقدان أو الضياع، وأكثر ما يشحذ هذا الاحساس هو الكتابة عنه عن بعد، بعد فقدانه^(١). فهو مكان الألفة والحماية والسكينة^(٢). ومنه تنبثق التجربة الأولى التي تعد -حسب الدراسات النفسية- المرتكز الأساس الذي عليه تنبني التجارب اللاحقة، والإنسان لا يستطيع الفكك منه، على الرغم من انفصاله ذاتاً واعية عنه لاحقاً، ومن هنا تنبثق خصوصية هذا المكان فهو كما يقول باشلار "ركننا في العالم، إنه كما قيل مراراً كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى"^(٣) فهو مستودع القيم والتصورات ومن خلاله تتكون الشخصية جسداً وروحاً وافكاراً متجاوزاً بذلك وظيفته الاجتماعية في كونه ملجأ احتماء إلى وظائف أخرى^(٤)، نفسياً تتمثل بالتأثير المتبادل بين المكان وساكنه ومدى انعكاس هذا التأثير والتأثر على مستقبله، وظاهرياً يتجاوز هذه الوظائف إلى وظيفة يراها باشلار تقع في أولوية دراسته للبيوت وتتمثل في أن يجد في كل بيت القوقعة الأصلية^(٥) التي تمد أحلام اليقظة بالعمق والديمومة، اللتين تمنحان العالم قوة التواصل مع الماضي وتتيح له المجال لأن يمزج المستعاد من الذكريات بالرؤى المستقبلية التي تكون أحلام اليقظة ساعة العلم. ومن هنا تأتي عملية الربط بين الذاكرة والخيال.

على وفق هذه الرؤية القرائية التأويلية للمكان (البيت) تقف القراءة لتستنطق البيت الفلسطيني فتقف أولاً عند تخوم بيوت جبرا ومنها بيته في القطمون:

لبيت من حجر

على درجاته البيض استفاقت

زهرات الجرا نيوم

أما يزال على التل رافعا

أقواسه الثلاث، أم أنه

ركام من خرائب، للجرذ والعناكب

وأخضر القريص مكان الجرانيوم؟^(٦)

تفتح الذات الساردة منافذ القراءة على لوحة مرسومة بالكلمات تستحضر مكوناتها من دهاليز الذاكرة، تبدأ بالمكون/البؤرة التي تقوم عليها اللوحة (البيت) المبني من حجر، مما يكشف للوهلة الأولى عن بعد دلالي مؤسلب يتمثل بالجمود الذي يمكن أن تحمله مفردة (حجر)، لكن هذا الجمود سرعان ما يتلاشى عندما تنتقل الذات بالرؤية إلى مستوى الإنتقاء لاختار جزئيات معينة في البيت تشترك جميعها في رسم منظر البيت من الخارج، إذ يومئ المكان المصور عبر كاميرا السارد التي أخذت تقدم مشهد البيت وهو قابع على التل بدرجاته البيضاء المزينة بأزهار الجرانيوم بكثير من الألفة والحميمية، يدعمنا في هذا الرأي ضمير المتكلم الباسط نفوذه على النص برمته،

(١) جماليات المكان، اعتدال عثمان: ٧٧.

(٢) المكان في الشعر العراقي الحديث (١٩٦٨-١٩٨٠)، سعود احمد يونس، أطروحة الدكتوراه، بإشراف

د. بشرى حمدي البستاني، جامعة الموصل، كلية الآداب - ١٩٩٦: ٤٤.

(٣) جماليات المكان، جاستون باشلار، ترجمة: غالب هدا، سلسلة كتاب الأقلام (١)، دار الجاحظ للنشر،

وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ١٩٨٠: ٤٢.

(٤) التجربة الشعرية في الأدب العربي المعاصر: ١٤٥.

(٥) جماليات المكان، جاستون باشلار: ٤٢.

(٦) تموز في المدينة: ٤٩-٥٠.

و هذا الضمير "يحدث في الغالب عن زاوية حميمة"^(١) تتواءم مع عملية إسترجاع المكان من الذاكرة التي تحاول عبر إسترجاعها أن تعيش فيه ثانية حتى وإن كان على مستوى النص، وهذه واحدة من أهم أسباب كتابة النص السيرداتي لأن هذا الضمير يوهننا بالالتحام مع أمكنة الماضي بسبب غياب التسلسل الزمني الواقعي في الذاكرة^(٢).

تتنازع الذات في إستدعائها لصورة البيت هاجس يرسم صورة جميلة للبيت، هاجس يحتفظ ببهاء البيت وتألّفه كما كان في الماضي لحظة العيش فيه، ولعل أبرز عناصر هذا البهاء وجماليته يكمن في أقواسه الثلاثة التي تعطي للبيت قوة مضاعفة يستطيع معها حماية نفسه، فالأقواس -حسب ليوناردو دافنشي- رمز من رموز الالتحام والتوحد الذي يقبل الضعف إلى قوة، فالقوس يتشكل من قطعتين كل منهما ضعيف بحد ذاته، يميل إلى السقوط^(٣)، لكن إتحادهما مع بعضهما يمنعهما من السقوط ويرفدهما بالقوة "هذه القوة التي يسببها ضعفان يقاوم أحدهما الآخر، إن ثمة إحياء بقوة عاطفية في الخط الذي يتصاعد من الأرض، وينحني من السماء، ليسقط ثانية إلى الأرض، إذ يبدو أن حوار الأقواس يجري بمصطلحات إنسانية، فالمرء يشعر أنه أطول قامة، وأكثر كبراً، حين تبقى الدراما المحيطة به أو الواقعة تحت بصره في المركز من الأشياء، ولا تتال من قامته التي له الحق فيها"^(٤). هذا فضلاً على طابعه التراثي التاريخي الموحى بالأصالة. ومن هنا تأتي دقة اختيار جيرا لمكونات لوحته لجعل من هذه الصورة ندأً قوياً ومقاوماً للصورة المرسومة عبر تداعيات الهاجس الثاني المضاد تماماً للأول، هذا الهاجس المتشكل على أثر مغادرته للبيت قسراً بعد أن استولى عليه العدو الاسرائيلي -كما سيتضح في النص لاحقاً- لذا جاءت الصورة محملة بهاجس الخشية من أن تتحول تلك الصورة المشرقة للبيت إلى صورة قاتمة لا تحمل إلا الخراب، ليتحول إلى مكان مهجور لا يقطنه إلا الجرذان والعناكب، وبهذا تكون الذات الساردة قد رسمت فضاء صامداً لصورة البيت في الماضي وهي تصارع صورة البيت في الحاضر.

لكن هذا التصارع ينتهي بمقاومة البيت وصموده أمام من يحاول الإعتداء عليه:

(لم يبق في الدنيا حقيقة سوى

هذا الجسد، وللذئاب أن تنهشه

وذلك البيت الذي رغم الجبال التي بيننا

أراه مشرباً بين الشجر، حيث العدو

يقطف رماننا وتيننا)^(٥).

إن الصورة التي تضعها الذات الشاعرة/الساردة - في الآن ذاته- أمامنا معشر القراء هو أن نتصور البيت كأننا عمودياً - كما يقول باشلار- بل متناهيًا في العمودية يرتفع إلى الأعلى^(٦)، في محاولة من الذات لتعميق وإبراز كثافته الوجودية في كونه كأننا ذا هبة وجلال تمكنانه من الوقوف بوجه عدوه، وفي الآن نفسه تلغي الطابع الدتباعي الأفقي للزمن الذي تتمظهر فيه الموجودات

(١) إختلاف المكان وإحتمالات السرد، مهند يونس، مجلة الأقلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العدد ٥-٦، لسنة ١٩٩٣: ٧٠.

(٢) م. ن: ٧٠.

(٣) نقلاً عن: المكان في الفن، محمد علي أبو زريق، وزارة الثقافة، عمان- الأردن، ٢٠٠٣: ٧٦.

(٤) مقدمة في العلاقة بين العمارة والفنون، محمد عبد السلام العمري، مجلة القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد ١٨١، لسنة ١٩٩٧: ٤٥.

(٥) تموز في المدينة: ٥٣.

(٦) جماليات المكان، جاستون باشلار: ٥٤.

الاعتيادية ليشط بيت الطفولة عنها عبر كينونة أكثر استقلالية وحضورا كما أنه يقوم بدور آخر يتمثل في قيامه بدور الحارس الرقيب، يرصد حركة محتليه وهم يتجولون في أرضه وما شخصته الذات للبيت من خلال مفردة (مشرئباً) لإعطاء البيت مهام الحفاظ على ممتلكات الذات الشاعرة التي تنطلق لأن تعود في يوم ما.

وفي قصيدة (إلى أخري وإلى آخره ...) يقدم محمود درويش وصفاً دقيقاً للبيت عندما يسأله أبوه إن كان ما يزال يحتفظ بصورة ذلك البيت:

- هل تعرف البيت، يا ولدي
- مثلاً أعرف الدرب أعرفه:
ياسمين يطوق بوابته من حديد
ودعسات ضوء على الدرج الحجري
وعباد شمس يحدق في ما وراء المكان
ونحل الأليف يعد الفطور لجدي
على طبق الخيزران
وفي باحة البيت بئرٌ وصفصافةٌ وحصان
وخلف السياج غدٌ يتصفح أوراقنا... (١)

تستعيد الذات الشاعرة ذكرى مكانها الأليف أو المكان الأمومي كما ينعتة غالب هلسا (٢) في جو نفسي تأملي يستعين بالذاكرة في استحضار ديمومة الحياة، وفي الوقت نفسه تدلل على أن المكان البديل لا يجرد الشخصية من ذكرى مكانها القديم، وكيف إذا كان هذا المكان مرتبطاً بأحلام الطفولة، فيه فتح عيني، وفيه تشكل وعيه بالمحيط، وفيه عرف الأمن والدفع، وفيه تفتحت براعم الإحساس بجمالية الأشياء التي نراها حاضرة وبقوة في ثنايا المقطع عبر مكونات البيت (الياسمين المطوق للباب، الضوء على الدرج، عباد الشمس، النحل، البئر، الصفصافة، الحصان)، كل هذه المفردات تذكرها الذات لتلطف من غربتها وتملاً مخيّلتها بأحلام العودة في مسعى منها لتوحيد ماضي الذكرى مع حاضر التذكر، وهي لدى بروسست عملية شفاء وسعادة، لأنها تقود إلى الزمن المطلق الذي يخلص الذات من عبء الحاضر وثقله (٣).

ويمكن أن نستشف من هذه المفردات أو المكونات التي يتشكل منها البيت هوية البيت الذي يتميز بطابعه الشعبي والقروي المفعم بالحيوية والحركة، تغيب فيه صلابة الجدران والأبواب عبر تطويقهما بالياسمين الغض، ويأبى الإنغلاق على نفسه وساكنيه فنراه - أي البيت - مشرعا على فضاء مفتوح ليعانق السماء عبر باحة الدار التي أخذت تغوي الشمس لتبسط ضيائها على كل زوايا الدار، فنرى (الدرج الحجري) وهو عادة ما يكون في زوايا الدار مزدانا بضيء الشمس، كما أن إنفتاح الباحة على الفضاء الخارجي همش من دور الدرج بوصفه فضاء واصلًا بين عالمين، العالم الأرضي الذي يمثل داخل البيت، والعالم العلوي ممثلاً بالفضاء الخارجي.

إن هذا الحشد المكثف للمعجم البيتي - إذا صح التعبير - الحامل في طياته طاقة لغوية كبيرة، استطاع أن يرسم فضاءً بيتياً ثراءً تتألف فيه كل المكونات لتقدم عالماً بيتياً متكاملًا يتوافر على كل مقومات الحياة: المأوى - البيت، والمشرّب - البئر، والمأكل - عسل النحل، والهدوء

(١) لماذا تركت الحصان وحيداً: ٤٢.

(٢) المكان في الرواية العربية، مجلة الآداب البيروتية، لبنان، العدد ٢-٣، لسنة ١٩٨٠: ٧٣.

(٣) نقلاً عن الشخصية في أدب جبرا إبراهيم جبرا الروائي: ٩٩-١٠٠.

والسكينة والراحة النفسية المنبعثة من شجرة الصفصاف في باحة الدار، وطوق الياسمين المعانق للباب، وزهرة عباد الشمس المحيطة بالدار، والضياء الذي يتغلغل في كل أرجاء البيت. وللقيسي وقفة أمام بيت الطفولة على وفق رؤية إنتقالية تنتقي أجزاء مخصوصة يتم انتخابها ليسلط عليها الضوء بتركيز عالٍ مفعم بالإحساس، في مسعى من الذات الشاعرة لتقديمه أمام متلقيه وهو ينبض بالمعاني والدلالات، فالرؤية على وفق هذه الطريقة تركز على المفردات والتفاصيل عن طريق الوصف الحسي المباشر للأشياء أو جعل المفردات رموزاً مكانية دالة على الهوية الإيجابية أو السلبية^(١). إذ ينتقي القيسي في (قصيدة الدار) خمسة أجزاء من البيت تشكل في مجموعها فضاءه، يفرد لكل جزء مقطعاً شعرياً يسميه باسم ذلك الجزء المنتقى، يبدأها بـ (القرميد) وهو نوع من "الحجارة لها خروق يوقد عليها حتى اذا نضجت بُني بها"^(٢) يعرف اليوم بالطابوق الاحمر من ميزاته أنه يعزل الحرارة، مما يعني أنه يمتلك في ذاته خاصية الحماية، موجداً بذلك نوعاً من العلاقة الحميمة بينه وبين من يسكنون في جنباته:

إذا مر قرميدك البلدي،
تهياً عشرون ضلعا على باب صدري
وطوق قلبي الرضا
والهدوء
وإن غاب ضاق الفضاء
ضاق مسرى العصافير في
وخومت في يركات النشوء
أعيد ضلوعي إلى بيتها
واعيد رقاع التعازي إلى مرسلها
وأجمع ماء الوضوء
إلى أي يوم سواه
فليس لقرميد غيرك أمشي
ومثلي يطّوح في الريح،
مثلي ينوء.^(٣)

يتمركز الصوت الشعري في ذات تفصح منذ الوهلة الأولى عن أنوية عالية لا تعنى بإعطاء الجانب الوصفي للمكان المراد رسمه هنا بالكلمات بقدر ما تسعى إلى إبراز مدى تأثير مكونات هذا المكان في تلك الذات، لذا يلجأ الصوت إلى إحداث نوع من التعشيق بين الزمان والمكان اللذين يسهمان هنا في إبراز رؤية تعمل على تزمين المكان، أي ضخ المكان بطاقة زمنية تقلل من زخم الثبات المكاني عبر إحداث تحول زمني ينبثق من داخله^(٤)، يتجلى ذلك عبر المفردة الزمنية (تمر) التي تتمظهر في السطر الأول من المقطع، فتعمل على تفجير بركان من الأحاسيس والمشاعر لا تتم بمعزل عن حاجة عاطفية دفيئة يوقظها مرور القرميد، فتقوم الذات باستنفار أعضاء الجسد

-
- (١) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: ٢٤٣-٢٤٤، وينظر: هامشية المكان في رواية غانم الدباغ ضجة في ذلك الزقاق، إبراهيم جنداري جمعة، مجلة آداب الرافدين، كلية الآداب - جامعة الموصل، العدد ٢٣ لسنة ٢٠٠٨: ١٩٩٢-٢٠٩.
- (٢) لسان العرب، مادة (قمد)، ج ٤: ٣٥٢.
- (٣) الأعمال الشعرية، محمد القيسي: ٢٢٩-٢٣٠.
- (٤) شعرية الكتب والأمكنة: ٢٦.

وتحديداً منطقة الصدر بما تحويه -ونقصد القلب- في مسعى منها لإيجاد نوع من التقابل بين بيته في الواقع وبيت القلب (الصدر)، وكلاهما له الوظيفة نفسها وتتمثل في توفير الحماية اللازمة، ودرء الخطر الآتي من الخارج، فإن حَصَرَ البيت الواقعي ممثلاً بجزئية القرميد أحسَّ هو بالدفع والطمانينة فعاش في صفاء ورضا، وإن غاب البيت فقد هو الدفع وضاق ذرعاً بالحياة. لهذا فإن المنطق الشعري الرؤيوي في المقطع يقوم على ثنائية الانغلاق/ الإنفتاح، ظاهره الرؤيوي يومي بالإنفتاح لكنه في باطنه الرؤيوي بخلاف ذلك - إذا ما قرئ المقطع بصحبة العتبة النصية المتموضعة في نهاية القصيدة التي تثبت زمكان إنتاج القصيدة وهي (عمان-شباط ١٩٨٧) أي بعيداً عن بيت الطفولة زماناً ومكاناً - فإنه يوحي بفضاء مغلق يمارس ضغطاً على الذات وهي تحاول استدعاء ذلك الألق الذي كان يوفره لها بيت الطفولة.

يؤسس فضاء الانغلاق كيانه على نظام احتمالي فرضي في الظاهر تحدّثه الأداة (إن)، لكنه في الباطن يقيني وذلك إذا ما قرئ النص قراءة سير ذاتية بوصف النص ذا مرجعيات واقعية - هو محكوم بفكرة صعوبة العودة وربما استحالتها لأن الذات تعيش في المذنب بينما المكان محدث من الآخر، ولعل السطرين الأخيرين في المقطع - وإن لم يصرحاً - لكنهما يومئان بجو النفي والتشرد: (ومثلي يطوح في الريح / ومثلي ينوء)، ومن هنا تجد الذات نفسها مخنوقة بسياج الضيق الذي يذسحب على الداخل مما يؤزمها ويجعلها تتفوق وتضيق بمسرى العصفير الحاملة لدلالة سيميائية مفادها إن العيش قرب بيت الطفولة كان يجعل من داخل الذات كوناً مفتوحاً وواسعاً يحوي مقومات الحياة الهادئة المطمئنة، لذلك تظنه العصفير بوصفها كائنات لا تستطيع العيش إلا في المكان الآمن، لأنها لا تتمكن من حماية نفسها بنفسها.

أما المقطع الثاني فقد خُصص لجزئية تخصص بها البيوت العربية القديمة تعرف بـ(الطاقة) وهي فجوة في الجدار تشبه الشباك لكنها غير نافذة، أي موصودة من إحدى جهتي الحائط، تستخدم رفوفاً في البيت، توضع فيها بعض الحاجيات، ومنها ما هو عالٍ ونافذ من الجهتين، يصلح لأن يصبح أوكاراً تعشش فيه الطيور لأنه يحمل في طياته هاجس الحماية، مما يكشف عن تلاعب مكاني ضمن المغلق/المفتوح مفاده أن (الطاقة) تحمل في جنباتها الثنائيتين معاً وقد جاءت في النص على شكلة النوع الثاني:

وعالية

أذكر الآن رفرافها عالياً

كان رفرافها عاليا

تعشعش حتى ليحزنني

أن تظل تعشعش دون وصول يدي

فكيف سأنصب فخاً

وأصطاد بعض الفراري. الحجارة ليست تصيب

ولم تشف لي أي يوم غليلاً

وأعرف لا سُلماً عندنا لأصير طويلاً^(١)

فهي مفتوحة على الفضاء الخارجي، تتزود بضياء الشمس والهواء النقي وتسمح لساكنيها أن يطلّوا على الخارج عبر رؤية فوقية يمكن من خلالها رصد الخارج، وهي مغلقة في الآن نفسه بالنسبة لذات الطفل / الشاعر بسبب علوها الذي لا يسمح للآخرين -الأطفال- بالإغارة على الأعشاش وتهديد أمن ساكنيها، هذا التشابك أو التداخل الدلالي بين الثنائيتين ولد لدى الذات ثنائية

(١) الأعمال الشعرية، محمد القيسي، ج ٢: ٢٣١.

دلالية أخرى نابغة من داخل الذات، طرفاها ماضي الذكرى وما يتمخض عنه من رغبة تصل حد اليأس من عدم تمكن الطفل/السارد من الوصول إلى الطاقة، وحاضر الذكرى وما يتمخض عنه من رغبة في استعادة تلك الأجواء مصحوبا بيأس لا يقل في حدته عن يأس الطفل الذي كانه الشاعر السارد وهو يستعيد ماضي الذكرى:

شخت
وظلّت معي الطاقة في زمان الطفولة،
تهتف بي أن أعود طويلاً
وأهتف من دار منفاي أهتف،
ليت
الزمان
يعود
قليلاً^(١)

لذلك نجد أن مفردة (العشعشة) المتكررة في النص ثلاث مرات، والمرتبطة بجو من الحزن، جاءت هنا تعويضاً عن مركب نقص -على وفق المفهوم النفسي ليو-غ- أرادت الذات الشاعرة أن تسده، تلبية لحاجة نفسية تلج عليها وتتمثل في محاولة الذات أن تسد غيابها عن الدار بحضور العصافير فيها.

ومن اللافت للذطر أن ثنائية المغلق المفتوح المهيمنة على النص والمنبثقة منها ثنائية الماضي/الحاضر، تتحدان فيما بينهما لتقدما ثنائية كبرى هي الحياة/الموت، تتمظهر هذه الثنائية في مفردة (شخت) السائرة بالذات نحو حقتها بوصفها آخر محطات الحياة-، وتتمظهر الحياة في جملة التمني (ليت الزمان يعود قليلاً) لتمنح الذات حياةً أخرى تهنا فيها بنعمة العيش قريباً من بيت الطفولة، وتعوضها عن حياة المنافي التي عاشتها الذات لردح طويل من الزمن.

في المقطع الثالث من القصيدة تختار الذات الشاعرة النافذة بوصفها فضاءً واصلاً تصل الداخل المغلق بالخارج المفتوح، فهي "الملاذ للاتصال بالخارج تخلصاً من ضيق الداخل"^(٢) وهي المنفذ الذي يدخل من خلاله النور، والهواء النقي إلى الداخل، والنور كما نعلم هو "الرمز الفاعل في رسم جدلية المظلم والمضيء، فيصبح النور والصور المنبثقة عنه وأشكاله رمزاً للإنفتاح والخصب والحياة، ويغدو الظلام رمزاً للإنغلاق والقهر والموت"^(٣) ومن خلال عدسة الكاميرا تتم الاطلالة على الخارج، وهو المتنفس الذي بإمكانه تبديد الضجر والكآبة التي يمكن أن تخلقه جدران البيت.

على وفق هذا المنظور تختار الذات الشاعرة نافذة بيتها (بيت الطفولة) لتكون مرتكزاً بنادياً مهماً في تشكيل ذلك البيت على الصعيد النصي:

ونافذة من خشب
لأم محمد
تطلّ على شارع لم يُعبّد
وحاكورة للخضار مسورة بالبلح
تطلّ على الأفق والناس

(١) الأعمال الشعرية، محمد القيسي، ج٢: ٢٣٢.

(٢) الفضاء الروائي عند جبرا: ٢٠٣.

(٣) المكان في الشعر العراقي الحديث: ٢٩.

من تحتها يذهب الجائعون إلى سوق يافا
كما يسرح الحاصدون إلى قمحهم
ويمر الرعاة
تمر الصبايا إلى العين من تحتها
ومنها تطل وتنده أم محمد
على اخوتي
ومنها يصيح ابي يا محمد
تعال فقد صادني الإنجليز أخيراً
تعال فإني سأذهب
وأمضي لألعب
ونجري سباقاً إلى النافذة
ومن دار أم سند
ركضت وما زال يركض في الولد
ولم أصل النافذة^(١).

ينهض النص على فاعلية الذاكرة التي تقوم على التبصر الجواني، وتتحدث فيه بلغة الزمان النفسية، وعلى فاعلية العين الرائية التي تقوم على فاعلية الإبصار البراني، ويتحدث بلغة المكان الحسية^(٢). أي أن الذاكرة ترصد حركة النص إستتباعاً في اتجاهات متقاطعة ومتداخلة، سواء على صعيد المكان / أو الزمن، أو الرؤية، في حين أن العين الرائية منحصرة في مسح وتشخيص المشاهد والصور، فحركة الذاكرة تتجه صوب الداخل عمودياً، وتتجه العين صوب الخارج أفقياً^(٣). إذ تقوم الذاكرة باستحضار نافذة البيت المصنوع من الخشب وفي ذلك إشارة سيميائية إلى زمزية البيت الماضية إذ كانت النوافذ تصنع من هذه المادة، بعد ذلك تترك المجال للعين الرائية بوصفها كاميرا سردية هنا -في النص- لتلقط مجموعة من الصور تكشف عن طبيعة البيئة القروية التي تسكن فيها الذات، فالنافذة تطل على شارع غير معبد وعلى بستان للخضار مسيج بأشجار من النخيل، يمر من تحته الباعة في طريقهم إلى السوق والحاصدون والراعاة إلى الحقول، والصبايا إلى ينبوع الماء. وبذلك تكون الصورة الشعرية القائمة على فاعلية الرؤية قد تألفت عبر أكثر من لقطة صورية مشكلة فيما بينها، فضاء مكانياً يضح بالحركة والنشاط، وتقوم الصورة الشعرية على منظور رؤيوي يعرف بعين الطائر الذي يفترض الرؤية الفوقية ويستلزم أفقاً شاسعاً، ويقدم رؤية شاملة للمشاهد المرئي، كما أن المسافة البصرية التي يحققها فعل الرؤية غالباً ما تكون بعيدة مما لا يسمح إلا بالتقاط المنظر في عموميته وبالتدريج كما نراه في النص. إذ تسيّر كاميرا السرد بأسلوب تدريجي يبدأ بالأقرب (الشارع)، مروراً بما وراء الشارع (البستان المسور بالنخيل) انتهاءً بالأبعد ممثلاً بالسوق والحقل وينبوع الماء.

وتسهم النافذة أيضاً في خلق صور سمعية لا تقل أهمية وحضوراً عن الصور البصرية من خلال إبراز صوت النداء المضمّر، من حيث أدوات النداء، في الجملة الأولى (ومنها تطل وتنده أم محمد/على أخوتي) غير أن مفردة (تنده) تدل عليه، والمعلن في الجملة الثانية عبر حرف النداء

(١) الأعمال الشعرية، محمد القيسي، ج ٢: ٢٣٤-٢٣٥.

(٢) جدل القراءة: ملاحظات في الإبداع المغربي المعاصر، نجيب الصوفي، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ١٩٨٠: ١٠.

(٣) م. ن: ١٥.

(يا) ولا "يخفي ما لهذا الجانب الصوتي في الشعر من أهمية كبيرة في البنية العامة للنص، إذ يشكل عاملاً فعالاً من عوامل ديناميته ومرونته"^(١). وبالرغم من أن الصوت في الجملتين يحمل دلالة النداء إلا أنه في الجملة الثانية جاء محملاً بالتوتر والخوف وبالدعوة إلى تعجيل المجيء قبل رحيل المنادي / الأب، إن هذه اللقطة تنهاى مع اللقطة التي تستذكر فيها الذات الشاعرة صورة الأب عندما عاجله رصاص الانكليز في قصيدة (الصورة والتذكار) وقد وقفنا عند ذلك في مبحثنا الخاص بالتعلق النصي^(٢).

أما في اللقطة الأخيرة من المقطع فقد سعت الذات الشاعرة إلى خلق صورة حركية يمتزج فيها ماضي الذكرى بحاضر التذكر، كما يمتزج فيها الرؤية الذاكراتية بأحلام اليقظة، وبما يتلاءم وواقع تجربتها المتجنزة في أعماق الذاكرة بعد أن عاشت أحداثها على أرض الواقع في زمن بات الآن لحظة الكتابة- ماضياً، "فهو لا يصور الأشياء كما يراها، يلتقط ظلالها الهاربة وأشكالها المتغيرة، لكي يجعلنا نحس بها كما يحس بها هو"^(٣) بثباتها وحركيتها وديمومتها، تتكئ فيها الذات الشاعرة على فعل الجري (نجري سباقاً إلى النافذة) بتجلياتها المرآوية في تحريك مفردات المشهد بزمكانها وما يجري فيه من أحداث في النهاية إلى منطقة الحلم التي لا تقضي إلا إلى الوهم.

وفي المقطع الرابع الذي خصصته الذات الشاعرة لجدران البيت تشعرنا الذات بهناء ما تعيشه، وتنقلنا إلى عالم المأوى البدائي الذي يهتم به الظاهراتي باشلار فيبحث فيه عن صور وظيفة السكنى، وعن حميمية المأوى، ويبتعد عن الفخامة الخارجية الذي يخلقها التصور المفقر غالباً للألفة فيرى أن هذه الفخامة تزعج التأمل الحميم الذي يخلقه فضاء البيت البسيط^(٤). هذا البيت الذي تنزايد فيه مقومات الحماية ليصبح موطن الوجود الحقيقي للإنسان، إذ يجد نفسه مشدوداً بقوة إلى منطقة أمان كبرى، تستطيع أن توفر له أجواء مناسبة لأحلام اليقظة:

ومن طين هي الحيطان، من تبنٍ

ومن قصلٍ^(*)

ومن عرق النواطير

تظل الريح تضربها بلا شفقة

طوال اليوم

ومن جهة الكروم تهب غامضة،

وتبكي كالنواير

وتركض حولها في الصيف

تزينها بألوان الطباشير

ونرسم فوقها شجراً

وأشكالاً بلا معنى،

خطوطاً لا تقرأ،

مربعات

أو

(١) مرايا التخيل الشعري، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث - جدارا للكتاب العالمي، عمان، ١٧٦: ٢٠٠٦.

(٢) ينظر الأعمال الشعرية، محمد القيسي، ج ١: ٢٢١-٢٢٢.

(٣) التجربة الخلاقة، س.م. يوراء، ترجمة: سلامة حجازي، منشورات وزارة الاعلام العراقية، بغداد، ١٢: ١٩٧٨.

(٤) جماليات المكان، جاستون باشلار: ١٣٩.

(*) القصل أي الزرع الأخضر المقطوع قبل أوانه، ينظر لسان العرب، مادة قصل، ج ٤: ٧٥.

دوائر للعصافير
وقبل النوم
نبللها ونسرع في الدخول لأن صبري
ذكر الأولاد بالواوي
فدبّ الخوف.^(١)

تأخذ (الحيطان) بوصفها البؤرة المركزية المولدة لرؤى الذات في تشكيلها للمقطع، أبعادها التشكيلية عبر معطيات تكوينية (الطين، التين، القصل، عرق النواطير) فتوحي بحميمية العلاقة التي تربطها بمن يسكن بين جنباتها، هذه الحميمية متأدية من أن المكونات المستخدمة في بناء الحيطان، هي من المفردات التي يألفها الساكن عبر تعامله اليومي معها، مما يلغي الحاجز الاجتماعي- النفسي الذي تحدثه الحيطان بين عالمي الداخل والخارج كما أنها تكسر الصلابة والجمود اللذين تحدثهما الحيطان المكونة من الحجر والأسمنت، واللذين يستخدمان في بناء المدن، إذ تفرض نوعاً من الرؤية المكبلة المثقلة، الجاثمة على الأرض^(٢) وتخلق عند الإنسان نوعاً من الكراهة والتضاد أو التنافر مع كل ماتوحي به من كآبة، لذلك عدت المدينة صدمة بالنسبة للشاعر الحديث.

وتتجلى مظاهر الألفة بين الحيطان والذات الشاعرة بوصف البيت هو بيت الطفولة فعندما تصل الذات الشاعرة بالنص عند منطقة المعاناة نرى نبرة تعاطف الذات مع الحيطان عندما تؤنسن هذه الحيطان، وترصد معاداة الريح لها وضربها لها بلا رحمة، وكذلك عندما تكي الحيطان كما النواير. أمام هذه الصورة العدائية التي تعاني منها الحيطان، ترسم الذات صوراً أفوية تخفف من حجم المعاناة، وتعيى القراءة بمعطيات سردتشكيلي تتطلع الذات من خلالها إلى شعرة هذا الجزء من البيت فتبدأ بتزيينها بألوان الطباشير، ورسم الأشجار وأشكال أخرى (دوائر ومربعات) ولكنها لا تتعدى في أفقها التشكيلي رؤى أطفال صغار مدفوعين بانطباعاتهم التلقائية، وبساطة أفكارهم، لكنها في الوقت نفسه تعد استدعاءها في الشعر بتلقائيتها ذا أهمية كبيرة، ذاتاً من أنها تدغم سيرداتية النص عندما تخلق الذات صوراً شعرية وثيقة الصلة بالواقع اليومي المعيش.

كما تتجلى مظاهر الألفة أيضاً عندما تتحول الحيطان إلى ملاجأ حصين فيه تتحصن الذات من خطر الخارج، وأصبحت الحيطان بمثابة الرحم للجنين ومع تزايد صفة الحماية فيها يصبح البيت أكثر قوة من الخارج. وأكثر ألفة وتلاحماً مع ساكنيه في الداخل، تفصح عن هذه الألفة وهذا التلاحم مفردتا (البلل) و (الإسراع)، أما (البلل) فيكشف عن خاصية أخرى تمتاز بها الحيطان الطينية فقط، وهي ان تبليلها في الصيف يرطب جو الداخل ويخفف من شدة الحر، وكانت هذه وسيلة أهلنا قديماً لتبريد البيت.

وهكذا يكون المكان (البيت) قد أحيط بفضاء رؤيوي مفعم بالحميمية والألفة قوامه الذاكرة التي تقوم هنا باستحضار التفاصيل الصغيرة ودقائق الأمور في الحياة اليومية فتعيد بذلك صورة الذات أيام صغرها، وهي تتجول في مكانها الأول (بيت الطفولة).

وتختتم الذات الشاعرة وفقتها عند بيت الطفولة على الباب بوصفه بداية كل شيء، يمارس مهمة مزدوجة فهو مدخل نحو الداخل، لكنه في الآن نفسه مدخل إلى الخارج، إنه فضاء واصل يصل الخارج المضيء بالداخل المظلم، ويصل الداخل المغلق بالخارج المفتوح، وهو عتبة متحركة لا تبقى على حال واحد فما أن يغلق حتى يفتح، وما أن يفتح حتى يغلق، وفي هذا الإنفتاح والإنغلاق يكمن سر ديمومة الحياة، لأن "إنفتاحه أو إغلاقه يعني حركة جديدة مصحوبة بحوار

(١) الأعمال الشعرية، محمد القيسي، ج ٢: ٢٣٦-٢٣٧.

(٢) اشكالية المكان في النص الأدبي، ياسين النصير، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ط ١، ٣٧٠: ١٩٨٦.

جديد وموقف جديد" (١) فالاهتمام بالباب معناه الإهتمام بحوار الداخل مع الخارج، ورصد لحركة الداخل إليه والخارج منه كما سنلاحظه في المقطع قيد الرصد:

في الليل الدامس ترتبط الأشياء
بصدقات غامضة،
والحيوات النائمة توحّد ما بين الحيوات النائمة،
أزيز وخطط
لنهارات تبدأ في سحر العتمة
وأبي لو شاء
بهدهو لو شاء لأطبق هذا الباب عليه،
وعالج وحدته في النوم
وخلّى الليل الدامس في الخارج ليلاً دامس
لكن سراج الدار أضاء
ولج الساحة في وقع مكتوم
ولج أبي
والضيف على مبعدة في الظل
يقظا كان، وكان الليل
يسترسل في ملكوت لا يجرحه شيء،
غير صرير الباب
جمع بعض القهوة والخبز،
وظل صرير الباب
مفتوحاً لرجال يأتون سريعاً
وأنا أكبر حتى غاب
ظل أبي،
والباب! (٢)

تحاول الذات الشاعرة هنا أن تقترب من مواجهة هواجسها -وهي تستذكر الطفولة- المؤججة بظلام الليل، والمدمجة بمظاهر الخوف والقلق، والغموض، والمرتبطة هنا بذاكرة الشاعر/الطفل وهو يسترجع مع أبيه عندما كانا معاً في بيت الطفولة، ولعل البدء بحرف الجر (في) مقترناً بمفرده زمزية (الليل) إذا ما ربطناهما بعتبة العنوان المكاني (الباب) يتطلب في أفق القراءة السير ذاتية حضوراً للذاكرة التي نراها تعمل هنا في الخط الخلفي للنص، من دون أن تظهر بشكل مباشر في النص.

تتخذ الذات الشاعرة من (الليل) بعد إضافة صفة الظلام الحالك إليه عبر مفردة (الدامس) بعداً تشكيمياً قائماً بمنح الليل رمزية الثبات ويجعل زمنه وسيلة لتصميمت الأجواء حيث (الحيوات النائمة توحّد ما بين الحيوات النائمة) في مسعى من الذات لخلق جو مناسب يمهد لها الطريق للدخول إلى الثيمة المركزية للنص ممثلة بالباب بوصفه معاملاً مكانياً يفرض هيمنته على النص، وينهض أول ما ينهض بقيمة أدائية إحتماالية نابعة من إرادة ذات مسرودة هي (الاب) الذي لو شاء لاغلق الباب في الليل، لكنه يؤثر ان يجعله مفتوحاً، خالقاً بذلك ثنائية الإنغلاق والإنفتاح التي تتحرك هنا

(١) الرواية والمكان: ٤٩.

(٢) الأعمال الشعرية، محمد القيسي، ج ٢: ٢٣٨-٢٣٩.

على مستويين مغايرين تبعاً لرؤية كل من الأب والابن، فالأب الذي يعاني من ضيق الداخل الدامس، يجعل الباب مفتوحاً، ويشعل سراجاً، ليلج الساحة بصحبة القهوة والخبز ورجال سيشاركونه سهرته من أجل تبديد ضيق الداخل، في حين يرغب الابن الكائن الدسيري الموجود في النص الذي يمثل ذات الشاعر عندما كان طفلاً لايرغب بفتح الباب ليلاً لأنه خائف من خطر الخارج كما رأيناه في المقطع السابق في تحليلنا لحيطان البيت. وكما نراه في هذا المقطع وهو يرصد صرير الباب، هذا الصرير الذي يكسر التصميمات المفروضة من الليل ليدسط نظاماً حركياً على المكان، يبدد من خلاله شعوراً بالفراغ اللامنتهي، إذ "لا شيء كالصمت قادر على خلق شعور الفراغ اللامنتهي... وفي الصمت يملكنا شعور بشيء واسع وعميق ولانهائي"^(١) وبذلك تكون ثنائية الصمت والصوت قد أسهمت في إثراء دلالات الباب، وأوجدت فرقاً واضحاً بين تفكير وشعور كل من الأب والابن، فالأخير طفل مازال في طور تشكيل أحلام عزلته في أماكن الحماية وهي أحلام لا تحدها أية ضوابط كما لدى الأب، لأن منظومة المقومات لم تتشكل لديه بعد، لذا فهو ميال إلى الإنفتاح الحلمي والإنغلاق المكاني، عكس الأب الميال إلى الإنفتاح المكاني لتعويض الإنطلاق الحلمي الناجم من رزوحه تحت السلطة بمختلف مظهراتها.

إن الذات الشاعرة في رصدها لحركة الباب إنفتاحاً وإنغلاقاً من خلال حاسة السمع التي ترصد صرير الباب وقرعه، تضفي على فضاء النص بانورامية خاصة تفعل شعرية النص، وتبرز حالة الشخصية المركزية (ذات الطفل) ببعديها الخارجي الجسدي الذي يأبى الحركة داخل البيت، والداخلي النفسي الذي يغادر منطقة الماضي ليلتحق بالحاضر الأنّي لحظة الكتابة - فيلتحم بالذات الشاعرة وهي تتحسس غياب الأب والباب معاً، وهي بذلك تصعد من مقياس درجة ارتفاع العاطفة الجوانية لتصل به إلى منطقة الحزن، الحزن على غياب المكان ممثلاً بالباب والحزن على فقدان الأهل ممثلاً بغياب الأب.

ولإبراهيم نصر الله موقف مغاير من البيت، يتمثل بعدم التآلف معه حتى عندما كان طفلاً يعيش في كنف أسرته وبين جنبات بيته الأول (بيت الطفولة)، لذلك نرى ذاكرته تستدعي من بيت الطفولة، بابه وهو يوصد عليه من قبل أمه عندما تتركه في البيت وحيداً:

وستهمس

لن أتأخر.. ياولدي كن ملاكاً

وتخرج مغلقة خلفها الباب

محفوظة بالبهاء

وحده يتأمل ما حوله:

شجرة التوت.. قط الغبار.. رماد التراب.. ووحل الطريق

خرير المياه على العتبات،

ولما يجيء بعد فصل الشتاء.

حرائق بين حوافر الخيل مقيدة

وهبوب العواصف في رقصه العجريات عند المساء

يتأمل فوضى الخماسين، تقتلع الأرض من خيمة

وتطوح بالبدو.. صحراء.. صحراء

- كن ملاكاً

سيضحك..

(١) جماليات المكان، جاستون باشلار: ٧٨.

مجنونة هذه الام ؟!

كيف ؟!!

سيكسر قفل الخطى ثم يركض

عبر الأزقة.. يركض.. يركض

سأقول لها وتسامحني:

إن غدوت ملاكاً

سأتعب يا أم قلبك أكثر..

يركض.. يركض

هنا الوحل في كل شيء ويركض

وثوب الملاك يؤول إلى الطين

بعد دقائق

مادام أبيض

ويركض.. ويركض.. ويركض.. ويركض.^(١)

ينهض النص في تشكيل صورة الذات المسروقة (الطفل) / الذات الأساردة وهي تروي صورتها - عندما كانت طفلاً مع الأخذ بنظر الاعتبار تطابق الذاتين كون النص سير ذاتي- على ثنائية الداخل الذي يفرض جواً من الإنغلاق المحكم على الذات الموحدة بما يشبه السجن (وتخرج مغلقة خلفها الباب) وعلى الخارج المغربي بفضاء مفتوح تتطلع ذات الكائن السير ذاتي (الطفل) إليه بشغف كبير، هذه الثنائية تقسم المشهد على مستويين: المستوى الأول تأملي ساكن يمثل الفضاء المغلق في داخل البيت، حيث السكون والهدوء المخيمين في الداخل: (وحده يتأمل ماحوله: شجرة التوت، قط الغبار، رماد التراب، وحل الطريق) والثاني فعلي حركي يكسر قيد السكون الذي يتبدد بانفتاح الباب، لتنفلت الذات في رد فعل معاكس تستبدل بالثبات أو القوقعة في المكان الحركة ركضاً للإبتعاد عن المكان، هذا الإبتعاد المكرس نصياً بذكرار مفردة (يركض) عشر مرات، لكن هذه الحركة - الجري - المتأدية من ذات الطفل ليست حركة مستقيمة في اتجاه واحد توحي بعدم الرجوع إلى البيت، بل حركة دائرية تدور في الأزقة رجوعاً بعد ذلك إلى البيت وتفصح عنها جملة: (سأقول لها وتسامحني) التي توحي بعودة الطفل إلى البيت مما يفصح عن فضاء دائري متحرك يخيم على البيت يتبدى بانغلاق الباب على الذات الساكنة في البيت وينتهي أيضاً بانغلاق الباب على الذات حال عودتها من جولتها بين الأزقة، وبذلك تكون الذات الشاعرة قد صاغت رؤية شعرية تقوم أيضاً على الثنائية الضدية: القطب الأول يتمثل في رؤية الذات عندما كانت طفلاً إلى المكان بوصفه مكاناً معادياً تسعى إلى كسر قيوده والإنفلات منه، والثاني يتمثل في رؤية لها لحظة الكتابة ممثلة بالذات الساردة وهي تدرك أهمية ذلك المكان في كونه مكاناً يوفر للذات فضاء الحماية لذلك رسمت المكان بفضاء دائري يلتقي مع رؤية باشلار في أن "صورة الاستدارة الكاملة تساعدنا على التماسك، تسمح لنا أن نضفي دستوراً مبدئياً على ذواتنا وأن نؤكد وجودنا بحميمية في الداخل"^(٢) ولعل هذا التناول للمكان الدائري في إطار الزمن الدائري ما هو إلا محاولة من الذات "لفهم وجوده على هيئة مدورة"^(٣) مقترباً بذلك من قول ياسبرز "كل وجود يبدو في ذاته مدوراً"^(٤)

(١) الأعمال الشعرية، إبراهيم نصر الله: ٥٠٥.

(٢) جماليات المكان، جاستون باشلار: ٢٥٧.

(٣) الفضاء الشعري عند السياب: ١٦١.

(٤) جماليات المكان، جاستون باشلار: ٢٥٥.

والأمثلة في ذلك كثيرة بدءاً بالرحم ومروراً بأعضاء الجسد الرئيسية (العين، القلب، الثدي، الرأس.. الخ) وانتهاءً بالكواكب والنجوم والشمس والقمر.

وتتسرب خيوط الداخل غير المتصالحة مع الذات الشاعرة - مع أنها تعترف بأهميتها في توفير الحماية في النص - إلى نص آخر تتقمص فيه الذات الشاعرة إسماً مستعاراً هو (نعمان)^(١)، إذ يستحضر من أجزاء البيت النافذة فقط التي تلتقي مع الباب في كونهما ينتميان إلى فضاء واحد هو فضاء العتبة الذي يمثل جسراً واصلًا بين الداخل والخارج:

يقبض نعمان كفيه

لأشياء غير خطوط التعب

ونافذة البيت.. صورة جدته.. وإطار من الحزن

يبسط نعمان كفيه ثانية

فلا تسقط النافذة

ولا صورة الجدة الطيبة

ولا حزنه. (٢)

يقوم المقطع - شأنه شأن النص كله - على رؤية حلمية قوامها حلم اليقظة مع الاستعانة بالذاكرة في ردد الحالم وهو يواجه صراعه مع الواقع في محاولة منه للكشف عن كينونة الهم في داخله من جهة^(٣)، والايحاء بواقعية الحلم والتأقلم معها من جهة ثانية، لذلك نرى أن عملية الاستحضار للذاكرة لا تتعدى هذين البعدين والممثلة على الصعيد النصي بـ (نافذة البيت.. صورة جدته.. إطار من الحزن).

يأخذ البيت في النص قيد الرصد بعده الموعول في الحلمية مع الإحفاظ بواقعيته، فهو لا يخضع للمعايير التقليدية للوصف، ولا يلتزم بحساب الأبعاد المساحية، ويكتفي بإشارات مكثفة تتلاعب بمقدرات البنية المكانيّة على وفق رؤية وحساسية الذات الشاعرة وهي تحاول الأمساك بتلابيب ذلك المكان^(٤)، الذي أصبح الآن حلمًا، ومن ثم تتحول العلاقة بين الذات والمكان إلى علاقة تتجاوز وصف الموجود على ما يستجيب لمنطق الحلم، الذي يحرك الذات على نحو يناسب حاجته وتوقه إلى استرجاع ذكرياته عن ذلك المكان المفعم بأجواء الحزن.

(١) في حوار مع إبراهيم نصر الله عن التطابق بين ذاته وذات نعمان في ديوانه (نعمان يسترد لونه) أجاب: ربما يعود لطبيعة المكان الذي يتحرك فيه نعمان والمقاطع مع تجربتي الفعلية، وكذلك الأمر يعود إلى الظرف الإنساني المعاصر، لكنني لأستطيع القول إن الديوان هو تعبير كامل عن ذاتي الشاعرة، رغم أن فيه الكثير منها، وحتى إسم هيفاء هو إسم له حضوره الخاص في داخلي ولعل الديوان، بمثابة تحية لهذه الفتاة التي شكلت جزءاً من تجربتي الإنسانية في الماضي، بنظر: إبراهيم نصر الله: الشعر اليوم شبيه بالرمال الملون: ٢٥٩.

(٢) الأعمال الشعرية، إبراهيم نصر الله: ١٥٤.

(٣) شاعرية أحلام اليقظة: علم شاعرية التأملات الشاردة، غاستون باشلار، ترجمة: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩١: ١٦.

(٤) تمظهرات التشكل السير ذاتي: ٣٥.

القرية:

ترتبط القرية بتجربة بدائية العيش القائمة على البساطة، بيد أن هذه البساطة راسخة الجذور وعميقة المعاني، نجد فيها اندماجاً كبيراً بين الكائن والمكان وبشكل يوحي بالكثير من الألفة، والطيبة، والتسامح، والقرية مكان يتأسس جمالياً من كونه مصدراً للخصب، ومبعثاً لخيال رحب، فيها تتشكل أحلام اليقظة "فيبدو المكان كما لو أنه جزء من جسد الحلم" (١) النافذ إلى عمق (الكوخ) المعروف لكل من يحب الصور الأسطورية للبيوت البدائية بعيداً عن الزحام وهموم المدينة (٢)، إذ يدلق الخيال في سماوات مفتوحة، تلتقط الذاكرة مفردات المكان من سهول وأودية ومزارع وأشجار، وحركة الذات اللاقطة فيها، لتنبثق لاحقاً في صور ذاكراتية تستعيد لها الذات لتأنس بها أو لتعيشها ثانية في النص، أو في مخيلتها بعد انسرابها واقعاً من بين أصابع الزمن.

تأخذ القرية حيزاً مهماً في المتن الشعري لجبرا إبراهيم جبرا، إذ تقف ندأً للمدينة، ولعل السبب في ذلك يعود إلى أن القرية هي التي شكلت جبرا الإنسان قبل جبرا المبدع إذ فيها ولد وفيها عاش مرحلة الطفولة التي تعد من أهم مراحل تشكيل الإنسان، وعلينا الاعتراف وحسب باشلار بأن "ديمومة نواة الطفولة في الروح الانسانية، ثابتة ولكن دوماً حية" (٣) لا يحتاج إلا إلى شرارة صغيرة لتفوح في متنزه الذاكرة كما هي الحال في قصيدته (في يومي ذاك الأخضر):

في يومي ذاك الأخضر
أخضر يومي وليلي
أخضر بيتي وحقلي
فيه عشر دوال ولوزتان
في الربيع تتفجران
يزهر كخدودنا
كالخدود من جارتنا
نقضي النهار في الوادي
تحت زيتوناتنا
تقف العصافير
بين حسون ودوري
وإن دميت أقدامنا
من الشقائق والصخور
عدنا إلى اللوزتين
الزمرديتين،
بصيدنا الضئيل
وظلنا الطويل. (٤)

يتشكل النص في فضائه التعبيري تشكياً لودياً قوامه الأخضر الذي يحضر بكثافة عالية تنشيط فاعلية الذات الشاعرة لتتوزع دواله في النص عبر أفضية زمنية تتمثل بـ (يومي) و (ليلي)

(١) شعرية المكان في الرواية الجديدة: ٣٠٦.

(٢) جماليات المكان، جاستون باشلار: ٦٧.

(٣) شاعرية أحلام اليقظة: ٨٧.

(٤) تموز في المدينة: ٦٦-٦٧.

ومكانية تتمثل بـ (بيتي) و (حقلي) لتحيل بذلك على "تأويلات قادرة على بعث حساسية الأخضر الشعورية والوجدانية في رسم التشكيل الصوري للمشاهد ومديات انعكاسها على القراءة ورؤيتها"^(١) ولعل أولى القراءات لدلالة الأخضر زمكانياً تؤثر مدى فاعلية هذا اللون في التعبير عن الراحة النفسية التي تعيشها الذات في فضاء القرية المتحولة إلى قطعة أرض خضراء يتأخى فيها المكان مع الزمن فتلبسه ثوبه الأخضر، ومتابعة للتشكيل اللوني في النص نجد أن اللون الأحمر الفاتح المائل إلى الوردي حاضراً من خلال دوال العنب، وشجرة اللوز المشبهتين بالوجنات ليزين فضاء الأخضر ويعمل تحت مظلته، مشكلاً بذلك رؤية لونية تفرز دلالات الزهو، والإشراق، والتفتح التي تدعم المنظور الزمكاني المفضي إلى فضاء مفعم بالألفة والإنتاح على الخارج، والمغري بالحركة والتثقل فترى الذات منذقة إلى هذا الإغراء في حركة وانتقال بين (الوادي، والبيت، والحقل).

وبانتقالنا من مكون اللون إلى مكون الكتلة على الصعيد التشكيلي نجد أن النص/اللوحة مزدحم بالكتل، فمنها مكانية (البيت، الحقل، الوادي، الصخور) ومنها بشرية (الشاعر وأصدقائه القابعون في ضمير الجماعة) ومنها كائنات حيوانية (عصافير الحسون والدوري) ومنها نباتية (أشجار اللوز والعنب والزيتون والشقائق) فضلاً عن العنصر الزمني (النهار) الرامي بضلاله على اللوحة لينير بضياءه الكتل، ويقود شعيرية التعبير في النص إلى تقانة سردية جديدة تكمن في ترمين المكان أي ضخ المكان بطاقة زمنية تقلل من زخم الثبات المكاني^(٢) وذلك لتدعيم النص بطاقة دينامية تضاعف من إفرازات النص على صعيد محمولاته الوجدانية التي تنم عن عمق العلاقة الرابطة بين الذات الشاعرة والقرية. ومن هنا يأتي اختيار الذات الشاعرة لزمنية الربيع، بوصفه من أكثر الفصول تحفيزاً للنشاط والحركة، وأكثرها نضارة وإراحة للنفس.

وللبئر بوصفها مكوناً رئيساً من مكونات القرية، حضورٌ ملحوظٌ في سيرة محمود درويش الشعرية إذ عليها تتوقف ديمومة الحياة في كل قرية، لأنها مصدر الإحياء بالإمتلاء والخصب، وكثافة الوجود، والبورة التي تتألف حولها كل مكونات القرية، فضلاً عن ساكنيها. لذلك تتحول إلى رمز يرافق درويش في نصوص عديدة منها قصيدة تحمل العنوان ذاته:

أختار يوماً غائماً لأمر، بالبئر القديمة.
ربما امتلأت سماء، ربما فاضت عن المعنى وعن
أمثلة الراعي. سأشرب حفنةً من مائها.
وأقول للموتى حواليتها: سلاماً، أيها الباقون
حول البئر في ماء الفراشة! أرفع الطيرون
عن حجر: سلاماً أيها الحجر الصغير لعننا
كنا جناحي طائر ما زال يوجعنا. سلاماً
أيها القمر المحلق حول صورته التي لن يلتقي
أبداً لها! وأقول للسرو: انتبه مما يقول
لك الغبار. لعننا كنا هنا وترُّ كمان
في وليمة حارسات اللازورد. لعننا كنا
ذراعي عاشق...^(٣)

(١) حركية التعبير الشعري: ٣٤.

(٢) انوية الصوت الشعري: ترمين المكان وتمكين الزمن: ١٥.

(٣) لماذا تركت الحصان وحيداً: ٦٩-٧٠.

تفتح الذات الشاعرة النص برسم حلم العودة الى الأرض، عبر الفعل المضارع (أختار) الدال على الحاضر الاستقبالي لأن فعل الاختيار حضوري أي (الآن) ولكن ما يتم اختياره (يوماً) هو مستقبلي ثم تجعله الذات مقروناً بدلالة الخير (غائماً) المنبئة بالخصب والنماء لإعادة الحياة إلى تلك البقعة التي تقع فيها بئرهم القديمة، وتأتي بعد ذلك مفردة (ربما) الاحتمالية لتفتح أفق المخيلة على صور عديدة للبئر أو لاها تحول البئر إلى مرآة عاكسة تضم بين جنباتها السماء، لتغطي بذلك معاني السمو والرفعة، والانفتاح، والنور، على معاني الضيق، والظلمة، والخوف التي تمتاز بها البئر في مسعى من الذات لمنح البئر صورة مشرقة كما كانت عليها سابقاً تجعلها يفيض سموً مبدداً بذلك المعاني السلبية أنفة الذكر التي كانت تسبطن على فضاء البئر من الداخل، وممهداً الدرب لتدفق الماء زلالاً صافياً وغير مشوب بأي كدر. ولو ربطنا هذه الصورة التخيلية بالصورة الذاكراتية المغلفة بفضاء زمني مستقبلي في السطر الأول لخرجنا بلوحة تشكيلية تمتزج فيها مخيلة الذات بذاكرتها لتقدم منظرراً رؤيواً نابضاً بالشعرية، يشغل على الأنموذج المائي بوصفه قريناً للحياة تلتقي فيه عمودية إنبثاقه من جوف الأرض بعمودية هطوله من رحم السماء عبر الغيوم الحاضرة في سماء اللوحة، فالتشكل الأول مقترن بدلالات الإرادة وبعث الحياة في الأرض، والثاني مقترن بدلالات "الغسل والتطهير"^(١). ولعل من المهم أن نشير إلى أن حميمية ماء البئر أقوى من حميمية ماء المطر لأن الأخير يحمل في جنباته إلى جانب الغيث الكوارث في حين أن ماء البئر ينبع بسلاسة عالية تهناً لها الروح وترتاح لها النفس وهي ترى منظره الهادي، لذلك فهو يفيض إلى جانب الماء، معنىً ودلالات، كما إن الاختلاف الحميمي لماء البئر عن ماء المطر، ناجم كذلك من كون الأول نابعاً من مكان مؤطر بحدود توحى بالحماية والإحتضان الأمومي الذي يفقده المطر الوارد من فضاء مكاني مفتوح لاتحده أية حدود كما في جدران البئر.

وما أن تفتح الذات على صورة نفسها في مرآة الذاكرة حتى تستنفر كل قوى الذاكرة لتستدعي ذكرياتها مع هذا المكان وتحدد علاقتها مع أهلها ومع مكونات ذلك المكان ابتداء بالميتين أجساداً والحراس للمكان ارواحاً، ثم الحجر بوصفه رمزاً فلسطينياً، إكتسب خصوصيته من القضية الفلسطينية، إذ تحول من كونه رمزاً مكانياً إلى رمز للمقاومة، وقد جاء في النص دالاً مكانياً يرمز إلى الأرض، وما تحيته له إلا تحية للأرض، ثم يأتي القمر محلقاً حوله عبر مرآة البئر أيضاً، لتنتقل بنا الذات من زمنية نهائية تملأ عمق البئر بسعة السماء، إلى زمنية ليلية، يترقق فيها ضوء القمر على مرآة الماء في مسعى من الذات إلى ترهين الذاكرة وتعميدها بماضي الذكرى، ليلتقي بذلك زمن الذاكرة الآتية – لحظة الكتابة – بزمن الذكرى الماضية، فيخلقان جواً من الحزن، مبعثه أن إمكانية التقاء الذات بمكانها القرية ممثلة بالبئر بعيدة بعد القمر عن صورته في الماء الموحية باستحالة اللقاء. ثم تختتم الذات جولتها الذاكراتية، بقاء شجرة السرو المنتصبة بقامتها الشامخة، والبساطة بظلالها الوارفة لتكون شاهدة على عذفوان الحياة في هذا المكان/ القرية، لتقف محذرة إياها من وشوشة (الغبار) الذي جاء هنا رمزاً للعدو بمختلف أشكاله، مذكراً إياها بماضيها المشرق عندما كانا (وتري كمان) يملآن فضاء المكان بلحن الحياة، أو ذراعي عاشق يحتضن أمه الأرض. وللقيسي وقفة عند قرية جفنا إحدى القرى التي سكنها مع عائلته في فلسطين قبل أن تقف بهم براكين المعارك إلى المنافي، إذ يزورها عام ١٩٩٨ – حسب الهامش المثبت في نهاية القصيدة – فتتوقد في داخله ذكرياته عنها لينسال القلم وهو في المكان فيرصد لواعج هذه النفس المثارة وهي تنعم بهواء جفنا وبمنظر بساتينها:

أغبط الآن هذا الهواء على تلة قرب ((جفنا))

(١) مرايا التخيل الشعري: ١١٤.

هنا درجت خطوات الصبا
أتمدد فيه،
ونهبط نحو بساتين مشمشها
مرحباً
مرحباً^(١)

تفتتح الذات الشاعرة النص بمفردة (اغبط) المشحونة بدلالة التمني ببقاء النعمة وعدم زوالها مشفوعة بمتن اعمق تطفو على سطحه دلالة المفردة المتمثلة بامنية العيش فيه ثاذية، ولما كانت إمكانية العيش فيه غير متحققة، تلجأ الذات لدهاليز الذاكرة لتستخرج ذكرياتها عن هذا المكان في محاولة لتعويض عدم إمكانية العيش فيه واقعياً، بإيهام العيش فيه نصياً عبر فضاء القصيدة، ولرفد النص بطاقة حيوية تفعل من دينامية الذكرى المستعادة، إذ ترتبط زمزية النص الحاضرة للذات بماضيها الذاكراتي عبر اقتران اسم الإشارة (هنا) ذي الدلالة الزمكانية الحاضرة بجملة فعلية ماضية (درجت خطوات الصبا)، لتخلق الذات بذلك "بانورا ما زمزية تفتتح فيها المراحل على بعضها بصورة تلاحم عضوي بالغ القسوة والتجانس"^(٢) وشديد الفاعلية في إقامة الاتصال بين مكونات النص مكاناً وزماناً وحدثاً وشخصيات، لتخرج الذات في النهاية بفضاء قادر على تجسيد الهم الفلسطيني الجاثم في القلوب بأثقال كبيرة لا تتبدد إلا بعودة العيش في الأرض / القرية:

أغبط الان هذي السهول، الوهاد،
أمر بأثقال قلبي فراشاً خفيفاً
ويغمرني عبق.

إن أنفاس حمدة حولي تفيض،
هنا سرحت مع بواكير أيامنا في المخيم
كل ضحى، ومشت نحو لقمتنا...

(١) الايقونات والكونشيراتو: ٥١.

(٢) مظهرات التشكل السيرذاتي: ٤٥.

- كم مشيت
- وامرضني السعي بين القرى
- وتشقق كفاي، امشي وامشي

ملأت جرار البيوت،

وانت تلم السنابل خلفي

* ولكنني كنت أشقى مع الضوء

كل نهار، وكل نهار اقول اقعدني

-كيف أقعد عن حاجة، ثم ماذا تريد؟

*اريدك أن تستريح..

رته على إختراق الداخل الضيق
عهده يوم كان فراشاً يزهو بعبق
ن، فيلتقي بذلك حنان الأم بدنان
ل من تراكمات المنافي، وتشرع

أبواب الذاكرة على أرض الذكريات لترى عبر رؤية استرجاعية ذاكراتية صورة الأم وهي تتجول في فضاء القرية، وسرعان ما تقطع الذات هذه الصورة عبرة تقانة المونتاج إلى لقطة حوارية ماضوية في زمنها طرفاها الذات الشاعرة والأم تشتغل تحت مظلة مس- شعرية -من جهة، وسيماء- شعرية من جهة أخرى، تفعل مظلة المس -شعرية من طاقة النص الدرامية عبر حوار داخلي (مونولوج) يُفَعِّل وَيُعَمِّق التواصل بين زمني الماضي ممثلاً بالأم والحاضر ممثلاً بالذات الشاعرة/الساردة للنص، وترفد الفضاء الشعري المبأر بالمكان بطاقة حركية تنتقل بالنص من حالة الذبات إلى حالة من الذمو والحركة، إذ يكشف الحوار عن حالة من التأثير العاطفي للذات وهي تستذكر ماضي الأم المحمل بالتعب والكد من أجل توفير لقمة العيش. أما المظلة السيماء- شعرية فتشتغل بأسلوبية تصويرية عالية تفلمن النص، وتشعرن اللقطة لتجعلها أكثر تمظهراً وأكثر تعبيراً عن طبيعة الحدث المتنامي في جنبات الحوار، ولعل حضور هذا المقطع/اللقطة في مربع خاص ما هو إلا إشارة واضحة إلى مظلتها السيماء- شعرية.

ويقدم ابراهيم نصر الله في قصيدة (في حديثي عنها) فضاء القرية من زاوية رؤية مغايرة عما سبق عندما يستدعي راوياً آخر يتمثل بالأم التي يأخذ الشاعر/الأبن مجموعة صور عن القرية ليعود بعد ذلك إلى ترتيبها نصياً في فضاء متلبد بغيوم المحبة والألفة:

كان للخبز طعم، تقول

وكان له قبل ذلك غيمٌ

وكانت حقول

(١) الأيقونات والكونشيراتو: ٥٢-٥٤. علماً أن المربع المحيط بجزء من النص من وضع الشاعر.

كان لليوم فجرٌ وكان مساءً
 وكانت له زهرةٌ تتفتح،
 عبادُ شمس
 ونجمٌ يدلُّ الطريق إلى بيتنا
 وبعيد المواشي لنا والخيول
 كان للجار جارٌ
 وللضيف نارٌ
 وإذا يلتقي الغرباءُ تجيءُ القرى من بعيد
 تفيض الحكاياتُ في ظلهم
 والحديث يطول
 كان للعرس بهجته
 والأغاني
 وللناي وقع الندى في المكان
 وللموت حزنٌ عميق
 ولا ينقضي هكذا
 كالثواني
 تغيّر طعم الزمان هنا في أواخر روجي
 ولم يبق للأخضر الآن معنى
 كان الذبول
 هنا في المياه
 فلا وصل في الوصل
 أو في الوصول
 فماذا أقول؟؟؟^(١)

ينهض النص على استغلال طاقة السرد بفاعلية كبيرة، إذ يتمظهر حضورها منذ عتبة العنوان التي تنفتح على كون حكايني متمركز في مفردة (حديث)، ومدعم نصياً بفعل القول (تقول) المرتبط براوي غائب تستحضره الذات الشاعرة لتستند عليه في عملية السرد، ولتمضي قدماً في افتتاح المشهد الشعري على أروقة الماضي المتمظهر في النص من خلال الفعل الماضي الناقص (كان) الحاضر بشكل عياني في سبع جمل وبشكل متخفٍ خلف (واو) العطف في تسع جمل، مشيراً بذلك إلى هيمنة مطلقة للزمن الماضي على النص وفاعلية كبيرة لذاكرة الذات الشاعرة وهي تتلاقح مع ذاكرة الذات الراوية/الأم لتتظافر الذاكرتان في تقديم فضاء القرية.

تشرع الذات الشاعرة عبر راويها بافتتاح مسيرة المتن على جملة خبرية تحمل في طياتها الكثير من معاني الإثارة واللذة (الخبز) بوصفه واحداً من دعائم ثلاث تقوم عليها الحياة (الماء، الهواء، الخبز)، إذ يشكل في مثلث الحياة، حاضنة بؤرية تتمركز فيها اجتماعها كل مقومات الحياة، وإلى جانب ذلك تحمل الجملة تضاداً دلاليّاً يكمن في ثبوتية لذة الخبز في الماضي ونفيها عن الخبز في الحاضر، هذا التضاد ألقى بظلاله على بقية الجمل الخبرية في النص، في مسعى من الذات الراوية لعقد نوع من المقارنة بين حميمية فضاء القرية المتشكل من تضافر مكوناتها المكانيّة (الحقول، الطريق، البيت، السماء) بقرينتي (الغيم) و (النجم) والزمنية للماضي الباسط بظلاله على

(١) بسم الام والابن: ١٠٤-١٠٦.

النص من خلال (الفعل كان، اليوم، الفجر، المساء)، وشخصيات بشرية (الذات الراوية (الأم)، الجار، الضيف، الغرباء) وأخرى حيوانية (المواشي، والخيول) وثالثة نباتية (زهرة عباد الشمس)، وبين الفضاء المكاني الآتي - لحظة سرد الذات الراوية (الأم) الحكاية للذات الشاعرة - ذي الملامح غير الواضحة والمختزلة في مفردة (الأخضر)، بوصفها جاءت وصفاً دالاً على الأرض الخضراء ذات الزمكان المغاير للزمكان الذي يشيعه فضاء القرية. هذا الاختزال السردى للفضاء المكاني الآتي في قبالة اتساع مساحة السرد في فضاء القرية يدل على مدى العلاقة الحميمة التي تربط الذاتين الراوية والشاعرة بمكانهما الأم/القرية، كما يفصح عن عدم الإحساس بالانتماء للمكان الذاتي الناجم عن مدى الاختلاف والمغايرة الموجودين بين الفضاءين، إذ تفرز القرية مكاناً فضاءً سوسيو-ثقافياً مغايراً يقوم على تصالح مع الطبيعة واستثمار أمثل لها، وعلى جملة من القيم والأعراف والتقاليد، تعمل معاً على تشكيل الفضاء، ومن أهم ملامح التصالح بين ساكني القرية والطبيعة نشوء نوع من العلاقة بينهم وبين الذنوب التي تتحول إلى علامة بارزة تهدي البشر والحيوانات إلى البيت، وهذا النوع من العلاقة عميق الجذور في الإرث العربي إذ كانت العرب تتخذ في الصحراء من النجوم علامات للاستدلال على المكان.

المدينة:

للمدينة أثر في رفد تجربة الشاعر العربي بوصفها مكوناً ثقافياً واجتماعياً متشعب الجذور أسهمت سلباً وإيجاباً في صياغة وتشكيل ذات الشاعر وتعميق تجربته على الصعيدين الدياتي والإبداعي، إذ شكلت في بواكير القرن المنصرم نهراً تجمعت إليه رواقد القرى، بعد أن ضاقت هذه القرى بأهلها ولم توفر لهم سبل العيش. ومن هنا كان الانتقال إلى المكان الجديد الذي يحمل تجربة جديدة لها مدلولاتها الخاصة والعامة، ولها متناقضاتها العديدة، المرتبطة بشبكة معقدة من العلاقات، تتوالد منها مواقف متباينة، فمنهم من رفض المدينة متهما إياها بأنها بؤرة إثم ورديلة^(١)، ومنهم من عدها مكاناً للترفيه والاستقرار، ومنهم من عدها مكاناً لتشكيله ثقافياً وعلمياً. وكذا الحال مع المبدعين، إذ تتحدد مواقفهم بين عاشق للمكان وناقم عليه، بما يشمل هذا المكان عند الأول من حيوات جميلة وممتعة، وما يعنيه تذكر المكان لمأس دارات على أرضه عند الثاني^(٢).

تأتي المدينة في شعر جبرا إبراهيم جبرا بشكل مغاير على منازاه في إبداعاته الأخرى غير الشعر، إذ شكلت المدينة في إبداعه الذكري الروائي والسيرداتي أحد الروافد المهمة المساهمة في تكوين شخصيته، فهو يقيم نظرتة إلى المدينة من كونها: صانعة رمز، وفضاء تحولات في الحياة كما في الفكر والفنون والأداب، ومن هنا فهي تمثل، وتعبّر عن وجودها في ثلاث صور:

١- فهي الموسوعة، بما لحياتها وللحياة فيها من تعدد الرؤى، وغنى مجالات الفكر وآفاق الإبداع، بما تقدم للإنسان، ويقدم لها من معارف وعلوم، وفنون وآداب تفتح المجال رحباً أمام عقل العصر وبما يشيد هذا الإنسان فيها من بناءات تغذي، وتمكن ما تقوم عليه حياتها من أساس روحي.

٢- وهي مسرح بما يكون للإنسان فيها من (أدوار) في الحياة، ومن تعدد وجوه العطاء الإنساني.

٣- وهي متاهة لا مخرج منها للإنسان إذا ما دخلها وانغمس في حياتها^(٣).

(١) الإنسان وعالم المدينة، مناف منصور، مركز التوثيق والبحوث، ط١، ١٩٧٨: ٣٥.

(٢) التجربة الشعرية في الأدب العربي المعاصر: ٢٦٥

(٣) جبرا إبراهيم جبرا والمدينة - القدس - بغداد - القدس: ٨٥-٨٦.

ولعل هذا الأمر يعود إلى سببين: الأول: أن موقفه هذا من المدينة كان في بداية تشكّل وعيه ثم تغير بعد ذلك، الثاني: أنه في الشعر يقلد الشعراء الذين هجوا المدن مثل إليوت وغيره. فالمدينة في شعر جبرا غدت غابة موحشة يفترس فيها الإنسان، وعالمٌ مادياً لا يعبر أية أهمية لكل المعاني الإنسانية، لذلك نجده في خصام وعداء معهما، يشغل عليهما شعرياً على وفق استراتيجية اللاتسمية رغم أنها تحمل في طبيعتها هوية المدن الحقيقية التي عاش فيها، وعدم التسمية هذه تأتي ضمن فلسفة التعميم سواء أكانت مدناً فلسطينية، حاملة لصفة الإقامة الدائمة لكونها مدناً بالرغم من هجرته القسرية إليها لكنه متطلع دوماً لها يحملها في داخله أينما ذهب ويعود إليها متى ما سنحت له الفرصة، أم كانت مدناً للاقامة المؤقتة بسبب الذفي والتوطين القسري، فمدن الداخل يخيم عليها فضاء مشترك متشكّل من معاني القهر والجوع والظلم والمرض، الذي يحول المدينة إلى مناهات الذفي، ولعل خير مثال على ذلك قصيدة (يوميات من عام الوباء) التي ترصد يوميات المدينة الفلسطينية وهي تعيش في فضاء قائم مفعم بالفقر والجوع:

عشر سنين من السفر
ومدينتي على ظهرها مستلقية
تمج حقداً لعاشقها
فالحب فيها ليس يسقط في الدروب
كالبنر في الأرض الحريئة
الحب فيها نزوة حاقدة
اشبقة ضوء القمر
عاشقها بكاتها
وعراتها على الرصيف يهرولون
بهللون،
بكاتها يبكونها، وعراتها يأتونها
كطيور سود ضمخت مناقيرها-
عشر سنين من السفر
وجيبي لله يصفر^(١).

تسعى الذات الشاعرة في تشكيلها فضاء المدينة إلى الاستعانة بتقانات البلاغة العربية، التي تسهم وبشكل فاعل في تشكيل مجموعة من الصور تتضافر وتتلاءم فيما بينها لتقدم جانباً من فضاء المدينة، إذ تقدم لنا الذات عن طريق الكناية صورة المدينة وهي تعيش حالة من التّقاء والجُمود (ومدينتي على ظهرها مستلقية)، وتقدم الحب مؤنسناً ومدمجاً بأسلحة الحقد والبغيضة، بعد أن مهد لذلك عن طريق التشبيه الذي جاء ليشكل صورة مغايرة تحمل في طبيعتها شيئاً من المفارقة تدفي أن يكون الحب في هذه المدينة اشبه ببذرة الزرع التي ما أن تُرمى في جوف الأرض حتى تُملأ المدينة - ونفوس ساكنيها - بعبق الأمن والأمان، مستبدلاً بذلك جواً من العقم، والسأم، و أشلاء سنين لاتسمن ولا تغني من جوع، منتهية إلى تشبيه ثانٍ يصور سكانها الجائعين بطيور سود مضمخة المناكير، بسنين السفر، ونحسب أن هذا السواد متأث من تعميق صورة الجوع، الناجمة عن العري القسري إلى حد الفقر المدقع الذي يتسبب باصفرار شديد في الوجه والجسم يصل حد السواد. أمام هذه الصورة السوداوية للمدينة تستحضر الذات صورة القرية الحاملة لفضاء مكاني مشبع بالحنين والألفة:

(١) المدار المغلق: ١٩-٢٠

أبي، أبي
من أي أرض، أي كرم جئت بي،
من أي حقل حرثته باظفرك،
من أي تل فيه غنيت بكيت
رغيفك الصلب مغراً-

أبي
من أي أرض، لأي أرض جئت بي
حاملاً للناس بذراً
رغم الليالي الضامرات
حاملاً للناس بذراً وثماراً
وهناك قذفت بي - أبتاه عفوك ؟ رفقا
وصدرك الأسمر درعي، قذفت بي
في اللهب^(١).

ينهض النص على مونولوج داخلي تستحضر الذات الشاعرة فيه شخصية الأب لتجري معها حواراً من طرف واحد، هو طرف الذات في سعي منها لرفد النص بطاقة درامية تفصح من خلالها عن أزمة نفسية ناجمة عن مقارنة الذات لفضاء القرية الذي كانت تسكنه فيما مضى من الزمن، بكل ما فيه من معاني الألفة والحميمية والعيش الهاني، بفضاء المدينة الكئيب الذي يعشعش فيه القتل والظلم والجوع، ولكأننا في جو بوليري متشائم وسوداوي يفعل الإحساس بالاعتراب، إذ ليس في هذه المدينة سوى الخواء والأمانى بهبوب المزيد من الكوارث ما دام ناسها يرزحون تحت غول الجوع، ورهبة المرض، وعشاقها لا يملكون غير أن يندبوا بدموع ثرة وأمان تصطدم بجدرانها التي تمج حقداً عليهم.

إن اللقطة الحوارية التي تشغل مكاناً على فضاء القرية تحتشد بطاقة غنائية عالية، أسهمت مفردة (أي) في تفعيلها - بشكل أساسي - تلك المفردة الحاوية في داخلها لمعاني التعجب والاستغراب مما آل إليه مصير الذات في المدينة، بعد أن كانت تعيش حياة هادئة في القرية، هذه الطاقة الغنائية سارت باتجاه تعميق وتوسيع دلالة الحزن والألم على مآلت إليه الذات من مصير مجهول ومحاط بالجد والعقم، والنقع المرعب:

رحماك أبي، من أي أرض لأي كرم جئت بي
لأي جذب، أي عقم، أي نقع مرعب.

وبذلك يكون المناخ الغنائي قد حاك الامتن النصي داخلياً بذسج سوداوي على نحو يناسب تجربة الذات الشعرية التي تنزاح قليلاً أو كثيراً عن تاريخية المدينة الفلسطينية في الواقع إذ غيبت الجانب المضيء منها، وراحت تجري "عليها من مخيالها العربي المولع بالأسطورة والترميز"^(٢) تعديلات جمالية تجعل من مدينة الشاعر مدينة مرمرية بالسوداوية القائمة.

وعلى النقيض من علاقة جيرا بمدينته، نجد علاقة درويش بمدينته الفلسطينية، إذ تكتشف هذه العلاقة عن أواصر محبة عالية تغدو فيها غرة أمّاً لدرويش:

سيل من الأشجار في صدري

(١) م. ن: ٢٥.

(٢) رؤيا الحداثة الشعرية: نحو قصيدة عربية جديدة، محمد صابر عبيد، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، ٢٠٠٥، ١: ١٨١.

أتيتُ... أتيتُ
سيروا في شوارع ساعدي تصلوا.
وغزة لا تصلي حين تشتعل الجراح على مآذنها،
وينتقل الصباح إلى موانئها، ويكتمل الردى فيها.
أتيتُ... أتيتُ
قلبي صالحٌ للشرب
سيروا في شوارع ساعدي تصلوا.
وغزة لا تتبع البرتقال لأنه دمه المعلَّب
كنت أهرب من أزقتها،
وأكتب باسمها موتي على جميزة،
فتصير سيدة وتحمل بي فتى حراً.
فسبحان التي أسرت بأوردتي إلى يدها !
أتيتُ... أتيتُ
غزة لاتصلي.
لم أجد أحداً على جرحي سوى فمها الصغير...
وساحل المتوسط اخترق الأبد^(١).

تتكشف بنية النص المنبني من خلال تقانة الموزتاج عن تصالح كبير بين المدينة، والذات الشاعرة، إذ لاتأنيها الذات إلا منتشية بفرحة اللقاء، يفصح عنها (سيل الأشجار في الصدر) ومزهوة ملؤها الفخر بتضحيتها من أجل مدينتها يفصح عنها تحول السواعد إلى شوارع توصل الآخرين القابعين نصياً تحت مظلة (واو) الجماعة في (تصلوا) إلى المدينة. أما المدينة فهي الأخرى متعلقة بذات الشاعر، فنراها تسد جرح الذات بفمها لترسم بذلك لقطة سينمائية رائعة توحد بين الذاتين، ذات المدينة وذات الشاعر، وتلهب مشاعر المتلقي في مسعى من الذات لسحبها إلى منطقة عالية الذاتية تتفق مع سير ذاتية النص.

وبين هذه اللقطة التي جاءت في نهاية المقطع، واللقطة الإستهلالية لقطات لاتقل شعرية عنها بذيت كلها على وفق مبدأ استقلالية اللقطات الذي تعني "خصوصيتها في الحدث والزمان والمكان والشخص والمواقف، لكنها ترتبط ارتباطاً كلياً بموضوع القصيدة، لأن القصيدة شيء تام تتداخل وتتقاطع يحدث أن كل جزء منها يأخذ معناه في الكل"^(٢) وهي تقديرة تعمل على مظهرية الحدث الدرامي بقوة، من ذلك ما جاء في اللقطة الثانية حين تقدم الذات الشاعرة مدينتها مؤدسنة تترك أقدس الواجبات (الصلاة) نتيجة تعرضها للأذى، واختيار الذات الشاعرة لهذا الواجب المقدس بوصفه جسراً يربط ما هو أرضي بما هو سماوي، ويكشف عن بعد سيميائي يوحى بتعطيل الحياة في المدينة، لأن (الصلاة) من الأعمال التي لاتترك إلا بالموت.

وفي اللقطة اللاحقة تتضافر أكثر من صورة في تشكيل بانوراما اللقطة بتدنيها الذات بصورة تخيلية تعتمد على المجاز في تشكيلها، تقف فيها غزة وقد تحولت إلى إنسان يرفض بيع برتقالها لأنه دمه المعلَّب، وفي ذلك إحياء بفلسفة يكشف عنها تلاحم الصورتين اللاحقتين: ذاكراتية في اللقطة الأولى تعود بالذات إلى أزقة المدينة لتنتقل صورة نضال المدينة وتضحياتها، وتخليية في الثانية أيضاً مولودة من رحم الصورة الذاكراتية وتتحول فيها غزة إلى أم تحمل بالذات الشاعرة بعد

(١) الديوان، ج ١: ٤٧٤-٤٧٥

(٢) زمن الشعر، ادونيس، دار العودة، بيروت، ط ٢، ١٩٧٨: ١٥

أن أعلنت استعدادها للموت على جميعاتها في الصورة الذاكرية، ومن هاتين الصورتين يتشكل بعد ميثا فيزيقي يتمثل بالخلود بعد الموت، الناجم عن الشهادة في سبيل الأرض، وبعد إستنتاجي مبين على البعد الاسلامي، يفسر سبب عدم تفريط غزة (المدينة) ببرتقالها، لأنه مروٍ بدم الشهادة، أما الصورة الأخيرة في اللقطة فكانت صورة متحركة تركز على الفعل (أسرى) الذي يحرك مجريات الصورة في فضاء من التعجب بعمق من زمزية الصورة الماضية لأن التعجب لا يعمل في زمزية أنية أو مستقبلية كالتي يعمل فيها الفعل المضارع، مما يمنح حركة الفعل الداخلية في الصورة-ثباتاً خارجياً ينعكس على فعالية الصورة وهي تثير مكان الذات لتعبر بدهشة عن تلك العلاقة الحميمة التي تجمعها بالمدينة، وإمعاناً في التعبير عن هذه الدهشة تستعين الذات بالقرآن الكريم – بوصفه أعلى أنواع الخطاب – لتستضيء بقبس من الآية الكريمة:

(سبحان الذي أسرى بعبده ليلاً من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى....) (١) ولعل أبرز مواطن التناص بين الصورة الشعرية والقرآن الكريم تكمن في مفردتي (سبحان) و (أسرى) اللتين تشكلان في النصين القرآني والشعري المرتكز الأساس الذي تقوم عليه الصورة.

ولمحمد القيسي وقفات مع مدنه الفلسطينية ولا سيما في ديوانه الايقونات والكونشيرتو وتحديداً في جزءه الأول (الايقونات) الذي خصصه للمكان الفلسطيني على أثر زيارته له في سنواته الأخيرة وتحديداً بين تموز ١٩٩٨ وكانون الثاني ١٩٩٩. حسب العتبة النصية الموجودة في بداية الديوان (٢)، ومن هذه الوقفات وقفة عند مدينة رام الله الحاضرة في القصيدة منذ عنوانها (ايقونة رام الله)، إذ يقف ليعيد عقارب الساعة إلى زمن التفتح الأول عبر ذاكرة مزدحمة بذكرات هذا المكان التي يمكن توزيعها حسب صلاتها المكاذية على أربعة مقاطع: المقطع الأول ضم ذكرياته عن (فندق حرب) و (كنيسة مدرسة الايمان)، المقطع الثاني (منارة رام الله)، المقطع الثالث (متنزه نعوم) المقطع الرابع (الجلزون):

لم يصلوا مثلي رام الله،

ولم تدرج قدماك معي لأريك منابت حزني

وتفتح أوراقى الأولى في ((فندق حرب))

وأريك طريق الإرسال، وكيف تفتت قلبي

حول كنيسة ((مدرسة الإيمان))

هنا كنت أشاركها الصلوات،

بلى، كنت أشاركها الصلوات

ولم أك لأقبل عند صلاة الصبح،

يد القسيس المصري اللهجة

كان يحق في عيني،

وينعتني بالجاحد الناصر خبز الرب

إلى أن طردوني

من نومي وطعامي في المدرسة، (٣)

في هذا المقطع – كما في المقاطع الأخرى – يتحول المكان إلى وعاء حاو للحدث فذكريات المكان مرتبطة بما جرى فيه من أحداث لذلك نجد الذات الشاعرة تبتعد عن الوصف لصالح السرد،

(١) سورة الإسراء، الآية: ١.

(٢) الإيقونات والكونشيرتو: ٦.

(٣) الإيقونات والكونشيرتو: ٢٧-٢٨.

إذ راحت تمنع في الكشف عن الاحساس العالي بهذا المكان الذي غاب لفترة طويلة من العمر، وبالحاح واستنفار للذاكرة في استعادة ماضيها المفقود وربطه بالحاضر- لحظة التجول في المكان - في محاولة من الذات لتقويض سنين فقدان. فنرى أن الإحساس بالعودة إلى المكان تأذية والتجول فيه يدفع الذات باتجاه إعادة تشكيل فضاء المكان عبر تضافر فاعلية التبصر البراني المنبعث من الرؤيا البصرية للعين في (أريك) مع فاعلية التبصر الجواني المنبعث من الذاكرة، فما أن تقع عين الرائي / السارد على المكان (فندق حرب) و (كنيسة مدرسة الإيمان) حتى تنثال عليه الذكريات المرتبطة بهذين المكانين اللذين يثيران مكانم الذات فتروي حزنهما فيهما، وإذا كانت الذات تكذفي هنا بمجرد الإشارة إلى (فندق حرب) فإنها في سيرتها الذاتية (كتاب الابن) تقف عند هذا المكان بشيء من التفاصيل^(١)، أما (مدرسة الإيمان) فتقف عندها الذات وبما تسمح به طبيعة النص الشعري لتروي ما جرى لها فيها من أحداث. وتأخذ اللغة السردية وضعها الشعري في التعبير عن خيوط التجربة مع هذا المكان، بالاستعانة بمفردة (هنا) ذات الدلالة المكانية والبعد الإشاري الحامل ضمناً لمعنى التأكيد على ما جرى فيها من أحداث، لأن البعد الإشاري القريب الذي تحمله مفردة (هنا) يلغي فرضية التشكك بما يروى من أحداث يدعمها في ذلك أن راوي الحدث هو نفسه من عاش الحدث فيما مضى، ويؤكداه الحرف (بلى). الذي جاء ليحل محل (هنا) في الجملة التالية المكررة إلا من هذا الحرف: (هنا كنت اشاركها الصلوات... بلى كنت اشاركها الصلوات).

وتواصل الذات حزنها في المقطع الثاني لتقف عند منارة رام الله الحاملة معها ذكريات الموت:

وعند منارة رام الله، منارتها الغائبة الآن،
هنا عثرتُ أبصاري بالرماية، راية غرناطة،
وعرفت قريباً لي عبر مناخات الموت هنا،
قلت له:

ياشقيق أبي المقتول بعشر سنين بعدك،
خذني كمريد، خذني لأكون قريباً
من شرفتك وأعراسك، خذني..^(٢)

في المقطع تستحضر الذات الساردة/ الشاعرة - في الآن نفسه - صورة المكان المقدس (الجامع) ممثلة في النص بجزيئه (المنارة) بوصفها من المكونات الرئيسة للجامع تحمل في طياتها معاني و دلالات عدة يوحي حضورها العمودي الشاهق على معلم استدلالي يدلل على موقع الجامع لكل من يريد أن يؤمه من زوار وساكني المدينة، وهو في - الآن نفسه - يحمل معاني الرفعة والسمو بوصفه العتبة الموصلة بين ما هو أرضي وما هو سماوي بوصف الجامع روحاً أشبه مايكون بطائر يرتفع بالأرواح إلى ما هو سماوي فالأرض مسرح للقيام بما هو واقعي وعملي تتحرك فيه الأجسام ضمن فضاء الحيز، بينما السماء مرتبطة بكل ما هو روحي وروحاني، وغيبى، ومطلق، فضلاً على أنها محط أنظار كل من يتضرع بالدعاء إلى الله. لذلك نرى الذات الشاعرة تستحضر صورتين لهذه المنارة: الأولى صورتها الحاضرة في الماضي عندما كان الشاعر يسكن في مدينة رام الله، والثانية غائبة في الحاضر الأنى - لحظة زيارة الذات للمدينة وفي ذلك إحياء بموت القيم والمعاني السامية المتجذرة في الذات الغربية، وبذلك تعزي الذات نفسها قبل أن تتذكر موت الأب في هذه المدينة التي تظللها مناخات الموت.

(١) ينظر: كتاب الأبن ضمن ثلاثية حمدة: ٢٩٠-٢٩٤.

(٢) الأيقونات والكونشيرتو: ٢٨.

ثم تعرج الذات إلى مكان آخر مغاير عن الأمكنة السابقة تحس الذات تجاهه بالآلفة والراحة:
لم نأت إلى رام الله معاً
لأريك الصيف فلسطينياً من زمن آخر،
وأنا في (متنزه نعوم) ملكاً في البهو،
أدور بأنية القهوة بين الرواد
وقد جرعوا ما يكفي
من أبنذة اللطرون، ومالوا^(١)

يشغل المقطع - قيد الرصد - على زمزية ماضوية يسميها محمد صابر عبيد (ماضي الفقد) الذي تحاول الذات استعادته من الذاكرة لحاضر الكتابة، إذ هو زمن للفقد والرحيل^(٢)، فما أن تبصر الذات مكانها القديم (متنزه نعوم) حتى تستحضر المكان بزمياته الصيفية المقترنة بالمكان الفلسطيني المضفي على الزمن طابع الآلفة والحميمية، في مسعى من الذات لصياغة زمنها الفلسطيني الخاص، إذ يتبادل الزمن بتمظهراته والمكان أيضاً بتمظهراته المواقع والأفعال والتأثيرات وصولاً إلى فضاء فلسطيني خاص لا يمكن فهمه أو تأويله من دون إستيعاب خصوصية الفلسطينية التي تدور بزمكانها في فضاء من الفقد القسري والعيش خارج زمكانها، فتكون استعادة هذا الزمكان، نصيا نوعاً من المواساة والتعزية للذات ومحاولة لإعادة الحياة إلى ماضي الذكرى بعد أن تم إفقاده في الحاضر.

أما المقطع الأخير فجاء خاصاً بمخيم جلزون (المخيم الأول)^(٣) والذي عاش فيه الشاعر:
لم نصل الجلزون.

هنا مسقط حزني الأول
حتى أخذتني الصحراء إلى جوف العالم
ومعاً لم نصل الخارطة هنا
لأقول على مرأى من هذا الذبح
أحبك...^(٤)

يقوم المقطع في بؤرته على حساسية الحدث المتمثل بالرحيل من المكان الأول الحامل للحن الأول (جلزون) إلى مكان آخر (الصحراء) الذي تتضح معالمه بقراءة تعالقية إحالية مع يوميات القيسي (أباريق البلور)، إذ نكتشف أن الصحراء كانت المكان الأول الذي يقصده الشاعر في سيرة الرحيل عندما توجه إلى الكويت بحثاً عن عمل^(٥). لذا نرى الذات تغرق في إيقاع من الحزن العميق بسبب رحيلها عن المكان الأصل إلى المكان المنفى (الصحراء) بكل ما يحمله هذا المكان من معاني الجذب والضياع والإستلاب المثيرة لإحساس العدمية.
وتشكل المدينة قيمة مهمة في شعر إبراهيم نصر الله، الذي نراه كثيراً ما يقف عند تخومها أو يلجها راصداً مظاهرها أو ظواهر الحياة فيها بأسلوب شعري ينم عن شاعرية عالية في اختيار زوايا الرؤية والرؤيا فيها، ومن ذلك وقوفه عند غزة التي يدخلها بكامرته الشعرية من البحر:
هادئ بحر غزة

(١) الأيقونات والكونشيرتو: ٢٩

(٢) تمظهرات التشكل السير ذاتي: ٤٥.

(٣) ينظر: كتاب الأبْن ضمن ثلاثية حمدة: ١٧٢

(٤) الأيقونات والكونشيرتو: ٢٩

(٥) ينظر: أباريق البلور: ٩

هذا الصباح أليفٌ وأطيب مما شربناه
لا ورد في الطرقات
أجل
ولكن وردتنا الأغنيات
وهنا باعة السمك.. الطالبات.. الحوانيت.. آخر فصل الشتاء
صبية يحبسون النوارس في الدفتر المدرسي
ويندفعون طيوراً إلى الماء
فأسّ على كتف.. عنبٌ في الشفاه.. وأشرعة..
حين تلعو.....ستسأل
هل أبصر الآن أشرعة أم سماء؟
حناجر مخضرة...وخضار..
حقولٌ تجيء إلى السوق ناضجةً بالغناء
هادئٌ بحر غزة
هذي البيوت التي تسكن الروح تشبهني
خطوة الضوء.. ألفته وضجيج المحطات... يشبهني
غيمة تحمل الأرض حتى النجوم.. وبيارة البرتقال.. الحقائق...
تشبهني
حزن جدي.. حكايته... ويده.. عروق أبي
وجه أمي الحبيب...
خيول المعارك
تشبهني
جارتني.. جارنا
طفلاً حينما اختطفته الرصاصة من عندليب البراءة
أبصره كل يوم على باب المدرسة
عابراً زمني
وهو يشبهني
كل ما يتجمع حولي وفي
سمائي التي ظللت وطني^(١)

توظف الذات الشاعرة في رصد ما لمعالم المكان/المدينة تقانة الرؤية المسحية التي تعتمد آلية الرصد الكامراتي الأفقي، تجزئ الكل وتنحو منحى تفكيكاً للمكان، ترصد من خلالها التفاصيل والجزئيات وتسمح لهما بالإعلان عن وجودهما في خارطة المكان/المدينة، إذ إن الإهتمام بالتفاصيل والجزئيات من شأنه تقديم المكان مكثفاً، بحيث كل شيء يكتسب كينونته في إطار الكل المكاني^(٢).

ترصد عدسة الكاميرا الشعرية أول ما ترصد البحر بوصفه قريباً لا ينفصل عن غزة، وفضاءً واصلاً بين المنفى والوطن بالنسبة لإبراهيم نصر الله والكثير من الفلسطينيين الساكنين في المدن الأردنية، ليغدو بذلك أنموذجاً للهبوط والعودة إلى ينباع السعادة الأولى، ومكاناً مفعماً بالآلفة

(١) الأعمال الشعرية، إبراهيم نصر الله: ٣٥٣-٣٥٤.

(٢) شعرية المكان في الرواية الجديدة: ٤١٦

والمحبة، المغمستين بطعم التطلع إلى المكان الأم، ثم تسير حركة العدسة نحو الداخل لترصد بمنظور الكاميرا السينمائية الجواله حركة المدينة بأمكنثها (الطرق، الحوازيات السماء، الحقول، السوق، البيوت، المحطات، الحقائق، باب المدرسة)، وأزمنتها (الصباح، فصل الشتاء، الماضي)، وناسها، (باعة السمك، الطالبات، الصبية، وآخرين تدل عليهم - فأس على كتف، عنب في الشفاه - وسواه ممن تستحضرهم الذات من الذاكرة أثناء تجوالها في المدينة - الجد - الاب - الام - الجار - والجارة- ومن هذا الرصد يتضح مدى الإستبدال بين الصفات والأفعال التي تقدم معا المكان بجميع حيثياته الثابتة والمتحركة، مع ملاحظة أن الأفعال في هذه الصور (السيما - شعرية) لاتفيد حركية السرد العامة، بقدر ما تضيف دينامية على المكان، وتتقذ الصورة الوصفية من الجمود والخمود، ومن ثم تعمل على تحريك المكان، من داخل حقل الوصف مما يوهم المتلقي بواقعية ما يجري وبالتالي تدخله في فضاء سيرداتية النص^(١).

أما تتبع الفضاء الدلالي المتشكل من هذه الصور فيكشف عن إن هذه الصور تصب في حقلين دلاليين هما: حقل الألفة والمحبة مع مكانها / المدينة (فالأغذيات متوزعة في الطرقات بدل الورد)، و(الصبية المنطفعين إلى مياه البحر) بوصفها "الينبوع والأصل، وأنها الحوض الذي يضم كل إمكانات الوجود"^(٢) (والفأس على الكتف) الحامل لمعنى الانعماس في الحياة، و(العنب في الشفاه) الباث لمعنى الذلذذ المتأتي من الهناء والراحة، والحناجر المضطرة للتعلق والترابط الكبيرين بين أسواق المدينة وحقول الغربية، (البيوت الساكنة في الروح)، (خطوط الضوء)، (ضجيج المحطات)، (الغيمة) الحاملة للأرض والنجوم، (بيارة البرتقال)، (الحقائق) كل ذلك يشكل حقل الألفة والمحبة، أما الحقل الثاني هو حقل الحزن النابع من استحضار الذات أثناء تجوالها في المكان لكل من الجد، والأب، والأم والجارة والجار، وطفليهما المقتولين برصاص العدو وبزمكان ماضي، أيام عيش الذات بين كل هؤلاء قبل التهجير.

إن هذا البعد في تشكيل الحقول الدلالية للنص ينم عن رؤية إخراجية شعرية تفيد من الرؤية الإخراجية السينمائية التي يمثل الإخراج فيها أهم التقانات، إذ يأخذ بعده الأساس في تحفيز المتلقي على الإنفعال بالصورة على المستويين البصري والعقلي فالرؤية البصرية تكملها الرؤية العقلية، والصورة يكملها إطارها في الماضي والحاضر إذ تعدم الذات الشاعرة إلى تشكيل النص على وفق نسقين زمنيين من حيث الإطار، توحد بينهما المدينة بوصفها المكان/الموضوع في النص، يدتوي النسق الأول على الزمن الحاضر - لحظة التجوال في المدينة ورصد الحياة فيها بزمكانها وأحداثها وشخصياتها-، ويضم النسق الثاني الزمن الماضي المستذكر من خلال استنارة الذاكرة من لدن المكان/المدينة في لحظة التجوال فيها. ولعل هذا الربط بين الزمنين وعبر المكان/الموضوع (المدينة) يمثل استدلالاً واضحاً سعت إليه الذات لتدل من خلاله على عمق صلة الذات الفلسطينية بزمكانها الموحد ماضياً وحاضراً ومدى الإرتباط المشيمي بالمكان المولد لإحساس الألفة والمحبة عندما توجد الذات فيه، ولإحساس الحزن والألم إذا ما فقدته الذات وراحت تعيش بعيدة عنه.

ثانياً: أماكن الإقامة المؤقتة:

١ - البيت:

(١) شعرية المكان في الرواية الجديدة: ٢٥٤.

(٢) صور ورموز، إلباء مرسيا، ترجمة: حسيب كاسوكة، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ط١، ١٩٩٨: ١٩٧.

تشتغل البيوت خارج المكان الأصل في المتن الشعري - قيد الرصد- على الطرف النقيض مع البيوت التي تشكل فضاء إقامة دائمة، إذ لا يرصد الكشف القرائي عن أي انتماء حقيقي للذات مع هذه البيوت فتراها على خلاف تام مع هذه الأماكن، وينظر لها على أنها مكان للغربة والقسوة والفظاظة، والتهيه، مكان يحضر فيه الجسد، وتغيب الروح وبشكل يوحى بلا سطوة المكان على الذات الفاعلة فيه. فتغدو الذات غريبة في المكان، ويغدو المكان غريباً عن الذات، لذلك تقف متحفظة ومتوجسةً أمامها، لا تدرك منها إلا المظهر الخارجي، فهو آخر -إذا ما عاملناه معاملة الكائن المشخص - مختلف صورة وجوها ويثير الغربة عند الذات التي لا تشعر بتماهيه واندماجه معه.

ومن النصوص المجسدة لهذا الفضاء قصيدة (دهاليز) لجبرا ابراهيم جبرا التي تفصح عن دلالات انغلاقية بوصفها عتبة موصلة إلى الداخل تتخذ الذات منها مفتتحاً قرائياً يذبي فضلاً عن دلالة الإنغلاق بدلالات العتمة، والخوف، والقلق، والبرودة:

ما كنتُ، لا ما كنتُ لأروي

عن متاهتي

أنا الطليق، طليقٌ

بين جدران ثلاثة

رابعها الدهليزُ يمتدُّ

إمتدادَ الأزل،

ما كنتُ، لا ما كنتُ لأحكي

عن هجرتي

من حجرةٍ لحجرةٍ

خاؤها الغيبُ فيه

أصداءُ السنايكِ النائياتِ

تضرب دوماً على مقلتي،

من أرضِ النوى

لأرضِ النوى تمتدُّ

امتدادَ الأزل

لكنني وجدت في الكلمات الطليقة منفذي

في الكلمات وجدت إلى الفضاء

أخيراً منفذي،

أمامي يمتدُّ

امتدادَ الأزل^(١)

المقطع المنتخب للمعانية يفصح عن تعالق سلبي مع المكان /البيت في المنفى، فيتأسس النص على بنيتي الانغلاق/ الإنفتاح المنبثقة من رحم الداخل المجسد نصياً في المقطع الأخير، أما بذية الإذغلاق فتبسط هيمنتها على بقية النص مبتدئة بالمفارقة التي تشتغل هنا لتعميق فضاء الانغلاق وتنهض على مفردة (الطلاق) الحاملة في دلالاتها العامة لمعنى الانفتاح، لكن الذات الشاعرة تسجنها في فضاء مغلق تسيجه الجدران من جهات ثلاث، ويحده من الجهة الرابعة الدهليز

(١) المدار المغلق: ٤٩-٥٠.

الممتد عبر فضاء زمكاني لانهاضي، ليتطافر كل من (الامتداد) بدلالة المكانية والزمنية معاً (الأزل) بدلالته الزمانية في تشكيل فضاء الدهليز المنظم تحت خيمة الفضاء المغلق المتشكل من محاصرة الجدران للذات في إنطلاقها. كما أن الدهليز بامتداده الأزلي يتجاوز دلالته المكانية بوصفه ركناً من أركان البيت إلى معنى مجازي أشمل يتمثل بحياة الذات السائرة في انفاق مظلمة، ليس للذات فيها ثمة أمل للخروج منها، لذلك تجد في البوح (ما كنت، لا ما كنت لأروي) متنفساً للترفيه عن هذا الضيق فتراها في المقطع اللاحق تلخص سيرة الذات في بيوت المنافي الفارغة من كل شيء إلا الظلام الدامس في مسعى من الذات لتثوير حس النقمة على بيوت المنفى التي يخيم عليها فضاء واحد لا يتغير هو فضاء انغلاق.

أمام هذه العلاقة العدائية ما بين المنفى والذات الشاعرة تبحث الذات عن متنفس يبدد فضاء البيت المغلق حد الضيق والاختناق فتجد من الكتابة الشعرية وسيلة لانتشال نفسها من دوامة هذا الإنغلاق فترسم بالكلمات فضاء مفتوحاً قبالة فضاء الدهليز المغلق، وموازياً من حيث امتداده الأزلي، وبذلك تكون للفاعلية الشعرية قوة مؤثرة على الذات، تستبدل بالفضاء المغلق المتشكل من حصار الداخل المكاني/البيت بجدرانه ودهليزه فضاء مفتوحاً منبثقاً من الداخل الكياني/ذات الشاعر المفضية على الرغم من القسوة الممارسة عليها من لدن أماكن النفي إلى حياة ممكنة، تتغلب على الضيق والاختناق إلى فضاءات مفتوحة شعرياً، تسهم كل من الذاكرة والخيال- بعد الأخذ بنظر الاعتبار سير ذاتية النص الشعري - في رسم ملامح هذه الفضاءات.

ويزداد فضاء البيت في المنفى انغلاقاً عند درويش، عندما يرتبط بالوحدة بعيداً عن الأهل، فيغدو المكان مجرداً من معاني الألفة، لا وظيفة له إلا المأوى لذلك لا تجد أي وصف للبيت لا من الداخل ولا من الخارج:

وحين أعود للبيت
وحيداً فارغاً، إلا من الوحدة
يداي بغير أمتعة، وقلبي دونما وردة
فقد وزعت ورداتي
على البؤساء منذ الصبح..ورداتي
وصارت الذناب، وعدت للبيت
بلا رنات ضحكة حلوة البيت
بغير حفيف قبلتها
بغير رفيف لمستها
بغير سؤالها عني، وعن أخبار مأساتي
وحيداً أصنع القهوة
وحيداً أشرب القهوة
فأخسر من حياتي.. من كفاحي
أخسر النشوة
رفاقي ها هنا المصباح والأشعار، والوحدة
وبعض سجائر.. وجرائد كالليل مسودة
وحين أعود للبيت، أحس بوحشة البيت
وأخسر من حياتي كل ورداتي
وسراً النبع.. نبع الضوء في أفق مأساتي
واخترت العذاب لأنني وحدي

بدون حنان كفيك
بدون ربيع عينيك !..^(١)

يستهل النص حدثه الشعري بجملة تتمثل بـ (العودة) المسردنة في فضاء زمني عائم غير محدد ومتكرر (حين)، ومكاني ثابت (البيت)، مع إظهار بين للفاعل الشعري (أنا الشاعرة) بوساطة سارد ذاتي يتمظهر في الفعل المضارع (أعود)، في مسعى من الذات الشاعرة للكشف عن وجهها الأنوي المتمركز في قلب الجملة الاستهلالية، ومن ثم توجيه القراءة وجهة أنوية تتواءم مع قراءة النص قراءة سير ذاتية تتخذ من المكان/البيت بؤرة تتمركز فيها رؤى الذات وهي تعيش حياة المنفى المحكومة هنا بهاجس العزلة والفردية وعدم التأقلم مع المحيط الذي يذساوى فيه الخارج –المدينة– مع الداخل –البيت– في إطباق الخناق على الذات ليفضيا بالنهاية إلى رسم فضاء مغلق وعدائي يجبر الذات على تمرکز انوي غر بوي، فلا تستطيع بذلك التأقلم، مع المكان ولا مع ساكني هذا المكان المرموز لهم في النص بالبؤساء، والذئاب.

ويمكن ملاحظة أن فاعلية النص البنائية تنتظم في ثلاث محطات نصية ينظمها من الداخل حدث العودة المتكرر ثلاث مرات، إثنين بقيادة الظرف الزمني (حين)، ومرة من دونه (وعدت للبيت). جاءت المحطة النصية الأولى لتشتغل في بذية استهلالية تروض النص وتهيئ أفق التلقي قبل الولوج إلى بؤرة النص المتمثلة بالمكان/البيت، إذ تعمل الذات الشاعرة على تقديم نفسها من الداخل فتكشف عن حالة الخواء والضيق والعزلة التي تعيشها من الداخل من جراء ما تعانیه من حياة النفي خارج المكان الأصل، هذه المعاناة تتخذها الذات خيطاً تتعقد به محطات النص الثلاث، فنجد انسحاب هذه المعاناة إلى المحطة الثانية التي تكشف عن جانب آخر من المعاناة يكمل الجانب الأول ويتمثل بفقدان للأهل والأحبة من أفراد الأسرة التي عادة ما يجمعها سقف البيت فترى الذات نفسها وحيدة في الخارج، ووحيدة في الداخل، وهنا يتوقف الأسرد الشعري بتعبيريه الحركية ليستنهض بعداً دلاليّاً مهماً ومشاركاً بين البيت والأدنى –سواء أكانت أمّاً أم حبيبة– يتمثل في كونها مصدرراً للألفة، وفقدانها بالنسبة للذات يعني فقدانها لهذا الفاعل المهم في حياة أي إنسان، تنقل الذات شعور الفقد إلى ميدان العمل الشعري بطاقته التعبيرية العفوية بعد شحنه بطاقة عاطفية قوية قادرة على استثارة عاطفة المتلقي ومن ثم استدراجه إلى خضم التجربة الشعرية والشعورية للذات وهي تستعيد ذكرياتها مع بيوت المنفى الخالية من روح المصاحبة والأنس بسبب فقدانها للأدنى التي تضفي على المكان مستوى عالياً من الألفة وقدرأ كبيراً من الجمالية، فتدمد المكان بحيويته وسخونته وألقه وتدفقه.

وتواصل الذات إضفاء صفة الإنغلاق على المكان/البيت في المحطة الثالثة بوساطة خيط المعاناة من فقدان الأسرة وتحديداً الأم المشار إليها في النص بحنان الكفين وربيع العينين، إذ تصل ذروتها حين تُلبّد فضاء النص المغلق بغيوم الخسارة المتجمعة من بخار العذاب، بعد أن أهدت الذات بخفوت نبع الضوء في عمق المأساة الناجمة عن الإحساس بضيق المكان في شقيه، الخارج/المدينة، والداخل/البيت المفتقد لألفته.

وبذلك تكون الذات قد قدمت لنا صورة عن البيت في المنفى مفعمة بمشاعر عدم الألفة وبوعي شعري استطاعت فيه أن تواءم بين فنية عالية المستوى، وخصوصية نوعية لا تخرج عن فضائها الأسير ذاتي المختزن لتجربة حيوية تشعرنها الذات بكفاءة أدائية عالية تنقل التجربة من خصوصيتها الفردانية إلى خصوصية جماعية يشاركها في ذلك جمهور من المتلقين لهذا العمل

(١) الديوان، ج ١: ٣١-٣٢.

الشعري عبر استيقاظ أحلام البقطة في ذوات الجمهور و-حسب باشلار- فإن القارئ الذي يقرأ عن حجرة ما مثلاً يسترجع حجرته التي ينتسب إليها^(١).

أما القيسي فيقدم لنا مشهداً محدداً للبيت يخضع في تكوينه المكاني لفعل فني يؤلفه، ويحمله بطاقة شعرية تتوغل في عمق الشبكة النصية وتنشر علاماتها وإشاراتها على مساحة النص وتلونه بألوانها، ويضفي على طاقاتها الإبداعية استعدادات جمالية أكثر تركيزاً وحضوراً. وذلك في قصيدة (مشهد منزلي) التي تعلن منذ العنوان- عن حضور مكاني مميز وخاص، يأخذ خصوصيته من مفردتي العنوان، الأولى (مشهد) التي توّطر المكان بإطار محدد بذنبى بالفاعلية البصرية في قراءة النص عبر توظيف تقانة الكاميرا السردية والثانية (منزل) المأخوذ من (النزل) الذي يعني في الأصل (قرى الضيف) و (الضيافة)^(٢)، أي أنه يحمل دلالة الإقامة الوقتية مما يتلاءم مع طبيعة النزل في المنافي التي لا تعرف الثبات:

ورقُ الخريف على الممر، على النوافذ،
أسفل السور الذي مالت به الأوصاف والصفاف
يلهو في فضاء الدار، مأخوذاً بثوب الريح،
يحفظ ما قرأ

ورقُ الخريف على المخدّة والسرير،
على رنين القلب والغيتار حط
على الزنابق والكلام، على نحاس اليوم والليمون
غطى منزلي والياسمين، ولا نبأ.
ورق الخريف هنا بدأ^(٣)

ينطوي النص - قيد الرصد- على مظلة سيميائية ترمي بظلالها على كل النص قوامها مفردة (الخريف) الحاضرة هنا حضوراً علنياً يحيل على أكثر من دال معاً (نهاية الأشياء)، (الغياب)، (التصحّر) من خلال تجريد الطبيعة من النضارة والجمال المنبعثين من اكساء الكائنات النباتية للأرض بالثوب الأخضر وكذلك (الأفول) و (التعري) الذي يجعل كل شيء واضحاً فلا مجال فيه للتواري، إذ تشغل هذه المظلة في تشكيل فضاء البيت على مقطعين: في المقطع الأول تشغل في فضاء الخارج (الممر، النوافذ، أسفل السور، باحة الدار) وفي المقطع الثاني تشغل في فضاء الداخل (المخدّة، السرير، الغيتار، الزنابق، الياسمين) المنعكس من ثم على داخل الذات (رنين القلب) ليكسوها بالأوراق الخريفية ذات اللون الأصفر الذي يسهم اسهاماً فاعلاً في تشكيل فضاء متلبد بالكآبة والحزن، يندر بالنهاية والأفول، وتوقظ في الداخل داخل الذات- إحساساً بالغربة الناجمة في الأساس من العيش في المنفى فتكتشفه وتفصح عنه نصياً (ولانبا) و(هنا) اللذين جاءا ليؤديا وظيفة الضربة الشعرية التي تعدّ نمطاً من البناء^(٤) إذ نجد الذات الشاعرة تقدم نصها بأسلوب سرد مونتاجي متنام ومتصاعد في لقطاته يصل حد الذروة في نهاية القصيدة قبل أن تأتي الذات بالضربة الشعرية التي جاءت محملة بأنين الغربة، و(هنا) المشار لها نصياً في جملة الضربة الشعرية بقراءتها قراءة تعالقية مع الهامش الموجود أسفل النص الحامل لزمكان كتابة النص (عمان ١٩٩٣/٣/١) تفصح عن الغربة التي تحوّل نضارة الربيع - جماله بوصف النص مكتوب في بداية الربيع- إلى خريف قاتم في داخل الذات يشغل على حلمية المكان /المنزل و تخيله فيحوّله من

(١) جماليات المكان: ٥١.

(٢) ينظر لسان العرب، ج١٨: ١٤.

(٣) الأعمال الشعرية، محمد القيسي: ٣٦٣.

(٤) شاعرية التاريخ والأمكنة: ٥٧١.

زمنيته الربيعية إلى زمنية خريفية، وتأتي علامة التعجب لتؤكد هذه القراءة وتعلن عن نقمة الداخل من هذا الوضع الكئيب والمزري الذي تعيشه الذات الشاعرة في أرض الغربة.
ولإبراهيم نصر الله موقف متباين من بيوت المنافي التي غالباً ما تختزل بغرفة واحدة، فبينما يقدم في قصيده (حوارية الصديقين) صورة مظلمة عن الغرفة تتم عن عدم تألفه معها التي تأتي بدون شرفة ولا تدخلها الشمس^(١).

نراه في قصيدة الطعنة يقف موقفاً متعاطفاً مع الغرفة وهو يرصد جواً من التآلف بين المكان وساكنيته^(٢). وكذلك الحال مع غرفة الوالدة في ديوانه (بسم الأم والأبن) التي وقع اختيارنا عليها لتكون قيد الرصد: غرفة

لا تطلّ على مشهدٍ واسعٍ
أو أحد

في اللبالي ستنهض

تبحث في قسّمات أبينا هنا عن بلد

سوف يقطعها بقليل من الحب

أن لها شرفة وتطل على القمر خالد كالأبد

غرفة

كلما أغلقت بابها تعباً

أبصرث في الصباح وليداً جديداً إلى جنبنا

ستحن علينا

وتنزل مثل السلام على كتفي أُمنا

غرفة

تتراكض في الريح تجمع أشلاءنا

غرفة من صفيح

وتحرسنا

في شتاء المنافي الذي يتجول في الطرقات

ويقصف أعمار أعمارنا

غرفة

سترد الرياح وأمطار آذار

تمضي بنا نحو أحلامنا

وتسر لنا أنها أختنا

من عروق أبينا أطلتْ

ومن ساعدي أُمنا

غرفة في المخيم

هب الرصاص

فعضنا

وماتت فداءً لنا^(٣).

(٢) ينظر: الأعمال الشعرية، إبراهيم نصر الله: ٣٠٢.

(٣) ينظر: م. ن: ٤٢-٤٤.

(١) بسم الأم والأبن: ٤١-٤٣.

ينتظم النص بالاستعانة بتقانة التكرار في أربعة مقاطع متباعدة الطول تبدأ بالأطول ثم الأقصر فالأقصر وبشكل تدريجي إلى أن ينتهي في المقطع الأخير بأربعة أسطر، يعلوها عنوان يفصح عن راي هو (الأبن) يقوم باستحضار غرفة العائلة المنسوبة نصياً إلى الأم باستثمار متناوب للشجن يفصح عن جو من التعالق بين المكان وساكنه بالرغم من أنه قابع في أرض المذفي، بأسلوب ينم عن تبدل في الاستراتيجية المستخدمة عادةً في تقديم الأمكنة نصياً المعتمدة عادة على الوصف، إذ تقدم الذات الراوية /الشاعرة المكان بأسلوب يمتزج فيه الوصف بالسرد وحتى ليكاد يختفي الوصف في بعض المقاطع.

ففي المقطع الأول لا يستغرق الوصف أكثر من سطرين من مجموع ثلاثة عشر سطراً تاركاً للسرد مهمة تقديم الصورة، ولما كانت الغرفة المقدمة للسرد تقدم من زاوية رؤية معينة ومحددة من العنوان في كونها منسوبة إلى الأم، فإن الذات الشاعرة تخصص المقطع الأول لرصد حياة الأم في هذه الغرفة، فترصد تلك الجزئيات التي تنم عن قصدية عالية في الاختيار وتكشف عن روحية تتوزع بين الشكوى (تبحث في قسمات أبينا هنا عن بلد)، والتأقلم من خلال استخدام أسلوب الإقناع من قبل الأب (أن لها شرفة/تطل على قمر خالد إلى الأبد)، والرضا بمبدأ التعويض عندما تعوض التعب بروية الوليد الجديد، بذلك تكون الذات الشاعرة قد جسدت من خلال الجزئيات إيقاع الروح في حركتها المتناوبة بين الشجن والرضا بالمقسوم لها، المتمظهر بشكل واضح للعيان في الجملة الأخيرة من المقطع (وتنزل مثل السلام على كتفي امنا)، فالشرفة، والقمر من شأنهما أن يبددا غربة الذات وهي تبحث في الـ(هنا) المذفي عن الـ(هناك) الوطن، ولاسيما القمر بتمظهره الخالد والابدي الذي جاء في النص ليمثل فضاء واصلاً بين الـ(هنا) والـ(هناك)، إذ يطل على الـ(هنا) وعلى الـ(هناك) في آن واحد. وكذا الحال مع صورة الولادة المتكررة في الغرفة التي تلوح بها مفردة (كلما) مما يضيف على الغرفة جواً من السعادة، ويترك في باحثها ذكريات لا تُمحى سرعان ما تظهر على شاشة الذاكرة بمجرد الحديث عن هذه الغرفة.

ويطل علينا المقطع الثاني بمفردة (الغرفة) التي تشكل في النص لازمة مركزية تتكرر ست مرات، مع بداية كل مقطع، وفي ثنايا المقطعين الأوليين، موحياً بذلك ببؤريتها بوصفها المهيمن الأول والرئيس في النص، وكل ما عداها من المهيمنات الدلالية والأسلوبية تدور في فضاءها وتعزز هيمنتها، هذا فضلاً على أن تكرارها تضيف على النص إيقاعاً صوتياً يشعر متلقيه بأهمية العنصر المكرر، وتسهم في الآن نفسه في تشكيل البنية الدلالية من خلال انتظامها على وفق نظرة بنائية تحمل في طياتها قصدية معينة يكون للحالة النفسية تأثير كبير في بنائها كما هي الحال في هذا المقطع، إذ تكشف حالة التصالح بين الذات الشاعرة والغرفة عن نفسية متألفة مع المكان لذلك تجدها تحول هذه الغرفة إلى إنسان يُجهّد نفسه في لم شمل الأسرة، وفي ذلك كناية واضحة عن حيوية المكان ومدى عمق التألف والتصالح بين الغرفة وساكنيها، علماً بالرغم من أن هذه الغرفة لا تمتلك مقومات الغرف، وهي في أشد حالاتها تواضعاً، فهي من الصفيح الذي يحمل في جنباته دالاً سيميائياً يعبر عن أقصى حالات الفقر.

ثم يأتي المقطع الثالث ليوصل سرد سيرة المكان المؤدسن وهو يدرأ عن ساكنيه مخاطر (الرياح، أمطار آذار) ليشرح بفرد من أفراد الأسرة (الأخت) كاشفةً بذلك – أي الذات الشاعرة – عن وصول علاقة التألف والحميمية إلى ذروتها بين المكان وساكنيه، ويؤكد هذا ويدعمها إفصاح الذات لخلفية العلاقة المتكونة بينهما، والناجمة عن أن الغرفة مبنية بأيدي أهلها (الأب، والأم) ومروية بعروقهما. وهذه سمة من سمات بيوت القرى التي تبنى بسواعد أبنائها، لذلك تجد أن إبن الريف أكثر ارتباطاً بها من أهل المدينة. وفي المقطع الأخير يتجلى المكان (الغرفة) في أقصى حالات التواشج والتعاقد مع ساكنيها عندما تقدم نفسها قرباناً لحلم الانتماء، مشكلاً بذلك مفارقة دلالية تعبر عن الحميمية المطلقة بين

المكان وأهله من جهة، وتعبّر عن حجم معاناة الذات الشاعرة في إثبات صورة قادمة عن ماضٍ مأساوي كانت الذات تعيشه أيام المخيم، ويمكن أن نرصد المفارقة من جانب آخر إذ تكمن في كون المكان هنا هو الذي يفندي أهله، في حين أن المتعارف عليه في الغالب أن الأهل هم الذين يفندون المكان.

إن إبراهيم نصر الله في استحضاره تلك الغرفة بزخمها الذاكراتي والرؤيوي الشعري إنما يكشف عن جانب من صراعه الوجودي مع الحياة ويبلور موقفاً غير متصالح معها-أي الحياة- فتمارس الغرفة دورها شعرياً في تعبئة الذات المتلقية ليوقف موقفاً متعاطفاً معها من خلال ردها بالصور والوقائع والأحاسيس والمشاعر الفياضة، التي تكشف عن عمق رومانسي لافت للنظر، بل مؤثر تستغله الذات لصالح نوعية القصيدة المكتوبة التي تتميز بطابعها السيرداتي المستنطق للواقع المدون شعراً استنطقاً بنائياً يستوعب تجربة الشاعر ومستوى عمقها وثرانها.

بعد العرض لبيوت المنافي عند الشعراء - قيد الرصد - يكشف البحث فيما عدا ما لمسناه عند نصر الله - عن اشتغال سلبي، يفصح عن عدم تألف بين البيت بوصفه ثابتاً مكادياً والإنسان بوصفه متغيراً، محدثاً بذلك تقاطعاً بين سلطة المكان وإحساس الذات تجاه هذا المكان^(١)، مما يولد ما سماه إدوارد هال بـ (صدمة الثقافة) عند المبدع التي تعني "حصول تخلخل أو تشويش على عدد من الجوانب التي يحملها والتي تمثل بينته وثقافته"^(٢) فيحس بغربته عن هذا المكان واندسلاخه عنه فكرياً ونفسياً، ومن ثم عدم انتمائه إليه، لأن رابطة الانتماء إلى المكان ومدى قوتها أو ضعفها، هي التي تحدد علاقات التألف أو الاغتراب مع المكان^(٣). وبذلك يكون فضاء البيت بوصفه مكاناً للقامة الدائمة والمؤقتة فضاء ضدي الإحالة ما بين: المأوى/المنفى، الضيق/الإنفتاح، الألفة/النفور. يحضر البيت في الغياب، ويغيب في الحضور، مشرعاً على الحلم، ومنغلقاً على نفسه في الغربة.

٢ - الفنادق

تعد الفنادق من أماكن الإقامة المؤقتة بامتياز، إذ تشير دائماً إلى ساكن مسافر وإقامة مؤقتة، لذلك لا نترك في الشخصية تلك الذكريات العميقة التي يحفرها البيت في الذاكرة، كما أنها تتميز في الغالب بفضائها المغلق، وبطقوس وشعائر خاصة لا بد للمقيم أن يلتزم بها، لكونها مكاناً عاماً يشاركه فيه أناس آخرون، يقيدون من حركته ويفرضون عليه الدخوي في عدم مساس راحتهم أو ازعاجهم، لكنها أيضاً مكان خاص عند غلق باب الغرفة^(٤)، لأنها عادة ما ترمز إلى الحياة الداخلية الحميمة، المتفردة بالذات الساكنة إذ تمثل مكونات الفندق في ما عدا الغرفة أماكن عامة لا تبعث إحساساً عميقاً بالحميمة.

وتتمظهر صورة الفنادق جلياً في القصيدة السيرداتية الفلسطينية المجسدة لحركة الترحال المنظم في المنافي فتغدو مكوناً من مكونات المكان السيرداتي فثمة توافق بين طبيعة حياة الفلسطيني المهجر وبين وظيفة الفنادق بوصفها سكناً غير مستقر، على نحو ما نراه عند جبرا في قصيدته (بيت من حجر)، وهو ينقل لنا صورة سلبية عن الفندق تتم عن عدم التوافق بينه وبين هذا المكان:

بين الليل والليل
ظلمة الستائر، والساكنر تومض

(١) المكان في الفن: ١٣٩.

(٢) حواريات المكان: ٤١.

(٣) شعرية المكان في الرواية الجديدة: ١١١.

(٤) م. ن: ١٦٦-١٦٧.

وتتلاشى رماداً
والخادم ينقر الباب: ((اثنين شاي؟))
والركبة السمرء ناعمة لليد والشفنتين
تهدهد كل حس، تيلسم كل ذكرى
سوى الذكرى التي تتحسر عنها كل لمسة
لبيت من حجر^(١)

إذ يتحول الفندق المختزل نصياً في فضاء الغرفة إلى مكان خاص مغلق ينبجس منه فعل
اللذة، وتختفي فيه مصدات التابو خلف الستائر المظلمة التي لاتعرف الإنفراح من الليل إلى الليل
وتتهاوى - أي المصدات - مع رماد السكائر لتتلاشى فيما بعد وتبدأ طقوس الجسد بمحاولة مداواة
نزيف الذاكرة التي لا تستطيع حتى في أوج لحظات اللذة أن تتخلص من ماضيها الحميم فنراها
تستدعي ذكرياتها مع مكانها الأصل (بيته في القطمون) القابع في أرض الوطن^(٢). هذا الاستدعاء
لذكرى المكان يفقد الذات إحساسها باللذة ويزيد من انغلاق المكان مما يضطرها إلى ترك الغرفة:

مرة أخرى
سيقرع خادم الفندق الباب، سيكشف
نهدين حاسرين
سألبيس معطفي وانطلق
إلى الرواق، إلى الدرج، إلى الرصيف
وأرى الحفاة يلوحون بأوراق

اليانصيب: ((خمس ألف دينار، خمس ألف دينار))^(٣)

ولعل أهم ما يلفت النظر في هذا المقطع أهمية الباب المفضي دلاليّاً - بوصفه نقطة تلاق
بين الداخل المغلق، والخارج المفتوح - إلى ثنائيتين: الأولى هي ثنائية الحجب/الإظهار، فعندما
كانت الغرفة مسرحاً للجسد في ممارسة طقوسه في المقطع الأول (والركبة السمرء ناعمة لليد
والشفنتين، يقف الباب حاجزاً أمام رؤية النادل وهو يذقر الباب إستئذاناً بالدخول، إذ لا يفصح
المقطع عن دخول النادل ولا عن أية رؤية ناجمة عن فتح الباب، أما المقطع الثاني فيكشف عن
الطرف الثاني من الثنائية المتجسدة في (الإظهار) ولكن بعد انتهاء الجسد من ممارسة طقسه تدل
على ذلك الجملة الإيمائية (سيكشف نهدين حاسرين)، إذ تتم الجملة عن دخول فاعل خارجي إلى
داخل الغرفة بعد تحول مهمة الحجب من الباب إلى الثوب الذي يعمل على إخفاء مفاتن الجسد.
والثانية هي الانغلاق/الانفتاح، إذ يفضي انفتاحه إلى إعلان الذات الشاعرة عن رغبتها بالتخلص
من ضيق الداخل وانغلاقه والسير نحو فضاء مفتوح (الرصيف) الذي استغرق الوصول إليه
المرور بعثبتين مكانيتين، تتمثلان بالرواق ذي الفضاء الواصل بين الباب الرئيس للفندق ومدخل
البناية والدرج الموصل بالرصيف. وما استخدام الذات الشاعرة للعبئة المكانية بهذه الكثافة (الباب،
الدرج، الرواق)، إلا تعبير عن حالة التأزم النفسي الناجمة عن ضيق الداخل (الغرفة)، وضيق
الداخل (الذات) من جراء حالة المقارنة بين المكان في الفندق، والمكان الأصل/- البيت-، اللذين
يشكلان عصب النص.

(٣) تموز في المدينة: ٤٩.

(١) وقفنا عند هذا البيت في دراستنا لفضاء البيت، ينظر: الدراسة: ٢٢١-٢٢٤

(٢) تموز في المدينة: ٥٠.

أما درويش فيتخذ من الفندق فضاءً لممارسة الحب، على نحو يتحقق فيه منطق الكشف، وبأسلوب يتواءم بل يجسد طبيعة المكان في كونه فضاءً للإقامة المؤقتة يرمي بظلاله على الحب نفسه فيحوّله من ثبوتيته ورسوخه وتجذره في الأعماق إلى ممارسة مؤقتة تزول بمغادرة المكان، وفي ذلك إبرازٌ للوجه المغيب أو لنقل المهشم من الحب، فثمة كثيرون لا يعدون ذلك حباً، بقدر ما هو ممارسة هامشية لا أهمية لها لكن درويش يصصر على نعته بالحب في مسعى منه لتجسيد أدق مفاصل الحياة وأكثرها هامشية لتغدو الحياة كلها شعراً، ويغدو الشعر كله حياةً:

سلامٌ على الحب يومَ يجيء، ويومَ يموتُ، ويومَ يُغيّرُ أصحابه
في الفنادق! هل يخسرُ الحبُّ شيئاً؟ سنشربُ قهوتنا في مساءِ
الحديقة. نروي أحاديثَ غربتنا في العشاء. ونمضي إلى حُجرة كي
نتابع بحث الغريبيين عن ليلةٍ من حنان، (الخ.. الخ..).
سننسى بقايا كلامٍ على مقعدين، سننسى سجائرنّا ثم يأتي
سوانا ليكملَ سهرتنا والدخان. سننسى قليلاً من النوم فوق
الوسادة. يأتي سوانا ويرقد في نومنا، (الخ.. الخ..). كيف كنّا
نصدقُ أجسادنا في الفنادق؟ كيف نصدقُ أسرارنا في الفنادق؟ يأتي
سوانا يُتابعُ صرختنا في الظلام الذي وحدَ الجسدين، (الخ.. الخ..).
ولسنا سوى رقمين ينمان، فوق السرير المشاع المشاع، يقولان
ما قاله عابران على الحب قبلَ قليلٍ، ويأتي الوداعُ سريعاً سريعاً.
أما كان هذا اللقاءُ سريعاً للنسي الذين يحبوننا في فنادق أخرى؟ أما
قلت هذا الكلام الإباحي يوماً لغيري؟ أما قلت هذا الكلام
الإباحي يوماً لغيرك في فندق آخر أو هنا فوق هذا السرير؟
سنمشي الخطى ذاتها كي يجيء سوانا ويمشي الخطى ذاتها.. (الخ..
الخ..)(١).

تبتدئ الذات الشاعرة نصها بذناص مع القرآن الكريم وتحديداً مع الآية ﴿وَالسَّلَامُ عَلَى يَوْمٍ
وُلِدْتُ وَيَوْمَ أَمُوتُ وَيَوْمَ أُبْعَثُ حَيًّا﴾ (٢)، في مسعى من الذات لشد المتلقي إليها من جهة، وإعطاء
موضوع الحب مكانة مهمة في الحياة بوصفه عنصراً فاعلاً له القدرة على التأثير في الذات،
والتخفيف من حدة الغربة التي تعاني منها الذات من جهة أخرى، ثم تنتقل الذات إلى تقديم فضاء
الفندق من خلال علامات مكانية محددة تبدوها بالحديقة التي تعد فضاءً دلاليّاً مفتوحاً على دلالات
إيجابية توحى بكثير من الألفة والسكينة والهدوء، ومكاناً لانصهار الذات في ذات الطبيعة التي عادة
ما تحتزلها الحديقة بأشجارها ونباتاتها، فوجودها أصلاً في الفندق لإراحة نزلائه، كما أنها تحمل "

(١) الديوان، ج ٢:

(٢) سورة مريم، الآية: ١٥.

إحياء أولياً بالحرية، والشيوخ، والوضوح، والعذبة" (١) لذلك تختارها الذات مكاناً لتفريغ شحنات الغربة، بعد ذلك تنتقل الذات إلى غرفة الفندق المسماة نصيباً بـ (الحُجْرَة) التي جاءت في النص لتعمل على العزل التام بين الداخل والخارج، فالحجرة مأخوذة من الحجر الذي يمتاز بالصلادة والقوة التي تغري الإنسان بأن يتخذها مصدراً للحماية والتواري خلفه، كما إنها مأخوذة من الحجر والاحتجاز والعزل.

تشتغل الذات في تشكيل فضاء الفندق على ثيمتين هما: العمومية والإقامة المؤقتة المتجسدتين نصيباً في الآخرين الذين سيأتون في وقت لاحق قريب أو بعيد ليشغلوا الأماكن نفسها: (الحديقة) فيكملون سهرتهم والدخان، و(الحجرة) فيتابعون صرختهم في الظلام، و(الفندق) الذي سيشهد الخطى ذاتها من الآخرين، كما تجسدان أيضاً في كونهما أي الذات الشاعرة والحبوبة- راقمين لا هوية لهما، وكذلك في (السرير) المشاع لكل من يسكن غرف الفندق هذا الفضاء الفندقي المتصف بالعمومية، يرمي ظلاله حتى على مرتاديه الذين نراهم يتعالقون فيما بينهم بعلاقات مؤقتة مبطنة بالزوال المجسد نصيباً بفاعلية النسيان المكرر في النص (أربع مرات)، وكذلك من خلال صيغ الإستفهام الإنكاري، المصورة لحالة الحب المؤقت الأسائر إلى منطقة النسيان بانسيابية مريحة وإدراك واع، يصورُ وَجْهَ الحياة الحقيقية والمنطقية المدركة لطبيعتها المتغيرة دائماً التي لا تعرف الثبات بعيداً عن سلطة المثالية المستقرة في ذوات ربما تدرك هذه الحقيقة لكنها لا تريد، أو ربما لا تجرؤ على الإقرار بها.

ويأخذ الفندق بعداً دلاليّاً حميماً يقترب من فضاء البيت عندما يتخذ القيسي مأوىً يجمعه بحبيبته، يتجلى ذلك في فندق (دادس) وتكشف القراءة التعالقية مع رواية القيسي السير ذاتية (الحديقة السرية) عن تردد القيسي مع حبيبته على هذا الفندق (٢)، إذ لا تأبه الذات بتقديمه معالم هذا المكان بقدر اهتمامها لما جرى فيه، مما يشف أن هذا المكان اكتسب دلالاته الإيجابية الحاملة للكثير من الألفة والحميمية من ساكنه المتمثل بـ (الحبيبة)، وما أن تغادره حتى يفقد هذا المكان ألفته وحميميته ليتحول إلى مكان نافر للذات لا ينم عن أي تعالق حميمي بينه وبين الذات:

وأعود إلى بيتنا عند شرفة (دادس)

هذا سربك دون شرافف،

فوضاي بادية

كل شيء يشير إليك هنا:

الملاءات،

فراغ المقاعد منك،

بقايا شراب،

وهذه يدي قاصرة

أن تلم جبينك في خصلة نافرة

كيف صرنا إلى لحظة

هربت من يدينا التحيات،

وانتفضت

قبرات على الخاصرة

وراء الزجاج انسللت يمامة خوف،

(١) تمضهرات التشكل السير ذاتي: ٩٧.

(٢) ينظر: الحديقة السرية: ١١٦-١١٧، وينظر: الدراسة: ٧٤-٧٥.

ولاحقت ظلك، من وقفتي في الفراغ،
إلى سلم الطائر
أه، توجعني هذه الآخرة
لا أنز عصفير مذبوحة، أو
أهدر شكواي يا حب،
لكن قلبي وحيدة بلا بهجة
كان الذي بيننا
غيمة عابرة^(١)

ما أن تندفع الذات الشاعرة إلى ميدان النص حتى تدخل إلى حقل الوصف فتصف أثاث الغرفة الذي يؤدي دورا إيحائيا في النص حيث يتشظى إلى أكثر من دلالة إذا ما قرأنا الأثاث قراءة دلالية، إذ يكشف (السريير من دون الشراشف الملاءات، فراغ المقاعد، بقايا الشراب) عن حالة من الفوضى العاكسة لنفسية متأزمة تعاني الوحدة بعدما تركته من كانت تشاركه الغرفة، كما تكشف هذه البعثرة عن فضاء فندقي كثيرا ما يتم رصده في مثل هذا النوع من المكان الذي ينم عن عدم الشعور بالانتماء الحقيقي لهذا المكان، لأن ساكنه يدرك وقتية مثل هذه الأماكن مما يدفع بالذات إلى تخطي جدران الغرفة تخييليا مرة عبر استدعاء صورتها إلى الغرفة ومحاولة الإمساك بها ثانية:

هذي يدي قاصرة
أن تلم جبينك في خصلة نافرة
وتخييلية تارة أخرى، عبر التقانة السردية الاسترجاعية:
ووراء الزجاج انسللت يمامة خوف
ولاحقت ظلك، من وقفتي في الفراغ
إلى سلم الطائرة

في محاولة من الذات للتشبث بتلك اللحظات، التي هربت منها وهي تعيش بصحبة الحبيبة التي استطاعت أن تضيء على المكان جوا من الألفة والحميمية، سرعان ما تبدد حال مغادرتها لهذا المكان، وبهذا الشكل يكتسب المكان بعده الدلالي من خلال الشخصية الساكنة فيه، وعبر هذا التواشج بينهما في مسار السرد المزدان بفاعلية الوصف، ينبثق فضاء الفندق ذو البعد الدلالي في الدلالة حيث يمكن نعتة بثنائية /الأليف/ المعادي الطرف الأول من الثنائية يشكله وجود الذات الشاعرة بصحبة الحبيبة، والطرف الثاني تشكله حالة العزلة والوحدة التي تعيشها الذات بعد غياب الحبيبة. ومن هنا تتضح التأثيرات العميقة للقوى الفاعلة (الشخصيات) في المكان، إذ تترك هذه القوى بصماتها على المكان الذي ما يثبت أن يخضع لفعل الشخصيات التي تقوم ببنينة المكان بمختلف مستوياته: البسيطة والمركبة وفق الرؤية خاصة، ناجمة عن علاقة تلك الشخصيات بالمكان نفورا أو انجذابا. إذ بموجب تلك العلاقة يتم تحويل المكان من الواقع إلى الفن على وفق إطار حضاري / ثقافي ليصبح فضاء إنسانيا مبذيا بأدوات فنية من التسمية، وانتهاءً بإنتاجه على المستوى الفني، مروراً بالمعايشة الانطولوجية ودمجه في الانظمة الثقافية^(٢). وهذا ما جسده بالضبط النماذج المختارة لدراسة فضاء الفندق عند الشعراء الثلاثة جبرا، ودرويش، ومحمد القيسي، الذين اتخذوا من المرأة العشيقة أو الحبيبة محرك أساسيا في تشكيل هذا الفضاء.

٣- السجن:

(١) الأعمال الشعرية، محمد القيسي، ج٤٧٧: ٤٧٨-٤٧٩.

(٢) شعرية المكان في الرواية الجديدة: ١٠٨ - ١٠٩.

يقترن السجن في مفهومه العام بفضاء انغلاقي سلبي بحجب الحياة أو اختزالها في مكان واحد ضيق تحده جدران اربعة وباب أبرز ما فيه المفاتيح التي "تدور في اقفال الأبواب والمنافذ لكي تحجب العالم الرحب، وتكون الحد الفاصل فيما بين الخارج والداخل"^(١) وتبرز بذلك جملة دلالات تتضافر فيما بينها لتشكل فضاء السجن ومن أبرز هذه الدلالات "المصير المجهول، والخوف والقيء، والبرودة، والجوع، والقلق، والوحدة، والعداية والهبوط، والموت والعدم"^(٢)، غير أن هذا المفهوم العام للسجن لا يمكن تعميمه على كل السجون إذا ما أخذنا بنظر الاعتبار أن المكان يحمل تناقضه معه، وأن أي طرف من هذا التناقض يتشكل تبعاً لرؤية "القوى التي تؤمه وتقيم فيه، لأن وجود الفضاء مرهون بتواجد الشخصيات الذنبية أو الفواعل"^(٣) - حسب مصطلح غريماس - لذلك نجد أن السجين السياسي مثلاً، يختلف في رؤيته للسجن عن السجين السارق مثلاً أو الداخل إليه بتهمة مخلة بالشرف أو القتل. ومن هذا المنظور تتشكل خصوصية السجن عند كل سجين، فنرى رؤية ضدية لمفهوم الحرية، المرتبطة في أكثر صورها بدائية بالحركة ويأتي السجن ليقيد هذه الحركة في المستوى السطحي. أما المستوى العميق المتشكل من جدلية العلاقة بين الإنسان والمكان، فيكشف عن مفهوم آخر للحرية يتشكل من "مجموع الأعمال التي يستطيع الإنسان أن يقوم بها دون أن يصدم بحواجز أو عقبات، أي بقوة ناتجة عن الوسط الخارجي، لا يقدر على قهرها أو تجاوزها"^(٤)، فنراه متألفاً أو لنقل متأقلاً مع فضاء الداخل ولا يفكر بالخارج الذي لا يختلف من وجهة نظره عن الداخل.

وهذا ما نلمسه عند درويش الذي يرسم فضاء مألوفاً للسجن، ينم عن تأقلم كبير بينهما يتحول إلى موقف فني تكتسب فيه اللغة طابعاً خاصاً، تتأرجح دلالتها بين قطبي الداخل / الخارج، الحقيقة / الرمز:

هو الباب، ما خلفه جنّة القلب. أشياؤنا كلّ شيء لنا-
تتماهى. وبابٌ هو الباب، باب الكناية، باب الحكاية. باب
تهذب أيلول، باب يعيد الحقوق إلى أول القمح، لآبَاب للباب
لكني أستطيع الدخول إلى خارجي عاشقاً ما أراه وما لا أراه.. أفي
الأرض هذا الدلال وهذا الجمال ولا باب للباب؟ زنزانتي لا
تضيء سوى داخلي.. وسلامٌ عليّ، سلامٌ على حائط الصمت.
ألفت عشر قصائد في مدح حريتي ههنا أو هناك. أحب فئات
السماء التي تتسلل من كوة السجن متراً من الضوء تسبح فيه
الخيول، وأشياء أُمي الصغيرة، رائحة البن في ثوبها تفتح
باب النهار لسرب الدجاج. أحب الطبيعة بين الخريف وبين
الشتاء، وأبناء سجاننا، والمجلات فوق الرصيف البعيد. وألفت
عشرين أغنية في هجاء المكان الذي لا مكان لنا فيه. حريتي: أن
أكون كما لا يريدون لي أن أكون. حريتي: أن أوسع زنزانتي:
أن أواصل أغنية الباب: الباب هو الباب.. لآبَاب للباب لكنني
أستطيع الخروج إلى داخلي، الخ... الخ...^(٥)

(٢) بنية الشكل الروائي: ٥٦.

(١) الفضاء الشعري عند السياب: ٤٦.

(٢) شعرية المكان في الرواية الجديدة: ٩٨.

(٣) م. ن: ٩٥.

(١) الديوان، ج ٢: ٤٥٦ - ٤٥٧.

إذ يأخذ السجن بعداً دلاليّاً متعدد الأطراف يتسم بجماليات متعددة، تسمو على واقعته وتتجاوزته لتشكل فضاء موجباً "فالسجن -عنده- لا يرادف الحُجُز والمنع، بل يرادف التحرر والانطلاق.... فتنتفي دلالاته المعجمية الأولى، وتتلاشى وظيفته الاستعارية، لتحل محلها وظيفة أخرى"^(١) تتمثل بتحوله إلى مكان للألفة والتحرر والانطلاق، لا يقف الباب بعظمته المتعارف عليها - عندما يرتبط بالسجون - أمام إرادة الذات في كسر كل قيود السجن عبر بوابتي الذاكرة والخيال، اللتين تعملان هنا على تفتيت حواجز السجن، وأولها وأهمها الباب الذي يقف بجبروته السجني ليعزل الخارج المفتوح عن الداخل المغلق، كما يقف سداً منيعاً بين سيرورة الحياة في الخارج، وسيرورة الحكاية في الداخل في إشارة لمضاعفة الإقصاء بشقيه المكاني، والزماني "وهنا تتكشف فكرة (البين بين) فالسجن لا وجود له في المكان العام المشترك، ولا في زمان عام. إنما هو مقصي"^(٢) إذ له زمنه الخاص المبتعد عن الكرونولوجية والمرتبطة بالحالة النفسية للذات المسجونة، فمن السجن زمن نفسي خالص، يتمدد ويتقلص حسب رؤية الذات وإحساسها به، وبذلك "ينتفي وجوده المادي حاجزاً، ليسكن منطقة (البين بين)، إنّه جزيرة تقع على مسافة ما بين الواقع واللاواقع، بين الوجود واللاوجود، بين السماء والأرض، بين الحياة والموت، على مدرج التأمل الثاقب.. إنه هناك وهنا في ذات الآن"^(٣) هناك الخارج حيث جنة القلب حيث أشياؤه والحقول، حيث الأرض المدللة، وهنا الداخل حيث الزنزانة المظلمة واقعياً والمضيئة دلاليّاً بضياء داخل الذات وهي تصنع حياتها في السجن، ومزدانة بحرية الأعماق، هذه الحرية التي انتقلت عبر بوابتي الذاكرة والخيال نحو الخارج، فتستدعي من خلال الذاكرة (الخيول)، وأشياء الأم الصغيرة، ورائحة البن في ثوبها، وسرب الدجاج)، وترسم من خلال الخيال صورة قتلت السماء وهي تتسلل من كوة السجن لتضيء الزنزانة بمرتها المربع) كما أنها -أي الحرية- تقيم في الداخل لتؤلف عشر قصائد في مدح نفسها، وعشرين أغنية في هجاء المكان الذي لا مكان لها فيه أي الذات، وفي ذلك إشارة سيميائية بقلب موازين القوى إذ يتحول الداخل المغلق إلى فضاء موجب تولد فيه الحرية وتنمو، ويتحول الخارج المفتوح إلى فضاء سالب بعد أن تنتزع منه الحرية، وبذلك تنتقل العلاقة العاذية من الداخل إلى الخارج، عبر رؤية ذات -شعرية ترتفع بموضوعة السجن من رؤية واقعية إلى رؤية فلسفية تكسر أفق التوقع المنتظر لخروج الذات من قفصها المغلق إلى الخارج المفتوح، لكن الذات الشعرية تقلب المعادلة من خلال رسم خارج مفتوح منقلب إلى الانغلاق، وداخل مغلق منقلب إلى الانفتاح، لتنتفي بذلك أية رغبة في الخروج بعد أن بددت الذات، من خلال ممارسة حريتها الخاصة، فضاء السجن في مفهومه العام المتمسك بالدلالات المشار إليها في بداية الموضوع، وشكلت مكانه فضاء آخر يوحي بالكثير من الألفة والتأقلم. فالذات المسجونة ترفض التسيير (حريتي: أن أكون كما لا يريدون لي أن أكون) وتصر على التمسك بقبضة الأمور التي تتجلى نصياً في (توسيع الزنزانة عبر بوابة الخيال)، و(مواصلة الغناء في السجن) في إشارة واضحة إلى أن الذات هي التي تقهر السجن والقيود وليس العكس.

وبالسلاح نفسه نجد أن إبراهيم نصر الله يواجه صلابة السجن عبر رمز الحديد الباسط هيمنته على كل مفردات السجن من الداخل والخارج، ومن ثم على كل المقاطع، بدءاً من العنوان، (الحديد):

حديثاً نوافذ هذي السجون

(٢) فلسفة المكان في الشعر العربي: ٩٦.

(٣) م. ن: ٩٥.

(٤) م. ن: ٩٥.

وأسوارها العالية
حديّد هي العربات.. البنادق.. والحاجز العسكري.. الطغاة.
حديّد هو القيد
ناقلة الجند
والخنجر.. الطعنة الدامية
عيون المحقق.. الشرطي.. الشعار.. النياشين.. والأحذية.
عبوس الزنازين... والأقبية
وأضحك حين أمر بهم
وكلّ الذي في يدي أغنية.(١)

تتخذ الذات من الحديد بوصفه رمزاً للحدة والصلابة والقوة والجمود المرتبط بعدم التآلف، أداة في صنع الحركة المشهدية للنص عبر صورة وصفية قوامها الرؤية المسحية التي تقوم على مسح تتابعي، ينتقل من خلالها الراي من جزئية إلى جزئية أخرى، محاولاً رصد ما يقع على مدى رؤيته من جزئيات السجن ودمجه في المشهد الموصوف، تبدأ الذات بالنوافذ مروراً بالأسوار والعربات، والبنادق، والحاجز العسكري، والقيد، وناقلة الجند، والخنجر، والشعار، والنياشين، وانتهاءً بالزنازين والأقبية، وإمعاناً في تجسيد الفضاء العدائي المرتبط بالغلظة والصلابة، تقوم الذات الشاعرة بمدينة الكائن البشري ممثلة هنا في النص بـ(الطغاة، عيون المحقق والشرطي) وما هو غير بشري ممثلاً بـ (الأحذية)، وكل ذلك من أجل إبراز سطوة المكان/السجن وما يفرضه من واقع عذيف وقاس ينذر بحدسار خاص فيصم المكان ببصمة غاشمة، ومستمدة من تلك الدلالات التي تحيله على مستنقع موبوء بكل أنواع القهر والطغيان والقسوة والظلم إذا ما ربطناه - أي السجن - بالقضية الفلسطينية التي تتحدث عنها الذات الساردة، من وجهة نظر العدو/الجنرال في قصيدة مقطعية تحمل عنوان (أحوال الجنرال)(٢) فيما عدا المقطع الأخير -قيد الرصد- الذي يُقدم فيه السجن من وجهة نظر سارد ذاتي، وينوب في حضوره عن الذات الشاعرة.

أمام كل ذلك لا تجد الذات الشاعرة سلاحاً تقاوم به غير سلاح الإبداع ممثلاً بـ(الأغنية) التي تستعين بها الذات في محاولتها لنسف المكان/السجن "وفتق حدوده، وتجاوزته. فكل بيت من الشعر يتعنى به الشاعر، ربما هو مشروع -في عرف الوجوديين- ليحقق من خلاله (أناه) خارج الموقف المحاصر"(٣) كما إنه باستعانتة بالأغنية يستحضر الطرف الثاني من المعادلة الحياتية التي تسعى الذات الشاعرة أن تجسدها في هذا المقطع، والقائمة على ثنائية الموت / الحياة، إذ يمثل فضاء السجن - بوصفه معطلاً لسيرورة الحياة - الطرف الأول، بينما تمثل الأغنية بما تشيعه من فضاء حركي قوامه الحيوية والنشاط الطرف الثاني من المعادلة، وبين هذا وذاك تجد الذات نفسها في موقف تأملي، يحمل الإثارة ويخفي في طياته جاذباً من السخرية المترجمة نصياً بالضحك إذ تكشف الذات مدى ضعف المقابل المدمج بالحديد، ومدى قوتها وهي تحمل الأغنية وتؤمن أن الحياة تُسَيِّر بقوة الحب والخير ولا تُسَيِّر بقوة السلاح.

٤ - المدينة

بما أن المدينة ينظر إليها بوصفها مكاناً عاماً يخضع إلى نظام اجتماعي واقتصادي وسياسي يعمل على تنظيم العلاقات الإنسانية في كل هذه المجالات من جهة، وعلى تشكيل منظوماتها الثقافية

(١) الأعمال الشعرية، إبراهيم نصر الله: ٤٤٨.

(٢) ينظر: الأعمال الشعرية، إبراهيم نصر الله: ٤٤٣-٤٤٨.

(٣) فلسفة المكان في الشعر العربي: ٩٥.

والفكرية من جهة أخرى، لذا فإن عملية التواءم والإنسجام بينها وبين الوافدين إليها ليست بالأمر الهين، ولا سيما في تلك المدن التي تتقاطع في منظومتها الفكرية والثقافية والاجتماعية مع منظومة المدينة الوافدة منها الشخصية المسافرة أو المهاجرة أو المنفية من أرضها، إذ يختلف تراكب هذا العالم، وتداخل قطاعاته، وتجاوز حضاراته^(١)، مما يشي باختلاف في تأثير كل من المكانين في تشكيل شخصية ساكنيهما، فالشخصية الفاعلة في المكان/المدينة بوصفها قوة مؤثرة ومتأثرة بمحيطها^(٢) تتشكل على وفق تأثيرات المكان فيها التي تستغرق المستويات البيولوجية والنفسية والاجتماعية، ويزداد حصار المكان لساكنه، حتى يقتصر الكائن صورة مكانه، ويغدو سلوكه ترجمة لسلوك المكان، ولغة من لغة المكان، وصفته من صفة المكان الذي يقيم فيه^(٣)، ومن هنا تتجلى صعوبة تأقلم الشخصية الوافدة مع المكان، في المتون الشعرية-قيد الدرس- وهي تكشف عن مدى التنافر أو لنقل عدم التآلف والإنسجام مع المدينة/المدنى، بوصفها مناخاً طارداً للشخصية لا يُستقر فيه حتى يتركه إلى مكان آخر، بسبب ما تحمله من مناخ القسوة والفقر. المعارض لمناخ الحرية التي تعد شديدة الالتصاق بالمكان، إذ تقيم معه علاقة جدلية تجعلها تتمظهر بوصفها "مجموع الأفعال التي يستطيع الإنسان أن يقوم بها دون أن يصطدم بحواجز أو عقبات، أي بقوة ناتجة عن الوسط الخارجي، لا يقدر على قهرها أو تجاوزها"^(٤)، لذلك نجد الشخصية التي لا تستطيع ممارسة الحرية في المكان، لا تستطيع التأقلم معه. وهذا الشرط لا يقتصر على المدن المنفى فقط، وإنما حتى على بعض المدن التي تعد موطن الشخصية ومكانها الأصل.

ويتمظهر هذا الفضاء العدائي بشكل واضح في مدن جبراً، إذ يعمد إلى استراتيجية اللاتعيين في أغلب نصوصه إن لم يكن كلها عندما يدخلها في عالمه الشعري على عكس ما نراه في إبداعه الروائي، هذه الاستراتيجية التي تشغل على اللاتعيين الزمكاني، أو تكتفي بالتعيين الزماني من دون ذكر لأسماء المدن ومواقعها^(٥)، مما تنشي عن مقصدية معينة مفادها أن كتابتها الشعرية تمثل صدى قوياً لهم جوهرى يفصح عن وجه المدينة السلبي، بعدما وجدناه في سيرته الذاتية وكذلك في بعض المواطن من رواياته يقف على الجانب الإيجابي في المدينة^(٦)، وكذا الحال في مقالته (أنا والمكان)^(٧)، ولعل ما يدعم هذا القول ما جاء في قصيدة (مونولوج لفاوست معاصر) التي تجسد في بعض مقاطعها فضاء لمدينة غير متصالحة مع الذات الشاعرة، يبدوها برؤية استهلاكية يسعى من خلالها إلى تهئية الأجواء للقارئ للدخول معه إلى بوادي النفي:

الكتب

والنساء

وألف عدو وصديق

لم يبق لي منها سوى

(١) رؤى الحداثة وآفاق التحولات في الخطاب الأدبي الأردني الحديث، محمود جابر عباس، أمانة عمان الكبرى، الأردن، ط١، ٢٠٠٤: ٢٦١.

(٢) شعرية المكان في الرواية الجديدة: ١٠٠.

(٣) م.ن: ١٠٤.

(٤) الفارئ والنص: ٤٥.

(٥) كنانة المدينة الروائية العربية، نبيل سليمان، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، الأردن، العدد ١١٦، لسنة ٢٠٠٤: ٤.

(٦) تموز في المدينة: ٢١.

(٧) ينظر سيرة جبراً الذاتية في البئر الأولى وشارع الأميرات: ١٨٦-٢٠٥.

أسماء ووجوه
في العتمة تغزو
وتندحر
وموج الأيام يعلو
وينحسر، مودعاً
أهداف الحب والحق
على الجسد
فتدوي بأصداء الكلمات
نفيتني من بلادي
وعمادي
هذا اللسان والقلم^(١)

تستغل الذات بذية الاستهلال لتقدم من خلالها صورة مكثفة لبانوراما الحياة في زمنيته المنقضية (الماضية) وتدل عليها جملة (لم يبق لي منها سوى) ومفردة (مودعاً)، فمكانها الأصل (البلاد قبل زمن النفي)، وشخصها (النساء، العدو، الصديق)، وممتلكات الذات (الكتب، اللسان)، وقد جاءت كناية عن (الشعر والقلم)، وكل ذلك على وفق رؤية شديدة التكثيف تنسجم ضبابية المقام لكونها جاءت ضمن عتمة الاستهلال التي تعد جسراً موصلاً لفضاء الداخل/المتن بعد أن هياً متلقيه/القارئ إلى أجواء المتن، وهي هنا تهيء القارئ عبر صورة حلمية مضببة بسبب (العتمة)، تحمل في طياتها بؤابر جو من التأزم النفسي، يفصح عنها تقديم الذات للكتب والنساء والعدو والصديق دفعة واحدة ومن دون تمييز، يتساوى فيها الكل فيصنفون في حقل النكرة (أسماء ووجوه)، يزداد تنكيراً عندما يقدم في جو من العتمة وبشكل خاطف، تكشف عنه مفردة (الغزو) الحاملة لمعنى السرعة، ومفردة (تندحر) الحاملة لمعنى الإنهزام الحاوي في بنيته العميقة لمعنى السرعة أيضاً. كما يبدأ هذا التأزم بالتشكل، وبشكل أوضح في الصورة الزمنية المشبهة بأموج البحر في مدها وجزرها، مع ملاحظة الفارق بين حركة الموج في البحر وحركة الموج في الزمن، وبشكل يحافظ على شعرية الصورة ذات التأثير الواضح في الطبيعة، إذ يجرف المد كل ما يجده أمامه، في حين حركة المد في موج الزمن عديمة التأثير، فعلى الرغم من مرورها على الجسد، لكنها لا تزيل، أهداف الحب ولا أصداف الحقد كاشفة بذلك عن حركة سلبية سرعان ما تتسحب على الذات التي تفصح أن كل ما تمتلكه هو اللسان والقلم، وكل منهما فاعل ولكنه لا يمتلك قوة الفعل المباشر المؤدي إلى التغيير.

ثم تقدم الذات بعد ذلك فضاء مدينة حضرية حديثة تشير الأدلة النصية إلى أنها تمثل المدينة الغربية ولعل أولى هذه الدلائل هو استدعاء الذات لشخصية (مفتوفليس) بوصفها أنموذجاً للشخصية الغربية الساكنة في هذه المدينة، فضلاً على أدلة أخرى ستحاول القراءة رصدها:

(ومن ورائي مفتوفليس)
مندفعاً، حيث الحياة
في هدير الأبواق والعشاق
الرافعين شفاهاً للشفاه
الراقصين

(١) المقال منشور في مجلة عمارة، بغداد، العدد ١، لسنة ١٩٨٨ وكذلك مجلة الجبل، بيروت، المجلد (١)، العدد ١١، لسنة ١٩٩٠.

عبر السدود،
عبر حراس القيود،
مندفعاً، حيث يبيعون
ويشترون
العطورَ والقمصانَ واللبانَ والسياراتِ والدسكائِرَ والجراراتِ والحراثاتِ والحرائِرَ
والأسنانَ والعقاقيرَ والضمائِرَ
حيث يَنقُضُونَ ويشيدون البيوتَ والقبابَ والجسورَ والسجونَ والملاهيَ والقصورَ و
المصارفَ والمواخيرَ والجحورَ
لقد خبرت المعاهد والمنابر
والمعابد والمقابر
والشوارع اللألاء بالزجاج
وما خلف الرتاج
من حكام وكهان وعواهر.
ومفتوًفليس يدفع بي
شاحناً
كل لمسةً مني بسحره،
عابراً بي
مدينة إثر مدينة
عبور الليل، عبور العاصفة
عبور أسراب السنونو في العشيات الغائمات^(١)

تقدم الذات صورة المدينة على وفق رؤية سوسيو- ثقافية ترصد المكان/المدينة بوصفه مسرحاً للحدث (هدير الأبواق، التقبيل، الرقص، البيع، الشراء، الهدم، البناء) وبوصفه وعاء جامعاً لمعالم المدينة الحديثة ذات الطراز الغربي المعولم واقعاً حتى قبل ظهور العولمة فكراً -إذا ما ربطنا قراءتنا للنص بتاريخ انتاج النص الذي لا يتجاوز عام ١٩٥٩ تاريخ صدور الطبعة الأولى من المجموعة- التي تعمل على تهميش الجانب الروحي - ولا سيما الديني المجسد لأسمى معاني الروح- ومظهرة الجانب المادي فنرى أن من جملة ما يُباع ويُشترى في هذه المدينة (الضمائر) التي توضع على خط المساواة مع العطور والقمصان والاحذية... الخ، ونرى القباب بوصفها جزءاً دالاً على أماكن العبادة (الكنائس والجوامع)- محاصرةً بالأماكن الحاضرة في كليتها التي تمثل الطرف الثاني في الدلالة وتتمثل بالسجون والملاهي والمواخير، وعلى صعيد المتناقضات المكاذية نجد تقابلاً ضدياً بين البيوت بوصفها مجسدةً لفضاء الألفة والأمن والحماية، والجحور بوصفها أدنى أنواع السكن الذي يمتاز بالضيق والاختناق والبدائية، وكذلك بين الملاهي والمواخير المجسدين لفضاء الحرية المنفلتة حدّ الإفراط، وبين السجون المجسدة لفضاء القهر والظلم والقيود.

إن الرؤية السوسيو- ثقافية لهذه المدينة تبلور فضاء متنوعاً في الدلالة ومتعددّاً في الأشكال ما أن يتجمع في أفق التوقع حتى يتبلور ويختزل في دالة بؤرية تشكل العمود الفقري لأفق القراءة، متمثلاً بدالة الحرية التي نجدها تقود كل مفاصل وتفصيلات المدينة وتهيئ المناخ اللازم لتشكيل فضاء مدني متقدم يتصف بالترف والرفاهية والتحرر الاجتماعي والسياسي، إذ نراها تنشط في صورة التقبيل والرقص في فضاء عام، عبر هدير الأبواق والسدود وحراس القيود، وتحضر أيضاً

(١) تموز في المدينة: ٢٢-٢٣.

في الثنائيات الضدية للأمكنة -المشار إليها أعلاه- كما تحضر في المعاهد والمنابر والمعابد، وفي ترانصف العواهر على خط واحد مع الحكام والكهان، وكل ذلك يأتي في منظومة تبني النص بطرق ورؤى مختلفة في عملية التشكيل للفضاء المكاني وذلك بالتجاور حيناً بين الوحدات المكانية: (البيوت، القباب، الجسور، السجون، الملاهي، القصور، المصارف، المواخير، الجحور، المعاهد، المنابر، المعابد، والمقابر)، أو تستند حيناً على الثنائيات الضدية، أو عبر طرائق الوصف المتنوعة التي تتراوح بين التقانات المسحية الأفقية -كما رأينا في وصف الأماكن- في وصف الأشياء المباعة والمشتراة: (العطور، القمصان، الكنادر، اللبان، السيارات، السكائر، الجرارات، الحراثات، الحرائر، الأسنان، العقاقير، الضمائر)، أو العمودية في (المعاهد والمنابر، والمعابد والمقابر، والشوارع الألاءة بالزجاج)، فضلاً عن إخضاع المكان لرؤية موضوعية لا تخلو من ذنف ذاتية لاسيما في خاتمة المقطع، إذ تفصح الذات بعد هذا العرض الموضوعي للمكان/المدينة عن موقف ضبابي، ينم عن عدم إنسجامها معه، الناجم عن معرفة سطحية (من الخارج) للمدينة التي تحتاج إلى مكوث طويل فيها لفهمها من الداخل، لا أن تعبرها الذات عبوراً سريعاً وخاطفاً كما العاصفة أو أسراب السنونو أو عبوراً ضبابياً كما الليل أو العشيات الغائمة.

وعلى خلاف سياسة اللاتسمية التي اتبعها، جيرا يسير درويش في وقوفه عند شعرة المدن وبشكل يتجلى معه جانب مهم من سيرته إذا ما تتبعنا درويش في تنقلاته بين المدن العربية (بيروت، دمشق، حلب، بغداد، القاهرة)، وغير العربية (إسبانيا، روما، باريس، نيويورك)، هذا التنقل بين المدن ولدى درويش موقفين من المدينة في المنفى: الموقف الأول: متصالح مع المدينة متمثلاً بالمدن العربية، والثاني معادٍ أو لنقل غير متصالح متمثلاً بالمدن الغربية.

ولعل من أهم المدن العربية التي كان لها وقع مؤثر في نفس درويش مدينة بيروت، إذ يقف عندها ليجسد نصياً تلك السنين الملتهبة بنيران الإقتتال الداخلي، حيث القيامة تتجلى في المدينة كل يوم:

بيروتُ قلعتُنا

بيروتُ دمعُتنا

ومفتاحُ لهذا البحر. كنّا نقطةَ التكوين،

كنّا وردةَ السّور الطويل وما تبقى من جدار

ماذا تبقى منك غيرُ قصيدةِ الروحِ المحلّق في دخانِ القيامة

وقيامة بعد القيامة ؟ خذ نثاري

وانتصر في ما يمزق قلبك العاري،

وبجعلك انتشّاراً للبذار

قوساً يلم الأرض من أطرافها

جرساً لما ينساه سكان القيامة من معانيك.^(١)

إن بيروت في هذا المقطع تتحول -في منطق النص قيد الرصد- إلى مكان عميق التجذر في نفس الذات الشاعرة المتماهية مع الذات الجماعية التي تمثل هنا سكة بيروت وهذا نوع من المجاز المرسل يطلق فيه اسم المكان ويراد به ساكنه، لترمي بذلك شرارة دلالية مفادها، عمق التعالق مع هذه المدينة المفضية بالذات الشاعرة إلى زرع إحساس جياش في النص، لكنه لا يخلو من معنى الضدية المؤدي إلى خلق فضاء شعري للمدينة يستمد مادته الخام من الواقع البيروتي أبان الحرب الأهلية، في بيروت / القلعة تولد إحساساً حميماً بالحماية والأمن والطمأنينة الناجم من حضانة

(١) الديوان، ج ٢٤٩: ٢٥٠.

القلعة أصلاً، وبيروت الدمعة تولد إحساساً بالحزن والألم الناتج من تمزق الحصن من الداخل، من هاتين الصورتين المتعاكستين اللتين تبنيان المشهد المكاني، تنتقل الذات إلى صورة أعمق لبيروت تتمثل في تحولها مفتاحاً نصياً يفتح أفق القراءة على فضاء أعمق يومئ به البحر بسيله العرمم من الدلالات، يأتي في مقدمتها تحول البحر إلى عالم قائم بذاته يحوي الكثير مما يراد الكشف عنه، عالم أوسع وأشمل من المدينة/بيروت التي تتحول بكل ما فيها إلى مفتاح، يتم من خلاله الولوج إلى هذا العالم اللانهائي واللامحدود حسب ياسين النصير الذي يرى إلى أن البحر ليس مكاناً، لأنه ليس نهائياً ينتمي إلى الكليات والأمكنة اللامحدودة^(١). فضلاً عن اتسام البحر بتقلباته و عدم إستقراره على حال، كل ذلك أدى إلى تجسيده فضاء قوامه الدلالي الاختلاف والتشظي، يتجاوز دلالاته الأحادية المألوفة إلى دلالات متعددة تحددتها طبيعة السياق في النص، كما أن هذا التحول يكشف عن عمق العلاقة بين بيروت والبحر، من الصعوبة بمكان فصلهما عن بعض، فلا معنى لوجود البحر/المكان بدون المفتاح/ بيروت، ولا جدوى من وجود بيروت/ المفتاح من دون حضور المكان / البحر.

وإمعاناً في تجسيد حالة التواشج والتوحد في فضاء النص تنضم الذات الشاعرة المرتدية ثوب الجماعة إلى المكانين عبر مفردة (كنا) المكررة مرتين، المتكونة من الفعل الماضي الناقص (كان) بزيادة ضمير الجماعة (نا)، الضامة هنا كل ساكني المدينة /بيروت فضلاً على بيروت نفسها والبحر، خالقة بذلك - أي الذات الشاعرة - حالة من التوحد والتعاشق بينهما - بصفتها الذات الناطقة باسم المجموعة - وبين المكانين. أما الفعل الماضي الناقص (كان) فقد جاء ليخلق مع صيغة الماضي في (تبقى) الحاوية ضمناً لمعنى الآدية والحاملة للتساؤل نوعاً من المقارنة بين الماضي والحاضر، كيف كانت بيروت المكان مهد التكوين في إشارة واضحة إلى عمقها الحضاري ومدى مساهمتها في الحضارة البشرية، وكيف كانت علاقة ناسها بهذه الأرض التي يتجلى عمقها من خلال تشبيه أناس هذه المدينة بالوردة، التي لا تعرف الحياة إلا في أرضها، متى ما اقتطفت عن الأرض ماتت، وكيف آلت في الحاضر إلى طلل بين يدي الذات الشاعرة ليس لهذه الذات إلا أن تودعها في قصيدة تنبثق وتتكون من عمق الروح، لتعلق هي الأخرى في سماء من الدخان التي غدت تلف كلاً من الراي/ الذات الشاعرة، والمرئي/ بيروت في محرقة المدينة، معذنة بذلك عن قيام قيامة هذه المدينة التي أحرق فيها الأخضر واليابس، فضلاً على ذلك جو الخوف والفرع الذي تشيعه المفردة في نفوس البشر والذي نراه مجسداً في القرآن الكريم وعبر أكثر من سورة أو آية.

أمام هذا الجو من العدمية وما يشيعه من خوف وفزع، ترفض الذات الاستسلام فتحث نفسها عبر حوار داخلي على النهوض ثانية عبر فكرة الانبعاث، وهي كما نعلم فكرة اسطورية مأخوذة من تموز، تستمد جذورها من نظرة الإنسان قديماً إلى "نمو الزرع باعتباره معجزة غير مفهومة، فالبنور الصلبة والصماء تودع في الأرض بضعة شهور، لتدب فيها الحياة وتعطي ورقاً وحباً جديداً، فاذا كانت هذه المعجزة ممكنة في علم الذبات، فانها ممكنة أيضاً بالذسبة للإنسان. وعودة الحياة إلى العظام الصلبة الميتة ليست أكثر استحالة من عودة الحياة إلى البنور، لأن القوة الفاعلة في كلا البعثين واحدة"^(٢) مع تسجيل مخالفة انبعائية في نص درويش التي تشظي الذات وتنتثرها

(١) المساحات المخفية: قراءات في الحكاية الشعرية، ياسين النصير، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٥: ٧٥.

(٢) الأسطورة والمعنى: ١٧٦

بذارا يتغلل وينتشر في كل البقاع، في محاولة منه إلى إحياء المدينة كلها ولملمة كل أطرافها، لتبقى درساً لا ينساه سكان القيامة-بيروت-.

أما أنموذج المدينة المعادية أو كما قلنا غير المتصالحة مع الذات الشاعرة المجسد في المدن الغربية فيتمظهر بشكل جلي في مدينة نيويورك التي تتحول إلى مقرٍ للقاء الاصدقاء وتحديداً (راشد حسين) المهدى له النص، والمعنون بـ (كان ما سوف يكون):

في الشارع الخامس حياني. بكى. مال على السور
الزجاجي، ولا صفصاف في نيويورك
أبكاني. أعاد الماء للنهر. شربنا القهوة. ثم افترقنا في
الثواني^(١).

إن قراءة المقطع تكشف عن زاوية رؤية تجريدية تجاه المكان تجعل منه مجرد وعاء حاو للحدث الذي يعمل بدوره على مسرحة المكان المتسم بالعمومية فلا تجد ما يميزه عن غيره من المدن، والشحوب أي أنه لا يكشف عن دلالات التعالق بينه وبين الذات الساكنة فيه، إنه - كما يصفه أدوين موير - بكونه: "باهتاً وتحكمياً"^(٢) فالشارع ليس له صفة دلالية مميزة سوى أنه مرقم بالرقم (٥)، وهذا الرقم ليس له وظيفة سوى التعريف بموقع الشارع من دون أن يبين خصوصيته، والسور كذلك غير معروف لدى القارئ وصفته الزجاجية لاتمنحه الفردة والخصوصية كما إنه خالٍ من الصفصاف الذي جاء هنا لا ليمثل ذاته فقط بل فصيلته كذلك وفي ذلك إشارة دلالية واضحة على شحوب هذه المدينة وجمودها الدلالي، مما يمهد إلى جو من الحزن والكآبة، سرعان ما يتحول إلى بكاء مر ناجم عن لقاء الغريب بالغريب (الصديق)، في أرض لا يجمع الذات الشاعرة وصديقها أي إحساس بالألفة. لذلك توصف في مقطع لاحق من القصيدة بالميتة:

كانت نيويورك في تابوتها الرسمي تدعونا إلى تابوتها.

في الشارع الخامس حياني. بكى. مال على نافورة

الإسمنت. لاصفصاف في نيويورك. أبكاني

أعاد الظل للبيت. اختبأنا في الصدى. هل مات

منا أحد؟ كلاً. تغيرت قليلاً؟ لا. هل الرحلة

مازالت هي الرحلة والميناء في القلب؟ نعم^(٣).

إذا تجسد الذات لحظة حرجة ومتأزمة تتمثل في تشييع الجنازة بعد وضعها في التابوت، وفي ذلك إشارة سيميائية واضحة إلى موت نيويورك / الروحي المجسد لغياب القيم الإنسانية، وبقيائها جسداً محنطة بتابوت المعالم المادية البحت، المجسدة نصياً بالسور الزجاجي في المقطع الأول والنافورة الإسمنتية في المقطع الثاني، مع ملاحظة تأكيد الذات في المقطعين، على خلو المدينة من الصفصاف الذي جاء ليشير إلى إفتقاد روح المدينة ونبضها الحي، وخلوها يعني الموت المعنوي، ومثلما أثار اللقاء في المقطع الأول شجون الذات، نجد أن اللقاء في المقطع الثاني يثير الشجون نفسها، بل يعمقها أكثر عندما تفتح نوافذ الذاكرة على ماضي الوطن لتعيد ظل الذات إلى البيت وتوقظ في داخله شهوة السؤال عن الأهل (هل مات منا أحد؟ تغيرت قليلاً؟ هل الرحلة مازالت هي الرحلة والميناء في القلب؟) وإذا كانت إجابتا السؤالين الأوليين مطمئنتين للذات، فإن السؤال الثالث،

(١) الديوان، ج ١: ٥٨٥.

(٢) بناء الرواية، ترجمة: إبراهيم الصيرفي، مراجعة: د. عبد القادر القط، الدار المصرية للتأليف والنشر، دار الجيل للطباعة، القاهرة، ١٩٦٥: ٦٣.

(٣) الديوان، ج ١: ٥٩٢-٥٩٣.

يبركن الشجون والألم ليغطي على إيجابية السؤالين السابقين، إذ ما زالت الذات الفلسطينية في دوامة التنقل بين المدن والمراعي، وما زالت فكرة الاستقرار في الوطن حُلماً يراود الذات دون أن تجد لها سبيلاً للتحقق على أرض الواقع.

أما رؤية القيسي لمدن المنفى، فقد جاءت من زاوية واحدة تنم عن عدم التألف والانسجام معها، تساوت فيها المدن العربية بالمدن الغربية في ما عدا بعض المدن، منها: مدينة عمّان التي اتخذتها الذات مكاناً بديلاً عن المكان الفلسطيني ومنها مدينة فاس المغربية التي يقف عندها القيسي ليجسد عمقها الحضاري وإرثها التراثي^(١). فيما عدا ذلك نجد أن المدن عند القيسي لا تتعدى كونها حاضنة للجسد، ومأوىً وقتياً سرعان ما يصبح ذكرى بعد زوال مسببات الإقامة فيه، من ذلك دمشق التي لا تستطيع تبديد غربة الذات الشاعرة وهي تتجول فيها:

أروخُ إلى الشام،
ضناً بأنّي أرى الشام،
أو ما عرفت
أروخُ إلى فندقٍ وأراني غريباً
فلا أجدُ الشامَ في الشام،
أنى مشيت، وأنى وقفتُ.
وما كان يُدعي هنا بردي
ورثاه قديماً أخ لي
في القصيدة، كيف أختفى
عازفاً عن عصافيره،
راجفاً تحت عيني حتى ارتجفتُ!
وإذ رحلتُ أجمعه في حناياي أمس،
بكى وهو ينهرني:
عف عني
مللتُ من الجريان هنا،
وجفت. (٢)

بدءاً، وقبل الولوج في ثنايا النص نقف عند مفردة الشام التي تختارها الذات الشاعرة نيابة عن دمشق/ المدينة والمقصودة هنا في النص، إذ يسمي السوريون دمشق بـ (الشام أيضاً)، لكن الذات الشاعرة بوصفها ذاتاً مبدعة، تنتقي مكونات نصها – إن على صعيد المفردة أو التركيبية أو البنية- بقصدية عالية، فتختار هذه المفردة لتختزل في داخلها كل المدن المعروفة، ببلاد الشام في إشارة إلى التاريخ المشترك لهذه المدن ومن ثم الإحياء بالعمق العلائقي الذي يربط الذات -بوصفها مواطناً من إحدى هذه المدن- بهذه المدينة، وصولاً إلى شرعة موقف الذات وهي تتحدث بأسى عن فقدانها لروح المدينة / دمشق وعبقها الماضوي، وتوظف من أجل ذلك (الشام) توظيفاً إجناسياً تتحقق في (أروح إلى الشام طمعاً بأنّي أرى الشام)، وكذلك في: (فلا أجد الشام في الشام)، وفي كلا الجملتين تجسد الذات رغبتها في أن ترى بلاد الشام في دمشق وترى دمشق في بلاد الشام. تشتغل الذات الشاعرة في المقطع الأول على بنية (التوقع) المتبلورة نصياً في مفردة (ظناً) التي تعمل على كسر توقع الذات الهازية إلى رؤية الشام / المدينة، لكنها تصاب بخيبة أمل تومئ

(١) ينظر الأعمال الشعرية، محمد القيسي: ٤٦٥-٤٧٢.

(٢) منمنمات أليسا: ١٢١-١٢٢.

إليها مفردة (ظناً) أيضاً تمهيداً للتصريح بهذه الخيبة وأسبابها لاحقاً، وقبل أن نتجاوز المقطع لنا أن نبرز الجانب الحميمي الداعم للعمق العلائقي المشار أنفاً، والمتجسد في الذهاب إلى المدينة لا لشيء فقط لرؤية هذه المدينة وهذا يعني أنّ هناك محركاً داخلياً للذات، قوامه الشوق الذي يدفع بها إلى الذهاب إليها لرؤيتها.

لكن هذا الشوق والاندفاع لرؤية المدينة سرعان ما يصطدمان بحاجز الإغتراب، بوصف أن خيمة الشام/ المدينة تضم تحتها كل مدن بلاد الشام وبضمنها كما أشرنا، مدينة الشاعر، حتى غدت الشام مدينة الشاعر، إذ تجد الذات نفسها غريبة عن هذه المدينة التي تعرفها جيداً لكنها لاتراها حاضرة هذه المرة، ولتعميق هذه الصورة تجسد الذات في المقطع الثاني جدلية الحضور /الغياب عبر تبادل شعري للمواقع فتغدو دمشق غائبة في الحضور، ويلاد الشام حاضرة في الغياب، تتجسد نصياً في الجملتين الشعريتين (فلا أجد الشام في الشام/أتى مشيت، وأنى وقفت)، مع ملاحظة أن هذا الحضور في الغياب والغياب في الحضور يأخذ صفة العمومية والإطلاق من خلال تكرار ظرف المكان أنى، الذي لا يخلو من معنى الزمانية، بعد الأخذ بنظر الإعتبار أن لامكان بدون زمان.

وتُخصّص الذات المقطعين التاليين – الأخيرين- لنهر بردى بوصفه مكاناً استراتيجياً في فضاء دمشق وعنصراً مكملاً لدورة الحياة القائمة على ركائز ثلاث (الماء، الهواء، الخبز) مشكلاً بذلك شرياناً من شرايين الحياة في دمشق، أمّا شعرياً فقد جاء النهر ليعمق من فضاء الاغتراب المكاني الذي تختاره الذات جلياباً تلف به جسد النص، فتغدو العلاقة بين النهر والمكان الذي يجري فيه، علاقة متفجرة بالغربة والانسجام، وقد عبر عن غربته بالغياب عن المكان / المدينة، وعن ساكنيها وإمعاناً في تجسيد فضاء الإغتراب، تختار الذات في صورة تعجبية تخلفها علامة التعجب في نهاية المقطع بتوظيف أكثر الكائنات حباً للسلام، وأضعفها قوةً، وأكثرها ألفة وانسجاماً مع المكان، وهي العصفائر (رمز الحب والسلام)، ليعزف عندها النهر، والعزوف كما نعلم يحمل في طياته دلالة عدم الاتصال والتأخي مع الطرف المعزوف عنه، مع مراعاة أنّ هذا العزوف لم يأت من قرار ينم عن قوة العازف، بقدر ما ينم عن تأزم داخلي للنهر، تفصح عنه حالة الاغتراب بعد أن تؤنسها الذات الشاعرة في الجملة الأخيرة من المقطع الثالث، فتقدمه في جو من التأزم المتجسد نصياً في مفردة (ترجف) التي توصل حالة التأزم إلى منطقة الوهن. وتسير بالقراءة إلى المشهد الأخير من النص، الذي تتكئ فيه الذات أيضاً على طاقة اللغة من خلال المواصلة في أنسنة المكان- النهر- المتنقل من كونه مساراً مائياً، إلى كائن حي تحاول الذات الشاعرة- دون أن تفلح ضمه إلى صدرها لتفريغ شحنة الشجن، فما أن تضمه حتى ينفلت منها معلناً – وعلى نحو أشبه بالانتحار- عن نهايته المحتومة (جففت) الحاملة لمعنى الرفض والاستنكار إلى درجة أنه فضّل الموت على أن يعيش في جو من الاغتراب مع المكان وأهله.

ولإبراهيم نصر الله موقف سلبي مع مدن المنفى يتراوح بين عدم التصالح والعدائية معها، وبين الانسجام، ومن مدن المنفى التي نجد لها صدى واسعاً في شعر نصر الله مدينة بيروت ولا سيما في ديوانه (نعمان يسترد لونه)، إذ نجد فيها صورة بيروت إبان الحرب الأهلية، تفصح عنها وتوثقها العتبة القرآنية في ظهر ورقة العنوان، مفادها أن الديوان كتب بين عامي (١٩٨٠- ١٩٨١)^(١). ولعل قصيدة (ملاح) مثال حي على تجسيد صورة بيروت في ذلك الوقت:

بيروت تبدأ يومها
البحر يلحق في الظهيرة لوّنها

(١) الأعمال الشعرية، إبراهيم نصر الله: ٢٥١.

يرتد للسفن البعيدة طلقةً أو سنبله
 بيروتُ تعلنُ وجهها
 الأفقُ يشربُ في الخنادق صوتها
 يرتد للمدن البعيدة جثّة وقرنفلة
 بيروتُ تقطف ظلها
 يرتد ساعدها عليها قنبلة
 نعمانُ
 هذا الموتُ أكبرُ من شوارعها...
 نعمانُ
 والأشلاءُ أكبرُ من مراثيها وجثثها
 نعمانُ
 والصحراءُ والصفقاتُ: خاتمُ موتها
 فهل ستجمع الطرقات والموتى
 وبيروت التي انكسرت
 • أجمعها! (١)

يوجه العنوان (ملاح) بصيغته الجمعية والتذكيرية أفق القراءة، وجهة مفادها أن النص بكامرته الرصدية سيمر سريعاً على تخوم هذه المدينة فيرصد ما هو خارجي رصداً أولياً يكتفي بالنقاط الملاح من دون أن يركز على التفاصيل، لذلك نجد في النص نقلة زمنية عجلية، تتجلى بشكل واضح في السطرين الأول والثاني، فما أن تعلن الذات الشاعرة في السطر الأول عن بدء يوم بيروت، حتى تنتقل في السطر الثاني إلى تجسيد فضاء بيروت ببحرها في الظهيرة، إذ إن المسح الكاميراتي المزدان بالبذية الشعرية – ونقصد هنا البناء التركيبي للجمال الشعري- مخترع في النصف الأول من النص، تاركاً النصف الثاني لتقانة الحوار، في مسعى من الذات الشاعرة للسير بالنص في نظامه الحركي المجسد بالنقطة الزمنية إلى منطقة الدراما، وهذا يعني أن النص جغرافياً مقسم على جزأين الجزء الأول يرصد المكان، والجزء الثاني يرصد حركة الذات في الزمكان. تكشف مسيرة المتن الشعري في جزئه الأول عن لقطات تشتغل بتشكيلاتها التصويرية عبر تمازج تقانة الوصف بتقانة السرد في منطقة البلاغة العربية وتحديدًا ذبح المجاز الذي منه نهلت الذات الشاعرة في سعيها لتشكيل الصور، من ذلك الصورة الأولى التي تشتغل بالاستعارة المكذبة فيها على تشخيص البحر بمعناه الشامل دون أن تصنفه في صنف معين –إنسان أم حيوان- فتكتفي بقرينة (يلعق)، أما شعرية الاستعارة في هذه الصورة فتأتي من رسم صورة مأساوية للبحر تكمن في قيامه بعقلنة لون بيروت، وتكمن أيضاً في السفن الكائنة بعيداً عنه، وهذه الصورة تمهد لانعزال أكبر يشمل مدينة بيروت على اعتبار التعالق بين البحر والمدينة فهذه الصورة التمهيدية تأتي لتؤدي وظيفة المدخل قبل الشروع في رسم فضاء المدينة بوجهها المؤنسن، المستعين أيضاً بآليات صورية في تجسيد صورة المدينة وهي تعاني من نار الحرب والمجسدة نصياً عبر مفردات حربية تتمثل بـ(الخنادق، والجثّة، والقنبلة)، والاسهام بمساهمة فاعلة في بلورة صور انزياحية تزيد من شعرية الوصف الذي يعد الفاعل الأساس في تشكيل صور المدينة الثلاث، وكل صورة تتعاضد وتتلاحم مع الأخرى في تقديم فضاء المدينة، تتقدمها صورة الأفق وهو يمتص من المدينة المتحولة إلى خنادق صوتها، ليرتد بعد ذلك –في الصورة الثادية- على المدن الأخرى جثّة وقرنفلة وفي ذلك

(١) الأعمال الشعرية، إبراهيم نصر الله: ١٩٨.

إحياء بطبيعة التناقض الذي تضمه المدينة، إذ تسير فيها الحياة جنباً إلى جنب مع الموت، في مناخ حركي ساخن تتصادم فيه الحياة بكل معانيها، مع الموت بكل أشكاله، ليشكلان في النهاية فضاء شعرياً تتداخل فيه المأساة بالملهاة، وهما قطبان بؤريان يشكلان ثنائية ضدية بنائية تسهم في خلق دراما نفسية تهيب الأجواء للقارئ لمتابعة هذا الخيط في النص الذي سيتضح ويفعل أكثر في القسم الثاني من النص عبر تقانة الحوار.

وتأتي الصورة الثالثة لتكمل الضلع الثالث من مثلث الفضاء الكوني لمدينة بيروت. فبعد أن رسمت الذات الشاعرة صورة البحر وصورة السماء تتحول إلى صورة المدينة/الأرض لتكمل كونية المدينة فترسمها في صورة مأساوية تجسدها ضدية القطف المقترنة دلاليًا في أفق التوقع المعتاد بالورد، والارتداد الحامل في طياته لمعنى القوة والعنف المتجسد حتى في موسيقى الحروف، فالراء حرف مفعم وانفجاري شديد، مما يضيف على الصورة نوعاً من القوة، والأولى - ونقصد مفردة القطف - تقود زمنية النص إلى لحظة الغروب عبر صورة كنائية مفعمة بالأحاسيس تشبه لحظة أفول الشمس بلحظة قطف الورد التي تحمل فكرة الموت الأبدي، فالوردة التي تقطف لا تعود لها الحياة كما هي الحال مع شمس بيروت، التي ما أن تأفل لا أمل للذات الشاعرة بعودتها من جديد، وفي ذلك إحساس عالٍ بقتامة الأجواء في هذه المدينة، كيف لا وقد تحولت بيروت نفسها إلى قاتلة ومقتولة في الآن نفسه، تقتل نفسها بنفسها وفي ذلك إشارة سيميائية إلى اقتتال أهلها فيما بينهم. عند هذا الرسم الخارجي لفضاء بيروت المجسد لرؤية عيانية جوالّة بين البحر والأفق وبيروت الأرض، نجد الذات تنتقل إلى القسم الثاني من النص المجسد بتقانة الحوار، إذ تستحضر الذات الشاعرة شخصية (نعمان) التي تشغل رمزياً، لتمثل الذات العربية وهي تشهد دمار هذه المدينة من دون أن تحرك ساكناً، أو تقوى على إنقاذ ما يمكن إنقاذه، هذا السكون والجمود من الذات المخاطبة (نعمان) يتجسد حتى على الصعيد الجغرافي للنص، فنجد أن حوار الذات المخاطبة يفرض هيمنته على النص مكانيًا، وحتى الجملة ما قبل الأخيرة، وترك السطر الأخير للذات المخاطبة لتجيب بصيغة تعجيبيّة، تحمل معنى النفي وعدم القدرة على فعل أي شيء، أمّا دلاليًا فقد عمقت الإجابة الحوارية في نهاية النص (أجمعها) قتامة الفضاء المخيم على هذه المدينة، من خلال توظيف صيغة المبالغة (أكبر)، التي تعمل هنا في صورة وصفية على تضخيم حجم الموت، وبشكل بدت المدينة معه ممثلة بالشوارع لا تستوعبه، وغدت الأشلاء بصيغتها المطلقة التي تضم في طياتها كل ما في المدينة، مما يصادر أية إمكانية للشعر في أن يستوعب هذا الحجم من الدمار والموت، وعلى نحو يُخفق أية قدرة شعرية على مجازاة حجم الكارثة التي حلت بالمدينة، لذلك تنأى الذات الشاعرة بالقصيدة من السقوط في ساحة الرثاء المخصصة للبكاء والنديب، وتجعل من كارثية الواقعة أكثر بلاغة وأشد تأثيراً في النفس فثم ما هو أكبر من أن يُختزل في نص، أو يُؤطر بإطار.

وتأتي النقلة الأخيرة في الحوار لتحمل صورة إيمائية تعليلية، تؤمّي وتشير من خلال صورة المجاز إلى علة الحالة التي تعيشها بيروت، بسبب الصفقات التي تحاك ضدها خارج المكان/المدينة وسرعان ما تنتقل - بعدما تصدم الذات المتحاور - إلى منطقة السؤال، عبر صيغة إستفهامية مفتوحة على احتمالية الإجابة سلباً أو إيجاباً وتدخل في مناخ الدIALOG يسير عليه الإنكسار الحامل لندُر الخوف، والراسم مسبقاً لأفق توقع احتمالي يعطي للاحتمالية عدم تحقق المرجو بنسبة أكبر، مع الاحتفاظ ببصيص أمل على الذات العربية - ممثلة بذات نعمان - تصحو من سباتها وتلملم ما تبقى من بيروت المنكسرة، لكن الإجابة تأتي سلباً عبر صيغة التعجب الحاملة لمعنى عدم القدرة، لتُجهز على ما تبقى من أمل، وبذلك تكون الذات الشاعرة قد رسمت فضاء مديناً شديد القتامة يُجهز على كل نقطة ضوء في الداخل، ويحكم لف المدينة بكفن الموت. ولعل من

المناسب أن نشير- ولو متأخراً- إلى أنّ اختيار الذات لاسم الشخصية المحاورّة (نعمان) الذي يعني (الدم)، جاء منسجماً تماماً مع طبيعة الفضاء المرسوم في النص ليزيده قتامة.

الفصل الثالث

الزمن

ليس من جديد القول بأهمية الزمن في النص الحكائي أو السردي، وأنه من الركائز الأساسية في العملية السردية، وعليه تقع وظيفة تحويل الحدث الخام إلى حدث مسرود، فضلاً على قوة ارتباط العناصر الأخرى به، فالشخصية مثلاً لا يمكنها أن تعيش وتذمو وتتطور في النص خارج نطاق الزمن ومساره، والحدث كذلك لا وجود له خارج نطاقه.

إنه كما يرى فورستر الخيط أو السلك الذي تنتظم به البنية التعبيرية القصصية، وإن القاص لا يستطيع كتابة نصه من دون الزمن، لأن التابع الزمني يتدخل في تنظيم أصغر وحدات الجملة^(١)، فالإشارات الزمنية المبتوثة في أي نص سردي تشترك وتتفاعل مع جميع العناصر السردية الموجودة في النص مؤثرة فيها ومنعكسة عليها أي أن "الزمن حقيقة مجردة سائلة إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى"^(٢)، ومن هنا تأتي حتمية تواجد الزمن في السرد وأن لا سرد بدون زمن، هذه الحتمية التي تجعل من الزمن سابقاً منطقياً على السرد وجعلت منه "مشخصاً دلاليًا ومكوناً معمارياً يوضح شكل الوحدة السردية، ويحمل الوحدات السردية المرهنة طابع الكلية والحركة والانسجام، عند تربيته لوحداث، وإسقاطه لوحداث أخرى، كما يسعى إلى إضفاء درجة من المعقولة والمنطقية على المنجز القصصي"^(٣)، لأن أهميته لا تقف عند حدود الشكل حسب، بل تتجاوز به إلى المضمون، فالقضايا الحضارية الأساسية للكيان الفردي تصل بنا إلى قضية الزمن، لأن الإنسان متواجد فيه ومحكوم به، بوصف الزمن مسرحاً لأعماله وأفكاره، وإن ما يمثل إنسانية الإنسان متواجد في الزمن تواجداً بالقدر الذي يصبح فيه الزمن عدماً أو وجوداً، إذ إن ماضينا مدون في ذاكرتنا، وما يعد عدماً يظهر في مستقبلنا المرتسم بأهدافنا وخططنا وتصوراتنا. وما نسميه علاقة الإنسان بالكون، إنما يعني في المقام الأول تكيف الإنسان مع أهم عامل من عوامل الكون المتمثل بالزمن^(٤). إنه كما يرى هيدجر المقولة الأساسية للوجود، فالزمن بحسب رأيه "مشحون بـ (المغزى) بالنسبة للإنسان، لأن الحياة الإنسانية تعيش في ظل الزمن، ولأن السؤال: (من أكون أنا؟) يصبح مفيداً فقط بمعنى (ماذا صرت أنا؟) أي بمعنى الوقائع التاريخية الموضوعية مضافاً إليها نمط الترابطات التي لها مغزى، تشكل بورها السيرة الحياتية أو هوية الذات الشخصية"^(٥). وهذا الكلام يعكس مركزية الزمن أو محوريته في حياة الذات التي لا تستطيع تجاوزه بكل الأحوال.

(١) ينظر: أركان القصة، ترجمة: جمال عياد جواد، مراجعة: حسين محمد، دار الكرناك، القاهرة، ط١، ١٩٦٠: ٥٣-٥٤.

(٢) بناء الرواية: ٢٧.

(٣) السرد في قصص جليل القيسي القصيرة، جاسم حميد جودة، رسالة ماجستير، بإشراف أ.د. فائق مصطفى أحمد، جامعة الموصل، كلية التربية، ١٩٩٧: ١٥.

(٤) ينظر: فلسفة الوعي بالزمن وأثرها في العمل الأدبي، لودزيمير بولوزوك، ترجمة: محمد هناء متولي، الثقافة الأجنبية، وزارة الثقافة والأعلام - دار الجاحظ، بغداد، العدد ٢، لسنة ١٩٨٢: ٣٨-٣٩.

(٥) الزمن في الأدب، هانز مير هوف، ترجمة: أسعد رزوق، مراجعة: العرضي الوكيل، مطابع سجل العرب، القاهرة، ط١، ١٩٧٢: ٣٤.

ويعد الزمن بكل ما ينطوي عليه من إشكالات وتداخلات إحدى الركائز الأساسية في خلق النص السير ذاتي ف "الماضي بوصفه البنية الزمنية الأساس في السيرة يقدم الحوادث المطلوب استقدامها مجردة، ويقوم فعاليات الذاكرة ... باستلام هذه الحوادث على شكل مادة أولية لا يصح نقلها كما هي في كيان فعل أدبي خلاق." (١) لأن الذاكرة في استعادتها للماضي، تفلّس الأشياء، وتنتظر إليها من زوايا جديدة تساهم فيها الرؤية الأدبية في صياغة المستحضر، فتهدم وتبني وتجد التعليل والمعاذير للأشياء السابقة، لأنها تمثل عملية كشف جديد (٢). هذا الأفق الرؤيوي للذاكرة سينسحب حتماً على الزمن أيضاً، لأن الذاكرة لا تستطيع الاحتفاظ بماضيها متسلسلاً مرتباً تتراصف فيه الأحداث والوقائع حسب تدرج وقوعه فيما مضى من الحياة، فالإشكالية التي تطرحها السيرة الذاتية تكمن في المفارقة الزمنية الحاصلة بين زمن الكتابة وزمن التجربة مما يشي بوجود مسافة فاصلة على الدوام بين من عاش الحدث (الشخصية) ومن يسرد الحدث أي (الاسارد) وهو يتذكر الحدث (٣). لذا فإن "الترابطات بين الأحداث ضمن الذاكرة لا تشكل ترتيباً موضوعياً مطرداً ومتتالياً بمعنى (السابق) و(اللاحق) كما هو لدى الأحداث في الطبيعة، بل هي تعكس كما قال برجسون حالة من (التداخل الدينامي) وهي الحالة التي تكتسب مغزى خاصاً فيما يتعلق بالصلة بين الزمن والذات" (٤). وهذا الكلام يحض الرأي القائل بضرورة الترتيب الكرونولوجي التصاعدي في ترتيب الأحداث في النص السير ذاتي (٥)، لأنه كأي نص سردي آخر محكوم بمبدأ الانتقائية النابعة من زاوية نظر المؤلف ورويته لحياة مضت وانفلتت من بين يديه ولم يعد بإمكانه مهما فعل أن يعيدها كما جرت دون أن ينالها النسيان أو يشوبها الوهم أو يعسر البوح والكشف عن جوانب مذهبها، فضلاً عن أن هذه الحياة إذا ما أراد المؤلف أن يرويها حسب تسلسل وقوعها من دون هدف، فإنه سيحتاج إلى مجلدات ضخمة وزمن طويل لتدوينها. كما إن من شأن هذا النوع من التدوين أن "يباعد بين الحوادث والأفكار ويبعثرها بين السنين" (٦)، فيفقد النص حيويته الإنسانية الكاشفة عن الذات المسرودة في النص.

وإذا كانت هذه الطريقة تسري بقانونها على النصوص السير ذاتية بشكل عام، فإنه تكون أكثر فاعلية في النص السير ذاتي الشعري، لأن مثل هذا النص يفرض بنا إلى ظاهرة تجزئة وتشتيت الزمن عندما لا ينتظمه ناظم زمني يحتفظ بخطية سير الزمن ولا بواقعيته أحياناً، وذلك لأنه محكوم بأمرين أساسيين: الأول: إن النص الشعري واقع تحت ضغط التكثيف والاختزال إلى أقصى حد ممكن، والثاني: إنه نص قائم على الانزياح الذي يعمل على خلق عالم خاص به، لأن الشعر حين يعالج أي مظهر من مظاهر الحياة: فإنه "بعيد اكتشاف هذا المظهر ويعطيه مداليل جديدة من خلال عالم الإشارات الشعرية، التي تشكل حقلاً إبداعياً يستطيع أن يضم إلى نفسه الذاتي

(١) السيرة الذاتية الشعرية: ١٥.

(٢) مرايا نرسيس: ١٤١.

(٣) عندما تتكلم الذات: السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، محمد الباردي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥: ٢٧-٢٨.

(٤) بناء الزمن في الرواية المعاصرة رواية تيار الوعي نموذجاً (١٩٦٧-١٩٩٤)، مراد عبدالرحمن مبروك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٨: ٧-٨.

(٥) ينظر: أوجه السيرة: ٥٠، ٥٣.

(٦) فن السيرة الأدبية، ليون أيدل، ترجمة: صدقي خطاب، مؤسسة الحلبي، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، نيويورك، ط١، ١٩٧٣:.

والموضوعي في علاقة امتدادية داخل الحقل الفني^(١) تحول قوانين العالم الموضوعي إلى قوانين الذات الداخلية، وهي ترتدي ثوب الشعرية الحاوي على حشد من الطاقات الدلالية واللغوية، لأن الشعر، بل الأدب برمته، لغة قبل كل شيء لكن هذه اللغة لا تعمل بمنطلق التجريد المنحاز للجانب العملي للغة، بوصفها وسيلة للتواصل بين الذات و "تخضع لقواعد كلية قبلية مكتملة في كل عقل، تأخذ نبراتها النوعية من العقل ذاته"^(٢). بل تعمل بمنطق تعدد المعنى الوظيفي للمبنى الواحد، على نحو يقدم من خلاله المؤلف لعبة تحولات بالغة الغنى في المستويات الدلالية تسمح له بتبديل الإضاءة حول الرسالة^(٣).

إذا فالمنطق السرد - شعري هو الذي يتحكم في صياغة زمنية النص السيرداتي الشعري، إذ لا يوجد الزمن الشعري إلا في شكل نسق أو نظام يعيد ترتيب الزمن الواقعي على وفق رؤية أنية، وعلى وفق كفاءات استخدامية في النص يكون للغة دورها في رسم هذه الزمنية بعد أن تغادر شكلها الوجودي التجريبي وتدخل في انساق خاصة بينها المؤلف عبر رؤية شعرية معينة " تنتمي إلى العالم المتمثل في العمل، والتي ترد هي الأخرى في تسلسل ما، متوقف في النهاية على بناء وسياق الجمل المتضمنة في العمل الأدبي، وهو ما يشكل زمناً باطنياً خاصاً بالعمل، ويكون مقدماً في اختزال منظورية، ويحوي فواصل زمنية معينة، وعندما يتعين الزمن وتتملأ فواصله فإنه يظهر بوصفه كلاً منعقداً على ذاته، وله ديناميته الخاصة"^(٤) ودوره الخاص في كشف مسار حركة المعنى بعد أن صيغت من خلال رؤية وتصورات تكوينية للعمل، حتمت توظيفاً معيناً لفاعليته^(٥). ويتضح من ذلك أن هذه الانتقائية التي يقوم عليها النص السيرداتي الشعري ليست عشوائية وإنما هنالك نوع من الترابط يعمد إليه الكاتب من خلال إيجاد شبكة من العلاقات تربط الأحداث بعضها ببعض الآخر.

الترتيب الزمني:

يستند الترتيب الزمني في النص السردى شعراً كان أم نثراً على ما قدمه الشكلاوني الروس في التمييز بين المتن الحكائي، والمبنى الحكائي، فالأول يضم المتواليات الحكائية في سيرورتها الزمنية المنتمية إلى عالم واقعي حدث فيما مضى من الزمن ينسق ترتيبها للمتواليات الحكائية على وفق تسلسل زمني متصاعد يسير بالحكاية سيراً حثيثاً إلى نهايتها. أما الثاني فيضم سير هذه المتواليات في مسار زمني فني ترتب فيه المتواليات الحكائية ترتيباً لا يخضع فيه لمبدأ السببية، بل لحاجات جمالية تخضع لزاوية رؤية شخصية، تؤدي إلى تغيير مسار واقعية الحكاية وخطية البناء التصاعدي^(٦). ومن هذه الثنائية تمّ تحديد الزمن النصي، عبر إعادة إشكالية الزمن في النص السردى - حسب تودوروف- إلى وجود زمنين: زمن القصة، وزمن الخطاب، ورأى أن زمن

(١) دراسات في نقد الشعر، إلياس خوري، دار ابن رشد، بغداد، ط١، ١٩٨١: ١٦٤.

(٢) جمالية العلامة الروائية: ٢٩.

(٣) تبادل الضمان وطاقته التعبيرية، محمد نديم خشفة، مجلة البيان، الكويت، العدد ٢٩٢، لسنة ١٩٩٠: ٦.

(٤) الزمن الروائي، إبراهيم جنداري جمعة، مجلة الموقف الثقافي، دار الشؤون الثقافية العامة - وزارة الثقافة، بغداد، العدد ٣٧، لسنة ٢٠٠٢: ٧٧.

(٥) ينظر: جمالية العلامة الروائية: ٤٤.

(٦) نظرية المنهج الشكلي- نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية

المشتركة والشركة المغربية للناسرين المتحددين، بيروت - الرباط، ط١، ١٩٨٢: ١٧٥ - ١٨٥،

وينظر: جمالية العلامة الروائية: ٤٦.

الخطاب بإحدى المعاني زمن خطي، وزمن القصة متعدد الأبعاد، لأن أكثر من حدث في القصة يمكن أن يجري في وقت واحد، بينما في الخطاب لا يمكن ذلك لأننا لا نستطيع وضع أكثر من حدث في النقطة الزمنية نفسها، على المسار السردى، كما أن الأحداث في هذا الزمن لا يمكنها أن تأتي مرتبة واحدة تلو الأخرى، وذلك بسبب الانحرافات الزمنية المتعددة التي تمدنا بها العديد من الخطابات على المستوى الزمني، ويقدم تودوروف ثلاث صور لتراتب الأحداث على خط السرد، هي (تتابع، التضمين، التناوب)^(١).

ويتناول جبار جينيت هذا الموضوع بشيء من الدقة والتفصيل، فيغير- كما يرى حسن بحراوي- المشكلة من أساسها من خلال النظر إلى الزمن السردي بوصفه نوعاً من الزمن المزيف، وأن الحكاية مقطوعة زمنياً مرتين، فهناك زمن الشيء المروي وزمن الحكاية (زمن المملول وزمن الدال)، وأدرك أن السرد الأبدي مثله مثل السرد الشفوي أو الفيلمي، لا يمكن أن يُستهلك، ومن ثم يختنق، إلا داخل زمن القراءة، ومن ثم فإن الزمنية السردية زمنية شرطية أو أداتية، لأن السرد يتم إنتاجه داخل الزمن^(٢).

ومن هنا تأتي أهمية دراسة العلاقة بين نظام ترتيب الأحداث زمنياً في القصة وبين نظام تشكيلها في الخطاب السردي، إذ من خلالها يتم رصد المفارقة الزمنية التي ينطوي عليها النص^(٣). وقد عرفت هذه العلاقة بالترتيب الزمني الذي يعني عند جيذيت "مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردى بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة"^(٤).

وتقوم المفارقة الزمنية عنده على (الاسترجاع والاستباق)، بعد أن يسلم جينيت بوجود نوع من درجة الصفر في الكتابة تعمل على إيجاد حالة توافق زمني تام بين زمن الحكاية وزمن القصة، وهذا الزمن افتراضي لا مرجعي^(٥)، ويمكن توضيح ذلك بالشكل الآتي:

زمن الحكاية = زمن القصة

الاسترجاع

←————→ الاستباق

وبابتعاد المتواليات الحكائية في أرض السرد عن درجة الصفر هذه في أي من الاتجاهين تتحقق المفارقة الزمنية، إذ قد تذهب باتجاه الماضي لتسترجع أحداثاً قد حصلت، أو قد تفر إلى المستقبل لتستشرف ما هو آت أو متوقع من الأحداث، وفي كلتا الحالتين نكون إزاء مفارقة زمنية توقف استرسال الحكى المتنامي وتقسح المجال أمام نوع من الذهاب والإياب على محور السرد، إنطلاقاً من النقطة التي وصلتها القصة^(٦).

ويعد النص السير ذاتي من النصوص التي تظهر فيها المفارقة الزمنية بشكل جلي وواضح، إذ تتضح في النص السير ذاتي، تلك المفارقة الزمنية الواسعة بين زمن الكتابة وزمن التجربة، فينتج

(١) ينظر: تحليل الخطاب الروائي: ٧٣.

(٢) خطاب الحكاية: ٤٥-٤٦ وينظر: بنية الشكل الروائي: ١١٦-١١٧.

(٣) الزمن الروائي: ٨٩.

(٤) خطاب الحكاية: ٤٧.

(٥) خطاب الحكاية: ٤٧.

(٦) بنية الشكل الروائي: ١١٩.

عندها مسافة واسعة بين الشخصية وهي تعيش الحدث، وموقع السارد وهو يتذكر ويروي هذه الأحداث التي عاشها، بوصفه كائناً سبيرياً في النص عليه يدور موضوع النص^(١)، هذه المفارقة الزمنية المركزية إذاً هي "مفارقة بين زمن الكتابة، وزمن التجربة، وزمن المقام السردى، وزمن الأحداث المعيشة والمروية، ولذلك فإن السرد في السيرة الذاتية استرجاعي بالأساس، فكل الأحداث التي تروى بالقياس إلى زمنها المقامي هي أحداث استرجاعية"^(٢) لكن هذا السرد الاسترجاعي لا يلغي المفارقات الزمنية الأخرى، من مثل الاستباقات، وذلك من خلال الوقوف على تفاصيل ما يمكن عده بـ (الحكاية الأولى) حسب مصطلح جيذيت، التي تضع في طياتها مجموع الأحداث في داخل سياق تراتبي خطي يُشكل في مجمله السيرة الذاتية، وأية قفزة على هذا السياق التراتبي الخطي من شأنها أن تخلق نوعاً من الاستباق الزمني للأحداث.

ويكون هذا الفرق للنظام التراتبي الخطي على أشده في النص السيرذاتي الشعري الذي يتلاعب فيه الشاعر بالزمن على وفق مبدأ انتقائي مكثف، يخلخل وأحياناً يشوش الترتيب الزمني، تلعب فيه الذاكرة دوراً مهماً، بحكم كونها قاصرة عن الاستدساخ، وتقوم على منطق التداخي، الخاضع لرؤية أنية كثيراً ما تغلف الحدث الماضي المستحضر في النص، وتعتمد إلى إيجاد علاقة معقدة وكثيرة الوجه بين ماضي الذكرى وحاضر الكتابة، تتسم أحياناً بمحاولة التقريب بينهما إلى حد التعايش، وأحياناً الانقطاع لتهمين اللحظة الأنية - زمن الكتابة - على زمن الذكرى^(٣)، وفي كل ذلك تكون الذاكرة وما يصحبها من رؤية أنية للذكرى قد عكست "ترتيباً ديناميكياً غير مطرد للأحداث، فالأشياء المتذكّرة تمتزج وتختلط بالمخاوف والأمال، والأمنيات والخيالات، ولا يمكن تذكرها بوصفها واقعاً حسب، بل أن الوقائع المتذكّرة هي في تعديل مستمر، يعاد تفسيرها وتعايش من جديد في ضوء مقتضيات الحاضر"^(٤) لذلك كثيراً ما نجد في السرد السيرذاتي، ومنه السرد السيرذاتي الشعري، قيام المتواليات الحديثة على ترابطات موضوعية إلى جانب الترابطات الزمنية، ونقصد بالروابط: جملة من العلاقات التركيبية التي تنتظم في نطاقها المقاطع السردية والمواقع الزمنية^(٥).

ولكي نعطي صورة واضحة للترتيب الزمني في نصوصنا السيرذاتية الشعرية سنعمد إلى دراستها في محورين: الأول خاص بفاعليتي الاسترجاع والاستباق بوصفهما تقانين زمنيّين يمكن من خلالهما رصد المفارقات الزمنية في النصوص. والثاني خاص بالروابط ومدى قدرتها على نسج خيوط النص الزمني.

أولاً: الاسترجاع والاستباق:

أ- الاسترجاع:

يعرف الاسترجاع بأنه: ذكرٌ لاحق لحدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد^(٦). على ذلك فإن كل عودة إلى الوراء تشكل بالنسبة للسرد استذكّاراً يقوم به للماضي، يحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة الزمنية التي وصلها السرد^(٧). ويكشف عن جوانب مهمة فيه، يسهم في

(١) عندما تتكلم الذات: ١١٧.

(٢) م. ن: ١١٨.

(٣) السيرة الذاتية في الأدب العربي: ٧٢.

(٤) الزمن في الأدب: ٢٨.

(٥) تحليل الخطاب الروائي: ١٣٦.

(٤) خطاب الحكاية: ٥١.

(٢) بنية الشكل الروائي: ١٢١.

إضاءة النص. ومن بين الأجناس الأدبية المختلفة تعد السيرة الذاتية أكثر من غيرها احتفاءً بهذه التقنية، لأن السرد فيها استرجاعي بالأساس، وكل الأحداث المسرودة بالقياس إلى زمنها المكاني هي أحداث استرجاعية^(١). وهي بذلك – أي تقنية الاسترجاع – تؤلف "نوعاً من الذاكرة القصصية التي تربط الحاضر بالماضي وتفسره وتعلّله، وتضيء جوانب مظلمة من أحداثه ومسارات هذه الأحداث، في امتدادها أو انكساراتها"^(٢) هذا فضلاً على وظائف عديدة يمكن إجمالها بالآتي:

١. ملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه، سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت إلى القصة، أو بإطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد.

٢. الإشارة إلى أحداث سبق للسرد أن تركها جانباً.

٣. اتخاذ الاستدكار وسيلة لتدارك الموقف وسد الفراغ الذي حصل في القصة.

٤. العودة إلى أحداث سبقت الإشارة إليها برسم التكرار الذي يفيد التذكير.

٥. لتغيير دلالة بعض الأحداث الماضية سواء بإعطائها دلالة لم تكن لها أو لسحب تأويل سابق واستبدال تفسير جديد به^(٣).

يستخدم الشاعر جبرا إبراهيم جبرا تقنية الاسترجاع بوعي سردي عالٍ إذ يتوسع كثيراً في استعادة المشاهد والروى والمصورات، على نحو يظهر رغبته السردية في إغناء الحال الشعيرية السير الذاتية بقابلية فائقة على استحضار الصورة والفكرة عبر هذه التقنية، من خلال قصيدته (مونولوج لفاوست معاصر):

لندن وباريس وموسكو، بطرفة عين

أثرٌ - بعد عين.

ولكن أبي،

ألم يمت جوعاً وسط الغلال،

عطشا على ضفة النهر ؟

هل من جديد ؟

ألم يشدوا بأصابع من حديد

على الحجرة مني، من أخي،

من ابن عمي، من جارنا،

من كل أهالي حيناً ؟

٢٧٧، ٥٧٣ جندياً مزودين بـ ٤٦٥، ٧٢٣ بندقية، و ٣٦٠٠٠ مدفع، و ٢٤٥٠٠ سيارة /

و ١١٣٤٥ طائرة، يرفعون اسم بلادهم بقتلهم كل أسبوع ٢٦٤ رجلاً وطفلاً وامرأة طالبوا بحق الحياة على الشيطان والجبال.

٧٦ دولة تتكلم ٤٢ لغة تجتمع لتدافع عن حقوق الإنسان، وتقتلع مليون رجل وامرأة وطفل

من تربتهم الخضراء وتقحمهم في الخيام / بين الصخور، تحت الثلوج.

في حيناً كان أعمى

يطنطن على العود ويغني

وبعدها يغفو عليه في فيتنا

(٣) عندما تتكلم الذات: ١١٧.

(٤) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: ١٠٦.

(١) بنية الشكل الروائي: ١٢١-١٢٢.

ساعة أو ساعتين في الظهيرة.
قتلوه، وفي أمعائه غنى الرصاص
أغنية أخيرة^(١).

تستعين الذات الشاعرة بالذاكرة في رسم مدى الاسترجاع حين تعود بالزمن إلى الوراء، لتقف عند زمن التهجير الفلسطيني، في مسعى من الذات لرصد ما رافق ذلك من ظلم وقسوة لم يسلم منها حتى الأعمى الذي يأخذ هنا في النص بعداً سيميائياً تستكمل الذات به صورة العدو القاتمة، وتحقق من خلاله مشهداً سرد- درامي لنقل الواقع المأساوي الفلسطيني في زمنه الماضوي، إلى أرض النص، في زمنه المفتوح والمتجدد بفعل القراءة التي لا تعمل على تخليد الحدث حسب، بل تمنحه أبعاداً تأويلية ترفد الحدث طاقة حيوية متجددة مع كل قراءة.

ولكي تبقى الذات الشاعرة الاسترجاع في فضاء النص السيرداتي تسترجع الشخصيات المركزية المؤلفة للمشهد المسترجع، لأنها تدرك أهمية الشخصية في رسم معالم الحال السردية التي تنوِي استرجاعها، فتستحضر الذات الشاعرة - وحسب أهمية الشخصيات وقربها من الذات الشعرية الساردة - الأب أولاً ثم الأخ ثم ابن العم ثم الجار ثم أهل الحي جميعاً، ثم تستحضر صورة (الأعمى) الذي يدندن على العود ليرسم من خلاله الصورة العفوية البسيطة للإنسانية الإنسان الذي ينتهي إلى الموت، في إشارة سيميائية إلى قتل العفوية والبساطة.

كما يتم استحضار (الأعداد) بوصفها دليلاً على عمق الحدث السردية السيرداتي، ليصور في إطار اللوحة الشعرية السيرداتية، قوة المسترجع في رفد الحالة بطاقة تعبير جديدة تفتح على شبكة من أبعاد رياضية، تساهم كلها في رسم حالة الذات الوجدانية المستاءة والمتذمرة، تستشعرها الذات القارئة من حساسية الرؤية التي يخضع لها النص.

أما الشاعر محمود درويش فيسعى من خلال اعتماد تقنية الاسترجاع في قصيدته السيرداتية إلى استحضار الروح المؤلفة للحدث السيرداتي، ففي قصيدته (تعاليم حورية) يناجي بصوت مشحون بالألم فضاء الذاكرة ليسمح له باسترجاع المشهد، الذي يمكن أن يجيب على أسئلته:

ما زلت حياً في خضمك. لم تقولي ما
تقول الأم للولد المريض. مرضت من قمر
النحاس على خيام البدو. هل تتذكرين
طريق هجرتنا إلى لبنان، حيث نسيتني
ونسيت كيس الخبز (كان الخبز قمحياً).
ولم أصرخ لئلا أوقظ الحراس. حطّنتي
على كتفيك رائحة الندى يا طيبة فقدت.
هناك كناسها وغزها...
**

لا وقت حولك للكلام العاطفي
عجنت بالحق الظهيرة كلها. وخبزت للسماق
عرف الديك. أعرف ما يخرب قلبك المثقوب
بالطاووس منذ طردت ثانياً من الفردوس.
عالمنا تغير كله، فتغيرت أصواتنا. حتى
التحية بيننا وقعت كزر الثوب فوق الرمل،

(١) تموز في المدينة: ٢٤-٢٥.

لم تسمع صدًى قولِي: صباح الخير !
قولي أي شيء لتمنحني الحياة دلالها^(١).

تشرع الذاكرة بآلياتها التصويرية البصرية أولاً (هل تتذكرين طريق هجرتنا، كان الخبز قمحياً، عجنّت بالحبق الظهيرة كلها وخبزت للسماق) والسمعية ثانياً (لم اصرخ لنلأ أوقظ الحراس) والشمية ثالثاً (حطّنتني على كتفك رائحة الندى) والذهنية رابعاً (أعرف ما يخرب قلبك المذقوب بالطاووس)، لتشكل فضاء سير ذاتيا حميما تستدعي فيه الذات الشاعرة شخصية الأم لتقيم معها حواراً من طرف واحد، يأخذ طابع المناجاة، لتحريض ذاكرة الذات المقابلة التي تتناجى ذات الشاعر على التذكّر، بمعنى أنها تدعوها إلى استخدام تقنية الاسترجاع المشترك للحدث المشترك عبر أدق التفاصيل المادية، هذا الحدث الذي يؤدي دور الشاهد على رحلة الاسترجاع هذه بكل مقوماتها السردية.

وبعدها تستقل المناجاة بين ذات الشاعر السير ذاتية وذات الآخر الحاضر في المشهد، والمختلط على نحو ما بالذات الشاعرة، بحيث تشتغل تقنية الاسترجاع اشتغالا مزدوجاً في استحضار المشهد المتذكّر وتشغيله في الصورة الشعرية في آن معاً، سيراً إلى إنشاء فضاء ذاكراتي يناسب الحال الشعرية. ولا ينسى مرجعيته السير ذاتية فمثلاً تؤثت ذاكرته مفردات الصورة الشعرية، فإنه يستمر امتداداً وحضوراً في ثنايا السرد ليعبر عن المنطق السير ذاتي بأهمية وكثافة واضحتين.

أما الشاعر محمد القيسي فإنه ينهج النهج نفسه في استحضار ذات أخرى مواجهة لذاته، لمناجاتها عبر تقنية الاسترجاع، لكنه هنا وعلى خلاف درويش يصرّح بهذه الذات التي هي أمه (حمدة):

أذكرُ أول المخيمات
وأول الخطى في شارع المنفى
وما طهت يداك في ظهيرة بعيدة
في يومك الأول من معراجك الطويل
أذكرُ أبها الضريح
أذكرُ آخر الغصون مانلاً،
وولولات الريح
وأول الدموع فوق خدّ الأرملة
وكيف كانت تعجن الأكياس وحدها،
سنبلّة سنبلّة
وكيف كانت القيامة
تدوّن الساعات في رقاع وجهها،
وتترك العلامة
وخطوة فخطوة،
تستسلم الحمامة
لدمعها
فاللذ ليست كفر عانة
أيتها العطشانة

(١) لماذا تركت الحصان وحيداً: ٧٨-٧٩.

اللذ ليس كفر عانة

لا بئر ها هنا،

لا حاصدون،

لا ببادر

لا ساحة أو ملعب

ولا غصون في يديك عالية^(١)

إنه يتجه - من خلال استحضار صورة حمدة التي تتحرر شعرياً من ذاتويتها لتتفتح على المكان والزمن والحدث - إلى استرجاع الحال السيرداتية بروحها وجزئياتها وتفصيلها ودقائقها، وبكل حرارتها ودققها ومعاناتها وألمها ومحنتها، من أجل الربط البنائي الوثيق بين الشخصية السيرداتية المستدعاة للراهن الزمني، وحساسية المكان بوصفه الشاهد على الحركة والفعل والحدث.

إن تقنية الاسترجاع هنا لا تعمل على استرجاع صورة الحدث حسب، بل تعمل على تفعيل الفضاء المسترجع بالحال الراهنة للموازنة بين مكانين وزمنين، على النحو الذي يجسد الحال السيرداتية في جوهرها الشعري. فالماضي الذي تستعيده الذاكرة لحاضر الكتابة يقف عند زمن الرحيل الأول (أذكر أولى المخيمات) و (أول الخطى في شارع المنفى) و (يومك الأول في معراجك الطويل)، لتجسد من خلاله الذات الشاعرة فضاءً عنوانه الرئيس: الفقد والحرمان، المنصاعان لمقتضى زمن مفتوح ينذر باللانهاية، لذلك تشرع الذات عبر مناجاتها لذات الأم إلى استحضار زمان أبعد يمثل زمن العيش في قرية الشاعر كفر عانة لإيجاد نوع من المقارنة بين الزمكان الأصل المنتمية له الذاتان معاً - ذات الابن وذات الأم- وزمكان المنفى المفروض عليهما قسراً، وبذلك يكون ماضي الفقد، منصهراً في صيرورة زمنية متواصلة يغذيها تواصل الرحيل المستمر، فهو الماضي الراهن، وهو الغائب الحاضر، وهو اليأس والطموح، سيراً في تشكيل بانوراما زمنية، تنفتح فيها المراحل على بعضها بصورة تلاحم عضوي بالغ القسوة والتجانس.^(٢) في قصيدته (في حديثها عن عرسها)، يذهب الشاعر إبراهيم نصر الله إلى المنطقة السيرداتية نفسها التي ذهب إليها القيسي، ولكنه ينقل فضاء الاسترجاع إلى مناخ سيرداتي شعري آخر.

إذ ينقل فضاء التذكّر إلى مساحة (الأم)، ويقولها ما يتخيّل حين تتحدّث عن عرسها وتستحضر صورة (الأب) الغائب، بحيث تحيط الذات السيرداتية الشاعرة بالحدث وترعاه بصورة كئيبة:

من بعيد سمعت خطاك

عرفتك من بينهم

حين جاؤوا إلينا مساءً

وفي إثرهم شمسهم

من بعيد عرفتك

قلت لقلبي كلاماً كثيراً

ومرجحته في شحوب الظلام

وفي صمت خيمتنا الداكنة

(١) كتاب حمدة، ضمن: ثلاثية حمدة: ٩٤-٩٥.

(٢) مظهرات التشكل السيرداتي: ٤٥.

كنت أضحك تنهرني عتمة
ثم تصرخ أمي اجلسي ساكنة

.....

وقدمت شاياً لهم
فلمحتك

كيف تصبّب بردّ على جبهتي
وعروقي ليس بها غير سيل من النار يجري.
وكيف وقفتُ أمامك ثانيتين
وأدركتُ أنّي نهرٌ وأنتك بحري.
قلتُ: قد جاءني زمنٌ
سوف أرتاح فيه

من الحزنِ

والليلِ

والتعبِ

وفي يوم عُرسي قلتُ لأهلي

: هو الآن أهلي

وقلتُ لأمي

: هو الآن أمي.. أخي.. وأبي

ليس في دمعتي الآن

سوى أنك الآن مُتٌ

ويُتمت يا سندي سحبي

ليس في دمعتي الآن شيء

سوى

أنها عتبي^(١)

تشتغل تقنية الاسترجاع هنا بشكل مغاير عما رأيناه في النصوص السابقة إذ لا تتضح معالمه ولا مداه إلا في نهاية النص، حين توقف الذات الشاعرة الاسترجاع بموقف أني-لحظة السرد- مشبعاً بالألم والحزن: (ليس في دمعتي الآن سوى / أنك الآن مت / ويُتمت يا سندي سحبي) الذي يقود زمن الاسترجاع إلى جوهره، ليختتم بعدها الحكاية، ويورخ للسيرة التي تتفحصها الذات الشاعرة من خلال صورة الأم، وهي تروي السيرة الجمعية المشتركة.

إن تقنية الاسترجاع تشتغل هنا على استعادة حكاية كاملة بأدق تفاصيلها وهوامشها وحالاتها ورؤاها وأحلامها، ابتداءً من عتبة الاستهلال الحكائي (من بعيد سمعت خطاك / عرفتك من بينهم / حين جاؤوا إلينا مساءً) وهي ترسم فضاء الاسترجاع على نحو دقيق يفعل الإيقاع البصري والسمعي معاً واللذين يأخذان مداهما في الصور المتلاحقة المتجسدة بصرياً في (حين جاؤوا مساءً / وفي إثرهم شمسهم / من بعيد عرفتك)، وكذلك (وقدمت شاياً / فلمحتك / كيف تصبّب برد على جبهتي / وكيف وقفتُ أمامك ثانيتين) وسمعي في (وفي صمت خيمتنا الداكنة / كنت أضحك تنهرني عتمة/ ثم تصرخ أمي اجلسي ساكنة)، إذ يجسد الاستهلال هذه الصورة (من بعيد سمعت خطاك / عرفتك من بينهم) وتفرش الصور البصرية والسمعية على مساحة النص لتشكّل بمجموعها

(١) بسم الأم والإبن: ٩-١١.

إيقاع النص السائر بوتيرة تصاعدية نحو الحاضر، موحياً بدرامية النص التي تبلغ أوجها في نهاية النص (سوى أنك الآن مت / ويتمت يا سندي سحبي) مخترقاً بذلك طبقة جديدة من طبقات المشهد الشعري العام في المتن النصي.

ومروراً بالمنعطف السردى الحكائي المهم الذي يربط المشهد ويحدثه في بؤرة زمنية ومكانية خاصة (وقدتمت شأياً لهم / فلمحتك)، حيث يرتقي الاسترجاع إلى مستوى حركي ضاغط، ينقل الحادثة السيرداتية الشعرية من منطقة الحوار الخارجي إلى منطقة الحوار الداخلي المونولوجي (قد جاءني زمن / سوف أرتاح فيه).

ينفتح هذا المشهد على منعطف سيرداتي مركزي، يدقق أعلى سقف لفضاء الاسترجاع في الجملة الشعرية (وفي يوم عرسي قلت لأهلي /: هو الآن أهلي)، على النحو الذي تدسم قضية الانتماء إلى الموضوع السيرداتي الشعري.

ب- الاستباق:

هو تقنية سردية تدل على حركة سردية تروي أو تذكر بحدث لاحق مقدماً^(١). أي أنه – الاستباق- يروي أحداثاً سابقة عن أوانها أو يمكن توقع حدوثها^(٢)، ويتطلب ذلك "القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها المخاطب لاستشراف مستقبل الأحداث، والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات"^(٣) في القصة، والاستباق بهذا المفهوم يعني التوغل في المستقبل، والإفصاح عن الهدف أو ملامحه قبل الوصول الفعلي إليه، أو الإشارة إلى الغاية المستقبلية قبل وضع اليد عليها^(٤) وفي ذلك إفصاح عن تلك العلاقة بين "التشكيل السردى للزمن ورؤية المؤلف، وبين هذه الرؤية وفلسفة الكاتب للزمن"^(٥). ومن هنا تعددت وظائف الاستباق ومقاصده تبعاً للرؤية التي تضيفه، ويمكن الوقوف على بعضها وإجمالها بما يلي:

١. إنه يمهّد أو يلمح لما سيجري سرده من الأحداث لاحقاً^(٦)، وبذلك تكون غايته حمل

المتلقي على توقع حدث ما، أو التكهّن بمستقبل إحدى الشخصيات^(٧).

٢. الإعلان عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات^(٨).

٣. ملء الفجوات الحكائية التي سيخلفها السرد لاحقاً، أو الإخبار عن معلومات تفيد

موضوع السرد. وهذا النوع يخلق حالة انتظار لدى القارئ^(٩).

وتؤدي تقانة الاستباق دوراً هاماً في النصوص السيرداتية، لأن هذه النصوص تمنح المؤلف /السارد –على اعتدبار تطابقهما – فرصة للإشارة إلى الأحداث اللاحقة لأنه "يدكي قصة حياته حينما يقترب من الانتهاء، ويعلم ما وقع، قبل لحظة بداية القص، وبعدها، ويستطيع الإشارة إلى

(١) خطاب الحكاية: ٥١.

(٢) م. ن: ٨٢.

(٣) بنية الشكل الروائي: ١٣٢.

(٤) إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة: ٣٨.

(٥) تشظي الزمن في الرواية الحديثة، أمينة رشيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨: ١٠.

(٦) خطاب الحكاية: ٧٩.

(٧) بنية الشكل الروائي: ١٣٢.

(٨) م. ن: ١٣٢.

(٩) مدخل إلى نظرية القصة: تحليلاً وتطبيقاً، سمير المرزوقي، جميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة،

بغداد، ١٩٨٦: ٢٨٠.

الوحدات اللاحقة دون إخلال بمنطقية التسلسل الزمني^(١) فالحكي الذاتي المهيمن على النص يلغي المسافة الفاصلة بين السارد والأحداث.

تنهض تقنية الاستباق في النصوص -قيد الرصد- على قيام الذات الشعرية السير ذاتية بعرض أحداث سير ذاتية ستحصل مستقبلاً بناءً على رؤية شعرية تحددها مقولة القصيدة وفضاؤها، وهي تقنية تشتغل على نحو كبير في المنظومة السردية في كل فنون السرد تقريباً، إلا أنها في القصيدة السير ذاتية تأخذ شكلاً شعرياً.

في قصيدة (بيت من حجر) للشاعر جبرا إبراهيم جبرا تظهر هذه التقنية على نحو يرتبط بالموروث الشعبي الذي يشتغل على قراءة الطالع، بكل ما ينطوي عليه الظرف السير ذاتي هنا من قراءة لأحداث قادمة في فضاء الزمن المستقبل، تتحايل على الحادثة الشعرية من خلال قناع الموروث:

بصّارة، يا بصّارة
في منبسط اليد المخطط ماذا ترين ؟
بختك مبخوت على ورق التوت
عدوك يموت
قل إن شاء الله...
في هذه البشارة التي تبيست
من الكؤوس والفؤوس ؟
أخطار... أسفار...
مكاتيب... أخبار...
عرّافة، لا تكذبي، ماذا ترين،
في هذه الحفنة الغضبية،
هذه الأصابع الثخينة ؟
ماتم وأعراس...
سمراء تحبك، وشقراء
عبر البحار...
دنانير... إفلاس...
في هذه العظيمات المكورة
المتآزرة المتآمرة
إثر الملائكة محوّمة
إثر الذباب مهوّمة
تحلل الحب والموت
إلى معانٍ
كالنقيق
في النزيز
في ليالي بغداد الصائفة ؟ (٢)

(١) بناء الرواية: ٤٤.

(٢) تموز في المدينة: ٥١-٥٢.

تتمثل مظاهر الاستباق في الأحداث التي تتجلى في دائرة توقّع (البصّارة) وهي ترى في سياق الفضاء الميراث - شعبي المستقبل، على النحو الذي تستيق فيه الأحداث زمناً، فالحمل مثل (عدوك يموت / أخطار / أسفار / مكاتيب / أسفار / سمراء تدبك و شقراء / دنانير / إفلاس.....) تشغل جميعاً في مساحة الزمن الآتي، وتستيق فيه الزمن الراهن، على الرغم من أنها تتمظهر في دائرة التوقّع، لكنها على صعيد تلقي الشخص الذي يتسلّم الأحداث تدخل في نطاق الحقائق، التي تحول الاستباق إلى إعلاني- بمفهوم جينيت^(١) - يتدرج ضمن الاستباقات الإعلانية الخارجة المتحققة خارج مدى النص^(٢). وتستغل الاقتباس هنا على اختصار التجربة بكل تاريخها ومقولاتها عبر ثنائيات ضدية: (أخطار / أسفار) - (مكاتيب / أخبار) - (مأتم / أعراس) - (سمراء / شقراء) - (دنانير / إفلاس) - (المتأزرة / المتأمرة) - (الملائكة محوّم / الذباب مهوّم) - (الحب / الموت) مستجيباً لمفردات التجربة وخصائصها البرانية والجوانية التي تتكشف بالقراءة التأويلية لهذه الثنائيات الغائرة في طبقات التجربة، والمتوزعة على زمان مستقبلي في الظاهر، لكنها في باطنها تترجم لتجربة الذات في ماضيها وحاضرها اللذين لا يختلفان عن زمانها المستقبلي، فالمستقبل أصبح هنا أسير الحاضر الذي لا يختلف عن الماضي، ليصبح الزمان بذلك وقوداً لضياح الذات. وتتجلى الذات الشعرية الأسيرداتية تجلياً ظاهراً وواضحاً في قيادتها لحركة الاستباق الزمنية عند الشاعر محمود درويش في قصيدته (الجدارية)، إذ إن تطلّع الذات المعبرة عن محتنها ورؤيتها الفلسفية الشعرية هنا، يضاعف من طاقتها في الرؤية لترى رغبتها في الصيرورة وقد تماثلت للحدث في فضاء المستقبل المُتممّي، بحيث تتحقق الرغبة والإرادة في أن تكون كما تشتهي:

سأصيرُ يوماً ما أريدُ
سأصيرُ يوماً شاعراً،
والماءُ رهْنٌ بصيرتي.
لغني مجازُ
للمجاز، فلا أقولُ ولا أشيرُ
إلى مكان. فالمكانُ خطيئتي وذريعتي.
أنا من هناك. " هنا "ي يَفْقَرُ
من خطاي إلى مخيئتي...
أنا من كنتُ أو سأكونُ
يصنعني ويصرعني الفضاء اللانهائي
المديد.

سأصير يوماً ما أريدُ
سأصير يوماً كرمّة،
فليعتصرني الصيفُ منذ الآن،
وليشربُ نبيذي العابرون على
ثريّات المكان السكّري^(٣)

(٢) ينظر: خطاب الحكاية: ٨٣-٨٤.

(٣) ينظر: م. ن: ٧٧-٧٩.

(١) جدارية: ١٢-١٤.

إذ إن الجمل الاستباقية (سأصير يوماً ما أريد / سأصير يوماً شاعراً / سأصير يوماً ما أريد / سأصير يوماً كرامة....)، تفتح الأفق الزمني على المستقبل لتُظهر صورة الأنا السيرداتية أمام المشهد الحدثي الشعري. فيقارب الشاعر إشكالية الحضور وتوكيد الفعل والانجاز (سأصير يوماً شاعراً)، استناداً إلى عزيمة الذات وقيدها في بلوغ مبتغاها (ما أريد)، لكن هذه العزيمة وهذا الإصرار سرعان ما تصطدمان بعائق المكان الذي لا تستطيع الذات الإشارة إليه، فالصراع على تحديد المكان (أنا من هناك. "هنا" يقفز من خطاي إلى مخيلتي) يدخل الحدث الشعري إلى منطقة السيرداتية إذا ما ذهبنا إلى خارج النص قليلاً، وأعدنا مؤلفه إلى واقعه الحياتي المرير، الذي يعاني من مرض العيش بعيداً عن مكانه الأصل، إذ تتحول هذه المنطقة إلى منطقة نزاع تتنازع الحدث الشعري بين الماضي بمكانه المفقود (هناك)، والحاضر بمكانه الحالي المعيش لحظة السرد، لينتهي في آخر الأمر بهروب الذات الشاعرة من هذا الواقع إلى فضاء المخيلة الرحب، ليقيم هناك في عالمه الخاص.

ومن هنا ترسم الذات صورة خيالية، تفتح أفق النص على فلسفة اشتغال شعري، تستجيب لنداء الاستباق، فتذهب في مستواها الزمني إلى المستقبل (سأصير يوماً ما أريد)، وتستوطن في مستواه الفلسفي أرض البلاغة، لتتحول الذات إلى كرامة، سرعان ما تصير نبيذاً، استجابة لرغبة الذات الواقعة تحت تأثير وسطوة فكرة التضحية في سبيل الآخرين الممثلة نصياً بالعابرين، مع إيجاد مناخ ملائم يتلائم وحجم التضحية، ويتمثل في اختيار مكان هذه التضحية، والممثل نصياً بالمكان الأسكري المحمل ببعد إشاري يرمز إلى المكان (هناك) أي المكان المرجو أو المكان الأصل.

أما الشاعر محمد القيسي في (كتاب حمدة) المشغول بفضاء سيرداتي مزدحم ومتنوع، فتتماهى فيه ذاته السيرداتية الشعرية مع الحدث المستغرق تماماً في فضائه السيرداتي، وهو في هذا الإطار يتعامل مع حالة الاستباق الزمني بمستويات عديدة يتلاعب بها بدءاً من الاستباق الزمني القريب إلى الاستباق الزمني البعيد، وتظهر حالة الاستباق الزمني القريب على نحو أنموذجي في هذا المقطع:

بعد قليل

سيطلق القلب إحدى وعشرين صرخةً،

ويدوي الفراغ

وكل شتلة في يذبل،

كلّي يميل إلى داخلي

وأضيء بهذه الخمرة،

طافحة من الجهات كلها

طافحة من زجاجة فقدان

بعد قليل،

يصيب أيامي عطبٌ

وعكراً يسيل عمري إلى آخره،

بعد قليل

تجيء المواكب في باقات صامتة،

وتجيء أزهار العويل

بعد قليل أين أذهب بي

لأفضّ غشاء الهدوء السميع (١)

إن آلة الاستباق القريب المستخدمة في هذا المضمار هي (بعد قليل) التي تحاith الزمن الراهن بصورة معينة، لكنها تشتغل بمستويات كثيرة هنا حسب طريقة إسنادها إلى معطى حدثي معين. ففي جملة (بعد قليل / سيطلق القلب إحدى وعشرين طلقة...) ترتبط الحال الشعرية السيرداتية بحدث فعل قريب يعمل عليه (القلب) و هو يبشّر بقدوم شخص عزيز يدل مكانة رسمية في فضاء الذات، على النحو الذي يستعير له استقبالا احتفالياً رسمياً يعزز قيمته وأهميته. وفي جملة (بعد قليل / يصيب أيامي عطب /....) تختلف الحساسية الاستباقية بشكل مضاد للصورة الأولى إذ تنحو نحواً سلبياً في تشكّل منظومتها الدلالية، وتنبئ بحدث يقوّض أحلام الذات بالفرح القادم.

أما في جملة (بعد قليل / تجيء المراكب في باقات صامته /....) فإنها تتعامل مع الحدث الاستباقي بحياد وصفى، تتوقف فيه الذات الشعرية السيرداتية عند حدود وصف الحدث الاستباقي واستعراض حركته المتصلة بالزمن المحدد، لكنها لا تخفي على نحو اشاري وإيحائي صلتها به. ليتم اختتام أنساق الاستباق الزمني القريب بجملة (بعد قليل أين أذهب بي /....) فتخضع السياق الاستباقي لفضاء استقهامي، يضع الحدث المرسوم في دائرة الاستباق الزمني المشحون بالسؤال الذي يتطلب وضعاً حدثياً معيناً لاستخدامه.

يفعل الشاعر إبراهيم نصر الله في قصيدة (أعمدة الهواء) تقنية الاستباق من خلال عرض الحكاية الشعرية عرضاً سردياً تفصيلياً يتمركز في بؤرة المقولة الحكائية، ويستخدم خطاباً جمعياً متوجهاً إلى مخاطبة (مؤنثة) يروي لها الضمير الجمعي تفاصيل الحكاية على النحو الآتي:

سنموت فرادى فلا تحملي همنا

سنموت كما لم نموت

كالبعير !!

سنموت فرادى لأنّ المدى سوف يصبح

أجمل مما تظنين

أجمل من لوزة الدار

أجمل من إبرة الجار

من فرس الشيخ

تطوي حقول الشعير

حين يأتي الحصان الذي أشعلته طويلاً

ليصهل في لحمها

لا تقول الحكاية أكثر من نصفها

إن أتوا ذات ليلٍ لكي يقتلونني ثانيةً

هبي الشاي

قولي بأنّي انتظرتُ طويلاً

وقولي لهم أنني سأعودُ

لينتظروا عنقي.. رثتي

جبهتي ويديا

(١) كتاب حمدة، ضمن: ثلاثية حمدة: ٢٣-٢٤.

فبعد قليل سأبعثُ حياً
لينتظروا
وكأنهم بعضُ أهلي !!!!
وقولي لهم ما تقولي لنا
واتركي النار ترقص رقصتها
والنوافذ تغزل لوعتها
لا تقول الحكاية أكثر من نصفها (١)

إن جملة (لا تقول الحكاية أكثر من نصفها) تعطي الفرصة للمقول الشعري السيرذاتي أن يتولى النصف الثاني، ويقرر المقطع الأول من النص المنتخب هنا صورة الاستباق المتوقعة على لسان الراوي الشعري الجمعي، إذ تتكرر جملة (سنموت.....) ثلاث مرّات في تأكيد على ثقة ما يحصل الحالة. ولا بدّ أن التأكيد على صورة الموت المستقبلي الموصوف بـ (فرادى) يلمّح إلى تفكك صوت الراوي السيرذاتي الجمعي، والعودة إلى صورة الفرد في حاضنة الزمن المستقبل حيث يظهر فيها ميّناً.

في المقطع الثاني من النص المنتخب تتواصل تقذية الاستباق بالعمل عبر استمرارية في تطور الحكاية، متمثلة بالخطاب الذي يوجهه الراوي للمخاطبة، يدعوها فيه إلى استغلال الوضع السيرذاتي الشعري لممارسة جملة من الفعاليات تقود إلى استمرارية التواصل الحكائي. وتظهر المفارقة السردية في إنجاز حالة استباق داخل تقذية الاستباق الأولى، من خلال الإشارة إلى عودة الراوي (قولي لهم أنني سأعود....)، وهي تتضاعف في جملة (بعد قليل سأبعث حياً....)، ليلبغ الاستباق أقصاه، وصولاً إلى التأكيد مرة أخرى على أن الحكاية ناقصة (لا تقول الحكاية أكثر من نصفها)، على أمل أن تقوم هذه المظاهر الاستباقية في رواية الراوي الذاتي بقول النصف الآخر، والكشف عنه بوصفه النصف المختفي في دائرة المسكوت عنه.

ثانياً: الروابط الزمنية:

ونقصد بالروابط: جملة من العلاقات التركيبية التي تنظم في نطاقها المقاطع السردية والمواقع الزمنية^(٢). ويمكن تقسيمها على ثلاثة محاور أو مبادئ أساسية هي:

١- مبدأ الاستعادة: ويقوم على استعادة السارد في بعض النصوص أو الوحدات عناصر من نصوص أو وحدات سابقة لأهمية ما يكتسبه أو ليمهد للنص اللاحق.

٢- مبدأ التداعي: ويقوم هذا المبدأ على نوعين:

أ- التداعي اللفظي: يقوم على استدعاء اللفظ الذي يتعلّق به النص محور النص اللاحق فيتم الاتصال بينهما من خلال تكرار اللفظ.

ب- التداعي الغرضي: ويقوم على ربط بعض النصوص على أساس وحدة الغرض.

٣- مبدأ التتابع: ويقوم على نوعين:

أ- التتابع على أساس التقابل.

ب- التتابع على أساس التكامل.^(٣)

(١) بسم الأم والإبن: ١٣٧-١٣٨.

(٢) تحليل الخطاب الروائي: ١٣٦.

(٣) سيرة الغائب سيرة الآتي: ٥٣-٥٥. وينظر: سيرة جبرا الذاتية في البئر الأولى وشارع الأميرات: ٢١٢-٢١٥.

يتضح مبدأ الاستعادة بشكل جلي لدى جبرا إبراهيم جبرا في الترابط الموجود بين قصيدة (في أرضي التي اقطعتها) والقصيدة اللاحقة عليها (بيت من حجر) من مجموعة (تموز في المدينة) وذلك من خلال رسم الذات الشاعرة لصورة بيتها في القطمون، وإذا كانت الذات لا تسميه صراحة في النصين، لكنها ضمنته رموزاً وإشارات تشير إليه، ولعل من أهم هذه الإشارات تعرضه للقصف والاحتلال من المحتلين:

ولكن من رحاب الشوك والضباع

يرجمون البيت بالحجار

وتماري بجنونها بالعصي

متسللين في الليل مع الأفاعي

غير أني بيدي، وبذراعي

أصد زواحف الجذب حولي

أقي القلب في الإنسان من الضياع^(١)

وإذا كان هذا المقطع المستل من قصيدة (في أرضي التي اقطعتها)، يشير فيه الشاعر من خلال لغة مرموزة إلى تعرض البيت إلى نوع من الإعتداء، فإنه في القصيدة التالية (بيت من حجر) يصف هذا التعرض بشكل صريح ومفصل، وسنقف عند مقطع منها لأننا تناولناها بشيء من التفصيل في تحليلنا لفضاء البيت في فصل المكان^(٢):

ولكن الموت كان قد زارنا

سمعنا شهيقاً من التراب

لهائاً يتصدع الصخر عنه

صمت الرشاش وقد استحم

بدم

وانقطع اللهات والشهيق على

((بيتنا))^(٣)

إن هذا التحول الذي يطرحه مبدأ الاستعادة من المرموز في النص الأول إلى المكشوف في النص الثاني، جسد في النصين توزع الذات الشاعرة وانشطارها بين قطبي النوع الأدبي الذي نحن بصدد دراسته، والمتمثل بـ (القصيدة السير ذاتية)، في النص الأول: تسير الذات بالنص لتتغلغل كثيراً في منطقة الشعر المائل بطبعه إلى الاختزال والتكثيف والانزياح، فمالت إلى الترميز وغلقت الحكاية بوشاح الرمز، وأما في النص الثاني: فقد استسلمت الذات للسرد السير ذاتي، لذلك غلب عليه طابع الوضوح والمباشرة.

ومن الترابطات السائرة على وفق مبدأ الاستعادة، الترابط الموجود لدى محمود درويش بين قصيدة (كم مرة ينتهي أمرنا)، والقصيدة السابقة عليها (أبدّ الصبار) في مجموعة (لماذا تركت الحصان وحيداً)، إذ نجد أن الذات الشاعرة في قصيدة (كم مرة ينتهي أمرنا) تستعيد صورتها الأب والابن من قصيدة (أبدّ الصبار)، لتواصل من خلالها سرداً لجوانب من سيرتها وترسم من خلالها صوراً عديدة لبدائيات النفي عن الأرض والبيت، اللذين يشكلان مع الأب والابن القاسم المشترك لكلا النصين، ولعل أكثر المفردات تجسيداً لمبدأ الاستعادة مفردة (هنا) المشيرة إلى أرض

(١) تموز في المدينة: ١١-١٢.

(٢) ينظر: الدراسة: ٢٢١-٢٢٤.

(٣) تموز في المدينة: ٥٣.

النفى في النصين، ففي (أبَد الصبار) تقف الذات الشاعرة عند صورة الأب وهو يُلقِّن ابنه درساً في حفظ الذكريات:

يا ابني تذكر ! هنا صلب الإنجليز
أباك على شوكة صَبَّارة ليلتين^(١)،

وفي (كم مرة ينتهي أمرنا) تقف الذات الشاعرة عند صورة الابن وهو يريد ترك (الهنا) – المنفى- إلى (الهناك) – الوطن:-
-هل سنبقى، إذاً ههنا يا أبي
تحت صفصافة الريح
بين السموات والبحر؟^(٢)

ولعل هذا التقابل في الحوار بين وصية الأب للإبن وسؤال الإبن للأب، يعكس بشكل جلي وواضح مدى عمق الترابط السردى بين النصين، ويومئ من جهة أخرى إلى السير الزمني للسرد السيرذاتي السائر على وفق مبدأ الاسترجاع من نقطة زمنية بعيدة في الماضي تمثل طفولة الابن / الشاعر أيام رحيله الأول عن أرضه وبيته.

ومما يجسد مبدأ الاستعادة في هذا النص أيضاً مفردة (الترك) الحاملة لفكرة الرحيل، ففي (أبَد الصبار) يسأل الابن / الشاعر أباه عن الحكمة من ترك الحصان في البيت:
لماذا تركت الحصان وحيداً ؟
لكي يؤنس البيت يا ولدي

(١) لماذا تركت الحصان وحيداً: ٣٣.

(٢) م. ن: ٣٢-٣٨.

فالببوت تموت إذا غاب سُكانها... (١)
نراه في (كم مرة ينتهي أمرنا) يفصل القول في فكرة الرحيل، ويؤرخ لوجوده في أرضه
حيث ترك كل شيء على حاله على أمل العودة إليه ثانية:
يا أبي، خفّف القول عني!
تركت النوافذ مفتوحة

لهديل الحمام
تركت على حافة البئر وجهي
تركت الكلام
على حبله فوق حبل الخزانة
يحكي، تركت الظلام
على ليله يتدثر صوف انتظاري
على شجر التين ينشر سرواله
وتركت المنام
يجدد في ذاته ذاته
وتركت السلام
وحيداً هناك على الأرض... (٢)

إن الذات الشاعرة في استشرافها لأبعاد الرحلة الأولى إنما تجسد حركتها الإنسانية وهي
ترصد واقعها الماضوي، بإدساس طفل كاذته في يوم ما، ذات الشاعر الواقفة الآن على أرض
السرد، تسترجع تلك الفترة من التهجير القسري، فتلبسها رؤى متلونة بألوان الألم، وممزوجة بشيء
من الأمل، وتشتبك كل من المخيلة والذاكرة في رسم ملامح تلك المرحلة، وإذا كان حلم أو أمل
العودة في (أبّ الصبار) يتجسد في ثقة الأب بالعودة إلى البيت من خلال تركه للحصان في داخله،
فإن هذا الحلم أو الأمل يتراجع ويتقهقر في (كم مرة ينتهي أمرنا) التي نرى فيها حضوراً أقوى
لصوت الإبن / الشاعر في قبالة انحسار صوت الأب المتفائل في النص السابق، لجدّه غارقاً في
تأملاته وهواجسه المخيفة، ومتشبهاً باللحظة الزمنية التي اندزع منها ومن المكان المنتشل منه،
فنراه يعيد ذكرياته بتفصيلات دقيقة، ومن زاوية رؤية قاسية تنطلق من الألم الإنساني المفعم
بأحاسيس الخسارة والخذلان، لأنه ترك هناك في أرضه كل معاني الحياة الهائلة والسعيدة، وانكفاً
هنا على ذاته، شارداً تختلج في داخله جزئيات حياته اليومية التي تعودها في أرضه وبيته (٣).

ولهذا النوع من الترابط حضور في نصوص القيسي الشعرية، من ذلك ما نراه في قصيدتين
رثائيتين، الأولى مرثيته الطويلة المعروفة بـ (كتاب حمدة)، والثانية قصيدته (خطبة الإبن)،
وكلتاهما تجسد رثاء الابن لأمه، إذ نرى فيهما حضوراً كبيراً للألم التي تغدو مع الذات الشاعرة /
الإبن المحور الرئيس والأساس في النصين، ولكثرة الإشارات المجسدة لمبدأ الاستعادة في هذين
النصين، سنكتفي في تحليلنا برصد مؤشر واحد، يبين لنا التعالق والترابط الموجودين في كلا النصين، وهذا
المؤشر هو استدعاء الشاعر لإسطورة (ممنون) و (أورورا) / الإبن والأم، لجعل منهما معالين موضوعين
لذات الشاعر وأمه، مع اختلاف ومغايرة عن مبنى الاسطورة التي تقوم على خسارة الأم (أورورا) لأبنها

(١) لماذا تركت الحصان وحيداً: ٣٣-٣٤.

(٢) لماذا تركت الحصان وحيداً: ٣٨-٣٩.

(٣) ينظر: محمود درويش - شاعر المرايا المتحولة: ٧٤-٧٥.

(ممنون) - البطل الميثولوجي - في حرب طروادة، فكانت تذرف عليه دموعاً من ندى، هذا في الاسطورة أما في النص الشعري، فقد تم قلب الأسطورة، ف (أورورا) هي التي تموت، وممنون هو الذي يبكيها بالندى^(١). ويتجسد هذا الترابط بشكل بارز يفصح عن تراتب زمني واضح يكتسب طاقته في التدليل على أكثر من محطة زمنية ويدفع باتجاه استمرارية السرد بتقديم سيرة الذات، في التعالق الذي نراه في ذلك المقطع من (كتاب حمدة)، الذي يؤرخ فيه القيسي شعرياً لذلك الألم الذي كان يعتصره وهو في لحظات فراقه العصيب لأمه، إبان الوقوف أمام نعشها ليودعها إلى مثواها الأخير:

ظهيرة لم أجد صوتي، ظهيرة يوم السبت
السادس من تشرين الأول، من العام الرابع والثمانين،
في الساعة الحادية عشرة ودقائق خمس بالثانية،
على توقيت القدس
قلت ليوسف قدام حمالة الموت:

يا أخي
قل لهذا الهواء أن يتمدد من أجل حمدة
وهب لي نعيّاً.
ثم أسندني بفراغ عميم^(٢)
مع مقطع آخر من قصيدة (كتاب الأبن) يؤرخ القيسي فيه لزمن ما بعد الأيام الثلاثة من وفاة الأم:
وما أن فضّت الاجتماعات

والمعزون انقطعوا بعد ثلاثة أيام
وأوقفت ((بنات المدائح)) الكنعانيات الصغيرات
غناء الشهر

وخلا سطح الأرض من نوار اللوز،
من سوار خصرك خلا،

حتى علا في الخرائب نواحي
(فلماذا ساقك قلبك إلى الدرب الذي
لا رجعة فيه لمسافر):^(٣)

وهكذا نرى أن المقطعين بكل كادرهما اللفظي، يعملان على مظهرة الخط الزمني مظهرة عيانية تفصح عن تعالق وترابط كبيرين بينهما، بعد إعادة إنتاجه على النحو الذي تقتضيه المداخلة الشعرية وتشحنه بالمعنى في أقصى درجات مأساويته، عندما تستدعي الذات الشاعرة ذكرياتها من أرض الحزن، لتزرعها في أرض النص في محاولة منها للوصول إلى أعلى درجات الاستغراق في التنفيس عن النفس من جهة، ومنح النص طاقة ألفوية متميزة من لدن الذات من جهة أخرى، عبر تجسيد السرد تجسيدا درامياً مرهوناً بحس عاطفي جياش ينم عن علاقة ألفوية متميزة تجمع الرائي / الذات الشاعرة، بالمرئي / ذات الأم المستدعية إلى أرض القصيدة، ومؤرخة برؤية شعرية رائية ومشبعة ذلك الحدث الجلل.

وإذا كانت الاستعادة في الأمثلة السابقة جزئية فإنها عند نصر الله تتحقق على نحو كلي في قصيدتين من مجموعته (بسم الأم والابن)، إذ يخصص الشاعر قصيدة (في عتابها له)، وقصيدة

(١) ينظر: الأعمال الشعرية، محمد القيسي، ج٢: ١٠٦.

(٢) م.ن، ج٢: ١٢١.

(٣) الأعمال الشعرية، محمد القيسي، ج٣: ٤٢٩.

(في حديثها عن أيامها) لتجسيد رحيل الأب عن الزوجة والعائلة، ونرصد في الأولى أحاسيس الأم وهي تتعرض لصدمة فقد الزوج، وتجد نفسها مسؤولة عن العائلة:

لماذا سنرحل ؟

قالت له

حولنا الآن أولادنا.. عشرة

حولنا الآن أبناؤهم

.. ضحكهم

حولنا الآن منفي

نعلمه

منذ خمسين عاماً طقوس التواضع

حين يمرون في أرضه

أو يمر بهم

إن مضوا للظلام

وإن أشرق شمسهم

فلماذا سترحل؟^(١)

وفي الثانية يرصد الشاعر إحساس الأم بالفراغ الذي يتركه الأب في البيت بعد موته، ويختار لذلك زمناً لاحقاً عن زمن الموت ومحددأ أيضاً (بعد عامين)^(٢) من غيابه، فيرصد تجمع العائلة في عطلة نهاية الأسبوع بدون الأب، مما يزيد من أشجان الأم، فيغوص في أعماقها ويعيش الألم من الداخل:

من صباح الخميس

إلى ليلة السبت

يمتلئ البيت بالضحكات الصغيرة

يركضون هنا في الممرات

خلف المقاعد يختبئون..

يضيئون أنوار بيتك

من دونما سبب في النهار !!

(علي) سيلعب دور الأمير أمامي

لأنسى

وتلعب (مريم) دور الأميرة

وفي آخر الأمر لا شيء يبقى

سوى

بقع الشاي فوق الحصيرة!^(٣)

إذ يعمل مبدأ الاستعادة هنا على تشخيص المعطى الزمني في النصين، بعد استعانة واضحة بالذاكرة، التي تعمل هنا على رصف وتسلسل الذكريات، ووضعها على خط زمني متصاعد، يعمق من سير ذاتية السرد، مع احتفاظ اللغة السردية بوضعها في التعبير عن مفاصل السيرة - سيرة الأم

(١) بسم الأم والابن: ٩٠ - ٩١.

(٢) م. ن: ١١١.

(٣) م. ن: ١١٠ - ١١١.

والابن / الشاعر - وبشكل تتضح فيه خيوط التجربة المضمخة بحزن الفقد، وبركان الألم، الدناجمين من رحيل الزوج / الأب. وكل ذلك بلغة سيرية تذهب إلى أدق التفاصيل اليومية للعائلة (ركض الأطفال في البيت، مشاكساتهم المتمثلة في النص بإضاءة الأنوار نهائياً، لعبهم في البيت، (علي) يأخذ دور الأمير و (مريم) دور الأميرة، يقع الشاي على الحصيرة) لترسم بذلك جواً عائلياً حميمياً يأخذ بنظر الاعتبار رومانسية التدفق الإنساني المنبعث من إحساس الزوجة / الأم بما يجري بين جدران البيت، وبأسلوب تعبيرى يشف عن الداخر السرى لشخصية الأم.

وفى مبدأ التداعى ترصد قراءتنا الجواله بين نصوص الشعراء - قيد الرصد - تداعيا لفظيا عند جبرا فى ديوانه (المدار المغلق)، إذ تنتهى قصيدة (دهاليز) بمقطع يجسد هروب جبرا من واقعه المرير الممثل ببديت من بيوت المذنب^(١)، إلى عالمه الخاص - عالم الكلمات - حيث تكون لفاعلية الكلمة قوة تأثيرية فى ذات الشاعر تستطيع من خلالها مقارنة ضيق الداخر وانغلاقه:

ولكننى

وجدت فى الكلمات الطليقة منفذى

فى الكلمات وجدت إلى الفضاء

أخيراً منفذى،

أمامى يمتدّ

امتداد الأزل^(٢).

نجد أن القصيدة التالية لها، تواصل استرسالها فى الحديث عن هذه الكلمات وبأسلوب يعتمد على بنية تمهيدية، مهمتها الاشتغال بتركيز عالٍ فى منطقة التلقى، لمضاعفة التأهيل القرائى، وتسهيل مرور القارئ إلى ميادين المتن النصي بعد تزويده بإشارات قرآنية لازمة فى عتبة العنوان، التى جاءت هنا بلغة إنكليزية (AGNUS DEI):

ومن هذه الكلمات كلها، تلك التى

انطوى اللسان عليها، وانطوى العصب

مدى الكون هنا، مدى اليوم

والرعد المزموم فى اللبالي،

مدى السماء والعشيق الأولى

تسلم نفسها على الصخرة الأولى،

بعد البعيد السامق الخارق

قرب جرثومة المجهر من هذا الجسد

واللفظة بعد مفقودة، ضياعها

ضياعي، ضياع جيلي الحاقد الباكي،

ضياع فى بوادي الفقر والأفاعي

ضياع ألف ألف يسمع موتهم من بعيد-

صوت فى البراري-

يا حمل الله الحامل خطايا العالم

يا حمل الله الحامل خطايا العالم

ارحمنا

(١) ينظر: الدراسة: ٢٦٣ - ٢٦٤.

(٢) المدار المغلق: ٥٠.

واجمع الفعل إلى الكلمة
الذكرى إلى اللسان،

وقطر الدمع أحرفاً تغني عن الألم^(١).

وبقراءة العنوان بعد ترجمته - بمعية المتن - تتضح هوية هذا العنوان الذي يحيل على الدعاء ذي المسحة الدينية المسيحية، والشعر يأخذ على عاتقه صهر هذا الدعاء في بوتقته، والخروج به - في النهاية - إلى منطقة القراءة، بعد استوائه نصاً ينطوي على قدر كبير من التماسك، وكفاية دلالية فيها قدر عالٍ من العاطفة الإنسانية المستظلة بظل الدين، مما يعكس أنموذجاً إعترافياً إشهارياً للضيم الذي تعاني منه الذات وهي في المنفى، وكل ذلك عبر احتشاد لغوي مكثف يختزل تجربة المنفى والضياح للذات الشاعرة وجيلها، إذ تعمل جملة الدعاء (يا حمل الله الحامل خطايا العالم)، بصيغتها الندائية المباشرة على تغيير وتيرة النص عبر تحول ذات الشاعر المكثفة على بورتها الانعزالية المكثفة داخل واقعها المنغلق، إلى فضاء تأملي رحب يختزل الزمان والمكان والتجربة، لتستدعي المنفذ والمخلص، ليخلصها وجيلها مما هم عليه، بحيث تغدو دالة النداء (يا حمل الله) ذات خصوصية بؤرية في النص، عليها تعلق الذات آمالها، في استجابة سريعة تنزاح عن السكة الدلالية ذات الفرض الاحتمالي، لتأخذ شكلاً يقينياً يتوزع نصياً على أربع إضاءات متعاقبة، الأولى: تتمثل في دالة الرحمة، والثانية: توحد الفعل بالكلمة ومن ثم تكون نقطة الإنطلاق نحو مغادرة منطقة الانغلاق والجمود التي تعاني منها الذات، والثالثة: استدعاء الذكريات من منطقة الذاكرة إلى اللسان، عبر سرد ماضيه الجميل أيام عيشه في أرضه وبيته، والرابعة: تستنجد بالدمع لكي يكون خير معبر عن الألم الذي تعاني منه الذات وهي تعيش غربتها. والإضاءتان الأخيرتان توجدان جدلية الماضي بالحاضر، الماضي بكل مسراته، والحاضر بكل أحرانه.

ونرصد مبدأ التداعي اللفظي - أيضاً - عند درويش في ديوانه (لماذا تركت الحصان وحيداً)، إذ تنتهي قصيدة (قرويون من غير سوء) بمشهد صعود درويش الطفل مع أهل قريته إلى الشاحنات، وحلمه بالعودة السريعة إلى البيت حال انتهاء الشاحنات من تفريغ حمولتها:

نحن أيضاً صعدنا إلى الشاحنات بسلامنا

لمعان الزمرد في ليل زيتوننا، ونباح

كلاب على قمر عابر فوق برج الكنيسة،

لكننا لم نكن خائفين. لأن طفولتنا لم

تجيء معنا، واكتفينا بأغنية. سوف نرجع

عماً قليل إلى بيتنا..... عندما تُفرغ الشاحنات

حمولتها الزائدة^(٢)

وتبتدئ قصيدة (ليلة البوم) اللاحقة، بمشهد تفريغ الشاحنات لحمولتها وابتعادها عنهم:

ههنا حاضر لا يلامسه الأمس

حين وصلنا

إلى آخر الشجرات انتبهنا إلى أننا

لم نعد قادرين على الانتباه. وحين

التفتنا إلى الشاحنات رأينا الغياب

(١) المدار المغلق: ٥١-٥٢.

(٢) لماذا تركت الحصان وحيداً: ٢٧.

يكس أشياءه المنتقاة، وينصب
خيمته الأبدية من حولنا.^(١)

ولا شك أن القراءة الطوافة بين المقطعين، تكشف عن خيط زمني واحد متسلسل يجمع خيوط الأسرد بين الذصين، و يدفع بالأسرد نحو الأمام في سير استرجاعي تصاعدي، يتجه من الماضي الأبعد إلى الماضي البعيد، وكل ذلك بوساطة سارد ذاتي، مستوطن في ذات الطفل (الكائن السير ذاتي القابع في النص) ومتوالد من رحم الذات الشاعرة، التي تترك منطقة الأسرد له، فنرى الأسرد ينبثق من لسان الأنا الشعرية الساردة، وهي تستنطق قرينها -الكائن السيري- بلغة تعبيرية تحاكي مدارك الطفل لحظة عيشه للحدث، فنراها ترصد ذاك الحلم الطفولي في العودة ثانية إلى البيت حال ابتعاد الشاحنات في النص الأول، أو تلك اللقطة التصويرية بعين الطفل، وهو يرصد تلاشي الشاحنات في الغياب. وبنفلت النص أحياناً من جو الأسرد الماضي إلى رؤية أدبية - لحظة الأسرد- لتتظر بعين الذات الشاعرة وهي تستعيد شريط الحدث في موقع زمني متقدم على زمن الحدث الذي عاشته (أنا) الطفل، وفي موقع من الفهم والإدراك أوسع من موقع (أنا) الطفل، فنرى الشاعر يسقط خبرته ورؤيته الأنية التي تتكشف بشكل واضح في نهاية المقطع الثاني عندما تخالف وجهة نظر الكائن السيري، الطفل الذي كان يرى أن عودته حتمية، مرتبهة بالوقت، إذ نصبت تلك الرحلة منذ ذاك الزمن خيمتها الأبدية.

أما التداعي الغرضي القائم على وحدة الغرض في النصوص، فيتمظهر عند درويش في (لماذا تركت الحصان وحيداً) في أكثر من مكان، وذلك لأن درويش يقسم الديوان على أقسام ستة، يضع لكل قسم عنواناً يضم في طياته مجموعة قصائد تحوم في مجموعتها حول العنوان الرئيس، ويجمعها خيط دلالي تشغل عليه الذات الشاعرة لتحوله إلى منطقة مبارة، تختزل فيها الفاعلية الشعرية للقصائد وتقودها إلى القاع البؤري، ويمكننا معاينة تجلي هذه البؤرة من خلال انتخاب مفصل شعري ذي خصوصية لافتة - ليس في الديوان حسب- بل في جل شعر درويش، ويتمثل بمفصل المرأة، بوصفه مفصلاً سيرياً للحياة والإبداع، إذ يخصص لها درويش قسماً خاصاً في الديوان جاء تحت عنوان (مطر فوق برج الكنيسة) ويضم تحت طياته القصائد الآتية (هيلين يا له من مطر) و (ليل يفيض بالجسد) و (للغجرية سماء مدربة) و (تمارين أولى على جيتارة إسبانية) و (أيام الحب السبعة)، وفي هذه القصائد تحظى المرأة بحضور متنوع تجاوز أفقها الأنثوي أحياناً. ففي قصيدة (هيلين يا له من مطر) يركز درويش على صورة الأنوثة، بالمعنى الإنساني الطبيعي، يستهلها بشعرنة اللحظة الزمنية التي فيها يلتقي بهيلين بائعة الخبز في مسعى منه للاقتراب من واقعية الحكاية التي تجمعه بهذه الفتاة:

التقيت بهيلين، يوم الثلاثاء

في الساعة الثالثة

ساعة الضجر اللانهائي،

لكن صوت المطر

مع أنثى كهيلين

ترنيمة سفر.^(٢)

(١) م. ن: ٢٨.

(٢) لماذا تركت الحصان وحيداً: ١٢٥.

إن القراءة التأملية في هذا المقطع تكشف اشتغاله على شعرية المفارقة التي تشطره إلى شطرين، الشطر الأول يلمح إلى أبعاد واقع حزين، لا متناهي وغير قابل للتغيير بدلالة (الضجر اللانهائي)، والشطر الثاني يلمح بأفاق غير منظورة لا تكشف خيوطها إلا لاحقاً، بعد السير باتجاه الداخل – داخل النص – لكن بواورها تكمن في التقاء صوت المطر مع صوت الأذنى، ليشكلان الخطوة الأولى في ترنيمة الشعر، الذي يحمل في طياته كل ما هو جديد أو مفاجئ. وتبدو هذه الصورة الواقعية أكثر في المقطع، حين يقابل درويش بين صورتين للمطر، مطر السماء الحامل لحنينه وهو يهبط الأرض، والمطر وهو يعانق الأرض:

مطر،
يا له من حنين..حنين السماء
إلى نفسها!
مطر،
يا له من أنين..أنين الذئاب
على جنسها! (١)

إذ يترك هذا التقابل بين صورتين أثراً في نفوس من يراه، يتشكل بدلالة مصادر (المطر) التأويلية أفق رؤية مغايرة، تسحب النموذج المائي المطري من سياقه التأويلي الأولى بوصفه (واهباً للحياة)، إلى سياق تأويلي أعمق يتميز بالتوتر والتصاعد بهذا النموذج، عندما يوقد في نفس مشاهديه أنينا مفعماً برغبة شديدة في إرواء الجسد بماء الحياة، مع ملاحظة أن عملية الإرواء للأرض – في الأولى – تتسم بجو من الحميمية، بينما تتم عملية الإرواء في الثانية – الجسد – في جو من العدائية والودشية متمثلة بالمشاهدين لمنظر المطر المتحولين إلى ذئاب بهيئات إنسانية، وبذلك يتضح منطق الواقع الذي يريد درويش تجسيده في النص، الذي تبدو فيه الأذنى كما الأرض أساس الحياة والخلق، ولأنها كذلك فهي أيضاً سبب الموت، كما سنراها في القصائد اللاحقة. ففي قصيدة (ليل يفيض من جسد) تتحول المرأة إلى رمز للحياة من أجلها يعيش درويش وخارج تضاريسها لا يعرف له وجود:

من أنا بعد عينين لوزيتين؟ يقول الغريب
من أنا بعد منفاك في؟ تقول الغريبة.
إذا حسناً، فلنكن حذرين لئلا
نحرك ملح البحار القديمة على جسد يتذكر...
كانت تعيد له جسداً ساخناً
ويعيد لها جسداً ساخناً (٢)

تشتغل الحوارية الاستفهامية على ضخ المعطيات الجسدية في صور شعرية مكتنزة بالحس، تهيئ لخلق أفضية ومناخات مفعمة بالحياة، تجد الذات الشاعرة نفسها بمعية أنثاها مدفوعة بحدنين العشق، لتعمل جاهدة على إخماد نيران الذكرى، معاشية لحظتها الحاضرة، إذ تقدم كل من الذاتين جسدها ساخناً للآخر، مما يضئ في حقل التلقي سبلاً جديدة في التعامل مع الجسد قرائياً، يتحول من خلالها الجسد إلى مكان مشحون بالعلامة التي يتلقاها البصر والذهن بحساسية عالية ينتجها تلاقح الحس الشعري بالحس العاطفي، ويتخلل فيها الجسد هنا عن أبعاده الفيزيائية المعروفة لينفتح على أفق أكثر تحرراً وتأثيراً.

(١) م. ن: ١٢٥-١٢٦.

(٢) لماذا تركت الحصان وحيداً: ١٣٠.

وتأخذ حكاية الجسد المتجدد حياة وموتاً من خلال مفهوم الذكورة والأنوثة بعداً آخر في قصيدة (أيام الحب السبعة) تحديداً مقطع (السبت: زواج الحمام)، الذي يناقش فيه درويش حكاية الخلق والتكوين، فنرى صورة النص الشعري تخلق شكلاً من ثنائية الموت والحياة، تتراوح أبعاد حركتها بين ولادة عن طريق الحب، وفناء بسبب الموت:

أصغي إلى جسدي: للنحل آلهة
وللصهيل ربابات بلا عدد
أنا السحاب، وأنت الأرض، يسندها
على السياج أنين الرغبة الأبدى
أصغي إلى جسدي: للموت فاكهة
وللحياة حياة لا تجدها
إلا على جسد... يصغي إلى جسد.^(١)

يشتغل الجسد - في المقطع قيد الرصيد- على استلهاً إشارة الآخر، والتفاعل معها تفاعلاً جدلياً (أنا السحاب، وأنت الأرض)، إذ إن عملية الخلق والتكوين في دورانها تستجلي أهمية الجسد المتحول ضمن طقوس الخلق الشعري إلى أنوية مستقلة عن الروح، يغدو فيها الجسد مسرحاً مهماً للحركة والفاعلية والنشاط، وأن لا معنى للموت والحياة خارج إطار هذا الجسد، لينتقل بعد هذا البسط للرأي إلى فكرة التأمل في هذا الجسد ومن ثم الخروج برسم صورتين شعريتين للجسد يلخص فيهما حكاية الجسد المتجدد: حياة وموتاً، أما الحياة فتتمثل في صورة الجسد وهو يصغي ويستجيب للجسد الآخر، وأما الموت فيتمثل تحول الجسد إلى فاكهة تتلقفه أيدي الموت - المرموز له نصياً بـ (الذئب) - برغبة عالية.

ويظهر التداخي الغرضي عند القيسي في ديوانه (الأيقونات والكونشيرتو) الذي ينهض موضوعاتياً على موضوعين رئيسيين تحددهما تركيبة العنوان المتكون أيضاً من اسمين تجمع بينهما واو العطف: الأول: يشتغل زمانياً في منطقة الماضي البعيد، ومكانياً في أرض الطفولة الذي فيه ولد وعاش سنينه الأولى، وقد سماه بـ (الأيقونات) وأراد بها بعث الصور الذاكراتية المخزونة في الذاكرة إلى منطقة النص، والثاني: يشتغل زمانياً في منطقة الماضي القريب، ومكانياً في أرض النفي والطرده، وسماه بـ (الكونشيرتو) ويسعى من خلالهما إلى تقويم الجانب الآخر في حياة الشاعر المتمثل بتجارب المنفي وهو يتجول بين العواصم والدول، بحثاً عن الذات فلا يجدها إلا في المرأة، التي تصبح بمثابة المعادل الموضوعي للأرض المستتبلة في (الأيقونات)، وبمثابة النوتة التي تنظم إيقاع حياة القيسي، وقد وقفنا على ذلك بشيء من التفصيل في معالجتنا لعذبة العنوان في الباب الأول من الدراسة. لذلك لا داعي لتكرارها الآن، إذ يبدو الترابط على وفق مبدأ التداخي الغرضي واضحاً في تلك المعالجة.^(٢)

أما إبراهيم نصرالله فنرصد التداخي الغرضي عنده واضحاً في ديوانه (بسم الأم والابن) وتحديداً في القسم الخاص بالأم والذي تتصوي قصائده تحت مظلة عنواناتية واحدة قاسمها المشترك لفظة (حديث)، الخاضعة لمنطق القص والحكي، مما يبني في النهاية حكاية الأم الكلية ويجعلها في مجموعة من الحكايات الصغيرة المترابطة فيما بينها بحميمية عالية وحنين طاع، فيحول الحياة إلى شعر ويحول الشعر إلى حياة، في نهج سيري مقصود يتجاوز حدود استلهاً التاريخ الشخصي

(١) م. ن: ١٤٦.

(٢) ينظر: الدراسة: ١٠٠ - ١٠١.

واستعطاف الذاكرة، إلى تفصيل مكانم الموضوع الجوهرية، وتبرز جلالة الأم وعظمتها عندما تتحول إلى مظلة موضوعاتية ترمي بظلالها على أرض النص^(١)، وهذا الحضور للأم بوصفها الموضوع الرئيس للديوان توزع في ثلاث وثلاثين لوحة شعرية، وكلها تحوي في عناوينها على لفظة (حديث) باستثناء لوحة واحدة جاءت تحت عنوان (في عتابها له). ولبيان التداعي الغرضي، سنختار مقطعين من قصيدتين يتمظهر فيهما الترابط واضحاً، وهما: قصيدة (في حديثها عن حديثهما) وقصيدة (في حديثها عن غيمتها)، إذ يتوحد فيهما المخاطب (الأب) ويبرز بوصفه محوراً أساسياً في منظور الأم التي تستحضره في أحاديثها لتتاجيه، وتدعوه، وتشكو، وتثب له لواعجها، ليس في القصيدتين حسب، بل في أغلب القصائد / الأحاديث.

تقف الذات الحاكية / الأم على أرض سيرتها الساخنة الحاملة للمواجه والألم، لتستعيد ذكرياتها معه، مستندة في ذلك على "الذاكرة بوصفها مصدراً ثراً ومرجعياً ممولة للصور والأحداث والحالات"^(٢). فتستعيد في القصيدة الأولى حديثها معه عبر حوارية مخصبة، يظهر فيها على شاشة النص صوت واحد هو صوت الذات الحاكية، أما الآخر المخاطب فيبدو في النص بهيئة المستمع الصامت المصغي لما تقوله الزوجة / الحبيبة:

وأفهم صمتك
وجهلك
أفهم كفيك
خطوك حين تغيب
وخطوك حين تعود
وأفهم جرح الطيور
ووقع الحنين بصوتك
أفهم صدري الذي يتألف من زهر ثوبي
مني
وأفهم نظرة عينيك
نارك
حزنك حين يجيء المساء
وأتابع في الفجر ضوء صلاتك حتى المساء
وأعرف ما لم تقله لنا
واضحاً كنت لي دائماً
هكذا
مثل جرعة ماء.^(٣)

ينطوي المقطع على استراتيجية حوارية تكتسب شعريتها من خلال السير بالحوار في خط درامي تصاعدي مرهون بحس الاستقبال من الآخر المخاطب، ومسلح بطاقة سرد عالية مزدانة برومانسية التدفق الإنساني المنبعثة من المحاورة العاطفية المهيمنة بين الزوجة والزوج، وبحس سيميائي عالٍ يولد فضاء تتجاذبه ثنائية الصوت والصمت، يمثل فيه الأول صوت الزوجة وهي ترسم صورة الزوج في لوحات متناظرة تضيف كل لوحة لاحقة على سابقتها بعداً دلاليّاً جديداً ينم

(١) ينظر: المغامرة الجمالية للنص الشعري: ٤٥-٤٧.

(٢) تمظهرات التشكل السيرداتي: ٥٤.

(٣) بسم الأم والإبن: ٧٤-٧٥.

في كليتها عن تفاهم وتآلف كبيرين بين الزوجين، أما الثاني فيمثله إصغاء الزوج المفضي بنا نحن القراء إلى قراءة ثانية جوانية تعتمد على استنفار متعاقد للبصر والقصيدة معاً، في النقاط الإشارات المبنوثة في ثنايا الحوار الذاهب إلى أقصى حد ممكن من التكثيف، فاسحاً المجال للعلامة الإشارية القيام بمهامها في رقد النص بطاقات دلالية تضاعف من شعريته.

إذ تسرع الذات الحاكية - منذ الوهلة الأولى - إلى إعطاء فاعلية البصر المشفوعة ببصيرة متقدمة مهامها في الكشف عن الآخر/ المخاطب وفهمه، فالبصر يرصد الوجه، والكفين، والخطوات ذهاباً وإياباً، والبصيرة تستبصر الصمت ووقع الدنين بـ (صوته، ونظرة العين، والنار المتأججة في الداخل، وحزنه المسائي، ضوء صلاته وهي تعانق السماء)، ثم تأتي في النهاية آلة التشبيه بزخمها الصوري / البلاغي والشعري في الآن نفسه لتفعل فعلها المؤثر على الصعيد القرآني، عندما تقود الفاعليتين معا - البصر والبصيرة - إلى أقصى حد شعري ممكن، وعلى نحو يسمح للمنظومة التشبيهية بأن تؤدي دوراً توضيحياً يكثف ويطور أداء الصوت الشعري المعبر عن الذات الحاكية في عزمها على تعزيز صورة الآخر في جوهره، وتكرس ألق تلك العلاقة الحميمية التي تربطها بذات المخاطب / الزوج فتجعله واضحاً ومفهوماً أمامها، وضوح الماء الزلال الصالح للشرب وصفائه بدلالة الجرعة.

وتتحرك الذات الحاكية في القصيدة الثانية (في حديثها عن غيمتها)، في منطقة المونولوج الداخلي بعد استحضرها لطيف الزوج ليكون حاضراً معها في حوار من طرف واحد هو طرف الزوجة المفجوعة برحيل الزوج إلى العالم الآخر:

وضعت ملامح وجهك تحت ثيابي
لأوقف عزلة قلبي التي فضحت مقلتي
وكم صرت أخشى السلام على الناس
تهتز كتفي حين أسلم
تهتز في خطواتي وجهتي

.....
قطعت هنا قرب بيتي بعد المساء
رصيفاً وصفني منازل
لكنني في طريق الرجوع
أضعت الطريق إلى غرفتي
السَّهْل أحمر كالجمر

أعرف
لم يأتينا مطر منذ عامين
من دون عشب
هنا تتعثر روحي

وتهوي
إلى القاع
- يا سندي -
جبهتي. (١)

(١) بسم الأم والابن: ٩٥-٩٦.

إن القراءة إذا ما شأنت أن تنطلق من الفضاء الدلالي الفعلي المؤلف لكيان النص، فإنها ستتم أول ما تمر على دلالة العزلة والوحدة التي تعاني منها الذات الحاكية / الزوجة بعد رحيل زوجها. فما عادت تمتلك منه إلا صورة وجهه، إذ تقف هنا بعد استحضارها من لدن الذات الحاكية لتشكل معادلة حياتية مهمة بالنسبة لها، تتحرك وفقها الذات تحركاً دلالياً يتساوى فيه وجه الزوج / الحبيب، مع نضارة الحياة ومباهجها، ومن دونه بخيم عليها جو من العزلة، ويؤسس الفضاء الشعري بآلياته الصورية على رسم شكل العزلة والكشف عن مكونات الذات، بعد دفعها إلى منطقة الاعتراف، بدلالة (فضحت مقلي) لتجردها من سريتها التي ظلت الذات الحاكية محتفظة بها على طول مسار أحاديثها في النصوص الأخرى - نذكر منها مثلاً (في حديثها عن حبها)^(١) وكذلك (في حديثها عن سهرتها)^(٢) - لتصبح العزلة هنا عزلة فاضحة وكاشفة تخضع لقوة المحتوى الدلالي، التي تفصح عنها الصور الشعرية المتلاحقة في النص (تهتز كتفي حين أسلم/تهتز في خطواتي وجهتي / لكذني في طريق الرجوع / أضعت الطريق إلى غرفتي / هنا تتعثر روحي/ وتهوي/ إلى القاع/ - يا سندي- / جبهتي)، لذا يتبلور المشهد التصويري عن مشكل مركزي يهدد صمود الذات أمام قسوة الحياة، دون أن تجد بقربها من تستند عليه، لذلك وأمام هذه القسوة لا تجد بداً من أن تحتفظ بصورة زوجها قريبة منها. إذ يشكل حضوره فضاءً معنوياً يسور الذات بمعاني الطمأنينة والحياة الهائلة.

وبالانتقال إلى مبدأ التتابع نرى أن الراصد القرائي لا يرصد إلا نوعاً واحداً هو مبدأ التتابع على أساس التكامل، وعند شاعرين فقط هما محمود درويش وإبراهيم نصر الله، ونعزو سبب ذلك إلى طبيعة النوع الأدبي المنتمي إلى دقل الشعر، الكامنة فاعليته في اللغة "وراء العبارة وكثافة التعبير، وفي توتر اللغة واحتفائها بالانزياحات المفاجئة"^(٣). ولأن لغة الشعر لغة انتقائية تجسد فردية اللحظة المعبرة عنها في النص، لكن هذه اللحظة - على الرغم من تفرداها - يمكنها أن تتصل "بتيار من اللحظات الفردية المتركمة الأخرى، وهذا يعني أن كثافة النص الشعري لا يمنعه من الانفتاح على الآخر والاعتناء به، ولا يحول دون اندراجها في سياق ثقافي وشعري يزيده عمقا ويزداد به سعة وإثارة"^(٤) ومن هنا تشرع القصيدة في اكتساب دلالتها على نحو يناسب آفاق المعنى المكتنزة والثاوية في عمقها اللساني من جهة، ويتفاعل مع النسق اللغوي الذي تعمل ضمنه وفي إطاره من جهة أخرى.^(٥)

يتمظهر مبدأ التتابع عند درويش في ديوانه (لماذا تركت الحصان وحيداً) تحديداً في قسمه الأول المعنون بـ (أيقونات من بلور المكان)، إذ نجد أن الزمن في قصائد هذا القسم يسير بوتيرة تصاعدية، تجسد القصيدة الأولى (في يدي غيمة) زمن ولادة محمود درويش^(٦)، وتجسد القصيدة الثانية (قرويون من غير سوء....) ساعة الرحيل ومجيء الشاحنات لنقلهم إلى المنافي وتنتهي

(١) ينظر: م. ن: ٣٨-٤٠.

(٢) ينظر: م. ن: ٧٢-٧١.

(٣) الدلالة المرئية: ١٢.

(٤) م. ن: ٥١-٥٢.

(٥) ينظر: المغامرة الجمالية للنص الشعري: ٢.

(٦) ينظر: لماذا تركت الحصان وحيداً: ١٩-٢٣.

بالصعود إلى الشاحنات^(١)، ثم تأتي القصيدة الثالثة (ليلة البوم) لتجسد الساعات الأولى من العيش بعيداً عن البيت، حيث أفرغت الشاحنات حمولتها لتترك العوائل في الخلاء لا مأوى لها غير الأشجار يتخذونها حاجباً يبعدهم عن الأنظار^(٢). وفي القصيدة الرابعة (أبد الصبار)^(٣) والخامسة (كم مرة ينتهي أمرنا)^(٤) والسادسة (إلى آخري وإلى آخره)^(٥) يمضي الشاعر بالنصوص إلى زمن الاستقرار في لبنان حيث كان مفاهيم الأول فينقل لنا صوراً من العيش جسداً هناك، أما الروح فظلت تحوم في سمائها الأصل حيث الأرض والبيت^(٦).

كما يتجلى هذا التماثل للمظهر للتتابع الزمني على أساس التكامل في قصيدة (أيام الحب السبعة) التي يمر فيها درويش بأيام الأسبوع السبعة على غرار قصة الخلق، مبتدئاً بيوم الثلاثاء ومنتهاً بيوم الإثنين، بخلاف المألوف في الحكايات الدينية^(٧)، وفيها يفتح درويش على موضوع الذكورة والأنوثة، وارتباطها بحكاية التكوين والخلق^(٨).

أما في نصوص إبراهيم نصر الله فيتضح التتابع الزمني على أساس التكامل في قصيدتين هما: (في حديثها عن ودا عه صباحاً) و (في حديثها عن انتظاره مساءً)، وكلا النصين يستمد شعريته من الحياة بوصفهما تجارب معاشة، إذ ينقل لنا الشاعر على لسان الذات الحاكية/ الأم شيئاً من هذه التجارب، فيصور الأم منغمسة في خضم حياة مفتقرة إلى الراحة، و صفاء البال، حياة لا تزداد مع الزمن إلا ضيقاً، ملقاة عليها كل يوم بطبقة جديدة من الضيق تكثف من قشرة الحصار على روحها المأزومة من عيشها مع عائلتها في المنفى مما زاد من إحساسها بالعزلة والغربة، فلا تجد من يشد من أزرها غير الزوج، لتفتت به حصار الداخل، وخوف الذات وخشيتها من أن تقف في يوم ما لوحدها في مواجهة قسوة الحياة:

ريح كانون بالباب
تقتلع الآن قلبي
وتنفخ في رنتي
وأنا أتلمس في ظلمة الفجر خوفي
وحرقه تلويحتي
وأردد:
صدري أحق بك الآن من هذه الريح
صدري أحق
لأنك من دون خلقٍ إلهي
منذ عرفتكَ

(١) ينظر: م. ن: ٢٤-٢٧.

(٢) ينظر: م. ن: ٢٨-٣١.

(٣) ينظر: م. ن: ٣٢-٣٥.

(٤) ينظر: م. ن: ٣٦-٣٩.

(٥) ينظر: لماذا تركت الحصان وحيداً: ٤٠-٤٢.

(٦) أثّرنا الإيجاز و عدم الاستشهاد بالأمدلة لأن هذه القصائد كثر الاستشهاد بها سابقاً لذلك لم نرغب بالتكرار.

(٧) ينظر: لماذا تركت الحصان وحيداً: ١٤٢-١٤٨.

(٨) محمود درويش شاعر المرايا المتحولة: ١٠٦.

كنت الأرق^(١).

تشتغل شعرية النص على معاينة زمنية محددة تتمثل في فجر شتوي تبلغ فيه البرودة مداها الأقصى تتمثل في شهر كانون المعروف ببرودته، في مسعى من الذات الشاعرة لتشكيل منطق شعري يميل إلى استعطاف المتلقي بأسلوب عفوي، يعكس مناخاً شعرياً حيوياً، يسمح بموجبه إطلاق صوت الوجدان إطلاقاً حراً وأصيلاً، يستولد شعرية خاصة تشتغل على رقد النص بخصوصية تظهر مأسوية الصوت مغلفة بشعرية الإلتناء إلى النوع السيري، الأمر الذي يزيد من مدى استجابة وجاهزية المتلقي في التفاعل مع النص، والتعاطف مع الكائن السيري ممثلة بالذات الحاكية التي تحكي لواعجها وتبث بطريقة غير مباشرة شكواها من قسوة الحياة التي تجبر الزوجة على فراق زوجها في فجر يوم كانونى بارد، مانحاً بذلك النص طاقة عالية من الغنائية وداعماً إياها بحس إنساني مفعم بالحميمية يتمثل في المقطع الأخير:

صدري أحق بك الآن من هذه الريح

صدري أحق

لأنك من دون خلق إلهي

منذ عرفتك

كنت الأرق

وبذلك تكون الذات الشاعرة قد نجحت في ضخ الحياة بطاقة شعرية عالية، وضخ الشعر بطاقة حياتية لا تقل شأنًا عن طاقة الشعر، على الرغم من استخدامها للخطاب اليومي البسيط الصافي، لكن مصدر الشعرية جاء من اللغة المكثفة التي تحمل في طياتها كثافة إيقاعية ودلالية وإيحائية عالية، مع احتفاظها بمستوى عال من التماسك في النسيج العام للنص. ومن هذا المناخ تأتي القصيدة الثانية لتجسد لحظات انتظار الزوجة/ الذات الحاكية في النص لزوجها مساءً، ولتنقي مع القصيدة الأولى في شعرية تجربة الحوار، عبر الصوت الواحد المتمثل بصوت الزوجة:

لماذا تأخرت هذا المساء

الرياح تننُّ

وتحت سمائي ترن

الخطى في البعيد

وتنأى

كأن الشوارع تجمع ما فوقها من أناس

وتنثرها

ثم تجمعهم

ثم تنثرهم

كل من تحت هذه السماوات هالك

ليس لي غير كفك

قمحك!!^(٢)

لا يختلف الأنموذج المرشح لتحليل هذه المنطقة الشعرية رؤيويًا عن الأذمودج السابق، بل يمكن عده مكملًا، ويلعب هاجس الخوف في الأذمودجين دوراً كبيراً في بناء لحمة النصين، مع

(١) بسم الأم والابن: ٥١-٥٠.

(٢) بسم الأم والابن: ٥٥-٥٤.

التنويه أن هذا الهاجس يبدو في النص الأول أكثر تشاؤمية لارتباطه برمزية الريح المتصلة في ذهن المسلم دائماً بالهلاك والدمار، في حين جاء هذا الخوف مرتبطاً برمزية الرياح المتصلة بالخصب والعطاء، لدعاء الرسول صلى الله عليه وسلم "اللهم اجعلها رياحاً ولا تجعلها ريحاً"^(١). وهذا ينسجم مع نفسية الذات الحاكية المتوجسة من خروج الزوج صباحاً، وفي جو شتوي قارس- في النص الأول - والمتأمل خيراً في النص الثاني - من عودة الزوج مساء.

وتلعب ظاهرة التغيب دوراً مهماً في صناعة فضاء النص عبر رسم أكثر من صورة، الأولى بصرية تتركز فيها كاميرا الراصد / الحاكي (الزوجة)، لترصد عبر رؤية من مسافة بعيدة حركة سير الناس في اقترابهم، ومن ثم ابتعادهم عن كاميرا الرصد، ولأكثر من مرة، الآخر المتحقق في الصورة التشبيهية وغير أداة التشبيه (كأن)، التي تعطي للصورة شكلاً ذهنياً يفصح عن ذلك التوتر المتشرب بالخوف من جراء تأخر الزوج المنتظر لمحبه بين هذه الحشود، التي ما أن تجمعها الشوارع حتى تفرقها. أما الصورة الثانية فهي صورة لمسبة تحاول الذات الحاكية استحضارها في ظل غياب الزوج، لتواسي بها انتظارها له (ليس لي غير كفا)، إذ تقوم الصورة المستحضرة بأداء واقعي، يحقق مع الصورة السابقة مشروع البحث عن الشعر في الحياة، وفي الوقت نفسه الارتفاع بالحياة المتجسدة من خلال التجارب المعاشة، لتكون نبعاً ثراً، وبوابة واسعة يمر عبرها القارئ إلى خصوبة الشعر، لأنها من أكثر المناطق حرارة وتوقداً وتأثيراً، "إذ ليس من شيء لدى الأديب أكثر أهمية من تجاربه"^(٢) لأنها تحفز الكتابة الإبداعية لأن يتجاوزها المجرد والمحايد، لتكون أكثر فاعلية في استقطاب القارئ واستبطان الذات واستظهار كوامنها الداخلية.

المدة الزمنية:

ويتم من خلالها رصد ديمومة النص "عن طريق رصد العلاقة التي تربط بين زمن الحكاية الذي يقاس بالثواني، والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنوات، وطول النص السرد الذي يقاس بالأسطر والصفحات والفقرات والجمل، لتفقد هذه العلاقة في النهاية إلى استقصاء سرعة السرد والتغيرات التي تطرأ على نسقه من تعجيل أو تبطئة له"^(٣). وهذه الحركة التي ترتبط بوتيرة سرد الأحداث في النص السردى ويمكن تصنيفها ضمن مظهرين رئيسيين:

الأول: يعمل على تسريع وتيرة السرد، ومن ثم سريان الزمن القصصي سرياناً سريعاً لا يتقيد بالتتابعات الزمنية، ويتم ذلك من خلال قافيتين زمنيتين هما السرد التلخيصي القائم على الاستعراض السريع لأحداث من المفروض أنها استغرقت مدة طويلة، والحذف الذي يتميز بإسقاط فترات زمنية من زمن القصة، محدثاً بذلك ثغرات في التسلسل الزمني للأحداث.

الثاني: يعمل على تعطيل الزمن القصصي على حساب توسيع زمن السرد، ويتم ذلك بواسطة تقائتي، السرد المشهدي الذي يعطي الإمتياز للمشاهد الحوارية، فتختفي الأحداث مؤقتاً وتعرض لنا تدخلات الشخصيات كما هي في النص، والوقفة الوصفية التي تعمل على تعليق زمن الأحداث، في الوقت الذي يواصل فيه الخطاب سيره على هامش النص^(٤).

أولاً: تسريع الزمن:

(١) ينظر: فلسفة المكان في الشعر العربي المعاصر: ١٠٠.

(٢) قضايا في النقد الأدبي، ك.ك. روثن، ترجمة: عبد الجبار المطلبي، مراجعة: محسن جاسم الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ط١، ١٩٨٩: ١٧٥.

(٣) خطاب الحكاية: ١٠٢.

(٤) بنية الشكل الروائي: ١١٩-١٢٠.

أ - الخلاصة:

تقوم الخلاصة على محاولة تكثيف الزمن وتبئيره في حاضنة زمنية تختزل مسافة زمنية محددة في سياق واحد، وينهض هذا السياق على خلخلة العلاقة بين زمن القصة وزمن الحكى في إطار عنصر الزمن، من خلال تجميد الزمن في مستوى لا يتوافق مع زمن القصة ولا يتناسب مع سياقيته ونموه التقليدي^(١).

يستخدم الشاعر جبرا ابراهيم جبرا هذه التقنية في قصائده كثيراً لأنها تعكس مهارته في استخدام التقنيات السردية في أعماله الروائية، وبما أن شعره يعتمد كثيراً على حساسية السرد فإنه لا يتوانى عن سرمدته شعره على هذا الشكل.

في قصيدته (خماسية الصيف) يشتغل على هذه التقنية ويلخص الحادثة الحكائية عبر اختزالها في لفظ زمني (عدي) مكثف خالٍ من الاستطرادات والتفاصيل والجزئيات، إذ يكتفي بإشهار المحتوى الزمني العددي واختزال الزمن فيه:

مرة أخرى،

هل للكون من بدء ومنتهى ؟

خمسون دهرأ عشتها وأنا

ابن عشرين عاماً،

وما كل يوم سوى

مغامرة أخرى مع الجوع،

مع الموت،

وفي كل زاوية قصاصات أيامي

تنتعثر ملأى بالقبلاط والصرخات.

أي صنوج، أي طبول،

أي أبواقٍ لها أن تفصح بصدها

ورنينها عن أيام ترنّ ساعاتها

بجوامع الهوى، بقعقة الردى،

بصهيل الرقص والقبول ؟

ما كان نغماً في البداية

هو الآن عين النغم،

والزعازع ما زالت تنتابح في المغاور الأولى

حيث كان أبي،

وأبوه من قبله،

يجمع أغنامه كلما السحب ادلهمت

ليتقي الأمطار والصاعقة.

هناك في كهوف الجبال آثار نيرانه،

بدخانها خط على الجدران رموز حياته.

رموز حياتي أيتها الضاحكة

من خلل الرصاص والدخان والنيبذ

(١) خطاب الحكاية: ١٠٩، وينظر: مدخل في نظرية القصة: ٨٥-٨٦.

وعلى شفتيك رموز لذات مغلقة^(١).

يشغل الشاعر تقنية الخلاصة من خلال مجموعة تشكيلات شعرية، تقوم أساساً على تقويض فكرة الزمن عبر التسلسل والتطور الزمني التقليدي، وتلخيص الزمن في كيان يشغل حيزاً محدداً في الكلام، واتضح هذا في قصيدة جبرا من خلال مجموعة من المظاهر اللغوية تمثل المظهر الأول في جملة (خمسون دهرًا عشتها وأنا / ابن عشرين عاماً)، إذ يحدد كثافة زمنية هائلة على نحو رمزي في (خمسون دهرًا) يعلن اختزالها في زمن طبيعي عاشه في عمره مقداره (عشرين عاماً).

ويختصر زمن سابق يجمع جيلين في جملة (حيث كان أبي وأبوه من قبله / يجمع أغنامه كلما السحب ادلهمت)، فزمن الأب (أبي) وزمن الجد (أبوه) يحتشدان في سياق زمني واحد ملخص، ليؤديا وظيفة واحدة ويمكن تخيل المفارقة الزمنية الحاصلة فيه بين زمن الأسرد وزمن الحكاية.

وتؤدي القصيدة في هذا المقطع المنتخب أنموذجاً تسريعياً آخر، في خلاصة زمنية، تتمثل في اختزال أبرز معالم الذات الشعرية الساردة في إشارات مادية (رموز حياتي أيتها الضاحكة / من خلل الرصاص والدخان والنيبذ).

إذ إن (رموز / حياتي) يمكن أن تمثل سيميائياً، مختصر المعالم المركزية الأساسية في الحياة (حياة الذات)، وهي تخضع هنا لاحتواء مجازي عبر الدوال المادية الفاعلة والمؤثرة في السياق (الرصاص / الدخان / النيبذ)، وما تتمخض عنه من تدليل موضوعي وذاتي يكشف عن فحوى هذه الحياة، وكيف أن هذه الدوال اختزلت الحياة داخل مضموناتها الدلالية والرمزية.

في قصيدة الشاعر محمود درويش (آن للشاعر أن يقتل نفسه) يفصل الراوي الشعري عن ذاته الشعرية انفصلاً رمزياً، يتيح له فرصة الحديث عنه وكأنه آخر ملازم بحرية أكبر مما لو كان في داخله، وهو ما يعطي له إمكانية تلخيص الزمن وتكثيفه في أنموذج زمني محدد بمقياس عددي:

من ثلاثين سنة

يكتب الشعر وينساني. وقعنا عن جميع الأحصنة

ووجدنا الملح في حبة قمح، وهو ينساني.

خسرنا الأمكنة

وهو ينساني. أنا الآخر فيه.

من ثلاثين شتاء

يكتب الشعر ويبني عالماً ينهار حوله

يجمع الأشلاء كي يرسم عصفوراً

وباباً للفضاء

كلما انهار جدار حولنا شاد ببيتاً في اللغة

كلما ضاق بنا البرّ بنى الجنة، وامتدّ بجملة

من ثلاثين شتاء، وهو يحيا خارجي

قال: إن جننا إلى أولى المدن

ووجدناها غيباً

وخراباً

(١) لوعة الشمس: ٢٤-٢٥.

لا تصدّق

لا تطلّق

شارعاً سرنا عليه.. وإليه

تكذب الأرض ولا يكذب حلم يتدلى من يديه

من ثلاثين خرباً

يكتب الشعر ولا يحيا ولا يعشق إلا صورهُ

يدخل السجن فلا يبصر إلا قمرهُ

يدخل الحب فلا يقطف إلا ثمره

قلت: ما المرأة فينا ؟ قال لي: تفاحة للمغفرة

أين إنسانيتي ؟ صحتُ

فسد الباب كي يبصرني خارجه. يصرخ بي:

من فكرة في صورة في سلم الإيقاع تأتي المرأة المنتظرة^(١).

إن فكرة قتل الشاعر في عذبة العنوان هي فكرة زمنية بالدرجة الأولى، لأن الراوي هنا يسعى بذلك إلى تغليب الزمن الشعري والعودة به إلى الزمن الطبيعي، ومن هنا تنشأ إمكانية تلخيص الزمن عبر المفارقة الزمنية الحاصلة منذ عتبة العنوان بين الزمن الشعري المرهون بزمن القصة، والزمن الطبيعي (الحكاكي) الذي يسعى الراوي إلى الارتداد إليه ومغادرة زمنه الشعري / زمن القصة.

تتمثل تقنية التلخيص أولاً في الجملة الشعرية الممتدة (من ثلاثين سنة / يكتب الشعر وينساني، وقعنا عن جميع الأحصنة)، فالزمن المحشور في عبارة (ثلاثين سنة) يلخص زمناً كثيفاً يمكن أن يمثل جيلاً كاملاً، بكل ما يتضمنه من أحداث ومساحات عمل وإنجاز ومسيرة حياة. ما تلبث مفردة (سنة) أن تتحول إلى مفردات ذات صفة طبيعية تأخذ بعداً أكثر شعرية في القياس الزمني (من ثلاثين شتاءً / يكتب الشعر ويبني عالماً ينهار حوله)، ليمارس تقنية التلخيص ذاتها، ولكن من خلال ضحكها بطاقة شعرية تحيل على دلالة فصل الشتاء وموحياته الزمنية المحددة.

ويكرر القياس الزمني ذاته في (من ثلاثين شتاءً وهو يحيا خارجي) ليصف هذا الزمن الملخص في (ثلاثين) وصفاً قاسياً، إذ إن جملة (يحيا خارجي) تحيل على نوع من الانفصال الوجودي أو (الرغوي) لتحديد علاقة الراوي بزمنه الشعري، ومن ثم توسيع فهم هذه الخلاصة استناداً إلى هذه الرؤية.

ثم يتنوع في الصفة الزمنية للمدة الزمنية الملخصة (ثلاثين) لإعطائها قوة طبيعية أكثر تأثيراً في تنوع المستويات الدلالية التي يمكن أن ترشح منها، ففي مناوره زمنية أخرى للتنويع (من ثلاثين خرباً / يكتب الشعر ولا يحيا ولا يعشق إلا صورهُ)، تظهر قوة التمركز حول الذات على الرغم من ماثول الدلالة السلبيه لـ (خرباً) في ذهائها نحو الأفل، لكنه يكتفّ الزمن في حالاته المتنوعة داخل هذا الإطار.

يتوجه الشاعر محمد القيسي في استخدامه لتقنية التلخيص نحو التعامل مع دال الزمن الملخص بطريق رومانسية، تظهر على نحو ما الجانب السير ذاتي المعلن في منطقة مكانية وزمنية من القصيدة الموسومة بـ (درس النهر):

منذ عامين حبيبي

منذ عامين تماماً

(١) ديوان محمود درويش، ج٢: ٤٦٩-٤٧٠.

أو يزيد
وأنا في المركب السكران،
لا ألوي على شيء
ومزماري يعيدُ
فرحي أنتِ،
وأزهاري التفاتك نحوي
ومساءئك عيدُ
منذ عامين حبيبي
كنت أودعتُ بلادي
في صناديق البريد
وتعللتُ بدرس النهر
لا يبقى على حالٍ،
ويغوي بالبعيدُ
هكذا جبتُ أقاصيكُ
وسوّيتُ تلالي
مثلما أنت تريدُ
وحفظنا أمّ درمان،
نقشنا نمماتِ القدس والأرض،
على كمّ النشيدُ
منذ عامين حبيبي
وأنا أسكب ماء القلب، في
آباري الظمأى، وما خفّ الوقيدُ
منذ عامين حبيبي
لفحتني الريحُ،
والبردُ شديدٌ (١).

الراوي الشعري يختزل قمة عليا من الزمن العاطفي في سنتين أو يزيد في (منذ عامين حبيبي / منذ عامين تماماً / أو يزيد)، ويظهر ذلك واضحا من خلال تكرار المدة الزمنية المختزلة (منذ عامين / منذ عامين)، ومن خلال شحن هذا الزمن المختزل بطاقة عاطفية بدلالة (حبيبي)، على النحو الذي يملأه بطاقة وكثافة هائلة لا يمكن تجاوز دلالتها في البحث عن صورة هذا الزمن الملخص.

تتكرر العبارة الشعرية ذات التلخيص الزمني ذاتها في (منذ عامين حبيبي / كنت أودعت بلادي / في صناديق البريد)، إذ تكشف هنا عن غربة زمنية تساوي هذا التلخيص الزمني، فارق بها الراوي بلاده، واختزلها إلى رسالة توضع في (صناديق البريد)، وحقق تلخيصاً زمنياً ومكانياً ملائماً في آن معاً. ويذهب التلخيص الزمني ذاته في تكرار آخر إلى بؤرة الذات ومركزها (منذ عامين حبيبي / وأنا أسكب ماء القلب، في / آباري الظمأى، وما خفّ الوقيد)، ليجعل من هذا الزمن الملخص قيد الفعل الذاتي المركز في حالة البحث عن الإرواء، إذ إن هذا الزمن العاطفي المختزل لم ينجح في ذلك.

(١) الأعمال الشعرية، محمد القيسي، ج ٢: ٦٠٩-٦١١.

ويفتح في التكرار الآخر للزمن الملخص بؤرة الزمن المركز على حالة من العناء والمعاناة لا يمكن داخل هذا القياس الزمني أن تنتهي أو تتوقف.

تتوزع تقديرة التخليص الزمني في قصيدة الشاعر إبراهيم نصر الله (أناشيد الصباح) بصورة متناوبة مرحلياً، أي أنها تتحول سياقياً من بؤرة زمنية مكثفة إلى بؤرة زمنية أعلى تكثيفاً، ثم تقفز إلى بؤرة ثالثة عالية التكثيف:

سنة.. واثنان.. ثلاثون.. والبحر يأتي إليك

سنة.. واثنان.. وثلاثون.. والقيد أفق يديك

سنة.. واثنان.. ثلاثون.. كل المنافي عليك

سنة.. واثنان.. ثلاثون.. ماذا تبقى لديك

ما زلت تضحك، ترفعُ كفيك للفجر، تحلم

تمضي إلى البرتقال وتأتي

وتنهض من كل سجن وموت

وتهمس لي:

كلما اتسعت أنهرُ الدم تحملُ مركبنا

والذين يعودون أكثر

سنة.. واثنان.. ثلاثون.. والأفق كالماء والجرح أخضر

وإذ تلمح الحزن في أغنيات أبي أه تصرخُ

يا جدُ تصرخُ:

يا ولداً الآن انك تكفر !!

سنة.. واثنان.. ثلاثون.. ما زلت تعلو

وما زلت أدنو وأحضنُ كفيك

وأهتفُ: يا جذري القدسي

يا جدُ

ها أنتَ تبني حصونك في داخلي ولذا أُردهي

وأقولُ لهذي السنين البغيضة إنني قوي^(١)

هذا التناوب الزمني الذي يتصاعد في تلخيصه وتكثيفه الزمني يتراوح بين (سنة / اثنان / ثلاثون)، وتكرر هذه الدالة الزمنية التلخيصية بأنماطها هذه تكرارات عدّة، يتم إسنادها إلى فضاءات شعرية متباينة ومتنوعة.

ويمكن متابعة هذا التنوع على النحو الآتي. ففي الظهور الأول (سنة.. واثنان.. وثلاثون والبحر يأتي إليك) تتحقق دلالة الانفتاح القادمة من دال (البحر) وهو يأتي باتجاه الزمن المختزل بالتنامي العددي.

وفي الظهور الثاني تتجه الدلالة الزمنية الاختزالية إلى التمرکز حول الدال الجسدي المقترن بالطبيعة (القيد / أفق / يديك).

وفي الظهور الثالث تتجسد محنة الذات عبر قسوة المكان وجبروته (كل المنافي عليك). وفي الظهور الرابع والأخير في هذه الموجة التكرارية ينكشف السؤال المحوري المتجه نحو دلالة المحو والغياب والتشيؤ (ماذا تبقى لديك).

(١) الأعمال الشعرية، إبراهيم نصر الله: ٢٣٠-٢٣١.

لاشك في أن كل الموجات الزمنية المخصصة تنتهي وتستقر عمليا في مظهرات الذات المتنوعة في طرائق استقبالها (إليك / يديك / عليك / لديك)، بحيث يصبح الزمن زمن الذات بلا نقاش.

تتكرر صورة التلخيص الزمني في موجة أخرى من موجات القصيدة (سنة.. اثنتان.. ثلاثون والأفق كالماء والجرح أخضر)، إذ تتحول دائرة الفعل التلخيصي الزمني من حقل الذات إلى مساحة ذات صفة شعرية تعمل على نحو ما خارج الذات (الأفق كالماء / الجرح أخضر)، بكل ما تكشف عنه هذه البنية التشبيهية من حركية، يمكن أن تملأ الزمن الملخص بطاقة تدليل عالية تتضح في الفضاء الدلالي الشعري للمفردتين المشبهتين بهما (الماء / أخضر)، في علاقتهما بالمفردتين المشبهتين (الأفق / الجرح) ودرجة ارتباطهما بزمن الذات الشعرية في توجيهها نحو الذات المخاطبة.

ثم تظهر موجة أخرى تعكس نوعا من الحوار الزمني والمكاني بين الذات الراوية والذات المخاطبة باستخدام التقنية التلخيصية ذاتها (سنة.. اثنتان.. ثلاثون مازلت تعلو / ومازلت أدنو وأحضن كفيك)، فالأفعال الثلاثة (تعلو / أدنو / أحضن) ترسم حركة درامية لطبيعة العلاقة في درجة استيعابها لحالة التكثيف والتلخيص الزمني الذي حصل في المشهد الشعري، وتؤدي وظائفها استنادا إلى هذا المعطى.

ب - الحذف:

الحذف هو عنصر سردي تقاني "يقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة، من زمن القصة، وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث"^(١). ويؤدي دوراً حاسماً في اقتصاد وتيرة السرد وتسريعها، فهو يعد من الوسائل النموذجية، فضلاً عن الخلاصة في تسريع السرد عن طريق إلغاء الزمن الميت في القصة، والقفز بالأحداث إلى الأمام بأقل إشارة أو بدونها^(٢). وهو على نوعين: الحذف المحدد، والحذف غير المحدد.

١ - حذف محدد:

تتنظم تقنية الحذف المحدد داخل سياق تقنية الحذف عندما يصرح السارد بالفترة الزمنية المحذوفة، والشاعر جبرا إبراهيم جبرا بحكم كتابته لقصيدة النثر خاصة فإنه يسعى للإفادة من كل التقنيات ذات الأصول السردية، بحيث يستثمر وظائفها السردية لصالح القصيدة ولا سيما حين تكون القصيدة سير ذاتية تحكي سيرته بطريقة شعرية تستخدم شبكة تقنيات في سبيل تأكيد نجاحها. في قصيدته (لو عة الشمس مملكة الحب) يستخدم هذه التقنية الزمنية في سياق سردي سير ذاتي محدد على النحو الآتي:

والصبية كالرعاة
بعد غفوة أغنامهم، يروون الأقاصيص
منتظرين المعجزة،
لعلّ الرغبة سيكفي
عشرة أفواه جائعة،
والسمكة تنبيء عن وليمة.
ثم جاء عصر المجاعة.
وما عادت عشرة أرغفة تكفي

(١) بنية الشكل الروائي: ١٥٦.

(٢) م.ن: ١٥٩.

فما واحداً لا يضحك أو يغني
إلا من بين أنياب دامية^(١).

تتطوي القصيدة على حكاية مكثفة يسعى الراوي فيها إلى تسريع الزمن وصولاً إلى منعطف مركزي لها، ويحدث الحذف المحدد في فاصل البياض الذي يفصل المقطع (لعل الرغبة سيكفي / عشرة أفواه جائعة / والسمة تنبيء عن وليمة) والمقطع (ثم جاء عصر المجاعة / وما عادت عشرة أرغفة تكفي).

إذ إن الفضاء الحكائي الذي ارتسمت صورته في قدرة الرغبة الاحتمالية على إشباع عشرة أفواه جائعة، واتسعت هذه الصورة الإشباعية في الذبوة التي يمكن أن تتحول فيها السمة إلى وليمة، يقف عند هذا الحد الذي يجعل الزمن صيغة احتمالية تحتاج إلى تفعيل وتسريع وإدامة. هنا يظهر فاصل بياض على شكل سطر خالٍ من سواد الكتابة، على النحو الذي يشير إلى وجود تحوّل في البنية الزمنية لزمن القصيدة في تطوّر حكايتها السردية، إذ ما يلبث السطر الشعري الذي يعقب سطر البياض مباشرة أن يحقق وصلاً عطفياً مع المقطع ما قبل سطر البياض، عبر استخدام حرف العطف والاستئناف (ثم).

لاشك في أن هذا الحرف العطف الاستئنافي (ثم) يقود إلى استمرارية زمنية تتواصل فيها الحكاية السابقة نحو منعطف جديد في تطورها (جاء عصر المجاعة)، ويكشف هذا التطور عن حذف محدد حصل في سطر البياض.

إذ إن حلول عصر المجاعة لا يناسب التطور السرد المنطقي في الحكاية، التي انتهت قبل سطر البياض، عند احتمال الإشباع داخل حالة من التكافل الجمعي (لعل الرغبة سيكفي / عشرة أفواه جائعة). وبهذا يكون حلول عصر المجاعة فجأة علامة للعودة إلى منطقة الحذف الموجودة في سطر البياض، الذي يوحي بوجود أحداث كثيرة يمكن أن تكون قد حدثت لكنها حذفت واستعيض بها ببياض دال عليها.

إن هذا الحذف المحدد أدى وظيفة سردية، وجد الراوي أن حضورها في هذا السياق بالذات يؤدي إلى تماسك أكبر في النص الشعري الأسير ذاتي، ويقود عملياً إلى اختزال الزمن وتسريع حركته من أجل تمركز أكبر للغة الشعر.

يستخدم الشاعر محمود درويش تقنية الحذف المحدد على نحو واسع ومتكرر في قصيدته الطويلة (مديح الظلّ العالي)، ولعلّ طول القصيدة وملحميتها وانطوائها على مظاهر سرد كثيرة ومتنوعة، من شأنه أن يعطي هذه التقنية مشروعية استخدام حرة وضرورية، لأنها توفر فرصة تنويع أسلوب في القصيدة.

ومن مظاهر هذا الاستخدام في القصيدة المقطع الآتي، الذي يعمل على تحقيق حذف زمني محدد من خلال فاصل بياض بين مقطع صغير وآخر، وفاصل زمني دلالي يعبر عنه الاختلاف في توقيت الزمن:

بيروت / ليلا
أه، يا أفقاً تبدّى
من حذاء مقاتلٍ
لا تنغلق
لا تنغلق أبداً
لئلا..

(١) لوحة الشمس: ٣٠.

بيروت / ظهرا:

اليوم ينشقّ الحصانُ

اليوم ينشقّ الحصانُ إلى نهارين^(١)،

يبدأ المقطع الأول بالعبارة الزمنية (بيروت / ليلا) ليرسم صورة الوقت في المكان، ثم يصف الحال الشعرية استناداً إلى هذا المعطى الزمكاني، على الرغم من أن المدتوى الشعري للمقطع لا يستجيب كثيراً للتشديد الزمني المصرّح به في البداية، ولا يشتغل على أفقه بل يستعين بطابعه الرمزي المرتكز على جملة (أه يا أفقا تبتدى / من حذاء مقاتل)، مع ما يرتبط بها من إحالات.

لكنه بعد ذلك يأتي سطر بياض يعلن صمت القول الشعري بعد نهاية المقطع الزمني المرتبط بالمكان (بيروت / ليلا)، ويشكل سطر البياض هذا فراغاً زمنياً يكشف عن حذف حصل في سياق القصيدة فرضته الظروف الدلالية في واقعها الزمني.

ثم ما يلبث هذا الحذف أن يتمظهر عن صيغة محددة حين يتحول الفضاء الزمني من (بيروت / ليلا) في المقطع السابق إلى (بيروت / ظهرا) في المقطع اللاحق بعد سطر البياض، ولعلّ هذه المسافة الزمنية بين (ليلا) و (ظهرا) تكشف عن الحذف المحدود وهو يتمثل في المسافة الزمنية بينهما.

ويقوم الحذف المحدد هنا وكما هو واضح بمهمة تسريع الزمن على النحو الذي يوافق تطور الحدث الشعري في القصيدة، ويستجيب في الوقت عينه للحضور البصري والحسي الذي تقدمه الذات الشعرية الراوية في تصوير الحدث بمنطقه السيرداتي.

يتلاعب الشاعر محمد القيسي بالزمن على هذا المستوى تلاعباً واضحاً، يتحكم فيه بطريقة الحذف المحدد ليصب في النهاية في رفق القصيدة السيرداتية بقوة تخصيب ثري رؤيتها السيرداتية وتعمق دلالتها الشعرية.

ففي قصيدته (بين الناي) يصور طبقة الزمن الشعرية في قصيدته السيرداتية، بوصفها المحور الأبرز في تشكيلها الشعري:

مرّ يومان،

ومرّت خمسة أيام علينا

مرّ أسبوعٌ

ولا ارتاحُ بعدك !

كيف لا ينطقُ

هذا الهاتفُ الثرثارُ،

ماذا تنقلُ الأسلاك !

أوراقِي،

ودرّاقِي،

يقول اليومُ بُعدكُ

ثم لا شيء،

بينُ الناي وحدي

ويطولُ الليلُ وحدك^(٢)

(١) ديوان محمود درويش، ج ٣٦٧: ٢.

(٢) منمنمات أليسا: ١٨-١٩.

يستخدم أكثر من تقنية تسريع زمنية في هذه القصيدة، ففي المقطع الأول من النص المنتخب يفيد من تقنية الخلاصة (مرّ يومان / ومرّت خمسة أيام علينا / مرّ أسبوع)، لكنه سرعان ما ينقل التقنية الزمنية إلى الحذف حين تنتهي نتيجة المقطع بـ (ولا أرتاح بعدك!) يعقبها توقّف بسطر بياض ليحلّ المقطع اللاحق.

المقطع يبدأ بتحويل زمني ومكاني ظاهر في سياق الحدث (كيف لا ينطق / هذا الهاتف الثرثار)، وهنا يتبيّن وجود حذف بين الفضاء الذاتي المونولوجي في المقطع الأول والفضاء الحدثي الخارجي الذي يتوجه إلى الآلة (الهاتف) في المقطع الثاني، على النحو الذي يشي بوجود حذف محدد يبرره هذا التحوّل.

ويحصل الشيء ذاته في المقطع الثالث، الذي يتقدم في القصيدة من دون أن ينجح المقطع السابق عليه في إيجاد حلّ أو إجابة عن الصيغة الاستفهامية التي تشكّل المقطع السابق على أساسها، إذ حين يظلّ السؤال معلّقاً ينبري المقطع الثالث ليعلن في تحول كبير بعد فاصل سطري من البياض عن انتهاء الأمر على نحو ما (ثم لا شيء / يئنّ الناي وحدي / ويطول الليل وحدك). بمعنى أن الحذف المحدد حصل هنا في المدى الحدثي الذي شغل منطقة البياض وأوصل الحال الشعرية السردية إلى ضرورة الإعلان عن انتهاء مسيرتها الشعرية، من دون أن تظهر أية ملامح لحلّ معين.

وتأخذ تقنية الحذف المحدد شكلاً أكثر تكثيفاً وعمقاً وفلسفة عند الشاعر إبراهيم نصر الله في قصيدته (الدليل)، وتشغل القصيدة بحكم انشغالها الوثيق والعميق والفلسفي بالزمن على معظم تقنيات الزمن السريدي.

فيما يتعلّق بتقنية الحذف المحدد فإنه يستخدمها في أكثر من مقطع شعري من مقاطع القصيدة، ومنها هذا المقطع:

سته..

وثلاث نساء..

وطفل..

ويوم عويل

ليلة.. ليلتان

هوى

قال: جعتُ

ذبحنا له امرأة

قال: جعتُ

وحقّق في الطفل

: أكله قبل أن يفسد الطين فيه ويكبرَ

طفلاً هزلي

وسرنا على هديه

.....

لم يكن قد تبقي سوى اثنين

قال سألني عليك لتتبعني

ولتشهد أنني وصلتُ

وأنني اختتمت الرحيل..

تظهر أولى صور الحذف المحدد في المسافة الشعرية الفاصلة بين التسلسل الزمني الحاصل في (ليلة.. ليلتان)، والفعل اللاحق لها (هوى)، بحيث يَدَيِّن وجود حذف محدد بين الدلالة المنبثقة من الوضع الزمني الذي استقرَّ عليه، وانكشف الفعل (هوى) عن وجود فعل سابق له تمخَّض هو عنه، وبالتالي فإن حذفاً محدداً قد حصل هنا، أهّل الفعل (هوى) لأن يقع في صيرورة السرد السير ذاتي من دون مقدمات.

ويحصل حذف محدد آخر بعد جملة (وسرنا على هديه)، إذ إن انتهاء التطور السردى عند عتبة الاستقرار على الانقياد للدليل يوحى بضرورة استكمال سردي، إلا أن وجود فاصل نقطي بعده (.....) يؤكد وجود حذف محدد حصل هنا بدلالة هذه النقاط التي توحى بوجود شيء محذوف، ويأتي السطر اللاحق ليؤكد مرة أخرى هذا الحذف (لم يكن قد تبقّى سوى اثنين) حيث تدخل الحكاية في منعطف تطوري جديد آخر.

٢- حذف غير محدد:

يأخذ الحذف غير المحدد شكلاً آخر من أشكال الحذف، الذي يعمل أيضاً على تسريع الزمن من أجل تحقيق اختزال أسلوبى أكبر للقصيدة السير ذاتية، وهو يؤدي كذلك دوراً مهماً على صعيد تطوير التقنية السردية الشعرية في هذه القصيدة.

يستخدم الشاعر جبرا إبراهيم جبرا في قصيدة (لو عة الشمس) هذه التقنية عبر إجراء تحويل أسلوبى في المحاوراة الشعرية، إذ ينتقل من مخاطبة الضمير الجمعي إلى الحوار الذاتي المونولوجي:

تمرّ السنون، والحبل على الجرار،
وأنتم من وراء حوائط الطين تصوّبون
المخير والشخير. إنكم تفكرون، ها !
وتحسبون أن من أشداقكم تسقط الدرر.
بدأت عدّي التنازلي لساعة الصفر
ولكنني رأيت القمر هذه الليلة واقعا
في شبكة من الأغصان، سمكة

ما رأى مثلها صياد في حكاية، ولا سلطان (١).

يتحقق في هذا المقطع المنتخب أكثر من حذف غير محدد يسرّع الزمن على نحو واضح ومفتوح، ويحصل الحذف الأول في المسافة الشعرية البيضاء الفاصلة بين انتهاء المقطع الأول بـ (وتحسبون من أشداقكم تسقط الدرر)، والمقطع الذي يليه (بدأت عدّي التنازلي لساعة الصفر).

إذ إن توجّه الخطاب نحو المخاطب الجمعي تحوّل تحوّل سريعاً نحو مخاطبة الذات، تاركاً فراغاً حدثياً واسعاً يمكن أن يملأ بالكثير من الأحداث المحتملة، وحذفت الأحداث لأغراض اختزالية وتسريعية.

ويحصل الحذف ذاته بعد هذا التحول الذي أعطى زمام المبادرة السردية للحوار الداخلي المونولوجي (بدأت عدّي التنازلي لساعة الصفر)، إذ يعقبه سطر بياض يمثل فراغاً شعرياً يملؤه حدث محذوف، ثم تواصل الذات السير ذاتية الشعرية سردها لحدثها الذي يتجّه هذه المرة اتجاهاً رؤيويّاً مؤسّطراً (ولكنني رأيت القمر هذه الليلة واقعا / في شبكة من الأغصان.....).

(١) لو عة الشمس: ٤٣.

إذ إن الاستدراك الذاتي (ولكنني) يحيل على مسافة زمنية يُفترض حصولها في الفجوة الحاصلة بين الجملة الشعرية السابقة المستقلة في حدثها (بدأت عديّ التنازلي لساعة الصفر) وهذه الجملة.

إن الفضاء الشعري لجملة (ولكنني رأيت القمر.....) تحيل على فضاء زمني ودلالي مستقل عن الجملة السابقة، مما يؤكد حصول حذف غير محدد في التواصل الزمني الشعري للقصيدة في هذا الموقع.

في قصيدته (إلى أخرى وإلى آخره....) يعمل محمود درويش على تقنية الحذف غير المحدد الذي يتيح له فرصة للانتقال من محور شعري إلى آخر داخل الفضاء العام للقصيدة، على النحو الذي يسمح له بالتلاعب بالزمن، وتوضح ملامح هذا الحذف من خلال المقارنة بين مفتتح القصيدة ومنتهاها، إذ يجسد المفتتح زمناً سيرياً تكون فيه الذات الشاعرة طفلاً صغيراً يحمله الأب بعد أن يحس بتعب طفله من المشي:

- هل تعبت من المشي

يا ولدي، هل تعبت ؟

- نعم يا أبي

طال ليالك في الدرب،

والقلب مسال على أرض ليالك

- مازلت في خفة القط

فاصعد إلى كتفي.

سنقطع عما قليل

غابة البطم والسنديان الأخيرة^(١)

وتجسد نهاية القصيدة زمناً متقدماً جداً تكون فيه الذات متقدمة سناً والأب مسناً، فتقلب

صورة الحمل من الأب إلى الابن:

- يا أبي، هل تعبت

أرى عرقاً في عيونك؟

- يا ابني تعبت... أتحملني ؟

- مثلما كنت تحملني يا أبي،

وسأحمل هذا الحنين

إلى

أولي وإلى أوله

وسأقطع هذا الطريق إلى

أخري... وإلى آخره^(٢)

إذ يحدث الحذف غير المحدد بين المقطعين فجوة زمنية كبيرة، ففي حين كان الشاعر في المقطع الأول يرصد وحدة مفصلية في الفضاء السير ذاتي الشعري تنتهي بحمل الأب للابن، نراه في المقطع الثاني ينتقل بعد الفجوة الزمنية التي تحقق حذفاً غير محدد إلى فضاء سير ذاتي آخر – اختزل فيه زمناً واسعاً في الانتقال – يرصد فيه وضعاً سير ذاتياً آخر يسعى درويش من خلاله إلى تجسيد حركة التحول التي تختزل سنة مهمة من سنن الحياة، ومفهوماً حياتياً مهماً في مكنون العقل

(١) لماذا تركت الحصان وحيداً: ٤١.

(٢) م. ن: ٤٢.

المشركي المرتبط ببعد ديمومة الحياة، من خلال دوران مثقل بمعان دلالية تقبع بين ذروتين في التحول، ذروة التفتح أو الانفتاح على الحياة وذروة الأفول، أي بداية المطف ونهايته، المتجسدين نصياً في شخصية الأب، فبعد أن كان مسؤولاً عن الابن يدرأ عنه التعب، غدا في نهاية النص عبناً عليه، مع التذكير باختلاف المسؤولية الملقاة على عاتق كل منهما، فبيدما توطر مفتتح القصيدة مسؤولية الأب تجاه الابن بحمله على الكتف ليعبر معه إلى غابة السنديان وهو حمل يبدو ذا دلالة مباشرة، فإن نهاية القصيدة توطر مسؤولية الابن تجاه الأب، بحمله حملاً مجازياً تذهب دلاليّاً إلى حمل وصاياه، وأحلامه في العودة التي نراها ماثوثة في نصوص سبقت هذا النص من الديوان نفسه، ولا سيما في قصيدة (أبد الصبار).^(١)

الشاعر محمد القيسي يكثر في معظم قصائده من تقنية الحذف لاهتمامه اللافت في شعره عموماً بقضية الزمن وتفصيله، وتأخذ تقنية الحذف غير المحدد حصة مهمة في هذا الإطار، فهو يعنى كثيراً بقضية تفاعل الزمن ومظاهره في شعره لذا فإن مظاهر استخدام تقنية الحذف غير المحدد تكثر أيضاً في شعره.

ومن مظاهر هذا الاستخدام ما يمكن رصده في قصيدته (سوق الجلزون) التي يستخدم فيها الفاصل النقطي الثلاثي المتدرج، وهو يعبر عن حذف غير محدد جرى في سياق الفراغ أو الفجوة على الشكل الآتي:

ماذا نفعل بالبقونس،
نحن فلسطينيو السنة الأولى للهجرة،
حتى الخمسينيات،
إلى آخرها

.....
.....
.....

فيما بعد عرفت^(٢)

إن الفاصل النقطي الثلاثي الذي يهبط هبوطاً تنازلياً بين سطر وسطر آخر يعقبه، على وفق آلية اندثار وتناقص، يوحي عملياً بأن الحذف إيقاعياً وسميانياً ورمزياً تضيق حدوده شيئاً فشيئاً وصولاً إلى مرحلة الانتقال إلى مرحلة أخرى، حيث يتكشف بما يشبه النتيجة (فيما بعد عرفت) التي تتحقق فيها المعرفة من خلال ما جرى من أحداث حذفت ودلت عليها السطور النقطية الثلاث. لاشك في أن هذا النوع من الحذف غير المحدد يكثر عند معظم الشعراء، ولكن القضية تتوقف على مدى نجاح الاستخدام في عمله، على تسريع الزمن من أجل الوصول إلى النتيجة المرجوة.

وقد تحققت في قصيدة القيسي هنا من خلال النتيجة التي قادت إلى معرفة الذات السيرداتية الشاعرة في جملة (فيما بعد عرفت)، وهو حتى في هذه الجملة لا يعلن عن معرفة تحققت له حال انتهاء الحذف غير المحدد، بل بعد حذف ضمني آخر يمكن رصده في انفتاح الجملة على فاصل زمني يتركز في (فيما بعد)، وهو يضع مسافة زمنية للتعرف بينه وبين (عرفت). أما الشاعر إبراهيم نصر الله فإنه في قصيدته الملحمية (الدليل) يستخدم أيضاً تقنية الحذف غير المحدد في سياق زمني ودلالي في أن معاً، فهو في الوقت الذي يعمل فيه على تسريع الزمن

(١) ينظر: لماذا تركت الحصان وحيداً: ٣٣-٣٤.

(٢) المجموعة الشعرية، محمد القيسي، ج: ٢، ٦٢٥.

عبر هذه التقنية يسرّع في الوصول إلى النتيجة الدلالية التي يدفع من خلالها السرد السير ذاتي إلى بلوغها.

ففي عتبة خاتمة القصيدة- ومن أجل التسريع الزمني للوصول إلى المغزى الذي تؤول إليه النتائج النهائية لهذه القصيدة الملحمية - يرسم الصورة ويكتفها في الجملة الشعرية الأخيرة التي تنهي كل شيء بعد صيغة لحذف غير محدد:

وسرنا..

ولكنه قال: جعتُ

استدار إلى جثتي هائجاً

عَبَرَ ظَلِّي النحيلُ

.....

هكذا

لم يصل أحدٌ آخر الأمرِ

غيرُ

الدليل^(١).

إن انتهاء الجملة الشعرية بـ (عَبَرَ ظَلِّي النحيل) يمكن أن تكون حالة إقفال شعري تنتهي عندها أحداث الحكاية الشعرية السردية، إذ إن الذات الراوية تتمحي بعد أن يقوم الفاعل المركزي في الحكاية (الدليل) بحسم الأمور تماماً بدلالة (استدار إلى جثتي هائجاً / عبر ظلي النحيل).

إلا أن الشاعر يحيل أمر السرد إلى الراوي كلي العلم الذي يراقب تطور فعل الحكي في السرد السيري، ليتدخل بعد الحذف غير المحدد في الفاصل النقطي الذي يعقب هذه النهاية (.....)، ومن ثم يعلن من خلال إعلان نهائي عن اختتام الحكاية (هكذا / لم يصل أحد آخر الأمر / غير / الدليل).

لاشك في أن حضور الراوي كلي العلم له مبرر دلالي منطقي، إذ لا بدّ من وجود من ينقل الحكاية في نهايتها بعد غياب الراوي الذاتي الذي كان يتكبد رواية الأحداث ونقلها إلى المتلقي، وهنا يصبح الحذف غير المحدد بعد نهاية الحدث عملياً - ذا وظيفة دلالية فضلاً على وظيفته الزمنية.

ثانياً: تعطيل الزمن:

أ - الوقفة الوصفية:

تمثل الوقفة الوصفية شكلاً آخر من أشكال تعطيل الزمن السردية، لأن الوصف بطبيعته يستوقف السرد من أجل أن يتجه الكلام نحو المشاهد التي تستوجب وصفاً في حلقة استكمالية مهمة من حلقات القص، بوصف تقنية الوصف إحدى التقنيات المركزية المؤلفة لنظرية القص. وهي تقنية تعمل على إيقاف أو إبطاء حركة السرد المتنامية إلى الأمام بهدف تقديم مشهد قصد التأمل أو شيء ما.^(٢) ومن ثم تقليص زمن السرد إلى حد التوقف أحياناً، وتمديد زمن القص، محدثاً بذلك توتراً في

(١) الأعمال الشعرية، إبراهيم نصر الله: ١٧٩.

(٢) الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، مورييس أبو ناصر، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٧٩:

الإيقاع الزمني، يحمل على مراوحة مكانه والانتظار إلى أن يفرغ الوصف من مهمته، لكي يستأنف مساره المعتاد.^(١)

و تقلص زمن السرد أو توقفه مرهون بطبيعة الوصف، ففي الوصف الذاتي الذي يمزج فيه السارد بين النشاط البصري والمفعول النفسي لمشاهداته، لا يتوقف السرد وإنما تنقلص حركته، في حين أن الوصف الموضوعي يمثل وفقاً تماماً لحركة السرد.^(٢)

ومن هنا تأتي أهمية الوقفة الوصفية ومدى تأثيرها في الزمن السردية، إذ يحدث- حسب فيليب هامون- خللاً أو لدقلاً توتراً واضحاً بين زمن القصة وزمن الخطاب فينقلص زمن التخيّل وينكمش أمام اتساع زمن الكتابة ويترتب على ذلك تباطؤ في الدّتابع الزمني للقصة ووقف للسرد بمعناه المتنامي.^(٣)

يستخدم الشاعر جبرا إبراهيم جبرا تقنية الوصف في شعره السيريذاتي على نحو واسع نظراً لانشغاله المركزي في الكتابة السردية الروائية، ويحاول تسليط ضغط وصفي عالٍ على المشهد الشعري السيريذاتي من خلال الاستغراق العميق في الوصف، بحيث يأخذ الوصف مساحة واسعة من فضاء القصيدة.

في قصيدته (قديّة) يستخدم مفردة (رصاص) بوصفها دالاً وصفاً خاصاً يخضع لآلية وصف حركي خارج الزمن والمكان السيريذاتيين، ويصور حركة هذا الدال في مناحي مختلفة ومتباينة:

رصاص

في مقمر الليل

عبر التلة والطريق،

رصاص

على الجدران يصطك

ويقرع الأبواب والنوافذ

يطلب الأمعاء والقلوب،

رصاص

من خلف الحجارة، عبر الفجاج،

من وراء أكياس الرمال،

رصاص

ينثر في الحجرات رياحيناً من الدم

ويلصق زخرفة الدماء على الجدار،^(٤)

يدشء أربع صور تتبلور من خلال هذا المقطع الشعري المنتخب تبلوراً متبايناً بحسب الطبيعة الوصفية لكل صورة.

في الصورة الأولى تكفي تقنية الوصف بتصوير المشهد في بنيته الطبيعية الصافية والمجردة (رصاص / في مقمر الليل / عبر التلة والطريق) فقد تعطل الزمن في هذا النطاق وفي الصورة الثانية تتجه تقنية الوصف إلى المكان القريب في صلته الوثيقة بالحياة والبشر (رصاص /

(٢) بنية الشكل الروائي: ١٧٧.

(٣) مدخل إلى نظرية القصة: ٨٦-٨٨.

(٤) بنية الشكل الروائي: ١٧٩.

(١) تموز في المدينة: ٥٥.

على الجدران يصطك / ويقرع الأبواب والنوافذ / يطلب الأمعاء والقلوب) فيعطل الزمن في سير الحكاية ويوجه النظر نحو المشهد الوصفي.

وهكذا يفعل في الصورتين الأخريين اللتين تتجهان نحو مديات وصفية أخرى يستكمل فيها الراوي الوصف المشهد الوصفي العام، على النحو الذي يتوقف فيه الزمن السيرداتي السردية توقفاً تاماً بانتظار استكمال رسم المشهد الوصفي على يد الراوي.

يتجه الشاعر محمود درويش اتجاهاً آخر في تشغيل تقنية الوصف في مجاله الشعري السيرداتي، إذ يستخدم كاميرا شديدة الحساسية تستعين بالذاكرة السيرداتية من أجل تصوير أدق وأكثر حيوية وحرارة، وهو ما يعمل على تعطيل الزمن السردية الذي كرس روايته لتمثيل الحكاية السيرداتية في القصيدة.

هذا التوجه السيرداتي الوصفي ينكشف على نحو أوضح في قصيدته (إلى آخري وإلى آخره) إذ يصور مساحة مكانية خاصة، تتمتع بعلاقة ذاتية وثيقة مع حساسية الذات الساردة وهي تصف الأشياء:

شرق خرّوبة الشارع العام
درب صغير يضيق بصباره
في البداية، ثم يسير إلى البئر
أوسع أوسع، ثم يطل
على كرم عمّي "جميل"
بائع التبغ والحلويات،
ثم يضع على بيدر قبل
أن يستقيم ويجلس في البيت،
في شكل ببغاء. (١)

إن تقنية الوصف هنا تسير بخطى متدرجة ومتسلسلة في ضبط حركة الكاميرا المصورة لحركية المكان داخل بنية الوصف، إذ ترسم العين الواصفة عبر الكاميرا خارطة المكان بشكل تصويري دقيق وتفصيلي يحتم متابعة دقيقة ليسهل إدراك الحساسية الروحية للذات الواصفة لهذا المكان، بحيث يدرك القارئ علاقة الوصف بالحكاية على النحو الذي يقود فيما بعد، وبعد استئناف حركية السرد وانتهاه تعطيل الزمن على يد الوصف، إلى فهم الوظيفة التي نهضت بها تقنية الوصف هنا، وإدراك اللعبة السردية بين التوقف والحركة من خلال العلاقة بين الوصف والسرد، في حين يذهب الشاعر محمد القيسي في استخدام تقنية الوصف إلى استظهار ولعه بتقنيات السرد والقص، فضلاً على رغبته العميقة في استظهار المشاهد ووصفها بدقة وشمول واتساع ولاسيما الدقائق والهوامش والتفاصيل الصغيرة، التي يعطيها أهمية أكبر من الأشياء المركزية والعامة.

ففي قصيدته (ما يحفّ بي) يسلط كاميرا ذات عدسة يصنعها من آلية الذاكرة، تدقّل الصور والمشاهد المرئية ذات الطاقة التفصيلية والهوامشية العميقة، إلى بؤرة تعاني منها الذات السيرداتية الساردة شعرياً هنا وهي (الغياب):

كلّ شيء يذكرني بالغياب،
الشرط الرمادي في مدخل الباب،
صمت المقاعد،
هذي التلاوة من آية الذكر،
هذي الوسادة،

(١) لماذا تركت الحصان وحيداً: ٤١.

هذا الإناء،

الدواء،

الوشاح،

وهذا السرير القديم

كل شيء أراه يذكرني

هذه المسبحة

الستائر والريح والأضرحة

والغبار الذي جَلَل البيت،

هذا الإطارُ المعلقُ في الزاوية^(١)

تنتفتح شبكة التفاصيل والأشياء التي تُولف عموم الصورة الوصفية، على موجودات ذات صلة حيوية عميقة بالذات الشعرية الساردة، وتُولف على العموم مجالها المكاني الذي يمكن أن تتحرك فيه أو تتعامل معه (الشريط الرمادي / المقاعد / التلاوة / الوسادة / الإناء / المسبحة / الستائر / الريح / الأضرحة / الغبار / الإطار).

إن هذه التفاصيل بتنوع علاقتها المادية والروحية بالذات الشعرية الساردة، تشتغل وصفاً في حيز مكاني وزمني، إلا أن آلة الوصف الكاميراتي هنا توقف كما هو واضح حركة السرد وتعطلها تماماً، لأنه لا صوت يعلو على صوت الوصف الذي انشغل فيه الكلام الشعري انشغالاً كلياً.

ولاسيما إذا اقترن الوصف بالذاكرة في سياقها الفعلي التذكري (يذكرني)، بوصفها الجسر الذي ينقل هذه الموجودات الوصفية إلى الحالة التي تتخيلها الذات، تلك الحالة التي وصفها أيضاً بـ (الغياب)، بحيث يمضي قدماً في إيقاف عجلة الزمن السردي وتعطيله، من خلال هيمنة الوصف، وتشغيل الذاكرة، وفتح حيز الغياب على احتواء الموجودات المنقولة إليه بفعل آلة التذكّر. أما الشاعر إبراهيم نصر الله فإنه وبحكم انشغاله الإبداعي بفن الرواية أيضاً، فهو لا يأل جهداً في استثمار تقنية الوصف، ودفعها لتشغل في نطاق قصيدته السيرداتية على النحو الذي يعمق طاقتها السردية ويمنحها بعداً تقنياً جديداً.

يشغل في قصيدته (الحفل) هذه التقنية بطريقة تنطلق من فضاء الذات الشعرية الساردة إلى فضاء عام، بأسلوبية تجعل من الفضاء السيرداتي العام، جزءاً لا يتجزأ من الفضاء السيرداتي الخاص:

ثلاثون حرباً على الضوء معلنة

وثلاثون مثل الثلاثين في غمدها مضمرة

صغاراً بالبيسة العيد

خيل

ببهجة فرسانها عامرة

موكبٌ قادمٌ من بعيد

زغاريدٌ مرفوعةٌ للسماء

هياج

رجالٌ من الظلمات أطلوا

ومن صحف الأمس والمحبرة

(١) الأعمال الشعرية، محمد القيسي، ج ٢: ١٩-٢٠.

كلهم أقبلوا
التقطوا صوراً
لعنوا آخر العمر والذاكرة
شربوا كأس حلم قتيل هنا
قبل أن يتقدم أكبرهم
ليقص شريط الحرير
ويفتح المقبرة.^(١)

يأخذ الوصف في هذه القصيدة شكلاً درامياً في رسم صورة كل موصوف وعلاقته بالموصوف الذي يليه، فثمة سلسلة من الوقفات الوصفية التي ترسم معالم الموقف الوصفي الذي اشتغل في هذه القصيدة على تعطيل الزمن السرد في بعض مراحل القصيدة، وأبطأ من سرعة سريان الزمن في مفصل أخرى.

فبعد البانوراما الوصفية التي جاءت بمثابة شعار عام لفاعلية تقنية الوصف (ثلاثون حرباً على الضوء معلنة / وثلاثون مثل الثلاثين في غمدها مضمرة)، تبدأ حركة الوقفات / اللقطات الوصفية بالظهور والانفتاح (صغار باليسة العيد / خيل بيهجة فرسانها عامرة / موكب قادم من بعيد / زغاريد مرفوعة للسماء / هياج / رجال من الظلمات أطلّوا....)، من خلال التمرّكات الموصوفة ذات الحضور الزمكاني الوصفي الذي يوقف حركة الأفعال ويوجّه نحو الالتفات البصري نحو المشاهد الموصوفة (صغار / خيل / موكب / زغاريد / هياج / رجال)، وهي تؤدي وظائفها في السياق.

تبدأ بعد ذلك مرحلة وصفية ثانية ترسم صورة الوقفة الوصفية في إطار التوجه نحو الغياب، حيث لا أثر يذكر للزمن السرد في الحكاية (كلهم أقبلوا / التقطوا صوراً / / قبل أن يتقدم أكبرهم / ليقص شريط الحرير / ويفتح المقبرة).

هنا تنتهي فاعلية الوصف بمرحلتيه بعد أن تمضي الصور كلها في فضاء الغياب القادم من دال (المقبرة)، على النحو الذي يوضح قوة الوقفات الوصفية هنا، في تعطيل مسيرة الزمن السرد وإيقاف عجلته لصالح بنية الوصف.

ب - المشهد الحواري:

يعرف المشهد بأنه " عبارة عن فعل محدد، أو حدث منفرد، يحدث في زمن ومكان محددين، ويستغرق من الوقت بالقدر الذي لا يكون فيه أي تغيير في المكان، أو أي قطع في استمرارية الزمن. إن المشهد حادثة صغيرة مؤداة من الشخصيات، حادثة عرضية، منفردة، أو مشهد منفرد حيوي ومباشر"^(٢)، وهو يمثل بشكل عام اللحظة التي تكاد يتساوى فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق، وإن كان جاذبية يذبه بضرورة عدم الاغفال أن الحوار الواقعي بين أشخاص معينين، قد يكون بطيئاً أو سريعاً، بحسب طبيعة الظروف المحيطة، ويؤكد على مراعاة لحظات الصمت أو التكرار مما يجعل الاحتفاظ بالفرق بين زمن حوار السرد، وزمن حوار القصة قائماً على الدوام.^(٣)

(١) بسم الأم والابن: ١٧٢-١٧٣.

(١) بناء المشهد الروائي، ليون سرميليان، ترجمة: فاضل ثامر، مجلة الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العدد ٢، لسنة ١٩٨٧: ٧٨.

(٢) نقلاً من بنية النص السرد: ٧٨.

والمشهد تقانة زمنية تعمل في الطرف الذيقض لتقانة الخلاصة، فبيدما يعمل المشهد على تقديم الأحداث بشكل مفصل وبكل أبعادها مع الاحتفاظ بتقديمها على نحو متوالٍ، فإن الخلاصة تمر مروراً سريعاً على الأحداث وتقدم إيجازاً مركزاً لمضمونها^(١) وينقسم المشهد الحوارى على قسمين:

أ. الحوار الخارجى المباشر:

وهو الحوار " الذى يدور بين شخصيتين أو أكثر فى إطار المشهد داخل العمل القصصى بطريقة مباشرة، وأطلقت عليه تسمية الحوار التناوبى، أى الذى تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر بطريقة مباشرة، وذلك لأن التناوب هو السمة الإجرائية الظاهرة عليه"^(٢) وهذا النوع من الحوار يشتغل على مظهرة الوظيفة الدرامية ويكسر رتابة السرد، ويمنح مؤلفه فرصة سانحة لممارسة التعدد اللغوى وتجريب أساليب الكلام واللهجات، والرتانات الإقليمية والمهنية، وكل ذلك من خلال انتخابه لطبيعة الشخصيات المتحاوره، وخلفية كل منهم الاجتماعية والثقافية^(٣).

فى قصيدته (لعنة بروميثيوس) يستخدم الشاعر جبرا إبراهيم جبرا هذه التقنية بأسلوب حوارى خارجى، ولكنه يعمل داخل البنية الشعرية، بحيث لا يستخدم الآليات التقليدية المعروفة للحوار الخارجى:

" ما عدت أقوى، يا سيدي
على التمزيق من هذى الكبد.
ست سنين قد شَيَّيتني -
أم أنها اللعنة التي ردها الجبل ؟ "
رفرف الصقر كسيراً
بين يدي جنراله،
مصدع المنقار، مخلبُه
كمخالب الجنرال مثقلُ
بذكرى الديدان والوباء.
وصاح الجنرال زفسُ:
" كم مرة جنت تنبؤني
بالهزيمة. وأنت السيد فى الذرى !
عُدْ وكلُّ من الكبد المتمردة
ولا تأتني إلا مبشراً
بمجدنا "^(٤).

يأخذ الحوار الخارجى شكلاً واضحاً من أشكال إيقاف أو تعطيل عجلة الزمن فى السرد السيرذاتى الشعرى، إذ تتجه الجملة الحوارية والسياق الحوارى بأنموذجه الخارجى إلى العمل على

(٣) الألسنية والنقد الأدبى فى النظرية والممارسة: ١٠٣.

(١) الحوار فى القصة العراقية القصيرة (١٩٦٨-١٩٨٠) - دراسة فنية، فاتح عبد السلام نوري، رسالة دكتوراه بإشراف د. فائق مصطفى أحمد، جامعة الموصل، كلية الآداب، ١٩٩٥: ١٠٦-١٠٧.

(٢) بنية الشكل الروائى: ١٦٦.

(٣) المدار المغلق: ٦٤-٦٣.

الارتداد إلى مساحة حكائية تقطع التسلسل الزمني وتوقفه، حتى يأخذ الحوار مداه في التعبير عن الحالة المرتبطة بالشخصيات المتحاوره.

تظهر أولى علامات الحوار الخارجي في الجملة الحوارية التي يطلقها الراوي السيرداتي مخاطباً آخر مسمى (ما عدت أقوى، يا سيدي)، ليعبر من خلالها عن شكواه من الحال الذاتية الأليمة التي يعاني منها (على التمزيق من هذي الكبد)، وهي تشغل مساحة زمنية ضاعفت من أزمته وصراعه مع الحياة (ست سنين شيبنتي).

إن آلية الشرح والتوضيح والتفصيل التي ملأت لغة الحوار الخارجي عطّلت السياق السردى تماماً وحولت الزمن لصالح هذه المنطقة.

وما تلبث الإجابة الحوارية أن تظهر على لسان المخاطب، بردة فعل صوتية غير اعتيادية تفعل سياق الحوار ("كم مرة جئت تنبؤني / بالهزيمة. وأنت السيد في الذرى / عدّ وكلّ من الكبد المتمردة / ولا تأتني إلا مبشراً / بمجدنا").

تبدو الجملة طويلة ومفصلة وتحيل على مديات حكائية أخرى على الرغم من أنها تختزل الفضاء السردى لتجمل الحكاية في سياق أمري حاسم يوجّه السياق ويحرّكه، إلا أن الواضح أن السرد في أنموذجه السيرداتي قد تعطل كثيراً في هذه الحوارية الخارجية إلى درجة التوقف النسبي. إلا أن الحوار الخارجي في قصيدة محمود درويش (كم مرة ينتهي أمرنا) يفيد من تقانات الحوار بطريقته التقليدية في السؤال والجواب، والإشارات الكتابية المعبرة بصرياً عن وجود حوار على الشكل الآتي:

- هل تكلمني يا أبي ؟
- عقدوا هدنة في جزيرة رودس،
- يا ابني !
- وما شأننا نحن، ما شأننا يا أبي ؟
- وانتهى الأمر...
- كم مرة ينتهي أمرنا يا أبي ؟
- انتهى الأمر.
- قاموا بواجبهم:
- حاربوا ببنادق مكسورة طائرات العدو.
- وقمنا بواجبنا،
- وابتعدنا عن الزنزلخت
- لئلا نحرك قبعة القائد العسكري.
- وبعنا خواتم زوجاتنا ليصيّدوا العصافير
- يا ولدي! (١)

إن تكرار وجود الإشارة (-) بوصفها علامة على وجود حوار بين شخصين متحاورين بهذه الصورة الكثيفة في هذا المقطع، يعطل بالضرورة السرد السيرداتي، ويحيل النظر القرائي إلى زمن شبه متوقف لصالح حوار يجري بين طرفين.

إن صيغة الحوار الخارجي الذي يجري هنا هو من قبيل تعطيل الزمن السردى في القصيدة من أجل إبراز وضعية حكائية معينة، يسعى الراوي الشعري عبر استحداث الحوار بين طرفين إلى التركيز عليها ودفعها إلى منطقة الاستظهار السردى.

(١) لماذا تركت الحصان وحيداً: ٣٧.

في الوقت الذي يمتدّ فيه الحوار إلى مساحة كتابية لا يتحرك فيها الزمن ويتلبّث في منطقة واحدة، بل يسمح للشخصيتين المتحاورتين، وهما هنا الأب والابن (يا أبي / يا ابني) بالحوار، الذي يأتي بصورة توضيح لمشهد أو موقف أكثر منه حواراً يقوم على إنتاج قيمة حكاية تضاعف من قيمة السرد في القصيدة.

إلا أن الزمن على أية حال يتعطلّ ويكاد يتوقف على النحو الذي يحيل إلى استخدام معين لهذه التقنية.

ويكاد الشاعر محمد القيسي أن يجمع في استخدامه لتقنية الحوار الخارجي بين الأسلوبين اللذين استخدمهما جبرا إبراهيم جبرا ومحمود درويش، ففي قصيدته (السهرة الثاوية) من مجموعة قصائد (سهرات عائلية) يستخدم الحوار الخارجي الصريح عبر وجود الشارحة (-) الدالة كتابياً على وجود حوار، ويستخدم في الوقت نفسه الاستفاضة الحوارية التي تقوم بإكمال هذه الصيغة في استكمال عملية الحوار:

- هل عرفت الفتاة...؟

- ومن أين لي !

بيتها كان على طرف الجامع،

في وسط البلد

وهناك المدرسة

هل تذكرت ؟ وكنا نلعب السجّة،

أو نكتب في كراسة الإنشاء عن بنتٍ

تغنّي وولّد^(١)

إذ يأتي السؤال من الخارج إلى منطقة الذات السيرداتية الراوية ليتساءل عن مدى معرفتها بـ (الفتاة) التي تمثل مركز الحوار وبؤرته (هل عرفت الفتاة...؟)، ثم تأتي الإجابة من الراوي السيرداتي الذي ينكر معرفته أول الأمر بالفتاة التي جرى الاستفهام عنها (ومن أين لي!)، وهي تتضمن إنكاراً (مراوفاً) يتصل بإعطاء الفرصة للمحاور بأن يستفيض باسترجاع صورة المكان والزمن الذاكراتي، من أجل حثّ الراوي على استرجاع الصورة كاملة.

ولاشك في أن استمرار رواية الأحداث الذاكراتية قد جاء في سياق حشد مزيد من الأسباب لتوثيق فكرة الحوار وتكريسها، ومن ثم فإن الزمن السردية سوف يبقى معطلاً لأن الحوار الخارجي وملحقاته الاستراتيجية لا يمكنها الاستمرار من دون إيقاف عجلة الزمن السردية في الحادثة الحكائية السيرداتية.

ويأخذ الحوار الخارجي المعطلّ للزمن السردية عند الشاعر إبراهيم نصر الله شكلاً آخر في قصيدته (بين الماء والماء هذا حلمي)، إذ يتداخل الحوار بين المتحاورين بطريقة شعرية حكاية وينمو نمواً درامياً داخل فضاء الحوار:

كنا وحيدين إلا من الحبّ والشمس

" هزّي إليك بقلبي يساقط الجرح ورداً "

وما الورد... قالت

* مواسم تأتي وتذهب من غير أن ترتدني

- وهل تعرف الورد

* كنتُ

(١) الأعمال الشعرية، محمد القيسي: ٤٤٩-٤٥٠.

- لنبحث عنه إذن
ونرحل للشرق والشمس ترحل
من يصل الشرق قبلاً؟
- أراك ابتعدت

* وكيف نسير معاً؟! (١)

إذ يبدأ الراوي مسيرة التمهيد لإجراء المحاور من خلال الوصف الشعري للزمن والمكان الذي حوى المتحاورين (كنا وحديدن إلا من الحب والشمس)، لتنفلت الجملة الحوارية الأولى من الراوي، وهو يتناص فيها مع آية من القرآن الكريم (وهزي إليك بذراع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا)، ومن ثم يبدأ بعد ذلك الحوار.

لا يأخذ الحوار شكلاً سياقياً في تطوره الحواري بل ينتقل من مساحة حوارية إلى أخرى، ففي حين يجري النسق الحواري الأول حول معرفة (الورد)، فإنه ينتقل في النسق الثاني المجاور إلى محاولة الوصول إلى الشرق وتكييف طريقة توصيف المكان الحاوي لهما، وصولاً إلى السؤال الانتكاري (كيف نسير معاً!).

وهو في كل ذلك يشغل المساحة الحكائية السيرداتية بإنموذج حوار يعضل الزمن السردى، ويوجه الاهتمام الحكائي نحو طريقة الحوار ونتائجه، بحيث لا يلتفت إلى النسق السردى الأصل الذي يتطلب استمراراً للسرد الحكائي السيرداتي.

٢- الحوار الداخلي غير المباشر:

(المونولوج)

في هذا النوع يتحول نمط الحوار من حوار تناوبي يدور بين شخصيتين أو أكثر إلى حوار فردي يعبر عن حياة الشخصية الباطنية. وهذا النوع يكثر في الشعر على عكس الحوار الخارجي وذلك لارتباطه الوثيق بالوضع الشعري وتجلياته، إذ إن الحالة الشعرية هي بالدرجة الأساس حالة تعبير عن ذات شاعرة تحاور نفسها على نحو ما، بمعنى أن الحوار الذاتي هو عنصر أصيل وحيوي ومركزي في العملية الشعرية.

في القصيدة السيرداتية التي تنهض على اعتماد سياقات سردية في تعبيريتها الشعرية، يؤدي الحوار الداخلي (المونولوج) دوراً معطلاً للزمن السردى في هذه القصيدة، على الرغم من أنه يتحرك تحت خيمة الفضاء السيرداتي.

يفتح الحوار الداخلي المونولوجي على أقصاه في قصيدة (ساعة الصفر) للشاعر جبرا إبراهيم جبرا، وهو يوهم بوجود آخر يتوجه إليه الحوار من خلال الإشارة إلى صوت يلجه من خلال الأشجار:

ولكن صوتاً من خلال الأشجار كان يلجّ بي،

أغافله، ويلجّ بي:

أأدركك الحال أخيراً فانتشيت

لمشهد أنت أدري بأنه

يتكرر كلّ ليلة ؟

محاصرٌ أنت، وغشاوة

كماء التعقيم تتكاثف علي مقلتيك

يوماً بعد يوم، عيناك تكذبانك

(١) الأعمال الشعرية، إبراهيم نصر الله: ١٤.

فيما ترى، أذنك تكذبان عليك
حتى الصمم، حياتك، كجريدتك اليومية.
لكنه بمجرد دخول الجملة الحوارية (أدركتك الحال أخيراً فانتشيت) ذات المذبح الصوفي
الواضح، يتضح تماماً أن الصوت القادم من خلال الأشجار، ما هو إلا صوت الذات الساردة وقد
تجلى على هذا النحو.

تتدخل الصور الذاتية المعبرة عن خصوصية الحوار الداخلي (لمشهد أنت أدرى بأنه /
يتكرر كل ليلة)، و(محاصر أنت) و (غشاوة... تتكاثف على مقلتك) و (عينك تكذبانك / أذنك
تكذبان عليك) وصولاً إلى (حياتك / كجريدتك اليومية)، إذ تحتشد كلها من أجل أن تعبر عن أزمة
الذات الشعرية السير ذاتية وهي تحاور نفسها محاورة داخلية عميقة، تؤدي بالضرورة إلى تعطيل
الزمن السردي في سياق التعبير السير ذاتي عن الحالة التي يجب أن تنمو الحكاية من خلالها.
أما قصيدة (جدارية) للشاعر محمود درويش فهي قصيدة سير ذاتية بامتياز تفيد من معظم
تقانات السرد السير ذاتي، ولعل من أبرز وأوضح التقنيات التي تتكرر كثيراً في هذه القصيدة، تقنية
الحوار الداخلي المونولوجي، إذ إن روح المناجاة الذاتية الصرّف والانتفاء إلى جوهر الذات، من
أبرز معالم هذه القصيدة.

وتتجلى المناجاة المحاورة لجوهر الذات في مقاطع عديدة من القصيدة وننتخب المقطع
الآتي تمثيلاً لهذا الاستخدام التقني المونولوجي:

وأنا الغريب بكل ما أوتيت من
لغتي. ولو أخضعتُ عاطفتي بحرف
الضاد تخضعني بحرف الياء عاطفتي
وللكلمات وهي بعيدة أرض تجاورُ
كوكبا أعلى. ولل كلمات وهي قريبة
منفى. ولا يكفي الكتاب لكي أقول:
وجدت نفسي حاضراً ملء الغياب.
وكُلما فتشتُ عن نفسي وجدتُ
الآخرين. وكُلما فتشتُ عنهم لم
أجد فيهم سوى نفسي الغريبة،
هل أنا الفردُ الحشودُ ؟

تنحو القصيدة مذحى صوفياً وفلسفياً في المناجاة والمحاورة الذاتية من خلال رسم موقع
الذات وهي تعاني الغربة (أنا الغريب)، وتقترن غربة الذات هنا بالمنفى على صعيد خطابها
الشعري والحيوي معاً (لل كلمات وهي قريبة / منفى...)، على النحو الذي يخلق في المدونة الشعرية
ثنائية جدلية بين الذات والموضوع والأنا والآخر، داخل حيوية التصور الذاتي للمحنة التي يعالجها
الشاعر (وجدت نفسي / حاضراً / ملء الغياب)، بحيث يتفاعل الحضور والغياب في تجربة
القصيدة تفاعلاً جديلاً يهدف إلى مقاومة الموت والانتصار للحياة، بالشكل الذي يجعل من المحاورة
الذاتية المونولوجية سبيلاً لتشغيل دفاعات ضد الموت، عبر تعطيل الزمن في حكاية الموت.

إن الحوار الداخلي المونولوجي المختلط بالمناجاة الذاتية وهي تحاكي تجربة الموت
وتتعاطى معها بهذه الصورة، تعمل في نطاق تشغيل دفاعاتها ضد الموت على استدحاض صورة
الآخر المتماهية مع صورة الذات، من أجل الاستعانة بها للضغط على زمن الموت بوصفه الزمن
السردي الفاعل في التجربة وتعطيله، ومنح فرصة للتأمل الذاتي الذي يستعيد الفضاء الجمعي
المرهون بـ (الآخر) وتوظيفه في هذا المجال.

تفسّر الصورة الجدلية بين الأنا والآخر في نطاق تجلّي الذات الشعرية السيرداتية في حوارها الذاتي هذه المداخلة الجدلية (وكلما فتشت عن نفسي وجدت / الآخرين وكلما فتشت عنهم لم / أجد فيهم سوى نفسي الغريبة / هل أنا الفرد الحشود ؟)، إذ إن عبارة التلاحم الاستقهامية (هل أنا الفرد الحشود ؟) تفسّر رغبة الاندماج والتوحد والتماهي بين الذات المناجية والآخر، حيث يكون بوسعها بعد ذلك هزيمة الموت، وتوسيع رقعة الذات وحركتها وفعاليتها.

في قصيدة (رقعة غبار) للشاعر محمد القيسي يناجي الشاعر ذاته مناجاة عميقة، في حوار داخلي مونولوجي يحكي تجربة الذات في علاقتها بالحياة والوجود، ويسعى إلى أن يجعلها آخر عدو وصديق في الوقت نفسه:

أجل يا قتيلي، أجل يا نديمي، أجل
نظّل نشيخُ نشيخُ هنا مثل سور الجبل
أجل يا محمد
تظّل المسافة أبعد

وما فاتنا من فواكة أو حشرات، يظّل يفوت
أجل أدركتنا الفنادق بعد انطفاء البيوت
وهذا الغبار السميكُ يغطي نوافذنا ومخدراتنا
الغبار السميكُ، الغبارُ يغطي الوجوه،
يغطي الحديث الصباحي والأمسيات،
يغطي تحياتنا وأساورنا،
ويغطي النشيذ.^(١)

في السطر الشعري الأول يناجي ذاته ويحاورها ويستدعيها للفضاء، بوصف العدو أولاً (يا قتيلي)، وبوصف الصديق ثانياً (يا نديمي)، ولعلّ العبارة الميثاقية الصريحة (أجل يا محمد) تبقي الفضاء داخل النقطة الجوهرية للسيرة الذاتية، وتحيل على الذات السيرداتية وهي تحاور نفسها. إن الزمن السردى هنا يتعطل تماماً ويتوقف، حيث تفتح الذات الشعرية السيرداتية انفتاحاً كلياً وواسعاً ورحباً على وضعها وتاريخها وذاكرتها بمعية حاضرها، لتستعيد بذلك تجربتها فنقيّم ما تيسر منها، وتستنتج بناء على ذلك موقفها من الوجود والأشياء، عبر مداخلة مع الزمن المتوقف المائل أمام مرآة الذات وهي تحاكم صورتها المنعكسة فيها (أجل يا محمد/ تظّل المسافة أبعد / وما فاتنا من فواكه أو حشرات / يظّل يفوت / أجل أدركتنا الفنادق بعد انطفاء البيوت).

إذ تتدخل الذات الباحثة المحاورة في التفاصيل الصغيرة التي تعبر عن جوهر الأشياء وقيمتها بالنسبة إلى حياة الذات ومتعتها ولذائذها وفرحها، وبحثها الدائم عن الجديد الذي يمكن أن يضخّ دماً جديداً في النص يفتح السيرة القادمة على معطيات جديدة وعميقة، من خلال الاستمرار في طرح الأسئلة الداخلة في صلب هذه الإشكالية.

هذه الاستعادة التي توقف حركة الزمن السردى وتعطل انسيابيته، تجري تحت رعاية الحوار الداخلي المونولوجي وقد أخذ مداه كاملاً في هذا المقطع، وتجوهر على نحو أصيل في قلب المعادلة التي تحاور قضية الحياة والموت.

يقارب الشاعر إبراهيم نصر الله هذه التقديّة الحوارية في الكثير من قصائده السيرداتية أيضاً، ويستخدم كاميرا ذاتية تصوّر الداخل الشعوري وهو يحتضن المحاورة الذاتية المونولوجية بين الأنا وذاتها، في مناجاة عالية.

(١) الأعمال الشعرية، محمد القيسي، ج ٢: ٢١٩.

ففي قصيدته (في حديثها عن نفسها) يتقمص الشاعر صوت الأم ليعبر عن همومها وهي
تداول ذاتها وبإفاضة:

يرحل الناس بعد قليل فأنهضُ
كي أنحني لأنظف آثار أدمعهم بدموعي
وأمسحُ وقع العويل على درج البيتِ
تحت الشجرِ
يرحل الناس بعد قليل فأنهضُ
كي أنزوي بنبابكِ
حتى أرتبها
وكانك أنت الذي لم تسافر
قد جاءك الآن كل السفر
ليطرق بابك،
بابي الوحيدَ

ويتركني تحت هذا المطر^(١)

تكاد هذه المحاور الذاتية المونولوجية، أن تختصر كل تجربة الحياة وتقص حكايتها، من
خلال طليعة الحوار الجاري بين الذات والآخر المتصور في مشهدها، وهي تحكي له معاناتها حين
يسافر ويتركها وحيدة في غربة ذاتية قاسية.

وعلى الرغم من أن المنظومة الفعلية تعمل باحتشاد وضغط وتراكم واضح، إلا أن الزمن
الحكاية متوقف بإزاء هذه المناجاة التي تنتهي إلى انزواء الذات في منطقة غربة ووحدة بعيدة عن
تطور الحكاية في منظورها السير ذاتي العام.

(١) بسم الأم والابن: ١٠١-١٠٢.

أولاً: المصادر

أ. في الإبداع الشعري

- الأعمال الشعرية
١٩٩٤.
- الأعمال الشعرية، محمد القيسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩، (ثلاثة أجزاء).
- الأيقونات والكوشيراتو، محمد القيسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠١.
- بسم الأم والابن، ابراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩.
- تموز في المدينة، جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨١.
- جدارية، محمود درويش، دار رياض الريس للنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٠.
- ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت، ط١، ج١، ١٩٨١.
- ديوان محمود درويش، دار الحرية للطباعة، بغداد، ط٢، ج٢، ٢٠٠٢.
- شرفات الخريف، ابراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٧.
- لماذا تركت الحصان وحيداً، محمود درويش، دار الفنون للطباعة والنشر، القدس، غزة، ط١، ١٩٩٥.
- لوحة الشمس، جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨١.
- المجموعات الشعرية الكاملة، جبرا ابراهيم جبرا، دار رياض الريس للكتب والنشر، لندن، ط١، ١٩٩٠.

- مدار المغلق، جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١٩٨١، ٢.
- منمنمات أليسا، محمد القيسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ٢٠٠٢، ١.
- ب. في الإبداع الروائي:**
- أعراس أمانة تحت شمس الضحى، إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ٢٠٠٤، ١.
- الحديقة السرية، محمد القيسي، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، ط ٢٠٠٢، ١.
- صيادون في شارع ضيق، جبرا إبراهيم جبرا، ترجمة: محمد عصفور، دار الآداب، بيروت، ط ١٩٨٨، ٣.
- طيور الحذر، إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ٢٠٠٠، ٣.
- ج. الإبداع السيري النثري:**
- أباريق البلور: يوميات صحرواية، محمد القيسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ٢٠٠٢، ١.
- أرى كتابا جميلا: رسائل جبرا إلى ماهر الكيالي (١٩٨١ - ١٩٩٤)، فكرة واعداد: ماهر الكيالي، تقديم: د. محمد شاهين و زهير أبو شايب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١٩٩٦، ١.
- البئر الأولى، جبرا إبراهيم جبرا، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، ١٩٨٦.
- ثلاثية حمدة، محمد القيسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١٩٩٧.
- ذاكرة للنسيان، محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١٩٩٠، ٢.
- شارع الأميرات، محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١٩٩٤.
- عائلة المشاة، محمد القيسي، منشورات وزارة الثقافة، عمان، ط ١٩٩٠، ١.
- كتاب الابن: سيرة الطرد والمكان، محمد القيسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١٩٩٧، ١.
- الموقد واللهب: حياتي في القصيدة، محمد القيسي، منشورات وزارة الثقافة، عمان، ط ١٩٩٤.
- يوميات الحزن العادي، محمود درويش، دار العودة، بيروت، ط ١٩٧٨، ٢.
- د. الإبداع النقدي:**
- أفتعة الحقيقة وأفتعة الخيال، جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١٩٩٢، ١.
- تأملات في بنيان مرمري، جبرا إبراهيم جبرا، دار رياض الريس للكتب والنشر، لندن، ط ١٩٨٩.
- الحرية والطوفان: دراسات نقدية، جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١٩٧٩، ١.
- الرحلة الثامنة، جبرا إبراهيم جبرا، دار المكتبة العصرية، بيروت، ط ١٩٦٧.
- الفن والحلم والفعل، جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ط ١٩٨٥.
- معايشة النمرة وأوراق أخرى، جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١٩٩٢، ١.
- النار والجوهر: دراسات في الشعر، جبرا إبراهيم جبرا، دار القدس، بيروت، ط ١٩٧٥، ١.
- ينباع الرؤية، جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١٩٧٩، ١.

ثانياً: المراجع:

- آفاق التناصية المفهوم والمنظور، مجموعة بحوث قدمها وترجمها: محمد خيرى البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨.
- الأدب والدلالة، تزيتيفان تودوروف، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٦.
- أدوات جديدة في التعبير الشعري المعاصر، على حوم، وزارة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ٢٠٠٠.
- أركان القصة، فورستر، ترجمة: جمال عياد جواد، مراجعة: حسين محمد، دار الكرناك، القاهرة، ط١، ١٩٦٠.
- أسئلة الواقعية والالتزام، نبيل سليمان، دار ابن رشد للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٨٦.
- استراتيجيات القراءة (التأصيل والإجراء النقدي)، بسام قطوس، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد-لأردن، ط١، ١٩٩٨.
- الأسطورة في شعر السياب، عبد الرضا علي، سلسلة دراسات (١٤٧)، وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، ١٩٨٧.
- الأسطورة والمعنى: دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، فراس السواح، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، ط٢، ٢٠٠١.
- الإشارة الجمالية في المثل القرآني، عشتار داود محمد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٥.
- إشكالية المكان في النص الأدبي، ياسين النصير، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط١، ١٩٨٦.
- إضاءة النص: قراءات في شعر مجموعة شعراء، اعتدال عثمان، دار الحدائق للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٨٨.
- أفق النص، سعيد الغانمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩١.
- الألفية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، موريث أبو ناصر، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٧٩.
- الإنسان وعالم المدينة، مناف منصور، مركز الوثائق والبحوث، ط١، ١٩٧٨.
- أوجه السيرة، أندريه مورا، ترجمة: ناجي الحديثي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٧٨.
- بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، الشركة المصرية العالمية للدراسات والنشر، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط١، ١٩٩٦.
- بناء الرواية، ادوين موير، ترجمة: إبراهيم الصيرفي، مراجعة: د. عبد القادر القط، الدار المصرية للتأليف والنشر، دار الجيل للطباعة، القاهرة، ١٩٦٥.
- بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، سيزا أحمد قاسم، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤.
- بناء الزمن في الرواية المعاصرة: رواية تيار الوعي نموذجاً (١٩٦٧-١٩٩٤)، مراد عبد الرحمن مبروك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٨.
- البناء الفني في الرواية العربية في العراق (بناء السرد)، د. شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤.
- بذية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، حسن بحرأوي، المركز الثقافي العربي، بيروت - دار البيضاء، ١٩٩٣.

- بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، فيصل صالح الشيخ إبراهيم القصيري، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط ١، ٢٠٠٦.
- بنية النص السردى: من منظور النقد الأدبي، د. حميد لحداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩٣.
- النبوية وعلم الإشارة، ترنس هوكز، ترجمة: مجيد الماشطة، مراجعة: ناصر الحلاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ١٩٨٦.
- تاريخ البشرية، أرنولد توينبي، ترجمة: نقولا زيادة، الأهلية، بيروت، ط ١، ١٩٨٢.
- التجربة الخلاقة، س.م. يورا، ترجمة: سلامة حجازي، منشورات وزارة الإعلام العراقية، بغداد، ١٩٧٨.
- تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة: دراسة في نقد النقد، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣.
- تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السرد-التبئير)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، دار البيضاء، ط ٢، ١٩٩٣.
- الترجمة الذاتية في الادب العربي الحديث، يحيى ابراهيم عبد الدايم، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٧٤.
- تشظي الزمن في الرواية الحديثة، أمينة رشيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.
- التكوين في الفنون التشكيلية، عبد الفتاح رياض، الشركة المتحدة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط ١، ١٩٧٣.
- تمظهرات التشكل السيرذاتي: قراءة في تجربة محمد القيسي السيرذاتية، محمد صابر عبيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط ٥، ٢٠٠٥.
- جدل القراءة: ملاحظات في الإبداع المغربي المعاصر، نجيب الصوفي، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ١٩٨٠.
- جماليات اللون في السينما، سعيد عبد الرحمن قلج، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٧٥.
- جماليات المكان، جاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، سلسلة كتاب الأقلام (١)، دار الجاحظ للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ١٩٨٠.
- جماليات المكان، مجموعة مؤلفين، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط ٢، ١٩٨٨.
- جيرار جينيت: نحو شعرية منفتحة، كريستين موزتاليني، ترجمة: غسان السيد ووائل بركات، دار الرحاب، وزارة الإعلام، دمشق، ط ١، ٢٠٠١.
- جيل دولوز أو نسق المتعدد، فيليب مانغ، ترجمة: عبد العزيز بن عرفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب-سوريا، ٢٠٠٢.
- حركية التعبير الشعري: رذاذ اللغة ومرايا الصورة في شعر عز الدين المناصرة (قراءة ومنتخبات)، محمد صابر عبيد، مجدلاوي للطباعة والنشر، عمان، ط ٥، ٢٠٠٥.
- حوارية الرؤية، ناثان نوبلر، ترجمة: خيرى خليل، مراجعة: جبرا إبراهيم جبرا، دار الحرية للطباعة، بغداد، ط ١، ١٩٨٧.
- الحياة في الدراما، أريك بنتلي، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية، بيروت، ط ٢، ١٩٦٨.
- خطاب الحكاية: بحث في المنهج، جيرار جينيت، ترجمة: مجموعة من النقاد، المشروع القومي للترجمة، ط ١٩٩٧، ٢.
- الخط العربي: جذوره وتطوره، إبراهيم ضمرة، المطبعة الأهلية، الأردن، ط ١، ١٩٨٥.

- دراسات في نقد الشعر، إلياس خوري، دار ابن رشد، بغداد، ط١، ١٩٨١.
- دعوة إلى الموسيقى، مايسترو: يوسف السيسي، سلسلة عالم المعرفة (٤٦)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط١، ١٩٨١.
- الدلالة الإيحائية في الصيغة الافرازية، صفية مطهري، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط١: ٢٠٠٣.
- الدلالة المرئية: قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، علي جعفر العلق، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٢.
- رؤى الحداثة وآفاق التحولات في الخطاب الأدبي الأردني الحديث، محمود جابر عباس، أمانة عمان الكبرى، الأردن، ط١، ٢٠٠٤.
- رؤيا الحداثة الشعرية: نحو قصيدة عربية جديدة، محمد صابر عبيد، أمانة عمان الكبرى، الأردن، ط١، ٢٠٠٥.
- الرواية والتراث السردى: من أجل وعي جديد بالتراث، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٢.
- الرواية والمكان: دراسة في فن الرواية العراقية، ياسين النصير، الموسوعة الصغيرة (٥٧)، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠.
- الزمان الوجودي، عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٥٥.
- الزمن في الأدب، هانز ميرهوف، ترجمة: أسعد رزوق، مراجعة: العرضي الوكيل، مطابع سجل العرب، القاهرة، ط١، ١٩٧٢.
- السيرة الذاتية، جورج ماي، تعريب: محمد القاضي وعبد الله صولة، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات (بيت الحكمة)، تونس، ط١.
- السيرة الذاتية الشعرية: قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، محمد صابر عبيد، دائرة الثقافة والأعلام، الشارقة، ط١، ١٩٩٩.
- السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي، فيليب لوجون، ترجمة وتقديم: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤.
- سيرة جبرا الذاتية في البئر الأولى وشارع الأميرات، خليل شكري هياس، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠١.
- سيرة الغائب سيرة الآتي: السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطفه حسين، شكري المبخوت، دار الجنوب للنشر، تونس، ط١، ١٩٩٢.
- السيرة والمتخيل: قراءة في نماذج عربية معاصرة، خليل الشيخ، دار أزمدة للنشر، عمان، ط١، ٢٠٠٥.
- سيكولوجيا الخطوط: كيف تقرأ صورة، حسن سليمان، بإشراف شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، سلسلة الكتب الثقافية (١٧٥)، القاهرة، ١٩٦٧.
- السيمياء والتأويل، روبرت شولز، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٤، ط١.
- شاعرية أحلام اليقظة: علم شاعرية التأملات الشاردة، غاستون باشلار، ترجمة: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩١.
- شاعرية التاريخ والأمكنة، حوارات مع الشاعر عز الدين المناصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٠.

- الشعر الحديث في الأردن: تجليات المرئي ودلالة الرؤيا، أحمد مصلح، سلسلة كتب الشهر، وزارة الثقافة، عمان، ط١، ٢٠٠٤.
- الشعر العراقي الحديث: قراءة ومختارات، أمانة عمان الكبرى، عمان، ط١، ٢٠٠٢.
- الشعر العربي المعاصر: قضايا وظواهره الفنية، عز الدين إسماعيل، دار العودة ودار الثقافة، بيروت ط١، ١٩٦٦.
- الشعرية، تزتيان تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء سلامة، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧.
- شعرية التأليف: بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي، بوريس أوسينسكي، ترجمة: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، مدينة ٦ أكتوبر، ١٩٩١.
- شعرية الخطاب السردية، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٥.
- شعرية طائر الضوء: جماليات التشكيل والتعبير في قصائد إبراهيم نصر الله (قراءة ومنتخبات)، محمد صابر عبيد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٤.
- شعرية الكتب والأمكنة: نظم التعبير والتصوير في شعر عبد الله رضوان (قراءة ومنتخبات) د. محمد صابر عبيد، اليازوري للنشر، عمان، ط١، ٢٠٠٥.
- شعرية المكان في الرواية الجديدة، الخطاب الروائي لأدوارد الخراط نموذجاً، خالد حسين حسين، سلسلة كتب الرياض (٨٢)، مؤسسة اليمامة الصحفية، ٢٠٠٠.
- الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي، محمد الماكري، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩١.
- علم عناصر الفن، فرج عبو، دار دلفين للنشر، ميلانو، ج١٩٨٢، ١.
- عندما تتكلم الذات: السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، محمد الباردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥.
- الفضاء الروائي: الرواية في الأردن نموذجاً، عبد الرحيم مرashedة، سلسلة كتب الثقافة (٣٤)، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٢.
- الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، إبراهيم جنداري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠١.
- الفضاء الروائي في الغربية: الإطار والدلالة، محمد البوريمي، سلسلة كتاب الجيب، دار النشر المغربية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٣.
- فضاء المتخيل ورؤيا النقد: قراءات في شعر عبد الله رضوان وذقده، مجموعة مؤلفين، إعداد وتقديم: زياد أبولين، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٤.
- فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، فولغانتيغ آيزر، ترجمة: حميد لحداني، والجلالي الكدية، مطبعة الأفق ومطبعة النجاح، فاس - المغرب، ١٩٩٤.
- فلسفة المكان في الشعر العربي، حبيب مؤنسي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.
- فن السيرة، احسان عباس، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٨٨.
- فن السيرة الأدبية، ليون أيدل، ترجمة: صدقي خطاب، مؤسسة الحلبي، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، نيويورك، ط١، ١٩٧٣.
- فهم السينما: تأليف لوي دي جانيتي، ترجمة: جعفر علي، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨١.
- في الذاكرة الشعرية: قيس كاظم الجنابي، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٨٨.

- في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، عبد الملك مرتاض، سلسلة عالة المعرفة (٢٤٠)، المجلس الوطني للثقافة والفنون الآداب، الكويت، ط١، ١٩٩٨.
- القارئ والنص: العلامة والدلالة، سيزا قاسم، المجلس الأعلى للثقافة، مدينة ٦ أكتوبر، ط١، ٢٠٠٢.
- قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١٥، ١٩٩٧.
- قضايا الرواية الحديثة، جان ريكاردو، ترجمة: صباح الجهيم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٧.
- قضايا الشعرية، رومان ياكوبسن، ترجمة: محمد الولي ومبارك دنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨.
- قضايا في النقد الأدبي، ك.ك. روثفن، ترجمة: عبد الجبار المطلبي، مراجعة: محسن جاسم الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ط١، ١٩٨٩.
- القلق وتمجيد الحياة، مجموعة مؤلفين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٤.
- الكلام والخبر: مقدمة السرد العربي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٧.
- لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمد بن منظور، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، (د.ت).
- محمود درويش: شاعر المرايا المتحولة، علي الشرع، سلسلة كتاب الشهر (٤٤)، وزارة الثقافة، المملكة الأردنية الهاشمية، ط١، ٢٠٠٢.
- محمود درويش المختلف الحقيقي: دراسات وشهادات، دار الشروق للنشر والتوزيع، رام الله- فلسطين، ط١، ١٩٩٩.
- مداخل الشعر - ثلاث دراسات - ترجمة أمينة رشيد والسيد بحراوي، آفاق الترجمة (١٣)، الهيئة العامة لقصور الثقافة / القاهرة ١٩٩٦.
- مدخل إلى نظرية القصة: تحليلاً وتطبيقاً، سمير المرزوقي، جميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.
- مرايا التخيل الشعري، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث جدارا للكتاب العالمي، عمان، ٢٠٠٦.
- مرايا نرسييس: الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، حاتم الصكر المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩٩.
- المساحات المخفية: قراءات في الحكاية الشعرية، ياسين النصير، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٥.
- المصطلحات الأدبية الحديثة دراسة ومعجم إنكليزي-عربي، محمد عناني، مكتبة لبنان ناشرون - الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط١، ١٩٩٦.
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة: سعيد علوش، دار الكتاب العربي، بيروت، مطبعة المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٥.
- معنى الفن، هيربرت ريد، ترجمة: سامي خشة، مراجعة مصطفى حبيب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦.

- المغامرة الجمالية للنص الشعري، محمد صابر عبيد، دار الكتب الحديث، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط٢٠٠٧، ١.
 - مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، نجيب العوفي، منشورات المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧.
 - مقدمة في الشعر العربي، أدونيس، دار العودة، بيروت، ١٩٧١.
 - المكان في الفن، محمد علي أبو زريق، وزارة الثقافة، عمان-الأردن، ٢٠٠٣.
 - مملكة العجر، علي جعفر العلاق، دار الرشيد للنشر، بغداد، ط١، ١٩٨١.
 - الموت والعبقريّة، عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات - الكويت، دار القلم - بيروت، ١٩٤٥.
 - النص الأدبي بين الواقعي والمتخيل، مجموعة باحثين، مدير المشروع حميد لحداني، منشورات وحدة النقد الأدبي الحديث والمعاصر، فاس - المغرب، ط١، ٢٠٠٣.
 - نظرية الاستقبال: مقدمة نظرية، روبرت سي هول، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، اللاذقية، ط١، ١٩٩٢.
 - نظرية السرد من وجهة النظر إلى التأثير، مجموعة مؤلفين، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩.
 - نظرية اللون، يحيى حمودة، دار المعارف، مصر، ط١، ١٩٧٩.
 - نظرية المنهج الشكلي - نصوص الشكلايين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية المشتركة والشركة المغربية للنناشرين المتحدّين، بيروت - الرباط، ط١، ١٩٨٢.
 - الواقعية، ديمين كرانت، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي (٨)، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠.
- ثالثاً: الرسائل والاطاريح الجامعية:**
- أثر الرسم في الشعر العراقي الحديث (١٩٦٨-٢٠٠٠)، أحمد جبار الله ياسين، أطروحة دكتوراه، إشراف أ.د. بشري حمدي البستاني، جامعة الموصل، كلية الآداب، ٢٠٠١.
 - التجربة الأدبية عند عبد الرحمن مجيد الربيعي، مولود مرعي الويس، رسالة ماجستير، إشراف أ.د. صالح علي حسين الجميلي، جامعة تكريت، كلية التربية، ٢٠٠٦.
 - التجربة الشعرية في الأدب العربي المعاصر: دراسة تحليلية لتجارب شعراء الحداثة العربية، هشام محمد عبد الله فارس، أطروحة دكتوراه، بإشراف أ.د. إبراهيم جنداري جمعة، جامعة الموصل، كلية التربية، ٢٠٠١.
 - جبرا إبراهيم جبرا: ناقداً ومبدعاً، مهدي جبر صبر، أطروحة دكتوراه، بإشراف د. مصطفى عبد اللطيف جياووك، جامعة البصرة، كلية التربية، ١٩٩٧.
 - جمالية العلامة الروائية: الرواية العربية أنموذجاً، جاسم حميد جودة، أطروحة دكتوراه، بإشراف، أ.د. إبراهيم جنداري جمعة، جامعة الموصل، كلية التربية، ٢٠٠٢.
 - الحوار في القصة العراقية القصيرة (١٩٦٨-١٩٨٠) - دراسة فنية، فاتح عبد السلام نوري، أطروحة دكتوراه بإشراف أ.د. فائق مصطفى أحمد، جامعة الموصل، كلية الآداب، ١٩٩٥.
 - الرسم بالكلمات في شعر السياب، خيرى صباح الدين فريد عبد الله، رسالة ماجستير، إشراف أ.م.د. عبد الستار عبد الله صالح، جامعة الموصل، كلية التربية، ٢٠٠٠.
 - السرد في قصص جليل القيسي القصيرة، جاسم حميد جودة، رسالة ماجستير، بإشراف أ.د. فائق مصطفى أحمد، جامعة الموصل، كلية التربية، ١٩٩٧.

- الشخصية في أدب جبرا إبراهيم جبرا الروائي، دراسة فنية، فاطمة بدر حسين، رسالة ماجستير، بإشراف أ. د. شجاع مسلم العاني، جامعة بغداد، كلية التربية للبنات، ١٩٩٩.
- عنوان القصيدة في شعر محمود درويش: دراسة سيميائية، جاسم محمد خلف، رسالة ماجستير، إشراف أ. م. د. عبد الستار عبد الله صالح، كلية التربية، جامعة الموصل، ٢٠٠١.
- الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، إبراهيم جنداري جمعة، أطروحة دكتوراه، بإشراف أ. د. عمر محمد الطالب، كلية الآداب، جامعة الموصل، ١٩٩٠.
- الفضاء الشعري عند السياب، لطيف محمد حسن، أطروحة دكتوراه، إشراف أ. د. عمر محمد مصطفى الطالب، جامعة الموصل، كلية الآداب، ١٩٩٢.
- القناع في الشعر العراقي الحديث (١٩٤٥-١٩٨٨)، عبد الستار عبد الله صالح، إشراف أ. د. فائق مصطفى أحمد، كلية الآداب، جامعة الموصل، ١٩٩٢.
- المكان في الشعر العراقي الحديث (١٩٦٨-١٩٨٠)، سعود احمد يونس، أطروحة الدكتوراه، بإشراف د. بشرى حمدي البستاني، جامعة الموصل، كلية الآداب ١٩٩٦.

رابعاً: الدوريات:

- إبراهيم نصر الله: الشعر اليوم شبيه بالرمل الملون، حوار خليل شكري هياس، الموقف الأدبي، اتحاد كتاب العرب في سورية، دمشق، العدد ٤٢٦، لسنة ٢٠٠٦.
- اختلاف المكان واحتمالات السرد، مهدي يونس، مجلة الأقلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العدد ٥-٦، لسنة ١٩٩٣.
- أدب السيرة الذاتية في فرنسا: المفاهيم والتصورات، فيليب لوجون، ترجمة ضحى شبيحة، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، العدد ٤ لسنة ١٩٨٤.
- أدب السيرة الذاتية المسكوت عنه عربياً: سيرة ذاتية بصيغة ضمير الغائب، خليل صويلح، مجلة الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، العدد ٢٠، لسنة ١٩٩٨.
- أنساق الميثاق الأوطوبيوغرافي: السيرة الذاتية بالمغرب نموذجاً، حسن بحراري، مجلة آفاق المغربية، العدد ٣-٤، لسنة ١٩٨٤.
- البئر الأولى فصول من سيرة ذاتية، أبو المعاطي أبو النجا، مجلة العربي، الكويت، العدد، ٣٥٢ لسنة ١٩٨٨.
- البعد الثالث في الكتابة: قراءة للعلامة البصرية في (كون في داخلي)، جاسم حميد جودة، بحث مخطوط.
- بعض ملامح (الأنا) الراوية والمروية في الخطاب الروائي المعاصر: ادوارد الخراط نموذجاً، محمد الخبو، مجلة فصول، القاهرة، المجلد ١٦، العدد ٤، لسنة ١٩٩٨.
- بناء المشهد الروائي، ليون سرميليان، ترجمة: فاضل ثامر، مجلة الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العدد ٢، لسنة ١٩٨٧.
- التاريخ الطبيعي للذكريات، ليزا غارنييه، ترجمة: محمد ياسر منصور، مجلة الثقافة العالمية، العدد ١٠ لسنة ٢٠٠١.
- تبادل الضمائر وطاقته التعبيرية، محمد نديم خشفة، مجلة البيان، الكويت، العدد ٢٩٢، لسنة ١٩٩٠.
- تجربتي الروائية وعلاقتها بالفنون الأدبية والبصرية، إبراهيم نصر الله، مجلة أوراق، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، العدد ٩، لسنة ١٩٩٨.
- تجربتي الشعرية أو.. امتحان البراءة، إبراهيم نصر الله، جريدة الأديب، بغداد، العدد ١١٠ في ٢٠٠٦/٣/١٥.

- تجليات الذات الحكائية وسير ذاتية الضمير السردية، محمد صابر عبيد، مجلة الافكار، وزارة الثقافة، عمان، العدد ٢٢٤ لسنة ٢٠٠٧.
- تلاحم عسير للشعر وللذاكرة الجمعية، ادوارد سعيد، مجلة القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد ١٥١ لسنة ١٩٩٥.
- جبرا إبراهيم جبرا: رحلة الكشف والاكتشاف، ماجد السامرائي، مجلة الجديد في عالم الكتب والمجلات، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، العدد: ٢، لسنة: ١٩٩٤.
- جبرا إبراهيم جبرا والمدينة: بحثاً عن الزمان المجسد، ماجد السامرائي، مجلة فيلادلفيا الثقافية، جامعة فيلادلفيا، عمان، العدد ٢، لسنة ١٩٨٩.
- جدارية محمود درويش تدخلنا إلى عالم القلق و تطرح أسئلة البحث عن الذات، علاء الدين معصوم، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، العدد ٦٦، لسنة ٢٠٠٠.
- جدارية محمود درويش: قراءة نقدية، علاء الدين معصوم، مجلة العربي، الكويت، العدد ٥٢٣، لسنة ٢٠٠٢.
- بسم الأم والابن: اعتراف بانسانية الأم، حوار أجراه موسى برهومة، جريدة الرأي، عمان، ١٩٩٩/٨/٢٢.
- جماليات المكان، اعتدال عثمان، مجلة الأقلام، بغداد، المجلد ١، العدد ٢، لسنة ١٩٨٦.
- حكاية من سير القديسين: تعبير عقائدي عن روحانيات العصر الوسيط، بولو مينييسيس، ترجمة: فرحات بهجت توما، مجلة ديوجين، اليونسكو، العدد ٨٣، لسنة ١٩٨٩.
- الشاعر والروائي ابراهيم نصر الله: الرواية وسيلة للاندغام بالتاريخ.. والقصيدة بيت الحرية، حوار أجراه مروان دراج، مجلة الرافد، الشارقة، العدد ٣٤، لسنة ٢٠٠٠.
- حواريات المكان، ادوارد هال، ترجمة: طاهر عبد مسلم، مجلة الثقافة الأجنبية، دار المأمون- بغداد، العدد ٣-٤، لسنة ١٩٩٧.
- خطاب المقدمات في الرواية العربية: التنوع والشكل والوظائف الفنية، عبد الملك الشبهون، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد ٣٣، العدد ٢ لسنة ٢٠٠٤.
- الخطاب المقدماتي، عبد الواحد بن ياسر، مجلة علامات، النادي الأدبي بجدة، مجلد ١٢، جزء ٤٧، لسنة ٢٠٠٣.
- دعك من هذا المزاح الثقيل واستيقظ، محمد صابر عبيد، جريدة (الدستور) الأردنية، عمان، بتاريخ ٢٠٠٣/١٠/١٠.
- الذات محووة بالكتابة: حول الصراع السيزيفي في سيرة فدوى طوقان الذاتية: رحلة جبلية - رحلة صعبة، حاتم الصكر، مجلة راية مؤتة، جامعة مؤتة، الأردن، المجلد ٢، العدد ١، لسنة ١٩٩٣.
- الذات محووة بالكتابة: عن السيرة الذاتية نوعاً أدبياً، حاتم الصكر، مجلة آفاق عربية، بغداد، العدد ١٢، لسنة ١٩٩١.
- الذاتية في اللغة، أميل بنفيسيت، ترجمة: حميد سمير وعمر حلي، مجلة نوافذ، النادي الأدبي الثقافي بجدة، العدد ٩، لسنة ١٩٩٩.
- الذاكرة الجمعية والذاكرة المشتهة في مدارات السيرة لفالح الطويل، مهدي مبيض، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، العدد ١٢١، لسنة ٢٠٠٥.
- الرؤية النصية، ستيفن ميلفيل وبيل ريدنجر، ترجمة: سيد عبد الله، مجلة فصول، القاهرة، العدد ٦٢، لسنة ٢٠٠٣.

- الزمن الروائي، إبراهيم جنداري جمعة، مجلة الموقف الثقافي، دار الشؤون الثقافية العامة - وزارة الثقافة، بغداد، العدد ٣٧، لسنة ٢٠٠٢.
- السيرة الذاتية الروائية الوظيفة المزدوجة: دراسة في ثلاثية دنا مينا، يمنى العيد، مجلة فصول، القاهرة، المجلد ١٥، العدد ٤، لسنة ١٩٩٧.
- السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث: حدود الجنس وإشكالاته، محمد الباردي، مجلة فصول، القاهرة، المجلد ١٦، العدد ٣، لسنة ١٩٩٧.
- السيرة الروائية: إشكالية النوع والتهجين السردي، عبد الله إبراهيم، مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والنشر، العدد ١٤، لسنة ١٩٩٨.
- السيرة وتواترها، إيفس بيليسييه، ترجمة: محمد جلال عباس، مجلة ديوجين، اليونسكو، العدد ٨٣، لسنة ١٩٨٩.
- الشعر الحديث يستعير تقنيات السرد، ثائر زين الدين، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، العدد ٤٧١، لسنة ٢٠٠٢.
- الشعر المعاصر وقضايا المسرح الشعري، طه وادي، مجلة الشعر، القاهرة، العدد ٢٥، لسنة ١٩٨٢.
- الصورة والثقافة والاتصال، محمد العبد، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد ٦٢، لسنة ٢٠٠٣.
- ظاهرة التلقي في الأدب، محمد علي الكردي، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي الأدبي، جدة، الجزء ٣٢، المجلد ٨ لسنة ١٩٩٩.
- العناصر الأساسية للعمل الفني في التصوير الزيتي، هربرت ريد، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق، العدد ٦٢، لسنة ١٩٦٧.
- فلسفة الوعي بالزمن وأثرها في العمل الأدبي، لودزيمير بولوزوك، ترجمة: محمد هناء متولي، الثقافة الأجنبية، وزارة الثقافة والأعلام - دار الجاحظ، بغداد، العدد ٢، لسنة ١٩٨٢.
- فن الذات: كتابة السيرة الذاتية في عصر النرجسية، وليام جاس، ترجمة: ياسر شعبان، مجلة البحرين الثقافية، البحرين، العدد ١٩، لسنة ١٩٩٩.
- في التعالي النصي والمتعاليات النصية، محمد الهادي المطوي، المجلة العربية للثقافة، تونس، العدد ٣٢ لسنة ١٩٩٧.
- كنائية المدينة الروائية العربية، نبيل سليمان، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، الأردن، العدد ١١٦، لسنة ٢٠٠٤.
- مرايا ساحلية: مشكلة الهوية السردية، عبد الله إبراهيم، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، العدد ٧٢ لسنة ٢٠٠١.
- مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، ترجمة وتقديم: سيزا قاسم، مجلة ألف، القاهرة، العدد ٦، لسنة ١٩٨٦.
- مفهوم الرواية السيرية، عمر محمد الطالب، بحث مخطوط.
- مفهوم الرواية السيرية، عمر محمد الطالب، مجلة صوت، نينوى- العراق، العدد ١، لسنة ١٩٩١.
- مفهوم القارئ وفعل القراءة في النقد الأدبي المعاصر، محمد خرماش، مجلة الأقلام، بغداد، العدد ٥٥، لسنة ١٩٩٩.
- مقدمة في العلاقة بين العمارة والفنون، محمد عبد السلام العمري، مجلة القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد ١٨١، لسنة ١٩٩٧.

- مقولات السرد الأدبي: تزتيفان تودوروف، ترجمة: الحسين سحبان وفواد صفا، آفاق مغربية، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، العدد ٨-٩، لسنة ١٩٨٨.
 - المكان في الرواية العربية، غالب هلسا، مجلة الآداب البيروتية، لبنان، العدد ٢-٣، لسنة ١٩٨٠.
 - الموصل فضاءً روائياً، د. إبراهيم جنداري، مجلة الأقلام، بغداد - دار الشؤون الثقافية العامة، العدد ٧-٨، لسنة ١٩٩٢.
 - النص السردى وتفعيل القراءة، حاتم عبد العظيم، مجلة فصول، القاهرة، مجلد ١٦، العدد ٣ لسنة ١٩٨٨.
 - النظرية الشعرية بين الرؤية النقدية والنص الابداعي، د. محمد صابر عبيد، مجلة الشعراء، المركز الثقافي الفلسطيني، بيت الشعر العدد ١٦، لسنة ٢٠٠٢.
 - هامشية المكان في رواية غانم الدباغ ضجة في ذلك الزقاق، إبراهيم جنداري جمعة، مجلة آداب الرافدين، كلية الآداب - جامعة الموصل، العدد ٢٣ لسنة ١٩٩٢.
- خامساً: الانترنت:**
- في مقابلة أجريت مع محمود درويش في العاصمة المغربية الرباط أثناء حضوره مهرجان الشعر العربي، وقد نشرت على الانترنت: <http://www.arab2000.net>

((السيرة العلمية))



- خليل شكري هياس سليمان آل محمو
 - مواليد ١٩٧٢ موصل – نينوى
 - حاصل على شهادة بكالوريوس من جامعة الموصل / كلية الآداب / قسم اللغة العربية ١٩٩٧/٦/٢٩
 - حاصل على شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها من جامعة الموصل / كلية التربية ٢٠٠٠/٩/٣
 - حاصل على شهادة الدكتوراه في فلسفة اللغة العربية من جامعة الموصل / كلية التربية ٢٠٠٧/٨/٢٠
 - عضو الإتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق.
 - عضو المجمع العالمي للغة العربية ومقرها بيروت.
- النشاطات العلمية**
- أولاً: الكتب المنشورة:**
- أ. نشر منفرد:**
- ١- سيرة جبرا الذاتية في البئر الأولى وشارع الأميرات من منشورات اتحاد كتاب العرب – سوريا، ٢٠٠١.
 - ٢- القصيدة السيرة الذاتية: بذية النص وتشكيل الخطاب، عالم الكتب الحديث ودار جدارا للكتاب العالمي، أربد_الأردن، ٢٠٠٩
- ب. نشر مشترك**
- ١- المهيمات القرائية وفعالية التشكيل السردية، إعداد وتقديم ومشاركة: د. خليل شكري هياس، دار تموز، دمشق_سوريا، ٢٠١٤
 - ٢- تجليات القصيدة من فضاء التجربة إلى معمار النص، إعداد وتقديم: د. خليل شكري هياس، دار الغيداء، عمّان-الأردن، ٢٠١٣.

- ٣- مغامرة الكتابة في تمظهرات الفضاء القصصي، إعداد وتقديم ومشاركة: د.محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، أربد- الأردن، ٢٠١٣.
 - ٤- جماليات النص وتنوع الخطاب: قراءات في منجز حسن سليفاني الأدبي، إعداد وتقديم ومشاركة: د. خليل شكري هياس، دار تموز، دمشق- سوريا، ٢٠١٢.
 - ٥- طائر الفينيق محمد صابر عبيد الشاعر الناقد، إعداد وتقديم ومشاركة: د. خليل شكري هياس، دار تموز، دمشق ٢٠١٢.
 - ٦- ينباع النص وجمالية التشكيل: قراءة في شعر بشري البستاني، إعداد وتقديم: د. خليل شكري هياس، دار دجلة ناشرون وموزعون، عمان- الأردن، ٢٠١٢.
 - ٧- مغامرة التجنيس الروائي سؤال الجنس والنوع، إعداد وتقديم ومشاركة: محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ٢٠١٢.
 - ٨- أسرار السرد من الذاكرة إلى الحلم: قراءات في سرديات سعدي المالح، إعداد وتقديم ومشاركة: محمد صابر عبيد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية- سوريا، ٢٠١٢.
 - ٩- بلاغة القص ومستويات التشكيل السرد في قصص جمال نوري، إعداد وتقديم ومشاركة: محمد صابر عبيد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية- سوريا، ٢٠١١.
 - ١٠- نظرات نقدية في عالم محيي الدين زنكنة الإبداعي، مجموعة باحثين، سلسلة خاصة بمهرجان كلاويز الرابع عشر، تسلسل(٤)، ط١، ٢٠١٠.
 - ١١- سيمياء الخطاب الشعري من التشكيل إلى التأويل، إعداد وتقديم: د.محمد صابر عبيد ومشاركة: مجموعة باحثين، دار مجدلاوي، عمان- الأردن، ط١، ٢٠٠٩.
 - ١٢- سحر النص من مظلمة السرد إلى منصة الشعر، قراءة في إبداع إبراهيم نصر الله، مجموعة باحثين، إعداد وتقديم: محمد صابر عبيد، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، ٢٠٠٧.
 - ١٣- أسرار الكتابة الإبداعية: عبد الرحمن مجيد الربيعي والنص المتعدد، مجموعة باحثين، إعداد وتقديم: محمد صابر عبيد، دار صامد للنشر والتوزيع- تونس، صفاقس، ٢٠٠٧.
 - ١٤- تحولات النص الشعري: قراءة في نماذج من شعر التسعينيات في سوريا، مجموعة باحثين، تقديم: محمد صابر عبيد، دار الكتب الحديث - أربد، ودار جدارا للكتاب العالمي- عمان، ٢٠٠٧.
 - ١٥- دراسات في الأدب الكردي، مجموعة باحثين، إعداد وتقديم حسن سليفاني، دهوك، ٢٠٠٦.
- ثانياً: البحوث المنشورة في المجلات المحكمة**
- ١- السيرة الذاتية العربية تاريخ وثقافة، خليل شكري هياس، مجلة أبحاث كلية المعلمين، مجلة نصف سنوية صادرة عن كلية المعلمين، جامعة الموصل، المجلد (١)، العدد (١)، لسنة: ٢٠٠٣.
 - ٢- فضاء التكرار في ديوان (منمنمات أليسا) لمحمد القيسي، خليل شكري هياس، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، جامعة تكريت، المجلد (١١)، العدد (١)، لسنة: ٢٠٠٤.
 - ٣- جبرا: المدينة والتكوين الذاتي: قراءة في سيرة جبرا الذاتية، أ.د. إبراهيم جنداري جمعة، و خليل شكري هياس، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد (١)، العدد (٣)، لسنة: ٢٠٠٤.
 - ٤- تجليات المكان الطفولي في الذاكرة الشعرية: قراءة في قصيدة (ملك العراء)، د. خليل شكري هياس مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، جامعة تكريت، المجلد (٥)، العدد (٥)، لسنة: ٢٠٠٨.

- ٥- لذة النص/ لذة الحزن: قراءة في أناشيد مبللة بالحزن، د. خليل شكري هياس، مجلة التربية والعلم، جامعة الموصل-كلية التربية، المجلد (١٥)، العدد (٣)، لسنة: ٢٠٠٨.
- ٦- القصيد السيرذاتية بين سرديّة الشعر وشعرنة السرد: قراءة في (سيرة بنر) لمحمد المطرود، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، جامعة تكريت، المجلد (١٥)، العدد (٤)، لسنة: ٢٠٠٨.
- ٧- الصوت الشعري المختلف بين خصوصية النوع وإشكالية الانتماء، أ.د. محمد صابر عبيد، و د. خليل شكري هياس، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، جامعة تكريت، المجلد (١٦)، العدد (٦)، لسنة: ٢٠٠٩.
- ٨- القصة السيرذاتية في قصص كمال عبد الرحمن، مجلة آداب الفراهيدي، العدد (١)، لسنة: ٢٠٠٩.
- ٩- خطاب المقدمة في القصيدة العربية، د. خليل شكري هياس، مجلة كلية التربية، الجامعة المستنصرية، عدد خاص بوقائع مؤتمر كلية التربية السابع عشر للمدة من ٥-٦ أيار/ ٢٠١٠.
- ١٠- الذاكرة الساردة وحساسية التشكيل الشعري: قراءة في قصيدة (المصائر) لمحمد بركو، د. خليل شكري هياس، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، جامعة تكريت، المجلد (١٨)، العدد (٤)، لسنة: ٢٠١١.
- ١١-منتجة القص: قراءة في قصة (ليلة المطر)، د. خليل شكري هياس، مجلة آداب الفراهيدي، عدد خاص بمؤتمر الآداب الخامس.
- ١٢- تجليات الذات في مرآة الشعر: رؤية جمالية في (السفر داخل المنافي البعيدة)، د. خليل شكري هياس، مجلة كلية التربية، جامعة واسط، عدد خاص بأبحاث المؤتمر العلمي الدولي السابع للمدة ١٢-١٣/٣/ ٢٠١٤.

ثالثاً: المجلات غير المحكمة التي نشر فيها

- ١- مجلة الأقاليم الصادرة عن وزارة الثقافة والإعلام العراقية
- ٢- مجلة الشعراء الصادرة عن بيت الشعر - فلسطين
- ٣- مجلة الرافد الصادرة عن إمارة الشارقة - دولة الإمارات العربية المتحدة
- ٤- مجلة المعرفة الصادرة عن وزارة الثقافة السورية
- ٥- مجلة الموقف الأدبي الصادرة عن اتحاد كتاب العرب - سوريا
- ٦- مجلة الكاتب العربي الصادرة عن اتحاد الأدباء والكتاب العرب / دمشق
- ٧- مجلة الأفكار الصادرة عن وزارة الثقافة، عمان - الأردن

رابعاً: المؤتمرات التي شارك فيها

- مؤتمر المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأدب والعلوم الاجتماعية تحت شعار (الأدب العربي وأثره في تعزيز الانتماء) ٢٠٠٥، دمشق - سوريا.
- المؤتمر النقدي الثامن لكلية الآداب جامعة جرش الأهلية تحت شعار (الثقافة العربية جدل الحرية والإبداع) ٢٠٠٥، جرش- الأردن.
- مؤتمر كلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة تشرين تحت شعار (الخطاب النقدي العربي المعاصر والهوية) ٢٠٠٥، اللاذقية- سوريا.
- المؤتمر الدولي الرابع لكلية الآداب في جامعة إربد الأهلية تحت شعار (اتجاهات معاصرة في اللغة والأدب والنقد) ٢٠٠٥، إربد- الأردن.
- المؤتمر الدولي الخامس لكلية الآداب جامعة إربد الأهلية تحت شعار (الخطاب والواقع والتأويل في اللغة والأدب والنقد) ٢٠٠٦، إربد- الأردن.

- مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر – كلية الآداب، جامعة اليرموك تحت شعار (الخطاب النقدي العربي المعاصر) ٢٠٠٦، إربد- الأردن.
- مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر تحت شعار (ثقافة الصورة) ٢٠٠٧، عمان – الأردن.
- ندوة عراقيون الأولى- دار عراقيون للصحافة والأبناء والنشر تحت شعار (صورة الموصل في القصة والرواية) ٢٠٠٨، نينوى- العراق.
- المؤتمر العلمي الأول لكلية التربية- جامعة كركوك، تحت شعار (جامعة كركوك مذبّر علم لترسيخ روح التسامح والتعايش) ٢٠٠٩، كركوك- العراق.
- المؤتمر العلمي الثالث لكلية الآداب- جامعة تكريت، تحت شعار (العلوم الإنسانية في خدمة المجتمع) ٢٠٠٩، تكريت- العراق.
- المؤتمر العلمي السنوي الثالث لكلية التربية الأساسية-جامعة الموصل تحت شعار (تنوع العلوم مدخل إلى التكامل المعرفي) ٢٠٠٩، نينوى- العراق.
- المؤتمر العلمي السابع عشر لكلية التربية- الجامعة المستنصرية، ٢٠١٠، بغداد- العراق.
- المؤتمر العلمي السنوي الرابع لكلية التربية الأساسية-جامعة الموصل تحت شعار (الجهود اللغوية والأدبية في الموصل عبر العصور) ٢٠١١، نينوى- العراق.
- المؤتمر العلمي الخامس لكلية الآداب- جامعة تكريت، ٢٠١١، تكريت- العراق.
- مهرجان المربد الثامن (دورة مظفر النواب) تحت شعار (الإبداع ثقافة.. حرية.. تغيير)، ٢٠١١.
- الملتقى القصصي الأول الذي أقامه القصر الثقافي في تكريت، في تموز ٢٠١١.
- المؤتمر السنوي الأول لكلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة كربلاء، ٢٠١٢.
- مهرجان المربد التاسع (دورة الشاعر الفريد سمعان) تحت شعار (المربد.. إبداع.. ثقافة)، ٢٠١٢.
- مهرجان المتنبي الحادي عشر، دورة الشاعر رعد طاهر كوران، ٢٠١٣.
- المؤتمر العلمي الدولي السابع لكلية التربية، جامعة واسط، تحت شعار (بالبحث العلمي يسود الإبداع فترقى الأمم)، للمدة ١٢-١٣/٣/٢٠١٤.