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.

يشتغل 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 السيري 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 السيري.

أما المحور الثاني، فيشتغل فيه التعالق على إبراز تلك الترابطات التي تربط النص الراهن بالنصوص الأخرى للمؤلف، مما يشكل شبكة من العلاقات المتناصة، 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 متكلماً (أنا)، أم غائباً (هو)، أم مخاطباً (أنت)[٤] من الركائز المهمة في بناء النص السيرذاتي، فهو علامة لغوية تستدعي مبدئيا مفهوم الشخص بمعنييه النحوي والواقعي في النص، لأنه يحيل بمقتضكونه ضميراً سيرذاتياً على خارج النص بقدر إحالته على الشخص النحوي 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 (ذاتا) 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 الافرادية، صفية مطهري، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١:٢٠٠٣:٢٠٤.

(٥) سيرة الغائب سيرة الآتي:٧٧-٧٩.

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

ولا تختلف السيرة الذاتية – سواء أكانت نثراً أم شعراً، بوصفها نصا حكائياً - 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 بإسمه 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 – واردا على نحو قوي، لأن (أنا) الشعر هي (أنا) الشاعر الموجودة في القصيدة، والمنشطرة إلى ذاتين، ذات ورقية مكانها في الشعر وذات واقعية تحاول الذات الشاعرة إثباتها في الشعر، لتغدو في النهاية (أنا) الشعر مطابقة على نحو ما ألـ (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 أفقيا وعموديا على النحو الذي لا يستجيب فيه تعبيريا لشخصية الشاعر بوصفه ذاتا 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 فضلا على أن الـ(أنا) الشعرية عند كثير من شعراء العرب، لا تستطيع أن تغادر منطقة الذات، وكثيرا 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 السرود الذاتية- لا يعد أمراً غريباً، لأن السيرة الذاتية على نحو عام أدب قوامه الـ (أنا)، فهذا الضمير مصدر الكلام وموضوعه في آن، كما أنه من أكثر الضمائر قدرة على تقريب المسافات وردم الفجوات، وهو ما يمتّن العلاقة بين الشخصية المبأرة 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 سنستشهد بمقطع من قصيدة (في يومي ذاك الأخضر) لجبرا إبراهيم جبرا، بوصفه أنموذجا شعريا يتسيده ضمير المتكلم القائم بالسرد، والخالق لنوع من التماهي بين الـ (أنا) الرواية/الساردة، والـ (أنا) المروية/ الشخصية المركزية:

---

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

(٢) خطاب الحكاية: بحث في المنهج، جيرار جينيت، ترجمة: مجموعة من النقاد، المشروع القومي للترجمة، ط٢٠٨،١٩٩٧:٢ وينظر: نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير، مجموعة مؤلفين، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩:٦٧.

(٣) أقنعة النص، سعيد الغانمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩١: ٦٢.

(٤) المغامرة الجمالية للنص الشعري، محمد صابر عبيد، دار الكتب الحديث، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، ط١، ٢٠٠٧:٢٠.

(٥) أقنعة النص: ٦٣.

(٦) بعض ملامح (الأنا) الراوية والمروية في الخطاب الروائي المعاصر: ادوارد الخراط نموذجاً، محمد الخبو، مجلة فصول، القاهرة، المجلد ١٦، العدد٤، لسنة ١٩٩٨:٢١٢.

في يومي ذاك الأخضر
إذ كنت كالعود الطري
أخضر يومي وليلي
بين فروع التينة
آكل التين الندي
مع رفقتي الحفاة
(أقدامنا صخر مرمري!)
وأبو خليل يصيح
راكضاً في قنبازه
في إثرنا
وسوطه في يده
"والله لأذبحنَّكم!"
أكلتم التوت والتين
وقطعتم الجلنار !
والله لأذ ... بـ .... حنَّـ ... كم...[1]

يتخذ الشاعر من ضمير المتكلم (أنا) صوتا سرديا ناطقا بهموم الذات وهي تستذكر ماضيها البعيد أيام كان صبيا 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 الحاصل 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 التخييل 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[2].لأن السارد – حسب رأي جينيت – يكاد في الغالب يعلم أكثر من الشخصية المركزية حتى ولو كان هو الشخصية نفسها[3].

(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، لطرحها 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 كائنا سيريا، 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:

أسْرجوا الخيل
لايعرفون لماذا
ولكنهم أسرجوا الخيل في السهل
كان المكان معداً لمولده: تَلَّةً
من رياحين أجداده تتلَّفتُ شرقاً وغرباً. وزيتونةً
قربَ زيتونةٍ في المصاحف تُعلي سطوح اللغة ...
ودخاناً من اللازورد يؤثث هذا النهار لمسألةٍ
لا تخصُّ سوى الله. آذار طفلُ
الشهر المدلَّلُ. آذار يندفُ قطناً على شَجَرِ
اللوز.آذار يولم خبيزة لفناء الكنيسة
آذار أرضٌ لليلِ السنونو، ولإمرأةٍ
تستعدُّ لصرختها في البراري ... و تمتدُّ في
شجر السنديان
يولد الآن طفلُ
وصرخته
في شوق المكان[1]

يحيل ضمير الغائب الباسط بنفوذه على هذا المقطع الشعري، على شخصية الطفل الصغير المولود حديثا بعد أن وفّر له السارد أرضية وصفية تكمن في تهيئة مكان مؤطر بالرياحين وأشجار الزيتون، وزمان هو أحد نهارات آذار الجميلة.

ويبدو 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 ضمنياً 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 (ولإمراةٍ تستعد لصرختها في البراري)، وهو بذلك يجعل " النص – عبر الوظيفة السردية – مشدوداً إلى الفن بوصفه قوة مسهمة في خلق العالم التخييلي وإحكام إنسجامه "[2].

---

(١) لماذا تركت الحصان وحيداً، دار الفنون للطباعة والنشر، القدس، غزة، ط١، ١٩:١٩٩٥-٢٠.
(٢) سيرة الغائب سيرة الآتي:٨٧-٨٨.

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

ولا تكتبْ الآن شيئاً
فمدُّ الحنين المسائي يوغل في الشفق البرتقاليِّ
هذا هو البحر، والعربات الأنيقة تعبر
إن رياحك ساكنة والنوارس لا تتقن الان فن العناق
.....
تقول
لقد فتحنا الشموس
وهذه الدروب إمتداد إلى الحزنِ والحزنِ،
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 الهوة 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 يستدرك القارئ أنه إزاء نص سيرذاتي يحيل فيه الضمير على " شخص واقعي ينسب إليه مسؤولية تلفظ النص المكتوب "[٤]، وذلك بعد أن يسمح بالتحقق من هويته خارج النص، عن طريق العقد السيرذاتي، واسم العلم المثبت على الغلاف، اللذين يقومان بالتوحيد بين الشخص الواقعي المتمثل بالمؤلف صاحب الحياة المسرودة في النص، والشخص النحوي المتمثل بالضمير، وسنقف عليهما لاحقا في موضوع التطابق بين أعوان السرد.

وعلى ذلك فالتطابق المزمع حدوثه في النص السيرذاتي 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، ج٢٥٢:١-٢٥٤.

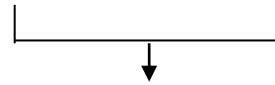
(٢) القناع في الشعر العراقي الحديث(١٩٤٥-١٩٨٨)، عبد الستار عبد الله صالح، إشراف أ.د فائق مصطفى أحمد، كلية الآداب، جامعة الموصل، ١٩٩٢: ٧٠.

(٣) سيرة الغائب سيرة الآتي:٩٣.

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

- الثانية غير مباشرة: و تتعلق بضمير الغائب و ضمير 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 معا، لا يعني تبئيرا للمحكي على الشخصية المركزية الأمر الذي دفع بجيرار جينيت إلى القول إن السارد السيرذاتي- سواء أتعلق الأمر بسيرة ذاتية واقعية أم متخيلة- مسموح له أن يتحدث باسمه الخاص أكثر مما يسمح لسارد محكي بضمير الغائب أو المخاطب، وذلك بسبب تطابقه مع الشخصية المركزية بالذات. وإن التبئير الوحيد الذي يجب أن نعتزمه 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 السيرذاتي المكتوب بضمير المتكلم، فالسارد –حتما- يعلم أكثر مما تعلمه الشخصية المركزية، وبهذا يكون الضمير النحوي " ليس ملكا 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 بتحقق الخطاب، ذلك لأن الضمير النحوي – حسب قول بنفست، سواء أكان متكلما، أم مخاطبا، أم غائبا- ليس له من مفهوم خارج وظيفته الاحالية، وأنه بالنتيجة لا يمكن أن يقوم بوصفه معيارا للتمييز بين مبنى أدبي و آخر[٤]. لأن أي ضمير شخصي لا يحيل على مفهوم معين، ولأنه يؤدي وظيفة ترتكز 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 السيرذاتي، 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 الاستذكار والاستعادة وترتيب عناصر الخطاب، والكائن السيري الذي لا يتطابق – بالضرورة- مع المؤلف/الشاعر، والسارد بما هو عليه، بوصفه مخلوقاً أدبيا في العمل نفسه، لأنه مجموع وعي السارد في الحاضر، وحياة 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 التبئير:٦٧.
(٣) سيرة الغائب سيرة الآتي:١٣.
(٤) انساق الميثاق الاطوبيوغرافي:٤١.
(٥) السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي:٣٢.
(٦) مرايا نرسيس:٤١.

أولا: اسم العلم: ويمثل الوجود التام لما يسمى بـ (المؤلف) وهو العلامة الوحيدة في النص لخارج النص لا ريب في إحالته على شخص واقعي تنسب إليه مسؤولية تلفظ النص المكتوب. شخص وجوده مؤكد وحقيقي خارج النص وفي النص، ومساحة مناورته تكمن في كونه شخصاً واقعياً مسؤولاً اجتماعياً، ومنتجاً للخطاب في الوقت نفسه، وبالنسبة للقارئ الذي لا يعرف الشخص الواقعي، وإن كان يؤمن بوجوده، فيتحدد 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 يمتهن الكتابة ويضطلع بمسؤولية ما يقال أدبياً وقانونياً(٢).

ثانيا: 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 اسما مغايراً لاسم المؤلف (اسم الشخصية ≠ اسم المؤلف)، وإنعدام التطابق الاسمي يبعده عن المجال السيرذاتي، ويدفع به إلى مجال العمل التخييلي الصرف، كأن يكون روائياً، أو شعرياً، أو قصصياً، أو مسرحياً.

٢- حالة الشخصية المركزية التي لا تحمل أي اسم (الشخصية = 0) وهي الحالة الأكثر تعقيدا لأن الاسم في النص غير محدد، وإن كان معروفا ضمنيا 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 التخييلي الصرف: إذ يشار إلى الطبيعة التخييلية 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 مفتوحا 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 والسارد.

ج- حالة الميثاق السيرذاتي: ليس للشخصية أي اسم في الحكي، ولكن المؤلف يعلن ضمنيا نفسه مطابقا للسارد، ومن ثم مطابقا 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 السيرذاتي: 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 السيرذاتي 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 السيرذاتي يتم بطريقتين:

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

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

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

أولاً: الميثاق السيرذاتي 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(أناه) 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، ٢٠٠٠:١٠٢

ميم / المتَّيمُ والميتَّمُ والمتمَمُ ما مضى
حاءُ / الحديقة والحبيبة. حيرتان وحسرتان
ميم / المغامِرُ والمُعَدُّ والمُسْتَعدُّ لموته
الموعود منفياً، مريض المشتهى
واو / الوداع، الوردة الوسطى،
ولاء للولادة أينما وجدَتْ، ووعد الوالدين
دال / الدليل، الدربُ، دمعةُ
دارةٍ درست، ودوريّ يدللني ويدميني /
وهذا الاسم لي ....[١]

وبهذا الاختراق السيرذاتي الصارخ للمتن الشعري، لا يبقي 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 يحلم بالزنابق 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 ديوانا كاملا سمّاه (مجنون عبس) الذي ينطوي على إستراتيجية تسمية، تكتسب شعريتها من تقمص القيسي لقناع عنترة 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 غيرُ واحد،
سيأتي غير محمد القيسي
في يومٍ ما
في جيلٍ أو عصرٍ قادم
ويغني لها ثانية، وَتُفيق[٦]

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

---

(١) م. ن: ١٠٢-١٠٣.
(٢) ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت، ط١٩٨١،١، ج١: ١٩١.
(٣) م. ن، ج١:٣٣٨.
(٤) م. ن، ج١:٣٧٠.
(٥) ديوان محمود درويش، دار الحرية للطباعة، بغداد، ط٢٠٠٢،٢، ج ٢:٤٩٨.
(٦) الأعمال الشعرية، محمد القيسي،ج٣: ٣٣٤.
(٧) م. ن،ج١: ١٢٦.
(٨) الأعمال الشعرية، محمد القيسي، ج١: ٢٧٣.

السرو)[٣] و (رجل يبطيء في المشي)[٤] و (عبد الله يمتلك أيامه)[٥] و (دفاعا عن والت ويتمان)[٦] و (خطبة الأبن)[٧].

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

ب- **الميثاق النصي القرائني**: أي أن المؤلف لا يصرح باسمه في النص، وإنما بقرينة تدل عليه بشكل مؤكد، ولا تدع مجالا للشك، و هذا النوع لا يحسم 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 أحلمُ،
وطن يستيقظ من عمقِ الصدر، جراح تأخذ في نُزهتِها
فلماذا من شقٍّ في الباب تجيئين إليَّ؟
لماذا يستيقظُ وطن، تأخذ في النزهة والتجوال جراحٌ،
ولماذا يخطر في البال فراس القيسيُ طريداً
يذرع أرصفةً وموانئ منعزلاً ووحيداً
يبحث عن مأوى، أو حب يدفِئُهُ..؟[٩]

في النص تدخل شخصية (فراس القيسي) " بوصفها عنصرا ممولا من عناصر توثيق البعد السيرذاتي في القصيدة، بما تنطوي عليه من حساسية إسترجاعية لصورتها في الذاكرة"[١٠]. لكن هذا التصريح لا يحسم مسألة الإنتماء 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،ج٢:٢٠٥.
(٢) م. ن، ج٢:٢٢٧.
(٣) م. ن، ج٢: ٢٨٩.
(٤) م. ن، ج٢:٤٨٦.
(٥) م. ن، ج٣: ٧. ولتوثيق اسم زكية ينظر: ثلاثية حمدة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٠: ١٥٤.
(٦) م. ن، ج٣:٤٠٩.
(٧) م. ن، ج٣: ٤٢٣.
(٨) الأعمال الشعرية، إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٤: ٢٢٧.
(٩) الأعمال الشعرية، محمد القيسي، ج١:٢٥٩.
(١٠) شعرية طائر الضوء:٩٠.

وبالرجوع إلى سيرة القيسي خارج نصه السيرذاتي الشعري تتضح مطابقة هذه الشخصية مع شخصية (فراس) ابن الشاعر ولعل أوضح دليل على ذلك الإهداء المثبت 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 أبناؤه هو ما مثبت في إحدى رسائل القيسي إلى صديقه محمد صابر عبيد إذ يقول:

" تصرخ بي رلى ابنتي، اخرج يا بابا، إذهب إلى الشعراء، أمشِ 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 وخليل، هذه مسألة ترهقني حقيقة"[١].

وبهذا تتشكل لدينا إشارة دامغة، يمكن إعتمادها ميثاقا يستند إليه، في إنتساب النص إلى القصيدة السيرذاتية. 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، ج٣٤٢:١.

(٣) م. ن، ج٣٤٢:٢.

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- (زنابق الموت) يذكر فيها حمدة [٦].

ويظهر الميثاق النصي القرائني عند إبراهيم نصر الله أيضا في قصيدته (حديث عائلي)، وهو مختلف عما سبق، في كون القرينة التي يوجدها 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 فيَّ
وغادرني مرح الطفولة[٧].
اكتشف الآن:
أني كبرت على الفة الطيبين.. أني افتقدت الهواء
حين اشرعت قلبي لكل الشوارع
حين صرختْ: 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 تذيل 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 مواليد 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 سيرذاتية[٩].

ثانياً: الميثاق السيرذاتي الخارج نصي:

---

(١) الأعمال الشعرية، محمد القيسي، ج٢:٣٩٣.
(٢) م. ن، ج٢: ٤٩١.
(٣) م. ن، ج٣: ٢٥٤.
(٤) م. ن،ج٣٠:٤٣٠.
(٨) م. ن، ج٣: ٤٣٢.
(٦) م. ن، ج٣:٤٨٦.
(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 يعمد إلى إختيار عنوانات 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 المقابلات والحوارات التي تجرى معهم في الوسائل المرئية أو السمعية أو المكتوبة.

ولعل من أبرز الشعراء وأكثرهم إعترافا 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 دائما موجود في ثنايا المتاهات التي أبتدعها في كتاباتي، ولست أجد عن ذلك فداحة، فالكتابة عندي ضرب من الإعتراف، والإعتراف يريح النفس من بعض ما يثقلها"(٤).

ولم يكن الشعر بمنأى عن مثل هذا التوجه، ومثلما يصرح جبرا أنه موجود في رواياته، وقصصه، نجده يصرح بأنه موجود في شعره أيضا، وقد أكد ذلك في أحد حواراته عندما وُوجه 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 ايضاح جوانب من سيرته الشخصية وفهمها.

ولعل من أبرز الشواهد التي تدعم هذا الرأي أيضا، 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 بعضا من هموم الجو، وبعضا من الحالة النفسية التي حاولت يومئذ الإيحاء بها، في هذه القصيدة وقصائد أخرى زامنتها"(٦)، وبهذا

---

(١) الأعمال الشعرية، محمد القيسي، ج١٦٦:١.

(٢) م. ن، ج١٢٣:١.

(٣) م. ن، ج٤٢٣:٣.

(٤) الحرية والطوفان: دراسات نقدية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٩:٢٣،وينظر: أقنعة الحقيقة وأقنعة الخيال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٢:١١.

(٥) معايشة النمرة وأوراق أخرى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢٦٦:١٩٩٢،١.

(٦) شارع الأميرات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٠٠:١٩٩٤.

يكون جبرا قد أوجد نوعا 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 نجدها عند جبرا، 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 أيضا 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)، فضلا 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 للنسيان)، الذي عرف بأنه نص مفتوح يغرد خارج سرب العائلة الأجناسية، 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 –أيضا- 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 وحيدا)، 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 تاريخا عاما "(٥)، في إشارة منه إلى أن الـ(أنا) الفلسطينية، ما هي إلا انعكاس عن الـ(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، واصفا الديوان بأنه " عبارة عن ما يشبه سيرة ذاتية، أحتفي فيها بجماليات اللغة العربية، وبجماليات المكان وأفيد فيها من كل أشكال الكتابة الشعرية، سواء أكانت بالتفعيلة أو بالشعر العمودي ... معبرا من خلال الشكل

---

(١) ينظر: سيرة جبرا الذاتية في البئر الأولى وشارع الأميرات، خليل شكري هياس، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط٥٨:٢٠٠١،١-١١٣.

(٢) ذاكرة للنسيان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٠: ٢٢١.

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

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

(٥) نقلا عن مرايا نرسيس:١٦٢.

(٦) نقلا 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 الذظر إلى الشعر، تتمثل في أن الشعر ما هو إلاَّ 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 أذني سأكف عن الكتابة، وأحس بفراغ هائل في داخلي، لم أر ما يعادل هذا الرعب، إلا في الكوابيس الليلية التي غالبا ما أراها وأهبّ من نومي صارخا"[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 ميدانيا، ليس على صعيد الفعل الشعري بآفاقه الفنية بل الفعل الحياتي بآفاقه الإجتماعية الواقعية "[٧] يقول القيسي: " القصيدة ملاذ وعزاء ما، ركض متواصل نحو فرح أو سكينة، وهي اقتحام عتمة كثيفة، أبحث عبرها عني، عن أحزاني المتناثرة، بلاداً أو مفردات، فلا أكتشف إلاَّ هذه الحاجة، حاجة السؤال، لم أخلص لعمل أو وظيفة، لبيت 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 شعرا بمنأى عن الذات، إذ يقول " لا أكتب عن خارج أحبه، قبل أن يغدو بطريقة أو بأخرى هو ذاتي الشاعرة، بدءاً بالأشياء والأماكن والنباتات والبشر، وإنتهاءً 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: page 2 of 2.

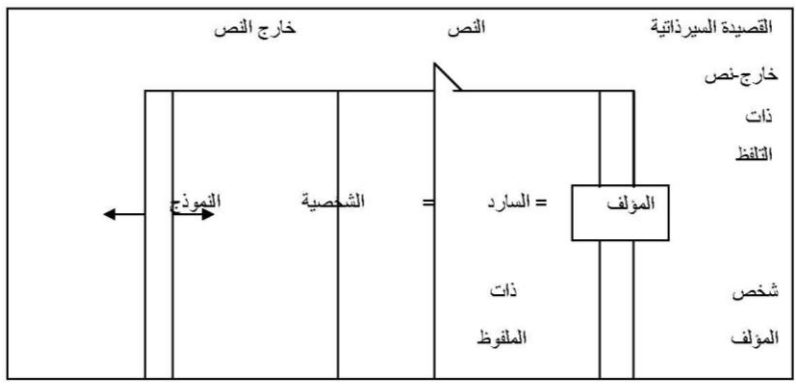
(٢) تمظهرات التشكل السيرذاتي: ١٤.
(٣) م. ن، ط١، ١٩٩٤: ١٩٢.
(٤) الموقد واللهب: حياتي في القصيدة:١٧١.
(٥) م. ن: ١٥٠.
(٦) تمظهرات التشكل السيرذاتي:١٧.
(٧) م. ن:١٨.
(٨) الموقد واللهب: حياتي في القصيدة: ٢٧.
(٩) الشاعر والروائي إبراهيم نصر الله: الرواية وسيلة للاندغام بالتاريخ..والقصيدة بيت الحرية، حوار أجراه مروان الدراج، مجلة الرافد، الشارقة، العدد ٣٤، لسنة ٢٨:٢٠٠٠.
(١٠) م. ن:٢٧.

إذن بعد هذا العرض التفصيلي كيف سيتحقق التطابق بين أنا المؤلف/الشاعر –أنا السارد- أنا الشخصية المركزية في القصيدة السيرة الذاتية؟

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

بالطبع لا يمكن أن تحتفظ بذلك " فما أن تصبح موضوعا للسرد إلا ويعاد إنتاجها طبقا لشروط تختلف عن شروط تكونها قبل أن تدرج في سياق التشكيل الفني، وعليه لا يمكن الحديث عن مطابقة (تامة) بين الوقائع التاريخية المتصلة بسيرة الشخصية الحقيقية، والوقائع الفنية المتصلة بسيرة الشخصية النصية (الكائن السيري)، فالوسيط السردي يعيد ترتيب العلاقات بما يوافق شروط العالم الفني الجديد"[١]. وعليه تأخذ الأحداث والوقائع الفنية المتصلة بسيرة الشخصية النصية، طابع التشابه وليس طابع التطابق التام مع الأحداث والوقائع التاريخية المتصلة بسيرة الشخصية الحقيقية، على أن هذا لا يلغي التطابق بين المؤلف – الكائن الحقيقي القابع خارج النص – والسارد الكائن السيري الكامن داخل النص، والشخصية المركزية التي إليها تنسب كل أحداث السيرة ووقائعها، لأن التطابق هو الذي يؤسس المشابهة في السيرة الذاتية ومن ثم فهو نقطة الانطلاقة الحقيقية للسيرة الذاتية[٢].

ولتوضيح عملية تحقق التطابق في النص الشعري السيرذاتي نستعين بمخطط (لوجون) مع استبدال النوع الأدبي (السيرة الذاتية) بـ (القصيدة السيرذاتية) [٣].



توضيح الرموز
= مطابق

(١) مرايا ساحلية: مشكلة الهوية السردية: ٦٢.
(٢) السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي:٥٥.
(٣) م. ن: ٥٥.

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 سالفا – معياران هما: إسم المؤلف والميثاق السيرذاتي. 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 فان علاقة التطابق في النص السيرذاتي ليست علاقة بسيطة بل هي علاقة العلاقات – كما يراها لوجون – وتدل على أن السارد يمثل بالنسبة للشخصية المركزية ما يمثله المؤلف بالنسبة للأنموذج[١].

القصيدة السيرذاتية والتعالق النصي الإحالي

ونقصد بالتعالق النصي الإحالي: تلك العلاقة القائمة على عملية التحويل، أو المحاكاة بين نصين يسمى النص المحوِل أو المحاكِي (النص اللاحق)، ويسمى النص المحول أو المحاكَى (النص السابق)[٢]. وهذا يعني أن العلاقة بين النصين إنما هي علاقة إشتقاق وتحويل ومحاكاة[٣]. والعلاقة هذه تخضع مجازياً لمنطق الطرس عند جينيت الذي تُطمَس فيه الكتابة الأصلية وتعاد كتابتها، لكنها تترك آثاراً من النص السابق ومن هنا جاءت تسمية كتابه الذي تناول هذا الموضوع بـ(الطروس)[٤].

وقد آثرنا إستخدام مصطلح (التعالق النصي الإحالي) على مصطلح (النص اللاحق) لأنه الأكثر تعبيراً عن طبيعة التعالق الموجود بين النصين في حين أن النص الملحق لا يوحي- بوصفه مصطلحاً – بهذا التعالق لأنه يشكل طرفا من أطراف هذا التعالق، فبما أننا أمام نصين ينتج أحدهما ضمن بنية نصية سابقة وأُخرى لاحقة ومن تعالقهما مع بعضهما تنتج هذه العلاقة، فكيف يمكن أن نسمي هذا التعالق بالنص اللاحق الذي لا يعني اصطلاحياً سوى أنه جاء لاحقا لنص مكتوب مسبقا وقد يتعالق أو لا يتعالق معه وربما جاء مكملا له ليدخل بذلك ضمن ما يسميه جيرار جينيت "التناصية الاتساعية "[٥] التي تختلف حتما 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 جينيت: نحو شعرية منفتحة، كريستين مونتاليني، ترجمة:غسان السيد ووائل بركات، دار الرحاب، وزارة الإعلام، دمشق، ط٢٠٠١:١،٢٠.

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

(٤) جيرار جينيت: نحو شعرية منتفحة:١٢٠.

(٥) طروس:الأدب على الأدب، جيرار جينيت، ضمن كتاب آفاق التناصية المفهوم والمنظور، مجموعة بحوث قدمها وترجمها: محمد خيري 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 بقراءته: 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].

ويصنف التعالق النصي الإحالي على قسمين:

- الأول: بين النصوص غير الذاتية: أي بين نص لِمؤلف، ونص لِمؤلف 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 السيرذاتي بكونه –حسب رأي لوجون –واحداً من الطرائق التي يتم بموجبها تحديد النص السيرذاتي إلى جانب التطابق 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 الإلتفات إلى تقصّي هذه الحياة في كل إبداع جبرا حتى النقدي منه، لأنه مبدع لا يستطيع أن يكتب خارج ذاته، فها هو يقول: " أما أنا، فإنني دائما موجود في ثنايا المتاهات التي أبتدعها في كتاباتي، ولست أجد عن ذلك فسحة، فالكتابة عندي ضرب من الإعتراف، والإعتراف يريح النفس من بعض ما يثقلها "[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 مبثوثا في دراساتي وحواراتي ولكن معظمه سيبقى في انتظار من له القدرة والصبر والحب لإستقرائه من أوراق ورسائل ومصادر أخرى لا حصر لها "[٨].

وسبق أنْ 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) جيرار جنينت: 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: أقنعة الحقيقة أقنعة 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) فضلا 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 بعضا من هذا الجو وبعضا من الحالة النفسية التي حاولت يومئذ الإيحاء بها في هذه القصيدة وقصائد أخرى زامنتها"[٢].ولا شك في أن مثل هذا التصريح يشكل نوعا من التعاقد الضمني بين المؤلف والقارئ على قراءة القصائد قراءة مرجعية، فضاؤها السيرة الذاتية.

في هذه القصيدة ينتقل بنا جبرا عبر مقاطع ممنتجة 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 والشفتين
تهدهد كل حسٍ، تبلسم كل ذكرى،
سوى الذكرى التي تنحسر عنها كل لمسة
لبيتٍ من حجر
على درجاته البيضِ استفاقت
زهرات الجرانيوم.
أما يزال على التل رافعا
أقواسه الثلاثة، أم أنه
ركام من خرائب، للجُرَذ والعناكب،
واخضر القُريَّص مكان الجرانيوم[٣]

قبل أن نكشف 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 مكتفيا بالإيماء والإيحاء[٤] في حين نجده في الشعر أكثر إيغالاً في المكاشفة والبوح – وكذلك في رواياته وقصصه- لأن كلاً من النص الشعري والروائي هو نص موارب تتوارى فيه شخصية المؤلف خلف شخصيات النص وليس بمقدور القارئ أن يوجه إصبع الاتهام له، على عكس النصوص السيرذاتية الصريحة التي يكون فيها مناخ الحرية مقيداً لأن هذا الشكل

(١) للمزيد من التفصيل ينظرالسيرة 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 والعامة وخبراته الشخصية في مختلف المجالات[1] لأنه يدرك أنه في السيرة الذاتية أشبه ما يكون في قاعة محاكمه حكّامه قرَّاءه، لذلك كثيراً ما يلجأ إلى الرقابة الطبيعية للعقل، على كل ما هو كريه وسمج، أو يجلب له العار، أو يغير من نظرة المجتمع له[2].

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 جبرا 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 قمتها
قمر كبير كأنه قد قدّ من الجليد،
مرتمين على بطوننا وراء صخرة،
نتفحص من بين التراب الأفق اللدود،
وبين أيدينا البنادق
أطلق العدو رصاصة، ثم أخرى، ثم أخرى،
تَوِنّ، فيرجّع الوادي صداها
قال واحد منا:
" لم يبق في الدنيا حقيقة سوى
هذا الجسد، وللذئاب أن تنهشه،
وذلك البيت الذي رغم الجبال التي بيننا
أراه مشرئبا بين الشجر، حيث العدو
يقطف رماننا وتيننا "
وفجأة ارتقى الصخرة، وعليها
انتصب كالمارد ورش النار
على العدو
ورأيناهم يسقطون واحداً، واحداً، واحداً،
وشقَّ 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،
لهاثا يتصدع الصخر عنه
صمت الرشاش وقد استحم
بدم
وانقطع اللهاث والشهيق على
" بيتنا – "(١)

أما دليلنا 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 الجيران 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 إجتمعت أنا وسالي وثريا في غرفة جلوسنا، وموسيقى برامز ما زالت تملأ جوا لم تكن زائرتاي مهيأتين له، خيّل إلي أن ثريا إنفعلت على نحو لم أكن أتوقعه، وقد جلست بقربي في النافذة المقنطرة المزدوجة 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 حديدها أصص الريحان، والجرانيوم، ترى تلال بيت لحم وهي تتناءى شمالا باتجاه بيت المقدس، وفي الأفق البعيد ينتصب ديرمار إلياس بجرسيته العريقة في القدم "(٣).

وبهذا يكون التطابق واضحا بين النص الشعري السير 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 السيرذاتية ومثلها السيرة الذاتية المكتوبة نثرا تقومان أساسا 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 إستذكار 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، ط٣، ١٩٨٨: ١٦– ١٩.
(٣) شارع الأميرات: ١٦٤– ١٦٥.
(٤) مفهوم الرواية السيرية:٢١.

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

وفي هذا المقطع إشارة واضحة إلى طقس من طقوس الكنيسة، يتمثل بـ (أسبوع الآلام) الذي يقف عنده وقوفا طويلا في سيرته وهو يسرد تفاصيل هذا الأسبوع الذي يأتي بعد ستة أسابيع من الصوم والصلاة: " ولا تتردد في نفسي بقايا من أنغام الصوم الكبير وأسبوع الآلام: يا حمل الله الحامل خطايا العالم، إرحمنا، إرحم الناس، وارحم الأزهار والأطيار، أنقذنا من الموت والهاوية الأبدية، لنبقى جميعا 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 جبرا الطفل، وجبرا الشاعر إلا أن التعالق بين النصين يبدو على نحو واضح متمثلاً في الدعاء نفسه الذي يتكرر على لسان جبرا الطفل، وجبرا الشاعر وكذلك في وحدوية الذات مع اختلاف الموقف والزمن، فبينما في النص الثاني يتخذ الدعاء صفة عامة، تتمثل في التوسل بالمسيح بأن يرحم الناس والأزهار والأطيار، وأن ينقذه وأهله من الموت والهاوية، فإنه في النص الأول يتخذ منحىً خاصا يتمثل في أن يمنحه 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 عطرا يملأ صدر الشاعر ليوقد في داخله شهوة التذكر:

في أرضي شذى
يملأ 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 جبرا في هذه القصيدة عند تجربته الأولى مع المكان، يتضح ذلك على نحو جلي بالرجوع إلى سيرة جبرا عندما يقف عند وصفه لبيتهم الذي فتح عينيه فوجده محاطا 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 ٢،١٩٨١:٥٢.
(٢) البئر الأولى:٦٠.
(١) لوعة الشمس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، بيروت، ١٩٨١:٢٩.

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 مجاراة النص النثري في عملية السرد 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 تمر 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
فماً 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 حذائِه 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 عمّا هو أعز وأطيب، لذا، عندما عدت من المدرسة ظهيرة ذلك اليوم، كانت أمي قد اتفقت مع أبي على ... بيع الحذاء، وهي 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
يلتمع فيهما الغضب والعشق معاً
كالشرر الذي يشعل الحرائق
في غابات الصيف التي
إستبدّ بها الجفافُ والظمأ
في غابة المدينة تاهت، وأنا
في الغابة تائه معها،

---

(١) البئر الأولى: ٢٢.
(٢) لوعة الشمس:٣٠.
(٣) البئر الأولى:٧٤.

في هَوَجٍ من العشق والغضب:
وما ألذهُ هوجاً
حين تزأر فجأة
وقد توحّد فيها لهيب العشق
ونار الغضب،
وتستقر على صدري
لتحرقني في اللهيب 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 تماثلياً من خلال الصراع الباسط ظله على كامل النص عبر توظيف الشاعر للونين متضادين الأسود الحامل في طياته الغضب،والأخضر الذي جاء محملا 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 يتراكض على السطور مرة، ويتعثر عليها مرات: وعد بالكشف، وعد برؤية ما لا تراه العين، وعد باتصال الذات بأروع ما في الكون من فرح، وعشق، وحزن، وغضب، حيث حيوات الأفراد تتجسد في الخيال، وتنتفض، وتتدافع، وتستكين، وكأن الحياة الواحدة قد ضربت بألف "[٢].

أما كامنية التعالق فتتضح منذ العتبة الأولى في كتاب (معايشة الذمرة) إذ يعمد الكاتب إلى أن يفتتح كتابه بمقال يوضح هذه الفكرة معنونة بـ (معايشة النمرة أو: متعة القراءة ...متعة الكتابة) محدثا بذلك نوعا 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 جبرا– من الروائي والشاعر اليوناني نيكوس كازانتراكيس في كتابه (ترحال) ففيه يشبه الكتابة بالنمرة " ويصور صراعه معها غالبا ومغلوبا، وكأنه صراع العشق، وهي تتحداه وتحتضن جمجمته وتنشب مخالبها في دماغه"[٤].

ولا يختلف الأمر كثيرا عند محمود درويش إذ تكشف القراءة الجوالة 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 مجسدا فيها تجربة السجن الأولى وما رافقها من تغيير في طبيعة علاقته مع أمه، وقد تحدث عنها قائلا: 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 والحارة ... وبقيت عندي هذه العقدة أن أمي لا تحبني إلى أن سجنت 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: ٥-١٠.
(٤) م. ن: ١٠.
(٥) نقلاً عن: السيرة والمتخيل: قراءة في نماذج عربية معاصرة، خليل الشيخ، دار أزمنة للنشر، عمّان، ط١ ٢٠٠٥: ١٧٤.

أمي: قصيدة مصالحة معها "[١].وبذلك يغدو النص الثاني نوعا من التعاقد الضمني بين المؤلف والقارئ على أن يجري فعل القراءة على وفق استراتيجية خاصة تأخذ مقوماتها من مرتكزات النص السيرذاتي.

ومثل هذا التعالق نجده في قصيدة (بطاقة هوية)[٢] التي تتضح من خلال تصريح درويش أنها تمخضت من تجربة حقيقية عندما أجاب موظفاً إسرائيلياً " سجّل: 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، كأنني نزعت الصاعق عن مساحة ملغومة ببارود الهوية، حتى صارت هذه الصرخة هي هويتي الشعرية التي لا تكتفي بأن تشير إليَّ، 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 شعرا 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 بصدد 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 الإحالي 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 لإبنه: لا تخف لا
تخف من أزيز الرصاص ! إلتصق
بالتراب لتنجو ! سننجو 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، ج٧٣:١-٧٦.
(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
فالبيوت تموت إذا غاب سكّانها...[١]

وإذا كانت هذه القصيدة تجسد لحظة ما، بعد الخروج من البيت، عبر رؤية شمولية تؤطر فضاء العائلة خارج البيت - وهم في الطريق– فإن درويش في إحدى رسائله إلى سميح القاسم والمؤرخة بتاريخ (١٩٨٦/٦/٣) يؤطر لحظة الخروج من البيت عبر رؤية تجزيئية تقف عند وصف جزئيات المكان، مما يتيح عرض الهيكلية العامة، أي الملامح الخارجية للمكان " ولكنني 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 مفتوحا ليذيع أخبار انتصاراتنا إلى الآن "[٢].

على الرغم من اختلاف زاوية الرؤية إلا أن النص يكشف عن مدى التطابق الموجود بينه وبين النص الشعري، يتمثل في بقاء البيت على حاله وبما فيه، ولأن النص الشعري قائم على التكثيف والاختزال فان 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 تصورا 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 كثيرا في كتاباته " وحين ساقوني إلى القافلة الطويلة رافقني 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:

تحسَّس مفتاحه مثلما يتحسّسُ
أعضاءه واطمأن. وقال له
وهما يعبران سياجاً من الشوك
يا ابني تذكر: هنا صلب الإنجليز
أباك على شوك صبَّارة 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) نقلا 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 الصَّبار 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 والإنتماء الذي يمثل حالة الارتباط البدائي المشيمي برحم الأرض،ويرتبط بهناءة الطفولة وصبابات الصبا ويزداد هذا الحس شحذا إذا ما تعرض المكان للفقد أو الضياع "[٣].

وتكشف القراءة الجوالة في نصوص درويش عن نوع من التعالق النصي يخرج عن الإيحائية إلى التكاملية، أي أن النصوص المتعالقة 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 معدّاً لمولده: تَّلة
من رياحين أجداده تتلَّفتُ شرقاً وغرباً. وزيتونة
قرب زيتونةٍ في المصاحف تعلي سطوح اللغة...
ودخاناً من اللازورد يؤثث هذا النهار لمسألةٍ
لا تخص سوى الله. آذار طفل
الشهور المدلَّلُ. آذار يندف قطناً على شجر
اللوز. آذار يولِم خبيزةً 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 قدسياً أشبه ما يكون بالفردوس عبر صورة تتناص مع الصورة القرآنية التي تصف نور الباري عز وجل ﴿ ٱللَّهُ نُورُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِۚ مَثَلُ نُورِهِۦ كَمِشۡكَوٰةٖ فِيهَا مِصۡبَاحٌۖ ٱلۡمِصۡبَاحُ فِي زُجَاجَةٍۖ

(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،١: ٦. ويذظر: جماليات المكان، اعتدال عثمان، مجلة الأقلام، بغداد، المجلد ١، العدد ٢، لسنة ١٩٨٦: ٧٧.
(٤) لماذا تركت الحصان وحيداً: ٢٠.

ٱلزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوۡكَبٞ دُرِّيّٞ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٖ مُّبَٰرَكَةٖ زَيۡتُونَةٖ لَّا شَرۡقِيَّةٖ وَلَا غَرۡبِيَّةٖ يَكَادُ زَيۡتُهَا يُضِيٓءُ وَلَوۡ لَمۡ تَمۡسَسۡهُ نَارٞۚ نُّورٌ عَلَىٰ نُورٖۗ يَهۡدِي ٱللَّهُ لِنُورِهِۦ مَن يَشَآءُۚ وَيَضۡرِبُ ٱللَّهُ ٱلۡأَمۡثَٰلَ لِلنَّاسِۗ وَٱللَّهُ بِكُلِّ شَيۡءٍ عَلِيمٞ ﴾ (١).

وإمعاناً في رسم البعد الجمالي للحظة الولادة يربط درويش هذه الصورة المكانية بزمن " 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) وطرّزت بالأبيض (لون القطن على شجر اللوز)، ليكتمل بذلك مشهد الولادة زمانا ومكانا.

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 منافٍ كثيرة – قد تحول إلى ما يشبه الجنة التي طرد منها آدم إلى غير رجعة وفي ذلك تلميح إلى إستحالة 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: " وحين 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 شيئا، ولا حتى حجارة. قلت: وهذه الكنيسة ألا تراها ؟ قال: هذه ليست كنيسة، هذا اصطبل للأبقار. هذه بعض آثار رومانية "(٣).

ولعل القراءة الجوالة في النصين تكشف عن مدى التغاير والإختلاف بين ما كانت عليه القرية وما آلت إليه بعد إستيطان اليهود فيها وسعيهم إلى محو أي معلم للقرية الفلسطينية، مما يعطي انطباعا 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 يوحي 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 تعالقا واضحا، فبينما 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 الساردة 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 ضمني يأخذ على عاتقه –فضلا على مهامه– مهام العتبة القرائية التي توجه فعل القراءة وتزود القارئ بمؤشرات التعالق النصي بين (ذاكرة النسيان) وسيرة درويش المكتوبة شعرا. ومما يزيد هذا العقد قوة وتأكيداً 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 شعرا وبين يومياته المدونة نثرا، التي تنفتح 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: " جئنا من قرى الجليل، نمنا ليلة قرب بركة رميش القذرة. قرب الخنازير والأبقار، وفي الصباح التالي سرنا شمالا، قطعت التوت من صوْر. ثم أستقر بنا الرحيل في جزين، لم أرَ الثلج من قبل. كانت جزين مزرعة للثلج ... وفي الشتاء لم نتحمل برودة الرياح اللاذعة فرحلنا إلى الدامور"[٢]، ليعانق هناك البحر الذي ظل يلازمه بقية عمره. وهناك في تلك الديرة يموت جدُّه 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 يُحَدِّق إلى تراب محبوس خلف سياج، إلى تراب غيَّروا جلده من قمح وشمس وذرة وبطيخ أحمر وأصفر إلى تفاح خشن. مات جدي وهو يعد الغياب والمواسم ودقات القلب على أصابع يدين يابستين. سقط كالثمر المحروم من غصن يسند عليه عمره. لقد خرَّبوا قلبه. تعب من الإنتظار هنا في الدامور. ودَّع أصدقاءه وأرجيلته وأبناءه "[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 تمكِّننا 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 التغييب 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 شعرا، ونثرا 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، ط١، ١٩٩٩:٢٧٥.

(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 العائلة السيرية بـ (السيرة الذاتية الشعرية)[١] – وكذلك روايته (الحديقة السرية) التي تصنف ضمن الروايات السيرذاتية[٢]، وانتهاءً بيومياته المدونة في (اباريق 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 مشروعا بحثيا 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 دفّاقا وجيّاشا بالحلم والفعل "[٣]، ولعل خير مثال على ذلك ديوانه (الحداد يليق بحيفا) المنبثق شعريا 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 طبعا، قيل لي هذه قريتك (كفر عانة)، رأيت سميح القاسم، والشعراء المسجونين هناك، رأيت في عيونهم جرحي وكبريائي، وبكيت هناك وحدي وصرخت في سري مرارا 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 (إشتعالات عبد الله وأيامه)، إذ يكشف من خلال مقابلة صحفية معه عن حقيقة سارا فيقول:" سارا البعيدة والقريبة، سارا امرأة حية، تحمل وجعي وحلمي، وذات عام بعيد رأيتها في الشام، وفقدتها، كان الخارج ضيقا فضاعت ومنذ الضياع 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– المفعمة بالشعر في تعالقها داخل نصوصها الإبداعية عند التمركز حول نفسها " بل تنفتح على الماحول: المكان، الزمان، الإنسان، القضية، لتجعل منها ذاتا قابلة للتفاعل والحوار والتأثير "[٧]، ذاتا تسعى إلى إيصال همها في كونها حاملة لقضية ظلت تلازمه العمر كله من دون أن تجد ثمة أملاً في حلها، ذاتا تدرك أن فلسفة الشعر تنبع من شرطه الإنساني لكونها 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 السيرذاتي: ١٥.

موضوع، موضوع إنساني أصلا، والأمثلة كثيرة سواء في الشعر العالمي أو العربي "[١] مع إدراكه أن هذا الشرط الإنساني يجب أن لا يقود إلى المجانية المباشرة بحجة 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 فيَّ " [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 ابتعدتِ، ومالت على البحر شمسُ حكاياتنا
وغيَّبك الليل عنّي
وأطبق أفق ثقيل الجناح
عرفت مدى اللوعة الحارقة
وكنت صغيراً على الحب، لكنَّني
بَكيتُ كشيخٍ،
وأنت تغيمينَ في عربات الرحيل
ولمَّا 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 الإبن: 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 وقذفت به في متناقضات الحياة، فبينما كانت (كفرعانة) تمثل حياة الإستقرار والعيش بين أحضان العائلة، مثلت الأماكن الأخرى حياة القلق المشوبة بكثير من الحذر والترقب من المصير المجهول، إذ يقول " صارت كفر عانة خلفنا تماما، كيف أعرف الآن أن كفرعانه كانت خلفنا تماما ! كنت ولداً، والمكان تراباً رطباً في غابة من برتقال نحاسي، ومن خضرة وظلال تتيح للقليل من الضوء أن يصل ...كانت مرة تذهب وتجيء، تدور في حيرة قلقة، متوترة، ومليئة برعب مجهول، وأنا لا أجد لما يجري تفسيراً ...أأكون قد سألت لماذا ياأمي ؟ هل نسكن في البيارة إلى طويل، أو أكون قد بكيت لأني لم أبكر ثانية مع الصبيان والبنات وأختي زكية إلى حاكورة البلح لنأخذ من رحم القطوف الناضجة بالحجارة، ولنتسابق إلى الحب الذي يسقط، ومن سيذهب إلى سدرة 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، ج١:١٣٧
(٥) كتاب الابن: سيرة الطرد والمكان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١٩٩٧،١: ٢١-٢٢.

وأول ما تقول طفولتي: برك بباب الدار،
غيمُ الساحل المدرار، مزراب على الحوش
الوسيع، جرار حمدة قرب بيت التبن، عين
النبع، ظلُّ 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 الصوري 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 الإحتفاظ به، من خلال إلحاحها في مساءلة نفسها عبر تقانة المونولوج إن كانت ما تزال تحتفظ بحق ملكيتها للبيت والأرض:

هل ظلَّ لي ماءُ ودار
هل ظلَّ مزرابٌ على سطح، وهل غيمي
هنا غيمي، وهل ظلَّت طريَّق 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، ويلح على ذاكرته، ويدعوه إلى استحضاره كلما سنحت 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، ومشاوير 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 كثيرا 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 عائلة السيرة الذاتية بأنواعها المختلفة. ومن خلال هذا التحري-كما يقول لوجون – يمكننا " الحكم على ذية الكاتب دون التوقف عند مستوى مناقشة مدى صحة الرواية تاريخيا وحرفيا "[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 ٢٥٣-٢٥٤.
(٤) أدب السيرة الذاتية في فرنسا: المفاهيم والحدود: ٣٠.

المؤلف/القارئ – على قراءة نص ما قراءة سيرذاتية 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 حضورا، مدينة رام الله، تلك المدينة التي فتّحت عيني القيسي/ الصبي على مظاهر التحدي بما فيها من معالم من مثل دور السينما – دنيا، الوليد، الجميل -، فندق حرب، المقاهي والمحلات التجارية، المكتبات، ثانوية رام الله، المشفى الحكومي.[٢] وأغلب هذه الأماكن لها حضورها في نصوصه الشعرية، منها سينما دنيا 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 بحثا 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 مدِّ 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]

فعبر بوابة السينما تنفتح 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 معادلا موضوعيا لحياة القيسي التي أغلقت هي الأخرى أبوابها أمامه:

سينما دنيا
هي ذي مغلقةٌ كالدنيا
دارت كالأيام وعادت لي
وأنا عدت على
قدمين من الخشب الفارغ
أبحث ثانية عن دور لي
وأفكّك أقفاصي ! [١]

وفضلا 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 قولالقيسي: " 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 الموسيقي الأعمى)[٥]، فيما عدا قصائد أخرى مبثوثة في باقي الدواوين، فضلا 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 المُخيّمات
وأول الخطى في شارع المنفى
وما طهت يداك 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
سنبلة سنبلة
وكيف كانت القيامة
تدون الساعات في رقاع وجهها

---

(١) الأيقونات والكونشيرتو: 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(اوغاريت):٣١٤ – ٣٤٩.

وتترك العلامة[١]

تفتتح الأنا الشعرية نصها بمفردة تحمل في طياتها طاقة سردية وسيرذاتية 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 لتشكل 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 الإبن) كثيراً عن مثل هذه الصور الذاكراتية وهي تتحدث عن حمدة /الأم التي تحمّلت مسؤولية العائلة بعد فقدها لزوجها. من ذلك صورة العائلة وهي تتنقل من مكان إلى آخر إذ يقول " شهور مرت، تحت شجر الزيتون في بئر الزيت، تصل نصف عام، ولم نَرَ فيها بهية، ولا ذهبت أمي خطفا لزيارتها. كانت تواصل السؤال من بعيد، صابرة، كاظمة الغيظ، وتعد لنا اللقمة الصعبة. ما الذي كان يحدث في الأرض ؟ دخان تحت قدْر أمي، والأيام تكرار حسرتها الممض، حتى جاءت عربات الوكالة، ونادى المنادي في سكان الأشجار، يخيرهم بين الذهاب إلى أريحا أو غزة، أو خان يونس، فزعت الناس، لكن أمي لم تنهد إلى مسافة أخرى، فكيف تذهب بقدميها إلى كل هذا البعد عن بهية !"[٣]

تلخص أنا السارد الذاتي في هذا المقطع سيرة الإبن مع الأم في تنقلاتهما مع العائلة بين المخيمات، إذ تقدم فضاء دراميا يجسد حالة عدم الإستقرار 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 بحثا عن مأوى.

ويتمظهر صدى التعالق بين النص الشعري – قيد التحليل- وسيرة القيسي في نصوصه الأخرى في حادثة لَمّ المحصول بعد خروجهم من القرية وابتعادهم عن الأرض. إذ يشير إليها القيسي في النص الشعري وبشكل سريع:

كيف كانت تجمع الأكياس وحدها
سنبلة سنبلة

لكنه في سيرته النثرية يقف ليفصّل في هذه الحادثة " كانت تذهب في إغارات مع الحاصدين والحاصدات إلى موارس القمح الذي صار أصفرَ يابساً، ومائلاً بأثقال من السنابل، كان الناس يعودون إلى حقولهم ويحصدون خفية، خوفاً على المحصول أن يضيع لأنهم لابد 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، ج٢: ١٩٣.
(٢) أدوات جديدة في التعبير الشعري المعاصر،على حوم، وزارة الثقافة والإعلام،الشارقة، ط١،٢٠٠٠: ٦٥.
(٣) كتاب الابن: سيرة الطرد والمكان:٥٨ – ٥٩.
(٤)م. ن::٣٢.

وبهذا تكون الأم نبعا 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 تشقق عمرها لتمنح الحياة لإبنها، وناضلت بشراسة وعناد في إعداده لا يوفيها الشعر حقا، 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 الكفُّ أني سوف أرحل باتجاه جزيرة الأحلام
وسوف أخوض نهرا من دم،
ويصير لون قميصي الكاكيِّ أحمرَ مثل حطَّة والدي،
-الله يرحمه- أبياً كان
فعاجله رصاص الإنجليز
وكان عمري يومها سنتين-
فهاهت ساعة أُمي، وكان البين
عميق الحزن،
-إذ أني كبرت،عرفت ذلك من أغانيها التي ما
زلت أذكر، حينما كانت تهدهدني بها، حيناً لكي أغفو –
فيا أحباب
بعيدٌ ذلك الجرح الذي، يمتد من عمري
إلى قبري
فذاكرة الطفولة لا تموت
ولم تزل في دفتري صورة
لأُمي 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 الإنكليز، وهي في ذلك تكشف عن علاقتها– بأخذ التوحد التام بين الأنا الساردة وأنا المؤلف بنظر الاعتبار، لأننا أمام نص سيرذاتي– بشخصية الأب التي اغتالتها يد المحتل (الإنجليز) لتترك خلفها طفلا 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 ١٢١:١-١٢٢.

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 ليلةً 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 إبنه الطفل الذي لم يدرك كنه تلك الحادثة وتبعاتها عليه وعلى عائلته وتحديداً أمه التي تسلمت الراية منه لإيصال العائلة إلى بر الأمان(١).

ومن الشخصيات التي سجلت حضوراً في إبداع القيسي وشكلت نوعا 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- فصعودا(٤). إذ صاحبت الذات الشاعرة كما في (الحديقة السرية) وهي تروي سيرة عاشقين جابا عواصم مختلفة (بغداد، عمان، بيروت، لندن، فاس، الدار البيضاء، الخرطوم) بحثا عن مكان يحويهما. من ذلك قصيدة (فندق دادس) من مجموعة (ناي على ايامنا) وفيها يصف أجواء الغرفة بعد مغادرة (صافية) لها:

وأعود إلى بيتنا عند شرفة (دادس)
هذا سريرك دون شراشف
فوضاي بادية
كل شيءٍ يشير إليكِ هنا:
الملاءات،
فراغ المقاعد منك
بقايا الشراب
وهذي يدي قاصرة
أن تلم جبينك في خصلة نافرة
.....
ووراء الزجاج انسلّلتِ يمامة خوف،
ولاحقت ظلّك 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، ط١١:٢٠٠٢،١ (المقدمة).
(٣) هذه الدواوين هي: (ناي على أيامنا)، (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 تفصيلا للحظة الوداع بعد ليلة في (فندق دادس) كانت مسك اللقاء بينهما يؤرخها القيسي بـ(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 واقفا، عاد المودعون بقبلاتهم وابتساماتهم، ورحت أذرع بهو القاعة الواسع وحدي، محاط بزجاج بارد، حتى أقلعت طائرتك وصرت في الفضاء "[١].

ومن خلال النصين المتعالقين 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 إعتراف بسحرها وأثرها عليه. والثانية: أهمية التاريخ الذي يثبته القيسي في نهاية نصوصه الشعرية، إذ يغدو عتبة قرائية 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 يذقل 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 موضوعا للتعالق، 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 المجتمع 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 أنتَ
أمير كآبتك السرية كنتَ
سكبت فضاء القاعة بالألوان
وطرَّزت الأمسية الأولى
وطرَّزت ثيابي

---

(١) الحديقة السرية: ١١٦-١١٧.

(٢) الشعر المعاصر وقضايا المسرح الشعري، طه وادي، مجلة الشعر، القاهرة، العدد٢٥، 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 فيكَ،
غريباً تخرج لي من صفحات كتابٍ
لا تشبه أحداً..
*كنت بلغت الخمسين أمامكِ
انت غزالة قلبي الدفاقة
بالأيقونات الأفريقية
وصعدت إلى وجع الخرطوم،
على سلم كفِّك
إذ لمستني بأصابعها الوترية
فاركة بحنان غُرَّةَ رأسي البيضاء...
-عجبتُ،
فكيف جرأت على ذلك..!
*إذ ذاك صلاتك غمرتني
ووصلت
.....
.....[1]

تدير الذات الشاعرة الحوار مع صوت العاشقة بسلاسة و هدوء، مانحة الذاتين المتحاورتين فرصة التعبير عن نفسيهما، وفرصة استعادة الذكريات المتعلقة بلقائهما الأول في بغداد:

واذكر قبل ثلاثة اعوام
حين تلاقينا في بغداد

و ما أن تبدأ الذات الشاعرة بتذكير العاشقة بأيامها الأولى في بغداد حتى ينهال سيل من الأحداث عاشتاهما 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) كأغنية أو سهم أفريقي: " قطعت نصف الممر إلى القاعة، فإذا هي تبزغ 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 مذشرحة، عرفت أذنا سنلتقي الليلة في غرفتي "[2].

ليس هذا هو التعالق الوحيد بين النصين (الشعري، والروائي)، بل نجد تعالقات أخرى منها إشارته إلى عمره وقد بلغ الخمسين[3] 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 الجوالة في ثنايا إبداع القيسي نلحظ 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 الإبن)، ويوميات (أباريق البلور)، الأمر الذي يجعلنا نعترف 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 – مشروعا 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– أساسا للكشف والإستقصاء والتحليل وعلى النحو الآتي:

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

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

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

ويتمظهر التعالق النصي عند إبراهيم نصر الله في اكثر من منطقة إبداعية، تبدو في أوضح صورها في حواراته، وفيما كتبه عن تجربته الشعرية، وتجربته الروائية، فضلاً على إبداعه الروائي الشعري. ففي حواره مع موسى برهومة يصرح نصر الله بسيرية ديوانه (بسم الأم والابن) فيقول: " فكرة الديوان تقوم أصلا على أنسنة شخصية الأم أولاً، وشخصية الأب ثانياً، وبينهما الابن، إذ إنني لا أستطيع أن أنزع عنهما صفتهما الأرضية، لأن المعضلة التي يواجهانها، هي أن الأرض منزوعة منهما كوطن، كما أنهما منتزعان من إنسانيتهما، 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 ألسيري كان قد خطا خطوات من قبل في (نعمان يسترد لونه) و (حوارية الغريب) و (الفتى والذهر والجنرال) و (الحوار الأخير قبل مقتل العصفور بدقائق) وغيرها، وأخيرا 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 ينكره 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، ١٩٩٩/٨/٢٢: ١٥.

(٣) إبراهيم نصر الله: الشعر اليوم شبيه بالرمل 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 للكائن 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 سابقيه 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 نبدو 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 بآفاقه الفنية حسب، بل بآفاقه الحياتية أيضا، إذ فيه تتوحد ذات نصر الله الإنسانية بذاته الشعرية، لتغدوان أكثر قدرة في التعبير عن القضية، وأكثر تمكناً في تحويل فداحة القضية إلى مشكل إبداعي يتكافأ مع المشكل الوجودي، بعد اندصهارهما – أي الذاتين – في بوتقة الذات الجمعي، لكن تبدو الأخيرة – أي الذات الجمعية – أكثر قدرة على المواجهة، كما أن عملية الإرتحال من الذاتية إلى الجمعية تضفي على القضية سمة السعة والشمول، وتمنحها رؤية فلسفية، تتمثل في النظر إلى الوجود، وتكّوّن 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، ٢٠٠٥:١٧.
(٣) تجربتي الشعرية أو.. امتحان البراءة، إبراهيم نصر الله، جريدة الاديب، 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 مارستها[٢] "، ولا شك في أن هذا النص يكشف عن مغامرة المبدع وهو يحاول صهر الأنواع الأدبية وجعلها أكثر مطاوعة ومرونة في التزاوج والتلاقح فيما بينهما، لتكتسب في النهاية طاقة رؤيوية مشحونة بنكهة الشمولية تستوعب في فضائها كل الحضارة الإنسانية، ولسنا هنا بصدد التفصيل في هذا الموضوع – موضوع التداخل الاجناسي – 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 تقريبا) 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 (الأمواج 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 تمكنان 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 أيضا 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 يعير 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 التخييل، الذي ينشط 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، تنفتح على استنطاق منطق المحاورة 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، لسنة١١٨،١٩٩٨.

(٣) إبراهيم نصر الله: الشعر اليوم شبيه بالرمل 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 أمي أجلسي ساكنة
....
وقدمت شاياً لهم
فلمحتك
كيف تصّبب برد على جبهتي
وعروقي ليس بها غير سيل من النار يجري
وكيف وقفت أمامك ثانيتين
وأدركت أني نهر وأنك بحري[1]

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، فان –السرد- في النص الروائي ينتشر على مساحات أكبر ليلتقط التفاصيل ويبعثها مشحونة بطاقة تعبيرية متوطنة في جمالية الحركة، ما تلبث أن تفرض وضعها القيادي بقوة سرد – درامية تنتجُ 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. نهر ها 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، وقبلت أيديهم، ولأذنها لم تكن تنظر في وجوههم إستمرت في تقبيل الأيدي، فقبلت يد أبيها ويد أخيها يوسف، ذلك الذي كان شغلها الشاغل مناكفته، وشغله الشاغل ضربها، فرق قلبه فجأة، وأوشك أن يبكي. عادت، حملت الصينية وناولتهم الشاي، غير قادرة على أن ترفع نظرها لتعرف على الأقل

(١) بسم الأم والابن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩:٩-١٠.

من هو العريس، وما شكله ولكنها شبه متأكدة كانت ذلك الشاب الذي كان يسير متأخراً عمن معه خطوة واحدة. فقالت: إذا كان هو، فهذا يوم سعدك يا عائشة "[1].

ولا شك في أن خيوط التشابه من حيث الأحداث المسرودة في النصين من الوضوح مما لا يدع شكاً لدى القارئ حول مدى عمق التعالق الموجود بين النصين بدءاً من التقاط عدسة الشعر 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 تفضي 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 تخييلي تأملي أقل توتراً وأكثر مرونة في رسم كل منهما صورة الآخر في مخيلته.

وهنا يصبح مناسباً أن نعود إلى ما أشرنا إليه في كيفية اشتغال اللغة في تشكيل أبنية السرد في النصين تشكيلاً مغايراً يناسب طبيعة كل جنس من جهة، ويبين حدود اشتغال الشعر في منطقة السرد، واشتغال السرد في منطقة الشعر من جهة أخرى. فالسرد يشتغل في منطقة الشعر بمنطق تكثيفي واختزالي عال، تسعى فيه الحكاية إلى تنفيذ واجباتها الحكائية في مساحة شعرية ضيقة لا تتيح فرصة لتمظهر حكائي كاف، يعمل فيها الفاعل الشعري على سرد الحكاية شعرياً بطاقة إشارية عالية ومرنة، تتحقق من خلالها المقاصد الشعرية من جهة، وتحافظ على وضوح الحكاية من جهة أخرى، ولعل أفضل مثال على ذلك مفتتح القصيدة: (من بعيد سمعت خطاك)، يشتغل فيه السارد الشعري على التقاط اللقطة بعدسة الشعر، التي تأبى النقل الآلي، فتغير من واقعيتها التي تجسدها عدسة الرواية حينما تلتقطهم من بعيد (من بعيد لاحوا، رجال بملابس داكنة) لتحيطيها بأجواء شعرية تداخل فيها البصري بالذهني لتعمل الحاستان معاً بمثابة موجه دلالي يضيء اللقطة بآلة الكشف الشعري وعبر الانزياح الدائم. والذي يضفي على الحكاية بعداً دلالياً يعزز حكمتها الشعرية.

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 تتكشف بشكل واضح في السطرين الأخيرين من المقطع قيد الرصد. وهذا الاشتغال للسردي في الشعري، الشعري في السردي يتيح فرصة البناء الصوري المتوازي في النص الذي يسمح بقراءة جوالة بين النصين تلتقط في النهاية عين القارئ أطياف التعالق الكبير بينهما.

(١) طيور الحذر، إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٣،٢٠٠٠،:٣٥-٣٦.