الفصل الثاني

مفاتيح القصيدة السيرذاتية ودلالة العتبات

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

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

تعد العتبات واحدة من الأساليب التي يستعين بها المبدعون، في تحميلها شحنات دلالية تمكن القارئ وتساعده في ولوج عالم النص. وقد حظيت بأهمية قرائية خاصة لدى المبدعين والمتلقين على حد سواء، لأن وصفها وفهمها يستلزم من الفئتين "وعياً مركباً في إستيعاب حجم الموجه وإشعاعاته العلامية، على النحو الذي يناسب مشروع النص الابداعي وحمولاته الدلالية، لأنه بغير ذلك يتحول إلى زينة خارجية لا تضيف شيئا، إن لم تنعكس سلبيا على اقتراح قراءتين، احداهما للموجه والاخرى للنص"[٥].

ونقصد بالعتبات[٦] أو الموجهات النصية: المرفقات المحيطة بالنص التي تعد مفاتيح اجرائية اساسية، يستعين بها المتلقي لاستكشاف الأستراتيجية التي يمكن أن يسير عليها النص بغية

---

(١) المغامرة الجمالية للنص الشعري:١٠٢.
(٢) نظرية النص، رولان بارت، ضمن كتاب آفاق التناصية: المفهوم والمنظور:٣٠.
(٣) المغامرة الجمالية للنص الشعري: ٣٠.
(٤) في شعرية الضوء، صلاح صالح، ضمن كتاب (في الشعرية البصرية)، مجموعة مؤلفين، دائرة الثقافة والاعلام، الشارقة،١٥:١٩٩٧.
(٥) المغامرة الجمالية للنص الشعري: ٦٨.
(٦) يسميها جيرار جينيت بأكثر من تسمية (العتبات، المرفقات النصية، الموازيات النصية، محيط النص)، ينظر: جيرار جينيت نحو شعرية منفتحة: ١٠٩-١١٢ وينظر: من البنيوية إلى الشعرية، رولان بارت

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

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

العنوان:

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

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

وجيرار جينيت، ترجمة: غسان السيد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، وزارة الاعلام، دمشق،ط، ٢٠٠١: ٧٥. أما سعيد يقطين فيسميها بـ(المناص)، ينظر: انفتاح النص الروائي (النص – السياق)، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١٩٨٩:٢٩٧،١.

(١) السيميوطيقا والعنونة، جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد ٢٥، العدد٣، لسنة ١٩٩٧:١٠٠.

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

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

(٤) من البنيوية إلى الشعرية:٧٥.

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

(٦) شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق، محمد الهادي المطوي، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد ٢٨، العدد١، لسنة ١٩٩٩: ٤٥٥.

(٧) السيميوطيقا والعنونة:٩٦.

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

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

---

(١) للعنوان بوصفه نصاً وظائف عديدة هي: الوظيفة الانفعالية، والمرجعية، والانتباهية، والجمالية، وميتالغوية بالاعتماد على وظائف اللغة التي قال بها رومان ياكوبسن، فضلا عن وظيفته الايديولوجية والتحريضية. ينظر قضايا الشعرية:٣٣، والسيميوطيقيا والعنونة:١٠٠.
ويضيف جيرار جينيت وظائف أخرى تتمثل بالوظائف الوصفية والدلالية والاغرائية فضلا عن تحديد الهوية- نقلا عن شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق:٤٥٩-٤٦٠.

(٢) نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٣، ١٩٨٧:١٩٧.

(٣) السيميوطيقيا والعنونة:١٠٢.

(٤) عنوان القصيدة في شعر محمود درويش: دراسة سيميائية، جاسم محمد خلف، رسالة ماجستير، اشراف د. عبد الستار عبد الله، كلية التربية، جامعة الموصل، ٢٠٠١:١٧.

(٥) العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،ط١، ١٩٩٨:١٥.

(٦) عنوان القصيدة في شعر محمود درويش:٩٩.

(٧) فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب: ٦٩.

(٨) العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي:٣١.

(٩) المغامرة الجمالية للنص الشعري:٩١.

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

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

المدار المغلق:

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

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

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

الأول: جماعي يتعلق بضياع بلده (فلسطين) فمنذ وقت مبكر[١] تنبأ بمصير وطنه وأنْ لا حل في ظل الهيمنة الإسرائيلية وإنقسام العرب على أنفسهم خصاماً

---

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

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

(٣) م.ن، مج ٣،ج٣٨٢:٥.

(٤) ينظر: م. ن، مادة (دور)، مج ٣،ج٣٨١:٥.

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

عشر سنين من السفر-
ومدينتي على ظهرها مستلقية
تمج حقداً لعشقها
فالحب فيها ليس يسقط في الدرب
كالبذر في الأرض الحريثة
الحب فيها نزوة حاقد
اشبقَهُ ضوء القمر
عشاقها بكاتها
وعراتها على الرصيف يهرولون
يهللون،
بكاتها يبكونها، وعراتها يأتونها
كطيور سود ضمخت مناقيرها-
عشر سنين من السفر
وجيبي لله يصفر(٢)

إذ يتضح هنا البون الشاسع بين ما يفكر به الشعب ممثلاً بصوت الشاعر، ووضع رجال السياسة، هؤلاء الذين لهم مدارهم الخاص، وللشعب مداره.

الثاني: فردي يخص شخصية جبرا الشاعر الذي يشق لنفسه طريقاً مميزاً وخاصاً به يختلف عن ما هو سائد في الوسط الشعري العربي على الصعيدين الموضوعي أو الشكلي، ولسنا هنا بصدد مناقشة مدى نجاح أو تمكّن جبرا من صوغ أنموذجه الشعري الذي طالما سعى إلى تأسيسه وصياغته عبر كتاباته النقدية، أو ما جاء في مقدمات دواوينه، وأقصد مقدمة ديوانه الأول (تموز في المدينة) ومقدمة مجموعته غير الكاملة على حد قوله (٣)، التي جاءت أشبه ما تكون ببيان شعري.

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

لو كنت حملت بوقا على فمي
وبه كهربت صيحتي،
لكانت مني حتى النحنحة
خدينة الزئير من الأسد
ولكنني، كأهل جبالنا،
ما زلت أوثر صيحة
من على الصخرة العليا،
صيحة الحنجرة،

---

(١) كتب جبرا قصائد هذا الديوان بين عامي ١٩٥٩-١٩٦٤، ينظر: جبرا والخروج من المدار المغلق، عيسى بلاطة، ضمن كتاب: القلق وتمجيد الحياة، مجموعة مؤلفين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١،١٩٩٤:٤٩.

(٢) المدار المغلق:١٩-٢٠.

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

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

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

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

جدارية:

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

ومن جهة أخرى يشعرنا درويش بمكانته العليا بين أقرانه الشعراء على اعتبار أن خلود الأعمال مرهون دائما بشعراء كبار، لهم الكعب المعلى على غيرهم من الشعراء.

ينبني العنوان على دال مفرد مذكر (جدارية)، مما يوحي بدلالة الاطلاق والعمومية، لكن هذه العمومية وهذا الاطلاق سرعان ما تزولان بقراءة اسم المؤلف الواقع في أسفل العنوان مباشرة وببنط وخط مماثلين مما يوحي بأكثر من قراءة، الأولى تفصل العنوان عن اسم المؤلف، والثانية تقرأهما بوصفهما عتبة قرائية واحدة (جدارية محمود درويش) مشكلين بذلك جملة واحدة مكونة من مضاف ومضاف اليه. لكننا نميل إلى قراءته (العنوان) قراءة منفصلة ودليلنا في ذلك أنهما جاءا

---

(١) المدار المغلق:٥
(٢) جبرا والخروج من المدار المغلق:٥١.
(٣) ينظر: الدراسة: ١٣٨.
(٤) العنوان و سيميوطيقيا الاتصال الأدبي: ٤٠-٤١.
(٥) عنوان القصيدة في شعر محمود درويش:١٨.

(العنوان واسم المؤلف) بلونين مختلفين (العنوان) أبيض، و(اسم المؤلف) أصفر، مع الإشارة إلى أن هذا الفصل لا يلغي صفة التحديد والتقييد التي يضفيها عليه اسم المؤلف عندما جاء لصيقا به.

إن انبناء العنوان على اختيار دال مفرد موغل في التنكيرية لا يفضي إلى دلالات مهمة ذات علاقة بالمتن – بوصفه عتبة – ما لم نسعَ إلى جعله عنوانا تناصيا يوحي بإمكانية تناصه مع الخارج والداخل نصي، أما الخارج - نصي فيأتي بوصف العنوان جزءاً من نص ينتمي إلى جنس السيرة الذاتية حسب تصريح درويش نفسه، وقد كتبها وهو يصارع الموت أثناء إجرائه عملية جراحية خطيرة في القلب سنة ١٩٩٨، مسجلا فيها خلاصة تجربة شخصية عميقة، أراد من خلال هذا النص أن يخلدها، وخشية منه أن لا يعيش ليقرأ ها أسماها (جدارية)[١]. يقول عنها: " هذه التجربة من أغنى تجاربي الوجودية، حيث يقف الإنسان أمام مصيره وأمام شريط حياته بكامله أثناء الإقتراب من الموت، ومن ثم كان لا بد من تسجيل ما يشبه السيرة الذاتية كخلفية لموضوع الموت "[٢]. ومجرد التصريح بكتابة السيرة الذاتية فإن هذا يعني أن هناك جملة من المقاصد والغايات وراء كتابة هذه السيرة[٣] أبرزها أن درويش أراد أن يجسد لقرآئه تجربة شخصية مميزة عاشها مع الموت، ومن هذه التجربة الخاصة ينطلق نحو العام، ففي مقدورنا كما يقول درويش: " أن نجد الخاص في العام والعام في الخاص "[٤] ليتحول بذلك هذا الصراع الفردي إلى صراع جماعي ضد موت الهوية والمعنى[٥]

سأصير يوما فكرة لا سيف يحملها
إلى الأرض اليباب، ولا كتاب[٦]

يفتتح درويش - بعد مشهد استهلالي خيبوي أشبه ما يكون بحلم يصور نفسه في عالم الاموات – مشروعه السرد/شعري بجملة تتحول إلى لازمة تتكرر خمس مرات: (سأصير يوما ما اريد)، وفيه تلعب سين الاستقبال دوراً فاعلاً في نقل الفعل (أصير) إلى منطقة السرد، فاسحا المجال بذلك للذات الشعرية الساردة للتمركز حول نفسها تمركزا شديدا ومكثفا، مما يوحي بطابعها السيرذاتي مع الإشارة إلى " أن الذات بطابعها الصارخ المهيمن هذا، لا تظهر إلا بأفقها الشعري، الذي يسعى إلى أن يرتقي إلى عمق التجربة وقسوة مفاصلها "[٧]،ومن ثم تخليدها من خلال الإحساس العالي بمركزية الذات المسرودة التي تتحول إلى فكرة ليس للسيف- بوصفه دالا ماديا ملموسا ينفتح على دلالات السيطرة والقوة والنفوذ- ولا للكتاب-بوصفه دالا معنويا محسوسا ينفتح على دلالات الثقافة والعلم والحضارة - أن يحملها. لأن هذه الذات ليست ذاتا اعتيادية من وجهة نظر الشاعر-السارد-. بل ذاتاً معطاءً تضحي في سبيل الآخرين ولها رسالة في الحياة:

---

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

(٢)م. ن: ٢.

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

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

(٥) م. ن:١٢٨.

(٦) جدارية:١٢.

(٧) تمظهرات التشكل السيرذاتي:٥٩.

سأصير يوما ما أريد
سأصير يوما كرمة
فليعتصرني الصيف منذ الآن
وليشرب نبيذي العابرون على
ثريات المكان السكري
أنا الرسالة والرسول[١].

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

وإذا كان النصان السابقان يسعيان إلى تجسيد فكرة الخلود زمنياً عبر (سين) الاستقبال في (سأصير) ومفردة (يوما)، فإن درويش لم يفته تجسيدها مكانيا من خلال تعليق قصائده الخضراء على الجدران:

خضراء أرض قصيدتي خضراء
.....
.....
ولي منها: صدى لغتي على الجدران
يكشف ملحها البحري
حين يخونني قلب لدود[٣]

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

الأيقونات والكونشيرتو:

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

(١) جدارية:١٣.
(٢) تمظهرات التشكل السيرذاتي:٤٢.
(٣) جدارية:٦٨.

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

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

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

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

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

---

(١) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة: سعيد علوش، دار الكتاب العربي، بيروت، مطبعة المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٥: ٤٤.
(٢) عنوان القصيدة في شعر محمود درويش:٥٣.
(٣) الأيقونات والكونشيرتو، ٩.
(٤) م. ن:٥٥.
(٥)م. ن:٩٢.
(٦) م. ن:١٤
(٧) م. ن:٢٤
(٨) م. ن:٦٩.
(٩) م. ن:١٠٥.
(١٠) م. ن: ٦.

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

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

وخرجت بلا زاد
أتأمَّلُ مسكوناً بالأبد الحيِّ صراط النزف
طريد الأنفاس خرجتُ
مسرَّاتي خلفي
وحدي أتأمَّلُ نور تويجات البستان السريِّ
هنا انشقّ القلبان على مرمى حجر
من نهر الآلهة ووردة جلجامش،
وتفتَّحَ صدران بخمر الغجر
هنا ناما ليلتنا الأولى
مثل شقيقين اغتسلا بحنان الصمت
وفاضا فوق سرير الفندق
ليفيضا في الأمصار،
هنا احتفلا بخيوط نهارهما الأول،
مضفوريْنِ بآيات التكوين[٣]

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

(١) مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، نجيب العوفي، منشورات المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٥٤:١٩٨٧.
(٢) الشخصية في أدب جبرا إبراهيم جبرا الروائي، دراسة فذية، فاطمة بدر حسين، رسالة ماجستير، باشراف د. شجاع مسلم العاني، جامعة بغداد، كلية التربية للبنات، ٩٦:١٩٩٩.
(٣) الأيقونات والكونشيرتو: ٤٥-٤٦.

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

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

ليس إلى غيرك
أيقوناتك
أما الكونشيرتو
فلها[٢]

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

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

-من يعزف هذا الكونشيرتو الغجريَّ

---

(١) المغامرة الجمالية للنص الشعري:٩٢.
(٢) الأيقونات والكونشيرتو:٥.
(٣) دعوة الى الموسيقى، مايسترو: يوسف السيسي، سلسلة عالم المعرفة (٤٦)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،ط١٦٤:١٩٨١،١.
(٤) ينظر: الأيقونات والكونشيرتو:١٠٧-١١٣.
(٥) ينظر: م.ن: ١١٤-١٢٥.
(٦) ينظر: م. ن: ١٢٩-١٤٣.
(٧) ينظر: م. ن:١٤٤-١٦٠.
(٨) ينظر: م. ن:١٦١-١٦٥.

وينزعُني نحو القارب..؟
*أكثر من خيطٍ، غير الضوء
وأكثر من لمسة أوفريديت،
ورجفة أعضائك بين يدي،
تشفّين، تشفّين الآن،
وعبر أقاليم يديك أسافر،
عبر النأمة والشارة
وأرى كيف تموت على دفعات
بين يديك حساسيني![1]

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

-من يعزف هذا الكونشيرتو الغجري
وينزعني نحو القارب..؟

بهذه الصيغة الإستفهامية التي يحولها الشاعر إلى تقانة يستنطق بها الآخر، تتحول الذات المخاطبة إلى ذات مستقبلة لإشعاعات النص المنبثق من الطرف المستفهم – الشاعر – الذي لا يستطيع الإنفلات من مدارها المحكم.

بسم الأم والابن:

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

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

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

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

مع الإشارة إلى أن للابن حضوراً فاعلا في القسم الأول، وهذا الحضور يكمن في أن الابن هو الراوي الذي يروي عن أمه كل ما علق بها من ذكريات، وعبر خمس وعشرين لوحة شعرية، بدءاً من اللوحة الخاصة بعرسها، ومروراً بغربتها، ثم رحيل زوجها، ولم تفته التفاصيل الصغيرة من حياتها معه، مثل وداعها له صباحاً، وإستقبالها له مساءً وسهرات العائلة، وحلمها وحنينها، ووحدتها، وحتى نذرها، وهو الحديث الأخير، إذ تبدأ السيرة الرؤيوية للابن. أما اللوحات الثمانية المتوزعة بين ثنايا الجزء الأول، فيقدمها نصر الله باسمه نافضاً عنه إطار الحكي بالنيابة، ليقدم تصوره وعلاقته بأمه، فكان له حصته من الحديث عن أمه ومن خلالها عن نفسه التي خصها بما يقارب من ربع قصائد الجزء الأول[2].

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

---

(١) الأيقونات والكونشيرتو: ١٤٠-١٤١.

(٢) ينظر: بسم الام والابن: ٤١-٥٦،٤٣-٩٧،٦١-١٠٠، ١٠٤-١٢١،١٠٦-١٢٣.

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

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

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

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

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

((إلى أمي ... ومنها إلى أبي))[٤]

وينفتح العنوان دلاليا أيضاً على المقدس، إذ يحيل كتابيا – على صعيد الحروف – على شكل الكتابة القرآنية، حين يندغم حرف الألف في المسافة بين الباء والسين، و هذه المفردة تحاكي المفردة الأولى التي يرد ذكرها في البسملة، وإذا كانت في البسملة تأتي قبل لفظ الجلالة (الله) سبحانه الرحمن الرحيم في الأرض والسماء، فإن نصر الله يلصقها بالأم رمز الحنان والألفة الرحمة في الأرض، وهو بذلك يمنح الأم قدسيتها الأرضية التي تختلف حتما عن القدسية السماوية. فنصرالله يريد بذلك أن يرفعها إلى سدرتها الأنسانية التي لم تزل محرومة منها، ونحن على أعتاب الألفية الثالثة[٥].

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

---

(١) مفهوم الرواية السيرية، عمر محمد الطالب، بحث مخطوط:٧-٨.
(٢) المغامرة الجمالية للنص الشعري: ٤٥.
(٣) م. ن: ٤٥.
(٤) بسم الام والابن: ٥.
(٥) بسم الأم والابن: اعتراف بإنسانية الأم: ١٥.

أناشيدهم ... كل ما في الأمر أريد أن أرفع الإنسان إلى سدرة إنسانيته الكاملة التي لم يزل محروما منها "[١].

لوحة الغلاف:

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

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

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

---

(١) م. ن:: ٧.
(٢) في شعرية الخط، حسن عطوان، ضمن كتاب (في الشعرية البصرية): ٨٢.
(٣) م. ن: ٨٢.
(٤) القارىء والنص:العلامة والدلالة، سيزا قاسم، المجلس الأعلى للثقافة، مدينة ٦ اكتوبر، ط١، ٢٠٠٢: ٢٠٦.
(٥) الصورة والثقافة والاتصال، محمد العبد، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد ٦٢، لسنة ٢٠٠٣: ١٣٦.
(٦) القارى والنص: العلامة والدلالة: ٢١٣.
(٧) الرؤية النصية، ستيفن ميلفيل وبيل ريدنجر، ترجمة: سيد عبد الله، مجلة فصول، القاهرة، العدد ٦٢، لسنة ٢٠٠٣: ١٩١.

بالشيء الذي تدل عليه بفعل التشابه بينها وبينه، وعلى ذلك فالصورة تبدو أكثر التصاقا بالواقع وأكثر قدرة على التعبير عنه[1].

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

(١) القارى والنص: العلامة والدلالة: ٢٠٩.

أولا: الكتلة والفراغ:

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

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

ثانيا: الظل والضوء:

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

ثالثا: الخط واللون:

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

---

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

(٢) علم عناصر الفن، فرج عبو، دار دلفين للنشر، ميلانو، ١٩٨٢:ج١: ٢٠٣.

(٣) الرسم بالكلمات في شعر السياب: ٦٧.

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

(٤) معنى الفن، هربرت ريد، ترجمة: سامي خشبة، مراجعة مصطفى حبيب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢،١٩٨٦: ١٢٤.

(٥) م. ن: ٦٨.

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

(٧) معنى الفن: ١١٩.

(٨) الرسم بالكلمات في شعر السياب: ٥٠.

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

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

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

---

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

(٢) معنى الفن: ٦٤.

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

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

(٥) معنى الفن: ٦٦.

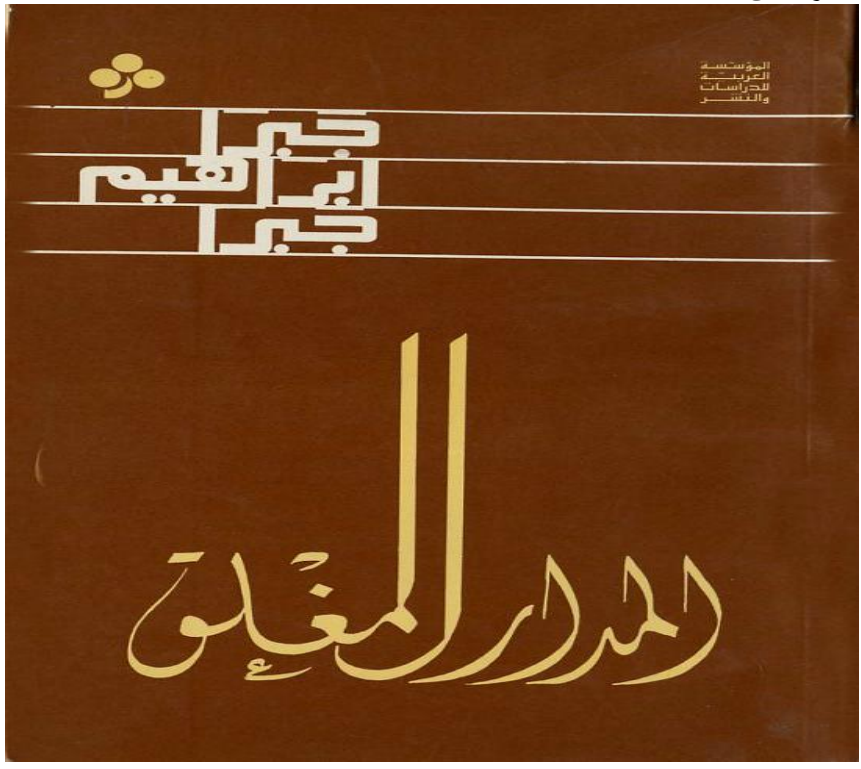
(٦) نظرية اللون، يحيى حمودة، دار المعارف، مصر، ط١، ١٩٧٩: ٧.

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

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

المدار المغلق:

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



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

مواضعات اللغة والخطاب – إلى جهد بصري غير محدودة يفترض من أجل أن تؤخذ العين بالشكل لذاته" [١].

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

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

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

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

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

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

---

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

(٢) أرى كتابا جميلا: رسائل جبرا إلى ماهر الكيالي (١٩٨١ – ١٩٩٤)، جبرا ابراهيم جبرا، تقديم: محمد شاهين وزهير ابو شايب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٦: ٥٤.

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

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

(٥)م. ن:٨٥.

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

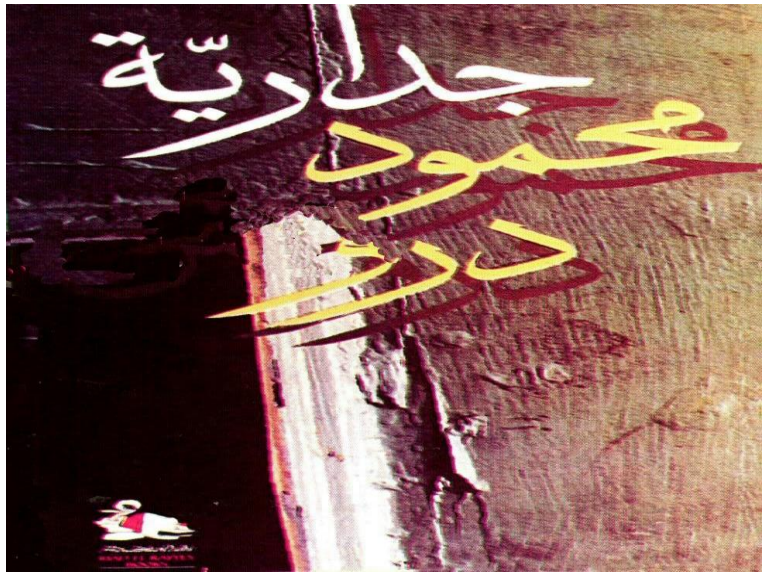
أما الأبيض الذي تلبس أسم المؤلف به فينطوي على "غياب النوعية اللونية ومن ثم غياب الحياة أيضاً. أنه يتصف بنقاوة البريء الذي لم يحيا بعد، وخواء الميت الذي قد أنتهت الحياة بالنسبة له، فالأبيض هو الاحتمال والعدم، وهو مثل شكل الدائرة، يعمل كرمز للتكامل بدون أن يقدم للعين القوى الحيوية التي يقوم بدمجها"(١)،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

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

جدارية:

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

(١) جماليات اللون في السينما: ١٣٨.
(٢)م. ن: ٤٦.



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

جدار البيت لي .....
واسمي، وان أخطأت لفظ اسمي(١)

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

ومن هنا تظهر الجدارية في راهنها التشكيلي – كما في العنوان – مفارقتها السيميائية عن المعلقات من حيث أنها هي التي تضفي قدسية على المكان وليس العكس.

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

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

---

(١) جدارية: ١٠٢.

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

كما أن وجود المكان وهيمنته على فضاء اللوحة يستدعي حتماً البعد الزمني أيضاً، إذ لا وجود لمكان من دون زمان ولا زمان من دون مكان، وقد تمظهر ذلك من خلال الشرخ الكبير الموجود بجانب الباب، وكذلك انقلاع لون الجدار وتبقّعه، وأيضاً فقدان الباب مما أوحي بقدم هذه الدار وتجذرها في المكان.

وبالانتقال من ثنائية الكتلة / الفراغ إلى ثنائية الظل / الضوء نجد تجسد الأخيرة في عتبة الباب المخلوع - لا ندري سبب قطع اللوحة وبقاء جزء من الباب خارجها – الذي جاء ليلعب دور القناة الواصلة بين فضاءين: الداخلي وقد جاء بلون أسود حالك ليدل على الظل، والخارجي ويتمثل بالجانب المضيء بفعل تسليط الإضاءة من الأمام على اللوحة. وقد أحدثا بذلك صراعاً بين الداخل المظلم المنحسر والموحي بالخواء والفراغ والدال على هجر أهله وإنعدام الحياة فيه، والخارج المضيء الباسط هيمنته على أرضية اللوحة، من جانب. فضلاً عن تجسيد صراع درويش مع الموت، الذي ينتهي أيضاً بانتصار الحياة على الموت من جانب آخر:

عد يا موت وحدك سالما
فأنا طليق ههنا في لا هنا
أولا هناك. وعد إلى منفاك
وحدك. عد إلى أدوات صيدك
وانتظرني عند باب البحر. هَيّيء لي
نبيذاً أحمر للاحتفال بعودتي لعيادة
الأرض المريضة ..... (١)

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

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

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

---

(١) جدارية: ٦١-٦٢.
(٢) فهم السينما: تأليف لوي دي جانيتي، ترجمة: جعفر علي، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨١: ٣٦.
(٣)م. ن: ٣٧.

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

يحتل الأخضر جدار البيت في سعيه لبسط نفوذه بوصفه الجزء الأكبر مساحةً من بقية المكونات الأخرى، إلا أنه لم يستطع أن يحافظ على بريقه متحولاً بذلك في الجزء الأعلى من الباب إلى أخضر داكن مائل للسواد، ليعطي إنطباعا بمساهمته الفعالة في تركيز قدم هذا الجدار – ومن ثم البيت – زمنيا. ويزيده تأكيدا طلاء الجدار بطلاء سميك وخشن ليبدو وكأنه لحاء الشجر، وبذلك نكون أزاء تحليل مفاده أن الجدار رغم قدمه مازال حياً، ومبعث حياته متأت من إصطباغه باللون الأخضر، الذي يصرف الذهن مباشرة إلى البراعم والأغصان الصغيرة، وهو عند آيزنشتاين رمز الحياة والتجدد والأنبعاث الروحي والربيع والأمل، وأن هذا التوجه متفقٌ عليه في الديانات الإسلامية والمسيحية والصينية[١].

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

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

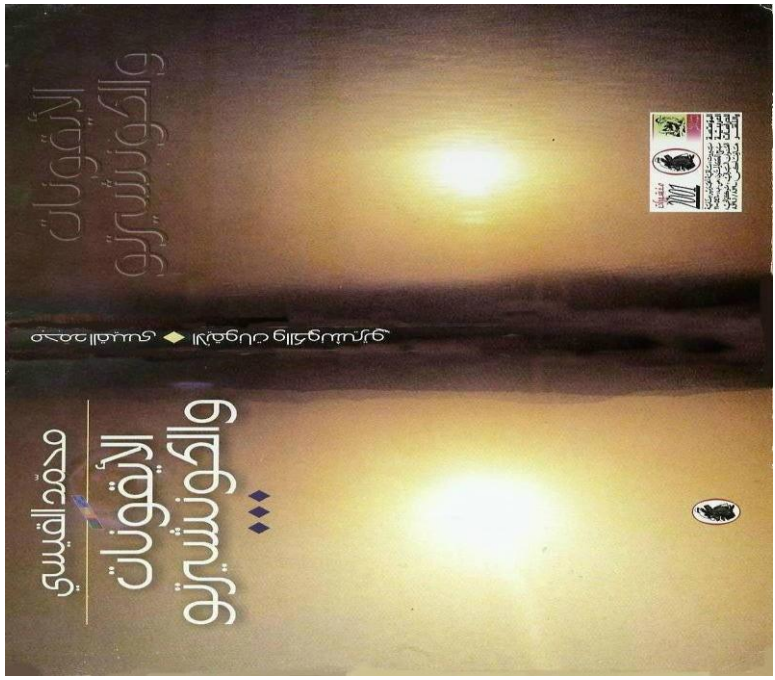
بقي من الألوان الأصفر الذي زيّن به اسم الشاعر، والأصفر كما نعلم من الألوان الرئيسة إلى جانب الأحمر والأزرق، كما أنه لون يحمل تناقضه معه على رأي فريدريك بورتال الذي يرى أن للون الأصفر علاقات بالقوة نفسها مع كل من الحب والزنا[٣]. ومن خاصيته أنه " يتصف بالثبات وبالاحتواء الذاتي "[٤]. ومن هنا يمكن القول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

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

---

(١) جماليات اللون في السينما: ١٣٤ – ١٣٥.
(٢) ينظر الدراسة: ١١٣.
(٣) جماليات اللون في السينما: ٤٦.
(٤) م. ن: ١٣٠.

الأيقونات والكونشيرتو:



تتميز لوحة الغلاف في هذا الديوان عن رفيقاتها من اللوحات الأخرى المختارة للتحليل، و هذا التمايز ناجم عن أن مصمم الغلاف آثر أن يغلف دفتي الكتاب (الأمامية والخلفية) بلو حة لـ(فراس المفتي)، تمثل غروب الشمس في البحر الميت، خالقاً بذلك – منذ البدء – فضاء مغايراً يقوم على مفاجأة المتلقي وإثارته بصرياً ودلالياً، محدثا نو عاً من الصدمة للمتلقي بخر قه للمألوف والمتداول، و هو عنصر فعال في تشكيل فذية النص و اللو حة وجماليتها[1]. إذ يقود بصرنا إلى قراءة اللوحة قراءة ارتدادية من الغلاف الخلفي للكتاب عبر فتحه على مصراعيه، ليبدو لنا بعد فتحه لوحة واحدة يشكل الغلاف الأمامي الجزء الأعلى من اللوحة ومتمثلاً الكتلة الأرضية بسمائها وشمسها المائلة إلى الغروب، وتشكل الغلاف الخلفي الكتل المائية وقد أنعكست فيها أشعة الشمس. وبذلك تكون اللوحة قد جسدت كتلياً كل العناصر التي تقوم عليها الحياة: (اليابسة، الماء، الشمس، الهواء الذي تجسده الفسحة السماوية).

وقبل الشروع في قراءة اللوحة لابد من أن نعّرج على كتلتي أسم المؤلف والعنوان اللتين أخذتا وصفاً مغايراً من حيث الموقع والإتجاه في اللوحة كي تتلاءما مع طبيعة الاخراج الكتابي المتعارف عليه في مؤسسات ودور النشر، فقد ثبتهما مصمم الغلاف قرائيا من زاوية أخرى تمثل وضعهما العمودي المتقاطع مع وضع اللوحة الأفقي، تصدر فيها اسم الشاعر صفحة الغلاف معلنا بو ضوح عن تعالي الشاعر على تفاصيل الغلاف الأخرى، لأنه مصدر هذه النصوص وخالقها

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

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

أما العنوان فقد احتل أسفل اسم المؤلف ليشعر القارىء بأهميته بوصفه عتبة قرائية لا تتجاوزها الدراسات الحديثة في تحليلها للنصوص، وموحياً – في الآن نفسه – بوظيفته الجمالية الإغرائية الكامنة في نوعية الخط المستخدم، إذ رُسِمَ هو واسم المؤلف– بوصفهما سلسلة شديدة التماسك ولا يمكن عزلها قرائيا، كأن يقرأ أحدهما من دون الاخر – بالخط الكوفي الحر الذي هو على النقيض من الخط الكوفي المربع، وحريته تكمن في أنه يمنح الخطاط حرية في إختيار رسم الحرف، فالميم ورأس الواو، يمكن أن ترسم بشكل مدور أو مثلث بحسب ما يراه الخطاط مناسباً ومتسقاً مع بقية الحروف من حيث الرسم.

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

يشتغل الحس التشكيلي للفاعل التصويري على تفعيل دلالتين أساسيتين لهما الحضور الفاعل في العنوان والمتن:

١- مكانية: تمثلها عنواناً الأيقونات بوصفها – حسب الكشف الداخلي للعناوين ومتونها – صوراً ذاكراتية عن أماكن الطفولة والمراهقة أيام تجوال الشاعر في رام الله وغزة وحيفا ... الخ(١).
وتمثلها تشكيلياً صورة البحر الميت وجزء من الأرض.

٢- زمانية: تمثلها الحركات السبع للكونشيرتو بوصفها إيقاعاً لحياة الشاعر وهو يتنقل في منافيه، وقد جاءت على صعيد اللوحة ممثلة بحركة الشمس نحو الأفول، وكذلك بمياه البحر وقد انعكست فيها أشعة الشمس لترسم على سطحه دوائر مائية تجسد الحركة تجسيداً أمثل. لذا يمكن القول إن قرص الشمس أخذ يشكل معادلاً موضوعياً لإيقاع حركة القيسي في الحياة عبر منافٍ متعددة.

تفتح وجهة النظر هذه شهيتنا القرائية على أن نذهب أبعد من ذلك، عبر التأمل أكثر في طبيعة المكان المختار للمشهد المصور، الذي يمثل غروب الشمس في البحر الميت، والبحر الميت كما نعلم منطقة حدودية تفصل بين فلسطين والأردن، والزاوية الملتقطة للمشهد، كانت من جهة الأردن، لأن الشمس تغرب من جهة فلسطين، وكذلك مثلت الأردن المكان البديل لمحمد القيسي – إذ عاش فيه إلى مماته – ومن ثم ربط كل ذلك بالمتن الشعري للديوان الذي يمثل رحلة القيسي إلى

(*) توفي الشاعر سنة ٢٠٠٣. ينظر: دعك من هذا المزاح الثقيل واستيقظ، محمد صابر عبيد، جريدة الدستور الأردنية، عمّان، ١٠ /١٠ / ٢٠٠٣: ٧.

(١) ينظر على سبيل المثال (الأيقونات والكونشيرتو): ١٤ – ١٥، ٢٧ – ٢٩.

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

إن تجسيد شخصية القيسي على صعيد اللوحة في قرص الشمس يوحي بدلالة أخرى، تمثل على نحو واضح وضعية الشخصية الفلسطينية التي لا تستطيع أن تثبت قدمها على أرضية صلدة، لأنها تدور في دوامة المنافي التي لا تعرف الإستقرار كما الشمس –في اللوحة – التي تدور في فلك الفراغ السماوي أو الموج المائي المهددة بالتلاشي في أية لحظة.

ولو سرنا بالتحليل أبعد سنذهب إلى القول: إن اللوحة – ويدعمها في ذلك المتن الشعري – تتنبأ بمصير ينذر بكثير من الشؤم، ويدعو للتهيؤ لرحيل آخر دائمي وأزلي. وكم كان التنبؤ صادقاً عندما نستذكر رحيل الشاعر بعد هذا الديوان بسنتين وربما أقل. وليسهذا بغريب إذ سبق القيسي وإن تنبأ بموته في ديوانه (منازل في الأفق) وتحديداً في (منزل رقم ١٢)، الذي صرح فيه بنبوءة رحيله بكل قسوة الشعر ومرارة الحكاية[١]:

إذ كيف تكفي برهةُ عشرين سنةْ
هي ما تبقَّى لي
في حقيبةِ يدها
لقول ما يختلجُ بهِ كتابي[٢]

وبالمقارنة بين تاريخ كتابة القصيدة المثبت في نهايتها ١٩٨٣/٩/١٤ وسنة الرحيل ٢٠٠٣ نجد أنه توفي على ضفاف هذا الرقم المذكور في النص – عشرين سنة -.

أما على صعيد الخط واللون، فإن رسام المشهد يتخذ من المنظور الخطي أسلوباً لتحديد المشهد، وميزة هذا المنظور هي:

١. أن الخطوط المتوازية الموجودة في الطبيعة تلتقي في نقطة من الرسم تسمى نقطة التلاشي.
٢. جميع النقاط المستعملة لرسم أشياء متوازية مع الأرض موجودة على الخط الأفقي نفسه الذي يسمى خط الأفق[٣].

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

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

---

(١) ينظر: دعك من هذا المزاح الثقيل واستيقظ: ٧.
(٢) المجموعة الشعرية، ج١: ٥٦٧.
(٣) حوارية الرؤية: ١٤٥.
(٤) فهم السينما: ٢٨ – ٢٩.

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

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

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

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

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

---

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

(٢) م. ن: ١٠٨.

(٣) م. ن: ١١١.

(٤) الرسم بالكلمات في شعر السياب: ٤٥.

- **والثانيـــة**: زمانيـــة: تتمثـــل فـــي ســـعي الإنســـان / الشـــمس مـــن خـــلال الرحلـــة نحـــو المرجووالمأمول، ولكن من دون جدوى.

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

بسم الأم والأبن:

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

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

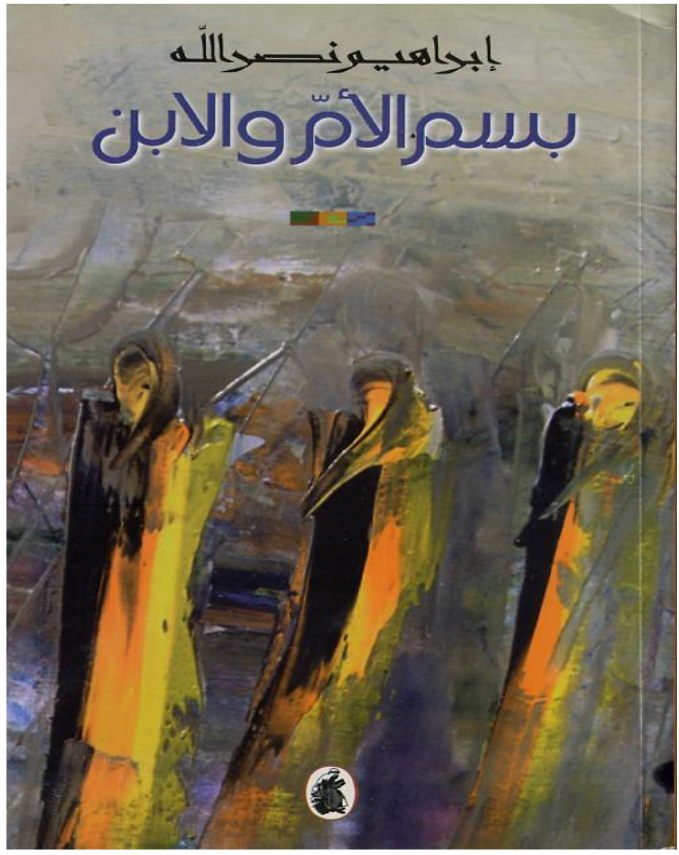
---

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

(٢) م. ن: ٣٤.

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

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



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

وجاء العنوان ببنط وخط مغايرين، إذ كتب بـ (خط الكوفي الحر) – وقد سبق الحديث عن ميزات هذا الخط – وبنط أكبر ليحتل بذلك مساحة كتابية أرحب. كما أنه جاء بلون مغاير هو الأزرق وبظلال بيضاء خفيفة، مضفياً عليه دلالة جمالية إغرائية تهدف إلى لفت أنتباه المتلقي لهذه العتبة المهمة قرائياً، وهذه القصدية في وضع العنوان من حيث المساحة والخط واللون، أضفت عليه صفة البروز بصريا على بقية الثيمات الموجودة على اللوحة، فإختفاء اللون الأزرق العميق بظل أبيض خفيف على أرضية من ألوان هلامية لا صفة واضحة لها، يؤكد حضوره الإستثنائي ويكتسب دلالات كثيرة تؤكد إستقلاليته الأدائية[1].

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

(١) المتخيل الشعري: ١٧٠.

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

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

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

١. صبية: ومثلتها الصورة الواقعة في اليسار بشعرها المغطي لنصف وجهها، أمّا النصف الثاني فظاهر للعيان.
٢. إمرأة في مقتبل العمر: تمثلها الصورة الواقعة على المنتصف يدل عليها تقصد الرسام إلباسها الخمار الكامل فجاء وجهها مغطى.
٣. إمراة مسنة: تمثلها الصورة الواقعة على اليمين وعبر بروز ملامح الوجه على نحو أكثر وضوحاً من الصورتين السابقتين.

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

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

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

---

(١) ينظر: حوارية الرؤية: ١١.

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

ريح كانون بالباب
تقتلع الآن قلبي
وتنفخ في رئتي
وانا أتلمس في ظلمة الفجر خوفي
وحرقة تلويعتي(١)

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

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

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

---

(١) بسم الام والابن: ٥٠.

(٢) شعرية التأليف: بذية النص الفني وانماط الشكل التأليفي، بوريس أوسبنسكي، ترجمة: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، مدينة ٦ أكتوبر ١٩٩١: ١٤٧ – ١٤٨.

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

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

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

اسم المؤلف:

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

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

---

(١) حوارية الرؤية: ١٤٩.
(٢) السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي: ٣٤.
(٣) جيرارجينيت: نحو شعرية منفتحة: ١٠٠.
(٤) مفهوم الرواية السيرية:٢٠.

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

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

---

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

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

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

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

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

(٦) ينظر: شارع الاميرات: ١١٥-١١٦.

والترجمة. وأكثر من نصف قرن من الزمان عطاءً فيها... هل تتسع صفحات محدودة للإحاطة بها؟ "[١].

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

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

الإهداء:

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

وبما أنه عتبة إختيارية غير ملزمة، فإن جبرا يرتأي عدم وضعه على أي منجز شعري له، مما يوحي بعدم اهتمامه بهذه العتبة القرائية. أما محمود درويش فيخص – من بين منجزاته الشعرية الكثيرة – منجزاً شعرياً واحداً هو (لماذا تركت الحصان وحيداً)، وهو الديوان الذي سجل درويش من خلاله تحولاً نحو موضوع السيرة الذاتية، بوصفها نوعاً أدبياً مستقلاً، وإن كنا لا نلغي وجوده الفعلي ولكن على نحو متناثر في مجاميع شعرية تتوافر على خصائص النوع الأدبي السيري من مثل (إلى أمي)[٦] و (أبى)[٧] و (جندي يحلم بالزنابق البيضاء) [١] و (كتابة على ضوء البندقية) [٢] وغيرها من القصائد.

---

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

(٢) للقيسي (٢٥) ديوانا شعريا، وديوانين للأطفال، وستة كتب نثرية متنوعة بين رواية وسيرة ويوميات ومذكرات. ينظر: أعمال القيسي في كتاب أباريق البلور: يوميات صحرواية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٢. ولنصر الله (١٣) ديوانا شعريا، و (١٠) روايات، وثلاثة كتب في السينما والتشكيل والتحقيق، ينظر: أعراس آمنة تحت شمس الضحى، ابراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٤: ٢٤٧-٢٤٨.

(٣) ينظر الغلاف الخارجي للأعمال الشعرية لمحمد القيسي، ج١.

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

(٥) جيرار جينيت: نحو شعرية منفتحة: ١١٢.

(٦) ينظر: ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت، ط ١٩٨٧،١: ٩٨.

(٧) الديوان: ١٤٤.

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

إلى ذكرى الغائبين:
جدي: حسين
جدتي : آمنة
وأبي : سليم
والى الحاضرة:
حورية ، أمي[٣]

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

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

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

---

(١) م. ن: ١٩٥.
(٢) م. ن: ٣٣٢.
(١) لماذا تركت الحصان وحيداً:٩.
(٤) مرايا نرسيس: ١٦٤.
(٥) السيرة والمتخيل: قراءة في نماذج عربية معاصرة، خليل الشيخ، دار أزمنة للنشر، عمان، ط ١، ٢٠٠٥:١٩١.
(٦) ينظر: لماذا تركت الحصان وحيداً: ٧٣-٧٥.
(٧) ينظر: م. ن: ٣٢-٤٢.

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

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

ليس إلى غيرك
إيقوناتك
أما الكونشيرتو
فلها[٣]

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

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

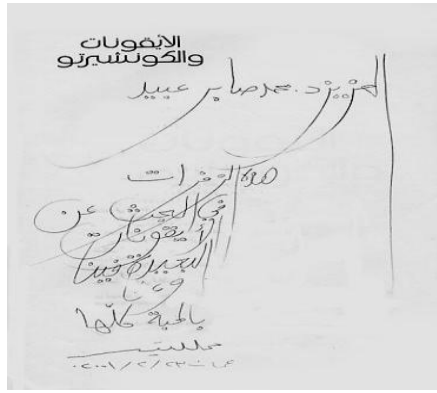
- والثاني: خاص بالكونشيرتو (أما الكونشيرتو فلها): أي المرأة بوصفها إيقاعا منتظما لـ (الحركات السبع) – العنوان الفرعي للجزء الثاني – و بمثابة موسيقى حياتية لا تناغي الأذن حسب، بل الإنسان بكل جوارحه وأحاسيسه. موسيقى موضوعها حياة الشاعر بكل ما فيها، وإيقاعها المرأة المشاركة في كل ذلك.

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

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

---

(١) السيرة والمتخيل: ١٩٢.
(٢) ينظر: لماذا تركت الحصان وحيداً: ٧٧-٨١.
(٣) الأيقونات والكونشيرتو: ٥.
(٢) ينظر: الدراسة: ٧٥- ٧٨.



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

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

إلى أمي ... و منها إلى أبي...(١)

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

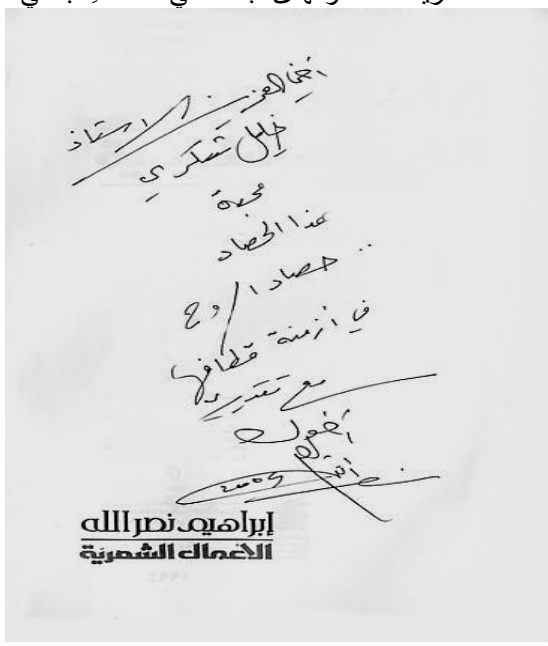
له حلم من رغيف و يوم من صخر
هذا أبي
مثخن برياح الصباح
ومشتعل بالمحبة(٢)

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

(١) بسم الأم والإبن: ٥.
(٢) المقطع مأخوذ من قصيدة (أحاديث) من ديوان (الخيول على مشارف المدينة) و هي مهداة إلى الأب و آخرين. ينظر: الأعمال الشعرية، ابراهيم نصر الله: ٦١.

في ذاكرة إبراهيم نصر الله، هذا الأب الذي رحل عنهم مبكراً ليترك للأم دفة قيادة مركب العائلة، وذلك عبر وصف لحال الأب الذي طالما حلم برغيف، وصارع يومه الصخري من أجلهم، ثم تمضي الذات الراوية لتؤكد نصياً على إنتسابه لهذه الشخصية (هذا أبي) ليغدو نوعاً من الميثاق الضمني يؤكد على انتماء هذا الديوان إلى السيرة الذاتية، وفي الآن نفسه يسحب قصيدة (أحاديث) – التي يشكل المقطع المثبت في الإهداء جزءاً منها – إلى منطقة السيرة الذاتية.

ولإبراهيم نصر الله إهداء آخر – لكنه خاص – على غرار ما وجدناه عند القيسي مكتوباً على صفحة الغلاف الداخلي لأعماله الشعرية الكاملة ومهدى للباحث في أثناء لقائِه به في عمان وقد جاء فيه:



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

المقدمة:

تعد المقدمة بوصفها نصاً موازياً – من العتبات الموجهة في القراءة، شغلت حيزاً هاماً في مجال النقد الأدبي قديما – عند العرب – و حديثاً في النقد الشكلاني والبنيوي خلال الستينيات والسبعينيات من القرن المنصرم[١]. و هي تضم مجموعة من الثيمات التي تكشف عن مقصدية المبدع ونواياه ومراميه الأيديولوجية التي تمثل موجهات قرائية تقود القارئ إلى فهم أشمل وأدق للنص. ولأهميتها فقد عدها جيرار جينيت جنسا مستقلاً شأنهما شأن العنوان إذ يرى " إن التقديم (كالعنوان) هو جنس، وكذلك النقد (ميتانص) هو بديهياً جنس"[٢].

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

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

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

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

---

(١) الخطاب المقدماتي، عبد الواحد بن ياسر، مجلة علامات، النادي الأدبي بجدة، مجلد ١٢، جزء ٤٧، لسنة ٢٠٠٣:٦٢٦.
(٢) السيميوطيقا والعنونة: ١٠٥.
(٣) مدخل إلى عتبات النص: ٥١.
(٤) م. ن: ٥٢.
(٥) خطاب المقدمات في الرواية العربية: التنوع والشكل والوظائف الفنية، عبد الملك الشبهون، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد ٣٣، العدد ٢ لسنة ٢٠٠٤: ٩٢.
(٦) خطاب المقدمات في الرواية العربية: ٩٢-٩٣.
(٧) الخطاب المقدماتي: ٦٣١. وينظر خطاب المقدمات في الرواية العربية: ٩١.

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

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

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

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

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

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

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

---

(١) م. ن: ٦٣١.
(٢) النظرية الشعرية بين الرؤية النقدية والنص الابداعي، د. محمد صابر عبيد، مجلة الشعراء، المركز الثقافي الفلسطيني، بيت الشعر العدد ١٦، لسنة ٢٠٠٢: ٢٩.
(٣) تموز في المدينة:٥.
(٤) م. ن: ٥.
(٥) مقدمة في الشعر العربي، أدونيس، دار العودة، بيروت، ١٩٧١: ١١٦.
(٦) تموز في المدينة: ٦.
(٧) الفن والحلم والفعل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٥:٣٣٨.

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

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

وقبل أن يختم المقدمة يلتفت جبرا إلى الجانب المضموني بعد أن أسهب كثيراً في الجانب الشكلي/التقني في محاولة منه لرفد الشكل بالقوة الدينامية التي فيه[١٠]. فهو ينظر إلى المضمون من خلال جدلية العلاقة بين الفن والحياة وتمجيده للحياة بوصفها مضمون الفن، وهنا تكمن خصوصية التجربة الشعرية في تجسيدها للجانب السيري في قصائده التي تعج برموز الفتك والتمزيق والموت

---

(١) م. ن: ٣٣٨-٣٣٩.
(٢) جبرا ابراهيم جبرا: بروميثيوس الشعر التموزي، جنان جاسم حلاوي، ضمن كتاب القلق وتمجيد الحياة: ٢٠٨.
(٣) تموز في المدينة: ٦.
(٤) النظرية الشعرية بين الرؤية النقدية والنص الابداعي:٣٠.
(٥) جبرا ابراهيم جبرا: ناقداً ومبدعاً، مهدي جبر صبر، اطروحة دكتوراه، باشراف د. مصطفى عبد اللطيف جياووك، جامعة البصرة، كلية التربية، ١٩٩٧: ١٣.
(*) الإلقاء الشعري
(٦) تموز في المدينة: ٦.
(٧) النار والجوهر: دراسات في الشعر، جبرا ابراهيم جبرا، دار القدس، بيروت، ط ١، ١٩٧٥: ١٧٦.
(٨) تموز في المدينة: ٦.
(٩) ينظر: الحرية والطوفان: ١٣٦.
(١٠) ينابيع الرؤية، جبرا ٧براهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٩:١٤١.

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

وعلى غرار مقدمته في تموز في المدينة ينهي جبرا مقدمته الثانية بالالتفات إلى الجانب المضموني للشعر وصلته بتجارب الشاعر الحياتية – في إشارة عابرة وسريعة إلى الجانب السيري في الشعر – إذ يعلن أن " القصيدة تبقى أبداً شهادة الشاعر على تجربته المنفردة بتفرد ذاته والملأى في الوقت نفسه بأصوات زمانه"[٩]. وهو اعتراف صريح بضرورة أن تسجل التجربة الشعرية لشاعر ما فراداتها و خصوصيتها، وتعكس بشكل خاص فرادة الذات الشاعرة وخصوصيتها.

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

---

(١) م.ن: ٩.
(٢) ينظر: الرحلة الثامنة، دار المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ١٩٦٧: ١٤. وتأملات في بنيان مرمري، دار رياض الريس للكتب والنشر، لندن، ط١ ١٩٨٩: ١٢٥. وكذلك: الفن والحلم والفعل: ٢٦٥-٢٦٧.
(٣) المجموعات الشعرية الكاملة: ١٠.
(٤) الرحلة الثامنة: ١٤.
(٥) م. ن: ١٤.
(٦) المجموعات الشعرية الكاملة: ٩.
(٧) م.ن: ١٠.
(٨) م.ن: ١٠.
(٩) م.ن: ١٠.

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

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

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

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

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

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

---

(١) خطاب المقدمات في الرواية العربية:٨٩.
(٢) نقلاً عن م. ن: ٨٩.
(٣) م.ن: ٨٩.
(٤) تمظهرات التشكل السيرذاتي:٣٦.
(٥) عائلة المشاة، محمد القيسي، منشورات وزارة الثقافة، عمان،ط ١، ١٩٩٠:٢٥.

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

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

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

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

ولكي لا يقع في المجاذبة و المباشرة كونه ينطلق من ساحة الموضوع/القضية، يحاول الشاعر أن ينقح قمحه/شعره من كل ما يظنه زؤاناً ليقدم بذلك أعمالاً شعرية تكون – بحسب قوله – بمثابة " شهادة ووطن آخر له "[٧]من أجل ذلك يصرح أنه قام بإعدام بعض القصائد من مجاميعه الشعرية بدءاً من مجموعته الأولى ووصولا إلى المجاميع الأخيرة " مستبعداً العشرات من قصائد النثر التي تعوز ها نغمة الموسيقى والغناء "[٨] فهو لا يتوانى أو يتحرج من شطب القصائد التي تفتقر إلى ماء الحياة وإلى عصب جمالي قادر على الدخول في امتحان الزمن "[٩] وبذلك يحكم

(١) الأعمال الشعرية، محمد القيسي: ٥.
(٢) تمظهرات التشكل السير الذاتي:١٧.
(٣) الموقد و اللهب:حياتي في القصيدة: ١٩٢.
(٤) الأعمال الشعرية، محمد القيسي:٦.
(٥) تمظهرات التشكل السيرذاتي: ١٥.
(٦) الأعمال الشعرية، محمد القيسي:٧.
(٧) م. ن:٧
(٨) م. ن:٦.
(٩) م.ن: ٦.

عليها بالذبول والموت بقوله: " إذ كيف أجدد انتسابي إلى شيء ذابل أو ميت في هذا المجلد الذي يعني بالنسبة لي تحريري من مرحلة وزمن شعري، باتجاه أفق ليس لي أحدده الآن، أو صمتٍ لا يقولني ثانيةً، فلأخفف إذن شهادتي من كل ما علق بها من أوشاب ونبات ضار "[١].

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

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

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

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

---

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

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

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

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

---

(١) الأعمال الشعرية، محمد القيسي:٩.
(٢) م. ن:١٠.
(٣) الأعمال الشعرية، محمد القيسي:١٠.
(٤) تمظهرات التشكل السيرذاتي:٢٤.
(٥) الأعمال الشعرية، محمد القيسي:١٠-١١.
(٦) الموقد و اللهب: حياتي في القصيدة:٢٣١.

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

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

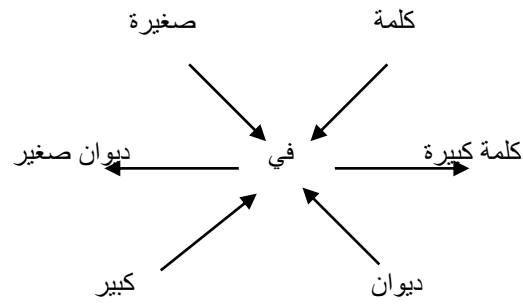
ولإبراهيم نصر الله طريقته في تقديم أعماله يسجل من خلالها مغايرته للنماذج المختارة، فمن أجل أن يلفت النظر إلى الأهمية الفنية لتجربته الشعرية يلجأ إلى الاستعانة بآراء الاخرين في شعره، بوصفها شهادات فذية تؤكد علو مكانته في هذه الميادين، لتمتع شعره بقيم إبداعية ذات ميزات خاصة، وفي عملية إنتقائه لهذه الآراء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

---

(١) الأعمال الشعرية، محمد القيسي ج٢:٦٢٢.
(٢) م. ن، ج٢: ٦٢٤ – ٦٢٦.
(٣) الأعمال الشعرية، محمد القيسي، ج١٢:٢-١٣.
(٤) السيرة الذاتية الشعرية: ١٤.
(٥) خطاب المقدمات في الرواية العربية:١٠٧.

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

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



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

(١) الأعمال الشعرية، ابراهيم نصر الله: A (المقدمة).
(٢) عنوان القصيدة في شعر محمود درويش:١١١.

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

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

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

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

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

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

---

(١) الأعمال الشعرية، ابراهيم نصرالله:A (المقدمة).

(٢) م. ن: B (المقدمة).

(١) م. ن: (المقدمة).