الفصل الأول

الـــــرؤيـــــة

تقوم الرؤية في النص السردي – أساساً – على إدراك المؤلف لعناصر عالمه في النص، ومن ثم تنظيمها بكيفية ما، عبر منظور سردي يلبسه المؤلف للسارد يعالج بموجبه علاقات السارد مع المكونات النصية الأخرى ومع العالم، إنها "وجهة النظر التي تحكم وضع الراوي (السارد) في القصة: فإذا كان (الراوي) هو الشخص الذي يروي السرد فإن (الرؤية) هي (الطريقة) التي ينظر بها الراوي إلى الأحداث عند تقديمها أو هي (وجهة نظره) ومن هنا تلازمَ هذان المصطلحانِ وتداخلا: فلا راويَ من دون رؤية، ولا رؤية من دون راوٍ"(١) فالرؤية – إذاً- تدل على موقع خارجي ينطلق منه الراوي في إرسال الحكي والإرسال يتوقف على علاقة الراوي بالمروي له وبذلك يكون الراوي هو الواقع الإجرائي لتعيين الرؤية(٢). وإن تمظهر الأخيرة يقترن بالكيفية التي يتمظهر بها الراوي في النص فكل تحديدات الرؤية تتمركز "على الراوي، الذي من خلاله تتحدد رؤيته إلى العالم الذي يرويه بأشخاصه، وعلى الكيفية التي من خلالها أيضاً – في علاقته بالمروي – تبلغ أحداث القصة إلى المتلقي"(٣).

تشكل الرؤية في النص السيرذاتي واحداً من أبرز مهيمنات التأليف السيرذاتي، وذلك بحكم حالة التوحد والتطابق المفترض وجودها بين الذات الراوية والذات المروية في النص، وعائدية الذاتين إلى ذات موجودة خارج النص، سبق لها أن عاشت الحياة في الواقع، وهي نفسها التي سوف تعود لتعيشها على مستوى النص(٤). فالمحور الذي تدور عليه السيرة الذاتية، هو الذات الفردية ليس بمعناها الحقيقي السايكولوجي – حسب – بل بما هي تكوين وجداني ومعرفي منظور إليه من الباطن الشخصي(٥). وهي بذلك تتحول إلى ذات نرسيسية تحاول قراءة نفسها من خلال مرآة الذبع. فهي ذات رائية ومرئية – في الآن نفسه – تبحث عن نفسها في التجربة المستعادة والمصاغة صياغة فنية في النص، بعدما تحولت – على صعيد الواقع – إلى مجرد ماضٍ مختزن في الذاكرة.

إن كاتب السيرة الذاتية عندما يشرع بكتابة سيرته الذاتية، لا يملك إلاَّ أن يعبر عن صوته وصوت راويه، إذ يتخذ أزاء - ما يروي - مكاناً مزدوج الحضور، فهو الذي يرتب الأحداث متناً ومبنى، وهو الذي يصنع الحدث بوصفه كائناً يعيش داخل المتن المروي. فأين تكمن وجهة نظر صاحب السيرة وراويها وهو يقص عن نفسه ؟ إن وجهة نظره تكمن في خارج عمله أولاً، وداخله ثانياً، فهو كائن سيري ذو وجودين: خارجي وداخلي، ولا يمكن تخيل عمل سيرذاتي دون افتراض

---

(١) شعرية الخطاب السردي،محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٥: ٩١-٩٢.

(٢) جمالية العلامة الروائية: الرواية العربية أنموذجا، جاسم حميد جودة، أطروحة دكتوراه، بإشراف، أ.د. إبراهيم جنداري جمعة، جامعة الموصل، كلية التربية، ٢٠٠٢:٩٦.

(٣) تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السرد-التبئير)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، دار البيضاء، ط٢، ١٩٩٣:٢٨٤.

(٤) انساق الميثاق الاطوبيوغرافي: السيرة الذاتية بالمغرب أنموذجا:٤٠.

(٥) الذاكرة الجمعية والذاكرة المشتهاة في مدارات السيرة لفالح الطويل، مهند مبيض، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، العدد ١٢١، لسنة ٢٠٠٥: ٢١.

هذه العلاقة[١]. فـ " ليس ما يرويه المؤلف – يكون مؤلفاً حقيقياً لأحداث حياته – وليس ما يسرده – بكونه مؤلفاً لنص أدبي ذي مبنى محدد – هو الذي يحدد موقعه في نص سيرته، بل وجوده داخلها بما يُجري عليه هيئته وشخصيته من تعديل وتحوير وفق الوعي المسلط في الحاضر على زمن الماضي الذي تتمحور حوله السيرة في العادة "[٢]. وهذا يلغي كل إمكانية للحديث عن المطابقة الحرفية المباشرة بين الوقائع التاريخية المتصلة بسيرة المؤلف الذاتية، والوقائع الفنية المتصلة بسيرة السارد ومن ثَمَّ الشخصية المركزية – بوصف السارد والشخصية المركزية يمثلان شخصاً واحداً في النص السيرذاتي – فهناك تداخلات كثيرة، منها ما له صلة بالذاكرة بوصفها الركيزة المهمة التي يستند عليها المؤلف في تشكيل رؤيته، التي تتعمد أحياناً "إتلاف معلومات معينة، وتسليط إضاءة غير اعتيادية على معلومات أخرى، بما يتوافق مع الغايات المخطط لها من كتابة السيرة "[٣] ليس هذا حسب فهي أيضاً " تفلسف الأشياء الماضية وتنظر إليها من زوايا جديدة وتهدم وتبني حسبما يلائم تجدد الظروف وتغيرها "[٤] وبهذا يتحقق القول الفصل لوعي المؤلف بكيفية التذكر. كما أن منها ما له صلة بشروط زمن الإستعادة، ووعي المستعيد ووجهة نظره، ومستلزمات التعبير عن ذلك أكثر مما تخضع لشروط المسار التاريخي الحقيقي لتلك الحياة[٥]. ذلك أننا " في الأدب لا نكون بأزاء أحداث أو وقائع خام، وإنما أزاء أحداث تقدم على نحو معين، فرؤيتان مختلفتان لواقعة واحدة تجعلان منها واقعتين متمايزتين، ويتحدد كل مظهر من مظاهر موضوع واحد بحسب الرؤية التي تقدمه لنا "[٦].

يتضح مما تقدم أن السارد شخص يحمل إزدواجية واضحة مرتبطة بمفهوم الزمن، أي بلحظتين أساسيتين: لحظة الحدث – أي الواقعة التي عاشها المؤلف في لحظة سابقة عن زمن الكتابة – ولحظة الكتابة. وبهذا نكون أمام ذاتين تتطابقان في تصنيف الوقائع وتبويبها، وتختلفان في رؤيتهما، والمفارقة بينهما هي المفارقة بين (الأنا) الموضوع، و (الأنا) الساردة، أي بين المبئر والمبأر حسب المفهوم الجينيتي- ففيه (الأنا) الموضوع تنمو وتتشكل عبر الزمن، و(الأنا) الساردة أسيرة وعي الكاتب (السارد) – من حيث تطابقهما في النص السيرذاتي – لحظة تشكلهما النصي، وبذلك تكون الرؤية في السيرة الذاتية مصاحبة، والإيديولوجيا متأخرة، لأن الأفعال المعيشة تفسر برؤية متأخرة في الزمن، ذلك أن التبئير لا يصاحب الفعل بل يتأخر عنه، كما أن الوعي بخطورته أو صحته، لا يصاحب زمن وقوعه[٧]. ومن هذا المنطلق يمكن فهم الرأي الذي أثاره جينيت في موضوع الرؤية السيرذاتية، وهو أن التبئير الوحيد من وجهة نظر السارد – الشخصية المركزية - يتحدد بالعلاقة مع معلوماته الحالية بوصفه سارداً، وليس بالعلاقة مع معلوماته الماضية بوصفه شخصية مركزية. أي أن اتجاه السرد لا يبدأ بشكل خطي تصاعدي، كما هو في الحياة التي عاشها،

---

(١) الذات ممحوة بالكتابة: عن السيرة الذاتية نوعاً أدبياً، حاتم الصكر، مجلة آفاق عربية، بغداد، العدد ١٢، لسنة ١٩٩١: ١١٤.

(٢) الذات ممحوة بالكتابة: حول الصراع السيزيفي في سيرة فدوى طوقان الذاتية: رحلة جبلية – رحلة صعبة، حاتم الصكر، مجلة راية مؤتة، جامعة مؤتة، الأردن، المجلد ٢، العدد ١، لسنة ١٩٩٣: ١٤٩.

(٣) السيرة الذاتية الشعرية:١٤.

(٤) فن السيرة، ط٥، ١٩٨٨: ١٠٥.

(٥) السيرة الروائية، إشكالية النوع والتهجين السردي: ١٨.

(٦) الشعرية: ٥١.

(٧) السيرة الذاتية في الأدب العربي:٧١-٧٢.

بل الحياة التي يرويها الآن بوصفها جزءاً من ماضيه[١]. ومن هنا يتضح الجانب الإنتقائي في السرد السيرذاتي ـشأنه شأن فنون القول ـ فالسرد السيرذاتي لا يقوم " على البوح بكل ما يعرفه، لأن أقل الكتب شأناً سيكون -في مثل هذه الحالة- واسعاً سعة الحياة نفسها، وإنما يقوم على جرد ما يتوفر عليه المرء من معرفة، وانتقاء ما هو ضروري منها"[٢]، وهذا - بطبيعة الحال- يتوقف على وعي الكاتب السيرذاتي في الضغط على ما يراه ضرورياً وحاسماً في تجربته، وترك التفاصيل التي قد لا تعكس تجربة الكاتب الحياتية بشكل جيد.

وتبدو هذه الإنتقائية على أشدها في النص السيرذاتي الشعري، إذ تصل أحياناً إلى ما يعرف بظاهرة التشتيت، بوصف هذا النص لا ينتظمه ناظم زمني واقعي، وذلك لأنه محكوم بأمرين أساسيين:

الأول: إن الراوي في النص الشعري يبدو أكثر إختراقاً للترتيب الزمني، لأن مقياسه هو مدى ارتباط الأحداث المنفصلة زمنياً أو المتباعدة بالمحور الدلالي.

والآخر: إن مبدأ الإفادة القائمة على الانتقاء والاختيار، يستدعي تصفية الحدث المروي من أية زيادة أو استطرادٍ يمكن أن ينعكس سلبياً على بنية السيرة الذاتية الشعرية وخصائصها الفنية[٣]. كما أن الانتقائية في النص السيرذاتي الشعري، تخضع في مرحلة أخرى إلى إعادة صياغة من لدن عنصر الخيال الفني، الذي يعمل على تعميق الحدث وتشكيله تشكيلاً فنياً، يتلاءم مع متطلبات النص السيرذاتي الشعري[٤].

بعد هذا العرض لطبيعة الرؤية السيرذاتية، نشير إلى أن الدراسة ستتبنى ثلاثة تنظيرات من نقاد سرديات الرؤية هم: بويون، وتودوروف، وجيرار جينيت، وسننطلق من دراسة بويون للرؤية في كتابه (الزمن والرؤية). وهي من الدراسات المهمة التي تناولت الرؤية السردية وكان لها تأثيرٌ واضحٌ في الدراسات التالية لها، كما أن العينة التي إختارها بويون ليطبق عليها رؤاه النقدية في هذا الموضوع سواء كانت رواياتٍ أو سروداً نثرية تنتمي - بشكل أو بآخر- إلى السيرة الذاتية بوصفها الشكل الأكثر ملاءمة للربط بين علم النفس الذي منه انطلق بويون في حديثه عن الرواية والرؤية[٥]. ولم تخرج الدراستان اللاحقتان عن هذه الدراسة، بل جاءتا لتكمّلا ما بدأه بويون في هذا المجال، ومن هنا جاء اختيارنا لهذه الدراسات الثلاث، لأنها تعطي صورة واضحة عن التطور الحاصل في مجال الدراسات الخاصة بالرؤية.

يصنف بويون زاوية الرؤية في ثلاثة تشكلات هي:

١- الرؤية مع: وتتساوىفيها معرفة السارد بمعرفة الشخصية المركزية، ويستنبطها بويون من نص الذكريات.

٢- الرؤية من الخلف: ويكون فيها السارد عليماً بكل شيء، أي يعرف أكثر من الشخصية المركزية، ويستنبطها بويون من نص ما يسميه بالتذكارات – وهي المذكرات- التي

---

(١) خطاب الحكاية: ٢٠٩.
(٢) أوجه السيرة: ٥٥.
(٣) سيرة الغائب سيرة الآتي: ٦٩.
(٤) السيرة الذاتية الشعرية: ٢٠.
(٥) تحليل الخطاب الروائي: ٢٨٨.

يعمل الكاتب جاهداً على أن يعيد رؤيتها، ليحكم فيها من جديد ويحقق فيها ويجادلها، ويفترض أن ينشطر عن ذاته، وينظر إليها (من الخلف).

٣- الرؤية من الخارج: وفيها تقتصر معرفة السارد على المظاهر الخارجية من الشخصية دون التغلغل إلى أعماقها.(١)

أما تودوروف فأبرز إمكانية تحليل الخطاب السردي على وفق ثلاث مقولات: (الزمن) وفيه يميز بين زمن القصة وزمن الخطاب، و(الجهة) وفيها يتم إيضاح وجهة نظر السارد تجاه القصة، و (الصيغة) وفيها يفصل بين القصة والخطاب، عبر تشكلين هما: العرض والسرد(٢).

فإنه يقدم ثلاثة تصنيفات للرؤية، يستعيد فيها تصنيف بويون للرؤية، مع بعض التعديلات:

١- السارد > الشخصية: ويقابل (الرؤية من الخلف) أي أن السارد يعرف أكثر من الشخصية.

٢- السارد = الشخصية: ويقابل (الرؤية مع) وفيه السارد يعرف بمقدار ما تعرفه الشخصية.

٣- السارد< الشخصية: ويقابل (الرؤية من الخارج) وفيه تتضاءل معرفة السارد وتكون أقل مما تعرفه الشخصية(٣).

وبناءً على عمل بويون وتوردوف يقدم لنا جينيت تصوره عن هذا الموضوع بعد أن يستبعد مفاهيم مثل (الرؤية) أو (وجهة النظر) ويستبدل (التبئير) بهما الذي هو أكثر تجريداً، وأبعد إيحاء للجانب البصري الذي تتضمنه باقي المصطلحات. ويقيم بدوره تقسيماً ثلاثياً للتبئير:

١- التبئير الصفر أو اللاتبئير: ويقابل السارد > الشخصية، عند تودوروف و (الرؤية من الخلف) عند بويون.

٢- التبئير الداخلي ويقابل: (السارد = الشخصية) عند تودروف و (الرؤية مع) عند بويون. وفيه يميز جينيت بين ثلاث صور:

أ- تبئير داخلي ثابت: وتقدم الرؤية فيه بوساطة شخصية واحدة، فيضيق المنظور وينحسر عليها، وتصبح الشخصيات الأخرى مسطحة لأننا ندركها من خلال عيني هذه الشخصية.

ب - تبئير داخلي متعدد: أي أن الموضوع الواحد يعرض من وجهات نظر متعددة.

ج- تبئير داخلي متغير: أي تتعدد الشخصيات التي تقوم بعملية التبئير.

٣- التبئير الخارجي: ويقابل (السارد < الشخصية) عند تودوروف، و(الرؤية الخارجية) عند بويون، وفيه لا يمكن التعرف على دواخل الشخصيات(٤).

إنَّ النظرة المتفحصة لهذه التقسيمات للرؤية، ومدى مواءمتها للنصوص السيرذاتية، تكشف أن السارد السيرذاتي يمكن أن يوجد في القسمين الأوليين، فهو سارد يعرف أكثر مما تعرفه

---

(١) نقلاً عن تحليل الخطاب الروائي: ٢٨٨-٢٩٠، وينظر: شعرية الخطاب السردي: ٩٣، والبناء الفني في الرواية العربية في العراق (بناء السرد)، د.شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤: ١٧٣-١٧٤.

(٢) مقولات السرد الأدبي: تزتيفان تودوروف، ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد صفا، آفاق مغربية، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، العدد ٨-٩، سنة ١٩٨٨: ٤٥.

(٣) م. ن:٤٥ وينظر: الأدب والدلالة، تزتيفان تودوروف، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٦: ٨٤ وخطاب الحكاية:٢٠١.

(٤) خطاب الحكاية: ٢٠١-٢٠٥، وينظر جمالية العلامة الروائية:٩٨.

الشخصية المركزية، بسبب الفارق المعرفي بين من يسرد الحدث – لحظة الكتابة- وبين من يعيش الحدث – لحظة وقوعه- لأن " في الحكي ذي الشكل السيرذاتي نجد فاصلاً زمنياً بين (الأنا) الساردة، و(الأنا) المسرودة، يسمح للأول بأن يتناول الثاني بنوع من التفوق أو النظرة الفوقية...، فالسارد – هنا - لا يعلم فقط أكثر مما تعلمه الشخصية المركزية، إنه يعلم مطلق العلم عن هذه الشخصية "[1]. إذ إن فعل التذكر لا يأتي إلى الشخصية بل إلى السارد، بعد أن يمليه عليه المؤلف، فنحن نعلم أن الذي يتذكر هو المؤلف، والسارد ينقل عن المؤلف لا عن الشخصية.

كما يمكن أن يوجد السارد السيرذاتي في التقسيم الثاني – الرؤية مع- في السرود التي يعمد فيها سرّادها إلى إيجاد مساحة فاصلة بينهم وبين الشخصية لحمل المتلقي على التصديق بحدوث ما يجري، وتوفير شيء من الحماية للسارد من أن يوجه له القارئ إصبع الاتهام، بجعله مجرد حاك يحكي، لا مؤلفاً يؤلف، أو مبدعاً يبدع، فهو بهذا السلوك ينتقل من وضع السارد الكاتب إلى وضع السارد الشفوي[2]. بالضبط كما يفعل طه حسين في سيرته الذاتية، عندما يحاول أن يختفي خلف ضمير الغائب ولا يظهر إلاّ في الفصل الأخير من السيرة الذاتية. وهو بذلك يسير بقارئه خطوة خطوة في تتبع مراحل نمو الكائن السيرذاتي القابع في النص، متمثلاً بطه حسين في مراحل حياته المختلفة.

وإذا ما أردنا أن نشخص موقع السارد السيرذاتي في القسم الثاني (الرؤية مع) بشكل أكثر تحديداً، نجده إذن سارداً داخلياً ثابتاً- حسب مفهوم جينيت- يقدم رؤيته بوساطة شخصية واحدة – هي الشخصية المركزية (الكائن السيري) في النص – وتصبح الشخصيات الأخرى في العمل مسطحة. وذلك بأخذ التطابق المفترض وجوده بين السارد والشخصية المركزية بنظر الاعتبار.

أما السارد من القسم الثالث- أي الخارجي – فنحسب أن لا وجود له في النص السيرذاتي لأنه يلغي أية إمكانية لخلق حالة التطابق بين السارد والشخصية المركزية، ومن ثَمَّ يخلّ بشرط من شروط النص السيرذاتي وهو التطابق المفترض بين (أنا المؤلف) و (أنا السارد) و (أنا الشخصية المركزية).

(خماسية الصيف): مأساوية الذات والحس السيري الجماعي:

تنهض القصيدة بوصفها نصاً سيرذاتياً يجسد تجربة الذات الشاعرة، وهي تؤرخ لذاتها برؤية إنسانية شاملة تربط الذات بعصب القضية، فتجعل من نفسها معادلاً موضوعياً لذات جمعية تشاركها المصير، ذات منها انبثقت الذات الشاعرة وإليها تعود في إنتمائها، ولعل مسوغ الربط عند جبرا – وكل الشعراء الفلسطينيين – بين سيرة الذات وسيرة الجماعة، كامن في كبر حجم القضية وفداحة فجاعتها، إذ تجمع كل الذوات في بوتقة الهم الواحد، وهو ضياع الذات الفلسطينية وتشردها بعد أن سلبت من حق العيش على أرضها وبين ظهراني أهلها، فحين يفض الشاعر "قشرة أناه، فإنه

(١) خطاب الحكاية: ٢٦٢.

(٢) في نظرية الرواية: ١٧٨.

يكشف من وراء وحدته عن (نحن)[١]. والحال أن سيرة جبرا ليست سوى سيرة الأرض التي ضاعت وضيعت ناسها وجبرا فرد من هؤلاء.

إلا أن هذا المستوى من الاندماج بين العام والخاص عند جبرا، لا يعني أن الذات الفردية تماهت وتوحدت مع الذات الجماعية إلى الحد الذي " تسمح لنفسها أن تذوب فيها إلى الدرجة التي لا تستطيع بها أن تعبر عن وجودها المستقل "[٢]. بل جاءت لتؤكد على القيم المشتركة التي لا يمكنها الفرار منها وهي تسرد سيرتها. كما إنها لم تتمخض عن سلطة ضاغطةٍ توجه عاطفياً سير الفعاليات الكتابية لديه، بقدر ما أسهمت في نضج المنهج السيري للنص وخصوبته، إذ تمكن من تحويل فداحة القضية، وإشكالاتها المعقدة بواقعها الإنساني إلى مشكل إبداعي يتكافأ مع المشكل الوجودي، قائداً بذلك الكلمة نحو منطقة الكفاح الثوري، وسائراً بالقضية إلى منطقة الفن، ليقوم الأخير بإخراجها إلى العالم عبر أرضية القراءة، وبشكل أكثر تأثيراً وأعنف وقعاً " يحسن التعبير عن جوهر القضية ويقدمها إلى الآخر بأسلوب حضاري يضاهي الأسلوب النضالي المتجسد بصورة الفدائي"[٣].

اعتمدت بنائية النص على نظام الوحدات المقطعية المرقمة، وعددها خمسة مقاطع، اختلفت في عدد أسطرها تبعاً لطبيعة " توترات النفس الشاعرة ودفقاتها الشعورية وتموجها الموسيقي "[٤] في كل مقطع، مما يمنح النص تنويعات بنائية وأسلوبية نأت بالنص بعيداً عن رتابة السرد.

يقوم المقطع الأول – كما هو النص برمته – على بنية استفهامية تتمظهر في مفتتح المقطع وفي منتصفه، لتعلن تمحورها وتمركزها في النص، إذ تتخذ منها الذات الشاعرة أسلوباً لطرح أسئلتها المقلقة وبضمير المتكلم، مما يعطي انطباعاً بذاتية الأسئلة وأهميتها، كما أن استهلال النص بالبنية الاستفهامية، يعني استدعاء الذات الشاعرة لقارئها الضمني كي يشاركها مناخها القلق، ويبحر معها في بحر الذات بأمواجها التي توحي منذ الوهلة الأولى بأنها لا تعرف السكينة والهدوء:

أأعد الآن السنين
لأؤكد المغزى القديم ؟
أ شِبنا وما شاب الدهر
أم أن الدهر قد شاب والعمر فينا
مُثْبتٌ، يدور حول ذاته
كبلبلٍ كلما ساطته يدُ
اشتد دورانه وعلا غناؤه؟
حسابُ النفسِ عسير –
حسابُ الفعلِ واللافعل،
حسابُ الجهرِ والسريرة.
ربَّنا نعوذ بكَ مع الجاحظ
من فتنة القول وفتنة الفعل،

---

(١) السيرة الذاتية: ١١٦.
(٢) السيرة وتواترها، إيفس بيليسييه، ترجمة: محمد جلال عباس، مجلة ديوجين، اليونسكو، العدد ٨٣، لسنة ١٩٨٩: ٩١.
(٣) تمظهرات التشكل السيرذاتي: ٤٢.
(٤) الشعر الحديث في الأردن: تجليات المرئي ودلالة الرؤيا، أحمد مصلح، سلسلة كتب الشهر، وزارة الثقافة، عمان، ط١، ٢٠٠٤: ٢٤.

والفتنةُ اثنتان: ما نخشى
وما نشتهي
ومأساتُنا هذا الشطرُ فينا
بين قرني معضلة
وجودُنا المعضلة، فصمُ ونيء
بين نصفين لوجهٍ واحد،
بين لذتين جامحتين
يميناً ويساراً في وقت معاً
أأعد الآن السنين
لأؤكد أن النصفين فينا
يتناقضان ويتلاحمان
يتراقصان ويتكاملان،
كالصمت يحوي الرعد في جوفه
أو الرعد يتعلق صمت الصاعقة ؟
أيتها الوجوه أبقي
على بسماتك بين الأعين المربَدّةَ
قد تجرح الصرخة همسة العاشقين
ولكن أيديهم ستلتقي
في المنعطف، بين وجهٍ ووجه،
بين سريرة وجهيرةٍ،
ويكون ثمة ما تصهر نارهُ
تناقض الضدين(١).

تضع الذات الشاعرة من خلال سارد ذاتي نفسها أمام سؤال يحمل في طياته الكثير من اللوم والحسرة (حساب النفس عسير/حساب الفعل واللافعل/حساب الجهر والسريرة)، وتختصر بلغة تحمل الكثير من الجلد والاصطبار سنينها الملغومة بالدلالة المأساوية، توحي بها صيغة الاستفهام الإذكاري الحاملة لجوابها معها، وتكشف عنها الصورة الترميز ية الحسية الموحية باللاجدوى السيزيفية، المعبرعنها في النص بدائرية الزمن-العمر- وحصارها للذات المسلوبة من قوة الفعل، وإمعانا في تجسيد قوة السلب تعمد الذات الساردة إلى تشبيهها بالبلبل، الذي يدور حول نفسه كلما امتدت يدُ للإمساك به أو إيذائه وهو في القفص، لأنه لا يملك القدرة على الدفاع عن نفسه.

وفي محاولة من الذات الساردة لتخفيف المأساوية التي تلوح في أفق النص، قصد الشاعر استعمال الصيغ التعبيرية ذات التداخل الضميري – إذ نجد تماهيا بين الـ (أنا) والـ (نحن) في (أشبنا، نعوذ، نخشى، نشتهي، مأساتنا، فينا -المكررة مرتين- وجودنا) في مسعى منها للدفع بالحس الفردي إلى منطقة الحس الجمعي من أجل التخفيف عن المعاناة المتولدة من أسئلة الذات المصيرية من جهة، وتمنحها قدرة أكثر على المواجهة، مع الاحتفاظ بحضورها السيري في النص، لأن الذات الساردة تحتفظ عبر تنقلاتها بين الـ (أنا) والـ (نحن) على منطقة وسطى بين الداخل الذي تمثله الذات، والخارج الذي يمثله المجموع المعبر عنه بالـ (نحن). كما أن الضمير (نحن) يحمل ضمناً في طياته الضمير (أنا) الذي يغدو جزءاً من الـ (نحن).

(١) لوعة الشمس:١٣-١٤.

وقبل أن تتوغل الذات في بسط همومها تتنبه إلى مسألة جوهرية في كتابة النص السيرذاتي تتمثل بحضور القارئ – الحاكم – إذ إن النص السيرذاتي بوصفه إبداعاً يقوم على "علاقة تبعية قائمة بالفعل بين سلطة فعلية موجهة وبين جمهور موجه"(١)، ترصد حركة المؤلف في النص بعينٍ تحمل الكثير من النقد بمستوييه الشكلي الخاص بطبيعة النوع الأدبي، والمضموني الخاص بموضوعه والمرجعيات الواقعية، وعلى هاتين المسألتين يقيم القارئ السيرذاتي أفقه في القراءة(٢). لذا نجدها تستحضر قارئها بنوعيه الضمني المستحضر اصلاً منذ السطر الأول عبر طبيعة الاستفهام، وقارئها الحقيقي المتموضع خارج النص وفي داخل الذات، ليكونا معاً شاهدين على مناخ القلق والمعاناة الذي ترزح تحته الذات، وفي الوقت نفسه مراقبَين للذات خشية أن تفرط في ذاتيتها وهي تسرد مأساتها في المقاطع الأخرى، خشية أن تفتن بفتنة الكلمة فتنأى بذاتها بعيدة عن منطقة السرد الذاتي المعتدل إلى الذاتي الموغل في الذاتية: (ربَّنا نعوذ بك مع الجاحظ/من فتنة القول وفتنة الفعل /والفتنة اثنتان: ما نخشى/وما نشتهي).

وهنا يجد القارئ نفسه منقاداً إلى منطقة الفلسفة بأبعادها التأملية الحاملة لإشكالياتها المتعددة، فالذات الساردة تستغور أعماقها لتعرّيها من قشور كينونتها الزائفة فتظهر منشطرة إلى قطبين متضادين هما (الخشية) و (الشهوة) ومن هنا تتشكل بؤرة العقدة المأساوية (الوجود المعضلة) المتجسدة في سدّ الخشية -ذات الدلالة الزمنية المستقبلية – افتراضاً مكامن الشهوة التي تقمع أي صوت من شأنه أن يكسر حواجز الصمت، وتحرر المسكوت عنه، فلولا الخشية لتحولت الشهوة إلى مقاومة.

ومن هنا يتأتى وقوع الذات المنشطرة على نفسها في تناقضات وتجاذبات تتصالح حيناً وتتنافر حيناً، كما الصمت الحاوي على الرعد والواقع تحت مطرقة الخشية، وكما الرعد الذي يرغب بالثورة من دون صوت والواقع تحت سندان الشهوة:(أأعد الآن السنين/لأؤكد أن الذصفين فينا/ يتناقضان ويتلاحمان/ يتراقصان ويتكاملان / كالصمت يحوي الرعد في جوفه/

أو الرعد يتعلق صمت الصاعقة ؟) لذلك تبقى الذات في دائرة الاستفهام الإنكاري الحامل لجوابه معه وتبقى تدور في حلقة مفرغة لا تقود إلى أية نتيجة، لأنها تركت قوة الفعل وبقيت أسيرة الخشية كالرعد الذي أفتقد جبروته وقوته المخيفة عندما حبس نفسه في سجن الصمت.

وبعد أن ترسم الذات الساردة خيوط النص التي تدور في فضاء اللاجدوى السيزيفي، عبر تداعيات نفسية تفرزها أسئلة الذات التي تخاطب نفسها، نجدها في المقطع الثاني تستمر في هذه التداعيات النفسية عبر بوابة الذاكرة وما تفرزها من أسئلة لا تنأى بعيداً عن المجرى الذي سارت فيه أسئلة المقطع الأول، بل تعمق من هذه التداعيات لتجعلنا نذهب إلى القول بأن أسئلة المقطع الأول تحديداً السؤال البؤرة - أأعد الآن السنين – جاءت بمثابة النهر، وأسئلة المقطع الثاني – والمقاطع اللاحقة كما سنرى– بمثابة الروافد التي ترفد النهر بزاده كي يواصل المسير:

أذكر ما قاله الشعراء قبلي،
أذكر ما قلته وناقضت به نفسي،
وما نسيته أكثر مما أذكره.
ولكن الذي يلصق بي من دأبه
تعقيد نقطة كنت أنشدها واضحةً

---

(١) حكاية من سِيَر القديسين: تعبير عقائدي عن روحانيات العصر الوسيط، باولو مينيسيس، ترجمة: فرحات بهجت توما، مجلة ديوجين، اليونسكو، العدد ٨٣، لسنة ١٩٨٩: ٤٨.

(٢) السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي: ٧٩.

ساعة ما بعد انتصاف الليل
النوم قد جفا،
ساعة النهوض صباحاً
وقلع الضرس أسهل من
مجابهة النهار:
ما هذه الشجرة التي نمت،
ما هذه الثمرة ؟
أتفاحة مذاقها نِزاعٌ وتمرد ؟
أعنقودُ تدلى
لمعذب لا يطاله ؟
أصبارةٌ زهرها يتفتق كالشمس
تلقفتها يد غافلة ؟
ما أطيب فواكه الوهم لولا أنها
على عوسج متعطش لدم.
والموت، وما الذي يخرج به
من هذه التجربة ؟
لكأنه فارس يتحدى
يخرج من خبائه في أحرج الأوقات
مرتديا الدرع والحديد
ويلوح بالرمح الطويل
من على حصان مطهم، صهيله
إغراء بالصراع.
قال، وقلت
إن الحب وردة إنتضت سيفاً،
مسيح على الجبل
من غير موعظة
سِرينةٌ تقنَّع الغدر في حنجرتها،
فلمُ أزرقُ فاضح
وتهاويل مساكن قُدسية
لا النوم منه بمنجاةٍ
ولا اليقضة –
وحشة يضجُّ الصمت بها
وجلاجل تهدد أمن المدينة.
أأقول شبنا وما شاب الدهر
أم أنَّ الدهر قد شاب
ومن مقلتيه العتيقتين جعلنا
سراجاً لا يُستضاء به ؟
أنا ما قلت (لا) ليومي
طلباً لأمسي، ولا قلت

ليومي أسرع، إننا
نبغي ما لا تراه العين في غد –
غد يجيء وبين برديه سيّاف يزمجر.
جئت زماني عطشاً
وأطلب نهراً فائضاً،
والنهر بعيدُ ينوء بالفيافي.
يا عيوناً حلوة، تبسّمي،
كلما النهر نأى كنت دوماً منهلي.(١)

إن تواصل الذات سرد أسئلتها يقف عند تقنية تؤكد سيرذاتية النص، هي الذاكرة التي تلعب دوراً رئيساً في بناء النص، فنراها تسحب النص إلى منطقة التذكر في مسعى منها لإثارة القارئ وتحفيز ذهنه إلى استقبال خطاب الذاكرة القادم من منجم الأدب (ما قاله الشعراء) ومن مذهل الذات (ما قلته) الحاملة لمتناقضاتها معها (وناقضت بها نفسي) والحاوية لتحفظات احترازية تبقي جزءاً مهماً وكبيراً من المسكوت عنه قابعاً في منطقة بعيدة عن فعل الإستحضار الذاكراتي بسبب معيق هو النسيان (وما نسيته أكثر مما أذكره)، وهو ما يترك فسحة للتأويل ويفتح آفاقاً رحبة للمتلقي بملء فجوات النص على وفق نظريات التلقي من جهة، ويضعه أمام حقيقة أخرى مفادها أن الذاكرة تتعرض لعوامل منها النسيان – وربما المتعمد أيضاً – تجعلها – أي الذات الساردة - لا تستطيع الإحتفاظ بمخزونها الذاكراتي كما حدثت في الواقع من جهة أخرى " لأن الذاكرة ليست متطابقة مع الواقع أو معادلة للماضي أو الحياة ككل، بقدر ما هي وعي بهذه المرجعيات، وإدراك منظم لتشابكاتها وتعقداتها، وخبرة حول معطياتها وقوانينها، تحتكم إلى كفايات الحواس في نسبيتها وجزئياتها"(٢). لذلك فهي كالطبيعة بما تحملها من متناقضات ومتجاذبات ومعطيات وقوانين لا تعرف المثالية والثبات. وبذلك يكون المقطع خاضعاً للمنطق المشخص ذاته في المقطع الأول والقائم على ايديولوجية خاصة، تتمثل باستمالة القارئ ومشاركته له في تشكيل فضاء النص عبر صيغة الاستفهام الفارضة هيمنتها على المقطع إلى الحد الذي يجعل المقطع برمته قائماً على بنية استفهامية قوامها لفظة (ما) المتكررة ثلاث مرات، فضلاً عن الهمزة المتكررة أربع مرات، وهما يسهمان إسهاما أساسياً في شحن فضاء النص بطاقة حيوية تؤجج الذات القارئة تجاه القضية المصيرية التي تحاول الذات طرحها في النص، مع الحفاظ على الفضاء الأجناسي الشعري والسيرذاتي في الآن نفسه.

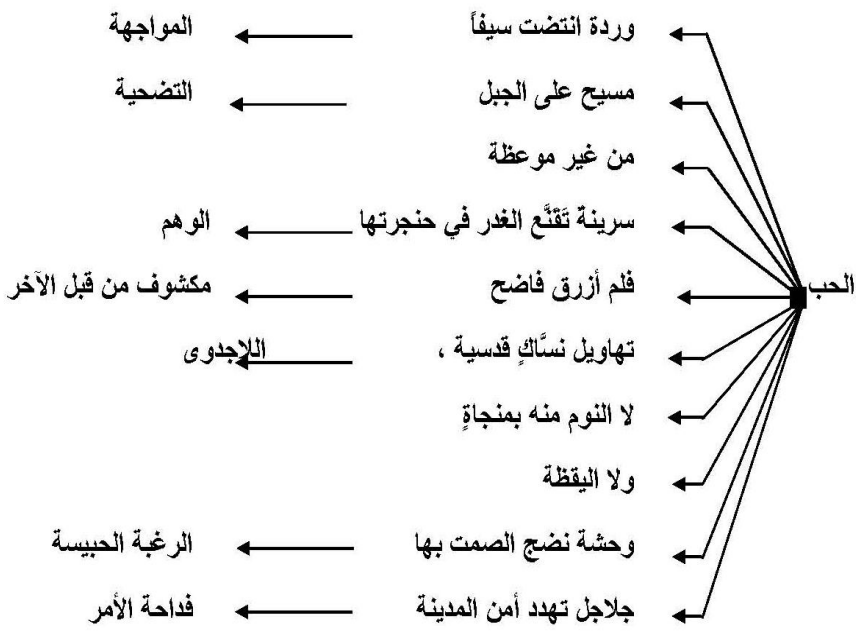
وتنحو هذه القصيدة منحى واضحا إلى تفعيل دور المتلقي باتجاه التعاطف مع القضية، من خلال طبيعة الأسئلة المطروحة على طاولة النص، المنتقاة انتقاءً واعياً ومركزاً، ظاهرها يوحي بأنها مجبولة بطابع ذاتي فردي يكشف عنه استخدام الذات الساردة لضمير المتكلم (أنا) وباطنها ينم عن طابع جماعي، يكشف عنه موضوع الأسئلة، التي تعالج هموماً مشتركة"عبر إخضاعها لوعي الحالة الراهنة في الكتابة، ودعمها بقوة فكر تجعل من رواية الأحداث المستدعاة في مكنز الذاكرة، وسيلة أسلوبية لاستحداث عفوية مقصودة، تسعى من جهة إلى عرض الحادثة السيرذاتية في شاشة

(١) لوعة الشمس: ١٥-١٧.
(٢) تنصيص الذاكرة في التجربة الأدبية: ٦٥.

الكتابة بأقصى ما يمكن نقله من حيوية وحرارة... وضبطها من جهة أخرى بقصدية تقانية تحافظ على هندسة التشكيل داخل الفضاء النوعي"[1] المهجن من الشعر والسيرة الذاتية.

إن الذات في أسئلتها تطرح قضية مصيرية تتمثل في صراعها الإنساني -في الواقع- بين كماشتي الموت /الحياة، الغياب /الحضور -ما تخشى وما تشتهي- ومن أجل أن تعطي للموضوع بعده الإنساني الكوني العميق، تبدأ بداية موغلة في عمق ذاكراتي جمعي، تتصل بمنعطف كوني كبير يتمثل بالصراع الإنساني الأول بين الرغبة (أكل الثمرة في الجنة) والخشية بعد التحذير الموجه له من الباري عز وجل من الإقتراب من الشجرة التي كانت السبب في خروج الإنسان من حياة أزلية مثالية مرتجاة إلى حياة أخرى تحمل القلق والخوف والرحيل، وفي ذلك إشارة سيميائية إلى أن الإنسان المصور هنا في النص لا يستطيع الخروج من دائرة السكون اللاجدوى، عبر أسلوبية استفهامية تكشف عن فضاء استنطاقي، يستنطق الذات ليقف عند رهبتها وخوفها من الموت، بعد أن رأت أن الحياة الدنيوية لا تمنحها ما تريد، لأن يد الموت -ببعديه الحقيقي والمعنوي- تطال كل شيء حتى الزهرة (الصبارة)، لتغدو الحياة بذلك أشبه بفاكهة الوهم وفي ذلك إشارة واضحة إلى حجم الموت المعنوي الذي تعاني منه الذات الفلسطينية من جراء العدمية المخيمة بظلالها على كل حياته، إلى درجة أنها تسكن إلى الليل وتتخذ منه مؤنساً يخفف عنها أعباءها بعد أن جفاها النوم، ولا تريد مجابهة النهار الذي بدا عليها أصعب من إجتزاء جزء من الجسد، والمتمثل هنا بالضرس، وأمام هذه الصورة الانهزامية تجد الذات نفسها لا تمتلك إلا (الحب) لتقابل به غول الموت الذي يدعوها إلى المنازلة، فترى نفسها لا تمتلك إلا الحب المتجسد في النص،عبر تشكلات لا ترتقي بمستوى المنازلة نحو المواجهة الفاعلة المؤثرة لأنها – أي الذات- مسلوبة من قوة الفعل، ويمكن للمرتسم أن يوضح ذلك:

(١) تجليات الذات الحكائية وسيرذاتية الضمير السردي، محمد صابر عبيد، مجلة الافكار، وزارة الثقافة، عمّان، العدد ٢٢٤ لسنة ٢٠٠٧:٤٠.



وبذلك تكون الذات الساردة قد كرست الصورة الإنهزامية التي تعيشها وهي تمارس حياتها، ففي الوقت الذي يتجه فيه سهم الحب نحو المواجهة - المسيّرة وليست المخيّرة - تجد نفسها عاجزة عن المقارعة بسبب ضعف السلاح، وفي ذلك إشارة سيميائية إلى جدلية الصوت الشعري بين حضور الرغبة (ما تشتهي) -في المقطع الأول-وغياب الفعل بسبب الخشية، مما يعكس حقيقة النفسية المتأزمة بهذا الصوت، مما يقود المنازلة إلى منطقة الفعل الأحادي من جانب الموت، الذي أخذ يقود الذات إلى منطقة الغياب في سياق تصاعدي يصعد بالأزمة شيئاً فشيئاً نحو ذروتها. سائراً بالذات من منطقة الرؤية الآنية إلى منطقة الرؤية المستقبلية، فلا ترى فيها ثمة ضوءاً في نهاية النفق، رؤية تسير بالنص على وفق منطقة السيرذاتي لتستشرف المستقبل وتجعل منه حاضراً، وتجعل الحاضر مستقبلاً، وهي في ذلك تواصل حوارها الذاتوي المستجيب للبناء السردي المتصاعد القائم (على أسلوبية إستفهامية تنتهي بأجوبة محورية تقود إلى تكبير صورة الأسئلة وتجسيدها، وتفعيل صوتها الشعري الذي يتمركز تمركزاً... احتفالياً حول أنوية الشاعر)[1]، التي أخذت على عاتقها أن تتحدث باسم المجموع ونيابة عنه، لأن الفردية هنا " تعمل على إثارة إهتمام

(١) أنوية الصوت الشعري: تزمين المكان وتمكين الزمان، محمد صابر عبيد، ضمن كتاب فضاء المتخيل ورؤيا النقد: قراءات في شعر عبدالله رضوان ونقده، مجموعة مؤلفين، إعداد وتقديم: زياد أبولبن، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٤: ٢٥.

الفن، عندما يكون فيه شيء يعبر عن العام"[1] ليغدو بذلك الفردي صوتاً شعرياً نابعاً من صوت أكبر هو صوت الجماعة.

ولعل من أبرز ما يمكن رصده حالة الذروة المأساوية التي ترزح تحتها الذات في تأزمها النفسي، إذ لا يمكن الركون إلى الدهر الذي بدا سراجه لا يستضاء به، وبدت الذات -في ضوئه- حائرة لا تستطيع الحركة باتجاه الماضي: (أنا ما قلت لا ليومي طلباً لأمسي)، ولا باتجاه المستقبل: ولا قلت ليومي أسرع، أذنا نبغي ما لا تراه العين في غدٍ)، مما يلغي أية إمكانية لرفد الحياة بالحركة، ففي الوقت الذي تمعن الذات في النظر إلى حاضرها (المعظلة) وما يغلفها من سكون، فإنها لا ترغب بالتحرك نحو ماضيها المتمخض عن هذه المعظلة، ولا نحو المستقبل الذي لا يقوى على إلغاء المعظلة، مما يرفع من حجم المأساة والمناجاة إلى وضع تراجيدي، ينأى بالذات بعيداً عن منطقة الواقع المستسلم له، إلى منطقة الحلم المرغوب فيه علّه يخلصها من مرارة الواقع ومآسيه، وذلك عبر مقطع ثالث تخصصه الذات الشاعرة لهذا الغرض:

في حلمي رأيته
منزوياً مع صَحبٍ له يشربون،
في قاعة قديمة، على أطرافها
أناس يلغطون.
حييته ولكن لم يرني.
مررت به، ثم عدت ثانية
فرآني، وانتفض على قدميه يعانقني
قيل لي إنه يوم خرج للقتال –
مسلحاً ببندقية، قد قتل -
وهذا هو صاخباً
يشرب، يضحك، أسود الشعر
كما كنّا في الثلاثين.
ساعة استيقظت ذكرته بوضوح.
لن يستعيده فرحي،
شوقي إليه، ذكراي له
في الثلاثين
لحظةً كانت، كقبلة غير متوقعة،
إختصرت السنين.
خدعة لذيذة
أ قلت خدعة ؟
ولكنه يبقى معي كما رأيته
في حلمي
رفضت موته،
كما كان يرفضه.
فهو هنا في خلوة معي،

(١) الأسطورة في شعر السياب، عبد الرضا علي، سلسلة دراسات (١٤٧)، وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، ١٩٨٧:٢٧.

وزجاجات خمر الدنيا كلها
لن تكفينا
خذوا عني موتكم، وانصرفوا
لي أصدقاء لا يعترفون بالموت
يضحكون في عباءاتهم الضافيات
كي لا يضحك الأطفال والعشاق.
رأيتهم يتلثمون في العتمة الشهباء
وقد اندمجت قاماتهم
بالتربة الحمراء، يجثمون ويحلقون
كالصقور، من تل إلى تل،
ومن حجر إلى حجر.
من بين أشجار الزيتون، يضاحكون
موتاً يرافقهم في غدوة وروحةٍ
من خلل النار ينفذون لموعد
يزرعون فيه النار والحديد
للذين ينخرون أرضنا كالوباء.
رأيتهم
يشاطرون الأرض عنفها
يفجرون في أعين الغازين صخرها
منقذين عصر الأحزان هذا،
جاعلين من دموع الأمهات رصاصاً
يهلهل في حناجر العدو.
من شوك هذا الحزن تنبتُ
وردة هذا الأمل.
من لثام الفداء هذا
تقدح شرارة الحب للأرض، للإنسان:
وإذا محرقة ألف عام، في
سعيرها طيرٌعظيم يغني
أغنية يملأ الأرض والشمس
والبحار السبعة كلها.(١)

تسوق الذات الشاعرة النص إلى منطقة الحلم الشعري، هذه المنطقة التي كثيراً ما تشتغل عليها القصيدة العربية الحديثة في مسعى منها للتخلص من ضغط الحاضر المتأزم، وفي الوقت نفسه يمنحها فرصة لتمارس حريتها في التقاط ما تريد، التقاطه على وفق زاوية رؤية معينة ترتأيها الذات، وبشكل يعيد ترتيب المفردات خارج قسرية الضوابط والمقاييس والمواصفات، لأن الحلم يدعم العمل الشعري بمتخيل شعري واسع يُمكِّن الذات من احتواء هواجسها وأحاسيسها(٢).. وكذلك يخلق مساحة بين الذات الشاعرة والذات الساردة تسمح بموجبها للذات الشاعرة المحافظة على

(١) لوعة الشمس:١٨-٢١.
(٢) المغامرة الجمالية للنص الشعري: ٢٥.

كينونتها الأنوية خارج اللعبة من جهة، والفاعلة في توجيه أحداث الواقعة الشعرية داخل اللعبة من جهة أخرى (١).

يشتغل المقطع – قيد الرصد – بمجمله على النهج السيرذاتي الشعري، الذي يذفتح على سيرة القضية بحساسيتها الزمكانية ومدى إنعكاسها على الذات –حاملة القضية– في محاولة من الذات الساردة لاستثمار الحس الملحمي سردياً من جهة، ومضاعفة طاقة الشعر في النص من جهة أخرى، فنرى الذات الساردة تفتح عينها على مشهد وصفي حالم، لتلتقط أول ما تلتقط شخصية تبدو -ومنذ الوهلة الأولى- إنها معروفة للذات التي تكتفي بأن تعبر عنها بالضمير الغائب في (رأيته)، من دون أن تتدخل كثيراً في ملامح هذه الشخصية مكتفية بدلالتين تصبان دلالياً في مدلول واحد ذي بعد زمني (أسود الشعر، الثلاثين من العمر)، ثم تنتقل –الذات- بالحديث عن علاقة الصداقة الحميمة التي تربطها بالشخصية الحلمية الموجودة معها على سطح الحلم، ومن ثم في مرحلة لاحقة – بعدما تستيقظ – على سطح الذاكرة، إذ سرعان ما تستحضرها، عبر ذكريات لها معها عندما كانا في الثلاثين من العمر، هذا الاستحضار للشخصية داخل خارج الحلم، يمنح الحلم وظيفة أخرى، فقد غدا بمثابة العتبة أو الجسر المؤدي إلى مركز النص والمتمثل بالماضي المستذكر من الذات.

نلحظ تغييراً في مجرى السرد من خلال تغيير زاوية الرؤية، من رؤية تأملية تبحر في بحر الذات إلى رؤية كاميراتية تلتقط مكونات الحلم (القاعة القديمة، أناس القاعة، صديق الذات الحالمة)، لتتخذ منها منطلقاً إلى منطقة بعيدة في أرض الماضي، فنشهد تحولاً آخرَ في الرؤية ينتقل بالقارئ من أرض الحلم إلى الذاكرة:(ساعة استيقظت ذكرته بوضوح/ لن يستعيده فرحي /شوقي إليه، ذكراي له /في الثلاثين)، وفي محاولة من الذات الساردة لردم الهوة بين زمن السرد (الحاضر) وزمن السرود (الماضي) لاختزال الزمنين في زمن واحد، هو لحظة زمن الحلم ليغدو بؤرة شعرية تختزل المسار الزمني في نقطة واحدة:(لحظة كانت كقبلة غير متوقعة/ اختصرت السنين)، هذه اللحظة الحلمية الحاملة لمفاجأتها معها، حملت الذات على أن ترفض موت صاحبها، لأنها أخذت تحفز الذاكرة لتستنفر طاقاتها في استحضار، ليس ذكرياتها مع الصديق حسب، بل ذكرياتها مع أصدقائها الآخرين وناسها في أرض الوطن، لتتمظهر بذلك الذات من خلال رؤية جمعية على نحو يكشف عن إنتمائها الجمعي، ويضعف من استقلاليتها الأنوية " وتخرج من رواية التاريخ المستقل للذات، إلى رؤية تاريخ الذات المنبثقة من تاريخ المجموع وروح القضية"(٢)، في التفاتة من الذات للإنتقال بالصراع الدائر بين الذات السيرية بمواصفاتها الفردية وبين الموت إلى صراع دائر بين ذوات سيرية – أصدقاء الذات وناسها – بمواصفاتهم الجماعية الحاوية للذات السيرية والموت.

وفي المقطع نلحظ أن الفعل (رأى) ينهض بأعباء تشكيل المقطوعة الشعرية عبر جملة من الصور الذاكراتية الحاوية على مجموعة من الأفعال المضارعة (يتلثمون، يجثمون، يحلقون، يضاحكون، يرافقهم، ينفذون، يزرعون، ينخرون، يشاطرون، يفجرون) المسلمة، دفة القيادة للفعل (رأى)، في مسعى من الذات الساردة إلى إحياء هذه الذكريات وبث الروح فيها من جديد، لخرق قشرة الحصار الذي يفرضه الحاجز المتأزم، عبر الإندساس في الذات الجمعية من جهة أخرى، إذ تدرك –أي الذات الساردة– أنها إذا ما أرادت أن تخرج من أزمتها عليها أن تستعين بالآخر الصديق على الصعيد الذاكرتي، وبطاقة الشعر في صهر هذه الذكريات –على الصعيد الكتابي–

---

(١) م. ن: ٥٤.

(٢) النهج السيرذاتي الشعري: من آلة السرد إلى آلة الملحمة، محمد صابر عبيد، ضمن كتاب فضاء المتخيل ورؤيا النقد: ٣٢.

ومن ثم تركيبها على وفق ما يمليه عليها الشعر، بوصفه فناً أدبياً يحمل في طياته الكثير من المعايير الجمالية. وهنا يتوحد فعل الذات عبر استدعائه للذكريات القابعة في أرض الوطن حيث الأهل والأصدقاء، مع فعل الجماعة ليقف بوجه الآخر ذي الوجهين: العدو الذي يذخر الأرض كالوباء، والموت الذي يتصيد بني شعبه، مشكلاً بذلك فعلاً واحداً هو فعل الإنسان الفلسطيني الكائن في الفرد والجماعة في آن واحد، ومن هذا الفعل تحاول الذات أن تستمد قوتها في المواجهة:(من شوك هذا الحزن تنبتُ/ وردة هذا الأمل/ من لثام الفداء هذا/ تقدح شرارة الحب للأرض، للأنسان/ وإذا محرقة ألف عام، في/ سعيرها طيرٌ عظيم يغني/ أغنية تملأ الأرض والشمس/ والبحار السبعة كلها).

بهذه النتيجة تخرج الذات من تجربة الاندماج وقد اكتسبت عمقاً أكثر، وثراءً أكبر، وفي الوقت ذاته مرارة أشد، فالأمل لم يولد إلا من شوكة الحزن، والحب إلا من الفداء، وهذا من شأنه أن ينقل المعادلة السيرذاتية شعرياً إلى وضع أكثر تعقيداً وإشكالية تجعل حركة اللغة الشعرية – بفعل هذه التقابلات – تكتسب بعداً مأساوياً يرتقي بالفعل إلى مستوى المواجهة بين الحياة، وما تمتلكه من أسلحة (الأمل) و (الحب)، والموت وما يحمله من أسلحة (الحزن، المحرقة)، وهذه الأسلحة – كما نرى – نابعة من رؤية كل طرف في تشخيص عوامل التغلب على الآخر، والرؤية التحكيمية للقارئ، ترشح غلبة أسلحة الحياة على الموت، فالأمل يقوّض من فعالية الحزن، والحب – المرتبط بالأرض والإنسان – هو الذي يدفع إلى التضحية والفداء من أجل الإحتفاظ بالأشياء السامية (الأرض – الإنسان) الذين تتقد جذوة الحياة بهما، فلا حب بدون حياة بدون الأرض والإنسان، وبهما –الأمل والحب– يمكن للإنسان أن ينتصر على محرقة ألف عام ليحولها إلى طائر يملأ الكون غناءً وفرحاً.

لكن هذه الروح التفاؤلية المترسخة في عالم الذاكرة، المولودة من رحم الحلم- في هذا المقطع- لا تجد لها أرضية صلبة تقف عليها في عالم الواقع عندما تصحو الذات، فتجد نفسها وحيدةً أمام جدار غرفتها وهي تنظر في لوحاتها:

هكذا في غرفة ملأى بالكتب والرسوم
(" صورتي، رسمتها بريشتي، قالت،
أمظلمةٌ، أمدومةٌ ؟ هكذا أنا ! ")
وعلى الحائط إمرأةٌ
بيدها سيفٌ، وحول العنق منها
قلادةٌ تبلغ سرتها العارية –
رؤوسُ رجالٍ نُظمت فيها كاللآلئ.
صورة هندية ترمز إلى –
لا، لن تقولها صاحبة الكتب
وبيدها سيكارةٌ سمراءٌ طويلة
وبالأخرى كأسٌ من النبيذ.
" أنت لا تستجيبين إلاّ للمفاجأة. "
فتقول: " بل إني لا أرضى إلا بالمفاجأة.
لأنني حينئذٍ لا أستطيع أن أفكر. "
شفتاها بلون النبيذ
بمذاق النبيذ

والتفاجؤ بين الشفاه كقصل الرأس
لينتظم
لؤلؤةً أخرى،
في القلادة الهندية.
أتمثال هوى في خندق، فلفت النظر ؟
وتحدثت عن الشعر وهزيمة المنطق،
وفوح النبيذ يلف الثديين منها والعنق.
تماثيل تتهاوى في السواقي
تصدح بالدهشة وأعنف الحس
في أقصر اللحظات وأعجبها،
يسرقها الزمن وكأنها لم تكن
لتبقى في جنان القلب
كفيض من حَبَبْ.(١)

في المقطع لوحتان الأولى للذات الساردة /المسرودة –نظراً لسيرذاتية النص– مرسومة بريشتها، والثانية لامرأة هندية، ولنا أن نقف عند كل واحدة منها وقفة متأنية، لنكشف عن بعض ما تخبئانه من دلالات.

تقدم الذات الساردة اللوحة الأولى بلغة سردية مركزة تستعين في ذلك بعلامات الترقيم، تلعب فيها الفاصلة دوراً مهماً في ربط الجمل التي تفصل بينها مدد زمنية، إذ ينطلق السرد من الحاضر (صورتي) إلى الماضي (رسمتها)، إلى الحاضر لحظة القول (قلت)، ثم يأتي بعد ذلك الإستفهام ليعمل على ضم سؤال الذات القابعة في الصورة والمعبرة عن زمنها الماضي، إلى جملة أسئلة الذات الحاضرة التي رأيناها تبسط بظلالها على كل النص، وما يلحظ على هذا السؤال أيضاً أنه لم يخرج عن دلالاته الإنكارية الحاملة، لينتهي إلى حالة من التعجب تستنكر من خلالها الذات ما هي عليه من ظلم، ودوران في حلقة مفرغة.

وقبل أن نغادر هذه اللوحة نقف عند مفارقة شعرية، تكسر أفق التوقع تكمن في أن حالة الإستنكار المعبر عنها بالاستفهام والتعجب، جرت على لسان الذات الساكنة في الصورة، وليس على لسان الذات الساردة، مما يكشف عن استخدام عميق لتقانة المرآة تتمثل في أن العملية المرآوية جرت في شكل مقلوب، الذات الساكنة في الصورة هي التي تنظر إلى نفسها عبر مرآة الذات الحية الواقفة أمام الصورة لترى ما آلت إليه حالها، وليس العكس، وبهذا يكون المصور والصورة قد تبادلا المواقع، فغدت الصورة ذاتاً والذات صورة، ومن هذا التبادل تولد بؤرة المعنى الكامنة في انهزامية الذات حتى أمام صورتها.

أما اللوحة الثانية التي تأخذ مساحة سردية أكبر فقد وسعت فضاء الإنهزامية من خلال تجسيد لغياب الإرادة، وتغييب القرار، إذ تقف الذات أمام اللوحة مسكونة باللافعل ومنقادة لتجد نفسها هنا أيضا أمام صراعها الأزلي بين (الشهوة) و (الرهبة) الباسطين بظلالهما على النص كله، والمتمثلين هنا في صورة المرأة الحاملة للإغراء والرهبة معاً. يتجسد الإغراء في (عريها حد السرة، سيكارتها السمراء الطويلة، كأس النبيذ، شفتاها بلون النبيذ، بمذاق النبيذ، فوح النبيذ يلف ثدييها والعنق)، وأما الرهبة فتتجسد في (بيدها سيف، القلادة الحاوية لصور رؤوس الرجال)، وتتجسد أيضا في أنها تحمل المفاجآت التي تقيد حدود التفكير، في إشارة لغلبة ردة الفعل على

(١) لوعة الشمس:٢١-٢٣.

منطق العقل، بعكس ما تجده عند الذات الرائية التي لا تستطيع أن تتجاوز سور الخشية لتصل إلى منطقة ما تريد وما ترغب، محفزة لأجوبة الفعل، مكتفية في ذلك بالفرجة، التي تنتمي إلى عالم اللافعل حيث السكون والصمت، فاسحة المجال للآخر- صورة المرأة المعلقة على الجدار- أن توقعه في حبائلها وتشغله، وتهزم منطقه، بالنتيجة تقع –أي الذات – في قوقعة القول والنظر اللذين لا يفضيان إلى فعل، فلا نجد كسراً لحواجز الصمت، ولا تحرراً من قيود الخشية.

بعد هذه الصور الانهزامية، التي لا تستطيع الذات تجاوز سور اللافعل بسبب قيود الخشية فيها، تعود الذات لتشحن العاطفة وتدعوها إلى المزيد من التأمل في الذات والمحيط، فتستحضر مرة أخرى سنين العمر التي تكرر نفسها عبر أسئلتها المصيرية، من دون أن تتمكن الذات من الانتقال بها إلى منطقة الفعل لتقاوم وتقاتل فكرة الموت، عبر ابتداء المقطع بالسؤال البؤري الملح والمتكرر في ثنايا النص:

أأعد الآن السنين
لأؤكد المغزى القديم؟
لأقول إن الزمان وهمُ
اقتحمه عليّ يدٌ أرفضها ؟
ما كان نغماً في البداية
هو نفسه في ما يشبه الوسط والنهاية
نغمُ كسقسة من ناي بعيد
تنضم إليه لهثات الوتريات القريبة،
وإذا القرون تهدر والأبواق تصدح
ويطغى بين الآن والآن عليها
خبط الطبول وقرع الصنوج
ومن بينها تعود الأوتار تحزّ بالشكوى
وتدمدم أوتار ((التشلو)) خفيضة
والهوائيات حَبِيَّةً تتهامس
ليعود الناي أخيراً لسقسقةٍ
كالماء صافية
مرةً أخرى
هل للكون من بدءٍ ومنتهى؟
خمسون دهراً عشتها وأنا
ابن عشرين عاماً
وما كل يوم سوى
مغامرة أخرى مع الجوع، مع الموت،
وفي كل زاوية قصاصات أيامي
تتبعثر ملأى بالقبلات والصرخات.
أي صنوج، أي طبول
أي أبواق لها أن تفصح بصدحها
ورنينها عن أيام ترن ساعاتها
بجوامعي الهوى،بقعقعة الردى،
بصهيل الرفض والقبول ؟

ما كان نغماً في البداية
هو الآن عين النغم
والزعازع مازالت تتنابح في المغاور الأولى
حيث كان أبي، وأبوه من قبله،
يجمع أغنامه كلما السحب إدلهمت،
ليتّقي الأمطار والصاعقه.
هناك، في كهوف الجبال آثار نيرانه،
بدخانها خَطَّ على الجدران رموز حياته
رموز حياتي، أيتها الضاحكة
من خلل الرصاص والدخان والنبيذ
وعلى شفتيكِ رموز لذّاتٍ معلقه[1].

تطرح الذات جملة من الأسئلة على الرغم من كثرتها إلا أنها لا تخرج عن المظلة الدلالية المعبرة عن النفسية المتأزمة، هدفها تعميق هذه الأزمة والسير بها قدماً نحو منطقة التهويل والتعظيم، لكي توازي حجم القضية التي تحملها هذه الذات، وبرؤية تلخيصية تختزل كل هذه الأسئلة في جواب واحد مكرر وحاضر على مدار السرد في المقاطع الخمسة وهو اللاجدوى، إذ يتساوى يومها بأمسها ولا تأمل أن يكون غدها أفضل من يومها، أو أمسها، وفي هذه الدلالة تشتغل المنظومة الاستفهامية -بصيغها المختلفة المؤلفة لجسد المقطع- اشتغالاً مكثفاً ومتضامناً وضاغطاً على وعي السارد -الشاعر- لدفعه إلى الإستسلام والاعتراف أمام مرويه ومن ثم قارئه، بأن لا خلاص مما هو فيه، فما كان نغماً في البداية هو الآن عين النغم، وما لجوء الذات إلى الموسيقى بأدواتها المختلفة (الناي، الأبواق، الطبول، الصنوج، العود بدلالة الأوتار) للتعبير عن حالة اللاجدوى إلا للهروب من السوداوية المغلقة والمحكمة التي يعيشها ليتحول كل شيء في محيطه إلى ند يحجم حركة الشاعر ويقوض خطوه في السير نحو منطقة الفعل.

ويحمل سؤال الذات عن الكون (هل للكون من بدء ومنتهى؟) في هذا المقطع- وإن كان لا يخرج خارج المظلة الدلالية المشار إليها في أعلاه- لكنها تحمل في طياتها وظيفة أخرى إلى جانب وظيفتها الأساسية في تعميق الأزمة، تتمثل في أنها تفتح أفق الإجابة على السؤال - البؤرة – (أأعد الآن السنين لأؤكد المغزى القديم) الذي يفتتح به المقطع الأول والخامس من التلميح إلى التصريح:(خمسون دهراً عشتها وأنا/ ابن العشرين عاما/وما كل يوم سوى/ مغامرة أخرى مع الجوع، مع الموت/ وفي كل زاوية قصاصات أيامي/ تبعثر ملائ بالقبلات والصرخات)، مما يشحن النص بطاقة تأثيرية أكبر تجعل القارئ أكثر تجاوباً معه، وأكثر استيعاباً لامتدادات الحدث الشعري عبر هذه الأجوبة المتدفقة، ومما يزيد من شحنة التأثير تماهي الذات الساردة، مع الذات المسرودة تماهياً مطلقاً، من خلال ضمير المتكلم الذي جاء ليؤدي وظيفة مزدوجة، فهي من جهة تجعل الحكاية المسرودة أكثر إندماجاً في روح المؤلف- الشاعر- والقارئ من خلال إذابة الحاجز الزمني بين الزمن المسرود وزمن السارد–ظاهريا على الأقل-، وهي من جهة أخرى تعمل على جذب المتلقي وجعله أكثر التصاقا بالعمل السردي من خلال إقناعه بتماهي الذوات–الشاعرة، الساردة، المسرودة-بوصف النص سيرذاتي. هذا التقريب الذي يحدثه ضمير المتكلم، حفز الذات إلى إمعان النظر في ذاتها عبر حركة دؤوبة بين لحظة الكتابة - اللحظة الحاضرة - وما تعززه من أسئلة تؤجج الداخل، ليس على صعيد المقطع وإنما النص كله، وبين لحظة الحدث المعيش في

(١) لوعة الشمس: ٢٣-٢٥.

الماضي، مع الجوع، مع الموت، مع الأيام المبعثرة الحاملة لتناقضاتها (القبلة والصرخة)، مع الكهوف منبت الخوف الأول الراسم لمسارات المخاوف اللاحقة، ففيه خط الأب رموز حياته وحياة الذات المسرودة (الطفل)، عند اكتفائه من فضاء الوجود المترامي الأطراف المتشعب الدروب، بإستقطان أغوار الكهوف ليمارس فيها لعبة المخاتلة مع الحياة، يهرب من فعل المواجهة، إلى التقولب بقيود الخشية والخوف:(والزعازع مازالت تتنابح في المغاور الأولى/ حيث كان أبي، وأبوه من قبله،/ يجمع أغنامه كلما السحب إدلهمت،/ ليتقي الأمطار والصاعقة،/ هناك، في كهوف الجبال آثار نيرانه/ بدخانها خَطَّ على الجدران رموز حياته/ رموز حياتي، أيتها الضاحكة).

هذا الماضي الذي يحمل إجاباته على أسئلة الحاضر يجعل الذات في دوامة المدار المغلق(*) التي لا سبيل للذات في التخلص منها، فحتى الكهف الحامل لدلالة المأوى السلبي الذي كان يأوي الأب والجد ويقيهما وأغنامها من مخاطر الحياة، لا يتوفر للإبن في لحظته الراهنة- لحظة الكتابة - مما يجعله صيداً سهلاً لسُحُبِ اليوم التي لا تفرز غير أسلحة الموت فلا تبيده هو حسب، بل شعبه معه أيضا.

وبهذا تكون هذه الحركة قد دحضت المقولة التي ترى أن السرد السير الذاتي هو سرد إسترجاعي، وتبرهن أن السارد السيرالذاتي يمكنه أن يتحرك بحرية تامة في المنطقتين (الماضي والحاضر) في آن واحد، ونحسب أن ذلك يكون أكثر وضوحاً في النص السيرالذاتي الشعري الذي غالباً ما يوثق للزمنين في آن واحد، وربما تم الاكتفاء في بعض النصوص بترهين الحاضر أو الماضي القريب جداً.

قصيدة (أرى شبحي قادما من بعيد) : الأنا ناظرة والأنا منظوراً إليها :

تخضع الـ (أنا) في النص السيرذاتي إلى وجهة نظر خاصة يفرضها حضورها المزدوج، لكونها تحيل على شخصية لها وجود حقيقي خارج النص، وهي– في الآن نفسه – شخصية نصية بؤرية يتمركز حولها كل ما في النص ويدور في فلكها. هذا الوضع الخاص للـ(أنا) يحتم على مؤلفها إيجاد إستراتيجية خاصة عند القيام بتسريد الـ (أنا)، تتمثل بخلق مسافة فاصلة بين الـ(أنا) الساردة والـ(أنا) المسرودة، تسمح لها بالعودة إلى الوراء - الماضي - لتنظر بعين الحاضر إلى ما كانته في الماضي، فليس المؤلف هو ابن الشخصية، وليس الماضي مرآة يرى فيها المؤلف نفسه، بل هو ماضٍ على مقاس الحاضر– لحظة التذكر- حذف منه ما حذف، ومدَّد من بعض أطرافه ليستقيم على الصورة التي تستحضرها ذاكرة المؤلف(١).

وبما أن الـ(أنا) المسرودة هي في الآن نفسه الـ(أنا) الساردة، التي هي بالنتيجة (أنا) المؤلف على اعتبار التطابق المفترض وجوده بين الأنوات الثلاث في أي نص سيرذاتي،فإن ذلك يحكم استحضار قارئ متآمر " لا يكتفي بالملفوظات، بل يتواطأ من أجل تأويل دلالتها"(٢)، على وفق معايير تفرضها طبيعة النص، ويرتبط بشكل أو بآخر بذات المؤلف التي تغدو – بسبب شرطها الأخلاقي والاجتماعي وربما السياسي – أشبه بمتهم يقف بين يدي المحكمة، الأمر الذي يحتم على مؤلف النص السيرذاتي –ولاسيما العربي- أن يستحضر هذا الوعي المصاحب لعملية تلقي السيرة، وهو يكتب نصه ليضمن تطابقاً في أفق إنتظار القارئ إبان قراءة سيرته.

(*) نشير هنا أن فكرة المدار المغلق موجودة في كل شعر جبرا وقد وقفنا على جانب مهم منها في الباب الأول من الدراسة عند تحليلنا للعتبات، تنظر: الدراسة: ٩١-٩٢ .

(١) سيرة الغائب سيرة الآتي: ٨١.

(٢) الذات ممحوة بالكتابة عن السيرة الذاتية نوعاً أدبياً: ١١٦.

لكن هذا الأمر لا يكون بهذه الجدية والصرامة مع النص السيرذاتي الشعري، لأن مقياس الصدق ودرجته أقل أثراً في مثل هذا النوع، لخضوعه لخطاب بلاغي يقوم أصلاً على علاقات لغوية، وتراكيب بنائية خاصة، تشظي مكونات التجربة، ويتماهى فيها الواقع بالخيال إلى الحد الذي لا يمكن التمييز بينهما. هذا النوع من التداخل يخلق أفق انتظار متحول وغير مستقر لدى القارئ، جاعلاً بينه وبين العمل السيري نوعاً من التوتر، لا يسمح له بأن ينظر إلى السيرة بمنظار التطابق الحرفي بين ما هو مسرود في النص، وبين ما هو معيش على أرض الواقع(١).

ومن هنا تتأتى حرية الكاتب السيرذاتي الشعري في تدوين ما يريد تدوينه في سيرته، لأن طبيعة النوع تفسح له المجال –إلى حد ما– للمراوغة وتضييع دم الحقيقة في الجملة -المسؤولة- بين القبائل التي هي هنا، مزيج من الشعر والتهويمات والإحالات على الآخر، الذي هو شخص متكون من امتزاج الواقع بالخيال(٢).

فضلاً عن ذلك هنالك عوامل أخرى تقصي إمكانية البحث عن الصدق في السيرة الذاتية، تتمثل بالنسيان، والتناسي، وضعف الذاكرة أحياناً، ورقابة العقل، وحماية الآخرين المساهمين بشكل أو بآخر في تشكيل الحدث المتعلق بسيرة الكاتب(٣)، ومن هنا يغدو الصدق والحقيقة أمرين إفتراضيين لا مجال للتثبت منهما في أي نص سيرذاتي شعري يتوخى صاحبه أن يؤدي نصه غرضه الجمالي، في كونه نوعاً أدبياً مهجناً من الشعر القائم اساساً على الخيال،والسيرة الذاتية التي تستمد مادتها من الواقع.

تلخص قصيدة (أرى شبحي قادماً من بعيد) رؤية محمود درويش للنص السيرذاتي الشعري، عندما يخلق عبر مفردة (أطل) مساحة فاصلة بين ذات درويش الحي-الشاعر-، وذات درويش الطفل، كاشفاً بذلك عن رؤية مرآوية تستبطن الذات لتستحضر تفاصيل حياته في ديوان خصصه لهذا الغرض وهو (لماذا تركت الحصان وحيداً).

ولعل أولى المسائل اللافتة للنظر في هذا النص، عتبة العنوان التي تنهض على استراتيجية واضحة تختزل –مع نصها– تجربة الديوان بأجمعه، كما أنها تحمل في طياتها ملامح النوع السيرذاتي من خلال عدة أمور:

١- الحضور الواضح للذات في عتبة العنوان من خلال توظيف ضمير المتكلم في السرد.
٢- قيامها على منظور استرجاعي من خلال توظيف صيغة الماضي.
٣- طبيعة الرؤية التي تفصح عنها مفردة (أرى)، تتجاوز دلالتها البصرية إلى دلالة ذاكراتية تحاول استحضار صورة الذات من منطقة الماضي المنعوت (بالبعيد) إلى منطقة الذاكرة، في محاولة من الذات الشاعرة لإعادة تشكيل الذات نصياً، من خلال بعثها من عالمها الماضي إلى دائرة اللحظة الآنية، لحظة بعث الحياة فيها ثانية عندما تغدو كائناً نصياً.

ينهض النص في تشكيل أسلوبيته، على مفردة (أطل) المزودة بقدرة تصويرية عالية تعمل على تشكيل مجموعة من الدوائر، كل دائرة تختص بجانب من الجوانب المتعلقة بحياة الشخصية المسرودة في النص:

أطل كشرفة بيت على ما أريد

---

(١) مرايا نرسيس: ١٤٥.
(٢) أدب السيرة الذاتية المسكوت عنه عربياً: سيرة ذاتية بصيغة ضمير الغائب، خليل صويلح، مجلة الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، العدد ٢٠، لسنة ١٩٩٨: ٢٠٩.
(٣) ينظر: أوجه السيرة: ١١٠-١١٦.

بهذه الجملة التي تتكرر في ثنايا القصيدة أربع مرات تفتتح الذات الشاعرة نصها، أما الفعل (أَطَلُ) فيتكرر ثلاثاً وعشرين مرة، كاشفاً بذلك عن منظور سيرذاتي في السرد، يقوم على الفعل أطلّ الحاوي لمعنى الرؤية والمعبر –أيضاً- عن وجهة نظر شمولية لأن المعنى الذي تحمله المفردة (أطلُ) يقتضي نظراً من الأعلى إلى الأسفل، وهو ما يعرف برؤية عين الطائر، والذات الشاعرة تتخذ هنا من منطقة الحاضر الرؤية من فوق، نقطة انطلاق للسرد تستحضر فيها ماضيها في قراءة ذاكراتية وعبر الأسفل المرئي.

ولا تخلو مفردة (أطل) – فضلاً عن منظورها السيرذاتي – من منظور رؤيوي تستحضر فيه ما ترغب في استحضاره لتجري عليه مسحاً شاملاً لا يقف عند حدود التفسير - بل يجري استقراء عاماً، لأن الرؤية على وفق عين الطائر تفترض وجود آفاق واسعة بحاجة إلى إطلالة شاملة تحيط بتفاصيل المشهد، لكنها لا تستطيع التقاط التفاصيل الجزئية الصغيرة، لأن مثل هذه الرؤية تفترض دوماً مساحة فاصلة بين الرائي والمرئي، لا تسمح له برؤية الأشياء الدقيقة بخلاف مفردة (أرى) الموجودة في العنوان، التي تحمل في طياتها إحتمالين في الرؤية، فقد تكون قريبة من منطقة البصر وقد تكون بعيدة نسبياً، لكنها لا تخرج من هذه المنطقة.

وهي أيضا تكشف لنا هوية السارد، في كونه سارداً مشاركاً في الحدث، يعلم بقدر ما يعرض من أحداث بالتزامن، وذلك جزء من خطاب السيرة الشعرية، فهي لا تحفل بالتفاصيل أمانة للذاكرة، بل تقتبس منها لتضيء مناطق الشعر، ودرويش على علم بخبايا هذا النوع من الكتابة، ويعلم أنه سيخضع بشكل أو بآخر لمتطلبات مثل هذا العمل الذي يعتمد على الإنتقائية الواعية، فيدون ما يريد أن يدونه، ويتجاهل أو يتناسى ما لا يريد تدوينه، لذلك نراه يصرح بهذه الإنتقائية عبر مفردة (ما أريد).

يصحبنا درويش في إطلالة فوقية على ما يريد ليوقفنا على لقطات بانورامية عديدة ممنتجة، يمكن أن نعد النص في ضوئها نصاً استهلالياً يؤدي مهام العتبة المؤدية إلى الداخل- المتن السيرذاتي الشعري - (لماذا تركت الحصان وحيداً)، ولهذا يموقعها درويش في البداية خارج الأقسام الستة التي يتكون منها الديوان، وعلى نحو يُمكّن القارئ من قراءتها على أنها حركات في رحلة العودة إلى الماضي، وعبر كل حركة يطل الشاعر عبر ذاكرته على واقع كان قد عاشه بكل تجاذباته، واليوم يعيدها برؤية سيرذاتية تحاول إستعادة الماضي ليعيشه ثانية في نصه الذي هو من إنتاجه، بعد أن خَبِرَ الحياة وأصبح مدركاً لمتطلبات مثل هذا النوع من الكتابة السيرذاتية، فنراه يغور في أعماق الذاكرة ليستبطن ويستشرف أبعاد الذات الإنسانية ويستشرف وجودها الكلي، وضمن أطر إجتماعية وتاريخية، وزمكانية، وكذلك ضمن علاقاتها باللغة، ومن ثم ضمن إطارها الكوني الشمولي:

أُطِلُّ كشرفة بيتٍ على ما أريد
أطل على أصدقائي وهم يحملون بريد
المساءِ: نبيذاً وخبزاً،
وبعض الروايات والأسطواناتْ ...
أُطِلُّ على نورسٍ، وعلى شاحنات جنود
تُغيِّر أشجار هذا المكان
أُطِلُّ على كلبِ جاري المهاجر
من كندا، منذ عامٍ ونصف...
أُطِلُّ على الوردةِ الفارسية تصعدُ
فوق سياج الحديد

أُطِلُّ، كشرفة بيتٍ، على ما أريد
أُطِلُّ على شجرٍ يحرسُ الليل من نفسه
ويحرسُ نوم الذين يُحبُّونني مَيِّتاً...
أُطِلُّ على الريح تبحثُ عن وطنِ الريحِ
في نفسها...
أُطِلُّ على امرأة تتشَمَّسُ في نفسها...
أُطِلُّ على موكب الانبياء القُداس
وهم يصعدون حفاة إلى أورشليم
وأسأل: هل من نبي جديدٍ
لهذا الزمان الجديد ؟
أُطِلُّ، كشرفة بيت، على ما أريد
أُطِلُّ على صورتي وهي تهرب من نفسها
إلى السُلَّمِ الحجري، وتحمل منديل أُمّي
وتخفق في الريح: ماذا سيحدث لو عدتُ
طفلاً ؟ وعدت إليكِ ... وعدتِ إليَّ
أُطِلُّ على جذع زيتونةٍ خبَّأت زكريّا
أُطِلُّ على المفردات التي انقرضت في "لسان العرب"
أُطِلُّ على الفرس، والروم، والسومريين،
واللاجئين الجُدُد...
أُطِلُّ على عِقد إحدى فقيرات طاغور
تطحنُهُ عَرَبَاتُ الأمير الوسيم
أُطِلُّ على هُدهُدٍ مُجهدٍ من عتبات الملك
أُطِلُّ على ما وراء الطبيعة
ماذا سيحدث... ماذا سيحدث بعد الرماد ؟
أُطِلُّ على جسدي خائفاً من بعيد...
أُطِلُّ على لغتي بعد يومين. يكفي غيابٌ
قليل ليفتح أسخيلوس الباب للسلم،
تكفي
خطاب قصير ليشعل أنطونيو العرب،
تكفي
يد أمرأةٍ في يدي
كي أعانق حريتي
وأن يبدأ المد والجزر في جسدي من جديد
أُطِلُّ، كشرفة بيت على ما أريد
أُطِلُّ على شبحي
قادماً
من

بعيد...[١]

ينطوي النص-القصيدة-على دلالتين مركزيتين كبيرتين تتمثلان في الذاتوالمحيط -الآخر-. يظهر المحور الأول في ذات الشاعر والذوات المنتمية لها (الأم، الأصدقاء)، أما المحيط فيمكن توزيعه في دوائر: الآخر ممثلاً بـ(الجنود، الجار المهاجر من كندا) ودائرة الطبيعة بطيورها (النورس، الهدهد) وحيواناتها (الكلب، الحصان)، وأشجارها (غير المسماة المشبهة بالزيتونة)، ودائرة ما وراء الطبيعة (حياة ما بعد الممات)، ثم تبرز دوائر لها صلة بالفن (الروايات، الإسطوانات، النشيد)، وبالتاريخ وصراعاته (الفرس، الروم، السومريون، اللاجئون الجدد)، وبالأبعاد القومية (اللغة ولسان العرب)، وبالشخصيات الفاعلة (المتنبي، زكريا، طاغور، أسخيليوس، أنطونيو)[٢].

في اللقطة الأولى تسعى الذات الشاعرة إلى إبراز جانب من المأساة الفلسطينية عندما تجعل من أصدقائها أنموذجاً للذات الفلسطينية التي تعيش على سحر الخبر، وقد أذعنت واستسلمت له، فصار قوته اليومي وعالمه المؤمل، في محاولة منها أن تجعل منه – أي الخبر (البريد) – دواءً تُسكِّن به إنكسارات الواقع المحذوف على صعيد النص، وعبر فجوات يوكل الشاعر للقارئ مهمة إستنتاجها، وإمعاناً في تصوير هذه الحالة، تأتي الذات الشاعرة ببعض الروايات والإسطوانات لتكرس حالة الهروب من الواقع إلى عالم مؤمل تحاول الذات خلقه عبر الجنوح إلى عالم المخيلة، الذي يتقد ويتجدد من خلال فعلي القراءة والاستماع، اللذين تحتاجهما الرواية والاسطوانة.

وفي اللقطة الثانية ترصد الذات الشاعرة وجهاً من وجوه المواجهة بينها وبين الآخر الذي يحاول تدميرها عن طريق محو ملامح المكان الذي شكل تلك الذات، بوصفه المكان الرحم الذي يولد فيه الشاعر: (أُطِلُّ على نورسٍ، وعلى شاحنات جنود/ تُغيِّر أشجار هذا المكان/ أُطِلُّ على كلب جاري المهاجر/ من كندا، منذ عامٍ ونصف).

تجسد هذه اللقطة حركة الذات في الوجود – حضوراً وغياباً أو حياةً وموتاً – بوصفها الحركة التي تلخص صراعها من أجل البقاء والمحافظة على الهوية، إذ تغلق اللقطة صراع الذات مع العناصر الطارئة عليها، التي تحاول إزاحتها عن مكانها الأصل، وهنا نجد الذات وقد تقمصت النورس المرتبط بالبحر، وقد جاءت هذه الصورة لتجسد الثبات غير القابل للتغير، في مقابل الجنود بشاحناتهم الذين جاؤوا ليغيروا معالم المكان، ويصفوا مكاناً جديداً لا يمت إلى المكان الأصل بقدر ما يناسب القادمين من كندا وكلابهم، ويتواءم معهم[٣]. وسيقف درويش عند هذا الصراع – صراع الإزاحة عن المكان الأم – كثيراً في قصيدته (قرويون من غير سوء)[٤].

ثم تطل ذات الشاعر على لقطة ذاكراتية معرفية تستحضر رمزاً من رموز الشعر العربي هو المتنبي في محاولة منه لإقناع قارئة بأن التاريخ يعيد نفسه، عبر إيجاد نوع من الشبه بين معاناته ومعاناة المتنبي في رحلته الطويلة - وإن اختلفتا في الغرض- وأنهما لم يمتلكا غير صهوة الشعر يمتطيانها:

أُطِلُّ على أسم ((أبي الطيب المتنبي))
المسافر من طبريا إلى مصر
فوق حصان النشيد

---

(١) لماذا تركت الحصان وحيداً: ١١-١٥.
(٢) السيرة والمتخيل: قراءة من نماذج عربية معاصرة: ١٨٠.
(٣) السيرة والمتخيل: ١٨٠.
(٤) ينظر الديوان: ٢٤ – ٢٧.

وفي الوقت نفسه تلمّح الذات بجذورها وطبيعة انتمائها كي تبلور معالم الأنا، وهي تسعى إلى تعزيز ثباتها وأحقيتها للعيش في هذه البقعة التي يحاول الآخر نفيها عنها.

وإمعاناً في ترسيخ امتدادها الحضاري تلتقط الذات الشاعرة لقطة موغلة في القدم– زمنياً – أيام أورشليم (القدس) قبلة الأنبياء ومحط رحلهم وترحالهم:(أُطِلُّ على موكبِ الأنبياء القدامى/ وهم يصعدون حفاةً إلى أورشليم/ وأسأل: هل من نبي جديد/ لهذا الزمان الجديد).

إنّ الذات الشاعرة في استحضارها لهذه اللقطة، إنما تسعى إلى ربط الماضي بالحاضر اعتماداً على دالة مكانية تمثل بؤرة النص -اللقطة- وهي (القدس) التي تعمل على شطر الصورة - اللقطة - على صورتين متصارعتين في الذهن – ذهن القارئ – الواقعة عليه مسؤولية ملء الفجوات في النص: الصورة الأولى صورة القدس ماضياً وهي تحفل بمواكب الأنبياء، وبذلك ترتدي المدينة ثوب الكناية لتشع منها أشعة السلام من خلال توافد الأنبياء بمختلف شرائعهم، إذ تشكل القدس –مكانياً– نقطة التقاء للديانات الثلاث، اليهودية، والمسيحية، والإسلامية. والصورة الثانية صورة القدس– حاضراً –وهي محط صراع وتنازع بين العقائد المختلفة. وأمام هذا النوع من الصراع يضعنا درويش بمواجهة السؤال، عن إن كانت أرض الحلم تتسع لبعث نبي جديد يعيد السلام لهذه الأرض!

وبعد هذه اللقطات البانورامية التي تكشف عن علاقة الذات الشاعرة بالمحيط، يلتفت درويش إلى استبطان الذات فتتأمل في تاريخ تكوين الذات وعودتها إلى بداياتها الأولى في مكانها الأم-البيت- الذي تكتفي فيه باستحضار جزء منه (السلم الحجري) بوصفه جزءاً يرمز إلى الكل (البيت):(أُطِلُّ على صورتي وهي تهرب من نفسها/ إلى السُلَّم الحجري، وتحمل منديل أمي/ وتخفق في الريح: ماذا سيحدث لو عدت/ طفلاً ؟ وعدت إليك ... وعدت إليَّ).

تختزل اللقطة مستويين من التحليل:

المستوى الأول سطحي: يتمثل في وضع القارئ أمام إشكاليات النص السيرذاتي ومفادها أن حكاية المرء نفسه تصطدم بحقيقتين: الأولى: صعوبة استدعاء الصور عبر الذاكرة استدعاءً حرفياً بسبب جملة عوامل تعيق عمل الذاكرة وتعرقل مسيرة الاستدعاء – وقد وقفنا عليها في أكثر من مناسبة –الثانية -: إن الصورة المستدعاة عند منحها شكلاً سيرذاتياً شعرياً، تتخلى عن شرطها الواقعي الحرفي إلى شرط آخر يمليه عليها واقعها الفني الجديد المشدود إلى التخيل – بوصف الشعر قائماً في الأساس على التخيل – وإلى السرد نظراً لأن أي نص سيرذاتي لا يخلو من عنصر السرد، وكل ذلك يصعّب من عملية تدوين الماضي الشخصي الذي تروم الذات درجه في مدونتها الشعرية.

المستوى الثاني: عميق: يذهب إلى أبعد من ذلك، فيرى أن درويش استطاع عبر هذا المقطع أن يقدم صورة مختزلة لتجربة الشاعر. وهو يلج إلى منطقة السيرة الذاتية، من خلال سارد ذاتي متكفل منذ بداية النص بقيادة دفة السرد، والسير بالذات الشاعرة والذات المسرودة عبر خط السرد إلى ما هو ذاتي في التجربة، وبشكل يزيد من لحمة الوحدة بينهما. وعلى وفق هذه الزاوية من الرؤية، تنظر ذات الشاعر عبر منظور السارد إلى نفسها، فتقف عند بوابة الذاكرة وهي تحاول الغوص في أعماق الماضي، لتستحضر ذات درويش الطفل في بيته ومع والدته، وقد جاء ذلك عبر تسييج النص- اللقطة- بشبكة من المفردات السيرية يأخذ فيها الحس الطفولي قدراً عالياً من الغنى والكثافة، ولاسيما من خلال توطين مفردتين وإن جاءتا بشكليهما الجزئيين (السلم الحجري، منديل الأم) ولكنهما حملتا دلالة كلية، فجاء (السلم الحجري) ليدل على البيت، و(منديل الأم) ليدل على الأم، والدالتان ترتبطان بفكرة الرحم: الأولى تحمل معنى مجازياً، والثانية تحمل معنى حقيقياً، لتؤكدا معاً حالة الانتماء المصيري التي تربط الذات بمنبتها، أو الرحم بمعنييه المجازي والحقيقي.

على الرغم من تمركز الذات الشديد حول نفسها، إلا أنها استطاعت أن تحافظ على تمظهرها الشعري والسيرذاتي، مع الإرتقاء بعمق التجربة إلى مصافي الشعرية العالية، وذلك عبر صيغة الإنفصال المرآوي للذات الشاعرة عن نفسها، التي تفصح عنها مفردة (أُطِلُّ) إذ تتيح للذات الشاعرة أن تطل بعين الحاضر على ما كانته أيام تشكلها الأول – عندما كان درويش طفلاً – كما أنها أتاحت لها فرصة محاورة النفس عبر مونولوج داخلي، يتخذ صيغة السؤال المتضمن معنى التمني فيما لو تمكن درويش من أن يعود طفلاً في حضن أمه، ويعود إلى ذاته التي انفصل عنها مذ غادرها متوجهاً إلى منفاه.

تواصل الذات طرح أسئلتها بمنطقها السيرذاتي، ولكن هذه المرة بشكل مغاير عن المنطق الذي اعتاد عليه القارئ، إذ غالباً ما يرصد القارئ حركة الذات من الحاضر إلى الماضي – بأخذ سيرذاتية النص القائم على السرد الاسترجاعي بنظر الإعتبار – لكن درويش يكسر أفق التوقع هذا بالسير بأسئلته من الحاضر إلى المستقبل:(أُطِلُّ على ما وراء الطبيعة:/ ماذا سيحدث ... ماذا سيحدث بعد الرماد ؟/ أُطِلُّ على جسدي خائفاً من بعيد ...)، فالذات هنا بمنطقها السيرذاتي المغاير، تستبق الزمن لتجعل المستقبل حاضراً، سائرة بنفسها إلى نهاية محتومة، وفي ذلك إشارة سيميائية إلى جدلية الصوت الشعري بين الحضور الذي يمثله الحاضر، والغياب الذي يمثله المستقبل، في مسعى منها – أي الذات الشاعرة – إلى أن تخلق حضوراً مضاعفاً لأي غياب محتمل، عبر تخليد الذات كتابياً من خلال إعادة الحياة إلى ماضيها الذي تحاول استحضاره لتعيشه ثانية على مستوى الذاكرة والنص. وهي بذلك تجسد حالة الصراع بينها وبين حركة الزمن بنسخته الفلسطينية التي يتقاذفها كل من مد السلم وجزر الحرب، من دون اعطاء هذه الذات فرصة لتنعم بوضع يدها في يد امرأة جاءت هنا رمزاً للحياة بوصفها عنصر خصب ونماء:

(أُطِلُّ على لغتي بعد يومين – يكفي غياب/ قليل ليفتح أسخيليوس الباب للسلم/ تكفي/ يد امرأة في يدي/ كي أعانق حريتي/ وأن يبدأ المد والجزر في جسدي من جديد)، وبذلك يكون المقطعان الأخيران، قد جسدا لحظات التضاد التي تعيشها الذات بين صورتها الحالية -لحظة الكتابة- بوصفها ذاتاً شاعرة وصورتها الماضية بوصفها ذاتاً مستحضرة لا مكان لها الآن إلا في النص، وإذا كان سيرها نحو المستقبل يخيفها لأنه لا يختلف عن الحاضر الحامل متناقضاته معه، والملوح بسيف الموت في أية لحظة، فإن سيرها بإتجاه الماضي ومحاولة عيشها ثانية، يدرأ الموت عنها ويمنحها الخلود المتأتي من خلال عيشها في الذاكرة الجمعية المتمثلة بقراء سيرتها، وبذلك تكون الذات قد أحدثت تغييراً في ناموس من نواميس الكون من خلال محاولتها لأن تحيا حياتين في حياة واحدة، الأولى: في الواقع، والثانية: في النص، الأولى مسكونة فيها الذات بواقع مؤلم، تتجاذبها متناقضات ومتغيرات عديدة، والثانية مسكونة برؤى الذات نفسها، وطموحها في أن تعيش حياتها على وفق ما تمليه الرؤية الآنية لحظة استدعاء الحياة من الذاكرة. وفي النهاية تخط الذات الشاعرة مساراً ارتدادياً نحو ما ابتدأت به النص عبر مقطع أخير، يكتفي بإعادة صورة الإطلالة على ما تريد، إذ جاءت في مفتتح النص، وصورة الإطلالة على ذاتها القادمة من متحف الماضي. والموجودة في عتبة العنوان:(أُطِلُّ كشرفةٍ على ما أريد/ أُطِلُّ على شبحي/ قادماً/ من/ بعيد...).

إن هذه الحركة الدائرية التي تحيط الذات، تنطوي على فلسفة رؤيوية تقوم على تمركز النص في بؤرة الذات، بوصفها مركزاً باثاً وفاعلاً في توجيه وصنع بل وقيادة أحداث الواقعة الشعرية من خارج منطقة النص من جهة، ومركز استقطاب فاعل في توجيه السرد من الداخل – مع الأخذ بنظر الإعتبار سيرذاتية النص – من جهة ثانية، وبذلك تكون الذات الشاعرة قد حمَّلت النص معنى وجودياً قوياً، يجعل من الذات مركز الوجود والحركة، بل أكثر من ذلك، إذ كما يقول درويش عن نفسه بأنه: المسافر والسبيل، وأن الماضي صحراء، والغد غائب في الصحراء الآتية،

وأن عالمه ذاته وما ملكت يداه وعزاءه الوحيد هو فعل الكتابة الذي يختزل وجوده في طياته[١]. فهو لا يجد نفسه إلا في الكتابة، وهي الشاهد الوحيد على دورانه الأبدي بين حضوره الجسدي الآني لحظة الكتابة، وحضوره النصي الأزلي حتى بعد فنائه، لأن الكتابة بالنسبة له الذروة النهائية التي أودعها حضوره قبل أن يمضي في دورة جديدة.

قصيدة(كان يرى طريق المدرسة): بلاغة التفاصيل في تشكيل الرؤية السيرذاتية:

تشتغل قصيدة القيسي – قيد الرصد- في مفصل مهم من مفاصل القصيدة الحديثة يتمثل في إتباع إستراتيجية خاصة، تنهض وتتشكل من خلال استدعاء التفاصيل الجزئية من الحياة اليومية المعيشة من جانبيها الحسي والثقافي العام في مسعى من الشاعر " إلى إخضاع الإمكانات المتاحة كلها لخدمة النص الشعري، الذي يجتهد في استحداث موازنة عادلة بين ... البؤرة المركزية والتفاصيل، الحضورات والظلال"[٢]، فمال من أجل ذلك إلى القِصَر والرؤية المركزية والتعبير بالصورة، وابتعد عن الحكاية الطويلة ذات الصيغة الدرامية والملحمية والشخصيات المتعددة، مفضلاً ما هو يومي مقصى ومهمش، من دون التقيد بالقيود الشكلية للكتابة الشعرية، تاركاً الذات لتتحرك بإنسيابية تامة في مناجم الذاكرة، لتلتقط ما تريد التقاطه، بعيداً عن قسرية الرؤية التقليدية للنص الشعري التي تفقد أحياناً العمل حيويته وتلقائيته.

وهذا النوع من التوجه مهم في النص السيرذاتي، لأنه يمنح النص فضاءً إجتماعياً تلتقي فيه الذات الشاعرة على قدم المساواة مع الذات القارئة، وهما تعملان بفعالية مختلفة على منطقة اتصال واحدة، الذات الشاعرة تعمل على تقريب التجربة من اهتمام القارئ بغية إشراكه في النص، لأنه " المساحة التي يرى فيها المبدع أثر تجربته مرئية ومشاهدة أمامه، كما أنه يشعر بالارتياح من خلال مشاركة الآخر بما يعاينه"[٣]، وما أن تدعى ذات القارئ إلى هذه المنطقة، حتى يتولد عندها فضول المعرفة والكشف عن خبايا هذه التجربة، لأن القصيدة السيرذاتية لا تقتصر في وظيفتها على " تحقيق ذات كاتبها حسب، بل إن المتلقي يحقق ذاته كذلك من خلالها، فهي أولاً تتعرف على الذات الكاتبة من خلال ما انجزت في إطار الثقافة والفن والمعارف التي تزود الحياة الإنسانية، يمثل الكاتب / المؤلف أوضح دليل على تميز منجز الذات المبدعة "[٤] وترى ثانياً أن أكثر مما لا تستطيع قوله– أي الذات القارئة – تقوله عنها الذات، وبشكل يجعل النص المرآة العاكسة لذات القارئ أيضاً وليس الذات الشاعرة حسب.

من هنا تنبع فلسفة الشعر لدى القيسي، الذي يرى أن الشعر لابد أن يتوفر على شرطه الإنساني " المنبثق عن التجربة المعيشة الحية النابضة، لابد أن تحس الأوتار الخفية في ذات الناس، ولابد أن يحظى الشعر في النهاية بالتجاوب، وأن ينسج خيوط تواصله مع الجماهير، وبالتالي تكون هناك الثمرة "[٥]،على أن هذا لا يعني السقوط في المجانية المباشرة، لأن الشعر ليس

---

(١) محمود درويش: شاعر المرايا المتحولة، علي الشرع، سلسلة كتاب الشهر (٤٤)، وزارة الثقافة، المملكة الأردنية الهاشمية، ط١، ٢٠٠٢: ١٢٣ وينظر: الديوان: ١١٧.

(٢) شعرية الكتب والأمكنة: نظم التعبير والتصوير في شعر عبد الله رضوان (قراءة ومنتخبات) د. محمد صابر عبيد، اليازوري للنشر، عمان،ط١، ٢٠٠٥: ٨.

(٣) التجربة الشعرية في الأدب العربي المعاصر: دراسة تحليلية لتجارب شعراء الحداثة العربية، هشام محمد عبد الله فارس، أطروحة دكتوراه، بإشراف أ.د. إبراهيم جنداري جمعة، جامعة الموصل، كلية التربية، ٢٠٠١: ٣٢.

(٤) التجربة الشعرية في الأدب العربي المعاصر: ٣٢.

(٥) الموقد واللهب، حياتي في القصيدة: ١٥٣.

معرفة نوعية تستهدف التوصيل المباشر، والقيسي غير غافل عنها، لذلك يرى أن النص لكي يتوفر على شروط القصيدة عليه أن يضيف شيئاً لمتلقيه، ليرتفع بذائقته الجمالية ويسهم-إلى حد ما- في صياغة وجدانه وفهمه العام للمحيط والحياة، وبذلك تسير القصيدة مع الحياة جنباً إلى جنب[1].

يختار القيسي لقصيدته زاوية نظر مغايرة عمّا هو معتاد في النصوص السيرذاتية، عندما يستخدم ضمير الغائب الذي يفترض سرداً لحياة شخص غائب عن المقام، على العكس من ضميري المتكلم والمخاطب اللذين يفترضان شخصاً موجوداً في المقام.

وأمام هذه الأسلوبية ذات الخواص المميزة سنحاول إبراز الإشتغال الواعي للشاعر على ضمير الغائب، الذي نراه حاضراً منذ عتبة العنوان لنسجل أول ما نسجل إنفصال زمن الحكاية عن زمن المحكي عبر الفعل (كان) المحيل على زمن سابق على زمن الكتابة، مولداً بذلك انفصال النص عن ناصه إذ يتحول الأخير إلى مجرد وسيط أدبي بين المرسلة (النص) والمرسل إليه (القارئ)، فينقل للأخير أخباراً وأحداثاً عن الشخصية أو الشخصيات القابعة في النص، موجداً بذلك مسافةً فاصلة بين منطقته والمنطقة التي توجد فيها الشخصيات ولو ظاهرياً، بوصفنا أمام نص سيرذاتي، إذ تحمل الشخصية المتحدث عنها بعدين: الأول: كونها شخصية إحالية يتعامل معها القارئ السيرذاتي على أنها علامة تحيل على كائن تاريخي موجود خارج النص. والثاني: كونها شخصية نصية مندرجة في نظام سردي يعرض علينا السارد أفعالها وأحوالها بتدرج وانسجام[2].

وتلتقي عتبة العنوان في هذه القصيدة مع عتبة العنوان في قصيدة درويش – الأنموذج المحلل آنفاً – بأنها تحمل في طياتها أيضاً ملامح النوع السيرذاتي، من خلال قيامها على منظور استرجاعي يجسده الفعل الماضي الناقص (كان)، وكذلك في طبيعة الرؤية التي تفصح عنها مفردة (يرى)، وقد تجاوزت دلالتها البصرية إلى دلالة ذاكراتية، تحاول استحضار صورة الذات من منطقة الماضي إلى منطقة الحاضر، وذلك من خلال ارتباطها بالفعل الماضي الناقص (كان)، الذي أظهر فاعلية وقدرةً على سحب الفعل (يرى) من منطقة الحاضر إلى منطقة الماضي، محدثاً بذلك انحرافاً دلالياً في الفعل (يرى) المعبر أصلاً عن الحضور والاستقبال.

تستند رؤية النص العامة على منظور بصري قوامه فعل الرؤية (يرى)، الذي يتكرر مع العنوان إحدى عشرة مرة، ليشكل بذلك مجموعة من وحدات صورية، تفتح مجال الرؤية البصرية على مدى مرآوي وأحياناً تخييلي، يلتقط جزئيات الحياة اليومية، زاجاً بها في حقول التشكيل الصوري، في مسعى من الذات الشاعرة لترتيب فضاء شعري سيرذاتي، يتخذ من مفردات الحياة اليومية مادةً أساسية للسرد:

في أول النهار يرتدي قميصه، في أول النهار
ويشرع النوافذ
يرى إلى الأصابع النحيلة
يرى سحابة الغبار
يرى إلى الطفولة
يرى إلى يديه
ترفرفان ثم تهويان
يرى إلى عينيه في المرآة
يتيمتين في المدى، صفصافتين تذبلان
أو طائرين يشربان من قرارة الأشياء

---

(١) م. ن: ١٩٣.
(٢) سيرة الغائب سيرة الآتي: ٧٧ – ٧٨.

ويشردان في ملالة
يرى إلى جبينه أفقاً من الندى
قرصاً من الدخان
ويطلب الغزالة
يعد شايه وحيداً
يعد خبزه وحيداً
ويشعل السراج لا يرى الذبالة
يرى إلى المفكرة
أيامه المبعثرة
والشارع الرملي والقطا
وبيته الطيني والصبيان والبنات
يرى طريق المدرسة
كأنما يرى دمه
هل كان ناضجاً، وقابلاً للحب والهواء
ولاحتمال الورد والمفاجأة !
أم كان يحتمي بالحاجز الأخير
والطلقة الأخيرة !
هل كانت الظهيرة
أم شرفةً خضراء وامرأة
طريقه إلى دمه !
أم كانت الكتابة
كمينه السري، والرصاصة
معدة للحنجرة !
حتى إذا انتهت أيامه المبعثرة
وقلب الأوراق في المفكرة
وجال في فراغ صوته ومال
هنيهةً وقال
حنينه بل كلام
هوت رصاصتان.. أو هوى
وغطّ في منام ![1]

إن المسح القرائي الشامل للنص، يكشف عن جريان السرد على وتيرة واحدة تقودها أنا شاعرة متوارية خلف سارد موضوعي، يتخذ من ضمير الغائب مظلة لبسط مناخ الغياب على سطح النص، من أجل خلق نوع من المسافة بين الـ(أنا) الشاعرة والـ(أنا) الساردة من جهة، وبين الـ(أنا) الساردة والـ(أنا) المسرودة من جهة أخرى، مما يعطي للـ(أنا) الساردة فرصة التحرك بحرية أكثر، من دون السقوط في فخ الذاتية، الأمر الذي يحمل المتلقي على الوقوع في حبال اللعبة

(١) الأعمال الشعرية، محمد القيسي،ج١: ٤٣٠ – ٤٣٢.

السردية، فيعتقد أن ما يحكيه السارد في نصه هو حقاً قد حصل، وأن السارد مجرد وسيط بينه وبين الاحدوثة المحكية لأن الـ(هو) يوهم بتتابع الزمن عبر مراحل ثلاث هي:

الأحدوثة ⟵ السارد ⟵ المتلقي.(١)

إن هذه المسافة الجمالية التي يخلقها ضمير الغائب بين الأنوات الثلاث (الشاعرة – الساردة – المسرودة)- فضلاً عن حملها القارئ على التصديق- لكنها في الآن نفسه تضعه في حيرة – بادىء الأمر– بوصف النص السيرذاتي يحيل داخله النصي على خارجه الواقعي، لكن هذه الحيرة تتبدد عندما يستدرك أنه بأزاء ضمير يحيل على شخص له وجود حقيقي خارج النص، تنسب إليه مسؤولية تلفظ المكتوب، وذلك بعد أن يُسمح له بالتحقق من هويته خارج النص، عن طريق العقد السيرذاتي أو اسم العلم المثبت على الغلاف، اللذين يوحدان بين الـ(أنا) الشاعرة والـ(أنا) المسرودة. عند ذاك تتكشف خيوط اللعبة السردية أمام القارئ للنص السيرذاتي.

كما أن هذا الوضع السردي يمنح الـ(أنا) الشاعرة فرصة للتأمل، لأن مثل هذه المسافة التي يخلقها ضمير الغائب بين الأنوات، يجعل من الـ(أنا) الشاعرة تتأنى وتتأمل كثيراً و هي تستحضر ما تريد أن تستحضره من أحداث ماضية، قبل أن توعز إلى الـ(أنا) الساردة بعملية سردها، فهي تتأمل في تفاصيل حياتها كما لو كانت تتأمل في تفاصيل حياة شخص آخر غيرها، وكأن الذي عاش هو غير الذي يتذكر ما عاشه، وغير الذي يقصّ ويروي ما يتذكره.

تفتتح الذات الساردة أبواب السرد، لتلتقط أولاً حزمة من تفاصيل يومية جزئية في حياة الذات المسرودة، تبدو اعتيادية وعامة يشترك فيها كل الناس (يرتدي قميصه، يشرع النوافذ، يرى: إلى أصابعه النحيلة، سحابة الغبار، إلى الطفولة، إلى بيته، إلى عينيه في المرآة، إلى جبينه، إلى المفكرة، أيامه المبعثرة، الشارع الرملي، القطا، بيته الطيني، الصبيان، البنات، طريق المدرسة، دمه، يعد شايه، يعد خبزه، يشعل السراج)، في مسعى للإحاطة بدقائق التجربة التي تعد قوام أي نص سيرذاتي، و من ثم نقله إلى منطقة الفن الذي يعمل بدوره على تعميق البعد الدلالي لهذه الجزئيات اليومية من خلال زجها في صورة تعبيرية متنوعة، يربطهما خيط السيرة الذي يغدو أشبه ما يكون بالعمود الفقري الرابط لكل أعضاء جسم النص، إذ تجتمع على هذا الخيط مجموعة من الحكايات الصغيرة المترابطة فيما بينها بحميمية عالية، تفرز جواً من الحزن، وهالة من الحنين، تحاول –بقوة- سحب القارئ إلى أجواء النص المفعم بالصور المثيرة، لمعرفة هذه الدقائق الصغيرة من حياة الذات المسرودة، التي هي في المحصلة الذات الشاعرة. ولعل الرصد القرائي نحو الحزن في النص، لا يستطيع أن يتجاوز الصور الآتية: (صورة اليد المرتجفة، العين اليتيمة الشاردة، صورة الوحدة في إعداد الشاي والخبز وإشعال السراج)، وكذلك لا يستطيع أن يتجاوز صور الحنين التي تؤجج في داخل الذات المسرودة الذكرى، فتعود إلى المفكرة (الأيام المبعثرة، الشارع الرملي والقطا، البيت الطيني، الصبيان، البنات، طريق المدرسة).

إن انشطار الذات المسرودة بين جو الحزن وهالة الحنين يشطر النص زمنياً على نصفين:

الأول: الحاضرالمتمثل جو الحزن الفارض نفسه من مفتتح النص (في أول النهار يرتدي قميصه في أول النهار) – وحتى السطر الثامن عشر (يرى إلى المفكرة).

والثاني: الماضي الذي يبدأ من السطر التاسع عشر (أيامه المبعثرة) وحتى نهاية النص (وغط في المنام)، مما يفرض جواً من التشكيل التقابلي على النص، يتقابل فيه الحاضر بصوره الحزينة، مع الماضي بصوره المفعمة بالحنينية.

---

(١) في نظرية الرواية: ١٧٨ – ١٧٩.

ينهض النص في الجزء الذي يتسيده الحاضر، على لغة سردية مكثفة تزدحم بالأفعال المضارعة، يتقدمها الفعل (يرى) الذي يتكرر ثماني مرات، ليشكل لازمة مركزية تجعل منه دالاً مركزياً تدور حوله الدوال، وفاعلاً أساسياً في تشكيل الفضاء الرؤيوي في النص، تتبعه حزمة من الأفعال، يأتي كل منها لمرة واحدة: (يشرع، ترفرف، تهوي، يشرب، يشرد، يطلب، يذبل، يشعل)، فيما عدا الفعل (يعد)، الذي يتكرر مرتين.

أما الجزء الثاني من النص الذي يتسيده الماضي، فنرى تراجعاً وانحساراً لحضور الأفعال المضارعة فيه، مع حضور مكثف للفعل الماضي (كان -أربع مرات، أنتهى، قلب، جال، مال، قال، هوى -مرتان-، غطَّ) إذ أخذ هذا الفعل يبسط نفوذه على النص، بل استطاع أن يجرد الأفعال المضارعة فيه، الساكنة في منطقتها من زمنيتها الآنية إلى الماضوية، ولا سيما الفعل كان الآخذ على عاتقه القيام بهذه المهام على أحسن وجه، من خلال وجوده المكثف في هذا الجزء، وبهذا يكون الزمنان – الحاضر، الماضي – قد أحكما السيطرة على منطقتيهما، مع الإشارة إلى أن الزمن الحاضر لم يقبل أي وجود للأفعال الماضية في منطقتها، في حين أن الماضي لم يكن بهذه الحدية، واستطاع أن – يستوعب عدداً من الأفعال المضارعة ويكيفها لخدمته وتعميق دلالته، ومنها الفعل (رأى)، الذي أنبنى عليه النص، عندما سحبه الماضي إلى منطقته ليمنحه بعداً دلالياً غير الذي كان عليه في منطقة الحاضر، إذ ينتقل به من دلالته البصرية المنتمية إلى الرؤية: (الأصابع النحيلة، الطفولة، العين عبر المرآة، الجبين، المفكرة)، إلى دلالة ذاكراتية، يشترك في تشكيلها كل من الذاكرة والتخييل،لرسم الصور في النص بجزئه الماضي المستذكر عبر مرآة المفكرة: (أيامه المعبرة، الشارع الرملي والقطا وبيته الطيني، الصبيان، البنات، طريق المدرسة)، فهنا نجد انتقالاً بالزمن المرئي من آنيته -عبر النظر في المفكرة- إلى منطقة الماضي عبر جملة من الإستذكارات تفتح شهية السارد الآخذ على عاتقه التحدث باسم الذات المسرودة ونيابة عنها، على سيل من الأسئلة المصيرية المنبثقة من الجزئيات المشكلة لحياة مفعمة بتفصيلات يومية، تحمل قلق الذات حول مصيرها المسكون بالتوتر والاستنكار والتعجب والتناقض، بين (الذضوج، والحب، والهواء، والورد، والمفاجأة، والشرفة الخضراء، والمرأة، والكتابة)، وبين (الحاجز الأخير، والطلقة الأخيرة، والدم، والرصاصة، والحذجرة التي تنتظر نهايتها)، وبشكل يوحي بالكثير من التداخل والتمازج بين الحياة بجزئياتها الصغيرة والدقيقة وبين القضية، الفن.

إن النص في جزئه الماضوي يعكس حالة من التماهي والتوحد بين الـ(أنا) الساردة والـ(أنا) المسرودة، تجعل الـ(أنا) الساردة تتخلى عن موضوعيتها، في كونها مجرد وسيط ينقل الحدث إلى القارئ عبر عين الكاميرا، إلى سارد قابع داخل الذات المسرودة ليجول في خواطرها ومشاعرها، وهي تتأمل ذاتها وتنظر إلى نفسها من الداخل المنفتح على سيل من الذكريات النابضة بالحياة في أبسط تفاصيلها، وبالأسئلة في أعقد تشابكاتها، وهذا التحول في زاوية الرؤية، يمثل لعبة سرد-شعرية تعزز حركة المسرود السيرذاتي في المتن الشعري، وتقوي ركائز النص الشعري في منطقة السيرذاتية، فضلاً على أنها تضاعف من شدة الإحساس بذاتية النص، وتقوي بؤرة السرد المتمثلة بالأسئلة الحاملة لمعنى الاستنكار والتعجب في الآن نفسه التي تعمل فيها على تشكيل فضاء تأملي نستطيع القول أنه مثّل خلاصة ما تريد الذات الشاعرة إيصاله – عبر بوابة الذات الساردة – إلى متلقيها، بوصف الأخير شريكاً دائماً للأنا المؤلفة، وهذة الشراكة تتوثق وتتعزز أكثر في النص السيرذاتي، لأن مؤلف مثل هذا النص، لا يستطيع أن يكتب دون أن يستحضر المتلقي الذي " يتصدى للنشاط الكتابي الابداعي ويتفاعل معه، ويقدم استراتيجية رؤية خاصة للكاتب، بحيث لا

تغدو السيرة سؤالاً خاصاً بالتكوين أو بوصف العمل، ولكن سؤالاً خاصاً باستقبال ذلك العمل"[1]، لأن القارئ السيرذاتي- فضلاً على كونه منتجاً ثانياً للنص، فهو مراقب له.

وقبل أن تشرع الذات الساردة بإسدال الستار، تسير بالنص إلى نهاية مغلقة، تنهي الجدل القائم على التقابل بين تفاصيل الحياة ماضياً، وما كانت تحمله من ذكريات مفعمة بحيوية الحياة، وتفاصيل الحياة حاضراً، وما فيها من وحدة، وتشاؤم، وبؤس وحاضر، ليس له فيه إلا الاستغراب والتعجب: (حتى إذا انتهت أيامه المبعثرة/ وقلّب الأوراق في المفكرة/ وجال في فراغ صوته ومال/ هنيهة وقال/ حنينه بلا كلام/ هوت رصاصتان.. أو هوى/ وغط في المنام !).

بهذا المقطع تسد الذات الساردة شريان النص المتدفق ضجيجاً وأسئلة، متخذةً من الفعل الماضي هوى الحاوي لفاعلية شديدة، أداةً لوقف حركة النص وهي تقف عند اللقطة التي بدأت بها النص زمنياً وهو الحاضر مسجلة بذلك حركة النص الدائرية.

(حاضر ماضٍ حاضر)، أما دلالياً فقد جاءت مفردة (هوى) لتعقدُ نسيج النص بعقدة التأزم النفسي الهارب إلى النوم من جراء الحاضر المتردي.

وبهذا تكون الذات الشاعرة قد قادت منظومة التفاصيل الحياتية اليومية، لتتخذ منها أسلحة شعرية تدافع بها عن وجودها القلق، لكونها ذاتاً فلسطينية تحيا على التشرد والنفي، لذلك نراها تفلسف الحياة شعراً، وتفلسف الشعر حياةً، وهذه أحدى أهم مقومات شعرها، فهي لا تعرف التغريد خارج سرب الذات المسكونة دوماً بالمغامرة، على الصعيدين الحياتي والشعري، إذ يقول الشاعر: " وجودي كله بهذه المغامرة، بالشعر الذي صار ذاتي الوحيدة في مواجهة مفقوداتي التي أخذت تزداد "[2].

وفي الختام لنا أن نرصد وظيفتين للذات الساردة في النص:

الأولى: الوظيفة التأثيرية: من خلال استثارة عاطفة المتلقي وجعله يتفاعل مع طبيعة الأزمة التي تعيشها الذات السيرية القابعة في داخل النص، والتي لها حضور فاعل خارج النص من خلال توحدها بالذات الشاعرة.

الثانية: الوظيفة الإقناعية: من خلال توظيف ضمير الغائب هنا، توظيفاً أيديولوجياً ظاهره قائم على خلق مساحة جمالية بين الأنوات الثلاث من أجل إقناع القارئ بموضوعيتها، وباطنها قائم على توحد بين الأنوات الثلاث بوصف النص منتمياً إلى حقل السيرة الذاتية.

---

(١) نظرية الاستقبال: مقدمة نظرية، روبرت سي هول، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، اللاذقية، ط١، ١٩٩٢: ٢.

(٢) الموقد واللهب: حياتي في القصيدة: ٣٤

قصيدة (حديث عائلي): جدلية الموت والحياة في منظور الكتابة السيرذاتية:

تشكل جدلية الموت والحياة محوراً رئيساً من محاور إبراهيم نصر الله الشعرية، ولنا أن نشير –على سبيل المثال لا الحصر– إلى نماذج منها (الحوريات)[1]، في(ديوان الفتى الذهر الجنرال) و (راية القلب)[2]و (زيتون مؤجل)[3] وتستند هذه القصائد كلها على حدث مركزي واقعي محدد في زمكان معين، يتداخل من خلاله الوطني بالقومي بالذاتي بالموضوعي، ولغة الشعر بلغة الواقع[4].

وتأخذ جدلية الموت /الحياة عند ذات الشاعر وضعها الشعري في التعبير عن خيوط التجربة وعمقها بلغة مفعمة بالإحساس العالي، والعاطفة الشجية المتقدين من نار القضية المصيرية التي تعيشها الذات، بوصفها ذاتاً فلسطينية يلاحقها الموت في كل مكان، لذلك ا تجد الذات الشاعرة -إذا ما حاولت أن تتغلب على وضعها المأساوي- بدأ من أن ترمي بنفسها في منطقة الحزن الشعري المجبول بفداحة القضية، في مسعى منها لتعويض الحياة بعيشها ثانية في النص، إلا أن هذا التعويض على الصعيد النصي لا يقف عند حد التعبير المحايد عن التجارب، بل يحاول استبطان الذات على وفق رؤية سيرذاتية خاصة "تعتمد على حذق المصور (الشاعر) وبراعته وذكائه في انتخاب اللقطات، على النحو الذي يجعل منها فناً بكل ما ينطوي عليه هذا المفهوم من قوانين وقواعد وشبكة علاقات "[5] وحين يقع الاختيار على الكتابة لتكون مأوى وملاذاً، تحاول الذات إعادة ما افتقدته من سبل العيش، فإنها – أي الذات الكاتبة – تحس مثلها مثل أي إنسان آخر أنها بحاجة إلى الخلاص، ولكي تصبح قصتها خلاصاً حقيقياً، لابد لها من ذريعة تجدها في قصة حياة أكثر انسجاماً مع رغباتها مما كانت عليه بالفعل. لذلك تلجأ إلى إدخال الذكرى بعد أن تستخرجها من بئر الذاكرة العميقة إلى منطقة الرؤية، لتعمل الأخيرة على إعادة إنتاجها على وفق ما تمليه عليها أجندة الذاكرة من خلال قيامها باستنفار خزينها الذاكراتي والمعرفي والثقافي، والتخييل العامل على شحنها – الذكرى – بطاقة الشعر، عبر صور بيانية وبديعية وغيرها من الأدوات التي يستعين بها الشعر، لتخرج بذلك مغلفةً برؤية تفلسفها على وفق ما ترتئيه الذات الشاعرة.

وتعد قصيدة (حديث عائلي) لنصر الله من النماذج المجسدة – وبشكل واضح -لجدلية الموت/الحياة على وفق رؤية سيرذاتية ترتفع بالحياة التي عاشها الشاعر إلى مستوى الأسطورة– في نهاية القصيدة – ليخلق بذلك فضاء شعرياً يؤسطر الواقع الفلسطيني بجدليته المعروفة، ويرتفع بحجم المأساة إلى حد التشرد والنفي والطرد، في محاولة من الشاعر لجعل الهم الفلسطيني هماً إنسانياً عاماً، يخرج من دائرته الفلسطينية وحتى القومية العربية، إلى محيطه الكوني.

لا يخرج العنوان من الدائرة الاجناسية المجسدة للنوع الذي يكتب فيه النص، فترى أن العنوان يحمل بعداً سيرذاتياً، إذ نجده ينطوي على دلالة سرد– حكائية (حديث)، مستندة على فضاء يوحي بالكثير من الخصوصية والذاتية (عائلي)، مما يوحي بمستوى سيرذاتي معين، يتضح ويكتمل بقراءته قراءة طوافة - من وإلى النص – إذ يفصح النص عن إشارات لا تدع شكاً في سيرذاتية

---

(١) ينظر:الأعمال الشعرية، إبراهيم نصر الله: ٢٨١ – ٢٩١، ٣٠٠ – ٣٠٦، ٣١٢ – ٣٢٦، ٣٥٠ – ٣٧٩ .
(٢) م. ن: ٥٦١ – ٥٩٠.
(٣) م. ن: ٦٢٢ – ٦٣٥.
(٤) الشعر الحديث في الأردن: تجليات المرئي ودلالة الرؤيا: ٢٨٠.
(٥) تمظهرات التشكل السيرذاتي: ٣٣.

النص، وأهمها صيغة النداء الموجه إلى الأب، المذيل بياء النسب في إشارة إلى حميمية الصوت الندائي، وخصوصيته، وما يحمله من دلالة نفسية توحي بالمزيد من الأنوية. وكذلك إشارته إلى عمر الشخصية المتحدث عنها في النص، وربطها بالتاريخ الذي يذيل به النص، مما يوصلنا إلى أنه عمر الشاعر نفسه، وقد وقفنا عند ذلك بشيء من التفصيل في حديثنا عن الميثاق السير ذاتي في نصوص نصر الله.

في هذا النص تخلق الذات الشاعرة فضاءً شديد الحساسية، يعمل على لف الذات الساردة والمسرودة في الآن نفسه – بوصفهما ذاتاً سيرية واحدة – بجو من العاطفة تستوعب حجم الوجد والألم والفقدان، المتأتين من إنشطار الذات المسرودة بين حاضرها وماضيها، عبر ستة مقاطع يقودها الصوت الندائي (يا أبي)، الذي يتكرر في النص عشر مرات، ست مرات في سطر مستقل، وأربع مرات في سياق جملي لا يخرج كثيراً عن دلالته، وهو يأتي في سطر مستقل:

يا أبي
بعد سبعٍ وعشرين من سنوات الدماء
بعد سبعٍ وعشرين أنشودةً
بعد أن كَبُرَ العمر فيّ
وغادرني مرحي والطفولة
اكتشفت الآن:
أني كبرت على ألفة الطيبين ... وإني افتقدت الهواء
حتى أشرعت قلبي لكل الشوارع
حين صرختُ: أريدُ الحياة
يا أبي
وأفتقدتُ الخطى حين قلتُ: أريدُ الطريق
وأريدُ الملاعب والأغنيات
يا أبي وافتقدت السماء
حين قلتُ أريد الطيور.. الغيوم.. وقوس قزح
وأريد الفرح
يا أبي
وافتقدتُ الحدائق حين تجّمعتُ في صرخة وهتفتُ
باسم البراعم والياسمين
وافتقدتُ السنين
أترى يا أبي
وافتقدتُ السنين
سبعُ وعشرون فرَّت
كأن لم يكن جسدي لسكاكينها
يا أبي..
أيها الطيب.. المتعب.. الهادئ.. الحزن إذ يكتمل !
يا أبي
ها أنا الآن أكبر من طعنة القلب
أطيب من قاتلي مرتين
وأجمل من قاتلي مرتين

يا أبي
ولكنني سوف آوي إلى غاية الكون فيك
وأنسلّ حتى مداك
وأصرخ ثانية.. يا أبي:
أريد المزيد من العمر حتى أعود لأمي
لمنديلها.. ويديها
وأغنية الصيد في صدرها
وهي تطوي الشراع وتطوي المياه
أريد ثلاثين رحماً لأغفو ثلاث دقائق – يا أبي
دون خوف.. ودون دم.. وطغاة[١]

ينطوي الصوت السردي بصفته الندائية على شكل سردي تحتاني، ويضطلع بمهمة السرد سارد ذاتي يشارك الذات المسرودة في صنع الواقعة النصية وهو ما يعرف حسب يقطين بـ(الفاعل الذاتي) الذي يظهر " بجلاء عندما تكون ذات المبئر هي موضوعه في آن معاً "[٢]، مما يلغي أية إمكانية لتعدد الأصوات، ويفرض رؤية أحادية على النص، تقوم على توحيد صوت السارد مع صوت المسرود من جهة، وتجعل ذات الشاعر في تماس مباشر–إلى حد التماهي– مع ساردها على خط السرد من جهة أخرى، هذا يعني اختزال الذوات الثلاث (الشاعرة – الساردة – المسرودة)، في ضمير المتكلم (أنا)، الذي يغدو صوتاً سردياً ناطقاً بهموم الذات وأحلامها وفنتازيتها وذكرياتها.

يتصدر المشهد السردي صوت الذات الساردة، وهي تسحب الأب إلى منطقة السرد بوصفه المتلقي الأول الذي ترغب الذات إقحامه في مناخها القلق، كي يبحر معها في رحلة الكشف التي تفصح عن عنصر الدهشة بين ما كانته – طفلاً – وما هي عليه الآن وقد بلغت سن السابعة والعشرين، حين تكشف عمق الهوة والاختلاف بين الزمنين، وبشكل يفجر طاقة هائلة من الحزن من جراء فقدانها لما تمتلكه من أشياء لا يمكن العيش بدونها (مرح الطفولة، ألفة الطيبين، الهوى، الحياة)، وهي بذلك تضفي على النص طاقة حياتية ممزوجة بفاعلية ذاتية كفيلة بالانتقال بالنص إلى منطقة السيرة الذاتية لتجوهر الذات وتستوعبها وتمنحها حضوراً كلياً على سطح النص.

جاء المقطع الأول ليؤدي وظيفة العتبة الاستهلالية، إذ حاولت ذات الشاعر وهي تسند مهمة السرد إلى ساردها الذاتي- أن تجعل من الأسطر الخمسة الأولى، عتبة قرائية استهلالية تمهد من خلالها الدرب للقارئ للولوج إلى غياهب النص، متخذة من الزمن -ببعده الآني (بعد سبع وعشرين) - نقطة إنطلاق لرحلة تتشعب في سيرها نحو قاع الذاكرة أحياناً، بكل ما فيها من مأساة: (سنوات الدماء)، وملهاة: (أذشودة، مرح الطفولة، ألفة الطيبين، الهواء الذقي)، ونحو مستقبل غير آمن تكتشف فيه الذات أنه لا يعدها بشيء، صانعة بذلك – أي الذات الشاعرة – ملحمة غنائية وإن كانت غير طويلة، لكنها متعددة المستويات " إن على مستوى التجلي النفسي ... أو التجلي الواقعي - الحدث - فهناك دائماً دراما نفسية إلى جانب دراما الفعل للذات المسافرة في الداخل والخارج في آن معاً"[٣]، هذه الذات التي وجدت نفسها مشدودة إلى قطبين: الأول: قطب الرغبة، الذي يدفع بالذات

(١) الأعمال الشعرية، إبراهيم نصر الله: ٢٥٥ – ٢٥٦.
(٢) تحليل الخطاب الروائي: ٣١٦.
(٣) الشعر الحديث في الأردن: تجليات المرئي ودلالة الرؤيا: ٢٨٢.

لأن تمسك بالحياة وتشرع نوافذ القلب على الشوارع، والثاني: قطب الموت الذي يلبس قناع الفقد ليجرد الذات مما تنعم به شيئاً فشيئاً، حتى يوصلها إلى العدم.

من هذا المنظور تواصل الذات الساردة سردها في المقطعين الثاني والثالث مستعينة بحرف العطف(الواو) الذي يسجل حضوراً مكثفاً في النص بكامله ليس في هذا المقطع حسب، إذ تكرر في أربعة وعشرين موضعاً، خمسة منها مع الفعل (افتقدتُ)، منشئاً بذلك سلسلة تعاقبية كرست فضاء الفقد في النص من جهة، وأدت من جهة أخرى وظيفتين في آن واحد، الأولى: تنامي السرد والسير به في خط تصاعدي، والثانية: الجمع بين مفقودات الذات، فجاءت الواو بمثابة الخيط الرابط بين هذه المفقودات.

إن الذات الساردة في استحضارها التجربة الذاتية، ترسم صور الاغتراب الذاتي من جراء ما تتعرض له من مضايقة، تصل حد العزلة والاختناق، إذ تجد نفسها معزولة عن مفردات الحياة الكبرى التي تضم دقائق الحياة اليومية، فما جدوى شوارع بدون هواء، وما جدوى سماء من دون طيور أو ألوان قوس قزح، وما جدوى حدائق من دون براعم وياسمين. وهنا نجد الذات الساردة تجمع في تجربتها الشعرية بين العام -الخارج- والخاص-الداخل– على وفق بناء جمالي مشتبك ومشبع بالرؤى والتشكيل والدلالات، تسعى الذات من خلاله لتجعل حجم التعبير متساوياً مع حجم التجربة وتحدياتها، فتتفتح الذات بعد ذلك على قبول التحدي، وتجد نفسها – على الرغم من كل مآسيها وما مورس عليها من إرهاب العزلة- أكبر من طعنة القلب، وأطيب وأجمل من قاتلها مرتين، مسجلة بذلك ثلاث مفارقات بليغة تكسر أفق توقع القارئ وهو يقرأ النص:(يا أبي/ أيها الطيب.. المتعب.. الهاديء.. الحزن إذ يكتمل!/ يا أبي/ ها أنا الآن أكبر من طعنة القلب/ أطيب من قاتلي مرتين/ وأجمل من قاتلي مرتين).

ولنا أن نقف في المقطع الأول من الاقتباس –الرابع على صعيد النص– عند نقطة مهمة تشكل تحولاً في السرد، تتمثل بأن الذات الساردة أفرزت للمنادى (الأب) مقطعاً خاصاً أقصرته على صفات الأب مرتبةً إياها بصيغة تقابلية، يتقابل فيها الطِيبة والهدوء مع التعب والحزن، ولكنها كما نعلم صفات تنتهي إلى عالم المعنويات التي هي أشد إلتصاقاً بالعاطفة، وأرقى درجة من الصفات المنتمية إلى عالم الماديات، وهي بذلك ترتفع بمكانة الأب إلى منطقة الأنا التي تحس وتُشعر بما كان يعانيه الأب. وفي الوقت نفسه تشعر القاريء بأنه أمام منعطف سردي، من خلال تأهب الذات الساردة، واستنفارها لجنود الذاكرة، وهي تعمل على استحضار صورة الأب لتكون قريبة، عبر صوت النداء (أي) المصحوب بـ(هاء) التنبيه لتهيئ الذهن إلى ما يرغب إبلاغه إياه وما يريده منه، وقد جمعتها الذات الساردة لتجعلها في المقطع السادس الأخير- الذي جاء بمثابة الإسفنجة التي إمتصت كل شحنة الذات- وهي تصرخ بما تريد:(يا أبي/ ولكن سوف آوي إلى غاية الكون فيك/ وأنسّل حتى مداك/ وأصرخ ثانية.. يا أبي/ أريد المزيد من العمر حتى أعود لأمي/ لمنديلها.. ويديها/ وأغنية الصيد في صدرها/ وهي تطوي الشراع وتطوي المياه/ أريد ثلاثين رحماً لأغفو ثلاث دقائق – يا أبي – / دون خوف.. ودون دم.. وطغاة)، لكن هذه الصرخة تختلف عن الصرخة الأولى –نهاية المقطع الأول– واختلافها متأتٍ من كونها لا تعانق الخارج، ولا تنقل بوساطة الذبذبات الهوائية إلى آخر، وإنما هي صرخة سرية موجهة من الداخل إلى الداخل، بعد أن تقرر الذات الساردة ذوبانها وحلولها في ذات الأب، إلى حد النفاذ في كل الجسد، وصولاً إلى أخمص القدم (حتى مداك)، تمهيداً للوصول إلى مرحلة الخصوبة، راسمة بذلك مفارقة اسلوبية بين الصرخة التي تحتاج دائماً إلى فضاء مسموع، وبين السرية التامة التي تقبر فيها الصرخة كي لا تخرج إلا إلى من هو معني بها، محدثة هزة عنيفة لدى متلقيها الأول -الأب– لأنها منبثقة من

الداخل إلى الداخل، من دون أن يفقدها الصدى وذبذبات الهواء قوتها، جاعلة منه يتهيأ لاستقبال فحوى تلك الصرخة وما الذي تريده الذات السادرة.

ثم يأتي حجم ما ترغب الذات بالحصول عليه، متساوياً مع حجم التحضير له، عبر الأسطر الثلاثة السابقة، عندما تؤسطر ذاتها في فكرة الانبعاث ثانية بعد الموت. ومن هنا تأتي الأسطر الثلاثة مجسدة لفكرة التلاشي والاندثار تمهيداً لانبعاثها مجدداً، هروباً من العالم العلوي الذي مثلته حياة الذات عبر سبع وعشرين سنة، إلى العالم السفلي الممثل بالأرحام الثلاثين التي تتمنى الذات أن تستقر فيها لتعيش من دون خوف أو دم أو طغاة.

إن فكرة تلاشي الذات واندثارها في ذات الأب، على أمل أن يقوم الأخير بإعادة زرعها في الأرحام ثانية، أو جدتها الذات الشاعرة لتؤكد على فكرة الخصوبة القائمة على ثنائية الذكورة /الأنوثة المنسحبة في الموروث الإنساني على تمظهرات الطبيعة الكثيرة، وهنا تسجل انحيازها للمنطق الذكوري للتراث السامي العربي الذي يرى أن البعل هو رمز الخصوبة وهو (إله المطر)، والمرأة تتماهى في الخصوبة والإنجاب بالأرض، التي تزرع بالبذار وتروى بالمطر ليكون الإنجاب وتكون الحياة[١].

ولا تستطيع القراءة النقدية أن تتجاوز العدد (ثلاثين) المختار من الذات الشاعرة، والمقترنة بحركة الرغبة المستقبلية (أريد – أغفو)، ليدل على المطلق الذي تحاول الذات الشاعرة زرعه في المكان المحدد بايولوجياً والمفتوح دلالياً بدلالة (الأرحام الكثيرة -ثلاثون)، والزمان المطلق لأن " العدد ثلاثين من الأعداد المقدسة في ثقافة ما بين النهرين التي بنى عليها التنجيم، فهو عدد دورة العمر، ومجموع سني زحل، فيكون إستحضاره في النص تخصيباً وإثراء للدلالة الزمنية في النص "[٢] وهذا الإطلاق الزمكاني الذي تهيؤه الذات الشاعرة لولادتها، تؤسطره الذات جنباً إلى جنب مع زمنية مستقبلية محددة وقصيرة (ثلاث دقائق)، في مسعى من الأخيرة إلى خلق مفارقة اسلوبية أخرى، لا تقل عن سابقاتها في هذا النص، قدرة على تجسيد وضع الذات بين ما هي عليه من معاناة الخسارة والفقدان عبر سبع وعشرين سنة لم تذق فيها طعم العيش دون خوف أو دم أو طغاة، وبين ما ترغب فيه من العيش بهدوء حتى لو لبرهة قصيرة من الزمن (ثلاث دقائق)، في إشارة ضمنية إلى استحالة الحصول على ما ترغب فيه. وفي الوقت نفسه ترتفع بالواقع السير ذاتي إلى منطقة الأسطورة مستفيدة من أسطورة الإله تموز الذي يموت من أجل أن يحيا، مع الاحتفاظ بخصوصيتها، من خلال التحوير الذي تحدثه، فهو لا يموت وإنما يقرر الانحلال –بإرادة واعية– في جسد الأب، على شكل سائل يتشربه كل ذلك الجسد، لتطلب-الذات- بعد ذلك من الأب أن يزرعه في الأرحام وعبر تقمص شخصية " دوموزي – أيسو، أبن الماء الخلاق محدد طاقة الحياة، وحافظ قوى الخصوبة والنماء، وهو في الوقت نفسه قاهر الموت "[٣] الذي ظل يحاصر ذات الشاعر ويطاردها في واقعها اليومي عبر سبع وعشرين سنة، وبذلك يكون الشاعر قد حسم موضوع الجدلية لصالح الحياة، عبر أسطرة الواقع الذي أخذ بيده نحو عالم آخر بديلٍ أكثر بهجة وسعادة من عالمه الأرضي.

---

(١) الرؤيا الأسطورية في ديوان (شهقة الطين)، رفقة محمد دودين، ضمن كتاب فضاء المتخيل ورؤيا النقد: ١٢٦ – ١٢٧.

(١) م. ن: ١٢٦ – ١٢٧.

(٣) الأسطورة والمعنى: دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، فراس السواح، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، ط٢، ٢٠٠١: ١٧٥.