الفصل الثاني

المكان

للمكان حضور فاعل في حياة كل منا فهو الذي يثير فينا من دون سواه "إحساساً بالمواطنة وإحساساً آخر بالزمن وبالمحلية، حتى لتحسبه الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه...فكان وكان: واقعاً ورمزاً، تاريخياً قديماً وآخر معاصراً، شرائح وقطاعات، مدنا وقرى: حقيقة، وأخرى مبنيّة من الخيال، كيانا تتلمسه وتراه، وكوناً مهجوراً أغرقته سديمات لانهاية لها"[١] فكل منا يحمل خصوصية مكانه معه تبعا لعلاقته به وطبقاً للثقافة التي يحملها، لأن المكان يبنى في كل ثقافة على نحو مختلف، وأن كل ثقافة مهيئة لإحتواء أماكن بالغة الإختلاف، ومتضمنة مراتب متنوعة من الأماكن[٢] وبهذا الفهم تكون العلاقة بين الإنسان والمكان علاقة جدلية، تتشكل من خلال عملية التأثير والتأثر، إذ إن الإنسان "لايحتاج فقط إلى مساحة فيزيقية جغرافية يعيش فيها، ولكنه يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره وتتأصل فيها هويته، ومن ثم يأخذ البحث عن الكيان والهوية شكل الفعل على المكان لتحويله إلى مرآة فيها ترى (الأنا) صورتها، فاختيار المكان وتهيئته يمثلان جزءاً من بناء الشخصية البشرية: (قل لي أين تحيا أقل لك من أنت؟) فالذات البشرية لا تكتمل داخل حدود ذاتها ولكنها تنبسط خارج هذه الحدود لتصبغ كل ما حولها بصبغتها وتسقط على المكان قيمتها الحضارية"[٣].

ونظراً لهذه الأهمية التي يشغلها المكان في حياة الذات الإنسانية فقد انعكس ذلك على النص، فاصبح للمكان حضور مكثف في النصوص الإبداعية، إذ إنه يضمن التماسك البنيوي والموضوعي في النص على حد سواء. أما التماسك البنيوي فيتأتى من جملة العلائق النصية التي ينسجها مع عناصر النص، من زمن، وشخصية، وحدث، ورواية، فقد أصبح المكان مفتاحاً من مفاتيح استراتيجية القراءة بالنسبة للخطاب النقدي، ومنطقة يلج منها القارئ إلى تضاريس النص بقصد تفكيكه واستنطاقه، والقبض على جماليات النص المختلفة[٤]. وأما التماسك الموضوعي فيتأتى من خلال التقاطبات الضدية التي يفرزها المكان بعد أن يتحول إلى بؤرة تتمركز فيها حزمة من دلالات ناتجة عن تعالق صميمي وجوهري مع شخصية أو شخصيات النص، سرعان ما تشع منها تلك الدلالات، لتشكل فضاء النص الذي لا يكتسب دلالاته العميقة والرمزية إلاّ حين يصبح

---

(١) الرواية والمكان: دراسة في فن الرواية العراقية، ياسين النصير، الموسوعة الصغيرة (٥٧)، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠، ج١: ٥.

(٢) حواريات المكان، ادوارد هال، ترجمة: طاهر عبد مسلم، مجلة الثقافة الأجنبية، دار المأمون- بغداد، العدد٣-٤، لسنة ١٩٩٧: ٣٩.

(٣) مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، ترجمة وتقديم: سيزا قاسم، مجلة ألف، القاهرة، العدد ٦، لسنة ١٩٨٦: ٨٣ وينظر: البحث نفسه ضمن كتاب جماليات المكان، مجموعة مؤلفين، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٨: ٣٦.

(٤) شعرية المكان في الرواية الجديدة، الخطاب الروائي لأدوارد الخراط نموذجاً، خالد حسين حسين، سلسلة كتب الرياض (٨٢)، مؤسسة اليمامة الصحفية، ٢٠٠٠: ٦.

مجالاً وحيزاً للقوى الفاعلة/ العاملة بصراعاتها ورغباتها واحداثها[١]. فحسب لوحة غريماس العاملية فان الفواعل/الشخصيات تعيش حالتي إتصال/إنفصال، مع/عن موضوعها، وكلا الفعلين/الحدثين لايتحققان إلاّ في المكان[٢].

وإذا كان المكان في النص الادبي يحتل أهمية مركزية بوصفه عنصراً مهما في البنية السردية لأنه يمثل "القاعدة المادية الأولى التي ينهض عليها النص، حدثاً وشخصية، وزمناً، والشاشة المشهدية العاكسة والمجسدة لحركته وفاعليته"[٣] فانه في النص السيرذاتي يكون أكثر بؤرية ومركزية بوصفه ذا وظيفة مزدوجة، الأولى: قبلية تتمثل في ما احدثه في ذات المؤلف من تأثير قبل وجود النص، بوصفه مكاناً حقيقياً سبق للمؤلف أن عاش فيه وبادله التأثير والتأثر، والثانية: بعدية بوصفه عنصراً مكونا للنص فيما بعد وجوده[٤]. إذ يسعى المؤلف من خلاله إلى مركزة الرؤى والأحداث الشخصية للراوي/المؤلف في بؤرته[٥]. كما أنه يتمتع بقدرة كبيرة على ايهام القارئ بواقعيته كونه ذا مرجعيات واقعية تعزز من حركة المسرود السيرذاتي، وتضاعف شدة الإحساس بذاتية المكان السيرذاتي كونه متغلغلا في أنحاء الجسد ومستقراً في صميم الذات لا تتوقف حفرياته في الشخصية عند تحديد الملامح الجسدية والنفسية والإجتماعية، وإنما تمتد إلى مناطق اللامحسوس[٦]، من هنا يبرز دور الرابط الإحالي في تضييق الهوة بين المتلقي والنص لأنه يدني علاقة متينة مع المرجع المكاني، وبذلك "يشعر القارئ أنه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال، ويخلق انطباعا بالحقيقية أو تأثيراً مباشرا بالواقع"[٧]. غير أن هذه الخصوصية للمكان السيرذاتي لا تتمثل في كونه مكاناً واقعياً، له وجود فعلي على أرض الواقع، لأن الواقعية التي نقصدها لا تحاكي الواقع كما تراه نظرية التطابق التي تذهب إلى "إن الحقيقة التي تقدمها هي الحقيقة التي تتطابق وتقترب من الواقع المفروض، وهي تعرض ذلك بأمانة ودقة، وهي حقيقة الفيلسوف الوضعي أو الحتمي الذي يرمي إلى التوثيق والتحديد والتعريف ... ونظرية التطابق تذعن للواقع بشكل آلي، وتريد أن تعرف الحقيقة بالرجوع إلى الواقع"[٨] بل الواقعية التي نقصدها هي تلك التي تكشف الواقع وتحاول صياغته ليس كما هو في الواقع وإنما كما هو مترسخ في ذهن الكاتب أو الفنان صياغة متلونة بالحالة الشعورية التي أحسها الكاتب أو الفنان في أثناء عملية الكشف، وكذلك أثناء عملية التدوين النصي[٩]، إذ إن تناوله من ذاكرة الماضي وزجه في النص يخضعه لوعي المبدع الآني (لحظة التذكر)، لأن المخزون الذاكراتي لا يتطابق مع الواقع تطابقاً تاماً هوليس معادلاً للماضي أو الحياة ككل، وإنما هو وعي بالمرجعيات، وإدراك منظم لتشابكها

---

(١)م. ن: ٩٩-١٠٠.
(٢) نقلا عن م. ن:١٠٠.
(٣) مقاربة الواقع في القصة المغربية القصيرة: ١٤٩.
(٤) التجربة الشعرية في الأدب العربي المعاصر: ١٤٧.
(٥) تمظهرات التشكل السيرذاتي: ٣٧.
(٦) شعرية المكان في الرواية الجديدة: ١٠٧.
(٧) بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، سيزا أحمد قاسم، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤:١١١
(٨) الواقعية، ديمين كرانت، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي (٨)، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠: ٢٠-٢١.
(٩) سيرة جبرا الذاتية في البئر الأولى وشارع الأميرات: ١٢٦.

وتعقداتها وخبرة حول معطياتها وقوانينها، وتحتكم إلى كفايات الحواس في نسبيتها وجزئيتها[١]. فما أن يستدعى المكان من الذاكرة إلى منطقة النص حتى تنزع عنه ثوب المحاكاة لتلبسه ثوب الفن ليقوم الأخير بدوره في تشكيله من جديد عبر علاقات تحاورية بين الداخل والخارج، بعيداً عن نظرة المرآة العاكسة أي "أن النموذج هنا ليس مرآةً تعكس ما في الخارج ولا شاشة تعكس ما في الداخل، إنه تشكيل جديد لعلاقة الداخل بالخارج"[٢]يؤكد اختلاف الواقع الفني عن الواقع المعاش، مقترباً بذلك مما يعرف بنظرية الوضوح التي تقوم "في الواقعية بمقام الوعي من الأدب، وعين الذاتي، إدراكه منزلته في الوجود، هنا يكون بلوغ الواقعية ليس بالمحاكاة بل بالخلق، خلق يعمل بما في الحياة من مواد يحررها بتوسط الخيال عن صفتها الحقيقية المحض، وينقلها إلى نظام أعلى"[٣] فالأدب لا يقدم أحداثا أو وقائع بنسختها الأصلية الخاموية إذا صح التعبير، وإنما يقدم أحداثا ووقائع ممزوجة ومتلونة برؤية من يسردها "فرؤيتان مختلفتان لواقعة واحدة تجعلان منها واقعتين متمايزتين، ويتحدد كل مظهر من مظاهر موضوع واحد حسب الرؤية التي تقدم لنا"[٤]، ومن هنا تبرز أهمية الرؤية في صياغة المكان، ولما كانت القصيدة السيرذاتية قائمة على عملية تدجين جنسين أدبيين تجعل الشاعر يقظا على جبهتين: جبهة الشعر، وجبهة السرد. فإن المكان الواقعي الذي نبحث عنه في القصيدة السيرذاتية يتشكل من المعيش في الواقع بوصفه حقيقة ذات أبعاد هندسية، والمكان بوصفه تجربة فنية، يتشكل عبر اللغة التي تنهض بأعباء تشكيل النص، وتعمل على تمظهر عناصره وتشكلها من جهة، كما أنها تعد أداةً إستراتيجية في إنطاق العالم في النص من جهة أخرى، منه المكان "إذ تكون المعرفة بالمكان في منظومة ثقافية ما تتم من خلال المعرفة باللغة التي تتأسس بها تلك الثقافة... إن السيطرة على المكان تتحقق من خلال اللغة ابتداء بالتسمية وانتهاء بشحنه بالقيمة الدلالية والرمزية، فاللغة تتيح (سمطقة) المكان وجعله علامة لغوية/إرشادية، لأن اللغة نظام إشاري ودلالي وحامل لمنظومة قيمية"[٥] ويكون هذا النظام أكثر فاعلية في إنتاج علاماتها الدلالية والاشارية في الشعر، لأن اللغة فيه معروفة بخروجها وانزياحها عن قواعد النظام اللغوي المستخدم في النثر. لذا يعرفها كوهين بوصفها فجوة أو انحرافاً عن العرف اللغوي[٦] ويضيف جينيه أنَّ الانحراف لا يعني انحرافاً متغيراً بالنسبة إلى ثابت، ولكنه على النقيض تماما فلغة الشعر تتضاد مع النثرية[٧].

إذاً فالمكان السيرذاتي ليس مكاناً جغرافياً صرفاً، وإنما هو مكان واقعي بالمفهوم الفني للكلمة – شأنه في ذلك شأن أي مكان في الأدب – ذلك أن "المادة التي تفترض ان تكون حقيقية وأصلية لا يمكن أن تحتفظ بذلك، فما ان تصبح موضوعاً للسرد إلاّ ويعاد إنتاجها طبقاً لشروط تختلف عن شروط تكونها قبل أن تندرج في سياق التشكيل الفني، وعليه لا يمكن الحديث أبداً عن مطابقة حرفية مباشرة بين الوقائع التاريخية المتصلة بسيرة المؤلف التاريخية، والوقائع الفنية

---

(١) التاريخ الطبيعي للذكريات، ليزا غارنييه، ترجمة: محمد ياسر منصور، مجلة الثقافة العالمية، العدد ١٠ لسنة ٢٠٠١: ٦٣-٦٨.
(٢) اسئلة الواقعية والالتزام، نبيل سليمان، دار ابن رشد للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٨٦: ٥٣.
(٣) الواقعية:١٧.
(٤) الشعرية: ٥١.
(٥) فلسفة المكان في الشعر العربي، حبيب مرتسي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١:٤٩.
(٦) نقلا عن: شعرية المكان في الرواية الجديدة: ٧١.
(٣) نقلا عن جماليات المكان، اعتدال عثمان: ١٠٠.
(٤) السيرة الروائية: إشكالية النوع والتهجين السردي:١٧.

المتصلة بسيرة الشخصية الرئيسية في النص"[١] لأن استحضارها واستدعاءها من تلك الأعماق السحيقة القابعة في الذات ليس أمراً سهلاً، فالسارد في النص السيرذاتي يذعن في أثناء عملية السرد للذاكرة والطريقة التي يسير عليها هذا الجهاز المعقد والتي هي ليست آلة صمّاء تسجل الأحداث والأفكار دون تمويه أو تشويه أو دون زيادة ولا نقصان، وإنما هي جزء من نسيج الإنسان الحي ... يتطور ويخضع أعظم الخضوع لعامل الزمن، فهي لا تحتفظ بكل الآثار والأفكار، ولا تسجل كل ما تضطرب به حياة الإنسان من تجارب وأحداث وانما هي تُميز وتختار، تأخذ وتدع و هذه العملية من الإنتقاء والإختيار تدخل في نسق الرؤية التي تعمل على صياغة الواقعة المستدعاة من منجم الذاكرة قبل أن تأخذ موقعها في النص، لأن الكاتب السيرذاتي لا يستطيع التخلص من الحاضر الذي يكتب فيه ليلتحق بالماضي الذي يرويه، فالذاكرة في اثناء عملية التذكر يحدث فيها إنقسام تلقائي للذات إلى: (ماكانته) في الماضي، و(ماتكونه) في الحاضر -لحظة الكتابة- مع عدَّ (ماتكونه) ذا أولوية على (ماكانته) بوصفها حاملاً لرؤى المؤلف الآنية (لحظة التذكر)[٢].

إن المكان واحدٌ من العناصر السردية التي لا تتمظهر بمنأى عن الرؤية بوصفها – وكما أشرنا في تناولنا للفضاء في القصيدة السيرذاتية- الشاشة المشهدية التي من خلالها يتم عرض كل العناصر السردية[٣]. فالمشهد المكاني المقدم في النص السيرذاتي يصاغ من منظور الرائي/الواصف أو السارد، كان قد عاش فيه سابقاً، واليوم يحاول استعادته ليعيش فيه على مستوى النص، فالمنظور الذي يتخذه الواصف هو الذي يحدد أبعاد الفضاء المكاني، ويحقق دلالته وتماسكه الأيديولوجي[٤]. مما "يبرز البعد الحيوي في كون الفضاء -المتشكل نصياً- يحقق مختلف جوانب الحياة الضرورية المفتقدة في فضاء آخر طبيعي، تَمتِ القطيعة معه"[٥] بعدما أحدث مرور الزمن شرخاً كبيراً بين (ماكانته) الذات وبين ما هي عليه لحظة الكتابة. من هذا المنطلق نشرعن قولنا: إن أي حديث عن المكان السيرذاتي -وحتى غير السيرذاتي من فنون القول الأخرى- هو حديث عن رؤية ذلك المكان من منظور استرجاعي مركب -حسب اوسبنسكي- من وجهتي النظر: التزامنية والإسترجاعية المكانية، إذ "يشير هذا التشكل السردي إلى أن كل ما في الفعل يجري في الماضي حين كان الراوي/المؤلف -على اعتبار تطابقهما في النص السيرذاتي- يشغل موقعه"[٦] في المكان، وهو موقع يتزامن مع أحداث الماضي المستعاد نصياً ليشكل في النهاية رؤية المؤلف لذلك المكان التي ستأخذ بيد القارئ نحو معرفة المكان من حيث هو صورة تنعكس في ذهن الراوي ويدركها وعيه قبل أن يعرضها عليه في خطابه[٧].

---

(٥) الموت والعبقرية، عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات – الكويت، دار القلم – بيروت، ١٠٧:١٩٤٥.

(٢) فن الذات: كتابة السيرة الذاتية في عصر النرجسية، وليام جاس، ترجمة: ياسر شعبان، مجلة البحرين الثقافية، البحرين، العدد ١٩، لسنة ٩٠:١٩٩٩.

(٣) ينظر: الدراسة: ١٥٥.

(٤) تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة: دراسة في نقد النقد، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،١٩٤:٢٠٠٣.

(٥) قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١٤٣:١٩٩٧،١٥.

(٦) شعرية التأليف:٨٣.

(٧) بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت -دار البيضاء، ١٠١:١٩٩٣.

ولما كانت الرؤية تعني موقفاً يتخذه المؤلف، من موضوع، أو شيء ما، فإن هذا الموقف تجاه الموضوع المرصود – قيد الدرس- يتشظى على المستوى المكاني على رؤى ثلاثة[١]:

١- رؤية موضوعية: وتتسم بالحيادية في تقديم المكان من دون تلوينه بأحاسيس ومشاعر الواصف، وتهتم بالتفاصيل المكانية، وتحضر فيها الأشياء، ويغيب الإنسان، فتقترب بذلك من الصور السينمائية الوثائقية المحايدة التي تفرغ المكان من دلالته وقيمه الانسانية باستبعادها لتلك الوشائج الخفية بين المكان وساكنيه. وهي تدخل ضمن الرؤية الخارجية في تصنيف تودوروف للرؤية. وهذا النوع من الرؤية المكانية قليل الحضور في القصيدة السيرذاتية التي تمتاز بحضور أنوي عالٍ لمؤلفها في النص.

٢- الرؤية الذاتية: وفيها يتمظهر المكان بكل قيمه ودلالاته، ويتحول إلى لوحة أو شاشة لمشاعر الواصف وعواطفه ونفسيته وأفكاره، ويغيب فيها الإطار الطوبوغرافي (الموضوعي) للمكان، وتبرز تلك العلاقة المسكونة بالأسرار والغموض بين الشخصية والمكان المستحضر في النص، ويكون الراوي قد عاشه في الماضي، ونتيجة للعلاقة القوية التي تربطه بهذا المكان فانه يحاول استعادته بدقائقه ليعيد معه أواصر تلك العلاقة.

٣- الرؤية التركيبية: وفيها تتعاضد الرؤيتان: الموضوعية والذاتية، إذ يهتم الراوي/المؤلف بالإطار الموضوعي للمكان، فيقدم مكونات المكان بأبعادها الطوبوغرافية وتحديداتها الجغرافية، وفي الآن نفسه لا يغفل علاقات المكان بساكنيه على مختلف مستوياتها النفسية والاجتماعية والأيديولوجية.

ولكي يعرض المكان حسب رؤية ما، لا بد من معرفة الموقع الذي يتخذه الواصف وما مدى المسافة الفاصلة بين الرائي/الواصف، والمرئي/المكان، إذ للموقع والمسافة الفاصلة أهمية كبيرة في صياغة المكان وتكوينه نصياً، فحسب القرب والبعد تتحدد طبيعة الرؤية.

أمّا أنواع الرؤى التي يمكن من خلالها رصد الأمكنة فهي على ثلاثة أنواع:

١- الرؤية الإستقصائية: وتسمى بـ (المسح التتابعي) وتنهض على قيام الرائي بإجراء عملية مسح واستقصاء لمعالم المكان الذي يواجهه فيقوم بتشريح المكان وصفاً فينتقل من جزئية إلى جزئية، محاولاً زج كل ما يقع في مدى رؤيته ودمجه في المشهد الموصوف[٢]. وفيها تبدو "حركة وجهة نظر المؤلف مشابهة لحركات آلة التصوير أو الكاميرا في الفلم التي تقدم مسحاً تتابعياً لمشهد معين"[٣] تتمظهر فيه كل مكونات المكان الكبيرة منها والصغيرة، لذا فإن هذه الرؤية تفترض وجوداً قريباً للرائي/الواصف من المكان، بل أحياناً داخل المكان كي يستطيع النقل بدقة[٤].

٢- رؤية عين الطائر: وفيها يتم التقاط صورة مشهدية متكاملة عن المكان، من خلال اختيار موقع تصويري متعالٍ ومتسلط على المكان المصور يسمح بموجبه للرائي/الواصف ان يحيط بكل تفاصيل المشهد الموصوف، ومثل هذا الموقع يفترض

---

(١) شعرية المكان في الرواية الجديدة: ١٥٥.

(٢) شعرية المكان في الرواية الجديدة:١٣٧.

(٣) شعرية التأليف:٧١.

(٤) البناء الروائي عند الطيب صالح، صالح محمد عبد الله، رسالة ماجستير، اشراف د. إبراهيم جنداري جمعة،١٩٩٧: ١٠٥.

وجود آفاق واسعة جداً[١]. ويتم فيها عرض الواصف للمكان دفعة واحدة أمام القارئ من دون التركيز على مكان معين، لأن الرؤية هنا فوقية، مما لا يُسمَحُ له بأن يثبت غير الملامح الخارجية العامة للمكان، وهذه الطريقة تتطلب وضع آلة التصوير على محور عمودي أثناء التصوير لألتقاط المنظر شاملاً[٢].

٣- الرؤية الانتقائية: وفيها يختار الواصف أماكن ينتخبها من المحيط العام، ليدخلها فضاء النص، وهذا المنظور يستدعي انتقاء جزئية معينة يتم التركيز عليها وجعلها البؤرة، في إشارة من الواصف إلى أهمية الجزء المختار، وهذه الآلية تتمظهر بشكل مكثف في الشعر، وتقوم على "عمليات الحذف والاستبدال... وانتاج المشاهد المكانية تخضع لقوانين الوظيفة الشعرية التي تتحقق في اللغة باسقاطات من محور الإختيار على محور التركيب إستناداً إلى علاقات التكافؤ والتضاد والتماثل بين العلامات اللغوية التي تتبادل المواقع فيما بينهما"[٣] فالنص الشعري لايحفل بالوصف المطول لإعطاء أبعاد المكان، بقدر ما يهتم برؤية الشخصية للمكان، والعلاقات التي تربط بينهما، وغالباً ما يكثفها بجمل قصيرة تعتمد الاختزال والحذف، وتكتفي بالايماء والتلميح، لذا نجد أن حجم الفجوات في النص الشعري أكبر منه في النص النثري. ومن هنا تبرز أهمية الثنائيات الضدية في دراسة المكان بشكل عام، والمكان الشعري بشكل خاص، التي تستلزم بالضرورة المرور بنسق الثنائي، ذي الاقطاب المضادة والسبب في ذلك أن مادة الشعر هي اللغة المنزاحة عن معناها المباشر، لتتبنين في أنساق تحمل في طياتها ثنائيات من الاقطاب المتضادة لأن اللغة في الأدب "يتبنين نسقها، على نحو ثنائي من الاقطاب المضادة"[٤] وعلى وفق هذا المنظور ثمة مكان مقدس وآخر دنيوي، مكان أليف وآخر معادي، مكان مغلق وآخر مفتوح...الخ، ولعل من أبرز المهتمين في ابراز تمظهرات هذه الثنائيات السيميوطيقي السوفيتي يوري لوتمان الذي تناول مجموعة من المفاهيم المتضادة التي تشكل فيما بينها أواصر تقوي من علاقة الإنسان وارتباطه بدائياً بالمحيط الذي يعيش فيه، وتمده بمفاهيم وقيم تعينه على التحدث عن ظواهر تبعد من حيث طبيعتها عن الاحداثيات المكانية الفيزيقية: ظواهر أخلاقية (سمو - دنو)، أو اجتماعية (رفيع - وضيع)، أو نفسية (صغير النفس – كبير النفس) وغيرها من الظواهر[٥] هذه الحزمة من العلاقات التي توجدها الثنائيات والعاكسة لطبيعة علاقة الشخصية بالمكان لاتخرج عن إطار المستويات الثلاثة:

١- علاقة الانتماء: وهذه العلاقة واحدة من أهم وأول الروابط التي تصل الشخصية بفضائها[٦] المكاني، فمن خلالها يمكن تحديد علاقة الألفة والإغتراب مع المكان،

---

(١) شعرية التأليف:٧٥.
(٢) قضايا الرواية الحديثة، جان ريكاردو، ترجمة: صباح الجهيم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٧:١٢٨.
(٣) شعرية المكان في الرواية العربية: ١٣٣.
(٤) جيل دولوز أو نسق المتعدد، فيليب مانغ، ترجمة: عبد العزيز بن عرفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب– سوريا، ٢٠٠٢: ٩٢.
(٥) مشكلة المكان الفني: ٧٩
(٦) قال الراوي: ٢٣٧.

فقوة إنتماء شخصية ما إلى مكانها حتى وإن هجرت عنوة عنه، تعكس عمق الألفة التي تربط الشخصية بمكانها، ولعل أبرز تمظهر لهذا النوع يظهر في الأدب الفلسطيني الذي لا يكاد يخلو نص من نصوص مبدعيه منه.

٢- علاقة التنافر: ويتمظهر ذلك في النص من خلال إنسلاخ الشخصية مع المكان، وهذا التنافر يكون على مستويات منها ما هو مؤقت كأن تكون الشخصية على جفاء مع السلطة السياسية أو سلطة العشيرة أو الأب، وبزواله أو تغييره يزول التنافر وتتصالح الشخصية مع المكان، ومنها دائمي بسبب كبر الفجوة بين الشخصية والمكان مما يحتم على الشخصية البحث عن المكان البديل.

٣- علاقة الحياد: ويفرزها غالباً إتصال الغرباء بالمكان، إذ يبدو المكان بالنسبة إليهم متحفا يتجولون فيه، مصورين الاشياء الكائنة فيه، ولا تتجاوز إهتماماتهم سوى السطح(١).

ولعل من أبرز الثنائيات التي تفرض نفسها في مثل دراستنا القائمة على سيرذاتية النصوص التي تعني أول ما تعني واقعية المروي حدثاً وشخصية وزمكاناً، وعلى خصوصية الأمكنة من حيث طبيعة ساكنيها بوصفهم شخصيات عانت وتعاني من عدم الإستقرار في الأمكنة والتهجير والإغتراب القسري المفروض عليها، هي ثنائية الإقامة الدائمية والإقامة المؤقتة ومن هذه الثنائية الرئيسة التي ستحاول الدراسة رصدها ستنبثق ثنائيات فرعية عديدة، لعل من أهمها: ثنائيتي المغلق / المفتوح، والأليف / المعادي.

تشكل ثنائية الإقامة الدائمة/ والمؤقتة حضوراً فاعلاً وأكيداً ليس في القصيدة السيرذاتية الفلسطينية حسب، بل في الإبداع الفلسطيني برمته نتيجة لخصوصية الوضع الفلسطيني المتمثل باللااستقرار على الصعيد الوطني، فذاق مرارة الانتقال بين منافٍ شتى أصبح مسكوناً بهاجس المكان وراح ينظر إليه من زاوية خاصة، يحاول أن يمسك بين طرفي الثنائية التي كانت وما تزال مصدر قلقه وعدم استقراره، وهي ثنائية الـ (هنا) /المكان البديل أو المكان المنفى، والـ (هناك) /الوطن، المكان المستعاد نصياً عبر الذاكرة، الأول معاد أو غير متصالح ولا متآلف معه فنراه يغيره باستمرار، والثاني أليف عاش فيه ردحاً من الزمن أثر وتأثر به، واضطر تحت ظروف قسرية إلى مغادرته والتخلي عنه جسدياً لكن ظل روحياً متعلقاً به فراح يخلده نصيا. ومن هنا جاء تقسيمنا لأماكن الإقامة الدائمة والمؤقتة، ويقصد بالأولى "تلك الأماكن التي تقيم فيها الشخصيات ردحاً من الزمن وتنشأ بينهما جدلية قائمة على التأثير والتأثر، وهذه الأماكن تعكس قيم الألفة ومظاهر الحياة الداخلية للأفراد الذين يقطنون فيها"(٢).

أما أماكن الإقامة المؤقتة فهي تلك الأماكن التي مرت بها الشخصيات مروراً سريعاً وعاشت فيها لفترات قصيرة من الزمن، وتظل العلاقة بين هذه الأماكن وساكنيها علاقة تحكمها الضرورة الحياتية فهي غير حميمية وغير عميقة إذ إنها تظل مجرد مأوى تلجأ إليه الشخصيات لتحمي نفسها من خطر الخارج.

أولاً: أماكن الإقامة الدائمية

- البيت

لنبدأ مع بيت الطفولة بوصفه عالم الشخص الأول، فيه تتجلى فرديته وذاتيته، ومنه يشع شعوره عمقا وأصالة في الوجدان فهو "وطن الألفة والانتماء الذي يمثل حالة الارتباط المشيمي برحم الأرض – الام، ويرتبط بهناءة الطفولة وصبابات الصبا، ويزداد هذا الاحساس شحذاً إذا ما

(١) شعرية المكان في الرواية الجديدة: ١١١-١١٢.
(٢) سيرة جبرا الذاتية في البئر الأولى وشارع الأميرات: ١٣٠.

تعرض للفقدان أو الضياع، وأكثر ما يشحذ هذا الاحساس هو الكتابة عنه عن بعد، بعد فقدانه"[١]. فهو مكان الألفة والحماية والسكينة[٢]. ومنه تنبثق التجربة الأولى التي تعد ـحسب الدراسات النفسيةـ المرتكز الاساس الذي عليه تنبني التجارب اللاحقة، والإنسان لا يستطيع الفكاك منه، على الرغم من انفصاله ذاتا واعية عنه لاحقاً، ومن هنا تنبثق خصوصية هذا المكان فهو كما يقول باشلار "ركننا في العالم، إنه كما قيل مراراً كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى"[٣] فهو مستودع القيم والتصورات ومن خلاله تتكون الشخصية جسداً وروحاً وافكاراً متجاوزاً بذلك وظيفته الاجتماعية في كونه ملجأ احتماء إلى وظائف أخرى[٤]، نفسياً تتمثل بالتأثير المتبادل بين المكان وساكنه ومدى انعكاس هذا التأثير والتأثر على مستقبله، وظاهرياً يتجاوز هذه الوظائف إلى وظيفة يراها باشلار تقع في أولوية دراسته للبيوت وتتمثل في ان يجد في كل بيت القوقعة الأصلية[٥] التي تمد أحلام اليقظة بالعمق والديمومة، اللتين تمنحان العالم قوة التواصل مع الماضي وتتيح له المجال لأن يمزج المستعاد من الذكريات بالرؤى المستقبلية التي تكون احلام اليقظة ساعة العلم. ومن هنا تأتي عملية الربط بين الذاكرة والخيال.

على وفق هذه الرؤية القرائية التأويلية للمكان (البيت) تقف القراءة لتستنطق البيت الفلسطيني فتقف أولاً عند تخوم بيوت جبرا ومنها بيته في القطمون:

لبيتِ من حجر
على درجاته البيض استفاقت
زهرات الجرا نيوم
أما يزال على التل رافعا
أقواسه الثلاث، أم أنه
ركام من خرائب، للجرذ والعناكب
وأخضر القريص مكان الجرانيوم؟[٦]

تفتح الذات الساردة منافذ القراءة على لوحة مرسومة بالكلمات تستحضر مكوناتها من دهاليز الذاكرة، تبدأ بالمكون/البؤرة التي تقوم عليها اللوحة (البيت) المبني من حجر، مما يكشف للوهلة الأولى عن بعد دلالي مؤسلب يتمثل بالجمود الذي يمكن أن تحمله مفردة (حجر)، لكن هذا الجمود سرعان ما يتلاشى عندما تنتقل الذات بالرؤية إلى مستوى الإنتقاء لتختار جزئيات معينة في البيت تشترك جميعها في رسم منظر البيت من الخارج، إذ يومئ المكان المصور عبر كاميرا السارد التي أخذت تقدم مشهد البيت وهو قابع على التل بدرجاته البيض المزينة بأزهار الجرانيوم بكثير من الألفة والحميمية، يدعمنا في هذا الرأي ضمير المتكلم الباسط نفوذه على النص برمته،

---

(١) جماليات المكان، اعتدال عثمان: ٧٧.
(٢) المكان في الشعر العراقي الحديث (١٩٦٨-١٩٨٠)، سعود احمد يونس، أطروحة الدكتوراه، بإشراف د. بشرى حمدي البستاني، جامعة الموصل، كلية الآداب –١٩٩٦: ٤٤.
(٣) جماليات المكان، جاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، سلسلة كتاب الأقلام (١)، دار الجاحظ للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ١٩٨٠: ٤٢.
(٤) التجربة الشعرية في الأدب العربي المعاصر: ١٤٥.
(٥) جماليات المكان، جاستون باشلار: ٤٢.
(٦) تموز في المدينة: ٤٩-٥٠.

و هذا الضمير "يبحث في الغالب عن زاوية حميمة"[١] تتواءم مع عملية إسترجاع المكان من الذاكرة التي تحاول عبر إسترجاعها أن تعيش فيه ثانية حتى وإن كان على مستوى النص، و هذه واحدة من أهم أسباب كتابة النص السيرذاتي لأن هذا الضمير يوهمنا بالالتحام مع أمكنة الماضي بسبب غياب التسلسل الزمني الواقعي في الذاكرة[٢].

تتنازع الذات في إستدعائها لصورة البيت هاجس يرسم صورة جميلة للبيت، هاجس يحتفظ ببهاء البيت وتألقه كما كان في الماضي لحظة العيش فيه، ولعل أبرز عناصر هذا البهاء وجماليته يكمن في أقواسه الثلاثة التي تعطي للبيت قوة مضاعفة يستطيع معهاحماية نفسه، فالأقواس -حسب ليوناردو دافنشي- رمز من رموز الالتحام والتوحد الذي يقلب الضعف إلى قوة، فالقوس يتشكل من قطعتين كل منهما ضعيف بحد ذاته، يميل إلى السقوط[٣]، لكن إتحادهما مع بعضهما يمنعهما من السقوط ويرفدهما بالقوة "هذه القوة التي يسببها ضعفان يقاوم أحدهما الآخر، إن ثمة إيحاء بقوة عاطفية في الخط الذي يتصاعد من الأرض، وينحني من السماء، ليسقط ثانية إلى الأرض، إذ يبدو أن حوار الأقواس يجري بمصطلحات إنسانية، فالمرء يشعر أنه أطول قامة، وأكثر كبرا، حين تبقيه الدراما المحيطة به أو الواقعة تحت بصره في المركز من الأشياء، ولا تنال من قامته التي له الحق فيها"[٤]. هذا فضلا على طابعه التراثي التاريخي الموحي بالأصالة. ومن هنا تأتي دقة اختيار جبرا لمكونات لوحته ليجعل من هذه الصورة نداً قوياً ومقاوماً للصورة المرسومة عبر تداعيات الهاجس الثاني المضاد تماما للأول، هذا الهاجس المتشكل على أثر مغادرته للبيت قسراً بعد أن استولى عليه العدو الاسرائيلي -كما سيتضح في النص لاحقاً- لذا جاءت الصورة محملة بهاجس الخشية من أن تتحول تلك الصورة المشرقة للبيت إلى صورة قاتمة لا تحمل إلاّ الخراب، ليتحول إلى مكان مهجور لا يقطنه إلاّ الجرذان والعناكب، وبهذا تكون الذات الساردة قد رسمت فضاء صادماً لصورة البيت في الماضي وهي تصارع صورة البيت في الحاضر.

لكن هذا التصارع ينتهي بمقاومة البيت وصموده أمام من يحاول الإعتداء عليه:

(لم يبق في الدنيا حقيقة سوى
هذا الجسد، وللذئاب أن تنهشه
وذلك البيت الذي رغم الجبال التي بيننا
أراه مشرئباً بين الشجر، حيث العدو
يقطف رماننا وتيننا)[٥].

إن الصورة التي تضعها الذات الشاعرة/الساردة – في الآن ذاته- أمامنا معشر القراء هو أن نتصور البيت كائناً عمودياً – كما يقول باشلار- بل متناهيا في العمودية يرتفع إلى الأعلى[٦]، في محاولة من الذات لتعميق وإبراز كثافته الوجودية في كونه كائناً ذا هيبة وجلال تمكنانه من الوقوف بوجه عدوه، و في الآن نفسه تلغي الطابع التتابعي الأفقي للزمن الذي تتمظهر فيه الموجودات

---

(١) إختلاف المكان وإحتمالات السرد، مهند يونس، مجلة الأقلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العدد ٥-٦، لسنة ١٩٩٣: ٧٠.

(٢)م. ن: ٧٠.

(٣) نقلا عن: المكان في الفن، محمد علي أبو زريق، وزارة الثقافة، عمان- الأردن، ٢٠٠٣: ٧٦.

(٤) مقدمة في العلاقة بين العمارة والفنون، محمد عبد السلام العمري،مجلة القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد ١٨١، لسنة ١٩٩٧: ٤٥.

(٥) تموز في المدينة: ٥٣.

(٦) جماليات المكان، جاستون باشلار: ٥٤.

الاعتيادية ليشط بيت الطفولة عنها عبر كينونة أكثر استقلالية وحضورا كما أنه يقوم بدور آخر يتمثل في قيامه بدور الحارس الرقيب، يرصد حركة محتليه وهم يتجولون في ارضه وما شخصته الذات للبيت –من خلال مفردة (مشرئباً) لإعطاء البيت مهام الحفاظ على ممتلكات الذات الشاعرة التي تتطلع لأن تعود في يوم ما.

وفي قصيدة (إلى آخري وإلى آخره ...) يقدم محمود درويش وصفا دقيقا للبيت عندما يسأله ابوه إن كان ما يزال يحتفظ بصورة ذلك البيت:

-هل تعرف البيت، يا ولدي
-مثلما أعرف الدرب أعرفه:
ياسمينٌ يطوِّق بَوابَّةً من حديد
ودعساتُ ضوءٍ على الدرج الحجري
وعبَّاد شمسٍ يحدِّقُ في ما وراء المكان
ونحلٌ أليفٌ يُعِدُّ الفطور لجدّي
على طبق الخيزران
وفي باحة البيت بئرٌ وصفصافةٌ وحصان
وخلف السياج غدٌ يتصَفَّحُ أوراقنا ...[١]

تستعيد الذات الشاعرة ذكرى مكانها الأليف أو المكان الأمومي كما ينعته غالب هلسا[٢] في جو نفسي تأملي يستعين بالذاكرة في استحضار ديمومة الحياة، وفي الوقت نفسه تدلل على أن المكان البديل لا يجرد الشخصية من ذكرى مكانها القديم، وكيف إذا كان هذا المكان مرتبطاً بأحلام الطفولة، فيه فتح عينيه، وفيه تشكل وعيه بالمحيط، وفيه عرف الأمن والدفء، وفيه تفتحت براعم الإحساس بجمالية الأشياء التي نراها حاضرةً وبقوة في ثنايا المقطع عبر مكونات البيت (الياسمين المطوق للباب، الضوء على الدرج، عباد الشمس، النحل، البئر، الصفصافة، الحصان)، كل هذه المفردات تذكرها الذات لتلطف من غربتها وتملأ مخيلتها باحلام العودة في مسعى منها لتوحيد ماضي الذكرى مع حاضر التذكر، وهي لدى بروست عملية شفاء وسعادة، لأنها تقود إلى الزمن المطلق الذي يخلص الذات من عبء الحاضر وثقله[٣].

ويمكن أن نستشف من هذه المفردات أو المكونات التي يتشكل منها البيت هوية البيت الذي يتميز بطابعه الشعبي والقروي المفعم بالحيوية والحركة، تغيب فيه صلابة الجدران والأبواب عبر تطويقهما بالياسمين الغض، ويأبى الإنغلاق على نفسه وساكنيه فنراه –أي البيت- مشرعا على فضاء مفتوح ليعانق السماء عبر باحة الدار التي أخذت تغوي الشمس لتبسط ضياءها على كل زوايا الدار، فنرى (الدرج الحجري) وهو عادة ما يكون في زوايا الدار مزدانا بضياء الشمس، كما أن إنفتاح الباحة على الفضاء الخارجي همش من دور الدرج بوصفه فضاء واصلاً بين عالمين، العالم الارضي الذي يمثل داخل البيت، والعالم العلوي ممثلا بالفضاء الخارجي.

إن هذا الحشد المكثف للمعجم البيتي –إذا صح التعبير- الحامل في طياته طاقة ُلغوية كبيرة، استطاع أن يرسم فضاءً بيتياً ثراً، تتآلف فيه كل المكونات لتقدم عالماً بيتياً متكاملاً يتوافرعلى كل مقومات الحياة: المأوى – البيت، والمشرب – البئر، والمأكل –عسل النحل، والهدوء

(١) لماذا تركت الحصان وحيدا: ٤٢.
(٢) المكان في الرواية العربية، مجلة الآداب البيروتية، لبنان، العدد ٢-٣، لسنة ١٩٨٠:٧٣.
(٣) نقلا عن الشخصية في أدب جبرا إبراهيم جبرا الروائي: ٩٩-١٠٠.

والسكينة والراحة النفسية المنبعثة من شجرة الصفصاف في باحة الدار، وطوق الياسمين المعانق للباب، وزهرة عباد الشمس المحيطة بالدار، والضياء الذي يتغلغل في كل أرجاء البيت.

وللقيسي وقفة أمام بيت الطفولة على وفق رؤية إنتقالية تنتقي أجزاء مخصوصة يتم انتخابها ليسلط عليها الضوء بتركيز عالٍ مفعم بالإحساس، في مسعى من الذات الشاعرة لتقديمه أمام متلقيه وهو ينبض بالمعاني والدلالات، فالرؤية على وفق هذه الطريقة تركز على المفردات والتفاصيل عن طريق الوصف الحسي المباشر للأشياء أو جعل المفردات رموزاً مكانية دالة على الهوية الإيجابية أو السلبية[١]. إذ ينتقي القيسي في (قصيدة الدار) خمسة اجزاء من البيت تشكل في مجموعها فضاءه، يفرد لكل جزء مقطعاً شعرياً يسميه باسم ذلك الجزء المنتقى، يبدأها بـ (القرميد) وهو نوع من "الحجارة لها خروق يوقد عليها حتى اذا نضجت بُنِي بها"[٢] يعرف اليوم بالطابوق الاحمر من ميزاته أنه يعزل الحرارة، مما يعني أنه يمتلك في ذاته خاصية الحماية، موجدا بذلك نوعا من العلاقة الحميمية بينه وبين من يسكنون في جنباته:

إذا مر قرميدك البلدىّ،
تهيأ عشرون ضلعا على باب صدري
وطوق قلبي الرِّضا
والهدوء
وإن غاب ضاق الفضا
ضاق مسرى العصافير فيَّ
وخومت في يرقات النشوء
أعيد ضلوعي إلى بيتها
واعيد رقاع التعازي إلى مرسليها
وأجمع ماء الوضوء
إلى أي يوم سواه
فليس لقرميد غيرك أمشي
ومثلي يطّوح في الريح،
مثلي ينوء.[٣]

يتمركز الصوت الشعري في ذات تفصح منذ الوهلة الأولى عن أنوية عالية لا تعنى بإعطاء الجانب الوصفي للمكان المراد رسمه هنا بالكلمات بقدر ما تسعى إلى ابراز مدى تأثير مكونات هذا المكان في تلك الذات، لذا يلجأ الصوت إلى إحداث نوع من التعشيق بين الزمان والمكان اللذين يسهمان هنا في إبراز رؤية تعمل على تزمين المكان، أي ضخ المكان بطاقة زمنية تقلل من زخم الثبات المكاني عبر إحداث تحول زمني ينبثق من داخله[٤]، يتجلى ذلك عبر المفردة الزمنية (تمر) التي تتمظهر في السطر الأول من المقطع، فتعمل على تفجير بركان من الأحاسيس والمشاعر لا تتم بمعزل عن حاجة عاطفية دفينة يوقظها مرور القرميد، فتقوم الذات باستنفار أعضاء الجسد

---

(١) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا:٢٤٣-٢٤٤، وينظر: هامشية المكان في رواية غانم الدباغ ضجة في ذلك الزقاق، إبراهيم جنداري جمعة، مجلة آداب الرافدين، كلية الآداب – جامعة الموصل، العدد ٢٣ لسنة ١٩٩٢:٢٠٨-٢٠٩.

(٢) لسان العرب، مادة (قمد)، ج٤: ٣٥٢.

(٣) الأعمال الشعرية، محمد القيسي: ٢٢٩-٢٣٠.

(٤) شعرية الكتب والأمكنة: ٢٦.

وتحديداً منطقة الصدر بما تحويه –ونقصد القلب- في مسعى منها لإيجاد نوع من التقابل بين بيته في الواقع وبيت القلب (الصدر)، وكلاهما له الوظيفة نفسها وتتمثل في توفير الحماية اللازمة، ودرء الخطر الآتي من الخارج، فإن حَضَرَ البيت الواقعي ممثل بجزئية القرميد أحسّ هو بالدفء والطمأنينة فعاش في صفاء ورضا، وإن غاب البيت فقد هو الدفء وضاق ذرعا بالحياة. لهذا فإن المنطق الشعري الرؤيوي في المقطع يقوم على ثنائية الانغلاق/ الإنفتاح، ظاهره الرؤيوي يومي بالإنفتاح لكنه في باطنه الرؤيوي بخلاف ذلك – إذا ما قرئ المقطع بصحبة العتبة النصية المتموضعة في نهاية القصيدة التي تثبت زمكان إنتاج القصيدة وهي (عمان-شباط ١٩٨٧) أي بعيدا عن بيت الطفولة زمانا ومكانا – فإنه يوحي بفضاء مغلق يمارس ضغطا على الذات وهي تحاول استدعاء ذلك الألق الذي كان يوفره لها بيت الطفولة.

يؤسس فضاء الانغلاق كيانه على نظام احتمالي فرضي في الظاهر تحدثه الأداة (إنْ)، لكنه في الباطن يقيني وذلك إذا ما قرئ النص قراءة سيرذاتية بوصف النص ذا مرجعيات واقعية –وهو محكوم بفكرة صعوبة العودة وربما استحالتها لأن الذات تعيش في المنفى بينما المكان محتل من الآخر، ولعل السطرين الاخيرين في المقطع – وان لم يصرحا – لكنهما يومئان بجو النفي والتشرد:(ومثلي يطوح في الريح / ومثلي ينوء)، ومن هنا تجد الذات نفسها مخنوقة بسياج الضيق الذي ينسحب على الداخل مما يؤزمها ويجعلها تتقوقع وتضيق بمسرى العصافير الحاملة لدلالة سيميائية مفادها إن العيش قرب بيت الطفولة كان يجعل من داخل الذات كوناً مفتوحاً وواسعاً يحوي مقومات الحياة الهادئة المطمئنة، لذلك تقطنه العصافير بوصفها كائنات لا تستطيع العيش إلاّ في المكان الآمن، لأنها لا تتمكن من حماية نفسها بنفسها.

أما المقطع الثاني فقد خُصص لجزئية تتخصص بها البيوت العربية القديمة تعرف بـ(الطاقة) وهي فجوة في الجدار تشبه الشباك لكنها غير نافذة، أي موصودة من إحدى جهتي الحائط، تستخدم رفوفاً في البيت، توضع فيها بعض الحاجيات، ومنها ما هو عالٍ ونافذ من الجهتين، يصلح لأن يصبح أوكاراً تعشش فيه الطيور لأنه يحمل في طياته هاجس الحماية، مما يكشف عن تلاعب مكاني ضمن المغلق /المفتوح مفاده أن (الطاقة) تحمل في جنباتها الثنائيتين معاً وقد جاءت في النص على شاكلة النوع الثاني:

وعالية
أذكر الآن رفرافها عالياً
كان رفرافها عاليا
تعشعش حتى ليحزنني
أن تظل تعشعش دون وصول يدي
فكيف سأنصب فخا
وأصطاد بعض الفراري. الحجارة ليست تصيب
ولم تشف لي أيّ يوم غليلاً
وأعرف لا سلّماً عندَنا لأصير طويلاً[١]

فهي مفتوحة على الفضاء الخارجي، تتزود بضياء الشمس والهواء الذقي وتسمح لساكنيها أن يطلّوا على الخارج عبر رؤية فوقية يمكن من خلالها رصد الخارج، وهي مغلقة في الآن نفسه بالنسبة لذات الطفل / الشاعر بسبب علوها الذي لا يسمح للآخرين –الأطفال- بالإغارة على الأعشاش وتهديد أمن ساكنيها، هذا التشابك أو التداخل الدلالي بين الثنائيتين ولد لدى الذات ثنائية

(١) الأعمال الشعرية، محمد القيسي، ج٢: ٢٣١.

دلالية أخرى نابعة من داخل الذات، طرفاها ماضي الذكرى وما يتمخض عنه من رغبة تصل حد اليأس من عدم تمكن الطفل/السارد من الوصول إلى الطاقة، وحاضر الذكرى وما يتمخض عنه من رغبة في استعادة تلك الأجواء مصحوبا بيأس لا يقل في حدته عن يأس الطفل الذي كانه الشاعر السارد وهو يستعيد ماضي الذكرى:

شخت
وظلَّت معي الطاقة في زمان الطفولة،
تهتف بي أن أعود طويلاً
وأهتف من دار منفاي أهتف،
ليت
الزمان
يعود
قليلاً[1]

لذلك نجد أن مفردة (العشعشة) المتكررة في النص ثلاث مرات، والمرتبطة بجو من الحزن، جاءت هنا تعويضاً عن مركب نقص -على وفق المفهوم النفسي ليونغ- أرادت الذات الشاعرة أن تسده، تلبية لحاجة نفسية تلح عليها وتتمثل في محاولة الذات أن تسد غيابها عن الدار بحضور العصافير فيها.

ومن اللافت للنظر أن ثنائية المغلق المفتوح المهيمنة على النص والمنبثقة منها ثنائية الماضي/الحاضر، تتحدان فيما بينهما لتقدما ثنائية كبرى هي الحياة/الموت، تتمظهر هذه الثانية في مفردة (شخت) السائرة بالذات نحو حتفها -بوصفها آخر محطات الحياة-، وتتمظهر الحياة في جملة التمني (ليت الزمان يعود قليلا) لتمنح الذات حياةً أخرى تهنأ فيها بنعمة العيش قريبا من بيت الطفولة، وتعوضها عن حياة المنافي التي عاشتها الذات لردح طويل من الزمن.

في المقطع الثالث من القصيدة تختار الذات الشاعرة النافذة بوصفها فضاءً واصلاً تصل الداخل المغلق بالخارج المفتوح، فهي "الملاذ للاتصال بالخارج تخلصا من ضيق الداخل"[2] وهي المنفذ الذي يدخل من خلاله النور، والهواء النقي إلى الداخل، والنور كما نعلم هو "الرمز الفاعل في رسم جدلية المظلم والمضيء، فيصبح النور والصور المنبثقة عنه وأشكاله رمزاً للإنفتاح والخصب والحياة، ويغدو الظلام رمزاً للإنغلاق والقهر والموت"[3]ومن خلال عدسة الكاميرا تتم الاطلالة على الخارج، وهو المتنفس الذي بإمكانه تبديد الضجر والكآبة التي يمكن أن تخلقه جدران البيت.

على وفق هذا المنظور تختار الذات الشاعرة نافذة بيتها (بيت الطفولة) لتكون مرتكزاً بنائياً مهما في تشكيل ذلك البيت على الصعيد النصي:

ونافذة من خشب
لأم محمد
تطلُ على شارع لم يُعبَّدْ
وحاكورة للخضار مسوَّرةٌ بالبلح
تطلُ على الأفق والناس

---

(١) الأعمال الشعرية، محمد القيسي، ج٢: ٢٣٢.
(٢) الفضاء الروائي عند جبرا: ٢٠٣.
(٣) المكان في الشعر العراقي الحديث: ٢٩.

من تحتها يذهب الجائعون إلى سوقِ يافا
كما يسرح الحاصدون إلى قمحهم
ويمر الرّعاة
تمر الصبايا إلى العين من تحتها
ومنها تطل وتنده أم محمد
على اخوتي
ومنها يصيح ابي يا محمد
تعال فقد صادني الإنجليز أخيراً
تعال فإني سأذهب
وأمضي لألعب
ونجري سباقاً إلى النافذة
ومن دار أم سند
ركضت وما زال يركض فيَّ الولد
ولم أصل النافذة[١].

ينهض النص على فاعلية الذاكرة التي تقوم على التبصر الجواني، وتتحدث فيه بلغة الزمان النفسية، وعلى فاعلية العين الرائية التي تقوم على فاعلية الإبصار البراني، ويتحدث بلغة المكان الحسية[٢]. أي أن الذاكرة ترصد حركة النص إستتباعا في إتجاهات متقاطعة ومتداخلة، سواء على صعيد المكان / أو الزمن، أو الرؤية، في حين أن العين الرائية منحصرة في مسح وتشخيص المشاهد والصور، فحركة الذاكرة تتجه صوب الداخل عموديا، وتتجه العين صوب الخارج أفقيا[٣]. إذ تقوم الذاكرة باستحضار نافذة البيت المصنوع من الخشب وفي ذلك إشارة سيميائية إلى زمنية البيت الماضية إذ كانت النوافذ تصنع من هذه المادة، بعد ذلك تترك المجال للعين الرائية بوصفها كاميرا سردية هنا –في النص- تلتقط مجموعة من الصور تكشف عن طبيعة البيئة القروية التي تسكن فيها الذات، فالنافذة تطل على شارع غير معبد وعلى بستان للخضار مسيج بأشجار من النخيل، يمر من تحته الباعة في طريقهم إلى السوق والحاصدون والرعاة إلى الحقول، والصبايا إلى ينبوع الماء. وبذلك تكون الصورة الشعرية القائمة على فاعلية الرؤية قد تألفت عبر أكثر من لقطة صورية مشكلة فيما بينها، فضاء مكانيا يضج بالحركة والنشاط، وتقوم الصورة الشعرية على منظور رؤيوي يعرف بعين الطائر الذي يفترض الرؤية الفوقية ويستلزم افقاً شاسعاً، ويقدم رؤية شاملة للمشهد المرئي، كما أن المسافة البصرية التي يحققها فعل الرؤية غالبا ما تكون بعيدة مما لا يسمح إلاّ بالتقاط المنظر في عموميته وبالتدريج كما نراه في النص. إذ تسير كاميرا السرد باسلوب تدريجي يبدأ بالاقرب (الشارع)، مرورا بما وراء الشارع (البستان المسور بالنخيل) انتهاءً بالأبعد ممثلاً بالسوق والحقل وينبوع الماء.

وتسهم النافذة أيضاً في خلق صور سمعية لا تقل أهمية وحضوراً عن الصور البصرية من خلال إبراز صوت النداء المضمر، من حيث أدوات النداء، في الجملة الأولى (ومنها تطل وتنده أم محمد/على أخوتي) غير أن مفردة (تنده) تدل عليه، والمعلن في الجملة الثانية عبر حرف النداء

(١) الأعمال الشعرية، محمد القيسي، ج٢: ٢٣٤-٢٣٥.
(٢) جدل القراءة: ملاحظات في الإبداع المغربي المعاصر، نجيب الصوفي، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ١٩٨٠: ١٠.
(٣) م. ن: ١٥.

(يا) ولا "يخفى ما لهذا الجانب الصوتي في الشعر من أهمية كبيرة في البنية العامة للنص، إذ يشكل عاملاً فعالاً من عوامل ديناميته ومرونته"[١]. وبالرغم من أن الصوت في الجملتين يحمل دلالة النداء إلاّ أنه في الجملة الثانية جاء محملاً بالتوتر والخوف وبالدعوة إلى تعجيل المجيء قبل رحيل المنادي / الأب، إن هذه اللقطة تتناهى مع اللقطة التي تستذكر فيها الذات الشاعرة صورة الأب عندما عاجله رصاص الانكليز في قصيدة (الصورة والتذكار) وقد وقفنا عند ذلك في مبحثنا الخاص بالتعالق النصي[٢].

أما في اللقطة الأخيرة من المقطع فقد سعت الذات الشاعرة إلى خلق صورة حركية يمتزج فيها ماضي الذكرى بحاضر التذكر، كما تمتزج فيها الرؤية الذاكراتية بأحلام اليقظة، وبما يتلاءم وواقع تجربتها المتجذرة في أعماق الذاكرة بعد أن عاشت أحداثها على أرض الواقع في زمن بات الآن ـلحظة الكتابة- ماضيا، "فهو لا يصور الاشياء كما يراها، يلتقط ظلالها الهاربة وأشكالها المتغيرة، لكي يجعلنا نحس بها كما يحس بها هو"[٣] بثباتها وحركيتها وديمومتها، تتكئ فيها الذات الشاعرة على فعل الجري (نجري سباقاً إلى النافذة) بتجلياتها المرآوية في تحريك مفردات المشهد بزمكانها وما يجري فيه من أحداث في النهاية إلى منطقة الحلم التي لا تفضي إلاّ إلى الوهم.

وفي المقطع الرابع الذي خصصته الذات الشاعرة لجدران البيت تشعرنا الذات بهناءة ما تعيشه، وتنقلنا إلى عالم المأوى البدائي الذي يهتم به الظاهراتي باشلار فيبحث فيه عن صور وظيفة السكنى، وعن حميمية المأوى، ويبتعد عن الفخامة الخارجية الذي يخلقها التصور المفتقر غالبا للألفة فيرى أن هذه الفخامة تزعج التأمل الحميم الذي يخلقه فضاء البيت البسيط[٤]. هذا البيت الذي تتزايد فيه مقومات الحماية ليصبح موطن الوجود الحقيقي للإنسان، إذ يجد نفسه مشدوداً بقوة إلى منطقة أمان كبرى، تستطيع أن توفر له أجواء مناسبة لأحلام اليقظة:

ومن طينٍ هي الحيطان، من تبنٍ
ومن قصلٍ(*)
ومن عرق النواطير
تظل الريح تضربها بلا شفقة
طوال اليوم
ومن جهة الكروم تهب غامضة،
وتبكي كالنواعير
وتركض حولها في الصيف
تزينها بألوان الطباشير
ونرسم فوقها شجرا
وأشكالاً بلا معنى،
خطوطاً لا تقرّ،
مربعات
أو

---

(١) مرايا التخييل الشعري، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث –جدارا للكتاب العالمي، عمان، ٢٠٠٦:١٧٦.
(٢) ينظر الأعمال الشعرية، محمد القيسي، ج١: ٢٢١-٢٢٢.
(٣) التجربة الخلاقة، س.م. يورا، ترجمة: سلامة حجازي، منشورات وزارة الاعلام العراقية، بغداد، ١٩٧٨:١٢.
(٤) جماليات المكان، جاستون باشلار: ١٣٩.
(*) القصل أي الزرع الأخضر المقطوع قبل أوانه، ينظر لسان العرب، مادة قصل، ج١٤: ٧٥.

دوائر للعصافير
وقبل النوم
نبللها ونسرع في الدخول لأن صبري
ذكر الأولاد بالواوي
فدبَّ الخوف.(١)

تأخذ (الحيطان) بوصفها البؤرة المركزية المولدة لرؤى الذات في تشكلها للمقطع، أبعادها التشكيلية عبر معطيات تكوينية (الطين، التبن، القصل، عرق النواطير) فتوحي بحميمية العلاقة التي تربطها بمن يسكن بين جنباتها، هذه الحميمية متأتية من أن المكونات المستخدمة في بناء الحيطان، هي من المفردات التي يألفها الساكن عبر تعامله اليومي معها، مما يلغي الحاجز الإجتماعي- النفسي الذي تحدثه الحيطان بين عالمي الداخل والخارج كما أنها تكسر الصلابة والجمود اللذين تحدثهما الحيطان المكونة من الحجر والأسمنت، واللذين يستخدمان في بناء المدن، إذ تفرض نوعاً من الرؤية المكبلة المثقلة، الجاثمة على الأرض(٢)وتخلق عند الإنسان نوعاً من الكراهة والتضاد أو التنافر مع كل ماتوحي به من كآبة،لذلك عدّت المدينة صدمة بالنسبة للشاعر الحديث.

وتتجلى مظاهر الألفة بين الحيطان والذات الشاعرة بوصف البيت هو بيت الطفولة فعندما تصل الذات الشاعرة بالنص عند منطقة المعاناة نرى نبرة تعاطف الذات مع الحيطان عندما تؤنسن هذه الحيطان، وترصد معاداة الريح لها وضربها لها بلا رحمة، وكذلك عندما تبكي الحيطان كما النواعير. أمام هذه الصورة العدائية التي تعاني منها الحيطان، ترسم الذات صوراً ألفوية تخفف من حجم المعاناة، وتعبئ القراءة بمعطيات سرد-تشكيلي تتطلع الذات من خلالها إلى شعرنة هذا الجزء من البيت فتبدأ بتزيينها بألوان الطباشير، ورسم الأشجار وأشكال أخرى (دوائر ومربعات) ولكنها لا تتعدى في أفقها التشكيلي رؤى اطفال صغار مدفوعين بانطباعاتهم التلقائية، وبساطة أفكارهم، لكنها في الوقت نفسه تعد إستدعاءها في الشعر بتلقائيتها ذا أهمية كبيرة، تتأتى من أنها تدعم سيرذاتية النص عندما تخلق الذات صورا شعرية وثيقة الصلة بالواقع اليومي المعيش.

كما تتجلى مظاهر الألفة أيضا عندما تتحول الحيطان إلى ملجأ حصين فيه تتحصن الذات من خطر الخارج، وأصبحت الحيطان بمثابة الرحم للجنين ومع تزايد صفة الحماية فيها يصبح البيت أكثر قوة من الخارج. وأكثر ألفة وتلاحماً مع ساكنيه في الداخل، تفصح عن هذه الألفة وهذا التلاحم مفردتا (البلل) و (الإسراع)، أما (البلل) فيكشف عن خاصية أخرى تمتاز بها الحيطان الطينية فقط، وهي ان تبليلها في الصيف يرطب جو الداخل ويخفف من شدة الحر، وكانت هذه وسيلة أهلنا قديماً لتبريد البيت.

وهكذا يكون المكان (البيت) قد أحيط بفضاء رؤيوي مفعم بالحميمية والألفة قوامه الذاكرة التي تقوم هنا باستحضار التفاصيل الصغيرة ودقائق الأمور في الحياة اليومية فتعيد بذلك صورة الذات أيام صغرها، وهي تتجول في مكانها الأول (بيت الطفولة).

وتختتم الذات الشاعرة وقفتها عند بيت الطفولة على الباب بوصفه بداية كل شيء، يمارس مهمة مزدوجة فهو مدخل نحو الداخل، لكنه في الآن نفسه مدخل إلى الخارج، إنه فضاء واصل يصل الخارج المضيء بالداخل المظلم، ويصل الداخل المغلق بالخارج المفتوح، وهو عتبة متحركة لا تبقى على حال واحد فما أن يغلق حتى يفتح، وما أن يفتح حتى يغلق، وفي هذا الإنفتاح والإنغلاق يكمن سر ديمومة الحياة، لأن "إنفتاحه أو إغلاقه يعني حركة جديدة مصحوبة بحوار

(١) الأعمال الشعرية، محمد القيسي، ج ٢: ٢٣٦-٢٣٧.
(٢) اشكالية المكان في النص الأدبي، ياسين النصير، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ط١، ١٩٨٦:٣٧٠.

جديد وموقف جديد"[1] فالاهتمام بالباب معناه الإهتمام بحوار الداخل مع الخارج، ورصد لحركة الداخل إليه والخارج منه كما سنلاحظه في المقطع قيد الرصد:

في الليل الدامس ترتبط الأشياء
بصداقات غامضة،
والحيوات النائمة توِّحدُ ما بين الحيوات النائمة،
أزيز وخطط
لنهارات تبدأ في سحر العتمة
وأبي لو شاء
بهدوء لو شاء لأطبق هذا الباب عليه،
وعالج وحدته في النوم
وخلَّى الليل الدامس في الخارج ليلاً دامس
لكن سراج الدار أضاء
ولج الساحة في وقع مكتوم
ولج أبي
والضيف على مبعدة في الظل
يقظا كان، وكان الليل
يسترسل في ملكوت لا يجرحه شيءُ،
غير صرير الباب
جمع بعض القهوة والخبز،
وظل صرير الباب
مفتوحاً لرجال يأتون سريعاً
وأنا أكبر حتى غاب
ظِلُّ ابي،
والباب![2]

تحاول الذات الشاعرة هنا أن تقترب من مواجهة هواجسها -وهي تستذكر الطفولة- المؤججة بظلام الليل، والمدججة بمظاهر الخوف والقلق، والغموض، والمرتبطة هنا بذاكرة الشاعر/الطفل و هو يسترجع مع أبيه عندما كانا معاً في بيت الطفولة، ولعل البدء بحرف الجر (في)مقترناً بمفرده زمنية (الليل) إذا ما ربطناهما بعتبة العنوان المكاني (الباب) يتطلب في أفق القراءة السيرذاتية حضورا للذاكرة التي نراها تعمل هنا في الخط الخلفي للنص، من دون أن تظهر بشكل مباشر في النص.

تتخذ الذات الشاعرة من (الليل) بعد إضافة صفة الظلام الحالك إليه عبر مفردة (الدامس) بعداً تشكيلياً قاتماً يمنح الليل رمزية الثبات ويجعل زمنه وسيلة لتصميت الأجواء حيث (الحيوات النائمة توحد مابين الحيوات النائمة) في مسعى من الذات لخلق جو مناسب يمهد لها الطريق للدخول إلى الثيمة المركزية للنص ممثلة بالباب بوصفه معاملا مكانيا يفرض هيمنته على النص، وينهض اول ما ينهض بقيمة أدائية إحتمالية نابعة من إرادة ذات مسرودة هي (الاب) الذي لو شاء لاغلق الباب في الليل، لكنه يؤثر ان يجعله مفتوحاً، خالقا بذلك ثنائية الإنغلاق والإنفتاح التي تتحرك هنا

(١) الرواية والمكان: ٤٩.
(١) الأعمال الشعرية، محمد القيسي، ج٢: ٢٣٨-٢٣٩.

على مستويين مغايرين تبعا لرؤية كل من الأب والابن، فالأب الذي يعاني من ضيق الداخل الدامس، يجعل الباب مفتوحا، ويشعل سراجاً، ليلج الساحة بصحبة القهوة والخبز ورجال سيشاركونه سهرته من أجل تبديد ضيق الداخل، في حين يرغب الابن الكائن السيري الموجود في النص الذي يمثل ذات الشاعر عندما كان طفلا لاير غب بفتح الباب ليلاً لأنه خائف من خطر الخارج كما رأيناه في المقطع السابق في تحليلنا لحيطان البيت. وكما نراه في هذا المقطع وهو يرصد صرير الباب، هذا الصرير الذي يكسر التصميت المفروض من الليل ليبسط نظاماً حركياً على المكان، يبدد من خلاله شعوراً بالفراغ اللامنتهي، إذ "لاشيء كالصمت قادر على خلق شعور الفراغ اللامنتهي... وفي الصمت يتملكنا شعور بشيء واسع وعميق ولانهائي"(١) وبذلك تكون ثنائية الصمت والصوت قد أسهمت في إثراء دلالات الباب، وأوجدت فرقاً واضحاً بين تفكير وشعور كل من الأب والابن، فالأخير طفل مازال في طور تشكيل أحلام عزلته في أماكن الحماية وهي أحلام لا تحدها أية ضوابط كما لدى الأب، لأن منظومة المقومات لم تتشكل لديه بعد، لذا فهو ميال إلى الإنفتاح الحلمي والإنغلاق المكاني، عكس الأب الميال إلى الإنفتاح المكاني لتعويض الإنطلاق الحلمي الناجم من رزوحه تحت السلطة بمختلف تمظهراتها.

إن الذات الشاعرة في رصدها لحركة الباب إنفتاحا وإنغلاقا من خلال حاسة السمع التي ترصد صرير الباب وقرعه، تضفي على فضاء النص بانورامية خاصة تفعل شعرية النص، وتبرز حالة الشخصية المركزية (ذات الطفل) ببعديها الخارجي الجسدي الذي يأبى الحركة داخل البيت، والداخلي النفسي الذي يغادر منطقة الماضي ليلتحق بالحاضر الآني ـلحظة الكتابة ـ فيلتحم بالذات الشاعرة وهي تتحسس غياب الأب والباب معاً، وهي بذلك تصعد من مقياس درجة ارتفاع العاطفة الجوانية لتصل به إلى منطقة الحزن، الحزن على غياب المكان ممثلا بالباب والحزن على فقدان الاهل ممثلا بغياب الأب.

ولإبراهيم نصر الله موقف مغاير من البيت، يتمثل بعدم التآلف معه حتى عندما كان طفلا يعيش في كنف اسرته وبين جنبات بيته الأول (بيت الطفولة)، لذلك نرى ذاكرته تستدعي من بيت الطفولة، بابه وهو يوصد عليه من قبل امه عندما تتركه في البيت وحيدا:

وستهمس
لن أتأخر..ياولدي كن ملاكاً
وتخرج مغلقه خلفها الباب
محفوظة بالبهاء
وحده يتأمل ما حوله:
شجرة التوت..قط الغبار..رماد التراب.. ووحل الطريق
خرير المياه على العتبات،
ولما يجيء بعد فصل الشتاء.
حرائق بين حوافر الخيل مقيدة
وهبوب العواصف في رقصه الغجريات عند المساء
يتأمل فوضى الخماسين، تقتلع الأرض من خيمة
وتطوح بالبدو..صحراء...صحراء
- كن ملاكا
سيضحك..

(١) جماليات المكان، جاستون باشلار: ٧٨.

مجنونة هذه الام ؟!
كيف؟!!
سيكسر قفل الخطى ثم يركض
عبر الأزقة..يركض..يركض
سأقول لها وتسامحني:
إن غدوت ملاكاَ
سأتعب يا أم قلبك أكثر..
يركض..يركض
هنا الوحل في كل شيء ويركض
وثوب الملاك يؤول إلى الطين
بعد دقائق
مادام أبيض
ويركض..ويركض..ويركض..ويركض.(١)

ينهض النص في تشكيل صورة الذات المسرودة (الطفل) / الذات الساردة و هي تروي صورتها – عندما كانت طفلاً مع الأخذ بنظر الاعتبار تطابق الذاتين كون النص سيرذاتي- على ثنائية الداخل الذي يفرض جوا من الإنغلاق المحكم على الذات الموحية بما يشبه السجن (وتخرج مغلقة خلفها الباب) وعلى الخارج المغري بفضاء مفتوح تتطلع ذات الكائن السيرذاتي (الطفل) إليه بشغف كبير، هذه الثنائية تقسم المشهد على مستويين: المستوى الأول تأملي ساكن يمثله الفضاء المغلق في داخل البيت، حيث السكون والهدوء المخيمين في الداخل: (وحده يتأمل ماحوله: شجرة التوت، قط الغبار، رماد التراب، وحل الطريق) والثاني فعلي حركي يكسر قيد السكون الذي يتبدد بإنفتاح الباب، لتنفلت الذات في رد فعل معاكس تستبدل بالثبات أو القوقعة في المكان الحركة ركضاً للإبتعاد عن المكان، هذا الإبتعاد المكرس نصيا بتكرار مفرده (يركض) عشر مرات، لكن هذه الحركة – الجري – المتأتية من ذات الطفل ليست حركة مستقيمة في إتجاه واحد توحي بعدم الرجوع إلى البيت، بل حركة دائرية تدور في الأزقة رجوعا بعد ذلك إلى البيت وتفصح عنها جملة: (سأقول لها وتسامحني) التي توحي بعودة الطفل إلى البيت مما يفصح عن فضاء دائري متحرك يخيم على البيت يتبدى بانغلاق الباب على الذات الساكنة في البيت وينتهي إيضاً بانغلاق الباب على الذات حال عودتها من جولتها بين الأزقة، وبذلك تكون الذات الشاعرة قد صاغت رؤية شعرية تقوم أيضا على الثنائية الضدية: القطب الأول يتمثل في رؤية الذات عندما كانت طفلا إلى المكان بوصفه مكانا معاديا تسعى إلى كسر قيوده والإنفلات منه، والثاني يتمثل في رؤية لها لحظة الكتابة ممثلة بالذات الساردة وهي تدرك أهمية ذلك المكان في كونه مكانا يوفر للذات فضاء الحماية لذلك رسمت المكان بفضاء دائري يلتقي مع رؤية باشلار في أن "صورة الاستدارة الكاملة تساعدنا على التماسك، تسمح لنا أن نضفي دستوراً مبدئياً على ذواتنا وأن نؤكد وجودنا بحميمية في الداخل"(٢) ولعل هذا التناول للمكان الدائري في إطار الزمن الدائري ما هو إلاّ محاولة من الذات "لفهم وجوده على هيأة مدورة"(٣) مقترباً بذلك من قول ياسبرز "كل وجود يبدو في ذاته مدورا"(٤)

---

(١) الأعمال الشعرية، إبراهيم نصر الله: ٥٠٥.
(٢) جماليات المكان، جاستون باشلار: ٢٥٧.
(٣) الفضاء الشعري عند السياب: ١٦١.
(٤) جماليات المكان، جاستون باشلار: ٢٥٥.

والأمثلة في ذلك كثيرة بدءا بالرحم ومرورا باعضاء الجسد الرئيسة (العين،القلب، الثدي، الرأس..الخ) وانتهاءً بالكواكب والنجوم والشمس والقمر.

وتتسرب خيوط الداخل غير المتصالحة مع الذات الشاعرة – مع أنها تعترف بأهميتها في توفير الحماية في النص – إلى نص آخر تتقمص فيه الذات الشاعرة إسما مستعاراً هو (نعمان)[١]، إذ يستحضر من إجزاء البيت النافذة فقط التي تلتقي مع الباب في كونهما ينتميان إلى فضاء واحد هو فضاء العتبة الذي يمثل جسراً واصلاً بين الداخل والخارج:

يقبض نعمان كفيه
لاشيء غير خطوط التعب
ونافذة البيت..صورة جدته..وإطار من الحزن
يبسط نعمان كفيه ثانية
فلا تسقط النافذة
ولاصورة الجدة الطيبة
ولاحزنه. [٢]

يقوم المقطع – شأنه شأن النص كله- على رؤية حلمية قوامها حلم اليقظة مع الاستعانة بالذاكرة في رفد الحالم وهو يواجه صراعه مع الواقع في محاولة منه للكشف عن كينونة الهم في داخله من جهة[٣]، والايحاء بواقعية الحلم والتأقلم معها من جهة ثانية، لذلك نرى أن عملية الإستحضار للذاكرة لاتتعدى هذين البعدين والممثلة على الصعيد النصي بـ (نافذة البيت..صورة جدته..إطار من الحزن).

يأخذ البيت في النص قيد الرصد بعده الموغل في الحلمية مع الإحتفاظ بواقعيته، فهو لا يخضع للمعايير التقليدية للوصف، ولايلتزم بحساب الابعاد المساحية، ويكتفي بإشارات مكثفة تتلاعب بمقدرات البنية المكانية على وفق رؤية وحساسية الذات الشاعرة وهي تحاول الأمساك بتلابيب ذلك المكان[٤]، الذي أصبح الآن حلماً، ومن ثم تتحول العلاقة بين الذات والمكان إلى علاقة تتجاوز وصف الموجود على ما يستجيب لمنطق الحلم، الذي يحرك الذات على نحو يناسب حاجته وتوقه إلى استرجاع ذكرياته عن ذلك المكان المفعم بأجواء الحزن.

---

(١) في حواري مع إبراهيم نصرالله عن التطابق بين ذاته وذات نعمان في ديوانه (نعمان يسترد لونه) أجاب: ربما يعود لطبيعة المكان الذي يتحرك فيه نعمان والمتقاطع مع تجربتي الفعلية، وكذلك الأمر يعود إلى الظرف الإنساني المعاشر، لكنني لاأستطيع القول إن الديوان هو تعبير كامل عن ذاتي الشاعرة، رغم أن فيه الكثير منها، وحتى إسم هيفاء هو إسم له حضوره الخاص في داخلي ولعل الديوان، بمثابة تحية لهذه الفتاة التي شكلت جزءاً من تجربتي الإنسانية في الماضي، بنظر: إبراهيم نصر الله: الشعر اليوم شبيه بالرمل الملون: ٢٥٩.

(٢) الأعمال الشعرية، إبراهيم نصر الله: ١٥٤.

(٣) شاعرية أحلام اليقظة: علم شاعرية التأملات الشاردة، غاستون باشلار، ترجمة: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩١: ١٦.

(٤) تمظهرات التشكل السيرذاتي: ٣٥.

القرية:

ترتبط القرية بتجربة بدائية العيش القائمة على البساطة، بيد أن هذه البساطة راسخة الجذور وعميقة المعاني، نجد فيها اندماجاً كبيراً بين الكائن والمكان وبشكل يوحي بالكثير من الألفة، والطيبة، والتسامح، والقرية مكان يتأسس جمالياً من كونه مصدراً للخصب، ومبعثاً لخيال رحب، فيها تتشكل أحلام اليقظة "فيبدو المكان كما لو أنه جزء من جسد الحلم"[١] النافذ إلى عمق (الكوخ) المعروف لكل من يحب الصور الأسطورية للبيوت البدائية بعيداً عن الزحام وهموم المدينة[٢]، إذ يحلق الخيال في سماوات مفتوحة، تلتقط الذاكرة مفردات المكان من سهول وأودية ومزارع وأشجار، وحركة الذات اللاقطة فيها، لتنبثق لاحقا في صور ذاكراتية تستعيدها الذات لتأنس بها أو لتعيشها ثانية في النص، أو في مخيلتها بعد انسرابها واقعاً من بين أصابع الزمن.

تأخذ القرية حيزاً مهماً في المتن الشعري لجبرا إبراهيم جبرا، إذ تقف نداً للمدينة، ولعل السبب في ذلك يعود إلى أن القرية هي التي شكلت جبرا الإنسان قبل جبرا المبدع إذ فيها ولد وفيها عاش مرحلة الطفولة التي تعد من أهم مراحل تشكيل الإنسان، وعلينا الاعتراف وحسب باشلار بأن "ديمومة نواة الطفولة في الروح الانسانية، ثابتة ولكن دوماً حية"[٣] لا يحتاج إلا إلى شرارة صغيرة لتفوح في متنزه الذاكرة كما هي الحال في قصيدته (في يومي ذاك الاخضر):

في يومي ذاك الأخضر
أخضر يومي وليلي
أخضر بيتي وحقلي
فيه عشر دوال ولوزتان
في الربيع تتفجران
بزهر كخدودنا
كالخدود من جارتنا
نقضي النهار في الوادي
تحت زيتوناتنا
تقف العصافير
بين حسون ودوري
وإن دميت أقدامنا
من الشقائق والصخور
عدنا إلى اللوزتين
الزمرديتين،
بصيدنا الضئيل
وظلنا الطويل.[٤]

يتشكل النص في فضائه التعبيري تشكيلاً لونياً قوامه الأخضر الذي يحضر بكثافة عالية تنشط فاعلية الذات الشاعرة لتتوزع دواله في النص عبر أفضية زمنية تتمثل بـ (يومي) و (ليلي)

---

(١) شعرية المكان في الرواية الجديدة: ٣٠٦.
(٢) جماليات المكان، جاستون باشلار: ٦٧.
(٣) شاعرية أحلام اليقظة: ٨٧.
(٤) تموز في المدينة: ٦٦-٦٧.

ومكانية تتمثل بـ (بيتي) و (حقلي) لتحيل بذلك على"تأويلات قادرة على بعث حساسية الأخضر الشعورية والوجدانية في رسم التشكيل الصوري للمشاهد ومديات انعكاسها على القراءة ورؤيتها"[1] ولعل أولى القراءات لدلالة الأخضر زمكانياً تؤشر مدى فاعلية هذا اللون في التعبير عن الراحة النفسية التي تعيشها الذات في فضاء القرية المتحولة إلى قطعة أرض خضراء يتآخى فيها المكان مع الزمن فتلبسه ثوبه الأخضر، ومتابعة للتشكيل اللوني في النص نجد أن اللون الأحمر الفاتح المائل إلى الوردي حاضراً من خلال دوال العنب، وشجرة اللوز المشبهتين بالوجنات ليزين فضاء الأخضر ويعمل تحت مظلته، مشكلاً بذلك رؤية لونية تفرز دلالات الزهو، والإشراقة، والتفتح التي تدعم المنظور الزمكاني المفضي إلى فضاء مفعم بالألفة والإنفتاح على الخارج، والمغري بالحركة والتنقل فترى الذات منقادة إلى هذا الاغراء في حركة وانتقال بين (الوادي، والبيت، والحقل).

وبانتقالنا من مكون اللون إلى مكون الكتلة على الصعيد التشكيلي نجد أن النص/اللوحة مزدحم بالكتل، فمنها مكانية (البيت، الحقل، الوادي، الصخور) ومنها بشرية (الشاعر وأصدقاؤه القابعون في ضمير الجماعة) ومنها كائنات حيوانية (عصافير الحسون والدوري) ومنها نباتية (أشجار اللوز والعنب والزيتون والشقائق) فضلاً عن العنصر الزمني (النهار) الرامي بضلاله على اللوحة لينير بضيائه الكتل، ويقود شعرية التعبير في النص إلى تقانة سردية جديدة تكمن في تزمين المكان أي ضخ المكان بطاقة زمنية تقلل من زخم الثبات المكاني[2] وذلك لتدعيم النص بطاقة دينامية تضاعف من إفرازات النص على صعيد محمولاته الوجدانية التي تنم عن عمق العلاقة الرابطة بين الذات الشاعرة والقرية. ومن هنا يأتي اختيار الذات الشاعرة لزمنية الربيع، بوصفه من أكثر الفصول تحفيزاً للنشاط والحركة، وأكثرها نضارة وإراحة للنفس.

وللبئر بوصفها مكوناً رئيساً من مكونات القرية، حضورٌ ملحوظٌ في سيرة محمود درويش الشعرية إذ عليها تتوقف ديمومة الحياة في كل قرية، لأنها مصدر الإيحاء بالإمتلاء والخصب، وكثافة الوجود، والبؤرة التي تتآلف حولها كل مكونات القرية، فضلاً عن ساكنيها. لذلك تتحول إلى رمز يرافق درويش في نصوص عديدة منها قصيدة تحمل العنوان ذاته:

أختار يوماً غائماً لأمّر، بالبئر القديمة.
ربما امتلأتْ سماء، ربما فاضت عن المعنى وعن
أمثولة الراعي. سأشرب حفنةً من مائها.
وأقول للموتى حواليها: سلاماً، أيها الباقون
حول البئر في ماء الفراشة ! أرفع الطيون
عن حجر: سلاماً أيها الحجر الصغير لعلنا
كنا جناحي طائر ما زال يوجعنا. سلاماً
أيها القمر المحلق حول صورته التي لن يلتقي
أبداً لها ! وأقول للسرو: انتبه مما يقول
لك الغبار. لعلنا كنا هنا وترُ كمان
في وليمةحارسات اللازورد. لعلنا كنا
ذراعي عاشق... [3]

---

(١) حركية التعبير الشعري: ٣٤.
(٢) انوية الصوت الشعري: تزمين المكان وتمكين الزمن: ١٥.
(٢) لماذا تركت الحصان وحيداً: ٦٩-٧٠.

تفتح الذات الشاعرة النص برسم حلم العودة الى الأرض، عبر الفعل المضارع (أختار) الدال على الحاضر الاستقبالي لأنّ فعل الاختيار حضوري أي (الآن) ولكن ما يتم اختياره (يوماً) هو مستقبلي ثم تجعله الذات مقروناً بدلالة الخير (غائماً) المنبئة بالخصب والنماء لإعادة الحياة إلى تلك البقعة التي تقع فيها بئرهم القديمة، وتأتي بعد ذلك مفردة (ربما) الاحتمالية لتفتح أفق المخيلة على صور عديدة للبئر أولاها تحول البئر إلى مرآة عاكسة تضم بين جنباتها السماء، لتغطي بذلك معاني السمو والرفعة، والانفتاح، والنور،على معاني الضيق، والظلمة، والخوف التي تمتاز بها البئر في مسعى من الذات لمنح البئر صورة مشرقة كما كانت عليها سابقا تجعلها يفيض سمواً مبدداً بذلك المعاني السلبية آنفة الذكر التي كانت تسيطر على فضاء البئر من الداخل، وممهداً الدرب لتدفق الماء زلالاً صافياً وغير مشوب بأي كدر. ولو ربطنا هذه الصورة التخيلية بالصورة الذاكراتية المغلفة بفضاء زمني مستقبلي في السطر الأول لخرجنا بلوحة تشكيلية تمتزج فيها مخيلة الذات بذاكرتها لتقدم منظراً رؤيوياً نابضاً بالشعرية، يشتغل على الأنموذج المائي بوصفه قريناً للحياة تلتقي فيه عمودية إنبثاقه من جوف الأرض بعمودية هطوله من رحم السماء عبر الغيوم الحاضرة في سماء اللوحة، فالتشكل الأول مقترن بدلالات الإرادة وبعث الحياة في الأرض، والثاني مقترن بدلالات "الغسل والتطهير"(١). ولعل من المهم أن نشير إلى أن حميمية ماء البئر اقوى من حميمية ماء المطر لأن الأخير يحمل في جنباته إلى جانب الغيث الكوارث في حين أن ماء البئر ينبع بسلاسة عالية تهنأ لها الروح وترتاح لها النفس وهي ترى منظره الهادئ، لذلك فهو يفيض إلى جانب الماء، معنىً ودلالات، كما إن الاختلاف الحميمي لماء البئر عن ماء المطر، ناجم كذلك من كون الأول نابعاً من مكان مؤطر بحدود توحي بالحماية و الإحتضان الأمومي الذي يفتقده المطر الوارد من فضاء مكاني مفتوح لاتحده أية حدود كما في جدران البئر.

و ما أن تتفتح الذات على صورة نفسها في مرآة الذاكرة حتى تستنفر كل قوى الذاكرة لتستدعي ذكرياتها مع هذا المكان وتحدد علاقتها مع أهلها ومع مكونات ذلك المكان ابتداء بالميتين أجساداً والحراس للمكان ارواحاً، ثم الحجر بوصفه رمزاً فلسطينياً، إكتسب خصوصيته من القضية الفلسطينية، إذ تحول من كونه رمزاً مكانياً إلى رمز للمقاومة، وقد جاء في النص دالاً مكانياً يرمز إلى الأرض، وما تحيته له إلا تحية للأرض، ثم يأتي القمر محلقاً حوله عبر مرآة البئر أيضاً، لتنتقل بنا الذات من زمنية نهارية تملأ عمق البئر بسعة السماء، إلى زمنية ليلية، يترقرق فيها ضوء القمر على مرآة الماء في مسعىً من الذات إلى ترهين الذاكرة وتعميدها بماضي الذكرى، ليلتقي بذلك زمن الذاكرة الآتية – لحظة الكتابة – بزمن الذكرى الماضية، فيخلقان جواً من الحزن، مبعثه أن إمكانية التقاء الذات بمكانها القرية ممثلة بالبئر بعيدة بعد القمر عن صورته في الماء الموحية باستحالة اللقاء. ثم تختتم الذات جولتها الذاكراتية، بلقاء شجرة السرو المنتصبة بقامتها الشامخة، والباسطة بظلالها الوارفة لتكون شاهدة على عنفوان الحياة في هذا المكان/ القرية، لتقف محذرةً إياها من وشوشة (الغبار) الذي جاء هنا رمزاً للعدو بمختلف أشكاله، مذكراً إياها بماضيها المشرق عندما كانا (وتري كمان) يملآن فضاء المكان بلحن الحياة، أو ذراعي عاشق يحتضن أمه الأرض.

وللقيسي وقفة عند قرية جفنا إحدى القرى التي سكنها مع عائلته في فلسطين قبل أن تقذف بهم براكين المعارك إلى المنافي، إذ يزورها عام ١٩٩٨ – حسب الهامش المثبت في نهاية القصيدة – فتتوقد في داخله ذكرياته عنها لينسال القلم وهو في المكان فيرصد لواعج هذه النفس المثارة وهي تنعم بهواء جفنا وبمنظر بساتينها:

أغبط الآن هذا الهواء على تلّة قرب ((جفنا))

---

(١) مرايا التخييل الشعري: ١١٤.

هنا درجت خطوات الصبا
أتمدد فيه،
ونهبط نحو بساتين مشمشها
مرحباً
مرحباً[١]

تفتتح الذات الشاعرة النص بمفردة (اغبط) المشحونة بدلالة التمني ببقاء النعمة وعدم زوالها مشفوعة بمتن اعمق تطفو على سطحه دلالة المفردة المتمثلة بامنية العيش فيه ثانية، ولما كانت إمكانية العيش فيه غير متحققة، تلجأ الذات لدهاليز الذاكرة لتستخرج ذكرياتها عن هذا المكان في محاولة لتعويض عدم إمكانية العيش فيه واقعياً، بإيهام العيش فيه نصياً عبر فضاء القصيدة، ولرفد النص بطاقة حيوية تفعل من دينامية الذكرى المستعادة، إذ ترتبط زمنية النص الحاضرة للذات بماضيها الذاكراتي عبر اقتران اسم الإشارة (هنا) ذي الدلالة الزمكانية الحاضرة بجملة فعلية ماضية (درجت خطوات الصبا)، لتخلق الذات بذلك "بانوراما زمنية تفتتح فيها المراحل على بعضها بصورة تلاحم عضوي بالغ القسوة والتجانس"[٢] وشديد الفاعلية في إقامة الاتصال بين مكونات النص مكاناً وزماناً وحدثاً وشخصيات، لتخرج الذات في النهاية بفضاء قادر على تجسيد الهم الفلسطيني الجاثم في القلوب بأثقال كبيرة لا تتبدد إلاّ بعودة العيش في الأرض /القرية:

أغبط الان هذي السهول، الوهاد،
أمّر باثقال قلبي فراشاً حفيفاً
ويغمرني عبق.
إن أنفاس حمدة حولي تفيض،
هنا سرحت مع بواكير أيامنا في المخيم
كل ضحى، ومشت نحو لقمتنا...

(١) الايقونات والكونشيرتو: ٥١.
(٢) تمظهرات التشكل السيرذاتي: ٤٥.

- كم مشيت
- وامرضني السعي بين القرى

وتشقق كفاي، امشي وامشي

ملأت جرار البيوت،

وانت تلم السنابل خلفي

* ولكنني كنت أشقى مع الضوء

كل نهار، وكل نهار اقول اقعدي

-كيف أقعد عن حاجة، ثم ماذا تريد؟

*اريدك أن تستريحي..

رته على إختراق الداخل الضيق
عهده يوم كان فراشاً يزهو بعبق
ن، فيلتقي بذلك حنان الأم بحنان
من تراكمات المنافي، وتشرع

أبواب الذاكرة على أرض الذكريات لترى عبر رؤية استرجاعية ذاكراتية صورة الأم و هي تتجول في فضاء القرية، وسرعان ما تقطع الذات هذه الصورة عبرة تقانة المونتاج إلى لقطة حوارية ماضوية في زمنها طرفاها الذات الشاعرة والأم تشتغل تحت مظلة مس- شعرية -من جهة، وسيما- شعرية من جهة أخرى، تفعل مظلة المس -شعرية من طاقة النص الدرامية عبر حوار داخلي (مونولـوج) يُفَعِّـل ويُعَمِّـق التواصـل بـين زمنـي الماضـي ممـثلاً بـالأم والحاضـر ممـثلاً بالـذات الشاعرة/الساردة للنص، وترفد الفضاء الشعري المبأر بالمكان بطاقة حركية تنتقل بالنص من حالة الثبات إلى حالة من الذمو والحركة، إذ يكشف الحوار عن حالة من التأثر العاطفي للذات و هي تستذكر ماضي الأم المحمل بالتعب والكد من أجل توفير لقمة العيش. أما المظلة السيما-شعرية فتشتغل بأسلوبية تصويرية عالية تفلمن النص، وتشعرن اللقطة لتجعلها أكثر تمظهراً وأكثر تعبيراً عن طبيعة الحدث المتنامي في جنبات الحوار، ولعل حضور هذا المقطع/اللقطة في مربع خاص ما هو إلاّ إشارة واضحة إلى مظلتها السيما- شعرية.

ويقدم ابراهيم نصر الله في قصيدة (في حديثي عنها) فضاء القرية من زاوية رؤية مغايرة عما سبق عندما يستدعي راوياً آخر يتمثل بالأم التي منها يأخذ الشاعر/الأبن مجموعة صورعن القرية ليعود بعد ذلك إلى ترتيبها نصياً في فضاء متلبد بغيوم المحبة والألفة:

كان للخبز طعمٌ، تقولُ
وكان له قبلَ ذلك غيمٌ
وكانت حقول

(١) الأيقونات والكونشيرتو: ٥٢-٥٤. علما أن المربع المحيط بجزء من النص من وضع الشاعر.

كان لليوم فجرٌ وكان مساءٌ
وكانت له زهرةٌ تتفتح،
عبادُ شمس
ونجمٌ يدلُّ الطريق إلى بيتنا
ويعيد المواشي لنا والخيول
كان للجار جارٌ
وللضيف نارٌ
وإذ يلتقي الغرباءُ تجيءُ القرى من بعيد
تفيض الحكاياتُ في ظلِّهم
والحديث يطول
كان للعرس بهجته
والأغاني
وللناي وقع الندى في المكانِ
وللموتِ حزنٌ عميق
ولا ينقضي هكذا
كالثواني
تغيِّر طعم الزمان هنا في آواخر روحي
ولم يبق للأخضر الآن معنى
كأن الذبول
هنا في المياه
فلا وصل في الوصل
أو في الوصولْ
فماذا أقولْ ؟؟؟(١)

ينهض النص على استغلال طاقة السرد بفاعلية كبيرة، إذ يتمظهر حضورها منذ عتبة العنوان التي تنفتح على كون حكائي متمركز في مفردة (حديث)، ومدعم نصياً بفعل القول (تقول) المرتبط براوٍ غائب تستحضره الذات الشاعرة لتستند عليه في عملية السرد، ولتمضي قدماً في افتتاح المشهد الشعري على أروقة الماضي المتمظهر في النص من خلال الفعل الماضي الناقص (كان) الحاضر بشكل عياني في سبع جمل وبشكل متخفٍ خلف (واو) العطف في تسع جمل، مشيراً بذلك إلى هيمنة مطلقة للزمن الماضي على النص وفاعلية كبيرة لذاكرة الذات الشاعرة وهي تتلاقح مع ذاكرة الذات الراوية/الأم لتتظافر الذاكرتان في تقديم فضاء القرية.

تشرع الذات الشاعرة عبر راويها بافتتاح مسيرة المتن على جملة خبرية تحمل في طياتها الكثير من معاني الإثارة واللذة (الخبز) بوصفه واحداً من دعامات ثلاث تقوم عليها الحياة (الماء، الهواء، الخبز)، إذ يشكل في مثلث الحياة، حاضنة بؤرية تتمركز فيها اجتماعها كل مقومات الحياة، وإلى جانب ذلك تحمل الجملة تضاداً دلالياً يكمن في ثبوتية لذة الخبز في الماضي ونفيها عن الخبز في الحاضر، هذا التضاد ألقى بظلاله على بقية الجمل الخبرية في النص، في مسعى من الذات الراوية لعقد نوع من المقارنة بين حميمية فضاء القرية المتشكل من تضافر مكوناتها المكانية (الحقول، الطريق، البيت، السماء) بقرينتي (الغيم) و (النجم) والزمنية للماضي الباسط بظلاله على

(١) بسم الام والابن: ١٠٤-١٠٦.

النص من خلال (الفعل كان، اليوم، الفجر، المساء)، وشخصيات بشرية (الذات الراوية (الأم)، الجار، الضيف، الغرباء) وأخرى حيوانية (المواشي، والخيول) وثالثة نباتية (زهرة عباد الشمس)، وبين الفضاء المكاني الآني – لحظة سرد الذات الراوية (الأم) الحكاية للذات الشاعرة - ذي الملامح غير الواضحة والمختزلة في مفردة (الأخضر)، بوصفها جاءت وصفا دالا على الأرض الخضراء ذات الزمكان المغاير للزمكان الذي يشيعه فضاء القرية. هذا الاختزال السردي للفضاء المكاني الآتي في قبالة اتساع مساحة السرد في فضاء القرية يدل على مدى العلاقة الحميمية التي تربط الذاتين الراوية والشاعرة بمكانهما الأم/القرية، كما يفصح عن عدم الإحساس بالانتماء للمكان الذاتي الناجم عن مدى الإختلاف والمغايرة الموجودين بين الفضاءين، إذ تفرز القرية مكانيا فضاءً سوسيو-ثقافياً مغايراً يقوم على تصالح مع الطبيعة واستثمارٍ أمثل لها، وعلى جملة من القيم والأعراف والتقاليد، تعمل معاً على تشكيل الفضاء، ومن أهم ملامح التصالح بين ساكني القرية والطبيعة نشوء نوع من العلاقة بينهم وبين النجوم التي تتحول إلى علامة بارزة تهدي البشر والحيوانات إلى البيت، وهذا النوع من العلاقة عميق الجذور في الإرث العربي إذ كانت العرب تتخذ في الصحراء من النجوم علامات للاستدلال على المكان.

المدينة:

للمدينة أثر في رفد تجربة الشاعر العربي بوصفها مكوناً ثقافياً واجتماعياً متشعب الجذور أسهمت سلباً وإيجاباً في صياغة وتشكيل ذات الشاعر وتعميق تجربته على الصعيدين الحياتي والإبداعي، إذ شكلت في بواكير القرن المنصرم نهراً تجمعت إليه روافد القرى، بعد أن ضاقت هذه القرى بأهلها ولم توفر لهم سبل العيش. ومن هنا كان الانتقال إلى المكان الجديد الذي يحمل تجربة جديدة لها مدلولاتها الخاصة والعامة، ولها متناقضاتها العديدة، المرتبطة بشبكة معقدة من العلاقات، تتوالد منها مواقف متباينة، فمنهم من رفض المدينة متهما إياها بأنها بؤرة إثم ورذيلة[١]، ومنهم من عدها مكاناً للترفيه والاستقرار، ومنهم من عدها مكانا لتشكيله ثقافياً وعلمياً. وكذا الحال مع المبدعين، إذ تتحدد مواقفهم بين عاشق للمكان وناقم عليه، بما يشمله هذا المكان عند الأول من حيوات جميلة وممتعة، وما يعنيه تذكر المكان لمآسٍ دارات على أرضه عند الثاني[٢].

تأتي المدينة في شعر جبرا إبراهيم جبرا بشكل مغاير على مانراه في إبداعاته الأخرى غير الشعر، إذ شكلت المدينة في إبداعه النثري الروائي والسيرذاتي أحد الروافد المهمة المساهمة في تكوين شخصيته، فهو يقيم نظرته إلى المدينة من كونها: صانعة رمز، وفضاء تحولات في الحياة كما في الفكر والفنون والآداب، ومن هنا فهي تمثل، وتعبر عن وجودها في ثلاث صور:

١- فهي الموسوعة، بما لحياتها وللحياة فيها من تعدد الرؤى، وغنى مجالات الفكر وآفاق الإبداع، بما تقدم للإنسان، ويقدم لها من معارف وعلوم، وفنون وآداب تفتح المجال رحباً أمام عقل العصر وبما يشيد هذا الإنسان فيها من بناءات تغذي، وتمكن ما تقوم عليه حياتها من أساس روحي.

٢- وهي مسرح بما يكون للإنسان فيها من (أدوار) في الحياة، ومن تعدد وجوه العطاء الإنساني.

٣- وهي متاهة لا مخرج منها للإنسان إذا ما دخلها وانغمس في حياتها[٣].

---

(١) الإنسان وعالم المدينة، مناف منصور، مركز التوثيق والبحوث، ط١، ١٩٧٨: ٣٥.
(٢) التجربة الشعرية في الادب العربي المعاصر: ٢٦٥
(٣) جبرا إبراهيم جبرا والمدينة – القدس – بغداد – القدس: ٨٥-٨٦.

ولعل هذا الأمر يعود إلى سببين: الأول: أن موقفه هذا من المدينة كان في بداية تشّكل وعيه ثم تغير بعد ذلك، الثاني: أنه في الشعر يقلد الشعراء الّذين هجوا المدن مثل إليوت وغيره. فالمدينة في شعر جبرا غدت غابة موحشة يفترس فيها الإنسان، وعالماً مادياً لا يعير أية أهمية لكل المعاني الإنسانية، لذلك نجده في خصام وعداء معهما، يشتغل عليهما شعرياً على وفق استراتيجية اللاتسمية رغم أنها تحمل في طياتها هوية المدن الحقيقية التي عاش فيها، وعدم التسمية هذه تأتي ضمن فلسفة التعميم سواء أكانت مدناً فلسطينية، حاملة لصفة الإقامة الدائمية لكونها مدناً بالرغم من هجرته القسرية اليها لكنه متطلع دوما لها يحملها في داخله أينما ذهب ويعود إليها متى ما سنحت له الفرصة، أم كانت مدناً للاقامة المؤقتة بسبب الذفي والتوطين القسري، فمدن الداخل يخيم عليها فضاءٌ مشتركٌ متشكلٌ من معاني القهر والجوع والظلم والمرض، الذي يحول المدينة إلى متاهات الذفي، ولعل خير مثال على ذلك قصيدة (يوميات من عام الوباء) التي ترصد يوميات المدينة الفلسطينية وهي تعيش في فضاء قاتم مفعم بالفقر والجوع:

عشر سنين من السفر
ومدينتي على ظهرها مستلقية
تمج حقداً لعاشقها
فالحب فيها ليس يسقط في الدروب
كالبذر في الأرض الحريثة
الحب فيها نزوة حاقدٍ
اشبقة ضوء القمر
عاشقها بكاتها
وعراتها على الرصيف يهرولون
يهللون،
بكاتها يبكونها، وعراتها يأتونها
كطيور سود ضمخت مناقيرها-
عشر سنين من السفر
وجيبي لله يصفر[1].

تسعى الذات الشاعرة في تشكيلها فضاء المدينة إلى الإستعانة بتقانات البلاغة العربية، التي تسهم وبشكل فاعل في تشكيل مجموعة من الصور تتضافر وتتلاءم فيما بينها لتقدم جانباً من فضاء المدينة، إذ تقدم لنا الذات عن طريق الكناية صورة المدينة و هي تعيش حالة من التقاعس والجمود (ومدينتي على ظهرها مستلقية)، وتقدم الحب مؤنساً ومدججاً بأسلحة الحقد والبغيضة، بعد أن مهد لذلك عن طريق التشبيه الذي جاء ليشكل صورة مغايرة تحمل في طياتها شيئا من المفارقة تذفي أن يكون الحب في هذه المدينة اشبه ببذرة الزرع التي ما أن تُرمى في جوف الأرض حتى تُملأ المدينة – ونفوس ساكنيها – بعبق الأمن والأمان، مستبدلاً بذلك جواً من العقم، والسأم، و أشلاء سنين لاتسمن ولا تغني من جوع، منتهية إلى تشبيه ثان يصور سكانها الجائعين بطيور سود مضمخة المناقير، بسنين السفر، ونحسب أن هذا السواد متأت من تعميق صورة الجوع، الناجمة عن العري القسري إلى حد الفقر المدقع الذي يتسبب باصفرار شديد في الوجه والجسم يصل حد السواد.

أمام هذه الصورة السوداوية للمدينة تستحضر الذات صورة القرية الحاملة لفضاء مكاني مشبع بالحنين والألفة:

---

(١) المدار المغلق: ١٩-٢٠

أبي، أبي
من أي أرض، أي كرم جئت بي،
من أي حقل حرثته باظافرك،
من أي تل فيه غنيت بكيت
رغيفك الصلب معفراً-
أبي
من أي أرض، لأي أرض جئت بي
حاملاً للناس بذراً
رغم الليالي الضامرات
حاملاً للناس بذراً وثماراً
وهناك قذفت بي – أبتاه عفوك ؟ رفقاً
وصدرك الأسمر درعي، قذفت بي
في اللهب(١).

ينهض النص على مونولوج داخلي تستحضر الذات الشاعرة فيه شخصية الأب لتجري معها حواراً من طرف واحد، هو طرف الذات في سعي منها لرفد النص بطاقة درامية تفصح من خلالها عن أزمة نفسية ناجمة عن مقارنة الذات لفضاء القرية الذي كانت تسكنه فيما مضى من الزمن، بكل ما فيه من معاني الألفة والحميمية والعيش الهانئ، بفضاء المدينة الكئيب الذي يعشعش فيه القتل والظلم والجوع، ولكأننا في جو بوديلري متشائم وسوداوي يفعل الإحساس بالاغتراب، إذ ليس في هذه المدينة سوى الخواء والأماني بهبوب المزيد من الكوارث ما دام ناسها يرزحون تحت غول الجوع، ورهبة المرض، وعشاقها لايملكون غير أن يندبوها بدموع ثرة وأمانٍ تصطدم بجدرانها التي تمج حقداً عليهم.

إن اللقطة الحوارية التي تشتغل مكانياً على فضاء القرية تحتشد بطاقة غنائية عالية، أسهمت مفردة (أي) في تفعيلها - بشكل أساسي - تلك المفردة الحاوية في داخلها لمعاني التعجب والاستغراب مما آل إليه مصير الذات في المدينة، بعد أن كانت تعيش حياة هادئة في القرية، هذه الطاقة الغنائية سارت باتجاه تعميق وتوسيع دلالة الحزن والألم على ماآلت إليه الذات من مصير مجهول ومحاط بالجد والعقم، والنقع المرعب:

رحماك أبي، من أي أرض لأي كرم جئت بي
لأي جدب، أي عقم، أي نقع مرعب.

وبذلك يكون المناخ الغنائي قد حاك المتن النصي داخلياً بنسج سوداوي على نحو يناسب تجربة الذات الشعرية التي تنزاح قليلا أو كثيرا عن تاريخية المدينة الفلسطينية في الواقع إذ غيبت الجانب المضيء منها، وراحت تجري "عليها من مخيالها العربي المولع بالأسطرة والترميز"(٢) تعديلات جمالية تجعل من مدينة الشاعر مدينة مرمزة بالسوداوية القاتمة.

وعلى النقيض من علاقة جبرا بمدينته، نجد علاقة درويش بمدينته الفلسطينية، إذ تكتشف هذه العلاقة عن أواصر محبة عالية تغدو فيها غزة أُمّاً لدرويش:

سيلٌ من الأشجار في صدري

---

(١)م. ن: ٢٥.

(١) رؤيا الحداثة الشعرية: نحو قصيدة عربية جديدة، محمد صابر عبيد، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمّان، ط١،٢٠٠٥: ١٨١.

اتيتُ.... اتيتُ
سيروا في شوارع ساعدي تصلوا.
وغزة لا تُصلي حين تشتعل الجراح على مآذنها،
وينتقل الصباح إلى موانئها، ويكتمل الردى فيها.
أتيتُ....أتيتُ
قلبي صالحٌ للشرب
سيروا في شوارع ساعدي تصلوا.
وغزة لا تبيع البرتقال لأنه دمها المعلَّب
كنت أهرب من أزقتها،
وأكتب باسمها موتي على جميزة،
فتصير سيدة وتحمل بي فتى حراً.
فسبحان التي أسرت بأوردتي إلى يدها !
أتيت....أتيت
غزة لاتصلي.
لم أجد أحداً على جرحي سوى فمها الصغير...
وساحل المتوسط اخترق الأبد(١).

تتكشف بنية النص المنبني من خلال تقانة المونتاج عن تصالح كبير بين المدينة، والذات الشاعرة، إذ لاتأتيها الذات إلاّ منتشية بفرحة اللقاء، يفصح عنها (سيل الأشجار في الصدر) ومزهوة ملؤها الفخر بتضحيتها من أجل مدينتها يفصح عنها تحول السواعد إلى شوراع توصل الآخرين القابعين نصياً تحت مظلة (واو) الجماعة في (تصلوا) إلى المدينة. أما المدينة فهي الأخرى متعلقة بذات الشاعر، فنراها تسد جرح الذات بفمها لترسم بذلك لقطة سينمائية رائعة توحد بين الذاتين، ذات المدينة وذات الشاعر، وتلهب مشاعر المتلقي في مسعى من الذات لسحبه إلى منطقة عالية الذاتية تتفق مع سيرذاتية النص.

وبين هذه اللقطة التي جاءت في نهاية المقطع، واللقطة الإستهلالية لقطات لاتقل شعرية عنها بذيت كلها على وفق مبدأ استقلالية اللقطات التي تعني "خصوصيتها في الحدث والزمان والمكان والشخوص والمواقف، لكنها ترتبط ارتباطاً كلياً بموضوع القصيدة، لأنّ القصيدة شيء تام تتداخل وتتقاطع بحيث أن كل جزء منها يأخذ معناه في الكل"(٢) و هي تقنية تعمل على مظهرة الحدث الدرامي بقوة، من ذلك ماجاء في اللقطة الثانية حين تقدم الذات الشاعرة مدينتها مؤنسنة تترك أقدس الواجبات (الصلاة) نتيجة تعرضها للأذى، واختيار الذات الشاعرة لهذا الواجب المقدس بوصفه جسراً يربط ماهو أرضي بماهو سماوي، ويكشف عن بعد سيميائي يوحي بتعطيل الحياة في المدينة، لأن (الصلاة) من الأعمال التي لاتترك إلاّ بالموت.

و في اللقطة اللاحقة تتضافر أكثر من صورة في تشكيل بانوراما اللقطة تبتدئها الذات بصورة تخييلية تعتمد على المجاز في تشكيلها،تقف فيها غزة وقد تحولت إلى إنسان يرفض بيع برتقالها لأنه دمه المعلب، وفي ذلك إيحاء بفلسفة يكشف عنها تلاحم الصورتين اللاحقتين: ذاكراتية في اللقطة الأولى تعود بالذات إلى أزقة المدينة لتنقل صورة نضال المدينة وتضحياتها، وتخيلية في الثانية أيضا مولودة من رحم الصورة الذاكراتية وتتحول فيها غزة إلى أمّ تحمل بالذات الشاعرة بعد

---

(١) الديوان، ج١: ٤٧٤-٤٧٥
(٢) زمن الشعر، ادونيس، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٨:١٥

أن أعلنت استعدادها للموت على جميزتها في الصورة الذاكرتية، ومن هاتين الصورتين يتشكل بعد ميتا فيزيقي يتمثل بالخلود بعد الموت، الناجم عن الشهادة في سبيل الأرض، وبعد إستنتاجي مبنين على البعد الاسلامي، يفسر سبب عدم تفريط غزة (المدينة) ببرتقالها، لأنه مروٍ بدم الشهادة، أما الصورة الأخيرة في اللقطة فكانت صورة متحركة ترتكز على الفعل (أسرى)الذي يحرك مجريات الصورة في فضاء من التعجب يعمق من زمنية الصورة الماضية لأن التعجب لايعمل في زمنية آنية أو مستقبلية كالتي يعمل فيها الفعل المضارع،مما يمنح حركة الفعل الداخلية –في الصورة-ثباتا خارجيا ينعكس على فعالية الصورة وهي تثير مكامن الذات لتعبر بدهشة عن تلك العلاقة الحميمية التي تجمعها بالمدينة، وإمعاناً في التعبير عن هذه الدهشة تستعين الذات بالقرآن الكريم – بوصفه أعلى أنواع الخطاب – لتستضيء بقبس من الآية الكريمة:

(سبحان الذي اسرى بعبده ليلا من المسجد الحرام إلى المسجد الاقصى....)[١] ولعل أبرز مواطن التناص بين الصورة الشعرية والقرآن الكريم تكمن في مفردتي (سبحان) و (أسرى) اللتين تشكلان في النصين القرآني والشعري المرتكز الأساس الذي تقوم عليه الصورة.

ولمحمد القيسي وقفات مع مدنه الفلسطينية ولا سيما في ديوانه الايقونات والكونشيرتو وتحديداً في جزئه الأول (الإيقونات) الذي خصصه للمكان الفلسطيني على أثر زيارته له في سنواته الأخيرة وتحديداً بين تموز ١٩٩٨ وكانون الثاني ١٩٩٩. حسب العتبة النصية الموجودة في بداية الديوان[٢]، ومن هذه الوقفات وقفة عند مدينة رام الله الحاضرة في القصيدة منذ عنوانها (ايقونة رام الله)، إذ يقف ليعيد عقارب الساعة إلى زمن التفتح الأول عبر ذاكرة مزدحمة بذكريات هذا المكان التي يمكن توزيعها حسب صلاتها المكانية على أربعة مقاطع: المقطع الأول ضم ذكرياته عن (فندق حرب) و (كنيسة مدرسة الايمان)، المقطع الثاني (منارة رام الله)، المقطع الثالث (متنزه نعوم) المقطع الرابع (الجلزون):

لم يصلوا مثلي رام الله،
ولم تدرج قدماك معي لأريك منابت حزني
وتفتح أوراقي الأولى في ((فندق حرب))
وأريك طريق الإرسال، وكيف تفتت قلبي
حول كنيسة ((مدرسة الإيمان))
هنا كنت أشاركها الصلوات،
بلى، كنت أشاركها الصلوات
ولم أك لأقبل عند صلاة الصبح،
يد القسّيس المصري اللهجة
كان يحدق في عينيّ،
وينعتني بالجاحد الناكر خبز الرب
إلى أن طردوني
من نومي وطعامي في المدرسة،[٣]

في هذا المقطع – كما في المقاطع الأخرى – يتحول المكان إلى وعاء حاو للحدث فذكريات المكان مرتبطة بما جرى فيه من أحداث لذلك نجد الذات الشاعرة تبتعد عن الوصف لصالح السرد،

---

(١) سورة الإسراء، الآية: ١.
(٢) الإيقونات والكونشيرتو: ٦.
(٣) الإيقونات والكونشيرتو: ٢٧-٢٨.

إذ راحت تمعن في الكشف عن الاحساس العالي بهذا المكان الذي غاب لفترة طويلة من العمر، وبإلحاح واستنفار للذاكرة في استعادة ماضيها المفتقد وربطه بالحاضر-لحظة التجول في المكان – في محاولة من الذات لتقويض سنين الفقدان. فنرى أن الإحساس بالعودة إلى المكان ثانية والتجول فيه يدفع الذات باتجاه اعادة تشكيل فضاء المكان عبر تضافر فاعلية التبصر البراني المنبعث من الرؤيا البصرية للعين في (أريك) مع فاعلية التبصر الجواني المنبعث من الذاكرة، فما أن تقع عين الرائي / السارد على المكان (فندق حرب) و (كنيسة مدرسة الإيمان) حتى تنثال عليه الذكريات المرتبطة بهذين المكانين اللذين يثيران مكامن الذات فتروي حزنها فيهما، وإذا كانت الذات تكتفي هنا بمجرد الإشارة إلى (فندق حرب) فإنها في سيرتها الذاتية (كتاب الابن) تقف عند هذا المكان بشيء من التفاصيل[1]، أما (مدرسة الإيمان) فتقف عندها الذات وبما تسمح به طبيعة النص الشعري لتروي ما جرى لها فيها من أحداث. وتأخذ اللغة السردية وضعها الشعري في التعبير عن خيوط التجربة مع هذا المكان، بالاستعانة بمفردة (هنا) ذات الدلالة المكانية والبعد الإشاري الحامل ضمناً لمعنى التأكيد على ماجرى فيها من أحداث، لأن البعد الإشاري القريب الذي تحمله مفردة (هنا) يلغي فرضية التشكك بما يروى من أحداث يدعمها في ذلك أن راوي الحدث هو نفسه من عاش الحدث فيما مضى، ويؤكدها الحرف (بلى). الذي جاء ليحل محل (هنا) في الجملة التالية المكررة إلاّ من هذا الحرف: (هنا كنت اشاركها الصلوات... بلى كنت اشاركها الصلوات).

وتواصل الذات حزنها في المقطع الثاني لتقف عند منارة رام الله الحاملة معها ذكريات الموت:

وعند منارة رام الله، منارتها الغائبة الآن،
هنا عَثَرَتْ أبصاري بالراية، راية غرناطة،
وعرفت قريباً لي عبر مناخات الموت هنا،
قلت له:
ياشقيق أبي المقتول بعشر سنين بعدك،
خذني كمريد، خذني لأكون قريباً
من شرفتك وأعراسك، خذني..[2]

في المقطع تستحضر الذات الساردة/ الشاعرة – في الآن نفسه – صورة المكان المقدس (الجامع) ممثلة في النص بجزئيه (المنارة) بوصفها من المكونات الرئيسة للجامع تحمل في طياتها معانيَ و دلالات عدة يوحي حضورها العمودي الشاهق على معلم استدلالي يدلل على موقع الجامع لكل من يريد أن يؤمه من زوار وساكني المدينة، وهو في – الآن نفسه – يحمل معانيَ الرفعة والسمو بوصفه العتبة الموصلة بين ما هو أرضي وما هو سماوي بوصف الجامع روحاً أشبه مايكون بطائر يرتفع بالأرواح إلى ما هو سماوي فالأرض مسرح للقيام بما هو واقعي وعملي تتحرك فيه الأجسام ضمن فضاء الحيز، بينما السماء مرتبطة بكل ماهو روحي وروحاني، وغيبي، ومطلق، فضلاً على أنها محط أنظار كل من يتضرع بالدعاء إلى الله. لذلك نرى الذات الشاعرة تستحضر صورتين لهذه المنارة: الأولى صورتها الحاضرة في الماضي عندما كان الشاعر يسكن في مدينة رام الله، والثانية غائبة في الحاضر الآني – لحظة زيارة الذات للمدينة وفي ذلك إيحاء بموت القيم والمعاني السامية المتجذرة في الذات الغريبة، وبذلك تعزي الذات نفسها قبل أن تتذكر موت الأب في هذه المدينة التي تظللها مناخات الموت.

---

(١) ينظر: كتاب الأبن ضمن ثلاثية حمدة: ٢٩٠-٢٩٤.
(٢) الأيقونات والكونشيرتو: ٢٨.

ثم تعرج الذات إلى مكان آخر مغاير عن الأمكنة السابقة تحس الذات تجاهه بالألفة والراحة:

لم نأت إلى رام الله معاً
لأريك الصيف فلسطينياً من زمن آخر،
وأنا في (متنزه نعوم) ملكاً في البهو،
أدور بآنية القهوة بين الرواد
وقد جرعوا ما يكفي
من أبنذةِ اللطرون، ومالوا[١]

يشتغل المقطع – قيد الرصد – على زمنية ماضوية يسميها محمد صابر عبيد (ماضي الفقد) الذي تحاول الذات استعادته من الذاكرة لحاضر الكتابة، إذ هو زمن للفقد والرحيل[٢]، فما أن تبصر الذات مكانها القديم (متنزه نعوم) حتى تستحضر المكان بزمنيته الصيفية المقترنة بالمكان الفلسطيني المضفي على الزمن طابع الألفة والحميمية، في مسعى من الذات لصياغة زمنها الفلسطيني الخاص، إذ يتبادل الزمن بتمظهراته والمكان أيضا بتمظهراته المواقع والأفعال والتأثيرات وصولاً إلى فضاء فلسطيني خاص لايمكن فهمه أو تأويله من دون إستيعاب خصوصية الفلسطينية التي تدور بزمكانها في فضاء من الفقد القسري والعيش خارج زمكانها، فتكون استعادة هذا الزمكان، نصيا نوعا من المواساة والتعزية للذات ومحاولة لإعادة الحياة إلى ماضي الذكرى بعد أن تم إفتقاده في الحاضر.

أما المقطع الأخير فجاء خاصاً بمخيم جلزون (المخيم الأول)[٣] والذي عاش فيه الشاعر:

لم نصل الجلزون.
هنا مسقط حزني الأول
حتى أخذتني الصحراء إلى جوف العالم
ومعا لم نصل الخارطة هنا
لأقول على مرأى من هذا الذبح
أحبُّكِ..[٤]

يقوم المقطع في بؤرته على حساسية الحدث المتمثل بالرحيل من المكان الأول الحامل للحزن الأول (جلزون) إلى مكان آخر (الصحراء) الذي تتضح معالمه بقراءة تعالقية إحالية مع يوميات القيسي (أباريق البلور)، إذ نكتشف أن الصحراء كانت المكان الأول الذي يقصده الشاعر في سيرة الرحيل عندما توجه إلى الكويت بحثا عن عمل[٥]. لذا نرى الذات تغرق في إيقاع من الحزن العميق بسبب رحيلها عن المكان الأصل إلى المكان المنفى (الصحراء) بكل ما يحمله هذا المكان من معاني الجدب والضياع والإستلاب المثيرة لإحساس العدمية.

وتشكل المدينة قيمة مهمة في شعر إبراهيم نصر الله، الذي نراه كثيراً ما يقف عند تخومها أو يلجها راصدا مظاهرها أو ظواهر الحياة فيها باسلوب شعري ينم عن شاعرية عالية في اختيار زواية الرؤية والرؤيا فيها، ومن ذلك وقوفه عند غزة التي يدخلها بكامرته الشعرية من البحر:

هادئٌ بحر غزة

---

(١) الايقونات والكونشيرتو: ٢٩
(٢) تمظهرات التشكل السيرذاتي:٤٥.
(٣) ينظر: كتاب الأبن ضمن ثلاثية حمدة: ١٧٢
(٤) الأيقونات والكونشيرتو: ٢٩
(٥) ينظر: أباريق البلور: ٩

هذا الصباح أليفٌ وأطيب مما شربناه
لا ورد في الطرقات
أجل
ولكن وردتنا الأغنيات
وهنا باعة السمك..الطالبات..الحوانيت..آخر فصل الشتاء
صبية يحبسون النوارس في الدفتر المدرسي
ويندفعون طيوراً إلى الماء
فأسٌ على كتف..عنبٌ في الشفاه..وأشرعة..
حين تعلو.....ستسأل
هل أبصر الآن أشرعةً أم سماء؟
حناجر مخضرةٌ...وخضار..
حقولٌ تجيء إلى السوق ناضجةً بالغناء
هادئٌ بحر غزة
هذي البيوت التي تسكن الروح تشبهني
خطوةُ الضوء..ألفته وضجيج المحطات...يشبهني
غيمةٌ تحمل الأرضَ حتى النجوم..وبيارة البرتقال..الحدائق...
تشبهني
حزن جدي..حكايتُه...ويداه..عروق أبي
وجه أمي الحبيب...
خيول المعارك
تشبهني
جارتي..جارنا
طفلها حينما اختطفته الرصاصة من عندليب البراءة
أبصره كل يوم على باب المدرسة
عابراً زمني
وهو يشبهني
كل مايتجمع حولي وفيّ
سمائي التي ظللت وطني[1]

توظف الذات الشاعرة في رصدها لمعالم المكان/المدينة تقانة الرؤية المسحية التي تعتمد آلية الرصد الكامراتي الأفقي، تجزئُ الكل وتنحو منحى تفكيكياً للمكان، ترصد من خلالها التفاصيل والجزئيات وتسمح لهما بالإعلان عن وجودهما في خارطة المكان/المدينة، إذ إن الإهتمام بالتفاصيل والجزئيات من شأنه تقديم المكان مكثفاً، بحيث كل شيء يكتسب كينونته في إطار الكل المكاني[2].

ترصد عدسة الكاميرا الشعرية أول ما ترصد البحر بوصفه قريباً لاينفصل عن غزة، وفضاءً واصلاً بين المنفى والوطن بالنسبة لإبراهيم نصر الله والكثير من الفلسطينيين الساكنين في المدن الأردنية، ليغدو بذلك أنموذجا للهبوط والعودة إلى ينابيع السعادة الأولى، ومكاناً مفعماً بالألفة

(١) الأعمال الشعرية، إبراهيم نصر الله: ٣٥٣-٣٥٤.
(٢) شعرية المكان في الرواية الجديدة: ٤١٦

والمحبة، المغمستين بطعم التطلع إلى المكان الأم، ثم تسير حركة العدسة نحو الداخل لترصد بمنظور الكاميرا السينمائية الجوالة حركة المدينة بأمكنتها (الطرقات، الحوانيت السماء، الحقول، السوق، البيوت، المحطات، الحدائق، باب المدرسة)، وأزمنتها (الصباح، فصل الشتاء، الماضي)، وناسها، (باعة السمك، الطالبات، الصبية، وآخرين تدل عليهم – فأس على كتف، عنب في الشفاه – وسواه ممن تستحضرهم الذات من الذاكرة اثناء تجوالها في المدينة – الجد – الاب – الام – الجار – والجارة– ومن هذا الرصد يتضح مدى الإستبدال بين الصفات والأفعال التي تقدم معا المكان بجميع حيثياته الثابتة والمتحركة، مع ملاحظة أن الأفعال في هذه الصور (السيما – شعرية) لاتفيد حركية السرد العامة، بقدر ما تضفي دينامية على المكان، وتنقذ الصورة الوصفية من الجمود والخمود، ومن ثم تعمل على تحريك المكان، من داخل حقل الوصف مما يوهم المتلقي بواقعية ما يجري وبالتالي تدخله في فضاء سيرذاتية النص(١).

أما تتبع الفضاء الدلالي المتشكل من هذه الصور فيكشف عن إن هذه الصور تصب في حقلين دلاليين هما: حقل الألفة والمحبة مع مكانها / المدينة (فالأغذيات متوزعة في الطرقات بدل الورود)، و(الصبية المندفعين إلى مياه البحر) بوصفها "الينبوع والأصل، وأنها الحوض الذي يضم كل إمكانيات الوجود"(٢) (والفأس على الكتف) الحامل لمعنى الانعماس في الحياة، و(العنب في الشفاه) الباث لمعنى التلذذ المتأتي من الهناءه والراحة، والحناجر المخضرة للتعالق والترابط الكبيرين بين أسواق المدينة وحقول الغربة، (البيوت الساكنة في الروح)، (خطوط الضوء)، (ضجيج المحطات)، (الغيمة) الحاملة للأرض والنجوم، (بيارة البرتقال)، (الحدائق) كل ذلك يشكل حقل الألفة والمحبة، أما الحقل الثاني هو حقل الحزن النابع من استحضار الذات أثناء تجوالها في المكان لكل من الجد، والأب، والأم والجارة والجار، وطفليهما المقتولين برصاص العدو وبزمكان ماضوي، أيام عيش الذات بين كل هؤلاء قبل التهجير.

إن هذا البعد في تشكيل الحقول الدلالية للنص ينم عن رؤية إخراجية شعرية تفيد من الرؤية الإخراجية السينمائية التي يمثل الإخراج فيها أهم التقانات، إذ يأخذ بعده الأساس في تحفيز المتلقي على الإنفعال بالصورة على المستويين البصري والعقلي فالرؤية البصرية تكملها الرؤية العقلية، والصورة يكملها اطارها في الماضي والحاضر إذ تعمد الذات الشاعرة إلى تشكيل النص على وفق نسقين زمنيين من حيث الإطار، توحد بينهما المدينة بوصفها المكان/الموضوع في النص، يحتوي النسق الأول على الزمن الحاضر – لحظة التجوال في المدينة ورصد الحياة فيها بزمكانها وأحداثها وشخصايتها-، ويضم النسق الثاني الزمن الماضي المستذكر من خلال استثارة الذاكرة من لدن المكان/المدينة في لحظة التجوال فيها. ولعل هذا الربط بين الزمنين وعبر المكان/الموضوع (المدينة) يمثل استدلالا واضحاً سعت إليه الذات لتدل من خلاله على عمق صلة الذات الفلسطينية بزمكانها الموحد ماضياً وحاضراً ومدى الإرتباط المشيمي بالمكان المولد لإحساس الألفة والمحبة عندما توجد الذات فيه، ولإحساس الحزن والألم إذا ما فقدته الذات وراحت تعيش بعيدة عنه.

ثانياً: أماكن الإقامة المؤقتة:

١- البيت:

---

(١) شعرية المكان في الرواية الجديدة: ٢٥٤.

(٢) صور ورموز، إلياء مرسيا، ترجمة: حسيب كاسوحة، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ط١، ١٩٩٨: ١٩٧.

تشتغل البيوت خارج المكان الأصل في المتن الشعري – قيد الرصد– على الطرف النقيض مع البيوت التي تشكل فضاء إقامة دائمة، إذ لا يرصد الكشف القرائي عن أي انتماء حقيقي للذات مع هذه البيوت فتراها على خلاف تام مع هذه الأماكن، وينظر لها على أنها مكان للغربة والقسوة والفظاظة، والتيه، مكان يحضر فيه الجسد، وتغيب الروح وبشكل يوحي بلا سطوة المكان على الذات الفاعلة فيه. فتغدو الذات غريبة في المكان، ويغدو المكان غريباً عن الذات، لذلك تقف متحفظةً ومتوجسةً أمامها، لا تدرك منها إلاّ المظهر الخارجي، فهو آخر –اذا ما عاملناه معاملة الكائن المشخص – مختلف صورة وجوهرا ويثير الغربة عند الذات التي لا تشعر بتماهيه واندماجه معه.

ومن النصوص المجسدة لهذا الفضاء قصيدة (دهاليز) لجبرا ابراهيم جبرا التي تفصح عن دلالات انغلاقية بوصفها عتبة موصلة إلى الداخل تتخذ الذات منها مفتتحاً قرائياً ينبئ فضلاً عن دلالة الإنغلاق بدلالات العتمة، والخوف، والقلق، والبرودة:

ما كنتُ، لا ما كنتُ لأروي
عن متاهتي
أنا الطليقُ، طليقُ
بين جدرانٍ ثلاثةٍ
رابعها الدهليزُ يمتدُ
إمتدادَ الازلِ،
ما كنتُ، لا ما كنتُ لأحكي
عن هجرتي
من حجرةٍ لحجرةٍ
خواؤها الغيهبُ فيه
أصداءُ السنابكِ النائياتِ
تضرب دوماً على مقلتي،
من أرض النَّوى
لأرض النوى تمتدُّ
امتداد الأزلِ

لكنني وجدت في الكلمات الطليقة منفذي
في الكلمات وجدت إلى الفضاء
أخيراً منفذي،
أمامي يمتدّ
امتداد الأزل(١)

المقطع المنتخب للمعاينة يفصح عن تعالق سلبي مع المكان /البيت في المنفى، فيتأسس النص على بنيتي الانغلاق/ الإنفتاح المنبثقة من رحم الداخل المجسد نصياً في المقطع الأخير، أمّا بنية الإنغلاق فتبسط هيمنتها على بقية النص مبتدئة بالمفارقة التي تشتغل هنا لتعميق فضاء الانغلاق وتنهض على مفردة (الطليق) الحاملة في دلالاتها العامة لمعنى الانفتاح، لكن الذات الشاعرة تسجنها في فضاء مغلق تسيجه الجدران من جهات ثلاث، ويحده من الجهة الرابعة الدهليز

(١) المدار المغلق: ٤٩-٥٠.

الممتد عبر فضاء زمكاني لانهائي، ليتظافر كل من (الامتداد) بدلالة المكانية والزمنية معاً و(الأزل) بدلالته الزمانية في تشكيل فضاء الدهليز المنظم تحت خيمة الفضاء المنغلق المتشكل من محاصرة الجدران للذات في إنطلاقها. كما أن الدهليز بامتداده الأزلي يتجاوز دلالته المكانية بوصفه ركناً من أركان البيت إلى معنى مجازي أشمل يتمثل بحياة الذات السائرة في انفاق مظلمة، ليس للذات فيها ثمة أمل للخروج منها، لذلك تجد في البوح (ما كنت، لا ما كنت لأروي) متنفساً للترفيه عن هذا الضيق فتراها في المقطع اللاحق تلخص سيرة الذات في بيوت المنافي الفارغة من كل شيء إلاّ الظلام الدامس في مسعىً من الذات لتثوير حس النقمة على بيوت المنفى التي يخيم عليها فضاءٌ واحدٌ لا يتغير هو فضاء انغلاق.

أمام هذه العلاقة العدائية ما بين المنفى والذات الشاعرة تبحث الذات عن متنفس يبدد فضاء البيت المنغلق حد الضيق والاختناق فتجد من الكتابة الشعرية وسيلة لانتشال نفسها من دوامة هذا الإنغلاق فترسم بالكلمات فضاء مفتوحاً قبالة فضاء الدهاليز المنغلق، وموازياً من حيث امتداده الأزلي، وبذلك تكون للفاعلية الشعرية قوة مؤثرة على الذات، تستبدل بالفضاء المغلق المتشكل من حصار الداخل المكاني/البيت بجدرانه ودهليزه فضاء مفتوحاً منبثقاً من الداخل الكياني/ذات الشاعر المفضية على الرغم من القسوة الممارسة عليها من لدن اماكن الذفي إلى حياة ممكنة، تتغلب على الضيق والاختناق إلى فضاءات مفتوحة شعرياً، تسهم كل من الذاكرة والخيال- بعد الأخذ بنظر الاعتبار سيرذاتية النص الشعري – في رسم ملامح هذه الفضاءات.

ويزداد فضاء البيت في المنفى انغلاقاً عند درويش، عندما يرتبط بالوحدة بعيداً عن الأهل، فيغدو المكان مجرداً من معاني الألفة، لا وظيفة له إلاّ المأوى لذلك لا تجد أي وصف للبيت لا من الداخل ولا من الخارج:

وحين أعود للبيت
وحيداً فارغاً، إلاّ من الوحدة
يداي بغير أمتعةٍ، وقلبي دونما وردةْ
فقد وزعت ورداتي
على البؤساء منذ الصبح..ورداتي
وصارعت الذئاب، وعدت للبيت
بلا رنَّات ضحكةٍ حلوةِ البيت
بغير حفيف قبلتها
بغير رفيف لمستها
بغير سؤالها عني، وعن أخبار مأساتي
وحيداً أصنع القهوة
وحيداً أشرب القهوة
فأخسر من حياتي.. من كفاحي
أخسر النشوة
رفاقي ها هنا المصباح والأشعار، والوحدةْ
وبعض سجائر.. وجرائد كالليل مسودَّة
وحين أعود للبيت، أحس بوحشة البيت
وأخسر من حياتي كل ورداتي
وسرَّ النبعِ.. نبع الضوء في آفاق مأساتي
واخترت العذاب لأنني وحدي

بدون حنان كفيك
بدون ربيع عينيك !..[1]

يستهل النص حدثه الشعري بجملة تتمثل بـ (العودة) المسردنة في فضاء زمني عائم غير محدد ومتكرر (حين)، ومكاني ثابت (البيت)، مع إظهار بيِّن للفاعل الشعري (أنا الشاعرة) بوساطة سارد ذاتي يتمظهر في الفعل المضارع (أعود)، في مسعى من الذات الشاعرة للكشف عن وجهها الأنوي المتمركز في قلب الجملة الاستهلالية، ومن ثَمَّ توجيه القراءة وجهة أنوية تتواءم مع قراءة النص قراءة سيرذاتية تتخذ من المكان/البيت بؤرة تتمركز فيها رؤى الذات وهي تعيش حياة المنفى المحكومة هنا بهاجس العزلة والفردية وعدم التأقلم مع المحيط الذي يتساوى فيه الخارج –المدينة- مع الداخل –البيت- في إطباق الخناق على الذات ليفضيا بالنهاية إلى رسم فضاء مغلق وعدائي يجبر الذات على تمركز انوي غربوي، فلا تستطيع بذلك التأقلم، مع المكان ولا مع ساكني هذا المكان المرموز لهم في النص بالبؤساء، والذئاب.

ويمكن ملاحظة أنّ فاعلية النص البنائية تنتظم في ثلاث محطات نصية ينظمها من الداخل حدث العودة المتكرر ثلاث مرات، إثنتين بقيادة الظرف الزمني (حين)، ومرة من دونه (وعدت للبيت). جاءت المحطة النصية الأولى لتشتغل في بنية استهلالية تروض النص وتهيئ أفق التلقي قبل الولوج إلى بؤرة النص المتمثلة بالمكان/البيت، إذ تعمل الذات الشاعرة على تقديم نفسها من الداخل فتكشف عن حالة الخواء والضيق والعزلة التي تعيشها من الداخل من جراء ما تعانيه من حياة النفي خارج المكان الأصل، هذه المعاناة تتخذها الذات خيطاً تنعقد به محطات النص الثلاث، فنجد انسحاب هذه المعاناة إلى المحطة الثانية التي تكشف عن جانب آخر من المعاناة يكمل الجانب الأول ويتمثل بفقدان للأهل والأحبة من أفراد الأسرة التي عادةً ما يجمعها سقف البيت فترى الذات نفسها وحيدةً في الخارج، ووحيدة في الداخل، وهنا يتوقف السرد الشعري بتعبيريته الحركية ليستنهض بعداً دلالياً مهماً ومشتركاً بين البيت والأنثى –سواء أكانت أمّاً أم حبيبة- يتمثل في كونها مصدراً للألفة، وفقدانها بالنسبة للذات يعني فقدانها لهذا الفاعل المهم في حياة أي انسان، تنقل الذات شعور الفقد إلى ميدان العمل الشعري بطاقته التعبيرية العفوية بعد شحنه بطاقة عاطفية قوية قادرة على استثارة عاطفة المتلقي ومن ثم استدراجه إلى خضم التجربة الشعرية والشعورية للذات وهي تستعيد ذكرياتها مع بيوت المنفى الخالية من روح المصاحبة والأنس بسبب فقدانها للأنثى التي تضفي على المكان مستوى عالٍياً من الألفة وقدراً كبيراً من الجمالية، فتمد المكان بحيويته وسخونته وألقه وتدفقه.

وتواصل الذات إضفاء صفة الإنغلاق على المكان/البيت في المحطة الثالثة بوساطة خيط المعاناة من فقدان الأسرة وتحديداً الأم المشار إليها في النص بحنان الكفين وربيع العينين، إذ تصل ذروتها حين تُلَبِّد فضاء النص المغلق بغيوم الخسارة المتجمعة من بخار العذاب، بعد أن أحست الذات بخفوت نبع الضوء في عمق المأساة الناجمة عن الإحساس بضيق المكان في شقيه، الخارج/المدينة، والداخل/البيت المفتقد لألفته.

وبذلك تكون الذات قد قدمت لنا صورة عن البيت في المنفى مفعمة بمشاعر عدم الألفة وبوعي شعري إستطاعت فيه أن تواءم بين فنية عالية المستوى، وخصوصية نوعية لا تخرج عن فضائها السيرذاتي المختزن لتجربة حيوية تشعرنها الذات بكفاءة أدائية عالية تنقل التجربة من خصوصيتها الفردانية إلى خصوصية جماعية يشاركها في ذلك جمهور من المتلقين لهذا العمل

(١) الديوان، ج١: ٣١-٣٢.

الشعري عبر استيقاظ أحلام اليقظة في ذوات الجمهور و-حسب باشلار- فان القارئ الذي يقرأ عن حجرة ما مثلا يسترجع حجرته التي ينتسب إليها[١].

أما القيسي فيقدم لنا مشهداً محدداً للبيت يخضع في تكوينه المكاني لفعل فني يؤلفه، ويحمله بطاقة شعرية تتوغل في عمق الشبكة النصية وتنشر علاماتها وإشاراتها على مساحة النص وتلونه بألوانها، ويضفي على طاقاتها الابداعية استعدادات جمالية أكثر تركيزاً وحضوراً. وذلك في قصيدة(مشهد منزلي) التي تعلن منذ العنوان- عن حضور مكاني مميز وخاص، يأخذ خصوصيته من مفردتي العنوان، الأولى(مشهد) التي تؤطر المكان بإطار محدد ينبئ بالفاعلية البصرية في قراءة النص عبر توظيف تقانة الكاميرا السردية والثانية (منزل) الماخوذ من (النُزُلْ) الذي يعني في الاصل (قرى الضيف) و (الضيافة)[٢]، أي انه يحمل دلالة الإقامة الوقتية مما يتلاءم مع طبيعة النُزُل في المنافي التي لا تعرف الثبات:

وَرَقُ الخريف على الممر، على النوافذ،
أسفل السّورِ الذي مالت به الأوصاف والصفصاف
يلهو في فضاءِ الدَّارِ، مأخوذاً بثوبِ الريح،
يحفظ ما قرأ
ورقُ الخريف على المخدَّةِ والسريرِ،
على رنين القلبِ والغيتار حَطَّ
على الزنابق والكلام، على نحاسِ اليومِ والليمون
غطى منزلي والياسمين، ولا نبأ.
ورق الخريف هنا بَدَأ[٣]

ينطوي النص – قيد الرصد- على مظلة سيميائية ترمي بظلالها على كل النص قوامها مفردة (الخريف) الحاضرة هنا حضوراً علنياً يحيل على أكثر من دال معاً (نهاية الاشياء)، (الغياب)، (التصحر) من خلال تجريد الطبيعة من النضارة والجمال المنبعثين من اكساء الكائنات النباتية للأرض بالثوب الأخضر وكذلك (الأفول) و (التعري) الذي يجعل كل شيء واضحاً فلا مجال فيه للتواري، إذ تشتغل هذه المظلة في تشكيل فضاء البيت على مقطعين: في المقطع الأول تشتغل في فضاء الخارج (الممر، النوافذ، أسفل السور، باحة الدار) وفي المقطع الثاني تشتغل في فضاء الداخل (المخدة، السرير، الغيتار، الزنابق، الياسمين) المنعكس من ثم على داخل الذات (رنين القلب) ليكسوها بالأوراق الخريفية ذات اللون الأصفر الذي يسهم اسهاما فاعلاً في تشكيل فضاء متلبد بالكآبة والحزن، ينذر بالنهاية والأفول، وتوقظ في الداخل –داخل الذات- إحساسا بالغربة الناجمة في الأساس من العيش في المنفى فتكتشفه وتفصح عنه نصياً (ولانبأ) و(هنا) اللذين جاءا ليؤديا وظيفة الضربة الشعرية التي تعّد نمطاً من البناء[٤] إذ نجد الذات الشاعرة تقدم نصها بأسلوب سرد مونتاجي متنام ومتصاعد في لقطاته يصل حد الذروة في نهاية القصيدة قبل أن تأتي الذات بالضربة الشعرية التي جاءت محملة بأنين الغربة، و(هنا) المشار لها نصياً في جملة الضربة الشعرية بقراءتها قراءة تعالقية مع الهامش الموجود أسفل النص الحامل لزمكان كتابة النص (عمان ١٩٩٣/٣/١) تفصح عن الغربة التي تحّول نضارة الربيع - جماله بوصف النص مكتوب في بداية الربيع- إلى خريف قاتم في داخل الذات يشتغل على حلمية المكان /المنزل و تخييله فيحوله من

---

(١) جماليات المكان: ٥١.
(١) ينظر لسان العرب، ج١٨:١٤.
(٢) الأعمال الشعرية، محمد القيسي:٣٦٣.
(١) شاعرية التاريخ والأمكنة: ٥٧١.

زمنيته الربيعية إلى زمنية خريفية، وتأتي علامة التعجب لتؤكد هذه القراءة وتعلن عن نقمة الداخل من هذا الوضع الكئيب والمزري الذي تعيشه الذات الشاعرة في أرض الغربة.

ولإبراهيم نصر الله موقف متباين من بيوت المنافي التي غالباً ما تختزل بغرفة واحدة، فبينما يقدم في قصيده (حوارية الصديقين) صورة مظلمة عن الغرفة تنم عن عدم تآلفه معها التي تأتي بدون شرفة ولاتدخلها الشمس(١).

نراه في قصيدة الطعنة يقف موقفا متعاطفا مع الغرفة وهو يرصد جواً من التآلف بين المكان وساكنية(٢).

وكذلك الحال مع غرفة الوالدة في ديوانه (بسم الأم والأبن) التي وقع اختيارنا عليها لتكون قيد الرصد:

غرفة
لا تطلّ على مشهدٍ واسعٍ
أو أحد
في الليالي ستنهض
تبحث في قسمات أبينا هنا عن بلد
سوف يقنعها بقليل من الحب
أن لها شرفة وتطل على القمر خالد كالأبد
غرفة
كلما أغلقت بابها تعباً
أبصرتْ في الصباح وليداً جديداً إلى جنبنا
ستحن علينا
وتنزل مثل السلام على كتفي أمنا
غرفة
تتراكض في الريح تجمع أشلاءنا
غرفة من صفيح
وتحرسنا
في شتاء المنافي الذي يتجول في الطرقات
ويقصف أعمار أعمارنا
غرفة
سترد الرياح وأمطار آذار
تمضي بنا نحو أحلامنا
وتسر لنا أنها أختنا
من عروقِ أبينا أطلّتْ
ومن ساعدي أمّنا
غرفة في المخيم
هب الرصاص
فعشنا
وماتت فداءً لنا(٣).

---

(٢) ينظر: الأعمال الشعرية، إبراهيم نصر الله: ٣٠٢.
(٣) ينظر: م. ن:٤٢-٤٤.
(١) بسم الأم والأبن: ٤١-٤٣.

ينتظم النص بالإستعانة بتقانة التكرار في أربعة مقاطع متباينة الطول تبدأ بالأطول ثم الأقصر فالأقصر وبشكل تدريجي إلى أن ينتهي في المقطع الأخير بأربعة أسطر، يعلو ها عنوان يفصح عن راوٍ هو (الأبن) يقوم باستحضار غرفة العائلة المنسوبة نصياً إلى الأم باستثمار متناوب للشجن يفصح عن جوٍ من التعالق بين المكان وساكنه بالرغم من أنه قابع في أرض المنفى، بأسلوب ينم عن تبدل في الاستراتيجية المستخدمة عادةً في تقديم الأمكنة نصياً المعتمدة عادة على الوصف، إذ تقدم الذات الراوية /الشاعرة المكانَ بإسلوب يمتزج فيه الوصفُ بالسرد وحتى ليكاد يختفي الوصف في بعض المقاطع.

ففي المقطع الأول لا يستغرق الوصف أكثر من سطرين من مجموع ثلاثة عشر سطراً تاركاً للسرد مهمة تقديم الصورة، ولما كانت الغرفة المقدمة للسرد تقدم من زاوية رؤية معينة ومحددة من العنوان في كونها منسوبة إلى الأم، فإن الذات الشاعرة تخصص المقطع الأول لرصد حياة الأم في هذه الغرفة، فترصد تلك الجزئيات التي تنم عن قصدية عالية في الاختيار وتكشف عن روحية تتوزع بين الشكوى (تبحث في قسمات أبينا هنا عن بلد)، والتأقلم من خلال استخدام أسلوب الإقناع من قبل الأب (أن لها شرفة/تطل على قمر خالد إلى الأبد)، والرضا بمبدأ التعويض عندما تعوض التعب برؤية الوليد الجديد، بذلك تكون الذات الشاعرة قد جسدت من خلال الجزئيات إيقاع الروح في حركتها المتناوبة بين الشجن والرضا بالمقسوم لها، المتمظهر بشكل واضح للعيان في الجملة الأخيرة من المقطع (وتنزل مثل السلام على كتفي امنا)، فالشرفة، والقمر من شأنهما أن يبددا غربة الذات وهي تبحث في الـ(هنا) المنفى عن الـ(هناك) الوطن، ولاسيما القمر بتمظهره الخالد والابدي الذي جاء في النص ليمثل فضاء واصلاً بين الـ(هنا) والـ(هناك)، إذ يطل على الـ(هنا) وعلى الـ(هناك) في آن واحد. وكذا الحال مع صورة الولادة المتكررة في الغرفة التي تلوح بها مفردة (كلما) مما يضفي على الغرفة جواً من السعادة، ويترك في باحتها ذكريات لا تُمحى سرعان ما تظهر على شاشة الذاكرة بمجرد الحديث عن هذه الغرفة.

ويطل علينا المقطع الثاني بمفردة (الغرفة) التي تشكل في النص لازمة مركزية تتكرر ست مرات، مع بداية كل مقطع، وفي ثنايا المقطعين الأوليين، موحياً بذلك ببؤريتها بوصفها المهيمن الأول والرئيس في النص، وكل ما عداها من المهيمنات الدلالية والأسلوبية تدور في فضائها وتعزز هيمنتها، هذا فضلاً على أن تكرارها تضفي على النص إيقاعاً صوتياً يشعر متلقيه بأهمية العنصر المكرر، وتسهم في الآن نفسه في تشكيل البنية الدلالية من خلال انتظامها على وفق نظرة بنائية تحمل في طياتها قصدية معينة يكون للحالة النفسية تأثير كبير في بنائها كما هي الحال في هذا المقطع، إذ تكشف حالة التصالح بين الذات الشاعرة والغرفة عن نفسية متآلفة مع المكان لذلك تجدها تحول هذه الغرفة إلى إنسان يُجهِدُ نفسَه في لمِ شمل الأسرة، وفي ذلك كناية واضحة عن حيوية المكان ومدى عمق التآلف والتصالح بين الغرفة وساكنيها، علىالرغم من أن هذه الغرفة لا تمتلك مقومات الغرف، وهي في أشد حالتها تواضعاً، فهي من الصفيح الذي يحمل في جنباته دالاً سيميائياً يعبرعن اقصى حالات الفقر.

ثم يأتي المقطع الثالث ليواصل سرد سيرة المكان المؤنسن وهو يدرأ عن ساكنيه مخاطر (الرياح، أمطار آذار) ليشخص بفرد من أفراد الأسرة (الأخت) كاشفةً بذلك – أي الذات الشاعرة – عن وصول علاقة التآلف والحميمية إلى ذروتها بين المكان وساكنيه، ويؤكدها ويدعمها إفصاح الذات لخلفية العلاقة المتكونة بينهما، والناجمة عن أن الغرفة مبنية بأيدي أهلها (الأب، والأم) ومروية بعروقهما. وهذه سمة من سمات بيوت القرى التي تبنى بسواعد أبنائها، لذلك تجد أن إبن الريف أكثر إرتباطاً بها من أهل المدينة.

وفي المقطع الأخير يتجلى المكان (الغرفة) في أقصى حالات التواشج والتعاضد مع سكانيها عندما تقدم نفسها قرباناً لحلم الانتماء، مشكلاً بذلك مفارقة دلالية تعبر عن الحميمية المطلقة بين

المكان وأهله من جهة، وتعبر عن حجم معاناة الذات الشاعرة في إثبات صورة قاتمة عن ماض مأساوي كانت الذات تعيشه أيام المخيم، ويمكن أن نرصد المفارقة من جانب آخر إذ تكمن في كون المكان هنا هو الذي يفتدي أهله، في حين أن المتعارف عليه في الغالب أن الأهل هم الذين يفتدون المكان.

إن إبراهيم نصر الله في استحضاره تلك الغرفة بزخمها الذاكراتي والرؤيوي الشعري إنما يكشف عن جانب من صراعه الوجودي مع الحياة ويبلور موقفاً غير متصالح معها-أي الحياة- فتمارس الغرفة دورها شعرياً في تعبئة الذات المتلقية ليقف موقفاً متعاطفاً معها من خلال رفدها بالصور والوقائع والأحاسيس والمشاعر الفياضة، التي تكشف عن عمق رومانسي لافت للنظر، بل مؤثر تستغله الذات لصالح نوعية القصيدة المكتوبة التي تتميز بطابعها السيرذاتي المستنطق للواقع المدون شعراً استنطاقاً بنائياً يستوعب تجربة الشاعر ومستوى عمقها وثرائها.

بعد العرض لبيوت المنافي عند الشعراء – قيد الرصد – يكشف البحث فيما عدا ما لمسناه عند نصر الله – عن اشتغال سلبي، يفصح عن عدم تآلف بين البيت بوصفه ثابتاً مكانياً والإنسان بوصفه متغيراً، محدثاً بذلك تقاطعاً بين سلطة المكان وإحساس الذات تجاه هذا المكان[١]، مما يولد ما سماه ادوارد هال بـ (صدمة الثقافة) عند المبدع التي تعني "حصول تخلخل أو تشويش على عدد من الجوانب التي يحملها والتي تمثل بيئته وثقافته"[٢]فيحس بغربته عن هذا المكان وانسلاخه عنه فكرياً ونفسياً، ومن ثم عدم انتمائه إليه، لأن رابطة الانتماء إلى المكان ومدى قوتها أو ضعفها، هي التي تحدد علاقات التآلف أو الاغتراب مع المكان[٣]. وبذلك يكون فضاء البيت بوصفه مكاناً للاقامة الدائمة والمؤقتة فضاء ضدي الإحالة ما بين: المأوى/المنفى، الضيق/الإنفتاح، الألفة/النفور. يحضر البيت في الغياب، ويغيب في الحضور، مشرعا على الحلم، ومنغلقا على نفسه في الغربة.

٢- الفنادق

تعد الفنادق من أماكن الإقامة المؤقتة بامتياز، إذ تشير دائما إلى ساكن مسافر وإقامة مؤقتة، لذلك لا تترك في الشخصية تلك الذكريات العميقة التي يحفرها البيت في الذاكرة، كما أنها تتميز في الغالب بفضائها المغلق، وبطقوس وشعائر خاصة لابد للمقيم أن يلتزم بها، لكونها مكاناً عاماً يشاركه فيه أناس آخرون، يقيدون من حركته ويفرضون عليه التوخي في عدم مساس راحتهم أو ازعاجهم، لكنها ايضاً مكان خاص عند غلق باب الغرفة[٤]، لأنها عادةً ما ترمز إلى الحياة الداخلية الحميمية، المتفردة بالذات الساكنة إذ تمثل مكونات الفندق في ما عدا الغرفة أماكن عامة لا تبعث إحساسا عميقاً بالحميمية.

وتتمظهر صورة الفنادق جلياً في القصيدة السيرذاتية الفلسطينية المجسدة لحركة الترحال المنظم في المنافي فتغدو مكوناً من مكونات المكان السيرذاتي فثمة توافق بين طبيعة حياة الفلسطيني المهجر وبين وظيفة الفنادق بوصفها سكناً غير مستقر، على نحو ما نراه عند جبرا في قصيدته (بيت من حجر)، وهو ينقل لنا صورة سلبية عن الفندق تنم عن عدم التوافق بينه وبين هذا المكان:

بين الليل والليل
ظلمة الستائر، والسكائر تومض

---

(١) المكان في الفن: ١٣٩.
(٢) حواريات المكان: ٤١.
(١) شعرية المكان في الرواية الجديدة: ١١١.
(٢) م. ن: ١٦٦-١٦٧.

وتتلاشى رماداً
والخادم ينقر الباب: ((اثنين شاي؟))
والركبة السمراء ناعمة لليد والشفتين
تهدهد كل حس، تبلسم كل ذكرى
سوى الذكرى التي تنحسر عنها كل لمسة
لبيت من حجر(١)

إذ يتحول الفندق المختزل نصياً في فضاء الغرفة إلى مكان خاص مغلق ينبجس منه فعل اللذة، وتختفي فيه مصدات التابو خلف الستائر المظلمة التي لاتعرف الإنفراح من الليل إلى الليل وتتهاوى – أي المصدات – مع رماد السكائر لتتلاشى فيما بعد وتبدأ طقوس الجسد بمحاولة مداواة نزيف الذاكرة التي لا تستطيع حتى في أوج لحظات اللذة أن تتخلص من ماضيها الحميم فنراها تستدعي ذكرياتها مع مكانها الأصل (بيته في القطمون) القابع في أرض الوطن(٢). هذا الاستدعاء لذكرى المكان يفقد الذات إحساسها باللذة ويزيد من انغلاق المكان مما يضطرها إلى ترك الغرفة:

مرة أخرى
سيقرع خادم الفندق الباب، سيكشف
نهدين حاسرين
سألبس معطفي وانطلق
إلى الرواق، إلى الدرج، إلى الرصيف
وأرى الحفاة يلوحون بأوراق
اليانصيب: ((خمسة آلاف دينار، خمسة آلاف دينار))(٣)

ولعل أهم ما يلفت النظر في هذا المقطع أهمية الباب المفضي دلالياً –بوصفه نقطة تلاق بين الداخل المغلق، والخارج المفتوح- إلى ثنائيتين: الأولى هي ثنائية الحجب/الإظهار، فعندما كانت الغرفة مسرحاً للجسد في ممارسة طقوسه في المقطع الأول (والركبة السمراء ناعمة لليد والشفتين)، يقف الباب حاجزاً أمام رؤية النادل و هو ينقر الباب إستئذاناً بالدخول، إذ لا يفصح المقطع عن دخول النادل ولا عن أية رؤية ناجمة عن فتح الباب، أما المقطع الثاني فيكشف عن الطرف الثاني من الثنائية المتجسدة في (الإظهار) ولكن بعد انتهاء الجسد من ممارسة طقسه تدل على ذلك الجملة الإيمائية (سيكشف نهدين حاسرين)، إذ تنم الجملة عن دخول فاعل خارجي إلى داخل الغرفة بعد تحول مهمة الحجب من الباب إلى الثوب الذي يعمل على إخفاء مفاتن الجسد. والثانية هي الانغلاق /الانفتاح، إذ يفضي انفتاحه إلى اعلان الذات الشاعرة عن رغبتها بالتخلص من ضيق الداخل وانغلاقه والسير نحو فضاء مفتوح (الرصيف) الذي استغرق الوصول إليه المرور بعتبتين مكانيتين، تتمثلان بالرواق ذي الفضاء الواصل بين الباب الرئيس للفندق ومدخل البناية والدرج الموصل بالرصيف. وما استخدام الذات الشاعرة للعتبة المكانية بهذه الكثافة (الباب، الدرج، الرواق)، إلاّ تعبير عن حالة التأزم النفسي الناجمة عن ضيق الداخل (الغرفة)، وضيق الداخل (الذات) من جراء حالة المقارنة بين المكان في الفندق، والمكان الأصل/- البيت-، اللذين يشكلان عصب النص.

---

(٣) تموز في المدينة: ٤٩.
(١) وقفنا عند هذا البيت في دراستنا لفضاء البيت، ينظر: الدراسة: ٢٢١-٢٢٤
(٢) تموز في المدينة: ٥٠.

أمّا درويش فيتخذ من الفندق فضاءً لممارسة الحب، على نحو يتحقق فيه منطق الكشف، وباسلوب يتواءم بل يجسد طبيعة المكان في كونه فضاءً للإقامة المؤقتة يرمي بظلاله على الحب نفسه فيحوله من ثبوتيته ورسوخه وتجذره في الأعماق إلى ممارسة مؤقتة تزول بمغادرة المكان، وفي ذلك إبرازٌ للوجه المغيب أو لنقل المهمش من الحب، فثمة كثيرون لا يعدون ذلك حباً، بقدر ما هو ممارسة هامشية لا أهمية لها لكن درويش يصر على نعته بالحب في مسعىً منه لتجسيد أدق مفاصل الحياة وأكثرها هامشية لتغدو الحياة كلها شعراً، ويغدو الشعر كله حياةً:

سلامٌ على الحب يومَ يجيءُ، ويومَ يموتُ، ويومَ يُغيِّرُ أصحابَه
في الفنادقِ ! هل يخسرُ الحبُ شيئاً؟ سنشربُ قهوتَنا في مساءِ
الحديقة. نَروي أحاديثَ غربتنا في العشاء. ونمضي إلى حُجرةٍ كي
نتابع بحث الغريبين عن ليلةٍ من حنان، (الخ.. الخ..).
سننسى بقايا كلامٍ على مقعدين، سننسى سجائرنا ثم يأتي
سوانا ليكملَ سهرَتَنا والدخان. سننسى قليلاً من النومِ فوقَ
الوسادة. يأتي سوانا ويرقد في نومنا، (الخ.. الخ..) كيف كنّا
نصدقُ أجسادَنا في الفنادق ؟ كيف نصدقُ أسرارَنا في الفنادق ؟ يأتي
سوانا يُتابعُ صرختنا في الظلامِ الذي وحدَ الجسدين، (الخ..الخ..
ولسنا سوى رقمين ينامان، فوق السرير المشاع المشاع، يقولان
ما قالَهُ عابرانِ على الحب قبلَ قليلٍ، ويأتي الوداعُ سريعاً سريعاً.
أما كان هذا اللقاءُ سريعاً لننسى الذين يحبوَنا في فنادق أخرى ؟ أما
قلت هذا الكلام الإباحي يوماً لغيري ؟ أما قلت هذا الكلام
الإباحيَّ يوماً لغيرك في فندق آخرَ أو هنا فوقَ هذا السرير؟
سنمشي الخطى ذاتَها كي يجيءَ سوانا ويمشي الخطى ذاتَها.. (الخ..
الخ..)[1].

تبتدئ الذات الشاعرة نصها بتناص مع القرآن الكريم وتحديداً مع الآية ﴿ وَٱلسَّلَٰمُ عَلَيَّ يَوۡمَ وُلِدتُّ وَيَوۡمَ أَمُوتُ وَيَوۡمَ أُبۡعَثُ حَيّٗا ﴾ [2]، في مسعىً من الذات لشد المتلقي إليها من جهة، وإعطاء موضوعة الحب مكانة مهمة في الحياة بوصفه عنصراً فاعلاً له القدرة على التأثير في الذوات، والتخفيف من حدة الغربة التي تعاني منها الذوات من جهة أخرى، ثم تنتقل الذات إلى تقديم فضاء الفندق من خلال علامات مكانية محددة تبدؤها بالحديقة التي تعد فضاءً دلالياً مفتوحاً على دلالات إيجابية توحي بكثير من الألفة والسكينة والهدوء، ومكاناً لانصهار الذات في ذات الطبيعة التي عادة ما تختزلها الحديقة بأشجارها ونباتاتها، فوجودها أصلاً في الفندق لإراحة نزلائه، كما أنها تحمل "

(١) الديوان، ج٢:
(٢) سورة مريم، الآية: ١٥.

إيحاء أولياً بالحرية، والشيوع، والوضوح، والعلنية "[1] لذلك تختار ها الذات مكاناً لتفريغ شحنات الغربة، بعد ذلك تنتقل الذات إلى غرفة الفندق المسماة نصيا بـ (الحُجْرَة) التي جاءت في النص لتعمل على العزل التام بين الداخل والخارج، فالحجرة مأخوذة من الحَجَر الذي يمتاز بالصلادة والقوة التي تغري الإنسان بأن يتخذها مصدرا للحماية والتواري خلفه، كما إنها مأخوذة من الحجر والاحتجاز والعزل.

تشتغل الذات في تشكيل فضاء الفندق على ثيمتين هما: العمومية والإقامة المؤقتة المتجسدتين نصياً في الآخرين الذين سيأتون في وقت لاحق قريب أو بعيد ليشغلوا الأماكن نفسها:(الحديقة) فيكملون سهرتهم والدخان، و(الحجرة) فيتابعون صرختهم في الظلام، و(الفندق) الذي سيشهد الخطى ذاتها من الآخرين، كما تجسدان أيضاً في كونهما –أي الذات الشاعرة والحبيبة- رقمين لا هوية لهما، وكذلك في (السرير) المشاع لكل من يسكن غرف الفندق هذا الفضاء الفندقي المتصف بالعمومية، يرمي ظلاله حتى على مرتاديه الذين نراهم يتعالقون فيما بينهم بعلاقات مؤقتة مبطنة بالزوال المجسد نصياً بفاعلية النسيان المكرر في النص (أربع مرات)، وكذلك من خلال صيغ الإستفهام الإنكاري، المصورة لحالة الحب المؤقت السائر إلى منطقة النسيان بانسيابية مريحة وإدراكٍ واعٍ، يصورُ وَجْهَ الحياة الحقيقية والمنطقية المدركة لطبيعتها المتغيرة دائماً التي لا تعرف الثبات بعيدا عن سلطة المثالية المستقرة في ذوات ربما تدرك هذه الحقيقة لكنها لا تريد، أو ربما لا تجرؤ على الإقرار بها.

ويأخذ الفندق بعداً دلالاياً حميماً يقترب من فضاء البيت عندما يتخذه القيسي مأوىً يجمعه بحبيبته، يتجلى ذلك في فندق (دادس) وتكشف القراءة التعالقية مع رواية القيسي السيرذاتية (الحديقة السرية) عن تردد القيسي مع حبيبته على هذا الفندق[2]، إذ لا تأبه الذات بتقديمه معالم هذا المكان بقدر اهتمامها لما جرى فيه، مما يشف أن هذا المكان اكتسب دلالاته الإيجابية الحاملة للكثير من الألفة والحميمية من ساكنه المتمثل بـ (الحبيبة)، وما أن تغادره حتى يفقد هذا المكان ألفته وحميميته ليتحول إلى مكان نافر للذات لا ينم عن أي تعالق حميمي بينه وبين الذات:

وأعود إلى بيتنا عند شرفة (دادس)
هذا سريرك دون شراشف،
فوضاي بادية
كل شيء يشير اليك هنا:
الملاءات،
فراغ المقاعد منك،
بقايا شراب،
وهذه يدي قاصرة
أن تلم جبينك في خصلة نافرة
كيف صرنا إلى لحظة
هربت من يدينا التحيات،
وانتفضت
قبرات على الخاصرة
وراء الزجاج انسللت يمامة خوف،

(١) تمضهرات التشكل السيرذاتي:٩٧.
(٢) ينظر: الحديقة السرية: ١١٦-١١٧، وينظر: الدراسة: ٧٤-٧٥.

ولاحقت ظلك،من وقفتي في الفراغ،
إلى سلم الطائر
آه، توجعني هذه الآخرة
لا أنزُّ عصافير مذبوحة، أو
اهدر شكواي ياحب،
لكن قلبي وحيدة بلابهجة
كأن الذي بيننا
غيمة عابرة(١)

ما أن تندفع الذات الشاعرة إلى ميدان النص حتى تدخل إلى حقل الوصف فتصف أثاث الغرفة الذي يؤدي دورا ايحائيا في النص حيث يتشظى إلى أكثر من دلالة اذا ما قرأنا الأثاث قراءة دلالية، إذ يكشف (السرير من دون الشراشف الملاءات، فراغ المقاعد، بقايا الشراب) عن حالة من الفوضى العاكسة لنفسية متأزمة تعاني الوحدة بعدما تركته من كانت تشاركه الغرفة، كما تكشف هذه البعثرة عن فضاء فندقي كثيرا ما يتم رصده في مثل هذا النوع من المكان الذي ينم عن عدم الشعور بالانتماء الحقيقي لهذا المكان، لأن ساكنه يدرك وقتية مثل هذه الأماكن مما يدفع بالذات إلى تخطي جدران الغرفة تخييليا مرة عبر استدعاء صورتها إلى الغرفة ومحاولة الإمساك بها ثانية:

هذي يدي قاصرة
أن تلم جبينك في خصلة نافرة
وتخييلية تارةً أخرى، عبر التقانة السردية الاسترجاعية:
ووراء الزجاج انسللت يمامة خوف
ولاحقت ظلك، من وقفتي في الفراغ
إلى سلم الطائرة

في محاولة من الذات للتشبث بتلك اللحظات، التي هربت منها و هي تعيش بصحبة الحبيبة التي استطاعت أن تضفي على المكان جوا من الألفة والحميمية، سرعان ما تبدد حال مغادرتها لهذا المكان، وبهذا الشكل يكتسب المكان بعده الدلالي من خلال الشخصية الساكنة فيه، وعبر هذا التواشج بينهما في مسار السرد المزدان بفاعلية الوصف، ينبثق فضاء الفندق ذو البعد الثنائي في الدلالة حيث يمكن نعته بثنائية /الأليف/ المعادي الطرف الأول من الثنائية يشكله وجود الذات الشاعرة بصحبة الحبيبة، والطرف الثاني تشكله حالة العزلة والوحدة التي تعيشها الذات بعد غياب الحبيبة. ومن هنا تتضح التأثيرات العميقة للقوى الفاعلة (الشخصيات) في المكان، إذ تترك هذه القوى بصماتها على المكان الذي ما يلبث ان يخضع لفعل الشخصيات التي تقوم ببنينة المكان بمختلف مستوياته: البسيطة والمركبة و فق الرؤية خاصة، ناجمة عن علاقة تلك الشخصيات بالمكان نفوراً أو انجذاباً. إذ بموجب تلك العلاقة يتم تحويل المكان من الواقع إلى الفن على وفق إطار حضاري / ثقافي ليصبح فضاء إنسانياً مبنياً بأدوات فنية من التسمية، وانتهاءاً بإنتاجه على المستوى الفني، مروراً بالمعايشة الانطولوجية ودمجه في الانظمة الثقافية(٢). و هذا ما جسدته بالضبط النماذج المختارة لدراسة فضاء الفندق عند الشعراء الثلاثة جبرا، ودرويش، ومحمد القيسي، الذين اتخذوا من المرأة العشيقة أو الحبيبة محرك أساسيا في تشكيل هذا الفضاء.

٣- السجن:

---

(١) الأعمال الشعرية، محمد القيسي، ج٤٧٧:٢-٤٧٨.
(١) شعرية المكان في الرواية الجديدة: ١٠٨ – ١٠٩.

يقترن السجن في مفهومه العام بفضاء انغلاقي سلبي بحجب الحياة أو اختزالها في مكان واحد ضيق تحده جدران اربعة وباب أبرز ما فيه المفاتيح التي "تدور في اقفال الأبواب والمنافذ لكي تحجب العالم الرحب، وتكون الحد الفاصل فيما بين الخارج والداخل"[١] وتبرز بذلك جملة دلالات تتضافر فيما بينها لتشكل فضاء السجن ومن أبرز هذه الدلالات "المصير المجهول، والخوف والقيد، والبرودة، والجوع، والقلق، والوحدة، والعدائية والهبوط، والموت والعدم"[٢]، غير أن هذا المفهوم العام للسجن لايمكن تعميمه على كل السجون اذا ما أخذنا بنظر الاعتبار أن المكان يحمل تناقضه معه، وأن أي طرف من هذا التناقض يتشكل تبعا لرؤية "القوى التي تؤمه وتقيم فيه، لأن وجود الفضاء مرهون بتواجد الشخصيات الذصية أو الفواعل"[٣] – حسب مصطلح غريماس – لذلك نجد أن السجين السياسي مثلا، يختلف في رؤيته للسجن عن السجين السارق مثلاً أو الداخل إليه بتهمة مخلة بالشرف أو القتل. ومن هذا المنظور تتشكل خصوصية السجن عند كل سجين، فنرى رؤية ضدية لمفهوم الحرية، المرتبطة في أكثر صورها بدائية بالحركة ويأتي السجن ليقيد هذه الحركة في المستوى السطحي. أما المستوى العميق المتشكل من جدلية العلاقة بين الإنسان والمكان، فيكشف عن مفهوم آخر للحرية يتشكل من "مجموع الأعمال التي يستطيع الإنسان أن يقوم بها دون أن يصدم بحواجز أو عقبات، أي بقوة ناتجة عن الوسط الخارجي، لا يقدر على قهرها أو تجاوزها"[٤]، فنراه متآلفا أو لنقل متأقلماً مع فضاء الداخل ولايفكر بالخارج الذي لايختلف من وجهة نظره عن الداخل.

وهذا ما نلمسه عند درويش الذي يرسم فضاء مألوفاً للسجن، ينم عن تأقلم كبير بينهما يتحول إلى موقف فني تكتسب فيه اللغة طابعاً خاصاً، تتأرجح دلالتها بين قطبي الداخل /الخارج، الحقيقة/ الرمز:

هو البابُ، ما خلفَه جنّةُ القلب. أشياؤنا –كلُ شيءٍ لنا-
تتماهى. وبابٌ هو البابُ، بابُ الكناية، بابُ الحكاية. باب
تهذب أيلول، باب يعيد الحقول إلى أول القمح، لاباب للباب
لكني أستطيع الدخول إلى خارجي عاشقاً ما أراه وما لا أراه..أفي
الأرض هذا الدلال وهذا الجمال ولا باب للباب؟ زنزانتي لا
تضيء سوى داخلي..وسلامٌ عليّ، سلامٌ على حائط الصمت.
ألفت عشر قصائد في مدح حريتي ههنا أو هناك. أحب فتات
السماء التي تتسلل من كوةِ السجنِ متراً من الضوءِ تسبحُ فيه
الخيول، وأشياء أمي الصغيرة، رائحةُ البن في ثوبها تفتح
باب النهار لسرب الدجاج. أحبُ الطبيعةَ بين الخريفِ وبين
الشتاء، وأبناء سجاننا، والمجلات فوق الرصيف البعيد. وألفت
عشرين أغنية في هجاء المكان الذي لا مكان لنا فيه. حريتي: أن
أكونَ كما لا يريدون لي أن أكون. حريتي: أن أوسع زنزانتي:
أن أواصل أغنية الباب: البابُ هو الباب.. لاباب للباب لكنني
أستطيع الخروج إلى داخلي، الخ...الخ...[٥]

---

(٢) بنية الشكل الروائي: ٥٦.
(١) الفضاء الشعري عند السياب: ٤٦.
(٢) شعرية المكان في الرواية الجديدة: ٩٨.
(٣) م. ن:٩٥.
(١) الديوان، ج٢: ٤٥٦ -٤٥٧.

إذ يأخذ السجن بعداً دلالياً متعدد الأطراف يتسم بجماليات متعددة، تسمو على واقعه وتتجاوزه لتشكل فضاء موجباً "فالسجن –عنده- لا يرادف الحجْز والمنع، بل يرادف التحرر والانطلاق.... فتنتفي دلالته المعجمية الأولى، وتتلاشى وظيفته الاستعارية، لتحل محلها وظيفة أخرى"[١]تتمثل بتحوله إلى مكان للألفة و التحرر والانطلاق، لا يقف الباب بعظمته المتعارف عليها ـ عندما يرتبط بالسجون ـ أمام إرادة الذات في كسر كل قيود السجن عبر بوابتي الذاكرة والخيال، اللتين تعملان هنا على تفتيت حواجز السجن، وأولها وأهمها الباب الذي يقف بجبروته السجني ليعزل الخارج المفتوح عن الداخل المغلق، كما يقف سداً منيعاً بين سيرورة الحياة في الخارج، وسيرورة الحكاية في الداخل في إشارة لمضاعفة الإقصاء بشقيه المكاني، والزمني "وهنا تتكشف فكرة (البين بين) فالسجن لا وجود له في المكان العام المشترك،ولا في زمان عام. إنما هو مقصى"[٢] إذ له زمنه الخاص المبتعد عن الكرونولوجية والمرتبط بالحالة النفسية للذات المسجونة، فزمن السجن زمن نفسي خالص، يتمدد ويتقلص حسب رؤية الذات وإحساسها به، وبذلك "ينتفي وجوده المادي حاجزاً، ليسكن منطقة (البين بين)، إنّه جزيرة تقع على مسافة ما بين الواقع واللاواقع، بين الوجود واللاوجود، بين السماء والارض، بين الحياة والموت، على مدرج التأمل الثاقب.. إنه هناك وهنا في ذات الآن"[٣] هناك الخارج حيث جنة القلب حيث أشياؤه والحقول، حيث الأرض المدللة، وهنا الداخل حيث الزنزانة المظلمة واقعياً والمضيئة دلالياً بضياء داخل الذات وهي تصنع حياتها في السجن، ومزدانة بحرية الأعماق، هذه الحرية التي انتقلت عبر بوابتي الذاكرة والخيال نحو الخارج، فتستدعي من خلال الذاكرة (الخيول، وأشياء الأم الصغيرة، ورائحة البن في ثوبها، وسرب الدجاج)، وترسم من خلال الخيال صورة فتات السماء وهي تتسلل من كوة السجن لتضيء الزنزانة بمترها المربع) كما أنها –أي الحرية- تقيم في الداخل لتؤلف عشر قصائد في مدح نفسها، وعشرين أغنية في هجاء المكان الذي لا مكان لها فيه أي الذات، وفي ذلك إشارة سيميائية بقلب موازين القوى إذ يتحول الداخل المغلق إلى فضاء موجب تولد فيه الحرية وتنمو، ويتحول الخارج المفتوح إلى فضاء سالب بعد أن تنتزع منه الحرية، وبذلك تنتقل العلاقة العدائية من الداخل إلى الخارج، عبر رؤية ذات –شعرية ترتفع بموضوعة السجن من رؤية واقعية إلى رؤية فلسفية تكسر أفق التوقع المنتظر لخروج الذات من قفصها المغلق إلى الخارج المفتوح، لكن الذات الشعرية تقلب المعادلة من خلال رسم خارج مفتوح منقلب إلى الانغلاق، وداخل مغلق منقلب إلى الانفتاح، لتنتفي بذلك أية رغبة في الخروج بعد أن بددت الذات، من خلال ممارسة حريتها الخاصة، فضاء السجن في مفهومه العام المتسم بالدلالات المشار إليها في بداية الموضوع، وشكلت مكانه فضاء آخر يوحي بالكثير من الألفة والتأقلم. فالذات المسجونة ترفض التسيير (حريتي: أن أكون كما لا يريدون لي أن أكون) وتصر على التمسك بقبضة الأمور التي تتجلى نصياً في (توسيع الزنزانة عبر بوابة الخيال)، و(مواصلة الغناء في السجن) في إشارة واضحة إلى أن الذات هي التي تقهر السجن والقيد وليس العكس.

وبالسلاح نفسه نجد أن إبراهيم نصر الله يواجه صلابة السجن عبر رمز الحديد الباسط هيمنته على كل مفردات السجن من الداخل والخارج، ومن ثم على كل المقاطع، بدءاً من العنوان،(الحديد):

حديدٌ نوافذُ هذي السجون

---

(٢) فلسفة المكان في الشعر العربي:٩٦.
(٣) م. ن:٩٥.
(٤) م. ن:٩٥.

وأسوارُها العالية
حديدٌ هي العرباتُ.. البنادقُ.. والحاجزُ العسكري.. الطغاة.
حديدٌ هو القيد
ناقلةُ الجندِ
والخنجرُ.. الطعنةُ الدامية
عيونُ المحققِ.. الشرطيّ.. الشعار.. النياشين.. والأحذية.
عَبوسُ الزنازين... والأقبية
وأضحكُ حين أمرُ بهم
وكلُ الذي في يدي أغنية.(١)

تتخذ الذات من الحديد بوصفه رمزاً للحدة والصلابة والقوة والجمود المرتبط بعدم التآلف، أداةً في صنع الحركة المشهدية للنص عبر صورة وصفية قوامها الرؤية المسحية التي تقوم على مسح تتابعي، ينتقل من خلالها الرائي من جزئية إلى جزئية أخرى، محاولاً رصد ما يقع على مدى رؤيته من جزئيات السجن ودمجه في المشهد الموصوف، تبدأ الذات بالنوافذ مرورا بالأسوار والعربات، والبنادق، والحاجز العسكري، والقيد، وناقلة الجند، والخنجر، والشعار، والنياشين، وانتهاءً بالزنازين والأقبية، وإمعاناً في تجسيد الفضاء العدائي المرتبط بالغلظة والصلابة، تقوم الذات الشاعرة بحدينة الكائن البشري ممثلة هنا في النص بـ(الطغاة، عيون المحقق والشرطي) وماهو غير بشري ممثلاً بـ (الأحذية)، وكل ذلك من أجل إبراز سطوة المكان/السجن وما يفرضه من واقع عنيف وقاسٍ ينذر بحصار خاص فيبصم المكان ببصمة غاشمة، ومستمدة من تلك الدلالات التي تحيله علىً مستنقع موبوء بكل أنواع القهر والطغيان والقسوة والظلم إذا ما ربطناه – أي السجن- بالقضية الفلسطينية التي تتحدث عنها الذات الساردة، من وجهة نظر العدو/الجنرال في قصيدة مقطعية تحمل عنوان (أحوال الجنرال)(٢) فيما عدا المقطع الأخير –قيد الرصد- الذي يُقدم فيه السجن من وجهة نظر سارد ذاتي، وينوب في حضوره عن الذات الشاعرة.

أمام كل ذلك لا تجد الذات الشاعرة سلاحاً تقاوم به غير سلاح الإبداع ممثلاً بـ(الأغنية) التي تستعين بها الذات في محاولتها لنسف المكان/السجن "وفتق حدوده، وتجاوزه. فكل بيت من الشعر يتغنى به الشاعر، ربما هو مشروع –في عرف الوجوديين- ليحقق من خلاله (أناه) خارج الموقف المحاصر"(٣) كما إنّه باستعانته بالأغنية يستحضر الطرف الثاني من المعادلة الحياتية التي تسعى الذات الشاعرة أن تجسدها في هذا المقطع، والقائمة على ثنائية الموت / الحياة، إذ يمثل فضاء السجن ـ بوصفه معطلاً لسيرورة الحياة ـ الطرف الأول، بينما تمثل الأغنية بما تشيعه من فضاء حركي قوامه الحيوية والنشاط الطرف الثاني من المعادلة، وبين هذا وذاك تجد الذات نفسها في موقف تأملي، يحمل الإثارة ويخفي في طياته جاذباً من السخرية المترجمة نصياً بالضحك إذ تكتشف الذات مدى ضعف المقابل المدجج بالحديد، ومدى قوتها وهي تحمل الأغنية وتؤمن أن الحياة تُسَيَّر بقوة الحب والخير ولا تُسَيَّر بقوة السلاح.

٤- المدينة

بما أن المدينة ينظر إليها بوصفها مكاناً عاماً يخضع إلى نظام اجتماعي واقتصادي وسياسي يعمل على تنظيم العلاقات الإنسانية في كل هذه المجالات من جهة، وعلى تشكيل منظوماتها الثقافية

(١) الأعمال الشعرية، إبراهيم نصر الله:٤٤٨.
(٢) ينظر: الأعمال الشعرية، إبراهيم نصر الله:٤٤٣-٤٤٨.
(٣) فلسفة المكان في الشعر العربي:٩٥.

والفكرية من جهة أخرى، لذا فإن عملية التواؤم والإنسجام بينها و بين الوافدين إليها ليست بالأمر الهين، ولا سيما في تلك المدن التي تتقاطع في منظومتها الفكرية والثقافية والاجتماعية مع منظومة المدينة الوافدة منها الشخصية المسافرة أو المهاجرة أو المنفية من أرضها، إذ يختلف تراكب هذا العالم، وتداخل قطاعاته، وتحاور حضاراته[١]، مما يشي باختلاف في تأثير كل من المكانين في تشكيل شخصية ساكنيهما، فالشخصية الفاعلة في المكان/المدينة بوصفها قوة مؤثرة ومتأثرة بمحيطها[٢] تتشكل على وفق تأثيرات المكان فيها التي تستغرق المستويات البيولوجية والنفسية والاجتماعية، و يزداد حصار المكان لساكنه، حتى يتقمص الكائن صورة مكانه، ويغدو سلوكه ترجمة لسلوك المكان، ولغته من لغة المكان، وصفته من صفة المكان الذي يقيم فيه[٣]، و من هنا تتجلى صعوبة تأقلم الشخصية الوافدة مع المكان، في المتون الشعرية-قيد الدرس- وهي تكشف عن مدى التنافر أو لنقل عدم التآلف والانسجام مع المدينة /المنفى، بوصفها مناخاً طارداً للشخصية لا يُستقر فيه حتى يتركه إلى مكان آخر، بسبب ما تحمله من مناخ القسوة والقهر. المعارض لمناخ الحرية التي تعد شديدة الالتصاق بالمكان، إذ تقيم معه علاقة جدلية تجعلها تتمظهر بوصفها "مجموع الأفعال التي يستطيع الإنسان أن يقوم بها دون أن يصطدم بحواجز أو عقبات، أي بقوة ناتجة عن الوسط الخارجي، لا يقدر على قهرها أو تجاوزها"[٤]، لذلك نجد الشخصية التي لا تستطيع ممارسة الحرية في المكان، لا تستطيع التأقلم معه. و هذا الشرط لا يقتصر على المدن المنفى فقط، وإنما حتى على بعض المدن التي تعد موطن الشخصية ومكانها الأصل.

ويتمظهر هذا الفضاء العدائي بشكل واضح في مدن جبرا، إذ يعمد إلى استراتيجية اللاتعيين في أغلب نصوصه إن لم يكن كلها عندما يدخلها في عالمه الشعري على عكس ما نراه في إبداعه الروائي، هذه الاستراتيجية التي تشتغل على اللاتعيين الزمكاني، أو تكتفي بالتعيين الزماني من دون ذكر لأسماء المدن ومواقعها[٥]، مما تشي عن مقصدية معينة مفادها أن كتابتها الشعرية تمثل صدى قوياً لهم جوهري يفصح عن وجه المدينة السلبي، بعدما وجدناه في سيرته الذاتية وكذلك في بعض المواطن من رواياته يقف على الجانب الايجابي في المدينة[٦]، وكذا الحال في مقالته (أنا والمكان)[٧]، ولعل ما يدعم هذا القول ما جاء في قصيدة (مونولوغ لفاوست معاصر) التي تجسد في بعض مقاطعها فضاء لمدينة غير متصالحة مع الذات الشاعرة، يبدؤها برؤية استهلالية يسعى من خلالها إلى تهيئة الأجواء للقارئ للدخول معه إلى بوادي النفي:

الكتب
والنساء
وألف عدو وصديق
لم يبق لي منها سوى

---

(١) رؤى الحداثة وآفاق التحولات في الخطاب الأدبي الأردني الحديث، محمود جابر عباس، أمانة عمان الكبرى، الأردن، ط١، ٢٠٠٤:٢٦١.
(٢) شعرية المكان في الرواية الجديدة: ١٠٠.
(٣) م.ن:١٠٤.
(٤) القارئ والنص:٤٥.
(٥) كنائبة المدينة الروائية العربية، نبيل سليمان، مجلة عمان، امانة عمان الكبرى، الأردن، العدد ١١٦، لسنة ٢٠٠٤:٤.
(٦) تموز في المدينة:٢١.
(٣) ينظر سيرة جبرا الذاتية في البئر الأولى وشارع الأميرات: ١٨٦-٢٠٥.

أسماء ووجوه
في العتمة تغزو
وتندحر
وموج الأيام يعلو
وينحسر، مودعاً
أهداف الحب والحقد
على الجسد
فتدوي بأصداء الكلمات
نفيتني من بلادي
وعمادي
هذا اللسان والقلم[1]

تستغل الذات بنية الاستهلال لتقدم من خلالها صورة مكثفة لبانوراما الحياة في زمنيتها المنقضية (الماضية) وتدل عليها جملة (لم يبق لي منها سوى) ومفردة (مودعاً)، فمكانها الأصل (البلاد قبل زمن النفي)، وشخوصها (النساء، العدو، الصديق)، وممتلكات الذات (الكتب، اللسان)، وقد جاءت كناية عن (الشعر والقلم)، وكل ذلك على وفق رؤية شديدة التكثيف تنسجم ضبابية المقام لكونها جاءت ضمن عتبة الاستهلال التي تعد جسراً موصلاً لفضاء الداخل/المتن بعد أن هيأ متلقيه/القارئ إلى أجواء المتن، وهي هنا تهيء القارئ عبر صورة حلمية مضببة بسبب (العتمة)، تحمل في طياتها بوادر جو من التأزم النفسي، يفصح عنها تقديم الذات للكتب والذساء والعدو والصديق دفعة واحدة ومن دون تمييز، يتساوى فيها الكل فيصنفون في حقل النكرة (أسماء ووجوهاً)، يزداد تنكيراً عندما يقدم في جو من العتمة وبشكل خاطف، تكشف عنه مفردة (الغزو) الحاملة لمعنى السرعة، ومفردة (تندحر) الحاملة لمعنى الإنهزام الحاوي في بنيته العميقة لمعنى السرعة أيضاً. كما يبدأ هذا التأزم بالتشكل، وبشكل أوضح في الصورة الزمنية المشبهة بأمواج البحر في مدها وجزرها، مع ملاحظة الفارق بين حركة الموج في البحر وحركة الموج في الزمن، وبشكل يحافظ على شعرية الصورة ذات التأثير الواضح في الطبيعة، إذ يجرف المدُّ كل ما يجده أمامه، في حين حركة المد في موج الزمن عديمة التأثير، فعلى الرغم من مرورها على الجسد، لكنها لا تزيل، أهداف الحب ولا أصداف الحقد كاشفة بذلك عن حركة سلبية سرعان ما تنسحب على الذات التي تفصح أن كل ما تمتلكه هو اللسان والقلم، وكل منهما فاعل ولكنه لا يمتلك قوة الفعل المباشر المؤدي إلى التغيير.

ثم تقدم الذات بعد ذلك فضاء مدينة حضرية حديثة تشير الأدلة النصية إلى أنها تمثل المدينة الغربية ولعل أولى هذه الدلائل هو استدعاء الذات لشخصية (مفستوفليس) بوصفها أنموذجاً للشخصية الغربية الساكنة في هذه المدينة، فضلاً على أدلة أخرى ستحاول القراءة رصدها:

(ومن ورائي مفستوفليس)
مندفعاً، حيث الحياة
في هدير الأبواق والعشاق
الرافعين شفاهاً للشفاه
الراقصين

---

(١) المقال منشور في مجلة عمارة، بغداد، العدد ١،لسنة ١٩٨٨ وكلك مجلة الجيل، بيروت، المجدل(١)، العدد ١١، لسنة ١٩٩٠.

عبر السدود،
عبر حراس القيود،
مندفعاً، حيث يبيعون
ويشترون
العطورَ والقمصانَ والكنادرَ واللبّانَ والسياراتِ والسكائرَ والجراراتِ والحراثاتِ والحرائرَ والأسنانَ والعقاقيرَ والضمائرَ
حيث يَنقُضُوْن ويشيدون البيوتَ والقبابَ والجسورَ والسجونَ والملاهيَ والقصورَ و المصارفَ والمواخيرَ والجحور
لقد خبرت المعاهد والمنابر
والمعابد والمقابر
والشوارع اللألاءة بالزجاج
وما خلفَ الرتاج
من حكام وكهانٍ وعواهرَ.
ومفستوفَّليس يدفع بي
شاحناً
كل لمسةً مني بسحره،
عابراً بي
مدينة إثر مدينة
عبور الليل، عبور العاصفة
عبور أسراب السنونو في العشياتِ الغائمات(١)

تقدم الذات صورة المدينة على وفق رؤية سوسيو- ثقافية ترصد المكان/المدينة بوصفه مسرحاً للحدث (هدير الأبواق، التقبيل، الرقص، البيع، الشراء، الهدم، البناء) وبوصفه وعاء جامعاً لمعالم المدينة الحديثة ذات الطراز الغربي المعولم واقعاً حتى قبل ظهور العولمة فكراً –إذا ما ربطنا قراءتنا للنص بتاريخ انتاج النص الذي لا يتجاوز عام ١٩٥٩ تاريخ صدور الطبعة الأولى من المجموعة- التي تعمل على تهميش الجانب الروحي – ولاسيما الديني المجسد لأسمى معاني الروح- ومظهرة الجانب المادي فنرى أن من جملة ما يُباع ويُشترى في هذه المدينة (الضمائر) التي توضع على خط المساواة مع العطور والقمصان والاحذية...الخ، ونرى القباب بوصفها جزءا دالا على أماكن العبادة (الكنائس والجوامع)- محاصرةً بالأماكن الحاضرة في كليتها التي تمثل الطرف الثاني في الدلالة وتتمثل بالسجون والملاهي والمواخير، وعلى صعيد المتناقضات المكانية نجد تقابلاً ضدياً بين البيوت بوصفها مجسدةً لفضاء الألفة والأمن والحماية، والجحور بوصفها أدنى أنواع السكن الذي يمتاز بالضيق والاختناق والبدائية، وكذلك بين الملاهي والمواخير المجسدتين لفضاء الحرية المنفلتة حدّ الإفراط، وبين السجون المجسدة لفضاء القهر والظلم والقيد.

إن الرؤية السوسيو- ثقافية لهذه المدينة تبلور فضاء متنوعاً في الدلالة ومتعدداً في الأشكال ما أن يتجمع في أفق التوقع حتى يتبلور ويختزل في دالة بؤرية تشكل العمود الفقري لأفق القراءة، متمثلاً بدالة الحرية التي نجدها تقود كل مفاصل وتفصيلات المدينة وتهييء المناخ اللازم لتشكيل فضاء مدني متقدم يتصف بالترف والرفاهية والتحرر الاجتماعي والسياسي، إذ نراها تتشظى في صورة التقبيل والرقص في فضاء عام، عبر هدير الأبواق والسدود وحراس القيود، وتحضر أيضاً

(١) تموز في المدينة:٢٢-٢٣.

في الثنايات الضدية للأمكنة –المشار إليها أعلاه– كما تحضر في المعاهد والمنابر والمعابد، وفي تراصف العواهر على خط واحد مع الحكام والكهان، وكل ذلك ياتي في منظومة تبني النص بطرق ورؤى مختلفة في عملية التشكيل للفضاء المكاني وذلك بالتجاور حينا بين الوحدات المكانية: (البيوت، القباب، الجسور، السجون، الملاهي، القصور، المصارف، المواخير، الجحور، المعاهد، المنابر، المعابد، والمقابر)، أو تستند حينا على الثنائيات الضدية، أو عبر طرائق الوصف المتنوعة التي تتراوح بين التقانات المسحية الأفقية –كما رأينا في وصف الأماكن- في وصف الأشياء المباعة والمشتراة: (العطور، القمصان، الكنادر، اللبان، السيارات، السكائر، الجرارات، الحراثات، الحرائر، الأسنان، العقاقير، الضمائر)، أو العمودية في (المعاهد والمنابر، والمعابد والمقابر، والشوارع الألاءة بالزجاج)، فضلاً عن إخضاع المكان لرؤية موضوعية لا تخلو من نتف ذاتية لاسيما في خاتمة المقطع، إذ تفصح الذات بعد هذا العرض الموضوعي للمكان/المدينة عن موقف ضبابي، ينم عن عدم إنسجامها معه، الناجم عن معرفة سطحية (من الخارج) للمدينة التي تحتاج إلى مكوث طويل فيها لفهمها من الداخل، لا أن تعبرها الذات عبوراً سريعاً وخاطفاً كما العاصفة أو أسراب السنونو أو عبوراً ضبابياً كما الليل أو العشيات الغائمة.

وعلى خلاف سياسة اللاتسمية التي اتبعها، جبرا يسير درويش في وقوفه عند شعرنة المدن وبشكل يتجلى معه جانب مهم من سيرته إذا ما تتبعنا درويش في تنقلاته بين المدن العربية (بيروت، دمشق، حلب، بغداد، القاهرة)، وغير العربية (إسبانيا، روما، باريس، نيويورك)، هذا التنقل بين المدن ولّد لدى درويش موقفين من المدينة في المنفى: الموقف الأول: متصالحٌ مع المدينة متمثلا بالمدن العربية، والثاني معادٍ أو لنقل غير متصالح متمثلا بالمدن الغربية.

ولعل من أهم المدن العربية التي كان لها وقع مؤثر في نفس درويش مدينة بيروت، إذ يقف عندها ليجسد نصياً تلك السنين الملتهبة بنيران الإقتتال الداخلي، حيث القيامة تتجلى في المدينة كل يوم:

بيروتُ قلعتُنا
بيروتُ دمعتُنا
ومفتاحٌ لهذا البحر. كنّا نقطةَ التكوين،
كنا وردةَ السّورِ الطويل وما تبقى من جدار
ماذا تبقى منك غيرُ قصيدةِ الروحِ المحلقِ في دخان القيامة
وقيامة بعد القيامة ؟ خذ نثاري
وانتصر في ما يمزق قلبك العاري،
ويجعلك انتشاراً للبذار
قوساً يلم الأرضَ من أطرافها
جرساً لما ينساه سكان القيامة من معانيك.(١)

إنّ بيروت في هذا المقطع تتحول –في منطق النص قيد الرصد– إلى مكان عميق التجذر في نفس الذات الشاعرة المتماهية مع الذات الجماعية التي تمثل هنا سكنة بيروت وهذا نوع من المجاز المرسل يطلق فيه اسم المكان ويراد به ساكنه، لترمي بذلك شرارة دلالية مفادها، عمق التعالق مع هذه المدينة المفضية بالذات الشاعرة إلى زرع إحساس جياش في النص، لكنه لايخلو من معنى الضدية المؤدي إلى خلق فضاء شعري للمدينة يستمد مادته الخام من الواقع البيروتي أبان الحرب الأهلية، فبيروت / القلعة تولّد إحساساً حميماً بالحماية والأمن والطمأنينة الناجم من حضانة

(١) الديوان، ج ٢٤٩:٢-٢٥٠.

القلعة أصلاً، وبيروت الدمعة تولد إحساساً بالحزن والألم الناتج من تمزق الحصن من الداخل، من هاتين الصورتين المتعاكستين اللتين تبنيان المشهد المكاني، تنتقل الذات إلى صورة أعمق لبيروت تتمثل في تحولها مفتاحاً نصياً يفتح أفق القراءة على فضاء أعمق يومئ به البحر بسيله العرمرم من الدلالات، يأتي في مقدمتها تحول البحر إلى عالم قائم بذاته يحوي الكثير مما يراد الكشف عنه، عالم أوسع وأشمل من المدينة /بيروت التي تتحول بكل ما فيها إلى مفتاح، يتم من خلاله الولوج إلى هذا العالم اللانهائي واللامحدود حسب ياسين النصير الذي يرى إلى أن البحر ليس مكانا، لأنه ليس نهائيا ينتمي إلى الكليات والأمكنة اللامحدودة "[1]. فضلاً عن اتسام البحر بتقلباته وعدم إستقراره على حال، كل ذلك أدى إلى تجسيده فضاء قوامه الدلالي الاختلاف والتشظي، يتجاوز دلالاته الأحادية المألوفة إلى دلالات متعددة تحددها طبيعة السياق في النص، كما أن هذا التحول يكشف عن عمق العلاقة بين بيروت والبحر، من الصعوبة بمكان فصلهما عن بعض، فلا معنى لوجود البحر/المكان بدون المفتاح/ بيروت، ولاجدوى من وجود بيروت/ المفتاح من دون حضور المكان / البحر.

وإمعاناً في تجسيد حالة التواشج والتوحد في فضاء النص تنضّم الذات الشاعرة المرتدية ثوب الجماعة إلى المكانين عبر مفردة (كنّا) المكررة مرتين، المتكونة من الفعل الماضي الناقص (كان) بزيادة ضمير الجماعة (نا)، الضامة هنا كل ساكني المدينة /بيروت فضلا على بيروت نفسها والبحر، خالقة بذلك – أي الذات الشاعرة – حالة من التوحد والتعاشق بينهما – بصفتها الذات الناطقة باسم المجموعة – وبين المكانين. أمّا الفعل الماضي الناقص (كان) فقد جاء ليخلق مع صيغة الماضي في (تبقى) الحاوية ضمناً لمعنى الآنية والحاملة للتساؤل نوعاً من المقارنة بين الماضي والحاضر، كيف كانت بيروت المكان مهد التكوين في إشارة واضحة إلى عمقها الحضاري ومدى مساهمتها في الحضارة البشرية، وكيف كانت علاقة ناسها بهذه الأرض التي يتجلى عمقها من خلال تشبيه أناس هذه المدينة بالوردة، التي لا تعرف الحياة إلاّ في أرضها، متى ما اقتطفت عن الأرض ماتت، وكيف آلت في الحاضر إلى طلل بين يدي الذات الشاعرة ليس لهذه الذات إلاّ أن تودعها في قصيدة تنبثق وتتكون من عمق الروح، لتُعلق هي الأخرى في سماءٍ من الدخان التي غدت تلف كلاً من الرائي/ الذات الشاعرة، والمرئي/ بيروت في محرقة المدينة، معلنة بذلك عن قيام قيامة هذه المدينة التي أحرق فيها الأخضر واليابس، فضلاً على ذلك جو الخوف والفزع الذي تشيعه المفردة في نفوس البشر والذي نراه مجسداً في القرآن الكريم وعبر أكثر من سورة أو آية.

أمام هذا الجو من العدمية وما يشيعه من خوف وفزع، ترفض الذات الاستسلام فتحث نفسها عبر حوار داخلي على النهوض ثانية عبر فكرة الانبعاث، وهي كما نعلم فكرة اسطورية مأخوذة من تموز، تستمد جذورها من نظرة الإنسان قديما إلى"نمو الزرع باعتباره معجزة غير مفهومة، فالبذور الصلبة والصماء تودع في الأرض بضعة شهور، لتدب فيها الحياة وتعطي ورقاً وحباً جديداً، فاذا كانت هذه المعجزة ممكنة في علم النبات، فانها ممكنة أيضاً بالنسبة للإنسان. وعودة الحياة إلى العظام الصلبة الميتة ليست أكثر استحالة من عودة الحياة إلى البذور، لأن القوة الفاعلة في كلا البعثين واحدة "[2] مع تسجيل مخالفة انبعاثية في نص درويش التي تشظي الذات وتنثرها

(١) المساحات المخفية: قراءات في الحكاية الشعرية، ياسين النصير، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٥: ٧٥.

(٢) الأسطورة والمعنى: ١٧٦

بذارا يتغلل وينتشر في كل البقاع، في محاولة منه إلى إحياء المدينة كلها ولملمة كل أطرافها، لتبقى درساً لاينساه سكان القيامة-بيروت-.

أما أنموذج المدينة المعادية أو كما قلنا غير المتصالحة مع الذات الشاعرة المجسد في المدن الغربية فيتمظهر بشكل جلي في مدينة نيويورك التي تتحول إلى مقرٍ للقاء الاصدقاء وتحديداً (راشد حسين) المهدى له النص، والمعنون بـ (كان ما سوف يكون):

في الشارع الخامس حياني. بكى. مال على السور
الزجاجي، ولا صفصاف في نيويورك
أبكاني. أعاد الماء للنهر. شربنا القهوة. ثم افترقنا في
الثواني[١].

إن قراءة المقطع تكشف عن زاوية رؤية تجريدية تجاه المكان تجعل منه مجرد وعاء حاو للحدث الذي يعمل بدوره على مسرحة المكان المتسم بالعمومية فلا تجد ما يميزه عن غيره من المدن، والشحوب أي أنه لا يكشف عن دلالات التعالق بينه وبين الذات الساكنة فيه، إنّه – كما يصفه أدوين موير- بكونه: "باهتاً وتحكمياً"[٢] فالشارع ليس له صفة دلالية مميزة سوى أنّه مرقم بالرقم (٥)، وهذا الرقم ليس له وظيفة سوى التعريف بموقع الشارع من دون أن يبين خصوصيته، والسور كذلك غير معروف لدى القارئ وصفته الزجاجية لاتمنحه الفرادة والخصوصية كما إنه خالٍ من الصفصاف الذي جاء هنا لا ليمثل ذاته فقط بل فصيلته كذلك وفي ذلك إشارة دلالية واضحة على شحوب هذه المدينة وجمودها الدلالي، مما يمهد إلى جو من الحزن والكآبة، سرعان ما يتحول إلى بكاء مرٍ ناجم عن لقاء الغريب بالغريب(الصديق)، في أرض لايجمع الذات الشاعرة وصديقها أي إحساس بالألفة. لذلك توصف في مقطع لاحق من القصيدة بالميتة:

كانت نيويورك في تابوتها الرسمي تدعونا إلى تابوتها.
في الشارع الخامس حياني. بكى. مال على نافورة
الإسمنت. لاصفصاف في نيويورك. أبكاني
أعاد الظلَ للبيت. اختبأنا في الصدى. هل مات
منّا أحد ؟ كلاّ. تغيّرت قليلاً؟ لا. هل الرحلة
مازالتْ هي الرحلة والميناء في القلب؟. نعم [٣].

إذ تجسد الذات لحظة حرجة ومتأزمة تتمثل في تشييع الجنازة بعد وضعها في التابوت، وفي ذلك إشارة سيميائية واضحة إلى موت نيويورك / الروحي المجسد لغياب القيم الإنسانية، وبقائها جسداً محنطة بتابوت المعالم المادية البحت، المجسدة نصياً بالسور الزجاجي في المقطع الأول والنافورة الإسمنتية في المقطع الثاني، مع ملاحظة تأكيد الذات في المقطعين، على خلو المدينة من الصفصاف الذي جاء ليشير إلى إفتقاد روح المدينة ونبضها الحي، وخلوها يعني الموت المعنوي، ومثلما أثار اللقاء في المقطع الأول شجون الذات، نجد أن اللقاء في المقطع الثاني يثير الشجون نفسها، بل يعمقها أكثر عندما تُفتح نوافذ الذاكرة على ماضي الوطن لتعيد ظل الذات إلى البيت وتوقظ في داخله شهوة السؤال عن الأهل (هل مات منا أحد؟ تغيرت قليلاً؟ هل الرحلة مازالت هي الرحلة والميناء في القلب؟) وإذا كانت إجابتا السؤالين الأوليين مطمأنتين للذات، فإنّ السؤال الثالث،

---

(١) الديوان، ج١: ٥٨٥.
(٢) بناء الرواية، ترجمة: إبراهيم الصيرفي، مراجعة: د.عبد القادر القط، الدار المصرية للتأليف والنشر، دار الجيل للطباعة، القاهرة، ١٩٦٥: ٦٣.
(٣) الديوان، ج١: ٥٩٢-٥٩٣.

يبركن الشجون والألم ليغطي على إيجابية السؤالين السابقين، إذْ ما زالت الذات الفلسطينية في دوامة التنقل بين المدن والمرافئ، وما زالت فكرة الاستقرار في الوطن حلماً يراود الذات دون أن تجد لها سبيلا للتحقق على أرض الواقع.

أمّا رؤية القيسي لمدن المنفى، فقد جاءت من زاوية واحدة تنم عن عدم التآلف والانسجام معها، تساوت فيها المدن العربية بالمدن الغربية في ما عدا بعض المدن، منها: مدينة عمّان التي اتخذتها الذات مكاناً بديلاً عن المكان الفلسطيني ومنها مدينة فاس المغربية التي يقف عندها القيسي ليجسد عمقها الحضاري وإرثها التراثي(١). فيما عدا ذلك نجد أن المدن عند القيسي لاتتعدى كونها حاضنة للجسد، ومأوىً وقتياً سرعان ما يصبح ذكرى بعد زوال مسببات الإقامة فيه، من ذلك دمشق التي لاتستطيع تبديد غربة الذات الشاعرة وهي تتجول فيها:

أروحُ إلى الشام،
ضناً بأني أرى الشامَ،
أو ما عرفت
أروحُ إلى فندقٍ وأراني غريباً
فلا أجدُ الشامَ في الشامِ،
أنى مشيت، وأنى وقفتُ.
وما كان يُدعى هنا بَرَدى
ورثاه قديماً أخٌ لي
في القصيدة، كيف أختفى
عازفاً عن عصافيره،
راجفاً تحت عينّي حتى ارتجفتُ!
وإذ رحتُ أجمعُه في حناياي أمس،
بكى وهو ينهرني:
عف عنّي
مللتُ من الجريان هنا،
وجففت.(٢)

بدءاً، وقبل الولوج في ثنايا النص نقف عند مفردة الشام التي تختارها الذات الشاعرة نيابة عن دمشق/ المدينة والمقصودة هنا في النص، إذ يسمي السوريون دمشق بـ (الشام أيضاً)، لكن الذات الشاعرة بوصفها ذاتاً مبدعة، تنتقي مكونات نصها – إنْ على صعيد المفردة أو التركيبة أو البنية- بقصدية عالية، فتختار هذه المفردة لتختزل في داخلها كل المدن المعروفة، ببلاد الشام في إشارة إلى التاريخ المشترك لهذه المدن ومن ثم الإيحاء بالعمق العلائقي الذي يربط الذات -بوصفها مواطنا من أحدى هذه المدن- بهذه المدينة، وصولا إلى شرعنة موقف الذات وهي تتحدث بأسىً عن فقدها لروح المدينة / دمشق وعبقها الماضوي، وتوظف من أجل ذلك (الشام) توظيفاً إجناسياً تتحقق في(أروح إلى الشام طمعاً بأني أرى الشام)، وكذلك في:(فلا أجد الشام في الشام)، وفي كلا الجملتين تجسد الذات رغبتها في أن ترى بلاد الشام في دمشق وترى دمشق في بلاد الشام.

تشتغل الذات الشاعرة في المقطع الأول على بنية (التوقع) المتبلورة نصياً في مفردة (ظنّاً) التي تعمل على كسر توقع الذات الذاهبة إلى رؤية الشام / المدينة، لكنها تصاب بخيبة أمل تومئ

(١) ينظر الأعمال الشعرية، محمد القيسي: ٤٦٥-٤٧٢.
(٢) منمنمات أليسا: ١٢١-١٢٢.

إليها مفردة (ظنّاً) أيضاً تمهيداً للتصريح بهذه الخيبة وأسبابها لاحقاً، وقبل أن نتجاوز المقطع لنا أن نبرز الجانب الحميمي الداعم للعمق العلائقي المشار آنفا، والمتجسد في الذهاب إلى المدينة لا لشيء فقط لرؤية هذه المدينة وهذا يعني أنّ هناك محركاً داخلياً للذات، قوامه الشوق الذي يدفع بها إلى الذهاب اليها لرؤيتها.

لكن هذا الشوق والاندفاع لرؤية المدينة سرعان ما يصطدمان بحاجز الإغتراب، بوصف أن خيمة الشام/ المدينة تضم تحتها كل مدن بلاد الشام وبضمنها كما أشرنا، مدينة الشاعر، حتى غدت الشام مدينة الشاعر، إذ تجد الذات نفسها غريبة عن هذه المدينة التي تعرفها جيداً لكنها لاتراها حاضرة هذه المرة، ولتعميق هذه الصورة تجسد الذات في المقطع الثاني جدلية الحضور /الغياب عبر تبادل شعري للمواقع فتغدو دمشق غائبة في الحضور، ويلاد الشام حاضرة في الغياب، تتجسد نصياً في الجملتين الشعريتين (فلا أجد الشام في الشام/أنّى مشيت، وأنّى وقفتُ)، مع ملاحظة أن هذا الحضور في الغياب والغياب في الحضور يأخذ صفة العمومية والإطلاق من خلال تكرار ظرف المكان أنىّ، الذي لايخلو من معنى الزمانية، بعد الأخذ بنظر الإعتبار أن لامكان بدون زمان.

وتُخصص الذات المقطعين التاليين – الأخيرين- لنهر بردى بوصفه مكاناً استراتيجياً في فضاء دمشق وعنصراً مكملاً لدورة الحياة القائمة على ركائز ثلاث (الماء، الهواء، الخبز) مشكلاً بذلك شرياناً من شرايين الحياة في دمشق، أمّا شعرياً فقد جاء النهر ليعمق من فضاء الاغتراب المكاني الذي تختاره الذات جلباباً تلف به جسد النص، فتغدو العلاقة بين النهر والمكان الذي يجري فيه، علاقة متفجرة بالغربة واللاانسجام، وقد عبر عن غربته بالغياب عن المكان / المدينة، وعن ساكنيها وإمعاناً في تجسيد فضاء الإغتراب، تختار الذات في صورة تعجبية تخلقها علامة التعجب في نهاية المقطع بتوظيف أكثر الكائنات حباً للسلام، وأضعفها قوةً، وأكثرها ألفة وانسجاماً مع المكان، وهي العصافير(رمز الحب والسلام)، ليعزف عنها النهر، والعزوف كما نعلم يحمل في طياته دلالة عدم التصالح والتآخي مع الطرف المعزوف عنه، مع مراعاة أنّ هذا العزوف لم يأت من قرار ينم عن قوة العازف، بقدْر ما ينم عن تأزم داخلي للنهر، تفصح عنه حالة الاغتراب بعد أن تؤنسنه الذات الشاعرة في الجملة الأخيرة من المقطع الثالث، فتقدمه في جو من التأزم المتجسد نصياً في مفردة (ترجف) التي توصل حالة التأزم إلى منطقة الوهن. وتسير بالقراءة إلى المشهد الأخير من النص، الذي تتكئ فيه الذات أيضاً على طاقة اللغة من خلال المواصلة في أنسنة المكان– النهر– المنتقل من كونه مسارا مائيا، إلى كائن حي تحاول الذات الشاعرة- دون أن تفلح ضمه إلى صدرها لتفريغ شحنة الشجن، فما أن تضمه حتى ينفلت منها معلنا – وعلى نحو أشبه بالانتحار– عن نهايته المحتومة (جففتُ) الحاملة لمعنى الرفض والاستنكار إلى درجة أنّه فضّل الموت على أن يعيش في جو من الاغتراب مع المكان وأهله.

ولإبراهيم نصر الله موقف سلبي مع مدن المنفى يتراوح بين عدم التصالح و العدائية معها، وبين الانسجام، ومن مدن المنفى التي نجد لها صدى واسعاً في شعر نصر الله مدينة بيروت ولا سيما في ديوانه (نعمان يسترد لونه)، إذ نجد فيها صورة بيروت إبان الحرب الأهلية، تفصح عنها وتوثقها العتبة القرائية في ظهر ورقة العنوان، مفادها أن الديوان كتب بين عامي (١٩٨٠-١٩٨١)[١]. ولعل قصيدة (ملامح) مثال حي على تجسيد صورة بيروت في ذلك الوقت:

بيروتُ تبدأُ يومَها
البحرُ يلعقُ في الظهيرةِ لونَها

(١) الأعمال الشعرية، إبراهيم نصر الله: ٢٥١.

يرتدُ للسفنِ البعيدةِ طلقةً أو سنبلة
بيروتُ تعلَنُ وجهَها
الأفقُ يشربُ في الخنادق صوتَها
يرتد للمدن البعيدة جثةً وقرنفلة
بيروتُ تقطف ظلها
يرتد ساعدُها عليها قنبلة
نعمانُ
هذا الموتُ أكبرُ من شوارعِها...
نعمانُ
والأشلاءُ أكبرُ من مراثيها وجثثِها
نعمانُ
والصحراءُ والصفقاتُ: خاتمُ موتِها
فهل ستجمع الطرقات والموتى
وبيروت التي انكسرت
- أجمعها![1]

يوجه العنوان (ملامح) بصيغته الجمعية والتنكيرية أفق القراءة، وجهة مفادها أن النص بكامرته الرصدية سيمر سريعاً على تخوم هذه المدينة فيرصد ما هو خارجي رصداً أولياً يكتفي بالتقاط الملامح من دون أن يركز على التفاصيل، لذلك نجد في النص نقلة زمنية عجلى، تتجلى بشكل واضح في السطرين الأول والثاني، فما أن تعلن الذات الشاعرة في السطر الأول عن بدء يوم بيروت، حتى تنتقل في السطر الثاني إلى تجسيد فضاء بيروت ببحرها في الظهيرة، إذ إن المسح الكاميراتي المزدان بالبذية الشعرية – ونقصد هنا البناء التركيبي للجمل الشعرية- مختزل في النصف الأول من النص، تاركاً النصف الثاني لتقانة الحوار، في مسعىً من الذات الشاعرة للسير بالنص في نظامه الحركي المجسد بالنقلة الزمنية إلى منطقة الدراما، وهذا يعني أن النص جغرافياً مقسم على جزأين الجزء الأول يرصد المكان، والجزء الثاني يرصد حركة الذوات في الزمكان.

تكشف مسيرة المتن الشعري في جزئه الأول عن لقطات تشتغل بتشكيلاتها الصورية عبر تمازج تقانة الوصف بتقانة السرد في منطقة البلاغة العربية وتحديدا ذبع المجاز الذي منه نهلت الذات الشاعرة في سعيها لتشكيل الصور، من ذلك الصورة الأولى التي تشتغل الاستعارة المكنية فيها على تشخيص البحر بمعناه الشامل دون أن تصنفه في صنف معين –إنسان أم حيوان- فتكتفي بقرينة (يلعق)، أما شعرية الإستعارة في هذه الصورة فتأتي من رسم صورة مأساوية للبحر تكمن في قيامه بعقلنة لون بيروت، وتكمن أيضاً في السفن الكائنة بعيدا عنه، وهذه الصورة تمهد لانعزال أكبر يشمل مدينة بيروت على اعتبار التعالق بين البحر والمدينة فهذه الصورة التمهيدية تأتي لتؤدي وظيفة المدخل قبل الشروع في رسم فضاء المدينة بوجهها المؤنسن، المستعين أيضا بآليات صورية في تجسيد صورة المدينة وهي تعاني من نار الحرب والمجسدة نصيا عبر مفردات حربية تتمثل بـ(الخنادق، والجثة، والقنبلة)، والاسهام بمساهمة فاعلة في بلورة صور انزياحية تزيد من شعرية الوصف الذي يعد الفاعل الأساس في تشكيل صور المدينة الثلاث، وكل صورة تتعاضد وتتلاحم مع الأخرى في تقديم فضاء المدينة، تتقدمها صورة الأفق وهو يمتص من المدينة المتحولة إلى خنادق صوتها، ليرتد بعد ذلك –في الصورة الثانية- على المدن الأخرى جثةً وقرنفلة وفي ذلك

(١) الأعمال الشعرية، إبراهيم نصر الله:١٩٨.

إيحاء بطبيعة التناقض الذي تضمه المدينة، إذ تسير فيها الحياة جنباً إلى جنب مع الموت، في مناخ حركي ساخن تتصادم فيه الحياة بكل معانيها، مع الموت بكل أشكاله، ليشكلان في النهاية فضاء شعرياً تتداخل فيه المأساة بالملهاة، وهما قطبان بؤريان يشكلان ثنائية ضدية بنائية تسهم في خلق دراما نفسية تهييء الأجواء للقارئ لمتابعة هذا الخيط في النص الذي سيتضح ويفعّل أكثر في القسم الثاني من النص عبر تقانة الحوار.

وتأتي الصورة الثالثة لتكمل الضلع الثالث من مثلث الفضاء الكوني لمدينة بيروت. فبعد أن رسمت الذات الشاعرة صورة البحر وصورة السماء تتحول إلى صورة المدينة/الأرض لتكمل كونية المدينة فترسمها في صورة مأساوية تجسدها ضدية القطف المقترنة دلالياً في أفق التوقع المعتاد بالورد، والارتداد الحامل في طياته لمعنى القوة والعنف المتجسد حتى في موسيقى الحروف، فالراء حرف مفعم وانفجاري شديد، مما يضفي على الصورة نوعا من القوة، والأولى - ونقصد مفردة القطف- تقود زمنية النص إلى لحظة الغروب عبر صورة كنائية مفعمة بالأحاسيس تشبه لحظة أفول الشمس بلحظة قطف الورد التي تحمل فكرة الموت الأبدي، فالوردة التي تقطف لا تعود لها الحياة كما هي الحال مع شمس بيروت، التي ما أن تأفل لا أمل للذات الشاعرة بعودتها من جديد، وفي ذلك إحساس عالٍ بقتامة الأجواء في هذه المدينة، كيف لا وقد تحولت بيروت نفسها إلى قاتلة ومقتولة في الآن نفسه، تقتل نفسها بنفسها وفي ذلك إشارة سيميائية إلى اقتتال أهلها فيما بينهم.

عند هذا الرسم الخارجي لفضاء بيروت المجسد لرؤية عيانية جوالة بين البحر والأفق وبيروت الأرض، نجد الذات تنتقل إلى القسم الثاني من النص المجسد بتقانة الحوار، إذ تستحضر الذات الشاعرة شخصية (نعمان) التي تشتغل رمزياً، لتمثل الذات العربية وهي تشهد دمار هذه المدينة من دون أن تحرك ساكناً، أو تقوى على إنقاذ ما يمكن إنقاذه، هذا السكون والجمود من الذات المخاطَبة (نعمان) يتجسد حتى على الصعيد الجغرافي للنص، فنجد أن حوار الذات المخاطَبة يفرض هيمنته على النص مكانياً، وحتى الجملة ما قبل الأخيرة، وترك السطر الأخير للذات المخاطبة لتجيب بصيغة تعجبية، تحمل معنى النفي وعدم القدرة على فعل أي شيء، أمّا دلالياً فقد عمقت الاجابة الحوارية في نهاية النص (أجمعها) قتامة الفضاء المخيم على هذه المدينة، من خلال توظيف صيغة المبالغة (أكبر)، التي تعمل هنا في صورة وصفية على تضخيم حجم الموت، وبشكل بدت المدينة معه ممثلة بالشوارع لا تستوعبه، وغدت الأشلاء بصيغتها المطلقة التي تضم في طياتها كل ما في المدينة، مما يصادر أية إمكانية للشعر في أن يستوعب هذا الحجم من الدمار والموت، وعلى نحو يُخفق أية قدرة شعرية على مجاراة حجم الكارثة التي حلت بالمدينة، لذلك تنأى الذات الشاعرة بالقصيدة من السقوط في ساحة الرثاء المخصصة للبكاء والنديب، وتجعل من كارثية الواقعة أكثر بلاغة وأشد تأثيراً في النفس فثم ما هو أكبر من أن يُختَزل في نص، أو يؤطر بإطار.

وتأتي النقلة الأخيرة في الحوار لتحمل صورة إيمائية تعليلية، تؤمئ وتشير من خلال صورة المجاز إلى علة الحالة التي تعيشها بيروت، بسبب الصفقات التي تحاك ضدها خارج المكان/المدينة وسرعان ما تنتقل – بعدما تصدم الذات المتحاورة - إلى منطقة السؤال، عبر صيغة إستفهامية مفتوحة على احتمالية الإجابة سلباً أو ايجاباً وتدخل في مناخ الديالوج يسيطر عليه الإنكسار الحامل لذُرُر الخوف، والراسم مسبقاً لأفق توقع احتمالي يعطي لاحتمالية عدم تحقق المرجو بنسبة أكبر، مع الاحتفاظ ببصيص أمل علّ الذات العربية -ممثلة بذات نعمان- تصحو من سباتها وتلملم ما تبقى من بيروت المنكسرة، لكن الإجابة تأتي سلبا عبر صيغة التعجب الحاملة لمعنى عدم القدرة، لتُجهزَ على ما تبقى من أملٍ، وبذلك تكون الذات الشاعرة قد رسمت فضاء مدنياً شديد القتامة يُجهِزُ على كل نقطة ضوء في الداخل، ويحكم لف المدينة بكفن الموت. ولعل من

المناسب أن نشير– ولو متأخراً- إلى أنّ اختيار الذات لاسم الشخصية المحاوَرة (نعمان) الذي يعني (الدم)، جاء منسجماً تماماً مع طبيعة الفضاء المرسوم في النص ليزيده قتامة.