ISSN 2437 - 0355

العدد العاشر أوت 2019

مجلة علمية محكمة
مفهرسة نصف سنوية

تصدر عن
مخبر الدراسات اللغوية و الأدبية
بجامعة سوق أهراس بالجزائر

10

رؤى فكرية

ROUA FIKRIA

A refereed and indexed research Journal

Issued semi annually by Laboratory of Literary and Linguistic Studies

Mohammed Sherif Messaadia University-

Souk Ahras

لوحة الغلاف: "متفتّحة"(*Épanouie*) للفنّان: مراد شعابة- تونس
اكريليك على قماش(*Acrylique sur toile*) 60/50 سم

رؤى فكـــرية

مجلة علميّة نصف سنوية محكمة ومفهرسة

تعنى بقضايا اللغة والأدب والنقد والترجمة

تصدر عن مخبر الدراسات اللغوية والأدبية

جامعة محمد الشريف مساعدية سوق أهراس/ الجزائر

رقم الترقيم الدولي: ISSN 2437- 0355

رقم الإيداع القانوني: 6173- 2015 ردمك

العدد: 10 (أوت2019)

الرئيس الشرفي

أ.د عبد الكريم قواسمية

مدير جامعة سوق أهراس

مديرة المجلة: د. مديحة عتيق

المؤسِّسة و رئيسة التحرير: د. بهاء بن نوار

هيئة التحرير:

د. عماد بوخاري

د. عبد الغني بن صولة

د. فايزة لولو

البريد: مخبر الدراسات اللغوية والأدبية جامعة محمد الشريف مساعدية سوق أهراس/ الجزائر

القطب الجامعي الجديد، 80 مكتب، ص ب1553، سوق أهراس، 41000 الجزائر.

البريد الإلكتروني: revue.lell@univ-soukahras.dz

اللجنة العلمية

- أ.د. سليمة لوكام: جامعة سوق أهراس
- أ.د. عبد الحفيظ حرزلي: جامعة سوق أهراس
- أ.د. عبد الوهاب شعلان: جامعة سوق أهراس
- أ.د. سامية عليوي: جامعة عنابة
- أ.د. عبد الحق بلعابد: جامعة قطر
- أ.د. عبد الرحيم مراشدة: جامعة عجلون الوطنيّة/ الأردن
- أ.د. عبد المجيد حنون: جامعة عنابة
- أ.د. عقيل عبد الحسين: جامعة البصرة/ العراق
- أ.د. عماد الضمور: جامعة البلقاء التطبيقيّة/ الأردن
- أ.د. عمر عتيق: جامعة القدس المفتوحة/ فلسطين
- أ.د. فائز طه عمر: جامعة الشارقة/ الإمارات
- أ.د. محمد هموش: جامعة القنيطرة/ المغرب
- أ.د. مليكة بوراوي: جامعة عنابة
- أ.د. نظيرة الكنز: جامعة عنابة
- د. مدنية عتيق: جامعة سوق أهراس
- د. نصر الدين بن عبد الله: جامعة سوق أهراس
- د. أحمد علي الفلاحي: جامعة الفلوجة/ العراق
- د. حنينة طيش: جامعة خنشلة
- د. سلوى السعداوي: جامعة منوبة/ تونس
- د. لونيس بن علي: جامعة بجاية

الهيئة الاستشارية لهذا العدد

- د. حازم ذنون إسماعيل: جامعة الموصل
- د. سليم قسطي: جامعة ستراسبورغ
- د. شمس الدين شرفي: جامعة خنشلة

قواعد النشر

- تنشر المجلة البحوث باللغات الثلاث: العربية والفرنسية والإنجليزية.
- أن يكون البحث أصيلا، وغير منشور سابقا، وأن يخضع للمواصفات العلميّة، والمنهجيّة المتعارَف عليها، ويتعلّق بمباحث اللغة والأدب والنقد والترجمة.
- يلتزم الباحث بتوقيع وإرسال تعهّدٍ بعدم نشر بحثه أو إرساله إلى جهة ثانية للنشر، ولا يُقبَل أيّ بحثٍ دون هذا التعهّد. علما أنّ النموذج متاحٌ على موقع المجلة الإلكترونيّ.
- ألا تتجاوز صفحاته 20 ص، وألا تقلّ عن 10 ص. ويُكتب بخط: Traditional Arabic بحجم: 16.
- تكتب البحوث الأجنبيّة بحجم 12، خط: Times New Roman والهوامش بحجم 10.
- أن تكون الهوامش في آخر البحث، وغير آلية، ومكتوبةً بحجم: 14. والمسافة بين الأسطر: 1,00
- أن يكون البحث منقحا لغويّا ومطبعيّا، مع ضرورة عدم ترك فراغ بين علامات الوقف وما قبلها، وبين واوات العطف وما بعدها.
- أن يُرفق البحث بملخص عربيّ وآخر أجنبي لا يتجاوز عدد كلماته 150 كلمة، وبقائمة من الكلمات المفتاحيّة، لا تتجاوز الثماني كلمات.
- تُقبَل المقالات المترجمة، شرط أن ترفق بالنصّ الأصليّ.
- تخضع جميعُ الأبحاث للتحكيم دون استثناء.
- يحقّ لهيئة التحرير إعادة صياغة بعض الجمل أو حذفها، بما لا يخلّ بمضمون البحث.
- الأفكار الواردة في المقالات تلزم أصحابَها، ولا تعبّر بالضرورة عن أفكار أسرة تحرير المجلة.
- لا تعاد المواد إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.
- ترتيب المواد يخضع لاعتبارات فنيّة، وتقنيّة.
- لا تقبل المجلة الأبحاث التي لا تلتزم بالضوابط السابقة، ولا تردّ على أصحابها.
- تُنشَر المواد حسب مستلزمات العدد العلميّة.
- تُرسَل البحوث إلى البريد الإلكترونيّ التالي: revue.lell@univ-soukahras.dz

افتتاحيّة رئيسة التحرير

نعود لنلتقيكم قرّاءنا الأعزّاء في عددٍ جديدٍ، يضمّ موضوعاتٍ منوّعةٍ، تأتي تتويجا لجهدٍ طويلٍ بدأناه منذ سنواتٍ، ونختم به السنة الخامسة من الإصدارات، التي نرجو أن تتواصل، وتستمرّ.

وقد توزّعت بحوث هذا العدد على محاور نقديّة ومعرفيّة متنوّعة، فكان البحث الأول عن "أثر لوركا في شعر عز الدين المناصرة" وناقش البحثُ الثاني إشكالَ جدلية "الحجز والكِتابة" في رواية "هايدغر في المشفى" للكاتب الجزائريّ "محمد بن جبار"، وانفتح البحث الثالث على هاجس الحنين إلى فضاء المغرب العربي في شعر اليهود المغاربة في إسرائيل، وتناول البحث الرابع شعرية الزمن وتجلّياته في شعر "عبد الرحيم مراشدة" وكانت للبحث الخامس وقفة متأنّيةٌ مع صورة "الأُمِّ" في أشعار الأبناء حتى نهاية العصر الأمويّ، ليعود بنا البحث السادس إلى عالم الرواية، بتناول موضوع ثنائية المرأة والوطن في رواية "قبل أن تنام الملكة" للروائيّة "حزامة حبايب" فيما ناقش البحث السابع سؤال "السّخرية والهجاء فِي شِعْريْ أحمد مطر ومظفر النّواب" من منظورِ جماليّة القُبح، وحاور البحث الثامن موضوع الدين والقبيلة في السيرة الشعبية الهلالية، ليُختم العددُ بالبحث عن آليات الانسجام في مقالات سجع الكهّان لمحمد البشير الإبراهيميّ.

وكما اعتدنا في كلِّ إصدارٍ من حرصٍ على إعلاء روح الإبداع وتكريسها، فقد حظي هذا العددُ بلوحة فنيّةٍ جميلةٍ، للمبدع التونسيّ: "مراد شعابة" بعنوان: "متفتِّحة"(*Épanouie*) أكريليك على قماش(*Acrylique sur toile*) 60/50. تأتي تضافرا مع بقيّة أعماله الفنيّة المتقدّمة عنها والمتأخرة لتعلي روح الأنوثة، وتشيد بطاقاتها الرؤيويّة الفاعلة والمتجدّدة.

ولئنْ بلغت سعادتنا غايتها باكتمال هذا العدد، واكتمال الحلق الخامس من مسيرة مجلّتنا، فإنّ هذا لم يكن ليتحقّق لولا دأبُ السادة الأفاضل أعضاء اللجنتيْن: العلميّة والاستشاريّة، وإيثارهم، الذي تعجز الكلماتُ عن إيفائه حقّه من الشكر والامتنان.

وليس لنا سوى أن نؤكد عزمنا على المثابرة والكدح في سبيل الارتقاء بهذا المنبر الأكاديميّ وتفعليه، ونجدّد دعوتنا للباحثين الجادّين من داخل الجزائر وخارجها لإرسال بحوثهم الرصينة وفق ما تقرّه شروط النشر وضوابطه.

تقبّلوا جميعا خبراء، وباحثين، وطلبة، وقرّاء تحيّاتنا الخالصة... بكم، ومعكم نستمرّ... معا... جميعا في سبيل الأرقى والأفضل.

رئيسة التحرير

د. بهاء ين نوار

فهرس

افتتاحية رئيس التحرير.....**06**

1- أد. عماد عبد الوهاب الضمور:

- أثر لوركا في شعر عز الدين المناصرة.....**ص07**

2- د. لونيس بن علي:

- جدلية الحجز والكِتابة قراءة في رواية "هايدغر في المشفى لمحمد بن جبار..... **ص26**

3- د. غانم مزعل:

- الحنين إلى فضاء المغرب العربي في شعر اليهود المغاربة في إسرائيل إيرز بيطون -أنموذجا- **ص38**

4- د. وجدان عبد الكريم الآغا:

- رؤيا الزمن في شعر عبد الرحيم مراشدة **ص63**

5- د. محمود كحيل- أ. كمال جاموس:

صورةُ (الأُمِّ) في أشعار الأبناء حتى نهاية العصر الأموي..... **ص89**

6- د: فايزة لولو:

- ثنائية المرأة والوطن في رواية " قبل أن تنام الملكة " لـــ "حزامة حبايب "..... **ص106**

7- د. أحمد البزور:

- "السّخريةُ والهجاءُ فِيْ شِعْرِ أحمد مطر ومظفر النّواب" من منظورِ القُبح "..... **ص125**

8- د. شفيق طه النوباني

- الدين والقبيلة في السيرة الشعبية: دراسة في السيرة الهلالية.....**ص145**

9- أ. صباح صوابرية

- آليات الانسجام عند فان دايك و دورها في تماسك الخطاب دراسة في مقالات سجع الكهّان لمحمد البشير الإبراهيمي:.....**ص162**

رؤيا الزمن في شعر عبد الرحيم مراشدة

د. وجدان عبد الكريم الآغا
جامعة اليرموك– الأردن

الملخص

سعى البحث الحالي إلى مقاربة موضوع الزمن في شعر عبد الرحيم مراشدة، ومحاولة استبطان النصوص الإبداعية لاكتناه زوايا الرؤيا التي أطلّ من خلالها على هذا الموضوع، الذي يبدو حاضراً بقوة في شعره.

وانتهى إلى تعدد تجليات تصوّر الشاعر للزمن، والتي تكشف عن إحساسه الحاد المتوتر به. وتنبئ بالعذاب الروحي، والشعور بالانطفاء والسوداوية اللذين يعانيهما الإنسان المتأمل مصيره، المدرك حقيقة أنّ الزمن يهدّم كيانه ووجوده، ويسير به في كل لحظة تمرّ عليه باتّجاه الزوال والغياب.

كما خَلَص إلى أنّ الشاعر يحاول التفلّت والانعتاق من مرارة الإحساس بقهر الزمن للإنسان، وتحديه لإرادته في البقاء والخلود. وذلك في تجربتي "الحب" و"الشعر".

ولعلّ ملامح وزوايا رؤيا الشاعر للزمن تكشف عن جانب من جوانب معالجة الشعراء العرب المحدثين لموضوع الزمن، وعن انشغال الشاعر بالقضايا الإنسانية العامة التي تشغل تفكير الإنسان وأحاسيسه.

الكلمات المفتاحيّة: الزمن/ رؤيا الزمن/ الروحيّ/ الكآبة/ العذاب.

Abstract

This paper aims at studying the subject of time in Abdulraheem Marashdeh poetry. It's also sheds lights on the poet's creative work that he uses to present this idea which seems very clear in his poetry.

This paper also ends up with the poet's vision of time in general. These visions reveal the poets negative beliefs of those who have some spiritual torture and depression as they feel the time leads them to the end.

This paper also reviles the poet's wills of beating time and toking forward to being mortal.

The poet's vision Arab contemporary poet's conception of time in general .It's also reveals the poet's interest in human issues and feelings.

Keywords: Time, Time Vision, Spiritual, Depression, Torture.

مقدّمة

يهدف البحث الحالي إلى مقاربة موضوع الزمن في العملين الأخيرين اللذين صدرا –حتى تاريخه – للشاعر الأردني عبد الرحيم مراشدة والموسوم أحدهما بالعنوان:"كتاب الأشياء: التفاصيل والأحوال (نصوص كونية)، والآخر بـــــكتاب الوجد والورد (نصوص شعرية). حيث يشكّل الحسّ الزمني فيهما ظاهرة لافتة للانتباه، تستدعي التناول وتتبع تصوّر الشاعر للزمن، وزوايا النظر التي عاينه من خلالها، وطبيعة إحساسه تجاهه، وموقفه منه.

وسعي الدارسة لتحقيق الهدف المأمول من البحث قادها إلى محاولة تحليل النصوص تحليلاً داخلياً ينبع من النص، ويصبُّ فيه.

وتكوَّن البحث من تمهيد ومحورين أساسيين. خُصص التمهيد للوقوف عند الزمن في اللغة والفلسفة ولتحديد مفهومه بالدراسة المتناولة. وجُعل المحور الأول لرصد أبرز تصورات الشاعر للزمن في النصوص التي أنجزها، ولبيان موقفه منه، وجاء المحور الآخر ليرصد تجليات محاولة الشاعر الانعتاق من الزمن، وتقليص إحساسه الحاد المتوتر وذلك في تجاربه الشعرية التي تدور حول المرأة / الحبيبة، وحول إبداعه الشعري.

ويقع البحث ضمن عدد كبير من البحوث والدراسات النقدية الأدبية التي عنيت بتناول موضوع الزمن، والبحث في رؤاه وتجلياته لدى الشعراء والروائيين. ولعلَّ من أهم البحوث والدراسات التي عالجت موضوع الزمن في الأدب؛ دراسة الدكتور إحسان عباس التي جاءت بعنوان "الموقف من الزمن" ضمن كتابه اتجاهات الشعر العربي المعاصر حيث تناول فيه موقف الشعراء: خليل حاوي، وبدر شاكر السياب، ونازك الملائكة، وأدونيس، ومحمود درويش، من الزمن.

وخلص إلى تفرد كلٍّ منهم بخصائص ومميزات فارقة، ترسم سمة واضحة تتخذ علامة على موقف إنساني يميز اتجاها عن آخر، وأن تصوّرهم للزمن تفاوت بين زمن رومنطيقي خالص (وأحياناً ميتافيزيقي) كما هو الحال عند نازك والسياب؛ وبين زمن قائم على الصيرورة المستمرة يفعل فيه الإنسان، ويتفاعل به. ويقف محمود درويش في مرحلة بينهما. وإن كان مع الزمن أخذ يقترب من الثاني[1].

ودراسة سمير الحاج شاهين التي عنوانها: "لحظة الأبدية: دراسة الزمان في أدب القرن العشرين" التي حاولت إلقاء الضوء على موضوع الزمان، وما يتفرّع عنه من مسائل في إنتاج كوكبة لامعة من

الفلاسفة والأدباء والشعراء. وخلص إلى اختلاف تصورهم للزمن. وتميّز معالجتهم له بالجدَّة والعمق والأصالة؛ فمثلاً "مارسيل بروست" حاول استعادة الزمن الضائع، والقضاء على طاقته المدمّرة بواسطة الفنّ. و"بول فاليري" تأرجحت قصيدته: "المقبرة السحرية" يبين ثبات الموت وحركة الحياة. وإليوت يبدو"الزمان والأبدية" واضحين في رباعياته الأربع"[2].

ودراسة "الزمن في الشعر الجاهلي" للدكتور: عبد العزيز طشطوش التي حاولت اكتناه تصوّر الجاهليين للزمن، في ضوء أنماط حياتهم المختلفة. والتي توصّلت إلى وجود علاقة واضحة بين طبيعة إحساس الشاعر الجاهلي بالزمن وموضوعات نصوصه الشعرية وبنائها.

والحقيقة؛ إنَّ الدارسة الحالية أفادت من مجمل الدراسات الأدبية النقدية التي عالجت موضوع الزمن، التي اطّلعت عليها، وذلك سواء اتفقت مع نتائج تلك الدراسات ونتائجها؛ أو اختلفت معها.

الزمن في اللغة:

يذكر ابن منظور تحت مادة "ز م ن" أنّ: "الزّمن والزمان اسم لقليل الوقت وكثيره."[3] ويبدو متّفقاً مع الطبري الذي ذكر في تاريخه "أنّ الزمان هو ساعات الليل والنهار. وقد يقال ذلك للطويل من المُدّة والقصير منها."[4] في حين يرى العسكري أنَّ الزمان هو العصر، والعصر: اسم للسنين الكثيرة، ويستدل على ذلك بأن العرب يقولون: أهل هذا العصر، كما يقولون أهل هذا الزمان.[5] ويتوسّع الجوهري في معنى الزمان؛ فهو عنده الدَّهر أو يقع على مدة الدهر كلّها.[6]

وإذا كان معنى "الزمن في معاجم اللغة يدلّ على قليله مهما صغر ويتسع لكثيره مهما امتدّ وطال؛ فإنّ كلمة الوقت ينحصر معناها في الجزء من الزمان؛ حيث يذكر العسكري أنّ الوقت: "يجري من الزمان مجرى الجزء من الجسم.[7]كما ينقل الأشعري في كتابة مقالات الإسلاميين تفسيرات متعدّدة للوقت تدلّ أغلبها على محدودية الوقت بالنسبة للزمن. إذ يقول: "فقال قائلون: الوقت هو الفرق بين الأعمال، وهو مدى ما بين عمل إلى عمل، وإنّه يحدث مع كلّ وقت فعل، وهذا قول أبي هذيل. وقال قائلون: الوقت هو ما توقته لشيء، فإن قلت: "أتيتك قدوم زيد" فقد جعلت قدوم زيد وقتا لمجيئك. وزعموا أنَّ الأوقات هي حركة الفلك؛ لأن الله – عز وجل- وقتها للأشياء، هذا قول الجبائي. وقال قائلون: الوقت عَرَض، ولا نقول ما هو، ولا نقف على حقيقته."[8]

الزمن في الفلسفة:

إنّ البحث في مفهوم الزمن وحدوده؛ يعدُّ واحداً من القضايا الرئيسة التي شغلت تفكير الفلاسفة القدماء على امتداد قرون كثيرة. وما يزال يحظى بالعناية والاهتمام من لدن الفلاسفة المحدثين.

ولعلّ "أفلاطون" و"أرسطو" من أبرز الفلاسفة القدماء الذين تناولوا موضوع الزمن بالبحث والتأمّل، وقد ذهب أفلاطون إلى أنّ الزمن هو الماضي والحاضر والمستقبل وتتابعها بصفة مستمرة ومتحركة[9]. أمّا أرسطو؛ فقد ارتبط مفهوم الزمن عنده بالإحساس بالحركة أو التغيّر، ولا وجود له دونهما. ولتوضيح تصوّره يمثّل بالنائم، فالنائم عنده لا يشعر بالزمن، ومن ثم فإنّ الزمن الذي يمضي عليه وهو نائم لا يعدّه أرسطو زمنا، ولكن إذا حدث العكس، بأن يحسّ المرء بأنّ الزَمن قد حدث، أو توهم ذلك، لو لم يحدث فإنّه يعدّ ذلك زمنا[10].

ويبدو أنّ طروحات الفلاسفة المسلمين القدماء بخصوص الزمن، اتّكأت على التنظير الفلسفي اليوناني القديم.[11] فابن رشد (مثلاً) ذهب مذهب أرسطو عندما رأى عدم إمكانية تصوّر الزمن بدون حركة أو تغيّر. وأنّ ما لا يحس به الإنسان؛ لانتفاء الحركة فيه لا وجود للزمن معه، لأنّ الزمن عنده وعاء الحركة.[12] وذهب الرازي إلى أنّ للزمن معنيين: أحدهما موجود خارج الذهن يطابق الحركة في كونها بين مبدأ ونهاية، والآخر أمر متوهّم لا وجود له في الخارج، والموجود في الخارج هو الآن، الذي يفعل بسيلانه وجريانه أمراً ممتداً ووهمياً. هو مقدار الحركة.[13]

ويتّخذ مفهوم الزمن لدى الفلاسفة المحدثين صوراً متعدّدة فهو عند (كانت): "صورة قبلية للحساسية، ويشكلّ أساس جميع الحدوس باعتباره معطى قبلياً، وليس مشتقاً من أية تجربة، وعلى أساسه تدرك جميع الظواهر."[14] وعند هيجل لا يمثل عدد الحركة، ويغاير ماهية الزمن المجردة الماثلة في الفيزياء، ولا يجري بطريقة أحادية الشكل، إنّه اغتناء، وحياة، وانتصار، وهو ذاته روح وماهيّة.[15] وعند برجسون هو الزمن الذي يعيشه الإنسان ويختبره ويتّصف بالديمومة التي تعني: «أنّنا نختبر الزمن كانسياب، أوسيلان مستمرّ، فلا يتميّز اختبار الزمن باللحظات المتتابعة، والتغيّرات المتعددة فحسب؛ بل بشيء يدوم عبر التتابع والتغيّر."[16]

وإذا كان مفهوم الزمن لدى الفلاسفة متحرّك الملامح؛ فإنّه يلاحظ انقسامه لديهم إلى قسمين أساسيين: أحدهما الزمن الموضوعي الذي يقاس بوساطة الساعات والتقاويم وغيرها، ويؤدي وظائف اجتماعية كالاتصال والتفاهم، وغيرها.[17] والآخر: الزمن الذاتي وهو: "الزمن الإنساني... إنه وعينا للزمن كجزء من الخلفية الغامضة للخبرة، أو كما يدخل في نسيج الحياة الإنسانية، والبحث عن معناه

لا يحصل إلا ضمن نطاق عالم الخبرة هذا، أو ضمن نطاق حياة إنسانية تعتبر حصيلة هذه الخبرات. وتعريف الزمن هنا، هو خاص [و] شخصي [و] ذاتي أو كما يقال غالباً نفسي."[18]

الزمن في الدراسة:

الزمن المتناول في هذه الدراسة هو الزمن الذاتي، أو كما أحسَّه الشاعر عبد الرحيم مراشدة وتصوّره في النصوص الإبداعية التي أنجزها. فمن مجموع تصوّراته تتبلور جوانب معالجته لواحدة من القضايا الإنسانية العامة التي تشغل تفكير الإنسان وأحاسيسه.

ولابدّ من الإشارة إلى أنّ الشاعر يستخدم– غالباً- كلمة "الوقت" بدلاً من لفظ "الزمن"، مؤكداً بذلك أنَّ الزمن الذي يعنيه هو الزمن الذي يقع ضمن دائرة إحساسه وحياته ووجوده. فالوقت هو"مسيرة الزمن التي ينمو فيها الإنسان"[19] ويعيش.

رؤيا الزمن / الوقت لدى الشاعر:

تعدّدت جوانب رؤيا الشاعر الفكرية الفلسفية لموضوع الزمن / الوقت في متونه الإبداعية، وتنوعت مسارات المعالجة الفنية لأبعاد هذه الرؤيا – ولعلَّ من أبرز تلك الجوانب رؤيا الشاعر الوقت قوة تكاد تكون مرئية تُهدِّم الجسد الإنساني، وتحطمّه وتذيبه. وهذه الرؤيا تشكّل بؤرة مركزية تنبثق منها كثير من نصوصه الشعرية، وتتمحور حولها. ولعلَّ من هذا القبيل قوله:

أتكسَّر مثل ركام الثلج
أذوب بمطرقة الوقت
فكم أحتاج لأرتق ثوب الروح
هل يرتق
لأخلص من هذا البنج[20]

وقد حوَّل الشاعر فكرته الفلسفية المتمثلة في تهديم الوقت للجسد الإنساني إلى فكرة شعرية، من خلال ابتداعه عالماً خاصاً خارج العالم الواقعي ليبث من خلاله الجمالي / الإنساني. فضمير المتكلم المستتر في الأفعال (أتكسر، أذوب، أحتاج، لأرتق، لأخلص)، يمكن أن يتسع ليمثّل كل ذات إنسانية يتملكها التمزق الروحي المتأتّي من مرارة إحساسها بقدرة الزمن على استهداف وجودها وكيانها،

فالإنسان "قادر على أن يستشعر وخز الزمان، وهو ينخر في باطن كلِّ محدود،[21]ونص الشاعر المراشدة يعمق هذا الإحساس ويزيده يقينا؛ ففي قوله:

أتكسر مثل ركام الثلج
أذوب بمطرقة الوقت

إحساس حاد بشدة ضعف الكيان الإنساني أمام الوقت، وطواعية هذا الكيان للتهدَّم والذوبان والتلاشي بفعل قوة الوقت، إذ بدا الكيان الإنساني في النص مُشبها ركام الثلج المفتقد إلى الترابط بين الأجزاء المكوّنة له، وبدا الوقت ممتلكا أداة (مطرقة) قادرة على التحطيم، وتغيير ملامح الجسم المحطّم المستسلم وغير القادر على النأي بنفسه عن تأثير الوقت الذي يفتكُّ به لحظة تلو الأخرى، ويقوده نحو الذوبان أو الغياب، "وربما يكون أقسى ألم يعانيه الإنسان هو ذلك الألم المنبعث عن استحالة عودة الماضي، وعجز الإنسان – في الوقت نفسه – من إيقاف سير الزمن"[22] لاسيما وهو يعاين تهدّمه، ويستشعر الزمن قوة تكاد تكون مرئية.

وتشكِّل قفلة النص أو الجملة الأخيرة فيه: "لأخلص من هذا البنج" مفتاح ارتياد آفاقه. إذ تكشف كلمة (البنج) التي تحمل دلالة الانفصال عن الواقع، وعدم الإحساس بمجرياته، عن عمق الذهول الذي يعيشه الإنسان الذي يستشعر الوقت وهو يطرق جسده وكيانه ويذيبهما شيئاً فشيئاً، ولا يملك القبض على هذا الوقت الذي يتفلَّت من بين يديه– وهو في الوقت نفسه – لا يتقبل حتمية الإذعان لقوتّه.

ويبدو أنّ إحساس الشاعر بالذهول أمام قوة الوقت وعدم إمكانيته وقدرته على القبض على الحاضر جعله يتلهف على المستقبل، وأنّه اختار الطرح الاستفهامي للتعبير عن "أزمة الذات الإنسانية تُجاه الوقت وتوقّعها الدائم بأنَّ المستقبل قد يحمل الحل والانفراج."[23] يقول:

فكم أحتاج **لأرتق ثوب الروح**
هل يرُتق؟

والشاعر في طرحه الاستفهامي السابق يبتعد عن إيراد التفاصيل الشعرية التي يمكن أن تكشف عن كنه رتق الإنسان لروحه عندما تتمزّق، وعن إمكانية رتقها أصلاً، فاتحا بذلك نصّه على تعدّد الإجابات والدلالات والتأويلات، ومجسّدا مظهرا من مظاهر عدم توافق الإنسان مع الزمن.

وإذا كانت رؤيا الشاعر للوقت قوة تكاد تكون مرئية تهدِّم الجسد الإنساني، تمثل بؤرة انبثقت منها كثير من نصوصه، وأنّ هذه القوّة اتّخذت صوراً متقاربة من حيث انتماؤها إلى حقل دلالي

واحد، ومن حيث الإيحاءات التي تفضي إليها؛ فهي تتجسّد بصورة (المطرقة، أو السكين، أو الجزار)[24] فإنّه في كل مرة يستخدم فيها هذه الصور يرفدها بدلالات جديدة بالإضافة إلى دلالتها الرئيسة المجسّدة لفعل الزمن في الجسد الإنساني. يقول في نصّه الموسوم بالعنوان "سكين":

حدّقت كثيراً

ما كنت وجدت الفرق يبين

مهلاً يا ذاكرتي البلهاء

أبيني الفرق الكامن بين الوقت

وبين السكين[25]

فالوقت – في النصّ – يبدو مشبهاً السكين ويتمتّع بخصائصها وقدرتها على التهديم والقتل إن أريد لها ذلك، كما يوحي تشبيه الوقت بالسكين بأن سيرورته تبعث في الذات الإنسانية المتأملة لمصيرها الشعور المستمر بأنّها "مكشوفة لخطر الموت طيلة وجودها على هذه الأرض. إنّ وجودها في خطر مستمرّ، ومن هنا كان وجودها متحرّكاً في أفق القلق والخوف واليأس."[26]وما يرافق هذه الأحاسيس من الشعور بضعفها أمام الزمن بل عجزها، وأنها مهما حاولت تلمّس طرق النجاة وأسبابها؛ فإنّ ذلك دون جدوى.

ومن جوانب رؤيا "المراشدة" لموضوع الوقت، أيضا، أنّه مصدر تهديد خفي للذات الإنسانية، يداهمها فجأة. وهي منشغلة عنه بأمورها وقضاياها وأحلامها وآمالها وآلامها، يقول:

الوقت يكنس خلسة أسماءنا

وسماءنا

و

ي

ـــس

يـــــيــــــيــــــيــــــيــــــيــــــيـــــــل[27].

فالوقت – كما يبدو في النّص المتناول – يباغت الذات الإنسانية بتوقفه، فيُغيِّبها ويُغيِّب أحلامها وطموحاتها ومستقبلها. ويستلب حضورها الفاعل في الزمن والكون. وكلُّ ذلك، وهو غير آبه بمشاعر الإنسان، بل إنَّه يستصغر الكينونة الإنسانية مهما كانت عظيمة. فهو «يكنسها" وفعل

"الكنس" ينطوي على دلالة عدم أهمية الأشياء المكنوسة من جهة؛ وسلطة من يقوم بهذا الفعل من جهة أخرى؛ فهو من يحدّد مصير ما يكنسه!.

ويكشف النص أيضاً، عن كون الزمن هو الحاضر الأزلي والأبدي وأنَّ الكينونة الإنسانية هي المرشّحة الدائمة "للكنس" والاختفاء. ويضمر شعور الذات بعبثيّة الحياة، مادام كل ما فيها، وأهم موجود عليها (الإنسان) مصيره الموت والزوال. ويشير – كذلك- إلى أحد الأسباب المهمة التي تقود إلى عذاب الإنسان الروحي ووحشته وقلقه الوجودي.

ويلاحظ إفادة الشاعر من تقنيات التشكيل البصري للإيحاء بالمعنى الشعري، والمقصود بالتشكيل البصري هو"كل ما يمنحه النص للرؤية سواء أكانت الرؤية على مستوى البصر العين المجردة؛ أم على مستوى البصيرة / عين الخيال."[28] فمن خلال استخدام إحدى تقنيات هذا التشكيل المتمثلة في تغيير اتجاه السطر من الأفقي إلى العمودي وتفريق حروف الكلمة[29]كما هو الحال في كلمة (يسيـــيل) فتفريق حروفها وسقوطها من أعلى الصفحة إلى الأسفل يوحي بأن سيروة الزمن تنّطوي – كما يبدو- على معنى اصطحاب ما يكنسه إلى اللامرئي الذي تؤول إليه الأحياء – كما يوحي مدّ حرف الياء – في الكلمة نفسها – بشكل أفقي إلى استمرارية جريان الزمن وسيلانه وتكراره لفعل (كنس) الأحياء ما دامت الأسماء والحيوات قائمة على الأرض.

وإذا كانت معالجة موضوع الزمن بوصفه مصدر تهديد خفي للإنسان لأنه يـــسييل دائماً باتجاه نهاية الموجودات – واحدة من المعالجات الأدبية الشائعة بين الشعراء[30]. فإنَّ سعي الشاعر إلى تكثيف الدلالات في ألفاظ قليلة، واستثمار بعض إمكانيات التشكيل البصري لتجسيد المعنى الشعري – أسهم إلى حدَّ كبير في خلق المبنى الشعري الملائم للتعبير عن الحالة الشعرية التي ينطوي عليها النص.

ومن زوايا الرؤيا المرتبطة بموضوع الوقت لدى "المراشدة" أن الوقت، أيضاً، يستلب الأمان والطمأنينة ويؤدي إلى غياب الشعور بالاستقرار. يقول:

العمر بيت يتهدَّم
كلَّما يحفر فيه الوقت
من يأخذني عنيِّ
ومن يخنق فيه الصوت[31]

فتشبيه الشاعر عمر الإنسان بالبيت الذي يضعف، وتتوالى عناصر القوة فيه بالانسحاب بتقادم زمنه يوحي بتفلُّت الطمأنينة والاستقرار من نفس الإنسان، وهو يعاين تقدّمه نحو مصيره الحتمي.

ولعلَّ في تشبيه الشاعر تهدّم العمر بتهدّم البيت مفارقة واضحة، ومفاجأة تعبيريُّة؛ لأنَّ كلمة (البيت)تستثير في النفس الإنسانية – غالباً- معاني الطمأنينة والأمان والاستقرار. وقد رأى بعض الدارسين أنَّ البيت على وجه الخصوص قد يكون وسيلة للاحتماء من الزمن، وأنَّ "الإنسان عندما يقيم له بيتا على هذه الأرض، ويتزل فيه، فإنه من خلال هذا التزول يتجذر بالأرض، ويحتمي من تيار الزمنيَّة ولو إلى حين."[32] وتكمن المفارقة – كما يبدو لي – في كشف الشاعر بأن الإنسان يحتمي بشيء لا يحميه، وأنَّ رمز الحماية أو البيت تحوّل في نص الشاعر إلى صورة للتعبير عن الانهيار والدمار والتلاشي والغياب مع ما يرافق هذه الصورة من شعور الذات الإنسانية بأنَّ كيانها مهدد والطمأنينة مفقودة، والأمان غائب.

وإذا كانت رؤيا الشاعر "العمر بيت يتهدّم" تستند إلى فكرة فلسفية واقعية عقلانية، وأن تجسيدها بجمله خبرية تقريرية يجعلها أشبه ما يكون بما أسماه عز الدين المناصرة باللافتة الشعرية، وهي: "تشبه إلى حد كبير (شعر الحكمة، في الموروث وتمتاز بالكثافة والتركيز والعقلانية التي تولد من التأمّل الفكري الشعري الفلسفي."[33] فإنّها تدعو إلى تأمّل الإنسان في مصيره، وتكشف في الوقت نفسه عن الشعور بالأسى إزاء هذا المصير.

أمَّا قوله: "كلَّما يحفر فيه الوقت" ففيه كثير من الانزياح عن اللغة العادية التواصليَّة. وفيه – أيضاً– إيحاء للمتلقي للحفر في أعماق النص. فالحفر يحمل معنى التغيير السريع. وإذا كان الوقت يحفر في (البيت) الذي يُشبَّه به العمر حفراً فإنَّ ذلك مما يعمِّق إحساس الإنسان بالفزع لما يستشعره من قصر عمره مهما امتد وطال، وربّما يدعوه إلى التأمّل في دوره, ومدى فاعليته, وحقيقة إنجازه خلال وجوده على الأرض.

وجانب آخر من جوانب رؤيا الشاعر للوقت أنه يجذب الذات الإنسانية مع كل لحظة تمرّ عليها باتجاه الغياب الموت، وبأن الحياة ليست إلّا دفن مستمر لأجزاء من شخصيتنا وتاريخنا وتجاربنا وحالاتنا النفسية."[34] وكل خطوة يخطوها (الإنسان) على درب العمر تقرّبه من لحده، وأنه مع كل لحظة تمضي يموت بعضٌ من كيانه. وأنّ عمره احتضار طويل، يعيشه خائفاً أن ينقضي."[35] يقول في نصّه الذي جاء بعنوان: "وقتي":

تك تك
تك تك
تك تك

من هيّأ لي أن أسمعه يومياً
يسحبني مني يومياً
بـــــــــــــــ..... ذبحي[36]

والملاحظ أنّ "المراشدة" يُعبِّر عن رؤياه الشعرية – في النص السابق- بلغة عادية بسيطة تكاد تخلو من الصور الفنيّة. وأنه يستثمر تقنيات التشكيل البصري للإيحاء بدلالات النَّص.

فقد بدأ النَّص بتسجيل الصوت الذي يصدره رقّاص الساعة (تك) معتمداً على إحدى تقنيات التشكيل البصري المتمثلة في تغيير اتجاه السطر من الأفقي إلى العمودي،[37] فبدلاً من كتابة (تك) على شكل سطر أفقي (تك تك تك تك تك تك)، تمَّ توزيعها على بياض الصفحة بشكل عمودي للإيحاء بأن نهاية مسيرة الزمن هي التوقّف والاختفاء. حيث جعل الشاعر المسافة في السطر الأول بين (تك وتك) قصيرة ومع توالي الأسطر أخذت بالتوسع والانفراج، ولو استمر الشاعر بتسجيل الصوت (تك تك) ورافق هذا التسجيل تزايد المسافة بين (تك وتك) بتواليه ليصل الصوت إلى مرحلة يخرج فيها رمزه (تك) من جانبي بياض الصفحة ويتلاشى. الأمر الذي يوحي بحتمية الغياب مع توالي الزمن. وهو المسكوت عنه في النص، الموحى به من خلال التشكيل.

وقد استثمر الشاعر الرسم الذي يمثّل الرَّقَاص، وجعله على يمين النصّ، ليعبّر من خلاله عن تصوّره لاتّجاه توقّف الزمن، فالسهم في الرسم يشير إلى الأسفل / الأرض. وتوقّف الصوت (تك) أو صوت الزمن يشير أيضاً إلى الأرض. وبعبارة أخرى إنّ اتجاه السهم وصوت (تك) المستمر بالنزول. على بياض الصفحة واتساعه نحو الأطراف يشيران إلى معنى الغياب / الموت، وهو ما يؤكّده قوله:

يسحبني منّي
يوميا
يـــــــ.....ذبحي

ويكشف، أيضاً، – قوله السابق – عن سيطرة الإحساس بالفقد وأن الذات الإنسانية تموت في كل لحظة تمرّ عليها. وأنّ الموت يتبطنَّ الحياة، وكما يبدو أنَّ اعتماد الشاعر على تقنية التشكيل البصري المتمثلة في تفريق بعض حروف الكلمة لتسجيل سمة من سمات الأداء الشفوي[38]. وذلك في كتابته لكلمة (يـــــــــــــ ..... ذبحي) مكّنه من التعبير عن انخفاض وتيرة الصوت ومدّه باتّجاه انقطاعه للدلالة من خلال ذلك على أنّ الكلام يسير باتّجاه الغياب كما هو حال زمن الإنسان.

ولابدَّ من الإشارة هنا، إلى أنَّ نهاية النَّص جاءت منسجمة مع مسيرته المنسابة من غير انكسارات ولا مفاجآت، وأنّه ينتمي لقصائد الومضة التي "تقوم على نهاية ليس فيها تناقض أو مفارقة، بل فيها ارتباط حميم؛ لأنّها نابعة من المقدّمات ومتّصلة بها."[39]

وجانب آخر من جوانب رؤيا الشاعر للوقت؛ أنّه فاقد الجمال والبهاء والبريق والألق، يقول:

السوسنات

لم يعد فيها العبق

وفضة النهار

أسلمت يريقها

وخانها الألق[40]

حيث يصور الشاعر بعض موجودات الحياة الحيّة (السوسنات) والجامدة (الفضّة)، وهي من مظاهر الجمال وبواعث البهجة، مفتقدة إلى بواعث الجمال وأسبابه فيها، فالسوسنات غادرتها رائحتها الطيّبة الزكيّة، و(الفضة) فارقت بريقها وفارقها الألق، معبراً بذلك عن خواء الإنسان الروحي ونظرته المكتظّة بالانطفاء والسوداوية للحياة، وربما عن كونه بات يلامس حدود التيه. وعن الصورة القائمة لإحساسه بالزمن وموجوداته.

والملاحظ أنّه يغلب في بناء النص السابق الجمل الاسمية الخبرية التقريرية للإيحاء – كما يبدو– بأنَّ معانيها خلاصات حياة، وبأنّها ثابتة غير قابلة للتغيّر والتبدل؛ ممّا يعمّق الإحساس بسوداوية الرؤيا ويزيدها قتامة وانطفاءً.

ويبدو أن خلاصة رؤيا الشاعر لموضوع الوقت تتجسّد بالسخط عليه, وثورته على حقيقة الزمن، التي طالما ثار عليها البشر من قبله، ولكن ثورتهم كانت على الدوام ثورة المغلوب على أمره."[41]يقول:

ينتفخ الصلصال

كلما علا أجسادنا

حطت طيور الوقت

اللعنة

اللعنة[42]

والشاعر ساخط على الوقت لما يُحدِثه من تغييرات في الجسد الإنساني لا تنتهي إلاَّ بعودته إلى أصل تكوينه (الصلصال) حيث الغياب، والتواري في التراب. وتكفلتّ الصورة الاستعارية "حطت طيور الوقت" بالإيحاء بسرعة انقضاء حياة الإنسان، وقصر عمره مهما طال، فالوقت طيور والطيور – في غالبيتها – سريعة الحركة وبالتالي إنجازها لعملية نفخ الصلصال وتوريمه وزيادة تقريب الذات من أصل نشأتها لن يحتاج طويلاً.

ولعلّ إدراك الذات الإنسانية مصيرها، وحتمية عودتها إلى نقطة البدء التي انطلقت منها وإحساسها بأنها مسلوبة الإرادة تُجاه هذا المصير، وأنَّ زمن حياتها قصير – مهما طال- يفجر في النفس الشعور بالقهر والغيظ، وهو ما مهّد لحضور كلمة "اللعنة" مكرّرة مرتين في النص، وربّما تكون هذه الكلمة هي التعبير الأوحد الذي يحمل أكبر طاقة من الفعالية في هذا السياق، ويتعذّر أن يسدَّ مسدّها لفظ آخر في القدرة على إثارة مشاعر المتلقي، وتحريك ذهنه في الاتجاه الذي يريده الشاعر "فالمفردات بنى حيَّة تتوهّج داخل النصّ فتعمّق وظيفته، وتعطيه مزيداً من الاستعداد لممارسة دوره في التوصيل."[43] وأنّ تكرار كلمة اللعنة مرتين – كما يبدو– هو رمز لعدد لانهائي من التكرارات المعبّرة عن رغبة الإنسان العميقة بالبقاء؛ بل الخلود والمسكوت عنها في النص.

والملاحظ أنه يتعذّر تلقّي الجمل المكوّنة للنصّ خارج إطارها النصّي؛ فالوحدة النصّية هي أساس بنائه، وتكثيف الدلالات سمته.

وقد كانت تلك أبرز ملامح رؤيا الشاعر للوقت – في متونه الشعرية المتناولة – وتصوّره له. حيث بدا الوقت مهدّما للجسد الإنساني، وباعثا لمرارة الإحساس بهشاشة هذا الكيان ووجوده، وأنه يسير بالذات الإنسانية في كل لحظة تمرّ عليها باتّجاه موتها، كما بدا الوقت مصدر تهديد خفي يداهم الذات الإنسانية فيغيِّبها ويُغيِّب أحلامها وآمالها وتطلّعاتها ومستقبلها، وأنّه خالٍ من ملامح الجمال، ويستلب الطمأنينة والأمان، ويقود إلى عذاب الإنسان الروحي وشعوره بالانطفاء والسوداوية، وسخطه عليه.

ولعلَّ هذه الملامح وزوايا رؤيا الشاعر للوقت تكشف عن جانب من جوانب معالجة الشعراء العرب المحدثين لموضوع الوقت / الزمن، وتكشف عن انشغال الشاعر بالقضايا الإنسانية العامة التي تشغل تفكير الإنسان وأحاسيسه.

الانعتاق الروحي من الزمن:

يبدو أن الحسّ الزمني لدى "المراشدة" ظل ملازما له، وهو ينجز نصوصه على اختلاف أنواعها. وتباين مضامينها، وأنّ تجربة الزمن تجربة محورية عميقة تتسرّب إلى تجاربه الشعرية الأخرى، ولكنّه يحاول تقليص إحساسه الحادّ المتوتّر بموضوع الزمن / الوقت، والتفلّت من قبضته المؤلمة، وتحدّيه للذات الإنسانية بقدرته على المضي بها نحو التناهي والزوال كلما أتيحت له الفرصة لذلك لاسيما في موضوعي "الحب" والشعر اللذين يحاول خلالهما أن يأتي بما يُضاد إحساسه بقهر الزمن وجبروته.

فتجربة "الحب" في شعر "المراشدة"؛ يتعالق فيها الوصف الحسي وتصوير المعاناة والشوق والحنين والمتعة مع تصوير وهم الانعتاق من قهر الزمن للذات الإنسانية المتأمّلة مصيرها المحتوم، حيث يضفي الشاعر على الزمن ملامح الحبيبة الجمالية، ويصوّره باعثا لدواعي الرضا، والإقبال على الحياة، يقول:

يرمانها ستجيء
وتلبس هذي النهارات أنوثتها المخملية
لتغذو رحيقة هذا الوجود
وتغدو الملكية كيما تتوجها الأزمنة[44]

فحضور الحبيبة في عالم الشاعر يحضر معه عالماً جديداً مغايراً لعالم الانطفاء الذي يقود إليه التفكير في حقيقة الحياة والوجود، وقهر الزمن للذات الإنسانية، فالنهارات (الزمن) التي تحضر فيها الحبيبة تتوشّح بسحر أنوثتها، وتفيض بعطرها، وبكل ما يغري الشاعر بجماليته، وينتزعه من خضم الشعور بالإحباط والعدمية.

كما يبعث حضور الحبيبة في عالم الشاعر حياة روحية جديدة، وأفقاً يطلُّ من خلاله على الزمن الآتي أو المستقبل بتفاؤل وأمل يقول:

لعلّها حرارة الشوق
ليرشح الكون بها
فتوقد ذبالة الروح المطفأة
لعلها جمرات القلب
لتحرق هشيم الليالي المرجأة[45]

ويمكن أن يُقرأ في النص تخلّص الشاعر من شعور الاستلاب تجاه الزمن، فجمرات العشق "جمرات القلب" قادرة على أن تحرق لتأتي بالمغاير والمختلف، "لتحرق هشيم الليالي المرجأة" وتبعث

الروح من سباتها وتشعلها. إنه الميلاد من الموت، والحياة من الانطفاء، وشعور الذات بكيانها ووجودها الخاص، لأن الوجود الخاص كما يقول هيدجر "إنما ينكشف (للإنسان) على صورة غاية يهدف إليها، ومستقبل يتجه نحوه، وحزمة من الإمكانات يسعى نحو تحقيقها."[46]بالإضافة إلى أن بحث الشاعر عن فضاء جديد، واستعداده للمشاركة في صنع حضارته يضفي عليه الإحساس بالطمأنينة، "لأن مشاركة الفرد في صنع حضارته، التي هي ضمانة لمستقبله، ومستقبل الأجيال بعده، هي القادرة على إشعاره بالبهجة والأمن"[47]. وإقبال الشاعر على الحياة وتفاؤله بالمستقبل حصل بفعل تجربة الحب التي يعايشها، وبفعل المرأة / الحبيبة التي بدت روحاً إنسانية مؤثرة في حياته، وقادرة على انتزاعه من إطار الشعور بالقهر جرّاء سيرورة الزمن بالذات الإنسانية نحو عدمها. وبعبارة أخرى هيّأت له تجربة الحبّ الانعتاق أو تقليص إحساسه الحادّ المتوتّر بموضوع الزمن، وجعلته يتطلّع للمستقبل ودوره الذي ينبغي أن يكون فاعلاً مؤثراً فيه.

ولما كانت تجربة "الحبّ" – كما يبدو– قادرة على منح الشاعر الشعور بالبهجة، وتشكّلُ خلاصا روحيا – ولو مؤقتا– من قهر الزمن؛ فقد حرص الشاعر على تصوير زمن علاقته بالحبيبة زمنا مستقرا على هيئة واحدة تلفّها السعادة ويغمرها السرور، وحاول الإمساك بهذه الهيئة، والقبض عليها بكلتا يديه، يقول:

يوميا تفتح لي شباك أنوثتها
والشِباك
يوميا قهوة عينيها
والقهوة بين أصابعها في الفجر هناك
يوميا تحكي لي بعض حكايتها
وبعينيها تومئ لي بصباح الخير
فتهب عليّ بنكهة غمزتها أعواد أراك
.....
وتشرق مثل الشمس[48]

فلقد جعل الشاعر طقوس علاقته بالحبيبة تحمل طابع التكرار اليومي، والتواجد المستمر؛ حيث أعاد لفظ (يوميا) في نصّه غير مرة في إشارة ضمنية إلى أنّ هذه الطقوس لها سمة التكرار اللامتناهي. ومكتسية بطابع الولادة المتجدّدة؛ فهذه الطقوس تبدأ في الفجر: "والقهوة بين أصابعها في الفجر

هناك" والفجر يحمل دلالة البدايات، والوجود المتجدّد. والحبيبة تومئ له بتحية الصباح (صباح الخير) التي ترافق بداية زمن النهار، وتقترن به. وإطلالة الحبيبة تشبه شروق الشمس (وتشرق مثل الشمس) والشمس (لسان حال الزمان، أليست الشمس هي التي تغدق علينا إيقاع النهار والليل، ودوران الفصول على مرّ السنين."[49] وتحمل معنى التجدّد والاستمرار، ممّا يشير إلى حرص الشاعر على الإمساك بالزمن الجميل ولاسيما أنّ "الحبّ يوقظ الإحساس بقيمة الزمن، وهشاشة الإنسان."[50] كما ينبئ بحرص الشاعر على تصوير حالة الحبّ بأنها ثابتة مستقرة، لا ينتقص وهجها، ولا يتضاءل سحرها بمرور الوقت، وإنها بمنأى عن حركية الزمن التي تتوالى على الأشياء والأحوال والموجودات بالتغيير والتغييب – إنّ ذلك ينبئ بمحاولة الشاعر الانعتاق من الزمن وأنّ الحبّ غدا انتصاراً – ولو مؤقتا – على قهر الزمن للذات الإنسانية، وتحدّيه لرغبتها بالبقاء والخلود.

والملاحظ أنّ رغبة الذات الإنسانية بالبقاء والخلود، والإفلات من دائرة الزمن إلى دائرة اللازمن أو الخلود الجميل تشكّل بطانة بعض نصوص الشاعر في موضوع الحب، وربما تجسد المسكوت عنه في تلك النصوص. يقول:

يا ورد: كم رأيت في عينيك غايتي وغابتي

جهنمي وجنتي

رأيت إذ رأيت

أنهارا من الخمر المصفى

لذة للشاربين

.....

رأيتني ودهشتي

أمام عينيك أصلي

لعلَّ في جناتها ... عينيك

يغفر الذنب[51]

فالشاعر حين يصوّر عيني الحبيبة أفقا تتجاذبه فيه جهنم والجنة: "كم رأيت في عينيك غايتي وغابتي / جهنمي وجنتي" ثم ينعطف نحو تصوير جنته التي يرتادها من خلال عينيها، بفعل حالة الحب التي تجمع بينهما، تاركاً الحديث عن جهنم على الرغم من تعالق صورتها مع صورة الجنة في تجربته الشعرية التي يصدر عنها النص، ويأخذ في تصوير جنته وما تنطوي عليه من مظاهر المتعة واللذّة

والبهجة الخالدة: "رأيت إذ رأيت/ أنهاراً من الخمر المصفى/ لذة للشـــــــــاربين" يعبّر – كما يبـــــــدو لي – عن رغبـــــته العميقة في الانعتاق من دائرة الزمـــــن إلى دائـــــــــــــرة اللازمن الجميل الخالد. ويكشف في الوقت ذاته عمّا تحقّقه تجربة الحبّ من شعور بالأمان والطمأنينة والاستقرار الروحي. وهي مشاعر مضادة لقهر الزمن للذات الإنسانية. ويبدو أنّ تصور الشاعر للحبّ فردوساً يلتقي مع تصور بعض الشعراء العرب المعاصرين الذين يرون "الحبّ فردوسا يهوّن رحلة الوجود، ويهوّن انتهاءها بالموت."[52]وهو ما يمكن أن يفسّر حرص الشاعر على رفع صورة الحبيبة إلى درجة الكمال المدهشة: رأيتني ودهشتي / أمام عينيك أصلي/ لعلّ في جناتها... عينيك/ يغفر الذنب".

ولابدّ من الإشارة إلى أن الشاعر في تصويره الراحة والأمان اللذين تحقّقهما له تجربة الحبّ في النصّ السابق كان مستظلا بالأجواء الخيالية الدينية، وبما اختزنته مخيلته من صور الجنة المبنيّة على ثقافته الدينية.

وخلاصة القول؛ إنّ تجربة الحبّ في شعر "المراشدة" قلّصت إحساسه الحادّ المتوتر بموضوع الزمن، وأتاحت له الشعور بالرضا والطمأنينة، والإقبال على الحياة، وانتزعته، ولو مؤقتا، من خضم الشعور بالعدمية، وتحدّي الزمن لرغبته بالبقاء والخلود.

وأمّا تجربة الشعر لدى الشاعر فقد غدت ملاذا لوهم الانعتاق من قهر الزمن، وتهديده لكيانه، ومجالا رحباً لإثبات فاعليته وحضوره في الحياة، يقول:

يرتجف البياض تحت صرخة المداد

ينحني

لكي تمر فوقه زوبعة الحروف

لكنّها كالجمر تحت جذوة المداد

تتقد

وتتقد

لعابر

وساهر

وعاشق

وباحث

ونائم

وحالم

ووووو

وتتقد

كالشمس كالأقمار

لكنها بلا كسوف

أوخسوووووف[53]

فالكلمة المبدعة غدت في عالم الشاعر "كالجمر تحت جذوة المداد" وتحولت إلى نار متقدّة تضئ فضاءات مُتعدّدة متغايرة، وتتّسع لأحلام وآمال وآلام الإنسان، مهما كان نزوعه وغاياته ورغباته في الحياة. ويبدو الشاعر فاعلاً في وقته، وقادراً على إنجاز تأثيرات جديدة فيه، ففاعلية الوقت تتأكّد "بمقدار قوّة الفعل المنجز داخله، وبمقدار خصوبة هذا الفعل."[54] وإنّ الفعل الذي يقابل الشاعر فيه الوقت في النصّ السابق، هو التعبير من قضايا الإنسان وهمومه وآماله وتطلّعاته تعبيراً يقوم على فهم الحياة وتحديد موقف منها."[55]ويتوجّه نحو المستقبل من خلال تمهيده له برؤيا جديدة للوضعية الإنسانية. "فالشاعر المبدع الذي يعي دوره في المجتمع، ويعرف تماما أنّه عنصر إيجابي فعّال في حركة هذا المجتمع، هو الذي يفيد ممّا قدمته الحركة النامية، فيتطلّع بما لديه من معارف كوّنها، ليس إلى الماضي، الذي تمّ وانقضى، ولا إلى الحاضر الذي يتابع انقضاؤه لحظة فلحظة، وإنّما إلى المستقبل، يمهّد له برؤيا جديدة للوضعية الإنسانية."[56]وإثبات الشاعر حضوره وفاعليته في محيطه ومجتمعه وزمانه يمثل دلالة مناقضة جذرياً لدلالة القهر والإخضاع التي تنطوي عليها حركية لزمن، ويشكل انتصاراً عليه، وعلى تواليه عليه بالسير به نحو تلاشيه وغيابه.

كما يوحي وصف الشاعر حروفه بأنها:"كالشمس كالأقمار/ لكنها بلا كسوف/ أو خسوف"بدورها المهم والفاعل في الحياة الإنسانية، وبأنها بمنأى عن تأثير الزمن؛ فمروره لا يحجب ضوءها, ولا يطالها بالتغييب, وإنّما يزيدها اتّقادا وحضورا وبهاء. فالشمس والقمر اللذان شبّه بهما شعره لا يصيبهما الكسوف والخسوف المرتبطان بحركية الزمن ولا يذهب ضوؤهما أبدا.

والملاحظ أن الشاعر يستثمر في نصّه بعض تقنيات التشكيل البصري للتعبير عن المعنى الشعري المراد تجسيده، حيث وظّف "تقنية تغيير اتّجاه السطر من الأفقي إلى العمودي."[57]في كتابة الكلمات: "ينحني، تتقد، وتتقد، لعابر، وساهر، وعاشق، وباحث، ونائم، وعالم، ووووو" للإشارة إلى قدرة

شعره على ارتياد الآفاق الفكرية والنفسية المختلفة لمتلقي هذا الشعر، وللتعبير – كما يبدو– عن القضايا الإنسانية العامّة التي تهمّ البشر جميعاً، وتؤثّر في حياتهم ووجودهم سواء التفتوا لها أو لم يلتفتوا، ومنها قضية الزمن، وقهره للإنسان، كما قام الشاعر بتكرار حرف المد "الواو"، في كلمة "خسوووووف" للتشديد – كما يبدو– على نفي إمكانية تعرّض الكلمة الشعرية للخسوف، ولتأكيد المعاني الشعرية الواردة في النص، إضافة إلى تبرئة الكلمة الشعرية من كل الدلالات المعنوية الأخرى التي تنطوي عليها كلمة "خسوف" وذلك مثل: "النقص، والسقوط، والانقطاع، والغياب، والتغير."[58]

تمهيداً لإضفاء صفة الخلود على هذا الشعر، ممّا يمكن أن يضاد إحساسه بقهر الزمن، ويملأ ذاته الشاعرة بالإحساس بمركزيتها في هذا الكون، ويدفعه إلى مزيد من الفاعلية.حيث يقول في نص آخر:

يكفي بأنني هنا
لأشعل العالم بالحياة
يكفي بأنني أضئ بالحروف عتمتي
وأنني أعاكس الرفات
أيتها الأشياء .... والأسماء ... والجهات
إليك عني
لأشعل الأكوان كلها
وأشعل السبات[59]

فالشاعر يسعى إلى تفجير طاقات الإنسان التغيرية الهادفة إلى تحقيق المعنى العميق لوجوده، وقد جعل خطابه الشعري بصيغة أنا المتكلم، وبدت ذاته وحدها في مقابل الكلّ أو الجماعة لتغدو المحرّك والدّاعي لانفتاح العقل الجماعي على قوى التغيير التي تتحدّى الثبات والجمود والاستكانة، والخنوع والخضوع للعجز والانغلاق وكلّ مظاهر الموت الروحي التي ترافق حركية الزمن.

وإيمان الشاعر بدوره تُجاه الكون والحياة والأشياء، وبمقدرة إبداعه على تأدية هذا الدور يجعله يستعظم كيانه ووجوده "فالإبداع يعمق شعور صاحبه بالشخصانية، ويزيد تعلّقه بالوجود، ونفوره من الموت القاتل لقدراته.[60] ممّا يقوده للدفاع عن كينونته ومواجهة الموت والرفات بالحياة والفاعلية من خلال الكلمة الشعرية التي غدت ملاذا له للانعتاق من قهر الزمان، ومجالا رحبا للخروج من الانطفاء والسوداوية، فالشعر في نصّ آخر يبدو حياة دائمة يقول:

لكني أبقى في وهج الأزمنة التأتي
وأبقى في الكلمات الضوء تشير إلى
وتحاول أن ترسل بعض البعض إليك
مَن الميت يا سيدي
ومَن الحي [61]

فالموت لن ينال من الذات الشاعرة إلاّ الجانب المادي الطيني، أمَّا روحها فستبقى حيّة من خلال إبداعها الذي أضاء جانباً من قضايا الإنسان وهمومه واستشرافاته المستقبلية، وجسّد رؤيا الشاعر للكون والحياة والأشياء، وسيبقى شعره حاضراً متوهّجاً، متمتّعاً بثبات الأبدية الذي يتوق إليه الشاعر "فالإنسان موجود زماني يحن إلى الأبدية، ومن هنا فإنّه قد يحاول أن يلغي الزمان لكي يستمتع بثبات الأبدية."[62] وإحساس الشاعر بثبات شعره في وجه المتغيرات، وبأنّه باقٍ وراسخ ومتجذّر في ذاكرة الزمن يمكن أن يقلّص من الإحساس الحادّ المتوتّر بالزمن وتهديده لكيانه.

وتصوّر الشاعر شعره سلاحاً لمقاومة الزمن الذي يهدّد الوجود الإنساني بالزوال؛ يطالع المتلقي منذ صفحة الإهداء في "كتاب الوجد والورد" حيث يقول:

لذاك الذي يكون
بعد أن لا أكون
في زمن بعد بعدي
به أحيا وإن تجاوزتني السنون[63]

والشاعر حين يجعل نصه السابق إهداء عمله الشعري: "كتاب الوجد والورد" فإنه يكشف عن إحساس حادٍّ متوتّر بالزمن، وعن توق الإنسان للخروج من دائرة الزمن إلى دائرة اللازمن أو الخلود. كما يكشف عن محاولة الانعتاق من قهر الزمن عندما يصوّر شعره باقياً وأنّه يمنحه حيوات جديدة، ووجود جديد مع كلِّ قراءة له. حيث يقول في موضع آخر: "اقرأني، إذن أحيا."[64] ممّا يمكن أن يحقّق التوازن والاستقرار للذات الشاعرة، ويمكّنها من بناء عوالم جديدة قوامها التغيير ومقاومة ما يأتي به الزمن من ارتكاسات وضغط روحي.

وبالمجمل فإن تجربة الشعر ملأت ذات الشاعر بالإحساس بمركزيتها بهذا الكون، وقلّصت إحساسه الحادّ المتوتّر بتهديد الزمن لكيانه. وعمّقت إحساسه بأنّ شعره باقٍ وراسخ ومتجذر في ذاكرة الزمن، وأن الموت لن ينال منه إلا الجانب المادي / الطيني، أما إبداعه فلا يطاله. فأتاحت له

المجال رحبا للخروج من الانطفاء والسوداوية، وإثبات فاعليته في وقته، وإنجاز تأثيرات جديدة فيه. فبدا عنصراً إيجابياً فعّالا في دفع حركة مجتمعه نحو المستقبل، وداعيا إلى الانعتاق من الثبات والجمود والعجز والانغلاق وكل مظاهر الموت الروحي التي ترافق حركية الزمن.

خاتمة

حاول البحث استجلاء تجليات رؤيا الشاعر المراشدة لموضوع الزمن، واكتناه طبيعة إحساسه به، فخلص في المحور الأول الذي خُصّص لمعاينة ملامح رؤيا الشاعر للوقت، وزوايا النظر التي أطلّ من خلالها عليه – إلى تنوّع جوانب هذه الرؤيا، وتعدّد زوايا النظر إليه، فبدا الوقت قوة تكاد تكون مرئية تُهدِّم الجسد الإنساني، وتسير بالذات الإنسانية في كل لحظة تمرُّ عليها باتجاه الغياب، كما بدا مصدر تهديد خفيّ يداهم الإنسان فجأة فيغيّب آماله وأحلامه وتطلّعاته ومستقبله، وأنه خال من ملامح الجمال، ويستلب الطمأنينة والأمان ومدعاة للغضب والسخط، ممّا يكشف عن إحساس الشاعر الحادّ المتوتّر تُجاه الزمن، ويوحي بالعذاب الروحي الذي يعانيه الإنسان المتأمل لمصيره، وبتأرجحه بين الانطفاء والسوداوية.

أما المحور الآخر من محوري البحث الأساسيين الذي جاء بعنوان "الانعتاق الروحي من الوقت"؛ فقد جُعل لمقاربة محاولة الشاعر الانعتاق من مرارة الإحساس بالوقت، فإذا كان الإحساس بالزمن ظلّ ملازماً للشاعر وهو ينجز شعره على اختلاف موضوعات نصوصه، وتجربة الوقت تنسرب إلى تجاربه الأخرى؛ فإنّه يحاول التفلّت والانعتاق من مرارة إحساسه بالزمن في تجربتي الحبّ والشعر ففي تجربة الحب بدا الزمن متوشّحا بملامح الحبيبة الجمالية، وغدا وجود المرأة الحبيبة في حياته باعثا لدواعي الرضا، والإقبال على الحياة، وانتزعه من خضم الشعور بالعدمية، وتحدي الزمن لرغبته بالبقاء والخلود، وفي تجربة "الشعر" امتلأت ذات الشاعر بالإحساس بمركزيتها بهذا الكون وانحسر إلى حدّ كبير إحساسه بتهديد الزمن لكيانه ووجوده، حيث صوّر إبداعه باقياً متجذراً في ذاكرة الزمن، وأن الموت لن ينال منه إلى الجانب الطيني أما إبداعه فلن يطاله، وبدا الشاعر فاعلاً في وقته، محدثاً تأثيرات جديدة فيه، ومحارباً العجز والانغلاق ومظاهر الموت الروحي التي ترافق حركية الزمن.

وربما يمكن القول، إنّ الشاعر بمعالجته موضوع الزمن حاول استبطان واحدة من القضايا الإنسانية العامّة، والغوص إلى أعماقها إبداعياً مسهماً بذلك في تصوير بعض جوانب رؤيا الشاعر العربي الحديث لهذا الموضوع. وذلك من خلال شعر التفعيلة، وقصيدة النثر التي أفادت من التقنيات الفنيّة الحداثية ومن أبرزها التشكيل البصري.

الهوامش:

(1) انظر، إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت 1990، ص 87، وص 67 – 87.

(2) سمير الحاج شاهين: لحظة الأبدية (دراسة الزمان في أدب القرن العشرين), المؤسسة العربية للدراسات والنشر, ط1, 1980, ص64 , وص 93-145 , وص217-229 , وص 303-319 .

(3) ابن منظور (محمد بن مكرم بن علي): لسان العرب، دار صادر – بيروت د.ت المجلد13، ص 199.

(4) الطبري (أبو جعفر محمد بن جرير): تاريخ الرسل والملوك، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف – مصر، ط 2، د.ت، ج1، ص 9.

(5) انظر، أبو هلال العسكري: الفروق اللغوية، تحقيق: محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع – القاهرة، د.ت، ص 272.

(6) انظر الجوهري (إسماعيل بن حماد): تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد العطار، دار العلم للملايين – بيروت، ط 4، 1990، ص 660.

(7) أبوهلال العسكري: الفروق اللغوية، ص 207.

(8) الأشعري (أبوالحسن علي بن إسماعيل): مقالات الإسلاميين واختلاف المصليين، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية –بيروت، 1990، ج 2، ص 130-131

(9) انظر، عبد الرحمن بدوي: الزمان الوجودي، دار الثقافة – بيروت، ط3، 1973،ص 48، وص 52 - 58

(10) انظر، حسام الدين الألوسي: الزمان في الفكر الديني والفلسفي وفلسفة العلم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، ط1، 2005، ص 121.

(11) انظر، المرجع نفسه، ص (106 – 116)، وص (131 – 140)، و(154 – 163).

(12) انظر، أبو الوليد محمد بن رشد: تهافت التهافت،تحقيق سليمان دنيا، دار المعارف – مصر، ط 1، 1964، ص 69.

(13) انظر، حسام الدين الألوسي، الزمان في الفكر الديني والفلسفي: ص 114 – 115.

(14) عبد الصمد الكباص وعبد العزيز بومسهولي: الزمان والفكر، دار الثقافة – الدار البيضاء، ط1، 2002، ص 44-45..

(15) انظر، غاستور باشلار: جدلية الزمن، ترجمة: خليل أحمد خليل , المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر – بيروت، ط4، 2010، ص 112.

(16) هانز ميرهوف: الزمن في الأدب، ترجمة: أسعد رزوق، مراجعة: العوضي الوكيل، مؤسسة سجل العرب بالقاهرة بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر – القاهرة – نيويورك، 1972، ص 20.

(17) انظر، المرجع نفسه، ص 11.

(18) المرجع نفسه، ص 10 – 11.

(19) يوسف حامد، جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر (دراسات في نصوص القصيدة)، دار الحصاد للنشر والتوزيع – دمشق، ط1، 1991، ص 217.

(20) عبد الرحيم مراشدة: كتاب الأشياء: التفاصيل والأحوال (نصوص كونية) دار البيروني للنشر والتوزيع – عمان، ط1، 2016، ص 27.

(21) زكريا إبراهيم: مشكلة الإنسان، مكتبة مصر – القاهرة، د.ت، ص 82.

(22) المرجع نفسه، ص 80.

(23) المرجع نفسه، ص 82

(24) انظر، عبد الرحيم مراشدة: كتاب الأشياء، ص 128.

(25) عبد الرحيم مراشدة: كتاب الأشياء، ص 61.

(26) فؤاد رفقة: الشعر والموت، دار النهار للنشر – بيروت، 1973، ص 86.

(27) عبد الرحيم مراشدة: كتاب الأشياء، ص 26.

(28) محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950 – 2004) النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي – الدار البيضاء، بيروت، ط 1، 2008، ص 18.

(29) انظر، المرجع نفسه، ص 180، وص 189.

(30) انظر، هانز ميرهوف: الزمن في الأدب، ص 88.

(31) عبد الرحيم مراشدة: كتاب الأشياء، ص 47

(32) فؤاد رفقة: الشعر والموت، ص 87.

(33) عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر (نص مفتوح عابر للأنواع)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، ط1، 2002، ص 164.

(34) زكريا إبراهيم: مشكلة الإنسان، ص 80.

(35) سمير الحاج شاهين: لحظة الأبدية، ص 16.

(36) عبد الرحيم مراشدة: كتاب الوجد والورد، ص 65.

(37) انظر، محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 180.

(38) انظر، محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 186.

(39) أحمد زياد محبك، قصيدة النثر، من منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، 2007، ص 18.

(40) عبد الرحيم مراشدة: كتاب الوجد والورد(نصوص شعرية) دار البيروني للنشر والتوزيع – عمان، ط 1، 2016، ص 45.

(41) انظر، عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الفكر العربي – مصر، ط3، ص 366

(42) عبد الرحيم مراشدة: كتاب الأشياء، ص 139.

(43) يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص 247.

(44) عبدالرحيم مراشدة: كتاب الوجد والورد، ص 76.

(45) عبد الرحيم مراشدة: كتاب الوجد والورد، ص 66.

(46) زكريا إبراهيم: مشكلة الإنسان، ص 88.

(47) يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، 1991، ص 187.

(48) عبد الرحيم مراشدة: كتاب الوجد والورد، ص 59.

(49) زكريا إبراهيم: مشكلة الإنسان، ص 79.

(50) كاميليا عبد الفتاح: إشكاليات الوجود الإنساني (دراسة نقدية تطبيقية في الشعر الواقعي والحداثي), دار المطبوعات الجامعية – الإسكندرية، 2008، ص152.

(51) عبد الرحيم مراشدة: كتاب الوجد والورد، ص 99 – 100.

(52) كاميليا عبد الفتاح: إشكاليات الوجود الإنساني، ص148.

(53) عبد الرحيم مراشدة: كتاب الأشياء، ص 16 - 17.

(54) يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص 218.

(55) المرجع نفسه، ص 196.

(56) المرجع نفسه، ص 180.

(57) محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 181.

(58) انظر، ابن منظور: لسان العرب، ص 67- 68.

(59) عبد الرحيم مراشدة: كتاب الأشياء، ص 136.

(60) كاميليا عبد الفتاح: إشكاليات الوجود الإنساني، ص 51.

[61] عبد الرحيم مراشدة: كتاب الوجد والورد، ص 15.

[62] زكريا إبراهيم: مشكلة الإنسان، ص 86.

[63] عبد الرحيم مراشدة: كتاب الوجد والورد، ص 5.

[64] عبد الرحيم مراشدة: كتاب الأشياء، ص 7.

قائمة المصادر والمراجع

1. إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت.
2. أحمد زياد محبك: قصيدة النثر، من منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق، 2007.
3. الأشعري (أبو الحسن علي بن إسماعيل): مقالات الإسلاميين واختلاف المصليين، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية – بيروت، ج2، 1990.
4. الجوهري (إسماعيل بن حماد): تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد العطار، دار العلم للملايين – بيروت، ط 4، 1990.
5. حسام الدين الألوسي: الزمان في الفكر الديني والفلسفي وفلسفة العلم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، ط1، 2005.
6. زكريا إبراهيم: مشكلة الإنسان، مكتبة مصر – القاهرة د. ت.
7. سمير الحاج شاهين: لحظة الأبدية (دراسة الزمان في أدب القرن العشرين)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1 , 1980.
8. الطبري (أبو جعفر محمد بن جرير): تاريخ الرسل والملوك، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف – مصر، ط 2، د. ت، ج 1.
9. عبد الرحمن بدوي: الزمان الوجودي، دار الثقافة – بيروت، ط 3، 1973.
10. عبد الرحيم مراشدة:

- كتاب الأشياء: التفاصيل والأحوال (نصوص كونية)، دار البيروني للنشر والتوزيع – عمان، ط 1، 2016.

- كتاب الوجد والورد (نصوص شعرية) دار البيروني للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2016.

11. عبد الصمد الكباص وعبد العزيز بومسهولي: الزمان والفكر، دار الثقافة – الدار البيضاء، ط 1، 2002.

12. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الفكر العربي – مصر، ط3.

13. عز الدين مناصرة: إشكاليات قصيدة النثر (نص متنوع عابر للأنواع)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، ط1، 2002.

14. غاستون باشلار: جدلية الزمن، ترجمة: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر – بيروت، ط 4، 2010.

15. فؤاد رفقة: الشعر والموت، دار النهار للنشر – بيروت، 1973.

16. كاميليا عبد الفتاح: إشكاليات الوجود الإنساني (دراسة نقدية تطبيقية في الشعر الواقعي والحداثي) دار المطبوعات الجامعية - الإسكندرية، 2008.

17. محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950 – 2004)، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي – الدار البيضاء، بيروت، ط 1، 2008.

18. ابن منظور (محمد بن مكرم بن علي): لسان العرب، دار صادر – بيروت، د. ت، المجلد 13.

19. هانز ميرهوف: الزمن في الأدب، ترجمة:أسعد رزوق، مراجعة: العوضي الوكيل، مؤسسة سجل العرب – القاهرة بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر – القاهرة – نيويورك، 1972.

20. أبو هلال العسكري: الفروق اللغوية، تحقيق: محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع – القاهرة، د . ت.

21. أبو الوليد بن رشد: تهافت التهافت، تحقيق سليمان دنيا، دار المعارف – مصر، ط 2، د. ت.الفلسفة

22. يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر (دراسات في نصوص القصيدة)، دار الحصاد للنشر والتوزيع – دمشق، ط 1 , 1991.

23.

آليات الانسجام عند فان دايك و دورها في تماسك الخطاب
دراسة في مقالات سجع الكهّان لمحمد البشير الإبراهيمي

أ. صباح صوابرية
جامعة سوق أهراس

Abstract

This study aims to highlight some of the textual correlation mechanisms at the semantic level in the examples of Muhammad al-Bashir Al-Ibrahimi's "Sage Al-Khan" articles, in order to reveal the highness of this discourse and to highlight its coherence intellectual. Revealing in the same time to the necessity of this aspect in the discourse. The coherence -for most scholars in the field of text science - is logical and semantic relationships inherent in discourse, which organize and connect the components of each other and make discourse ostensibly widely accepted.
Key words: coherence, semantic correlation, context, event threading.

ملخّص:

تروم هذه الدراسة تسليط الضوء على بعض آليات الترابط النصي في المستوى الدلالي في نماذج من مقالات "سجع الكهان" لمحمد البشير الإبراهيمي، من أجل الكشف عن سمو هذا الخطاب وإبراز ترابطه الفكري، منبهة في الآن نفسه إلى ضرورة توفّر هذا المظهر الذي يسمّيه علماء لغة النص بالانسجام أو الحبك في بناء الخطاب، ويقوم الحبك –بالنسبة لمعظم الدارسين في مجال علم النص– على تلك العلاقات المنطقية والدلالية الكامنة في الخطاب، والتي تنظمه وتربط مكوناته بعضها ببعض فتجعل الخطاب المشتت ظاهريا منسجما مقبولا.
الكلمات المفتاحية: الانسجام أو الحبك، الترابط الدلالي، معرفة العالم، تعالق الوقائع.

تمهيد:

يعدّ الحبك (cohérence) المعيار الثاني من معايير النصية عند دي بوجراند و دريسلر، إذ "يختص بالاستمرارية المتحققة في عالم النص (textual world)، و نعني بها الاستمرارية الدلالية التي تتجلى في منظومة المفاهيم concepts و العلاقات الرابطة relations بين هذه المفاهيم"[1]. و الحبك أو الانسجام أو الاقتران – كما يسمّيه البعض– "لا ينبع من محتوى النص فحسب، و إنّما ينبع أيضا من العلاقة التي ينشئها مستعمل المقال– المتلقي– بين سلاسل الجمل، فيؤدي ذلك إلى النظر فيما سمّاه (فان دايك) البنية الكبرى macro-structure تمييزا لها عن البنية الصغرى، و هي الجملة"[2].

ويرى صلاح فضل أنّه "عن طريق مفهوم البنية الكبرى استطاع علماء النص مقاومة الفكرة الشائعة عن أنّ التماسك النصي يتحدّد فحسب على مستوى علاقات الترابط بين المتتاليات و الجمل، لأنّ هذا المستوى الأخير لا يقدم سوى الأبنية الصغرى... و تظل البنية الكبرى هي التمثيل الدلالي الكلي الذي يحدد معنى النص باعتباره (عملا كليا فريد)، و بدون هذه البنية الكبرى و القواعد التي تحكمها و تكمن تحتها يمكن أن نتزلق بسهولة إلى تصور التماسك النصي على اعتبار أنّه مجرد رابط سطحي و خطي بين الوحدات الجزئية "[3].

إنّ محلل الخطاب وهو يسعى إلى تحليل مظاهر الانسجام لابد له من الربط بين الأقوال وسياقها التداولي والمقاصد التي تكمن وراءها والاعتبارات التي تجعل تلك الأقوال مقبولة من الناحية التداولية، وبعبارة أخرى لابد أن ينظر المحلل في مدى مناسبة المقال للمقام، أو ما يعرف عند اللسانيين (بمعرفة العالم).

لكن، ما هي مظاهر الانسجام التي تحدّث عنها (فان دايك)؟ أو بعبارة أخرى، ما هي تلك العلاقات الدلالية والمنطقية التي تجعل من خطاب ما خطابا منسجما؟

1/ مظاهر الحبك أو الانسجام:

1.1/التضمن:

يعدّ (فان دايك) أنّ الشرط الأول لضمان الانسجام هو العلاقة بين معاني الكلمات الواردة في الجمل، ويعطي كمثال عن هذا الشرط الجملة الآتية[4]:

– جون أعزب، فهو إذن غير متزوج.

حيث إنّ مفهوم (أعزب) ينطوي أو يتضمن على مفهوم (غير متزوج) تبعا للمعنى المقتضى في اللغة الطبيعية، إلا أنّ (فان دايك) يرى أنّ شرطا كهذا ليس كافيا لكي نتحدث عن جملتين مترابطتين.

2.1/التطابق الإحالي:

يضرب لنا فان دايك المثال الآتي: [5]

– جون أعزب، وكذلك بيتر غير متزوج.

فهو مثال غير مقبول –في نظره– ومن ثم ليس مترابطا، وهذا يقتضي إضافة شرط آخر إلى **التضمن** وهو **التطابق الإحالي**، أي أن يكون الشخص نفسه متحدثا عنه في طرفي الجملة.

3.1/ تعالق الوقائع (أو الأحداث):

يعدّ شرط التطابق الإحالي غير كاف أيضا، وهو ما يجعل الجملة الآتية غريبة في نظر فان ديك:[6]

– جون أعزب، وعلى ذلك فهو يشتري أغاني كثيرة.

فبالرغم من أن المتحدث عنه هو نفسه –جون– إلا أننا لا ندري من أي منظور يمكن أن يتعالق واقع كون جون أعزب وواقع شرائه كثيرا من الأغاني أو الأسطوانات. وعليه فإن الانسجام يتطلب شرطا أعم وهو **تعالق الوقائع** التي تشير إليها القضايا.

1.3.1/ الترتيب الزمني:

إنّ ترابط الوقائع ينبغي أن يستجيب–بالنسبة لفان ديك– لبعض الشروط، منها **الترتيب الزمني**، "وهو ربط بين الأحداث أو الحركات حسب تعاقبها على محور الزمن؛ حيث يوافق سرد الأحداث في النص تتاليها الكرونولوجي، في الزمن الحقيقي أو الفيزيائي"[7]؛ فإذا كانت جملة مثل: (لقد كانت بالأمس حرارة مفرطة، فذهبنا إلى الشاطئ) مقبولة، فإنّ جملة مثل: (وبالأمس كانت الحرارة مفرطة، فذهبنا آخر الأسبوع إلى الشاطئ) غير مقبولة، ومن ثم غير مترابطة لأنّها لا تستجيب لشرط الترتيب الزمني[8].

2.3.1/ تعالق العوالم الممكنة:

كما قد تحترم متتالية ما الترتيب الزمني ولكنها لا تكون مترابطة، ويقدم فان ديك مثالا لذلك بالجملة الآتية:

– لقد رأيت في منامي كون الحرارة شديدة، فذهبت إلى الشاطئ.

إنّ واقع كون الطقس حارا في عالم الحلم ليس سببا عاديا للذهاب إلى الشاطئ في عالم فعلي، ومن ثَمّ ينبغي أن يضاف شرط آخر إلى الترتيب الزمني وهو **تعالق العوالم الممكنة**. فمثل هذه الجملة تكون جائزة في نظر فان دايك، إذا كان حدث رؤية الحلم لها نوع من التعلق بحادث الذهاب إلى الشاطئ، مما يجعل جملة نحو: (لقد كان اليوم حارا جدا حتى أنّي قد حلمت بأنّي ذهبت إلى الشاطئ) مقبولة، إذ يجوز أن تكون درجة الحرارة في العالم الواقعي قد أثّرت في كوني حالما على ذلك النحو بل وأيضا على محتوى الحلم، أي سبب وقوع الأحداث في العوالم التي يمكن الدخول إليها كان انطلاقا من العالم الواقعي.[9]

3.3.1/ علاقة السبب والنتيجة:

يذهب فان ديك إلى أن أحد شروط تعالق الوقائع هو **علاقة السبب والنتيجة**، محددا السبب على الشكل التالي: "يسبب (أ) الحدث (ب) إذا كان (أ) شرطا كافيا لظهور (ب)". فكلّما كان السابق شرطا

كافيا للناتج كانت الوقائع متعالقة؛ مثال ذلك: (ولأنّ جون لم يكلف نفسه عناء العمل فقد رسب في الامتحان)[10].

وبالإضافة إلى علاقة السبب والنتيجة، فقد صنف المناطقة وعلماء فقه اللغة أنماطا عديدة من العلاقات المنطقية يمكن توضيحها من خلال الأمثلة الآتية[11]:

- ذهاب جون إلى نيويورك، تسبب له في مقابلة ماري (السبب-الأثر)
- بالذهاب إلى نيويورك، قابل جون ماري (الوسيلة – النتيجة)
- لو كان جون ذهب إلى نيويورك، لكان قد قابل ماري (الشرط – الجواب)
- بما أن جون ذهب إلى نيويورك، فمن المؤكد أنه سيقابل ماري (المفترض –النتيجة).

4.3.1/ النشاط المتماثل

يعتبر فان ديك علاقة الشرط والنتيجة التي تميز الترابط غير واردة دائما، ويوضح ذلك المثال الآتي:

- لقد ذهبنا إلى الشاطئ، ولكن بيتر ذهب إلى المسبح.

ففي هذه الجملة لا يعبر الناتج (ذهاب بيتر إلى المسبح) عن قضية تشير إلى واقع يعدّ، بطريقة ما، نتيجة للواقع الذي يشير إليه السابق (ذهابنا إلى الشاطئ). ولكن الذي يضمن ترابط هذه الجملة هو **"النشاط المتماثل"** الحاصل تقريبا في الوقت نفسه، أي "الذهاب إلى الشاطئ" و"الذهاب إلى المسبح" فالنشاط الممارس في كلتا الحالتين هو السباحة[12].

5.3.1/ علاقات التعميم–التخصيص أو الإجمال–التفصيل

تعني علاقات التعميم–التخصيص، أوالإجمال–التفصيل، "إيراد معنى على سبيل الإجمال، ثم تفصيله أو تفسيره أو تخصيصه"[13]، مثل قوله تعالى:﴿يَوْمَ تَبْيَضّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدّ وُجُوهٌ فَأَمّا الّذِينَ اسْوَدّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُمْ بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُواْ الْعَذَابَ بِمَا كُنْتُمْ تَكْفُرُونَ۞وَأَمّا الّذِينَ ابْيَضّتْ وُجُوهُهُمْ فَفِي رَحْمَةِ اللّهِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ﴾[سورة: آل عمران – الآية: 106،107] ففي العبارة الثانية تفصيل أو تفسير للحالة الإجمالية المثبة في العبارة الأولى، وهذه العلاقة–كثيرا ما–تقع في مستويات أعلى في النص، كما تشكل الملمح الأساسي للخطاب التفسيري.

6.3.1/موضوع التخاطب

يرى فان ديك أنّ الوقائع التي تشير إليها القضايا تكون متعالقة بقدر ما تكون مرتبطة بموضوع التخاطب أو التحاور، ومن ثم استبعد الجملة الآتية: (لقد ذهبنا إلى الشاطئ وقد ولد بيتر في مانشيستر)، لأنّ موضوع السابق فيها هو "الذهاب إلى الشاطئ"، بينما موضوع اللاحق هو "مكان ميلاد بيتر".

و هكذا ينتهي الباحث إلى أنّ "الشرط الأدنى لتعلق القضايا المعبرة عنها في جملة أو سلسلة متوالية يكمن في ارتباطها مع نفس (أو تعلق) موضوع التخاطب...إلا أنّ هذا الترابط لا يحتاج إلى أن يكون تصوريا

فحسب بل ينبغي أيضا أن يكون متحققا في الواقع على معنى أن أحوال المقام (كوحدات الزمان و المكان في العالم) تتخصص بحيث يصير الأفراد والخواص والأحداث مترابطة (على صفة من الهوية، ومبدأ السبق، واللحوق، والتعاقب)"[14].

إنّ المتأمل في الأبحاث الموجهة إلى دراسة الانسجام النصي يلاحظ بشكل لافت للنظر مدى استفادة تلك الأبحاث من تخصصات علمية متنوعة مثل علم الاجتماع وعلم النفس اللغويين والمنطق وغيرها، وكل ذلك في سبيل استكشاف الآليات الذهنية التي تتحكم في توليد الخطاب وبنائه وفهمه، كما يكتشف أيضا أنّ "التحليل الدلالي يعتمد في المقام الأول على كفاءة المفسّر وثقافته وخلفيته وقدرته على التفكيك واكتشاف علاقات الترابط والوحدة، وتمكنه من الانتقال من المضامين الظاهرة التي تنبئ أشكال الدلالة عنها إلى المضامين الخفية التي تكمن في المغزى"[15].

لذلك، ربما يكون من المجدي منهجيا تأكيد أهمية الحذف في سلّم الظواهر المساهمة في الترابط الفكري للنص، فكثيرا ما يقرن الحذف بالبيان والبلاغة والشعرية ذلك أنّ "اكتمال عناصر الصياغة يدخلها منطقة الشفافية التي يستطيع المتلقي اختراقها سريعا إلى الناتج الدلالي، فلا تحصل للنفس لذة ولا ذوق بإدراك المعنى، أما الحذف فإنّه يدخل البنية دائرة الكثافة، بحيث لا يخترقها المتلقي إلا بعد معاناة، فيكون اكتساب المعنى شبيها باكتساب التصور، فيزداد الكلام حسنا، وتزداد النفس لذّة"[16].

إنّ الحذف من أهم الوسائل التي تبرز أهمية المتلقي، إذ هو الذي يدرك –عبر آفاقه الكثيرة– مواضع الحذف وكيفية قيام هذا الحذف بوظائفه البلاغية والنصية، " فالمتلقي–كما أشار إلى ذلك بهاء الدين السُّبكي– يعي بطبعه دوافع الحذف، لأنّه يدرك أنّ المحذوف مدلول عليه عقلا، ومن ثم يكون ذكره عبثا، وهو ما يعني تدخل عملية (التخييل) في بناء هذا السياق، مما يؤكد بلاغيته، و يصلها إلى درجة عالية من الأدبية"[17].

ولعلّه من المفيد الإشارة إلى ما ذكره جميل عبد المجيد، من أن هذه العلاقات الدلالية لها ما يقابلها في فن البديع العربي، ويتجسد ذلك خاصة في الأشكال الآتية:

التكرار المعنوي(على مستوى الجمل)، تجاهل العارف، المقابلة، العكس والتبديل، الرجوع، القول بالموجب، تأكيد المدح بما يشبه الذم، تأكيد الذم بما يشبه المدح، التفسير، التقسيم، الجمع ثم التقسيم، اللف والنشر، التقسيم ثم الجمع، المذهب الكلامي، المزاوجة، الجمع مع التفريق، الجمع مع التفريق والتقسيم، التعليل، تشابه الأطراف، التسهيم، التفويف، الاستطراد، إيهام الاستطراد، التخلص، فصل الخطاب، التفريع، الإدماج، الاستتباع[18]. ويرى هذا الباحث أنّ هذه الفنون "تغدو بحكم ما فيها من علاقات دلالية، مؤهلة للإسهام في الحبك، كما تغدو بحكم تجاوز معظمها مستوى الجملة و البيت من جهة، و قابليتها للتحقق على مستوى الفقرة و النص من جهة أخرى، تغدو مؤهلة للإسهام في الحبك، فيما بين الجمل، و الفقرات، و النص بتمامه"[19].

لكن ما مدى تحقق ظواهر الحبك في مقالات "سجع الكهان" التي نحن بصدد دراستها؟

للإجابة عن هذا السؤال سنكتفي بتحليل نموذج فقط عن كل مقالة، نظرا للطول الذي تتسم به كل واحدة منها، بشرط أن تتوفر هذه النماذج على قدر من مظاهر الحبك بحيث يسمح لنا بتعميم الحكم على كل مقالة من المقالات.

نموذج من المقالة الأولى:

"أيتها البحيرة مالك في حيرة؟ لقد شهدت لبدر بن عمار بالفتوة، فهل تشهدين لأبي الطيب بالنبوة؟ ... وحدّثي الوليّ يا (ولية)، أيّهما كان عليك بلية؛ ذاك الذي وردك زائرا، أم هذا الذي وردك خائرا؟ إنهما لا يستويان؛ ذاك أسد غاب، رزقه في الناب، وهذا حلف وجار، رزقه على الجار؛ ذاك يعيش على فرائسه، وهذا يعيش على فضلات سائسه؛ ذاك رمز إقدام، وهذا موطئ أقدام؛ ذاك ورد الفرات زئيره، وهذا جاوز الفرات تزويره؛ ذاك مشغول البال بتربية الأشبال، وهذا مشغول...بعرس الغول"(20)

نستطيع من خلال هذا النموذج أن نقف على مظاهر الحبك وذلك بالإشارة على الأدوات الآتية:

–**التطابق الإحالي**: و هو من أهم الأدوات التي أدت إلى حَبْك النص، و يوضّح ذلك ما يأتي:

شهدت ⟵ تاء التأنيث تحيل إحالة قبلية إلى البحيرة

تشهدين⟵ الضمير المخاطب المؤنث المستتر 'أنتِ' يحل إحالة قبلية إلى البحيرة

حدّثي⟵ ياء المخاطب قبلها كسرة تحيل إحالة قبلية إلى البحيرة

عليكِ⟵ كاف المخاطب تحيل إحالة بعدية إلى الوليّة

ذاك ⟵ اسم إشارة يحيل إحالة خارجية إلى الأسد

الذي⟵ اسم موصول يحيل إحالة خارجية إلى الأسد

وردكِ ⟵ كاف المخاطب تحيل إحالة قبلية إلى الولية

هذا ⟵ اسم إشارة يحيل إحالة خارجية إلى ملك الأردن (عبد الله بن الحسين)

الذي⟵ اسم موصول يحيل إحالة خارجية إلى ملك الأردن (عبد الله بن الحسين)

إنّهما⟵ الضمير المتصل 'هما' يحيل إحالة خارجية إلى الأسد وملك الأردن (عبد الله بن الحسين)

رزقه، زئيره، فرائسه ⟵ الهاء في هذه الكلمات تحيل إحالة قبلية إلى الأسد

رزقه، تزويره، سائسه ⟵ الهاء في هذه الكلمات تحيل إحالة قبلية إلى ملك الأردن (عبد الله ابن الحسين) .

أدى التطابق الإحالي في هذا النموذج دورا مهما في انسجام الخطاب ذلك أنّ المقارنة بين الأسد وملك الأردن تستلزم ذكر ما يحيل إليهما بدقة حتى لا يلتبس المعنى، وهو ما نجده في المقالة بكثرة كالضمائر وأسماء الإشارة وغيرها. وقد يسأل القارئ لماذا هذه المقارنة بين الأسد (حيوان) وبين ملك الأردن (الإنسان)؟

الإجابة تكمن فيما تحدث عنه (فان دايك) أي موضوع التخاطب، فالأسد يوصف بأنّه ملك الغابة، ونظام الحكم في الأردن ملكي فكان استحضار الإبراهيمي لهذا المثال أنسب وقعا من غيره، فكأني به يقول: شتّان ما بين الملكين. كما أنّ الأسد في هذه الحادثة قد هزم بسوط بدر بن عمّار فكذلك ملك الأردن أصبح موطئ أقدام الدول الغربية كإسرائيل وإنجلترا والولايات المتحدة.

الحذف: في قوله (وهذا مشغول...بعرس الغول)، وربّما كان الحذف ضروريا هنا لتوافق الفواصل بين (مشغول – الغول)، فلو أضاف الكاتب كلمة (البال) إلى كلمة (مشغول) كما هو الحال في الجملة الأولى (ذاك مشغول البال بتربية الأشبال)، لِاختل الإيقاع الموسيقي، وذلك لأنّ لها – أي كلمة البال- ما يقابلها في الجملة الأولى وهي كلمة (الأشبال)، وهذا ما لم يتوفر في الجملة الثانية. وهناك شيء أهم من حيث الدلالة وهو أنّ معنى عبارة (مشغول البال) في الجملة الأولى يحمل دلالة القلق والأرق والحِرص على مستقبل الأشبال، لكن في المقابل لو أضاف الإبراهيمي كلمة (البال) إلى مشغول في الجملة الثانية لم ولن يستقيم المعنى، لأنّ الإنسان الذي يحضر عرسا ما، يكون مستمتعا بوقته بعيدا عن القلق والتفكير في أمور تهمّه وتغمّه، فليست الحال كتلك. **ثم انظر كيف جعل الإبراهيمي من كلمة (الغول) ملمحا دلاليا أضفى على الخطاب انسجاما كبيرا ذلك أنّ (الغول) كائن خرافي يرد ذكره في القصص الشعبية والحكايات الفلكلورية، ويتصف هذا الكائن بالبشاعة والوحشية والضخامة، وهو ما تميّزت به تلك الدول التي جعلت من ملك الأردن خادما مطيعا لمصالحها ومازالت. ولعلّ كون هذا الكائن (الغول) خرافي يجعلنا نستنبط فحوى الرسالة التي أراد الكاتب توصيلها للملك، حيث بيّن له أنّ التوسّل والتودّد لتلك الدول طلبا لرضاها وحمايتها هو مجرّد خرافة.**

نموذج من المقالة الثانية:

"أيها العربي: الحق سافر، والعدو كافر، والقوي ظافر، فعلام تنافر خصمك إلى خنافر؟ ويلك إنّ المنافرة لا تكون إلا في المشكوك، وإنّ الحق تحميه السيوف لا الصكوك؛ و ويحك إن منافرة الكهنة إلى الكهنة، بالخيبة مرهنة، مجلس الأمن مخيف، و الراضي بحكمه ووضعه ذو عقل سخيف، إنهم ليسوا من شكلك، و إنهم متفقون على أكلك"[21].

تتجلى مظاهر الحبك في هذه الفقرة من خلال الأدوات الآتية:

– **علاقة السبب–النتيجة** في قوله: (ويلك إنّ المنافرة لا تكون إلاّ في المشكوك)، فكلّ مسألة مشكوك فيها، أو اُختلف حولها، سبب في المنافرة أو الاحتكام إلى قاض أو حاكم ليفصل في تلك المسألة، وعليه كانت المنافرة نتيجة لذلك الشك أو الاختلاف. **ولعلّ هذه العلاقة امتداد للاستفهام السابق فكأنّه يردف سؤاله للعربي بسؤال آخر مؤداه: لماذا تشكّ في كونك على حق؟**

- **علاقة المفترض – النتيجة** في قوله:(و إنّ الحق تحميه السيوف لا الصكوك)، فالمتأمّل في صفحات التاريخ يدرك أنّ حماية الحق اقتضت من صاحبه دائما حملا لراية الجهاد والدفاع عنه، أمّا القبول بالوعود الكاذبة، والخطب الجوفاء أمام الملأ، فهيهات أن تأتي بنتيجة.

بالإضافة إلى ذلك نجد "**الحذف الفعلي**"، لأنّ أصل الجملة:(وإنّ الحق تحميه السيوف لا [تحميه] الصكوك)، فحذف كلمة (تحميه) لأنّ القارئ يستطيع أن يهتدي إليها اعتمادا على ما ورد في الجملة الأولى. **بل لعلّنا لا نجانب الصّواب إن قلنا إنّ الكاتب يدعو العربي إلى عدم إضاعة الوقت أكثر في التودّد لتلك الدول الغاصبة فكان الحذف قرينة على اختزال الزمن والسرعة في حماية الحق.**

- **علاقة الوسيلة– النتيجة** في قوله:(ويحك إنّ منافرة الكهنة إلى الكهنة، بالخيبة مرتهنة)، ذلك أن الله عز وجلّ قد أزهق الكهانة وقضى على أباطيل الكهّان بنزول القرآن الكريم، وبعث خاتم النبيين. **كذلك اللجوء إلى هيئة الأمم المتحدة للشكاية ضد ظلم الدول الغاصبة وخاصة إسرائيل هو مسعى سخيف مرتهن بالخيبة والتسويف.**

- **النشاط المتماثل** في قوله:(ويحك إنّ منافرة الكهنة إلى الكهنة، بالخيبة مرتهنة، مجلس الأمن مخيف، و الراضي بحكمه ووضعه ذو عقل سخيف)؛ إنّ النشاط المتماثل هنا هو (المنافرة)، فكما أنّ منافرة الكهنة إلى الكهنة بالخيبة مرتهنة، كذلك الأمر بالنسبة إلى منافرة الدول القوية [الظالمة] إلى مجلس الأمن، لأنّ قرارات هذا الأخير خاضعة لهيمنة وإرادة تلك الدول، ومن ثم ستكون نتيجة هذه المحاكمة بردا وسلاما على هؤلاء؛ أما تلك الدول التي لجأت إلى ذلك المجلس فنحسبهم من الذين ظلّ سعيهم في الحياة الدنيا وهم يحسبون أنّهم يحسنون صنعا.

- **تعالق الوقائع** في قوله: (إنّهم ليسوا من شكلك، وإنّهم متفقون على أكلك)، فلأنّ تلك الدول بما فيها مجلس الأمن تنتمي إلى أصل واحد وهو ذلك العدو الكافر، فقد كان هدفهم واحدا أيضا وهو القضاء على العرب والمسلمين، والسيطرة على منابع الثروة لديهم. **كما أنّ الاتفاق على أمر معين يستلزم الإجماع، لذلك استخدم الكاتب أداة التوكيد (إنّ) مرتين في هذا الموضع حتى لا يدع مجالا للشكّ أو التردد في تبيان خبث نواياهم وسوء مكرهم لكلّ من يخالفهم في (الشّكل) ولعلّ الشكل المقصود ليس هيئة الشيء وصورته فقط بل يشمل المعتقد والعادات والتقاليد وكلّ ما من شأنه أن يكون مدعاة للاختلاف.**

نموذج من المقالة الثالثة:

"أيها الأعارب، هل فيكم بقايا من حرب أو محارب؟ دبّت بينكم العقارب، و أنتم أقارب، فتكدّرت المشارب، و تقوّضت المضارب؛ و كهمت المضارب، و غاب المسدّد في الرأي و المقارب، و لم تغن النذر والمثلات و التجارب، إنّ لدهاة المغارب يدا خفية المسارب، قرأوكم سطورا لا رجالا، و عرفوكم بطاء على

الجلّى لا عجالا، و حفظوكم شعرا بلا روي، وفكرا بلا رويّة فأخذوكم ارتجالا، و خالوكم على البعد أعمالا، فوجدوكم على القرب أقوالا، وحسبوكم عمدا في التركيب الأممي، فألفوكم مفاعيل و أحوالا، فأعربوكم إعراب الفضلات، وعاملوكم معاملة المهملات، و راضوكم على المهانة حتى ذل جانبكم، ووطئت مناكبكم، فأصبحوا لا يبالون برضاكم لأنه لا ينفع، و لا يأبهون لسخطكم لأنه لا يضر. إن الغضبة لا تعقبها وثبة، هي غضبة الذليل العاجز؛ ولو افترّت كل بارقة* منكم عن صاعقة، لما حمد شائموها* القطر؛ إن غضبة العاجز لا تُبكي ولا تُنكي، تشتعل في الحنايا ولا تهدم الحنايا، تحرق صاحبها ولا تُحرق الناس، وتلك هي غضبتكم حين تغضبون"[22].

فالقارئ لهذه الفقرة يلاحظ أن حرف" الهاء "ساهم بشكل كبير في الربط بين الجمل وذلك من خلال **الإحالة القبلية** إلى ما سبقه، ويمكن توضيح ذلك من خلال ما يأتي:

لأنّه (لا ينفع)⟵ (الهاء) تحيل إلى الرضى

لأنّه (لا يضر) ⟵ (الهاء) تحيل إلى السخط

تعقبها⟵ (الهاء) تحيل إلى الغضبة

شائموها⟵ (الهاء) تحيل إلى البارقة

صاحبها ⟵ (الهاء) تحيل إلى غضبة العاجز .

- **الحذف** في قوله:(هل فيكم بقايا من حرب أو محارب؟)، فالأصل في الجملة أن تكون كالآتي:(هل فيكم بقايا من حرب أو هل فيكم بقايا من محارب؟)، لكنّ الكاتب حذف الجملة الاستفهامية (هل فيكم بقايا من) تجنّبا للتكرار وبحثا عن الإيجاز، كما أنّ القارئ يستطيع إدراك العلاقة الدلالية الكامنة في المستوى العميق من هذه الجملة من خلال التأمل البسيط في التركيب.

- **علاقة الإجمال–التفصيل** في قوله:(إنّ لدهاة المغارب يدا خفية المسارب، قرأوكم سطورا لا رجالا، وعرفوكم بطاء على الجلّى لا عجالا، وحفظوكم شعرا بلا روي، وفكرا بلا رويّة فأخذوكم ارتجالا، وخالوكم على البعد أعمالا، فوجدوكم على القرب أقوالا، وحسبوكم عمدا في التركيب الأممي، فألفوكم مفاعيل و أحوالا)، ذلك أنّ قوله (إنّ لدهاة المغارب يدا خفية المسارب) إجمال لما سيأتي بعدها، حيث إنّ هذه اليد –يد العدو– تنتشر في مسالك خفيّة لتشمل معرفة أحوال العرب، وطريقة تفكيرهم، ومكانتهم بين الأمم.

- وقد تضمّنت هذه الفقرة الحذف (ما يشبه الجملة) في قوله (قرأوكم سطورا لا رجالا)

⟵ أي (و لم يقرأوكم) رجالا.

وكذلك قوله (و عرفوكم بطاء على الجلّى لا عجالا) ⟵ (و لم يعرفوكم) عجالا.

- **علاقة السبب– النتيجة** في قوله: (قرأوكم سطورا لا رجالا، و عرفوكم بطاء على الجلّى لا عجالا، وحفظوكم شعرا بلا روي، وفكرا بلا رويّة فأخذوكم ارتجالا)، فجملة (فأخذوكم ارتجالا) نتيجة لما سبقها

(قرأوكم.....بلا رويّة)؛ وكذلك قوله: (وخالوكم على البعد أعمالا، فوجدوكم على القرب أقوالا، وحسبوكم عمدا في التركيب الأممي، فألفوكم مفاعيل وأحوالا، فأعربوكم إعراب الفضلات، وعاملوكم معاملة المهملات)، إذ أن قوله (إعراب الفضلات، وعاملوكم معاملة المهملات) نتيجة لما تقدم من قوله: (وخالوكم ... مفاعيل وأحوالا)؛ و الأمر نفسه بالنسبة لقوله (وراضوكم على المهانة حتى ذل جانبكم، ووطئت مناكبكم، فأصبحوا لا يبالون برضاكم لأنه لا ينفع، ولا يأبهون لسخطكم لأنه لا يضر)، حيث إن قوله (وراضوكم على المهانة حتى ذل جانبكم، ووطئت مناكبكم) سبب لما يأتي بعدها من قوله (فأصبحوا لا يبالون برضاكم لأنه لا ينفع، ولا يأبهون لسخطكم لأنه لا يضر).

- **علاقة المفترض– النتيجة** في قوله: (ولو افترّت كل بارقة منكم عن صاعقة، لما حمد شائموها القطر)، ومعنى هذا أن مثل غضبتكم كمثل سحابة شديدة الصواعق إلاّ أنّها قليلة القطر. **والملاحظ أنّ الكاتب عبّر عن هذه الغضبة على افتراض وجودها مستخدما الأداة (لو) في إشارة منه إلى عدم وجودها أصلا.**

- **التضمّن** في قوله: (قرأوكم، عرفوكم، حفظوكم) فهذه الكلمات تتضمّن على معنى "التعلّم" **والدراسة المعمّقة لأحوالهم وطبائعهم، حتى إذا ضربوهم أوجعوهم.**

نموذج من المقالة الرابعة:

"يا بلاد الأذواء*، لا أقول: وقيت الأسواء، ولا سقيت الأنواء، ولكن أقول: ثكلت الأبناء، يا مطارح الأبناء، فكل أدوائك من أبنائك، وإذا كان الولد سخنة عين ومجلبة عرّ وشين، فالثكل فيه نعمة لا رزية، والعقم به فضل و مزية.

سموك السعيدة فشقيت بمن ولدت، وما سعدوا ولا سعدت؛ فأين أنت اليوم ممن كنت سعيدة بهم وكانوا سعداء بك؟ أين أنت من سعد العشيرة وحماة الأهل والجيرة؟ أين أنت من حمير وأشياعهم وتبّع وأتباعهم؟ أين؟ لا أين...

أما ظفار، فقد حالف عهدها الإخفار، وخالف ظلامها الإسفار، وأما حضرموت، فقد ساورها الموت، وجاورها الخسران والفوت، وحاورها النجيّ فما سمع لها صوت، وأما صنعا، فما أحسن بنوها صنعا، قد أصبحت خرقاء، وعطلت من طوق الورقاء، وعقمت أن تتمخّض عن ألمعية (زرقاء)، ما حاكت في عبقري الأزمنة ولا وشت، وطار الناس فما حبت ولا مشت.

انعكست الخصائص وغلبت النقائص، وأعوز الجوّ الطائر حين أعوز البحر الغائص"[23].

تتجلى مظاهر الحبك في هذا النموذج فيما يأتي:

- **علاقة السبب–النتيجة** في قوله: (فكل أدوائك من أبنائك).
النتيجة السبب

- **علاقة الشرط–الجواب** في قوله (و إذا كان الولد سخنة* عين ومجلبة عرّ وشين، فالثكل فيه نعمة لا رزية، والعقم به فضل و مزية).
جملة الشرط — جواب الشرط

- **الحذف** في قوله: (أين أنت من حمير وأشياعهم وتبّع وأتباعهم؟)، فتقدير هذه الجملة هو: (أين أنت من حمير وأشياعهم، و[أين أنت من] تبّع وأتباعهم؟ وهو (حذف ما يشبه الجملة) لجأ إليه الكاتب نظرا لتكرار هذه العبارة أكثر من مرّة على مستوى الفقرة ككل.

- **التضمّن** في قوله: (وأمّا حضرموت، فقد ساورها الموت، وجاورها الخسران والفوت*، وحاورها النجيّ فما سمع لها صوت)، إذ أنّ عدم سماع صوت المنادى يتضمّن وفاته، اعتمادا على ما سبق ذكره في الجملة السابقة (ساورها الموت).

- **تعالق العوالم الممكنة**: حيث نجد هناك مناسبة بين ورود كلمة (الطائر) مع كلمة (الجوّ)، والأمر نفسه بالنسبة لكلمة (الغائص) مع كلمة (البحر).

-**الإحالة** في قوله:(وأما صنعا، فما أحسن بنوها صنعا، قد أصبحت خرقاء، وعطلت من طوق الورقاء، وعقمت أن تتمخّض عن ألمعية (زرقاء)، ما حاكت في عبقري الأزمنة ولا وشت، وطار الناس فما حبت ولا مشت)، و تختلف من جملة إلى أخرى كما يأتي:

بنوها ⟵ تحيل (الهاء) إحالة قبلية إلى صَنعا

أصبحت⟵ تاء التأنيث تحيل إحالة قبلية إلى صنعا

عطلت⟵ تاء التأنيث تحيل إحالة بعدية إلى الورقاء (الحمامة)

عقمت ⟵ تحيل تاء التأنيث إحالة بعدية إلى زرقاء.

حاكت، وشت، حبت، مشت ⟵ تحيل تاء التأنيث إحالة قبلية إلى صنعا.

- **الترتيب الزمني** من خلال ورود كلمة (حين) والتي أفادت وقوع الحدثين في الوقت نفسه؛ وعليه فإنّ استجابة هذه العبارة لشرط التطابق الإحالي، وتعالق العوالم الممكنة، بالإضافة إلى الترتيب الزمني ساهم في انسجامها بشكل كبير.

وقد يتساءل القارئ عن سبب ورود الكلمات الآتية" خرقاء، الورقاء، زرقاء "في قوله (وأما صنعا، فما أحسن بنوها صنعا، قد أصبحت خرقاء، وعطلت من طوق الورقاء، وعقمت أن تتمخّض عن ألمعية زرقاء)؛ بمعنى، هل كان اختيار الإبراهيمي لهذه الكلمات اختيارا اعتباطيا مراعاة للسجع فقط، أم هو اختيار مقصود؟

ورد في معجم لسان العرب" أصنع الرجل: إذا أعان أخرق[24]"، ومن ثم فإن اختيار الكاتب لكلمة "خرقاء "نتيجة لاطّلاعه على مادة (صنع) التي تنتمي إليها كلّ من كلمتي (صَنعا وصُنعا)، أي أنّ ارتباط كلمة "خرقاء "دلاليا بما قبلها كان سببا في الإتيان بها في هذا الموضع .

والحال كذلك بالنسبة لكلمتي (الورقاء) و (زرقاء)، إذ لم يكن اختيار الكاتب لهما مجرّد مراعاة للسجع فقط وإنّما هو تعبير مقصود، وبيان ذلك ما يأتي:

-جاء في معجم لسان العرب": العطل : فُقدان الحليّ[25]"...، و"قيل للرماد أورقُ، وللحمامة والذئبة ورقاء[26]"، وبذلك يصبح معنى الجملة الآتية (وعطلت مِنْ طوقٍ الورقاءُ) أي فقدت الحمامة طوقها؛ أما بالنسبة لكلمة (زرقاء)، فالمقصود هنا هو (زرقاء اليمامة)، و الدليل على ذلك ورود كلمة (ألمعيّة) قبلها، و"الألمعي: الداهي الذي يتظنّن الأمور فلا يخطئ[27]"...، وقد عُرفت زرقاء اليمامة بشدة ذكائها و" أنها كانت تبصر الراكب من مسيرة ثلاثة أيام[28]"؛ لكن ما علاقة كلمة" الورقاء "بكلمة" زرقاء"؟

الإجابة عن هذا التساؤل نجدها في" معجم لسان العرب "في مادة" يمم- "وهي التي ينتمي إليها شرح كلمة (زرقاء اليمامة)- حيث ورد" اليمام البريّ من الحمام، الذي لا طوق له[29]"، وبالتالي ارتبط معنى الجملة الأولى معجميا أو دلاليا بما قبلها.

نستنتج إذن أنّ اختيار الإبراهيمي لهذه الكلمات كان مراعاة للسجع تارة ولارتباطها ببعضها البعض دلاليا تارة أخرى.

نموذج من المقالة الخامسة

"يا أسلاف، ورّثتم الحكمة وسيّرتم الأمثال والفقر، وعمّرتم من التاريخ صحائف بالمحامد، وشغلتم القرون بالحديث عنكم، وشدتم الباقيات للحضارة، وزيّنتم الحياة بالقوة والبأس الشديد، وسبقتم العالم إلى موارد العزة في الدنيا، ووقفتم في نصف هذه الكرة تحكمون وتتحكمون، وتصلون شرقها بغربها وتقسمون، فبدتم وما بادت آثاركم ولا أخباركم.

ويا أخلاف، ماذا صنعتم؟ وبماذا اقتنعتم؟ هذه آثار سلفكم، عرف الغريب مواقعها، وجهلتم مواضعها، فهل النسب مدخول؟ أو الانتساب غير منخول؟ ويلكم ! إن الألوان، على الدلالة أعوان، سوّد بنو العباس لسؤددهم، وبيّض العلويون لطهارتهم، وخضّر العبيديون لدعواهم ودعايتهم، وزرّقتم...لماذا؟..."[30].

تبدو مظاهر الحبك في هذا النموذج من المقالة الخامسة من خلال ما يأتي:

- **الحذف الفعلي** في قوله: (فبدتم وما بادت آثاركم ولا[...] أخباركم) أي (ولا بادت أخباركم)؛ والحذف الاسمي في قوله: (فهل النسب مدخول؟ أو[...] الانتساب غير منخول؟) أي (أو هل الانتساب غير منخول؟)، ولعلّ الحذف ضروري في هذين الموضعين، تجنبا للتكرار المفرط في الجملة الأولى، ودفعا للثقل في الجملة الثانية.

- **علاقة السبب– النتيجة**: حيث نلاحظ أنّ قوله: (فبدتم وما بادت آثاركم ولا أخباركم) نتيجة لكلّ ما تقدمها من قوله: (يا أسلاف، وتقسمون).

- **علاقة الأثر– السبب** بالإضافة إلى الإحالة القبلية في قوله: (سوّد بنو العباس لسؤددهم، وبيّض العلويون لطهارتهم، وخضّر العبيديون لدعواهم ودعايتهم)، ويمكن تفصيل ذلك من خلال الشكل الآتي:

سوّد بنو العباس (الأثر)⟵ لسؤددهم (السبب)

وبيّض العلويون ⟵ لطهارتهم

وخضّر العبيديون⟵ لدعواهم ودعايتهم.

- **علاقة الإجمال– التفصيل**: ذلك أنّ قوله: (إنّ الألوان، على الدلالة أعوان) إجمال لما سيأتي من قوله: (سوّد بنو العباس...لماذا؟)، إذ فصّل لنا كيف دلّت الألوان على هيئة أصحابها، وذلك كالآتي:

بنو العباس⟵ لباس أسود + راية سوداء

العلويون ⟵ لباس أبيض + راية بيضاء

العبيديون⟵ لباس أخضر+ راية خضراء

- **علاقة التضمّن** في قوله: (فهل النسب مدخول؟ أو الانتساب غير منخول؟)، ذلك أنّ معنى كلمة (مدخول): "العيب الداخل في الحسب..."[31]، أمّا كلمة (منخول) فهي من "النَّخْلُ أي التصفية"[32]، و من ثمّ كان معنى الجملة الثانية (غير منخول) متضمنا معنى الجملة الأولى.

نموذج من المقالة السادسة:

"تاللّه ما ضاعت فلسطين اليوم، ولكنّها ضاعت يوم وُعدوا بها، فركنوا إلى العمل، وركنتم إلى الكلام، بل ضاعت قبل ذلك بقرون، منذ نبت قرن صهيون، فتماريتم بالنذر، و لم تأخذوا الحذر.

لا تقولوا إن شرّ دين ما جرّ التشريد للمتشردين، فإنّ شرّا منه عقلكم الذي جرّ العار للعرب أجمعين، و كرّ بالخزي على جميع المسلمين"[33].

تجلّت في هذه الفقرة أدوات عديدة ساهمت في حبكها منها:

- **الترتيب الزمني**: وذلك باستخدام الصيغ الآتية: اليوم (الحاضر)، يوم + الفعل الماضي المبني للمجهول (الماضي)، قبل ذلك بقرون (الماضي البعيد).

- **علاقة السبب– النتيجة**: و يمكن توضيحها كما يأتي:

ضاعت (أي فلسطين): (النتيجة) ⟵يوم وُعدوا بها(وعد بلفور) + فركنوا إلى العمل، وركنتم إلى الكلام: (السبب).

ضاعت (أي فلسطين): (النتيجة) ⟵ منذ نبت قرن صهيون + فتماريتم بالنذر، و لم تأخذوا الحذر: (السبب).

- **الحذف الاسمي** في قوله: (فإن شرّا منه عقلكم الذي جرّ العار للعرب أجمعين، و[...] كرّ بالخزي على جميع المسلمين)، حيث حذف ما يدل على الإحالة إلى (عقلكم) وهو اسم الإشارة (الذي)، مكتفيا بالوصل بحرف "الواو".

نموذج من المقالة السابعة

"أي جيران الشمال*، ومعاقد الآمال، أعيذكم بالعروبة وهي الأمّ، وبالوطن وهو الهم، والأمّ، وبعمر، حادي الزمر، عمر الشهيد، وما عهده بالعهيد، وبما أرقتم من دموع ودماء، لم يبق منها إلاّ الذّماء*، وبالإسلام–وهو الذّمام*– أن تختلفوا في الحق، فترضوا بالشِّقّ، أو توسّعوا الشَّقّ، فتقعوا جميعا في الرقّ؛ وأعيذكم أن تغتروا بالوعود الخالبة من الدول الغالبة، فإنما ذلك إبساس* من الأيدي الحالبة، وأعيذكم أن تنكروا التقسيم وأنتم منقسمون، وأعيذكم أن يكون غرب النيل كشرق الأردن...وأعيذكم أن ترضوا بالخفض، ولا تقبلوا (الضم)، إن الضم علامة (البناء)، وآية (استقرار) البناء، فاجهدوا في إثبات الضم وخلاكم ذم"(34).

تتمثل مظاهر الحبك من خلال هذه الفقرة فيما يأتي:

– **الحذف الفعلي** في قوله (وبالوطن وهو الهم، والأمّ)، وقوله (وبعمر، حادي الزمر)، (وبما أرقتم من دموع ودماء)، وقوله (وبالإسلام–وهو الذّمام–)، إذ حذف الكاتب عبارة (وأعيذكم) في بداية الجمل تجنبا للتكرار المفرط، واكتفائه بالوصل بواسطة حرف (الواو)، مما جعل هذه الجمل مرتبطة بالجملة الأولى والمتمثلة في قوله (أعيذكم بالعروبة وهي الأم).

– **تعالق الوقائع** في قول الكاتب: (وأعيذكم أن ترضوا بالخفض*، ولا تقبلوا (الضم)، إن الضم علامة (البناء)، وآية (استقرار) البناء، فأجهدوا في إثبات الضم وخلاكم ذم)، وكأني به يريد القول: إني أخاف عليكم يا جيران الشمال أن ترضوا بالانحطاط وكسر جسر العروبة الذي يجمعكم، ولا تقبلوا بالاتحاد–الضم–، فكما أنّ هذا الأخير علامة بناء لدى النحاة، فهو أيضا دليل على استقرار وثبات بناء و وحدة هذه الأمة، فثابروا وجاهدوا من أجل إثبات هذه الوحدة.

– **علاقة السبب– النتيجة** في قوله: (...أن تختلفوا في الحق، فترضوا بالشِّقّ، أو توسّعوا الشَّقّ، فتقعوا جميعا في الرقّ) ويمكن توضيح ذلك كالآتي:

أن تختلفوا في الحق (السبب) ← فترضوا بالشِّقّ، أو توسّعوا الشَّقّ (النتيجة)

↓

فتقعوا جميعا في الرقّ (النتيجة) ← (السبب)

صفوة القول في ختام هذه الدراسة، أنّ مظاهر الحبك التي اقترحها العالم اللغوي الهولندي (توين فان دايك–Teun Van Dijk) تجلّت بصورة واضحة في مقالات سجع الكهّان لمحمد البشير الإبراهيمي وقد ساهمت كثيرا في انسجامه وترابطه، بل لعلنا لا نبالغ لو قلنا إنّه لو تسنى لهذا اللغوي الاطلاع على كتابات الإبراهيمي لاستنبط منها أضعاف ما اقترحه من أدوات تساهم في سبك النص وحبكه. **كما أنّ الموضوعات التي عالجها الإبراهيمي من خلال هذه المقالات استدعت هذا الحبك والانسجام الكبير بين ألفاظه**

وأفكاره، فليس كلّ مكتوب ومقروء مفهوم، بل لعلّ ما بين أسطر المقالات وما لم ننتبه إليه أشدّ انسجاما مما تطرقنا إليه.

الهوامش:

(1) سعد مصلوح: نحو أجرومية للنص الشعري. مجلة فصول، مج10، العدد2،1، يوليو-أغسطس، مصر، 1991. ص154.

(2) إبراهيم خليل: في اللسانيات و نحو النص. ط1، دار المسيرة، الأردن، 2007. ص200.

(3) صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت. 1992. ص266.

(4) فان دايك: النص و السياق: تر: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، المغرب، 2000. ص75.

(5) المرجع نفسه. ص75-76.

(6) المرجع نفسه. ص76.

(7) الأزهر الزنّاد: نسيج النص، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1993. ص46.

(8) فان دايك: النص و السياق: تر: عبد القادر قنيني. ص76-77.

(9) المرجع نفسه. ص77.

(10) المرجع نفسه. ص77.

(11) جميل عبد المجيد: البديع بين البلاغة العربية و اللسانيات النصية. الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، 1998. ص147.

(12) فان دايك: النص و السياق: تر: عبد القادر قنيني. ص 78.

(13) جميل عبد المجيد: البديع بين البلاغة العربية و اللسانيات النصية. ص146.

(14) فان دايك: النص و السياق: تر: عبد القادر قنيني. ص 82.

(15) سعيد حسن بحيري: علم لغة النص، ط1، الشركة المصرية العالمية لونجمان و مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1997. ص14.

(16) محمد عبد المطلب : البلاغة العربية، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1997. ص 221-222.

(17) المرجع نفسه. ص218.

(18) جميل عبد المجيد : البديع بين البلاغة العربية و اللسانيات النصية. ص148-173.

(19) المرجع نفسه. ص174.

(20) أحمد طالب الإبراهيمي : آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، ج3، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1997. ص520.

(21) المصدر نفسه. ص523.

* البارقة: سحابة ذات برق.

* شائموها: شام السحاب والبرق شَيما: نظر إليه أين يقصد وأين يمطر، وقيل هو النظر إليهما من بعيد.

(22) أحمد طالب الإبراهيمي : آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، ج3. ص524.

* الأذواء: هم الذين يلون الأقيال في الحكم، و الأذواء جمع ذو، منهم: ذو فيفان، ذو يهر، ذو يزن...أما القيل (مفرد الأقيال): فهو الذي يخلف الملك في مجلسه، ويحكم فلا يردّ حكمه. وبلاد الأذواء هي اليمن.

(23) أحمد طالب الإبراهيمي : آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، ج3. ص528.

* سخنة العين: نقيض قرّها. /ابن منظور: لسان العرب، م 13. ص206.

* الفوت: فاتني الأمر فوتا وفواتا: ذهب عني/ ابن منظور: لسان العرب، م2. ص69.

(24) المرجع نفسه، م8. ص210 .

(25) المرجع نفسه، م11. ص454.

(26) المرجع نفسه، م10. ص386.

(27) المرجع نفسه، م8. ص327.

(28) المرجع نفسه، م12. ص648.

(29) المرجع نفسه، م12. ص648 .

(30) أحمد طالب الإبراهيمي : آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، ج3. ص531.

(31) ابن منظور : لسان العرب، م11. ط1، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، د ت ص641.

(32) المرجع نفسه، م11. ص652.

(33) أحمد طالب الإبراهيمي : آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، ج3. ص533.

* الشمال الإفريقي.

* الذَّماء: بقيّة الروح في المذبوح، وقيل: الذمّاء: قوة القلب/ ابن منظور: لسان العرب، م14. ص289.

* الذِّمام: والمَذمّة: الحق والحرمة والجمع أذمّة/ ابن منظور: لسان العرب، م12. ص221.

* الإبساس عند الحلب: أن يقال للناقة بِسْ بِسْ/ ابن منظور: لسان العرب، م6. ص28.

(34) أحمد طالب الإبراهيمي : آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، ج3. ص534.

* الخفض ضد الرفع. / ابن منظور: لسان العرب، م7. ص145.

أثر لوركا في شعر عز الدين المناصرة

أد. عماد عبد الوهاب الضمور

جامعة البلقاء التطبيقية

- الأردن

الملخص:

تحاول هذه الدراسة التعرّف على أثر الشاعر الإسباني (فيدريكو غارثيا لوركا 1898 ــ 1936) في شعر الشاعر الفلسطيني المعاصر عز الدين المناصرة، هذا الأثر الذي بدا واضحاً في القصيدة العربية منذ أوائل السبعينيات من القرن الماضي، وبخاصة بعد انتشار الترجمات العديدة لإبداع لوركا المسرحي والشعري.

تخضع الدراسة لمفهوم الأدب المقارن الذي يوضح؛ ويحدّد ما يمكن أن يجمع بين شاعرين مستقلين يكتبان بلغتين مختلفتين، وينتميان إلى قوميتين مختلفتين، ممّا يعني أنّه يمكن التقاط أصداء الشاعر الإسباني (لوركا) في شعر عز الدين المناصرة، وإدراك تميّز النبرة القومية عند كلّ واحد منهما، فضلاً عن حضور التراث المحلي في شعرهما، إذ إنّ شعر المناصرة مفعم بنغمة لوركيّة ذات منحى خاص.

عزّ الدين المناصرة و(لوركا) كلاهما من وطن مختلف، ويتكلّم كلّ واحد منهما بلغة مختلفة، وكلّ واحد منهما مرّ بظروف تاريخية مختلفة، لكن في النهاية كان اللقاء الحضاري في سياق الأدب المقارن.

إنّ كلا الشاعرين يحمل في قصائده جوهر الشعر الحقيقي، الذي يمتلك القدرة على النفاذ في الآخرين بموسيقاه العذبة، وصوره الموحيّة، ورؤيته الثاقبة، ممّا يُسهم في تشكيل وجدان المتلقي، ويحفّزه على اكتناه أسرار الوجود.

الكلمات المفتاحيّة: عزّ الدين المناصرة، لوركا، النص الشعري.

Abstract

The aim of this study is to examine the influence of the Spanish poet (Federico Garcia Lorca 1898-1936) on the poetry of the contemporary Palestinian poet Ezz- Den Al-Manasreh. This effect has become obvious in the Arabic poetry since the early seventies of the last century, especially with the increase in the translation of Lorca's different creativite works in drama and poetry. This study examines the concept of comparative literature which investigates the factors that combine the literary works of two separate poets who write in two different languages and who belong to two different nations. Lorca`s poetry leaves its echoes in the poetry of Manasreh: both poets enrich their poetry with the sense of nationalism and the existence of the local tradition in it, and Manasreh's poetry becomes rich with Lorca's effect in a special and unique way.

Ezz-Den Manasreh and Lorca belong to different worlds and speak two different languages and they witness different historical circumstances; however, they culturally meet under the umbrella of comparative studies.

Both poets convey the essence of real poetry in their poems which has the bility to affect others with its fresh music, inspirational imagery, its insightful vision it; as a result, it contributes in the formation of the recipient`s emotions and urges him to investigate the secrets of the existence

Keywords: Lorca, Ezz- Den Manasreh, poetic text

مقدمة

إنّ حضور الشاعر الإسباني (لوركا) في الشعر العربي الحديث كان لافتاً، كما في شعر: بدر شاكر السياب، وعبد الوهاب البياتي، وصلاح عبد الصبور، ومحمد القيسي، وغيرهم من الشعراء العرب الذين بهرهم شعر لوركا، ومضمونه الفكري الخصب، ممّا شكّل منطلقاً لهم في كثير من قصائدهم، وصاغ شيئاً من رؤاهم الفكرية.

لعلّ الموازنة بين الشاعرين: الفلسطيني عزّ الدين المناصرة، والإسباني (فيدريكو غارثيا لوركا) قائمة رغم عدم التلاقي التاريخي بينهما، هي علاقة تقود إلى تأثّر المناصرة (1946ــ الآن) بالشاعر الإسباني لوركا (1898 ــ 1936)؛ فالمناصرة مثقف في اللغة الإنجليزية، كذلك أجاد اللغة البلغارية أثناء دراسته في جامعة صوفيا، ممّا جعله مطّلعاً على ثقافات الشعوب الأخرى وآدابها.

تحاول الدراسة الإجابة عن سؤال مؤداه: ما الأثر الذي تركته قصائد الشاعر الإسباني (لوركا) في شعر الشاعر الفلسطيني عزّ الدين المناصرة؟ ثم توضيح كيفية إفادته من فكر (لوركا) وإبداعه الشعري على وجه الخصوص.

لقد كان الشاعر الإسباني (لوركا) من الشعراء العالميين الذين تأثّر بهم المناصرة، وبخاصة بعدما شاعت قصائده في العالم العربي" ومع هذا؛ فإنّ عدم اللقاء لا يحول دون المقارنة بينهما في المنهج الأمريكي للمقارنة على الأقل، وعند بعض الاتجاهات الفرنسية المعاصرة؛ لأن المقارنين الأمريكيين لا يشترطون للمقارنة بين أدبين كبيرين أو شاعرين عظيمين، أو حتى من درجة أدنى؛ أن يكون بينهما لقاء، وأخذ وعطاء، وإنّما يكفي أن يتفقا، أو يختلفا، بإزّاء موقف مشترك ، وهي نظرية تقوم أساساً؛ أو يمكن تبريرها في ضوء ما يسمى بوحدة النبع في الفن."[1]

عرف المناصرة شعر (لوركا) في فترة مبكّرة من حياته، ثم ترسّخت هذه المعرفة في الثمانينيات من القرن الماضي، ومن الترجمات البلغارية لشعره، وذلك أثناء دراسة المناصرة في جامعة (صوفيا) البلغارية. ويصرّح عزّ الدين المناصرة بقراءاته المتعدّدة لشعر(لوركا) حيث يقول عن علاقته بشعره، وتعلّقه بروحه:" لقد كانت أول قصيدة قرأتها مترجمة إلى العربية تقول:

قرطبة وحيدة وبعيدة

مهرٌ سوداء، قمر كبير، زيتون في خرجي

حتى لو عرفت الدروب كلها

لن أصل أبداً إلى قرطبة

آيْ، أيُّ طريق بلا نهاية

آيْ، يا فرسي الشجاعة

آيْ، أعرف أن الموت ينتظرني

قبل أن أصل إلى قرطبة

قرطبة وحيدةٌ وبعيدة.

وكان ذلك في عام 1962، ثم تعرّفت إلى قصيدته "أغنية شرقية" فانتبهت لقوله:

الدوالي هنّ الشبق الذي انعقد صيفاً، تباركها الكنيسة

لتصنع منها نبيذاَ مقدساً.

ثم قرأتُ مختارات من شعره ترجمها السوري عدنان بغجاتي، وأعتقد أنّ هذه الترجمة بالتحديد هي التي جعلت لوركا في مركز الضوء لدى الشعراء العرب، هتفت إذن (لوركا شاعر خليلي تلحمي جنوبيّ مثلي."[2] لقد أمضى (لوركا) طفولته في غرناطة، وتلقّى "علومه صبيّاً في السابعة في إحدى مدارس مقاطعة "المرية"، وانتقل بعد ذلك إلى غرناطة المدينة مع أسرته للالتحاق بالمدرسة الثانوية، ودرس الموسيقى هناك على يد أحد تلاميذ الموسيقار الإيطالي " فردي"، وكان هذا الأستاذ هو الذي لفت نظره إلى الحكايات والمأثورات الشعبيّة والفولكلورية، إذ طاف معه كثيراً من أرجاء قرى إسبانيا، ورأى رصد هذه المأثورات، وجمع الألحان الشعبية من أفواه قائليها."[3]

كتب (لوركا) شعراً تخطى الحدود لأنّه شاعر أصيل، ومتعمّق في الجذور، إذ يُصرّح المناصرة بأثر فكر(لوركا) في شعره:" تعلّمت من (لوركا) أنّ العالمية تبدأ من (عنب الخليل)، و(نبيذ بيت لحم)، و(أيقونات القدس)، وليست العالمية بالقفز إلى الإمام، وحرق المراحل نحو تقليد (فولكلور شعريّة الترجمة)."[4]

وصل (لوركا) إلى العالمية عندما كتب عن الأندلس. أمّا غرناطة فمدينة أندلسية حاضرة في الإبداع العربي الحديث، أنتجت شعراً دائم الانبعاث والتجدّد، إذ جعل الشعراء العرب من الأندلس

رمزاً لفلسطين المغتصبة، فكلاهما جنة مفقودة، تحتفظان بموروث إسلامي دائم الانبعاث، والتجدّد. إذ" رأى عدد غير قليل من الكتّاب العرب في (لوركا) وشعره نموذجاً جذّاباً على الصعيدين السياسي والإبداعي، فطفقوا يترجمون شعره، ونثره، ويكتبون عنه الدراسات والمقالات، وزادوا على ذلك بأن ذكروا اسمه في أشعارهم بوصفه شهيداً يُقتدى به."[5]

جاءت شهرة (لوركا) من أعماله الدراميّة ذات الطابع المحلي، كما في مسرحيته الشهيرة" العرس الدموي"، فجذوره متأصّلة في الأرض الإسبانية، إذ" كان يعتقد أن الفقراء والمتواضعين هم الذين يؤلّفون خير جمهور لمسرحياته، بل كان متأصّل الجذور في الحاضر، حتى مع رفضه أن يصوّر ذلك في أعماله."[6] لقد مات شعراء المعاناة الفلسطينية عشرات المرات، كما مات (لوركا) في الحرب الأهلية الإسبانية عام 1936م، فكان أدب المقاومة نتاجاً طبيعيّاً لهذا الموت القاسي، حيث تجسّد ذلك في شعراء المقاومة الفلسطينية: علي فودة، وعز الدين المناصرة، ومحمود درويش، وسميح القاسم، وتوفيق زيّاد، وغيرهم من المبدعين الفلسطينيين الملتزمين بقضايا أمتهم. وإن نجا عزّ الدين المناصرة، ومحمود درويش، وسميح القاسم من هذا الموت، فإنّه استشهد آخرون مثل: غسان كنفاني، وعلي فودة، وناجي العلي... وكان من الممكن أن يكون مصير الآخرين هو الشهادة.

البعد الحضاري لفكر لوركا:

لعلّ اكتشاف (لوركا) إبداعيّاً جعله يتجاوز البلاد الناطقة بالإسبانية؛ ليحتلّ مكانة أدبية عالمية متقدمة. فقد كان أبوه مزارعاً غنياً وفارساً، وأمه معلمة انحدرت من أسرة مرموقة، مرض في طفولته مرضاً خطيراً فلم يستطع المشي إلا في الرابعة... وحين بلغ لوركا مشارف الصبي اشترى بمدخراته لعبة "مسرح عرائس" من غرناطة، ثم بدأ في التأليف له، و لم يفقد بعد ذلك اهتمامه بالمسرح قط[7].

إنّ ثمة تشابه كبير في الأفكار بين المناصرة و (لوركا) أدى إلى تقارب واضح بينهما؛ فالمزاج الشعري، والحزن المشترك رابط مهم بينهما، بعدما منح (لوركا) صوته العميق للشاعر عزّ الدين المناصرة، فنجد المناصرة يتحدّث عن ظروف إبداعه لديوانه الأول (يا عنب الخليل) حيث يقول:" كنت طفلاً بريّاً رعويّاً في مدنٍ ليست بريّة. قراءة التاريخ بدأت معي مبكّرة جداً بحثاً عن جذور الهوية، وعندما كان شعراء المقاومة يسيرون في اتجاه لغوي وإيقاع خاص بهم، كنت أبحث عن معنى المقاومة في التاريخ، والأمكنة بحثاً عن قصيدة حضارية كنعانية."[8]

يُلاحظ المتلقي لشعر عزّ الدين المناصرة وجود مزاج شعري وحزن مشترك يربطه بالشاعر(لوركا)، كذلك يفعل المكان ممثّلاً بمدينة غرناطة مسقط رأس (لوركا) فعله في إيجاد روابط

مشتركة بين الشاعرين. إذ يصرّح المناصرة بثقافته التراثية التي كان التاريخ الأندلسي أحد مصادرها، ممّا عمّق من رؤاه الشعريّة، وبعث في قصائده أصواتاً أندلسية، كان صوت (لوركا) أميزها وأوضحها تأثيراً، حيث يقول:" بعد أن أوغلت في قراءة التاريخ الأندلسي، والموشحات الأندلسية، وعشت في مدينة تلمسان الجزائرية (الأندلسية)، وزرت مدينة فاس المغربية (الأندلسية)، ومدينة طنجة، وعشت في تونس وقسنطينة، أدركت أعماقي الأندلسية كفلسطيني. وأصبح لوركا أقرب إلى روحي الشعريّة. وكان الغناء الغرناطي في تلمسان، ووَجْدّة، يحركان مشاعري باتّجاه طفولتي مع قصائد لوركا. قال بابلو نيرودا: (لقد كان لوركا نتاجاً عربياً أندلسياً). لهذا آمنت بعروبة لوركا الإسباني الأندلسي. وتأكدت من ذلك بعد تعمّقي في قراءة أعماقه العربية. هكذا أعدت قراءة لوركا (الموري الإسباني)، أثناء إقامتي في تونس والجزائر (1983 – 1991)، وربطتها بقراءتي الساذجة لقصائده، عندما كنت أعيش طفولتي في فلسطين (1946 – 1964). هل كان لوركا إسبانياً أم موريا أم موريسكياً أم عربياً؟؟. لقد أصبح السؤال مشروعاً أكثر."[9]

يرفض المناصرة في شعره السكونية والجمود، إذ حمل شعره تجديداً في اللغة، والإيقاع، ممّا أسهم في تشكيل رؤاه الشعريّة، فثمّة صوت قوي للشاعر(لوركا) في شعر المناصرة دون أن يفقد المناصرة لأصالته القومية، إذ جاء هذا التّأثر باعثاً على الإبداع باستدعاء تجارب إنسانية ذات صلة متشابهة مع معاناة الشاعر،" فليست صنوف التأثّر الأدبية سوى بعث وتوجيه، تفيد منها الصفوة من كتّاب الأدب القومي، وهي بمثابة التلقيح والإخصاب للأدب، أو بمثابة بذور فنّية وفكرية، تستنبت في آداب غير آدابها متى تهيأ لها العصر الملائم والعوامل المساعدة."[10] لذلك؛ فإنّ علاقة المناصرة بالشاعر (لوركا) ليست علاقة التابع بالمتبوع، بل هي علاقة المستبصر والمهتدي بنماذج فكرية لها طابعها الخاص، يُضفي عليها المناصرة هويته القومية، وموروثه الخصب.

لقد ربط (لوركا) في مجمل إبداعه الحضارة الإسبانية بجذورها الأندلسيّة العربية، فكان إبداعه في الشعر والمسرح انعكاساً لثقافة خصبة أمدّت (لوركا) بالوعي الفكري، وضرورة التقارب بين الشعوب. ويمكن حصر أثر الشاعر (لوركا) في شعر عزّ الدين المناصرة في الموضوعات الآتية:

1 ــ التراث الشعبي:

إنّ استلهام عز الدين المناصرة للتراث الشعبي سمة مهمة في شعره، إذ أثّر (لوركا) في شاعريته، وأكسبه ثقة بأهمية توظيف التراث الشعبي في شعره، واستلهام قصصه الخالدة، حيث يصرّح بذلك قائلاً:" كان جدّي شاعراً شعبياً معروفاً في زمانه (الشيخ عبد القادر المناصرة، 1836 – 1941)، وكان

عمي محمد المشهور باسم (أبو الشايب) شاعراً شعبياً، يغني في المناسبات بصوته الجميل جداً. وكانت عمتي فاطمة، شاعرة شعبية. لهذا تعلّقت منذ طفولتي بالشعر الشعبي الفلسطيني والكنعاني (فلسطين وسوريا ولبنان والأردن)، ولاحقاً تعلّقت بالشعر الشعبي المصري واللبناني والعراقي. كانت ثقتي بهذا الاتجاه نحو توظيف الشعر الشعبي والاستفادة من أساليبه في الشعر الحديث، ثقة غائمة، لكن قراءاتي لقصائد لوركا، أكسبتني ثقة بأهمية هذا الاتجاه."[11]

يرى المناصرة أن العالمية تبدأ من الخصوصية أيّ من الشعبية، وليس العكس متأثراً بذلك بالشاعر الإسباني (لوركا) فكان ديوانيه:" يا عنب الخليل" و"الخروج من البحر الميت" حيث ينهل فيهما من معين التجربة الفلسطينية، والبيئة الريفية التي عاشها في مدينة الخليل، حيث يقول متحدثاً عن الظروف الإبداعية التي صدر فيها الديوانان:" لا أحد من النقاد العرب اكتشف اتجاهي المبكر جداً في ديواني (يا عنب الخليل)، و(الخروج من البحر الميت)، باتّجاه ما يؤكّد ممارسة لوركا التي قالتها قصائده (العالمية تبدأ من الخصوصية، وليس العكس بتقليد ترجمات الشعر العالمي). نعم، لقد أدركت ذلك منذ أوائل الستينات، وبقيت أؤمن بذلك حتى الآن، رغم نوبات الشكّ التي تعرّضت لها، بسبب هيمنة الثقافة السائدة (عولمة الشعر بالتقليد)، وقد لعبت روح الخصوصية، دوراً مهماً في قصائدي وحياتي الشخصية: لوركا جنوبي غرناطي، وأنا خليلي تلحمي جنوبي. لقد شجّعني لوركا على التعبير عمّا حولي من أماكن وبشر في (الخليل – بيت لحم – القدس) منطقة نفوذي الشعرية. كما توغّلت في قراءة رموز أجدادي الكنعانيين العرب بنفس فطرية وشبقية لوركا في قراءته لموروث أجداده، العرب الإسبان. "[12]

لعلّ الأغاني الشعبية التي بدت واضحة في شعر عزّ الدين المناصرة نجد ما يقابلها في شعر (لوركا) الذي كان شعبيّاً في كثير من دواوينه، وفي هذا يقول المناصرة:" تلاشى في روحي – الحاجز الأخلاقي تجاه (الشبق الزراعي نحو المرأة)، الذي كنّا نقرأه ونسمعه في الأغاني الشعبية. ولا نجرؤ نحن الشعراء الحديثين على أن نصل في قصائدنا إلى مستوى الأغاني الشعبية في تعبيرها عن الشبق الزراعي، إلاّ بعد أن قرأت قصيدة لوركا، (الزوجة الخائنة:

كان فخذاها المسحوقان تحت جسدي

يفرّان مثل سمك نهري مذعور

نصفه مشتعل، ونصفه الآخر مغمور بالصقيع." [13].

لقد جاء إبداع عزّ الدين المناصرة لحواريته الشعريّة مع التراث الشعبي" عبر توظيف العامية في سياقات شعريّة تقترب من النبض الشعبي الفلسطيني أو العربي، وذلك بحسب أجواء النص الشعري، وقد أكّد الشاعر حواره الحميمي والفكري مع الذاكرة الشعبية/ اللهجة للدول العربية التي زارها، وإلى جانب هذا التوظيف اللغوي؛ وجدناه يحسن الاستفادة من جماليات الاتساق (الإحالة، الحذف، الوصل)."[14]

وهذا شأن (لوركا) فأوّل مسرحية له استمد أحداثها من التاريخ، وهي مسرحية (ماريانا بنيد) عام 1925م التي "استوحى فيها للمرة الأولى والأخيرة إحدى شخصيات التاريخ الإسباني التي اشتركت في الكفاح من أجل الحرية في بلادها، ومزج المؤلّف فيها شعوره الفياض المتمثل في الشعر الغنائي الشعبي مع وقائع التاريخ والأسطورة معاً، فجاءت كأنها كتاب شعر آخر إضافة إلى كتبه الشعريّة."[15]

إنّ مسرحية (لوركا) المعروفة (العرس الدموي) تراجيديا تدور أحداثها حول أوضاع الريف الإسباني، كذلك مسرحيته(يرما) التي تدور حول الأمومة المعذّبة، وهكذا جاء إبداع (لوركا") نابعاً من هويته التّراثية، ومعاناة شعبه، وهمومهم المغرقة في الأحزان، ممّا جعل عوالم (لوركا) تهب" كلّ قارئ شعوراً معمّقاً من الحرية، والتيقّظ، ذلك لأن هيمنة هذا الشاعر على فنّه، وارتباط فعالياته الفنّية بالدأب والنشاط، يفتحان نوافذ واسعة تهبّ عليها رياح غربية تُقبل من آفاق نائية من الحرية والانطلاق."[16]

اتّصل (لوركا) منذ طفولته بالريف الإسباني، وحياة ساكنيه، ممّا أكسب حياته الوادعة في مزرعة الأسرة ميزة الاستقرار العاطفي، وهي ميزة وثيقة الصلة " بالريف وحياته الغنية بالتقاليد الأندلسية، واستطاع أن يتمّم الألحان الشائعة قبل أن يُحسن النطق، وأخذ عن الخدم المسنّين الحكايا، والأغاني الشعبية."[17]

إنّ سرد الحكايات الشعبية ظاهرة عالمية، وشكل من أشكال التعبير الجماعي، "شكّلت جزءاً أصيلاً من التراث الإنساني، ولا تخلو أمة من حضورها للتعبير عن النواحي الفكرية والعاطفية والنفسية، وعن رؤيتها للوجود والكون، وعن معاناتها وأحلامها ونظرتها للحياة." [18]

تمتاز قصائد (لوركا) ببعدها الإنساني، وطابعها الثوري، وترسيخها للتقاليد الشعبية الموروثة، فضلاً عن الاستعارات التي تخلق عالماً جديداً، وفضاءً من الحرية يحتضن الآمال والرؤى، ويعاند انكسارات الواقع. كما في قصيدته(مشهد) حيث يقول[19]:

حقل

الزيتون

ينفتح وينضم

مثل المروحة

وفوق حقل الزيتون

سماء مغمورة

ومطر قاتم

يهطل من الكواكب الباردة

أمّا عزّ الدين المناصرة، فيوظّف معرفته بشعريّة (لوركا) لإبداع نصوصه الشعريّة، فهو يُلامس شخصية (لوركا) دون أن يكون صورة عنه، إنّها حاسة المبدع، وروحه الباعثة على الأمل، والمنتشيّة بعبق الجمال. كما في قوله في قصيدة (نشيد الكنعانيات)[20]:

ماذا أقولُ للكنعانيّاتِ الواقفات، تحتَ أشجارِ الحور

أأقولُ ...لو أستطيعُ أن أكونَ قُربكنْ

على مرمى حجر، من قبرِ جفرا؟!!

أأقولُ ... لو أنكُنَّ لَمْلَمْتُنَّ الحنّونَ والفيجن،

واسعَ الشهرةِ بين القبائل،

والغجرِ المرتحلينَ بقيثاراتهم

قربَ عينِ الماء؟؟!!

كانت جدّتي، عنايةُ بنتُ كنعان، الآراميَّةْ

تحرثُ الغيثَ في البقيعِ، حيثُ الجرادْ

ثمّة نسب شعري واضح يربط عزّ الدين المناصرة بالشاعر الإسباني (لوركا)؛ فالإيقاع الشعري في كثير من قصائد المناصرة هو إيقاع (لوركا)، والبنى التعبيرية هي ذاتها في شعر (لوركا)، إذ إنّ معجم الحياة اليومية المستمد من الطبيعة يظهر بشكل واضح في قصائد الشاعرين.

لقد نهض (لوركا) من الريف الإسباني بكلّ ما يمثّله من موروث وحكايا وشخوص" بحيث أنهم كانوا ينعتونه بالشاعر الشعبي من باب الانتقاص منه. لقد كان شعبياً فعلاً بما لم يكنه شاعر إسباني آخر. كان للشعب وعندما هُوجم الشعب، هوجم معه على أيدي القوى نفسها."[21] وهنا يلتقي المناصرة ابن الريف الفلسطيني مع (لوركا) الذي "انتقل من الشعبية إلى السريالية، إلى العربية في آخر دواوينه، ولو أنه ظل وفيّاً لأدّق قواعد العروض الإسباني وقوافيه حتى آخر بيت شعر قاله."[22]

وإذا كان (لوركا) تطوّر وانطلق من الروح الشعبيّة في دواوينه الأولى وصولاً إلى العالمية، فإنّ المناصرة فعل ذلك تماماً في ديوانه الأول" يا عنب الخليل" الذي جاء فيه تأثّر المناصرة واضحاً بروح ورؤى (لوركا) وشاعريته بعيداً عمّا عهدناه عند الشعراء العرب من تأثّر مباشر بشعر (لوركا)، إنما جاء التأثّر عابقاً بوجد (لوركا) وروحه المبدعة، حيث يقول:" لقد صدر ديواني الأول (يا عنب الخليل 1968–) واعترف النقاد بأنه (ولد ناضجاً)، ورغم أنني كنت أبحث عن خصوصيتي لكنّ روح لوركا الشعرية، كانت ترفرف على كل مجموعاتي الشعرية، دون أن أقع في الطريقة (يكتبون قصائد لوركوية، إرضاءً لوسائل الإعلام، والمناسبات الخاصة بالشاعر لوركا)، حيث كثرة الاستشهادات من قصائد لوركا، وكثرة تكرار اسم لوركا، ليقال أنهم أحفاد لوركا. لم أقع في هذا الخطأ أبداً، مثلاً: لا أحد من النقاد، أشار إلى محاولتي (دمج الروح الإسلامية، (الخليل)مع الروح المسيحية، (بيت لحم) في تجربتي الشعرية بتأثير لوركا."[23]

لعلّ هذه الحالة من الاقتناص لأسرار اللغة الشعبية، أكسبت لغة (لوركا) نكهة خاصة ودفقة وجدانية ذات إيقاع مفهوم للجميع، حيث الصدق المطلق نحو قومية شخوصه، وعوالمها النفسية، والروح القومية، "غير أنّ الروح التي تُغنى في أغانيه، والتي تخفي نفسها، وتكشف عنها في أسرار الخلق الشعري، ليست روح الشاعر، إنها روح أندلسه، إنها روح إسبانياه، التي تظل تمثل إسبانيا في مصادرها الغامضة الخفية."[24] وهذا ما ساعد (لوركا) على تقديم واقعه شعراً، بعدما ارتبط ارتباطاً عميقاً بالمكان ممزوجاً بأحاسيسه، وعواطفه المنبثقة من وجدان الجماعة.

2 ــ الغجر:

الغجر شعب مضطهد عاش على هامش المجتمع، لكنه استوطن قلوب الشعراء؛ لحياتهم العفوية البسيطة التي تتمرد على قوانين المجتمع الرتيبة. وهم "أناسٌ متواضعون من الجنوب الإسباني، ويختلفون ببعض النقاط الرئيسة عن الإسبانيين الآخرين الذين ينتمون إلى نفس المنطقة والطبقة." [25]

استوحى (لوركا) حياة الغجر في مسرحيته الأولى (الفراشة)، إذ انصهرت لديه الرومانسية والغنائية، وانتقل هذا الأثر إلى شعره في مزاوجة واضحة بين الخاص والشعبي، وفي مسرحيته (ماريانا بنيدا) استوحى (لوركا) أحداثها من الحياة الشعبية؛ لتكون مصدر إلهام في شعره.

في عام 1919 انتقل لوركا إلى مدريد وهو في الحادية والعشرين من عمره، حيث تعرّف على مجموعة من الشعراء البارزين. إذ" شهد عام 1928 ميلاد أجمل أشعاره" أغاني غجرية" الذي نقل شهرته إلى أمريكا اللاتينية وإلى كلّ مكان يستطيع قراءة الإسبانية...وكان الديوان في معظمه استيحاء لأغاني الغجر وموضوعاتهم، احتوى ولعهم الحسي بالحياة، وأساطيرهم ومخاوفهم الوجودية من الموت والوحدة، واستعاراتهم المفاجئة المدهشة، وكان لوركا فتح به مغلقاً هو عالم الغجر، وأباحه للشعراء."[26] إنّ قدرة (لوركا) على مزج النفس الشعبي بالشكل الفني، والموروث بالمعاصرة، هي سرّ عظمته، وأصالته المنفردة. كما قصيدة (رقصة) التي تتّسم بالنضج، والإيجاز، والتركيز التي جاءت؛ لتعكس طقوس الحياة الغجريّة المدهشة، حيث يقول[27]:

في ليلة البستان

ست غجريات يرقصن

بملابس بيضاء

في ليلة البستان

رؤوسهن متوَّجة

بورد من ورق

لعلّ هذا الحضور الواضح للغجر في قصائد (لوركا) نابع من نظرته للحبّ على أنه وسيلة لتحقيق الوجود الإنساني، الذي لا يمكن عزله عن الطبيعة التي ينتمي إليها (لوركا)، ويعدّ نفسه جزءاً منها، فضلاً عن طبيعته المرحة المحبة للشعر رفيع النغمة، عظيم التأثير في الآخرين.

وهو في قصيدة (أغنيات جديدة) يلجأ إلى الإدهاش في تركيب الصورة الدرامية، عندما يستخدم شخصيات خيالية كشخصيات درامية فاعلة في دراما النص؛ لتحقّق فهماً لفن المسرح بعيداً عن التناول الواقعي أو الطبيعي للحياة بتصوير حياة الغجر بأدوات الفن المسرحي، حيث يقول[28]:

الماء يقول: أنا ظمآن للظل

والقمر يقول: أنا ظمآن للنجوم

والنافورة البلورية تلتمس الشفاه

والريح تتوق للتأوهات والتنهدات

أنا ظمآن للشذى، ظمآن للضحك

ظمآن للأغاني الجديدة

لا أقمار فيها، ولا زنابق

ولا غراميات ميته

استوحى (لوركا) قصائده الشعبية الغجرية من قصائد كلاسيكية، وحكايات شعبية، وبخاصة تلك التي كانت معروفة بين الغجر، إذ يُدين للغجر بأن منحوا شعره أجمل القصائد الشعبية، التي أصبحت "تتردد على الألسن في مختلف البلدان الناطقة بالإسبانية، وقد فتح له هذا الديوان أبواب الشهرة على مصرعيها، تلك الشهرة التي يسعى لها حثيثاً، ويخشاها دائماً، ولعلّ مصدر خشيته إحساسه بأنها لن تكون سليمة العاقبة، وأنها ستؤثر أبلغ الأثر في مصيره الذي نعلم جميعاً أنه كان مصيراً محزناً."[29] فنجده يشدو بأجمل الألحان التي يستقيها من حياة الغجر، كما في قصيدته (الأغنية المترنمة) التي يقول فيها[30]:

على وجه البئرِ

كانت تترنّح الغجريّة

خضراء الجسدِ، خضراءَ الشعرِ

فضيَّة العينين الباردتين، جليدٌ قمريٌّ

يُبقيها فوقَ الماء.

صار الليلُ حميماً

مثل فناءٍ صغير

لقد تسرّبت ألفاظ وأفكار لوركا في عالم اللاوعي للمناصرة، فكان هذا النفس الشعبي الواضح الذي نجده عند المناصرة، بعدما تأثر ــ أيضاً ــ بقصائد جده الشاعر الشعبي، الذي رفد فكره بحكايا شعبية ذات صلة بعالم الغجر، وبخاصة أن الشاعر قد شهد في طفولته حياة الغجر الذين نزلوا في أطراف مدينته الخليل، يمارسون حياتهم بكلّ سعادة، وحبّ للطبيعة الريفية التي عكستها حياة المناصرة. حيث يقول في قصيدة (حيزية) التي يُشير فيها إلى قصيدة (لوركا) المعروفة (الزوجة الخائنة) التي استوحاها من حياة الغجر[31]:

فَلْنَقُلْ: عاشقةْ

في ليالي الصَبيبْ

ولنقلْ: حين أغوَتْ...غَوَتْ في اللهيبْ

ولنقلْ: ساحرة

ولنقل سُحرتْ خلف أحجار وادي الرمالْ

ولنقل ــ فَرَضاً ــ إنّها امرأةٌ حاذقة

ولنقل: ــ صُدفةً ــ زُحلقتْ رِجْلهُ في الغرامْ

ولنقل إنّها نجمةٌ في السماء واضحة.

ــ إنني عاشقٌ جرَّب الذبح والمذبحةْ ــ

ولنقل ــ مُهرةٌ جامحة

سئمتْ بَرْد فرشتها،

وتسلّل ينبوعها دافئاً في الظلامْ

ولنقل ــ وردةٌ عطشتْ

فرواها النخيلُ .... وخافْ

ولنقُلْ ــ إنها تُربة شققتها ليالي الجفافْ

ولنقلْ ــ غجرٌ لملموا نارَهُمْ

حول تلك الضفافْ

ونَسوا جمرةً عُلّقَتْ في ذوائبها البائنة

ولنقل ــ مثلاً ــ إنّها امرأةٌ خائنة

طارحَتْني الغرامْ

عندما كان عاشقها في الصلاةْ

وابنُ قيطونَ كان يُدبّجُ بعض رسائلهِ في الخفاءْ

ما الذي يزعجُ الشعراءْ

ما الذي يزعجُ بعضَ الرواةْ

إذا كانت امرأةً خائنة!!

إذ تعكس الأبيات مهارة الشاعر الفنية وشعوره الإنساني العميق الذي شكّلت حياة الغجر البسيطة إحدى روافده، ممّا أبرز استجابة للأحاسيس والعواطف البسيطة التي يتّصف بها الغجر. بعدما خبر بنفسه الحياة الغجرية بإحساسه المرهف، وخياله المحلّق.

إنّ علاقة عز الدين المناصرة بـــ "حيزية" علاقة قوية، تستمد وهجها من الموروث الشعبي لمدينة تلمسان الجزائرية التي عاش فيها المناصرة فترة من الزمن؛ لتعكس حالة الضياع التي يحياها الشاعر، وترمز لبحثه المستمر عن الاستقرار النفسي، فضلاً عن تصويره لثقافة شعراء البحر الأبيض المتوسط التي عكسها (لوركا) أيضاً في أشعاره. لذلك فإنّ التشابه في الرؤيا واضح بينهما فضلاً عن العلاقة بالخصوصية التراثية التي لا يمكن تجاهلها، فالبطل في شعرهما هو ابن البيئة التي عاشها الشاعران بكّل ما تحمله من عفوية وبساطة.

3 - اللون الاخضر:

يمثّل اللون بعداً فكرياً مهمّاً في النص الشعري، وأحد الدوال اللغوية المنتجة للمعنى والشعريّة، إذ يشكّل بدلالته الخصبة جزءاً من البنية اللغوية، والرؤيا الفكرية التي يحملها النص، ممّا جعله يخضع لتعدّد الدلالة، وتجاوز المألوف، يتشكّل وفقاً لتجربة الشاعر، ورغباته النفسية.

لعلّ الانطلاق من مركزية اللغة، وتشعّب دلالاتها الوظيفية، يمنح دوال اللون في الخطاب الشعري، ملمحاً خاصاً " تتآلف مع هذا الخطاب تآلفاً غير متوقع وتتحرر نتيجة التراخي في أواصر التركيب، وتنخرط في علاقات جديدة، تستجيب لمتطلبات (الشعريّة)، وذلك لأن لهذه الدوال رموزاً ومعاني، ووظيفة الشاعر هي معرفة استخدام هذه الرموز وتلك المعاني، ليعيد تشكيل اللغة، ويخلق لها ذاكرة جديدة، حدسيّة، تتمكّن من استصفائها، وتفجير أعماقها "[32].

تبدو الاستجابة الشعريّة للّون عملية معقّدة، إذ يرتبط اللون بالتراث " واللغة المستعملة، والعصر وثقافته، وحتى الأيدلوجيا السائدة، هذا؛ إضافة إلى أنّ التعبير باللون قد يكون تصريحاً، وقد يكون تلميحاً، وأحياناً أخرى يكون ترميزاً، أو انزياحاً، وهو السائد في الشعر العربي الحديث."[33]

إذ يمتلك كلّ لون مقوّمات جمالية، تجعله أكثر قابلية للتشكّل الفني، حيث يستثير الفنان إمكانات اللون، لتجسيد تجربته الشعورية، ومنحها قدراً أكبر من التحفّز الذهني الذي يُغني عملية التلقي بأدوات خطاب جديدة. وهذا يبرز دور النقد الأدبي في اكتناه أسرار النص الشعري، بدراسة تكوينات اللون، "ودرجة توزيعه وشيوعه، وطريقة استخدامه وتوظيفه." [34]

فاللون الأخضر يخرج في شعر (لوركا) والمناصرة من دلالته المباشرة إلى رمز شفيف يعكس رؤاهما الفكرية. ولعلّ هذا الحضور للّون الأخضر يعود إلى الطبيعة الخضراء لغرناطة، فضلاً عمّا يحمله اللون الأخضر من رغبة الشاعرين في التغيير والانبعاث في الحياة والتفاؤل والعطاء.

في ديوان (لوركا) المعروف (أغاني الغجر) من التنوع والعنف في الدلالة اللونية ما يشي بسيطرة مطلقة للّون الأخضر، ممّا جعله لوناً لافتاً للنظر في شعره، فهو حاضر في كثير من قصائده، وبخاصة التي تمثّل بداية حياته، وتجربته الشعريّة، حيث بساطة الحياة الغجرية، التي يربطها (لوركا) باخضرار غرناطة، فكانت قصيدته (حكاية السارية في النوم) حيث حياة الريف الوادعة، التي تنتشي بالاخضرار والتجدّد، فنجده يقول[35]:

خضراء، لكم أحبك أيتها الخضراء

ريح خضراء، غصون خضراء

والقارب فوق البحر

والحصان فوق الجبل

إنّ اللون الأخضر من "أكثر الألوان في التراث الشعبي استقراراً في دلالته، وهو من الألوان المحبوبة ذات الإيحاءات المبهجة كاللون الأبيض، ويبدو أنه استمد معانيه من ارتباطه بأشياء مبهجة في الطبيعة كالنبات وبعض الأحجار الكريمة، كالزمرد والزبرجد."[36]

لعلّ إشعاع اللون الأخضر في شعر المناصرة جاء بتأثير واضح من قصائد(لوركا)، إذ تكرر هذا اللون في شعر المناصرة بصيغته المباشرة ما يقارب (249) مرة، حيث يعلّل المناصرة ذلك بقوله: "ثم قرأتُ للشاعر (لوركا) قصيدته الشهيرة (بريسيوزا في الهواء)، وقصيدته (السيرنامه) التي جعلت الشعراء العرب يتعلقون باللون الأخضر (أخضر، أريدك أن تكون أخضر، نسيم وغصون خضراء / المراكب في البحر والحصان في الجبل / الظلّ في خصرها، تحلم في شرفتها). لكنّ صديقي وأستاذي المصري الدكتور الطاهر مكي، أخبرني لاحقاً أنّ كلمة (خضراء) تُرجمت ترجمة حرفية. وما زلت أتذكر كلامه في النصف الثاني من الستينات: (إنها استعارة معناها: المرأة الغنوج)."[37] إذ يقول المناصرة في قصيدته (طريقك خضراء)[38]:

طريقكَ خضراءُ،

مدَّت يديها إلى كوكبٍ،

هو آخرُ ما في حنايا الفضاءْ.

طريقُك خضراءُ،

نادتْ بأعلى نضارتها

يا طيورُ،

فمالتْ إليها، طيورُ السماءْ.

طريقكَ خضراءُ،

دَعْكَ من الخوفِ،

هذي دروبٌ تقود إلى الناصرةْ

وقد لا تقودُ إلى الناصرة

فاشعلْ مصابيحكَ الزُرقَ،

قبلَ ظلام المحيطْ.

فاللون الأخضر ينهض في توليد دلالة جمالية، وفكرية تشكّل معادلاً موضوعياً لمأساة الشعب الفلسطيني، فضلاً عمّا يعكسه من ثراء دلالي، وعمق حضاري، يؤكّد أصالة الشخوص، وخصوبة المكان.

خاتمة

لعلّ ممّا يُلفت النظر في شعر عزّ الدين المناصرة هو نبرة الحزن التي اتّخذها في قصائده مكوّناً مهمّاً للغته الشعريّة التي تسرد المعاناة الفلسطينية المستمرة، إذ طوّع المناصرة الخصائص العامة لشعر (لوركا) في إنتاج رؤيته الشعريّة؛ التي يظهر فيها صوت (لوركا) الحزين، وثورته الفكرية، وذلك بلغة ذات انفعال وجداني وصوت درامي. وهذا ما أثّر في جيل كبير من الشعراء العرب.

ثمة حضور طاغٍ للألم والنبرة المفعمة بالحزن، والأنين في شعر المناصرة، كما في ديوانه الأوّل (يا عنب الخليل) حيث يتبدّى فيه أسلوب (لوركا) في المزاوجة بين الحزن والحنين، ممّا يُحيل الشاعر إلى ذكر الماضي الذي يتوجّه إليه بحنين، ورغبة في استعادته من جديد.

يلمس القارئ لشعر المناصرة استعادة واضحة وتوظيف لشعر وفكر (لوركا)، إذ جاء هذا الاقتراب من شعريّة (لوركا)، وعالمه الخصب اعترافاً من المناصرة بأهمية إخصاب فكره بثقافات أخرى، تُسهم في توليد المعاني التي تختزل المشهد العالمي، وإبراز خصوصية المعاناة الفلسطينية، وقسوة الواقع.

وإذا كان (لوركا) قد أحدث اتجاهاً شعريّاً جديداً في أمته من ناحيتي الشكل والمضمون، فإنّ المناصرة أسهم في ترسيخ ظاهرة الكنعنة شعريّاً، وجعلها جزءاً من الهويّة القومية لفلسطين، ووسيلة للدفاع عن عروبتها بعيداً عن محاولات التهويد التي يمارسها الكيان الصهيوني المحتلّ.

لعلّ المناصرة بهذا التعالق الجغرافي والروحي وجد في شعراء البحر الأبيض المتوسط نموذجاً يمكن محاكته، والاتّكاء عليه، بعدما امتصّ الثقافة المتوسطية في قصائده بشكل أو بآخر، وجعل منها روحاً يبعثها في نصوصه الشعريّة. إذ يُصرّح بأنّ (لوركا) نموذجاً شعريّاً يمكن محاكاته، إذ إنّ الانطلاق من الثقافة المتوسطيّة يشكّل رابطاً مهمّاً، يربط شعر المناصرة بشعر(لوركا)، يتجاوز الثقافة الدينية إلى ثقافة المشاعر ذات الروح الإنسانية الخالدة.

لعلّ هذا الاقتراب من (لوركا) أبرز مشهد الإحساس بالحزن والعزلة في نفوس الآخرين، وأيقظ الحُلم من جديد، فضلاً عن دوره في تهيئة المتلقي لاستقبال حرارة الإشعاع الفكري للنص الشعري، بعدما أقام المناصرة نوعاً من التّناص الخفي مع شعر (لوركا) الذي ألهمه في كثير من نصوصه الشعريّة.

الهوامش:

1 ــ مكي، الطاهر أحمد، في الأدب المقارن (دراسات تطبيقية)، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1992م، ص41.

2 ــ المناصرة، عزّ الدين، هامش النص الشعري (مقاربات نقديّة في الشعر والشعراء والشعريات)، ط1، منشورات وزارة الثقافة الأردنية، 2002م، ص ص 239 ــ 240.

3 ــ لوركا، فديريكو غرسيه: (الآنسة روزيتا العانس أو لغة الزهور)، ترجمة وتقديم ماهر البطّوطي، مراجعة يوسف الحشاش، وزارة الإعلام، الكويت، 1983، روائع المسرح العالمي (165)، من مقدمة المترجم ص 6.

4 ــ أبولبن، زياد، الحداثة الشعريّة عند عز الدين المناصرة، ط1، الصايل للنشر، عمّان، 2014م، ص278.

5 ــ خليل، إبراهيم، الضفيرة واللّهب (دراسات في الشعر العربي القديم والمعاصر)، ط1، منشورات أمانة عمّان الكبرى، 2000م، ص 217.

6 ــ دوران، مانويل وآخرون، لوركا (مجموعة مقالات نقديّة)، ترجمة د. عناد غزوان، وجعفر صادق الخليلي، ط1، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1980م، ص28.

7 ــ لوركا، فيدريكو غارسيا، يرما وقصائد من شعره، ترجمة صلاح عبد الصبور، وحيد النقاش، مكتبة الأسرة، 2004م، القاهرة، ينظر مقدمة صلاح عبد الصبور، ص 8.

8 ــ القيسي، يحيى، حُمّى الكتابة (حوارات في الفكر والإبداع)، ط1، عمّان،2004م، ص180.

9 ــ المناصرة، عزّ الدين، هامش النص الشعري، ص 241.

10 ــ هلال، محمد غنيمي، الأدب المقارن، ط3، دار العودة، بيروت، 1983م، ص 108.

11 ــ المناصرة، عزّ الدين، هامش النص الشعري، ص 240.

12 ــ المناصرة، عزّ الدين، هامش النص الشعري، ص ص ــ 241 ــ 242.

13 ــ المناصرة، عزّ الدين، هامش النص الشعري، ص 240.

14 ــ بوعديلة، وليد، شعريّة الكنعنة (تجليات الأسطورة في شعر عزّ الدين المناصرة)، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، 2009م، ص 418.

15 ــ لوركا، فديريكو غرسيه: الآنسة روزيتا العانس أو لغة الزهور، من مقدمة المترجم ص 13.

16 ــ بورا، س. م.، لوركا قيثارة غرناطة، ترجمة كاظم جواد، وسلامة حجاوي، ط2، مطبوعات وزارة الثقافة الفلسطينية، 1998م، ص 11.

17 ــ بغجاتي، عدنان، لوركا (مختارات من شعره)، ط1، دار المسيرة، بيروت، 1980م، ص11.

18 ــ رزوقه، يوسف وآخرون، عزّ الدين المناصرة (شاعر المكان الفلسطيني الأول)، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، 2008م، ص108.

19 ــ لوركا، فديريكو غرسيه: الديوان الكامل، ج1، ترجمة خليفة محمد التليسي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، تقديم رشا أحمد إسماعيل، العدد 1718، 2011م، ص263.

20 ــ المناصرة، عزّ الدين، الأعمال الشعرية، ج1، ط9، الصايل للنشر، عمّان،2015م، ص 260.

21 ــ دوران، مانويل، وآخرون، لوركا (مجموعة مقالات نقديّة)، ترجمة د. عناد غزوان، وجعفر صادق الخليلي، ط1، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1980م، ص35.

22 ــ مكي، الطاهر أحمد، في الأدب المقارن (دراسات تطبيقية)، ص40.

23 ــالمناصرة، عزّ الدين، هامش النص الشعري، ص 241.

24 ــ دوران، مانويل، وآخرون، لوركا (مجموعة مقالات نقديّة)، ص93.

25 ــ بورا، س. م.، لوركا قيثارة غرناطة، ص46.

26 ــ لوركا، فيدريكو غارسيا، يرما وقصائد من شعره، ترجمة صلاح عبد الصبور، وحيد النقاش، مكتبة الأسرة، 2004م، القاهرة، ينظر مقدمة صلاح عبد الصبور، ص 11.

27 ــ لوركا، فديريكو غرسيه: الديوان الكامل، ج1، ص305.

28 ــ لوركا، فديريكو غرسيه: الديوان الكامل، ج1، ص98.

29 ــ لوركا، فدير يكو غرسيا، العرس الدموي، ترجمة وتقديم عبد الله العمراني، دراسة مقارنة محمود علي مكي، وزارة الإعلام، الكويت، 1976م، مقدمة المترجم، ص 14.

30 ــ لوركا، فيدريكو غارسيا: قصائد حبّ، ترجمة رفعت عظمة، ط1، أرواد للطباعة، طرطوس، 1998م، ص40.

31 ــ المناصرة، عزّ الدين، الأعمال الشعرية، ج2، ص ص 637 ــ 638.

32 ــ دياب، محمد حافظ: مجلة فصول، مجلد (5)، العدد (2)، 1985م، جماليات اللون في القصيدة العربية، ص44.

33 ــ عقاق، قادة، دلالة المدينة في الخطاب الشعري المعاصر (دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان) ط1، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2001م، ص294.

34 ــ نوفل، يوسف حسن، الصّورة الشعريّة والرّمز اللوني، د-ط، دار المعارف القاهرة، د-ت، ص42.

35 ــ لوركا، فديريكو غرسيه: الديوان الكامل، ج2، ص 17.

36 ــ عمر، أحمد مختار: اللغة واللون، ط2، جامعة القاهرة، عالم الكتب، 1997م، ص210.

37 ــ المناصرة، عزّ الدين، هامش النص الشعري، ص ص 239 ــ 240.

38 ــ المناصرة، عزّ الدين، الأعمال الشعرية، ج2، ص 907.

صورةُ (الأُمِّ) في أشعار الأبناء حتى نهاية العصر الأموي

د. محمود كحيل - جامعة قطر

أ. كمال جاموس - جامعة حلب

ملخص

يتناول هذا البحث ملامح صورة (الأُمِّ) في شعر عصر صدر الإسلام والعصر الأموي، ممهّدًا لذلك بإبراز صورتها في الشعر الجاهلي، ويحاول الكشف عن أسباب حضور تلك الصورة في بعض نصوص الشعر القديم على نحوٍ محدود، وغيابها عن كثير من النصوص الأخرى على نحو واسع. ويتوسل إلى ذلك باستعراض الشواهد الشعرية من الشعر الجاهلي بصورة انتقائية، ولكنها وافية ومعبّرة، ومن الشعر في عصر صدر الإسلام والعصر الأموي على نحو استقصائي ما أمكن.

وقد بدت ملامح صورة "الأم" محدودة ببعض الصفات التي لا تخرج عما كان معهودًا في ذلك العصر، مما يؤكد حقيقة الانتماء، وصفاء الأنساب، ويدعو إلى الفخر والاعتزاز بقيم الجماعة. وفي معظم الأحيان لم يكن ذكر الأمّهات على ألسنة الشعراء، ولاسيما الأبناء منهم، خالصًا لوجه الأمومة وما يستدعيه مفهومها من المحبّة العارمة والإجلال والتقدير، وإنما يأتي ليؤكد أغراضًا كالفخر بالنفس ومديحها والتباهي أمام الخصوم والأعداء. على أنّ ثمة نماذج شعرية تألّقت فيها صورة الأمّ المحبّة لأبنائها، الحانية عليهم، والقلقة لأجلهم.

ويمكن القول: إنّ ما يقدّمه البحث ـــــ من دراسة بعض النصوص الشعريّة التي انطوت على تلك المعاني، وعبّرت عنها وصوّرتها ـــــ إنما هو صدى للخطاب الثقافي والمعرفي السائد في تلك العصور.

كلمات مفتاحية: (صورة الأمّ، مفهوم الأمومة، الأبناء، الحرائر والإماء، النّسب، الفخر)

Abstract

The study tackles the tenets or the image of the mother in the poetry of the early period of Islam and the Umayyad era. It starts with an overview of this image in the poetry of the Pre lslam1c Period and discusses why the mother image was scarcely used in some poems of that period and never used in many others.

For this purpose, some poems of the Pre-Islamic Period were cited selectively, but in a reasonable and reflective style. However, the poems of the Pre- Islamic Period and the Umayyad era cited as cases were selected as representative examples to the extent possible.

The tenets of the image of the mother seem to be typical of the concept of motherhood widely conceived at the time, a symbol of belonging, honorable ancestry and sense of pride in the tribe. The study concludes that image of the mother is often used, especially when a poet talks about his own mother, aiming at highlighting certain values, such as self-pride, self-praise, and boasting along with teasing opponents and enemies, rather than expressing reverence for mothers, as a source of love to whom appreciation and respect should be expressed . However, some poets depicted their mothers as loving, compassionate and caring figures.

Henceforth, those poetry texts cited as examples in which these ideals are expressed and portrayed reflect the maxims of the cultural and epistemological context of the time.

Key words: the mother image; motherhood; children; free women; maids; ancestry; prid

مقدمة:

لعلّ من اليسير على دارس الشعر العربي القديم أن ينتهي إلى ملاحظةٍ مفادُها أن صورة المرأة (المحبوبة) في شعر الغزل عامةً طغت على ملامح صورتها (أمًّا و(زوجًا) و(بنتًا) و(أختًا)، فليس بين أيدينا من الشعر – في العصرين الإسلاميّ والأموي – ما يكفي لرسم صورة الأم على نحوٍ مُرضٍ أو مقبول، أو بما يتناسب والمنزلة العظيمة التي تتبوَّؤها كلّ الأمهات، ولا سيَّما عند العرب، الأمَّة التي تمدَّحت بمكارم الأخلاق، ومحاسن الخلال، وحثّ أبناؤها في آدابهم وأشعارهم على إبراز صورة الكريم في فضله وعطائه. ولا ريب أن "الأم" هي الأحقُّ بالتكريم والاعتراف بجميلها؛ لأنها الأكثر فضلًا على الأبناء، من غير أن تنتظر المكافأة والجزاء على عطائها.

الحقيقة هي أنَّ "الأمَّ" لم تبدُ بهذه الملامح في الشعر العربي القديم، إلاَّ على نحو باهت لا يكاد يبين، ولا يليق بمنزلتها العظيمة. ولعلَّ لهذا القصور في الشعر – مدحًا أو فخرًا أو رثاءً للأم –أسبابًا كثيرة تتصل بطبيعة الحياة في المجتمع العربي، الذي كان يعتمد على الذكور، ويُعلي من شأنهم، متهاونًا في إبراز ما للنساء "الأمهات" من عطاء؛ فنظام القبيلة الذي كان سائدًا عصرئذٍ جعل للأبوّة المكانة العليا في المجتمع، مما دفع العرب إلى الحرص على الإنجاب والتعلّق بالبنين والتفاخر بكثرة الولد؛ إذ كانت القوة والكثرة من أهم أسباب العزة والمنعة، وقوام الحياة في مجتمع يقوم على التنافس بين القبائل والتزاحم على موارد العيش. ومع تعلّقهم بالبنين كرهوا أن تولد لهم أنثى،وتجلّى هذا الكره كأقسى ما يتجلّى في عادة "الوَأْد"، التي عبَّر عنها القرآن الكريم في قوله تعالى: (وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُمْ بِالأُنْثَى ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيْمٌ * يَتَوَارَى مِنَ الْقَوْمِ مِنْ سُوْءِ مَا بُشِّرَ بِهِ أَيُمْسِكُهُ عَلَى هُوْنٍ أَمْ يَدُسُّهُ فِي التُّرَابِ أَلاَ سَاءَ مَا يَحْكُمُوْنَ)[1]

وربّما كانت عادة وأد البنات، وهنَّ وليدات، تكشف عن مدى حرص العربي على إخفاء صورة المرأة ـــ بنتًا و أختًا وأمًّا ـــ في الحياة، ومن ثمّ في الشعر الذي يعكس هذه الحياة.

بيد أن هذا التوصيف ينبغي ألاَّ يصرف النظر عما يمكن أن نقع عليه من سِيَر بعض الشخصيات النسائية وما كُنّ يتمتَّعنَ به من شهرةٍ فيما أو تِينَه من فضلٍ أو عطاءٍ أو قوّة. فقد ذكر ابن حبيب في كتابه المحبّر أن نساءً في الجاهلية قد تبوّأن مكانة مرموقة، وكان لهنَّ شأن عظيم، وتمتَّعنَ بشخصيات

قوية، وإرادة حازمة، من مثل: سلمى بنت عمرو بن زيد وهي أم عبد المطلب بن هاشم، وفاطمة بنت الخرشب الأنمارية، وعاتكة بنت مرّة بن هلال، وغيرهنّ، من اللواتي كنَّ يتزوَّجن وأمرهنّ بأيديهن[2]. و لم يكن شأن كلٍّ من الشاعرتين الخنساء وليلى الأخيلية، وكذلك هند أمّ معاوية مؤسس الدولة الأموية، وسُكينة بنت الحسين وعائشة بنت طلحة، وعاتكة بنت يزيد بن معاوية، وأمّ البنين زوج الوليد بن عبد الملك أقلَّ شأنًا ممَّن سبقنهنّ، فكان لهنّ دورُهنّ البارز وأثرهنّ الواضح في الحياة والمجتمع، وعلى مختلف الأصعدة الدينية والثقافية والأدبية والسياسية.[3]

ومن أجل ذلك نجد أن بعض القبائل العربية تنتسب إلى أمهاتها من مثل: خِندِف وبجيلة ومُزينة وعاملة وباهلة وغيرها، كما نجد بعضًا من الملوك والزعماء والشعراء المنتمين إلى أمهاتهم أيضاً، مثل: المناذرة الذين ينتسبون إلى أمِّهم "ماء السماء": ماويّة بنت عوف، ومثل الملك عمرو بن هند، وأمثال الشعراء: قيس بن الحدادية، وعمرو بن كلثوم، وابن ميَّادة، وابن الدُّمَيْنَة ويزيد بن ضبَّة الثّقفي وابن الطَّثْرِيَّة وغيرهم.[4]

أ – صورة الأم في الشعر الجاهلي:

على الرغم من افتقار الشعر الجاهلي عامة إلى النماذج الرفيعة لصورة الأمّ؛ فإنَّ لها ــ بلا ريب ــ مكانة عظيمة في نفوس العرب، فالأمّ الصالحة هي الأصل والمنبت، وهي محطّ الفخر والانتماء، وهي الملاذ للأبناء إن حَزَبَهُم أمر، وهي موضع ثقة الأب وفخر الأبناء وعزّ العشيرة والقبيلة. ولذلك فقد ذكرها الشعراء ممتدحين كرمَ منبتها وعفَّتها وإخلاصها وخيرها، فخورين بذلك كله ومُبَاهِين به. ومن ذلك قول ربيعة بن عبد يا ليل في أمِّه الملقبّة بالذِّيبة:[5]

إني لِمَـــــــنْ أنكَرَني ابنُ الذِّيبَـــــه كريمـــــةٍ عفيفـــــــــــةٍ منسوبـــــَه

ومنه أيضًا قول المقدام بن زيد مفتخرًا بأمّه "صاحبة الخير":[6]

أبونا سَما في بيتِ فَرْعَيْ قُضاعَةٍ لهُ البيتُ منها في الأرومَةِ والعَـــــدِّ

وأُمِّيَ ذاتُ الخـــــيرِ بنتُ ربيعةٍ ضريَّةُ من عِيصِ السماحة والمجدِ

وللشاعر ذي الإصبع العدواني فخرٌ بأمّه يتلخص بنفي صفات الإماء عنها كالرّعي والخدمة والعمل، ممّا يؤكّد كونها حرّة كريمة، يقول:(7)

يا عَمْرُو إلا تَدعُ شَتمي ومَنقَصتِـــي أضرِبْكَ حتى تقولَ الهامةُ اسْـــــقُوني

عنِّي إليكَ فمـــا أمِّي بِراعـــيـــــةٍ تَرى المخاضَ ولا رأيي بمغـــبـــــــــونِ

ولعلّ الشاعر الجاهلي الصعلوك الشنفرى قد بلغ في الإعلاء من مكانة الأم شأوًا بعيدًا، حينما نسب قومه إلى الأمّ، وذلك في قوله المشهور في لاميَّته الخالدة: (8)

أقيمُـــوا بني أُمِّي صُـــدورَ مَطِيِّكُـــــمْ فإنِّي إلى قـــــومٍ ســـواكُمْ لَأَمْيَـــــلُ

ولا يخفى ما لهذا الانتماء الذي جعله الشاعر معيارًا للقوم من دلالات كثيرة جدًا، لعل أبرزها ما يذكّر بالمجتمع الأمومي القديم قبل أن يغدو ذكوريًا على مدى قرون عديدة.

ويقول أيضًا:(9)

أليسَ أبي خـــــيرَ الأَوَاسِ وغيرِها وأُمِّي ابنةَ الخَـــــيْرَيْنِ لو تَعلمِينهـــــا

فصفات الخيريّة عامة، والحريّة ـــــ بمعنى عدم الاسترقاق ـــــ هي من أبرز ما تتحلى به الأمّ عند الشَّنفرى، وفضلًا عن ذلك تلازمُ الفخر بالأم والأب معًا، ممّا يعني ـــــ كما يشير إليه أحد الباحثين(10) ـــــ أنّ "الأمومة تمثّل قيمة إنسانية في مواجهة الإحساس بالتناهي ... والإنجاب يمثل ضرورة في مواجهة الإحساس بالفناء طلبًا لخلود الذكر، وطلبًا للعزّة والكثرة" وربما هذا ما يفسّر شيوع الانتساب إلى الأم آنذاك، على الرغم من أنّ هذا النمط من النسبة لم يكن هو السائد في ذلك العصر.

بيد أن مديح الأمّهات بهذه الخصلة الكريمة، أي الحرية، لم يكن في متناول الشعراء جميعهم، فكثير منهم ممّن كانت أمّه من الإماء وليس من الحرائر. ولكن هذا لم يمنعه من مديح الأمّ والفخر بها. ومن أبرز الشعراء الجاهليين الذين كان لهم موقف مشرف من أمهاتهم الشاعر عنترة العبسي، فعلى الرغم من أنه كان يقاسي معاناة شديدة، مردُّها لونُه الذي ورثه عن أمّه الحبشية، وأنه كان يرى مجده

وعلياءه في شجاعته وسيفه وليس في انتمائه لأمٍّ أو أَبٍ[11]، فإنه لم يأنف من انتسابه إلى أمّه الحبشية، وإنما كان يذكرها مفتخرًا وممتدحًا، ومبرزًا فيها من صفات الجمال ما لم يكن متوقعًا[12]

وأنا ابنُ سَوْداءِ الجَبينِ كأنَّهـــــا ضَبُعٌ تَرَعْرَعَ في رُسُـــومِ المَنـــــــزلِ
السَّاقُ منها مثلُ ساقِ نَعَامَـــــةٍ والشـــعرُ منهـــا مثلُ حَبِّ الفُلفُـــلِ
والثَّغْرُ من تحتِ اللِّثَـــامِ كأنَّـــه برقٌ تلألأَ في الظـــــلامِ المُسْـــــدَلِ

وإزاء ما كان يعانيه عنترة كغيره من أبناء الإماء في عصره، وما يسببه له ذلك من قهر فقد لجأ إلى توسيع دائرة النسب الذي ينتمي إليه، فجعل نسبه يمتدّ إلى حام بن نوح، إذ قال:[13]

يُقدِّمُـــهُ فتىً مـــن خـــيرِ عبـــسٍ أبـــــوهُ وأمُّـــه مـــن آلِ حـــــامِ
عجـــوزٌ من بني حـــامِ بنِ نوحٍ كأنَّ جبينَهـــا حجـــــــرُ المقـــــامِ

والحقّ أن المضيّ في مقاربة صورة الأمّ عند شعراء الجاهلية لا تقدم لنا ملامح أخرى جديدة غير التي أشرنا إليها من ملامح تلك الصورة، فذكرُ الأمّ يأتي في معظم الأحوال على سبيل الفخر بالنفس وبالأهل والعشيرة، وامتداح أخلاقها وشرفها وكرامتها، فكأنّ ذكرها وسيلة لغاية أخرى، وإن بدا منها أحيانًا ما يشي بعاطفة صادقة أو حبٍّ حقيقي أو اعتزاز أصيل من خلال ذكر الأمّ في هذا الشعر أو من خلال الأشعار التي صدرت عن الأمهات في معرض رثاء الأبناء.

ب ـــــ صورة "الأمّ" في شعر عصر صدر الإسلام والعصر الأموي:

مما يدعو إلى العجب أن القصور في تصوير المرأة (الأمّ) عند الشعراء الجاهليين بما لا يتناسب ودورها ومكانتها في المجتمع استمرَّ بعد ظهور الإسلام، الذي حضَّ من خلال القرآن الكريم على العناية بأمر الأم، وحثَّ على تكريمها، ودعا إلى الإعلاء من شأنها، وتعظيمها لِعِظَم فضلها على الأبناء، وذَكرَ أطرافًا من شخصيتها التي جبلها الله عليها، فكانت مستودع الرحمة، ومنهل العطاء الفيَّاض، ومخلوقًا فُطر على الصبر والتحمُّل والبذل بلا حدود، بل لعل الإسلام كان أشد حرصًا على إبراز مكانة الأم في المجتمع المسلم، إذ تميزت بخصوصية فيها من الجلال والوقار وعلوّ المكانة ما فيها. وهذا يتَّضح في عدد من الآيات الكريمة، ومن ذلك قوله تعالى:

(ووصَّينا الإنسان بوالديه إحسانًا حملته أمُّه كُرهًا ووضعته كُرهًا وفصاله ثلاثون شهرًا)[14]. كما أن القرآن الكريم قدَّم للناس نماذج غاية في السمو والعظمة للأمّهات، اللواتي ضربن المثل الأعلى لمعنى الأمومة الحقيقية، ومن ذلك قصة أمِّ النبي موسى عليه السلام، وما كان من جزعها على ولدها، وجزاء الله إياها على صبرها وإيمانها[15]. وقد بيَّن رسول الإسلام صلَّى اللَّه عليه وسلَّم معنى الأمومة، وأكَّد حقوق الأمّ، ودعا إلى تكريمها وتعظيمها في أكثر من حديث نبوي، فالأمُّ هي أحقُّ الناس بحسن صحابة المرء.[16]

ولا ريب أن هذا يدعونا إلى التساؤل عن سرِّ غياب صورة الأم في الشعر الإسلاميّ والأموي، بعد أن عرف المسلمون منزلة الأم، واستمعوا إلى وصايا الله والرسول بها، والدعوة إلى تكريمها. فنحن لا نكاد نعثر على قصيدة كاملة أو مقطوعة مستقلة موضوعها "الأمّ"، وما تتحلَّى به من أخلاق وصفات، ولكننا نجد ذلك في إشارات قليلة، وومضات سريعة، وغالبًا ما يأتي ذلك في سياق مديح النفس أو الفخر بها لدى الشعراء، ومن خلال تلك الومضات ترتسم بعض ملامح صورة الأم ببعض جوانبها الواقعية أو المثالية. وأبرز ما يتَّضح من هذه الملامح صفات: الرحمة، والصدق، والعفّة، والنسب الكريم، والحنان على الأبناء، والخوف عليهم.

1- صورة "الأمّ" عند شعراء العصر عامّة:

تتجلّى صورة الأمِّ عامة في أكثر من غرض شعري، ولعل صورتها في غرض الفخر وعلى ألسنة الأبناء هي الأكثر حضورًا وسطوعًا، ثم تأتي بعد ذلك أغراض المدح والحنين والرثاء. والحق أننا نستطيع أن نجد الكثير من أمثال هذه الأشعار التي تُذكر فيها الأمهات وتُمتدح بأكرم الأخلاق وأجمل الصفات، ولاسيما في شعر المديح، على أن ذكرهنَّ لم يقتصر على هذا الغرض، وإنما نجده أيضًا في شعر الهجاء، ولكن من خلال صور معكوسة، إذ دأب كثير من الشعراء على تضمين ذكر أمهات المهجوّين على نحوٍ يُزري بهنّ وينتقص من شأنهن ويسلبهنّ الصفات الحسنة والأخلاق الكريمة جميعها، من حسبٍ وشرف ورفعة وما إلى ذلك، والغاية هي تعيير المهجوّ بأمّه وإلحاق الهزيمة به والانتصار عليه. هذا من جهة، ومن جهة ثانية فإننا نقع على كثير من ذكر"الأم" في أشعار الغزليّين، على سبيل الكناية عن المحبوبة، أو التحبّب إليها في الخطاب، أو خشية على سمعتها، كأم عمرو وأم حسان وأم سالم، وغير ذلك[17]. بيد أن ذلك كله لا يدخل في نطاق البحث الذي نحن بصدده.

2- صورة "الأم" في أشعار الأبناء:

لا ريب أن التعبير عن صورة الأم ومفهوم الأمومة الحقيقيَّيْن يتجلّى أكثر ما يتجلّى في أشعار الأبناء والأولاد، الذين يملكون من صدق العواطف وأصالة الحب تجاه أمهاتهم مالا يتوافر للأزواج أو الإخوة، فضلًا عن الشعراء الذين لا تربطهم أيُّ من صلات القربى بالأمهات اللواتي يذكرونهنّ في أشعارهم كأمهات الممدوحين، من الخلفاء والأمراء، وغيرهم. وفي تتبّعنا لأشعار طائفة من أولئك الأبناء في أمهاتهم نقع على مشهد متكامل غنيّ ترتسم فيه صورة الأمّ من جانبين، الأول: جانب الأمّ نفسها، وهي هنا الشاعرة الخنساء، من خلال وصية نثرية بالغة الإيجاز والدقّة، والثاني: جانب الأبناء ـــــ أبناء الخنساء الأربعة ـــــ من خلال ما أنشدوه من رجز قُبَيل معركة القادسية.

ونبدأ بوصية الأمّ المفعمة بمعاني الحضّ على الصبر، والحثّ على الجهاد، بكلماتها التي تلتهب إيمانًا وعاطفة، وخاطبت بها أبناءها قائلة: ((إنَّكم أسلمتم طائعين، وهاجرتم مختارين، ووالله الذي لا إله إلاَّ هو إنَّكم لَبَنُو رجلٍ واحد وامرأة واحدة، ما خنتُ أباكم، ولا هجَّنتُ حَسَبَكُم، ولا غيَّرتُ نَسَبَكُم، وقد تعلمون ما أعدَّ الله للمسلمين من الثواب الجزيل في حرب الكافرين، واعلموا أنَّ الدار الباقية خير من الدار الفانية، ... فإذا أصبحتم غدًا إن شاء الله تعالى سالمين فاغدوا إلى قتال عدوِّكم مستبصرين، وبالله على أعدائه مستنصرين...))[18]. فخرج بنوها عازمين على تنفيذ وصيّتها، وأنشأ أوّلُهم يقول مرتجزًا:

يا إخوتي إنَّ العجـــوزَ النَّاصِحَـــــــه ... قـــد نَصَحَتْنا إذ دَعَتْنـــــا البارِحَـــــهْ
مَقالـــةً ذاتَ بَيـــــــانٍ واضِحـــــــهْ ... فَبَاكِـــــــرُوا الحربَ الضَّرُوسَ الكالِحَهْ
وإنَّمـــا تلَقَـــــوْنَ عند الصَّائِحَـــــــهْ ... وأنتـــمُ بـــين حيـــاةٍ صالحـــــــــه
أو مِيْتـــــةٍ تُورثُ غُنْمًا رابِحَـــــهْ

ويتقدَّم فيستشهد، ويحمل الثاني وهو يرتجز:

إنَّ العجـــوزَ ذاتُ حـــــزْمٍ وجَلَـــــدْ ... والنَّظـــرِ الأَوْفَـــقِ والـــرَّأي السَّـــــــدَد
قد أمَرَتْنا بالسَّـــــــدادِ والرَّشَـــــدْ ... نصيحـــــــةً منهـــــا وبـــرًا بالوَلَـــدْ
فَبَاكِرُوا الحـــربَ حُمَـــاةً في العَـــــددْ ... إمَّا لِفَـــــــوْزٍ باردٍ على الكَـــبـــــــدْ
أو مِيْتـــــةٍ تورِثُكمْ عِـــزَّ الأبَـــدْ ... في جنَّةِ الفردوسِ والعيشِ الرَّغَـــــــدْ

ويقاتل حتى يستشهد، فيحمل الثالث قائلاً:

واللهِ لا نَعصي العجـــــوزَ حَرْفَـا قـــد أمَرَتْنَا حَدَبـــــًا وعَطْفَـــا
نُصْحًا وبِـــرًا صادقًـــا ولُطْفَـــا فبـــادروا الحربَ الضَّروسَ زَحْفـــــا
حتّى تَلُفُّـــوا آلَ كسرى لَفَّـــا أو يكشفوكم عن حِماكُـــم كَشْـــفا
إنَّا نرى التقصـــيرَ عنهم ضَعفـا والقتلَ فيهم نجـــدةً وعُرْفـــا

ويقاتل حتى يُصرَع شهيدًا، فيتقدّم الرابع قائلاً:

لستُ لِخَنْســاءَ ولا لِلأخْـــرَمِ ولا لِعَمرٍو ذي السَّـــناءِ الأَقْـــدَمِ
إنْ لم أَرِدْ في الجيشِ جيشِ الأعجَـــمِ ماضٍ على الهولِ خِضَمٍّ خَضْـــرمِ
إمَّـــا لِفَـــوزٍ عاجـــلٍ ومَغْنـــمِ أو لِوَفـــــاةٍ في السَّـــبيلِ الأكـــرَمِ

فقاتل حتى قتل، فبلغها الخبر، فقالت: الحمد لله الذي شرّفني بقتلهم وأرجو من ربي أن يجمعني بهم في مستقرّ رحمته[19].

إنَّ صورة الأمُّ في هذه الأرجاز هي صورة امرأة مؤمنة قوية حازمة، ذات رأي سديد، وحكمة بالغة. وهي تمتزج بصور الأبناء الذين يتحلّون بخصال البطولة والقوة، إذ أبلَوْا في المعركة البلاء الحسن، وصدّقوا ما أمّلته فيهم أمُّهم من شجاعة وبسالة وحب الدفاع عن الحقّ، فضلًا عمّا أثبتوه من حبٍّ وطاعة لأمهم وبرٍّ بها. ((ولعلَّ هذا ما يؤكّد الملامح المثالية الإسلاميّة في شخصية الخنساء (الأمّ) كما بدت في أراجيز أبنائها، إذ أكّدوا مجموعة من المثل العربية الإسلاميّة، مثل: تحلّي أمهم بالقوة والحكمة والرشاد... ولقد كانت قيمة "البرّ على إطلاقها، متبادلة ما بين الأم وأبنائها، فالأم بارَّة بهم - بما ربَّتهم عليه من قيم إسلاميّة مثلى - والأبناء كانوا بررة بأمِّهم، حينما أطاعوها، وتمثّلوا القيم التي دعتهم إليها، وذلك بيِّنٌ في الإشادة بقيمة الشهادة أو النصر، التي هي غاية الجهاد ومقصده، وبمعنى آخر إنها العزُّ والمجد في الدنيا، أو النعيم والخلود في الدار الآخرة))[20].

وحينما كان الشاعر مالك بن الريب التميمي يرثي نفسه بعد أن أيقن بأن الموت متربّص به في كل لحظة كانت تتدافع في مخيلته صور شتى من الماضي الحبيب إلى نفسه، ولاسيما صور الأهل والعشيرة، وفي مقدمة هذا المشهد تتراءى صورة الشيخين الكبيرين، أمّه وأبيه إذ يقول:[21].

فلِلَّهِ دَرِّي يـــــــومَ أتركُ طائعـــًا بنيَّ بأعلى الرقمتـــين ومالِيـــــا
ودرُّ كبيرَيَّ اللذين كلاهمـــا عليَّ شـــــــفيقٌ ناصحٌ لو نَهَانِيـــا
وسلّمْ على شيخَيَّ مني كليهما كثيرًا وعمّي وابن عمّي وخاليـــا

فالشاعر مالك يركّز هنا على صفتين بارزتين مشتركتين في الأب والأمّ معًا وهما الشفقة والنصح، وهذا ما استطاعا تقديمه لابنهما حينما كان عازمًا على السفر والرحيل، ولكنه يُتبع ذلك بما يستطيع تقديمه إليهما فيقف عاجزًا لا يملك إلا السلام عليهما، بعد إيقانه بالموت المحتّم. ثم يتوقف بعد ذلك هنيهة ليقدم صورة الأمّ بين النساء، وصورتها منفردة،على هذا النحو:

ولكنْ بأكنافِ السُّـــــمَيْنَةِ نِسْـــوةٌ عَـــزيـــزٌ عليهِنَّ العَشِـــــيّةَ مابِيَـــــا
فيا ليت شـــــعري هل بكتْ أمُّ مالكٍ كما كنتُ لو عالـــوا نَعِيَّـــكِ باكيـــا
إذا متُّ فاعتَادِي القُبورَ وسَـــــــلِّمي على الرّمْسِ أُسْقيتِ السَّحابَ الغَوادِيا
وبالرَّملِ منَّـــا نِسوةٌ لو شَـــــــهِدْنَني بَكَـــيْنَ وفَدَّيْـــنَ الطبـــيـــبَ المُداوِيـــا

وهكذا تبدو شخصية أمّ مالك مجلى عاطفتَيْ الحنان والحب، اللّتين تتجسّدان في حال الشاعر مع أمّه، ومن خلال مسيرة الحزن والأسى التي ستقضي معها ما تبقى لها من أيام عمرها، وهي تعتاد زيارة قبر ولدها الحبيب؛ لتطمئنّ عليه في لحده، كما كانت تعتاد الاطمئنان عليه كل مساء في فراشه، حينما كان وليدًا وصبيّا. على أن ملامح صورة أم الشاعر مالك ههنا تبدو محددة بواجبٍ لا يتعدّى الحزن والبكاء والسلام على روحه، وإن كانت توحي بكثير من صور العاطفة الإنسانية البالغة التوهج والعمق.

ويشكّل الفخر بالأم ومديحها والثناء عليها محورًا تدور عليه معظم المعاني التي ألحّ الشعراء (الأبناء) على ذكرها والتركيز عليها، وجعلوا منها وسيلة إلى الفخر بالنفس ومديحها، والتباهي بذلك أمام الخصوم والأعداء والردّ عليهم. فقد فخر الشاعر ابن ميّادة[22] بأبيه العربي، وأمّه الفارسية الأصل، فقال[23]:

أنا ابنُ أبي سلمى وجَدّيَ ظالِـــمٌ وأمّي حَصانٌ أَخْلَصَتْها الأعاجـــــمُ
أليسَ غلامٌ بين كِسرى وظالـــــمٍ بأكرمِ مَنْ نِيطتْ عليهِ التّمائـــــمُ

وبصرف النظر عن الدلالات الاجتماعية والسياسية والحضارية لفخر ابن ميّادة بأصله العربي والفارسي فإن هذا الفخر يقوم على صفة معهودة في المرأة (الأمّ) في مثل هذا الضرب من الشعر، وهي هنا صفة العفّة، بيد أنها صفة مطلوبة ومقصودة لذاتها، لينفي الشاعر عن أمّه ـــــ وهي بلا ريب من الإماء ـــــ أي شبهة في نسبه؛ فاختار صفة العفة دون غيرها ليفخر بها من خلال شخص والدته، ويؤكّد ذلك خبر يفيد بأنّها كانت امرأة صدق ما رُمِيَتْ بشيء[24].

والحقّ أن وصف الأمهات وامتداحهنّ بالعفّة وأصالة النسب وكرم الحسب من جهة، ونفي الشبهات عنهنّ أو اجتلاب العار للأبناء بسوء الفعل وامتهان النفس من جهة ثانية، يكاد يكون محور الأشعار التي يرد فيها ذكر الأمهات عند كثير من الشعراء.

ولعلَّ القتَّال الكلابي[25]كان من أكثر الشعراء الأمويين ذكرًا للأم في شعره، بيد أنه لا يتعدّى مديح نفسه أو الفخر بها، للدلالة على كرم عنصره ونسبه، أو ذمَّ أمهات الأعداء لِيُعليَ من شأن نفسه من خلال أمِّه الكريمة النسب. يقول القتَّال:[26]

لقد وَلَدَتْنِي حُـــرَّةٌ رَبَعِيـــــــــــــّةٌ من اللَّاءِ لم يُحضِرْنَ في القَيْظِ دِنْدِنا

فهو يسمو بأمّه عن كونها أَمَةً كسائر الإماء، تقوم بالخدمة وجمع الحطب في حرّ الصيف أو عن البيع والشراء في الأسواق، ولذلك يؤكد عروبتها وحريّتها وكرامتها، ويمتدح نفسه بذلك من خلالها.ومما حرص على تصويره في شعره أيضًا وألحّ عليه إلحاحًا شديدا ذلك الصراع المتجلّي بين ذوي الدم النقي وذوي الدم الدخيل، ولذلك كثر حديثه عن كرهه الإماء، وكثر اعتزازه بأنه من نسل الحرائر[27]:

أنا ابنُ أســـماءَ أعمامي لهـــــا وأبي إذا ترامَى بنو الإِمْوَانِ بالعـَـــــار [28]

أمَّا الإمـــاءُ فما يَدْعُونَنِي وَلَـــــــدًا إذا تُحِدِّثَ عن نَقضِي وإِمـــــــراري[29]

لا أرضعُ الدهرَ إلا ثديَ واضحـــــــةٍ لواضحِ الخدّ يحمي حَوْزَة الجـــــارِ

ويقول القتّال في معرض حديثه عن حادثة قتله زيادَ ابن عمه حينما نهاه عن لقاء أخته فلم ينتَهِ، فلحق به فهرب القتّال، ولكنه صادف رمحًا مركوزًا فتناوله وعطف على زياد فقتله ثم ندم على ذلك[30]:

أَمَلْتُ له كَفّي بأبيضَ صـــــارمٍ حسامٍ إذا ما صادفَ العظمَ صَمَّمـــــا

بكفِّ امرئٍ لم تخدمِ الحيَّ أمُّـــــــهُ أخي نجداتٍ لم يكن مُتَهضَّـــــــما

ولعل في تكرار هذا المعنى ما يؤكد هاجس النسب الوضيع ـــــ من جهة الأمّ ـــــــ الذي يؤرق الشاعر فيسارع إلى نفي ذلك ولو على سبيل الافتراض لا الحقيقة، ويؤيّد هذا ما لاحظه "إحسان عباس" في شعر القتّال حيث يقول عنه إنّه: ((يعيش في جاهلية مستمرة ويكاد لا يؤمن بشيء سوى العصبية... وهو مسرف في الإيمان بنقاء الدم، شديد المقت للإماء وأولادهن، كثير التمدّح بسلامته من هذا الوباء)) [31]

على أن الشاعر القتّال ـــــــــ في مكان آخر ـــــــــ يتجاوز هذه المعاني المتصلة بالإماء والنسب المختلط وما إلى ذلك ليرفع من قدر أمّه ويسمو بمنزلتها، إلى أن يصل بها إلى درجة من الحبّ والإجلال يجعلانه يدعو الله أن يصلّي عليها، فيقول[32]:

صلَّى على عَمْرَةَ الرحمنُ وابنتِها ليلى، وصلَّى على جاراتِها الأُخـــرِ
هُنَّ الحَرائـــرُ لا ربَّاتُ أَحْمِـــــرَةٍ سُودُ المَحاجِرِ لا يقرأنَ بالسُّـــــوَرِ

ولا ريب أنّ فكرة الصلاة من الله والملائكة على الإنسان المؤمن تغني الملمح الجليل في صورة المرأة، وهو ملمح لا بدّ من تجلّيه لارتباطه ارتباطًا وثيقًا بالفضائل الأخلاقيّة والدينية، التي قامت عليها معظم ملامح صورة الأمّ في هذا الشعر، وأضفت على الملامح الجماليّة فيها وقارًا وهيبة، وهذا ما يستدعيه الموقف الشعريّ الإنسانيّ المنسجم مع مكانتها.

الخاتمة والنتائج:

لقد عمد الشعراء الذين عرضنا لهم إلى رسم بعضٍ من ملامح صورة الأمّ، أو الإشارة إليها على نحو عابر، لا ينمُّ على تمثُّلهم القِيمَ الإنسانيّة في العصر الجاهلي، والقيم الدينية العظيمة، التي قام عليها مفهوم الأمومة في الإسلام. وهذا ما جعلهم يكررون المعانيَ المتصلة بالأمِّ ذاتها، فملامح صورتها لا تخرج من دائرة المعاني المحدودة، من مثل: الرّفق بالأبناء، والحزن والقلق على مصيرهم، أو الحسرة والتفجع عليهم إن أصابهم مكروه أو رحلوا عن الأهل والعشيرة.

بيد أن تلك المعاني والصفات لم تكن هي الغالبة، فثمة معانٍ أخرى تكررت في كثير من نماذج الشعر المدروس في هذا البحث، من مثل: وصف المرأة "الأم" بالشرف والعفاف وأنها حرّة وليست أَمَة، وفي هذا مدعاة لفخر الشاعر بنفسه وامتداحها من خلال صورة الأم المثالية التي يصور انتماءه إليها.

ـــــ معظم الشعر ـــــ إن لم يكن جميعه ـــــ الذي عرض فيه الشعراء الأبناء لذكر الأمّهات هو عبارة عن أبيات متفرقة ضمن قصيدة أو قطعة شعرية ما. وبمعنى آخر ليس هناك قصيدة أو قطعة شعرية مستقلة موضوعها الأمّ، لا في الرثاء ولا في المديح ولا في غير ذلك من أغراض الشعر المختلفة، على امتداد كلٍّ من العصر الجاهلي والإسلامي والأموي، ولم يكن الحديث عن الأمّ يُقصد لذاته، وإنما يأتي في تضاعيف أفكار ومعانٍ أخرى، أي إنه وسيلة لغاية أخرى وليس غاية بحدّ ذاته.

ـــــ تقوم صور الأمّهات في أشعار الأبناء على معانٍ مكررة ومعهودة، تُتَّخذ مطيةً عند كثير من الشعراء لبلوغ الثناء على النفس ومديحها والفخر بالأهل والعشيرة أمام الخصوم.

ـــــــــ إن ملامح صورة الأمّ في معظم النماذج الشعرية تمتح من منظومة القيم الموروثة، التي تنطوي على معاني الرحمة والشفقة، وشدّة الحبّ للأبناء والخوف عليهم، وتحمُّل ألوان المعاناة بسبب الرحيل أو الفقد أو الموت الذي يصيب الأبناء، ممّا هو معهود في كلّ أمّ. وأكثر تلك النماذج يعتمد الأساس الاجتماعي القبلي، الذي يحرص على إبراز معاني الشرف والنَّسَب الصريح والكرامة، مما هو قرين بصفات النساء الحرائر، وفي المقابل نفي الصفات المضادة مما هو لصيق بصفات الإماء وأحوالهنّ من العبودية والاسترقاق والوضاعة وما إليه.

ـــــــــ تظلّ صورة الأمّ في الشعر العربي القديم (الجاهلي والإسلامي والأموي) ناقصة المعالم، فقيرة الملامح، محدودة المعاني، بالنظر إلى مكانة الأمّ العظيمة في الوجدان العربي والإسلامي من جهة.

ومقارنةً بما قيل من شعرٍ يصور (الأب والأخ والولد، ناهيك عن الزوجة والمحبوبة) من جهة ثانية. وهذا يتطلّب تفسيرًا اجتماعيًا وتاريخيًا ونفسيًا، فضلًا عن التفسير الأدبي والفني، مما يمكن أن تنهض به بحوث أخرى.

الهوامش

1- سورة النحل، الآية 59.

2- ينظر: ابن حبيب، المحبَّر، برواية السكّري، بعناية وتصحيح: د. إليزة ليختن شتيتر- دار الآفاق الجديدة، بيروت، ص 398 ـــ 399.

3- ينظر: المصدر نفسه، ص 404 ـــــ 405 وما بعدهما. وينظر: أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، تحقيق: إحسان عباس وآخران، دار صادر، ط/1/ بيروت، 2002م. مثلاً: 15/ 54، و134/8، و141/11و 126/16و 187/6و 129/10. وينظر: عبد الله، عفيفي، المرأة العربية في جاهليتها وإسلامها، مكتبة الثقافة، المدينة المنورة، المملكة العربية السعودية، ط/2/، 1932م، 138/2 وما بعدها.

4ـ ينظر: محمد بن حبيب، مَن نُسب إلى أمه من الشعراء ـــ نوادر المخطوطات، جمع وتحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط/2/، 1973م، 86/1و88و89 ـــــــ 90و106. وينظر: عبد الله عفيفي، المرأة العربية في جاهليتها وإسلامها، 67/1 وما بعدها. وينظر: أحمد الحوفي، المرأة في الشعر الجاهلي ـــ دار الفكر العربي، القاهرة،ط/2/، 1963م، ص 105 وما بعدها.

5ـ ابن حبيب، من نسب إلى أمه من الشعراء ـــ نوادر المخطوطات، 90/1.

6ـــ ينظر: الحموي، ياقوت، معجم البلدان، تحقيق: فريد عبد العزيز الجندي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، بلا تاريخ، 519/3.

7ـ ديوان ذي الإصبع العدواني، جمع وتحقيق: عبد الوهاب العدواني ومحمد الدليمي، مطبعة الجمهور، الموصل، العراق، 1973،ص 92 ـــ 93.

8ـ ديوان الشنفرى، جمع وتحقيق: إميل يعقوب، ط/2/ دار الكتاب العربي، بيروت، ط/2/، 1996م، ص 58. وينظر: أمثلة مشابهة عند: الحوفي، المرأة في الشعر الجاهلي، ص 78و87.

9ـ ديوان الشنفرى، ص 78.

10ـ يوسف، حسني عبد الجليل، عالم المرأة في الشعر الجاهلي، ـــ الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط/1/، 1998م، ص 28 ـــــ 29.

11ـ ينظر: شرح ديوان عنترة، تقديم وعناية: مجيد طرّاد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط/1/، 1992م، ص 36 و134و216.

12ـ المصدر السابق، شرح ديوان عنترة، ص 135.

13ـ المصدر نفسه، ص 145والحاشية (1) من الصفحة نفسها.

14ـ سورة الأحقاف، الآية: 15، وينظر أيضًا، سورة: لقمان، الآية: 14.

15ـ ينظر: سورة: طه، الآية: 40.

16ـ من ذلك قول النبي عَلَيْهِ السَّلام لأحد صحابته حينما سأله: (يا رسول الله من أَبَرُّ؟ قال أمَّك، قال: ثمّ من؟ قال أمَّك، قال قلتُ: ثمّ من؟ قال أمَّك، قال قلتُ: ثمّ من؟ قال ثمّ أباك ثمّ الأقرب فالأقرب).محمد بن عيسى، الترمذي، الجامع الصحيح – تحقيق: أحمد محمد شاكر– دار الحديث، القاهرة،1938، 309/4.

17ـ ينظر: فاطمة، تجّور، المرأة في الشعر الأموي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999م ص 12وما بعدها.

18ـــ ينظر: ابن عبد البرّ، الاستيعاب في معرفة الأصحاب– تحقيق: علي محمد البجاوي– مكتبة نهضة مصر، القاهرة.، 1828/4. وينظر: ابن حجر، الإصابة، 615/7 - 616.

19ـ الاستيعاب، 1828/4- 1829. وينظر: أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء، ضبط وتصحيح: لويس شيخو، المطبعة الكاثولوكية، 1986م. ص 21ـــ 22 من المقدمة.

20ـــ محمود كحيل، النزوع المثالي في الشعر الإسلامي والأموي، دار القلم العربي، حلب، ط/3/،2009م. ص258.

21ـــ مالك بن الريب، حياته وشعره، تحقيق: نوري حمودي القيسي، مستلّ من مجلة معهد المخطوطات العربية" مج15، ج 1ص 90 و94و و96. وينظر: أبو علي القالي، ذيل الأمالي والنوادر– الطبعة الثانية– دار الكتب المصرية، القاهرة. 1962م، 135/3.

22ـــ ينظر أخباره وشعره في: الأغاني، ط دار الكتب، 261/2 وما بعدها. وينظر: شعر ابن ميادة – تحقيق: حنّا جميل حدّاد – مجمع اللغة العربية – دمشق، 1982م، ص21.

23ـ شعر ابن ميّادة، ص277.

24ـ ينظر: المصدر نفسه، ص25.

25ـ ينظر أخباره وشعره: الأغاني، 169/24 وما بعدها. وديوان القتال الكلابي، تحقيق وتقديم: إحسان عباس، دار الثقافة ـــ بيروت، لبنان، 1989م.

26ـ ديوان القتال الكلابي، ص 93. و(دندنا): الخشب اليابس.

27ـ المصدر نفسه، ص54 ـــ 55.

28ـ الإموان: جمع أَمَة، والبيت من شواهد سيبويه على هذا الجمع.

29 ـــ الإمرار: فتل الحبل والنقض ضدّه، وهما كناية عما يستطيع فعله من الأمور.

30ـ ديوان القتّال الكلابي، ص89ـ90، وقوله: متهضّما: أي حقوقه مهضومة.

31ـــ المصدر نفسه، ص 17.

32ـ ديوان القتّال الكلابي، ص25و53. والمقصود بربات الأحمرة: الإماء.

فهرس المصادر والمراجع

- القرآن الكريم

- ابن حبيب، أبو جعفر محمد:

1ـــ المحبَّر- برواية: أبي سعيد السُّكّري- بعناية وتصحيح: د. إليزة ليختنشتيتر- دار الآفاق الجديدة، بيروت. بدون تاريخ.

2 ـــ من نسب إلى أمِّه من الشعراء ـــ نوادر المخطوطات، جمع وتحقيق: عبد السلام هارون، ط/2/ مكتبة مصطفى البابي الحلبي، مصر، 1973م

- ابن حجر العسقلاني أحمد بن علي- الإصابة في تمييز الصحابة- تحقيق: علي محمد البجاوي- الطبعة الأولى- دار الجيل، بيروت. 1992م.

- ابن سلاّم الجمحي، محمد، طبقات فحول الشعراء- شرح: محمود محمد شاكر- دار المعارف، مصر. دار المدني بجدّة، 1980م

- ابن عبد البر، أبو عمر يوسف - الاستيعاب في معرفة الأصحاب- تحقيق: علي محمد البجاوي- مكتبة نهضة مصر، القاهرة. (بدون تاريخ)

- ابن ميادة، الرَّمَّاح بن أبرد - شعره - تحقيق: حنا جميل حداد- مراجعة: قدري الحكيم- مجمع اللغة العربية، دمشق. 1982م.

- أبو دَهْبل الجمحي، وَهْب بن زَمْعة- ديوانه - برواية: أبي عمرو الشيباني- تحقيق: عبد العظيم عبد المحسن- ط/1/ النجف الأشرف. 1972م.

- أبو الفرج الأصفهاني، علي بن الحسين

1- الأغاني- طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب- المؤسسة المصرية العامة ودار إحياء التراث العربي، القاهرة. 1963م.

2 ـــــــــ الأغاني، تحقيق: إحسان عباس وإبراهيم السعافين وبكر عباس، ط/1/ دار صادر، بيروت، 2002م

ـــــــــ تجور، فاطمة، المرأة في الشعر الأموي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999م

- الترمذي، محمد بن عيسى، الجامع الصحيح وهو سنن الترمذي- تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر- دار الحديث، القاهرة. 1938م.

ذو الإصبع العدواني، ديوانه ـــــــــ جمع وتحقيق: عبد الوهاب العدواني ومحمد الدليمي، مطبعة الجمهور، الموصل، العراق، 1973م.

- جرير بن عطية الخَطَفَى- ديوانه- شرح: محمد بن حبيب- تحقيق: نعمان محمد أمين طه- دار المعارف، مصر. 1986م.

ـــــــــ الحوفي، أحمد، المرأة في الشعر الجاهلي، ط/2/ دار الفكر العربي القاهرة، 1963م.

ـــــــــ الشنفرى، ديوانه ـــــــــ جمع وتحقيق: إميل يعقوب، ط/2/دار الكتاب العربي، بيروت، 1996م

ـ شيخو، لويس، أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء، ضبط وتصحيح: المطبعة الكاثولوكية للآباء اليسوعيين، 1986م

ـــــــــالصمد، واضح، السجون وأثرها في الآداب العربية من العصر الجاهلي حتى العصر الأموي، ط/1/ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1995م

ـــــــــ عبيد بن الأبرص، ديوانه، تحقيق وشرح: حسين نصار، ط1، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، 1957م.

ـــــ عفيفي، عبد الله، المرأة العربية في جاهليتها وإسلامها، ط/2/ مكتبة الثقافة، المدينة المنورة، المملكة العربية السعودية، 1932م

ـــــــــ عنترة العبسي، شرح ديوانه ـــــــــ تقديم وعناية: مجيد طرّاد، ط/1/ دار الكتاب العربي، بيروت، 1992م

ـــــ القالي، أبو علي إسماعيل ذيل الأمالي والنوادر- ط/2/دار الكتب المصرية، القاهرة. 1962م.
ـــــــ القتّال الكلابي، ديوانه ـــــــ تحقيق وتقديم: إحسان عباس، دار الثقافة ـــــ بيروت، لبنان، 1989م
ـــ كحيل، محمود، النزوع المثالي في الشعر الإسلامي والأموي، ط/3/ دار القلم العربي، حلب، سورية، 2009م.
ـــــ الكميت بن زيد، شعره ـــــتحقيق: محمد نبيل طريفي، ط1، دار صادر، بيروت، 2000.
ـــ مالك بن الريب، حياته وشعره، تحقيق: نوري حمودي القيسي، مجلة معهد المخطوطات العربية.
- المسعودي، أبو الحسن علي- مروج الذهب ومعادن الجوهر- بعناية: يوسف أسعد داغر- ط/1/ دار الأندلس، بيروت. 1965م.
ـــــمهنا، أحمد سلمان، المرأة في شعر الصعاليك في الجاهلية والإسلام، رسالة ماجستير ـــــــ قسم اللغة العربية بكلية الآداب، الجامعة الإسلامية، غزّة، 2007م
ـــــــــ النابغة الجعدي، - شعره- ط/1/ منشورات المكتب الإسلامي، دمشق، 1964م.
- النابغة الشيباني، عبدالله بن المخارق- ديوانه - تحقيق: عبدالكريم إبراهيم يعقوب- ط/1/ وزارة الثقافة، دمشق. 1987م.
- هدبة بن الخشرم، - شعره- جمع وتحقيق: يحيى الجبوري- دار القلم، الكويت، 1986م.
ـــــــ يوسف، حسني عبد الجليل، عالم المرأة في الشعر الجاهلي، ط1 ـــــ الدار الثقافيـــــــــــة للنشر، القاهرة.

جدلية الحجز والكِتابة
قراءة في رواية "هايدغر في المشفى لمحمد بن جبار

د. لونيس بن علي
جامعة بجاية

الملخص

تحاول هذه الدراسة الكشف عن نقد الرواية للمتصوّر الاجتماعي حول وظيفة الكتابة، كتابة الرواية تحديدا، عبر متخيل متميّز، شكلته رواية (هايدغر في المشفى) للروائي الجزائري محمد بن جبار. فما يثير في هذه الرواية هو خصوصية فضائها السردي، حيث جعلت المصحة العقلية فضاء للصراع الذي دار بين مرضى من نوع خاص جدا، أي بين أنصار هايدغر وأنصار كارل بوبر.

الكلمات المفاتيح: السرد، هايدغر، الفلسفة، الصراع، المصحة،

abstract

This study attempts to reveal the critique of the narrative of the social images about the writing function, the writing of the novel in particular, through a narrative visualizer with distinction, formed by the novel (Heidegger in the hospital) of the Algerian Mohammed ben Jabbar. What is raised in this novel is the specificity of its narrative space. The mental institution made space for the conflict between patients of a very special kind. between Heidegger's supporters and Carl Popper's supporters.

Keywords: Narration, Heidegger, Philosophy, Conflict, Mental Institution.

مدخل

بعد رواية (الحركي/ منشورات القرن 21 الجزائر 2017) والتي لاقت استحسانا نقديا واهتماما لافتاً من قِبل القرّاء، أصدر الروائي محمد بن جبار نصا روائيا جديدا وضع له عنوانا لافتا (هايدغر في المشفى). في هذه الرواية، يطرح الروائي العلاقة بين الكتابة وآليات الحجز الاجتماعية والسياسية، من خلال تخيّل مصحة عقلية يُحجز فيها كتّاب وفلاسفة، بحيث يضعنا الروائي أمام سؤال مركزي: ما معنى أن تكون كاتبا في مجتمعات الحجز؟ إنّ سؤالا كهذا، يلمّح إلى وظيفة الرواية في نقد الواقع الاجتماعي والسياسي، خاصة من زاوية علاقة الكاتب بالمجتمع، ودوره في رفض الواقع الذي يعيش فيه، والذي يقف عائقا أمام إرادة التغيير.

المصحة أو فكرة الاستلاب الاجتماعي:

حضرت المصحّة، في رواية محمد بن جبار، كفضاء سردي ورمزي، كما أنّها حضرت كمساحة لصراع الأفكار. والطريف في الرواية؛ أنّها قابلت بين الفلسفة ومفهوم المرض العقلي، الأمر الذي استدعى جملة من الأسئلة عن علاقة الكتابة بفضاء الحجز؟

ولتقريب هذا الإشكال؛ يُمكن الاستفادة من كتاب ميشال فوكو عن (تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي) لفهم فضاء المصحة، ورمزية المرض والجنون داخل ما يُسمّيه بالمجتمع الانضباطي، وهي الأطروحة التي أربكت الثقافة الأوروبية بكونها ثقافة متمركزة على سلطة العقل، في حين ظلّت مساحة الجنون مُهملة أو مجهولة كموضوع للدراسة، وهذا يعني أنّ تسليط الضوء على تاريخ المصحّة هو قلب لمركزية العقل، على حساب إبراز التاريخ الخفيّ للمرض العقلي.

إنّ الهدف الأساسي من إقامة المصحّات العقلية هو تحويلها إلى فكرة اجتماعية، أي أنها تهدف إلى إعادة توزيع الفضاء الاجتماعي، باستبعاد المرضى العقليين عن الحياة الاجتماعية لأنهم يمثلون كائنات طفيلية مضرّة بالصحّة الاجتماعية للمجتمع. يعمل المجتمع إذن على صناعة الغرباء، أو المستلبين اجتماعيا، هؤلاء الذين يظهرون في صور كائنات شاذة وغريبة لا تستطيع الانخراط طبيعيا في نسيج المجتمع. هذا ما برّر لجوءه بمؤسساته القانونية والأخلاقية والاجتماعية والسياسية إلى إقصاء هؤلاء الغرباء عن الفضاء

العمومي. أمّا الفكرة الأساسية التي انتهى إليها ميشال فوكو فهي " (أنّ) إعادة كتابة تاريخ الإقصاء معناه القيام بأركيولوجيا الاستلاب." (01)

إنّ الدلالة العميقة لفضاء المصحّة هي دلالة الاستلاب في المجتمع، وكتاب "تاريخ الجنون" هو بحث في أركيولوجيا الاستلاب داخل المجتمعات الأوروبية. أضف إلى هذا؛ أنّ دور المصحّة أو مركز الحجز ليس فقط إبعاد الخطر عن المجتمع، وإعادة توزيع الأدوار الاجتماعية من خلال طرد تلك العناصر الشاذة من الفضاء العمومي؛ بل أيضا هي محاولة إعادة إصلاح هذه الذوات الخطيرة.

الفضاء السردي: الذات في مواجهة فضاء المصحة:

نتعرّف إلى شخصية ناصر، وهو كاتب رواية، يمثل الأدب بالنسبة له طريقة للوجود، فهو لا يرى نفسه خارج دائرة الكتابة. ومن ناحية أخرى، كان يقاوم من خلال ابتكار شكل فنّي للعالم المفكّك الذي ينتمي إليه.

لقد استغربت والدته من قرار استقالته من وظيفته الإدارية، إذ كيف يُعقل أن يترك وظيفته لأجل تأليف القصص؟ فما لم تفهمه؛ هو كيف يُلقي بنفسه في فم الجوع والفقر لأجل الكتابة؟

" – تريد تصحيح أخطائك بأخطاء أكبر، يا لك من أحمق! أنت بحاجة إلى طبيب نفسي."(2)

يُقتاد ناصر إلى مستشفى الأمراض العقلية والعصبية بسيدي شحمي. في البداية، اعتقد أنّهم سيرسلونه إلى زاوية ولي صالح، وبلغة ساخرة يرد عليه مرافقه أنّ هذا المكان الذي تحيط به الأسوار العالية، والأسلاك الشائكة هو "مملكة الربّ "، والأشخاص الذين يحرصون المكان هم ملائكته.

لقد مارست الرواية انزياحا لفكرة المكان (المشفى) ليتحوّل إلى (مملكة الرب). ففي هذا المكان، لا مكان للأسئلة، ولا للريبة، ولا للقلق، وليس أمام النزيل إلا التمسّك بنوع من الرجاء، والإذعان للأوامر والقواعد والقوانين. عالم مستقلّ عن الواقع الخارجي، له قوانينه الخاصة.

" تعلّمت منذ إقامتي في "الهنا " أنّه لا يمكن طرح الأسئلة وانتظار الإجابة عنها، أو كما كنّا نسميه الإيجاب/ القبول. يتعاملون هنا بالرجاء، التضرّع، السؤال متروع الكبرياء." (03)

أمام حياته الجديدة، لم يبق أمام ناصر إلا كراسته للكتابة. فالمكان الضيّق قد يحرّر الكتابة أكثر، ويحرّر المخيلة. وهنا يتعرّف ناصر على شخصية عواد، هذا الأخير يهديه مخطوطا روى فيه قصته الحقيقية. سنكتشف نصّا قلِقا، ورؤية متوترة للعالم.

سيتعرّف القارئُ على قصّة عواد التي بدأت يوم حاول أحد المنحرفين التسلّل إلى بيته. لقد جعلته الحادثة يفكّر بجدية في دور العدالة في المُجتمع، ومدى انحرافها، وكيف تحوّل المنحرفون إلى أبطال في عيون الناس، ثمّ كيف أنّ قسوة الواقع دفعته إلى ارتكاب جريمة. الكاتب ضمن ظروف معينة قد يتحوّل في نظر المجتمع و العدالة إلى قاتل!

مرّ عواد باختبار أبوّته ومسؤوليته أمام خطر محدّق بأسرته. أصل المشكلة لم يبدأ من لحظة تسلّل ذلك الشخص إلى منزله، بل منذ تلك اللحظة التي وعى فيها بهشاشته بسبب شغفه بقراءة الكتب وبكتابة الروايات. ما جعله في نظر زوجته و جيرانه شخصا لا يمكن الوثوق في قدرته على حماية أسرته من أي خطر محدّق.

" ثم أضافت (زوجته) وهي تدسّ الخنجر تحت الوسادة " هذا ليس من شأنك، أنت لا تعرف سوى مسك الكتب بيديك الطريتين الغضّتين الشبيهتين بأيادي الفتيات.."(04)

ما ذنب الكاتب إذا كانت يداه قد تعودتا على حمل القلم بدل حمل فأس أو خنجر؟ فجأة انهارت صورة الكاتب التي في داخله، وتحوّل إلى هدف لسخرية الناس، وهذا ما لم يستطع قبوله. وانتهى مخطوطه عند جريمة القتل التي ارتكبها. هل كانت جريمة أم كانت دفاعا عن النفس؟ وفي هذا السياق نستحضر ما قاله بيير ماشيري " هل يُمكن أن ينتهي كِتاب أدب بغير كارثة." (05)

تنتهي رواية " هايدغر في المشفى" بفكرة جوهرية، وهي أنّ الكِتابة هي أكبر سلاح في وجه أيّ سلطة. إذ يموت عواد، ويبقى ناصر ليكتب عن سيرة فلاسفة المصحّة، عن قدرة الكتابة على كسر صلابة جدرانها السميكة. تتحوّل هذه المصحّة إلى الــ"هنا" كتعريف هايدغري للمكان وللحظة. هل انتهى شقاء ناصر؟ هذا ما يبدو سؤالاً مفتوحا على تأويلات كثيرة.

تمثلات الفلسفة في الرواية:

انطلاقا من هذا المدخل السريع، يُمكن أن نقول أنّ رواية " هايدغر في المشفى " تنحو هذا المنحى في اعتبار المصحّة العقلية هي مكان لحجز العناصر الخطيرة في المجتمع، وقد عمدت إلى تخيّل هذا الفضاء مكانا مناسبا لنفي الكتّاب والمفكّرين والمثقفين عموما. وسيلاحظ القارئ كيف أنّ الرواية وضعت الكاتب أو المثقف في دائرة المجنون، واعتبرته الشخصية التي ينبغي استبعادها من الفضاء العمومي، بسبب ما يشكّله من خطر على استقرار المُجتمع.

إنّ تحوّل الكاتب إلى التريل المثالي لمصحة الأمراض العقلية هو ما حوّل هذا الفضاء إلى عامل لاستفزاز الكثير من الأسئلة، منها التي تتعلق بوجود الكاتب في المجتمع، ومنها ما يحفر في سؤال عن الجدوى من الكتابة. ولعل عتبة العنوان قد أدخلت الرواية في تماس حذِر مع الفلسفة، عبر حضور اسم " هايدغر ". الأمر الذي مارس خرقا للحدود بين الرواية والفلسفة، على الرغم من أنّ حضور صاحب كتاب " الكينونة والزمان " كان رمزيا أكثر منه حضورا فلسفيا مُهيمنا.

لقد حضرت الفلسفة في هذه الرواية كمُحرّك للصراع بين شخصيات المصحّة، كبديل عن الصراع الأيديولوجي. والواضح أنّ الفلسفة حضرت، بتعبير بيار ماشيري، كمرجع ثقافي بحيث "تطفو الفلسفة على سطح الآثار الأدبية كمرجع ثقافي." (06) عكست صراع الأفكار في تجلياته الرمزية.

هذا ما لمسناه، حيث عمدت الرواية إلى تخيّل نوعين من الشخصيات: الشخصيات الهايدغرية والشخصيات البوبرية (نسبة إلى الفيلسوف كارل بوبر). وكان الصراع بين هذين الصنفين من الشخصيات لأجل الاستحواذ على السلطة أكثر منه صراعا فلسفيا بأتمّ معنى الكلمة.

إنّ حضور الفلسفة في رواية " هايدغر في المشفى" كان أكثر منه حضورا شكليّا، لأنّ ما يبدو هاجسا مركزيا فيها هو إبراز مآزق الكاتب في مجتمع انضباطي بتعبير فوكو.

مآزق الكِتابة أو الكِتابة بوصفها تُهمةً:

امتلأت رواية " هايدغر في المشفى " بتأملات حول الكتابة وشروطها الاجتماعية، فقد مالت إلى أسلوب الميتا – روائي في بعض فصولها، ويظهر ذلك في رؤيتي شخصيتيها المحوريتين (ناصر وعواد) للكتابة ولفنّ الرواية تحديدا.

انتقدت الرواية الرؤية الاجتماعية لمهنة الكتابة؛ فالكاتب الذي يطرح الأسئلة، ويحاول من خلال ما يكتبه أن يمارس خلخلة للبديهيات الاجتماعية هو شخص خطير على المجتمع، ويشكّل تهديدا للدولة. لهذا جاء حجز عواد ثم ناصر في مصحّة للمرضى العقليين تعبيرا رمزيا عن هذا العنف الذي يمارسه المجتمع على الكتّاب الذين يمارسون النقد.

وأمام تجربة الحجز؛ بحث ناصر عن طريقتين لمواجهة حياة المصحّة: أولا باللجوء إلى الكتابة الروائية، وثانيا بالبحث عن شكل جديد من الانتماء. وبالنسبة للخيار الثاني، فقد وجد نفسه عضوا في حركة الهايدغريين، بعد أن قرأ كتاب نبيّهم (مارتن هايدغر) الكينونة والزمن، ليجد نفسه منخرطا في صفوف الحركة.

لقد آمن ناصر بقوّة الأفكار على تغيير الواقع المزري الذي فرضته السلطة السياسية المهيمنة. من هنا؛ نلاحظ بأنّ الفضاء المغلق للمصحة تحول إلى محفّز لتحرير قوة التغيير في أعماقه.

لقد قاوم ناصر عزلته من خلال ابتكار شكل جديد من الانتماء إلى جماعة فلسفية، إذ لم يستطيع مواجهة العزلة – والتي تحوّلت مع الوقت إلى معضلة فلسفية ووجودية – إلا بالانتماء إلى جماعة من الهايدغريين. رغم أنّ فكرة الانتماء نفسها حتّمت عليه التضحية بصوته المفرد، وبحريته في التعبير عن أفكاره.

إنّ الفكرة الأساسية التي طرحتها شخصية ناصر؛ هي قدرة الكتابة الروائية على خلخلة الواقع (لقد كان يحلم بكتابة رواية عظيمة)، وذلك من خلال اللجوء إلى الأسئلة الجذرية، فالكتابة هي تساؤل لا ينتهي، وهي إنتاج لأسئلة تعيد النظر باستمرار في المسلّمات العامّة، الأمر الذي يجعل مهنة الكاتب في

مقام مهنة الفيلسوف: "فالفلسفة تدور في نطاق الأسئلة التي لا نعرف كيف نجيب عنها، أو ربّما حتى الأسئلة التي لا نعرف كيف نصوغها بدقّة." (07)

الكتابة في مواجهة سرداب العالم:

لا نكاد نلمس في الرواية أي خيط من الضوء، فالعالم الذي شيّدته غرق في الظلام، وفي العنف، وفي اللامبالاة. هناك عنف داخلي يبدأ من الذات، يمارس عليها تفكيكه المؤلم، والذي انعكس في موقف ناصر من العالم الذي ينتمي إليه، وفي موقف عواد الذي اختار الجريمة لإقامة عدالته. كأنّ لسان حال الشخصيتين هو هذه الجملة التي قالها رونيه جيرار:" إنّي وحيد وهم معا ... ذلكم هو الشعار السردابي."(08) حيث تتحوّل المصحة إلى سرداب مظلم، يطلق العنان للأسئلة الحارقة، سؤال الفرد الغارق في عزلته.

نكاد نرى تلك الموجة القاتمة من الرعب التي حاصرت ناصر، رعب الكاتب من لامبالاة العالم بمواهبه. لهذا؛ كان يجد في الكتابة عزاء كبيرا، رغم كل شيء، لتجاوز مأزق الوجود نفسه، أو بتعبير أدقّ كان يبحث –من خلال كتابة الرواية– عن سبب مُقنع للتشبّث بالحياة. كل شيء كان يدفعه إلى الانتحار بطريقة أو بأخرى.

اللغة والوجود: أو الفكرة الهايدغرية في الرواية:

بالنسبة لناصر؛ أصبحت اللغة عقبته الأولى أمام تحقيق مشروعه في كتابة رواية ناجحة؛ فعربيته تعاني من كثرة الأخطاء النحوية والصرفية، فكان لزاما عليه أن يطوّر تلك اللغة بحفظ ألفية ابن مالك، لأجل التحكّم بناصية العربية. لقد كان محطّ سخرية أصدقائه، ومحطّ تهكّم من سمّاهم بالقردة النحويين، وذلك بسبب تهلهل لغته العربية، حيث امتلأت روايته بأخطاء كثيرة.

انطلق وعي ناصر من عتبة اللغة؛ فاللغة هي بيت الوجود بأكمله، فلا يتحقق له إبداع دون التحكّم فيها، ولا تكتمل تجربة الوجود إلا من داخلها. إنّ تصوّرا كهذا عن علاقة اللغة بالوجود هو تصوّر هايدغيري بامتياز؛ حيث يقول هايدغر – في رسالته حول الإنسانية — " إنّ اللغة هي مسكن الوجود الذي يقيم الإنسان في كنفه. والمفكرون والشعراء؛ هو أولئك الذين يسهرون على هذا المأوى،

وسهرهم هذا إنجاز لانكشافية الوجود، من حيث أنهم-من خلال قولهم- يحملون هذا الانكشاف إلى اللغة ويصونونه داخلها."(09)

إنّ اللغة -بالنسبة لناصر- أداة للكشف عمّا هو محجوب في الوجود الإنساني، ما يجعل الكتابة إرادة مضادة لإرادة السلطة التي تقوم على حجب الحقيقة، وعلى استحالة الوجود ذاته. إنّه من خلال الكتابة/ اللغة يترك دليلا على أنّ السلطة لم تتمكّن من النيل منه، إنّه يدفع الموت بعيدا عنه، ويترك دائما إمكانيات مفتوحة لابتكار وجوده باستمرار.

اغتراب الكاتب:

يكشف ناصر عن غياب رؤية اجتماعية سليمة وسويّة لمهنة الكتابة. لقد أدرك حجم السخرية الاجتماعية من مهنة الكتابة، فلا يمرّ بالقرب من جماعة إلا ولاحظ أمارات السخرية تصدر منهم، كأنّ الذي مرّ بقربهم مجرد مجنون أو مهرّج. لا أحد يعلم حجم المشقة البدنية والمعاناة النفسية التي يتكبّدها الكاتب لأجل تأليف كتاب ما، وهو الذي من المفروض أن يجسّد صوتهم المحجوب.

"يرى نفسه بعد نشره كتابه أنّه مجرّد "بهلول المدينة "، يعي ذلك جيّدا وقد رأى بعينه مشاعر الشفقة التي تحيط به ومعاملته له بسذاجة، بينما العالم ينازل ويصارع لأجل المال، فكلّ يفقد غريزة البحث عن المال وجنيه ميؤوس منه ويتطلب إعادة تأهيله." (10)

إنّ أكبر طريقة لقتل الكاتب؛ هو تجاهله أو إنكار أهميته ودوره في المجتمع. لقد وصلنا إلى هذه العتبة العبثية، والتي دمّرت نموذج الكاتب، واستبدلته بنماذج أخرى تعكس انحلال القيم الاجتماعية والأخلاقية والجمالية في المجتمع. لقد تشكّل وعي ناصر من داخل هذا الواقع الذي يشهد انهيار الصورة الاجتماعية – المبجلة – للكاتب، وتزداد درجة القتامة حين يكون هذا الأخير مُبدعا، سواء مؤلّفا للروايات أو ناظما للشعر.

ماذا سيكون موقف الكاتب من هذا الواقع؟ قرّر ناصر الاستقالة من وظيفته الإدارية، لأجل نُبل الكتابة. موقف كهذا؛ لا يُمكن تقبّله عند عموم الناس، بل هو في نظرهم لا يصدر إلّا عن سفيه أو مجنون أو غبي. من سيلج إلى وعي الكاتب ليفهم حجم التضحية التي يقوم بها لأجل الكلمة؟ إنّ قرارا كهذا؛

يضع الكاتب أمام الرهانات القاسية، إما الحرية أو التبعية، وإما الكتابة أو الموت خلف طاولة مليئة بأكداس من الملفّات وداخل مكتب تنهشه الرطوبة.

الكتابة والنقد السياسي:

تبرز شخصية عواد نموذجية ضمن تصوّر الرواية لمفهوم الكاتب النقدي، فهذه الشخصية تعكس موقف الكاتب من النظام السياسي. لقد كان موقف عواد من الحرب بين الجماعتين (الهايدغريين والبوبريين) مسكونا بالشكوك، فهي في تصوّره ليست إلا حربا مفتعلة، صنعتها إدارة المصحّة، بما هي رمز للسلطة، حتّى تتمكّن من إحكام قبضتها على مرضى المصحّة، فالحرب بين العصبتين انتهت بسقوط ضحايا من الطرفين، الأمر الذي أضعف قوتهما بتناقص عناصرهما بعد كل حرب. وفي الحوار الذي جرى بينه وبين ناصر قال لهذا الأخير: "– عندما تريد " سلطة ما" التخلّص من الأغبياء والحمقى والأنذال؛ تصنعُ حرباً تشغل به الرعية."(11)

الحروب هي ابتكار مضاد للضجر والملل، من يشعلها يقاومون رتابة الوجود. الذي يشعل حربا؛ هو وحده الذي يقف على هامشها، يراقب المسرحية، ويتفرّج على الحمقى وهم يعدّون قتلاهم من الطرفين. يقول أدونيس:"الصراع في المجتمع العربي؛ إنّما هو صراع تآكل وتفكّك وتفتت. إنّه صراع يقتل فيه بعضنا بعضا، على جميع المستويات؛ الفردية والاجتماعية، وليس صراعا من أجل مزيد من المعرفة."(12)

لم يستوعب ناصر لحجم الخسارات إلا بعد نهاية الحرب الكبيرة داخل المصحّة، والتي أدّت إلى مقتل عواد، وعديد من رفاقه. حرب لم تغيّر من واقعهم في شيء، بل منحت لإدارة المصحّة الشرعية الكاملة للردّ عليهم بالقوّة، وتقديم الدليل على أنّهم مجرد مجموعة من المرضى العنيفين، الذين يتقاتلون فيما بينهم مثل الوحوش في الأدغال. يُمكن أن نسقط هذا الاستنتاج على الواقع العربي اليوم، الذي يشهد حروبا عبثية تغذيها العصبيات والولاءات الدينية والمذهبية، والسلطة من برجها العاجي تدير تلك الحروب لخدمة مصالحها.

النمذجة المكانية: بين انغلاق المكان وانفتاح الكتابة:

يقول محمد بوعزة معرّفا النمذجة المكانية بأنها" هي التي تصنّف الأمكنة وتبحث في دلالاتها في شكل ثنائيات ضديّة، بحيث تعبّر عن العلاقات والتوتّرات بين قوى وقيم متعارضة." (13). حيث أنّ العمل السردي يؤثّث فضاءاته المكانية وفق نظام التقاطبات، بحيث يمكن تصنيف الأمكنة إلى ثنائيات متعارضة: المسافة (قريب/ بعيد)، الحجم (صغير /كبير)، الاتّساع (محدود/لامحدود)، الشكل (دائرة/مستقيم)، الحركة (جامد/ متحرك، اتساع/تقلص، جذب/إقصاء، اتجاه عمودي/ اتجاه أفقي)...إلخ

غير أنّ هذه التقاطبات المكانية؛ تجسّد مفاهيما تصورية أساسية في وصف الواقع الاجتماعي، وفي إصدار الأحكام الثقافية والأخلاقية، كما أنّها تجسد التصنيفات الإيديولوجية المختلفة، على النحو الذي توضّحه مختلف التقاطبات القيمية ضمن مجالاتها المختلفة: المجال السياسي (يمين/ يسار)، المجال الاجتماعي (الرفيع/ الوضيع)، (الطبقة العليا/ الطبقة السفلى)، المجال الديني (الأرض/ السماء)، (الجنة/الجحيم) المجال الأخلاقي (السمو/ الدناءة)، (المقدس/ المدنس)... ويضيف محمد بوعزة :"إنّ نماذج العالم الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية العامة التي ساعدت الإنسان – على مرّ مراحل تاريخه الروحي– على إضفاء معنى على الحياة التي تحيط به؛ نقول إنّ هذه النماذج تنطوي على سمات مكانية." (14)

إنّ جمالية رواية "هايدغر في المشفى" تكمن في قدرتها على إبراز الدلالة التعارضية بين المكان المغلق (المصحّة)؛ وبين القيمة المنفتحة التي تمثّلها الكتابة، والتفكير النقدي والفلسفي. فقد خلقت فضاء رمزيا لأجل تجسيد طبيعة علاقة الكاتب بالمجتمع وبالسلطة؛ فالمصحّة العقلية، بوصفها فضاء مغلقا ومحاصرا، تكشف عن عدة أبعاد رمزية اشتغلت عليها الرواية.

أولا: المصحّة بوصفها مكانا محايدا تاريخيا، فهي بطبيعتها معزولة عن العالم الخارجي، بل هي في ذاتها تمثل العالم البديل عن ذلك العالم.

ثانيا: المصحّة هي رمز للسلطة، إنها مكان للحجز، وهي أيضا مكان للنفي، ولإعادة رسم المساحات الاجتماعية من خلال استبعاد الأفراد الخطيرين. و يكتسي حجز الكتّاب والمثقفين أصحاب

النظريات الفلسفية دلالات سياسية أيضا، أي أنّه لا يمكن للسلطة الاستمرار في وجودها إلا من خلال نفي المثقف.

ثالثا: إنّ الصراع الذي دار بين الهايدغريين والبوبريين؛ كان صراعا بمنطلقات فكرية وليست أيديولوجية، كأنّ الرواية تعيد طرح فكرة الصراع خارج المدلول الأيديولوجي، لأنّ هذا الأخير من طبيعة تاريخية. في حين أنّ الصراع الفكري يتميّز بتعاليه النظري.

رابعا: إبراز المكانة الدونية للمثقف في المجتمع، وهنا تنبثق العلاقة المتعارضة بين المركز والهامش، حيث أنّ السلطة تمثل المركز، والمثقف يمثل الهامش.

هوامش الدراسة:

01)- ميشال فوكو، تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، والدار البيضاء، ط01، 2006، ص105.

02)- محمد بن جبار، هايدغر في المشفى، دار بوهيميا، الجزائر، ط01، 2018، ص22.

03)- الروايةـــ ص27.

04)- الرواية، ص39.

05)- بيار ماشيري، بمَ يفكِّر الأدب، (تطبيقات في الفلسفة الأدبية)، تر: جوزيف شريم، المنظمة العربية للترجمة بيروت، ط01، 2009، ص 350.

06)- المرجع نفسه، ص26.

07)-آيريس مردوخ وَبريان ماغي، نزهة فلسفية في غابة الأدب، تر: لطيفة الدليمي، المدى للإعلام والثقافة والفنون بغداد، ط01، 2018، ص ص 29 – 30.

08)- رينيه جيرار، الكِذبة الفلسفية والحقيقة الروائية، تر: رضوان ظاظا، المنظمة العربية للترجمة بيروت، ط01، 2008، ص312.

09)- مارتن هايدغر، رسالة في النزعة الإنسانية، تر: مينة جلال، مجلة مدارات فلسفية، 2001، ص45.

10)- الرواية، ص16.

11)- الرواية، ص94.

12)- أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق (الهوية، الكتابة، العنف)، دار الآداب بيروت، ط01، 2011، ص147.

13)- محمد بوعزة، تحليل النص السردي، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت، دار الأمان الرباط، منشورات الاختلاف الجزائر، ط01، 2010، ص 101.

14)- المرجع نفسه، ص102.

- كارل ريموند كارل بوبر فيلسوف نمساوي – إنجليزي (1902 – 1994) متخصص في فلسفة العلوم، هو واسع الاهتمامات، فكتب في علم النفس، وفي الفيزياء والموسيقى، دون أن ننسى مساهماته في الفلسفة.