الشاطـــئ والسفـــح

قـــراءات نقديـــة

٢١٠,٧
ب ٤٤٢ البدران، محمد جواد
الشاطئ والسفح قراءات نقدية
محمد جواد البدران ، البصـــرة، ديوان محافظة البصرة، ٢٠٢١ .
٢٥٤ ص. ، ٢٤ سم
١ . الأدب العربي- دراسات أ. العنوان.
م.و.
٤٠١٤/ ٢٠٢١

المكتبـة الوطنيـة / الفهرسـة أثنـاء النشـر

رقـم الايـداع فـي دار الكتـب والوثـائـق ببغداد (٤٠١٤) لسنـة ٢٠٢١

برعـايـة
محافظة البصرة

◇ جميع الحقوق محفوظة باستثناء اقتباس فقرات قصيرة لغرض النقد أو المراجعة، فإنه لا يجوز إعادة إنتاج أي جزء من هذا الكتاب أو تخزينه في نظام الاسترجاع أو نقله بأي طريقة من دون الحصول على إذن مسبق من الناشر.

◇ All rights reserved. Except for the quotation of short passages for purposes of criticism or review, no part of this publication may be reproduced, stored in retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, without written permission of the publisher.

الطبعة الأولى
2021

نقـد

أ.د. محمد جواد حبيب البدراني

الشاطـــئ والسفـــح

قـــراءات نقديـــة

2021

إهداء

إلى زوجتي الحبيبة

إلى ثمرتي العمر أماليد وحسن

كتابي الثالث والعشرون .....

بين أيديكم

المحتويات

مُقدّمة 05

البابُ الأوّل

تمثلات الخليج العربي بين الإلفة والمعاداة في شعر السياب 07

جماليات الايقاع في شعر بشرى البستاني 27

التناص الديني في شعر ذنون الاطرقجي 53

الادب ومقارعة الارهاب 73

فاعلية المفارقة في شعر صباح عنوز 87

فاعلية التضاد وشعرية الوجد الصوفي 113

شعرية النص في قصيدة الدكتور عبود الحلي 129

شعرية التناص في ديوان السيد محمد مهدي بحر العلوم 153

الباب الثاني

171 فلسفة الموت في (موسم الهجرة إلى الشمال)

211 مفهوم الهوية في روايتي دلشاد، ومقامات إسماعيل الذبيح

مُقَدِّمَة

شهد الأدب العربي بخاصة والأدب العربي بعامة جملة من التحولات النوعية المهمة في الاداء على المستويات كافة بسبب الانفتاح الثقافي والاجتماعي والإفادة من المناهج النقدية المعاصرة والتداخل الاجناسي الذي شهدته الحركة الادبية العالمية بعامة، فضلا على التحولات الثقافية والاجتماعية الهائلة التي مربها العراق بالعقود الاخيرة.

يضم هذا الكتاب بين دفتيه مجموعة من الأبحاث التي تناولت بالدرس النقدي تجارب ابداعية متنوعة لثلة من الشعراء والساردين جلهم من العراقيين، بغية تقديم قرائتنا الخاصة للنص، فمن المعلوم أن تلقي النص لم يعد واحدا بل أضحت جميع القراءات إحتمالية غير حاسمة، فهي تحوم حول الدلالة ولاتدعي الإحاطة بالمعنى، لذلك يمكنني القول أن هذه الابحاث التي يضمها الكتاب لاتدعي أنها قدمت قراءات نهائية بل تسعى لتقديم قراءة صاحبها الخاصة التي حاولت فض بكارة النص الإبداعي والغوص في ملذاته وفك شفراته مستفيدة من مناهج النقد وآلياته من دون أن تجور على النص وتقسره باتجاه ما تريد.

لقد تناولت تلك الدراسات تجارب شعرية متنوعة ومختلفة الاتجاهات يجمعها الجانب الابداعي وهي على الرغم من تفاوتها الفني، الا أنها تمثل لمحة من الحركة الادبية المعاصرة وقد سعيت إلى ان تكون تلك الدراسات على وفق آليات مناهج نقدية متباينة تسعى لتذوق النص.

آثرت أن أسمي الكتاب (الشاطىء والسفح) كونه يضم دراسات عن مبدعين من شتى أنحاء العراق يمتد إبداعهم من البصرة الغافية على شواطئ الخليج وصولا الى جبال وسفوح شمال العراق، وكما أسلفت، فهذه القراءات النقدية تحاول مقاربة النص لتقديم قراءة تطمح لاجتذاب المتلقي واستدراجه لقراءات جديدة متعددة

ولا يفوتني هنا أن أشكر الصديقين الكريمين الشاعر علي الإمارة عضو المجلس المركزي للإتحاد العام للادباء والكتاب في العراق والاستاذ عبد الحليم مهودر لدورهما الكبير في أن يرى هذا الكتاب النور.

1

الباب الأول

قراءات في النصوص الشعـــريـــة

- تمثلات الخليج العربي بين الإلفة والمعاداة في شعر السـياب
- جماليات الايقاع في شعر بشرى البستاني
- التناص الديني في شعر ذنون الاطرقجي
- الادب ومقارعة الارهاب
- فاعلية المفارقة في شعر صباح عنوز
- فاعلية التضاد وشعرية الوجد الصوفي
- شعرية النص في قصيدة الدكتور عبود الحلي
- شعرية التناص فـــي ديوان السيد محمد مهدي بحر العلوم

تمثـــلات الخليـــج العربـــي
بين الإلفة والمعاداة في شعر السياب

يعد الســـــياب واحداً من ابرز شعراء الانبعاث والتجديد في الشـــــعر العربي الحديث فبتجديده بدأت مـــــرحلة تحول جديد في القصيدة العربية معلنة ولادة نسق شعري أرسى دعائم قصيدة جديدة تختلف عما سبقها وتمهد لظهور مرحلة اخرى ذات ميزات خاصة، فلقد احدث السياب ثورة في شكل القصيدة ومضمونها وتقنياتها مما هيأ له الانطلاق لـــــركب العالمية بما حمل شـــعره من هم كوني عام دون ان يجور ذلك على أصـــالته المحلية او يفقده ملامحه القوية المتجذرة فيه وهذا ما جعله من اكثر شعرائنا المحدثين استئثاراً بالدراســـات النقدية مما يجعل كتابة موضـوع جديد عنه امراً محفوفاً بمخاطـر النمطية والتكـــرار، بيد ان طبيعة المبدع تجعل نصـــــه قابلاً للتأويل والتأمل فالنقد في جوهره قائم على التأمل وأي تأمل جديد في نص الســـــياب لابد ان يقود إلى رؤى جديدة ومنطلقات بكر لم تفترع بعد.

لقد أولت الدراسيات النقدية الحديثة المكان حيزاً مهماً من منظورها النقدي وهي لا تنظر اليه بوصفه حيزاً جغرافياً مادياً مجرداً "وانما كيفية الخلق الحسي للصورة بحيث يبرز الشاعر فيها كأحد الخلاق"[1] الذين يصنعون من المكان حيزاً جديداً بما يضفون عليه من خيالهم دون ان يفقدوه ملامحه الاصلية "لاستحالة بناء الحدث او الشخصية في مكان لا ملامح له"[2] لان "وصف المكان ومكوناته... يعد في الوقت نفسه وصفاً للشخصية نفسها"[3]. ومما لا شك فيه ان ابداع الشاعر يتجلى في صهر المكان بشكله المادي مع صورته المتخيلة ليخلق منه صورة جديدة تتضح فيها معالم ابداعه التي تجعل للمكان دلالة "تتسع بما ترتبط به من سياقات نفسية واجتماعية تحول المكان وحوادثه الى مكان مجازي"[4] على وفق الصورة التي صنعتها مخيلة المبدع.

ان الخليج العربي بوصفه مكاناً واقعياً كان له نصيب وافر في شعر السياب واذا كانت الاعمال الادبية "لا تنجح الا اذا بنيت على امكنة محلية معروفة ومعاشة"[5] فالسياب نجح في ان يبني عدداً من نصوصه على هذا المكان ليجعله مع غيره من الامكنة الشعرية (كجيكور وبويب) "رموزاً كونية تتعمق دلالتها وتتكشف محمولاتها الابداعية يوماً بعد يوم"[6].

---

(١) اشكالية المكان في النص الادبي: ياسين النصير، ط ١، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦، ص٣٩٤.

(٢) البناء الفني لرواية الحرب في العراق: عبد الله ابراهيم، ط ١، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٨، ص١٢٧.

(٣) الرواية: ياسين النصير، وزارة الاعلام، بغداد، ١٩٧٩.

(٤) الموصل فضاءً روائياً: د. ابراهيم جنداري، مجلة الاقلام العدد (٧ – ٨) لسنة ١٩٩٦، ص ٥٥.

(٥) الحد: ياسين النصير، مجلة الاقلام، العدد (١١ – ١٢) لسنة ١٩٨٩، ١٨٧.

(٦) المكان ودلالته في شعر السياب: محمد طالب البجاري، رسالة ماجستير غير مطبوعة، كلية التربية، جامعة البصرة، ١٩٩٨.

ان البحث يقوم على فكرة وجود صورتين مختلفتين بل متناقضتين للخليج العربي في شعر السياب ويتحدد مسار هاتين الصورتين بحسب وضعه النفسي وطبيعة الظروف الطبيعية التي يعيشها.

١ـ الخليج العربي مكاناً اليفاً

بعد المكان اليفاً اذا شعر الانسان نحوه بنوع من الالفة وتشبع به ومارس فيه رغباته وطقوسه فالمكان الاليف هو "المكان الذي مارسنا فيه احلام اليقظة وتشكل فيه خيالنا"[١] ولقد كان السياب شاعراً عاش على مقربة من شواطئ الخليج العربي وقضى طفولته في بيت الطفولة بقضاء ابي الخصيب على مقربة من شواطئ الخليج العربي ومن المعروف ان اهل ابي الخصيب يرتبطون مع ابناء الخليج العربي بعلاقات نسب ومصاهرة فضلاً عن تشابه الكثير من العادات والتقاليد. وقد عاش السياب في بيئة قروية زراعية في جيكور الغافية على احضان النهر والمعتمدة في حياتها على المد والجزر الذي هو عماد اقتصادها. يقول السياب:

في ابتسام الرياض للمد والجز ... رِ لطوفان اعذب الغنغمات
يحملان الحديث عن مرقص البحـ ... ـرِ وحور الشواطئ اللاعبات[٢]

ان السياب القروي يشعر بفضل البحر عليه بمده وجزره الذي يجعل مزارع ابي الخصيب معتمدة عليه في السقيا، كما انه يغذي روحه باروع الصور الرومانسية المفعمة بمناظر حوريات يتراقصن حوله ومع أمواجه في جو رومانسي محبب يملؤه الخيال وتقوده العاطفة المرهفة. ويقول ايضاً:

---

(١)جماليات المكان: غاستون باشلار: ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٤، ص ٧.

(٢)ديوان السياب، بدر شاكر السياب، ط ١، دار العودة بيروت، ١٩٧١، ٢/ ١٤٣.

تنـام عـلى النهـر الجميـل ضـفافه وبالمـاء تـدلي مائجـات الغـدائر
كموجـة بحـر قيـدتها سلاسـل مـن النـور مثـل العسـجد المتنـاثر[1]

ان جماليات الصورة التي يرسمها للبحر بأمواجه المتكسرة تحيل الى صورة عذراء تطوي شعرها وتنشره بدلال فضلاً عن صورة (موجة تقيدها سلاسل من نور) التي تعاملت مع المجرد لا المحسوس وانبنت على لامنطقية على المستوى الحياتي لا الشعري لتشكل حالة افراغ لشحنة رومانسية البست البحر صورة عروس تقيد شعرها تارة وتطلقه اخرى مما يشي بصورة محببة للبحر ويقول:

وانت يا بويب
اود لو غرقت فيك القط المحار
اشيد منه دار
يضيء فيها خضرة المياه والشجر
ما تنضح النجوم والقمر
واغتدي فيك مع الجزر إلى البحر[2]

ان صورة الخليج العربي هنا ارتبطت بارتفاع الماء في نهره المحبب ورمزه الاثير (بويب) فهو يعود مع الجزر الى ذلك البحر ليبدأ الرحيل في جسد المعشوق ويتم دخول الانساني في الكوني فهو يشعر بحب جارف الى البحر ممتزج بمضامين اخرى بالعودة الى احضان اهله الذين يرتبطون بالخليج كما تصب انهار البصرة فيه فهو عندما يريد العودة مع الجزر الى اعماق الخليج العربي يؤمن انه "لم يعد الخليج مجرد خليج بل اصبح شيئاً اقرب الى نهر الحياة الذي يحمل الناس جميعاً... الى عالم الغد"[3]الجهيل المفعم بالحرية والنقاء والخير الوفير ولقد ابدع الشاعر في المزج بين

(١)المصدر نفسه ٢/ ١٢٠.
(٢)المصدر نفسه ١/ ٤٥٥.
(٣)حركات التجديد في الادب العربي: د. عبد العزيز الاهواني واخرون، دار الثقافة القاهرة، ١٩٧٥، ص٢١٧.

الخضـــرة والضـــوء فكلاهمـــا يحيـــل الى دلالات التفـــاؤل والتســـامي والاحســـاس بالديمومة[1] ويقول:

هاتيك اضواء المرافئ وهي تلمع من بعيد
تلك المرافئ في انتظار
تتحرق الاضواء فيها مثل اصداء تبيد[2]

لازال البحر يشكل حلما رومانســـياً في نظـر الشـاعر فهـو يـراه بوابتـه الى العـالم (فمقابل الصحراء التي تمثل المكان الشاسع من اليابسة نجد البحر الذي يمثل المتسع المائي، يحتضن جدل الاتصال والانعزال المتلبسة بثنائية البداية والنهاية"[3] فهو بدايـة رحلته الى المجهول وهو نهاية معاناته، ويقول السـياب في قصيدته (افياء جيكور):

افياء جيكور نبع سال في بالي
ابلّ منها صدئ روحي
في ظلها اشتهي اللقيا واحلم بالأسفار والريح
والبحر تقدح احداق الكواسج في صخابه العالي
كانها كسـر من انجم سقطت[4]

ان صورة البحر المحببة لازالت هي تغذي خيال الذات الشاعرة حتى ليربط بـين جيكور مثاله المحبب والبحر مفتاح الاسفار ولعل من الطريـف ان الشـاعر بسـبب نظرته المحببة يشبه احداق الكواسج بانجم متساقطة على الرغم من الهوة بـين جمـال النجوم وما تثيره الكواسج من رعب للبحارة فضـلاً عـن جماليـة الجنـاس النـاقص

(١) اللغة واللون: د. احمد مختار عمر، دار البحوث العلمية، الكويت، د. ت.، ص ١٨٥.
(٢) ديوان السـياب ٢/ ٩٤.
(٣) الفضاء الشعري عند السـياب: لطيف محمد حسن، رسالة دكتوراه، كلية الاداب، جامعـة الموصـل، ١٩٩٤، ص ٩٢.
(٤) ديوان السـياب ١/ ٩٠.

المقلون (قدح، حدق) والجناس بين (بال، أبلّ) وما شكلته من ايقاع صوتي مضاف عزز من تظافر الايقاعين الداخلي والخارجي للقصيدة، ولعل نقطة التغيير في صورة الخليج العربي الاليفة تبتدئ بقوله:

البحر ما كان سوىٰ جدول ... ينير في الليل سبيل الرعاة
فما دهاه اليوم حتىٰ غدا ... ملحاً اجاجاً بعد عذب فرات[1]

فحين ابتدأ وعي الذات الشاعرة كانت له علاقة ضدية عموماً مع المكان فهو يقول "يحار المرء وهو يواجه الزمان والمكان هذين العدوين اللذين يلاحقانه حيثما ولىٰ"[2] ومن هنا يبتدئ مفتاح صورة الخليج العربي السلبية.

٢ـ الخليج العربي مكاناً معادياً

ان المكان الاليف قد يتحول الى مكان معادٍ بفعل علاقة الذات المبدعة بالمكان "لان الغالب في علاقة الشخصيات بمنازلها صفة التذبذب التي تتراوح بين نفور وحب بين الاحتماء بها والهرب منها ففي لحظات السعادة تتآلف الشخصيات بالاماكن وفي لحظات البؤس تضطر الى معاداتها[3].

لعل بداية الصورة السلبية المعادية للخليج العربي في شعر السياب كانت عندما غادر ايران بسفينة شراعية – بعد ان كان قد هرب اليها خشية الملاحقة السياسية، وتوجه الى الكويت في رحلة مضنية تعرض خلالها لخطر الغرق في مياه الخليج العربي وقد زلزلت تلك الرحلة كيانه النفسي زلزلة عنيفة واسهمت إسهاماً بارزاً في تعميق احساسه بالوطن وصعوبة فراقه والغربة عنه، وقد صور السياب احداث تلك الرحلة في قصيدته (فرار عام ١٩٥٣) التي يقول فيها:

---

(١)ديوان السياب ٢:١٣٤.

(٢)رسائل السياب: ماجد السامرائي، بيروت، ١٩٧٩، ص ١٥٨.

(٣)الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا/ ٢٣٧.

في ليلة كانت شـراايينها
فحماً وكانت ارضها من لحود
ياكل من اقدامنا طينها
تسعى الى الماء
الى شـراع مزقته الرعود
فوق سفينٍ دون اجواء
في الضفة الاخرى... يكاد العراق
يومئ يا اهلاً بابنائي
امن بلادي هارب... أي عار
وارتعش الماء وسار السفين[1]

يبتدئ النص بصورة قائمة تنبئ عن ما في عنصـر اللون من اثر يتشـكل في جسـد القصيدة ليولد دوالاً تتناسل في سـياقها الخـاص فالشـــرابين تشـعر بـاللون الاحمـر المشـرق لكن الشاعر استطاع ان يغير مرجعيته محولاً اياه الى دالة قاتمة ولكي يكتمـل المشهد القاتم ومأساوية الحدث جعل الارض لحـوداً بـما توحيـه مـن تشـاؤم وفـزع لتكتمل الصورة الدرامية مع الاشـرعة الممزقـة ومـع صـورة الـوطن الـذي يشـعر الشاعر انه يعاتبه على تركه اياه وهو يرى الهوة تتسع بينه وبين وطنه بعـد ان اضـحى الخليج حاجزاً نفسـياً وطبيعياً يشعره بالضياع والتمزق بين الرغبة في البقاء بـالوطن والاضطرار للابتعاد عنه.

لقد تعرض السـياب في غربته تلك الى شتى الضغوطات النفســية في دار جمعـت شتى المشارب مما زاد من احساسه بالضياع وشعوره بالغربة التي عززت كون الخليج في عينه حاجزاً مكانياً يبعده عن اعز الاشـياء الية ويتحول من رمـز للعطـاء والخـير والرزق الى رمز للخوف من المجهول والمستقبل القائم فالبحر بطبيعته "لـيس رمـزاً

(١)ديوان السياب ١/ ٢٠١ – ٢٠٢.

ابدياً مطلقاً للخوف والرهبة لكنه يكون كذلك عندما يشحن الشاعر صورة البحر بمشاعر خاصة تستثير مشاعر الخوف"[1] والبعد والترقب وانتظار المجهول.

ان قصيدة السياب "غريب على الخليج" كانت اكثر قصائده تعبيراً عَنْ الاحساس بهذا الحاجز المكاني النفسي الذي حال بينه وبين العراق اذ يقول:

وعلى الرمال على الخليج
جلس الغريب يسرح البصر المحير في الخليج
ويهد أعمدة الضياء بما يصعد من نشيج
اعلى من العباب يهدر رغوة ومن الضجيج
صوت تفجر في قرارة نفسي الثكلى "عراق
كالمد يصعد، كالسحابة، كالدموع الى العيون
الريح تصرخ بي عراق،
والموج يعول بي عراق، عراق، ليس سوى عراق
البحر اوسع ما يكون وانت ابعد ما تكون
والبحر دونك يا عراق[2]

يتلمس المتلقي منذ البدء ان الشاعر خلع صورة الصحراء على الخليج العربي منذ مطلع القصيدة ويعود ذلك الى انه "يحمل في داخله الصحراء، او صحراءه، بعد ان سكنته الغربة"[3] واضحى الخليج العربي هو الفاصل المكاني الممثل لهذه الغربة اذ

(١)الشعر العربي المعاصر قضاياه الفنية وظواهره الموضوعية، ط ٢، عز الدين اسماعيل، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢.
(٢)ديوان السياب ١/ ٣١٧.
(٣)كتاب المنزلات (منزلة القراءة): طراد الكبيسي، ط ١، بغداد، ١٩٨٦، ص ١٤١.

يتحتم عليه ان يتجاوزه ليصل الى وطنه واذا كان المكان الشعري يحكمه الخيال الذي يشكل المكان بواسطة اللغة على نحو يتجاوز قشرة الواقع الى ما قد يتناقض مع هذا الواقع فان خيال السياب قاده الى ان يجعل "الخليج هو الصحراء"[1] القاحلة المميتة التي تفصله عن العراق، وغير خاف الحاح الشاعر في النص على الاكثار من التضعيف وحروف المد وتكرار الراء وهو صوت بطبيعته يفيد الترجيع، وهذه كلها عوامل ايقاعية ذات دلالات خاصة تسهم في منح النص ايقاعاً شجياً ينضح حزناً وينساب في تواتر كئيب. ويستمر في القصيدة ذاتها فيقول:

فلتنطفي يا انت يا قطرات، يا دم، يا نقود
يا ريح يا أبراً تخيط لي الشراع – متى اعود
الى العراق؟ متى اعود؟
يا لمعة الامواج رنحهن مجداف يرود
بي الخليج، ويا كواكبه الكبيرة... يا نقود
ليت السفائن لا تقاضي راكبيها عن سفار
اوليت ان الارض كالأفق العريض بلا بحار
مازلت انقص يا نقود، بكن من مدد اغترابي
مازلت اوقد بالتماعتكن نافذتي وبابي
في الضفة الاخرى هناك فحدثيني يا نقود
متى اعود؟... متى اعود[2]

لعل هذه الابيات تمثل ذروة حنين الشاعر الى وطنه واهله ورسمت اغترابه النفسي والروحي والمكاني ويتضح فيها "الحديث عن النقود بصورة ملحة فهي

(١)انتاج ما أنتج (مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية): د. مالك المطلبي، بحوث المربد السادس، بغداد، ١٩٨٦، ص ٤٠.

(٢)ديوان السياب ٣٢١ – ٣٢٢.

وسيلة الشاعر الى تحقيق حلمه بالعودة الى ارض الوطن، كما ان فيها ذلك المزج الرائع بين التشوق للوطن والتشوق للحبيبة"[1] التي تماهت مع الوطن وامتزجت به ليصبحا كلاً واحداً لا يمكن ان يتجزأ.

ان صورة (الخليج العربي) في قصيدة (غريب على الخليج) تمثلت بغول هائل يفترس احلام الشاعر ويعصف بها ويرميها ادراج الرياح فعبور الخليج يتطلب مالاً يرضي البحارة ان ينقلوه الى الضفة الاخرى وهو عارف انه لا يمكنه ان يعود الى وطنه الا خلسة وان لا عبور له الا بين دراعي هذا الغول (الخليج) حينئذ يصل به الامر الى حد الاستسلام واليأس من العودة الى العراق فـ "ياخذ اسم العراق بالتفجر الصوتي بقرار عميق ينشره الموج في اصداء متتالية تعكس درجة عالية من التفاعل الزاخر بين الايقاع النفسي والصوتي... وتقوم مفارقة التقارب النفسي الشديد من الوطن مع البعد المكاني عنه بتوليد حس عارم بالغربة واليأس والانقطاع"[2] فيقف على شواطئ الخليج العربي في الكويت نادباً وطنه بايقاع شجي يائساً من العودة اليه مستسلماً لقدره بصورة غريبة تجعله وكانه آمن باستحالة تلك العودة فيقول:

وا حسرتاه فلن اعود الى العراق
وهل يعود... من كان تعوزه النقود؟ وكيف تدخر النقود
وانت تأكل اذ تجوع؟ وانت تنفق ما يجود
به الكرام، على الطعام
فلتبكين على العراق
فما لديك سوى الدموع

---

(١)شعر بدر شاكر السياب دراسة فنية وفكرية: حسن توفيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د.ت.، ص ١٨٥.

(٢)اساليب الشعرية المعاصرة: د. صلاح فضل، دار الاداب، بيروت، ١٩٩٥، ص ٩٧.

وسوىٰ انتظارك دون جدوىٰ للرياح وللقلوع[1]

وتتحقق هنا الثنائية المتضادة بين النقود والعراق فالنقود تقف حائلاً بين الشاعر ووطنه وكانها تشكل معادلاً موضوعيا للخليج العربي وتوازيه دلالياً ذلك ان "العراق يحققه رنين قطرات اخرىٰ... نقود... لمعة الموج تقول نقود... كواكب الخليج نقود... وعند كل رنة يرد الصدىٰ... ود فتصبح اعود... العراق لفظة تفتح مغالق النفس المتناهية بين جمال الماضي وبؤس الحاضر ولكن لفظة نقود تفتح باب العراق المغلق... ولكن لا عودة لأنه لا نقود... القصيدة اذن تموج النفس في صعود يتلوه هبوط (الماضي، الحاضر، الامل بابان مغلقان يفضي احدهما الىٰ الاخر ولا تجدي القوة السحرية البدائية امامها شيئاً لان الواقع اقوىٰ"[2] من احلامه بالعودة الىٰ احضان الوطن والامل اضحىٰ بعيد المنال واضحت ذات الشاعر المبدعة موزعة بين اليأس والامل.

ويتحقق الحلم الذي كان يظنه السياب مستحيلاً لكن تلك الغربة خلفت لنا نصاً آخر أجمع الدارسون انه من اروع قصائد السياب ان لم يكن اروعها علىٰ الاطلاق وهو قصيدة (انشودة المطر) التي يقول فيها:

وعبر امواج الخليج تمسح البروق
سواحل العراق بالنجوم والمحار
كانها تهم بالشروق
فيسحب الليل عليها من دم دثار
اصيح بالخليج (يا خليج
يا واهب اللؤلؤ والمحار والردىٰ)

(١)ديوان السياب ١/ ٣٢٣.

(٢)بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره: د. احسان عباس، ط ٤، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٤، ص ٢٠٨.

فيرجع الصدىٰ
كأنه النشـيج
يا خليج
يا واهب المحار والردىٰ
.....

وينشـر الخليج من هباته الكثار
علىٰ الرمال، رغوة الاجاج والمحار
وما تبقىٰ من عظام بائس غريق
من المهاجرين ظل يشـرب الردىٰ
من لجة الخليج والقرار[1]

وعلىٰ الرغم من تعدد القراءات والتأويلات لهذه القصـيدة ممـا جعلهـا مـن اكثـر قصائد الشعر العربي الحديث مثاراً للنقد فاننا نقف هنا عند نظرة السـياب فيهـا الىٰ الخليج العربي فهو يراه بصورة قاتمة تشـي بحالته النفسـية مما ينتج لنـا ثنائيـة ضـدية جعلت التضاد خصيصة لعنصـر جمالي في العمل مبني علىٰ الصـراع المرير بين الامـل بالغد المشـرق والواقع المقيت المرير وتتجلىٰ قوة الخيال عند السـياب في استحضـار الجانب الفردي من الصور والتجارب، وفي الغوص الىٰ موضوعية الاشـياء والنفـاذ الىٰ اعماقها والقبض علىٰ الافكار المهمة في التجربة ولملمتهـا في صـور صـغيرة تكـبر شـيئاً فشـيئاً وتتسع لتكون في النهايـة صـورة متناسـقة نجحـت الـذات المبدعـة في جعلها خطاباً تشكيلياً يعتمد الصورة قبل الكلمة لحالة الغربة والضـياع فالسـواحل التي تهم بالشـروق لكنها سـرعان ما يدثرها الدم والخليج الذي كان يهب اللؤلـؤ – مصدر العيش الرئيس لاهل الخليج العربي قبل ظهـور الـنفط ثـم اصـبح – في نظـر

(١)ديوان السـياب ١/ ٤٧٧ – ٢٨٠.

الذات الشاعرة – لا يهب الا الردى والحرمان والمحار الاجوف... ولا يبصر الجالس على ساحله النائي عن بلده غير عظام الغرقى التي يرميها ساخراً على شاطئه... انها عظام الفاشلين في عبوره فشل الذات الشاعرة في العودة للبلاد فصورة "موت البائس الذي قذفه الخليج الى الساحل هو موت الشاعر على سيفه في الوحشة والغربة والضياع"[٣٠]. وقد كانت قصيدتا (غريب على الخليج) و (انشودة المطر) خير تعبير عن صورة الخليج مكاناً معادياً اذ "صورتا احساسه الذاتي بغربة قاسية فريدة... وحين اخذ يتأمل في طبيعة تلك الغربة... ازداد احساسه بالعراق – عراق الطفولة وعراق البؤس والجوع، وإقترن الاثنان في نفسه اقتراناً شعورياً وفنياً... شعور مستبد طاغ بالطبيعة العراقية والذكريات العراقية... وكبرت صورة العراق في نفسه حتى طردت كل صورة اخرى، أي كبر الاحساس بالوطن وبالرابطة الوطنية القومية[١].

ولم تقتصر الصورة السلبية المعادية للخليج العربي على مرحلة الغربة الاولى حينما حل في الكويت هارباً من المطاردة السياسية وخطر الاعتقال بل ظلت هذه الصورة تلازمه في غربته الثانية (غربة المرض والعلاج) اذ ظل يتذكر ايام غربته الاولى في الكويت فيقول في قصيدته (ليلة في لندن):

ومن افق المنائر في الكويت وزرقة البحر
اهاب فرش جفني بالنعاس رنين اكواب
بماء البصرة الرقراق تملأ ثم تسقيني
.....
غريباً كنت حتى حين احلم لست في جيكور
ولا بغداد امشي في صحارى قلبي المسعور
يريد الماء فيها (ماء... اين الماء؟) وهي تريه افواها

(١)بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره"٢١١.

على افاقها الربداء ظمأى تشرب الديجور
فلا تروى أأقضي العمر في صحراء، في ليل من العطش[1]

ولعل اول ما يلفت الانتباه هنا ان الذات الشاعرة ما ان تتذكر البصرة حتى تقفز الى ذهنه صورة مائها الذي يقتله الظمأ اليه وهو بذلك يستعيد صورة اسلافه فمن المعروف "ان العرب اذا ذكروا ديارهم كان اول ما يشتاقون اليه ويتمنونه هو ماؤها وشرابها"[2] والمتأمل في النص يرى صورتين متناقضتين للماء: ماء البصرة الرقراق الصافي الذي يذكره بالوطن ويرمز للنقاء والطهر والسعادة في احضان الاهل والاحبة وماء الخليج الاجاج الذي لم يعد مصدراً لرزق الصياد والبحار والغواص بل اضحى حاجزاً وصحراء تفجر في نفسه لواعج الالم ولعلنا لا نبالغ اذا قلنا ان ثنائية (الماء – الصحراء) ظاهرة عامة في شعر السياب لازالت بحاجة الى المزيد من اهتمام الدارسين.

لقد فجرت الغربة الحنين في شعره بكل نوازع الشوق للوطن واصبح ذلك الحنين وتراً جريحاً في كل قصائده فطيف العراق ما فتئ يغازل جفنيه ويداعبه، بل ويؤرقه في كثير من الاحيان واصبح لا رجاء له الا الخلاص من الغربة التي ابعدته عن الزوجة والابناء فيهتف ملء فيه في قصيدته (اقبال الليل):

يا ليل ضمخك العراق
بعبير تربته وهدأة مائه بين النخيل
اني احسك في الكويت وانت تثقل بالاغاني والهديل
يا ليل اين هو العراق
اين الاحبة؟ اين اطفالي؟ وزوجي والرفاق
يا ام غيلان الحبيبة صوبي في الليل نظرة

(١)ديوان السياب ١/ ٦١٨ – ٦١٩.

(٢)الماء في الادب العربي: د. جميل سعيد، منشورات المجمع العلمي العراقي، بغداد ١٩٦٠، ص ٧.

نحو الخليج تصوريني اقطع الظلماء وحدي[1]

لقد اضحى الشاعر يهرب من واقعه المرير الى الحلم... فهو يحلم بان يفيق من المرض ليعود الى زوجته الصابرة واطفاله المنتظرين يحلم بان يعبر الخليج – ذلك الحاجز المقيت ليعود الى احضان (الاهل – الوطن) اذ ان "اشتداد الازمة النفسية في اعماق السياب حدت به الى التعامل مع العالم الخارجي برؤية محكومة بمعاناته انساناً يستبد به وحش ضار يجعله... ينظر الى الحياة لا بصفتها حالة مفتقدة بل حلماً متبدداً داخل محجري عينيه"[2] ومن هذه النقطة بالذات يمكن فهم النص فهو يرى البصرة في الحلم ويحول الخليج العربي دون الوصول اليها وهذه الصورة الواقعية لحياته العائلية في البصرة هي التي دفعت الذات المبدعة الى تكثيف العناصر وتوخي الدقة في اثارة المضامين الانسانية ولكي تكتمل مأساوية المشهد الشعري ادخل صورة الليل بما توحيه من سكوت وخوف وترقب وشدد على لفظة (الظلماء) التي تعطي اللوحة سوداوية مضافة فاللون عند السياب موضوع جمالي "يدخله عنصراً من عناصر البناء في القصيدة معبراً عن الحركة والامتداد والتنوع تارة وعن التشخيص وتجميد الحركة تارة اخرى"[3] وقد نجحت هذه الصورة في اثارة شحنة عاطفية لدى المتلقي، ويقول السياب في قصيدته (الى زوجتي الوفية):

في غد تمضين صفراء اليد
لاهوى او مغنم نحو العراق
وتحسين باسلاك الفراق
شائكات حول سهل اجرد

---

(١)ديوان السياب ١/ ٧١٧ – ٧١٨.

(٢)البنينة الاسطورية في شعر السياب: معين جعفر محمد، الاقلام العدد الرابع، ١٩٩٩، ص ٢٤.

(٣)الرسم بالكلمات في شعر السياب: خيري صباح الدين الحيدري، رسالة ماجستير غير مطبوعة، كلية التربية، جامعة الموصل، ٢٠٠١، ص ١٣٠.

مدها ذاك المدى ذاك الخليج[1]

ان صورة الخليج لازالت قائمة في النص فهو اسلاك شائكة تحجزه عن وطنه وتبعده عن احبته وتتركه مثقلاً بذلك القلق العاطفي... وغربة الجسد بالبعد والروح بالمرض، التي اندفعت بتجربته الى احساس عاش من خلاله في المرمستمر ويقول السياب:

مريضاً كنت تثقل كاهلي والارض احجار
احن لريف جيكور
واحلم بالعراق وراء باب سدت الظلماء
بابا منه والبحر المزمجر قام كالسور
على دربي[2].

ان حدة التناقض واضحة في النص بين جيكور رمز الطهر والبراءة والنقاء والطفولة والخليج العربي (البحر) رمز كل ما هو قاس ومؤذ فجيكور تشكل حنيناً ممتزجاً مع الحنين الى الام والطفولة المحببة والارض الطهور، في حين يمثل الخليج ذلك الحاجز الذي يفصله عنها وهي عالمه الامثل الذي لم يعد واقعاً مادياً محسوساً فقط بل تدثر بغطاء الرمز فالعراق كله يتمثل بهذا العالم الذي هجره مضطراً والذي تشير اليه جيكور في حين يشير (الخليج العربي) الى وحش مزمجر مفترس يعصف بالاحلام ويقف سوراً امام الشاعر الذي لم يعد يحلم الا بالعودة لوطنه لينعم بالحياة بين اهله واحبته واطفاله ولكن انى له ذلك والمرض يضطره للعلاج في الكويت ويحول الخليج العربي بينه وبين قريته فيصبح الخليج رمزاً للامال المحطمة على صخرة واقع مرير لا يرحم... انها ماساة الواقع وحين لا تجد الذات المبدعة في الواقع حلاً تهرب للحلم الذي يؤدي "وظيفة هامة وهي التصدي للمشكلات المعلقة

(١)ديوان السياب ١/ ٦٥٠.
(٢)المصدر نفسه ١/ ٢٦٩.

والتي لم يتوافر الفرد على ايجاد حلول لها او تصريفها بصورة مرضية اثناء الواقع"[٣٩] فتصبح احلام اليقظة ديدنه الذي لا ينفك ملازماً اياه يقول السياب

وكم عبر الخليج الىّ والانهار والترعا
يدغدغ بيض اشرعة يهيم وراءها القمر
وينشج بينها المطر
واوغل في شعاب البرق، يرجف كلما لمعا[١]

ولعل بعد السياب عن اطفاله كان محور هواجسه التي تؤرقه وتجعله نكداً فقد أجمع دارسوه انه كان شديد التعلق باطفاله والقلق على مستقبلهم لذلك كان طيلة رحلة العلاج في الكويت يحلم بتجاوز الحاجز المكاني (الخليج العربي) وينتظر المعجزة التي تعيده الى اطفاله:

ويا حديثك عن الاء يلذعها
بعدي فتسأل عن بابا (اما طابا)
أكاد اسمعها
رغم الخليج المدوي تحت رغوته
اكاد الثم خديها واجمعها
في ساعدي كاني اقرع البابا[٢]

انه يتخيل سماع صوت ابنته على الرغم من الفاصل المكاني – الخليج العربي – الذي يسد منافذ عينيه لكنه لا يستطيع اغلاق منافذ قلبه فالغربة عنده تعني "الانقطاع عن الوجود الفعلي في الوطن كما تعني في الوقت نفسه تمدداً داخلياً لهذا

(١)ابواب العقل الموصدة ٠باب النوم والاحلام): د. علي كمال، ط ٢، الدار العربية، بغداد، ١٩٩٠، ص٦٠٨.
(٢)ديوان السياب ١/ ٦٧٨.

الوجود بذاته، وحين يصبح وجود الوطن داخلياً تنشط حركة امكنة عدة"[1] لذلك فهو يحتضن الوطن عبر احتضان طفلته.

ولعل ذروة الموقف العدائي للخليج العربي تصل في قوله:
اوليت ان الارض كالافق العريض بلا بحار

ان بعده عن بلده جعله يشعر بالانقطاع والاجتثاث فلا وطن ولا شفاء ولا من يفتح له قلبه مما جعله يشكل صورة للبحر هي صورة الصحراء ذاتها فهو حاجز يبعده عن الأحبة يتمنى ازالته ومحوه.

لقد كانت صورة الخليج العربي عند السياب اليفة جميلة محببة في مرحلته الشعرية الاولى – وهذا شأن الرومانسيين – لكنها صارت مكاناً معادياً يبعده عن اهله واحبته ايام المرض والغربة مما يؤكد ان الحالة النفسية والصحية هي التي شكلت مناحي تلك الصورتين لكن الصورة الأليفة قصيرة من بداياته الشعرية المتأثرة بالرومانسيين في حين شكلت الصورة المعادية محور تجربته الشعرية التي شهدت ولادة انضج قصائده.

(١)المصدر نفسه ١/ ٧٠٩. جماليات المكان: اعتدال عثمان، بحوث المربد السادس، بغداد، ١٩٨٦، ص٥١.

جماليات الايقاع في شعر
بشرى البستاني

«موسيقى عراقية أنموذجا»

نال الشعر النسوي قسطاً وافراً من الاهتمام في أدبنا العربي المعاصر بعد ظهور نخبة من الشواعر اللائي استطعن الخروج من شرنقة القيود المفروضة حول إبداع المرأة، وتشكل الشاعرة بشرى البستاني انعطافة بارزة في الشعر النسوي المعاصر في العراق لمكانتها المتميزة في خارطة الشعر الموصلي، فلشعرها طعمه الخاص الذي يغري الباحث باقتفاء لذته والبحث عن معطيات ثرائه الدلالي والأسلوبي ولعل ذلك يعود لمزاوجتها الواعية بين التجربة الإبداعية والتخصص الأكاديمي وعلو كعبها في التراث الأدبي ومعطيات الحداثة مما ترك أثره في تشكل جماليات الإيقاع في بنية قصيدتها.

يشكل ديوان (مكابدات الشجر) وهو من أهم ما نشر من منجزها الشعري تحولا مهما في تجربتها الإبداعية عبر نجاحه باستنطاق اللغة بالإيقاع والإيقاع باللغة واشتغاله على منظومة من العلاقات الأسلوبية والبنائية بحثاً عن مفاتن موسيقية تتبع من بنية النص ولا تكتفي باليات الوزن والقافية المعروفة بل تشابك هذه الآليات بحشد من التوافقات غير المعلنة بين الصوت والدلالة وهارمونيا الإيقاع والفكرة على نحو يجعل من شعرها نصاً ذا خاصية إيقاعية لا يمكن الكشف عن ملامحها بيسر بل تحتاج إلى إدراك جمالي متمعن يتهجس جمالية التعالق الدلالي الإيقاعي بكل عمقه وثرائه وتعقيده، ولعل قصيدة (موسيقى عراقية) واحدة من أغنى قصائد الديوان إيقاعياً بل من انضج منجز الشاعرة فهي لا تعتمد على انسياب زمنية الوزن والقافية بشكل ودود شجي فحسب بل يتعدى ذلك إلى توظيف مهيمنات صوتية تضبط الإيقاع وتغني نبرته الدلالية كما أنها تعتمد التجريب الموسيقي والتداخل والتناوب الإيقاعي والارتفاع والانخفاض الهارموني وتوظيف علاقات التزاوج والتراوح بين تفعيلات الشعر العربي بطريقة مدروسة تجعل الانزلاق بينها لا يشكل تعتعة إيقاعية أو فوضى موسيقية فضلاً عن جماليات التقفية فيها التي اعتمدت بنية خاصة مزجت بين الالتزام بالقافية والتحرر منها بشعرية عالية وظفت تقانات التماهي بين الموسيقى الداخلية والخارجية (الإطار) بلعبة ذكية خلقت نصاً يؤازر بعضه بعضاً لينهض بشعرية عالية، وهذا ما دفعنا إلى مقاربة القصيدة إيقاعياً بغية الكشف عن جماليات بنيتها النصية.

إن عملنا يبتدئ بمحاولة الوقوف عند عتبات القصيدة النصية وهي " كل ما يمت بصلة إلى النص المدروس بعلاقة خفية بعيدة مع نصوص أخرى زائداً ما يمت إليه بعلاقة مباشرة قريبة كالعنوان والهوامش " [1] والتي أضحت في الدراسات

(١) العتبات النصية في شعر عبد الوهاب البياتي ونزار قباني: جاسم محمد جاسم، اطروحة دكتوراة

المعاصرة " تشكل نظاماً اشاريا ومعرفيا لا يقل أهمية عن المتن... بل انه يلعب دوراً هاماً في عملية القراءة "[1] وصولاً إلى استكناه بنى النص واستبطان أفاقه المعرفية.

إن عنوان القصيدة يشتغل على موجه قرائي يجعلنا ملزمين بالوقوف عنده فقد حظيت الموجهات القرائية " بأهمية قرائية خاصة في مواجهة نصوص المبدعين واقتحامها لذا فان وضعها يستلزم وعياً مركباً في استيعاب حجم الموجه وإشعاعاته العلامية على النحو الذي يناسب مشروع النص الإبداعي وحمولاته الدلالية "[2] فهو يميل ذهنياً إلى قصيدة موسيقى عربية للشاعر الفلسطيني محمود درويش وهي إحدى قصائد ديوان " حصار لمدائح البحر "[3] والعنوان في ضوء نظرية التواصل رسالة مسننة ومشفرة من المرسل (المبدع) إلى المرسل إليه (المتلقي) محكومة بسياق وترسل عبر قناة وظيفتها المحافظة على الاتصال بين المرسل والمرسل إليه[4]، بيد إن قراءة العنوان لا يحقق اكتفاء دلالياً بل تشكل قراءة مرحلية للنص تميل إلى قراءة اكبر هي قراءة النص بأكمله، ويتألف عنوان القصيدة من دالين احدهما موسيقى التي تخصص بأنها عراقية وتحيل دلالات الموسيقى إلى مفاهيم إيقاعية واضحة ذلك أن مفهوم الإيقاع تداخل في تراثنا العربي بين ثلاثة علوم هي الفلسفة والموسيقى

مقدمة الى كلية التربية / جامعة الموصل، ٢٠٠٧، ص ١١.

(١) مدخل الى عتبات النص (دراسة في مقدمات النثر العربي القديم): عبد الرزاق بلال، ط١، دار افريقيا الشرق، المغرب ٢٠٠٠ م، ص ١٦.

(٢) الاستدلال بالموجة وتفعيل مقولة المتن الشعري: د. محمد صابر عبيد مجلة عمان العدد ٦٤، تشرين الاول، ٢٠٠٠، ص ٥٨، وينظر المغامرة الجمالية للنص الشعري: د. محمد صابر عبيد، دار جدارا، الاردن، ٢٠٠٧، ص ٣٠.

(٣) ينظر ديوان محمود درويش، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، ١٩٩٤، ص ٨٥.

(٤) ينظر السيميوطيقيا والعنونة: جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، العدد الثالث، المجلد ٢٥ لسنة ١٩٩٧، الكويت ص ١٠٢.

والعروض[1] وإذا حاولت مقاربتنا استقراء المعطيات النصية المتعالقة دلالياً مع العنوان نجد أن بنية العنوان تحيل على التعضيد الموسيقي التجريبي في إيقاع القصيدة من خلال التزام جملة من المؤثرات الموسيقية التي توحي بتعمد اختيار هذه التسمية التي توحي أن حضور الدال (موسيقى) له ما يبرره إذ أن " ثمة بديهية تقوم عليها فلسفة العنونة الأدبية بعامة والعنونة الشعرية بشكل خاص مفادها أن العنوان يوازي نصه جمالياً ودلالياً "[2] ويبرر ذلك أن الموسيقى محاولة عراقية تقابل الموسيقى العربية التي كتبها محمود درويش بعلاقة تناصية ذلك أن التناص هو " تداخل النصوص وتعالقها أو علاقة نصوص لاحقة بنصوص سابقة "[3] ولعل ما يربط بين هاتين التجربتين الاتكاء على التجريب الإيقاعي بمحاولة إدخال البحر البسيط في الشعر الحر وهو ما اكتفت به قصيدة درويش في حين تجاوزت قصيدة البستاني ذلك بالتنويع الموسيقي المتعدد – كما سنلاحظ – فلقد جاءت قصيدة (موسيقى عربية) على اشطر كاملة من البحر البسيط أو نصف شطر من البسيط لكل سطر شعري، والحق إن محاولات الكتابة على البحور المركبة والممزوجة ليست جديدة إذ أشارت نازك الملائكة إلى انه " يمكن نظم الشعر بتكرار أية تفعيلة مكررة في الشطر العربي المعروف سواء أكان هذا البحر صافياً أم ممزوجاً "[4] ويبدو أن د. علي جعفر العلاق وهم بزعمه أن الواقع الموسيقي اخرج "البحور المركبة أو البحور الممزوجة، كما تسميها نازك الملائكة من دائرة الفعالية والتأثير بشكل يكاد يكون تاماً واقتصر التشكيل الموسيقي في معظم الكتابات الشعرية على البحور

(١) للتفصيل في ذلك ينظر جماليات التشكيل الايقاعي في شعر السياب.أ.د.محمد جوادحبيب البدراني،ط١،الدار العربية للموسوعات،بيروت،٢٠١٣

(٢) العنوان في الادب العربي (النشأة والتطور): محمد عويس، ط٢، دار الهلال، القاهرة، ١٩٩٩، ص٢٥٣.

(٣) قراءة في الادب والنقد (دراسة): د. شجاع العاني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩، ص ٢٥٣.

(٤) قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، ط٢، دار التضامن، بغداد، ١٩٦٥، ص ٨٠.

المفردة" [1]، إذ أن محاولات الكتابة على البحور الممزوجة بدأ مع السياب فقد كتب قصائد حرة على تفعيلات الطويل والخفيف وغيرها [2]، كما أن أول قصيدة تفعيلة على وزن البسيط واشطره كانت قصيدة (افياء جيكور) وإذا كانت قصيدتا درويش والبستاني تشتركان في مطلع واحد (ليت الفتى حجرٌ يا ليتني حجر) فهما يحيلان إلى بيت تميم بن مقبل:

ما أطيب العيش لو أن الفتى حجرٌ تنبو الحوادث عنه وهو ملمومُ

وهو من البحر البسيط عروضه مخبونه وضربه مقطوع ويمثل هذا البيت أمنية لدى الشاعر عدها ادونيس صالحة لان تكون مفتاحاً "لفهم الشعر الجاهلي... تكشف هذه الأمنية عن شعور العربي بان الحياة هشة سريعة الانكسار وتكشف ايجابياً عن التغلب على الهشاشة والموت" [3]، ويرى حاتم الصكر أن هذه الأمنية لا يولدها الخوف من الموت بقدر ما يسببها حب الحياة ذاتها فكان الشاعر لا يريد أن يرى ما ستؤول إليه الأشياء التي أحبها بعد أن تنالها يد القدر بل يريد أن يظل راسخاً كالأثر شامخا بلا مبالاة" [4]، ولعل مما يميز بين القصيدتين أن درويش "يقف عند الأمنية وحدها مغيراً أداة الامتناع (لو) في بيت تميم بأداة التمني (ليت)... حتى لتغدو الأمنية اقتراحا تمويهياً لا يريد منا الشاعر أن نفعله فهو يرينا ما تصنع الحوادث وإذا بصنيعها كله من فعل البشر... فالحياة نفسها ميدان الصراع بين الإنسان وعدوه" [5]، أما بشرى البستاني فتتمنى أن تكون حجراً كي لا ترى ما حولها من مآسٍ ومحن يجر بعضها بعضاً في مسار لا مفر منه ولا خلاص ولا مهرب.

(١) في حداثة النص الشعري: د. علي جعفر العلاق، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٠، ص ٩٠.
(٢) للتفصيل في ذلك ينظر شعر السياب (دراسة ايقاعية) / ٥٢ – ٥٨.
(٣) ديوان الشعر العربي: اختاره وقدم له ادونيس، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٤، ١ / ١٥.
(٤) الاصابع في موقد الشعر: حاتم الصكر، ط١، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦، ص ٣١٤.
(٥) المصدر نفسه، ٣١٤ – ٣١٥.

ليت الفتىٰ حجرٌ يـا ليتنـي حجرٌ ألــتم حــين شــظايا الــدهر تنهمــرُ
ألــتمُ حــين تلــوحُ الأرضُ ســاقيةً شــوهاء يتشــج في أطرافهــا الشــجرُ
هل يعرف الشوق إلا مــن يكابـده ويعــرف الجــوع إلا جــائعٌ وعــرُ
أو يعرف الجرح إلا نــازفٌ عـبرت عــلىٰ جراحــهِ نــارٌ وقــدها حجــرُ[1]

إن القصيدة يمكن أن يكتب مقطعها الأول بصورة الشطرين في أبياته الأولىٰ:

تتكئ الشاعرة علىٰ التراث عبر تجربتهـا الشـعرية فـبحكم تخصصـها الأكـاديمي واطلاعها الواسع علىٰ المنجز الشعري العربي تناصت القصيدة مع التراث الشـعري العربي فالتناص "مجموع العلاقات التي تـربط نصـاً مـا بمجموعـة مـن النصـوص الأخرىٰ وتتجلىٰ من خلاله"[2] وهكذا تتعالق النصوص عـبر عمليـات الامتصـاص والتحويل والتكثيف لتبني نصاً جديداً أفاد من معطيات سابقيه.

لقد تناص المطلع مع قول تميم بن مقبل
ما أطيب العـيش لـو أن الفتـىٰ حجـرٌ تنبـو الحـوادث عنـه وهـو ملمـومُ[3]

كما يتناص مع بيت الشعر العربي القديم:
لا يعــرف الشــوق إلا مــن يكابــده ولا الصــــبابة الا مــــن يعانيهــــا

ولعل ما يميز التناص انه لم يكن تناصاً دلالياً فقط بل تواشج معه تناص إيقـاعي فالأبيات هنا من البحر البسـيط أيضاً، ولعل الشاعرة أفادت من معطيـات التنـاص مع الآية الكريمة ﴿فَاتَّقُوا النَّارَ الَّتِي وَقُودُهَـا النَّـاسُ وَالْحِجَـارَةُ﴾[4] التـي أفـادت في

(١) مكابدات الشجر: بشرىٰ البستاني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠٠٤، ص ٤٧، والابيات مكتوبة في الاصل علىٰ طريقة شعر التفعيلة.
(٢) فضاءات الشعرية: أ. د. سامح الرواشدة، المركز القومي، الاردن، ١٩٩٩، ص ٧٧.
(٣) ديوان ابن مقبل: تحقيق د. عزة حسن، وزارة الثقافة، سوريا، ١٩٦٢، ص ٢٧٣.
(٤) البقرة، من الآية ٢٤.

التعبير عن معاناة العراقيين أمام جور الحصار الذي اهلك الزرع والضرع وجعلهم يعيشون ناراً تشبه الجحيم والتي أسقطت كسفها على الذات الشاعرة عذاباً جارحاً.

تنتقل الشاعرة بعد ذلك إلى اشطر من البسيط:

فوت الحبيب الذي أوجعتهُ ظفرٌ
في روعه ندمٌ... في صدره سقرٌ
عرار ريا وما في ربعها سطروا
ودار ميةً مذبوح بها الأثرُ
.....
غيلان غيلانُ هل يجدي الفتى حذرُ[1]

من جديد تلجا الشاعرة للتناص فتقلب بيت المتنبي الشهير في مدح سيف الدولة:

فوت العدو الذي يممته ظفرٌ في طيه اسفٌ في طيه نعمُ[2]

كما تفيد من بيت الصمة القشيري في قوله:

تمتع من شميم عرار نجدٍ فما بعد العشيةِ من عرارِ[3]

(١) مكابدات الشجر، ٤٨.

(٢) شرح ديوان المتنبي: عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٠، ٣/ ٨١.

(٣) ديوان الحماسة: ابو تمام حبيب بن اوس الطائي، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠، ص ٣٧٣.

وقوله:

حننـــت إلى ريـــا ونفســـك باعـــدت مـــزارك مـــن ريـــا وشـــعباكما معـــا [1]

وأفادت من الإشارة إلى قصة الحب الشهيرة في التراث العربي بين الشاعر ذي الرمة (غيلان بن عقبة العدوي) ومية وقد وظفت الشاعرة جميع هذه الدلالات التراثية لتصف عمق معاناة الإنسان العراقي الذي عانى ما جعله يتمنى أن يكون حجراً لا يشعر بالعذابات التي حوله والتي اختصت به واختص بها فلا يشعر بها الأخوة والأصدقاء من العرب وغيرهم فقد تفرق الأحبة ولم يعد يجدي الندم وانفكت عرى الأواصر ولم يعد للحذر من مكان.

إن الشاعرة وظفت ذاكرتها الشعرية لإعادة نتاج النصوص المتلاقحة في نص جديد ساح في أزمنة وأمكنة تراثية لتعبر عن تعلقها بالوطن وتعالقها مع ذاكرته الشعرية فهي ترى معاناة العراقيين امتداداً لمعاناة أجيال عاشت على تربته وتجد في هذا التراب المعذب وأهله المصطلين بنار المعاناة امتداداً لإرثها الحضاري وجذورها موغلة الامتداد في عروق الوطن.

تفيد الشاعرة من تقانة التناوب والتنوع فبعد أن تناوب بين إيقاع البسيط العمودي (الشطرين) والشعر الحر على البسيط تستخدم تقنية إيقاعية جديدة هي التنوع* فتنتقل إلى إيقاع فعولن (نواة المتقارب) مفيدة من تقانة إيقاعية تعتمد " التدرج الواعي... في الانتقال من مقطع يتأسس على تفعيلة إلى مقطع جديد يكون بداية لتفعيلة أخرى بديلة تستدعي تغيراً في الموقف الشعري " [2] ومع أن العلاقة بين

---

(١) نفسه، ٣٦٥.

* يقصد بالتناوب تكوين القصيدة موسيقيا من الشكلين التقليدي والحر والتنوع تغير الاوزان تبعا للمقاطع التي تؤلف بمجموعها القصيدة. ينظر دير الملاك، د. محسن اطيمش، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٢، ص ٢٨٥ – ٢٨٧.

(٢) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية: د. محمد صابر عبيد، اتحاد الكتاب

الوزن والمضامين غير واضحة المعالم ولا يمكن اعتماد قوانين علمية بشأنها، لكن من المؤكد أن غرضاً دلالياً ألجأ الشاعرة إلى الانتقال من البسيط في المقطع الأول إلى نواة المتقارب، فبعد أن كانت الشاعرة في المقطع الأول تمهد بأسلوب وصفي غلب عليه سرد الحدث وتوصيفه وتصوير أجوائه انتقلت إلى صورة أخرى تعتمد البوح الهادئ والحديث الملغم بالشجون المفعم بالحزن فتقول:

على مقعد من يقين
تستريح الحمامات
مطفئة نارها
البرتقال يفجر أشجانه في النوار الحزين
على مقعد من شجون
يستريح الفتى حجراً... يستريح غباراً
بأغنية ظل ينشدها العابرون (١)

لقد كانت الانتقالة الإيقاعية مبررة دلالياً فإيقاع المتقارب يمتاز بتدفقه ورتابته الناجمة عن تكرار إيقاعه وانسيابيته لسرعة التفعيلة وقصرها ولذلك فهو يوائم تدفق المشاعر ولذلك كان موفقاً في التعبير عن الحالة السيئة للذات الشاعرة وهي تعيش الاغتراب في مجتمع محاصر يعيش مرارة العوز والضياع والإحساس بالمرارة مما ترك أثره في بنية القصيدة إيقاعاً ودلالة. ولعل مما يتميز به النص لغته الشعرية العالية فقد اختارت الشاعرة كلمات مثلت انحرافاً " تتجاور فيه الكلمات ويضبط بعضها على الأخر في تركيب غير مألوف، فإذا كانت اللغة العادية هي الاتصال بين ما يمكن إدراكه وشيء أخر يمكن إدراكه، فان الشعر هو الاتصال بين ما يمكن

العرب، دمشق، ٢٠٠١، ص ٢٠٤.

(١) مكابدات الشجر، ٢٤.

إدراكه ولا يمكن إدراكه "[1] ولذلك تستعين الشاعرة باللغة السردية موظفةً إياها في التعبير عن معاناة شخصيتها التي هي ذاتها الشاعرة نفسها، فالحمامات بكل ما تحمله من رمزية للمحبة والسلام والأمان في الموروث الإنساني بعامة ورمزية للحزن والبوح في التراث العربي وهي تحاول إطفاء النار – نار الحصار – التي تتشظى في جسد هذا الوطن الجريح وقد حقق هذا الرمز الذي تواشج مع الصورة المجازية للبرتقال الموصلي الذي يفجر أشجانه نواراً حزيناً مبتغاة، ولعل دقة استخدام لفظة (يفجر) بدفقتها الإيقاعية والدلالية وما تحمله من معاني الولادة والموت في آن واحد أضفت على النص قدرة على الانفلات من كل ما يكبل الذات الشاعرة من معاني القهر والهزيمة، وهذه اللفظة تذكرنا بقول السياب "صوتٌ تفجر في قرارة نفسي الثكلى عراق " ولا تستطيع الشاعرة الانفلات من ذاكرتها الشعرية التي تطاردها لا شعورياً في جميع أرجاء القصيدة فـ (أغنية ظل ينشدها العابرون) تحيل إلى قول السياب في المومس العمياء:

والعابرون إلى القرارة... مثل أغنية حزينة[2]

فكأن الشاعرة تريد الإيحاء بان العالم أضحى مبغى كبير يديره السماسرة الذين لا يتاجرون بأجساد البشر بل بمصائرهم وحيواتهم، وبعد أن تصرح الشاعرة بمعاناة وطنها تجرد صورة رجل تحاوره لكن أي رجل؟! انه الرجل الرمز الذي يمثل ذات العراق ويتعاطى مع الوطن ليكونا حالة واحدة.

ثم تلجأ الشاعرة إلى تنويع إيقاعها فتنتقل سطرياً من إيقاع (فعولن) إلى (فاعلن) ثم تعاود (فعولن) مرة أخرى فتقول:

وليلَكةٍ تسأل الشام عن ومضةٍ في عيون البطاحْ

(١) في الشعرية: د. كمال ابو اديب، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧، ص ١٥٤.

(٢) ديوان السياب: بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، ١٩٧٤، ٢ / ٥٠٩.

قالت الأرض لا تستفق يا هواي الأخير
قلت كل الزمان...
صالح للتشـرد كل المكانْ
صالح للتوحد... كل المدى صالح للحُلُمْ
وكل المواعيد شاحبة غير موعد قلبي [1]

إذا نلاحظ أن الشاعرة تنتقل من إيقاع (فعولن) في بدايـة الـنص إلى (فـاعلن) في السطر التالي ثم تعاود إلى (فعولن) في السطر الأخير، وانتقلـت الشـاعرة مـن إيقـاع (فعولن) نواة المتقارب إلى (فاعلن) نواة المتدارك وهمـا المنتميـان إلى الـدائرة نفسـها (المتفق) والمكونان من بنيتين متشابهتين فعولن (وتد مجموع + سبب خفيف) وفاعلن عكسها (سبب خفيف + وتد مجموع) وهذا ما يجعل الانتقال من واحـدة إلى أخـرى سلساً متيسـراً ويلاحظ أن الشاعرة جاءت بفاعلن بصيغها التامة اغلب الأحيـان أو بالمذالة في نهاية الأسطر فضلاً عن الإكثار من حروف المـد ممـا مـنح الـنص امتـداداً إيقاعياً كما إن فاعلن الصحيحة لو لم تعززها الشاعرة بالتذييل والخبن تتسم بالرتابـة ويعود ذلك لتعاقب ضـرباتها وبطئها وتبـدو موائمـة للسـرد والاقـتراب مـن لغـة الحديث اليومية لان (فاعلن) بطبيعتهـا تسـاعد عـلى الاسترسـال وتتـابع المعـاني [2] وتلائم البطء الذي عززه التذييل كما أسهمت بنية التـوازي والتكـرار الواضـحة في النص فضلاً عن الإفادة من التقفية الداخلية في تقوية إيقاع النص.

تنتقل الشاعرة بعد ذلك إلى تقانة الانتقـال المقطعـي إذ نجـد نجـيمات تشـير إلى بداية مقطع جديد، وقد بني المقطع على نظام التفعيلتـين وهـي أوزان عـدتها بعـض الدراسات رجزية أو تجمع بين الرجز والسـريع وهـي كـما يبـدو لنـا أوزان جديـدة

(١) مكابدات الشجر، ٥٣.
(٢) الشاعر العربي الحديث مسـرحيا ! د. محسن اطيمش، وزارة الاعلام، بغداد، ١٩٧٧، ص ٢٣٦.

تستخدم تفعيلتين الأولى متكررة في عموم السطر والثانية لا تأتي إلا في نهاية السطر [1] وقد استخدمت الشاعرة وزن (مستفعلن – مفعولات) فقالت:

آهٍ لو الصدور تستطيع أن تبوح	مستفعلن متفعلن متفعلن معولْ
بشهقة في الروح	مستفعلن مفعول
اركضُ في عتامة الضبابْ	مستعلن متفعلن معولْ
أخترق السحابْ	مستعلن معولْ
وأضـرب الترابْ [2]	متفعلن معولْ

انتقلت الشاعرة من لغة الحوار الى لغة المناجاة والمونولوج الداخلي لـذلك كانـت الانتقالة الايقاعية مبررة دلاليا تبعا لتحولات الموقف والانفعـالات النفسـية التـي قادت الشاعرة الى هذا التنوع فقد وصلت الشاعرة الى حالة اليأس المطلق (فقد وقـع المحذور) كما تقول في نهاية المقطع وجاء الوزن متوائما مع الحركة النفسـية وتسـارع الاحداث في مأساة هذا الوطن.

تنتقل الشاعرة بعد ذلك الى الوزن الكامل (متفاعلن) وهي تفعيلة تتسم بـالبطئ النسبي كما تمتاز بتعدد انماط زحافاتها وعللها مما يجعل ايقاعها متنوعا يمتلك امكانية وزنية متباينـة كـما يمتـاز بانـه مـن أكثـر الاوزان (غنائيـة ولينـا وانسـيابية وتنغـيما واضحا)[3] فتقول:

الجرح لا يعطي لواعجه ولا يعطي زنابقه
ولا باع المناديل التي نزفت على شـرف الاماسـي المترعة

(١) للتفصيل في ذلك ينظر بحثنا الموسوم (نظام التفعيلتين والتنـاوب الايقـاعي في الشـعر الحـر) مجلـة جامعة تكريت للعلوم الانسانية، نيسان، ٢٠٠٥.

(٢) مكابدات الشجر، ٥٤ – ٥٥.

(٣) العروض والقافيـة (دراسـة تطبيقيـة في شـعر الشـطرين والشـعر الحـر): د. عبـد الرضـا عـلي، دار الكتب، الموصل، ١٩٨٩، ص ٣٨.

والبحر تقطعه النميمة والهزيمة والشراك المغرضة
والبحر تقطعه الليالي
والبحر ... يالي من رجالي[1].

لقد افادت الشاعرة من التشكيلات الايقاعية التي تتولد من التفعيلة الاساسية لتنوع امكانات الوحدة الزمانية صعودا وهبوطا وسرعة وبطئا، فقد قادت سرعة الانفعال في البداية الى الاكثار من التفعيلات المضمرة التي تمنح النص سرعة وعندما بدأ الانفعال بالهبوط ظهرت علة الترفيل التي تطيل التفعيلة وتبطئها لتكون القافية محطة استراحة تهدئ الدفقة الانفعالية، فعندما تتحدث الشاعرة عن جرح الوطن المحاصر المعتدى عليه تلجأ الى انحراف دلالي في غاية الاتقان باستخدام (زنابق الجرح) فهي ترمز باللون الابيض للطهر والعفاف وبخاصة اذا ربطنا ذلك مع المنديل الابيض رمز العفة والبكارة والشرف في المجتمعات الشرقية الذي اضحى حقل مساومة في زمن النميمة والهزيمة والانكسار والصمت العربي المتجاهل الذي اضاع الارض والعرض، ولعل الحاح الشاعرة على تكرار كلمة البحر يشي بملامح العدوان الهمجي المستمر على وطنها والقادم من البحر الذي لم يعد رمزا للخير والعطاء بل صار رمزا للشر والعدوان فهو (يشعلها ضحى ولظاه يغمرها دجى) وتستمر الشاعرة في الحاحها على الامنية الحجرية وعدائها للبحر الذي تصفه باللدود، وعندما تعاود المناجاة مع الحبيب تعاود اللجوء الى موسيقى شعرية جديدة فعولن (نواة المتقارب):

حبيبي لماذا الجسور تلم معابرها في الغروب
لماذا البلابل كانت تلوب
على كتفيك ... اذا الشيح غرد او هدل العندليب[2]

(١) مكابدات الشجر، ٥٧ – ٥٨.
(٢) المصدر نفسه، ٦٦.

أي حبيب هذا الذي تناجيه الشاعرة انه الوطن الذي تناجيه بتراتيل مقدسة وتتلذذ باسمه بحبٍ منقطع النظير وبحميمية غير مألوفة فيغدو الحبيب هو الوطن والوطن هو الحبيب بتحادٍ وتوحد واضحين، ولعل مما يلفت الانتباه هنا ان الشاعرة تلجأ الى تغيير ايقاعي متعمد فتقول:

لماذا اذا غنت الارض اغنية العائدين
وكلمت الارض اشجارها من حنين
وماجت جبالا وفاضت بحارا وسالت انين
قال هذا الفؤاد
مالها
حبيبي... لماذا تلم المباهج فتنتها اذ تغيب[1].

الشاعرة تعتمد بنية التساؤل وايقاع (فعولن) وايقاع (فاعلن) في جوابه الذي جاء جملة خارقة لبنية النص (قال هذا الفؤاد مالها).

لقد استجمعت الشاعرة مجموعة من الصور المشتتة ووظفتها في بنية النسيج الشعري مستفيدة من تداعي العناصر الدالة لتتراكم بطريقة عضوية خاصة ومؤلفة نسقا ايقاعيا محركا ما حوله حين تتساءل ويظل هذا التساؤل قائما دون ان تجد الجواب المقنع حين يغدو الواقع كابوسا، فجاء تكرار التساؤل (ليؤدي وظيفة دلالية مهمة تتجاوز مجرد دورها اللغوي المباشر ... لكونها تتصل بجملة الوظائف الشعرية التي اصبحت محصلة للبنية الموسيقية والميكانزم التصويري)[2]. وقد جاءت بنية التساؤل داعمة النص ومعززة لحالة الخوف والترقب التي تعيشها الشاعرة لان

(١) المصدر نفسه، ٦٨.

(٢) تكرار التراكم وتكرار التلاشي في نماذج من الشعر العراقي الحديث: د. عبد الكريم راضي جعفر، افاق عربية، ايلول، ١٩٩٢، ص ١٢٣.

النص الشعري الناجح هو الاقرب الى عالم الاسئلة)[1].

وتختتم الشاعرة القصيدة بمقطعها الاخير الذي تقول فيه:

لم يكن من خيارْ	فاعلن فاعلان
عراقية **كانت السعفة الشاردة**	فعولن فعولن فعولن فعولن فعو
عراقية **كانت الريح واللاعجة**	فعولن فعولن فعولن فعولن فعو
فسلام **على الارض في وجدها**	فعلاتن فعولن فعولن فعو
سلام على وجعي	فعلاتن فعولن فعو
وسلام على وتر لا ينام[2]	فعلاتن فعول فعولن فعول

لقد ابتدأت الشاعرة المقطع الختامي بسطر من (فاعلن) ثم انتقلت الى فعولن وعاودت مرة اخرى الى التلاعب الايقاعي فأدخلت (فعلاتن) في سياق (فعولن) بحرفية عالية – والقصيدة موسيقى عراقية – أي تجربة ايقاعية جديدة ويبدو لي ان الشاعرة تقصدت ذلك لكسر افق التوقع الموسيقي والخروج على رتابة المألوف اذ كان بإمكان الشاعرة ان تحذف حروف العطف من بدايات الاسطر الثلاثة الاخيرة لكنها تقصدت ذلك ايماناً منها بأن القصيدة هي التي تبدع عروضها وتخلق موسيقاها ولعل المتلقي لا يشعر لأية تعتعة موسيقية في دخول (فعلاتن) في سياق (فعولن) ومع ان سياقات كهذه لها تشابهات نوعا ما مع ما كان يعرف بالخزم في العروض العربي، الا اننا نزعم ان الشاعرة تعمدت كسر افق التوقع ليصطدم المتلقي بموسيقى خاصة في نهاية القصيدة وقد عزز من ايقاع القصيدة التعويض عن هذا الخرق العروضي بايراد بنى ايقاعية جديدة قائمة على التكرار التوازي الذين يحفل بهما المقطع ويشكلان سواه ولحمته.

(١) الكشف عن اسرار القصيدة: حميد سعيد، مكتبة التحرير، بغداد، ١٩٨٨، ص ٧١.

(٢) مكابدات الشجر، ٦٩ – ٧٠.

اما اذا انتقلنا الى ايقاع القافية فهي – كما معروف – لم تكن في الشعر واجهة تزيينية او حلية مضافة بل لا مندوحة عن وظيفتها الدلالية فهي في القصائد الجيدة غير ممكنة الاستبدال بأية كلمة اخرى لأنها تربط بين اجزاء القصيدة التي قد تتشتت وتتباعد بدونها فالقافية (قد تكون عند الشاعر المجيد منطلقا لابداع جديد فهي لا تقيد ابداعه – كما يدعي البعض – بل تقوده الى السير بالقصيدة في ركب جديد)[1]. يجعل من القافية بحق (موقعا مركزيا في ايقاع القصيدة ... ومفتاحا للحنها) [2].

ان الشاعرة بشرى البستاني في المقطع الاول من القصيدة المكتوب بايقاع الشطرين من بحر البسيط وان جاء كاليغرافيا على طريقة التفعيلة – تلتزم قافية مبنية على روي الراء المضمومة والراء من الاصوات المجهورة فضلا عن ما يحمله بوصفه احد الاصوات التي يشكل نطقها اهتزازا وترجيعا فهو صوت يفيد التكرار بطبيعته فكأن الشاعرة تريد الايحاء باستمرارية الحدث وتدفقه وتجدده على شكل موجات متعاقبة تلتحم في بنية تركيبية وصوتية متصاعدة تضع المتلقي في توتر جمالي ناجم عن استمرار حركة المشهد المأساوي المحيط ببلدها.

تنتقل الشاعرة في المقطع الثاني الى القافية المتتابعة نونية الروي (يقين، حزين، شجون، العابرون، ظنون، الزمان، المكان، الامان) فهي وان جاءت على نظام (أ أ ب ب ج ج ج) الا انها اعتمدت النون روياً والنون من الاصوات التي تحمل غنة وتشيع فيها نبرة الحزن والشجن كما ان المقطع يمتاز بشيوع حروف المد في قوافيه بل وفي السطر الشعري بأكمله ومن المعروف ان شيوع اصوات المد تكسب النص (نوعا من البطء الموسيقي او ما يمكن ان يوصف بالتراخي

(١) علم القافية عند القدماء والمحدثين: د. حسني عبد الجليل يوسف، مؤسسة المختار، القاهرة، ٢٠٠٥، ص ١٣١.

(٢) العروض وايقاع الشعر العربي: د. سيد البحراوي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣، ص١٣١.

الموسيقي) [1]. وقد تآزرت حروف المد مع ايقاع القافية في خلق ايقاع بطيء يوحي بالتصدع والتهالك ويثير في نفس المتلقي احساسا عميقا بالحزن لمآسي هذا الوطن فجاء ايقاع القافية ملائما للتأمل الحزين لمآسي بلدها بعد ان كانت في المقطع الاول تتحدث عن امنياتها وهذا ما اسهمت اصوات المد وشجىٰ النون في تأجيجه عبر مط النص ومنحه مزيدا من البطء الملائم للإحساس المأساوي مما جعل من التكرار اشبه بإيقاع انيني منبجس من شعور باليأس يخيم علىٰ نفس الشاعرة.

تستمر الشاعرة في تنويع قوافيها عبر القصيدة فتقول في احد المقاطع:

اهٍ لو الصدور تستطيع ان تبوح
بشهقة في الروح
اركض في عتامة الضباب
أخترق السحاب
وأضرب التراب[2].

ان الالم يعتمل في صدر الشاعرة لذلك لجأت الىٰ القافية المقيدة اذ يلاحظ ان الشاعرة افادت من التوأمة بين حرفي الروي الساكن وما يسبقه من مد لاعطاء النص مزيدا من الاطالة الموسيقية قبل الوقفة، اذ ان النقد الحديث يولي عناية كبرىٰ لايحاءات الاصوات التي تعطي للنص ابعاده الجمالية الخاصة لان (اية محاولة لتجاهل البنية الصوتية في حل شفرة النص وايقاعه عاجزة عن كشف مكنوناته وعلائقه اللسانية) [3]. وقد نجحت الشاعرة في ادخال الحاء رويا فنحن نتفق مع ما

(١) دير الملاك، ٣٠٧.

(٢) مكابدات الشجر، ٥٤ – ٥٥.

(٣) جغرافية التصحر الانساني (قراءة في شعر البريكان): د. قاسم راضي البريسم، مجلة الاقلام (ك ١ – نيسان) ١٩٩٦، ص ٢٨.

قررته دراسات سابقة من (ان تكرار الحاء يتصل بالطرب ان فرحا او حزنا) [1]. وان (تكرار الحاء يشي بالتوقع المهموس لتبريح الحب) [2]. فالشاعرة هنا تغالب حزنا يعتمل في صدرها لكنه يخرج نفثات مصدور يرى وطنه يمتهن وتكتم حبا برى جسدها لهذا الوطن الذي اضحى رمزا لكل ما هو محبب.

وقد تلجأ الشاعرة الى الخروج على القافية فالقافية في القصيدة المعاصرة لم تعد تمتح من المعجم اللغوي بل من المعجم التعبيري ولم يعد الشاعر المعاصر يعتمد نظاما ثابتا للقافية ففي المقطع التالي لا نلاحظ وجود قافية متعالقة مع تاليتها:

اذ اتوق واذ الوب
واذ تمور يا ايها البحر افترسني
النار في نبض الجذور
يا ايها البحر الذي يغري
رخام الموج بي
اطلق دهاليز الكلام
عبئ مخاوفه بالغامي
ولا تأخذ اليه قلقي [3].

ان الشاعرة هنا تعتمد نظام القوافي الحرة (باستخدام الكثير من القوافي ... دونما انتظام محدد في استخدامها وقد تتشابك القوافي بحيث يستعمل الشاعر القافية ثم يتركها) [4] ... وهكذا يحل النظام العفوي المعتمد على الدلالة فقط محل القافية وقد

(١) خصائص الاسلوب في الشوقيات: محمد الهادي الطرابلسي، الجامعة التونسية، ١٩٨١، ص ٥٥.
(٢) رماد الشعر، ٣١٤.
(٣) مكابدات الشجر، ٦٠.
(٤) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة: د. صالح ابو اصبع، المؤسسة العربية، بيروت، ١٩٧٩،

عوضت الشاعرة عن غياب القافية بالقوافي الداخلية مثل (غور، الجذور) وتكرار (اين البحر) (اذ) وافعال الامر. وبعامة فان قوافي القصيدة بحاجة الى وقفة متأنية بيد ان خشية الاطالة تدفعنا الى القول ان الشاعرة عمدت الى القافية المطلقة فقط في المقطع الاول القريب من شعر الشطرين واختارت الراء رويا مضموما في نص يفيض حزنا واسى وحسرات والذات الشاعرة تتمنى ان لا يكون الزمان هو الزمان ولا ترى الواقع المرير بل تلجأ للهرب الى الماضي وتعيش مع التراث حزنا على الحاضر المأساوي ونحن لا نتفق مع ما قاله د. علي عباس علوان (بعد تأمل ودراسة لحركات الروي في قصيدة الشعر العربي بعامة ان توالي الكسرات في البيت او في مجموع القوافي، يعني ... حزنا شديدا او حال انكسار نفسي) [1]. فالشاعرة كانت تذوب حزنا واسى وكتبت على روي مضموم، ويبدو لي ان الشاعرة في هذه القصيدة جاءت قافية المترادف التي يسبق رويها غالبا حروف مد تناسب حالة الحزن والايقاع النائح.

لقد وظفت الشاعرة الاصوات في بنية القصيدة توظيفا اوحى بالأفكار التي تريد ان تعبر عنها ذلك لان (الصوت ليس له معنى في ذاته وانما تكون له قيمة تعبيرية مرتبطة بخصائصه) [2]. فالصوت وحده لا يملك اية طاقة تعبيرية مباشرة، وان امتلكت بعض الاصوات ايحاءاتها الرامزة ... ما لم تصاحبه اصوات اخرى (تخلق الصلة بين الرامز والمرموز وتعطي للعمل الادبي ميلاده الحقيقي)[3]. وقد نجحت الشاعرة في الافادة من التراكمات الصوتية في بنية قصيدتها فهي تقول:

ص٢٥٣.

(١) تطور الشعر العربي الحديث في العراق: د. علي عباس علوان، وزارة الاعلام، بغداد، ١٩٨٧، ٣١٨.

(٢) منهج التحليل اللغوي: د. سمير شريف ستيتيه، اداب المستنصرية، ج ١٨ لسنة ١٩٨٨، ص ٤٢.

(٣) الاسلوبية الصوتية بين النظرية والتطبيق: د. ماهر مهدي هلال، افاق عربية، كانون الاول، ١٩٩٢، ص ٦٩.

يا ايها الورد العراقي المصون
يا ايها الفجر المخضب عنفوان
ضاعوا وفي عينيّ تنبض من بقاياهم سنابل
ويلوب صمتك والحروف لها انامل[1].

لقد تكررت اصوات الذلاقة (٣٥) مرة وهي من اخف الاصوات وايسرها نطقا واكثرها سهولة على اللسان[2]، فجاءت متساوقة مع حدة الانفعال في زمن انهيار وتحطم الاشياء الجميلة وانهيار العنفوان العراقي امام هجمات همجية لا تبقي ولا تذر.

وتقول:
سيدتي ... في وجهك المغلوب
قافلة مسبية وقمر مسلوب
فانصتي للريح ان تبعثرت
واختبأت في السور
لا تحني الرأس لدى مرورها
قد وقع المحذور[3].

لقد تكررت اصوات الصفير في النص متجاوبة مع ما حولها وهي من الاصوات الرخوة المرققة وتدخل في الاعم في كلمات تتصل بمعنى الخوف والتجسس[4]، والترقب ولذلك جاءت متسقة مع الدلالة النصية التي تعج خوفا ويأسا مطبقا امام

(١) مكابدات الشجر، ٦٤.
(٢) ينظر مباحث في علم اللغة واللسانيات: د. رشيد العبيدي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠٠٢، ص ١٤٤.
(٣) مكابدات الشجر، ٥٦.
(٤) ينظر علم اللغة العام (الاصوات): د. كمال محمد بشير، دار المعارف، القاهرة، ط٥، ١٩٧٩، ص ٩١، خصائص الاسلوب في الشوقيات، ٥٥.

الاستلاب الحضاري الذي عاناه العراق المحاصر وانسانه الذي فقد كل شيء فلم يخشَ على شيء.

ومن التكرار الصوتي ما يكون في الكلمات التي تتشابه الى حد القرب من التجانس الصوتي في معظم اصواتها مشكلة علاقة تؤدي الى تجاوب الاصوات بحيث يغدو احداهما صدىً للاخر مما يخلق تجانساً صوتياً جميلاً إذ ان (أجمل الايقاع ذلك الذي يكون خليطاً من عناصر تتقابل فيما بينها تبعاً لنسبة معينة وهذه النسبة تمتّ بطبيعتها الى النظام المستحب) [1] ومن ذلك قولها:-

حجرٌ أنا انكفأت لواعجهُ
وخانته الهواجر والمهاجرُ
ايها البحر العذول [2]

ومن التكرار تكرار الالفاظ ومنه تكرار البدايات وهو (عبارة عن وحدتين معجميتين او اكثر تتجسد بشكل متواتر في بداية كل سطر على وفق هذا النسق أ.....، أ.....) [3] مثل قولها:-

غريبين ... صوتك كان الدثار الوحيد
غريبين ... كنا العراق بعيدْ
غريبين ... كل الجبال تصلي على جرحنا والمرايا شهود [4]

لقد تكررت كلمة (غريبين) في بداية الاسطر الشعرية، فالشاعرة تعاني الام اغتراب نفسي يجعل ما حولها كله خواءً فيرتفع التوتر والقلق في الذات الشاعرة مما

(١) علم الجمال: دني هويسمان، ترجمة طاهر الحسن، دار عويدات، ط٤، ١٩٨٣، ص ٤٤.
(٢) مكابدات الشجر، ٥٩.
(٣) اللغة الشعرية، ١٢٤.
(٤) مكابدات الشجر، ٥٢.

يدفع الى تداعيات سريعة فالغربة في النفوس والبرودة تعم كل شيء فلأن العراق بعيد والبعد هنا ليس بعداً نفسياً فلم يعد العراق عراقاً يدفئ ابناءه ويدثرهم بل اضحى يئن تحت وطأه جراحه وتكالب اعدائه، فجاء هذا التكرار ليحقق نوعاً من التراكم النفسي، كما حقق التكرار تدرجاً في الدلالة تتنامى تدريجياً وتعلو حتى تصل عمق الجرح.

ان التكرار يؤدي احياناً وظيفة رابطة بالاضافة الى وظيفته الايقاعية حين يتكرر لفظ معين في بنية القصيدة كتكرار كلمة (ايها البحر) التي وردت (١٧) مرة في القصيدة، وقد يكون التكرار لعبارة معينة تشكل بؤرة ايقاعية ودلالية في النص مشكلة لازمة ايقاعية كررها الشاعر بين فترة واخرى مشكلة تكثيفاً شعرياً عالياً يضفي على النص طاقة ايقاعية عالية وقد كررت الشاعرة الأمنية الحجرية (ياليتني حجر) التي تكررت في جميع مقاطع النصف الاول من القصيدة ثم تحولت في نصفها الثاني الى (حجرٌ انا) التي جاء تكرارها ليعزز تكرار الأنا في النص ولم تكن أنا الشاعرة ذاتاً فردية بل جسدت أحساساً جمعياً وشعوراً انسانياً فاذا كانت قصيدة درويش اكتفت بالامنية الحجرية فان قصيدة البستاني حققت التحول الى حجر أي التحول الجمعي فقد اضحى الوطن في عيون الشاعرة حجراً كله بل حتى الذات الجمعية متحجرة بسبب الظروف السيئة المحيطة بالمجتمع والتي هدمت كل معاني الحياة ويبدو لي ان ذلك كله يحيل على قصيدة السياب (لاني غريب) التي يقول فيها

حجارُ
حجارٌ وما من ثمار
وحتى العيون
حجارٌ وحتى الهواء الرطيبْ
حجارٌ يندّيه بعض الدم

حجارٌ ندائي وصخرٌ فمي [1]

فاذا كان السياب يعاني اغترابا مكانياً جعل كل ما حوله متحجراً فان البستاني تعاني اغترابا نفسياً حجرّ كل الاشياء الجميلة وحولّ الذات الجمعية الى حجر يتحمل كل عوامل الزمن التي ينوء بها.

ومن التكرارات التي وظفت توظيفاً جميلاً في القصيدة تكرار العراق في قول الشاعرة:

وهْوَ العراقْ
منفاي في كفيه خلف ضباب اغنيتي
وفي فزع العيون المرهقة
وهو العراق
هو العراق
تبسمت كفاه في وجع السنابل
وهو العراق
ضحكت جداوله على زبد الضفاف المالحة[2]

لقد كررت الشاعرة العراق متشبثة ومنتشية باسمه فقد تماهى الوطن مع الذات وغدا (العراقُ) تعبيراً عن الشجى المتصاعد في ذات الشاعرة آخذا ابعد امتداد ممكن ليرسم لنا ايقاعاً نادباً تمتح منه الشاعرة ماشاءت لترسم لنا اعلى حالات التوحد بين الايقاعين النفسي والشعري وكانها تصل ذروة انتشائها بذكرى العراق – ولعلنا لا نبالغ – اذا قلنا ان العراق المتكررة هنا نجحت في استكناه الدلالة الرمزية لاسم الوطن الذي أضفت عليه الشاعرة من الدلالات ما تجاوز معناه الاصلي الى خلق

(١) ديوان السياب: بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، ١٩٧٤، ١٩٦.
(٢) مكابدات الشجر، ٦٠ – ٦١.

حزمة من المؤشرات السياقية المصاحبة باثاً فيها هالة تخييلية غنية بايحاءات متنوعة غدا معها رمزاً لكل ماهو جميل محبب فالشاعرة تلتحم بالوطن الذي غدا هو الحبيب والاخ كما لو انها تكتشفه لاول مرة فتنتشي لذكره بما يشبه الحلول الصوفي.

ولعل الحاح الشاعرة على التكرار في القصيدة يجعلنا – غير هيابين – من القول ان بنية التكرار في هذه القصيدة تكفي لدارسة مستقلة، ولعل الحديث عن التكرار يقودنا للحديث عن التوازي وهو (عنصر بنائي في الشعر يقوم على تكرار اجزاء متساوية) [1] ويعد من التقانات البارزة في الشعر إذ يقول ياكوبسون (ان المسالة الاساسية للشعر تكمن في التوازي ... وقد لا نخطئ حين نقول ان بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر) [2]

فقد يجيء التوازي نحوياً صرفياً قائماً على توالي الصور النحوية نفسها التي تنتظم في صيغ متوازنة ومنها قول الشاعرة:-

ياأيها الوطن المكابرْ
أشرقْ فهذا الليل كافرْ
أشرقْ فهذا الصدُ كافرْ [3]

لقد جاء التوازي محققاً تعادلاً عروضياً وتركيبياً في آنٍ واحد فهو عروضياً (متفاعلن متفاعلاتن) ونحوياً (فعل امر + الفاء الرابطة + اسم اشارة مبتدأ + بدل + الخبر) ولم يتغير في تكرار النص الا كلمة (الليل) التي استبدلت بـ(الصد) بدلالات الليل على الظلام والخوف والتوجس والقلق والاغتراب متجاوباً مع الصد بدلالاته على البعد والجفاء والهجر والابتعاد، وقد عزز عمق الخواء النفسي الالحاح على

(١) ظاهرة التوازي في قصيدة للخنساء د. موسى ربابعة، مجلة دراسات العلوم الانسانية، عمادة البحث العلمي، الجامعة الاردنية، المجلد ٢٢، العدد الخامس، ١٩٩٥، ص ٢٠٣.
(٢) قضايا الشعرية، ٤٧.
(٣) مكابدات الشجر، ٦٥.

تكرار فعل الامر (أشـرق) الذي حقق توازناً ايقاعياً ودلالياً بالدعوة الملحة الى عودة أشـراق هذا الوطن في زمن الغياهب والظلام.

وقد يأتي التوازي قائماً عـلى تقابـل دلالي يـتم بـين عنصـرين او بـين مـوقفين في سلسلتي كل متوالية ويقوم على تعادل عروضي يحمل في طياتـه تقـابلاً بـين دلالات يشكل احدهما نقيض الاخر، ومما لاشك فيه ان لفاعلية التضاد في الشعر آبعاداً مثيرة تنجم عن توظيف الثنائية الضدية في اثارة ايقاع متميز مبني عـلى التـوتر (فكلـما زاد التضاد كبر التوتر في البناء العام للقصيدة [1]، تقول الشاعرة

كل الزمان صالحٌ للتشـرد
كل المكان صالحٌ للتوحد
كل المدى صالحٌ للحلم
كل المواعيد شاحبة
غير موعد قلبي [2]

ان التوازي الحاصل بين المفردات يحيل على طباق دلالي بين (التشـرد، التوحـد) اللذين ينقلان لنا ايحاءً بحالتين متقابلتين بل متناقضتين فالتشـرد بـما يـوحي بـه مـن تفرق وتفكك وضياع يقابل التوحد الذي يوحي به من تفرق وتفكك وضياع يقابـل التوحد الذي يوحي بلم الشمل والاقتراب يقابل ذلك التقابل الدلالي بين الحلم بـما يحمله من لذة ورغبة في تغيير الواقع والمواعيد الشـاحبة، ويبـدو لي ان هـذا التقابـل الدلالي يحيل على التناقضات التي يعيشها الانسان العراقي وهو يـرى هـذه المفارقـة الحادة التي يعيشها في زمن ضاع فيه الامل وتحطمت الاحلام.

---

(١) ينظر النقد الادبي ومدارسه الحديثة: ستانلي هايمن، ترجمة الدكتور احسـان عبـاس والـدكتور محمـد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ١٩٥٨، ٢ / ٥٧. وجدلية الخفاء والتجلي: د. كمال ابو ديـب، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩، ص ٤٩.

(٢) مكابدات الشجر، ٥٣ – ٥٤.

وهناك توازٍ يقوم بالاتجاه نحو ذروة دلالية معينة تمثل الانفتاح الذي تسير دلالة النص باتجاهه ولذلك فان هذا النوع من التوازي يعمّق دلالة النص ويوجهها نحو القمة الدلالية التي يهدف الشاعر الى الوصول اليها، فتقول الشاعرة:-

والمخبرون الصغار
يجيئون من داخل النغمة الشاردة
يجيئون من نبض اغنية شاهدة
يجيئون من ليلة حاقدة
وتعدو خيول الصباح
على غيمنا المستباح (١)

فالشاعرة تصف ملازمة هؤلاء المخبرين الذين يتجسسون على الوطن لاعدائه بأنهم صغارٌ بافعالهم وانهم يتتبعون في كل مكان ويجهضون الحب والحلم فهم مع الانسان في حله وترحاله بما يحملونه من حقد على هذا الوطن الرائع ويصل النص ذروته بأن تعدو خيل العدو لتستبيح حرمة هذا الوطن الملبّد بغيوم الحصار والالم والقتل الجماعي.

ان قصيدة (موسيقى عراقية) واحدة من اكثر قصائد بشرى البستاني احتفالاً بالايقاع فقد فاقت (موسيقى عربية) في تجريبها الموسيقي وتداخلها وتناوبها الايقاعي وارتفاعها وانخفاضها الهارموني وتوظيفها علاقات النسب والتقارب بين الوحدات الايقاعية بطريقة مدروسة يسرت الانزلاق بين الاوزان فضلاً عن اعتمادها بنية خاصة مزجت بين الالتزام بالقافية والتحرر منها بشعرية عالية تماهت مع الافادة من الايقاع الصوتي وتقانات التوازي والتكرار مما خلق نصاً يؤازر بعضه بعضاً ايقاعياً لخلق شعرية عالية تحفل بروح الشعر وترفل فيه.

(١) المصدر نفسه، ٥٢.

التنـــاص الديـــني في شعر ذنون الاطرقجي
التناص مع القرآن الكريم في (الترجل عن صهوة البراق)

من المســـلم به القول إن تأثير الثقافات الإسلامية وافق حضـــورها الفاعل في القصـــيدة الموصلية المعاصـرة، من أهم المؤثرات إن لم يكن أهمها على الإطلاق، فقد حاول شعراء الموصـل الانفتاح على الرموز والمؤثرات الثقافية والحضـارية الإسلامية مســـتفيدين من حيوية تلك الثقافة وديمومتها واستمراريتها، ولعل ذلك يعود إلى عمق التأثير الديني الإســـلامي في الشـخصـية الموصلية بعامة والشـخصـية المثقفة بخاصة، فالشـاعر الموصلي المعاصـر بحكم تربيته الإسلامية وبيئته الملتزمة دينيا وطبيعة المجتمع الموصـلي المحافظ أضـحى مغروسا في تربة دينية يصـعد نسـغا واضحا في جســد عمله الأدبي وينســاب تأثيرها شعوريا ولا شعوريا عبر نصه الشعري.

إن الشاعر ذنون الاطرقجي من شعراء الموصل المعاصرين الذين برزوا على الساحة الثقافية وتنوعت تجربتهم الشعرية واتسم إبداعها بالخصب والعمق والتطور عبر مراحل حياته وقد ولد في الموصل في ١٩/ ٩/ ١٩٣٩ وأكمل دراسته فيها وعمل بالتدريس في الموصل وبغداد وقد بدأ بالشعر مبكرا وظهرت له قصائد ناضجة منذ شبابه الغض وظهر بوصفه صوتا شعريا إسلاميا شابا منذ ستينات القرن المنصرم وكان ابرز الشعراء الموصليين ذوي التوجه الإسلامي في تلك الفترة، عمل في الجزائر بين عامي ١٩٧٠-١٩٧٥ ثم عاد للعراق ليعمل في تربية نينوى ليكمل دراسته العليا في كلية الآداب بجامعة الموصل ثم ينظم للهيئة التدريسية في الجامعة قبل أن يصبح رئيسا لقسم اللغة العربية في كلية التربية الأساسية.

يعد د.ذنون يونس مصطفى الأطرقجي من مبدعي الموصل ونقادها البارزين والمؤثرين في الوسط الثقافي للمدينة، وقد مرت حياته بمراحل متعددة فبعد مرحلة الالتزام الديني الكبير في مرحلة شبابه المبكر مر بمرحلة شعرية أسماها (مرحلة التيه) جرفته فيها مؤثرات الثقافات الوجودية والمادية التي انتشرت في الوسط الثقافي العربي بعامة في النصف الثاني من القرن العشرين بسبب الانفتاح على الثقافات الغربية والتغريبية وينتمي ديوانه ‹الترجل عن صهوة البراق› الصادر عام ١٩٧٥ إلى هذه المرحلة من شعره.

إن المفارقة التي يحاول البحث الانطلاق منها إن هذا الديوان الذي يمثل مرحلة التيه في شعر الاطرقجي[١] حافل بالتناصات القرآنية فعلى الرغم من انقياده فكريا وراء التيه الإلحادي إلا أن ‹الترجل عن صهوة البراق›[٢] حافل بالتأثيرات والمؤثرات

(١) من حديث للدكتور ذنون الأطرقجي مع الباحث، هذا وقد فصل الدكتور الأطرقجي في الحديث عن مرحلة التيه ومراحل شعره الأخرى في الحفل التكريمي الذي أقامه إتحاد الأدباء فرع نينوى له على قاعة المكتبة المركزية.

(٢)الترجل عن صهوة البراق: ذو النون الأطرقجي، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٥.

الإسلامية بعامة والقرآنية بخاصة ولعل ذلك يعود إلى فطرته السليمة وثقافته الناهلة من النبع الإسلامي. وسيحاول البحث عبر الصفحات القادمة إماطة اللثام عن التناص القرآني في هذا الديوان.

التناص: مدخل نظري..

أضحى التناص من التقنيات البارزة في القصيدة المعاصرة ولا يسعى البحث إلى الخوض في المهاد النظري للتناص وبدوره في النقدين الغربي والعربي فهذا الأمر ليس من وكد الباحث غير أننا بحاجة إلى تحديد المفاهيم التي سننطلق منها للنظر في التناصات القرآنية بهذا الديوان، وإذا كان التناص «عبارة عن نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا»[1] فإننا لا نعني هنا ما رآه بارت من أن التناص أمر حتمي «ما دام التناص يقوم على مجموعة من النصوص المتداخلة يتحول عبرها المؤلف إلى ناسخ ليس إلا»[2] وإن «التناص يلغي التراث ويهدمه ويقضي عليه»[3] فالمبدع حين يفيد من النصوص الدينية يعيد توظيفها ويصبها بقالب جديد فهو لا يلغي التراث الديني بل يبعثه بصورة متباينة تلائم عصره وتوائم الفكرة التي يسعى لإيصالها إلى المتلقي، وهو عندما يتعامل مع النص القرآني فإنه مع ما يحمله من نظرة تقديس للنص القرآني إلا انه لا يحتفظ إلا نادرا بالنص كما هو وبدلالته بل يعيد توظيفه بما ينسجم مع قصده.

إن التّناص ينبني على آليات متعددة وقوانين متباينة فهو تارة يفيد من القانون الذي أسماه بعض الدارسين بالاجترار وآثرت تسميته بالتناص المباشر تنزيها

(١)علم النص: جوليا كريستينا: ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، المغرب ١٩٩١ ص١٤.

(٢)النص بوصفه إشكالية راهنة: فاضل ثامر، الأقلام (٣-٤) لسنة ١٩٩٢ ص١٤.

(٣)من الأثر إلى النص: رولان بارت، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، مجلة الفكر العربي المعاصر، آذار ١٩٨٦ ص١١٥.

للنص القرآني أولا وللشعراء عن مفهوم الاجترار وإحالاته الذهنية ويقصد به أن يتعامل الشاعر مع النص القرآني (كما هو مكتفيا بإعادته ... بسبب نظرة التقديس والاحترام أو قد يعود الأمر أحيانا إلى الحاجة الفنية لدى الذات المبدعة)[1] وتارة يستخدم التناص بصورة غير مباشرة عن طريق قانون الامتصاص (وهو مرحلة أعلى في قراءة النص الغائب وهذا القانون الذي ينطلق أساسا من الإقرار بأهمية هذا النص وقداسته، فيتعامل وإياه تعاملا حركيا تحويليا لا ينفي الأصل بل يسهم في استمراره جوهرا ... انه يعيد صوغه على وفق متطلبات)[2] جديدة تلائم الهدف المستخدم لأجله.

أما القانون الثالث من قوانين التناص وهو قانون الامتصاص (فهو أعلى مرحلة في قراءة النص الغائب إذ لا يبدو الشاعر فيه مستلبا أمام النص المقدس ... فالشاعر لا يتأمل هذا النص أو يقلده)[3] بل يسعى إلى تغييره أو قلب مدلوله الأصلي متناسيا الاعتبارات الأولى سعيا وراء الخوض في المسكوت عنه لغرض الانفتاح نحو فضاءات جديدة.

العنوان:

أضحى من المسلم به القول في الدراسات النقدية الحديثة إن العنوان لم يعد منبثا عن قراءة النص فهو مستقل بشخصيته من جهة متفاعل مع متن النص الذي يسمه من جهة أخرى و (أن جمالية التلقي للعنوان الشعري قائمة على كبر المسافة والفجوة الكامنة بين العنوان والنص وسعي القراءة إلى تأسيس علاقة بين الاثنين وملء هذه الفجوة)[4] فالعنوان هو الذي يباغت أفق المتلقي لأول وهلة ويمثل الاستكشاف

(١)ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، محمد نبيس، دار التنوير، ط٢، الدار البيضاء، ١٩٨٥ ص٢٣٥.

(٢)نفسه / ٢٥٣ وينظر التناص في شعر الرواد، أحمد ناهم، دار الشؤون الثقافية، ط١، بغداد، ٢٠٠٤ ص٤٧-٤٨.

(٣)ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب / ٢٥٣.

(٤)عنوان القصيدة في شعر محمود درويش (دراسة سيميائية) جاسم محمد جاسم، رسالة ماجستير، كلية

الأول قبل الإطلاع التفصيلي على بنية النص "ففي مرحلة التلقي للنص تكتشف القراءة صدق أو خيبة توقعاتها"[1].

يشكل عنوان الديوان وهو في الوقت ذاته عنوان إحدى قصائده صدمة لأفق توقع المتلقي وإذا كان العنوان على العموم في النص الأدبي يوحي ويميل إلى قراءات متعددة فإن عنوان هذا الديوان يراوغ أفق توقع القارئ بما يستثيره لديه من جهد مواز يستدعي تأويلات متعددة، فعلى الرغم من أن التلقي الأول أو التأويل المباشر للعنوان يوحي بشيء ما إلا أن المعاينة المستفيضة قد تميل إلى عنوان مغاير.

إن الإيحاء الأول الذي يتبادر إلى ذهب المتلقي هو تخلي الشاعر عن قيمه الإسلامية والتزامه الواعي الذي كان جزءا منه إبان شبابه الغض وأن ترجله عن صهوة البراق الذي يميل إلى الموروث الديني بوصفه الدابة التي طاف بها الرسول الأعظم أرجاء السماوات رحلة الإسراء والمعراج هو تخل عن تلك القيم التي كان يؤمن بها وابتعاد عن الالتزام الإسلامي وإغراق في مجاهل الضياع والإلحاد. وبخاصة إن الشاعر يقول انه ينتمي لمرحلة التيه في شعره، وإذا كان المعنى لدى أصحاب نظرية التلقي ولاسيما آيزر أصبح بنية يشيدها المتلقي بإفقار المرجعيات السابقة ... وتحول التلقي إلى بنية نصية نتيجة للعلاقة الحوارية بين النص والمتلقي ويعبر عن الاستجابات الفنية التي يتطلبها فعل التلقي في النص وبذلك يتغير المعنى تبعا لتأويل المتلقي ويعبر عن الاستجابات الفنية التي يتطلبها فعل التلقي في النص وبذلك يتغير المعنى تبعا لتأويل المتلقي عبر ترجيح المعنى الذي يرشحه فهم المتلقي وإدراكه من خلال محاورة بنى النص لسد الفجوات وتقديم بنية تأويلية جديدة قد

التربية، الموصل، ٢٠٠١ ص٧.

(١)خطاب العناوين (قراءة في أعمال أمين صالح)؛ رشيد يحياوي، مجلة البحرين الثقافية العدد ١٨ لسنة ١٩٩٥ ص١٨.

تخالف سابقاتها[1] فإن التلقي الذي تولد لدي بعد قراءة مستفيضة للنص هو أن الترجل عن صهوة البراق لا يعني ترجل الشاعر عن قيمه الدينية الإسلامية وتخليه عنها والإيغال في مناحي الإلحاد والمادية بل تولد لدي من خلال قراءة معمقة لقصائد الديوان إن الترجل عن صهوة البراق هو ردة فعل طبيعية لترجل الأمة العربية والإسلامية عن دورها الحضاري الذي هيأها الله له وانقياد الحكام في المجتمعات الإسلامية وراء مصالحهم الضيقة وخضوعهم لمخططات الاستعمار وأذنابه مما سهل هزيمتهم المرة أمام العدو الإسرائيلي فالديوان نتيجة طبيعية للمرارة والهزيمة التي عاشها شباب الأمة الإسلامية عموما بعد نكسة حزيران وشعورهم بالذلة والمهانة وهم يرون هزيمة جيوش الحكومات العربية أمام الكيان المسخ بعد أن وعدتهم حكوماتهم ومراكز القوى في مجتمعهم بأن إسرائيل ستمحى من الوجود وان سكانها سيرمون في البحر فكان من الطبيعي أن تبرز تلك النظرة السوداوية القاتمة ومحاولة جلد الذات وكان هذا شعورا عاما وعارما في الوسط الثقافي بعامة والشعري بخاصة في تلك الفترة من تاريخ الأمة الإسلامية ولم يخل منه أثر أدبي ملتزم ونحن لا نريد الخوض في الجانب السياسي بيد إننا استخدمنا منه ما يخدم فكرة البحث ومما يعزز هذا التأويل إن جميع قصائد الديوان كتبت في الفترة الممتدة بين أواخر عام ١٩٦٨ وعام ١٩٧٣ وان الثيمة الرئيسة التي تدور حولها قصائد الديوان القضية الفلسطينية ومحنة الشعب الفلسطيني وتشرده وهزيمة الحكومات العربية.

إن العلاقة التفاعلية للنص ناتجة عن كونه ينطوي على مرجعيات خاصة به يسهم المتلقي في بناء مرجعياتها عبر تمثله للمعنى وان الفجوة لدى آيزر ناتجة عن عدم التوافق بين إيحاء النص وتلقي القارئ وهي التي تحقق الاتصال الحقيقي في عملية

(١)ينظر نظرية التلقي أصول وتطبيقات، د. بشرى موسى صالح، ط١، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٩ ص٣٤-٣٥.

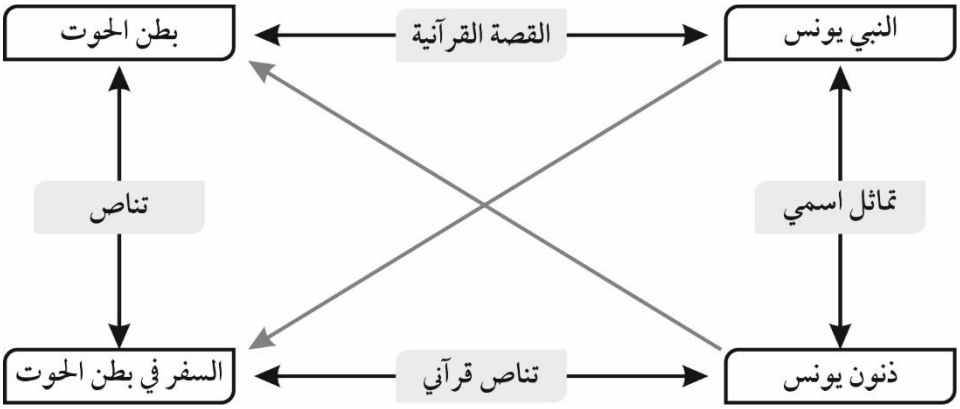
القراءة[1] ومن هنا فان اتصال القارئ المتأمل مع قصائد هذا الديوان يجعله بمنأى عن التأويل الأول وبتماس وانحياز إلى التأويل الثاني الذي اقترحناه ونميل إليه والذي يرجح أن الترجل هو ترجل حكام الأمة الإسلامية عن براق القيم الدينية والتزامها وتخليهم عن تعاليم الدين السمح ووصايا منقذ الأمة الإسلامية الرسول الأعظم محمد ﷺ، وهو الأمر الذي أدى إلى الهزيمة المرة أمام الأعداء، إذن فعنوان الديوان كما يبدو لي يجسد نظرة دينية انفلتت من العقل اللاوعي للشاعر.

أما إذا انتقلنا إلى عنوانات القصائد فالقصيدة الحادية عشر في الديوان والتي عنوانها (السفر في جوف الحوت) تشكل هي واسم الشاعر (ذنون يونس) تناصا واضحا مع قصة النبي يونس (ذي النون) الذي ابتلعه الحوت غير إن السفر يحيل إلى الانتقال من موضع إلى موضع والتنقل المستمر من مكان لآخر ولكنه هنا أي تنقل انه سفر في بطن الحوت ... حركة إجبارية لكائن صغير في داخل كائن كبير، فالعنوان ينبني على مقارنة الجمع بين السفر وهو الانتقال المستمر والثبات الدائم في بطن الحوت (فالمقارنة تمثل جدلية الازدواج في الحياة منذ الأزل فهي مضحكة بمأساتها مبكية بقعقعتها الساخرة وهي نظرة فلسفية للحياة قبل أن تكون مقاربة أدبية لما تعكسه من صراع بين الغرائبي والمألوف، الحاضر والآتي، الأنا والآخر، الفاني والأزلي، أو هي استحضار للدوافع المتضادة من اجل تحقيق وضع متوازن للحياة يصهر الشاعر بها معطيات الحياة والثقافة ليمنحها قدرة التجاوز وهذا هو فعل المقارنة)[2].

(١)ينظر المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية: نورثراب فراي، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، ١٩٩٠ ص٤٦ والوقع الجمالي وآليات إنتاج التوقيع عند فولفغانع آيزر، ترجمة: عبد العزيز طليحات، مجلة دراسات سيميائية، العدد السادس لسنة ١٩٩٢ ص٥٨.

(٢)توأم الفراشة مقاربة في شعرية المفارقة: د. محمد جواد حبيب البدراني، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية العدد الرابع نيسان ٢٠٠٥.

لقد استفاد الشاعر من التناص مع قصة النبي يونس«عليه السلام» في الحديث عن متاهة الشاعر في خضم الحياة المتلاطم وضياعه وتدهور أمته حضاريا وبنى ذلك على مقارنة تشابه الأسماء التي يمكن تمثلها.



وواضح من خلال ذلك مدى الاستفادة من توظيف القصة القرآنية في تقنية التناص ومثل ذلك قصيدة (دمعة على هابيل) والتي ذيلها بالقول (إلى شهداء أيلول) ومن المعروف إن العنوان الثاني أو التذييل يأتي بنية شارحة للأول واختلفت تسمياته بين العنوان الثاني أو التابع أو الرديف ويشكل بنية كبرى توضح المقصود بجلاء[1] والتأويل الذي في العنوان بدأ يزيح الجمالي ويحل محله[2] وهذا العنوان يحيل بلا شك إلى قصة ابني آدم قابيل وهابيل التي ورد ذكرها في سورة المائدة

(١)ينظر نبوءة القرآن (قراءة) في العنوان الفني: د. سوادي فرج مكلف، مجلة الأقلام العدد السادس لسنة ٢٠٠٠م. ص٣١.

(٢) ثريا النص (مدخل لدراسة العنوان القصصي) محمود عبد الوهاب، سلسلة الموسوعة الصغيرة، دار الحرية بغداد، ١٩٩٥ ص٨٦.

قال تعالى:

﴿وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ ۞ لَئِنْ بَسَطتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَا بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لأَقْتُلَكَ إِنِّي أَخَافُ اللهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ ۞ إِنِّي أُرِيدُ أَنْ تَبُوءَ بِإِثْمِي وَإِثْمِكَ فَتَكُونَ مِنْ أَصْحَابِ النَّارِ وَذَلِكَ جَزَاءُ الظَّالِمِينَ ۞ فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِرِينَ﴾[1].

إن علاقة التناص واضحة بين الأمرين ويمكن أن تتضح أكثر من خلال العنوان الثاني الذي أهدى فيه الشاعر القصيدة (إلى شهداء أيلول) من أبطال المقاومة الفلسطينية الذين لم يسقطوا صرعى في ساحة الوغى بل ذبحوا في معركة غير متكافئة بسلاح الإخوة الذين بدل أن يعينوهم في محنتهم راحوا يذبحونهم بمدى الأخوة لذلك جاءت بنية الإهداء إلى شهداء فلسطين في مجزرة أيلول الأسود لتوضح صراحة ما جاء ضمنا في العنوان.

ومن عنوانات القصائد أيضا (في انتظار ليلة القدر) إذ إن عنوان القصيدة بلا ريب يحيل إلى سورة القدر

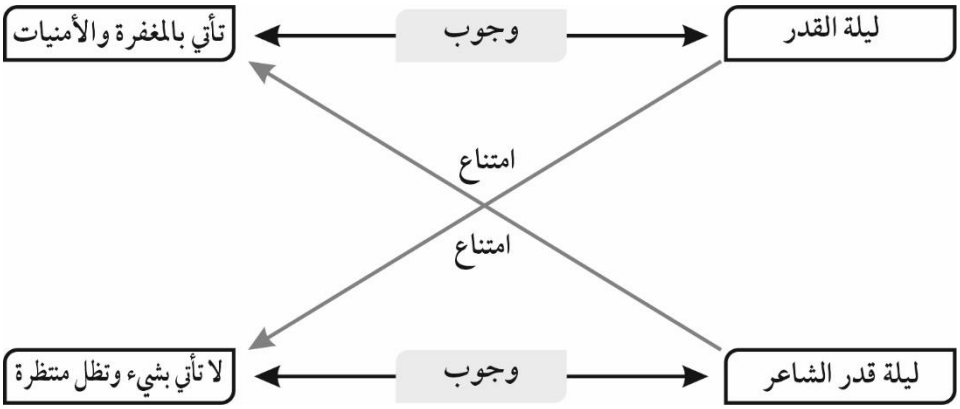
قال تعالى:

﴿إِنَّا أَنزَلْنَاهُ فِي لَيْلَةِ الْقَدْرِ ۞ وَمَا أَدْرَاكَ مَا لَيْلَةُ الْقَدْرِ ۞ لَيْلَةُ الْقَدْرِ خَيْرٌ مِنْ أَلْفِ شَهْرٍ ۞ تَنَزَّلُ الْمَلائِكَةُ وَالرُّوحُ فِيهَا بِإِذْنِ رَبِّهِمْ مِنْ كُلِّ أَمْرٍ ۞ سَلامٌ هِيَ حَتَّى مَطْلَعِ الْفَجْرِ﴾[2]

(١) المائدة ٢٧/ ٣٠.

(٢) القدر ١-٥.

كما يحيل العنوان إلى ما يرتبط بليلة القدر في الموروث الإسلامي الديني من غفران الذنوب، فضلا عن ارتباطها بالموروث الشعبي بان الذي يدرك ليلة القدر تتحقق له أمانيه في الحياة. وعلى الرغم من إن نص القصيدة يشير إلى معطيات عديدة تتشابه فيها الطقوس الدينية لليلة القدر ‹الصلاة، الصلاة ... إنها ليلة القدر ... تطلع الشمس فانصرفوا› الذي يرتبط مع التقليد الديني بأداء الصلوات والعبادات حتى يطلع الفجر فينصرف كل من مسجده إلى داره إلا إن ليلة القدر التي ينتظرها الشاعر ومعه المؤمنون لم تأت، ويقولها الشاعر صراحة في نص القصيدة ‹منذ قرون ولم تأتنا ليلة القدر... إنها سوف تأتي في ليلة القدر والوعد›[1] وهذا ما يؤكد لنا إن الحلم المنتظر تحقيقه في ليلة القدر لم يتحقق ولا يزال منتظرا مما يمكن تمثله بالمخطط التالي:



إذ امتنع تحقق الأمنيات ولا زال الأمر على حاله فالعدو يجوس خلال الديار يهلك الضرع والزرع في زمن الشاعر ولم تتحقق ليلة القدر وأحلامها التي ينتظرها الشاعر وأبناء أمته الإسلامية.

تناص المتن مع القرآن الكريم:

(١) الترجل عن صهوة البراق / ١٧٥-١٧٦.

لقد سعى الاطرقجي للإفادة من قوانين التناص وتقنياته في التعامل مع النص القرآني فقد استخدم التناص المباشر في قوله

غننا يا نوح ألفا:
وأنشج الطوفان لحنا عدميا
ينتش الغاوون في سفح الجبل
ويسل بحرك دمعه
تضرم الطوفان:
﴿إن ابني من أهلي﴾[1]

إن النص أعلاه يتناص مع قوله تعالى

قال تعالى:

﴿وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَيَا سَمَاءُ أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاءُ وَقُضِيَ الأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْدًا لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ ۞ وَنَادَى نُوحٌ رَبَّهُ فَقَالَ رَبِّ إِنَّ ابْنِي مِنْ أَهْلِي وَإِنَّ وَعْدَكَ الْحَقُّ وَأَنْتَ أَحْكَمُ الْحَاكِمِينَ ۞ قَالَ يَا نُوحُ إِنَّهُ لَيْسَ مِنْ أَهْلِكَ إِنَّهُ عَمَلٌ غَيْرُ صَالِحٍ فَلا تَسْأَلْنِي مَا لَيْسَ لَكَ بِهِ عِلْمٌ إِنِّي أَعِظُكَ أَنْ تَكُونَ مِنَ الْجَاهِلِينَ﴾[2]

لقد الجأت الحاجة الى التّناص الشاعر الى اللجوء الى الضرورات الشعرية فهو لكي يوفق بين متطلبات ايقاع القصيدة القائمة على تفعيله (فاعلاتن) ومتطلبات بنية الكلمة الصرفية اضطر الى تحويل همزة القطع في كلمة (أهل) الى همزة وصل وفتح نون (مِنْ) الساكنة ليستقيم له الوزن ولقد الجأه الى هاتين الضرورتين حرصه على

(١)الترجل عن صهوة البراق / ١٧٥-١٧٦.
(٢)الترجل عن صهوة البراق / ٤١.

ادخال نص الآية الكريمة كما هو.

ويقول أيضا:
هربتُ
وخفتُ، خفتُ
وقال شيخ لا تخف
فأولياء الله لا خوف عليهم
ومد كاسا اترعت من خمرة الحنان[1]

ان النص اعلاه يتناص مع قوله تعالى

قال تعالى:

﴿أَلا إِنَّ أَوْلِيَاءَ اللهِ لا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلا هُمْ يَحْزَنُونَ ۞ الَّذِينَ آمَنُوا وَكَانُوا يَتَّقُونَ ۞ لَهُمُ الْبُشْرَى فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَفِي الآخِرَةِ لا تَبْدِيلَ لِكَلِمَاتِ اللهِ ذَلِكَ هُوَ الْفَوْزُ الْعَظِيمُ﴾[2]

إن الآية الكريمة تبدو لي مقحمة في جسد النص ولم تكن في غاية التوفيق فنيا بل جاء استخدامها مباشرا دون تحوير أو انحراف ليسهم في خلق شعرية جديدة للنص فعلى الرغم من إن رولان بارت يقول:

"يتعلق الأمر عموما بخلق تماثل اعتباطي أي جدول مزدوج في موقع ما من النص اللامتناهي للتحقق مما إذا كان استبدال دال بمدلول يؤدي حتما إلى استبدال مدلول بمدلول"[3] إلا إننا نجد أن نص الآية الكريمة جاء مفعولا لقول "وقال شيخٌ..." مما يدلك على أن ما بعده هو اقتباس أو قول لآخر مما افقد التَّناص قيمته

(١) الترجل عن صهوة البراق.
(٢) هود / ٤٣-٤٦.
(٣)مبادئ علم الدلالة: رولان بارت، ترجمة محمد البكري، دار آفاق عربية، بغداد ١٩٨٦ ص١٠٢.

الفنية.

ومن استخدام الاطرقجي لقانون الامتصاص قوله:

أما رشّ سعار المدِّ وادينا

أما ألقى العصا موسى

وفجرنا عيونا في صحارينا؟

سنبحر ولو بجوف الحوت

وعذرا يا أضاحينا

غرسناكم زهور ردى على أحداقنا

شعرا

يغلغل عطركم فينا[1]

ان النص اعلاه يتناص مع قوله تعالى

﴿وَإِذْ اسْتَسْقَى مُوسَى لِقَوْمِهِ فَقُلْنَا اضرِبْ بِعَصَاكَ الْحَجَرَ فَانفَجَرَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشرَةَ عَيْنًا قَدْ عَلِمَ كُلُّ أُنَاسٍ مَشرَبَهُمْ كُلُوا وَاشرَبُوا مِنْ رِزْقِ اللهِّ وَلا تَعْثَوْا فِي الأَرْضِ مُفْسِدِينَ﴾[2].

وقوله تعالى:

﴿وَقَطَّعْنَاهُمْ اثْنَتَيْ عَشرَةَ أَسْبَاطًا أُمَمًا وَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى إِذْ اسْتَسْقَاهُ قَوْمُهُ أَنْ اضرب بِعَصَاكَ الْحَجَرَ فَانْبَجَسَتْ مِنْهُ اثْنَتَا

(١) الترجل عن صهوة البراق / ٥٧.

(٢) البقرة/ ٦٠.

عَشـرةَ عَيْنًا قَدْ عَلِمَ كُلّ أَنَاسٍ مَشـربَهُمْ وَظَلّلْنَا عَلَيْهِمْ الْغَمَامَ وَأَنزَلْنَا عَلَيْهِمْ الْمَنَّ وَالسَّلْوَى كُلُوا مِنْ طَيِّبَـاتِ مَـا رَزَقْنَـاكُمْ وَمَا ظَلَمُونَا وَلَكِنْ كَانُوا أَنفُسَهُمْ يَظْلِمُونَ﴾ [1]

إن الشاعر يمتص فكرة الآية الكريمة بيد إنه يجري تحويلا في بنية النص مـن بينـة الأخبار إلى بينة التساؤل التي تستدعي الشك، فشهداء المقاومـة الفلسـطينية الـذين يلقون مصارعهم كل يوم لم يحركوا ضمير الأمة الإسلامية ولم يلغـوا فعـل الهزيمـة، وإذا كانت عصا موسى في القصة القرآنية تلقف كل إفك فـان الشـاعر هنـا يمـتص الفكرة ويتساءل أ ألقى موسى عصاه؟ ومتى سيلقيها لتأكل هذا الزيف الذي نخـر جسد الأمة.

ومن مـا يسـتحق الإشـارة إليـه هنـا انـه قـد تتـداخل في تقنيـة التنـاص قـوانين الامتصاص مع الحوار كما في النص السابق وكما في قوله:

انك عفوا يا قدري – تشـربنا غسلينا
تزرعنا زقوما
تحضننا بالدفء المسعور اللاهب[2]

فهذا النص يجسد تداخل الامتصاص والحوار معا فهو يستفيد من قوله تعالى:

﴿فَلَيْسَ لَهُ الْيَوْمَ هَاهُنَا حَمِيمٌ ۞ وَلا طَعَـامٌ إِلا مِـنْ غِسْـلِينٍ ۞ لا يَأْكُلُهُ إِلا الْخَاطِئُونَ﴾[3]

وقوله تعالى

(١) الأعراف/ ١٦٠.
(٢) الترجل عن صهوة البراق / ١٥٤.
(٣) الأعراف / ١٦٠.

﴿إِنَّ شَجَرَةَ الزَّقُّومِ ۞ طَعَامُ الأَثِيمِ ۞ كَالْمُهْلِ يَغْلِي فِي الْبُطُونِ﴾[1]،

بيد ان الشاعر حول استخدام النص الى صيغة جديدة فهو يخاطب وطنه من ارض الغربة في الجزائر وقد وظف (الغسلين) (الزقوم) الذين هما طعام أهل النار توظيفا جديدا فاذا كان يجمعها موقف العذاب عذاب اهل النار وعذابات الغربة التي يشعرها المثقف في وطنه وفي مهجره، فان العذاب هنا يغدو محببا ولذلك جاء هذا التوظيف بارعا فدفء الوطن يحقق هذا العذاب ويجعل الشاعر راضيا به.

اما قانون الحوار فهو السائد في التناص القرآني في هذا الديوان فالشاعر يستخدم الحوار او التناص العكسي[2] قالبا المدلولات محاولا تغييب المحتوى الاول بحثا عن محتوى جديد يتيح له امكانية خلق صورة جديدة مغايرة ومن قوله:-

سآوي بالحنين الى ذرى جبلي
اصلي الليل حتى انسج الاهداب
زورت ملهم آت
ولا عاصم
وعانقت السماء الارض
شبّ الموج عرس النار في اهلي
الى الجودي خذ من كل زوجين
فلن اهوي الى الفلك
فدع يا نوح روحي لاصطفاق الموج
لن اركب
ودع طوفاني المأمون يغمر زهر شبحي

---

(١) الدخان ٤٣/ ٤٥.

(٢)ينظر التلقي والتأويل (مقاربة نسقية): محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ١٩٩٤- ص١٨٨.

لقد أيقنت لا عاصم
ولكني سآوي بالحنين الى ذرى الجبل
اعني الليل
غيض الماء
غيض الماء
غيض الماء[1]

ان الشاعر يتناص مع قوله تعالى

﴿حَتَّىٰ إِذَا جَاءَ أَمْرُنَا وَفَارَ التَّنُّورُ قُلْنَا احْمِلْ فِيهَا مِنْ كُلٍّ زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ وَأَهْلَكَ إِلا مَنْ سَبَقَ عَلَيْهِ الْقَوْلُ وَمَنْ آمَنَ وَمَا آمَنَ مَعَهُ إِلا قَلِيلٌ ۞ وَقَالَ ارْكَبُوا فِيهَا بِاسْمِ اللهِ مَجْرَاهَا وَمُرْسَاهَا إِنَّ رَبِّي لَغَفُورٌ رَحِيمٌ ۞ وَهِيَ تَجْرِي بِهِمْ فِي مَوْجٍ كَالْجِبَالِ وَنَادَىٰ نُوحٌ ابْنَهُ وَكَانَ فِي مَعْزِلٍ يَابُنَيَّ ارْكَبْ مَعَنَا وَلا تَكُنْ مَعَ الْكَافِرِينَ ۞ قَالَ سَآوِي إِلَىٰ جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاءِ قَالَ لا عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللهِ إِلا مَنْ رَحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ ۞ وَقِيلَ يَاأَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَيَاسَمَاءُ أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاءُ وَقُضِيَ الأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَىٰ الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْدًا لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ﴾[2]

ويتجلى التناص العكسي في ان ابن نوح «عليه السلام» كان يتصور ان الجبل سيعصمه من امر الله وكان موقنا بالنجاة لذلك لم يركب في فلك ابيه، اما بطل الشاعر هنا فهو يعلم مسبقا انه لا عاصم ولا ملجأ له ويعلم ان مصيره الضياع وان قدره الموت تحت اصطفاق الموج لكنه كان مصرا على تغيير قدره بالمقاومة حتى وإن كانت كل

(١)الترجل عن صهوة البراق / ٨٨-٨٩.
(٢)هود / ٤٠-٤٤.

المعطيات ضده كما أن الشاعر يستفيد من بنية التكرار في تعزيز هذه الصورة فالتكرار يؤدي (وظيفة دلالية لأنه كأساس أسلوبي يرتبط بالدلالة النصية ... ووظيفة نفسية وهو هنا يرتبط ... بالفكرة المسيطرة عند النظر إلى العناصر المكررة كإشعاعات لا شعورية)[1] وهو هنا إذ يؤكد بالتكرار عبارة (غيض الماء) إنما يريد أن يؤكد أنه واثق من حتمية الانتصار العربي الاسلامي في نهاية المطاف مهما طال المدى وامتدت الأحزان ما دام الاصرار على المقاومة راسخ في النفوس فإن ماء الهزيمة سيزول وهو هنا يقلب النص فالنجاة في النهاية لمن اعتصم بجبال وطنه ولم يركب في فلك الشتات والابتعاد عن الوطن، وهذا القلب للمدلول التناصي للآيات منح النص الشعري طاقة شعرية جديدة ووسم التوظيف الفني بالبراعة.

ويقول الأطرقجي:

رشي عطرك المسموم في شفتي
يا زهرة المناقف الوبيئة
اسقي جرحي الناغر من شريانك الصديان
جذريني نخلة في واحة الملح
أرى حسناء –نهر فتنة– تهزني
يساقط الثمر[2]

فهذا يتناص مع قوله تعالى

﴿ فَحَمَلَتْهُ فَانتَبَذَتْ بِهِ مَكَانًا قَصِيًّا ۞ فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَىٰ

(١)اللغة الشعرية (دراسة في شعر حميد سعيد): محمد كنوتي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٩ ص١٢٣، وينظر للتفصيل عن التكرار شعر السياب دراسة إيقاعية: محمد جواد حبيب البدراني، اطروحة دكتوراه، جامعة البصرة ١٩٩٩ ص٩٣ وما بعدها.

(٢) الترجل عن صهوة البراق / ١٢٧.

جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَالَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا وَكُنتُ نَسيا مَنْسيا ۞ فَنَادَاهَا مِنْ تَحْتِهَا أَلا تَحْزَنِي قَدْ جَعَلَ رَبُّكِ تَحْتَكِ سريًّا ۞ وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا ﴾۞[1].

لقد حاور الشاعر الآية الكريمة فعكس مدلولها عن طريق نفي جزء منه فهي تهز لتفتنه وأضحى هو –الشاعر– جذع النخلة الذي يساقط منه ثمر الغواية وبذلك قلب أفق التوقع مما أحدث خلخلة وانزياحا شعريا[2] فضلا عن ان هذه النخلة لم تك نخلة عادية فهي تنبت في واحة الملح ومن المعروف أن النخلة لا يمكنها العيش في أرض مالحة أو بمائها ملوحة.

ويقول أيضا:

وعفو الصور إذ لم يحلي موتانا

سرقنا موتهم لما

زرعنا فديهم زهرا وعطرنا حدائقنا[3]

فهو يتناص مع قوله تعالى

﴿وَنُفِخَ فِي الصُّورِ فَإِذَا هُمْ مِنَ الأَجْدَاثِ إِلَى رَبِّهِمْ يَنسِلُونَ ۞ قَالُوا يَاوَيْلَنَا مَنْ بَعَثَنَا مِنْ مَرْقَدِنَا هَذَا مَا وَعَدَ الرَّحْمَانُ وَصَدَقَ الْمُرْسَلُونَ ۞ إِنْ كَانَتْ إِلا صَيْحَةً وَاحِدَةً فَإِذَا هُمْ جَمِيعٌ لَدَيْنَا مُحْضرونَ ۞ ﴾[4]

لكن الشاعر عندما حاورها استعمل النفي الكلي فإذا كان النفخ في الصور يجي

(١) مريم / ٢٣/ ٢٥.

(٢) ينظر بنية اللغة الشعرية: جان كوهن ترجمة محمد الولي، دار توبقال، المغرب ١٩٨٦ ص٤٨.

(٣) الترجل عن صهوة البراق / ١٢٧.

(٤) يس / ٥١-٥٣.

جميع الأموات منذ أن خلق الله السماوات والأرض إلى أن يرثها ومن عليها. فإن النفخ هنا لم يحيي موتانا وقد استخدم الصور ليسخر من سبات الأمة الإسلامية وحكامها الصاغرين النائمين عن ضياع المقدسات وتدنيس أول القبلتين وثالث الحرمين فهي أمة نائمة لا يوقظها حتى نفخ الصور لأنا سرقنا موت الضحايا وجعلوا تضحياتهم قضية تزايد عليها ونتاجر بها مثلما يقطف المترفون روح الأزهار ليعطروا به مضاجعهم ومكاتبهم.

أما من ناحية آليات التناص التي يلجأ إليها الشاعر فمتعددة ومتباينة فمنها التلميح "وهو الإشارة إلى حدث أو اسم أو قصة مشهورة"[1] دون الخوض بالتفصيلات تاركا ذلك للقارئ معتمدا على خلفيته الابستمولوجية. كما في قوله:

وتعوي الريح
اغنية ثمودية
جرادا يأكل السنبل[2]

فهو يتناص مع قصة ثمود التي ورد ذكرها (٢٥) مرة في القرآن الكريم منها:

قال تعالى:

﴿ فَأَمَّا ثَمُودُ فَأُهْلِكُوا بِالطَّاغِيَةِ ۞ وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُوا بِرِيحٍ صرصر عَاتِيَةٍ ﴾[3]

فالشاعر هنا يشير إلى القصة القرآنية إشارة متيسرة ويترك للقارئ والمتلقي استحضار القصة ذهنيا على نسق ورودها في القرآن الكريم كما يترك له حرية ربط

(١) الكتابة والتناسخ (مفهوم المؤلف في الثقافة العربية): عبد الفتاح كليطو، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار التنوير، بيروت ١٩٨٥ ص٢٥.
(٢) الترجل عن صهوة البراق / ١٣٠.
(٣) الحاقة / ٥-٦.

ذلك بالتأويل الذي يسعى الشاعر إليه.

ومثل ذلك قوله:

يتقازم قدام عمالقة يصنعهم
يأكله الذئب الموهوم
يمزقه العقم
تخضب كفيه بحيرات الدم[1]

فالنص هنا يتناص مع قصة النبي يوسف عليه السلام وبالذات مع قوله تعالى:

﴿ قَالُوا يَاأَبَانَا إِنَّا ذَهَبْنَا نَسْتَبِقُ وَتَرَكْنَا يُوسُفَ عِنْدَ مَتَاعِنَا فَأَكَلَهُ الذِّئْبُ وَمَا أَنْتَ بِمُؤْمِنٍ لَنَا وَلَوْ كُنَّا صَادِقِينَ ۞ وَجَاءُوا عَلَى قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيلٌ وَاللَّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَى مَا تَصِفُونَ ۞ ﴾[2].

إن استحضار قصة النبي يوسف عليه السلام التي أومأ لها الشاعر إيحاء إنما يريد من ورائها الإشارة إلى البعد الدلالي الذي يقصده في إيقاع الذنب ليس على صاحبه بل اتهام البريء بجريرة لم يجنها، وهو يومئ إلى تحمل الشعب الفلسطيني جريرة الحكام العرب والمسلمين الذين أغرقوه بالوعود وكانت النتيجة ضياع فلسطين وأجزاء من الأقطار العربية الأخرى.

كما يستخدم الشاعر آلية الاقتباس وينظر إلى الإقتباس على أنه شكل من أشكال التناص واستلهام وامتصاص للتراث وتفاعل ... كما أن نظرية التكرارية التي يلغي بها دريدا وجود حدود بين نص وآخر[3] يقول الأطرقجي:

---

(١) الترجل عن صهوة البراق / ١٣٠.

(٢) يونس / ١٧-١٨.

(٣)الخطيئة والتكفير (من النبوية إلى التشريحية): د. عبد الله الغذامي، النادي الثقافي جدا، ١٩٨٥

أسلخ من جلدي حقيبة السفر
مؤذنا:
حي على الصمود في مزارع الحجر[1]

إن الشاعر هنا يستخدم آلية الاقتباس لينقل الآذان مقتبسا فقراته إلى موضع آخر حاملة معها تاريخها الديني، فهو يكشف النص ويترك للقارئ استحضاره ويعمد الأطرقجي إلى إبعاد الكلمة عن سياقها الديني الشعائري الطقوسي ناقلا إياها إلى موضع جديد ومع ذلك فإن المادة الجديدة المقتبسة تنفصل من سياقها لتقيم سياقات جديدة متعددة لا تحدها حدود، ولذا فإن السياق يتداخل عبر الإقتباسات فتتحرك الإشارات المتكررة متخطية حاجز النص عابرة إلى نص آخر[2] وظفت فيه توظيفا فنيا أعطاها بعدا دلاليا جديدا وأسهم في خلق دلالة مستحدثة منعزلة عن الدلالة السابقة.

وبعد فعلى الرغم من أننا اكتفينا بالإشارة إلى التناص القرآني في هذا الديوان فإنه حافل أيضا بالتناصات الإسلامية الأخرى مع الحديث النبوي الشريف وسيرة الرسول محمد ﷺ وخلفائه وصحبه المهديين فضلا عن تناصات عديدة مع التاريخ الاسلامي وعظمائه والشعائر الدينية الاسلامية والموروث الديني الشعبي.

ص٥٥.

(١)الترجل عن صهوة البراق/ ٣٣.

(٢)التناص في معارضات البارودي: تركي المفيض، أبحاث اليرموك المجلد التاسع العدد الثاني لسنة ١٩٩١ ص١٧٧.

الادب ومقارعة الارهاب
رسائل الى الموصل ورسائل الى الميدان مثالا

الارهاب في اللغة العربية مشتقة من الجذر الثلاثي (ر، هـ،ب) بمعنى خاف، وهي مصدر من الفعل الرباعي (أرهب) بمعنى أخاف ومنها أرهب واسترهبه ارهابا واسترهابا بمعنى اخافه[1]، وقد وردت مادة رهب ومشتقاتها في القران الكريم دالة على الخوف والخشية احدى عشرة مرة في القران الكريم دار جلها حول الخشية من الله تعالى او الخوف الطبيعي بوصفه غريزة بشرية، الا انها وردت في سورة الانفال دالة على اخافة الاعداء وبث الرعب في نفوسهم بكل الوسائل المتاحة وهو المعنى الاقرب الى دلالتها المعاصرة، بيد ان من الواجب التنبيه الى ان القران الكريم استخدمها في هذه السورة بدلالتها الايجابية التي تشير لاستثمار الوسائل المتاحة لاخافة العدو بغية الحفاظ على الامن المجتمعي وحماية العقيدة الاسلامية.

(١) ينظر القاموس المحيط: مجد الدين الفيروز ابادي، موسسة الرسالة، بيروت ١٤١٩ هـ مادة رهب

قال تعالى

﴿وَأَعِدُّوا لَهُم مَا اسْتَطَعْتُم مِنْ قُوَّةٍ وَمِنْ رِبَاطِ الْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِ عَدُوَّ اللهِ وَعَدُوَّكُمْ﴾ [الأنفال٦٠]

لم يعد الارهاب ظاهرة فردية او حدثا عابرا في المجتمعات البشرية بل اضحى خطرا عالميا كبيرا يتهدد العالم بأسره ومشكلة كبرى تعاني منها البشرية جمعاء، فلقد امتدت اخطار الارهاب بصورة مخيفة عانى منها العالم باسره لذلك اضحت مواجهة هذا الخطر المحدق بالبشرية مسؤولية جماعية لا فردية يجب على الكل التكاتف في سبيل مواجهته والتصدي له بدءا من الاسرة فالمؤسسات التعليمية والدينية والتربوية واجهزة الاعلام لذلك اضحى من الاهمية بمكان ان تتكاتف الجهود الامنية والشعبية في العالم العربي والاسلامي لمكافحة الارهاب وكافة الظواهر الاجرامية من خلال التخطيط والبرمجة الاعلامية المستندة على مناهج علمية وبأساليب علمية مؤثرة ومبنية على المعلومة الدقيقة على درء الاخطار والمفاسد وتوظيف اعلام يحمل على عاتقه ترسيخ إستراتيجية امنية تقنع المواطن ان الارهاب ليس صراعا بين المجرم والقوات المسلحة انما هو صراع المجتمع بأسره مع الارهابيين(١).

كان الادب عبر العصور كافة سلاحا بوجه الاعداء ومن المعروف في التراث النقدي العربي ان الشعر كان ولما يزل صوت الامة بمواجهة اعدائها فمنذ عصر القبيلة كانت القصيدة سلاحها في مواجهة اعدائها ومع بزوغ فجر الاسلام ادى الشعر دورا متميزا في منافحة الشرك والدفاع عن الاسلام بدءا من العهد المكي ممثلا بشعر ابي طالب واقرباء الرسول«ﷺ» وصولا الى العهد المدني الذي اضحى

(١) ينظر: دور مؤسسات المجتمع المدني في الوقاية من الارهاب، رسالة ماجستير، جامعة نايف السعودية٢٢٣.

فيه الشعر اداة فاعلة في مواجهة الاعداء، واستمر الشعر عبر العصور كلها يقف جنبا الى جنب مع السلاح في الدفاع عن الامة وقضاياها المصيرية مما لا يتسع المجال للخوض فيه بمقاربتنا هذه.[1]

يعد الشاعر علي الامارة احد الشعراء المميزين بوقفتهم في التصدي للارهاب والتصدي بقصائدهم الشعرية للهجمة الارهابية التكفيرية الشرسة، وهو شاعر عراقي بصري يحمل شهادة الماجستير في العلوم التربوية والنفسية، تراس اتحاد ادباء البصرة لدورتين انتخابيتين كما كان عضوا للمجلس المركزي لاتحاد الادباء العراقيين وعضو في اتحاد الادباء العرب ورئيس تحرير جريدة ملتقى النهرين، وقد فاز بجوائز ابداعية عديدة منها جائزة الشارقة للابداع ١٩٩٩، وشارك في العديد من المهرجانات الشعرية داخل وخارج العراق وترجم شعره للغات عدة، وصدر له عدة دواوين منها: الركض وراء شيء واقف، اماكن فارغة، لزوميات خمسميل،حواء تعد اضلاع ادم، هواجس اصحاب الحسين، حين يظمأ الماء، رسائل الى الموصل، ابوذيات وموالات بالفصحى، رسائل الى الميدان وغيرها فضلا على بعض دراسات نقدية.

ستحاول الدراسة الوقوف عند ديوانيه (رسائل الى الموصل ورسائل الى الميدان) وهما ديوانان كتبهما ابان اشتداد اوار المواجهة بين العراق من اقصاه الى اقصاه وقوى الارهاب والتخلف والهمجية بعد حزيران ٢٠١٤ وقد كان ديوانه رسائل الى الموصل يمثل (رسائل العراقيين الشرفاء جمعا وفرادى، تمثلت هنا في هذه الفيوضات الشعورية بلغة لا تشتق صعوبتها بل انسابت بسبيلها العذب الفرات،

(١) للتفصيل في ذلك ينظر كتابنا: الادب الاموي، دار الفكر، عمان ٢٠١٧.

فشكلت سحر بيانها، لأنها اشتقت حدسها وحسها وصوتها وهواجسها من صلب الالام وحال العراقيين في بلاد يريدها الاعداء اشلاء)[1].

ان الشاعر علي الامارة وهو يرى حلول عيد الفطر المبارك في تموز ٢٠١٤ وهو اول عيد يمر على نينوى بعد ان دنست ترابها قوى الشر والخرافة وفجرت قبور الانبياء والصالحين في مدينة الموصل الحدباء وانتهكت الارض والعرض وعاثت في الارض فسادا، فيقول مخاطباً العيد:

عيد بأية حال عدت يا عيد ... والانبياء بأيدي الكفر فرهود
وأجمل المدن الحدباء قد سقطت ... والعمر اقفر والتاريخ مفقود
والناس يمشون في احيائهم جثثا ... لا يسمعون نداء الله لو نودوا[2]

يوظف الشاعر تقانة التناص فتتناص قصيدته مع دالية المتنبي الشهيرة:

عيد بأية حال عدت يا عيد ... بما مضى ام لأمر فيك تجديد
اما الأحبة فالبيداء دونهم ... فليت دونك بيدا دونها بيد[3]

ان التناص الذي يقوم على استثمار (نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص النصوص الاخرى للفضاء المتداخل نصيا)[4]، ان المبدع حين يفيد من التناص يعيد توظيف النصوص ويصبها بقالب جديد فهو لا يلغي التراث الديني بل يبعثه بصورة مباينة تلائم عصره وتوائم الفكرة التي يسعى لإيصالها الى المتلقي[5]. ويبدو لي ان تناص علي الامارة مع قصيدة المتنبي كان تناصا موفقا، فمثلما كان المتنبي يعاني من وطأة سيطرة كافور الاخشيدي على مقدرات الدولة بمصر منتقلا من حياة

(١) من تقديم الناقد محمد الجزائري لديوان رسائل الى الموصل .
(٢) رسائل الى الموصل: علي الامارة، مطبعة الغدير، البصرة ٢٠١٤ ص ٣٣
(٣) شرح ديوان المتنبي، صنعة عبد الرحمن البرقوقي، القاهرة د.ت ١/ ١٥٨
(٤) علم النص: جوليا كريستيفا، ترجمة فريد الزاهي دار توبقال المغرب ١٩٩١ص١٤
(٥) ينظر التحليق في فضاءات النص: ا.د. محمد جواد البدراني، دار دجلة، عمان ٢٠١٦ ص٥٥

الرق والاستعباد الى حياة السلطة والسيطرة المفاجأة على الحكم ليتحكم بمصائر الناس، تسيطر دولة الخرافة على واحدة من الحضارات العريقة وعلى جزء عزيز من العراق وتمد اذرعها الشريرة لتنتزع الموصل من احضان العراق بين ليلة وضحاها وفي غفلة من الزمن.

ويقف الشاعر علي الامارة عند معاناة النزوح القسري التي عاناها ابناء نينوى والتهجير القسري الذي فرضته عليهم قوى الشر والظلام والتخلف الداعشية فيقول:

سأفتح ابواب قلبي
الى النازحين
وامنحهم ظل عشق
يظللهم من هجير السياسة
والطائفية والاحتلال
واقول لهم ان قلبا نقيا بعراقيته
كسفينة نوح سيحملهم كلهم
وسنعبر موج المحال[1].

ان الشاعر يستلهم بقصيدته هذه معاناة النازحين وهم يجوبون افاق مدن جديدة داخل وخارج بلادهم، بعد ان طوحت بهم في الافاق الهجمة البربرية الشرسة التي شنها شذاذ الافاق من الدواعش فهجروهم من مساكنهم ولقد ترك النزوح (اثره في الادب العراقي فقد ظهر في العراق ابداع جديد من الممكن تسميته ادب الوافدين، ادب المهجرين، ادب النازحين،.... الخ وقد تختلف التسميات ولكن يقينا ان الهدف واحد....فقد وجد المثقف نفسه مطلقا في فضاء الامل الذي تبدى كسراب ونظرته

(١) رسائل الى الميدان:١٨

المفعمة بالحنين والامل الى ارضه وبيته ومدينته حيث تاريخه وحياته) [1].

ان قصيدة علي الامارة تصور مواجهة الحرب بالسلام حين هب الشعب العراقي من اقصى شماله الى اقصى جنوبه مستقبلا النازحين ومترفعا بنفسه عن التفرقة الطائفية والقومية، بل شعر العراقيون كلهم بمعاناة اخوتهم الذين طردتهم قوى الشر من ارضهم اذ وجدوا في ابناء الشمال والوسط والجنوب احضانا دافئة تستقبلهم وتمنحهم الدفء والحنان وتحاول تعويضهم بما امكن وتخفيف معاناتهم وتيسير سبل العيش الكريم امامهم وكان ذلك بحد ذاته رفضا للاحتلال وتصديا له ونبذا لدولة الخرافة التي حاولت ان تتكئ على سلاح الطائفية لتفريق ابناء الشعب الواحد وتحقيق مصالحها الدنيئة.

ويقول في قصيدة شظايا:

ارى وطنا تسيح بالخطايا	وتاريخا تهشّم بالمرايا
وشعبا يزرع الايام طيبا	وليس حصاده الا الرزايا
ارى وطنا يسيح بلا حدود	تضيع به الملامح والسجايا
رأيت الانبياء به استجاروا	لان قبورهم صارت حكايا
تشظت فيك يا وطني الاماني	سلاما ايها الوطن الشظايا

ان الشاعر يشعر بالصدمة وهو يرى شعبه مفتتا ووطنه مستباحا حين امتدت يد الاثم الارهابي لتستبيح مراقد الانبياء الطاهرة في الموصل، فلقد كان هول ما حدث لا يمكن تخيله.

ان الشاعر علي الامارة لجأ الى نوع جديد من الفن الشعري في ديوانه (رسائل الى الميدان) اسماه (القصورة) وهي جنس ادبي جديد يجمع بين القصيدة والصورة التي تعبر عنه بحيث يتلقى المتلقي النص الكتابي مصاحبا للوحة التصويرية ليكون

(١) ادب المهجرين ام ادب النازحين: هيثم بهنام بردى، شبكة المعلومات العالمية

تاثيرهما معا. وقد رأى ان الحقيقة الصادمة جعلته يبحث عن جناحين هما الصورة والقصيدة ووضع لها عدة اشتراطات من اهمها:

١. حسن الاختيار والانتقاء للصورة التي توقظ في الشعر جمرته المخبوءة وتغري القصيدة بالتزاوج معها لإنتاج قصورة ناجحة
٢. حسن التزاوج بين القصيدة والصورة لتكوين وحدة موضوعية قصورية تسوغ الارتباط بين القصيدة والصورة بحيث تتخلى كل منهما عن اصلها ليندمجا معا بحيث تكون الصورة حاضرة في ابيات وعبارات وصور القصيدة. بحيث ترتقي القصيدة بالصورة من عطائها البصري الى انعكاسها النصي وتستدرج الصورة القصيدة الى فضائها البصري.
٣. التوسع بدفع الصورة الى معانيها الداخلية الخفية فهناك اسرار لا تكشفها العين لوحدها ان لم تساعدها الكلمة الشعرية على فك طلاسمها او توسيع افقها الدلالي والمعنوي.
٤. التوالد اذ ان القصيدة تبدأ بعد الصورة لا قبلها فالقصيدة يجب ان تولد من رحم الصورة لتشكل معها (قصورة) فنية.
٥. التنوع اذ لا يشترط للقصيدة شكلا معينا فكل الاشكال متاحة لتكوين (قصورة) بلغة شعرية ترفع من الصورة الى مستوى الشعر وترفع من الشعر الى مستوى الصورة.
٦. القصورة هي الوحدة الفنية التي تنتظم في (معرض شعري) لا ديوان [1]

لقد كان هذا الديوان هو الخطوة الاولى في نمط القصورة الذي ابتدعه الشاعر وهو ديوان يحفل بمواجهة الارهاب والتصدي له والوقوف بوجه الهجمة البربرية الشرسة وليس من المبالغة القول ان هذا الديوان واحد من اهم دواوين المواجهة مع داعش واذنابها.

(١) ينظر مقدمة رسائل الى الموصل: علي الامارة، مطبعة الغدير، البصرة ٢٠١٦ص ٧ـ١٠

يقول الشاعر في قصيدته (عاش العراق):

عـــاش العـــراق وعـــاش الجـــيش والحشـــد
قـــاموا كـــما الســـيل في الافـــاق وامتـــدوا
تـــــدفقوا مثـــــل انهـــــار مقاتلـــــة
ان المنـــى كالمنايـــا مـــا لهـــا حـــد
اهـــل الفـــراتين جنـــد الله مـــذ خلقـــوا
وان داعـــش للشـــيطان هـــم جنـــد
اليـــوم يبـــيض وجـــه الارض مـــن فـــرح
ووجـــه مـــن طبلـــوا للشـــر يســـود
اليـــوم يـــوم العـــراقيين اجمعهـــم
فـــانهم درع هـــذي الارض والســـد
اليـوم تفضـح شـمس النصـر مـن طعنـوا
قلـب العـراق ومـن بالسـر قـد مـدوا[1]

يستثمر الشاعر علي الامارة بنية التكرار ليضفي زيادة على الدلالة وليوطد الفكرة في ذهن المتلقي فالشاعر يكرر كلمة (عاش) مرتين في البيت الاول ويكرر كلمة جند مرتين في البيت الثاني وكلمة وجه مرتين في البيت الثالث وكلمة يوم ثلاث مرات في البيتين الاخيرين وكذلك الاسم الموصول من، ومن المعروف ان التكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها وهو ذو دلالة نفسية...والتكرار يضع بين ايدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر وهو احد الاضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على اعماق الشاعر فيضيئها [2]، من هنا

(١) رسائل الى الموصل:٤١

(٢) ينظر قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، ط٢ مكتبة النهضة،١٩٦٥ ٢٧٤ وما بعدها

فالتكرار يضفي على النص هنا دلالات خاصة تعزز التأكيد على دور القوات الامنية والحشد الشعبي في حماية العراق، اذ ان التكرار (من الاسس والمنطلقات الاسلوبية التي تسهم في اضفاء متانة خاصة على الاسلوب الشعري بما يجعل منه اداة ذات وظيفة واضحة في تراكم الدلالات الشعورية واللا شعورية الناجمة عن تجمع الكلمات على وفق اسس معينة تؤدي وظيفتين دلالية ونفسية)[1].

كما ان الشاعر يستخدم التضاد والتطابق الذي يحقق نوعا من توازي التضاد (ويتم هذا النمط بوجود تقابل دلالي بين عنصرين او بين موقعين في سلسلتي كل متوالية)[2]، فقد اتى الشاعر بالمتضادات (الله، الشيطان) (يبيض، يسود) كما اتى بالجناس بين (المنى، المنايا) وهكذا فان بنية التكرار اسهمت كثيرا بتعزيز الفكرة وتوطيد صورة القوات الامنية في التصدي للإرهاب.

وحين يتذكر شهداء العراق من الجيش العراقي البطل والحشد الشعبي المقدس يصرح دون مواربة بان الشعر والادب والثقافة تضحى لاقيمة لها ان لم تكن موجهة لهؤلاء الفرسان الابطال الذين حموا الارض وصانوا العرض وجعلوا من اجسادهم الطاهرة سدا منيعا بوجه الشر فيقول:

للجيش والحشد اقوالي واشعاري	للخارجين سؤالا من فم النار
للحاملين على الاكتاف ارضهم	ومن اعادوا جمال الدار للدار
قاموا الى الثأر لما صاح موطنهم	قد انتهكت فيا اهلي خذوا ثاري
فالبسوا داعش الملعون من غضب	ثوبا من الخوف في ثوب من العار
للجيش والحشد هذي الارض قد	حتى كأن البوادي بضع اشبار
طويت	فيرتقون على هول واخطار

(١) جماليات التشكيل الشعري في شعر السياب: أ.د. محمد جواد حبيب البدراني، الدار العربية للموسوعات بيروت ٢٠١٣ص١٥٠

(٢) اللغة الشعرية: محمد كنوني، دار الشؤون الثقافية بغداد ١٩٩٧ص٢١

يبـــدو العـــراق مهيبـــا في ملامحهـــم ويرجعـــون الينـــا حشـــد أقـــمار[1]
يمضـــون حشـــد اســـود نحـــو مجـــدهم

ان الشاعر يعلي في هذه القصيدة من شان الشهداء من الجيش او الحشد الذين لبوا نداء الوطن فقدموا ارواحهم قربانا للدفاع عن الـوطن وتعزيـز وحدتـه والتصـدي للإرهابيين فالشاعر واثق تمام الثقة ان لا احد يستحق الشعر اكثر من هـؤلاء الفتيـة الابطال الذين حملوا الارواح على الاكف ونذروا ارواحهم لحماية الارض والعـرض ليعيدون العـراق جميلا معـافى بعـد ان صـدوا الشـر واعـادوا هـوام الارض مـن الدواعش الى جحورهم النتنة مجللين بالخزي والعار والهزيمـة والخيبـة والخسـران، ولعل واحدة من اجمل صور الشاعر حين يصور هـؤلاء الابطـال وقـد طويـت لهـم الارض الشاسعة فكانها بضع اشبار امام عزيمتهم وصولتهم، ولعل خاتمة القصـيدة من اروع خواتيم الشاعر فهم يذهبون حشد اسـود ليعـودوا اقـمارا تسـطع في سـماء الوطن وتشـرق الحرية من جباههم فهم الذين عناهم الله تعالى

﴿وَمِنَ النَّاسِ مَنْ يَشْـرِي نَفْسَـهُ ابْتِغَـاءَ مَرْضَـاةِ اللَّهِ وَاللَّهُ رَءُوفٌ بِالْعِبَادِ﴾ [البقرة: ٢٠٧]

ويخاطب في قصيدته (مسيح) الشهيد العراقي (مصطفى العذاري)الـذي علقـه الارجاس مصلوبا على الجسـر فيقول:

حلـــق فـــما زال الفضـــاء فســـيحا يـــا حـــاملا كـــبر العـــراق جريحـــا
فـــردا تســـير مـــع المنايـــا راكبـــا لـــيرف مجـــدك طـــائرا مـــذبوحا
يـــا مـــن حملـــت المـــوت نزفـــا فاضـــحا لـــولاك لم يـــك زيفهـــم مفضـــوحا
يـــا حـــاملا وطنـــا عـــلى اكتافـــه عـــبر الزمـــان عـــلى يـــديك جموحـــا

(١) رسائل الى الميدان ٥٢

مـــا اكثـــر الفـــرص المتاحـــة للفتـــى مـــا اخـــترت الا ان تكـــون مســـيحا[1]

ان الشاعر علي الامارة يشبه الشهيد مصطفى العذاري وتعليقه على جسر الفلوجة، بصلب المسيح واذا كان الفكر الاسلامي لا يؤمن بصلب المسيح مهتديا بقوله تعالى:

﴿وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِنْ شُبِّهَ لَهُمْ﴾

ورمز لمسيح من اكثر الرموز استخداما في الشعر العربي الحديث فقد اضحى هو الرمز الاثير لدى الشعراء منذ جيل الرواد الذين وجدوا به هم والاجيال التالية ضالتهم للتعبير عن الفداء والتضحية وبذل النفيس من اجل حماية الاخرين والدفاع عنهم [2]، ويبدو لي ان الامارة كان موفقاً في اختيار رمز المسيح للحديث عن تضحية الشهيد العذاري الذي اضحى رمزا عراقيا للتضحية والفداء في سبيل الدين والوطن.

ويقول الشاعر ايضا مخاطبا مقاتلي الجيش البطل والحشد المقدس:

العالم اليوم يرنو نحوكم عجبا وينحني رأسه من مجدكم ادبا
يامن اعدتم لهذي الارض هيبتها وصنتم الدين والتاريخ والعربا
العالم اليوم يصحو وهو يرقبكم ويستفيق على صولاتكم طربا
أطلقتم النصر في عليائه وطنا من بعدما كان مصلوبا ومستلبا
سدوا ثغور اليالي بالشموس فدا كي لا يقولوا بان الليل قد هربا

(١) رسائل الى الميدان ٤٦

(٢) للتفصيل في ذلك ينظر الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: د. محمد فتوح احمد، ط٢، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٧، شبح قايين بين ايديث ستويل وبدر شاكر السياب دراسة تحليلية مقارنة: د. علي عبد المعطي البطل،دار الاندلس، بيروت ١٩٨٤

الافق يبحث عن حلم وعن مطر رايـاتكم اصبحت في افقنا سحبا
لداعش قد قطعتم رأسه غضبا فلا تعودوا اذا لم تقطعوا الذنبا[1]

ان الشاعر يتحدث هنا عن الاعجاب الذي اصاب العالم بالذهول امام بطولات وتضحيات الحشد والجيش وهم يقفون بشموخ يصدون بقلوبهم قبل ايديهم الهجمة الارهابية على العراق ليعيدوا للوطن هيبته وعنفوانه ومجده فه يصنعون التاريخ من جديد بعد ان نهضوا كالعنقاء التي تنهض من تحت الرماد لتعيد بناء الوطن المستلب وتصد الاشرار عن ارض العراق ثم يدعو الى ان يقطعوا راس الافعى الداعشية ويحيلوا شر الاعداء الى صدورهم.

ويربط الشاعر بين الارهاب المتمثل بالفساد والمفسدين وارهاب داعش في قصيدته (رسائل الشهداء):

ماذا تقول اصابع الكرماء وتضيء من وهج قريب ناء
وتعود من وجع التراب رسالة هل تقرؤون رسائل الشهداء
صوت الشهيد يجيء عبر ترابه ما زلت فيكم حامل الأعباء
اني لأبصر من خلال شهادتي وطنا يضيق بحسرة الشرفاء
لا فرق بين المفسدين بموطني ودواعش الارهاب والاعداء
فكلاهما طعن العراق بغدره وكلاهما متورط بدمائي
ففجيعة الاموات تحت ترابهم من غدرهم كفجيعة الاحياء[2]

ويقول الشاعر في قصيدته (الفاسدون):

لك النصر يا حشدنا الباهر لانك مستقبل حاضر
وانك نخوة هذي البلاد وقد مسها وجع كافر

(١) رسائل الى الميدان:١٥
(٢) رسائل الى الميدان:١٧

دعتـــــك البـــــوادي فلبيتهـــــا وطهرتهـــــا ايهـــــا الطـــــاهر
فيـــا حشـــدنا حـــارب المفســـدين فـــــانهمو داعـــــش اخـــــر
اشـــــد عـــــلى شـــــعبنا قســـــوة فخـــــيرهم فـــــاحش فـــــاجر
ولـــــيس لنـــــا مـــــنهم منقـــــذ ســـــواك ولـــــيس لنـــــا ناصـــــر
وحاســـــبهم فاســـــدا فاســـــدا بارواحنـــــا كلهـــــم تـــــاجروا[1].

ان الشاعر يجد في الحشد ليس منقذا ومخلصا من الفكر الداعشـي وليس حاميا للعراق من الهجمة التكفيرية الارهابية فحسب بل يدعوه ليكون المنقذ والمخلص من الفساد الذي امتد في العراق ليصبح خطرا ربما يكون اشد واكثر تاثيرا من الخطر الداعشي فاذا كان الدواعش عدو ظاهر ومعروف يظهر عداوته بالدم والقتال والحرب فان الفساد اشد خطرا واكثر من الارهاب تأثيرا على العراق لان المفسدين يلبسون الف لبوس ويتقنعون بكل الاقنعة مظهرين خلاف ما يبطنون ليمتد خطرهم ليس على هذا الجيل لوحده بل يكون لاجيال متعددة قادمة.

ان شعر علي الامارة يمثل انموذجا حيا من نماذج مواجهة الارهاب بالقصيدة فقد استطاع الشاعر ان يجعل قصيدته سلاحا اخر في المواجهة مع الارهاب لتضحى تلك القصيدة صوت الامة وصوت العراق اجمع المعبر عن ضميره الجمعي ولم تكن قصيدة علي الا رسالة مهمة (في لحظة بالغة الحراجة يتقدم بها الضجيج على البوح فهي الرسالة من المرسل الشاعر والبصرة أقصى جنوب العراق الى المرسل اليه الموصل اقصى شماله عبر خيط حنين عراقي)[2].

وتبقى قصائد علي الامارة رصاصة لا تخطئ هدفها في معركة المواجهة بين الايمان العراقي والكفر الداعشي.

---

(١) نفسه ٢٩

(٢) من مقدمة جمال جاسم امين لديوان رسائل الى الموصل

المصادر والمراجع

١. الادب الاموي: ا.د. محمد جواد حبيب البدراني، دار الفكر عمان ٢٠١٧
٢. ادب المهجرين ام ادب النازحين: هيثم بهنام بردى، شبكة المعلومات العالمية
٣. التحليق في فضاءات النص: ا.د. محمد جواد حبيب البدراني، دار دجلة عمان ٢٠١٦
٤. جماليات التشكيل الايقاعي في شعر السياب: ا.د. محمد جواد حبيب البدراني، الدار العربية للموسوعات بيروت ٢٠١٣
٥. دور مؤسسات المجتمع المدني في مواجهة الارهاب، رسالة ماجستير جامعة نايف السعودية
٦. رسائل الى الموصل:علي الامارة دار الغدير البصرة ٢٠١٤
٧. رسائل الى الميدان: علي الامارة، دار الغدير، البصرة ٢٠١٦
٨. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: د.محمد فتوح احمد، ط٢، دار المعارف القاهرة ١٩٨٧
٩. شبح قايين بين ايدث ستويل وبدر شاكر السياب دراسة تحليلية مقارنة: د. علي عبد المعطي البطل دار الاندلس بيروت ١٩٨٤
١٠. شرح ديوان المتنبي: صنعة عبد الرحمن البرقوقي، القاهرة د.ت
١١. علم النص: جوليا كريستيفا، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال المغرب ١٩٩١
١٢. القاموس المحيط: مجد الدين الفيروز ابادي، مؤسسة الرسالة بيروت ١٤١٩هـ
١٣. قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، ط٢، مكتبة النهضة بغداد، ١٩٦٥
١٤. اللغة الشعرية: محمد كنوني، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٩٧

فاعلية المفارقة في شعر صباح عنوز

تعد المفارقة من التقانات التي شغلت مساحة واسعة في الخطاب الادبي، كما نالت اهتماما بالغا في الخطاب النقدي المعاصر تنظيرا وتطبيقا، ولعل ذلك يعود الى ان المفارقة مظهر حياتي متجذر في حياتنا اليومية كون الحياة قائمة في العديد من مناحيها على المفارقة الغريبة والسخرية المرة.

تبني المفارقة شعريتها على علاقة جدلية متبادلة بين المبدع والمتلقي حين يسعى المبدع الى بنية شعرية تخرج باللغة من معانيها ودلالاتها المعجمية المألوفة الى دلالات مغايرة ومنفتحة، لذلك فقد اصبح النظر الى المفارقة على انها بنية عقلية منطقية تثير التوتر والدهشة في ذهن المتلقي، وتجعل الوصول الى الحقيقة لا يتم الا عن طريق المفارقة القائمة على خلخلة العلاقة بين الاشياء.

لم تكن المفارقة تقنية ادبية معاصرة فوجودها في الحياة والادب موغل في القدم حتى ليمكن القول ان الحديث عن تاريخها وبدايتها ضرب من المجازفة غير المجدية، ولعل من اول الاشارات التي وصلتنا عنها ما رآه افلاطون من انها اسلوب هادئ في خداع الاخرين وجرهم الى افكار جديدة، وظلت آراء النقاد تدور في فلك التصور الافلاطوني اذ لم تكد الآراء التي جاءت بعده تخرج من ذلك الإطار، بيد ان الحديث عن المفارقة في النقد الحديث يكاد ان يرتبط باسم دي.سي. ميويك الذي وجد ارتباطا لا فكاك منه (بين الموضوعية والذاتية، بين الحرية والضرورة، بين مظهر الحياة وحقيقة الفن، بين وجود المؤلف في كل جزء من عمله عنصرا مبدعا وارتفاعه فوق عمله بوصفه المتقدم الموضوعي)[1] وقد تأثر النقد العربي الحديث تأثرا مباشرا بآراء ميويك فقد عرفت المعاجم الادبية والنقدية العربية المفارقة بأنها (رأي غريب مفاجئ يعبر عن رغبة صاحبه في الظهور وذلك بمخالفة موقف الاخرين وصدمهم في ما يسلمون)[2] او (لغة شاعرة في عملية الخلق الادبي تنطلق من مبدأ اثبات لقول يتناقض مع الرأي الشائع في موضوع ما، بالاستناد الى اعتبار خفي عن الرأي العام لا يمكن الوصول اليه بسهولة بل يحتاج الى ذكاء وفطنة المتلقي ليهتدي الى الدلالة العميقة المختبئة خلف ضباب الكلمات)[3]، أوهي (اثبات لقول يتناقض مع الرأي بالاستناد الى اعتبار خفي على الرأي العام حتى وقت الاثبات) [4]وهو ما يجعل التأويل عنصرا حاضرا في ذهن المتلقي للوصول الى الحقيقة المبتغاة التي يسعى المتلقي للوصول اليها. وهكذا نجد ان تعريف المفرقة في المعاجم العربية يكاد أن يتكرر ذاته ولا يخرج عن افكار ميويك.

(١) المفارقة:٢٨٥

(٢) المعجم الادبي

(٣) معجم المصطلحات الادبية ٢٧٦

(٤) معجم المصطلحات العربية:٢٨٥

تعد المفارقة نظرة فلسفية للحياة ومقاربة ادبية في الوقت ذاته (فهي مضحكة بمأساتها مبكية بقهقهتها الساخرة، وهي تعكس صراعا بين الغرائبي والمألوف، الحاضر والآتي، الأنا والآخر، الفاني والأزلي، اوهي استحضار للدوافع المتضادة من أجل تحقيق وضع متوازن للحياة يصهر الشاعر بها معطيات الحياة ليمنحها قدرة التجاوز)[1]. وعلى الرغم من أن المفارقة متنوعة الاشكال ومتباينة الوجوه،بيد انها تتيح للمتلقي الهروب من فجاجة المباشرة الى فضاء الابهام الشفاف الذي يزيد النص جمالا على جماله.

لقد نالت المفارقة مكانة واسعة في الادب المعاصر بسبب طبيعة هذا العصر وما فيه من اضطرابات، وجاء اسلوب المفارقة ليشعل أوار (المعنى الخفي في تضاد ملموس مع المعنى الظاهري، والمعنى الاخر الذي يتضمنه النص وفضاءاته البعيدة)[2] التي تمنح النص بعدا تأمليا يسمو بالمتلقي الى آفاق بعيدة عن المباشرة الفجة. فهي اذن لعبة لغوية تعتمد على التستر والاختباء وتبادل الادوار بين الخفي والجلي وتمنح النص فاعلية درامية متجددة تحرف النص بطريقة تراوغ المتلقي وتقوده بالاتجاه الذي يسعى اليه المبدع.

يعد الشاعر صباح عباس جودي عنوز المولود في العاشر من آذار ١٩٥٩م من شعراء النجف البارزين جمع بين الابداع الشعري والتميز الاكاديمي والنقدي فهو شاعر ناقد في الوقت ذاته، حصل على دبلوم التربية وعلم النفس ١٩٧٩م ثم بكلوريوس اللغة العربية عام ١٩٩٥ م والماجستير عام ١٩٩٨م عن رسالته (الاداء البياني في شعر علي الشرقي) والدكتوراه عام ٢٠٠١م عن اطروحته (أثر البواعث في تكوين الدلالة البيانية شعر جميل بثينة أنموذجا) وتدرج بالألقاب العلمية حتى نال درجة الاستاذية (بروفيسور) في ٢٣شباط ٢٠١٠، شغل عدة مناصب ادارية

(١) التحليق في فضاءات النص:١٣

(٢) المفارقة اللغوية:١٤

منها رئاسة قسم اللغة العربية ثم عمادة كلية الدراسات الاسلامية فعمادة كلية الفقه فضلا على العديد من المهام الثقافية داخل وخارج الجامعة منها رئاسة او عضوية هيأة التحرير او الاستشارية لعدد من المجلات المحكمة وغير المحكمة داخل وخارج العراق، كما اشرف على عشرات الرسائل والاطاريح وناقش عددا كبيرا منها، كما اصدر بضع عشرة كتابا في الدراسات النقدية والقرآنية، وترجم له في العديد من التراجم الادبية والنقدية وفهارس الاعلام.

اما على صعيد الابداع الادبي فقد اصدر عدة دواوين منها (سأعير عينيك انتظاري، ثلاثة اوقات للمطر الارضي، ما دونته نور على خد العذراء، عندما تتمتم عيون المغفرة، من يحتسي الشوق) اضافة الى العديد من الاعمال الابداعية المخطوطة في الشعر والرواية والنقد.(١)

اهتم الشاعر د. صباح عنوز اهتماما بالغا بالمفارقة وشكلت ثيمة بارزة في شعره حتى ليمكن القول انها من اكثر الثيمات وضوحا في بنية قصيدته على وفق قراءتنا المتواضعة لنصه الشعري، وقد تجلت المفارقة بعديد من الاتجاهات يمكن ان نستشفها في ما يأتي:

١. فاعلية العنوان المفارق:

مما لاشك فيه ان العنوان من أهم مداخل النص وعتبته الرئيسية لما له من حضور سيميائي ودلالي في بداية النظر الى النص الادبي ذلك انه (مما لاشك فيه ان اختيار العناوين عملية لا تخلو من قصدية كيفما كان الوضع الاجناسي للنص، انها قصدية تنفي معيار الاعتباطية في اختيار التسمية ليصبح العنوان هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد انتاج نفسه وفق تمثلات وسياقات نصية تؤكد طبيعة

(١) ينظر سيرته على موقع جامعة الكوفة / التدريسيين

التعالقات التي تربط العنوان بنصه والنص بعنوانه)[1]فالعنوان اختيار واع يقصده النص لاستفزاز المتلقي واثارة انتباهه وجذبه منذ الوهلة الاولى للنص في سعيه لإثارة ادهاشه واشغاله بلذة التلقي، وعلى الرغم من قصر العنوانات عادة فمن المؤكد تماما (أن اية نظرية في العنوان يجب أن تتأسس على ضوء المفارقة التي تطرحها مقارنته بعمله، وتتجلى في أن العنوان – مقارنا بما يعنونه –شديد الفقر على مستوى الدلائل والاكثر غنى على مستوى الدلالة)[2] فدلالة العنوان لا تعتمد على محموله اللغوي المباشر، ولا يستند الى الدلالة الحرفية لنصه بل يتكئ على ما يحمله النص من دلالات مخبوءة تحت قشرته المباشرة.

لعل من اهم ما يلاحظ على عناوين الشاعر صباح عنوز انها قائمة على المفارقة فهو لا يميل الى العنوانات المألوفة التقليدية بل يسعى لاختيار عنوانات خارقة للمدلولات المباشرة، ولو استعرضنا بعض تلك العنوانات لوجدنا وضوح تلك السمة في شعره فلقد اسمى احد دواوينه الشعرية (ما دونته نور على خد العذراء كي يستريح القلق). ان القارئ لهذا العنوان يشعر بالإحالة الذهنية الى مدونة غزلية وينصرف الذهن لا شعوريا الى حالة حب تعتمل في نفس الشاعر لكنه سرعان ما ينصرف الذهن الى المعنى المخبوء بين لفافات النص فنور هي ابنة الشاعر وخد العذراء من الاسماء التي تطلق على النجف اذ ان العرب كانت تسمي النجف بخد العذراء لجمال ارضها واعشوشاب مراعيها واحتوائها على الخزامى والاقحوان والشيح والقيصوم وشقائق النعمان التي تنتشر في النجف وقرب الحيرة وكان النعمان بن المنذر ملك الحيرة يكثر من التجوال هناك وقد مر بتلك الازاهير فأعجبته فقال: من نزع من هذا شيئا فانزعوا كفه فسميت بشقائق النعمان.، كما ان واجب

(١) عتبات النص بين البنية والدلالة:١٦.

(٢)

الامانة العلمية يقتضي الاشارة الى ان أ. د. مشكور العوادي تنبه الى جماليات العنوان في مقال له بعنوان ما دونته نور على خد العذراء كي يستريح القلق قراءة بلاغية)

ان العنوان بنى شعريته على مفارقة راوغت ذهن المتلقي في بنية خداع مقصود سعى الشاعر من خلاله الى صرف ذهن المتلقي عن الدلالة المقصودة وحرفه الى دلالة اخرى ليست هي المقصودة بغية تحقيق فعل الادهاش وتشويش ذهن المتلقي، فالشعر الحق هو ما يقول شيئا ويعني شيئا آخر، فضلا على ان (العنونة في الشعر خرق وانتهاك لمبدأ العنونة في النثر)[1]، وهكذا فقد نجح الشاعر في خداع المتلقي وتحقيق ما يصبو اليه من غاية جمالية متوخاة، واذا كان القلق لا يستريح ولا ينتهي فان الشاعر جعل استراحة قلقه ـ كما يبدو لي ـ باستمراريته بالحياة عبر ذريته التي اشار اليها بنور ابنة الشاعر الاثيرة لديه وفي الهروب من القلق الى الكتابة وقد صرح الشاعر في مقدمة هذه المجموعة بذلك اذ يقول (هذه مجموعة شعرية حجبت بعض قصائدها عن الضوء بحجة ضبابيتها، لكنها نبضي المتدفق،وكلما مستني كف الضجر هرعت الى قراءتها واعادتها مرارا كي اتسلق وحدتي واحاور قلقي في زمان ومكان غادراني، ولأني انتهيت الى ان القلق لا يستريح الا في تدويني)[2]

لقد أدرك الشاعر ابعاد اللعبة فالخلاص يكمن في الكتابة وهنا مفارقة اخرى فقدر الشاعر ان يهرب من قلقه الى تدوينه فيمنحه الخلود بدل ان يقتله فيكون هو الداء والدواء في آن واحد، وكأن الشاعر هنا يستعيد صوت نزار قباني (وخلاصنا بالرسم بالكلمات).

كما سمى ديوانا آخر من دواوينه باسم (عندما تتمتم عيون المغفرة)، فالتمتمة في اللغة عيب نطقي قال الليث (التمتمة في الكلام الا يبين اللسان فيخطئ موضع الحرف فيرجع الى لفظ كأنه التاء أو الميم وان لم يكن بينا، ورجل تمتام لا يحسن

(١) السيميوطيقا والعنونة: ١٨٨

(٢) مقدمة الديوان

النطق... والتمتمة الترديد في التاء والفأفأة الترديد في الفاء، وقال ابو زيد: التمتام هو الذي يعجل في الكلام ولا يكاد يفهمك)[1]

لقد جعل الشاعر عيون المغفرة تتمتم وهنا تظهر بوضوح فاعلية المفارقة فالتمتمة ارتباك الشفاه عند النطق بيد ان الشاعر جعل التمتمة للعيون المرتبكة وهي ترجو المغفرة وتبلغ المفارقة ذروتها حين جعل العيون مضافة الى المغفرة فهي ليست عيونا راجية للمغفرة بل انها عيون المغفرة ذاتها، فالعنوان لديوان مخصص لمناجاة الرسول الاعظم واله الطاهرين صلى الله عليهم اجمعين، فجاءت بنية المفارقة لتمنح النص انفتاحا اكثر

ومن دواوين الشاعر ديوان (من يحتسي الشوق) ولوعدنا الى الدلالة المباشرة لوجدنا ان الفعل يحتسي يعود للجذر اللغوي (حسا) وقد ورد في لسان العرب (حسا الطائر الماء يحسوه حسوا وهو كالشرب للإنسان ولا يقال للطائر شرب... وحسوت المرق حسوا اي شربته...وقال ابن السكيت: حسوت شربت حسوا وحساء... وفي الحديث النبوي الشريف: ما أسكر منه الفرق فالحسوة حرام....)[2].

ان الدلالة اللغوية المباشرة للفعل يحتسي اذن تدل على الشرب بعامة، وقد تطورت دلاليا مع مرور الزمن لترتبط بالخمرة، بيد ان الشاعر هنا بنى عنوانه على دلالة مفارقة اذ جعل الاحتساء للشوق وزاد من فاعلية المفارقة بأن جعل العنوان قائما على بنية التساؤل، فالشاعر يتساءل عن من يستطيع ان يشرب اشواقه ويتعايش معها، فكأنه يحاول ان ينزع العبء عن نفسه ويلبسه شخصا آخر، ومن ما يعزز رؤيتنا هذه ان الديوان توزع في محورين الرثاء الذي شمل والديه وعددا من احبته

(١) تهذيب اللغة: مادة تمم

(٢) لسان العرب: مادة حسو

واصدقائه، والغزل، وكلا المحورين يثيران لواعج شوق لا ينضب، ولقد جاءت العنونة هروبا من الواقع المؤلم.

وسمى الشاعر ديوانا آخر من دواوينه (ثلاثة اوقات للمطر الارضي) وقد بنيت العنونة على مفارقة تشغل ذهن المتلقي، اذ ان ثلاثة اوقات ترتبط بالعقل الجمعي بالفكر الديني فثلاثة اوقات تحيل لا شعوريا على اوقات الصلاة، كما يساق الذهن الى قوله تعالى(يا أيها الذين آمنوا ليستأذنكم الذين ملكت ايمانكم والذين لم يبلغوا الحلم منكم ثلاث مرات من قبل صلاة الفجر وحين تضعون ثيابكم من الظهيرة ومن بعد صلاة العشاء ثلاث عورات لكم ليس عليكم ولا عليهم جناح بعدهن طوافون عليكم بعضكم على بعض كذلك يبين الله لكم الايات والله عليم حكيم)النور: ٥٨، كما تحيل الى اوقات الطعام، بيد ان الشاعر حقق المفارقة المتوخاة بأن جعل هذه الاوقات للمطر ومن المعروف لا شعريا ان المطر غير محدد بوقت معلوم متفق عليه، وزاد المفارقة عمقا بان وصف المطر بأنه ارضي فالمطر سماوي تتلقاه الارض لكن مطر الشاعر مطر أرضي ولعل عتبة الاهداء توضح لنا دلالة المفارقة اذ ان الشاعر اهدى هذ الديوان الى وطنه قائلا (اليك يامن ركلت الجراح ثم واصلت المسير...يا وطني لأنك العراق سأطبق جفني عليك) فالشاعر يضع وطنه نصب عينيه وهذا ما يجعلنا ميالين الى ان المفارقة في المطر الارضي هو مطر القذائف والاسلحة التي ما انفكت تسّاقط على وطنه طيلة عقود من الزمن، وربما كانت ثلاثة اوقات للمطر الارضي هي مفارقة مقصودة للإشارة الى ثلاثة حروب مدمرة عانى منها هذا الوطن ولما يزل يعاني.

ان وقوفنا عند هذه العنوانات المفارقة وايضاح بنية المفارقة فيها لاعتقاد راسخ ان العنوان بنية مستقلة لغويا لكنه لا ينبتّ عن النص الذي يعنونه بل يختزل دلالات النص كلها، وان كان الشعر الحديث يبني جماليته على احداث فجوة بين النص

وعنوانه يعمل المتلقي على ان يملأ تلك الفجوة فالعنوان بمفاجأته افق توقع المتلقي يدفعه الى قراءة النص (لتكتشف القراءة صدق أو خيبة توقعاتها)[1].

اننا لا نزعم ان تأويلنا للعنوانات تأويلا اوحد لكننا نؤمن ان الدلالة تتغير بحسب تأويل المتلقي عبر ترجيح المعنى الذي يرشحه فهم المتلقي وادراكه من خلال المحاورة لبنى النص او العنوان لسد فجواته وتقديم رؤى تأويلية قد تخالف غيرها لكنها تنطلق من النص ورؤية متلقيه الذي يشيد بنية تفقر المرجعيات الاخرى التي يراها الاخرون وتغير المعنى تبعا لتأويل المتلقي على حد قول آيزر

ان عنوانات دواوين وقصائد صباح عنوز تحتاج الى قراءة خاصة وتمثل لوحدها مشروعا جماليا لدراسة مستقلة تعنى بها وبعتباته النصية الاخرى.

المفارقة الايقاعية:

لما كانت المفارقة استحضارا للدوافع المتضادة من اجل تحقيق وضع متوازن يصهر الشاعر بها معطيات الحياة ليمنحها قدرة التجاوز، فقد أدرك الشاعر صباح عنوز (ان الحقيقة التي يسعى الشاعر الى كشفها لا تأتي الا عبر أسلوب المفارقة)[2] على حد قول الناقد الانجليزي كلينث بروكس لذلك فقد سعى الى ان يدخل مفارقات ايقاعية في نصه الشعري تكسر افق توقع المتلقي وتثير حساسيته الفكرية، ولعل واحدة من المفارقات التي لجأ اليها الشاعر التناوب الايقاعي الذي يعرفه د. محسن أطيمش بأنه (تكوين القصيدة موسيقيا من الشكلين التقليدي والحر)[3]، وهذا النوع من المفارقة يكسر أفق توقع القارئ اذ ما ان تستقر الاذن موسيقيا على ايقاع معين حتى تفاجأ بإيقاع آخر، وهذا النمط من بناء القصيدة ليس جديدا فقد ظهر منذ جيل الرواد واكثر منه السياب في قصائد عديدة منها بور سعيد ورؤيا

(١) خطاب العناوين:١٨

(٢) المفارقة في شعر عدنان الصائغ:٣

(٣) دير الملاك:٨٤

فوكاي [1]، بيد ان استخدام د. عنوز له لم يقتصر على المزج بين العمودي والشطرين بل امتد الى الجمع بين الشطرين وقصيدة النثر كما في قصيدة رقم بلا رقم التي يقول فيها:

قال له الصمت: آن رحيلك
مد البصر الى الذي وقف على تاج الكبرياء
تمتمت شفاه القلب:

صمتا ندبتك والشعور رسول ... هذي المواجع ألسن ونصول
ما حيلتي والقلب فرّ لفضلهم ... وأنا على شفة العذاب هديل
تبعت من الوجدان مورقة اسى ... درب اليك بها الفداء بليل
أسعى اليك غريقة بي جنتي ... ويجرها صمت الي سؤول

جاء بارق....
نبعت المآذن
فاض الصفاء،

تبلل اللاهث بالضوء تسلق قعر الهبوط، تمسك عنق اللحظة)[2] نلاحظ أن الشاعر لجأ الى هذه التقنية الايقاعية اذ حقق المفارقة المبتغاة بالانتقال من نص جاء على ايقاع قصيدة النثر الى وزن البحر الكامل مقطوع الضرب، وقد استعان الشاعر على ذلك بأن جعل الانتقالة الايقاعية مسوغة دلاليا بان جعل الابيات التي وردت موزونة على نمط الشطرين دائما مقولا للقول، وقد استمرت القصيدة حتى نهايتها على هذا النمط البنائي.

لجأ الشاعر الى لعبة ايقاعية اخرى في قصيدته (أوليات تحت هجرة البحور) التي يقول فيها:

(١) جماليات التشكيل الايقاعي في شعر السياب:١٢٢
(٢) مادونته نور على خد العذراء:٧٧

المتــدارك

الحاضـر والماضي انطلقا
كي
لا يبقى الزمن الاخضـر أنفاقا ونفاقا في رأس الرغبة
شـرطيا يشطب فيها شفق الاشـياء
يهش بسوط الوقت على شجر الرغبة

الرمـــل

قبل ان يشـرب صوت العائدين
اختطف اللذة منها
وانتهى

الكامــل

تستيقظ اللحظات ريقا حامضيا في (السوالف)
انه ذاك الذي
لا والذي زمنا
تفحّم كي غد
لا يحترق[1]

ان الشاعر استخدم مفارقة ايقاعية بالانتقال المقطعي بين بحور الشعر وهـو امـر ليس بجديد في التجربة الشعرية المعاصـرة لكن الجديد يكمن في تسـمية كـل مقطـع باسم البحر الذي ينتمي اليه، وقد توافقت تلك المفارقة مع التسمية (أوليـات تحـت هجرة البحور) فالشاعر مهاجر بين بحور الشعر منتقلا مـن بحـر الى آخـر لغايـات دلالية اذ ان كل انتقالة ايقاعية رافقتها انتقالة دلالية

(١) ثلاثة اوقات للمطر الارضـي ٢٣ ـ ٢٥

المفارقة البصرية:

من المعروف ان القصيدة الحديثة لم تعد قصيدة القاء بل اضحت قصيدة قراءة وتأمل، لذلك سعى الشعراء الى استخدام الوسائل المتاحة كلها للتأثير في المتلقي، ولعل من اهم تلك الوسائل التشكيل البصري وتوزيع الكلمات بين الاسطر والشكل الذي تظهر به المدونة على سطح الورقة، فالشاعر لا يكتفي بدلالات اللغة بل يستعين بالصورة لتفعيل دلالات المفارقة التي تستفز ذهن المتلقي وتقوده الى دلالات قد لا تستطيع اللغة لوحدها التعبير عنها ومن امثلة ذلك قوله في قصيدة انطفاء:

سواحٌ أتعب فكره صوت المطر
فحدّق في كفه
دوّر عينيه
ونام[1]

لم يكتف الشاعر للتعبير عن فكرة الانطفاء التي اسمى القصيدة باسمها لغويا فهو قد وصف السواح من متابعته لصوت المطر حتى لحظة نومه، بيد ان شعرية المفارقة التي فعّلها الشاعر تكمن في توزيع الاسطر الشعرية على سطح الورقة التي تبدأ بالتضاؤل تدريجيا حتى تصل الى مرحلة الانطفاء بفعل النوم الذي يخيم في نهاية المشهد الشعري.

وقد يلجأ الشاعر الى ادخال تقانات الرسم في بنية القصيدة مستخدما لعبة فنية تقوم على تداخل الفنون لتفعيل مفارقة مقصودة يسعى من خلالها الى شد ذهن المتلقي وجذب حواسه كافة، اذ يقول في قصيدته الطريق الثالث عشر:

الطريق مفتاح النهاية

(١) سأعير عينيك انتظاري ٢٥

مسكين ايها الطريق

عندما سلكتك وانا بلا عيون

كنت مسـيجا بالنهاية

هكذا:

∩∩∩
UUU

واليوم عندما أعارني الوقت عينين أكبر من عينيك

وجدتك تسخر منا [1]

فلقد لجأ الشاعر الى رسم طريق معوج

)

مستعينا بالصورة لإيضاح ما يصبو اليه فكانت المفارقة تنطلق مـن تفعيـل فكـرة القصيدة ــ اللوحة اللتين تتعاضدان لبناء الفكرة المبتغاة

ويقول الشاعر في قصيدة نقاء:

يمطر ثغر الفجر نقاءه

حين

يطالع

ذاته

فينا[2]

(١) مادونته نور

(٢) ثلاثة اوقات:٣٩

ان الشاعر وهو يبتدئ نصه بالفعل (يمطر) ويقوي دلالة ذلك الفعل بأن يفعل مفارقة قائمة على تجسيد صورة نزول المطر وهو ما يجعل المتلقي يشعر وكأنه تحت زخات مطر فعلية وذلك يعزز علاقة تواشج بين دلالة النص وسيميائيته في خلق توتر جمالي يجعل القصيدة دلالة وصورة، ولعل الشاعر تعمد هذه المفارقة التشكيلية ليفعل حرف ذهن المتلقي للاتجاه الذي يسعى اليه.

مفارقة التفكك والتلاشي:

يقصد بمفارقة التفكك والتلاشي ان يفكك الشاعر الكلمة على الاسطر الشعرية او يبدأ بحذف بعض اجزاء النص او الكلمة تدريجيا ليوحي بتلاشي الكلمة او دلالتها اذ يقول:

يسألني من انت
ومن اين أتاك (النارنج)
(النارنج) تورم رفضا
درّ بزقوم العمر
وتس.....أ.....لـ.....نـ.....ي
.....
في جثة هذا الزمن انا وانا ثم انا[1]

ان الشاعر يلجأ الى مفارقة التفكك التي تثير حواس المتلقي وتحقق مفارقة لديه تتداخل فيها حاسة البصر مع حاسة السمع وهو يتخيل استطالة الكلمة وامتدادها البصري والسمعي موحيا بالإلحاح في التساؤل الذي ينتهي بالفراغ والخواء اذ لا

(١) نفسه:٢٥

يوجد الا الذات لمتدة في جثة زمن غابر اغبر، فهو يتعمد تفكيك الكلمة الى اصواتها ليجعل نصه (يقترب كثيرا من الايحاء بالشكل أكثر من الايحاء بالمفردة)[1]

وهذا يعمق المفارقة القائمة على المزج بين الشعري والتشكيلي التي تقود المتلقي الى الابحار في متاهات النص بحثا عن تأويلات متعددة.

ويقول الشاعر في مقطوعته (الباب) من قصيدة يوميات نجم البقال:

قتيل تشيعه الخرائب
لعنته الريح الشريدة
مرّغت التطلع بالبكم
حينها ودّع الطواف
الرقص
ثم امتطى الاختفاء
ارتدى التلاشي
وانـ[2]

لقد بنى الشاعر نصه على صور ذات طبيعة فنطازية مازجا بين الرقص والطواف ممتطيا الاختفاء مرتديا التلاشي، لينهي نصه بكلمة مفتوحة على التأويلات المتعددة وهو ما يمنح النص شعرية عالية منبثقة من اللغة الاستعارية العالية والترميز المنبث في جسد القصيدة الذي يفضي الى دلالة مراوغة تفعلها الكلمة المبتورة والتي تيح للمتلقي امكانية قراءات متعددة تخصب الذلالة وتحفز الذهن على الانفتاح على عدد لامحدود من الاحتمالات.

ويقول الشاعر:

(١) في سيمياء لشعر القديم
(٢) مادونته نور: ٥٠

مدت اليه جهنم أذرع الانطفاء
على جثته غرد الحريق
تناسلت اللصوص
والـ[1]

ويقول ايضا

كانت كالسور تفرّ من صدره الريح
تطأطئ هامها
كان غيثك حالما
وكان آخرك الباب
والا.....[2]

(لقد اعتمد الشاعر صورا غرائبية قائمة على تناقضات حادة في العلاقات المألوفة بين الدلالات تتمحور كلها حول اللامعقول واقعيا المؤول شعريا اذ كيف تمد جهنم وهي اعتى الحرائق صور الانطفاء وكيف يغرد الحريق...انها مفارقات لا معقولة، بيد ان الشاعر يقودنا الى المفارقة الكبرى بان انهى النص (بتناسل اللصوص والـ.....) تاركا المتلقي في حيرة من معرفة ما بعد ال التعريف، وفعل الامر نفسه في نهاية النص الثاني بأن اتى بان الشرطية المدغمة بلا النافية وحذف الشرط وجوابه تاركا الباب على مصراعيه امام المتلقي في تأويل النص، فالتأويل على حد تعبير غادامير يكون باللعب على اللغة من خلال المساءلة وحمل المسافة وتعليقها واختراق تعادل المعنى نفسه وهذا يسمح بمعرفة ابعاد جديدة للحقيقة)[3]ولعل ذلك يعود الى

(١) نفسه:٥٣

(٢) نفسه:٥٦

(٣) دراسات في تفسير النص القرآني ٢٧٢

ان النص المعافى يمتلك من النضج ما يؤهله لتعدد مستويات القراءة والتلقي بخلاف النص المسطح الذي لا يحتمل الا قراءة واحدة مباشرة.

مفارقة الدراما:

على الرغم من ان هذا النوع من المفارقة يرتبط بالفعل الدرامي ويعود في جذوره وتطبيقاته الى المسرح، الا ان ما شهده الادب المعاصر من تداخل في الفنون وتلاقح الشعر مع الفنون الاخرى قاد الى ان يسعى الشاعر الى توظيف الدراما في شعره ومن اجل ان يفعل ذلك عليه ان (يستدرج كائناته الليلية الشرسة واوهامه وتشبيهاته ليخرج بها كلها من الداخل المظلم الى نصاعة التعبير، من ظلمة الفوضى الى نهار النص الدرامي الحافل بالرعب وشهوة الحياة معا[1]. (ان المفارقة الدرامية (هي المفارقة التي ينطوي عليها كلام شخصية لا تعي ان كلامها يحمل اشارة مزدوجة:اشارة الى الوضع كما يبدو للمتكلم واشارة لا تقل عنها ملائمة الى الوضع كما هو عليه).[2]

يقول الشاعر:

غول يستعمر ذاتي
يملك....نصف حياتي
يأكل....لحم العمر
دمائي.....
حين جعلت ضلوعي سقفا لحرائقه
لكن يهذي
ويطارد أشتات الروح الصغرى
ينوي ان يقتات بقاياها

(١) وهج الدراما الشعرية:٢٠
(٢) المفارقة:٤٠

كي يملك أسمي [1]

...

ان النص يبني شعريته على الايحاء بصورة شخصية مستقلة لمن وصفه الشاعر بالغول والصق به العديد من الصفات التي توحي بتسلطه عليه وافساده حياته، لكن عنصر المفارقة الدرامية يبلغ غاية تجليه حين نجد ان ذلك الغول ما هو الا ذات الشاعر فالمفارقة ولدت من رحم الصراع الدرامي بين حب الذات والقرف منها فالشاعر يزج في نصه اشارات وعلامات تجعل المعنى متعددا ذلك (ان تلك العلامات التي تبدو في الظاهر احادية المعنى او فقيرة المعنى بالنسبة الى بعض الاشخاص تصبح ثرية المعاني وقابلة لشتى التأويلات بالنسبة لشخص أخر)[2] وهذا ما يجعل جمالية النص تكمن في تعدد تأويله)

مفارقة المفاجأة:

يقوم هذا النوع من المفارقة (على كسر افق توقع القارئ بصورة حادة ومفاجئة خلال برهة زمنية خاطفة)[3]فالنص ينساب بهدوء جارا معه المتلقي الى التفاعل مع بنيته الجمالية واستمرار الحدث بيد انه سرعان ما يفاجأ بما يخرق انتظاره ويقلب تصوره الذي كان في ذهنه

يقول الشاعر:

للنار المخبولة ليلا
يسرج افكار تأمله
ما أن رقصت تلك النار
ابتلعت جسد الشاعر

(١) سأعير عينيك:٤٠

(٢) التأويل بين السيمائيات والتفكيكية:١٤

(٣) التحليق في فضاءات النص:٢٠

عنوز،سأعير عينيك ص ٢٨)

ويقول:

استلقى بين ركام الاوراق يخط وصيته العصماء
ليكتب املاكا باسم بنيه
لكن نداء شلّ ذراعيه وفاق المد يردد
قد احرق ملكك
(عنوز،سأعير عينيك ١٩٩١ص ٣١)

ابتدأت الصورة بشاعر يجلس قرب موقد نار يتأمل ويكتب قصيدة، هكذا يمكن ان يفهم النص لا شعريا لكن الشعر بطبيعته يفجر طاقات اللغة وينهض بصورها ذلك (ان المعادلة بين وضوح الصورة وجلائها وتأثيرها تظل عكسية دائما فكلما وضحت الصورة اكثر فأكثر قل تأثيرها في قارئها بسبب كونها تكشف في فترة زمنية قليلة جدا عن كل أسرارها وعناصرها وعلاقاتها الخفية فلا تدع متلقيها يتأملها دقيقا)(علوان ١٩٧٥ص٤٨) لذلك فان الغموض الموحي من اساسيات جمال القصيدة، فالشاعر فاجأ المتلقي بأن تلك النار احرقت الشاعر، ولعل الشاعر هنا يقصد نار الابداع التي تتوهج في ذهن الشاعر لتنير امامه ابواب القصيدة بيد ان المفاجأة تحققت بانها ابتلعت جسد الشاعر فالإبداع هاجس يدور في الاذهان لكنها في الختام تجعل المبدع يدور في فلكها ويتحرك في اطارها ولا ينفلت منها.

اما النص الثاني فيدور حول شخص جمع الاموال الطائلة طيلة حياته وربما حرم نفسه من اللذائذ في سبيل ذلك وقد يكون ارتكب المحرمات، لكنه في النهاية يقع في المفارقة المرة بأن املاكه احترقت.

ان شعرية النصين ومفاجأتهما قائمة على النار وحريقها واشتعالها فقد كانت النار محور الفضاء السرد- شعري ذلك ان النار مصدر (لقيمتين متضادتين: الخير والشر، تتألق في الفردوس وتستعر في الجحيم، عذوبة وعذاب، مختبر بداية ورؤية

نهاية، مسرة لطفل يجلس وديعا قرب الموقد، غير انها تعاقب عن كل عصيان اذا ما اراد الدنو منها كثيرا والعبث بلهيبها)[1]ان فاعلية مفارقة المفاجأة تقوم على محاولة منح الصورة التي رسخت في ذهن المتلقي على طول النص ومحاولة احلال صورة جديدة تفاجئ المتلقي فتهدم ما سبقها.

مفارقة الدور المقلوب:

ينبني هذا النوع من المفارقة على (مغايرة صاحب الدور لما معروف في الموروث الثقافي والذاكرة الجمعية ليؤدي دورا جديدا مناقضا تماما بأن يلعب كل دور الأخر)[2] يقول الشاعر:

في معبد تصريف الكلمة
في غابات الشعراء
أتيت لهم ملتحفا نصف قصيدة حب
جاء ضبابُ مؤتزراً باسم ابيه
ضج المعبد
فاحترقت كلماتي
تقيأت دخانا[3]

ان الشاعر هنا يتحدث عن الابداع الزائف والحقيقي والنقد المجامل في زمن اضحى كل شيء فيه يباع ويشترى حتى الافكار، فالشاعر الذي جاء بكلمات تقطر ابداعا وتفوح عذوبة يحمل بداخله حبا يستحق ان يحتفي به المبدعون والنقاد لكن الذي يحدث ان يأتي طارئ على الادب فينقلب الموقف بأن يستقبل بضجيج اعلامي

(١) النار في التحليل النفسي:١١
(٢) تشظية الذات:١٢
(٣) سأعير عينيك:١٢

لا يستحقه ويهمل المبدع الحقيقي، ان تأويلنا (متعلق بهامش المعنى والمعنى الزائد في محاولة كشف لعبة النص، فالنص بحسب الدراسات الحديثة يمارس لعبة التخفي والظهور، والتاويل يحاول كشف شفرة هذه اللعبة وحل طلاسمها ويعد النص المفتوح فضاء خصبا للمؤولين تتبارى فيه الرؤى وتتعدد التأويلات)، ولما كان نص عنوز مكتنزا بالدلالات مفعما بالتجارب فاننا نميل الى تاويله بانه يتحدث عن انقلاب الادوار اذ ينزوي المبدع الحقيقي مهملا ويتبؤا الطارئون الصدارة متسلحين بمكانة ابائهم الاجتماعية او بمناصب اولي نعمتهم الطارئة غير المستحقة. فالنص يقوم على مفاجأة تحول الامر من مستحقه الى سواه.

ومثله قول الشاعر:

لا عاصم

الجودي فر الى النعاس

يهش عن فمه الضجيج[1]

(يستثمر الشاعر التناص مع النص القرآني الكريم في قوله تعالى:

﴿قَالَ سَآوِي إِلَىٰ جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاءِ قَالَ لَا عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِلَّا مَنْ رَحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ﴾ [هود: ٤٣]

لكن الشاعر يقلب الادوار فبدل ان يكون الجودي مكانا لاستواء السفينة وغرق ابن نوح «عليه السلام» بعد ان لم يجد معه تحذير ابيه يصبح الجودي نفسه فارا الى النعاس بعد ان فشل في ان يجد مهربا من ورطته، وهنا تبدو فاعلية المفارقة التي خرقت افق توقع المتلقي.

(١) الاعمال الشعرية:٤٧

مفارقة السخرية:

تشتغل مفارقة السخرية على نمط كلامي او طريقة تعبيرية يخالف فيها المعنى المقصود المعنى الظاهر عبر صيغة ذكية يقدم فيها النص بطريقة تستثير المتلقي وتدعوه لرفض الدلالة الحرفية لمصلحة الدلالة الخفية، ولعل جمالية مفارقة السخرية تكمن في تنوع تأويلها عبر الكشف عن المأساوية المضحكة بتقديم الوجه الآخر للحالة بسخرية مريرة تهدف كما يقول ماكس بيريوم الى احداث ابلغ الاثر بأقل الوسائل تبذيرا

يقول الشاعر في قصيدته نقاء:

يمطر ثغر الفجر نقاءه
حين
يطالع
ذاته
فينا
(عنوز، ثلاثة اوقات ١٩٩٣ص٣٩)

ان الشاعر يبتعد عن المعنى المباشر لان الشعر يوحي ولا يقول لذلك فهو يجسد حالة الضياع الانساني بعد ان غاص البشر في اعماق المادية والانانية والمصالح فنسوا النقاء، فيعبر الشاعر عن ذلك بسخرية مرة بل بالغة المرارة فالفجر لم يعد نقيا مثل ما كان لأنه تعلم منا ذلك، فالشاعر اختار الفجر صورة للنقاء الذي يطالعنا فيذهب نقاءه

ويقول ايضا:

حين تصيح لي
اندس بين رموشك الغرقى

حياة ثانية[1]

فالشاعر يلجأ الى المفارقة في صورة غزلية تكسر افق التوقع اذ يولد العاشق ثانية حين يغرق في عيني من يحب، فاذا كان الغرق صورة للموت والاختناق فهو هنا تعبير عن الاشراق والحياة والتجدد

لقد كانت هذه ابرز تجليات المفارقة في شعر صباح عنوز، وهو شعر حافل بالمفارقة شديد الاحتفاء بها، بل لا نبالغ في القول ان المفارقة تقانة شديدة الوضوح في شعره، وقد لاحظنا من خلال القراءة المتأنية لشعر الدكتور صباح عباس عنوز ان شعره لا يبوح بأسراره منذ الوهلة الاولى بل يحتاج الى قراءات متعددة للكشف عن فاعلية صوره واضاءة ما فيه من قيم جمالية ومعطيات فنية.

ان شعر صباح عنوز موغل في تفاصيل الحياة اليومية لكنه يشتغل بحرفية عالية قائمة على التكثيف والترميز، لتكشف عن قدرته على تفعيل المفارقة بطريقة استفزت اذهاننا واثارت دهشتنا بغموضها وسحرها

(١) ثلاثة اوقات:٣٩

المصادر والمراجع:

١. الاذكياء: جمال الدين عبد الرحمن بن علي بن محمد الجوزي، مكتبة الغزالي. د.ت
٢. الاعمال الشعرية الكاملة: ا. د. صباح عباس عنوز، النجف، ٢٠١٨
٣. التأويل بين السيميائيات والتفكيكية:امبرتو ايكو، ترجمة سعيد بنكراد، ط٢،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب،٢٠٠٤
٤. التحليق في فضاءات النص: أ.د. محمد جواد حبيب البدراني، ط١،دار دجلة،٢٠١٦
٥. تطور الشعر العربي الحديث في العراق اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج: د. علي عباس علوان، منشورات وزارة الاعلام، بغداد،١٩٧٥
٦. تهذيب اللغة: محمد بن احمد الازهري الهروي، دار احياء التراث العربي، بيروت، ٢٠٠١
٧. ثلاثة اوقات للمطر الارضي:د. صباح عباس عنوز، النجف ١٩٩٣
٨. جماليات التشكيل الايقاعي في شعر السياب: أ. د. محمد جواد حبيب البدراني، الدار العربية للموسوعات، بيروت،٢٠١٣.
٩. خطاب العناوين (قراءة في أعمال أمين صالح):رشيد يحياوي، مجلة البحرين الثقافية،العدد ١٨ لسنة ١٩٩٥.
١٠. دراسات في تفسير النص القرآني: مجموعة مؤلفين،ط١، مركز الحضارة لتنمية الفكر الاسلامي، ٢٠٠٧.
١١. دليل مواقع تدريسيي جامعة الكوفة: شبكة المعلومات العالمية
١٢. دير الملاك دراسة للظواهر الفنية للشعر العراقي المعاصر: د. محسن اطيمش، وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٨٢

١٣.الذات المتشظية والعالم المأزوم: د. محمد جواد حبيب البدراني، بحوث المؤتمر الدولي (الادب والعولمة) كلية الاداب والعلوم الانسانية، جامعة تشرين، اللاذقية (٤ـ٧) نيسان ٢٠١١
١٤.سأعير عينيك انتظاري: د. صباح عباس عنوز، النجف ١٩٩١
١٥.السيميوطيقا والعنونة: جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، المجلد ٢٥، العدد الثالث لسنة ١٩٨٧، ١٠٥
١٦.عتبات النص البنية والدلالة: عبد الفتاح الجحمري، منشورات الرابطة، المغرب ١٩٩٦.
١٧.عندما تتمتم عيون المغفرة: د. صباح عباس عنوز، النجف ٢٠١٢
١٨.العنوان وسيميوطيقا الاتصال الادبي: د. محمد فكري الجزار، الهيأة المصرية للكتاب، القاهرة ١٩٩٨.
١٩.في سيمياء الشعر القديم: د. محمد مفتاح، دار الثقافة، المغرب، ١٩٨٢.
٢٠.لسان العرب:محمد بن مكرم بن علي ابو الفضل جمال الدين بن منظور، دار صادر، د.ت
٢١.ما دونته نور على خد العذراء: د. صباح عباس عنوز، الدار البيضاء للطباعة، النجف، ٢٠٠٥
٢٢.من يحتسي الشوق:و د. صباح عباس عنوز، النجف ٢٠١٢
٢٣.المعجم الادبي:: د. جبور عبد النور، دار العلم للملايين، ١٩٨٤
٢٤.معجم المصطلحات الادبية المعاصرة: د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٥
٢٥.معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب: مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤
٢٦.المفارقة: دي سي ميويك: ترجمة عبد الواحد لؤلوة، وزارة الثقافة والاعلام،١٩٨٢

٢٧.المفارقة في شعر عدنان الصائغ: د. قاسم راضي البريسم، مجلة ضفاف ٩، النمسا، ٢٠٠٢، (موقع عدنان الصائغ)
٢٨.المفارقة اللغوية في الدراسات الغربية والتراث العربي القديم:د. نعمان عبد السميع متولي، دار العلم والايمان، مصر ٢٠١٤
٢٩.المفارقة والادب دراسة في النظرية والتطبيق: د. خالد سليمان، دار الشروق، عمان ١٩٩٩
٣٠.النار في التحليل النفسي: غاستون بشلار، ترجمة نهاد خياطة، دار الاندلس ١٩٨٤
٣١.نظرية التلقي اصول وتطبيقات: د. بشرى موسى صالح، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٩
٣٢.وهج الدراما الشعرية: ا. د. محمد جواد حبيب البدراني ود. عبد الغفار عبد الجبار عمر، دار مجدلاوي، عمان، ٢٠١٥

فاعلية التضاد وشعرية الوجد الصوفي
قراءة في (ثلوج مشتعلة) لخسرو الجاف

يستند الفكر البشري بأكمله على تقانة التضاد وجدلية التقاطب الثنائي في النفس البشري اذ بدت الحياة في كثير من جوانبها قائمة على لعبة التضاد، وهو امر وقف عنده الفلاسفة اليونان ومن جاء بعدهم وسعت الثقافة العربية للافادة من فكرة التضاد كما فعل الجاحظ في كتابه المحاسن والاضداد حين حاول ان يربط الشيء بضده ويقنع المتلقي بفكرة ثم بضدها ولعل اول من وقف عند اهمية التضاد في الشعر من النقاد العرب عبد القاهر الجرجاني اذ وصف التمثيل في الشعر بانه (يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر لك بعد ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المشئم والمعروف... ويريك التئام عين الاضداد فيأتيك بالحياة بعد الموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين، كما يقال في الممدوح هو حياة لاوليائه موت لاعدائه ويجعل الشيء من جهة ماء ومن جهة اخرى نارا)) [1]

(١) اسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٩١: ٣٢ وينظر الثنائيات الضدية دراسات في الشعر العربي القديم: د. سمر الديوب، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠٠٩: ٨، وما بعدها، فقد افدنا كثيرا منها في التنظير للتضاد.

اما في النقد الحديث فقد اولت المدرسة البنيوية مفهوم التضاد جل اهتمامها بدءا من دراسات ليفي شتراوس ثم اهتمامها بالنسق الذي يتشكل عبر التضاد، كما دعت التفكيكية إلى تحليل الثنائيات الضدية لكنها ابتعدت عن التوفيق بين الاضداد لان التفكيكيين يرون ان عملهم هو البحث عن قراءات جديدة تقوم على تغيير لا نهائي للنص وان كل قراءة هي اساءة قراءة في حين يرى البنيويون ان النص مغلق وان الثنائيات الضدية نعني النص وتشكل عالمه الجمالي، ويؤكد جان كوهن ان الثنائية الضدية تنشأ من شعورين مختلفين يوقظ الاحساس وواحد من هذين الشعورين فقط هو الذي يستثمر نظام الادراك في الوعي والثاني يظل في اللاوعي [1].

ان ديوان ثلوج مشتعلة لخسرو الجاف يقوم على مهيمنين رئيسيين هما التضاد والوجد الصوفي اذ تشتغل لعبة التضاد منذ العنوان فعنوان الديوان المكون من صفة وموصوف يكونان خبرا لمبتدأ محذوف اي ان العنوان جملة اسمية تدل على الثبوت والاستقرار، كما ان كلمة ثلوج ومجيئها نكرة جعلها مبتعدة عن التخصيص وافادت التعميم بيد انها وصفت مما أعطاها حيزا من التعريف جعلها في موقع متوسط بين التخصيص والتعميم بيد انها وصفت فهي تقترب من التعميم لعدم دخول اداة التعريف عليها فهي ثلوج عامة لكنها خصصت بانها مشتعلة، وتتجسد فاعلية التضاد بدءا من جزئي العنوان القائمين على ثنائية ضدية فالثلوج تدل على البرودة والماء والرطوبة ومشتعلة تدل على الحرارة واليباس والجفاف فهي اذن ثنائية ضدية ترتبط ببعد ميثولوجي يتصل باثنين من اهم عناصر الكون الاربعة (الماء، النار) في الفكر البشري البدائي، ولا يخفى ان العنوان يتكئ على ثنائيات ضدية متعددة تتصل بالغياب والحضور، المضمر والمعلن، الظاهر والباطن، مما يقود المتلقي للبحث عن المكبوت المسكوت عنه كما يرتبط العنوان ببعد مكاني مضمر فالثلوج تمثل اشارة

(١) اللغة العليا – النظرية الشعرية: جان كوهن، ترجمة وتعليق احمد درويش، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٥: ١٨٧

سيميائية لمكان معين هو الجزء الشمالي من العراق في حين يحيل الاشتعال على موقع مكاني اكبر هو العراق بأسره الذي كان مشتعلا باجواء الحصار الذي يخيم على البلد ويجعله جحيما مشتعلا يتسم بالسخونة،ـ ولعل تعدد التأويلات يقود إلى التأويل بثنائية الثلوج الباردة ظاهريا المشتعلة باطنا بالحنين إلى العودة إلى أحضان الوطن الأم المتألق والمكان الاليف في العراق الواحد، وهذا يتفق مع تاويلي الشخصيـ الذي يلتقي مع ما كتبه الشاعر الكبير حميد سعيد في مقدمته للديوان الصادر عام ١٩٩٦ بعنوان ((اليس من شيمي ولا ينبغي لي ان افرط بفرصة تقودني إلى تاكيد موقفي كعربي / كذا/ في احترام وحب الكرد وثقافتهم وابداع مبدعيهم، ومثل هذه الفرصة احسبها خير ما يمكن ان اكسب واطهر وانظف)) [1] كما يمكن تأويل العنوان بالتضاد بين برودة الجو بثلوجه المرتبطة بجبال كردستان العراق وتأجج واشتعال عواطف الشاعر وعشقه الأزلي لكل ما هو جميل وخير.

فإذا انتقلنا إلى عنوانات القصائد وجدنا ان عددا منها يضج بشعرية التضاد منها قصيدة (النجم النغل) فهو يحمل كلمتين جاءت اولاهما موصوفا وجاءت الثانية صفة له من الناحية النحوية ومن الثابت في النحو ان التوابع تتسم بالقرب من التوحد والاندماج بيد اننا نجدهما يحملان معنيين متضادين فالنجم يوحي بالرفعة والعلو والسمو والوضوح والنور والارتفاع في حين تشير كلمة النغل بمعانٍ تتصل بالانحطاط والدنو والدناءة والغموض والظلام وانخفاض القيم فهو لا يولد إلا بظروف غير طبيعية تتصل بعلاقة غير شرعية ناشئة بعيدا عن النور والقيم الاجتماعية التي ترتبط ذهنيا بالضوء الذي يأتي النجم واحدا من إشتغالاته، وكذلك الأمر في قصيدة (الف باء) التي يمثل عنوانها إحالة على امرين مختلفين ومتغايرين فالالف يحيل على البدء والتفرد والمقدمة والبداية في حين تحيل الباء على الالفة والاعتيادية والتوسط في الشيء والتبعية، ولانريد الاطالة في العتبات لكننا إذا دلفنا

(١) ثلوج مشتعلة (مجموعة قصائد): خسرو الجاف، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٦: ٦

إلى نصوص القصائد نجد شعرية التضاد فاعلة بشدة في نصوص القصائد فمثلا في قصيدة (أبي):

منذ الاف السنين انسج

البؤس من خرق الزمان[1].

فكلمة خف تتضاد مع كلمة خرق، فالخف هو ما يلبس في القدم لحمايتها يحتاج إلى خيوط لينسج منها فكيف ينسج الخرق واي خرق انها خرق الزمان انها خرق معنوية تتضاد مع الخف المتكامل والمنتظم وكما يقول كولردج فان المحاكاة ليست جميلة ان لم يتحقق فيها عنصر التشابه والاختلاف معا [2]. فالعنصران قائمان ومتواجدان بوضوح في بنية القصيدة إذ تتجلى في القصيدة ثنائية (انا – هو) التي تحيل على مفارقة تنبني على تشابه وتضاد في ان واحد بين الأب والابن الذين يمثلان زمنين مختلفين واستمرارية حيوية فهو استمرارية أبيه لكنه نقيضه في الوقت ذاته... وهذا التناقض والتضاد متجذر في حياة الأب وفي مماته فهو كما يصفه في القصيدة ذاتها:

انه حينما مات كان بحرا من الحقد

كلا انه كان حلوا... بل قرص من عسل[3].

إذ تتجلى الثنائية الضدية بين الحقد بما يحمل من أذى والم وعذاب والحلاوة بما تحمله من لذة وعذوبة وجمال، وتستمر هذه الثنائية الضدية قائمة على طول القصيدة كما في قوله:

---

(١) نفسه/ ١٩

(٢) كولردج (نوابغ الفكر الغربي): د. محمد مصطفى بدوي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٩: ١٨٢-١٨٣

(٣) ثلوج مشتعلة/ ٢١

مستندا على جدار التأمل

ورفيقا للالم والمكابدة

في الوعي واللاوعي

وفي سكرة الذات والصحو[1].

إذ تنبثق الثنائيات (تأمل – الم) (وعي – لا وعي) (سكر – صحو) فكلمتا (تأمل / امل) على الرغم من تشابه اغلب فونيماتهما الا انهما يحملان نوعا واضحا من التضاد وعند اعمال النظر فالتامل يحدث في لحظات الصفو والهدوء والخلو مع الذات في حين ان الالم يعيق التأمل تماما وهذه الثنائية هي التي قادت إلى الثنائيات الأخرى المنبثقة من رحمها بين الوعي واللاوعي والسكر والصحو فالثنائية تكشف عن ازمة شعورية يعيشها الشاعر بين الواقع الذي يعيشه والعالم اليوتيبي المتخيل وهذه قادت إلى ثنائية أخرى هي ثنائية (الوجود – العدم) فالشاعر يستحضر أيام وجود ابيه متمثلا وجوده معه مضفيا على وجوده صفة اسطورية مانحا اياه جميع ما يتخيل وما عاش من صور وأحداث جميلة فيصطدم بخواء روحه بعد فقدانه ولا نبالغ إذا قلنا ان صورة الأب ظلت ملازمة للشاعر خسرو الجاف في جل اعماله الشعرية والنثرية مما ينبئ عن سلطة الأب في جميع نصوصه وهو امر يحتاج إلى دراسة مستقلة.

ان الحنين إلى الأب والعودة إلى الماضي والصراع بين ثنائية (الحاضر – الماضي) ظاهرة ماثلة للعيان في شعر خسرو الجاف فالماضي عنده وسيلة للخلاص فيستفيد من التلاعب الزمني خالقا صورة متخيلة تهرب من الواقع إلى الحلم ذلك ان (شكل العمل الشعري هو شكل حلمي من حيث تشابه قواعد العمل)[2]. لكن ذلك

(١) نفسه/ ٢٢

(٢) مرايا التخييل الشعري: محمد صابر عبيد، ط١، دار مجدلاوي، الاردن، ٢٠١٢: ١٦٣

الشكل الحلمي ينهض على فاعلية التضاد بمعنى انه يستثمر الحلم ليعبر عن ضده وهو الواقع فيتحول من الغائب المتخيل إلى الواقعي الموجود يقول:

لا ادري لماذا اكون في خشية من ظلي

وانا في ارض جدودي

حتى في منامي وخيالاتي

الا بعد اللواذ بالاخرين

اين كلاشي فيا وطني وأحبتي وداعا[1].

فهو يعيش رعبا دائما وخشية من المجهول وهذا ما يقوده إلى الهرب عبر الثنائيات المتضادة وعبر التكميم الذي يمنعه من الكلام ويجعله يعيش حالة تناقض دائما:

ما زلت لا اقوى على الكلام اخرس

الاهة مفردتي.. الاهة نطقي

الاهة جدران تطوقني... مسكني

قبل ان يعلق الليل الألوان بعتمته[2].

يقوم النص باكمله على التضاد (كلام – اخرس) (اهة – نطق) (سجن- بيت) ٠لون – عتمة) فالشاعر يعيش حالة تناقض تجعل الأشياء غائمة ومغيبة امام عينه فلا فرق بين الكلام والصمت حين يتحول النطق إلى اهة ويغدو المسكن وهو اشد الأماكن ألفة عند الإنسان جدران سجن كبير يقيد الشاعر ويمنعه من حريته كما يلجأ إلى الصورة اللونية المتناقضة بين اللون وما يثيره من فرح والعتمة التي تحيل على

(١) ثلوج مشتعلة/ ٢٤

(٢) نفسه/ ٢٦

دلالات مغايرة ومناقضة تماما ذلك ان الشعر يحفل بالعديد من التوجهات اللونية التي تتحمل مستوىٰ ايحائيا ورمزيا اكبر كما انها أكثر قابلية للاحتمال وتعددية مستوىٰ الاستقراء الجمالي الكاشف لعمق وثراء وحضور القيمة اللونية في المشهد الصوري [1]. والشاعر هنا يستفيد من لعبة التضاد بين اللون وما يحتاجه من اضاءة تمنح الألوان حيويتها والعتمة التي تشتد فتغيب كل شيء عن عيني الشاعر فاللون (موضوع معقد وهو جزء مهم من خبراتنا الإدراكية الطبيعية للعالم المرئي واللون لا يؤثر في قدراتنا علىٰ التمييز بين الأشياء فقط بل ويغير من مزاجنا واحاسيسنا ويؤثر في تفضيلاتنا وخبراتنا الجمالية بشكل يكاد يفوق تأثير أي بعد اخر يعتمد علىٰ حاسة البصر أو أي حاسة أخرىٰ [2]. وغير خاف ان الليل والعتمة تحرك دلالات لونية ذات ايحاءات نفسية وسيكولوجية عميقة تنغرس في ثنايا الروح ذاك ان (شعرية اللون ذات طابع اشكالي كونها ترتبط بالتراث واللغة المستعملة والعصر وثقافته وحتىٰ الايديولوجية السائدة هذا إضافة إلىٰ ان التعبير باللون قد يكون تصريحا وقد يكون تلميحا واحيانا أخرىٰ يكون رمزا أو انزياحا وهو السائد في الشعر)[3]. وخسرو الجاف هنا يحمل اللون كل ارائه وافكاره ورفضه للعالم القائم الذي حوله فهو عبر بالعتمة عن كل شيء مرفوض غير مستساغ لا يستطيع تحمله أو لا يرضىٰ عن وجوده وقد كشفت هذه الثنائية عن ثنائية ضدية أخرىٰ تتمثل بين مركزية الانا وهامشية الاخر فهو يقدم نفسه علىٰ انه الفرد الساعي بكل طاقته إلىٰ الخير مقابل هامشية الأطراف الأخرىٰ فهو الساعي إلىٰ التحول والتغيير والاخرون هم العائق وتاتي الصورة متقابلة متضادة كما لا يخفىٰ وضوح التضاد بين النطق والاخراس فهو في زمن لا فرق فيه بين الصمت والكلام حين يصبح الكلام امرا غير مجد والذات

(١)مرايا التخيل الشعري/ ٢٦٩-٢٧٠

(٢) سيكولوجية ادراك اللون والشكل: قاسم حسين صالح، دار الرشيد ، بغداد، ١٩٨٢: ٥٥

(٣) دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر (دراسة في اشكالية التلقي الجمالي للمكان): قادة عقاق ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١: ٢٩٤

الشاعرة تتمنى ان لا يكون الزمان هو الزمان ولا ترى الواقع المريد بل تلجأ للهرب إلى الماضي وتعيش مع التراث حزنا على الحاضر الماساوي [1].

ان ظاهرة الثنائيات الضدية ظاهرة مسفيضة في شعر خسرو الجاف تحتاج إلى وقفة متأنية ومما لا شك فيه ان الثنائيات الضدية تشكل فضاءً مائزاً للنص إذ تجتمع جملة علاقات زمانية ومكانية وفعلية بازمنة مختلفة فتلتقي هذه العلاقات على أكثر من محور فتتصادم وتتقاطع وتتوازى فتعني النص وتعدد امكانات الدلالة فيه ومما لا شك فيه ان وفرة الثنائيات الضدية في النص الأدبي دليل انسجام ايقاعاته وانفتاحه على أكثر من محور مما يضفي عليه مزيدا من الحيوية والحركة [2]. ويمنحه الكثير من التالق والانسجام.

والظاهرة الثانية البارزة للعيان في (ثلوج مشتعلة) هي ظاهرة الوجد الصوفي، ولعل الانصاف يدفعنا للقول ان أول من تنبه لذلك الأستاذ حميد سعيد في مقدمته للديوان إذ يقول ((وكما يغني الإنسان في وحدته أو يرقص في حالة وجد فليس ثمة من مؤثر خارجي وليس من بديل تعبيري هكذا هي علاقة خسرو الجاف بما يكتب من شعر فهو جغرافيته المطلقة وفضاؤه المفتوح، يقول ما يريد ويقيم طقوسا للمعنى على هواه وأخرى لقاموسه دون خشية أو تردد ذلك ان الشعر عالمه المثالي ونشيده الداخلي ورياحه الطيبة التي تطرد الرياح السوداء))[3]. ان خسرو الجاف شاعر مثقل بالوجد معجون ببعد مثالي يحاول ان يزيح كل عوالم الزيف رافضا اياها هائما بكل ما هو جميل بشعور صوفي يحاول استبطان الأشياء والبحث عن ما وراء الواقع محملا نصه الشعري سيلا من الرموز والاشارات العميقة الموغلة في الخيال فهي لا تكتفي

(١) قصيدة موسيقى عراقية (مقاربة ايقاعية): أ.د. محمد جواد حبيب البدراني (بحث ضمن كتاب ينابيع النص وجماليات التشكيل) دار دجلة ، عمان، ٢٠١٢: ١٩٧

(٢) ينظر الثنائيات الضدية : ١٢

(٣) تلوج مشتعلة/ ٩

بتجاوز المحسوس إلى ما وراء الحس بل تنغرس عميقا في جسد النص باحثة عن المكبوت والمخفي والمسكوت عنه.

لقد انطلق خسرو الجاف من ثنائية (الانا – الهو) منتقلا إلى ثنائية (الواقعي – المتخيل) مستفيدا من تقانة المجاز لنيشئ رموزه الصوفية التي يتجسد فيها الواقعي بالمتخيل وتذوب الانا في الهو فتنشأ في نصه ثنائية دلالية تحيل أولا هي على معنى ظاهر وتتكتم الأخرى على معنى مخبوء بلغته الصوفية ((بعيدة الغور في اعماق النفس وقصور اللغة المعتادة عن الاحاطة بتلك المشاعر والاذواق التي يكون تلمسها بالحدس فيكون الرمز مناسبا للتعبير عنها))[1] يقول الشاعر:

طمعا في القطوف الدانية الالهية

كان يعد مائدة الفلسفة والعرفان

بالادعية والاوراد

يضع الملاعق والشوكات

في صحون المحبة الخالية[2].

ان الشاعر هنا يتحدث عن والده ماتحاً من مفردات المعجم الشعري الصوفي جل مفرداته فالمعجم الشعري الصوفي قائم على الكنايات والاستعارات المحملة بدلالة رمزية عالية تجعل نصه الشعري تتجاذبه به عاطفتان عاطفة البنوة التي تجعل الشاعر يذوب محبة بابيه ببوح وجداني محمل بمشاعر تسحبه إلى دائرة المباشرة والتصريح وعاطفة الوجد الصوفي التي تسحبه إلى دائرة التأمل والرمز والعرفان والتكثيف والابتعاد عن المباشرة

(١) النثر الصوفي دراسة فنية وتحليلية/ ٣٨٧

(٢) ثلوج مشتعلة/ ٢١

ويقول خسرو الجاف

شرقي أنا

ترعرت في احضان الانتظار

وترقب المشيئة الالهية

واعبُّ من خمرة الماضي

اتغنى به... حتى اثمل

خيالي انا

انا محض خيال[1].

ان هذا النص موغل في الافادة من التجربة الصوفية والاتكاء على الجانب الرمزي الذي لا يستند الى اللغة المباشرة بل يعتمد الانزياح والافلات من اسر المباشرة والاعتماد على اللغة الموحية لان الادب الصوفي يلجأ الى الصور غير المباشرة اعتقادا منه بان (المعادلة ما بين وضوح الصور وجلائها وتأثيرها تظل عكسية دائما فكلما وضعت الصورة اكثر فاكثر قل تأثيرها في قارئها بسبب كونها تكشف في فترة زمنية قليلة جدا عن كل اسرارها وعناصرها وعلاقاتها الخفية فلا تدع متلقيها يتأملها دقيقا)[2].عكس الصورة الصوفية التي تعتمد على اللغة غير المباشرة لذلك يسعى الصوفي الى اعادة هيكلة اللغة ليشيد بناء لغويا مكثف الدلالة مخرجا الألفاظ من مدلولاتها المتداولة مستندا الى طاقات تعبيرية وبلاغية في اللغة لم يكتشفها الاخرون، وقد سعى خسرو الجاف الى استلهام الفكر في التعبير عن وجوده الذي يضمحل ليصبح اشارات لا تقف عند مدلول واحد بل تحمل

(١) نفسه/ ٤٩

(٢) تطور الشعر الحديث في العراق: د. علي عباس علوان، وزارة الاعلام، بغداد، ١٩٧٥: ٤٨

مدلولات مفعمة بالغموض وتعدد التأويل مما يجعل التعامل معها تعاملاً ((مع لغة اشارية تخضع لقوانينها الذاتية ولتحولات عالمها الخاص ولا تمتثل فيها اللفظة لحدود المعنى الظاهر او المعتاد لها ولكنها تقدم او تطرح كدال المدلولات معينة تكمن في نفس))[1]. مبدعها دون ان يفهمها الاخرون الا بعد تامل عميق وقراءة واعية متبصرة واذا كانت الخمرة معلما مؤثرا في التراث الصوفي الادبي ورمزا حافلا من رموز الوجد الصوفي الذي لم يكد يخلو منه نص ادبي صوفي فاننا نجدها تظهر في شعر خسرو الجاف بصورة واضحة كما في النص السابق ((ولما كانت الخمر في شعر الصوفية مجرد تلويح الى معان خاصة تدور على المحبة الالهية والعرفان الصوفي ووصف احوال الوجد الروحي فانها لا تعدو ان تكون رمزا فيه ما فيه من الرموز الشعرية من انقسام متحد وانشقاق يضايف ما بين الحسي ـ والمعنوي ويجمع بين العيني والمجرد ويؤلف بين التكيف الحسي للصور والتركيب الميتافيزيقي))[2]. وتبدو خمرة خسرو الجاف ليست خمرة حقيقية بل خمرة صوفية تشي بالوجد والعرفان وتلتحم مع الذات الهائمة بحب الجميل والمطلق واللامحدود.

ان الصوفي بطبعه ينزع نحو ذاته ويتوجه الى العوالم الماورائية بغية الوصول الى ما لا تدركه الحواس ويجعل من الحب الانساني طريقا يتوسل به الى الحب الالهي المطلق يقول خسرو الجاف:

ساحيل عتمة الليل كحلا لعينيها

واجعل من الندى خفا لقدميها

لحبيبتي التي ما عرفت دلالا

---

(١) شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحيي الدين بن عربي ، سحر سامي، الهيئة المصرية للكتاب، ٢٠٠٥: ٥٥

(٢) الرمز الشعري عند الصوفية: د. عاطف جودة نصر، ط٣، دار الانلدس، ١٩٨٣: ٣٧٨

يا صمت الدنيا

ساصنع من الدخان سلما

يرفعني نحو السماء

واجد في السير واشيد صروحا عالية

للعشاق وللاخيلة الشفافة

ساشيد للعاشقين مدينة المريدين

وماوىٰ الاحزان[1].

ان خسرو الجاف يستثمر هنا الفكر الصوفي في جعل محبوبته اثيرية متخيلة غير محسوسة فاليل كحلها والندىٰ خفاها يرقىٰ اليها بسلم لا محسوس فهو من مريديها فالغزل هنا ليس غزلا عاديا بل ذوبان في محبوب مطلق مثلما يفعل الصوفي فهو يحاول ان يلغي الدال محطما العلاقة بين الدال والمدلول ليبقي علىٰ المعنىٰ عائما فالمدلول يتأرجح في النص بين مرجعيتين صوفية عرفانية من جهة ولغوية أدبية من جهة اخرىٰ ((فالوظيفة التي تؤديها لغة التصوف ليست مجرد وظيفة إبلاغية او استشهادية او انطباعية وانما هي وظيفة فكرية نفسية تأثيرية افهامية ذات ابعاد محددة عن افكار صاحبها ومشاعره الخاصة))[2]. فهو هنا يجمع بين الغزل والتصوف فهو مريد هائم بحب مولاه غارق في بحار لذة الوجد الصوفي الذي لا ينقطع ولا ينفصل عن الوجود.

ومن نصوصه ذات المنزع الصوفي قوله:

---

(١) ثلوج مشتعلة/ ١١٤

(٢) المواقف لمحمد بن عبد الجبار النفري، دراسة سيميائية: احمد علي جفال، اطروحة دكتوراه، كلية التربية، جامعة الموصل، ٢٠١١: ٢٠

اهرب من الحياة الى عزلتي

الى زاوية التامل

الى قصر الروح

حيث ازن ميزان الشمس

اجيل نظري واشخص في الكون

لاجد ثوب السماء قد تمزق

وقد تدلت فيها مئات القناديل[1].

ان خسرو الجاف يحاول هنا نزع الدلالات الحسية الدنيوية عن نفسه وعن الكون حوله لزجها في انساق رمزية ترتبط بالوجد والمحبة والعرفان، ولنلاحظ ان الثنائيات لا زالت تتداخل هنا لا شعوريا اذ تظهر لنا ثنائية (الانخفاض – الارتفاع) مستندة إلى جذور صوفية اذ يمثل القعر وهو يشير إلى العمق والبحر ثنائية متضادة مع الارتفاع الذي يمثله السماء التي شق ثوبها، وخسرو هنا يستعين باللغة لكنه يطوعها كيفما يشاء جاعلا من لغته ذات منحى إشاري صوفي بين البحر الذي يجسد في الفكر الصوفي مجالا للخوف من الغرق والانهيار والضياع والابتعاد عن المطلق والسماء التي تمثل الامتزاج مع الالهي وهذا ما يقود إلى ثنائية العالي – المنخفض عبر تظافر العلامات اللغوية وضديتها ليقدم صورة تشكيلية موظفا فيها الامكانات التعبيرية للغة التي استطاعت الافلات من التعالق المباشر بين الدال والمدلول لتحمل ابعادا صوفية ذات تجربة غنية.

ولعل الوجد الصوفي يبلغ قمة وضوحه في قوله:

(١) ثلوج مشتعلة/ ٦٥-٦٦

دعني وشاني اينما اكون

واعلم بانه بالنسبة لي انا العاشق

الكون واحد والسماء ذات لون واحد

وفكري انا الثمل

يعيش سكره

يا هو ما من هو

.....

ها انا ذا الان تجدني انا المتيم

اغسل حقولي المتشبعة بالملح

في مغاسل الوجود[1].

ان هذا النص يجعل من خسرو الجاف مرتقيا إلى مرتبة العارف بالمصطلح الصوفي ((هو الحاضر والحاضر هو الواصل فمتى عرف العبد حضر ومتى حضر وصل ومتى جهل العبد غاب ومتى غاب غفل ومتى غفل انفصل))[2]. فهو هنا عارف واصل وصل إلى مرتبة العشق فتوحدت لديه الاشياء واضحى ثملا بالخمرة الالهية، لقد اتحدت لديه الاشياء ووصل إلى حالة الفناء والذوبان في الذات المطلقة اذ ان ((في الوقفة حالين احدهما حال الفناء في الشهود وذلك حقيقة الوقفة وحالة اخرى دون ذلك تكون بعد الصحو من سكرة الفناء في الشهود وهذه الحالة

(١) نفسه/ ٨٥-٨٦

(٢) ينظر معجم نصوص مصطلح الصوفي في الاسلام: د. نظلة احمد الجبوري، ط٢، دار نينوى ، دمشق، ٢٠٠٨: ١٦٨

الاخيرة يجد الواقف في نفسه علما باقيا من اثار تلك الحالة)) وهذا ما يقوده إلى الفناء في المطلق.

ان الوجد الصوفي في شعر خسرو الجاف امر يحتاج إلى المزيد من الدراسة لتداخله مع الثنائيات الضدية في شعره فضلا عن تواشجه مع علاقات رمزية تفيض سحر شعرية غير مألوفة تجعل من نصه بحاجة إلى دراسة تأويلية تمزج بين التأويل والنقد الثقافي وهذا ما سنحاوله بدراسة قادمة باذن الله.

شعرية النص
في قصيدة الدكتور عبود الحلي

تعد مدينة كربلاء من حواضر الشعر المهمة في الادب العربي كونها مدينة علم وعطاء فكري عبر العصور، فمنذ ان احتضن ترابها الجسد الطاهر لسبط الرسول الامام الحسين بن علي (عليه السلام) اضحت المدينة قبلة افئدة المسلمين من شتى انحاء المعمورة وموئل العلماء وملتقى المؤمنين، وصارت مدينة كربلاء واحدة من ابرز منطلقات الفكر والثقافة والمعرفة الاسلامية.

لقد شغل المسلمون بعامة بقضية الامام الحسين (عليه السلام) وثورته وتضحياته التي قدمها لحماية الاسلام واختياره طريق الثورة وما طرحه من مشروع حضاري لا عادة بناء الامة بيد ان الرغبة العارمة بمجاورة قبره الشريف كانت واحدة من اهم عوامل نشوء وتوسع مدينة كربلاء المقدسة، فضلا على ان وجود الاضرحة المقدسة الطاهرة فيها ادى الى ان تكون مهوى العلماء والمثقفين عبر العصور وقاد الى نشوء حركة ثقافية وفكرية هائلة فيها، وسعى الكثيرون للهجرة اليها لينعموا بقرب الرياض الطاهرة وهذا كله عزز من الدور الثقافي والفكري والادبي للمدينة واسهم في بناء نهضة ادبية كبرى فيها.

لقد كانت نهضة الامام الحسين«عليه السلام» وثورته مثار حركة شعرية هائلة وليس من المبالغة القول ان النتاج الشعري الذي كتب عن واقعة الطف لا يوازيه ولا يقاربه اي نتاج شعري كتب عن اي حدث اخر منذ فجر البشرية حتى عصرنا هذا، فقد تغنى الشعراء بهذه الثورة الخالدة وجسدوا بطولاتها وتحدثوا عن أكبر مأساة شهدتها البشرية في تاريخها، ولعل القصيدة موضوع بحثنا هذا واحدة من تلك القصائد.

ولد الشاعر عبود جودي عبود الحلي في مدينة كربلاء المقدسة في ايلول ١٩٥٤م من اسرة تنتمي الى قبيلة خفاجة كانت تسكن مدينة الحلة ثم هاجرت الى مدينة كربلاء رغبة بمجاورة المشاهد المقدسة مطلع القرن الثالث عشر الميلادي وامتهنت تجارة القماش لرواج هذه التجارة في المدينة اذ يشتري الزائرون من أسواقها تبركا.

تعلم في مدارس المدينة واكمل دراسته الابتدائية والثانوية فيها ثم تخرج في معهد اعداد وتدريب المعلمين في الاعظمية وانتمى الى الاسرة التربوية في مدينة كربلاء منذ آذار ١٩٧٨م ثم انتمى الى قسم اللغة العربية في كلية التربية بجامعة بغداد لحبه للعربية وكتابته للشعر وتخرج عام ١٩٨٥ م ونال شهادة الماجستير من الكلية ذاتها في ١٩٨٨م عن رسالته الموسومة (أبو عمرو الشيباني وجهوده في الرواية الادبية)، ثم حصل على الدكتوراه من كلية الآداب بالجامعة المستنصرية عن اطروحته (الادب العربي في كربلاء من اعلان الدستور العثماني الى ثورة تموز ١٩٥٨ م اتجاهاته وخصائصه الفنية).

عمل في الادارة الجامعية رئيسا لقسم اللغة العربية في كلية التربية بكربلاء التي كانت تتبع اداريا لجامعة بابل، من سنة ١٩٩٦م الى ٢٠٠٠م، وانتخب عميدا لكلية التربية جامعة كربلاء من نيسان ٢٠٠٣م الى ٢٠٠٥م ثم رئيسا لجامعة أهل البيت«عليهم السلام» من ٢٠٠٨م الى ٢٠١٢م، نال لقب الاستاذية عام ٢٠٠٨م. أشرف على العديد من الرسائل والاطاريح وناقش الكثير منها كما كان له شرف الاشراف على المهرجان الشعري السنوي لجامعة كربلاء منذ عام ٢٠٠٣م.

له مجموعة شعرية مطبوعة وعدد من المجموعات المخطوطة [1]

عرف بقصائده الدينية والحسينية التي قرئت على المنابر وانشدها المنشدون في الاذاعة والتلفزيون. ومنها قصيدته (كل أرض كربلاء) التي القاها في المهرجان الشعري الحسيني الثاني الذي أقامته كلية التربية بجامعة كربلاء في ٢٠ آذار ٢٠٠٥م

نص القصيدة:

الى متى يا بلاد العرب ننتظرُ
فقد دهتنا الدواهي وانتخى الحجرُ
ابناؤكِ الصيد كانوا في العلى قمما
وفي ربوعك كان الزهو والكبرُ
تاريخ مجدك آياتٌ معطرةُ
وفيض عطرك الهامٌ به العبرُ
هل أجدبت امّةٌ طه معلمها
وهل غدت في وهاد الذل تنحدرُ
حكّامها مهّدوا استعمار دولتها
فخرّبت أرضها واستعبد البشر
ومنذ جاءت جيوش الكفر حلّ بنا
النهبُ والذبحُ والارهاب والخطرُ
فلا المبادئ ترضى بالذي انتهكوا
ولا العقيدةُ والآيات والسورُ

(١) :الدكتور عبود جودي الحلي شاعرا:/ ٢ وما بعدها، ومقابلة شخصية مع الشاعر في داره

بنـــو العروبـــة لا هـــانوا ولا وهنـــوا
ولـــيس صـــبرهمُ ضـــعف اذا صـــبروا
وحلمهـــم لـــيس اغضـــاءٌ عـــلىٰ مقـــةٍ
لكنـــه العـــزم عنـــد الحســـم ينفجـــرُ
ومـــن أقـــر عـــلىٰ ظلـــم احـــاق بِـــهِ
فمالـــه بعـــد بـــين النـــاس مفتخـــرُ
ولـــيس صـــمتُ أبـــاة الضـــيم مـــن خـــورٍ
حاشـــا الحســـيني ان ينتابـــه الخـــورُ
هـــذا الحســـين وهـــذي شـــمس ثورتـــهِ
وســـوف تبقـــىٰ مـــدىٰ الايـــام تســـتعرُ
يبقـــىٰ الحســـين ويبقـــىٰ ذكـــره العطـــرُ
ومـــن يعـــادي ابـــا الســـجاد ينـــدحرُ
قـــد حـــاربوه بـــآلافٍ محشّـــدةٍ
وكـــان فـــرداً، وفـــرداً في الســـما القمـــرُ
ســـبعون مـــن صـــحبه جـــادوا بأنفســـهم
وحـــاربوا كـــلّ ظلـــم النـــاس وانتصـــروا
يفـــاخرون بنـــي الـــدنيا بنهضـــتهم
وينحنـــي لهـــم التـــاريخ ان ذكـــروا
يمتـــد في كـــلّ حـــين وقـــت ثـــورتهم
وفـــوق كـــلّ بقـــاع الارض تنتشـــر
يظـــل ســـيف ابي الاحـــرار ممتشـــقاً

يحـــــارب الظلـــــم لايبقـــــي ولا يـــــذرُ

وســـــوف يبقـــــى طغـــــاة الارض في هلـــــعٍ

تخـــــيفهم دمعـــــةٌ للســـــبط تنهمـــــرُ

فـــــأين مـــــن حـــــاربوه؟ ايـــــن دولـــــتهم؟

وهـــــل هنالـــــك مـــــن آثـــــارهم أثـــــرُ

وأيـــــن مـــــن حـــــاربوا زوّار مرقـــــده

في اي (مزبلـــــةٍ) في الارض قـــــد قـــــبروا

قصـــورهم أصـــبحت مـــأوى الوحـــوش وقـــد

طـــواهم الخـــزيُ مـــذ ضـــمتهمُ ســـقرُ

الله يـــا كـــربلا كـــم أنـــت شـــامخةٌ !!

كـــل البطـــولات في معنـــاك تختصـــر

انـــت الشـــعار لمـــن يحمـــي عقيدتـــه

ومنـــك يـــا كـــربلا تســـتلهم العـــبرُ[1]

لم يكن الشعر المنصب في مدح ال البيت الاطهار جديدا في الشعر العربي، فقد تعرض اتباع الامام علي «عليه السلام» الى التضييق الشديد في حكم معاوية الذي كتب الى عماله الا يجيزوا لاحد من شيعة علي واهل بيته شهادة وان ينظروا من قامت عليه البينة انه يحب عليا واهل بيته فيمحوه من الديوان ويسقطوا عطاءه ورزقه[2]، واستمر هذا الاضطهاد كثيرا حتى بلغ ذروته باستشهاد الامام الحسين الذي كان صدمة اصابت العالم الاسلامي بأسره بالذهول، وشعر الناس بعمق تلك المأساة التي لم

(١) .رحاب كربلاء/ ٢٣

(٢) في الادب الاسلامي والاموي / ٤٨

تتوقف باستشهاد سيد الشهداء حتى ان المصادر لتشير الى أن الحجاج تتبع اتباع ال البيت حتى (ان الرجل ليقال له زنديق او كافر أحب اليه من ان يقال انه من شيعة علي بن ابي طالب)[1].

لم يفت الامر في عضد موالي ال البيت الكرام بل زاد تعلقهم بهم وأصبح رثاء الحسين سمة بارزة وموضوعا اثيرا في القصيدة العربية منذ يوم استشهاده (ولعل احدا لم يرث في الشعر العربي مثلما رثي الحسين بن علي فقد كان محركا للشعر منذ اول ابيات في رثائه تنسب لزوجه السيدة رباب والى الان)[2]، واتسمت القصيدة الحسينية عبر العصور بأنها ليست قصيدة رثاء تقليدي فحسب بل كانت مدعاة ثورة ورفض وقصيدة تغيير وتعبير، وكان شعراء القضية الحسينية شعراء قضية شعوب. بيد ان الشعراء لم يستطيعوا التعبير بحرية عن آرائهم فعلى الرغم من تأثر الشعراء بقضية الحسين ورغبتهم برثائه، الا انهم كانوا حذرين من بطش السلطة (وكانت الشعراء لاتقدم على ذلك مخافة من بني امية وخشية منهم)[3] لأن من يذكر مأساة الحسين بشعر او بغيره يكون مصيره المطاردة الاموية او التصفية الجسدية، ولذلك فقد شهد العصر الاموي ظهور قصائد يتداولها اصحابها سرا ترثي الحسين وتتحدث عن مأساته وتندد بالحكم الاموي وتصف فظائعه فهي أشبه بالمنشورات السرية التي تمثل ادبيات الحركات السياسية وقد اطلق على هذه القصائد اسم القصائد المكتمات[4].

ان الشعر الحسيني لم يك شعرا من الطراز العادي فقد كان الشعراء يرثون طلبا للآجر والثواب فقد نقلت الروايات حث ائمة ال البيت على ذلك اذ وردت الكثير

(١) شرح نهج البلاغة ١١/ ٤٠

(٢) الادب الاموي / ٨٩

(٣) مقاتل الطالبيين ٢٢٦١

(٤) للتفصيل في الحديث عن هذه القصائد ينظر اثر النهضة الحسينية في القصائد المكتمات / ٢٣

من النصوص عن ال البيت بهذا الخصوص، كما ان الظروف الحياتية التي يمر بها الناس جعلتهم يجدون في القضية الحسينية ضالتهم (اذ وجد الشاعر متنفسه في مصيبة الحسين بن علي خاصة وال البيت عامة)[1] للتعبير عن ما تمر به المجتمعات من ظلم ورفض شعبي لذلك الظلم، ولقد كانت القصيدة الحسينية تدور في فلك يكاد يكون محددا وهو وصف بطولات ال البيت وانصارهم وما تعرضوا له من مأساة ووصف الحقد الذي يعتمل في نفوس الامويين وانصارهم على البيت العلوي والحديث عن رجاء الثواب في الدارين، وظلت القصيدة الحسينية على وفق هذا النمط تنتمي الى المراثي مع خصوصية دينية لخصوصية صاحب المرثية.

اما في الشعر العربي الحديث فقد اضحت القصيدة الحسينية ذات منحى خاص، فمع تغير بنية واسلوب الشعر الحديث صار الحسين«عليه السلام» رمزا شعريا يعبر به الشعراء عن قضايا خاصة وعامة تحمل معاني انسانية مفعمة بالثورة والرفض والتحدي والخروج على القوى الظالمة.

تنتمي قصيدة كل يوم كربلاء للشاعر عبود الحلي الى نمط القصائد ذات التوظيف الجديد للقصيدة الحسينية، فهي ليست من جنس القصائد التقليدية والمراثي المكررة بل حملت بنية خاصة استطاعت ان تربط القضية الحسينية بالواقع المعاصر لتعزز من الارتباط الروحي مع الحسين من جهة ومعالجة الواقع المعاصر بنظرة موضوعية لا طوباوية من جهة اخرى، وسنحاول ان نقف عد هذه القصيدة بغية دراسة بنيتها وخصوصية ما حملته من تحولات في البناء والدلالة.

(١) الشعر العراقي الحديث

ايقاع القصيدة:

تنتمي القصيدة الى البحر البسيط، ومن المعروف ان بحر البسيط ينتمي عروضيا الى دائرة المختلف وهو مبني على مستفعلن فاعلن، ثماني مرات، وسمي بسيطاً لأنه انبسط عن مدى الطويل والمديد فجاء وسطه فعلن وآخره فعلن، او لان الاسباب انبسطت في اجزائه السباعية فحصل في اول كل جزء من اجزائه السباعية سببان، او لانبساط الحركات في عروضه وضربه في حالة خبنهما[1]، ويرى العروضيون ان هذا البحر قريب من الطويل ولو انه يفضل عليه من ناحية الرقة ويحتل المرتبة الثانية من ناحية الشيوع في الشعر العربي[2]. وهو بحر راقص يتصف بنغماته العالية وبتغير حركي موجي ارتفاعا وانخفاضا[3]، وهذا البحر يتسم بتدفقه وانسيابيته.

جاء الشاعر بقصيدته على وزن البسيط التام عروضه مخبونة وضربه كذلك وبعد احصاء بسيط للقصيدة المتألفة من ٢٤ بيتا شعريا وجدنا ان عدد التفعيلات المخبونة من تفعيلة مستفعلن التي تحولت الى متفعلن يبلغ ٣٢ تفعيلة من اصل ٩٦ اي بنسبة الثلث تماما، اما تفعيلة فاعلن فقد كانت عدد التفعيلات المخبونة ٦٠ تفعيلة من اصل ٩٦ ذلك ان ٤٨ تفعيلة منها هي مخبونة اصلا لان العروض والضرب مخبونان على طول القصيدة فضلا على ١٢ تفعيلة في الحشو، من هنا كان عدد التفعيلات المخبونة في القصيدة كلها هي ٩٢ تفعيلة من اصل ١٩٢ تفعيلة اي بنسبة ٤٧,٩ بالمئة وهي نسبة عالية جدا تقارب النصف ومن المعروف ان الخبن يسهم في تسريع الايقاع ويناسب التنغيم والالقاء الذي يتلاءم مع طابع القصيدة التي تتحدث عن بطولة الامام الحسين «عليه السلام» وصحبه الاطهار اكثر من زحاف

(١) العمدة / ٢٣٢، العقد الفريد / ٦٦، فن التقطيع الشعري / ٨٦

(٢) موسيقى الشعر العربي / ٨٦

(٣) موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه/ ١٢١

الخبن ليسرع في قوله ويعبر عن تدفق انفعاله وهياج عاطفته، ولم يكتف الشاعر بذلك بل استثمر القافية فالقافية من اهم المؤثرات الايقاعية كونها (ترنيمة ايقاعية.. تضيف الى الرصيد الوزني طاقة جديدة وتعطيه نبرا وقوة جرس، يصب فيها الشاعر دفقه حتى اذا استعاد قوة نفسه بدأ من جديد)[1]، وللقافية اهمية كبرى في القصيدة العربية فقد رأى النقد العربي القديم ان القافية الناجحة تكون (كالموعود المنتظر يتشوفها المعنى بحقه، واللفظ بقسطه والا كانت قلقة في مقرها مجتلبة لمستغن عنها)[2]، فالقافية ذات اهمية دلالية ليست بالهينة في الشعر اذ تسهم في بناء او خلخلة بنية النص الشعري بعامة فهي تربط ربطا محكما بين الابيات الشعرية وتعطي للقصيدة توازنا كليا نشعر ونتلمسه (فهي اخر اجزاء الايقاع في البيت الشعري ولذا يمكن اعتبارها ضابط الايقاع)[3] او هي (مركز الالتقاء ونقطة التقاطع في بنية الايقاع الخارجي بين حركته الافقية وحركته الرأسية مما ينبغي الاهتمام به ودرسه كعنصر ايقاعي متميز)[4].

لقد اختار الشاعر لقافيته الراء المضمومة رويا ومن المعروف ان صوت الراء يميل بطبيعته للتكرار فقد تنبه سيبويه الى ان الراء من الاصوات التي تكون بين الشدة والرخاوة، وهو يتسم بصفة لا يشاركه فيها سواه هي التكرار فاذا تكلمت به اخرجت كأنها مضاعفة والمقصود بذلك تكرار اهتزازات اللسان في اثناء النطق به. فالراء صوت من اصوات الجهارة ويشكل نطقه اهتزازا وترجيعا فهو صوت يفيد التكرار بطبعه، فكأن الشاعر يريد الايحاء بالاستمرارية وتدفق الحدث وتجدده على شكل موجات متتابعة تلتحم في بنية تركيبية وصوتية متصاعدة تكسر الفواصل بين

(١) الايقاع في الشعر العربي/ ٧٠
(٢) شرح ديوان الحماسة / ٦١
(٣) من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم / ٨٠
(٤) فلسفة بنية الايقاع / ٩٣

الصوت ودلالته، وتضع المتلقي في بنية توتر جمالي ناجم عن استمرار حركة المشهد[1].

لقد اختار الشاعر قافية الراء المضمومة لما يضفيه الراء -كما اسلفنا- من ترديد وترجيع يوحي باستمرار وتدفق الحدث وتجدده لما يوحي به الراء من الاستمرارية، رافق ذلك ضم الراء والضم يوحي بالارتقاء والاحتضان والانغلاق على المراد، والشاعر هنا يتحدث عن قضية بالغة الاهمية وهي مأساة الطف محتفيا بذكرى سيد الشهداء رابطا الامر مع الواقع العراقي المعاصر لذلك يريد لنصه ان يرتقي محتضنا جذور المأساة ضاما روحه اللهفى الى ربى كربلاء التي تعبق بعبير النصر والشهادة والمجد الابدي.

افاد الشاعر ايضا من تقانة التكرار وما تتركه من أثر ايقاعي في النص يعزز دلالته ومن المعروف ان التكرار في العمل الادبي تناوب الالفاظ واعادتها في سياق التعبير الادبي بحيث تشكل نغما موسيقيا يقصده الناظم في شعره[2] وترى نازك الملائكة ان التكرار يضع في ايدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر وهو بذلك احد الاضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على اعماق الشاعر فيضيئها)[3] فالتكرار بطبيعته ذو وظيفة واضحة في تراكم الدلالات الشعورية الناجمة عن التجمع، فهو يؤدي وظيفتين دلالية ترتبط بالدلالة النصية ونفسية ترتبط بالفكرة المسيطرة على الشاعر عند النظر الى العناصر المسيطرة كإشعاعات لاشعورية، فالتكرار بأنواعه يثير علاقات موسيقية تترك تأثيرا نفسيا يشبه الى حد بعيد التأثير النفسي الناشئ عن تكرار انغام ترتبط بعلاقات هارمونية في بنية المقطوعة الموسيقية، ولعل هذه العلاقة النفسية هي نفسها التي تنبه اليها النقد العربي القديم اذ يقول ابن رشيق القيرواني

(١) جماليات التشكيل الايقاعي في شعر السياب / ١٦١
(٢) جرس الالفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي / ٢٣٩
(٣) قضايا الشعر المعاصر / ٢٧٦

(واولى ما تكرر فيه الكلام باب الرثاء لمكان الفجيعة وشدة القرحة التي يجدها المتفجع)[1] والشاعر هنا في حالة تفجع ما بعده تفجع وهو يستعيد ذكرى مأساة لم يشهد لها تاريخ البشرية مثيلا على الاطلاق فمن الطبيعي ان يكثر من التكرار الذي يتلاءم مع التفجع.

ان اول ما سنتناوله من مظاهر التكرار في القصيدة هو تكرار الاصوات، ومن المتفق عليه ان الاصوات لا تمتلك بمفردها طاقات تعبيرية بمعزل عن سياقها النصي وانما ترتبط طاقته التعبيرية بتواشجه مع الاصوات الاخرى، بيد ان هذا لاينفي البتة وجود ايحاءات رامزة في بعض الاصوات وتتجلى تلك الايحاءات في الشعر بصورة اكثر وضوحا اذ ان (جوهر الشعر هو الصوت)[2] لذلك فمجيء الاصوات لا يعني للدارس شيئا ما لم يرتبط ببنية سياقية تقود لتداخل الكلمات صوتا وانفعالا.

يقول الشاعر:

قد حاربوه بآلافٍ محشّدةٍ
وكان فرداً، وفرداً في السما القمرُ
سبعون من صحبه جادوا بأنفسهم
وحاربوا كلّ ظلم الناس وانتصروا

ان الشاعر يلح هنا على صوت السين، الذي ورد ثلاث مرات في البيت الثاني، وقد جاء متجاوبا مع ما حوله من اصوات فهو من الاصوات الرخوة المرققة ومخرجه اسناني لثوي ويعد من اصوات الصفير ويدخل في الاعم في سياقات ترتبك بمعنى التوجس، ومن الطبيعي ان يأتي هذا السياق متجاوبا مع الحديث عن

(١) العمدة / ٢/ ١٧
(٢) اثر اللسانيات في النقد العربي الحديث / ٦١

معركة فاصلة بين الحق والباطل. ولقد جاء صوت السين متجاوبا مع صوت الحاء في السياق ذاته وتشير الدراسات الى ان صوت الحاء يتصل بسياقات تشير الى دلالات حزينة غالبا كما يشي بالحسرة والتوقيع المهموس لتباريح الحب) [1]والشاعر هنا يتحدث عن استشهاد سيد الشهداء وصحبه الابرار فجاء النص متساوقا مع ذلك.

فاذا انتقلنا الى التكرار القائم على اساس الجناس والجناس في المصطلح البلاغي (ان تجانس كلمة كلمة اخرى في بيت شعر او كلام ومجانستها لها ان تشبهها في تأليف حروفها، ونقل عن الخليل الجنس لكل ضرب من الناس والطير والعروض والنحو فمنه ما تكون الكلمة تجانس اخرى في تأليف حروفها وما يشتق منها)[2].

وقد قسم العلماء الجناس الى نوعين رئيسين هما التام وغير التام فالتام ما اتفق فيه اللفظان في اربعة امور هي: انواع الحروف واعدادها وهيئتها الحاصلة من تكرار الحركات والسكنات وترتيبها، وغير التام ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الامور السابقة.

ان الجناس ذو تأثير واضح على المتلقي اذ يجد في نفسه ميلا للإصغاء والتلذذ بنغمته المتكررة ولعل هذا التأثير ناجم عن الايقاع الموسيقي الحادث بسبب تماثل وتقارب الكلمات بشكل يوهم بتكرار اللفظة فاذا هو يفاجئ السامع بمعنى جديد فيحقق الادهاش المتوخى، والجناس ذو علاقة وطيدة بنظرية تداعي المعاني لما يحدثه من أثر ايقاعي ودلالي بالغ الوضوح.

---

(١) ينظر خصائص الاسلوب في الشوقيات / ٥٥ ، رماد الشعر / ٣١٤ ، جماليات التشكيل الايقاعي في شعر السياب / ١٦٤

(٢) معجم البلاغة العربية / ١٥٧

يقول الشاعر:

بنـــو العروبـــة لا هـــانوا ولا وهنـــوا

ولـــيس صـــبرهمُ ضـــعف اذا صـــبروا

وحلمهـــم لـــيس اغضـــاءٌ عـــلى مقـــةٍ

لكنـــه العـــزم عنـــد الحســـم ينفجـــرُ

لقد جانس الشاعر بين (هان، وهن) لتماثل الكلمتين في اصواتهما عدا الاختلاف بين الواو والالف، ومن المعروف ان الواو والالف ينقلب احدهما الى الاخر باطراد في العربية، وعزز ذلك بجناس الاشتقاق بين الفعل صبروا والمصدر المشتق منه صبر، كما يتضح الجناس بين (حلم وحسم)الذين يشكلان جناسا لفظيا لا يفرق بينهما الا ورود السين في احدهما واللام في الاخر وقد قاد هذا الجناس الى تأثير ايقاعي بالغ احدث اثرا جماليا ناجما عن التباين فالجناس يحمل في داخله طباقا دلاليا اذ ان الحلم يدعو الى التأني والصبر والتسامح وعدم المقابلة بالمثل في حين يدعو الحسم الى الرد الحاسم وعدم الانتظار فهما مختلفان دلاليا جدا.

ومن التكرار الذي جسد تأثيرا ايقاعيا واضحا في القصيدة قول الشاعر:

ولـــيس صـــمتُ أبـــاة الضـــيم مـــن خـــورٍ

حاشـــا الحســـيني ان ينتابـــه الخـــورُ

هـــذا الحســـين وهـــذي شـــمس ثورتـــهِ

وســـوف تبقـــى مـــدى الايـــام تســـتعرُ

يبقـــى الحســـين ويبقـــى ذكـــره العطـــرُ

ومـــن يعـــادي ابـــا الســـجاد ينـــدحرُ

يقوم التكرار هنا على ما يعرف بالتكرار اللفظي وهو تكرار كلمة بشكل متواتر في

بنية القصيدة الشعرية وهو يهدف الى توكيد الفكرة والتركيز على المعنى المقصود ومنح اللفظ المكرر طاقة شعرية تحيل على بؤرة ايقاعية ودلالية في النص، ولقد كرر الشاعر في هذه الابيات اسم الحسين«عليه السلام» اربعة مرات في النص ثلاثة منها بلفظه والرابعة بكنيته، لقد كرر الشاعر هذا الاسم مرات متعددة في القصيدة وكأنه يريد التشبث بهذا الاسم المحبب الى ذاته، فقد تماهى الوطن مع الذات وغدت (عراق) تعبيرا عن النواح المتصاعد في داخل الشاعر آخذا ابعد امتداد ممكن ليرسم لنا ايقاعا نادبا يمتح الشاعر منه ما يشاء ليرسم لنا اعلى درجات التوحد بين الايقاعين النفسي والشعري. وكأن الشاعر يشفي وجده عبر ترديد اسم المحبوب (فالكلمات هنا لا تنهض شعريا بما تدل عليه فحسب، اذ ان المسافة بين الدال والمدلول قصيرة، الاسماء تشير الى مسمياتها الحقيقية دون ترميز او تعتيم بيد انها تلتحم في بنية تركيبية وصوتية متصاعدة تكسر الفواصل بين الداخل والخارج وتضع المتلقي في حالة التوتر الجمالي)[1].

كما افاد الشاعر في البيت الثالث من التقفية الداخلية اذ جعل نهاية العروضة (التفعيلة الاخيرة من الشطر الاول) مشابهة لروي القصيدة (العطرُ، يندحرُ) وهذه التقفية الداخلية عززت بنية الايقاع في النص وزادت من التماسك النصي في القصيدة ومنحتها مزيدا من الترابط.

ولعل من التقانات الايقاعية التي بنى نصه عليها استخدام التضعيف (التشديد) ليتناسب مع ما يريد ايصاله من سياق فهو يقول:

تـــــاريخ مجـــــدك آيـــــاتٌ معطـــــرةُ

وفـــــيض عطـــــرك الهـــــامُ بـــــه العـــــبرُ

(١) الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة / ١١٤

وقال:

قـــــد حـــــاربوه بـــــآلافٍ محشّـــــدةٍ

وكـــان فـــرداً، وفـــرداً في الســـما القمـــرُ

لقد استخدم الشاعر الفاظا مضعفة اكتفينا منها بهذين المثالين لنبين التاثير الايقاعي للتضعيف فالشدة والنبر الذي تنطق به كلمة معطرة بتضعيف الطاء اقوى واعمق دلالة من القول عطرة او ما شابه، ولننتبه الى قوله محشدة فالتشديد اعطى دلالة خاصة للنص توحي بكثرة الحشود وتعددها، فهي اقوى دلالة على السياق واشد تأثيرا من اية كلمة اخرى ذلك لان كلمة محشدة جمعت بين الشدة اللفظية والدلالية فأغنت النص في التعبير عن كثرة الحشود واجتماعها على قتل ابن بنت المصطفى «صلى الله عليه وآله وسلم».

ان التضعيف نجح بحق في ان يخلق تساوقا بين بنية الايقاع والدلالة اضفت على النص حلاوة اخرى واسهمت اسهاما مباشرا في التأثير في المتلقي.

ولعل من الامور الملاحظة على النص ان الشاعر أكثر من حروف المد ويأتي هذا الامر بصورة غير متقصدة من الشاعر وانما ينجم من احساسه الشعري الذي يقوده بصورة غير مخطط لها لأنها تمنح النص البطء وتزيد من غناه.

ان شيوع حروف المد في المقطعين أسهما اسهاما واضحا في منح الحركة الايقاعية البطء الملحوظ فأضفى على النص احساسا بالاستمرارية والدعوة الى الاسى العميق وكأن النص يدور حول نفسه فتكرار هذه الحروف الصائتة بكثرة في النص يوظف عضويا لاقامة تناغم واضح بين بنية الايقاع وبنية التعبير لإيحاء دلالات عفوية جديدة يغدو معها المعنى صدى حيا للصوت وتصويرا مفعما لأجواء الحزن والكآبة حيث يتحول حزنه الى اداة تعبيرية تجعل شعره يتقطر حزنا.

ومن المؤثرات الايقاعية اللافتة للانتباه في القصيدة الاكثار من بنية الاستفهام في الابيات:

الى متـــى يـــا بـــلاد العـــرب ننتظـــرُ
فقـــد دهتنـــا الـــدواهي وانتخـــى الحجـــرُ
هـــل أجـــدبت امّـــةٌ طـــه معلمهـــا
وهـــل غـــدت في وهـــاد الـــذل تنحـــدرُ
فـــأين مـــن حـــاربوه؟ ايـــن دولـــتهم؟
وهـــل هنالـــك مـــن آثـــارهم أثـــرُ
وأيـــن مـــن حـــاربوا زوّار مرقـــده
في اي (مزبلـــةٍ) في الارض قـــد قـــبروا

الاستفهام من الفهم وفهمت الشيء عقلته، ومفهوم الاستفهام عند البلاغيين طلب الحصول على شيء في الذهن بأدوات مخصوصة، فالاستفهام البلاغي يتجاوز إطار السؤال والجواب الى افادة دلالات اخرى

ان الاستفهام الذي جاء بصيغة الاستفهام الحقيقي في البدء ثم بصيغة الاستفهام الاستنكاري في الابيات الاخيرة أسهم في منح النص قوة ايقاعية مضافة ذلك ان ايقاع الاستفهام بما تحتاجه بنية الاستفهام من تفاعل مع المتلقي كون الاستفهام يحتاج الى سائل ومجيب وذلك يلفت انتباه القارئ ويستدعي تفاعله مع النص.

بنية التحولات في القصيدة:

شهدت القصيدة العراقية جملة من التحولات في بنيتها الموضوعية والفنية بعد التغيير الذي حدث عام ٢٠٠٣م، وليس ذلك بغريب فمن المعروف ان الشعر صورة صادقة للمجتمع وتعبير حي عن ما يدور فيه من حراك على الاصعدة كافة، فعلى الرغم من تجاوز النقد المعاصر لمعطيات النقد الاجتماعي الا انه لا يختلف اثنان ان الشاعر لا يمكن له الانفكاك من تأثير المجتمع فيه، فهو جزء من المجتمع يؤثر فيه ويتأثر به، ولقد كان التغيير الذي شهده المجتمع العراقي تغييرا هائلا على الاصعدة كافة وليس على الصعيد السياسي فحسب، ولعل من اهم التغييرات التي شهدها المجتمع الحرية الاعلامية والكم الهائل من النشر وهو سلاح ذو حدين فقد اتاحت الحرية الفكرية وعدم مراقبة النشر فرصة للتعبير عن الذات من جهة وقادت من جهة اخرى الى (فوضى النشر) وهو امر افضى الى منشورات لا تنتمي الى عالم الادب بصلة من جهة اخرى، كما شهد المجتمع العراقي ظهور الارهاب والطائفية وبعض المشكلات الاجتماعية التي تركت آثارها في الادب [1]، واذا اردنا الولوج الى ما شهدته القصيدة الحسينية من تغييرات في هذا المضمار نجد بوضوح ان الشاعر لم يعد يخشى من التعبير عن رثاء الحسين بالطريقة التي يراها وتخلص من ربقة الرثاء التقليدي التي تكرر الموضوعات المألوفة نفسها في قصائد الاقدمين بل تعيد افكارهم وصورهم واخيلتهم ذاتها في أحيان كثيرة.

ان سمات التغيير في قصيدة الشاعر عبود الحلي اعلاه تتضح بما يأتي:

١. خروج الشاعر على البنية التقليدية لقصيدة الرثاء المعروفة في الشعر العربي منذ جاهليته حتى العصر الحديث حين يبتدئ الشاعر بما يعرف بحسن المطلع وهو (أن يأتي الناظم او الناثر في بداية كلامه ببينة تدل على مراده في

(١) ينظر على سبيل المثال : العراق والتغيير دراسة في طبيعة النظام السياسي العراقي بعد ٢٠٠٣: د. ستار جبار ، شبكة المعلومات العالمية

القصيدة...) معتمدا مبدأ المقدمة الطللية او سواها من المقدمات، ولو قارنا هذه القصيدة مع واحدة من سابقاتها وهي قصيدة (عشق الحسين) التي كتبها الشاعر عام ٢٠٠١م لوجدنا اختلافا بينا، اذ يقول في مطلع تلك القصيدة:

علل فؤادك ان اردت تعللا
أعلن هواك وبح به بين الملا
لا تخش لوم اللائمين فقولهم
في الحب همس لا يخيف وان علا
واصدح بلحن هواك وانشد معلنا
انا عاشق السبط الشهيد بكربلا[1]

ان قصيدة الشاعر جاءت على وفق البنية التقليدية التي تصدق على اي قصيدة قديمة في اغراض مختلفة فهي تذكرنا بقول المعتمد بن عباد:

علل فؤادك ان ابلَ عليل
واغنم حياتك فالبقاء قليل
لو ان عمرك الف عام كامل
ما كان حقا ان يقال طويل[2]

وقول ابن وكيع التنيسي:

علل فؤادك فالدنيا أعاليل

(١) ينظر قصيدة عشق الحين دراسة في البناء الفني ر
(٢) ديوان المعتمد بن عباد / ١٨٧

لا يشـــــغلنك عـــــن لهـــــو أباطيـــــل

اما قصيدة الشاعر موضوع دراستنا فقد ابتدأت بقوله:

الى متـــى يـــا بـــلاد العـــرب ننتظـــرُ

فقـــد دهتنـــا الـــدواهي وانتخـــى الحجـــرُ

ابنـــاؤكِ الصـــيد كـــانوا في العـــلى قمـــما

وفي ربوعـــــك كـــــان الزهـــــو والكـــــبرُ

وهي بنية تبتدئ بمقدمة غير تقليدية تربط الماضي بالحاضر وتقارن بين الواقع المرير للعالمين العربي والاسلامي والتخلي عن الماضي التليد للامة.

٢. نقد الواقع السياسي المعاصر بصراحة وبدون موارية وذكر مساوئ الحكام العرب الذين امعنوا في الذل للأجنبي وتخلوا عن دينهم الحنيف وخلقهم العربي الاصيل اذ يقول الشاعر:

هـــل أجـــدبت امّـــةٌ طـــه معلمهـــا

وهـــل غـــدت في وهـــاد الـــذل تنحـــدرُ

حكّامهـــا مهّـــدوا اســـتعمار دولتهـــا

فخرّبـــت أرضـــها واســـتعبد البشـــر

فالشاعر ينتقد بشدة الحكام العرب الذين ارتضوا العمالة للأجنبي واضحوا خانعين للاستعمار يفضلون مصلحته على مصالح شعوبهم المغلوبة على امرها وهو امر ادى الى خراب البلاد وضياع العباد. فالشاعر العربي لم يكن يجرؤ على نقد السلطة واتقاد الحكام والتصريح بارتباطاتهم المشبوهة.

٣. التصريح بدور الاستعمار وأذابه من الحكام العرب بانتشار الارهاب

والطائفية والقتل على الهوية والاعتداء على المقدسات وامتهان حرية الانسان في مجتمعاتنا وهذا كله جزء من تآمر اعداء الاسلام فهو يصرح قائلا:

ومنذ جاءت جيوش الكفر حلّ بنا
النهبُ والذبحُ والارهاب والخطرُ
فلا المبادئ ترضى بالذي انتهكوا
ولا العقيدةُ والآياتُ والسورُ

٤. النبرة التحريضية الواضحة التي كانت مستحيلة الظهور في القصائد السابقة للشاعر وسواه، فهو هنا يدعو بصراحة بالغة الى الخروج على الظلم في كل مكان وزمان مبينا ان ثورة الحسي ستبقى نبراسا لكل الثائرين في العصور كلها، وان من يؤمن بها ويسير على نهجها لا يمكن ان يقر بالظلم او يذعن له:

وليس صمتُ أباة الضيم من خورٍ
حاشا الحسيني ان ينتابه الخورُ
هذا الحسين وهذي شمس ثورتهِ
وسوف تبقى مدى الايام تستعرُ

٥. التأكيد على حتمية انتصار الدم على السيف ونهاية الطغاة وبقاء الثورة الحسينية متأججة في النفوس مهما حاول الحاكمون اطفاء شعلتها التي لن تخبو ابدا فالطغاة زائلون والحكام منتهون الحسين باق لا يمكن لاحد ان يمحو ذكره:

وسوف يبقى طغاة الارض في هلعٍ

تخـــــيفهم دمعـــــةٌ للســـــبط تنهمـــــرُ

فـــأين مـــن حـــاربوه؟ ايـــن دولـــتهم؟

وهـــل هنالـــك مـــن آثـــارهم أثـــرُ

وأيـــن مـــن حـــاربوا زوّار مرقـــده

في اي (مزبلـــةٍ) في الارض قـــد قـــبروا

قصـورهم أصـبحت مـأوىٰ الوحـوش وقـد

طـــواهم الخـــزيُ مـــذ ضـــمتهمُ ســـقرُ

٦. بقاء ثورة الحسين نبراسا خالدا لأجيال ومحرضا ابديا على الثورة، التي تهد العروش وتسقط الطغاة:

الله يـــا كـــربلا كـــم أنـــت شـــامخةٌ !!

كـــل البطـــولات في معنـــاك تختصـــر

انـــت الشـــعار لمـــن يحمـــي عقيدتـــه

ومنـــك يـــا كـــربلا تســـتلهم العـــبرُ

ان هذه القصيدة واحدة من اهم القصائد في تجربة الشاعر بل من القصائد المهمة في الشعر الحسيني المعاصر ويمكن عدها انموذجا للتحولات التي شهدتها القصيدة الحسينية المعاصرة في البنية والموضوع

المصادر والمراجع:

١. اثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه: توفيق الزيدي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ١٩٨٤
٢. الايقاع في الشعر العربي: عبد الرحمن الوجي، ط١، دار الحصاد، سوريا، ١٩٨٩
٣. جرس الالفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: د. ماهر مهدي هلال، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٠
٤. جماليات التشكيل الايقاعي في شعر السياب:أ.د. محمد جواد حبيب البدراني، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ٢٠١٣
٥. خصائص الاسلوب في الشوقيات: د. محمد الهادي الطرابلسي، الجامعة التونسية ١٩٨١
٦. الدكتور عبود جودي الحلي شاعرا: د. حسين عدنان مهدي ود. عبد الأمير كاظم عيسى، مكتب زيد للطباعة، كربلاء ٢٠٠١م
٧. ديوان المعتمد بن عباد، تحقيق حامد عبد المجيد واحمد احمد بدوي، دار الكتب المصرية ٢٠٠٠م
٨. رحاب كربلاء: عبود الحلي منشورات جامعة ال البيت، كربلاء ٢٠١٢
٩. رماد الشعر: عبد الكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٨
١٠. شرح ديوان الحماسة: المرزوقي، تحقيق احمد امين وعبد السلام هارون، القاهرة، ١٩٥١
١١. الشعر العراقي الحديث جماليات الرؤيا: د. علي عباس علوان، دار الشؤون الثقافية، بغداد ٬ ١٩٨٣
١٢. العقد الفريد: ابن عبد ربه الاندلسي، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت،

١٤٠٤هـ:٦٦،
١٣. العمدة في محاسن الشعر وآدابه: ابوعلي الحسين بن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٥، ١٩٨١
١٤. فلسفة بنية الايقاع: د. علوي الهاشمي، مجلة كتابات معاصرة، م٥، ع٢٠،
١٥. فن التقطيع الشعري والقافية: د. صفاء خلوصي، منشورات مكتبة المثنى، ط٥ بغداد ١٩٧٧
١٦. في الادب الاسلامي والاموي: عبد القادر القط / دار نهضة مصر ١٩٨٧
١٧. قصيدة عشق الحسين دراسة في البناء الفني: محمد حسين عبد الله المهداوي، مكتبة البراق، كربلاء ٢٠٠٧
١٨. معجم البلاغة العربية: د. بدوي طبانة، منشورات جامعة طرابلس، ليبيا ١٩٧٥،
١٩. من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم: د. عثمان موافي، دار المعارف، الاسكندرية، د.ت
٢٠. موسيقى الشعر العربي: ابراهيم انيس، ط٢، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٥٢
٢١. موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه: عبد الرضا علي، ط١، دار الشروق، ١٩٩٧
٢٢. الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة: د. جوزيف شريم، مجلة عالم الفكر، العدد ٣ المجلد ٢٢ لسنة ١٩٩٥

شعرية التناص فـــي
ديوان السيد محمد مهدي بحر العلوم

يعد السيد محمد مهدي بن مرتضى بن محمد من أبرز علماء حوزة النجف العلمية، يتصل نسبه بالسيد ابراهيم (طباطبا) بن اسماعيل الديباج بن ابراهيم الغمر بن الحسن المثنى بن الامام الحسن بن علي (عليهم السلام)، ولد في كربلاء غرة شوال ١١٥٥ه[١]، تتلمذ على اكابر علماء عصره وبالأخص والده والوحيد البهبهاني والشيخ يوسف البحراني ثم انتقل الى النجف الاشرف ولما يكمل الخامسة عشر، ودرس عند اكابر علمائها حتى اضحى محط انظار العلماء وتصدر طليعة المجتهدين،

لقب ببحر العلوم وهو لقب اطلقه عليه السيد محمد مهدي القزويني لسعة علمه وغزارة فقهه ثم شاع هذا اللقب حتى صار ملازما له ولعائلته في ما بعد.[٢]

(١) ينظر اعيان الشيعة ١٦٤/ ٤٨، شعراء الغري ١٣٣/ ١٢

(٢) شعراء الغري ١٣٨/ ١٢

تزعم الدرس الديني في النجف وقصده اكابر العلماء للتلمذة على يديه، لكن انشغاله بالمرجعية الدينية لم يبعده عن الادب، وقد خلف لنا ديوانا جمعه حفيده السيد محمد صادق بحر العلوم وحققه محمد جواد فخرالدين وحيدر شاكر الجد، وضم قصائد في رثاء اجداده من ال البيت الكرام فضلا على قصائد اخرى في المديح والرثاء والاخوانيات، والمعارضة والتشطير والتخميس، وستقتصر دراستنا في هذا البحث على قصائد الشاعر في رثاء جده الحسين بن علي«عليه السلام» متابعين اثر التناص في تفعيل شعرية قصيدته.

على الرغم من وجود التناص في الادب العالمي بعامة والادب العربي بخاصة، اذ تنبه النقاد والادباء له منذ العصر الجاهلي، الا ان الحديث عنه في الادب العربي الحديث والمعاصر يعود الى التأثر بالغربيين والى فكرة الحوارية التي اطلقها باختين الذي يرى ان (كل خطاب عن قصد أو غير قصد، يقيم حوارا مع الخطابات السابقة له، الخطابات التي يشترك معها في الموضوع نفسه، كما يقيم ايضا حوارات مع الخطابات التي ستأتي والتي يتنبأ بها)[1]، وقد نال هذا المصطلح حظا وافرا من الرواج بجهود ودراسات جوليا كريستيفا التي رأت ان كل عمل أدبي تسكنه مؤلفات قد وجدت من قبل وانه تكون بتأثير علاقات معقدة مع تلك المؤلفات بتراتبيات زمنية متباينة [2] وقد عرفه جيرار جينيت بأنه وجود لغوي لنص في نص آخر سواء أكان هذا الوجود نسبيا ام كاملا[3].

يرى د. محمد مفتاح ان التناص هو نوع من (التذاكر) القائم على (تداخل النصوص وتحاورها في مجموع واحد لذلك فالتناص يقوم على الذاكرة التي ترتبط بتاريخ الانسان والشروط المكانية والزمانية المحيطة به، اذتبنى عملية انتاج النص

(١) المبدأ الحواري :١٦

(٢) ينظر علم النص :٧٨ ـ ٧٩

(٣) مدخل لجامع النص:٩٠

على معرفة الانسان للعالم، وهذه المعرفة ستكون ركيزة لتأويل النص وتلقيه[1].

سيحاول البحث الوقوف عند ظاهرة التناص في شعر السيد محمد مهدي بحر العلوم قاصرين الدراسة على قصائده في رثاء جده الامام الحسين(عليه السلام). وهي احدى عشرة قصيدة حوت كل واحدة اثني عشر بيتا اي ما مجموعه (١٣٢) بيتا:

وبغية تبويب الدراسة ارتأينا تبويب البحث على:

١. **التناص مع القرآن الكريم**:

تنبه النقد العربي القديم الى الاخذ من القرآن الكريم وأسماه الاقتباس اذ يرى الخطيب القزويني ان الاقتباس (ان يضمن الكلام شيئا من القرآن الكريم أو الحديث لاعلى انه منه ولا بأس بتغيير يسير لأجل الوزن أو غيره) [2]، ولما كانت ثقافة السيد بحر العلوم ثقافة دينية نهلت من القرآن الكريم وتشربت من منبعه الثر فمن الطبيعي جدا ان نرى مسارب للنص الكريم في قصائده وبخاصة انه يتحدث فيها عن سبط مهبط الوحي ومعدن الرسالة، اذ يقول:

شبوا لاطفاء نور الله نار وغى
لولاه ماشبها قدحٌ وايراءُ
حلَت بذلك في الاسلام قارعة
وفتنةٌ تقرع الاسماع صماءُ[3]

فالشاعر هنا يتناص مع قوله تعالى

(١) ينظر تحليل الخطاب الشعري :١٢٣،
(٢) الايضاح في علوم البلاغة :٣٢٢
(٣) الديوان :٤٠

﴿يُرِيدُونَ لِيُطْفِئُوا نُورَ اللَّهِ بِأَفْوَاهِهِمْ وَاللَّهُ مُتِمُّ نُورِهِ وَلَوْ كَرِهَ الْكَافِرُونَ﴾[1]

وقوله تعالى ﴿يُرِيدُونَ أَنْ يُطْفِئُوا نُورَ اللَّهِ بِأَفْوَاهِهِمْ وَيَأْبَى اللَّهُ إِلَّا أَنْ يُتِمَّ نُورَهُ وَلَوْ كَرِهَ الْكَافِرُونَ﴾[2]

وقوله تعالى ﴿كُلَّمَا أَوْقَدُوا نَارًا لِلْحَرْبِ أَطْفَأَهَا اللَّهُ وَيَسْعَوْنَ فِي الْأَرْضِ فَسَادًا وَاللَّهُ لَا يُحِبُّ الْمُفْسِدِينَ﴾[3]

ويتناص في البيت الثاني مع قوله تعالى:

الْقَارِعَةُ * مَا الْقَارِعَةُ * وَمَا أَدْرَاكَ مَا الْقَارِعَةُ * يَوْمَ يَكُونُ النَّاسُ كَالْفَرَاشِ الْمَبْثُوثِ﴾[4]

ومما يجدر الاشارة اليه ان هناك تناصا مع الحديث النبوي الشريف (ستكون فتنة صماء بكماء عمياء من أشرف لها استشرفت له)[5].

لقد نجح الشاعر في توظيف النص القرآني الكريم ابرع توظيف فقد شبه ما فعله الامويون واتباعهم من جريمة شنعاء بأفعال اليهود والنصارى الذين حاولوا اطفاء نور الاسلام ونقل العلامة الطباطبائي عن الراغب ان الفرق بين الايتين في الموضعين ان في قوله يريدون ان يطفئوا نور الله يقصدون اطفاء نور الله، يريدون ليطفئوا نور الله يقصدون امرا يتوصلون به لاطفاء نور الله، ويعلق السيد الطباطبائي

(١) الصف/ ٨

(٢) التوبة / ٣٢

(٣) المائدة / من الاية ٦٤

(٤) القارعة / ١ـ٤

(٥) سنن ابن داود : باب كف اللسان

بالقول ان الله لن يهديهم لمقصدهم بل يتم نوره ويهدي العباد [1]، وقد تمكن الشاعر من الجمع بين الصفتين اذ وقع الامويون في الخطأ ذاته الذي وقع فيه اليهود والنصارىٰ حين ظنوا بامكانهم القضاء علىٰ الدين الجديد فقد ظن الامويون انه من السهل عليهم القضاء علىٰ ثورة الحسين«عليه السلام» وانهاء ذكره لكن الذي حصل ان استشهاده كان نقطة الانطلاق لسقوط دولتهم وتقويض حكمهم حين انتصر الدم علىٰ السيف،

ويقول الشاعر ايضا:

كأن نفخةَ صور الحشر قد فجأت
فالناس سكرىٰ ولا سكر ولا ثمل
قد هل عاشور لو غم الهلال بِهِ
كأنما هو من شؤم به زحل [2]

فهو يتناص مع قوله تعالىٰ

﴿وَنُفِخَ فِي الصُّورِ فَصَعِقَ مَنْ فِي السَّمَاوَاتِ وَمَنْ فِي الْأَرْضِ إِلَّا مَنْ شَاءَ اللهُ﴾ [3]

وقوله تعالىٰ ﴿يَوْمَ يُنْفَخُ فِي الصُّورِ وَنَحْشُرُ الْمُجْرِمِينَ يَوْمَئِذٍ زُرْقًا﴾ [4]

وقوله وَيَوْمَ يُنْفَخُ فِي الصُّورِ فَفَزِعَ مَنْ فِي السَّمَاوَاتِ وَمَنْ

(١) الميزان ١٩/ ٢٥٥
(٢) الديوان/ ٧٥
(٣) الزمر / ٦٨
(٤) طه / ١٠٢

فِي الْأَرْضِ﴾[1]

فلقد جعل الشاعر اهوال يوم استشهاد الحسين«عليه السلام» كيوم القيامة حين ينفخ في الصور فيحشر الناس ليروا هول ذلك اليوم العصيب، ويعزز ذلك بان يتناص مع موضع قرآني اخر ليرسخ تشبيه صورة ذلك اليوم بصورة يوم الحشر وذلك بتناصه مع قوله تعالى:

﴿يَوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمْلٍ حَمْلَهَا وَتَرَى النَّاسَ سُكَارَى وَمَا هُمْ بِسُكَارَى وَلَكِنَّ عَذَابَ اللهِ شَدِيدٌ﴾[2]

ولقد رأى صاحب الميزان: انه تعالى نفى السكر بعد اثباته للدلالة على ان سكرهم وهو ذهاب العقول وسقوطها في مهبط الدهشة والبهت ليس معلولا للخمر بل شدة عذاب الله هي التي اوقعتها في ما وقعت،...وظاهر الآية ان هذه الزلزلة قبل النفخة الاولى التي يخبر تعالى عنها بقوله

﴿وَنُفِخَ فِي الصُّورِ فَصَعِقَ مَنْ فِي السَّمَاوَاتِ وَمَنْ فِي الْأَرْضِ إِلَّا مَنْ شَاءَ اللهُ﴾[3]

ان الشاعر نجح في تشبيه ذلك اليوم العصيب بيوم القيامة حين اجتمعت امة الضلالة على حرب ابن بنت نبيها متنكرة لقيم الدين والاخلاق والمروءة فكان هول ذلك اليوم كهول يوم القيامة، ويبدو لي ان الشاعر كان موفقا بالإحالة الذهنية للأمر السالف من جهة وللإشارة ايضا الى مصيرهم المحتوم خالدين في جهنم جراء ما اقترفوه بحق سبط الرسول الاعظم «صلى الله عليه وآله وسلم».

---

(١) النمل / ٨٧ وينظر كذلك المؤمنون / ١٠١، الحاقة / ١٣، الانعام / ٧٣، الكهف / ٩٩، يس/ ٥١، ق/ ٢٠، النبأ / ١٨

(٢) الحج / ٢

(٣) الزمر / ٦٨

لقد ادىٰ التناص وظيفته المبتغاة منه في تحقيق تصوير هول ما حدث في يوم الطف وكأنه قيامة مبكرة ذلك ان ادخال التناص كما ترىٰ كرستيفا يمنح النص الجديد بعدا ايديولوجيا وعقائديا (مع الملفوظات التي سيق عبرها ما يسمىٰ بالايديولوجم الذي يعني تلك الوظيفة للتداخل النصي التي يمكننا قراءتها ماديا علىٰ مختلف مستويات النص الجديد مانحة اياه معطياته التاريخية والاجتماعية)[1]، ولقد جاء هذا النص ليعزز بنية بشاعة الجريمة المقترفة حتىٰ كأن الشاعر يتمنىٰ ان تكون القيامة قد قامت ونفخ في الصور قبل ان تحل لحظة استشهاد سبط المصطفىٰ،

ويقول الشاعر:

قد ابدلوا ود ذي القربىٰ ببغضهم

كأنما ودهم في الذكر بغضاء[2]

ان الشاعر يستفيد من الآية الكريمة (ذلك الذي يبشر به الله عباده الذين آمنوا وعملوا الصالحات قل لا اسالكم عليه اجرا الا المودة في القربىٰ ومن يقترف حسنة نزد له فيها حسنا ان الله غفور شكور)[3]، وقد ورد في كتب التفسير بعد عرض آراء مختلفة ان المراد بالمودة في القربىٰ (مودة قرابة النبي «صلى الله عليه وآله وسلم» وهم عترته من اهل بيته «عليهم السلام» وقد وردت به روايات عن طريق اهل السنة وتكاثرت الاخبار من طرق الشيعة علىٰ تفسير الآية بمودتهم وموالاتهم ويؤيده الاخبار المتواترة من طرق الطرفين علىٰ وجوب موالاة اهل البيت «عليهم السلام» ومحبتهم،..كحديث الثقلين وحديث السفينة وغيرهما ما لا يدع ريبا في ان ايجاب مودتهم وجعلها اجرا للرسالة انما كان ذريعة الىٰ ارجاع الناس اليهم في ما كان لهم من المرجعية العلمية)[4] بيد ان الذي

(١) علم النص / ٢١ـ٢٢

(٢) الديوان/ ٤١

(٣) الشورىٰ / ٢٣

(٤) الميزان ١٨/ ٤٦

حدث ان الناس بدل ان يستجيبوا لدعوة الرسول جازوا ذريته تقتيلا وتشريدا وعداء وكأنه اوصى ببغضهم لا بحبهم، وقد استثمر السيد بحر العلوم ذلك ليحقق التناص المقلوب مع الآية الكريمة، ذلك التناص القائم على مفارقة بنى النص شعريته عليها عبر تحطيم ماهو سائد في الذهن عن طريق الاتيان بضده الذي يتم استقباله بتجاوب كبير بعد استنطاق سياقه وتنعد بنية المفارقة على علاقة التضاد بين البنية الدلالية الحرفية للنص ودلالة السياق [1] فالشاعر يستحضر في نصه المصاب الجلل الذي حل بالحسين عليه السلام وال بيته الكرام مسلطا الضوء على عظم المفارقة التي كان يشهدها المجتمع، فهؤلاء الذين خرجوا لقتال الحسين وقتله هم من اتباع جده ظاهرا فكأن النبي لم يوص بمودتهم بل اوصى بقتالهم وقتلهم،

٢. التناص مع الحديث النبوي الشريف واحاديث الائمة:

يعد علم الحديث المصدر الثاني من مصادر التشريع الاسلامي بعد الكتاب العزيز وقد اولاه المسلمون اهمية قصوى ويعتقد الامامية ان تدوين الحديث النبوي بدأ منذ عصر الرسول الاعظم «صلى الله عليه وآله وسلم» (فقد سمح رسول الله لأصحابه بكتابة حديثه في حياته بل كانت له صحيفة كتبت بأشرافه معلقة بقراب سيفه، وهي التي اعطاها لعلي عليه السلام فاشتهرت باسم صحيفة علي بن ابي طالب)[2]، كما اهتم الامامية باحاديث الائمة المعصومين «عليهم السلام» عادين اياها بمنزلة الحديث النبوي لان الحديث هول قول النبي و اي من المعصومين الاثني عشر وفعله وتقريره[3]، ولما كان السيد بحر العلوم من اجل فقهاء الامامية ومحدثيها في عصره فمن الطبيعي ان يتأثر شعره باحاديث الرسول واله المعصومين ويتناص معها شعوريا ولا شعوريا بسبب مصادر ثقافته الدينية الواسعة لذلك نجح السيد بحر العلوم في ان (يدمج تلك

(١) المفارقة القرأنية دراسة في بنية الدلالة / ٩
(٢) مناهج المحدثين / ٢٥
(٣) زبدة الاصول / ٨٧

النصوص بتقنيات متعددة بحيث يكون النص الجديد ممتصا لها وتكون منسجمة مع فضاء بنائه)[1]، ولذلك فقد وردت في نصوصه الشعرية تناصات كثيرة مع حديث النبي واله الاطهار، يقول الشاعر:

وكم حريم لأهل البيت محترم
كم استحل وكم صاحت صوايحه
مصاب خامس أصحاب الكساء وهم
أهل العزاء بهم حلت فوادحه[2]

لقد افاد الشاعر من الآية الكريمة (انما يريد الله ليذهب عنكم الرجس اهل البيت ويطهركم تطهيرا)[3] وهذه الآية الكريمة مرتبطة بحديث الكساء المشهور بين المسلمين والذي اشار اليه السيد في البيت التالي، وحديث الكساء مشهور متواتر عند اهل السنة فقد ذكروا ان رسول الله خرج ذات غداة وعليه مرط مرحّل من شعر أسود، فجاء الحسن بن علي فأدخله ثم جاء الحسين فأدخله ثم جاءت فاطمة فأدخلها ثم جاء علي فأدخله ثم قال (انما يريد الله ليذهب عنكم الرجس أهل البيت ويطهركم تطهيرا) [4]، ويذكر ابن تيمية: ان هذه الآية لما نزلت ادار النبي كساءه على علي وفاطمة والحسن والحسين فقال: اللهم هؤلاء أهل بيتي فاذهب عنهم الرجس وطهرهم تطهيرا [5]

(١) تحليل الخطاب الشعري/ ١٢١

(٢) الديوان / ٥٦
(٣) الاحزاب / ٣٣
(٤) ينظر فضائل الصحابة !/ ٧١٧ ، كفاية الطالب في مناقب علي بن أبي طالب / ٤٩
(٥) فضل اهل البيت وحقوقهم / ٢٠

لقد استثمر السيد الآية الكريمة وحديث الكساء المشهور عن النبي«صلى الله عليه وآله وسلم» ليبين ان من اوصى بهم الرسول واذهب الله عنهم الرجس كان مصيرهم القتل والاسر والاذى فكأن رسول الله لم يوص بهم بل أمر بقتلهم،

ويقول الشاعر:

همـــوا بإطفـــاء نـــور الله واجتهـــدوا

في وضـــع قـــدر مـــن الـــرحمن رافعـــه

لم أنســـه اذ ينـــادي بالطغـــاة وقـــد

تجمعـــوا حولـــه والكـــل ســـامعه

ترجـــون جـــدي شـــفيعا وهـــو خاصـــمكمُ

ويـــل لمـــن خصـــمه في الحشـــر شـــافعه[1]

ان الشاعر بعد اشارته الى الآية بقوله (هموا بإطفاء نور الله) ينتقل للحديث عن احاديث الشفاعة وهي كثيرة جدا منها قول الرسول محمد«صلى الله عليه وآله وسلم»: (اني لأشفع يوم القيامة واشفّع ويشفع علي فيشفّع ويشفع اهل بيتي فيشفّعون)[2] وقوله (انما شفاعتي لأهل الكبائر من امتي)[3] وقد ربت احاديث الشفاعة المذكورة في كتب الحديث على خمسين حديثا تذكر ان الله سيشفع رسوله واهل بيته والمؤمنين بالناس يوم القيامة،

لقد نجح الشاعر في توظيف أحاديث الشفاعة بصورة حجاجية ليثبت ان الشفاعة محرمة على من قاتل سيد الشهداء«عليه السلام» ذلك ان الرسول الاعظم سيكون هو خصمهم يوم القيامة فكيف يشفع الرسول لمن هو خصمه ممن قتل سبطه وسبى ذراريه وحارب اولياء الامر من اهل بيته وغصب حقهم،

---

(١) الديوان / ٧٤

(٢) مجمع البيان / ١٠٤

(٣) من لا يحضره الفقيه ٣/ ٣٧٦

ويقول الشاعر ايضا:

قامـــت قيامـــة أهـــل البيـــت وانكســـرت

ســـفن النجـــاة وفيهـــا العلـــم والعمـــل

وارتجـــت الارض والســـبع الشـــداد وقـــد

أصـــاب أهـــل الســـماوات العـــلىٰ الوجـــل[1]

لقد تناص الشاعر مع قول الامام الصادق«عليه السلام» (كلنا سفن النجاة، وسفينة جدي الحسين أوسع، وفي لجج البحار أسرع) وهذا الحديث يستند الىٰ قول الرسول الاعظم«صلى الله عليه وآله وسلم» فقد روىٰ المحب الطبري عن الامام علي والهيثمي عن ابي سعيد الخدري قال سمعت رسول الله«صلى الله عليه وآله وسلم» يقول (انما مثل اهل بيتي فيكم كمثل سفينة نوح من ركب فيها نجا ومن تخلف عنها غرق، وانما مثل اهل بيتي فيكم مثل باب حطة في بني اسرائيل من دخله غفر له)[2]. لقد جاء توظيف التناص موفقا فالأمة التي اوصاها نبيها بان تتمسك باهل بيته وتطيعهم في اوامرهم ونواهيهم لم تكتف بمخالفتهم واطاعة اعدائهم واعدائها بل لجأت لقتلهم والتنكيل بهم وقد جاء التناص موفقا التوفيق كله ونجح الشاعر في تصوير هول تلك الجريمة فكأن القيامة قامت وارتجت الارض بما فيها وبمن فيها وتعد هذه القصيدة من اروع قصائد الشاعر في رثاء جده الحسين،

ويقول الشاعر ايضا:

كـــم قـــام فـــيهم خطيبـــا منـــذرا وتـــلا

آيـــا فـــما أغنـــت الآيـــات والســـور

(١) الديوان / ٧٧

(٢) ينظر ينابيع المودة / ٢٥٤ ، مجمع الزوائد ٩/ ١٦٨

قـــال انســـبوني فجـــدي احمـــد وســـلوا

مـــا قـــال في فلـــم يكـــذبكم الخـــبر

دعوتمـــوني لنصـــري ايـــن نصـــركم

وأيـــن مـــا خطـــت الاقـــلام والزبـــر

حلأتمونـــا عـــن المـــاء المبـــاح وقـــد

أضـــحت تناهلـــه الاوغـــاد والغمـــر

هـــل مـــن مغيـــث يغيـــث الال مـــن ظمـــأ

بشـــربة مـــن نمـــير مالهـــا خطـــر[1]

ان الشاعر هنا يتناص مع خطبة الامام الحسين«عليه السلام» يوم عاشوراء حين قال (اما بعد فانسبوني من انا، ثم ارجعوا الى انفسكم فعاتبوها، فانظروا هل يصلح لكم قتلي وانتهاك حرمتي، الست ابن بنت نبيكم،..)[2] ان الشاعر يستفيد من نص خطبة الامام الحسين عليه السلام حين حاجج جيش الامويين مذكرا اياهم انه سبط النبي الذين يدعون انهم على دينه فكيف يحل لهم قتله وقتاله،

ومثل ذلك قوله:

اقبـــل وعجـــل قـــد اخضـــر الجنـــاب وقـــد

زهـــت بنظرتهـــا الازهـــار والثمـــر

لا رأي للنـــاس الا فيـــك فـــأت ولا

تخـــش اختلافـــا ففيـــك الامـــر منحصـــر

فعـــاد نصـــرهم خـــذلا وخـــذلهم

(١) الديوان / ٧٠ـ٧١

(٢) الارشاد في معرفة حجج الله على العباد / ٩٧

قـــتلا لـــــه بســـــيوف للعـــــدىٰ ادخـــــروا[1]

الشاعر هنا يستفيد من خطبة الامام الحسين متناصا معها حين قال الامام (يا شبث بن ربعي ويا حجار بن ابجر، يا قيس بن الاشعث،يا يزيد بن الحارث، الم تكتبوا الي أن قد اينعت الثمار واخضر الجناب وانماتقدم علىٰ جند لك مجندة)[2] والحق ان كتب التاريخ والسير تذكر بالتفصيل ما اشار اليه الامام الحسين«عليه السلام» بخطبته وما تناص معه السيد بحر العلوم فقد ذكرت كتب التاريخ عن محمد بن بشير الهمداني ان اهل العراق كتبوا للإمام بعد وفاة معاوية واجتماعهم في دار سليمان بن صرد (...ليس علينا امام فاقبل لعل الله يجمعنا بك علىٰ الحق، والنعمان بن بشير في قصر الامارة لسنا نجتمع معه في جمعة ولا نخرج معه الى عيد، ولو قد بلغنا انك قد اقبلت الينا اخرجناه حتىٰ نلحقه بالشام،....ثم لبثنا يومين وارسلنا قيس بن مسهر الصيداوي وعمارة بن عبيد السلولي فحملوا معهم نحوا من ثلاثة وخمسين صحيفة الصحيفة من الرجل والاثنين والاربعة،...وكتب شبث بن ربعي وحجار بن ابجر ويزيد بن الحارث بن يزيد بن رويم وعزرة بن قيس وعمرو بن الحجاج الزبيدي ومحمد بن عمر التميمي: اما بعد فقد اخضر الجناب واينعت الثمار وطمت الجمام، فاذا شئت فاقدم علىٰ جند لك مجند، والسلام عليك)[3]،

لقد احسن الشاعر توظيف التناص في قصيدته للحديث عن غدر الامة بابن بنت نبيها بعد ان صورت له الامور كلها ميسرة لقدومه واقامت الحجة عليه بتوفر الناصر لكنها سرعان ما تنكرت لذلك وعدت عليه تقاتله وتسعىٰ لخذلانه فاذا انصار الامس هم اعداء اليوم ومن راسله مستنصرا يقف في طليعة من يسعىٰ لقتله

(١) الديوان / ٦٨ــ٦٩

(٢) الارشاد في معرفة حجج الله علىٰ العباد/ ٢/ ٩٧

(٣) تاريخ الطبري ٣/ ٢٧٧

٣. **التناص مع الادب العربي**:

يقول الشاعر:

عـــدت عـــلىٰ أســـد الغابـــات أضـــبعها

وفي الرعـــاء لهـــا قـــد عاثـــت الشـــاء

فـــالحق مغتصـــب والارث منتهـــب

وفيـــئ آل رســـول الله أفيـــاء[١]

ان الشاعر هنا يتناص مع قول الشافعي:

تمـــوت الاســـد في الغابـــات جوعـــا

ولحـــم الضـــأن تأكلـــه الكـــلاب[٢]

كما يتناص مع قول أبي فراس الحمداني:

الحـــق مهتضـــم والـــدين مخـــترم

وفيـــئ آل رســـول الله افيـــاء[٣]

ان هذا الامر يدل علىٰ ثقافة السيد الشعرية واطلاعه علىٰ كبريات مظان الادب العربي ولا غرو في ذلك وهو الفقيه الذي تلقىٰ العلوم منذ حداثة سنه واشبع بحب العربية وشعرها؛ ومثل ذلك قوله:

فليـــت عـــين رســـول الله نـــاظرة

مـــاذا جـــرىٰ بعـــده في معشـــر نكبـــوا

كـــم بعـــده مـــن خطـــوب بعـــدها خُطُـــبٌ

---

(١) الديوان / ٤١

(٢) ديوان الشافعي / ٦٣

(٣) الغدير ٣/ ٣٩٩

لوكـــــان شـــــاهدها لم تكثـــــر الخطـــــب[1]

ان الابيات تتناص مـع مـا اورده الطـبرسي مـن السـيدة فاطمـة الزهـراء« عليها السلام » دخلت مسجد ابيها بعد محاججتها في قضية فـدك فطافـت بقـبر ابيهـا وهـي تتمثـل بأبيات هند بنت اثاثة بن عباد بن عبد المطلب:

قـــــد كـــــان بعـــــدك انبـــــاء وهنبثـــــة

لوكنـــــت شـــــاهدها لم تكثـــــر الخطـــــب

انـــــا فقـــــدناك فقـــــد الارض وابلهـــــا

واختـــــل قومـــــك فاشـــــهدهم ولا تغـــــب

لقد أفاد الشاعر من حادثة السيدة الزهراء« عليها السلام » وابياتها ووظفهـا في رثـاء جـده الحسين« عليه السلام » لإدراكه ان مأساة ال البيت واحدة يكمل بعضها حلقـات بعـض وان كل مصيبة تقود لأختها.

(١) الديوان/ ٥٣

مصادر البحث ومراجعه

١. الارشاد في معرفة حجج الله على العباد: الشيخ المفيد، تحقيق مؤسسة ال البيت لاحياء التراث، دار المفيد،د.ت
٢. اعيان الشيعة: السيد محسن الامين العاملي، تحقيق حسن الامين، دار الاعلمي، بيروت ١٩٨٣
٣. الايضاح: الخطيب القزويني،تحقيق ابراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية،٢٠٠٣م
٤. تاريخ الطبري: محمد بن جرير الطبري، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم، دار المعارف، القاهرة،د.ت
٥. تحليل الخطاب الشعري (ستراتيجية التناص): محمد مفتاح، ط٣،المركز الثقافي بيروت،١٩٩٢م
٦. ديوان السيد محمد مهدي بحر العلوم: جمع محمد صادق بحر العلوم، تحقيق محمد جواد فخر الدين وحيدر شاكر الجد، النجف ٢٠٠٦
٧. ديوان الشافعي: محمد بن ادريس الشافعي،ة تحقيق محمد ابراهيم سليم، مكتبة ابن سينا،د.ت
٨. زبدة الاصول:الشيخ البهائي،تحقيق فارس حسون كريم،ط١٤٣٢ , ٢ه
٩. سنن ابن داود:ابو داود السجستاني، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية بيروت، د.ت
١٠ شعراء الغري: علي الخاقاني، المطبعة الحيدرية، ١٩٥٤م
١٠. علم النص: جوليا كريستيفا، ترجمة فريد زاهي، دار توبقال، المغرب ١٩٩٧

١١. الغدير: الشيخ الاميني، عني بنشره الحاج حسن ايراني، دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٧٧م
١٢. فضائل الصحابة: احمد بن حنبل تحقيق وصي الله بن محمد عباس،ط٢، دار ابن الجوزي،السعودية ١٩٧٩م
١٣. كفاية الطالب في مناقب علي بن ابي طالب: محمد بن يوسف الكنجي الشافعي، تحقيق محمد هادي الاميني، دار الاضواء بيروت ٢٠٠٩
١٤. المبدأ الحواري: ميخائيل باختين، ترجمة فخري صالح، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٦م
١٥. مجمع البيان: الفضل بن حسن الطبرسي، دار المرتضى، بيروت ٢٠٠٦
١٦. مجمع الزوائد ومنبع الفوائد: ابو الحسن الهيثمي، تحقيق حسام الدين القدسي، مكتبة القدسي، القاهرة ١٩٩٤م
١٧. مدخل لجامع النص: جيرار جينيت، ترجمة عبد الرحمن ايوب، دار الشؤون الثقافية بغداد
١٨. المفارقة القرآنية دراسة في بنية الدلالة: د. محمد العبد،مكتبة الاداب ط٢ القاهرة ٢٠٠٦م
١٩. مناهج المحدثين (عرض مقارن): د.علي خضير حجي، مطبعة الامير، ايران ٢٠١٧م
٢٠. من لا يحضره الفقيه: ابن بابويه القمي، مؤسسة الاعلمي، بيروت ١٩٨٦م
٢١. ينابيع المودة: سليمان بن ابراهيم الغندوزي الحنفي، تحقيق علاء الدين الاعلمي، مؤسسة الاعلمي، بيروت ١٩٩٧م

2

الباب الثاني

قراءات في النصوص السردية

- فلسفة الموت في (موسم الهجرة إلى الشمال)
- مفهوم الهوية في روايتي دلشاد، ومقامات إسماعيل الذبيح

فلسفة الموت في (موسم الهجرة إلى الشمال)(*)

مدخـــــل

الفكر الفلسفي جزء لا يتجزّأ من حياة الإنسان، فما من أحدٍ إلا وقد وجد نفسه بين الحين والآخر أمام أسئلة يغلب عليها الطابع الفلسفي تتمثل في: ما معنى الحياة؟ هل كان لي وجودٌ قبل ميلادي؟ وهل من حياة بعد الموت؟

تتّضح ضمن هذه الأسئلة ملامح الفلسفة في أنّها «التفكير في التفكير»(١)، أي التفكير في طبيعة التفكير والتأمّل والتدبّر، وهي محاولة للإجابة عن الأسئلة الأساسيّة التي يقدّمها الوجود والكون، ومن ذلك نجد الفلسفة- حسب سقراط- في أنّها تتمثل في البحث العقلي عن حقائق الأشياء المؤدي إلى الخير، وكذلك البحث عن الكائنات الطبيعيّة وجمال نظامها ومبادئها وعلّتِها الأولى، في حين يجدها (أفلاطون) تتمثّل في البحث عن حقائق الموجودات ونظامها الجميل، لمعرفة المبدع الأوّل، ولها شرف الرئاسة على العلوم جميعها(٢)، وعليه تبدو المهمة الأساسيّة

* هذا البحث مشترك مع الدكتور علي ابراهيم فيصل: مديرية تربية نينوى.

(١) ينظر: المعجم الفلسفي، د. مصطفى حسيبة، دار أسامة للنشر والتوزيع، ط١ الأردن ٢٠٠٩م:٤٤٢.

(٢) م. ن: ٥٦٠،٤٨٦،٤٧٠.

للفلسفة عند (هيدجر) في إستخلاص المقوّمات الأنطلوجيّة للوجود الإنساني بوصفها «الكينونة المنفتحة أبداً على الوجود»[1]، والفلسفة ضمن هذا السياق - كما يجدها البعض- تعلّم الإنسان الحياة، وتعلّمه الموت، الذي يبدو بدلالته الواسعة «المَعْلَم الرئيس الذي يمكن أنْ نَصِفُهُ بالفعل المحرّك وفق رؤية مركزية ثابتة»[2].

تطورت موضوعات الفلسفة وأصبحت أكثر تعقيداً وتشابكاً، ولا سيّما فيما يربطها بالرواية، بما تحمله من طاقة متعدّدة الدّلالة أسهمت بشكلٍ أو بآخر في إضافة جديد ما يعبّر عن رؤيا تشمل الحياة والموت ضمن سياق فلسفي

يرتكز ضمن الرواية على الذات والتاريخ والهوية واللغة، وتكشف في مجموعها عن تلك الأنشطة السريّة التي تشتغل في الداخل والخارج في لحظةٍ ما أو مقامٍ ما، لتنتظم في مسارات السرد في تشكيلة جديدة ضمن تيّارات ليست مقطوعة الصلة بجذورها أسهمت فيها في تحديد توجّهات الرواية والفلسفة كليهما، والتي «عوّدت الإنسان على الحياة في عالمٍ مغلقٍ هو له بمثابة المركز»[3].

تتقاطع ضمن هذا المسار الفلسفة والرواية في أكثر من موقع وفي أكثر من مستوى، ما جعل البعض في هذا التقاطع يرى أنّ الرواية تتحوّل إلى منافسٍ شرسٍ للفلسفة، إذ إنطلق بعض الفلاسفة إلى استحضار شخصيّات روائيّة بوصفها نماذج للأسئلة الفلسفية التي يتم تقديمها حول الذات والجسد والعالم، لِتخلق واقعاً ملائماً لتلك التجريدات الفلسفية ولتسخدم الرواية فضاءً لها، وفي ظل هذا التقاطع تبرز الكثير من الأسئلة تصل إلى حد التشابك بين الرواية والفلسفة التي منها: كيف للرواية أن تخلق فلسفتها الخاصّة، بمعنى أنْ تبتدِع رؤيتَها الخاصّة للعالم، بحيث لا

(١) فلسفة الموت والميلاد، دراسة في شعر السياب، عزت عمر، المجمع الثقافي، أبو ظبي ٢٠٠٢م: ٨٥.
(٢) م. ن: ٨٧.
(٣) البنيوية فلسفة موت الإنسان، روجي جار ودي، تر: جورج طرابيشي ط٢، ١٩٨١م:٩.

تتحوّل الرواية إلى خادمة للفكر الفلسفي، ويصير الجنس الروائي هامشيا بالنسبة للمتن الفلسفي؟ وهل نجد في منجز الرواية العربية تمثيلا لـ (الرواية الفلسفية)؟ هل تلك الروايات جاءت من رؤية فلسفية بتكرها الروائي أم هي نتاج الإتّكاء على أدبيّات علم النفس التحليلي وأدبيّات الفلسفة؟[1].

إنّ العمل الروائي بما تقدّمه المنهجيّات النقديّة وبما يتجلّى في الممارسات أو التشكّلات العامة لنظريّة الأدب هو عمل فنّي يعتمد على شَخْصَنَة الأفكار والأحوال وتسعى في النهاية للبحث عن فكرةٍ تعبّر عنها[2]، في حين نجد الأفكار الفلسفية ما هي إلا مجرّدات تبحث حالات تتمثّل فيها وتشخَص بها، وتتضمّن الرواية حتماً وبدرجات متفاوتة أفكاراً فلسفيّة تحوي على نحوٍ ما فلسفة تنْبع من رؤاها العميقة، تشكّل مباحث فلسفية تتضمّن الخير والشر، السعادة واللّذة، القناعة والفهم والمعرفة والحياة والموت، لِذا إتّجهت الرواية إلى تلوين مناخاتها بعوالم الفكر الفلسفي، وأخذ النقّاد والفلاسفة وبعض المفكرين إلى أن جعلوا من المتن الروائي متناً لأسئلتهم، إذ انطلقوا يقدّمون نظريّاتهم وأفكارهم حول الأنا والزمن والهوية والموت والحياة في نماذج روائيّة عالميّة، وتقديمهم لأفكارٍ فلسفيّةٍ حاولوا فيها تصعيد القيمة المعرفيّة والدلاليّة للرواية؛ لتحقيق الوظيفة الفلسفية في نظرتها الخاصة لفلسفة الموت والحياة في الرواية، لِذا يأخذ الخطاب الفلسفي طابع التصاعد في إتّجاه

---

(١) **الرواية الفلسفية**: جنس روائي فرعي نشأ في أحضان الفلسفة الوجودية، ويطلق عليها أيضا مصطلح (الرواية الوجودية)، وتعالج موضوعات مخصوصة كالحرية والالتزام والمسؤولية وعبثية الوجود والقصدية، وتتميّز فنيّاً بانتظام أحداثها حول بطل مأزوم غالبا ما يكون مرغما على مجابهة أوضاع متناقضة، وتكون شخصياتها مسكونة بقضايا فلسفية متنوعة تتطارح الأسئلة الأكثر تجريدا وتتحاور فيما بينها بكل شغف. ينظر: معجم السرديات، مجموعة من المؤلفين، إشراف: محمد القاضي، دار محمد علي للنشر، تونس ط١، ٢٠١٠م:٢٢٣.

(٢) ينظر: ما لا تؤدّيه الصفة، حاتم الصكر، دار كتابات ط١ بيروت ١٩٩٣م: ٥.

يعكس مظاهر أيديولوجيّة مختلفة تُخاطب وتُحاور، تستبعِد وتقرّب[1].

ناقشت الرواية العربية، ومنها رواية (موسم الهجرة الى الشمال) قضايا وأفكاراً فلسفيّة عديدة، ولا سيّما إذا ما كانت شخصيّاتها مثقّفة أو على مستوىً من الوعي المعرفي والشمول الذي يعطي للقراءة فاعليّتها، وقد لا تكون الأفكار الفلسفية المبثوثة في الرواية حسب الناقد (سالم آل تويه)[2] تمثّل أيّ قلقٍ من تحوّل الرواية إلى خادمٍ للفلسفة، إذ لا تصبح الرواية هامشيّة للمتن الفلسفي إلا إذا شابها الطابع التعليمي، وصارت الظاهرة بمثابة خيطٍ يربط بين مجموعة من المفكّرين والفلاسفة وغيرهم من النقّاد ممّن نستطيع أن نقول عنهم اليوم حسب (د.عبد الرزاق الدواي)[3] أنّهم شكّلوا تياراً فلسفياً إشْتهَرَ في الفلسفة المعاصرة بـ(تيّار فلسفة موت الإنسان)، عرضت من خلاله الرواية بما تناولته أقلام الدارسين من نقّاد وباحثين إبراز الوظيفة الفلسفيّة التي عبّرت عنها الذات الكاتبة وربطتها ضمن موضوعات وقضايا فلسفيّة ترتبط بنظرتها لأناها وعلاقتها بالوجود والمجتمع المحيط بها، التي من أبرزها:

(١) ينظر:الحداثة كسؤال هوية، مصطفى خضر، اتحاد الكتاب العرب، ط١ ، ١٩٩٦م: ١٧٩.

(٢) ينظر: ظاهرة الموت في الأدب العربي-دراسة تحليلية-، سالم آل تويه، جريدة الرياض، ع٤٣٨٦، اكتوبر٢٠٠٧م.

(٣) ينظر: موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، د. عبد الرزاق الدواي، دار الطليعة، بيروت(د.ت): ٦.

الموت موضوعا فلسفيا

يرى (هيدجر) أنّ الموت ضمن نطاق الفلسفة الوجوديّة «كامنٌ في تركيب الوجود الإنساني، باطنٌ فيه منذ كينونته حتى النهاية التي يبلغها ما يجعل فيه إمكانيّة عدم الوجود في العالم أو إمكانية إستحالة كل إمكانية.. بقدر ما تبنّت في تصميمها نحو الموت تحقّق الحرية من أجل الموت وتؤسّس نفسها ككل من خلال الاختيار الحر للتناهي، أي أن تجعل منه وجوداً متناهياً»[1].

ويوجّه (سارتر) موضوع الموت فلسفياً ويجعله «خارج نطاق الإنسان، وأنّه حادث غير ضروري لا تستطيع الذات أو الوجود من أجل ذاته أنْ تنتظره أو تحقّقه أو تقذف بنفسها نحوه، فهو واقعة كصرخة الولادة تأتينا من الخارج وتغيّرنا...والموت في ذلك ليس هو السبب في تناهِي الإنسان، بل الوجود الإنساني متناهٍ بطبعه والإنسان حتى لو أصبح خالداً سيبقى متناهياً من الناحية الوجوديّة»[2]، ويجد (ألبير كامو) في الموت «اعترافا وُلد بالغريزة بانعدام وجود سبب معقول لاستمرار الحياة»[3]، ودفعت هذه الرؤية بالناقد (زكريّا إبراهيم) إلى أنْ يحدّ الموت ويضعه ضمن إطاره الفلسفي على أنّه «الحد الذي يضع للحياة خاتمة حتى تكتمل، إنّه اللمسة الأخيرة التي يصبح بعدها العمل الفني موضوعاً جمالياً متحققاً، ولو كانت الحياة مستمرة لا تعرف لها نهاية لكانت جهداً عابثاً لا معنى ولا غاية»[4].

---

(١) نداء الحقيقة، مارتن هيدجر، ترجمة وتقديم ودراسة: عبد الغفار مكاوي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٧٧م: ٩٨.

(٢) سيمون دي غوار ومشكلة الموت، نهاد التكرلي، مجلة الأديب، ع٧ السنة ١٢، ١٩٥٣م: ٣٦.

(٣) أسطورة سيزيف، ألبير كامو، تر: عبد المنعم ألحفني، مطابع الدار المصرية، القاهرة (د.ت): ١٧.

(٤) مشكلة الحياة، زكريا إبراهيم، دار مصر للطباعة، القاهرة (د.ت): ٤٥.

إنّنا إذا تتبّعنا موقف الإنسان ونظرته للموت ضمن هذه الرؤية، نجده وقف موقف الذهول والحيرة، فهو لا يعرف كيف يردّ على هذه الحقيقة، ولا كيف يدفع عن نفسه هذا الأمر، لأنّه الخاتمة الأليمة التي لا بدّ من أنْ تُقْبل، وهو على الرغم من يقينهِ بحقيقة الموت وأنّه واقعٌ لا مفرّ ولا مهربَ منه وقدَرٌ لا رادّ له في شيء، نجده يبحث عن فلسفة للوجود وموقف للحياة، هي بالنسبة له تمثل حالة إغتراب أقلقت وضعه وأشعرته بهشاشة وجودهِ، ففي الموت قضاءٌ على كلّ فعلٍ ونهاية للحياة، وستكون هذه النهاية بداية عودة الفلسفة في ظل التفكير الذي لم يعد ممكناً إلا في داخل الفراغ الذي يتركه وراءه الإنسان المندثر[1].

إنّ مقصدية الوعي التي يوجّهها الكاتب(الطيب صالح) في فعل الكتابة، نجده يسعى فيها إلى توظيف مجموعة من العناصر ودمجها ضمنَ خطابٍ فكريٍ وفلسفي واسع الأفق، ومتنوّع المرجعيّات ومولّداً لتأويلات لا تكاد تُحَد، وهي تُعنى في استنطاق ذاتيّة الإنسان العربي في أحلامه وإنهزاماته وإنكساراته وإحباطاته وتصوير مجاهل روحه المتمزّقة والإنفتاح على ما يسميه الناقد محمد برادة بـ(الكينونة المتكلّمة) إنفتاحاً متحرّراً يقع خارج أسيجة الواقع ومقتضياته والفكريّة والفلسفيّة، والإرغامات الإيديولوجيّة[2]، وهذه الروابط الدقيقة المعطاة بطريقة مباشرة أو غير مباشرة تجمع بين ما ينتمي إلى العالم الفعلي وبين ما يأتي من العوالم الممكنة التي لا تحكمها غاية مرئيّة أو متوقّعة تؤطّر المخيال وتشير إلى عنوان الموت ضمن أفق يتوازى مع الحياة ويرسم حدود الخطاب الذي سيتحرّك داخله موضوع الموت موضوعاً فلسفيّاً يحدد عمق الممارسة النقديّة، ويكشف الموجّهات التي يريد النص أنْ يسربها في غفلة من القارئ، إنّها معرفة يوجّهها الناقد (سعيد بنكراد) في أنّها "تقود

(١) ينظر: الكلمات والأشياء، مطاع صفدي وآخرون، مركز الإنماء القومي، بيروت ١٩٨٩م: ٢٨١، الشخصية بين الحرية والعبودية، فؤاد كامل، دار المعارف، القاهرة ١٩٨١م: ٤٧.

(٢) ينظر: الرواية والتحليل النصي، قراءة من منظور التحليل النفسي: ١٨٤.

في المقام الأوّل إلى النص، إذ النص كيانٌ له عمقٌ وإمتداد وأطراف، إنّه مكوّنات لا يمكن فهمه بدون التعرّف على هذه المكوّنات ووصفها وتحديد العلاقات الممكنة بينها»[1].

تُلقي هذه المعرفة ظِلالها بكثيرٍ من الضوء على النوايا المبطّنة لموضوع الموت في الرواية موضوعاً فلسفياً، إذ يجعل النص خزّاناً لمعانٍ لا يمكن الكشف عنها إلا ضمن إستراتيجيّة تحوّل نص الرواية الى سلسلة من القصديّات التي تتحقّق عبر سيروراتٍ تأويليّة مُنتقاةٍ بعناية، وبعبارة أخرى يتعلق الأمر بالكشف عن الطريقة التي تَنْتظِم على وفقها المضامين المتجسّدة لفلسفة الموت في الرواية ضمن سياقات تشكّل مدخلاً مميّزاً للكشف عن سيرورة النص وتشكّله، وأشكال تجلّيه ضمن المتاح المعرفي الذي وفرته مُجمل الدراسات والبحوث التي تفترض وجود ناقد وقارئ ضمن علاقة تجعل من الناقد في موقع المتعالي إزاء الموضوع، مِمّا يخوّل له إصدار الأحكام لإثبات رأيٍ أو حكمٍ بصدد الموضوع، إذ تُتحَدّد هُويّته وقناعاته ومستواه الذهني وتشتغل في مجال محدّد؛ لتعبّر عن نموذج فكري وآخر فلسفي، وعليه يباشر الخطاب النقدي علاقته بالموضوع ويحتفظ بخصوصيّته التي تَنْبع من شرط الملاءمة الذي يوجّه أفعال الخطاب في إتّجاه مجال الخطاب بوصفه إنتاجاً لمعرفة يسعى محلّل الخطاب الى تَبْيينهِ ووضعهِ في موقعه المناسب، ويتم ذلك حسب ما يجد الناقد (محمد الدغمومي)[2] ضمن مستويين هما:

١- **مستوى التّصريح**: أي مجموع القناعات التي يعتقدها الناقد ويعمل الخطاب لتوظيفها.

٢- **مستوى اللّاوعي**: الذي يتخلّل الخطاب النقدي ويخضعه بصورة غير مباشرة

(١) السرد الروائي وتجربة المعنى: ٢٨.

(٢) نقد النقد: مدخل ابستيمولوجي، د. محمد الدغمومي، مجلة الاقلام ع٦ حزيران ١٩٩٠م: ٥٥

(خفية) إلى إتّجاه من اتجاهات الوعي الاجتماعي والفلسفي، إذ يتسلّل في الخطاب ويترك آثاره بإفراز علاقات وقرائن تستوجب حضور المعرفة وإستعمالها في علاقة الموضوع بالفلسفة التي تقترح عدداً من المبادئ قد تكون متحقّقة بصورة ضمنية في بعض الدراسات النقدية التي تناولت موضوع الموت في الرواية موضوعاً فلسفياً، وفي مساحة من الوعي والتخطيط تمنح إمكانية بحث الموضوع داخل شروط التواصل ومعالجة مجموعة أنظمة تنشط في الخطاب وتحدّد فاعليّته إزاء نفسهِ وإزاء السياق الذي يعمل فيه، والذي يمكن التعرف عليه إستناداً إلى قدرة المحلّل أو الناقد في الكشف عن الظاهر أو المستتر ضمن العوالم الدلاليّة التي يبنيها النص، والكشف عن العلل الدفينة في ذات الكاتب أو محيطه، وحالة الصراع بين حركيّة وظيفيّة وسكونيّة دلاليّة، لِذا يقوم المعنى هنا بـ«منح الموضوع وصفًا ثابتاً يحوّله إلى كيانٍ مكتفٍ بذاته ويمنحهُ موقفاً خاصّاً ضمن ما يمكن أن نُسمّيه مشهداً حياً داخل المخيال الإنساني»[1] وبوصفهه إنتاجاً لمعرفة مشحونة بالاحتمالات والتساؤلات المعبّرة عن طبيعة الموضوع الذي يرتكز في مجمله على وقائع ومقتربات تدلّل على مفهوم الموت من قتلٍ وانتحارٍ ومرضٍ، تشكّل حسب الناقد (د. سعيد الهارف)[2] مفهوم الموت بصفة عامّة.

إننا إذا تتبعنا مفهوم ذلك عند الناقدة (يمنى العيد ١٩٨٣م)[3] نجدها تنتقد ذلك التحليل واصفةً إياه بالميكانيكيّة والتجريد؛ لأنّه يُسقطِ الموقع الذي منه ينهض

(١) السرد الروائي وتجربة المعنى: ٨.

(٢) ينظر: قراءة في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال"، د. السعيد الهارف، مجلة معهد العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة باتنة ع١ الجزائر ١٩٩٤م: ١٣٣.

(٣) الراوي، الموقع والشكل: ٥٧، ينظر كذلك: زمن السرد الروائي في إنتاجه دلالات التملك للوطن في رواية (موسم الهجرة إلى الشمال)، يمنى العيد، ضمن كتاب: في معرفة النص: ٢٦٥- ٢٦٦.

القول، والذي هو بدوره نَطْقُ الفني ولعبتَهُ الإيهامية، وتتتّبع الناقدة ذلك فيما تراه ثمّةَ موقعٍ يتحكّم بموقع الترابط هذا، موقعٌ حاضرٌ في أثره في النص؛ لأنّه خفيٌّ من موقعٍ يتحكّم بها، ليس مجرد تماسك ولا مجرد آلية بل هو نطق الإيديولوجي في المجتمع، نطق يخلُقُ فنيّتَه، وتربط الناقدة في موقعٍ آخر مسألة موت مصطفىٰ سعيد بمفهوم التملّك الذي تجده تملّكاً وهميّاً من جانبه، وتقدّماً لماضيه الذي هو تأريخ علاقتهِ بوطنهِ، وفيه يتقدّم الوعي فيخلْخِل ماضيه وإحساسه بالتملّك بوصفه وهمياً، ويسلك مصطفىٰ سعيد تجاه ذلك طريقاً ملتوياً أراده أن يكون سريّاً ومستقبلياً في الوقت نفسه، وحين بدا ذلك السري وظهر واضحاً للعيان مات مصطفىٰ سعيد وبدا بموته أكذوبة، وهنا نتساءل مع الناقدة هل كان مصطفىٰ سعيد مرغماً علىٰ التصرف بمثل هذا السلوك؟ وما الشروط التاريخيّة والنفسيّة التي تحُكم هذا السلوك؟ وعليه مهما يكن من أمرٍ فان سلوك مصطفىٰ سعيد في مصارعته للموت بوصفه نهاية يؤدّي فيه الزمن لعبته ويكشف عن نهاية أليمة ينتهي فيها نهاية مأساويّة.

يمكن أنْ نصنّف موت مصطفىٰ سعيد ضمن ما تتبنّاه الناقدة بكونه موتاً وظيفياً بالنسبة للآخر وبداية ولادة يقظة عند الراوي، وإنكشاف السر الملتوي الذي يفضح تملّكاً آخر ربّما يمثّل أكذوبة أخرىٰ بالنسبة للراوي أو نهايته التي تتضح في أنّها نهاية مفتوحة، ومن ذلك نتبيّن إيديولوجيّة الكاتب (الطيب صالح) في طرحه لموضوع الموت، إذ يبحث فيه أحداثاً ووضعيّات تستوعب المعنىٰ وتمنحه بُعداً فلسفيّاً، والتي تبقىٰ حسب الناقد (حميد لحمداني)[1] خفيّة تتحرّك بسريّة بين الإيديولوجيات المعروضة، تتأثّر بالإنفعال والتوتّر المتدفّق داخل نفسيّة الأديب؛

(١) ينظر: النقد والايدولوجيا- من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، ط١ بيروت ١٩٩٠م: ٢٧، نظريات معاصرة: ٢٣.

بسبب تأثّره بالواقع المحيط به، والذي يتأسّس على رؤيـة متعـدّدة وجوديّـة معرفيّـة متباينة أبعادها موجودة في أيّ خطابٍ مهما بلـغ الحياديّـة والتجريديّـة أو السـطحيّة والمباشرة، وهذه الرؤية تجعل دلالة الموت تحتمل أمرين هما:

الأوّل

أنّ الموت يمثّل في جـوهره قطيعـة عـن المعـاني المتعـارف عليهـا، فهـي أصبحت حسب (أدونيس) غير مؤهّلة لأنْ تتواجد بصفاتها الطبيعيّة في فضاءٍ مشحونٍ يؤدّي إلى إمحاء كل ما هو مادّي حاجب، ومن ثمّ فإنّه من المناسب حسب هذه الرؤية أن نبحث بإقتضاب ما قدّمته حقيقـة المـوت للفلسفة.

الثّاني

أنّ الموت في حدّ ذاته يُملي على المعـاني التـي تتواجـد فيـه تحـوّلاً طوعيّـاً تُحدِثه المعاني من تلقاء نفسها؛ لأنّ الفضاء الجديد الذي بدأت تعيش فيه يتطلّب منها تكيّفاً يجعلها مألوفة للأشياء مـن حولهـا ومناسـبة لتنشـيط مخيّلتنا ودفْعِها إلى تصوّر اللامتناهي[1].

هاتين الرؤيتين بما تحملُهما من دلالة نجدهما تتمـثّلان المـوت موضـوعاً فلسـفياً، بوصفهما قناعاً يُخفي نشاطاً أكثر عمقاً وأقوى مغزىً، يقدّم لنـا مفتاحـاً في اكتشـاف البنية المختلفة عن الواقع واستبصار البنية الأساسيّة للفكر البشري على وفق قـوانين العِلَلِ الفاعلةِ وتغْييرات الأجسام والظواهر الخارجيّة لها، لِذا يتبيّن فيما تقرؤه الناقدة أنّ الموت عند مصطفى سعيد لا يعدو أن يكون سوى لحظـة التحـرّر مـن الفرديّـة،

(١) ينظر: كانت والفلسفة النقدية، د. زكريا إبراهيم، دار مصـر للطباعة ١٩٧٢م: ٢٤٤.

مَوْقِعاً يعبّر عن الحالة الداخليّة للشخصيّة على أنّها (جوهراً داخلياً) يتحدّد عنده بوصفه نشاطاً وتحليلاً للمعرفة والوجود، وممارسة رمزيّة تُصاغ بوساطة اللغة أي بالرجوع إلى إشكاليّة التنشئة والمحدّدات الإجتماعيّة والثقافيّة التي تؤثّر في النشاط الاجتماعي وفي السياق العام[1]، لِذا يتّخذ الموت في هذا الخطاب آلية من آليات النهوض والتقدّم التي تَظهر أداةً فاعلة في إطار معركة مصطفى سعيد مع جين موريس، إنّها معركة يلتقي فيها الحب بالحقد الذي يستبد بمصطفى سعيد ويلازمه ملازمة الشخص لظلّه طيلة سنوات قضاها وهو يطارد فريسته ويفعل كل ما بوسعه للإيقاع بها، لتنتهي أخيراً تلك المطاردة – وهو ما نتّفق فيه مع الناقدة – بفعل الموت محصّلةً لآليّة النهوض وتقدّم مصطفى سعيد على الغرب وإظهار هيمنته وسيطرته رمزيّاً عليها تجسّد التفوّق الذي عبّر عنه من جهة، واثباتٍ للحضور وتغييبٍ لفعلِ النفي والرفض من جهة ثانية ضمن نزعة مشحونة بألفاظ تدلّل على حقلٍ معجميٍ يرتبط بالموت في أبعاده الرمزيّة ومعانييهِ ودوافعهِ من وفاةٍ وقتلٍ وإنتحارٍ ومرضٍ تجتمع كلّها في بناءٍ تتناغم فيه الأحداث وتتناسق في صورٍ مثيرة لنساءٍ يُسْتَسْلِمنَ بشبقٍ ويُغْوَين بتمرّد، وأخيراً ينْتحرْنَ بصمتٍ محيّر، وهنا يُلقي لُغْزُ الموت بظلّه في جوّ الرواية لنصبح مع الكاتب كأنّنا نسير في سردابٍ مظلمٍ يُضئ مصباحه في أيّ مكانٍ شاء، وإذ نجد قطعة من الأحداث يعاودنا الظلام والضياع من جديد في البحث عن ذلك اللغز الذي يبحث في الموت ضمن ظاهرة القتل والإنتحار، إذ تكدّست فيه الجثث وإمتزجت فيه أجساد أوربيّة وأخرى سودانيّة.

إنّ تبدلات الخطاب وإجراءات النقد وفاعليّة القراءة في الموضوع بما أمدّتنا به المنهجيّات في علوم السرد والفلسفة والتلقّي يمكن أن تُعاد صياغتها وفق السؤال

(١)ينظر: في الفكر الغربي المعاصر، د. حسن حنفي، ج٢، دار التنوير، بيروت ١٩٨٢م: ٢٧١، الحداثة والتواصل في الفلسفة المعاصرة(نموذج هابر ماس)، محمد نور الدين آفاية، إفريقيا الشرق ط٢ المغرب ١٩٩٨م: ٤٣.

المنهجي الأزلي: أين نحن من ذلك كلّه؟ وهي ضرورة لا بدّ منها لحياة الكتابة النقديّة نفسها، نرىٰ بعضها يقع خارج منطقة النص أدبيّاً وزمنيّاً، وأخرىٰ تقتضي الحاجة فيها إلىٰ أدوات جديدة في الفحص والوصف والتحليل، ووفق ذلك ترسم الناقدة (ربيعة العربي٢٠١١م)[1] حقولاً معجمية توظّفها نموذجاً في ضبط البنية المعرفيّة المؤسّسة لموضوع الموت في الخطاب الروائي عند الكاتب (الطيب صالح) وضبط آليات اشتغاله إنتاجاً وتأويلاً، والتي تتّضح قي المقاطع التي ترسم حقولاً معجمية فرعيّة تتمثّلها الناقدة ضمن محور(**أشكال الموت في الرواية**) علىٰ وفق ما يأتي:

١. موتٌ لا ذكر فيه لسبب (يولدون ويموتون، تذكّرني بمن مات، مات ابي، جدك عاش وسيموت...).
٢. موتٌ بسبب المرض (زوجها مات بسبب التيفوئيد، مدينة قتلها الطاعون،).
٣. موتٌ بسبب القتل (كل شيء فعلتُه بعد قتلها كان..، هل قتلت جين موريس؟ نعم قتلتها.، قتل زوجته..، تقتلون الأكذوبة..، دفعته الظروف إلىٰ القتل..).
٤. موتٌ بسبب الانتحار (هل تسببت في إنتحار آن همند؟..، تسببت في إنتحار فتاتين..، يظن أنّ شيلا غرينود تُقدِم علىٰ الإنتحار..، كان إنتحارهنّ بسبب..، مات ربما إنتحاراً..، حوادث إنتحار النساء..).
٥. موتٌ بسبب الغرق (أنّه مات غرقاً..، لقد مات غرقاً..، عشرات الرجال ماتوا غرقاً..).
٦. موتٌ بسبب الجرثوم (هاتان الفتاتان قتلهما جرثوم..، كان يقتلني في طِلابها الشوق جرثوم مرضٍ فتّاك..، تحمل جرثوم المرض في دمها..).

---

(١) ينظر: الغيرية في الخطاب الروائي (الطيب صالح نموذجا)، ربيعة العربي، مجلة الحوار المتمدن، ع ٣٥٨٧، ٢٠١١م: ٤٢.

إنّ ما نتلمّسه من توظيفِ الناقدة لأشكالِ الموت في الرواية التي تدلّل عليه مجموع المقاطع المشار إليها تتراوح بين موتٍ لا سبب لذكره، وقتلٍ وانتحارٍ ومرضٍ، نلْمسُ فيها تحوّلات وتطوّرات في طبائع شخصيّات الرواية وأفكارهم وممارساتهم، وعلاقاتهم التي تتمايَز بين الظاهر والباطن وتقوم على الوصل والتباين وإلاختلاف، ترتبط باللاوعي أكثر من إرتباطها بالوعي، وباللاشعور أكثر من إرتباطها بالشعور، إذ تُحيل إلى (متعلقاتٍ)[1] ترتبط بالموت وتكشف عمّا يحمله في ثناياه من أسئلة واكبت قلق الشخصيات في الرواية، وكشفت عن حقيقة تتضمّن أنّ مصير الشخصيّات بحمولته كلّها هو مصيرنا، ما لم نأخذ المسافة الضرورية بين ذواتنا وبين ما يسكنها من أحلام مرشّحة لأن تتحوّل إلى أوهام قد تكون قاتلة تعبّر عن المأساة في الرواية وتجسّد الموت في أغلب شخصيّاتها- وان كانت صيغ الموت تختلف من شخصية لأخرى- وتعمّق مظاهر التمزّق والضياع، وتقوّض أهم ركائز الشخصية الإنسانية المتمثلة في العقل والوعي والإرادة، فضلاً عن ذلك نجدها تعكس كثيراً من التحوّلات الماديّة والنظرات الفلسفية المتحوّلة والتي قد تنطوي على سر مغلقٍ ولغزٍ يستعصي فكّ شفراته، نجدها تصعّد من القيمة المعرفيّة والدلاليّة للموت وتطرح إشكالا مفتوحا على أكثر من تأويل في إطار ما يسمّيه (تيري ايجلتون) بـ"ثنائيّة الوهم والتخييل"[2] التي تحيل على فكرة الصراع بين التناقضات والتحولات، وتستحضر- بوعيٍ ملحوظٍ من حيث بنيتها لبنية يمكن أن نسمّيها مجازاً بنية القلق والتمزق في

(١)ثمة الكثير من المقاطع التي تحيل إلى موضوع الموت تشير وحسب الناقدة إلى معاناة الشخصية، منها(احضر الأكفان، المقبرة، جثته، المأتم، يتصارعون على جثتي، يدفن في المدينة، مراسيم الجنازة، ود الريس حفر قبره بيده،.....)، ينظر: الرواية: ٨، ١٠،٩، ١٥، ٢٢، ٢٣، ٢٦، ٣٠، ٣٧، ٣٩، ٤٠، ٦٠، ٦٨، ٧٩.

(٢)الماركسي والنقد الأدبي، تيري ايجلتون، تر: جابر عصفور، منشورات عيون، الدار البيضاء ١٩٨٦م: ٢٦.

ظلها كان مصطفىٰ سعيد يعيش في كل لحظة موتاً رمزياً مصاحباً له أمام وطأة الإحساس بالذنب وليعيش ضياعاً مزدوجاً، ضياعاً مطلقاً علىٰ مستوىٰ الجغرافيا، وضياع مُتعِب علىٰ مستوىٰ الفكر، إذ يتمثّل فلسفته الخاصّة برؤيته للوجود والأشياء والرغبة والخوف والإحساس بالانهزام والهذيان وتشظّي الزمن ومناجاة الذات وتفتيت اللغة وتذويب المكان وإعلاء شأن الموت، كلّها مفردات حياتيّة لقضايا فلسفية تُعلّم الإنسان الحياة وتعلّمه الموت أيضاً.

يرصد الناقد (أحمد الزعبي١٩٩٤م)[1] أحداث الحياة والموت في الرواية، تتمثّل الموت وِجْهة فلسفيّة تترك بصماتها علىٰ الرواية وتدخل في مواجهة صعبة مع أسئلة الوجود لتمرير أفكار معقّدة ومعلومات متباينة نجد فيها حضوراً لأنساقٍ فلسفيّة ضمن حبكة النص الإبداعي الروائي في مقامه الأول، تتمثّل في: موت البطل (مصطفىٰ سعيد)، وموت النساء الأوربيات (آن هموند، شيلا غرينود، جين موريس، إيزابيلا سيمور)، وموتٌ في القرية يشمل كل من (حسنة بنت محمود، موت ود الريس).

يجد الناقد- ونتفق معه - أن مأساة مصطفىٰ سعيد تكمن أساساً في أنّه لم يجد المعاملة الإنسانيّة الطبيعيّة، فهو علىٰ الرغم من تفوّقه علىٰ الأوربيّين ووصوله إلىٰ أعلىٰ المراتب العلمية إلا إنّه بقي في نظرهم ذلك الرجل الأسود الإفريقي تحقيراً لإنسانيّته وتقليلاً من قيمته، فعبارات جين موريس تذكّره بجوهر المأساة وتدفعه إلىٰ فعل القتل بقوّة وتصميم، لذا ارتأىٰ أن يكون جزءاً من العالم المزيّف المتهاوي الشرس الذي يعيشه الغرب بحسب رؤيته لهم، وما دام هذا العالم مجرماً - في نظره - قرّر أن يكون جزءاً من هذا الإجرام، وهوما يمكن أن نتقارب فيه مع الناقد ونجد

(١)ينظر: إشكالية الموت في الرواية العربية والغربية، احمد الزعبي، مكتبة الكتاني، الأردن ١٩٩٤م: ١١٤-١١٦.

أنّ مصطفىٰ سعيد يمتلك القدرة علىٰ الخلق لا تضاهىٰ، إذ أجاد في خلق عوالمه أيّما إجادة سواء في لندن أو في السودان، إلا أنّه لم يتمكن من خلق إنسجام وتوافق بينهما، ويقع نتيجة لتصادمه مع هذه العوالم وتعقّد موقفه في تناقض مع المجتمع ومع نفسه لينهار العالمين بسبب ذلك التصادم، وليجد في الإنتحار أو الاختفاء سبيلاً للخلاص ومبحثاً ونهايةً لصورة الموت في الرواية، وفي ذلك نجد ردّة فعله في الحالة الأولىٰ قويّة وعنيفة أدّت به إلىٰ إرتكاب جريمة القتل بوصفها ردّة فعل لقوىٰ التصادم تلك، وفي الحالة الثانية آثر الإختفاء وعدم مواصلته للطريق ليقف وسطاً بين عالمين متناقضين (عالم الواقع، عالم القناع) إتّخذهما وسيلةً لنهاية نجدها دراميّة بمعنىٰ الكلمة، وزعزعةً للمفهوم التقليدي السائد عنه بما يمثّله من نقطة اللقاء بين قناع البطل وواقعه من جهة، ونقطة النهاية في مسيرة حياته من جهة أخرىٰ، وهو لم يكن بمقدوره تحاشي هذا الصدام في الحالتين كلتيهما علىٰ الرغم من محاولاته لكنّه لم يفلح.

إنّ رؤية الناقد التي تبحث الموضوع ضمن عالمين نجدها قد حمّلت النص دلالات غير منتهية التشكيل ولا حدود لها، تتحرّك ضمن نواة يُبنَي عليها نسيج الموضوع، وتتحول فيه مفردات الموت إلىٰ مدلولات موازية تتحكّم بالنص وتستدعي التأويل، وتُظهِر العلاقة بين موضوع الموت مبحثاً فلسفياً وسلوك الشخصيّة المحكوم بمحدّدات اللاشعور واللاوعي، وهي حسب الناقد (جاك شوروت) تتمثّل في جوانب عديدة منها[1]:

١. أنّ الموت يمكن أنْ يكون مصدر الهام للفلسفة وقوّة الدفع الكامنة وراء التّفلسف الذي يهدف أساساً إلىٰ السيطرة علىٰ الخوف من الموت، إذ يكشف انفتاح الموضوع علىٰ هذه الأشكال في الرواية عن الطابع الفنّي لموضوع

(١)الموت في الفكر الغربي، جاك شوروت، تر: كامل يوسف حسين، مر: د. إمام عبد الفتاح، سلسلة عالم المعرفة ع٧٦، ١٩٨٤م: ٣٠٠.

الموت ومحدّداته النفسيّة والإجتماعيّة والإيديولوجيّة لتشكّل في مجموعها خصوصيّته التي تميّزه عن غيره من الموضوعات.

٢. يمكن أنْ يكون الموت بحسب ما نجده من توظيف الباحث يعبّر عن رؤية أو أداة للفلسفة التي تزعم أنّها وحدها القادرة للوصول إلى فهمِ الوجود والكشف عن طبيعته في إقامة صورة تشكّل في محتواها مظاهر الخوف والقلق وإنعدام الحريّات.

والناقد بتوظيفه لهذه الجوانب نجده يتحرّك ضمن واجهات تؤطّر لموضوع الموت موضوعاً فلسفياً، ويتحوّل فيه الجسد الإنساني إلى قطبٍ محرّكٍ وطاقةٍ فاعلةٍ في البناء الروائي، وهو يبحث في تلك الطاقة عن حالة من الرواء والإشباع القصوى التي تسمح له بأنْ يتوحّد مع العالم فيلجأ إلى الموت وسيلةً للخلاص ونتيجةً للفراغ الذي تركه غياب حضوره المتزامن لطرفي التواصل بين عالمين، وممثّلا لمرحلة جديدة، ولا نراها إلا مرحلة تأسيسية لخطابٍ جديدٍ وفلسفةٍ جديدةٍ قد لا تُضاهي عودة الروح، إنّها فلسفة دق أجراس الموت.

يطرح الناقد (جورج طرابيشي ١٩٩١م)[١] موضوع الموت- موضوعاً فلسفياً- عند الكاتب فيما تمارسه الشخصيّة من فعل القتل، ذلك التحوّل الحاد الذي ساعد من التفكير الميتافيزيقي على سيطرة الرؤية الفلسفيّة على الموضوع، إذ ينغمس في نشاط يقاوم الموت بطريقة مزدوجة، إذ يدفع التفكير فيه ويحلّ التناقض الذي يقدّم نفسه بعديدٍ من السبل متعددة الجوانب وشديدة التعقيد، لِذا يتساءل الناقد عن سبب قتل مصطفى سعيد لجين موريس ولا سيّما في اللحظة التي إمتلكها فيها؟ وربّما كانت الإجابة بما نجده مع الناقد أنّه أحبّها بطريقة معوّجة فكان لا مناص من أن

(١)ينظر: المثقفون العرب والتراث(التحليل النفسي لعِصاب جماعي): ٢٨٩ ، شرق وغرب، رجولة وأنوثة: ١٧٠.

يمتلكها بطريقة معوجّة أيضاً، وهي حين دعته إلى الموت - رمزيّا- أي الفناء فيها عمليّا بدون تردّد وجبُنَ، كان يريد لنهايته أن تكون في الشمال نهاية الغزاة الفاتحين، لكنّه ما استطاع وصولاً لهذه النهاية فقتلها بدلاً من أنْ يفنى فيها، وبقتلها إكتشف أنّه لم يمتلكها قط ولم يمتلك مَنْ قَبْلها (آن همند، شيلا غرينود، إيزابيلا سيمور) بل مثّل دور الإمتلاك لِيكتشف ومن هذا الفعل حقيقته، حقيقة أنّه أكذوبة وأنّه وهمٌ.

ما نجده في هذا التقديم غموضاً ورغبةً مستميتةً بدأت تتكشّف من فعل القتل الذي يقوم على مفارقة الإختلاف ما بين تجربة الشخصية من جهة، وتجربة الكاتب من جهة ثانية يرسمها ويفكّكها أمام أعيننا على مدار السرد ويشخّص مجموعة الإستجابات وما يصاحبها من مظاهر إنفعاليّة وإنعكاساتها على القارئ في إطارٍ تفكيري وتصوّر ذهنيّ لما يتحدّث عنه، وتلك مزيّة لا نجدها إلا في الرواية، وهي لا تتجاوز علاقة مصطفى سعيد بجين موريس فيما رُوِيَ على لسانه، إنّه رآها فطاردها ولم تكن به شهوة للدم، ولغز الموت يُلقي بظلّه على جوّ الرواية بطريقة تخدع القارئ، ويحوّل شبهة القتل إلى جين موريس في أنّه: هل كان لها من ذلك اللغز شهوة للموت؟ إلا أنّ السيطرة على هذه الطريقة وتحويلها إلى سرد عفوي يدلّان على موهبة مدهشة مع بساطة في الأسلوب والحوار، وهو في فعله ذلك نجده لا يبحث عمّا تقوله الأساليب الفنيّة في صياغة موضوع الموت فلسفياً فحسب، بل يبحث عمّا يختفي وراء هذه الأساليب من الغائب والمسكوت عنه، ونحن نسلّم به ولا نُنْكره، نَتوقّعه ونعترف بحتميّته.

وفي موضعٍ آخر نجد الناقد يحيل ذلك كلّه إلى وجود عقدة ملازمة للشخصيّة يقدّمها ضمن التحليل النفسي تحت مسمّى (عقدة الدونيّة والإنفصام بين العقل والروح) لشخصيّة تجمع بين غريزتين هما: (غريزة الحب، وغريزة الموت)، من دون أن يكون واعياً لهذا الإنفصام مِمّا يفسر رغبته في الإنتحار، ويقودنا هذا التحليل بما

يقدّمه الناقد إلى دراسة دوافع التعويض عند مصطفى سعيد ممّا يفسر سر إختفائه في نهر النيل والغموض الذي صاحب ذلك الإختفاء، كما ويقودنا إلى معرفة التجليّات الفنيّة للعُقد النفسيّة بما يتجاوز الفرديّ إلى عِصاب إيديولوجي يتحكّم بالطريقة التي تعبّر عن سلوك مصطفى سعيد والشخصيّات الأخرى بما فيهم الراوي ودوره الذي يمثّل جزءاً من إرهاصات التحوّلات العميقة للشخصيّة بما عانته من إنقسام بين الروح والعقل، ومن هنا يسعى الناقد بقراءته النفسيّة* للنص إلى مواجهته بإفتراضات معرفيّة والتعامل معه وفق المنظور النفسي للشخصيّة والتي يستعرض فيها المقولات النفسيّة المؤسّسة لقراءة نقديّة يحاول عبرها الكشف عن مرجعيّات تلك القراءة وبيان مكانتها من بين تلك القراءات إنسجاماً مع طبيعة إنتماءاتها السايكولوجيّة وبهدف الوصول إلى تصوّر نفسي للنص يستند فيه الناقد إلى أصول معرفيّة عميقة تبني منطلقاتها على أساس من المفهومات والتصوّرات التي تخدم الهدف وتحدّد أدواته الإجرائيّة عند مواجهة النص من خلال فعل نجده بحسب أحد النقّاد "يتجاوز الشرح والتفسير والتأثير ليصل إلى سبر عمق النص"(١)، والناقد وقد أعاد سياق النص إلى مرجعيّات نفسية فرويديّة نجده تكلّم فيها عن غريزة البقاء والموت، وهما اللّتان تحدّث عنهما فرويد في إطروحاته التي ظنّ فيها أنّ الحياة قائمة على الصراع بين (إيروس، وثاناتوس) أي حب الحياة وغريزة الموت،

* ربّما تقع هذه القراءة ضمن القراءات المتعدّدة التي جرّبت أدواتها النقدية في دراسة النص وهي ليست معزولة عن غيرها بل نلحظ تداخلات مهمّة حصلت بين تلك القراءات، وهذا أمرٌ مهم يجب توكيده إذ القراءات النفسيّة غير معزولة في سيرورتها عن القراءات الأخرى التي تستشرف الجوانب المكوّنة للنص من قضايا اللاشعور والكبت والغرائز والموضوعات النفسيّة الأخرى. للإستزادة ينظر: القراءة النفسيّة للنص الأدبي العربي، د. محمد عيسى، مجلّة جامعة دمشق، مجلّد ١٩، ع ١ – ٢، دمشق ٢٠٠٣م: ١٧

(١)التفضيل الجمالي– دراسة في سيكولوجيّة التذوّق الفنّي، د. شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة ع ٢٦٧ الكويت ٢٠٠١م: ٣١٨.

وهما غريزتان كامنتان في الكائن الحي، منها ما يستهدف البقاء، ومنها ما هو دليل الفناء.

إنّ ما يُقدّم من رؤية حول هذا الموضوع نجدها من جانبنا متفاوتة تكشف عن الطابع الفني له من حيث موحياته ودلالاته النفسيّة والاجتماعية، وتفسير العقد والمكبوتات في ضوء ذلك تفسيراً نفسيّاً فرديّاً وجماعيّاً، وهو ما يستقطب مئات الصور الذهنيّة التي تستدعيها المؤثّرات الخارجيّة والداخليّة وهي ترتبط لاشعورياً بالجسد، وهذا من شأنه أنْ يزرع النص بعوامل الإثارة والترقّب، لكنّها مصحوبة بالقلق والخوف ضمن سلسلة من الألفاظ مشفّرة يرسلها الكاتب ويقوم المتلقي بحلّها ويستمد إيديولوجيّته من المضمرات النصيّة التي تتحرّك حسب الناقد (عبد الله إبراهيم ٢٠٠٥م)[1] بين الإيديولوجيّات المعروضة ليخلقها ويعيد إنتاجها ويقدّم تفسيراً لطباعها وأمزجتها ومصائرها، فضلاً عن وظيفتها الإيهاميّة بحقيقة الموضوع والمحدّدات الإجتماعيّة والثقافيّة التي تؤثّر فيه، نَلْمس فيها إضطراباً يندفع من كتابة تمارس الغوص داخل باطن يتألّم ولا يمكن أنْ يعبّر عن نفسه إلا من خلال أشكال مكثّفة تبدو مفكّكة حيناً ومتصدّعة حيناً آخر، وليس في كونه ذاتاً قاصدة وواعية متحكّمة في نفسها وموضوعاتها الخارجيّة، كونها مرهونة بالموضوع وبما ينتجه من دلالات ومعاني فلسفيّة موجّهة ضمن قراءات قد تكون مضلّلة أو غير ذات أثر في فعل القراءة.

من هنا يتضح المعنى التأويلي للموت في أنّه يحوّل مناطق الفشل في الرواية إلى إنتصارات مموّهة وعاجزة عن تقديم الأجوبة المقنعة عن أسئلة الواقع التي لم يتحقّق منها شيء، لِذا نجد أنّ الناقد حين إختار سرديّاً الإشتغال على موضوع الموت من حيث بُعديه النفسي والاجتماعي عنواناً صريحاً لحاضرٍ تطوّقه الأسئلة التي واكبت

(١) التلقي والسياقات الثقافية، عبد الله إبراهيم، منشورات الاختلاف ط٢ الجزائر ٢٠٠٥م: ١٤.

قلق الشخصيات طوال الوقائع التي شكّلت بنية الرواية من جهة، وتجعل الزمن من جهة ثانية يكشف عن حقيقة أنّ مصير تلك الشخصيّات بحمولتها المفجِعة كلّها هو مصيرنا جميعاً، والخيط الناظم بين أغلبها هو حضورها القلق المثقل بأسئلة الواقع مِمّا يسمح لنا بالقول بأنّها تنتمي لبنية نسميها مجازاً (بنية القلق والتمزّق) تشعر فيها الشخصيّات بتصدّع داخلي سحيق تعاني فيها فراغاً، إنّها ضائعة من جهة وواعية بضياعها من جهة ثانية، ضياعٌ في الزمان وضياعٌ في المكان، وضياعٌ في الذات، تشعر فيه بالألم والإثم يسكنها لذلك تكون إختياراتها ومواقفها مسكونة بفعل الموت للتخفيف من ذلك الإحساس، تتّسم حالة من الرفض يبدو فيها الموت بدلالاته الواسعة هو المعْلَم الرئيس الذي يمكن أن نصفه بالفعل المحرّك الذي يصعّد من القيمة الفلسفيّة والمعرفيّة والدلاليّة للرواية.

وتنطلق الناقدة (فوزيّة الصفار ١٩٨٠م)[١] عند الحديث عن موضوع الموت في رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) لتحرّره من القيد التخييلي الصرف حينما تدفع به الى الواقع من أفق التخييل مرة وتقوم في مرة ثانية بإضفاء بُعد واقعي على المكوّنات التخييلية لتعميق الوهم القائم على المفارقة، وهي في فعلها ذلك تسارع الخطى في إضفاء شبكة دلاليّة معقّدة تربط فيها الجنس بفعل القتل، لتشكّل خطاباً معارضاً يكشف النسيج الاجتماعي العربي والذي يتكوّر كلّما كان المحمول جنسياً، وكأنّ القارئ يُقبِل على مشاهدة تجربة جنسيّة لا جريمة قتل تتجاوز المألوف والعادي، لكنّها لا ترتفع به بل تتصل في جوهرها بالعوامل الموضوعيّة التي تحدّد الملامح الأساسيّة لموضوع الموت في الرواية، تشكّل فيه المرأة الهاجس الذي يقود البطل إلى هدفه إنطلاقاً من منظور إجتماعي- إيديولوجي تُبيّنه الباحثة ضمن موضوع الجنس وتربطه بخلفيّات ثقافيّة وإجتماعيّة تتجسّد فعليّاً في إيحاءات ونداءات تعبّر عن لحظاتٍ من القلق والتوتّر، لكنّها مصحوبة بنشوة قاتلة غايتها إخضاع الضحية

(١) أزمة الأجيال العربية المعاصرة (دراسة في رواية موسم الهجرة إلى الشمال): ١٢٨.

ودفعها للموت.

إنّنا إذا أخذنا بعين الاعتبار هذه الرؤية التي تقدمها الناقدة وموقفها ذلك، نجد رسماً بيانيّاً لدرجات التوتّر وأشكال التعامل معه، والتعبير عن الفجوات التي يعاني منها الشعور بالإنتماء والتّذبذب في ضبط بُوصلة الموضوع، ويمكن أنْ نفسر في ضوء ذلك كثيراً من التحوّلات والإصطدامات بين مصطفىٰ سعيد وجين موريس كليهما، بما يتفتح لإمكانيّة إستنتاج صيغة لواقعة فعل القتل الذي يمارسه مصطفىٰ سعيد والذي ينبع حسب الناقدة من ثنائيّة الوعي واللاوعي، وهو مصاب بـ (الساديّة) يعذّبها ويستلذ بتعذيبها، في حين هي الأخرىٰ نجدها مصابة بـ (المازوشيّة) تستلذ بتعذيب نفسها، إذ يدفعها اللاوعي في الإقبال عليه لتتجاوب معه أحياناً، وهو في وعيها إفريقي أسود لا يمكن أن يُرْضي غرورها، فتشعر نحوه بالإحتقار وترفض الدخول معه في إقامة علاقة إنسانية صحيحة ما يزيد من تمنّعها وإعراضها عنه، ويزيد هو من جانبه إقبالاً عليها وإصراراً علىٰ قتلها، وعيهُ يريد إمتلاكها وقتلها معاً، ولاوعيهِ يحتّم عليه النيل من أُنوثتها والتمكّن منها قبل قتلها.

من هنا يتجسّد العبث بحسب الناقد (عدنان حسين احمد)[1] ويبدو فيه اللامعقول واضحاً من امرأة تتجاوب مع الموت وتتحوّل فيما هو أعمق إلىٰ ما وراء الوعي ضمن سلوك يرتبط بدوائر اللاّوعي أكثر من إرتباطه بالوعي، لِذا دعته إلىٰ الموت معها والفناء فيها، لكنّه وضمن مشهد المواقعة ما استطاع وصولاً إلىٰ ذلك فأغمد السكّين في صدرها وهي تستحثّه علىٰ تنفيذ هذا القرار، وهنا تتحوّل النزعة الساديّة المحمومة عند جين موريس إلىٰ رغبة ماسوشية فتّاكة لكنّها قضت عليها في آخر المطاف، وعليه يشرع النص في إدلاء شفرته التواصليّة التي تدعونا إلىٰ التأمّل

(١) ينظر: الطيب صالح روائيا عبثيا وواقعيا أصيلا، عدنان حسين احمد، مجلة الثقافة ع٢، السنة ١٣، بغداد ١٩٨٣م: ٦٠.

والتفكير وإكتشاف مناطق اللامعقول والخفاء داخل النص.

ويجد الناقد (محمد عزام ١٩٩٢م)[١] وبحسب المتغيّرات السيكولوجيّة لمصطفى سعيد وجين موريس كليهما، أنّه كان لا بدّ لمصطفى سعيد من أنْ يقتلها ولا سيّما في اللحظة التي إمتلكها فيها أو مثّل دور الإمتلاك، والناقد إذ يعلّل ذلك - وقد نتفق معه في طرف ونخالفه في آخر- من أنّ حياة مصطفى سعيد قد إكتملت وربّما لم يكن ثمّة مسوّغ للبقاء، لِذا نجد أنّ ما طُرِح يمكن أنْ يمثّل إشكاليّة تتمثّل في الموقف الإشكالي للشخصيّة الذي لم يكن فيه فرداً بل هو يمثّل جيل وضمير أمّته، وجريمته التي إرتكبها تجاه زوجته الأوربيّة تفقد معناها إنْ لم تحتّل مكانها في سياقه الحضاري، ومِمّا يؤكد ذلك رؤية الناقد (شجاع مسلم العاني ١٩٧٩م)[٢] إذ يجد أنّ دافع القتل عند مصطفى سعيد هو الثأر من تلك الحضارة التي إنتهكت سيادة بلاده واستعمرته فترة من الزمن، وأنّه لم يكن بداعي الكراهيّة- ونحن نتحفظ على ذلك- أو فقدان القدرة على الحب، وعليه تمثّل جريمة القتل عنده قمّة مأساتهِ التي لاحقته فيما بعد ودفعته إلى الإختفاء والذوبان في نهر النيل والإنحلال فيه، وهو لم يجد من بدّ إلا إفناء ذاته والخلاص من تأنيب الضمير، ولا نجد تفسير الناقد لفعل القتل إلا كونه ينطوي على تجاهل كثير من القرائن المعنويّة والسلوكيّة لمصطفى سعيد، منها ما إتّسم بالإلتواء والمخادعة والمرض نتيجة صراعه مع ذاته الناتج من اللاشعور الفردي الذي يتضخّم فيه فيطغى على شخصيته، بل ويجعلها تتقمّص ذلك الشعور وتتصرف على أنّه تجسيد له.

وفي موضعٍ آخر يغاير الناقد موقفه وبخلاف ذلك يذهب بالقول إلى أنّ مصطفى سعيد لم يكن قاتلاً وأنّه يُلقي بتبعيّة فعله ذلك إلى جرثومة العنف الأوربي الذي يراها

(١) البطل الإشكالي في الرواية العربية المعاصرة: ٣٩.

(٢) ينظر: الرواية العربية والحضارة الأوربية: ٩٣.

ملازمة لأوربّا منذ ألف عام، وما نجده خلاف ذلك أنّه قتل وأصر في إستجوابه أثناء المحاكمة على القتل معترفاً بفعله ذاك فتحوّل إلى مجرم في نظر المجتمع وإلى قاتل هيّج كوامن الداء وإستفحل لينتقل إلى شخصيّات الرواية الأخرى، وبفعله ذلك نجده قد قوّض أهم ركائز الشخصيّة الإنسانيّة التي تتمثّل في الوعي والعقل والإرادة الحرة، فلم تعد تتحدّد أهميّته في كونه عاقلاً ولا في كونه ذاتاً قاصدة وواعية متحكّمة في نفسها وموضوعاتها الخارجية، وكأنّ الكاتب نجده يمارس سلطته على النص ويُخضعه إلى إنسجام لا عقلاني ينتزع المعنى من كلماته، وهذا ما يسوّغ غياب الحب عند مصطفى سعيد وتحولّه سايكولوجيّاً إلى مجرم وقاتل، وهنا تتمثّل رؤية (سيغموند فرويد) في أنّ "هناك خصيصتان ضروريّتان للمجرم، أنانيّة لا حدّ لها ودافع قوي نحو التدمير، وممّا يلزم هاتين الخصيصتين ويعتبر شرطاً ضرورياً للتعبير عنها فقدان الحب، أي فقدان التقدير العاطفي"(١)، ولا نراها إلا نتيجةً حتميّةً للفراغ الذي تركه غياب الوعي عند مصطفى سعيد، إذ تبدو فيه الرواية منفتحة على قراءة تنْزَع نحو إستنطاق ذاتيّة الإنسان العربي لتضرب في أعماق الذات الفرديّة والجماعيّة ونافذة إلى حميميّتها، ناقلّة مجاهل تلك الروح المتباينة والمتمزّقة والمتشكّكة إلى ذات الآخر، وهو ما يمكن أنْ يعوّض وعلى نحوٍ مناسب الطبيعة المركّزة لأهداف المقاربة النقديّة التي إشتغلت على ظاهرة الموت في الرواية، ما عكس صوت الناقد في مرايا كشفت عن تصوّرات وإجتهادات تتباين في قيم إنجازها وحدود إسهامات الموضوع في تشكّل رؤيته بعد أن تعرّض فيها لعيّنة توضيحيّة تتباين فيها ظروف التوظيف وسياقاته وأهدافه، ومنفتحاً في أفقه المنهجي على النظر في تلك المقاربة بوصفها نشاطاً إبداعيّاً خلّاقاً إعتمد القراءة التي تقوم على المعطى الفلسفي والفكري للموضوع وإعادة تركيبه بما يتّفق والنظرة الحقيقيّة للمجتمع الذي نعيش

(١) نقلا عن: دستويفسكي، رينيه ويليك، تر: نجيب المانع، المكتبة العصرية، بيروت ١٩٦٧م: ١٦٤.

فيه.

ويبني الناقد (محيـيّ الـدين صـبحي ١٩٧٤م)[1] موقفـه مـن موضـوع المـوت في الرواية ويربطه بزاوية أسماها (زاوية الفاجعة في اللقاء الحضاري) وقد ركّز فيها عـلى فعل القتل في الرواية، وربط فيه بين فعلين كانت نتيجتهما الموت في مقارنة تجمع بـين قتل مصطفى سعيد لجين موريس وقتل عطيل لديدمونة، وشتّان بين الفعلين: عطيل قتل ديدمونة بسبب الغيرة والدسائس التي وجدت صداها في فعله المصاحب لفعـل الموت، في حين قتل مصطفى سعيد زوجته جين موريس بدافع الثأر والانتقام وإثباتاً للذات، وكلاهما بدءا بالتوتّر والتحدّي وإنتهيـا بالفجيعـة والمـوت، إذ يتبنّـاه حقـد تاريخيّ ويتلاعـب فيـه بالحقـائق في حالـة مـن الإنشـطار والإنقسـام لنهايـة تتّسـم بالتصميم على فعل القتل الذي يعكس مرارة الفعـل وردّة الفعـل تجـاه الشخصـيّة، والناقد إذ يتبنّى في تقديمه هذا الموقف إنّما يرصد لجوانب من المصير الإنسـاني التـي نجدها حاضرة ضمن فلسفة الموت والتـي تحولّـت عنـد الشخصـيّة مـن فرديّـة إلى جماعيّة وربط ذلك بالفعل الحضاري- وهـو دلالـة عـلى إرتبـاط الـذات بـما حولهـا إرتباطاً أصيلاً- الذي يعبّر عن تحوّلات الذات في إتّجاه إستنفار الطاقـات الإنفعاليّـة لِتتلاءم وفلسفة ما تمّ تقديمه ضـمن الموضـوع وإسـقاطاً لسلسـلة مـن الفرضـيّات الإستنتاجيّة التي يحاول فيها الناقد إستباق الحدث وإدخاله ضـمن موضـوع اللقـاء الحضاري، وهي إستراتيجية نجدها تشكّل حالة مُثلى يستطيع السـرد فيهـا إضـفاء الجانب الحضاري على الموضوع وإسقاط تفاصـيله مـن خـلال حـالات التماهـي في أحداث متقاربة تتبنّى الموقف نفسه من الموضوع وتقديمه في إطار فلسفي تكون فيـه الغلبة للكثافة الدلاليّة على حساب تنوّع حالات التّشخيص التي نلحـظ فيهـا زخمـاً لتعدّديّة منهجيّة قائمة في الطرح والرؤيـة، إبتـداءً مـن المعطـى الفكـري والفلسـفي للموضوع وإعادة تركيبه وصولاً إلى ما هو خارج التفاعل مع الواقع المستند إلى نظرة

(١) عوالم من التخييل، محيي الدين صبحي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٧٤م.

موضوعيّة تتوخّى البساطة وعدم الدخول في متاهة المنظومة الفلسفيّة لموضوع الموت، وهو يمتد فيه إلى تجارب أخرى تسعى إلى تحليل فضاء صوت الناقد ضمن ما ينتهجه من رؤية فلسفيّة مغلّفة برؤية حضاريّة تتفاعل وطبيعة الموضوع في نقل الفعّالية تلك إلى المجال الإنساني بحركته الحضاريّة القائمة على تطوّر الإنسان وحساسيّته تجاه موضوع الموت ونظرته إليه.

ويجد الناقد (سمير الخليل ٢٠٠٨م)[1] -ونوافقه في ذلك- أنّ مصطفى سعيد قد وقع ضحيّة وضعٍ لا خيار له فيه، يكرّس فيه الكاتب ومن هذه الوضعيّة ومن دون شكّ وضعية الشخصيّة الإشكالية في موجات من التحوّل نحو تحطيم النماذج النمطيّة وتطوير الأساليب السرديّة والصور اللغويّة التي رافقت قضايا التحوّل الإجتماعي والحضاري لتشكّل ومن منظور فلسفي عوالم الخبرة الفردية بهشاشتها ومحدوديّتها، ومواقف المواساة والإدانة والتنديد التي اشتملت على معطيات ومواقف وحالات نفسيّة وردود أفعال بالغة الأهميّة استمدت مضامينها من تجربة فعليّة مارس فيها مصطفى سعيد فعلاً يستمدّ مادة وجوده من إرتهانات الواقع الذي يتعامل فيه مع التجربة وإحالتها على عوالم يمكن التأكّد من واقعيّتها، وسلطة المتخيل الواسعة التي يبني قوانينها إستنادا إلى العوالم الممكنة لا حدود التجربة الواقعيّة، وبهذه النقلة النوعية نرى أنّ الموضوع يكتسب بُعداً فكريّاً وفلسفيّاً يخضع فيه لعمليّة تهذيب فنّي ليصبح جزءاً من عالم يتأرجح بين الممكن والواقعي، بين المحتمل والفعلي، وهذا بالضبط ما يشكّل موضوع التحليل الذي يتبنّاه الباحث وهو يسعى محاولاً الإقتراب من عوالم النص التي تكشف بموضوعيّتها وجود منهج خاص في التعاطي مع موضوع الموت والذي لا يقع إلا من خلال فعل القراءة الذي

(١)ينظر: العلاقات الحضارية بين الغرب والشرق وصورة الآخر في أدبنا العربي(رواية موسم الهجرة إلى الشمال أنموذجا)، د. سمير الخليل، ضمن كتاب: علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الأدبي: ١٩٥.

يرى فيه الباحث وضمن فعله النقدي ممارسة فكريّة واعية تستدعي معرفة متنوّعة تتجاوز فيه حدود الكشف، والحال أنّ الأمر نجده بخلاف ذلك، إذ النص متمثّلاً برواية (موسم الهجرة إلى الشمال) متعدّد القصديّات كما هي القراءة وكما هي الذات الماثلة في شخصيّة مصطفى سعيد الإشكاليّة، والمعاني المشكّلة للموضوع وبما يربطها من تحديدات فلسفيّة متنوّعة لا نجد فيها إلا محصّلة لتلك القصديّات وهي مجتمعة.

ويوجّه الناقد (يوسف اليوسف ١٩٧٤م)[١] مفهوم الموت في الرواية وهو واقع ضمن ثنائية تلتزم مفهوم الإمتلاك وسيلة لفعل القتل الذي يندرج في ثنائيّة تتمثّل في ميل مصطفى سعيد لإمتلاك جين موريس وقتلها في الوقت نفسه، ونجد هذه الثنائيّة واضحة للعيان، إذ يسعى ومن خلالها مصطفى سعيد إلى النيل من أنوثتها وقتلها في الوقت نفسه، ونجده في ذلك يدعم فعل القتل بالجِماع؛ لأنّه لا يستطيع في الحقيقة أن يتصرف تجاهها إلا تصرفاً جنسياً لكنّه تصرف مدفوع بالثأر والإنتقام، وحتى القتل نفسه بما نجده مع الناقد يغدو عمليّة جنسية أفلح الكاتب فيها- بما يراه الناقد- إلى إستخدام الخنجر بوصفه علامة ووسيلة للقتل ضمن ثنائيّة (خنجر وعضو ذكورة) وهو لم يستخدم المسدس مثلا؛ وهو إذ يفعل ذلك إنّما ليعبّر عن ساديّته والتفاعل الشّبقي الذي تُبديه جين موريس إزاءه، موقف نجده لاعقلاني في ظاهره ولكنّه يستتر عقلانيّة باطنيّة مفادها أنّ مصطفى سعيد يحاول أنْ يُقنِع نفسه بإمتلاك جين موريس ولو لفترة قصيرة، وهو بأيّ حالٍ من الأحوال يحاول النيل من أنوثتها ليهدّئ ثأره اللاشعوري تجاهها.

الناقد في تحليله ذلك نجده يضفي على الموضوع شبكةً دلاليةً معقّدة ترشّحه باللّذة، لكنّنا نجدها بخلاف الناقد تصادر قِيَم الآخر وأفكارهِ لصالح الذات التي

(١) ينظر: العقد الجنسية في موسم الهجرة إلى الشمال، يوسف اليوسف، مجلة المعرفة ع١٥٠، ١٩٧٤م: ٨٦.

تُلغي خاصيّته وإسقاطه لقيمهِ ومعاييرهِ من دون أنْ تترك له حيّزاً للإختلاف أو التنوّع، مع ضرورة التنبيه وبما نراه مع الناقد (عبد الله إبراهيم)[1] أنّه إختلافٌ مشروطٌ باللاوعي واللاشعور يستمد آثاره في نظام العلاقات المتحوّل من الشخصيتين كلتيهما، فضلاً عن نماذجهما الاجتماعية والنفسيّة المتنوّعة، وتكثيفهما في حالات مخصوصة تعيد صياغة الموضوع ضمن عالم مخيالي يستمد عناصره من صياغة الوقائع الفعلية للأحداث، وهو تغيير نجده وبما يحتمله من صواب يتجاوز آليات السبب والنتيجة إلى جدليات التفاعل المستمر بين الجانبين، إذ أنّ كلاً منهما يؤثّر على الآخر بقدر ما يتأثّر به، وتتغيّر على وفق هذه التحوّلات المعادلة ليغدو فيها الصراع أمراً مرغوباً فيه لا مرهوباً منه، وفيه تنكشف حقيقة فعل القتل ويتردّد الضّياع المرهون بضياع الذات في تكرار الفعل ليكشف عن معاناة الشخصيّة وحركة التناقض بين الوعي واللاوعي، بين الشعور واللاشعور، بين الذاكرة والرؤيا والجدل الذي يقوم بينهما، لتصل أخيراً إلى حالة من التشظّي والإنكسار ومن ثمّ إلى الإنتحار، والموت بوصفه حدثاً يرصد علاقات غير مرئيّة في التجلّي المباشر للوقائع الإنسانية ويفصل فيها بين الحالات والتحوّلات نجده من تحليل الناقد له في الرواية يقع ضمن إستراتيجيّة سرديّة تقيم دعائمها إكراهات الواقع، وهي لا تختلف عما تقترحه التجربة المشتركة بين مصطفى سعيد من جهة وعشيقاته اللواتي إنْتحرن وزوجته جين موريس من جهة أخرى، وهي تتجسّد ضمن روابط وعلاقات يكون نتاجها في محصّلة الأمر الموت والإنتحار المدعوم بقصديّه فعل القتل من مصطفى سعيد والواقعة ضمن مسبّقات البناء الفكري، وسيكون في هذه الحالة بمستطاع المتلقي تصوّر الفكرة قبل إستيعابها للحدث الذي يخبر عنها، وأنّ الإقدام على فعل القتل هو القصد وهو الأساس، أمّا الذرائع فكثيرة ومتحوّلة تخضع لتحوّلات

(١) ينظر: المركزية الغربية، د. عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي ط١ الدار البيضاء ١٩٩٧م: ٦.

داخليّة تنبثق من إحالات ضمنيّة لا تُدْرَك إلا من خلال ربطها بحدثٍ سابقٍ وآخر لاحق.

إنّ خطاب الناقد الذي يعرض فيه لموضوع الموت في الرواية لا يمكن التعامل معه وفق فرضيّات نظريّة مسبّقة من شأنها أنْ تُسقط قسراً على النص في ميدان التحليل الدلالي، وهو لا يشكّل حالة عامّة ولا يمكن أن يكون جواباً جاهزاً لسؤال يستدعي في نظرنا حافزاً موجّهاً يمكن أن يكون رديفاً سلبيّاً داخل النص والذي يتشكّل منه موضوع الموت، وهنا لن تكون مهمّة المحلّل بحسب ما نتّفق فيه مع الناقد وبما يمكن أنْ نتبيّنه من رؤية (سعيد بنكراد)[1] هي تفصيل ما يعطيه النص مكثّفاً أو على العكس من ذلك تكثيف ما يعطيه النص مفصّلاً، وقراءة الناقد لا يمكن أن نعدّها إلا قراءة بناء لسياقات مسبّقة، ولن يتم هذا البناء إلا من خلال ذات قارئة تكشف لنا عن مضامين الموضوع ورهاناته التي تقود بما نجده إلى خلق سلسلة من العلاقات التركيبيّة بين مكوّنات النص ومحدّداته الفلسفيّة التي ينبثق منها، وفيه تظلّ الذات وبما يقتضيه الموضوع وفي أقصى حالات عزلتها نموذجاً إجتماعيّاً لا يمكن أنْ يصوغ إنفعالاته الوجدانيّة المتنوّعة بعيداً عن الصور التي يبلورها المجتمع لهذه الأفعال، وهذ الرأي بما يحتمله من صواب نجده يتحرّك في الإتّجاه المعاكس لرغبة مصطفى سعيد الذي يريد وفق هذه الخاصيّة، إذ هو يريد أنْ يموت مثل الغزاة الفاتحين وتحديداً فوق الأرض الأوربيّة.

يرى الناقد (شجاع مسلم العاني ١٩٧٩م)[2]وفي خضم حديثه عن دلالة فعل القتل في الرواية أنّ مصطفى سعيد ورغم ما يصرح به من أفعال ليس قاتلاً، إنّما هو هيّج بذلك الفعل كوامن الداء حتى إستفحل وإنتشر "..العدوى أصابتهنّ منذ ألف

(١) ينظر: السرد الروائي وتجربة المعنى: ٣٥.

(٢) الرواية العربيّة والحضارة الأوربيّة، شجاع مسلم العاني، الموسوعة الصغيرة ع٣١، منشورات وزارة الثقافة والفنون، العراق ١٩٧٩م: ٧٦- ١٠٤.

عام، لكنّي هيّجت كوامن الداء حتى إستفحل وقتل"[1]، والناقد إثر ذلك نجده يُلقي بتبعيّة ذلك على جرثومة العنف الأوربي وهي ملازمة له في كل الحالات، وهو ما أحال برأي الناقد أن يكون مصطفى سعيد سايكولوجيّاً مجرماً، وهو إذ يستعين بقول (سيغموند فرويد)[2] في تحديد خصائص المجرم متتبّعاً إيّاها في الرواية ليرى أنّ هناك خصيصتان ضروريّتان للمجرم، أنانيّة لا حدّ لها، ودافع قوي نحو التدمير، وبتوافر تلك الخصائص السايكولوجيّة نستنتج مع الناقد أنّ الدافع في إقدام عشيقاته على الإنتحار هو توافر تلك الخصائص في شخصيّة مصطفى سعيد وهي من خلال الفعل نجدها متحقّقة فيه، إذ نجد ذلك الهوى والإستعداد للسير- وبخلاف مع الناقد- في إتّجاه فعل القتل، وما يؤكّد ذلك ميله إلى الظهور بمظهر من لا يهتم إلا بحالة ذهنيّة واحدة قد جرّدته من عاطفته الإنسانيّة دون الإلتفات إلى الجوانب الأخرى في الحياة، وهو حين أدرك إقترابه من المأساة لم يستطع أنْ يقاوم تلك القوّة التي دفعته نحو الثأر والانتقام وبالتالي جرفته إلى الإقدام على فعل القتل، وهو ما دفع بالناقد إلى الإعتقاد أنّ تظافر التكوين السايكولوجي والمأساوي لشخصيّة مصطفى سعيد مع الرضّة الحضاريّة المفترضة إنما كان نتاج اللقاء العنيف بين المجتمع العربي السوداني والحضارة الأوربيّة، وهو ما أسهم في صياغة مأساة مصطفى سعيد ودفع به إلى سلوك ذلك المسلك وإقتراف الجريمة ردّاً على تلك الحضارة التي سلبته أرضه وبالتالي حرّيته، وجاء ردّه ذلك وبحسب الناقد متّسماً بالإلتواء والخديعة، وجوهر ذلك نجده في نظرته إلى الحضارة الأوربيّة ووسائل إنتقامه التي نجدها أكبر حجماً من وسائل إنتقام أسلافه، تلك الوسائل التي تنسجم بما نتّفق فيه مع الناقد مع حجم التأثير المرضي والعصابي الذي تركته فيه تلك الحضارة، متصوّراً العنف وهو مرتبط بحدود جغرافيّة المجتمع الأوربي وقد أصابته

(١) الرواية: ٢٧.

(٢) التحليل النفسي والفن، سيجموند فرويد، تر: سمير كرم، دار الطليعة ط٢ بيروت ١٩٧٩م: ٧٤.

جرثومة العنف ذاته منذ ألف عام.

ما نجده من تحليل الناقد أن الموضوع يشكّل - وبوصفه موضوعاً فلسفياً ضمن معطيات الثقافة والتاريخ، ولا سيّما في رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) وعند مصطفى سعيد تحديداً- عالماً وكياناً مجرّداً يعيش في الذهن ضمن واجهاته الرمزيّة، وهو ما دفع بالباحث (مصطفى فآسي ٢٠٠٥م)[١] في قراءته للموضوع من التساؤل عن المغزى الرمزي لنهاية الراوي ومصطفى سعيد كليهما وإختفائه أو وموته منتحراً في نهر النيل، أو غرقه- قبل محاولة الراوي الإنتحار أيضاً في النهر نفسه- يفسرها تفسيراً رمزياً يتبيّن فيه التناقض والحيرة التي وقع فيها وهو في منتصف النهر بين الشمال المتمدّن والشرق المتخلّف حائراً لا يدري إلى أين يمضي، وهنا نجد مع الباحث أنّ الوعي يتوقّف ويغدو اللاوعي فعلاً قائماً بذاته، وهو إذ يشتغل على ذلك إنّما يؤسّس لسكونٍ تشتغل فيه توتّرات الجسد وصراخه وهذيانه كنقطة إشباع لدورة سرديّة إستكملت حلقتها الأولى بموت مصطفى سعيد في تجسيد حركة الفعل السردي المتعلّق بفعل الإنتحار ولحظة تشكّل موته وذوبانه في النهر عبر إستغاثة وتأوّهات الجسد، وإنتهاءً بقرار الراوي العزوف عن الإنتحار والسعي إلى حياةٍ جديدة، وهو ما يشكّل نقطة إرساء بدئيّة لفعل الراوي الذي يقرّر على عكس مصطفى سعيد قراراً إيجابياً ليختار الحياة طلباً للخروج من الضياع والحيرة واللاأفق في لحظة يمتصّ فيها إنفعالاته جميعها، ويكشفها السرد بشكلٍ جزئي داخل البناء الروائي ضمن بنية تنقل القارئ من حالة الإستيهام اللفظي إلى حالة الفعل الحقيقي وإستعادة البداية التي تكشف عن تفاصيل تقرّبه من الفردي وتجعله قادراً على الإيحاء بالحقيقي وليس المتخيّل.

(١) ينظر: البطل المغترب في الرواية العربية، مصطفى فآسي (أطروحة دكتوراه)، إشراف: د. عبد الله ركبي، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر ٢٠٠٥م: ٩٢.

إنّ التعرّف على معنى ما يحيلهُ الموضوع من رؤية فلسفيّة لا نجده إلا جزءاً من سيرورة تشكّله، إذ به تنفتح الرواية على حاضر روائي تتوحّد فيه الصور تحت مصدر ضوئي متوهّج من الدلالات نراه لا يُخفي شيئاً، وآخر يمثّل بداية النهاية التي إنتهى إليها مصطفى سعيد وبداية جديدة للراوي ولذلك الوجه العائد من أوربا ليحتل موقعاً صحيحاً ألغى فيه موقعه المستأنف على غير أساس مصطفى سعيد، ويتحوّل فيه إلى يقظة يتنصّل فيها من الموت، ويكشف الفني فيها عن طابعٍ فلسفي عميق قِوَامُه حريّة التعبير والحياة ولحظة الإنصهار المشحون بالولادة، وهو إذ يشعر بصعوبة مقاومة التيار له يصرخ طالباً النجدة، وقد يكون هذا الصراخ بحسب الناقدة (يمنى العيد)[1] صراخ الفرد للجماعة، وهي رؤية نجدها تربط كغيرها بين وجهة نظر الراوي الأحاديّة والوظيفة الفلسفيّة لموضوع الموت في الرواية، وفيها نجد تفسيراً لمحاولة الراوي للإنتحار ثمّ العدول عنه، وفيما يقدّمه الباحث من تفسير لهذا الموقف إنّما نجده يشير إلى أفق يتوازى مع الحياة منذ اللحظة الأولى التي يقرّر فيها عودته إلى الحياة، ولا نرى فيه بما نجده مع الباحث إلا إنّه صوت يتكفّل بسرد رحلة العودة وإعادة إكتشاف العالم من جديد، وعليه تكمن المفارقة في أنّ دلالة الموت تقترب منه لتكون حسيّة بالنسبة لما يتراءى له مِمّا حصل لمصطفى سعيد، إذ يثير كينونته الداخلية ويصدمه بذاته وينزلق بذهنه إلى صورة متحرّكة توحي بالغموض الذي يكتنف وعيه حالَما يتقرّب منه وبتعبير أدق حالَما يَتماس معه ذهنيّاً، مِمّا يجعل برأينا العلاقة بين الذات والموضوع تكون صراعيّة جدليّة تتحرّك من الإمتلاك إلى الفقد ضمن دورة تنتهي إلى تسوية تؤدي بالراوي إلى دورٍ مركّب يتحفز نحو" إثارة فجوات وتقلّبات وإلتواءات غير متوقّعة"[2]، وعدميّة يرتخي فيها الشد وتهمد الذات

(١) ينظر: الراوي، الموقع والشكل: ١١.

(٢) عملية القراءة- مقترب ظاهراتي، ولفغانغ أيزر، ضمن كتاب: نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، جين ب. توم بكنز، تر: حسن ناظم، علي حاكم، المطابع الأميرية ١٩٩٨م: ١٢٤.

وتنحاز إلى آلية نجدها أقرب إلى الوضوح منه إلى الغموض، وكأنّنا نسير مع النص في إتّجاه متابعة الكيفيّة التي يريد بها أن يقول شيئا، مؤسّسين في ذلك تواصلاً مع النص يسمح لنا أنْ نستكمل مبادرته في التخطيط والتواصل مع الموضوع وتحديد عوالمه إستناداً إلى بعض المعطيات التي يحدّد فيها الفعل السردي بؤر إنتشاره الأولى وممكنات حركته التي لا تتم برأينا إلا في زحزحته عن موقعه، وإدراج مجموع الوقائع الممكنة والقابلة للتشخيص ضمن سجل رمزي يحوّل الوظيفي فيه إلى بؤرة من المخزون القِيَمي الذي يتّخذ طابعاً فلسفيّاً ينظّم ويخلّص ويرتّب هذه الوقائع من بُعدها النفعي؛ لكي يحوّلها إلى بؤر تسكنها الإحالات الرمزية وتفتح الطريق أمام قوة إستيهاميّة تمنح النص نواة غير قابلة للضبط تغنيه وتجدّده بإستمرار؛ لما لها من قدرة تكشف عن تلك الأنشطة السريّة التي تشتغل في الداخل في لحظة يحاول فيها الراوي إتّخاذ قراره للعودة إلى الحياة من جديد بعد أن أسّس لفعل الموت بالممكنات التي يتحرّك ضمنها بين ذاتيّة ترصد وموضوع يسوده عالم مقلق ومظلم وغريب، وهو ما يدفع بالقارئ إلى البحث عن معنى لذلك الإختفاء المبطن بفعل الموت والذي نفقد معه كلّ متعةٍ ولذّةٍ في الحياة، والقبول بفكرة وجود هذا المعنى إنّما يتولّد عن العلاقات الماثلة بين الداخل (الذات) وبين الخارج (الواقع) والتي تشكّل القاعدة الأساسيّة للموضوع في نص الرواية، وفيه يتموضع ضمن صيرورة جدليّة بين الواقع واللاواقع، بين الوعي واللاوعي، ويندرج ضمن صوغٍ سردي للأفكار الداخليّة، نجدها وهي صامتة أكثر أهمية وتعقيدا من التي تقال بصوت عالٍ.

ومن الدراسات الحديثة التي تناولت موضوع الموت في الرواية دراسة للناقد (عبد الرحمن عبد الرؤوف الخانجي)[1] قدّم فيها رؤية نقدية تحليليّة عن موضوع الموت في الرواية بصورة خاصّة، ودلالته في أدب الطيّب صالح بصورة عامّة، وهو

(١) رؤية الموت ودلالتها في عالم الطيب صالح الروائي، د. عبد الرحمن عبد الرؤوف الخانجي، سلسلة حوليات كلية الآداب في الكويت، الكويت ٢٠٠٨م: ٥٥- ٥٨.

يقسّم تلك الدلالة على قسمين: يعالج القسم الأوّل منها (**محور موت الأنثى**) وهو موتٌ آثمٌ يرتبط بما نجده مع الناقد في أكثر معانيه بغريزة الجنس التي لا تخلو من العنف والخطيئة، في حين يمثّل موت الرجل موتاً نبيلاً مدعوماً بالتضحية والإخلاص للمبادئ ويرتبط بالكبرياء والسمو ولا يخلو من تضحية ونكران ذات، والناقد إذ يتمثّل تلك المبادئ جزءاً من تحليله النقدي إنّما يتّخذها وسيلة لإثارة عدد من القضايا الفكريّة والسياسيّة والاجتماعيّة والنفسيّة، وكلّها توحي في نظرنا بأزمة الصراع المكثّف بين حضارتي الشرق والغرب وتجتمع في مقابلة تتضمّن موضوع الموت على وفق رؤية فلسفيّة هي من صنع الكاتب وليس من صنع الشخصيّة، وهي رؤية فنيّة نجدها عند الكاتب ترمي إلى إختصار الزمن وحصره في عالمين مختلفين يغلّفهما الموت من الجهات جميعها، ممّا يوحي بأزليّة الصراع بين الخير والشر، بين الأنثى والرجل، ومختزلة في ذاكرة الرجل الشرقي أكثر منه عند غيره لما تعرّض له من أزمات متتالية، وما نجده في موت الأنثى من مشاهد في الرواية وتحديداً مشهد قتل مصطفى سعيد لجين موريس يكاد يغرق في إيحاءاته التي حبلت بها الرواية، وفيه زالت فواصل الزمن لتتجمّع عند لحظة المأساة وهي قد تعانقت فيها الحياة مع الموت، وعندها أيضاً إحتدّت فيها شهوة جين موريس في حضرة شبح الموت الذي يصحبه مصطفى سعيد، ولا نجدها بهذا الفعل إلا لتؤكّد صفة العنف والشراسة على ذلك القادم من الأدغال، وعند ذلك تتلاحم لحظة التوافق الجنسي- بين الشخصيّتين والرغبة لتنتقل إلى لحظة إنتحار وتدمير تتقاطع فيها الفحولة بالأنوثة في خانة العقم، وهو ما قد نكتشفه ضمن محور موت الرجل المتداخل مع عالم الجريمة ومتضادّاتها التي تُلقي بظلالها الخاصّة على الرواية وتحديداً بوجود حدث الجريمة والضحيّة والفاعل.

إنّ ما يمكن أنْ نتلمّسه من قراءة الناقد أنّه لم يعاين تلك الدلالات ضمن منظورها الفلسفي وإنّما إكتفى بتتبّع أنواع الموت وطرائقهِ التي تُمارس من قِبل

الرجل والمرأة على حدٍّ سواء، وفيه كانت المرأة الضحيّة على الدوام، في حين نجد الرجل بخلاف ذلك يقع ضحيّةً من جانب آخر، ضحيّة لظروف مجتمعيّة خلقها الغرب الإستعماري ودعمها ضمن رؤية تخلق في نفسه ضبابيّة وإنغلاق على الحياة وآخرها دائماً ينتهي بالموت، وإذا تتبّعنا تفاصيل ذلك عند الناقد نجد في المحور الثاني من القسم الأوّل (**موت الرجل**) وهو موت نراه مع الناقد بالنسبة للراوي علويّاً صاعداً تتجلّى دلالته في العودة إلى نهر النيل الذي يمثّل بالنسبة له مصدر الحياة وفي الوقت ذاته مصدر الموت، لقد (ذهب من حيث أتى من الماء إلى الماء)، وهنا قد يكون الكاتب أراد لمصطفى سعيد- والراوي جزء من هذه الإرادة أيضاً- أنْ يتعلّم درسه من الحياة وهو مقبل إلى النهر ليغسل فيه ما إرتكبه من آثام وأخطاء، إنّه الحلم الذي ينطلق من داخله والقلق الذي تتنازعه أمنيتان متعاكستان، أنْ تُطوى قصّة حياته قبل القرية في جوف النسيان فلا يذكرها أحد، أو لعلّه يحظى بخِتامٍ هادئ مستقر يحقّق له السلام الروحي وهو في جوف النهر، والإجتماعي وهو خارج فضاء المكان في اللامكان، ولتصبح هذه الجزئيّة نقطة تحوّل بالنسبة للراوي الذي يتمثّل الموت جزءاً من لا وعيه وهو يغوص في النهر معتقداً أنّ الحياة مجرّد مرآة ينعكس على سطحها الواقع، وهي رؤية نجدها وبسبب تناقضها تلحُّ في توفير التأويل لكنّها تظل مستمرّة في إلحاحها دون جدوى وهو ما يجعلنا مشدودين إليها لكن من دون معرفة صريحة لتقدّم موضوعة الموت بياناً للإيضاح لا صورة للتأمّل، وهذه الرغبة السايكولوجيّة نجدها بخلاف الناقد متناقضة مع رغبة مصطفى سعيد، الذي ينطلق في تعبيره عنها من ضميره وهو قد إستسلم للصمت ورضي بتنكير ماضيه والتنكّر له مدّة من الزمن قضاها في بلاد الغرب، وهي مدّة طويلة بالنسبة إليه، ومن هنا كان سعيه لإيجاد شخصٍ يوازيه مكانةً وقدرةً على إدارة شؤون أولاده من بعده من جانب، ويحقّق له ما إفتقده من جانب آخر، فكان الراوي هو الجانب الثاني له محقّقاً لكل ما يتزاحم في صدره من آمال تجاه الماضي والحاضر والمستقبل، وهو توافق نجده صريح مع رؤية

مصطفى سعيد وتوجّهه للموت بفعل الإنتحار، وفي بعضٍ آخر تناقض صريح، وفي ثالث نراه توافق ينطوي على تناقض، والصورة المعاكسة هي محصّلة هذه المؤشّرات جميعاً، ولا نجدها في الرواية إلا ضمن قوالب فنيّة نراها تنتهي إلى أشكال الموت وقد عبّر عنها الكاتب وفق سياقات سرديّة متنوّعة توزّعت بين أشكال تتباين بين (وفاة، وقتل، وإنتحار) كلّ شكلٍ منها يعبّر عن رؤية فكريّة وفلسفيّة ونفسيّة إقتضتها الأحداث المتسارعة المعبّرة عن مفهوم الموت في إطاره الفلسفي، لكنّنا نجد في بروز الشكل الثاني من أنواع الموت الماثل في(القتل) تفجراً لطاقات متباينة من الدلالات تتراوح بين (القبول والرفض، الإيجاب والسلب، القوّة والضعف) مارست سلطانها بوصفه فعلاً لا يُنكر وجوده في الرواية وله من القدرة على الفعل والإيجاز ما يحقّق دوره الذي أُنيط إليه، ومع ذلك فإنّ هذه النماذج ورغم أهميّتها ورغم كلّ الإنجازات التي تمّت إنطلاقاً منها، لم تُجِب عن أشياء كثيرة ظلّت خارج سلطة نموذج الموضوع المعرّف بـ (الموت) وخارج قدرته على إستيعاب كل ما يمكن أنْ يعود بنا وضمن رحلة عكسيّة من المجرّد إلى المحسوس، والشخصيّة إذ تبحث عن مُطلقٍ يهرب من بين أيديها دائماً إنّما تؤسّس بذلك لمفهوم الإختلاف الذي يولّد النشاط المفرد والمتميّز، وتلك طبيعة المعنى الذي يبحث عنه الناقد وسر من أسرار الموضوع ووجوده في الرواية والذي لا يوجد في الأشكال الكونيّة وليس مُلقى في الطريق – كما تصوّر الجاحظ – إنّه ينبثق من الذات المتحقّقة ومن خلالها يأتي إلى الوجود ويضمحل ويختفي في أشكال قد تتمثّل الموت الطبيعي أو الغرق أو الإنتحار أو أيّ سببٍ قد يؤدّي إليه أو ما يشكّل جوهره ومبرّر وجوده، إنّه موجود في النص ذو الطابع الخاص والمتميّز لا في النماذج العامّة.

إنّ البحث عن إيجاد تفسير لفعل القتل الذي تمارسه الشخصيّة وهو ما يجرّنا بالدلالة إلى إستنطاق فعل القتل في الرواية هو ما يدفع بالناقد (بو جمعة الوالي

٢٠٠٩م)[1] في توظيفه الدلالي للجريمة في رواية موسم الهجرة إلى الشمال إلى مقارنة ذلك الفعل بينها وبين رواية الغريب لـ (ألبير كامو)، وإستنطاق المسكوت عنه كي تتكشّف لنا الغاية من القتل والتي نجدها مع الباحث عند مصطفى سعيد تتجلّى في كسر الكبرياء الحضاري الأوربّي، وهنا يرى الباحث في الروايتين بتماثلهما المقلوب أنّ بطل كل من الروايتين يتقاطعان، وتبدو أهميّة هذا التماثل في تحديد موقفهما من فعل القتل حيث يتحرّك (ميرسو) بدافع الرغبة في إلغاء الآخر العربي وإزالته بوصفه طرفا في المواجهة، أمّا (مصطفى سعيد) فلا يُقدِم على قتل (جين موريس) إلا ليثبت ذاته من خلالها بعيداً عن نيّة تدميرها أو الرغبة في إقصائها من حلبة المواجهة.

إنّ ما نجده في قراءة الناقد وهو يقارن فعل الجريمة بين الروايتين ويستعرض تلك الظروف المهيّأة لها لإرتكاب الجريمة نجدها قد بَدَت في تشكيل كل من الظرف الزماني والمكاني على هيأة عامل يهيّج البطل ويدفعه إلى لإرتكاب الجريمة، ونجد هذا العامل بإتفاقٍ مع الباحث ماثلاً في عنصر(الشمس) المحمّلة بطاقة تدميريّة لا نجدها في بيئة الرواية إلا لتزرع الموت فيها، وهي قد هاجرت في بشرة الرجل الإفريقي السوداء نجدها قد نفثت جرثومة الموت في أجساد النساء الأوربيّات فقادتهنّ إلى الهلاك ولتكون في الوقت نفسه مصدراً للهلاك والموت، ولا يكون ذلك برأينا ولا يتحقّق إلا وفق غاية فرض الآخر لذاته بقوّة التفوّق الحضاري لدى الدخيل من جهة، وكبرياء وهم التفوّق الفحولي لدى مصطفى سعيد وهو المُستضعف المهاجر من جهة أخرى وهو يرغب بفعل القتل بما نراه بخلاف الباحث إنتقاماً لارثه الحضاري القديم من تلك الحضارة التي سلبته أرضه ووطنه وإثباتاً لذاته، وقد يقودنا ذلك إلى أنّ دافع فعل القتل في الرواية يتحرّك في داخل البطل بوصفه عاملا فاعلا من حيث الأهميّة، ونلحظه دلاليّاً من خلال تكدّس الجثث في

(١) التوظيف الدلالي للجريمة – دراسة مقارنة بين موسم الهجرة إلى الشمال للطيّب صالح والغريب لألبير كامو، بو جمعة الوالي، مجلّة فصول ع٧٦ القاهرة ٢٠٠٩م: ١٧٢ – ١٨٠.

الرواية وإمتزاج الأجساد الأوربيّة بالأجساد السودانيّة، ما يوحي بدوره بأنّ الرواية قد تأسّست على هيكل الموت الذي يجرّنا بإتّفاقٍ مع الباحث إلى إبراز ظاهرتي القتل والإنتحار كدلالة ذات بُعد حضاري يصنع التناقض والصِدام بين حضارة الشرق وحضارة الغرب ولتكون خاصيّة لازمة يتّخذها البطل ذريعة لتبرير جريمته ومن الأسباب التي أوحت إليه بذلك الفعل، ومصطفى سعيد نجده وفق هذا الصِدام قد أحرق وإحترق يريد فرض الذات المغلوبة بقوّة وهم التفوّق الجنسي ـ الممزوج بالأحقاد التاريخيّة وقد إفترضه خصماً يحمل ضعفه في ذاته وفي جانبه المادي الغريزي الصرف ليشوّه شكل المعاشرة الحضاريّة برمزيّتها التي تُحيل إلى كل من مصطفى سعيد وجين موريس إلى العنف والجريمة، وهو عامل نفور وتدمير يكمن في نيّة الطرف الغالب فرض الذات على أنقاض ذات المغلوب ومشروطة بالجمع بين الشيء وضدّه (حياة/ موت)، وأي محاولة لجمع طرفي هذه الثنائيّة تؤدّي بما نراه مع الباحث إلى إلغاء أحد طرفيها في الرواية فيختل توازنها وتحدث المأساة، وعليه نصل مع الباحث إلى أنّ العلاقة الحضاريّة القائمة بين الفحل الجنوبي والأنثى الشماليّة تكشف وفي أبسط صورها عن إنتقام الجنوب من أنانيّة الشمال، وهي إدانة صريحة لأي إقدام على السباحة بعكس إتّجاه النهر من الشمال إلى الجنوب.

إنّ الكتابة في موضوع الموت وإدراجه ضمن الموضوعات الفلسفية وما يمكن أنْ نتوصّل إليه وفق ما قُدّم له من دراسات في الرواية لا نجدها إلا مرآة تعكس ما يحدث في الذات، وتكمن قيمة هذه المرآة في كونها إنعكاس الداخل على الخارج الذي يمنح الكتابة في الموضوع شكلاً جديداً وجديّاً غير مألوف، وهذا يوحي إلى أنّ الإنعكاس الفلسفي لموضوع الموت في الرواية قد سعى إلى إختيار الموت تعبيراً عن عنف جذري وغامض يهدّد شخصيّات الرواية ببذرة الفناء التي يحملها، والشعور الحاد بالقلق الذي يشير بحسب ما نجده من مجمل الدراسات التي قدّمت الموضوع في مظهرين متداخلين: يتمثّل الأوّل في عدم الرضا عن الحالة الحاضرة، والثاني

خشية المستقبل إستناداً إلى رؤية تتخذ لها مسافة نقديّة من واقع معيش لا نرى إلا مصابيحه مطفأة، لكنّها تتحيّن الفرصة من جانب آخر لتدعو إلى إعادة تقويم الذات بماضيها وحاضرها ومستقبلها.

وهنا اتّجهت الدراسات النقدية التي أخذت على عاتقها قراءة موضوع الموت من جانب فلسفي لتعرية جوانبه والكشف عن أصوله المنهجيّة والفكريّة والنفسيّة والدلاليّة والرمزيّة من خلال شخصيّة مصطفى سعيد التي تتمثّل فكراً إنعكاسيّاً لمتغيّرات تدمج الوقائع الماديّة والنفسانيّة عبر مدركاتها المعرفيّة والذهنيّة وبحثاً في الأصول والغايات التي تبحث في تأمّلات وآراء فلسفية وإجتهادات فكريّة، وتعالج بكثير من التوسّع موضوع الموت في الرواية متصلاً بواحدة من أكثر الموضوعات المهمّة، إنّه إنتفاء الوجود ونهايته في الصورة التي ندركها في هذه الحياة، حاول من خلالها الرصد النقدي والتحليلي للموضوع في الرواية الكشف عن مضامينه وهو يتأمّل ما هو كلّي لينغمس في نشاط يقاوم الموت بطريقة تحقّق أو تحاول أنْ تحقّق للذات حالة من التوازن التي تفقدها في لحظة المواجهة والبحث عن مخرج من صورة الواقع وإرتهاناته، وما نقرؤه في هذا الموضوع لا نجده معنىً جاهزاً أو مستقلاً بذاته، إذ لا توجد الحقيقة وبحسب أحدهم بشكلٍ مطلق في النص بل مثواها السياقات التي يمكن بناؤها مع توالي القراءات وتنوّعها، بل تحقّقات ممكنة للظواهر في فعل التأويل ومنه تنبثق المضامين كلّها التي يتم تخزينها لاشعوريّا لتبدو كإمكانات لا حدّ لها[1]، وهي تنشط لتدخل في علاقة مع الوحدات الخاصّة بالتجربة الذاتيّة للشخصيّة في الرواية وفي طريقة بحثها عن الموت، تُخفي فيه إستراتيجيّة خطابيّة منظّمة ترتكز على مفاهيم الوعي واللاوعي، الشعور واللاشعور، وهي أقرب إلى اللّحظة – ولا سيّما بالنسبة للراوي ووقوفه بين الشمال والجنوب– إلى حقيقة لا يمكن إستعادتها إلا على شكل إستيهامات تسكن الذاكرة وتغذّي المخيال بأحداث يتم إستعادتها في حالة

(١) ينظر: السرد الروائي وتجربة المعنى: ١٣.

من اللاشعور أو اللاوعي، ولن تكون سوى تحيّز من الكاتب لرحلة تمتد طويلاً إلى نهاية معينة، لتمثّل في النهاية إحالة رمزيّة على إختراق ما سيأتي بعدها من مجهول، ونجدها من جانب أنّها مغيّبة بالمكان لإستعادة بدايتها فيما يقرّره الراوي في عدوله عن فكرة الموت، إذ يختل التوازن عنده فهو ليس موتاً أو حياةً، بل هو يُحيل إلى السر والغموض والإلتباس، وهو في هذا أو ذاك إنّما يمثّل إنتشاراً في الزمان والمكان، وفيه يكون فعل الإختفاء ولا سيّما مع مصطفى سعيد ضمن هذه الرؤية خارج مدار الزمن المألوف، إنّه موجود في الذاكرة الفردية للراوي بوصفها حالة قابلة للتجسيد في أيّة لحظة، إنّه حي إلى أن يعود أو يعلن عن مماته، وهذا ما يفسر تلك الرغبة في الإختفاء إلى ما هو أبعد مِمّا تراه العين بشكلٍ مباشرٍ، ويكشف من جهة أخرى رغبة الراوي وعودته إلى الحياة بعد أنْ قرّر الإنتحار هو الآخر، مِمّا يُنبئ بتغييرات آتية يحدّدها الفعل السردي ضمن بؤر إنتشاره في النص لتوحي بإسقاط عالم مصطفى سعيد أو إستمراره من خلال الراوي مُعلناً عودته إلى الحياة والعدول عن فعل الإنتحار المرتبط بالموت الذي يكتفي فيه السرد برصد تحوّلاتهِ وإنعكاساتهِ ضمن حدود الخطاب الذي ستتحرّك داخله.

مفهوم الهوية في روايتي "دلشاد" لبركات و"مقامات إسماعيل الذبيح" للركابي قراءة موازنة (١)

يتمحور مفهوم الهوية حول انتماء الإنسان إلى مجموعة محددة من الناس، وتُعد الهوية الأساس التعريفي له، وتعرف هويته منذ ساعة ولادته، وإنَّه ضمن مجموعته البشرية؛ وهذه الهوية موروثة له من والديه، وجماعته التي ضمته، و يُعرف الإنسان بهويته القومية التي يرثها من آبائه. وتُعد الهوية مجموعة من العناصر المتداخلة فيما بينها لتكوين وعي مؤمن بِهدف وغايةٍ محددة؛ خالقاً بذلك مجتمعاً؛ أو جماعة تحمل ذات الصفات والاهتمامات، وتعمل على خلقٍ تكوينيٍّ متكامل لتلك الجماعة، وتعمد إلى الدفاع عنها وتكوين ثقافة واحدة فاعلة تسهم في خلق دافعية قوية بين أفراد الجماعة لتقويتها وتقوية أواصر المحبة بينهم.

و للهوية علاقة جدلية ترابطية مع اللغة، حيث لا هوية بدون لغة، ولا لغة بدون هوية، إذ إنَّ الوجود التاريخي لكل أمةٍ يعتمد على لغتها القومية "اللغة الأم"، وبدون ذلك يتلاشى أحد أهم مكوناتها وركائزها الأساسية في الوجود. لا تكتفي الهوية القومية بلغتها الأم، وإنَّما لا بُدَّ من وجود أرضٍ تسكنها هذه الجماعة؛ وبذلك تُعَد الأرض مكوناً مهماً من مكوناتها الأساسية، و عنصراً من عناصر الهوية. إذ إنَّ فقدان أي عنصرٍ من هذه العناصر يُعَد انتهاكاً للهوية القومية، و اعتداءً على بقية العناصر

(١) . هذا البحث مشترك مع الدكوتر حسين أحمد سيتو من جامعة زاخو

المكونة للهوية القومية، و ضياعاً لها ، وقد عمد كل من بركات في نصه(دلشاد) وبركات في نصه(مقامات إسماعيل الذبيح) إلى البحث عن هوياتهم القومية من خلال عمل روائي لكل واحدٍ منهما، إذ عمد بركات إلى اللغة الأم كأحد المقومات القومية للهوية؛ و عمل على بعث لغته التي حاول الآخرون طمسها و ضياعها، وينتقل بركات بنصه من أمكنة الهوية إلى لغة الهوية؛ و ذلك لكون اللغة هوية ناطقة يمكن من خلالها معرفة هوية الآخر الذي قابله الإنسان، هويته الواضحة والتي يمكن اكتشافها أول الأمر هي لغته. أما الركابي فقد عمد إلى عصر الفرسان وأوجد بطلاً قومياً يحمل هموم شعبه كلها من خلال تنقله في عدة أقطارٍ عربية محاولاً بذلك اثبات الوطن العربي الواحد، وقيام هذا البطل الذي يحمل دلالة قومية من خلال اسمه(إسماعيل الذبيح) الذي هو أبو العرب.

مُقَدِّمة:

تعكس ظاهرة الهوية في العصر الحديث ملامح قيام الدول القومية الحديثة، وابتعادها عن بقية الهويات؛ دينية كانت أو غيرها، وبذلك حملت هذه الظاهرة اهتماماً كبيراً لدى الباحثين في الشأن القومي، و باحثي الهويات المضطهدة والمكبوتة، و المغلوبة على أمرها، و التي تنكَّرَ لها الأصدقاء قبل الأعداء، وعمدوا إلى تكوين كيان قومي ثقافي داخل دولة المركز المُهيمنة على كل الجوانب دون فائدة، لذلك قام عدد من الكتاب والروائيين بالبحث والتنقيب عن هويات شعوبهم القومية المهمشة، التي تُعاني خطر الزوال من خلال ذوبانها واندماجها في هوية وقومية المركز المهيمنة بسبب الاضطهاد؛ أو الاغراء بالمناصب، أو التعيينات، وما لهذا الأمر من خطورة فقد يُسبب لها الانقراض، أو الذوبان في الهوية المتسلطة، وفقدان هويتها الاصلية نتيجة لذلك. وكَرَد لهذا العمل و التوجه السلطوي، عمد عدد من الروائيين بالبحث عن هوياتهم روائياً، من أجل الدفاع عنها ضد هيمنة وسلطة المركز؛ فقد عمدوا إلى

النص الروائي للبحث عنها، وتأكيد وجودها الفعلي على أرضه الوطنية. هذا الوجود الذي قد يكون مهدداً في كل وقت بسبب انتهاكه و القضاء عليه من قبل سلطة المركز؛ أو الأعداء الطامعين.

إنّ جهود سليم بركات في البحث عن هويته المغتصبة من قبل هوية المركز واللغة الأم لها، جعلته مثابراً للبحث عن هويته القومية من خلال نصوصه الروائية.

ورواية بركات "دلشاد" التي تحمل طابعاً قومياً من خلال العنوان الذي له دلالة قومية، وبحثه داخل هذا النص عن هويته القومية؛ عندما يبحث عن الأمكنة التي تحمل أسماءً كوردية، فضلاً عن قيامه بالترجمة إلى اللغة الكوردية داخل هذا النص، هذه الترجمة التي توحي بتوجهه القومي، وذلك لإيمانه إنَّ اللغة عنصرٌ مهمٌ من عناصر الهوية، وعمله الدؤوب من خلال شخصية البطل للوصول إلى هذا الهدف، هدف وجود القومية وعدم السماح بذوبانها مع هوية المركز، أو اضمحلالها، واندثارها.

أما الركابي فيعمد في روايته "مقامات إسماعيل الذبيح "إلى الهدف ذاته من خلال بحثه المستمر عن هويته المهددة دوماً بالتهميش، و الاقصاء، من خلال المؤامرات التي تحاك ضد هويته القومية؛ وذلك من خلال الحروب المتعددة التي تُشَنُّ ضده منذ سقوط الدولة العباسية، مروراً بالسيطرة العثمانية؛ والاحتلال البريطاني، و نكبة فلسطين، والتقسيم، ونكبة حزيران التي أدت إلى سقوط أراضٍ أُخرى لبلدانٍ عربية تحت هذا الاحتلال؛ وتهجير شعبه من قراه و مدنه، فعمد الركابي في نصه "مقامات إسماعيل الذبيح" إلى الرجوع إلى عصر الفرسان و شيمهم من أجل الدفاع عن الهوية القومية، وعدم ضياعها، و الحفاظ عليها من الاحتلال و السيطرة الأجنبية والدفاع عنها.

وعليه وضعت خطة في هيكلية البحث تتوزع مفرداتها حول مقدمة، وتنظير

للبحث؛ وتطبيق على الروايتين اللتين تدوران حول البحث عن الهوية التي تعاني من الاضطهاد، وختمتها بالاستنتاجات التي توصلت إليها. كما اتبعت منهج الموازنة في هذا البحث، لكون الموازنة مفاضلة؛ وإصدار حكم؛ وبيان قوة أو ضعف عند المتوازنَين، وإظهار إبداعٍ لدى أديبين مبدعين في جنس أدبيٍ واحدٍ وبيان جذور وصلات التلاقي والابتعاد؛ وصولاً إلى بيان قوة الإبداع عند كلا الكاتبين؛ وبناءً على ذلك يمكن تحديد الموازنة : بأنها دراسة يتم من خلالها الموازنة بين عناصر الأدب، وفنونه، عصوره، وكتابه، قصد الإيضاح والترجيح.

تعد الموازنة أداةَ منهج لمعرفة القدرات الإبداعية عند كلا المبدعين، وهي فعل تصريح سليم وأداة تحكيم للوصول إلى تحقيق الموازنة ولتبيان مواضع القوة والضعف لدى من يحفرون النصوص للوصول إلى الأهداف التي وضعوهاً ولظهور نقاط التلاقي والابتعاد وجودة العمل الإبداعي لدى كلا الكاتبين، للوصول إلى تلك النقاط التي وضعوها نصب أعينهم حين القيام بالعمل الإبداعي واستخدام أداة الموازنة سبيلاً للوصول إلى هذه الأهداف، وحين تطبيقها يمكن الدخول إلى الموازنة وتحقيق الفعل التوازني بين أي عملين برسم القراءة النقدية.

مفهوم الهوية:

يتمحور مفهوم الهوية حول وجود الإنسان ضمن مجموعة محددة من الناس ؛ إذ تُعد الهوية الأساس التعريفي له، و تنشأ الهوية عند الإنسان منذ ولادته ضمن مجموعة بشرية معروفة، فهو يُعرَّفُ بهويته التي ولد فيها موروثٌ لها من والديه؛ و تُعرف هذه الهوية بكونها: "في البدءِ بالاستناد إلى الأجداد والآباء، و يُشار إلى فردٍ من أفراد القبيلة بِدءً بصفتهِ – ابن فلان– و من ثَمَّ باسمه الشخصي الذي قد يكون اسم

أحد أقاربه أو من رجال الدين، أو اسم نبي"[1]، فيولد الطفل وهو يحمل هوية أجداده و آبائه القومية؛ ويُشار إليه بأنَّه من القبيلة الفلانية، وهو ابن فلان المعروف في قبيلته حسباً و نسباً، و يحمل اسماً أُختير له تبرُّكاً باسم نبي أو وليٍّ من الصالحين؛ لكونها محملة من دون أن يكون له إرادة في هذه التسمية أو تلك، ولذلك فهو لم يخلق هذه الهوية، و لم تكن من اختياره الشخصي، و إنَّما مُنِح هذه الهوية دون إرادته، ومن دون أيِّ تدخلٍ من أحدٍ لتحديد هويته القومية عند ولادته؛ و لكنَّها بحكم واقع الولادة فإنَّ هذه الهوية متوارثة عند الإنسان، وهي التي تُثبت انتماءه و قوميته الموروثة.

وتُعد الهوية مجموعة من العناصر المتداخلة فيما بينها لتكوين وعي مؤمن بِهدف و غايةٍ محددة؛ خالقاً بذلك مجتمعاً؛ أو جماعة تحمل الصفات والاهتمامات ذاتها، وتعمل إلى خلقٍ تكوينيٍّ متكامل لتلك الجماعة بعيداً عن اهتمام الآخرين الذين لديهم ميولٌ أخرى تتنافى وميول هذه الجماعة المنضوية تحت ميولٍ موحدة، و تعمد إلى الدفاع عنها وتكوين ثقافة واحدة فاعلة تسهم في خلق دافعية قوية بين أفراد الجماعة لتقويتها وتقوية أواصر المحبة بينهم.

وهذه الهوية تكون عادة مركبة من معايير خاصة ذات اهتمام مشترك لكل المجموعة التي تحمل لغتها و شفرتها الثقافية؛ و تحيل أصولها إلى مرجعيات و سمات متداخلة و متناسقة أحياناً أُخرى، إذ: "تتحدد هوية مركب كيميائي بالعناصر الأولية المكونة له، وبالعلاقات الأساسية التي تقوم بين هذه العناصر، وبالبنية التنظيمية الخاصة بالمركب."[2]، إنَّ تحديد هوية أي مركب كيميائي لا يختلف عن

(١) – النهج إنسانية البشرية/ الهوية البشرية، إدغار موران، ترجمة د هناء صبحي، هيئة أبو ظبي للثقافة و التراث، أبو ظبي،٢٠٠٩: ١٠٦

(٢) – الهوية، اليكس ميكشيللي، دار الوسيم، ترجمة د. علي وطفة، دمشق، ١٩٩٣: ١٦

تركيب الهوية؛ فكما المركب الكيميائي متكون من عناصر متناسقة فيما بينها كذلك الهوية متكونة من عناصر متداخلة متجانسة لتكوين الهوية وإبرازها كعنصر له استقلاليته و مكانته الخاصة من خلال تجانس الجماعة فيما بينها، و وجود السمات الخاصة بهم و تشابهها من حيث الاهتمام والنظرة الإيجابية المستقبلية الفاعلة.

و إنَّ انبعاث هذه الهوية التي يطمح أفرادها إلى بروزها و بنائها في مرحلة من المراحل التاريخية، و إظهار تاريخانية هذه الجماعة. فالهوية لا تكون موضوعاً ثابتاً؛ بقدر ما تتمحور حول حقيقة واقعة إذ هي: "ليست موضوعاً ثابتاً أو حقيقة واقعة بل هي إمكانيّة حركية تتفاعل مع الحُرِّية. فالهوية قائمة على الحُرِّية لأنَّها إحساسٌ بالذات، و الذات حُرَّةٌ. و الحرِّية قائمة على الهُوِيَّة لأنَّها تعبيرٌ عنها"[1].

و الهوية من هذا المفهوم فإنَّها واقعة ثابتة لا يمكن أن نحيد عنها؛ فهي تُمثِّل الذات؛ و نعني بها الذات الحرة؛ والهوية قائمة على هذه الذات التي تحب الحرية، والتي هي تمثل الهوية، فالإحساس بالذات الحرة يؤدي إلى الهوية التي تبحث عنها هذه الذات الحرة، والتي تتمحور حول حرية الهوية التي يحملها؛ أو يحلم بها الإنسان.

الهوية في تداخلاتها بين التراث و الحداثة:

وتعرف الهوية في الموروث العربي القديم، بأنَّها: "مأخوذة من- هُوَ.. هُوَ- بمعنى أنَّها جوهر الشيء، و حقيقته، المشتملة عليه اشتمال النواة على الشجرة و ثمارها في الغيب المطلق"[2]، فهوية الإنسان؛ و ثقافته و حضارته، تُعَدُّ الجوهر في حقيقة وجودها الإنساني و الجواهر؛ هي ثوابت و متغيِّرات، إذ تكون الهوية هي الثوابت، و هي تتجدد و لكنَّها لا تتغير من حيث الثوابت- الأصل-؛ و تفصح عن ذاتها دوماً

(١) - الهوية، حسن حنفي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠١٢: ٢٣

(٢) - التعريفات، علي بن محمد الجرجاني، تحقيق عادل أنور خضر، دار المعرفة بيروت، ٢٠٠٧: ٢٢٤

دون أن تتخلّى عن مكانها لنقيضها طالما هي على قيد الحياة، وتحتفظ بجوهرِ وجودها و تترك بصماتها لحامل هذه الهوية ولا تسمح لأحدٍ بأخذِ مكانها.[1]

وفي المصطلح الحديث ورد عند عدد من النقاد؛ إنَّ مصطلح الهوية: "مشتق من أصل لاتيني يفيد أنَّ الشيء هو نفسه و ليس شيئاً آخر، بعبارة أخرى أنَّ الموجود هو ذاته أو ما هو عليه، أي أنَّ هوية الشيء= ما هيته"[2].

كما تُعرف الهوية أيضاً: "بأنَّها إحساس بالذات ينشأ حينما يبدأ الطفل بتميِّز والديه وعائلته و يأخذ موقعه في المجتمع"[3]. في هذا التعريف للهوية تبدأُ البدايات الأولى للهوية؛ عندما يُميَّز الطفل والديه من بين الآخرين، و بهذا التميّيز يكون الطفل قد عرف هويته و انتماءه القومي، على مستوى الشعور و الإحساس؛ لا على مستوى الفكر.

و ذُكر تعريف للهوية بأنَّها: "إحساسُ فردٍ أو جماعةٍ بالذات، إنَّها نتيجة وعي الذات، بأنَّني أو نحن نمتلك خصائص مميزة، و كينونة تُميِّزني عنك و تُميِّزنا عنهم."[4]، وهذا الإحساس الذي يوجد في دواخلنا هو الذي يُعطينا إحساساً بفرديتنا وانتمائنا إلى جماعة قد لا تتفق مع الآخرين في الرؤى و الأفكار؛ ولكنَّها تُؤمن بوجوده؛ وإنَّ العيش لا يستقيم دون وجود هذا الآخر الذي هو جزء من عالمنا الذي نعيش فيه، وكوني أختلف عنه لا يعني عدم اعترافي به كوجود و حضارة بل وجوده ديمومة لوجودي الذي يُعطيني زخماً إضافياً للحياة؛ والتميُّز الذي أتمتع به هو علامة صحيحة لوجودي الذي جعلني اختلف عنه في المزايا، وجعله يختلف عني في كثير

(١) – يُنظر: مخاطر العولمة على الهوية الثقافية، د محمد عمارة، دار نهضة مصر، ١٩٩٩: ٦

(٢) – اللغة هوية ناطقة، د. عبد الله البريدي، كتاب المجلة العربية–١٩٧– السعودية، ١٤٣٤هـ: ٢٠

(٣) – سوشيولوجيا الثقافة و الهوية، هارلمبس و هولبورن، ترجمة حاتم حميد محسن، دمشق، ٢٠١٠: ١٣

(٤)– دراسة في مفهوم الهوية، حبيب صالح مهدي، شبكة الأنترنيت، الرابط www.iasj.net

من المزايا التي لا أتمتع به أنا؛ وهذا التميّز هو اكتمال لتميز الآخر كما إنَّ تميِّزه هو اكتمال لتميِّزي الذي أفتخر به، وهذا التميِّز هو الذي يُعطينا هويتنا.

العلاقة الجدلية بين الهوية و اللغة:

إنَّ العلاقة بين اللغة والهوية علاقة جدلية ترابطية؛ حيث لا هوية بدون لغة، ولا لغة بدون هوية، الاثنان مترابطان فيما بينهما؛ إذ إنَّ وجود أية قومية لابد لها من لغة خاصة بهم تجمعهم، حيث يتم التفاهم فيما بينهم بوساطتها، و إنَّ الوجود التاريخي لكل أُمة يعتمد على لغتها؛ حيث: "إنَّ لغتي هي مسكني، هي موطني و مستقري، هي حدود عالمي الحميم و معالمه و تضاريسه، و من نوافذها و من خلال عيونها أنظر إلى بقية أرجاء الكون الواسع."[1].

بهذا التعبير العميق يُعرِّف الفيلسوف الألماني هيدجر اللغة، بأنَّها مسكنه و موطنه و فيها يجد استقراره النفسي والجسدي، و بها يُحدِّد معالم عالمه الخاص؛ ومن خلال نافذة هذه اللغة مهما كانت ضيقة فإنَّه يرى العالم كوناً واسعاً بكل آفاقه، لا بل يتخطى العالم إلى الكون بأجمعه؛ حيث يرى الكون الشاسع بأكمله من خلال نافذتها الصغيرة. وهذا الرأي يحمل في طياته دلالات عميقة لحب الإنسان للغته مهما كانت هذه اللغة محدودة و تَجْمَعُ تجمّعاً صغيراً، فهي ذات قدرات كبيرة في هذا المجتمع. إنَّ ضعف اللغة يؤدي بالنتيجة إلى ضعف الهوية التي تحملها هذه الجماعة أو تلك.

إنَّ الإقصاء اللغوي دائماً ما يُؤدي إلى انحسار القومية المغلوبة على أمرها؛ وبالتالي يؤدي إلى ضياع هويتها القومية وذوبانها في الهوية القومية المهيمنة في المركز؛ حيث إنَّه: "في الهويات يتوحد العالم كله، تحت سيطرة المركز، وتصبح ثقافته هي نموذج الثقافات، و باسم المثاقفة يتم انحسار الهويات الثقافية الخاصة في الثقافة المركزية مع إنَّ مصطلح المثاقفة سلبي ويعني القضاء على ثقافة لصالح أُخرى، ثُم ابتلاع

(١) – هيدجر، نقلاً من الرابط: http.ll www.youtube.coml

الأطراف داخل ثقافة المركز، و تبرز مفاهيم جديدة؛ التفاعل الثقافي... لتنتهي إلى ثقافة المركز؛ وهي الثقافة النمطية، ممثلة الثقافة العالمية"[1]. عندما تتوحد الهويات العالمية يبرز عامل جديد للهيمنة و هو هيمنة المركز على جميع الثقافات المنضوية تحت راية الهويات الموحدة في العالم مع المركز، وبذلك يكون هناك قطب قوي مهيمن على باقي الجماعات من أصحاب الهويات الضعيفة؛ والثقافات الضعيفة، و يتم استقطابها، أو إسقاطها جميعاً لصالح هيمنة المركز القوية، والتي يُعلن بالتالي سيطرته على كل مناحي الحياة الثقافية، ومنها سيطرة لغة المركز على باقي اللغات، وحسم المعادلة الثقافية لصالح لغة و ثقافة المركز، لذلك يجب الحفاظ على الثقافة واللغة والهوية القومية داخل الثقافة و اللغة السائدة؛ وعدم السماح لها بتقويض بنيتها اللغوية والثقافية و هويتها المتميزة. والعمل على صيانة الثقافة، واللغة، والهوية القومية داخل الهوية واللغة المهيمنة؛ وعدم السماح بتسييس اللغة والهوية القومية وذوبانها داخل هيمنة الدولة وسلطتها المُسيسة، والسماح بقيام هيئات قومية مستقلة تحمل صفاتها وهوياتها و لغاتها المستقلة بعيداً عن السلطة المركزية وهيمنتها الواسعة على الثقافة العامة بلغة واحدة مسيطرة، وتكون مساهمة في إغناء وتطور ثقافة المركز؛ ومشاركته في بناء دولة ذات هويات قومية مختلفة و ولاء موحد للوطن، و ذلك لغرض طمأنة أصحاب الهويات القومية الضعيفة و التي هي أقلية؛ وبذلك يمكن تقوية ثقافة و حضارة المركز المتكونة من حضارات وتراث عدة، لبناء الحضارة المنشودة في وطن يشارك فيه الجميع.

إنَّ اللغة هي عنوان الأمة؛ وعنوان وجودها؛ وهي التي تحوي تراثها الحضاري، وتحتفظ في ذاكرتها بكل مقومات كينونتها، و أمجادها؛ وتُحدد هويتها القومية، وتُعلن عن ولادة هويتها الثقافية والحضارية، وتطوِّر علاقاتها الثقافية مع الثقافة الإنسانية،

(١) – الهوية، حسن حنفي حسنين، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠١٢: ٣٧

وتبني مستقبلها الحضاري وتطوره.

إنَّ تعلّم لغة أخرىٰ علىٰ حساب اللغة القومية هو ما يُطلق عليه بـ"النفاق اللغوي الاجتماعي، وتُعرف هذه الظاهرة بأنَّها الإقدام علىٰ استخدام نظام لغوي أو بعضه إخفاءً لخلفية لغوية ما، إلباساً علىٰ السامع، أنَّ المتحدث ينتمي إلىٰ طبقة رفيعة، وإنَّه حصَّل هذه اللغة في مدارس أجنبية".[1] وإنَّه يُفضِّل هذه اللغة علىٰ لغته الأم، وهي التي تكون سائدة في البلد، وتحمل هويتها الوطنية وتراثها وتاريخها الحضاري، حيث إنَّ الهوية و اللغة وجهان لعملة واحدة في الانتماء الذاتي في وجودها؛ لا يمكن فصل أحداهما عن الآخر، وإنَّ ضياع أحداهما يعني ضياع الآخر، وإن كان الشخص الذي يتخلىٰ عن لغته علىٰ دراية بلغة أخرىٰ فعليه التزامات وطنية و قومية، وثقافية؛ حيث يقوم بترجمة تراثه الحضاري إلىٰ اللغة الأخرىٰ؛ والعمل علىٰ توطيد أواصر الصداقة و التلاقي الحضاري فيما بينهما، و لإضافة منابع جديدة إلىٰ تراثه الحضاري والعمل علىٰ التقارب الثقافي، وبيان مدىٰ تأثر الحضارتين الواحدة بالأخرىٰ، وإنشاء مراكز للالتقاء الحضاري بينهما مع العمل علىٰ توسعة هذا التقارب إلىٰ مجالات أوسع؛ وقيام تقارب ثقافي أوسع مع عدد أكبر من الثقافات. و هذا يؤدي إلىٰ تقارب الهويات المتجاورة ثقافياً؛ وتحيل هويته القومية إلىٰ منبع حضاري متداخل مع الهويات الأخرىٰ ذات اللغات المتباينة، و بناء ثقافة عالمية لا تعمد إلىٰ الهيمنة الحضارية؛ بل إلىٰ بناء روابط و أواصر حضارية مبدؤها الحضارة الإنسانية الواسعة الحاوية لكل اللغات والهويات ذات الإرث الوطني.

إنَّ الابتعاد عن اللغة القومية و الانبهار باللغة الأخرىٰ يؤدي إلىٰ ضياع اللغة القومية ومن ثَم ضياع الهوية القومية لكون الهوية واللغة القومية صنوان لا يفترقان بعضهما عن البعض؛ إذ إنَّ ضعف أحدهما يعني ضعف الآخر واندثار أحدهما يعني

(١) – اللغة العربية و أسئلة العصر، عيسىٰ برهومة، و وليد العناتي، دار الشروق، بيروت، ٢٠٠٧: ١٨١

اندثار الآخر الذي هو اندثارٌ للحضارة القومية، وضياع الهوية القومية التي عمل الآباء والأجداد لسنوات من أجل بنائها، وإظهارها للوجود، الذي هو رمز حضارة الأمة و تاريخها الناصع.

لذا عندما يصل الاقتداء بالآخر إلى مستوى الهزيمة التي تدخل في نفوسهم نتيجة لهذا الاقتداء ؛ فإنَّ ذلك الاقتداء يُمثل تبعية للغالب لكون: "المغلوب مولعٌ أبداً بالاقتداء بالغالب، في شعاره وزيِّهِ ونِحلته، وسائر أحواله وعوائده"[1]. لكون المغلوب يلجأ دائماً إلى الاقتداء بالغالب في كل اهتماماته سواء أكان في شعاره، أم ملته، أم لغته، و عاداته و حتى في مشيه و جلوسه. لذلك يُعد تابعاً ذليلاً له، و مدافعاً عنه في كل صفاته وحركاته و سكناته؛ مع المحاولة في نسيان سلوكه العام وحركاته، وعاداته وتقاليده التي نشأ عليها؛ ويخلع زيه القومي الوطني الذي توارثه عن أجداده ويلبس ثوب الغالب، وإن كان مخالفاً لتقاليده وحتى إن لم يكن مؤمناً به، و لكنَّه في رأيه يُقدِّمه مرتبة إلى الغالب الذي يتمظهر عليه في سلوكه و ثقافته.

وإنَّ الهوية لا تكتمل بجدلية اللغة وحدها؛ ولكنَّها تحتاج إلى مكملات مساندة لها لبقاء ديمومتها و تكامل وجودها، وذلك العنصر المساند هو الأرض؛ أو البقعة التي يعيش عليها صاحب هذه الهوية مع مجموعته والتي يتكلمون لساناً واحداً، أو ما يُطلق عليه بالوطن، لأن وجود الجماعة بأهدافٍ واحدة وحُلُم واحدٍ دون مكان للعيش لا تسمى هوية: "إنَّ المكان –عموماً– ليس عاملاً طارئاً في حياة الكائن الإنساني، وإنَّما معطى سيميوطيقي. فالمكان لا يتوقف حضوره على المستوى الحسي، وإنَّما يتغلغل عميقاً في الكائن الإنساني."[2]؛ حيث إنَّ المكان ليس طارئاً على وجود

(١) – مقدمة ابن خلدون، تاريخ العبر و ديوان المبتدأ و الخبر في أيام العرب و العجم و البربر و من عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، ابن خلدون عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٨: ١٦٦

(٢) – شعرية المكان في الرواية الجديدة؛ د خالد حسين حسين: ٦١

الإنسان و يمكن الاستغناء عنه في مرحلة قادمة؛ واستبداله بآخر رغبة لهوىٰ مسؤول في تغيير مكان مجموعة من الناس لإبعادهم عنه، لذلك يعمد إلىٰ هذا الإقصاء القسري، للهيمنة علىٰ أصول الهوية ذلك التجمع الصغير و إبعاد خطره عن منطقة نفوذه؛ لكون تفتيت هذا المكان يؤدي له خدمة جليلة، إذ إنَّه: "إزاء تفتيت جسد المكان/ الوطن و نسف كينونة الإنسان فيه، لابُدَّ من وقفة لا بُدَّ من موقف مكاني يُفلسف تاريخ المكان بتعدد هوياته في وجه الهوية الواحدة."[1]، لأنَّ تفتيت جسد المكان الذي يُعد بحد ذاته الوطن الذي يحمل سمات سكانه الأصليين و يُؤدي إلىٰ تغيير تاريخ المكان؛ الذي هو يُمثِّل هوية الشعب الذي يعيش فيه، و جسده يكون ملتصقاً بسكانه الأصليين الذين كانوا قاطنيه، إذ إنَّ تغيير هوية المكان تتطلَّب وقفة جادة للتعرُّفِ عل سادة الأرض الجدد و تاريخهم في الاستيلاء علىٰ أوطان الآخرين من خلال التغيير الجغرافي الذي يُؤدي إلىٰ تعدد الهويات في جسد المكان/ الوطن. و القضاء علىٰ تراثهم القومي من خلال هذا الاعتداء علىٰ المكان الذي كانوا قاطنيه، و بذلك ينتقص من هويتهم التي اكتسبوها من خلال لغتهم و تراثهم و حضارتهم و مكان إقامتهم، حيث إنَّ هذا الوطن يتغلغل في ذاكرة الإنسان و يُصبح جزءاً من إحساسه، وتراثه القومي و الوطني، وإنَّ أي اعتداءٍ عليه يُعد اعتداءً علىٰ الهوية و اللغة. فضلاً عن عوامل اللغة و المكان في تأسيس هوية الإنسان هناك عوامل أخرىٰ تُأسِّس لهذه الهوية منها العوامل الاقتصادية، والدينية، و السياسية. و خلاصة القول إنَّ هوية الفرد تتجلىٰ في مكان ولادته و ثقافة أهله وإحساسه بالانتماء لهذه الهوية و للمكان الذي عاشوا فيه طوال وجودهم، وتراثهم الحضاري والسياسي و الاقتصادي

(١) – شعرية المكان في الرواية الجديدة؛ د خالد حسين حسين: ٢٣٣

شفرة الهوية في رواية دلشاد لبركات:

تناول بركات في رويته "دلشاد" الهوية القومية لشعبه المضطهد في جميع أشكاله؛ ثقافياً وحضارياً، ولم يكتفِ بركات في إدراج مسألة اللغة وحدها في بحثه عن هويته، وإنَّما استخدم كل عناصر الهوية لمحاربة من حاول نزع هويته الوطنية في سبيل سلخها من المتكلمين والقانطين في مدنه العديدة والتي تم تغيير أسماء بعضها؛ في محاولة لتغييرها ديموغرافياً من أجل إبعاد هذا الشعب عن تراثه وعاداته الثقافية، ومسح هذا التراث من خلال إبعاد من يطالب بحقوقه القومية، والفكرية، والثقافية؛ فقد لجأ المحتل "العثمانيون" أول الأمر إلى مصادرة الحق الشرعي لهم في لغتهم و ملبسهم، وتجارتهم، وسياستهم، و تعويمها لصالحه. هذه الأمة التي شاركت في كل معارك ومصالح الشريك الأكبر، و أنجزت نهضة ثقافية معه، وسطَّر علماؤهم "الكورد" أروع اتصال ثقافي معهم على مدى التاريخ؛ فقد أسهموا في إنتاج عدد كبير من الكتب في اللغة و الفقه و الحديث و التاريخ و الجغرافيا و الفلسفة، و منهم علماء بارزون يشار لهم بالبنان، منهم على سبيل المثال الأخوة أبناء الأثير حيث بينهم المؤرخ والأديب والفقيه[1]، فضلاً عن مشاركتهم في معارك التحرير بعد دخولهم الطوعي إلى الإسلام، إذ كان منهم عدد كبير من القادة الذين كان لهم شرف فتح العديد من الأمصار و ضمها إلى الدولة الإسلامية؛ من دون أن يُحمِّلوا هذه الدولة فضل هذا العمل، وعلى الرغم من ذلك كله فهناك من أنكر قومية هؤلاء القادة الأفذاذ؛ وتنكَّروا لهم، وعمدوا إلى طمس مآثرهم سواءً كان في

(١) – و هم ١– الإمام مجد الدين ابن الأثير، في الحديث الشريف، كتابه جامع الأصول. ٢– ضياء الدين ابن الأثير في اللغة، و كتابه المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر. ٣– عزالدين ابن الأثير في التاريخ، في كتابه أسد الغابة في معرفة الصحابة. بحوث ندوة ابناء الأثير، جامعة الموصل كلية الآداب، ١٩٨٢.

الجانب الحربي أم الجانب الثقافي.

لذلك عمد بركات إلى إيجاد وسائل لانبعاث لغته ومجمل حضارته عن طريق نصه الروائي، ولكن ليس بلغته الأم و إنَّما باللغة لسائدة؛ أو لغة المركز المهيمنة، وعمد إلى ذلك ليكون لنصه انتشاراً واسعاً في أرجاء الوطن، وليكون النموذج الآخر من علماء الكورد و مبدعيه؛ لإيصال رسالة قومه إلى العالم أجمع عن وجود هذه القومية؛ وإنَّها تحمل لغةً يمكن التفاهم بها، وإنَّ لهذه الأمة المجزأة إلى أوصال مقطّعة بين الدول التي لا يُعترف بوجودها، إذ عمد بركات في بحثه عن هويته في نصه(دلشاد) إلى الكتابة بلغة من حاول سلب حقوقهم الثقافية، و ليس بلغته الأم. بدأ بركات نصه بذكر أحد أمكنة بلدة كوماجينا التي لا يحكمها أبناؤها؛ إنَّما هو محكوم من قبل آخرين باسم عنصرٍ مهم من عناصر الهوية و يقدسونه وهو الدين، و استغلال الدين في ممارسة سلطة الحكم هو شعار عاش من خلاله المحتل أول الأمر قبل تجزئته، حيث أُستُغِلَ الدين كشعار للسلطة والتسلط دون وجه حق، إذ سكت المؤمنون بسلطة الدين عن أيِّ مطالب لكون الحكام يحكمون باسم سلطته. وبركات ذكر إسماء المدن والقرىٰ الكردية بأسمائها قبل عملية التغيير التي أجراها الحكام الجدد بعد التقسيم الذي طال بلد هذا الشعب. فقد ذكر الكاتب في نصه- دلشاد- اسم قرية من قرىٰ كردستان الواقعة علىٰ نهر الفرات؛ حيث يجري هذا النهر من الأراضي التركية مروراً بسوريا ثم يدخل العراق، وليس المقصود بهذه البلدة الصغيرة العراق، لكون الكورد لا يسكنون جنوب العراق، ولكنَّه قد تكون سوريا أو تركيا، ولكن وقتها كانت الدولة العثمانية هي المسيطرة وهي التي تتحكم في مصائر الشعوب المغلوبة والمنضوية تحت سلطتها، إذ تحدَّث قائلاً: "في بلدة كوماجينا المنتصبة علىٰ هضبة من رمل ما بعد الطوفان الثالث- طوفان الخسف الذي أصاب وادي قره صو، شرق الفرات الأعلىٰ"[1]، وهذه البلدة هي من قرىٰ كوردستان التي

(١) - دلشاد: ٩

تقع على وادٍ تجري فيه المياه و هذا الوادي يحمل تسمية اسم تركي بمعنى الماء الأسود، الذي يصب في نهر الفرات؛ أو هو أحد منابع هذا النهر والبلدة الصغيرة في بنائها وعدد سكانها؛ هي من ضمن الدولة العثمانية؛ التي تحمل صفة الخلافة الإسلامية، ولكنَّها في حقيقتها تحمل صفة الأتراك، من خلال حكمهم الذي يوجب الحديث بلغتهم ولبس لباسهم، و اتباع عاداتهم في المجتمع الذي يحكمونه. وللمكان أهمية كبيرة في فكر بركات الروائي؛ حيث يتحرى عن هذه الأمكنة من خلال نصه- دلشاد- الذي هو نموذج للشاب الكوردي الذي يبحث عن أمكنة وجوده الأزلي، ويتنقل من مكانٍ إلى آخر من أجل رؤية هذا المكان بمشهده الحالي، في وقتِ ضيّع شعبه للغته الأم ومحاولة فرض لغة الحكم الرسمية عليهم، و إخماد الروح القومية عندهم؛ وذلك تنفيذاً لسياسة التتريك المعمول بها عندهم و التي تَعْمَدُ إلى تتريك العناصر غير التركية، والقضاء على أيِ أملٍ بانبعاث هذه الروح من جديد، فضلاً عن قيامهم بنشر اللغة التركية والثقافة التركية لغرض انتشارها؛ وعدِّها الحضارة الوحيدة، و تطبيق مبدأ -الأنا- مع عدم الاعتراف بالآخر. وحصر -الأنا- في داخل قوقعة مظلمة دون نوافذ؛ والنظر من خلال هذه الظلمة السوداء إلى الآخرين، وعدم رؤية أحد سوى أنفسهم داخل هذه الغرفة "اللغة" التي هي المسكن والمأوى و الهوية لهم. ولأهمية المكان عند بركات فقد اهتم به اهتماماً كبيراً به، وعدَّه موازياً للغة في صنع الهوية القومية؛ لذلك حصر نصه في هذه الأماكن التي هي جزءٌ من تاريخ الأمة وتراثها القومي. والذي هو الوطن القومي لهم، وإن كان محتلاً فهو البؤرة التي ينظر بها هذا الشعب إلى الآخرين الذين يعيشون خارج وطنهم، أو الذين يعيشون معنا أو بالقرب منا، وهذا المكان هو الذي يُشكِّل بفعل كينونته التاريخية والثقافية والتداخل الإنساني؛ مع بقية الشركاء داخل هذا المكان، هدفاً لبنائه من جديد؛ وإقامة صلات المحبة معهم و مع المتجاورين لهم.

لم يتجاوز بركات المكان، فلا زال يذكره في نصه بوصفه أحد عناصر الهوية؛

وعمد إلى ذكر مكان آخر من أمكنة وطن الكورد في تركيا؛ أو ما كان ضمن الدولة العثمانية من بلدان القوميات الأخرى القاطنة في هذه الدولة؛ فقد ذكر مدينة أخرى من هذه المدن وهي مدينة كلاس التي تقع في كوردستان تركيا، حيث قال: "كانت الغرفة، المخصصة لإقامته، بارتفاع خفيف عن السور الجنوبي من دار مهران، تَطِلُّ بِشُبّاكِها المطوَّق بحجر أصفر، نافرٍ. ... قال مهران حين قاد تُرجمانه من البوابة المشرفة على نهر نُوْهْ آفْ، عبر الممر المسقوف برقائق القرميد- خزفِ المكنون المشوي فوق دار العلوم، إلى الغرفة المنفصلة بتمامها عن هيكل الدار العالي. نحن ندعو هذا النهر نُوْهْ آفْ، والأتراك يدعونه يَلْدِزْ- سُرَّهٌ في جسد الظاهر المؤجل سَفْحَ معادنهِ الدَّهرية في الأخدود المتفرِّع عن انهدام وادي قره صو، فقطع كلاس من ثلثها الغربي."[1]، يتمحور هذا المكان بذكر مكان خاص لدلشاد؛ حيث الغرفة التي وصفها مهران، بأنَّها غرفة صغيرة، وهي بالنسبة له وطن صغير يعيش فيه، و فيها يرى حلمه يتحقق ببناءٍ أكبر؛ ومكان أوسع، فهو يرى من هذه الغرفة المنعزلة والمطلة على نهر نوه آف "الماء الجديد"، إنَّه يرى العالم كله من خلال نافذة هذه الغرفة الصغيرة، فهي موطنه ومكان أحلامه ومحط آماله، ثُمَّ يتطلع بعدها لرؤية بقية معالم كلاس هذه المدينة التي هي مكان سكن قومه منذ القِدم؛ واستوطنوها، وهذا المكان له ميزة أُخرى؛ فهي تقع على نهرٍ يتفرع من النهر الأول الكبير الذي يقع عليه بلدة كوماجينا، وذِكْرُ بركات للأنهر في أماكن تواجد الكورد له دلالته وأهميته لهذه المدن، فوجود النهر يدل على وجود أطماع فيها لكونها يمكن أن تصبح مركزاً تجارياً مهماً، لأنَّ عملية النقل داخل النهر تكون ذات كلفة واطئة؛ وعند إقامة ميناء تجاري فيها يمكن أن يزيد من أهميتها الاستراتيجية، وتكون طرق مواصلات رخيصة، إذا علمنا إنَّ المواصلات كانت صعبة جداً آنذاك، لذلك عدَّه سكانها كالهواء الذي يستنشقونه؛ وخروجهم منه يؤدي إلى اختناقهم، فهم يسكنونه منذ زمن بعيد، وتحت

(١) - دلشاد: ٢١-٢٢

شتى الظروف وتعوَّدوا لهذا العيش فيه، والـذي هـو جـزءٌ مـن حيـاتهم اليوميـة، و وجود النهر يجلب الخير والرخاء لأهلها، لأنَّ المياه هي عصب الحياة وسر ديمومتها، وهي بمثابة الدماء التي تجري في عروق البشر، وهي دلالة للخير. يذكر بركات هـذا النص لأهميته. انتقل بركات بنصه من أمكنة الهوية إلى لغة الهوية؛ و ذلك لكون اللغة هوية ناطقة يمكن مـن خلالهـا معرفـة هويـة الآخـر الـذي قابلـه الإنسـان، هويتـه الواضحة والتي يمكن اكتشافها أول الأمر هي لغته؛ و لكن هل يمكن تغيـير هويـة الإنسان بمجرد تحدثه بلغة أخرى؟. هذا ما يبحث عنـه بركـات، فكثـير مـن قومـه يتحدثون بلغة غير لغـتهم الأم؛ فهـل هـم انتقلـوا مـن قـوميتهم إلى القوميـة التـي يتحدثون بلغتهم؟، بركات عرض هذا الموقف مـن خـلال نصـه"دلشـاد"؛ و ذلـك للإجابة على هذا التساؤل الإشكالي الذي قد يفسره البعض بخلاف الحقيقة: "أيبقى شخصٌ ما هو نفسه إذا نقَلَتْهُ من لغةٍ إلى لغةٍ أخرى؟"[1]، بهذه الصياغة للسؤال الذي طرحه بركات على بطله داخل النص ليؤكد إنَّ تعلم اللغة الأخرى لا يُخرج الإنسان من هويته، لكون اللغة ليست العنصر الوحيد لتحديد الهوية؛ ويبقى بركات ليستمع إلى جواب بطله الذي هو جوابه بالإنابة، حيث يختفي المؤلف خلف شخصيته لطرح أفكاره: "ساءلوه، فاستغرب.

- لم أفهم.

لنفترض أنَّكَ نقلت جنابَ الأمير إلى اللغة التركية، أيبقى كردياً؟، قالوا، فأبدى تَبَرُّماً: ماذا تظنونه يُصير؟.

يُصير تُركياً، قالوا بلا تردد."[2].

في هذه المحاورة أراد بركات إظهار وجهة نظـره مـن خـلال الحـوار بـين أنـاسٍ

(١) – دلشاد: ١١٠

(٢) – دلشاد: ١١٠

بسطاء مع شخصيته التي تحمل ثقافة قومه و يبحث عن ميراثهم المفقود الذي هو لغتهم؛ لأنَّه في اعتقادهم إنَّه بمجرد أنْ تتعلم لغة الآخر تخرج من جسدك الذي هو هويتك و حضارتك و ثقافتك إلى الآخر بكل حمولته و تنسى من تكون، والأمير يمثِّل الكل الذين يعيشون في هذا المكان، فانتقال الأمير من هوية إلى أخرى لكونه تحدث بلغتهم و ترك لغة قومه، فبحسب هذه النظرية ينتقل كل من أتقن لغة أخرى إلى القومية الجديدة التي أتقن لغتها، ويخرج من قوميته التي وِلد فيها؛ وبركات يرفض هذه النظرية ولكنَّه يُحرِّك شخصيته الرئيسة للإجابة وإكمال الحوار الذي يرفض هذا الانتقال، لكون الهوية هي الولادة والتاريخ و الحضارة والتراث، و حتى الاقتصاد والسياسة: "تَعثَّر عقلُ دلشاد ثانية من خفَّتهم. نظر إلى الأمير: لا ينتقل شخصٌ، إذا تُرجِمَتْ أفعاله، وحركاته، و أحاديثه، من لغة إلى أخرى، يبقى في واقعه كما هو، فيما تُستَبْدَل لغتُه، لا غير، قال"[1]. حسم بركات الأمر بأنَّ التحدُث بلغة أخرى لا يُغيِّر هوية الشخص، وإن كانت أفعاله و حركاته مشابهة لأصحاب اللغة التي أتقنها؛ فهو يبقى في داخله و هويته الشخص الأول الذي تعلم لغة الآخر بسبب ظروفٍ سياسية أو عسكرية أو اقتصادية، لكنَّه لا يخرج من الهوية حتى و إن نسي الحديث بلغته الأم، فهذا لا يعني تنصله من قوميته التي يحمل هويتها، ولا ينكر وجودها، وفي داخله يحمل هذه الروح التي هي نبراس له في قابل الأيام للانضمام إلى هويته الأصلية. وحتى إن حاول الانسلاخ عنها يبقى الآخرون يصفونه بأنَّه من الأصول الفلانية؛ و يعمد إلى الرجوع إلى هويته الأولى الذي حاول الانسلاخ عنها. وهو بهذا الإتقان للغة الآخر لا يستبدل سوى لغته، وتبقى قيمه الأخرى ثابتة دون تغيير؛ أو تبديل. بقي التساؤل وارداً عند الذين يحاورون دلشاد في منطقه، و يضيِّقون الخناق عليه، علَّه يؤيِّدهم في طرحهم المتساءَل: "فأبدوا من وجوههم علامةَ الفهم المتردد: إذا صار الأمير يتكلم التركية، ويجلس بالتركية، ويقوم

(١) – دلشاد: ١١٠

بالتركية، ويقرأُ لنا، كل ليلةٍ بالتركية، فكيف يبقى كردياً؟. تبرَّم دلشاد من جديد. قال: ننقُلُ كلام الرُّسلِ الأنبياء إلى الكردية، فهل يُصيرون أكراداً؟"[1]. بذات المنطق أجابهم دلشاد، المحاججة التي حاججوه بها من خلال طرحهم لأسئلتهم الكثيرة حول كلام الأمير و قيامه، وجلوسه، قراءَته بالتركية، إذن فقد أضحى الأمير تركياً من خلال كل هذه الأفعال والأعمال، وملبسه تركي، و مأكله و مشربه، كل ذلك بالعادات التركية؛ فمن المنطقي أن يصير تركياً؛ حسب تصور وفهم الجالسين معه، ودلشاد فنَّد كلامهم بمنطق آخر، إذا كان ما يقولونه صحيحاً، فعند ترجمة كلام الأنبياء و الرسل إلى اللغة الكوردية عليهم أن يصبحوا أكراداً، لكون لغتهم ترجمت إلى اللغة الكوردية. و بذلك أنهى دلشاد النقاش الذي استمر زمناً في مجلس الأمير، وأعلن أنَّ التكلم بلغة أخرى و لبس ملبسهم والتقيِّد بعاداتهم لا يخرج الشخص من هويته التي ولد فيها و حمل اسمها إلى الهوية التي تكون مهيمنة لفترة من الزمن، سواءٌ أطالت أم قَصُرت، لأنَّ المجتمع الآخر لا يقبل اندماجهم النهائي معهم في هويتهم التي يعتزون بها، وإن قبلوا عيشهم معهم ومحاكاة سبل عيشهم والحديث بكلامهم، والتمسك بعاداتهم. حرص بركات في نصه على ذكر الأسماء الكوردية لأبطاله وشخوصه، و ذلك إيماناً منه إنَّ ذكر هذه الأسماء لها دلالة معنوية واعتبارية، لكونه يبحث عن هويته القومية التي حاولت الجهة المهيمنة على شؤونهم إلغاءها مقابل استخدام الأسماء غير الكوردية، كأن تكون أسماء تركية، أو غيرها: "دارت الحقائقُ بكماء دائخةً في فَلَك عِلْمه بالحقائق. أرغى معدنُهُ- معدنُ الهيئة الآدمية: دينان؟ ماذا جاء بدينان إلى...؟. تاه اللفظ على لسانه مُحَدِّقاً إلى أكيسا.

دينان يعرف، قالت المرأة- البزوغُ من صَدَفة اللون.

يعرف ماذا؟ دمدم مهران إيفاردر.

---

(١) - دلشاد: ١١٠

بالذي بيني و بين دلشاد، قالت أكيسا."[1]، عمد بركات إلى ذكر أسماء كوردية؛ أو أسماء مقربة إلى اللغة الكوردية كأن تكون فارسية، لما لهاتين اللغتين من تداخل سواء في بعض الألفاظ المشتركة كونهما ينتميان إلى فصيلة واحدة- اللغات الهندو- أوربية- لذلك له أهمية في نص بركات حيث الأسماء غير التركية في منطقة يُهيمن عليها الأتراك، وهذه الأسماء لها دلالة لوجود جذور قومية متأصلة في وجدان هذا الشعب على الرُّغم من سيطرة الأتراك على مقدراتهم السياسية و الاجتماعية، و لكنَّها لم تستطع أن تمحو الأسماء والعناوين التقليدية من ذهن المواطن الكوردي الذي يعيش تحت سطوتهم، فقد ذكر بركات عدة أسماءٍ في نصٍ واحدٍ و ذلك للدلالة على البحث عن هذه الهوية التي قد لا يبقى منها حتى الأسماء، إن لم يعمد أحدٌ للاهتمام به؛ لكون الاسم له أهمية في الوجود القومي الذي هو عنصرٌ من عناصر الهوية؛ لأنَّ القضاء على التسمية يُؤدي بالتالي إلى القضاء على العناصر الأخرى للهوية و التي تشمل اللغة أيضاً، بوصفه العلامة المضيئة لوجود الهوية.

تلاعب بركات بالنص مرة أخرى، حيث عمد إلى نشر لغته القومية في آخر كتاب الترجمة، الذي يقوم بترجمته من اللغة السريانية إلى اللغة الكوردية: "انتشر المتسوِّقون، ثانيةً، في عرصة السوق، فاختلط بهم دلشاد و أكيسا غير متجاورَيْن، ثُمَّ اتجها إلى الرواق المفضي إلى الدكاكين. تقاربا قليلاً: ستنتهي الترجمةُ، قال الشاب النازل سلالم السريانية إلى حقائق الختام. سيدوِّن بضع كلمات معصوبة الجباه بأرقام التواريخ، في ذيل آخر صفحة بالكردية من المختصر في حساب المجهول."[2]. تعمد بركات في ذكر أحوال السوق، ليُذَكِّر بالجانب الاقتصادي المرافق لإتمام عناصر الهوية، و هو الجانب الاقتصادي الذي يتناوله الناس لغرض معيشتهم، و هو عنصر مهم و ذلك لكونه يُقَوِّي الجانب السياسي، و الحضاري للشعوب من خلال مزاولة

(١)- دلشاد: ٨٠

(٢)- دلشاد: ٤٢

الناس لحياتهم الاقتصادية، و محاولة الاستقلال من هذا الجانب عن السلطة المهيمنة على مقدراتهم، فضلاً عن تذكير القاريء بالجهة المهمة في إثبات الهوية، وصيانتها؛ ألا وهي اللغة، حيث عمد إلى إشهار عمله في ترجمة الكتاب من اللغة السريانية إلى اللغة الكوردية؛ وأراد التأكيد على إن الكتاب في خاتمته أيضاً سيكتب باللغة الكوردية، وإنَّ التواريخ و الوقائع كلها ستكون بهذه اللغة وليس بغيرها.

شفرة الهوية في رواية مقامات إسماعيل الذبيح للركابي:

عمد الركابي في روايته "مقامات إسماعيل الذبيح" إلى تناول مسألة هوية شعبه، والذي أراد الآخرون طمسها والقضاء عليها من خلال فرض الهيمنة العسكرية والسياسية عليه، والقضاء على حضارته من خلال تجزئته إلى دويلات ضعيفة لا حول لها ولا قوة ؛ فقد حاول المحتل "العثمانيون" أول الأمر القضاء على النظام الساسي لها؛ وذلك من خلال فرض سياسته التي أدت إلى انتشار الجهل والفقر في البلدان العربية، حيث خضعت للسيطرة العثمانية بعد سقوط الخلافة العباسية في سائر البلدان مما أدّى إلى ضياع الهوية القومية، وحاول الأتراك فرض اللغة التركية في كافة أرجاء الوطن العربي، كما عمدوا إلى سياسة التتريك في كل مناحي الحياة هناك، وتم تعيين ولاة وحكام من الأتراك في كل المناصب المهمة في الولايات العربية التابعة للدولة العثمانية؛ ومن ثَمَّ تم فرض التقاليد التركية عليهم في كل مناحي الحياة، ودخلت الأسماء و العبارات التركية إلى اللغة العربية، كما عمدوا إلى محاربة كل صوت يظهر ينادي بحرية القوميات التي تتألف منها الدولة العثمانية ذات الطابع التركي الخالص. وأرادوا التخلص من اللغة العربية بصفتها اللغة الرسمية في المناطق ذات الأغلبية العربية، وفرضوا اللغة التركية في المعاملات الرسمية في دوائر الدولة، وأرسلوا الشباب إلى جبهات القتال خارج مناطقهم التي يسكنونها،

وفرضوا النظام الإجباري بالنسبة إلى الخدمة العسكرية ذات النظام الصارم. وعمد الركابي إلى تصوير هذه المعاناة في نصه الذي كتبه على صورة رواية تحمل الطابع التاريخي التسلسلي؛ و الذي تحدث فيه عن أهم نكبات العرب في تاريخهم الحديث ابتداءً بنكبة فلسطين و انتهاءً بنكبة حزيران عام ١٩٦٧أ حيث بدأ الركابي في تصوير هذه النكبات، ولكونها الأكثر ألماً بالنسبة للعرب في تاريخهم الحديث؛ إذ ضيَّعوا القسم الباقي من فلسطين مع أراضٍ أخرى تابعة لعدد من الدول العربية مع تحطيم الآلة العسكرية لهم.

بدأ الركابي نصه من تاريخ هزيمة حزيران ومحاولة القضاء على الهوية القومية من خلال احتلال أراضي عربية جديدة أضيفت إلى إسرائيل وتوسيع حدودها من خلال هذا الاحتلال: "حين أستعيد معرفتي بإسماعيل الذبيح- وأنا بصدد كتابة روايتي عنه- أُجابَهُ بهذه الازدواجية التي رافقت تلك المعرفة؛... مفارقة تُعيدني ستاً و ثلاثين سنة إلى الوراء، مُذَكِّرة إيّاي بالمرة الأولى التي ألتقيته فيها في علوة الجلبي حينما قدم إلى بغداد في جملة النازحين من عرب فلسطين عقب أيّام من وقوع "نكبة حزيران" في عام ١٩٦٧."(١). في هذه الأيام التي ذكرها الكاتب تعرَّف على إسماعيل الذبيح، و هي أيام مأساة وحزن وألم؛ حيث طُرِد آلاف الفلسطينيين من مدنهم وقراهم و توزعوا على البلدان العربية التي قبلت باستضافتهم في مخيمات أو في مدنهم. في هذه السنة التي وقعت فيها الحرب بين العرب و إسرائيل وتم احتلال أراضٍ كثيرة من الدول العربية المحيطة بها، فضلاً عن باقي الأراضي الفلسطينية التي لم تحتل عام ١٩٤٨، و بذلك يكون كل الأرض الفلسطينية محتلة، ويكون الشعب الفلسطيني قد فقد أحد أهم مقوماته للهوية، الذي كان يعيش عليه ويمارس حقه في الحياة؛ ويكون هذا الشعب قد فقد جزءً كبيراً من تاريخه، وتخلى عن حضارته التي أقامها على هذه الأرض خلال حقبة طويلة من وجوده هناك، وعند فقد المكان

(١) - مقامات إسماعيل الذبيح: ٩

سيكون فاقداً لهوية اللغة أيضاً و التي تعُد الهوية الناطقة لهم، وخروجهم من مكان إقامتهم إلى أمكنة أُخرى لا يُعوِّضهم فقدان أرضهم، لأنَّ إسكانهم في مناطق أخرى غير أرضهم يُعَد اغتصاباً لحقوق الآخرين الذين أُخرجوا منه ليقوموا بسكنها، ولا يعيد لهم هويتهم الوطنية التي كانوا يمتلكونها وهم على أرضهم. يتحدَّثُ الركابي عن الآثار التي أثارها خروجهم من أرضهم؛ والنكبات التي تعرض لها إسماعيل الذبيح في ذلك: "في تلك اللحظة لمحتُ رجلاً كبيراً في السن، يرتدي الكوفية و العقال، يدخل العلوة تتعقَّبه صبيَّة في حدود الخامسة عشرة من عمرها. وكان الاثنان غارقيَن بملابس الحداد،... لم يكد أبي يسمع الرجل وهو يلقي بالسلام، لحظة دخوله الغرفة، حتى ردَّ عليه تلقائياً، ورفع رأسه عما بين يديه متأملاً القادم بنظرة عابرة. ومرَّتْ لحظات تبادل الاثنان في أثنائها، النظر قبل أن ينهض أبي عن كرسيه ببطء ليتساءل، وهو بين الشك و اليقين:

- يا إلهي!.. أيعقل أن تكون إسماعيل الذبيح؟
- هو نفسه!"[1]،

إنَّ دخول شخص إلى العلوة ليس ملفتاً للنظر، و لكن دخول رجلٌ مسنٌ و وراءه صبية؛ و هما في لباس الحداد هو الذي يلفت النظر، وخاصة إذا كانا غريبين عن زبائن العلوة، وصفة ملابس الحداد التي يرتديانها لها دلالة محددة، وهي خسارة شيءٍ عزيز على القلب و خسارته لا تُعوض مهما حاول الإنسان تعويضها؛ و وجود بطل الرواية في هذا الموقف له أهمية عند الركابي في نصه، فهو يُشير بخسارة إسماعيل لزوجته إثناء هذه الحرب التي أخرجته من وطنه وبالتالي خسر عنصراً مهماً من عناصر الهوية، وهو المكان الذي عاش عليه، ويمكن أن يكون حداده على الأرض التي خسرها؛ فهي الأم بالنسبة للإنسان و خسارتها هي الأرض، إنَّ الركابي جعل

(١) – مقامات إسماعيل الذبيح: ١١

لخسارة الأرض في فلسطين بموازاة خسارة إسماعيل لزوجته، أو خسارة ابنته مريم لأمها التي هي الوطن هي الوطن لها. فالركابي يسمي استشهاد زوجة إسماعيل ووالدة مريم، بالنكبة، كما يسمي حرب حزيران أيضاً بالنكبة، فهما متساويتان في الحزن و الألم عند الركابي الذي هو في حقيقته الراوي وهو البطل: "عن أي أسرة تسأل يا صديقي؟ فقد نُكِّبتُ، هذه المرة، برفيقة عمري، زوجتي فاطمة!"[1].

فنكبة حزيران تعادل نكبة فقدان إسماعيل لزوجته حيث قارن بين النكبتين، الزوجة التي هي الملاذ و المسكن له، والأرض التي هي مسكنه وملاذه أيضاً؛ حيث خسرهما سوية في هذه الحرب التي استمرت ستة أيام، وأطلقت إسرائيل عليها حرب الأيام الستة، وإسماعيل لا يفضِّل زوجته على أرضه، ولكنَّه يساوي بين الخسارتين، وبأنَّهما واحدة، الزوجة معطاءة وكذلك الأرض معطاء، لأنَّ الزوجة هي الأم، و هي الحنان، وهي التي تعطي ثمارها للوطن، وكذلك الأرض يضاهي المرأة في كل هذه الخيرات.

إنَّ احتلال مدينة القدس بأكملها ونزوح معظم سكانها يُعدُّ انتهاكاً لشعب آمنٍ في وطنه. وخروج هذا الشعب من مكانه الذي عاش فيه لقرونٍ عدة، يؤدي إلى تغيير في الهوية الوطنية للأرض؛ ويخليه من ساكنيه، و يُسَكِّنُ أُناساً آخرين مكانهم، يحملون هوية مغايرة لأصحابها الأصليين، وهذا ما يفضي إلى تغيير في بنيتها التحتية و الديموغرافية، و أدّى إلى هجرة آلاف الناس من مساكنهم وترك أموالهم و بيوتهم لمحتلٍ آتٍ بقوة عسكرية لأناسٍ لا قوة لهم وليس لديهم سلاح للدفاع عن أنفسهم. يتحدث الركابي عن الأعمال الإرهابية التي ارتكبت بحق أهالي القدس من قصف بالمدافع و الطائرات، وأسلحة تستخدم لأول مرة في الحروب وهي محرمة دولياً: "خبّراني أسبق لكما أن سمعتما بقنابل حارقة يعجز الماء عن إطفاء النيران التي

(١) – مقامات إسماعيل الذبيح: ١٣

تسببها؛ إذ إنَّ الماء نفسه يحترق بها؟"[1]، بهذه الكلمات التي تدمي القلوب تحدث إسماعيل الذبيح؛ وعن قتالهم مع العدو الذي احتل أرضهم بأسلحة لم يسمع بها أحد، وهي قنابل حارقة تحرق البشر والأرض، ولا يمكن إطفاؤها بالماء، لأنَّ الماء يحترق معها، أو يُزيدها احتراقاً؛ فالماء عامل زيادة للنار على خلاف النيران العادية والتي يعرفها إسماعيل وأصحابه، لذلك احتاروا في كيفية إطفائها و التخلص من ليهيبها المحترق، وهي عندما تلتصق بالجسم لا يمكن إطفاؤه إلى أن ينتهي النار لوحده بعد أن تكون قد أحرقت معها ما التصق به. يسترسل إسماعيل الذبيح في رواية مأساة أهله، ويتحدث عن هذه الأسلحة التي لم يسمع بها: "تلك هي قنابل – النابالم– التي أصابت مئات الجرحى، ونيرانها تنشب بالثياب، والجلد، واللحم، وتفعل فعلها حتى تبلغ العظام.. كنت أتنقل بين الجرحى المشوهين باحثاً عن فاطمة مكتشفاً أكثر من واحد منهم كان هلك في سريره دون أن يتمكَّن الأطباء من إخلاء جُثته لفداحة أعداد الموتى،"[2]، هذه القنابل هي التي دفعت الناس إلى الفرار و ترك أراضيهم و ممتلكاتهم خوفاً على حياتهم من هذه القنابل التي لا يمكن إطفاؤها بسبب تكوينها الذي يحول الماء إلى عامل مساعد للاحتراق، ولا يمكن علاجهم بسبب احتراق الملابس و الجلد و العظم فضلاً عن اللحم الذي يُغطي جسم الإنسان، ويؤدي إلى موت محتوم. وهذا الخوف هو الذي أدّى إلى ترك أعدادٍ كبيرة من الناس أراضيهم و الهجرة إلى الدول العربية المجاورة؛ وقسم آخر هاجر إلى دول أخرى أُوربية بعيداً عن وطنهم الأم، أو غيرها من البلدان البعيدة، وآخرون سكنوا في مُخيمات أُقيمت لهم في البلدان المجاورة لأرضهم المسلوبة، هذه الهجرة وترك أمكنة إقامتهم جعلتهم يفقدون عنصراً مهماً من عناصر الهوية فضلاً عن تراثهم و تاريخ حضارتهم، ومن الذين هاجروا إلى بلدانٍ بعيدة غير عربية قد تعلموا لغة البلدان

(١) – مقامات إسماعيل الذبيح: ١٤

(٢) – مقامات إسماعيل الذبيح: ١٤

التي أقاموا فيها، و نسوا لغتهم و وصاروا يتحدثون بلغة الذين يقطنون معهم؛ وبذلك يُحاول من طردهم من ديارهم أن يجعلهم يفقدون كل مقومات الهوية التي كانوا يحملونها. والركابي يعمد إلى الكشف عن هذا الخلل في الهوية القومية؛ ويعمل على طرح مشكلة اللاجئين منذ النكبة الأولى عام ١٩٤٨ ولحد حرب حزيران، إنَّ البحث عن هوية هؤلاء المشردين في أصقاع الدنيا هي مهمة صعبة، ولا يقف الركابي عند هذه النكبة فقط، بل يبحث في أتون التاريخ الحديث لِيُلَمْلِم شمل العرب ويعيد لهم هويتهم التي فقدوها من خلال كل هذه الهزائم و النكبات الكبيرة. بدأ الركابي نصه من آخر نكبة للعرب عامة ولم يتحدث عن النكبات التي أصابت بلداً واحداً فقط؛ لكونه يكتب تاريخ العرب الحديث روائياً، ثُمَّ يبدأ بكتابة التاريخ روائياً عن فترة الدولة العثمانية في أواخر أيامها، ومحاولة العرب العمل على إعادة البحث عن هويتهم القومية من خلال الخلاص من هيمنة الدولة العثمانية، وإقامة دولتهم ذات الهوية القومية على أنقاض هذه الدولة المنهارة، ويعمد الكاتب إلى بيان إخلاص العرب لدينهم أمام محتلٍ آتٍ من وراء البحار و الاصطفاف مع المحتل الأول لمحاربة الكافر الذي يريد احتلال بلاد المسلمين. فقد تحدث الركابي عن قيام الحرب العالمية الأولى وانضمام الدولة العثمانية إلى دول المحور، وتقدم قوات الحلفاء لاحتلال البصرة، و قيام الشباب العربي للتطوع للدفاع عن البصرة: "... وهناك الإنكليز الذين أنزلوا جنودهم في –الفاو– .. بل يُشاع أنَّهم موشكون على احتلال البصرة!!

فاستعاذوا بالله، وزجروا–هلال– منبهين إيّاه على أنَّه بالغ في تجاوز الحدود هذه المرة، لكنَّه طلب منهم التريّث و الاستماع إليه لحظات قبل الإسراع بالحكم. وأوضح أنَّ ثَمَّة برقيات استغاثة وصلت من البصرة إلى علماء الدين تُليتْ على الناس في الجوامع."[1]، هذه الاستغاثة التي جاءت من البصرة إلى علماء الدين من أجل مساندة

(١) – مقامات إسماعيل الذبيح: ٧٨

أهلهم أمام خطر الغزو القادم إليها؛ والذي يهدف إلى احتلالها، وبذلك ستكون بوابة احتلال باقي أجزاء العراق؛ والذي له دلالته في استهداف كل الوطن، والهيمنة عليه، وبذلك يتم استبدال احتلالٍ مسلمٍ بآخر مجهول، ومن ديانة مغايرة لديانة أهل البلد؛ فضلاً عن سيطرتهم التامة على خيرات البلد، وتدمير مساجدها والقضاء على تراثها الروحي الذي ورثه من الآباء والأجداد؛ هذا التراث الذي دافعوا عنه ونشروه في كل أجزاء المعمورة؛ ليس من السهل السماح بتدميره بهذه السهولة. والركابي استخدم الفروسية وأخلاق الفرسان للدفاع عن الهوية العربية ضد كل محتل يأتي لاحتلال الوطن، لذلك فقد تم إنشاء كتائب للدفاع عن البصرة وإرسالهم بسرعة لتكون جاهزة عند محاولة المحتل اختراق حدود العراق: "وأعلن هلال عن نشوء حركة للجهاد في مختلف المدن العراقية- ولا سيما في العتبات المقدسة- لحماية البصرة من الاحتلال، وأنَّ مجموعة منهم بزعامة أحد علماء الدين قد توجهت إلى مدينة السماوة قبل أيام، و أنَّ هناك مجموعات أُخرى من مجاهدي الكاظمية وبغداد ستتوجه إلى ساحات القتال قريباً"[1]. يبحث الركابي عن هوية شعبه المهددة بالضياع، والاحتلال، إلى القيام بإعلان تشكيل مجاميع مسلحة للقيام بالدفاع عن هوية البصرة القومية ومن خلالها يكون الدفاع عن هوية العراق بأكمله، وأعتمد الركابي على المصادر التاريخية التي تحدثت عن توجه عدد من المجاميع بزعامة أحد علماء الدين إلى السماوة وهي في طريقها إلى البصرة، الركابي أكَّد على دور علماء الدين في كل الثورات الوطنية لذلك ذكر إنَّ المجاميع بزعمة أحد رجال الدين من دون أن يذكر من أي مكان هو. وضياع البصرة يعني احتلال ثغر العراق وبوابة العراق الجنوبية، ودلالة هذا الاحتلال يأتي لأهميته حيث يكون الطريق سالكاً لاحتلال باقي مدن العراق، ويكون العراق بذلك بلداً لا وطن له؛ وبالتالي تكون الهوية القومية ناقصة،

(١) - مقامات إسماعيل الذبيح: ٧٨-٧٩

ولا يوجد مكان يعيش فوقه هذا الشعب، ويفقد حضارته التي بناها لآلاف السنين، فضلاً عن فرض لغة المحتل و القضاء على لغة الأم التي استمرت للآلاف السنوات. والركابي استخدم الفروسية و أبطال العرب الذين استمد منهم العزم للحفاظ على الهوية القومية أمام هذه الهجمة الشرسة التي تريد النيل من الوطن.

لم يبق الركابي في العراق فقط لنقل أحداثها؛ فروايته تعني تاريخ كل العرب لذلك انتقل إلى رواية قصة احتلال بيروت الغربية من قبل القوات الإسرائيلية، حيث قامت القوات الإسرائيلية بالدخول إلى بيروت الغربية، واحتلت مبنى السفارة الكويتية، علماً إنَّ هذه الحادثة التي يرويها الركابي في نصه قد نقلها من مصادر تاريخية موثوقة، فهو ينقل تاريخ أمة روائياً لذلك كان اعتماده على المصادر التاريخية مقبولاً حتى من قبل كُتّاب رواية الحساسية الجديدة؛ وينقل خبر الاجتياح الإسرائيلي: "صباح الأربعاء رابطتُ في البيت لأتابع من خلال شاشة التلفاز عملية اقتحام القوات الإسرائيلية بيروت الغربية: كانت الكاميرا ترصدهم من بناية عالية وهم يتقدمون من جهة الميناء في صف واحد و في أعقابهم الدبابات و من ثَمَّ سيارات الجيب.

ولم تمضِ سوى ساعات حتى أُعلن عن احتلالهم السفارة الكويتية المشرفة على مخيمي "صبرا و شاتيلا" للاجئين الفلسطينيين في بيروت!"[1]. إنَّ قيام القوات الإسرائيلية باقتحام بيروت الغربية من جهة الميناء، لضرب واحتلال أرضٍ أُخرى من الوطن العربي، و إضافته إلى بقية الأراضي المحتلة من الدول العربية المحيطة بإسرائيل؛ أو ما يطلق عليها بدول المواجهة، إنَّ هذا العمل يؤدي إلى نزع الهوية القومية من هذا المكان و محاولة لإلحاقه بالدولة الإسرائيلية، و العمل إلى إفراغه من أهلها الأصليين؛ وإسكان مجاميع تكون موالية لها. حيث إنَّ محاولة إسرائيل التوغل

(١) – مقامات إسماعيل الذبيح: ١٩٥

واحتلال هذه الأرض له دلالة تهديد للأمن القومي و الوطني؛ فضلاً عن كونه تهديد قوي ومباشر للهوية القومية لهذه الأرض، ومحاولة لإبعاد الشعب الفلسطيني الموجود في مخيمي صبرا وشاتيلا للاجئين عن مكان وجودهم، إذ قاموا بأعمال القتل والذبح لهم في مخيماتهم ليلاً، والعمل على إدخال الرعب في قلوبهم، ليقوموا بهجرة أخرى إلى مكان بعيد عن الحدود الفلسطينية: "بعد أيام معدودة دوّى نبأ تلك المجزرة المرعبة التي جرت بحق الفلسطينيين في بيروت!. إنَّها فلم من أفلام الرعب من إخراج وزير الدفاع الإسرائيلي شارون لا المخرج هتشكوك[1].

حيث جرت مجزرة رهيبة بحق أطفال ونساء ورجال مخيمي صبرا وشاتيلا للاجئين، إذ اجتاحت القوات الإسرائيلية ليلاً هذين المخيمين وكسرت أبواب الخيم المصنوعة من الصفيح، ودخلتها عنوة وقتلت أعداداً كبيرة منهم بوحشية تفوق وحشية هولاكو والتتار؛ حيث شبَّهه الركابي بأنَّه فلم من أفلام الرعب، و لكن المخرج يختلف فهو ليس هتشكوك، بل وزير الدفاع شارون، الذي أمر ببث الرعب والخوف في قلوب الفلسطينيين وقتل أكبر عدد منهم لغاية في نفسه، وهي القضاء عليهم، وتهجيرهم من المكان الذي سكنوا فيه بعد طردهم من ديارهم وأرضهم و ممتلكاتهم، وهي محاولة لمحو الهوية القومية لهم، وتدمير ما بقي لهم من حضارة وثقافة. يبدو إنَّ الموازين قد قلبت في هذه الحرب فحليف الأمس أضحى عدو اليوم، وعدو الأمس أصبح حليف اليوم، ويروي الركابي هذا التحول في المواقع، وكيف أنَّ العرب الذين وقعوا في الأسر قد التفوا حول آسريهم لتكوين أفواج تحارب العثمانيين الذين خسروا كثير من المعارك و الأراضي أمام تقدم القوات الإنكليزية المتقدمة لاحتلال الأراضي العربية بمساندة القوات العربية التي شكلها الشريف حسين شريف مكة وأولاده: "لم يبق يوسف في رابغ إلاّ ثلاثة أيامٍ انتقل

(١) – مقامات إسماعيل الذبيح: ١٩٥

بعدها، بمعية سريته، إلى ميناء ينبع الذي أضحى قاعدة لجيش الثورة الشمالي بقيادة الأمير فيصل، ثالث أنجال قائد الثورة العربية الشريف حسين، في حين كان أبناء الشريف الثلاثة الآخرون- علي و عبد الله و زيد- يطبقون بقواتهم على "المدينة" محاصرين بذلك الآلاف من الجنود الأتراك بقيادة فخري باشا."[1]. تحول الجنود العرب الذين هبوا لمساندة الدولة العثمانية التي تحمل صفة الخلافة الإسلامية، و تدين بالدين الإسلامي، ومقاتلة القوات الغازية التي أتت من وراء البحار لإسقاط الخلافة و الاستلاء على البلدان العربية المنضوية تحت سلطة الدولة العثمانية؛ و سلب ممتلكات المسلمين و القضاء على الحضارة الإسلامية، والهيمنة على أماكن المسلمين و مقدساتهم، ومن ثَمَّ تغير هويتهم، وجعلهم تحت الاحتلال الأجنبي الكافر، وبذلك يفقد الشعب إحدى أهم عناصر الهوية لديه وهو الوطن، مع تدمير لتراثه التاريخي والديني و الهيمنة على موارده الاقتصادية، وجعل الأرض العربية مع شعبها تابعاً ذليلاً لهم وجعل سياستهم تدور في فلكهم و حصر التعيينات بأيديهم وتعيين من يخدم مصالحهم وترك الآخرين دون أن يكون لهم رأي في سياسة البلد السياسية والاقتصادية. وبذلك فقد استبدلوا استعماراً بآخر، وقيام شريف مكة بقيادة الجيش العربي الذي تكون لديه لمحاربة الدولة العثمانية، بدعوى الخلاص من الحكم و الاضطهاد التركي الذي طال قروناً كثيرة، والذي سلب العرب الحكم وحاربهم في قيادة بلدانهم، وفرضهم اللغة التركية والابتعاد عن نشر اللغة العربية، فرض حكاماً من الأتراك يُديرون البلدان العربية دون رغبة أهلهم، وهذا الأمر هو أيضاً نقصٌ في عناصر الهوية القومية من منع لغتهم لتكون رسمية، ونقص السيادة على بلدانهم، هذه الأسباب دعت شريف مكة لإعلان ثورته في الحجاز وانضمام الأسرى العرب عند الإنكليز بالانخراط في هذا الجيش. على الرُّغم من تعهد الإنكليز للعرب بالحرية و إقامة دولتهم الموحدة بعد مساعدتهم بالقضاء على العدو المشترك الدولة

(١) – مقامات إسماعيل الذبيح: ٢٤١

العثمانية، و لكن الركابي أراد أن يبين رأيه من خلال بطله الـذي هـو النـاطق باسـمه التشكيك بهذا العهد، وعدم تصديق هذه الوعود من خلال ما شاهده في الهند بعـدم جدية الإنكليز في الوفاء بوعده لهم: "ساءل يوسف نفسـه بـين مصـدّقٍ و مكـذّب، حتى إذا خفَّض الرجل رأسه وهو يدخل تأكـد مـن صـحة تخمينـه؛ فهـا هـو وجـه إسماعيل الوسيم و قد ازداد توردًا، تتألق وسطه عيناه الصفراوان برموشـهما السـود الكثيفة،... أعذرني على ما حصل؛ إذ إنَّ آخر ما كنت أتوقعه ليس إسماعيل فحسب، بل رؤيته بالزي العسكري الخاص بالجيش العربي!

- لا تتسرع في إصدار حكمك عليَّ يا يوسف؛ فأنا لا أزال كما عهدتني في جدة أتشكك بصدق الإنكليز في دعمهم لهذه الثورة."[1].

بهذه التأكيدات أكد الركابي أنَّه لا يثق بوعود و مواثيق الإنكليز التـي يقطعونهـا، فهو أي البطل "إسماعيل الذبيح" وإن انظم للثورة ولبس لباس الجيش العربي ألا إنَّه لا يثق بمن يُعم هذه الثورة، ويُسيسها لأنهم أصحاب مصالح ولا يمكن أن يُقـدموا شيئاً لأحد بالمجان، فلا بد أنَّ وراء هذا الـدعم شيءٌ مهـمٌ ليقفـوا مـع العـرب هـذا الموقف؛ ولابُد أنَّ لهم غايات غير معلنة: ".. لا بل أستطيع الآن الجزم بصـحة تلـك الشكوك جملة و تفصيلاً؛ ذلك لأنَّ الإنكليز فضحوا صراحة غايتهم المستترة من هذ الدعم الزائف؛ إذ إنَّهم يسعون لتحقيق غاية معينة سينكشـف أمرهـا في النهايـة، في حين يسعى العـرب لغايـة لا يسـتطيعون الوصـول إليهـا دون دعمهـم!"[2]. بهـذا التصريح الخطير من إسماعيل الذبيح، الذي يُعلـن فيـه عـدم ثقتـه في الـدعم الـذي يُقدمونه الحلفاء للعرب؛ يكون قد أعلن موقفه من الحرب مع الإنكليز ضـد الدولـة العثمانية، وسبب انضمامه واضح وجلي؛ حيث أعلن الإنكليز إنَّهم سـيطلقون سراح

(١) – مقامات إسماعيل الذبيح: ٢٥٢

(٢) – مقامات إسماعيل الذبيح: ٢٥٣

كل أسير يلتحق بالثورة العربية بقيادة الشريف حسين، وانضمامه جاء لهذا السبب، وتكهَّن أنَّ للإنكليز غاية لا يمكن تحقيقها بدون مساعدة العرب الذين هم الأكثرية في الدولة العثمانية المنهارة، والدخول إلى المنطقة من دون مساندة العرب لهم سيكلفهم كثيراً في العدة و العدد، لأنَّه عند عدم كسب العرب إلى جانبهم سيكونون بالتأكيد إلى جانب الأتراك، وعبور العراق إلى تركيا سيكلفهم الكثير من المعارك في تقدمهم؛ ولن يرتاح لهم بال في تقدمهم، عكس ما إذا استطاعوا كسبهم إلى جانبهم مع اطلاق الوعود لهم بإقامة دولة موحدة لهم تحت حكم الشريف حسين، ولعلم الإنكليز برغبة العرب التخلص من الحكم العثماني الذي أرهقهم، وحبهم لقيادة أنفسهم بأنفسهم؛ لذلك حاولوا إرضاءهم وكسب ودهم، وجعلهم حلفاء لهم مع مدهم بالسلاح والعتاد، وإشراكهم في المعارك، بل دفعهم لخوض المعارك نيابة عنهم؛ وهذا الموقف يؤدي أيضاً إلى ضياع هويتهم القومية المستقلة، لكونهم سيصبحون تابعين لهم و خاضعين لكل قراراتهم المصيرية التي سيتخذونها بحقهم، وسيقومون باستبدال احتلال آخر وقد يكون أشدَّ قسوة عن الاحتلال العثماني القديم الذي كان يتخذ من الدين ستاراً، وهذا الاحتلال سيكون دون ستار؛ وهو من ديانةٍ أُخرىٰ و من أرضٍ آخر غير جارٍ، أو صديق، و هو يحمل صفته و غاياته معه من أجل إسقاط الدولة العثمانية واحتلال أراضي واسعة والبحث عن كنوزها، وخاصة الثروة النفطية، وبذلك سيفقد الشعب العربي هويته الاقتصادية بعد الهوية القومية. انتبه الشباب العربي الذي كان ضمن تشكيلات الجيش العربي لتحرير البلدان العربية من الدولة العثمانية إلى ألاعيب الإنكليز و الفرنسيين خلال المعركة، حيث كانوا يشاغلونهم بمعارك جانبية صغيرة؛ ويحولون إلهائهم بهذا العمل وذاك، صرف أنظارهم عن العمل الرئيسي الذي تطوع هؤلاء الرجال من أجله: "فأجابه ذياب ثائراً:

- ذلك قرار الإنكليز و الفرنسيين؛ فهم يهدفون إلى إشغال الجيش العربي بهذه الحركات الجانبية!. و أردف قائلاً إنَّ بعض الضباط الغيورين عاتبوا القائد العام جعفر العسكري على ما حصل، فأجابهم بصراحته المعهودة: ماذا أعمل والإنكليز والفرنسيون لا يريدون أن يتقدم الجيش النظامي نحو الشام، فهم طامعون في سوريا؟"[1]

بهذه الصراحة التي يتصف بها القائد العام جعفر العسكري أجابهم بأنَّ للإنكليز والفرنسيين أطماع في سوريا، أو بلاد الشام كلها وهي أطماع اتضحت أهدافها فيما بعد من سلخ فلسطين وإهدائها لليهود لإقامة وطن لهم، و بذلك يكون هذا ضربة قوية للهوية العربية في فلسطين وضياعها بعد ذلك، الأطماع بدأت تتكشف الواحد تلو الآخر كلما أحرز الجيش العربي تقدماً نحو المشرق للوصول إلى أهدافها، وقيام الدولة العربية المستقلة الواحدة بحدودها وهويتها القومية المتميزة، فضلاً عن هويتها الثقافية والسياسية والاقتصادية.

واتضح شيئاً فشيئاً غايات الدول الغربية التي طلبت مساعدة العرب مقابل إعطائهم استقلالهم القومي والعمل على بناء دولتهم ذات الهوية العربية المستقلة؛ ووحدة أراضيهم و وحدة شعبهم، ولكن كان يبدو إنَّه هناك أمورٌ تجري في الخفاء خلف الكواليس دون أن يعرف الجيش العربي، أو المقاتلون العرب عنها شيئاً: "وانهمك إسماعيل وقتاً طويلاً في تصفّح تلك الجرائد متتبعاً إرشادات فايد بقراءة مقاطع من مقالات منشورة فيها كانت تجعله يطلق صرخات استنكار و قد فغر فمه دهشةً، فلم يعد يوسف يُطيق صبراً؛ فطلب منه الإفصاح عما يُثير دهشته.

- كارثة!... نحن مقبلون على كارثة لا خلاص لنا منها!

أجابه إسماعيل و قد شحب لونه و هو يُناوله إحدى الجرائد:

(١) – مقامات إسماعيل الذبيح: ٢٧٦

- هاك... اقرأ لتكتشف مبلغ غدر البريطانيين والفرنسيين؛ ففي الوقت الذي كانوا يُحرِّضوننا نحن العرب لنُعلن ثورتنا على السلطة العثمانية لننال بدعم منهم- كما يزعمون- استقلالنا، كانوا يجتمعون من خلف ظهورنا ليعقدوا اتفاقية سيتقاسمون بموجب بنودها العراق و بلاد الشام بينهم بعد هزيمة العثمانيين!

وأوضح فايد قائلاً إنَّ الفضل في كشف بنود تلك الاتفاقية التي عُرفت باسم "سايكس- بيكو" يعود للحزب البلشفي؛ فعلى أثر استيلائه على السلطة في روسيا القيصرية في شهر الأول المنصرم عمد إلى نشر بعض الوثائق السرية الموضوعة في محفوظات وزارة الخارجية القيصرية، من بينها نصوص تلك الاتفاقية التي كانت روسيا طرفاً فيها."[1]. وهكذا اتضح هدف بريطانيا و فرنسا.

(١)- مقامات إسماعيل الذبيح: ٢٨٣

مصادر البحث:

١) بحوث ندوة إبناء الأثير، جامعة الموصل كلية الآداب، ١٩٨٢.

٢) التعريفات، علي بن محمد الجرجاني، تحقيق عادل أنور خضر، دار المعرفة بيروت، ٢٠٠٧.

٣) دراسة في مفهوم الهوية، حبيب صالح مهدي، شبكة الأنترنيت، الرابط www.iasj.net

٤) دلشاد"فراسخ الخلود المفقودة"، سليم بركات، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت لبنان، ٢٠٠٣.

٥) سوشيولوجيا الثقافة و الهوية، هارلمبس و هولبورن، ترجمة حاتم حميد محسن، دمشق، ٢٠١٠: ١٣

٦) شعرية المكان في الرواية الجديدة؛ د خالد حسين حسين، كتاب الرياض، الرياض، العدد، ٨٣، أكتوبر، ٢٠٠٠.

٧) اللغة العربية و أسئلة العصر، عيسى برهومة، و وليد العناتي، دار الشروق، بيروت، ٢٠٠٧.

٨) اللغة هوية ناطقة، د. عبد الله البريدي، كتاب المجلة العربية-١٩٧- السعودية، ١٤٣٤هـ

٩) مخاطر العولمة على الهوية الثقافية، د محمد عمارة، دار نهضة مصر، ١٩٩٩.

١٠) مقامات إسماعيل الذبيح، عبد الخالق الركابي، دار ميزوبوتاميا للطباعة و النشر، بغداد، ٢٠١٣

١١) مقدمة ابن خلدون، تاريخ العبر و ديوان المبتدأ و الخبر في أيام العرب و العجم و البربر و من عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، ابن خلدون عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٨.

١٢) النهج إنسانية البشرية/ الهوية البشرية، إدغار موران، ترجمة د هناء صبحي، هيئة

أبو ظبي للثقافة و التراث، أبو ظبي،٢٠٠٩.
١٣) الهوية، اليكس ميكشيللي، دار الوسيم، ترجمة د. علي وطفة، دمشق، ١٩٩٣.
١٤) الهوية، حسن حنفي حسنين، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠١٢.
١٥) هيدجر، نقلاً من الرابط: http.ll www.youtube.coml