اللُّغَة العَرَبِيَّة وَ آدابُها

جامعة فردوسي، مشهد — فصلية علمية محكمة

السنة 13- العدد 1 - ربيع 1443 ه.ق - الرقم المسلسل 181/1/24

النسخة العربية

جمالية الخطاب الساخر وأساليبه في مجموعة "صورة شاكيرا" للقاص الفلسطيني المعاصر محمود شقير	محمدجواد پور عابد، أحمد عادل ساكي
صورة المرأة في أغاني الفيديو كليب العربية	آمال الحيمر
الدور الرئيسي للجانب الأنثوي (الأنيما) في أشعار نزار قباني ونادر نادربور	حسن گودرزي لمراسكي، بهروز قربانزاده شهرام أحمدي
التحليل السيميائي للشخصيات في شعر محمد الفيتوري المقاوم (الشخصيات السياسية والتراثية والأدبية نموذجاً)	صادق فتحي دهكردي، سكينة حسيني
الأنماط الزمنية، مفارقاتها وجمالياتها في رواية "وكان مساء" لعبد الحميد جودة السحار	علي پيراني شال، عبداله حسيني علي اسودي، فاطمة عابديني
من قراءة السطوح إلى قراءة دلالات الأعماق؛ مقاربة تأويلية لقصيدة أغنية الممالك الضائعة	علي باقر طاهري نياء، حسين إلياسي فاطمة أعرجي
السرد الموسيقي ومكوناته الأساسية في رواية "العصائر" لربعي المدهون	شهرام دلشاد

الترقيم الدولي الموحد للطباعة: 7217-2008

الترقيم الدولي الموحد الإلكتروني: 2681-2383

اللُّغَة العَرَبِيَّة وَ آدابُها

السنة 13- العدد 1 - ربيع 1443 ه.ق - الرقم المسلسل 181/1/24

مجلة اللّغة العربية وآدابها

(فصلية علمية محكمة)

الناشر: جامعة فردوسي مشهد
المدير المسؤول: الدكتور سيد حسين سيدي
رئيس التحرير: الدكتور سيد حسين سيدي

هيئة التحرير (حسب الحروف الهجائية):

الدكتور عباس اقبالي ..... (استاذ مشارك بجامعة كاشان – ايران)
الدكتور ابوالحسن امين مقدسي ..... (استاذ بجامعة طهران – ايران)
الدكتور احمدرضا حيدريان شهري ..... (استاذ مشارك بجامعة فردوسي مشهد – ايران)
الدكتور محمد خاقاني اصفهاني ..... (استاذ بجامعة اصفهان– ايران)
الدكتور أسعد خلف العوادي ..... (استاذ بجامعة ذي قار – العراق)
الدكتور حسن دادخواه طهراني ..... (استاذ بجامعة الشهيد جمران اهواز – ايران)
الدكتور حجت رسولي ..... (استاذ بجامعة الشهيد بهشتي طهران – ايران)
الدكتور سيد حسين سيدي ..... (استاذ بجامعة فردوسي مشهد – ايران)
الدكتور عباس طالب زاده ..... (استاذ مشارك بجامعة فردوسي مشهد – ايران)
الدكتورة عناية عثمان ..... (استاذة مشاركة بجامعة ماركوئت – أمريكا)
الدكتور عباس عرب ..... (استاذ مشارك بجامعة فردوسي مشهد – ايران)
الدكتور علي كاطع خلف البصري ..... (استاذ بجامعة الكوفة – العراق)
الدكتور حسين ناظري ..... (استاذ مشارك بجامعة فردوسي مشهد – ايران)

المدير التنفيذي: الدكتورة بهار صديقي (استاذة مساعدة في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة فردوسي مشهد)
التنقيح الأدبي و المراجعة اللغوية: الدكتور احمدرضا حيدريان شهري، الدكتور علي كفاش زاده
تنقيح الملخّصات الإنجليزية: مركز التنقيح بكلية الآداب و العلوم الانسانية
التصميم والمراجعة والتنضيد: عمادالدّين طالبي مظاهري

العنوان: مجلة اللغة العربية و آدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية للدكتور علي شريعتي جامعة فردوسي مشهد، إيران
الرقم الهاتفي: ۰۵۱-۳۸۷۹۶۸۲۹
البريد الإلكتروني: E-mail:jal@ferdowsi.um.ac.ir **الموقع الإلكتروني:** www.jall.um.ac.ir

وفقًا لكتاب الوزارة المعنية، منذ عام 1398، تم تغيير جميع المجلات العلمية الحاصلة على درجة علمية محكمة إلى درجة علمية.

يتم عرض هذه المجلة العلمية في المواقع التالية: ISC, SID, Magiran, Noormags, Google Scholar

بسم الله الرحمن الرحيم

اللّغة العربية و آدابها

(فصلية علمية محكمة)

حصلت مجلة «اللّغة العربية و آدابها» على درجة «علمية محكمة» إعتبارا من عددها الاول من قبل الوزارة المعنية وفق الكتاب المرقم ب٣/١١/١١٩٦مورّخ ١٣٨٨/٧/٢٠ ه.ش.

السنة الثالثة عشرة ، العدد الرابع و العشرون

ربيع، ١٤٤٣ه.ق، ٢٠٢١م

الرقم المسلسل ١٨١/١/٢٤

يتم عرض هذه المجلة العلمية في المواقع التالية

- ISC
- SID
- Magiran
- Noormags
- Google Scholar

شروط النشر في مجلة اللغة العربية و آدابها بجامعة فردوسي مشهد

تنشر هذه المجلة أبحاثا مبتكرة ذات الجودة العلمية باللغتين العربية و الفارسية مرفقة بالملخصات الانجليزية علي أن تتحقق بالشروط الآتية:

- تخضع المقالات والبحوث لتحكيم سريّ من قبل المحكّمين و ايضا آراء هيئة التحرير لتحديد صلاحيتها للنشر .
- الكتاب يتحملون مسؤولية المعلومات الواردة في مقالاتهم من الناحيتين العلمية والحقوقية.
- يجب أن يكون البحث متعلقا بالكاتب نفسه.
- يجب ان يكون موضوع البحث مبدعا ولم ينتشر من قبل في أي مجلة
- حجم المقال يجب أن لايتجاوز عن عشرين صفحة

يرتب البحث علي النمط الآتي

- صفحة العنوان : عنوان البحث ، اسم الباحث ، الرتبة العلمية و العنوان و البريد الإلكتروني للكاتب المسؤول.
- حجم الملخص يتراوح بين ٢٥٠-٣٠٠ كلمة مع الكلمات الدليلية في نهاية الملخص.
- يشتمل نصّ المقال على المقدمه، المحاور الأصلية،المباحث الفرعية، التحليل و الاستنتاج، النتيجة وقائمة المصادر و المراجع.

*ملاحظة: يلحق الملخص الانجليزي في بداية البحث في صفحة مستقلة و يذكر فيه عنوان البحث، معلومات المؤلف، البريد الإلكتروني للكاتب المسؤول و الكلمات الدليلية.

- تدون قائمة المصادر والمراجع في نهاية المقال حسب الترتيب الهجائي لألقاب المولفين.

يتم إرسال البحث عبر الموقع الالكتروني للمجلة حصرا على أن يتمتع بالمواصفات التالية

- ملف word قياس A٤
- يجب ألايزيد عدد كلمات المقال على٨٠٠٠ كلمة بما فيها الصور و الجداول والإحصائيات، قائمة المصادر و الملخصات

يجب أن يراعي الكتاب قواعد الكتابة العربية الصحيحة وخاصة في كتابة الهمزة والياء والشدة والأسلوب الصحيح لاستعمال علامات التنويع والتفريع، حيث تستعمل الأعداد الأصلية للمحاور الأصلية والأعداد المتشعبة للمحاور الفرعية.

- يجب أن تكون الترجمة الإنجليزية للملخص منقحة وعلي يد مترجم بارع متخصص.

يتم التواصل مع المجلة عبر العنوان التالي

الرقم الهاتفي : ٠٥١-٣٨٨٠٦٧٢٣

البريد الإلكتروني : E-mail:jal@ferdowsi.um.ac.ir

الموقع الإلكتروني: https://jall.um.ac.ir

المحكمون لهذا العدد

١. الدكتور حسين ابويساني (استاذ مشارك في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة خوارزمي)

٢. الدكتور رسول بلاوي (استاذ مشارك في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة خليج فارس)

٣. الدكتور محمد جواد پور عابد (استاذ مشارك في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة خليج فارس)

٤. الدكتور سيد اسماعيل حسيني اجداد نياكي (استاذ مشارك في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة كيلان)

٥. الدكتور احمدرضا حيد ريان شهرى (استاذ مشارك في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة فردوسي مشهد)

٦. الدكتور ابوالفضل رضايي (استاذ مشارك في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة الشهيد بهشتي)

٧. الدكتورة كبرى راستگو (استاذة مساعدة في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة العلوم والمعارف القرآنية في مشهد)

٨. الدكتور مهدي شاهرخ (استاذ مساعد في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة مازندران)

٩. الدكتورة آزاده قادري (خريجة دكتوراه جامعة فردوسي مشهد)

١٠. الدكتور علي كفّاش زاده (خريج دكتوراه جامعة فردوسي مشهد)

١١. الدكتور عباس گنجعلي (استاذ مشارك في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة الحكيم السبزواري)

١٢. الدكتور حسن مجيدي (استاذ مساعد في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة الحكيم السبزواري)

١٣. الدكتور روح الله مهديان طرقبه (استاذ مساعد في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة لرستان)

١٤. الدكتور روح الله نصيري (استاذ مساعد في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة اصفهان)

قائمة المحتويات لهذا العدد

		الصفحة
جمالية الخطاب الساخر وأساليبه في مجموعة "صورة شاكيرا" للقاصّ الفلسطيني المعاصر محمود شقير	محمدجواد پور عابد أحمد عادل ساكي	١-١٨
صورة المرأة في أغاني الفيديو كليب العربية	آمال الحيمر	١٩-٣٦
الدور الرئيسي للجانب الأنثوي (الأنيما) في أشعار نزار قباني ونادر نادربور	حسن گودرزي لمراسكي بهروز قربانزاده شهرام أحمدي	٣٧-٥٠
التحليل السيميائي للشخصيات في شعر محمد الفيتوري المقاوم (الشخصيات السياسية والتراثية والأدبية نموذجاً)	صادق فتحي دهكردي سكينة حسيني	٥١-٧٢
الأنماط الزمنية، مفارقاتها وجمالياتها في رواية "وكان مساء" لعبد الحميد جودة السحار	علي پيراني شال عبداله حسيني علي اسودي فاطمة عابديني	٧٣-٨٨
من قراءة السطوح إلى قراءة دلالات الأعماق؛ مقاربة تأويلية لقصيدة أغنية الممالك الضائعة	علي باقر طاهري نيا حسين إلياسي فاطمة أعرجي	٨٩-١٠٨
السرد الموسيقي ومكوناته الأساسية في رواية "المصائر" لربعي المدهون	شهرام دلشاد	١٠٩-١٢٥

جمالية الخطاب الساخر وأساليبه في مجموعة "صورة شاكيرا" للقاصّ الفلسطيني المعاصر محمود شقير

(المقالة المحكمة)

محمدجواد پور عابد (أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها، بجامعة خليج‌فارس، بوشهر،ايران، الكاتب المسؤول)[1]
أحمد عادل ساكي (طالب الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها بجامعة خليج‌فارس، بوشهر، إيران)

Doi:10.22067/jallv13.i1.78604

صص:١٨-١

الملخّص

لاتختصّ السخريّة بالشعر وحده بل انتشر توظيفها في كافّة الأنساق الأدبيّة، لاسيّما القصة والرواية، حيث نجد في الأقطار العربية قصصيين وروائيين قد تفنّنوا في هذا الأسلوب وأبدعوا فيه، فعالجوا معاناة شعبهم وصوّروها تصو يراً فتوغرافيّاً. يُعدّ محمود شقير من أبرز الكتّاب والقاصّين الفلسطينيين المعاصرين الذين كتبوا القصة السّاخرة، إذ استخدم في أعماله القصصيّة الأسلوب السّاخر، مسلّطاً الأضواء على المعطيات السياسيّة والاجتماعيّة في فلسطين. لقد وظّف شقير في مجموعة "صورة شاكيرا" القصصيّة أسلو باً شعرياً سهلاً ممتنعاً بالإضافة إلى السّرد التصو يري، والحبكة المتقنة المفتوحة، واستدعاء الشّخصيّات العالميّة المعروفة منها الأمريكيّة ما أدّى إلى اتّسامها بوسمة الإبداع الفنّي، حيث نجح في ترسيخ مضامين تلك القصص السّاخرة في ذهن المتلقّي.

تظهر ضرورة البحث في نمو التوجّه إلى القضيّة الفلسطينية، حيث ساهمت في إنتاج نسبة كبيرة من أدب المقاومة بأنساقه المختلفة منها الخطاب الساخر، لهذا توجّه الباحثان إلى دراسة قصصه وذلك لأنّها انطوت على رؤى وآراء وأساليب جديدة ومتنوّعة تجدر بالدراسة و التحليل، وعليه درس الباحثان مجموعة "صورة شاكيرا" القصصية دراسة أسلو بيّة بالمنهج الوصفي- التحليلي بغية الكشف عن مستو يات الأسلوب الساخر وقيمته الفنّية في تلك المجموعة الأدبية وفهم الأساليب المستخدمة في بنيتها القصصيّة. أما أهمّ ما تناوله البحث فهو رصد السخريّة لغة واصطلاحاً ثمّ البحث عن الوجوه المختلفة لأساليب السخريّة في عناصرها السّردية. تشير نتائج البحث إلى أنّ الكاتب استخدم أساليب سخريّة متنوعّة قلَّ من تطرّق إليها من قبل مثل توظيف اللّهجة العاميّة، التلاعب بالحروف، والتّضخيم أو الصّورة الكاريكاتيريّة، والمفارقة الدراميّة. كما أنَّ الكاتب اعتمد على المفارقة الصّارخة، التي يتكوّن قوامها من الواقع المؤلم وتهدف إلى الفضح والتعريّة وتسعى إلى تقو يم الخلل. وجّه محمود شقير حربته السّاخرة نحو المسؤولين باعتبارهم سبب تخلفه كما وجّهها نحو الاحتلال البغيض والتقاليد البالية ذلك أنّ الأخيرين وجهان لعملة واحدة.

الكلمات الدليلية: السّخريّة، القصّة القصيرة، محمود شقير، صورة شاكيرا

تاريخ الوصول: ١٣٩٩/١/٢٠ تاريخ القبول: ١٣٩٩/٥/١٧

١.الكاتب المسؤول: Email: m.pourabed@pgu.ac.ir

١. المقدمة

يمتلك الإنسان قدرتين رهيبتين في مواجهة الحياة وتقلباتها وهما التفكير والاختيار، متّخذاً أساليب شتّى. البعض يواجه الأمور بشيء من الجدّ، يكثر أو يقلّ تبعاً لأهميّة الموضوع والآخر يتخذها بالسخريّة المرحة التي تحمل الرّضا والتفاؤل علاجاً لتلك التقلّبات أو تخفيفاً من وطأتها، وذلك خلافاً لما يحمله البعض من نظرة ازدرائية حول السّخرية، فانّها أسلوب مميّز لمعالجة الواقع المرير والمرآة الصّادقة لانعكاس واقع المجتمعات التي ترزح تحت وطأة الدكتاتوريات. لأسلوب السخريّة الأثر الأقوى في النفوس واستنهاض الهمم ومكانة هامّة عند مبدعيه ذلك أنّ لديهم رؤية واضحة شاملة ومن زوايا متعدّدة حول الإنسان والحياة وملابسات الواقع مع أنّ ظاهرها لايمت بصلة للجدّ بشئ.

لايختصّ أسلوب السخريّة بالشعر وحده بل شاع استخدامه في كافّة الأنواع الأدبيّة، لاسيّما القصة والرواية. نحن اليوم نرى في الأقطار العربية قصصيين وروائيين قد تفنّنوا في هذا الأسلوب وأبدعوا فيه، فعالجوا معاناة شعبهم وصوّروها تصويراً فتوغرافيّاً. يُعدّ محمود شقير من كبار القاصّين الفلسطينيين بل علامةً مميزةً في القصّة القصيرة الفلسطينية؛ إذ استطاع من خلال تجربة ممتدّة تكريسَ صوتٍ قصَصي خاصّ في مستويَه الجمالي والمضموني. لقد وظّف شقير أسلوب السخريّة في مجال الدفاع عن الهوية الفلسطينية وبنكهة تحمل روح الفكاهة والسخريّة حيث ألقت هذه الروح بظلالها على كتاباته القصصيّة فتارة نجده يسخر من الاحتلال وأخرى يهزأ النّظام الأممي والسّذاجة والتغافل. يمتاز أسلوب محمود شقير السخري باللّطافة والمرونة، حيث أنّنا لم نجد فيه لهجة لاذعة على خلاف بعض الكتّاب فكلامه خفيف انسيابي رشيق يتسرّب في أوصال المخاطب مؤثراً فيه. تناولنا في هذا المقال اليسر النزير بعض قصص الكاتب محمود شقير الساخرة التي ضمّتها مجموعته القصصية المعنونة "صورة شاكيرا" والتي تبيّن قدرة القاصّ وبراعته الفائقة في رسم صورة المجتمع الفلسطيني من الداخل فالهدف الذي حاولنا الوصول إليه في هذا المقال، هو دراسة القصص السّاخرة عند محمود شقير وتحديد مجموعة من السّمات الأسلوبية التي تميّز أسلوب الكاتب، لذلك استدعت طبيعة الموضوع طرح بعض الأسئلة والإجابة عنها ومنها:

- ما دوافع السّخريّة عند الكاتب القصصي الفلسطيني محمود شقير؟
- ما الأساليب السّاخرة التي احتوت عليها مجموعة "صورة شاكيرا" القصصيّة؟
- لماذا جمع القاصّ بين الأنا والآخر وجعلهما ضحيّة للسخرية في هذه المجموعة؟

فهذه هي الفرضيات التي يقوم عليها هذا البحث:

- إنّ القاصّ في هذه المجموعة لم يكتب مجموعته القصصية للضحك فقط بل إنّه بدا ملتزماً أدبيّاً وأخلاقيّاً إزاء بلده وشعبه حيث كانت عنده رسالة يريد إيصالها وهو رفض الواقع الفلسطيني المؤسف والظلم الذي يعاني منه الشعب من جانب وهجاء الشعب الخاضع والخامل من جانب آخر.

- احتوت المجموعة على عدد كبير من آليات الخطاب الساخر ذي قيم حجاجية كبيرة و يبدو أنّه هناك سخرية لفظيّة مباشرة تجلّت من خلال الألفاظ وسخرية غيرمباشرة من خلال اللّهجة العاميّة، التلاعب بالحروف والكلمات، والتّضخيم أو الصّورة الكاريكاتيريّة، والمفارقة الدراميّة.
- يظهر أنّ القاصّ وجّه خطابه الساخر إلى كلّ من الأنا والأخر بهدف تحقيق الذات الفلسطينية و إعادة النخوة العربيّة للفلسطينيّن وهيمنتهم الإسلامية.

٢. خلفية البحث

لقد خضعت قصص وروايات القاص الفلسطيني المعاصر محمود شقير للعديد من الدراسات منها مقال "تحليل العناصر القصصيّة في قصّة مقعد رونالدو للقاص الفلسطيني محمود شقير" مجلة الجمعيّة العلميّة الايرانيّة للغة العربيّة وآدابها لكاظم عظيمي والآخرين، حيث تمَّ فيه تحليل العناصر القصصيّة لهذه القصّة بغية كشف القناع عن تجربة محمود شقير وأيضاً دراسة تحت عنوان "قراءة في روايتي فرس العائلة ومديح لنساء العائلة" المنشورة في مركز الأبحاث لمنظمة التحرير الفلسطينية ورسالة ماجستير بالفارسية تحت عنوان "بررسی عناصر داستان در داستانك هاي محمود شقير نو يسندۀ معاصر فلسطينی" للطالبة نسرين كاظمزادة و إشراف خليل برويني وكبرى روشنفكر، حيث تمّ تحليل العناصر القصصيّة في قصص محمود شقير القصيرة وآخر تحت عنوان "سبكشناسی داستانک معاصر عربی با بررسی موردی مجموعه داستانک طقوس المرأة الشقيّة محمود شقير"، فصلية لسان مبين، نسرين كاظم زاده وكبرى روشنفكر حيث تطرّق المقال إلى دراسة قصص محمود شقير وتحديداً قصة طقوس المرأة الشقيّة للدراسة الأسلو بيّة و"هو ية القصة القصيرة عند محمود شقير، بلاغة القصّ" لأماني سليمان داوود، جامعة البتراء بالأردن سعى هذا البحث لإضاءة الملامح القصصية في مجموعتي صورة شاكيرا وابنة خالتي كوندوليزا لشقير ومقال "تراسل الواقع باللاواقع وفنيّة البدايات وارتباطها بالنهايات في قصص محمود شقير "لنبيه قاسم ومقال"عناصر القصّة في صورة شاكيرا لمحمود شقير" لرقيّة رستم بور وفاطمه مرادي، الملتقى الثقافي الجامعي. فمن الملاحظ أنَّ هذه الدراسات تدلُّ على أنَّ الباحثين لم يتناولوا موضوع السخرية في قصص محمود شقير لاسيّما في مجموعة صورة شاكيرا، فجاء الموضوع بكراً وفريداً من نوعه.

٣. السخرية لغةً واصطلاحاً

السُخريّة لغةً الاستهزاء. جاء في لسان العرب: «سَخر منه و به سَخراً وسَخَراً ومَسخَراً و... هُزئ به».(ابن منظور، ١٩٩٦: ٢٠٢-٢٠٣). «سخِرَ منه و به كفَرِحَ، سخراً وسَخَراً ومَسخَراً وسُخراً وسُخُراً: هُزِئَ ...فالاسم سَخَرَهُ سُخريّاً وسُخريّةً» (الفيروآبادي، ١٩٩٥: ٣٦٥) وفي قاموس الزبيدي «سَخّرَهُ تسخيراً: ذَلّلَهُ وسَخَرتُ به ومنه بمقام ضَحَكتُ به وضَحَكتُ منه» (الزبيدي، ١٩٧٠: ٥٢٢/١٦) «والاسم والفعل وهو من السخريّة والسُخري يشمل النقد والهجاء» (المصدر نفسه). لقد ورد لفظ السُخريّة في أربعةعَشَر موضعاً

في القرآن الكريم منها (ويَصنَعُ الفُلكَ كلّما مرَّ عليه ملأ من قَومه قالَ إن تَسخَروا فانا نَسخَرُ منكم كما تَسخَرون) (هود/٣٨) أو (لايَسخَرْ قَوم من قَومٍ) (الحجرات /١١). للسُخريّة تعاريف عدّة منها «لَونٌ هَزلي أدبي موجّه، يقوم على النقض المضحك أو التجريح الهازئ، معتمداً على أساليب وأواسط فنّية مختلفة وغَرض ساخر وهو النقد أوّلاً والإضحاك ثانيةً وهو تصوير الإنسان تصويراً مضحكاً بواسطة التشويه أو تكبير العيوب الجسميّة أو العضويّة أو الحركيّة أو العقليّة أو ما فيه من عيوب حين سلوكه مع المجتمع وكلُّ ذلك بطريقة خاصّة غيرمباشرة» (طه، ١٩٨٧: ١٠). للسخريّة في الأدب العربي مفهومٌ واسع يشمل النقد والهجاء والتهكّم والدعابة، هدفه التعريض بالأشخاص لكنَّ الأدب السّاخر عامةً غايتُهُ إصلاح العيوب وتصحيح المسارات الخاطئة وتقويم ما هو أعوج السلوك.

٤. السُخريّة في القصّة الفلسطينية المعاصرة

إنّ المنعطفات التاريخيّة للقضيّة الفلسطينية والهزائم المتتالية التي منيت بها نتيجة إخفاق الزعامات العربيّة وسياسات القوى الاستعمارية، تسبّبَت في حدوث تصدّع في كرامة الإنسان العربي من جانب وظهور مستوى عالٍ من الوعي عند الكاتب العربي لاسيّما الكاتب الفلسطيني. «إنَّ السخرية كانت على الدوام عصباً قوياً في الوعي الجماعي أثناء التعرّض لهزّات كبرى» (عظيمي، كاظم وآخرون، ٢٠١٠: ٣٠). هؤلاء الكتاب اتّخذوا الأحداث مادّة خصبة لنشاطهم الأدبية بأساليب مختلفة منها السُخريّة. "من هؤلاء الكتاب، الروائي إميل حبيبي الذي كتب الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي‌النحس المتشائل، وتعرف باختصار المتشائل وهي رواية ساخرة أصدرها عام م١٩٧٤. تطرّق حبيبي من خلالها إلى الاحتلال والسخريّة منه والسخريّة من الذات. ينقل فاروق وادي مقولة إميل حبيبي «كان لي هدف معيّن وهو فضح سخف الاضطهاد القومي في إسرائيل، وأن أكشف عن ضعف الظالمين، وأن أقول للمظلومين إنّكم أقوى منهم لو تعلمون، وكان عليّ في نفس الوقت أن أوجّه انتقادات إلى مجتمعي المظلوم وأن أكشف عن نقاط ضعفه» (وادي، ١٩٨٣: ١٣٧) «ويواصل محمود شقير هنا ما بدأه إميل حبيبي وتوفيق زياد في مجموعته "حال الدنيا"، وقد بدأ فيها التهكّم أوضح ما يكون. يلجأ إلى السُخريّة من الآخر والسُخريّة من الذات، ويقول عن سبب لجوءه إلى هذا، مثل ما قاله إميل حبيبي من قبل ...» (الأسطه، محمود شقير وقصة صورة شاكيرا، ٨).

٥. السيرة الذاتية للقاص الفلسطيني المعاصر محمود شقير

محمود شقير كاتب وقصصي ومسرحي فلسطيني مرموق ولد عام ١٩٤١م في منطقة جبل المُكبّر بالضاحية الجنوبيّة للقدس. أنهى دراسته الابتدائية والثانويّة في مدرسة الرشيديّة في القدس وعام ١٩٦٥م حصل على الشهادة الجامعيّة في الفلسفة والاجتماع من جامعة دمشق. محمود شقير عضو بارز في اتّحاد الكتاب الفلسطينيين ورابطة الكتّاب الأردنيين. كان عضواً في المجلس الوطني الفلسطيني ورئيس تحرير صحيفة الطليعة المقدسيّة. له مجموعات قصصيّة يبلغ عددها الخمس والأربعين منها "صورة شاكيرا" وروايات منها: "فرس العائلة". كتب ستَّ سيناريوهات لمسلسلات تلفزيونية عرضها التلفزيون الأردني. له أيضاً أربعة نصوص

مسرحيّة تمّ تكريُمها ما يقارب الثلاثين مرّة من قبل مهرجانات وندوات أدبية كبيرة. لمحمود شقير مكانة خاصّة في القصص الفلسطينية المعاصرة حيث خضعت هذه القصص لدراسات واسعة. (ديوان العرب، ٢٠٠٧)

٦. التعريف بالكتاب

"صورة شاكيرا" مجموعة قصصيّة للكاتب الفلسطيني المعاصر محمود شقير أصدرها عام ٢٠٠٣م. تضمُّ مجموعة "صورة شاكيرا" ٢٩ قصة قصيرة يتّسم بعض منها بطابع ساخر وهي: "مقعد رونالدو"، "مايكل جاكسون في حيّنا"، "عيون موراتينوس"، "مذكرة إلى كوفي أنان"، "عمي الحاج"، "كلب بريجيت باردو"، "صورة شاكيرا". "وتختلف مجموعتا "صورة" و"ابنة خالتي" عن مجموعات شقير السابقة كلّها بسبب جانب جديد لم يبرز من قبل في كتاباته، وهو جانب السخرية والتهكّم، إذ لأوّل مرّة نقرأ له قصصاً على قدر كبير من السخرية، قصصاً يضعها المرء إلى جانب قصص الكتاب السّاخرين وأبرزهم إميل حبيبي ومحمد علي طه في بعض مجموعاته وكتاباته. تمتاز هذه المجموعة، إلى جانب الشخصيات المنتزعة من البيئة المحليّة، بشخصيات عالميّة معروفة، سياسيّة ورياضيّة وفنيّة، مثل "شاكيرا" و"كوندوليزا" و"رونالدو". والقصد كما يقول الكاتب: «أنَّ ظاهرة شاكيرا، ورونالدو، ومايكل جاكسون، ورامبو وآخرين على شاكلتهم، تشير إلى إعلام العولمة الذي يصنع النجم الفرد، ويعلي من شأنه، ويجعله مثلاً يتعلّق به الجمهور حدّ العبادة، والوله المنفلت من كلّ حساب للمشاعر، وذلك على حساب قضايا أخرى حساسة تحتاج إلى العقلانية والنظر العميق الجاد» (شقير، ٢٠٠٥، ٢٠٢) ما حفّز شقير إلى كتابة قصصه الجديدة لا سيّما "صورة شاكيرا " هو الوضع المُزري للمجتمع الفلسطيني.

٧. أساليب السخريّة عند محمود شقير

تُعتبر السخرية من أهمّ أدوات نقد الواقع: «السخرية هي إحدى وسائل نقد الواقع وأنّ الإنسان إنّما يلجأ إليها ليعالج نواقص مجتمعه عن طريقها». (خدامي وجنتي فر،٢٠١٧: ٥٩١) تختلف أساليب السخريّة بين كاتب وآخر حسب المؤثرات منها البيئة والذائقة الشخصية، فالأسلوب السخري الذي يستخدمه كاتب ما، قد لايستخدمه كاتب آخر. «ليس هناك أسلوب واحد للجميع وتختلف الأساليب من أديب لآخر، ومن كاتب لآخر، ولشدّة بصمات الكاتب في أسلوبه يتمكّن القرّاء من معرفة معظم الكتاب، كما يختلف الأسلوب الأدبي من لغة إلى أخرى، وذلك حسب خصائص الجملة لكلّ لغة وتختلف الأساليب باختلاف الموضوعات، فكلُّ موضوع يلزمه أسلوب، وباختلاف الشخصيّة المبدعة، ومن حيث الأذواق والمواهب العقليّة والخيرات ودرجة الانفعال وطريقة العمل» (الشايب، ١٩٦٦: ٥٤)

٧. ١. تكرار الأسماء والألقاب

التكرار من الصناعات الأدبية وهو أسلوب من أساليب البلاغة وذلك لأنّه يزيد الكلام بلاغة إن كان في محلّه، وفقاً لمقتضى الحال. تُعدّ ظاهرة التكرار من الظواهر البارزة في النص، ولا شك أنها ترتبط بعلاقة ما مع صاحب النص فهو من خلال التكرار يحاول تأكيد فكرة ما تسيطر على خياله وشعوره. التكرار ليس مجرد إعادة اللفظة في السياق، و إنّما ما تتركه هذه اللفظة من أثر انفعالي في نفس المتلقّي، وبذلك فإنّه يعكس جانباً من الموقف النفسي والانفعالي، لايمكن فهمه إلّا من خلال دراسة التكرار داخل النص الذي ورد فيه، فكلّ تكرار يحمل في ثناياه دلالات نفسيّة وانفعاليّة مختلفة تفرضها طبيعة السياق. «تكرار العبارات القصيرة في نهاية الجمل والفقرات ... وقد جاءت هذه التكرارات أوّلا بهدف التأثير في ذهنية المخاطبين وثانياً يعتبر هذا أسلوب من الأساليب الهامّة في فن السخرية». (رحيميان، هرمز، ١٣٩٤ش: ٢٩). فمن الظواهر السّاخرة في قصص الكاتب محمود شقير، ظاهرة تكرار الأسماء والألقاب بنسبة عالية، لاسيّما في قصصه التي ترتفع فيها الذبذبات الساخرة حيث أنَّ اسم "كاظم علي" الشخصية الساخرة، نراه قد تكرّر في قصة "مقعد رونالدو " ٣٦ مرّة بينما تحتوي القصة على ١٠٣ أسطر فقط،كما أنَّ اسم " عبد الغفّار" جاء ٢٥ مرّة في قصّة " مذكرة إلى كوفي عنان" واسم" عبد الستّار" قد تكرّر في نفس القصّة ٢١مرّة أو لقب "ابن عمي" نراه قد تكرّر ٤٢مرّة في قصة "صورة شاكيرا" التي تحتوي على ١٢٩سطراً . تستمر ظاهرة التكرار فنجد أنَّ لقب "مصحح الجريدة" قد تكرّر في قصة "عيون موريتانوس" ١٦ مرّة و "عمي الحاج" ٢١ مرّة في قصة بنفس الاسم، ما يدلّ على سخريّة هذا الأسلوب هو أنّ الكاتب كان بإمكانه توظيف الضمائر تجنّباً من التكرار الذي قد يصبح مملّاً لكن بما أنَّ السياق هو سياق ساخر بامتياز فتعمد التكرار باعثاً للسخرية. هذا التكرار يظهر في قصصه السّاخرة دون غيرها لذلك يعطيها دلالة ساخرة. لاننسى أنَّ أسلوب التكرار، من أساليب المبالغة التي ترتبط نوعاً ما بالسخرية والفكاهة، ذلك أنَّ التكرار هو تكثيف لمضمون النصّ وبما أنّ النصّ ساخر من حيث اللهجة والدلالة، فالتكرار هنا جاء تعزيزاً للخطاب الساخر. إن دقّقنا في تلك الأسماء المكررة والمشار اليها (عبد الستّار/عبدالغفّار)، نجد أنَّ تركيبها المعجمي الكلاسيكي قد يوحي بالسذاجة أو ربما اتخذها الكاتب رمزاً للسذاجة- على الأقلّ ماقصده الكاتب مقطعيّاً-والسذاجة كما هو معروف مبعث السخريّة والفكاهة أو قد تكون إحدى آلياتها. أمّا بالنسبة للشخصيات والأسماء التي اختارها تدلّ غالبيّتها على دلالات ومقاصد تكشف عن هوية الشخص، وأنماطه السلوكيّة. فهناك أسماء اختارها شقير كعبد الغفور وعبدالرّزاق و... لتكون دلالة واضحة على بساطة الفكر الذي يصل إلى حدّ الغباء لتشكل منصّة انطلاق لسخريته من النفس أو النقد للذات. «فالروائي يسعى، وهو يضع الأسماء لشخصياته أن تكون مناسبة ومنسجمة بحيث تحقّق للنص مقروئيته، وللشخصية احتماليتها ووجودها، ومن هنا، مصدر ذلك التنوّع والاختلاف الذي يطبع أسماء الشخصيات الروائية وهذه المقصدية التي تضبط اختيار المؤلّف لاسم شخصية ليست دائماً من دون خلفية نظرية كما أنّها لاتنفي القاعدة اللسانية حول اعتباطية العلامة فالاسم الشخصي علامة لغويّة بامتياز»

(بحراوى، ١٩٩٠: ٢٤٧). وعلم السيمياء الذي تأسّس على يد دي سوسير يؤيّد هذا الأمر فهو علم يدرس العلامة ومنظوماتها (أي اللّغات الطبيعيّة والاصطناعيّة)، و يدرس أيضاً الخصائص التي تمتاز بها العلامة بمدلولها.

٢.٧. التّعريض

من الأساليب الأكثر استخداماً في السخريّة هو أسلوب التعريض، حيث نجده يُستخدم بكثرة في النصوص الأدبيّة لأغراض مختلفة منها الخطاب السّاخر «هو الكلام الذي لايقصد المتكلّم به معناه و يقصد معنى آخر وهو التلاعب في المعاني دون أن يكون تلاؤم مشروط، يمنح جمالية للتعبير وطرافة القول وفيه ينال الأديب الساخر من المسخور منه، إذ يُعد من أشهر أنواع السخرية في الأدب العربي» (طه، ١٩٧٨: ٣٩) من بواعث استخدام التعريض في النصوص الأدبيّة تعزيز الموقف السّاخر، إذ أنّ الذائقة العربيّة تحبذ الغموض النسبي عبر توظيف الدلالات البلاغيّة كالمجاز والاستعارة والكناية، فتفضّله على التصريح. نلاحظ التعريض في مجموعة "صورة شاكيرا"، فتارة يوظّف للسخريّة من التغافل الشعبي حيال ما يجرى حوله، و رسم الصّورة الاجتماعيّة المريرة، وتارة أخرى للسخريّة من الاحتلال وما ترتّب عليه وللتشفّي مما يشعر تجاهه من أشخاص أو حالات تثير استياءه. نقرأ في قصة مقعد رونالدو :

«ذات صباح، حاول أكثر من واحد من أبناء الحارة، الجلوس في المقعد الأمامي لسيّارة الأجرة التي يقودها كاظم علي. لم يسمح كاظم علي لأحد بالجلوس في المقعد الأمامي، اكتفى بتكرار جملة واحدة على أسماع الجميع: هذا المقعد محجوز لرونالدو» (شقير، ٢٠٠٣: ٥). يحتوي هذا المقطع على مفارقة صّارخة وتباين كبير في تصوير السخريّة والمرارة والألم ليغلب الصور المعهودة بصور أخرى مغايرة وهذا ليس بغريب إذ أنّ المفارقة تشكّل البنية التحتيّة المشتركة لكلّ أساليب السخريّة. يتمثّل الجانب السّاخر هنا في صورتين: الأولى الاهتمام بالكرة والانشغال بها من جهة والتغافل عن الشدّة والفاقة التي تهيمن على الشعب ولاننسى أنّ محمود شقير كتب هذه القصّة بإلهام من أحداث الاعتداء الإسرائيلي على لبنان وقصفه لبيروت وقتل وتشريد اللّبنانيين بينما كانت العرب في العواصم العربيّة لاتحرّك ساكناً، بل تجلس في الملاعب تتابع أحداث مباريات كرة القدم وكأنّهم ليسوا المستهدفين. يقول شقير: بالرغم من إلحاح الكثير من أبناء الحارة على الجلوس في المقعد الأمامي (وهذه العبارة ترمز للفاقة وشدّة احتياج المواطنين لمن يساعدهم في رفع المعانات)، يرفض كاظم علي الجلوس في المقعد الأمامي رفضاً قاطعاً فيقول إنّه محجوز لرونالدو، فاستخدم التعريض للدلالة على أنّ الكرة باتت أهمّ من وضع البلاد فترى الناس تتفاعل معها وتتغافل عن الأوضاع الاجتماعيّة والسياسيّة الساخنة). وأمّا الصّورة الثانية فتدور حول السبب الذي جعل كاظم علي سائق السيارة يحلم بقدم رونالدو هو الوضع اللاإنساني الذي تسبّب به الاحتلال فهو الذي تسبّب شكوك الناس في كاظم علي وهذا الوضع هو الذي يؤدي إلى أسئلة لاهبة ساخرة حول من ضرب السائق عقاباً له على أحلامه، ومن حاول انتزاعه من حلم بريء.

ونموذج آخر للتعريض: «ابن عمي لم يلق بالاً لكلّ هذا الكلام، قال: سأحضر مايكل جاكسون للغناء في الحي، لكي أسرّي عن أهل الحي ولأخفّف من معاناتهم جرّاء رؤيتهم مناظر الدّماء البريئة التي تسيل في بلادنا كلّ يوم. قال: سأحضره لكي أثبت للقاصي والدّاني أنّنا لسنا إرهابيين، لأنّ من يستمع إلى مايكل جاكسون لا يمكن أن يكون إرهابياً » (المصدر نفسه: ١١). يسعى الاحتلال الإسرائيلي دوماً عبر مؤسساته الإعلاميّة الرهيبة تمويه الحقائق فيعرّف للعالم نفسه على أنَّه ضحيّة الإرهاب الفلسطيني، فيريد بذلك استبدال الأدوار بين الضّحية والجاني، ذلك ما جعل شقير يوظّف هذه المفارقة الصّارخة فيعالجها بأسلوب التعريض السّاخر، إذ يسارع المعنى الخفي للعبارة ليطغى على المعنى اللفظي فيلتقطه ذهن المتلقّي حتّى يستشف منه السخريّة المريرة وذلك عبر مفارقة الدلالتين اللفظية والخفيّة. ومرّة أخرى تحضر السخريّة السياسيّة عبر قاعدة المفارقة الصّارخة، حيث أنّ الكاتب يعالج ظاهرة الغشّ والتلاعب بالأصوات في الانتخابات التي تجري في الدول العربية من قبل السلطات التي تتمسّك بالسلطة إلى آخر رمق في وجودها فحبّ السلطة أمر وراثي. المقطع الأخير من العبارة المنقولة (من يستمع إلى مايكل جاكسون لا يمكن أن يكون إرهابياً) يكمن فيه التعريض ذلك أنَّ الكاتب أراد القول أنَّ التمسّك بالمظاهر الغربية والتخلّي عن العادات الإسلامية، تسبّب الابتعاد عن الإرهاب.

تستمرّ المواقف الضاحكة حيث نقرأ حول الرسائل التي بعثت بها الفتيات إلى مايكل جاكسون والتي من المفروض أن تكون سريّة: «تشجّع عدد من الفتيان المعجبين بالمغني الشهير، وكتبوا له رسائل قذفوا بها في الصندوق، فعلت الشيء نفسه كثرة من الفتيات المعجبات به، كتبن رسائل وقعت كلّها في يد ابن عمي، الذي أخلّ بالوعد، فضّ الرسائل واحدة بعد أخرى، بشهوانيّة واضحة، قرأها بإمعان، وأخبرني بكلّ ما فيها من أسرار». نلاحظ نقداً للذات بوتيرة أقوى، حيث اقتطف شقير عيّنة من الواقع، بعد لمسات ساخرة، أزاح عنها الرتوش والفبركة بابراز التّضاد الكامن في جوهرها وذلك تعريضاً للبنية المتأكلة السّاقطة في وحول الفساد والتي تظهر لنا عبر الانتخابات الصّورية في البلدان العربية، إذ أنَّ نتائج الانتخابات واضحة من قبل. «والنساء اجتمعن فوق سطح بناية مجاورة مطلّة على الساحة وعلى الشّارع العامّ. وجد الناس وقتاً كافياً للثرثرة ولتبادل الأخبار:

_سمعت أنّ موراتينوس جاي، ومعه شحنة مؤن: أرز وسكر وسمنة ومعلبات.

_بس المهم دم الشهداء ما يروح بلاش» (المصدر نفسه: ٢٤).

رغم أنَّ العبارة الأخيرة بعيدة كلّ البعد عن السخريّة فإن اقتطعناها عن النص فهي جادّة دونما سخريّة لكن الكاتب استخدمها بأسلوب مراوغ عبر تقنية المفارقة حيث جعل لها معنيين: الأوّل هو الذي جليّ واضح والثاني مخفيّ وهو الذي قصده حتّى يقوم القارئ بعد إدراكه المعنى الثاني الذي يفهم حسب السّياق بموازنة المعنيين وفي النهاية ينفجر ضحكاً. والواضح أنَّ مقصود الكاتب من العبارة التعريض على محادثات السّلام التي تجرى منذ عقود ولم تجد نفعاً إلّا الخنوع لمطالب المحتل وكأنما شقير أراد الإشارة إلى نسف انجازات المقاومة التي امتدت لعقود، قدم الشعب الفلسطيني من خلالها خيرة شبابه.

وشاهد آخر نقرأه في المقطع التالي: «حركة الأفعال لا الأقوال التي تأسّست قبل أشهر قليلة، ولم يزد أعضاؤها حتّى الآن عن سبعة وعشرين عضواً، التقطت المبادرة على الفور، دعا زعيمها أهل الحارة إلى اجتماع حاشد، فلم يحتشد في الساحة سوى ثمانية رجال، نصفهم على الأقلّ من أعضاء الحركة، ونصفهم الآخر من أعضائها كذلك» (المصدر نفسه: ٧) نلاحظ أنَّ شقيراً صنع في كواليس مخيّلته الفانتازية حركات وأحزاباً تتحرك وفق مصالح الفلسطينيين وهذا شيء نادر، فالأحزاب والحركات عادة تطلق الشعارات الرنّانة دون أفعال. حركة "الأفعال لا الأقوال" من صنع خيال شقير ليشير بالتعريض إلى ظاهرة تختص بالقيادات العربية وهي ظاهرة العنتريات التي لاتقتل ذبابة على حد تعبير نزار قباني. بُني المقطع على مفارقة الموقف في تصوير السخريّة. يتمثّل الجانب السّاخر المبني على المفارقة هنا في صورتين: الأولى الشعارات الرنّانة التي تطلقها الأحزاب من جهة والتناقض الموجود في أفعالها من جهة أخرى. إنَّ عدم استجابة الحارة رمز الجمهور الفلسطيني لطلب الحركة حضور الاجتماع إلّا ثمانية منهم، ليس إلّا تعريضاً ساخراً للنيل من جدوى وجود هذه الأحزاب والحركات.

٧ .٣. أسلوب التناص الساخر

من الممكن أن يكون التناص أسلو باً من أساليب السخرية، فالقاص الساخر المتمكن يوظّف النصوص الأخرى لينقد الأشخاص أو الظواهر السلبية. وظّف محمود شقير أسلوب التناص الاقتباسي ليكون مثاراً للسخرية والتناص الاقتباسي هو أن: «يقوم الشاعر باستدعاء النص الغائب ويحضره في نصّه، حضوراً ظاهراً يكاد يلتزم فيه بعدم التصرّف» (ناهم، ٢٠٠٤: ٥٠) وقد جاء التناص في هذه المجموعة القصصية من موروث الشعر الفصيح كما جاء من المصطلحات العامية والأمثال الشعبية. من الملاحظ أنَّ محمود شقير استخدم التناص عبر التعبيرات الكنائية، فالكناية أبلغ من الإفصاح المباشر تدفع المتلقّي لإدراك المعنى من خلال التفكر والتأمّل.

٧ . ٣. ١. التناص الشعري الساخر

استخدم محمود شقير التناص الاقتباسي الشعري في طابع كنائي ساخر. نلاحظ في قصة عيون موريتانوس أنَّ مصحّح الجريدة الذي ينافس رئيس المجلس الحالي، عرّيف الحفل يحاول جذب الانتباه و إيهام الناس بأنّه شاعر لذلك يستعين ببعض الدواوين القديمة، يقتطف منها ما يشاء دون التدقيق هدفه الوحيد أن يطلق العنان لصوته المجلجل. اغتاظ حينما رأى رئيس المجلس القروي يظفر بمقابلة يجريها معه مراسل محطّة تلفزة، فأطلق عقيرته بانشاد أبيات حماسية للمتنبي:

لا افتخارٌ إلاّ لمنْ لا يُضامُ مُدْرِكٍ أوْ مُحاربٍ لا يَنَامُ
لَيْسَ عَزْمَاً ما مَرَّضَ المَرْءُ فيهِ ليسَ هَمَّاً ما عَاقَ عنهُ الظّلامُ
واحْتِمالُ الأَذى ورُؤيَةُ جَانِيه غِذاءٌ تَضْوَى بهِ الأجْسامُ
ذَلَّ مَنْ يَغْبِطُ الذّليلَ بِعَيْشٍ رُبَّ عَيْشٍ أخَفُّ منْهُ الحِمَامُ

(شقير، ٢٠٠٣: ٢٥)

لكن نبرة الحماسة والشدّة تتغيّر إلي الغزل الرهيف، عندما يُفتن بجمال تلك الصحفية الجميلة:

بأبي الشُّموسُ الجانحاتُ غَواربا أللابِساتُ مِنَ الحَريرِ جَلابِبَا
ألمُنْهِباتُ عُقُولَنَا وقُلُوبَنَا وجنَاتِهِنَّ النّاهِباتِ النّاهِبَا
ألنّاعِماتُ القاتِلاتُ المُحْيِيَاتُ المُبْدِياتُ مِنَ الدّلالِ غَرائِبا

(المصدر نفسه، ٢٧)

يبرز الموقف السّاخر هنا عندما نجد التغيير المفاجئ للخطاب حيث تأتي الأبيات الفصحى الأولى حماسيّة معربدة نتجت عن إداراك منشدها لزوم الذود عن الكرامة والرفعة المهددتين من قبل الأعداء، و إن كان الموت هو النهاية الحتميّة، لكن عندما نتعقّب المشهد، نجد أنَّ مُصحّح الجريدة ذلك البطل المغوار يتغيّر موقفه فجأة عندما يفتن بجمال تلك الصحفيّة فتتحوّل عقيرته من إنشاد الأشعار الحماسيّة الرنّانة إلى الأشعار الغزلية الرقيقة، فلاشكَّ أن المشهد هذا يقدم لنا صورة ساخرة عبر عنصر التّضاد التي غالباً ما ترافق الخطاب السّاخر أو تنطوي تحته كأداة من أدوات الأسلوب السّاخر ما يدعو للضحك. و الكناية هنا مبعث السخرية فكنّى الكاتب عن سوءة السطحيّة الطاغية على عقلية الشخصيّات، أو كناية عن المفارقة في المواقف للسياسيين الفلسطينيين. إنَّ اللحظة التي تصفها الشخصيات لاتحتاج مثل هذا الشعر لكنها الرغبة في التفاصيل وفي ملأ الفراغ هي التي تدفع إلى الاستعانة بهذا الشعر.

٢.٣.٧. تناص المصطلحات والأمثال الشعبية

وظّف شقير المصطلحات والأمثال الشعبية في قصصه الساخرة لاعتماده على الواقع بجميع مواصفاته ومظاهره. «والأدب السّاخر بحاجة إلى وسيلة لكي يظهر أثره في المجتمع مثل الكلام والرسم والتمثيل. اللّغة وسيلة تعبير حيّة مسموعة تتبلور في شكلين: عامي وفصيح. والشّكلان معاً يخدمان أغراض الإنسان في تمييز وظيفي» (فرشوخ، ١٩٨٩: ١٤٦). المصطلحات العاميّة كثيرة في قصص شقير، وُظّفت أغلبها لتعزيز الخطاب السّاخر؛ لأنّ السّخرية تحتاج إلى مثل هذه المصطلحات والألفاظ المستوحاة من واقع المعاش. والأمثال الشعبية هى كذلك وسيلة لإدراك أفكار الشّعوب وتصوراتها وآرائها. «والمثل في الأدب العربي: قول

محكي سائر يقصد به تشبيه حال الذي حكي فيه بحال الذي قيل لأجله، أي يشبه مضربه بمورده، مثل ربّ رمية من غير رامٍ». (النحلاوي، ١٩٩٨: ١٧).

وبما أنَّ اللّغة الشعبية هي اللّغة التي يتمّ توظيفها من قبل العامّة من الناس على شكل مصطلحات يومية أو أمثال تتناقل فيما بينهم كوسيلة للتحاور والتفكير وبما أنَّ قصص شقير هي نقد الحالة الاجتماعيّة والسياسيّة والمعيشيّة للمواطن الفلسطيني بالطريقة الفكاهيّة السّاخرة، فقد تكون أكثر استيعاباً للقوالب السخريّة دون نفي قدرة الفصحي في ذلك. ونموذج هذا الأسلوب: «ولن يكتفي عمّي بزيارة شاكيرا، الفالتة اللي ماخلّت دف ما رقصت عليه، يقول عمّي ذلك للصفوة من أبناء العائلة» (شقير، ٢٠٠٣: ٥٤). إنَّ مفردة "الفالته" مفردة شعبيّة وكان بالامكان استخدام مفردة فصحى كالدّاعرة مثلا لكنَّه اختارها متعمداً وكأنما أراد إثبات قدرة اللغة الشعبيّة في إبراز المواقف السّاخرة أحياناً" إذ أن مفردة "الفالته" الشعبية تحمل في طياتها معناً ساخراً يتناسب والخطاب السّاخر للموضوع بينما مفردة "داعرة" قد لاتحمل هذا الايحاء. كما أنَّ عبارة «ماخَلّتْ دَف ما رِقْصَتْ عليه» جاءت تأكيداً لهذه الصّفة. ونقرأ في موقع آخر: «مليح أنهم ما طخّوك يا مهبول!» (المصدر نفسه، ٣٥).

ويصطف الموقف السخري في العبارة خلف المفردات الشعبية مجدّداً بنفس الغرض وبوتيرة أقوى من الأولى، فمفردة "مهبول" وإن كانت موجودة في أمّهات المعاجم العربيّة لها الكثير من مترادفاتها، إلّا أنّها الأكثر استخداماً في العامية الفلسطينيّة لاحتوائها على الإيحاء السّاخر. وفي موقع آخر نقرأ أنَّ الراوي يقول مخاطباً مايكل جاكسون: «لماذا قمت بتغيير لون بشرتك بحيث تبدو بيضاء؟ وماله اللون الأسود يا حبيب أمّك؟» (المصدر نفسه،١٢). لقد صاغ شقير العبارة كلّها بالفصحى إلّا إنَّه ختمها بتعبير شعبى "حبيب أمك" ليعطي زخماً ساخراً كبيراً، حيث أنَّ هذه العبارة ذات الطابع الساخر تُعدّ من المصطلحات الشعبية عند بعض الشعوب العربية منها العراق وبلاد الشام مثل سوريا وفلسطين. فالعبارة كناية عن الدَّلع ومفردة الدَّلع تحمل طابعاً ساخراً. جاء في معجم الغني: «مُدَلَّع اسم مفعول من دَلَّعَ. وَلدٌ مُدَلَّع، مُدلَّل، من يعيش في غُنج ويُعطاهُ كلَّ ما يريد ويُخضَعُ لرغباته» (قيم،١٣٨١: ٤٨٤، أيضاً أبوالعزم، لاتا: ١٢١٢٨، مادّة دلع). لقد برز الموقف الساخر هنا عن المفارقة الصّارخة في تصرفات شخصية المغني العالمي جاكسون (تفاهة محاولته الخروج من سواد البشرة إلى البياض الناتجة عن العنصريّة أو الشعور بالدونيّة) وذلك في إطار الثّورة على كل ما هو زائف. لقد طرح شقير في هذا المقطع الحواري القصير قنبلة سرعان ما تشعّبت شظاياها بكل الاتّجاهات لتفضح هذه الشخصيّة العالميّة في تصرفاته المتباينة لينتهي في النهاية بالضّحك والسخريّة.

ونقرأ في موقف آخر: «وهو يحدجني بنظرة تنمُّ عن اتّهامه لي بأنّني حمار... خلّيك مِلَحْلِحْ شويّة!» (المصدر نفسه، ٥٢). مفردة"مِلَحْلِحْ" في اللهجة الشعبيّة الفلسطينيّة تعني الذكي أو الفطن بينما في المعاجم العربية نجد أنَّ "لَحلحَ" بمعنى تزحزح عن مكانه. ربما لم يجد الكاتب مفردة تحمل كمّاً دلالياً ساخراً كما تحمل مفردة "ملحلح" الشعبية، فوظّفها في إطار خطابه السّاخر. يكفي أنَّ بنيته هذه المفردة الصوتية بنية ساخرة، «...في الكلام المنطوق يمكن لبنية السخريّة أو المفارقة أن تنتقل من خلال أنماط

محدّدة من نبر[١]وتنغيم[٢]وينتقل أيضاً بواسطة وسائل لغويةٍ[٣] كالإيقاع[٤] وطريقة الأداء[٥] ونغمة الصوت[٦]وعلو الصوت[٧] ونحو ذلك». (النورج، ٢٠١٥: ١١٥). لقد استخدم شقير اللّهجة العاميّة في الحوارات التي دارت بين شخوصه وقد استعار منها تعابير كنائيّة سلبيّة توحي بالسخريّة.

كما استخدم محمود شقير باقة من الأمثال الشعبيّة الفلسطينيّة لتعزيز خطابه السّاخر، مستعيناً بآليّة المفارقة، ذلك أنها هي أساس الأمثال السّاخرة. لننظر إلى مثل حُطَّ بالخرج «وقصّة هذا المثل من القصص المتواترة على ألسن الناس قصّة رجل دين اشتهر بالتّقوى والفضيلة، وكان صاحب طريقة خاصّة يعمل البرّ، ويعتقد أنَّ إشاعة الخير بين الناس هي أقوى أقانيم التقوى. لذلك كان يجمع الصّدقات من الأغنياء ويوزّعها على الفقراء، فيطوف على فرسه من مكان إلى آخر وبجانبه خرج توضع فيه الإعانات، فإذا تقّدم إليه رجل بمبلغ من المال، قال "حط بالخرج"، دون أن يهتم بمعرفة قيمة المبلغ الذي تصدّق به كلّ واحد، وكلّما صادف أحداً محتاجاً يقول له: (خوذ من الخرج، فيكون بذلك جميع المتصدِّقين سواسية في نظره، ومن يأخذ يكون غير مُحرج بما أخذه، وهكذا اشتهرت عبارة (حُط بالخرج) فصارت مثلاً معروفاً » (مهدي، ٢٠١٤) وذلك كناية عن سواسية كلام كاظم علي صدقاً وكذباً. «لا تصدّق مايقوله هذا السائق الثرثار» (شقير،٢٠٠٣م: ٥). المثل هذا قد لايبدو ساخراً لكن فيه تعارض دلالي ناتج عن المفارقة والمفارقة هنا تصنع التضاد الخفي فالملفوظ يدلُّ على شيء ما، لكنه يضمر ضدّه أمراً آخر لذلك نحن بحاجة إلى قلب المعنى الظّاهري وكشف ما هو مخفي كي تتمّ عملية الإضحاك والسّخرية. فما قصده الكاتب ليس المعنى المصرّح به المعلن بل ما يختفي وراءه وهو أنَّ كاظم علي خلافاً لجديته في حجز المقعد لرونالدو ودفاعه المستميت عنه وتحمّله الضّرب والإهانات من قبل الحركة و...،فإنّ كلامه متساو في الصدق والكذب في رأي المواطنين وذلك ما يدعو للسخريّة. ومثال آخر لهذا الأسلوب: «دقَّ الكوز في الجرّة» (المصدر نفسه، ١١). قد لايحمل هذا المثل طابعاً سخريّاً لكن إن قسناه بالمقطع الذي سبقه نجد أنّه في سياق السخريّة المبطّنه. وما نقله الراوي عن ابن عمّه حين قرّر استحضار مايكل جاكسون للغناء في الحي: «لكي أسرّي عن أهل الحي ولأخفّف من معاناتهم جرّاء رؤيتهم مناظر الدّماء البريئة التي تسيل في بلادنا كلّ يوم. قال: سأحضره لكي أثبت للقاصي والدّاني أننا لسنا إرهابيين، لأنّ من يستمع إلى مايكل جاكسون لا يمكن أن يكون إرهابياً. لاحظنا أنّه مصرّ على التلفّظ بهذه الجملة الأخيرة، كأنّه معنيّ أن تسمعه جهة ما. يتلفّظ بها بمناسبة وبغير مناسبة، أو "كلّما دقّ الكوز في الجرّة"، كما يقول عمّي الكبير» (المصدر نفسه، ١٢). فأراد الكاتب بالمثل «كلّما دقّ الكوز في الجرّة»، إبراز التّضاد الخفي الذي يولد المفارقة كأداة مولّدة للضّحك والسخريّة. الكلّ يعلم أنّ إسرائيل تمارس

---

١ - stres
٢ - intonation
٣ - paralinguistic
٤ - rhythm
٥ - tempo
٦ - tone of voice
٧ - loud ness

إرهاب الدّولة وأنّ الفلسطينيين هم ضحايا الإرهاب والدّولة التي ألزمت نفسها بالدّفاع عن هذه الدّولة إنّما هي الولايات المتّحدة فبالتالي هي الشّريك الرسمي لإسرائيل لكن مع ذلك يستلطفها الفلسطيني كي لا تلتصق به التهمة التي هو ضحيّتها. "ضرب هذا المثل للإشارة إلى تكرار أمر ما وهو نفي الإرهاب عن الفلسطينيين.. والأصل في هذا المثل هو أنَّ الناس قديماً كانوا يحفظون الماء الذي يشربون منه في منازلهم في جرار من فخّار وكانوا يضعون كوزاً من المعدن يملأونه من الجرّة ليشربوا منه فيلتطم الكوز بعنق الجرة كلّما أراد أحدهم أن يشرب" (موقع التراث، مقال أمثال من التّراث) والأمثال في هذه المجموعة القصصيّة كثيرة.

٤.٧. التّلاعب اللفظي بالحروف

قد يكون التلاعب بالحروف والألفاظ من الأساليب المعتمدة في السخرية. «إنَّ تغيير الحروف في الكلمة، وتغيير الكلمات أو إبدالها في الجملة لتنحرف بها عن معناها الأول ولتؤدي بواسطتها معنى آخر، هو باعث من بواعث الضّحك والتفكه، ولعل السبب في ذلك هو إدراكنا بطبيعتنا صحّة التّعبير الأول، ثم نسمع التّعبير في صيغته الجديدة بعد تلاعبنا به، وعند الموازنة السّريعة فاننا ندرك أنَّ المتكلم يهدف الى التفكّه والإضحاك».(قزيحة، ١٩٩٨: ١٥٣).

ولقد جاء محمود شقير في قصصه، بفنّ ساخر جديد نسبياً وهو التّلاعب بالحروف لأسماء بعض الشّخصيّات العالميّة وهذا لم يكن سهواً أو اعتباطياً بل تعمّداً وذلك ليضفي طابعاً ساخراً يهدف إلى الكشف عن بساطة الشّعب الفلسطيني أو للتشفّي من تلك الرموز، لاسيّما التي تنتسب للاحتلال. استخدم شقير هذا الأسلوب لأربع مرّات (ثلاث مرّات في قصّة مقعد رونالدو ومرّة واحدة في قصّة كوفي عنان). نقرأ في قصة مقعد رونالدو: «قال زعيم الحركة متوعّداً ألا فليعلم المدعو بونالدو، إنّنا لن نغضّ الطّرف عن كل مارق زنديق» (شقير، ٢٠٠٣: ٧). بما أنَّ العبارة جرت على لسان زعيم الحركة، وكما هو معروف أنّ زعماء الحركات، هم الأكثر وعياً وفطنة من رفاقهم إذ أنّهم الأقرب إلى مجريات الأمور محلياً وعالمياً، لذلك نجدهم رأس الحربة لمواجهة ما يرونه خطأ يجب إصلاحه، بينما نجد الكاتب ينطق على لسان رئيس الحركة – مستبدلاً الراء بالباء– اسم رونالدو، تلك الشّخصية العالميّة المعروفة لدى الصغير والكبير بشكل متغاير - وذلك إمّا أن أراد به فضح جهل رئيس الحركة و بالتالي النيل منه و إثارة الضّحك عليه، و إمّا أراد أن يشير إلى تغافله وتجاهله الدّاعيان للسّخرية والضّحك– وهو نوع من المفارقة التي تشكّل الحجر الأساس في السّخرية. يتكرّر الموقف فيستبدلها بالكاف لنفس الاسم لتعزيز الموقف السّاخر: «صاح فيه: مين هو هذا كونالدو يا ولد؟ إحك، إنطق. مين هو كونالدو هذا؟» (المصدر نفسه، ٨). فنظراً إلى أن القارئ يجزم بصحّة التلفظ الصّحيح لاسم رونالدو لكثرة ما سمع من الإذاعات والتلفزة وألسن الناس، يقع في ذهول حينما يرى الصّيغة اللفظية الثّانية، فيقوم بموازنة بين اللفظين و بما أنّه يجزم أنّ الأولى هي الصّواب و بالتالي يدرك تعمّد الكاتب في هذا الانزياح اللفظي، عند ذلك نراه يندفع نحو الضّحك.

وفي قصّة رسالة إلى كوفي أنّان يتكرّر الأمر حيث نقرأ: «قلت له يا ابن الحلال ما لها اللجنة؟ إذا كان بولمرت (المقصود إيهود إولمرت رئيس بلديّة القدس) يريدنا أن نشكل لجنة لحيّنا» (المصدر نفسه، ٣٤). فقد استبدل الهمزة بالباء للتشفّي من شخصية

بارزة من شخصيّات الاحتلال بطريقته السّاخرة. أراد الكاتب بهذا التّلاعب الحرفي عن طريق الاسم الثاني، أن يخلق معنى ثانياً متغايراً تماماً مع المعنى الأوّل وبما أن الاسم الأوّل -اولمرت- هو الصحيح فالرجل من أساطين الاحتلال ومعروف عالمياً، فيكون التعبير الثاني المتلاعب به بصيغته الجديدة لايهدف إلّا الإضحاك والسّخرية. الجدير بالملاحظة هو أنّ الكاتب نفسه أشار إلى الصيغة الصحيحة لاسم تلك الشّخصية أي أولمرت عندما قال بين القوسين (المقصود إيهود أولمرت رئيس بلديّة القدس).

٧. ٥. التضخيم أو الصورة الكاريكاتيرية

الصّورة الكاريكاتيرية هي الصورة التي ذات بناء معماري غيرمتناسق وتلاعبه بالنّسب وأوزان والأشكال، فهي تظهر جزءاً من البناء بشكل مضخّم مثير للضحك لا البناء كلّه. يقوم الخطاب السّاخر على المفارقات ويعمل على تفجيرها في محاولة لإعادة الأمور إلى نصابها بعد أن كانت تمشي على رأسها، يعمد إلى ذلك لتصحيح المسار. وتقوم السّخرية، إضافة إلى ذلك، بالتغلغل عميقاً في مفارقات الواقع حيث تقوم بتضخيم بعض الجوانب بشكل كاريكاتيري بغية تجلية الأمور السّلبية وانتقادها، وسنعتمد على ما ورد في المجموعة لإبراز ذلك وكمثال نشير إلى هذا المقتطف من قصّة كلب بريجيت باردو: «عبد الغفّار اكتشف في كلبه مزايا كثيرة: فهو لا ينبح إلّا نادراً، و إن نبح فإنّه يفعل ذلك باعتدال، و بصوت خافت لا يخدش الأذن. وهو محبٌّ لسيّده مُتفانٍ في خدمته، يُحضر لعبد الغفّار الشَّبشَب كلّ صباح لكي ينتعله ويذهب إلى الحمّام، يتقافز من حول عبد الغفّار محاولاً الوصول إلى المنشفة المعلّقة على الحائط، لكي يناولها لسيّده. وما هو أهم من ذلك، أنّه يصغي بانتباه حينما يشرع عبد الغفّار في الكلام، ثمّ يضع يده على صدغه، كأنّه يفكّر بكلام سيقوله بعد لحظات» (المصدر نفسه: ٦٦). في هذا المقطع يقدّم الكاتب ضفيرة السّخرية المنسوجة بإتقان من عدّة خيوط تبدأ بأفعال وحركات ذكيّة من قبل الكلب لكنَّه يعمد إلى شحنها عبر تصاعد وتيرة المفارقات لينتهي إلى صياغة مفارقة كبرى، تصلح أن تكون صورة كاريكاتيرية، تلعب فيها المبالغة دوراً فاعلاً في إضفاء الطّابع السّاخر، يختمها بعبارة" يضع يده على صدغه، كأنه يفكّر بكلام سيقوله بعد لحظات" أراد الكاتب بالعبارة الأخيرة، الدخول إلى عملية موازنة بين كلاب الفلسطينية في الحي التي تنبح ليل نهار فجعلت بنباحها المزعج حياتهم جحيماً لايُطاق، والكلاب الهادئة الوديعة لممثّلة الإغراء بريجيت باردو ذلك ليبرز تضادّاً يكون وسيلة لطرح المشهد الضّاحك بصورته الكاريكاتيرية. أمَّا النموذج الثّاني فهو في قصّة "مذكرة إلى كوفي أنان" ثمَّ انفتح الكلام على مصراعيه لأبناء الحي الذين جلبتهم معي، للتحدث عن مآثر الأمين العام.

«- اسمه كوفي عنان، والله إنه ابن حلال. هيك، من منظره على التلفزيون أنا أقول إنّه ابن حلال.

- شكله تقول إنّه عربي، بس ليش اسمه كوفي، ول ع الشيطان، أي هي الأسامي مشترى. لو ان والده سماه مصطفى، مصطفى عنان! أو، لو انه سماه عبد الرحمن!

- يا خيي، الرجل مِش عربي. بدك تقلب طاقيتي أنت؟ مش عربي.

- مِش عربي، معناه مسلم.
- يا آدمي ولا هو مسلم.
- لعاد، نرسل له رسالة ندعوه فيها إلى الإسلام» (المصدر نفسه : ٣٨)

يطرح الكاتب هنا حزمة من المفارقات، بدءاً من تغيير لقب الأمين العام من أنان إلى عنان مروراً بختم ماركة "ابن الحلال" بمجرد مشاهدة الرجل على شاشة التلفاز و إعجابه بملامحه الشّخصية و إقتراح تغيير اسمه إلى مصطفى لإضفاء مسحة إسلاميّة مزيّفة دون مضمون حقيقي و... عبارة "إنه مش عربي ...معناه إنه مسلم" ليعزل صفة الإسلام من العرب بل صفة الآدمية منهم لتتويج الخطاب السّاخر بلزوم دعوة هذا الرجل إلى الإسلام. تبلغ هنا المرارة درجتها القصوى إذ تتمرّد على طبيعتها الراسخة كي تتحوّل إلى النقيض الصّارم وتطفح بشحنتها السّوداء، وتشرئبّ السّخرية بأعناقها حدّ الضّحك، ملوحة بنقدها لخلفية الواقع العربي المقسّمة أجزاءه بين جهل واستسلام وخيانة وتقهقر مستمر وصراعات طائفية لاتنتهي إلّا بنهايات تكتب بأقلام الدول الكبرى .

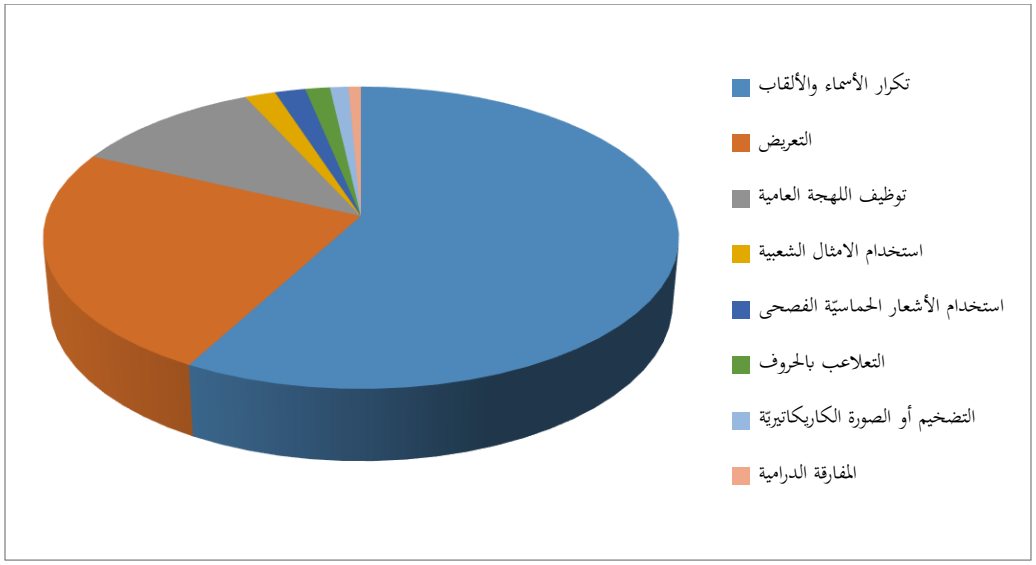
٧. ٦. المُفارقة الدرامية

للمفارقة علاقة وثيقة بالسّخرية لالتصاقهما ببعض ومن أنواعها المفارقة الدراميّة التي استخدمها الكاتب في بعض المواقف. «إذا رأى الجمهور أو عرف أكثر من شخصية، أو إذا قوّض خطاب الشّخصيّات إجراءات لاحقة، عندئذ يمكننا القول أن هناك مفارقات دراميّة. إنّها مفارقة تعمل على انفصال بين الشّخصيّة ووجهة نظر المشاهدين» (المشاقبة، ٢٠١٦: ١٤٠). إذن هى الركيزة الأساسيّة والقاسم المشترك بين تلك الأساليب. إنَّ شقيرا محترف في لعبة رصد الأحداث بتفاصيلها وتحولاتها المثيرة عبر تسلسل درامي وكأنّه مصوّر يصوّر أحداثاً متلاحقة ليرويها على المتلقّي عبر شريط فيديو يعرض مشهداً سينمائياً مشوّقاً. لكن كلّ هذا يكون تمهيداً لنهايات غير متوقّعة وليفاجئنا بمفارقات دراميّة ساخرة. نقرأ في قصّة مايكل جاكسون حين أبدى العمّ معارضته لحضور مايكل جاكسون للغناء: «عمّي الكبير انتفض مثل المجنون وهو يهزّ عصاه، في وجه المغني الشهير: تهدّدني يا داشر! أنت تهدّدني! (سبحان الله، كأنّه يفهم الإنجليزية!). مايكل جاكسون أدرك أنَّ شرف الدّولة الكبرى لن يسلم من الأذى إن لم يقدم على فعل كبير، و يبدو أنّه كان محتاطاً لمثل هذا الأمر، أخرج من تحت ثيابه مسدّساً من نوع برابيللو، يتّسع مخزنه لأربعةعشرة رصاصة، صوّب فوهة المسدّس نحو رأس عمّي الكبير، سحب عمّي عصاه من فوق رأس المغنّي، قال بهدوء ملتبس وهو يتّجه نحو الباب: سأذهب لأداء صلاة العشاء».(شقير، ٢٠٠٣: ١٤).

نلاحظ قمّة المفاجئة الناتجة عن المفارقة الدراميّة، والتي تدعو للضحك المدوّي. الكاتب عبر قلمه السّاخر، يستدرجنا في الولوج إلى أجواء القصّة خلسة دون أن نشعر وكأنّما هناك يد تمتدّ من باطنها، فتمسك بتلابيبنا فتدخلنا في طيّات القصّة تلك. أراد الكاتب عبر هذه اللقطة أن نشاهد عن كثب الأزمات النفسيّة والصراعات والأحداث "الأكشن" التي جعلت القصّة تتشابه والأفلام السينمائية، فنتكيّف معها وننتظر بفارغ الصّبر النتيجة النهائية لصراعات وأزمات تمخّضت من التّضاد الثقافي في طابع سياسي.

والمفاجئة تكمن في النهاية، حيث تثير الحاسة السّاخرة وتفجّر الضّحكات المدوّية وكلّ ذلك نتيجة المفارقة التي يمكننا أن نسمّيها مفارقة التحوّل حيث تحوّل المشهد من احتدام ومواجهة وعنف كادت تزهق فيه الأرواح إلى مشهد مسالم ينتهي بالصلاة من جانب وبالموسيقى وأجواء البوب من جانب آخر. لقد رسم الكاتب هيكلية نهاية مفاجئة، تتلخّص بـــ"سأذهب لأداء صلاة العشاء" وهي هدنة تأتي بعد نزاع وعراك طويل بين طرفي النزاع لكنها دونما أطراف تتوسّط لحلّها، فينسحب العمّ الكبير للصلاة والمغنّي إلى عمله وكأنَّ ما دار في القصّة ليس إلا لعبة بوليسيّة دارت بين طفلين يتسليّان بها. ونجد نموذجاً آخر للمفارقة الدراميّة في قصّة مقعد رونالدو حين يتعرّض البطل كاظم علي لتعنيف أبناء العائلة وتحمل لكماتهم على وجهه وحدَّ السكين الذي كاد يحزّ على رقبته:«شعر كاظم علي أنّه تعرض للإذلال» (المصدر نفسه: ٩). ومن الطبيعي إنَّ من يتعرّض للإذلال، يبدي من نفسه ردّة فعل مناسبة تعيد له عزّته وترفع مستواها. يتابع القارئ النّص بشوق ولهف كي يبحث عن ردّة فعل البطل العنيفة التي ستعيد له كرامته المداسة بين الأقدام!، لكنَّه يتفاجأ حين يقرأ: «بكى على صدر زوجته، على صدرها الحنون بكى. بشفتيها مسحت دموعه المالحة، أمضت الليل كلّه وهي تسرّي عنه» (المصدرنفسه). هنا نلاحظ أنَّ الكاتب بقلمه البارع أجاد التعبير باستخدم المفارقة الدرامية ليثير الضّحك الذي لامناص منه.

لقد قمنا بإحصاء أساليب السخريّة في مجموعة "صورة شاكيرا" القصصيّة والتي درسناها في المقال، فخرجنا بالجدول التالي:



الرسم البياني أعلاه يكشف لنا أنّ القاصّ مال إلى توظيف أساليب وآليات عديدة للخطاب الساخر الذي يحمل قيماً حجاجيةً كبيرةً، تتوزّع بين السخرية الفظية المباشرة والسخرية غيرالمباشرة وهذا يعني أنّ القاصّ يرفض النظم الثابتة ويتطلّع إلى التجدّد المستمرّ، كما يعني أنّ المجموعة لاتستهدف الضحك بل تثبت التزام القاصّ التزاماً أدبيّاً وأخلاقياً إزاء الشعب والبلد. والخطاب الساخر بهذا الزخم الكبير يفضح سماسرة الغزو والاحتلال من جانب وينزع عن المواطنين وبلدهم المقدّسة هيبتهم ونخوتهم

العربية والإسلامية من جانب آخر وذلك لأنّهم يمارسون سلوكات تتعارض وطبيعة النخوة العربية وقدسيّة فلسطين التي يسكنون فيها وكأنّهم لايليقون بذلك الفضاء القدسي وتلك النخوة التي كان يعيشها الفلسطيني.

النتيجة

نستخلص مما دار في البحث أنّ توظيف الأساليب الساخرة عند محمود شقير لم يكن للإمتاع بل لرسم صورة الواقع البشع وصبّها في الأفكار لتوعية المواطن. الضحك عند شقير ضحك مرٌّ ينمّ عن شدّة الألم، فهو ردّة فعل إنقاذيّة من كلّ ما يحيط ببلده ومجتمعه من هموم تكالبت عليه. وأما النتائج التي توصّلنا إليها فهي على النّحو التالي:

- استخدمَ شقير أساليب سخريّة متنوعّة قلَّما تطرّق إليها أحد من قبل وقد تفنّن فيها مما جعله ماركة مميّزة في الأدب الفلسطيني المعاصر وهي: تكرار الأسماء والألقاب، والتعريض، وتوظيف اللّهجة العاميّة، واستخدام الأمثال الشعبيّة، واستخدام الأشعار الحماسيّة الفصحى، والتلاعب بالحروف، والتّضخيم أو الصّورة الكاريكاتيريّة، والمفارقة الدراميّة.

- اعتمد الكاتب على استراتيجية السُخريّة الهادفة التي تعتمد على قاعدة عريضة وهي المفارقة الصّارخة، حيث تتكوّن خميرتها من الواقع المؤلم والتي تهدف إلى الفضح والتعرية وتسعى إلى تقو يم الخلل و إحقاق الحق.

- وجّه محمود شقير حربته السّاخرة نحو المسؤولين باعتبار أنّهم سبّبوا تأخّره كما وجّهها نحو الاحتلال البغيض غير غافل عن المفاهيم والتقاليد البالية ذلك أنّ الأخيرين وجهان لعملة واحدة يسندان بعضهما إلى بعض؛ فأيّ مجتمع انبطح للتقاليد والأفكار البالية؛ سيكون متقبّلا لأغلال المحتلّ؛ كما أنّ المحتلّ يحاول و بشتّى الطرق نشر تلك التقاليد لديمومته.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

١- ابن‌منظور، محمد بن مكرم (١٩٩٦م)، **لسان العرب**، تصحيح أمين عبدالوهاب و محمد صادق العبيدي،ط١، بيروت: دار إحياء التراث العربي.

٢- أبوالعزم، عبدالغني (لاتا) **معجم الغني الزاهر**، الجزائر: منشورات مؤسسة الغني للنشر.

٣- الأسطه، عادل، **محمود شقير وقصّة صورة شاكيرا**، موقع محمود شقير الإلكتروني، نافذة آراء نقديّة .

٤- بحراوي، حسن (١١٩٠م)، **بنية الشكل الروائي**،ط١، الدار البيضاء، المغرب: المركز الثقافي العربي.

٥- خدامي، محسن ومحمد جنتي‌فر (٢٠١٧م)، «السخرية وحقولها الدلالية في الشعر العراقي المعاصر أحمد مطر نموذجاً» اللغة العربية وآدابها، العدد٤، صص ٥٨٧-٦٠٨.

٦- ديوان العرب (٢٠٠٧)، ٢٠٢٠/١/٢٥ https://www.diwanalarab.com

٧- رحيميان، هرمز (١٣٩٤ش)، **أدوار نثر فارسی**،ط٩، طهران: انتشارات سمت.

٨- الزبيدي، محمد مرتضى (١٩٧٠م)، **تاج العروس من جواهر القاموس**، ج١٦، تحقيق: عبدالعزيز مطر، د.ت: دار النهاية للطباعة والنشر والتوزيع.

٩- الشايب، أحمد (١٩٦٦م)، **الأسلوب،دراسة بلاغيّة تحليليّة لاصول الأساليب الأدبيّة**،ط٦، دون ذكر مكان الطبع.

١٠- شقير، محمود (٢٠٠٣م)، **صورة شاكيرا**، ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

١١- شقير، محمود (٢٠٠٥م)، **الكتابة حينما تكسر النمط**، الكرمل، رامالله، العدد٨٣.

١٢- طه، نعمان محمد أمين (١٩٧٨م)، **السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري**، ط١، القاهرة: دار التوفقية للطباعة بالأزهر.

١٣- عظيمي، كاظم وآخرون (٢٠١٠م)، «تحليل العناصر القصصية في قصة مقعد رونالدو للقاص الفلسطيني المعاصر محمود شقير» الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية، العدد١٤، صص ١٩-٣٥.

١٤- فرشوخ، محمدأمين (١٩٨٩م)، **أدب الفكاهة في لبنان**، بيروت : دار الفكر اللبنان.

١٥- الفيروزآبادي، مجدالدين أبوطاهر محمد بن يعقوب الشّافعي (١٩٩٥م)، **قاموس المحيط**، تصحيح يوسف الشيخ محمد البقاعي، بيروت: دار الكتب العلميّة.

١٦- قزيحة، رياض (١٩٩٨م)، **الفكاهة في الأدب الأندلسي**، بيروت-صيدا: المكتبة العصرية.

١٧- قيم، عبدالنبي (١٣٨١ش)، فرهنگ معاصر عربی-فارسی، تهران: فرهنگ معاصر.

١٨- المشاقبة، عدنان (٢٠١٦م)، **المفارقة الدرامية في النص المسرحي الاردني** (رساله من جبل النار أنموذجاً تطبيقياً)، المجلة الاردنية للفنون، مجلد ٩،عدد ٢، ص ١٣٧-١٥٥

١٩- مهدي، أمل (٢٠١٤)، حُط بالخرج. https://www.albawabhnews.com٢٠٢٠/٦/٢

٢٠- ناهم، أحمد (٢٠٠٤)، **التناص في شعر الروّاد**، ط١، بغداد: سلسلة رسائل جامعية.

٢١- النحلاوي، عبدالرحمن (١٩٩٨م)، **التربية بضرب الامثال**، بيروت: دار الفكر المعاصر للطباعة والنشر والتوزيع.

٢٢- النورج، حمدى (٢٠١٥م)، **السخرية واللقطة الساخرة، الطبعة الاولى**، إصدار أطلس للنشر والانتاج الإعلامي.

٢٣- وادي، فاروق (١٩٨٣م)، **ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

صورة المرأة في أغاني الفيديو كليب العربية

(المقالة المحكمة)

آمال الحيمر(أستاذة مساعدة للدراسات الأفريقية و الأمريكية و منسقة برنامج اللغة العربية بجامعة كانزاس،الكاتبة المسؤولة)[١]

Doi:10.22067/jallv13.i1. 2108-1072

صص:٣٦-١٩

الملخّص

للأغاني العربية المصوّرة بطريقة الفيديوكليب حضوراً قوياً في المجتمعات العربية. ولها تأثير قوي على الناشئة. فالصورة التي تظهر بها المرأة غالباً ما تكون صورة جندرية نمطية سلبية. هناك فراغ علمي في دراسة الفيديوكليب وخصوصاً دراسة الدلالات اللغوية و دور الصور المسجلة في رسم صور ورسائل عن دور ومكانة المرأة في المجتمع تهدف الدراسة إلى التعرف على صورة المرأة في الأغاني العربية المصورة بطريقة الفيديوكليب وقد اعتمدت على المنهج الكيفي. يهدف البحث إلى الكشف عن التنميط الجندري و بالتالي توعية الناشئة بخطر الصور التي يتم تمريرها. الهدف هو تحليل الصور النمطية ومحاربتها بطريقة علمية والتوصية بخلق صور إيجابية متوازنة لخلق مجتمع متوازن. تم الاعتماد على دراسة الدلالات اللغوية والصورة والسيناريو المعتمد في الفيديوكليب. عينة الدراسة تشكلت من أغنيتين "سي السيد" و "التنورة". إذ تم تحليل أغنية المطرب المصري تامر حسني "سي السيد" وأغنية فارس كرم "التنورة". فقد تم القيام بتحليل لغوي للكلمات لفهم الدلالات و الرموز التي تصاحب ظهور المرأة العربية في أغاني الفيديوكليب كما تم رصد أبعاد السيناريو في كل من الأغنيتين.

وكشفت النتائج أنه تم عرض المرأة بطريقة سلبية نمطية ترسخ صورة المرأة الجسدية والمرأة المستضعفة التافهة والمتحكم في مصيرها، كما تظهر كأداة للإثارة و مصدر الخطيئة، حيث تم تكريس صورة حواء التي أخرجت آدم من الجنة. و بالتالي فإن الفيديوكليب يخدم و يقنن و يحيي الصورة النمطية القديمة. أما الرجل فهو سيد المجتمع و صاحب القرار والحكم الذي يقرر مصير المرأة. بالتالي أغاني الفيديوكليب جاءت لتعزيز وتقنين الصور النمطية المتوارثة. فالصورة السلبية التي تخلقها الأغاني من شأنها أن تؤثر على مكانة المرأة في المجتمع أينما كانت في البيت أو الشارع أو العمل.

الكلمات الدليلية: صورة المرأة، الصور الجندرية، الدلالات اللغوية، الفيديوكليب، الدلالات المرئية.

تاريخ الوصول: ١٣٩٩/١/٢٤ تاريخ القبول: ١٣٩٩/٥/٢٤

[١] الكاتبة المسؤولة: Email: amalelhaimeur@ku.edu

١. مقدمة

شهدت الأغاني المصورة انتشاراً واسعاً في العالم العربي. واستعمال المرأة كمادة أساسية في الأغاني المصورة ظاهرة جديدة شهدها العالم العربي إذ أنه يتم استعمال جسد المرأة كمادة أساسية لحصد أكبر عدد من المشاهدات و بالتالي تحقيق الربح المادي كما استنتج ذلك الباحث سالم محمد معوض أن المرأة تُعرَض كسلعة للإثارة إذ يتم الترويج لجسم المرأة في الإعلام العربي(٢٠٢٠: ١١٠-١٢٠).

ساهمت الدراسات السابقة في فهم الصورة النمطية المتمثلة في التركيز على جسد المرأة. غير أن المشكل لا يقتصر على حصر صورة المرأة في جسد إذ يجب القيام بدراسة الدلالات اللغوية والصورة الموظفة في السيناريو والشريط المسجل لفهم الصورة الجندرية التي تعكسها الأغاني المصورة عن دور المرأة في المجتمعات العربية. إذ لا بد من دراسة الدلالات اللغوية والرسائل المراد تمريرها. وأهمية الموضوع تكمن في أن دراسة صورة المرأة في الفيديوكليب موضوع ليس بالقديم حيث الصورة تصل الى مشاهدين من مختلف الأجيال والأعمار ومن شأن هذه الصور أن تؤثر تأثيرا سلبيّاً على المجتمع.

وقد وقع الاختيار لدراسة صورة المرأة في الأغاني العربية على مغنيين مشهورين في العالم العربي حيث إن المرأة عنصر مهم في أغانيهما. في هذا البحث سيتم تحليل لغوي للكلمات المستعملة في أغنيتين تم إصدارهما في القرن الواحد والعشرون. الأغنية الأولى مصرية أصدرها المغني تامر حسني سنة (٢٠١٣)و الأغنية الثانية لبنانية تم إصدارها سنة (٢٠١٢). بما أن الأغنية مصورة سيتم دراسة استعمال الصورة المعتمدة لخدمة أفكار جندرية المراد تمريها. رصد الصور الجندرية سيمكننا من رصد الخطر الذي من الممكن أن ينجم عن خلق صور غيرمتوازنة و بالتالي خلق مجتمع غيرمتوازن. واعتمدت الدراسة على المنهج الكيفي، فالنهج المتبع هو نهج تحليلي لدراسة الدلالات المعتمدة في الخطاب والصورة.أما بالنسبة لهيكل البحث فهو يحتوي على مقدمة ومن خلالها نعطي فكرة عن الموضوع، كذلك تم تقديم أسئلة و فرضيات البحث في المقدمة. والبحث ينقسم إلى ثلاثة فصول، والفصل الثاني هو فصل تمهيدي سيتم التطرق فيه إلى صورة المرأة المتداولة في الفكر الثقافي العربي، وفي الجزء الثاني منه سيتم التحدث عن دور الموسيقى في المجتمعات العربية. في الفصل الثالث سيتم عرض نتائج الدراسة في جزئين. إذ أن الجزء الأول سيقدم نتائج صورة المرأة في أغنية سي السيد، ونتائج صورة المرأة في أغنية التنورة (٢٠٠٧) سيتم عرضها في الجزء الثاني. في الجزء الثالث سيتم مناقشة الصور النمطية الجندرية وأبعادها الاجتماعية. وانتهى البحث بخلاصة تعرض أهم النتائج التي تم التوصل إليها.

١.١. أسئلة البحث

١. ما الصور الجندرية التي تعكسها الدلالات اللغوية؟

٢.كيف يساهم التصوير والسيناريو في خلق صورة نمطية حول دور المرأة في المجتمع العربي؟

٣.هل الأغاني المصورة ساهمت في تغيير الصورة المتبناة في القرن العشرين؟

١.٢.فرضيات البحث

١.الدلالات اللغوية ستكشف عن خلق صور جندرية سلبية غيرمتوازنة.

٢.الصورة تخدم الكلمات و تحمل رسائل سلبية مضرة بصورة المرأة.

٣.الصورة المتبناة السلبية المتداولة في الماضي سيتم تقنينها بالفيديوكليب.

٢.صورة المرأة

١ . ٢. صورة المرأة في الفكر الثقافي العربي.

بالّرغم من النجاح الذي حققته المرأة في شتّى المجالات، فهي لازالت تعاني القهر في الدّول العربية. كما أكد ذلك الكاتب مصطفى حجازي الذي أشار إلى أن المرأة تعاني "الاستيلاب الجنسي" حيث يتم تغليب الجانب الجنسي على جوانب أخرى من شخصيتها. إذ أشار إلى أنه من الممكن أن تختزل قيمة المرأة بين صفات تجمع بين ما هو إيجابي وما هو سلبي. فالمتداول هو أن المرأة رمز الجمال ومنبع الحنان ورمز الأمومة، كذلك تم وصفها بأنها ضعيفة وناقصة عقل ودين كما تم وصفها بأنها ماكرة وأفعى وخائنة. (٢٠١٣: ٢١٠-١٩٩)

فالصورة النمطية التي يرسمها المجتمع الذكوري تخدم مصلحة الرجل بصفة عامة بما في ذلك الزوج والأخ والأب. أشارت الكاتبة نوال السعداوي أن الرجل يبذل ما عنده لابتكار قيود للمرأة منذ القدم. إذ أكدت الكاتبة أن اضطهاد المرأة لا يرجع إلى الشرق أو الغرب أو الأديان، بل يرجع أساساً إلى«النظم الأبوية في المجتمع البشري كله» (٢٠١٧: ١٥). إذ ناقشت كيف أن البغي مرتبط بدور المرأة في الأدب العربي «وتلعب الأنثى البغي في الأدب العربي دوراً أكبر مما تلعبه المرأة الطاهرة العفيفة، و كأنما الطهر والعفة من الأمور غيرالجذابة، سواء في الواقع أو في الخيال، أو كأنما البغي هو رمز المرأة الحقيقية» (نفس المصدر: ١٠٧). بناءً على ما قالت السعداوي فإن المجتمع الذكوري يقيد المرأة برسم صور سلبية تسيء إليها.

فالمرأة محور اهتمام الأعمال الأدبية منذ عصور، أشارت الكاتبة السعداوي أنه بالرغم من الكم الهائل من القصص والشعر والروايات التي تناولت صورة المرأة إلا إنها لم تقدم صورة إيجابية عن المرأة. حيث أكدت الكاتبة نوال سعداوي أن الكتابات العربية القديمة والحديثة صورت المرأة «تصويراً خاطئاً أو متناقضاً» (نفس المصدر:٨٣). من خلال تحليل السعداوي للأعمال الأدبية فالمرأة التي ترتبط بالبغي هي أكثر إثارة، و بالتالي تم استغلال المرأة و إظهارها بصورة سيئة نمطية في الأعمال الأدبية.

قامت زغلولة السالم (١٩٩٧) بدراسة صورة المرأة العربية في الدراما المتلفزة واعتماداً على تحليل المضمون تم استنتاج أن الدراما المتلفزة تصور المرأة في أدوار هامشية كما تظهرها بقدرات معرفية وعقلية ناقصة. وبالتالي تم استنتاج أن الدراما العربية تسيء إلى المرأة.

تم تنميط صورة المرأة في الإعلان العربي كذلك، أكدت دراسة إبراهيم فؤاد الخصاونة على أن صورة المرأة في الإعلان ارتبطت بالأدوار التقليدية، حيث تم ربط صورة المرأة بدلالات العاطفة والإغراء، وتم كذلك تشيؤ المرأة من خلال ربط صورتها بالمنتج. وكان من أبرز النتائج إقبال المرأة على مشاهدة الإعلانات بصفة دائمة إذ أن الاعلانات مؤثرة وتشد الانتباه. وأشار إلى أن السبب راجع لكونه «يعرض الصورة والصوت معاً مما يجعل منه رسالة مؤثرة تستحوذ على انتباه المشاهدات» (٢٠١٦: ١٧).

كما أكدت الباحثة منى محمود عبد الجليل على العلاقة الوثيقة بين الإعلان والصورة الذهنية لدى الأفراد «حيث أن الإعلان يعتبر من أهم وسائل الثقافة الجماهيربة بما يحمله من قيم وسلوكيات تمثل ذروة الإشباع النفسي للأفراد، كما أن الإعلان المرئي يعد وسيلة قوية في بناء الصورة لدى الإنسان» (٢٠٢٠:٥٤٥). قامت الباحثة منى محمود عبد الجليل بدراسة صورة المرأة في الإعلانات المنشورة على مواقع الصحف المصرية عبر الانترنت معتمدة الأسلوب السيميولوجي، وبينت النتائج أن المرأة أُستعملت كعنصر جذب بصفتها الموديل والمرأة السطحية إذ قالت إن صورة المرأة كما عرضتها الإعلانات هي صورة غير حقيقية ولا تمثل المرأة المصرية حيث تم التركيز على ملابس المرأة التي لاتمثل الملابس السائدة في المجتمع المصري ولا تعكس هويتها الثقافية، كما أكدت أن هناك ظلم واستغلال للمرأة من قبل الإعلانات.

٢.٢. دور الموسيقى في بناء صورة المرأة

الموسيقى ليست فقط وسيلة ترفيهية فهي أداة اجتماعية فعّالة تتلوّن وتتأثّر بالأحداث السياسية والاجتماعية والمعتقدات الفرديّة. ما دامت الموسيقى وسيلة للتواصل والتعبير، فهي تعكس فكر ومعتقدات الشعوب العربية. ساهمت الموسيقى العربية في الثورة ضد المستعمر، وفي التعبير عن هموم الشعوب العربية كما كان للموسيقى حضوراً قوياً في أحداث الّربيع العربي، إذ سمّي المطرب رامي عصام بمطرب الثورة فقد اشتهر بأغنيته الشهيرة "ارحل" (روبرسن، ٢٠١٥: ٦٦-٨٧). باختصار الأغاني العربية مرآة للمشاكل الاجتماعية والسياسية والفكر العربي. قال روبرسن إن الموسيقى ممكن ان تؤثّر في المجتمع مما يؤدي إلى تغيير اجتماعي و هذا راجع إلى الذاكرة والهوّية والتجارب المشتركة (نفس المصدر). قد أكّد فريت أنه منذ القدم تم تدوين حقيقة أن الموسيقى وسيلة لتسيير وضبط الهوية الشخصية والاجتماعية والثقافية. وبالتالي فإن للموسيقى دور فعال في التأثير على معتقدات الشعوب ومن الممكن أن يكون التأثير متبادل. وبالتالي من الممكن القول إن الموسيقى تعكس تصورات مجتمع ما حول دور المرأة، ومن الممكن استعمال الموسيقى بطريقة مباشرة أو غير مباشرة لإلحاق الضرر بالمرأة (فريت،١٩٩٦: -٢٨ ١٠٨). ممكن القول إن الأغاني العربية جلها يتناول المرأة كموضوع، وهذه الأغاني هي الأخرى تصور المرأة تصويراً خاطئاً

ومتناقضاً. فالكم الهائل من الأغاني الذي يتناول المرأة مع كل التناقضات والمغالطات دليل على خوف الرجل من المرأة في المجتمعات العربية.

تعتبر المرأة مادّة دسمة في الأغاني العربيّة، فالأغاني نافذة يمكن أن نطل من خلالها على نظرة المجتمع الذكوري للمرأة. ومن الممكن كذلك أن ندرس الصّورة النمطية والمعتقدات الذكورية المراد تمريرها من خلال أغنية ما. بالإضافة إلى ذلك، ممكن دراسة الصورة النمطية التي يريد المجتمع الذكوري ترسيخها في ذاكرة الناشئة وحثهم على تبنّيها.

فالأغاني المعاصرة والتي تقدم على شكل الفيديوكليب تقدم مغالطات عن المرأة العربية (الأرداوي، ٢٠١٣: ١١٢-١٣٣) وتكون صوراً نمطية عن المرأة، حيث يتم تصوير المرأة بصورة الشخص غيرالموثوق به. كما أشارت الأرداوي أن الأغاني العربية الشبابية تركز على الجانب الجسدي والجنسي للمرأة على حساب القيم الاجتماعية و الثقافية. وتتميز أشرطة الأغاني الحديثة بقصر المدة وتعتمد على تقنيات سينمائية لجلب المشاهد (جود ون، ١٩٩٢). كما أنه ساهمت الصورة والديكور والضوء في توصيل الصورة للمشاهد (ناصر، ٢٠١٠: ٦٧-٨٩). وتوظيف التكنولوجيا في صناعة الفيديوكليب ساهم في جلب أكبر عدد من المشاهدين ومن ثم إيصال الصورة المغلوطة لأكبر عدد من المشاهدين. إذ أن الأغاني المصورة لها القدرة على خلق صور ذهنية تترسّخ في ذاكرة الفرد لاقترانها بالصوت والصورة المقرونة باستعمال أحدث وسائل التكنولوجيا.

كما أن هناك علاقة قوية بين الغناء والجسد في الأغاني العربيّة، وهذا يطلق عليه الغناء بالجسد (الوسيمي، ٢٠١٠: ٩١-٩٦) وبالتالي أصبح الغناء العربي مقرونا بالجسد وأصبح الجسد واحدا من معايير نجاح الأغنية المصورة. كما ساهمت الأغاني العربية الحديثة في خلق مغالطات جديدة عن صورة المرأة (الأرداوي،٢٠١٣: ١١٢-١٣٣). وقامت أمينة الظاهري (منتدى المرأة العربية والإعلام: ٢٠٠٢/٢/٣) ببحث حول صورة المرأة في أغاني الفيديوكليب حيث اعتمدت على المنهج السيميولوجي وتوصلت إلى أن صورة المرأة في الفيديوكليب تخدم الصورة النمطية التي هي صورة جسد المرأة و المرأة الخائنة.

يقول الكاتب سالم محمد معوض «يلعب الإعلام دوراً رئيسياً في الصورة النمطية عن المرأة والرجل» (٢٠٢٠:١١١). لدراسة صورة المرأة و الرجل في الإعلام العربي قام الباحث سالم محمد معوض بدراسة عدد من الأغاني المصورة. واستنتج أن الفيديو-كليب يركز على موضوع واحد وهو علاقة الحب بين الرجل والمرأة و بصورة متدنية «تعتمد على الإثارة و الإغواء و يخص المرأة منها بالغدر و الخيانة والجفاء والجحود ونكث الوعود و الجهل والغباء» (٢٠٢٠:١١٥). كما تبين أنه من المهم في أغاني الفيديو-كليب إبراز المشاهد الأكثر إثارة وهدفها الربح المادي على حساب القيم. الدراسات السابقة توصلت إلى أن صورة المرأة في الموسيقى العربية تقدم بطريقة سلبية.

٣.الدراسة

في هذا المحور سوف تقدم النتائج في محورين، سيتم عرض نتائج صورة المرأة في أغنية سي السيد في المحور الأول، والمحور الثاني يقدم نتائج صورة المرأة في أغنية التنورة، والمحور الثالث هو مناقشة لنتائج صورة المرأة وأبعادها في المجتمع. هذه المحاور تحاول أن تجيب في طياتها عن تساؤلات الدراسة التي ذكرت في المقدمة.

٣.١.صورة المرأة في أغنية "سي السيد"

تعتمد هذه الدراسة على تحليل لغوي لأغنية المغني الشهير تامرحسني لدراسة دور الأغاني العربية في تنميط صورة المرأة وترسيخ أحكام مسبقة بخصوص هو ية المرأة في المجتمعات العربية. سيتم دراسة الكلمات في السياق الثقافي لدراسة كيف أن الماضي يؤثر على الحاضر في دعم الصورة النمطية للمرأة. فعنوان الأغنية: "سي السيد" (٢٠١٣). السؤال المطروح: من هو سي السيد؟ ولماذا اختير كعنوان الأغنية؟ فالمغني واثق من أن جمهوره على دراية بالمعاني المرتبطة بهذه الشخصية المصرية والعربية واستعملها كعنوان لجذب اهتمام المتلقي.

بطل ثلاثية نجيب محفوظ الشهيرة (بين القصرين، وقصر الشوق، والسكرية). سي السيد هو من أشهر الشخصيات الأدبية، فهو من أبرز شخصيات الكاتب المشهور نجيب محفوظ فهو يمثل الرجل الشرقي بكل تناقضاته في القرن الماضي. حفظت الأذهان الصورة النمطية لسي السيد، فهو رمز الرجل المستبد والمهين لكرامة المرأة في المجتمعات الشرقية.

كان عنده حضور قوي في السينما المصرية. حيث كان يمثل دور الرجل الجدي والصارم في البيت، يعم الصمت في أرجاء المنزل عندما يدخله سي السيد. بينما زوجته كانت مقهورة و مسلو بة الارادة. لا تخرج إلا بإذن منه، كان سي السيد يعيش ليالي حمراء خارج البيت. إذ قال الكاتب ناصر يحيى (الجزيرة: ٢٠١٤/١١/٢٤) أن السي سيد رمز يستخدمه دعاة حرية المرأة للتنديد بالرجل الشرقي المستبد، فهيمنة شخصية سي السيد في الأدب والتلفزيون العربي دليل على سيطرة المجتمع الذكوري في القرن الماضي.

هذه الشخصية الشرقية صنعها الروائي نجيب محفوظ في القرن الماضي ليعكس صورة الرجل الشرقي المتسلط آنذاك. و يأتي مغني مصري شاب لينقل لنا معتقدات جيل القرن الحالي، و يربط الماضي بالحاضر. قبل دراسة الألفاظ و دلالاتها، سيتم دراسة دور الصورة والسيناريو الموظف لخلق صور مغلوطة ونمطية عن المرأة.

يبدأ الفيديوكليب بشرح كلمة سي السيد كشخصية تلفزيونية تحب التحكم في كل شيء، بعدها تظهر شريكة حياة المغني الشاب جالسة على السرير وهي في كامل أناقتها ومشغولة بطلاء الأظافر ليتم عكس صورة المرأة السطحية. وتخبره بغضب أن وصول صديقه المغني الأمريكي لايهمها حيث جاء لزيارتهم من دون إشعار. بينما هوجالس بهدوء في غرفة الجلوس و يتصفح اللوحة الإلكترونية، كانت هي تصيح في غرفتها وتخبره أنه وعدها أن يأكلوا "سوشي" ! بينما تم تقديم المرأة بصورة سلبية تدل

على أنها سطحية وتافهة، بينما تم عرض صورة الرجل في بداية الفيديو رزيناً وعنده إلمام بالمعرفة الرقمية بتصفحه اللوحة الإلكترونية. بعدها تظهر سيارة بالخارج مكتوب عليها المعلم سنوب دوج. المغني جالس بهدوء ويعلّق على صراخ شريكته: "مجنونة هذه و لا إيه". يصل الصديق ويرحب به المغني بينما هي جالسة في السرير وبجانبها أنواع كثيرة من المجوهرات، تسأل المغني أن يأخذ صديقه ويخرج. دخل المغني إلى غرفتها ووصفها بالجنون وسألها كيف يمكن لها أن تتكلم بصوت عال أمام الرجل. وأجابته أن لها الحرية أن تتكلم بصوت عال وأن نظام سي السيد لن ينطبق عليها. بعد ذلك حبسها في الغرفة وأغلق الباب بمفتاح. هذه مقدمة اعتمدت عليها الأغنية كي ترسم وترسخ للمشاهد أن المرأة تافهة همها هو مظهرها والتمتع بالحياة. كما أنها عصبية وأنانية لاتفكر في الآخر المتمثل في الضيف القادم من بلد بعيد. وحبسها في الغرفة يمرر رسالة أن المرأة غير مسؤولة ويجب ضبط أفعالها وأنه هو القوي والسيد الذي بإمكانه إصلاح المرأة والمجتمع. ويؤكد هيمنة المجتمع الذكوري باستعمال لقبين: سي السيد والمعلم. وباستعمال لقب سي السيد والمعلم يتم عكس صورتين غيرمتوازيتين بخصوص دور الرجل والمراة، تعكس صورة الرجل القوي الذي يقترن اسمه بألقاب تدل على هيمنته في المجتمع والمرأة الضعيفة المقرونة بلقب "الست"، المقترن اسمها بالأدوار الهامشية.

بينما هي محبوسة في غرفتها تبدأ السهرة الغنائية بجانب مسبح البيت. حيث يظهر"سي السيد" في الخارج مع المغني سناب دوج وحولهم مجموعة من الفتيات يرقصن. وهي تتفرج عليهم من زجاج الغرفة، وهي في حالة هستيرية تعكس ضعفها. الصورة تعكس رجل سادي ومتسلط يستمتع بتعديب الآخر.

يبدأ المغني تامر الأغنية بجملة "ليكي الكلام ولأي وحدة تحاول تلغي الفرق ما بين الراجل وبين الست". فهو يخاطب شريكته وكل امرأة تلغي الفرق بين الرجل والمرأة. بمعنى آخر يخاطب كل امرأة تتمرد على المفهوم الشائع لسي السيد، الرجل السلطوي والمتحكم. ويؤكد بعدها أنه يوجد فرق للمبالغة وتأكيد الفرق الذي يؤمن به. فأنوثة المرأة بالنسبة له تختزل في الخضوع له، إذ يقول: " إصرارك على المقارنة ما بينا بيضيع من عيني أنوثتك". بالنسبة للمغني المقارنة تعني فقدان الأنوثة فهو واعي أن الحقوق غيرمتساوية في مجتمعه وغيرمستعد للتنازل على الحقوق التي تعود عليها حيث يستمد منها قوته وجبروته. فكلمة الخضوع المتمثلة في "حاضر" تجعله يحس بالتلذذ والسعادة: "فاكرة كلمة حاضر لما اتقالت وأنا زعلان مش بوستك". بعد ذلك يصف شخصيته المتجبرة والمتسلطة والآمرة وفي نفس الوقت الشخصية الخائفة من تمرد المرأة، إذ يؤكد أنه هو سيد البيت وهو من يعطي الأوامر بخصوص كل تصرفاتها بما في ذلك لبسها وكل تحركاتها ويقوم بتهديدها إذا لم تحترم الأوامر

«أنا اللي أقول تعملي إيه

أنا اللي أقوله تمشي عليه

زي مثلاً كده يا حبيبتي

تلبسي إيه وما تلبسيش إيه

إياكي مرة فى يوم أنا ألاقي

رجعالي متأخرة يا حياتي

إنتي فاهمة إيه اللي هيحصل

وطبعًا إنتي عارفة الباقي.» (الاغنية سي السيد:٢٠١٣)

بعد التّهديد، يذكرها بأنه هو سي السيد مع كل الدلالات المرتبطة بهذه الشخصية الشرقية، ويؤكد أن كلامه لازم أن يحترم و يطبق. ويغلق أي فرصة للحوار إذ يتمادى ويطلب منها الذهاب إذا كانت غيرراضية على شروطه وشخصه "سي السيد":

«اه أنا سي السيد

وكلامي هو اللي هيمشي

اه أنا سي السيد

مش عاجبك كلامي امشي» (نفس المصدر)

ويتمادى ويبالغ في شروطه إذ يلقي مسؤولية ترويض الرجل على المرأة وأن المرأة بيدها تغيير الرجل من وحش إلى طفل. يبدو أن الكلمات مستمدة من الثقافة السائدة فالكل يعرف كيف تحولت شخصية شهرزاد شهريار في ألف ليلة و ليلة من وحش قاتل للنساء إلى طفل، ولو بطريقة غيرمباشرة هذا اعتراف بذكاء المرأة. يبدو أن الثقافة السائدة هي أن المرأة عليها أن تصلح عيوب الرجل وبالتالي مسؤولة عن إيجاد مفاتيح قلبه.

«صدقيني أي وحدة معاها مفتاح قلب حبيبها

وتقدر فجأة تحوله من

وحش لطفل ماسك إيديها» (نفس المصدر)

بعد أن وضع شروطه وصور نفسه أنه ولي أمرها، يرطب الجو بذكاء ماكر ويحاول إيقاعها، حيث يشرح بأن تصرفاته مبنية على خوفه عليها وكأنها شخص غيرراشد. بطريقة غيرمباشرة يقول لها أنها غيرواعية بتصرفاتها، وبالتالي تحتاج رقيب. ويشير أنها محظوظة لأن هناك شخصاً في حياتها يبكيها ولا يضحك الناس عليها. وهذه المقولة هي الأخرى مرتبطة بالثقافة المتداولة حيث هناك مثل شعبي متداول "يا بخت من بكاني و بكى الناس عليا ولا ضحكني وضحك الناس عليا".

«وخوفي عليكي من حبي فيكي مش زي ما بتقولي عليا

يا بخت من بكاني يا بنتي

ولا ضحك الناس عليا» (نفس المصدر)

وفي الأخير يخاطب كل النساء ويسائل تركيبتهم وتفكيرهم. بالنسبة له المرأة غريبة وأفكارها غيرمفهومة. إذ قال: "إنتوا ليه عاملين كده ليه، ودماغكوا دي معمولة من إيه"

كما عبّر عن انزعاجه من تحدّي المرأة مع كل ما تحمل الكلمة من معاني. فالّتحدي ممكن أن يكون على المستوى الاجتماعي والعلمي والعملي. فمن الواضح أن المغنّي منزعج من تحدّي المرأة. إذ يقول: "كل حاجة واخدنها تحدي". و يلغي وجودها وكيانها الحر بقوله إن المرأة لا تستطيع عمل شيء من غير الرجل: "من غيرنا أصلا تعملوا إيه"و بالتالي يرسخ صورة عدم استقلالية المرأة واعتمادها على الرجل في الحياة. وتصور الأغنية أن المرأة تافهة ونكدية وتخلق المشاكل لأتفه الأسباب. و تؤكد الصورة النمطية بأن المرأة غيورة وتخلق مشاكل بسبب غيرتها: "كل يوم خناقة كبيرة على أتفه الأسباب والغيرة". و يشتكي أنه تعب من مشاكل المرأة ولا يتحمل المزيد: " بجد تعبت زهقت خلاص، مش طايق اسمع أنا ولا سيرة." إذ يصورنفسه ضحية المرأة و يختم كلامه بأنه هو سي السيد وهو صاحب الكلمة: "اه أنا سي السيد وكلامي هو اللي هيمشي، اه أنا سي السيد".

كما استعان المغني بالصورة لترسيخ الرجل "سي السيد،" فتامر حسني ظهر في الفيديو أنيقاً بملابس عصرية لكن في لقطة أخرى يظهر المغني بجلباب تقليدي رافع عصى و يرقص رقصة تقليدية وكأنه يحتفل بأمجاد شخصية سي السيد و يدعو للاحتفال بها. يلبس جلباباً تقليدياً يشبه لباس سي السيد في الأفلام القديمة. وبالتالي يربط الماضي بالحاضر ليحتفل بالشخصية المتسلطة. إذا كانت شخصية سي السيد شخصية تمثل الرجل الشرقي، فما دور حضور المغني الأمريكي سناب دوج في الأغنية؟

رغم كل الإنجازات التي حققتها المرأة، فهي تعيش في مجتمع ذكوري. إذ يقول المغني سناب دوج أن الملك سيبقى ملكاً سواء كان في الشرق أو الغرب. يبدو أن الصورة المراد تمريرها هو عولمة شخصية سي السيد. وقال كذلك بأنه البطل الرجل وسيد القصر وبالتالي يتم تصوير العلاقة بين الرجل والمرأة أنها مبنية على السيطرة والقوة والتملك. أظن أن حضور مغني عالمي ليشارك في أغنية مبنية على ثقافة عربية هو تعميم شخص سي السيد و تأكيد سلطة المجتمع الذكوري في العالم.

تلعب القواعد اللغوية دوراً مهماً لفهم دلالات الخطاب. لأن دراسة تحليل الخطاب تتوقف على عناصر كثيرة بما في ذالك القواعد، إذ يقول إريال إن الخطاب يعتمد على القواعد، وهي الأخرى تعتمد على الخطاب. إذ أن استعمال القواعد يساعد على الفهم العميق لمعاني الخطاب. فهذه القواعد اللغوية المستعملة في الفيديوكليب تقدم الرجل كأنه المحور والأساس. فالضمير"أنا" تكرر أكثر من عشر مرات لإقناع المتلقي بالشخصية المحورية. كما تم مخاطبة المرأة كمجموعة باستعمال الجمع حوالي أربع مرات (إنتوا، دماغكوا، واخدنها، تعملوا). وكأنه يعمم و ينشر الأحكام الجاهزة حول شخصية المرأة ككل. (٢٠٠٩: ٣٦-٥)

واستعمل كذلك أدوات لغوية تدل على أنه يتكلم بلسان مجموعة الرجال التي يمثلها (من غيرنا). فالأغنية تؤكد الثنائية" (نحن وأنتم)، نحن تمثل الجنس الذي ينتمي إليه وأنتم تمثل الآخر مصدر الصراع والخلاف. وكلمة سي السيد تكررت ثماني مرات. هذا التكرار محاولة لتنشيط الذاكرة والتذكير بشخصية الرجل الشرقي في القرن الماضي و إحيائها و إقناع المستمع بوجودها في الحاضر.أشارت زينة عبدالستار مجيد الصفار أن التكرار واحد من قوانين الإدراك و أن «المادة التي يتكرر وجودها في الإدراك تكون أسهل تذكراً و استدعاء او تأثيراً من غيرها» (٢٠٠٦: ١٢١). و بالتالي تكرار كلمة سي السيد تهدف إلى جعلها

جزء من الصورة الذهنية. الفرضية المطروحة هو أنه من الممكن أن شخصية سي السيد لم تمت في المجتمع الشرقي بل تلونت لتأخذ قالباً يناسب الظرفية الحالية. و بالتالي فالدلالات اللغو ية والسيناريو والصور المسجلة ساهمت في خلق صور نمطية سلبية عن شخصية المرأة العربية.

٢.٣.صورة المرأة في أغنية "التنورة"

الصورة التي تم اعتمادها في الفيديوكليب لها عدة دلالات ورسائل، إذ أن الصورة ترسخ الصورة النمطية السلبية بطرق وتقنيات جديدة. و بالتالي دراسة السيناريو والصورة ستمكننا من فك شفرة الصور والرسائل المراد تمريرها للناشئة ومن تم فهم الثقافة الشائعة بخصوص دور المرأة والرجل في المجتمع العربي.

السيناريو عبارة عن مسابقة تجرى لفتيات مرتديات ملابس قصيرة والتي ترتدي أقصر تنورة وتكون مغرية وتجذب الحكم (المغني) تفوز بالمسابقة بالرغم أن الدور الذي ستقوم به الفائزة بعد الاختيار يبقى غامضاً وغير محدد، من ممكن أن يكون الدور الذي يوحي به الفيديو كليب منحصر في الإثارة.

يبدأ الفيديوكليب بدخول المغني إلى قاعة المسابقة بلباس رسمي ومرتدياً نظارات شمسية سوداء، و بجانبه مساعدته بلباس رسمي و نظارات طبية. الصورة الموظفة تقدم الرجل بانه السيد وصاحب القرار وهو المتحكم في زمام الأمور، إذ أنه هو الحكم في المسابقة ورمز المعرفة و يظهر بلباس جدي. في المقابل تم تشيؤ المرأة واختزال كيانها في تنورة وجسد عاري حيث يتحكم الرجل في طول التنورة و بالتالي التحكم في جسدها. دخل المغني ومساعدته إلى غرفة الاجتماعات الخاصة بالمسابقة حيث سيتم اختيار أجمل عارضة. يبدو أن معايير الجمال والنجاح في هذه المسابقة هي من سترتدي أقصر تنورة وتخلق إثارة أكثر. تم عرض جسم المرأة مثل سلعة بخسة إذ بدأن بعرض أجسامهن مرتديات تنورات قصيرات بينما الرجل الحكم هو سيد الغرفة. يبدو أن بطلة المسابقة كانت مرتدية قبعة و لباساً محتشماً وتنورة طو يلة بينما بقية العارضات في المسابقة كن يرقصن و يعرضن تنورتهن القصيرة. نظر حكم المسابقة إلى العارضة البطلة باستهزاء خلال المسابقة، فسيد الغرفة سيستفزها بنظراته المحتقرة و يدير كرسيه ليتجاهلها وهي في صورة منكسرة مما سيدفها إلى الخروج وتمزيق تنورتها الطو يلة وأكمامها وستقوم بالكشف عن جسمها لتصبح مثيرة أكثر. بعد أن تخلصت من قبعتها عادت إلى قاعة المسابقة بتنورتها القصيرة وشعرها الأشقر بينما هناك تركيز على تفاصيل جسمها. فالمرأة غيرت طريقة ملابسها لإرضاء سيد الغرفة.

للسيناريو والصورة المسجلة دلالات عميقة إذ تكرّس الصورة النمطية للرجل العربي المتحكم فهو الذي يقرر مصير المرأة وهو الشخص الذي يوجد في مركز قوة، ولكي تعيش في سلام يلزمها أن تلبي رغباته وترضخ لأوامره. يظهر الرجل أنه هو صانع القرار والمتحكم في زمام الأمور ومركز القوة. حيث إن مساعدته في لجنة التحكيم لها دور هامشي وليست صاحبة القرار. فالفيديو

المسجل لهذه الأغنية يرسخ صورة المرأة الضعيفة المستسلمة والسطحية والمثيرة. فصورة المرأة التي يعبر عنها الفيديوكليب في القرن الواحد والعشرين لم تتغير كثيراً عن الصورة التي رسمتها وسائل الإعلام للمرأة العربية في القرن الماضي.

التحليل اللغوي كشف هو الآخر عن صور سلبية مهينة للمرأة، فكلمات الأغنية تختزل صورة المرأة في التنورة القصيرة. و بالتالي التركيز على جسد المرأة والاعتماد على الإثارة كعنصر أساسي. فمضمون الأغنية التي تناقشه الأغنية هو التنورة القصيرة التي ترتديها العارضة. وكيف أن عيون الشباب تلاحق التنورة ووصف المرأة بانها مغرورة.

«اللي بتقصر تنوره

اللي بتقصر تنوره

تلحقها عيون الشباب

هيييييييييييييييه

هي بحالها مغرورة

هي بحالها مغرورة» (أغنية التنورة،٢٠٠٧)

وواصل تعبيره عن إعجابه بكعبها العالي و تنورتها القصيرة حيث حدد قصرها في "شبر ونصف"، ووصف طريقة مشيها التي هي الأخرى تؤثر على قصر التنورة وعبر عن إعجابه و إعجاب الآخرين بجسدها بتعبير مجازي "غارت منها مواج البحر وجنت لما شافتها".

«لا بقلها الكعب العالي

هوا غربي و شمالي

تنورتها شبر و نص

و بلوزتها بتلالي

لالي لالي لالي

كلما تخف بمشيتها

عم تعلى تنورتها

غارت منها مواج البحر و جنت لما شافتها» (نفس المصدر)

وواصل وصف تأثير جسدها على الشباب والشيوخ وكيف أن نظرة إليها تعيد الشباب للشيوخ. وهنا يتم ترسيخ صورة جسد المرأة لإثارة الشباب والشيوخ. وأشار إلى أنها لا يهمها والدها و لا والدتها وهي مرتدية التنورة القصيرة، و بالتالي تصويرها على أنها عاصية وغير مبالية و بدون قيم اجتماعية. و يضعها في قفص الاتهام إذ أن الكلمات المستعملة توحي بلومها عن إثارة مشاعر الشباب "و لو دابو اخرهما". وأشار المغني أن اللوم يطال والديها وليس التنورة "حقي على اهلها حقي مش على التنوره". إذ يلقي

اللوم على المرأة ووالديها لأنها أثارث مشاعره ومشاعر الشباب. ولم يستعمل أي وصف سلبي لوصف الرجل الذي ظل يلاحق التنورة و بالتالي الأغنية ترسخ صورة المرأة "حواء" التي أخرجت آدم من الجنة.

وواصل المغني في خلق الإثارة عن طريق وصف طريقة المشي والخصر. و بعدها يؤكد أنها جميلة ومعذورة في ارتداء التنورة القصيرة ما دامت جزء من الموضة. كما تم وصف الإثارة التي خلقتها التنورة "الدنيا نار وشعلانه وهي منا سألانه". فاللغة المستعملة توحي أن على المرأة أن تلبي رغبات الرجل إذا أثيرت مشاعره. ومن ثم اللغة تصور المرأة كياناً غيرحر محصور في الجسد الذي يبيحه الرجل لتلبية رغباته بعدها يتم لومها على الإثارة والخطيئة. وتم تكرار كلمة مغرورة عدة مرات لرسم صورة المرأة المغرورة في الذاكرة.

«حالي حالي حالي

شوفه ترد الشايب شاب

و الختيارة فرفورة

و الختياره فرفوره

اللي بتقصر تنورة

اللي بتقصر تنوره

لالي لالي لالي حالي حالي حالي

بتقصر مابي يهما لابيا و لا أما

بتحرق قلب الشباب

و لو دابو آخر هماا!

وقت الي ما وفو بتعلي الكل بيصرخ يا دله

والله بتوقف لقلوب

ريته تسلم هالطله

بتمشي ال الموضه هيك

هي حلوة و معذورة

هي حلوه و معذوره

اللي بتقصر تنورة

اللي بتقصر تنورة

تلحقها عيون الشباب

هيييييييييييييييه

هي بحالها مغرورة

هي بحالها مغرورة

الدنيه نار و شعلانه

و هي منا سألانه

تنورتها على الميلين

ميله بتحاكي التانه

بتمشي و بتهز بخصرا

كأنه ملكة عصرا

و بلوزتها ماله لزوم تلت رباعا مختصرة

حقي على أهلها حقي مش على التنورة

اللي بتقصر تنورة

اللي بتقصر تنورة

تلحقها عيون الشباب

هيييييييييييييييه

هي بحالها مغرورة

هي بحالها مغرورة» (نفس المصدر)

القواعد اللغوية المستعملة هي الأخرى ساهمت وعمقت صور مغلوطة على سبيل المثال "اللي بتقصر تنورة، تلحقها عيون الشباب". فهنا يعطي السبب أو المهيج الذي هو ارتداء تنورة قصيرة من طرف فتاة والنتيجة الحتمية أن عيون الشباب ستلاحقها. وكأنه يبيح التحرش الجماعي في حالة أن فتاة ارتدت تنورة. يستعمل المفرد مقابل الجمع. الأنثى كمفرد سبب الخطيئة والرجل كمجموعة، فتنورة المرأة أو بالأحرى جسدها هو خطيئتها وهي التي تلام إذا وقعت الخطيئة. تم استعمال ضمير الغائب "هي" لوصف المرأة في الأغنية بدون استعمال اسم شخصي فهي ترمز إلى المرأة بصفة عامة وقيمتها تنحصر في جسمها.

يبدو أنه يختلف السيناريو والدلالات اللغوية في طريقة خلق صور نمطية ومغلوطة عن المرأة. فالدلالات اللغوية تعطينا صورة المرأة كالموديل والمتمردة على قيم مجتمعها وتستعمل جسدها للإغراء والإثارة. فأما السيناريو فيعكس صورة الرجل العربي سيد الموقف وصاحب القرار. فهو الذي يتحكم في نجاح المرأة في المسابقة وهو المتحكم في جسدها وما هو مسموح

به أن يكشف. ممكن القول إنه ساهم كل من الدلالات اللغوية والصورة المسجلة والسيناريو في خلق صور سلبية مغلوطة غير-متوازنة عن دور المرأة والرجل.

٣.٣. الصور النمطية الجندرية وأبعادها الاجتماعية

الفيديوكليب الذي تمت دراسته يؤكد خوف الرجل من تمرد المرأة كما ذكرت الكاتبة السعداوي أن الرجل وعلى مرّ العصور يخلق قيوداً للمرأة لأنه خائف منها ومن تمردها، والصور الجندرية السلبية التي تم رصدها في هذه الدراسة تقيد صورة المرأة في المجتمع وتؤدي مكانتها في المجتمع. أكدت الباحثة الأرداوي أن الأغاني العربية الحديثة خلقت صور مغلوطة جديدة على المرأة. (٢٠١٣: ١١٢-١٣٣) لكن من خلال تحليلي لأغنية سي السيد والتنورة يتبين أن الصورة القديمة المغلوطة والنمطية المتبنية اتجاه المرأة لازالت قائمة. فالمرأة في هذه الأغاني (الفيديوكليب) أنانية وتافهة ومقهورة، كما يغلب الجانب الجنسي والجسدي على شخصيتها. ناقصة عقل حيث إن الجانب العلمي والمعرفي غائب حيث لم نتعرف على المرأة الذكية في الأغاني التي تم دراستها، كما تم تصويرها مسلوبة الإرادة ومستسلمة أمام جبروت الرجل. وهذا يؤكد ما قاله الكاتب حجازي عن قهر المرأة في المجتمعات العربية. فالأغنية العربية تكرس صورة المرأة الدونية الموروثة من الموروث الثقافي و الشعبي.(٢٠١٣: ٢٠٠-٢٠٣) فبصفة عامة صورة المرأة في الفيديوكليب تحصر صورة المرأة بين الجسد والصفات السلبية. وكلا الأغنيتين تساهمان في ترسيخ الصورة السلبية للمرأة و إقناع الأجيال الصاعدة باقتباس الدور البطولي المتمثل في سي السيد والرجل صاحب القرار وأن الرجولة هي السيطرة على المرأة والتحكم في كيانها والحفاظ على مسافة الأمان التي يستمد منها قوته و يغذي بها أفكاره الموروثة التي تملي عليه تقييد المرأة وخلق قيود لإضعافها اجتماعياً. و بالتالي يتبين أن مفهوم الأنوثة والرجولة تم تعريفه باستعمال الصوت والصورة لخلق صورة ذهنية راسخة في ذهن المتلقي. في البيت يتم تصوير المرأة المنكسرة التي تعيش تحت رحمة "سي السيد" مع توصيات بترويضها إذا تمرضت، و صورة حبسها في الغرفة تمثل ظاهرة من مظاهر العنف النفسي الذي ممكن أن تعاني منه المرأة في مجتمعها. كما بينت نتائج التحليل أنه تم المساس بصورة المرأة داخل مجال العمل إذ أن بطلة أغنية التنورة تم تجاهلها عندما كانت مرتدية ملابساً من اختيارها وأرغمت على تقصير التنورة والكشف عن جسدها لترضي حكم المسابقة و بالتالي تساهم الأغنية في ترسيخ قيم سيئة كالتحرش الجنسي. كما أن أغنية التنورة رسخت صورة التحرش الجنسي للمرأة من طرف الشباب والشيوخ. وتلام المرأة إذا تسببت في إثارة مشاعر الرجال. فالرجل في الصورة المصنوعة معصوم من الخطأ والمرأة تلام إذا تعرضت إلى التحرش الجنسي. بينما يتم الإشارة إلى امرأة شابة مقابل الإشارة إلى الرجل الشاب والشيخ.

و بالتالي تحليل الدلالات اللغوية كشف عن خلق صور جندرية سلبية غير متوازنة مبنية على ثنائية القوة والضعف. الصورة والسيناريو التي تم دراستهما يخدمان الخطاب اللغوي و يحملان رسائل سلبية مضرة بصورة المرأة. فقد تبين أن تقنية الفيديوكليب جاءت لتقنين ودعم الصورة النمطية المتدنية والسلبية المتداولة في الماضي.

حسب النهج الثقافي فإن المجتمع هو الذي يمرر الأفكار والثقافة المشتركة حول أدوار وسلوكيات الرجل والمرأة (رودمن و كليك،٢٠١٢). هاتان الأغنيتان تعكسان الثقافة المشتركة حول سلوكيات الرجل والمرأة فهي ثقافة موروثة من المجتمع الأبوي القديم. وتنادي بالتشبث بشخصية الرجل المسيطر" سي السيد" والرجل الحكم صاحب القرار والكلمة. بل تنادي بعولمة المجتمع الذكوري والأبوي. وبحضور مغني عالمي فإن الأغنية ستصل إلى العالم وستساهم في نشر الصورة النمطية للمرأة. فالهوية الجندرية بناء ثقافي (نيو زيمو، ٢٠١٩: ٨٧-٧٦) وأنه قابل للتغيير والتعديل غير أنه لم يتم استغلال تقنية الفيديوكليب في تغيير الصورة الجندرية المتوارثة. فالأغنيتان معاً تعززان الهوية الجندرية الموروثة. يبدو أن الأغاني العربية لها دور فعال في بناء الهوية الجندرية وتكريس الصور السلبية.

للأغاني دور فعال في التأثير على المجتمع وخصوصاً الأجيال الصاعدة. فالأغاني المعتمدة على الفيديوكليب بصفة خاصة والإعلام بصفة عامة من الضروري أن تستخدم لرسم صورة إيجابية على المرأة ورسم الواقع بحياد دون اللجوء إلى تشيؤ جسم المرأة وجعلها أداة للإثارة. فالمرأة شريكة الرجل في بناء المجتمع وتقدم المجتمعات يقاس" بما تحققه المرأة من تقدم في المجالات المختلفة كونها تمثل نصف الطاقة الإنتاجية في أي مجتمع وهي عامل مؤثر في النسبة الاجتماعية" (الخصاونه، ٢٠١٦: ٣)، محاربة المرأة تعني محاربة التوازن والتقدم في المجتمع ما دامت المرأة عنصرا أساسيا في الطاقة الإنتاجية، حيث أن العلاقة بين الجنسين يجب أن لا تكون مبنية على صراع القوة والسيطرة التي تعكسها الأغاني، بل يجب عكس صورة متوازنة ترتكز على مبادئ المساوات. من الواجب أن يتم تربية الشباب الصاعد في المجتمعات العربية على فهم أن المرأة زميلته وشريكته في بناء مجتمع سوي ومتطور في جميع المجالات والمساس بصورتها يعني المساس بصورة المجتمع ككل.

كما أن الإعلام الغربي ظلم المرأة هو الآخر وصورها مسلوبة الإرادة وركز على جانب الجسد بما في ذلك الجسد المثير والجسد المحجب. وساهم في نشر الصورة النمطية المغلوطة. فالإعلام بصفة عامة يجب أن يصحح هذه المغالطات. فأغاني الفيديوكليب العربية بصفة خاصة يجب عليها أن تخدم صورة المرأة العربية وتقدمها بصورة إيجابية. فالمرأة تمتلك فكراً وثقافة وحكمة وذكاء وتفانياً ووفاء ومثابرة ورؤية عميقة. عوضاً عن تنميط صورتها وتشويهها يجب تسليط الضوء على مزاياها الإيجابية و إسهاماتها الأدبية والعلمية والسياسية. تسليط الضوء على الدور الفعال للمرأة سيساهم في خلق صور إيجابية ممكن أن تكون قدوة للجيل الصاعد من الفتيات.

ولتحقيق التوازن يجب توسيع دائرة تمثيلية المرأة، فلا تزال هناك عدة ميادين يحتكرها الرجال، ولازالت نسبة تمثيلية المرأة في بعض المجالات ضعيفة وحتى عندما تلتحق المرأة بمجال كان حكراً على الرجال فيظلمونها بالاستعمال اللغوي مثلاً في المغرب يستعملون كلمة نقيب وضابط. فالوظائف التي كانت حكراً على الرجال لم تؤنث لأن المجتمع الذكوري غيرمستعد أن يتقبل تواجدها في مناصب مهمة.

إذا أصلحت الصورة التي تمرّر عن المرأة سيتم القضاء على آفات اجتماعية خطيرة من بينها العنف ضد النساء والتحرش الجنسي، ما دامت الأغاني تركز على جسد المرأة و يتم تبخيس صورتها فإن القهر سينالها في مجتمع سي السيد والرجل الحكم. كما أن الصور النمطية السلبية من الممكن أن تؤثر على المرأة كمتلقية لترسيخ صورة جسد المرأة والراضخة والمسلو بة الإرادة والمتعرضة للاستغلال في شتى المجالات.

هناك ضرورة ملحة لتغيير صورة المراة في أغاني الفيديوكليب لتناسب إنجازات المرأة في القرن الواحد والعشرين ولتحقيق المساواة بين الجنسين و بالتالي تحقيق التوازن الاجتماعي، حيث إن أغاني الفيديوكليب تجمع بين قوة الصورة المرئية والصوت لها القدرة على خلق صور ذهنية تصل بسرعة إلى المتلقي وتترسخ في الذاكرة ومن شأنها أن تترجم على أرض الواقع إلى أفعال مخلة بالتوازن الاجتماعي والثقافي. كما أن القيام ببحوث وتنظيم مؤتمرات لدراسة الصورة النمطية في أغاني الفيديوكليب وفي وسائل الإعلام عامة سيساعدنا على القيام بتحليل علمي للصور السلبية، و بالتالي إيجاد طرق علمية ناجعة لمحاربتها. كما توصي الدراسة بخلق لجن مدربة على تحليل الدلالات اللغو ية والمرئية لمنع تمرير الصور والرسائل التي تهين المرأة وتظهرها بصور رخيصة ومهينة وتضر بالتوازن المجتمع.

النتيجة

توصلت نتائج الدراسة إلى أن أغاني الفيديوكليب تضر بصورة المرأة وتهينها وتظهرها في صورة متدنية وسلبية حيث تم عرض صورة المرأة الموديل والسطحية، كما تم عكس صورة المرأة المغلو بة والمقهورة والمستسلمة وتم تكريس صورة المرأة النكدية والمتمردة على قيم مجتمعها. كما تظهر بأنها تافهة ومثيرة ومصدر للخطيئة، حيث تم تكريس صورة المرأة حواء التي أخرجت آدم من الجنة. أما الرجل فهو سيد المجتمع وصاحب القرار والحكم الذي يقرر مصير المرأة. تصرفاته صحيحة و يقع اللوم على المرأة إذ تسببت في إثارة غضبه أومشاعره. و بالتالي كشفت الدلالات اللغو ية عن خلق صور جندرية سلبية غير متوازنة. الصورة المسجلة والسيناريو تخدم الدلالات اللغو ية وتحمل رسائل سلبية مضرة بصورة المرأة إذ ترسم صور سلبية ذهنية عن المرأة، فالمرأة التافهة والسطحية تم تصو يرها كجسد مجرد من الأفكار، همها طلاء الأظافر وتقصير التنورة. والمرأة المنكسرة ومسلو بة الإرادة تم عرض صورتها محبوسة في غرفة وتم عرضها كذلك منكسرة حز ينة عندما أرغمت على تقصير التنورة. أكدت نتائج هذه الدراسة أن الصورة المتبناة السلبية المتداولة في الماضي تم تقنينها بالفيديوكليب، فمثلاً صورة المرأة المقهورة التي تعيش تحت رحمة سي السيد هي صورة قديمة موروثة من الأجيال القديمة و بالتالي أغاني الفيديوكليب جاءت لتعز يز وتقنين الصور النمطية المتوارثة. كما أن المرأة "حواء" مصدر الرذيلة و مخرجة آدم من الجنة هي صورة قديمة تم إحياؤها في أغاني الفيديوكليب. بخصوص المرأة الضعيفة المتحكم في أمرها فهذا مفهوم متوارث حيث إن هناك مثلا شعبياً "ظل راجل و لا ظل حيطة"، أي أن المرأة كيان غير مستقل والرجل هو الذي يحميها. يعطي كل من النسق اللغوي والصورة المسجلة قيمة إقناعية

للصور المراد إيصالها للمتلقي. وبالتالي يتم تقديم صورة المرأة في أغاني الفيديوكليب بطريقة سلبية وبشعة ومن الممكن أن تؤثر على مكانتها في المجتمع أينما كانت في البيت أو الشارع أو العمل، إذ أن أغاني الفيديوكليب تساهم في خلق وتشجيع عادات خطيرة.

كل هذه الصور لا تعكس حقيقة مجتمع المرأة إذ تظلمها وتقصي إمكانياتها الكبيرة ولا تعكس دورها كشريكة في التنمية بجانب الرجل، كما أن هذه الصور لا تعكس ولا تمثل معتقدات المرأة وهويتها .

المصادر والمراجع

١. حجازي، مصطفى. (٢٠١٣). **التخلف الإجتماعي: مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور**. المغرب.دار البيضاء. المركز الثقافي العربي.

٢. السالم، زغلولة. (١٩٩٧). **صورة المرأة العربية في الدراما المتلفزة: دراسة تحليلية لصورة المرأة العربية في الدراما عمان**. عمان. دار آرام للدراسات والنشر.

٣. السعداوي، نوال. (٢٠١٧).**الوجه العاري للمرأة العربية**. الناشر: مؤسسة هنداوي سي آي سي.

٤. معوض، سالم محمد (٢٠٢٠) . **الإعلام المعاصر و مشكلات المرأة العربية**. عمان: دارغيداء للنشر و التوزيع.

٥. الخصاونه، إبراهيم فؤاد. (٢٠١٦). «**صورة المرأة في إعلانات التلفزة الأردنية**». دراسات العلوم الإنسانية.صص١-٣٠.

٦. د. نيو زيمو. (٢٠١٩). «**الهوية الجندرية لدى نوال السعداوي أديبةً وطبيبةً**». رؤى فكـرية، ٥(١).صص٧٦-٨٧.

٧. الصفار، زينة عبدالستار مجيد. (٢٠٠٦).«**نظرية الصورة الذهنية واشكالية العلاقة مع التنميط**». الباحث الإعلامي، ١(٢).صص١١٧-١٤٧.

٨. الظاهري، أمينة. (٢٠٠٢). «**صورة المرأة العربية في الأغاني الشبابية <الفيديو كليب>، ورقة مقدمة في منتدى المرأة العربية و الإعلام**». أبو ظبي. ٢-٣ فبراير

٩. عبد الجليل، منى محمود. (٢٠٢٠). «**صورة المرأة في إعلانات الصحف الإلكترونية المصرية - دراسة سيميائية**». مجلة البحوث الإعلامية.جامعة الأزهر.صص٥٢٧-٥٧٥

١٠. يحيى، ناصر. (٢٠١٤). «**"سي السيد" خرافة فنية ابدعها نجيب محفوظ**». الجزيرة.٢٠١٤/١١/٢٤

١١.al-Wassimi, M. (٢٠١٠). Arab Music and Changes in the Arab Media. In M. A. Frishkopf (ED.), Music and Media in the Arab World, (pp.٩١-٩٦). American Univ in Cairo Press.

١٣.Ariel, M. (٢٠٠٩). Discourse, grammar, discourse. Discourse studies, ١١(١), ٥-٣٦.

١٤.Elouardaoui, O. (٢٠١٣). Contemporary Arab Music Video Clips: Between Simulating MTV's Gender Stereotypes and Fostering New Ones. Imaginations: Journal of Cross-Cultural Image Studies, ٤(١), ١١٢-١٣٣.
١٥.Frith, S. (١٩٩٦). Music and Identity. In S. Hall & P. Du Gay (Eds.), Questions of Cultural Identity (pp. ٢٨-١٠٨). London: SAGE.
١٦.Goodwin, A. (١٩٩٢). Dancing in the distraction factory: Music television and popular culture. University of Minnesota Press.
١٧.Nassar, Z. (٢٠١٠). A History of Music and Singing on Egyptian Radio and Television . In M. A. Frishkopf (ED.), Music and Media in the Arab World (pp. ٦٧-٨٩). American Univ in Cairo Press.
١٨.Robertson, C. (٢٠١٥). Whose Music, Whose Country? Music, Mobilization, and Social Change in North Africa. African Conflict and Peacebuilding Review, ٥(١), ٦٦-٨٧.
١٩.Rudman, L. A., & Glick, P. (٢٠١٢). The social psychology of gender: How power and intimacy shape gender relations. Guilford Press.

الدور الرئيسي للجانب الأنثوي (الأنيما) في أشعار نزار قباني ونادر نادربور

(المقالة المحكمة)

حسن گودرزي لمراسكي (أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مازندران، بابلسر)[1]
بهروز قربانزاده (أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مازندران، بابلسر)
شهرام أحمدي (أستاذ مساعد، قسم اللغة الفارسية وآدابها، جامعة مازندران، بابلسر)

Doi:10.22067/jallv13.i1.86883

صص: ٥٠-٣٧

الملخّص

يحتوي ضمير الإنسان على مستوى الوعي واللاوعي، وينقسم الأخير بنفسه إلى قسمين: الشخصي والجمعي. يعدّ اللاوعي الجمعي من أهم النتائج الجوهرية عند يونغ، فهو يعتقد أنّه فطري وجماعي، ويحتوي على السلوكيات التي تشكّل الخلفية النفسية المشتركة وله أنماط متعددة ومنها الأنيما. إنّ الأنيما، فهي قد وقعت في أعماق اللاوعي، لها مصدر بعيد جداً وتدلّ على أنّ كلّ شخص في حياته يكشف عن بعض خصائص الجنس الآخر فهي في الواقع عنصره الأنثوي نفسه. اليوم، من أجل معرفة الإنسان، ينبغي التصدّي لروحه ونفسه التي تحكي عن الماضي البعيد وتتمثّل في أشكال مختلفة منها الجانب الأنثوي في وجود كل رجل. إنّ أهمّية هذا الأمر تسبب في أن يدرس كُتاب هذه المقالة أشعار نزار قبانى ونادر نادربور باعتبارها جزءاً مفقوداً من وجود كل رجل، مشيرين إلى أنّ هذا النمط التراثي قد تبلور بشكل لاوعي في أشعارهما من خلال الرموز والمفاهيم المجردة وتظهر متجسّدة في الشجر والشَّعر، وعيون الحبيبة السوداء والماء، والينبوع والأنيما الملهمة والتماهي. إنّ تواتر استخدام هذه التعابير يدل على أنّ هذين الشاعرين المعاصرين كانا متأثرين بالأنيما وتعكس أشعارهما هذه العلاقة. تظهر الأنيما بشكل إيجابي وسلبي حيث إنّها يمكن أن تقود الإنسانَ نحو الله العظيم وتوثق روحه به؛ الأمر الذي يتم تحقيقه خلال انصهار الشاعر في حبيبه الأزلي، بتعبير آخر، تظهر الأنيما إيجاباً في فكر الشاعر أكثر منها سلباً. خلصنا في هذا البحث إلى أن الأنيما، باعتبارها أهم الأنماط الأولية ومصدراً للإلهام، لها تأثير كبير في تفكير الشاعرين وأضفت لشعرهما لوناً عاطفياً كبيراً.

الكلمات الدليلية: نزار قباني، نادر نادربور، الأنماط الأولية، الأنيما.

تاريخ الوصول: ١٣٩٩/٢/٢٤ تاريخ القبول: ١٣٩٩/٧/١٥

[1] الكاتب المسؤول: Email: h.goodarzi@umz.ac.ir

١. المقدّمة

يستعين الشعراء والأدباء بالصور المجرّدة والخيالية في خلق الأعمال الأدبية. تختفي هذه الصور في أعماق العقل البشري وتقترب من حدود اللاوعي من خلال خلق الأثر. ومن ثمّ، يمهدّ الأدب والفن الطريق لظهور النماذج المثالية التي قد اختفت في أعماق اللاوعي الجماعي. هناک علاقات مشتركة بين النقد الأدبي وعلم النفس.

لا شکّ أنّ هناک علاقة بين الأدب والإنسان وهي لا تزال تنال حظها من هذه العلاقة المتقابلة. إنّ النفس البشرية تخلق الأدب وهو يهذّبها. تنظر إدراكات البشر النفسية فی جوانب من حياته الطبيعية وتوفّر جذور الإبداعات الأدبية. من جهة أخرى، يبحث الأدب عن أحداث الحياة أيضاً لتكون توعية على جوانب من النفس البشرية (إمامي، ١٣٧٧: ١٢٩)

لذلک، يسعى النقد النفسي للعثور على العلاقات الحيّة والملموسة بين الفن والفنان ومعالجة ما يتجاوز العمل الأدبي، بينما أن الانتقادات التقليدية والكلاسيكية ركّزت غالباً على الجوانب التاريخية والفكرية والجمالية والأخلاقية. بعبارة أخرى، إنّ النقد النفسي قادر على تفسير بعض الجوانب التي لم يهتم بها النقد الأدبي في الماضي. (المصدر نفسه)

إنّ يونغ - بوصفه أبرز عالم النفس الإدراكي- له مدرسة خاصّة باسم علم النفس التحليلي ويقوم فيها بالبحث عن أعماق النفس ويخوض فيها ليصل إلى اللاوعي الجماعي الذي له أهمية خاصة. إنّ الصور البدائية أو الأنماط التراثية من أكثر المصطلحات استخداماً وأهميةً عند يونغ والتي لها اسماء متعددة منها: القناع، الظل، الأنا، الأنيما والأنيموس.

إنّ النمط التراثي أو النموذج البدائي هو من مباحث علم النفس. (يونغ، ١٣٨٣: ١٣١) وهو مصطلح له خلفية قديمة إلا أنّ انتشاره في الأدب تحقق من خلال نظرية يونغ في علم النفس. إنّ النماذج البدائية كثيرة، منها الأنيما.

يقوم هذا المقال عن طريق المنهج الوصفي – التحليلي بدراسة مقارنة للأنيما التراثي ومظاهره المختلفة كالأنيما الملهمة والهوية والظلام والحب و تراث الأنيما القديم في أشعار نزار قباني (١٩٢٣-١٩٩٨م) ونادرنادربور(١٣٠٨-١٣٧٨ه.ش)، وهما شاعران معاصران ذاع صيتهما في فی الأدب العربی والفارسي. نريد في هذا البحث الإجابة عن هذا السؤال الرئيسي على أنّه كيف تظهر الأنيما في أشعار نزار قباني ونادر نادربور؟

١. ١. فرضية البحث

نظراً إلى سؤال البحث الرئيسي، يُفترض أن الأنيما تتبلور بأشكال مختلفة كالحب والمرأة والظلام والهوية الملهمة لدى الشاعرين.

١. ٢. خلفية البحث

تجدر الإشارة بأنّ كثيراً من الباحثين عالجوا قضية الأنيما لدى أعمال الشعراء، و بالنتائج التى حصلوا عليها. ولكن حتى الآن لم يدرس أحد نمط الأنيما التراثي في أشعارهم لا بالمنهج المقارن ولا بشكل آخر.

مقالة بعنوان "دراسة نمط الأنيما التراثي ومعالجته في شعر بدر شاكر السياب وقيصر أمين‌بور" للكاتبين: عباس كنجعلي ونعمان أنق ، وقد تم نشرها في مجلة الأدب المقارن، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الشهيد باهنر، بكرمان. ذُكر في هذا البحث، أن الأنيما قدكانت من أهم الركائز العاطفية لدى هذين الشاعرين والتي قد ظهرت في قصائدهما بطرق مختلفة نظراً إلى ظروفهما الثقافية والجغرافية المختلفة.

مقالة عنوانها: "أنماط الأنيما والأنيموس الأولية في أشعار سيمين بهباني وغادة السمان، دراسة مقارنة" للكاتبة منيجه بولادي، قد تمّ نشرها في مجلة بحوث في الأدب المقارن. ذُكر في هذا البحث أن النواحي الإيجابية والسلبية لهذين النمطين التراثيين تلاحظ في شعر كلا الشاعرين و إن كان الجانب السلبي لأنيموس مكثّفاً في شعرهما وفقاً لأسلوب حياتهما وأفكارهما.

مقالة عنوانها «الرومنسية في أشعار سيد قطب ونادر نادربور، دراسة مقارنة ». كتب هذه المقالة يحيى معروف، وفاروق نعمتي. تمَّ طبعها في مجلة الأدب المقارن، جامعة باهنر بكرمان، في العدد الخامس، سنة ١٣٩٠. قد تمّ في هذا البحث دراسة أبرز مقومات الرومانسية في قصائد سيد قطب ونادربور. العودة إلى الطبيعة ومدح القرى، والحرص على العودة إلى الطفولة ، والتفاعل العاطفي الشديد مع الحبيبة، والرغبة فى الوطن، والشعور بالحزن والوحدة، من أبرز المضامين المشتركة لدى سيد قطب ونادر نادربور.

وكذلک المقالة المسماة بـ «الحنين في أشعار أحمد عبدالمعطى حجازى و نادر نادربور، دراسة مقارنة». هذه المقالة كتبها خليل بروينى وسجاد إسماعيلي وتمّ طبعها في مجلّة بحوث في الأدب المقارن سنة ١٣٩٠. تدل نتائج البحث على أن هذين الشاعرين يشتركان في موضوعات الحنين، والبعد عن المنزل، والطفولة، والحبيبة، والأسرة، والأقارب، والمستقبل المثالي.

مقالة «مظاهر أدب المقاومة في شعر نزار قبّانى»، مجلة أدب المقاومة،(ادب مقاومت) سنة ١٣٨٩، العدد الثاني، قد تناول جواد سعدون‌زادة فيها مظاهر أدب المقاومة كالوطنية، فلسطين، القدس، والالتزام الوطني في شعر نزار.

مقالة عنوانها «في انتظار غودو: دراسة تحليلية لمفهوم المنجي المنقذ في أشعار أخوان ثالث، والبياتى ونزار قبّانى» نشرت في مجلّة اللسان المبين، اسفند١٣٨٩، العدد الثاني، كتبها رضا ناظميان وتناول فيها ظهور المنجى من وجهة نظر هؤلاء الشعراء الثلاثة المحدثين.

أمّا حول نادربور فهناک دراسات مثل: «الموت الخيامي في أعمال شاعرين من شعراء العرب والفرس: صلاح عبدالصّبور و نادر نادربور» كتب هذه المقالة فرامرز ميرزائي، وعلي بروانه. تم طبعها في مجلة بحوث اللغة والأدب المقارن في العدد الأول، الربيع

١٣٨٩ خلص هذا البحث إلى أنّ صلاح عبد الصبور استفاد من معاني الموت عند الخيّام وتأثّر بها و بسبب هذا التأثير اتخذ موقفاً فلسفياً للموت.

مقالة عنوانها «دراسة سيميلوجية لمعنى الحب في أشعار نزار قباني وحميد مصدّق» نشرت في مجلة الأدب المقارن، سنة ١٣٨٨، قد كتبها علي باقر طاهرى‌نيا ، فاطمه كوليوند و زهرا طهماسبي وعالجوا فيها المضامين الشعرية لدى هذين الشاعرين وخلصوا إلى أنّ مصدّق هو شاعر أبرز و يحمل هموم الحب ونزار هو شاعر فرح والحب.

وبما أنّ نمط الأنيما التراثي هو فرع من فروع اللاوعي الجماعي و يمكن مناقشته في ضمنه، لذلك، نقوم بدراسة هذا المفهوم بالإيجاز.

٢. اللاوعي الجماعي

يشمل اللاوعي أموراً غامضة جداً؛ و يحتوي على كلّ شيء نعرفه إلا أننا لا نفكّر بالزمن الذي نعيش فيه. يشير فرويد وهو أستاذ يونغ إلى اللاوعي الجماعي. «إنّ اللاوعي الفردي شبيه بالقشر الرقيق الذي أحاط بطبقات اللاوعي التي تكون أشدّ عمقاً. إنّ اللاوعي الفردي هو اللاشعور نفسه لدى فرويد.» (جونز، ١٣٦٦: ٤٣٢) من أسباب ابتعاد يونغ عن أستاذه فرويد هو اعتقاده بضمير اللاوعي الجماعي. «يعتقد يونغ أنّ اللاوعي الجماعي يولد من كل التجارب الإنسانية منذ فجر التاريخ. ما تتضمنه هذه التجارب يشمل كل السمات التراثية والغرائز والرغبات النفسية. خلافاً لوجهة نظر فرويد، يعتقد يونغ أنّ اللاوعي الشخصي لا يحتوي إلا على طبقة ضئيلة من اللاوعي والتي تعتمد على طبقة أعمق حيث لا يكتسبها الشخص ولا هي نتاج تجاربه الشخصية بل هي فطرية جماعية تحتوي على المحتو يات والسلوک الذى يشكّل الأساس النفسي المشترك ولها هو ية تفوق الشخصية. ومن ثمّ، يسمّون هذا الجزء من العقل غير المدرک، اللاوعي الجماعي. (يونغ، ١٣٦٨ش: ١٤) إنّ اللاوعي الجماعي هو عالم الأنماط التراثية أو النماذج المثالية التي قد وقعت في أعماق العقل البشري.

٢ . ١ . النمط التراثي

إنّ أبرز سمة من سمات اللاوعي الجماعي وأهمها هي مخزون الميول الكامنة والرموز التي سمّاها يونغ archetype[١] (كزّازى، ١٣٧٦: ٧٢) الأنماط القديمة التى تتطبع بالعولمة وظهر وجودها منذ تشكيل الدماغ والعقل البشرى على مر التاريخ (بيلسكر، ١٣٩١: ٥٨)

تظهر الأنماط التراثية في السقطات[٢] أيضاً وبما أنّها فاقدة للوعي فهي تنجلي في هذه الأنماط التراثية بشكل الازدراء أو تجلية الأنواع غير الطبيعية وتؤدّي إلى سوء التفاهمات، والمشاجرات، والانجذابَات والفتن المبالغ فيها.

٣. نمط الأنيما التراثي

الأنيما هي الطاقة الإبداعية الكامنة في لاشعورية الرجل و هى الجانب الأنثوي داخل ذكوريته، أو المرأة الكامنة في الرجل. يعتقد الخبراء أنّ الإنسان موجود ثنائي الجنس، رجلٌ ذو بعد أنثوي وامرأة ذات بعد ذكوري. في مدرسة يونغ، يطلق على النمط الأول الأنثوي لدى الرجل اسم الأنيما و على النمط الذكري الأول لدى المرأة اسم الأنيموس. يرى يونغ أنّ صورة المرأة كامنة في لاشعورية الرجل ويجد الرجل بطبيعته تلك المرأة. تعدّ هذه الصورة نمطاً تراثياً و تشكل تجربة الرجل الأولى واستنباطه الأول عن المرأة. (فوردهام، ١٣٦٤: ٧-٨٦)

سمّى يونغ المرأة الكامنة في روح الرجل بالأنيما وقال عن جذره: إنّ اسم الروح باللاتيني هو الريح. في اللاتينية واليونانية والعربية، أطلق على الروح أسماء كالهواء المتحرك، هبوب الريح، ونفس الأرواح المجمدة. (يونغ، ١٣٨٠: ٢٣) أنوثة النفس هي نوع من الوسيط بين (الإرادة الواعية أو الذات المتفكرة) وفقدان الوعي أو عالم الفرد الداخلي. (غرين، ١٣٧٦: ١٨٣) ونتيجة للتواصل والعلاقة بينهما، تتمثّل الذات، بمعنى آخر، إنّ المزيج بين هذين التوأمين يمهّد السبيل لذاتية الرجل. بدون الأنيما، فمن المستحيل تحقق الذاتية والفردية. (ياورى، ١٣٧٤: ١١٨)

وتخزن الأنيما الميول النفسية النسائية، مثل العواطف، والسلوك الغامضة، الإلهامات الموحية، الأحاسيس غيرالعقلانية، والحب الشخصي والمشاعر حول الطبيعة. (يونغ، ١٣٥٩ :٢٧٠)

وقد ظهرت الأنيما في الأدب بعشرات الأسماء: سمّاها دانتي في الملهاة الإلهية أو الكوميديا الإلهية بالبئاتريس، وسمّاها جون ميلتون في الفردوس المفقود بالحوّاء، واسمها لدى سهراب سبهري هو مرأة الليلة الموعودة وشقيقة الكمال ذي اللون الأنيق، وحورية التكلّم البدائي وكان اسمها عند شعراء الغزل القدامى الحبيبة الخيالية وأحياناً الحبيبة الجافية. في الحكايات الشعبية قد تسمّى الأنيما بالجن. تزعم العرب أن لكل شاعر شيطاناً من الجن يوحي إليه الشعر ويحفزه إليه ويدفعه إلى نظمه (شميسا، ١٣٨٣: ٥٥) تريد الأنيما الحياة، سواء جيدة أم سيئة، سارة أم غيرسارة فبالتالي يمكن أن تظهر متمثلة في الملاك أو في حيّة في الجنّة، حورية البحر أو ملاك الرحمة أو الفتاة الجميلة بل يمكن أن تتمثل في جنية تخدع الشبان وتمص عصارة حياتهم. لذلك، في الأعمال الأدبية، بإمكاننا العثور على أشكال مختلفة من الأنيما. قد تتمثل الأنيما في الشجرة أو القمر و في شكل التنين أو الأفعى الخطيرة على هيئة الأبطال. (سلمانى نجاد مهرآبادى، ١٣٨٩: ١٩) تظهر الأنيما وغيرها من الأنماط التراثية، بسبب تجارب البشر المشتركة الجماعية والفطرية في ضمير البشر، وتظهر في العديد من الرموز مثل الماء، والشجرة، والينبوع، وما إلى ذلك..

٣ .١. الأنيما الملهمة

للأنوثة أسماء كثيرة منها: اللاشعورية، الروح، سوفيا، دائنا، السكينة ومنها الأنيما وفي كثير من الأحيان ليس لها اسم معيّن. الشخينة أو السكينة (Schechina Shekinah) هي التي جاءت في العربية باسم السكينة وتعني الهدوء والأمان. قيل إنّ الشخينة

هي إحدى ملائک يهوة أو يهوة نفسها. في مذهب الهندوسية، نرى عنصراً أنثو ياً يدعى بِـ"شاكتي" توحي إلى الرب الهندوسي وتجعله ليظهر ذاته الخلاقة. (لو يزن،١٣٨٤:٤٠٧) في قاموس الرموز جاء حول الشخينة: في مذاهب يهود العرفانية والسرية إنّ كابلا (Cabbala يا Kabbalah) هو القطب الأنثوي للرب وهي الأنيما نفسها في نظرية يونغ. تظهر هذه الروح بشكل امرأة شابة، وغريبة وحبيبة. الشخينة يمكن أن تكون لها جوانب سلبية أو خصائص مدمرة. (شميسا، ١٣٨٣: ٦٠-٥٩) إنّ الأنيما الملهمة هي التي كانت تسميها العرب القدامى بالصاحبة التي توحي إليهم الشعر وكان يفتخر كل شاعر بشيطان شعره. كانت للشعراء الجاهليين شياطين وكان لكل منهم اسم. على سبيل المثال "الشيصبان و لافظ"، شيطان امرىءالقيس، "هبيد"، شيطان النابغه و"مسحل "، صاحب أعشى. (خفاجى، ١٩٢٢: ٢٢٨-٢٢٧) مثل قول حسان:

لي صاحب من بنى الشيصبان فطوراً أقول و طورا هوه

(الانصارى، ٢٠٠٣: ٢٢١)

قد جاء في الجمهرة: كان لشعراء العرب شيطان يتحدّثون به.(المصدر نفسه) يشير نزار في قطعة "كلّما كتبتُ قصيدةَ حب شكروك أنت"،إلى إحدى وجوه الأنيما أي المرأة الملهمة حيث قال: وأشعر في أمسياتي الشعريه/ أنَّ صوتي يخرجُ مِن شفتيك (قباني،١٩٩٦: ١٣٠)

قد تصبح الأنيما مصدر إلهام، في هذه الحالة، تكون الأنيما دليلاً له مما يؤدي إلى أفكار إبداعية و يجعل الشخص متجاو باً مع نفسه. في هذه الحالة، يتحدث نزار عن شخص يخرج صوته وكلماته من شفتي حبيبته التي هي في الواقع ظاهرة من ظواهر استلهام الشاعر و إنّه يكتب كل ما تخبره أنيما نفسِه؛ لأنّ «الفنانين قد يكتبون كلمات الأنيما في مقام الكاتب، في هذه الحالة، عادة ما يتحدثون عن الليل والظلام؛ لأنّ الأنيما هي عالم المجهولات.» (جمزاد، ١٣٨٧: ١٧٤) يدلّ الظلام والليل على النفس اللاواعية. إنّ الأنيما، بوصفها حالة من حالات اللاوعي، سوداء ومظلمة؛ لهذا السبب، هي تتناسب مع الليل تناسباً كاملاً. هكذا قد قال نزار في قطعة "كلما كتبت قصيده حب شكروک أنت":

أنت تتمددين على الورقه البيضاء/ وتنامين فوق كتبي .../ و ترتبين أوراقي ودفاتري/ وتضبطين حروفي/ وتصححين أخطائي/ فكيف أقول للناس أنني شاعر/ وأنت التي تكتبين(قباني،١٩٩٦: ١٣٠)

كثيراً ما، نرى مثل هذه الإشارات في قصائد نزار. يرى نزار أنّ الأنيما هي التي تجعله يكتب وهي التي تلهمه وتساعده فهو يعتقد أنّها سبب رئيس لخلق عمله الفني. يلعب هذا العنصر الأنثوي دور المرشد والوسيط في جوانبه الإيجابية.

إنّ نادربور أيضا في قصيدة "يومين أو عشر سنوات" بعد أن يدعو دائماً شطره المنفصل عنه ويعرّفه جزءاً بل كل وجوده، يرى أنّ الحياة بدونه مستحيلة، حيث قراءته ونشيده معلّقان على كون هذا الجزء المنفصل وهمسه الداخلي وصوته الدافئ.

كيف يمكنني التحدّث بدونک؟/ كنت دائما في نفسي، كنت دائما تدعوني/ كان يدور صوتک الدافئ في عظامي (نادربور، ١٣٨٢:٤٤١)

هو يعتقد أنّ شعره ليس سوى إنعكاس إيحاءات الأنيما وتكرار إفهاماتها. إنّ الشاعر، في قصيدة أخرى تسمّى بـ "رسالة إلى البعيد" يتحدّث ببيان أكثر وضوحاً عن امرأة كانت دليلته في اختيار الألفاظ والمعاني لحظة التردد وعلى الرغم من الصمت الظاهري، تأتي بالكلام على لسانه:

يا سيدة الكلام/ حينما كانت يدي مترددةً بين المعنيين للحصول على اللفظين، كنت تعزفين عليها بفضل تقبيلک/ أيها الصمت المتحدث/ أيتها المازحة الخجولة!/ أيتها الزميلة، أيتها المعلّمة، يا تُرجُمان الحظّ. (المصدر نفسه: ٥- ٦٨٤)

٣.٢. خلفية الأنيما القديمة

غنّيني.../ أَبحَثُ عن وطنٍ لجبيني .../ فأنا من بدءِ التّكوينِ/ عن شَعرِ امرَأةٍ .../ يَكتُبُني فوق الجُدرانِ ... ويمحوني/ عن حُبِّ امَرأةٍ ... يأخُذُني/ لحدودِ الشّمسِ ...ويَرميني (قباني، ١٩٧٢: ٣٧٩-٣٧٨)

قد أشار الشاعر في قصيدة "جسمک خارطتي" إلى بدايتها وخلفيتها القديمة أي من بدء التكوين ويبحث عنها لكي تأخذه من الظلام نحو الأضواء (لحدود الشمس). قد أكّد نزار في هذه الأبيات أزلية هذه الصورة وقدمتها وتحت حماية الأنيما يريد أن يصل إلى الإشراق ويبدّل ظلمات الوجود ضياءً. إنّ الأنيما عند نزار محرّكة للقوى الداخلية التي تجعله يبحث. قد جاءت كلمة "امرأة" نكرة لتدلّ على كون الأنيما مجهولة ولتشير إلى أنّ الأنيما ليست صورة امرأة معينة بل هي صورة أنثوية وذات نمط تراثي تنبع من جميع التجارب الأنثوية.

وكذلک قوله في قطعة «حبٌّ بلا حدود»:

أنت امرأة/ صنعت مِن فاكهة الشعر/ ومن ذَهَب الأحلام/ أنت امرأة كانت تسكُنُ جسدي/ قبل آلاف الأعوام (قباني، ١٩٧٢: ٣٧٩-٣٧٨).

قد أشار الشاعر في هذا القسم إلى أزلية الأنيما ونمطها التراثي الذي كان يسكن في جسد الشاعر قبل تكوينه وحتى قبل ملايين الأعوام وهذا الأمر يمكن أن يدلّ على لازمنية نمط الأنيما التراثي؛ لأنّها تعود إلى اللاوعي الجماعي ولها مصدر بعيد جداً. وكذلک عبارة "قبل ملايين الأعوام" تدلّ على استمرار الحياة في مراحل التاريخ المختلفة.

«في عين الأخرى» قصيدة يراجع نادربور فيها ذكرياته مراراً وتكراراً لكي يعيد تصوّر المتعارف القديم إلى ذاكرته. هو يكرّر كلمة "الذاكرة" خمس مرات ويقول إن هذه الحبيبة بمثل هذه الأوصاف معروفة لديه:

مازلتُ أراكِ في قمر الذاكرة/ مع ذلک الشعر المتجعّد الذي بعثرتِه على الكتف/ قد تمرّين عليّ بتدللٍ/ لتحمّسيني من داخل صدري. (نادربور، ١٣٨٢:١٠٩)

إنّ هدف الشاعر للإتيان بصفات غامضة كالبعد، والخباء والاندهاش هو التعبير عن بدائية الأنيما وأزليتها وعدم انتماءها إلى زمان معين ولا مكان خاص. كأنّه من بدء التكوين ينتمي نفسه إليها ويعتبرها متعلّقة له مما يبحث عن حياته الواقعية في العثور عليها وسماع كلماتها:

في لحظة واحدة، أسمع مرّة أخرى نغمةً من البعد/ متلطخةً بغبار الذكريات الذهبي / أنشغف بأنين النسيم المخبوء/ لكي أسمع أنشودة الحياة المندهشة. (المصدر نفسه: ١١٠ -١٠٩)

يغازل الشاعر في شعر "الحب" مع حبيبة تعود قصة حبّه لها إلى قبل ألف سنة وخلال هذه الأيّام الطويلة يرى نفسه متمتعاً بمواهبها:

كانت رغبة حبّي فيكِ مخبأةً عندي منذ ألف سنة/ كنتُ أعرف أغنية نبضك السريعة من خلال حمّى عينيك الذهبية/ كل مرّة، كنت أتذوقّ طعم العطش في تقبيلاتك وأروي منها (المصدر نفسه:٨٠١)

٣. ٣. الأنيما والعتمة

إنّ أبرز سمة للأنيما هي اكتنافها بالعتمة والسواد دائما مما لا تعرف الأنيما بشكل واضح. للأنيما علاقة وثيقة بالسواد والليل والعتمة. (شميسا ، ١٣٨٣: ٧٩) وهكذا يصوّر نزار المرأة ذات الوجه الجميل:

أنت شجره الأنوثه التي تكب في العتمة... (قبانى، ، ١٩٨١: ٦٨)

يعبّر نزار عن مفردات كـ"شجرة الأنوثة"، و"العتمة" و"تكب" ليقود الذهنَ إلى الأنيما كأنّه مع هذه الكلمات يهدف إلى تقديم كائن في نفسه. إنّ سمة من سمات خاصّة لنمط الأنيما التراثي هي الخصوبة، والنمو والولادة. لهذا السبب، فإن صورة الشجرة المثالية، بما أنّها تربط ذهنياً استمرارية الحياة بالخصوبة، فلها البعد والطابع الأنثويين والمهيمنين فيها ترتبط بطريقة أو بأخرى، بنمط الأمومة التراثي؛ لأنّ الشجرة والأمومة كلتيهما رمزان للخصوبة والنموّ والولادة وكما رأينا أنّ الشاعر شبّه الحبيبة بشجرة الأنوثة وبهذا التشبيه أجرى ارتباطاً ظريفاً بينهما.

وهنا، نرى أنّ إشارة نزار مباشرةً إلى ظلمات وجود الأنيما واضحة كل الوضوح؛ لأنّ الأنيما لها علاقة بعالم الأسرار وبشكل عام بعالم العتمة. إنّ مصدر الأنوثة، أي الأنيما واللاشعور، بما فيه من الغموض والإبهام، مرتبط بالعتمة. (شميسا، ١٣٨٣: ٧٩) وقد جاء في قاموس الرموز أيضاً: «إنّ الليل مرتبط بمصدر الأنوثة واللاشعور والعتمة تساوي مصدر الأمومة والولادة.» (يونغ، ١٣٥٩: ٢٣٩) في ما يلي، نرى أن وصف المرأة ذات العيون السوداء هو رمز صلة الشاعر العميقة بعالم الليل والأسرار. يقول نزار في دفتره الشعري المسمى بـــ "سيبقى الحبّ يا سيّدتي" وفي قصيدة "نظرية جديدة لتكوين العالم":

وبعد عينى فاطمة/ اكتشف العالم سرّ الوردة السوداء/ وبعدها ... بالف قرن/ جاءت النساء (قبانى، ١٩٨٧ :٣٠٧)

إنّ الأنيما مرتبطة بالوردة أيضاً والوردة بسبب استدارتها يمكن أن تكون صورة من صور نمط المندالا التراثي وتربط ذهنياً بين مفهوم الوحدة والذات.. (سلمانی نجاد مهرآبادی، ١٣٨٩: ١٠٥)

بما أنّ علاقة الروح بالأنيما تؤدّي إلى كمال روح الإنسان، لذا ترتبط الأنيما بالوردة أيضاً. إنّ الوردة السوداء هي رمزٌ لعيون الحبيبة السوداء والتي تعرف في عالم الأنيما الأسود والمظلم. إنّ سواد وجود الأنيما سبب غموضها وعدم معرفتها وهذا هو الغموض والسرّ في هذا النمط التراثي. وفي النهاية يشير الشاعر إلى أنّ نمط الأنيما التراثي كان موجوداً قبل تكو ين النساء والرجال. من ناحية أخرى، و بما أنّ الرجال والنساء تعايشوا مئات السنين على مرّ التاريخ معاً وجنباً إلى جنبٍ، قد أدّى هذا التعايش إلى أن الرجل نتيجة حياته الطو يلة مع الأنثى يكتسب منها الأنوثة وكذلك المرأة في حياتها مع الرجل تكتسب الذكورة.

تسود العتمة بشكل متواتر على أكثر قصائد نادربور، سواء أكانت هذه العتمة مخيفة في الوصف كالليل، ظلّ الأشجار المتشابكة، الهم والحزن والتعاسة أم كانت خلّابة وساحرة كشعر الحبيبة الجميل أو عيونها الساحرة. هو يتحدّث عن ليلة شديدة السواد كان يعود فيها من زيارة نفسه (الأنيما) حيث قال:

أنا في ذلک الليل كنتُ أعود مؤخراً من زيارة نفسي. (نادربور،١٣٨٢: ٣٧٤) كان صوتٌ يدعوه من الخلف وحينما يعود إلى الصوت يرى نفسه: عندما عدتُ، رأيتُ نفسي وهي خلفي (المصدر نفسه) في هذه اللحظة ظنّ أنّه أصبح شجرةً وحينما نظر إلى صفوف الأشجار الكثيفة التي كانت خلفه، قد بعدت عنه أنيماه في عمود رقيق من الضوء وقد اختفت في غابة مظلمة، أراد الحصول عليه بالعدو؛ لكنه كان مستحيلاً:

أصبحتُ شجرةً، وفجأة، مااستطعتُ الذهاب/ الأشجار اصطفّت خلفي كالعابرين المتعبين/ ثم، قلبتُ رأسي نحو ذلک الصفّ الكثيف/ رأيت نفسي في عمود رقيق من الضياء/ الذي بعد عنّي/ اختفى في غابة مظلمة/ حدّثتُ قلبي أن أحصل عليه بالعدو/ لكن هل تستطيع شجرة أن تكون إنساناً مرة أخرى؟ (المصدر نفسه: ٥-٣٧٤)

في قصيدة أخرى، يصف نادربور ظروف لقاءه مع أنيماه بالليلة الممطرة – التي فيها تزيد العتمة- و يتحدّث عن شعر أسود سقط فيه المطر وتفوح منه رائحة طيبة:

ليلة كان المطر فيها يسقط على الأزقّة/ كنتِ تصلينَ ومطرُ شعرِک على الكتف/ كانت تفوح رائحة طيّبة من شعرِک المبلّل/ وقد دهشني تنفسُ رائحتها الطيّبة (المصدر نفسه:٤٤٢) .

و بعد بضعة أشطر، يصف الشاعر زمن حواره ومحادثته مع أنيماه في منتصف الليل وفي ذروة العتمة والظلمة:

كم من منتصف الليالي، كنا أحصينا النجوم معاً خلف زجاجة زرقاء (المصدر نفسه: ٤٤٣)

يتحدّث نادربور في قصيدة «امرأة في يدها سراج» عن امرأة ذات شعر طو يل تأتي للقاءه:

في الصباح الباكر، أتت امرأة في يدها سراج/ امرأة كان في شعرها الطو يل، قبيل الطلوع/ غبارٌ من ضياء العشاء الأحمر (المصدر نفسه: ٥٣٤)

في قصيدة أخرى، يصف ليلة يستضيف فيها أنيماه مفتخراً:

يا أحلى من نوم السحر!/ ما كنت أصدّق أن تعودي إليّ/ في لحظات الإيقاظ المُرّة/ لكنّك ضيفي هذه الليلة / وأنا يقظان أيضاً كالمرآة/ ومن شوق هذا اللقاء الفذّ / كأنّ لسان حالي أبكم. (المصدر نفسه: ٨٢٧)

هو يفرح كثيراً؛ لأنّه يزورها بعد سنوات من الغربة والفراق؛ لهذا السبب، يعتبر ذلک الليل سعيداً ونعيماً:

يا من الذي التقاءه بي في ليل الغربة/ أحلى من النوم في أزمة المرض/ سعيداً لحظة الميعاد هذه/ طوبى لهذه الساعة التي تضحک في وجهي (ص:٨٢٨).

٤.٣. الأنيما والتماهي

في فلسفة أفلاطون، كان هرمافروديت هو الإنسان البدائي في عالم المثل؛ أي ذي الجنسين (الذكر والأنثى) ثمّ انقسم في هذا العالم إلى كائنين غير كاملين من الذكر والأنثى، ذلک أنّ كل نصف يبحث عن النصف الآخر إلى الأبد. هو يكتب في رسالة الضيافة أنّ الآلهة خلقوا الإنسان أولاً ككرة ذات جنسين. (شميسا، ١٣٨٣: ٢٩) في أقدم الأيّام، منذ فترات، قبل أن يميّز علماء الفسيولوجيا من خلال بنية الغدد أنّ هناک عنصرا من الذكور والإناث في كل إنسان، كان مبدأ الذكر والأنثى حاضراً في جسم واحد. صور الروح لدى المرأة هى مذكر الأنيموس، وصور الروح لدى الرجل هى مؤنث الأنيما. (يونغ، ١٣٥٩: ١٣٨) وفي الواقع، هذا يدلّ على أنّ «البشر كائن ذو جنسينِ فإن للرجل جانبا أنثويا مكملاً وللمرأة جانبا ذكوريا مكمّلا .» (فدايي، ١٣٨١: ٤٠)

ولنزار في مثل هذا المضمون قصيدة:

نحن نتشابه حتى الدهشة/ ونتداخل حتى المحو/ تتداخل افكارنا... وتعابيرنا/ وأذواقنا... وثقافتنا/ وشؤونا الصغيرة/ حتى لا أعرف من أنا ولا تعرفين من أنت (قبانى،١٩٩٦: ١٣٧)

في هذه القطعة، يرى نزار الأنيما شبيهة له؛ ويكون هذا التشابه حتّى الدهشة وقد يؤدّي إلى أنّهما يتداخلان حتى المحو. هو يرى أنّ أفكاره وأذواقه تساوي أفكار الحبيبة وأذواقها حتى تمحو فيها. في الحقيقة، أحيى الشاعر من خلال الشعر هذه الصور الجماعية وجعلها يقظة و إنّما الغرض من الصور الأولية للإنسان البدائي التي خلّفها في عقله هو عينه حيث عبّر عنها لاواعياً في قالب الشعر.

إنّ نزاراً يرى في جميع قصائده أنّ حبيبته هي أقرب شخص إليه ويقول لها:

أ تحسب أنک غيري؟/ ضللتِ فإن لنا العنصر الأوحدا (قبانى، ١٩٤٤: ٨)

يشير نزار إلى هذا الفكر القديم بأنّ الإنسان البدائي في الأصل ذو الجنسين ثمّ وقع الفراق بينهما وانقسم إلى نصفين والآنَ لدى أنفسنا الخصائص النفسية للجنس الذي انفصل عنّا. تتناسب هذه الفكرة تناسباً كاملاً مع النظرية التي تصوّر أنّ الرجل والمرأة نصفان مفقودان. يشير نزار في عبارة "فإن لنا العنصر الأوحدا" إلى نصف روحه وزوجته المتماهية وهذا يدل على أنّ الروح كانت نصفين. من منظار علم النفس، يمكن الحصول على النصف المفقود من خلال تنسيق الروح مع اللاوعي.

يقول نزار في مكان آخر:

أنادي ودموعى فوق خدّي/ يا وحيدا... يا أحد/ أعطني القوة كى أفنى بمحبوبي/ وخذ كلَّ حياتي (قبانى، ١٩٧٨: ٤٢٧)

هنا إشارة إلى اتّحاد الروحين وامتزاجهما في الجسم الواحد. في الواقع، إنّ تحويل الشخصين إلى شخص واحد والكثرة إلى الوحدة في الحسبان، حتى يمتزج بعضهما مع بعض ويصبح عنصراً واحداً. في الواقع، يعتقد الشاعر باتحاد العاشق والمعشوق في الحبّ وفناءهما فيه. مع رؤية العاشق هذه، تخطر الحبيبة ببال وبالعكس حيث يصبح انفصالهما أمرا مستحيلاً. يريد نزار من ربّه أن يجعله يغرق في حبيبته حتّى لو كان هذا الغرق مؤدّياً إلى موته.

في قصيدة "شفرة ذات حدّين"، يخاطب نادربور أنيماه ويعتبرها مماهاته ويعتقد أنّ كليهما قد رضعا من مرضعة واحدة منذ الأزل.

أعرفكِ من عالم آخر/ أرضعتكِ مُرضِعتي من الأزل. (نادربور،١٣٨٢: ٣٠٠) وفيما بعد، يرى انفصال بعضهما عن بعض أمراً مستحيلاً؛ لأنّه يعتقد أنّ الله قد أوثق هذين القلبين معاً: خاط اللهُ هذين القلبين بالشفرة ذات الحدّين/ لم يخلص هذا القلب من ذاك.. (المصدر نفسه)

إنّ الشاعر في قصيدة أخرى تسمّى بـ "من نصف إلى نصف آخر" يتماهى بوضوح مع آنيماه ويأتي اختصاراً فيما يلي مصدر هذا الشعر دون شرح:

آه، يا شَوكة الحياة بأسرها/ يا أيها الفرح العظيم/ يا روح الأنثى الخالدة/ في أعماق ظلمة هذا الليل/ كوني سارية كساحل الضياء ... يا أيّها الجامد المذاب/ يا من هو أكثر عصياً من النار على التبلور / يا أيّتها الحرارة الدائمة الحميمة/ متّحدةً معي وغريبة عنّي/ أبحث فيك عن نصفي الآخر/ وأشمّ منك رائحة نضجي الحمراء/ كوني مساعِدتي إلى الأبد/ كوني جارية كبحر اللطف/ كوني جسماً واحداً حتّى أندمج فيك/ يا مجسّدةً روحَ الوحدة/ كوني امرأة/ يا جميع ذات الأنوثة! (المصدر نفسه:٩-٥٤٨)

في قصيدة "الجسدين"، بسبب عيد ميلاده في منتصف يونيو ١٣٠٨ والتجاوز عن عمر الخمسين (١٣٥٨) يعتقد أنّ مجيء لفظ "النصف" في طالعه ليس صدفةً، يحمل نصفاً من وجوده مع نفسه وعليه أن يبحث عن نصفه الآخر:

أُنظُر إلى تكرار لفظ "النصف" في طالعي/ لكي تفهم جيداً أنّني نصفٌ من نفسي أيضاً/ باحثاً عن نصفي الآخر/ إلا أنّ همَّ ذلك النصف سيبدّدني. (المصدر نفسه: ٧٦٦)

ثمّ يتحدّث مع نفسه عاشقاً وقلقاً من غياب نصف نفسه ويسأل: إلى متى يستمرّ هذا الفراق؟

لي نصف ليس معي/ في أي قرن/ أو في أي فصل/ أو في أي ليل/ أو أي يوم سيعيش ذاك النصف ؟ (المصدر نفسه)

في الختام، يسأل العالم بالأسرار أيضاً: أ هو ينضمّ إلى أنيماه أخيراً أم لا ؟:

يا عالم الأسرار الخفية/ قل لي/ هل يواجهني هذا النصف الخفي يوماً ما/ هل أستطيع العثور على نصفي؟/ هل أستطيع العثور عليه؟ (المصدر نفسه)

النتيجة

وفق التفاصيل، إنّ الأنيما هي السيدة الوحيدة الكامنة فى روح الرجل والتي تدلّ على كل التجربة الأنثوية في تراثه النفسي. من خلال دراسة هذه المفاهيم العقلية فى أشعار نزار قبانى ونادربور توصلنا إلى النتائج التالية:

١- أحد العوامل الرئيسة لاهتمام الشاعرين بالقصائد الغنائية، هي هيمنة الطابع الأنثوي أو الأنيما على روحهما وأفكارهما.

٢- تختفي الظلمة والسواد في الأنيما وذلک يدلّ على غموضها والتباسها كما نراه في أشعار نزار قبانى و نادر نادربور.

٣- تظهر الأنيما في بعديها الإيجابي والسلبي حيث إنّ بعدها الإيجابي يمكن أن يقود الإنسانَ نحو الله العظيم ويوثق روحه به؛ الأمر الذي يتّضح في توحيد الشاعر مع حبيبته الأزلية، بمعنى آخر، يظهر طابع الأنيما الإيجابي في فكر الشاعر أكثر من طابعه السلبي و بإمكاننا أن نرى هذا الأمر في قصائد الشاعرين كليهما.

٤- أثبت هذا البحث أنّ الأنيما الملهمة قوية جداً، وهى جعلت نزار يتلقب بشاعر المرأة؛ الشاعر الذي يهتمّ بالمرأة اهتماماً كثيراً. إنّ أعمال نادربور الشعرية قد خضعت للأنيما الملهمة لهيمنتها المعجمية والخيالية.

الهوامش

١- تعني كلمة arche "نمط بدائي" ومعناها في archaeology هو "علم الآثار" وقيل: إنّ معناها في الأرشيف هو قسم الأرشيف أو قسم المحفوظات وكلمة type تعني النمط أو الطراز وهي من محتويات اللاوعي الجماعي حيث ورثناها من الماضي.

٢- الإسقاط أو الإزاحة (projection): إنّه عملية ننقل فيها المحتوى اللاواعي للعقل إلى عنصر خارجي كأنّه لا يتعلّق بعقلنا بل ينتمي إلى ذلک العنصر الخارجي. (مورنو، ١٣٨٤: ١٥)

٣- يعتقد ناصر خسرو أنّ الفلک يكون لاعباً ويعتبره من تعاليم التابعة أو أنيماه:

لاعب هذا الفلک الدوّار ألهمني التابعة اليوم

(ديوان: ١٣٤)

قال حافظ في مطلع غزله:

إذا سمعتَ كلام العاشقين فلا تقل أنّه خطأ لا تعرف الكلام يا نفسي فهذا هو الخطأ

يعبّر عن صاخب نفسه بـــــ"من" لا بـــ"ما":

لا أدري من هو داخل نفسي المتعبة أنا ساكت وهي صاخبة وسادت فيها الضوضاء

وهذا يدلّ على أنّه مظطرب واشتدّ به القلق ويفكّر في أنيماه

المصادر والمراجع

١- اسوار، موسی، (١٣٨٤)، **تا سبز شوم از عشق**، چاپ دوم، تهران: سخن.

٢- امامی، نصرالله، (١٣٧٧)، **مبانی و روش‌های نقد ادبی**، چاپ اول، تهران: دیبا.

٣- انصاری، حسان بن ثابت،(٢٠٠٣)، **دیوان حسان بن ثابت انصاری**، شرح یحیی الکعکعی، بیروت- لبنان: دارالفکر.

٤- بیلسکر، ریچارد، (١٣٩١)، **اندیشه‌ی یونگ**، مترجم حسین پاینده، تهران: فرهنگ جاوید.

٥- دوبوکور، مونیک، (١٣٧٣)، **رمزهای زنده جان**، ترجمه‌ی جلال ستاری، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.

٦- جونز، ارنست، (١٣٦٦)، **رمز و مثل در روانکاوی و ادبیات**، ترجمه‌ی جلال ستاری، تهران: نشر توس.

٧- جم زاد، الهام، (١٣٨٧)، **آنیما در شعر شاملو**، تهران: نشر خوشید.

٨- خفاجی، محمد عبد المنعم، (١٩٢٢)، **الحياة الأدبية فی العصر الجاهلي**، الطبعه الاولی، بیروت: دار الجیل.

٩- سلمانی نژاد مهرآبادی، صغری، (١٣٨٩)، **صورت‌های ازلی: بررسی کهن الگو در شعر فارسی**، تهران: دانشگاه تربیت دبیر رجایی.

١٠- شمیسا، سیروس، (١٣٨٣)، **داستان یک روح**، چاپ سوم، تهران: فردوس.

١١- فدایی، فربد، (١٣٨١)، **یونگ و روانشناسی تحلیلی او**، تهران: دانژه.

١٢- فوردهام، فریدا، (١٣٦٤)، **مقدمه‌ای بر روانشناسی یونگ**، ترجمه‌ی مسعود میر بهاء، چاپ سوم، تهران: اشرافی.

١٣- قبانی، نزار، (١٩٤٤)، **قالت لی السمراء**، بیروت: منشورات نزار قبانی.

١٤- ---------، (١٩٧٢)، **سیبقی الحب سیّدي**، بیروت: منشورات نزار قبانی.

١٥- ---------، (١٩٧٨)، **إلی بیروت لأنثی مع حبی**، بیروت: منشورات نزار قبانی.

١٦- ---------، (١٩٨١)، **هکذا أکتب تاریخ النساء**، بیروت: منشورات نزار قبانی.

١٧- ---------، (١٩٨٧)، **سیبقی الحب سیّدي**، بیروت: منشورات نزار قبانی.

١٨- قبادیانی،ناصرخسرو(١٣٧٠)دیوان،تصحیح:مجتبی مینوی_مهدی محقق،تهران:انتشارات دانشگاه تهران.

١٩- کزاری، میرجلال الدین، (١٣٧٦)، **رویا، حماسه، اسطوره**، چاپ دوم، تهران: مرکز.

٢٠- گرین، ویلفرد، لی مرگان، ارل لیبر، جان ویلیگهم، (١٣٧٦)، **مبانی نقد ادبی**، ترجمه زهرا طاهری، تهران: نیلوفر.

٢١- لو یزن،لئونارد(١٣٨٤)**میراث تصوف** ،ترجمه ی مجدالدین کیوانی،تهران:نشر مرکز.

٢٢- نادرپور،نادر(١٣٨٢)**مجموعه اشعار با نظارت پوپک نادرپور**،چاپ دوم،تهران:نگاه.

٢٣- یاوری، حورا، (١٣٧٤)، **روانکاوی و ادبیات، (دو متن، دو انسان، دو جهان)**، تهران: نشر تاریخ ایران.

٢٤- یونگ، کارل گوستاو، (١٣٥٩)، **انسان و سمبول‌هایش**، ترجمه محمود سلطانیه، تهران: نشر جامی.

٢٥- ----------، (١٣٦٨)، **چهار صورت مثالی**، ترجمه پروین فرامرزی، مشهد: انتشارات آستان قدس.

٢٦- ----------، (١٣٧٣)، **روانشناسی و کیمیاگری**، ترجمه پروین فرامرزی، مشهد: انتشارات آستان قدس.

٢٧- ----------، (١٣٨٠)، **انسان امروزی در جستجوی هویت خویشتن**، ترجمه محمود بهروزی، تهران: گلبان.

٢٨- ----------، (١٣٨٣)، **روان شناسی ضمیر ناخود آگاه**، ترجمه محمد علِی امیری، تهران: علمی و فرهنگی.

٢٩- پولادی، منیژه؛ امیرحسین همتی و کامران قدوسی(١٣٩٦)، «بررسی تطبیقی کهن الگوهای آنیما و آنیموس در اشعار سیمین بهبهانی و غادة السمان»،کاوش نامه ادبیات تطبیقی، سال هفتم، تابستان، شماره٢٦.

٣٠- گنجعلی، عباس ونعمان انق (١٣٩٦) «بررسی و تطبیق کهنا لگوی آنیما در شعربدر شاکر سیّاب و قیصر امین پور» نشریّه ادبیّات تطبیقی دانشکده ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان سال ٩ ، شماره ١٧ ،پاییز و زمستان.

التحليل السيميائي للشخصيات في شعر محمد الفيتوري المقاوم (الشخصيات السياسية والتراثية والأدبية نموذجاً)

(المقالة المحكمة)

صادق فتحي دهكردي (أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران، برديس فارابي، الكاتب المسؤول)[١]
سكينة حسيني (طالبة الدكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران، برديس فارابي)

Doi:10.22067/jallv13.i1.65995
صص:٧٢-٥١

الملخّص

إنّ الشاعر السوداني المعاصر "محمد الفيتوري" من الشعراء الذين وظّفوا الشخصيات الثورية ليصوّروا آلام مجتمعهم وآماله فضلاً عن تصويرهم لآلام جميع الشعوب الحرّة وآمالهم. فقد استطاع الشاعر أن يخلق روحاً ملحمية في أشعاره، فاستخدم شخصيات مختلفة ليصوّر طموحاته في العالم العربي. استلهم الشاعر شخصيات تتضمن رموزاً يكشف من خلالها مواقفه وما يعانيه من ظلم وعذاب مستهدفاً بذلك تفسير واقع الأمة ومعالمها. فيهدف الشاعر من خلال توظيفه للشخصيات إلى تعميق نظرته للقضايا الوطنية والإنسانية، و يبرز مشاعره أمام ظروف قاسية يعيشها العالم العربي. تحاول هذه الدراسة من خلال المنهج الوصفي-التحليلي وعلى ضوء التحليل السيميائي أن تبحث عن الشخصيات الثورية في شعر الفيتوري ليتمّ الكشف عن أهم الدلالات السيميائية التي يقصدها الشاعر من وراء هذه الشخصيات، ولتحقيق هذا المقصود نحدّد أسماء الشخصيات السياسية والتراثية والأدبية ثمّ نسلّط الضوء على سماتها وأفعالها ودلالاتها في النص الشعري، وهكذا تصبح هذه الشخصيات في الأغلب علامات ورموزاً تحمل مدلولات متعدّدة ويتجلّى فيها المعنى العميق للنص الشعري. إنّ التعرّف على السمات الرمزية في أسماء الشخصيات ودلالاتها، يلعب دوراً مهماً في حفظ القيم والإنجازات الوطنية، والشعبية وتقوية روح الأمل. ومن أبرز هذه الشخصيات هو الإمام الخميني (ره)، ونيلسون مانديلا وصلاح الدين الأيوبي وعنترة بن شدّاد وعبدالخالق محجوب والسلطان تاج الدين. يظهر لنا أنّ دراسة الشخصيات في شعر الفيتوري ضروري ومهم لأنّ هذه الشخصيات لها دلالات عميقة تؤثّر في النفس الإنسانية وتُثير في نفس المتلقّي أفكاراً كالرفض والتّمرد والثورة ضد الطغيان. إنّ ألفاظ الحديقة والعصافير والتراب و... في شعره تتجلّى بدلالات مغايرة ويوظّفها الشاعر لخدمة قضايا وطنية، و تمثّل مفردات كالمطر والغاب والنهر والعاصفة، إرادة أبناء الشعب الذي ناضل من أجل الحصول على الحرية والسيادة على أرضه. ومن النتائج التي قد توصّل البحث إليها هي أنّ هذه الشخصيات عند الفيتوري، تحمل دلالات كالأمل، ومحاربة الظلم، والتحرّر، والدعوة إلى صحوة الشعب ومحاربة الاستعمار وكذلك توعية الناس وحثّهم على الدفاع عن عزّة الوطن وكرامته.

الكلمات الدليلية: السيميائية، الثورة، الشخصيات السياسية، التراثية، الأدبية، الفيتوري.

تاريخ الوصول:١٣٩٩/٤/١٩ تاريخ القبول:١٣٩٩/١٠/١٤

[١] الكاتب المسؤول: Email: s.fathi.d@ut.ac.ir

١. مقدمة

إنّ شعر المقاومة شعر ملتزم يصوّر المجتمع وما يجري فيه من الأحداث، والشاعر ما هو إلّا صوت شعبه، فقد أصبح للشعر دور أساسي في الصراع ضد الظلم والاستبداد والاحتلال والاستعمار، وأصبح الشعر يدعو إلى الصمود والمقاومة من أجل الحصول على الحرية و يستطيع أن ينقل هذه القيم إلى الأجيال القادمة، والشاعر باستطاعته أن يسلك مسلك المقاومة ضد الظلم والاستكبار بواسطة سلاح الشعر. وقد مزج الشاعر صوته بصوت الجماعة لتصبح القصيدة مرتبطة بالأحداث والوقائع معبرة عنها في صدق وواقعية. (حسين، ٢٠١٥: ٢٣٣)

يظهر لنا من خلال تأريخ قارة إفريقيا الواسعة أنّ هذه الأرض كانت زمناً مديداً في صراع ضد المستعمرين الأوروبيين، وتغلغلُ الأوروبيين في جنوب إفريقيا أكثر ظهوراً وأعمق أثراً بالنسبة إلى الأراضي الأخرى، إلّا أنّ إفريقا الجنو بية عانت مصائب كثيرة منها: تقابل البيض والسود، ونزاع الأوروبيين مع القبائل وتشكيل الحكومات الجديدة، كلّ هذا الواقع يسبّب في أن يتطرّق الكتّاب الإفريقيون إلى واقع الناس وماضي الأرض والحضور غير اللائق للأوروبيين في أرضهم وأن يميلوا إلى نقل تجاربهم المريرة في هذا الحقل، وأن يصوّروا الاتجاهات الموجودة في المجتمع وذلك ببيان أليم في قالب أدبي. (دي ثورن، ١٣٦٨: ١٩١-١٩٢)

و يعكس الأدب المقاوم كأحد الاتجاهات الأدبية المعاصرة، معاناة الشعوب وآ لامها ومطالبتها بالحريّة ضد الظلم والاستعمار الأجنبي. والرمز من العناصر التي تمنح الشعر العربي المعاصر عمقاً وطابعاً خاصاً. وتوظيف الرموز على شكل الشخصيات السياسية والتاريخية والأدبية من السمات البارزة للشعر المقاوم الذي نشهد له تنوعاً كثيراً في الشعر العربي الحديث. والفيتوري الشاعر السوداني المعاصر، من الشعراء المميزين في حقل المقاومة العربية فقد تمكّن عبر توظيفه للشخصيات الثورية أن يخلق روحاً ملحمية في حقل الشعر المقاوم العربي. وتصوّر هذه الشخصيات آمال وأهداف لمجتمع الشاعر ولسائر الشعوب.

«"فيليب هامون" ينظر إلى الشخصية بمنظور سيميولوجي، فيرى أنّها: وحدة دلالية وعلامة قابلة للوصف والتحليل، ولا تُولد إلّا من خلال ما تقوله، أو ما تفعله، أو ما يقال عنها في النص. إنّ الشخصية عنده يتمثّل في مجموعة الصفات التي تحدد هو يتها، وما يدل عليها هو ما تقوله وما تفعله، وما يقال عنها في النص». (بوداب، ٢٠١٥: ٥٨) يستدعي الفيتوري الشخصيات الثورية لتصو ير الظروف والأجواء الخانقة التي تحكم مجتمعه، و يحيي روح الأمل، والدفاع عن الكرامة الوطنية، في قلب العالم العربي و يقوّي هذا الإحساس عند جميع البلدان المظلومة، فهو يقوم بتصو ير الآلام، والآمال والظروف الصعبة عند المجتمعات المطالبة بالحريّة. إنّ التجارب الذاتية لدى الفيتوري وتعلّقه الشديد بإفريقيا والعالم العربي جعلته يقيم علاقة وثيقة بين المجتمع وأبطاله و يجد بذلك مشابهات ومقاربات كبيرة بينه و بين أبطال المقاومة. وتعلقُ الفيتوري بالثورة والتحرّر، قد جعله يميل إلى هذه الشخصيات الخالدة و يشرع ببيان آمالها وأفكارها السامية و يُصوّر ظلم الدول الأوربية وجبروتها بحق الأراضي الإفريقية. يتطرّق هذا البحث إلى محاور منها السيرة الذاتية والأدبيّة للشاعر وملامح الدعوة إلى الثورة ودراسة شخصيات سياسيّة كالإمام الخميني (ره) ونيلسون مانديلا ،

وشخصيات تراثية كصلاح الدين الأيوبي والسلطان تاج الدين وعبدالخالق محجوب وكذلك شخصيات أدبيّة كعنترة بن شدّاد وصالح على الشرنوبي. فتوظيف هذه الشخصيات الثورية ودراسة دلالاتها من السمات البارزة في الشعر المقاوم، والذي نشهد لهذا النوع من الشعر تنوعاً كثيراً في الشعر العربي الحديث.

١. ١. أسئلة البحث

١- ما اهم أسماء الشخصيات التي استخدمها الشاعر في أشعاره الثورية؟

٢- ما اهم الدلالات السيميائية التي يقصدها الشاعر من وراء تلك الشخصيات؟

١. ٢. فرضيات البحث

١-من أهم الشخصيات الثورية لدى الشاعر هو الإمام الخميني (ره)، وصلاح الدين الأيوبي وعنترة بن شداد و...وهذه الشخصيات تساهم في تبيين دلالات النص.

٢-سيميائية الشخصيات في شعر الفيتوري تكشف عن مواقفها وأفعالها والشاعر من خلالها يشير إلى روح الأمل ومحاربة الظلم والمطالبة بالحرية والصرخة بوجه الظالم والمطالبة بالحق، وكذلك توعية الناس، وترغيبهم إلى المقاومة، وإحياء الهوية الوطنية، والدفاع عن العزة والكرامة الوطنية.

١. ٣. خلفية البحث

هناك دراسات وبحوث عن الشاعر وآرائه المختلفة في الحياة والمجتمع. من أهمها:

-مقالة تحت عنوان" محمد الفيتوري من اليأس والعزلة إلى الوعي الذاتي والدعوة إلى التحرر" لسليمي وأمرايي (مجلة اللغة العربية وآدابها، العدد ٢) تدلّ نتائج هذه الدراسة على أنّ الشاعر كان في البداية مستغرقاً في رومانسيته المتشائمة ثمّ تغيّرت رؤيته الشعرية تغييراً جذرياً فتطور شعره من الرومانسية إلى الواقعية الاجتماعية.

-ودراسة أخرى لنعيم عموري، عنوانها "كاوشى بر بن مايه هاى ادبيات پايدارى در شعر محمد الفيتورى و مهدى اخوان ثالث بر اساس مكتب سلافى" (مجله انجمن ايرانى زبان و ادبيات عربى، شماره ٣٦)، هذا المقال بواسطة المدرسة السلافية، يسعى إلى دراسة وبحث مضامين المقاومة في شعر هذين الشاعرين وذلك بنظرة سوسيولوجية وعلى ضوء حوادث الحياة والظروف السياسية والاجتماعية السائدة في زمن هذين الشاعرين.

-ومقالة "واكاوى رمانتيسم جامعه‌گرا در اشعار هوشنگ ابتهاج ومحمد الفيتورى"، لأميرحسين رسولنيا ومريم آقاجاني، تمّ نشره في (نشريه ادبيات تطبيقى، دانشگاه شهيد باهنر كرمان، شماره ٦) بالنظر إلى هذه المقالة يمكننا القول أنّ رغم مشاهدة لمسات

الرومنتيكية الفردية في آثار هذين الشاعرين إلّا أنّ الفكر والمضمون الاجتماعي لهذه الأشعار يسوقهما نحو واد الرومنتيكية الاجتماعية.

-ودراسة تحت عنوان "سيميائية شخصية يوسف (ع) القرآنية: قراءة بنيوية سيميوطيقية"، لـــ طاهري‌نيا والآخرين، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد ٢٤. ١٣٩٥. إنّ هذه الدراسة تشير إلى شخصية يوسف (ع) في القرآن الكريم لكي تكشف عن المفاهيم والدلالات الخفية فيها، وأثبتت أنّه يوجد تناسق بين اسم يوسف (ع) والألقاب التي يحملها و بين أدواره في القصة القرآنية.

-ودراسة لـــ صافية فرطاس والآخرين تحت عنوان "سيميائية الشخصية في رواية "تصريح بضياع" لـــ سمير قسيمي"، سنة ٢٠١٨. لقد أبدع الروائي في وصف ملامح الشخصيات فكأنّه كان رساماً يرسم ويدقّق في التصوير، وكذلك وصف بعض الشخصيات ملامحهم بطريقة فيها نوع من السخرية مما يدل على أنّ الراوي أضاف على الرواية نوعاً من التشويق لجذب القارىء. ولا يذكر الراوي اسم البطل عكس الشخصيات الأخرى، وهذا ما يحمل دلالة على الضياع وفقدان الهوية.

في حدود ما بحثنا عنه لم نجد دراسة عن سيميائية الشخصيات في شعر الفيتوري، وما يهمّنا في هذا البحث هو كيفية توظيف هذه الشخصيات ودراستها وتحليلها، ليتمّ الكشف عن أهم الدلالات السيميائية التي يقصدها الشاعر من خلال هذه الشخصيات.

٢.السيميائية

إنّ الإشارة من المنظور السيميائي هي وحدة ذات معنى تُفسّر على أنّها تنوب عن الآخر. وتأخذ شكل الكلمات والصور والأصوات والإيماءات والأشياء والأفعال. (تشاندلر، ٢٠٠٨م: ٤٣٤) إنّ الدارسين العرب فهم يعتبرون السيميائيات منهجاً يساعد على فهم النصوص وتأويلها وبعضهم استخدموا مصطلح السيمياء ومنهم من استخدم مصطلح علم العلامات والبعض منهم استخدم مصطلح السيميولوجيا واستعمل فريق آخر مصطلح السيميوطيقا. (رحمين، ٢٠١٢م: ١٩) يرى الفيلسوف الأمريكي ساندرس بيرس Charles Sanders Peirce أنّ السيميوطيقا أو علم العلامات علم يشمل جميع أنظمة التواصل على اختلاف حقولها المعرفيّة ويشمل جميع الأشياء والموضوعات الطبيعيّة والإنسانيّة كالرياضيّات، وعلم الأدب وعلم النفس و... (شيحة، ٢٠١٦م: ٣٥) «تنظر السيميائية إلى كل موجودات الكون على أنّها علامة، وكل علامة تحمل دلالات ورموزاً مختلفة تتغيّر بتغيّر السياقات والمواقف و بالتالي تُفهم بطرق متعدّدة» (بوزقزي والآخرون، ٢٠١٥م: ١٣) إنّ «السيميائية تفتح آفاقاً جديدة أمام المتلقّي إذ تعمل على تنمية حسه النقدي وتوسيع دائرة اهتماماته، وتساعده على البحث والتعامل مع الظواهر الأدبية أو الاجتماعية أو الثقافية، فينظر إليها بعمق أكبر ويلج عن طريقها إلى البنى العميقة للنص.» (رحمين، ٢٠١٢م: ١٣) سيميائيات اللغة «درست النصوص الأدبية واللغات والنصوص العادية ولعب الدال والمدلول فيها دوراً بارزاً وتعدّت اللسانيات إلى باقي الرموز اللغويّة مؤولة إياها حسب العرف وحسب السياق الثقافي» (الأحمر، ٢٠١٠م: ٧٣)

إنّ الرمز مفتاح لفهم طبيعة الإنسان وأسراره الخفية، من خلال اهتمامه بالأشكال اللغوية التي تمثّل وسيطاً رمزياً يواجه به الإنسان الكون وما حوله. يقرّب رولان بارت Roland Barth مصطلح الرمز إلى مجموعة من المعطيات اللغوية المتجاورة والمتغايرة في الحين ذاته، وهي: العلامة، وإشارة وقرينة. (مغراوي، ٢٠١٤م: ١١٤-١١٥) إنّ مفهوم «الرمز أو الشيفرة أساسي في السيميائية. ومع أنّ سوسور Ferdinand de Saussure تطرّق فقط إلى مجمل الشيفرة اللغوية، فلقد شدّد أيضاً على أنّ الإشارات لا معنى لها منفردة ولا تحمل معنى إلّا عندما تفسَّر من حيث علاقتها بعضها ببعض وأكّد جاكبسون Jacobson على أنّ إنتاج النصوص وتفسيرها يعتمد على شيفرات. يسعى السيميائيون إلى الكشف عن قواعد الشيفرات أو اصطلاحاتها والتي تكمن وراء إنتاج المعاني في تلك الثقافة.» (تشاندلر، ٢٠٠٨م: ٢٥١-٢٥٣) «الشخصية بوصفها دالاً تتّخذ عدّة صفات تلخّص هويتها كما يقرّر "فيليب هامون" Philip Hamon. فالأسماء إشارات سيميائية دالة على جوهر الشخصيات، بحيث تسهم في تعميق وجودها الفني». (العيد، ٢٠١٨: ١٩٧) «فقد خضعت الدراسات الأدبية المرتبطة بالشخصية إلى تحولات عميقة منذ أرسطو وعبر الفترات التي أعقبته من تاريخ الأدب، بحيث أصبح من الصعب التعرّف على مفهوم الشخصية، هذا المفهوم لا يمكن أن يكون مستقلاً عن مفهوم العام للشخص والذات والفرد». (بوداب، ٢٠١٥: ٢٨-٢٩) «الشخصية كائن له سمات إنسانية ومنخرط في أفعال إنسانية وملتزم بأحداث بشرية، وممثّل متسم بصفات بشرية». (المصدر نفسه: ٣٤) الشخصية محور الصفات والإيدئولوجيات والأفعال والتصرفات ولأعمالها وأدوارها مكانة في النص. من حيث مدلول الشخصيات نجد تعدداً وتنوعاً في تقديمها حسب تنوّع أغراض شعر الفيتوري. فهو في الأغلب يقدّمها بشكل مباشر ويتحدّث عن سماتها وأوصافها. فيتجلّى بعض الشخصيات التي تتضمن معان متعددة، منها ما هو سياسي ومنها ما هو تراثي ومنها الأدبي. إذا أمعنا النظر في شعر الفيتوري المقاوم نرى أنّه قد وظّف شخصيات كثيرة تعددت أدوارها في المجتمع العربي واستخدمها في شعره لإضاءة ما تعرّضت له من قسوة المعيشة والآلام والمعاناة الاجتماعية.

٣. محمد الفيتوري سيرته الذاتية والأدبية

ولد محمد الفيتوري سنة ١٩٣٠م في السودان ثم انتقل إلى القاهرة ودرس في الأزهر، وبدأ ينظم الشعر مقلّداً القدماء. تأثّر الفيتوري بالصوفية لأنّ والده كان من رجالاتها فسيطرت الغربة والوحدة على حياة الشاعر كما ظهر أثرها في أشعاره. (جحا، ١٩٩٩: ٤٤٥).كان الفيتوري زنجي الجدّ، وكان انتماؤه للجنس الأسود يقيم بينه وبين مدينة تعيش فيها الأقلية الأوربية البيضاء حاجزاً كثيفاً وهذا يحرمه المشاركة ويؤجّج في باطنه الحزن والحقد والغضب وهكذا يشعر بالاضطهاد ويعيش المأساة. (الطّباع، ٢٠٠٦: ٢٤٩) كان الشاعر منذ صغره يشعر بالظلم وذلك يعود إلى سواد لونه وقبح منظره، وشعر أنّ اللون كان سبباً في عزلته وكان يعيب عليه الكثيرون بأنّه الزنجي الأسود. (الساعدي، ١٤٢٠: ٣٣٤) له عدة دواوين شعرية ومنها: "أغاني إفريقيا" و"عاشق من إفريقيا" و"اذكريني يا إفريقيا" و"سقوط دبشليم" و"معزوفة لدرويش متجوّل" و"البطل والثورة والمشنقة"و...(صالح، ١٩٨٤: ١٢٥) يقول الناقد المصري "محمود أمين العالم" في مقدمة ديوان "أغاني أفريقيا": «إنّ هذا الديوان خفقات قلب رقيق جديد، والفيتوري شاعر في مقدمة شعراء

المدرسة الواقعية من حيث القدرة والصناعة، ومن حيث دقّة الشعور، وانتظام الصورة، وله مستقبل. وليس المهم أن يكون للكاتب أو للشاعر ماضٍ يجلس عليه، بل المهم أن يكون له مستقبل يرتقي إليه» (جحا، ١٩٩٩: ٤٤٧) وذات يوم سألوه من أنت؟ قدّم نفسه فقال: «عبء ثقيل أن أتحدّث أنا عن نفسي. يصمت قليلاً ثم أردف: قولوا لمن لا يعرفني، إنّه شاعر ليبي، الأرض التي ينتمي إليها هي إفريقيا، والأمة التي يعيش فيها هي الإنسانية واللغة التي يتحدّث بها هي الشعر، والراية التي تظلّله هي الثورة، والسلاح الذي يستخدمه هو سلاح الحقيقة» (صالح، ١٩٨٤: ١٤٤)

يعرّف الشاعر نفسه في قصيدة تحمل عنوان "أنا زنجي" تعريفاً صادقاً ويتكلّم بصراحة ولا يخشى التكلّم عن سماته الظاهرية، فهو يصوّر واقع حياته وتجاربه التي عاشها طول السنوات الماضية ويفتخر بلونه وبعرقه الأسود في العالم. إنّ الفيتوري يقول لنفسه: قل في وجه الناس دون أي خوف ووجل إنّني زنجي وبشرتي سوداء وأنتمي إلى الجنس الأسود، إنّ إفريقيا أرض أجدادي وآبائي وأفتخر بها دائما، فعاشت أرضي إفريقيا. إنّ الشاعر في هذا الكلام يتغنّى بالحرية وهي أعلى ثروة له وقد كان يؤمن في عمقه بحريّة السود، ويقول إن الاستعمار جعل الرجل الأبيض يتحكّم بالقارة الإفريقية والشعوب المظلومة والأبيض هو الذي حقر روحانية هذه القارة ووطئ إنسانيتها، ودنّس الأجنبي المعتدي بلادي إفريقيا:

«قُلها لا تجبن.. لا تجبن! / قُلها في وَجه البشريهْ.. /أنا زَنجي.. / وأبي زَنجي الجَدّ. / وأُمي زَنجيهْ.. / أنا أسوَد.. / أسود لكنّي حُرٌّ أمتَلكُ الحُريهْ/ أرضي إفريقيه.. / عاشَت أرضي.. / عاشَت إفريقيه! / أرضي..والأبيضُ دَنّسَها/ دَنَّسَها المُحتَلُّ العادي..» (الفيتوري، ١٩٧٩: ٨٠-٨١)

لا يقصد الشاعر التعريف بنفسه فقط، بل يريد إزالة الستار عن الواقع المرير الذي قد مشى عبر التاريخ، فهو يرسم بشكل مؤثر تصوير الظلم والتمييز العنصري، وفقد العدالة في حق المجتمع الإنساني عامّة وعلى وجه الخصوص طبقة السود، ويدعو المخاطب إلى التدقيق في نظرته العميقة. فنرى أنّ الشاعر يبحث عن شيء مفقود ويكشف عن حقيقة ضاعت في المجتمع وهي كرامة إنسانية للإفريقي، وكلماته مشحونة بالشجون والأحزان والمآسي، فيقصد تحطيم الفوارق بين الألوان والأجناس وتوعية المجتمع. ونرى أنّ هذا الشعر قد أخذ لوناً وطابعاً ثوريّاً.

ونرى في هذه القصيدة أصواتاً انفجارية ترافق انفعالات الشاعر وحالاته النفسية فتبدأ القصيدة بالقاف ولها موسيقى قوية وعنيفة ثم تكرّر الهمزة كما نراها في مقاطع من هذه القصيدة (أنا، أبي، أمي، أسود، أمتلك، أرضي، أبيض) فتبرز لنا مدى شعوره بالكبت والظلم والغضب وذلك بروح ملحمية ملتهبة (منصوري، ٢٠١٠: ٧٠-٧١)

٤. الدعوة إلى الثورة في شعر الفيتوري

«الفيتوري هو رافد الحرية ويقف إلى جانب الشعوب المقهورة ويستحثّها على الثورة والتحرر. وكذلك نجده يدافع عن حرية الإنسان وحق الشعوب في العيش الكريم وهو يستلهم شعره من انتفاضة الشعوب المقهورة» (جحا، ١٩٩٩: ٤٥١) فإنّ الدعوة إلى

الثورة تعتبر من أهم ملامح المقاومة في شعر الفيتوري. وصرخة الشاعر لليقظة تقترن دائما بندائه للحرية ومحاربة الاستعمار والوقوف في وجه الظالمين والمستكبرين فهو يرينا بأنّه قد تأثّر أشدّ التأثر بواقع مجتمعه وهو يشتكي ويحتجّ من الظروف الصعبة والأجواء الخانقة التي تحكم مجتمعه وذلك بنظرة عميقة وواقعية. فيقوم الفيتوري بمخاطبة بلده وجميع الأحداث الكثيرة التي حدثت فيه، فهو يقوم بتوعية شعبه لها ويصوّر انزجاره واحتجاجه بالنسبة إلى الأحداث التي ألمت بشعبه.كما نشاهده في الأشعار التالية، حيث خرج الشاعر عن إرادته وهدوئه وانطلق يخاطب إفريقيا باسمها الصريح طالباً منها أن تستيقظ وأن لا تكون خاضعة أمام المستعمرين، فيريد الشاعر من وطنه أن يستفيق من نومه وينتبه بما يدور حوله، ويخاطب وطنه ككيان حي ويقول بلغة جارحة وحادة: يا إفريقيا ألم يحن وقت الثورة واليقظة من نوم الغفلة حتى الآن؟ ألم يحن الوقت أن تدركي الواقع الأليم الذي يحكم المجتمع عن كثب؟، يا إفريقيا استيقظي، قد ظلّل عليك الظلم والدجى وقد حدثت فيك أحداث مريرة ونراك صامتة أمام الأحداث، يا إفريقيا كم استلقيت في كوخ الدجى:

«إفريقيا.. / إفريقيا استيقظِي.. /استيقظي مِنْ حُلْمك الأَسوَدِ/ قَدْ طالما نِمتِ..ألم تَسأَمِي؟ /...قَدْ طالمَا اسْتَلقَيتِ تَحتَ الدُّجَى/ مُجْهَدَةً /... / في كُوخكِ المُجْهَدِ/ إفريقيا.. / إفريقيا استيقظي/ استيقظي مِن ذاتك المُظلِمةْ /كَمْ دارَتِ الأَرضُ حَواليك.» (الفيتوري، ١٩٧٩، ج١: ٦١-٦٢)

«إنّ هاجسه إفريقيا والأبيض الذي أذلّها واستغلّها فشعره يعبق برائحة إفريقيا وباللون الأسود، وهو الشاعر العربي الأول الذي يتناول في شعره مأساة الإنسان الزنجي الأسود. وهو يريد من إفريقيا أن تستيقظ، أن تحطّم القيود وتتحرر» (جحى، ١٩٩٩: ٤٤٩)إنّ لكلمة "استيقظي" صدى العذاب والمرارة التي تعذّب قلب الشاعر فقد ملأت وجدان الشاعر بشكل كامل، وهي في الواقع صرخة في سبيل توعية ويقظة وجدان إفريقيا بالنسبة للأحداث التي قد جرت فيها باستمرار. ولا يهدف الشاعر إلا إلى السعي لنيل الحرية، ومكافحة الاستعمار والصمود أمام الظلمة فيصوّر عبر استخدامه لهذه الألفاظ وبيان بسيط قوي، تمرّده وثورته ضد الظلم. واستخدم الشاعر كلمة "استيقظي" أربع مرات وكلمة "إفريقيا أربع مرات أيضا ليصوّر كيف أنّ قضيّة الوطن من أهم المخاوف الفكرية عند الشاعر، إنّ إفريقيا قد برزت في مقدمة أحزان الشاعر وآلامه وكأنّها جزء لا يتجزأ من كيان الشاعر، ولا يقدر تحت أي ظرف من الظروف أن يبقى في منأى عن مأساة القارة الإفريقية من مأسي التفرقة العنصرية والظلم والاستعمار الأجنبي.

«إنّ الفيتوري شاعر له شخصيته المتميزة وطابعه الخاص وأسلوبه الذي يتفرّد به. له رؤياه السياسية وصوته الرافض ومناصرته لقضايا جماهير الشعب العربي. لا يتعمد الغموض والإبهام، بل إنّه يرى أنّ الشعر ليس هدفه أن يصوّر الأشياء أو ينقل الطبيعة، بل عليه أن يكون أداة فضح وتحريض وثورة وتحدٍّ». (جحا، ١٩٩٩: ٤٥٥) لذلك يولي اهتماما كبيرا بقضية الشعب الإفريقي والعربي. إنّ محنة الشعب الإفريقي هي محنة الشاعر الفيتوري وهي من أكبر الأحداث التي هزّت الضمير الإنساني. فيصوّر لنا الشاعر أنّه لم

يعد يقدر بعد الآن على مشاهدة هذه المصائب التي تحلّ بالناس في أرضه ويُظهر لنا غضبه وحزنه من جراء هذا الأمر ويخاطب وطنه بلهجة مليئة بالغضب والثورة قائلاً: يا أرض أجدادي، هل تسمعين صرختي التي يرافقها الألم والصعاب:

«واعجباً ألم تُفَجِّرْ شرايينك سخرياتُهم.. / يا أمَه! /... / إفريقيا النائيه / يا وطني.. يا أرضَ أجداديه /إنّي أناديك.. / ألم تسمعي صراخَ آلامي وأحقاديه! / إنّي أناديك.. /أنادي دمي فيك.. / أنادي أمتي العاريهْ.. /إنّي أنادي الأوجهَ الباليهْ/ والأعينَ الراكده..الكابيهْ..» (الفيتوري، ١٩٧٩، ج١: ٦٣-٦٥)

إنّ المواقف الوطنية ابتدأت بمحبة الوطن، والحنين إليه ازدادت في القرن التاسع عشر، وأنّ الاعتزاز بالوطن عادة يجعل الإنسان ينصر الوطن وقضاياه (الخازن، ١٩٩٢: ٤٢١) فقد أدرك الفيتوري أنّ القضية الوطنية هي جزء من النضال العربي الذي تهتمّ به الأمم في مواجهة الاستعمار والقوات المحتلين.

فالشاعر السوداني يألف المكان الذي يعيش فيه ويحزن أعمق الحزن على فراقه ويهتف بحبه وحنينه إليه ومازال يصرخ للحرية ويطالب الشعب بالتحرير والرفض. وهذا هو حال الشاعر الملتزم الذي يحبّ وطنه ويتغنّى به. (بقاعي، ١٩٩٤: ٥٧) إنّ الشاعر يتكلّم عبر نظرة متناقضة مع وطنه من منطلقين، فمن جانب يحرّض شعبه على النهضة ويحثّهم للثورة، وهذا يصوّر لنا مدى حبّ الشاعر لوطنه. ومن جانب آخر وبالرغم من أنّ الشاعر يحبّ وطنه حباً ذاتياً وداخلياً إلا أنّه يغضب على وطنه بحجة أنها لا تُظهر حركة ونهضة تجاه الظلم والعدوان الذين أصيب بهما فقد بقيت في نوم وغفلة ولكن بصفة عامة نشهد علاقة وثيقة وعميقة بين الشاعر وأرضه.

وهو يخاطب الوجدان الإفريقي الجريح ويقول: فاستمعي لي يا إفريقيا، الآن قد جاء دورنا ولينتفض تاريخنا العريق وعلينا أن نعلن حقدنا أمام الأعداء وعلى الأرض أن تخضع لصراخ الشعب. إنّنا سنكسو الأرض بالفرح الكبير كما كسوناها بالحزن الشديد، ونحن يجب علينا أن نصنع من غضبنا وثورتنا تمثالاً في المجتمع والآن قد حان دورنا أن نقاوم ونُظهر غضبنا:

«لتَنتفِض جثةُ تاريخِنا.. /ولينصبْ تمثالُ أحقادِنا /... /ولتَخشَعِ الأرضُ لِأصواتِنا.. /إنّا سَنكسوهَا بأَفراحِنا.. /كَما كَسَوناهَا بأحزانِنا / أجلْ..فإنّا قَد أتَى دَورُنا /إفريقيا /إنّا أتَى دورُنا..!» (الفيتوري، ١٩٧٩، ج١: ٦٥-٦٦)

إنّ الفيتوري يقف إلى جانب شعبه ويحثّهم على الثورة والمقاومة، إنّه ناقم وثائر على ذلة الأمة العربية وهوانها الذي أصيبت به فيتأثّر الشاعر بواقع شعبه ويحزن أعمق الحزن ويحاول أن يدافع عن قضايا جماهير العالم العربي. ويرى الفيتوري أنّ أرضه قد ابتعدت عن حقوقها ومسؤولياتها الاجتماعية وقد غابت عنها العدالة والحرية و... والشعب الإفريقي الذي كان في الماضي ذا ثقافة غنية وأصيلة فقد أصبح الآن ومن جرّاء التحولات التأريخية والسياسية والاجتماعية أصبح من ضمن الدول المتخلّفة فقرّر الشاعر أن يرسم لنا بشعره الواقعي حزنه ومأساته، ويقوم بإحياء وخلق القيم التي فقدت في مجتمعه.

ومن الملامح التي يمكننا أن نتعرف من خلالها على مدى وطنية الشاعر وحبه للوطن هو حزنه العميق بالنسبة إلى الأوضاع المأساوية والظروف المرة التي تعاني منها البلاد. و إذا ما دقّقنا في أشعاره نفهم أنّ عاطفة الحماسة والحزن تسيطر على الشاعر، كما أنّنا نشهد بوضوح العاطفة الوطنية في أشعاره، والشاعر يبيّن عواطفه ومشاعره تجاه قضايا وطنه بصدق و إخلاص.

٥. استدعاء الشخصيات الثورية

٥. ١. الشخصيات السياسية

عندما يشتدّ الطغيان والقهر السياسي في أمة من الأمم، فيكبل حريّات الشعب و يفرض على أصحاب الكلمة من أدباء ومفكّرين ستارا من الصّمت، فهم يلجأون إلى وسائلهم الفنية للتعبير عن أفكارهم وخواطرهم بطريقة غير مباشرة وتكون آراء هؤلاء مقاومة للظلم والقهر والاستبداد، ومن الأساليب التي لجأ إليها الأدباء على مدى العصور هي الأسطورة والرمز، وقد وجد الشعراء ضالتهم في تلك الأصوات التراثية التي ارتفعت في وجه الطغيان وقوى الظلام. (عشري زايد، ١٩٩٧: ٣٢-٣٣) والفيتوري من الشعراء الذين تحدّثوا في دواوينهم الشعرية عن الشخصيات التي تمثّل قضايا سياسية، من أشهرهم شخصية الإمام الخميني (ره)، ونيلسون مانديلا، وهذه الشخصيات المتميزة ارتبطت بقضايا سياسية في رؤية الشعراء المعاصرين فيوظّف الشاعر هذه الشخصيات الثورية لتبيين الكبت السياسي القائم في البلدان العربية و يصوّر من خلالها ما حدث في المجتمع من ظلم وفساد وحرمان، و يمجّد الشاعر كفاحها وصمودها و يتغنّى بها أمام القوى الظالمة.

٥ . ١ . ١. الإمام الخميني (ره)

إنّ مفهوم الشخصية من منظور "فيليب هامون" السيميولوجي لا يقف عند التركيب اللغوي الذي يقوم به النص، بل تتجسّد الشخصية عنده من خلال المحيط الذي تنتمي إليه وتقوم بمختلف وظائفها فيه. (بوداب، ٢٠١٥: ٥٩) إنّ هذه الشخصية التي ظهرت في شعر الفيتوري لها أدوار ووظائف متعددة، وهي رمز للجوانب السياسية والدينية والتاريخية. وكذلك هي رمز للمقاومة، والمطالبة بالحرية ومحاربة الظلم، الإمام الخميني (ره) الذي بإقامته للثورة الإسلامية و إسقاط النظام الملكي في إيران أضاف ورقة ذهبية إلى تأريخ العالم بحيث إنّ هذه الثورة هي مبدأ الوحدة والنهضة لكثير من مسلمي العالم، وقد صار هذا الرجل العظيم في التأريخ نموذجاً ومثالاً يحتذى به. الإمام الخميني (ره) من الشخصيات التي نرى له ظهوراً ذا بال في شعر بعض الشعراء المعاصرين فهم يذكرونه بكلّ خير وحسن. ولم يغفل الفيتوري عن الأساطير الإفريقية فحسب، بل لم يكن غافلاً عن أساطير العالم وسائر الشعوب، فهو يمدح شجاعتهم و يصوّر لنا ثقافات مختلفة في أشعاره. و يرى الشاعر أنّ الإمام الخميني (ره) القائد الثوري رمز للبطولة والذي يحمل معه مفاهيم كالانتصار والطمأنينة:

«وَالخُمينيُّ يَكنِسُ مَملكةَ الشّاه/ عَبرَ مَياه الخَليجْ/ ويَفتَحُ عينينِ مُصْفرَّتَينِ ومَجروحَتَينِ /كمثل عُيُونِ المَلَايينْ/ ثمّ يُجفِّفُ دَمعَهُمَا في سَتَائِرِ إيرانْ/ وَالعَرَقُ البشَريُّ المُقدَّسُ/ يَركُضُ في الأرضِ مُختَلِطاً بالأسى والنَّشيجْ!/ لمْ يَكُنْ وَحدَه آيةَ الشَّعبْ/ كان يُصوّغُ نَهاراً لأحلامِهِ/ ويُحرِّك عَصراً مِنَ العُقمِ وَاقِفْ». (الفيتوري، ١٩٩٢: ١٤٥)

ومن ملامح المقاومة التي نراها بوفرة في أشعار الفيتوري هو أمله بالمستقبل الزاهر و إيمانه القلبي بالنسبة إلى تحسّن أحوال المجتمع، وتقوية روح الأمل تبعث بدورها المقاومة من قبل الناس في المجتمع، وكلمة "الحديقة" في هذا الشعر رمز لبلاد إيران الخريفية، الأرض التي وقعت بأيدي الأجانب. والإمام الخميني (ره) عبر نظرته المستقبلية والوعي الذي كان لديه بالنسبة إلى الأوضاع وواقع المجتمع كان يعرف بوضوح أنّ بلاد إيران ستتحرر يوماً ما من يد الأعداء:

«أيّتُها المُدُنُ الأثَريّةُ/ هَل عَلِمَ الرَّجُلُ المتحدِّرُ/ تحتَ غُصُونِ الصَّنَوبر/ أنَّ الحَديقَةَ راحِلةٌ في الطحالبِ يوماً». (المصدر نفسه: ١٤٦)

و يصوّر الفيتوري الإمام (ره) كرمز للإيمان والمثابرة والتحدّي، وهو كان يحمل في وجوده إيمانا راسخا بالحرية والاستقلال. إنّ ترسيم صورة الأعداء وتقبيحها يعدّ إحدى علامات محاربة الظلم، وكلمة "الطحالب" ترمز إلى أعداء الوطن والظالمين، فالشاعر عبر ذكره لهذه الكلمة قصد أن يُبعد القيم الإنسانية عن هذا الفريق. ويقول الفيتوري بصراحة في قصيدة أخرى:

«وَهَل كان شاه المَدينةِ/ يَعلَمُ أنَّ حُلُوقَ العَصافيرِ/ مَسكُونَةٌ بالرَّمادْ؟/ وأنَّ تُرابَ البِلادِ التي يَبِسَتْ/ في جَفَافِ اسمه/ كانَ يَحمِلُ في نَبضِهِ بِذرَةَ الاضطِهَادْ!» (المصدر نفسه: ١٤٧)

إنّ ألفاظ (الحديقة والعصافير والتراب و...) هنا تتجلّى بدلالات مغايرة و يوظّفها الشاعر لخدمة قضايا وطنية و إنسانية. إنّ هذه الرموز الطبيعية تتباين من شاعر إلى شاعر آخر وفقاً لمكوّناته الثقافية والحياتية والجغرافية. فمفردة "العصافير" هنا رمزٌ للمناضلين والثوريين في إيران، و"الرماد" رمز للظلمة والكبت الذي تمّ تحميله على الشعب الإيراني. و"التراب" أيضاً رمز المجاهدين الذين قد امتلأ وجودهم من ظلم النظام الحاكم والتعذيب والطغيان. فقد كان النظام الملكي متيقناً بأنّ هذا الشعب- على الرغم من ظاهره الهادئ-سينهض لامحالة ويقيم ثورة في أية لحظة. ويعتقد الفيتوري أنّ الإمام الخميني (ره) كان يعلم أنّ انتصار الثورة وسقوط النظام الحاكم أمرٌ حتمي وسيحلّ الأمن والطمأنينة على هذه الممكلة عن قريب. والإمام (ره) بوعيه الكامل بالنسبة إلى ظروف المجتمع يصّور مستقبلاً زاهراً للشعب الإيراني. ويواصل الشاعر كلامه محذّرا الأعداء من سكوت المجاهدين في إيران، فهم من الممكن أن ينهضوا في كلّ لحظة، ويصرخ بأن احذروا غضب الناس في هذه الأرض.

فالأمل بالنسبة إلى المستقبل المشرق ونهاية عصر الظلم والاستبداد وتحسّن أحوال المجتمع من المظاهر الأخرى للأدب المقاوم والذي تجلّى في شعر الشاعر:

«وَهَل عَلِمَ الرَّجُلُ المُتحدِّرُ تَحتَ الصِّنَوبَرْ/ أنَّ كآبةَ هَذَا الزَّمان/ سَتَهبِطُ عَن عَرشِها ذاتَ يَومْ». (المصدر نفسه: ١٤٧)

إنّ الإمام (ره) رغم المعاناة التي واجهها من ظلم النظام، لا يفقد أمله بل يبقى متفائلاً بالأيام الآتية كما يرى أنّ الشعب سينال الحرية في المستقبل القريب العاجل، ويصرّح بأنّ ظلم النظام الحاكم لن يدوم وسيزول يوماً ما ويسمع الشعب ألحان النصر. فهذه شخصية قد تكون ممثلة واحدة تقوم بأدوار مختلفة كما يمكن أن تكون ممثلة في الشخصية السياسية، ويمكن أن تمثل شخصية دينية، فهي تعطي مفهوماً ودلالة جديدة، وهي رمز لا يتحدّد معناه من خلال عمله السياسي.

٥. ١. ٢. نيلسون مانديلا

إنّ مانديلا من أبرز المناهضين لنظام التفرقة العنصرية في جنوب إفريقيا، وهو زعيم عصره ومن الشخصيات الفذة في القرن العشرين، إنّه قد قضى حوالي ثلاثة عقود من عمره في السجن برفقة سائر الزعماء السياسين في عصره، فهو دائما يُذكر في العالم كشخصية متميّزة لها شعبية كبيرة. فهو قد سخّر جلّ حياته في سبيل الحرية، ومحاربة الظلم والاستكبار، وكان يجتهد دائما في الدفاع عن حقوق الناس المهضومة والحدّ من مستوى المشاكل السياسية والاجتماعية في هذه القارة. (جباري، ١٣٩٠: ١٣)

وقد شهد التأريخ السياسي لإفريقيا الجنوبية تحولات جذرية عميقة، إحداها تسرّب الاستعمار بغية الاستيلاء على ثروات هذه القارة المظلومة والأخرى سياسة التبعيض العنصري الذي أوجدها المهاجرون والأوربيون البيض للنيل والحصول على نتائج أضخم. ولكن هذه السياسة تزامنت مع رفض الطبقات المختلفة. وكان نيلسون مانديلا أحد المعارضين الرئيسين لهذه السياسة وأدّت هذه المعارضة إلى سجنه، وهو بعد الإفراج عنه عاد مرة أخرى إلى نشاطاته السياسية واستمرّ يطلب السلام وحلّ مشاكل الناس، إلى أن تمّ إلغاء سياسة التبعيض العنصري وأصبح نيلسون مانديلا رئيساً للجمهورية في إفريقيا الجنوبية. إنّ الشعب الإفريقي واجه مشاكل عدة منها: الفصل العنصري بين الأقلية البيضاء وسكّان إفريقيا السود، وحرمان الجنس الأسود من حقوقهم ومن المساهمة في أمور الحياة، وهذا مما دفع مانديلا ليعمل جاهداً في الدفاع عن الإفريقيين السود وتخلّصهم من الظلم الذي يعيشون فيه.

يعتقد "رولان بارث" بأنّ الشخصية هويتها موزعة في النص عبر الأوصاف والخصائص التي تستند إلى اسم "علم" يتكرر ظهوره في النص. (أمال والآخرون، ٢٠١٦: ١٤) إنّ شخصية مانديلا من الرموز التي يقوم الشاعر باختيارها بدقة ويشبّه في قصيدة "إلى نيلسون مانديلا " صموده بشجرة آبنوس ثم يُبجّل عظمته برؤية فخرية لأنّه لولا وجوده لما كانت للشهادة عظمة ومجد. ويقول يا مانديلا أنا وقفت حائراً من شجاعتك في ساحة القتال لأنك تقاتل حتى النصر وتنتصر على الأعداء وتُحرز نجاحاً ساحقاً وعظيما. فمن ملامح الأدب المقاوم هو بيان القدرة كما نرى في هذه الأشعار، والهدف الأساس للشاعر هو تصوير قدرة مانديلا وعظمته أمام ضعف الأعداء وهوانهم. والشاعر في هذه الأشعار قد مزج آليات القدرة بنوع من التحقير والضعف، وهذا بدوره يُمثّلُ تهديداً للأعداء:

«يَا أَبنُوسَ الخَريفِ الجَنُوبيِّ /كَيفَ يَكُونُ جَلَالُ الشَّهادَةِ/ إنْ لَمْ تكنْ أنتَ!/... / أذهَلتَني في نِضَالك / تَدمَغُ أعنَاقَ مَن دَمَغُوكَ / وَتَسجنُ في العَصرِ مَن سَجَنُوك /وأنتَ سجينٌ هُنَالك / أغرَقتَني في اكتِمالك / مانديللا /مانديللا». (الفيتوري، ١٩٩٢: ٣٩)

يبيّن الفيتوري عبر استدعاء هذه الشخصية أهم أهدافه ألا وهي الحرية، فيرى أنّ الحرية ميراثه ومن ممتلكاته فهو يريد بهذه الوسيلة أن يبيّن قيمة الحرية للجميع. والحرية من منطلق فكرة الشاعر هي عامل أساس في خلود نضاله وهو يرى أنّ الحرية هي بداية حياته ونهايتها، والمقاومة هي الحل الوحيد للوصول إليها، فقد غلبت روح الحرية على نفسية الشاعر بصورة كاملة بحيث نرى أنّ الشاعر أطلق لسانه في تقديسها والتعريف عنها ويمكن أن نفهم ونبحث عن سبب أهمية الحرية عند الشاعر عن طريق الأوضاع السياسية والاجتماعية والوطنية الغير مناسبة في البلدان العربية. ويبدو أنّ عنصر الحرية في أشعار الفيتوري لا يضاهيه أي عنصر أخر من عناصر المقاومة، فيعدّ الفيتوري شاعراً ثورياً ينزع إلى الحرية بحيث يلحّ على ذلك ويبثّ في معظم أشعاره هذه الفكرة وهي من الأمنيات التي قام الشاعر ببثها في أشعاره النضالية. فالحرية هي إحدى المحاور الأساسية في أدب المقاومة والذي يحاول كل إنسان ملتزم وحرّ في سبيل تحقّقها والمحافظة عليها:

«مَانديللا/ -إنَّ حُرِّيَتِي هيَ مِيرَاثُ أرضِي/ وَمُعجِزَتِي/... /-إنَّ حُرِّيَتِي هِيَ حُرِّيَتِي/ في خُلُودِ نِضَالي/ وَفي عَبقَريَّةِ شَعبي/... /-إنَّ حُرِّيَتِي هِيَ بَدئِي وخَاتِمَتي/ وَهِيَ دينِي العَظيمُ وَرَبِّي». (المصدر نفسه، ٤١)

إنّ الحرية من أبرز مضامين المقاومة التي عالجها الفيتوري في منجزه الشعري، فنرى أنّ الشاعر قد جعل الحرية مدار أفكاره، لأنّ « الالتزام بالجوامع والمشتركات الوطنية ومقتضياتها، لا يتأتى إلا بالحرية التي تنعكس في السياق الوطني ومستوى التزام الجميع بالوحدة والاندماج الوطني» (محفوظ، ٢٠٠٥: ١٠٩) لا تصبح الحرية عند الشاعر مجرد نداء إنّما هي نضال يستمر ومقاومة بطولية تُحقق للإنسان وجوداً إنسانياً. فيبيّن الفيتوري احتجاجه على ظروف المجتمع الصعبة ويتحدث عن حق إنساني سلب عنه وعن مجتمعه. إنّ مانديلا من المناضلين الذين صرفوا عمرهم في سبيل تحقيق الآمال والأماني الوطنية وتحمّلوا في هذه المسيرة مصائب كثيرة وأعباء مختلفة، فيرى الفيتوري في أشعاره وجود مانديلا كنور يضيء الطريق للناس في هذه الأرض نحو الحرية، والنجاح والتخلّص من الظلم، ويريد منه أن يبقى مثل الماضي إلى جانب الناس بعظمته واقتداره السابق ويظلّ متكئاً على مجده وعظمته الدائمة. ويقول الفيتوري يا مانديلا أيها البطل المتمرِّن الذي قد تجاوز عمره ثمانين عاما، إنك اختفيت عن الأنظار وأزعجني سفري فيك، وأنا أعرف تماما أنك ضوء على زمننا فابق مكانك مثل الماضي:

«مانديللا/ أيُّهَا البَطلُ الشَّيخُ/ مُغتَسِلاً بِمياهِ الثَّمَانِين/ مُختَبِئاً في تَجَلِّيك/ أنهَكَنِي سَفَري فيك/ أَعرفُ أنك ضَوءٌ عَلى زَمَنِي/ هَكَذا أنتَ/ فامكثْ كَما أنتَ/ كُنْ هَكَذا خَالِداً في مَعَانِيك/ مُتّكِئاً فَوقَ مَجدِ الثَّمانِين/ وَابقَ مَكانك/ ابقَ مَكانك/ ابقَ مَكانَكْ». (الفيتوري، ١٩٩٢: ٤٤)

يؤكد الشاعر عبر تكراره لعبارة "ابق مكانك"، على ضرورة وجود مانديلا ، ويصوّر كيف أنّ الظلم والاستكبار قد ظلّل على الناس جميعاً، فعبر تكراره لهذه العبارة يدعو الناس إلى المقاومة والصمود والاستمرار ضد الظلم. فقد وظّف أسلوب التكرار في خدمة مضامين المقاومة وقد مزج هذا الأسلوب برموز المقاومة.

٥. ٢. الشخصيات التراثية

إنّ الشعراء المعاصرين أدركوا أنّ التراث مصدر هام يتوجب عليهم أن لا يستغنوا عنه. فكثيراً ما قام الشعراء باستدعاء الشخصيات التراثية في أشعارهم بغية توظيفها في بنية النص، بما تحمله من دلالات و إشارات تنمّي القدرة الإيحائية للقصيدة. فاستدعاء هذه الشخصيات من أبرز تقنيات اعتمدها الشعراء في قصائدهم، لتمنحها حمولة فكرية ووجدانية لا تخفى على المتلقي. (زايد، ١٩٩٧: ١٣) لابدّ أن نشير إلى أنّ توظيف الأعلام التراثية يتمتّع بحساسية خاصة لأنّ هذه الأعلام بطبيعتها «تحمل تداعيات معقدة، تربطها بقصص تاريخية أو أسطورية، وتثير قليلاً أو كثيراً إلى أبطال تنتمي إلى ثقافات متباعدة في الزمان والمكان». (مفتاح، ١٩٨٦: ٦٥) «إنّ الأديب المعاصر الذي يفقد اتصاله بتاريخ قومه، وتراث أمته، لا يصلح بحال ما أن يعبّر عن وجدانها المعاصر؛ لأنّ فقدان وعيه لشخصيتها يجعله أجنبياً عنها، غريباً عليها» (زايد، ١٩٩٧: ٤٢) والشخصيات التراثية لها دلالات شمولية باقية، والقابلة للتجدّد، والشاعر المعاصر يختار من شخصيات التاريخ ما يوافق طبيعة الأفكار والهموم التي يريد أن ينقلها إلى المتلّقي. (المصدر نفسه، ١٢٠) فالأبطال التاريخية/التراثية مثل صلاح الدين الأيوبي، والسلطان تاج الدين، وعبد الخالق محجوب من الشخصيات التي تحدّث عنها الفيتوري في أشعاره النضالية. ويمدح الفيتوري أبطال المعارك الذين يقفون في وجه الأعداء وظلمهم واستبدادهم في حق الشعب، والذين تحقّقت لهم انتصارات وفتوحات كثيرة ودافعوا عن الوطن من أجل الوصول إلى القيم والحريّة فنرى أنّ الشاعر يحاول من خلال هذه الشخصيات أن يعبّر عمّا كان يسود المجتمع العربي من ظلم وعذاب.

٥. ٢. ١. صلاح الدين الأيوبي

نرى أنّ الشخصيات الموظّفة في شعره ليست غريبة عن مجتمعه، فهي مستمدة من بيئة عربية وقد اختارها الشاعر ليحملها مجموعة من الدلالات والسمات، فكان اختياره لهذه الشخصية عن قصد بحيث يشير من خلالها إلى دلالات معينة.

إنّ الشاعر يمزج الشخصيات التراثية بمعاناة الإنسان في عصره فيتحدّث عن مأساة فلسطين ويعبّر عن الأعمال الوضيعة التي ارتكبها الأعداء على مدى التاريخ. فتركت هذه القضايا بصماتها وأثرها في نفس الشاعر، وإحدى الطرق التي اهتمّ بها الفيتوري للتعبير عن قضايا إنسانية واجتماعية هي استدعاء الأبطال والمناضلين وذلك لإنجاز رسالته الشعرية.

يعدّ صلاح الدين ذلك البطل المنتصر من أكثر الشخصيات التراثية شيوعاً في الشعر المعاصر. ويحاول الفيتوري عبر توظيف هذه الشخصية أن يبيّن الجرائم والأعمال التي ارتكبتها إسرائيل بحق الشعب، فيقول الشاعر بمخاطبة المقاتلين البواسل:

«أيُّها المُقاتِلون/... /اللهُ في كَرامةِ الأرضِ، وفي/ عَدالةِ الثأرِ. وفي الحُرّية/... /لا..لا تَقفوا/ إلا على هَيكَلِ إسرائيلَ/ لا..لا تَقفوا/ إلا عَلى مَقبرة المُحتلّ والدَخيل/... / تَذكّروا.. /إنّ الذين ذَبحوا أطفالَ دير ياسين/ وأَكَلوا أكبادَ أمَّهاتِهم../ وسَرقوا أرضَ صلاح الدين/ لو قَدَروا، فسوفَ يَرجعون/ لِيَذبَحوا ثانيةً أطفالَ دير ياسين/ ويَبقَروا بُطونَ أمَّهاتِهم ويَهدمُوا

قبرَ صلاحِ الدين / تذكَّروا ..وقاتِلوا/ وانتصِروا..وقاتِلُوا/ وقاتِلُوا/ لا تَقِفوا إلا على هَيكل إسرائيل». (الفيتوري، ١٩٧٩، ج٢: ٤٣٣-٤٣٧)

أحد المضامين الأساسية للأدب المقاوم هو الدعوة إلى المقاومة ضد إسرائيل والصمود أمامها، الذين يقتلون الأطفال الأبرياء ويتسببون في حدوث جروح كبيرة على قلوب الأمهات، وهذه صورة واحدة من صور مؤلمة يصبّها العدوّ الصهيوني على فلسطين. فهم نالوا من أرض صلاح الدين الذي يعتبر رمزاً للمجاهد الحقيقي فإنّهم إن تمكّنوا من الاستمرار في عملياتهم الإجرامية سيخلقون مجازر جديدة كلّ يوم. وصلاح الدين في هذه القصيدة رمز للشجاعة والمقاومة وقد صار نموذجاً ومثالاً يحتذى به عند الثوريين، فهو قد خلق ملاحم كثيرة في الحروب الصليبية. والفيتوري عبر استدعاء هذه الشخصية يقول للمناضلين بأن لا يقلعوا عن الدفاع والمقاومة، ويستمروا في المقاومة حتى الوصول إلى الهدف النهائي والانتصار، فيصوّر الشاعر في ثنايا هذه الأبيات كارثة بشرية، كارثة أليمة بالنسبة للشاعر وهذه المجازر والأعمال اللاإنسانية وهدم الأرض مما يزيد من عذاب الشاعر وآلامه أكثر فأكثر، فنرى أنّ الفيتوري يلجأ إلى بيان حزين لتصوير محاربة إسرائيل والحثّ على الصمود أمام الجنايات والأعمال الوضيعة التي يرتكبها الأعداء.

إنّ الفيتوري يحمل قضية فلسطين في وجدانه ولكن ليس باستطاعته فعل شيء سوى التعبير عما يجيش في نفسه من حزن وألم، فيختصر موقفه من القضية الفلسطينية بهذه العبارة: «**إنّ جُرحَ فلسطينَ ليستْ تُضمِّدُه الكلماتُ**» (المصدر نفسه، ٨٤)

يمكن أن نعرف من خلال دراستنا لهذه الأشعار أنّ الفيتوري يؤكد وبعناية على عنصر المقاومة، ودائما يسعى إلى إحياء روح المقاومة تجاه المستعمرين والمعتدين في قلوب الناس ويؤكد على إيمانه العميق بأنّ قدرة الناس في المجتمع ستنتصر على الظلمة.

٥. ٢. ٢. السلطان تاج الدين

إنّ استدعاء الشخصيات الإيجابية يؤدي إلى حفظ وتحكيم الهوية الوطنية،كما يشير الفيتوري في إحدى قصائده إلى السلطان تاج الدين إحدى الشخصيات التاريخية. إنّ الأدب الشعبي هو أدب المقاومة بما ينطوي عليه من بطولات جماعية وفردية مجهولة ضد الطغاة والمستبدين كبطولة السلطان تاج الدين وغيره من البطولات الشعبية العامية. «إنّ السلطان تاج الدين بطل شعبي قاد نضال قبائل المساليت المشهورة في غرب السودان، ضد القوات الفرنسية الغازية.. وسقط شهيداً في معركة النصر عام ١٩١٠م». (الفيتوري، ١٩٧٩، ج١: ٣٠٧) يتناول الشاعر هذه الشخصية لتبدو لنا حقيقة قابلة للتصديق فهو يقدّم لنا أبعاداً منها الاجتماعية: يتناول البعد الاجتماعي (السوسيولوجي) الظروف الاجتماعية التي ينشأ الشخص فيها والطبقة التي ينتمي إليها والعمل الذي يقوم به وعلاقته بالآخرين. (أمال والآخرون، ٢٠١٦: ٢٢-٢٣) فالشاعر من خلال هذه الشخصية استطاع أن يجسّد واقع حياته الاجتماعية وما يعانيه من الظلم والاستعمار وعدم الحرية. إنّه رائد النضال ضد فرنسا وإخراج الفرنسيين من أرض السودان فهو مايزال يمهّد الطريق للثوار وكان الهدف الأسمى لتاج الدين هو تحرير وطنه من السيطرة الفرنسية فشارك في حركات وطنية، وهو من رموز أطلق

الشاعر لسانه في مدحه، فهو يخاطب تاج الدين ويقول: قد وقف الأعداء مسلحين أمامك وهم يقصدون النيل منك. ويشير الشاعر إلى الإمكانيات المحدودة التي كانت في حَوزة يد السلطان تاج الدين وآلياته الدفاعية القليلة في محاربته للاستعمار، ولكن مع هذا فهو آمل في القدرة والانتصار وهو يشجّعه على الاستمرار في المقاومة لأنّ المستعمرين قد سلبوا عزة وطنه على مرّ الزمن، إنّ قوة الأعداء هي مجرد المدافع والقنابل والطائرات ولكن تكمن قوة الشعوب الضعيفة في إيمان أبنائها بحقهم، فمن هذا المنطلق يقول الشاعر في قصيدة "مقتك السلطان تاج الدين":

-«يا تاجَ الدينِ / الأَعداءُ أمامك..فارجع / لَهَبُ..وقذائفُ حمرٌ.. / وخُوذاتٌ تَلمَعُ /و الحَربةُ مَهما طَالَت / لَن تَهزمَ مَدفع /... /ها هم قدَّموا يا تاجَ الدين /فانشُر دَقاتِ طُبولِك ملء الغاب / حاربْهم بالظفر، وبالناب / طوبى للفارس /إنّ الحربَ اليوم شرفٌ /... /إنّ الموتَ اليوم شرفٌ / داسوا عزةَ أرضِك / هَتَكُوا حُرمة عِرضك / عاثوا ملء بلادِك غازين /... /فاضْرب..اضْرب..يا تاج الدين /اضْرب..اضْرب..اضْرب..» (الفيتوري، ١٩٧٩، ج١: ٣١٢-٣١٥)

إنّ تكرار كلمة "اضرب" يدلّ على عدم الخنوع والاستسلام أمام الظلم، وعدم الرضى بالنسبة إلى الظروف الحالية ويبدو أنّ الشاعر يؤكد على عنصر المقاومة وعدم التزلزل أمام الظالمين وكأنّ الشاعر يعلن عن عزمه على مواصلة الثورة، وذلك يؤدي إلى تحريض الناس على أخذ حقوقهم من الأعداء ودعوتهم إلى المقاومة ضدّهم. والطموح من ملامح المقاومة التي تؤدي إلى استمرار الجهود حتى الوصول إلى النجاح النهايي، والحل الأساسي عند الفيتوري يكمن في الصمود والمقاومة من أجل تحقيق أهداف الشعب من الحرية والاستقلال.

يدلّ هذا النص على مقولة المقاومة وهذه الألفاظ تنتمي إلى حقل المقاومة (الأعداء، لهب، قذائف حمر، خوذات، الحربة، مدفع، حارب، الظفر، الموت، عزة الأرض، بلاد و...) والتي هيّأت جوّاً نفسياً لتعميق مواقف الشاعر وآرائه الثورية وتضعنا أمام انفعالات الشاعر وتجاربه العميقة وواقع أمته، وتنقل الإحساس بالمرارة الممزوجة بالتحدّي للمتلقّي.

ويقول في مقتطفات أخرى من أشعاره: عندما قصدك الأعداء واستبقوا نحوك تقدّمتُ وأنت ناديت باسم أرضك وقلت: أيا بلادي، لن يبعدني عن حبك أي شيء، فأنت قد ملأت وجودي وقلتَ: يا دار مساليت، أنا سأظلُ حيّاً وأدافع عنك، وقد حلفتُ بأن أروي رمحي من دماء الأعداء وأن أقوم بصلبهم في الصحراء المقفرة أو في الفلوات وأن تجعل هؤلاء الموتى قدوة ومثالاً للأجيال القادمة. فأنت تحارب في سبيل حفظ الوطن بشجاعة وتُظهر لنا إقدامك وشجاعتك تجاه الأعداء بحيث يمكن أن نعتبره مثالاً وعظة للأجيال القادمة، فمقاومتك وشجاعتك مثلٌ للأجيال من بعدك، فيُبجّل الشاعر في هذه القصيدة شجاعة تاج الدين ومجاهداته لأنّه قدوة للمقاومة والإيثار وقد تحول إلى أسوة للناس جميعهم:

«أنّي أقبَلتُ / حينَ استبَقُوا نحوَك /باسمِ بلادِكَ نادَيتَ / «لن يحجبَني عَن حُبك شيءٌ» / «إنك مِلءُ دمايَ وعيني» / «يا دارَ مساليت أنا حيٌّ» /... /لكنك يا فارسُ آليتُ /أن لا تهبَ الكافرَ صَفحك أن تسقي مِن دَمهِ رُمحك / أن تَصلِبَهم عَبرَ الفَلَوات / أن تجعلَ موتاهَم مَثلاً / لزمانٍ عَبرَ زمانك آتٍ». (المصدر نفسه، ٣١٦-٣١٨)

إنّ الفيتوري من الشعراء الذين قد انضموا إلى ثوار بلده من خلال شعره وقلمه وقد قام بحمايتهم والدفاع عنهم، و يخاطب الشاعر في القصيدة نفسها تاج الدين الثائر السوداني: يا تاج الدين، قد بقيت خالداً إلى الأبد، يا تاج الدين قم بزوال أفكار الأعداء الواهية، والأعداء قد خبّؤوا أنفسهم وأيديهم راعشة والرصاص في مسدساتهم تزدحم للنيل منك وللتصو يب في جبهتك. يا تاج الدين يقصدك جميع الأعداء و يريدون الإطاحة بك:

«سَلَّمَتْ كفك يا تاج الدين /فاقضِ عَلى أَحلامِ الباقين /... /-يا تاج الدين /-يا تاج الدين /مازال عُداتك مُختبئين / أيديهم راعشةٌ ..ورَصاصُ بَنادقِهم /يَتزاحَمُ في بُطء نَحوَ جَبينك». (المصدر نفسه، ٣١٩-٣٢٠)

يبجّل الفيتوري و يمدح أولئك الذين قد ضحّوا بحياتهم من أجل الوصول إلى الأهداف السامية مثل الحرية والكرامة وحفظ الأرض فيرى الشاعر وجودهم مفيداً ومؤثراً للمجتمع الإنساني، و يصوّر الشاعر عبر مدحه لهذه الشخصيات والنماذج مدى أهمية المقاومة ضد الأعداء والمعتدين. ومن أكثر ما تكرر في شعر الفيتوري ذكر الحرية والتحدّي وأدوات الحرب والحديث عن التحرّر من الظلم والطغيان وغير ذلك مما يرتبط بالمقاومة والثورة والوقوف في وجه المستبدين، وهذا ليس بالأمر الغريب من رجل ثوري تأثّر بواقع أمته العربية.

٥. ٢. ٣. عبدالخالق محجوب

«إنّ الشخصية تضيف على النص الشعري دلالات عميقة وتشحن ذهن القارىء بأفكار مفيدة وتجعله يفهم النص أكثر و يعي مختلف العلاقات التي يحفل بها الشاعر أو الراوي كرموز أو إشارات». (بوداب، ٢٠١٥: ٩٥) فيقوم الشاعر هنا بتقديم المعلومات حول شخصية عبدالخالق و يعبّر عن أفعاله وسماته، إنّه من أبرز الشخصيات التي عرفتها السودان في العصر الحديث. فهو مع رفاقه قد حاولوا أن يجعلوا برنامجاً لحركة تحرّر وطني في بلد عربي و إفريقي وذلك تطابقاً مع ظروف بلدهم، وكانت هذه الحركات الوطنية تطالب باستقلال السودان بصفتيه القوميتين العربية الإفريقية، والحزب السوداني وليد لتلك الحركة الوطنية الاستقلالية و يهدف إلى تحقيق الحرية والتقدّم للشعب السوداني والنضال لتحرّر السودان وتعزيز استقلاله، ومرّ الحزب السوداني بقيادة القائد شبه الأسطوري عبدالخالق محجوب. (مروّة، ٢٠١٦)

ترتبط هذه الشخصية بنفوس الأمة ولها حضور حي ودائم في وجدان الشعب السوداني وهي مرتبطة بقيم روحية وفكرية ووجدانية، ومثال للبطولة والتضحية فلذلك يقول الفيتوري: إنّنا نأتيك بالفرح، ونستقبلك بالتّرحاب والحفاوة. إنّ مفردات كالمطر والغاب والنهر والعاصفة، هي تمثّل إرادة أبناء الشعب الذي رفض الهيمنة والاحتلال وناضل من أجل الحصول على الحرية والكرامة والسيادة على أرضه:

«حينَ يَأخذُك الصَّمتُ منَّا/فتَبدو بَعيداً.. /كأنّك رايةُ قافلةٍ غَرِقَت/ في الرَّمال/... / يا وجهَنَا المُختفي خَلفَ ألفِ سَحابة/في زَوايا الكُهُوفِ التي زَخرفتْها الكآبةْ/ ونُناديك.. /نغرسُ أصواتَنا شجراً صندلياً حواليك/ نركضُ خلف الجنائز

.. / نأتيك بالأوجه المطمئنة/ ... /بالمطرِ المتساقطِ في زمنِ القحطِ.. /بالغابِ، والنهرِ، والعاصفة!» (الفيتوري، ١٩٧٩، ج١: ٧١-٧٣)

و يتكلّم الفيتوري بلسان عبدالخالق و يقول:

«لا تَحفَروا لي قَبراً/سَأَصعَدُ مِشنَقَتي/ وسَأغلَقُ نافذةَ العَصرِ خَلفي/ وأغسَلُ بالدَّمِ رَأسي/وأقطَع كَفي.. /وأطبعُها نجمة فَوقَ واجهةِ العَصر/ وسَأبذرُ قَمحي للطَّيرِ والسابلة» (المصدر نفسه، ٧٦-٧٧)

مع أنّ عبدالخالق عارف بمستقبله ومصيره بشكل كامل لكنّه يدافع عن وطنه دفاعاً مستميتا، و يتحمل عناء المصائب بقلبه ودمه إلى درجة أنه يتمنى أن يضحّي بنفسه في سبيل الوصول إلى القيم الوطنية. إنّ الأفعال المضارعة مثل (سأصعد، سأغلق، أغسل، أقطع، أطبع) ترسم لنا أنّ المقاومة ستستمر وروح المقاومة قد ظلّت موجودة في خلده ووجوده. و يشير إلى أنّ حركة المقاومة والنضال لا تنتهي بانتصار أو هزيمة بل تستمر هذه الحركة بعد الهزيمة أو النكسة. و يقول في القصيدة نفسها:

«قَتَلوني.. /وأنكَرَني قاتِلي/ وهو يلتفُّ بردان في كفني/وأنا مَن؟/ سوى رجل واقف خارجَ الزَّمن/ كُلّما زيّفوا بَطلا/قُلتُ: قَلبي على وَطَني». (المصدر نفسه، ٧٧)

إنّ الأعداء عذّبوه بأبشع صورة ولكنه وقف في وجه الظلم والاستبداد ودافع عن وطنه دفاعا مستميتا، وناضل الأعداء حتى حصل على الحرية والاستقلال. إنّه يشارك في ساحة القتال و يحمل السلاح حيث أدى ذلك إلى استشهاده. إنّ "محجوب" واجه متاعب لا حصر لها لكنّه كان متمسكاً بوطنه، وهذا هو حال الشاعر الملتزم الذي يفتخر بوطنه و يحبه.

٥. ٣. الشخصيات الأدبية/ الشعراء الأقدمون والمعاصرون

«تكون شخصيات الشعراء من بين الشخصيات الأدبية هي الألصق بنفوس الشعراء ووجدانهم، لأنّها هي التي عانت التجربة الشعرية ومارست التعبير عنها وكانت هي ضمير عصرها وصوته، وهذه الشخصيات التي اهتمّ بها الشعراء هي تلك التي ارتبطت بقضايا معينة وأصبحت في التراث رمزاً لتلك القضايا، فأبرز الشخصيات التي استخدمها شعراءنا عنترة العبسي الشاعر والفارس العبد الذي كانت حريّته هي قضيته الأولى» (زايد، ١٩٩٧: ١٣٨-١٤١)

٥. ٣. ١.عنترة بن شدّاد

ارتفعت في أشعار شعرائنا المعاصرين أصوات أبطال كعنترة العبسي وغيره من تلك النماذج التراثية التي تحمل في وجودها العذاب والتمرّد على الواقع الفاسد. وتتحمّل عبء مأساة حياتها (المصدر نفسه، ٣٣) إنّه اشتهر بالفروسية والشهامة والتفوق في الحرب والقتال ونال حريته بشجاعته، وهو أحد أمثلة البطولة العربية في عهد ما قبل الإسلام وعلم من أعلام المقاومة والنضال والقوة

عند اشتعال نار الحرب. وهذه الصفات التي تميز بها عنترة جعلته أسطورة من الأساطير التي يتحدث عنها التاريخ وتعتز بها القرون. فيضرب المثل في نضاله ومقاومته.

إنّ الفيتورى يمدح العرب ويبجّلهم في بداية هذا الشعر ونهايته، إنّ الاعتزاز بماضي العرب وذكر مآثرهم وأمجادهم والحثّ على المقاومة من أبرز مظاهر اليقظة القومية في الأدب العربي الحديث، فالعرب على لسان شعراء النهضة وأدبائها إذا دعوا إلى مقاومة أو نادوا بالاتّحاد وجدوا في حوادث تاريخهم ما يوقظ الضمائر النائمة ويحيي الشعور بالعزة والكرامة (اليازجي، ١٩٨٥: ٦٠٩) إنّ الفيتوري جعل الماضي حافلا بأنواع من البطولة ويذكر العرب بما كان لهم من ماض مجيد لأنّ الحديث عن مجد العرب وأبطالهم من أبرز العوامل في تقوية روح الحماسة والمقاومةكما يقول الشاعر:

«نحن العرب.. / أجدادُنا كانوا مُلوك العَالمِ القديمِ / حَيثُ الرُؤى والشعرُ يَسبَحان / في مَجدِهما الأليمِ / حَيثُ الُخطَى المُستَكبرات.. / لم تَزلْ تَبتَعث الرَّعشةَ.. /في أقبيةِ الماضي العَظيمِ / عَنترةُ العَبسي فَوقَ صَهوةِ الفَرَس / يَصرُخُ في الشَّمسِ فيَعلُو الاصفرارَ وَجهَهَا / وتَرجُفُ الجبالُ رهبةً، وتَجمُدُ السُحبُ / لأنّه قَهقَهَ أو غَضِبَ / لأنّه ثَرثَرَ أو خَطبَ / لأنّه النَّار التي / تَفرِخُ ذراتِ الرَّماد وَالحَطَب! / نحن العرب / المُعجزاتُ والنبييون وأربابُ البَيان / منّا.. / ولولانا لَهانتْ عَبقَريةُ الزَّمان» (الفيتوري، ١٩٧٩، ج١: ٦١٠-٦١١)

عنترة بن شدّاد بطل عربي وفارس حرّ احتلّ مكانة عالية في الوجدان العربي وأصبح رمزاً للبطولة وهو يتّسم بدلالات القدرة والشجاعة، وهذه الأخلاقيات من أدوات تحرّه إضافة إلى بطولته الحربية. «إنّه بطل يأبى إلّا أن يموت على صهوة جواده ممتشقاً سيفه وحامياً لمن معه من الأهلين، إنّ النصر يكون حليفه في أغلب المعارك التي يخوصها. ويتجسّد النصر لدى عنترة في قدرته على قتل الكثيرين من خصومه من الملوك والأمراء» (العفيفي، ٢٠٠١: ٣٢٧)

يذكر الشاعر في هذه القصيدة ماضي أمته بما فيها من المآثر والمفاخر حتّى يوقظ الضمائر النائمة ويبعث في وجدان الشعب الأمل إلى مستقبل مشرق فالتغنّي بالمفاخر سبب للمقاومة والنهوض من أجل الدفاع عن الوطن والكرامة. ويعتبر عنترة في شعر الفيتوري مظهراً من مظاهر الشجاعة والمقاومة، فهو شاعر قد ذاق الآلام والمحن الكثيرة في سبيل النيل من الحرية. ويبجّل الفيتوري شجاعة عنترة وفروسيته ويذكره بالخير والعظمة، فعنترة من الأبطال والفارسين الذين لا يفخر الفيتوري به فحسب بل يتباهى به التاريخ العربي كلّه، وتصوير الأبطال من عناصر الشعر المقاوم الذي نراه بوضوح في أشعار الفيتوري النضالية.

٥. ٣. ٢.صالح علي الشرنوبي

مع أنّ الشرنوبي لم يكن شاعراً معروفاً إلّا أنّ الفيتوري يريد أن يصنع منه أسطورة فيخاطبه ويقول: نم عميقاً وهادئا والموت مثله مثل أحلام الحياة فالذين لم يدركوا أهمية حضورك وقاموا بإنكارك سيعترفون يوماً ما بقيمتك وسيأتون نحوك بكل تواضع واحترام، والتاريخ سيحكي للأجيال القادمة عن نظراتك المجهولة:

«نم عَميقاً..فالمَوتُ حُلمٌ طَويل/ همجي الرؤى..كحُلُم الحَياة/ والأُلى أنكروكَ يَوماً..سَيأتونك يَوماً/ في خَشعةٍ والتفات../ وسَيحكي التاريخُ للغَد..لِلأجيال/ تلك المَجهولة اللمَحات..» (الفيتوري، ١٩٧٩، ج١: ١٦٧)

يهتم الشاعر في قصيدة "إلى روح صالح علي الشرنوبي" بموضوع الشهادة والتضحية، ولا يعتبر الفيتوري الذين يضحّون بأنفسهم للوصول إلى الأهداف المتعالية ضمن الموتى فهو لا يقبل موتهم بل يراهم خالدين كالربيع، وهم باقون على حالهم من القوّة والعظمة، وسيحكيهم التاريخ يوماً ما وسيبوح بعظمتهم. فمدح هولاء الأبطال وذكراهم من مظاهر أدب المقاومة التي نراها بوضوح في نغماته الشعرية. ونلاحظ أنّ شعره يعطي للشرنوبي صورة حية وخالدة تبثّ روح الأمل وثقافة الجهاد ومحاربة الظلم بين الشعب فنراه يقول في القصيدة نفسها:

«أبداً لم تَمُت، فمِثلك فَوقَ المَوت/فَوقَ النسيان والذكريات/ إنّما المَوتُ لِلزَّواحفِ فَوقَ الأَرض/ لا لِلمُحلِّقين البزاة/ ولقد كنتَ في حياتِك كَالنَّسر/ قويُّ الجناح والضَّربات/ تَقطَعُ الكَونَ في انتفاضةِ ذهن/ وتَجوبُ القُرُونَ في لمَحَات/ أبداً لمْ تَمُت فمثلك فوقَ المَوتِ فوقَ النِّسيان والذِّكريات» (المصدر نفسه، ١٧١-١٧٢).

هذا الموقف يعني أنّ الموت في سبيل الوطن ليس موتاً بمعناه المألوف والمعهود و إنّما لهم حياة أبدية لا تنتهي والشرنوبي في شعر الفيتوري لايزال حيّا ويقاتل الأعداء من أجل الحرية والسير في طريق المجد والكرامة، والموت في أدب المقاومة هو موت يرتبط بالأرض والقيم والحريّة وهو ما نسمّيه بالاستشهاد، فالمناضل الوطني هو الشهيد من أجل الأرض وحرية الإنسان في وطنه.

« الموت في التاريخ الشخصي لأبطال المقاومة ليس موتا، إنّه بمثابة حل الأزمة التي يتجاوز به البطل إلى الحياة الدائمة في ظل الحرية و إلى بعث الحياة في القيمة الجديدة الباقية». (شكري، د.ت: ٢٠١) فيقوم الفيتوري في تشبيه جميل وبيان بسيط، بتشبيه الشرنوبي بنسر يحلّق في السماء وهو خالد دائماً، إنّ بيان عظمة وقدرة هولاء الأشخاص من ملامح المقاومة التي لم يغفل عنها الشاعر. فمن هذا المنطلق يدخل الشاعر في وادي الحسرة والشوق ويُبجّل قدرته ومساعيه، ففي هذا الشعر استعان الفيتوري ببعض أساليب التوكيد مثل: "أبداً لم تمت" و"لقد كنت" وأسلوب القصر في "إنّما الموت للزواحف"، وغرضه تعميق الدلالة على عظمة الشاعر وقدرته. فنجد في أشعار الفيتوري أنّه متأثر بالتراث الأدبي ويضمّن شعره الثوري أسماء لشخصيات أدبية وذلك ليعبّر عن بطولتها الحربية والأخلاقية وكفاحها ونضالها من أجل تحقيق التحرير الفردي والجماعي.

النتيجة

-إنّ الشخصيات الثورية في شعر محمد الفيتوري ذات علاقة وثيقة بالواقع الاجتماعي والمخاوف التي تساور العالم العربي في عالمنا اليوم. ومن أهم مضامين محمد الفيتوري الشعرية التي تتجلّى فيها صورة رفيعة من أدب المقاومة هو حبّ الوطن، والحريّة، ومكافحة الظلم والاستعمار، والدعوة إلى الكفاح. إنّ الشاعر استخدم الشخصيات الثورية كنلسون مانديلا ، وصلاح الدين الأيوبي والإمام الخميني (ره)، وهي من الشخصيات التي قد بقيت لامعة في أذهان جميع الشعوب المطالبة بالحرية. ويحاول الشاعر أن

يقيم علاقة بين هذه الشخصيات والواقع السياسي والاجتماعي المسيطر على مجتمعه. إنّ الشاعر عبر توظيفه لهذه الشخصيات يريد أن يحيي الأمل، ومحاربة الظلم، والتحدّي والثبات في نفسية أبناء شعبه، وهو شاعر قد ظلت صرخة الظلم والدعوة إلى اليقظة على قسم عظيم من أشعاره. وصرخة الفيتوري ليقظة الناس ونهوضهم تحتوي على قيم هامة مثل الحرية، والكرامة الإنسانية والحياة.

-فصوّرت لنا سيميائية الشخصيات جانباً من القضايا والأحداث الاجتماعية التي وقعت في مجتمع الشاعر ومن الواضح أنّ هذه الشخصيات الرمزية تحمل في طيّاتها الأوصاف الواقعية والمعاناة التي عاشها الشاعر في بلاده.إنّ هذه الشخصيات لا تنحصر في العالم العربي، بل لم يغفل الميراث العالمي و غير العربي، لأنّه يريد أن يوصل نداءه لجميع الناس في العالم. ويهدف الشاعر من خلال توظيفه للشخصيات إلى تبيين أصالة العرب ومجدهم. ودراسة أشعار الشاعر النضالية تمكّننا من التعرف على عمق التزامه بالنسبة إلى قضايا وطنه وتجعلنا قادراً على لمس حقائق حياته وحقائق أبناء شعبه في القارة السوداء. إنّ الاضطهاد واستعمار الأجانب والتبعيض العنصري في مجتمعه أدّى إلى التأثير في حساسية الشاعر المرهفة و إلى ظهور الوجدان الشعري المقاوم لدى الفيتوري.

-نجد في أشعار الفيتوري أنّه متأثر بالتراث الأدبي ويضمّن شعره الثوري أسماء لشخصيات أدبية كعنترة العبسي و...وذلك ليعبّر عن بطولتها الحربية والأخلاقية وكفاحها من أجل تحقيق التحرير الفردي والجماعي. إنّه يوظّف رموزاً طبيعية مثل الحديقة والعصافير والتراب و... لخدمة قضايا وطنية و إنسانية. وهذه الرموز تتباين من شاعر إلى شاعر آخر وفقاً لمكوّناته الثقافية والحياتية. ومفردات كالمطر والغاب والنهر والعاصفة، هي تمثّل إرادة أبناء الشعب من أجل الحصول على الحرية والسيادة على أرضه. وقد وظّف الفيتوري أسلوب التكرار في خدمة مضامين المقاومة والتكرار عنده يدلّ على عدم الخنوع أمام الظلم، ويبدو أنّ الشاعر يؤكد على عنصر المقاومة أمام الظالمين وكأنّه يعلن عن عزمه على مواصلة الثورة.

-إنّ ألفاظ (الأعداء، لهب، قذائف حمر، الحربة، مدفع، حارب، الظفر، الموت، عزة الأرض، و...) هيّأت جوّاً نفسياً لتعميق مواقف الشاعر وآرائه الثورية وتضعنا أمام انفعالاته وواقع أمته، وتنقل الإحساس بالمرارة الممزوجة بالتحدّي للمتلقّي، وكلمات (الثوّار، الأحرار، الاستعمار، تحدّيتم، قوى الظلام و...) هي التي تمثّل المعجم الشعري الثوري لهذا النص، وهي بسيطة، إلا أنّها غنيّة بالمعاني العميقة. والأفعال المضارعة مثل (سأصعد، سأغلق، أغسل، أقطع، أطبع) ترسم لنا أنّ المقاومة ستستمر وأنّ حركة المقاومة والنضال لا تنتهي بانتصار أو هزيمة بل تستمر هذه الحركة بعد الهزيمة أو النكسة.

المصادر والمراجع

١. الأحمر، فيصل (٢٠١٠م). معجم السيميائيات، الطبعة الأولى، بيروت: الدار العربية للعلوم.

٢. أمال، باشوش؛ دبال لامية (٢٠١٦). **سيميائية الشخصية في رواية الجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة أنموذجاً**، الجزائر: جامعة العقيد أكلي محند أولحاج-البويرة.

٣. بقاعي، ايمان يوسف (١٩٩٤). **الفيتوري الضائع الذي وجد نفسه**. الطبعة الأولى. بيروت: دار الكتب العلمية.

٤. بوداب، سعيدة (٢٠١٥). **سيميائية الشخصية في رواية إصرار لبوشعيب الساوري**، جامعة العربي بن مهيدي-أم البواقي، قسم اللغة والأدب العربي.

٥. تشاندلر، دانيال (٢٠٠٨م). **أسس السيميائية**، ترجمه طلال وهبة، مراجعة ميشال زكريا، الطبعة الأولى، بيروت: المنظمة العربية للترجمة.

٦. جباري، علی‌رضا (١٣٩٠). **زندگی نامه‌ی خود نوشت: نلسون ماندلا**. چاپ دوم. تهران: نشر قطره.

٧. جحا، ميشال خليل (١٩٩٩).**أعلام الشعر العربي الحديث من أحمد شوقي إلى محمود درويش**. الطبعة الأولى. بيروت: دار العودة.

٨. حسين، إبراهيم حسن (٢٠١٥). **التربية وثقافة المقاومة في الشعر العربي المعاصر**. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

٩. الخازن، وليم (١٩٩٢). **الشعر والوطنية في لبنان والبلاد العربية**. الطبعة الثالثة. بيروت: دار العلم للملايين.

١٠. دی ثورن، او.آر (١٣٦٨). **تاريخ ادبيات آفريقا**. ترجمه ابراهيم يونسی. چاپ اول. تهران: انتشارات نگاه.

١١. رحمين، علية (٢٠١٢م). **سيمياء العنوان في روايات عبدالحميد بن هدوقة والطاهر وطار دراسة سيميائيّة**. الجزائر: جامعة الحاج لخضر، كلية الآداب واللغات.

١٢. زايد، علي عشري (١٩٩٧). **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**. القاهرة: دار الفكر العربي.

١٣. الساعدي، حاتم (١٤٢٠). **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**. الطبعة الأولى. قم: ستارة.

١٤. شكري، غالي (د.ت). **أدب المقاومة**. القاهرة: دار المعارف بمصر.

١٥. شيحة، زينب (٢٠١٦م). **أصول النظرية السيميائية عند شارل ساندرس بورس وتلقيها عند أحمد يوسف**، الجزائر: جامعة العربي بن مهيدي، كلية الآداب واللغات.

١٦. صالح، نجيب (١٩٨٤). **محمد الفيتوري والمرايا الدائرية**. الطبعة الأولى، بيروت: الدار العربية للموسوعات.

١٧. الطّباع، عمر فاروق (٢٠٠٦). **الرّفض في الشعر العربي المعاصر**. بيروت: مؤسسة المعارف.

١٨. العفيفي، محمد أبوالفتوح (٢٠٠١). **البطولة بين الشعر الغنائي والسيرة الشعبية عنترة بن شداد نموذجاً**. الطبعة الأولى، القاهرة: إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع.

١٩. العيد، مريم عبدالعزيز (٢٠١٨). «سيميائية الشخصية في رواية الغجرية والثعبان لإبراهيم الناصر الحميدان»، **مجلة الجامعة الإسلامية للدراسات الإنسانية**، جامعة شقراء-السعودية، ص١٨١-٢٠٣.

٢٠. الفيتوري، محمد (١٩٧٩). **ديوان محمد الفيتوري**. ج١و٢. الطبعة الثالثة. بيروت: دار العودة.

٢١. ـــ (١٩٩٢). ديوان يأتي العاشقون إليك. الطبعة الأولى. مصر: دار الشروق.

٢٢. محفوظ، محمد (٢٠٠٥). **الحرية والإصلاح في العالم العربي**. الطبعة الأولى. بيروت: الدار العربية للعلوم.

٢٣. محمدية، أحمد سعيد (٢٠٠٨). **محمد الفيتوري ملامح من سيرة مجهولة**. الطبعة الأولى. بيروت: دار العودة.

٢٤. مغراوي، فاطمة، بوزمارن، نسرين (٢٠١٤م). **دراسة سيميائية لرواية "بحر بلا نوارس" للروائي جيلالي خلاص**. الجزائر، جامعة الجيلالي بونعامة بخميس مليانة.

٢٥. مفتاح، محمد (١٩٨٦). **تحليل الخطاب الشعري**، الطبعة الثانية، المغرب، المركز الثقافي العربي.

٢٦. منصوري، زينب (٢٠١٠). **ديوان أغاني أفريقيا لمحمد الفيتوري دراسة أسلوبية**. الجزائر: جامعة الحاج لخضر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها.

٢٧. اليازجي، حليم (١٩٨٥). **السودان والحركة الأدبية**. الجزء الثاني. بيروت: منشورات الجامعة اللبنانية.

٢٨. مروّة، كريم (د.ت). تمّ استرجاعها بتاريخ ٢٧ فبراير ٢٠١٦ من http://www.ahram.org.eg/NewsQ/٤٨٢٠٦٣.aspx

الأنماط الزمنية، مفارقاتها وجمالياتها في رواية "وكان مساء" لعبد الحميد جودة السحار

(المقالة المحكمة)

علي پيراني شال (استاذ مشارك في فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة خوارزمي طهران، الكاتب المسؤول)[١]
عبداله حسيني (استاذ مساعد في فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة خوارزمي طهران)
علي اسودي (استاذ مساعد في فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة خوارزمي طهران)
فاطمة عابديني (طالبة الدكتوراة في فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة خوارزمي طهران)

Doi:10.22067/jallv13.i1.89418
صص:٨٨-٧٣

الملخّص

يعتبر السرد إحدى الركائز الرئيسية للنصوص القصصية، والزمن يعد من مواصفاته عناصره الأصلية. نظرية جيرار جينيت حول الزمن الروائي، تعد من أكمل النظريات حول هذا العنصر السردي الهام. حسب هذه النظرية نجد فرقاً بارزاً بين زمن القص وزمن النص؛ تقسّم المنظر الفرنسي الزمن إلى ثلاثة أنماط رئيسية فهي على التوالي: الترتيب والمدة والتواتر. رواية "وكان مساء" كتبها عبدالحميد جودة السحار، من الروائيين المصريين الذين اهتموا بالزمن السردي وتوظيفه بحساسية كبيرة في الرواية. هذا الروائي يسرد في روايته هذه، الأفكار والهواجس والآلام والتفاعلات العاطفية والنفسية للرجل الذي فشل في حبه و في الوصول إلى حبيبته وفهو يلعب دور الراوي والبطل أو الشخصية الأصلية في الرواية. في الدراسات السردية، من الضروي أن نتحدث عن الأنماط الزمنية في الروايات التقليدية التي كتبت بالصيغة الحكائية المألوفة. من الواضح أن الزمن في الرواية الجديدة تتسم بالمفارقات والثنائيات العديدة، لكن كيفية استخدامه في الرواية التقليدية غير مكشوفة؛ إذ لاندري بوضوح أ هو الزمن الخطي القديم أم غير ذلك. تهدف المقالة دراسة الأنماط الزمنية في رواية "وكان المساء" من الروايات العربية التقليدية وتكشف عن جمالياتها ومفارقاتها في ضوء نظرية جيرار جينيت. أما نتيجة البحث هي أن الكاتب ينتمي إلى المدرسة الواقعية واستفاد من جميع الأرضيات الموجودة لعنصر الزمن، فهو في استخدم المفارقات الزمنية المتمايزة عبر توظيف الترتيب الخطي لسرد أحداث الرواية وكذلك استفاد من المؤشرات الزمنية المألوفة لدى نمطَي المدة والتواتر. كذلك اهتم السحار بكسر حاجز الزمن وتحطيمه وكأهم ميزات الزمن في الرواية الحديثة، قد لجأ به الروائي لتقديم الشخصيات والأحداث وكذلك لخلق حالة التعليق ولتقديم العقدة والحل ولخلق الصراعات المتعددة على صعيد النص السردي. اضافة إلى ذلك شاهدنا الاهتمام البالغ بسرد الأحداث الماضية والمستقبلة عبر استعارة تقنية الإسترجاع والإستباق.

الكلمات الدليلية: الرواية، الأنماط الزمنية، جودة السحارة، رواية وكان مساء، المفارقات والجماليات.

تاريخ الوصول: ١٣٩٩/٨/٨ تاريخ القبول:١٤٠٠/١/٢٤

[١]. الكاتب المسؤول: Email: pirani@ khu.ac.ir

١. المقدمة

الرواية تتكون من عدة عناصر وركائز. لقد اهتم النقاد في القرن التاسععشر وعند مطلع القرن العشرين، بالشخصية والمضمون والحبكة من العناصر الهامة ولم يهتموا بعنصري الزمن والمكان ولكن في الآونة الأخيرة تناول النقاد الزمن والمكان كثيراً وجعلوهما إلى جانب العناصر الرئيسية والفنّية. من ثمّ تعددت كتابة البحوث والكتب عن الزمن والمكان في الروايات والنصوص السردية المختلفة. ونجد المنظرين والباحثين يتحدثون عن الزمن و يبدعون نظريات حول كيفية تحليل الأعمال السردية على أساس أنماط الزمن. من هذه النظريات التي أثارت اهتماماً كثيراً لدى المبدعين والنقاد نظرية الزمن الروائي لجيرار جينيت. هو قدم نظرية شاملة وهامة عن هذا الزمن السردي واهتم بجميع جوانبه و بكافة مستوياته. ومن الواضح أن الروائيين الجدُد لايستخدمون الزمن سطحياً على صعيد النص السردي، بل يعتبرونه وسيلة هامة يستخدمها الروائي للتعبير عن آرائه وتطلعاته وأفكاره وانفعالاته. إذن الزمن هو جسر للوصول إلى معاني النص الخفية و بواطنه ودلالته الموجودة وكذلك القارئ عبر إلمامه بهذا العنصر السردي يستطيع أن يستكشف جميع الدلالات والمفاهيم الموجودة في النص.

يجدر الذكر أن الزمن الروائي يحتوي على التلاعبات والبنيات المتعددة، ولايستخدمه الروائي الجديد ليحاكي الزمن الواقعي بل يختلف عن الزمن الذي يجري في عالم الواقع أو الخارج و يشتمل على الترتيب والتنسيق والمدة والتواتر. رغم استخدام الزمن في النصوص السردية القديمة بناء على التلاعبات الزمنية الخاصة؛ إلا أن هذا الأمر يتنوع في النص السردي الحديث و يبتعد عن السياق الرئيسي والنمطي و يصطبغ باللون الإبداعي المتميز. توفر هذه القضية للروائي الدلالات المطلوبة الخفية فهو ينوي عبر التلاعبات الزمنية كالاستباق والاسترجاع والمشهد والقفز والتواتر و...الكشف عن دلالات اجتماعية مختلفة و يعرضها عن طريق السياق السردي المتخيل في الرواية كالشخصية والحبكة والمكان.

إذن هذه المقالة عناية إلى أهمية عنصر الزمن وتأثيره في تقديم الدلالات والثيمات تحاول أن تحلل رواية "وكان مساء" لعبدالحميد جودة السحار على أساس المؤشرات الزمنية الثلاثة وتلاعباته الفرعية ومفارقاته الكثيرة حسب نظرية جيرار جيينت السردية الشهيرة، فهي على التوالي: الترتيب والمدة والتواتر. الجدير بالذكر أن هذه الرواية تتحدّث عن الأقدار ومصائر الشخصيات الفُجائية، كما استخدم جودة السحار في صياغة العنوان الرئيسي، "وكان مساء" الصيغة الزمنية المحددة مباشرة، إذن ترتبط الرواية بقضية الزمن من جهات مختلفة وتتابع شخصيات القص وأحداثه في الأزمنة المختلفة.

١. ١. أسئلة البحث وفروضه

المقالة هذه تتوخى أن تجيب على السوالين التاليين نظراً إلى أهمية الزمن في السرد العربي الحديث عامة ورواية "وكان مساء" خاصة:

ما الانماط الزمنية ومفارقاتها في رواية "وكان مساء"؟

ما الدلالات والجماليات الكامنة في الأنماط الزمنية والمفارقاتها ؟

نفترض للسوال الأول أن الروائي استخدم ثلاثة أنماط زمنية بارزة في الرواية وهي الترتيب والمدة والتواتر. أما من المفارقات الزمنية المستخدمة في الرواية يمكن أن نعتبر الإستباق والإسترجاع والقفز والمشهد والتواتر المفرد والجمع من المفارقات الهامة المستخدمة في الرواية. ونفترض للسوال الثاني أن الروائي بغية الوصول إلى الجماليات المتعدة كالتجسيد والتنويع والتركيز على الأحداث الهامة وعرضها وتنسيق الأحداث لجأ إلى المفارقات الزمنية وأنماطها.

يجدر الذكر أن هذه الدراسة بعد ذكر الدراسات السابقة المرتبطة بالبحث ونبذة وجيزة على المهاد النظري للبحث أي الزمن وأهميته في السرد الروائي، تركز على الأنماط الزمنية الثلاثية على حسب نظرية جيرار جيينت وهي الترتيب والمدة والتواتر. في طيات هذه الأنماط يتم استخراج النماذج من الرواية وتحليلها. وكذلك نشير إلى المفارفات الزمنية المختلفة ووظائفها المفروضة في ذيل تلك الأنماط الزمنية. إذن نذكر الاسترجاع والاستباق في مؤشرة الترتيب ونتحدث عن القفز والمشهد واستراحة والإيجاز ضمن مؤشرة الترتيب ونتحدث عن التواتر المفرد والمتعدد ضمن مبحث التواتر ونذكر الوظائف المؤدية والثيمات الموجودة في طيّاتها. بالتاتي نأتي بأهم نتائج البحث ومصادره.

١. ٢. خلفية البحث

بين الأبحاث التي تحدثت عن عنصر الزمن في الأعمال القصصية باستخدام نظرية جيرار جينيت، يمكننا ذكر العديد من المقالات، من أهمها التي ألّفت في السنوات الأخيرة وهي على التوالي:

مقالة (٢٠١٦)، دراسة تحليلية لرواية "خديجة وسوسن" لرضوي عاشور في ضوء نظرية جيرار جينيت، بقلم سيد مهدى مسبوق، شهرام دلشاد وفرهاد رجبى، المنشورة في مجلة اللغة العربية وآدابها بجامعة قم. حاولت هذه الدراسة بالاعتماد علي المنهج البنيوي والمباحث النقدية السردانية أن تزوّدنا بطريقة مثلي لفهم بنية الرواية وسياقها للكشف عن التقنيات المستخدمة في النص التي تتعامل معها الروائية في رواية خديجة وسوسن لرضوى عاشور. وكذلک مقالة (١٣٩٦) توظيف نظرية الزمان الروائي الجينيتي في رواية الجيران، بقلم حسن بور واحمد ناطقى، المنشورة في مجلة الدراسات النظرية والأجناس الأدبية بجامعة حكيم سبزوارى. تناول الباحثان عنصر الزمن وتغييراته المختلفة والمتنوعة في رواية الجيران لأحمد محمود، وفقاً لمقتضيات النص وحركة الأحداث والوقائع وكذلك مراحل الحبكة كالذروة الصراع وإلخ. ومقالة (١٣٩٦)، الزمن السردي في الفنون التمثيلي لجلال وجمال نزل آبادي على أساس نظرية جيرار جينيت، بقلم رقيه نورمحمدي وعبدالحسين فرزاد، المنشورة في مجلة الدراسات التعلمية والغنائية في اللغة الفارسية وآدابها. تحدث الكاتبان في هذا المقال حول التلاعبات والمقارقات الزمنية المختلفة كالاسترجاع والاستباق والقفز والتواتر وإلخ التي تم توظيفها في الرواية بغية الوصول إلى الأهداف والغايات المختلفة. وكذلك مقالة (١٣٩٠) دراسة التواتر الزمني السردي

في حكايات كليلة ودمنة الفرعية، من جاهد جاه ورضايي، المنشورة في مجلة بوستان أدب بجامعة شيراز. فهي تناول كيفية توظيف الزمان في السرد على حسب نظرية جيرار جينيت.

وهناک أيضا مقالات أخرى كمقالة (١٣٩٧)، «المفارقات الزمنية في رواية اللص والكلاب لنجيب محفوظ»، بقلم على اقبالي والآخرون؛ المقالة تتحدث عن المفارقات الزمنية التي حدثت في النص السردي على حسب الصراع السياسي والإجتماعي السائد فيه. وفق نتيجة هذا المقال أدت الثيمة الدلالية في الرواية إلى خلق الاسترجاعات والاستباقات الكبرى التي تتناول خطوطاً رئيسية في حياة الشخصية الأساسية. وكذلك مذكرة لنيل شهادة الليسانس، (٢٠١٨)، بقلم أميرة عموري ورصيف منال. هذه المقالة تحدثت عن المفارقتين الأساستين الزمنين أي الاسترجاع والاستباق في رواية أربعون عاماً التي تتصف بعنصر الزمن بوضوح ووظّف الروائي المفارقات الزمنية الكثيرة التي تربط إلى حياة بطل جوزيف الفرنسي خلال الحرب العالمية الثانية والثورة االجزائية. ومقاله (٢٠١٧)، المفارقات الزمنية في "ثلاثية الجزائر" لعبد الملك مرتاض، بقلم برقلاح ايمان. ركزت هذه المقالة أيضا على هاتين التقنيتين الأساسيتين. حسب نتيجة المقالة، المفارقة الأولى ترتبط بالرجوع إلى الماضي السحيق وحلمنا إلى ما كابده أجداد الجزائريون من الظلم والبطش أبان الاحتلال الإسباني والفرنسي والمفارقة الثانية التي تتمثل في الاستباق ترتبط إلى التنبؤات والآمال التي يعيش بها الشخصيات الجزائرية.

لكن رغم من المكانة القيمة التي تكمّن بها جودة السحار في مجال سرد القصص وكتابة السيناريو والمسرحيات، وكتابة العديد من الأعمال الأخرى في مجال الدين، فقد تم كتابة القليل من الأبحاث حول أعماله الأدبية والسردية وظلت شخصيته العلمية والأدبية في إيران مغمورة غير معروفة تقريباً. هنا نشير، باختصار، إلى بعض الدراسات التي كُتبت عن جودة السحار في البلدان العربية. منها مقالة (١٩٦٣) بعنوان "جسرالشيطان/عبدالحميدجودة السحار" بقلم علاء الدين وحيد، المنشورة في مجلة الأدب، درس الباحث المضمون العام للرواية وتطرق إلى أهم المضامين والموضوعات التي تناول الروائي في هذه الرواية وأشار أيضاً إلى عناصره البنيو ية الرئيسية اللشخصية والحدث. وكذلك غالي شكري (١٩٩٧)، في كتاب "أزمة الجنس في القصة العربية"، المنشورة بدارالشروق بقاهرة. تناول الكاتب في فصله السادس بعنون "فوق جسرالشيطان" بعد دراسة الأعمال الأدبية لسحار قام إلى استعراض موجز لمحتوى هذه الرواية. وكذلك قد قدّم شاكر خصباك في مقالة (١٩٦٧) "في قافلة الزمن التي كتبها عبد الحميدجودة السحار"، المنشورة في مجلة الرسالة، هذه المقالة قدمت مراجعة مقتضبة لمحتوى هذه الرواية وقام بتمحيصها ونقدها بصورة كلية.

لكن هذه المقالة بموقفها الحيادي خلال رؤية جديدة، لأول مرة تبحث عنصر الزمان في رواية "وكان مساء" ووظائفه المؤدية وتلاعباته الكثيرة، فهي تتوخي أن يقدم للقارئ بمعظم الأحداث الرئيسة للقصة حين تم سردها عبر المؤشرات الزمنية المتنوعة. إذن هذه المقالة ليست جديدة من جانب التنظير بل حديثة من جانب التطبيق وهي تقوم بتحليل رواية «وكان مساء» لاحتوائها على التلاعبات الزمنية الكثيرة ذات دلالات اجتماعية هامة.

٢. البحث النظري

السرد له تاريخ طويل وقديم قِدمَ الحياة البشرية وهناك العديد من الباحثين والمنظرين من عهد أرسطو حتى الآن «يعتبرون السرد المكون الرئيسي للنصوص المسرحية والقَصصية» (وبستر، ١٣٨٢: ٧٩). لكن المبحث الجديد الذي تم طرحه في النقد الأدبي الحديث هو السردانية فهو فن متطور يبحث بنية النصوص القصصية وعناصرها السردية، كما تطلق على «مجموعة من الأحكام العامة حول الأجناس السردية، والقواعد والأنظمة التي تحكم على السرد و بنية الحبكة» (مكاريك، ١٣٨٥: ١٤٩)

الواضح أن عنصري الزمن والمكان يلعبان دوراً كبيراً في خلق البنية السردية لكلّ قصة ورواية، (اسماعيلى، ١٤٤١ه: ٤٤٩) لكن الأهم بين هذه العناصر هو الزمن وهو يُستخدم كنموذج أساسي لصياغة النصوص القصصية هو عنصر الزمن. الأهم في السردانية أو علم السرد هو طريقة السرد وكيفية تقديم الصياغة القصصية في قالب النص السردي. الزمن كقالب وظرف تحدُث القصة فيه، يعد من المباحث الهامة التي تلعب دوراً هاماً في قالب النص السردي، بحيث يكاد من المستحيل تكو ين السرد دون توظيف الزمن. يقول زكريا القاضي حول أهمية الزمان في تكو ين النص السردي هكذا: «السرد يعتبر فناً زمنياً من الأجناس الأدبية أكثر ارتباطاً إلى عنصر الزمن، حتى أبعد من ذلك فإن السرد هو نفس الزمان» (زكريا القاضى، ٢٠٠٩:١٠٤،١٠٦). والزمن يعد ركيزة أساسية في السرد تعود إليها الأحداث وتنتمي إليها الشخصيات الروائية.

قدم المنظّرون والعديد من النقاد،مثل بارت وتودوروف وتولان وآخرون، وجهات نظر مختلفة بل متناقضة حول المناهج وعناصر الزمن المختلفة في هذا الصدد. بين هذه النظريات تعتبر نظرية جينيت أكثر شمولاً واتساعاً، وقد قام هذا المنظر البنيوي الفرنسي بتقسيم الزمن السردي ومساره من زمن الواقع إلى الزمن القص إلى ثلاثة مؤشرات رئيسة فهي على التوالي: الترتيب والمدة والتواتر. في الأدب القصصي الحديث، تم التغاضي عن ترتيب الزمن وتسلسله، يواجه القارئ العديد من الأعمال السردية، تم صياغة النص السردي على حسب العصر الزمني المتمايز وحيث يستخدم المؤلف أشكالًا ومؤشرات معقدة ومفارقة من الزمن يتم فيها تجاهل المسار الخطي للقصة واعتماد القصة على الزمن المتناثر والمضطرب خلال تحطيم الحواجز المترسخة بين الحاضر والماضي والمستقبل.

هذا العنصر السردي الذي تحدث عنه العديد من الباحثين والمنظرين محاولين صياغة نظريات تشرح جوانبها وأطرها «يعدّ عنصراً أساسياً ومميّزاً في النصوص الحكائية بشكل عام، فالقصة دائماً مروية، والتتابع في أحداثها ليس سوى تتابع اصطلاحي. إذ لا قصة لواقع تطابق أحداثها في تواليها، وترتيبها، تواليها وترتيبها في النص. لأن القص اختيار وترتيب، والتوالي في القصة من صنع الراوي وترتيبه» (لحمداني، ٢٠٠٠: ٧٣) والكاتب عندما يختار القص، يضع باعتباره الرؤية التي يريد أن يعبر عنها، وتلك الرؤية هي التي تفرض الأسلوب، والأسلوب يفرض الأدوات والتقنيات (فريال، ١٩٩٩: ٨). فكل رواية لها نمط زمني، وقيم زمنية خاصة بها. تستمد أصالتها من كفاية تعبيرها عن ذلك النمط، وتلك القيم، و إيصالها إلى القارئ، فالرواية تركيبة معقدة من الزمن (مندولاو،

١٩٩٧: ٧٥) اعتبر الزمن منذ القدم هاجسا حقيقيا في حياة الإنسان، وقد ازدادت هذه النظرة ثباتا ورسوخا في عصرنا الحالي، و يكفي أن نلاحظ أن الشعوب التي أحسنت استغلال الوقت أو الزمن تم تصنيفها في مصاف الشعوب المتقدمة، في حين أن الشعوب التي لم تدرك أهميته لا زالت في عداد الشعوب المتخلفة. غير أننا نقصد من خلال تعرضنا في هذا المقال لعنصر الزمن، "الزمن الأدبي" وهو يختلف كلية عن الزمن الحقيقي (زمن الساعة)، من حيث إن هذا الأخير يخضع للتسلسل المنطقي، و يختلف أيضا عن الزمن الرياضي، والزمن الفيزيائي، الذي يقاس بالوحدات الدولية المعروفة.(فرطاس، ٢٠٠٢: ٢).

الحكاية تحتوي على نوعين من الزمن، الحكاية أو القصة مقطوعة زمنية مرّتين، فهناك زمن الشي المروي وزمن الحكاية (زمن المدلول و زمن الدال). هذه الثنائية لا تجعل الالتواءات الزمنية كلها - التي من المبتذل بيانها في الحكايات - ممكنة فحسب (ثلاث سنوات من حياة البطل ملخصة في جملتين من رواية أو في بضع لقطات من صورة مركبة سينمائية «تواترية» إلخ) بل الأهم أنها تدعونا إلى ملاحظة أن إحدى وظائف الحكاية هي ادغام زمن في زمن آخر (جينيت، ١٩٩٧: ٤٥). في ضوء هذا المفهوم لزمن النص القصصي و الذي بلوره النقد الحديث، جرى درس زمن العمل القصصي في ثلاث علاقات تقوم كعلاقات بين زمنين: زمن الوقائع الذي يميّز لنفسه مستوى في النص و زمن القول الذي يميز لنفسه مستوى آخر في النص. تخصّ هذه العلاقات الثلاث أموراً ثلاثة. هي: الترتيب أو النظام، المدة، التواتر (العيد، ١٩٩٩: ١١١). هناك اختلاف وجيز بين زمن القص وزمن الخطاب أما زمن القص وهو ما يسميه مرتاض «بالزمن الكوني أو السردمدي المنصرف إلى تكون العالم وامتداد عمره وانتهاء مساره حتماً إلى الفناء وهو زمن طولي متواصل أبدي ولكن حركته ذات ابتداء وذات انتهاء»(مرتاض، ١٩٩٩: ٢٠٤).إذن في رواية "في كان المساء نحن نواجه بالزمن القصصي البارز، ينبغي أن نحلل الرواية على حسب ماهية الزمن القصصي المستخدم فيها، لا الزمن الذي نحن نعرفه في الواقع المعيش.

٣. البحث والتحليل

تتكون البنية الزمنية "وكان مساء" من خلال الانحراف عن الترتيب المنطقي وتسلسل الأحداث، وتم تقديمه للجمهور على أساس الإضطراب الزمني إلى المتلقي. وفقاً بما قال الدرّي: «يمكن لعناصر الزمن أن تخلق بنية لدعم الفعل السردي والتعليق القصصي، لأجل هذا تسير القصص على أساس النمط الخطي الزمني» (درّى،١٣٩٣:٢٩). وقد أثرت هذه المفارقات الزمنية بشكل مباشر على سرعة القص، وفي ما يلي سيتم المفارقات الزمنية وتلاعباتها وتواترها في هذه الرواية بالتفصيل.

١ . ٣. الترتيب

أول الأنماط الزمنية لدى جيرار جينيت هو الترتيب. الترتيب عامة يعني «السرد المتواصل الخيطي» (عزام، ٢٠٠٣: ٣٠٠). أي الكاتب يروي قصته حسب الترتيب الزمني المنطقي مثلما يجري في حياتنا. في الرواية الأمر يختلف «لكن الكاتب قد يروي حادثة

حديثة، ثم يقطع سرده ليروي حادثة قديمة وقعت في زمن ماض. وقد يداخل بين عدة أزمنة ليخلق فضاء لعالم قصّه، وليحقق غايات فنية منها: التشويق، والتماسك، والإيهام بالحقيقي. وبفضل هذا اللعب الفني يوهم القص بأن الكلام يتجه إلى الوراء، في حين أن الكتابة تبقى خطيّة تتقدم إلى الأمام (المصدر نفسه: ٣٠٠). وهكذا يتميّز هذا اللعب الفني بين ترتيبين للأحداث: الأول يكون في مستوى الوقائع، والثاني يرتبه الراوي أو الكاتب خلافاً مما نجد في الواقع المسماة بالمستوى القول.

في رواية "وكان مساء"، قام السحار، بتكسير المسار الخطي والطبيعي للزمن حين معالجة أحداث القصة وتخلق فجوة عميقة في التسلسل الزمني لرواية خلال الاسترجاعات والاستباقات. يروي السحار العديد من الأحداث الماضية والمستقبلة، حين العملية السردية بصورة متوالية، لدرجة أن القصة أصبحت نموذجاً واضحاً من الأعمال القائمة على تحطيم الزمن وتكسيره. كما نجد في الفقرة التالية:

«علّمتني تجاربي السابقة أنّني لا أرسم خط حياتي، فانا مسوق في طريق مرسوم لي، كلما حاولت انأعرج منه الي آخر، ارغمتنى المقادير على العودة اليه. أردت أن أكون ضابط بوليس، وكانت جميع الظروف مواتية، كنت لاعب كرة ممتازاً و لعبت أكثر من مباراة مع فريق من مدرسة البوليس في الصيف، ولكن تقوض فجأة كل شيء وفسد كل تدبير. مرض الرجل الذي كانت له الكلمة الأخيرة في اختيار طلبة البوليس و الذي كان يجزم أنني من أوائل المقبولين وحلّ محله آخر لا يعرف عني شيئاً و وقع اختياره على طلبة لم أكن منهم. مصادفة سيّئة و كلّ حياتي مصادفات» (السحار، د.ت: ٧).

في هذا النموذج كما نجد انحرف السحار عن سرد أحداث القصة متوالياً ومتتابعاً، وقام بشرح الأحداث الماضية المتعلقة بالبطل في القصة من لسانه نفسه. الكاتب اتخذ هذه التقنية الاسترجاعية بغية الوصول إلى تقديم المعلومات حول الشخصية الرئيسية، كما يهدف إلى إظهار نفسيات شخصية جمال للقارئ ليجعله واعياً وعالماً على سبب حزنه والمهن والمشاغل التي فقدها جمال كما جعل القارئ على علم بمعتقداته الجبرية واهتم بهذه النماذج موضحاً لسرد مصيره النهائي، المصير الذي يكون في انتظار الشخصية الرئيسية للرواية.

تعد هذه الاسترجاعات رئيسة، حينما يتعلق بالشخصية الرئيسة للقصة، استرجاعات رئيسة، بما هي تعود إلى الزمن يسبق بداية القصة، يمكن إطلاقه بالاسترجاع الداخلي. العامل الآخر الذي ينتهي إلى توظيف الاسترجاع في السرد، هو استحضار الأفكار والأحداث. فهو عملية روحية يقوم الروائي بالترابط بين الأفكار والألفاظ والأحاسيس أو المفاهيم التي يمكن استحضار بعضها بالبعض. الاستحضار ناتج عن التشابهات أو الروابط الزمنية أو الروابط الأخرى، الشيء الذي يتبادر إلى ذهن المرء أو الشخصية من خلال الاستحضار هو يرتبط بالحياة الماضية وتجاربه الذاتية. (باقر حسينى،١٣٩٢:٨٨). الاستحضارات والتداعيات المتواترة في رواية "وكان مساء" رائعة جداً، وتناثرت أصدائها على أحداث القصة حيث تمكن إعادة مصدر الاسترجاعات إلى الشخصيات القصصية:

«راح يمدّني بذكريات طوتها السنون عن فاطمة أخرى، كانت جارتي أيام شبابي و قد خفق بحبها الفؤاد يوماً. رأيت نفسي أمام بيتنا القديم فى شارع النزهة، وأنا أفتح باب سيارة الأسرة. كنت طالباً في الثانوية، وكنت أنتهز فرصة ترك السياره أمام البيت وأخف إليها أدور بها في الطرقات القريبة منا. وهبط فاطمة من بيت العجم، إنها طفلة صغيرة، بيضاء البشرة ذات عينين سوداوين واسعتين و شعر أسود ناعم سبط تمتاز بروح خفيفة وبسمة مشرقة» (السحار، د.ت: ١٨).

نجد هذا الاسترجاع إلى شخصية الجمال، عندما كان ماشياً في الشارع، وهو يتذكر حبيبته فاطمة في مرحلة الشباب حينما سمع الأغنية التي يقرأها المغني في الشارع ويذكر اسم الفاطمة خلال أغنيته صدفة. حينذاك يتم نقل القارئ إلى الزمن يسبق بداية القصة ويتربك الزمن الطبيعي للقص، هو يفتح عبر هذه الاسترجاعات باب الكلام ليقوم إلى جعل التمهيد القصصي وانتباه القارئ على خلفية الشخصية الرئيسية وفشله في الحب والغرام. كما يقول:

«أنا واثق كل الثقة أن سفري إن هو إلا مصادفة جديدة تقودني إلى سلسلة أخرى من المصادفات لن تنتهي حتى ينقطع مصادفة طريق الأمل. سأعرف أناسا جددا و ستتوطد بيني وبين بعضهم و سأضيق ببعضهم و قد أسخر منهم ولكن قلبي لن يبغضهم أبدا فقد روضته على الحب، وأن يتملس للناس جميع الأغدار» (المصدر نفسه: ٩).

في هذا القسم من القصة، أعرب الراوي عن موقفه حول الرحلة المقبلة ويقدمها في النص السردي كواحدة من سلسلة مصائر حياته. ويقول للقارئ أن هذه الأحداث جزء من المصائر التي قررت له الدهر فهذه الأحداث تظهر عقلية الراوي حول المستقبل الذي تتم الإشارة إليه. بما هو يلحق في النهاية إلى هيكل القص تعتبر من الاستباق المركب. على جنب هذه العوامل يمكن اعتبار الذهن المتربك والمضطرب للراوي عاملاً آخراً في تعطيل النظم الخطي للقصة وقفز القصة وأحداثها إلى الماضي والمستقبل. كما يقول:

«و ياسمين، أتقبل أن تتزوج من رجل مثلي تجاوز الأربعين لم تمض على معرفتها له اكثر من ثلاثة أيام؟ رجل له زوجة وأولاد؟ قلبي يحدثني أنها ستقبل، ولكن أهلها ماذا يقولون؟ سأسألها غداً هل تقبلني زوجاً لها؟ فإن وافقت فاتحت أمها في الموضوع. آه لو تزوجت ياسمين لكنت أسعد رجل في الوجود» (السحار، د.ت: ٢٢٢).

كما شاهدنا، في هذا النموذج، استبق المؤلف الأحداث إلى المستقبل، فهذا يتم إلى تكسير التسلسل الزمني للقصة وتحطيمه ومن خلال طرح أسئلة قصيرة ومتتالية من لسان الراوي، قام بإلقاء عقد جديد في هذا القسم من القصة. الكاتب بهذه العقدة، يضع القارئ بين الشك والترديد، فهو دخل القصة في حالة التعليق والإنتظار، وجعل القصة درامية مهيجة. هذه الاستباقات بما تشير إلى المستقبل الذي يسبق نهاية القصة، ويصل المؤلف في المشاهد التالية إليه، يمكن اعتبارها من الاستباق الداخلي، كما نجد في ما يأتي:

«باعوني انا وامي، في اليوم من ايام الصيف بينا كنا انا و امي في البيت، اغارت جنود من نجد على الطائف. وبلغنا سوقا لبيع العبيد، ففصلوا بيني و بين امي و عرضوا امي للبيع. فصرخت و تملصت من قبضه الرجل الذي امسك بيدي، وعدت الى امي

وارتميت في احضانها وحاولوا أن ينزعوني منها دون جدوى، واخيرا قرّ قرارهم أن يبيعونا معا. و باعونا بدراهم معدودة و امي تطيب خاطري وتطلب مني ان ندع مقاليدنا لله وحملنا الجديد وذهب» (السحار، د.ت:١٤٣-١٤٢).

إن الظاهرة المميزة والجديرة بالثناء، تم استخدمها حينما نتحدث عن المفارقات الزمنية لرواية "وكان مساء" وهي التداخل والتقاطع وتغيير زوايا الرؤية. نظر سحار في توصيف أحداث القصة، استفادت من بؤرات التنظير المختلفة كمفتاح أساسي لقفزات زمنية مختلفة. هذا النموذج من الحوادث الهامة في حياة شخصية مصطفى، بما هو حدث بمنأى عن السرد الرئيسي، والكاتب استخدم الاسترجاعات في هذا السياق، وجعل زمام القص إلى هذه الشخصية القصصية التي تختلف عن القارئ. بما هي ترتبط إلى طفولة شخصية مصطفى وزمن نعومة أظفاره تسبق بداية القصة، يمكن اعتبارها من الاسترجاع الخارجي.

«ذهبت يوماً إلى شارع النزهة لأزور احدى صديقاتي ولأراك، وقبل أن أصل إلى مدخل الشارع وقعت عيناي عليك و إلى جوارك فتاة بيضاء البشرة كانت ترتدي بالطو أزرق، وكنت مقبلاً عليها تحادثها مغتبطاً ولما كنت أعرف كل قريباتك، ولما لم تكن واحدة منهن، فقد تحركت عقارب غيرتى وأحسست كأنّ خنجراً طعن فؤادي، وأظلمت الدنيا في عيني وعدتُ أدراجى وقد وقر في ذهني أنك تعبث بي» (السحار، د.ت:٢٤٦).

كما نجد استخدم السحار في هذه الفترة، استرجاعاً خارجياً يتعلق بأحداث الشخصية في زمن الطفولة. يمكن اعتبار هذا الاسترجاع من أهم حوادث القصة، لأن العقدة الرئيسة المبهمة للقصة (سبب مفارقة مفاجئة فاطمة وجمال) قدمها الروائي كسر مكنون في بداية القص فهو أصبح ذريعة قام دعم التعليق والفعل السردي حينذاك بلغ إلى ذروته ونجد أزمة الحدث في هذا النقطة من السرد.

٢ .٣. المدة

النمط الآخر الذي نتحدث عنه عند دراسة زمن القص تكون "المدة" «فهي سرعة القص بين مدة الوقائع، وطول النص القائم على مستوى القول، فقد يقص الراوي في مائتي صفحة ما جرى في سنة أو شهر أو يوم. وقد يقول بضع كلمات في عدة سنوات» (عزام، ٢٠٠٣: ٣٠٠) هذه المؤشرة من أهم المؤشرات الزمنية في نظرية جيرار جينيت. فهي تعتبر التقنيات الزمنية أكثر تداولاً واستخداماً يقع في السرد يرشد بها القارئ إلى مضمون النص. إذن التقنية التي يختارها الروائي و يستعملها ذات دلالة فنية فتدل على شيء القارئ الذكي يحصل بها إلى مضمون وغرض خاص. على سبيل المثال الراوي لايحب أن يتحدث عن موضوع أن فترة خاصة أو حدث خاص يستخدم تقنية القفز غير متوقف على ذلك الحدث أو إذا يحب حادثة أو يريد أن يشرحها شرحاً وافياً حتى تشارك القارئ فيها يختار تقنية الاستراحة و يقوم بتعطيل السرد القارئ الذي يعرف هذه التقنيات الزمنية يعرف مضمون الرواية وفكرة الكتاب عبرها. إذن يجب علينا في دراسة مؤشرات زمنية تختص بالمدة أو سرعة القص في رواية "وكان مساء" الروائي أن نركز اهتمامنا عليها لكشف عن الأفكار الخفية. أول هذه التقنيات هي القفز، «حيث يكتفي الراوي بإخبارنا أن سنوات مرّت دون أن يحكي عن أمور

وقعت في هذه السنوات. وفي مثل هذه الحال يكون الزمن على مستوى الوقائع طو يلاً، أما معادله على مستوى القول فهو موجز أو أنه يقارب الصفر» (العيد، ١٩٩٩: ١٢٥).

من المؤشرات الزمنية في المدة هو الاستراحة «تتجلى عندما يكون القص وصفاً، عند ذلك يصبح الزمن على مستوى القول أطول من الزمن على مستوى الوقائع» (العيد، ١٩٩٩: ١٢٦). والوصف من الركائز الهامة في السرد، يعرفه الروائيون «تمثيل الأشياء والحالات أو المواقف والأحداث في وجودها ووظيفتها مكانياً وزمنياً» (زيتوني، ٢٠٠٣: ١٧١). تم استخدام هذه التقنية الزمنية في مواقعها الخاصة والمقتضية في رواية "وكان مساء" لجودة السحار. يتعدد الروائي في استخدام هذا النوع من المدة كما نجد في النموذج التالي حينما يقول:

«وانطلقنا الى شارع الملك، الشارع هادئ ساكن، المزارع الخضر ممتدة على جانبيه، الشمس تميل للغروب، ولكن مشاعرنا كانت صاخبة، والتصقت كتفها بكتفي، وملأ عبيرها أنفي، وراحت تهمس في أذني بأغنية أم كلثوم، فاستشعرت الكون كله يغني» (السحار، د.ت: ٢٣ـ ٢٤).

في هذه العبارات المسرودة في منتصف القصة، عاد بجمال إلى الزمن الماضي و يسرد ذكرياته مع حبيبته فاطمة. هو حاول أن يقدم أوصاف عن الحيز والمكان المعتلقين للقصة بدل أن يقوم بسرد الأفعال والحركات، إضافة على ذلك حاول أن يترك الزمن خلال توصيف الحالات النفسية والعاطفية والحسية حينما كان يجالس مع عشيقته وأعرب عن أفكاره ومشاعره حول فاطمة. هذه الأوصاف الجامدة والراكدة بوقف الزمن وخلق الاستراحة فيه، ينتهي إلى السرعة السلبية الزمنية في القصة.

هناك مؤشرة زمنية أخرى نواجه فيها حذف الزمن وغيابه في ساحة النص، فهذه المؤشرة تتجلى في تلخيص الأحداث الماضية، و يسمي في معجم المصطلحات السردية العربية بتقنية القفز: «حيث يكتفي الراوي بإخبارنا أن سنوات مرّت دون أن يحكي عن أمور وقعت في هذه السنوات. وفي مثل هذه الحال يكون الزمن على مستوى الوقائع طو يلاً، أما معادله على مستوى القول فهو موجز أو أنه يقارب الصفر» (العيد، ١٩٩٩: ١٢٥). تم توظيف هذه التقنية في العديد من الفقرات في الرواية،كما نجد في الفقرة التالية:

«راحت الأيام تمر على وتيرة واحدة، ذهاب الى العمل صباحا وعودة الى الفندق بعد الظهر، ووقت طو يل يتقطر لحظة لحظة، لا حركة ثائرة ولا هدف يثير العزائم ولا أصدقاء يقضون على ذلك الملل البغيض الذي صار طابع الحياة. أصبحت أعيش في أفكاري وأقلب صفحات الماضي» (السحار، د.ت: ٣٣).

هنا، حذف الراوي، أي الشخصية الرئيسة للقصة، جزءاً خاصاً جزءًا من القصة بشكل مباشر، وهو خلال نظرة عابرة يشير إلى الأيام الرتيبة والمملة في حياته. في هذا القسم من الزمن، نجد قد سرّع الروائي سرعة الزمن، و يسير من الأيام اللاجدوى والمملة لبطل القصة بسرعة. إذن يقوم بقطع المسار الخطي الزمني و يواصل سرد القصة. ومثل هذا نجد في ما يلي:

«ومر الأسبوع بغيضا و جاء يوم الخميس فأسرعت الى مكان لقائنا أنتظر و قد تجدد الأمل و لكن مر ميعاد حضورها دون أن تأتي، فاهتصر قلبي و اظلمت الدنيا في عيني وانتشرت فى جوفى رهبة من المجهول. ورحت انقلب عنها هناك،وقفت الساعات الطويلة أمام دارها في الليل و في النهار، ذهبت الى مدرستها أتفرس في وجوه الداخلات والخارجات» (المصدر نفسه: ٥٧).

في هذا الجزء من القصة، يقوم جمال، برواية ذكرياته حول لقائه الفاشل، ونجد الراوي خلال استخدام تعابير مثل "لقد مر أسبوع"، "الانتظار طويلاً"، "الليل والنهار"، "ساعات طويلة"، بقطع الزمن الخطي ويسعى في خلق السعة الايجابية للقصة فهو يقفز من زمن إلى زمن آخر.

أما الإيجاز هو الثالث من المؤشرات الزمنية في المدة من وجهة نظر جيرار جينيت. «وهو حركة متغيرة السرعة، تجعل من زمن القص زمناً أقصر من زمن الوقائع» (العيد، ١٩٩: ١٢٧). ويعني بها أيضاً الخلاصة في المصطلح الروائي «هي اختزال الحوادث الروائيّة في كلمات وأسطر ومقاطع، والابتعاد عن التفصيلات» (السباعي، ١٩٩٠: ٢٤٩). إذا يطول الزمن القصصي لابدّ أن يكثر في استخدام تفنية الإيجاز كما يتسبب إلى استخدام تقنية القفز. فالراوي لايستطيع أن يأتي بكل التفاصيل التي حدثت في الواقع أو المتخيل، بل لابدّ له أن يؤظف تقنية من أقرب المؤشرات الزمنية إلى الرواية كما تقنية المشهد أقرب التقنيات إلى المسرحية نجد هذه المؤشرة الزمنية ـ أي الإيجاز ـ في النموذج التالي:

«والتحقت بمدرسة التجارة العليا رغم أنفي، كانت المدرسة الوحيدة التي فتحت أبوابها لمن أغلقت في وجوههم أبواب الجامعة والمدارس العليا الأخرى،وقبلت الواقع راضيا، وعكفت على دروسي واصبحت المدرسة العليا كلية و لم يبق الا شهور على تخرجي. وسرت أنا وأبي يوما نرسم مستقبلي...وقبل تخرجي بشهر واحد مات أبي ومات معه المشروع كله. فما كان بي ما أشترى به المصنع وحتى اذا اشتريته فما كان معي أبي ليأخذ بيدي في مسالك التجارة العملية الوعرة،التى اجهل اسرارها.» (السحار، د.ت: ٨-٧).

في هذا القسم من القصة، يزوّد السحار القصة بسرعة فائقة عابرة، عبر توظيف تقنية الإيجاز. في هذه الفقرة، عندما يشرح المؤلف الأحداث الماضية للبطل وفترته الدراسية، يقوم بسردها من وجهة نظره الخاصة، إذن يقوم بتقصير طول السرد، ومن خلال تلخيصه، احتل حجماً صغيراً من النص. في التعابير السابقة، اختزل الراوي الأحداث التي وقعت خلال الشهور والسنوت من الوقت الذي تم فيه قبول جمال في مدرسة التجارة حتى تحويل المدرسة إلى كلية ثم وفاة والد جمال وبعد ذلك شراء مصنع الصابون بواسطة جمال عبر فقرة واحدة فحسب. لأنه ليس في نية المؤلف أن يشرح الحدث بالتفصيل كيف وقعت هذه الأحداث، وينوي فقط أن ينقل قصة جمال بسرعة ويطلع القارئ على إخفاقاته وإنكساراته.

أما الأخير من المؤشرات التي نتحدث عنها في المدة هو المشهد، وهو يخص الحوار، كما يخص الاستراحة على الوصف والتعليق «حيث يغيب الراوي ويتقدم الكلام كحوار بين صوتين. وفي هذا الحال تعادل مدة الزمن على مستوى الوقائع الطول الذي تستغرقه على مستوى القول» (العيد، ١٩٩: ١٢٧). هذه التنقية استخدمت في بعض المواضع من رواية "وكان المساء" ، لأن العملية السردية تحتاج إلى الحوار والمحادثة تؤدي إلى تقنية زمنية مسماة بالمشهد. كما نقرأ في الرواية:

«سكتت فجأة ثم قالت: عم جمال؟ -نعم._غنيت اليوم أمام المفتش في المدرسة. _ و ماذا قال لك؟ _ طلب من التلميذات أن يصفقن لي. و صمتت قليلا ثم قالت: عم جمال؟ _ نعم. _ حدث و أنا أغني للمفتش شيء عجيب. كان يخيل الي أنني أغني لك» (السحار، د.ت: ١٩).

يتضمن هذا الجزء من القصة محادثة بين جمال وفاطمة حدثت في الزمن لماضي، لهذا نجد اتخذ الروائي مشهد القصة بشكل درامي ومسرحي. في هذا المشهد من القصة، لا يتدخل الراوي كثيراً في سرد الحوارات والأحداث، بل الشخصيات فقط هي التي تقدم مسار القصة. نظراً لوجود مثل هذه المشاهد الدرامية في الرواية، فإن الزمن يتمتع من السرعة الساكنة أو المعطلة، وهكذا نجد أن النسبة بين زمن القصة وسرعة سردها متساوية تقريباً لا أطول من الزمن الواقع ولاأقصر منه.

٣ . ٣. التواتر

التواتر، هو ثالث الأنماط الزمنية التي قدمها جنيت، لدى استعراضه لنظريته في القص، و يعرفه بقوله: «ما سميته التواتر السردي، يعني علاقات التواتر (أو بكل بساطة التكرار) بين النص و القصة. وقد كانت الدراسات حوله لحد الآن قليلة جداً من طرف النقاد ومنظري الرواية، غير أنه هنا واحد من الجهات الأساسية للزمنية السردية. ورغم ادعاء بعض الدارسين أن أهمية التواتر لا تعادل أهمية بقية العناصر الأخرى المشكلة لبينة الزمن، فإننا نؤكد أن بعض النصوص، و بخاصة هذا النص السردي يستدعي منا وقفة مطولة عند دراسته، لأنه امتلك بموجبه خاصية تميزه حتى عن باقي النصوص الوطارية الأخرى، ولإيماني أيضا بأن ما من شيء يذكر عبثا أو اعتباطا، و بدون هدف مقصود، ناهيك إذا ما تكرر أكثر من مرتين و «يتميز نظام التكرار، أن المتن فيه تعاد روايته، وهذا يؤدي إلى ضمور حركة الزمان في الحركات اللاحقة حيث تعاد الخلفية الزمانية والمكانية ذاتها، كما تتكرر الوقائع والأحداث والشخصيات» (ابراهيم، ١٩٩٠: ١١٢). و يحدد جنيت أربعة أنماط لا غير لعلاقات التكرار، التي تنشأ بين النص والقصة على هذا النحو: «النص يحكى مرة ما حدث مرة؛ يقص عدة مرات ما جرى حدوثه أو وقوعه عدة مرات؛ الراوي يقص عدة مرات ما جرى حدوثه أو وقوعه مرة واحدة؛ الراوي يقص في مرة واحدة ما جرى حدوثه أو وقوعه عدة مرات» (العيد، ١٩٩٩: ١٣٠).

هنا نستعرض هذه العلاقات الأربع المتواترة، مع انتقاء أمثلة من رواية "وكان مساء". السحار في روايته هذه يستخدم هذه العلاقات الزمنية المتواترة ونجد تواتراً في بعض الأزمنة في مستويات مختلفة. الصورة الواحدة من التواتر هو التواتر المفرد. أي النص يحكي ما حدث مرة واحدة، فهي الأسلوب السائد في كل رواية ونجد نماذج كثيرة له في رواية السحار كما يلي:

«لماذا قبلت؟ سوال رن في اعماقي وأنا جالس في مقصف مطار القاهرة و صغرى بناتى قابعة في حجري ... و إذا بالسؤال يرن في اعماقي مرة ثانية في نبرات تتم عن الضيق والعغتاب: لماذا قبلت؟...وحلقت الطائرة بنا والتفت الى زوجتي و التابعة العجوز وأبنائي الصغار. فاذا بالصوت العاتب يرن في أغواري مرة ثالثة: لماذا قبلت؟» (السحار، د.ت: ١-٧).

تبدأ قصة "وكان مساء" بالنداء الباطني والداخلي لشخصية جمال، النداء المزمن واللائم الذي يسأله باستمرار لماذا قبل هذه الرحلة، هذا النداء يتردد في ذهن جمال ثلاث مرات، و يسردها الروائي أيضاً ثلاث مرات. لأجل هذا فإن عدد مرات حدوث هذه الحالة يساوي عدد السرد والحكي. الغرض من الحدث المفرد في هذا المثال هو إبلاغ القارئ أولاً بالحالة الداخلية والباطنية لشخصية القصة، ثم إنشاء تعليق حول سبب اختيار الرحلة وما هي الحكمة التي مخفية في هذه الرحلة، والتي ليس له دور فيها.

لكن أحياناً نجد الراوي يحكي عدة مرّات ما حدث مرة واحدة. هذه العلاقة تبين أن لبعض الأحداث أهمية بالغة في الواقع التي تسرّبت في السرد. كما نحن في حياتنا عندما نحب حادثة نكررها مرّات مختلفة أو الحوادث التي كانت مهمة في حياتنا تكرر دائماً على سبيل المثال حدثت اللقائات الخفية في حياة ليلي ومجنون مرّة واحدة أو بعض المرّات لكن إذا نقرأ قصتهما عبر أشعارهما نجد تواتراً كثيراً لهذا الحدث أي اللقاء فنجد أنهما كررها عدة مرّات مخالفاً لما حدث ونحن نجد و نفهم عبر هذا التكرار أن لهذه الحادثة أهمية كبرى في حياتهما. إذا نجد تواتراً وتكراراً أكثر من مرة واحدة في القص هذا التواتر يرشدنا أن هذا الحدث يتأثر في القص على بقية الحوادث فهي البؤرة المركزية بين الأحداث المروية. لكن في روايتنا المدروسة، نجد حكاية الحالات التي تعاني بها الشخصية الرئيسية في غياب حبيته من لسانه خلال حيادية الراوي. فهو بتكرار هذا الحدث يقوم بتجديد الفعل القصصي وتعليقته و إظهار البؤرة المركزية في القص، كما نجد في ما يلي: «قبل تخرجى تعاقدنا على الزواج ،و فجأة اختفت من حياتى» (السحار، د.ت: ٨) أو حينما يقول:

«نقبت عن فاطمه فى كل مكان دون جدوى بحثت عنها هنا و هناك حتى تقطعت انفاسي، سألت عنها هذا وذاك ولكن لم‌يشف أحد غلتى، اختفت فجأة كأنما انشقت الأرض وابتلعتها .لماذا هجرتني؟ لماذا حطّمت قلبي؟ أ أرغموها على الزواج من رجل لا تحبّه؟ لماذا لا تهرع إلىّ تبكى على صدرى؟ ....» (المصدر نفسه، ٢٤٠).

في الأمثلة السابقة لاحظنا أن الروائي يسرد حديث الغرام بين جمال و فاطمة مرات كثيرة في روايته، على رغم وقوعه مرة واحدة وهذا يدل على أهميته ومركزيته. أما العلاقة الأخيرة أي حينما الراوي يقص في مرة واحدة ما جرى حدوثه أو وقوعه عدة مرات. إذن في النص السردي، هناك العديد من الأحداث التي حدثت عدة مرات لكن يرويها الراوي مرة واحدة، و يبرز عبر هذا التواتر الأحداث التي لها أقل أهمية في تقديم السرد (جينيت، ١٩٨٠:١١٦).

فهذا العلاقة الأخيرة تكون من أبرز وأكثر استخدماً في النصوص الروائية يرجع هذا الاستخدام إلى ابتعاد الراوي من الإطناب الممل والتكرار الكثير. التكرار كما سبق جميلة حينما مصحوبة بالبلاغة والفن لكن حينما لانجد غرضاً في إيرادها سيصبح مملاً كئيباً. هذا النوع من التواتر تم استخدامه في رواية "وكان مساء" في بعض المواقع كما نجد في الفقرة التالية:

«وقد لاح في وجهها إعجابها بعلمه الغزير و سرّها أنها اكتشفت سراً جديداً وفقد حجت من قبل ست مرات ولم‌تكن تدري أن أمها حواء على مسيرة دقائق من ميناء جدة الذي كانت تهبط فيه» (السحار، د.ت: ٣٤).

في هذه الفقرة من الرواية، عندما يتحدث الراوي عن نديمه العجوز، يستخدم التواتر الاستعادي، وبهذه الطريقة، يسرع الروائي القصة ويتجنب تكرار الأحداث المتكررة وكذلك كما نجد في الفقرة التالية، عندما يقول:

«كانت العاده في البيوتات الكبيره اذا بلغ الشاب الحلم زوجوه جاريه ليصونوه. فاذا ما بلغ مبلغ الرجال زوجوه من فتاة من اسرة تتكافأ مع اسرته، و تبقي الزوجه الاولى في البيت تدير شؤونه وتسهر على ابناء زوجها من زوجته الثانية» (السحار، د.ت: ١٣٩).

هذا مثالٌ لحدث ثانوي خلال النص السردي، ويشير إلى انتهاك حقوق المرأة العربية في البلدان العربية، حيث أصبح قانون تعدد الزوجات كالقاعدة الرئيسة في هذا المجتمع. لكن المؤلف، بما يعرف أن هذه الحادثة هي حادثة فرعية وتكرارها يخلق فجوة بين السرد الرئيس، وتضليل القارئ وارتباطه، اكتفى بسرده مرة واحدة من منظور الشخصية الثانوية الأخرى (مصطفى)، خلال استخدام تقنية الاسترجاع. والهدف من التواتر الاستعادي لهذا الحدث، تنبيه المخاطب من الحالة المؤسفة التي تعاني بها المرأة العربية في المجتمع.

النتيجة

في هذه المقالة، تمت دراسة ثلاث أنماط رئيسة في الزمن الروائي لجيرار جينيت فهي الترتيب والمدة والتواتر في رواية "وكان مساء" لجودة السحار. قد توصلت الدارسة إلى النتائج التالية: أن الزمان في رواية وكان مساء، يعتبر عنصراً هاماً ومكوناً أساسياً في تقديم السرد نظراً إلى الصيغة الزمنية المباشرة في صياغة عنوانها. الزمن المضارع هو الزمن الأساس في السرد، لكن الكاتب اهتماماً بالمواضع المقتضية للقصة قام ببعض الاسترجاعات والاستباقات لتقديم السرد وتكميله وقد امتزج بين هذين النوعين من الزمان في الرواية بصورة فنية متتالية، حيث يمكن اعتبار الزمن في هذه الرواية من المشهد المفتتح حتى المشهد النهائي زمناً مضطرباً متحولاً. يحاول سحار عبر المفارقات الزمنية الكثيرة وكذلك عبر الإحالات والاسترجاعات المتعددة تزويد القارئ بمعلومات عن خلفية بطل الرواية، هواجسه الذهنية، وحبه الفاشل. وأحياناً نجد استفاد الروائي من الاسترجاعات كتقنية لخلق العقدة وتقديم الفعل القصصي ونشاطه ووضع الجمهور في موضع متأزم وأتى بتعليقات كثيرة. إضافة على ذلك هو قام بحل العقود التي قدمّها في السرد باستخدام بعض المفارقات الزمنية. تدل الاستباقات في هذه الرواية على الصراعات الذهنية والاضطرابات الداخلية للراوي (جمال) الصراعات التي كانت حاضرة في هواجسه وانفعالاته. إلى جانب ذلك هناك أيضاً العديد من الأوصاف والاستراحة الزمنية تؤدي إلى بطء مسيرة القصة وتعطيلها تسارعاً سلبياً، كما قام الروائي في بعض الأقسام من الرواية بالحذف والتقاطع الزمني. رغم من أن المفارقات الزمنية المكررة قد أبطأت سرعة السرد الأصلي إلى حد ما، إلا أنه يمكن القول أن الرواية تتمتع من التسارع الإيجابي كما أشرنا إليها ثناياه هذه الدراسة.

المصادر و المراجع

١ - تولان، مايكل جى(١٣٨٣)، **درآمدى نقادانه زبان‌شناختى بر روايت**، المترجم: ابوالفضل حرى، تهران: بنياد سينمايى فارابى، الطبعة الأولى.

٢- جينيت، جيرار (١٩٩٧) **خطاب الحكاية بحث في منهج**؛ القاهرة: هيئة العامة للمطابع الأميرية؛ الطبعة الثانية.

٣- جوده السحار،عبدالحميد.(د.تا)**.وكان مساء**؛ قاهرة: دار المصر للطباعه.

٤- الحاج على، هيثم (٢٠٠٨)، **الزمن النوعى واشكاليات النوع الروائى**، بيروت: موسسة الانتشار العربى؛ الطبعة الاولى.

٥- حميد، لحمداني (٢٠٠٠)؛ **بنية النص السردي**، ، بيروت: المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة.

٦- حميد الحميداني، (١٩٨٩) **أسلوبية الرواية**، المغرب: مطبعة النجاح، الدار البيضاء، الطبعة الأولى.

٧- روحي الفيصل، سمر(٢٠٠٣) **الرواية العربية:البناء والرُّؤيا**؛ دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

٨- زكريا القاضى، عبدالمنعم (٢٠٠٩)، **البنية السردية فى الرواية**، كويت: عين الدراسات و البحوث الأنسانية و الاجتماعية.

٩- زيتونى، لطيف (٢٠٠٢)، **معجم مصطلحات نقد الرواية**؛ لبنان: دارالنهار للنشر؛ الطبعه الاولى.

١٠- عزام، محمد (٢٠٠٣) **تحليل الخطاب الروائى**؛ دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

١١- عزام، محمد (٢٠٠٥) **شعرية الخطاب السردي**؛ دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

١٢- العيد، يمنى(١٩٩٩) **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**؛ بيروت: دار الفارابي.

١٣- العيد، يمنى (١٩٨٦) **الراوي الموقع والشكل**؛ بيروت: موسسة الأبحاث العربية.

١٤- فريال، كامل سماحة(١٩٩٩)؛ **رسم الشخصية في رواية حنامينة**؛ بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

١٥- القصراوي، مها (٢٠٠٤) **الزمن في الرواية العربية**؛ بيروت: المؤسسة العربية للنشرو التوزيع.

١٦- قطب،محمد(١٩٨٧) **منهج الفن الاسلامى**؛ القاهره:دار الشروق، الطبعة السابعة.

١٧- مرتاض، عبدالملك(١٩٩٨) **في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد**، الكويت: عالم المعرفة.

١٨- كردي، عبدالرحيم(٢٠٠٦) **السرد في الرواية المعاصرة**، القاهرة: مكتبة الآداب، الطبعة الأولى.

١٩- لحمداني، حميد (١٩٩٠) **النقد الروائي والإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا**؛ المغرب:الدار البيضاء.

٢٠- مندولاو(١٩٩٧)؛ **الزمن والرواية**؛ المترجم: بكر عباس؛ بيروت: دار صادر.

٢١- وبستر، راجر(١٣٨٢)، **پيش درآمدى برمطالعه‌ى نظريه‌ى ادبى**، المترجمة: الهه دهنوى، تهران: روزنگار.

٢٢- يوسف زيد، صفوت،(١٩٨٥)، **التيار الاسلامي فى قصص عبدالحميد جودة السحار**، القاهره: الهيئه المصريه العامه للكتاب. الطبعة الأولى.

٢٣- اسماعيلى، سجاد (١٤٤١)، «تجلّيات الكرونوتوب (الزمكانية) فى رواية "الثلج يأتى من النافذة" لحنّا مينة»، مجلة اللغة العربية وآدابها، المجلد ١٥، العدد ٤، الصفحة ٤٩٧-٥١٩.

٢٤- جاهد جاه ،عباس ورضايى ، ليلا (١٣٩٠)، «بررسى تداوم زمان روايت درحكايت‌هاى فرعى كليله ودمنه»، مجلة بوستان ادب، جامعة شيراز، سال ٣، شماره٣، صص ٢٧-٤٨.

٢٥- حسينى، سيدمحمدباقر.خسروى،راضيه (١٣٩٢).«بررسى جريان سيال ذهن درداستان السفينه جبرا ابراهيم جبرا». مجلة زبان و ادبيات عربى. شماره٩.

٢٦- درى، زهرا (١٣٩٣)، «نقش و كاركردبن‌مايه‌هاى توصيفى درمنظومه‌ى ويس ورامين»، مجلة كهن‌نامه ادب پارسى، السنة الخامسة، الرقم الثاني، صص ٤٤-١٩.

٢٧- جيرار جينت (١٣٨٤)،«حكايت قصوى وحكايت واقعى»، المترجم: انوشيروان گنجى پور، مجله زيباشناخت، صص ٩٥-٩٧.

٢٨- Genette, Gerard (١٩٨٣). Narrative Discourse Analysis Essay in Method, Translated by Jane E. Lewin, Cornell University Press, Ithaca, New York.

٢٩- Genette, Gé rard. (١٩٨٠). "Narrative Discourse". Trans. Jane E. Lewin. Ithaca New York :Cornell University.

٣٠-Aesthetics ، time formats and anachronism in" Vakan-E-Masa novel of Abdul Hamid Joddah AL-Sahaar.

من قراءة السطوح إلى قراءة دلالات الأعماق؛ مقاربة تأويلية لقصيدة أغنية الممالك الضائعة

(المقالة المحكمة)

علي باقر طاهري نيا (أستاذ اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران، إيران. الكاتب المسؤول)[1]
حسين إلياسي (خريج مرحلة الدكتوراه من جامعة طهران و باحث الدراسات العليا)
فاطمة أعرجي (أستاذة مساعدة في اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران)

Doi:10.22067/jallv13.i1.76832
صص:١٠٨-٨٩

الملخّص

المنهج التأويلي منهج نقدي يخرج النص من الغياب والنص دون قراءة تأويليّة تلامسه، يبقى مجرّد انفعال أدبي مكتوم وفي ضوء هذه الحقيقة جاء هذا البحث معتمداً على المنهج الوصفي - التحليلي وفي إطار الدرس التأويلي لمقاربة قصيدة «أغنيةِ الممالك الضائعة» ومن أهم الأهداف المؤمّلة إليها خلق الوعي عند القاريء بعالم هذه القصيدة وموضوعها بعد إزالة الستار عن وجوه الرموز والإشارات وتنطلق ضرورة هذا البحث عن فقدان بحث علمي منهجي عن شعر العلاق من جهة ومن جهة أخرى تنطلق الضرورة عن أهمية القصيدة في كونها ترتبط بالواقع السياسي وتعكس اشكاليات الواقع السياسي العربي. هذه القصيدة من أشهر قصائد العلاق تسرد ضياع الأرض العربيّة من الأندلس ماضياً إلى العراق وفلسطين حاضراً وهذا الضياع نتيجة للعلاقات المتشظيّة بين بلدان العالم العربي ونتيجة لفعل الخيانات والقصيدة إلى جانب وظيفتها الإفهاميّة، لم يُمهل فيها الجانب الإبداعي للشعر فهي تكتنز بالطاقات الجماليّة والإيحائيّة الثرّة التي تأتي من الاستعارات ومن التقنيات التعبيريّة والانحرافات الشكليّة.التراث ذات الفاعلية فاعليّةٍ في قصيدة العلاق واعتمد عليه للتعبير عن الموقف المعاصر و إضفاء الموضوعيّة إلى مقصديات النص الشعري ولعبة الإيقاع تحمل الدور الجمالي التعبيري في هذا النص الشعري وأكثر الشاعر فيها من البنيات المتوازيّة التي يمكن توزيعها على شاكلة عمود الشعر القديم والتكرار في القصيدة يحمل وظيفتي الجماليّة والتعبيريّة والتنظيم الصوتي مرتبط بخوالج الشاعر النفسيّة و يعكس ما يعتمل في صدر الشاعر من الغضب والسخط لعودة العرب إلى حماقته الأولى و يعكس حزنه الشاعر وزفراته وما يجلب الانتباه في هذه القصيدة هو التشاكل الدلالي بين العنوان و بين النص الشعري وفي الحقيقة أنَّ العنوان له رصيده التاريخي المرتبط بالأندلس و يمثِّل الصورة المختزلة لدلالات النص و يشير إلى فعل الخيانة والضياع و يعزف على إيقاع الخواطر عند المتلقي.

الكلمات الدليلية: الشعر العراقي المعاصر، العلاق،أغنيّة الممالك الضائعة، النظريّة التأويليّة.

تاريخ الوصول: ١٣٩٩/١٠/٦ تاريخ القبول:١٤٠٠/٤/٢١

[1] الكاتب المسؤول:Email: btaheriniya@ut.ac.ir

١. المقدمة

إنَّ الهدف الأساس المختبيء وراء نص، هو خلق التفاعل بين المتلقي وتجربة مبدع النص، فما يكمل عمليّة الإنتاج ويحقق صيرورة النص إلى جسر التواصل، هو عمليّة القراءة. فقد أولت الاتجاهات النقديّة ما بعد النقد استجابةً للقاريء اهتماماً كثيراً بالقاريء وفي الحقيقة أنَّ النص الشعري يرتكز على الضبابيّة واللامباشرة ولا شك أنَّ النص الشعري وهو لايبوح بالمعاني، يبقى مجرد انفعال أدبي مكتوم إن لم تلامسه مخيلة تأويليّة جادة تستنطقه وتكشف عن معانيه. فقد احتلَّ التأويل مكانة متميّزة في النقد الجديد وذلك لدوره البارز و إسهامه الكبير في الكشف عن قصديّة النص بعد إزالة الحجب بين النص و بين المتلقي فالتأويل هو الذي «يرقى بعمليّة القراءة إلى مدارج المعايشة الحميمة لفسيفساء النص والتَّمثل العميق لمفاتنه» (فوزيّة،٢٠٠٩: ٧) الجماليّة ومغاليغه التي تحول دون القبض على المعاني والمعايشة هنا هي حواريّة التواصل بين النص والقاريء وهذه الحواريّة تأتي بقراءة تأويليّة تخرج النص من أحاديّة الحضور إلى انفتاح المعاني والدلالات تجعل القاريء مساهماً في انتاج المعاني والدلالات وفي الحقيقة أنَّ الفعل التأويلي بوصفه خطاب القاريء يمخِّض بنيات النص و يقدِّم المقاصد للقاريء التأويلي و يقدر به على أن يقبض على المعاني بعد تجاوز تضاريس النص ومنعرجاته بفعل قراءة تأويليّة تحوِّل عمليّة القراءة إلى فعل الإنتاج والإسهام.

إنَّ الشعر عند العلاق يكتنز بالطاقات الإيحائيّة والتعبيريّة الثرة. لا يركن على الخطابيّة بل البيئة الشعريّة في قصيدته تلفُّها غلالات غموض تجهض جدوى التفاعل مع النص الشعري ومن ذلك نص قصيدة قصيدة "أغنيّة الممالك الضائعة"وهي من أنماط قصيدة اللقاء ذات الطبيعة الجماليّة التعبيريّة الثرة التي تزيد من افتتان القاري إليها و يسعى بها الشاعر عبر رؤّية تاريخيّة مختزلة أن يربط الحاضر بالماضي و يجسّد الواقع العربي وغياب العرب وخروجهم من الزمان والمكان. يهدف هذا البحث إلى سبر أغوار قصيدة العلاق للوصول إلى المعاني والمفاهيم الحقيقية التي يسعى العلاق لإيصالها إلى المتلقي. اعتمد البحث على قراءة تأويليّة تستنطق النص بنيً ونسقاً ورموزاً ومن أهم الغايات المؤملة إليها، هي المحاولة للإمساك بالمعاني عبر القراءة التأويليّة التي من مهامها تأسيس الوعي الشعري عند المتلقي بعالم العلاق الشعريِ وأهميّة البحث تكمن في أنَّها تعالج عبر رؤيتها التاريخيّة الحضاريّة أهم اشكالية الواقع العربي ألا وهي تمزُّق العلاقات بين بلدان العالم العربي وتواطأ بعض القوى الداخليّة العربيّة مع الأنظمة الخارجيّة ومن جانب آخر تنحدر أهميّة البحث من أنَّه أخذ النظريّة التأويليّة مساراً لتحليل شعر العلاق وهي تعدُّ من أفضل النظريات وتبنّيها يمثِّل خطوةً جادة لتبطين شعر العلاق ولإجلاء مواطنها الدلاليّة والجماليّة و بإمكان الطلاب والذين عنده الشغف بقراءة الشعر المعاصر أن يتبنوه منهجاً لتحليل الشعر العربي المعاصر الذي اتّسم بصفة التمنّع في القبض على المعاني والدلالات وهذا هو من معطيات الحداثة الشعريّة.

١. ٢. أسئلة البحث

ما أهم الرموز المستخدمة في قصيدة علي جعفر العلاق؟

ما فاعلية دور التراث في قصيدة أغنيةِ الممالك الضائعة أو كيف يتجلّى حضور التراث في القصيدة؟

هل للأنساق اللفظيّةِ إسهامها في إثراء النص الشعري من ناحيتي الجماليّة والتعبيريّة أو يتم اختيارها على أساس الصدفة والاعتباطيّة؟

ما العلاقة بين العنوان و بين النص الشعري؟

ما دور القراءة التأويليّةِ في مواجهة النص؟

١.٣. الفرضيات

إنَّ قصيدة أغنيّةِ الممالك الضائعة من أشهر قصائد العلاق ووظّف فيها الشاعر مجموعة من الرموز التاريخيّةِ المرتبطة بالأندلس وحضارته والأسطوريّة والطبيعيّةِ ليؤكّد حقيقة ضياع الأرض العربيّة عند التواطئ مع الأعداء كما حدث في الأندلس سابقاً.

نرى في قصيدة علي جعفر العلاق الارتباط المنطقي بين العنوان و بين النص وفي الحقيقة ثمة التشاكل الدلالي بين العنوان و بين النص والعنوان صورة مختزلة لدلالات النص الشعري.

إنَّ للأنساق اللفظيّةِ إسهامها الكبير في إثراء النص الشعري جمالياً وتعبيرياً وفي الواقع أنَّ الأنساق اللفظيّةِ تضفي على النص الشعري القدرات الإيحائيّة وذلك لارتباطها الرصين بهواجس الشاعر وخوالجه النفسيّة كما تمتّع النص الشعري بالإمتاع الجمالي.

١.٤. خلفيّة البحث

فقد استأثر التأويل باهتمام الباحثين وراحوا يطبّقونه على نماذج من الشعر العربي ومن ذلك ما كتبه أحمد جارالله باسم " قرأءة تأويليّة لقصيدة شجر الرمان" والبحث قراءة في مستوى الرموز لقصيدة بشرى البستاني وكتب فارس عزيز المدرس مقالة معنونة بـــ "رؤي التأويل في قصيدة الحكاية" والمقالتان نشرا ضمن كتاب خليل هياس وهو يحمل عنوان ينابيع النص وجماليات التشكيل المطبوع بدار فضاءات سنة٢٠١٢م و كتبت آفرين زارع ورؤيا محمدي مقالة معنونة بـــ " فاعليّة التأويل في تحليل الشعر الجاهلي: التحليل الوظائفي والارتياد الدلالي لمعلّقة امريء القيس" (٢٠١٣م) وهو مطبوع في العدد ١٨ من مجلة لسان المبين والبحث تأصيل لنظريّة التأويل وتوخّى الباحثان بتطبيق التأويل على الشعر الجاهلي، رفع تهمة التفكك عن شعر إمريء القيس وأمّا عن البحوث التي كتبت عن شعر العلاق فقد كان شعره مهبط اهتمام الباحثين.كتب محمد صابر عبيد كتاباً يحمل عنوان "رسول الجمال والمخيّلة" وهو مطبوع سنة ٢٠١٤م وتطرق فيه الباحث لموضوع اللون وفن الكاميرا الشعريّة وسيميائية الماء والنار وكتب أحمد عنيفي كتاباً معنوناً بـــ "الصوت المختلف" وهو مجموعة مقالات كتبها الباحثون عن شعر العلاق جمعها عفيفي ونشر في دارفضاءات بسلطنة عمان سنة٢٠١٦م والكتاب يتضمن مقالات: بنية الخطاب المكتفي بذاته:لا شيءُ يحدث نموذجاً و هاجس العبور ومقالة

وردة الحلم ووردة الجسد: دراسة تحليليّة وفاعليّة المبنى في المتن الدلالي:قراءة في قصيدة ايقاعات الوحشة ومن المقالات التي نشرت مقالة لعصام شرتح "سحر الإبداع وخصوبة الشعريّة" والمقالة مشورة في مجلة الموقف الأدبي العدد ٥٥١ المطبوعة ٢٠١٧م ومقالة "فضاء المتخيل الشعري عند العلاق" و كتب كمال عبدالرحمن مقالة معنونة بـــ "وعي النص و بنى القصيدة في شعر العلاق" وهي منشورة في مجلة جامعة نزوى سنة ٢٠١٧م وأما عن الأطروحات الجامعيّة أطروحة مريم اصلاني بجامعة كوردستان سنة ٢٠١٧م تحت عنوان " دراسة لشعر العلاق في البعدين السياسي والاجتماعي" والرسالة إشارة عابرة إلى محتويات شعر العلاق ولم نجد من بين البحوث التي كتبت عن شعر العلاقِ ما يمتُّ بصلة لموضوع البحث وما يميِّز هذا البحث عن البحوث السابقة التي كتبت عن شعر العلاق هو أنَّ هذا البحث كتب تحت مجسَّة الشاعر النقديّة وكان الباحثان على تواصل مباشر مع الشاعر و بسببه لم يخرجا عن الصواب في فهم النص وتأويل القصيدة.

٢.التأويل ما بين النظريّة والتطبيق

التأويل يرتبط عند أصحاب الإتجاه التفكيكي بتوليد المعاني والقاريء التأويلي يسهم في خلق المعاني وأكّد ياوس على دور القاريء وحده في إنتاج المعاني. والتأويل عند ياوس يقوم أولاً على التمكّن من تفكيك عناصر النص انطلاقاً من دلالة العلاقات اللسانيّة والنسقيّة ثم الانتقال إلى بنيات التجربة التي تبقى مفتوحةً أبداً (ثامر، ١٩٩٢: ٢٣٤) وما يؤكد عليه ياوس في فلسفته الخاصة هو قد أثّر على ما هو يعرف في النقد الجديد باسم الشكلانيّة.يرى محمد عزام أنَّ الشكلانية رفضت بالتأثّر من الظاهراتيّة الهرمسيّة السيكولوجية والسوسيولوجيّة وقد وضع الشكلانيون العمل الأدبي مركز اهتمامهم « رافضين المقاربات السيكولوجية، والسوسيولوجية، والفلسفية التي كانت تسيّر النقد الأدبي كما تخلوا عن تفسير العمل الأدبي ».(سمير محمود، الظاهراتيّة وأثرها في النقد الأدبي https://omferas.com/vb/showthread.php?٣٣٤٩٨) وآخر القراءة الظاهراتيّة التأويليّة قراءة للجانب الشكلي للتعرفِّ إلى الدور الجمالي للأنساق اللفظيّة و إضاءة الدلالات التي تشفّ عنها ومن هنا لم يكن الأنساق اللفظيّة منقطعة الأوتار عن مقصديات المؤلف ووعيه بل الاهتمام بها تنطلق من القناعة بأنَّ الأنساق اللفظيّة مرتبطة بالمقصديات وللتعرف على وعي الكاتب أو الشاعر ومقصدياته لا بدَّ من القبض على الأنساق اللفظيّة وهي المرتكز الأساس في النظريّة التأويليّة وخاصة عند هوسرل الذي اهتمَّ بالقصديّة وأخذها عن كتابات استاذه برنتانو وأصبح هذا المفهوم هو الأساس الديناميكي لفينومينولوجيا هوسرل (المغربي،٢٠١٦م: ٤٩) ومثل هذا الاهتمام بالأنساق اللفظيّة المرتبطة بالمقصديّة نراها عند شلاير ماخر.

٣.قراءة في قصيدة العلاق في ضوء التأويلية

١.٣.القراءة الشكليّة الظاهراتيّة والقصديّة التأويليّة في قصيدة العلاق

١.١.٣.الموسيقى الخارجيّة

تنحدر أهميّة الموسيقى في الشعر العربي المعاصر من القناعة بأنَّ الموسيقى وثيقة الصلة بالتجربة الشعوريّة أي أنّ الموسيقى في القصيدة العربيّة تقوم على هذا الفرض أنَّ «القصيدة بنيّة إيقاعيّة مرتبطة بالحالة الشعوريّة للشاعر وتعكس هذه الحالة» (اسماعيل، ١٩٩٢: ٦٤) و إن عدنا إلى موضوع القصديّة التي غدت مهبط إهتمام النظريّة التأويليّة فنرى أنَّ الموسيقى مرتبطة بالقصديّة وهذا هو ما مطروح في الدرس التأويلي باسم التأويل النفسي أو التقني الذي يتكأ عليه للقبض على العلاقة بين الموسيقى و بين نفسيّة الشاعر.

إنّ موسيقى قصيدة العلاق نواة البحر المتدارك وهي فاعلن وتتخلّها نواة بحر المتقارب و يحدث فيها التداخل العروضي بين النواتين:

ارحموا وحشةَ العشبِ	**فاعِلن /فاعِلن /فاعِ**
ناديتُ	**لُن /فاعِ**
كان دمي	**لُن /فَعِلَن /**
نائحاً يتأمّلُ عزلتهُ	**فاعِلن /فَعِلن /فعِلن /فَعِلن**
والطيورُ رمادٌ يهبُّ	**فاعِلن /فَعِلن /فاعِلن /فَ**
على الأفقِ	**عِلن /فاعِ**
فاح ندى الخيلِ	**لن /فعِلن /فاعِ**
حولي	**لُن /فا**
ممالک ضائعة	**عِلُن /فَعولن /فَعِلن**

فقد ارتبط التأويل في المحور الإستاطيقي بالمحورين الأساسيين وهما اللغوي والنفسي التقني واللغوي يستند عنده على الخصائص الشكليّة والتأويل التقني النفسي يرتبط بالبحث عن فرادة (الحياني، ٢٠١٣: ٨٧) الشاعر في الصياغة من ناحيّة الجماليّة التي ترتبط بالعبقريّة الشعريّة.النواة المركزيّة للقصيدة هي نواة بحر المتدارك وجاءت في أكثرها مخبونةً ومقطوعةً وتتدخله بعض الأحيان نواة المتقارب وهذا التأرجح الإيقاعي بين النواتين يأتي عن قصدٍ فإيقاع المتدارك من البحور سريعة الإيقاع وخاصة حينما تصيبها الزحافات والعلل(حنين، ٢٠١٦م:٣٦) وهو يتواءم واحتدام حالات الضياع ويتواءم تماماً مع أحاسيس الشاعر المضطربة القلقة والمتأزمة فبحر المتدارك أو المحدث كما قال عبدالله الطيب كله جلبة وصراخ ولا يصلح سوى للحركات الجنونيّة (الطيب، ١٩٨٩:١٠٣) والنظرة التأويليّة تحيلنا أنّ اختيار بحر المحدث لم يكن على أساس الصدفة بل مرتبطة بقصديّة الشاعر وهي التعبير عن النفسيّة المتوتّرة التي لا يقر لها القرار لعودة العرب إلى الحماقة الأولى في الراهن بعد أن جرَّت الأندلس إلى الضياع والتشتت و إلى جانب ارتباطها بالقصديّة تسهم الموسيقى في خلق الجو النفسي للألفاظ والمعاني في التعبير عن نفسيّة الشاعر وفي تجسيد الواقع فالموسيقى في الشعر المعاصر تهييء الجو النفسي للألفاظ والمعاني وهي التي تكسب الكلام ظلالاً خاصةً(حنين، ٢٠١٦:٣٢) وفي ضوء هذه الحقيقة فقد اعتمد الشاعر على المتدارك من بين البحور المختلفة ليخلق فضاء مناسباً

للألفاظ والصور التي تجسِّد الواقع العربي المأزوم ومثل هذا التلائم نجدها في تكريس معاني ضياع الحياة المتمثلة في رمز العشب وضياع الحضارة المتمثلة في الكمنجات الأندلسيّة. فقد وظّف الشاعر هذا البحر ليخلق فضاءً موسيقائياً متناسبا ومعاني الضياع التي تكرّسه الرموز والإشارات المعرَّفيّة المتمثَّلة في غرناطة، العشب وهو رمز الحياة الجلجامشي، والكمنجات وأما بنية القافيّة في القصيدة فتحمل وظيفتي الجماليّة والتعبيريّة وهاتان الوظيفتان مهبط اهتمام التأويل ويقودنا إلى ما يسميه شلاير ماخر التأويل التقني وهو يشكِّل فرادة شعريّة الشاعر في صياغة الموسيقى.فقد افتتح الشاعر قصيدتها بقافيّة متوازنة لازمة ومتساوٍ وزناً وروياً:

أين أقمارها/يا دم الخيلِ أين مفاتيحها/يا بكاء الغجرْ؟/عشبها في يديَّ/عويلٌ/يفتِّت ليل الأغاني/ويدمي عروق/الشجرْ (العلاق، ٢٠١٤م:٩٨).

ويمكننا أن نجعلها على طريقة الشعر العمودي:

أينَ أقمارُها يا دمَ الخيلِ	أينَ مفاتيحُها يا بكاءَ الغجرْ
عشبُها في يديَّ عويلٌ يُفتِت ليلَ	الأغاني وَ يُدمي عروقَ الشجرْ

وبعد هذا التشاكل الإيقاعي راح يرسل القوافي المختلفة من الياء والنون والدال وجاء بعضها متحركاً وبعضها ساكناً وجاء بالتوازي في القافيّة في الصدر والعجز معاً على جرس الفاعلة:

مِد رِيدُ أيَّتُها الظُّلمَةُ الفَاضِحَة/هَل سَلاحِي مِن وَرقٍ هَل /يَدايَّ/قُرى نَائِحَة؟/بَيرقِي مُوحِشٌ/كَالغرابِ وَمِد ريدُ فَجرٌ/مِنَ الفضّةِ الجَارِحةْ/طيورٌرمادٌ يَهُبُ/عَلى الأفقِ/فاحَ نَدي الخَيلِ/وَحَولي/ممالكُ ضَائعَة (العلاق، ٢٠١٤:٩٨).

ثم راح الشاعر في إرسال القوافي المتوتّرة من قافيّة التاء، الياء، الميم، الفاء والميم أكثر ترداداً هنا وبعد هذا التلون الإيقاعي عاد إلى قافيّة متوازيّة وهي قافيّة الدال مع الجرس المتوازي وبعد هذا الإيقاع المتوازي أسس الشاعر القافيّة التي أسس بها القصيدة وهي قافية الفَعَل المتوازية ثمَّ أتى بخمسة شطور في القافيّة المختلقة المتوتِّرة وأسَّس بعدها القافيّة المتوازيّة مع قافيّة الراء في الغجر وسكونيّة القافيّة المتوازيّة المطلقة تتناسب وزيف الحضور العربي الذي يثير الأطماع في نفسيّة العدو ويجسِّره للعدوان على الأرض:

مَنْ دلّهُمْ؟/شَجرُ اللَيلِ أمْ دَلَّهمْ/أهلُنا لا الشجرْ / قدأزاحَتْ القطا/عنْ طُفُولَتهِ وأهَجتَ/نُواحَ الغجرْ

ثمَّ ارسل الشاعر أربعة شطور والقافية تترد فيها بين الياء والنون والميم وبعدها أسس قافيّة متوازية أخرى على زنة مُفعِلة المشبعة بالسكون وبعد هذه القافيّة ارسل الشاعر القوافي المختلفة ثم جاء بقافيّة متوازيّة على جرس الفاعلة ثم أردفها بعشرات القوافي التي لا تماثل بينها وختم الشاعر المقطع بقافيّة أسس بها المقطع وهي الفاعلة في الخرافة و الرصافة والقوافي جاءت هنا ساكنة في كلّها والسكون يتلاءم تماماً ومشاعر الشاعر الحزينة وبعد تأسيس هذه القافيّة المتوازيّة في نهاية القصيدة، أتى بقافيتين متوازيتين على زنة

الفعيل والفَعال ولو رتّبنا الشطور وفق الشعر العمودي لظهر أنَّ الشاعر أسس قافيتين متساويتين صوتا وجرساً والتزم التشاكل صوتاً وجرساً بين الصدرين والعجزين في كلا البيتين:

لوّحُوا لِوُفُودِ الظَّلامْ/وَافسَحُوا االدَربَ لِلغَجَرِ النائحينْ/أنغطّي هَزائِمَنا بِغبارِ الكَلامْ/أنُغطّي كَوابِيسَنا بالأنينْ (العلاق، ٢٠١٤م:١٠٨).

لَوِّحُوا لِوُفودِ الظَّلام	وَافسَحُوا الدَّربَ لِلغَجرِ النَّائِحِين
أ نُغَطّي هزائِمَنا بِغُبارِ الكَلام	أ نُغَطّي كَوابِيسَنا بِالأنين

وفيما تقدَّم ظهر أن العلاق وظَّف بنية التوازي في لخلق الجماليّة في الإيقاع والجماليّة هي موضوع التأويل التقني الذي يرتبط بعبقريّة الشاعر في صياغة الموسيقى وفرادته فيه.إنَّ التأويل هو الكشف عن المسافة الجماليّة والتعبيريّة للنص فالنص في النظريّة التأويليّة يخاطب المتلقي عبر منظومة من المكوّنات الجماليّة والوظيفيّة التي تتطابق وأفق التوقع أو تكسره (فطوم،٢٠١٣: ٣٣٤) واذا كانت الجماليّة والتعبيريّة القصديّة موضوع الدرس التأويلي فالاهتمام بالقافيّة ينحدر عن الوظيفتين تتمتَّع بها القافيّة فالقافيّة في قصيدة العلاق تحمل وظيفتي الجماليّة والتعبيريّة ففي مستوى التعبيريّة فقد أكثر الشاعر من القوافي المتوتِّرة حيث لا نجد المماثلة في إيقاع القصيدة لتكون القافيّة عنواناً على الواقع العربي المتَّسم بالتوتر والإضطراب واستخدم القافيّة المقيّدة حيث وظّف الشاعر القوافي المشبعة بالسكون مثل: انهدمْ. النائحةْ/الأنينْ/الكسيرةْ و.... لتتلاءم الإيقاع وخفوت الواقع العربي وفي المستوى الجماليّة فقد أكثر الشاعر من القوافي المتوازيّة التي تمكِّننا من تنظيم المقاطع على شاكلة عمود الشعر القديم التي تفضي إلى الجماليّة والبحث عنها وفق النظريّة الـتأويليّة تقودنا إلى الجماليّة أو إلى المسافة التقني التي ترتبط في النظريّة الـتأويليّة بعبقريّة العلاق في المزج بين العوديّة والحرِّ في القصيدة.

٢.١.٣. تأويل الموسيقى الداخليّة

١.٢.١.٣.الأصوات

لم يكن حضور الأصوات في النص الشعري على أساس الاعتباطيّة بل حضورها مرتبط تماماً مع الجو النفسي للقصيدة ونفسيّة الشاعر ولها حضورها على الأساس الجمالي و التعبيري وهذا الحضور هو ما ربط بين البنية الصوتية بوصفها الجزء المهم الظاهر للنص وبين التأويليّة وتكمن مهمة التأويليّة في الكشف عن الدور الوظيفي والجمالي للأصوات والكشف عن العلاقة القائمة بين الأصوات ونفسيّة الشاعر.فقد ارتبط التأويل الصوتي بالظاهر عند انجاردن ويرى «أننا فلكي نعرف عملاً أدبياً كنهه ينبغي أن نمسُّ الأصوات وكلَّ ما ينتمي إلى الشكل بالمعنى»(فطوم،٢٠١٣: ٢٨) والقصديّة ومرتبط بنفسيّة الشاعر ومثل هذا الرؤية إلى الأصوات نراها عند ريكور.تقارب القراءة التأويليّة عنده سلسلة المتغيرات الداخليّة وهي في أثناء ذلك لا تستعبد الجانب الصوتي باعتباره بنيّة

متكاملة تلعب دورها الفعال في تفجير مكبوتاته الباطنيّة (فيدوح،٢٠٠٩:١٧٥) والمكبوت الداخلي عنده هو القصديّة التي يحتويها النص أو فيه تعبير عن العلاقة بين الجانب الصوتي ونفسيّة المبدع. تنقسم الأصوات إلى المجهورة والمهموسة والمجهورة واما الاصوات المجهورة فبلغ عدد تواترها في القصيدة ٧٧٦ مرة :ب(٤٦). ج(٢١). د(٦٤). ذ(٤). ر(٧٥). ز(٤). ض(١٥). ظ(٥).ع(٣٦). غ(٣٩). ل(٦٣). م(٦٥). ى(١٤٠). ن(١١٨). و(٨١). والأصوات المهموسة هي أصوات لا تحدث عند النطق بها ذبذبة ولا ارتداد و بلغ عدد تواترها في القصيدة ٣٩٠ مرة وهي تشمل: الهمزة(٧٤). ح(٥٥). ث(٨). ش(٣٣). خ(١٠).ص(١٨). ف(٤٧). س(٢١).ک(٣٢). ت(٤٢).ق(٢٥). ط (٢٥). إن عدنا إلى موضوع العلاقة بين الصوت و بين النفسيّة المطروحة في التأويل يتسنى لنا أنَّ الصوت خاصيّة لغويّة تنبع في الدرجة الأولى عن مشاعر الشاعر أي للأصوات الدفق الشعوري.نرى هنا الحضور المكثف للأصوات المجهورة ووفق الرؤية التأويليّة هي مرتبطة بما يعتمل في صدر الشاعر من السخط والغضب على ارتجاج الشارع العربي نتيجة زيف الحضور وخفوت النخوة العربيّة واما حضور الأصوات المهموسة فيتناسب تماماً مع الأحزان الماثلة في ضمير الشاعر فكيف لا يحزن شاعر حضاري بقامة العلاق حين يرى التماهي بين الواقع الراهن والواقع العربي في الاندلس وكيف لا يحزن شاعر أمضه الواقع الذي لم يتخذ من الأندلس درساً ولا من بكاء أبي عبدالله الصغير*عبرةً و إلى جانب العلاقة بين التنظيم الصوتي ونفسيّة الشاعر فقد تتمكن الأصوات من القصديّة والقصديّة الصوتيّة هي قصدية الشاعر وأعنى بذلك هو توظيف الأصوات وفق دلالة الألفاظ أي التلائم بين الجو الصوتي والبعد الدلالي للألفاظ وهذه القصديّة هي التي تملي على الشاعر كيفيّة التنظيم الصوتي ففي قصيدة العلاق أنّ حضور الأصوات المتّسمة بصفة التفشي والإتساع مثل الهمزة الإختناقيّة والحاء الحلقي والسين والشين تتلاءم واحتدام حالات الضياع مثل قوله:

غرناطةٌ تتلوّى /الضَّحاياءُ نجومٌ/ مهشَّمة في الضِّفافِ /ثيابُ النِّسَاء عَصَافيرُ/هَائِجَةٌ (العلاق، ٢٠١٤:١٠١- ١٠٣)

فنرى في هذا التشكل الشعري التنظيم الصوتي وفق الدلالة والجو النفسي للألفاظ.فقد استثمر الشعر صوت السين والشين والألف وهذه الأصوات تعزِّز خاصيّة التكثيف الدلالي للألفاظ وتتلائم وتعبير الألفاظ عن حجم المأساة العربيّة وانتهاك العزة العربيّة المتمثلة في الثياب فظهر أن الصوت مرتبط بالمناخ العام للقصيدة وصار مهبط اهتمام التأويليّة لأنَّ الصوت مرتبط بنفسيّة الشاعر وهذا الارتباط مع ما ينبثق من الأصوات من الإيحاء والدلالة، يخصِّب البعد الدلالي للالفاظ و يزيد من فاعليّتها الدلاليّة وفي قصيدة العلاق إنَّ نفسيّة الشاعر وارتباط الصوت بالدلالة هي التي تمليء على الشاعر كيفيّة استخدام الأصوات كما مرَّ و يرتبط التشكيل الصوتي بنفسيّة لا يقرُّ لها القرار وعن العلاقة بين الصوت و بين الألفاظ ففي القصيدة كما يكشف عنها الرؤي التأويليَّ أنَّ الأصوات تسهم في خلق الفضاء السياقي المتلاءم وما تكرِّسه الالفاظ في القصيدة وتتآلف الكلمات في علاقة صوتيّة لاتنفصل عن العلاقة الدلاليّة(حميدة، ٢٠١٤م: ٣٩٦) مثل قول الشاعر:ريحٌ عراقيّة تتأوَّه/غرناطة/تختفي في صباحٍ من الدَّمعِ/غرناطة تتأوَّه/وردُ وسائدنا

يتأوّه/العناقيد نائحةٌ/والأناشيدُ أنهكها الدمعُ (العلاق، ٢٠١٤م: ١٠٦- ١٠٧) وفي هذا التشكيل الشعري إنَّ التآلف الصوتي مرتبط بالجانب الدلالي للألفاظ و يسهم في خلق فضاء الحزن والزفرة والأسى على الإحباط الذي آل إليه المكان العربي.

٣.١.٢.٢.التكرار

إنَّ التكرار عنصر أساسي من عناصر الشعر البنائيّة وله إسهامه الكبير في إضفاء الجماليّة إلى النص و إلى جانب الوظيفة الجماليّة نجد التكرار يحمل الوظيفة التعبيريّة حيث يصبح مركز الثقل الدلالي للنص الشعري يعتمد عليه الشاعر ليزيد النص دلالةً و إيحاءً.ليس التكرار عند العلاق بنيّة شكليّة مجرّداً من الفاعليّة والتأثير قدر ما يكون موضوعاً وثيمةً ومن تكرار الصوت تكرار الحاء ١٠ مرّات في قوله:

ارحمُوا وَحشَةَ العُشبِ/كانَ دَمِي نائِحَاً يَتأمَّل عُزلَتَه/فاحَ ندى الخَيلِ حَولي/وَأغَاني الضُّحى،تَنحَني /كانَ الفراتُ وحيداً/يحصِّن أطفالَه بالأسى والتَّمائمِ (العلاق، ٢٠١٤:٩٩-١٠٠).

والحاء من الأصوات المهموسة و يرتبط بدلالات الحزن والأسى والشاعر بهذا الحضور المكثَّف لصوت الحاء أشاع الإحساس الحاد بالألم والتأوه على الواقع العربي صوت الحاء ساعد بشكل كبيرٍ على التعبير عن الزفرات والآهات التي تجتاح كيان الشاعر نتيجة الوضع المأساوي ومثل هذا التشكيل الصوتي نراه في قوله:

يَهطِلُ اللَيلُ عَلى عُشبِ/الكُمَنجَاتِ /ما الذي شَتّتَ شَملَ العَازِفِينَ/لأنينِ المفاتيحِ رائحَةٌ/تَشبَّثُ بي عُشبُ غرناطة/يَتشَبَثُ بي /لا عناقيدَ من عِنبٍ/قابَلني العشبُ ؟ (السابق، ١٠٤-١٠٥).

فالملاحظ على النص أنَّ الشاعر استخدم صوت اللام والشين والباء بكثافةٍ.إنَّ اللام صوت مجهور انحرافي فقد جاء بما فيه من قوة وتردد مرتبطاً بحالات الغضب والرفض المطلق على الوضع المأساوي الراهن والباء ايضاً صوت مجهور شفويٌّ يعزِّز دلالات صوت اللام ولصوت الشين حضوره المكثَّف في هذه اللوحة الشعريّة وهذا الصوت بما يحمله من دلالات التفشي والاتساع يعمّق من دلالات النص على غضب الشاعر على الوضع المأساوي للمكان العربي ومن أكثر أنماط التكرار حضوراً في هذه القصيدة هو تكرار الاستفهام.فقد كرّر الشاعر الاستفهام في بدء الجمل وهذا التكرار إلى جانب إسهامه الكبير في إخصاب البعد السردي للشعر، ينمي البعد الدلالي للشعر:

أينَ أقمارُها،أَينَ مَفاتِيحُهَا/أينَ غُرناطَة/أينَ مَفاتِيحُها/أيُّ شَعبٍ يُتوّجُ أطفالَه بِالاَنينِ /أيُّ أمّةٍ تَتغّنى بأغلالها (السابق، ١٠٤-١٠٧).

وجاءت الجمل هنا متصدرةً بالاستفهام وخاصة المكان المستفهم عنه مثل غرناطة ووظّف الشاعر هذا التكرار يلح على أن يذكّر العرب والقادة الحاليين بحماقتهم الأولى وأراد الشاعر بهذا التكرار أن يضع أصابعه على الحقيقة وهي أنَّ محصلة فعلتهم النهائيّة وهي التواطؤ مع العدو لقتل العرب ليست إلّا ضياعهم وخروجهم من الزمان والمكان ومن ضروب التكرار في هذه القصيدة تكرار المنادى في افتتاحيّة الكثير من المقاطع بحيث غدت لازمة تكراريّة في المقاطع الشعريّة كلِّها مثل قوله:

يا بُكاءَ الغَجَر/يا شِتَاءَ الكَآبة/يا مَسَاءَ الأغَاني/يا وَحشَةَ العُشبِ يا دَمَ الخَيلِ (العلاق،٢٠١٤:١٠٩).

والتكرار يؤكد الحالة السلبيّة التي تعيش فيها الأمة وما بعد أداة النداء هو ما يسمّى في اللسانيات الجديدة باسم ايزوتوبيا أو تكرار الوحدات الدلاليّة وهي مجموعة من الالفاظ بينها الصلة الدلاليّة فالبكاء تجسيد للحظة الضعف الانساني والشتاء هي الإنطفاء والذبول والمساء قتمة الواقع العربي والوحشة هي السمة المتميزة للمكان العربي فالالفاظ تشكّل دائرة دلاليّة تعبِّر عن مدى الإحباط للواقع العربي ولم نجد من أنماط التكرار في قصيدة الشاعر تكرار الجملة ومن ضروب التكرار في هذه القصيدة تكرار المفردة.فقد كرّر الشاعر لفظة غرناطة ١٠مرات في كلِّ القصيدة وذلك لارتباطها الخاص بموضوع القصيدة و بتعبير أدق إنَّ هذه اللفظة بؤرة تجمع كلَّ معاني النص وذلك لما تمتلكه من الرصيد في مخزون الوعي الجماعي ولعل هذا التكرار وهو تكرار لفظة غرناطة تمثيل حقيقي عن التكرار عند صلاح فضل.فقد اشترط الدكتور صلاح فضل على التكرار«أن يساعد على فك شفرات النص و إدراك كيفيّة أدائه للدلالة و ينبغي أن يكون وثيقة الصلة بالمعنى العام»(فضل،١٩٨١: ٢١٠) وهذا ما يحدث في تكرار لفظة غرناطة حيث غدت بؤرة دلاليّة تختزل في نفسها كلّ دلالات القصيدة:

كانَ ثمّةَ غرناطةٌ مُعشبة/في حسى الروحِ/غرناطةٌ في الرصافةِ،غرناطةٌ في الحنينِ/المؤدي إلى قُرطُبة../هبطوا فوق غرناطة/مثل غيم لئيمٍ (العلاق،٢٠١٤م:١٠٣).

فغرناطة تختزل في نفسها كل معاني الألم والـتأوه والخيانة فهي كانت آخر قلاع العرب في الأندلس الحضاري سقطت بفعل خيانة أبي عبدالله الصغير وقد كرّر علي جعفر العلاق لفظة غرناطة لإعادة الوعي إلى المتلقي وتثوير مشاعره وأحاسيسه حيث صارت منبه صوتيًا يعزف به الشاعر على إيقاع الخواطر عند المتلقي و يعيد بها إلى المتلقي ما حدث بالأندلس نتيجة الشتت في العلاقات وفعل الخيانة.

٣. ١. ٢ .٣. تأويل الجمل الإسميّة والفعليّة ومقصدياتها

فقد صار مستوى الجمل مهبط اهتمام النظريّة التأويليّة وذلك لأنَّ الجمل من مكوِّنات التشكيل اللغوي للنص وفحصها يقودنا إلى القصديةِ وفي الواقع أنَّ حضور الجمل في النص له وظيفة التدليل الدلالي والإيحائي وفيما يرتبط بالحضور الدلالي والجمالي المطروح في النظريّة التأويليّة، نرى في فحص النظام التركيبي للنص أنَّ الوظيفة التعبيريّة تطغى على الوظيفة الجماليّة فيه.

إنَّ الجملة الاسمية تفيد أصل وضعها دلالات الثبوت والوثوقيّة والفعليّة تفيد الاستمراريّة والحدوث والملاحظ في قصيدة العلاق يرى الحضور المكثّف للجمل الاسمية حيث جاء٦٣ من الجمل متصدّرة بالاسم و٢٧من الجمل متصدرة بالفعل والرؤية التأويليّة تقودنا إلى أنَّ الشاعر أكثر من الجمل الاسمية في هذه القصيدة للدلالة على ثقل الزمان والمكان وهذه الجمل تتناسب مع الواقع العربي الذي لا تجتاحه اندفاعة شاملة نحو التحرر من أغلال الماضي و جثم الماضي على كاهله وما لا بدَّ من الالتفات إليه ونحن نتحدث عن مستوى الجمل في قصيدة العلاق هو أنَّ الشاعر في قصيدته يندفع إلى أن يبرهن الموقفين المختلفين و يبرهن المفارقة بين الحضورين بالجمل الاسميّة والفعليّة فالشاعر حينما يجسد حضور العدوان يستثمر الجمل الفعليّة لتدلَّ على استمراريّة العدوان وحينما يجسّد الحضور العربي يستثمر الجمل الاسميّة لتكون دلالة سيميائيّة على استمراريّة فعل الخيانة المتصدرة عن العرب:

يفتّتُ ليلَ الأغاني/ يُدمي عروق الشجر.. /لأنين المفاتيح رائحة/الينابيع داميّة/ثياب النساء عصافير/هائجة (المصدر السابق:٩٨).

وفي الجمل الاسميّة يقدِّم الخبر المعرفة على المبتدأ مثلما نلاحظ في قوله "لأنين المفاتيح رائحةٌ" فعمليّة التقديم لها أهميتها من الناحيّة الدلاليّة إذ فيه تاكيدٌ على حقيقة فعل الغدر والخيانة وهي ما اتسم به حكام العرب من الماضي حتى عصرنا الراهن والرؤية التأويليّة بنظام التركيب في قوله تكشف عن الوظيفة الجماليّة والدلاليّة للجملة الإسميّة وتكشف عن البواعث الدلاليّة وراءه عمليّة التقديم في الجملة الاسمية وجماليّة الجملة الاسمية وهي مطروحة في النظريّة التأويليّة التقنيّة عند شلاير ماخر في بحثها عن عبقريّة الشاعر وفرادته في التشكيل، متأتيّة من خلخلة العلاقة بين طرفي الإسناد حيث جمع الشاعر بين الحاستين المختلفين على أساس التراسل بين الحواس لخلق المسافة الجماليّة بين النص و بين المتلقي والوظيفة الجماليّة للتشكيل هنا تخدم الوظيفة التعبيريّة فوفق النظريّة التأويليّة أنَّ كسر العلاقة بين طرفي الإسناد مع ما تتسم به حاسة الشمَّ والسمع من دلالة التفشي والإتساع، يعمِّق من دلالة الجملة على فعل الخيانة والمؤامرة أي فإذا كانت الجمة الإسميّة تحمل تؤكد استمراريّة الخيانة؛ فالشاعر كسر العلاقة بين طرفي الإسناد في الجملة الاسمية ليعزِّز إلى جانب الدور الجماليّة للتراسل، من دلالات الجملة الإسميّة.

٢.٣. قراءة تأويليّة للقصيدة في بعدها الدلالي

فقد يقترن التأويل في هذا الحقل بالسيميائيّة و يعود الفضل في ذلك إلى كتابات امبرتو ايكو حيث يقدم مساهمة فاعلة في نظريّة التأويل المقترنة بالدراسة السيميائيّة وهذا هو ما يطرحه في كتاباته باسم التأويل المضاعف. فقد استقى ايكو مادته في التأويل المضاعف من كتابات بيرس السيميائيّة والسيميوزيس فكرة بيرس المعروفة وهي عماد نظريّة التأويل وخاصة عند امبرتو ايكو «على أساس أنَّ النص لا يحتوي معنى واحداً و إنَّما كيان سيميائي يحتاج سبره والوقوف الدقيق على مراميه» (ابراهيم خليل، استراتيجيّة التأويل وممكنات النص عند امبرتوايكو alrai.com/article/٧٧٢٤٢٨.htmi) و يرى ايكو أننا لابد لنا أن نفهم السيمانيتيكيّة العميقة للنص و يجب تأويل الدوال السياتيكيّة للسير في الإتجاه الفكري الذي يفتحه النص (فيدوح،٢٠٠٩:٤٧) و إذا كان المهم

في عمليّة التواصل هو فهم الاتجاه الفكري للشاعر في قصائده وهو لايعتمد فيها على الخطابيّة المباشرة بل يختار لغة الرمز فيجب فحص النظام العلامي للنص للنيل إلى مرامي الشاعر التي تختبي وراء الرموز والدلالات التي يتعكَّز عليها الشاعر للتوصل على الشعريّة أو زيادة الفاعليّة في منطقة التلقي أو التجنُّب عن الخطابيّة إستجابة لمتطلبات الحداثة الشعريّة المعاصرة والإتجاه الفكري المطروح في التأويل المضاعف هو نفس القصديّة التي تطرح في مقولات التأويليين.

١.٢.٣. مقاربة في العنوان

فقد حظي العنوان باهتمام كثير في الدرس النقدي الجديد تنبع عن دوره الهام في كشف دلالات النص وفي توجيه عمليّة القراءة وتقويل دلالات النص الشعري والعنوان هو النص الرئيس وفي الحقيقة أن الظفر بالعنوان ودلالاته يكوِّن للذي يقتحم عالم نص ما بغيّة التوصل إلى مراميه ومقاصده ، خلفيّة معرِّفيّة يسهل عمليّة فك النص واستنطاق دلالاته ورموزه ولم يخطيء محمود عبدالوهاب حينما سمّى العنوان ثريا النص لتألقه وتشظيّه في النص الشعري (الخليل،٢٠١٢: ١١٤) ذلك لأنَّ العنوان يعمل كعتاد هجومي يتسلَّح به المحلل في مشاكسته مع تظاريس النص ويتفاعل به مع النص الشعري ولا يمكن التفاعل مع النص الشعري والقبض على المعاني من دون الظفر بالعنوان الأم ويعي الشاعر المعاصر هذه الحقيقية أن العنوان يكتظ بالدلالات و الإشارات التي تغري المتلقي لقراءة النص وتجذبه نحوه ومن جهة أخرى لايقدّم الشعر المعاصر نفسه على طبق من الذهب للمتلقي وفي ضوء هذه الحقيقية من الواجب الظفر بالعنوان وفهم دلالاته وإشاراته لفهم النص الشعري بالصورة الجيدة (آذرشب والآخرون، ١٣٩٦: ٧) وإن عدنا إلى موضوع العلاقة بين العنوان وبين النظريّة التأويليّة فقد يتراءى لنا أنَّ العنوان هو بؤرة التأويل يختزل في نفسه كلِّ دلالات النص وهو بهذه الثيمة يمثِّل مبدأ الدائرة الهرمونوطيقيّة كما يرى جادامر فالدائرة الهرمونوطيقيّة التي تسهم في عمليّة استنطاق النص وتجاوز تضاريسه ويسهم في انسجام القراءة.

إنَّ الأغنيّة من الغناء وهو اصطلاح واسع يشمل كلَّ ما يخرج عن الحنجرة البشريّة و«يحتضن لحظات الفرح والحزن» (محمود عبدالله، ٢٠١٢م: ١٣٦) وهو مرتبط بالتجربة الإنسانيّة كالشعر وينبعان من معين واحد وهو الشعور ولفظة "الممالك " في عتبة العنوان تعيدنا إلى ملوك الطوائف الأندلسيّة.فقد تمزّق شمل الأمة العربيّة في الأندلس وآل التوهج الحضاري إلى الانطفاء وخفت قوة الإشعاع الحضاريّ الذي ساد أروبا بعد عبدالرحمن الداخل ومن قرطبة بعد موت الحكم بن عبدالرحمن وتولّى بعده إبنه هشام ادارة الأمور لكنَّه كان صغير السن وتولّى الأمر منصور بن الحاجب وفي ذلك الحين تسرّب الضعف إلى الدولة وآلت إلى الإنهيار وإدّعى الخلافة كلُّ من كان يجد عنده ضئيلاً من القوة فانقسم الأندلس إلى دويلات كثيرة نعرفها باسم ملوك الطوائف.«كان الفونس السادس قد وضع نصب عينيه الاستيلاءَ على الأندلس ولكنَّ سياسته اتجهت نحو إضعاف ملوك الطوائف بالتفرقة وبثِّ التنافس بينهم وخلق أسباب العداوة المتجددة بين واحدهم والآخر» (شكعة،١٩٨٣م:٢٥) وبذلك تقصمت الصخرة الصلبة المخوفة إلى أجزاء صغيرة واهنة وأصبحت الأندلس معبراً لقوى الشمال والجنوب وفيما كانوا يتقاتلون على تحقيق أطماعهم الفرديّة الصغيرة وقعوا فريسة

لأطماع خارجيّة(عباس،١٩٦٢: ٨) ولفظة الضائعة في العنوان اسم فاعل من فعل ضاع يضيعُ من المجرِّد الثلاثي وهي وقعت صفة للممالك و يمكن أن تكون صفةً لأغنيّة والبؤرة المركزيّة في العنوان هي الممالك وهي رمز مكاني يغذي منطقة التلقي بما يمتلكه من الرصيد المعرِّفي في وعيه المتلقي وذلك لأنَّ العنوان هنا يرتكز على طاقة التناص و يريد أن يعيد قراءة البعد المكاني الماثل في أعماق التاريخ (ربابعة،٢٠١١: ٤٤) وهو بهذا ينشر في فضاء النص و يمثِّل النتيجة والنتيجة هي الضياع وسبب الضياع هو الخيانة والعلاقة المفكّكة بين الدول العربيّة في الأندلس.

وأما العنوان من ناحيّة التركيب فهو جملة اسميّة حذف منها المبتدأ أو اسميّة حذف خبرها المقدّم و يكون علي الهيئة التاليّة: هذا أغنيّة لمالك الضائعة أو أين أغنيّة الممالك الضائعة وفي الأولى تفيد الإضافة في أغنيّة الممالك التخصيص أو التملك على تقدير اللام المحذوفة والأغنيّة في العنوان بهذه الهيئة تساوي الرثاء وتساوي الفجيعة تماماً وما يزيد الشاعر أكثر توجعاً وأسىً هو التماهي بين الأندلس و بين الحاضر واستمراريّة أصالة الخيانة والمؤامرة في الراهن وعلامة النكرة تعبِّر عن حجم الآهات المغروسة في نفس الشاعر لضياع المكان و يمكن أن تكون الأغنيّة عنوان الحضارة الأندلسيّة وهي الأغاني والألحان الجديدة التي أدخلها إسحاق الموصلي إلى الأندلس وزرياب فإذا كانت الأغاني تعزف فاعليّة الأندلس الحضاريّة فها هي الآن تعزف بلحن حزين وأوتار مفكّكة ضياع الأندلس وعلى الهيئة الثانيّة أين خبر مقدَّم والأغنيّة هو المبتدأ المؤخر والأغنيّة هي الفاعليّة الحضاريّة للأندلس و يفيد العنوان هنا الوظيفة التنبيهيّة والتنذيريّة وهي من أهم وظائف العنوان عند ليوهوک مؤسس علم العنونة وما يعزِّز الوظيفة العنوانيّة هو أن العنوان له رصيده المعرَّفي في الوعي الجماعي فالمتلقي على علم بما دار في الأندلس الحضاري وتوجيه السؤال هنا إلى المتلقي محاولة لإعادة الوعي إليه والاستفهام وهو أين المستفهم عنه بالمكان مرتبط تماماً ومفهوم الضياع وما يزيد العنوان إيحاءً ودلالةً هو حذف الخبر.

٢.٢.٣. من قراءة السطوح إلى قراءة دلالة الأعماق

إنَّ تأويل نص ما وفق النظريّة التأويليّة يتمّ في المحورين؛ المحور الأول هو دراسة للبنيات الشكليّة وهو قراءة السطوح في الدرس التأويلي والمحور الثاني للتأويل هو دراسة للرموز والإشارات التي تقودنا إلى المعنى والتي تحمل القصديّة وهو قراءة الأعماق في الدرس التأويلي يرى بول ريكور «أنَ التأويل هو الاعتماد على التحليل الشكلي للنص كنوع من القراءة الأوليّة ثم إردافه بقراءة ثانيّة تنقلنا من دلالة السطوح إلى دلالة الأعماق»(ريكور،٢٠٠٦م:١٢٨) وقراءة الأعماق في قصيدة العلاق هي دراسة للرموز والاستعارات والمسلمات النصيّة التي نستشف منها الإيحاء والدلالة والتي تحمل المقصديّة.

اللوحة الأولى:

أين أقمارها؟يا دم الخيل أين مفاتيحها/يا بكاء الغجر؟ /عشبها في يديَّ /يفتّت ليل الأغاني (العلاق، ٢٠١٤:٩٨).

فقد بدأ الشاعر قصيدته بالإستفهام المتجه إلى المكان والإستفهام يتناسب ومعاني الضياع التي تنبثق من العنوان وما يسأل عنه هو القمر وهو التوهج والإشراق الحضاري.ترى بشرى البستاني أنَّ القمر عنوان للحضارة العربيةِ في الأندلس المتّسمة بالحيويّة والتجدد فالقمر يولد هلالاً ثم يتحوّل بدراً ثم يؤول محاقاً فهلالاً مرة أخرى ويعاد التحوّل كلَّ شهر (البستاني،٢٠١٥م:١٣٦) فقد جعل الشاعر القمر بهذه الخصوصيّة عنواناً للحضارة الأندلسيّة التي كانت تسمو يوماً بعد يوم وكانت قاب قوسين أو أدنى أن تتسع في كلِّ أروبا والخيل رمز القوة العربيّة ؛ فقد بلغ العرب منذ زمن عبدالرحمن أقصى درجات القوة والدم يعبِّر عن استنزاف هذه القوة الأسطوريّة التي آلت إلى الزوال بعد أن سلَّم الصغير مفاتيح الاندلس للأجانب وما يلفتنا هنا لفظة العشب وهي من الرموز الأثيرة في المعجم الشعري للعلاق وهذا الرمز متّسم بالديناميكيّة في شعر العلاق وهو هنا رمز الآهات المغروسة في نفسيّة الشاعر وخلجاته النفسيّة التي نبتت في نفسه لضياع الحضارة العربيّة و وزعزع سكونه.إنَّ ليل الأغاني تعبير تراسلي يعبِر عن الحياة وفضاءات البهجة والفرح فيها.إنَّ الليل يرادف الأغاني دلالة وهو مدرك بصري والأغاني من مدركات حاسة السمع وهذا التشكيل المحقق بالتراسل الذي يحقق البعد الجمالي للقصيدة، يعبِّر عن حالة الشاعر الانكسار الذاتي المسيطر على الشاعر لضياع الحضارة وتفتيت الحضور العربي.

اللوحة الثانيّة:

كانتِ الخيلُ تَدفَعُني/صَوبَ مِد ريدَ /أيَّتُها الظُّلمَةُ الفاضِحَة/أينَ غُرنَاطَة؟ /نجمةٌ مِن دمٍ(العلاق،٢٠١٤:٩٩).

أخذ الشاعر في هذه اللوحة من شخصيّةِ عبدالرحمن قناعاً وهو تدفعه الخيل نحو الأندلس الحضاري ليرى ما فعلته الخيانة والتآمر بموطن قدرته وحين تأتي الأندلس لا يرى من مكان مجده إلا الضياع والدم و الموت والعدميّة والقتامة.

ارحَمُوا وَحشَةَ العُشبِ /وَالطيُّورُ رَمادٌ يَهُبُّ/على الأفقِ /ممالكُ ضائعةُ/وأغَاني الضُّحى تَنحَني/لا أخٌ دافيء (المصدر السابق:١٠٠).

يتمازج صوت عبدالرحمن في هذه اللوحة وصوت الإنسان الفلسطيني الذي لا يزال يعيش فصول وحدته وعزلته ويعاني من الموقف المتخاذل للحكام العرب الذين لا يحرّكون ساكناً لانقاذه وانقاذ فلسطين. إنَّ فعل الأمر في هذه اللوحة فعل التماسي موجَّه إلى الحكام العرب الذين يثقبون الجرح الفلسطيني بصمتهم المقيت وبرضوخهم القاتل والعشب رمزفلسطين والطيور رمز الفلسطينين الذين أجهض عوامل السلب والانفصال حلمهم النبيل و يعيشون تخوم الضياع والعدميّة المتمثلة في الرماد فالرماد يمثِّل حالة من العيش في فلسطين السلبيّة التي أحرزتها الدول العربيّة لفلسطين بموقفها المتخاذل من القضيّة وممالك الضائعة هي الدول العربيّة التي ضلَّت الطريق وفي استحضار ملوك الطوائف، تأكيد على أنَّ محنة فلسطين نتيجة موقف الدول العربيّة المتخاذلة منها ايذان بضياع البلدان العربيّة كلِّها كما سقطت غرناطة وضاعت اثرها الأندلس.

كانَ الفُراتُ وَحِيداً /الضَّحَايا نجُومٌ/مُهَشَّمَة فِي الضفافِ/أيُّ عِطرٍ يَقُودُ الغُزاةَ لأغنيّة الشَّعب؟

عملت القصيدة كعدسة الكاميرا فصوّرت في المقاطع السابقة المشهد الأندلسي والمشهد الفلسطيني وغادرت المشهدين السابقين وجاءت في هذه اللوحة لتجسدَ مشهدا آخر وهو المشهد العراقي وما يربط المشهدين هو تخبّط المشهد العراقي والفلسطيني في المأساة من دون اهتمام الدول العربيّة ففلسطين ليس لها مؤازرٌ وتعيش وحدها في فصول مأساتها والعراق يحصّن وحده أبنائه وسط ركام التخاذل بالتمائم.إنّ الشاعر إلى جانب تجسيد التماهي بين المشهد العراقي والفلسطيني فقد عمل في هذه اللوحة على دحض المداهمات الإيدئولوجية من قبل الولايات المتحدة.

كانت الولايات المتَّحدة تنادي أبان غزوها للعراق بالحريّة الديمقراطيّة ولم يحدث جراء حضورها في العراق إلا القتل والتدمير والاقتلاع.يجسِّد الشاعر في هذه اللوحة ضحايا العراق وهي مهشّمة على ضفاف الفرات ليكرّس أن الديمقراطيّة قامت في العراق لكن الديقراطيّة الأمريكيّة هي القتل التشريد والاستلاب وما لابدَّ من الالتفات إليه هو أنَّ الشاعر شبَّه الضحاياء بالنجوم وهي ترتبط بالارتفاع وليس هدف الشاعر من هذا التشبيه الإشارة إلى مكانة الضحاياء بل شبّه الشاعر الضحاياء بالنجوم من خلال دلالة الوضوح والإبانة ليفضح به الديمقراطيّة التي نادت بها الولايات المتحدة.

أيُّ مَجدٍ بَنيناه مِن جُوعِنا مَن دلَّهُم؟ /شَجرُاللَيلِ، أم دَلَّهُم/أهلُنا (العلاق، ٢٠١٤م:١٠٢).

إنَّ الجوع هو العقم الفكري.يرى على جعفر العلاق إنّ العرب لايزال يحدقهم العقم الفكري الذي يدفعهم إلى التبعيّة للآخر والشجر في هذه اللوحة هو رمزالخصب وهو عنوان للأرض العربيّة التي طافحة بالخيرات الدافقة وما يكرُّسه الشاعر في هذا النص هو أنَّ الثروات الوطنيّة ليست هي التي تثير الأطماع عند الأعداء بل خمول العرب وزيف حضورهم والركون للضعف والاستسلام هو ما يجسِّرهم على العدوان إلى الأرض العربيّة والعرب هو المسؤول عن سوداويّة الواقع وقال في اللوحة التاليّة:

كُنتُ أُسندُ حُلمِي إلى رُكبتي /أبني لاطفالي القادِمينَ /مَنازلَ مِن شَغفٍ/ممالكَ مُمطِرَة/كانَ ثمّةَ غرناطةٌ مُعشِبَة/هَبَطُوا فَوقَ غُرناطُة/مِثلُ غيَمٍ لئيمٍ... /ثِيابُ النِّساءِ عَصَافِيرُ/هَائِجَةٌ (المصدر السابق:١٠٣).

هذا المقطع استرجاع للمقاطع الأولى في المشهد الأندلسي ويحلم الشاعر في هذه المقطع بما فعله عبدالرحمن الداخل في الواقع والحلم هنا نتيجة للضعف العربي.«إنَّ عبدالرحمن شرّد عن وطنه حاملاً على عاتقه النجاة بالنفس واسترجاع مجدالأمويين واستولى على قرطبة وبنى بشمالها قصراً سماه الرصافة تيمّناً بقصر جده هشام قرب دمشق» (الجعيدي، ٢٠٠٢م: ٩٥) لكن ما بقى من قدرته ومن مجد بناه بنفسه ومن العزة العربيّة نتيجة الغدر والتآمر إلا رماد لا تزال تنشره الرياح على وجه العرب ويدعونا في هذا التشكيل الشعري إلى التأمل والتدقق في نسيج التشكيل الشعري هو تشبيه ثياب النساء بالعصافير مما يتجلى فيه الإبداعيّة والشعريّة معاً فالثياب رمز العزة والكرامة وتشبيه الثياب بعصافير تهيج، تعبير شعري في صورة جماليّة عن انتهاك العزة العربيّة في الاندلس وفي العراق وفلسطين واسمعه يقول:

يَهطِلُ اللَيلُ عَلى عُشبِ/الكُمَنجَاتِ /مَاالذي شَتّتَ شَملَ العَازِفينَ؟ /أيُّ دَمعٍ فَاحَ مِن رُوحِي؟(العلاق، ٢٠١٤:١٠٥).

إنَّ التشكيل الشعري في هذه اللوحة تشكيل ديكوري استعاريّ محقق من البعدين الزماني المكاني وما تمنح التعبير الخصوصيّة الشعريّة هو البناء الإستعاري الذي عدَّه إيكو أفضل الصور البيانيّة لاشتمالها على أوجه النشاط البلاغي وهو الذي يعطي الحيويّة للتشكيل الشعري وليس هو لعبة الخفاء بل لعبة التجلي (ايكو،٢٠٠٤:١٦٠) ويزيد من دلالات النص ويحقّق شعريّة التعبير مثلما نلاحظ في التشكيل الاستعارى لهذه اللوحة الشعريّة..إنَّ العشب من الرموز المكانيّة في شعر على جعفر العلاق و وظفه الشاعر رمزاً للمكان العربي الذي انثال عليه الضياع والخراب وغدا يئن تحت وطأة حضور الآخر الطامع الذي فكأنَّ الأرض ملكهم المشاع والليل يرتبط بدلالات القتامة والعتمة واسند إليه الشاعر فعل الهطول المرتبط بالأمطار التي تبشِّر بالخصب والنماء ليعمِّق من مأساة المكان عبر خلق الخلخلة بين طرفي الإسناد وما يستوقفنا في هذه اللوحة هو لفظة الكمنجات وهي عنوان الحضارة العربيّة الراقيّة في الأندلس.«إن الكمنجة من أهم آلات العزف الوتريّة ذات القوس، التي انتقلت مع العرب إلى الأندلس وتقدَّمت بفضل العرب وعمت أروبا كلّها »(قطوس،٢٠٠٠: ٤٢) والحضارة هذه ضاعت بفعل الخيانة والتآمر:

لِأنينِ المَفاتِيحِ رَائِحَةٌ/تَتَشبَّثُ بي عُشبُ غُرناطَةٍ /لاعُناقيدَ مِن عِنَبٍ/دَافيءٍ فِي يَدَيّ/اليَنابِيعُ دَامِيّةٌ(العلاق، ٢٠١٤:١٠٦).

إنَّ هذه اللوحة وسابقها تتضمن حواريّة؛ الحواريّة بين الزمان والمكان المختلفين والعلاقة بين الطرفين هي علاقة التماهي بين السبب و بين النتيجة التي هي الخراب والمعاناة.إنَّ لفظة المفاتيح تعيدنا إلى فعل الخيانة في العراق عند الغزو المغولي.في الأندلس تآمر أبوعبدالله الصغير على أبيه وأباح الأندلس للأجانب وفي بغداد سلَّم العلقمي الوزير سنة٦٥٦ مفاتيح البلاد لتتر عند الهجوم التتري. وما يكرّسه الشاعر عبر تجسيد الينابيع وهي داميّة وانتفاء العناقيد وهي رمز الحياة في هذه اللوحة هو أنَّ كل ما تحمله الأرض العربيّة من الانطفاء والانكفاء والإنسان العربي من المعاناة هو نتيجة فعل الخيانة والتواطأ مع الأعداء وهو يصدر عن الحكام كما فعل العلقمي وأبي عبدالله الصغير وهذه الرؤية التي انطلق منه النص هو ما يشير إلى وعي الشاعر الشديد بمأساة وطنه وأرضه إذ أدرك بعمق أنَّ معاناة الأرض و إنسانها في الماضي والحال تنحدر عن فعل الخيانة و إلى هذه الحقيقة إشارت في اللوحة التاليّة عبر قناع النبي يوسف(ع):

الإخوَةُ المُظلِمُونَ يَقُودُونَني /صَوبَ مِدرِيدَ /أينَ فِلِسطِين أينَ /مَفاتِيحُ بَغدادَ ؟

فقد يتوحد في هذه اللوحة صوت عبدالرحمن الداخل وصوت النبي يوسف(ع) للتعبير عن الاحساس بظلم الإخوة والأعداء معاً.إنَّ الفلسطيني أو الانسان العراقي هو يوسف الجديد الذي طاردته الأنظمة (العلاق،٢٠١٣م:١١٠) و وقع ضحيّة الخيانة والمؤامرة وتنثال عليه المحن والمكابدات نتيجة الموقف المتخاذل للدول العربيّة ومايكرّسه الشاعر عبر تجسيد فعلة الإخوة وهم يقودون يوسف الجديد صوب مدريد، هو أنَّ الحكام العرب والأنظمة العربيّة مؤازرون للصهيونيّة والولايات المتحدة الأمريكيّة في تشريد أهل العراق وفلسطين واقتلاعهم وهذا هو الحقيقة الدرويشيّة التي تؤمن بها الشاعر.قال درويش: «على الحاكم العرب أن يعدّ نفسه وطاقاته وثرواته لخوض المزيد من المعارك مع ذاته مع شعوبه ومع فلسطينه ومع لغته لكي يبرهن لأمريكا صلاحيّته في أن يكون

تابعاً لها» (التهاني، ٢٠٠٤: ١٣٢) ومنقاداً وما قال الشاعر في المقطع الأخير من القصيدة بنبرة السخريّة هو رفض الترهات التي لا تنجب للمكان شيئاً:

لَوّحُوا لِوُفُودِ الظَّلام /وَافسَحُوا الدَّربَ لِلغَجَرِ النَائِحِين /أنُغَطّي هَزائِمَنا بِغُبارِ الكَلام /أنُغطِّي كَوابِيسَنا / بِالأنِين (العلاق ،٢٠١٤: ١١٠).

والأنين في هذه اللوحة هو تجسيد للحظة الضعف العربي وغبار الكلام، تشكيل محقق بالتراسل بين حاسة السمع المتمثلة في الكلام و بين حاسة البصر المتمثلة في الغبار، يعبِّر عن خواء الحضور العربي وهذا الخواء هو ما يفسح الدرب لأعداء المكان العربي أن يغزوه.

*أبوعبدالله هو آخر ملوك العرب في الأندلس.فقد تآمرضد أبيه مع ملكي قشتالة وأراغون و بعد أن تولى الحكم تتابعت الاتفاقيات بينه و بين ملكي قشتالة وأراغون ومنها اتفاقيّة لوشة التي تعهد بموجبها بمحاربة عمِّه الزعل وأن يكتفي بلقب و يتخلّى عن لقب الملك وهذا الاتفاق قد أجج نار الحروب الأهليّة في غرناطة والحرب بين العمِّ وابن أخيه انتهت بتقسيم غرناطة ولم تبقى في أيدي المسلمين سوى غرناطة التي حوصرت حصاراً شديداً وفي النهاية سلَّم أبوعبدالله الصغير مفاتيح غرناطة للملكين الكاثوليكيين.انظر: ابراهيم خليل، ظلال وأصداء أندلسيّة في الأدب المعاصر، ص٨١ وانظر:عبدالرحمن علي الحجي، التاريخ الأندلسي من الفتح حتّى سقوط غرناطة، ص٥٥١.

النتيجة

الفرض الأساس في النظريّة التأويليّة هو أنَّ النص لايكتمل إلا بمواكبة القاريء له وعمليّة القراءة تسهم في إنتاج الدلالة والمعاني واقترن التأويل بالسيميائيّة وخاصة في كتابات بيرس وهو مطروح في الدراسات التأويليّة باسم التأويل المضاعف ينحدر عن التأثر المباشر للنظريّة التأويليّة من السيميائيّة البيرسيّة وفكرة بيرس السيميائيّة هي خميرة النظريّة التأويليّة التي ترى أنّ النص نظام علامي و يتطلب قراءة سيميوتأويليّة للكشف عن المعاني والمقصديات. تشير نتائج هذه الرحلة النقديّة التي تعكَّزت على النظريّة التأويليّة في هذه القصيدة إلى أنّ الشاعر شديد الاهتمام بجماليّة الإيقاع في قصيدته حيث أكثر من البنيات المتوازيّة فيها وخاصة في النظام التقفوي وتوظيف الأصوات لم يكن على أساس الصدفة بل مرتبطة بالتجربة الشعريّة ارتباطاً وثيقاً وللتكرار بأشكاله المختلفة حضوره المكثّف في هذه القصيدة و يخدم التكرار وفق النظريّة التأويليّة الوظيفتي الجماليّة والتعبيريّة ونستشف عن دراسة الشكل والبنيات الإستاطيقيّة لقصيدة علي جعفر العلاق ما يتعلق بما هو مطروح في النظريّة التأويليّة باسم التأويل التقني أي إنَّ دراسة الوحدات اللفظيّة للقصيدة تعبِّر عن وجه فرادة الشاعر في صياغة النص وفي التوفير الجمالي والوظيفي للنص وتكشف المحور الثاني من تأويل القصيدة وفق النظريّة التأويليّة عن فاعليّة الرموز والتعبير استعاري أو المنزاح في قصيدة علي جعفر العلاق.

فقد وظّف الشاعر تقنيّة التراسل بين الحواس ومعطياته وللتراسل بين الحواس دوره الجمالي والتعبيري في قصيدة العلاق كما اعتمد الشاعر على الرمز الديني والتاريخي وتوحد الأصوات المختلفة لتأطير فعل الخيانة في نصه الشعري.فقد وظف الشاعر قناع يوسف(ع) و يوسف الجديد هو الفلسطيني أو العراقي الذي طردته الانظمة الخارجيّة وتقف موقفاً متخاذلا منه ومن قضيته.

فقد ربط الشاعر عبر التوظيف الرمزي للتراث حاضر الأمة بماضيها لتؤكّد على الحالة السلبيّة التي تعيش فيها والماضي هو الأندلس الحضاري الذي اضمحلت وشأوها الحضاري نتيجة الخيانة التآمر والتبعيّة للخارج وما يكرّسه الشاعر عبر الاشارة إلى التماهي بين الحاضر والماضي هو حتميّة الضياع وحتميّة الخروج عند استمراريّة فعل الخيانة والعلاقات المتشظيّة بين بلدان العالم الإسلامي والعربي كما حدث سابقاً لملوك الطوائف ووظَّف الشاعر الرمز الطبيعي ذات الرصيد الحضاري ليعمّق عبر إسقاط ملامح الحاضر السلبي عليه من مأساة الواقع العربي كما استخدم الشاعر البناء الاستعاري لإضفاء الفاعليّة على البيئات التشكيليّة للقصيدة.

المصادر والمراجع

١. ايكو، إمبرتو(٢٠٠٤). **بين السيميائيات والتفكيكيّة**، تر: سعيد بنكراد، المغرب: دارالبيضاء.

٢.البستاني، بشرى(٢٠١٥). **وحدة الابداع وحواريّة الفنون**، ط١، عمان:دارفضاءات.

٣. بشير،كمال(٢٠٠٠). **علم الأصوات العام**، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.

٤.ثامر، فاضل (١٩٩٢). **الجوهر الحواري للخطاب الادبي**، بغداد: دارالشؤون الثقافية العامة.

٥. الجعيدي، محمد(٢٠٠٢).**استدعاء الأندلس في الأدب الفلسطيني الحديث**، بيروت:دارالهادي.

٦.الحياني، محمود(٢٠١٣). **التأويليّة مقاربة وتطبيق: مشروع قراءة في شعر فاضل العزاوي**، عمان: دارغيداء.

٧.خليل، ابراهيم(٢٠٠٠). **ظلال وأصداء أندلسيّة في الأدب المعاصر**، دمشق:من منشورات إتحاد الكتاب العرب.

٨.الخليل، سمير(٢٠١٢). **علاقات الحضور والغياب في شعريّة النص الأدبي**، دمشق: دارتموز.

٩. ربابعة، موسى(٢٠١١). **آليات التأويل السيميائي**، ط٢، الكويت: مكتبة آفاق.

١٠. ريكور، بول(٢٠٠٦). **نظريّة التأويل: الخطاب وفائض المعنى**، تر: سعيد الغانمي، ط٢، المغرب: دارالبيضاء.

١١. شاكر، التهاني(٢٠٠٤). **محمود درويش ناثراً**، الأردن: دارالفارس للنشر والتوزيع.

١٢. شرتح، عصام(٢٠١٢). **الشعر والنقد والسيرة**:مقاربة لتجربة بشرى البستاني الإبداعي، بيروت: دمشق.

١٣. الشكعة، مصطفى محمد(١٩٨٣). **الأدب الأندلسي:موضوعاته وفنونه**، بيروت:دارالعلم للملايين.

١٤.الطيّب، عبدالله(١٩٨٩). **المرشد إلى فهم اشعارالعرب وصناعتها**، ط٢، الكويت:نشرالكتب العربيّة.

١٥. عباس، احسان(١٩٦٢). **تاريخ الأدب الأندلسي:عصرملوك الطوائف والمرابطين**، بيروت:دارالثقافة.

١٦. عبدوفلفل، محمَّد(٢٠١٣). **في التشكيل اللغوي للشعر: مقاربات في النظريّة والتطبيق**، دمشق. وزارة الثقافة:الهيئة العامة السوريّة للكتاب.

١٧.عبيد، محمد صابر(٢٠١٤). **رسول الجمال والمخيّلة**، ط١، عمان:دارفضاءات.

١٨. العلاق، على جعفر(٢٠١٣). **الشعر والتلقي**، ط١،عمان:دارفضاءات.

١٩. علي الحجي، عبدالرحمن (١٩٨١). **التاريخ الأندلسي من الفتح الإسلامي حتّى سقوط غرناطة**، بيروت:دارالقلم.

٢٠. فطوم،مراد حسن(٢٠١٣). **التلقي في النقد العربي:** في القرن الرابع الهجري،دمشق:الهيئة العامة السوريّة للكتاب.

٢١. فيدوح، عبدالقادر(٢٠٠٩). **إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر**، عمان: دارالصفحات.

٢٢. البرزى، برويز(١٩٨٦). **مبانى زبانشناسى متن**، تهران: انتشارات اميركبير.

٢٣.آذرشب،محمد علي والآخرون(١٣٩٦)،«**نشانه شناسى عنوان قصيده حفر على ياقوت العرش سروده محمد علي شمس الدين**»، مجلة زبان وادبيات عربي،فردوسي مشهد،العدد١٦، السنة١، صص١- ٢٦.

٢٤. بديدة، رشيد(٢٠١١).«**البنيات الاسلوبيّة في مرثيّة بلقيس لنزار قباني**»، من متطلبات الماجستير في اللسانيات العامة، جامعة باتنة.

٢٥. حميدة، صباحي(٢٠١٤). «**جماليات التشكيل الموسيقي في شعر عبدالله العشيّ**»، مجلة جامعة المخبر، العدد١٠ .صص١٦٦-١١٥.

٢٦ . فضل، صلاح(١٩٨١). «**ظواهر أسلوبيّة في شعر احمدشوقي**»، فصول، المجلد١، العدد٤.

٢٧. فوزيّة، دندوقة(٢٠٠٩). «**التأويل وتعدد المعنى**»، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة،جامعة بسكرة، العدد ٤.صص١٤٤-١١٨.

٢٨. محمّد الحفوظي،ريم،(٢٠١٢). «**شعريّة الرمز بين التشكيل والدلالة**»: ضمن كتاب خليل هياس، عمان، دارفضاءات.

٢٩.محمَّد عبدالعال المغربي، أحمد(٢٠١٦). «**التأويل بين اللسانيات والتلقي**»، حوليات الآداب، جامعة عين الشمس، العدد٤٤.

٣٠. محمود عبدالله، اخلاص(٢٠١٢). «**العنوان في شعر معد الجبوري(دراسة سيميائيّة)**»، من متطلبات شهادة الماجستير، جامعة الموصل.

٣١. ناجي، حنين(٢٠١٦).«**المفارقة وأساليب الشعريّة في ديوان رجل من غبار لـــ عاشور فني**»، جامعة محمد خيضر بسكرة.

٣٢. ابراهيم خليل، **استراتيجيّة التأويل وممكنات النص عند امبرتوايكو**(٢٠١٨/٣/٤)

alrai.com/article/٧٧٢٤٢٨.htmi

٣٣. سمير محمود، **الظاهراتيّة وأثرها في النقد الأدبي** (٢٠١١/٩/١٦)

https://omferas.com/vb/showthread.php?٣٣٤٩٨

السرد الموسيقي ومكوناته الأساسية في رواية "المصائر" لربعي المدهون

(المقالة المحكمة)

شهرام دلشاد (خريج الدكتوراه في فرع اللغة العربية وآدابها، استاذ محاضر بجامعة جيلان، الكاتب المسؤول)[1]

Doi:10.22067/jallv13.i1.85359

صص:١٢٥-١٠٩

الملخّص

اتسع تداخل الرواية الجديدة والفنون البَصَرية والسمعية وتمت استعارة تقنيات سائر الفنون والإنجازات الثقافية في الرواية، حتى نجد في الآونة الأخيرة توظيف الموسيقى وتقنياتها وآلاتها وأنواعها في الرواية العربية الجديدة بصورة مباشرة وفنية على أصعدة متعددة. يبدو توظيف الموسيقى في الرواية مستحيلاً أو صعباً للغاية لأن العلاقة بينهما غامضة في النص الروائي ونحن لانشعر بوجودها بسهولة خلاف الشعر الذي يقوم على النبرة الإيقاعية المكثفة. لكن تم استخدام الموسيقى في الرواية الجديدة واتسعت دائرتها خلال طريقتين: المباشرة وغير المباشرة. نلاحظ توظيف الموسيقى في الرواية التقليدية بصورة غير مباشرة، لكن نجد الآن استخدامها في الرواية الجديدة بالوضوح في إطار نوع من أنواع الموسيقى كالسمفوني والأبرا والباخ وإلخ. نظراً إلى أهمية هذه الأساليب في الرواية الجديدة ومساهمتها في حيوية اللغة الروائية وتوظيفها على نطاق واسع، ينبغي أن نحلل هذه الأنساق التي يعتمد عليها الروائي للتعرّف الشامل على المكتسبات الروائية الجديدة. هذا البحث يتخذ رواية "المصائر" لـ"ربعي المدهون" لدراسة مؤشرات الموسيقى السردية ومواصفاته معتمداً على المنهج الوصفي- التحليلي،كما يحلل الجماليات والنوايا التي يترصدها الروائي عبر توظيف هذا النسق السردي الجديد. خلصت النتيجة أن المدهون قام بتوظيف مؤشرات السرد الموسيقي وتمهيد أرضياته في روايته عبر استخدام مؤشرات هذا النمط السردي وتقنياته. قد تضافرت في هذا النص الحكائي أهم آليات السرد الموسيقي حيث جعله الروائي مبنى للسرد في الرواية. أما الإطار المختار الموسيقي في الرواية الكونشرتو مع حركاتها الأربعة. إضافة على ذلك اهتم المدهون بالإيقاعية في نقل الثيمات والأفضية يضيف بعض الأناشيد والأغاني التي تلائم المضمون السردي في الرواية؛ كذلك تم إبراز الزمن في الرواية عبر التلاعبات الزمنية الخاصة ليلائم حالات الشخصيات والأحداث.

الكلمات الدليلية: ربعي مدهون، الرواية، الموسيقى، تداخل السرد والفن، الكونشرتو، المصائر.

تاريخ الوصول: ١٣٩٩/١١/١١ تاريخ القبول:١٤٠٠/٤/١٨

[1] الكاتب المسؤول: Email: sh.delshad@ymail.com

١. المقدمة

كانت علاقة الأدب والموسيقى علاقة قديمة قدمَ نشأة الأدب بصورة عامة، لكن الصلة بينهما في الأدب العربي والشعر العربي الجاهلي علاقة وطيدة شديدة الصلات؛ لأن الشعر العربي هو الذي نشأ استجابة عن الأغنية التي كان ينشد الصحراويون والبدويون للجمل في طريقهم الطويلة والخطرة في الصحراوات والبيداوات، فهي أغنية مسماة بأنشودة الحُدى؛ هذه الأنشودة تعتبر مقدمة نشأة القصيدة العربية، فهي من العوامل الموثرة في البحث عن تطور الشعر العربي وتكامله. إذن نشأة الشعر العربي يرتبط بالموسيقى وخُلق بصورة موسيقية تلبية لحاجات الإنسان العربي المسافر. بعد ذلك، اخترع واكتشف خليل بن أحمد الفراهيدي (١٠٠ه، ١٧٠ه) أول مرة البحور العروضية ليبيّن أن الشعر شديد الصلة بالغناء والموسيقى فهو قائم على الإيقاع البارز والحركة المتناوبة. وكذلك نحن نجد تأليف كتاب الأغاني لأبي الفرج الإصبهاني (٢٨٤هـ ٣٥٦ه) الذي يبحث فيه الكاتب عن الأشعار بإسم الأغاني؛ هذه التسمية تبيّن أن هذه العلاقة بين الأدب والموسيقى أوطد وأكبر و أبعد ما نتصور. إذن لايمكن أن نغفل ونهمل أهمية الموسيقى في الشعر العربي والشعر الفارسي الذي اقتبس البحور العروضية من العربية رغم أن الشعر الفارسي في العصور الغابرة من الحضارة الفارسية يتمتع من الوزن والموسيقى بشكل آخر.

يجدر الذكر أن العلاقة بين الشعر والموسيقى تدل في المستوى العام على العلاقة بين الأدب والموسيقى؛ لكن مسألتنا الأساسية في هذا البحث تتبّع العلاقة بين الرواية والموسيقى وتبيين مؤشرات السرد الموسيقي ومواصفاته وآلياته في النص السردي. هذا بحث هام وضروري في الأوساط النقدية والمجلات الأدبية الراهنة لأن الرواية تفتقر الوزن والإيقاع كركائز رئيسية في الموسيقى والعلاقة بينهما غامضة جداً، فهذه القضيّة تتمرد عن دائرة الفهم لأجل ذلک تنمو أسئلة لدينا وتزحف في أذهاننا في مستهل الولوج إلى هذا البحث، يجب أن نناقشها ونبينها بصورة تطبيقية على أساس النصوص السردية الجاهزة، النصوص التي تمتعت من الأرضية الموسيقية ومؤشراتها وجعلت الأبنية الموسيقية مبنى للسرد والحكي واهتمت بها في نقل المضامين والثيمات الدلالية.

ينبغي أن نقول أن الرواية تخضع للموسيقى وتستعير عدة آلياته وأساليبه في العصر الحديث. ينتج عبر هذه الاستعارة خطاب سردي منوّع جديد يثير فينا السرور والدهشة والإعجاب. الرواية في القرن الحادي والعشرين تنبغي أن تستسلخ من جديد وتنحو نحو أفق روائي لم يسبق مثلها وتخرج من ضوء المحددات التقليدية السائدة النمطية. الرواية حسب تاريخها وسياقها يعد نوعاً أدبيا حيوياً رجراجاً لاتبقى على حالة واحدة. ولابأس أن تميل في الآونة الأخيرة نحو أشكال جديدة. في هذه الحقبة الروائية الجديدة يجب أن يتناول النقدُ السردي الروايةَ من منظور جديد يدرسها حسب التطورات والسمات التي تتخذ أخيراً. لهذا الإعتبار، هذه الدراسة معتمدة على رواية المصائر لربعي المدهون من الروايات الجديدة العربية تسعى أن تحلل مؤشرات النسق السردي الموسيقي ومواصفاته فيها لتجيب على السوالين التالين:

أي من مؤشرات السرد الموسيقي وظّفت في رواية المصائر؟

ماهي الدلالات التي تكمن وراء توظيف هذا النسق السردي في الرواية؟

نفترض السؤال الأول أن رواية المصائر تقوم على الإطار الموسيقى الخاص فهو الإطار الكونشرتو؛ ضمن عناية الكاتب إلى الشكل الموسيقى قد ظهرت تقنيات موسيقية عديدة في الرواية كالإيقاعية والأصوات والنبرات والأناشيد والدلالة الموسيقية للزمن. وكذلك نفترض السؤال الثاني أن الروائي نظراً إلى المضمون المختار في الرواية ونقل الحيز المأساوي و بيان هواجس الشخصيات المؤلمة في زمن احتلال، اختار هذا النسق السردي ومواصفاته.

نحن في هذه الدراسة بعد ذكر الدراسات السابقة حول العلاقة الرواية والموسيقى نأتي بتشريح علاقة الرواية والموسيقى. ثم ندخل القسم التحليلي للمقالة ونقوم بعد نبذة وجيزة حول تعريف الرواية المدروسة بتحليل المكونات الموسيقية الأربعة المستخدمة في الرواية وفي النهاية نأتي بأهم النتائج والمصادر المستفادة.

١. ١. الدراسات السابقة

لا نجد دراسات كثيرة ومتعددة حول الرواية وعلاقتها بالموسيقى؛ هناك بعض الكتب التي تتناول الروايات، اشارت إلى هذه التقنية بين العديد من التقنيات المستخدمة في الرواية؛ منها كتاب (١٩٦٠) «أركان الرواية لأدوار مورعان فورستر»؛ الكاتب قدّم في إحدى فصول كتابه عن علاقة الرواية والموسيقى السمفونية متعمداً على رواية البحث عن الزمن المفقود لمارسل بروست، بحثاً وجيزاً لايشفي الغليل. لكن رُغم قصرها فهي من أقدم البحوث في هذا المجال. وأيضاً كتاب حسين بايندە (١٣٩٤)، كشودن رمان (فك الرواية)؛ فهو في أحد فصول كتابه تحدث عن عنصر الإيقاع في رواية "من چراغها را خاموش می‌کنم" (أنا أطفئ المصابيح) لزويا بيرزاد، بحثاً عميقاً لكن لم‌يحدد أبعاد الموسيقى في الرواية ومؤشراتها بالدقة بل هو قام إلى تحليل الرواية وأثر الإيقاع فيها بصورة كلية و لم يختر المؤشرات حسب النص السردي المدروس في إطار دقيق. وهناك أيضاً بعض الندوات والصفحات الإنترنتية والجلوس والمقابلات تتحدث عن هذه القضية منها مقالة منشورة الكرونيّا (٢٠١٤) «السرد الموسيقى فى مجموعة (البغدادية)»، بقلم محمد سمير عبد السلام؛ الباحث تحدث عن موسيقى باخ ومؤشراته في مجموعة قصية المسماة بالبغدادية؛ وهناك أيضاً مقاله وجيزة أخرى منشورة في موقع الكلمة (٢٠١٢)، بعنوان «عزف منفرد على إيقاع البتر: موسيقى السرد» بقلم الباحث عبدالرحيم مؤذن. الباحث تحدث عن كينونة موسيقية في مجموعة قصصية عزف منفرد على إيقاع البتر، للقاص المغربي عبدالحميد الغرباوي؛ وتحدث عن الإيقاعية ومؤشرات السرد الموسيقي وآلياته في سردية الكاتب.

أما حول الرواية المدروسة فوجدنا دراستين، وهي مقالة (١٣٩٩)، عنوانها «دراسة التكثر السردي في رواية المصائر لربعي المدهون»، بقلم شهرام دلشاد والآخرين. المنشورة في مجلة لسان مبين. بحثت المقالة حول التكثر السردي وتعدد القصص الجزئية في الرواية وفق العوامل المؤثرة في خلقها. ورسالة ماجستير (٢٠١٩)، عنوانها «التجريب الروائي في رواية مصائر كونشيرتو

الهولوكوست والنكبة لربعي المدهون»، لطالبتين وردة دغفل، سمية نعيمي. تحدث الباحثتين عن العناصر الروائية في الرواية التي استخدمها الكاتب بصورة جديدة وفق مناخ العصر.

أما الجديد في دراستنا هذه، فهو تحليل السرد الموسيقى ومؤشراته الأربعة الهامة في رواية المصائر وهي من أهم الإنجازات السردية وأحدثها في مجال تعالق السرد والموسيقى.

٢. علاقة الرواية والموسيقى

أول من تحدث عن العلاقة بين الرواية والموسيقى هو إدوار مورغان فورستر (Edward Morgan Forster) في كتابه أركان الرواية وقام بتحليل هذه القضية قائماً على رواية «البحث عن الزمن المفقود» لمارسل بروست. فهو يقول في كتابه الشهير: «فالوزن أحياناً أمر سهل جداً. تبدأ سمفونية بيتهوفن الخامسة على سبيل المثال بالوزن، «دي ددي دي دوم» الذي نستطيع أن نسمعه كلنا وننقر بأصابعنا على نغماته. لكن السمفونية ولها وزن أيضاً بصورة كلية - يمكن المراجعة إلى العلاقة بين حركاتها- و يستطيع بعض الناس أن يسمعوه لكن لايمكن لأحد أن ينقر بأصابعه على نغماته. هذا النوع الثاني من الوزن صعب، وهذا الفن وحده هو الذي يستطيع أن يخبرنا إن كان هذا النوع يشبه الأول في مادته أم لايشبه به. وما يستطيع رجل الأدب أن يقوله هو أن النوع الأول من الوزن، "دي ددي دي دوم" يمكن أن يوجد في روايات معينة وقد يضفي عليها جمالاً. أما الوزن الثاني صعب، وزن السمفونية الخامسة ككل، فلايمكنني اقتباس أمثلة له من القصص، لكنّه قد يكون موجوداً» (فورستر، ١٩٦٠: ٢٠٠). هو يعتقد أن هذه الرواية قريبة المبنى إلى حركات السمفونية و يستنتج في نهاية المطاف «هل هناك أي تأثير في الروايات مشابه لتأثير السمفونية الخامسة ككل حيث نسمع، حين يتوقف الأوركسترا، شيئاً لم يعزف فعلاً، فالحركة الإفتتاحية، والحركة البطيئة والثلاثية، الخفيفة، الثلاثية، النهائية، الثلاثية، النهائية التي تكون الجزء الثالث، هذه كلها تدخل العقل في نفس الوقت، وتمد بعضا بعضاً نحو كيان منفصل. هذا الكيان العادي، هذا الشيء الجديد، هو السمفونية ككل. وقد وصلنا إليها أصلاً (وإن لم يكن تماماً) بواسطة العلاقة بين الأجزاء الكبرى للصوت الذي كان يعزف الأوركسترا. وأنا أسمي هذه العلاقة موزونة. ولايهم أن يكون التعبير الموسيقي الصحيح شيئاً آخر. وعلينا أن نسأل أنفسنا الآن إذا كان له شبيه في القصص» (المصدر نفسه، ٢٠٤).

إذن الحركات والأقسام في الموسيقى كاللقطات في السينما أو المشاهد في المسرح تتماثل الأحداث في الرواية و يمكن أن تحليل الرواية حينما يهتم الروائي بأجزاء موسيقية خاصة أو تقوم روايته على أساس موسيقى خاص وفقا لتلك الحركات والإيقاعات الموسيقية. على سبيل المثال إذا كوّنت أحد أنواع الموسيقى من عشرة حركات متناو بة تتكون الرواية أيضاً متأثرة عليها من عشرة أقسام أو الأحداث، حينما يبني الروائي روايته على تلك التقنية. هذه الرواية هي ما نسمّيها الرواية الموسيقية. أي رواية مستقاة من الفن الموسيقي الخاص أو هناك أيضاً تقنيات أخرى تستلهم الرواية منها. إذن للتعرف على تحليل الرواية على أساس الفنون والأنواع الموسيقية يجب أن نعرف الموسيقى المستخدمة وحركاتها وأجزاءها وتقنياتها. أن التقنيات والأنواع الموسيقية كثيرة جداً، على سبيل

المثال السيمفونية والأركسترا والكونشرتو والراب وموسيقى البلوز وأوبرا وويولن والخ تعد أنواع موسيقية لكلها قواعد وتصنيفات وقوانين خاصة وتتمتع من حركات مختلفة (Movement) خاصة بها. إذن «لمنح الكتابة الروائية مساحة من التدفق المعجمي والدلالي والتداولي، وهو ما نجده أيضا في اعتماد السرد لبناء الموسيقى، بحيث لم يعد النص بنية خطية مكتوبة على الورق فقط، بل أصبح كتلة من النغمات المكونة لسيمفونية تتناغم فيها الأصوات والأفعال والوضعيات والحالات، وهو ما يبعد الرواية عن الابتذال وعدم الاستساغة الفنية، ففي بعض السرود نلاحظ ثرثرة عقيمة تستدعي شروحات خاصة بالموسيقى، وهي غير ذات قيمة تذكر أو وظيفية (لشكر، ١٤٣١: ٩).

أما الرواية الموسيقية رغم فقدانها العنصر الإيقاعي البارز أي الوزن الذي يمتاز بها الشعر، فلها مساهمة أخرى في صميم الرواية. فالموسيقى عبر تداخل نوعيها في الرواية أي المباشرة وغير مباشرة، تقترن الرواية لإلقاء ونقل بعض المعاني والمفاهيم المقصودة فيها، هي وسيلة لتجسيد الفرح والحب كما تعد أداة لتجسيد الكآبة والحزن والغربة وفي الرواية الفلسطينة وظّفت الموسيقى لنقل الثيمات والمفاهيم المختلفة لاسيّما لبيان المفهوم الأخير أي الغربة والتهجر القسري من بلادهم وتبث أصداء نفي و إبتعاد المنفيين والمهاجرين من الوطن. إذن الموسيقى يساعد الروائي في نقل الثيمة و بيان الفكرة القائمة عليها الرواية كما هي مهمة في طريقة السرد. فهي بشكل عام تساهم في خلق السردية الشعرية والغنائية القائمة على الذاتية الإيقاعية (Rhythm). وأيضاً كما أسلفنا الإشارة هناك مماثلة كثيرة من حيث البنية بين الرواية والموسيقي لأن كلها تتكون من مجموعات صغيرة تشكل الكل. فالرواية تتكون من الأحداث الجزئية والصغيرة واللقطات المتعددة من الحدث الرئيسي لتنتهي إلى حدث تام كامل والموسيقى أيضاً تتكون من أصداء وأصوات متقاربة ومختلفة في نفس الحال ولأجل هذا من حيث البنية تشبه من الموسيقى. فالرواية تمارس الموسيقى نظراً لتشابهات بنيوية بينهما لنقل ثيمات متعددة وتوظيف سائر الوظائف.

يمكن مشاهدة توظيف الموسيقى في الرواية العربية التقليدية والحديثة بأشكال مختلفة كما نجد في رواية "زينب" نكهات من الموسيقى الريفية الرومانتقية الخلّابة أو نجد أن الشخصية القصصية في رواية السفينة لإبراهيم جبرا قضي عمره في الغربة ولديه آلة موسيقية ليطمئن بها. أما في الرواية الجديدة فاستخدمت أنواع الموسيقى وتقنياتها بشكل مباشرة في الرواية والروائي يعتمد في البنية السردية على أساس البنيات الموجودة في نوع من أنواع الموسيقي. مثلاً يستخدم السمفوني وتقنياته خاصة ونجد فيها أصوات متزامنة أو يستخدم تقنية كونشترو في الرواية مباشراً فيها يستخدم عدة أصوات مشتركة. بشكل عام «إهتمّ الكثير من الروائيّين العرب بالموسيقى وضمّنوا نصوصهم إيقاعاتها وأنغامها وحوّلوها إلى رافد سرديّ مهمّ يمدّ الخطاب الروائي بطاقات جماليّة ودلاليّة جديدة» (العزي، ٢٠١٧: www.nizwa.com). إذن نواجه بخلفية طويلة للرواية العربية وعلاقتها بالموسيقى، لكن هنا في هذه المقالة، نريد أن نبحث عن هذه التعالق في أحدث الروايات العربية وأكثرها جرأة في إستخدام الموسيقى فهي رواية "المصائر" التي استخدم فيها الروائي الفلسطني تقنية "كونشرتو" مباشراً و بصراحةٍ.

٣. البحث والدراسة

رواية المصائر أو بإسمها الكامل: «المصائر: كونشرتو الهولوكوست والنكبة، رواية جديدة كتبها الروائي الفلسطيني ربعي المدهون. هذه الرواية الصادرة عام ٢٠١٥ عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت هي التي حصدت جائزة البوكر العالمية للرواية العربية عام ٢٠١٦. الرواية قائمة على أساس نوع من أنواع الموسيقي فهو الكونشترو، فهي قائمة ومعتمدة على أساس حركاتها الأربعة. فهي تحتوي على أربعة مرويات حسب الإطار المستخدم، فهي على التوالي: «الحركة الأولى: تحب الأرمنية الفلسطينية إيفانا أردكيان طبيباً بريطانياً في زمن الإنتداب على فلسطين من عكا القديمة. تتزوّجه تولد بنتاً ترحل بها إلى لندن عام ١٩٤٨. قبل وفاتها توصي ايفانا بحرق جثتها، وأخذ جزء من رمادها إلى مسقط رأسها في عكا القديمة أو إلى القدس. الحركة الثانية: تكتب جنين دهمان روايتها فلسطيني تيس عن محمود دهمان، الذي يهاجر وعائلته من المجدل، عسقلان إلى غزة خلال نكبة ١٩٤٨. تلاحقه المخابرات المصرية. يترك عائلته ويعود سرّاً إلى المجدل. ترسم الحدود بين اسرائيل وغزة ولايتمكن محمود من استعادة عائلته الصغيرة. الحركة الثالثة: يزور وليد دهمان وزوجته جولي (إبنة إيفانا) البلاد لتنفيذ وصيّة إيفانا. ينتهي بهما تجوّلهما في مدن حيفا وعكا ويافا والقدس والمجد عسقلان إلى الوقوع في عشق البلاد. يفكّران في العودة وتغيير مسار حياتهما. الحركة الرابعة: يزور وليد متحف المحرقة "يد فشم" في القدس، يلتقي وجولي جنين في يافا. يتعرف على مصادر روايتها فلسطيني تيس ومصائر أبطالها وما انتهت إليه علاقتها هي بباسم في الحقيقة وفي الرواية (المدهون، ٢٠١٥: ١). من هنا نبحث عن مؤشرات السرد الموسيقي وآلياته الأربعة الهامة في رواية المصائر، فهي على التوالي:

٣. ١. البناء الموسيقي الكونشرتوئي (Concerto)

أهم آليات السرد الموسيقي، استعارة الإطار الموسيقي ليبني الروائي روايته على أساسه. بما أن إطار الرواية وحبكتها يعتبر عنصراً أساسياً في السرد، ميلها نحو أي إطار من الأطر الفنية والبصرية والسمعية و إلخ يجعلها تحظي بذلك السرد ومواصفاته. في السرد الموسيقي ينبغي أن تضطلع الرواية فناً من الفنون الموسيقية كالسمفوني والأركسترا والكونشرتو و إلخ، لكن لانستطيع أن نسمى السرد في رواية موسيقياً بمجرد استعارة تقنية موسيقية كما لانستطيع أن نقول بجرأة أن الرواية تتمتع منه حين خلوّها من الإطار الموسيقي. لأن سائر العناصر كالإيقاع والزمن يمكن أن يستخدم في كل رواية بصورة موسيقية؛ لكن الأهم في تسمية هذا النوع السردي، هو استعارة الإطار الموسيقي المحدد. لأن في هذه الحالة، تفرض الموسيقى وجودها على السرد الروائي وركائزه الرئيسي كالإطار والشخصية والإلخ.

تم استخدام تقنية كونشترو في رواية "المصائر" مباشرة. لأنها مبنية على أساس تقنية موسيقية خاصة بصورة واعية متوفرة واضحة؛ حيث لايحتاج أن نستكشف علاقة الرواية بالموسيقى أو نظّن أنها تخضع لإطار موسيقي خاص بل الروائي أعلن في بدايات الرواية كالعنوان والمقدمة ويهتف أنه يبني روايته على هذا الإطار. الرواية تشتمل على عنوان رئيسي، وهو "المصائر"، وعنوان فرعي

وهو"كونشترو الهولوكوست والنكبة". كما نجد أن الروائي اختار كلمة كونشترو في صياغة العنوان مباشرة وجاء بكلمة الهولوكوست والنكبة بعدها. هاتان الكلمتان تساهمان في تقوية البنية الموسيقية بالوضوح. لأنهما تدلان على الإبادة والهجرة الجماعية لدى كلا قومين في فترات محتلفة. لأن أحد منها يرتبط إلى تاريخ قوم اليهود المعاصر والثاني إلى تاريخ الفلسطين المعاصر. إذن أن الروائي يريد أن يغني (أو يسرد) غناء الهولكوست والنكبة بأسلوبه الخاص وبمقارنتها الأولى (الهوكوست اليهودي) إلى الثانية (النكبة الفلسطنية) نيلاً إلى تبيين الغرض الأساسي لديه.

خلال تناظر بين هذين الحدثين، بدأ الروائي الإستعارة من الكونشرتو من العنوان، لأن فيها يقوم الفنانان الرئيسان ووقف على جانبهما جماعتان يرافقهما في تطبيق الموسيقى المذكورة. بعبارة أخرى في هذا الإطار يتم خلق نوعين موسيقين متضادين لكن مترابطين وهذا هو ما يرتبط بجلا في الحكايات التي يسرد المدهون. كما نجد هذه الإستعارة فى مقدمة الرواية وأشار الروائي إلى هذا البناء الروائي في بداية الرواية وأعلن أنه جعله أساساً في إبداعيته الجديدة:

«قمتُ بتوليف النص في قالب الكونشرتو الموسيقي المكوّن من أربع حركات، تشغل كل منها حكاية تنهض على بطلين إثنين، يتحركان في فضائهما الخاص، قبل أن يتحولا إلى شخصيتين ثانويتين في الحركة التالية، حيث يظهر بطلان رئيسان آخران لحكاية أخرى هكذا نمضي مع الحركة الثانية، وحين نصل إلى الحركة الرابعة والأخيرة، تبدأ الحكايات الأربعة في التكامل وتتوالف شخصياتها وأحداثها ومكوّناتها الأخرى وتكون ثيمات العمل التي حكمت كل واحدة من الحكايات، قد التقت حول أسئلة الرواية حول النكبة الهولوكوست و والعودة» (المدهون، ٢٠١٥: ٧).

هنا يتحدّث الروائي عن بناء الرواية؛ قال مباشرة أن روايته قائمة على الكونشرتو وتتميز بهذه التقنية الموسيقية الشهيرة. لميوظف المدهون هذه التقنية بصورة سطحية وجزئية بل حافظ على ذلك الإطار الموسيقي الخاص، في تبويب الفصول وتسميتها وتناثر الأحداث وترتيبها واختيار الشخصيات وتوظيفها في النص السردي و إلخ أو في توليف الرواية كما هو أشار مباشرة. لأن الروائي يقول بصراحة أنه اهتم في تخطيط الرواية إلى ذلك الفن الموسيقي. يجدر الذكر يتألف الكونشرتو من ثلاثة أجزاء رئيسية؛ الفنان يكتمل الأغنية في الحركة الرابعة. الرواية أيضاً تبنى على هذا الأسلوب. الروائي فعل هكذا، في كل حركة من الحركات الثلاث تقص قصة واحدة تختلف عن غيرها وفي الحركة الأخيرة تتآلف وتتوافق بين حركاتها. الرواية تحاكي الإطار الكونشرتوئي في عدة المعايير والمواصفات فنحن نجد هذه المعطيات والآليات في ثنايا السرد الروائي المدهوني بصراحة. وراء ذلك التوظيف الموسيقي، يريد الروائي أن يروي قصة مأساوية كبرى عن الفلسطينين وظروفهم السئية وحالتهم المؤلمة في التشريد وكيفية مواجهتهم العميقة مع أزمة الهوية، إذن نرى أن استخدام هذا الإطار الموسيقي بقيامه على الثنائية يكون أداة ناجحة في تجسيد المعاناة والآلام والمفارقات والثنائيات التي يجرّبها الفلسطينين.

في حركات الكونشرتو نحن نجد فنانين. في كل حركة يقوم فنانٌ إلى الإيقاعية والأنشودة. على أساس هذا الأسلوب بنى الروائي روايته على أساس بطلين في كل الحركة. الرواية لم تستعير الحكي التقليدي الذي يحتل فيه بطل واحد مكاناً بارزاً يفوق على كل

شخصية في النص السردي وفي جانبه نجد أضواء متناثرة من الشخصيات الفرعية والمساعدة؛ بل على خلاف الخطة المرتسمة في الرواية التقليدية، هذه الرواية تأسست على أساس تقنية الكونشرتو تستند على الشخصيات الموازية؛ البطلان الرئيسان اللّذان يتغيران في كل حركة ويقوم مكانهما بطلان آخران في الحركة الثانية وهلّم جراً. مدهون يسعى أن يزوّد السرد بالبعد الموسيقي واضح جديد، ليتجاوز عن السرد القديم الذي يقوم على الشخصية الأحادية الشعرية أو كما نجد في الفنون الموسيقية التقليدية القديمة التي يظهر مغنٍ يدق وحيداً ويستمع إليه الجمهور ويصفق له الخاص. بل نجد الروائي تابع الصبغة الكونشرتوئية ولم يكتف بها في العنوان بل وسار مسارها في الحبكة والتأليف وجعل في كل حركة شخصيتين لامعتين تمثلان في ساحة الرواية ليخلق في النص السردي عالماً سردياً واسعاً يتسم بالتعدد والتكثر.

الشخصيتان في الحركة الأولى هما إيفانا أردكيان وطبيب بريطاني، وهما مشتركان في الحياة الزوجية والحب ومتضادان في الجنس والدين. الحركة تسرد حكاية مغامرات إيفانا الأرمنية الفلسطينية بطبيب بريتاني. إن كانتا تغيبان في السرد في غالبية الأحيان لكن الأحداث يدور حولهما، حتى حينما تسرد الرواية مكافحة جولي وعشيقها وليد وهما يقصدان نقل جزأ من رماد جثة ايفانا إلى عكا القديمة مسقط رأسها. لكن الرواية بطريقة الاسترجاع تسرد بعض الأحداث المتعلقة بهما في زمن الانتداب؛ لكن على كل حال ايفانا والطبيب هما بطلان رئيسان في هذه الحركة والشخصيات الفرعية تساهم في تكميل دائرتهما وتطور مصائرهما في المرحلة الأخيرة حيث يتم نثر رماد ايفانا بصورة غنائية ذات أصداء واضحة في الأرض الفلسطيني حيث تم الاحتفاظ ببقايا جثته في بريتانيا. لكن الأهم هنا تركيز السرد على البطلين. وكذلك الحركة الثانية فهي أيضاً ذات بطلين رئيسين. جنين دهمان صاحبة رواية فلسطيني تيس ومحمود دهمان؛ الشخصية الرئيسية للرواية التي تروي جنين في النص عبر تقنية التداخل القصصي هو محمود دهمان، الشخصية المهاجرة المنسية. وأيضاً الحركة الثالثة فهي ترصد قضايا جديدة عن وليد دهمان وجولي. لأن في الحركة الأولى تختص إيفانا وزوجها لكن هذه الحركة بدورها تروي تجولهما في المدن الفلسطينية القديمة. إذن الحركات تلهم في إختيار الشخصيات عن تقنية الكونشرتو فهو يفرض السرد على عاتق الشخصيتين في كل حركة.

لم‌تقم الرواية على أساس هذين البطلين الرئيسين فحسب كما لم‌يقم الكونشرتو على أساس الفنانين الرئيسين، بل هناك أيضاً جماعة أخرى تساهم في الإيقاعية المقروعة في الإطار الموسيقي الموظّف؛ الرواية أيضاً هكذا؛ هناك كثير من الشخصيات الفرعية تساهم في الرواية وتلعب فيها مساعدة للشخصيات الرئيسية. يمكن جعلها أمام الجماعة المساعدة في أوركسترا أو الكونشرتو. إذن من هذا المنظور، تحاكي الرواية الشكل الموسيقي الكونشرتوئى في اختيار الشخصيات الساذجة الفرعية غير المغامرة؛ إذن ينمو السرد عبر تشكيل هذين الحقلين من الشخصيات، الشخصيات الأصلية الثنائية في كل حركة والشخصيات الفرعية المتعددة الساذجة. الشخصيات الفرعية لاتحتل ساحة السرد مساحات واسعة بل تظهر وتغيب بسرعة حيث لاتنمو ولاتتطور مثلما تنمو الشخصيات الرئيسية. من هذه الشخصيات في الرواية يمكن ذكر سمية، فاطمة، عبدالفتاح، رقية والباعة والمتسوقين وسائر الشخصيات الضئيلة التي لايخص المدهون إلا نبذة منها في المتن الحكائي:

«ابتسمت لها وعرّفتني على نفسها: أنا سمية، وقبل أن أخبرها سبب زيارتي للبيت، سارعت ترحب بي باسمي، فاطمة حكت لي كل الشي، ودعتني إلى الدخول، فدخلت» (مدهون، ٢٠١٥: ٤٦)

الحركة الثانية في الكونشرتو بطئية بالقياس إلى الحركات الأخرى وطويلة نسبية إلى غيرها؛ الروائي انطباقا لها يقص في هذه الحركة أحداثاً سردية تمضي ببطء والزمن فيها يتوقف والمشاهد والتعليقات فيها كثيرة وعريضة. في هذه الحركة من الرواية الكونشرتوئية تروي حكاية محمود دهمان وقصة هجرته وترك عائلته. يبدأ الروائي الحركة بسرد حكاية جنين صاحبة وكاتبة رواية :فلسطيني تيس"، كالرواية المتداخلة ضمن الروائية الأصلية، ببطء وتمهل وتسعى على تسجيل أدق ملامحها و إنفعالاتها قائماً على التجسيد والتتبع:

«وضعت جنين عائداً إلى البيت، من شارع البحر كعادته، يجرّ حصته من الخيبة يستغلّ انحسار ظلّه، مي مقل هذا الوقت من النهار، يتطاول عليه، يلعنه ثم يدوسه بقدميه، يلاكم الهواء ويلعن السنة التي عاد فيها إلى البلاد ظاناً أنها وطن، بينما رأسه يجادل حيطان مسجد البحر» (المصدر نفسه، ٧١)؛

وهكذا يشيد عالم روايته على الصور والتوصيفات الجزئية الدقيقة و يرصد أحوال شخصية رئيسية للروايته محمود دهمان وأجواء المجدل الفظيعة بدقة. الروائية الداخلية أي جنين كتقنية مستخدمة بواسطة الروائي ترصد جميع ما يرتبط بحياة محمود دهمان وعائلته بتفاصيل جزئية من كيفية خروجه ودخوله إلى الأرض الفلسطيني وزواجه و إلخ. و إن كانت الحركة ليست طويلة بالنسبة إلى بقية الحركات إلا في بضع صفحات لأن الروائي ينبغي أن تعمل وفق إطار الكونشرتو في تقسيم الرواية إلى الحركات المتساوية، لكن هذا التساوي لايعني تساوى الإيقاع والزمن. بل الزمن في هذا الحركة بطيئة قليلاً ما نجد يستخدم الروائي القفزات الزمنية المتعددة، كما نجد الروائي على لهف في ملء الفجوات و إضاءة الجوانب المفتوحة للحدث المسرود:

«واصلت جنين صعود الدرجات القليلة التي تسبق البناء، على ملامحها بعض الإنفعالات المتحلقين حول الضابط و بعض نكد ترقّبهم توقفت أمام المدخل الرئيس التفتت تراقب خلفها، كان الضابط يلملم بعض الأوراق....» (المصدر نفسه، ٩١).

إذن الروائي عبر استخدام هذا الإطار الكونشرتو ليسرد مصائر الشخصيات المتعلقة بالحدث تماماً بالتفصيل والشرح ولايلجأ إلى القفز والحذف ولايركز على الواحد من الأحداث تاركا الأخرى. لكن حسب الإطار الموسيقي والخصائص الفنية السائدة فيه، نجد في بعض الحركات اختزال الحدث وظاهرة الحذف والقفز كما نجد الحركة الأولى والثالثة وفيها يسرد الروائي الأحداث عابراً. أما في الحركة الثالثة يمكث الروائي كثيرا ويغوص في تفاصيل الحدث لأن هذه الحركة في الكونشرتو تكون طويلة. الروائي يتعامل مع الفصول من جهة طولها وقصرها حسب ما نجد في الكونشرتو ونحن ندرك مدى أهمية الأحداث في هذا النوع من الترتيب؛ أي أن دخول الروائي في بيان الاحتلال الاسرائيلي وقضية الانتداب ورواية حب الطبيب البريطاني مع إيفانا أردكيان في الحركة الثانية/ الفصل الثاني أي أكبر الحركات في الكونشرتو، يدل أن بيان تاريخ الاحتلال والانتداب وشرح الظروف التي أدت إلى أزمة الهوية

واحتلال الفلسطينين هامة لدى الروائي كما يقص عن التعايش بين الفلسطينين والأجنبين في زمن النكبة في هذه الحركة، التعايش الذي فقده الناس خلال الدمار والقتل والإبادة الجماعية في السنوات الأخيرة.

٣. ٢. الإيقاعية (Rythme)

التقنية الثانية التي نسعى أن نحلل الرواية على أساسها فهي الإيقاعية؛ فهي من أهم مؤشرات السرد الموسيقي وآلياته. «إن الإيقاع في الرواية في واقع الأمر ما هو إلا ضابط يضبط حركة الحدث والمكان والزمان والخط واللون و ينظمها و يكسبها معنى جديداً، بعداً جديداً أو أفقاً آخر عند كل تكرار» (الزعبي، ١٩٨٦: ٨٠) أو هي تستخدم «لنقل تزاوج يحدث بين عالمين، عالم خارجي مرئي ظاهري للشخصية والحدث والمكان و إلخ. وعالم داخلي خفي يخص الشخصية نفسها والحدث نفسه، وهذا التزاوج والتداخل يشكل إيقاعاً معيناً يكشف عن عمق العلاقات بين الناس والأشياء، يبيّن الثوابت والمتغيّرات، بين الحاضر والماضي و بين ما هو مجهول» (دهينة، ٢٠٠٦: ١٨٧). هكذا اتسعت دائرة الإيقاع واشتملت كل مؤشرات السرد الموسيقي إلا أننا في هذا القسم نقصد تلك الأصوات التي يسعى الروائي إلى عقد علاقات بينها و بين أفضية السرد ومضامينه. فهذه هي ما وجدناها في رواية المصائر إضافة على تزاوج بين العناصر القصيصية التي اشرنا إليها في العنوان السابق.

هذه الرواية المبنية أساسها على البنية الموسيقية الخاصة اهتمت إلى الإيقاعية ومؤشراتها وأدواتها في النص، فالروائي بطرق مختلفة عبر استخدام ومضات زمنية أو عبر استخدام الأصوات والنغمات الخاصة والتلازم بين العناصر والأحداث والشخصيات، يسعى أن يستلهم القارئ مضامين وأفضية موسيقية متنوعة ليثير إنتباهه ليدعوه إلى التعمق والتساؤل. من المتوقّع أن الروائي في سرده المرسل المنثور لايؤظف الوزن والقافية وهذا لايعني أنه يهمل الموسيقى ووظائفها وعناصرها المختلفة، بل لديه حشدٌ من الرؤى والأفكار تعرض عنها بالأصوات والنغمات. الروائي يشير إلى الأصوات السائدة في حيّز السرد ويسعي أن يعبر كآبة الشخصيات وسرورهم بهذه الأصوات كما يسعي في تجسيد المواقف والمواضع والأفضية عبر هذه الأصوات والنغمات؛ فقد استخدمها المدهون استخداماً هادفاً واعياً متناغماً كما نجد في الفقرة التالية:

«ما إن لامستُ قدم جولي الدرجة الأولى لسلم الحديد الصدئ الصاعد حتى باب البيت الأزرق الشاحب مثل سماء حائرة بين الشتاء والصيف، حتى انطلق أجراس كنائس عكاء القديمة، تعلن عن جنازة شيّعت من قبل خفتت أصوات الباعة الراكضة وراء المتسوقين في سوق عكا القديم. أطلّت وداد عصفور من الشرفة المعلقة على أربعة أعمدة خشبية في الطابق الثاني من البناء المجاور: أبصر مين مات اليوم» (المدهون، ٢٠١٥: ١٣).

كما نشاهد أن هذا المشهد الروائي يمتلي بالأصوات والحركات والنغمات وتحتوي على البنية الإيقاعية الملائمة والمتناغمة بالفحوى والمضمون. فهناك عدة نغمات تساهم في البنية الإيقاعية المذكورة منها صوت قدم جولى، صوت أجراس، صوت الباعة وصوت عصفور؛ لكن الصوت الغالب والأكثر تأثيراً تتمثل في صوت أجراس تعلن عن جنازة شيّعت؛ فهي مسببة في تخفيف سائر

الأصوات وانغماسها في ضوء هذا الصوت العالي العام المهيمن. إذن أجراس الكنائس هي الصوت المدوّى المنعكس على ساحة الرواية تتناغم مع المضمون فهو حديث الموت والرحلة، فقد يصدأ جرس الموت، الجرس الذي يحاكي عن الواقع المسرود الفلسطيني. فهي تساهم في ميكانيكية الصوت الطلق وظهورها حينما يختفي صوت الأجراس يظهر صوت الباعة في السوق:

«توقّف رنين أجراس الكنائس استسلمت ساحة عبود لقيلولتها التي لايهتم لها سياح المدينة عادت نداءات الباعة في السوق القديم، تتردد واهنة وتتكسر على أطراف الحارة مثل موج يصل إلى شاطئه منهكاً» (المصدر نفسه، ١٥).

إذن بتوقف هذا الجرس العظيم تتعالى أصوات أخرى وبرنينه تمحو الأصوات وتزيل. فهي تلائم وتتناغم مع حالة الشخصية الرئيسة أي جولي حينما تبحث هي عن الآثار المتبقية في عكا القديمة لوالدتها إيفانا أردكيان فهذه الإيقاعية تنسال على خواطر جولي لتسوقها نحو الحركة والديناميكية خارجة عن قيد المونولوج الداخلي. ذكر هذه الأصوات في بداية الرواية تدل على علاقة الرواية بالصوت ودور الأصوات في إلقاء الثيمات والمضامين وفي تجسيد الأفضية واستعادتها، والرواية ترتهن الصوت ثنايا مختلفة من روايته ولكلها دلالات خاصة وتنتهي إلى الإيقاعية والتضافر. من هذه الأصوات التي تكررت في ثنايا متعددة في الرواية صوت الناس في الشوارع والأسواق والحارات والأزقة فهذه الأصوات وسيلة لانتباه الشخصيات فهي كما رأينا موجودة في مقدمة الرواية فهي أسست على أساسه وكذلك نجد ثنايا مختلفة بأشكال متعددة في الرواية من الباعة والناس والمارة والسلاسل الجماعية منها هي ما نجد في بداية الحركة الثانية حينما يروي:

«فتح باب الحديد الخارجي، ثمّ أغلق تردد في الحارة الصغيرة رنين سلاسل تتشاجر توقفت جنين عن متابعة باسم في الطريق أكيد وصل» (المصدر نفسه، ٧١).

كما نجد في ثناياه هذه الحركة اختفاء الأصوات بتحول حالات الشخصية:

«أغمضت جنين عينيها لدقائق، تنصت لأنفاس بإسم تترد من حولها هادئة مثل موج أتعبه صخب النهار، وصار يزحف كسولاً على الشاطئ قبل أن ينسحب مطوياً على نفسه في إيقاع متكرر يشجع على النعاس» (همان، ٨٣).

إذن تغمر الأصوات بإطباق العيون؛ كأن الخلاص من الضوضاء هو الموت. هذه الثيمة هي ما أومأ إليها الروائي في طيّات سرده فهو جعل وظيفة نقلها على عاتق الموسيقى. إذن هذا الضوضاء والأصوات المتناوبة في الشوارع الفلسطينية وأزقتها أداة موسيقية لبيان حدوث فعل عظيم فهو الموت والإرهاق والهجرة. فالإيقاع في مثل هذه المشاهد، «يعمّق الرؤية في فنية العمل الأدبية وابعاده الفكرية، ويلقي ضوءاً على الوضع الإنساني، كيف يتصرف الإنسان، كيف يفكّر، كيف يتشكل، كيف يقيِم علاقاته، كيف يحطّمها، كيف يتكون عالمه النفسي، وبالتالي كيف يعيش بهذه الشخصية التي تقدم إلينا في عمل روائي» (الزعبى، ١٩٨٦: ٨١). فالأصوات المتكررة في رواية المصائر تسعى على تمثيل عالم الشخصيات وأفكارها وظروفها. فهي أكثر تلاصقاً بشخصية جولي من شخصيات الرواية الأصلية، الشخصية الباحثة والمغامرة تقوم إلى عدة المحاولات للوصول إلى أهدافها فالقارئ يستطيع التنبؤ لمصائر الشخصيات والأحداث في رواية المصائر عبر الأصوات المستخدمة والنبرات السائدة.

إضافة على تلازم بين العناصر والشخصيات ودور الأصوات التي تلعبن بصورة بارزة في تزويد السرد الموسيقي، يجب أن لاننسى دور الحروف في خلق الموسيقى في رواية المصائر. خاصة حينما تتكرر الحروف متلائمة مع المضمون والدلالة. فتكرار الحرف «من أبسط أنواع التكرار وأقلّها أهميّة في الدلالة، وقد يلجأ إليه الشاعر بدوافع شعورية، لتعزيز الإيقاع في محاولة منه لمحاكاة الحدث الذي يتناوله، وربما جاء للشاعر عفواً دون قصد» (حضير، ١٩٨٢: ١٤٤) وفقا لهذا الإطار نجد في الفقرة التالية تواتر حرف السين، يلائم مع الحيز والمضمون:

«هاتف وليد فاطمة استقل بعدها، سيارة أجرة أخذنه إلى الرشادية في عكا الجديدة، حيث تقيم فاطمة في شقة في بناية حارج أسوار المدينة. وحين هبط من السيارة، وجد فاطمة تنظره هي وابتسامتها أسفل البناية لم يكن صعبا عليه التعرف عليها. كان وصف جميل لفاطمة يكفي وكانت ابتسامتها الودود تصادق على وصفها» (المدهون، ٢٠١٥: ١٦).

نجد في الفقرة السابقة إيقاعا جميلا ناتج عن تكرار حرف السين والصاد الذي تثري ايقاعاً خارجياً ذا قيمة دلالية تدل على التلهف والحزن والانتظار. في هذا الحيّز الذي تسرد زيارة فاطمة مع وليد بعد مدة طويلة اختار الروائي الحروف المذكورة تعمداً مناسبة مع الموقع ليولد نبرة إيقاعية ترتاح إليه الجمهور ويحسها العامي حتى إن لميكن معنى الكلام. لهذا الحرف قوة كثيرة على المضمون المراد يجعل القارئ ليسير مع السرد ويتأثر بها لأنه يخلق اثرا جلياً في ذهن المتلقي.

٣. ٣. الزمن والموسيقى

دراسة الزمن تعتبر إحدى مؤشرات الموسيقى في الرواية وهو من أهمها وأكثرها تداولاً وأبسطها فهما في خلق إيقاع السرد. فالراوي بشرح الأحداث شرح وجيز وعابر يسارع السرد ويخلق ايقاعاً متسارعاً وبطئه وإمساكه يوقف السرد ويخلق إيقاعاً بطيئاً «فالأدب مثل الموسيقى، هو فن زمانى؛ لأن الزمان هو وسيط الرواية، كما هو وسيط الحياة، وعبارة كان ما كان، فى قديم الزمان، هو الموضوع الأزلى لكل قصة يحكيها الإنسان من حكايات الجن» (ميرهوف، ١٩٧٢م، ص٩). فالرواية «فن شكل الزمن بامتياز؛ لأنها تستطيع أن تلتقطه، وتخصبه في تجلياته المختلفة: الميثولوجية، والدائرية، والتاريخية، والبيوغرافية، والنفسية» (برادة، ١٩٩٣: ٢٢). هذا العنصر رغم احتوائه على الوظائف السردية الكثيرة له قدرة فائقة في إظهار موسيقى السرد وحركته وعرض معان مختلفة ينويها الروائي خلال هذه الحركات.

على حسب هذا المؤشرة، نجد رواية المصائر تحتوي على نمطين من الزمن، الزمن البطئ والزمن السريع؛ فالزمن تارة تتسارع وتارة نجد يجري بالتمهل والبطء. لكن بصورة كلية تتمتع الرواية على السرعة البطيئة فهي تحاول أن ترصد محاولات جولى وعشيقها في الأزقة الإسرائيلية/ الفلسطينة وشوارعها وهما يسعان أن ينتثرا جزءً من رماد إيفانا على أراضيها. لكن الرواية تتسارع حينما يستخدم الروائية تقنية الاسترجاع ويقص بعض الأحداث المرتبطة بإيفانا في زمن الانتداب الإسرائيلي والنكبة الفلسطينة، الحادثة التاريخة المأساوية التي له علاقة واضحة بالحادثة المجرية الراهنة. خلال هذا الأسلوب «الروائي باستخدام تقنية التواتر وتكرار الأحداث

والتعابير المروية يخلق فضاءاً مثيراً من الدرامية والحركة» (باشلار، ١٩٩٢: ٩)، وهذه التعابير المكررة تندد أذننا وتؤثر في أذهاننا ونفوسنا:

«إن كنتُ إسرائيلياً سألنى أن كنت يهودياً سألنى إن كان لى أصدقاء إسرائيليون، سألنى إن كنت أزور إسرائيل للمرة الأولى سألنى، إن كنت زرت القدس من قبل سألنى إن كنت سأزور الأماكن المقدسة قال عنها ما يعرفه العالم كله سألني أن كان لى أصدقاء فيها سألني إن كنت زرت حيفا من قبل» (المصدر نفسه، ١٤٠).

الزمن في مثل هذه النماذج تعطل وفقاً لها الموسيقى وتلقي على نفوسنا حركة متكررة وثابتة ولاتتلون ولاتتحرك فهي تلهمنا السكون والنمطية. ريشة الكاتب في الرواية قوية جداً فهو يغرق في التواصف والتراكم لخلق بطء الزمن وتعطيل الإيقاع ليدعو القارئ نحو التأمل والتفكر عمّا حدث. إذن الروائي حريص لضغط السرد بأوصاف متعددة لنصل إلى عمقها ولنكشف ماهيّتها وأسرها؛ فالراوئي يتتابع الرواية كما تتابع جولي رواية أهداف سويف فهو لايهرب عن السرد ولاينأى عن ساحتها بل يقف وسطها ليغوص من أعاليها إلى أسافلها ببطء وطمأنية ويدخل في التفاصيل والنفسيات للشخصيات والمواضيع. في النموذج التالي عرض الروائي الزمن المضغط والمفتوح معاً، في عبارة قصيرة وهي تدل علىثنائية الأمور وعدم ثباتها، حينما يقول:

«كانت جولي تتابع قراءة أهداف سويف، ولابد أنها غارقة، الآن، في تفاصيل علاقة آسيا بسيف، قبل ثلاث سنوات، بلا علاقة جنسية» (المصدر نفسه، ١٤١).

بهذا التعامل مع الزمن، الروائي يقصد أن تخلق في السرد، موسيقياً منوّعاً يدل على التحطيم وتحول الأمور سريعة وعدم قرارها وثباتها، وهو عبر بطئه يريد أن يضيف على القصة السكون المهيمن الذي نفذ على بيوت العرب المحروقة على أيدي الإسرائيلين وخلال تغييرها فجأة يقدم فجائية الأمور وعدم قرارها. الروائي في الحركة الثانية التي يروي فيها رواية حكاية "جنين" المرأة التي مشغولة بكتابة رواية "فلسطيني تيس" تعيش وحيدة مع ابنها اسمه"باسم" فهي تروي قصة محمود دهمان بطريق تداخل الرواية بالرواية. تبدأ الحركة الثانية بإيقاع بطي وفي كل الصفحات هذه الإيقاعية البطيئة تهيمن على السرد المتداخل للروائي:

«أغمضت جنين عينها لدقائق، تنصتُ لأنفاس باسم تتردد من حولها هادئة مثل موج أتعبه صخت النهار، وصار يزحف كسولاً على الشاطئ قبل أن ينسحب مطويّاً على نفسه في إيقاع متكرر يشجع على النعاس أراحها ذلك أنهضتها مخيّلتها، وتمشت بها بين انفعالاتها بما تراجع من صحفات الرواية وأنفاس باسم تمشّت على أطراف أصابع قدمين يشبهان قدمي راقصة بإليه صغيرة...» (المصدر نفسه، ٧٩)؛

كما نجد في الفقرة السابقة، أن الزمن خلاف النموذج السابق تمضي بالبطء. الراوية الداخلية تسرد الأحداث بالدقة قائمة على التكرار والتوصيف. بهذه الطريقة تسرد الرواية بدقائقها وتفاصيلها فهي تدل أنها تعيش حياة مريرة فهي حزينة بما جرى على شخصية روايتها وعائلتها فهي تحولت عبر الرواية إلى التماهي والتقمّص. إذن حكاية وليد دهمان كمثل حكاية أم زوجته أيفانا أردكيان بطيئة من حيث الإيقاع ربما أكثر بطئاً وتمهلاً. وليد الهارب من المجدل أو عسقلان أثناء الإحتلال يهارب مرة أخرى و يعود إلى أرضها

ليتابع الحياة في الفلسطين أو الإسرائيل حالياً مرة جديدة والروائي بواسطة العناصر الإيقاعية تساهم الشخصية في هذه الحركة؛ لأن هذه الحياة المضغوطة تحت مجازر الصهاينة ستنتهي بسرعة؛ فهو فلسطيني من أب فلسطيني وأم فلسطيني لكن الظروف غير متوفرة له إذن تجرى السرد والإيقاع سريعاً حتى لايحدث مأساة كبرى:

«إن محمود شكل بعد احتلال المجدل عسقلان، بوقت قصير، لجنة لعمال النسيج للدفاع عن حقوقهم. وإنه شجّع العديد من سكان المدينة على البقاء ومن كثيرين من الهجرة» (المصدر نفسه، ١١٨)

إذن كما نشاهد أن الزمن والإيقاع متسارع حيث لايقف أبداً ولاتبقي على حالة واحدة فهو يسير ويجري بسرعة حينما يحتاج السرد إلى السرعة ويقف ويعطل حينما يتوقف هزج السرد. وهو على رغم مكثه لايتوقف عن الحركة أبداً. فنجد أن الروائي الفلسطيني في روايته الفائزة على حصد جائزة البوكر عني إلى الدلالة الزمنية في تجسيد الإيقاعية وتعزير البنية السردية الموسيقية وهو اختار الزمن بقفزه وتعطيله ليغوص نحو المضامين المقصودة وتقديمها على سبيل المثال في النموذج التالي، أن الروائي يقدم الملل والتعب والسكون خلال التعطيل الزمني وعدم سرعته، كما نجد يقول:

«وضع كيساً ورقيا صغيراً كان يحمله بيده على مكتبها. وضع إلى جانبه، ملفاً يحتوي بضع أرواق كان تحت إبطه وقال وهو ينسحب بهدوء، إنه متعب من المشي الطويل، ومن رأسه الذي حشي بمعلومات فوق قدرته على احتمالها، ويريد أن ينام انحنى على جنين وقبّلها ومضي إلى السرير» (همان، ٨٢).

إذن الروائي عني بالترابط بين سرعة الزمن وحالات الشخصيات الموصوفة. في هذه الفقرة نجد أن الشخصية الروائية كان متعب بعدما يمشي طويلاً بغية الوصول إلى غايته ويريد أن ينام ويستريح. وهو فقد قدرة الحركة والحيوية. هذه الحالة التي هيمنت على الشخصية، ظهرت بوضوح في بطء الزمن وتعطيله ونجد أن المتن الحكائي يميل نحو الوصف وتجسيد الموضوع تجسيداً كاملاً، ولايجري خلاف حالة الشخصية وينقل السكون مثلما يتسم به الشخصية. هذه التقنيات تدل أن الزمن ركيزة هامة لدى الروائي لبيان نوعية الحوادث وحالة الشخصيات؛ إذن بطئه يدل على بطء الإيقاع وتقليل الدوّران والحركة في الحدث.

٤. ٤. الأناشيد والأغاني

إحدى تقنيات الموسيقى الأخرى في الأدب هي تداخل الأنشودة والآلات الغنائية والأشعار الرومانسية والموسيقية فيه (لشكر، ١٤٣١ه: ٧٠). والأديب حينما يريد أن يزوّد نصه الأدبي والسردي بنكهة موسيقية يضيف فيها أناشيد غنائية بارزة؛ فهذا أحد من أساليب تداخل الموسيقى والأدب والبحث مفتوح في حقل الرواية والموسيقى، والروايات الجديدة ممتازة من حيث احتوائها على هذه المؤشرة، فالروائي الجديد غير خائف في توظيف عدد زائف من الأشعار والغنائيات التي تستخدم فيها الشخصية عبر إنشادها آلة موسيقية. هذه الأناشيد تساهم في صياغة البنية السردية والرواية تحتاج حسب الظروف المقتضية إلى أنشودة من الأناشيد.

فالروائي جائر تلبية حاجة بنية الرواية الجديدة الانفتاحية، عن إدخالها وتوظيفها فهذه التقنية من تقنيات توظيف الموسيقى من أكثر التقنيات ظهوراً وانتشاراً في الروايات الموسيقية العربية الجديدة ونحن نجد هذا الملمح في رواية المصائر أيضاً.

فما يعود إلى بحثنا، في رواية المصائر، إضافة على توظيفها البناء الموسيقي والإيقاعي و إلخ، نجد عدد من الأناشيد والأغاني التي تقوم بها شخصية من شخصيات الرواية وقفاً لمواقفها العاطفية في الحدث. هذه الأناشيد شديد الصلة إلى الواقع ولاتتجاوز الأغنيات الشعبية، فالروائي تعني إلى هذه الميزة في روايته وتساهم على تجسيد الواقع وتلبية حاجات الشخصية حين إنشاد الأغنية، على سبيل المثال نجد في الفقرة التالية من صفحات البدائية في الرواية، جولي، الشخصية الرئيسية للرواية، تغنّي حسب مشاعره الفرحة والمسرورة:

«واصلت مشاعر جولي تلعثمها انطلقت في الحارة أغنية: هدّي يا بحر هدي/ طوّلنا في غيبتنا/ ودّى سلامي ودّي/ ع الأرض اللي ربتنا» (مدهون، ٢٠١٥:١٤).

وفقاً لهذه المعاينة، نجد تحظي السرد بالأغنية الإيقاعية الشفهية التي تلقاها الشخصية. فالروائي يحظي بالأغنية دون أن ينقطع السرد أو يجعل فجوة فيه. بل هو يلجأ إليها حسب أسلوب السرد الغنائي المتخذ ولايعزف عنها حينما نجد تحتاج الشخصية إليها والسرد يسير نحوها. فهذه النماذج مقوّم أساس في رواية المصائر فهي توظف على أساس قصدية الروائية بغية مرام يبتغيه المدهون في تراجيدته الغنّة الفلسطينية. السرد يتطور عبر خطية السردي رسمها الروائي فهو يشيد عالماً موسيقية متخيّلاً يثير انتباه القارئ ويقرّبه إلى عالم الشخصيات ونواياها وأفكارها. بهذه الطريقة يحقق الروائي خطته وتجربته الروائية بتوظيف الأغنيات والأناشيد حسب التغييرات والتحولات التي عايشت بها الشخصيات. على سبيل المثال في الفقرة التالية، يوظف أغنية مأساوية حزينة عكس الأغنية المطربة السابقة، فهي تناسب السياق وتلائمه:

«أغفلت جولي عينيها على المشهد الأخير، أغلق القس فتحة التابوت الخشبي، تحرك التابوت ببطء فوق شريط معدني آلي ارتفع صوت جون ليون عاليا: تخيّل أن لا وجود لبلدان، ليس صعباً أن تعفل، لاشي تقتُل من أجله تُقتَل، ولاوجود أيضاً لأديان» (المصدر نفسه، ٣٦)

الأساس هو استخدام الأغاني والأناشيد في الرواية الموسيقية، فالسرد في مثل هذا النوع من الرواية يسوق نحوها ولايزال مفتوحاً تجاه توظيف الأغنيات بطيعة التحولات والسمات التي تنتمي إليها الشخصيات وحسب الأجواء التي تهيمن على السرد فهذه الأناشيد لاتقطع الصلة عن المناخ السائد في الرواية، إذن يبدو لنا بوضوح أن المدهون يميل نحو الأغاني حينما يبلغ المضمون إلى ذروتها ولايمكن أن يعبّر عنها إلا عبر الموسيقى. فالروائي واع بهذه الوظيفة البناءة والهادفة للموسيقي. فهذا الأناشيد تعرض على الصفحة السردية حينما يتفجر الفرح أو الحزن والأغنية أكثر نجاحاً في نقل ثيمة السرور والكآبة ومن ثمّ نجد الأغاني تلائم بها حسب الإيقاعية وترمي إلى إثارة القارئ و إشراكه واعتناقه حسب السياق الذي يسير فيه السرد والحكي.

النتيجة

المدهون قام بتجربة جديدة في تكسير البنية السردية وقدّم الرواية في إطار الموسيقي وسردها حسب الحركات الموجودة في ذلك الفن الموسيقي. فهو لم يرض بتوظيف أحد هذه المؤشرات أو استخدامها بصورة سطحية عفوية، بل الموسيقى مؤشراتها العدة تهيمن على رواية المصائر، إما بعزفها الحزينة أو المبتهجة أو الأصوات والنبرات الموجودة أو دلالة زمنية موسيقية. أهم المؤشرات التي تؤدي أن تتسم الرواية على هذا النمط السردي هو الإطار الموسيقي الكونشرتوئي المختار. فالروائي بنى روايته على الصيغة الموسيقية المتميزة الكلاسكية وحافظ على أطرها الأصلية ودلالاتها وخصائصها الفرعية. فروايته تحتوي على أربعة حركات أو الفصول مثلما تحتوي الكونشرتو على أربعة حركات؛ كما تظهر خصائص هذا الإطار كبنائه على تزاوج المغنين أو سرعة بعض الحركات و بطئها على أساس هذا الفن الموسيقي. قد استخدم الروائي عبر تحكيم السرد الموسيقي، الأصوات والنبرات المتعددة والمتناغمة بالمضامين والأفضية الرومانسية والمأساوية الفلسطنية. هذا النوع من التوظيف يكون توظيفاً واعياً هادفاً دلالياً انتهي إلى قصدية النبرات لاعفو يتها فالروائي يقصد بها نقل الثيمات والدلالات و يسعى أن يكتسب تجربية روائية جديدة فذة قد صارت الرواية عملاً سردياً تلتقي فيها عدة المضامين والنبرات المأساوية النضالية. كما يهتم الروائي إلى دلالة زمنية للموسيقى وحافظ على إيقاعه في نقل الثيمات أو إسراع السرد وتعطيله. تم استخدام الأغاني والأناشيد كإحدى المؤشرات الرئيسية للرواية الموسيقية في رواية المصائر؛ فالروائي لم يكتف بالإطار الموسيقي و إلخ بل تداخل الأغنيات العديدة في ثنايا سرده حسب المضمون الذي اختار والسياق الذي يسير في السرد. فهي تلائم الأجواء السائدة للشخصيات والسرد ولاتبتعد عن الخطاب الرئيسي. فالأهم في استخدام الأغنيات استخدامها كتقنية مستدعاة في السرد حينما يقتضي السرد الأناشيد لايعزف الروائي عن استخدامها نظراً إلا نمط الرواية و إطارئها الموسيقي. الروائي يتفاعل الموسيقى كمبدع متذوق. سميت الفصول فيها بالحركة، وظف الأصوات ذات دلالة متمايزة، استخدم الزمن ذا طاقة موسيقية بارزة؛ هكذا تمتعت الرواية من أصوات مختلفة مشتركة ومتناغمة عبر تأليف روائي موسيقي متسق حيث لانجد انفكاكاً وتشظياً بين الحركات الأربعة بل هي تعتمد على البناء الفني المتسق.

المصادر والمراجع

١- أشبهون، عبدالملك (٢٠١٣)، البداية والنهاية في الرواية العربية، القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع.

٢- باشلار، غاستون (١٩٩٢)، جدلية الزمن، تر: خليل احمد خليل، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط٣.

٣- بايندە، حسين (١٣٩٤). گشودن رمان [فك الرواية]، تهران: نشر مروارید.

٤- برادة، محمد. (١٩٨٤م). اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة. مجلة فصول: الحداثة فى اللغة والأدب، الجزء الأول، المجلد الرابع، العدد الثالث. (١٠-٣٨).

٥- دهينة، ابستام (٢٠٠٦)، الإيقاع الروائي في المينا الشرقية لمحمد جبرئيل، مجلة المخبر: أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، العدد٣٠، صص: ١٨٧- ١٩٧.

٦- خضير، عمران (١٩٨٢م)، لغة الشعر العراقي المعاصر، الكويت: وكالة المطبوعات.

٧- العزي، محمود (٢٠١٧)، تراسل الفنون فـي أعمالها الروائية، مجلة نزوى: www.nizwa.com.

٨- فورستر، ادوارد ، (١٩٦٠)، أركان الرواية، القاهرة: دارالكرنك.

٩- قربانی، زهره (١٣٩٨ش) تحليل مؤشرات مابعدالحداثة في رواية الهؤلاء لمجيد طوبيا، مجلة اللغة العربية وآدابها بجامعة فردوسی، س١١، ش٢، صص ١٩٨ - ٢١٤.

١٠- الكردي، عبدالرحيم (١٩٩٦)، الرواي والنص القصصي، القاهرة: دارالنشر للجامعات.

١١- لشكر حسن(١٤٣١ه) الرواية العربية والفنون السمعية البصرية؛ كتاب المجلة العربية، الرياض.

١٢- مدهون، ربعی (٢٠١٥)، المصائر، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

١٣- ميرهوف، هانز. (١٩٧٢م). الزمن فى الأدب. (ترجمة: أسعد رزوق). مراجعة: العوضى الوكيل. القاهرة/نيويورك مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر.

١٤- يقطين، سعيد (٢٠١٠)، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، قاهرة: رؤية للنشر والتوزيع.

The Effects and Styles of Satire in the Shakira's Portrait (صورة شاكيرا) by Contemporary Palestinian Novelist, Mahmoud Choucair

Doi:10.22067/jallv13.i1.78604

Mohammad Javad Pourabed[1]
Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr

Ahmad Adel Saki
PhD Candidate in Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr, Iran

Received: 8 April 2020 **Accepted: 7 August 2020**

Abstract

Irony is not limited to poetry alone, but is used in all literary forms, especially in short story and novel. In Arab countries, we find narrators and novelists who have mastered this method and excelled at it, treating the suffering of their people and portraying it in a photographic illustrations. Mahmoud Choucair is one of the most prominent contemporary Palestinian writers and storytellers who wrote satirical stories. He used in his fictional works the satirical method to highlight the political and social facts in Palestine. The artistic creativity of the stories of Mahmoud Choucair is in his use of both easy and difficult styles simultaneously. Moreover, he uses the photographic elements in the narration, which makes his novels have a harmonious narration. He used well-known international personalities including the American ones, which led to his being marked by artistic creativity, as he succeeded in implanting the contents of these satirical stories in the minds of the readers. The necessity of research lies in the growing interest in the Palestinian cause, because it contributed to the production of a large number of literature of resistance in its various forms, including the satirical discourse. This made researchers to pay attention to his collection of stories to reveal the new and diverse visions, opinions, and methods of it. Accordingly, the study examined the *Shakira's Portrait*, a stylistic study, using the descriptive-analytical method, in order to reveal the levels of satirical style and its artistic value in the *Shakira's Portrait* and understand the methods used in its narrative structure. The results of the research indicate that the writer used various methods such as using a colloquial dialect, manipulating letters, exaggeration or caricature, and dramatic irony. The writer also relies on the blatant paradox that aims at revealing the scandal and works as a harsh criticism to correct the defect. Mahmoud Choucair made his sarcastic criticism of the authorities because they were the reason for his backwardness. He also ridiculed the hateful occupation and outdated traditions, because both are the two sides of the same coin.

Keywords: Satire, Short Story, Mahmoud Choucair, Shakira’s Portrait.

[1]. Corresponding author. Email: m.pourabed@pgu.ac.ir

The Representation of Women in Arabic Video Clips

Doi:10.22067/jallv13.i1. 2108-1072

Amale lhaimeur[2]
Assistant Professor in African and American Studies and Coordinator of the Arabic Language Program at the University of Kansas

Received: 12 April 2020 **Accepted: 14 August 2020**

Abstract

Arabic videoclip songs have a strong presence in Arab societies. They also have a strong influence on younger generations. They show negative images and gender stereotypes. There are not many studies on how Arabic videoclips represent Arab women, specifically linguistic studies combined with the study of the role of the recorded picture in creating images and sending messages related to women's role and status in society. Using a qualitative method, this study investigated how women are presented in Arabic video clips. That is, a linguistic analysis of the meaning and connotations of the songs was done. To explore the image and gender stereotyping, both recorded image and scenario were studied to have a thorough analysis of the images that the songs aim to associate with women. "Si Sayed" song (a patriarchal figure in the Arab world) by Tamer Hosni and "Tannura" (skirt) by Fares Karem were used as cases. The finding of the study revealed the old stereotypes associated with Arab woman as being sexual object, trivial and dependent who livs under the mercy of the opposite gender. It was also shown that woman is considered the source of seduction and corruption and depicted as Eve who caused Adam to fall. On the other hand, man is depicted as independent, decision maker and the one who has control over women. The Arabic video clips reinforced old inherited stereotypes associated with Arab women where their destiny needs to be controlled by men and reinforced a typical Arab man as the hero and the master of the house. The negative images created by Arabic songs affect women's status in society. This study has some implications for creating awareness for gender stereotyping in the Arab world. The study has also implications for gender equality and balanced gender roles.

Keywords: Image of Women, Gender Stereotyping, Linguistic Connotation, Arabic Video Clips, Visual Connotations.

[2] . Corresponding author. Email: amalelhaimeur@ku.edu

The Prominent Role of Female Element in the Poems of Nizar Tawfiq Qabbani and Nader Naderpour

Doi:10.22067/jallv13.i1.86883

Hasan Goodarzi Limraski[3]
Associate Professor in Arabic Language and Literature, Mazandaran University, Babolsar, Iran

Behrouz Ghorbanzadeh
Assistant Professor in Arabic Language and Literature, Mazandaran University, Babolsar, Iran

Shahram Ahmadi
Assistant Professor in Persian Language and Literature, Mazandaran University, Babolsar, Iran

Received: 13 May2020 **Accepted: 6 October2020**

Abstract

The human psyche is divided into two categories, the conscious and the unconscious. The unconscious itself is divided into individual and collective ones. The collective subconscious is one of Jung's most important achievements because he believes that this subconscious is innate and collective and includes behaviors that form a common psychological background and has a variety of techniques, one of which is the anima that lies deep in the subconscious. Anima essentially states that every human being has the characteristics of the opposite sex which is in fact the feminine element of existence. Today, in order to know a human being, one must pay attention to his soul and psyche, an ability that tells of the distant past and manifests itself in various forms, one of which is the feminine element in the existence of every man; the importance of feminine element made the writers analyze it as an unknown part of man's existence in the poems of Nizar Qabbani and Nader Naderpour. This archetype is subconsciously in the form of codes; moreover, abstract concepts such as tree, poem, popular black eyes, water, fountain, inspirational anima and identity are generously used in his poems. The repeated use of these expressions shows that the two poets were influenced by anima. Anima is reflected in both poets' works. Anima has positive and negative aspects. Its positive dimension may lead man to the great God and connect his soul to him, which is manifested in the poet's unification with his eternal beloved. In other words, the positive aspect of anima in the poet's thoughts is more visible. This study concluded that anima, as one of the most important archetypes and inspirational sources, has had a great impact on the thoughts of the two poets and has given their poems a special emotional aspect.

Keywords: Qabbani, Naderpour, Archetypes, Anima.

[3] . Corresponding author. Email: h.goodarzi@umz.ac.ir

A Semiotic Analysis of the Characters in the Resistant Poetry of Mohammad Al-Fitouri (Cases of Political, Heritage, and Literary Characters)

Doi:10.22067/jallv13.i1.65995

Sadeq Fathi Dehkordi[4]
Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Farabi Campus, University of Tehran.

Sakineh Hosseini
PhD student, Arabic Language and Literature, Farabi Campus, University of Tehran

Received: 9 July2020 **Accepted: 3 January 2021**

Abstract

The contemporary Sudanese poet,Mohammad Al-Fitouri,employed revolutionary personalities to indicate the pains of his society and their wishes for freedom. He has created an enthusiastic spirit in his poems. His characters portray his ambitions, opinion for national and humanitarian issues in the Arab world and represents his beliefs, the torment and oppression on people. He highlights his feelings against the harsh conditions in the Arab world. This study through descriptive-analytical approach and using semiotic analysis aimed to investigate revolutionary personalities in the poetry of Al-Fitouri to reveal the semiotic connotations. To achieve this purpose, the names of political, heritage and literary personalities were categorized and then their signs, actions and connotations in the poetic text were explored. Sometimes these characters are signs and symbols. They have multiple connotations and convey the profound meaning of the poem. The identification of the symbolic features in characters' names plays an important role in preserving national values and strengthening the spirit of hope. Among the most prominent characters were Imam Khomeini, Nelson Mandella, Salah al-Din al-Ayyubi, Antara ibn Shaddad, Abdul Khaleq Mahjoub and Sultan Taj al-Din. Results showed that the characters in the poetry of Al-Fitouri can affect the human soul and evoke ideas as such rejection, rebellion and revolution against tyranny in readers. On the other hand, words such as garden, bird, the dust, etc. have different connotations to indicate national issues. Yet, issues like rain, jungle, river, and storm represent the people who struggle to obtain freedom. His poems carry connotations such as hope and liberty and call people to fight against injustice, colonialism and defend the dignity of their homeland.

Keywords: Semiotics, Revolution, Political Figures, Heritage, Literature, Al-Fitouri.

[4] . Corresponding author. Email: s.fathi.d@ut.ac.ir

Time Forms, Paradoxes and Aesthetic Features in Va Kan Masa Novel, written by Abdul Hamid Joddah Al-Sahaar

Doi:10.22067/jallv13.i1.89418

Ali Pirani Shal[5]
Associate Professor in Arabic Language and Literature, Kharazmi University, Tehran, Iran

Abdullah Hosseini
Assistant Professor in Arabic Language and Literature, Kharazmi University, Tehran, Iran

Ali Asvadi
Assistant Professor in Arabic Language and Literature, Kharazmi University, Tehran, Iran

Fatemeh Abedini
PhD Candidate in Arabic Language and Literature, Kharazmi University, Tehran

Received: 29 October 2020 **Accepted: 13 April 2021**

Abstract

Narration is one the most fundamental principles of fictional texts and time is one of the basic components. Among the theorists Gerard Genette has presented the most comprehensive theories about the factor of time in the story. He has distinguished between the time of the text and the time of the story. He divides time into three components: order, continuity and frequency. *Va Kan Masa* (وكان مساء) is one of the novels of Joddah al-Sahaar who is an Egyptian novelist. He paid high attention to narrative time and its usage. The novelist has focused and showed the thoughts, obsession, sufferings and emotional reactions of a man who is disappointed and heartbroken in his life. The novelist has also showed the narrator`s role in his novel. In narrative researches it is necessary to talk about time forms in pre-modern novels which have been written in common forms of writing. It is obvious that time is determined by anachronisms and paradoxes in post-modern narratives but its usage must still be considered. The aim of the present study was to consider time forms in *Va Kan Masa* novel which is an Arabic pre-modern novel. It also aimed to clarify aesthetics and its contradictions based on Genette's theory. The results of the study show that the author of this novel has used all the opportunities and existing capacities for time element and time indices consisting continuity and frequency. Sahaar also noticed the breaking of time limits as one of the most important time features in post-modern novel and used it as a tool for introducing characters and creating a sense of suspense, trouble making plan, trouble shooting, and making struggle in the story. Furthermore it was seen lots of passion towards the past and future narration by using the recalling and foretelling techniques.

Keywords:Novel,Time Forms,Joddah Al-Sahaar,Va Kan Masa Novel,Paradox and Aesthetics.

[5] . Corresponding author. Email: pirani@khu.ac.ir

Beyond the Surface Structure and Giving a Deep Interpretation of Poem: An Interpretative Reading of the Ode "The Song of Lost Homeland"

Doi:10.22067/jallv13.i1.76832

Ali Bagher Taheriniya[6]
Professor in Language and Literature, Tehran University, Tehran, Iran

Hossein Elyasi
Postdoctoral Researcher in Language and Literature, Tehran University, Tehran, Iran

Fatemeh Eraji
Assistant Professor in Language and Literature, Tehran University, Tehran, Iran

Received: 26 December 2020 **Accepted: 12 July 2021**

Abstract

Any text without an interpretive reading that shows the hidden meanings is a passive reaction. Using interpretive reading and a descriptive-analytical method, this study interprets the poems of Ali Jafar al-Alaq. The study mainly aims to get to a proper understanding of the poet's poetry and his ode "The Song of Lost Homeland". Having a historical attitude, this ode analyzes the situation in the Arab countries and using artistic images, depicts the wounds of his land from the Andalus time to the present. In addition to the truth, the poet pays special attention to the innovative aspect of the language of poetry and, using a metaphoric language, paradox, synesthesia, and foreignization, strengthens the semantic and aesthetic burden of the poem. This ode is of important mythological and religious heritage and the poet use it to objectify the meanings and references of the poem. Moreover, different forms of music play an interpretive role in the ode. Using parallel forms in rhymes the poet tries to create beautiful structures. A connection between the references of title of the poem and the main body of the ode shows that using an intertextual title, the poet gives the readership all the meanings and content of the poem and reminds the betrayal and destruction of his home land.

Keywords: Contemporary Iraqi Poetry, Ali Jafar al-Alaq, Song of the Lost Homeland, Interpretive Method.

[6]. Corresponding author. Email: btaheriniya@ut.ac.ir

Musical Narrative and its Basic Components in the Novel Al-Masaaer by Rabi Al-Madhoun

Doi:10.22067/jallv13.i1.85359

Shahram Delshad
PhD in Arabic Language and Literature, Lecturer at Gilan University[7]

Received: 30 January 2021 **Accepted: 9 July 2021**

Abstract

In recent times we find the employment of music, its techniques, machines, types and functions in the new Arabic novel directly and artistically at multiple levels. It seems impossible or very difficult to employ music in novels because the relationship between them is not explained in the novelistic text, and unlike poetry we do not feel its presence easily. This study takes the novel Al-Masaaer (المصائر) by Rabi al-Madhoun as a sample to study the feacures of musical narration and its specifications. It used a descriptive-analytical method for this purpose. The study also reviewed the aesthetic features and intentions that the novelist seeks by employing this new narrative system. The result showed that Al-Madhoun consciously has utilized musical narration and paved the way in his novel by using the indicators and techniques of this narrative style. The most important mechanisms of musical narration like the musical framework, have combined and made it a ground for the narration in the novel. In addition, the novelist took care of rhythmicity in transmitting the themes.

Keywords: Novel, Music, Concerto, Rabi al-Madhoun, Fates.

7. Corresponding author. Email: sh.delshad@ymail.com

Table of Contents

		pages
The Effects and Styles of Satire in the Shakira's Portrait (صورة شاكيرا) by Contemporary Palestinian Novelist, Mahmoud Choucair.	Mohammad Javad Pourabed Ahmad Adel Saki	**1**
The Representation of Women in Arabic Video Clips	Amale lhaimeur	**2**
The Prominent Role of Female Element in the Poems of Nizar Tawfiq Qabbani and Nader Naderpour	Hasan Goodarzi Limraski Behrouz Ghorbanzadeh Shahram Ahmadi	**3**
A Semiotic Analysis of the Characters in the Resistant Poetry of Mohammad Al-Fitouri (Cases of Political, Heritage, and Literary Characters)	Sadeq Fathi Dehkordi Sakineh Hosseini	**4**
Time Forms, Paradoxes and Aesthetic Features in Va Kan Masa Novel, written by Abdul Hamid Joddah Al-Sahaar	Ali Pirani Shal Abdullah Hosseini Ali Asvadi Fatemeh Abedini	**5**
Beyond the Surface Structure and Giving a Deep Interpretation of Poem: An Interpretative Reading of the Ode "The Song of Lost Homeland"	Ali Bagher Taheriniya Hossein Elyasi Fatemeh Eraji	**6**
Musical Narrative and its Basic Components in the Novel Al-Masaaer by Rabi Al-Madhoun	Shahram Delshad	**7**

EXTENDED ABSTRACTS

In The Name Of God

Jornal of Arabic Language & Literature

Vol.13, No.1, Spring 2021
Serial Number 24/1/181

License Holder:
Ferdowsi University of Mashhad

Managing Director:
Dr. Seyed Hosein Seyyedi

Editor-in-Chief:
Dr. Seyed Hosein Seyyedi

Editorial Board:

Dr. Abbas Eghbali
Kashan University-Iran

Dr. Abolhasan Amin Moghaddasi
Tehran University-Iran

Dr. Ahmadreza Heidaryan Shahri
Ferdowsi University of Mashhad-Iran

Dr. Mohammad Khaghani Esfahani
University of Isfahan-Iran

Dr. Asaad Khalaf alAwadi
Thi-Qar University-Iraq

Dr. Hasan Dadkhah Tehrani
Chamran University of Ahvaz-Iran

Dr. Hojat Rasouli
Shahid Beheshti University of Tehran-Iran

Dr. Seyed Hosein Seyyedi
Ferdowsi University of Mashhad-Iran

Dr. Abbas Talebzadeh Shoshtari
Ferdowsi University of Mashhad-Iran

Dr. Enaya Othman
Marquette University-USA

Dr. Abbas Arab
Ferdowsi University of Mashhad-Iran

Dr. Ali Gatea albasri
University of Kufa-Iraq

Dr. Hosein Nazeri
Ferdowsi University of Mashhad-Iran

Executive Manager:
Dr. Bahar Seddighi

Persian Editors:
Dr. Ahmadreza Heidaryan Shahri
Dr. Ali Kafashzadeh

English Language Editor:
English Editing Center, Faculty of Letters and Humanities

Design & Page layout:
Emadoddin Talebi Mazaheri

Printing & Binding:
Ferdowsi University Press

Circulation: 50
Price: 20000 Rials (Iran)

Address:
Faculty of Letters & Humanities
Ferdowsi University Campus
Azadi Sq.
Mashhad-Iran

Post code:
9177948883

Tel:
(+98 51) 38806723

Website & E-mail:
https://jall.um.ac.ir/

jal@ferdowsi.um.ac.ir

JOURNAL OF ARABIC LANGUAGE & LITERATURE

Ferdowsi University Of Mashhad
Volume 13, No.1, Spring 2021, Serial Number 24/1/181

The Effects and Styles of Satire in the Shakira's Portrait (صورة شاكيرا) by Contemporary Palestinian Novelist, Mahmoud Choucair — Mohammad Javad Pourabed, Ahmad Adel Saki

The Representation of Women in Arabic Video Clips — Amale Ihaimeur

The Prominent Role of Female Element in the Poems of Nizar Tawfiq Qabbani and Nader Naderpour — Hasan Goodarzi Limraski, Behrouz Ghorbanzadeh, Shahram Ahmadi

A Semiotic Analysis of the Characters in the Resistant Poetry of Mohammad Al-Fitouri — Sadeq Fathi Dehkordi, Sakineh Hosseini

Time Forms, Paradoxes and Aesthetic Features in Va Kan Masa Novel, written by Abdul Hamid Joddah Al-Sahaar — Ali Pirani Shal, Abdullah Hosseini, Ali Asvadi, Fatemeh Abedini

Beyond the Surface Structure and Giving a Deep Interpretation of Poem: An Interpretative Reading of the Ode "The Song of Lost Homeland" — Ali Bagher Taheriniya, Hossein Elyasi, Fatemeh Eraji

Musical Narrative and its Basic Components in the Novel Al-Masaaer by Rabi Al-Madhoun — Shahram Delshad

Print ISSN: 2008 - 7217
Online ISSN: 2383 - 2681