اللُّغَة العَرَبِيَّة وَ آدابُها

جامعة فردوسي، مشهد — فصلية علمية محكمة

السنة 14- العدد 1 - ربيع 1443 ه.ق - الرقم المسلسل 185/1/28

النسخة العربية

تقنية قناع الشخصيّات التراثية وتوظيفه الدلالي في شعر سليمان العيسى — شهريار همّتي، حامد پورحشمتي

قراءة حداثوية للتحرّر في أعمال ميخائيل نعيمه وأحمد شاملو — حانيه مجيدي فرد، بهار صديقي

السرد البانورامي ومؤشراته في رواية "فرانكشتاين في بغداد" لأحمد سعداوي — شهرام دلشاد

استدعاء الروايات الميثولوجية من منظور البعث والإحياء في أشعار فاين خضور — فرزانه زارعي

دور التكرار في مغالاة المعاني وتوجيه المتلقي على أساس نظريّة فان دايك — رضاعلي قاسمي نسب، علي ضيغمي سيد رضا ميرأحمدي

تجلّيات تصويف المكان في رواية «جبل قاف» لعبد الإله بن عرفة على ضوء آراء محيي الدين بن عربي — جمال طالبي قرهقشلاقي

الترقيم الدولي الموحد للطباعة: 7217-2008

الترقيم الدولي الموحد الإلكتروني: 2681-2383

اللُّغَة العَرَبِيَّة و آدابُها

السنة 14- العدد 1 - ربيع 1443 ه.ق - الرقم المسلسل 185/1/28

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 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 بهشتى 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 كاظم 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 حسن خلف، الدكتورة منيره زيبايي
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 للدكتورعلي 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, DOAJ, Magiran, civilica, Google, Scholar, LinkedIn, Academia

بسم الله الرحمن الرحيم

دانشگاه فردوسی مشهد

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 ب۳/۱۱/۱۱۹٦مورّخ ۱۳۸۸/۷/۲۰ ه.ش.

السنة الرابعة عشرة ، العدد الثامن و العشرون

ربيع، ۱٤٤۳ه.ق، ۲۰۲۲م

الرقم المسلسل ۱۸۵/ ۱/ ۲۸

يتم عرض هذه المجلة العلمية في المواقع التالية

- ISC
- SID
- DOAJ
- Magiran
- civilica
- Google Scholar
- LinkedIn
- Academia

شروط النشر في مجلة اللغة العربية و آدابها بجامعة فردوسي مشهد

تنشـر هذه المجلة أبحاثا مبتكرة ذات الجودة العلمية باللغتين العربية و الفارسـية مرفقة بالملخصـات 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 المؤلفين، 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 حسن اعظمي خويرد ..... (استاذ مساعد في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة طهران)

٢. الدكتور عباس اقبالي ..... (استاذ في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة كاشان)

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 شهرام دلشاد ..... (خريج دكتوراه في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة كيلان)

٦. الدكتور مرتضى زارع برمي ..... (استاذ مساعد في قسم الترجمة العربية بجامعة دامغان)

٧. الدكتورة فاطمه صحرايي سرمزده ..... (استاذة مساعدة في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة فرهنگيان)

٨. الدكتور بهروز قربان زاده ..... (استاذ مساعد في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة مازندران)

٩. الدكتورة زهره قرباني مادواني ..... (استاذة مساعدة في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة علامة طباطبائي طهران)

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

قائمة المحتويات لهذا العدد

الصفحة

تقنية قناع الشخصيّات التراثية وتوظيفه الدلاليّ في شعر سليمان العيسى	شهريار همّتي حامد پورحشمتي	١-١٨
قراءة حداثوية للتحرّر في أعمال ميخائيل نعيمه وأحمد شاملو	حانيه مجيدي فرد بهار صديقي	١٨-٤٣
السرد البانورامي ومؤشراته في رواية "فرانكشتاين في بغداد" لأحمد سعداوي	شهرام دلشاد	٤٤-٥٩
استدعاء الروايات الميثولوجية من منظور البعث والإحياء في أشعار فايز خضور	فرزانه زارعي	٦٠-٧٦
دور التكرار في مغالاة المعاني وتوجيه المتلقّي على أساس نظريّة فان دايك (تطوّرات إيران الفضائيّة في قناتي"العالم"و"العربيّة" أنموذجاً)	رضاعلي قاسمي نسب علي ضيغمي سيد رضا ميرأحمدي	٧٧-٩٢
تجلّيات تصويف المكان في رواية «جبل قاف» لعبد الإله بن عرفة على ضوء آراء محيي الدين بن عربي	جمال طالبي قرهقشلاقي	٩٣-١٠٩

اللّغة العربية و آدابها (الفصلية العلمية المحكمة)
www.jall.um.ac.ir
الترقيم الدولي الموحد للطباعة: 7217 – 2008
الترقيم الدولي الموحد الإلكتروني: 2681 – 2383
اللّغة العربية و آدابها، السنة الرابعة عشرة، العدد ١ (الرقم المسلسل ٢٨)، ربيع ١٤٤٣، صص:١٧-١

تقنية قناع الشخصيّات التراثية وتوظيفه الدلاليّ في شعر سليمان العيسى

(المقالة المحكمة)

شهريار همّتي (أستاذ مشارك في قسم اللغة العربيّة وآدابها بجامعة رازي، كرمانشاه، إيران)
حامد پورحشمتي (أستاذ مدعوّ في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة كيلان، كيلان، إيران، الكاتب المسؤول) [1]

Doi: 10.22067/jallv14.i1. 66458

الملخّص

لتقنية قناع الشخصيّة قيمة فنيّة كبيرة؛ فتُكسِب ديناميّتها الرمزيّة والدراميّة في الأدب العربيّ الحديث لبنية ألفاظ الشعر العربيّ دلالات موحيةً غنيّةً بالشحنات التعبيريّة الإبداعيّة الّتي تقدر باكتساح حدود خطابات مباشرة قريبة من الواقع الملموس على بناء موقف جديد مرتبط بقيم الشاعر وتقاليده. هذا القناع بوصفه تكنيكاً أدبيّاً متطوّراً من استدعاء الشخصيّات، يحمل في شعر سليمان العيسى عدّة تعابير ممنهجة متفاوتة ويجنح إلى التمازج بين ملابسات الزمنين الماضي والحاضر ليدفع الشاعر إلى التعبير عن الصراعات والتحديّات المعاصرة الغالبة على عمق تجاربه ويفرضه على ردود فعل مثيرة للخيال عن المواضيع الذاتيّة والاجتماعيّة في أرجائه، طبعاً مع الاستعانة بتقنيات مستهدفة تجعل خطابه معزولاً عن مجرّد سرد الأحداث الماضية واستحضار الشخصيّات المتتابعة على طريقة وضعها في شعره اسماً هامشيّاً عابراً، بل يتقنّع بقناع الشخصيّات المختلفة أو يسعى أن يدنو من قناعها ليقيم من خلاله علامات متقاربةً بين نفسه والشخصيّات المستحضرة وأيضاً بين ظروف مجتمعه وأحداث المجتمع الماضي آنذاك. تحاول هذه الدراسة بنهجها نهجاً وصفيّاً - تحليليّاً أن تستكشف الجوانب الفنيّة والدلاليّة من قناع الشخصيّات التراثيّة في أعمال سليمان العيسى الشعرية ووصلت في حصيلتها إلى ألوان عديدة من توظيف قناع هذه الشخصيّات الّتي تمتّ بصلة وطيدة بالشؤون الدينيّة، والأدبيّة، والتأريخيّة، والشعبيّة، ويحدّد الشاعر لجميعها توظيفاً وأسلوباً خاصّاً يقدر ببساطة وسهولة أن يهدم جدار مسافات زمنيّة شاسعة سدّت بينه وبين الشخصيّات الأخرى الّتي يستهدفها في شعره. يدلّ قناع الشخصيات الدينية في شعره على التزامه الوثيق بالقيم الإسلامية السامية، ويحظى قناع الشخصيّات الأدبية في شعره بمدى مشابهة مطلقة يراها بينه وبين الشاعر المستحضر. يستفيد الشاعر من قناع الشخصيّات التأريخية ليعتبر بالنصرة والهزيمة من مصيرها، وينوي مغامرات الشخصيّات الشعبية ليكشف عن ظروف جديدة تشغر منها حياته الراهنة.

الكلمات الدليلية: القناع، الشعر السوريّ المعاصر، سليمان العيسى، الشخصيّات التراثية.

تاريخ الوصول:١٤٠٠/١/٢٥ تاريخ المراجعة: ١٤٠٠/٣/٥ تاريخ القبول: ١٤٠٠/٤/١٧

[1] الكاتب المسؤول: poorheshmati@gmail.com

١. المقدّمة

ينمّ قناع الشخصيات التراثيّة في الشعر العربيّ المعاصر عن مدى سعة الشاعر الثقافيّة ومعرفته الإدراكيّة للتراث العربي ويدلّ على مقدرته الشعريّة وتحقيق العمليّة في تكوين القيم مهما كانت فنيّةً أو اجتماعيّةً؛ لأنّ الشخصيات التراثيّة تعدّ من أهمّ روافد التراث الّذي يلتفت إليه الشعراء العرب في الفترة المعاصرة ويعمدون إلى استلهام الشخصيّات وتشريكها في صورهم الشعرية ودلالاتهم المستهدفة. يكون قناع الشخصيات التراثية من أرقى أشكال التعامل مع التراث من الجانب الفنيّ؛ فيدلّ على المعرفة الواعية لأوصاف الشخصيات وخصائصها الدلالية الّتي قد تؤدّي إلى المقابلة بينها وبين التجارب الشعرية الّتي يعيشها الشعراء في واقعهم ويعبّرون عنها بطرق تعبيرية مختلفة.

يعدّ قناع الشخصيات في شعر المقاومة السوريّة من أكثر الألوان رقيّاً من الناحية الفنيّة لتعامله مع التراث والثقافة، ولاسيّما تمظهر في شعر سليمان العيسى[١] بجلاء من أجل تضييق خناق كان قد يكابده في مناخ فارغ من حريّة التعبير في الوطن العربيّ آنذاك، إلى جانب الحوافز القوميّة الّتي ترعرعت فيه وزادت من ردّ فعله تعويضاً عن التوتّرات والصراعات الداخليّة بطرق شتّى كالتماهي في الشخصيّات الشهيرة وتنسيق ملابسات حياتها مع تجربته الراهنة الّتي يعيشها هو بنفسه في واقعه، وقد كانت هذه الشخصيّات بألوانها المختلفة في شعر سليمان العيسى نبعاً جيّاشاً يرد فيه تعبيراً عن تجربته المعاصرة وتحدّياته الحديثة ويمنح إنتاجه الشعريّ صفات ناجمةً عن لغة الإنسان القديم ومشاعر الإنسان الحاضر بكلّ قلقه وآلامه منفصلاً عن بيئة تفرض عليه قيوداً غير متلائمة مع طبيعته الإنسانيّة بحيث إنّ كلّها لون من التكثيف لتجربة الشاعر الّتي تفسح مجال الشخصيّات عن طريق تشبيهها بتجاربه الذاتيّة والاجتماعيّة المشهودة في شتّى الصور، والرموز، والدلالات.

١.١. أسئلة البحث

تسعى هذه الدراسة أن تجيب عن سؤالين رئيسين وهما:

ما هي ألوان قناع الشخصيّات وفاعليّتها المرجوّة في شعر سليمان العيسى؟

كيف يتمّ تقديم قناع الشخصيّات ودورها الدلاليّ في شعر سليمان العيسى على قالب الفكرة، والواقع، والصورة؟

٢.١. فرضيّات البحث

يحتفي سليمان العيسى بقناع الشخصيات التراثية المتعدّدة في شعره عاكفاً على استحضار المتنبي بين الشخصيّات الأدبية، واستدعاء صلاح الدين وعمر المختار بين الشخصيّات التأريخية، وكذلك التلبّس بسندباد بين الشخصيات الشعبية.

يعالج الشاعر عن طريق إضاءة القواسم المشتركة بينه وبين الشخصيّات التراثية مجملاً من أفكاره السياسية والاجتماعية، ويركّز من خلال التأثّر بها على التحديّات النابضة بحياته الراهنة الّتي يمكن وصلها بالأحداث المنصرمة في حنايا تجاربه الشعرية.

٣.١. سابقة البحث

يمثّل قناع الشخصيّات في النصّ الشعريّ المعاصر تقنيةً سائدةً استهدفها الكثير من الدراسات الحديثة لأهميّتها ودورها البارز في إضاءة الغموض العالق على مناخ القصيدة العربيّة؛ فكان مجال البحوث المتناولة للشخصيّات وقناعها في الشعر

العربيّ واسعاً مرموقاً، منها "أقنعة الشعر المعاصر: مهيار الدمشقيّ" لجابر عصفور (١٩٨١م)، و"قصيدة القناع في الشعر العربيّ المعاصر" لعبد الرحمن بسيسو (١٩٩٩م)، و"الرمز والقناع في الشعر العربيّ الحديث (السيّاب، نازك والبياتي)" لمحمّد على كندي (٢٠٠٣م)، و"قصيدة القناع في الشعر السوريّ المعاصر" لمحمّد عزّام (٢٠٠٥م)، و"تقنية القناع الشعريّ" لأحمد ياسين السليماني (٢٠٠٧م)، و...

أمّا المحاولات الدراسيّة الّتي تناولت سليمان العيسى وشعره فهي:

"التناص في شعر سليمان العيسى" رسالة كتبها نزار عبشي سنة ٢٠٠٥م، وقام فيها بمصطلح التناص ومفهومه في النقد الغربيّ والعربيّ، ثمّ انتقل منه إلى المصادر الثقافيّة الّتي شكّلت مادّة التناص في شعر سليمان العيسى والكشف عن الأشكال اللغويّة الّتي ارتكز عليها الشاعر في توظيفه تلك المصادر محاولاً ردّ هذه الأشكال إلى ضروبها الخاصّة كالإشارية، والاقتباسيّة، والامتصاصيّة و... إلّا أنّ الباحث أثناء تناوله لضروب الأشكال اللغويّة من مصادر التأثّر والاقتباس، يشير إلى نماذج من استخدام المأثورات الشعريّة وتضمينها.

"التشكيل الموسيقيّ في شعر سليمان العيسى ديوان الجزائر نموذجاً" رسالة ناقشها بوعيسى مسعود عام ٢٠١٢م، وحاول فيها الكشف عن قيمة شعر سليمان العيسى من حيث التجديد أو التقليد في بنية أعماله وأساليب تشكيل أدواته معتنياً بنظام الإيقاع والوزن مع أشكالهما في ديوان الجزائر تنظيراً وعمليّاً ليصل إلى جماليّات وفنّيات تجمع بين الموسيقى من جهة وبين الإيقاع من جهة أخرى، إضافةً إلى تراكيب ملموسة في دلالاتها وتعبيراتها.

"الثورة الجزائريّة في ديوان الجزائر لسليمان العيسى" دراسة نشرها ناصر بوصوري سنة ٢٠١٤م وزاول فيها الثورة الجزائريّة مبرزاً مكانتها في وجدان الشاعر ودور أبطالها رجالاً ونساء وكذلك علاقته الودّيّة مع الأديب الجزائريّ مالك حداد ليعبّر بذلك عن حبّ الشاعر للثورة الجزائريّة وإيمانه بانتصارها يوماً على الظلم والطغيان.

تحسّباً لهذه الدراسات الأدبيّة الّتي جرت في أعمال سليمان العيسى لم يكشف عن دراسة ركّزت على قناع الشخصيّات التراثيّة في شعره بشكل خاصّ، فانتهجت هذه الدراسة نهجها الأساسيّ عثوراً على الشخصيات المتقنّعة وتصنيفها في شعر سليمان العيسى مع فاعليّتها في إنتاجات سليمان العيسى الشعريّة إلى جانب تحليلها الأدبيّ والدلاليّ.

٢. تقنية القناع

يعدّ القناع ما تستر به المرأة وجهها أو رأسها من حجاب وغشاء واق أو مُخف، لكنّه قد يفوق أيّ غشاء ويصبح أكبر من المقنعة كما يعترف به الأزهري قائلاً: «إنّه لا فرق عند الثقات من أهل اللغة بين القناع والمقنعة وهو مثل اللحاف والملحفة وفي حديث بدر فانكشف قناع قلبه فمات قناع القلب غشاوة تشبيهاً بقناع المرأة وهو أكبر من المقنعة» (إبن منظور، لاتا، ج٨: ٢٩٧). القناع في المصطلح الأدبيّ السائد تقانة دراميّة جديدة يستخدمها الشاعر الحداثيّ للتقليل من شدّة الغنائيّة والمباشرة في الخطاب الشعريّ وإكساب النبر الموضوعيّة لصوته الذاتيّ من خلال شخصيّة يستعيرها من التراث أو الواقع ويشيّد بها مناخاً دراميّاً جديداً يختلط فيه صوت الشاعر وصوت الشخصيّة اختلاطاً عضويّاً متفاعلاً (الموسى، ٢٠١٢: ٢١٤). يختبئ الشاعر على الأغلب عن طريق القناع وراء الشخصيّات التأريخيّة تعبيراً عن نقائص الفترة المعاصرة وهواجسها المثيرة وهو على الرغم من تمظهره في ضمير المفرد المتكلّم (أنا) قد يصبح «محاولة لخلق موقف دراميّ، بعيداً عن التحدّث بضمير المتكلّم ولكن رقّة الحاجز بين الأصل والقناع، تضع هذه الدراميّة في أبسط حالاتها، كما أنّ حضور الأصل باستمرار، من وراء الستار - يقلّل التنوّع في الأقنعة - على اختلاف أسمائها» (عبّاس، ١٩٧٨: ١٢٢)، لكنّ القناع يجعل القارئ نشيطاً في نيل

المبتغى ويضيء له الطريق.

ليس القناع مجرّد خطوة الشاعر على التقنّع والتلبّس بشخصيّة أخرى بل هو «من أجمل الطرق الفنّية للتعبير عن أفكار الشاعر بكلّ موضوعيّته» (حبيبى واحمدى، ١٣٩٣: ١٤٧). إنّ القناع وسيلة متكاملة لتزويد الواقع بشخصيّات مثاليّة تحمل في حناياها شحنات فكريّةً وشعوريّةً بالغةً لا تبعد عن الرمز أي القناع آلة تناصيّة أو حيلة بلاغيّة أو رمز يحوّل القصيدة من المباشرة إلى اللامباشرة (الموسى، ٢٠١٢: ٢١٥)، أو بعبارة أخرى يستخدم الشاعر المعاصر الشخوص في قصيدته رمزيّاً ليكمل بها تجربته الشعوريّة الراهنة؛ لأنّ هذه التجربة حسب أهميّتها الحثيثة «تتعامل مع هذه الشخوص والمواقف تعاملاً شعريّاً على مستوى الرمز، فتستغلّ فيها خاصّة الامتلاء بالمغزى أو بأكثر من مغزى، تلك الخاصّة المميّزة للرمز الفنّي» (إسماعيل، ١٩٦٦: ٢٠٣). يتّخذ الشاعر المعاصر تقانة القناع ليمنح صوته نبرةً موضوعيّةً شبه محايدة بمعزل عن التعبير المباشر للذات دون أن يستر الرمز المنظور الّذي يزيل الستار عن موقف الشاعر حيال عصره وينمو في هذا الخضمّ رمز القناع في شخصية أو شخصيّات القصيدة متجاوباً مع صوتين وهما صوت الشاعر الضمنيّ الخافت وصوت الشخصيّة الجاهر اللّذان يوصلنا تجاوبهما معاً إلى مفهوم القناع وتوظيفه في القصيدة المعاصرة (نجفي إيوكي، ١٣٩٢: ١١٢)؛ فنرى القناع في هذه الوظيفة الرمزيّة ينشغل بالعلاقة الجدليّة بين الحضور والغياب، ويتراوح فيه حضور الشاعر بين الحلول في الشخصيّة أو الخروج منها وهكذا يرد المتحدّث بالشخصيّة المعنية في سياق وملابسات تأريخيّة يحوم حولها محور القصيدة ويجعله ممثّلاً ولاعباً مؤدّياً لأدوار خاصّة لا يستطيع الشاعر أن يستوفيها لوحده في تسيير الحركة الدراميّة المعاصرة.

٣. قناع الشخصيّات في شعر سليمان العيسى

بما أنّ الشخصيات التراثية «الأصوات الّتي استطاع من خلالها أن يعبّر عن كلّ أتراحه وأفراحه؛ أن يبكي هزيمته أحرّ البكاء وأصدقه وأفجعه، وأن يتجاوزها في نفس الوقت بينما كان كلّ كيان الأمّة يئن منسحقاً تحت وطأتها الثقيلة وأن يستشرف النصر ويرهن به في أفق لم تكن تلوح فيه بارقة نصر» (زائد، ١٩٩٧: ٧)، فأصبحت تقنية قناعها كضرب من التقمّص والتخفّي الأدبيّ المعاصر تعبّر عن مواقف سليمان العيسى المتطوّرة الّتي تتوصّل بصماتها إلى الشخصيّات التراثيّة وتبيّن تجاربها العميقة وعلاقاتها التفاعليّة الّتي تربط بين الشاعر وشخصيّات تراثه، ومجتمع الشاعر ومجتمعها ربطاً متوازياً. يختلف الشعراء في نهجهم حيال توظيف تقنية القناع، فمنهم من يقتصر على ذكره اسم الشخصيّة ومنهم من يصفها وصفاً سرديّاً زمكانيّاً دون أن يجدّلها بالواقع المعيش ومنهم أيضا يعبر بها نحو خلق الرمز الأسطوريّ والتماهي بين الشاعر والشخصيّة المغايرة (الديك، ٢٠١١: ٨٠٦)، بيد أنّ القناع في شعر سليمان العيسى مع ألوانه المختلفة جعله يحظى بالشخصيّات في مجال الظروف السياسيّة والاجتماعيّة الخانقة في زمنه الراهن ويستنفد تقنيته كأداة رمزيّة نشيطة يختفي بها وراء الشخصيّات أو يوردها في مناخه الحالي ويتعامل معها تعاملاًمباشراً أو غير مباشر لتشكيل مواقف دراميّة تتمثّل أوسع وأرحب تقدّماً من استدعاء الشخصيّات واستحضارها؛ لذلك يمكن تصنيف القناع في شعر سليمان العيسى منصبّاً على نوع الشخصيّة وتوظيفها الدلاليّ إلى مجالات أدبيّة وتأريخيّة ودينيّة وشعبيّة كما يلي وصفها:

١.٣. الشخصيّات الأدبيّة

يعدّ التراث الأدبيّ من المصادر الأساسيّة الموحية في الشعر العربيّ المعاصر، وتنال لغة الشاعر الحديث عن طريق العناية بالأدب القديم الأصالة والالتصاق بمعطيات الأدب الثمينة (أطميش، ١٩٨١: ١٨٧)، وممّا لا شكّ فيه أنّ شخصيّات الشعراء

القدامى تقترب بين سائر الشخصيّات التراثيّة الأدبيّة من أحاسيس الشاعر المعاصر ووجدانه، ويعالج سليمان العيسى شخصيّات شعريّةً متعدّدةً، لها دلالات غنيّة وأفكار ثريّة كانت قد تسانده جدّاً لتقديم تجربته المعاصرة؛ فهو يولع بالتراث الأدبيّ وجلّ ما قرأه واستوعبه حفظاً أو مضاهاةً للثقافة العربيّة ويحرص على شخصيّات الشعراء غاية حرص يسبق الكتّاب بحيث انتشرت في شعره أسماء الشخصيّات الأدبيّة الشهيرة في تأريخ العرب وثقافتهم كامرئ القيس، والمتنبّي، وأبي العلاء المعرّي، وحسان بن ثابت، ولقيط بن يعمر و... إلى جانب بعض كتّابهم كالجاحظ، والأصمعي، و... ممّن قلّ نصيبهم في أعمال الشاعر قياساً إلى الشعراء المتقدّمين كما سيأتي فيما بعد، قناعُ بعضهم.

٣ .١ .١. امرؤ القيس

يتناول سليمان العيسى بين هذه الشخصيّات الشعريّة امرأ القيس بوصفه نائباً عن التراث الشعريّ القديم للعرب كما يعالج قناعه غير قليل في شعر المقاومة الفلسطينيّة على إثراء التجربة الشعريّة المعاصرة مع الملامح التراثيّة أو العثور على نصير قديم إبّان التعبير عن معاناة الشعب والمأساة الذاتيّة من أجل ضياع الوطن (رستم پور ملكي، ١٣٨٦: ٦٣)، وهو في شعر سليمان العيسى شخصيّة مقتطفة ينتخبها الشاعر ويرتدي قناعها لما فيها من تجارب صراعيّة تشبه تجربة الشاعر في التصدّي لآلام عصره حيث يشعر القارئ بجلاء بعد التدقيق في نماذجه الشعريّة أنّ المتكلّم يبذل قصارى جهده أن يتّحد مع امرئ القيس ويقترب منه في تذوّق التجربة المأساويّة طيلة الزمنين المختلفين كما يتوق إلى قناعه ويعترف بأنّه هو امرؤ القيس وامرؤ القيس هو الشاعر نفسه:

لَسْتُ غَريباً/ إنّي مِنْكَ، وَأنْتَ/ بِرَغمِ الفَزعِ، القَهْرِ، الغُرْبةِ، مِنّي، مِنّي أنْتَ/ لكِن... قُلْ لي../ أيْنَ يُخيَّمُ في هَذي الصَّحْراءِ البِكْرِ/ وَأيْنَ مَحَطُّ رِحالِكَ أنْتَ؟/ يا هذا "الوَلِهُ الضِّلّيلُ" التاركُ كُلَّ مَتاعِ الأرْضِ/ خَلْفَكَ... كُلُّ حُطامِ الأرْضِ/ تَبْحَثُ عَنْ قافية، عَنْ نَجْم/ تَلْهَثُ كَيْ تَقْنَصَهُ الأرْضُ (العيسى، ١٩٩٧، ج١: ٤١٥و٤١٤)

كما من الواضح أنّ سليمان العيسى يشعر في هذه المقطوعة بأنّ امرأ القيس يجمعه أكثر من جامع ويتّحد معه أكثر اتّحاداً ومشابهةً؛ لأنّهما شاعران تألّما من الفزع، والقهر، والغربة مع فارق بينهما في أنّ امرأ القيس يتابع هدفاً فرديّاً يغضّ الطرف عن مصالح شعبه حيث إن وافته الظروف فيدوس على شرف قومه، كما يستكره الشاعر فعله القبيح بقومه غير مباشر وذلك حين يستعين بملك الروم عليهم؛ لذلك لا ينفعه غير حطام الأرض، والفشل والضياع، في حين يبحث سليمان العيسى عن المجد العربيّ ويعبّر عن ألمه لأجل ضياع هذا المجد محترقاً في لهيب الكلمة الصادقة حتّى يكاد يغمره اليأس والخيبة. يريد الشاعر عن طريق قناع الملك الضلّيل أن يسهم في إرادته - ولو تختلف أبعادها - كصوت صارخ يصدر صداه من أعماق الشاعر سليمان العيسى الّذي يستغلّ الحوار على إثارة هممه ليهرب من الموقف الراهن الكئيب نحو الماضي المطلوب من خلال تذكيره به.

٣ .١ .٢. المتنبّي

لا تتوقّف تقنية تقنّع الشاعر بقناع الشخصيّات الأدبيّة عند شخصيّة امرئ القيس بل يُرى أنّه يتعامل مع شخصيّة المتنبيّ واقفاً أمامه ومخاطباً له ليثني عليه ويعظّمه فارساً وشاعراً عملاقاً يحظى بطموح جليل؛ فيستحضره الشاعر العربيّ المعاصر - بغضّ الطرف عن مدى نجاح يصيبه أو تقنية يستخدمها - يريد أن ينطق بصوته ولسانه ليساعده ذلك على تقديم تجاربه العديدة في الطموح والهزيمة، والاغتراب، والإبعاد عن طريق هذه الشخصيّة الحاوية على تعدّد الزوايا والجوانب (زين الدين،

لاتا: ١٠). لقد أدرك سليمان العيسى أنّه توجد بينه وبين المتنبيّ نقاط مشتركة كبيرة وما زال يدهشه طموح الشاعر وهممه العالية الّتي لا حدود لها؛ فخصّصه بقصيدتين وهما قصيدة "من الشاعر إلى أبي الطيب المتنبّي" في ديوان "رسائل مؤرّقة"، وقصيدة "إلى أبي الطيب المتنبّي" في ديوان "أغان بريشة البرق" على نحو رسالة استعطافيّة يبدو أنّ العيسى يرسلها لوحده؛ فيستطرد في وصف أشكال تعلّق الرجل به وتأثيره فيه؛ في الواقع آثر سليمان العيسى أن يكون المتنبّي مثالاً له حيث يجعله تمثالاً ممدوحاً لأنداده من الشعراء المعاصرين ليحملوا طموحات شعوبهم ويبقوا لهم سلاحاً ماضياً، وكلّ ذلك من أوصاف يعرضها الشاعر في قصيدة سمّاها بـ "إلى أبي الطيّب المتنبي" ويقّدمها إليه، بوصفها انطلاقاً من القواسم المشتركة بين حقبتين مختلفتين يعيشهما سليمان العيسى والمتنبّي كما يصل هذا القناع إلى غاية مبلغ ينفذ سليمان العيسى في نبض المتنبّي ويقول:

أعُومُ فِي نَبْضِكَ الجَبَّارِ.. لا تَعَب/ يَمْشِي إليَّ وَلا الشُطآنُ تَقتربُ/ أعُومُ، يَلْفَحُني يَأسِي، وَأحمِلُهُ/ دِرْعاً.. ويعْصِرنا فِي جَمرَة لهْبُ/ مَنْ أنْتَ؟ يا أرَقَ التأريخِ، يا أرَقِي/ دَعِ السُّؤالَ بِصَدْرِ النّارِ يَغْتَرِبُ/ مَنْ أنْتَ؟ يا بْنَ حُدُودِ السيفِ في عُمْري/ ويا رَنيناً تؤاخِي عُمْرَهُ الحِقَبُ/ مَنْ أنْتَ؟ يَحْتَرِقُ الرِّيحُ فِي شَفَتي/ عَلَى السُّؤال.. وَيَبْقَى السِّرُّ وَالحُجُبُ (العيسى، ١٩٩٥، ج١: ٣٥٩)

يفيدنا الشاعر في هذا المقطع بأنّ أبا الطيب المتنبّي ليس شاعراً قديماً متروكاً بل هو مثال حقيقيّ يمكن أن ينتقل به إلى موضوعه الذاتيّ ثمّ إلى مواضيع أخرى، ولكن فيه ما يؤهّله أن يطالب بالعناية بذاته كميسم صالح للعرض؛ فيترك هاجساً سياسيّاً يفسد عليه تماسك الرمز ويتناول المتنبّي تناولاً مكشوفاً يرفع به شأن مستدعاه ويجعله قناعاً بسيطاً ولا غرب فيه؛ لأنّ تيه الذات الإنسانيّة المعاصرة واغتراب الشاعر الحديث عن واقعه المعيش وتمرّده عليه نحو شاعر من العصر المنصرم ينفعه العزاء من كوارثه الراهنة (دباغ، ٢٠١٥: ٤٨). إنّ جذوة الأمل ما زالت تشتعل في نفس الشاعر بالمتنبّي الممثّل هنا تمثيلاً للحريّة والثورة وبمثابة ملاذ آمن له، يتقمّصه ويخاطبه آملاً في أن يجد فيه بريق الخلاص والاعتماد.

في الواقع يبدو أنّ قناع المتنبّي في شعر سليمان العيسى جسر ممتدّ لمحاولة فهم الواقع والعودة إلى زمن القوّة وشخصيّة مقدام يمكن له أن يسند عليها إسناداً ينفعه ومناصريه الثقة بالنفس والجدّة في زمن الكفاح واسترجاع الحقّ المسلوب؛ فيجرّد الشاعر إنشاده من بعض الغموض الشفيف المطلوب ويتورّط في التدفّق العاطفيّ المكرّر «ليجعل من صور التكرار أداةً جماليّةً تخدم الموضوع الشعريّ وتؤدّي وظيفةً أسلوبيّةً تكشف عن الإلحاح على الفكرة أو التأكيد عليها وكلّ ما يسعى إلى تحقيقه» (مسعود، ٢٠١٢: ١١٤)، كما يُرى تكريره المركّب الندائيّ "يا أرَقَ التأريخِ، يا أرَقي، يا بن حدود السيف، يا رنينا" والمركّب الاستفهاميّ المرافق للتأكيد "من أنتَ" الّذي تواتر ثلاث مرّات.

٢.٣. الشخصيّات التاريخيّة

يحظى التراث التأريخيّ بالدلالة الشموليّة الخالدة والصالحة للتجدّد في صيغ وأشكال مختلفة(كردآبادى ورنجبرنژاد، ١٣٩٠: ١٦٢)، وهو بكلّ ما يشمله من معطيات قيّمة في الزمن كالشخصيّات، والحروب، والصراعات، له مادّة خصبة تشارك في إغناء النصّ الشعريّ المعاصر المسكون بممتلكات ماضٍ ينتمي إلى روح العصر؛ فإنّ «التأريخ ليس وصفاً لحقبة زمنيّة من وجهة نظر معاصر، إنّه إدراك إنسان معاصر أو حديث له؛ فليست هناك صورة ثابتة جامدة لأيّة فترة من الماضي (ناصف، لاتا: ٢٠٦و٢٠٥). يستحضر سليمان العيسى في شعره شخصيّات تأريخيّةً كبيرةً ك "صلاح الدين الأيوبي، وسيف بن ذي يزن، وهولاكو، وجنكيز، وأبي ذر الغفاري، وعمر المختار و..." ولا يعنيه فيها التحقّق التأريخيّ للشخصيّات المنتخبة، بل يكشف من خلالها عن موقف يريده بنفسه متناولاً لنقائص الحقبة المعاصرة وإنارتها على اغتناء معانيه وصوره نحو التعامل مع رموزه

القديمة وتعميق الجوّ الدلاليّ. يحاول الشاعر وراء قناعه لبعض الشخصيّات التأريخيّة التفاعل مع الوضعيّة الراهنة ليعبّر عن الأحداث والوقائع في مرآة الشخصيّات التأريخيّة القديمة على تقريبها من ملابسات الشاعر الحديث وتزويدها بلمحة من لمحات نفسه، كأنّه يحييها من جديد وينفخ فيها من روحه وواقعه.

٣.٢.١. صلاح الدين وعمر المختار

يخاطب سليمان العيسى مجموعةً واسعةً من الشخصيّات الّتي لها نصيب كبير في تأريخ العرب السالف ليعبّر بها عن القضايا الحاسمة المعاصرة والغربة الّتي يعيشها الإنسان العربيّ وقتذاك، كغربة الشاعر الدامية الّتي يتكلّم عنها الشاعر إبّان حديثه عن شخصيّتين تأريخيّتين معاً وهما صلاح الدين وعمر المختار، فيقول:

بَقايا مِنَ اليرمُوك، سَيْف مُحطَّم/ بِكَفِّي، وَمُهْر يَزْرعُ النارَ فِي دَمِي/ أضامِيمُ مِنْ رِيشِ النُّسُورِ تَرَكْتُها/ «بِحطِّين[٢]»، يا رِيشَ الإلهِ تكَلَّمِ/ دَم مِنْ صَلاحِ الدِّينِ يَجلِدُ غُربَتي/ وَمِنْ عُمَرَ المختارِ، يا فَجْرِ حَوِّمِ/ عَطِشْنا، فَنَدِّ القبرَ مِنْك بِقَطْرة/ وَصَلِّ عَلَى وَمْضِ اتِّحاد وسَلِّمِ/ عَطِشْنا، قُتِلْنا فِي الدُّجَى ألْفَ مَرَّة/ ذُبِحْنا عَلَى أسْوارِ حُلْم مُحرَّمِ/ لَنا الموتُ، وَ«النابالم[٣]» إمَّا تَملْمَلَتْ/ قُبُورِي، وَغَنَّى مَوكِبُ النُّورِ في فَمِي (العيسى، ١٩٩٥، ج٣: ١٧٤)

استُعير هذا المقبوس الشعريّ من قصيدة موسومة بـ "قصيدة العمر" ويحاول فيه الشاعر التفتيش عن حلم ضخم يحمله هو ورفاقه، وهو أن تكون له دولة عربيّة كبرى؛ فينطق فيها بجرح شعبه النازف ودم ينسال من المقاتلين الأسلاف كصلاح الدين وعمر المختار، وهما اللّذان حملا مسؤوليّة الأمل والنشاط لمستقبل الأجيال. يختار سليمان العيسى قناعه من هاتين الشخصيّتين عبر العناية بحدّة الكارثة الّتي أحاطت بالأمة العربيّة؛ فهو يدّخر جهده على تكثيف الصورة تكثيفاً فاعلاً بتوظيفه ألفاظاً ملهمةً في هذه الفقرة ك "مهر يزرع النار، أضاميم من ريش النسور تركتها بحطين" بحيث كان لها لون فاقع في ممتلكات الشاعر على المقاومة لتهديدات تربّصت بأمّته؛ فيقرن الشاعر ما امتلكه البطلان / صلاح الدين وعمر المختار من عُدَد القتال وأدواته القليلة، وما أراقاه من دماء على صيانة الشرف العربيّ في معركة حطّين، بما كابده هو بنفسه وجرحه في أرض سوريا؛ فتدلّ الصورة على أنّ الشاعر تجلّى في البطلين الشهيرين سويّاً وقد عاد توّاً من حطين بصورة الرمز المجتلب من الزمنين الماضي والراهن.

٣.٢.٢. هولاكو

لا يقتصر سليمان العيسى في ارتداء قناع الشخصيّات التأريخيّة، على موقف الاستعانه والعناية بمناقبها بل يتعدّاه أحياناً إلى الإعراب عن الكراهيّة للمحتلّين والأنظمة الجائرة؛ فيختار الشاعر لأعدائه قناع شخصيّة هولاكو المنبوذة في التأريخ على تدميرها وتوحّشها الشامل ليتحدّى بها مبدأ الظلم والاضطهاد في البلدان العربيّة، منها العراق الّذي يتحدّث فيه الشاعر عن هولاكو الجديد في قصيدة "هولاكو.. مرّةً أخرى" ويقدّمها إلى شهداء الأمّة العربيّة في العراق الدامي ويقول:

قُولِي «لِهولاكو» الجَدِيدِ، وَمَنْ يُمزِّقُهُ عِدائي
مِلْءَ الضُّحَى شَمْسِي.. فَجَرِّب بِالدَّمِ العَطِشِ انْطِفائي
جَرِّبْ.. فَإنّي هَا هُنا جُثَث بِأعْمِدَةِ الضِّياءِ
جُثَث.. سَأركِّزُ فِي المحيطِ، وَفِي الخَلِيجِ بِها لِوائي

(العيسى، ١٩٩٥، ج٢: ١٦)

من حيث أنّ القناع يكون «أداةً رمزيّةً فعّالةً في محاولة للاستفادة من إمكانياتها وطاقاتها الإيحائيّة، وباعتبارها تمنح إمكانيّة تشكيل علاقات تفاعليّة بين الشاعر وتراثه من جهة وبين الشاعر ومجتمعه - الراهن الاجتماعيّ - بكلّ آلاته القمعيّة» (بووشمة، ٢٠١٢: ٩٣)، قد يتوّجه هذا القناع نحو الآخر كما استخدم هنا الشاعر قناع هولاكو رمزاً للآخر المحتلّ وليس ذلك هذه المرّة لنفسه؛ إذ وقعت نكبة بغداد في القرن السابع الهجريّ بيده وتركت منذ تسرّبه فيها انهياراً لصرح الحضارة العربيّة ودخولها في متاهة من الضياع والضعف حتّى أثّرت مضاعفاتها في التراث الأدبيّ (غريري، ٢٠٠٤: ١٤). إنّ القناع الّذي اتّخذه سليمان العيسى يستوحي شخصيّةً أو شخصيّات واقعيّةً وهي صدّام حسين أو المحتلّون فيها أو من دخل فيها قهراً؛ لأنّ الشاعر لا يزيل الستار عن صاحب القناع حتّى نهاية القصيدة. تتوطّد الصورة الشعريّة من خطاب الشخصيّة بمضمون المقاومة وتتلوّن بتطوّر الصورة البيانيّة الّتي ينتهك بها الشاعر قانون اللغة المعياريّة، منها الانزياح الاستبداليّ الّذي يظهر جوهره بجماليّة التشبيه، والاستعارة، والمفارقة (نظري وولیئی، ١٣٩٢: ٩٢)، فإنّ الشاعر يدعو هولاكو الجديد إلى تجربة انطفائه بالدم العطش على قالب الاستعارة، والحقّ أنّ الدم لا يعطش ولا يرد فيه الظمأ؛ فإنّه يخرج من دائرته الحقيقيّة ويتلبّس صفات الإنسان ليتجاوز به الشاعر في خطاب الشخصيّة عن الدلالات المعجميّة إلى صور إيحائيّة لها دور نشيط في إثارة ذهن المتلقّي.

٣.٣. الشخصيّات الدينيّة

لقد اقترب التراث الدينيّ من الأدب العالميّ ولاسيّما كانت شخصيّاته المرموقة من خلال الزمن تجسيداً مثاليّاً يستعان بها في الشعر العربيّ المعاصر لمواجهة الظلم والعدوان؛ إذ يعتبر «التراث الدينيّ في كلّ الصور ولدى كلّ الأمم مصدراً سخيّاً من مصادر الإلهام الشعريّ، حيث يستمدّ منه الشعراء نماذج وموضوعات وصوراً أدبيّةً والأدب العالميّ حافل بالكثير من الأعمال الأدبيّة العظيمة الّتي محورها شخصيّة دينيّة أو موضوع دينيّ» (زائد، ١٩٩٧: ٧٥). لا غرو في أنّ من يعيش في المجتمع ويتذوّق حلو أحداثه أو مرّها، يحمل رسالةً إلى شعبه مشبهاً للشخصيّات الدينيّة الّتي كانت قد تعاني في حياتها من الظلم وضروب التنكيل في سبيل مهمّتها، وهذه المماثلة بين تجربة الشاعر والشخصيّات الدينيّة جعلت الشاعر الحديث يتشبّث باستحضارها ويتعاطف معها في المشاقّ المتعبة الّتي شعرت بها قبل ولادة قصيدة من قصائده؛ إذ هي ذريعة لتوسيع تجارب الشاعر المعاصرة الّتي تنهال من ينابيع هذه الشخصيّات الجيّاشة بحيث يقدر حضورها المكثّف على توجيه الضمير اللاشعوريّ للقارئ نحو خوالج الشاعر ويجعلها متجاوبةً معه على هضم معاضل المجتمع المعاصر.

لقد انفعل سليمان العيسى بالشخصيّات الدينيّة الّتي لعبت دوراً مهمّاً في توثيق مبادئه وإرساء فكرته؛ فيستعين بها سيراً بخطى الخير والرقيّ عبر استلهام مساعيها، ومراميها، وأيضاً التطلّع إلى ثمرات إنسانيّة تحقّقها هذه الشخصيّات لترقية المجتمع ورفع مكانته. الحق إنّه لا يرى الشاعر تحقيق حالات الانتعاش والتحسّن للأوضاع الاجتماعيّة إلّا عن طريق التقمّص لأفضل الشخصيّات خلقاً ومعاملةً على مرّ العصور، كشخصيّة المسيح (ع)، والرسول المكرّم (ص)، والإمام الحسين (ع) وأيضاً الصحبة المكرّمين للإسلام ومحبّيه كالمختار وأبي ذر الغفاري، ومن يمكن أن يلمس حضورهم الساطع في قصائد الشاعر بأشكال مختلفة، كما يأتي استعمال بعضهم قناعيّاً على النحو التالي:

١.٣.٣. الإمام الحسين (ع)

من الشخصيّات الدينيّة الّتي استحضرها سليمان العيسى هي الإمام الحسين (ع) الّذي يتراوح توظيفه بين الموروث الدينيّ والتأريخيّ الرمزيين؛ لأنّه قد يقع التداخل والمزج في الشعر العربيّ بين التراثين الدينيّ والتأريخيّ معاً (السلطان، ٢٠١٠: ٣).

لقد شكّل الإمام الحسين (ع) البطولة الساعية إلى إنشاء التطوّر الإسلاميّ في العصر الأمويّ لما فيه من نفحة عظيمة وقناع ينطوي على معان ودلالات باسقة في حياة البشر والمجتمع، في الواقع ليس أبو عبد الله في شعر سليمان العيسى مجرّد بطل تأريخيّ بل قد يكون بطلاً تراجيديّاً يعبّر عن قناعه لمن يريد الثورة في زمنه كما يلي:

وَافْتَحِي لِلصَّباحِ جَفْنَك يا صَحْراءُ هَذِي زَماجِرُ[٤] الثُّوّارِ
صَرْخَة يَعْربيّة.. رَدَّدَتْها ظامِئاتُ الأنْجادِ[٥] وَالأغْوارِ[٦]
إنَّها صَيْحَةُ الحُسَيْنِ.. فَذُوبي وَمَضَات فِي سَيْفِك البَتّارِ[٧]

(العيسى، ١٩٩٥، ج١: ٦١)

بما أنّ القناع من طريقة الوجه والقناع «استعارة موسّعة تتكوّن من صوتين: صوت الشاعر وصوت الشخصيّة، إنّهما يتألّفان من طرفين: مشبّه ومشبّه به» (يعقوب، ٢٠٠٨: ٢٧٣)، فيتّضح أنّ القناع هنا يبلغ مرتبة المشابهة، في الواقع يحتفي هنا الشاعر بشخصيّة الحسين (ع) ولا يأتي بها لمجرّد الدلالة على شخصيّات موجودة على أرض الواقع بقدر ما تأخذها من قيم ومعان سامية بل يعزى إليها كما يستخدم مثيلها القناعيّ في الشعر العربيّ المعاصر لانتشال قيم سامية كالتضحية، والفداء، والوقوف بوجه الساسة المفسدين من أجل المبدأ / الدين قبل البكاء والانزعاج على ما وقع لأهل البيت (ع) (بلاوي وآباد، ٢٠١٣: ٩)؛ فيلج الشاعر عبر موتيف (Motif) الصحراء الّتي يناديها – كما تقدّمت إشارته إليها من قبل - كرمز من الغفلة في عالم الأسطورة والواقع، ويدعوها إلى الأخذ بعين الاعتبار لزمجرة الثوّار الّتي شبّهت هنا بصرخة يعرب بن قحطان[٨] أسطوريّاً وبصرخة الحسين بن علي (ع) واقعيّاً. هذا التمازج القناعيّ بين الأسطورة والواقع محرّك لقبول الأحداث في الخيال والحقيقة، وآلة لتجسيد الرؤية والتعبير عن الشعور والإدراك للواقع الّذي هو أنّ الشاعر يشاء مستعيناً بقناع الحسين (ع) ثورةً جسيمةً تتّسم بالمبادئ المثاليّة المنعقدة بالصيحة الحسينيّة وفيضاناتها.

٣.٣.٣. أبو ذر الغفاري

يكفي لعظمة مكانة أبي ذر الغفاري وعلوّ درجته في التراث الإسلاميّ أنّه من صحابة النبي (ص) ورابع من دخل في الإسلام أو خامسه (الفقيه، ١٩٩٩: ٣٧) واصطدم كثيراً ما بالحكّام المتأثّرين بالهوى والمعجبين بالظهور في جلال الحكم والقوّة اصطداماً قد يصل إلى درجة القتال، وتأليب الجماهير، ودعوتهم إلى المكافحة (زايد، ٢٠١٠: ٢٨١). لقد استخدم سليمان العيسى قناع أبي ذر في شعره مراراً بحيث يشعر المتلقّي بعد التدقيق في إنتاجاته الشعريّة بأنّه لا يوجد مثيل بين الشخصيّات الدينيّة يكون قد مال إليه الشاعر على قدره، طبعاً جلّ العناية به في أعمال الشاعر يعود إلى مواضيع التعصّي والثورة على الفقر، والجوع، والحرمان، ثمّ إلى العثور على حلول صائبة تسفر عن الخلاص والاستقرار؛ فكتب سليمان العيسى عن أوصافه ملحمةً شعريّةً تعنون بـ "ثائر من غفار" صاغها في سبعة عشر نشيداً على تقديس قتاله وفكرته الإنسانيّة النيّرة في تأريخ البشريّة الدينيّ واستلهام المرامي الثوريّة، كما أنّ دمعه المنسال استطاع أن يثير في الشاعر فكرة النضال والثورة (العيسى، ١٩٩٥، ج١: ٣٧٠)، أو في موقف آخر يتحدّث عن درّة[٩] الفاروق الّتي هي لا تزال في يده وتضرب المثال لشعبه (العيسى، ١٩٩٥، ج١: ٣٧٣)، أو قد يؤدّي أيضاً مضمون اليقظة والثورة في بيئة مفعمة بالظلم؛ لذلك يعرب الشاعر عن رغبته في الرحيل إلى قبيلة أبي ذر الغفاري ويلبس قناعه كما يلي:

جِئْتُ قَومي طَمَعاً في هَدْيِهِم أضْعَفُ الإيمانِ هَذْي يخْطُبُ
وَالميادينُ صِحابي .. مِزَق[١٠] بَيْنَ أطرافِ القنا تَضْطَرِبُ

أفأطوِي في «غفار» لَيْلَتي؟ لا نَمتْني لِلوفاءِ العَرَبُ!
إنّني ماض.. وَغَشَّاه الدُّجَى، فَتَلَقَّتْه صَباحاً «يثربُ»!

(العيسى، ١٩٩٥، ج١: ٣٦٦و٣٦٥)

من الملاحظ أنّه يوجد قناع كامن في هذه الأبيات، قناع يمكن أن نلمّ به عبر علامات سيميائيّة مختلفة كرحلة الشاعر إلى قبيلة غفار بوصفها رحلةً دلاليّةً تسلب منه شخصيّته الحقيقيّة وتعطيه فرديّةً جديدةً تفتح المصاحبات النصّيّة المتعدّدة في القصيدة هذه الإمكانيّة بحيث يأتي الجار والمجرور «في غفار» تحديد المكان وإلقاء الضوء على المرحلة التأريخيّة الّتي كان قد يعيش فيها أبوذر الغفاري وهذا اللجوء والهروب إلى المكان الجديد (غفار) بعد التعذّر للوطن في إطار الممكن الفعليّ يساوي في تشخيص الشاعر المعاصر الأخذ بهويّة جديدة (يعقوب، ٢٠٠٨: ٢٧٢)، كما تحقّق ذاك الإمكان لسليمان العيسى حينما يعجز عن توجيه قومه الّذى غلب عليهم ضعف الإيمان، يتقنّع بقناع أبي ذر الغفاري ويتصوّر نفسه في ميدان حافل بالصحاب والأشلاء الّتي تمزّقت إرباً إرباً وسقطت على الأرض في حماية القيم الإسلاميّة. في الواقع يقصد الشاعر أن يبوح في هذه اللوحة بسرّ مشابهة تجربته الاشتراكيّة والدينيّة مع مناضل عربيّ فذّ كانت قضّيته في الحياة المتحديّة نموذجاً للهداية والثورة على الجور والاضطهاد في الثقافة العربيّة الإسلاميّة، أي يقيم ضرباً من القناع المستتر الناتج عن التلاحم الاجتماعيّ والدينيّ بين الزمنين القديم الّذي كان أبوذر فيه وبين الجديد الّذي هو فيه.

٤.٣. الشخصيّات الشعبيّة

إنّ الثقافة الشعبيّة هي الدعم التحتيّ للبنية الثقافيّة والأدبيّة، ويعتبر فيها التراث الشعبّي / الفولكلوريّ «جزءاً مهمّاً من الثقافة فهي توفّر أرضيّةً خصبةً للعمل الفنّيّ بما يحوي من معتقدات وعلوم ومعارف قابلة لاستلهامها في بناء وتأسيس الأعمال الفنيّة» (الجبوري، ٢٠٠٩: ٦٦٥). ولا ريب في أنّ الموروث الشعبيّ أفضل فنون إلى خلد الجماعة العامّة لمساهمته البالغة في صياغته وتداوله لدى الجماهير وآدابهم؛ فيظهر الأدب الشعبيّ كمرآة صافية تعكس واقعيّات الحياة وتبدي طبيعة العلاقات السياسيّة والاجتماعيّة بين أفراد الشعب بعضهم مع بعض (زايد، ٢٠١٣: ٢٦).

لقد اختار سليمان العيسى التراث الشعبيّ مستغلّاً قصارى زواياه ودلالاته العتيقة مع تزويدها بملامح وزوايا جديدة من واقعه التجربيّ بحيث يهدي اعتماده على شخصيّاته إلى مدى وعيه لقضيّة الحياة الثقافيّة بوصفه قناعاً يقيم العلاقة والتناسق بين رغبته في الحلول بالأرض والعلاقة المباشرة مع الجماعة. وقد مارس الشاعر في استخدامه لمظاهر التراث الشعبيّ قصة ألف ليلة وليلة وشخصيّات شهيرةً فيها كسندباد وشهرزاد اللّذين شيّد حضورهما المكثّف في قصائده مبنىً من التفاعل بينه وبين نبض الشعب العربيّ؛ فيضفي عليها الشاعر طاقةً انفعاليّةً وحقلاً حيويّاً في التعبير عن الواقع والتطلّع إلى بناء المستقبل الإنسانيّ الأمثل.

١.٤.٣. سندباد

لقد اهتمّ سليمان العيسى بالبطل الأسطوريّ المغامر / سندباد اهتماماً فائقاً بوصفه بطلاً معجباً بالمغامرة والرحلات الطويلة الّتي جعلته في الأدب العربيّ المعاصر نموذجاً مثاليّاً لقلق الشاعر الحديث وطموحه اللامتناهيّ إلى التحرّر والتخلّص من القيود (قهرمانى والآخرون، ٢٠١٤: ٧٦). هذه الشخصيّة بممارساته المذهلة أفسحت مجالات بثّ الصور والأفكار في أشعار سليمان العيسى بحيث يعبّر بها الشاعر عن متطلّباته وأمانيه للمخاطب على قالب الرموز والأخيلة المجنّحة، ويحدث قناعُه

وتجربتُه لديه لوناً محدّداً من التجانس الّذي يقضي على الحواجز القائمة بينه وبين الأساطير، أي ينال بها حدوداً واقعيةً خياليّةً متلاحمةً؛ فيثور الشاعر بقناع شخصيّة سندباد على معاناة الواقع ويسير دون وقف في آفاق الرحلة بحثاً عن الحياة الجديدة، طبعاً مع التخلّي عن السرد المملّ لمغامراته الممتدّة الّتي تذهب بمناخه الشعريّ إلى الاستطراد والإكثار من الكلام؛ فيقول:

أنَا آت مِنَ الأسَى أكَلَتْني/ نارُهُ، نارُ ثَوْرَتي، مِنْ قَدِيم/ سَبَقَتْني إلَيْكَ يا نَخْلَ أشْعارِي/ رَوانِي الطَّرِيقُ قَبْلَ قُدُومِي/ سَنْدبادَ الرِّمالِ كُنْتُ، فَتارِيخِي/ يَتِيم يَدُقُّ بابَ يَتِيمِ/ رِحْلَتي رِحْلَةُ الشَّرارةِ في لَى/ ل طَوِيل للمُدلِجينَ بَهيمِ/ أتَحَدَّاهُ مُنْذُ حَدَّقْتُ فِي النُّورِ/ وَأرْتَدُّ بِالصَّدَى المكْلُومِ (العيسى، ١٩٩٥، ج٣: ١٦)

كما يتّضح في هذا المقطع أنّ الشاعر لا يرتضي بالمناخ السائد ومازال يحاول بألفاظه المثيرة التهرّب منه؛ فينتخب قناع سندباد بوصفه من لم تثقل النوائب كاهله بل واصل رحلته الخطيرة ليحيي عند أبنائه مصدر الثورة والتضحية في التأريخ؛ لذلك يتميّز لدى سليمان العيسى قناع شخصيّة سندباد ورحلته، ويجلو في مخيّله بمعزل عمّن يغامرون في طريقه ويتحمّلون الشدائد عبثاً. ظهرت أسطورة سندباد ورحلته في الشعر المعاصر غالباً عندما كان الشاعر يعاني من المشاكل الجسدية والروحية بحيث إنّه أصبح ضعيفاً حتّى يشعر بأنّ الموت يقترب منه (سليمي وصالحي، ١٣٩٠: ٨٣و٨٢). تتبدّل رحلته البحريّة إلى الرحلة البرّية على الرمال وليس كلا الموقفين إلّا محاولةً ملحميّةً اجتماعيّةً يتابعها هنا الشاعر على تقريب الأسطورة من عالمه الواقع. كانت رحلة سندباد رحلةً إيحائيّةً تحمل في كلام العيسى بواعث فكريّةً وقوميّةً تشقّ بومضاتها ليل الواقع نحو الضوء الّذي يستبشره الشاعر وهو الانفلات من الأحزان والهموم. هذا وما يهمّ العيسى في الكشف عن شخصيّة سندباد ورحلته الهدف الّذي انتخب الرحيل من أجله هو الوصول إلى جزيرة الآمال والأحلام، في الواقع بما أنّ الشاعر شاعر المقاومة وشاعر الأرض المحتلّة تزهر أمام عينيه الجزيرة الّتي استجار إليها سندباد أكثر من دور شخصيّة البطل الّذي لم يدّخر جهداً على نيلها بحيث كان البطل في الجزيرة شخصيّةً يضيع دورها الفاعل في الرحلة الخطيرة والمغامرة إلى الجزيرة وتصبح نفس الجزيرة ومكوّناتها جنّةً مأمولةً تندرج في بؤرة العناية والتأثّر؛ فهي غاية منشودة لدى شاعر المقاومة ليعدّ تحقيق الآمال من أمسّ الحاجات والأهداف بحيث يمكن أن نرى ملامح مبتغاها الشامل هذه بجلاء في قصيدتيه الموسومتين بـ "بقعة من الأرض في جزيرة السندباد" و"في جزيرة السندباد" أيضاً.

٢.٤.٣. عنترة بن الشدّاد العبسيّ

كان عنترة بن الشدّاد العبسيّ بطلاً شعبيّاً - ولو كان شخصيّةً تراثيّةً أدبيّةً أيضاً - ظهرت فيه مظاهر أسطوريّة جعلته في الأدب الشعبيّ المعاصر مثالاً لتحقيق الحريّة والحفاظ على القيم (پرچگاني، ١٣٩٤: ٦٠)؛ فأدخل سليمان العيسى قناعه في أعماله الشعريّة وأعطاه جانباً بطوليّاً يواصل حوله نهجه المسبق في وصف الشخصيّة الشعبيّة بذكرها ودوره الملحميّ في عصره؛ فظهر دور شخصيّته الرمزيّ أكثر ظهوراً في وصف الواقع الراهن منه إلى الغموض الّذي هو بحاجة ماسّة إلى الغور في زمن شاسع عمّا يعيشه الشاعر؛ فيكتب الشاعر على تحقيق الواقع قصيدةً ملحميّةً سمّاها "السندباد يروي حكايته الثامنة" وهي قصيدة يتطرّق فيها العيسى إلى رحلات عنترة نحو الكشف عن آفاق التأريخ الإنسانيّ ورصد المآسي الفاجعة الّتي أصابت وطنه؛ فيقطعها سليمان العيسى ويقوم فيها بالتناسق بين الأسطورتين وهما سندباد وعنترة تناسقاً خياليّاً وحقيقيّاً مأخوذاً من التراث الشعبيّ:

سَافَرْتُ تَحْتَ التِّينِ وَالرُّمّانِ وَالزَّيْتونِ/ عَلَى جَوادِ العَنْترة/ وَالملكِ الظَّاهِرِ، وَالكَتائبِ المظَفَّرَةِ/ مَرَرْتُ بِالمعَلَّقاتِ العَشْرِ،/ بِالنَّفائسِ المدَّخَرةِ/ حَفِظْتُ مِنْ أبْياتِها الآلافَ/ أضَفْتُ مِنْ خَيَالِي الآلافَ/ أحْسَسْتُ أنّ رَأسِي الصَّغِير/ يَختَرِقُ الغُيُومَ/ يَدُقّ

بِالنُّجُومِ/ يَبْنِي بِجِذْعِ التِّينةِ الصَّفْراء،/ يَبْنِي الوَطَنَ الكَبِيرَ (العيسى، ١٩٩٥، ج٣: ٨٦و٨٥)

يبدأ استخدام قناع سليمان العيسى في هذا المقطع تطوافاً من رحلة خياليّة تهدف إلى القضاء على هيكلة الواقع الراهن وتشييد بناء جديد من الوطن بكلّ الممتلكات التراثيّة الّتي يمكن بها التمازج بين ساحة الحرب والفروسيّة والنفائس المدّخرة من الأدب؛ فيلجأ سليمان العيسى على تحقيق ذاك المرمى إلى شخصيّة عنترة؛ فهو يسعه أن يجسّد ذات الشاعر المستكشفة لبنيات الخطأ والصواب باعتبارها ذاتاً تعرف ظروف المجتمع العربيّ وتسافر إلى أعماق التراث الشعريّ المنصرم عبر رحيل مضن يحفظ فيه آلاف بيت من تراثيّة الأدب الّذي مرّ فيها بالمعلّقات ويبدع الآلاف منها بخياله الإبداعيّ الجامح لينهي رحلته الذاتيّة نحو الرحلة الاجتماعيّة وهي بناء الوطن الكبير.

النتيجة

- تكوّن قناع الشخصيّات في شعر سليمان العيسى متناسقاً مع طبيعة أفكاره والقضايا والخوالج الّتي يريد أن ينقلها الشاعر إلى المتلقي؛ فيختار بين الشخصيّات المختلفة من تتناسب تجربتها مع تجاربه الذاتيّة والاجتماعيّة ومواقفه الخاصّة وتقدر على توجيه الأفكار وتعميق الرؤية الفنيّة في النصّ، وإثرائه تخفيفاً بها من حدّة الضغوط والتحدّيات الّتي كان قد يعيشها أو يواجهها هو بنفسه من طيّات حياته؛ لذلك نرى حلوله الجسدي في شخصيّات متعدّدة لها أنماط ودلالات شتّى يمكن البحث عنها في المواقف المختلفة.
- معظم الشخصيّات الّتي يتقنّع بقناعها الشاعر في قصائده يمكن تصنيفها إلى الشخصيّات الدينيّة، والأدبيّة، والتأريخيّة، والشعبيّة الّتي يحمل جميعها دوراً مهمّاً في رسم معاناة الشاعر وهواجسه اللحظويّة عن وطنه الجريح ليحدث بها صورةً رمزيّةً معبّرةً عن مأساة الشعب السوريّ في حين تلعب هذه الشخصيّات دوراً رئيساً في تحسين الأوضاع أو تزميتها ويسطع قناعها مع تواجد التناقضات والاختلافات بين الفترتين الماضية والحالية في السطوع والضعف.
- يستفيد سليمان العيسى من تقنية القناع مزيجاً من شتّى أساليب التقمّص أثناء مواجهته للشخصيّات المقتطفة بحيث قد يقلّ مدى هذا التقمّص ويصل إلى حالة قريبة من المونولوج الدراميّ أم حالة وسيطة تغيب فيها مبادرة الشاعر للتقمّص أو الولوج في الشخصيّات؛ إذ يبلغ الشاعر في دلالة الشخصيّات مبلغاً أعلى يتجاوب معها تجاوباً سرّيّاً أو معلناً ليصدر من هذا التجاوب صوت واحد من التفاعل الصوتيّ بين الشاعر وشخصيّاته معاً.
- يدلّ قناع الشخصيّات الدينيّة في شعر سليمان العيسى بشخصيّاته الشهيرة على وثوقه القلبيّ بالقيم المعنويّة الوافرة في التراث الدينيّ بحيث يجلو دور شخصيّاتها المتقمّصة في شعره عن طريق العثور على أندادها المتكيّفة مع عالمه الواقع لتحقيق حوافز اجتماعيّة كالثورة والمقاومة والتراجيديّة المقدّسة.
- ينتخب الشاعر في قناعه من الشخصيّات الأدبية من يحظى بعمق المشابهة بينه وبين الشاعر – وإن يتغافل عن غالب الصور والآراء الخاصّة بهذه الشخصيّات – ليستخرج من موقف الشخصيّات ما يطابق واقعه كغربة وقهر يراهما في امرئ القيس، وطموح وهمم عالية يستحسنهما ويهدف إليهما عند المتنبّي، طبعاً صورته من هذه الشخصيّات لا تتعدّى هويّتها المكشوفة وحدودها القناع البسيط والتجسّد الخياليّ المنخفض.
- يتراوح تقمّص سليمان العيسى للشخصيّات التأريخية بين النصرة والهزيمة بحيث تتسرّب روح الشاعر في الأبطال ليبني عن طريقهم مستقبلاً زاهراً لأجياله ويأتي بقناع الأعداء ليتحدّى بهم أساس الظلم وبنيانه.

- يثور سليمان العيسى بقناع الشخصيّات الشعبيّة على واقعه الراهن ويطلب عن طريق رحلاتها المغامرة حياةً جديدةً معزولةً عن الهموم والأحزان نحو الكشف عن آفاق جديدة من مدى مقدرة البشر على تحويل الأوضاع، طبعاً كانت هذه الرحلة في البداية لدى الشاعر رحلةً ذاتيّةً ثمّ تصطبغ خطوةً فخطوةً بالصبغة الاجتماعيّة والجماهريّة.

الهوامش

١. سليمان العيسى شاعر سوريّ ولد سنة ١٩٢١م، وهو «من روّاد القصيدة العربيّة المعاصرة وعالمه الشعري شديد الثراء متعدّد الآفاق وقد أمضى في إقامة هذا الهرم الشعريّ الخالد ما يقرب من ستّين عاماً وهي فترة طويلة وشاقّة بكلّ المقاييس الأدبيّة، والاجتماعيّة، والسياسيّة» (عبشي، ٢٠٠٥: ١١).

٢. حطّين اسم قريّة وقعت فيها الحروب الصليبية بين الصليبيين والمسلمين بقيادة صلاح الدين.

٣. النابالم: سائل قابل للاشتعال وملتصق بالجلد وهو يُستخدم في الحروب.

٤. الزماجر: جمع الزمجرة: الزأر والدوي الغاضب.

٥. الأنجاد: جمع النَّجْد، ما أشرف من الأرض وارتفع.

٦. الأغوار: جمع الغور، قعر الشيء.

٧. البتّار والباتر: القطّاع.

٨. يعرب بن قحطان من أحفاد سام بن نوح أبو العرب، ومنه أخذوا اسمهم. نزل مع أخيه يقطان بن قحطان أرض اليمن وكان قحطان أول من ملك اليمن.

٩. الدِّرة: عصا عمر بن الخطاب التأريخيّة.

١٠. المِزَق: جمع المِزْقة: قطعة من شيء ممزّق، كالقماش والقطن واللَّحم ونحوها.

المصادر والمراجع

١. ابن منظور. (لا تا). **لسان العرب**. ج٨. ط١. بيروت: دار صادر.

٢. إسماعيل، عزّ الدين. (١٩٦٦). **الشعر العربيّ المعاصر قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة**. ط٣. القاهرة: دار الفكر العربيّ.

٣. أطميش، محسن. (١٩٨١). **دير الملاك: دراسة نقديّة للظواهر الفنيّة في الشعر العراقي المعاصر**. بغداد: مكتبة اليرموك.

٤. بسيسو، عبد الرحمن. (١٩٩٩). **قصيدة القناع في الشعر العربيّ المعاصر**. ط١. بيروت: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر.

٥. زايد، علي عشري. (١٩٩٧). **استدعاء الشخصيّات التراثيّة في الشعر العربي المعاصر**. القاهرة: دار الفكر العربي.

٦. زين الدين، ثائر. (لا تا). **أبو الطيب المتنبّي في الشعر العربيّ المعاصر دراسة**. دمشق: إتحاد الكتاب العرب.

٧. العيسى، سليمان. (١٩٩٥). **الأعمال الشعريّة**، ج١و٢و٣و٤. ط١. الأردن: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر.

٨. ـــــــــــ (١٩٩٧). **الأعمال الأخيرة**. ج١. سوريا: الهيئة العامّة السوريّة للكتاب.

٩. عبّاس، إحسان. (١٩٧٨). **اتّجاهات الشعر العربيّ المعاصر**. الكويت: المجلس الوطنيّ للثقافة والفنون والآداب.
١٠. عبشي، نزار. (٢٠٠٥). **التناص في شعر سليمان العيسى**. رسالة ماجستير. جامعة البعث: الأردن.
١١. الفقيه، محمد جواد. (١٩٩٩). **أبوذر الغفاري رمز اليقظة في الضمير الإنسانيّ؛ عرض وتحليل**. بيروت: دار الفنون.
١٢. كندي، محمّد علي. (٢٠٠٣). **الرمز والقناع في الشعر العربيّ الحديث (السيّاب، نازك والبياتي)**. ط١. بيروت: دار الكتاب الجديد.
١٣. الموسى، خليل. (٢٠١٢). **قراءات نصّيّة في الشعر العربيّ المعاصر في سورية**. دمشق: منشورات الهيئة العامّة السوريّة للكتّاب.
١٤. ناصف، مصطفى. (لا تا). **دراسة الأدب العربي**. القاهرة: الدار القوميّة للطباعة والنشر.
١٥. بلاوي،رسول ومرضية آباد.(٢٠١٣).«استدعاء شخصيّة الإمام الحسين (ع) في شعر يحيى السماوي». مجلّة الجمعيّة العلميّة الإيرانيّة للغة العربيّة وآدابها. ع٢٧. صص ١٦-١. Dor:20.1001.1.23456361.1435.9.27.1.0.
١٦. پرچگانی، فاطمه. (١٣٩٤). «استدعاء التراث في مسرحيّة "عنترة بن شدّاد" لأبي خليل القباني». إضاءات نقدية في الأدبين العربي و الفارسي. س٥. ع٢٠. صص ٦٩-٥٣. Dor: 20.1001.1.22516573.1437.5.20.3.4.
١٧. الجبوري، محمد عبد الرحمن؛ عادل كريم سالم وعصام عبد الأحد. (٢٠٠٩). «مستويات توظيف الموروث الشعبي في العمل الفنيّ». مجلّة كلية التربية الإسلاميّة. ع٢٥. صص ٦٨٩-٦٦٥.
١٨. حبيبى، على اصغر وعبد الحميد احمدى. (١٣٩٣). ثنائية التوظيف لقناع المسيح (ع) في شعر السيّاب». مجلّه زبان و ادبيات عربى. ش١١. صص ١٧٢-١٤٧. Doi:10.22067/jall.v6i11.43458.
١٩. الديك، إحسان. (٢٠١١). «رمزيّة القناع في سربية سميح القاسم "كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه"». مجلّة جامعة الأزهر. غزّة. م١٣. ع١. صص ٨٣٤-٨٠٥.
٢٠. رستم پور ملكي، رقية. (١٣٨٦). «قناع امرئ القيس في شعر عز الدين المناصرة». مجلّة الجمعيّة العلميّة الإيرانيّة للغة العربيّة وآدبها. س٣. ع٧. صص ٨٥-٦٣. Dor: 20.1001.1.23456361.1428.3.7.4.7.
٢١. زايد، أميرة عبد السلام. (٢٠١٣). «التربية وأسس بناء الإنسان في الموروث الشعبي "كليلة ودمنة أنموذجاً"». مجلة دراسات تربويّة ونفسيّة. ج٢٨. ع٧٨. صص ٩٣-١.
٢٢. زايد، سعيد. (٢٠١٠). «أبوذر الغفاري». مجلّة موسوعة الموسم. س٢٢. ع٨٨ و٨٧. صص ٢٨٢-٢٨١.
٢٣. السلطان، محمد فؤاد. (٢٠١٠). «الرموز التأريخيّة والدينيّة والأسطوريّة في شعر محمود درويش». مجلّة جامعة الأقصى. ج١٤. ع١. صص ٣٦-١.
٢٤. سليمي، علي وپيمان صالحي. (١٣٩٠). «بررسى تطبيقى اسطوره سندباد در شعر بدر شاكر السياب و خليل حاوى». مجلّه زبان و ادبيات عربى. ش٤. صص ٩٣-٧٧. Doi: 10.22067/jall.v3i4.9314.
٢٥. عبدي، صلاح الدين. (١٤٣٠). «استدعاء التراث في أدب زكريا تامر». مجلّة دراسات في العلوم الإنسانيّة. ع١٦. صص ٦٩-٥٧.
٢٦. عزّام، محمّد. (٢٠٠٥). قصيدة القناع في الشعر السوريّ المعاصر. مجلّة الموقف الأدبيّ. ع٤١٢. اتّحاد الكتاب العرب. دمشق.

٢٧. عصفور، جابر. (١٩٨١). «أقنعة الشعر المعاصر: مهيار الدمشقيّ. مجلّة الفصول. م١. ع٤. صص ١٤٨-١٢٣.
٢٨. غريرى، خليل قاسم. (٢٠٠٤). «الغزو المغولي وأثره في الشعر». مجلّة جامعة دمشق. ج٢٠. ع١+٢. صص ٨٥-١٣.
٢٩. قهرمانى، على؛ حميد ولى زاده وعلى خالقى. (٢٠١٤). «ظاهرة تجميد الرمز في الشعر العراقيّ المعاصر سندباد نموذجاً». مجلّة جامعة الأنبار للغات والآداب. ع١٤. صص ٨٧-٧٢.
٣٠. كردآبادي، سندس وسعيده رنجبرنژاد. (١٣٩٠). «مظاهر التراث في ديوان بدوي الجبل». دانشنامه. ش٨١. صص ١٧٤-١٥٩.
٣١. نجفي إيوكي، علي. (١٣٩٢). «قصيدة القناع عند الشاعر المصريّ أمل دنقل». مجلّة دراسات في اللغة العربيّة وآدابها. ع١٣. صص ١٥٩-١٠٧.
٣٢. نظرى، على؛ يونس وليئى.(١٣٩٢).«ظاهرة الانزياح في شعر أدونيس».دراسات الأدب المعاصر. ع١٧. صص ١٠٦-٨٥.
٣٣. يعقوب، ناصر. (٢٠٠٨). «قصيدة القناع: قراءة في قصيدة "رحلة المتنبّي إلى مصر" لمحمود درويش». مجلّة جامعة دمشق. م٢٤. ع٤+٣. صص ٣٠٤-٢٤٩.
٣٤. بووشمة، معاشو. (٢٠١٢). الأسطورة في شعر صلاح عبد الصبور. رسالة ماجستير. جامعة وهران. الجزائر.
٣٥. دباغ، سعيدة. (٢٠١٥). استدعاء الشخصيّات التراثيّة في شعر حسين زيدان (دراسة لنماذج مختارة). رسالة ماجستير. جامعة محمد خيضر. بسكرة.
٣٦. مسعود، بوعيسى. (٢٠١٢). التشكيل الموسيقيّ في شعر سليمان العيسى؛ ديوان الجزائر نموذجاً. رسالة ماجستير. جامعة الحاج لخضر. باتنة.

Reference

Abbas, I. (1978). *Trends in Contemporary Arabic Poetry*, Kuwait: The National Council for Culture, Arts and Letters. [In Arabic].

Abdi, S. D. (2009). "Summoning Heritage in the Literature of Zakaria Tamer," *The Journal of Research in Humanities*,16: 69-57. [In Arabic].

Abshi, N. (2005). *Intertextuality in the poetry of Suleiman Al-Issa, Master's thesis*, Al-Baath University: Jordan. [In Arabic].

Al-Deek, I. (2011). "The Symbolism of the Mask in Samih Al-Qassem's Serbiya, "The Word of the Deceased in the Funeral Festival", *Al-Azhar University Journal*, Gaza, 13(1): 834-805. [In Arabic].

Al-Faghih, M. J. (1999). *Abu Dhar Al-Ghafari, the symbol of vigilance in the human conscience; Presentation and analysis*, Beirut: Dar Al Funun. [In Arabic].

Al-Issa, S. (1995). *Poetic Works*, Vol. 1,2,3 and 4, 1st Edition, Jordan:The Arab Institute for Studies and Publishing. [In Arabic].

_____ (1997). *Recent Works*, Vol. 1, Syria: The Syrian General Organization for the Book. [In Arabic].

Al-Jubouri, M. A. R & el. (2009). “Levels of Employing Folklore in Artistic Work,” *Journal of the College of Islamic Education*, 25: 689-665. [In Arabic].
Al-Mousa, K. (2012). *Textual Readings in Contemporary Arabic Poetry in Syria*, Damascus: Publications of the Syrian General Organization for Writers. [In Arabic].
Asfour, J. (1981). “Masks of Contemporary Poetry: Mahyar Al-Dimashqi, *Majallat Al-Fusul*”, 1(4):148-123. [In Arabic].
Atmish, M. (1981). *Deir al-Melak: A critical study of artistic phenomena in contemporary Iraqi poetry*, Baghdad: Yarmouk Library. [In Arabic].
Azzam, M. (2005). “The Mask’s Poem in Contemporary Syrian Poetry”, *Literary Position Magazine*, Issue 412, Arab Writers Union, Damascus. [In Arabic].
Basiso, A. R. (1999). *The Mask's Poem in Contemporary Arabic Poetry*, 1st Edition, Beirut: The Arab Institute for Studies and Publishing. [In Arabic].
Blawi, R & M. Abad. (2013): “Call personality "Imam Hussain" in Yahia Alsamawy’s Poem” *Journal of the Iranian Scientific Society for Arabic Language and Literature*, 27: 16-1. [In Persian].
Bououshma, M. (2012). *The Myth in Salah Abdel-Sabour's Poetry, Master's Thesis*, Oran University, Algeria. [In Arabic].
Dabbagh, S. (2015). *Recalling the Heritage Figures in the Poetry of Hussein Zeidan (A Study of Selected Models)*, Master's Thesis, Mohamed Khider University, Biskra. [In Arabic].
Ghahramani, A & el. (2014). “The Phenomenon of Symbol Freezing in Contemporary Iraqi Poetry, Sinbad as a Model,” *Anbar University Journal of Languages and Literature*, 14: 87-72. [In Arabic].
Ghariri, K. Q. (2004): “The Mongol Invasion and Its Impact on Poetry,” *Damascus University Journal*, 20 (1 + 2): 13-85. [In Arabic].
Habibi, A. A & A. H. Ahmadi. (2014). Parallel and inverse functions of Christ mask in Badr Shakir Al Sayyab's poetry. *Journal of Arabic Language & Literature*, 11: 172-147. [In Arabic].
Ibn Manzur (n.d.). *Lisan al-Arab*, Volume 8, 1st Edition, Beirut: Dar Sader. [In Arabic].
Ismail, I. D. (1966).*Contemporary Arabic poetry*, its artistic and moral issues and phenomena, 3rd edition, Cairo: Dar al-Fikr al-Arabi. [In Arabic].
Kennedy, M. A. (2003*). Symbol and Mask in Modern Arabic Poetry (Al-Sayyab*, Nazik and Al-Bayati), 1st Edition, Beirut: Dar Al-Kitab Al-Jadeed. [In Arabic].
Kurdabadi, S & S. Ranjbarnejad. (2011). "Manifestations of inheritance In the Divan of Badawi al-Jabal, *Encyclopedia*, 81:174-159. [In Arabic].
Massoud, B. (2012). *Musical Formation in the Poetry of Suleiman Al-Issa; The Diwan of Algeria as a model*, a master's thesis, Hadj Lakhdar University, Batna. [In Arabic].
Najafi Iwki, A. (1392). “The Mask’s Poem for the Egyptian Poet Amal Dunqul,” *Studies on Arabic language and Literature*, 13: 159-107. [In Arabic].
Nassef, M. (n. d.). *Study of Arabic literature*, Cairo: National House of Printing and Publishing. [In Arabic].

parchaghani, F. (2015), “Interpolating Tradition in Antar ibn Shaddad by Abou Khalil Alqabbani”, *Rays of criticism in Arabic and persian*, 5(20): 69-53. [In Arabic].
Rostam Pour Maleki, R. (2007). “The Mask of Imru’ al-Qays in the Poetry of Izz al-Din al-Manasrah,” *Iranian Association of Arabic Language and Literature*, 3 (7): 85-63. [In Arabic].
Salimi, Ali & P. Salehi. (2011). "A Comparative Study of Sinbad Myth inBadr Shaker al-Sayyab & Khalil Hawi s Poetry". *Journal of Arabic Language & Literature*, 4: 93-77. [In Persian].
Sultan,M.F.(2010).“Historical,Religious and Legendary Symbols in Mahmoud Darwish’s Poetry,” *Al-Aqsa University Journal*, 14(1): 36-1. [In Arabic].
Theory, Ali & Y. Walei (2013). “The phenomenon of displacement in the poetry of Adonis”, *Studies of Contemporary Literature*, 17: 106-85. [In Arabic].
Yaghoub, N. (2008). “The Mask’s Poem: A Reading in the Poem “Al Mutanabbi’s Journey to Egypt” by Mahmoud Darwish,” *Damascus University Journal*, 24(4+3): 304-249. [In Arabic].
Zain al-Din, T. (n. d). *Abu al-Tayyib al-Mutanabbi in contemporary Arabic poetry, a study*, Damascus: Union of Arab Writers. [In Arabic].
Zayed, A. A. (1997). *Recalling the Traditional Characters in Contemporary Arabic Poetry*, Cairo: Dar Al-Fikr Al-Arabi. [In Arabic].
Zayed, A. A. S. (2013). “Education and the foundations of building the human being in the folklore “Kalila and Dimna as a model”, *Journal of Educational and Psychological Studies*, 28(78): 93-1. [In Arabic].
Zayed, S. (2010): "Abu Dhar Al-Ghafari", *Encyclopedia of the Season*, 22(88 – 87): 282-281. [In Arabic].

الترقيم الدولي الموحد للطباعة: 7217 – 2008
الترقيم الدولي الموحد الإلكتروني: 2681 – 2383
اللّغة العربية و آدابها (الفصلية العلمية المحكمة)
www.jall.um.ac.ir

اللّغة العربية و آدابها، السنة الرابعة عشرة، العدد ١ (الرقم المسلسل ٢٨)، ربيع ١٤٤٣، صص:٤٣-١٨

قراءة حداثوية للتحرّر في أعمال ميخائيل نعيمه وأحمد شاملو

(المقالة المحكمة)

حانيه مجيدي فرد (طالبة الدكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة فردوسي مشهد، إيران)
بهار صديقي (أستاذة مساعدة في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة فردوسي مشهد، إيران، الكاتبة المسؤولة) [1]

Doi: 10.22067/jallv14.i1.88000

الملخّص

ازدادت مسألة الخلاص أهمية في العصر الحاضر مع ظهور نهضة التنوير والتطوّر العلمي الحديث وظهرت المدرسة الواقعية الاشتراكية والقضايا الفلسفية الجديدة حول الماركسية والمسيحية ومسألة التطوّر العقلي في هذا العصر وطُرحت هذه القضايا الفلسفية، المفاهيم والشعارات حول الحرّية والعدالة والرفاهية. وبسبب تأثير الأوضاع السياسية على المجتمع ازدهر الأدب الملتزم في العصر الحديث ليلبّي الحاجات الإنسانية والفردية والاجتماعية أيضاً، يُنتشر هذا النوع من الأدب على نطاق واسع في الأدبين العربي والفارسي، أما وقد ترك ميخائيل نعيمة وأحمد شاملو العديد من الآثار التي تتناول قضية تحرّر الإنسان من وجهة نظر أنثروبيولوجية وفلسفية وسياسية واجتماعية لكن غرض الباحثين في هذا المقال، يتجلّى في العثور على مظاهر الماركسية والمسيحية والتطوّر العقلي عند ميخائيل نعيمة (١٨٨٩م) وأحمد شاملو (١٩٢٥م) وأوجه الشبه والخلاف عند هذين الأديبين في استخدام هذه القضايا الثلاثة وفي العثور على أهدافهما لطرح هذه القضايا في أعمالهما أيضاً، بمنهج وصفي- تحليلي وفقاً للمدرسة الأمريكية وتشير النتائج المستخلصة من هذه الدراسة إلى أنّ هذه المذاهب الثلاثة واضحة في أعمال هذين الأديبين ويختلفان في استخدام هذه المضامين في أعمالهما وفقاً لخطاباتهما ونعيمة هو الأديب الصوفي ويستخدم المفاهيم المعنوية من مفاهيم هذه المظاهر الشموليّة للتحرّر ولكن شاملو هو الشاعر الملتزم الإنساني ووظّف المفاهيم الاجتماعية من هذه المضامين الشمولية والتحرّرية وإنّ هدف نعيمة لطرح هذه القضايا، التحرّر المعنوى وهدف شاملو لطرح هذه القضايا، التحرّر الاجتماعي في أعمالهما وكانت قراءة نعيمة لهذه القضايا الفكرية من الجوانب الإيديولوجية والفردية والمعرفية وفق المنهج الحداثي متناسبة مع الحداثة الإنجليزية التي اهتمت بسوسيولوجيا الفضيلة، وقد أدت شخصيته الصوفية إلى عدم تجلي الفلسفة الماركسية في أعماله بشكل كامل، إذ بقيت في مرحلة الوعى، لذا فهو ليس ماركسياً. وكانت قراءة شاملو لهذه المذاهب من النواحي الإيديولوجية والاجتماعية والسياسية وفق المنهج الحداثي المتضمن للحداثة الأمريكية في مجال التحرّر السياسي.

الكلمات الدليلية: القراءة الحداثوية، التحرّر، الماركسية، المسيحية، التطوّر العقلى، ميخائيل نعيمة، أحمد شاملو.

تاريخ الوصول: ١٤٠٠/٥/٩ تاريخ المراجعة: ١٤٠٠/٧/١٥ تاريخ القبول: ١٤٠٠/٩/١٠

[1]. الكاتبة المسؤولة: seddighi@um.ac.ir

١. المقدمة

إنّ مفهوم الحرّية من المفاهيم الكبرى التي حكمت وعى الإنسان، فحرّك مشاعره وأثّرت على أفعاله. كما أنها من المفاهيم التي يصعب تحديدها بشكل عام، ولقد سعى الأدب كما فعلت الفلسفة والديانات إلى تقديم تصوّر محدّد عن الحرّية اعتقاداً أنها تجلب الأمن والطمأنينة وتحرّر الإنسان من العبودية.

أصحاب الرأى لفكرة الحداثة يرون أنها تنطوى على توجهات فكرية وإيدئولوجية، للتقليل من جميع الثوابت والقيم والموروثات كما تنطوى على الكثير من الغموض وتحطيم للقوالب اللغوية والفنية. الحداثة ما هي إلّا انفصال من الناحية الواقعية عن معناها الموضح في المعاجم بعد أن حدّدته العديد من الحركات الأدبية والفكرية والفلسفية. الحداثة باتجاهاتها وتياراتها الفكرية كافة ليست إلا تياراً تحررياً من كل قيمة ولا يطبع في اعتباره قيمة التقديس لأي أمر، كما أنها تسعى إلى تحقيق الذات الفردية فقط.

ظهرت المدرسة الواقعية الاشتراكية والقضايا الفلسفية الجديدة حول المسيحية ومسألة التطوّر العقلي خلال عصر التنوير والثورة الفرنسية في القرن الثامن عشر، وطُرحت هذه القضايا الفلسفية، المفاهيم والشعارات حول الحرية والعدالة والرفاهية وعُرف هذا العصر بعصر الحكمة أو عصر العقل.

وظيفة الأدب يقتضي مواقف محدّدة من الإنسان والحياة، إذ إنّ الحديث عن وظيفة الأدب يفضي بنا بالضرورة إلى الحديث عن مهمّة الإنسان وعلاقته بالذين يعيشون معه وهو يعني بيان العلاقة بين الأدب وجمهور القرّاء وبيان أثر الأدب في المتلقين وجاءت المذاهب الأدبية لتعبر عن فلسفات وعقائد (وإيديولوجيات) تبناها النقاد، حيث ارتبطت بخلفيات (إيديولوجية) وفكرية نابعة عن تصورات عن الكون والحياة والإنسان.

قضية الالتزام من أهم ما اهتم بها النقاد والشعراء في الأدب العربي والفارسي المعاصر ونستطيع أن نرى الظواهر الماركسية والمسيحية والتطوّر العقلي في الأدب الملتزم وأعمال ميخائيل نعيمة وأحمد شاملو في هذا المجال فنرى هذه الظواهر فيها أيضا.

اعتمدت هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي؛ إذ عرضنا أولا مدخلاً نظرياً لشرح المعنى اللغوي للحداثة وإشكالية مصطلحها، وعمدنا بعد ذلك إلى تقديم مقطوعات نثرية وشعرية متناظرة مختارة من أعمال نعيمة وشاملو وفقاً للقضايا الثلاثة؛ لأنّ نعيمة كاتبٌ في الحقيقة وقد أشار أكثر إلى إشكاليات الإنسان المعاصر في متونه النثرية ولكن شاملو شاعر، ثم اعتمدنا على مدخل تطبيقي، فتمّت دراسة وتحليل هذه المظاهر الثلاثة في ضوء منهج تحليلي ودرسنا كذلك هدف اهتمام الأديبين بهذه المظاهر الحديثة في أعمالهما ويقارن نعيمة وشاملو في هذا المجال وفقاً للمدرسة الأمريكية.

وأسئلة البحث التي يجيب عليها هذا المقال هي:

١- في أي مجالات يختلف ميخائيل نعيمة وأحمد شاملو في استخدام هذه القضايا الثلاثة؟

٢- ما أوجه الشبه الفكري بين نعيمة وشاملو في استخدام هذه القضايا الثلاثة؟

- ففيما يتعلّق بهذين السؤالين الأساسيين يمكن لنا أن نعرض فرضيتين كالتالي: إنّ التصوّف عند ميخائيل نعيمة يسبّب أن يختار المفاهيم المعنوية من المفاهيم الشمولية لهذه المظاهر الثلاثة التحرريّة ولكن التزام شاملو بالإنسان يسبّب أن يختار المفاهيم الاجتماعية من بين كل المفاهيم التي تختص هذه المظاهر الثلاثة للتحرّر بنفسها وإنّ ميخائيل نعيمة أديبٌ صوفي وهذا الأمر يؤثّر على قصده من توظيف هذه المظاهر الثلاثة التحرّرية

وهو الحصول على التحرر المعنوى وإنّ أحمد شاملو الشاعر الملتزم الإنساني فيهدف من توظيف هذه المظاهر الثلاثة التحرّرية، تحقيق التحرّر الاجتماعي.

- من وجة نظر الحداثة باتجاهاتها وتيّاراتها الفكرية كافّة ليست إلا تيّاراً تحرّرياً من كل قيمة وتسعى إلى تحقيق الذات الفردية فقط ويريد كل من ميخائيل نعيمة وأحمد شاملو في أعمالهما التحرّر ويعبّران عن قيمهما الذاتية من قراءة هذه القضايا الثلاثة من خلال أعمالهما ويعدُّ هذا الأمر ميزة حداثوية في استخدام هذه القضايا الثلاثة في أعمالهما.

والإطار النظري للبحث هو أن يعتقد ليوتار[١]، أستاذ للفلسفة في جامعة باريس، أنّ قضية تحرّر الإنسان في العصر الحديث تطرح في القضايا الثلاثة: القضية الماركسية، الديانة المسيحية وقضية التطوّر العقلي وهي الحرّية البشرية والفلسفة الآلمانية (هرمن،١٩٦٢: ١٥٦) وظهرت هذه القضايا خلال عصر التنوير والثورة الفرنسية في القرن الثامن عشر وعرف هذا العصر بعصر الحكمة أو عصر العقل.

للأدب، حسب المعتقد الماركسي، قوة اجتماعية قادرة على إحداث تغييرات هائلة في حياة الجماهير (أبوحاقة، ١٩٧٩:٣٠) وهكذا أصبحت الدعوة إلى الالتزام من تعاليم الواقعية الاشتراكية الأساسية حيث عبّر عنها قرار اللجنة المركزية للحزب الشيوعي (طبانة، ١٩٧٩: ٣٣) وكان مكسيم جوركي أول من استخدم هذا المصطلح (أبوحاقة، ١٩٧٩: ٣٣) مهاجماً على الواقعية القديمة لإيمانه بغلبة الخير على الشر في روح الإنسان وتمجيده دور الشعب في خلق حياة إنسانية أفضل (العشماوي، ١٩٩٤: ١٨١). أخذ على مفهوم الالتزام في الواقعية الاشتراكية، مقياسه الاجتماعي الضيق الذي ارتضته، حيث صادرت الأعمال الأدبية التي تخلو من المضمون الدعائي لقضيتها، لا لسبب إلا لخلوها من هذه الوجهة الدعائية (عيد، ١٩٨٨ م: ١٧٢).

كان للمفكر المادي الماركسي تأثير عظيم في تطوّر المنهج الاجتماعي وإضفائه عليه إطاراً منهجياً وشكلاً فكرياً ناضجاً ولكون هذه المدرسة ذات أهمية بالغة في تحديد مسار المنهج الاجتماعي عموماً.

تدور الفكرة الماركسية حول محور الأساس الاقتصادي للمجتمع(البنية التحتية) الذي يحدّد طبيعة الإيديولوجية والمؤسسات والممارسات (كالأدب) التي تشكل البنية الفوقية لذلك وبما أنّ الأدب بنية فوقية تعكس الواقع الاجتماعي والاقتصادي للبنية التحتية إذاً لابدّ من وجود علاقة مباشرة بين القاعدة والبنية الفوقية (منتظري وزملاؤه، ١٣٩١: ١٥١).

وأمّا في مجال الديانة المسيحية، الكنيسة بمعناها اللاهوتي والمسيحي فهي المؤسسة التي أقامها يسوع لتتابع من بعده مهمّة نشر ثقافة الخلاص بين البشر وفقاً للمعتقدات المسيحية.

كانت التحولات الكبيرة التي تعتبر مبشرة بالحداثة هي النهضة والإصلاح المسيحي وأخذ الفلاسفة الاجتماعيون الأروبيون الفكرة الجديدة للقوانين الكونية في العلوم الطبيعية وبدؤوا يطبقونها على الوضع الإنساني. أعاد الإصلاحيون بحث مسألة مكانة الأوامر الإلهية ومعناها كإحدى إبداعاته المهمّة. لقد ميّزت الحركة الإصلاحية بين الأوامر المتعلقة بالطقوس والأوامر المتعلقة بالأخلاق والآداب (مولند، ١٣٦٨: ٦)

يقدّم الأدباء إلى القراءات الجديدة للديانة المسيحية في العصر الحديث وقد توغّل كثير من روّاد الشعر الحديث، خاصة في السنوات الأخيرة في استخدام مضامين الديانة المسيحية في شعرهم (المصدر السابق: ٢١).

---

[١]- Lyotard

وأمّا في مجال التطوّر العقلي، بالإضافة إلى التحرّر الإنساني الذي ينتج من نهضة التنوير، في مجال الفلسفة الآلمانية، إنّ هيجل فهو كبير الفلاسفة الذي يجد مكانة كبيرة في فهم وفكرة عطية وهو من صارت له السيادة في التيّارات الفلسفية التّالية عليه، ليس فقط الوجودية والبرجماتية والمثاليّة بل أيضاً ماركسية، فقد كان أحد المصادر الثلاثة وهو في نفس الوقت داعية الليبرالية والديمقراطية فأصبح في العقود الأخيرة بعد غياب الماركسية وانهيار الأنظمة الشمولية القائمة عليها، مصدر الإلهام الأساسي للداعين للدولة الليبرالية والديمقراطية الغربية، إذن فرؤية عطية لهيجل هي رؤية تقديرية لدوره العظيم في الفلسفة إذ يعده باباً للحداثة (مجتهدى، ١٣٩٠: ٥٦) ونظريته التأمّلية تدور حول القضايا المعرفية وماهية الإنسان والكون، ففي كل مراحل المعرفة، اتّجه الإنسان نحو المسار التاريخي وتعامل مع المواقع الجغرافية والأحداث التاريخية بشكل عشوائي وواجه الظروف التي تحيط به في النموذج الافتراضي؛ يعتقد هيجل أن الإنسان كمخلوق واعٍ لا يستطيع أن يعرّف نفسه إلا بواسطة غيره (مجتهدى، ١٣٩٠: ٣٢).

إنّ ميخائيل نعيمة كان كاتبا وشاعرا لكنه اشتهر بنثره وكتاباته، وقد كانت قراءات نعيمة في الأدب الأجنبي ومعرفته الضئيلة نسبياً بالتراث القديم مما حمله على الاعتقاد بعدم قيمة ذلك التراث بالقياس إلى الأدب الأروبي الحديث وقد حفزته ثورته الحيوية التي جاءت في وقتها، على أن يدير ظهره للجذور القديمة في الأدب الحديث. فكانت كتاباته أول إنتاج نقدي في العربية يدور حول الإنجازات الحديثة وحدها (الجيوسي، ٢٠٠٧: ١٥٣) وأحمد شاملو هو الشاعر الملتزم الإنساني والمظاهر الواقعية الاشتراكية والوجودية واضحة في أعمالهما وكل من الأديبين اعتنق الديانة المسيحية، فنرى القضايا الثلاثة (الماركسية، الديانة المسيحية، التطوّر العقلي) في أعمالهما وبناءًا على ما سبق، فاستهدفنا في هذا البحث دراسة القضايا الثلاثة في أعمال نعيمة وشاملو وفقاً للمنهج الوصفي والتحليلي ليتّضح لنا أوجه الشبه والاختلاف في تعبيرهما مستخدمين تلك القضايا الثلاثة وهذا الأمر ينطلق في تعلّق تلك القضايا الثلاثة بالمفاهيم التحررية في العصر الحديث ونتجت هذه الأعمال في العصر الحديث أيضاً كجزء من الأدب الملتزم الذي يلبّي الحاجات الإنسانية الفردية أو الاجتماعية.

٢. خلفية البحث

إنّ هناك بحوثا كثيرة نشرت حول قضية الالتزام في المجلات المحكمة، ١-منها ما نشره قائمي وزملاؤه باللغة الفارسية بعنوان «مضامين الالتزام الأدبي في أشعار فاروق جويدة» (مضامين تعهد ادبى در اشعار فاروق جويدة)، عام ١٣٩٣، فأشار الباحثون إلى أهم مضامينه الشعرية كالحرية السياسية ورفض الفقر والدعوة إلى التمرد وكان الشاعر ملتزماً سياسياً، فتجلّى المضامين السياسية في شعره أكثر من غيرها من المضامين وهناك بحوث كثيرة حول الواقعية الاشتراكية في الأدب الفارسي ٢- كمقالة آباديان بعنوان «تأثير المدارس الفلسفية والأدبية لأروبا على الأدب الفارسي المعاصر (تأثير مكتب‌هاى فلسفى و ادبى اروپا بر ادبيات معاصر ايران)، عام ١٣٩٨ ويذهب المؤلف إلى تأثير المدرسة العدمية والماركسية على الأدب المعاصر في إيران ولا يشير إلى القضايا الفلسفية الأخرى كالمسيحية والفلسفة الهيجلية في الأدب الفارسي المعاصر، ٣- ومقالة رضايتى كيشه خاله وجلاله وند آلكامى باللغة الفارسية بعنوان «ايمان بالزمان وأسطورة الخلاص في السرديات الواقعية الاشتراكية للأدب الفارسي» (تاريخ باورى و اسطوره رهايى در رمان‌هاى رئاليستى سوسياليستى ادبيات فارسى)، عام ١٣٩٣ ويشير

المؤلفان إلى الفلسفة الماركسية في الروايات الإيرانية كـ"دختر رعيت"، "چشم‌هايش" و"همسايه‌ها"، ٤- ومقالة نشرها جاويد شاد ونيكويى باللغة الفارسية المعنون بـ«أدب الأقليات والريب في الديانة المسيحية كالسردية العظيمة للخلاص» (ادبيات اقليت‌ها و ترديد در مسيحيت به عنوان فراروايت رستگارى)، عام ١٣٩٩ ويقوم المؤلفان بدراسة كيفية مواجهة كتّاب الأقليات ما بعد الاستعمار بالديانة المسيحية ويقوم المؤلفان بإعادة قراءة ما بعد الحداثية للسردية العظيمة للخلاص من خطاب الأقلية للديانة المسيحية وليس هذه القراءة مع الخطاب الحداثي، ٥- ومقالة صفايى وقاسمى المعنون بـ "تحليل تطبيقى شعر "مرد مصلوب" أحمد شاملو و"المسيح بعد الصلب" بدر شاكر السياب" (دراسة مقارنة حول تحليل شعر "الرجل المصلوب" لأحمد شاملو و"المسيح بعد الصلب" لبدر شاكر السياب)، (١٣٩٤)، وقد عالج المؤلفان كيفية تفاعل الشاعرين مع السردية الدينية المسيحية "الجزء الأخير من حياة المسيح" والبحوث حول مظاهر التطوّر العقلي (الفلسفة الآلمانية) معدودة، ٦- ومقالة لنيرى وزملائه بعنوان (التشابه الديالكتيكي عند مولانا وهيجل) (همانندى‌هاى ديالكتيكى مولانا و هگل)، عام ١٣٩٧ ويتطرّق المؤلفون إلى دراسة ثلاثية جدلية لهيجل (الأطروحة، النقيضة، التأليف بينهما) عند مولانا ويستنتجون أنّ هيجل متأثر بمولانا في هذه الجدلية وفقاً للمتون الشعرية الفارسية التي تُرجم إلى الآلمانية أو الإنجليزية، ٧- ومقالة لكودهى بعنوان «علم الظواهر والكتابة المخالفة للمألوف عند أحمد شاملو» (پديدار شناسى و سنخ شناسى مخالف خوانى‌هاى احمد شاملو»، عام ١٣٩١ ويطرح المؤلف القراءات المتناقضة وفقاً للفلسفة الجدلية الهيجلية عند أحمد شاملو ويدرسها دراسةً لغويةً ولايهتم إلى المفاهيم الفلسفية لهذه النظرية، ٨- وكتاب لرستمى بعنوان «الفلسفة الجدلية عند هيجل[١] ودرام برشت[٢]» (ديالكتيك فلسفه هگل و درام برشت) ، عام ١٣٩٢ ويذهب المؤلف إلى ثلاثة من المسرحيات لبرتولت[٣] برشت وفقاً للفلسفة الهيجلية وهناك مقالة لمجيدى فرد وزملائها بعنوان (تمثيل سرديات الخلاص الثلاث في أعمال ميخائيل نعيمه وأحمد شاملو في ضوء نظرية ليوتار)، عام ١٤٠٠، حاول الباحثون فيها أن يدرسوا أعمالهما دراسة مقارنة في ضوء نظرية ليوتار وما بعد الحداثة ولا يتبعون النظرة الحداثية والشمولية وهناك بحوثٌ كثيرة حول ميخائيل نعيمة وأحمد شاملو مستقلاً وبحوث لا تربط بهذا المجال وبعد التمعّن والتقصي في تلك الأعمال، يمكن القول بأنهّا لا تمّت لهذا البحث بصلة من حيث كيفية الدراسة وتناول الموضوعات فيه وهي المظاهر الثلاثة للحرية في العصر الحديث وعاش كل من الأديبين في العصر الحاضر ولقد تأثّرا بالمدارس الأدبية الغربية وتشابه الظروف السياسية والاجتماعية في بلدهما وعالج كل منهما في أعمالهما بإشكاليات الإنسان المعاصر وكيفية التخلّص منها.

٣. تعريف الحداثة وإشكالية المصطلح

تزامن تيار الحداثة بأوسع معانيها مع الأفكار التقدّمية والحداثة وعكس القديم للأفكار الكلاسيكية والتقاليد. ما نسميه الحداثة اليوم هو الإنجازات السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، والفكرية، والثقافية العميقة في جميع مجالات الحياة الفردية والجماعية. مصطلح حديث مشتق من اللاتينية "modo". هذا يعني «اليوم»، تميّزاً عن العصور السابقة (أنظر: كهون، ١٣٨٧: ١١).

[١] - Hegel
[٢] -Drama Bresht
[٣] -Bertolt

ليست الحداثة في جوهرها أمراً طارئاً على حياتنا المعاصرة فهي وليدة جذور تاريخية طويلة تمتدّ لتشمل المجتمعات الإنسانية كافة وعبر عصورها وأطوارها المختلفة ومادام الإنسان منذ نشأ كان، ولايزال، مسكوناً بهاجس التجدّد والتطوّر (الخال،١٩٨٧: ١٠).

يكاد الباحثون – الغربيون والعرب - يجمعون على صعوبة إيجاد تحديد شامل ومحدّد لمفهوم الحداثة (modernity) نظراً لما يتسم به من التباس واضطراب، الأمر الذي يجعله في النتيجة عرضة للخلط والتشويش ويسمّيه بالتقريبية والتعميم (برادة، ١٩٨٤: ١١) ويزداد الأمر صعوبة وقد دفعت هذه الحالة بعض الباحثين إلى وصف مصطلح الحداثة بأنّه مصطلح مراوغ، متقلّب، ينطوي تحديده على صعوبة بالغة التعقيد (هاو، ١٩٨٤: ٢٧) ولعل هذه الإشكالية الاصطلاحية تعود في جوهرها إلى عاملين رئيسين:

الأول: عامل ذاتي يخص طبيعة الحداثة ذاتها، وما تتصف به من تحول دائم، لذلك نجد من النقاد من يقسم الحداثة بحسب تحولاتها إلى: الحداثة الأولية، والحداثة البدائية، والحداثة الجديدة، وما بعد الحداثية (بروكر، ١٩٩٥: ١٣٣) ويسبب هذه الطبيعة يغدو من الصعوبة وضع الحداثة في إطار ديني أو فكري أو نقدي ينطوي على سمات محدّده وواضحة (الخال، ١٩٨٧: ١٠).

أما العامل الثاني: فهو يخضع لاعتبارات خارجية تتعلق بطريقة النظر إلى الحداثة ومن أبرزها:

أ- الموقف الايديولوجي الفكري أو النقدي: إذ إنّ دراسة الحداثة كظاهرة فكرية وثقافية لا تتمّ عادة بمعزل عن البنية الفكرية والثقافية للدارس، لذلك يكون الحديث عنها - في الغالب - على صعيد القيمة لا على صعيد المفهوم، فهي تمدح أو ترفض انفعالياً (الشابى، ٢٠٠٥: ٤١) كما يتم النظر إليها في أحيان عديدة كإيديولوجيا، ولذلك لا تقتصر مدلولاتها على المتداولة التقريبية، بل تتغذّى إلى المحمولات الابستمولوجية، الكامنة وراءها (برادة، ١٩٨٤: ١١) وتصبح قراءة المفهوم - تبعاً لذلك - مقتصرة على مجرد محاكمة هذه الخلفية المعرفية ومن الأمثلة الواضحة على هذه المسألة موقف بعض النقاد الماركسيين «حيث كانوا يعدّون الحداثة نوعاً من البورجوازية الجمالية النابعة عن الواقعية» (هاو، ١٩٨٤: ٢٧) وينظرون إليها على أنها «ثورة تقنية محافظة خاصة بالطبقات العليا» (بروكر، ١٩٩٥: ٢٥).

ب- زاوية النظر أو الرؤية؛ فقد ينظر إلى الحداثة عن الجانب المعرفي أو الاجتماعي أو غيرهما عن الجوانب لذلك تظهر لدينا مجموعة مفاهيم متعددة: مفهوم تقنى يسم الحداثة بكونها عصر الإنتاجية وتكثيف العمل الإنساني والسيطرة على الطبيعة ومفهوم سياسي يتعلق بالبنية السياسية للدولة الحديثة وكذلك مفهوم سيكولوجي يتم من خلاله ربط الحداثة بالفرد وسيكولوجية وأزماته الشخصية (بوديار، ١٩٩٠: ٣٦) ويمكن بالطبع أن نضيف جوانب أخرى تبعاً لزاوية الرؤية (الخال، ١٩٨٧: ١١).

ج- الإطار الزماني والجغرافي: فمن البديهي أن نلحظ تغييراً في مفهوم الحداثة من عصر إلى آخر، ومن بلد آخر من منطلق أن لكل حداثة خصوصيتها وملامحها الخاصة وإن اشتركت مع غيرها من الحداثات في بعض الجوانب ويكفي أن ندلل على هذا الرأى من خلال الحداثتين: الآلمانية والأنجلو أمريكية فهما حركتان مختلفتان لا يربطهما سوى الاسم المشترك (برادبرى، ١٩٨٧: ٥١). وعلى الرغم من بعض المبالغة في هذا القول فثمة عناصر مشتركة وملامح عامة بكل تأكيد تجمع بين الحداثتين - إلا أنه في واقع الأمر يعطينا مؤشراً على حجم التباين في جغرافيا الحداثة ويظهر لنا هذا التباين بصورة أوضح من خلال المقارنة بين الحداثات: الإنجليزية والفرنسية

والأمريكية: فالحداثة الإنجليزية في طابعها العام ركزت على (سوسيولوجيا الفضيلة)، في حين كان جوهر الحداثة الفرنسية (إيديولوجيا العقل)، أما مدار الحداثة الأمركية فكان حول (سياسة الحرية) (هليم، ٢٠٠٩: ٢٣).

٤. الحداثة عند ميخائيل نعيمة وأحمد شاملو

الالتزام، هو مشاركة الشاعر أو الأديب الناس همومهم الاجتماعية والسياسية ومواقفهم الوطنية (أبوحاقة، ١٩٧٩: ١٤). إنّ «الإنسان» هو المحور الذي يجب أن يدور حوله الأدب لا يزال قولاً ذا قيمة في النقد الحديث، اكتسب أهمية كبرى في حقبة الخمسينات (الخال، ١٩٥٧: ٤٨).

ليس من فائدة ترجى من قولنا إنّ أغلب الشعر، حتى في زمن نعيمة، يتحدث عن أمور تختص «الإنسان» فالذي كان يقصده نعيمة النقاد اليوم: «روح الإنسان الداخلية» وتجربته الفعلية على الأرض (نعيمة، ١٩٧٥: ٢٣) وباختصار: الوضعية الإنسانية وإن لم يطلق نعيمة عليها هذا الوصف بالذات (الجيوسى، ٢٠٠٧: ١٥٨).

موقف نعيمة عن دور الشعر ليس واضحاً كل الوضوح فهو يعي الرأيين القائمين في زمانه في العالم: الأول يصرّ على مذهبه الفن للفن و الثاني يدعو إلى أن يكون الفن في خدمة المجتمع. لكنه يرى أنّ الشاعر يجب ألا يكون عبداً لزمانه وللناس عن حوله وفي الوقت نفسه يجب ألا يحجب سمعه وبصره عن احتياجات الحياة عن حوله (المصدر نفسه: ١٥٨) ويخرج نعيمة من هذا المأزق بسرعة عندما يقول إنّ الشاعر إذ يتلقى غذاء موهبته عن الحياة يجب أن يصوّر تلك الحياة في شعره (نعيمة، ١٩٧٥: ٨٤).

بعد سنوات عديدة أصبح موقفه حول هذه المسألة أكثر تشدداً وقد رفض فكرة أن الأدب صورة العصر، قائلاً إنّه يعود إلى جميع العصور، فالأديب في رأيه يجب أن يشعر أنه ينتمى إلى الزمن الخالد (المصدر نفسه: ٤٦) والفكرة الأكثر دقة هي قوله إنّ الأدب يجب أن يتخلص عن السياسة والوطنية (المصدر نفسه: ٤٧) وحول إصراره على أن الأدب أن ينشغل بتقوية فضائل القلب البشرية (المصدر نفسه: ٤٩).

لذلك، لا يمكن القول على وجه اليقين بأنّ أعمال نعيمة هي من بين الأعمال الأدبيه الملتزمة. على الرغم من آراء نعيمة الضبابية حول «الأدب الملتزم» (وهو اصطلاح لم يكن معروفاً في العربية حتى ذلك الحين) فإنّ معاييره الأدبية الأساسية ليست بالمعايير البالية، على الرغم من أنّ الحديث عن بعضها هذه الأيام قد يبدو شيئاً قديماً فالحاجة إلى التعبير عن النفس والحاجة إلى الجمال والحقيقة والموسيقى لا تزال المتطلبات الأساسية في الأدب والفن؛ (إذا استبدلنا كلمة «موسيقى» بكلمة «تناسق»)، سواء كان توجه ذلك الفن اجتماعياً أو لم يكن، إن أقسى ما يمكن أن يقوله النقاد المعاصرون عن آراء نعيمة المبكرة أنها كانت ناقصة فأسبغ على الشعر أسمى أوصافه بأسلوب رومانسي ويدعم هذه الصورة الرومانسية لدور الشاعر إيمان نعيمة بالإلهام (الجيوسى، ٢٠٠٧: ١٦٠)

«فالشاعر، لا يأخذ القلم في يده إلا مدفوعاً بعامل داخلي لا سلطة له فوقه فهو عبد من هذا القبيل» (نعيمة، ١٩٧٥: ٣٠٧) ثمّ إنه «لا يصف إلا ما تراه عينه الروحية ويختمر به قلبه» (المصدر نفسه: ٨٣) وهذا يذكر المرء بإصرار النقد الطليعي الحديث على التجربة في الشعر (الجيوسي، ٢٠٠٧: ١٦٠) ولا يتردّد نعيمة في التعبير عن أسفه؛ لأنّ أغلب الأدباء في مصر ولبنان وسوريا «طبول قرقاعة وفقاقيع تطفو على وجه حياتنا الأدبية» (نعيمة، ١٩٧٥: ٢٢١) وأكد أنّ الشعراء يعبّرون عما لا يحسون (المصدر نفسه: ٢٢٦) بل إنّ الأمة جميعاً (تنطق بلسانها، أما قلبها فصامت منكمش) (المصدر نفسه: ٢٢٤).

كان نعيمة محطّم الأصنام عن الطراز الأول وكانت أقوى نصائحه تدعو إلى التخلّص عن الأوثان القديمة وإيجاد الطريق إلى الحقيقة والأصالة (الجيوسي، ٢٠٠٧: ١٦٠):

«نظفوا هياكلكم من الأصنام الخشبية التي تحرقون أمامها بخوركم الآن ... وأعدوا في قلوبكم هياكل جديدة لآلهة جديدة ومنابر عالية لمصابيح تتّقد بزيت الحق والغيرة والإخلاص» (نعيمة، ١٩٧٥: ٦٤).

وفي هذه الفقرة نلاحظ أن يدعو نعيمة إلى المعرفة ومن الوجهة المعرفية، نعيمة يبحث عن الأنطولوجيا وطبيعة وحقيقة كل الشيء.

إنّ موقف الفيلسوف في المعرفة لا ينفصل عن الأنطولوجيا وطبيعة وحقيقة كل الشيء وإنّ تلك العلاقة بين موقف الفيلسوف في المعرفة وبين فلسفته في الوجود تكون أشدّ وضوحاً في إطار العالم للاتجاه الفلسفي إذ إنّ المعرفة - كما يقال في الفلسفة- تناسب مع الوجود أو هي صورته منه بعبارة أدق (قاسم، لاتا: ٦).

وإنّ موقف الفيلسوف الحديث أو المعاصر في نظرية المعرفة هو أحد المعايير الرئيسية لتصنيف التيارات الفلسفية في الفلسفة الحديثة والمعاصرة لاسيما أنّ الفلسفة الحديثة تبحث في الوجود من خلال نظرية المعرفة (الطويل، ١٩٧٩: ٨٨).

على الرغم من نبرة الكآبة في نقد نعيمة عامة، جاذبية وصدق في كتابات نعيمة المبكرة ليس ما يوازيها في كتابات النقاد الآخرين في زمنه (الجيوسي،٢٠٠٧: ١٦٠) كان أشبه بمحطة إصغاء عربية عبر البحار يكشف المواهب العربية في كل مكان: في مصر، في المهجر الجنوبي، في سوريا، في المهجر الشمالي؛ كان دوماً يعلن عن متعته الخالصة في كسر أوراق المحرمات المتطلبة في اللغة والمفهوم الشعري وأنّ لهفته المتحمسة لكي يعلم ويمهّد الطريق ولكي يفتح آفاقاً جديدة. يندر أن تشوبها المرارة التي طالما بلغت حد الإساءة الشخصية المباشرة في نقد العقاد فجاء درامياً عالى النبرة أحياناً، قادراً على أن يقلق القارئ، وقد يكون هجوم نعيمة على شوقي أكثر تحاملاً مما يجب (مندور، ١٩٦٣: ٤٨) فهو يصوره هنا، لا بوصفه الشاعر الذي بعث إلى الوجود أفضل ما في التراث الشعري القديم بل بوصفه وسيلة لإطالة عمر هذا التراث واستمراريته (الجيوسي، ٢٠٠٧: ١٦٢) وفق هذا القول، نلاحظ أنّ نعيمة يطبق معرفته مع الوجود والطبيعة، غير أنّ مثل هذه التفسيرات المغلوطة لا يمكن أن تفسد الصورة الشاملة فمازال بوسع القارئ أن يستجيب إلى تلك الحماسة وذلك الأسلوب المبدع في كتابات نعيمة من دون أن يفوته إدراك الموقف المتطرف الذي لا شك في أنه كان ينتظم كتاباته في تلك الأيام (نجم، ٢٠١٠: ٣٣٣) ومع ذلك وعلى رغم مما قد تثيره كتابات نعيمة من اهتمام القارئ المثقف اليوم يظل الشعور قائماً بأنها تمثّل في الغالب جزءاً من عهد مضى؛ يبدو أن من كان ثائرا منيعا عرفته العقود المبكرة من هذا القرن لم يعد قادراً ولا راغباً في التكيف مع الأوضاع المتغيرة ففكرته الأساسية أن غاية الشعر والأدب هي التعبير عن الجمال والحقيقة والفضيلة قد لازمته إلى حين، حتى غشت عليها بعد ذلك صوفية متزايدة في عام ١٩٥٤م، عندما كتب مقالته الشهيرة «ماهية الأدب ومهمته» (نعيمة، ١٩٦٣: ٤٨) وذكرنا أنّ الحداثة الأنجليزية ركزت على سوسيولوجيا الفضيلة ونستطيع أن نفسّر أعمال نعيمه من وجهة نظر الحداثة الإنجليزية، إذ إنّ تمثيل التحرّر في أعماله كان بصورة تحرّر روحي ومعنوي.

كان لا يزال يؤمن بتلك المعايير، توجّه حملته على ثلاث نزعات معاصرة كانت الأول الواقعية المحدثة والتي تدور حول ما دعاه حاجة الإنسان إلى التحرّر من الجوع: فعنده أن الإنسان لا يحيا بالخبز وحده وعلى الرغم من

أنه خيانة من الأدب أن ينسى الجوع والفقر، فإنه خيانة أكبر أن ينسى جوع القلب والعقل والروح وكانت الثانية حملته على الأدب الذي يدور حول الجنس والرغبات الجسدية فليس من أحد ينكر الأثر الكبير للرغبات الجنسية، لكنها ليست سوى دنس وعهر بالقياس إلى الأهداف العظيمة لوجود البشر في هذا العالم وكانت حملته الثالث على الأدب الملتزم، من غير ذكر الاصطلاح فعلاً، ذلك الأدب الذي يدور في فلك الدولة والوطنية والسياسة لكنه في هذا المقال استطاع التعبير عن مشكلات أدبية معاصرة أخرى، فهو يصرّ على أنّ الأدب العربي لا يزال غير ناضج وأنه سيبقى كذلك تحقيق أمور ثلاثة: الأول، لغة مرنة والثاني: شعب متحرر عن عقدة النقص (وكان هنا يهاجم تبنى الشعراء والكتاب الأعمى للمعايير والأساليب والمثل الغربية) والثالث، حرية القول (الجيوسي،٢٠٠٧: ١٦٢) لكن التناقضات التي يقع فيها نعيمة في ما يتعلق بمعاييره الأدبية السابقة يمكن أن تثير الغضب فهو إذ وافق مجدّداً في سبعون/٢ على أفكاره السابقة في الغربال (نعيمة، ١٩٦٤: ١٩٤) فإنه قد سبق إلى رفضها بأسلوب صوفي قبل ذلك سنوات في مؤتمر أدبي عربي عقد في دمشق عام ١٩٥٦. ففي ذلك المؤتمر الذي ألقى فيه محاضرة بعنوان «الأديب والناقد» (نعيمة، ١٩٥٦: ٨٧).

قال إنّه ليس من ناقد بقادر على تمييز الجمال المطلق والحقيقة والفضيلة في العمل الأدبي، لأنّ «لكل ناقد معاييره الخاصة به» ثمّ أكد أنّ النقد ليس ضرورياً فعلاً للأدب لأنّ «الزمن أفضل حكم في الأعمال الأدبية» ثمّ يستمرّ بهذا الحماس الصوفي وينصح النقاد بمحاولة كتابة أعمالهم الخاصة بدل الكتابة عن عمل الآخرين ثمّ أعطى بعد ذلك مثالاً عن الطبيعة التي تضمّ جميع المخلوقات ولا ترفض أحداً منها (الجيوسى،٢٠٠٧: ١٦٢).

إنّ ما يدعوه نعيمة «المعايير الشخصية» يدعوه جورج سانتايانا «المعرفة الإنسانية الذاتية» فهو يقول عن موقف المتصوف: «إذا كان من الواجب رفض حقائق المعرفة الإنسانية بوصفها ذاتية، فما أكثر يجب رفضه مما يستنبطه الفكر البشري من تلك الحقائق فالطريق إلى الحكمة الحقة، إذا كان للحكمة الحقة أن تتعامل مع المطلق، لا يمكن أن يكون إلّا في الامتناع (سانتايانا، ١٩٢٤: ١٤).

إنّ النسبية في أيّة فكرة هي السبب في رفضها؛ فالمتصوف إذاً «يطمح أن يرى ويفكر ويحكم بطريقة غير معينة ولا محدّدة - أي لا يرى ولا يفكر ولا يحكم أبداً» وهذا ما يجعله أقرب إلى اللا محدود (المصدر نفسه) ومثال نعيمة السابق يطابق هذا الموقف الذي بصبغة سانتايانا، هذا «الميل إلى إلغاء الفروق» (نعيمة، ١٩٦٤: ١٥):

«ليس من شيء صحيح أو خطاء، لأنّ جميع الأشياء في الطبيعة منتظمة وضرورية» (المصدر نفسه: ١٧)

وبمقاربة معرفية ومذهب الوجود وبالنظر للمصطلحات الواقعية فهناك علاقة قوية بينهما ولكن الصبغة الصوفية تغلب على الآراء الحداثية عند نعيمة، لهذا السبب ينفصل عن المعرفية ومذهب الوجود من الوجهة الحداثية لأنّ الحداثة تؤمن بالنسبية والحقائق متأثراً باينشتاين (تاجيك، ١٣٩٣: ٨) إذا كان نعيمة قد قصد إلى أن يصدم المخاطبين لما استطاع أن يقول شيئاً أشدّ تناقضاً مع المزاج العام السائد في الحقل الأدبى يومئذٍ من ذلك الذي قاله - كان أشبه بصوت غريب قادم من عالم آخر ينادي بالقناعة والقبول والرضاء في حقبة الخمسينات عن الأدب الملتزم (الجيوسى،٢٠٠٧: ١٦٣).

على الرغم من أنّ نعيمة كاتب نثر بالدرجة الأولى فإنّه قد استطاع، خلاف جبران أن يثبت قدرته على نظم الشعر في عدد من القصائد، قليلة لكنها شديدة التأثير. ففي إطار الشعر العربي في العقود الثلاثة الأولى عن هذا القرن،

تمثيل قصيدة «النهر المتجمد» وقصيدة «أخي» المشهورة وقد كتبها نعيمة عام ١٩١٧م، اثنتين من أفضل الأمثلة على شاعر غير منسجم إطلاقاً مع تراث شعري معقد عميق الجذور.

كان شعر نعيمة جديداً وكانت الجدة في المحتوى والطريقة معاً - لكن مغامراته في مجال الموضوع كانت عن النوع التأملى فى الغالب، لا ينقذها سوى حماس عاطفي يبرهن على ميل روحي أصيل. كان جميع قصائده، باستثناء «أخي» من النوع الذاتي المباشر يعبّر عن تجربة الشاعر الداخلية الخاصة على المستويين الروحي والعاطفي ويمكن أن تدخل قصيدة «أخي» في إطار شعر الخمسينات بما فيها عن وعي اجتماعي منبثق عن الوعي الشخصي لدى الشاعر ومن المهم أن نلاحظ ميل نعيمة في شعره للكتابة عن التجربة الفعلية (نعيمة، ١٩٦٤: ٤٥٤) وهو عنصر يفتقر إليه الشعر الكلاسيكى بما في ذلك الكثير من شعر مطران. فيمكن أن نفسّر أعماله وفق نظرية ما بعد الحداثة؛ لأنّها تهتمّ إلى التجربة الفعلية ووفقاً لأعماله من النوع الذاتي المباشر تعبّر عن تجربة الشاعر الداخلية الخاصة على المستويين الروحي والعاطفي، نستطيع أن ننظر إلى أعماله من الجانب الفردي والمعرفي معاً.

كان أثر نعيمة في زملائه الكتاب كبيراً، مع أنّ موقفه الروحي نفسه قد اكتسب غنى بدوره من تأثير جبران النفاذ على مواضيعه الروحية، التي كانت تتصاعد باستمرار في موقفها التأملي حتى أسبغت نغمة صوفية على معتقداته (عباس ونجم، ١٩٥٧: ١٨٨) فقد تقبلها الوطن العربى من دون كبير جهد، على الرغم من جدتها كان نعيمة يكتب شعره خلال واحدة من الفترات إثارة في تاريخ الأدب العربي الحديث، عندما كان من الممكن أن يفرض الشاعر والأديب على جمهور القراء أنواعاً كثيرة من المواضيع شرط ألا تلامس أسس العقيدة الدينية، أو قدسية التراث، أو قانون الشرف في حرزه الأمين، كانت العقود الأربعة الأولى من القرن العشرين تتميز بحرية نادرة في التجريب وبما يمكن أن يسمى «الحساسية الفردية» (كاتلين، ١٩٦٥: ١٦) كما ذكرنا أنّ الحداثة تسعى إلى تحقيق الذات الفردية فقط واهتمامه بالفردية والاستبطان العميق ونشاهد هذه الميزة في أعمال نعيمة بناءا على شهرة أعماله من الجانب التأمّلي.

يمتاز الشعر الحديث بأن له وحدة موضوعية أو هو قصة قصيرة؛ وفيه البناء والمحتوى مترابطان من ناحية اللغة والكلام، لغته طبيعية وبعيدة عن الصنعة والصبغة الأدبية (تاجيك، ١٣٩٣: ٥) ونحن نلاحظ هذه الميزات في أعمال نعيمة واضحاً. كان أهم تغيير حقّقه نعيمة في شعره هو تغيير اللهجة الشعرية فيه وكان بلوغ هذه النبرة الجديدة المخفضة انتصاراً حقيقياً للشعر؛ لقد انتهى ذلك الرنين الصاخب في الشعر الكلاسيكى المحدث حتى بلاغة جبران الحماسية تبدو فخمة وتأكيدية إذا قورنت بتلك اللهجة الرقيقة، المائلة للحزن في شعر نعيمة التي تنساب كمويجات جدول رقراق ولقد أثّرت بعد ثلاثة عقود في محمد مندور، طليعة نقّاد مصر في الأربعينات (مندور، ١٩٦٣: ٧٥) وقد جاء شعر نعيمة تأكيداً لتبنى جبران الطبيعة موضوعاً للحب الروحي والتجربة الروحية فقد التحمت روحه بالطبيعة التحاماً مأخوذاً بالرهبة والعجب ووجدتها قادرة على أن تستثير العواطف والتشوف الروحي (الجيوسى،٢٠٠٧: ١٦٥).

اكتسب نعيمة، في وقت مبكر، شهرة عظيمة في الوطن العربي كشاعر وكاتب قصّة قصيرة وعندما نشرت مجموعة الرابطة القلمية عام ١٩٢١م، كانت تضمّ خمس قصائد نعيمة، إلى جانب القصة القصيرة العاقر وقد استظهر الجيل الصاعد في الشرق الأوسط وسواها من قصائد المجموعة، وكانت ذات أثر كبير في الجيل اللاحق

من الشعراء العرب (المصدر نفسه: ١٦٦) ومن الأغنية البسيطة أكثر مما فعل أي من معاصريه وخلافاً للعقاد وشكرى والمازني استطاع نعيمة أن يقدم في شعره مثالاً ناجحاً على المقاييس الأدبية التي اشترطها للشعر الجديد؛ ثمّ إنّ شعره تأكيد جديد على التراث الأدبي الصوفي في العربية وكذلك على التراث المسيحي في الشعر العربي الحديث بما يحمله من دعوة للحب الغيرى الشامل (المصدر نفسه: ١٦٧)؛ في العصر الحديث، ينفصل الشعر عن الأوزان الخليلية ويقترب إلى الشعر الحر والرمزية والأبناء الأخرى (چايدلز، ١٣٨٣: ٢٧)؛ شعر نعيمه الشعر الحر ولغاتها سهلة وخلاصة القول عن إنجاز نعيمة شاعراً إنّ الشعر التأمّلي الذي يصوّر فيه دواخل النفس وحالاتها بلغ عنده درجة عالية من السلاسة والجاذبية وهو إنجاز فعلي نظراً إلى صعوبة بقاء مثل ذلك الشعر على مستوى الشاعرية. أحدث نعيمة تغييراً ثابتاً في اللهجة الشعرية كما أنّه نمّى شعر التجربة ومهّد الطريق للصدق والأصالة وقد اقترب كذلك من لغة الكلام اليومي (الجيوسى،٢٠٠٧: ١٦٩).

وأحمد شاملو صحفي إيراني، ولد في مدينة طهران الإيرانية، الكاتب المعروف الإيراني وللتحدث عن أحمد شاملو ينبغى أن نشير إلى «نيما يوشيج» المجدد الأول في الشعر الفارسي الحديث حيث كسر أوزان الشعر الفارسي القديم والمعروفة باسم أوزان الفراهيدي وقام بنشر أول قصيدة له على وزن التفعيلة؛ وكان دوره في تطوير الشعر الفارسي الحديث أكثر من أي شاعر إيراني آخر حيث يتمتّع شعره الجميل بلغة بليغة وعمق في المفاهيم والمضامين ويمكن للمتلقى أن يلمس في قصائد شاملو، الملحمة منسجمة مع الغزل ويرى الإنسان المعاصر حاضراً في معظم قصائده وقد نهل الشاعر من الأدب الفارسي القديم واللغة الفارسية القديمة حيث مزج هذا التراث مع الحداثة بإدخاله عنصر الإنسان المعاصر ومعاناته في قصائده. سجن شاملو لفترة قصيرة إبان الحرب العالمية الثانية بتهمة مناصرة الألمان في حربهم ضد الحلفاء غير أنه سرعان ما تغيرت عقيدته وأصبح يسارياً ديمقراطياً وحتى آخر لحظات حياته وكان أحمد شاملو باحثاً دؤوبا في مختلف مناحى الحياة الأدبية والثقافية، لا يكل ولا يتعب حيث أغنى المكتبة الفارسية بدواوينه وترجماته وبحوثه الفلكورية ويعتبر الناقدون أحمد شاملو محطما للأصنام في إيران (مجابى، ١٣٧٧: ٢٦).

في الواقع، يمكن اعتبار الحداثة ردّ فعل الكتاب والفنّانين على عملية تصنيع المجتمع الحضري، الحرب، التكنولوجيا والأفكار الفلسفة الجديدة (تشايدلز، ١٣٨٣: ٣٤) وفقاً لشارل بودلر، يجب على الفنّان في العصر الحديث، أن يتّحد مع الناس وحياتهم في الشوارع ويتحدّث عن قضايا المجتمع والتزامه في الشعر يبقى طوال حياته (پورنامداريان، ١٣٨١: ٦٦)؛ في أعماله نواجه القصائد المدروسة والنظرة العميقة للعلاقات الإنسانية والاجتماعية والحرية والمحبة، والأسطورة والحياة وكيفية وجودها ومستقبل الإنسان .. وقد نشأ فكر الشاعر ونظرته إلى العالم على أساس تعامله مع الناس وبسط تجاربه اللغوية في شعره وقدّم نقداً اجتماعياً قويّاً:

«در تمام شب چراغى نيست/ در تمام روز/ نيست يك فرياد/ چون شبان بى ستاره قلب من تنهاست» (شاملو، ١٣٩٥: ١٠٤).

«طوال الليل ليست هناك أضواء / طوال اليوم/ ليست هناك صرخةً / كراعٍ ليس لديه النجم، قلبى وحيدٌ»

إنها قصيدة واضحة في اللمحات الاجتماعية ومن خلال بسط التجارب اللغوية، يمكن أن نشرح قصائده وفق نظريّه ما بعد الحداثة معاً.

يختلف شعر شاملو وفروغ عن شعر القدماء من حيث النظر إلى الحياة والوجود حتى أن بعض النقاد يعتبرون أشعارهما أعمالاً عالمية (تاجيك، ١٣٩٣: ٧). تؤمن الحداثة بالنسبية والواقعية متأثرةً بإينشتاين وتهتمّ بالفردية والاستبطان العميق (المصدر نفسه: ٩)؛ فذكرنا أنّ الحداثة تخضع لاعتبارات خارجية وللموقف الإيديولوجي الفكري أو النقدي، لذا فإن أشعار شاملو تتغذّى من المحمولات الأبستمولوجية والأنثروبولوجية ومذهب الوجود وفق نظريه الحداثة وقد ينظر إلى أعماله من الجانب الاجتماعي والمفهوم السياسي، حيث نستطيع أن نعدّ أعماله كجزء من الأدب الملتزم وفق معايير جديدة. ومن وجهة الإطار الزماني والجغرافي، أعماله توضع في مدار الحداثة الأمريكية، إذ اهتم بسياسة الحرّية فتمثيل التحرّر في أعماله يتجلى بصورة التحّرر الاجتماعي.

ومن ميزات الحداثة، التأكيد على الشخصية باعتبارها ذات أدوار متعدّدة كما هو الحال لدى شخصية شاملو صاحبة الذات الاجتماعية والذات الإنسانية، وقد عبّر شاملو عن مصير المجتمع أو البلد أو الدين عن طريق الذات الاجتماعي، وتحدّث عن هموم وقضايا جميع البشر عن طريق الذات الإنسانية (المصدر نفسه: ١٢) كما أن نقد التقاليد واضح في أعمال شاملو، واحد منها نقد الموسيقى التقليدية في قصيدة «بر كدام جنازه زار می‌زند» (على أى جثّة تبكى):

«بر كدام جنازه زار می‌زند این ساز؟/ بر كدام مرده پنهان می‌گرید/ این ساز بی زمان» (شاملو، ١٣٩٥: ٨٦).

«على أىّ جثّة تبكى هذه الآلة الموسيقية؟/ على أىّ ميت تبكى سرا/ هذه الآلة الخالدة»

يتحدّث الحداثيون عن الحقيقة والإنسانية والسلام والحرّية، من وجهة نظرهم متأثّرين بالدمار الذي خلفته الحروب العالمية والإقليمية وعن شمولية المنظّمات الاقتصادية والسياسية المنظّمة وهذا ما نلاحظه في أعمال شاملو (تاجيك، ١٣٩٣: ١٦)؛ يغيّر ويبتكر شاملو في شكل ومضمون القصيدة ويبدو أنّه أول الشعراء الناجحين وآخرهم في هذا الأسلوب ويعتبر شعر شاملو من حيث المحتوى والبنية حديثاً. وشعره من أشد الأشعار المعاصرة وضوحاً في خصائصه وخروجه على المألوف وشاملو بارع في هذا (المصدر نفسه: ١٩)؛ واحد من أشكال الوجود في العالم هو أن تكون في حالة المعارضة فإنّ الإنسان في هذه الحالة يقوم بأيّ عمل للتغلب على الآخر فركزت اللغة والمعرفة في المعارضة إلى الآخر. أدّت كتابة الشاعر المخالفة للمألوف إلى البنية الحديثة وهذه الطريقة في التعامل هي نتيجة قوة، مهارته وإبداعه في اللغة ومناهضته للثقافة أيضاً (مختارى، ١٣٧٨: ٩٣)؛ إنّ كتابة الشاعر المخالفة للمألوف استعاريّة ودلاليّة وواعية بذاته للغاية؛ لأنّ العدو لا يسمح له بالوصول إلى اليقين الحسي، لكن هذا الأمر لا يسبب تجاهل الفضاء الوجودي لشعر الشاعر؛ بعض الكتابات المخالفة للمألوف في الأدب والفكر الإيراني لها أساس وجودي لذا فهي خالدة. (جهان‌ديده كودهى،١٣٩١: ١١):

«گاهی سؤال می‌كنم از خود/ كه يك كلاغ/ با آن خروش و خشم/ چه دارد بگويد/ با كوه‌های پير» (شاملو، ١٣٩٥: ٤٣).

«أسأل نفسي بعض الأحيان/ هذا الغراب/ بذلك النعيق والغضب/ ماذا يقول/ للجبال القديمة»

صوت الغراب كما ورد في الأساطير، يشير إلى وصول شخصٍ ما أو وقوع واقعةٍ فنرى أن الجو الحقيقي للشعر يظهر هنا ويعطي القصيدة المعنى الرمزي والمجازي؛ حيث تعبّر هذه القصيدة عن معارضة التقليد وأنصاره والدعوة للابتكار.

٥.المظاهر التحرّرية الثلاثة في أعمال ميخائيل نعيمة وأحمد شاملو

كما ورد في المظاهر التحرّرية الثلاثة في العصر الحديث فهي تنقسم إلى السياسية، الدينية والفلسفية. أما القضيّة السياسية فهي الماركسية ومسألة تحرر الجنس البشري التي ترتبط بالقضيّة الثاقبة عن التطوّر العقلي والظاهرة الدينية هي الديانة المسيحية، والنظريّة الفلسفية هي اتّحاد كل المعارف للترابط لتشكيل سردية التطوّر العقلي وفي هذا القسم نعالج تجلّي هذه المظاهر كل على حدة في أعمال كلا الأديبين.

٥ . ١. مظاهر الماركسية في أعمال ميخائيل نعيمة وأحمد شاملو

كان للأوضاع الرأسمالية في القرن الثامن العشر وحرمان الطبقة العاملة والزارعين ودعم السلطات الدينية للأقوياء، تأثير خاص على تطوّر تلك الأسس الفكرية وتكاملها وتماسكها. فأدّى التطوّر التقني في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر إلى حضور العمّال في المصانع بشكل واسع وهذا الأمر سببه زيادة وعي الجماهير المحرومة ومهّدت الأرضية لتنظيم تلك الفلسفة وأسباب قبولها للدفاع عن المحرومين (سبحانى، ١٣٥٩: ٥).

كما ذكرنا أنّ أغلب الشعر، حتى في زمن نعيمة، يتحدّث عن أمور تختص «الإنسان» فالذي كان يقصده نعيمة النقاد اليوم، الوضعية الإنسانية وإن لم يطلق نعيمة عليها هذا الوصف بالذات ويرى أنّ الشاعر يجب ألا يكون عبداً لزمانه وللناس عن حوله وفي الوقت نفسه يجب ألا يحجب سمعه وبصره عن احتياجات الحياة عن حوله ويخرج نعيمة من هذا المأزق بسرعة عندما يقول إنّ الشاعر إذ يتلقى غذاء موهبته عن الحياة يجب أن يصوّر تلك الحياة في شعره؛ لهذا السبب لم تصنَّف أعماله ضمن الأدب الملتزم وفقاً لمعاييره الجديدة التي تتطلب مشاركة الشاعر الناس همومهم الاجتماعية والسياسية وكما ذكرنا تغلب مفاهيمه الصوفية على المفاهيم المعرفية والأنطولوجية والأنثروبيولوجية وفقاً للعصر الحديث ومفاهيمه مرتبطة بالمطلق وإلغاء الفروق دون النظر إلى النسبية والميل إلى الانفصال والتفكك وعدم التناسق، فحداثته الإنجليزية ركزت على سوسيولوجيا الفضيلة دون اهتمام بالحريّة السياسية، وذكرنا أيضاً أنّ هجومه الأول على الواقعية الحديثة التي تدور حول ما دعاه حاجة الإنسان إلى التحرّر من الجوع وهذا الذى تهتمّ الماركسية به، وهجومه الثاني على الأدب الملتزم الذي يدور في فلك الدولة والوطنية والسياسة وهذه هي مقاصد الماركسية نفسها في هذه المجالات.

تفسّر نظرية ماركس وفقاً لنظرية هيجل ولكن ماركس يجذب الفكر الفلسفي إلى القضية السياسية والاجتماعية ويعطيه الصبغة الإنسانية على أساس المنطق الديالكتيكي، ووفقاً لواقعه التاريخي ويتجاوز المثالية الهيجلية وينتقد فلسفة هيجل التي لا تزال تلعب في مجال الوعي ولا تظهر العقلانية الحقيقية (صالحى، ٢٠٢٠: ١٢)؛ فميخائيل نعيمة ليس ماركسياً ويقدّم آرائه في مرحلة الوعي من الجانب المعرفي والفردي دون اهتمام بالوضعية الإنسانية؛ كانت جميع قصائده، باستثناء «أخي» من النوع الذاتي المباشر تعبّر عن تجربة الشاعر الداخلية الخاصة على المستويين الروحي والعاطفي ويمكن أن تدخل قصيدة «أخي» في إطار شعر الخمسينات بما فيها عن وعي اجتماعي منبثق عن الوعي الشخصي لدى الشاعر:

«أخي، إن ضجّ بعد الحرب غربي بأعماله/ وقدّسَ ذكرَ من ماتوا وعظّم بطشَ أبطاله/ فلا تهزج لمن سادوا، ولا تشمت بمن دانا/ بل اركع صامتاً مثلي بقلب خاشع دام/ لنبكي حظّ موتانا» (نعيمه، ٢٠٠٤: ١٣).

كما نرى أنّ نعيمة لا يدعو إلى الثورة والنشاط وفقاً للوضعية الإنسانية وكهيجل يبقى في مرحلة الوعي دون إقدام إلى عمل وفقا للحاجات الإنسانية ويقول آلبر كامو إنّ التمرّد هو واقعنا التاريخي ويجب أن نبحث عن قيمنا فيه وإلا ننفصل عن الحقيقة (كامو، ١٣٨٧: ٧٦)؛ التطبيق العملي في نظرية ماركس يشير إلى الطبيعة الاجتماعية التاريخية الواعية والعملية للإنسان ومقابل ذلك إنتاج الإنسان حاجاته الحقيقية في المجتمع والتاريخ دون أي موضوع ومعنى (صالحى، ٢٠٢٠: ٢١) وفي قصيدة «أفيقي» في مجموعة «همس الجفون»، يظهر بقاء نعيمة في مرحلة الوعي واضحاً:

«أ في ثدييك يا حبيبتي لبن / لشفتيه الطاهرتين؟ / أ تعلمين يا حبيبتي أنّه ساعة تفطمينه / يعود خلسة إلى تلافيف الظلمة / ولا يرجع إلى الأبد؟ / وإلا- فنامي يا حبيبتي / حتى انبلاج فجر غير هذا الفجر» (نعيمة، ٢٠٠٤: ١٢٧).

وفي هذه الفقرة يخاطب الشاعر مواطنيه في الحقيقة، حتى يفيقوا ويغتنموا الفرصة لحضور الحضارة الجديدة ويتمثّل المفهوم التطّوري للقصّة التاريخية الماركسية فيها (مجيدى فرد وزملاؤها، ١۴٠٠: ١۴) ولكن نرى في هذه القصيدة أنّ الشاعر يكتفي بإيقاظ جمهوره دون دعوتهم إلى الثورة مباشرةً كما قالت الجيوسي إن أقسى ما يمكن أن يقوله النقاد المعاصرون عن آراء نعيمة المبكرة أنها كانت ناقصة فأسبغ على الشعر أسمى أوصافه بأسلوب رومانسي (الجيوسي، ٢٠٠٧: ١٥٩) والرومانسي المذهب الذي كان مفرطاً بالجانب الفردي والعاطفي ومقابله الواقعية وهي مذهب موضوعي ركز على وصف المجتمع الإنساني وتصوير الأوضاع الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي تمس المجتمع (الخفاجى وزملاؤه، ١٣٩٨: ١)، حيث لم يكمل نعيمة الواقع التاريخي الذي يشير إلى الوضعية الإنسانية التي يهتم بها العصر الحديث في أعماله.

كما ذُكرت، كان أحمد شاملو من بين الأعضاء البارزين في مجموعة اليساريين. ساد الاعتقاد بين المثقفين اليساريين في ذلك الوقت أنّ الأدب والفن وسيلة من وسائل النضال الطبقي ويجب أن يتمّ التوسّع فيه من قبل بروليتاريا (فلاحت خواه، ١٣٨٥: ٨٥). في معظم الأحيان تأتي صورة المجتمع الإنساني إيجابية لدى شاملو (صديقى وزملاؤها، ١٣٩۶: ١) وهذه المسألة تشير إلى تجلّي القضية الماركسية في أعماله:

«زيستن/ و ولايت والاى انسان بر خاك را/ نماز بردن/ زيستن/ و معجزه كردن/ ورنه/ ميلاد تو جز خاطره‌ى دردى بى‌هوده چيست/ هم از آن دست كه مرگ‌ات/ هم از آن دست كه عبور قطار عقيم استران تو/ از فاصله‌ى كويرى ميلاد و مرگ‌ات؟/ معجزه كن معجزه كن/ كه معجزه/ تنها/ دست‌كار توست» (شاملو، ١٣٩۵: ۶۵۵).

«الحياة/ ولاية الإنسان السامية على الأرض/ للصلاة/ الحياة/ الإعجاز/ وإلّا/ ما هو يوم ولادتك إلّا ذكرى الألم عابثٌ؟ / وكذلك موتك؟ / وكذلك عبور قطار خيلك العقيم/ من وقت الولادة حتى الموت/ قم بعملٍ ما، قم بعملٍ ما/لأنّ الإعجاز/ هو/ من صنع يديك».

في هذه القصيدة نرى التطبيق العملي في نظرية ماركس بوضوحٍ وهو إنتاج الحاجات الإنسانية الحقيقية في المجتمع والتاريخ فأعماله تصنف ضمن الأدب الملتزم وفقاً لمعاييره الجديدة ويمكن البحث في أعماله عن الجانب الاجتماعي والمفهوم السياسي. قراءته لهذه القضية من وجهة النظر الأبستمولوجية والأنطولوجية و الأنثروبولوجية تتوافق مع النهج الحداثي وفي مدار الحداثة الأمريكية حول الحرّية السياسية.

إن الخروج عن المألوف عند شاملو يظهر في شعره الغزلي والرومانسي حيث يميل نحو النسوية:

«مگذار دیگران نام تو را بدانند/ همین زلال بی کران چشمانت/ برای پچ پچ هزار ساله آنان کافیست» (شاملو، ١٣٩٥: ١٠١).

«لا تسمحي للآخرين أن يعرفوا اسمكِ/ / إن عينيكِ الصافيتين اللتين لا حدود لهما/ تكفيان لهمساتهم الألفية»

في هذه القصيدة يشير الشاعر إلى عدم ثقة المجتمع تجاه المرأة ويريها وحيدةً في المجتمع الذكوري؛ فالصورة النمطية التي يرسمها المجتمع الذكوري تخدم مصلحة الرجل بصفة عامة بما في ذلك الزوج والأخ والأب (الحيمر، ١٣٩٩: ٣)؛ الكاتبة نوال السعداوي أنّ الرجل يبذل ما عنده لابتكار قيود للمرأة منذ القدم. إذ أكدت الكاتبة أنّ اضطهاد المرأة لا يرجع إلى الشرق والغرب أو الأديان، بل يرجع أساساً إلى النظم الأبوية في المجتمع البشري كله» (السعداوي، ٢٠١٧: ١٥).

يعتبر شاملو النساء جزءاً من الهويةالمنسية للمجتمعالبشري وينظر إلىالنساء من وجهة نظرالنسوية الماركسية (جهاندیده کودهی،١٣٩١: ٢٧) ورأيه بالمرأة وموقفه الإيديولوجي يتغذّى من المحمولات الأبستمولوجية و الأنثروبيولجية وعلم الوجود.

٥ .٢. مظاهر الديانة المسيحية في أعمال نعيمة وشاملو

كما ذُكرت في مجال الديانة المسيحية، الكنيسة بمعناها اللاهوتي والمسيحي فهي المؤسسة التي أقامها يسوع لتتابع من بعده مهمّة نشر ثقافة الخلاص بين البشر وفقاً للمعتقدات المسيحية. يقدّم الأدباء إلى القراءات الجديدة للديانة المسيحية في العصر الحديث وقد توغّل كثير من روّاد الشعر الحديث، خاصة في السنوات الأخيرة في استخدام مضامين الديانة المسيحية في شعرهم (محمد شاكر، ٢٠٠٤: ٢١).

وذكرنا أن نعيمة استطاع أن يقدم في شعره مثالاً ناجحاً على المقاييس الأدبية التي اشترطها للشعر الجديد؛ ثمّ إنّ شعره تأكيد جديد على التراث الأدبي الصوفي في العربية وكذلك على التراث المسيحي في الشعر العربي الحديث بما يحمله من دعوة للحب الغيري الشامل:

« واجعل اللهمّ قلبي/ واحة تسقى القريب والغريب» (نعيمة، ٢٠٠٤: ٣٨).

أما النقطة المهمة في قراءة نعيمة للدين المسيحي، فهي اتحاد الإنسان مع الله والمسيح وتتجلّى فكرة وحدته الوجودية في قراءته للدين المسيحي فمن أجل خلاصنا، وفقاً للعقائد المسيحية أصبح ابن الله إنسانًا، فخلّص الإنسان من كل نقاط الضعف والموت والفناء. هو الذي أعاد طبيعتنا المتدهورة بقيامته؛ فقد جاء بصورته البشرية حتى نتمكّن من أن نصبح سماويين وتؤمن المسيحية الأرثوذكسية بمبدأ اتحّاد الشخص مع الطبيعة ويتمثّل ذلك في شخصية المسيح، وأعطى التاريخ الأرثوذكسي العديد من الأمثلة لاتّحاد الله والإنسان في شخص واحد وهو المسيح. الأرثوذكسية تصور المسيح كشخصية تاريخية، ولكن دوما ما يرى فيه وحدة الله والإنسان (مولند،١٣٦٨: ٣٣).

هذا الاتحاد يرى في أعمال نعيمة بوضوح. يقول نعيمة في كتاب "من وحي المسيح" عن لسان يسوع:

«الإنسان! الإنسان! كيفما كان و أينما كان. إنه أخي، وأنا وإياه واحد مثلما أنا و الأب واحد!» (نعيمة، ١٩٧٤: ١٦٥).

هدف نعيمة من استخدام هذه الفلسفة في أعماله، الحصول على التحرّر المعنوي؛ مضمون الاتّحاد والوحدة لنعيمة دلالته الخاصّه به في هذه الفلسفة وهذا النوع من القراءة واضح في أعمال الأدباء المهجريين وفي البداية ظهرت هذه القراءة في كتاب «المجنون» لجبران وتغيّرت علاقات الإنسان مع الكون وأول ما يتغيّر منها علاقته مع الله ففي المقطوعة الثانية من كتاب المجنون وهي بعنوان «الله» نفي كامل للعلاقة التقليدية بين الله والإنسان وتأسيس لعلاقة جديدة (أدونيس، ١٩٨٢: ٧٥).

عند نعيمة، مسيح رمز الخلود:

«أما الذي يشرب من الماء الذي أعطيه إياه يصير فيه عين ماء يتفجر حياة أبدية» (نعيمة، ١٩٧٤: ١٦٣).

فنلاحظ في أعمال نعيمة أنه لم يستدعِ شخصية المسيح كتقنية من تقنيات الشعر الحديث مقارنةً بغيره من الشعراء العرب المعاصرين؛ نحو شاذل الطاقة ولقد افتتن الشاعر بالشخصيات الدينية المطرودة مثل شخصية قابيل ويهوذا الإسخريوطى والمسيح الدجّال بوصفهم أيقونة لإراقة الدماء والظلم، مصوّراً الجرائم والدمار لدى البشر ومتمرّداً على كلّ ظالم غاصب في الأرض (حيدريان شهرى وزملاؤه، ١٣٩٩: ٩) فتغلب الصبغة الصوفية في أعماله لقراءة الديانة المسيحية ومن الناحية الإيديولوجية والفكرية والنقدية للشؤون الأبستمولوجية والأنطولوجية والأنثروبولوجية في أعمال نعيمة فهي تتغذّى من المفاهيم الصوفية ومن زاوية النظر والرؤية الحداثية، يُنظر إلى أعماله من الجانب الفردي والمعرفي، لذا فإنّ قراءته التي تُنتج عن الديانة المسيحية عنده هي التحّرر المعنوي ومن ناحية الإطار الزماني والجغرافي، تندرج أعماله في الحداثة الإنجليزية التي ركزت على سوسيولوجيا الفضيلة وقراءته للديانة المسيحية تتطابق مع هذا النوع من الحداثة.

إنّ الأساطير التي يستخدمها شاملو في أعماله باستثناء نماذج قليلة، ساميةٌ ومسيحيةٌ؛ فقد كان المسيح أبرز الشخصيات القديمة التي ثبتت في ذهن الشاعر وخياله فأصبح موضوعاً بصرياً إنسانياً بارزاً (شريعت كاشانى، ١٣٨٨: ٣٤٥).

وأمّا في مجال الديانة المسيحية، فإن ما يصوّره الشعر المعاصر ليس شيئاً مما كان منذ أربعة عشر قرناً عام من الثقافة والحضارة الإسلامية، بل الشعراء والأدباء المعاصرون يأخذون مضامينهم من الحياة المسيحية المعاصرة ومن ثقافة المسيحيين واليهود الغربية وحتّى يمكن أن ينظروا بهذه الثقافة من زاوية مسيحية لا دينية (شفيعى كدكنى، ١٣٦٨: ٢٨٧). طالما كانت هوية وشخصية نبي الله هذا يبقى غامضاً في بناء القصّة والأسطورة ومن دلائل استخدام هذه السردية في الأدب العالمي والأدب العربي والفارسي أيضاً في العصر الحديث وما بعدها، ولادته وحياته التي كانت مليئة بالمغامرات والوحدة والمظلومية؛ تساعد هذه المفاهيم الشعراء في التعبير عن القلق ومعاناة الأمم المضطهدة وسلطة الدول. (مجيدى فرد وزملاؤها، ١٤٠٠: ١٧).

يعتبر أحمد شاملو من أكثر الشعراء حداثةً وتعددية إذ كرّس جزءًا من قصائده لتصوير رمز الشخصية الأسطورية للمسيح ويستدعى شخصيته كتقنية من تقنيات شعر الحديث:

«آنك من‌ام كه سرگردانى‌هاى‌ام را همه/ تا بدين قله‌ى جل جتا/ پيموده‌ام/ آنك من‌ام/ ميخ صليب از كف دستان به دندان بركنده/ آنك من‌ام/ پا بر صليب باژگون نهاده/ با قامتى به بلندى فرياد» (شاملو، ١٣٩٥: ٥٩١).

«أنا هنا، مدهوشٌ/ حتى ذروة الجلجلة/ مشيتها/ أنا هنا/ سمّرت مسمار الصليب من راحة يدي إلى سنّي/ أنا هنا/ دِستُ على الصليب/ مع طول جثّتي بتكرار صرخة»

كثيراً ما قارن شاملو نفسه بالمسيح وهو يرى نفسه وحيداً في تحقيق الحرّية الاجتماعية والغلبة على الظلم والاستبداد. تتمثّل شخصية المسيح في أعمال شاملو كالبطل والمقاتل والمضطهد الذي يفدي بنفسه لنجاة الإنسان (مجيدى فرد وزملاؤها، ١۴٠٠: ١٩) والمسيح رمز الألم والخلود في أشعاره والصرخة في قصائده تتكرّر كثيراً فيريد أن ينقل رسالته إلى كل الناس ويأخذهم معه ولكن لم يصل إلى هدفه.

من الموقف الإيديولوجي الفكري والنقدي يتطابق الإبستمولوجيا والأنطولوجيا والأنثروبولوجيا في قراءة شاملو للديانة المسيحية مع المنهج الحداثي ومن زاوية النظر والرؤية الحداثية يُنظر إلى قراءته للديانة المسيحية من الجانب الاجتماعي والمفهوم السياسي ضمن الأدب الملتزم وفقاً لمعايير الأدب الملتزم، ومن ناحية الإطار الزماني والمكاني فإن شعره يدور في فلك الحداثة الأمريكية حول الحرّية السياسية.

نلاحظ أنّ قراءة نعيمة للديانة المسيحية تختلف مع قراءة شاملو ويريد نعيمة في قراءته، التحرّر المعنوي لكن شاملو يطلب التحرّر الاجتماعي.

٥ .٣. مظاهر التطوّر العقلي في أعمال نعيمة وشاملو

تنقسم مظاهر التطوّر العقلي في العصر الحديث إلى قسمين وهما قضية الحرية وتحرّر الجنس البشري، وقضيّة الوحدة النظرية لجميع فروع المعرفة "كنظام فلسفي". القضيّة الأولى سياسية وبراغماتية ومقاتلة وهي بالتأكيد من تداعيات الثورة الفرنسية في القرن الثامن عشر ومن ميزات هذا التقليد، أن الفلسفة مندمجة في نفس السياسة. والقضيّة الثانية هي بالتأكيد من الموروثات الألمانية والهيجلية، وهي التقاليد العميقة والشاملة والمنظمة حول القيم بشكل عام، وليس حول محور الالتزام (جيمسون، ١٣٨١: ٣٢) وفي هذا المقال، سوف نقدّم ظهور هاتين الفلسفتين في أعمال نعيمة وشاملو.

٥ .٣. ١. فلسفة الحرية وتحرير الجنس البشري في أعمال نعيمة وشاملو

تستعرض هذه الفلسفة ماهية وأهمية التنمية الاجتماعية والبشرية فالتنمية هي أساس سردية التطور المعاصر (الكبيسى وآخرون، ٢٠١٥: ٥). لقد كانت المعرفة في مطلع القرن الحادي والعشرين أداةً وحيدةً لتحقّق التنمية الإنسانية في جميع ميادينها (يوسف، ٢٠٠٣: ٨).

تشكلت الحركة الفكرية والتحررية في البداية مع الثورة الفرنسية في القرن الثامن عشر وكان هدف الثورة إلغاء النظام الإقطاعي. الإقطاع هو الطبقة الاقتصادية التقليدية، إذ تكون الزراعة هي النشاط المهيمن والمسيطر على المجتمع، وكان في ذلك الوقت التوجّه الاقتصادي نحو المجاعة والأزمات الغذائية (وول، ١٣٧٨: ٢١) أمّا البرجوازيون فكانوا أرستقراطيين وكان من المتوقع منهم في الوظائف الاجتماعية أن يدعموا النظام التقليدي، لكن البرجوازية شدّدت على استقلال إيديولوجيتها وانتمائها للبرجوازية، وبهذه الطريقة، اتبّعت البرجوازية برنامجًا واحدًا من الأفكار التي وجّهتها ضدَّ المجموعات الاجتماعية الأخرى وهذا الأمر سبّب ثورة ونتيجة لذلك، فإنّ النظام البرجوازي سبّب في التقدّم الفلسفي والفكري الجديد وقبل الشعارات مثل الحرية والمساواة والازدهار والحكومة كممثّل للشعب، و... (المصدر نفسه: ٣١).

تتجلّى هذه الفلسفة في أعمال نعيمة وشاملو. قال نعيمة:

«الحرية ما تزال تشغل بال الإنسان من بداية نشأته وترعرعه وعندما يجوع الإنسان إلى الحرية فذلك دليل على أن الحرية موجودة ونستطيع أن نقول كرامة الإنسان ومجده وأهدافه السامية إلى الكمال والرقى العلمي ومحاولته للتسامي والتطور والتقدم يوما بعد يوم وليدة توقه إلى الحرية واستعادته جناحي حريته طليقين قادرين و شعوره بها شعورا عميقا بها يفك عقال نفسه فينبرى للأشياء يهدمها ويبنيها من جديد» (نعيمة، ١٩٧٥: ٧٣).

في هذه المقطوعة، يؤمن نعيمة بأنّ الحاجة الإنسانية للحرية في الحياة ترجع إلى وجود هذه الماهية في الكون وسوف يصل إليها في سعيه للكمال والتقدّم العلمي ومن جانب الموقف الإيديولوجي لنعيمة، تتطابق قراءته لفلسفة الحرية حول التطور العقلي مع المنهج الحداثي، ومن زواية النظر والرؤية، فموقفه فرديٌ ومعرفي ولكن ينبثق من الجانب الاجتماعي وفي الإطار الزماني والجغرافي ينتمي للحداثة الإنجليزية.

وفي أعمال شاملو تتجلّى هذه الفلسفة أيضاً. يعتمد فكر شاملو على النزعة الإنسانية واحترامه للفضائل الإنسانية والاهتمام برفاهية المجتمع وتنميته، وهذا الفكر يشكل أساس المدرسة الإنسانية. اختار أتباع هذه المدرسة الفكرية هذا التفاؤل العالمي والانتباه إلى العمل والحياة اليومية بدلاً من الإيمان ببقاء النفس (آقابخشى، ١٣٧٦: ١٨٦). إنّ تصوير الحرية البشرية والسعي لتحقيقها هو جزء من آمال شاملو، مع ذلك، يرى شاملو أنّ الحرية والازدهار والعدالة ستحقّق وسيجد الإنسان فرصاً متساوية للتمتّع بحقوقه الأساسية وهذه هي بداية وجوده المشرق في المجتمع ويعطي شاملو أملاً في عالم مليء بالعدالة والجمال. إنّه لا يحبّ العالم الذي يعيش فيه ويريد أن ينشئه بنفسه ويأمل أن يحلّ الزمن هذه المسألة ويخاطب الطفل لتحقيق آماله:

«خورشيد خانم! بفرمايين/از اون بالا بياين پايين/ما ظلمو نفله كرديم/آزادى رو قبله كرديم/از وقتى خلق پا شد/ زندگى مال ما شد» (شاملو، ١٣٩٥: ٥٦).

«يا أيتها الشمس الكريمة! تفضلي/ إنزلي إلى الأسفل من ذلك العلى/ إنّا هدمنا الظلم/ وانتبهنا إلى الحرية/ منذ أن نهض الشعب/ فامتلكنا الحياة».

ومن الموقف الإيديولوجي لشاملو تطابق قراءته لفلسفة الحرّية حول التطوّر العقلي مع المنهج الحداثي وعن زاوية النظر والرؤية، تطابق قراءته عن الجانب الاجتماعي والمفهوم السياسي وفي الإطار الزماني والجغرافي، مع الحداثة الأمريكية. إذن تختلف قراءة نعيمة مع قراءة شاملو ونعيمة يطلب التحرّر المعنوي وشاملو يريد التحرّر الاجتماعي.

٥ .٣. ٢. الفلسفة الألمانية (فلسفة اتحاد كل المعارف لهيجل) وتجلّياتها في أعمال نعيمة وشاملو

المبدع لهذه النظرية جورج ويلهام (هيجل) ونظريته التأملية تدور حول القضايا المعرفية وماهية الإنسان والكون. ففي كل مراحل المعرفة، اتّجه الإنسان نحو المسار التاريخي وتعامل مع المواقع الجغرافية والأحداث التاريخية بشكل عشوائي وواجه الظروف التي تحيط به في النموذج الافتراضي (مجتهدى، ١٣٩٠: ٢٨).

وبالتالي لا ينبغي لأحد أن ينسى أن مفهوم الروح في نص هيجل يشمل مجموعة واسعة من المعاني ويشير إلى الكثير من الأمور، مثل العقل، والذكاء، والتاريخ، والثقافة، والحقوق. يريد هيجل أن يبحث جميع مظاهر البشرية بالمعنى الواسع للكلمة، بينما يعرض التطور التدريجي لهذه المظاهر ويكشف القدرة على تحويل بعضها إلى البعض بشكل عقلاني (المصدر نفسه:٢٧).

يعتقد هيجل أنّ الإنسان كمخلوق واعٍ لا يستطيع أن يعرف ويتعامل في نظريته أيضًا مع علم النفس وهو يعتقد أنّ الإنسان يكتسب نوعاً من الحرية الروحية عن طريق الوحدة مع الوجود (المصدر نفسه: ٣١)؛ فنرى ظهور هذه الفكرة في أعمال نعيمه وشاملو. يصل نعيمة مع التأمل في نفسه والطبيعة إلى الإيمان بالوحدة الوجودية ويصفها في قصيدة (من أنت يا نفسى):

«إن رأيتِ الريح تذري الثلجَ عن روؤس الجبال/ أو سمعتِ الريح تعوي في الدجى بين التلال/ تسكن الريح وتبقى باشتياق صاغية/ وأناديكِ ولكن أنتِ عني قاصية/ في محيط لا أراه/ هل من الريح ولدتِ» (نعيمة، ٢٠٠٤: ١٧).

في هذه القصيدة، يستمرّ هذا الحوار مع الأجزاء الأخرى من الطبيعة وفي النهاية، يعتبر نعيمة الطبيعة كمرآة يرى نفسه فيها ويجد نفسه كنورٍ من الله: «أنتِ ريحٌ ونسيمٌ/ أنتِ موجٌ، أنتِ بحرٌ/ أنتِ برقٌ، أنتِ رعدٌ/ أنتِ ليلٌ، أنتِ فجرٌ/ أنتِ فيضٌ من إله» (المصدر نفسه: ١٩).

ويصل نعيمة إلى الإيمان بوحدة الوجود ويكتسب التحرّر الروحي والمعنوي ولكن المبادئ الفلسفية هذه وإن بدت مطلقة شاملة فهي لا تستبعد المباشر والجزئي واليومي والحسّي. هذه كلها موجودة، بل هي البدايات الضرورية التي لابد أن نبدأ بها- وهنا تبدو واقعية نعيمة (مجيدى فرد وزملاؤها، ١۴٠٠: ٢٢). فيمكن أن نشرح أعمال نعيمة وفقاً للحداثة الجديدة وما بعد الحداثة معاً وعن الموقف الإيديولوجي، تلائم قراءته للفلسفة الهيجلية مع المنهج الحداثي وهناك الصبغة الصوفية فيها وعن زاوية النظر والرؤية، يُنظر إلى قراءته من الجانب الفردي والمعرفي وفي الإطار الزماني والجغرافي، قرائته متلائمة مع الحداثة الإنجليزية.

نظرة شاملو للمرأة إيجابية ويحاول أن يعرف نفسه من خلال البحث عن حبيبته؛ تحضر المرأة في قصيدة «براى شما كه عشقتان زندگى است»، «لَكنّ يا مَن حبكنّ الحياة» بهذه الطريقة:

«شما كه عشقتان زندگى‌ست/ شما كه خشمتان مرگ است/ شما كه تابانده‌ايد در يأس آسمان‌ها/ اميد ستارگان را/ شما كه به وجود آورده‌ايد ساليان را/ قرون را/ و مردانى زاده‌ايد كه نوشته‌اند بر چوبه دارها/ يادگارها» (شاملو، ١٣٩٥: ٥٠١).

«ها أنتنّ اللاتي حبّكنّ حياة/ ها أنتنّ اللاتي غضبكنّ موتٌ/ ها أنتنّ اللاتي أشرقتنّ في يأس السماء/ رجاء النجوم/ ها أنتنّ اللاتي خلقتنّ السنين/ القرون/ وقد ولدتنّ رجالاً كتبوا على خشب المشنقة/ تذكرات».

فالمرأة محور اهتمام الأعمال الأدبية منذ عصور (الحيمر، ١٣٩٩: ٣)؛ أشارت الكاتبة السعداوي أنه بالرغم من الكم الهائل من القصص والشعر والروايات التي تناولت صورة المرأة إلا أنها لم تقدم صورة إيجابية عن المرأة (السعداوى، ٢٠١٧: ١٥)، لكن وجهة نظر شاملو للمرأة إيجابية وهذه الظاهرة ترجع إلى القضية النفسية التي يطرحها يونغ أول مرة وهي أن ضمير الإنسان يحوى على مستوى الوعي واللاوعي وينقسم الأخير بنفسه إلى قسمين: الشخصي والجمعي. يعدّ اللاوعي الجمعي من أهم النتائج الجوهرية عند يونغ، فهو يعتقد أنه فطري وجماعي ويحتوى على السلوكيات التي تشكل الخلفية النفسية المشتركة وله أنماط متعددة ومنها الأنيما. إنّ الأنيما، فهي قد وقف في أعمال اللاوعي، لها مصدر بعيد جداً وتدلّ على أنّ كل شخص في حياته يكشف عن بعض خصائص الجنس الآخر فهي في الواقع عنصره الأنثوي نفسه (گودرزى لمراسكى، ١٣٩٩: ١) وهي تجسيد للميول النفسية الأنثوية في روح الرجل ويمكن أن يكون لها مظهر فاتح أو مظلم (صديقى، ١٣٩٨: ٩٩)؛ النظرية

النفسية ليونغ متلائمة مع الفلسفة الآلمانية لهيجل عن الجانب المعرفي ومعرفة شاملو للمرأة معرفة عميقة وجميلة تتغذّى المحمولات الأبستمولوجية والأنثروبولوجية وعلم الوجود.

يكتسب شاملو التحرّر الروحي عن طريق التوحد مع حبيبته والمرأة من وجهة نظره حياة، ثم ينتقل من التحرّر الروحي إلى التحرّر الاجتماعي ويطلب قيمه من وجهة نظره إلى المرأة، ومن الموقف الأيديولوجي، تتلائم قراءته للفلسفة الألمانية لهيجل مع المنهج الحداثي ومن زاوية النظر والرؤية يُنظر إلى قراءته لهذه الفلسفة من الجانب الاجتماعي والمفهوم السياسي وفي الإطار الزماني والجغرافي، في إطار الحداثة الأمريكية حول الحرية السياسية.

النتيجة

١- ما ذكرنا، وفقاً لإشكالية مصطلح الحداثة، تشمل الحداثة أنواعاً مختلفةً منها الحداثة الجديدة وما بعد الحداثية و...؛ على هذا الأساس يمكن أن نشرح أعمال نعيمة وشاملو وفقاً للحداثة الجديدة وما بعد الحداثة معاً.

٢- إنّ المظاهر التحرّرية الثلاثة تتعلق بالعصر الحديث وإن نعيمة وشاملو ينتميان لهذا العصر فقد تجلت هذه المظاهر في أعمالهما وهي الظاهرة التاريخية الماركسية والظاهرة الدينية المسيحية وظاهرة التطور العقلي.

٣- حول القضية الماركسية، ليس في أعمال نعيمة، مفاهيم سياسية واجتماعية وهو يرفض الوطنية والسياسة، فهو ليس ماركسياً وتبقى أعماله من الجانب المعرفي، في مرحلة الوعي، دون التطبيق العملي وفقاً للوضعية الإنسانية وحداثته منبثقة من الحداثة الأنجليزية التي ركزت على سوسولوجيا الفضيلة. أمَّا شاملو فهو ماركسيٌ ومن ناحية الموقف الإيديولوجي فإن قراءته للفلسفة الماركسية وفقاً للمنهج الحداثي ويُنظر إلى قراءته من الجانب الاجتماعي والمفهوم السياسي في مدار الحداثة الأميركية حول الحرّية السياسية.

٤- وحول الديانة المسيحية، فقراءة نعيمة لها جديدة، ارتبطت باتحاد الإنسان والمسيح والله معاً وينشد نعيمة في قراءته، التحرّر المعنوي ومن ناحية الموقف الإيديولوجي، فقراءته منبثقة من المنهج الحداثي وتغلب الصبغة الصوفية عليها ويُنظر إلى قراءته من الجانب الفردي والمعرفي بما يتلائم مع الحداثة الإنجليزية وقراءة شاملو للديانة المسيحية جديدة و متلائمة مع المنهج الحداثي، ويدور موقفه الإيديولوجي وفيه المفهوم السياسي في مدار الحداثة الأمريكية حول الحرّية السياسية ويطلب شاملو في قراءته التحرّر الاجتماعي.

٥- وحول فلسفة الحرّية والتحرير البشري (مظاهر التطوّر العقلي)، فقراءة نعيمة متلائمة مع المنهج الحداثي، فمن الموقف الإيديولوجي ومن زاوية النظر والرؤية، جانبه فرديٌ ومعرفيٌ ولكنها تنبثق من الجانب الاجتماعي وقراءته وفقاً للحداثة الإنجليزية حول سوسولوجيا الفضيلة وينشد نعيمة في هذه القراءة التحرّر المعنوي؛ أما قراءة شاملو لهذه الفلسفة من حيث الموقف الإيديولوجي فمنبثقة من المنهج الحداثي، ففيها مفاهيم اجتماعية وسياسية، لذا فهي تدور في مدار الحداثة الأمريكية ويريد من هذه القراءة التحرّر الاجتماعي.

٦- وحول الفلسفة الآلمانية لهيجل، وهي من مظاهر التطور العقلي، فقراءة نعيمة لها تتلائم مع المنهج الحداثي، ومن ناحية الموقف الإيديولوجي يُنظر إلى قراءته من الجانب الفردي والمعرفي، فقراءته متلائمة مع الحرّية الإنجليزية، حيث يطلب نعيمة من قراءته التحرّر المعنوي بينما قراءة شاملو متلائمة مع المنهج الحداثي، وهي من حيث الموقف الإيديولوجي والجانب الاجتماعي والسياسي تدور في مدار الحداثة الأمريكية إذ يريد شاملو من هذه القراءة التحرّر الاجتماعي.

المصادر والمراجع

١. أبوحاقة، أحمد. (١٩٧٩). **الالتزام في الشعر العربي**. بيروت: دار العلم للملايين.

٢. أدونيس، أحمد سعيد. (١٩٨٢). **الثابت والمتحول**. الطبعة الثالثة، بيروت: دار الصور.

٣. آقا بخشی، علی (با همکاری مینو افشاری راد) (١٣٧٦). **فرهنگ علوم سیاسی**. چاپ سوم. تهران: مرکز اطلاعات و مدارك علمی ایران.

٤. برادبری، مالکوم وماکفارلین، جیمس. (١٩٨٧). **الحداثة**. ترجمه مؤید حسن. دار المأمون: بغداد.

٥. بروکر، بیتر. (١٩٩٥). **الحداثة وما بعد الحداثة**. ترجمه عبد الوهاب جلوب. المجمع الثقافي: أبوظبي.

٦. پورنامداریان، تقی. (١٣٨١). **تأملی در شعر شاملو**. تهران: نگاه.

٧. جیمسون، فردریك. (١٣٨١). **وضعیت پست مدرن**. ترجمه حسین علی نوذری. تهران: گام نو.

٨. الجيوسي، سلمى الخضراء. (٢٠٠٧). **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**. ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

٩. چایلدز، پیتر. (١٣٨٣). **مدرنیسم**. ترجمه رضا رضایی. تهران: نشر ماهی.

١٠. الخال، يوسف. (١٩٨٧). **الحداثة في الشعر**. بيروت: دارالطبعة للطباعة والنشر.

١١. سبحانی، جعفر. (١٣٥٩). **تحلیلی از فلسفه مارکس**. قم: چاپخانه علمیة.

١٢. السعداوي، نوال. (٢٠١٧). **الوجه العاري للمرأة العربية**. مؤسسة هنداوي سي آي سي، دون مكان.

١٣. الشابي، نورالدين. (٢٠٠٥). **نيتشه ونقد الحداثة**. تونس: دارالمعرفة.

١٤. شاملو، أحمد. (١٣٨٤).**مجموعة الآثار** (دفتر یکم، شعرها). تهران: نگاه.

١٥. ـــــ (١٣٩٥). **مجموعة الأشعار**. تهران:نگاه.

١٦. شریعت کاشانی، علی. (١٣٨٨). **سرود بی قراری، درنگی در هستی شناسی شعر، اندیشه و بینش احمد شاملو**. تهران: گلشن راز.

١٧. شفیعی کدکنی، محمد رضا. (١٣٦٨). **موسیقی شعر**. چ٢. تهران: آگاه.

١٨. الطويل، توفيق. (١٩٧٩). **أسس الفلسفة**. ط٧. القاهرة: دارالنهضة العربية.

١٩. عباس، إحسان، ونجم، محمد يوسف. (١٩٥٧). **الشعر العربى في المهجر: آمريكا الشمالية**. بيروت: دار صادر – دار بيروت.

٢٠. عيد، رجاء. (١٩٨٨). **فلسفة الالتزام في النقد الأدبي**. الإسكندرية: منشأة المعارف.

٢١. الفتياني، سهيل. (٢٠١٠). **الحداثة عند يوسف الخال، دراسة في تجربته النقدية والشعرية**. المشرف: الدكتور محمد القضاة. كلية الدراسات العليا. الجامعة الأردنية.

٢٢. قاسم، محمود. (لا تا). **نظرية المعرفة عند ابن رشد وتأويلها لدى توماس الأكويني**. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

٢٣. كامو، آلبر. (١٣٨٧). **عصیانگر**. ترجمه مهستی بحرینی. تهران: نیلوفر.

٢٤. الكبيسى وآخرون.(٢٠١٥). **دراسات حول التنمية المستدامة**. الرياض: دار جامعة نايف للنشر.

٢٥. كهون، لارنس. (١٣٨٧). **از مدرنیسم تا پست مدرنیسم**. ویراسته عبدالکریم رشیدیان، چاپ ششم، تهران: نشر نی.

٢٦. ليوتار، ژان فرانسوا. (١٣٨٦). **وضعیت پست مدرن**. ترجمه حسین علی نوذری. تهران: گام نو.

٢٧. مجابی، جواد. (١٣٧٧). **کتاب شناخت نامه احمد شاملو**. تهران: نقره.

٢٨. مجتهدي، كريم، هيپوليت، ژان.(١٣٩٠). **پدیدار شناسی روح بر حسب نظر هگل**. شركت انتشارات علمی و فرهنگی.

٢٩. مختاری، محمد. (١٣٧٨). **انسان در شعر معاصر**. تهران: توس.

٣٠. مندور، محمد. (١٩٦٣). **في الميزان الجديد**. ط٣. القاهرة: مكتبة نهضة مصر.

٣١. ـــــ (لا تا). **النقد والنقاد المعاصرون**. القاهرة: مكتبة نهضة مصر.

٣٢. مولند، اينار.(١٣٦٨). **جهان مسیحیت**. ترجمه محمد باقر انصاری و مسیح مهاجری. تهران: انتشارات امیر کبیر.

٣٣. نجم، محمد يوسف. (٢٠١٠). **الفنون الأدبية**. بيروت: دار بيروت.

٣٤. نعيمة، ميخائيل. (١٩٥٦). **الأديب والناقد**. مجلة الآداب. السنة ۴. العدد ١٠.

٣٥. ـــــــ. (١٩٥٨). **الأوثان**. ط٢. بيروت: دار صادر- دار بيروت.

٣٦. ـــــــ. (١٩٦۴). **سبعون...حكاية عمر**. ط٢. بيروت: دار صادر.

٣٧. ـــــــ(١٩٦٣).**الد**روب. بيروت: مؤسسة نوفل.

٣٨. _____(١٩٧٥). **الغربال**. بيروت: المؤسسة النوفل.

٣٩. ـــــــ(١٩٧١). **المجموعة الكاملة**. بيروت: المؤسسة نوفل.

٤٠. ـــــــ.(٢٠٠۴). **همس الجفون**. بيروت: الموسسة نوفل.

٤١. وول، ميشل. (١٣٨٧).**انقلاب فرانسه (نهضت اجتماعی و تغییر روحیات و طرز تفکر اجتماعی)**. ترجمه خراسانی. محمد مظلوم. انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.

٤٢. هليم فارب، غير ترود. (٢٠٠٩). **الطريق إلى الحداثة**. ترجمه محمد سيد أحمد. الكويت: المجلس الوطنی للثقافة والفنون.

٤٣. يوسف، الحمد. (٢٠٠٣). **تقرير التنمية الإنسانية العربية**. الرياض: برنامج الأمم المتحدة الإنمائي الصندوق العربي للإنماء الاقتصادي والاجتماعي.

٤٤. هاو، أرفينج. (١٩٨۴). **فكرة الحديث في الأدب والفنون**. ترجمه جابر عصفور. إبداع. ع٥. السنة الثانية.

٤٥. هرمن، ديويد. (١٩٦٢). **عناصر بنیادین در نظریه‌های روایت**، ترجمه حسین صافی، تهران: نشر نی.

٤٦. برادة، محمد. (١٩٨۴). «**اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة**». فصول مج۴. ع٣.

٤٧. بودیار. (١٩٩٠). «**الحداثة الكرمل**». ع٣٦-٣٧.

٤٨. تاجيك، محمد رضا، و احد زاده نمینی، فرزانه. (١٣٩٣). «مدرنیسم در اشعار فروغ و شاملو». مجله مدیریت فرهنگی. سال هشتم. شماره ٢٥. صص ٢٠-١.

٤٩. حيدريان شهری، أحمد رضا؛ بخشنده، مريم؛ پراوندجی، نعيمة. (١٣٩٩). «دراسة الشخصيات الدينية المنبوذة في شعر شاذل طاقة في ضوء التقنيات البيانية». فصلية إضاءات النقدية بين الأدبين. السنة العاشرة. العدد ١٤. صص ٢٤-٩.

٥٠. الحيمر، آمال. (١٣٩٩). «صورة المرأة في أغاني الفيديو كليب العربية». اللغة العربية وآدابها (الفصلية العلمية المحكمة). السنة ١٣. العدد ١. 1072-2108.jallv13.i1.2067 Doi:10.

٥١. الخفاجي، بسام خليل إبراهيم؛ آباد، مرضيه، حيدريان شهری، أحمد رضا. (١٣٩٨). «الواقعية في أدب توفيق حكيم (عودة الروح أنموذجاً)». العدد ٢.

٥٢. صديقی، بهار. (١٣٩٨). «رويكردی تطبيقی به عاشقانه‌های حسب الشيخ واحمد شاملو». كاوشنامه ادبيات تطبيقی دانشگاه رازی. دوره نهم. شماره ۴. صص ١٢١-٩٥.

٥٣. صديقی، كلثوم؛ أعظمی خويرد، حسن؛ ژرفی، هانيه؛ حيدريان شهری، احمد رضا. (١٣٩٦). «ملامح المدينة والمجتمع الإنساني عند عبدالوهاب البياتي وأحمد شاملو (دراسة تحليلية مقارنة). فصلية البحوث في الأدب المقارن بجامعة رازي. السنة السابعة. العدد ٢٥. صص٩٤-٧٩.

٥٤. صالحی، امير عباس، طالب زاده، حميد. (١٣٩٩). «تحليل بنيادين هگل از كار در بخش خدايگانی و بندگی پديدارشناسی و نقد ماركس از آن و برنهادن پراكسيس به مثابه بنيانی جديد در افق فكر هگل». مجله علمی پژوهش‌های فلسفی دانشگاه تبريز، شماره٣٠. صص ١٦۴-١۴٢.
Doi : 10.22034/jpiut.2020.35824.2411

٥٥. العشماوي، محمد زكی. (١٩٩۴). «الشكل والمضمون في النقد الأدبي الحديث». الكويت: مجلة عالم الفكر. المجلد التاسع. العدد الثاني.

٥٦. فلاحت خواه، فرهاد. (١٣٨٥). «مروری بر انديشه احمد شاملو». مجله ادبيات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی خوی. شماره ٥. صص ٧٦-٥٧.

٥٧. كودهی، جهانديده. (١٣٩١). «پديدار شناسی و سنخ شناسی مخالف خوانی‌های احمد شاملو». نقد ادبی. ش١٩.

٥٨. گودرزی لمراسكی، حسن؛ قربان زاده، بهروز؛ أحمدی، شهرام. (١٣٩٩). «الدور الرئيسي للجانب الأنثوي (الأنيما) في أشعار نزار قباني ونادر نادر پور». اللغة العربية وآدابها (الفصلية العلمية المحكمة). السنة ١٣. العدد ١. Doi :10.22067/jallv13.i1.86883

٥٩. مجيدی فرد، حانيه؛ حيدريان شهری، احمد رضا؛ صديقی، بهار. (١۴٠٠). «ثمثيل الخلاص في أشعار ميخائيل نعيمة وأحمد شاملو في ضوء نظريه ليوتار». فصلية إضاءات النقدية بين الأدبين. السنة ١١. العدد ۴٢. صص ١٣٨-١١٣.

٦٠. منتظري، آزاده، خاقاني، محمد، زركوب، منصوره. (١٣٩١). «النقد الاجتماعي للأدب نشأته وتطوره». فصلية إضاءات النقدية. العدد السادس. صص ١٧٢-١٥٢.

61-Kathleen, E. M. (1956). *Christian Themes in Contemporary Poets Study of English Poetry of The Twentieth Century*. London: SCM Press.

62-Santayana, G. (1924). *Interpretations of Poetry and Religion*. New York: C. Scribner's Sons.

References

Abbas, E. & Najm, M. Y. (1957). *Arabic poetry in emigration: North America*. Beirut, Lebanon: Dar Sader. [In Arabic].

Abu Haqa, A. (1979). *Commitment in Arabic poetry.* Beirut, Lebanon: Dar El Ilm Lilmalayin. [In Arabic].

Adunis, A. S. (1982). *The fixed and the transformable.* Beirut, Lebanon: Dar Al-Sour. [In Arabic].

Agha Bakhshi, A. (1997). *A dictionary of political sciences*. Tehran, Iran: Iran Scientific Information and Documentation Center. [In Persian].

Bradbury, M, & McFarlane, M. (1987). *Modernism (H. Moayed, Trans.)*. Baghdad, Iraq: Dar Al Mamoun. [In Persian].

Brooker, P. (1995). *Modernism and postmodernism (A. Globe, Trans.)*. Abu Dhabi, the United Arab Emirates: Abu Dhabi Cultural Complex. [In Arabic].

Cahoone, L. (2008). *From modernism to postmodernism*. Tehran, Iran: Ney. [In Persian].

Camus, A.(2008).*Rebel(M.Bahraini, Trans.)*. Tehran, Iran: Niloufar. [In Persian].

Childs, P.(2004).*Modernism*.(R. Rezaei, Trans.). Tehran, Iran: Mahi. [In Persian].

Eid, Raja. (1988). *Philosophy of commitment in literary criticism*. Alexandria, Egypt: Monchaat Al Maaref. [In Arabic].

Fetyani, S. (2010). *Modernism and Yusuf Al-Khal: A study of his critical and poetic experience*. Amman, Jordan: The School of Graduate Studies at the University of Jordan. [In Arabic].

Halim Fareb, G. (2009). *The roads to modernity (M. S. Ahmed, Trans.)*. Kuwait, Kuwait: The National Council for Culture and Arts. [In Arabic].

Haw, A. (1984). *Modernism in literature and the arts (G. Asfour, Trans.)*. Ebda, 2: 5-20. [In Arabic].

Herman, D. (1962). *Basic Elements of Narrative (H. Safi, Trans.)*. Tehran, Iran: Ney. [In Pesian].

Hyppolite, J. (2011). *Genesis and structure of Hegel's phenomenology of spirit (K. Mojtahedi, Trans.)*. Tehran, Iran: Elmi va Farhangi. [In Persian].

Jameson, F. (1995). *The status que of postmodernism (H. A. Nozari, Trans.).* Tehran, Iran: Agah. [In Arabic].

Jayyusi, S. A. (2007). *Trends and movements in modern Arabic poetry (A. W. Loaloa, Trans)*. Beirut, Lebanon: Al-Arabiya Studies Center. [In Arabic].

Kabisi, A. (n.d.) (2015). *Studies on sustainable development*. Riyadh, Saudi Arabia: Naif Arab University. [In Arabic].

Khal, Y. (1987). *Modernism in poetry*. Beirut, Lebanon: Dar Al-Ṭaybah lil-Ṭibāʿah wa-al-Nashr. [In Arabic].

Lyotard, J. F. (2007). *The postmodern condition. (H. Ali Nozari, Trans)*. Tehran, Iran: Gam No. [In Persian].

Mandur, M. (1963). *Fi'l-Mizan al-Jadid*. Cairo, Egypt: Nahdet Misr Publishing House. [In Arabic].
Mandur, M. (n.d.). *Contemporary criticism and critics*. Cairo, Egypt: Nahdet Misr Publishing House. [In Arabic].
Mojabi, Javad. (1998). *A biography of Ahmad Shamlou*. Tehran, Iran: Noghreh. [In Persian].
Mujtahedi, K. (2011). *Phenomenology of the soul according to Hegel's opinion*. scientific and cultural publishing company. [In Persian].
Mokhtari, M. (1999). *Mankind in contemporary poetry*. Tehran, Iran: Tus. [In Persian].
Pournamdarian, T. (2002). *A reflection on Shamloo poetry*. Tehran, Iran: Negah. [In Persian].
Qasim, M. (n.d.). *Knowledge theory of Ibn Rushd and his interpretation by Thomas Aquinas*. Cairo, Egypt: The Anglo Egyptian Bookshop. [In Arabic].
Saadawi, N. (2017). *The hidden face of Women in the Arab world*. London, England: Zed Books. [In Arabic].
Shabi, N. (2005). *Nietzsche and criticism of events*. Tunis, Tunisia: Dar Al Marefa. [In Arabic].
Shafiei Kadkani, M. R. (1989). *Music Poetry*. Tehran, Iran: Agah. [In Persian].
Shamlou, A. (2005). *Collection of works (Poems)*. Tehran, Iran: Negah.[In Persian].
Shamlou, A. (2016). *Collection of poems*. Tehran, Iran: Negah. [In Persian].
Shariat Kashani, A. (2009). *Restless hymn: A reflection on the ontology of poetry*, thought and insight of Ahmad Shamlou. Tehran, Iran: Golshan Raz. [In Persian].
Sobhani, J. (1980). *Analysis of Marx's philosophy*. Qom, Iran: Scientific Printing House. [In Persian].
Taweel, T. (1979). *The basis of philosophy*. Cairo, Egypt: Dar Alnahda Alarabia. [In Arabic].
Molland, E. (1989). *Christendom*. (M. B. Ansari & M. Mohajeri, Trans). Tehran, Iran: Amir Kabir. [In Persian].
Naimy, M. (1956). *"Writers and critics"*. Al Adab. 4(10): 365-373. [In Arabic].
_____. (1958). *Idols*. Beirut, Lebanon: Dar Al-Sadr. [In Arabic].
_____.(1964).*Seventy...Omar's story*.Beirut,Lebanon:Dar Al-Sadr.[In Arabic].
_____. (1963). *Paths*. Beirut, Lebanon: Al Nofal. [In Arabic].
_____. (1975). *Sieve*. Beirut, Lebanon: Al Nofal. [In Arabic].
_____. (1971). *The complete collection*. Beirut, Lebanon: Al Nofal. [In Arabic].
_____. (2004). *Whispers of eyelids. Beirut*, Lebanon: Al Nofal. [In Arabic].
Najm, M. Y. (2010). *Literary arts. Beirut, Lebanon*: Dar Al-Beirut. [In Arabic].
Wohl, M. (2008). *The French revolution (Social movement and change of spirits and social thought)* (M.M.Khorasani,Trans.). Mashhad, Iran: Ferdowsi University of Mashhad Press. [In Persian].
Yousef, A. (2003). *Arab human development report*. Riyadh, Saudi Arabia: The UN-Arab Fund for Economic and Social Development. [In Arabic].

Al-Ashmawi, M. Z (1994). "Form and content in modern literary criticism". *Journal of the World of Thought*, 9(2): 11-26. [In Arabic].
Berrada, M. (1984). "Theoretical considerations for defining modernism". *Fosul*, 3(1): 11-24. [In Arabic].
Boudiar, J. (1990). *Modernism*.(36). [In Arabic].
Falahatkhah, F. (2006). "A review of Shamlou's thought". *Persian Literature*, 5: 57-76. [In Persian].
Goodarzi Limraski, H.& el. (2021). "The prominent role of female element in the poems of Nizar Tawfiq Qabbani and Nader Naderpour". *Journal of Arabic Language & Literature* 13(1): 37-50. 10.22067/jallv13.i1.86883. [In Arabic].
haimeur, A. (2020). "The representation of women in Arabic video clips". *Arabic Language and Literature*, 13(1): 19-36. 10.22067/JALLV13.I1.2108-1072 [In Arabic].
Heidaryan Shahri, A.& el.(2020). "A study of the rejected religious personalities in the poetry of Shathel Taqa in the light of graphic techniques: *Literature Research and Scientific Journal: Rays of Criticism in Arabic and Persian*.10(14): 9–24. [In Arabic].
Khaffaji, B.& el. (2019). "Realism in the literature of Tawfiq Hakim (The Return of the Spirit A as a model)".*Studies in human science Journal*. 2(26): 125-146. [In Arabic].
Majidi Fard, H.& el.(2021). "The reflection of triple-narratives of redemption in works of Mikha'il Na'ima and Ahmad Shamlou from a Lyotardian perspective". *Literature Research and Scientific Journal: Rays of Criticism in Arabic and Persian*, 11(42): 113-138. [In Arabic].
Montazeri, A. & el. (2012). "The social criticism of literature: Birth and evolution)". *Literature Research and Scientific Journal: Rays of Criticism in Arabic and Persian*, 2(6): 151-172. [In Arabic].
Salehi, A.& H.Talebzadeh. (2020). "Hegel's fundamental analysis of the work in the section of gods and slaves of phenomenology and Marx's criticism of it and proposing praxis as a new foundation in the horizon of Hegel's thought". *Philosophical Research Journal of Tabriz University*. (33):142-164. 10.22034 /jpiut.2020.35824.2411. [In Persian].
Seddighi, B. (2019). "A comparative approach to the romances of Hasab al-Sheikh and Ahmed Shamlou". *Research of comparative literature*. 9(4): 95-121. [In Persian].
Seddighi, K.&el.(2017). "Features of the city and human society according to Abdulwahab Al-Bayati and Ahmed Shamlou (a comparative analytical study(." *Comparative Literature Research Journal*. 7(25). 79-94.[In Arabic].
Tajik, M. R. & Ahadzadeh Namini, F. (2014). Modernism in poems of Forough and Shamlu. *Cultural Management*, 8(25): 1-20. [In Persian].

اللّغة العربية و آدابها (الفصلية العلمية المحكمة)
www.jall.um.ac.ir
الترقيم الدولي الموحد للطباعة: 7217 – 2008
الترقيم الدولي الموحد الإلكتروني: 2681 – 2383

اللّغة العربية و آدابها، السنة الرابعة عشرة، العدد ١ (الرقم المسلسل ٢٨)، ربيع ١٤٤٣، صص:٥٩-٤٤

السرد البانورامي ومؤشراته في رواية "فرانكشتاين في بغداد" لأحمد سعداوي

(المقالة المحكمة)

شهرام دلشاد (مدرس محاضر في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة جيلان، جيلان، إيران، الكاتب المسؤول)[١]

Doi: 10.22067/jallv14.i1.2012-1000

الملخّص

السرد البانورامي من الأنساق السردية التي تم توظيفه في الرواية العربية الجديدة. الشكل السردي الجديد الذي له طابع شمولي وممتد وقوة بصرية فائقة بما يكون مقتضباً من تقنية البانوراما من تقنيات الفن الفوتوغرافي. فهو يتيح للروائي أن يبني روايته على أساس المشاهد واللقطات التجسيدية كما يساعده في تسريع السرد وتعطيله والخوض في تفاصيل المواد المحكية لتعكس بشاعة المادة أو تحبيذها أكثر أثراً وثقة في المتلقي. نظراً إلى توظيف السرد البانورامي في رواية فرانكشتاين في بغداد، لأحمد سعداوي، تتوخى هذه المقالة، دراسة هذا النمط السردي ومؤشراته الأساسية في هذه الرواية التي تتجسد بعض القضايا العراقية في العصر الراهن، وهي تعد من مشروع الرواية الجديدة التي تقمصّت بالفنون والأشياء الجديدة وظهرت في الأنواع والأشكال المختلفة وهذه الدراسة تمارس دراسة هذه القضية وتنوي الكشف عن إحدى أنساقها. قد تخلّصت النتيجة إلى أن الرواية تتمتع بالخصائص المتميزة على صعيد العناصر الروائية تقتربها بالسرد البانورامي؛ فالروائي يروي الأحداث حسب الرؤية الخلفية أو الفوقية برصدها على البعد. كما نجد أن سعداوي التقط الأحداث والمشاهد بالطابع الشمولي والواقعي بحيث كأنها تجري تجاه أعيننا بصورة كاملة كما يسجل الكاميرا، إذن يمكننا معاينة القوة البصرية للأحداث بجلاء في الرواية، لإمكانية السرد البانورامي في تجسيد الأشياء وتصويرها.

الكلمات الدليلية: السرد البانورامي، فرانكشتاين في بغداد، الرؤية، القوة البصرية، الشمولية.

تاريخ الوصول: ١٤٠٠/٦/١٠ تاريخ المراجعة: ١٤٠٠/٨/١٧ تاريخ القبول: ١٤٠٠/١٠/٥

[١]. الكاتب المسؤول: Sh.delshad@ymail.com

١. المقدمة

الرواية الجديدة تقدمت تقدماً باهراً في العصر الحديث وأصبحت كينونة مستقلة مبتكرة إبداعية متمايزة، واتخذت العديد من تقنياتها الروائية وأساليبها السردية من العلوم والفنون الأخرى؛ خاصة الفنون البصرية كالسينما والمسرح؛ وعرفنا أن لهما حظاً وافراً في تطور الشكل الروائي الجديد. لكن هناك أيضاً فنون أخرى لها مساهمة كبيرة في تطوير الرواية العربية وحركتها ونموّها نحو الرواية الجديدة واستعمال الأشكال السردية الجديدة؛ من هذه الفنون هو فن الصورة الفوتوغرافية التي تستظل أذيالها على الأدب بأنواعه المختلفة والنقد والرواية في أشكالها المتعددة. وهنا ننوي دراسة علاقة الرواية بالتصوير الفوتوغرافي عبر استعارة إحدى تقنياتها بواسطة النص السردي فهي تقنية البانوراما. فهو من أهم آليات التصوير الفوتوغرافي، حيث كثُر استخدامه في السردية العربية لكثرة الأحداث المدهشة والحروب والثورات والإرهابات والاغتيالات وضرورة سردها وشكّل نوعاً سردياً نابضاً قد يطلق عليها السرد البانورامي.

الواضح أن للتصوير الفوتوغرافي تقنيات وآليات متعددة ومنوّعة فهو يتضمن على عدة الوسائط والوسائل والمستويات يتدربها الفنان الفوتوغرافي ويستخدمها ببساطة وإبداعية خاصة حين عملية الالتقاط والتصوير. لأجلها نجد في الأرشيفات والآلبومات، في المواقع والمعارض أن الفنان الفوتوغرافي يقدم لنا صورة رائعة وباهرة وخلّابة عن الظواهر الموجودة الهامشية حولنا فنحن عاجز عن تصويرها وتجسيدها. حينذاك نحن نمرّ ونعبر من هذه الظواهر بالسهولة ولا تثير فينا أي دهشة وإعجاب؛ بما أن الفنان الفوتوغرافي له براعة متميزة في هذا المسار ويحمل حاسة مرهفة في كشف هذه الصور وتقديمها، يلتقطها بدقة حيث يلتفت انتباهنا. البراعة التي تخص بالأديب البارع المتميز ولا يمتاز بها كل الناس. يجدر بالذكر أن الفنان الفوتوغرافي في عملية الالتقاط والتصوير، يستخدم عدة التقنيات كالإضاءة، والحركة والاستفادة المناسبة من العدسات والزووم ومن تقنية البانورما والمونتاج وإلخ. يمكن للروائي أن يقوم باستخدام هذه التقنيات جميعاً أو بعضها في النص السردي؛ نظراً إلى اطلاعه على هذه الآليات ودقائقها، أو الموضوع الذي يعالجه في الرواية، أو التيار الذي يكتب عمله السردي في ذلك السياق. لكن التقنية التي أصبحت أكثر استخداماً في السرد الجديد ورغب فيها الروائيون في أعمالهم الروائية المختلفة، تحمل في سرد الموضوعات والمواد المختلفة خاصة الموضوعات الاجتماعية والسياسية والإجرامية، ورحابته على اشتمال جميع جوانب الشيء المحكي والعرض الذي احتلته الشخصيات والأحداث.

فالسرد البانورامي قوي في تقديم الأشياء، حيث يقوم الروائي عبره، برصد التفاصيل والملامح التي تتوارى عن أعين الراوي العادي أو تضيع في السرد التقليدي نظراً إلى حيادية الكاتب وتركيزه كما ينفلت في الرواية الجديدة نظراً إلى تحطميها وتشظيها. لأجل هذه القدرة الفائقة أصبح السرد البانورامي مهتماً به من جانب بعض الروائين الجدُد، حيث يستخدمه مباشرة وغير مباشرة. فالروائي العراقي في إبداعيته الممتازة الفائزة بحصد جائزة البوكر، اتخذها مبنى للروايته حيث يتابع السرد البانورامي بمؤشراته العدة في رصد الأحداث والشخصيات والخطابات وملء الفجوات وتجسيد الصور والأشياء. فهذه الدراسة تنوي أن تدرس هذا النمط السردي في رواية فرانكشتاين في بغداد لتتم إلى إجابة على السؤالين التاليين:

ما هي مؤشرات السرد البانورامي الموظفة في رواية فرانكشتاين في بغداد لأحمد سعداوي؟

ما هي الجماليات والدلالات التي تكمن وراء توظيف هذه المؤشرات؟

نفترض للسؤال الأول أن الروائي استخدم ثلاث مؤشرات بانورامية هامة في روايته الشهيرة وهي الواقعية والشمولية والرؤية الخلفية والطاقة البصرية. ونفترض للسؤال الثاني أن الروائي وظّف هذا النمط السردي للإشراف على المادة المحكية ورصدها

من جميع الجوانب وهذه الوظيفة هامة للروائي ليجسد صورة كاملة واقعية عن الإرهابية وأبعادها في بغداد كما تساهم في تزايد العلاقة بين الرواية والمتلقي حسب الصورة النابضة البصرية التي تعرضها الروائي.

٢. خلفية البحث

رغم بعض الإشارات حول توظيف تقنية البانوراما في بعض الروايات أو الإشارة إليها ضمن أساليب أخرى كالسرد المشهدي والموضوعي، لا نجد دراسة مستقلة تتحدث عن هذا النمط السردي في عمل قصصي ما؛ لكن نجد دراسات وبحوثا غير قليلة حول رواية فرانكشتاين في بغداد بعد نشرها في المجلات الداخلية والخارجية، لأهميتها اللامعة في صعيد السرد العربي، منها مقالة «القوطية ما بعد الحداثية في رواية فرانكشتاين في بغداد لأحمد سعداوي»، (١٣٩٧)، بقلم صديقة حسيني ومهين حاجى زاده، تناولت المقالة الفن القوطي السردي واستخدامه في هذه الرواية من قبل الروائي وتحدثت عن عدة مؤشراتها الدلالية في الرواية.

ومقالة «تقييم الفاصلة السردية في رواية فرانكشتاين في بغداد لأحمد سعداوي»، لنفس الباحثتين؛ (١٣٩٨)، تناولت هذه المقالة عنصر الزمن ومؤشراته في هذه الرواية على أساس نموذج جيرار جينيت. قد بحثت الباحثتان الفاصلة بين الأزمنة السردية في الرواية وأشارتا كيف أدى توظيف الخطاب المباشر وغير المباشر في النص السردي إلى تقليل الفاصلة السردية وهذا ينتهي إلى ممارسة الرواية والتأثر منها من قبل المتلقي. وكذلك مقالة، «سيميولوجية فوضى العنف في رواية فرانكشتاين في بغداد؛ قراءة تداولية» (٢٠١٦)، بقلم زينت عبد الأمير حسين القيسي، التي تناولت مظاهر العنف في الرواية ورصد دلالتها وأسباب توظيفها في الرواية. وقد وصلت الباحثة إلى أن الروائي يرمز بهذا الأسلوب إلى خلخلة المجتمع العراقي وزعزعة بنائها خلال الاحتلال. وكذلك مقالة «الترميز النسقي في رواية فرانكشتاين في بغداد» (٢٠١٦)، بقلم فراس صلاح عبد الله العتابى، تناول الباحث فيها رموز الشخصيات ودلالاتها في الرواية، بما أن الروائي وظف شخصيات مبتكرة بارعة متخيّلة في صعيد السرد العربي واقتبس من الرواية الغربية بنفس العنوان، لأجل هذا، رأى الباحث ذات دلالات خاصة وعرف أنها نشأت من فوضى الأحوال في المجتمع العراقي وهيمنة التناقضات والثنائيات فيه. وهناك أيضاً بعض البحوث في المواقع والمقالات المؤتمرية درست الرواية، لكن هذه المقالة معتمدة على تيار علاقة الرواية بالفنون البصرية والسمعية تتحدث عن تقنية بانوراما وأسلوب السرد البانورامي الذي تم تشكيله وفقاً لاستخدام هذه التقنية في الرواية المذكورة.

٣. السرد البانورامي، التعريف والتحديد

الرواية تعد شكلاً أدبياً مفتوحاً تتفاعل مع النصوص والأجناس الأدبية والفنون البصرية والسمعية المتعددة وتداخل مع سائر الأنواع والفنون والأجناس. يجدر الذكر إن «تداخل الأجناس معناه أن يخترق جنس قواعد الجنس الثاني ويصير جزءاً منه فيصبح اجتماع جنسين في جنس واحد، أما إذا زاد التداخل عن حده فإنه يؤدي إلى انحلال وتلاشي هذا الجنس الذي أصابه التداخل، لكن من ناحية أخرى هذا التداخل يعين الجنس الأدبي في التطور والتجديد» (القصراوي، ٢٠٠٨: ٧٣٠). نحن

نلمس هذه الظاهرة في نطاق واسع في الرواية الجديدة أكثر من الروايات الحديثة[١] والتقليدية[٢]، وهي إن كانت حاضرة حتى في التراث السردي لكن تم استخدامها في المرحلة الأخيرة من الرواية العربية التي افتتحت في أواخر السبعينات ولاتزال تستخدم فيها في نطاق واسع.

الرواية في سبيل استخدام الصورة في الآونة الأخيرة، اعتمدت على تقنيات الفنون التشكيلية والسينمائية والبصرية (أشبهون، ٢٠١٣: ٧) حيث هي تعتمد في بعض الأحيان على تقنية البانوراما، وتتخذ مؤشراتها وخصائصها حيث تكون تلك المؤشرات خاضعة للرواية وريشة الكاتب الإبداعي؛ إذن أصبح توظيف تقنية بانوراما في الرواية الجديدة، في العصر الحديث، حيث أطلق النقاد السرد البانورامي على أحد أنواع السرد. وأول من تحدث عن الأسلوب البانورامي بوضوح وصراحة في السرد هو "تزفيتان تودورف"[٣] حيث يقسم السرد إلى نوعين: «تجدر الإشارة إلى أن تودورف هو أول من أوضح مفهوم الصيغة[٤] بشكله الدقيق عام ١٩٦٦م، وقد انطلق في تحديده لنمطيها الحكي والعرض[٥] من تقسيم النقد الأنكلو – أمريكي[٦] لأساليب السرد إلى الأسلوب البانورامي والأسلوب المشهدي، على افتراض أن هذين النمطين تعود أصولهما إلى التاريخ والدراما، الأول صيغة سردية محضة، ويكون فيها الكاتب مجرد شاهد ينقل الأحداث ويخبر عنها دون أن يدع الشخصيات تتكلم، أم في الدراما فالأمر على العكس من ذلك، إذ لا تنقل أحداث القصة سرداً وإنما يتم تقديمها بوساطة ممثلين يتكلمون ويتصرفون أمام أعين الجمهور، ويكون السرد مضمناً في حوار بعض مع بعض» (العزى، ٢٠١٠: ١٢٤). المفهوم الذي يقصد به تودورف هو المفهوم المقصود لدينا لأن في السرد البانورامي أو في استعارة تقنية البانوراما من التصوير الفوتوغرافي يكون الروائي شاهداً للأحداث غير مشارك يسرد أو يلتقط ما جرى على بعد.

لكن بعض الباحثين لايعتبرون فروقاً جزئية بين السرد البانورامي والسرد المشهدي والموضوعي والمسرحي، ويعتقدون أنهما كلمتان مختلفتان لمعنًى واحد. كما يعتقد صابر عبيد «السرد البانورامي أو المشهدي، أو الموضوعي أو المسرحي هو نوع من السرد الذي تكون فيه المعلومات مقصورة على ما تفعله أو تقوله الشخصيات ولا تكون هناك أية إشارة مباشرة لما تدركه أو تفكر فيها أو تشعر به. وهذا السرد نقيض السرد الإخباري الذي يقوم به الراوي كلي العلم الذي يتولى تحليل الشخصيات وتحديد كل ما يتعلق بها من مشاعر وسلوك وأفكار دون أن يترك شيئاً للمتلقى كي يكشفه بنفسه ما يتعلق بالشخصيات. كما أن القاص لا يدعي في السرد الموضوعي بقدرته على التغلغل في حياة الآخرين أو في أفكارهم. ويعني هذا أن السرد الموضوعي يركز على الكشف لا على الإخبار، أي أن عبء التحليل والاستنتاج والتذوق يقع على كاهل القارئ لا على القاص، و من هنا يكثر استخدام السرد الموضوعي في الإنتاجات القصصية المعاصرة، وفي الوقت نفسه يخضع المشهد

---

١. فترة هامة في تطور الرواية العربية تبدأ في الأربعينات وتنتهي في السبعينات. من أهم رواة هذه الفترة نجيب محفوظ وأهم الأساليب السائدة فيها هو نمط الواقعية (وادي، ١٩٩٦: ٧٩).

٢. أولى مراحل تطور الرواية العربية وهي تبدأ من زمن نشر رواية زينب لمحمد حسين هيكل، اعتبرها النقاد أول رواية عربية وتنتهي في بداية الأربعينات (المصدر نفسه، ٥١)

٣. Tzvetan Todorov.

٤. المقصود من الصيغة في السرد أشكال مختلفة للتبئير في العملية القصصية وهي تقسّم إلى التبئير الخارجي والداخلي.

٥. العرض تعادل représentation والسرد تعادل Narration في الإنجليزية وهما تطلقان على عملية سردية تستخدم معا، أي القاص يسرد الأشياء ويعرضها ويخلق العرض السردي للموضوعات والمضامين.

٦. بما يساهم النقاد الإنجليزيون والإمريكيون في تطوير النقد العربي الجديد أو في حقل الرواية الجديدة والرواية المضادة، اصطلح على هذا التيار النقدي بمدرسة نقدية الأنجكو – الإمريكي.

في الرواية لمبادئ تتعلق بالوحدة والمكان والزمن والحدث» (عبيد، ٢٠٠٨: ١٢٣). كما يعتقد البعض «وقد تبنى العديد من النقاد آراء هنري جيمس أمثال بيرسي لوبوك في كتابه صنعة الرواية، والذي ميز فيه بين الأسلوب البانورامي الذي يهيمن فيه الراوي على العملية السردية، وبين الأسلوب المشهدي الذي يتخذ السارد فيه جانبا ويفسح المجال لشخصياته» (لوبوك، ٢٠٠٠: ٢٢٥). هذه التعاريف والتحديدات مرتبطة بأطرنا في البحث عن السرد البانورامي في الرواية الجديدة، لأن هذه التقنية تتحول السرد إلى الطابع الخاص به يتمايز عن الأساليب السردية الأخرى.

٤. إطلالة على الرواية

رواية فرانكشتاين في بغداد لأحمد سعداوي من الروايات أكثر مبيعاً وانتشاراً في العصر الحديث حيث بلغت أكثر من عشر طباع في السنوات الأولى من انتشارها. ومن الأعمال الإبداعية الطريفة التي أنتجت على صعيد السرد العربي. هذه الرواية صدرت وانتشرت في سنة ٢٠١٣م، وحصدت جائزة البوكر العالمية في دورته التاسعة أي في سنة ٢٠١٤م. هذه الرواية مبتكرة من حيث الموضوع والشخصية والمضمون، فهي عمل ممتاز جداً. تواكب أحداث العراق المعاصرة كما تناضل الانتحار والإرهاب والانفجار في هذا البلد العربي خاصة وفي البلدان العربية والعالم عامة. هذه الرواية تدل على فكرة الثأر والانتقام حيث تقوم شمسة شخصية متخيلة صنعها هادي العتاك بواسطة قطع متناثرة من جثث الضحايا في انفجار بغداد بانتقام عن مسببي الانفجار. هذه الرواية مقتبسة من رواية فرانكشتاين الإنجليزية لرد بايرون. وأيضاً من رواية فرانكشتاين لماري شيلي. ففي تلك الرواية أيضاً نجد صياغة شخصية فرانكشتانية بواسطة العالم الذي يصنع من جثث الأموات شخصية متخيلة. اقتبس سعداوي هذا الأسلوب من صعيد الواقع العربي العراقي حينما شخصية روايته بائع الصحف، يصنع الشخصية الفرانكشتانية من جثث الضحايا خلال الأعمال الإرهابية. إذن هي تستعير من الروايات الغربية الفرانكشتانية على صعيدين الواقعي والخيالي الفانتازي. يجدر بالذكر أن هذه الرواية ذات قوة بصرية وسينمائية وتصويرية كبيرة حيت ترسم لنا الروائي أحياء بغداد وشوارعها و أزقتها بوضوح عبر السرد التصويري. في هذه العملية نجد نماذج كثيرة من الصور البانورامية من قبل الراوي الذي يسعى أن يمارس تقنية البانوراما في سرد الأحداث. هذه الرواية ترجمت إلى عدة اللغات منها اللغة الإنجليزية والفرنسية والفارسية.

٥. البحث والدراسة

بناءًا على مفهوم السرد البانورامي واستعارة تقنية البانورما في الرواية الجديدة، يجدر بالذكر أن السرد البانورامي يعتمد على ثلاثة مؤشرات هامة وهي على التوالي أولاً: شمولية الصورة التي تنتهي إلى تخييل الثقة والواقعية، ثانيا: موقع الروائي من الزاوية الفوقية أو الخلفية على مسافة بعيدة لالتقاط الصورة، ثالثاً: القوة البصرية الفائقة للسرد وقوتها التجسيدية، حيت تعتمد الرواية على المشاهد واللقطات. هنا نأتي بتعريف هذه المؤشرات وتحليل الرواية على أساسها؛ يجدر بالذكر لا توجد نظرية خاصة حول السرد البانورامي والباحث استخرج هذه المؤشرات الثلاث من قراءة الرواية المتعمقة وقام باستخراج النماذج في سياق تلك المؤشرات والأطر.

٥ . ١. الشمولية والواقعية (Inclusiveness and realism)

الشمولية والواقعية من السمات الأساسية في النقد الروائي. يمكن للروائي أن يتخذ أساليب وآليات متعددة لخلق الأفق الشمولي وتجسيده كالمعجم اللغوي الثري، وتعدد الرواة أو الأصوات، أو خلال وحدة الزمان أو المكان؛ لأن في السرد البانورامي «أحداثا متعددة من قصة واحدة تدور في نفس الوقت ومع ذلك فإن جميع المشاهد تعرض في صورة واحدة وضمن إطار واحد فقط» (ديويد، ٢٠٠٧: ١٣). إذن نظراً إلى الصبغة البصرية في السرد البانورامي نجد له قوة فائقة في تجسيد الأمور والأحداث من حيث واقعيته وشموليته. إذن يتجسد الواقع بأكمله في السرد البانورامي؛ بما أن الصورة الواحدة غير بانورامية لا تنتقل الواقع بما هي تُعرَض وتقدم جزءاً خاصاً منها، ربما هذا الجزء يعكس الواقع أو يهدمه أو يستره ويخفيه، أي يقدّم ما هو الطارئ ويخفي ما هو يعد ركيزة أساسية؛ لكن حينما يتم اتخاذ السرد البانورامي، ينقُل الروائي الصورة بكل ما تحتويه بأكملها في المتن الحكائي ولا يعتمد على التركيز والتكسير، أو على التحطيم والتشطي، أو بيان جزء منها، الجزء الذي يقصده هو على حسب رغباته ونيّاته واختفاء الجزء الذي لا يميل إليه. إذن هذا النمط الروائي تناسب الواقع وله قدرة على انعكاس الواقع كما هو، ويقدم صورة شاملة من جميع جوانبها؛ في الصورة البانورامية لا يضحي أحد أجزاء الصورة ضحية للجزء الآخر بل كل الأجزاء من الأقسام الطارئة والأصلية، الهامشية والرئيسية موجودة في طيات النص التصويري؛ فهي تعد وسيلة أفضل وتقنية مثالية لتجسيد الواقع وتكميلها وتقديم أضواء متكاملة وتجليات شاملة وعميقة عن الصورة المنتقاة.

قراءة "رواية فرانكشتاين في بغداد" توحي الشمولية وتوهم الواقعية لدى المتلقي، فهي تُسرد الواقع بالصدق والأمانة ولا تخون الواقع كما لا تمثل تقديم الجزء وتناسي الكل. تبلور الواقع العربي العراقي بكل دلالاته في الرواية والروائي استمد من الصور البانورامية في متابعة حركات الناس وتصوير أجواء متسايرة في بغداد في الانفجارات والإرهابات ونجد سعداوي حريصاً على تقديم الواقع وكذلك الشخصيات حريصة على تقديم الواقع في النص السردي، حيث يتسم الراوي هادي العتاگ الشخصية الرئيسية بهذه السمة حينما يقول: «كي يجعل لقصته جاذبية أكثر كان هادي العتاگ حريصاً على إيراد التفاصيل الواقعية. وهو يتذكر هذه التفاصيل كلها ويوردها في كل مرة يروي فيها أحداث القصة التي حدثت معه» (سعداوي، ٢٠١٣: ٢٥). إذن لو يمكن اعتبار الروائي غير ناجح في هذا الأمر لكن هو اتخذ مباشراً واعياً السمة الشمولية والواقعية في سرد روايته حيث تحصل لديه هذه السمة عبر اتخاذ السرد البانورامي ذي الطابع الشمولي، كما نجد في مواصلة هذا البند حينما يتحدث عن القصة التي حدثت معه؛ تميل ريشة الكاتب فيها نحو الأفق البانورامي الشامل حيث يقول:

«ها هو في مقهى عزيز المصري على التخت الذي في الزاوية الملاصقة لزجاج واجهة المقهى، يجلس ويسمع على شاربيه ولحيته المفرقة، ثم يطرق بالملعقة الصغيرة بقوة في قعر استكان الشاي ويرشف رشفتين قبل أن يبدأ بسرد الحكاية من جديد، وهذه المرة على شرف بضعة ضيوف جدد أغراهم عزيز المصري بسماع حكايات وأكاذيب هادي العتاگ» (المصدر نفسه، ٢٥).

الواضح أن الكاتب قرّب الصورة السردية الخالصة إلى السرد البانورامي حيث تناول تفاصيل الحدث المحكي وجزئياته ونحن نحس في هذه اللقطة المقتبسة أن الروائي حريص ألّا يختزل جزءاً في عملية السرد. هذه الوظيفة انتهت لديه إلى الشمولية بما نجد تحديداً محسوساً للحدث المسرود. الكاتب رصد كيفية جلوس الشخصية الأصلية بدقة بجميع خصائصه، كما يرصد أفعالها مثلما يرصد الكاميرا، من الشرب والأكل والتحدث والسماع.

على رغم من تعايش الرواية مع الواقع العربي والعراقي وانعكاسها في المتن الحكائي بواسطة الصور البانورامية المتعددة، نجد في القسم الأخير من الرواية أنها تتوغل في الفانتازيا وعالم الخيالات حينما تقتبس من الروايات الفرانكشتاينية الغربية، أو بعدما يقوم الهيكل الفرانشكتايني التخييلي المصنوع بواسطة هادي العتاگ بالثأر والانتقام، أي حينما تعود إليها الحياة والحركة. هذه البنية الفرانكشتاينية تسمى بالاسم الخيالي والغريب "الشمسة". لكن الروائي في سرد الأحداث والوقائع حتى في هذه الأحداث الفانتازية، ذو طابع شمولي وواقعي ويدخل في مجاهل الحدث وزواياه، يستحضر ما هو يشاهدها في عتبات نصه الروائي، حيث يسعى فيها سعداوي أن ينتج صورة واقعية وشاملة عن موضوعات سرده، الصور التي تساهم جميع الأجزاء في تشكيلها كما نجد في الصورة التالية:

«جاءت سيارتا شرطة حوضيتان وأغلقتا فتحتي الزقاق رقم الواحد. نزل خمسة من رجال الشرطة مع أسلحتهم وكان معهم أميريكي من الميلتري بوليس. دفعوا الناس الفضوليين إلى ما وراء دون السيارتين. كان الزقاق خالياً منذ الصباح، واكتفى الكثير من الأهالي بإطلالة صامتة وخائفة من نوافذ الشناشيل القديمة المطلة على الزقاق، التي توحي للناظر بأنها ستسقط بمن فيها من أي لحظة. كان السكون تاماً بينما يقوم أحد الشرطة بالتقاط صور كثيرة في يده» (سعداوي، ٢٠١٣: ٧٩).

كما نشاهد إن الروائي بواسطة الأعداد وبيان الحالات والأشياء يسعى في تجسيد الفضاء الروائي والحيّز السردي، كما يتوخى بالتصوير الشامل ومقتصد عن جميع مكوّنات الصورة ليجسّد الصورة تجسيداً بانورامياً. يحدد فيها عدد السيارات وعدد رجال الشرطة كما يحدد فيها الشرطة العراقية والإمريكية وعددهما. ولا ينسى موقف الأهالي والناس حينما جاء الشرطة والسيارات وتجسيد حالتهم وفزعهم. كما لا يغيب صورة الشرطي الذي يقوم بالتقاط الصورة من الزقاق؛ وبهذه الوسائط والوسائل والأدوات، قد قرّب الروائي سرده إلى صورة بانورامية شاملة. إذا تعتمد الصورة أو اللقطة على الشمولية فهي تؤدي أيضاً إلى الواقعية؛ لأن الشمولية تعني تجسيد الصورة من جميع الجوانب والاعتبارات وما حذف إحدى أجزائها فالروائي يقوم بإدراج جميع مواد الصورة في هذه الاقتباسية البانورامية؛ الواقعية تعني السرد الأمين والصادق عمّا يجري كما تعني السرد الشامل والكامل عما يجري وهذه الصورة تعتبر صورة واقعية لاحتوائها على الشمولية.

سعدواي في روايته هذه اتخذ الصورة البانورامية في عدة مواضيع وظروف؛ فهو التقط هذه الصور عن مدينة بغداد، عن الانفجارات والجثث والضحايا عن أزقة بغداد، وحاراتها، وأنحائها، وشوارعها، وأماكنها، وعن ازدحام الناس ومراقبتهم ومواكبتهم وعاداتهم وأعمالهم طيلة الأحداث الفجائية والإرهابية. فهو استفاد من كل جهة من طاقات اللغة لصياغة الصور البانورامية ليزوّد القارئ بالشمولية والواقعية. هذه الأحداث الانتحارية والإرهابية مأساة كبرى في جميع أنحاء العالم يجب أن يتناولها الروائي والمخرج والمؤرخ وكل الإنسان والأديب من كل صنف وطبقة وجنس، من جميع جوانبها، ويسردها بالأمانة والصدق ليحل الموضوع ولتنتهي المأساة. هذه هي ما تكلّف سعداوي نفسه على رواية "فرانكشتاين في بغداد"؛ موضوع الإرهابات وعواقبها ونتائجها مستخدماً السرد البانورامي ليشمل تصوير جميع جوانب الحدث وليصور تصويراً واقعياً مطابقاً للواقع المعيش. فهذه الرواية باستخدام هذه النوعية السردية، تنعكس الواقع العراقي الحديث حتى في السنوات بعد القرن الواحد والعشرين. البلد الذي يعاني من الانفجارات والانتحارات التي تقع بواسطة جماعات وعصابات إرهابية؛ فسعداوي كمفتش وكمحلل اجتماعي وبالأحرى كفنان فوتوغرافي يجسّد هذه المأساويات في صور مستقلة ومتكاملة. فإن تحتو روايته على عدة صور ولقطات مستقلة لتجيسد الواقع العراقي لكن روايتها بأكملها على وجه العموم تعد بانوراما الواقع العراقي خلال الانتحارات والانفجارات.

وحينما ينأى سرد الأحداث أو التقاط المشاهد والصور عن الواقع، يسرد الروائي، سائر الحوادث التخييلي على شكل إبداعي يوهم القارئ الحقيقة وينتهي إلى تخييل الثقة والواقعية؛ هذا التخييل يكتسب بواسطة تقنية البانوراما المستخدمة. ففي رواية سعداوي نلمس هذه القضية بوضوح. حينما يُسرد الحدث من جميع زواياه ومنظوراته أو يسير على مسارات سردية سحرية يوهم الواقعية ويخيل الثقة لدى القارئ، كما أشار إليه النقاد فهو ميسور بواسطة عدة أدوات؛ «ففي أكثر القصص نجد رؤية الراوي تنطبق رؤية لكاتب، وبالتالي فإنها تتطابق مع رؤية القارئ الحقيقي أو المتخيل، فالراوي يحكي الواقعة ويريد من القارئ أن يصدق ما جاء بها حقيقة أو ادعاءًا أو يتمثلها؛ لأنه يسير حسب القوانين التي يسير عليها عالم القصة، أو القوانين التي تسير عليها الحياة المعيشة، وإذا تتطابقت رؤية الراوي هذه مع رؤية المؤلف ورؤية القارئ يُعدّ الرواي ثقة وإذا لم تتطابق معها يُعدّ الراوي غير ثقة أو مدلساً على حسب اصطلاح علماء الحديث» (الكردي، ١٩٩٦، ٩٤). و من هذه الأدوات الهامة هي الطريقة البانورامية لسرد الحدث. سعداوي في قسم الرواية التخييلي استخدم هذا الإطار لئلا يحطّم بناء الواقع كما نجد تخييلية الواقع عبر بناء الصورة البانورامية في الصورة التالية، توهم بالواقعية: «كان سائق السيارة قد تخلى عن نيته بدخول الشارع الفرعي المعتم، بعدما شاهد في منتصفه أمراً مريباً. حيث يقوم شخص ما بحمية وسرعة بتقطيع ذراعي رجل منطرح على إسفلت الشارع بمعونة بلطة عريضة لامعة» (سعداوى، ٢٠١٣: ٣٢٢). في هذه الصورة المتخيلة الروائية نجد الروائي قام بتحديد وتوصيف دقيق وشامل للمشهد المعروض؛ بهذه التقنية والصورة البانورامية يوهم الواقع كأنه مشهدٌ واقعيٌ حدث في شوارع بغداد في عالم الواقع.

بناءا على شمولية الصورة في السرد البانورامي، نجد هذه النوعية السردية تتناسب الروايات البوليسية والإجرامية التي تسرد الأحداث المدهشة من جميع الجوانب وكافة الأصعدة والمستويات. في هذه الروايات، نحن نواجه أحداثا درامية يقوم بها الجاني أو البطل السلبي فهي مليئة بالانفجارات والجرائم التي تقتضي أن يرويها الروائي عبر الضوء الشامل حيث يسجل جميع جزئيات الحدث ولا يترك جزءا منها. في اللقطة المستلهمة من رواية فرانكشتاين، نجد بوضوح استخدام هذه التقنية حيث يلتقط الروائي جميع ما شاهد وما موجود في المسرح ولا يدقق كما عرفنا في تقنية الزوم على جزء خاص ليصفها فقط بل في هذه الصورة البانورامية البوليسية تتناول إلى كل أجزاء الصورة فلا تغيب إحدى أجزائها تحت أقدام ريشة الروائي:

«حدث الانفجار بعد دقيقتين من مغادرة باص الكيا الذي ركبت فيه العجوز إيليشوا أم دانيال. التفت الجميع بسرعة داخل الباص، وشاهدوا من خلف الزحام، وبعيون فزعة، كتلة الدخان المهيبة وهي ترتفع سوداء داكنة إلى الأعلى في موقف السيارات قرب ساحة الطيران وسط بغداد، شاهدوا ركض الشباب باتجاه موقع الانفجار وارتطام بعض السيارات برصيف الجزرة الوسيطة أو بعضها ببعض وقد استولى الارتباك والرعب على سائقيها، وسمعوا حشد أصوات بشرية متداخلة؛ صراخ غير واضح ولغطٌ ومنبهات سيارات عديدة» (سعداوي، ٢٠١٣: ١١).

كما تشاهد هذا لقطة بوليسية من حيث الحدث والوقائع التي وقعت وحدثت في المتن الحكائي. والروائي في سرد هذه الصورة يفعل فعل الفنان الفوتوغرافي واستعار منه تقنية البانوراما. قد بدأ الروائي روايته بهذه الصورة البانورامية الشاملة المدهشة لبناء روايته على أساس هذا النمط السردي وليعلن أنه في روايته البوليسية اعتمد على هذه التقنية لتجسيد المناظر العريضة الإرهابية في ساحات وشوارع بغداد. الروائي نظراً إلى ماهية هذه الأحداث وأبعادها الوسيعة، التي تحتاج إلى رؤية وسيعة للسرد والالتقاط اعتمد على السرد البانورامي وقد جسّدها بنجاح وتأثير. قد حوّل الفلم عبر هذه الصور الشاملة إلى المشاهد السينمائية حيث تتناول الجميع.

٥ . ٢. الرؤية الخلفية (vision par derrere)

السرد البانورامي يتخذ الرؤية على حسب أسلوبها الكاميرائي، أي يميل نحو الرؤية من خلف. يشير لحميداني حول هذه الرؤية قائلاً: «حينما يستخدم السارد هذه الرؤية إنه يستطيع أن يصل كل المشاهد عبر المنازل، كما أنه يستطيع أن يُدرك ما يدور بخلد الأبطال، وتتجلى سلطة الراوي هنا في أنه يستطيع مثلا أن يُدرك رغبات الأبطال الخفية، تلك التي ليس لهم بها وعي هم أنفسهم» (لحميداني، ١٩٩١: ٢٧) الصبغة الخاصة التي تربطه إلى الراوي التقليدي العليم، لكن بمنأى عن الحياد الذي يتسم به الراوي القديم. الراوي في السرد البانورامي يشاهد الأحداث ويرويها من الخلف والأصح أن نقول يلتقط الصور ويجسد المشاهد من زاوية خلفية بعيدة، إما الفوقية أو العمودية والأفقية، هذه الزوايا الثلاث تتناوب في السرد البانورامي، لكن الشيء غير المتغير هو كونه غير مشارك في السرد وصياغته.

الراوي في السرد البانورامي يضع نفسه في موضع ثابت ومحدد ويتابع في ذلك الموضع الأحداث والمشاهدات. إذن هو راو غير مشارك؛ أي لم يحضر في تطور الأحداث وتكميلها. حسب ما يقول النقّاد «يمكن تحديد الراوي الذي لا يعلم إلا ما تعلمه الشخصيات في ثلاثة أشكال: الأول أن يكون الراوي مشاركا في أحداث الرواية أو شاهدا عليها. والثاني: أن يتخذ من إحدى الشخصيات أو من أكثر من شخصية مرايا تعكس الأحداث. النوع الثالث: هو الراوي الذي يعلم أقل مما تعلمه الشخصيات، سواء أكان هذا الراوي واحدا من شخصيات الرواية، أو من المشاهدين، أم من المستقلين، متخذا لنفسه مستوى زمانيا أو مكانيا أو إيديولوجيا خاصا به» (عزام، ٢٠٠٥: ٩٨؛ الكردي، ٢٠٠٦: ١٢٤). إذن الراوي في السرد البانورامي كشخصية الفنان الفوتوغرافي الذي هو يلتقط صورة ولا يوجد نفسه في الأحداث مثلما نجد في الروايات التلقيدية أو القصص القديمة، حينما الراوي يسرد فقط ولا يشارك في الحدث، أى الراوي عبر الرؤية الخلفية يرصد الوقائع بمنأى عن ساحتها. فالسارد في السرد البانورامي من حيث الرؤية والصياغة تماثل الراوي العليم يضبط جميع ما يشاهد ويرى ويسرده للمخاطب، كالمرآة.

كل ما رسمنا حول ماهية الراوي في السرد البانورامي، ينطبق على شخصية السارد في رواية "فرانكشتاين في بغداد". فنحن فيها نواجه براوٍ غير مشارك وقف على مسافة بعيدة بالقياس إلى دوامة الأحداث ويرويها ويلتقط الأحداث عليماً واعياً ويترك الشخصيات تفعل وتقول حسب ما تشاء. أول سمات هذا الراوي في هذه الرواية استخدام ضمير الغائب هو، فهو من أكثر الضمائر استخداماً في القصص القديمة والأسطورية والفلكورية، لكن من أقلها استخداما في الروايات الجديدة، كما يقول عزام: «تقديم الكاتب بضمير «هو» أعزل من تقنيات السرد وفنيته، يصبح العمل السردي أحياناً مجرد إخبار أو نقل حوادث أو سرد حكاية تفتقر إلى المصداقية التي يولدها الفن حتى في واقعيته» (عزام، ٢٠٠٥: ٩٠). إذن انخفض دوره وتحطّم بنيانه في الرواية الجديدة التي لا تقوم على هذا الضمير إلا نادراً؛ لكن رواية فرانكشتاين قائمة على هذا الضمير بوضوح وتتأكد أن الراوي بعيد عن النص مستقل عنه تروي الأحدث بهذا الضمير: «نزلت أم دانيال وودعته بيدها وهي صامتة. دخلت الزقاق الذي بدا هادئاً. وظلّت تسمع صوت خطواتها المتمهلة على الحصى والنفايات في الزقاق» (سعداوي، ٢٠١٣: ١٤). إذن الروائي العراقي استخدم هذه الصيغة في الرواية الجديدة بما هو اتخذ نوعاً سردياً يقترب بالسردية التقليدية من حيث الرؤية لكن يختلف عنها من حيث التصوير واستعارة التقنية الحديثة وإلخ. أي هو وظّف الضمير الغائب في أرضية إبداعية جديدة. كما نجد في هذه الصورة البانورامية توظيف ضمير هو لالتقاط المشاهد والمناظر؛ فالسرد البانورامى هو السبب الرئيسي للجوء إلى هذا الضمير.

الروائي انخرط إلى الطريقة السردية القديمة كما هو الممتاز في السرد السينمائي أو السرد المشهدي (فضل، ٢٠٠٣: ١٩٣). فالروائي في هذه الظروف الجديدة، مرتبك في استخدام الصيغ الروائية التقليدية، لكن مشروع الرواية الجديدة يتأكد عدم الانخراط إلى عالم السرد الموضوعي واستخدام ضمير الغائب، بل الأهم فيها أن يستخدم الروائي ضمير الأنا، لكن أسلوب السرد البانورامي، يقتضي أن يرمي الروائي إلى استخدام الضمير الغائب ليسجل المشاهد ببساطة كالفنان الفوتوغرافي؛ إذن يستحيل استخدام كلتا الطريقتين معاً، أي الاجتناب من استخدام ضمير الغائب مع توظيف السرد البانورامي. بل هذه النوعية السردية تركز على السرد الموضوعي. «لقد اغتنت التجربة الروائية العربية، لأنها تفاعلت تفاعلاً إيجابياً مع التراث السردي العربي، تفاعلها مع الرواية الغربية وهي مضطرة لتنفتح على تنوع التجارب السردية العالمية لكي تنجح في تحقيق تراكمات تؤهلها للانتقال إلى الرهان المطلوب. أما إذا اكتفت بما هو متيسر، ولم يتطور النقد المواكب لها، فإنها لا شك ستعرف مصيراً آخر» (يقطين، ٢٠١٠: ١٦٤). إذن الانتقال من أسلوب إلى أسلوب آخر ضروري وفق الظروف التي يميل إليها الروائي حسب التحولات التي حدثت في المجتمع الذي يعيش فيه الروائي ويتم الرجوع إلى الأسلوب الموضوعي في السرد البانورامي لتمثيل وتجسيد التحولات الكبرى التي أصابها المجمتع.

الفنان الذي وقع خلف كاميرا له رؤية خلفية لرواية الأحداث ولاستحضار الأحداث والصور. توظيف السرد البانورامي في رواية فرانكشتاين انتهى إلى عدم انخراط الروائي إلى الرؤية المصاحبة الداخلية أو الرؤية الخارجية. يجدر بالذكر «قد صُنّفت (الرؤية) في ثلاثة أنواع، وهي: الرؤية الخارجية، وتتمثل في الروايات المكتوبة بصيغة الغائب. الرؤية الداخلية، وتتمثل في الروايات المكتوبة بضمير المتكلم والسيرة الذاتية، والرؤية المتعددة، وتتمثل في الروايات التي تصور الصراع الفكري والحياتي (عزام، ٢٠٠٥: ٩٣). قسمها بعض الدارسين إلى نوعين فقط كما فعل جيرار جينيت وحددها في اثنين: راوٍ يحلل الأحداث من الداخل (التبئير الداخلي) وراوٍ يراقب الأحداث من الخارج (التبئير الخارجي) (عزام، ٢٠٠٣: ٣٠٢). للراوي في رواية مدروسة تبئير خارجي وله رؤية خارجية. هو كالفنان الفوتوغرافي وقع خلف الكاميرا وتحاسب الأمور ويستدعي الأحداث ويتناقل الوقائع فهو يمثل ذلك الفنان الذي بيده الكاميرا يلتقط الصورة عن كل ما يريد وله قوة فائقة على ماهية الأشياء ويعرف الأمور بالنظرة الخارجية الحادة لكن قلّما تتجاوز معارفه عن الأشياء البصرية حتى يميل نحو الأشياء المعنوية والذهنية ليدري ما يجري في أذهان الشخصيات ودماغهم «في الليل تنظر على ضوء الفانوس النفطي، فترى تموجات الصورة العتيقة خلف الزجاج الشاحب، ولكنّها ترى أيضاً عيني القديس وجهه الناعم الجميل» (سعداوى، ٢٠١٣: ٢٣). هذا هو الأسلوب السائد في الرواية لدى سعداوي وصوره البانورامية المتعددة في رواية فرانكشتاين؛ الرواية التي رويت فالراوي غير مشارك في أحداثها ومشاهدها، وذو نظرة خارجية، راوٍ عليم محيط على كل شيء كأن في يده الكاميرا، متمكن على تقنية التقاط الصور البانورامية حيث يلتقط من الأمكنة والفضاءات المطروحة في الرواية صورا خلابة وشاملة.

هذا الراوي إن كان عليماً لكن لا يروي الأحداث حسب أذواقه بل هو يسجّل ما يقع في الساحة السردية حسب المنحى الواقعي يتسم بالحياد ويجتنب الانحياز، لا يسوق الأحداث إلى المسيرة التي ينوي هو نفسه، بل له حاسة بصرية كاميراية، لا يتميز بين الدلالات والعلاقات المجرية، بل يرصد جميعها على حسب الأهمية والدهشة. سعداوي صانع العالم المتخيّل المنتمي إلى الواقع المعيش في العراق، البلد الذي لا يزال يعاني من الإرهاب والدمار. فهو عبر إبداعيته الممتزجة بالواقع والخيال قد جسّد هذه الظروف الدميمة والسيئة، فهو بدل أن تنثر بالإيحائات والانفعالات المتعددة ذات النبرات الخصوصية التي تتدفق من مشاعره الخاصة، يقوم برصد الأحداث على حسب الأسلوب الكاميرايي البانورامي، والمتلقّى لا يجد أثراً لانفعالاته وانحيازاته في تقديم الأحداث أو تغيير منحاها، كما يقول:

«عند منتصف النهار انتهت عملية البحث والتطويق. شاهد محمود بعينيه بضعة شباب ورجال متوسطي العمر وهم مقيدو الأيدي من الخلف يساقون إلى السيارات العسكرية. انتبه محمود بسرعة على أن الجامع الأساسي بينهم، إنهم كلهم من قبيحي المنظر. كان بعضهم بعيوب خلقية ولادية، والبعض الآخر مشوه جراء حرائق التفجيرات الإرهابية، وآخرين كأنهم مجانين رسميين، فبدت وجوههم مسترخية ورائقة لا تبدي أي خوف أو قلق» (سعداوي، ٢٠١٢: ١٥١).

الواضح أن الروائي يسجل المشهد والحدث بالطابع البصري الأمين ولا يترك جزءاً خاصاً من المسرح، فهو يمارس الأوضاع والظروف حسب المنحى الواقعي والمتجسّد في الأشياء. في هذه الحالة البانورامية، كأن اللغة السردية تتحول إلى الجهاز الفوتوغرافي يتابع كل الأشياء فهي قادرة على استجلاء الظواهر كما هي، لا يخلق تغييراً فيه حسب أذواقه، بل الأهم عنده تصوير هؤلاء الأشخاص بخصائصهم المصابة بالدقة، فالسرد الحيادي البانورامي، يركز على الاختلافات بين الأشياء، يرصدها بالدقة على السواء، كما يجتنب التركيز والتكسير قدر المستطاع.

٥ . ٣. الطاقة البصرية (Visual power)

السرد البانورامي يتمايز من حيث القوة البصرية، المعلوم أنه مثل السرد الكولاجي والسرد السينمائي والعديد من الأنساق السردية التجريبية يستعير الفنون البصرية وفي السرد البانورامي يستعير الروائي تقنية البانورما من التصوير الفوتوغرافي والكاميرا السينمائي الصناعي. فهو بوضوح امتاز بالقوة البصرية والتمثيل بما يمتاز المستعار له بالتجسيد والمسرحية. «لقد صارت الرواية فعلاً ملتقى العلامات العديدة، يتجاوز فيها الخطاب الصحفي واليوميات والتاريخ والعجائب، والسياسية والأحلام والتداعيات، وتلتقي فيها أحياناً لغة الخبر بالشعر إلى جانب اللغات الخاصة والتصوف والأرقام وحساب الجمل. كل هذا التعدد يشي بامتلاء الروائي بما يزخر به العالم من حوله والذي يحاول الإمساك به وهو يمتلئ بكل هذه الأشياء في تناقضها وتضامها واشتغالها العام» (يقطين، ٢٠١٠: ١٥٧). في سبيل اهتمام الطاقة البصرية في الرواية، نجد أن الروائي يقوم بالسرديات تتعلق بالصورة والتجسيد. سعداوي في روايته الدرامية، المليئة بالأحداث والمشاهد، قد اهتم بالسرد البانورامي. الشخصية الفرانكشتانية في الرواية، أي شمسة، تقوم بأحداث إرهابية، وإنسانية معا، بعدما تنفخ فيها الروح، فالروائي رصد أعمالها وأعمال صانعها هادى العتاگ بالطابع المسرحي. وللتأكيد على هذه القوة في رواية سعداوي يجب أن نقول إن الرواية، حوّلت أخيراً إلى فلم سينمائي درامي مدهش.

للّغة طاقات كثيرة ومن طاقاتها تجسيد الموضوع والحدث بجميع حدوده ومستوياته من الزمن والمكان والألوان والأعداد. قديماً منذ لم تخترع الكاميرات والأجهزة الفوتوغرافية، كانت ريشة الكاتب أو المؤرخ والأديب أحد أهم الوسائل المستخدمة في تجسيد الوقائع والأحداث والصراعات والحروب. المخرجون في صنع الأفلام التاريخية يستفيدون من تلك الكتب والتقريرات التأريخة بما يزخر من المشاهد البصرية التي تعرض الأحداث بعينها. الروائي حالياً، يميل نحو هذه الكتابة التسجيلية والتجسيدية للأحداث والوقائع مستخدماً إمكانيات الفنون البصرية بعدما تم اختراعها وتحديد خصائصها. نجد الروائيين في العصر الحديث ذوي تفكير بصري، أكثر من المؤرخين في العصور الغابرة، فهم باستفادة من إمكانيات الموجودة يراقبون العالم عبر الصورة، والتفكير البصري «هو محاولة لفهم العالم من خلال لغة الشكل والصورة كما قال في كتابه التفكير البصري» (عبد المجيد، ٢٠١٤: ١٤٧). الواضح أن الكتابة الروائية الجديدة، تتغذى من الفنون البصرية ويتحرك ويتطور السردُ فيها على جنب الصورة فهناك السرد التصويري والبانورامي، يستخدمه الروائي، ليؤثر الروائي على المتلقي نفس التأثير الذي يكسبه عند مشاهدة الفلم، عكس الروايات ذات موضوعات غنائية أو الروايات التي تروي خلجات روحية للشخصيات،

وهي لا تتطلب القوة البصرية، لأنه فيها تمعن الروائي في السرد الذاتي، لكن الموضوعات الإجرامية والدرامية مثلما نجد في الرواية المدروسة أنها مليئة بالأحداث المدهشة؛ لأجل هذا اتخذ الروائي السرد البانورامي ويتابع الأحداث بريشة بصرية تصويرية ليستدعيها أمام أعيننا وليدفعنا التدقيق في الوقائع المروية والأحداث المسرودة. هذه القوة البصرية هي ما حدثت في رواية فرانكشتاين في بغداد لسعداوي بوضوح، في متابعة الأحداث وسردها.

أحداث هذه الرواية بانفجاراتها وإرهاباتها والحوادث العنيفة التي يسردها الروائي يقدّمها بصورة بانورامية بصرية. يروي في الراوية الأعمال الإرهابية التي تحدث خلال الحدث السردي، بداية من الانفجار الذي تم إلى موت "ناهم عبدكى"، صديق هادي العتاگ، الانفجار الذي قد جسّده الروائي بصورة بصرية، وتبعاً لها، يقوم الروائي بسرد ردود الأفعال التي تم إنجازها بواسطة شخصية متخيلة المسمى ب"شسمة" التي صاغها هادى العتاگ وقيام هذه الشخصية التخيلية الفانتزية إلى الثأر والانتقام، معتمداً على البنية البصرية والتصويرية. والسعداوي، الكاتب المتمكن في سرد الأحداث المدهشة، يرويها في صورة بانورامية شاملة ذات الطابع البصري المتجسد. لنتأمل إلى الصورة البانورامية التالية التي تتسم بوضوح من القوة البصرية:

«كان يراقب من الأعلى كل شي. كيف بدأ الضابطان الورديان يحومان حوله وهو جالس على سريره، ثم ارتفاع النبرة من الكلام والصفعات الأولى ثم الصفعة القوية التي طرحته إلى الأرض. شاهد عملية التعذيب بمراحلها كلّها وظل جامداً في مكانه. ولم ينزل من الأعلى حتى مغادرة هذه المجموعة التي ادعى أفرادها أنهم من مديرية المرور العامة، وحطموا تمثال القدسية مريم وسرقوا نقود وأغراض العتاگ الثمينة» (سعداوي، ٢٠١٣: ٢٣٢).

كما نجد الرؤية تكون فوقية، السارد يراقب كل شيء. وهذا يدعي به الروائي. فهو بتوظيف كلمة "كيف"، يرصد كيفية وقوع الأحداث، ولا ينوي السؤال والاستفهام. كما جسد أن هناك ضابطين وكيف يقع هادي في المكان المتلقط. ثم تابع السرد، الفعل الذي قام به الضابطان هو نتيجة إطراح الشخصية وثم تم الرجوع إلى المشاهِد، والحوادث التي تجري بعد عملية التعذيب من التحطيم والسرقة. المتلقي يستطيع أن يخيّل هذه الأحداث تجاه أعينه بما تحمل من القوة البصرية الفائقة.

البصرية عنصر مشترك بين العديد من الفنون كالسينما والمسرح والكولاج والرسم وإلخ ونحن لا نتأكد من توفر الصورة البصرية سبيلاً إلى دخول الرواية في حقل السرد البانورامي، بل المهم أن هذه الصور في رواية "فرانكشتاين في بغداد" بصرية في قالب بانورامي، أي ليست بصرية سينمائية أو كولاجية. كما نجد بوضوح في الصورة السابقة، إن الكاتب التقطه من الأعلى أي من ناحية فوقية بعيدة عن تشكيل الحدث. الروائي من هذا الموقع يراقب الحدث ويصورها؛ هذا الموقع الخاص يدل على بانورامية الصورة. كما شمولية الصورة وواقعيتها ميزتان أخريان تربطان الصورة إلى البانورما. تعبير كل شيء في الصورة السابقة يدل بوضح على صياغة بانورامية الصورة، لأن هذه الصورة وسيلة على مراقبة كل شيء لا كالصورة السينمائية التي تركز الكاميرا على صورة واحدة أو جزء واحد من الصورة عبر عدسة الزوم. الروائي ضبط الصورة بدقة بالتعابير الصورية البصرية المشيرة إليها. إن وجود الحركة في الصورة المذكورة يقربها من الصورة السينمائية، لأن الصورة البانورامية لا تحتوي على الحركة بل تماثل السكون والانجماد. إن هناك أيضاً صورة ساكنة كثيرة بانورامية في الرواية لكن تختلف الصورتان في الدلالة من عدة جوانب لكن تحتوي على الحركة، بما هو صورة سردية، والسرد يجب أن يكون حركياً وديناميا. هذا هو الفرق بين الصور الروائية وأيضاً الصورة السينمائية بالنسبة إلى الصورة البانورامية؛ لأن الصورة الروائية أو السينمائية تحتوي على الزمن على خلاف الصورة البانورامية.

هناك أيضاً صور بانورامية خالصة، كالصورة التالية فهي بانورامية من جميع الجهات، من حيث السكون والشمولية والرؤية وإلخ: «وصل إلى ساحة الطيران، وشاهد الآثار المتبقية من الانفجار، شاهد الساحة فارغة وحفرة غير عميقة بقطر مترين وبسطات و عربات متفحمة» (سعداوى، ٢٠١٣:، ٥٠). وميزة الشمولية والرؤية الفوقية من أهم ميزات الصورة البانورامية التي تحتوي الرواية على عدد غفير منها. هذه الصورة القصيرة شاهدها أبو أنمار فهو المحقق عن أسباب الانفجارات والأعمال الإرهابية في العراق. الروائي في التقاط هذه الصورة البانورامية في ومضة موجزة التقط صورة بانورامية عن آثار الانفجار. إن كان حجم الصورة قصيرة، لكنها صورة شاملة، عن الآثار المتبقية، وعن حالة ساحة الطيران وأوضاعها بعد الانفجار فهي تسير في الهدوء والسكون ولا ينسى صورة الحفرات والبسطات والعربات المحروقة عبر الانفجار. الروائي بهذه الواسطة في سرد العديد من الأحداث والوقائع البوليسية والإجرامية والإرهابية في روايته أنتج صورا بانورامية شاملة ليزوّدنا معلومات كاملة عن الأحداث المأساوية والإرهابية في بغداد. هذه الصور المدهشة وكميتها الهائلة دون شك أحد أهم أسباب لجوء المخرجين إلى تحويلها إلى الفلم، لكن كل رواية لا تستحق أن تتحول إلى الفلم ولا تتمتع بالقوة البصرية الكثيرة التي يجب أن تبني عليها الرواية لتمتع بالحظ إلى الدخول في عالم السينما. لكن سعداوي نظراً إلى تغطية روايتها من الصور التجسيدية وهو في كل سطور روايته، ومقاطعها وفصولها حافظ على الصورة إما السينمائية وإما البانورامية.

تتكون الرواية البانورامية من المشاهد السردية البصرية المتعددة، المشاهد التي وضع جنباً على جنب بواسطة تقنية المونتاج الروائي أو مثل الصور في الآلبوم الفوتوغرافي، حينما نُورّق الرواية نجد أنها تقوم على هذه الأحداث التي تعرضها الرواية على قالب المشهد، فالراوي واعٍ باستخدام هذا الأسلوب في روايته، كما نجده في الفقرة التالية:

«جاءت سيارات الإسعاف وحملت الجرحى والقتلى، ثم جاءت سيارات الإطفاء وأطفأت الحرائق في السيارات ثم سحبتها سيارات قطر المركبات نوع دوج إلى مكان غير معلوم، واستمرت خراطيم مياه الإطفائية في عسل المكان من الدماء والرماد. ظل هادي يراقب المشهد بتركيز شديد» (سعداوي، ٢٠١٢: ٢٩).

كما نجد الراوي وقع على بعد، يرصد الأحداث ويسجل ما يقع في الساحة، أو كل ما يفعل رجال الإسعاف ورجال الإطفاء وإلخ، فالروائي صوّرها في صورة متتالية متسقة، من بداية الأحداث حتى نهايتها، فهو قام بالتقاط الصورة بأكملها لا الجزء الخاص بها.كما نجد في الختام، أن الروائي وظّف كلمة المشهد مباشراً في وصف هذه الصورة، الصورة البانورامية التي تكون كالمشهد، لوجود الحركة فيها، لكن نظراً على شمولية الصورية والرؤية الفوقية والبعيدة والكاملة تقترب من صورة بانورامية. ويجدر بالذكر أن الحركة لا تخرج الصورة من إطار البانوراما، بل تقسيم البانوراما إلى الصورة الساكنة والمتحركة، والبانوراما كما يطلق على الصور الشمولية لا تتسم على السكون فحسب، بل يمكن أن تكون دائرة. فالشعر يعتمد على الصور البانورامية الساكنة لافتقاد العنصر الزمني، لكن الرواية نظراً إلى الإطار الزمني المتخذ ستركز على صورة بانورامية متحركة.

النتيجة

يمكن استخلاص ما وصل إليه البحث على ما يلي:

إن الرواية اختار حدثاً محدداً بوليسياً إجرامياً وتناولها، نظراً إلى ماهية الأحداث الدرامية، خلال السرد البانورمي بالطابع الشمولي والواقعي حيث يسجل جميع الأشياء على السواء ولا يترك شيئاً في الساحة السردية المقصودة. قد اختار الروائي نظراً إلى الساحات والأمكنة العريضة والشوارع الطويلة ببغداد أو الحيز المكاني في الرواية، السرد البانورامي لرواية الأحداث المجرية فيها. فهو في القسم التخييلي للرواية قد استفاد من السرد البانورامي حيث يخيّل الثقة والاعتماد لدى المتلقي. الرؤية

في الرواية البانورامية المدروسة تكون خلفية أو فوقية، والراوي رصد الأحداث كالكاميرا بحيث يكون غير مشارك فيها. فهو يتسم بالحياد كما يتسم الكاميرا في تسجيل الأشياء والذوات لا معتبراً فيها أي فرق. الراوي وظّف الضمير الغائب في سرده البانورامي والتصويري، فهو راوٍ عليم، لكن لم يدخل في خوالج الشخصيات أو نفسياتهم، بل هو عليم على حسب الإطار المحدد الكاميرائي لا يتجاوز عنها. امتازت رواية سعداوي وفقاً للنمط السردي المتخذ، بالبصرية والتجسيدية والروائي وظّف في هذا السياق الألوان والأعداد والخصائص الظاهرية للشخصيات والأشياء. إن الصورة فيها تقترب من المشاهد البانورامية ترصد المواد بأكملها بالشمولية والقوة البصرية الفائقة.

المصادر والمراجع

١. أشبهون، عبد الملك (٢٠١٣). **البداية والنهاية في الرواية العربية**. القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع.

٢. عبد المجيد، شاكر (٢٠١٤). **عصر الصورة**. عالم المعرفة.

٣. عبيد، محمد صابر (٢٠٠٨). **سحر النص**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

٤. العزي، حسن أحمد (٢٠١٠). **تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني**. عمان: دار غيداء.

٥. العزي، محمود (٢٠١٧). **تراسل الفنون في أعمالها الروائية**، مجلة نزوى.

٦. فضل، صلاح (٢٠٠٣). **أساليب السرد العربي**.ط١. بيروت: دار المدى للثقافة والنشر.

٧. فورستر، ادوارد (١٩٦٠). **أركان الرواية**. القاهرة: دار الكرنك.

٨. القصراوي، مها (٢٠٠٨). **نظرية الأنواع الأدبية، نظرية الرواية نموذجاً**، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، جامعة يرموك، إربد، الأردن.

٩. الكردي، عبد الرحيم (١٩٩٦)، **الرواي والنص القصصي**، القاهرة: دار النشر للجامعات.

١٠. لوبوك، بيرسي (٢٠٠٠). **صنعة الرواية. ترجمه عبد الستار جواد**. ط٢ . عمان:دار مجدلاوي للنشر والتوزيع.

١١. لحميدانى، حميد (١٩٩١). **بنية النص السردي**.ط١ مغرب: دار البيضاء.

١٢. لشكر حسن (١٤٣١). **الرواية العربية والفنون السمعية البصرية**؛ الرياض: كتاب المجلة العربية.

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

١٤. وادي، طه (١٩٩٦). **الرواية السياسية**، القاهرة: دارالنشر للجامعات المصرية.

١٥. يقطين، سعيد (٢٠١٠). **قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود**. القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع.

١٦. برادة، محمد (١٩٨٤). «اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة». مجلة فصول: الحداثة في اللغة والأدب. الجزء الأول، المجلد الرابع، العدد الثالث. (١٠-٣٨).

١٧. حسینی صدیقه و دیگران (١٣٩٩). «تحلیل روند تراجایی در رمان فرانکشتاین في بغداد أحمد سعداوي و فرانکشتاین مري-شلی»، مجله زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد. س١١. ش٢: صص ١٤٦- ١٦٩.

١٨. دهينة، ابستام (٢٠٠٦). الإيقاع الروائي في المينا الشرقية لمحمد جبرئيل. مجلة المخبر. أبحاث في اللغة والأدب الجزائري. جامعة بسكر. صص: ١٨٧ ـ ١٩٧.

١٩. نيازي، شهريار و فاطمه أعرجي. (١٣٩٨). «بازنمايی فضای سوم در رمان الحفيدة الأميركية نوشته كجه جی». مجله زبان و ادبيات عربی دانشگاه فرودسی مشهد.س١١.ش٢.صص٧٦- ٨٥.Doi:10.22067/jall.v11i2.56928

Reference

Ashhaboun, A (2013). *The Beginning and the End in the Arabic Novel*, Cairo: darroya llnashr va altozih.[In Arabic].

Barada, M. (1984). Theoretical considerations to define the concept of modernity. *Fosoul journal: Modernity in Language and Literature*, Part One, 4(3): 10-38. [In Arabic].

Percy. L.(2000). The craft of the novel, traslator: Abdul Sattar Jawad, Majdalawi, 2nd Edition, Amman. [In Arabic].

Hosseini S.&. el. (2019). "Analysis of the Trajai process in the novel Frankenstein in Baghdad by Ahmed Saadawi and Frankenstein Marishli", *Journal of Arabic Language and Literature of Ferdowsi University of Mashha*d. 11 (2): 146-169. Doi: 10.22067/jallv12.i2.85136. [In Persian].

Abdul Majeed. S. (2014). *The era of the image*, qatar: alamoalmarefat.

Obeid, M. S. (2008). *Sahar Al-Nass*, Beirut, The Arab Institute for Studies and Publishing. [In Arabic].

Al-Ezzi. H. (2010). *Narrative Techniques and Mechanisms of Artistic Formation*, Amman: Darghida. [In Arabic].

Dhina. I. (2006). *"Narrative Rhythm in the Eastern Enamel of Muhammad Gabriel"*, Al Mokhbar Magazine, Research in Algerian Language and Literature, University of Bisker: 187-197. [In Arabic].

Al-Ezzi.M (2017). *"Corresponds to the Arts in their Fiction Works"*, Nizwa journal. [In Arabic].

Fazl. S.(2003). *Styles of Arabic Narration*, first edition,Beirut: Dar Al-Mada for Culture and Publishing. [In Arabic].

Forster. E. (1960). *The Pillars of the Novel*, Cairo: Dar al-Karnak.

Al-Qasrawi. M. (2008). *"Theory of Literary Genres, Theory of the Novel as a Model"*, Twelfth International Monetary Conference, Yarmouk University, Irbid, Jordan. [In Arabic].

Al-Kurdi, A. R. (1996). *The novel and the narrative text*, Cairo: daraalnashr lljameat. [In Arabic].

Hamidani. H. (1991). *The Structure of the Narrative Text*, first edition, Morocco: Dar Al-Bayda. [In Arabic].

Lashkar. H (2009). *The Arabic Novel and Audiovisual Arts*, Book of the Arab magazine, Riyadh. [In Arabic].

Meerhoff. H. (1972). *Time in literature,Translated by: Asaad Razzouk*, Review: Al-Awadi Al-Wakeel. Cairo/New York, Franklin Institute for Printing and Publishing [In Arabic]..

Niazi, S.& F. Aarji. (2018). "Representation of the third space in the novel of the American granddaughter by Kajehji". *Journal of Arabic Language and Literature*,

Farudsi University of Mashhad. 11(2):76-85. (doi:10.22067/jall.v11i2.56928).[In Persian].
Wadi. T (1996). *The Political Novel*, Cairo: Egyptian Universities Publishing House. [In Arabic].
Yaqtin.S.(2010). *Issues of the New Arabic Novel*, Existence and Borders, Cairo: darroya llnashr va altozih. [In Arabic].

اللّغة العربية و آدابها (الفصلية العلمية المحكمة)
www.jall.um.ac.ir
الترقيم الدولي الموحد للطباعة: 7217 – 2008
الترقيم الدولي الموحد الإلكتروني: 2681 – 2383

اللّغة العربية و آدابها، السنة الرابعة عشرة، العدد ١ (الرقم المسلسل ٢٨)، ربيع ١٤٤٣، صص:٧٦-٦٠

استدعاء الروايات الميثولوجية من منظور البعث والإحياء في أشعار فايز خضور

(المقالة المحكمة)

فرزانه زارعي (طالبة الدكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة فردوسي مشهد، إيران، الكاتبة المسؤولة) [١]

Doi:10.22067/jallv14.i1.2012-1007

الملخّص

إن الأسطورة قصة تعبر عن حياة الأقوام وثقافتها وعادة لا يعرف أصلها. تدل الأساطير على الحاجات اللاواعية للعقل البشري وتتحدث مع الإنسان والعالم المحيط به. في كل فترة يمر بها الإنسان، يكون دائمًا مدينًا لماضيه ولأسلافه ولهذا كانت الأساطير مصدر إلهام للشعراء والكتاب وتتكرر كثيرا في الأدب المعاصر لمختلف الشعوب بسبب قوة تأثيرها في النفوس. تشابك الشعر العربي المعاصر مع الأسطورة بحيث يمكن اعتبار توظيف الأسطورة أحد أهم ظواهره الفنية. لم يستعن الشعراء العرب المعاصرون بالأسطورة واقتباس الهيكل الأسطوري بالهيئة الموجودة في الكتب والروايات فحسب، وإنما قاموا بإحداث التغييرات في رواياتهم وتحويلها إلى صور متنوعة بغية تطبيقها مع الأوضاع الراهنة في عصرهم. إنّ مضمون التفكير الغائي من مضامين توظفت في قصائد فايز خضور توظيفاً مختلفا. وإن ما جعل كتابة هذا البحث كضرورة عند الباحثة عبارةٌ عن استحضار الزوج الأسطوري بعل وعنات – إينانا ودوموزي – شمش وجديلة في قصائده. ففي بداية الأمر، قامت الباحثة بدراسة الروايات الميثولوجية والعناصر التي ارتبطت بها، ثم يسعى هذا البحث إلى دراسة العناصر الأسطورية في قصائد فايز خضور. بالنظر إلى أنه شاعر متألم وعالم بمأساة الإنسان العربى ويقدم نفسه على أنه شاعر الموت وبذل قصارى جهوده الفكرية في إحياء الحضارة الشرقية محاولاً أن يعيد تجربته الشعرية تحت الرموز المرتبطة بالموت والحياة، إن الباحثة تناولت دراسة التفكير الغائي لأساطير الموت والانبعاث في ضوء قراءة ميثولوجية عبر المنهج الوصفي –التحليلى. تدل النتائج المتوصل إليها في هذه المقالة على وجود صلة عميقة بين فكر الشاعر وعناصر الموت والانبعاث الأسطورية، لكنه يقدم توظيفا معكوسا ومختلفا عنها ويغير روايتها ليزيح لنا الستار في آثاره عن الظروف الاجتماعية في البلاد العربية بما فيها من الدمار والظلمة. ومن أهم أهداف الشاعر لهذا الاستخدام الأسطورى يمكن الإشارة إلى تحوّل الأساطير الدّلالي وانطباقها (تكييفها) أكثر فأكثر مع الوضع المسيطر على المجتمع السوري والأقطار العربية الأخرى.

الكلمات الدليلية: فايز خضّور، الأسطورة، النقد الأسطوري، الموت، الانبعاث.

تاريخ الوصول: ١٤٠٠/٠٧/١١ تاريخ المراجعة: ١٤٠٠/٩/١٥ تاريخ القبول: ١٤٠٠/١٢/١٧

[١]. الكاتبة المسؤولة: farzaneh.zarei@mail.um.ac.ir

١. المقدمة

إن الأسطورة هي حكاية مقدسة ذات مضمون عميق يكشف عن معانٍ ذات صلة بالكون والوجود وحياة الإنسان. شكّلت الأسطورة مصدرا أساسيا يستقي منه الأدباء ويستخدمونها كثيرا في أعمالهم الأدبية، ويضعون رؤاهم الفنية على نحو فلسفي، مبدعين فيها على نحو أسطوري مصبوغ برؤى فنية حداثية. وهي تعد مغامرة إبداعية أولى والتي ابتكرتها المخيلة البشرية فيما ابتكرته من المغامرات التي كانت صدى للواقع المعرفي والجمالي والتطور الإدراكي للإنسان.

يعتقد يونغ أنّ اللاوعي الجماعي يولد من كل تجارب إنسانية منذ فجر التاريخ. «ما تتضمنه هذه التجارب يشمل كل السمات التراثية والغرائز والرغبات النفسية. يعتقد يونغ أن اللاوعي الشخصي لا يحتوي إلا على طبقة ضئيلة من اللاوعي والتي تعتمد على طبقة أعمق حيث لا يكتسبها الشخص، بل هي فطرية جماعية تحتوي على المحتويات والسلوك الذي يشكل الأساس النفسي المشترك ولها هوية تفوق الشخصية. إن اللاوعي الجماعي هو عالم الأنماط التراثية أو النماذج المثالية التي وقعت في أعماق العقل البشري (كودرزي لمراسكي، ١٤٠٠: ٤٠).

«تتجلى الأساطير البشرية في هذا العالم في أي زمان ومكان. إنها روح الحياة وهي مستمدة من الأنشطة العقلية والجسدية للبشرية الّتي ليست مهمة إذا تم إخفاؤها، فهي كبوابة تتجلى من خلالها الطاقة الكونية في الثقافة الإنسانية» (Campbell, ١٩٦٨: ٣).

تستخدم الأسطورة لغة رمزية مفعمة بالأسرار، حيث يمكن من خلالها التعرف على عالم الأسطورة الزاخر بالرموز والأسرار للوصول إلى قضايا البشر ومثلهم والتي تجلت في قالب الرموز. و«إن الأسطورة عبارة عن الكلام والتصوير والحركة التي تقوم بحفر الحادثة في الذاكرة قبل أن يتم تسجيلها في قالب رواية أو حكاية» (باستيد،١٩٩١: ١٠) أو عبارة عن قصة ترتبط بأنواع الأرباب أو الآلهة المقدسة في الغالب. «وترتبط الأسطورة حسب هذا المفهوم بالثقافات البدائية أو الأدوار القديمة للثقافات المتطورة. ولا تقوم بسرد أحداث الماضي ولكنها وسيلة لإثبات صحة ما يعتقد في الوقت الراهن بأنه وقع في الأزمان الغابرة» (فراى، ١٩٩٥: ١٠٢-١٠١).

فالأساطير قصص تقوم بشرح العناصر الطوطمية، والأعمال الشخصية للإنسان البدائي، والقيم السائدة عند شعب من الشعوب، وحاجة الناس. إن أهم توظيف للأسطورة يتجلى في «الكشف عن النماذج العليا في جميع الطقوس والأنشطة الإنسانية ذات المعنى الخاص» (الإلياذة، ١٩٨٣: ١٧).

فإذا كانت الأسطورة شكلا من أشكال النشاط الفكري، فهي بهذا المعنى تلتقي بالأدب بوصفها نشاطا فكريا كنشاط الأدب الفكري، كما تلتقي معه في أن لكليهما وظيفة واحدة، هي إيجاد توازن بين الإنسان وبيئته. وكما تسهم الأسطورة في تحرير العقل من سطوة الواقع، وتحلق به فوق عالم المحسوسات، وتمنحه طاقة ترميم حالات التصدع التي ينتجها هذا الواقع، إن الأدب يُعدُّ شيئا آخر في البحث عن الواقع، ولكن دون امتثال لقوانينه الموضوعية أو انصياع لأعرافه المادية (الصالح، ٢٠٠٠: ٦).

قد كانت الأسطورة بالنسبة للإنسان البدائي تمتلك قوى خارقة، وقدرات غير عادية،«فقد كانت تفسر له كل الظواهر الطبيعية والاجتماعية، فكل ظاهرة لها أسطورتها الخاصة التي تفسر حدوثها، بل أكثر من هذا كان الإنسان البدائي يعتقد أنه يستطيع عن طريق معرفته للأسطورة أو الأساطير الخاصة بظاهرة ما أن يعيد خلق هذه الظاهرة؛ لأنه يكون قد تعلم سر نشأتها، ومن هنا كان للأساطير هذا التأثير الخارق بالنسبة للبدائي» (عشري زائد،١٩٩٧: ١٧٦).

من الموضوعات التي ذكرت في أكثر المصادر هي النباتات بشكل خاص، فقد ذكرتْ في مصادر الدين والأساطير والقصص الخيالية والأمثال والمعتقدات والطقوس السحرية وفي المصادر المكتوبة، وإن العبادة هي عناصر الطبيعة مع الظواهر السماوية غالبا (أضواء السماء والأرض والنار والماء والرعد والنباتات والحيوانات وحتى الصخور). «وإنّ عبادة الأشياء الطبيعية والظواهر هي سمة مميزة لمعظم الديانات القديمة» (seskauskaitet، ٢٠١٧ :٢٦).

تشابك الشعر العربي المعاصر مع الأسطورة، ولم يستعن الشعراء العرب المعاصرون بالأسطورة واقتباس الهيكل الأسطوري بالهيئة الموجودة في الكتب والروايات فحسب، وإنما قاموا بإحداث تغييرات في رواياتهم، وتحويلها بصور متنوعة بغية تطبيقها مع الأوضاع الراهنة في عصرهم. وقد جاء الشاعر الحديث فايز خضور فحاول أن يعيد للأساطير طاقاتها الخارقة تلك، وقدراتها غير الطبيعية التي فقدتها في عصر العلم، وذلك عن طريق بعث أبطالها ليجسد من خلالهم أفكاره ومشاعره التي تجد في هؤلاء الأبطال صورتها المثالية، ومن ثم تمتزج أبعاد تجربته بمعطيات الأسطورة، فالأسطورة إذن ليست مجرد إطار بسيط تأتي بأفكار الأديب الجاهزة لتمتلئ منه، فإذا وجدت أسطورة ما صدى خاصا في نفسية الأديب، أو إذا وجدت بعضُ الومضات الغائمة في لاوعي الشاعر في بعض معطياتها، صورتَها الرمزيةَ التي تضيئها وتنقلها إلى الشعور، ففي هذه الحالة فقط يتم اعتماد الأسطورة، وتحقق الصلة بينها وبين التجربة الشعرية (السواح، ١٩٩٧: ١٧٦).

وهذا ما دفع نحو اللجوء إلى الأسطورة، نظراً لكونها المخزون الأهم من التراث «وهي تمثل الحافظ للقيم اللتي تشكل الشخصية الحضارية-الثقافية. وهي كذلك، صارت العملية الناجحة لصياغة الواقع في الشعر وكان على الشاعر الحديث أن يحول الواقع التاريخي شعراً و كانت الأسطورة في التجارب الشعرية الجيدة سبيله إلى ذلك وإذا كانت الأسطورة في الشعر - كما يرى فراى طقساً وحلماً-فإن الشاعر يحقق هذا التحول بالبناء والرمز» (زيتوني،٢٠٠٩: ٥٧).

وإنّ الموروث الأسطوري يعدّ تراثا إنسانيا يرتبط بالتجربة الشعرية عموما، فالأسطورة هي الصورة الأولى للشعر حيث «لقد أجمع نقاد الشعر وعلماء الأساطير كلاهما على أن الشعر في نشأته كان متصلا بالأسطورة، لا باعتبارها قصة خرافية مسلية، وإنما باعتبارها تفسيرا للطبيعة وللتاريخ، وللروح وأسرارها، ومعنى تفسيرنا للأساطير هو أن نكتشف فيها رموزا للأشياء. ومن الناحية الفنية، فإنّ الأسطورة تسعف الشاعر في الربط بين أحلام العقل الباطن ونشاط العقل الظاهر والربط بين الماضي والحاضر والتوحيد بين التجربة الذاتية والتجربة الجماعية وتنقذ القصيدة من الغنائية البحتة وتساعد على التنويع في أشكال التركيب والبناء» (شاهين، ١٩٩٦: ١٥).

يعد استغلال الأسطورة في الشعر العربي الحديث من أجرأ المواقف الثورية فيه، وأبعدها آثارا حتى اليوم،«لأن ذلك استعادة للرموز الوثنية واستخدام لها في التعبير عن أوضاع الإنسان العربي في هذا العصر، وهكذا ارتفعت الأسطورة إلى أعلى مقام، حتى أن التاريخ قد حول إلى لون من الأسطورة لتتم للأسطورة سيطرتها الكاملة؛ خاصة منذ دراسة جيمس فريزر (في الغصن الذهبي) للأسطورة، ومنذ دراسات فرويد ويونغ لدورها في اللاوعي الإنساني. أضف إلى ذلك أن للأسطورة جاذبية خاصة، لأنها تصل بين الإنسان والطبيعة وحركة الفصول وتناوب الخصب والجدب وبذلك تكفل نوعا من الشعور باستمرار،كما تعين على تصور واضح لحركة التطور في الحياة الإنسانية» (عباس، ١٩٧٨: ١٢٩).

وعلى هذا الأساس، فلابد من أن يستوعب الأديب أبعادها ويتمثلها جيدا لكي يستطيع أن يستخدم شخصية من شخصيات الأسطورة، حيث أن إمكانيات أية أسطورة لا يمكن أن تستغل إلا إذا أتاح لها الأديب الذي يفهم مغزاها لارتباط حالته بها. ولقد صوّر فايز خضور الأديب والشاعر السوري المعاصر آلام مواطنيه ومصائبهم في سوريا. وإن الأثر الشعري في رأيه ذو معنى مثير للنقاش بين الموت والحياة، وإن الموت ذو علاقة وطيدة مع الحياة. فلهذا يُسمّى الشاعر بشاعر الموت، وإن مدار آراءه

وأفكاره يدور حول الموت والحياة والخصب، لكن الموت يتجلى في أشعاره أكثر منهما بسبب سيطرة الألفاظ السلبية والاستخدام المتنوع للأساطير في أشعاره، يتبادر في ذهن المتلقي بأن الشاعر يميل إلى (العدمية).

١ .٢. خلفية البحث

لقد أُلّفت في السنوات الأخيرة كتب ومقالات متنوعة تتحدث عن موضوع الموت والانبعات في الشعر العربي الحديث وكذلك عن فايزخضور فمن أهمها:

١ .٢ .١. رسالة ماجستير «أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث» لريتا عوض والتي أشارت فيها إلى النقد الأسطوري وذكرت أسطوره الموت والانبعاث.

١ .٢ .٢. رسالة ماجستير «دراسة الشعر الهزيمة في قصائد فايز خضور» لعمادالدين طالبي مظاهري. حاول هذا البحث أن يدرس مظاهر الهزيمة في قصائد فايز خضور معتمدا على أساطير الطبيعة في أشعار نكسة.

١ .٢ .٣. مقالة «الأسطورة والرمز وتوظيفهما في منظومة بانوگشسب نامه» لمحمود طاووسى وخديجة بهرامى رهنما، والّتي يشاهد فيها القارئ ألواناً من التوظيف الأسطوري للنماذج العليا من المرأة البطلة.

١ .٢ .٤. «دراسة رموز البعث في أشعار خليل حاوي» لأحمد رضا حيدريان شهرى. يحاول الباحث في هذا البحث دراسة ثلاثة أقسام من رموز البعث في أشعار خليل حاوي كالرموز الدينية، والرموز الطبيعية، والرموز الأسطورية.

ومن هنا نرى بأنه لم يتطرق إلى موضوع هذا المقال سابقاً، فهذا المقال، أول مقال يعالج التحليل العكسي للأساطير، خاصة الأساطير المتعلقة بمضامين الموت والانبعاث في ضوء رواية ميثولوجية.

١ .٣. ضرورة البحث وأهميته

لقد صوّر فايز خضور الأديب والفيلسوف السوري المعاصر في قصائده الأساطير المرتبطة بالموت والحياة بشكل مختلف؛ فنواجه في أشعاره أوصافاً معكوسة ومختلفة من روايات تاريخية لهذه الأساطير، لكن في هذا البحث، قامت الباحثة بتحليل عكسي لتوظيف هذه الأساطير في أشعار هذا الشاعر. فنحاول تحليل أغراض الشاعر فايز خضّور من توظيف هذه الأساطير في ضوء منهج نقديّ أسطوريّ.

١ .٤. أسئلة البحث

تتمثل أهم التحديات التي عالجها هذا المقال في:

١. كيف تجلتْ رواية الموت والانبعاث في قصائد فايز خضور؟

٢. ما هو أهمّ عناصر الأسطورة المستفادة في قصائده؟

١ .٥. منهجية البحث وإطاره النظري

ألقت الباحثة في هذا المقال نظرة خاطفة على السيرة الشخصية للشاعر فايز خضور ومن ثمّ تمت معالجة السرد وتحليل العناصر الأسطورية في أشعاره معتمدا على المنهج الوصفي التحليلي والتحليل الأسطوري.

٢. لمحة قصيرة عن سيرة الشاعر فايز خضّور وآثاره

ولد الشاعر السوري فايز خضور في (القامشلي) شمال سورية، لوالد عسكري. ودرس الأدب العربي في جامعة دمشق المزيد من القراءة في عام ١٩٩١، وعمل منذ وقت مبكر في الصحافة، ثم صار موظفا إداريا في اتحاد الكتاب العرب بدمشق وشارك في هيئة «تحرير الأسبوع الأدبي» و«الموقف الأدبي» حتى تقاعد للتفرغ للكتابة. وعايش الانتماء السياسي العقائدي منذ عنفوان شبابه.

بدأ بالنشر منذ خمسينيات القرن العشرين وكانت بداياته الشعرية بدايات تقليدية ثم اعتمد منهج قصيدة التفعيلة" منذ سنة ١٩٥٨. تتابعت قصائده في الصحف والمجلات،سورية ولبنانية،قبل أن تطبع في دواوين. ويلاحظ في تجارب فايز خضور الشعرية أنها تجولت في عوالم النفس وائتلافها مع الآخر والوطن، وتابعت الأحداث الكبرى والصراعات التي توالت على الشام والوطن العربي، ولكن هذا كله كان مشتبكا في تقاطع مع الموروث الحضاري القديم لبلاد الشام، أساطير ورموزا وكذلك بالتراث العربي الإسلامي، وكان لأسطورة الخصب وصراع الموت والحياة (تموز وعشتار) موقعا مميزا، وكان للأساطير والرموز الإنسانية تفاعلها مع قصائد الشاعر، ولذلك يبرز التداخل بين صور الحياة المعاصرة، والأحداث الجارية وتلك الرموز القديمة وأبعادها القصائدية والفكرية، ودائما تظل رؤية خضور للوطن رؤية عميقة الجذور، ويظل الإنسان يدرك مساره و تتعاقب خطواته، في الوقت الذي تضطرب فيه مواقف الآخرين.

كان أول أعماله ديوان «الظل وحارس المقبرة» (١٩٧٦م)، ثم تتابعت الدواوين: صهيل الرياح الخرساء (١٩٧٠م)، وعندما يهاجر السنونو» (١٩٧٢م)، و«نذير الأرجوان» (١٩٨٩م)، و«ستائر الأيام الرجيمة» (١٩٩١م)، و«قداس الهلاك، وعشبها من ذهب» (٢٠٠٠م) وقد طبعت مجموعة بعنوان «ديوان فايز خضور، (٢٠٠٣م). وجمعت أعماله النثرية وحواراته في «ظلال الكلام، (٢٠٠٣م) (السكوت، ٢٠١٥: ٥٥٩).

٣. النقد الأسطوري

النقد الأسطوري هو منهج متعدد التخصصات وهو واحد من المناهج الرئيسة للنقد الأدبي المعاصر. يتناول النقد الأسطوري المنظور الأنثروبولوجي وتحليل النصوص الأدبية على أساس شكله من التطبيق، ويشمل مجموعة متنوعة من الخلفيات مثل "النقد القديم للنمط" و"نقد يونغي". بهذه الطريقة، يحاول الناقد من خلال مقاربة تحليلية تفكيكية وبطريقة استقلالية، فحص جميع العناصر الثقافية التي كانت موجودة في سياق الحضارة الإنسانية والتي كانت فعالة دون وعي في خلق العمل الأدبي. ويفسر أيضًا العمل الأدبي – أو بعض العناصر الموجودة في النص – إلى النموذج العالي أو الإنشاء المتجذر للنمط القديم منه.

«يهدف النقد الأسطوري إلى إبراز موقع كل عمل أدبي منفرد من التراث الأدبي العام. وقد أكّد نورثروب فراي – أحد أبرز دعاة هذا الاتجاه النقدي – أن الأدب بروافده جميعا يشكل إطارا عاما لكل عمل أدبي منفرد، كما أن التراث الأسطوري المتكامل يشكل إطارا عاما لكل أسطورة منفردة. ويرى فراي أن الأسطورة عنصر بناء في الأدب؛ لأن التراث الأدبي حَلَّ محلَّ الأساطير. والناقد الذي يهدف إلى تفهّم الأدب، يسعى إلى البحث عن هذا الإطار العام من التراث الأسطوري» (عوض، ١٩٧٤:١).

وقد بحث النقد الأسطوري عن رابط يجمع بين القصائد المختلفة في التراث الشعري، فعاد إلى الرموز التي تتكرر في الأعمال الأدبية، لأنها نماذج أصلية تصوّر حقائق نفسية مطلقة مكبوتة في اللاوعي الجماعي الإنساني. وقرر أن النماذج الأصلية تؤدي إلى صهر التجارب الأدبية المتعددة في وحدة متكاملة. من هنا تغدو دراسة النماذج الأصلية محور النقد الأسطوري، لأن الأسطورة في النموذج الأصلي، لكن الناقد يستخدم تعبير "الأسطورة" عندما يقصد السرد، والنموذج الأصلي – عندما يقصد الدلالة (Frye، ١٩٩٦ :٩٣-٩٤).

كذلك عدّ النقد الأسطوري للشعر سبيلا إلى بناء الحضارة، حيث يرى فراي أن النقد الأسطوري يهتم بالشعر بما هو مظهر اجتماعي، ومحور ترتكز إليه الجماعة الإنسانية. «فيصبح النموذج الأصلي سبيلا إلى إيصال التجربة الأدبية؛ إذ يترتب على الأديب في معيار النقد الأسطوري أن يلتزم بقضايا الإنسان الاجتماعية والحضارية، وعارض اتجاه "النقد الجديد" الذي أدّى إلى إفراغ الأدب من محتواه الحضاري، الأمر الذي سوّغ اتهام دعاته بأنهم يقيمون في النقد خطا موازيا لما أقامه دعاة الفن للفن في الأدب»(عوض، ١٩٧٤: ٢).

إن الهدف الذي رسمه النقد الأسطوري لنفسه هو أن الناقد عليه ألّا يكتفي بالنص الأدبي أساسا لدراسته. فكان عليه أن يعود إلى حقول علمية متعددة حيث رأى أنها تزيد بحثه شمولا وعمقا، لأن التراث الحضاري موضوع اهتمامه مصب تلتقي فيه روافد ثقافية مختلفة. ولعل النقد الأسطوري كان يحاول أن يتدارك الخطر الذي أشار إليه الفيلسوف الحضاري الألماني إرنست كاسيرر، حين رأى في تشعب الاختصاص العلمي واستقلال كل فرع عن الآخر فوضى فكريةً تهدد حياتنا الأخلاقية والحضارية. وقد أفاد النقد الأسطوري من العلوم التي درست الأسطورة في العصر الحديث، وبخاصة الأنثروبولوجيا وعلم النفس والفلسفة، واستطاع إلى حد ما أن يخفف من حدة الاختلافات الواسعة العديدة التي ظهرت حول تحديد معنى الأسطورة (عوض، ١٩٧٤: ٣).

يبدو أن النقد الأسطوري أفاد من الدراسات الوظيفية في تأكيده أن الأدب بناء أسطوري يلتزم بقضايا الإنسان والحضارة، فيضطلع بالدور الحضاري نفسه الذي تضطلع به الأسطورة، ويؤدي إلى الوظيفة الاجتماعية ذاتها. «وقد أدرك مالينوفسكي حقيقة ارتباط الفن بالأساطير، فقال: إن الأدب بكليته يصدر عن أصول أسطورية في المراحل المختلفة التي تمر بها الحضارة الإنسانية. وأجاز إمكان استمرار الأسطورة في الفن والأدب اعترافا بأن السحر والدين يتعايشان عبر مراحل التطور الحضاري جميعا. فلا يعود لجوء الفن الحديث إلى الأساطير ارتدادا إلى البدائية يتعارض مع التطور الحضاري، بل استجابة لحقيقة إنسانية مطلقة لا يحدها زمان ولا مكان»(المصدر السابق:٩).

الأسطورة حجر الزاوية الذي بنى عليه النقاد الأسطوريون منهجهم النقدي، إذ كانت لاكتشاف يونغ للرموز التي كررها الإنسان في كل مكان وكل زمان، فأطلق عليها اسم «النماذج الأصلية»، أهمية خاصة في النقد الأسطوري، فكانت القاسم المشترك الذي يجعل العمل الأدبي الواحد عضوا حيّا في التراث الحضاري الإنساني. وهذا الأساس الذي أقام عليه النقاد الأسطوريون دراساتهم ليؤكدوا وحدة التراث الإنساني، ومن هنا سمي النقد الأسطوري باسم آخر هو «النقد النموذجي الأصلي» و«في النقد الأدبي وخاصة المنهج الأسطوري يشار إلى أن النقد الأسطوري هو النموذج البدائي ويشير البعض إليه بأنه هوية مستقلة حيث يعتبرون النموذج البدائي هو أحد أنواع النقد الأسطوري» (wimssat، ١٩٧٤ :٢١٧).

٤. الروايات الأسطورية في قصائد فايز خضّور

٤ .١. دوموزي وإينانا

كانت إلهة الحب السومرية والخصوبة والمحارب، ودعاها الأكدية عشتار. يتم تعريف الآلهة أيضا مع عشتروت الفينيقية وأفروديت اليونانية.

فإينانا في هذه الأسطورة، تقوم بتضحية اختبارية وتنزل إلى عالم الأموات، حيث تلبث ثلاثة أيام، ويبدأ بعدها تابعها الأمين بالسعي لاستعادتها إلى عالم الأحياء. ولما كانت هذه الآلهة تجسيدا لقوة الإخصاب الكونية، فإن غيابها وعودتها يمثّلان دورة الطبيعة من اختفاء للحياة النباتية وسيادة الحر والجفاف، ثم الانتعاش والبعث الجديد. وقد صعدت إينانا من عالم الأموات. ولما كانت العودة من الموت أمرا جليلا وحادثة خارقة، فإنه لم يكن ليتم ببساطة وسهولة. وكانت عودة إينانا إلى الكون مشروطة بأن واحدا من الأحياء يرسل إلى عالم الأموات ليقوم مقامها. ولضمان تنفيذ هذا الشرط قام جمع من أشباح العالم الأسفل وعفاريته من جند أرشكيجال بمرافقة أنانا ليعودوا بمن يقع عليه الاختيار.

«لقد تنعم الإله الراعي بحب أنانا فترة طويلة ولكن كان عليه أن يدفع ثمن عدم اكتراثه بزوجه والحداد عليها. وكان ثمنا فادحا جدا، فدموزي قد حمل مرغما إلى عالم الأموات بديلا عن الآلهة الوحيدة التي تغلبت على الموت وقهرته، وخرجت منه ظافرة منتصرة لحياة جديدة، وهنا تكتمل أسطورة قابيل وهابيل. فالراعي الذي فضلته آنانا على الفلاح أنكمدو وتزوجت منه تعود لتقضي عليه بنفسها. ويصبح موته شرطا لعودة القوة الإخصابية من عالم الأموات لتنعش الأرض من جديد وتنتصر الزراعة على الرعوية على أصوات صرخات دموزي القتيل الذى تجره عفاريت العالم الأسفل» (السواح، ١٩٨١: ٣١٥-٣٣١).

٤ .٢. بعل وعنات

احتلّ إله البعل مكانة بارزة في مجمع الآلهة في مدينه اوغاريت رأس الشمر على الساحل السوري وهو رب الخصب والمطر والتجدد والعطاء وحامي البلاد من الأخطار. فـ«إنه «بعل» أو «حدده» أو «ادون، وقرينته وعناة» (عستارت فيما بعد). ولأن قوى الخصوبة لا تستطيع أن تكون فاعلة دون مساعدة الأمطار في الشتاء والندى في الصيف. وكانت علاقة عناة ببعل علاقة وثيقة لا تنفصم، وكان حبهما الأبدي ووثاقهما الجسدي ضرورة لا غنى عنها للحياة الزراعية. ولقد غذى هذه الفكرة نوعية المناخ والإقليم في سوريا حيث لا غنى عن الأمطار للزراعة، وحيث لا تشكل الأراضي المروية بواسطة الأنهار إلّا نسبة ضئيلة. على عكس وادي النيل وادي الرافدين، وحيث معظم الأراضي هي ملك البعل يسقيها كيف يشاء وعندما يشاء، ولا تزال الكلمة مستعملة في سوريا حتى الآن عندما يقال (أرض بعل) بمعنى أنها الأرض التي تسقى بمياه الأمطار (المصدر السابق: ٣٤١).

وما زالت هناك قوى تعاكس النظام الذي خلقه بعل بانتصاره على مياه العماء البدئية، وقوى الحياة الإنسانية والنباتية التي ظهرت ببناء مملكته وتشييد بيته. وهذه القوى يمثلها إله «موت» سيد العالم الأسفل. وإذا كان انتصار بعل يمثل انتصار قوى الحضارة والبناء والنظام والخصب، فإن «موت» ومملكته يمثلان الموت والجفاف والدمار والفوضى. وموت ضد الإنسان يتبعه طيلة حياته لاقتناص روحه التي يحاول بعل كل جهده الحفاظ عليها بإغداقه من الخيرات والثمار والأمطار وبث الخصب في التربة المعطاء. وموت ضد النبات يرسل عليه الحرارة والجفاف فيذبل ويذوي، بعد أن بذل بعل غايته في حفظه وإنمائه. وهو ضد النور والشمس والوضوح والحركة؛ ولذا فإن عالمه هو عالم سفلي يسوده الظلام والصمت والسكون، في

مقابل عالم بعل المليء بالفعالية والحركة والحياة. وسيكون على هاتين القوتين الكبيرتين أن تتصارعا طويلا قبل أن يكتب لأحداهما الانتصار. وسيجد بعل نفسه في المعركة مرات لا حصر لها؛ ففي كل سبع سنوات سينبري له «موت، ويتحداه فيسلم بعل نفسه له، ويهبط إلى العالم الأسفل. ولكنه يعود منتصرا إلى الحياة بعد معركة عنيفة بين بعل وعناة من جهة، وموت وأتباعه من جهة ثانية، حيث تقوم عناة بقتل «موت» وتقطيعه ونثر جسده في الحقول، ويقوم بعل من جهته بالقضاء على بقية القوى الموالية لموت؛ وبهذا الانتصار تنبعث الطبيعة من جديد، وتعود الأمطار لتروي الأرض المجدبة، وترجع الحياة الزراعية سيرتها الأولى» (المصدر السابق: ٣٤٢-٣٤١).

٤ .٣. شمش وجديلة

في الأساطير البابلية، كان إله الشمس يُعرف (samas و shamash)، وكان يُعرف باسم إله شمش وإله العدالة وإله النور.

أحب امرأة اسمها دليلة، فطلب منها الفلستيُّون أن تحاول كشف سر قوة شمشون، لم يخبرها شمشون سره في البداية، لكنه قال: إنه يمكن ربطه بأوتار طرية، ففعلت ذلك خلال نومه لكنه قطعها عند استيقاظه، فقالت قد ختلتني وكلمتني بالكذب، فأخبِرني الآن بماذا توثق، فأخبرها أنه يمكن ربطه بحبال جديدة، فربطته في نومه، لكنه استيقظ وقطعها أيضا، ثم أخبرها أنه يمكن ربطه إذا ربطت خصل شعر صدغيه، ففعلت في نومه، لكنه حلها عندما استيقظ، أخيرا أخبرها أنه يفقد قوته إذا فقد شعره، فطلبت من خادم أن يحلق شعره، ومع كسر عهده النذيري تركه الله وقبض عليه الفلستيُّون وحرقوا عينيه، ثم بعد أن أصبح أعمى أخذه الفلستيُّون إلى غزة وسجنوه ولكن بعد فترة يستعيد قوته ويهدم معبد الكفار بيده (سامسون). fa.wikipedia.org/wiki

٥. توظيف العناصر الأسطورية في شعر فايز خضور

٥. ١. القمح

إكتشاف الزراعة بالنسبة لإنسان العصر الحجري، لم يكن نتيجة فعل بشري، بل نتيجة عون سماوي. وسنبلة القمح الأولى التي زرعها، لم تكن إلا جسد الإله الابن القتيل الذي أرسلته الأم الكبرى إلى العالم الأسفل من أجل ابتداء دورة الزراعة والحفاظ على استمرارها حتى نهاية الكون. فهو الإله الحي، الميت الحي الذي يهبط إلى باطن الأرض في الخريف، ثم يعود ساحبا وراءه خضرة الربيع مكملا دورة حياته السنوية التي تركزت حولها حياة المستوطنات الأولى وديناتها وطقوسها. هذه الأسطورة، بشكلها البدائي البسيط المختلط بالطقس، هي الأساس الذي بنيت عليه فيما بعد أساطير إله الخصب الميت ابن الأم الكبرى، بشتى أشكالها وتنوعاتها، بعد انتقال عشتار وابنها من حقول قمح المستوطنات الزراعية الأولى، إلى المدن الكبيرة التي بدأت بالتوطد مع بدايات عصور الكتابة، إلا أن زارع القمح قد بقي وفيّا لطقوسه وممارساته القديمة بعيدا عن سفسطة كهان المعابد، وتعقيد الحياة الدينية، وجنوح أساطيرها نحو الكلمة المنمقة والرمز المثقل. فحتى وقت متأخر من تاريخ الحضارات في الشرق القديم، كان زارعو القمح يمارسون طقوسا شبيهة بطقوس المزارع النيوليتي، عندما كان يندب في الصيف روح القمح القتيل الذي قضى تحت مناجل الحصادين، ثم يحتفل بعودته إلى الحياة في الربيع. فإذا كان النواح على تموز في معابد الكبرى، قد اتخذ أشكالا و مضامين دينية مختلفة، فإنه في حقل القمح قد حافظ على أصله القديم كنواح على سنابل القمح الجافة، جسد الإله، الذي يقدم نفسه طائعا للموت (السواح، ٢٠٠٢: ٢٨١-٢٨٢).

٥. ٢. القمر

يعد القمر رمز الخصب بشكل عام. «فالمصير الميتافيزيكي للقمر هو أن يعيش وأن يبقى في الوقت نفسه خالداً يعني أن يعرف الموت كمحطة راحة لإعادة ولادة جديدة، لا كنهاية. ويقع عيد القمر الجديد لدى شعوب أفريقية عديدة، قبل أيام من موعد هطول المطر، ويسمونه هناك: مبدأ الخلق وأم الخصب» (صدقة، ١٩٨٩: ١٣٥).

وجد الإنسان القديم علاقة بين القمر وخصب الأرض ونمو الزرع قبل أن يكتشف العلاقة الفعلية بين الشمس والحياة النباتية. فضوء القمر الأصفر اللين، وطراوة الليل الذي تترك أردانه قبل أن ينجلي، ندًى يمد أوراق النبات بالحياة، ورطوبة تنعش الأرض، كانت في تصور الإنسان أكثر ملاءمة لحياة الزرع من أشعة الشمس الحارقة ونور النهار الساطع. ومن ناحية أخرى فقد لاحظ الإنسان أن تتابع الفصول هو الذي يهيِّئ الشروط لتستكمل الدورة الزراعية غايتها، وأن تتابع الفصول بدوره نتاج دورة القمر الشهرية التي تضع علامات للزمن. فكان القمر بالنسبة للإنسان خالق الزمن وسيده، ورب الفصول التي تتوج حركتها بفصل الربيع الذي يحيي الأرض بعد سباتها. وإن مسؤولية القمر عن نفخ الحياة في البذور الجامدة، وإرسال مياه المطر، وتوزيع الندى، وتفجير الينابيع هي فكرة ميثولوجية شائعة نستطيع تتبعها في كل الثقافات. ولعل دراسة معتقدات الشعوب البدائية الحديثة تعطينا صورة عن بقايا معتقد الإنسان القديم. وإضافةً إلى خصوبة الأرض، فإن القمر مسؤول عن خصوبة النساء. ففي غرينلاد يسود الاعتقاد بأن القمر هو الذي ينفخ الحياة في أرحام النساء. ففي المعتقدات القديمة يبرز بالقوة الخالقة للأم القمرية الكبرى التي تنفخ الحياة في أرحام النساء وتهب الجنسين خصوبتهما، كما تفعل في الطبيعة النباتية (السواح، ٢٠٠٢: ٨٢-٨٣).

قدرة الإخصاب موجودة في القمر والشمس. وتوضح حكاية "أمها الشمس وأبوها القمر" ذلك؛ إذ تحمل امرأة بسبب تناولها اللبن الذي طلع عليه القمر ليلا والشمس صباحا، فتنجب فتاة لا تتكلم إلا إذا استحلفوها بأبيها القمر وأمها الشمس (خليلي، ١٩٧٩: ١١٢-١١٣).

٥. ٣. الحية

اعتقد الإنسان القديم بأن الحية خالدة لا تموت، وأن تبديلها لجلدها القديم بجلد آخر، هو تجديد لحياتها كلما نال منها الهرم، وربط بينها وبين القمر الذي يجدد حياته أبديا في دورة شهرية دائمة، فيسلخ جلده القديم في طوره المتناقص ويلبس جلدا جديدا في طوره المتزايد. فكانت الحية رمزا للإلهة القمرية منذ الأزمنة السحيقة. ومن هنا جاء اسم الأفعي في اللغة العربية على أنه الحية مشتقة من الحياة. وفي وصف بابلي للإلهة عشتار أن جسدها مغطى بحراشف الأفعى وفي ذلك تعبير رمزي على صلتها بالحية، وتجديدها الدوري لجلدها القمري. وقد اعتقد اليونان أن عدد أضلاع الحية يعادل عدد أيام الشهر القمري. هذه التصورات الميثولوجية التي تعود في أصلها إلى العصر النيوليتي، مازالت مستمرة في التصورات الميثولوجية للشعوب البدائية الحديثة. «فلدى كثير من قبائل ميلانيزيا وأستراليا وأندونيسيا وأفريقيا، وهنود أمريكا، تشير الحية إلى القمر و يشير القمر إلى الحية. ومازال رمز الحية التي تحمل الهلال على رأسها قائما لدى بعض هذه القبائل، للدلالة على الحياة الأبدية، وتتم الاحتفالات والطقوس الخاصة بالإلهة الأفعى في اليوم الأول لظهور القمر الجديد. ومن علاقة القمر بالأفعى، انتقلت التصورات الميثولوجية إلى الربط بين الأفعى والمرأة، فالمرأة في أصلها كانت أفعى والأفعى كانت امرأة. ففي أسطورة من الكونغو عن الطوفان الكبير، أن الذعر الذي حل بالبشر إبان تلك الكارثة قد أعاد المخلوقات إلى أصولها، فتحول الرجال

إلى قرود وتحولت النساء إلى أفاعٍ. وهذه الأسطورة تنسج على منوال خرافات العصور الوسطى في أوربا التي تؤكد أن النساء خلقت من أرجل الأفعى التي فقدتها لدى تسللها إلى الفردوس. وتبدو عشتار في كل الثقافات مصحوبة بالأفعى في كثير من الأعمال التشكيلية التي تصورها. فعشتار البابلية تلبس على رأسها تاجا على هيئة أفعى ذات رأسين» (السواح، ٢٠٠٢: ١٣٥-١٣٧).

٥. ٤. التنين

تتكرر أسطورة التنين (ممثل قوى الشر السفلية) في أكثر من أسطورة شرقية. ففي سومر وآكاد يقوم الإله انكي (أو ايا عند الساميين) إله المياه الحلوة الذي يشبه بوسيدون إله البحار الإغريقي بذبح الوحش كور بعد اختطافه إحدى الإلهات السماويات وهو هنا يشبه اغتصاب برسفونة الإغريقية ابنة زيوس من قبل إله العالم الأسفل هادس. وفي مدينة جرسو بالعراق يقوم نينورتا إله ريح الجنوب وابن أنليل إله الهواء بقتل اسج إله المرض، يلي عملية القتل إرواء الأرض العطشى. وفي بابل وآكاد نجد مروخ (إله الشمس أو عجل الشمس) يقتل تنين الشر تيامات في معركة ضارية وشق جسمها نصفين جاعلا منهما السماء والأرض.يرسم المسيح في الأيقونات -وجسده المغطى بدوائر داخلها نجوم رباعية مقتبسة من إله مردوخ ملك الآلهة المطلق ينظم الكون،يصنع منازل الآلهة وثبت الأبراج ووضع النجوم في مكانها. يجاهد مردوخ مع صديقه أنكيدو (الإنسان الثوري) ضد وحوش الشر (التنين هواوا حارس المعبد) ويقوم بحماية الحيوانات الأليفة وخصوبة الأرض. وتعكس أسطورة شمشون العبرية شخصية جلجامش كما تعكسها شخصية سوم المصرية الفرعونية وثيسيوس الإغريقي الذي قتل الميناتور ومثله هرقل الذي قتل هيدرا ذا الرؤوس التسعة. تختلف صفات الإله من عهد لعهد حيث في الدور البابلي يقف إله الطقس (الإله الملحق بإله الخصب) على التنين أو الدراكون ويمسك بيده رمز البرق ويحيط به رذاذ المطر، التنين غالبا مجنح ثم أخذ التنين يحل محل آلهة البرق وفي العهد الأكادي يصبح التنين رمزا للإعصار المدمر(أساطير الخصب) (نحاس، ٢٠٠٦: ٥١-٤٦).

٥. ٥. الحوت

يعتقد العامة أن الحوتة تطارد القمر باستمرار، وتقترب لحظة انتصارها فيما يسمى الخسوف، فيتدخل الإنسان ليحسم الأمر؛ فيلجأ الناس إلى إطلاق الرصاص والقرع على الطبول والأواني لإخافة الحوتة، وإعادتها إلى عالم المياه، ويظل الاستنفار مستمراً، والناس خائفون حتى تتراجع الحوتة إلى عالم البحار، فينتصر الخلق والحياة وروح الخير، وينتهي الخسوف. ويخرج الناس يغنون ويدبكون احتفالا باستمرار الحياة والوجود.

أما عن الكسوف وعلاقة ذلك بالتنين ومحاولاته المستمرة للقضاء على الشمس فقد باءت كلها بالفشل منذ عهد عهد الكنعانيين إلى يومنا هذا. فقد أوكل "بعل الإله الكنعاني" مهمة القضاء على طموح التنين في ابتلاع الشمس إلى كاشر و خاسس كما في النص التالي: "إن الشمس تكافأ على صنيعها نحو البعل، ومكافأتها هي أن كاشر- و(خاسس إله البناء والصنائع) سيرمي بالتنين إلى اليم؛ فلا تعود الشمس تنكسف؛ لأن التنين يبتلع الشمس، وهذا هو سبب الكسوف. وإن التنين يحاول العودة بالشمس إلى مجتمع المياه، ولكنه يفشل كما فشلت الحوتة (عوض، ١٩٨٣: ١٨٤).

٦. قراءة أسطورية للروايات التاريخية في شعر فايز خضور(درب المجرة، أصابع المطر)

٦. ١. إعادة أساطير الموت والانبعاث في قصيدة «درب المجرة»

يحاول الشاعر في هذه القصيدة من البداية أن يوظف فكرة متشائمة، ثم يُعرب عن أمله في ولادة جديدة بشكل قليل للغاية. هذا الأمر يُشاهَد من خلال اختياره للمفردات والأساطير والعناصر الأسطورية التى استخدمها الشاعر في أجواء القصيدة.

مَن تُرى يُبقى إذا البدر هلك
من ترى يسقى قناديل الفَلَك
طَقطُقوا يا فغداً تمتصُّنا في العُقم دوده
دَوّخوا خد النحاس
مَزقّوا جيلَ النعاس
و اذبَحوا أحلى صبايا رأسَ شمرا
واذبحوا أحلى صبايا رأس شمرا
يبلعُ التنينُ الكنزَ الأبديه ...
ونرى في مقطع أخرى
وقتها تموزنا كان الإله
فروَينَ قصة سوداء واهاً ثم آه
أوقد الرب المجامر
جمع الكهان واختاروا الضحية
فلتكن منهُنَّ مَن جاءَت أخيرة. (خضور، ٢٠٠٣: ٢٢-٢٤)

نرى في هذه الأبيات أن الشاعر يروي ابتلاع الحوت للقمر الذي يكون صورة الحوت الفلكية. ويعمّ سواد الظلمة في كلّ مكان.ويسيطر العدم على البلاد العربية بابتلاع القمر. وإن الشاعر في هذا المقطع قد ذكر رموز الأساطير المتنوعة كأوغاريت، وتموز، وشمش، وجديلة. ويحاول الشاعر مع التحول في الروايات الأسطوريّة أن يدعو الناس من بلده إلى الثورة والمقاومة والسعي إلى الوصول إلى التنوير الحقيقي الذي هو نفس الحريّة ولكن باتجاه مختلف. في أشعاره، تموز إله الخصب مأيوس نفسه. وإن تَنين العدم أو الحوت الذي هو نفس أعداء مواطني سوريا، قد ابتلع القمر الّذي يكون بلد الشاعر ومسقط رأسه. وإن الشاعر عبرَ طيفٍ واسع من الألفاظ السلبية استطاع بسهولة أن يصوّر أوضاع البلاد العربية المؤسفة. إنه يدعو مواطنيهم إلى الثورة والقتال على قدم المساواة مع اليقظة والصحوة.

هزهز التاريخ رمحه. كلما غنى على الشرق القمر.
وتعرت (أوجاريت)
طعم الأجيال قمحا وزبيب.
تزرع الأفق الجديب.(الخضور،٢٠٠٣: ٢١)

كما يلاحظ من الأبيات استخدام الشاعر للعناصر الأسطورية كالقمر والقمح. فكلاهما يدل على الخصوبة. ولكن الشاعر لا يبين في شعره عناصر الخصوبة في بلده. فيخفيها أو يسرقها ويتضح هذا التصوير في مقطوعات أخرى:

يبلغ الحوت القمر/ أطلق الغول عبيده./ طقطقوا / فشروش العتم سحت غيمها، هب البشر/ أظلمت درب المجره./ مزق الماء سدوده./ فأرفعوا نارا، حديد-يا جياع الليل- ألواح التنك/طقطقوا...يا، واندروا للرب-للحوت-ضحية(الخضور، ٢٠٠٣: ٢٢).

فالشاعر بواسطة كلمات مثل حوت، قمر، تنين يستفيد من روايات الكسوف والخسوف في الأساطير. لهذا كان للماء أهمية خاصة في الحياة الشعبية؛ إذ يعتقد أن مجتمع المياه هو الأول، وكانت تضيئه الشمس والقمر، وبعد صعودهما إلى السماء ظلت محاولة إعادتهما إلى العالم السفلي قائمة.

إن محاولة رد الحياة إلى العدم هي المحاولة المستمرة التي تقوم بها القوى الشريرة المتمثلة بالحوتة التي تحاول التهام القمر عند خسوفه، والتنين الذي يبتلع الشمس وقت كسوفها، وهنا على الإنسان مناصرة الخلق عن طريق تكرار الأعمال التي تؤدي إلى بقاء الحياة، و تجديد الخلق؛ لأن الإنسان بأعماله يقرر مصير الكون؛ لهذا كان من استعادة الزمن الأول، وتكرار الأعمال التي تؤدي إلى ديمومة الخلق. (الخليلى، ١٩٧٩: ١١٢-١١٣).

يريد الشاعر بواسطة هذه الأبيات أن يوضّح بأن القمر والحية والأفعى في بلاده تخطف أو تخفي بدلا من هذه العناصر، وجعل التنين الذي هو في أساطير سومر يدل على الدمار والخراب والعاصفة الشديدة إنه رمز للغيوم الداكنة التي سرقت المطر والنور(رموز الخصب) في الطبيعة. في«دروب النجم يحصدن الهوى والقمح، يزرعن السما طيف المسرة/ سابقات أخت عشتار الحبيبة/ هي تشدوا تحزم / القمح على أكتافها أحلى عباءة / حين صاحت للرفيقات: ألا أنظرن القمر/ترى تلمح مثلي ذلك الوحش الذي يعدو وراءه؟ من / فهربن، ناثرات حولهن الأمن، أتعاب الحصاد / حاملات في الصدور الخوف لوعة/. دمعه تزحم دمعه ... وقتها «تموزنا» كان الاله /فروين القصة السوداء واه ثم آه. / أوقد الرب المجامر. جمع الكهان واختاروا ضحية: فلتكن منهن من جاءت أخيره ...» (الخضور، ٢٠٠٣: ٢٣).

يشير الشاعر في هذا المقطع إلى رواية تموز التاريخية وإنه اختار بواسطة الآلهة للتضحية به حتى يعود للحياة على الأرض. فالشاعر بواسطة هذه الرواية يعبّر عن أن العنصر الرئيس في بلاد العرب هو التضيحة كما أن تموز قتل حتى يبعث مرة أخرى. وأيضا يشير بشكل ملحوظ إلى الطقوس التي أُقيمت لتموز ليبعث من عالم الموت.

«وانتهت أسطورة التين المهرهر فوق أضلاع السماء/ تلك التبن الذي ضوى لنا عتم العشية/ كان هذا منذ آلاف السنين./ منذ أن صلى على الشرق القدر/ عندما أهل الصحارى، عمدوا بالخمر أضلاع القمر/ ابتعد .. يا ... أنت يا تين يا نسل السبايا البربريه: كل أحبابك ماتوا» (المصدر نفسه: ٢٤).

التين في هذه القطعة يدل على ثلاثة منهجيات:

الأولى: نموذج طقوس الحصاد، لأن القمح رمز لإله ابن قتيل الدموزي في الأساطير. القمح هو رمز التضحية البشرية كنبات يوضع في التراب ويظهر من أعماق التراب بشكل نبات جميل وينتج محصولا جديدا من نفسه.

الثانى: ابن القتيل الذي يرسمه الشاعر بوساطة صورة القمح، لأن القمح يعطي الحياة بواسطة الحين وإزالته والتبن رمز الجدب والعقم، لأنه لا يمكن أن يستعمل للشرب والغذاء.

الثالث: فكرة ثالثة في هذا المصطلح يمثل البؤس والمعاناة والدمار.

يختم الشاعر قصيدته مع رواية أسطورية أخرى، إذ قام الشاعر بتغيير معناها في هذا الشعر شمشون إله الشمس الذي لايبعث ويموت بواسطة خدعة الجديلة حبيبته. ويهيمن الدمار والظلمة على بلده.

في قصيدة أخرى نرى:

عندما أسلموه إلى الموت، كان المساء

يستحي من بريق الشعارات والأوسمة
كان تموز يبكي الفرات
خانقاً في الرئات هزج المهاميز والجمجه
وأيضا في قطعة أخرى يشير الشاعر إلى التموز:
وقتها «تموزنا» كان الإله
فروين القصة السوداء واها ثم آه
أوقد الرب المجامر
جمع الكهان واختاروا الضحية:
فلتكن منهن من جاءت أخيرة.(الخضور،٢٠٠٣: ٢٣)

إن فايز خضور كشعراء السومريين استعان برواية تموز الأسطورية للتعبير عن أفكاره المثاليّة ولكن باستخدام متنوع، لأنه يسعى ليصوّر العدم والدمار المستولي على مسقط رأسه. فلهذا السبب يضحي في شعره تموز الإله البابلي الّذي يموت في الشتاء كموت الطبيعة ويبعث في الربيع كبعث الطبيعة وهو لا يُرى فيه علامة من الأمل بالبعث، فكأن تموز يدين بالموت الأبدي، فلهذا يسيطر على العالم العربي الموت والقنوط. واحد من اتجاهات فايز خضور من روايات الموت والبعث الأسطوريّة هو تصوير الدمار وتشبيه هذا الدمار الّذي هو نتيجة قتال إسرائيل وعراكها مع العرب ونهب كل ما لدى العرب من البلد وغير ذلك، بموت الإله النباتي أو البعث كتموز أو دوموزي.

وخلافًا لأسطورة تموز، فإن هذه الرواية ليس لها رحلة مظفرة، ورحلة تموز إلى العالم تعتبر رحلة لا عودة، مما يدل في الواقع على أن اليأس والتشاؤم والوضع الخانق يسيطر على المجتمع السوري. ويرى الشاعر أن برغم الأمل لن يزدهر في نفوس أهل هذا البلد، أما تموز إلهة القمح التي هي إلهة الخصوبة والفداء، فلا رغبة لها في العودة إلى العالم.

كان شمشون جديله
كان جبارا ولكن قصقصت عزا عزيمته دليله
فبكاها مع الأيام حيله
مثلما شطأن تأتي صوبها الأمواج غصبي
كيف تغدو بعدها سلها وقل لي؟ (الخضور، ٢٠٠٠: ٢٤).

في النهاية، في الجزء الأخير من القصيدة، ما زلنا نرى الظلام ممزوجًا بالألم والمعاناة؛ لأنه في هذا العالم، لا يرى علامة بناءً على ذلك أن إلهة شمش، التي يمكن أن تكون رمزًا لشخص ثوري، ستتغلب على الأعداء بسبب الفشل وخيبة الأمل يسيطر على تفكيره ومنهجه.

٦. ٢. إعادة أساطير الموت والانبعاث في قصيدة «أصابع المطر»

هذا العنوان من القصيدة يشير إلى سيطرة اليأس والتشاؤم في فكر الشاعر حول مواضيع الانبعاث والتجدد والخصب في سوريا أو بشكل عام في كل البلاد العربية.

التوظيف يعكس الملامح الشخصية التراثية، ويتمثل هذا الأسلوب في توظيف الملامح التراثية للشخصية في التعبير عن معان تناقض المدلول التراثي لها، ويهدف الشاعر من استخدامه هذا الأسلوب في الغالب إلى توليد نوع من الإحساس العميق بالمفارقة بين المدلول التراثي للشخصية والبعد المعاصر الذي يوظفها في التعبير عنه.

لتمسح الفصول دودة تموت/ في الحجر، لعله يعودا (بعل) من متاهة الغياب/ يحرش العروق بالعروق،/ وينحر الغروب في الشروق / ترى يعود من سفاره؟ صغارنا هللون، هل يرونه.؟ / صغارنا (يا بعل) خائفون/ ونحن خائفون/ ونسمة الزوال هرهرت رموشنا/ مدامع الصفصاف في غديرنا، حكاية عميقة الجراح (الخضور، ٢٠٠٣: ٢٧).

في هذه القصيدة استخدم الشاعر إلهة بعل الأسطوري لترسيم أفكاره حول انبعاث الشعب السوري، فقد اختار بعل الذي هو في تاريخ الأساطير يشير إلى استسلامه أمام آلهة الموت باختياره دون أيّ مقاومة ويسقط في العالم السفلي. في الروايات التاريخية بمساعدة عنات حبيبته يبعث من عالم الموت، ويعود إلى الحياة، ولكن كما نرى في الأبيات التالية يتحدث الشاعر عن بعل الذى لا يبعث ولا يحيى. فيعتبر الشاعر من المستحيل العودة إلى الحياة. وعبر استخدام هذه الأسطورة في شعره يتمثل السبب الرئيس في عقم بلاد العرب خاصة سوريا، حيث يعود إلى شعوب لا تريد أن تنهض وتتحرك وتختار أن تعيش في البلاد التي كان العقم مسيطرا عليها. كذلك يجعل عشتار رمزا للشعب الذي يبكي لإنقاذ بلده من العقم الذي تعاني منه الأرض العقيمة، كما كان قد تسرب فيهم جمود فقد قاموا بالبكاء والابتهال والنذور فقط.

«ويعبر الزمان، والزوال في الكوي/ (يا بعل لم نسيتنا؟!)/ عشتار في الدروب جف دمعها / تكدس الصغار، فتحت محابس الدمار/ ولحظة تمر، والوجود غفلة/ هو الربيع في عروقنا مزرزر» (المصدر نفسه: ٢٨).

هنا ندخل في مقولة صراع الحياة والفناء. في هذا المقطع، جعل الشاعر عشتار بمثابة الأرض العربية أو مسقط رأسه، الأرض التي تنتظر عودة بعل من عالم الموت. وجدير بالذكر أن عشتار في هذا المقطع من القصيدة على خلاف الرواية التاريخيه التي تهبط إلى العالم السفلي لإنقاذ البعل من الموت، لأن بطلة الأسطورة قد هاجرت من أرض الأحياء إلى عالم الموتى، لكنّ حضورها لا يزال متمثلاً في الطبيعة، فنرى في هذا المقطع أن عشتار ليس لديها أمل في عودة بعل.

وفي النهاية، ختم الشاعر قصيدته بالأبيات التالية:

تلفلفت قوافل الجراد/ بكيتها بلوعة ومقلتى أسىً تلوب، خلف شهقة النهار .../ أيومض النهار بعد أن تعتمت خدوده أيومض النهار؟/ بخيلة هي السماء يا شقاءنا / وبعل ذلك العظيم لم يعد / فسافر القطار؟(خضور، ٢٠٠٣: ٣٠).

كما أن الشاعر ليس لديه أمل لشعب وطنه، ففي شعره ليس لديه أمل في انبعاث البعل وانتصاره على الموت. فيستخدم الشاعر روايات بعل لتوضيح هذا الدمار، لكن بعل الذي يستسلم حتى الموت ولا ينقذ من العالم السفلي. ينظر الشاعر إلى الحياة بنظرة متشائمة بسبب الأزمات السياسية والاجتماعية للمجتمع في عصره. وقد تسبب هذا التشاؤم في خلق جو من الفراغ واليأس وتنعكسها في قصائده. بشكل عام، في شعر فايز خضور، يتخذ كل من بعل وتموز وجهاً مساوياً مع ظروف المجتمع. تتسم أشعار فايز خضور بجدلية الموت والانبعاث ولكن في أكثر الأحيان نلاحظ انتصار الموت على الحياة، لأن الشاعر يجمع هموم الذات وهموم الجماعة. يروم كشف الواقع واستشراف المستقبل منتقلا من التفسير إلى التغيير، لذا فإن الصراع بين الموت والانبعاث في تجربة الشاعر الحديث يعني صراعا بين الحرية والحركة والتجدد. هذا فكر الشاعر عن البعل وتموز يذكرنا بالقصيدة «بعد الجليد» لخليل الحاوي، حيث يقول:

إن يكن، ربَاه لا يحيي عروقَ الميتينا/ غيرُ نار تلدُ العنقاء، نار/ تتغذى من رمادِ الموتِ فينا /في القرار /فلنعان مِن جحيمِ النار/ ما يمنحُنا البعثَ اليقينا / ثم تحيا حرَة خضراءَ تزهو وتُصلى/ يا إله الخصب، يا تموز، يا شمس الحصيد/ بارك الأرض التي تعطى رجالا /أقوياءَ الصلب، نسلا لا يبيد... (الحاوي،١٩٩٣: ١٢٨-١٢٥).

في هذا المقطع يشعر الشاعر بالتشاؤم وخيبة الأمل من عودة تموز وبعل ويرى أنهما غير قادرين على الانبعاث في العالم العربي. «هذا العجز في إله الخصوبة في عمق نظر الشاعر يمكن أن يشير إلى عمق الكارثة والمعاناة والمتاعب في العالم» (حيدريان شهري، ١٣٩١: ١٠٠).

النتيجة

١- هناك صلة وطيدة بين تفكير الشاعر والأساطير المتعلقة بالموت والانبعاث والحياة الجديدة ويمكن العثور على مظاهر التفكير في الموت في الروايات الميثولوجية التي يعرضها الشاعر في شعره وفي العناصر الأسطورية التي يوظفها في قصائده مثل القمر والتنين والقمح.

٢- إن الدوافع السياسية والاجتماعية من أهم الدوافع التي جعلت فايز خضور يميل لتغيير في الأساطير المرتبطة بالموت والانبعاث.

٣- المظاهر الإيجابية والسلبية المرتبطة بالموت والانبعاث ظاهرة في سياق المفردات الموظفة عند الشاعر كما نرى في التموز، العشتار، البعل والشمش.

٤- إبداع الشاعر يتبلور في أنه يقدم تطبيقا مختلفا للعناصر الميثولوجية والشخصيات الأسطورية التي ظهرت في شعره ولذلك لا يعود تموز و.... إلى الحياة بل يسلم أنفسهما لإله الموت وهذا الانسلاخ (التطور) الدلالي متأثر بالظروف السياسية والاجتماعية لوطن الشاعر وفي الحقيقة يصور الشاعر الموت. وهدف الشاعر من تغيير الروايات هو تحريك الناس وتحريرهم من الصمت في وجه القهر والقمع في المجتمع.

٥- أشهر رواية أسطورية مستخدمة في قصائد شاعرنا هذا هو رواية بعل وأنانا اللتان تعتبران رمزين لإله منهزم فاشل يلقي نفسه في شَرَكَ الموت دون أي مقاومة ولا يسعى إلى العودة أبدا. بعل وتموز إلهان لا يملكان القدرة على البعث أو لا يرغبان في البعث في قصيدته وهما يكافحان مع الألم والمعاناة المفروضة عليهما، لكنهما لا يحاولان التخلص منها.

المصادر والمراجع

١. إلیادة، میرچا (١٩٨٣). **چشم اندازهای اسطوره**، ترجمه جلال ستاری، تهران: توس.

٢. باستید، روجیه (١٩٩١). **دانش اساطیر**، ترجمه جلال ستاری، تهران: سروش.

٣. الحاوي، خليل (١٩٩٣). **ديوان خليل الحاوي**، بيروت: دارالعودة.

٤. خضور، فائز (٢٠٠٣). **ديوان فائز خضور**، دمشق: منشورات وزرات الثقافة.

٥. الخليلي، علي (١٩٧٩). **البطل الفلسطيني في الحكاية الشعبية**، ط٢، بيروت: دار ابن خلدون.

٦. زيتوني، لؤى (٢٠٠٩). **مفهوم الأسطورة ورمزيتها الأدبية**، بيروت: دارالفكرللأبحاث والنشر.

٧. السكوت، حمدى (٢٠١٥). **قاموس الأدب العربي الحديث**، مصر: هيئة المصرية العامة للكتاب.

٨. السواح، فراس (٢٠٠١). **الأسطورة والمعنى دراسات في ميثولوجيا والديانات الشرقية**، الطبعة الثانية، دمشق: منشور دار علاء الدين.

٩. _____ (١٩٨١). **مغامرة العقل الأولى**، بيروت.

١٠. _____ (٢٠٠٢). **لغز عشتار**، الطبعة الثامنة، دمشق: دار علاء الدين.

١١. الصالح، نضال (٢٠٠٠). **النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة**، رسالة دكتوراة، جامعة حلب.

١٢. صدقة، جان (١٩٨٩). **رموز وطقوس**؛ دراسات في الميثولوجيا القديمة. رياض الريس للكتب والنشر.

١٣. شاهين، محمد (١٩٩٦). **الأدب والأسطورة**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

١٤. عباس، إحسان (١٩٧٨). **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**. الكويت: عالم المعرفة.

١٥. عشري زايد، على (١٩٩٧). **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي**، قاهرة: دار الفكر العربي.

١٦. عوض، عوض سعود (١٩٨٣). **دراسات في الفلكلور الفلسطيني**، دمشق: دائرة الإعلام والثقافة في منظمة التحرير الفلسطينية.

١٧. عوض، ريتا (١٩٧٤). **أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي**، بيروت.

١٨. فراى، نورتراپ (١٩٩٥). **ادبيات واسطوره**، ترجمه جلال ستارى، تهران: سروش.

١٩. كمال زكي، أحمد (دت). **الأساطير**، بيروت: دارالعودة.

٢٠. نحاس، جورج ف (٢٠٠٦). **أساطير الخصب الإنباتي في حضارات شرق الأدنى**، دمشق: دار الثقافة.

٢١. حيدريان شهري، أحمدرضا (١٣٩١). دراسة رموز البعث في أشعار خليل حاوي. فصلية لسان مبين العلمية، السنة الرابعة، العدد التاسع، صص١٠٤-٨٣.

٢٢. گودرزي لمراسكي،حسن.قربانزاده بهروز وشهرام أحمدي.(١٤٠٠).الدورالرئيسى للجانب الأنثوى(الأنيما)في أشعار نزار قباني ونادر نادربور.اللغة العربية وآدابها، السنة الثالثة عشرة، العدد١، صص٥٠-٣٧.
Doi:10.22067/jallv13.i1.88883

23. (https://fa.wikipedia.org/wiki/سامسون)

24. Campbell.joseph(1968).The Hero with a thousand faces.Newyork.

25. Frazer james(1971).The Golden Bough.New York: Macmillan.

26. Frye Northrop(1996).The Archetyps of littarure myth and littarure.Lincoln.

27. Seskauaite Daiva(2017).The Plant in The Mythology .voloume 9. issue 4. 2. 6–7. 7.

28. Wimssat.william(1974).Littrary criticism-idea and Act the English Institute 1939-1972 slected essay university of California press.

References

Abbas, E. (1978). *Trends of Contemporary Arabic Poetry*. Kuwait: The Science of Knowledge.[In Arabic].

Al-Hawi, K. (1993). *The Diwan of Khalil Hawi*. Beirut: Dar Al-Awdah. [In Arabic].

Al-Khalili, A. (1979). *al-Batl al-Falistini In the popular story*, Vol. 2, Beirut: Dar Ibn Khaldoun. [In Arabic].
Alsakot, H (2015). *Dictionary of Al-Arabic Al-Hadith*, Egypt: Al-Masriyyah General Committee for Books. [In Arabic].
Al-Saleh, N. (2000). *Mythical tendency in the contemporary Arab novel*, Ph.D. thesis, University of Aleppo. [In Arabic].
Al-Sawah, F (2001). *Al-Asturah and Meaning Studies in Mythology and Eastern Religions*, second edition, Damascus: Dar Aladdin. [In Arabic].
----------.(1981). The Adventure of the First Mind, Beirut[In Arabic].
----------.(2002).*Ishtar Puzzle*, Eighth Edition, Damascus: Aladdin House. [In Arabic].
Ashry Z, Ali (1997). *Recalling traditional personalities in Arabic poetry*, Cairo: Dar al-Fikr al-Arabi. [In Arabic].
Awad, A. (1983). *Studies in Palestinian Folklore*, Damascus: Department of Information and Culture in the Palestine Liberation Organization. [In Arabic].
Awad, R. (1974). *The Myth of Death and Rebirth in Arabic Poetry*, Beirut.[In Arabic].
Bastide, R. (1991). *Danesh Asatir*, translated by Jalal Sattari, Tehran: Soroush.[In Persian].
Fry, N. (1995). *Literature and legend*, translated by Jalal Satari, Tehran: Soroush.[In Persian].
Iliad, M.(1983). *Visions of myth, translated by Jalal Sattari*, Tehran: Toos.[In Persian].
Kamal Zaki, A. (n.d.). Al-Asatir, Beirut: Dar Al-Awda. [In Arabic].
Khazour, F. (2003). *Divan Faez Khazour*, Damascus: Ministry of Culture Charters.[In Arabic].
Nahas, G. (2006). *The myths of plant fertility in the civilizations of the Near East*, Damascus: House of Culture. [In Arabic].
Shahin, M (1996). *Literature and Mythology*, Beirut The Arab Institute for Studies and Publishing. [In Arabic].
Zaitouni, L. (2009). *The concept of myth and literary symbolism*, Beirut: Dar al-Fakr for research and publishing. [In Arabic].
Heidaryan Shahri, A .R.(2012). Study of the symbols of the Baath in the poems of Khalil Hawi. *Quarterly Lisan Mobin Scientific*, 14(9): 83-104.[In Persian].
Goodarzi Limraski, H.& el (2021). The Prominent Role of Female Element in the Poems of Nizar Tawfiq Qabbani and Nader Naderpour, *Arabic language and literature*, 13(1): 37-50. (doi:10.22067/jallv13.i1.88883). [In Arabic].

اللّغة العربية و آدابها (الفصلية العلمية المحكمة)
www.jall.um.ac.ir
الترقيم الدولي الموحد للطباعة: 7217 – 2008
الترقيم الدولي الموحد الإلكتروني: 2681 – 2383
اللّغة العربية و آدابها، السنة الرابعة عشرة، العدد ١ (الرقم المسلسل ٢٨)، ربيع ١٤٤٣، صص:٩٢-٧٧

دور التكرار في مغالاة المعاني وتوجيه المتلقّي على أساس نظريّة فان دايك (تطوّرات إيران الفضائيّة في قناتي "العالم" و"العربيّة" أنموذجاً)

(المقالة المحكمة)

رضاعلي قاسمي نسب (طالب الدكتوراه في قسم اللغة العربيّة وآدابها بجامعة سمنان، إيران)
علي ضيغمي (أستاذ مساعد في قسم اللغة العربيّة وآدابها بجامعة سمنان، إيران، الكاتب المسؤول)[1]
سيد رضا ميرأحمدي (أستاذ مشارك في قسم اللغة العربيّة وآدابها بجامعة سمنان، إيران)

Doi: 10.22067/jallv14.i1.2110-1084

الملخّص

إنّ استخدام أيّ ظاهرة من ظواهر الأدب في الشعر والنثر لا يكون عبثاً ومن دون دوافع مسبقة وينطبق ذلك على التكرار، فأصبح التكرار من التقنيات الواضحة لبناء النص الخبريّ، إذ يلعب دوراً بارزاً في معالم الوصول إلى مضمون النص ونقل المعاني الخفيّة في النصوص الخبريّة للمخاطب ويعدّ أداة إستراتجيّة قويّة تؤدّي إلى توجيه الانتباه إلى اللغة ذاتها وتنبيه المتلقّي إلى ما يريده المتكلم أو الكاتب؛ فإنّ وسائل الإعلام تستخدم التكرار قاصدةً ترسيخ غايتها الرئيسة في أذهان الناس وهي تمهيد الطريق لقبول السياسات المتبعة في هذه الوسائل.ويقوم البحث الراهن بتحليل النصوص الخبريّة في قناتي "العالم والعربيّة"، مركّزا على دور التكرار في مغالاة المعاني وأهميّته في انتباه المخاطب إلى بعض المعاني الخاصّة على أساس نظريّة "فان دايك"؛ حيث تشير نتائج البحث إلى كيفيّة محاولة أصحاب وسائل الإعلام وأساليبهم لغرس صورة إيجابيّة لأنفسهم أو للجهات المتبوعة وصورة سلبيّة للجهات المعارضة لسياساتهم في أذهان الجمهور باستخدام تقنية التكرار. ولهذا تستخدم في قناة العالم الإخباريّة الحكوميّة الإيرانيّة كلمات مثل "النجاح"و"السلميّ"و"الدفاعيّ" كما تتكرّر كلمات مثل "غير سلميّ" و"التهديد" و"القلق الشديد" في قناة العربيّة السعوديّة؛ لأن ترتيب الكلمات الإيجابيّة أم السلبيّة معًا في نص إخباريّ يتسبّب في إنشاء صورة إيجابيّة أو سلبيّة عن إيران، فيتمّ تسجيلها في أذهان الجمهور والتكرار يعمل مثل مطرقة ترسّخ هذه الصورة الإيجابيّة أو السلبيّة في أذهان المخاطبين.فتكمن أهمية هذا البحث في أنّ التكرار هو من أكثر التقنيات المستفادة لنقل الرسائل الخفيّة إلى الجمهور، والتي حظيت باهتمام إعلاميّ كبير، لا سيّما في السنوات الأخيرة، خاصّةً في الأخبار المتعلّقة بإيران، حيث إنّ معرفة أساليب استخدام هذه التقنية في وسائل الإعلام تزيد من معرفة الجمهور الإعلاميّة.

الكلمات الدليلية: التكرار، تطورات إيران الفضائيّة، فان دايك، قناة العالم، قناة العربيّة.

تاريخ الوصول: ١٤٠٠/٨/٤ تاريخ المراجعة: ١٤٠٠/١٠/١٦ تاريخ القبول: ١٤٠٠/١٢/٢٠

[1]. الكاتب المسؤول: zeighami@semnan.ac.ir

١. المقدمة

الفلسفة الرئيسة لتكوين أيّ نشاط إعلاميّ واستمراره هي التأثير على الجماهير، إذ تقصد وسائل الإعلام التأثير على عقولهم دائماً من أجل الاحتفاظ على جمهورها الحاليّ وفي نفس الوقت جذب جماهير جديدة. فتستخدم تقنيات مختلفة لتحقيق هذا الهدف، ومن جملة هذه الأساليب هي التكرار الذي يستخدمه الإعلام بغية السيطرة على أفكار المخاطبين وعقولهم.

وإنّ تقنية التكرار هي طريقة غير مباشرة لإيصال المعنى ومبالغته، حيث تستخدم وسائل الإعلام لغة غير مباشرة لنقل أيديولوجيتها؛ ليكون لها تأثير أكبر على متلقّيها، والغرض الرئيس للغة الأيديولوجيّة في وسائل الإعلام هو توجيه الجمهور إلى هدف محدّد، إذ تمّ إجراء عدد غير كثير من الدراسات حول العلاقة بين التكرار والأيديولوجيا في الإعلام، فتسعى هذه الدراسة إلى إظهار كيفيّة استخدام وسائل الإعلام تقنية التكرار لغرس المعاني الخفيّة في اللاوعي من أذهان الجمهور. واخترنا في هذه الدراسة عشرة نصوص إخباريّة من قناتَي "العالم" الإيرانيّة و"العربيّة" السعوديّة اختياراً هادفاً لفترة أبريل إلى فبراير ٢٠٢٠م، وفحصنا كيفيّة محاولة هاتينِ القناتينِ لتحقيق أهدافهما المنشودة باستخدام تقنية التكرار.

فهناك ثلاثة أسئلة رئيسة يحاول البحث الإجابة عنها وهي:

١-ما الغرض الرئيس من استخدام التكرار في وسائل الإعلام العربيّة؟

٢-ما دور التكرار في لفت انتباه المخاطب العربيّ إلى المعاني الخاصّة؟

٣-ما دور التكرار في تعميق المعاني الخفيّة في أخبار إيران الفضائيّة في وسائل الإعلام العربيّة؟

١. ١. الفرضيّات

يبدو أنّ وسائل الإعلام العربيّة لا تلجأ إلى التّكرار إلّا وهي تحاول التركيز على بعض المعاني وزرعها في أذهان الناس بصورة غير مباشرةٍ، محاولةً لنقل المعاني الخفيّة إلى المتلقّين. فيؤدّي استخدام تقنية التكرار إلى غرس المعاني المستهدفة في اللاوعي من الذهن حتى تتمكّن وسائل الإعلام من تحقيق أهدافها بهذه الطريقة.

١. ٢. سابقة البحث

تمّت كتابة العديد من البحوث حول التكرار، وعندما قمنا بفحصها، وصلنا إلى أنّ مفاد غالبيّة هذه الأبحاث كرّست على النصوص الأدبيّة. وقلّما يوجد بحث أكاديميّ حول التكرار في النصوص الإعلاميّة، خاصّة فيما يتعلق بإبراز الأخبار الإيرانيّة في وسائل الإعلام العربيّة، ولعلّه يمكن القول بأنّه إذا تركنا المراجع العابرة في بعض الأبحاث جانباً، فلم يتمّ إجراء أيّ بحث مستقلّ في هذا المجال، إذ شجّعنا شغور البحث العلميّ في هذا المجال أن تحظى هذه القضية باهتمام متزايد لجذب انتباه الباحثين في هذا المجال، فنشير في الفقرات التالية إلى بعض الأبحاث التي أشارت بإيجاز إلى موضوع التكرار في النصوص الإخباريّة:

- أشار عبد القادر طاش (١٩٩٣) في كتابه «الإسلام في الإعلام الغربيّ» إلى العوامل الّتي أسهمت ولا تزال تسهم في تشويه صورة الإسلام في العالم فأشار إلى كيفيّة محاولة وسائل الإعلام لترسيخ صورة مسيئة للإسلام والعرب في العقل الجماهيريّ الغربيّ، وذهب الباحث إلى أنّ التكرار هو إحدى التقنيات الّتي تستخدمها وسائل الإعلام الغربيّة لترسيخ ما تقصده في أذهان الجمهور.

– وأشارت ماهيناز رمزي (٢٠٠٠) في أطروحتها «دور الأساليب الفنّيّة لبرامج الأطفال التلفزيونيّة في تنميّة قدرة الطفل على فهم وتذكر المضمون» إلى دور التلفاز في غرس المعاني في أذهان الأطفال عبر استخدام التكرار.

– وأشار أحمد علي محمد زيدان (٢٠٠٣) في جزء من رسالته «اتجاهات التغطية الإخباريّة لصحيفة نيويورك تايمز قبل الحرب الأمريكيّة على العراق» إلى أنّ وسائل الإعلام الغربيّة، بما في ذلك نيويورك تايمز، استخدمت أسلوب التكرار للتأثير على الرأي العام من أجل تمهيد الطريق لغزو العراق.

– وقام أستبرق فؤاد رهيب (٢٠٠٩) في رسالته بمرحلة الماجستير بعنوان «المعالجة الإعلاميّة للاحتلال الأمريكي في العراق، مجلة نيوزويك–النسخة العربيّة» في الجامعة الأردنيّة بتناول دور الأيديولوجيا في حرب الدعاية الأمريكيّة ضد العراق وقال إنّ التكرار هو إحدى التقنيات التي استخدمتها وسائل الإعلام لتمهّد الطريق لضربة عسكريّة ضد العراق.

– وأشارت بتول واعظ ورقيّة كاردل إيلواري (١٣٩١ش/ ٢٠١٢م) في مقالتهما «دراسة أثر التكرار في فصاحة بوستان» إلى تقنيّة التكرار ودوره في غرس المعاني لهذا الكتاب.

– وأشار محمد رضا تخشيد وسيد محمد علي علوي (١٣٩٣ش/ ٢٠١٤م) في بحث لهما بعنوان "شبكات العقل وقوة الإعلام في تمثيل غير واقعي لبرنامج إيران النوويّ» إلى أنّه امتلأت أذهان الرأي العام الغربيّ بالمعاني السلبية عن إيران مع استمرار انتشار الأخبار السلبيّة في وسائل الإعلام الغربيّة، لدرجة أنّ الجمهور لم يصدّق الأخبار الإيجابيّة حول نشاطات إيران النوويّة من مصادر موثوقة.

– فحص سجود جبر خضير (٢٠١٦) في رسالته للماجستير بجامعة النجاح الفلسطينيّة «وظائف الأيديولوجيا لتكرار الكلمات في خطابات رؤساء مصر الثلاثة، مبارك ومرسي والسيسي» ووضّح كيف يتعمّد السياسيون استخدام التكرار في خطاباتهم لإقناع الناس بجدول أعمالهم السياسيّة من أجل البقاء في السلطة.

– واعتبر محمد حسام نمر منصور (٢٠١٧) في أطروحته «الأطر الخبريّة لقضيّة حصار غزّة في المواقع الالكترونيّة للصحف الأمريكيّة والبريطانيّة» التكرار إحدى تقنيات إبراز المعنى في الإعلام ذاكراً كيفيّة استخدام وسائل الإعلام الغربيّة والأوروبيّة هذه التقنية لتغطية أخبار الكيان الصهيونيّ وغزة ونقل المعاني الخاصّة.

– وأشار قاسمي‌نسب وآخرون (١٣٩٨ش/ ٢٠١٩م) في بحث طبع بمجلة "جستارهاي زباني" عنوانه: «تحليل الخطاب اللغويّ للانسحاب الأمريكي من المعاهدة النوويّة الإيرانيّة في قناتي العربيّة والمنار» إلى أنّ التكرار هو أحد الأساليب لترسيخ المعنى في أذهان الجمهور وأكدوا على دوره في الخطاب اللغويّ الموجود في القناتين وكيفيّة لفت انتباه الجمهور إلى موضوع محدّد.

– كما أشار قاسمي‌نسب وآخرون (١٣٩٩ش/ ٢٠٢٠م) في مقالتهم بمجلة بحوث في اللغة العربيّة وآدابها «تحليل خطاب طلبات أمريكا المتكرّرة للتفاوض مع إيران في قنوات العربيّة والجزيرة والميادين على أساس نظريّة فان دايك» إلى كيفية قيام وسائل الإعلام بتسليط الضوء على معناها المقصود بشكل غير مباشر عبر استخدام الحروف وتكرارها.

–وأشار قاسمي‌نسب وعسكري (٢٠٢٠/١٣٩٩م) في مقالتهما بمجلة "پژوهش‌هاى ترجمه در زبان و ادبيات عربي" «المواقف الخفيّة للسياسة والأيديولوجيا في ترجمة المفردات الإعلاميّة» إلى كيفيّة استخدام المترجمين الإعلاميين لأساليب غير مباشرة لإخفاء المعنى الخفيّ ونقلهم الأيديولوجيّة الخاصة للجمهور.

وما يميّز هذا البحث عن البحوث السابقة هو أنّ المؤلفين لم يجدوا مقالة مستقلة أو بحثًا شاملاً في هذا المجال، حيث اقتصرت الأبحاث السابقة على مثال واحد أو مثالين، لكن مؤلفي هذه المقالة استخدموا الأدلّة العديدة لإظهار كيفيّة نقل المترجمين إيديولوجيتهم للجمهور من خلال اختيار المفردات بشكل غير مباشر في قناتين لهما مواقف متناقضة إلى حدّ ما.

٢. ظروف نشأة النص

لم تزل تستمر الضغوط الأمريكيّة القصوى ولا تزال تخلق العقوبات الأمريكيّة عقدة في أجزاء من الاقتصاد الإيرانيّ لتفاقم الوضع الاقتصاديّ بالبلاد. وبالنظر إلى أنّ قرارات الزعماء الغربيّين غالبًا ما تكون مصحوبة بمرفق إعلاميّ، فإن الإعلام الغربيّ أيضًا يبثّ بذور اليأس في أذهان الشعب الإيرانيّ، والغرض الرئيس من هذه الهجمات الاقتصاديّة والإعلاميّة القصوى هو غرس هذه الفكرة أنّه من المستحيل التقدّم والتطّور بدوننا، فعلى سبيل المثال في هذا الفضاء المظلم الذي صوّرته وسائل الإعلام الغربيّة، تمّ إطلاق أقمار صناعيّة إيرانيّة منها قمر «النور» إلى الفضاء من إيران، فإطلاق هذا القمر الصناعيّ في تلك الظروف المظلمة أزال الستار عن الحقائق وسلّطت الضوء على جوانب من القدرات العلميّة الإيرانيّة.

وأثار إطلاق القمر الصناعيّ الإيراني إلى الفضاء ردود فعل مختلفة في وسائل الإعلام، فقد اتّخذت كل من وسائل الإعلام العالميّة ومنها وسائل الإعلام العربيّة، مواقف مختلفة وأساليب متنوّعة حول انعكاس هذا الخبر وتغطيته وفقًا لسياساتها الإخباريّة، فإحدى هذه الطرق هي استخدام التكرار للحثّ على المعنى المقصود، إذ حاولت كلٌ من هذه القنوات إبراز السمة الإيجابيّة أو السلبيّة لهذا الإجراء الإيرانيّ باستخدام التكرار وتحقيق الهدف من خلال تحديد المعنى المقصود.

٣. التكرار

هناك نظريّة في علم الاتّصالات تسمّى نظريّة الغرس؛ حيث تعتقد هذه النظرية بأنّ أذهان البشر هي بمثابة أراضٍ زراعية، وأصحاب وسائل الإعلام هم المزارعون الذين يزرعون بذورهم في هذه الأراضي «لقياس آثار طويلة مدى تتْركها وسائل الإعلام على المتلقّين عند تعرّضهم لمضمون معيّن ولمدد تعرض طويلة» «علوان، ٢٠٠٨: ٣٣» «وقد أصبح مصطلح الغرس يرتبط منذ الستينات بالنظريّة التي تحاول تفسير الآثار الاجتماعيّة والمعرفيّة لوسائل الإعلام وخاصّة التلفزيون الّذي يقدّم عالماً مماثلاً من الرسائل الموحّدة والصور المتكرّرة إلى الحد الّذي يعتبره المشاهدون أنّ الواقع الاجتماعيّ يسير على الطريقة نفسها الّتي يصوّرها من خلال التلفزيون» «رمزي،٢٠٠٠:٨١». فإنّ التكرار هو إحدى الأساليب التي تزرع بذور المعنى في أذهان الجمهور.

ولقد أثبت علم النفس بأنّ أذهان الناس تتكوّن من قسمين:"الوعي واللاوعي"فعندما يتكرّر معنى أو مفهوم للعقل، يتمّ تخزين هذه المعاني في قسم اللاوعي من الذهن، فتتجذّر هذه المعاني في عقل الإنسان شيئاً فشيئاً ويستسلم لها العقل، حيث يلعب «تكرار الرسالة واستمرارها مع تنويعها دوراً بارزاً في ترسيخ مضمونها في عقل المخاطب وفكره، كما يعمل على جعل العقل في حالة من الإجهاد المستمر مما يدفعه إلى تقبّل ما يطرح عليه». «أبو نصر،٢٠١٠: ٥٧» ولعلّه يظهر لنا سرّ تكرار الأذكار والأدعية لأنّ هذه المعاني تتسرّب إلى اللاوعي وتستقرّ فيها، إذ نرى استخدام هذه التقنية في أفكار أدباء مثل السعدي أيضاً، فعندما «ينوي السعدي أن يأمر بالمعروف، يستخدم المزيد من الصفات الحسنة، وحيث ينوي النهي عن المنكر، فإنه يظهر المزيد من الجوانب السلبيّة للفساد أي أنه يبالغ في التعبير عن القبح لكي يبغضه في قلب الإنسان» «واعظ وكاردل إيلواري،١٣٩١:١٤٩».

كما أنّ المطرقة يستعملها النجّار في إدخال المسمار على الخشب فيضرب بها عليه واحدة تلو الأخرى حتّى يدخل المسمار الخشب تماماً، فنجد الكاتب أيضاً يستخدم التكرار كهذه المطرقة من أجل إدخال بعض المعاني في أذهان الناس و«التكرار يدقّ القلب بعدد ما تكرّر اللفظ موحياً باهتمام خاص بمدلوله» «السيد، ١٩٨٦: ١٩٩-١٩٨».

فإنّ الخبر هو مجموعة من الجمل والعبارات وغرضها الرئيس هو التأثير في المتلقّي وإقناعه، فالكاتب في وسائل الإعلام يهتمّ بالتكرار هادفاً إلى التأكيد على شيء معيّن إذ يسيطر على الأذهان ويمهّد الطريق لقبول المعاني من قبل المتلقّين بصورة غير مباشرة، حيث «يحتوي دماغ الإنسان شبكة الاتّصالات من الخلايا العصبيّة التي يصل عدده إلى ١٠٠ مليار خليّة، تتّصل بعضها ببعضٍ اتّصالاً شاملاً ومعقّداً وتتولّد التجربة بعد عمليّة اتّصال بعضهم على بعض، كل ما ورد من المعاني في أذهان الناس يدّخر في هذه الخلايا، إذ لا ينعكس الذهن كل ما نشاهده من الوقائع في الحياة اليوميّة كما هي، بل يعالجها باستخدام ما ادّخر من المعاني سابقاً والقسم الكبير من هذه المعالجة هو تلقائيٌّ. ففي الحقيقة ادّخرنا في دماغنا البعض من الصور الأرشيفيّة التي تتولّد عن التجربة والتحليل» «كاستلز، ١٣٩٣:٢٩٤».

لقد أجمع العلماء على اجتناب التكرار في الكلام ولاحظوا أنّ هذا هو الأصل و«رأوا كذلك أنّ التكرار لا يلجأ إليه إلاّ لغرض تواصليّ يقصد إليه المتكلم لأنّ تكرير اللفظ الواحد في الكلام جدير بالاجتناب، إذ ذلك من شأنه أن يخلّ بطبيعة عمليّة تبليغ الخطاب من حيث دفع السامع إلى الملل والضجر والدلالة على الفقر اللغويّ الّذي ينطوي عليه المتكلّم». «زورقي، ٢٠١١: ٢٩» وأجمع النقّاد على تقبيح التكرار الّذي لا يأتي لمعنى ولا يؤدّي غرضاً «الحولي، ٢٠١١:٥٤».

فإن تطبيق أسلوب التكرار في النصوص يعمّق المعنى ويزيد من تأثيره «لأنّ التكرار له إسهامه الكبير في إضفاء الجماليّة إلى النص وإلى جانب الوظيفة الجماليّة نجد التكرار يحمل الوظيفة التعبيريّة، حيث يصبح مركز الثقل الدلاليّ للنّص» «طاهري نيا وآخرون، ١٤٠٠: ٩٧».

هناك أغراض عديدة في استخدام التكرار ومن المؤكّد أنّ في توظيفه نقطة "إمّا للتوكيد أو لزيادة التنبيه أو التهويل أو التعظيم أو التلذّذ بذكر المكرّر"«ابن معصوم، ١٩٦٩: ٣٤٥ - ٣٤٨» و"الهدف الأساسيّ من التكرار هو تأكيد المعنى المقصود" «عياد، ١٩٩٤: ٢٢»" والتوكيد هو الغالب فيه" «اللبدي، ١٩٩٨: ١٩٤» فيحاول التكرار أن يمهّد الطريق إلى أن يثبت المعنى في الضمير اللاوعي للإنسان، إذ «يعتقد فان دايك بأنّ التكرار كأداة بلاغية يجب فحصه أيديولوجياً من أجل الحصول على الهدف الرئيس الذي يقصده السياسيون» «Khdair، ٢٠١٦ :٣٥».

يتمّ نشر مئات أخبار سلبيّة عن إيران في وسائل الإعلام العالميّة يوميّاً. والرأي العام العالميّ مليء بالأخبار السلبيّة عن إيران التي تتكرّر كل يوم بطرق مختلفة في وسائل الإعلام هذه، فلو كان هذه الأخبار لديه القدرة على إقناع الجمهور، فيقبلها المخاطب وإلّا فلا، وإحدى الأهداف التي يقصدها التكرار هو إقناع المخاطبين حيث «يستخدم التكرار لتبيين الكلمة وتنويرها لإقناع الجمهور» «صيادي نژاد وآخرون، ١٣٩٧:١٢٦» فتظهر الأبحاث أن وسائل الإعلام نجحت في مهمّتها بشأن إيران إلى حدّ ما، فقد نشرت أخبارًا مختلفة حول امتلاك إيران للأسلحة النوويّة على سبيل المثال، مما أثّرت على الرأي العام الغربيّ إلى حدٍّ كبيرٍ، حتى أنّه لو أعلنت معاهد استطلاع الرأي أو المسؤولون التابعون للأمم المتحدة خلاف ذلك بأنّ إيران ليست لديها نيّة لامتلاك سلاح نوويّ، فإنّ الرأي العام الغربيّ لن يصدّق ذلك، لأن أذهان الناس مليئة بالأخبار السلبيّة عن إيران التي تتكرّر كل يوم «وكان تقدير المخابرات الوطنيّة الأمريكيّة قد أعلن عام ٢٠٠٧م، أن طهران أوقفت برنامج أسلحتها النوويّة منذ خريف عام ٢٠٠٣ وأكد رئيس الطاقة الذريّة محمد البرادعي أنّه لا يوجد دليل على وجود برنامج أسلحة نوويّة أو وجود منشآت غير معلنة في إيران. مع ذلك ومن أجل ترسيخ الصورة السلبيّة لأنشطة إيران النوويّة في الرأي العام الأمريكيّ،

فإنّ هذين الخبرين لم يكن لهما تأثير على نطاق واسع في الرأي العام لتلك الدول وقبولهما» «تخشيد وعلوي، ١٣٩٣: ٩٤»، لأنّ وسائل الإعلام الغربيّة «توظّف العديد من الأساليب والتكنيكات ومنها التكرار» «العويني، ١٩٨٦: ٥٣-٥١».

ومثال آخر في هذا المجال هو العراق، حيث استحوذ الإعلام أولاً على أذهان الناس بتكرار المعاني والمفاهيم المقصودة حول مخاطر امتلاك صدام لسلاح نوويّ. «فاستخدمت الصحف أسلوب التكرار بهدف تأصيل تصوّرات معيّنة تؤكد على وحشيّة النظام العراقيّ واستخدامه للأسلحة البيولوجيّة والكيميائيّة على المسجونين الإيرانيين كحقول تجارب لهذه الأسلحة» «أبو نصر، ٢٠١٠: ٨٣). بالإضافة إلى إدخال المعاني إلى عقول الإنسان وضميره، فإن للتكرار دورا مهمّاً آخر وهو إبراز المعنى والمبالغة فيه. فيقول فان دايك: «إنّ التكرار من الاستراتيجيات الخطابيّة الّتي يلعب دورًا هامًا في إبراز نقاط القوة لأنفسنا وإبراز الضعف للآخرين». «كشوردوست والآخرون، ١٣٩٨: ٥٠» ويسعى فان دايك من خلال نظرياته عن الأيديولوجيا والسلطة إلى إظهار بأنّه كيف تستخدم مجموعتان متعارضتان التقنيات اللغويّة والخيارات المتناسبة لإضفاء الشرعيّة على السلطة «صفايي وسلطاني، ١٣٩٤: ٢٣» وهو يعتقد أنّ أعضاء المجموعة يصنّفون مجموعتهم بناءً على خصائصهم الخاصّة، أي أن الأشخاص الذين لديهم هذه الميزات هم في مجموعتهم والأشخاص الذين لا يمتلكون هذه الميزات يضعونهم خارج هذه المجموعة، فتعتمد العضوية في المجموعة أولاً وقبل كل شيء على من ينتمي"لنا"ومن لا ينتمي ولذلك يقترح المبادئ الأربعة التالية لتحليل الأيدئولوجيا:

- المغالاة في إيجابياتنا.
- المغالاة في سلبياتهم.
- التهميش في سلبياتنا.
- التهميش في إيجابياتهم.

وفي رأيه، يمكن استكشاف أيدئولوجية الخطاب باستخدام هذه المعايير الأربعة «تشكل هذه الحالة المحتملة مربعًا مفهوميًا يسمى"المربع الأيديولوجي" ويمكن استخدام هذا المربع لتحليل جميع مستويات هياكل الخطاب» «Van Dijk، ٢٠٠٠ : ٤٤» فيلجأ كل من هذه المجموعات إلى الإبراز والتهميش من أجل نقل المعاني الخاصّة إلى المخاطب ويقوم بتكرارها حتى ترسيخ المعنى المقصود. استناداً على قول فان دايك «يستخدم المتحدّث التكرار للتأكيد على أفكاره وآرائه السابقة» «vandijk، ٢٠٠٤ :٨٣». فيحاول التكرار أن يمهّد الطريق إلى أن يثبت المعنى في الضمير اللاوعي للإنسان، إذ «يعتقد فان دايك بأنّ التكرار كأداة بلاغية يجب فحصه أيديولوجياً من أجل الحصول على الهدف الرئيس الذي يقصده السياسيون» «Sojoud Jaber Khdair، ٢٠١٦:٣٥».

فنقوم حالياً بفحص النصوص الإخبارية لقناتي العربيّة والعالم لتحديد كيفية استخدام هاتين القناتين التكرار لنقل المعنى الخفيّ وإبرازه.

٣. ١. تكرار الاسم

من الكلمات التي تكرّرت في النصوص الإخبارية لقناة العالم هي «النجاح والإنجاز»، إذ حاولت القناة تسليط الضوء على نجاح إيران باستخدام هذه المفردات وتكرارها في نصوصها الإخباريّة. وإنّ إطلاق أقمار صناعيّة إلى الفضاء لا يقدر على القيام به إلّا عدد قليل من دول العالم المتطوّرة، وتحقيق ذلك في ذروة العقوبات الأمريكيّة يعدّ إنجازًا قيمًا للإيرانيّين. وهي

تزيل الستار عن أنّ العقوبات لم تكن قادرة على منع الإيرانيين من تحقيق النجاح، والوثيقة الّتي يمكن الاستناد بها هي فوز الإيرانيين لإطلاق القمر في ذروة العقوبات.

– أطلق حرس الثورة الإسلاميّة في إيران لأوّل مرّة وبنجاح أوّل قمر صناعيّ عسكريّ «قناة العالم، ٢٢ أبريل ٢٠٢٠».

– القائد العام لحرس الثورة الإسلاميّة في إيران أكد أنّ نجاح عمليّة إطلاق القمر الصناعيّ متعدّد الأغراض «قناة العالم، ٢٢أبريل٢٠٢٠».

– قالت طهران. . . إنّها وضعت ثالث أقمارها الاصطناعيّة المحليّة الصنع في مداره بنجاح «قناة العالم، ٢٢ أبريل٢٠٢٠».

– ويوم الأربعاء الماضي، أطلقت إيران بنجاح أوّل قمر صناعيّ عسكريّ «قناة العالم، ٢٣أبريل٢٠٢٠».

– واشنطن تقرّ بنجاح إيران في وضع قمر صناعي في مدار الأرض «قناة العالم، ٢٣أبريل٢٠٢٠».

– أقرّت الولايات المتّحدة الأمريكيّة بنجاح تجربة إيران في وضع قمر اصطناعي على مدار الأرض «قناة العالم، ٢٣أبريل ٢٠٢٠».

– وأشار إلى أنّها أوّل خطوة وأوّل تجربة كانت مكلّلة بالنجاح «قناة العالم، ٢٢أبريل٢٠٢٠».

– المزيد من الإنجازات والتطورات الكبيرة والجديدة تحقّقها إيران على صعيد الفضاء «قناة العالم،٢٢أبريل٢٠٢٠».

– وصرّح سلامي قائلاً إنّ هذا الإنجاز يعتبر قفزة في مجال المعلومات الإستراتيجيّة «قناة العالم،٢٢أبريل٢٠٢٠».

– هذا الإنجاز سيغيّر الكثير من المعادلات العسكريّة في المنطقة «قناة العالم،٢٢أبريل٢٠٢٠».

– هذا الإنجاز الفضائي العظيم هو نوع من الغزو الفضائي العسكري الذي لطالما احتكرته القوى العظمى «قناة العالم،٢٢ أبريل٢٠٢٠».

لكلمتي "النجاح والإنجاز" دلالة إيجابيّة في كل هذه العبارات، وسيخبر الجمهور الذي يقرأ هذا الخبر بالتقدّم العلميّ لإيران. فيقرأ الجمهور هذا الخبر ويستعرض في ذهنه القوّة العلميّة لإيران، والكلمة التي تتبادر إلى ذهنه أكثر، هي كلمة "النجاح" و"الإنجاز"، ولاسيّما النجاح الذي تحقّق في قلب العقوبات، إذ يضاعف قيمة هذا النجاح. فهذا الشعور اللطيف سيترسّخ في ذهن المخاطب بتكرار كلمة "النجاح"و"الإنجاز" وسيشعر بمشاعر إيجابيّة تجاه إيران.

ومن الأهداف التي يسعى الأعداء إلى تحقيقها هو إلقاء الهزيمة على الآخرين والتعبير عن القول بأنّه لا يتحقّق النجاح إلّا لمن كان تحت مظلّة الغربيين، كلمة النجاح تبدّد كل هذه الأفكار وترسل المعنى للجمهور بأنّه من الممكن أن يقف المرء على قدميه ويحقّق النجاح.

ومعاكساً لقناة العالم حيث كان النجاح أو الإنجاز من الكلمات الرئيسة في نصوصها وقد قامت بتكرارها على نطاق واسع، فلجأت قناة العربيّة إلى التهميش في هذه الأرضيّة؛ إذ حاولت عدم استخدام هذه المفردات أو استخدامها في جمل ذات سياق سلبيّ أم الجمل التي لها روح الدعابة والسخرية لتقليل قيمة النجاح الإيرانيّ في قولها:

– «إنجاز كبير وتطوّر حديث في المجال الصاروخيّ الإيرانيّ» هكذا قالت عنه إيران، إلّا أنّ قائد القوّة الأمريكيّة الفضائيّة. . . فضح الأمر. . . قائلاً إنّ القمر لا يمتلك أيّ تكنولوجيا «قناة العربيّة، ٢٦إبريل٢٠٢٠» قامت قناة العربيّة بالتهميش؛ إذ تستهزئ في هذه العبارة بإنجاز إيران على حد تعبير قائد قوة الفضاء الأمريكية حيث قال إنّ هذا القمر الصناعي لا يمتلك أيّ تقنية.

تكرّرت كلمة "تطور" في الأخبار المتعلقة بقناة العربيّة، لكن هذه القناة لم تستخدم كلمة "تطور" في الأخبار المتعلقة بإطلاق القمر الصناعي إلا في جمل ذات سياق سلبي فحاولت أن يخبر الجمهور بأنّ هذا الإطلاق يمهّد الطريق لتطوير إيران أسلحة باليستية ذات رؤوس نوويّة.

– على المجتمع الدولي عدم سماح لإيران بتطوير برنامجها الباليستي «قناة العربيّة، ٢٥أبريل٢٠٢٠».

– من جهته قالت إسرائيل إنّ هذا الإطلاق مجرد واجهة لتطوير إيران للتكنولوجيا البالستيّة المتقدّمة «قناة العربيّة ٢٣أبريل ٢٠٢٠».

– هذا النشاط يمثّل غطاءً لتطوير صواريخ باليستيّة «قناة العربيّة، ٢٣أبريل ٢٠٢٠».

– إنّه يساعد إيران على تطوير تكنولوجيا الصواريخ البالستيّة. «قناة العربيّة، ٩فبراير ٢٠٢٠».

الإكثار من استخدام كلمة تطوير فيما يتعلّق بالصواريخ الباليستيّة الإيرانيّة وراءه معان كثيرة، إذ أنّ الصواريخ الباليستيّة لديها القدرة على حمل رؤوس نوويّة، مما لا ريب فيه أنّ وسائل الإعلام المعارضة لإيران تسعى ليلا ونهارا لتحقّن الرأي العام بهذه الفكرة أنّ إيران تسعى للحصول على القنبلة النووية وهي التي ترفضها القوانين الدوليّة ولا أحد في الرأي العام العالميّ يوافق على تحقيق ذلك. فليس الغرض من تكرار كلمة «التطوّر» إلى جانب كلمة «الباليستية» إلّا تقديم صورة سلبيّة عن إيران والتوكيد عنها بأنّ إيران دولة متمرّدة ولا تلتفت إلى القوانين الدوليّة. فيؤدّي تكرار هذه الكلمات إلى ترسيخ المعنى في ذهن الجمهور أيضا ويرسل رسالة إليهم للتخلّي عن شكوكهم وخضوعهم أمام ما تتحدّث عنه وسائل الإعلام وقبولهم بأنّ الحقيقة ليست إلّا ما تتحدّث عنها هذه الوسائل.

المعنى الآخر الذي تسعى كلمة "تطوير" إلى تسليط الضوء عليه في هذه العبارات هو أنّ هذه الوسائل الإعلاميّة تحاول إبراز الروح المتشدّدة والقتاليّة لإيران وتصوير صورة سلبيّة عنها في الرأي العام العالميّ الذي لا يحب القنبلة الذريّة ولا الروح المتشدّدة والقتالية. فإنّ الإكثار من الاستخدام المتكرّر لكلمة "تطوير" في هذه الأخبار يضع الجمهور أمام إيران ويجعلهم يشعرون بعدم الرضا تجاه هذا البلد لأن إيران أبدت برغبتها في توسيع الأسلحة الباليستية، فهي ليست سلميّة ولا تلتزم بالقانون. فأدّى الاستخدام المتكرّر لكلمة "تطوير الصواريخ الباليستيّة" وتكرارها في الجمل المختلفة إلى تهميش المعنى المهم، وهو التزام إيران بالمعاهدات الدوليّة المتعلقة بالأنشطة النوويّة السلميّة، وهو ما لم يرد ذكره في هذا الخبر وتمّ تهميشه.

كما أنّ القناة قامت باستخدام كلمة "نجاح" أقل في نصوصها نجدها أيضاً مستخدمة كلمة النجاح في جملات إما أن يكون سياق الجملة سلبيًا أو أنه ليس المصدر الرسميّ لهذا الخبر وتهدف وراءها التقليل من قيمة هذا النجاح أو لخلق فكرة في أذهان الجمهور بأنّ مصدر الخبر غير موثوق به ومن الممكن أن تكون هذه الأخبار كاذبة.

– المعلومات والخصوصيّة لإعلانات تويتر تشير إلى أنّ ... إطلاق أوّل قمر صناعيّ عسكريّ إلى الفضاء بنجاح «قناة العربيّة، ٢٦ أبريل٢٠٢٠».

على سبيل المثال، جاءت هذه العبارة بعد الفقرة السابقة التي سخّر فيها من تطور إيران، أي إنّ سياق النص سلبي والكلمة متأثرة بهذا السياق، إضافةً إلى ذلك فإنّ مصدر الخبر في هذه العبارة هو موقع تويتر وهو المصدر الّذي فيه إمكانية نشر أخبار كاذبة.

كلمة النجاح تستخدم أيضا في هذه العبارات لقناة العربيّة:

– يشار إلى أنّ. . . أوّل قمر صناعي عسكري للبلاد بنجاح إلى مداره وذلك في وقت يشهد توتّراً بين طهران والولايات المتحدّة إزاء برنامجي إيران النوويّ والصاروخيّ «قناة العربيّة، ٢٢أبريل٢٠٢٠».

– يشار إلى أنّ. . . أوّل قمر صناعي عسكري للبلاد بنجاح إلى مداره وذلك في وقت يشهد توتّراً بين طهران والولايات المتحدّة إزاء برنامجي إيران النوويّ والصاروخيّ. «قناة العربيّة، ٢٣أبريل٢٠٢٠».

مباشرة بعد استخدام كلمة "النجاح" ظهر هذان التعبيران «توتّر بين طهران والولايات المتحدة» و«البرنامج النوويّ الإيرانيّ». فعندما يرى الجمهور هذا الخبر أو يسمعونه يتذكّرون التوتّر بين إيران والولايات المتحدة أو برنامج إيران النوويّ، وهذا النجاح يتأثّر بهذا المعنى الجديد. «فيعدّ البروز ويقصد به إبراز جزء من المعلومات، أمراً جوهرياً في تأطير النصوص الخبريّة، حيث تبرز عناصر معيّنة بطريقة تهدف لتقديم معنى محدّد، ويمكن تحقيق البروز بوساطة التكرار والربط بين قضيّة وقضايا وأحداث أخرى» «منصور، ٢٠١٧: ٤١».

ومن المفردات التي تكرّرت كثيرا في قناة العالم هي «الدفاعيّ والسّلميّ». فلو تعمّقنا في الزمن الذي قامت فيه إيران بإرسال الأقمار الصناعيّة إلى الفضاء سنرى بأنّ التحرّكات الأمريكيّة في الخليج الفارسيّ تفوح منها رائحة الحرب وبحسب اعتقاد بعض الخبراء فإن ترمب يبحث في هذه الظروف عن ذريعة يستند إليها لمهاجمة إيران، وأي عذر أفضل من إطلاق قمر صناعيّ يمكن وصفه بأنّه تطوير برامج نوويّة وصاروخيّة تستهدف الإضرار بالمصالح الأمريكيّة؟

وكما شاهدنا سابقاً بأنّه بالضبط قبل أيام قليلة من غزو أمريكا للعراق بذريعة الحصول على أسلحة الدمار الشامل، «الصحف الغربيّة، بما في ذلك نيويورك تايمز ركّزت على إخفاء العراق لأسلحة الدمار الشامل، إذ جاءت فكرة إخفاء العراق بأسلحة الدمار الشامل هي الفكرة التحريضيّة المباشرة الأكثر تكراراً في الحرب على العراق وبتكرار الكلمات المتعلّقة بهذه القضية في نصوصهم الإخباريّة، نقلوا المعنى المنشود للرأي العام تمهيداً لغزو العراق» «زيدان،٢٠١٠ :١١٢». والمهم أنه «كلّما اقتربنا من وقت الغزو الأمريكيّ للعراق شاهدنا بأنّها زادت من تكرار مفردات هذه الصحيفة الخاصة» «المصدر نفسه: ٩٥». قامت قناة العالم، لفهمهما للظروف السياسيّة الراهنة، بتسليط الضوء على هاتين الكلمتين في الأخبار المتعلقة بإطلاق القمر الصناعيّ محاولةً إيصال المعنى الخاص بهما إلى الرأي العام من خلال تكراره، وهذا المعنى المقصود هو الدفاعيّة وسلميّة الإطلاق.

– وصرّح سلامي قائلاً إنّ هذا الإنجاز يعتبر قفزة في مجال المعلومات الإستراتيجيّة للقوّة الدفاعيّة «قناة العالم، ٢٢إبريل ٢٠٢٠».

– إنّ استخدام التكنولوجيا الفضائيّة لأهداف سلميّة هو جزء من البرنامج الدفاعيّ «قناة العالم، ٢٤إبريل٢٠٢٠».

– إنّ برنامج إيران النّوويّ وفقاً لفتوى قائد الثورة الإسلاميّة وتقارير الوكالة الدوليّة للطاقة الذريّة سلمي تماماً و. . . له أهداف دفاعيّة «قناة العالم، ٢٤ إبريل٢٠٢٠».

– أكدت إيران أنّ "نور" مصمم للأغراض السّلميّة الدفاعيّة «قناة العالم، ٢٣أبريل٢٠٢٠».

– وأكد موسوي أنّ قمر نور مصمم للأغراض السّلميّة ويتوافق إطلاقه مع سياسة إيران الدفاعيّة «قناة العالم، ٢٣ أبريل ٢٠٢٠».

على عكس قناة العالم التي قد أكثرت من استخدم كلمتي «السلميّ والدفاعيّ» وتكرارهما في نصوصها الإخباريّة، فقد حاولت قناة العربيّة استخدام تفسيرات ذات دلالات سلبيّة لهذا الفعل الإيرانيّ. ولهذا نرى أن هذه القناة أكثرت من استخدام مفردات «غير سلميّة وخطيرة ومهدّدة» وتكرارها، وعبّرت بأنّه مثل هذه البرامج يشكّل تهديدا لأمن المنطقة.

– بومبيو: البرنامج الصاروخيّ الإيرانيّ خطير وليس سلميّاً «قناة العربيّة، ٢٥إبريل ٢٠٢٠».

– البرنامج الصاروخي الإيراني خطير وغير سلمي «قناة العربيّة، ٢٥أبريل٢٠٢٠».

-ترمب لم تؤمن أبداً بسلميّة برنامج إيران الصاروخي«قناة العربيّة، ٢٥أبريل٢٠٢٠».

-لدينا مخاوف بشأن برنامج الصواريخ الباليستيّة الإيراني الّذي يزعزع استقرار المنطقة ويمثّل تهديداً للأمن الإقليمي «قناة العربيّة، ٢٤أبريل٢٠٢٠».

-قالت فرنسا إنّه يثير مزيداً من القلق بشأن برنامج طهران الباليستي ويشكّل تهديداً للأمن القومي «قناة العربيّة، ٢٤أبريل٢٠٢٠».

-يزعزع استقرار المنطقة ويمثّل تهديداً للأمن الإقليمي «قناة العربيّة، ٢٦أبريل٢٠٢٠».

والمفردات الرئيسة الأخرى الّتي حاولت قناة العربيّة بتكرارها لتجعل الرأي العام متشائماً من أفعال إيران هي استخدام كلمتي «القلق والقلق الشديد».

-أدانت فرنسا بشدة إطلاق القمر الصناعيّ واعتبرت أنّه يثير مزيداً من القلق «قناة العربيّة، ٢٥أبريل٢٠٢٠».

-أكدت بريطانيا أنّ إطلاق إيران قمراً صناعيّاً يثير قلقاً شديداً «قناة العربيّة، ٢٥أبريل ٢٠٢٠».

-أكدت بريطانيا الجمعة أنّ إطلاق إيران قمراً صناعيّاً هذا الأسبوع يثير قلقاً شديداً «قناة العربيّة، ٢٤أبريل٢٠٢٠».

-قالت فرنسا إنّه يثير مزيداً من القلق بشأن برنامج طهران الباليستي «قناة العربيّة، ٢٤أبريل٢٠٢٠».

-وقالت باريس إنّ برنامج إيران الصاروخي مصدر قلق على الأمن القومي «قناة العربيّة، ٢٣أبريل٢٠٢٠».

-بريطانيا كانت أكدت الجمعة أنّ إطلاق إيران قمراً صناعياً يثير قلقاً شديداً «قناة العربيّة، ٢٦أبريل٢٠٢٠».

وقد أدى الاستخدام المتكرّر لـ «قلق شديد» في قناة العربيّة وتكرارها في نصوص مختلفة إلى مغالاة هذا المعنى في أذهان الجمهور فيؤدّى إلى انتباه الجمهور أكثر لهذا المعنى. وعلى عكس قناة العربيّة، استخدمت قناة العالم تقنية التهميش في هذا الصدد ولم تستخدم هذه المفردة ولو مرة واحدة في نصوصهما الإخباريّة.

وربط برنامج الفضاء بالصواريخ الباليستية هو أحد السبل لتسليط الضوء على طموحات إيران في تطوير أهداف عسكريّة في قناة العربيّة، مما ينقل هذه الرسالة إلى الجمهور بأنّ إجراء إيران يتّجه إلى طريق سيؤدّي في النهاية إلى حمل صواريخ نووية. عندما تتكرّر مفردات مثل «خطير وغيرسلميّ وتهديد وقلق شديد» في قناة العربيّة بغرض المغالاة، فيخلفها اتهام قناة العربيّة الأخير والرئيس لإيران وهو الحصول على قنبلة ذرية. وتكرار كل هذه المفردات جنباً إلى جنبٍ يؤدّي إلى تسرّب معنى سلبيّ في أذهان الجمهور. وهو يبعث برسالة للجمهور مفادها أنّ هذه الإجراءات مقدّمة لدخول إيران إلى الفضاء لتصبح تهديدًا أكبر وهذه القضية ستؤدي إلى مزيد من المخاوف إذ تكرارها سيؤدّي إلى تسليط الضوء على القضايا النووية الإيرانيّة.

- تطالب الأمم المتّحدة إيران بالامتناع عن أيّ نشاط يتّصل بالصواريخ الباليستيّة المصمّمة بحيث تكون قادرة على حمل أسلحة نوويّة» «قناة العربيّة، ٢٤أبريل٢٠٢٠».

- الاتّفاق النّوويّ الإيرانيّ. . . يحظر على إجراء أيّة اختبارات على صواريخ باليستيّة قادرة على حمل رؤوس نوويّة «قناة العربيّة، ٢٤أبريل٢٠٢٠».

- وأضاف أنّه يجب على إيران أن توقّف كل الأنشطة المرتبطة بتطوير الصواريخ الباليستيّة المصمّمة لحمل أسلحة نوويّة «قناة العربيّة، ٢٣أبريل٢٠٢٠».

- يقول مسؤولون أميركيّون إنّهم يخشون من أن التكنولوجيا البالستيّة. . . يمكن أن تستخدم أيضاً في إطلاق رؤوس حربيّة نوويّة «قناة العربيّة، ٢٢أبريل٢٠٢٠».

– تطالب الأمم المتّحدة إيران بالامتناع عن أيّ نشاط يتّصل بالصواريخ الباليستيّة المصمّمة بحيث تكون قادرة على حمل أسلحة نوويّة «قناة العربيّة، ٢٦أبريل٢٠٢٠».

– وتقول الولايات المتّحدة إنّ التكنولوجيا الباليستيّة طويلة المدى. . . يمكنها أن تستخدم أيضاً لإطلاق رؤوس نوويّة «قناة العربيّة، ٩فبراير٢٠٢٠».

وقد تمّ التطرّق إلى هذا الخبر في قناة العالم بإيجاز وحاولت هذه القناة أن تشير في سياق النصّ إلى أنّ هدف إيران ليس حمل رؤوس نوويّة.

– روسيا: تصريحات المسؤولين الإيرانيّين حول إطلاق القمر الصناعيّ العسكريّ نور صائبة لأنّه لا يحمل معدّات نوويّة. «قناة العالم، ٢٣إبريل ٢٠٢٠».

كما أفادت قناة العالم من ألمانيا وتسلّط الضوء على ازدواجيّتها إذ تعارض إطلاق قمر صناعيّ من إيران وتحاول في الوقت نفسه شراء طائرات مقاتلة قادرة على حمل رؤوس نوويّة.

– ألمانيا في الوقت الذي تعارض إطلاق إيران للأقمار تعلن في موقف مزدوج عزمها لشراء مقاتلات قادرة على حمل قنابل نوويّة «قناة العالم، ٢٣أبريل ٢٠٢٠».

ويتسبب هذه الازدواجيّة في عدم قبول الرأي العام لطلب ألمانيا؛ لأنه سيحدث في ذهن المرسل إليه ما يلي: (أتَأمرونَ النَّاسَ بِالبرّ وتَنسونَ أنفُسَكُم؟).

٣. ٢. تكرار الحرف

بالإضافة إلى الأسماء التي تخفي العديد من المعاني في كثرة استخدامها، فإنّ الحروف أيضا تحمل المعاني الخاصّة وراء تكرارها، فيمكن أن يتمّ الاستخدام المتكرّر لهذه الحروف في النصوص الإعلاميّة بهدف إحداث معانٍ محدّدة كما أنّه نجد بأنّ تكرار الحروف يخدم المعاني في النصوص الإخباريّة المتعلّقة بإطلاق القمر الصناعيّ الإيرانيّ إلى الفضاء.

ومن الحروف التي تكرّرت في النصوص الإخباريّة لقناة العالم هو حرف الراء، إذ تحاول قناة العالم بإكثارها من حرف الراء الّتي تدلّ على التكرار «عباس، ١٩٩٨: ٨٤» وغرس مفهومها المنشود لدى الجمهور لأن تقول بإنّ نجاح إيران في الفضاء يحدث للمرات العديدة، وهذه القناة سلطت الضوء بشكل غير مباشر على قوّة إيران من خلال استخدامها حرف الراء؛ لأنّ هذه التطورات تحققت ضد رغبات دول مثل الولايات المتحدة وفي ظل العقوبات الأمريكيّة الشاملة، وتكرار هذه الإنجازات يبرز قوة إيران.

– أطلق حرس الثورة الإسلاميّة في إيران لأوّل مرّة... قمر صناعيّ عسكريّ «قناة العالم، ٢٢أبريل٢٠٢٠».

– إطلاق القمر "نور" قفزة في قدرات إيران الفضائيّة «قناة العالم، ٢٢أبريل٢٠٢٠».

– رفض المتحدث باسم الخارجيّة الإيرانيّة بقوّة تفسير فرنسا وبريطانيا الأحادي لقرار مجلس الأمن رقم ٢٢٣١ «قناة العالم، ٢٤أبريل٢٠٢٠».

– واعتبر مواقف فرنسا وبريطانيا فيما يتعلّق بإطلاق القمر الصناعيّ "نور" بأنّه مرفوض «قناة العالم، ٢٢أبريل٢٠٢٠م».

– طهران لواشنطن: لا قرار يحظر علينا إطلاق الأقمار الصناعيّ «قناة العالم، ٢٣أبريل٢٠٢٠».

وتكرار حرف الراء ليس إلّا تعبيراً عن استسلام فرنسا وبريطانيا للولايات المتحدة في حين يحدث هذا الاستسلام مرّات عديدة فتكراره يعبّر أيضاً عن رفض إيران للمرّة الثانية التفسير الأحادي الجانب لفرنسا وبريطانيا.

وكان تجنيد الحروف من أهم أدوات نقل المعنى في قناة العربيّة، حيث استخدمت هذه القناة حروفًا مختلفة للتعبير على مفاهيم مختلفة في مجالات عديدة. وواحدة من هذه الحروف هي حرف الراء، التي بتكرارها تسلط الضوء على ما يعتبرونه عنه بأفعال إيران الخطيرة وانتهاكها للمعاهدات الدوليّة.

– بومبيو: البرنامج الصاروخيّ الإيراني خطير وليس سلميّاً «قناة العربيّة، ٢٥ أبريل٢٠٢٠».

– بدورها أكدت بريطانيا أنّ إطلاق إيران قمراً صناعياً يثير قلقاً شديداً «قناة العربيّة، ٢٥ أبريل٢٠٢٠».

– واعتبرت أمريكا وفرنسا وألمانيا إطلاق إيران القمر نور عبر صاروخ قاصد انتهاكاً للقرار٢٢٣١ «قناة العربيّة، ٢٤ أبريل٢٠٢٠».

– وأعلنت إيران الأربعاء إطلاق أوّل قمر عسكريّ إلى المدار وهو ما سارعت الولايات المتّحدة للتّنديد به «قناة العربيّة، ٢٣ أبريل٢٠٢٠».

– أكد وزير الخارجيّة الإمريكي أنّ إيران انتهكت قرارات مجلس الأمن عبر إطلاق قمر صناعيّ عسكريّ «قناة العربيّة، ٢٣ أبريل٢٠٢٠».

وتكرار هذه الكلمات يدّلّ على أنّ هذه هي المرّات العديدة التي تعتبر فيها الولايات المتحدة والدول الأوروبيّة برنامج إيران الصاروخيّ غير سلميّ. وعبّروا عن قلقهم حيال ذلك للمرة الثانية، وهذه هي المرة الثانية التي تنتهك فيها إيران قرارات الأمم المتحدّة.

استخدام حرف النون التي تدلّ على عدم ارتياح قلبي «عباس، ١٩٩٨:١٦٠» وتكرارها في المقالات الإخباريّة المتعلّقة بإيران يعني تسليط الضوء على الانزعاج والقلق لدى الولايات المتحدة والدول الأوروبيّة بشأن تطورات إيران ومنها إطلاق القمر الصناعيّ الإيرانيّ. كما استخدمت قناة العربيّة هذه الكلمة لإيحاء المعنى المقصود منها لتحقيق أهدافها الإعلاميّة.

– لدينا مخاوف بالغة وقديمة نحن وشركاؤنا الدوليّون بشأن برنامج الصواريخ البالستيّة الإيرانيّ «قناة العربيّة، ٢٤ أبريل ٢٠٢٠» «قناة العربيّة، ٢٤أبريل ٢٠٢٠».

– هذا وأعلن الحرس الثوريّ الإيرانيّ عن نيّته إطلاق قمر آخر. . ينتهك القرار الأمميّ «قناة العربيّة، ٢٤ أبريل٢٠٢٠».

– أنّنا كنّا على حق هنا في الولايات المتّحدة «قناة العربيّة، ٢٢أبريل٢٠٢٠».

النتيجة

وسائل الإعلام لها أيديولوجيّات مختلفة وبالتالي تحاول نقلها للجمهور، حيث من الطرق الرئيسة لتحقيق ذلك هو نقل غير مباشر، وإنّ التكرار هو إحدى أدوات نقل المعنى بصورة غير مباشرة.

– فتشير نتائج البحث إلى أنّ الغرض الرئيس من استخدام التكرار في وسائل الإعلام العربيّة هو ترسيخ إيدئولوجياتها في أذهان الجمهور بشكل مباشر أو غير مباشر في كثير من الأحيان ويؤدّي التكرار دوراً رئيساً في لفت انتباه المخاطب العربيّ إلى المعاني الخاصّة وتعميق المعاني الخفيّة لهذه الوسائل في ذهنه. فقناة العالم حسب ما درسناه طوال البحث: استخدمت أسلوب التكرار عبر استخدام مفردات مثل "التقدّم والتطوّر" للمبالغة في التقدّم العلميّ لإيران وسلطتها في ذروة العقوبات. وحاولت أن يجعل إطلاق القمر الصناعيّ "نور" خطوة عمليّة لهزيمة الضغوط القصوى للولايات المتحدة قائلة إنّ الضغوط القصوى والتهديدات الأمريكيّة لم تكن لتعرقل التطورات الإيرانيّة في الفضاء.كما صوّرت القناة القوة السياسيّة والعلميّة لإيران في نصوصها الإخباريّة باستخدامها حرف الراء وقالت بشكل غير مباشر بأنّ هذه هي المرة الثانية التي تتّخذ فيها إيران مثل هذه

الإجراءات التي تتوفّر التكنولوجيا الخاصة بها لعدد قليل من دول العالم دون النظر إلى التهديدات الأمريكيّة، كما سلّطت القناة الضوء على سلميّة برامج الفضاء الإيرانيّة باستخدام تقنية التكرار وحاولت أن تقول بأنّ أنشطة إيران الفضائيّة تندرج في إطار القانون الدوليّ بتكرارها كلمات "الدفاعيّة والسّلميّة" في نصوصها؛ حيث أدّى هذا التكرار سبيلاً للتعبير عن الأيديولوجيا في هذه القناة، فهي ما يتحدّث عنه فان دايك في نظريته بأنّ وسائل الإعلام في كثير من الأحيان لا تعبّر عن مفهوم إلّا وفي ورائه تقصد نقل الأيديولوجيا.

– وقناة "العربيّة" السعوديّة استخدمت أسلوب التكرار بتوظيف كلمات مثل "حمل الرؤوس النوويّة وقلق شديد ويخالف القرار الدوليّ"، لتبرز الملامح السلبيّة لإيران في الرأي العام لجمهورها. فجعلت التطوّرات الفضائيّة الإيرانيّة، بما في ذلك إطلاق الأقمار الصناعيّة غير سلميّة في أذهان جمهورها، كما قامت القناة باستخدام حرف الراء وتكرارها على نطاق واسع لاتهام إيران بارتكاب انتهاكات متكرّرة للقوانين الدوليّة.كما كان تكرار حرف النون أيضًا إحدى تقنيات قناة العربيّة لتسليط الضوء على المخاوف الدوليّة بشأن إيران. فسعت القناة نقل الإيدئولوجيا بشكل غير مباشر على أساس قول فان دايك فجعلت أيديولوجيتها خفيّة وراء هذه المفردات والحروف.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

١. ابن معصوم .(١٩٦٩). **أنوار الربيع في أنواع البديع**. المجلّد الخامس. بغداد: مطبعة النعمان.

٢. أبو نصر، سامية. (٢٠١٠). **الإعلام والعمليات النفسيّة في ظل الحروب المعاصرة وإستراتجيّة المواجهة**، القاهرة: دار النشر للجامعات.

٣. السيد، عز الدين (١٩٨٦). **التكرير بين المثير والتأثير**. الطبعة الثانية. بيروت: عالم الكتب.

٤. عباس، حسن، (١٩٩٨). **خصائص الحروف العربيّة ومعانيها**.دمشق: منشورات اتحاد كتّاب العرب.

٥. العويني، محمد علي (١٩٨٦). **دراسات في الإعلام الحديث**، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصريّة.

٦. عياد، عليّة (١٩٩٤). **المصطلحات اللغويّة والأدبيّة**. القاهرة: المكتبة الأكاديميّة.

٧. كاستلز، مانوئل (١٣٩٣). **قدرت ارتباطات**. ترجمه حسين بصيريان جهرمى. تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.

٨. اللبدي، محمد (١٩٩٨). **معجم المصطلحات النحويّة والصرفيّة**. الطبع الثالث.عمان: دارالفرقان.

٩. تخشيد، محمدرضا وعلوي سيد محمد علي(١٣٩٣). «شبکه‌های ذهن و قدرت رسانه‌ها در بازنمایی غیر واقعی برنامه هسته‌ای ایران». فصلنامه مطالعات راهبردی. شماره ٤ صص١٠٢-٦٧.

١٠. صفايي، علي وسلطاني، بهروز (١٣٩٤). «تحليل گفتمان نامه امام على عليه‌السلام به معاويه». مجله جستارهای زبانی، دوره .٧ ش ٧. صص ٤٩-٢٣.

١١. صيادي نژاد، روح الله.وأميري شهرام وذكايي عبدالحسين (١٣٩٧).«شگردهای زبانی (دستوری و آوایی)متنبی در اقناع از منظر پراگماتیسم». مجله زبان و ادبيات عربي،شماره هجدهم،صص١٤٧-١١٩. (Doi:10.22067/jall.v8i15.44901)

١٢. طاهرنيا، علي باقر، إلياسي حسين وأعرجي فاطمة (١٤٠٠).«من قراءة السطوح إلى قراءة دلالات الأعماق؛ مقاربة تأويلية لقصيدة أغنية الممالك الضائعة». مجلة اللغة العربية وآدابها. السنة الثالثة عشرة. العدد الأوّل. العدد الرابع والعشرون. صص ٨٩-١٠٨. (Doi: 10.22067/jall.v13i1.76832)

١٣. كشوردوست، آزاده، آقاگل زاده، فردوس، كرد زعفرانلو، كامبوزيا، عالية وگلفام، ارسلان(١٣٩٨).«بررسی مقايسه‌ای القای ايدئولوژی دررسانه های ايرانی وآمريكايی در چارچوب نظريه ايدئولوژی ون دايک». پرتال جامع علوم انسانی، سال هشتم. شماره ٣٠ . صص ٧٢-٣٩.

١٤. الحولي، فيصل الحصان (٢٠١١). التكرار في الدراسات النقديّة بين الأصالة والمعاصرة. رسالة الماجستير. الأردن. جامعة مؤتة.

١٥. زورقي، عبد القادر علي (٢٠١١). أساليب التكرار في ديوان سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا لمحمود درويش. رسالة الماجستير، باتنهز جامعة الحاج لخضر.

١٦. زيدان، أحمد علي محمد (٢٠١٠) اتجاهات التغطية الإخباريّة لصحيفة نيويورك تايمز قبل الحرب الأمريكيّة على العراق، من ٢٠ تشرين الأول ٢٠٠٢ إلى ٢٠ آذار٢٠٠٣. دراسة تحليليّة، رسالة الماجستير. إشراف الدكتور حميدة سميسم. الجزائر. جامعة الشرق الأوسط للدراسات العليا، كليّة الإعلام.

١٧. علوان، حسن (٢٠٠٨). موضوعة الإرهاب في الفضائيّات العربيّة، دراسة في الشكل والمضمون. أطروحة دكتوراه في الإعلام والاتّصال. إشراف الدكتور حسن السوداني. الدنمارك: الأكاديميّة العربيّة.

١٨. ماهيناز، رمزي (٢٠٠٠). دور الأساليب الفنّيّة لبرامج الأطفال التلفزيونيّة في تنميّة قدرة الطفل على فهم وتذكر المضمون. أطروحة دكتوراه. القاهرة: كليّة الإعلام.

١٩. منصور، محمد حسام نمر (٢٠١٧). الأطر الخبريّة لقضيّة حصار غزّة في المواقع الالكترونيّة للصحف الأمريكيّة والبريطانيّة، إشراف الدكتور طلعت عبدالحميد عيسى. رسالة الماجستير. غزّة : الجامعة الإسلاميّة.

٢٠. واعظ، بتول وكاردل ايلواری، رقيّة (١٣٩١). بررسی تاثير تكرار در فصاحت بوستان، مطالعات زبانی و بلاغی، شماره ٤، صص ١٥٦-١٣٧. (Doi: 10.22075/ jlrs.2017/1809)

21. Khdair, S. J. (2016). *Repetition as a Rhetorical Device in the Political Speeches of Three EgyptianPresidents:Mubarak,Morsi and Al-Sisi*.A Comparative Translation Study. An-najah University. Nablus. Palestine.

22. Van Dijk, T. A. (2000). Ideology and Discourse: A Multidisciplinary Introduction, retrieved on 05/01/2013 from http://www.hum.uva.nl/teun.

23. Van Dijk. T. A. (2004). Ideology and discourse: A multidisciplinary introduction. Barcelona, Spain: Pompeu fabra University.

References

The Holy Quran.

Abu Nasser,S.(2010).*Media and Psychological Processes in the Light of Contemporary Wars and Confrontation Strategy*, Cairo:Dar al-Nashr.[In Arabic].

Zidane, A. A. M. (2010). *News coverage of the New York Times before the US-Iraq war*, From October 20, 2002 to March 20, 2003, Analytical Study, Master Thesis, under the guidance of Dr. Hamideh Simsim, Algeria. [In Arabic].

Al-Hawli, F. H. (2011) .*Repetition in Critical Studies between Originality and Contemporary*, Master Thesis, Jordan, Moteh University. [In Arabic].

Al-Labdi, M (1998). *Dictionary of morphological and syntactic terms*, third edition, Aman: Dar al-Furqan.[In Arabic].

Al-owaini, M. A. (1986). *Studies in Modern Media*, Cairo: Angelo -Egyptian Library. [In Arabic].

Alwan,H.(2008). *The Subject of Terrorism in Arab Satellite Networks*, Study in Form and Content, PhD Thesis in Media and Communication, under the guidance of Dr. Hassan Al-Sudani, Denmark, Arabic Academy. [In Arabic].

Azzuddin ,S (1986).*Repetition between influencer and influence*, second edition, Beirut: science of books. [In Arabic].

Castels,M. (2014). *The Power of Communication*, translated by Hossein Basirian Al-Jahromi, Tehran: Institute of Culture, Art and Communication.[In Persian].

Hassan,A.(1998). *Characteristics of Arabic letters and their meanings*, Damascus: Arab Writers Union Publications.[In Arabic].

Ibn Masoom,A. (1969).*spring flowers in rhetoric types*, Volume 5, Baghdad: Al-Nu'man Publications.[In Arabic].

Keshour Doost, A. & el.(2019). "A Comparative Study of Ideology Induction in Iranian and American Media in the Framework of Van Dijke's Ideology",*Humanities Portal*, 8(3): 72-39. [In Persian].

okasheh, M. (2005).*The Language of Political Discourse*, A Practical Study of Linguistics in the Light of Communication Theory, Egypt: Dar al-Nashr.[In Arabic]

Olya, A.(1994). *Linguistic and Literary Terms*, Cairo: Academic Library.[In Arabic].

Nemer Mansour, M,H.(2017). *News frameworks on the siege of Gaza on the websites of American and British newspapers*, Under the guidance of Dr. Talat Abdul Hamid Issa, Master Thesis, Gaza. .[In Arabic].

Mahinaz,R.(2000). *The role of artistic methods of children's television programs in the development of abilities*, comprehension and recall of content, PhD thesis,Cairo: Faculty of Information. [In Arabic].

Safaei, A. & Soltani,B(2015) "Analysis of Imam Ali's discourse to Mu'awiyah", *Journal of Linguistic Research*, 7(7): 23-49.[In Persian].

Sayyadinejad, R .& el. (2018) "Linguistic tricks (grammar and phonetics) in persuasion from the perspective of pragmatism", *Journal of Arabic Language and Literature*, 18:119-147. (Doi:10.22067/jall.v8i15.44901). [In Persian].

Tahernia,A. .& el.(2021)."From superficial reading to reading deep meanings. An Interpretive Approach to the Anthem of the Lostlands", *Journal of Arabic Language and Literature*, 13(1-24):89-108. (doi: 10.22067/jallv13.i1.76832).[In Arabic].

Takhshid,M.R &M.A. Alavi.(2014). "Networks of Mind and Media Power in the Unrealistic Representation of Iran's Nuclear Program", *Quarterly Journal of Strategic Studies*, 17 (4): 102-67. [In Persian].

Vaeiz,B.& R.Kardel Ilvari.(2012)."Investigating the effect of repetition on the eloquence of Bustan book",*Journal of Linguistic Studies*,4:156-137.(Doi:10.22075/jlrs.2017.1809). [In Persian].

Zoraqi, A.(2011). *Methods of Repetition in the Divan of Mahmoud Darwish*, Master Thesis, Algeria. [In Arabic].

اللّغة العربية و آدابها (الفصلية العلمية المحكمة)
www.jall.um.ac.ir
الترقيم الدولي الموحد للطباعة: 7217 – 2008
الترقيم الدولي الموحد الإلكتروني: 2681 – 2383
اللّغة العربية و آدابها، السنة الرابعة عشرة، العدد ١ (الرقم المسلسل ٢٨)، ربيع ١٤٤٣، صص:١٠٩-٩٣

تجلّيات تصويف المكان في رواية «جبل قاف» لعبد الإله بن عرفة على ضوء آراء محيي الدين بن عربي

(المقالة المحكمة)

جمال طالبي قرهقشلاقي (أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة فرهنگيان، طهران، ايران، الكاتب المسؤول)[١]

Doi: 10.22067/jallv14.i1.2204-1123

الملخّص

يضفي المكان الصوفي بوصفه إحدى مكوّنات السرد مسحة قدسية على النصّ الروائي من خلال علاقته بالأفكار الصوفية ودوره في الثراء الدلالي والجمالي له، فلذلك يتجاوز المكان في الرواية الصوفية عن وصف الأبعاد الهندسية ليصبح أيقونة لدلالات معرفية صوفية. يسرد الروائي في رواية جبل قاف لعبد الإله بن عرفة سيرة محيي الدين بن عربي الذاتية، فيواجه القارئ بحضور مكثّف للمكان والفضاءات الصوفية. فالأمكنة المستدعاة في النصّ الروائي أضفت على مشاهد الرواية صورة من القداسة واللمحة الصوفية وتحوّلت بحمولاتها الصوفية إلى ملمح من ملامح الكشف والإشراق الروحي. وقفت هذه الدراسة بمنهجها السيميائي والموضوعاتي عند مفهوم المكان الصوفي كمفهوم معرفي في تفكير واحد من أبرز أعلامه (محيي الدين بن عربي) من خلال استخراج المشاهد المكانية الصوفية في رواية جبل قاف التي تتناول سيرته الذاتية ورؤيته نحو المكان وما يرمز إليه من دلالات صوفية يكشف عنها السرد خاصة في المشاهد الوصفية لسوق مدينة مرسية، وخزانة الكتب للسلطان، والمساجد كالمسجد الأقصى ومواقف أخرى مثل مشاهد الكشف والفتح والتجلي أو في حديثه عن المشرق والمغرب. تكمن أهمية البحث في وقوفه على تجربة عبد الإله بن عرفة كأحد أعلام الرواية العرفانية في المغرب العربي، ومحاولته تحيين التراث الإسلامي ضمن البنية السردية الحديثة، ومعرفة القارئ بنوع جديد من الرواية. توصّلت الدراسة إلى أنّ رواية جبل قاف لعبد الإله بن عرفة تجربة روائية تفاعلت مع الأبعاد الصوفية بدءاً من العنوان حتّى نهايتها، فامتزج المكان فيه بالرؤية الصوفية من جهة، وارتبطت بالدلالات الرمزية الصوفية من جهة أخرى. كما كشفت الدراسة أنّ الروائي نظر إلى المكان نظرة صوفية واعتبره مكوناً روحياً، وطبّق رؤيته الصوفية على المكان في بناء المكان الروائي، وكلّ ذلك اقتبسه من تفكير ابن عربي. وأخيراً حاول الروائي على أن يكون الفضاء الديني في روايته متين العلاقة بالعناصر السردية الأخرى حيث تبعث في النص وفق استراتيجية محددة ودقيقة، وهو ما يكشف عن عبقرية الكاتب في تجسيده للفضاء الديني بكل أبعاده الهندسية والروحية.

الكلمات الدليلية: الرواية المعاصرة، المغرب العربي، الصوفية، المكان، عبد الإله بن عرفة، رواية.

تاريخ الوصول: ١٤٠٠/١٢/٢٥ تاريخ المراجعة: ١٤٠١/١/٢٣ تاريخ القبول: ١٤٠١/٣/١٠

[١]. الكاتب المسؤول: j.talebi@cfu.ac.ir

١. المقدمة

عرفت الرواية العربية منذ العقد الأخير من القرن العشرين نوعاً من الرواية سمّيت بالعرفانية أو الصوفية. والرواية الصوفية، تستمدّ مادتها من القرآن والنصوص التراثية الدينية وهذا يدلّ على إمكانية توظيف التراث وتطويعه لخدمة الرواية في العصر الراهن. ومن خلال هذه الفكرة، استعان بعض الروائيين العرب من التراث الديني وأبدعوا روايات تتقاطع مع النصوص الصوفية منها: «كتاب التجليات: الأسفار الثلاثة» للروائي المصري جمال الغيطاني (١٩٩٠) و«سابع أيام الخلق» لعبدالخالق الركابي الروائي العراقي (١٩٩٠)، و«جنون زينب» للعراقي جمعة اللامي (١٩٩٧)، و«جارات أبي موسى» لأحمد التوفيق المغربي (١٩٩٧) و«الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي» للروائي الجزائري طاهر وطار (١٩٩٩) و«الأطلسي التائه» للكاتب المغربي مصطفى لِغْتيري (٢٠١٥). يظهر للقارئ من خلال هذا الاستعراض الموجز للرواية الصوفية أنّها تحظى باهتمام واسع عند الروائيين العرب خاصّة في المغرب العربي، إذ إنّ عدداً كبيراً من تلك الروايات العرفانية، أبدعها الروائيون المغاربة، وربّما يعود السبب في ذلك إلى انفتاح الفكر وتضارب الآراء في تلك البلاد. ويمكن إدراج اسم عبد الاله بن عرفة في بداية قائمة الرواية العرفانية أو الصوفية؛ لأنّه قدّم، بجانب محاولاته التنظيرية، سلسلة من الروايات العرفانية في حقبة تاريخية تشهد البلدان الإسلامية صعود التيّارات الإسلامية، وهي: رواية «جبل قاف» (٢٠٠٢)، «بحر نون» (٢٠٠٧)، «بلا صاد» (٢٠٠٩)، «الحواميم» (٢٠١٠)، «الطواسين» (٢٠١١)، «ابن الخطيب في روضة طه» (٢٠١٢)، «ياسين قلب الخلافة» (٢٠١٣)، و«طوق سرّ المحبّة: سيرة العشق عند ابن حزم» (٢٠١٥) وكلّها أعمال تفوح منها رائحة التراث والعرفان والدلالات الروحية مما أضفت على أعماله الإبداعية سمة متميزة يمكن أن نطلق عليها تجربة السرد العرفاني. يسعى هذا الروائي في تجربته الروائية لتأسيس أدب روائي جديد يحاول فيها تحيين التراث الديني وقراءته قراءة جديدة وفق آليّات السرد الجديد، وتظهر هذه الرؤية في رواياته الثماني التي جعلها وسيلة لإحياء تراث كبار المتصوفة والفلاسفة المسلمين خاصّة محيي الدين بن عربي، ووعى تماماً أنّ الرواية الجديدة تقدر استيعاب فكرة المتصوفة، ويمكن سردها في إطار تقنيات الرواية الجديدة.

لا تختلف الرواية الصوفية في تقنياتها عن الروايات الأخرى، بل هي ترتكز ككلّ عمل سرديّ إلى أربع تقنيات، وهي: الشخصيات، الحدث، الزمان، والمكان. إذاً يمثّل المكان إحدى تقنيات الرواية، وهي تشكّل في الرواية الصوفية نموذجاً جمالياً يحيل إلى حركة الوعي الداخلي؛ الذي يعيد إنتاج الأشكال عبر الخلق والتخيّل والإبداع، حيث يكتسب حيويته وديناميته من انطباع الحقائق والأسرار المستنبطة في هذه الفضاءات المكانية على هذه الذات. إنّ محاولة تلقّي الفضاء المكاني في الخطاب الصوفي يتجاوز التحديدات الجغرافية المدركة بالحس... مروراً بالوجود الديني في بعده الروحي والمقدس، وانتهاء بالوجود العرفاني...»(انظر: زيناي، ٢٠١٨: ١٩٠). والمكان الصوفي«هو لأهل الكمال والتمكين والنهاية، فإذا أكمل العبد في معانيه تمكّن له المكان؛ لأنّه قد عبّر المقامات والأحوال، فيكون صاحب مكان» (الحفنى، ١٩٨٠: ٢٤٩). وأما المقام فهو «منزلة يصلها الصوفي عن طريق الرياضة الروحية وتزكية النفس» (حقّي، ٢٠١٠: ٤٨). وانطلاقاً من هذه التعليقات حول المكان الصوفي والمقام، تقصد هذه الدراسة من المكان الصوفي، بناءه وتنظيمه على بعد متّصل بالدين والمعاني الدينية والصوفية حيث يكون ترابط المكان وتأسيسه على هذه الوجهة، كما تقصد به، الفضاءات المقدسة التي تبعث في النفس الطمأنينة والراحة. والمكان الصوفي يضفي أوّلاً على الرواية طابعاً من الإشراقات الروحانية التي تنعكس بدورها على كلّ مكوّنات السرد، ويتقاطع ثانياً مع الطبيعة الروحانية للإنسان الصوفي، ويساعد ثالثاً على فكّ شفراتها المغلقة والإيحاءات التي تكمن في ثنايا المكان. والقارئ لرواية «جبل قاف» التي تعتبر باكورة أعمال عبد الإله بن عرفة، يواجه

بفضاءات روحية أضفى السارد عليها مسحات صوفية خاصّة في حديثه عن المقامات الصوفية، ومشاهد الكشف والفتح، وهندسة بعض الأمكنة كالمساجد وخزانة الكتب التي كان ابن عربي يعمل فيها. إضافة إلى ذلك، تمظهر المكان الصوفي في عتبة غلاف هذه الرواية؛ لأنّ (الجبل) يحمل بإضافته إلى (القاف) دلالات موحية فهي مدينة «مرسية» في الأندلس و«موضع ولادة ابن عربي ونقطة انطلاقه نحو العالم بحثاً عن (الاسم الأعظم) الكنز العلميّ في الفكر الصوفي» (عبد الله الموسوي، ٢٠١٩: ١٥٢). وأما بعد هذه الإيضاحات، يسعى هذا البحث بمنهجه التحليلي والسيميائي للكشف عن معالم المكان الصوفي ومحاولة السارد لتصويف الفضاءات، كما يسعى لتسليط الضوء على الدلالات الصوفية الكامنة في تلك الفضاءات التي طبّق عليها ابن عرفة الرؤى المكانية لابن عربي المأخوذة من منظومته الفكرية الصوفية.

١. ١ . أسئلة البحث

تتمثّل التساؤلات التي تحاول الدراسة الإجابة عنها، فيما يلي:

١ ـ كيف تشكّلت بنية المكان الصوفي في رواية جبل قاف؟

٢ ـ ما الدلالات الصوفية للمكان في الرواية؟ وما أهمّ تمظهراته؟

١. ٢. فرضيات البحث

١ـ بما أنّ رواية جبل قاف تسرد السيرة الذاتية لمحيي الدين بن عربي بطل الرواية، يبدو أنّها ستدخل في الفضاءات العرفانية والصوفية التي تتمثّل في جوانب إيديولوجيا المكان في النصّ الروائي من خلال تطبيق مفهوم المكان الصوفي، ومن خلال جعل المكان خاضعاً للقراءة الصوفية في معان متعددة.

٢ـ يبدو من خلال شخصية البطل أنّ الروائي يطبّق آراء ابن عربي خاصة وحدة الوجود التي هي عينها الرؤية الصوفية للمكان، والتي تتفق فيها الجهات وتتوحد الأمكنة.

١. ٣. خلفية البحث

هناك دراسات تناولت المكان في المنظومة الصوفية أهمّها:

ـ دلالة المعالم المكانية في السرد العرفاني بين التاريخي والمتخيل: رواية الحواميم لعبد الإله بن عرفة أنموذجا، عنوان دراسة لنجلاء نجاجي (٢٠١٦) منشورة في مجلة «العلامة». هذه الدراسة كشفت عن المعطيات والأحداث التاريخية في تشكيل رواية «الحواميم» وأوضحت الأبعاد الرمزية والدلالات التاريخية والإنسانية والأخلاقية التي أراد المؤلف الإشارة إليها من خلال توظيفه للمكان.

ـ صورة المكان في المخيال الصوفي لطارق زيناي (٢٠١٨) دراسة أخرى منشورة في العدد الأول من مجلة الخطاب. توصّل الباحث إلى أنّ المكان في التفكير الصوفي ليس بقعة جغرافية محدودة بالأبعاد الفيزيائية الضيقة، بل أصبح يشكّل برمزيته فضاء للاتساع والانطلاق والكمال.

وثمّة دراسات تتعلّق تحديداً برواية جبل قاف، أهمّها:

ـ تجليات العرفانية والمقامات الصوفية في رواية جبل قاف لعبد الإله بن عرفة عنوان أطروحة للباحثين حميد سويب ومحمد لحويشي (٢٠١٩). هذه الرسالة تمّت مناقشتها بجامعة محمد بوضياف ودرس فيها الباحثان الحضور العرفاني خاصة الكرامات والمقامات في عرفنة السرد الروائي ومدى ارتباطها بالمعجم والرموز الصوفية.

ـ تناول جمال طالبي قرهقشلاقي (٢٠٢١) في دراسة له «النزعة الدينية والرمزية العرفانية في رواية جبل قاف» وهي منشورة في العدد ٦٢ من مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية. توصّل الباحث إلى أنّ رواية «جبل قاف» تتناصّ مع الآيات القرآنية والنصوص الدينية والأدبية، واستطاع الروائي بأسلوب فني رائع أن يصوّر وحدة الوجود والإنسان الكامل في تفكير محيي الدين ابن عربي وذلك بتوظيف الأعداد والحروف والألوان وهندسة الأمكنة.

ـ قدّمت رابي محمد شيهو (٢٠١٢) أطروحة بجامعة أهل البيت معنونة بـ «رواية السيرة الغريرية بين الواقع والمتخيل: رواية جبل قاف لعبد الإله بن عرفة أنموذجاً». توصّلت هذه الأطروحة إلى أنّ الكاتب تماهى في رواية جبل قاف مع شخصية ابن عربي واحتجب داخلها ليقدّم للمتلقي وجهة نظره تجاه معطيات الوجود وفق تجليات الرموز الصوفية وإشاراتها الدالة.

وكما نرى أنّ كلّ هذه الدراسات التي أجريت حول إبداع عبد الاله بن عرفة قلّة قليلة لا تضمّ بين دفتيها دراسة البعد المكاني. ويمكننا القول بأنّ هذا الموضوع الذي يستجلي إحدى زوايا المشروع الروائي لابن عرفة أي تصويف البعد المكاني، لم يطرق في الدراسات والبحوث السابقة، فأضاف هذا البحث على قدر المستطاع شيئاً إلى البحوث المتعلقة به والتي تمهّد الطريق إلى التعرّف على تفكيره الروائي.

ثمة دراسات نقدية مؤسِّسة للمكان، منها جماليات المكان لغاستون باشلار (١٩٨٤)، وبناء الرواية لسيزا قاسم (٢٠٠٤) وجماليات المكان في ثلاثية حنا مينة لمهدي عبيدي (٢٠١١). أفاد البحث من هذه المقاربات العلمية للمكان في بنائه وحيثياته.

٢. المهاد النظري للبحث

٢. ١. الرواية العرفانية؛ حدودها وميزاتها

نبدأ المهاد النظري للبحث بسؤالين: أوّلهما: ما الرواية العرفانية وحدودها ومميّزاتها؟ والثاني: وما المراد من تصويف المكان فيها خاصّة من منظور ابن عربي؟ وللإجابة عن السؤال الأول لا بدّ أن نشير إلى أنّ الرواية العرفانية سرد المقامات والأحوال في بنية روائية جديدة ظهرت في أخريات القرن الماضي ومطلع الألفية الثالثة، وهي عودة واعية إلى التراث الإسلامي الصوفي والعرفاني بغية وعيه و«محاولة لفهم الذات وتجلّيها وصون ماهيتها لمواجهة الغفلة والجهل والتبعية والإقصاء وتأكيد الحضور والجود والمعرفة» (القط، ٢٠١٥: ١٥). ويمكن القول إنّ الرواية العرفانية «تجربة فنية تمثّل دائرة من الاستبطان الروحي والنفسي وتحديد موقف الإنسان من الكون» (حسانين، ٢٠٠٠: ١٩). ولا نقدر تسمية رواية بالعرفانية أو الصوفية إلا إذا تحقّقت فيها الشروط الآتية: الأول، أن تقدّم تجربة صوفية أو مروية عن أحد مشايخ التصوف ومريديه، الهدف منها إرشاد السالكين في هذا الطريق لمعالم الطريق الصوفي وتبيان خفاياه بغضّ النظر عن نوع المرويّ أكان حقيقة عاشتها الشخصية الصوفية أو شطحات وتخيّلات. الثاني، أن ينبني النصّ الروائي على مضامين أخلاقية تقوم باستبطان الوعي الإنساني والبحث في الذات عن وجود الله دون واسطة، بل يكون ذلك عن طريق الكشف المؤطر بالإلهام الغيبي الذي يغرسه الله في قلوب محبيه. والثالث، عرض لرؤى ومنامات تؤطرها كرامات (انظر: طالبي قرهقشلاقي، ١٤٠١: ١٧٠، نقلاً عن: ستار، ٢٠٠٣: ٤٠). وبالعودة إلى رواية جبل قاف يلاحظ القارئ أنّ الشروط المشار إليها توجد فيها كاملاً إذ هي تسرد سيرة محيي

الدين بن عربي الذي كان من الصوفيين، والأسفار التي قام به لم تكن إلا في سبيل معرفة الله تعالى، وفيها كثير من الكرامات والمقامات العرفانية التي ذكرنا بعضاً منها في ثنايا البحث. تتميّز الرواية العرفانية بميزات أهمّها ما يلي:

ـ هذا النوع من الروايات يحتاج إلى إيحاء ورمز ودقّة في استعمال المصطلحات الصوفية حيث «تستخدم فيه الصور الملموسة ليس بوصفها رموزاً لأفكار ومشاعر خاصة تعتمل بداخل الروائي، وإنما بوصفها رموزاً لعالم شاسع ومثالي يعدّ العالم الواقعي بالنسبة له شبيهاً غير متكافئ» (تشارلز، ١٩٩٢: ٤٢) وهذا ينسجم مع حالات الصوفية؛ لأنّ الصوفي غالباً ما يعبّر عن ارتقائه في المعارج العرفانية والمقامات الصوفية بلغة الرمز الذي «مفتاح لفهم طبيعة الإنسان وأسراره الخفية» (فتحي دهكردي وحسيني، ١٤٤٣: ٥٥).

ـ استعارة المعجم الصوفي بما في ذلك الجملة والكلمة والحرف، وهذا يعني أنّ الحرف في السرد العرفاني وحدة قياس جديدة، لا تضبط إلا بالوجود، وهو ما يقتضي استدعاء دلالاتها الوجودية في حضرة الخيال العرفاني، فهي ليست مجرد أبجديات تداولية فقط، بل إنّ حروف الكلمات في حقيقتها إنّما هي نفس الرحمان الذي كان منه الوجود (انظر: نجاحي، لاتا: ١٨٧).

ـ والسمة الأخرى للرواية العرفانية هي أنّها تسهم في «إعادة التأمل في الفكر الصوفي من خلال زوايا جمالية ومداخل فلسفية ورهانات حضارية لم تكن مطروحة فيما مضى، وكذا تعديل الرؤيا للعالم والكون، وبذلك تصبح الكتابة العرفانية مدخلاً جوهرياً لرفض الواقع وزعزعة سياقاته المنحرفة والتي تزيغ عن القيم الروحية السامية» (ابن عرفة وآخرون، ٢٠١٤: ١٢).

وللإجابة عن السؤال الثاني يمكن القول إنّ الرؤية الصوفية تتحكّم في النصّ الروائي وتخضعه للقالب الذي يناسب وجهتها الإيديولوجية. والمكان يتعلّق في الأغلب بالرؤية الصوفية للكاتب؛ لأنّه يقدر الاختفاء وراء الرموز والدلالات المفتوحة ليقدّم وجهة نظره تجاه موقف أو رؤية يقصد إيصالها إلى القارئ. يطلق المكان عند المتصوفة على الموضع وعلاقته بالساكن فيه، وأنّ بعض الأماكن أشرف من بعض. ويأتي هذا الشرف للمكان من جهتين: الأول، روحانية المكان وعلوّ مكانته. والثاني، احتوائه على طاعة الله أو اتباع الشهوات (انظر: ابن عربي، ٢٠١٠: ٢/٩٩ـ٧٣). تتجاوز الرؤية للمكان عند ابن عربي عمّا سبق إلى الربط بين المكان والحال، وبهذه الفكرة نشأت علاقة جدلية بين المكان والوجود إذ يرى «المكان والزمان ظرفين وهما اللذان يعطيان المقدار» (المصدر نفسه: ١/ ١٢٨) والمقادير عنده هي «الحدود المانعة مَن هو متصف بها من أن تكون صفة لغيره» (المصدر نفسه: ٦٣/١) ولذلك يرى أنّ «الله اختزن مِنَنه فينا فنحن لها مكان ونحن الذين لا مكان لنا؛ لأنّ حقيقة المكان لا تقبل المكان» (المصدر نفسه: ٧٥/١). ينطبق المكان في هذه المقتطفات من فكرة ابن عربي على كلّ شيء؛ الإنسان مكان، والنور مكان، وانعكس هذا التصور على دوره في الرؤية الصوفية ومن ثمّ مفهومه، فجاء مكوناً يبيّن الرؤية الصوفية للأشياء، وأداة في تكوينها. ولم تكن هذه الرؤية للمكان الرؤية الوحيدة له في تفكير ابن عربي، بل نراه ينظر إليه من منظار آخر أكثر عمقاً وعلاقة بفلسفته الصوفية. إذ لم يستعمل المكان في معناه المطلق واللانهائي، بل استعمله في «صورة محدودة وممتلئة بشتى الرموز والإشارات الحسية والروحية والتاريخية والدنيوية والأخروية. وحتى عندما يصف المكان بأوصاف هندسية كالاستواء والمعية، ويلقبه بألقاب فلكية كالسماء والأرض، فإنه يفعل ذلك بالإحالة على آيات بينات من القرآن الكريم» (المصباحي، ٢٠٠٦: ٢٣٠). والمكان الصوفيّ نظراً لوقوعه تحت طائلة الترميز لا يمكن أن يثير فينا استجابة شعورية ذات بعد دلالي إلا عندما تتشكّل عندنا قيمة مفهومية مدركة نتبيّن من خلالها حقيقة الوشائج المعنوية للمكان انطلاقاً من الواقعي وانتهاء بالمتخيل (انظر: بلعلي، ٢٠٠٢: ١٩٦). ويكتسب المكان عند الصوفية «طبيعة إشارية حيث تصبح الأمكنة علامات ورموز تقوم بإطلاق دوالها الحرة التي لا تتقيّد بالمعاني المتعارف عليها في المعاجم والقواميس ولا يمكن

فكّ شفرات تلك الإشارات إلا بالعودة إلى التجربة الصوفية وفهم فصولها وطبيعة النسق الثقافي الذي يؤطرها» (عبد الفضيل، ٢٠١٥ :٧٠). وملخص الكلام أن المكان في الفكرة الصوفية ليس مجرد فضاء تجري فيه أحداث الرواية في أبعادها الوجودية، وليس مجرّد شكل أو بنية من بنيات النص الروائي، بل يأخذ أبعاداً أعمق وأدقّ من الوظائف السابقة فيتجلّى كتقنية متفاعلة مع المضمون.

٣. نبذة عن رواية «جبل قاف»

يتحدث عبد الإله بن عرفة في رواية جبل قاف عن تجربة روحية عاشها الشيخ محيي الدين بن عربي. والرواية في الواقع سيرة ذاتية تجري أحداثها على لسان ابن عربي، وهي تشمل على واحد وستين مشهداً سردياً، والروائي يسرد في كلّ مشهد جزءاً من حياة ابن عربي، مثل مشهد (قاف مرسية) الذي يتحدّث فيه عن الحياة السياسية والاجتماعية في مدينة مرسية، ومثل مشهد (ولادة القاف) الذي خصّه بظروف ولادة ابن عربي، ومشهد (قاف النهاية) وهو يتحدّث عن وفاة ابن عربي ودفنه على سفح جبل قاسيون بدمشق، ومشاهد أخرى تبدأ بكلمة (قاف). تبدأ أحداث الرواية في رمضان سنة ٥٦٠ للهجرة قبيل ولادة محيي الدين في مدينة مرسية من امرأة عفيفة طاهرة اسمها نور. يصوّر الكاتب ظروف مدينة مرسية المأساوية إبّان حكومة الأمير مردنيش. ولد ابن عربي في تلك الظروف المأساوية. لم تمضِ خمسة أعوام من ولادة ابن عربي حتى تغادر أسرته مدينة مرسية نحو إشبيلية. تشهد حياة ابن عربي فيها تقلبات كثيرة. هنا يتلقّى ابن عربي مختلف العلوم الدينية والأدبية في مسجد العدبس وهو أكبر مساجد إشبيلية. ثمّ يلتقي بمفخرة المشرق والمغرب ابن رشد الذي كان صديقاً لوالده، ورأى ترحيباً واسعاً وتعظيما ومحبّة منه، ولكنّه لم يستطع لقاء ابن رشد مرة ثانية لأنّه شغل نفسه عن ابن عربي. وهنا بدأت خلوات ابن عربي فكانت في البداية لا تتعدّى بضع ساعات يلازم فيها الذكر بمختلف أنواعه. ثمّ تعرف ابن عربي على التصوف عن طريق شيخه أبي يعقوب يوسف الكومي، واستمر يبحث في هذا الطريق. وعلى الرغم من أنّ أباه أراد منه أن ينال منصباً داخل البلاد، ولا ينشغل بالتصوف، لذا كلّفه بمهمة تعدّ خطيرة في ديوان الإنشاء حيث أصبح كاتب السلطان أو كاتب وزير دولته. مرّت سنوات وكثرت سياحات ابن عربي في بلاد الأندلس لزيارة الشيوخ، وكان على يقين بأنّه سيرى المشرق ويعيش نصف حياته في هذه الأرض. وبعد أن توفّي والداه، أحسّ باشتياق عجيب للسفر إلى المشرق خاصة مكة المكرمة وأداء فريضة الحجّ، وقد أثّر ذلك تأثيراً كبيراً على نفسيته، وكان هذا نقطة بداية لأسفاره وزيارته لكبار العلماء. والرواية تحتوي على كثير من المقامات الصوفية والفتح والكشف عند ابن عربي. تنتهي أحداث الرواية عام ٦٣٨ بوفاته في دمشق على جبل قاسيون.

٤. رموز صوفية في عتبة العنوان

يعدّ العنوان علامة لغوية ذات دلالات، و«هو مفتاح يدخل منه القارئ إلى عالم النصّ» (آذرشب وآخرون، ١٣٩٦: ٦) والناظر لعنوان رواية «جبل قاف» يرى أنّه يحمل دلالة صوفية بجانب دلالته المكانية؛ لأنّ الجبل من أهم الأمكنة التي يلجئ إليها الصوفي في رحلته للبحث عن الله والوصول إلى الحقيقة المطلقة عن طريق التأمل والتدبر، وهو في تفكير المتصوفة مرتبة من المراتب التي يحاول العبد أن يصل إليه بكثرة الرحلة. والصعود إلى الجبل يمثّل «رحلة روحية من الأسفل إلى الأعلى ومن الأرض إلى السماء» (قاسم، ٢٠١٤: ٥٦). رواية جبل قاف في معظمها سرد لسيرة محيي الدين بن عربي الشخصية الصوفية المشهورة في التاريخ الإسلامي، ويبدو من قراءتها أنّ ابن عربي هو القاف (أي الجبل أو المرتبة) وهذا هو البعد الذي اعتمدت عليه الرواية إذ جاءت تقسيمات فصول الرواية على مراحل حياة الشخصية وتطورها وما أصابها من

متغيرات: (ميلاد القاف، عقيقة القاف،...). إضافة إلى ذلك، إنّ هناك ربطاً آخر بين القاف والبعد الصوفي، فالقاف بما فيها من استدارة وانغلاق في رسم الحرف يشبه إلى حد كبير دائرة الرؤية كما يرسمها ابن عربي، فهو دائرة كتلك الدائرة، وفيها انغلاق كما في تلك الدائرة (انظر: ابن عربي، ٢٠١٠: ٢/ ٢٥). وبهذا يظهر تأثّر عبد الإله بن عرفة في اختيار عنوان روايته بالمقولة التي ذكرت في الفتوحات المكية على لسان محيي الدين بن عربي: «أخبرنا صاحب موسى السرداني، وكان صاحب حظوة... قال: لما وصلت إلى جبل قاف، وهو جبل عظيم طوّق الله به الأرض وطوّق هذا الجبل بحية عظيمة قد جمع الله رأسها إلى ذنبها بعد استدارتها بهذا الجبل» (المصدر نفسه: ١٩٢). ولعلّه من الواضح أنّ جبل قاف يتحوّل إلى رمز من رموز الحياة والمعرفة، فهو حين يتخذ شكل الحية التي يجتمع رأسها إلى ذنبها، فإنّه يتحوّل إلى شكل الدائرة؛ والدائرة هي الشكل الهندسي الوحيد الذي يجعلك تعود إلى نقطة البدء أو الولادة... وكأنك في حركة لا نهائية. وهذا هو النسق الفكري الدائري لابن عربي الذي يرى أنّ للكون مركزاً ومحيطاً كأيّ دائرة، وكلّ نقطة من المحيط نقطة بداية ونهاية معاً، ويبدأ كلّ موجود حركته الدائرية بعد الولادة ويعود في النهاية إلى نقطة البداية (انظر: طالبي قرەقشلاقي، ١٤٠١ش: ١٧٢). ويبدو بوضوح تأثّر ابن عربي في فكرته الدائرية ببعض الآيات القرآنية مثل (وَإِلَيْهِ يُرْجَعُ الْأَمْرُ كُلُّهُ) (هود: ١٢٣) و (وَإِلَى اللَّهِ عَاقِبَةُ الْأُمُورِ) (لقمان: ٢٢)؛ لأنّها تعتبر معيناً لا ينضب للسرد العرفاني بما تزخر من معان روحية عميقة، كما نرى تمظهرها في سرد الأحداث إذ تبدأ بإعلان السارد عن وفاة قطب المشرق محيي الدين (عبد القادر الجيلاني) والتبشير بقرب ولادة قطب المغرب محيي الدين ابن عربي.

٥. المكان في رواية «جبل قاف» وتجليّات تصويفه

إنّ رواية جبل قاف سيرة أدبية فنية تبدأ أحداثها قبيل ولادة ابن عربي في مدينة مرسية في الأندلس وتستمرّ حتّى وفاته في دمشق. تتخذ الرواية من الأحداث التاريخية ورحلات ابن عربي بين البلدان ولقاءاته مع العارفين والمتصوفين إطاراً عاماً لها. يظهر المكان في هذه الرواية على مستويين اثنين: الأول هو المكان الذي يمثّل إطاراً لوقوع الأحداث فيه كالأمكنة والفضاءات التي جرت فيها رحلات ابن عربي ولقاءاته مع الشخصيات الصوفية الشهيرة كابن رشد. والثاني هو المستوى الإحالي الذي يظهر في الرواية بشكل مكثّف، والمراد من هذا المستوى إطلاق الاسم الواقعي على المكان الروائي، أو تسمية الدول والمدن بأسمائها الواقعية مثل مرسية، فاس، مراكش، مكة، طيبة، القيروان، الشام، القدس، فرنسا، دمشق، والقاهرة بغية استدعاء ذلك المكان في ذاكرة القارئ حتّى يفرض إحالة دلالية معينة تعيق بناء عالم تخييلي جديد أو تكوين قراءة مستقلة عن المرجع الدلالي، وهو يحدّ من إمكانية القراءة وتأويل النصّ. وثمّة ظاهرة ملفتة للنظر في بنية المكان الصوفي في رواية «جبل قاف» وهي التوحّد المكاني رغم تنوع أشكاله العيانية، وربّما يرجع السبب في ذلك إلى فكرة ابن عربي في وحدة الوجود التي ترى للكلّ منشأ واحداً، فلذلك يرى القارئ أنّ الأمكنة تنصهر كلّها في بوتقة واحدة، فالحمام يماثل الخزانة وهذه تعكس الخانقاه وكلّها صورة للمسجد في هندستها ودلالاتها الصوفية. وابن عربي لا يجد نفسه غريباً في المكان، فكل مكان يصل إليه فهو يألفه ويسعى إلى غيره وكأنّه ينتقل من حال إلى حال، ومن مقام إلى مقام. والمشهد التالي خير نموذج لتصويف المكان يصوّر دخوله إلى أرض الله الواسعة: «في سنّ الثلاثين دخلت أرض الله الواسعة التي كنت أتردد عليها في جبل قاف وأدخل منازلها الواحد تلو الآخر وخاصة منزل الرموز الذي يحتوي على منازل كثيرة. وقد حصل لي هذا في تونس فصحت صيحة صعق منها كل من سمعها من رجال ونساء وأطفال...ففي الأرض الواسعة تجلّى علينا الحقّ (سبحانه وتعالى) بالآية الأربعين من سورة العنكبوت (فأخذتهم الصيحة) وتحققنا بالعبودية المحضة و...» (نفس المصدر: ١٨٩) والمراد من أرض الله الواسعة في هذا

النصّ هي الجنّة التي تقع في جبل قاف (مرتبة من مراتب الصوفية). وابن عربي يقطع المنازل والمقامات المغطاة بالأشواك في طريقه إلى الغاية حتّى يصل إلى مرحلة التجلّي التي تنكشف أنوار الغيب على القلوب؛ لأنّ الصوفي لا يثبت على مرتبة واحدة وإنّما يترقّى بحسب المجاهدة والرياضة. وواضح أنّ جميع المنازل التي تحدّث عنها ابن عربي تندغم أخيراً في بوتقة واحدة وهي بوتقة القاف التي تعلن الرواية منذ البدء أنها تتحدث عن هذه المرحلة. تتجلى هذه الرؤية للمكان في أماكن عدّة من النص أبرزها ما يلي:

٥ . ١. معالم صوفية في وصف سوق مدينة مرسية

حفلت رواية «جبل قاف» بكثير من المشاهد السردية التي تصف المكان، وكثيراً ما نرى أنّ هذه المشاهد تنتج مكونات دلالية يحتويها المكان. وعندما ننظر إلى هذه المقاطع السردية الوصفية للمكان نظرة سيميائية، نجد أنّ هناك معانيَ مختبئة داخل الوصف يمكن كشف تلك المعاني والوقوف على الرؤية نحو المكان عبر تحليل تفاصيل الأوصاف. يعدّ سوق مدينة مرسية أحد الأمكنة التي تحدّث عنه عبد الإله بن عرفة ووصفه بشكل متميّز، ووقف عند جوانبه المتعددة وزواياه المختلفة. اخترنا هنا مقطعاً من وصفه لنرى مدى المكان وتصويفه حيث يقول: «كان السوق مكتظاً بالنّاس والدّواب. والجميع في حركة دائبة قبل أن يدركهم صوت المؤذن منادياً للصلاة ومخبراً بالإفطار. هناك بعض الجلبة غير المعهود في هذا الوقت كما في سائر الأيام. فالأسواق تنفق في الصبيحة؛ أما في رمضان فيتغير كلّ شيء، فبعد الظهيرة يكثر البيع والشراء والحمل والوضع. وأنت ترى ألواناً وأصنافاً من الناس فيهم المسلم واليهودي والنصراني، وفيهم عربي والبربري والزنجي والقوطي والصقلبي» (المصدر نفسه: ٦). يبدو من ظاهر النصّ أنّه وصف يتناول جوانب السوق في مدينة مرسية، غير أنّ المعاني المكانية فيه تتحوّل من معان مجردة إلى تجسيده جزءاً من هويّة المكان وتكوينه، وهي بهذا تصبح رؤية إيديولوجية متماسكة حيال المكان بناء على أنّ الإيديولوجيا هي الكيفية التي يعيش الناس بها علاقاتهم مع عالمهم، وهي التي تكشف عن الوجه الصوفي للمكان البوليفوني الذي يتقاطع فيه أكثر من ثلاث ديانات وخمس طبقات عرقية. وهنا قدّم عبد الإله بن عرفة صورة عامّة لسوق مرسية قبل صلاة المغرب، غير أنّ هناك دلالة دينية تكشف عن التزام الناس بأحكام الدين وإمساكهم عن الأكل والشرب وانتظارهم للمؤذن، وهو يقدّم صورتين اثنتين: إحداهما في غير شهر رمضان، والأخرى فيه؛ حيث يقوم الناس بالبيع والشراء في الصباح. وأما في شهر رمضان فيتمّ البيع والشراء بعد الظهر احتراماً له واستجابة لتغير مواقيته. هذه الرؤية للمكان لا تقتصر على البيع والشراء، بل تتجاوزه إلى أبعد من ذلك، وهو التنوع العرقي والديني فيه. تجتمع الأعراق والأديان المختلفة في سوقها لقضاء حاجاتها دون أن يفرّق بينها أي شقاق. هذا هو السوق كما يبدو في الرواية.

٥ . ٢. التجرد من شوائب المادة والانقطاع في الضريح

لعلّ من الأمور التي يحاول شيوخ الصوفية زرعها في قلوب مريديهم هي التجرد من الأمور المادية، والانعزال ومجاهدة النفس والإقبال على الله بقلب صافٍ من شوائب المادة. هذه الأمور نراها في نفس السارد الشابّ إذ تخلّى عن منصب الكتابة في ديوان الإنشاء وممتلكاته وبدأ يلتحق بالفقراء والمعوزين. يقول: «ومرّت سنوات وقد تجرّدت مما أملك ووضعته في عهدة الذي لا أعلم ما فعل به، ورغم منصبي في الدولة إلا أني استبدلت مجالسة الكبراء بمجالسة الفقراء، وكنت أتعهد القبور وأصلي فيها وأختلي هناك» (بن عرفة: ١٥٥). والضريح ـ كما لاحظنا ـ من الأمكنة التي قام الروائي بتصويفه؛ لأنّ السارد (ابن عربي) قضى أربعة أشهر وعشراً في إحدى المقابر يتبتّل ويستغفر (بن عرفة، ٢٠٠٢: ٩٢). وتعلّم هناك علوماً مختلفة، وجاءته

فيه الفتوح. للضريح باب صغير يوجب على الدّاخل أن ينحني، ولم يكن له نافذة ولا شباك يطلّ منه النّور. فالظلام قد استولى على المكان كلّه ليكمل هذا الظلام الهدوء التامّ الذي يعيشه. ولا يوازي هذا الظلام الذي يعيشه المكان إلا النور الذي يصيبه قلب الداخل فيه الذي يبحث عنه من جاء ليمضي فيه المدة الطويلة وحده، كما أنّ انعدام النوافذ والشبابيك لا يقابله إلا اعتبار القبر نافذة إلى الحقيقة والصفاء النفسي. في الضريح حيث تكون الخلوة والانقطاع عن الخلق، لكنّه «يسافر في كلّ العوالم وهو مستلقٍ على فراشه وعيناه لا تطرفان» (المصدر نفسه: ٩٤) حيث تستحيل هذه الخلوة إلى خلطة بجميع الأكوان والموجودات، وهنا يتحوّل الضريح إلى عالم متكامل وطريق للوصول إلى المعرفة لديه. ومن هنا يصبح هذا التقابل بين الظلام الحسي والنور المعنوي، وانعدام النافذة واعتبار القبر نافذة، لم يغب عن ذهن السارد (ابن عربي) الذي يؤكّد على أنّ الأبنية والنتوءات هي نوافذ للسماء في الأرض (المصدر نفسه: ٩٣) وكما أن اشتداد الظلمة التي تسبب انعدام البصر طريق لشحذ البصيرة ليرى داخله ما يمكن رؤيته. وبهذا أشار السارد إلى الخلوة في القبر كوسيلة من وسائل بلوغ المعرفة الصوفية الباطنية؛ لأنّه انكفأ على باطنه في رياضة نفسية شاقة، وحاول تجربة أنواع من الأذكار التي وجد فيها نتائج مختلفة دفعته إلى تمديد زمن الخلوة تدريجيا إذ يقول: «كانت خلوتي في بدايتي لا تتعدّى بضع ساعات... ثمّ بدأت أمدد تلك الخلوة حتى خلوت مرة أربعة أيام وخلالها تمّ لي الفتح الذي واجهت به القاضي أبا الوليد فأقرّ به» (المصدر نفسه: ٩٢).

٥. ٣. إضفاء الفكر الصوفي على الخزانة السلطانية

كان ابن عربي يعمل في ديوان الإنشاء في إشبيلية لبعض الأمراء بالمغرب وكان له خزانة من أعظم خزانات الدنيا. يصف الروائي هذه الخزانة في مشهد من الرواية، ويقوم بتصويف الفضاء المكاني وتنظيمه وفق الفكرة الصوفية مستخدماً الأشكال الهندسية ذات دلالات دينية مثل هذا المقطع: «وأعجب من الكتب بناء الخزانة نفسه ... بناؤها دائري حلزوني على شكل القاف ومركزها هو ذلك البرج الذي يشبه دائرة القاف، فيا لها من متاهة عجيبة. وقاعدة الخزانة على شكل مربع وأعلى المربع قبة دائرية، وعلى القبة التواءات كما لو أنّ حية ملتوية على القبة آخذة بفكّها على ذنبها» (المصدر نفسه: ١٠٦). والمتتبّع للرواية يرصد من خلال استعراض الأشكال الهندسية في هندسة الخزانة، استخدام مجموعة من الوحدات الزخرفية المتكررة والتي تمّ استخدامها للإشارة إلى رموز ومعان جوهرية معينة. إنّ الدائرة تمثّل الشكل الأول والأبسط والأكثر كمالاً في المعمارية الإسلامية؛ لأنّها هي الشكل الذي ليس له بداية ولا نهاية. لذلك فهي تجسّد عادةَ الوحدة والكمال واللانهاية دون بداية أو نهاية ودون جوانب أو زوايا. فالدائرة ترمز إلى الوحدة وهي المبدأ الذي يؤكّده الإسلام من وحدة الكون ووحدة الوجود ووحدة الواجد. والشكل الحلزوني لا يمثل إلا الاستمرارية والحركة والصعود. وأمّا المربع فهو أساس المضلعات المتعددة في الزخرفة الإسلامية، وشكل للتوازن والتكامل والثبات والاستقرار، ويعبر عن القوى الأربعة في الطبيعة، فالضلع الأعلى يمثل الهواء، والأدنى يمثّل التراب، والضلع الأيمن يمثّل الماء، والأيسر يمثّل النار. وأخيراً القبة الدائرية كرمز إسلامي تظهر معنى الكمال، وترمز للسماء والعالم الروحي. وفي الحديث عن أبواب الخزانة، ذكر الروائي أنّ: «للخزانة بابين؛ الأول لعموم الروّاد... أما الثاني فهو باب سرّي...وليس على الباب قفل بل إنّه يعمل بشكل آلي على طريقة الحيل الهندسية. فقد كتب على جدار المكتبة آيات قرآنية وأشعار كثيرة في مدح العلم والعلماء. ومن بين هذه الآيات، آية استرعت نظري وهي الآية الثامنة والخمسون من البقرة: (وَإِذْ قُلْنَا ادْخُلُوا هَٰذِهِ الْقَرْيَةَ فَكُلُوا مِنْهَا حَيْثُ شِئْتُمْ رَغَدًا وَادْخُلُوا الْبَابَ سُجَّدًا وَقُولُوا حِطَّةٌ نَغْفِرْ لَكُمْ خَطَايَاكُمْ وَسَنَزِيدُ الْمُحْسِنِينَ) ... دخلنا من هذا الباب الضيق، والذي لا يبلغ ارتفاعه ذراعين بحيث على المرء أن ينحني حتى يقارب السجود لكي يدخل...» (المصدر نفسه: ١١١ـ١٠٩). يتّضح من هذا المشهد السردي أنّ الروائي لم يقصد من

الحضور القرآني على جدران الخزانة إلا إضفاء صورة دينية عليها، كما أنّ هناك تعمّدية في وصف الباب بالضيق؛ لأنّ الداخل فيه لا يستطيع الدخول إلا ساجداً، فهو مرتبط بالغفران من الخطايا. ومن هنا جاء هذا الباب في هذه الخزانة ليطهّر الداخل من الذنوب حتى يدخل ساجداً. على أنّ الروائي سرعان ما يرجع إلى باب الخزانة لفكّه إذ يقف وحيداً في منتصف الليل وينظر في كتاب الله وحسابه على الطريقة الصوفية ليحلّ رموزه ويستخرج دلالاته وإشاراته غير المباشرة: «رفعت رأسي حيث تلك الآية ٥٨ من سورة البقرة:(وَإِذْ قُلْنَا ادْخُلُوا هَٰذِهِ الْقَرْيَةَ فَكُلُوا مِنْهَا حَيْثُ شِئْتُمْ رَغَدًا وَادْخُلُوا الْبَابَ سُجَّدًا وَقُولُوا حِطَّةٌ نَغْفِرْ لَكُمْ خَطَايَاكُمْ وَسَنَزِيدُ الْمُحْسِنِينَ) فقلت لبدر]مرافقه في الخزانة[: هذه الآية هي مفتاح هذا الباب وعليّ أن أجد هذا المفتاح، فترتيب الآية هو ٥٨ وهو يزيد على العدد ٥٧ الذي هو نصف سور القرآن بواحد فقط. وذلك الواحد ربما يشير إلى مفتاح النصف الثاني الباطن؛ لأنّ مفتاح النصف الأول يرمز للباب الرئيس. وهذا الباب سرّي. والخزانة خزانة القرآن وهي المعبر عنها بالقرية....» (المصدر نفسه: ١٢٧) في الآية المذكورة. وهذا يعني أنّ سورة البقرة جبل القرآن الذي يريد أن يدخله من بابه الباطن بعد أن دخله من بابه الظاهر. وحين يدخل السارد مع مرافقه (بدر) الغرفة ويصلان إلى خزانة أخرى يدرك ويطمئنّ قلبه أنّ الآيات القرآنية هي الطريق الموصل إليها، إذ يرى أنّ لكلّ آية أو صورة أو نحت أهمية كبيرة في هذا المكان. ويكشف سرد الأحداث أنّه كان صادقاً في فكرته إذ كان اسم الله «القدير» هو مفتاح الباب، ووجد ذلك عن طريق حساب الجمل؛ لأنّ «القدير» يوازي بحساب الجمل ٣١٤، وهذا العدد يمثّل الرقم السري لقفل الخزانة الذي صمّم على شكل أسطوانات ثلاث. وعلى هذه الطريقة في فتح الأبواب ظلّت أسماء الله الحسنى وما يمثّلها من أرقام في حساب الجمل هو الطريق لفتح الأبواب. وهذه الحقيقة هي مفهوم صوفي أشار إليه ابن عربي في فتوحاته عندما قال إنّ أسماء الله الحسنى هي الطريق إلى فتح الأبواب والنفاذ إلى المحجوب (انظر: ابن عربي، ٢٠١٠: ٢/ ٤٢) فهو في حالة تعالق مع الأرقام إذ يجعلها إشارات دالة تتحرك في فضاء البحرية الصوفية.

٥. ٤. مفاهيم معرفية في زخرفة الغرف والقبّة

قام السارد أيضاً بتصويف القاعة الكبيرة التي تمثّل واسطة الغرف وأقصى مركز في الخزانة، والتي تجلّت في أن المكان كلّه صمّم على بناء القرآن ومفاهيمه. وقد لاحظ أنّ غرف الخزانة زيّنت بكتابة خمس آيات قرآنية من مختلف سوره، تبتدئ وتنتهي كلّ واحدة منها باسم من أسماء الله الحسنى. وبالإضافة إلى هذه الآيات التي تضفي على المكان قداسة، هناك آيات أخرى قد كتبت على القبّة، وقد أدرك ابن عربي أنها بدايات سور تتميز بحرف القاف التي يشعّ منها نور أخضر. والسبب في اختيار هذه الآيات الخمس ذات خمسين قافاً يعود إلى توافق عدد الآيات مع عدد خزائن هذه المكتبة أو الخزانة، ومن أجل ذلك، أصبحت هذه القافات وما يسطع منه من نور أخضر، رموزاً دلالية إلى تلك الخزائن الخمسين وما يشيعه من نور معنوي: «وبينما ندخل من حجرة إلى أخرى حتى وصلنا إلى غرفة كبيرة مستديرة كتب على جدرانها خمس آيات ووضع على رأس كل آية وختامها اسمان من الأسماء الحسنى مفتاحها قاف وهي: قوي قادر قدير قائل قريب قدوس قيوم قهار قابض قاهر... كما أنّ قبة الحجرة كلّها منقوشة بآيات قرآنية كثيرة ولكنّها أصغر حجماً من الآيات الخمس التي على الجدران وهي مكتوبة بالأسود وبعض الحروف بالأحمر والأخضر» (بن عرفة، ٢٠٠٢: ١١٠). وأما السورتان في قبة القاعة فهما يشتملان على عدد مائة وأربعة عشر قافاً في كلّ سبع وخمسين سورة، وبما أنّ هذا العدد يساوي عدد سور القرآن فإنّ هذا يعني أنّ هذه الخزانة هي خزانة القرآن. وبهذه الصورة المكانية الصوفية يستطيع القارئ أن يدرك أنّ هذه القاعة هي قلب الخزانة كلّها، والغاية التي ينتهي إليها سائر القاعات والمسارات. وكأنّ القاعات الأخرى هي مسارات السالك إلى الحقيقة الكبرى؛ أي القرآن الذي

يوصل إلى المعرفة النهائية. ومن جانب آخر، تدلّ الزخرفة الموجودة في قبة الخزانة أيضاً على معان صوفية؛ لأنّ اللام الذي على درة القبة يمثّل تمام الحروف التسعة والعشرين، وهي ترمز لدى السارد للإنسان الكامل الذي هو المخاطب بالنطق والكلام والكتابة وهو أيضاً برزخ يجمع بين الحق والخلق. فالكاتب حين يصف القبّة والغرف لا يهدف إلى مجرّد الوصف، بل يشكّل تقاطعات رمزية وعرفانية، ويحاول من خلالها على تنشيط وعي المتلقّي ويُدخله في جدل معرفي مع النصّ، وجدل عقلي لينفذ إلى أعماق الرؤى الموجودة في بنية النصّ.

٥. ٥. توظيف الأعداد ذات مرجعية دينية في فضاءات الرواية

قد ورد في القرآن الكريم آيات قرآنية تشتمل على الأرقام والأعداد، مثل رقم سبعة الذي يدلّ على عدد سماوات الكون السبعة مثل قوله تعالى (وَبنينا فوقَكم سَبعاً شِداداً) (النبأ: ١٢). والقرآن كثيراً ما يحدّثنا عن هذا العدد مثل سبع سماوات، وسبعة أبواب للجحيم، وسبع سنوات عجاف في قصّة يوسف (ع) وسبع ليال سخرت فيها الريح المهلكة على قوم عاد. تشهد رواية جبل قاف حضوراً قويّاً لعدد سبعة؛ الذي يعود إلى الرمزية الصوفية والدينية والمرجعية التراثية، ولذلك نرى السارد يستخدمه من لسان ابن عربي كأداة لخلق فضاء ديني صوفي، وهذا ما نلحظه في وصف الدواة: «... وعلى سطح الدواة سبعة ثقوب استعملت سبع محابر زجاجية ملئت بأنواع من الأحبار المختلفة الألوان. وفي كلّ واجهة من واجهات الدواة المربعة نقشت آية قرآنية. على الواجهة الأولى البسملة وعلى الثانية نقشت ولو أنما في البحر من شجرة الأقلام. أما الواجهة الثالثة فنقشت بما يلي: والبحر يمده من بعده سبعة أبحر. وأخيراً الواجهة الأخيرة كملت بهذه الآية: مّا نَفِدَتْ كَلِمَاتُ اللّهِ» (المصدر نفسه: ١١٥) والزخرفة الموجودة في الدواة خلقت فضاء صوفياً إذ يشير عدد سبعة إلى الدوائر السبع المنبثقة من حركة القاف التي تشير بدورها إلى فكرة الطواف وهي حركة دائرية على سبعة أشواط لتشكل سبع دوائر مرتبطة بالمركز وكذلك حركة الطواف حول القاف التي تبدو منبثقة منه وراجعة إليه وهو أمر يشير إلى فكرة تعانق الإنسان مع الله، وإلى فكرة أنّ الإنسان الكامل هو وسيط روحي بين الله والإنسان، بل إنّه سبب الوجود وسرّ الطبيعة والحركة، خصوصاً إذا ما علمنا أن الفضاء الدلالي يشير إلى أن الرقم سبعة ذو خلفية دينية تتعلق بفكرة خلق السموات والأرض والاستواء التي تشكّلت في سبعة أيام، وهو أمر يذهب بنا إلى فكرة الوجود، فكل الموجودات هي تجليات للوجود الإلهي الواحد، وهكذا يتحوّل الفضاء من مكان عادي إلى مكان ديني ذات صبغة صوفية. وعلى هذا الأساس لم يعد المكان في الرواية بنية مغلقة وإنما فضاء ينزاح عن الاستعمال التواصلي للغة ويحرّر نظام الأدلّة من الخضوع لمدلولات مثالية ثابتة.

٥. ٦. تجلي الفكرة الصوفية في هندسة الأمكنة الدينية

إنّ المسجد أكبر أيقونة دينية في الإسلام، وهو رمز دالّ على الحضارة الإسلامية. ويعدّ المسجد الأقصى من أكثر المساجد قدسية لدى المسلمين بعد مكّة والمدينة المنورة، وكانت قبلة المسلمين الأولى قبل أن تتحوّل إلى مكّة. هذا المسجد من الفضاءات التي تلفت نظر القارئ في رواية جبل قاف، وله دور محوري فيها، ويستمرّ حضوره في بعض مشاهد الرواية كهذا المشهد: «وأما جامع المسجد الأقصى فهو أيضاً في غاية الصنعة ومحرابه في غاية الحسن وهو الذي سيصلي فيه المهدي ويقتدي به عيسى (عليه السلام) حين نزوله. وقد كسي بأنواع الرخام وعدد ألواحه سبعة عشر لوحاً على عدد الركعات المفروضة في اليوم والليلة. وثمانية منها بيض وأربعة حمر وثلاثة إلى السواد أميل واثنان إلى الخضرة أميل. فالألواح الثمانية البيض إشارة إلى ركعات الظهر والعصر، والحمر تشير إلى ركعات العشاء بعد حمرة الشفق. والثلاثة التي تنحو إلى السواد

تشير إلى ركعات المغرب حيث يقبل الليل. أما الاثنان الخضراوان فإشارة إلى صلاة الصبح» (المصدر نفسه: ٢٣٩) فيتجلّى تصويف المكان في هندسة المسجد فتصبح الألواح علامات رامزة نقرأ من خلالها عالماً مخفياً وراء كلمات الراوي لا تفصح عن مدلولاتها في قراءة واحدة، إذ يربط بين الرخام والصلوات الخمس، فأعداد الرخام سبعة عشرة يوافق عدد الركعات في اليوم والليلة ثمّ هي ذات ألوان يرى السارد أنها تناسب ألوان الصلوات أيضاً. فألوان ثمانية بيض تشير إلى الظهر والعصر، وأربعة حمر تشير إلى صلاة العشاء بعد حمرة الشفق ثم ثلاث سود تشير إلى ركعات المغرب بعد أن يقبل الليل، ويبقى اللوحتان الخضراوان وهما ترمزان إلى صلاة الصبح، وعلى الرغم من التوافق بين هذا العدد وما رآه السارد فإنّه لا يعدو أن يكون تأويلاً من قبله قد لا يكون موجوداً في ذهن من صنعه خاصة أنّ هذه الألواح ليست مرتبة على حسب ترتيب أوقات الصلاة فالعشاء ترد قبل المغرب، والمغرب قبل الفجر وهو ما يؤكد القول بأنّ هذا لا يعدو أن تكون قراءة من قبل السارد بناءً على المعاني والمشاعر التي استقرت في نفسه. تتمثّل قدسية المكان/ المسجد أولا في ذاته؛ لأنه رمز إلى التوحيد والعقيدة الصحيحة. وثانياً في كونه مكان الذكر والتسبيح.

والحديث عن المسجد الأقصى يقرن في الأغلب بتصميمه ومعماريته الخاصة التي زخرفت بالأيقونات الدينية، كالصورة التي رسمها السارد في مشهد «برد يقين القاف» وخلق بذلك فضاء روحيّاً تفوح منه إشراقات دينية على ذاكرة القارئ إذ يقول: «وأكملت الطريق إلى بيت المقدس فوصلناه ودخلنا باب العمود. والمدينة محصنة بأسوار مليحة. فكان أول ما بدأنا به أن توجّهنا إلى المسجد الأقصى فدخلنا أولاً إلى قبة الصخرة المباركة، وهي مثمنة الدائرة ولها أربعة أبواب عظام، وأعمدة القبة أربعون من المرمر الفائق. وقد كتب في دائرة قبة الصخرة من خارج سورة بدائرة السطح المحيط بها سورة يس إلى (وأخرجنا منها حبّاً فمنه يأكلون) وأما جامع المسجد الأقصى فهو أيضاً في غاية الصنعة ومحرابه في غاية الحسن وهو الذي سيصلي فيه المهدي ويقتدي به عيسى عليه السلام حين نزوله» (المصدر نفسه: ٢٣٩). والمشهد الذي رسمه عبد الإله في روايته ليس مشهداً درامياً بل مسرحاً تلوّن فضاؤه بصبغة دينية صوفية بحتة إذ ينتقل عن طريق الألوان والفسيفساء الهندسي من رمز إلى رمز ومن إيحاء إلى إيحاء إذ تدلّ الأشكال الهندسية والانتقال من واحد إلى الآخر كالمربع أو مضاعفاته (المثمن) أو الدائرة إلى انتقال كوني توحيدي؛ لأنّ المربع يمثّل الأرض بجهاتها الأربع، والمثمن يمثّل عالم الكون، والدائرة أو القبّة تمثّل القوة الإلهية. هذا المشهد يدلّ أيضاً على أنّ فكرة ظهور المنجي فكرة ذات شمولية من منظور السارد (انظر: طالبي قرهقشلاقي، ١٤٠١ش: ١٧٣) وأنّ المسجد الأقصى سيتحوّل إلى مسجد موحّد خاصة بين الإسلام والمسحية، وهذا هو وحدة الفكر الديني.

٥. ٧. تصوير المقامات والفتوحات العرفانية

ومن الأمور التي تصبّ في خانة تصويف المكان هو استعمال المصطلحات التي تكشف عن الرؤية الصوفية حيال المكان مثل المقامات والفتوحات اللتين يمكن للإنسان من خلالهما أن يرى الأمكنة الأخرى أو أن يطوف في أماكن متنوعة وهو جالس في مكانه، كقول السارد أنه رأى يدخل «هذه الخزانة أو هذا الجبل خلال تلك الخلوات قبل أن يتحقق ذلك فعلاً» (المصدر نفسه: ١٣٤). فقد رأى هذه الخزانة ودخلها دون أن يترك مكانه، وهو ما أشار إليه حين كان يخلو في القبور ويدخل الضريح حيث كان «يسافر في كلّ العوالم الممكنة وهو مستلقٍ على فراشه وعيناه لا تطرقان» (المصدر نفسه: ٩٤). لقد كانت رحلة البطل في هذا المقطع السرديّ رحلة مكانية روحية جسّدها المكان والرمز في آن واحد؛ لأنّ الانتقال من مكان إلى آخر ذات توظيف دلالي للفكرة الصوفية ينبني على مبدأ التركيب بين عالمين المتخيّل والواقعي. يرى بعض المتصوفة أن مجاهدة

النفس من القضايا التي تساعد المريد للوصول إلى مرحلة الكشف، وهو أن يرتفع الغطاء حتى تتضح له جلية الحق اتّضاحاً يجري مجرى العيان الذي لا يشكّ فيه (الغزالي، ٢٠٠٥: ٣٠) وعليه يمكن أن نفهم قول السارد: «كانت زيارتي لخزانة جبل قاف تعقبها مرائي ومبشرات عظيمة كتلك التي أشهدني الحق فيها أعيان رسله كلّهم من آدم إلى محمد (صلّى الله عليهم) جميعاً، في مشهد أقمت فيه في قرطبة سنة ٥٨٦ هـ ولم يكلّمني من تلك الطائفة إلا هود عليه السلام. فإنّه أخبرني بسبب جمعيّتهم وبشّرني بأمر عظيم. لقد قضيت هذا العام في الخلوات والأذكار وقد دامت إحدى هذه الخلوات التي تحققتها في جبل قاف، وقد بُشّرتُ على إثرها بأني ختم الوصاية المحمدية» (بن عرفة: ١٨٤). وكذلك ما ذكره السارد من الشعور حيال المكان، حين صار نوراً من جميع الجهات وهو يصلي بالناس في المسجد الأزهر في مدينة فاس إذ أصبح يرى من جميع الجهات فيرى من أمامه كما يرى من خلفه، ويرى الداخل إلى المسجد ومن أدرك من الركعات، بل إنّه كان ليقطع الفيافي والقفار ويجول ويسيح في البلاد ويلتقي بأناس كثيرين وهو لم يبرح مكانه (المصدر نفسه: ٢١٣ـ٢١١). إنّ المكان في وجهة نظر الشخصية الرئيسة يصبح غير حاجز ولا مانع لهم ولا فاصل بينهم فهو يرى كل شيء ويسيح أينما يشاء ويحدث من يشاء دون مانع أو حاجز، وهذا هو التجلي كما لدى المتصوفة حيث يتجلى الولي في أماكن مختلفة حتى إنه ليتزوج وينجب في بلد لا يعيش فيه كما في الحكاية التي ذكرها ابن عربي في الفتوحات (انظر: ابن عربي، ٢٠١٠: ٢/ ٨٢) ونجد ذلك في مشهد «قاف بلا قاف» في إشارته الدينية: «ولقد ورثت من المصطفى في هذه المدينة مقام النور، وقد حدث لي هذا مع العصر وأنا أؤمّ الناس في المسجد الأزهر الكائن بحارة عين الخيل. وقد رأيت نوراً عظيماً وعلى إثر ذلك توحدت الجهة لدي فصرت وجهاً بلا قفا، أي أرى من أمامي كما أرى من خلفي. أما صاحب الوجه بدون قفا فهو وجه لكل جهة. ولهذا كانت صلاته أينما تولّى، لأن الله في قبلة أحدكم كما ورد، وقبلة صاحب هذا المقام كل جهة، فأينما تولّوا فثمّ وجه الله» (بن عرفة: ١٥٢). نرصد من خلال تتبعنا لخيوط الرواية والنهج السردي للرواية توحّده من خلال توظيف مفردة النور مع الذات الإلهية، فيتحوّل النور إلى حالة كاشفة تفرض رمزيتها على المكان فتتلاشى الجهات، وهي هنا إشارة خفية لوحدة الوجود بكلّ ما فيها من موجودات، وكلمة نور تظهر حمولة دلالية تتناصّ مع قوله تعالى: (اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ). (النور: ٢٥) والمعراج آخر مطاف لابن عربي في رواية جبل قاف، ويظهر من الرواية أنّ المعراج هو ابن عربي ذاته، رمز لارتقاء الإنسان بعقله وقلبه وروحه إلى عالم الله والمثل، وتحت رمز المعراج تنطوي رموز النص من الخيال إلى الواقع: «فلما بدأنا الصعود في العروج فعرجنا عبر السموات السبع والأسماء الحاكمة عليها، حتى وصلنا إلى القاعة الكبرى وهي كناية عن سدرة المنتهى» (المصدر نفسه: ١٠٢) وهذا هو أعلى المقامات في الفكرة الصوفية التي يتجلّى في عروج المعبود الصوفيّ ومشاهدة أنوار الذات المطلقة.

٥. ٨. إضفاء الفكر الصوفي على الجهات

توضح المشاهد السردية في الرواية أن ابن عربي ينظر إلى الشرق والغرب على أنهما جهتان متقابتلان من الكون، وعندما يرسم خارطة الإيمان يجعل العبادات الأربع حدوداً له. فمن جهة القبلة (الجنوب) تحدّه الصلاة، ومن جهة الشمال يحدّه الصوم، ومن الغرب تحدّه صدقة السر، ومن الشرق الحج. وظلّ المكان العياني عند ابن عربي يتماهى مع المكان المتخيل في ثنايا رواية «جبل قاف». ويظهر ذلك جلياً في حديثه عن بلاد المغرب وبلاد المشرق، وكيف جاءت قسمة (رجال الفتح) بين المشرق والمغرب، مفردهم أربعة وعشرون نفساً لا يزيدون ولاينقصون في كل زمان ومكان، بهم يفتح الله على قلوب عباده ما يفتح من المعارف والأسرار (المصدر نفسه: ٢١٨). ثم ينتقل السارد إلى حقول أكثر عمقاً فيضفي على المشرق والمغرب دلالات رمزية باطنية. فالشرق لا يدلّ على جهة كونية وحسب، بل فيه دلالة الشروق والظهور، وكذلك المغرب فهو

مرادف للبطون والستر، وهكذا تصبح ثنائية الشرق والغرب تعني ثنائية الظهور والبطون، الغيب والشهادة، الطلوع والغروب، الإعلان والستر، الليل والنهار كالمشهد التالي: «ومع ذلك أقول إنّ الشرق عند الإشراقيين يحول البعد الإسرائي الأفقي إلى بعد معراجي عمودي. فالشرق عبارة عن عالم النور المحض أي عالم الملائكة المجرد عن كل كافة. وفي اصطلاحه الغرب هو عالم الظلام أو المادة» (المصدر نفسه: ١٣٣). ويتّضح في نهاية المطاف أنّ فكرة المكان واستدعائه في الرواية على أنّه أيقونة من أيقونات التوحد وإن اختلفت الجهات وتعددت. فهذا المعنى يعكس مفهوم وحدة الوجود التي تعني انعدام الجهة، واتّحاد الشرق والغرب، حيث يتحد العالم وتتحد الجهات فلا يصبح الشرق شرقاً ولا الغرب غرباً.

هذه مجمل المفاهيم التي تحيل عليها أحداث الرواية في مسار تصويف المكان، وهي مفاهيم تجريدية تدفع إلى الاعتقاد بأنّ الرواية تغوص في أعماق السيرة العرفانية لابن عربي، وتخلق عالماً طوباوية لا يهتمّ للأحداث التاريخية الحقيقية بقدر ما يدعو إلى التأمل في عوالم النفس. فالرواية لم توظّف المكان بشكل سلبي أو محايد، بل للمكان دلالاته الروحية التي استطاعت تكثيف الوجود وتحويله إلى مسرح تدور فيه الأحداث والمشاهد كمشهد الحضرة واللقاء مع الأنبياء والأولياء وكان مصدر إنتاج الرؤى والكرامات.

النتيجة

أما أهم النتائج التي توصّل إليها هذا البحث فيمكن تلخيصها فيما يلي:

ـ يرتبط المكان في الرواية العرفانية والصوفية ارتباطاً وثيقاً بحركة الشخصية الصوفية الفاعلة فيها، ومادامت حقيقة الصوفي متقلبة من حال إلى حال رافضة الثبات على حال معيّن، فإنّ تشكيل المكان الصوفي سيكون خاضعاً لتلك التجربة المليئة بالمقامات والأحوال التي يلبسها الصوفي في رحلته الكشفية نحو الذات المطلقة.

ـ تسرد رواية جبل قاف لعبد الإله بن عرفة سيرة محيي الدين ابن عربي، فامتزج المكان فيه بآرائه الصوفية والعرفانية من جهة، وارتبطت بالدلالات الرمزية الصوفية من جهة أخرى.

ـ وظّف السارد في الرواية المكان الصوفي على مستويين؛ الأول أنّه نظر إلى المكان بنظرة صوفية انبنت في الأغلب على فكرة محيي الدين في وحدة الوجود، فاعتبره مكوناً روحياً في روايته. والثاني أنّه طبّق رؤيته الصوفية على المكان في بناء المكان الروائي ككلّ خاصّة في وصفه للمشاهد المتعلقة بسوق مدينة مرسية،وخزانة الكتب في الأندلس،وما يرتبط بمشاهد الفتح والكشف والتجلّي حيثتفقد الدوال المشيرة إلىالمكان دلالتها المتعارف عليها معجميّاً وتلمسدلالاتجديدة مفارقة لما هو مألوف وتتجاوزه من السطح إلى الأعماق، فكلمات مثل سياحة، وطريق ورحلة و... تصبح ذات شأن كبير في رواية جبل قاف.

ـ كثيراً ما رأينا أمكنة في الرواية خاصّة في مدينة قرطبة تظهر مبشّرات السفر الروحي عبر مجموعة من المقامات حتّى بلوغ مقام ختم الولاية، وهي وإن كانت مقامات روحية إلا أنّ السارد حاول أن يربط كلّ مقام بمكان معيّن.

ـ عمل عبد الإله بن عرفة في روايته على أن يكون الفضاء الديني متين العلاقة بالعناصر السردية الأخرى حيث تبعث في النص وفق إستراتيجية محددة ودقيقة، وهو ما يكشف عن عبقرية الكاتب في تجسيده للفضاء الديني بكل أبعاده الهندسية والروحية. ومن جانب آخر، انتهج عبد الإله نهج الصوفيين في بناء لغة الرواية، فقد جاءت ألفاظها ومصطلحاتها ذات وشائج عميقة بالتراث الصوفي الإسلامي.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

١. ابن عربي، محيي الدين (٢٠١٠). **الفتوحات المكية**. بيروت: دار المعرفة.

٢. أدونيس (٢٠٠٣). **الثابت والمتحول**، ج٢. ط ٣. بيروت: دار العودة.

٣. باشلار. غاستون (١٩٨٠) **جماليات المكان**. ترجمة: غالب هلسا، بغداد: وزارة الثقافة والإعلام.

٤. بحراوي، حسن (١٩٩٠). **بنية الشكل الروائي**. ط١، بيروت:المركز الثقافي العربي.

٥. بلعلي، آمنة (٢٠٠٢). **تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة**. الطبعة الأولى. الجزائر: منشورات الاختلاف.

٦. بن عرفة، عبد الإله (٢٠١٤). **جمالية السرد في الرواية العرفانية**، الطبعة الأولى. بيروت: دار الآداب.

٧. بوعزة، محمد (٢٠٢٠). **تحليل النص السردي ـ تقنيات ومفاهيم**، ط ١. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر: منشورات الاختلاف.

٨. حسانين، سهير .(٢٠٠٠). **العبارة الصوفية في الشعر العربي الحديث**، الطبعة الأولى. القاهرة: دار شرقيات.

٩. تشارلز، تشاد ويك (١٩٩٢). **الرمزية**. ترجمة: نسيم إبراهيم يوسف. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

١٠. حقّي، عدنان إبراهيم. (٢٠١٠). **الصوفية والتصوف**. دمشق: دار الفكر.

١١. الحفني، عبد المنعم .(١٩٨٠). **معجم المصطلاحات الصوفية**. بيروت: دار المسيرة.

١٢. قاسم، سيزا (٢٠١٤) **القارئ والنص: العلامة والدلالة**. مكتبة الأسرة. القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب.

١٣. صالح، صلاح (١٩٩٧). **قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر**، ط ١. القاهرة: دار الشرقيات للنشر.

١٤. الصباحي، محمد (لاتا). **نعم ولا: ابن عربي والفكر المنفتح**. ط . فاس: منشورات ما بعد الحداثة.

١٥. الغزالي، أبو حامد (٢٠٠٥). **إحياء علوم الدين**.ج ١. ط ١. المنصورة: دار الغد الجديد.

١٦. القط، بوسلهام (٢٠١٥). **السياسة والتصوف أية علاقة وأية عودة**. الطبعة الأولى. المغرب. القنيطرة: المطبعة السريعة.

١٧. نعمان الدليمي، منصور (١٩٩٩). **المكان في النص المسرحي**. ط ١. إربد: دار الكندي للنشر والتوزيع.

١٨. آذرشب، محمد على.أبوالحسن أمين مقدسى؛ شهريار نيازى.موسى بيات (١٣٩٦) «نشانه شناسى عنوان قصيده (حفر على ياقوت العرش) سروده محمد على شمس الدين». ***مجله زبان و ادبيات عربى***. ١٦. صص ١-٢٦. Doi: 10.22067/jall.v8i16.62327

١٩. ذباح، جمال؛ فاتح علاق (٢٠٢٠). «الرواية العرفانية عند عبد الإله بن عرفة مشروعية الوجود». مجلة إشكالات في اللغة والأدب.المجلد التاسع.صص٥٦-٧٤.

٢٠. زيناي، طارق(٢٠١٨).«صورة المكان في المخيال الصوفي».مجلة الخطاب. المجلد. العدد. صص١٨١-٢٠٤.

٢١. طالبي قرهقشلاقي، جمال (١٤٠١). «واكاوى رويكرد دينى و نمادگرايي عرفانى در رمان جبل قاف عبد الإله بن عرفه». مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية. العدد. صص١٦٧-١٨٥.

٢٢. عبد الله الموسوي، عباس فاضل (٢٠٢٠). «سيميائية العنوان في الرواية العرفانية: روايات عبدالإله بن عرفة أنموذجاً» العراق. مجلة العميد. العدد ٣٥، صص١٧٤-١٣٩.
٢٣. فتحي دهكردي، صادق؛ سكينة حسيني (١٤٤٣). «التحليل السيميائي للشخصيات في شعر محمد الفيتوري المقاوم (الشخصيات السياسية والتراثية والأدبية نموذجا)»، اللغة العربية وآدابها ، السنة الثالثة عشرة، العدد ١، صص٧٢-٥١. (Doi: 10. 22067/jallv13.i1. 65995).
٢٤. نجاحي، نجلاء (لاتا). «دلالة المعالم المكانية في السرد العرفاني بين التاريخ والمتخيل: رواية الحواميم لعبد الإله بن عرفة نموذجاً». مجلة العلامة. جامعة قاصدي مرباح. ورقلة.
٢٥. عبد الفضيل، أنوار مصطفى أحمد (٢٠١٥). الحكي الصوفي عند ابن عربي، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، قسم اللغة العربية. جامعة القاهرة.
٢٦. غزالي، فتحية (٢٠١٨). تجليات الصوفية في التجربة الروائية المعاصرة لسلام أحمد إدريسو. أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلم في الأدب العربي. جامعة محمد خيضر ـ بسكرة، الجزائر.

Reference

The Holy Quran
Azarshab, M.A& el. (2017). The semiotics of the title of the ode “Digging on the Sapphire of the Throne” composed by Muhammad Ali Shams al-Din "*Journal of Arabic Language and Literature*,16:1-26. (Doi: 10.22067/jall.v8i16.62327). [In persian].
Ibn Arabi, M.(2010). *The Meccan Conquests*, Beirut: Dar al-Maarifat. [In Arabic].
Adonis (2003). *The Constant and the Mutable*, Volume 2, 3rd Edition, Beirut: dar Al-Awdeh. [In Arabic].
Bachelard, G. (1980). *Aesthetics of the place*, translated by: Ghaleb Halsa, Baghdad: Ministry of Culture and Information. [In Arabic].
Bahrawi, H. (1990). *The Structure of the Narrative Form*, 1st Edition, Beirut, the Arab Cultural Center. [In Arabic]
Balali, A. (2002). *Analyzing Sufi Discourse in the Light of Contemporary Critical Methods*, First Edition, Algeria: Al-Kifar Publications. [In Arabic]
Ben Arfa, A.E (2014). *The aesthetics of narration in the Irfanian novel*, first edition, Beirut: Dar Al-Adab. [In Arabic].
Bouazza, M. (2020). *Narrative Text Analysis - Techniques and Concepts*, 1st Edition, Beirut: Dar Al-Arabiya for Science Publishers, Algeria: Al-ekhtelaf Publications. [In Arabic].
Hasanein, S. (2000). *The Sufi Phrase in Modern Arabic Poetry*, first edition, Cairo: Dar Sharqiyeh. [In Arabic].
Charles,C.W.(1992).*The Symbolism*, translated by:Nasim Ibrahim Yousef, The Egyptian General Book Organization. [In Arabic]
Haqqi, A. I.(2010). *mystical and Sufism, Damascus*: Dar Al-Fikr. [In Arabic].
Al-Hafni, A.M.(1980). *A Dictionary of Sufi Terminology*, Beirut: Dar Al-Masira. [In Arabic].

zabah,J &A. Fateh (2020) The Mystical Narrative of Abd al-Ilah bin Arafa The Legitimacy of Existence, *Journal of Problematics in Language and Literature*, 9: 74-56. [In Arabic].

Zenai, T. (2018) "The Image of Place in the Sufi Imagination", *Al-Khattab Journal*, 12(1):204-181. [In Arabic]

Qassem, S.(2014). *Reader and Text: The Sign and Significance*, Family Library, Cairo: The Egyptian Book Authority. [In Arabic].

Saleh, S.(1997) *Issues of Narrative Place in Contemporary Literature*, 1st Edition, Cairo: Dar Al Sharqiyat Publishing. [In Arabic].

Talebi ghareghesh laghi. (2021) "Analysis of the religious approach and mystical symbolism in the novel Jebel Qaf Abd al-Ilah bin Arafa", *Journal of the Iranian Language Society*, 62: 167–185. [In persian].

Abd el-Fazil & A.M. Ahmed (2015). *The Sufi Narrative of Ibn Arabi*, thesis submitted to obtain a PhD, Department of Arabic Language, Cairo University. [In Arabic].

Abd- allah Al-Mosavi & A. Fazel. (2020). The semiotics of the title in the spiritual novel: The novels of Abd-al-elah bin Arafa as a model, Iraq, *Al-Ameid Magazine*, 35: 174-139. [In Arabic].

Al-Sabahi, M. (n. d.). *Yes and No: Ibn Arabi and the Open Thought*, Volume 1, Fez: Postmodern Publications. [In Arabic].

Ghazali, F. (2018). *Sufi manifestations in the contemporary novelist experience of Salam Ahmed Idrissou*, a thesis submitted for the degree of Doctor of Science in Arabic Literature, University of Mohamed Khizer - Biskra, Algeria. [In Arabic].

Fathi Dehkordi, S. & S. Hoseini.(2020).“The semiotic analysis of the characters in the resistance poetry of Mohammad Al-Fituri (political, heritage and literary figures as a model)”,*Journal of Arabic Language and Literature*,13(1):72-51.
(Doi:10.22067/jallv13.i1.65995). [In persian].

Al-Ghazali, A. H. (2005). *The Revival of Religious Sciences*, Volume 1, Edition 1, Mansoura: Dar Al-Ghad Al-Jadeed. [In Arabic]

Al-Qatt, B.(2015). *Politics and Sufism: Any Relationship and Any Return*, first edition, Morocco: Kenitra: the quick printing press. [In Arabic].

Najahi, N. (n.d) “The Significance of Spatial Landmarks in the Mystical Narrative between History and the Imaginary: The Novel of Al-Hawamim by Abd al-elah Bin Arafa as a Model”,*Al-Alama Magazine*,University of Kasdi Merbah,Ouargla.[In Arabic].

Numan , D.M. (1999) *The place in the theatrical text*, 1st edition, Irbid: Dar Al-Kindi for Publishing and Distribution. [In Arabic].

Print ISSN: 2008 - 7217
Online ISSN: 2383 - 2681
Journal of Arabic Language & Literature
www.jall.um.ac.ir

Manifestations of the Place of Sufism in Abd al-Elah ibn Arafa's Novel Jabal Qaf by based on the Opinions of Muhyi al-Din Ibn Arabi

Doi:10.22067/jallv14.i1.2204-1123

Jamal Talebi Ghareghesh laghi[6]

Assistant Professor in Arabic Language and Literature, Farhangian University, Tehran, Iran

Received: 16 March 2022 ▌Received in revised form: 12 April 2022 ▌Accepted: 31 May 2022

Abstract

The readout of the mystical heritage has emerged clearly in literature, especially in a number of contemporary novels. This reveals spiritual developments among the story writers; those who seek to create knowledge based on abstract foundations. Some Arab novelists, specifically in the West, have employed the knowledge and mystical heritage in the resurrection of the modern Arab novel. The novel Jabal Qaf written Abd al-Elah ibn Arafa is a new novelistic experience that contains mystical dimensions from the title to its end, as the mystical vision has been mixed with the cognitive material on the one hand and linked to the symbolic and aesthetic connotations on the other hand. Taking a semiotic approach, this research sought mystical place as an epistemological concept in the thoughts Muhyi al-Din Ibn Arabi, through exploring the mystical spatial scenes in Jabal Qaf, which shows his ideas about the place and the mystical connotations manifested especially in the descriptive scenes of the market of Murcia city, the bookcase of the Sultan, and mosques such as Al-Aqsa Mosque as well as other situations like scenes conquest or in his talk about the East and the West. The study concluded that religious and mystical spaces and places dominated the Jabal Qaf novel, and gave it a spiritual character. The narrator has been able to imbue it with mystical connotations that he borrowed from the idea of the great philosopher Ibn Arabi. The study revealed that this refers to the religious background adopted by the narrator.

Keywords: Contemporary Novel, Arabic West, Place, Sufism, Abd al-Elah ibn Arafa.

[6]. Corresponding author. Email: j.talebi@cfu.ac.ir

Print ISSN: 2008 - 7217
Online ISSN: 2383 - 2681
Journal of Arabic Language & Literature
www.jall.um.ac.ir

The Role of Repetition in Exaggerating Meanings on the Basis of Van Dijk's Theory (Iran's Spatial Developments in Al-Alam and Al-Arabiya Channels as Samples)

Doi: 10.22067/jallv14.i1.2110-1084

Rezaali Ghaseminasab
PhD Candidate in Arabic Language and Literature, Semnan University, Semnan, Iran

Ali Zeighami[5]
Assistant Professor in Arabic Language and Literature, Semnan University, Semnan, Iran

Sayed Reza Mirahmadi
Associate Professor in Arabic Language and Literature, Semnan University, Semnan, Iran

Received: 26 October 2021 ▌Received in revised form: 6 January 2022 ▌Accepted: 11 March 2022

Abstract

The use of any literary phenomenon in poetry and prose is not in vain and without prior motivation, and the same is true about repetition. Repetition has become one of the clearest tricks for making news texts. Repetition also plays an important role in access to content of a text and the transmission of hidden meanings to the audience. It is a powerful strategic tool that makes the audience pay attention to the intended meaning of speakers or writers. This study analyzed the news texts of Al-Alam and Al-Arabiya channels by focusing on the role of repetition in highlighting meanings and its importance in drawing the audience's attention to specific meanings based on Van Dijk's theory. Al-Alam News Agency repeats words such as success, peaceful use and defense in its published news. Al-Arabiya also repeats such terms as non-peaceful, threat and extreme concern in its news, because putting words together in a news text creates a positive or negative image of Iran in the mind of the public. This research is important as repetition technique has been considered by various media in recent years for news related to Iran. The purpose of this media action is to convey a hidden message to the audience about Iran. So, the audience's awareness of the way of using this technique will increase their media literacy.

Keywords: Repetition, Iranian Satellite Developments, Van Dijk, Al-Alam Channel, Al-Arabiya Channel.

[5]. Corresponding author. Email: zeighami@semnan.ac.ir

Print ISSN: 2008 - 7217
Online ISSN: 2383 - 2681
Journal of Arabic Language & Literature
www.jall.um.ac.ir

Recalling Mythological Narrations from the Perspective of Resurrection and Revival in Fayez Khaddour' Poems

Doi:10.22067/jallv14.i1.2012-1007

Farzaneh Zarei[4]
PhD Candidate in Arabic Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Received: 3 October 2021 ▌Received in revised form: 6 December 2021 ▌Accepted: 8 March 2022

Abstract

A legend is a story that narrates the life and culture of people and its origin is usually unknown. Myths denote the unconscious needs of human beings' mind and speak to man and the world around him. Man is indebted to his past and his ancestors in all periods. That is why myths have been a source of inspiration for poets and writers and are frequently repeated in contemporary literature of various peoples because of the strength of their influence on souls. Contemporary Arab poetry is intertwined with myth in a way that can be considered employing the myth as one of its artistic phenomena. Contemporary Arab poets not only use myths and the quotation of the mythical times, but also they make changes in narrations and transform them into various forms to adapt them to the current conditions of their time. Teleological thinking has been employed in Fayez Khaddour's poems differently. The motivation behind doing this research is the invocation of the legendary pair Baal and Anat - Inanna and Dumuzid- Shamash and Jadela in his poems. At first, the mythological narratives and the elements associated with them were studied and then the mythical elements were explored in Fayez Khaddour's poems. Since Fayez is a painful poet and a scholar of the tragedy of Arabs, presenting himself as the poet of death and exerting his utmost intellectual efforts in reviving the eastern civilization, he tries to recreate his poetic experience using symbols associated with death and life. The results indicate a deep connection between the poet's thought and the mythical elements of death and resurrection, but he uses them differently. He changes its narrative to show us the darkness in its effects on the social conditions in the Arab countries, including destruction and darkness. One of the poet's most important goals for this mythological use can be referred to the transformation of semantic myths and their more application with the prevailing situation of Syrian society and other Arab countries.

Keywords: Fayez Khaddour, Myth, Legendary Criticism, Death, Resurrection.

[4]. Corresponding author. Email: farzaneh.zarei@mail.um.ac.ir

Print ISSN: 2008 - 7217
Online ISSN: 2383 - 2681
Journal of Arabic Language & Literature
www.jall.um.ac.ir

The Panoramic Narration and its Components in Ahmed Saadawi's Frankenstein in Baghdad

Doi:10.22067/jallv14.i1.2012-1000

Shahram Delshad[3]
Lecturer in Arabic Language and Literature, University of Guilan, Guilan, Iran

Received:1 September 2021 ▌Received in revised form:8 November 2021 ▌Accepted:26 December 2021

Abstract

Panoramic narration is one of the narrative patterns that have been employed in new Arabic novels. The new narrative form has a comprehensive and extended character and superior visual strength. It allows the narrator to create his novel based on the scenes and illustrative captures. It also helps him to speed up and disrupt the narration and delve into the details of the spoken material to reflect the ugliness of the material or its preference for more impact and confidence among the audience. Applying panoramic narration to Ahmed Saadawi's novel Frankenstein in Baghdad, this article aimed to study this narrative pattern and its main characteristics in this novel that monitors some Iraqi issues in the current era. The study concluded that the novel has distinct characteristics in terms of the novelistic elements, approaching it with a panoramic narration. The narrator narrates the events according to the background or over-view observing them from a distance. It was also found that Saadawi describes the events and scenes in a comprehensive and realistic manner, as if they were running towards our eyes completell like the camera records. So we can see the visual power of the events clearly in the novel due to the possibility of panoramic narration in depicting things.

Keywords: Panoramic Narration, Frankenstein in Baghdad, Vision, Visual Power, Comprehensiveness**.**

[3] - Corresponding author. Email: Sh.delshad@ymail.com

Print ISSN: 2008 - 7217
Online ISSN: 2383 - 2681
Journal of Arabic Language & Literature
www.jall.um.ac.ir

Modernist Reading of Freedom in the Works of Mikhail Naimy and Ahmed Shamlou

Doi:10.22067/jallv14.i1.88000

Haniye Majidifard
PhD Candidate in Arabic Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Bahar Seddighi[2]
Assistant Professor in Arabic Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Received: 31 July 2021 ▌Received in revised form: 7 October 2021 ▌Accepted: 1 December 2021

Abstract

Contemporarily freedom has gained paramount importance with the emergence of intellectual movements. Political issues in societies resulted in committed literature so as to address the individual and social needs emerged in this new era. For instance, the works of such prominent writers as Mikhail Naimy and Ahmed Shamlou have left many works on the issue of human freedom. The aim of this research was seek the manifestations of Marxism, Christianity and intellectual progress in the works of Mikhail Naimy (1889) and Ahmad Shamlou (1925). It also endeavored to describe and analyze differences and similarities in the works of these writers in terms of these issues.The results showed various manifestations of Marxism, Christianity and intellectual progress in the two writers' works. Additionally, the difference in the manifestation of these subjects resides in the very discourse they chose for their work. Naimay's goal in raising these issues was spiritual freedom and Shamlou's goal was social freedom. Naimy's reading of the three issues in the modern era is in accordance with contemporary ideology and his works can be analyzed individually and cognitively based on virtue (English modernity), but because of his character, the manifestation of Marxist philosophy will not be complete and practical in his works and will be established only in the stage of consciousness; therefore he is not considered a Marxist, but Shamlou's reading of the three issues is consistent with the ideology of the modern age, and his work can be analyzed socially and politically in the context of American modernity.

Keywords: Modernist Reading, Emancipation, Marxism, Christianity, Intellectual Progress, Mikhail Naimy, Ahmad Shamlou.

[2]. Corresponding author. Email: seddighi@um.ac.ir

Print ISSN: 2008 - 7217
Online ISSN: 2383 - 2681
Journal of Arabic Language & Literature
www.jall.um.ac.ir

Elaborating the Masque Technique Used for the Archetypal Characters and its Implicative Functions in Solayman Al-Isa's Poems

Doi:10.22067/jallv14.i1.66458

Shahriar Hemmati
Associate Professor in Arabic Language and Literature, Razi University, Kermansha, Iran

Hamed Poorheshmati[1]
Visiting Professor in Arabic Language and Literature, University of Guilan, Guilan, Iran

Received: 14 April 2021 ▌Received in revised form: 26 May 2021 ▌Accepted: 8 July 2021

Abstract

Characters masque technique features a lofty technical value because the symbolic and dramatic dynamicity thereof in the contemporary literature has bestowed a lot of inspiring implications of the kind of inventive expressional loads to the words in the Arabic poems; these implications are capable of transcending beyond borders of the non-intermediated discourse that is close to tangible reality, so that a new situation which is interlaced with the poets' values and traditions can be created. As a literary technique evolved from the call on the characters, this masque technique enjoys distinct methodical renderings in the poems of Solayman Al-Isa and, being inclined towards intermixing the present and past conditions, it compels the poets to express the pervasive challenges and problems in the depth of their experiences and incites them to fancifully react to the individual and social dramatic subjects in their periphery. Taking advantage of the purposive techniques forces the poets away from the mere narration of the past incidents and consecutive and transient calls on the characters in the margins, disguising the various characters with masques or getting close to beneath their masques. I helps to establish a sort of close interaction between the poets and the called-upon characters as well as between the poets' contemporary conditions and the events of the societies before a given community. This study used a descriptive-analytical method to deal with the technical and implicative aspects of the archetypal characters' masques in Solayman Al-Isa's works and gain access through a sort of processing to many of the archetypal characters' masques that might be pertinent to religious, literary, historical and folklore matters. Poets have defined special functions and methods for all of such archetypal characters' masques. Consequently, they have become simply and easily capable of removing the wall between the distant temporal intervals between poets and their applied characters.

Keywords: Masque, Contemporary Syrian Poetry, Solayman Al-Isa, Archetypes.

[1]. Corresponding author. Email: poorheshmati@gmail.com

Table of Contents

		pages
Elaborating the Masque Technique Used for the Archetypal Characters and its Implicative Functions in Solayman Al-Isa's Poems	Shahriar Hemmati Hamed Poorheshmati	**1**
Modernist Reading of Freedom in the Works of Mikhail Naimy and Ahmed Shamlou	Haniye Majidifard Bahar Seddighi	**2**
The Panoramic Narration and its Components in Ahmed Saadawi's Frankenstein in Baghdad	Shahram Delshad	**3**
Recalling Mythological Narrations from the Perspective of Resurrection and Revival in Fayez Khaddour' Poems	Farzaneh Zarei	**4**
The Role of Repetition in Exaggerating Meanings on the Basis of Van Dijk's Theory (Iran's Spatial Developments in Al-Alam and Al-Arabiya Channels as Samples)	Rezaali Ghaseminasab Ali Zeighami ayed Reza Mirahmadi	**5**
Manifestations of the Place of Sufism in Abd al-Elah ibn Arafa's Novel Jabal Qaf by based on the Opinions of Muhyi al-Din Ibn Arabi	Jamal Talebi Ghareghesshlaghi	**6**

EXTENDED ABSTRACTS

In The Name Of God

Jornal of Arabic Language & Literature

Vol.14, No.1,Spring 2022
Serial Number 28/1/185

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 Editor:
Dr. Ahmadreza Heidaryan Shahri
Dr. Hasan Khalaf
Dr. Monireh Zibaei

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 14, No.1, Spring 2022, Serial Number 28/1/185

Elaborating the Masque Technique Used for the Archetypal Characters and its Implicative Functions in Solayman Al-Isa's Poems — Shahriar Hemmati, Hamed Poorheshmati

Modernist Reading of Freedom in the Works of Mikhail Naimy and Ahmed Shamlou — Haniye Majidifard, Bahar Seddighi

The Panoramic Narration and its Components in Ahmed Saadawi's Frankenstein in Baghdad — Shahram Delshad

Recalling Mythological Narrations from the Perspective of Resurrection and Revival in Fayez Khaddour' Poems — Farzaneh Zarei

The Role of Repetition in Exaggerating Meanings on the Basis of Van Dijk's Theory (Iran's Spatial Developments in Al-Alam and Al-Arabiya Channels as Samples) — Rezaali Ghaseminasab, Ali Zeighami, Ayed Reza Mirahmadi

Manifestations of the Place of Sufism in Abd al-Elah ibn Arafa's Novel Jabal Qaf by based on the Opinions of Muhyi al-Din Ibn Arabi — Jamal Talebi Ghareghesshlaghi

Print ISSN: 2008 - 7217

Online ISSN: 2383 - 2681