الحضور والغياب

في الخطاب الشعري المعاصر

خطاب محمد الماغوط الشعري نموذجا

الكتاب: الحضور والغياب
في الخطاب الشعري المعاصر

الكاتب: صالح ابراهيم سەنگەسەرى

الطبعة الأولى: 2017
جميع الحقوق محفوظة

الناشر: دار الزمان
للطباعة والنشر والتوزيع

فايبر وواتس آب:
00964 772 4223169

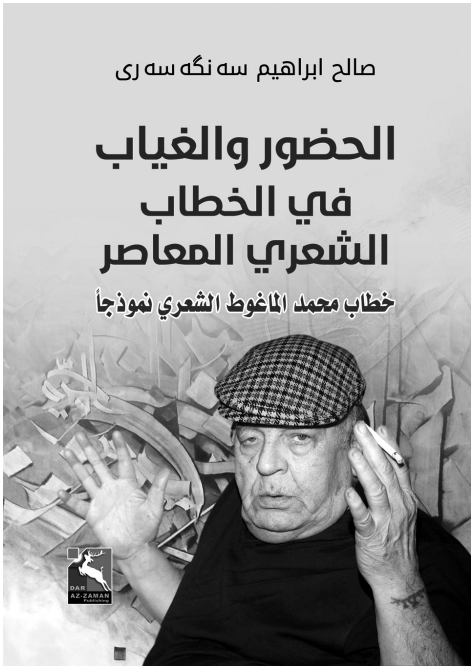
موبايل: 00964 750 3598630

E-mail: zeman005@yahoo.com
E-mail: zeman005@hotmial.com
Website: www.darzaman.net

الإخراج الداخلي: **دار الزمان**
تصميم الغلاف: **م. جمال الأبطح**

Copy Right © Dar Zaman Publishing
لا يسمح بطباعة هذا الكتاب أو تصويره أو نسخه
إلا بإذن خاص ومسبق من الناشر
All right reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted.
without permission in writing from the publisher

صالح ابراهيم سەنگەسەری



الحضور والغياب

في الخطاب الشعري المعاصر

خطاب محمد الماغوط الشعري نموذجا

المقدمة

الحمد لله وكفى والصلاة والسلام على رسوله الذي اصطفى.

شهد النقد الأدبي الحديث تحولات كبيرة، فظهرت على إثرها مناهج نقدية متعددة، وأصبح الاهتمام بالقارئ الملمح الأبرز في هذا المجال، وعلى وجه الخصوص بعد ظهور مناهج ما بعد النصية كالتفكيكية ونظريات التلقي، فأصبحت القراءة النقدية الحديثة حواراً بين المتلقي والنص، ويتم هذا الحوار عبر وجود فراغات نصية، تستدعي مشاركة القارئ من أجل ملئها والتواصل بفاعلية مع النص، ويعد الحضور والغياب سمة أساسية من سمات هذا التواصل والتفاعل، إذ يتمثل الحضور في المستوى الظاهري (الدال) للنص، ويتمثل الغياب في المستوى الخفي والمحجوب (المدلول) له، وعن طريق الاشتغال على هذين المستويين يحقق النص وجوده، ويثبت القارئ في الوقت نفسه جدارته وتكون قراءته قراءة منتجة.

تعالج هذه الدراسة نصوص محمد الماغوط[1] الشعرية عبر رؤية نقدية ما بعد حداثية، بالاعتماد على آلية من آليات النقد التفكيكي

(1) محمد الماغوط شاعر سوري ولد في قرية (سلمية) قرب حمص سنة 1934م. يعدّ من رواد قصيدة النثر، الشكل الشعري الأحدث، وقد أصدر مجموعة من الدواوين الشعرية منها: (حزن في ضوء القمر)، و(غرفة بملايين الجدران)، و(الفرح ليس مهنتي)، وجمعت هذه الدواوين الثلاثة في مجموعة شعرية بعنوان (الأعمال الكاملة)، و(البدوي الأحمر)، و(شرق عدن غرب الله)، كما نشر مجموعة من النصوص الشعرية والمقالات الأدبية في كتاب واحد بعنوان (سيّاف الزهور). و لم يكتف الماغوط بكتابة الشعر، بل له نشاط في مجالات كتابية متعددة: منها المقالة الصحفية وقد جمع

هي الحضور والغياب. ويعد محمد الماغوط من شعراء الحداثة الشعرية العربية، إذ استطاع أن يترك بصمته على الخريطة الشعرية العربية الحديثة والمعاصرة، وذلك من خلال أسلوبه الشعري المميّز، وتجربته الشعرية العميقة، وهو صوت شعري أصيل، وقد خصص مساحات من شعره للتعبير عن آلام الإنسان الشرق الأوسطي، فصوّر في نصوصه الشعرية إهدار الكرامة الإنسانية، وتسلط القمع والطغيان على رقاب الشعوب والمجتمعات العربية، فهو ذو اهتمام كبير بموضوعات الاغتراب والوعي والهوية.

جاء اختيار الموضوع استجابة لرغبة الباحث في العمل في مجال الأدب الحديث، وإن كانت رغبته في بداية الأمر تميل إلى الدراسة في مجال السرديات، لكن عندما عرض الأستاذ المشرف الموضوع عليه لم يلبث أن قبله بلهفة، نظراً لسعته وجدته، على الرغم من وجود دراسات أجريت على الحضور والغياب، ولم أجد أحداً تناول نصوص محمد الماغوط بهذه الآلية في مجال الدراسات النقدية.

اعتمدت الدراسة على مصادر متنوعة حسب الفصول والمباحث، يأتي في مقدمتها كتاب (البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، جون ستروك، ت: محمد عصفور)، و(المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عبدالعزيز حمودة) و(الخطيئة

مجموعة من مقالاته في كتاب بعنوان (سأخون وطني)، وله رواية واحدة بعنوان (الأرجوحة). وقد كتب الماغوط في مجال الفن المسرحي والأفلام السينمائية والأفلام التلفزيونية، كما عمل في مجال الصحافة كرئيس التحرير وكاتب الزوايا الصحفية. وقد حصل على مجموعة من الجوائز الأدبية. توفي محمد الماغوط بدمشق في نيسان 2006. (اغتصاب كان وأخواتها، محمد الماغوط، حوارات حرَّرها خليل صويلح. دار البلد. الطبعة الأولى.)

والتكفير من البنيوية الى التشريحية قراءة لنموذج إنساني معاصر، د. عبدالله الغذامي) و(النظرية الشعرية - بناء لغة الشعر ، اللغة العليا ، جون كوين ، ترجمة : احمد درويش) وبحث (اغتراب الذات واغتراب النص- قراءة نقدية في نصوص محمد الماغوط الشعرية، د. يادكار لطيف).

واجه الباحث صعوبات، منها قلة الخبرة في مجال كتابة البحوث الأكاديمية، كما مثلت طبيعة الموضوع التي تعتمد على النقد التفكيكي صعوبة أخرى، إذ إنّ النقد التفكيكي في النقد العربي الحديث ما زال في طور التأسيس فلم يستقر بعد، بخلاف المناهج النقدية السياقية والنصية، كما شكلت قلة الدراسات التطبيقية في هذا المجال صعوبة أخرى أمام الباحث.

تنهض الدراسة على خطة تتمثل في تمهيد وثلاثة فصول. ألقى الباحث الضوء في التمهيد على أصول مفهوم الحضور والغياب في المجال الفكري والفلسفي، وفي مجال الدراسات النقدية، كما بيّن فيه مفهوم الخطاب. وتكوّن الفصل الأول: (حضور الدال وغياب المدلول) من ثلاثة مباحث؛ حمل المبحث الأول عنوان (حضور ضمير المتكلم وغياب المدلول المشار إليه)، اعتنى الباحث فيه بعلاقة ضمير المتكلم بالمرجع الخارجي، أمّا المبحث الثاني فعنوانه (حضور ضمير المخاطَب وغياب المدلول المشار إليه) درس فيه الباحث علاقة ضمير المخاطَب بالإحالة المرجعية الخارجية، وأمّا المبحث الثالث فعنوانه (حضور طرفي الاتصال في (فعل الأمر وصيغه) وغياب المدلول الحقيقي لهما) ليبيّن دلالة فعل الأمر في الخطاب الشعري الذي يتجاوز مدلوله الحقيقي ليصبح وسيلة نصية لجذب المتلقي إلى المشاركة والتفاعل مع النص.

وجاء الفصل الثاني تحت عنوان (وعي الحضور ووعي الغياب) وهو يتكون من مبحثين: سمي الأول بالوعي الذاتي، وقد قسم إلى محورين؛ عرض المحور الأول الاغتراب والثاني التأمّل. وخصص المبحث الثاني (الوعي الاجتماعي) بظاهرة الغربة والتذاوت في خطاب محمد الماغوط الشعري. وأماّ الفصل الثالث: (الحضور الإيجابي والغياب السلبي) فهو يتكون من مبحثين؛ الأول حضور التواصل وغياب الحبّ، والثاني حضور الذات وغياب الهوية. وأعقبت الدراسة بخاتمة لخصت فيها أهم النتائج التي توصل إليها الباحث.

وختاماً لا يسع الباحث إلّا أن يشكر الأستاذ المشرف الدكتور (يادكار لطيف الشهرزوري) الذي قبل الإشراف على الطالب، فاقترح عليه الموضوع، وقدّم له ما يستلزم من المصادر والمراجع، وتابع العمل بدقة من خلال إبداء الملاحظات والإرشادات والتقويمات السديدة، في مراحل كتابة البحث كلها، ولم يبخل عليه بوقته وعلمه، سائلاً المولى عزّ وجلّ أن يبارك له في عمره وعلمه.

وأقدم شكري إلى أساتذتي في قسم اللغة العربية – كلية اللغات، في مرحلتي الدراسة الأولية والعليا كما أشكر منتسبي مكتبة القسم والمكتبة المركزية في جامعة صلاح الدين ومنتسبي مكتبة فكلتي التربية الأساسية في جامعة (راپه رِين). كما أقدم شكري لأعضاء لجنة المناقشة، لتحملهم عناء قراءة الرسالة وتصويب أخطائها، فلا أدّعي لعملي الكمال فالكمال للّه تعالى وحده، وحسبي إني قد بذلت سعة جهدي والتزمت ما استطعت بتوجيهات السيد المشرف، فإن أخطأت فمن نفسي وإن أصبت فمن اللّه وهو وليّ التوفيق.

التمهيد

1- مفهوم الحضور والغياب وأصوله الفكرية

ينتمي مفهوم الحضور والغياب إلى الفلسفة أكثر من انتمائه إلى النقد والأدب، ومنها تسرب إلى حقل الدراسات النقدية الحديثة، إذ أشار الفلاسفة إلى نوعين من الحضور؛ حضور مادي وحضور معنوي. فالحضور المادي يعني وجود الشيء في مكان معين بالفعل، أمّا الحضور المعنوي فهو حضور ذهني كأنْ تكون صورة الشيء موجودةً في الذهن ندركها إدراكاً مباشراً أو إدراكاً نظرياً أو الشعور بحضور الشيء دون وجوده[1]. والمقصود بالإدراك «ملاحظة شيء يتمتع بالحضور، والإبقاء عليه من خلال هذه الملاحظة ماثلاً أمام الذات والقبول به كشيء حاضر .. وهو عبارة عن مثول.»[2].

أمّا الغياب فهو ضد الحضور والشهود، وهو أنْ لا يوجد الشيء في المحل الذي يعد فيه طبيعياً، أو سوياً، أو عادياً[3]. وهو سمة كلّ غائب عن مكان أو موضوع معيّن، في حين يعد مثوله في مكان ما أو موضوع ما، بمنزلة أمر سوي، مألوف[4].

الحضور مناقض للغياب، وعقلياً لا يمكن لشيء أن يكون حاضراً وغائباً في الوقت نفسه، وهذا لا يقبل به المنطق، فحسب قانون التناقض

---

(1) المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية، جميل صليبا/1: 478– 479، و معجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، د. عبدالمنعم الحنفي: 203.

(2) التقنية – الحقيقة – الوجود، مارتن هايدجر، ترجمة، محمد سبيلا و عبدالهادي مفتاح: 201.

(3) المعجم الفلسفي/1: 130.

(4) موسوعة لالاند الفلسفية، اندريه لالاند، تعريب: احمد خليل/1: 4.

«لا يمكن لشيء أنْ يكون وأنْ لا يكون في آنٍ واحد وعلى حدٍ سواء»[1]. غير أنّ الغياب كما يتضح في تعريفه ليس غياباً كلياً بمعنى عدم وجوده، بل هو موجود ولكنْ في مكان ما، وهو ليس هنا – (الآن) بل هناك. ويمكن أن يتحقق في أي لحظة من اللحظات وتحت ظروف أخرى. من هنا يتضح أنّ العلاقة بين الحضور والغياب هي علاقة تقوم على الاختلاف لذا «يمكن أن تقارن كلمة (حضور) بكلمة (غياب)، إنّنا نتحدث عن حضور الشيء (المكشوف بالإدراك) من خلال معارضته مع غيابه، على الرغم من أنّ هذا الغياب عينه لا يمكن معرفته إلّا بحضور آخر»[2] وهذا ما يعني إنّنا لسنا أمام ثنائية ضدية بين الحضور والغياب، بل يمكن القول إنّ ثمة علاقة تكاملية بينهما فـ«من أجل أن يعمل الحضور، لابد أن يمتلك خصائص النقيض الذي هو الغياب، وبدلاً أن يعرف الغياب بلغة الحضور، وبصفته نقيضاً له، نستطيع أن نتعامل مع الحضور على أنّه مظهر من مظاهر الغياب والاختلاف»[3].

وهذا الطرح هو نفي للفكرة التي تزعم أنّ الشيء إمّا أن يكون حاضراً أو يكون غائباً، فالضد هو شرط أساسي لمعرفة الشيء وهو كامن فيه لأنّ الشيء في ذاته يفتقر إلى وجود شيء آخر لمعرفته وتحقيق نفسه فليس ثمة شيء حاضراً لوحده، و«كلّ ما نعدّه حاضراً معطى يعتمد في تحديد هويته على اختلافات وعلاقات لا يمكن أن تكون حاضرةً وكونها ليست حاضرةً لا يعني أنّها غائبة»[4]، بمعنى أنّها غير موجودة.

---

(1) خمسون مفكراً أساسياً معاصراً من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، جون ليتشيه، ترجمة: د. فاتن البستاني:221.

(2) موسوعة لالاند الفلسفية/2: 1031.

(3) التفكيكية إرادة الاختلاف و سلطة العقل ، عادل عبدالله : 89 .

(4) البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، جون ستروك، ترجمة: محمد عصفور: 189.

وقد تعمق الفكر الفلسفي الغربي الحديث في هذا الطرح، فظهر الحديث عن فلسفة الاختلاف أو فلسفة الغياب والآخر، إذ تحاول هذه الفلسفة أن تلعب دوراً فاعلاً عن طريق إعادة التفكير في كلّ ما بنته فلسفة الحضور من الصرح الثقافي، وذلك عن طريق استراتيجية القراءة التي تنصب أساساً على قراءة النص (الفلسفي والأدبي والفني ..) قراءة اختراقية، تخرق سمك النسيج الخطابي وتكسر النواة الصلبة التي تؤسس منطقه، وتحكم نسقه، وتزيح المفاهيم والدلالات التي تطبع خصوصية كلّ نص مقروء وتتجاوز خطاب الهوية والشمولية .. وهدم منطق الحضور الأوحد ومركزية الذات[1]. إذ ترى فلسفة الاختلاف أنّ الفلسفة الغربية قد ركّزت على الحضور من فجر ظهورها إلى عصر (مارتن هايدجر)[2]، وتعاملت مع الكينونة بوصفها حضوراً ماثلاً أمام ذاتها بحسب هايدجر الذي يقول: «منذ فجر الفكر الاوروبي الغربي إلى يومنا هذا ظل الوجود مرادفاً للحضور، باعتباره ما يأتي لذاته ليتجلى وينتشر بالقرب من ذاته (...) ومنذ بداية التأريخ الغربي وعلى امتداده ظلت كينونة الكائن تتجلى كحضور وهذا التجلي للكينونة كحضور للحاضر هو نفسه ما يمثل انطلاقة التاريخ الغربي »[3].

وسميت هذه الفلسفة، بسبب تركيزها على الحضور بوصفه مبدءاً أساسياً للوجود، بفلسفة الحضور أو ميتافيزيقا الحضور،

---

(1) تأويلات وتفكيكات فصول في الفكر الغربي المعاصر، محمد شوقي الزين: 194.

(2) مارتن هايدجر فيلسوف ألماني (1889– 1976) يركز في أبحاثه وطروحاته الفكرية والفلسفية على الوجود الإنساني، لذا يعد المؤسس الحقيقي للفلسفة الأنطولوجية (الوجودية)، وأشهر كتبه الفلسفية التي عرف بها هو كتابه (الوجود و الزمان) إذ يعدّ من أعظم المؤلفات الفلسفية في تأريخ الفلسفة. ينظر موسوعة الفلسفة، د. عبدالرحمن البدوي: 2/ 597 –609.

(3) التقنية – الحقيقة – الوجود : 89 ، 204 .

وهي تحاول تقديم أو افتراض وجود شيء تسميه الحقيقة أو الحقيقة السامية، ويسميها جاك دريدا بـ (المدلول المتعالي) أي المعنى الذي يتعالى أو يتجاوز نطاق الحواس ونطاق الحياة بمفرداتها المحددة[1]، وتقرّ فلسفة الحضور «بوجود سلطة أو مركز خارجي يعطي الكلمات والكتابات والأفكار والأنساق معناها ويؤسس مصداقيتها. وحيث إنّ اللغة، خارج النص الأدبي أو داخله، تكتسب مصداقيتها من إحالتها إلى هذا المركز أو تلك السلطة الخارجية»[2]. فالحضور بهذا المفهوم هو الأصل الذي يستند إليه كلّ شيء، وهو مصدر الوحدة والتناسق والمعنى في الظواهر مكتف بذاته لا يستند وجوده (حضوره) إلى شيء إلّا نفسه، الأساس الذي لا يحيل شيء خارجه، ويوجد قبل تفاعل الذات والموضوع ويتجاوز الإنسان وواقعه المحسوس، ويتجاوز التفاصيل الحسية ويهرب من قبضة الصيرورة[3]، أي التحوّل من العدم إلى الوجود ومن الوجود إلى العدم[4].

تسلم فلسفة الحضور بضرورة وجود (ذات) موحدة، وترى أنّ المعرفة تفترض وعياً موحداً، وهذا الوعي أشبه بعدسة مركّزة لا يمكن رؤية أي شيء بوصفه موضوعاً مميزاً إلّا به[5]، وأنّ «الوعي لا يعترف إلّا بما يحضر(في الوعي) لديه فيتخذ شكل الدلالة والمعنى

(1) المصطلحات الأدبية الحديثة، محمد العناني: 135 .

(2) المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عبدالعزيز حمودة: 330.

(3) جاك دريدا في القاهرة: التفكيكية والجنون، عبدالهادي المسيري، ضمن كتاب جاك دريدا والتفكيك، تحرير: احمد عبدالحليم عطية:185.

(4) المنطق و فلسفة الطبيعة المجلد الأول من فلسفة هيجل، ولتر ستيس، ترجمة : إمام عبدالفتاح إمام : 145

(5) النظرية الأدبية المعاصرة ، رامان سلدن، ترجمة: جابر عصفور : 126.

والقانون والهوية فيتطابق مع مقولاته»[1]. كما تمتاز فلسفة الحضور المتمركزة حول العقل والوعي والذات بالتراتبية، وهي تقسيم الأشياء والظواهر وفق نظام هرمي عمودي على هيئة ثنائيات متضادة بين الظواهر، بحيث تعطي الأفضلية لجانب دون الآخر كثنائية: العقل/العاطفة، الروح/الجسد، الذات/الآخر، المشافهة/الكتابة، الرجل/المرأة، الحضور/الغياب، المدلول/الدال، وما إلى ذلك، فالجانب الأول يحتل الصدارة والعلوية والآخر هو التابع ويقع في الهامش ويكتسب معنى وجوده من الطرف الأول[2].

شهد الفكر الغربي الحديث تغيّرات جذرية في منطلقاته الفلسفية، فعلى الرغم من مركزية الحضور في الفكر الفلسفي الغربي وامتدادها التأريخي العميق، ظهرت فلسفة حديثة تحتفي بالغياب والاختلاف، وترى في الذات جانباً خفياً وسرياً لا يحضر في الوعي ولا يمكن للفكر أنْ يمثله ويعكسه فيبقى دائماً غائباً[3]، وسميت هذه الفلسفة بفلسفة الغياب وهي لا تؤمن بمركز ولا تعترف بسلطة خارجية للّغة ولا بأصل ثابت ومدلول متجاوز ومتعال، بل تؤمن بالاختلاف والمغايرة، وتشتغل «على تفجير الاختلاف في صلب الخطاب، وهذا التفجير هو خلق مساحة رحبة ومحتملة تكون بمثابة التجاوز على أساس الاختلاف وبذلك تضع حداً للذهنية المتراتبة الفوقية الاستعلائية للمواقع السلطوية حتى يصبح كلّ شيء أُفقيا»[4]،

(1) الدال والاستبدال، عبدالعزيز بن عرفة: 16.
(2) دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تياراً و مصطلحاً نقدياً معاصراً، د. ميجان رويلي، د. سعد البازعي: 108 .
(3) الدال و الاستبدال: 17.
(4) م. ن: 17.

وتقف في موقف ضدّي مع « المفاهيم المنحدرة والمعبرة عن الانغلاق الميتافيزيقي، مثل: الشمولية، والنسق، والهوية والتطابق، والكونية، وارتأى رواد هذه الفلسفة تأسيس آليات معرفية واستراتيجية تتمثل في (الحفريات) عند فوكو، و(التكرار) عند جيل دولوز، و(التفكيك) عند جاك دريدا، و(المختلف) عند ليوتار»[1] .

تهدف فلسفة الغياب والاختلاف إلى تقديم مشروع نقدي منبثق من قراءة نقدية فاحصة للفكر الغربي المتمركز حول ذاته، وهي تتأمل في منظومة القيم التي أفرزها الفكر الغربي الأحادي الجانب، وترصد الطرائق التي حوّلته إلى سلطة استبدادية مسيطرة على العالم ومقيدة له بحجة عقلنة الواقع، وتسعى إلى تفكيك أنماط تشكلاتها ومؤسساتها عبر تأريخها العقلاني وتحاول إلغاء المركزية اللغوية واستبعاد نظام تحكمي في اللغة[2]. وذلك لأنّ اللغة هي بمثابة الحصن المنيع لفلسفة الحضور فتمارس من خلالها تمركزها وهي تنظر إليها «باعتبارها مجرد أداة اتصال أو توصيل تعبّر عما يدور في عقل الإنسان وتمثله في عملية توحد ضرورية بين العلامة اللغوية وما تشير إليه، أو بين الدال والمدلول»[3].

2- مفهوم الحضور والغياب في مجال الدراسات النقدية

في ظل الفلسفة الحديثة تتقلص الحدود بين الأجناس المعرفية تقلصاً من الصعب القيام بفصل بعضها عن بعض، إذ تتزاوج هذه الأجناس ويثري أحدهما الآخر، والنقد والفلسفة لا يخرجان من هذا التزاوج، فكما يرى البعض أنّ فصل الفلسفة عن الدراسات الأدبية لا يفيد أيٌّ منهما، فمن دون ضغط الفلسفة على النصوص أو الضغط

(1) تأويلات و تفكيكات : 194.

(2) ينظر النقد بين الحداثة و ما بعد الحداثة، ابراهيم الحيدري : 378 – 381.

(3) الخروج من التيه دراسة في سلطة النص ، د . عبدالعزيز حمودة : 167.

المتبادل للتحليل الأدبي على الكتابة الفلسفية يصاب كلّ منهما بجدب، فقد ازدهر النقد الفلسفي مع هايدجر وسارتر وبنجامين وبلانشو وريتشاردز وبيرك، فالتزاوج بين الفلسفة والنقد الأدبي أمر سعى إليه النقّاد ما بعد الحداثيين، ولهذا سمّي هذا العصر بعصر النقّاد الفلاسفة أو الفلاسفة النقّاد[1]. لذا من الطبيعي أن يستعير النقد الأدبي المفاهيم والمصطلحات الفلسفية ويوظفها في خدمة استراتيجيته القرائية والتحليلية للخطاب الأدبي .

ويعدّ مفهوم الحضور والغياب من المفاهيم التي عبرت عتبة المجال الفلسفي ودخلت مجال النقد الأدبي، إذ تحول إلى مفهوم نقدي معاصر[2]، كما أصبح مدار نشاط التيارات النقدية ما بعد البنيوية وفي مقدمتها التفكيكية والسيميولوجيا الحديثة، والتأويلية، ونظريات التلقي. وكلّ ذلك بسبب تغيّر النظرة إلى النص، فلم يعد النص ذلك الكيان اللغوي المغلق الذي تشغله معاني محددة، وتحصر مهمة الناقد أو القارئ الإمساك بها، بل أصبح النص كياناً مفتوحاً متعدد الدلالة، لا يقبل الاختزال، بوصفه لعباً لدلالات لا تنتهي ولا يمكن تسميره في النهاية إلى مركز أو جوهر أو معنى وحيد[3].

فتعالت الأصوات التي تدعو إلى الخروج من الصنمية النصية التي تختزل مهمة المتلقي في كشف نظام النص المتمركز في بعد واحد: وهو مستواه اللساني، فتحول الانتباه بصورة واضحة إلى القارئ، وانتقلت السلطة إليه، فحقّق النص وجوده عن طريقه، لأنّ المتلقي هو الذي يخرج النص من حيز الوجود بالقوة إلى الحيز الوجود بالفعل، وذلك

(1) الخروج من التيه دراسة في سلطة النص: 104.

(2) م . ن : 105.

(3) نظرية الأدب ، تيري ايغلتون ، ترجمة : ثائر ديب : 237.

عن طريق تأويل ملفوظاته وحلّ شفراته وأنظمته الاتصالية[1]، وعبر قراءة الغائب أو ما ليس مكتوباً وهو المسمّى بالمسكوت عنه. وذلك لأنّ النص لا يسلم نفسه بسهولة ويحاول دائماً الهروب والاختفاء فكما حدّده جاك دريدا بأنّ «لا يكون نص نصاً إن لم يخف على النظرة الأولى وعلى القادم الأول، قانون تأليفه، وقاعدة لعبه. ثم إنّ النص ليظلّ يمعن في الخفاء أبداً، وليس يعني أنّ قاعدته وقانونه يحتميان في امتناع السرّ المطوي، بل أنّهما، ببساطة، لا يسلمان أبداً نفسيهما في الحاضر لأي شيء ممّا يمكّن دعوته بكامل الدقة إدراكاً»[2]، لذا تحتاج قراءة العمل الأدبي إلى التفاعل بين بنيته ومتلقيه لأنّ «النص ذاته لا يقدم إلّا مظاهر خطاطية، يمكن من خلالها أنْ ينتج الموضوع الجمالي للنص بينما يحدث الإنتاج الفعلي من خلال فعل التحقق»[3]، وفعل التحقق لا يتحقق إلّا بمشاركة فعالة للمتلقي وذلك عبر رصد عناصر اللاتحديد «وهي التي تمكن النص من التواصل مع القارئ، بمعنى أنّها تحثه على المشاركة في الإنتاج وفهم قصد العمل معاً »[4]. من هنا تفعل لعبة الحضور والغياب فعلها وذلك عن طريق ملء الفراغات والبياضات، من قبل القارئ، تلك الفجوات التي يخلفها النص وقت تشكله وذلك عن وعي أو عن غير وعي. لأنّ النص لا يقول كلّ شيء بل يسكت عنه ويخفيه ويغيب أكثر مما يحضر.

يفتح الحضور والغياب مساحة رحبة وواسعة أمام القارئ ويعطيانه إمكانية كبيرة كي يمارس حريته في مقاربة النص وذلك بالاشتغال على الدال الذي يمثل الحضور للإمساك بالمدلول الذي يمثل

---

(1) ينظر ترويض النص ، حاتم الصكر : 108 – 109.

(2) صيدلية افلاطون ، جاك دريدا ، ترجمة : كاظم جهاد : 13.

(3) فعل القراءة، ولفغانغ ايسر، ترجمة: د. حميد لحمداني و د. الجلالي الكدية: 12.

(4) م . ن : 16.

الغياب. فبذلك يتسع الإطار العام لفاعلية القراءة ويصبح البؤرة المركزية للتحليل الأدبي ولتوليد المعنى بعد أن كان العمل والتحليل محصورين ضمن إطار محدود[1]. ويبقى النص بحاجة إلى التحليل وتتبع فاعلية القراءة من فهم طبيعة العلاقة بين الدال والمدلول وتحديداً بين ثنائية الحضور والغياب القائمة بينهما. وأساس هذا المنظور النقدي الجديد هو التعامل مع الدال الذي هو الصورة الصوتية (وفي حالة الكتابة الصورة الخطية) بوصفه تجسيداً لحالة الحضور في النص مع المدلول (المتصور الذهني) الذي يمثل حالة الغياب، ومن هنا يكمن دور القارئ والقراءة في استحضار أو استدعاء هذا المتصور الذهني الغائب، ومن تكامل العلاقة بين الدال والمدلول وبين علاقات الحضور والغياب تتولد مقومات الأدبية أو الشعرية للنص[2].

تعطي القراءة وفق مفهوم الحضور والغياب قوة إدراكية لربط الأشياء المدركة ببنى الأشياء غير المدركة، واستحضارها واستدعائها وكشف معالم النص الداخلية وانفتاحها على فضاءات معرفية أخرى، وإعادة إنتاج النص وفق أُفق أوسع من الرؤية. فالقراءة بهذا الشكل تكون « الفارماكون وهي العلاج الذي (ينجو) فيه معنى النص من غربة تنائيه، ويأتي على مقربة تبدد المسافة الثقافية وتحافظ عليها، وتدمج الآخرية في قلب التملك»[3]. ومن هذا المنطلق يسهم مفهوم الحضور والغياب في رسم حدود الميدان الذي نستطيع أنْ نوسع به رؤيتنا إلى الوجود وإلى الذات من خلال التفاعل مع النص.

---

(1) اللغة الثانية في إشكالية المنهج و المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، فاضل ثامر : 49 .

(2) م . ن: 44.

(3) نظرية التأويل – الخطاب و فائض المعنى، بول ريكور، ترجمة: سعيد الغانمي: 79 – 80

من هنا فإنّ فاعلية القراءة تشكل نوعاً من التواصل بين النص بوصفه رسالة، ومنتجه بوصفه باثاً للرسالة، والقارئ بوصفه متلقياً للرسالة ومفككاً لشفراتها وكاشفاً لمضمراتها وباحثاً عما سكتت عنه، إذ «هناك أبعاد فيه دائماً لم يقع الوقوف عندها أو التفطن إليها أو حتى المثول عند عتبتها»[1]. وكما يقول تودوروف:«ثمة عناصر غائبة من النص وهي على قدر كبير من الحضور»[2]. وعلى هذا الأساس يكون النص منفتحاً على المتلقي ويسمح بقراءات جديدة وتحليلات مختلفة وهو يفاجئ المتلقي باستمرار بقدرته على إنتاج معانٍ جديدة، ويكون الاختلاف هويته التي يعرف بها.

وإذا ما بحثنا عن مفهوم الحضور والغياب في التراث العربي الأدبي وجدنا له جذوراً في الدرس البلاغي العربي، إذ التفت البلاغيون والنقاد إلى المعنى الحاضر والغائب عند حديثهم عن التورية والكناية. فالتورية هي: «أن يذكر المتكلم لفظاً مفرداً له معنيان، أحدهما قريب ودلالة اللفظ عليه ظاهرة، والآخر بعيد ودلالة اللفظ علية خفية، فيريد المتكلم المعنى البعيد، ويوري عنه المعنى القريب، فيتوهم السامع أول وهلة أنّه يريد القريب، وليس كذلك»[3].مثل:

«أقول و قد شدّوا إلى الحرب غارة دعوني فإنّي آكل الخبز بالجبن

فللجبن معنيان، معنى قريب هو الجبن الذي يؤكل، ومعنى بعيد وهو ضدّ الشجاعة والمراد هنا هذا المعنى البعيد»[4].

---

(1) الدال و الاستبدال : 36.

(2) الشعرية، تزيفتان تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت و رجاء بن سلامة: 30.

(3) معجم البلاغة العربية، د. بدوي طبانة: 724، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، السيد احمد الهاشمي : 310-311.

(4) البلاغة فنونها و أفنانها علم البيان و البديع ، د. فضل حسن عباس : 328.

أمّا الكناية فهي: «أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الذي الموضع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليهُ وردِفُه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه، مثال ذلك قولهم (هو طويل النجاد) يريدون طويل القامة، و(كثير رماد القدر) يعنون كثير القرى، وفي المرأة: (نؤوم الضحى) والمراد أنّها مُتْرَفَةٌ مخدومة... فقد أرادوا في هذا كلّه، كما ترى، معنىً، ثم لم يذكروه بلفظه الخاص به، ولكنّهم توصلوا إليه بذكر معنىً آخر من شأنه أن يَرْدَفَه في الوجود، وأن يكون إذا كان»[1].

يتضح من كلا التعريفين أنّ المتكلم يلجأ إلى تغييب المعنى المراد، عبر إحضار معنى آخر، فيجعل المعنى المراد وراء المعنى الحاضر ليدل عليه دلالة خفية، إذ يتوقع المتلقي معنى في القراءة الأولى ولكنّه حينما يرجع إليه ثانية يتبيّن له أنّ المعنى المراد هو شيء آخر، فبذلك يكون المتلقي أمام دال حاضر ومدلول غائب، وعليه أن يستحضر هذا الغائب ويستدعيه، وذلك بالنظر إلى السياق الذي وضع فيه الدال، لأنّ للسياق دوراً كبيراً في عدول الدال عن مدلوله الحقيقي إلى مدلول آخر يظهر من خلاله وذلك بوساطة علاقاته بالدوال الأخرى المجاورة، والذي سماه الإمام عبد القاهر الجرجاني بـ(النظم) إذ إنّ الكلمة «مرتبطة بصاحبة لها ومُتَعَلقة بها وكائنة بسبب منها»[2]

ونجد هذه الجذور لمفهوم الحضور والغياب بشكل بارز جداً عند حديث الجرجاني عن المعنى ومعنى المعنى. إذ إنّ المعنى هو المعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة. وهو

(1) دلائل الإعجاز، الإمام عبدالقاهر بن عبدالرحمن الجرجاني، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر: 66.

(2) م . ن : 525.

مرتبط بدلالة اللفظ وحده، ويسميه الجرجاني بـ (المعنى الأول) أو (العرض). أمّا معنى المعنى فهو أن تعقل من اللفظ معنى ثمّ يفضي بك بذلك إلى معنى آخر ويطلق عليه الجرجاني (دلالة ثانية) أو (المعنى الثاني)[1]. فما تناوله الجرجاني هو بحدّ ذاته إشارة إلى الدال الحاضر والمدلول الغائب كما وجدناه في المناهج النقدية الحديثة.

3- مفهوم الخطاب

يقصد بمصطلح الخطاب اللغة المستخدمة أو استخدام اللغة، وليست اللغة بوصفها نظاماً مجرداً[2] ويرتبط مفهوم الخطاب في الفكر النقدي الحديث بجهود العالم اللغوي السويسري فرديناند دي سوسير انطلاقا من التعارض الذي أقامه في بداية القرن العشرين بين (اللغة) بوصفها نظام علامات مستقلة عن مدلولاتها الخاصة، وبين (الكلام) بوصفه مجموع هذه الدلالات في تشعبها وتحققها، واستبعاد الكلام من حقل أبحاثه، ثم قيامه بإدخال كلمة (الخطاب) من أجل تجاوز هذه المعارضة[3]. فالخطاب - انطلاقاً من رؤية سوسير- أكبر من النص، فليس المقصود به «مجرد سلسلة لفظية أو عبارة أو مجموعة من العبارات تحكمها قوانين الاتساق الداخلي الصوتية والتركيبية والدلالية بل كل إنتاج لغوي يربط فيه ربط تبعية بين بنيته الداخلية وظروفه المقامية (بالمعنى الواسع)»[4] بمعنى أنّ

---

(1) دلائل الإعجاز: 262- 263.

(2) المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم انجليزي- عربي، د. محمد عناني: 20 (المعجم).

(3) معجم المصطلحات الأدبية، بول آرون، دينيس سان-جاك، آلان فيالا، ترجمة: د. محمد حمود : 476.

(4) قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية بنية الخطاب من الجملة إلى النص ، د. احمد المتوكل : 16.

لبنية الخطاب علاقةً بوظيفتها بل هي خاضعة لها وهي وظيفة التواصل[1]. فالخطاب، إذاً، ليس فقط تشكيل لغوي منغلق على نفسه، وإنّما يسهم في السيرورة الاجتماعية التي ينتج فيها النص[2]. وبذلك يندرج الخطاب تحت السياقات الاجتماعية ويضطلع بمهمة توصيل رسالة محمّلة بالرؤية والنظرة الفلسفية والآيدولوجيا، ويستخدم لغرض «الإشارة إلى كامل سيرورة التفاعل الاجتماعي التي لا يشكل النص سوى جزء منها، فسيرورة التفاعل الاجتماعي هذه تشمل، بالإضافة إلى النص، على سيرورة الإنتاج التي يكون النص نتاجاً لها، وعلى سيرورة التأويل التي يكون النص مرجعها وهذا ما يجعل تحليل النص جزءاً فحسب من تحليل الخطاب الذي يشمل أيضاً على تحليل السيرورتين الإنتاجية والتأويلية، فمن منظور تحليل الخطاب يمكن أنْ نعتبر السمات الشكلية للنص آثاراً لسيرورة الإنتاج، من جهة، ومُشْعِراتٍ في سيرورة التأويل من جهة أخرى »[3].

إنّ الجامع المشترك في تحديدات الخطاب هو تحقيق دلالات اللغة في مواقف محددة، وإذا أردنا الدقة في تحديد مفهوم الخطاب فيمكننا القول إنّه اللغة في حال الفعل. انطلاقاً من مبدأ قوامه أنّ اللغة ليست نظاماً مغلقاً: لا يمكن أنْ تنفصم عن أوجه استخدامها، كما لا يمكنها انفكاك من أحداث الواقع. ويمكن وضع حيوية الخطاب داخل المادة اللغوية أو في الأوضاع الاجتماعية الخارجية التي تحدد (معنى) المنطوق، وتتوزع نظريات الخطاب بين هذين القطبين[4].

---

(1) قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية: 17

(2) علم النص، جوليا كريسطيفا، ترجمة:فريد الزاهي :10.

(3) الخطاب بوصفه ممارسة اجتماعية، نورمان فيركلو، ترجمة: رشاد عبد القادر، مجلة الكرمل العدد/64 صيف 2000: 159.

(4) معجم المصطلحات الأدبية : 476 و 478.

يمتاز الخطاب الشعري عن الخطابات الأخرى بكونه ينهض على الحقل الثقافي الشعري أو الأدبي[1] و «يمتلك الخطاب الأدبي أبعاداً شاعرية تميّزه عن الخطابات المباشرة»[2]، إذ إنّ الخطاب الشعري هو« قول يصير شعرياً، أي يتميز بمفاهيمه الشعرية دون أنْ يعادل القول الشعري هذه المفاهيم بل هو ينهض ويصير بها شعرياً»[3]. وهذه المفاهيم هي « تلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية»[4]. وتختلف هذه الخصائص والقوانين التي تجعل العمل عملاً شعرياً حسب اختلاف تصور المنظرين وهي تشمل التماثل (التوازي) عند رومان ياكوبسن والانزياح عند جان كوهن والفجوة أو مسافة التوتر عند كمال أبو ديب[5]. وتتعلق هذه الخصائص المجردة باللغة المستخدمة في النص الأدبي إذ تنحرف اللغة «عن مواضعات العادة والتقليد وتلبست بروح متمردة ترفعها عن سياقها الاصطلاحي الى سياق جديد يخصها ويميزها»[6]. ويرى كمال أبو ديب أنّ ما يميز الشعر هو الفجوة أو مسافة التوتر التي «تجد تجسدها الطاغي فيه في بنية النص اللغوية بالدرجة الأولى وتكون المميز الرئيسي لهذه البنية»[7]، فـ «الشاعر لا

(1) في القول الشعري الشعرية و المرجعية الحداثة و القناع ، د. يمنى العيد : 30.
(2) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، د. سعيد علوش : 83.
(3) في القول الشعري : 30.
(4) الشعرية : 23.
(5) مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم، حسن ناظم: 11.
(6) الخطيئة و التكفير من البنيوية الى التشريحية قراءة لنموذج إنساني معاصر، د. عبدالله الغذامي:6 .
(7) في الشعرية، كمال ابو ديب : 21.

يتحدّث كما يتحدّث كلّ الناس وأنّ لغته غير عادية، أنّ الشيء غير العادي في هذه اللغة يمنحها أسلوبا يسمى (الشعرية) وهي ما يُبحَث عن خصائصه في علم الأسلوب الشعري»[1] وللّغة وظائف عيّنها رومان ياكوبسن في نظريته الاتصالية حسب عناصر الاتصال[2]ولكن الوظيفة المهيمنة في الخطاب الأدبي عموماً والخطاب الشعري خصوصاً هي الوظيفة الشعرية التي تركز على «الرسالة بوصفها رسالةً والتركيز على الرسالة لحسابها الخاص هو ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة»[3].

فالخطاب الشعري بوصفه بنية لغوية يدخل في إطار نظام التواصل البشري، إذ هناك مخاطِب ومخاطَب وبينهما خطابٌ ، ولكن بدل أنْ يتجه الخطاب من المخاطِب إلى المخاطَب بطريقة مباشرة وعلى خط مستقيم ناقلاً الفكرة إلى المخاطَب وإذا فهمه المخاطَب انتهى دوره، ينحرف من مساره ويعكس توجه حركته إلى نفسه وإلى داخله، فيصبح هو الهدف والمقصود ويتحول المخاطِب الذي هو الشاعر والمخاطَب الذي هو المتلقي معا إلى فارسين متنافسين على مضمار واحد يضمهما ويحتويهما وهو الخطاب، وهدفه هو غرس وجوده الذاتي في عالمه الخاص به الذي هو الخطاب الشعري[4].

(1) النظرية الشعرية – بناء لغة الشعر، اللغة العليا، جون كوين، ترجمة: احمد درويش: 36.

(2) الوظائف هي (التعبيرية أو الانفعالية و الإفهامية والشعرية والمرجعية و الانتباهية و الميتالسانية) ينظر قضايا الشعرية، رومان ياكوبسن، ترجمة: محمد الولي و المبارك حنون : 27 – 31.

(3) قضايا الشعرية: 31.

(4) الخطيئة و التكفير : 8.

فالخطاب الشعري صوغ جمالي لا يشير إلى صوت قائله- أو وجهة نظره – حسب وإنّما يشير إلى صوت الآخر(المتلقي)، إنه في جوهره حوار بين الطرفين[1]، وبناءً على ذلك فإنّ للمتلقي دوراً أساسياً وفاعلاً في عملية التواصل، فلم يعد مرسلاً إليه فقط، وإنّما أصبح متلقياً قادراً على دخول الخطاب والاندماج به[2]، وبذلك يتجاوز الخطاب مرحلة الانغلاق النصي، ويبقى على عقد تواصل مستمر مع القارئ، لأنّ الخطاب هو «عبارة عن عدد لا يحصى من الأنظمة التوجيهية والدلالية والتركيبية والنفعية وهو عبارة عن نظام خرق واعٍ ولا واعٍ في الوقت نفسه لكل الأنظمة التوجيهية والتركيبية والدلالية والنفعية، ونظام تجاوز أو تحرّر من كل التسلُط التي تمثلها تلك الأنظمة»[3] والقارئ في مقاربته للخطاب الشعري، عليه أنْ «يخترق الدال ومعه الذات والدليل والتنظيم النحوي للخطاب بُغية الوصول الى الدائرة التي تتجمع فيها بذور ما سيتكفل بعملية الدلالة في حضرة اللسان»[4]، وذلك عن طريق رصد العلاقات الحضورية والغيابية التي يتشكل منها الخطاب، والتوغل في نسيجه وسبر أغواره، ورصد مظاهر تشكله، وتفكيكها، والنبش عما هو قابع خلف ما يختزنه في ثناياه، والوصول إلى المسكوت عنه عبر المعبَّر، والغائب عبر الحضور.

---

(1) الصوت الآخر- الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، فاضل ثامر: 10.

(2) جماليات الأسلوب والتلقي دراسة و تطبيق، د. موسى سامح ربابعة: 100 .

(3) ما الخطاب و كيف نحلله، د. عبدالواسع الحميري : 285.

(4) علم النص : 8 – 9.

الفصل الأول

حضور الدال وغياب المدلول

إنّ اللغة هي الركيزة الأساسية في العمل الأدبي و«أقوى منظومات التواصل»[1]، وهي تمثّل «الوسط الذي تجري فيه لعبة الحضور والغياب»[2] وذلك لأنّ اللغة في الخطاب الشعري تعتمد على الطاقة الإيحائية بدلاً من التصريح والتقرير والمباشرة، وهو نقيض ما يطّرد في الخطاب العادي أو ما اصطلح عليه بالاستعمال النفعي للظاهرة اللغوية[3]، والشعر - كما عرّفه رومان ياكوبسن - هو «اللغة في وظيفتها الجمالية»[4]، وهذه الوظيفة لا تظهر إلّا عبر مستويي الحضور والغياب للإشارة اللغوية أيّ (الدال والمدلول)، إذ يمثل الدال مستوى الحضور ويمثل المدلول مستوى الغياب، و«بقدر اتساع المسافة بين الدال والمدلول تتأكد أدبية لغة الأدب»[5].

وقد شغل البحث في مسألة الدال والمدلول وتحديد العلاقة بينهما مساحة واسعة في الدراسات النقدية الحديثة، وتعرض لها كثير من النقاد بالدراسة والتحليل، ويرجع فضل السبق إلى اللساني السويسري الشهير (فرديناند دي سوسير) الذي بيّن هذه المسألة بشكل دقيق في جهوده اللغوية التي صارت فيما بعد أساساً للنظريات النقدية الحديثة كالبنيوية والسيميائية والأسلوبية؛ إذ أخذ كلّ منهج بدوره أصول فكره بالتبني أو التفسير أو التطوير.

عرّف دي سوسير اللغة بأنّها «نظام من الإشارات التي تعبر عن

---

(1) أسس السيميائية، دانيال تشاندلر، ترجمة: د. طلال وهبة : 35.
(2) الصوت و الظاهرة مدخل إلى مسألة العلامة في فينومينولوجيا هوسرل، جاك دريدا، ترجمة: د. فتحي انعزّو: 34 .
(3) الأسلوبية والأسلوب، د. عبدالسلام المسدي : 76.
(4) النظرية الشعرية: 295(هامش).
(5) المرايا المحدبة: 263.

الأفكار»[1] والإشارة عنده تربط بين الفكرة والصورة الصوتية، وليس بين الشيء والتسمية، وهي ثنائية المبنى التي تتكون من الدال والمدلول. فالدال هو الصورة الصوتية وله طابع حسي أي إنّ له علاقةً بالحواس، والمدلول هو الفكرة أو الصورة الذهنية، وليس الشيء الخارجي، وله طابع تجريديّ. والصلة بين الدال والمدلول عند دي سوسير وثيقة، فكلّ منهما يوحي إلى الآخر من دون الارتباط بالمرجع أو العالم الخارجي (الشيء والتسمية)، والعلاقة بين الدال والمدلول علاقة اعتباطية أو عشوائية أيّ لا تستند إلى أيّ ضرورة منطقية أو طبيعية. ففكرة (الأخت) لا ترتبط بأية علاقة داخلية بتعاقب الأصوات (أ – خ – ت) التي تقوم بوظيفة الدال، والإشارة لها طابع وضعي أو عرفي بمعنى أنّها وضعت من قبل المجتمع وهناك اتفاق ضمني بين أفراد المجتمع على استخدام الدال تعبيراً لمدلوله[2]. وليست للإشارة قيمة ذاتية مستقلة إلّا داخل سياق أو نسق ما إذ إنّ قيمة كلّ إشارة تتوقف على علاقاتها بالإشارات الأخرى داخل النسق اللغوي. فاللغة عند سوسير «نظام من العناصر المعتمد بعضها على بعض، تنتج قيمة كلّ عنصر من وجود العناصر الأخرى في وقت واحد»[3] وتقوم هذه العلاقة بين الإشارات على مبدأ الاختلاف والفروق، فلا يؤدي الدال وظيفته إلّا بوصفه مختلفاً عن غيره من الدوال[4].

ويرى دي سوسير أنّ الإشارات اللغوية ترتبط في النص بنظامين للعلاقات اللغوية هما: العلاقة السنتاكمية (العلاقة التركيبية

(1) علم اللغة العام ، فردينان دي سوسير ، ترجمة: د. يؤيل يوسف عزيز : 34.
(2) ينظر علم اللغة العام :84 – 87.
(3) م . ن : 134.
(4) بلاغة الخطاب و علم النص، د. صلاح فضل : 15.

(syntagmatic) والعلاقة الإيحائية (العلاقة الاستبدالية) (paradigmatic). تعتمد العلاقة السنتاكمية على الطبيعة الخطية للغة، حيث ترتبط الإشارات بعضها ببعض وتستمدّ كلّ إشارة قيمتها من تعارضها مع ما تسبقها وما تلحقها، وتنهض هذه العلاقة على مبدأ التجاور، وهي علاقة داخلية في الخطاب، وتسمى بالعلاقة الحضورية. أما العلاقة الإيحائية فهي علاقة خارجة عن الخطاب، وهي جزء من الذخيرة اللغوية الداخلية في الدماغ التي يمتلكها المتكلم، وهي تعتمد على التشابه والاختلاف أي المترادفات والمتضادات، وهذه العلاقة تنهض على مبدأ الاختيار وتسمى بالعلاقة الغيابية[1]. بمعنى أنّ الدال (الإشارة) في إطار سنن ما يتحدد مدلوله بفعل غياب دال آخر يحتمل مدلولاً مشابهاً ولكنه مختلف عنه[2].

وإذا كانت الإشارة عند دي سوسير كيان مزدوج يتكون من الدال والمدلول ويستبعد المرجع أو الواقع الخارجي عن المعادلة، فإنّ الوضع يختلف في تناول الفيلسوف الأمريكي (شارلزساندرز بيرس)[3] لها، فالإشارة عند بيرس كيان ثلاثي المبنى يتكون من(الممثِّل والمؤَول

(1) ينظر علم اللغة العام :142 – 146.

(2) العلامة- تحليل المفهوم وتأريخه، أمبرتو إيكو، ترجمة: سعيد بنكراد: 128.

(3) شارلز ساندرز بيرس (1839–1914) فيلسوف ومنطقي أمريكي، أحد مؤسسي الذرائعية التي تعتبر أنّ قيمة المعرفة تقاس بما لها من فائدة، ومن فاعلية تجريبية أكثر مما تقاس بقيمة الذاتية، وله إسهامات في علم الفلك والفيزياء والرياضيات، وقدّم نظرية تناولت مقولات العقل(phanerocopie) شديدة التعقيد، سرعان ما أدخل تعديلات متتالية، ومن هذه النظرية توصل إلى علم في الإشارات أو (علم الإشارة) وهذا جانب آخر من إسهاماته. معجم العلوم الإنسانية، بإشراف: جان فرنسوا دورتيه، ترجمة: د. جورج كتورة:165–166.

والمرجَع) أي (الدال والمدلول والموضوع) ويضع بيرس بخلاف سوسير المرجع، وهو الواقع الخارجي، في صميم بنية الإشارة، وهي عنده «شيء ما يشير إلى شيء آخر سواه عند شخص ما في ناحية أو صفة معيّنة، وللإشارة عند بيرس (موضوع) تشير إليه، و(مؤولة) تتولد في الذهن المؤول و(أساس) يقوم عليه التأويل، ويؤدي الأسس المختلفة إلى ثلاثة أنواع من الإشارة: الأيقونة والمؤشر والرمز»[1]. والإشارات الثلاث تحدد حسب روابطها مع الموضوع الذي يحال عليها، فـ(الأيقونة) إشارة تحيل على موضوعها وفق تشابه يستند إلى تطابق خصائصها الجوهرية مع بعض خصائص هذا الموضوع مثل الصورة الفوتوغرافية، و(المؤشر) إشارة لها رابط فيزيقي مع الموضوع الذي تحيل عليه مثل الدخان كدليل على وجود النار، أما (الرمز) فهي إشارة اعتباطية تستند مع موضوعها إلى العرف مثل الإشارات اللغوية (الكلمات)[2].

لقد شهدت مسألة العلاقة بين الدال والمدلول عند رولان بارت طابعاً مختلفاً، لأنّه رفض وجود أي ارتباط ثابت بين الدال والمدلول، وذهب إلى أنّ الدوال تعوم جاذبة إليها المدلولات التي تختلط بها، لتصير دوالاً لمدلولات أخرى إضافية، وكانت النتيجة العامة خلخلة كلمة المدلول وايجاد اضطراب فيها[3] فالمدلول في ظل هذا المفهوم «يتحول إلى دال لمدلول آخر وهو يتحول بدوره إلى دال لمدلول آخر وهكذا إلى ما لانهاية»[4] وبهذا حرر رولان بارت «الكلمة وأطلق عتاقها لتكون (إشارة حرة)، وهي تمثل حالة (حضور) لأنّ الكلمة موجودة أمامنا، ولكن

(1) السيمياء و التأويل، روبرت شولز ، ترجمة: سعيد الغانمي: 241– 242.
(2) ينظر العلامة تحليل المفهوم وتأريخه : 90– 91 .
(3) السيمياء والتأويل : 245– 246.
(4) الخروج من التيه : 70.

المدلول يمثل حالة (غياب) لأنّه يعتمد على ذهن المتلقي لإحضاره إلى دنيا الإشارة، وهذه العلاقة لا تنشأ إلّا بفعل المتلقي الذي يؤسس هذه العلاقة ويقيمها بين الدال والمدلول وهي ما يسمى بالدلالة، ولأنّ الصلة الآن تقوم بين حاضر هو الدال(الكلمة) وبين غائب هو المدلول (الصورة الذهنية) فإنّ المدلول يصبح عالة على الدال ووجوده يعتمد كلياً على وجود الدال»[1]. وهكذا فإنّ مراوغة المدلول المستمرة للدال تؤدي إلى استحالة تثبيت المعنى للنص[2].

وإذا ما فصل دي سوسير الدال (الإشارة) عن المرجع الخارجي، وجعله رولان بارت إشارة حرة تعوم جاذبة إليها المدلولات، فإنّ (جاك دريدا) فصل الدال عن المدلول ونشف العلاقة بينهما، فلم يعد الدال عنده يشير إلى مدلول محدد، بل إلى أيّ مدلول، وبذلك يستحيل تحقيق الدلالة، والمدلول يقع في عملية مراوغة لانهائية للدال[3]. وقد أفاد دريدا في استراتجيته القرائية من جهود دي سوسير اللغوية، خصوصاً من مبدأي اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول وانتفاء القيمة الذاتية للعنصر اللغوي، واعتماد امتلاكها على اختلافه مع العناصر الأخرى في السياق أو النسق[4]، وأكّد أنّ الاختلاف هو الأصل، ولا أصل إلّا بوجود الاستناد، والأصل يحيل إلى لاحقه دائماً، والهوية إلى الآخر الذي يؤسسها هي نفسها كهوية، بذا يكون الاختلاف في حقيقته إحالة إلى الآخر وإرجاء لتحقيق الهوية في انغلاقها الذاتي[5]. إذاً فالأصل أو المدلول

(1) الخطيئة و التكفير: 46 .

(2) الخروج من التيه : 70.

(3) م . ن : 56.

(4) التفكيكية إرادة الاختلاف و سلطة العقل : 37.

(5) ينظر الكتابة والاختلاف ، جاك دريدا، ترجمة: كاظم جهاد : 30 – 31.

دائم الإرجاء والتأخر أو هو في غياب دائم، لذا تكون البنية هي الأخرى غير مستقرة والمدلول المعجمي غائب هو الآخر باستمرار[1]، فلا يتحدد الدال من خلال مدلول محدد، فكلّ دال له صلات مع الدوال الأخرى، لذلك فإنّ لكلّ دال معنى غائباً على الرغم من حضوره[2].

حضور ضمير المتكلم و غياب المدلول المشار إليه

من مظاهر حضور الدال وغياب المدلول، حضور ضمير المتكلم (أنا) وغياب المدلول المشار إليه أي المرجع الذي يحيل إليه الضمير. فالضمير لغةً يدلّ على الغيبة والتستر، فكلّ شيء غاب عنك فلا تكون منه على ثقة فهو ضِمار، ويقال أضمرتُ في ضميري شيئاً لأنّه يغيّبه في قلبه وصدره، وأَضمرتُ الشيء بمعنى أخفيتُه وغيّبتُه[3]، والنحاة يقولون إنّما سُمي الضمير بذلك لكثرة استتاره، لأنّك بالضمير تستر الصريح فلا تذكره، فإنّك إذا قلتَ (أنا) فأنتَ لم تذكر اسمك وإنّما سترته بهذه اللفظة[4].

ينزاح الضمير عن دلالته في معالجة النقد الحديث له إذ «يتجاوز مستوى البيان النحوي إلى تحسس ما يفضي إليه من بيانات جمالية، بأنْ يظلّ دائماً على حافة اللغة، في تلك المنطقة التي تتجلى فيها أدبيتها وشعريتها على وجه الخصوص»[5]، وذلك بسبب هجر مدلوله المحدد إلى مدلولات مختلفة، وفق نظرية المشيرات

(1) جماليات الشعرية، د. خليل الموسى : 331.
(2) م . ن: 333.
(3) ينظر معجم مقاييس اللغة/2: 52 و لسان العرب/9: 61.
(4) معاني النحو، د. فاضل صالح السامرائي/1: 45 .
(5) شفرات النص دراسة في سيميولوجية القص والقصيد، د. صلاح فضل: 7.

وعلاقتها بنظرية أفعال الخطاب و وضع الفاعل في الخطاب[1]، إذ هناك في الخطاب دوال لا ترتبط بمدلولات ثابتة، فلا تتّضح مدلولاتها إلّا من خلال التلفظ بالخطاب في سياق معيّن[2]، تسمى هذه الدوال بـ(المشيرات) أو (المحولات) (shifters) وهي: «طبقة من الكلمات التي يتغيّر معناها تبعاً للسياق»[3]، والضمائر جزء من هذه المشيرات، والتي هي أسماء مبهمة و«يكمن إبهامها في كونها لا تدلّ على غائب عن الذاكرة وعن النظر الحسي، فالتلفظ بها يجب أنْ يكون في سياق يحضر فيه أطراف الخطاب حضوراً عينياً أو حضوراً ذهنياً من أجل إدراك مرجعها »[4].

وإذا كان في فعل التخاطب المباشر يحضر طرفا الخطاب حضوراً عينياً ما يسمى بالموقف أو المقام الذي يزودنا بالمعلومة الضرورية لتعيين مرجع الضمير، فإنّ الوضع يختلف في الخطاب المكتوب وخاصة الخطاب الإبداعي إذ إنّ« اللغة المكتوبة تعدّ خارج الموقف، ومن هنا فإنّ الرسالة نفسها عليها أنْ تزودنا بالمعلومة الضرورية، وفي النص المكتوب يحلّ حقيقةً الضمير محل الاسم لكنّه لا يستطيع أنْ يفعل ذلك إلّا إذا كان الاسم نفسه موجوداً في السياق، واللغة المكتوبة بهذا تقدّم لوناً من الزيادة»[5]، وإذا يُسمح في الخطاب النثري بتقديم هذه الزيادة أيّ الإتيان بالاسم في داخل السياق، فإنّ

(1) ينظر الذات عينها كآخر، بول ريكور، ترجمة: د. جورج زيناتي: 139 – 151.
(2) استراتجية الخطاب مقاربة لغوية تداولية، عبدالهادي بن ظافر الشهري: 79.
(3) النظرية الشعرية: 179.
(4) استراتجية الخطاب: 80.
(5) النظرية الشعرية: 180.

الخطاب الشعري يهمل هذا الأمر من خلال نقص متعمد[1].

توصلت الأبحاث الفلسفية الحديثة إلى تمييز نوعين من الذات، اطلقت على الأولى (الذات الفردية) وعلى الثانية (الذات المعرفية)، وأقامت تقاطعاً معرفياً بينهما، فالأنا الفردية عبارة عن شبكة من المعارف التي تؤسسها الذات في حضورها الفعلي الوجودي، بينما الأنا المعرفية هي شبكة من المعارف التي تؤسسها الذات في لحظة تحليلها المعرفية، وهي النواة المعرفية التي تشترك فيها الذوات الفردية كلّها على مستوى واحد[2]. انطلاقاً من هذا التصور ميّز سعيد الغانمي بين (أنا الشاعر) و(أنا الشعر) في مقابل كلّ من (الأنا الفردية والأنا المعرفية) باعتبار أنّ« أنا الشاعر هي ذات الشاعر التي توجد في العالم وتتفاعل معه وتؤسس منظومة العلائق التي تربطها به، وقد تكتب هذه الذات سيرتها أو تجرب كلّ ما من شأنه أنْ يوجد في خارج الشعر وعلى هامشه، أمّا أنا الشعر فهي أنا الشاعر الفرضية التي توجد في القصيدة والنص، وهي ذات ورقية لا توجد إلّا في الشعر، قد تتماثل هاتان الأنوان، وقد تتقاطعان، لكنّهما في النهاية متمايزتان، فأنا الشاعر التي تطابق على نحو ما الذات الفردية للشاعر هي الذات التي تقيم علاقاتها خارج اللغة، في حين أنّ أنا الشعر التي تطابق على نحو ما الأنا المعرفية للشاعر هي الذات التي تقيم علاقاتها داخل النسيج اللغوي وحده، وطالما أنّ القصيدة هي شبكة من العلائق اللغوية المحضة، فإنّ الأنا التي يجب الاحتكام إليها هي أنا الشعر»[3]، وذلك لأنّ هذه الأنا أو

(1) النظرية الشعرية: 179.

(2) أقنعة النص قراءات نقدية في الأدب، سعيد الغانمي: 62 .

(3) م . ن: 62 .

الذات الشعرية هي «الذات الحاضرة في التجربة والفاعلة فيها، لذلك فهي يمكن إخضاعها للنظر والتحليل، هذا فضلاً عن كون هذه الذات الشعرية إنّما تمثل في حقيقة الأمر ذات الشاعر وقد دخلت هذه الأخيرة في تجربة مباشرة مع إمكانات وجودها شعرياً»[1]، وهذا الوجود الشعري هو الذي يكسبها دلالات مختلفة، إذ يخرجها من سطوة الإحالة إلى مرجع معيّن ومدلول محدد إلى فضاء أوسع من الإحالة ومدلولات مختلفة، بحيث يمكن أن ينطبق على كلّ من يقرأ النص فيعنيها بذاته وهكذا تشترك فيها الذوات الفردية كلّها على المستوى الواحد في التلفظ بها.

تمتاز النصوص الشعرية لمحمد الماغوط بالحضور القوي لضمير المتكلم (أنا)، إذ يوظف طاقاته التعبيرية المرتبطة بالسياق الشعري لخدمة جماليات نصوصه والتواصل مع المتلقي، وبذلك يفتح المجال أمام المتلقي كي يشارك مع النص ويتفاعل معه بأنْ يجد نفسه داخل فضائه، وكأنّ النص يتكلم معه مباشرة، لأنّ الذي يتكلم هو ضمير النص وهو ضمير الحضور، ويعدّ هذا الضمير ضميراً حيّاً يتحرك ويتكلم في النص[2]، ويمكننا الاستشهاد على ذلك بقصيدة (حزن في ضوء القمر)، إذ يبدأ النص بضمير المتكلم، ويتكرر هذا الضمير في النص بشكله المنفصل (أنا) وبهيئته المستترة في الأفعال:[3]

فأنا متشرّد و جريح

أحبّ المطر وأنين الأمواج البعيدة

---

(1) الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، د. عبد الواسع الحميري: 7.

(2) القصيدة والنص المضاد، د. عبدالله الغذامي: 89.

(3) الأعمال الشعرية، محمد الماغوط: 11- 15.

.

.

.

أنا أتسكع تحت نور المصابيح

أنتقل كالعواهر من شارع إلى شارع

أشتهي جريمة واسعة

وسفينة بيضاء، تقلني بين نهديها المالحين

إلى بلاد بعيدة.

فإذا ما بحثنا عن المتكلم في هذا النص وسألنا: من هو الذي يتكلم؟ وإلى من يُحال هذا الضمير(أنا): (أنا متشرد وجريح/ أحبّ المطر../ أنا أتسكع../ أنتقل كالعواهر../ أشتهي جريمة واسعة) فالجواب لا يأتي بسهولة، إذ إنّنا نجد أنّ الاسم الذي يحيل إليه الضمير(المرجع) غائب في سياق النص، والنص لا يزودنا بالمعلومة الضرورية عن المتكلم، إذاً إنّنا أمام ضمير بلا مرجع، وإن كان النص يحمل توقيعاً ومؤلفها هو شخص محدد اسمه (محمد الماغوط) وهذا فيما يبدو يحمل لنا المرجع المطلوب إلّا أنّ «كشف الهوية بهذه الطريقة يعدّ تبسيطاً، فالقصيدة ليست اعترافات عاطفية ولا هي سجل للحالات النفسية لفرد ما، وإلّا كانت تهم فقط أصدقاءه والمحللين النفسيين»[1]، وكذلك إنّ «نسبة النص إلى المؤلف معناها إيقاف النص وحصره وإعطائه مدلولاً نهائياً، إنها إغلاق الكتابة»[2]. وانطلاقاً من

(1) النظرية الشعرية: 180.

(2) درس السيمولوجيا، رولان بارت، ترجمة: عبدالسلام بن عبد العالي: 86.

هذه الفكرة فقد استبعد النقد الحديث الشاعر كذات تمارس حياتها خارج اللغة من تحليل الخطاب الشعري، فقد انتهى دور الشاعر منذ أن كتب النص وعنوانه – باعتبار العنوان هو آخر ما يكتب في النص – ويظلّ النص معلقاً في الفضاء، سابحاً في كون اللّه، إلى أن يتصادم مع القارئ الذي يتناوله ويطلق نفسه معه، وقد استقل النص عن الشاعر وأصبح فاعلية قرائية تحدث بسلطان القارئ فحسب[1]. ونتلمس هذا البعد الحضوري والغيابي وإيجابيتهما الأدائية في إفساح المجال لنشاطات القارئ، في قصيدة (جناح الكآبة):[2]

مخذول أنا لا أهل ولا حبيبة

أتسكع كالضباب المتلاشي

كمدينة تحرق في الليل

والحنين يلسع منكبيّ الهزيلين

كالرياح الجميلة، والغبار الأعمى

فالطريق طويله

والغابة تبتعد كالرمح

إنّ ضمير المتكلم (أنا): (مخذول أنا ..، أتسكع، منكبي..)، وإن كان يدلّ على الحضور، فإنّه في غياب المرجع المحال إليه يصبح عاجزاً عن أن يملأ وظائفه بنفسه[3]، لأنّ المتكلم نفى أن يكون له أهل ولا حبيبة: (مخذول أنا لا أهل ولا حبيبة/أتسكع كالضباب المتلاشي)

(1) الخطيئة والتكفير: 264.

(2) الأعمال الشعرية: 42.

(3) النظرية الشعرية: 181.

لكنّه في عالم الواقع يملك هذه (الأشياء) هذا ما يجعل (أنا) النص (أنا) فنية، تعتمد على الحضور من جهة عبر اللفظ (أنا) وعلى الغياب عن طريق عدم الامتلاك وعدم الإشارة إلى ذات واقعية حاضرة من جهة أخرى، من هنا يأتي الشطر الثاني ليعمق من هذا الحضور والغياب مرة أخرى: أتسكع (الحضور- أنا) ثم الغياب التام إذ الضباب في ذاته جسم هش وعندما يتلاشى يصبح غياباً تاماً (كالضباب المتلاشي) فالضباب يتلاشى وينعدم مع مجيء الشمس، وبهذا يصبح (أنا) دالاً عائماً لمدلولات غير محددة ويراوغ بين الحضور والغياب، فيكون حاضراً وغائباً في الوقت نفسه، حاضر من حيث الدال وغائب من حيث المدلول، ويرجع سبب ذلك إلى أنّ« ليس لضمائر المتكلم معنى موضوعي في ذاته فـ(أنا) ليست مفهوماً يستحيل استبدالها بتعبير كلّي من نوع (الشخص الذي يتكلم الآن) وتقتصر وظيفتها الوحيدة على إحالة الجملة بكاملها إلى فاعل الواقعة الكلامية، ولها معنى جديد في كلّ وقت تستخدم فيه وتشير في كلّ حين إلى فاعل بذاته، (أنا) هو من تنطبق عليه كلمة (أنا) في أثناء حديثه في الجملة بوصفه فاعلاً منطقياً»[1].

يقترن حضور ضمير المتكلم في خطاب محمد الماغوط الشعري بحضور لفظي لآخرين، مثلما نجد ذلك في حضور ضمير المتكلم (أنا) مع حضور لفظي لـ(الرجل الحريري) في قصيدة (جفاف النهر):[2]

صاخب أنا أيها الرجل الحريري

أسير بلا نجوم ولا زوارق

---

(1) نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى: 39-40.

(2) الأعمال الشعرية: 34.

وحيد وذو عينين بليدتين

لكن هذين الحضورين يقابلهما في الوقت نفسه غيابان، فالمدلول المباشر لـ (أنا) عائم شامل، وهذا أمر معلوم في الشعر الغنائي، إذ تخرج التجربة عن إطار الذاتية لتشمل بعداً إنسانياً، فكما يرى – بندتو كروتشيه– «أنّ التعبير (الذاتي) في الشعر الغنائي (موضوعي بطبيعته)، لأنّ الشاعر يجعل ذاته موضوعية، وكأنّه يتأملها في مرآة فتعبيره ذاتي في نشأته، ولكنّه موضوعي في عاقبة تعبيره عنه، وهذا التعبير شخصي في تصوير مشاعر صاحبه، ولكنه عالمي في صورته الشعرية، وهو بذلك محدد ولا محدد معاً، إذ إنه إنساني عالمي في نزعته»[1]، وعلى الرغم من أنّ الشعر الغنائي أساسه هو الشخصية، بيد أنه يتضمن بعداً إنسانياً أكثر من البعد الشخصي والفردي، وهذا ما يجعل من القارئ أن يرى النص كأنّه يعبر عن تطلعاته وعواطفه[2]. وكذلك الأمر فيما يتعلق بـ(الرجل الحريري)، من هو هذا الرجل الحريري؟ فالإحالة إلى غياب، لأنّ النص اكتفى بهذا القول ولم يحدد المقصود. فعلى الرغم من حضور الآخر بوصفه طرفاً يوجه إليه الخطاب (أيّها الرجل الحريري) إلّا أنّ هذا الآخر بصفته الحريرية لا ينتمي إلى عالم الذات الشاعرة ولا يأبه بما تريده أو تقوله، لذا يرجع الصوت إلى الذات ويصبح منلوجاً أكثر من أن يصبح ديالوجاً (حواراً). وعلى المستوى النصي تستمر الأنا الساردة في البحث عن ذاتها، ولكنها تفشل في ذلك لأنّ الدرب مظلم والسماء بلا نجوم والبحر هائج بالأمواج وهي لا تملك زورق النجاة (أسير بلا نجوم ولا زوارق)، فالسير أو الانتقال من مكان إلى

(1) النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال: 381.

(2) النقد الأدبي، أحمد أمين: 77.

مكان وثيق الصلة بالبحث عن الهدوء النفسي، فالذات الشاعرة لا تظل بمكان ثابت[1]، فأين تتجه يواجهها الغياب، لهذا تعاني من غياب هالك حتى إنّها غير عارفة بالطريق الذي تسير عليه وليس معها أيّ دليل (وحيد وذو عينين بليدتين) إنه ضياع وغياب وجودي، تعاني منه هذه الذات. وما بوسع هذه الذات في هذه الحالة المأساوية سوى الركون إلى السهرة والانتظار:[2]

أنا أسهرُ كثيراً يا أبي

أنا لا أنام

حياتي سوادٌ وعبوديةٌ وانتظار

وقد غلب على النص حضور لفظي مكثف للذات، وذلك عبر تكرار ضمير الحضور المتكلم المنفصل والمتصل والمستتر: (أنا، أسهر، أبي، أنا، أنام، حياتي)، ويقابل هذا الحضور غياب تام على المستوى الوجودي (حياتي سواد وعبودية وانتظار). ولم يحدد النص الشيء المنتظر، بمعنى هناك حضور لفظي للانتظار مع غياب إشاري محدد له في النص للشيء المنتظر فضلاً عن ترابط وثيق بين (الأنا المنتظرة) والشيء المنتظر. وهنا يخلق النص فجوة ومسافة توتر لدى المتلقي ويحثّه على المشاركة والتفاعل معه ليملأ الفراغ ويستحضر الغائب كي يستكمل النص، إلّا أنّه كلّما بحث عن إجابة سؤاله لا يتحرك النص وهو ساكن فلن ينطق بسره ولا يتفوه بكلمة تشير أو تبوح بهذا الشيء الغائب، إذاً على المتلقي أن يبحث في مكان آخر داخل خطاب محمد الماغوط الشعري، وليس في هذا النص بعينه لكي يهتدي إلى الجواب ويملأ

(1) في التحليل النص الشعري، عادل ضرغام: 97.

(2) الأعمال الشعرية: 25.

الفراغات، ولعله يجده في قصيدة (كلّ العيون نحو الأفق) التي يشي عنوانها بالانتظار والترقُّب إلى شيء ما وهو غائب:[1]

مُذ كانت رائحة الخبز

شهية كالورد

كرائحة الأوطان على ثياب المسافرين

وأنا أسرح شعري كلّ صباح

وأرتدي أجمل ثيابي

وأهرع كالعاشق في موعده الأول

لِانتظارها

لِانتظار الثورة التي يبست

قدماي في انتظارها

هنا تتفوه الأنا المنتظرة بسرّ انتظارها، وهو انتظار (الثورة) التي يبست قدما المتكلم بانتظارها وهي لم تأت بعد، فهي لا تكفي بذلك بل تبوح بسرّ آخر وهو انتظارها الطويل الأمد لهذه الثورة التي تعلقت عليها آمالها (مذ كانت رائحة الخبز / شهية كالورد/ كرائحة الأوطان على ثياب المسافرين... لِانتظارها/ لِانتظار الثورة التي يبست/ قدماي في انتظارها)، ولكن لِماذا هي تنتظِر الثورة، وما الذي يوجب هذه الثورة؟ ولِأجل ماذا؟ فالثورة التي تنتظرها الذات الشاعرة هي ثورة القضاء على الجوع، وكذلك ثورة إعادة الإرادة لأمة وقعت تحت سطوة سلطة قامعة طامعة تريد كلّ شيء لنفسها وتحرم الشعب من أبسط حقوقه المتمثلة في العيش بكرامة وبحرية،

(1) الأعمال الشعرية: 193.

فدال (الخبز) هنا عائم شامل لا يدل فقط على الجوع البايالوجي الذي يشعر به الإنسان وقتما تكون معدته خالية، لأنّ هذه الحالة حالة عرضية تزول بزوال السبب، وهذا ما يعني أنّ الدال يتعلق بمدلولاًت أخرى. ولو راجعنا النص مرّة أخرى لوجدنا جملة شعرية (شهية كالورد) تشي بدلالات جديدة، فالورد في العرف الاجتماعي رمز للجمال والحب، إلّا أنّ النص جاء بتشبيه من غير مناسبته، وربط المشبه بالمشبه به من غير جنسه، إذ إننا نشتهي الطعام، أمّا الورد فالاشتهاء إليه رمزي، وهذا أمر يعمق من سلطة الغياب مرّة أخرى في النص، ففياب الرمز بالضرورة يعني غياب المرموز إليه الذي هو (الحب)، بدليل أنّ النص كرر كلمة الانتظار مرتين؛ مرة بشكل منفرد (لانتظارها) ومرة في سياق جملة شعرية: (لانتظار الثورة..) فالانتظار الأول غير محدد، وغير معلوم، هل هو للحبيبة أم للثورة، في حين أنّه حدد الثاني وهو انتظار الثورة. ويعمق الشق المكمل للجملة الشعرية: (كرائحة الأوطان على ثياب المسافرين) سطوة الغياب في مقابل الحضور، فهناك الغياب وعدم التواصل مع الوطن إلّا عبر شم رائحته على ثياب المسافرين، وتشير عملية الحضور والغياب النصية إلى أنّ الذات الشاعرة تعيش في المنفى وهي في حالة الغربة، وهذا يدلّ على المنع ، وليس المنع والقمع إلّا مظهرين من مظاهر غياب الحرية، في حين أنّ الحرية« هي أساس الوجود الإنساني، بل ماهية الوجود الإنساني»[1]، من هنا فإنّ حضور الذات الشاعرة مرتبط بحضور الثورة وغياب الثورة يؤدي إلى غياب الذات أيضاً لأنّ الثورة هي التي تعيد الحرية للذوات، ما يعني أنّ علاقة حضور الذات بالثورة علاقة تلازمية، لذا تنتظر

(1) الذات الشاعرة: 5.

الذات الشاعرة أن تثور الأمة وتخلّص نفسها من الجور وسوء الحالة، وأن تعيد حريتها المسلوبة عنها ومن ثمّ تثبت حضورها:

ولكن

إذا لم تأتِ

سأعضّ شراييني كالمراهق

سأمدّ عنقي على مداه

كشحرور في ذروة صداحه

وأطلب من الله

أن يبيد هذه الأمة

يبدأ النص بنسج ثنائية حضورية غيابية بين الآن والمستقبل، عبر حرف الاستدراك (لكن) المقترن بأداة الشرط (إذا لم تأت) وهذا يخلق نقطة تحول من حالة إلى حالة متناقضة مع ما قبلها وفيها معنى التأكيد[1]، والخطاب موجه إلى الغائبة وهي الثورة، ومعلق على المستقبل، ومصاغ فيه، (إذا لم تأت، سأعض، سأمد، وأطلبّ، أن يبيد) فلدينا خمسة أفعال مضارعة، وورود هذه الأفعال التي تعمل على خط زمني واحد يقلل من وهج الحاضر الذي تكون الأنا المنتظرة قلقة فيه، ويقوي الإحالة إلى الغياب (المستقبل – سأعض شراييني، سأمدّ عنقي على مداه...، وأطلب من الله أن يبيد هذه الأمة)، لأنّ الأمة إذا رضيت بحالتها المزرية فلا جدوى في عيشها وتستحق الإبادة، فهلاك الأمة غيابها، وبالضرورة ينتهي غياب الأمة بغياب الذات لأنّ الإنسان كائن اجتماعي بطبعه لا يستطيع أن يبقى وحيداً وإلى الأبد، وإن يكن قادراً على البقاء

(1) ينظر معاني النحو/1: 332-333.

فيزيقياً فإنه من حيث الكينونة يفقد حضوره، إذ ليس هناك إلّا حضور- مع (أي حضور مشترك) فالإنسان في العالم لا يعرف نفسه إلّا في العالم، لا يدرك شيئاً ما، إلّا وسط أشياء أخرى، فهو دائماً جزء من مجال[1]. ويبدو انّ الذات الشاعرة يئست من مجيء الثورة التي طال انتظارها ولم تأت حتى يبست قدماها، لذا بقيت وحيدة، فما لها بدّ سوى التضرع إلى اللّه ورفع شكواها إليه بأنها وحيدة كما يوضح هذا البعد جلياً في قصيدة (منزل قرب البحر):[2]

وفي الليل

عندما تظلم الأمواج كالقبور

وتسيل دماء الأسرى تحت الأشرعة الغاربة

سأقف على موجة عالية

كما يقف القائد على شرفته

وأصرخ:

إنني وحيد يا إلهي .

هناك حضور مباشر للذات المتكلمة في النص(سأقف) وغياب لذلك القائد العائم (كما يقف القائد)، مع اختلاف طبيعة الوقوف في المستويين؛ إذ إنّ وقوف القائد على شرفته يأتي لفرض هيمنته على جنوده، ومن أجل فرض الانضباط عليهم، أما وقوف الذات على موجة عالية، فيأتي لبيان ضعفها وهوانها، والاعتراف بغربتها (الغياب): (إنني وحيد يا إلهي).

(1) من الكائن إلى الشخص دراسات في الشخصانية الواقعية، د. محمد عزيز الحبابي/1: 33.

(2) الأعمال الشعرية : 95.

ويؤدي حضور ضمائر المتكلم إلى تحويل (أنا) إلى بؤرة مركزية تشع النص وتضيء جوانبه، من خلال الاعتماد على أسلوب التكرار لضمير المتكلم بأنواعه (أنا، ، وياء المتكلم) وضمير أنا المستتر في الفعل المضارع، كما نجد ذلك في قصيدة (جنازة النسر):[1]

وأنا ألمس تجاعيد الأرض والليل
أسمع رنين المركبة الذليله
والثلج يتراكم على معطفي وحواجبي
فالتراب حزين، والألم يومض كالنسر
لا نجوم فوق التلال
التثاؤب هو مركبتي المطهمة، وترسي الصغيره
والأحلام، كنيستي وشوارعي
بها أستلقي على الملكات والجواري
وأسير حزيناً في أواخر الليل .

يعتمد النص على أسلوب التقديم والتأخير(أنا ألمس، الثلج يتراكم على معطفي وحواجبي، التثاؤب هو مركبتي المطهمة، والأحلام، كنيستي وشوارعي، بها أستلقي..)، إذ قدم الفاعل على الفعل ليشكل جملة اسمية، والجملة الأسمية من حيث الدلالة أقوى من الجملة الفعلية، لأنها تدل على الثبوت[2]، كما يعتمد النص على تكرار مكثف لضمير المتكلم (أنا، أسير، أنتقل، معطفي، حواجبي، مركبتي، ترسي، كنيستي، شوارعي، استلقي، أسير)، ويرتبط هذا التكرار بمحاولة الذات

(1) الأعمال الشعرية: 16 – 17.
(2) معاني النحو/1: 16.

الشاعرة الاستقواء بنفسها أمام شعورها العميق بالغياب، إذ يأتي ضمير المتكلم وسيلة للاستقواء[1]، ويتجسد الشعور بالغياب عند الذات الشاعرة في ارتباط ضمير المتكلم الصريح في النص بزمن لم يأت بعد: (أستلقي، أسير)، بمعنى أنّ الحضور متحرك إلى زمن (غياب/ مستقبل)، كما أنّ ارتباط الضمير (ياء المتكلم)، بالتثاؤب والحلم هو في الحقيقة ارتباط للحضور بالغياب؛ لأنّ النص جعل من النوم وسيلة هروب من الواقع (الحاضر) المزري، اذاً إنّه الهروب من الحاضر (الآن) نحو الغائب (المستقبل/الحلم)، ويتحول الغياب هنا إلى منظور يربط بين الحضور والغياب، وبين الأشياء والموجودات معاً (الملكات، الجواري) بحيث ترى الذات الشاعرة وراء كلّ حدث أو كلمة دالة على الحضور غياباً، ووراء كلّ غياب حضوراً، وهذا ما سماه كمال أبو ديب بهاجس النزوع عند الذات الإنسانية وهو اكتناه للحظة التوتر بين الإنسان والعالم، و«يتجسد هاجس النزوع في لحظة توتر تعترض زمنين: الآن والآتي، أيّ أنّها لحظة ثنائية ضدية أساسية في الثقافة الإنسانية، تنبع من الإحساس بأنّ الآن واقع قلق يفتقر إلى مكونات حيوية لا يتحقق بدونها التناغم بين الإنسان وعالمه، والإحساس المرافق بأنّ هذه المكونات تكمن في زمن آخر، زمن لم يتكون بعد. وهاجس النزوع تجسيد لهذا التوتر القلق بين هذين القطبين واكتناه العلاقة القائمة بينهما، ولموقف الذات منهما: نزوع الذات إلى استحضار الآتي وامتلاكه بنفي الآن نفياً مطلقاً، أو حنين الذات إلى حل التناقضات القائمة بين الآن والآتي وصهرهما معاً في كينونة جديدة»[2].

---

(1) في تحليل النص الشعري: 93.

(2) جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، كمال أبو ديب: 263 .

ولهذا نجد أنّ الحضور اللفظي لضمير المتكلم (أنا) يتسع لكلّ ذات تريد التعبير عن حالتها الإنسانية، إذ يستطيع ضمير المتكلم – بما هو ضمير للسرد المناجاتي- التوغل في أعماق النفس البشرية فيكشف عن نواياها بحق؛ ويقدمها للمتلقي كما هي، لا كما يجب أن تكون[1]، إذ لا يتقيد دال (أنا) في قصيدة (جمعاً يكون) بمدلول واحد واضح محدد:[2]

أنا فتنة طائفية بين الطيور

ومستشفى ميدان لكل طائر صعلوك

وغبار الجبال بعد زلزال مدمر

وصلاة استسقاء في عرض البحر

فدال الأنا دال فارغ على حدّ قول بول ريكور[3]، ليس له مدلول محدد وإنّما مدلوله متشظٍ، إذ يشير في كلّ مرّة، وفي كلّ استعمال جديد إلى شخص مختلف، ويحيل إلى كلّ من يتكلّم بهذا الدال فيعنيه به ذاته. ويمنح هذا التوسع المدلولي مساحة كافية للمتلقي كي يتأمل في ذاته، ويتعرف عليها عبر تفاعله مع النص، لأنّ انفصال الدال عن المدلول عبر الإحالة إلى كلّ ذات، تسنح للمتلقي فرصة التأمل والتفكير في ذاته، إذ إنّ الاندماج بشيء قد يحجب القدرة على رؤيته، ولكن الشيء نفسه يمكن ملاحظته من خلال قراءة نص أو مشاهدة مسرحية أو استماع إلى مقطوعة موسيقية[4]، وذلك لأنّنا

(1) في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد، د. عبدالملك مرتاض: 159– 160.

(2) البدوي الأحمر، محمد الماغوط: 90 .

(3) الذات عينها كآخر: 146 .

(4) ينظر تصدير كتاب الاغتراب لريتشارد شاخت بقلم والتر كوفمان، ترجمة: يوسف حسن: 19.

«بإزاء أي نص لا نتعلم عما ندرسه فحسب بل عن أنفسنا أيضاً»[1]، ويرى آيزر «أنّ إنتاج معنى النصوص الأدبية لا يستلزم اكتشاف اللامصوغ فقط بل هو يستلزم أيضاً إمكانية صياغة أنفسنا ومن ثم اكتشاف ما بدا سابقاً أنّه يتملص من وعينا ... وهو ينظر إلى تطبيق استكناهاته على أنه تطبيق علاجي يفضي إلى معرفة الذات»[2].

وجدنا مما سبق أنّ الذي يتكلم في النصوص الشعرية ليس هو محمد الماغوط بوصفه شخصاً واقعياً اجتماعياً، وإنّما هو الماغوط المفترض الحاضر عبر ضمير المتكلم (أنا) فهو ذات خيالية مصنوعة من الكلمات أو هي ذات أخرى للماغوط التي لا تستطيع أن تكشف عن نفسها إلّا ضمن اللغة. فـ«لسنا أمام لغة يتكلّمها أناس في وضع حقيقي لتبادل الكلام، نحن فقط أمام لغة اصطناعية لا يمكن أن تكون إلّا مكتوبة أو مقروءة»[3] وهي من صنع الشاعر نفسه «ليقول ما لم يكن من الممكن أن يقوله بطريقة أخرى»[4]، وقد يعود سبب لجوئه إلى هذه اللغة إلى محاولته مواجهة الواقع المزري الذي يعيش فيه، وتحدي القوى المسلطة على واقع الحياة والتي تحاول إقصاء ذات الشاعر، وتهميشها وقذفها إلى خارج دائرة الحياة، وتجريدها من أي دور وفاعلية على مسرح الحياة. وكيف تستطيع هذه الذات أن تحافظ على حضورها في غياهب الغياب وليست لديها أيّة وسيلة

(1) اللاتحديد واستجابة القارئ، ولفغانغ إيزر، ضمن كتاب نظرية الأدب في القرن العشرين، ك.م. نيوتن، ترجمة: د .عيسى علي العاكوب:242.

(2) نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، جين ب. تومبكنز، ترجمة: حسن ناظم- علي حاكم: 26.

(3) الذات عينها كآخر: 112.

(4) النظرية الشعرية: 185 .

ولا إمكانية لتحقيق وجودها سوى اللجوء إلى اللغة، كي تعود من خلالها إلى مسرح الحياة وتثبت كينونتها، وذلك عن طريق خلق واقع مغاير يوازي الواقع الراهن الذي تعيش فيه، لكي يكون فيه عنصراً أساسياً، وذلك عبر استخدامها لضمير (أنا) وتكراره بشكل ملحوظ، وما هذا الحشد من تكرار (أنا) سوى محاولة أخرى من أجل الخروج عن المأزق النفسي الداخلي وتخفيف الضغط الخارجي.

حضور ضمير المخاطَب وغياب المدلول المشار إليه

يمثل حضور ضمير المخاطَب بعداً آخر من أبعاد حضور الدال وغياب المدلول، فضمير المخاطَب كالضمائر الأخرى لا يمكن تحديد مدلوله إلّا بوساطة المرجع الذي يحيل إليه لإنّه يكتسب دلالته من خلال ذلك المرجع ، فلذلك وصف الضمير بأنه نكرة في ذاته، أي إنه مفتقر إلى غيره ليوضحه ويزيل نكرته، فهو فارغ الدلالة، بمعنى أنّ دلالته في المعجم تمثل صفراً، ومن ثمّ لا يقوم بدوره إذا استخدم منفرداً، بل لابدّ له من تركيب يعمل من سياقه[1]، وإذا كان ضمير المخاطَب نحوياً يدلّ على الحضور، ويحدد مدلوله بوساطة قرينة الخطاب، فإنه في اللغة المكتوبة يفقد هذه الحضورية، وذلك لأنّ اللغة المكتوبة لا تعتمد اعتماداً مباشراً على حضور المخاطَب، فضلاً عن ذلك تمتاز اللغة الشعرية، بالانزياح عن قانون العرف اللغوي فلا تلتزم به، والانزياح هو دخول في الغياب وهو يمثل ذلك المستوى الأعلى من اللغة[2]. واللغة في الخطاب الأدبي تمتاز بكثافة شديدة،

(1) البنية الدلالية والإحالية للضمائر، د. أشرف عبد البديع عبد الكريم، وهي جزء من اطروحة دكتوراه بعنوان (دلالة التراكيب عند الزمخشري): 15.

(2) إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، د. عبد القادر فيدوح: 154 .

فالمتلقي لا يمكن اختراقها بسهولة وعلى وجه سريع، وإنّما تتطلب منه أن يتوقف إزاءها لينشغل بعناصرها البسيطة والمركبة، المجاوزة وغير المجاوزة، التي ترتبط في مرجعيتها الدلالية بعدة احتمالات علقت بها من طول الاستعمال، والتي هي خصيصة شعريتها[1]. وتتطلب هذه الكثافة في اللغة الشعرية أن يتجنب الخطاب الشعري شفافية إحالة الضمير إلى مرجع معين ومحدد، وألّا يأتي بالاسم والضمير في السياق نفسه، لأنّ ذلك يعدّ حشواً وزيادة، ما يتنافى مع جمالية لغته[2]. انطلاقاً من ذلك فإنّ غياب هوية محددة لضمير المخاطَب يجعل الضمير دالاً عائماً وشاملاً ومنفتحاً على كلّ من يتلقى الخطاب الشعري، وهذا ما يجعل المتلقي مشاركاً فاعلاً في بنية النص.

وفي هذا السياق نجد أنّ خطاب محمد الماغوط الشعري يتمتع بحضور قوي لضمير المخاطب، يظهر على هيئة (أنا- أنت، أنا- انتَ، أنا- أنتم)، وهذا الحضور السياقي لضمير المخاطب يضفي حيوية على النصوص الشعرية، ويجلب انتباه المتلقي إلى داخل النصوص ويختزله في إطار فضائها الأدائي. كما نجد ذلك في قصيدة (حصر إرث):[3]

لا ذاكرة للجوع

للقهر

للبرد

للشمس

للنجوم

---

(1) البلاغة العربية قراءة أخرى، د. محمد عبد المطلب: 204 .

(2) ينظر النظرية الشعرية: 179.

(3) شرق عدن غرب الله، محمد الماغوط: 285.

للحنين

للوفاء

للصخور

وأنتِ إذا كانت لكِ ذاكرة أم لا؟

وأنا لم أفقد ذاكرتي

فللذكر مثل حظ الأنثيين

لكِ قلب

ليَ قلبان

لكِ ابتسامة

ليَ ابتسامتان

لكِ شامة

ليَ شامتان

لكِ دمعة

ليَ دمعتان

لكِ قلب

ليَ قلبان ثلاثة أربعة لي العالم كلّه

وأنتِ وريثتي الوحيدة.

احتفى النص بالحضور والغياب معاً عبر ثنائية (أنا/أنت) المتمثلة في الضميرين المنفصلين (أنا- أنت) و المتصلين(ياء المتكلم- كاف المخاطبة)، إذ إنّ الخطاب موجه إلى امرأة، ولكن من هي؟ فالنص يسكت عن ذكر اسمها ولا يأتي بقرائن تحدد هويتها، ويقتصر على مخاطبتها بضمير المخاطب (أنت، كِ)، وهي إذن حاضرة على مستوى النص عبر ضمير المخاطب، ولكنّها غائبة من حيث اسمها وصفاتها،

فبذلك يصبح مرجع الضمير غامضاً، لأنّه استعمل منفرداً في النص، ما يجعله دالاً عائماً شاملاً، ما يعني أنّ المخاطبة ليست ذات حضور واقعي فعلي ومباشر، بل هي ضمنية خيالية، أو افتراضية ممكنة، وبذلك تنفتح على أكثر من مخاطبة أو تشمل جميع المخاطبات. والنص لا يحدد هوية الشخص الذي يحيل إليه الضمير، وبذلك يكون ضمير المخاطب أداةً في خلق الإبهام، وهذا الأمر يجعل النص ألّا يكون رهين توجه خطابي غير مباشر بين متكلم ومخاطَب معينين، وإنما يصبح منفتحاً على العلاقة بين الرجل والمرأة على وجه العموم: (للذكر مثل حظ الأنثيين)، فحضور الرجل (أنا) مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمرأة (أنت)، وغيابها يؤدي إلى غيابه أيضاً، وإن كان يمتلك ضعفين من الأشياء مقارنة بها أو العالم كلّه (لكِ قلب/لي قلبان، لكِ ابتسامة/ لي ابتسامتان.... لكِ قلب/لي قلبانَ ثلاثة أربعة لي العالمَ كلّه) ولكن هذا الامتلاك رهين بحضور المرأة(أنتِ)، وفي النهاية هي الصاحبة الكلية: (وأنت وريثتي الوحيدة).

وقد يرتبط حضور ضمير المخاطب بحضور سياقي لدال اسمي يحيل إليه الضمير، ولكن هذا الدال بدوره يحتاج إلى التوضيح وتحديد الهوية، لأنّه اسم عام وشامل ينطبق على الأفراد مثل: (حبيبة، ليلى)، فهذه الاسماء تقترب في دلالتها إلى اسماء الجنس إذ تشمل كل من يحمل صفة الحب أو ينادى بالحبيبة وليلى، وهذا الأسلوب بدوره هو إحالة الغياب (الضمير) إلى غياب آخر(اسم الجنس)، وهذا ما يقوي عملية الحضور والغياب في داخل النص. بوصفهما بنيتان متقابلتان يتكأ عليهما النص الشعري منذ الاستهلال، وهذا بعد نلمسه في قصيدة (رجل على الرصيف):[1]

(1) الأعمال الشعرية: 29.

قلبي يا حبيبة، فراشة ذهبية
تحوم كئيبة أمام نهديكِ الصغيرين

كنتِ يتيمة وذات جسد فوّار
ولأهدابكِ الصافية، رائحة البنفسج البري
عندما أرنو إلى عينيكِ الجميلتين،
أحلم بالغروب بين الجبال
والزوارق الراحلة عند المساء
وأشعر أنّ كلّ كلمات العالم طوع بناني.

يتمثل حضور المخاطَب (المخاطَبة) في ضميري الاتصال الكاف والتاء (نهديك، كنت، أهدابك، عينيك)، ولكن من هي هذه الحبيبة التي توجه إليها المخاطِب بالخطاب، فالنص لا يذكر اسمها، فقط يكتفي بندائها بحبيبة (يا حبيبة)، ولا يذكر تفاصيل وجودها، وهذا الاسم بدوره يقترب من دلالة اسم الجنس؛ أنّه ينطبق على كلّ من توصف بالحبيبة. وهذه الحبيبة على الرغم من حضورها على المستوى النصي عبر ضمير المخاطب(كنت، نهديك، أهدابك، عينيك)، ولكنها غائبة على مستوى واقع التكلم، إذ إنها مرتبطة بزمن غائب غابر(كنت يتيمة)، وعليه فإنّ الضمير الذي يحيل إلى هذه المخاطبة، يصبح دالاً لمدلول عائم شامل ينفتح على أكثر من مخاطبة. وتعزف قصيدة (سرير تحت المطر) على الوتر نفسه، إذ تتوجه بخطابها إلى حبيبة غائبة وغير معروفة:[1]

الحبّ خطواتٌ حزينةٌ في القلب

(1) الأعمال الشعرية: 56.

والضجر خريفٌ بين النهدين

أيتها الطفلة التي تقرع أجراس الحبر في قلبي

من نافذة المقهى ألمح عينيكِ الجميلتين

من خلال النسيم البارد

أتحسّس قبلاتكِ الأكثر صعوبة من الصخر

ظالمٌ أنت يا حبيبي

وعيناك سريران تحت المطر

اعتمد النص في تشكيل الثنائية بين الحضور والغياب على توظيف ضمير المخاطب الدال على الحضور، والإتيان بوصف عام نوعاً ما (أيتها الطفلة، يا حبيبي) هذا الإحضار للاسم يوطد أركان الغموض أكثر، إذ إن الاسم (الطفلة، حبيبي) على الرغم من تعريفه بـ(ال/ الطفلة) والاضافة(حبيبي)، إلّا أنّ هويته غير محددة تحتاج إلى التوضيح، ويرتبط بمجموعة من الإشارات اللغوية الدالة على الغياب (من نافذة المقهى ألمح عينيكِ، من خلال النسيم البارد أتحسس قبلاتك)، ما يعني أنّ هذه الحبيبة تكون حبيبة غير حاضرة حضوراً حقيقياً، وإنّما هي خيالية افتراضية تنفتح على أكثر من امرأة، وبذلك يكون ضمير المخاطَب (كِ، أنتِ) منفتحاً على أكثر من مدلول.

وقد يجعل الخطاب الشعري عند محمد الماغوط الغياب الأساس الذي ينطلق منه الحضور، فيبدأ بصيغة غيابية عامة، كالبدء بأسلوب تشبيهي معتمد على تقديم المشبه به وتأخير المشبه، كما نجد ذلك في قصيدة (الصديقان):[1]

(1) الأعمال الشعرية: 116.

كسنبلة مكسوة بالشعر

رأيتكَ تنزف على فوهة الخليج

أيها المشوه

تحصي جراحكَ وندوبكَ

كما تحصي الغابة طيورها عند المساء.

وظف النص هذا الأساس الغيابي (كسنبلة مكسوة) لإبراز الحضور المتعدد لضمير المخاطب عبر أفعال متعددة وصيغ مختلفة (رأيتكَ، تنزف، تحصي، جراحكَ، ندوبكَ، أيها المشوه)، ومع أنّ هذا الضمير يرتبط بحضور سياقي للمرجع الذي يحيل إليه الضمير المتجسد في النداء (أيها المشوه)، ولكن هذا المرجع بدوره غير محدد الهوية، وهذا ما يزداد كثافة الغياب في النص الذي يثير تساؤلات كثيرة عند المتلقي حول هوية هذا (المشوه). ويقترب هذا الملمح الأسلوبي الذي سماه تزيفتان تودوروف بـ (الكلام غير المطابق) أي الكلام الذي لا يشير بصدق إلى مرجعه، من المتلقي ووعيه الآني تجاه النص إذ «يكتسي هذا الكلام المخادع أهمية نظرية غير متوقعة، لأنّه يتجاوز الواقع المقصود إلى المنطوق اللغوي ذاته. فلا يتمكن المتلقي من التوقف عند حدود فهم المرجع من خلال المنطوق لأنّ جزءاً من اهتمامه ينصرف إلى المنطوق ذاته، وهنا تبرز الدرجة الأولى من الكثافة»[1]. وبذا يبتعد النص عن علاقته بالواقع الخارجي المباشر.

إنّ حضور ضمير المخاطب في خطاب محمد الماغوط الشعري، في الحقيقة، ليس مرتبطاً بحضور الآخر في الأسلوب الحواري فقط، وإنّما

(1) الأدب والدلالة، تزيفيتان تودوروف، ترجمة: محمد نديم خشفة: 11.

يظهر في مستويات متعددة لأنّ هذا الآخر مرتبط دائماً بنوع من الغياب في مستوى الذات الواقعية، بل مرتبط بالبعد الدلالي في النص ويسعى إلى فتح نافذة بوجه الذات الشاعرة لإيصال رسالتها عبره إلى كلّ من يتلقى الخطاب، من أجل عرض هذه الذات ما بداخلها للمتلقين الخارجيين وكشف مساوئ الواقع الذي تعيش الذات في كنفه، ومن ثمّ لإزالته، لهذا نجد خطاباً موجهاً للآخر دون انتظار الجواب المباشر من قبله، كما نرى ذلك بوضوح في قصيدة (الرجل المائل):[1]

لأجلكَ أيها الطائش
أيها الرخيم كالعصفور
أمسكُ الملعقة من ذيلها
أمرّرها بين نهدي كالزنبقة.

فالضمير المخاطب في هذا النص (لأجلكَ) يتجاوز مدلوله المحدد المرتبط بالإحالة إلى شخص معيّن، لينفتح على مخاطبين عديدين، فالصفة(الطائش، الرخيم) لا توضح هوية المخاطَب، بل تزداد من كثافة الغموض والغياب، إذ لا تقتصر على شخص معيّن بالذات. من هنا فإنّ الضمير حاضرٌ لأجل إيصال الرسالة من قبل المرسِل، إلى عدد لا يحصى من المرسَل إليهم. وهكذا تكتسب اللغة الشعرية جماليتها وتتجاوز الاستعمال النفعي المباشر. إذ إنّ غياب مرجع الضمير يضفي جمالية على النص، ويحث المتلقي على التفاعل مع النص، وذلك لأنّ الغياب أصبح الأرضية التي ينطلق منها الحضور وهذا ما يعطيه قيمة قد تفوق قيمة الحضور. ويجد المتأمل في نصوص محمد الماغوط الشعرية أنّ الحضور يرتكن بشكل كبير على الغياب كما مثلنا له فيما

(1) لأعمال الشعرية: 87.

مضى من البحث، إذ الضمائر التي تأتي بها النصوص والتي تستوجب حضور طرفي الخطاب المخاطِب والمخاطَب، تحمل في طياتها غياباً عميقاً، ويمكننا أن نستدل على ذلك بقصيدة (في المبغى) لتحديد مسار هذا النوع من الحضور والغياب:[1]

فأنتم يا ذوي الأحذية اللامعة

والسلاميات المحشوة بالإثم والخواتم

ماذا تعرفون عن ماري الصغيرة الحلوة

ذات الوجه الضاحك كقمر من الياسمين

ماذا تعرفون عن لحمها الذي يتجشأ العطر، والأصابع

حيث الشفاه المقرورة الخائفة

تنهمر عليها كالجراد

وهي ترنو إلى الطرقات الحالكه

بعد منتصف الليل

إذ إنّ الضمير (أنتم) يجسد حضوراً مكانياً وزمانياً، بمعنى أننا نقول (أنتم) إذا كان المخاطبون حاضرين في السياق التواصلي نفسه، إلّا أنّ هذا الضمير يجسد الغياب في النص، بقدر تجسيده للحضور، لأنّ (أنتم) لا يشكل في النص إلّا دالاً صوتياً، أمّا مدلوله فغائب، والإشارات المؤدية إليه مفقودة، إذ النص يسكت عن تحديد هؤلاء الذين يتوجه إليهم الخطاب(أنتم)، وفي ظل هذا الغياب يصبح الكلّ مشمولاً بالخطاب، ويصبح الضمير دالاً عائماً شاملاً يغيّب مدلوله بالاستمرار. بذلك يمهد النص لبناء جسر تواصل متين بين المتلقي والرسالة التي

(1) الأعمال الشعرية: 21.

يحملها النص، ويحث المتلقي على المشاركة الفعّالة لفكّ شفرات النص، والبحث عن المسكوت عنه. فهذا النص يجسد صراعاً طبقياً بين الذات التي تمثل الطبقة المضطهدة المهمشة، وبين الطبقة الغنية المترفة في المجتمع: (أنتم يا ذوي الأحذية اللامعة/والسلاميات المحشوة بالإثم والخواتم)، وهي طبقة مجردة -كما يصورها النص- من كلّ حس جمالي: (ماذا تعرفون عن ماري الصغيرة الحلوه/ ذات الوجه الضاحك كقمر من الياسمين)، كما أنها لا تبالي بمآسي الآخرين الذين اضطرتهم الحياة القاسية لقيام بأفعال لا تليق بهم أبداً: (ماذا تعرفون عن لحمها الذي يتجشَّأ العطر والأصابع/حيث الشفاه المقرورة الخائفة/تنهمر عليها كالجراد/وهي ترنو إلى الطرقات الحالكه/بعد منتصف الليل). ولجأ النص إلى استخدام الاستفهام الانكاري لبيان عجز هؤلاء عن فهم شيء لا ينتمي إلى عالمهم، ولتصوير غياب التواصل بين الطبقتين، جمع النص بينهم في سياق تعبيري واحد (الحضور)، وصوّر غياب التواصل بينهما في أرض الواقع.

حضور فعل الأمر وصيغه وغياب المدلول الحقيقي لهما

إنّ حضور فعل الأمر وصيغه في النص، وغياب مدلولهما الحقيقي المباشر، مظهر آخر من مظاهر حضور الدال وغياب المدلول. ويحتل هذا المظهر الكامن في صيغ فعل الأمر أهمية جمالية ووظيفية كبيرة داخل الخطابات الأدبية، إذ يشكل نقطة التواصل بين المتلقي والنص عبر حضور ضميري المتكلم والمخاطَب فيها، ولهذا ركزت عليه البلاغة العربية وتناولته في باب الإنشاء الطلبي، وهو من أساليب الإنشاء الذي يستدعي الكلام شيئاً غير حاصل عند النطق، فالأمر هو طلب تحقيق شيء مادي أو معنوي على جهة العلو والاستعلاء، وله أربع صيغ: (فعل الأمر والمصدر النائب عن فعل

الأمر و الفعل المضارع المقترن بلام الأمر واسم فعل الأمر)[1]. والأصل في الأمر هو الوجوب، ولكنّه قد يخرج عن المعنى الأصلي إلى دلالات أخرى، كالإرشاد والتمني والتعجيزوما إلى ذلك[2].

عالجت اللسانيات الحديثة الأمر ضمن الأفعال التوجيهية، وهي المحاولات الخطابية التي يقوم بها المرسِل بدرجات مختلفة للتأثير في المُرسَل إليه بأن يقوم بعمل معيّن في المستقبل، ويدل الأمر على أنّ المرسِل يرغب من المرسَل إليه أن يفعل بعض الأفعال في المستقبل[3]، ويدرج رومان ياكوبسن الأمر ضمن الوظيفة الافهامية[4]، وهي توجه المرسِل بالرسالة نحو المرسَل إليه قصد قيام الثاني بتلبي ما يطلبه الأول. إلّا أنّ هذه المعادلة تتغيّر في الخطاب الشعري لأنّ اللغة الشعرية تهيمن عليها الوظيفة الشعرية كما يرى ياكوبسن[5]، وهي ارتداد الرسالة إلى نفسها بشكل تصبح هي الغاية، حينئذ يصبح المرسِل والمرسَل إليه (الشاعر والمتلقي) عنصرين داخليين في الخطاب، فلا يعود هنا آمر ومأمور، بمعنى لا يعود ثمة من في خارج الخطاب الشعري يصدر الأمر وثمة من يمتثله وينفذه، هكذا يفرغ الأمر من مدلوله الحقيقي ويصبح دالاً على غير ما وضع له في الأصل ليُستخدَم «من أجل الحيوية التي يوحي بها والنشاط الذي يبعثه، لا من أجل تناوب الكلام الحقيقي بين آمر ومأمور»[6].

---

(1) ينظر البلاغة فنونها وأفنانها علم المعاني، د. فاضل حسن عباس:151–154 و البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، عبدالرحمن حسن حبنكة الميداني/1: 228.

(2) ينظر البلاغة فنونها وأفنانها علم المعاني: 154–156

(3) ينظر استراتجية الخطاب: 336–337.

(4) قضايا الشعرية: 29.

(5) م . ن: 31.

(6) خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي: 358.

والمتتبِع لخطاب الماغوط الشعري يجد أنّ الأمر بكل صيغه، وإن يكن بشكل متفاوت، له حضور ملحوظ، ولا تكاد قصيدة تخلو منه. إذ إنّ الذات المتكلمة في خطاب الماغوط الشعري تعاني من الشعور بالغياب، والوحدة، والبؤس، إلى درجة الضياع، لذا تبحث هذه الذات عن شريك تتقاسم معه همومها وآلامها، ولأجل ذلك كثيراً ما تستخدم فعل الأمر، لأنّه صيغة تقتضي إشراك المتلقي[1]، ففي قصيدة (جناح الكآبة) استهل النص بفعل الأمر وبخطاب موجّه بشكل مباشر إلى مخاطَبة:[2]

مدّي ذراعيك يا أمي
أيّتها العجوز البعيدة ذات القميص الرمادي
دعيني ألمس حزامك المصدف
وأنشج بين الثديين العجوزين
لألمس طفولتي وكآبتي
الدمع يتساقط
وفؤادي يختنق كأجراس من الدم
فالطفولة تتبعني كالشبح
كالساقطة المحلولة الغدائر

تتوجه الذات في هذا النص إلى أمّها وتتوسل إليها كي تمدّ لها ذراعيها لترتمي بنفسها إلى حضنها الحنون، وتبكي بغزارة عسى أن تفرغ ما بداخلها من الحزن والأسى، ففي مقابل حضور الذات المجسد عبر

(1) خصائص الأسلوب في الشوقيات: 363.
(2) الأعمال الشعرية: 42.

فعل الأمر، هناك حضور للأمّ على مستوى النص نفسه؛ ولكن الحضور القوي هو للذات، فالأمّ ليست حاضرة عندها بل غائبة، لذا تستحضرها الذات الشاعرة عن طريق فعل الأمر(مدّي) والنداء(يا أمي) ويستخدم حرف نداء(يا) للنداء البعيد[1]، وكلا الأسلوبين يوحيان ببعد الأم وغيابها، ويتوضح ذلك أكثر بوساطة دال (البعيدة): (أيّتها العجوز البعيدة ذات القميص الرمادي)، فالذات الشاعرة واعية ومدركة بأنّ طلبها لا يتحقق، لأنّ أمّها تتصف بصفات لا تقدر أن تلبي دعوتها وهي عجوز، ما يعني غياب القوة والنشاط، كما أنها بعيدة، وكذلك أن الأمّ نفسها ليست ببعيدة عن المعاناة والبؤس والأسى كما يفهم من لون قميصها الرمادي (ذات القميص الرمادي)، فاللون الرمادي هو اختلاط اللون الأبيض بالأسود، ويحمل اللونان دلالة الحزن والحداد، واختلاطهما يؤدي إلى غياب اللونين، فاللون الرمادي بنفسه هو «لون التحذير من العمر والخوف»[2]، وفيه دلالة التماهي والتلاشي، إذاً كيف تستطيع أمٌ بهذه الصفات أن تلبي نداء ودعوات ولدها البعيد؟ وعلى الرغم من ذلك تكرر الذات توسلها مرّة أخرى (دعيني ألمس حزامك المصدف/ وأنشج بين الثديين العجوزين)، ويرتبط هذا الحضور المجسد عبر فعل الأمر (دعيني) بغياب كبير وبزمن مضى ولن يعود: (لألمس طفولتي وكآبتي)، فإذا كانت الطفولة عبارة عن عالم البراءة الأولى، والعودة إليها نوع من الشعور بالراحة، فما علاقتها بالكآبة، فكيف يمكن اجتماع هذين الضدين المتناقضين بهذه السهولة، هنا تزداد الفجوة ومسافة التوتر بين النص والمتلقي، فإذا اجتمع ضدان في بنية لغوية واحدة فإنّهما يثيران إيحاءً نفسياً يعجز كلّ واحد منهما عن

(1) معاني النحو: 4/ 692.

(2) جماليات اللون في القصيدة العربية، محمد حافظ دياب، فصول مج5 ع2، 1985: 44.

إثارته منفصلين ويخلقان صورة قادرة على خلق إيحاءات متعددة يسمحان بالتوغل في النفس البشرية، متجاوزة التقرير والمباشرة والوصف السطحي إلى الابداع الحقيقي[1]. وبهذا استطاع الشاعر أن يفكك العلاقات القائمة بين الأشياء، وينسف الترابطات، ويهدم الواقع كي يصيغه من جديد، وفق رؤيته الفنية إلى الأشياء والواقع، فالشاعر هنا منقسم بين زمنين؛ الزمن الحاضر المتمثل في فعل الأمر(دعيني، ألمس، أنشج)، والزمن الماضي الغائب المتمثل في الطفولة (لألمس طفولتي وكآبتي)، فاجتماع الطفولة بالكآبة هنا بمثابة اجتماع السبب بالنتيجة، فكلما فكرت الذات الشاعرة بحاضرها تحنّ إلى طفولتها (الغياب) وكلما فكرت بالطفولة تصيبها الكآبة (الحاضر/الواقع)، لأنّ الطفولة غائبة، وزمنها قد ولى، ولا يمكن ارجاعه مرّة أخرى واختفى معه البراءة والجمال والسعادة. أمّا الواقع الراهن فهو واقع مزري خانق، وهو يحاول التخلص منه، ولكن ليست أمامه وجهة يتجه إليها، فهو إذ يفكر بالمستقبل يجده غائباً لم يأت بعد ولا يعرف ماذا يخبأ، وإذا فكر بالماضي فإنّه على يقين بأنّه أيام قد ذهبت ولن تعود، ما يعني أنّه يشعر بالضياع بين الغائبين الماضي والمستقبل في وسط حاضر خانق (الدمع يتساقط/ وفؤادي يختنق كأجراس من الدم/ فالطفولة تتبعني كالشبح/كالساقطة المحلولة الغدائر)، فالطفولة لا تترك الذات الشاعرة تشعر بالراحة، وعلى الرغم من أنّها غائبة من حيث الزمن، لكن شبحها حاضر دائماً كالهامة تحوم فوق رأسها تلاحقها في كلّ مكان. ويرتكن النص من أجل تصوير الحضور والغياب على أسلوب المفارقة، لأنّ الذات الشاعرة تنظر إلى الطفولة بمنظور مختلف عن المنظور المعهود، إذ إنّ الطفولة في ذهن المتلقي وعرفه الثقافي رمز للبراءة والجمال ولكن هنا أصبحت ساقطة

(1) ينظر جماليات الأسلوب و التلقي دراسة تطبيقية، . موسى سامح ربابعة: 19، 20.

مهووسة وشبحاً مزعجاً. وهذه النظرة إلى الطفولة لا تخلو من السوداوية والشعور بالاغتراب الذاتي لدى الذات الشاعرة، إذ إنّ اجتماع الطفولة مع الكآبة وتشبيهها بالشبح وبالساقطة، إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على الشعور بالضياع والغياب بين لحظتين أو زمنين؛ زمن الطفولة(الغياب) والزمن الآني(الحضور).

وهذا الشعور بالغياب في الزمن يتجلى في كثير من قصائد الماغوط، ولا يتعلق هذا الشعور بالغياب بالزمن فقط، بل يتعدى إلى الشعور بالغياب في المكان أيضاً، ولتخفيف شدّة هذا الشعور بالغياب تلتجأ الذات الشاعرة إلى التوجه إلى الآخر، عبر فعل الأمر، ولتفرغ ما بداخلها من البؤس والأسى. كما نجد هذا البعد واضحاً في قصيدة (أيها السائح) :[1]

طفولتي بعيدة ... وكهولتي بعيدة...
وطني بعيد ... ومنفاي بعيد
أيها السائح
أعطني منظارك المقرِّب
علّني ألمح يداً أو محرمةً في هذا الكون تومئُ إليّ
صورني وأنا أبكي
وأنا أقعي بأسمالي أمام عتبة الفندق
وأكتب على قفا الصورة:
هذا شاعر من الشرق
ضع منديلك الأبيض على الرصيف

(1) الأعمال الشعرية: 187 .

واجلس إلى جانبي تحت هذا المطر الحنون

لأبوح بسر خطير:

اصرف ادلّاءك ومرشديك

والق إلى الوحل .. إلى النار

بكلّ ما كتبت من حواشٍ وانطباعات

إنّ أيّ فلاح عجوز

يروي لك «ببيتين من العتابا»

كلّ تاريخ الشرق

وهو يدرج لفافته أمام خيمته

وقعت الذات بين زمنين غائبين الماضي/المستقبل (طفولتي بعيدة، كهولتي بعيدة)، وهي عالقة بينهما حائرة لا تدري إلى أيّهما تتجه، هل تتجه إلى الماضي الغابر الذي لا يعود أم إلى المستقبل المظلم المجهول، فكلاهما غائبان، وكذلك تشعر بالغياب المكاني الوطن/ المنفى (وطني بعيد، منفاي بعيد)، وهي قلقة في هذا الوسط ولا تدري أهي في الوطن تشعر كأنها في المنفى أم هي في المنفى تحنّ إلى الوطن، وهي حائرة إلى أيهما تنتمي، فكلا المكانين أصبحا مكانين معاديين. إنه حقاً ضياع وتيه في وسط هذا الشعور العميق بالغياب. لذا تتجه إلى السائح؛ ذلك الإنسان الغريب غير المعروف، أن يعطيها منظارها المقرِّب لعلها تلمح يداً أو محرمة تومئ إليها (أيّها السائح/ أعطيني منظارك المقرَّب/ علني ألمح يداً أو محرمة في هذا الكون تومئ إليّ)، فالنص يوظف ثنائية الحضور والغياب من أجل الكشف عن واقع المخاطب والبوح بخلجات نفسه، فالفعل (أعطني) فيه حضور لـ (أنا)، فضلاً عن حضور لفظي للسائح مع غياب تام

له، مع اشتمال (أنا) على مدلولات كثيرة، لأنّ لفظ (أنا) في النص غير مقتصر على الذات الاجتماعية للشاعر بل هو يشمل كلّ ذات تشعر بالقهر والضياع: (صورني وأنا أبكي/ وأنا أقعي بأسمالي أمام عتبة الفندق/ وأكتب على قفا الصورة:/ هذا شاعر من الشرق)، فورود دال(شاعر) نكرة مخصصة بوساطة شبه الجملة (من الشرق) يدل على الشمول والعموم، فلا يرتبط بالذات الشاعرة فحسب، بل يشمل حال المثقف العربي الذي يشعر بالفراغ الروحي بسبب تعرضه للاستبداد السياسي والقهر الفكري. هنا تتخذ الذات الشاعرة هذا المخاطب الغريب غير المعروف وسيلة للتعبير عن شعورها العميق بالغياب، وذلك عبر استخدامها لفعل الأمر وتكراره بشكل ملحوظ (أعطني، صورني، أكتبْ، اصرف، ألق)، وإسناد الأمر إلى مخاطَب غريب حاضر لفظاً وغائب مقصوداً، لأنّ الأمر في النص يوحي بالتوسل أكثر من أن يكون أمراً حقيقياً أو حواراً حقيقياً بين الذات والرجل الغريب، إذ خرج فعل الأمر من مدلوله الحقيقي إلى مدلولات مختلفة عما وضع له.

ويجد المتلقي في خطاب محمد الماغوط الشعري أنّ الذات الشاعرة في بحث دائم عن أنيس تفتح له قلبها، وتبوح له همومها وآلامها لكي تتواصل معه، وإن لم تجده في الواقع فهي تبحث عنه بطريقة أخرى، ومادامت الذات الشاعرة تلجأ إلى اللغة لخلق واقع آخر لنفسها، فإنّ اللغة تعينها بكثير من الأدوات لخلق ذلك الآخر، فخير وسيلة لهذا الأمر هو فعل الأمر، وهو فعل ينطوي على الآخر(أنت) بوصفه طرفاً حاضراً في الخطاب، إذ إنّ« انتاج الدلالة في بنية الأمر يحتاج إلى حضور طرفي الاتصال بكلّ مكوناتهما الداخلية والخارجية، ذلك أنّ علو أحد طرفين قد يكون ادعاءً لا

حقيقة، لكن الإنتاج الصياغي يأتي وفقاً لهذا الادعاء دون النظر إلى الواقع الفعلي»[1]. وإذا لم يحضر طرف من طرفي بنية الأمر(وبالضرورة يكون المخاطَب) يكون فعل الأمر فارغاً من دلالته الحقيقية، ويصبح وسيلة بيد الذات لخلق ذلك المخاطَب ادعاءً، هكذا يُعين فعلُ الأمر الذات لإشراك الآخر في عملية التواصل، ولتتقاسم معه همومها، ويستعين به من أجل الخروج من العزلة التي تعاني منها، فالذات الشاعرة (الأنا) دائماً بحاجة إلى الانفتاح على (الآخر) كي تتخلص من الانضواء والتقوقع النفسي أو تثبت حضورها من خلاله، من هنا فالحضور مرتبط بالغياب، فالآخر غائب وقتما تنشغل الذات (الأنا) بالكتابة ولكن هذا الغياب ليس غياباً كلياً بل له حضور بشكل من الأشكال ولكن ليس هنا- الآن، بل هناك (في المخيلة)، وتستحضره الذات لكي تتواصل معه، وهذا الاستحضار يتمثل في فعل الأمر، والآخر هنا بمثابة رئة تتنفس من خلالها الذات في جوها الخانق. وتظهر هذه الحالة جلياً في قصيدة (المسافر)، إذ تحاول الذات الشاعرة أن تبرم صفقة مع أبيها لتستردّ ماضيها وطفولتها وتهرب من واقعها الآني:[2]

فأنا أسهر كثيراً يا أبي

أنا لا أنام ..

حياتي سواد وعبودية وانتظار

فاعطني طفولتي

وضحكاتي القديمة على شجرة الكرز

---

(1) البلاغة العربية قراءة أخرى: 293.

(2) الأعمال الشعرية:25.

وصندلي المعلق في عريشة العنب

لأعطيك دموعي وحبيبتي وأشعاري

لأسافر يا أبي

بنى النص أركانه على ثنائية (أنا – الحاضر)، (أبي – الغائب) وعلى عملية المقايضة بينهما، وذلك عبر فعل الأمر والفعل المضارع مقترن بلام التعليل (أعطني – لأعطيك)، وتتمثل عملية المقايضة في تبادل الحاضر بالغائب؛ مقايضة (دموعي وحبيبتي وأشعاري) (الحضور) بالغياب المجسد بـ(طفولتي، ضحكاتي القديمة، صندلي المعلق..)، كلّ هذه الأشياء ترمز إلى البراءة والسعادة، ولكن هذه الأشياء غائبة ولا يمكن استحضارها ثانية، في المقابل تعطي الذات دموعها وحبيبها وأشعارها، وهذه الأشياء وإن كانت حاضرة ولكنها لا تجدي نفعاً للأب، فالمخاطِب يريد الهروب من الحاضر عبر استبداله بالماضي الغائب، وهو يعلل ذلك بالسفر (لأسافر يا أبي)، والسفر نوع من النزوع نحو الغياب إذا لم يعيّن المكان المسافَر إليه، والنص يسكت عن تعيين المكان الذي ينوي المخاطِب السفر إليه، فلفظ السفر مذكور والجهة المبتغاة مسكوت عنها. إذاً إنَّ فعل الأمر(أعطني) هنا مفرغ من مدلوله الحقيقي الذي هو طلب تحقيق الفعل، لأنّ هذا الطلب لا يمكن تحقيقه أبداً.

ومن جماليات الخطاب الأمري في خطاب محمد الماغوط الشعري، توظيف المفارقة، كالمفارقة في إسناد الأمر إلى مخاطَب موصوف بصفات تتناقض والغرضَ المطلوب، ولا تخلو المفارقة بدورها من الحضور والغياب، إذ إنّ المفارقة ترتبط بموقف جوهري عند الذات الشاعرة، بحيث ترى أنّ التناقض والاختلاف في كلّ ما

يحيط بها انعكاس للتنافر الموجود في حياتنا، وتجسد قصيدة (الرجل الميت) هذا البعد المفارقي تجسيداً جيداً:[1]

ابتسم أيّها الرجل الميت

ايّها الغراب الأخضر العينين

بلادك الجميلة ترحل

مجدك الكاذب ينطفئ كنيران التبن

افتح ساقيك الجميلتين ... لنمضي ..

لنسرع إلى قبورنا وأطفالنا

المجد كلمات من الوحل

والخبز طفلة عارية بين الرياح .

أسند النص فعلي الأمر(ابتسم، افتح ساقيك) إلى مخاطَب موصوف بالميت(أيها الرجل الميت)، فالموت غياب؛ غياب الحركة والنشاط، أو غياب الوعي بما حوله، فالنص بذلك شكل بعداً مفارقياً، ليشكل لغة شعرية جديدة، يتجاوز فيها فعل الأمر مدلوله الحقيقي إلى التركيز على الخطاب اللغوي ذاته، فلا يتمكن المتلقي من التوقف عند حدود دلالة فعل الأمر الأصلية، فينصرف اهتمامه إلى الرسالة التي تريد الذات توصيلها من خلال فعل الأمر. وهذا الطلب(ابتسم) نوع من المفارقة الساخرة، فلا يغرنّ ذلك الرجل الموصوف بالميت بشيءٍ، لأنّ بلاده الجميلة ترحل والرحيل نزوع نحو الغياب، ولأنّ مجده الكاذب المزيف غير الحقيقي ينطفئ ويتلاشى

(1) الأعمال الشعرية: 45.

وينحدر نحو العدم والغياب، وإنّ هذا التوجه إلى المخاطَب يوقظ المتلقي أكثر لأنّه يشعر أنّه المقصود بالخطاب، وكأنّ الخطاب موجه إليه والرجل الميت ليس إلّا المتلقي نفسه الغافل عما يجري ما حوله، إذ إنّ في ظل الواقع المزري الذي تعيشه الذات، انقلبت المعايير، وما بقيت الأشياء على حالها، بل صارت الحياة مفرغة من محتواها (المجد كلمات من الوحل/والخبز طفلة عارية بين الرياح)، لذلك تُكرر الذات طلبها، إذ تضمّ هذه المرة نفسها ضمن دائرة الأمر لأنّ الوضع يشمل الجميع وذلك عبر استخدام فعل المضارع المقترن بلام الأمر(لنمضي../لنسرع إلى قبورنا وأطفالنا)، فالنص يسكت عن تعيين الجهة التي تنوي الذات المضي نحوها، ويخلف بياضاً بعد الفعل(لنمضي..)، بوصفه غياباً نصياً مباشراً، ويعيّن المكان بعد الطلب الثاني(لنسرع إلى قبورنا وأطفالنا)، وإمعاناً في إبراز المفارقات يجمع النص بين القبور (مكان التوقف ومحطة الانتهاء) والأطفال (رمز الحياة والاستمرارية والتوهج)، فالقبر مكان لدفن الميت وهذا ما ينسجم مع بداية الخطاب الأمري (أيها الرجل الميت)، وبهذا يربط طرفا الاتصال بعضهما ببعض بوشيجة لغوية نصية داخلية.

وتنحى نصوص كثيرة في خطاب الماغوط الشعري المنحى نفسه (إسناد فعل الأمر إلى مخاطَب موصوف بصفات متناقضة مع الأمر الموجه إليه)، كما نجد ذلك أيضاً في قصيدة (حريق الكلمات):[1]

لبنان .. يا امرأة بيضاء تحت المياه

يا جبالاً من النهود والأظافر

(1) الأعمال الشعرية: 52.

اصرخ أيّها الأبكم

وارفع ذراعيك عالياً

حتى ينفجر الإبط، واتبعني

أنا السفينة الفارغة

والريح المسقوفة بالأجراس .

يوظف النص أسلوب التشخيص بتوجيهه النداء إلى لبنان (لبنان.. يا امرأة بيضاء تحت المياه) كأنّ لبنان شخص حاضر أمام الذات الشاعرة، والغرض من هذا النداء هو لفت الأنظار إلى حضور قوي عبر أفعال دالة على ذلك: (اصرخ أيها الأبكم/وارفع ذراعيك عالياً/حتي ينفجر الإبط، واتبعني)، إذ أسند النص فعل الأمر (اصرخ) إلى مسند إليه الموصوف بـ (الأبكم)، وهذا يتناقض مع الغرض المطلوب، إذ إنّ البكم عجز عن الكلام وإن ظهر من الأبكم صوت (حضور الصوت) فإنّه يكون غير مفهوم(غياب المعنى)، وهنا يخرج الأمر عن معناه الأصلي، وبذلك يشكل النص ثنائية بين الحضور والغياب؛ حضور فعل الأمر وغياب مدلوله، فينصرف بذلك اهتمام المتلقي إلى مدلول جديد مستنبط من النص وسياقاته.

الفصل الثاني

وعي الحضور ووعي الغياب

الوعي عبارة عن الحالة العقلية لدى الإنسان التي يكون العقل فيها بحالة إدراك وتواصل مباشر مع محيطه الخارجي عبر منافذ الوعي المتمثلة بحواس الإنسان الخمس، فالإنسان يتميّز بالإحساس بالذات والإدراك الذاتي، والشعور، والحكمة أو العقلانية، والقدرة على الإدراك الحسي للعلاقة بين كيانه الشخصي والمحيط الطبيعي له[1]، والوعي «هو أعلى أشكال انعكاس الواقع الموضوعي، وهو كامن في الإنسان وحده، والوعي هو المجمل الكلي للعمليات الفعلية التي تشترك إيجاباً في فهم الإنسان للعالم الموضوعي ولوجوده الشخصي»[2]، وبفضله يُحقق الكائن البشري وجوده، ومن خلال الوعي يدرك الإنسان ذاته ومحيطه، ويستطيع أن يعرف الحزن والفرح، أو أن يعرف المعاناة والسرور، وأن يشعر بالإحراج أو الفخر وأن يحزن لحبّ مفقود أو حياة مفقودة[3]. فالوعي يرتبط بالحالات الشعورية للإنسان سمّى جون سيرل تلك الحالات الشعورية بـ (الانطولوجية الحضورية)، لأنّ الحالات الحضورية لا توجد إلّا من وجهة نظر فاعل معيّن أو نفس تمتلك هذه الأشياء، ولها نمط وجود حضوري، لأنّها قائمة على إدراك ذات معيّنة لها وكذلك يرتبط الوعي بالأشياء المادية أو الكيانات الموضوعية التي لها نمط وجود غيابي لعدم اعتماد حضورها على تجربة ذات ما[4]. ولا يعني الوعي فقط شعوراً بواقع حاضر، إذ إنّ الإنسان يستطيع أن يعي أشياء غائبة، فالشعور بفقدان شيء يستلزم وجوداً حقيقياً لهذا الشيء أو إمكانيات

(1) المعجم الفلسفي، د. مصطفى حسيبة: 694.
(2) الإنسان في الفلسفة – دراسة تحليلية، عبدالله الخطيب: 127.
(3) الشعور بما يحدث – دور الجسد والعاطفة في صنع الوعي، انطونيو داماسيو، ترجمة: رفيف كامل غدّار: 12.
(4) العقل واللغة والمجتمع – الفلسفة في العالم الواقعي، جون سيرل، ترجمة سعيد الغانمي: 70.

وجوده (ولو كان ذلك بصورة مثالية)، فغياب الشيء جزء من الأساس الضروري لحضوره، فالصورة التي يتخيلها الإنسان هي توق إلى الحضور، فالشيء الغائب يتقمص عناصر حضوره، وهذا التقمص يصدر عن الإدراك الحاضر[1]. من هنا تأتي أهمية الوعي بالحضور والغياب لدى الإنسان في شعوره العميق بالمعنى الذي ينطوي عليه وجوده، وإدراك واضح للمكانة التي يشغلها في صميم العالم ككل[2].

المبحث الأول: الوعي الذاتي

المقصود بالوعي الذاتي هو «عملية تمييز الإنسان لنفسه عن العالم الموضوعي ومعرفته بعلاقته بالعالم ومعرفته بنفسه كشخصية وبسلوكه وأفعاله وأفكاره وعواطفه ورغباته واهتماماته»[3]. ويفترض الوعي الذاتي حضور ذات مدركة أو واعية، فالذات هي أساس لكلّ تجربة، لأنّ الأمر لا يتعلق بشيء خارج عن الذات، وإنّما يتعلق بها وحدها، ولكنّ الذات ليست كياناً معطى جاهزاً (موجوداً)، وإنّما هي سيرورة تكوينية (وجود)[4]، بمعنى أنّها ليست كائناً بل كينونة، ولا تبقى على الحالة الحضورية، وإنمّا هي متطلعة نحو التقدّم دوماً، ومنفتحة على الغياب أكثر من أن تكون حضوراً ثابتاً. فالذات عن طريق التأمل والتفكير تكتسب نوعين من الوعي: وعي يرمي إلى تغيير وجودها، ووعي آخر يرمي إلى زيادة قدرتها وتوسع رقعة سيطرتها على

(1) من الكائن إلى الشخص/1: 41.

(2) مشكلة الفلسفة، د. زكريا ابراهيم: 13.

(3) الإنسان في الفلسفة: 170.

(4) الذات والموضوع – قراءة ظاهراتية في قصيدة (جذر السوسن) لأدونيس، د. يادكار لطيف جمشير، مجلة (زانكو) للعلوم الإنسانية، العدد 47، سنة 2010: 147– 148 .

الأشياء[1]. وقد تتعرض الذات في مسيرة حياتها، نتيجةً لنمو وعيها، إلى التصادم مع الواقع الذي تعيش فيه والذي لا يتوافق مع تطلعاتها، ومن ثمّ تصاب بالاغتراب مع ذاتها أو مع المحيط الذي تعيش فيه.

1- الاغتراب

الاغتراب هو الحالة السيكواجتماعية التي تسيطر على الفرد سيطرة تامة تجعله غريباً وبعيداً عن بعض نواحي واقعه الاجتماعي[2]، وهي حالة راسخة لدى الإنسان إذ ترتبط بالوجود الإنساني، فالاغتراب ليس مرضاً ولا نفحة علوية، ولكنّه سمة جوهرية للوجود الإنساني[3]، وذلك لعلاقة الاغتراب الوثيقة بالوعي، إذ «الإنسان هو الوحيد الذي يتمتع بالوعي، وبالتالي هو الوحيد الذي يشعر بظاهرة الاغتراب»[4]. وقد يقترن مفهوم الاغتراب بمجموعة من المفاهيم التي تتعلق كلّها بالوعي عند الإنسان: كالشعور بالعجز وفقدان المعايير وغياب المعنى واللا انتماء والتركيز على الذاتية وعدم الثقة والتشاؤم والقلق والاستياء[5]. وتحوم كلّ هذه المفاهيم مع مفهوم الاغتراب نفسه حول معنى ضمني هو الشعور بالغياب، سواء أكان غياب السيطرة أو القدرة على الذات وقدراتها وملكاتها؛ كأن يصنع الإنسان شيئاً ما: آلة أو نظاماً أو فكرة.. الخ، ثم يجد نفسه بدلاً من أن يسيطر على ما صنعه يصبح

(1) مشكلة الفلسفة: 59 .

(2) موسوعة علم الاجتماع، أ. د. إحسان محمد حسن: 65.

(3) الاغتراب، ريتشارد شاخت، ترجمة: كامل يوسف حسن:7 .

(4) ندوة حول الاغتراب، حسن حنفي وآخرون، مجلة عالم الفكر مج10، ع1، 1971: 135.

(5) الاغتراب في الثقافة العربية – متاهات بين الحلم والواقع، د. حليم بركات: 36.

ما صنعه مسيطراً عليه[1]، وسواء أكان غياب الانسجام والوحدة بين الذات والبنية الاجتماعية، ذلك الغياب الذي سماه هيجل بـ(الانفصال)[2] ، أو غياب التوافق بين وضع الذات الفعلي وطبيعتها الجوهرية أو المثالية[3]. فالاغتراب هو إحساس بالغياب، غياب الآخر الذي لا يجيء، أو الذي لا يحضر إلّا ليغيب، فالشيء في نظر الشاعر المغترب هو دوماً رمز لغيابه، وكأنّ ما يفتقده ليس آخر وحسب بل كلّ ما ليس هو، أي كلّ الأشياء والعوالم، لذا فهو لا يرضيه حال، ولا يقنع بشيء، وإنّما يريد أن يهجر ذاته، ويطفر صوب الأشياء كلّها.

يجد المتابع لخطاب محمد الماغوط الشعري حضور وعي عميق لدى الشاعر بهاجس الاغتراب، ويتجسد ذلك بصورة جلية في عناوين دواوينه[4] (حزن في ضوء القمر) و(غرفة بملايين الجدران)، و(الفرح ليس مهنتي)، (البدوي الأحمر)، و(شرق عدن غرب الله)، فضلاً عن عناوين القصائد داخل هذه الدواوين، فللعنوان أهميته في قراءة النص، وهو مفتاح للاستقراء والتأويل، وذلك بما يشعه من دلالات وإيحاءات داخل النص، والعنوان قادر على أن يقوم بدور أساسي في تشكيل افتتاحية تقع عينا القارئ عليها قبل كلّ شيء، ولم يعد كلاماً يغري المتلقي بالقراءة، وإنّما أصبح علامات قادرة على إنتاج علامات جديدة[5]، وبما

(1) الغرابة – المفهوم وتجلياته في الأدب- د. شاكر عبد الحميد: 27.
(2) الاغتراب: 97 – 102.
(3) م. ن: 311 .
(4) اغتراب الذات – اغتراب النص قراءة نقدية في نصوص محمد الماغوط الشعرية، يادكار لطيف جمشيد، مجلة التربية والتعليم، كلية التربية، بجامعة الموصل مج 12، ع4، 2005: 164.
(5) آليات التأويل السيميائي، د. موسى ربابعة: 45.

أنّ اختيار العنوان هو عملية واعية من قبل الشاعر[1]، لذلك يعكس العنوان الحالات النفسية للشاعر ورؤياه للذات والوجود انعكاساً مباشراً. وتشي العناوين المذكورة أعلاه بشعور عميق بالاغتراب لدى الشاعر، فعلى الرغم من رومانسية جزء من العنوان الأول (حزن في ضوء القمر) فإنّ دال (حزن) داخل العنوان ذاته يشي بالهوة السحيقة بين الوضع الداخلي للشاعر الذي غمره الحزن، والعالم الواقعي، ويعمق العنوان الثاني هذا الشعور بالاغتراب أكثر، إذ يتجاوز الاغتراب على المستوى الزماني إلى الاغتراب المكاني (غرفة بملايين الجدران)، وذلك بتجسيده الشعور بالانفصال لدى الشاعر، والإنسان الواقع في مثل الحالتين السابقتين لا يتوقع منه أن يكون فرحاً لذلك يأتي العنوان الثالث (الفرح ليس مهنتي) ويؤكد الحالة الاغترابية لدى الشاعر بنفيه أن يكون الفرح هو مهنته، بل الحزن، والعنوان الرابع المتكون من الصفة والموصوف (البدوي الأحمر) يحمل معنى الحرية وعدم الانقياد بالسهولة وفيه إشارة إلى التمرد والثورة المجسدة في معنى دال (البدوي) ولون الأحمر، والعنوان الخامس (شرق عدن غرب اللّه) يشير إلى البعد والانفصال؛ انفصال الإنسان عن الفردوس وجنة عدن، ويلمح إلى فكرة انفصال الإنسان عن الروابط الأولية[2]، وتتجسد هذه الفكرة في التقابل بين دالي (شرق - غرب)، و(عدن – اللّه).

إنّ أهم مظاهر الاغتراب عند الذات في خطاب محمد الماغوط الشعري هو الشعور بالتمزق الداخلي أو الانقسام الذاتي سواء أكان هذا الانقسام أو التمزق على المستوى الروحي أم يكون على المستوى

(1) الخطيئة و التكفير: 261.

(2) الإنسان المغترب عند أريك فروم، د. حسن حماد: 226.

الجسدي، بحيث تشعر الذات بأنّ روحاً أخرى تسكنها أو هناك جسد آخر داخل جسده، إذ ينظر كلّ منهما إلى الآخر كأنّه غريب بالنسبة له. ويجد المتلقي هذه الحالة واضحةً في قصيدة (نجوم و أمطار):[1]

في فمي فم آخر
وبين أسناني أسنان أخرى

* * *

يا أهلي . . يا شعبي
يا من أطلقتموني كالرصاصة خارج العالم
الجوع ينبض في أحشائي كالجنين
إنني أقرض خدودي من الداخل
ما أكتبه في الصباح
أشمئزُ منه في المساء
من أصافحه في التاسعه
أشتهي قتله في العاشره
أريد زهره كبيرة بحجم الوجه
ثقباً كبيراً بين الكتفين
لتنبثق ذكرياتي كلّها كالينبوع
أصابعي ضجرة من بعضها
وحاجباي خصمان متقابلان

(1) الأعمال الشعرية: 79.

يتجسد الاغتراب عن الذات عند الذات الشاعرة في هذا النص في شعورها بالانقسام الجسدي إذ تشعر أنّ هناك جسداً آخر داخل جسدها، وتمثل هذا الشعور أو الوعي الاغترابي بحضور فم آخر داخل فمها وأسنان أخرى من بين أسنانها(في فمي فم آخر/وبين أسناني أسنان أخرى)، وهذا الشعور أدى إلى الاغتراب الجسدي لدى الذات الشاعرة بحيث خلق في داخلها تنافراً وعداوة بين أعضاء جسدها (أصابعي ضجرة من بعضها/وحاجباي خصمان متقابلان)، ولا تتوقف هذه العداوة في داخل الذات فحسب، وإنما تتعدى إلى مستوى تعامل الذات مع نفسها ونشاطها (ما أكتبه في الصباح/أشمئزّ منه في المساء)، وهذا الهاجس عند الماغوط شبيه باغتراب المرء عن عمله أو إنتاج عمله كما نجده عند كارل ماركس[1]، فالإنسان المغترب عن نتاج عمله هو في الوقت ذاته مغترب عن ذاته، ولا يعود عمله ذاته منتمياً إليه، إذ إنّ الانتاج أو العمل هو طريق يحقق الإنسان من خلاله ذاته على النحو الصحيح، وهو سبيل تنمية إمكاناته كاملة[2]. ولم يقتصر هذا الهاجس الاغترابي على ذاته ونشاطه بل امتد إلى تعامله مع الآخرين، إذ إنّ الإنسان المغترب عن ذاته هو في الوقت ذاته مغترب عن أقرانه من الناس[3]: (من أصافحه في التاسعه/أشتهي قتله في العاشره)، وجاء هذا التعامل الاغترابي نتيجة لاتساع الهوة الفاصلة بين الذات والعالم الاجتماعي الذي تعيش فيه، وبقدر ماتزداد الهوة بينه وبين المؤسسات والعالم يكون الإنسان مغترباً وفاقداً لحريته. يرى هيجل في هذا الصدد

(1) ينظر الاغتراب :131– 137.

(2) العقل والثورة – هيجل ونشأة النظرية الاحتماعية، هربرت ماركيوز، ترجمة: د. فؤاد زكريا: 271 .

(3) م. ن: 272.

أنّ غياب الوحدة والحرية يؤديان بالإنسان إلى الاغتراب، وهذا الغياب هو العلامة العامة المميزة للعصر الحديث، وهو العامل المميز لكل أوضاع الحياة الخاصة والحياة الاجتماعية، ويتمثل في تلك الصراعات المتعددة التي تزخر بها الحياة البشرية، ما أدى إلى قيام التعارض بين الفكرة والواقع، بين الفكر والعالم الفعلي، بين الوعي والوجود، فالإنسان يجد نفسه على الدوام منفصلاً عن عالم معادٍ له، غريب عن دوافعه ورغباته[1]. وتتجسد هذه الهوة السحيقة بين الذات والمحيط الاجتماعي في الصورة التشبيهية التي شبهت فيها الذات بالرصاصة المطلقة التي تشي بدلالات الإقصاء والإبعاد والتهميش والإخراج القسري: (يا أهلي .. يا شعبي/ يا من أطلقتموني كالرصاصة خارج العالم). ويوظف النص (الجوع) رمزاً لغياب الحرية (الجوع ينبض في أحشائي كالجنين)، إذ يعدّ الخبز والحرية صنوان لا ينفصلان، وهناك تقابل أساسي بينهما، ويرى البعض أنّ الخبز ذاته حرية، بمعنى أنّ التحرر من الجوع هو أول أنواع التحرر، والشرط الذي لا غناء عنه لاكتساب أي أنواع من الحرية، فمثلاً ليست ثمة قيمة الحرص على حرية الثقافة إن لم يكن الخبز موجوداً، أي أن تكون الأغلبية جائعة، فالخبز ليس مضاداً للحرية وإنّما شرطها الأساسي[2]. إذاً غياب الألفة بين الذات وجسدها من جهة والذات والمحيط الاجتماعي من جهة أخرى أدى بها إلى الوقوع في الأزمة مع نفسها، والأزمة في علاقاتها مع الآخرين من الأهل والشعب.

ويعدّ غياب التناسق والانسجام بين الوضع الفعلي للإنسان (في الزمن) وطبيعته الحقيقية والجوهرية (في الفكرة) تجلياً آخر من

(1) م . ن: 56.

(2) آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة، د . فؤاد زكريا: 437 .

تجليات الاغتراب، كما يشير شيللر إلى ذلك: إذ إنّ المهمة الكبرى التي تناط بوجود كلّ إنسان هو تحقيق التناسق بين الجانبين، وحينما يتم ذلك فإنّ الإنسان الكامن بداخلنا يتحد مع ذاته، وطالما أنّ هذا الاتحاد لم يتم فإنّ الإنسان يظل منقسماً على ذاته[1]، ومن ثمّ يغترب عن ذاته، وتظهر هذه الحالة جليةً في قصيدة (جفاف النهر):[2]

صاخب أنا أيها الرجل الحريري
أسير بلا نجوم ولا زوارق
وحيد وذو عينين بليدتين
ولكنني حزين لأنّ قصائدي غدت متشابهة
وذات لحن جريح لا يتبدل
أريد أن أرفرف، أن أتسامى
كأمير أشقر الحاجبين
يطأ الحقول البشرية
وطني . . أيها الجرس المعلق في فمي
أيها البدوي المشعث الشعر
هذا الفم الذي يصنع الشعر واللذة
يجب أن يأكل يا وطني
هذه الأصابيع النحيلة البيضاء
يجب أن ترتعش

(1) ينظر الاغتراب: 78.
(2) الأعمال الشعرية: 34.

أن تنسج حبالاً من الخبز والمطر

بنى النص أركانه على بيان التنافر بين الحالة الحضورية للذات الشاعرة في الزمن الآني والحالة الغيابية الفكرية التي يجب أن تكون الذات عليها، والاغتراب في مفهومه الجوهري هو «وعي الإنسان بالهوة الموجودة بين العالم الواقعي الحقيقي والعالم المثالي المنشود»[1]، فالشاعر يعي التناقض بين الحالتين كلتيهما؛ الوضع الفعلي له (الحضور): (صاخب أنا، أسير بلا نجوم ولا زوارق، وحيد، ذو عينين بليدتين)، والوضع المثالي المنشود (الغياب): (أريد أن أرفرف، أن أتسامى)، فغياب التوازن بين تطلعات الشاعر الفكرية ووضعه الواقعي أدى به أن يشعر شعوراً عميقاً بالاغتراب الذاتي، ويتجسد ذلك في شعوره بالاستياء لحالته المزرية، نتيجة غياب التغيّر والتجدد في حياته، إذ ظلّت حياته تسير على نمط واحد لا تتغير ولا تتبدل، وليس هناك في الأفق أي بشائر للتغيير، وتحول هذا الشعور إلى حزن عميق واستياء لديه (ولكنني حزين لأنّ قصائدي غدت متشابهة، وذات لحن جريح لا يتبدل). ويتوقع الشاعر أن يحظى بمنزلة تليق به في الوطن، لأنّه شاعر يصنع الشعر واللذة، وقد يكون قد استند في نظرته هذه إلى الموروث العربي عندما كان الشعر ديواناً للعرب، وكان يحظى بمكانة كبيرة عند القبائل[2]، لكنّه لا يجد ذلك في أرض الواقع: (هذا الفم الذي يصنع الشعر واللذة/ يجب أن يأكل يا وطني/ وهذه الأصابيع النحيلة يجب أن ترتعش/ أن

(1) موسوعة علم الإنسان – المفاهيم والمصطلحات الانثروبولوجية، شارلوت سيمور – سميث، ترجمة: مجموعة أساتذة علم الاجتماع بإشراف محمود الجوهري: 101– 102.

(2) تاريخ الأدب العربي، أحمد حسن الزيات: 26 .

تنسج حبالاً من الخبز والمطر)، إنّ هذا التنافر بين الوضع الفعلي للذات وما تريده وما ترجوه في داخل أفكارها المثالية يؤدي بها إلى الاغتراب عن ذاتها وعن المحيط الذي تعيش فيه.

إنّ وعي الشاعر بغياب الجانب الروحي وطغيان الحياة المادية، وجه آخر من وجوه وعي الذات بالاغتراب في نصوص محمد الماغوط الشعرية، فعلى الرغم من التطور المادي الكبير والتطور التكنولوجي المتسارع، وسرعة التواصل التي جعلت العالم قرية صغيرة، إلّا أنّ الإنسان فقد روحه وفقد شعوره الأولي الصافي، بسبب مستجدات هذه الحياة المادية الجديدة، وقد حصلت هذه المستجدات والتغيرات من دون أن يكون له دور جوهري في التخطيط لها وصنعها. وقد خصص الشاعر قصيدة (الوردة الأندلسية) لتصوير هذه الحالة الاغترابية المعاصرة:[1]

لا .. لم يصبح العالم قرية صغيرة ولن يصبح
بل القرية الصغيرة صارت مدينة كبيرة
و إلّا .. فأين الطيور و الزهور و طنين النحل؟
وأغاني الفلاحين ومناجل الحصادين
وأجراس القطعان
وسقسقة الجداول
وأنين النواعير
وغبار البيادر والمطاحن
والغرابيل والمناخل والمعلقة على الجدران

(1) البدويّ الأحمر: 268– 270.

وجرار الماء على الأكتاف

والحناء والخلاخيل

والوشم على الأيدي والشفاه

* * *

ولأنّ هذا لن يتبدّل إلّا إلى الأسوأ

في المواصلات والاتصالات

والذهاب والإياب

أردت كلّ شيء قريباً مني

ملتفاً حولي كتويج الزهرة

كخيطان المغزل:

الفرّان

البقال

الحداد

النجار

الخياط

الحلاق

أراجيح الأعياد

البلدية

المختار

دار القضاء

المحامون

الشهود

النائب العام

الجامع

المقبرة

باقات الزهور

* * *

كلّ هذا على أن يكون بيني وبين أقرب مخفر أو سجن

ما بين الأرض والسماء

ولو كانت مكاتب الأمم المتحدة

ولجان حقوق الإنسان والحيوان والنبات تحيط بي في كلّ جانب.

* * *

هذه أمنيتي

هذه هي أغنيتي

هذه هي صلاتي

هذا هو كابوسي

فما جدوى أن أكون محاطاً بأعرق و أجمل المعابد و الكنائس

وبقبة الصخرة و أجراس الميلاد

وبيت لحم و أورشليم و كنيسة المهد

و اللّه بعيد عني ؟ ؟ .

يصور النص خواء الحياة المادية المعاصرة وافتقارها إلى الروح، كما يصور حنين الإنسان المعاصر إلى الطبيعة وشعوره بالاغتراب تجاه سلبيات هذا التحول الذي جعل من القرية مدينة كبيرة، ما أفقدتها جمالها وبراءتها، فيرفض الشاعر المقولة التي تتداول على جميع الألسن بأن العالم أصبح قرية صغيرة، وينتقدها عبر تكرار مكثف لأداة النفي (لا، لم، لن): (لا .. لم يصبح العالم قرية صغيرة ولن يصبح، بل القرية الصغيرة صارت مدينة كبيرة)، إذ فقدت القرية كلّ جمالها، بسبب غياب سمات الحياة البسيطة التي تعطي النفس الطمأنينة والهدوء والتجانس مع المحيط، ويتجسد هذا الغياب في السؤال: (فأين الطيور والزهور وطنين النحل؟/ وأغاني الفلاحين ومناجل الحصادين/ وأجراس القطعان...) ويشير السؤال إلى غياب كلّي لهذه العناصر، ما أدى إلى الشعور بالاغتراب لدى الذات، وذلك نتيجة لحضور الوعي أو الحس التأريخي لديها. فالأفراد الذين يألفون القيم والعادات والمناظر والأدوات القديمة، ويتمسكون بها، يشعرون بالحزن لفقدانها. وبما أن التغير الاجتماعي في عصرنا هو تغيير سريع وشامل فإنّ هذا يؤدي إلى خسارة أشياء قديمة وكسب أشياء جديدة، وبذلك يشعر الكثيرون بالاغتراب نتيجة لاحساسهم التاريخي[1]. وليس هذا الوعي التأريخي فقط هو الذي أدي إلى اغتراب الذات الشاعرة، بل هناك سبب آخر له قد يكون أكثر تأثيراً في الذات الشاعرة وهو غياب التسامح الديني أو غياب المحتوى الأصلي للدين في ظل هذا الواقع المادي الفارغ من القيم الروحية، فما بقي من الدين غير شكله المادي الممثل في بناء المساجد والكنائس المزركشة والمزخرفة، ولكنها فارغة من الروح الديني المتمثلة

(1) الاغتراب اصطلاحاً ومفهوماً و واقعاً، د. قيس النوري، مجلة عالم الفكر مج 10 ع 1 /1979: 34 .

بتمجيد الله والمحبة بين الناس: (فما جدوى أن أكون محاطاً بأعرق وأجمل المعابد والكنائس، وبقبة الصخرة وأجراس الميلاد وبيت لحم و أورشليم وكنيسة المهد، والله بعيد عني؟؟). فغياب القيم الروحية المتسامية، والإيمان، وبعد عباد الله عن الله أدى إلى انفصال الإنسان عن جوهره الإنساني، وهو بعدٌ سماه أريك فروم بجوهر قضية الاغتراب لدى الإنسان المعاصر[1]، وأدى هذا الاغتراب إلى نشوء عبادة جديدة في ثوب مغاير، الذي سماه فروم بالوثنية أو الصنمية الجديدة[2]، كعبادة الأشخاص عن طريق الطاعة العمياء لهم، أو الدولة أو السلطة، وعبادة المال بجمعه وكسبه عن طرق غير مشروعة والهدف منه هو فقط امتلاكه، وانتشار العداوة بين بني الإنسان، وبذلك فقد الإنسان ذاته، ووقع في التيه والضياع، وبعُد عن أصل الدين الذي هو المحبة والتآخي والمساوات والعيش بسلام. ويؤدي هذا الشعور بالاغتراب والاستياء عن الواقع الحاضر إلى الحنين إلى الأيام الغابرة، والعودة إلى تلك الأيام ولو كان في حلم غير متحقق:[3]

أيّها الفراش البارد والمظلم كالزقاق
آه كم أتمنى لو أشجّك بفأس
أين الشفاه التي قبلتها؟
والنهود التي داعبتها؟
كأنّ القدر يصوِّب مسدساً إلى ظهري
ويسلبني كلّ شيء في وضح النهار.

---

(1) ينظر الإنسان المغترب: 233– 236 .
(2) ينظر م . ن: 115– 129 .
(3) الأعمال الشعرية: 172 – 173.

آه كم أتمنى . . لو أستيقظ ذات صباح

فأرى المقاهي والمدارس والجامعات

مستنقعات وطحالب ساكنه

خياماً تنبح حولها الكلاب

لأجد المدن والحدائق والبرلمانات

كثباناً رمليه

آباراً ينتشل الأعراب ماءهم منها بالدلاء.

آه كم أتمنى لو أكون في هذه اللحظة

محموماً في قرية بعيده

على سرير غريب

وتحت سقف غريب

وامرأة عجوز لم تقع عيناي عليها من قبل

تسألني ،

وهي تعصر منديلها المبلّل فوق جبيني:

من أي بلاد أنت يا بني؟

فأجيبها والدموع تملأ عيني:

آه يا جدتي .....

يفصح النص عن هاجس اغترابي ملموس لدى الشاعر ويشخص وعيه العميق بالغربة النفسية في الواقع الذي يعيش فيه، ويظهر ذلك بدءاً في عنوان النص (بدوي يبحث عن بلاد بدوية) فقد عدّ الشاعر نفسه بدوياً، وهو في حالة البحث عن مكان لكي تستقرّ فيه روحه

المغتربة، لأنّ العالم تغيّر ولم يعد كما كان، فهذا البحث هو بحث عن ماهيته بوصفه إنساناً وليس فرداً؛ وبحث عن هوية مفقودة يشعر الشاعر بها في ظلّ الاغتراب المكاني والروحي، ويتجسد كلّ ذلك في توجه الشاعر إلى عناصر جامدة يتجه إليها ويناديها: (أيها الفراش البارد والمظلم كالزقاق). فالنداء بحد ذاته هو حاجة داخلية نفسية إلى الانفتاح باتجاه العالم الخارجي[1]، إذ إنّ الإنسان أحياناً يشعر أنّه بحاجة إلى من يتحدث معه خارج الكتب والعقل من شجرة أو حجر أو جبل أو نهر[2]، لكي يخرج من العزلة التي يشعر بها، لذلك نجد أنّ الشاعر استعان بأسلوب النداء للتخفيف من حدة ما يعانيه من الاغتراب الذاتي نتيجة لشعوره العميق بالغياب؛ غياب الحبيبة أو المرأة التي هي مصدر للدفء والنور له (أيّها الفراش البارد والمظلم كالزقاق، .. أين الشفاه التي قبلتها؟، والنهود التي داعبتها؟)، فالشاعر يعيش في أزمة داخلية نفسية، وتتمثل هذه الأزمة في الترابط بين عناصر عالم اللاوعي للذات وعناصر العالم الواقعي المعيش؛ إذ ربط النص بين التمني بشج الفراش بالفأس وبين السؤال عن الشفاه والنهود (آه كم أتمنى لو أشجّك بفأس، أين الشفاه التي قبلتها؟، والنهود التي داعبتها؟)، وكذلك بين القدر والجبرية والاستيقاظ من النوم استبدال المظاهر القديمة البدوية الغائبة: مستنقعات، وطحالب ساكنه، خياماً تنبح حولها الكلاب، كثباناً رمليه، آباراً ينتشل الأعراب ماءهم منها بالدلاء، بالمظاهر الحضرية الحاضرة؛ المقاهي، والمدارس، والجامعات، والمدن، والحدائق، والبرلمانات، وكذلك بين التمني بإصابته بنوبة الحمى وكونه في قرية بعيدة وعلى سرير غريب، وتحت سقف غريب عند امرأة

(1) جدلية الخفاء والتجلي: 69.

(2) الصوفية والسوريالية، أدونيس: 16.

عجوز غريبة لم تقع عليها عيناه من قبل. فالنص في كلّ ذلك يكشف عن التجربة الداخلية المشتتة لدى الشاعر، وهذا التشتت هو الذي ظهر إلى السطح وجعل التعبير الشعري تعبيراً سوريالياً، واللمسة السوريالية لازمة في تشكيل تحولات هذين العالمين؛ عالم الواقع وعالم التمني، الحلم والواقع، الحضور والغياب، خصوصاً على مستويات الترابط المفاجئ بين العناصر المتباعدة، والتدمير المتعمد لحواجز المدركات وتصنيفات العقل بما ينقلب بالتداعيات الحرة إلى كتابة تلقائية يحركها اللاوعي[1]. إذ يقوم المنهج المعرفي السوريالي على الجمع بين واقعين لا يجمعان منطقياً، ولا علاقة بينهما عقلياً، وهذا الجمع يسمح بمعرفة جديدة وحقائق جديدة[2]. ويترك النص نهايته مفتوحةً بوساطة غياب الجواب للسؤال الموجه إلى الذات، ما يجعل الحركة متواصلة دون أن تشرف على التوقف لأنّ السؤال باقٍ، والجواب مجهول غير معلوم[3]: (من أي بلاد أنت يا بني؟ فأجيبها والدموع تملأ عيني: آه يا جدتي...) وهذا الصمت أو البياض يشكل نقطة إيجابية في إبراز شعرية الاغتراب في النص، بحيث تسنح للمتلقي إمكانية التعرف على أعماق الشاعر والكشف عن مديات عمق الوعي الاغترابي لديه.

2- التأمُّل

إنّ تأمّل الإنسان في ذاته ليس معطى جاهزاً، كأن يكون موجوداً بصورة ثابتة، وإنّما هو ثمرة عملية معقدة ومستمرة. وهو فاعلية يتم إنجازها في اللاحق بمعية التجارب وبوساطة الرموز والعلامات أو

(1) رؤى العالم – عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، جابر عصفور: 195.
(2) الصوفية والسوريالية: 52.
(3) الذات والموضوع: 151.

الأشياء في العالم[1]. من هنا يرى (هيجل) أنّ الإنسان يصل إلى الوعي الذاتي عبر ثلاث مراحل وهي: (الوعي الحسي) وهو وعي مباشر ينظر الإنسان إلى الموضوع كما يحضر أمامه، ثم يدرك (الإدراك الحسي) أنّ حقيقة العالم الحسي هي الكليات ما فوق الحس، ثم يتخذ خطوة أبعد(الفهم) ويدرك أنّ عالم الكليات هذا ليس شيئاً آخر غير نفسه أو ذاته الخاصة، وأنّه في وعيه للعالم الخارجي لا يعي في الحقيقة سوى ذاته وهذه المرحلة هي مرحلة الوعي الذاتي[2]. وكلّ وعي ينتج عن الإدراك والفهم، ولا إدراك أو فهم إلّا بالتأمل، والتأمل يأتي نتيجة نظر الذات إلى الموضوع لكي تستخرج منه ما هو مضمر فيه، ووضعه أمام العقل للمقارنة بما فيه من مضمرات وبالتالي فهمه[3]. وإنّ ما يثير مخيلة الإنسان ويجرّه إلى التأمل والتفكير هو الشعور بالغياب الذي يلعب دوراً كبيراً في صميم حياة الإنسان النفسية والعقلية؛ فالمرض يُذكر الإنسانَ بالصحة، والألم يُثير في أذهانه فكرة السرور، والموت يولد لديه رغبة الخلود، حتى ذهب البعض إلى القول بأنّ (الأفكار السلبية)-كالشر والعدم والاضطراب وما إلى ذلك- هي الأصل في نشأة التفكير الفلسفي[4]. وكلّ هذا يعني أنّ التأمّل نشاط إنساني خلّاق، فلا غرابة أن يأخذ التأمّل في خطاب محمد الماغوط الشعري مساحة كبيرة من شعره، وأن تمتاز نصوصه بدرجة عالية من الوعي تجاه الذات والواقع، إذ

(1) تأويلات وتفكيكات: 68.

(2) المنهج الجدلي عند هيجل، إمام عبدالفتاح إمام: 124.

(3) الفكر و الوعي بين الجهل و الوهم و الجمال و الحرية، د. هاني يحيى نصري: 98 .

(4) مشكلة الفلسفة: 73.

تندمج الذات بالموضوع وتتحول النصوص إلى تأمّل عميق وأنموذج يعكس الحالات النفسية والتأملات الفكرية للذات الشاعرة [1].

ويجد قارئ نصوص محمد الماغوط الشعرية أنّ هذه النصوص تعتمد في تأمّلاتها على أسلوبين تأمّليين: الأسلوب الأول هو أسلوب تأمّلي مباشر، والثاني هو أسلوب تأمّلي غير مباشر، ويتجسد الأسلوب المباشر عبر استخدام الأفعال الدالة على التأمّل مثل: أتأمّل، أفكّر، أنظر، أرنو.. ،. كما نجد ذلك في قصيدة (النار والجليد):[2]

أفكر أحياناً بالنصر والهزيمة

بالأبطال العظام

وهم يرفعون سراويلهم وراء الأسيجه

وهم يتثاءبون في دورات المياه !!

ما الفرق بين زهرة على المائدة

وزهرة على القبر؟

بين الخبز و التنك؟

بين النهد و المطرقة؟

بين أن يموت الإنسان على رأس حمله

أو يموت وهو يتبرّز متثائباً في إحدى الخرائب؟؟

إنّ شعرية التأمّل في النص الشعري تكمن في إثارة الأسئلة لدى المتلقي وليس إعطائه الجواب، وذلك من أجل حثه على المشاركة

(1) اغتراب الذات – اغتراب النص: 163.

(2) الأعمال الشعرية: 137.

في التفكير والتأمّل. ولتحقيق ذلك اعتمد النص في تأمّلاته الشعرية على الجمع بين الأضداد (النصر/ الهزيمة)، (الأبطال العظام/ الذين يتثاءبون في دورات المياه)، وإلى إجراء التقابل بين أشياء غير مترابطة في الواقع الحقيقي (الخبز والتنك، النهد والمطرقة). وبذلك يصدم النص توقعات القارئ التي ألفها أو ورثها عن الثقافة السائدة، إذ تخالف هذه الشعرية الترابطات أو التداعيات المرتبطة بهذا المدرك الجميل (زهرة على المائدة، الخبز، النهد) أو المعطى الأنيس أو الرمز الرهيف في الذاكرة الشعورية للمتلقي، واستبدلت التداعيات المتوقعة بترابطات جديدة تستبدل الجمال المتوقع بالقبح الواقع (زهرة على القبر، التنك، المطرقة)[1]. ويحاول النص عن طريق إثارة السؤال التأمّلي (ما الفرق بين زهرة على المائدة، وزهرة على القبر؟، بين الخبز و التنك؟ بين النهد و المطرقة؟..) إيجاد العلاقات الغائبة بين هذه الأشياء المتناقضة في الواقع وإشراك المتلقي في فعل التأمّل وإثارة مخيلته عبر غياب الجواب.

نجد في نصوص الماغوط الشعرية كثيراً من هذه اللوحات التأمّلية التي تحاول أن تبرز مأساوية صورة الواقع المعيش، بهدف معرفته والوعي به، ما يعني أنّ الإتيان بالصور المتناقضة أصبح آلية من آليات شعرية التأمّل لدى الشاعر، وبإمكاننا استشفاف هذا الأمر في قصيدة (بكاء الثعبان):[2]

عندما نستيقظ ولا نجد من نحبّ

ونفكر بالأيام الخوالي الطويله

---

(1) رؤى العالم: 193 .

(2) الأعمال الشعرية: 145– 146.

التي قضيناها في الحنين والتسكع
وقذف الجوارب المبللة في الزوايا ..
لا نفكر بالخدود الناعمه
وأوراق الشجر في الغابات
ولكننا نفكر بالوحل والدم
بالأسنان النخره
والفطائر المقذوفة عن صهوات الجياد
* * *
في الصباح الباكر
حيث الأرض الغائمة والسماء الصفراء
عندما نستيقظ
ولا نجد غير الأرصفة الساطعة والبصاق الجاف
حيث الطيور الهزيله
تنطلق في الفضاء الأربد
والعمش يغطي عيونها الصغيرة البرّاقه
وما من وردة على الجليد
أو طائر من الصحراء ...
لا نفكر بالحقد والأسلاب المبعثره
ولكننا نفكر بالريح
بجماجم الأزهار
والقبور التي تنفتح فجأة كالنوافذ .

تعتمد القصيدة على عناصر اغترابية متمثلة في خواء الحاضر وغياب الحبّ وتذكر أيام الفقر والتشرد ثمّ التركيز على تصوير الاغتراب بتغيير مسار التفكير وتحويله من الجمال والعذوبة إلى التفكير بالوحل والشرّ والعنف (لا نفكر بالخدود الناعمة/وأوراق الشجر في الغابات/ولكننا نفكر بالوحل والدم/بالأسنان النخرة). كما تعتمد على اختيار تقابلات حسية عادية (في الصباح الباكر/حيث الأرض الغائمة والسماء الصفراء/عندما نستيقظ / ولا نجد غير الأرصفة الساطعة والبصاق الجاف/حيث الطيور الهزيله..)، وتقابلات أو صور حسية صارخة (ولكننا نفكر بالريح / بجماجم الأزهار/ والقبور التي تنفتح فجأة كالنوافذ.) ويميّز النص من خلال النفي والاثبات (نفكر/لانفكر) بين نوعين من التفكير؛ تفكيرٌ مجرد ممثل في النظر إلى الأشياء والتعامل معها معاملة سطحية وباردة دون التدخل في تغييرها، وهو تفكير ينتج عن كائن سلبيّ غير نشيط أو كائن فاقد لإرادته، ومستسلم للواقع الراهن الذي يعيش فيه. والآخر هو تفكير في تغيير هذه الأشياء أو الواقع المزري الذي أصبحت الحياة في ظله صعبةً، إذ إنّ الحياة بدون الحرية ليست حياة. لذا نجد أنّ الشاعر لا يرضى بالتكيّف مع هذا الواقع الذي تغيب فيه القيم العليا من الحب والحرية، ولا يخدع نفسه بجماله الزائف (الخدود الناعمة، وأوراق الشجر في الغابات)، بل يتمرد عليه ويفكر في تقويضه وتدميره لكي يخلقه من جديد بحيث ينسجم مع تطلعات الإنسان الحر. وقد اختار النص للتعبير عن المقصد في التغيير والثورة دال (الريح) رمزاً للتغيير، وكذلك دالي (جماجم والقبور) رمزاً للثورة والتمرد على الواقع.

ويجد القارئ في خطاب محمد الماغوط الشعري كثيراً من الصور

التأمّلية التي تجسد تردي الواقع المعيش ومأساويته، كما يتجلى ذلك واضحاً في قصيدة (الرجل المائل):[1]

كنتُ أقضي الساعات الطوليه
بعد أن ينام أطفالي
وتتقابل أنوفهم الصغيره
كعيون العشاق في المقاهي
أتأمّل قفا قدميه السمراوين
أتأمّل آلاف الأميال
والطرقات المتربة الحارة التي اجتازها
ألمح القش والدم والسياط
فوق ظهره الهارب
أتخيل وجهه الأبيض الحبيب وهو
يتصبّب عرقاً في الأدغال
وأرجله العاليه
تغوص في الوحل والشوك والمقابر
من أجل الحريه
من أجل الكسل والفوضى .

يرسم النص صورةً تأملية متجسدة في الأفعال التأملية المباشرة(كنت أقضي ساعات طويلة.. أتأمّل قفا قدميه، أتأمّل آلاف الأميال، ألمح القش والدم والسياط، أتخيّل وجهه الأبيض)، إذ يتخذ الشاعر من

(1) الأعمال الشعرية: 89.

الظواهر (قفا قدميه، القش والدم والسياط فوق ظهره، وجهه الأبيض، أرجله العالية، تغوص في الوحل والشوك والمقابر) موضوعاً لتأمّلاته لكي يدرك حجم المأساة والمعاناة التي ذاقها ذلك الرجل الغائب- الحاضر في النص عبر ضمير الغائب . فلا تبقى هذه الظواهر جامدة، بل تقوم بحظ من النشاط. فذكر أو حضور تلك الظواهر يستدعي التفكير أو التخييل في المكنونات أو الخلفيات التي تختفي وراء تلك الظواهر أو التي أدت إلى إيجاد تلك الظواهر. فالنص لا يجعل الشخص بحد ذاته موضوع تأملاته الشعرية، بل إنّه ينكّر هذا الرجل ولا يذكر اسمه ولا يقدم أي معلومة عن هويته ليركز على معاناته ومآسيه، ليكشف بذلك عن تردي واقع المجتمع العربي السياسي بسبب غياب الحرية فيه، وحضور القوى القمعية في السلطة التي تمارس الاضطهاد والتسلط. ويبدو أنّ هذا الرجل ليس إلّا صورة أخرى للأنا الساردة، حيث تعالت الأنا الساردة عن ذاتها لرؤيتها من الخارج لتكشف المآسي والمعاناة التي عانتها من أجل نيل حريتها المسلوبة. وذلك عن طريق استخدام تقنية القناع عبر توظيف ضمير الغائب بدلاً من ضمير المتكلم، فاتحد الذات والموضوع في بنية شعرية تأمّلية واحدة، وفي هذا المجال يغدو (هو) وجهاً آخراً لـ(أنا). فعندما تهجر هذه (الأنا) ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب فإنّها تفعل ذلك للتعبير عن حضورها المباشر بطريقة غير مباشرة، فالذات في نصوص الماغوط لا تكفّ عن الإشارة إلى نفسها، في الوقت الذي تشير إلى غيرها، وترينا أنفسنا ضمن العالم، وترينا نفسها كأنّها وعي ذاتي بالحضور القلق في الوجود فاتحاً مغاليق وعيها كي نرى في مراياها الخاصة كلّ ماتريدنا أن نراه[1]. وسمى

(1) رؤى العالم: 179.

ميشيل فوكو هذا المستوى من التأمّل بـ (التثبيت عبر التماهي)، وهذه الفكرة حول التأمّل لا تشبه لعبة الذات مع فكرها، وإنّما تشبه لعبة الفكر حول الذات، بمعنى ممارسة الذات التي تضع نفسها بوساطة الفكر في حالة وضعية فعلية حيث تختبر نفسها، إنّه انتقال للذات قياساً إلى ما كانت عليه نتيجة لأثر الفكر، وفي هذا المستوى من التأمّل ليس أمرُ التفكير في الشيء نفسه تدقيقاً، وإنّما التمرن على الشيء الذي يفكر فيه[1]. فبما أنّ الإنسان موجود أولاً وهو ينتمي إلى مجال الوجود، ومع ذلك فهو محاط من كلّ جانب بعدم النهائية التي لا يمكن النفاذ منها، ولهذا فهو يفكر[2]لكي يفهم وجوده ويعي نفسه والمحيط الذي يعيش فيه، فإنّ «الفهم لم يعد طريقة من طرق المعرفة، ولكنّه طريقة من طرق الكينونة، إنّها طريقة هذا الكائن الذي يوجد وهو يفهم»[3]. فعن طريق التأمّل في الحضور (الأشياء الحاضرة) يستطيع المرء أن يعي ما هو غائب عنه، عبر استحضاره ما هو في منزلة الأذهان إلى منزلة العيان، ويعطي التأمّل الإنسان قوة إدراكية لربط الأشياء المدركة ببنى أشياء غير مدركة واستحضارها واستدعائها إلى عالم المشاهدة، كما فعلته الذات الشاعرة في هذا النص، إذ من خلال التأمّل في (قفا قدمي الرجل) الغريب جسد النص حجم المأساة والمعاناة التي عانها ذلك الرجل في سبيل نيل حريته المسلوبة: (أتأمّل قفا قدميه السمراوين/ أتأمّل آلاف الأميال/ والطرقات المتربة الحارة التي أجتازها/ألمح القشّ والدم والسياط/ فوق ظهره الهارب).

---

(1) تأويل الذات – دروس ألقيت في الكوليج دي فرانس لسنة (1981–1982)، ميشيل فوكو، ترجمة:الزّواوي بغورة: 334– 335 .

(2) العزلة والمجتمع، نيقولاي برديائف، ترجمة: فؤاد كامل عبد العزيز: 109.

(3) صراع التأويلات، بول ريكور، ترجمة د. منذر عياشي: 38.

أمّا الأسلوب التأمّلي غير المباشر فلا يعتمد على الإشارات الصريحة، وإنّما هو متضمن في الخطاب، يحتاج إلى مشاركة أكبر من قبل المتلقي من أجل استنباطه والكشف عنه، ففي قصيدة (الوشم):[1]

آه يا حبيبتي
عبثاً أستردُّ شجاعتي و بأسي
المأساة ليست هنا
في السوط أو المكتب أو صفارات الإنذار
إنها هناك
في المهد ... في الرحم
فأنا قطعاً
ما كنتُ مربوطاً إلى رحمي بحبل سرّه
بل بحبل مشنقه.

يجد المتلقي تأمّلات شعرية في الذات الإنسانية والعالم الداخلي للمتكلم (آه يا حبيبتي/ عبثاً أستردُّ شجاعتي و بأسي ..) وفي الواقع السياسي المتردي (المأساة ليست هنا/في السوط أو المكتب أو صفارات الإنذار.) ثم توقف التأمّل الشعري عند المأساة الإنسانية المعاصرة، ويصور النص ماهية المأساة بأنّها موجودة أزلاً في مجتمعاتنا، وتتمثل في الغياب الأولي للحرية (إنها هناك/في المهد ... في الرحم)، وبذا يكشف النص عمق وعي الشاعر بمآسيه وآلامه، فمشكلته ليست مشكلة عابرة سطحية، بل هي مشكلة وجودية، وهي انعكاس لرؤيته تجاه الحياة وهي رؤية مفعمة بالعبثية (عبثاً

(1) الأعمال الشعرية: 200.

أستردُ شجاعتي و بأسي)، وجاءت نتيجة لعمق تأمّلاته وتفكيره في ذاته والواقع الذي يعيش فيه إذ يطغى عليه غياب الحرية وحضور الاستبداد، وهذه الرؤية تشبه رؤية الوجوديين إلى الحياة والوجود، عندما ربطوا حياة الإنسان باليأس وقالوا: «إنّ حياة الإنسان تبدأ على الشاطئ الآخر من اليأس»[1]، فيستطيع القارئ أن يدرك، من خلال هذه اللوحة التأملية، عمق وعي الشاعر بذاته وأزمته الانطولوجية (الوجودية): (فأنا قطعاً/ما كنتُ مربوطاً إلى رحمي بحبل سرّه/بل بحبل مشنقة) لذلك فأي محاولة للتخلص من المأساة تبوء بالفشل، لأنّ المأساة تسربت إلى وجوده الإنساني قبل ولادته؛ في الرحم لتقطن عالمه الداخلي المضطرب، فالرحم ليست الجنة التي يستقرّ فيها الطفل - كما يتصورها البعض- وينعم فيها باللذة والسعادة، وليس ميلاده عبارة عن طرده من هذه الجنة، ومن ثمّ تبدأ المأساة والأزمة بسبب انفصاله عن هذه الجنة[2]، وإنّما حياته في المراحل كلّها قطع وانعدام، فالحبل الذي يربطه إلى رحمها(حبل سرة) ليس وسيلةً للتغذية، وإنماهو وسيلة لتقيده واستلاب حريته: (فأنا قطعاً/ماكنتُ مربوطاً إلى رحمي بحبل السرة/بل بحبل مشنقة). فهذه السوداوية والعبثية في الرؤية إلى الذات والوجود والحياة هي ثمرة التأمّل الشعري في الواقع المعيش. فالذات واقعة في تأمّلها بين الحضور(المأساة هنا) والغياب (المأساة هناك)، ويتبيّن في النص أنّ الغياب (المأساة هناك) تأثيره أكبر في تفكير الذات مقارنة بالحضور (المأساة هنا)، لأنّ الإنسان قد يستطيع أن يتخلص من المأساة هنا(الحضور- السوط، والمكتب، وصفارات الإنذار) ولكن لا

(1) الاغتراب، شاخت: 53.

(2) ينظر الفضاء الشعري عند بدر شاكر السياب، د. لطيف محمد حسن: 96.

يستطيع أبداً أن يتخلص من المأساة هناك (الغياب- الوجود، الحياة)، إلاّ بغياب آخر وهو الموت أو العدم. وهذا التفاوت بين (هنا – هناك) والوعي الشديد به جعل من التأمّل تأمّلاً سوداوياً قاتماً قلقاً، وجعل من صاحبه أن يعايش المعاناة لأنّ «الذين يتمتعون بموهبة التعبير عما يعانون تزداد معاناتهم عن الجموع الصامتة»[1].

المبحث الثاني: الوعي الاجتماعي

هناك جانبان للوعي: جانب يشمل العلاقة بين الذات الواعية والوجود (الوعي الذاتي)، والجانب الآخر يشمل العلاقات بين الذات الواعية والآخرين، أي عالم الكثرة من الناس والمجتمع (الوعي الاجتماعي)[2] ، فالإنسان عن طريق عقد العلاقات مع الآخرين يستطيع أن يخرج من عزلته، ولا يتمكّن الإنسان أن يعقد علاقاته بالآخرين بشكل صحيح إلّا بعد أن يكون على معرفة أو وعي بهم، فالوعي (المعرفة) إذاً هو وسيلة من وسائل التغلب على العزلة[3]. من هنا فإنّ الفرد المنفصل عن الجماعة، يتجزأ أي يصاب بمرض انفصام الشخصية، أو ينطوي على نفسه، وبالتالي يغرق في حساسيته الخاصة، ويشعر بنوع من مرض الوجود، ويصل إلى الاستنتاج بأن الوجود نفسه ليس إلّا مرضاً[4]. لذا نجد أنّه دائما يحاول أن يبقى على تواصل مع الآخرين، وإذا صادف ظرفاً لم يتمكن من التواصل مع الذين يعرفهم، كما نجد في تجربة الغربة، فسوف يحنّ إليهم ويفقدهم ويتذكرهم في مخيلته أو ذاكرته،

(1) الاغتراب، شاخت: 50.
(2) العزلة و المجتمع: 146 – 147.
(3) م ن : 145.
(4) من الكائن إلى الشخص/1: 22.

فالآخرون جزء غير منفصل من الكائن البشري، فهم الذين يشخصونه قبل أن يدرك نفسه، بصفته الكائن كما هو في الواقع، فهو هبة من الآخرين، لذلك لا نستطيع تعريف الكائن البشري، باعتباره ظهوراً فقط، بل باعتباره ظهوراً- للآخرين، فهو ليس مجرد حضور في وسعه الاستغناء عن الارتباط بأشياء أخرى، فكلّ حضور لا يكون أبداً إلّا في موضع(في هنا)، وعلى هذا فالموضع أي الـ(هنا) لا يكون حتماً إلّا في المكان والزمان[1]. إذاً فإنّ الكائن البشري لا يمكن تحقيق حضوره إلّا من خلال وضعه ضمن العالم البشري، أي بين الأشخاص الآخرين ومعهم، وقد سمت الفلسفة الظاهراتية هذا الترابط الحميم بـ(الكوجيتو الوجودي)[2] أو التذاوت.

ومن أجل بيان أهمية (الوعي الاجتماعي) في نصوص محمد الماغوط الشعرية، قسّمنا هذا المبحث إلى محورين: الغربة والتذاوت.

1- الغربة

الغربة ظاهرة إنسانية قديمة، وقد عرفها الإنسان وعاشها منذ أن وطئت قدماه الأرض وما زالت تلازمه، وتعني الغربة البعد والنزوح عن الوطن، وهي مأخوذة من فعل (غرب) بمعنى (بعُد)، ورجل غريب أي بعيد عن وطنه[3]، فالغربة لها صلة وثيقة بالمكان، إذ يرتبط الإنسان ارتباطاً وثيقاً وحيوياً بالمكان الذي يعيش فيه[4]، لذا

(1) من الكائن إلى الشخص/1: 28 – 29.

(2) فلسفة اللغة، سليفان أورو، وجاك ديشان، وجمال كولوغلي، ترجمة: د. بسام بركة: 370.

(3) ينظر لسان العرب: 11/ 23. ومعجم مقاييس اللغة/ 2: 316.

(4) المكان ودلالاته: سيزا قاسم دراز، ضمن كتاب جماليات المكان، مجموعة من المؤلفين: 60.

فإنّ أي غياب أو بعد عنه، وخصوصاً إذا كان الغياب أو البعد عنه قسراً كأن يهجره شخص خوفاً من السلطة السياسية التي تحكم الوطن، يؤثّر في نفسيته، ويجعله يشعر بالحنين إليه والحزن له، فالغائب عن الوطن أو المكان الأليف (مسقط رأسه) دائماً يعيش في جدلية بين الحضور والغياب؛ الحضور معه روحياً (الذاكرة والأحلام) والغياب عنه فيزيقياً (الجسد).

يجد قارئ نصوص الماغوط الشعرية أنّ ظاهرة الغربة لها حضور قوي في هذه النصوص، لعل ذلك يرجع إلى تجربة غربة حقيقية عند الماغوط، سواء أكانت غربته عن القرية التي ولد فيها (السلمية) وعيشه في دمشق، أم غربته عن دمشق عاصمة سوريا وعيشه في لبنان (بيروت)، فأيّاً كانت الغربة فقد أثّرت في نفسية الماغوط ورؤيته للحياة والوطن، إذ شكلت الغربة عنده وعياً عميقاً تجاه نفسه والمجتمع الذي ينتمي إليه. وبإمكاننا أن نتلمس هذا البعد بشكل واضح في قصيدة (حزن في ضوء القمر):[1]

أيها الربيع المقبل من عينيها
أيها الكناري المسافر في ضوء القمر
خذني إليها
قصيدة غرام أو طعنة خنجر
فأنا متشرِّد وجريح
أحبّ المطر وأنين الأمواج البعيدة
من أعماق النوم أستيقظ

(1) الأعمال الشعرية: 11.

لأفكر بركبة امرأة شهية رأيتُها ذات يوم
لأعاقر الخمرة وأقرض الشعر
قل لحبيبتي ليلى
ذات الفم السكران والقدمين الحريريتين
إنّني مريض ومشتاق إليها
إنني ألمح آثار أقدام على قلبي.
دمشق يا عربة السبايا الورديه
وأنا راقد في غرفتي
أكتب وأحلم وأرنو إلى الماره
من قلب السماء العاليه
أسمع وجيب لحمكِ العاري .
عشرون عاماً ونحن ندق أبوابك الصلده
والمطر يتساقط على ثيابنا وأطفالنا
ووجوهنا المختنقة بالسعال الجارح
تبدو حزينة كالوداع صفراء كالسلّ
ورياح البراري الموحشه
تنقل نواحنا
إلى الأزقة وباعة الخبز والجواسيس
ونحن نعدو كالخيول الوحشية على صفحات التاريخ
نبكي ونرتجف
وخلف أقدامنا المعقوفه

تمضي الرياح والسنابل البرتقاليه ...

وافترقنا

وفي عينيكِ الباردتين

تنوح عاصفة من النجوم المهروله

أيتها العشيقة المتغضّنة

ذات الجسد المغطى بالسعال والجواهر

أنتِ لي

هذا الحنين لكِ يا حقوده !

اعتمد النص في إبراز هاجس الغربة والشعور بالغياب لدى الشاعر على أسلوب التشخيص؛ أنسنة الأشياء المادية أو غير العاقلة ليجعل منها نديماً له يساعده في إفراغ ما بداخله من الإحساس بالغربة والتنائي. وذلك عبر توجهه بالنداء والأمر إلى كلّ من (الربيع) و(الكناري المسافر في ضوء القمر)، واستدعائهما لكي يقللا له من مسافة الغياب التي يشعر بها الشاعر بينه وبين حبيبته الجميلة ذات الفم السكران والقدمين الحريرتين(أيها الربيع المقبل من عينيها/أيها الكناري المسافر في ضوء القمر/خذني إليها .../قل لحبيبتي ليلى/ ذات الفم السكران والقدمين الحريرتين/إنني مريض ومشتاق إليها/إنني ألمح آثار أقدام على قلبي). فالإنسان الغريب دائماً بحاجة إلى الخروج لكي يتخلص من عزلته عبر اتحاده أو اتصاله بالآخرين، إذ ليس ثمة أسوء أو أكثر هدماً من الانطواء على الذات واستغراق (الأنا) في نفسها[1]، وعدم التسامي على الواقع المرير، ويعتمد الشاعر في عملية التسامي على

(1) العزلة والمجتمع: 114- 115.

أساليب لغوية جديدة، ومن هذه الوسائل أسلوب التشخيص أو أنسنة الأشياء غير الإنسانية. فالشاعر نتيجة لشعوره بغياب الآخرين من الناس المألوفين (الحبيبة) يتجه إلى الآخر غير العاقل (الربيع، الكناري المسافر) ليحوله إلى ذات عاقلة. وقد درج الشعراء منذ القدم على مخاطبة الموضوعات الخارجية من ليل وقمر ونسيم وطلل..إلخ، وكأنّهم يدخرون في هذه الأشياء قوة سحرية رفعتها من مرتبة الموضوعات إلى مرتبة الكائنات الواعية. ويسمى هذا التوجه الشعري إلى الموضوعات غير العاقلة بـ(التفات التشخيص)، حيث يلتجأ الشاعر بالنداء إلى أشياء غير العاقلة لأنسنتها، فالنداء هنا يقصد الذوات من خلال مخاطبة الموضوعات، وهو ينادي الموضوعات ولكنّه يخاطب الذوات. فالموجودات ترتفع بفضل النداء من مرتبة الموضوعات إلى مرتبة الذوات، وهذا الارتفاع يتحقق عبر الالتفات في النداء[1]. وقد جمع النص عبر هذا الأسلوب بين الغياب والحضور والانفصال والاتصال والبعد والقرب؛ فالحبيبة غائبة عند الشاعر وهو متشرد بعيد عن الوطن والأهل، ولكن هذا البعد والغياب لا يطمسان حضور الحبيبة والوطن في ذاكرة الشاعر بل هما يزيدان الشوق والحنين عنده، ونستشف ذلك من إحساسه بأثار أقدام حبيبته على قلبه، وسماعه لوجيب جسم دمشق العاري في حين هو راقد في غرفة منفاه: (خذني إليها، أنا متشرد وجريح/ألمح آثار أقدام على قلبي)(أنا راقد في غرفتي../أسمع وجيب لحمك العاري). وإذا كان النص قد استهل بالغياب عبر مخاطبة الحبيبة بطريقة غير مباشرة وإرسال الرسالة إليها بوساطة الكناري المسافر، فإنّه يحوِّل هذا الغياب إلى الحضور عن

(1) أقنعة النص: 51- 53.

طريق تحوُّل الخطاب من خطاب غير مباشر إلى خطاب مباشر، إذ يتجه الشاعر إلى (دمشق) كأنّها حاضرة وماثلة أمامه ونجد ذلك عن طريق حذفه حرف النداء في ندائه لدمشق (دمشق)، واستخدام ضمير المخاطب (اسمع وجيب لحمك العاري) للدلالة على قرب وحضور المخاطَب أمام المخاطِب. كأنّ الشاعر وضع بذلك (دمشق) موضع المساءلة، إذ يذكِّرها بالمعاناة والمآسي التي ذاقها هو وأبناؤها المتشردين نتيجةً لإدارة دمشق ظهرها على أبنائها الحقيقيّين وسد طرق العودة إليها (عشرون عاماً ونحن ندق أبوابك الصلده)، وتوكيل زمام أمورها إلى من ليسوا مؤهلين لذلك (الجواسيس) ما أدى إلى غياب الحرية فيها والتشتت في أواصر العلاقات الاجتماعية، والتأزم في انتماء أبنائها إليها (ونحن نعدو كالخيول الوحشية على صفحات التاريخ). والصوت الذي يعبّر عن هاجس الغربة والغياب عن الوطن هو صوت جميع من يعانون مشكلة الغربة والغياب عن الوطن، وبذلك يتحول الوعي الشعري من الوعي الذاتي إلى الوعي الاجتماعي، عبر تغيير ضمير المتكلم المفرد إلى ضمير جماعة المتكلمين (أنا – نحن). فالشاعر واعٍ بمعاناة الآخرين كما هو واع بمعاناة نفسه، إذاً يشكل حضور الآخرين جزءاً أساسياً من تجربة الذات، ويتبيّن ذلك في انضمام الذات إلى الآخرين ليشكلوا جميعاً وحدة كلية غير منفصلة مجسدة في ضمير (نحن): (نحن ندقّ، ثيابنا، أطفالنا، وجوهنا، نواحنا، نحن نعدو، نبكي، نرتجف، أقدمنا، افترقنا)، فهذا الحضور القوي لضمير جماعة المتكلمين بكل هيئاته المنفصلة (نحن)، والمتصلة (نا)، والمستترة في الأفعال (ندقّ، نعدو، نبكي)، يشي بالوعي الجماعي لدى الشاعر، ويبعده عن التقوقع الذاتي والتعبير عن معاناة النفس إلى الانفتاح بوجه الآخرين ومشاركة معاناتهم.

إنّ الوعي (الوعي الاجتماعي) له حضور قوي في النصوص التي تجسد تجربة الغربة في نصوص الشاعر، ففي قصيدة (الرجل الميت) يوظف الشاعر ضمائر المتكلّم المفرد والجمع لتصوير وعيه بمعاناته ومعاناة مجتمعه:[1]

أيتها الجسور المحطّمة في قلبي
أيتها الوحول الصافية كعيون الأطفال
كنا ثلاثة
نخترق المدينة كالسرطان
نجلس بين الحقول، ونسعل أمام البواخر
لا وطن لنا ولا أجراس
لا مزارع ولا سياط
نبحث عن جريمة وامرأة تحت نور النجوم
وأقدامنا تخبّ في الرمال
تفتح مجارير من الدم
نحن الشبيبة الساقطه
والرماح المكسورة خارج الوطن
من يعطينا امرأةً بثياب قطنية حمراء؟
من يعطينا شعباً أبكماً نضربه على قفاه كالبهائم؟
لنسمع تمزُّق القمصان الجميله
وسقسقة الهشيم فوق البحر

(1) الأعمال الشعرية: 43.

لنسمع هذا الدويّ الهائل

لستة أقدام جريحة على الرصيف

حيث مئة عام تربض على شواربنا المدمّاة

مئة عام والمطر الحزين يحشرج بين أقدامنا

.....

وأنا أسير وحيداً باتجاه البحر

ذلك الطفل الأزرق الجبان

مستعداً لارتكاب جريمة قتل

كي أرى أهلي جميعاً وأتحسسهم بيدي

أن أتسكع ليلة واحده

في شوارع دمشق الحبيبه

يرتبط الحضور في النص بالتواجد في المكان والشعور الإيجابي تجاهه، كما يرتبط الغياب بالابتعاد عنه أو الشعور السلبي تجاهه، وقد شخص النص هذا البعد من خلال لغة تعتمد على المكان والبعد المكاني والعلاقات المكانية، إذ اعتمد النص على مفردات مكانية لتصوير أبعاد معنوية نفسية غير مكانية كقوله: (أيتها الجسور المحطمة في قلبي) ثم شبه بعداً مكانياً آخر بعيون الأطفال: أيتها الوحول الصافية كعيون الأطفال.. وبهذا حوّل النص الغياب (الجسور المحطمة) إلى الحضور من خلال تشبيه الوحول بعيون الأطفال وناداهما لكي يعمِّق من دلالات الحضور، ولكي يعمِّق الوعي بمعانته وآلامه، ولا يقتصر الوعي الشعري على المعاناة الذاتية للشاعر، بل يمتد وعيه المستوى الذاتي ليصبح وعياً بالآخرين، لذا

ينتقل من استخدام ضمير المتكلم المفرد(أنا) الذي استخدمه في بداية النص (قلبي)، إلى استخدام ضمير الجمع (نحن): (كنا، نخترق، نجلس، نسعل، ...). فالنص يصور المعاناة والمآسي التي يعانيها أولئك الغرباء (نخترق المدينة كالسرطان/ نجلس بين الحقول/ ونعسل أمام البواخر)، والشعور بالغربة الحادة جعل كلّ شيء آخر يبدو غريباً معادياً في النص، وهذا الشعور بالمنفى الروحي يتجسد عند الشاعر بصورة صارخة في تكرار الكثيف للنفي بـ(لا) نافية للجنس وهي أقوى أداة النفي، إذ تنفي (لا) نافية للجنس نفي الجنس لا نفي الوحدة ويستغرق نفيها جنس الشيء الذي تنفيه[1]: (لا وطن لنا ولا أجراس، لا مزارع ولا سياط). ولا يقتصر وعي الذات بالغربة على البعد المكاني، وإنّما ألقى هذا الوعي بظلاله على البعد الزماني أيضاً، ويتعمق هذا الوعي من خلال تحديد زمن غربة هؤلاء المشردين الثلاثة: (لستة أقدام جريحة على الرصيف/ حيث مئة عام تربض على شواربنا المدمّاة/ مئة عام والمطر الحزين يحشرج بين أقدامنا)، ولو اعتمدنا على عملية التقسيم ليتبيّن أنّ مدة غربة كلّ منهم تساوي (ثلاثة وثلاثين عاماً وأربعة أشهر) وذلك بتقسيم (مئة عام) على ثلاثة (كنا ثلاثة)، وهذا الاهتمام والتركيز على الجانب الزمني في النص يعود إلى« محورية الزمن في وعي الذات المدركة، إذ يعدّ الزمن مفهوماً أساسياً للوجود الإنساني كما يراه الفرد لذاته، لا كما يسجله العالم الطبيعي أو المؤرخ»[2]. ويشير هذا الجمع لزمن كلّ هؤلاء المشردين معا إذ يساوي (مئة عام) إلى قوة حضور الآخرين في وعي الذات. ولا تقتصر الغربة على الشعور

(1) ينظر معاني النحو/1: 391- 398.

(2) الذات والموضوع: 148.

بالغياب عن الوطن، وهو جزء من الغربة والحنين، وإنّما تشمل كذلك الشعور بالغياب عن الأهل والأحباء، وهو أيضاً يدخل ضمن الوعي الاجتماعي لدى الذات الشاعرة:

وأنا أسير وحيداً باتجاه البحر

ذلك الطفل الأزرق الجبان

مستعداً لارتكاب جريمة قتل

كي أرى أهلي جميعاً و أتحسسهم بيدي

أن أتسكع ليلة واحده

في شوارع دمشق الحبيبه .

تشعر الأنا الساردة بالوحدة القاتلة بسبب غيابها عن الوطن والأهل، لذا فهي مستعدة لارتكاب جريمة القتل،على الرغم من أنّها تصف نفسها بالجبان، لعلها بوساطة هذه الجريمة تضطر إلى العودة إلى بلدها، لكي تنعم برؤية أهلها وأحبابها ووطنها(ذلك الطفل الجبان/مستعد لارتكاب جريمة قتل/كي أرى أهلي جميعاً و أتحسسهم بيدي/أن أتسكع ليلة واحده/في شوارع دمشق الحبيبه)، فعلى الرغم من غياب الأهل والوطن عند الشاعر على صعيد الواقع، فهما حاضران حضوراً قوياً في الذاكرة والروح، فغياب الإنسان عن الأهل والوطن لا يعني النسيان أو الاضمحلال، والإنسان المبعد عن الوطن قسراً يبقى على اتصال مع أرضه، وهذا التواصل هو الذي يولد الحنين، ومن ثمّ يولد الشعور بالألم واللوعة. فالحنين وليد الغربة، ويظلّ يؤرق صاحبه ويعذبه ويبكيه أحياناً، ويدمي مشاعره وأحاسيسه[1]. لذلك يغرق الشاعر في أحزانه

(1) ظاهرة الغربة والحنين في الشعر العربي، د. صبيح الجابر: 17.

ومآسيه، ويجد في الحزن صديقاً حميماً لا يفارقه، كما يتجلى هذا الوعي بغربته تجاه الأهل والأحبة في قصيدة (الخطوات الذهبية):[1]

يقولون أنّ شعركَ ذهبيّ ولامع أيها الحزن
وكتفيك قويان، كالأرصفة المستديره
لفّني يا حبيبي
لفّني أيها الفارس الوثني الهزيل
إنني أكثر حركه
من زهرة الخوخ العاليه
من زورقين أخضرين في عيني طفله .
أمام المرآة أقف حافياً خجولاً
أتأمّل وجهي وأصابعي
كنسر رمادي تعس
أحلم بأهلي واخوتي
بلون عيونهم وثيابهم وجواربهم .
من رأى ياسمينة فارغة خلف أقدامي؟
من رأى شريطة حمراء بين دفاتري؟
إنني هنا فناء عميق
وذراع حديدية خضراء
تخبط أمام الدكاكين

(1) الأعمال الشعرية: 40–41.

والساحات الممتلئة بالنحيب واللذه

إنني أكثر من نجمة صغيرة في الأُفق

أسير بقدمين جريحتين

والفرح ينبض في مفاصلي

إنني أسير على قلب أُمّة

تمحور النص منذ البدء على الوعي بالغياب، واعتمد عليه، ووصل الارتكاز إلى درجة مخاطبته من خلال أسلوب التشخيص (أيها الحزن)، إذ هناك غياب مادي للحزن، وغياب لصاحب الأصوات التي ذكرها النص بقوله (يقولون)، ويقابل هذا الغياب حضور للزمن الحاضر (يقولون) وحضور لضمير الجمع الغائب (هم)، ومهّد هذا الغياب والحضور لبناء ثنائيات أخرى للحضور والغياب كحضور ضمير المتكلم (لفني يا حبيبي) وغياب المدلول الواقعي لـ (الفارس الوثني الهزيل)، وكذلك غياب وجه الشبه أو المناسبة الواقعية بين حركة المخاطِب وحركة زهرة الخوخ العالية وزورقين أخضرين في عيني طفلة، ووقوفه الذي يجسد الحضور أمام المرآة وتأمّله في وجهه وأصابعه الذي قاده إلى الوعي بغربة الآخرين، واستشعار معاناة أهله وإخوته(أحلم بأهلي وإخوتي/بلون عيونهم وثيابهم وجواربهم)، فهو لا يستطيع أن يلتقي بهم في الواقع، لذا فهو يضطر إلى الركون إلى الحلم (الغياب) ليحقق ما يتمناه. فاعتمد النص في ذلك على جدلية الحضور والغياب؛ بين (هنا – الغربة – الحضور) و(هناك– مكان الأليف– الغياب)، وتسيطر رؤية متشائمة على فضاء الوجود في الغربة (هنا)، لأنّ الشاعر يحسّ بعدوانية

المقام الحاضر ويشعر بفناء وتلاشٍ وجوديين، لذا يود أن يتخلص منه ويرجع إلى مكانه الأليف (الوطن): (إنني هنا فناء/وذراع حديدية خضراء/تخبط أمام الدكاكين/ إنني أكثر من نجمة صغيرة في الأفق/أسير بقدمين جريحتين/ والفرح ينبض في مفاصلي/أسير على قلب أُمّة)، فـ(هنا) في قوله (إنني هنا فناء..) يجسد غربة الشاعر تجاه الحضور في هنا الآن، ما يعني أنّه يشتاق إلى (هناك) والماضي البعيد المتمثل في المكان الأليف (الغياب)[1] ، حيث الأهل والأحبة، لأنّ وجوده مرتبط بالوطن ووجود الآخرين من الأهل والأحبة (المألوفين)، فـ«ليس هناك إلّا حضور- مع، أي حضور مشترك، يكتسب منه كلّ واحد مزيداً من الوضوح بالانتباه الذي يوجه إليه»[2]. فقد اسعت دائرة الوعي؛ من الوعي الذاتي إلى الوعي بالآخرين (الوعي الاجتماعي).

2- التذاوت (Intersubjectivite)

يعدّ مفهوم التذاوت إنجازاً من إنجازات الفلسفة الظاهراتية «فمن الأهمية بمكان أن نعرف كيف يمكن لأنا أن ترتبط بأحداثها المعيشية وأن تتوصل لقبول أنا – غريبة، إذ سيتاح آنئذ أن نفهم كيف تتكون الموضعة، بمعنى أن تكون قيمة بالنسبة إلى عدد من الذوات. يتوقف وعي وجود أنا على تجربتي الخاصة بالجسم. بالاستناد إلى هذه التجربة أدرك أنّ طريقة ظهور بعض الأجسام لا يمكن أن تفهم إلّا إذا كان جسد آخر قد تمظهر فيها. هكذا، فأنا أعيش في عالم

(1) الفضاء الشعري عند بدر شاكر السياب: 81 .
(2) من الكائن إلى الشخص/1: 33.

يختبر في الوقت نفسه من قبل الآخرين، وهو عالم مشترك بيننا. فالعالم بذلك هو عالم لكل واحد، وهو أيضاً محدد بطريقة تذاوتية»[1]. فالتذاوت هو خلق أفق بين- ذاتي تتداخل فيه الذوات لتؤسس بينها فضاءً مشتركاً، بحيث يضمن جميع الذوات (الـ - نحن)، والتذاوت يعمل على خلق نقطة استناد مشتركة بين الذوات، والتي تصبح المرتكز الصلب الذي عليه تتأسس كلّ الادعاءات ذات البعد التذاوتي كالتواصل، والتفاهم والاتفاق واللغة المشتركة[2]، وهو تفاعل الذات مع الآخرين، وبوساطته يلغي تقوقع الوعي في دائرة الأنا المنغلقة (الوعي الذاتي)، وينفتح بوجه الآخرين (الوعي الاجتماعي)، وذلك لأنّ الآخرين-كما يرى فرويد- موجودون في أعماقنا[3]. هكذا «وبفضل نظرية الوسط المجاور يمكن أن يفهم الـ (أنا) ككلّ منغمر في تداخل- الذوات(التذاوت) (Intersubjectivite) بصفته نواة دائماً لفكر يفكر في العالم، وفي الآخرين، وفي ذاته، وفي الروابط بين الـ أنا – نحن – آخرين – في – عالم»[4].

يدرك المتابع لخطاب محمد الماغوط الشعري أن الصوت الحزين الذي يخرج من نصوصه يعبّر عن الآلام والمآسي والجوع وغياب الحرية، وحضور الاستبداد والظلم والقمع، وهو لا يمثل

(1) اطلس - dtv الفلسفة، بيتر كونزمان، بيتر بوركارد، فرانز فيدمان، ترجمة: د. جورج كتورة: 197.

(2) الفقدان الجذري للمدلول - ادعاء الوضوح وأفق الحقيقة المستحيلة، عبدالصمد الكباص، مجلة فكر ونقدع21 سبتمبر1999: 9-10.

(3) من الكائن إلى الشخص: 1/ 34، 33.

(4) م. ن /1: 46.

فقط صوت الذات المنعزلة والمنطوية على أحزانها والمتقوقعة على نفسها مع معاناتها فحسب، وإنّما يحمل في داخله المعاناة الإنسانية بصورة عامة ومعاناة الإنسان العربي بصورة خاصة. وقد خصص الشاعر نصوصه للتعبير عن هذا البعد الإنساني، ومن أجل توضيح جنبات هذا البعد في شعر الماغوط نستدل بقصيدة (من دفاتر الضباب):[1]

الكلّ يركض وراء الشهرة

المال

الحبّ

الجنس

الرياضة

الفروسية

الطعام

وأنا أركض وراء الفقراء

وهذا من سوء حظي وحظهم

وحدهم الفقراء يستيقظون مبكرين قبل الجميع

حتى لا يسبقهم إلى العذاب أحد .

يجري النص تقابلاً بين نوعين أو طريقتين من الحياة؛ طريقة تقوم على الاقتناء والاستحواذ والاكتناز والجشع، والأخرى تقوم على ترسيخ قواعد الوجود الإنساني الخير، وإتاحة الفرصة للبشر

(1) شرق عدن غرب الله: 76.

ليخرجوا أجمل ماعندهم من مواهب وملكات وأخلاق، وهذا التقابل أزلي تليد بين الخير والشر، وقد سماه إريك فروم بالتقابل بين التملك والكينونة، أو بعبارة أخرى بين الملكية والوجود[1]. وقد تغلبت على الإنسان المعاصر الطريقة الأولى للعيش التي هي رغبة التملك، إذ إنّ كلّ همه هو امتلاك الأشياء، ويرى أنّ سعادة الإنسان، وماهية وجوده، ومعنى حياته، وجوهره يكمن جميعاً في ما يملكه، وهناك توق شديد إلى الشهرة والسلطة، ومزيد من الامتلاك. لذا فهو في ركض دائم وراء إشباع تلك الرغبة التملكية بأي وسيلة كان. لكن الخطاب الشعري هنا يخالف تلك النظرة ويأتي بمنظور تذاوتي إنساني مبني على العطاء وليس التملك، لأنّ الأشياء ليست ثروة (رأس المال) حقيقية لأنّها لا تجعل الإنسان خالداً، وهي أشياء مادية فانية وزائلة: (الكلّ يركض وراء الشهرة، المال، الحبّ، الجنس، الرياضة، الفروسية، الطعام)، بل يرى أنّ الثروة الحقيقية التي تجعل الإنسان خالداً هو الوقوف في صف البؤساء والمغدورين والفقراء، الذين لا أحد يواسيهم ويقف بجانبهم، وهم مهمشون من قبل الطبقة المترفة والسلطة الحاكمة. وهذه الطريقة التي انتهجها الشاعر هي طريقة الكينونة على حد قول إريك فروم. إذ يرى «أنّ الأنسنة الصرفة تحتاج إلى تجاوز نزعة الاستحواذ باتجاه الفعل، وعلى الأنانية والأنا لصالح المشاركة والآخر»[2]. فهذا البعد التذاوتي لدى الشاعر يدفع به، على الرغم من معانته وآلامه الذاتية، إلى أن يقف بجانب الفقراء ويعبر عن معاناتهم. وبذلك «ينفصل الأنا عن الأنانية،

(1) الإنسان بين الجوهر والمظهر، إريك فروم، ترجمة: سعد وهران، مراجعة وتقديم: لطفي فطيم: 5.

(2) فن الوجود، إريك فروم، ترجمة: إيناس نبيل سليمان: 17 .

ويندمج مصيره في مصير النوع البشري، مما يكسبه ثروة وحرية لا حدّ لهما. فالشخص لا يكتمل في الإنسان إلّا بقدر ما يشعر أنّه هو مجموع الآخرين»[1]: (وأنا أركض وراء الفقراء/وهذا من سوء حظي وحظهم/وحدهم الفقراء يستيقظون مبكرين قبل الجميع/حتى لا يسبقهم إلى العذاب أحد.)، من هنا نجد أن الآخرين حاضرون بقوة في وعي الشاعر، وهو بدوره انفتح بوجه الآخر، ويتجلى هذا الانفتاح من خلال حضور الآخر الإنساني أو واقعه في عالم الذات الإبداعي حضوراً يؤكد قيام تجربتها على الانفتاح على الآخر بحيث يتجلى الآخر لغوياً في بنية الخطاب الابداعي وتأخذ علاقة الذات به معنى الحلول فيه والاندماج به[2]. وهذا الهاجس الإنساني والاهتمام بقضايا الآخرين والتعمق في فهم الواقع والمشاركة في معاناة العامة والمساهمة في تغيير الواقع بدلاً من التكيّف معه من شروط العمل الإبداعي. وهو بدوره يسهم في خلق وعي جديد في مجال تغيير الواقع، وإعادة بنائه، واستبداله بواقع آخر نقيض له[3]. ويتجلى هذا البعد التذاوتي والهاجس الإنساني لدى الماغوط أكثر في قصيدة (في يوم غائم):[4]

ساعة أستلقي وحيداً في ليالي الشتاء

في ليالي الصيف

غائصاً في فراشي النتن

وقدماي بارزتان كنابي الفيل

---

(1) من الكائن إلى الشخص/1: 86.

(2) الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية: 27.

(3) غربة الكاتب، حليم بركات: 204، 105.

(4) الأعمال الشعرية: 152 – 153.

وأفكر بالملايين المعذبة

بالزلازل والطغيان

بالأزهار المسلوقة

وخشخشة رسائل الغرام في الصحاري

ساعة أمدّ رأسي من النافذه

وألمح المطر، والنهود التي يغطيها العشب

والشعراء الموتى مبعثرين على الثلوج البيضاء

أتمنى أن أمسك هذه الأرض من جلدها

وأقذفها كالهرة من النافذة

ولكنني وأنا أحتضر

وأنا أسبح في قبري كالمحراث

سأموت وأنا أتثاءب

وأنا أشتم

وأنا أهرّج

وأنا أبكي . . .

يتبيّن في النص أن الذات الشاعرة لا يشغلها شيء في تأمّلاتها سوى التفكير في بؤس الآخرين ومعاناتهم، وهذا ما نستشفه من خلال الإشارات النصية الحاضرة في النص: (أستلقي وحيداً، غائصاً في فراشي النتن، قدماي بارزتان كنابي الفيل، وأفكر بالملايين المعذبة، بالزلازل والطغيان، بالأزهار المسلوقة، وخشخشة رسائل الغرام في الصحاري)، وهذا الوعي بهموم الآخرين ومعاناتهم يؤدي

بالذات الشاعرة إلى حالة الاستنفار، والتمرد على الواقع المزري (الحضور): (أتمنى أن أمسك هذه الأرض من جلدها، وأقذفها كالهرة من النافذة)، ولكن المتلقي يجد أنّ الذات وقعت في حالة عدم التوازن والقلق بين الواقع والتمني، وغياب القدرة على تغيير هذا الواقع السيء ما يؤدي بها إلى التآكل في داخلها والإغراق في حزن واغتراب عبّر عنهما النص بتكرار المفردات التي تدل على الموت في نهاية النص: (ولكنني وأنا أحتضر، وأنا أسبح في قبري كالمحراث، سأموت). ولكن على الرغم من معاناتها وعدم قدرتها على تغيير الواقع نجد أنّها لن تتخلى عن مساندة الآخرين البائسين. كما نرى ذلك في قصيدة (أمير من المطر وحاشية من الغبار):[1]

سأظلّ مع القضايا الخاسرة حتى الموت

سأظلّ مع الأغصان الجرداء حتى تزهر

مع دمشق القديمة كملامحي

مع العتبات الرطبه

والسعال المصطنع قبل دخول الأبواب

كيف أهجرها

وقدماي منغرستان في أرصفتها

كنابين في لثة.

يوضح النص أن الوعي الاجتماعي لدى الذات الشاعرة وعي راسخ ونتلمس ذلك في لغة النص التي ركّزت على زمن المستقبل من خلال تكرار حرف السين والفعل المضارع (سأظلّ) الدالة على

(1) الأعمال الشعرية: 180- 181.

المستقبل: (سأظلّ مع القضايا الخاسرة حتى الموت/سأظلّ مع الأغصان الجرداء حتى تزهر/مع دمشق القديمة كملامحي)، فالذات على وعي كلّي بأنّ حضورها مرتبط بحضور الآخرين وبحضور الوطن (كيف أهجرها/وقدماي منغرستان في أرصفتها/كنابين في لثة.) فهما أصبحا ملازمين لبعضهما، وهذا الوعي التذاوتي لدى الذات يؤدي بها إلى أن تحلم أو تفكر بخلاص الآخر من المأزق الذي وقع فيه، وخلق عالم آخر أفضل لكي يعيش جميعهم فيه سويةً:[1]

حلمي القديم:

وطن محتل أحرره

أو ضائع أعثر عليه

حدوده تقصر وتطول حسب مساحته وعدد سكانه و

أنهاره ونشاط عصافيره

و المغتربين من أبنائه

و العابرين في طرقاته

و المزودين بالوقود في أجوائه

وطني حيث يشرب المارة

ويشفي المرضى

و تزهر الأشجار العارية

حتى قبل وصول الربيع إليها

* * *

(1) البدوي الأحمر: 23.

يا أمهات الكتب

أخبروني:

ماذا حلّ بمؤلفاتي المتواضعة ؟

لقد عانيت طويلاً في كتابتها

وأريد أن أعرف ما آلت إليه

على أي رف ترقد ؟

أو في أية مصبغة تستخدم ؟

و إن كنتُ أتمنى أن يكون ما تبقى منها

قد تحول إلى طائرة ورقية

بيد طفل يتيم من بلادي .

يجمع النص في الاستهلال بين الحضور والغياب؛ حضور ضمير المتكلم والرغبة والآمال، والغياب المتمثل في الزمن الماضي الغابر، ووظفهما الشاعر للتعبير عن وعيه الاجتماعي، إنّه يحلم ويسعى لكي يمتلك وطناً مثالياً يتسع لأبنائه المغتربين والعابرين المسافرين. إنّ هذا الوطن شبيه بالجمهورية المثالية التي صاغها (أفلاطون)، أو المدينة الفاضلة التي تحدّث عنها الفلاسفة المسلمون، والملمح البارز لهذا الوطن الذي يحلم به الشاعر هو السعادة: ينبغي أن يكون الجميع يشعرون فيه بالسعادة، بعيداً عن أي ظلم واستبداد بحيث يكون جميع فصوله ربيعاً: (وطني حيث يشرب المارة، وتزهر الأشجار العارية، حتى قبل وصول الربيع إليها)، ويستمر هذا الوعي بالآخرين لدى الشاعر عبر الانفتاح على الآخر والإقرار بالحقوق المشتركة، إذ إنّ العالم الذي يعيش فيه الشاعر ليس ملكاً له، فهو يُخْتَبر في الوقت

نفسه من قبل آخرين، وهو عالم مشترك بين كلّ الذوات، فالعالم بذلك هو عالم لكلّ واحد، وهو أيضاً محدد بطريقة تذاوتية[1]. فالشاعر لا يقف عند هذا الحد، وإنّما يرى أنّ كلّ ما كتبه من الكتب والمؤلفات هو من أجل إدخال السرور إلى قلب طفل يتيم في بلاده ولو كان هذا السرور عن طريق تمزيق صفحات كتبه من قبل هذا الطفل اليتيم وصنع طائرة ورقية منها: (وإن كنتُ أتمنى أن يكون ماتبقى منها، قد تحولت إلى طائرة ورقية، بيد طفل يتيم من بلادي). ويتسع وعي الشاعر الاجتماعي للآخر القريب منه والبعيد عنه، إنّه لا يتكفي بالحديث عن معاناته الذاتية، ولا يرصد مأساة مجتمعه فحسب، وإنّما يتسع صدر نصوصه ورؤاه الشاعرية للإنسان حيثما يكون؛ في الماضي والحاضر، ونستشف ملامح هذا التذاوت الإنساني الكبير لديه في قصيدة (الغجري المعلّب):[2]

فأنا لم أجُع صدفه
ولم أتشرد ترفاً أو اعتباطاً
« ما من سنبلة في التاريخ
إلّا وعليها قطرة من لعابي».
أعرف أنّ مستقبلي ظلام
وأنيابي شموع
أعرف أنّ حد الرغيف
سيغدو بصلابة الخنجر

---

(1) اطلس – dtv الفلسفة: 197 .

(2) الأعمال الشعرية: 163– 164.

وأنّ نهر الجائعين سوف يهدر ذات يوم

بأشرعته الداميه

وفرائصه الغبراء

فأنا نبي لا ينقصني إلّا اللحية والعكاز والصحراء

ولكنني سأظلّ شاكي السلاح

في (قادسية العجين)

في (واترلو الحساء) التي يخوضها العالم

هكذا خلقني الله

سفينة وعاصفه

غابة وحطابا

في دمي رقصة الفالس

وفي عظامي عويل كربلاء

وما من قوة في العالم

ترغمني على محبة ما لا أحبّ

وكراهية ما لا أكره

ما دام هناك

تبغ وثقاب وشوارع . . .

إذ يتحول النص إلى نافذة مشرفة على معاناة الإنسانية جمعاء، بحيث يمتزج فيها وعي الشاعر بوعي أسلافه الغابرين، ويصير فيها صدى لأصوات تنبع من بعيد؛ من غمار التأريخ: (ما من سنبلة في

التأريخ/ إلّا وعليها قطرة من لعابي)، إنّه وعي عبر الزماني ينطلق من التأريخ مروراً بالحاضر المتمثل في الفعل المضارع (أعرف) متوجهاً إلى المستقبل (سيغدو بصلابة الخنجر، سوف يهدر ذات يوم). فكما كان (برومثيوس) في الأسطورة اليونانية ضحى بنفسه في سبيل الإنسانية عندما سرق الشعلة من كبير الآلهة (زيوس) بعدما أغضبها وحرم الإنسان من النار، وتمكن برومثيوس بذلك من إعادة النار إلى الإنسانية وإن نال عقاباً شديداً[1]، فإنّ الشاعر يحاول إعادة التجربة نفسها من أجل إخلاص الإنسانية من شر الجوع بعدما حرمت الطبقة البائسة من الخبز(ولكنني سأظلّ شاكي السلاح/ في (قادسية العجين)/في (واترلو الحساء) التي يخوضها العالم). فالنص مشروع ثورة جديدة ضحيتها هي الشاعر نفسه ولكن هذه التضحية لا تذهب سدى وإنّما تصبح فتيلة الثورة: (أعرف أنّ مستقبلي ظلام/وأنيابي شموع/ أعرف أنّ حد الرغيف/سيغدو بصلابة الخنجر/وأنّ نهر الجائعين سوف يهدر ذات يوم/ بأشرعته الداميه/وفرائصه الغبراء)، والنص عبر تكرار دال (أعرف) بشكل ملحوظ ظاهراً ومقدراً عبر ربط الجمل الشعرية بحرف عطف (الواو) يجسد وعي الشاعر بمعاناته ومعاناة الآخرين، وهذا الحضور للآخرين في وعي الشاعر يخلق فضاءً يوحد الذات بالعالم: (في دمي رقصة الفالس، وفي عظامي عويل كربلاء). ويمكن استحضار دلالات البعد التذاوتي في وعي الشاعر أكثر من بيان هويته المجازية (أنا نبي)، إذ إنّ النبي يهتم دائماً بمصير قومه أو

(1) ينظر أساطير إغريقية- الآلهة الكبرى-، د. عبد المعطي شعراوي/3: 84-86.

بالمجتمع والتأريخ، فهو يستنكر رذائل قومه ومجتمعه، فهو دائماً عرضة للاضطهاد في أي لحظة بسبب مواجهته للفساد[1]، وقد اعتمد النص على الانزياح في استخدام كل من (قادسية وواترلوا)، ويتجسد الانزياح في اضافة (قادسية) إلى (العجين) و(واترلوا) إلى (الحساء)، للدلالة على غياب العجين والحساء، لذا يستوجب هذا الغياب اندلاع الحرب، فالحربان المذكورتان كانتا حاسمتين في التأريخ، حرب القادسية اندلعت بين جيش المسلمين وجيش الفرس في آخر آيار أو أول حزيران 637 م وانتهت بانتصار جيش المسلمين[2]، وحرب واترلوا اندلعت بين الجيش الفرنسي بقيادة (نابليون بونابارت) والجيش البريطاني بقيادة (ولبخت) بمساندة الجيش البروسي بقيادة (بلوخر) في (واترلو) سنة 1815م قرب بروكسل، وانتهت المعركة بهزيمة نابليون بونابارت[3]، وذلك لأنّ الذات الشاعرة لا تعيش لوحدها فقط بل هي حاملة لهموم كلّ إنسان أينما يكون: (زنجياً بمختلف الألوان كالشفق، كالربيع، في دمي رقصة الفالس، وفي عظامي عويل كربلاء)، فرؤيتها هي رؤية أممية عالمية، أكثر من أن تكون رؤية محلية على مستوى أمة واحدة، أو وطن واحد.

---

(1) العزلة والمجتمع: 130.

(2) ينظر تأريخ العرب، د. فليب حتى، د. أدورد جرجي، د. جبرائيل حبّور/1 : 209.

(3) ينظر التأريخ المعاصر- أوروبا من الثورة الفرنسية إلى الحرب العالمية الثانية، د. عبد العزيز سليمان نوار و د. عبدالمجيد نعنعي: 132 و تأريخ أوروبا الحديث والمعاصر، أ. د. زين العابدين شمس الدين نجم: 340.

الفصل الثالث

الحضور الإيجابي والغياب السلبي

يرتبط مفهوم الإيجاب والسلب بالحكم على كيفية العلاقة الموجودة بين الأشياء والمفاهيم، على طابع قضية ما، إذ إنّ الإيجاب هو تأكيد على حضور هذه العلاقة، والسلب يقوم على تأكيد غياب هذه العلاقة[1]. وورد مفهوم الإيجاب عند المنطقيين والحكماء في مقابل مفهوم السلب، إذ يراد بهما الثبوت وعدم الثبوت، فثبوت شيء لشيء إيجاب، وانتفاؤه عنه سلب، وقد يراد بهما إيقاع النسبة وانتزاعها أي رفعها، فالإيجاب هو إيقاع النسبة الثبوتية والسلب رفع الإيجاب أي الثبوت، إذ لو أريد به الإيقاع لزم أن لا يتحقق السلب إلّا بعد تحقق الإيجاب، فيجب أن توقع النسبة في كلّ سالبة وترفعها، ويمكن أن يراد به الإيقاع ويدفع الإيراد بالفرق بين جزء الشيء وجزء مفهومه فإنّ البصر ليس جزءاً من العمى وإلّا لم يتحقق إلّا بعد تحققه، بل هو جزء من مفهومه، فالإيجاب جزء من مفهوم السلب وليس جزءاً من السلب[2]. وركز (هيجل) على مفهوم السلب فبنى فلسفته على منطق جدلي قائم على ثلاثة أركان: الإيجاب والسلب (النفي) وسلب السلب (نفي النفي)؛ وهذا الأخير (نفي النفي) تكوين جديد يطغى عليه الإيجاب، وهكذا تستمر العملية بين الإيجاب والسلب، ومن تناقضهما يتولد شيء جديد[3]، ويمثل هيجل في توضيح رؤيته الجدلية بكُمّ الزهرة إذ «يختفي كمّ الزهرة إذا تفتحت الزهرة، ويخيّل إليك أنّ بين الكُمّ والزهرة شيئاً من التضاد أو أنّ الأخيرة تدحض الأولى. ثمّ تجيء الثمرة بعدئذ لتعلن بوجودها أنّ الزهرة ليست سوى صورة زائفة من صور النبات. وهكذا تحل حقيقة كلّ واحدة منها محل الأخرى، وليست

(1) موسوعة لالاند الفلسفية: 37، 869.

(2) كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، محمد علي التهانوي/1: 965.

(3) ينظر المنهج الجدلي عند هيجل: 338-341.

هذه الصور متميزة بعضها عن بعض فحسب، بل إنّ الواحدة منها تتنافر مع الأخرى باعتبارها مضادة لها. ومع ذلك فإنّ الطبيعة السيّالة التي تسري فيها كلّها، تكوّن منها لحظات من وحدة عضوية تتآخى، فلا تعارض إحداها الأخرى»[1].

أمّا الإيجابية والسلبية فهما مفهومان نفسيان يتعلقان بتوافق الإنسان مع ذاته ومحيطه، لأنّ التوافق عملية دينامية يجري فيها تغيير أو تعديل في سلوك الفرد، وفي أهدافه وحاجاته أو فيهما جميعاً[2].

المبحث الأول: حضور التواصل وغياب الحبّ

إنّ العلاقة بين الكائنات البشرية ليست علاقة ساكنة ثابتة غير فاعلة، بل هي تتسم بالصيرورة وهي دائمة التغير والتجدد، إذ لا تقتصر على العلاقة التعاملية كعلاقة الآلات المادية الجامدة معاً، وإنّما تتعدى إلى علاقة تفاعلية منتجة ما يتولد منها الحبّ إذا استمرتْ، فالحبّ هو أسمى علاقة تواصلية بين الناس، وهو حالة إنسانية راقية، وبه يحيا الإنسان، وهو في جوهره مستويات وحالات وأشكال ودرجات، من حبّ الله والوطن والأم إلى حبّ الزوجة والأولاد وما إلى ذلك، ولكن أكثر أشكال الحبّ إلحاحاً وتأثيراً وفاعلية هو الحبّ بين الرجل والمرأة[3].

وقد عدّ الحبّ مقوماً من مقومات الحياة الأساسية، فهو «من الموضوعات التي تدلّ على علاقة الإنسان بوجوده، وهو تعبير عن رغبة في البقاء، فإذا كان الموت عامل استهلاك، فإنّ الحبّ عامل إنتاج وإذا كانت الحياة سوداء، فإنّ الحبّ يلوّنها بالسعادة، وهكذا يقف الحبّ بما

(1) ظاهريات الروح، هيجل، ترجمة: د. إمام عبد الفتاح إمام: 131- 132.
(2) جماليات التلقي في السرد القرآني، د. يادكار لطيف الشهرزوري: 64.
(3) قصيدة النثر، د. أحمد زياد محبك: 78- 79.

فيه من حيوية وحركة وعطاء في مواجهة الموت والاغتراب»[1]. من هنا فإنّ حضور الحبّ بين الناس يعدّ حالة إيجابية فيضفي إلى السعادة والشعور بالفرح في حياتهم، وأمّا غيابه فهو حالة سلبية يؤدي إلى الخلل في توازن العلاقة بينهم، ويؤدي إلى الفردية والانفصال، ومن ثمّ يؤدي إلى الشعور بالغياب والاغتراب. من هنا يرى هيجل أنّ الوحدة الحقيقية بين الفرد والبنية الاجتماعية تتطلب تجاوز الفردية.. إذ يتعيّن على الفرد أثناء تواصله مع العالم الاجتماعي أن يستعيد مجالاته الأصلية، لأنّ هذه المجالات تساعد المرء على تفهم الطابع الإيجابي الذي يضفيه هيجل على هذا المطلب، فالحبّ هو هذا الميدان الإيجابي الذي يتوصل المرء من خلاله إلى هذه الوحدة[2]. نستشف من ذلك أنّ غياب الحبّ يعد طابعاً سلبياً يؤدي إلى انفصال الذات عن البنية الاجتماعية ومن ثم يؤدي إلى اغتراب هذه الذات مع ذاتها والمحيط الذي تعيش فيه. والحبّ هو الذي يعيد التواصل بين الإنسان ومجتمعه.

يجد القارئ في نصوص محمد الماغوط الشعرية مستويات من التواصل الشعري، تجسد حضور التواصل بين المخاطِب والمخاطَبة (المرأة، الحبيبة، الصديقة،..). إلّا أنّ هذا التواصل سطحي مادي، لا يتغلغل إلى الأعماق، وتميل اللغة فيه إلى العنف، عبر سيطرة مفردات العنف والموت والقتل والطرد، وكل ذلك من أجل رصد التناحر والتنابذ الموجود في أرض الواقع، ففي قصيدة (الدموع) نجد حضوراً للتواصل بين طرفين (حبيب وحبيبة)، إلّا أنّ هذا التواصل لا يؤدي إلى الاجتماع والالتئام، بل يؤدي بدل ذلك إلى التشرد والغياب:[3]

(1) بنية القصيدة العربية المعاصرة، د. خليل الموسى: 156- 157.
(2) الاغتراب، شاخت: 83- 84.
(3) الأعمال الشعرية: 140- 141.

أيتها الطفلة المدببة كالرمح
لن أنسى ما حييتُ
وجهكِ المغطى بالدموع
يوم افترقنا على ناصية الشارع
وأوراق الخريف تتساقط على معطفكِ الصغير
ولم تنظري إليّ !!
كنتِ تلتفتين إلى الوراء
عيناكِ مليئتان بالدموع
وشعركِ مسترسل كشعر الفرسان المقهورين .
* * *
هكذا أودك يا حبيبتي
زهرة برية أو يمامة في عنق الريح
ولكنني يائس حتى الموت
أتقهقهر بلا روية على تلال الحبر
وأهدابكِ الجميله
تنحني على صفحاتي كعبيد في المراكب .
ولا كلمة للطفلة الغريبه
إنني أرى كلّ شيء
الأشرعة والرعد
والقمر والريح والدماء
ونوافذ السجون المطفأة عند الغروب

أرى كلّ شيء

إلاّ جديلتيك الحبيبتين

* * *

أود أن أهيم فوق جسدك الصغير

وأسحقه كالورده

أن أرفعه بيدي كبندقية صغيرة فوق التلال

فاهدئي بجواري

أيتها الطفلة الغائبه

الفراش بارد ومظلم

ونهداكِ عصفوران من الجمر !!

يتمثل حضور التواصل في النص بين الشاعر والمرأة الحاضرة في النص في الإشارات اللغوية التي تجسد هذا الحضور؛ كالنداء المحمل بالعاطفة والإحساس الإنساني (أيتها الطفلة، يا حبيبتي)، ونفي النسيان، إذ يستخدم النص أداة نفي (لن) وهي تفيد نفي الاستقبال نفياً مؤكداً[1]، وكذلك في فعل (افترقنا) إذ إنّ الافتراق يأتي بعد الاتصال، وإثر هذا الافتراق تشرع (الحبيبة) بالبكاء: (وجهكِ المغطى بالدموع، عيناكِ مليئتان بالدموع)، وتكرار دال (الدموع) في النص دليل على قوة التواصل بينهما، وإشارة على وجود شعور بالحبّ من قبلها (الحبيبة) تجاه المخاطَب، كما تجسد هذه الإشارات اللغوية الدالة على حضور التواصل حالةَ إيجابية في النص، وتضفي جمالية على النص عبر التكرار للألفاظ مثل: أرى، أيتها، عين، فضلاً عن سيطرة صوت

(1) معاني النحو/3: 349.

الألف). ولكنّ هذا الحضور الإيجابي للتواصل يسلمنا إلى حالة أخرى مناقضة للحالة الأولى وهي حالة غياب الحبّ عند الطرف الأول تجاه الثاني (الحبيبة)، على الرغم من حضور سياقي للفظة الحبّ (يا حبيبتي)، ولكن هذا الحضور يقابله غياب في المضمون، وعدم تمكن الحبّ من تغيير (أنا) المتكلم، إذ نلتقط هذه الحالة (غياب الحب) في الإشارات اللغوية التي تدلّ على عنف وقسوة في تعامل المتكلم مع هذه (المرأة/الحبيبة) ما يتنافى ومضمونَ الحبّ: (هكذا أودك يا حبيبتي/زهرة برية أو يمامة في عنق الريح/أود أن أهيم فوق جسدك الصغير/وأسحقه كالورده/أن أرفعه بيدي كبندقية صغيرة فوق التلال)، وهذه الحالة (غياب الحبّ) هي حالة سلبية لدى الشاعر، تنبع من الشعور بغياب (الحبيبة) وعدم حضور الحبيبة على صعيد الواقع وقت الحاجة: (ولكنني يائس حتى الموت/أتقهقهر بلا روية على تلال الحبر/وأهدابك الجميله/ تنحني على صفحاتي كعبيد في المراكب... إنني أرى كلّ شيء/الأشرعة والرعد/والقمر والريح والدماء/ونوافذ السجون المطفأة عند الغروب/أرى كلّ شيء/إلاّ جديلتيك الحبيبتين.... فاهدئي بجواري/ أيتها الطفلة الغائبه). وهذا ما يعني أنّ الغياب هو المسيطر على جو النص، فغياب المرأة بوصفها طرفاً حقيقياً في معادلة التواصل، في مثل هذه الحالات يؤدي إلى مزيد من المأساة: (أرى كلّ شيء/إلاّ جديلتيك الحبيبتين)، وقد خلق غياب المرأة ومن ثمّ غياب الحبّ شعوراً سلبياً عند الشاعر صوّره النص عبر أسلوب المفارقة المتمثل في اجتماع المتناقضات في فضاء نصي واحد :(فاهدئي بجواري، أيتها الطفلة الغائبه، الفراش بارد ومظلم، ونهداك عصفوران من الجمر!!)، وتلخص هذه المفارقات الشعرية نظرة الذات إلى الحياة والوجود، لأنّها تدرك أنّ وجود التنافرات معاً جزء من بنية الوجود، وأنّ

الكائنات الحقيقية تناقضات لمستها الحياة، أو عبث خرج إلى حيز الفعل، وبذلك تعبِّر عن وعي الذات بتعقيد الحياة ونسبية القيم، أو تعبِّر عن معنى أوسع وأغنى مما يمكن فعله في حالة التقرير المباشر[1].

إنّ حضور الحبّ والتواصل يؤدي إلى الانفتاح والتوهج والنشاط، وغيابه يؤدي إلى الاغتراب، والشعور بالخواء لدى الفرد في مستويات الحياة كلّها، فالإنسان عندما يكون صغيراً يكون بحاجة إلى الحبّ والحنان والدفء العائلي، وعندما يكبر ويصبح شاباً تستمر الحاجة إلى الحبّ وتتغيّر درجته ونوعه، وعندما يصل المرء إلى سن الشيخوخة تزداد حاجته إلى الحبّ والتواصل، مع تغيير جذري في ماهية الحبّ وجوهره، وانطلاقاً من هذه الأهمية للحبّ، تصور نصوص محمد الماغوط الشعرية ثنائية حضور الحبّ وغيابه، وترصد مآل غياب التواصل الحقيقي بين الإنسان وذاته، أوبين الحبيب والحبيبة، أو بين الرجل والمرأة، وإذا قرأنا قصيدة (هياج الفأر) للتدليل على هذا الجانب في شعر محمد الماغوط، لوجدنا صورة الإنسان الباعث عن التواصل وهو محاط – في الوقت نفسه – بالغياب وانعدام الحضور:[2]

ليكن وجهي أصفر كوجوه الموتى
وفوق ظهري شجرة من الأصابع
شجرة من النار .
هذه شهوتي
سأبعثرها بقدمي
وأتصرف بفيضها

(1) المفارقة، د. سي. ميوميك، ترجمة: د. عبدالواحد لؤلؤه: 39، 41.
(2) الأعمال الشعرية: 129– 130.

كما يتصرف المنتصر بأسلابه وأسراه.

لا مدفع ينتظرني

ولا امرأة تبتسم لي عند الصباح

ماذا أعمل أيام الحرب؟

أيام الرخاء؟

قيظ وفتوة

وأنهار من الدم والشيب بين فخذي

لا أداعب أحداً ولا أقبل أحداً

سيفان مزروعان في الفراش

وأصابع مضمومة كالقلنسوة أمام عينيَّ .

* * *

آه كم أودّ

أن آكل النساء بالملاعق

أن أقضم أكتافهنَّ كالفهد

الزوجات الوحيدات

الزوجات السمراوات

حاملات الحليب والخضار

حاملات الأطفال والسنانير .

* * *

أنا سيد الأحلام

وزعيم الأرائك الفارغه

أحلم بأصدقاء من الوحل

بأمطار من النار

بجبل هائل من النار فوق ظهري

تجلس على سفوحه كلّ نساء الشرق الجميلات

ذوات الآباط الحليقة

والغدائر الممزوجة بالعطر والتوابل.

أحلم بامرأة صغيرة كالإصبع

هناك في البراري القرمزيه

حيث الأزهار ميته

والعصافير تلمع كالأظافر على الأشجار.

استهل النص برصد حالة التصدع النفسي للشاعر، أي حضور الاغتراب، وغياب التواصل والحب، لذلك بدأ الشاعر مباشرة بفعل الأمر المجسد للحضور (ليكن وجهي أصفر) لكي يصور حضور الاغتراب، ويضعنا أمام لا مبالية المتكلم في النص تجاه ما يحدث له، كأنّه تخلى عن الحياة ونفض يديه عنها، واستسلم لوضعه الحضوري المتشائم المغترب نتيجة لشعوره العميق بغياب الحبّ. فغياب الحبّ يتجلى على طول النص من خلال حضور لوازم شعرية متمثلة في تكرار النفي: (لا مدفع ينتظرني، لا امرأة تبتسم لي عند الصباح، لا أداعب أحداً ولا أقبل أحداً..). وإذا كان الحبّ رغبة في البقاء، وتعلق بالوجود، وخلق فاعلية إيجابية لدى الإنسان فإنّ غيابه هو موتٌ أو استسلام للموت وسلبٌ، كما يصوره النص من خلال لون الأصفر المرتبط بـ(وجوه الموتى): (ليكن وجهي أصفر كوجوه الموتى) إذ جاء

هذا اللون ليفصح بحضوره عن التشاؤم والحزن والغياب، إذ هو غياب للون الأخضر الذي يدل على النماء والخصب والتفاؤل والانفتاح والبث[1]، وكذلك من خلال التكرار الكثيف للنفي الذي يأتي لتكريس دلالات الغياب والكشف عن آلام غياب الحبّ على رؤية الشاعر تجاه الحياة والوجود، كما صوّر النص غياب الحب والتواصل الإنساني الأصيل عبر تصرفه الاغترابي مع (شهوته) التي تعد جزءا من كينونة الإنسان، ووسيلة لاستمرارية الحياة، كما يُتصرَف مع عنصر غير ذاتي: (هذه شهوتي/سأبعثرها بقدمي/وأتصرف بفيضها/كما يتصرف المنتصر بأسلابه وأسراه).

وقد وظف النص السؤال لتعميق جدلية الحضور والغياب إذ إنّ السؤال هو إعلان لغياب حقيقة، والجواب إعلان عن حضور، والسؤال هنا يأتي لإعلان الغياب كونه لا ينتظر الرد، فهو لا ينتظر الحضور أو لا يريد معنى الحضور أساساً، والسؤال قد يكون نوعاً من المعرفة وطريقاً مهماً للتعلم، فعن طريقه يتم الحوار والحضور، وهو وسيلة من وسائل الكلام والصوت مقابل الصمت عبر التفعيل الكلامي الحواري، وهو فعل الحضور لأنّ كلّ حوار حضور[2]، ولكن السؤال هنا غير معقب بالجواب ولا ينتظره أصلاً، إذاً هناك غياب للحوار والفعل الكلامي وحضور للصمت والغياب، والحبّ كما هو معروف ثمرة الكلام والحضور. وقد أدى هذا الغياب بالمتكلم في النص إلى التعامل مع المرأة تعاملاً قاسياً مليئاً بالعنف (آه كم أود/أن آكل النساء بالملاعق/أن أقضم أكتافهن كالفهد)، فغياب الحبّ يقرّب

(1) جدلية الغياب والحضور في شعر بشرى البستاني – قراءة في قصيدة تسللات –، إخلاص محمود عبدالله: 75.

(2) م . ن: 87.

الإنسان من الصفات الحيوانية، ويجعل تصرفه كتصرف الحيوانات المفترسة كما نجد ذلك واضحاً في الصورة التشبيهية التي يشبه فيها الشاعر نفسه بالفهد في قضم أكتاف النساء. وقد استمدت هذه السلبية في رؤية الشاعر وجودَها من حاضر وجوده الإنساني المفعم بالشعور بالغياب والتشتت والضياع. كما نتلمس ذلك في الإشارات النصية: (أنا سيد الأحلام/وزعيم الأرائك الفارغة/أحلم بأصدقاء من الوحل/ بأمطار من النار.. أحلم بامرأة صغيرة كالإصبع/هناك في البراري القرمزية/حيث الأزهار ميتة/والعصافير تلمع كالأظافر على الأشجار)، ففي هذا الفضاء المأساوي أو الواقع المحاط بالغياب لا يستطيع الشاعر أن يفكر في الحبّ، وهو لا يمتلك مقومات الحضور الحقيقي حتى يكون قادراً على مقاومة الغياب ودحض عوامله، لذا نجده يشعر شعوراً عميقاً بالعزلة، فالحبّ هو وسيلة من الوسائل التي تعين (الأنا) لكي تتغلب على عزلتها[1]، والحبّ هو الذي يعطي المعنى للحياة ويؤسسه، وبدونه تخلو الحياة من المعنى، ويتحول كلّ شيء إلى ركامات عبثية، إلى هوة سحيقة[2]، ونجد هذه الفكرة واضحةً في قصيدة (الشتاء الضائع):[3]

يطيب لي كثيراً يا حبيبتي، أن أجذب ثديكِ بعنف

أن أفقد كآبتي أمام ثغركِ العسلي

فأنا جارح يا ليلى

منذ بدء الخليقة وأنا عاطل عن العمل

---

(1) العزلة والمجتمع: 119.

(2) جدلية الغياب والحضور في شعر بشرى البستاني: 54.

(3) الأعمال الشعرية: 27.

أدخّن كثيراً

وأشتهي أقرب النساء إليّ

ولكم طردوني من حارات كثيره

أنا وأشعاري وقمصاني الفاقعة اللون.

إذ تشبث المتكلم في النص بالنداء ليقلل من معاناة البعد والغياب، إذ إنّ المنادى (الحبيبة) غائب على المستوى الواقعي بدليل استخدام النص حرف النداء (يا) (يا حبيبتي، يا ليلى) المستخدم للنداء البعيد، وعن طريق النداء يحاول الشاعر استدعاءها وإحضارها إلى الزمن الفعلي، إلّا أنّ هذا الاستحضار أو الاستدعاء مرهون بالغياب؛ فالغياب هو البؤرة التي تشع في النص، سواء أكان غياب الحبيبة أم غياب الذات على المستوى الفاعلية والإنتاج كما نجد ذلك في دلالة العطل عن العمل: (منذ بدء الخليقة وأنا عاطل عن العمل، أدخن كثيراً)، وقد اعتمد النص على توظيف الماضي المستمر لتعميق الغياب، إذ ربط الزمن الحاضر (وأنا عاطل عن العمل) بالزمن المطلق (منذ بدء الخليقة)، والعطل عن العمل حادث أتى إلى الوجود في وقت سابق ولا يزال موجوداً ويمكن أن يستمر إلى زمن المستقبل، والعطل عن العمل هو غياب بالنسبة إلى حقل النشاط ويسمى هذا الغياب بـ (الغياب الميداني)[1]. والعمل قيمة يحقق الإنسان من خلاله حضوره، ويصنع عالمه وتأريخه به، ويحقق ذاته، وقيمة العمل لا تتوقف عند وظيفته الخاصة بالمعاش ونمط الحياة المادية، بل تتعدى إلى وظيفته الحضارية التي يشكل فيها التراكم عبر الأجيال والشعوب والثقافات عاملاً حاسماً للارتقاء[2]، وغياب

(1) الذات والحضور، بحث في مبادئ الوجود التاريخي، ناصيف نصّار: 474.
(2) م . ن : 305.

العمل يؤدي- بالضرورة - إلى غياب كلّ ما ينتج عنه. وسواء أكان غياب الحضور الفعلي كما نجده في دال (طردوني) أو غياب هوية الفاعل القائم بفعل الطرد كما نجده في الضمير المستخدم لجماعة الذكور الغائبين (واو الجماعة)، أو غياب اللون الزاهي كما نجده في فقاعة لون القميص (ولكم طردوني من حارات كثيره/أنا وأشعاري وقمصاني الفاقعة اللون). فالغياب هو الذي هيمن على شعور الذات ووعيها وأثّر فيها تأثيراً سلبياً في رغبة تواصلها مع المرأة (الحبيبة)، وأدى هذا الغياب إلى ابتعاد المتكلم عن الطبيعة الإنسانية الإيجابية، وأفضى به إلى العنف في التعامل مع المرأة.

يهدف الخطاب الشعري عند محمد الماغوط في رصده المتواتر لحضور التواصل بأنواعه وغياب الحبّ أو جوهر الحبّ إلى شدّ انتباه القارئ إلى أهمية الحضور الإيجابي، لأنّ الحضور الإيجابي جزء من الكينونة أو الجوهر حسب مصطلح إريك فروم، فالكينونة حسب فروم هو العطاء والتواصل الإيجابي[1]، وإذا تحققت الكينونة يتحقق الحضور والتبادل الإيجابي بين الإنسان والإنسان. وتركز نصوص الماغوط الشعرية في هذا المجال على تصوير علاقة الرجل بالمرأة، وإبراز الآصرة الجنسية بينهما، بوصفها غريزة إنسانية طبيعية، تحقق الكينونة الإنسانية عن طريق الإشباع المتزن السليم لكلا الجانبين. فاذا حضرت هاتان القيمتان مع حضور الحبّ والاعتراف المتبادل بين الطرفين، تكون العلاقة سليمة وإيجابية، وإذا غاب أحدهما فسيختل ميزان التواصل ويتغلب الغياب على الحضور الإيجابي، وتشير - في هذا المجال - قصيدة (الرعب والجنس) إلى حضور الحبّ حضوراً مظهرياً وغياب

(1) ينظر الإنسان بين الجوهر والمظهر: 55- 58 .

التواصل البنّاء الذي نسميه – بالاعتماد على إريك فروم – تواصلاً جوهرياً، والضمير الذي يروي هذا الاختلال في العلاقة الإنسانية، وهذا الخمود للكينونة البشرية هو ضمير المتكلم الذي يصور حضور الحبّ الخاوي الخالي من الروح:[1]

عندما أكون وحيدة
ومستلقية على النهد الذي يحبه
يأتي إليّ
زنخاً كالقصاب
وحيداً كطائر عذّب حتى الموت
يعضّني في فمي وشعري وأذني
ويرفعني بين يديه عالياً
كي أرى دموعه من منابعها
لأرى ملايين القطارات المسافره
تلهث بين حاجبيه الكثيفين .
عندما أكون وحيدة
وشهوتي تتمايل كورق النخيل
يأتي إليّ
بحذائه الضيق
ومعطفه الموَّج كالبحر
يمرِّر يده القذرة بين نهديَّ

(1) الأعمال الشعرية: 113–115.

ثم يمضي ولا يعود .

* * *

وعندما يجوع

وتتّسخ ثيابه من الحبر والكتابه

يأتي إليَّ

بطيئاً تحت الأشجار الجرداء

يلوّح شهوته كالسلسلة بين أصبعيه

* * *

يقف ذليلاً على الباب

والدموع ترفرف في عينيه كالعصافير

يقف وحيداً أمام العالم

ليشقّ طريقه كالملاح إلى سريري

في الظلمه

الظلمة العميقة الآسنه

حيث الريح تزأر

والأشجار المبلَّلة تنوح كنسوة مغتصبات .

يطوقني بين ذراعيه

وينغرس في لحمي كالصئبان.

يحدثني عن الرعب وأوراق السرو الخضراء

عن تسلخ الجلد في المعتقلات

وتساقط الشفاهِ في المغاسل

عن الصهيل القديم

والغيوم المرفوعة كالأشرعة على رؤوس الحراب.

.

.

الحياة مملة كالمطر بلا ماء

كالحرب بلا صراخ أو قتلى

فأضحك كثيراً

وأضمه بين ذراعي . . صغيراً صغيراً

أكاد أشربه كالنبيذ

ذلك الغريب الذي يصعد إلى صدري

كأنني سفينة أو قطار

* * *

وعندما ينهمر المطر في الشوارع

وتمتلئ الأزقة بالبؤس والأوحال

ينهض على صدري

ويرفع كتفيه على شكل زورق . . ويمضي .

يرصد النص حضور التواصل بين (الرجل)، المشار إليه في النص بوساطة ضمير الغائب المذكر(هو – يأتي)، و(المرأة) التي تتحدث في النص عبر ضمير المتكلم المفرد (ياء المتكلم – إليّ)، والإشارات الدالة على أنوثة المتكلم (وحيدة، مستلقية، النهد)، عبر الأفعال الدالة على التواصل بينهما (يأتي إليّ، النهد الذي يحبه، يعضني، يرفعني، يأتي إليّ، يمرّر يده بين

نهديّ..)، ولكنّ هذا الحضور للتواصل، وإن كان في ذاته حالة إيجابية، لا يصل إلى درجة التواصل، وذلك لغياب الحب والتفاعل الإيجابي، ويؤكد هذا الغياب (غياب الحبّ) كثيرٌ من الإشارات اللغوية في داخل النص التي تشي بالعنف وقسوة معاملة ذلك الرجل مع المرأة: يأتي إليّ زنخاً كالقصاب (حضور الدم على الثياب ورائحة نتنة وكريهة)، يعضّني في فمي وشعري وأذني، يرفعني، يمرّر يده القذرة بين نهديّ، يمضي ولا يعود (دلالة على عدم المبالاة والاهتمام بها)، يطوقني بين ذراعيه (دلالة على التسلط والسيطرة وفرض النفس عليها)، ينغرس في لحمي كالصئبان[1]، يحدثني عن الرعب (بدلاً من الكلام الرقيق والرومانسي)، وعن تسلخ الجلد في المعتقلات، كما أنّ تساقط الشفاه في المغاسل إشارة إلى الرعب والخوف وهو ما يتنافى مع الحب، إذاً يسود على فضاء النص غياب العلاقة الإنسانية الحقيقية بين الطرفين، فالطرف الأول (الرجل) بعدما عجز عن مواجهة جلاديه قام بإسقاط عذابه على الآخر (المرأة- الأنثى) كونها الطرف المتاح لتلقي العذاب دون الالتفات إلى إنسانيتها، فأصبح الطرف الأول متوحشاً كتوحش الجلادين الذين أذاقوه سوء العذاب، وأصبح الطرف الثاني لامبالياً على الرغم من إحلال العلاقة المادية البحتة مكان العلاقة العاطفية الجياشة[2]: (فأضحك كثيراً/وأضمه بين ذراعي . . صغيراً صغيراً/أكاد أشربه كالنبيذ/ ذلك الغريب الذي يصعد إلى صدري/كأنني سفينة أو قطار)، وهذا ما يؤدي إلى عدم تحقق الكينونة لكلا الطرفين (الذات – المرأة) لأنّ ميزان العلاقة الإنسانية السليمة أصبح مختلاً، إذ الطرف الأول يأتي ويشبع

(1) حشرة تمتص الدم - (بيضة القمل) لسان العرب/7: 186.
(2) اغتراب الذات - اغتراب النص: 168.

غرائزه بدون أن يعطي مقابله أي شيء (فهو يأخذ بدون أن يعطي): (وعندما يجوع/وتتّسخ ثيابه من الحبر والكتابه/ولا يجد بيتاً أو شارعاً يأوي إليه/يأتي إليَّ/بطيئاً تحت الأشجار الجرداء/يلوّح شهوته كالسلسلة بين أصبعيه، يمرِّر يده القذرة بين نهديَّ/ثم يمضي ولا يعود، ينهض على صدري/ويرفع كتفيه على شكل زورق . . ويمضي.)، المرأة هنا بدل أن تكون موضع اهتمام الرجل، وعنايته، وبدل أن يكون الرجل لها عوناً وصوناً، أصبحت شيئاً مادياً أو مجرد أداة لإشباع الغريزة (الحيوانية) بدون أي إحساس إنساني: (ذلك الغريب الذي يصعد إلى صدري/كأنني سفينة أو قطار)، ويؤكد دال (الغريب) على هذه الحالة السلبية (غياب الحبّ).

المبحث الثاني: حضور الذات وغياب الهوية

تعني الهوية (Identity) إدراك الفرد لذاته، أو التوحد أو الإدراك الجماعي المشترك للذولت بين جماعة من الناس، واتسع هذا المفهوم داخل العلوم الاجتماعية لكي يشمل الهوية الاجتماعية، والهوية الثقافية، والهوية العرقية (السلالية)، أمّا غياب الهوية فيعني غياب توحد الذات مع وضع اجتماعي معين، أو مع تراث ثقافي معين، أو مع جماعة سلالية[1]، لأنّ الهوية بما أنّها مشاركة وجدانية عاطفية مع المجموع فهي تنمي الشعور بالانتماء لدى الفرد وتفرز بمفعولها وجوده ذاته، وهي عملية التماهي مع المجموعة، وتركز هذه المشاركة الوجدانية على الشعور المادي (الأرض)، الشعور بالانتماء الموحد للطموحات والمثل، وهو نوع من الضمانة بوجه الإفراط في التمييز الاجتماعي والاستغلال، والشعور بالاستمرارية عبر الزمن، بناء على ذكريات وتجربة تأريخية

(1) موسوعة علم الإنسان: 553.

مشتركة، ويسبب غيابه في أزمة فقدان الهوية بأنواعها، والشعور بالوحدة، كما يؤدي غيابه إلى ازدواج في الشخصية وانقسامها ما بين كيانات متعارضة[1]. والهوية لها علاقة قوية بالمكان الذي ترعرع الإنسان فيه ونشأ، فـ«المكان يلعب دوراً بالغ الحيوية في إحساس الذات بالانتماء أو خلافه، فالمكان فضلاً عن خصائصه الطبيعية والجغرافية المتميزة، يُنظر إليه على أنه تكوينات أو بنى أو حالات معرفية ووجدانية تكون موجودة لدى الأفراد والجماعات، وتسهم على نحو واضح في تحقيق إحساسهم بالهوية الفردية والجماعية »[2]، إذ إنّ الإنسان لا يعرف نفسه من خلال الزمن، فحسب، وإنّما أيضاً من خلال تتابع تثبيتات في أماكن استقراره، فبدون المكان (البيت) يصبح الإنسان كائناً مفتتاً[3]، من هنا فإنّ أي خلل في الانتماء إلى المكان (الوطن) بأي سبب من الأسباب لدى الفرد، يؤدي إلى الأزمة في هويته ومن ثمّ إلى غياب الهوية، لأنّ الوطن أساس لتحديد الهوية، فلا هوية بدون انتماء وطني[4]، إذ إنّ الإنسان فضلاً عن أنّه يحتاج إلى مساحة فيزيقية، جغرافية يعيش فيها فهو يصبو إلى رقعة يضرب فيها جذوره وتتأصل فيها هويته وكيانه كذلك[5].

وانطلاقاً من أهمية الانتماء وحيويته وخطر فقدانه نجد أنّ نصوص محمد الماغوط الشعرية ترمي إلى إبراز حيوية الانتماء

---

(1) مفهوم الهوية، مساراته النظرية والتاريخية في الفلسفة، في الأنثروبولوجيا وفي علم الاجتماع، جليلة المليّح الواكدي: 156.

(2) غتراب الذات– اغتراب النص:183.

(3) جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا : 38– 39.

(4) أزمة المفاهيم وانحراف التفكير، عبد الكريم غلّاب: 39.

(5) المكان ودلالته: 63.

ودوره الرئيس في وجود الإنسان. ومن أجل هذا يخصص مساحة كبيرة من نصوصه لرصد حالات الضياع والتشتت الذي يعاني منه الإنسان في الدول ذات الأنظمة الاستبدادية، وتعد قصيدة (أمير من المطر، وحاشية من الغبار) من أبرز القصائد التي تتناول مسألة التهميش وجعل الفرد يشعر بعدم الانتماء والضياع:[1]

دمشق المنتصبة على شواطئ الأطلسي
دمشق المحدودبة أمام الصنوبر
دمشق الوحل، النجوم، فقاقيع الحمى
أشلاء الثوار
اضربوها بالحجارة
دعوا الأطفال يتحلقون حولها
وألسنتهم ناتئة من بين الأسنان
ليعلّقوا في ملاءتها التنك
وهم يرقصون ضاحكين هازئين
عندما انتزعوني من سريري الغافي،
وأنا أغطّ كفراشة على زهرة
ورحتُ أنبض آلاف السنين
كحشرة مقلوبة على ظهرها
تشبثتُ بجدرانها
بحلقات أبوابها

(1) الأعمال الشعرية:179- 181.

بلحي شيوخها وأثداء نسائها
وأنا أنظر إليها باكياً متوسلاً
كما كان العبد المطوق بالحراب
ينظر إلى أمه الطبيعه.
قلتُ لها عطشان يا دمشق
قالت: اشرب دموعك
قلتُ لها: جوعانُ يا دمشق
قالت: كل حذائي
.
.
كما يطلّ النسر على فراخه
كنتُ أطلّ على أرصفتها كلّ صباح
ما من حصاة في الطريق
إلّا وقذفتها بقدمي
ما من صنوبر في حاراتها الضيقه
إلّا وشربت منه بفمي
ما من حارس ليليّ أو بائع صبار
في الليالي المقمره
إلّا وسامرته وسامرني
ما من مزلاج في أبوابها العتيقة
إلّا وداعبته بجبهتي وأصابعي

ولكن ما من باب مغلق

فتح ذات ليله

وقال أهلاً أيها الغريب

اضربوها بالسياط

اطردوها من الأبواب

والكتب والحانات والأعراس والمآتم

اغلقوا في وجهها كلّ أبواب العالم

تحوم القصيدة حول المآسي والمعاناة التي واجهتها الذات في تجربتها المعيشية داخل الوطن ومع المجتمع الذي تنتمي إليه، ولأجل سرد تلك المعاناة التي أثرت سلباً في موقف الذات تجاه الوطن، اتكأت القصيدة على آلية الاسترجاع (Analeps) وهي إخلال للترتيب الزمني للأحداث بوساطة سرد لاحق لحدث سابق للحظة التي وصلتها القصة[1]، إذ انتقلت القصيدة من زمن الحاضر: (اضربوها، دعوا الأطفال، ليعلقوا)، إلى زمن الماضي (عندما انتزعوني من سريري، رحتُ أنبض، تشبثتُ بجدرانها..) فالأفعال الواردة في النص، تشي بالإقصاء وإجبار الفرد على ترك الوطن، على الرغم من مقاومته لهذا الطرد، كما نجد ذلك في ألفاظ (انتزعوني، تشبثت..)، وهذا ما أثر في وعيه وجعل انتماءه إلى الوطن (دمشق) واهياً، وهويته الوطنية مفقودة، لإنّ كلّ وعي يشتمل على تكرار أو على ذاكرة، من هنا فإنّ الماضي الذي عشناه يحيا فينا، وهو شرط لكلّ وعي، ولا يسع للإنسان إلّا أن يشعر به، إنّه تأريخه الذي أصبح

(1) معجم السرديات، مجموعة من المؤلفين بإشراف محمد القاضي: 17.

شعوراً[1]، لذا فإنّ الإنسان لا يستطيع أن يستغني عن ماضيه أو ذاكرته، لأنّ التاريخ (الزمن) يعد أحد الركنين، مع الجغرافيا (المكان)، لتشكيل الهوية[2]وبناء شخصية الإنسان، فـ«ليست الشخصية في الحقيقة شيئاً غير توهم الذات، وأنّ الشعور بالأنا أو الوعي ليس شيئاً غير الذاكرة فحسب»[3]. من هنا فإنّ تحقيق الهوية أو الانتماء لا يمكن أن يتمّ إلّا إذا وجدت مقومات أو إمكانيات تحقيقها، فالذات، كما نجد في القصيدة، بدل أن يكون الوطن (دمشق) حصناً منيعاً يؤوي الشاعر ويحفظه من الضياع النفسي، والاقتلاع الاجتماعي أصبح عكس ذلك: (قلتُ لها عطشان يا دمشق/ قالت: اشرب دموعك/ قلتُ لها: جوعان يادمشق/قالت: كُلْ حذائي) فهذا الرد العنيف الذي تلقته الذات من دمشق مقابل استنجادها بها جعلت الذات تفكر في فرجة أخرى من أجل إيجاد بديل، لذا نجد أنّها تلتفت إلى الأشياء الموجودة في الوطن وتطلب منها المساعدة: (كما يطلّ النسر على فراخه/ كنتُ أطلّ على أرصفتها كلّ صباح/ما من حصاة في الطريق/إلّا وقذفتها بقدمي/ما من صنوبر في حاراتها الضيقه/ إلّا وشربت منه بفمي/ ما من حارس ليليّ أو بائع صبار/في الليالي المقمره/إلّا وسامرته وسامرني/ما من مزلاج في أبوابها العتيقه/إلّا وداعبته بجبهتي وأصابعي)، ولكنّ سعيه الدائب عن الهوية والانتماء يبوء بالفشل، ويعبر عن هذا المآل بحرف الاستدراك (لكن) التي تشكل نقطة حرجة في إدراك حالة مناقضة جداً للحالة التي تنتظرها الذات: (ولكن ما من باب مغلق/فتح ذات ليلة/وقال أهلاً أيها الغريب) ففي هذا الفضاء المغلق الذي تشعر الذات

(1) من الكائن إلى الشخص/ 1: 37، 39.

(2) الهوية الملتبسة، الشخصية العراقية وإشكالية الهوية، ثامر عباس: 80.

(3) من الكائن إلى الشخص/ 1: 39.

فيه بالاغتراب تزداد معاناة فقدان الهوية، إذ إنّ الشعور بالهوية والانتماء لا يجتمع مع الشعور بالغربة بين الأهل والوطن فهما شيئان متناقضان. من هنا يأتي ردّ فعل الذات العنيف، بعودتها إلى زمن الحاضر، بضرب (دمشق) ومسخها من الذاكرة الجمعية المتمثلة في الكتب والحانات والأعراس والمآتم وخريطة العالم: (اضربوها بالسياط/اطردوها من الأبواب/والكتب والحانات والأعراس والمآتم/اغلقوا في وجهها كلّ أبواب العالم). وتكرار هذا الطلب (طلب ضرب دمشق وطردها) في بداية القصيدة ونهايتها دليل على عمق الشعور بالضياع وفقدان الهوية لدى الذات الساردة في القصيدة. ويجد القارئ هذا الشعور والحضور الباهت للذات المؤديان إلى غياب الهوية بشكل مباشر في قصيدة (مشروع خيانة)، ففيها أصبح الشاعر واعياً بغياب هويته وأصبح مصراً على عدم التمسك بها:[1]

أيها الوطن الغارق في التفاهات
لن أنقذك مهما كان عندي من وسائل
فلطالما أسأتَ إليّ
من الرأس حتى أسفل القدم
حرمتني من رؤية النجوم
تأمل الأفق
انتظار الفجر
رائحة الخبز
رسائل الحبّ

(1) شرق عدن غرب الله: 155–157.

هدايا الأعياد

وحتى النوم على الرصيف

كنتَ تدفعني دفعاً

بجبالك وسهولك وثرواتك

للجنون

للمصحات العقلية

ومعسكرات الإبادة

و أنا أسترضيك

و أستعطفك

و الآن تريد أن أنظف ما تحتك و فوقك من خراب

و قد حذرتك مراراً

بأنّ الزمن ليس ساعة حول معصمك

أو قبعة على رأسك

أو سوطاً بيدك

أو حاجباً أمام مكتبك

عفواً

ليس عندي وقت أضيعه فعندي موعد هام

مع عاهرة !

ومصابة بالإيدز والزهايمر.

فمت بغيضك ...

يركز النص في تصوير هذا الحضور الباهت والغياب الحقيقي للهوية على ذكر تفصيلات وأمور جعلت الغياب واقعاً والحضور شكلياً :

لن أنقذك مهما كان عندي من وسائل

فلطالما أسأتَ إليّ

من الرأس حتى أسفل القدم

حرمتني من رؤية النجوم

تأمل الأفق

انتظار الفجر

رائحة الخبز

رسائل الحبّ

هدايا الأعياد

وحتى النوم على الرصيف

كنتَ تدفعني دفعاً

بجبالك وسهولك وثرواتك

للجنون

للمصحات العقلية

ومعسكرات الإبادة

فعلى الرغم من إصراره في البدء على التمسك بهويته الوطنية، والانتماء الى الوطن: (وأنا أسترضيك و أستعطفك) لكنّه وجد الأبواب موصودة أمامه، لذلك يقلب المعادلة، فيقرر التخلي عن هويته الوطنية: (و الآن تريد أن أنظف ما تحتك و فوقك من خراب و قد حذرتك مراراً).

وتتكرر في النص معاني الحرمان والإقصاء والتهميش التي وجدناها في النص السابق عبر لغة شعرية مبنية على التكثيف والاستطراد، يأتي التكثيف عن طريق حذف أدوات الربط بين السطور الشعرية: (حرمتني من رؤية النجوم، تأمل الأفق، انتظار الفجر، رائحة الخبز، رسائل الحبّ، هدايا الأعياد، وحتى النوم على الرصيف) إذ إنّ غياب أي منها يعني غياب الحقوق التي يجب أن يتمتع بها الأفراد في الوطن، والتي يجب أن يوفرها الوطن لمواطنيه، وهذا أمر يجعل الفرد يشعر بالانتماء إلى وطنه، ويرى نفسه يمتلك هويته. أما الاستطراد فتم عن طريق الاعتماد على البدل: (كنتَ تدفعني دفعاً/بجبالك وسهولك وثرواتك/للجنون/للمصحات العقلية/ومعسكرات الإبادة). كما بنى النص رؤيته على ثنائية الحقوق/الواجبات؛ إذ إنّ النص يعطي الأولوية للحقوق كأساس لكل الوجبات التي تقع على كاهل الأفراد من ضمنها واجب الانتماء والحفاظ على الهوية الوطنية، ولكن بما أنّ المتكلم في النص لا يتمتع بحقوقه لذا فهو غير مبالٍ بما يتعرض له الوطن من الكوارث والنكبات، وأنّ الشعور بالهوية الوطنية غائب لديه كما نتلمس هذه الحالة في خاتمة النص: (عفواً/ليس عندي وقت أضيعه فعندي موعد هام/مع عاهرة!/ومصابة بالإيدز والزهايمر/فمت بغيضك..)، إذ وصل الانفكاك بين الوطن والمتكلم إلى ذروته، ففضل الموعد مع العاهرة المصابة بالإيدز على مساعدة الوطن، وقد يكون هذا الموقف للمتكلم ناجماً عن وعيه بغياب دور الإنسان على مسرح الحياة في ظل الأنظمة المستبدة التي تحكم البلاد، تلك الأنظمة التي صادرت الحريات والحقوق، ولا تقر بالخصوصيات الفردية التي هي أساس للوعي بالهوية الذاتية والوطنية. ويجد المتلقي هذا البعد من إحساس الذات بغياب

الهوية في قصيدة (الفائض البشري):[1]

أنا الذي لم أقتل حتى الآن

في الحروب أو الزلازل أو حوادث الطرق

ماذا أفعل بحياتي؟

بتلك السنوات المتماوجة أمامي

كالبحر أمام البجعه ؟

بعد أن ذهبتْ زهرة كلماتي

على الرسائل وطلبات الاسترحام

ورُسم مستقبلي

كما ترسم البطة على لوحة المدرسة

هل أعبِّر عن أحلامي

بالهمس واللمس كالمكفوف؟

أم أتركها تسيل على جوانب رأسي

كصمغ الأشجار الاستوائية؟

أيتها النوافذ قليلاً

من هواء الغابات

أنني أختنق

ورئتاي جاحظتان خارج صدري

كعيني اليتيم

---

(1) الأعمال الشعرية: 220–221.

وصوتي ضالّ كالرعد
ولا يعرف أجيالاً مقبلة ينشدها
ولا فماً قديماً يعود إليه.
أيها البناؤون ادعموني بحجر
إنني أتصدع
كالجدران التي خالطها الغشّ
أنهار
كالقمم الثلجية تحت شمس الربيع
آه
لو يتمّ تبادل الأوطان
كالراقصات في الملهى.

يبدأ النص بتأكيد حضور للذات (أنا الذي..)، لكنه حضور يعكس وعي الذات بغيابها الحقيقي، وفقدانها لهويتها، إذ أفنت عمرها في طلبات الاسترحام: (بعدما ذهبت زهره كلماتي/على الرسائل وطلبات الاسترحام) ووظف النص السؤال لبيان حيرة الذات وخبطها، بسبب غياب الانتماء لديها: (ماذا أفعل بحياتي؟/ بتلك السنوات المتماوجة أمامي/كالبحر أمام البجعة) إذ ينبثق عن هذا السؤال الوجودي سؤال الهوية (من أنا؟) ليشكل مأزقاً لم يتمكن النص إيجاد حل لها، لهذا ترك السؤال باقياً ليوحي إلى استمرارية السؤال ما يعني وجود شعور عميق بغياب الهوية لدى المتكلم في النص، إذ إنّ السؤال عن الزمن سؤال عن الوجود للكائن الإنساني[1]،

(1) الهوية والزمان، تأويلات فينومينولوجية لمسألة (النحن)، فتحي المسكيني: 36.

فالزمن هو نمط وجود مخصوص للذات، والهوية الشخصية لا تستطيع أن تتمفصل إلّا ضمن البعد الزمني والمكاني للوجود الإنساني[1]. فالشاعر يعاني من الغياب، لأنّه غير فاعل، ولا يشعر بوجوده بسبب غياب الفاعلية لديه، كما نستشف ذلك عن طريق الفعل المبني للمجهول (رُسِم مستقبلي) فالفاعل مجهول الهوية غائب من حيث الوجود المباشر، وكذلك نجد هذا الغياب في الصورة التشبيهية التي تشبه الذات بالبطة المرسومة على اللوحة الجامدة (كما تُرسَم البطة على لوحة المدرسة)، وهي تؤكد غياب الفاعلية والإرادة عند الذات. فالذات المتكلمة في النص تشعر بالتصدع والانهيار النفسي والوجودي وهي تعيش في أزمة حقيقية للهوية وتعاني من الانفصال مع نفسه ومع الآخرين، وهذا ما يتنافى مع مفهوم الهوية الذي يدل على الاستمرارية[2]، بخلاف الشاعر الذي يرى نفسه عالقاً في زمن الحاضر، إذ فقد الماضي فلا يمكن العودة إليه، ولا يجد مستقبلاً كي يتطلع إليه:(وصوتي ضال كالرعد/ولا يعرف أجيالاً مقبلة ينشدها/ولا فماً قديماً يعود إليه)، وهذه الأزمة تمتد على مستوى النص إلى أن تصل إلى ذروتها في خاتمة النص: (آه/لو يتمّ تبادل الأوطان/كالراقصات في الملهى). وتتعمق أزمة الهوية لدى الشاعر لتصل إلى الشعور بالانفصال التام عن الوطن:[3]

لا شيء يربطني بهذه الأرض سوى الحذاء

لا شيء يربطني بهذه المروج

سوى النسيم الذي تنشّقتُه ((صدفة))فيما مضى

---

(1) الذات عينها كآخر: 250 .

(2) مفهوم الهوية: 159.

(3) الأعمال الشعرية: 108.

ركّز النص على علاقة الحذاء بالأرض للتعبير عن غياب الانتماء والشعور بالهوية لدى المتكلم في النص، عبر أسلوب القصر (النفي- الاستثناء) (لا .. سوى): (لا شيء يربطني بهذه الأرض سوى الحذاء) الذي يختزل العلاقة والربط بالأرض في الحذاء، وهو شيء خارجي (وسيلة أو أداة) تفنى قيمته بفناء دوره العملي. وهذا يدلّ على غياب الشعور بالارتباط الروحي والوجودي بالأرض وغياب الانتماء لدى الذات المتكلمة في النص، ويتلاشى الشعور بالهوية الثابتة في ظلّ هذه الرؤية العدمية، ويشي دال الـ(صدفة): (لا شيء يربطني بهذه المروج/سوى النسيم الذي تنشّقتُه «صدفة» فيما مضى)، بالغياب التام، وعدم التواصل مع المحيط، لأنّ الصدفة حالة طارئة غير إرادية، وهي حالة منتهية لا تتكرر مرة أخرى (فيما مضى). وهذا ما يعني أنّ شعوراً عميقاً بغياب الهوية لدى الذات المتكلمة في النص يطفو إلى السطح على المستوى الوجودي (الانطولوجي) لها، لأنّ الشاعر ذكر الأرض أي المكان، لكي تكون رؤيته الشعرية رؤية كلية ووجودية فهناك علاقة وجودية وطيدة بين الكائن البشري والمكان، والانسان يستمد من المكان هويته بل وجوده، فالفاعل البشري يصبح فقط قادراً على التفكير والفعل، من خلال كينونته في العالم، فكما لانستطيع القول إنّ الأرض المقطوعة الأشجار توجد في استقلال عن الغابة – كما يقول هيديجر- فكذلك لا نستطيع أن نفكر في البشر من دون التفكير فيهم بوصفهم جزءاً لايتجزأ من العالم[1].

ومن خلال تتابع نصوص الماغوط الشعرية يصل القارئ إلى أنّ العلاقة بين الذات والمكان علاقة متوترة تؤدي إلى الغياب وفقدان

(1) الجغرافية الثقافية- أهمية الجغرافيا في تفسير الظواهر الإنسانية، مايك كرانغ، ت.د.سعيد منتاق:148-149.

الهوية، وقد تكون قصيدة (البدوي الأحمر) خير دليل على إشكالية هذه العلاقة:[1]

كيف أقتنع بوطن
غيومه، وأنهاره وأشجاره ونجومه وجباله ووديانه وسهوله وفصوله
غير مقنعة ؟
حتى لو فرض عليّ كالإقامة جبرية
سأجد أكثر من طريقة للتخلص منه.

* * *

فالوطن ليس مجرد خريط ونشيد وصورة لعسكري أو مدني
نكرة في الدوائر الرسمية أو على الدفاتر المدرسية
و بضعة أمتار من الحدود والممرات الجبلية أو المائية أو الرملية
وبضعة جوامع وكنائس وحانات وحدائق وبساتين ومصنع معجنات ومفرقعات
يرفرف فوقها جميعاً علم من قماش الستائر أو الوسائد أو فوط الخدم والطهاة

* * *

هل أبصق على قدمي كورق الطوابع
لتلتصق بهذه الأرض ؟ .

لا يشعر الشاعر بالألفة تجاه الوطن، وتجاه عناصره الطبيعية التي يفترض أن يشعر بالألفة تجاهها والتواصل معها: (غيومه، وأنهاره

(1) البدوي الأحمر: 153.

وأشجاره ونجومه وجباله ووديانه وسهوله وفصوله). وعبر التنكير لدال الوطن (كيف أقتنع بوطنٍ)، يشخص النص فقدان الذات لذلك الجسر الشعوري الذي يربطها بالوطن، كأنّ الوطن مكان غريب عنها، وهذا التوتر في العلاقة مع الوطن جعل من الشاعر ينفر من كل تواصل مع الوطن: (حتى لو فرض عليّ كالإقامة جبرية/سأجد أكثر من طريقة للتخلص منه). وبدل ذلك يقدم الشاعر مفهومه المخالف للهوية والوطن، ويرفض النظرة الشكلية والهوية المصطنعة: (فالوطن ليس مجرد خريط ونشيد وصورة لعسكري أو مدني يرفرف فوقها جميعاً علم من قماش الستائر أو الوسائد أو فوط الخدم والطهاة. وبخلاف هذه النظرة السياسية الجاهزة المتمثلة في العلم والنشيد الوطني، يقدم الشاعر هويته وانتماءه الوطني الجديد، وهو انتماء مغاير للمألوف وهوية غير ثابتة:[1]

جذوري في حذائي

وحيث أقف و أتثائب هو وطني

وفي البحث عن علة هذا الموقف السلبي في شعور الماغوط تجاه الوطن، وجدنا أنّ السبب يعود إلى حضور الوعي لديه بغياب الحريات وحضور الخوف والاستبداد، فغدى الخوف جاثماً على قلبه فلا يترك له مجالاً للحركة بالحرية والأمان، فيشعر إثر ذلك بالضياع والتيه، وللتدليل على ذلك يمكننا الاستشهاد بقصيدة (الخوف):[2]

أتوسل إليكِ أن تسرعي يا أمي

وأن تعرِّجي في طريقكِ

(1) البدوي الأحمر: 155.

(2) الأعمال الشعرية: 205.

على الحصادين ومضارب البدو

وتسأليهم عن ((حجاب)) جلديّ

عن ((عشبة)) ما

تقيني هذا الخوف:

أدخل في المرحاض وأوراقي الثبوتية بيدي

أخرج من المقهى وأنا أتلفّتُ يمنةً ويسرة

حتى البرعم الصغير

يتلفّت يمنة ويسرة قبل أن يتفتَّح

إذ يكشف النص عن أزمة حقيقية بسبب غياب الحرية التي تعيشها الذات في ظلّ النظام القمعي الذي يحكم البلد، وتجسد غياب الحرية في الخوف العميق الذي تحسه الذات، والذي تعدى الوجود الإنساني ليشمل الطبيعة برمتها (حتى البرعم الصغير/يلتفت يمنة ويسرة قبل أن يتفتّح)، وقد اعتمد النص لتوضيح غرضه على الثنائيات الضدية بين الدخول والخروج، بين اليمنة واليسرة، بين الانفتاح والانغلاق مع تداعياتها النفسية لإبراز حالة الخوف المزمن[1] التي تعيشها الذات، والتي تحول الوطن بوساطتها إلى سجن كبير، وأفرغ من القيم النبيلة، والإبداع والجمال:[2]

لم يبق من أجراس الثورة سوى الصدى

ولا من جواد الشعر سوى اللجام

ولا من طريق الحرية، سوى الحواجز الثابتة والطيارة

(1) اغتراب الذات – اغتراب النص: 181.

(2) شرق عدن غرب الله:39 – 40.

لقد قضيتُ طفولتي وشبابي، ومسيرة الحرية والتحرير كلِّها، بين البنادق والرشاشات، والسلاسل، والدبابات، والمجنزرات، والدوريات المؤللة، والمجوقلة وكلّ خطوة والثانية:

قف: هويتك

قف: أوراقك

قف: جواز سفرك

قف: ماذا في حقيبتك؟

قف: ماذا في جيبك؟

قف: ماذا في فمك؟

قف: إلى أين أنت ذاهب؟

قف: من أين أنت قادم؟

وكلّما أردتُ القفز عن هذا الواقع، لا أقع إلّا في النظارة !

* * *

نعم دخلنا القرن الحادي والعشرين

ولكن كما تدخل الذبابة غرفة الملك !

ومن أجل إبراز القمع والاستبداد المهيمن على الأجواء، ركز النص على الألفاظ التي تحمل معاني الاختناق وكبت الحريات: (لم يبق من أجراس الثورة سوى الصدى، ولا من جواد الشعر سوى اللجام، ولا من طريق الحرية، سوى الحواجز الثابتة والطيارة)، وهذا الإثبات والنفي يعمق دلالة الغياب ويؤثر سلباً في شعور الذات بالهوية الوطنية (وكلّما أردتُ القفز عن هذا الواقع، لا أقع إلّا في النظارة!)، إذ يكشف النص

عن فقدان الحقوق والحرية المدنية، وهناك تدخل سافر من قبل السلطة الحاكمة في شؤون المواطنين الخاصة والعامة، وهناك خنق لحرياتهم عن طريق انتشار نقاط التفتيش في كل مكان، والنص يصور هذا الخنق للحريات عبر تكرار كثيف لفعل الأمر (قف) والفعل الطلبي الذي يلي التوقيف (هويتك، أوراقك، جواز سفرك، ماذا في حقيبتك؟، ماذا في جيبك؟، ماذا في فمك؟، إلى أين أنت ذاهب؟، من أين أنت قادم؟). وفي خاتمة النص نجد إقراراً مؤلماً بعدم تمكن تكوين هوية ثقافية وحضارية تضاهي التطورات التي حصلت في القرن الحادي والعشرين، إذ هناك مقارنة ضمنية بين الوضعية الثقافية والحضارية للبلدان العربية التي تحكمها الأنظمة الاستبدادية التي تقهر شعوبها وتخنق الحريات العامة والخاصة، وبين البلدان الأخرى التي تحترم الحريات ويحكمها نظام وقوانين، وقد اعتمد النص في إجراء هذه المقارنة على توظيف آلية المفارقة الساخرة عبر استخدام أسلوب التشبيه؛ إذ شبه النص ضمير جماعة المتكلمين (نا)، وهو ضمير يدل على الهوية (النحن) أكثر من أن يكون ضميراً دالاً على جماعة معينة من المتكلمين، بالذبابة، ويدل هذا التشبيه على التيه والضياع وغياب الوعي والهوية الثقافية لدى الذات المتكلمة في النص: (نعم دخلنا القرن الحادي والعشرين/ولكن كما تدخل الذبابة غرفة الملك !). وكلّ هذا التخلف والضياع نتج عن غياب روح الثورة والإبداع والحرية في الوطن الذي تنتمي إليه الذات كما لمسناه في بداية النص، وهذا ما يعني أنّ النص ربط نهاية القصيدة ببدايتها .

ثبت المصادر والمراجع

الكتب:

(1) الأدب والدلالة، تزيفيتان تودوروف، ترجمة: محمد نديم خشفة. مركز الإنماء الحضاري 1996م.

(2) إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، د. عبد القادر فيدوح. دار صفحات للدراسة والنشر. سورية- دمشق. الاصدار الأول 2009م.

(3) آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة، د. فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر- الإسكندرية، الطبعة الأولى 2004م.

(4) أزمة المفاهيم وانحراف التفكير، عبد الكريم غلّاب، مركز دراسات الوحدة العربية. الطبعة الأولى: بيروت، آذار/ مارس 1998م.

(5) أساطير إغريقية- الآلهة الكبرى، د. عبد المعطي شعراوي. مكتبة الأنجلو المصرية. 2005م.

(6) استراتجية الخطاب مقاربة لغوية تداولية، عبدالهادي بن ظافر الشهري. دار الكتاب الجديد المتحدة. الطبعة الأولى بيروت آذار/مارس/الربيع 2004م.

(7) أسس السيميائية، دانيال تشاندلر، ترجمة: د. طلال وهبة. مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى: بيروت، تشرين الأول (أكتوبر) 2008م.

(8) الأسلوبية والأسلوب، د. عبدالسلام المسدي، دار الكتب الجديد المتحدة. الطبعة السادسة: آذار/ مارس 2014.

(9) أطلس- dtv الفلسفة، بيتر كونزمان، بيتر بوركارد، فرانز فيدمان، ترجمة: د. جورج كتورة. المكتبة الشرقية. ش. م. ل. طبعة ثانية بيروت- لبنان.2007م.

(10) الأعمال الشعرية، محمد الماغوط. دار المدى للثقافة والنشر، الطبعة الثانية دمشق: 2006م.

(11) الاغتراب، ريتشارد شاخت، ترجمة: يوسف حسن. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. الطبعة الأولى 1980م.

(12) الاغتراب في الثقافة العربية – متاهات بين الحلم والواقع، د. حليم بركات. مركز دراسات الوحدة العربية. الطبعة الأولى: بيروت، أيلول/سبتمبر 2006م.

(13) اغتصاب كان وأخواتها، محمد الماغوط، حوارات حرَّرها خليل صويلح. دار البلد. الطبعة الأولى.

(14) أقنعة النص قراءات نقدية في الأدب، سعيد الغانمي. دار الكتب والوثائق ببغداد . الطبعة الأولى 1991م.

(15) آليات التأويل السيميائي، د. موسى ربابعة. مكتبة آفاق للنشر والتوزيع الطبعة الأولى الكويت: 2011م.

(16) الإنسان بين الجوهر والمظهر، إريك فروم، ترجمة: سعد وهران، مراجعة وتقديم: لطفي فطيم. عالم المعرفة سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت. العدد 140 أغسطس 1989م.

(17) الإنسان في الفلسفة- دراسة تحليلية، عبدالله الخطيب. دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) العراق – بغداد . الطبعة الأولى- بغداد- 2002م.

(18) الإنسان المغترب عند أريك فروم، د. حسن حماد. مكتبة دار الحكمة: القاهرة 2005م.

(19) البدوي الأحمر، محمد الماغوط. دار المدى للثقافة والنشر. الطبعة الأولى دمشق: 2006م.

(20) بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل. عالم المعرفة سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت. العدد 164، أغسطس 1992م.

(21) البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، عبدالرحمن حسن حبنكة الميداني. الجزء الأول. دار القلم- دمشق، الدار الشامية- بيروت. الطبعة الأولى 1996م.

(22) البلاغة العربية قراءة أخرى، الدكتور محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان. الطبعة الأولى 1997.

(23) البلاغة فنونها و أفنانها علم البيان و البديع ، د. فضل حسن عباس. دار النفائس للنشر والتوزيع. الطبعة الثانية عشر 2009م.

(24) بنية القصيدة العربية المعاصرة، د. خليل الموسى. من منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق 2003م.

(25) البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا ، جون سترك، ترجمة : محمد عصفور عالم المعرفة سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت. العدد 206 فبراير 1996م.

(26) تاريخ الأدب العربي، أحمد حسن الزيات دار المعرفة بيروت. الطبعة السابعة لبنان 2002م.

(27) تأريخ أوروبا الحديث والمعاصر، أ. د. زين العابدين شمس الدين نجم. دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة. الطبعة الأولى 2012م.

(28) تأريخ العرب، د. فليب حتى، د. أدورد جرجي، د. جبرائيل حبّور. دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع. الطبع الرابعة 1965م.

(29) التأريخ المعاصر- أوروبا من الثورة الفرنسية إلى الحرب العالمية الثانية، د. عبد العزيز سليمان نوار و د. عبدالمجيد نعنعي. دار النهضة العربية- بيروت- لبنان 1986م.

(30) تأويل الذات— دروس ألقيت في الكوليج دي فرانس لسنة (1981-1982)، ميشيل فوكو، ترجمة:الزّواوي بغورة. دار الطليعة للطباعة والنشر- بيروت. الطبعة الأولى كانون الثاني (يناير) 2011م.

(31) تأويلات وتفكيكات فصول في الفكر الغربي المعاصر ، محمد شوقي الزين. المركز الثقافي العربي. الطبعة الأولى 2002م.

(32) ترويض النص، دراسات للتحليل النصي في النقد المعاصر، إجراءات... ومنهجيات، حاتم الصكر. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998م.

(33) التفكيكية إرادة الاختلاف وسلطة العقل، عادل عبدالله. دار الحصاد للنشر والتوزيع والطباعة. سورية. دمشق. الطبعة الأولى 2000م.

(34) التقنية — الحقيقة — الوجود ، مارتن هايدجر ، ترجمة ، محمد سبيلا و عبدالهادي مفتاح. المركز الثقافي العربي. بيروت- لبنان.

(35) جاك دريدا والتفكيك، تحرير: احمد عبدالحليم عطية. دار الفارابي- بيروت- لبنان. الطبعة الأولى 2010م.

(36) جدلية الحياة والموت في شعر أبي قاسم الشابي، د. لطيف محمد حسن. دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع. دمشق. سوريا. الطبعة الأولى 2012م.

(37) جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، كمال أبو ديب. دار العلم للملايين- بيروت. الطبعة الأولى 1979م.

(38) جدلية الغياب والحضور في شعر بشرى البستاني- قراءة في قصيدة تسللات، إخلاص محمود عبدالله. دار فضاءات للنشر والتوزيع. الطبعة الأولى 2011م.

(39) الجغرافية الثقافية- أهمية الجغرافيا في تفسير الظواهر الإنسانية، مايك كرانغ، ت.د سعيد منتاق. عالم المعرفة سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت. العدد 317. يوليو 2005م.

(40) جماليات الأسلوب والتلقي دراسة وتطبيق، د. موسى سامح ربابعة. دار جرير للنشر والتوزيع. عمان. الطبعة الأولى 2011م.

(41) جماليات التلقي في السرد القرآني، د. يادكار لطيف الشهرزوري. دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع. الطبعة الأولى 2010م.

(42) جماليات الشعرية، د. خليل الموسى. منشورات اتحاد كتاب العرب. دمشق. سلسلة الدراسات (4) 2008م.

(43) جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. الطبعة الثانية 1984م.

(44) جماليات المكان، مجموعة من الباحثين. الناشر: عيون المقالات. الطبعة الثانية 1988م.

(45) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، السيد احمد الهاشمي. مؤسسة الصادق للطباعة والنشر- طهران. الطبعة الأولى: 1379ه.ش.

(46) الخروج من التيه دراسة في سلطة النص، د. عبدالعزيز حمودة. عالم المعرفة سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت. العدد 298، نوفمبر 2003م.

(47) خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي. منشورات الجامعة التونسية 1981م.

(48) الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية قراءة لنموذج إنساني معاصر، د. عبدالله الغذامي. النادي الأدبي الثقافي جدة- المملكة العربية السعودية. الطبعة الأولى 1985م.

(49) خمسون مفكراً أساسياً معاصراً من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، جون ليتشيه، ترجمة:د .فاتن البستاني. مركز دراسات الوحدة العربية. الطبعة الأولى: بيروت، تشرين الأول (أكتوبر) 2008م.

(50) الدال والاستبدال، عبدالعزيز بن عرفة. دار الحوار للنشر والتوزيع. الطبعة الأولى 1993م.

(51) درس السيمولوجيا، رولان بارت، ترجمة: عبدالسلام بن عبد العالي، تقديم عبد الفتاح كيليطو. دار توبقال للنشر الطبعة الثالثة 1993م.

(52) دلائل الإعجاز، الإمام عبدالقاهر بن عبدالرحمن الجرجاني، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر. دار المدني بجدة ومطبعة المدني. الطبعة الثالثة 1992م.

(53) دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تياراً و مصطلحاً نقدياً معاصراً، د.ميجان رويلي، د. سعد البازعي. المركز الثقافي العربي. الطبعة الخامسة 2007م.

(54) الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، د. عبد الواسع الحميري. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. الطبعة الأولى 1999م.

(55) الذات عينها كآخر، بول ريكور، ترجمة: د. جورج زيناتي. مركز دراسات الوحدة العربية. الطبعة الأولى: بيروت، تشرين الثاني (نوفمبر) 2005م.

(56) الذات والحضور، بحث في مبادئ الوجود التاريخي، ناصيف نصّار. دار الطليعة للطباعة والنشر- بيروت. الطبعة الأولى تشرين الثاني (نوفمبر) 2008م.

(57) رؤى العالم- عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، جابر عصفور.المركز الثقافي العربي. الطبعة الأولى 2008م.

(58) السيمياء والتأويل، روبرت شولز، ترجمة: سعيد الغانمي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. الطبعة الأولى 1994م.

(59) شرق عدن غرب اللّه، محمد الماغوط. دار المدى للثقافة والنشر. الطبعة الثانية 2007م.

(60) الشعرية، تزيفتان تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. دار توبقال للنشر. الطبعة الثانية 1990م.

(61) الشعور بما يحدث- دور الجسد والعاطفة في صنع الوعي، انطونيو داماسيو، ترجمة: رفيف كامل غدّار. الدار العربية للعلوم ناشرون. الطبعة الأولى 2010م.

(62) شفرات النص دراسة في سيميولوجية القص والقصيد، د. صلاح فضل. الناشر: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية. الطبعة الثانية 1995م.

(63) صراع التأويلات، بول ريكور، ترجمة د. منذر عياشي، مراجعة: د. جورج زيناتي. دار الكتاب الجديد المتحدة. الطبعة الأولى كانون الثاني/ يناير 2005م.

(64) الصوت الآخر- الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، فاضل ثامر. دار الشؤن الثقافية العامة. بغداد. الطبعة الأولى 1992م.

(65) الصوت والظاهرة مدخل إلى مسألة العلامة في فينومينولوجيا هوسرل، جاك دريدا، ترجمة: د .فتحي انعزّو. المركز الثقافي العربي. الطبعة الأولى 2005م.

(66) الصوفية والسوريالية، أدونيس. دار الساقي. بيروت-لبنان. الطبعة الرابعة 2010م.

(67) صيدلية أفلاطون، جاك دريدا، ترجمة : كاظم جهاد. دار الجنوب للنشر. تونس 1998م.

(68) ظاهريات الروح، هيجل، ترجمة: د. إمام عبد الفتاح إمام. التنوير للطباعة والنشر والتوزيع. الطبع الثالثة 2009م.

(69) ظاهرة الغربة والحنين في الشعر العربي، د. صبيح الجابر. دار ومكتبة عدنان. بغداد. الطبعة الأولى 2013م.

(70) العزلة والمجتمع، نيقولاي بردياثف، ترجمة: فؤاد كامل عبد العزيز، راجعه: علي أدهم. الناشر: مكتبة النهضة المصرية. القاهرة.

(71) العقل والثورة – هيجل ونشأة النظرية الاجتماعية، هربرت ماركيوز، ترجمة: د. فؤاد زكريا. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر. المطبعة الثقافية 1970م.

(72) العقل واللغة والمجتمع- الفلسفة في العالم الواقعي، جون سيرل، ترجمة سعيد الغانمي. المركز الثقافي العربي. دار العربية للعلوم- ناشرون، منشورات الاختلاف. الطبعة الأولى 2006م.

(73) العلامة - تحليل المفهوم و تأريخه، أمبرتو إيكو، ترجمة : سعيد بنكراد. المركز الثقافي العربي. الطبعة الثانية 2010م.

(74) علم اللغة العام، فردينان دي سوسير، ترجمة: د. يؤيل يوسف عزيز. دار آفاق عربية بغداد 1985م.

(75) علم النص، جوليا كريسطيفا ، ترجمة:فريد الزاهي. دار توبقال للنشر. الطبعة الثانية 1997م.

(76) العولمة والثقافة، تجربتنا الاجتماعية عبر الزمان والمكان، د. جون ملينسون، ترجمة: د. إيهاب عبد الرحيم محمد. عالم المعرفة سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت. العدد 354 اغسطس 2008م.

(77) الغرابة – المفهوم وتجلياته في الأدب- د. شاكر عبد الحميد. عالم المعرفة سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت. العدد 384 يناير 2012م.

(78) غربة الكاتب، حليم بركات. دار الساقي. بيروت- لبنان. الطبعة الأولى 2011م.

(79) الفضاء الشعري عند بدر شاكر السياب، د. لطيف محمد حسن. دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع. الطبعة الأولى 2011م.

(80) فعل القراءة، ولفغانغ ايسر، ترجمة: د. حميد لحمداني ود. الجلالي الكدية. منشورات مكتبة المناهل.

(81) الفكر والوعي بين الجهل والوهم والجمال والحرية، د. هاني يحيى نصري. المؤسسة الجامعية للدرسات والنشر والتوزيع. الطبعة الأولى 1998م.

(82) فلسفة اللغة، سليفان أورو، وجاك ديشان، وجمال كولوغلي، ترجمة: د. بسام بركة، مراجعة: ميشال زكريا. مركز دراسات الوحدة العربية. الطبعة الأولى: بيروت، تموز 2012م.

(83) فن الوجود، إريك فروم، ترجمة: إيناس نبيل سليمان. دار الحوار للنشر والتوزيع. الطبعة الأولى 2011م.

(84) في التحليل النص الشعري، عادل ضرغام. الدار العربية للعلوم ناشرون. منشورات الاختلاف. الطبعة الأولى 2009م.

(85) في الشعرية، كمال ابو ديب. مؤسسة الأبحاث العربية. الطبعة الأولى 1987م.

(86) في القول الشعري الشعرية والمرجعية الحداثة والقناع، د. يمنى العيد. دار الفارابي- بيروت- لبنان. الطبعة الأولى 2008م.

(87) في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد، د. عبدالملك مرتاض. عالم المعرفة سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت. العدد 240 ديسمبر 1998م.

(88) قصيدة النثر، د. أحمد زياد محبك. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق 2007م.

(89) القصيدة والنص المضاد، د. عبدالله الغذامي. المركز الثقافي العربي. الطبعة الأولى 1994م.

(90) قضايا الشعرية، رومان ياكوبسن، ترجمة: محمد الولي و المبارك حنون. دار توبقال للنشر الطبعة الأولى 1988م.

(91) قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية بنية الخطاب من الجملة إلى النص، د. احمد المتوكل. دار الأمان. الإيداع القانوني 2001م.

(92) الكتابة والاختلاف، جاك دريدا، ترجمة: كاظم جهاد. دار توبقال للنشر. الطبعة الثانية 2000م.

(93) كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، للباحث والعلامة: محمد علي التهانوي، تقديم وإشراف ومراجعة: د. رفيق العجم. مكتبة لبنان ناشرون. الطبعة الأولى 1996م.

(94) لسان العرب، ابن منظور. دار صادر- بيروت. الطبعة السابعة 2011م.

(95) اللغة الثانية في إشكالية المنهج والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، فاضل ثامر. المركز الثقافي العربي. الطبعة الأولى 1994م.

(96) ما الخطاب وكيف نحلله، د. عبدالواسع الحميري. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. الطبعة الأولى 2009م.

(97) المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، عبدالعزيز حمودة. عالم المعرفة سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت. العدد 232 ابريل 1998م.

(98) مشكلة الفلسفة، د. زكريا ابراهيم. الناشر: مكتبة مصر. بدون سنة الطبع.

(99) المصطلحات الأدبية الحديثة ، دراسة ومعجم انجليزي- عربي، د. محمد عناني. الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان. الطبعة الثالثة 2003م.

(100) معاني النحو، د. فاضل صالح السامرائي. وزارة التعليم العالي والبحث العلمي/جامعة بغداد/ بيت الحكمة. مطبعة دار الحكمة للطباعة والنشر. ساعدت جامعة بغداد على نشره. 1990م.

(101) معجم البلاغة العربية، د. بدوي طبانة. دار المنارة للنشر والتوزيع- جدة، دار ابن حزم. الطبعة الرابعة 1997م.

(102) معجم السرديات، مجموعة من المؤلفين بإشراف محمد القاضي. دار محمد علي للنشر-تونس، دار الفارابي- لبنان. الطبعة الأولى 2010م.

(103) معجم الشامل لمصطلحات الفلسفة في الفلسفة العربية والانجليزية والفرنسية والألمانية و الإيطالية والروسية والعبرية واليونانية، د.عبدالمنعم الحنفي. مكتبة مدبولي- القاهرة. الطبعة الثالثة 2000م.

(104) معجم العلوم الإنسانية، بإشراف: جان فرنسوا دورتيه، ترجمة: د. جورج كتورة. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. الطبعة الثانية 2011م.

(105) المعجم الفلسفي، د. مصطفى حسيبة. دار أسامة للنشر والتوزيع- الأردن-عمان. الطبعة الأولى 2009م.

(106) المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية، جميل صليبا. دار الكتاب اللبناني- بيروت- لبنان. 1982م.

(107) معجم مقاييس اللغة، ابي الحسين احمد بن فارس بن زكريا الرازي. وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين. دار الكتب العلمية. الطبعة الثانية 2008م.

(108) معجم المصطلحات الأدبية، بول آرون، دينيس سان-جاك، آلان فيالا، ترجمة: د. محمد حمود. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. الطبعة الأولى 2012م.

(109) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د. سعيد علوش. دار الكتاب اللبناني- بيروت. الطبعة الأولى 1985م.

(110) المفارقة، د. سي. ميوميك، ترجمة: د. عبدالواحد لؤلؤه. دار الحرية للطابعة- بغداد 1983م.

(111) مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم، حسن ناظم. المركز الثقافي العربي. الطبعة الأولى 1994م.

(112) مفهوم الهوية، مساراته النظرية والتاريخية في الفلسفة، في الأنثروبولوجيا وفي علم الاجتماع، جليلة المليّح الواكدي. مركز النشر الجامعي- تونس 2010م.

(113) من الكائن إلى الشخص دراسات في الشخصانية الواقعية، د. محمد عزيز الحبابي. دار المعارف بمصر. الطبعة الثانية.

(114) المنطق وفلسفة الطبيعة المجلد الأول من فلسفة هيجل ، ولتر ستيس، ترجمة : إمام عبدالفتاح إمام. دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع- بيروت. الطبعة الثالثة 2007م.

(115) المنهج الجدلي عند هيجل، إمام عبدالفتاح إمام. دار المعارف. الطبعة الثانية. رقم الإيداع: 2990/ 1985.

(116) موسوعة علم الاجتماع، أ. د. إحسان محمد حسن. الدار العربية للموسوعات. بيروت-لبنان. الطبعة الأولى 1999م.

(117) موسوعة علم الإنسان-المفاهيم والمصطلحات الانثروبولوجية، شارلوت سيمور-سميث، ترجمة: مجموعة أساتذة علم الاجتماع بإشراف محمود الجوهري. المركز القومي للترجمة بإشراف: جابر عصفور. الطبعة الثانية 2009م.

(118) موسوعة الفلسفة، د. عبدالرحمن البدوي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. الطبعة الأولى 1984.

(119) موسوعة لالاند الفلسفية، اندريه لالاند، تعريب: احمد خليل. منشورات عويدات. بيرون- باريس. المجلد الثاني. الطبعة الثانية 2001م.

(120) نظرية الأدب، تيري ايغلتون، ترجمة: ثائر ديب. منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية- دمشق 1995م.

(121) نظرية الأدب في القرن العشرين، ك. م. نيوتن، ترجمة: د. عيسى علي العاكوب. عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية. الطبعة الأولى 1996م.

(122) النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة: جابر عصفور. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة). تاريخ النشر 1998م.

(123) نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى، بول ريكور، ترجمة: سعيد الغانمي. المركز الثقافي العربيز الطبعة الثانية 2006م.
(124) النظرية الشعرية بناء لغة الشعر- اللغة العليا، جون كوين، ترجمة: احمد درويش. دار الغريب للطباعة والنشر- القاهرة. تاريخ النشر: 2000م.
(125) النقد الأدبي، أحمد أمين. مكتبة النهضة المصرية. الطبعة الثالثة 1963م.
(126) النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال. دار العودة- بيروت. الطبعة الأولى 1982م.
(127) نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، جين ب. تومبكنز، ترجمة: حسن ناظم وحاكم علي، مراجعة وتقديم: د. محمد جواد حسن الموسوي. المجلس الأعلى للثقافة 1999م.
(128) النقد بين الحداثة وما بعد الحداثة، إبراهيم الحيدري. دار الساقي- بيروت- لبنان. الطبعة الأولى 2012م.
(129) نقد الحقيقة، علي حرب.المركز الثقافي العربي. الطبعة الثالثة 2011م.
(130) الهوية الملتبسة، الشخصية العراقية وإشكالية الهوية، ثامر عباس. دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع. الطبعة الأولى 2012م.
(131) الهوية والزمان، تأويلات فينومينولوجية لمسألة (النحن)، فتحي المسكيني. دار الطليعة للطباعة والنشر- بيروت. الطبعة الأولى: آب (أغسطس) 2001م.
(132) الهوية والعنف- وهم المصير الحتمي، أمارتيا صن، ترجمة: سحر توفيق. عالم المعرفة سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت. العدد 352. يونيو 2008م.

الدوريات:

(1) الاغتراب اصطلاحاً ومفهوماً وواقعاً، د. قيس النوري، مجلة عالم الفكر مج10، ع1/1979.
(2) اغتراب الذات– اغتراب النص- قراءة نقدية في نصوص محمد الماغوط الشعرية، يادكار لطيف جمشيد، مجلة التربية والتعليم، كلية التربية، بجامعة الموصل مج 12، ع4، 2005.

(3) جماليات اللون في القصيدة العربية، محمد حافظ دياب، فصول مج5 ع2، 1985.

(4) الخطاب بوصفه ممارسة اجتماعية، نورمان فيركلو، ترجمة: رشاد عبد القادر، مجلة الكرمل العدد/64 صيف 2000.

(5) الذات والموضوع – قراءة ظاهراتية في قصيدة (جذر السوسن) لأدونيس، د. يادكار لطيف جمشير، مجلة (زانكو) للعلوم الإنسانية، العدد 47، سنة 2010.

(6) الفقدان الجذري للمدلول- ادعاء الوضوح وأفق الحقيقة المستحيلة، عبدالصمد الكباص، مجلة فكر ونقد ع21 سبتمبر1999.

(7) لغة الغياب في قصيدة الحداثة ، د. كمال أبو ديب، مجلة الأقلام ع 5، آيار 1989.

(8) ندوة حول الاغتراب، حسن حنفي وآخرون، مجلة عالم الفكر مج10، ع1، 1971.

الإنترنيت:

(1) البنية الدلالية والإحالية للضمائر، د. أشرف عبد البديع عبد الكريم، وهي جزء من اطروحة دكتوراه بعنوان(دلالة التراكيب عند الزمخشري). المتاح في الشبكة العالمية على الرابط الآتي:

http://almaktabah-up.net/up1/do.php?id=3644