ديوان الرحيل: قراءة في تجليات المكوّن الثقافي

مهادٌ

تكمن عظمة الشاعر في أيام المحن حيث الإيمان اليقيني بمجيء النهار ولو بعد حين ممتدٍ طويل ، ليدق مشاعل النور والتنوير في كل زاوية وركن في الدنى اليقظة، وليجتاز بالكلمة والدم مدائن الشيخوخة، وقرى الخراب، وكيانات الصدأ، ورياح الدنس والنتن، وأصياف الأسن، معلنًا انعتاقه من الجمود، ومؤكدًا ضرورة الوجود الحي الطّرِب المتماوج ورودًا ورياحين تراقصها الصّبا، لتغدو كلمته فعل حياة حرة كريمة، تقيم للجغرافيا وموجوداتها شأنًا عظيمًا.

نهضت ذاكرة الشاعر مطلق عبد الخالق على واقع مأساوي مقيت، شرع يتعزز بوعد بلفور المشؤوم 2/ 11/ 1917، الذي أمسى بؤرة محنة فلسطين التي تأكّدت في 25/ 4/ 1920؛ إذ بدأ الانتداب البريطاني، الذي أقره مجلس عصبة الأمم سنة 1922؛ ما عمل على إيقاظ الوعي السياسي والفكري؛ فتجلّت الصحافة الواعية الفاعلة، وفتحت صفحاتها للكتاب والأدباء والمحامين، وظهرت الأندية والجمعيات الثقافية والأدبية؛ إذ فُتح رتاج نموٍ علمي وثقافي لعب دورًا في ازدهار الحياة الأدبية التي أسهم أبناؤها في تثوير الإنسان الفلسطيني"، بعدّ الشعر كلمة مقاتلة يذود بها الأدباء عن الحمى توعيةً ومواجهة.

obeikandl.com

يُعدّ مطلق أحد روّاد هذه المرحلة؛ فعاش سبعة وعشرين عامًا (1910-1937) في أسرة ثرية وعريقة، هضم من خلالها معنى الحاجة والعوز والظلم، والطبقية، والتبعية، والتآمر، واختلاف الزعامات، والتهاون في المسؤولية؛ ما دفعه إلى التفاعل مع مشاكل شعبه وقضاياه، والسعي إلى معالجتها؛ فانبرى بحماسة مقاومًا ومتصديًا للمستعمر، وإسقاطاته الاجتماعية والاقتصادية. فتجلّى ذلك في شعره الصادق الشفاف، الذي ساهم بفاعلية في الحياة الأدبية والاجتماعية والسياسية والصحفية.

ومع أنه صغير السن، قليل الإمكانات، إلا أنه نشر ديوانًا بمشاركة الدكتور داهش بك بعنوان "ضجعة الموت". ونشر مقالات وقصائد كثيرة على صفحات الصحف التي عمل فيها وهي كثيرة، فضلاً عمّا نشره شقيقه صبحي عبد الخالق "ديوان الرحيل" بعد رحيله عن هذه الدنيا. قرض مطلق الشعر وهو ابن التاسعة. تلقى تعليمه الابتدائي في مدينة الناصرة مسقط رأسه. كان متفوقًا؛ إذ كان يحرز في جميع الصفوف التي دخلها الدرجة الأولى، وبامتياز كبير، وكان يلقبه أساتذته بالنابغة العبقري. أنهى دراسته في كلية روضة المعارف بتفوق باهر. نال عدة أوسمة. دأب بعد انتهائه من الدراسة على مطالعة الكتب الأدبية العربية وغير العربية.

بدأ حياته العملية وهو ابن العشرين؛ إذ ألف مجلة "كشافة الصحراء" صدرت في حيفا. عمل محررًا في صحيفة "اليرموك"، وعمل مديرًا لإحدى المدارس الوطنية في حيفا. أشرف على تحرير جريدة "النفير"، وعمل موظفًا من الدرجة الأولى في البنك العربي، والمؤتمر الاقتصادي، فسكرتيرًا لجريدة "الصراط المستقيم"، فمحررًا معتمدًا عليه في جريدة "الدفاع"، ثم وكيلاً للصحف العربية في حيفا." وتقديرًا لإنتاجه الأدبي ونشاطه السياسي، كرّمته منظمة التحرير الفلسطينية عام 1990، ومنحته وسام القدس للثقافة والفنون.

مما تقدّم، يتبيّن توافر مقومات ثقافية، ووسائل معرفة، لم تتوافر لأقرانه السابقين في العهد العثماني؛ ما مكّنه من أن يكون أحد الألسنة الصادقة المعبرة عن فلسطين وطنًا جغرافيًا وإنسانًا وقضيةً .

عرضٌ

ليس ثمة أديب يستطيع التعبير عن المعنى بمفرده؛ لأن الأجزاء المتفرّدة في أدبه هي تلك التي يؤكد خلودهم فيها بعنف الموتى من الأدباء أسلافه؛ ذلك أن كل نص محكوم بالتوالد مع نصوص أخرى بآليات وقوانين متعددة، يصطفي من بينها الأديب ما يناسبه للتعبير عن الرؤية الجمالية المرغوب في ملامستها في خطابه الأدبي؛ فالآخر السابق أو المعاصر هو أمارة نترسّمها؛ ذلك "أنه لا يوجد مبدع يخلص لنفسه تمامًا، وإنما يكون تكوينه- في جانب كبير- من خارج ذاته، حيث لا ينشأ في فراغ ثقافي".

إن اتكاء مطلق عبد الخالق على موروثه الثقافي يعني تفاعله معه "من خلال منظور تفسيري يحاول من خلاله أن يكشف تلك الروح الشاملة الخالدة الكامنة في هذا التراث، والينابيع الأولى التي تفجر منها" . ويشير إلى هذا أدونيس قائلاً: "من يتكلم بصوت الكتب وأنظمتها وقواعدها لا ينقل إلينا غير الصدى الباهت للأصوات التي تركتها، لكن من يتكلم بصوت الينابيع الأصيلة في أعماق شعبه ينقل إلينا ملايين الأصوات، ويرفع مصير كل فرد منا إلى مصير الإنسانية".

وعلى ما تقدم، فإنه من غير اليسير أن يجد المتلقي الواعي أثرًا أدبيًا خالصًا بذاته من حضور الآخر فيه بشكل أو بآخر "سواء تعاملنا معه كمفهوم إجرائي يشتغل داخل النص من خلال تفكيك بنياته، أو نظرنا إليه من حيث كونه ذا علاقة بالأنساق الفكرية- المعرفية، أو باعتباره أحد مكونات كلامنا اليومي، فإن الأمر يتعلق بحضور خطاب الآخر بكل أشكاله داخل خطابنا"؛ ذلك أن الأثر الأدبي لا ينشأ من فراغ، وإنما هو محصلة تلاقح مخصب بين فائت وحاضر وآت منظور؛ حيث يمثل الفائت "الذاكرة العامة، والحاضر الذاكرة الخاصة، وتداخلهما أمر حتمي".

تمثل الموروثات الثقافية التاريخية والدينية والأدبية والشعبية روافد يرتكز إليها المنشئ في إنتاج دلالاته القيمية المختلفة؛ ما يوفر له إمكانات تعبيرية متنوعة تآلفًا واختلافًا؛ إذ إن "الارتداد إلى الماضي واستحضاره من أكثر الظواهر فاعلية في عملية الإبداع، حيث يحدث نوع

من التماس بين النص الحاضر والنص الغائب، يؤدي إلى تشكيلات إبداعية تداخلية"، حيث "إن النضج الحقيقي لأي مبدع لا يتم إلا باستيعاب الجهد السابق عليه".

إنّ تمعنًا سابرًا للمنجز الشعري لمطلق عبد الخالق ، يُنبئ أنه يتفاعل ونصوصًا كثيرة تصب في الثقافة الأدبية، فتثري عناصره، حيث يقف المتلقي على تجليات ثقافية تاريخية ودينية وأدبية وشعبية ، فيهضم ديوان "الرحيل" النص الآخر ويستوعبه؛ من أجل محاورته تلاقيًا وتباعدًا؛ لأن النص المُحاوِر يهدف من خلال المحاوَرَة إلى خلق نص جديد فيه بعض القديم، وفيه بعض ما أنجبته المُحاوَرَة وابتدعه الاحتكاك.

التجليات الثقافية

- الدينية:

"إن الحس الديني بمخزونه من الخطاب القرآني والنبوي كان وراء ظواهر (الاقتباس) التي ازدحم بها الخطاب الشعري الحديث على وجه العموم، بوصف الخطابين القرآني والنبوي مادة ثرية بمجموعة القيم والرموز الإنسانية التي يتكئ عليها المبدعون في إنتاج معانيهم" حيث شكل هذا رافدًا ثقافيًّا أساسيًّا امتاح منه مطلق عبد الخالق بكيفيات مختلفة تراوحت بين الامتصاص المباشر وغير المباشر؛ إذ استمد ديوان "الرحيل" المفردة القرآنية خمسًا وعشرين مرة، واستمد التركيب القرآني تسع مرات فقط معلنًا انغلاقه على نفسه ومريدًا لصوته أن يكون "منفردًا ليمارس فاعليته في عالمه من منطلق المسؤولية الفردية قبل المسؤولية الجماعية؛ ولذا كانت الأصوات الإضافية قليلة" فيقول:

نحن الضحايا، يا متاع الغرور وأنت عطشى دائمًا للدماء

لقد جاء الاستمداد متوافقًا والقرآن الكريم دلاليًّا، ومتخالفًا نحويًّا؛ فالشاعر واع تمامًا إلى معنى قوله تعالى: "وما الحياة الدنيا إلا متاع الغرور"؛ فقد استمد الدلالة بحرفيتها تعميقًا لموقفه

من الدنيا، وتوضيحًا لمقصده المنشود؛ إذ خاطب الدنيا على أنها ذات مدركة متسلطة على الغير (نحن)، فجاء التركيب- تبعًا لذلك- مخالفًا لبنائه الأصلي، وذلك على نحو:

[... متاع الغرور + مضاف إليه، يقابل منادى مضافًا]. بهذا التغاير النحوي تمكن مطلق عبد الخالق من نقل التركيب من بعده الحقيقي إلى بعده المجازي، فاتضح المطلوب جراء الصورة الاستعارية التي "تخلق واقعًا جديدًا أكثر من تقنينها لما هو موجود سلفًا. وهذا الخلق يؤدي إلى إيجاد مشابهات جديدة ناتجة عن بعض الخصائص التفاعلية المنتقاة" المرتكزة إلى ثقافة أدبية قائمة على علم البيان. في هذه الصورة الاستعارية "لا مقاربة ولا مناسبة سهلة الإدراك لتعدد مستويات وجه الشبه، وبعد المسافة بين طرفي التشبيه والاستعارة".

بالذي تقدم، يكون الشاعر قد استطاع الولوج بالمتلقي من لغة إشارية تَنَحَّتْ عن معناها إلى لغة إيحائية حافظت على ذلك المعنى، وأدخلته في بنية النص، فتحقق المطلوب فنيًّا بإيصال دفقة شعورية معينة إلى المتلقي؛ فدال "الضحايا" يستحضر مقابله في الذهن "الأبرياء". ويبدو أن هذه الصياغة المتمثلة في قول"نحن الضحايا" مركب إسنادي [مبتدأ وخبر] يدل على ثبات المشهد وسكونه، مع تغييب الفاعل واستبداله بمركب ندائي إضافي "يا متاع الغرور" حفز ذهن المتلقي لمعرفة مرتكب الجريمة النكراء هذه. وتأتّى له ذلك بقول " وأنت عطشى دائمًا للدماء". بهذا الانزياح تحققت جمالية فنية تمثلت في الجمع بين دالي "عطشى" و"دماء" اللتين ما كان لهما أن تجتمعا في الكلام العادي؛ ما يعني ابتكارًا لواقع جديد مؤسس على **ثقافة دينية** أدت إلى بناء مشابهات جديدة جراء ذلك الجمع، بفعل عنصر الاختيار الواعي، فكان المتلقي أمام صورة استعارية مكنية، عيّن الشاعر بها مقصده، في نقل أحاسيسه وهواجسه؛ فتركيب "عطشى للدماء" يُظهر للمتلقي مشهدًا كليًّا مركبًا من صور العذاب والرعب والمعاناة، وما إلى ذلك من بشاعاتٍ تؤثر فيه، وكأنه يشاهد ذلك اليوم بأم عينه. مَنْ مُنْتج/ فاعل هذه الصور؟ إنه المركب الندائي الإضافي ذو الرصيد المكروه في الوعي الجماعي، كما حدده الإسلام؛ إنه مقام وضيع، حقير؛ فالدنيا- في الميزان الإلهي- لا تعدل جناح بعوضة.

وعليه، فإن صورة استعارية كهذه قد حققت "مقاربة بين عالمين: عالم القصيدة الشعرية، وعالم الواقع الاجتماعي. والمقاربة بين هذين العالمين تأتي على حد مرهف؛ حد فضائي مُجَدْول ومتفجر بالإيحاء."

واستمد من الحديث النبوي الشريف مرة يتيمة لا ثاني لها تكررت في مقامين اثنين هما:

غاله من صحبه فئة أعجبتْها خضراءُ الدمن

واسألوا سكرة الهوى واسألوا خضرة الدمن

اعتمدت الصياغة في البيتين الشاهدين على ضميري الغائب والمخاطب على الترتيب؛ ذلك أن ضمير الغائب هو "الوسيلة الأولى للاستيلاء على القارئ بالطريقة التي يريدها" المُنْشِئ؛ "إذ يتوارى وراء ضمير الغائب فيمرر ما يشاء من أفكار، وأيديولوجيات، وتعليمات، وتوجيهات، وآراء دون أن يبدو تدخله صارخًا ولا مباشرًا"؛ فالذات الشاعرة تمرر موقفًا رافضًا عبر امتصاص قول الرسول- عليه الصلاة والسلام- "إياكم وخضراء الدمن" على سبيل التوافق الدلالي، والاختلاف النحوي كما في البيت الأول، وعلى سبيل التوافق الدلالي، والحكم النحوي في البيت الثاني، مع إجرائه تغييرًا في البناء التكويني لدال "خضراء" (خضرة)، مؤكدًا بذلك موقفه الرافض لسلوك تلك الشريحة من الشباب الفلسطيني الذين هاموا متمتعين بالخمرة والنساء، متناسين بهذا حب الوطن، المتعة الحقيقية، حيث تتكرر صيغة الطلب "اسألوا" مرتين أفقيًّا مترجمة دور ضمير الخطاب في إظهار وجهة نظر الذات الشاعرة التي تشرك المتلقي في عملية النظم، وسيرورة الحدث عبر توظيف ضميري الغيبة والخطاب اللذين يعبران عن قلق الذات الشاعرة بصفتها الوطنية زمنَ الانتداب البريطاني.

ويبدو أن هذا الابتعاد عن الحديث النبوي عائد إلى المباعدة السياقية القائمة بين الخطابات النبوية وديوان "الرحيل". هكذا يبدو الدين مرجعية ثقافية مستمرة، تخلق جوًا إيحائيًا يُغني موضوع القصيدة، وتعيد صنع الدلالة الفكرية المقصودة وفق احتياجات الحاضر؛ ما يعني أن نمطًا تعبيريًا كهذا يمسي مقتدرًا على إقامة صلة وثيقة بين الحاضر والفائت، بل لعله أكثر اقترابًا

من منحى الحالة التي يعيشها الشاعر في عصره؛ فيترتب على تصوير الحالة الحاضرة منح التركيب طاقة فنية، وأخرى تأثيرية تبرز أهمية المُسْتَمَدِّ منه، ومكنته التعبيرية عن المعيش المقيت.

- الشخصية التراثية:

عمد مطلق عبد الخالق إلى توظيف الشخصيات التراثية ودمجها في ديوان "الرحيل" لتساهم في تعميق الدلالات الكلية، على مستوى توافق التوظيف أو تخالفه مع المرجع التاريخي الخارج عن النص، والمفارق لطبيعته البنائية في الوقت ذاته؛ فالمبدع قد يستحضر الشخصية التراثية متآلفة في أبعادها مع مرجعها التاريخي، ليخلق علاقات جديدة مع عناصره الأخرى أحداثًا كانت أو شخصيات. وقد يستحضرها متخالفة مع نصها التاريخي، لكنه يشركها في إقامة بنية خطابه.

"ولما كانت الشخصية التراثية تتحول عند توظيفها داخل القصيدة الشعرية إلى وحدة حية، لا يقتصر دورها على الجانب الدلالي فحسب، بل تساهم مساهمة فاعلة في التشكيل الجمالي" ، ولما كانت أيضًا "تحمل تداعيات معقدة تربطها بقصص تاريخية أو أسطورية، وتشير قليلاً أو كثيرًا إلى أبطال وأماكن، تنتمي إلى **ثقافات** متباعدة في الزمان والمكان"، ارتأت القراءة تناول طرائق استدعاء الشخصية التراثية عبر علميتها، ووفق اسمها المباشر، أو كنيتها، أو لقبها، أو دورها المُؤَدى في الماضي المُسْتَدْعى، أو قولها المُسْنَد، أو المُوَجه إليها.

وبنظرة فاحصة في ديوان "الرحيل" يظهر مدى توظيف الشخصيات التراثية التي احتلت صيغة الاسم المباشر مساحات نصية مختلفة حققت أعلى معدل مقارنة بالكنية واللقب؛ إذ وجدت القراءة أن مجموع المرات التي تكرر فيها الاسم المباشر هو واحد وعشرون، في مقابل مرتين للقب، وغياب للكنية. وفي هذا الشأن يقول أحمد مجاهد: "يتمثل محور الفنية في أنه إذا كان "الاسم المباشر" يتضمن إشارة "تعيين" فقط مثل محمد، واللقب يتضمن إشارة "توصيف+ تعيين" مثل المعز، والكنية إما أن تتضمن إشارة "توصيف+ تعيين" مثل أبو العز، أو تتضمن إشارة "توصيف+ تعيين + تعيين" مثل أبي يوسف، فإن الشاعر يكون قد اقترب من فنيات

الشعر وطبيعته، عندما يعتمد في استدعائه للعلم التراثي على صيغة اللقب، أو الكنية، ويكون أكثر بعدًا عن هذه الفنية، عندما يعتمد على صيغة الاسم المباشر".

وممكن أن يُعزى السبب في ارتفاع نسبة استدعاء العلم وفق اسمه المباشر، إلى توظيف الشاعر مجموعة شخصيات لا كنى لها، أو أن لبعض منها كنى غير شائعة، ولا يعرف المتلقي **محدود الثقافة** في تلك الحقبة إلا تلك الصيغة العلمية، فيتلقاها على هذا النحو.

وعليه، فـ"إن صيغة الاسم المباشر عمومًا بوصفها وحيدة وإجبارية ومفروضة على الشاعر فرضًا، تُعد أقل آليات استدعاء العلم فنية؛ لأن الشاعر لا يبذل أي جهد إبداعي في اختياره لها. وفي مثل هذه الحالة تعتمد الفنية الشعرية على الوظيفة الدلالية للشخصية داخل النص، أكثر من اعتمادها على آلية الاستدعاء نفسها".

وقد يتجه الاستدعاء إلى مناطق تاريخية بعينها، وخاصة مناطق التاريخ الإسلامي والعربي المضيئة أحيانًا، والمظلمة أحيانًا، تبعًا لطبيعة الرؤيا واحتياجاتها إلى مثل هذه المساعدات الإضافية". وفي هذا الصدد تُظهر القراءة نماذج توظيفية للشخصية التراثية على نحو استرجاع دال "نوح":

والناس لو كنت تدري الناس من عهد نوح

فدال "نوح" لم يُسْتدع لذاته، بل استُرجع ليعكس واقع ذلك العصر بهوامشه الدلالية الأصلية، المتمثلة في الحالة التي كانت عليها زمن نوح- عليه السلام- فالناس اشتروا الضلالة بالهدى، فعاموا في بحر الرذيلة. إن في توظيفٍ كهذا استقراءً لشعرية مطلق عبد الخالق، يُمثّل انكسارًا لواقعه الاجتماعي؛ ذلك أن قوله المذكور لا يعبر- بالضرورة- عن المجتمع مرآويًّا بقدر ما يعبر عن وجهة نظره الخاصة في هذا المجتمع.

وقد يتساوى اللقب مع الاسم المباشر في الشهرة والذيوع؛ ما يسمح للشاعر باستدعاء الشخصية الواحدة مرة عن طريق اللقب، وأخرى عن طريق الاسم المباشر، كما في قوله:

فاروق يا رمز العدالة والنهى لك في القلوب محبة وغرام

ما أعدل الفاروق يمشي غاشعًا والرمل- لا ظهر البعير-سنام

عمر العظيم ألست أعدل فاتح شهدت بعفة نفسه الأقوام؟

الشاعر يسترجع شخصية خليفة المسلمين عمر بن الخطاب – رضي الله عنه- عن طريق لقبه " الفاروق" مرتين، ومرة أخرى عن طريق اسمه المباشر "عمر". وقد جاء اللقب جراءَ منبه نحوي (مركب ندائي) في البيت الأول، كما جاء الاسم المباشر منادى موصوفًا؛ لأن المنادى اسم علم يتمتع برصيد دلالي في الذاكرة الجماعية؛ فلو أقمنا صفة " الشريف" مكان " العظيم" لحصلنا على ناتج دلالي جديد ذي رصيد فني في الذاكرة الجماعية آن يكون التركيب منسلخًا عن سياقه كقولنا: عمر الشريف في مقابل عمر العظيم. وبهذه الإقامة الاستبدالية حصل المتلقي على ناتجين دلاليين مختلفين؛ ما يدفع إلى القول: إن الشاعر قد وُفق في استدعاء شخصية الخليفة من خلال لقبه أولا الذي أُسقطتْ منه "أل التعريف" إبرازًا للمنادى بلفظه، وحصرًا للاهتمام فيه، وتقويةً لمعناه؛ حيث أحدث نوعًا من التناغم الدلالي بين " فاروق" بما تحمل من ملامح تمييزية ثابتة، ودالي "العدالة والنهى" المتضمنيْن- أساسًا- في دال الفاروق. كما ترتب على هذا إحداث تناغم صوتي بين واو المد في فاروق، والألف في "يا، العدالة، النهى"، إضافة إلى واو المد في القلوب؛ فلو استبدل الشاعر بالفاروق دال "عمر" لما حدث ذلك التناغم الصوتي. كما أن تعريف "فاروق" يؤدي إلى المس بالتفعيلة، وهو ما يؤدي إلى كسر الإيقاع.

ولا يغيب عن البال ما لهذا اللقب من قدرة فائقة على استرجاع الاسم المباشر؛ كونه مختزنًا في الذاكرة الجماعية أكثر من اسم العلم " عمر"؛ لأن هناك كمًا ممن يحملون هذا الاسم. وقد نتج عن هذا الشيوع العلمي أن فضّل الشاعر صيغة اللقب على الاسم. وبهذا اتسق اللقب صوتيًا ودلاليًا مع بنية النص الكلية، فرفدت المعنى وقوتْه؛ ما يعني تزكية مبدأ قصدية الشاعر الصوت دلالية في اختياره. ولربما يقود هذا إلى أن لدال "فاروق" أثرًا "نفس دلاليًا" في وجدان مطلق عبد الخالق، حفزه إلى اختيار هذا التركيب الجملي الشعري، مُبْتدئًا إياه بـ"فاروق" التي ترتبط- بالضرورة- بتداعي معلومات معينة في ذهن المتلقي، يقف على رأسها "العهدة العمرية"، ولأن الفترة التي

قيلت فيها القصيدة تلازم عهد الانتداب البريطاني على فلسطين، استلزم ذلك أن يُقيم الشاعر مقارنة بين فاتح القدس، ومحتلها البريطاني قائلاً:

يا فاتح القدس العظيم وسيدا من سادة هم خيرون كرام
عمر العظيم ألست أعدل فاتح شهدت بعفة نفسه الأقوام
فتحوا البلاد وقال فاتحهم: هنا مجد الصليبيين عاد يُقام

فبالمركب الندائي في البيتين الأول والثاني، وبالمركب الاستفهامي التقريري، أثبت الشاعر عظمة الشخصية المسترجعة الأولى "عمر بن الخطاب" وعدلها، تاركًا فجوة تمثلت في البيت الثالث ليستدعي من خلال القول المسند إلى الذات الغائبة "هو" شخصيةً ليلج منها إلى العنصر المقابل في الموازنة الماثل في البيت الرابع:

فتحْتَ أنت وقلتَ: نصرانية لا تحقروا، ولْيحْمها الإسلام

تثير الصياغة بضمير المخاطب المكرور "ـتَ، أنتَ، ـتَ" "مشاعر الرفقة بين القارئ والبطل"، حيث تناجي الذات المُخاطِبَة عمر بن الخطاب " بصوت مسموع إمعانًا في البوح والاعتراف. وفي هذه الحالة يصبح ضمير المخاطب صورة مُحَوَّرَة أو مُحَوَّلة عن ضمير المتكلم؛ فهو لا يُحيل إلى خارج الذاتية، ويمثل الحضور الشهودي الماثل في ضمير المتكلم".

إن البيتين الثالث والرابع المذكورين يسترجعان قولين متقابلين متضادين لشخصيتين تعكسان هذا التغاير، حيث ارتقى الشاعر باسترجاعهما فنيًا؛ لابتعاده عن الاسم المباشر للعلم، موظفًا قوله لإثبات ما يريد من دلالة لدى المتلقي؛ إن البيت الثالث يستدعي شخصية القائل الجنرال البريطاني "اللنبي" الذي دخل القدس سنة ألف وتسعمائة وسبع عشرة ميلادية، فخاطب صلاح الدين الأيوبي قائلاً: "الآن انتهت الحروب الصليبية"، في حين يسترجع البيت الرابع شخصية عمر بن الخطاب بعد توقيعه العهدة العمرية.

إن الشاعر يهدف إلى إثارة انتباه المتلقي العربي إلى ما يدور حوله، والتفكير بضرورة العمل باتجاه الماضي المنير كمكون ثقافي معرفي لا بد منه؛ فشتان بين فاتح مسلم، وغاز كافر حاقد جاء يثأر من ماض سلف، ترك بصمته الواضحة في الذاكرة النصرانية.

إنه يخاطب عمرَ بن الخطاب بوصفه الشخصية التراثية المستدعاة، التي تمثل محور النص الشعري، فيظهر صوت الشاعر متغلغلاً في القصيدة بشكل جلي؛ ما عمل على تحويل النص إلى الخطابية المباشرة، فجاء المستوى الموضوعي فيه تقريريًّا، كانت المقابلة فيه عنصرًا فاعلاً في بناء النص؛ فشخصية الخليفة يتوافق الشاعر معها من جهة، ويتخالف مع شخصية اللنبي من جهة أخرى؛ ذلك أن الأولى تمثل ماضيًا مضيئًا مستهدفًا، وتمثل الأخرى حاضرًا مظلمًا مرغوبًا في تغييره. لهذا، اعتمد مطلق عبد الخالق المكون الثقافي التاريخي تقنية استدعاء علمي وقولي في آن، كونها تمثل مرجعية فنية توافرت فيها القدرة على إقامة موضوعة شعره.

إن حضور شخصية عمر بن الخطاب يكاد يقترب من الغياب. ولعل ذلك دافع حاسم في شيوع مثل هذه الهيكلية البنائية في قصائد "المديح"، التي تُعد- في الأصل- توجهًا لغويًّا خالصًا لاسترجاع صورة إحدى الشخصيات الغائبة على المستوى المادي؛ ذلك أن الشاعر يهدف من هذا إلى إظهار مدى التقارب النفساني مع الشخصية المسترجعة؛ لأن الواقع المعيش يتطلب ذلك، لغياب قيادة سياسية وعسكرية قادرة على التمسك بمنجزات الماضي، واستثمارها في بناء الحاضر، مواجهةً لمتطلبات المستقبل. لهذا، جاء الخطاب حديثًا عن الشخصية المستدعاة. وفي هذا يقول أحمد مجاهد: " في مثل هذه القصائد لا يظهر عادة سوى صوت الشاعر بوصفه راويًا للقصيدة. ويكون أقرب في شكله الفني إلى أسلوب الحكي الذي يفترض بالضرورة وجود متلقٍ يتوجه إليه الخطاب".

يُشار إلى أن الصياغة عمدت إلى استخدام ضمائر المخاطبة، التي تحوّل بها الشاعر إلى ضمائر الغيبة؛ حيث الشاعر يُنوّع في استخدام ضمائر الاتصال؛ لتنهض بعبء بنيويّ يوهم القارئ بالواقع الشعري المسرود، وإقناعه به عبر الروي بضمير المخاطب تارة، وبضمير الغيبة تارة

أخرى؛ ذلك أنّ "التلاعب بالضمائر لا يسمح بتمييز الأشخاص بعضهم عن بعض فحسب، بل هو كذلك الوسيلة الوحيدة التي لدينا للتمييز بين مستويات الوعي واللاوعي المختلفة عند هؤلاء الأشخاص، وتعيين أوضاعهم بين الآخرين وبيننا"، ذلك أن الخطاب مُوجه إلى العامة، يحدثهم عن الشخصية، وهو- في الوقت نفسه- موجه إلى الشخصية يحكي إليها؛ حيث "إن توجه الخطاب في الرسالة إلى متلق بعينه، يُعد حيلة فنية تتجسد في المستوى الظاهري للنص فحسب، لأنه إذا كان خطاب (أنا الذات) الشاعرة يتوجه إلى (هو الذات) الشخصية التراثية في المستوى المباشر، فإن (هو الذات) يتحول لدى القارئ إلى (هو الموضوع) عند المقاربة الفعلية للنص". وقد تمكن مطلق عبد الخالق من ذلك وزاوج بين الأمرين، فجاء بناؤه للقصيدة محكمًا، أضفى عليها بعدًا جماليًا، تحقق له من ذلك إيصال رسالته؛ فالقصيدة تبدأ بمركب ندائي في الأبيات الثلاثة الأولى من الدفقة الشعرية الأولى (الجزء الأول) من القصيدة. وهذه لغة دينامية حميمة تستحضر للمتلقي صورة الماضي المضيء في عهد الخلافة العمرية، حيث استخدم في مخاطبته الجماعة (نحن) فقال:

أيام كنا أمة عربية تسعى إلى العلياء، ليس تنام

يستخدم الشاعر ضمير الجمع المتكلم ليمنح السرد طابعًا حميميًّا، كأنه نوع من المذكرات، متماهيًا مع ماضيه؛ ليعكس واقعًا يئن تحت سياطه. إن استخدام صيغة فعل جمع المتكلم"كنا" تأتّت" في مضمونها عن خبرة ذاتية يسقطها النص على القارئ بوصفه متلقيًا للخبرة المعرفية، في محاولة لتقديمها بوصفها هوا".

وفي الدفقة الشعرية الثانية (الجزء الثاني) يعمد إلى تغيير صيغة الحديث، فيلتفت بلاغيًا من الخطاب (أنت) إلى الغائب (هو)، كما هو في الأبيات الأربعة الأولى. وفي البيت الخامس يُحدث رجعة إلى ضمير المخاطب (أنت) فتكون الجمالية التعبيرية المُضْفية بعدًا فنيًا على الصياغة اللغوية:

ما أعدل الفاروق يمشي خاشعًا والرمل- لا ظهر البعير- سنام

إلى قوله :

طوباك إذ قدت البعير لخادم فتعادل الأسياد والخدام

تتجه الصياغة إلى الوراء بأسلوب- الارتداد خلْفًا / الفلاش باك- إلى فتح بيت المقدس؛ لتوظيف الماضي الزمني بنائيًّا، عبر إعطاء الحافظة مساحة للتذكر، وتداعي المعلومات، وذلك لسد الفجوة التي تركها الناظم، فتزوّد القارئ بمعلومات عن شخصية عمر بن الخطاب، والحدث التاريخي العظيم، الذي غيّر ملامح المنطقة؛ فتح بيت المقدس سلميًّا، وتحرير وثيقة "العهدة العمرية".

وفي الدفقة الشعرية الثالثة (الجزء الثالث) يعود إلى النداء المصحوب بالاستفهام التقريري، الذي يمهد به لإقامة الموازنة المطلوبة المشار إليها سابقًا، مختتمًا القصيدة في الدفقة الشعرية الأخيرة (الجزء الأخير) ببيتين يمثلان صيغة طلبية، يمثل بيتها الأول صيغة النهي "لا تشتموا"، ويمثل بيتها الأخير صيغة الأمر. ويدل هذا على أن صوت الشاعر الراوي هو المسيطر؛ ذلك أنه في هذا المُخْتَتَم يبدو وكأنه يتحدث بلسان الشخصية التراثية عمر بن الخطاب؛ لأنه يوجه عناية المتلقي إلى ضرورة التقرب الوثيق نفسانيًا وفكريًا من الشخصية، بعدها المرتكز الرئيس في التعامل مع الواقع، وما يجب أن يفرز من معطيات مستقبلية مأمول فيها:

لا تشتموا يا هؤلاء، فإننا قوم على رغم الزمان كرام

خلوا البلاد لنا وإلا بينكم يا عابثين وبيننا الأيام

لكأن الشاعر يريد للبيتين على الدوام أن تبقى أصداؤهما تتردد في مسامع الشعب، حفزًا لهم على وجوب العمل لتخليص المغتصبات، استنادًا إلى دوام الحضور العمري بهوامشه الشمولية في الذاكرة الجماعية؛ ذلك أن لهذا القول المسترجع قيمة دلالية ثابتة، أبقى عليها الشاعر في توظيفاته الفنية، وفتح المجال أمامها لتنطلق حرة في تفاعلها مع بنية الخطاب، بثبات دلالتها، ولـ"تنتهي وظيفتها في القصيدة بمجرد تحقيق الصلة بين وعي المتلقي وفكره ووجدانه، وبين هذا المقابل الواقعي". يُشار في هذا الإطار أنّ ضمير المتكلم يتجلّى دالًا على ذوبان الناظم في المنظوم، وذوبان الزمن في الزمن، وذوبان الشخصية في الشخصية، ثم ذوبان الحدث في الحدث، ليغتدي وحدة

نظمية سردية متلاحمة تُجسّد في طياتها كل المكونات السردية بمعزل عن أي فرق يُبعد هذا عن هذا"؛ ما يدفع الشخصية المتكلمة/ الذات الشاعرة بهذا الأسلوب إلى تفجير كوامنها الشعورية والفكرية بصوت عالٍ" سعيًا إلى إعادة التوازن إلى ذاتها الحائرة المقهورة".

- الإبداعية:

ارتد الشاعر إلى موروثه العربي الإبداعي باعتباره ركيزة **ثقافية أدبية** يمتاح منها أصواتًا إضافية تُحدث تعالقًا تناصيًّا، قد يصل إلى درجة التنصيص أو الاقتباس، مع العلم بأن امتصاص الخطاب الشعري لا يعني الذوبان، ولا ينفي التمايز نتيجة ارتباطه بتجربته التي تتخالف مع سواها زمكانًا، مع الأخذ بالحسبان "بأن المبدع لا ينشأ في فراغ ثقافي، وإلا كان يتيمًا بلا آباء، وبالضرورة سيقوده اليتم إلى العقم، فلا يكون له أبناء". وقد جاءت مساحات هذا الاسترجاع الإبداعي محدودة، اقتضتها طبيعة التجربة الشعرية، وفق معطياتها السياسية الكائنة، وجاءت أيضًا "تعبيرًا عن قلق إبداعي يستشعره المبدع في ظل من سبقوه إلى حلبة الإبداع، وبخاصة إذا كان لهؤلاء الشعراء سطوتهم الشعرية الواضحة" . لقد بلغ الامتياح الإبداعي في بعدي القول والعلم مرتين، كما في قوله:

هي الحرية الحمراء تُسْقى فتُنْبت- بالدم الشرف الرفيعا

وقوله:

ونذكر ما أرقتم من دماء جرت حمرًا فخضبت الشعابا

إن تركيب "الحرية الحمراء" يستدعي قول أحمد شوقي:

وللحرية الحمراء باب بكل يد مضرجة يُدَق

جاء استدعاء بيت شوقي خالصًا لذاته؛ ذلك أن الشاعر قد وجد فيه ما يُعبر به عن مراده، فحور فيه قليلا، بمستوى كيفي، أدى ناتجًا دلاليًا مقصودًا لذاته، كمثير يتطلب استجابة شعبية، تتمثل في مواجهة الطغاة. فجاءت الصياغة اللغوية الجديدة على النحو الآتي:

الحرية الحمراء (خبر موصوف) في مقابل "للحرية الحمراء (شبه جملة، جار ومجرور متعلق بمحذوف خبر المبتدأ المؤخر "باب"). وقد أفضى هذا التغيير إلى إضفاء بعد جمالي، تحقق فنيًّا من خلال تصوير الشاعر الحالة المطلوبة، وفق الصورة الاستعارية المكنية، التي بينت هيئة المشبه الركن القائم في الصورة من خلال صيغة المضارعة "تسقى" ذات دلالة الاستمرار والتجدد (التضحية بملامحها الدلالية المعروفة)؛ فتحرك الذات المناضلة يستوجب نتيجة مأمولا فيها، أظهرها الشاعر من خلال استخدامه حرف "الفاء" الرابط اتصالا مباشرًا، حيث يكون المُنْتَج الدلالي، تحقق الشرف السامي الرفيع. وقد تأتى ذلك بآلية جملة الاعتراض "بالدم" المسبب الأول والأخير في ذلك المنتج. فكان المتلقي أمام تناغم مفرداتي (الحمراء+ الدم)، حيث الأولى لون الثانية؛ فالحرية لا تُنال إلا بالدماء السخية، وإلا فكيف تكون الشهادة؟!

إن دال "تُسْقى" يحمل دلالة التعطش إلى شراب ما، هو- في الأغلب الأعم- الماء. وهذا هو الأصل، الذي يساوي المعنى السطحي المباشر، الذي عدل عنه الشاعر إلى معنى غير مباشر، هو المعنى العميق، الذي فسرته الجملة المعترضة "بالدم".

وفي البيت الآخر يتبين مُتَرَتب التضحية؛ جريان الدماء المقدمة بسخاء، تحقيقًا لغاية سامية هي "التحرير". هذان البيتان يُحدثان تماسًا مباشرًا مع بيت شوقي، ليكون الشاعر بهذا قد قدم للمتلقي رؤيته السياسية، بما لا يقبل أدنى شك. وعليه، فإن مفتاح التحرير يكمن في الثورة الحمراء، إيقاظًا للنيام، وتحفيزًا لهم على التضحية والفداء، لعبور جسر الواقع المتردي، وصولاً إلى بر الخلاص والسلام.

بدا الشاعر يفرض تعتيمًا إعلاميًا، يكاد يكون كاملاً على الموروث الإبداعي "على معنى أن الكتابة الحاضرة تكون كتابة تراجعية، تحاول التعتيم على ما سبقها لتقيم بديلاً عنه، وهو بديل يُتيح للمبدع التعبير من خلاله عن (أصالته الحداثية). وتبعًا لهذا، يكون الشاعر قد ابتعد عن المستوى الظاهر للمسترجع، ليصل إلى المستوى الباطن لكونه "المستهدف الإنتاجي الأصيل، وهو ما يحتاج إلى قدْر من الحدس للكشف عنه".

بهذا يكون انفتاح ديوان "الرحيل" محدودًا جدًّا؛ ما يعني انغلاق الشاعر على نفسه، وهو "ما يشي بالرغبة في الانفراد بالرؤية، وتحمل المسؤولية الإبداعية تحملاً مباشرًا" في ظل وضع ثقافي متدن جدًّا تحت الانتداب البريطاني على فلسطين.

التاريخية:

وفي سياق **الثقافة التاريخية** يلحظ القارئ حضورًا متدنيًا على مستوى المكان والعلم، كأصوات إضافية مساندة، تحولت إلى إسقاطات للواقع المعيش؛ فقد تردد أربع مرات، تقاسمًا بين المكانية والعلمية التاريخية، بما يشير بوضوح إلى رصيده الحي في الذاكرة الفردية، كنقاط مضيئة في التاريخ العربي الإسلامي، الذي لا بد أن يكون له امتداد في الحاضر الرجعي المعتم؛ ذلك أن امتياحه كان مقصودًا للتأثير في نفوس المتلقين، بمقابلة الحاضر المظلم بالماضي المنير، لعل تطورًا يطرأ لوصل الحاضر بالماضي، وفتح المجال أمام الأخير ليوغل في الحاضر مُغَيرًا، مُقيمًا بذلك واقعًا حيويًا جديدًا، يؤسس لمستقبل مشرق. يقول الشاعر:

واذكروا ما كان في أندلس واقرأوا التاريخ واستوحوا الإباء

توظف الصياغة في البيت الثالث والثلاثين دال "أندلس" مستحضرًا به الماضي بناتجه الدلالي الأصلي، وذلك في الدفقة الشعرية الثالثة المكونة من ثلاثة عشر بيتًا، حيث يخاطب الذات الجمعية الأخرى (المحتلين) بصيغة أمر ثلاثية "اذكروا، اقرأوا، استوحوا" مستدعيًا الأندلس رمزًا مكانيًا يحمل التاريخ العربي الإسلامي علْمًا ومدنية وحضارة، ليقيم موازنة بين الحكم العربي فيها، وحكم الاحتلال البريطاني وحلفائه في الوطن العربي الكبير؛ فالأول قائم على العدل بمفهومه الشامل، والآخر قائم على نقيض الأول أنموذجًا صريحًا في الغدر والجور ونقض المواثيق... في إشارة إلى ما كان من الحلفاء بعد انتصارهم في الحرب العالمية الأولى، من تقسيم الوطن العربي، بعد استخدامهم العربَ جسرًا أوصلهم إلى أهدافهم. إن أمرًا كهذا يتناغم توافقًا وقصيدةَ " وعد بلفور"؛ فالهم واحد، والكلمة المعبرة واحدة؛ فبدهي أن يتم تراسل كهذا. بالصيغ الفعلية المختلفة الطاغية على النص، يُخاطب مطلق عبد الخالق بتقريرية مباشرة الذات

الجمعية الأخرى (الأعداء)؛ وذلك لتعزيز الموقف الموحد منها، وصولا إلى تحريض الشعب عليها تحريضًا غير مباشر.

بما تقدم، كان المكان محركًا أساسيًا للمتلقي على صعيد إعمال الذهن فيما هو جار، قياسًا بما جرى، ليَخْرُجَ ناتجٌ دلالي مأمول فيه.

الشعبية:

وبجانب ما تقدم من أشكال الاستدعاء، ثمة شكل آخر لا يقل أهمية عن سابقيه، وهو نزول الشاعر إلى الحياة الشعبية، مستمدًا منها ملفوظاتها التداولية على مستوى التركيب والمثل، ودافعًا إياها إلى بنية خطابه، وممتاحًا منها "وعيًا إضافيًا يُشارك في إنتاج الدلالة". امتص مطلق عبد الخالق تسعة ملفوظات تداولية توزعت في إطارين:

المثل الشعبي:

جاء امتصاصه مرة واحدة مقصودًا لذاته؛ كونه يحمل الناتج الدلالي المطلوب، للتعبير عن الحالة الشعبية العامة، والفردية الخاصة. من ذلك قوله:

أضرم النيران ما دام الحديد حاميًا.. وأضرمْه من غير ملال

يرتد هذا الكلام إلى المحفوظ الشعبي "اضرب والحديد حام" بناتجه الدلالي الأصلي(انتهز الفرصة قبل فوات الأوان) وذلك في سياق مخاطبته العمال الذين يعيشون ظروف قهر يصل خط الموت، طالبًا إليهم- بخطابية تقريرية مباشرة، طاغية عليها صيغ الأمر- الاستعداد لمحاربة العدو، وإذكاء نار الانتقام في القلوب؛ فالفرصة مواتية، وما عليكم إلا المواجهة، بعزم لا تلين له قناة، لتشرق شمس حريتكم، وتحيوا أحرارًا، مُطْلقي الروح.

الملفوظ التداولي:

جاء امتصاصه على مستوى التركيب ثماني مرات؛ ذلك أنه أقرب إلى الاستخدام اليومي المباشر من المثل ذي الاستخدام الطارئ. ونظرًا لأن استمدادها قائم على مستوى التوافق والهامش الدلالي الأصلي، فقد اختارت القراءة التركيب التداولي "طفح الكيل" المكون من

المسند (طفح) والمسند إليه (الكيل) في ناتج دلالي أصلي؛ ليعبر عن الحالة التي آل إليها العرب من ضيم وخداع وقتل وتشرد وتجهيل، وما إلى ذلك من إفرازات الاحتلال البريطاني، لأراض عربية بشكل عام، ولفلسطين بشكل خاص، فيقول:

قل لهم: قد طفح الكيل وقد ملت الأنفس عيشًا وبقاء

فالذات الشاعرة تُخاطب الذات العربية الحرة، بأن تُخبر الذات المحتلة، أن الناس قد ملوا حياة القهر، والاستبداد، والذل؛ إن الناتج الدلالي المقصود، والمترتب على المُسْتَمَد التداولي "طفح الكيل" واضح تمامًا؛ إنها دعوة تحريضية ضمنية للثورة على الاحتلال البغيض، الذي طغى فساده، وعم وباؤه؛ ذلك أنّ الصياغة ناهضة على ضمير المخاطب الذي مكّن الذات الشاعرة من البوح والنفاذ إلى أعماق مخاطَبها الذي غدا قوله/ مقول القول "قد طفح..." شكلاً محوّلاً عن ضمير المتكلم، ليصبح الاثنان في واحد هو الشعب.

إنها استمدادات قريبة من ذهن المتلقي ونفسه، أوصلته إلى الحقيقة بسبيل قصيرة، مكثفة، لا وعورة فيها، فأمست وعيًا إضافيًا يشارك في إنتاج الدلالة.

خاتمة:

بيّن التتبع الإحصائي المساحات النصية المتنوعة التي شغلتْها **التجليات الثقافية** المختلفة؛ تعبيرًا عن المفارقة الحادة بين الماضي بإضاءاته، والحاضر بعتمته التي آل إليها الواقع العربي والإسلامي عامة، والفلسطيني خاصة.

وكشفت القراءة – أيضًا – أن الأثر الشعري قد تفاعل ونصوصًا دينية وتاريخية وإبداعية وشعبية، صبّت في معارف ثقافية، أغنت عناصر الشاعر الثقافية التي استوعبت الواقع، وحاورته اختلافًا وائتلافًا عبر ضمائر المتكلم والمخاطب والغائب؛ ما خلق رؤية قيمية مثّلت محورًا أساسيًا للتواصل مع الفلسطيني فردًا وجماعة.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

* القرآن الكريم.

* ديوان "الرحيل".

* السخاوي، شمس الدين محمد -902 هـ ، المقاصد الحسنة، دار الهجرة – بيروت – 1986.

المراجع:

1- أحمد، حفيظة: بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، دراسة نقدية، ط1، مركز أوغاريت- رام الله- 2007.

2- أدونيس: خواطر حول تجربتي الشعرية، مجلة الآداب- بيروت- 1966.

3- الدرمكي، عائشة: سيميائيات المكان في النص الأدبي، مجلة أيقونات، ع3- الجزائر- 2012.

4- السوافيري، كامل: الشعر العربي الحديث في مأساة فلسطين من سنة 1900- 1960، ط2، مطبعة سجل العرب.

5- عبد المطلب، محمد: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995.

6- عبد المطلب، محمد: مناورات الشعرية، دار الشروق، ط1، 1996.

7- عشري زايد، علي: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان – ليبيا – 1978.

8- العيد، يمنى: في معرفة النص، ط3، دار الأفاق الجديدة – بيروت- 1985، ص106.

9- القدس المفتوحة، جامعة، برنامج التعليم المفتوح، العلوم الاجتماعية وطرائق تدريسها (1)، 1993

obeikandi.com

10- لحام، زهور: آلية التناص، مجلة الناقد -لندن- العدد30، 1990.

11- مجاهد، أحمد: أشكال التناص الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – 1998.

12- مرتاض، عبد المالك: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، ع240، المجلس الوطني للثقافة والفنون-الكويت-1998.

13- مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ط1، دار التنوير- بيروت – 1985.

14- مفتاح، محمد: دينامية النص، المركز الثقافي العربي- بيروت-لبنان- المغرب- الدار البيضاء، ط1، 1987.

obeikandl.com