مجلة كلية الآداب بالوادي الجديد- مجلة علمية محكمة- إبريل ٢٠٢٣

الرؤية الكونية وصوت المبدع الجمعي
قراءة في ديوان " على ظهر دراجة في الهواء "
للشاعر/ عبيد عباس

د. عماد حسيب محمد إبراهيم(*)

الملخص

يتناول البحث توضيحا لمفهوم الرؤية الكونية وربطها بالمبدع الجمعي عبر رصد لمجموعة من الدلالات المشاركة في فهم المصطلح التي تتمثل في قراءة المحيطات الاجتماعية والدينية والسياسية والإيديولوجية ، والتعبير عن المشترك الكوني وإدراك علاقات التواشج بين الأبنية الجمالية والرؤى الذهنية للجماعة الاجتماعية ، والعلاقة الجدلية بين الأنا والآخر ، وتوضيح وجهة النظر المعبرة عن الذات والعالم من منظور المخيال الجمعي والمرجعيات الاجتماعية ، وإبراز الصورة الغيرية وتجلياتها ، ويتجلى توظيف ذلك في ديوان للشاعر : عبيد عباس ، عنوانه " على ظهر دراجة في الهواء "، وقد قدمت النصوص رؤية ذهنية تتوافق مع العنوان العام للدراسة تحددت في مجموعة من المحاور:

- الرؤية السلبية للمكون الجمعي .
- صلات الأنا بالغير .
- الصراع بين المُستغِل والمُستَغَل .
- المكان المُعادي والقبيلة المُضادة .

الكلمات المفتاحية (البنيوية التكوينية – الأيديولوجيا – وجهة النظر – الرؤية – المكون الجمعي)

Abstract

The research deals with an explanation of the concept of the Weltanschauung and its connection to the collective creator by observing a group of connotations involved in understanding the term, which is represented in reading the social, religious, political and ideological surroundings, and expressing the cosmic common and realizing the interrelationships between the aesthetic buildings and the mental visions of the social group, and the dialectical relationship between the ego. and the other, and clarifying the point of view that expresses oneself and the world from the perspective of the collective imagination and social references, and highlighting the image of altruism and its manifestations. The general title of the study was determined in a set of axes:

-The negative view of the collective component.
-The ego's connections with others.
-The conflict between the exploiter and the exploited.
-The hostile place and the hostile tribe.

Keywords (Genetie Structuralism- ideology - point of view - vision - collective component).

(*) أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية– كلية الآداب جامعة الوادي الجديد.

الدراسة

في خضم الممارسات النقدية المعاصرة تَوَاجَهُنا مع فيض كبير من القراءات التي تتوجه إلى ذاتية النص وذاتية المبدع ، وتهتم اهتمامًا كبيرًا بالشكلية على حساب الرؤية العقلية التي يفرضها النص أو المضمون الكاشف عن تلك الرؤية ، وظلت الاتجاهات السياقية تغفل الفضاء الجمعي الذي يتشكل عبر دائرة من المحيطات الاجتماعية والدينية والأيديولوجية ، وقد تنبه لوسيان جولدمان (**Lucien Goldmann**) إلى هذه الفجوة أثناء تتبعه لإخفاقات البنيوية الألسنية فرفض الفكرة التي ترى في النصوص الأدبية أنها إبداعات لعبقرية فردية، فهو يرى أن النصوص الأدبية تقوم على "أبنية عقلية" تتجاوز الفرد، وترجع إلى جماعات أو طبقات، فيقول: " لقد مثلت البنيوية التكوينية حول هذه النقطة تغييرًا كاملا في الاتجاه باعتبار أن فرضيتها الأصولية هي على وجه الدقة أن الطابع الجماعي للإبداع الأدبي آتٍ من أن بنى عالم المبدع متجانسة مع البنى العقلية لبعض الجماعات الاجتماعية أو هي على علاقة واضحة معها، في حين يملك الكاتب على مستوى المضامين، أي على مستوى إبداع عوالم خيالية تحركها هذه البنى، حرية كاملة" [١]

ورؤية (جولدمان) تمثل خروجًا بالإبداع من منطقة الفردية الذاتية إلى المجال الأوسع المرتبط بالمحيط الاجتماعي الذي تذوب فيه الذات داخل عالمها الذي تتشكل منه وتسهم في تشكيل أطره وحدوده الأصلية ، وتصير الذات المبدعة ليست معبرة عن المحيط الإقليمي فقط ، بل تتجاوزه لتصل إلى المشترك الكوني الذي تتشابه فيه القضايا والسمات والمعايير ، كما أنه يشير إلى تجاوز المنطقة المعبرة عن الأنا الفردية التي تهب لنفسها صفة القداسة بفعل خلقها لعمل عبقري يتجاوز حدود الممكن والمعتاد ؛ لأنه يسبح في عالم الخيال والفانتازيا ليصل إلى تمجيد العمل الفني القائم في تكوينه على المترسخ العقلي والمكون الاجتماعي والقضايا المشتركة .

وقد أشارت رحاب صبرا إلى العلاقة الجدلية بين الإبداع والمكون الجمعي تعليقا على رؤية غولدمان فأوضحت أن العلاقة بين الوعي الجمعي والإبداع الفردي تتضح في التواشج بين الأبنية الجمالية والرؤى الذهنية للجماعة الاجتماعية ، تلك الرؤية الصادرة عن ذات فردية تحمل في وجدانها وذاكرتها فكر الجماعة الاجتماعية ، وهنا ينتقل الإبداع من منطقة الذاتية إلى الفكر الجمعي ، وكذلك من الممكن أن يتبنى المبدع فكر جماعة لا ينتمي إليها جغرافيا أو معيشيا لكنه أُعجب بمنطقها ومضامينها ، فصار صوتا لها ، وتتحدد رؤية المبدع الجمعي عبر تبنيه

[١] رامام سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ت عبد المقصود عبد الكريم / الهيئة المصرية العامة للكتاب / مكتبة الأسرة / ٢٠٠٥ ، ١٩

لإيديولوجيا معينة أو فكر خاص يستطيع إثباته في نص يحمل مسارات التحول الواقعي والطرح الاجتماعي . ٢

وهذا يمثل انتقالا بالإبداع من منطقة الذاتية إلى أفق الرؤية المعبرة عن المكون الجمعي ، إنه انفلات من الشكلية الطاغية الممثلة لجماليات البناء إلى الرؤية المعبرة عن الوعي ، ذلك الوعي الذي يتبنى وجهة معينة تكاد تتوافق مع السائد أو تتمرد عليه ، وعلاقة التواشج بين الأبنية الجمالية والرؤى الذهنية للجماعة الاجتماعية يمثل خروجا عن إطار النصية الكاشفة ومحاولة التعمق في العلاقات المكونة لذات شعرية تندمج بالواقع وتتفاعل مع المحيط المجتمعي لكنها تشكل رؤيتها الخاصة عن هذا المجتمع .

ويرى يوسف جابر أن الرؤية هي " حصيلة معاناة اجتماعية قامت أساسًا على محاور كونية متقاطعة ، توجد في مركزها الشاعر مع الحياة بفئاتها حتى خبرها واستوعبها ، وصار من هذا المركز يبث رؤاه على تلك المحاور في اتجاهاتها المختلفة تبعًا لغنى التجربة وخصبها " [٣]

وهذا يردنا إلى ما طرحناه في العنوان في بناء تصورنا عن المبدع الجمعي الذي يندمج في واقعه ويتشكل به ويعيش معاناته فتأتي تجربته النصية معبرة عن الصوت الجمعي سلبا وإيجابا ، رفضا وتأييدا ، توافقا وتمردا ، وهذا لا يتعارض مع خصوصية الإبداع .

و يطرح الباحث : ميلود حمودة رؤية غولدمان لهذا النوع من الرؤية ليربطها بذات تتشكل عبر تجاوز الرؤية الفردية للذات ، وتعبر عن خصوصية ما تشكله الأنا الجماعية داخل المحيط المجتمعي ، ويعرض لمقولة غولدمان إن " قطاع الذات عبر الفردية للحياة الإنسانية يشمل كل شيء داخل سلوك الأفراد اجتماعيا وتاريخيا ، بشكل مباشر أو غير مباشر ، وهذا يعني بالخصوص كل ما يتعلق بعمل الأفراد في العالم الطبيعي والاجتماعي (الغذاء ، الحمية ، تنظيم العلاقات البين إنسانية ، الثورات ، الحروب .. إلخ .. وانطلاقا من هنا يشمل هذا كل الحياة الثقافية ويشمل كل إبداع أدبي صالح " ٤

وهذا يعني أننا أمام مصطلح يتشابك مع الاجتماعي والثقافي ليغوص في العلاقات الإنسانية والمعيشية والواقعية مكونا قراءة مشهدية تكاد تغاير الأنساق السائدة ، وهذه القراءة لا تقتصر على النخبوي أو القضايا الأيديولوجية الكبرى ، بل إنها تقدم الواقع الشعبوي وكل ما يتصل به من

[٢] ينظر : رحاب صبرا ، البنيوية التكوينية وقراءة النص الأدبي ، أوراق ثقافية ، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية ، مج١ ، ع٤ ، ٢٠١٩ ، ٢٤٧ – ٢٤٩

[٣] يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دمشق،دار الحصاد،ط١، ١٩٩١دمشق،ص١٨٠.

[٤] ميلود حميدة ، الذات العبر فردية في البنيوية التكوينية عند لوسيان غولدمان ، مجلة المسار ، ع١١٦ ، ٢٠١٩، ص ٢٦

علاقات تؤثر في تشكله ، ومن الممكن أن نجد هذه الرؤية تنحاز إلى هذا الواقع بوصفه واقعا مقهورا في ظل وقوعه تحت وطأة السلطوي .

ويربط " جولدمان" فكرته بالوعي الجمعي الذي لا يشكله السلوك الفردي ، بل إنه يرتبط بالسلوك العام لأفراد المجتمع المشاركين في أنماط الحياة المختلفة ، والذي يتشكل ضمنيا عبر توجهاتهم وآرائهم السياسية والدينية والاجتماعية .

ويقسم الوعي إلى : واقع وممكن ، فالوعي الواقع هو " وعي بسيط لا يتوفر صاحبه على إمكانية التأمل فيه فيفكر بالسلوك أكثر مما يفكر بالذهن ، أما الوعي الممكن فلا يصله الفرد إلا عندما يستطيع التأمل بفضل ثقافته وخبرته في المعطيات الفكرية لجماعته من أجل أن يبني مستوى متبلورا لمصالح الجماعة وأهدافها " [٥]

وفكرة الوعي الممكن تكاد ترتبط بعلم اجتماع الإبداع الأدبي الذي حدده (غولدمان) في النقاط الآتية :

١. أن الأدب ليس إنتاجًا فرديًا، ولا يعامل بوصفه تعبيرا عن وجهة نظر شخصية، بل هو تعبير عن الوعي الطبقي للفئات والمجتمعات المختلفة، بمعنى أن الأديب عندما يكتب فإنه يعبر عن وجهة نظر تتجسد فيها عمليات الوعي والضمير الاجتماعي، فجودة الأديب وإقبال القراء على أدبه بسبب قوته في تجسيد المنظور الجماعي ووعيه الحقيقي بحاجات المجتمع، فيجد القارئ ذاته وأحلامه ووعيه بالأشياء، والعكس صحيح لمن يملكون وعيًا مزيفًا.

٢. إن الأعمال الأدبية تتميز بأبنية دلالية كلية، وهي ما يفهم من العمل الأدبي في إجماله، وهو يختلف من عمل لآخر، فعندما نقرأ عملاً ما فإننا ننمو إلى إقامة بنية دلالية كلية تتعدل باستمرار كلما عبرنا من جزء إلى آخر في العمل الإبداعي، فإذا انتهينا من القراءة نكون قد كونّا بنية دلالية كلية تتكون من المقابل المفهومي والمقابل الفكري للوعي والضمير الاجتماعيين المتبلورين لدى الأديب.

٣. إن النص الأدبي هو بنية متولدة عن بنية أشمل وأعمق هي البنية الاجتماعية للجماعة أو الطبقة التي يمثلها المبدع، ولهذا لابد من دراسة النص الأدبي للكشف عن مدى تجسيده للبنية الفكرية للطبقة أو للجماعة الاجتماعية التي يعبر عنها الكاتب، ونقطه الاتصال بين البنية الدلالية هي العمل الأدبي والوعي الاجتماعي هي أهم الحلقات عند "غولدمان" والتي يطلق عليه مصطلح "رؤية للعالم"، فكل عمل أدبي يتضمن رؤية للعالم، ليس العمل الأدبي المنفرد فحسب لكن الإنتاج

[٥] Goldman Lucien .Pour Une Sociolgie du roman Ed:Gallimard 1964 .P:64

الكلي للأديب.[٦]

وبالبحث عن المفاهيم المؤسسة لمصطلح " الرؤية الكونية " توصلنا إلى بعض المفاهيم التي يمكن دمجها في الآتي :

أولا : أنها تعبر عن الصورة الكلية التي يكونها الإنسان لنفسه عن نفسه وعن العالم في ظل المرجعية الاجتماعية والنفسية والدينية والنظام الفكري والمجتمعي بما يمثل تصورا كليا أو أيديولوجيا عن الكون والمحيط .

ثانيا : الرؤية الكونية تعتمد على طرح وجهة نظر تنبني على تصور معين يحمل دلالة التأييد أو الرفض ، وكذلك إصدار حكم معياري على مجموعة من العوالم المرتبطة بالذات سواء أكانت عوالم طبيعية أم غير طبيعية ، وتنتهي بربط وجهة النظر بدلالتها المؤيدة لها وإعلانها لتمثل صوت الأنا الجماعية .

ثالثا : الرؤية الكونية تمثل مسارا جبريا للمدارس الفكرية والتوجهات الدينية والفلسفية والاجتماعية ممثلة للأهداف التي يسعى أفراد الجماعة إلى تحقيقها عبر مجموعة من الرؤى التي قد تتحقق أو تسقط ، فيكون التعبير عنها مؤيدا لفكرة المناداة بتحقيقها وإثباتها .

ويشير عبد الفتاح يوسف إلى مصطلحين متنازعين في هذا الموضوع ؛ مصطلح : المخيال الجمعي ، ومصطلح : المرجعيات الجمعية ، والمخيال الجمعي هو ممثل للمظلة المجتمعية التي تضم التصورات والقيم المحددة لسلوك الأفراد داخل المجتمع ، بما يفرض مبدأ " الدوكسا" و" حراس البوابة " [٧] ليضعا المجتمع داخل إطار مغلق من القيود التي تقيد حرية الفرد .

---

[٦] نقلا عن : آزاده منتظري ومحمد خاقاني ومنصورة زركوب ، النقد الاجتماعي للأدب نشأته وتطوره ، مجلة إضاءات نقدية في الأدبين العربي والفارسي ، السنة الثانية ، ع ٦ ، صيف ٢٠١٢ ، ١٦٨

[٧] مصطلح " الدوكسا " (Doxa) عند (بورديو) يدل على " مجموع الاعتقادات المرتبطة بنظام الأشياء الخاصة بكون اجتماعي معطى ، وتفرض نفسها بطريقة (قبانعكاسية) لا جدال فيها .. التجربة الدوكسية هي تجربة انخراط أخرس ولا نقدي للافتراضات القبلية التي هي في نفس الوقت إدراكية وتقييمية لحس مشترك ، اتفاق إلى درجة أن لا أحد يناقشه ، فهو مسلَّم به ولا جدال فيه .. والدوكسا يرتبط مفهومها بحقول عدة (دينية – فنية – فلسفية –نفسية – اجتماعية ..)" دليل مصطلحات الدراسات الثقافية ، ١٧٣ ، ١٧٤

ومصطلح " حراس البوابة " يهتم " بأفعال الأفراد على وجه التحديد وهم الأشخاص الذين بيدهم القرار فيما يجري تقديمه من قبل معدي البرامج والأخبار فيما يقررون ما يعرف وما يحتجب من المواد ولاعتقادهم أن هناك بوابة ذهنية تحب حراستها ، وينصبون أنفسهم لهذا الدور ، وهذا يتضمن تصنيع الخيارات من حيث تقرير ما هو مهم وتقرير ما يريد الناس معرفته ، وقد يصل الأمر إلى تقرير حاجة المشاهدين والحكم بها وعليها " الثقافة التلفزيونية ، ١٦ – ١٨

أما المرجعيات الجمعية ، فيقصد بها مجموع الأفكار والقيم التي يؤمن بها أفراد الجماعة الاجتماعية ويتشكل بها سلوكهم ومواقفهم ، وهذه الأفكار تختلف من عصر لآخر ومن جماعة لأخرى ، لكنها تصير معيارا لتوصيف هذه الجماعة ووضعها في إطار مؤسسي أو فكري معين .٨

وقد تجلت هذه الظاهرة واتضحت تلك الرؤية في ديوان " على ظهر دراجة في الهواء " للشاعر / عبيد عباس[٩] ، والديوان ينطوي على مجموعة من الحيل الثقافية التي يشاركُ في صنعها المبدعُ وقرارُ النخب الثقافية الموجَّه إليها الخطاب ، فالمبدع يمثل فكرًا مندغمًا مع فكر الآخر ومعبرًا عن وعيه الجمعي ، وهذا معناه أن مفاتيح القراءة للديوان لا تتعامل مع مسكوكات تقليدية ، بل إنها تنفتح على آفاق معرفية مغايرة فرضتها استطيقا الرؤية الشعرية المعبرة عن المكون الجمعي وليس الفرد المنعزل ، المعبرة عن القدرة على قراءة الواقع ورصد صوره عبر تشكلات الرؤية الكونية والواقعية المفرطة .

وأول هذه الحيل : العنوان " على ظهر دراجة في الهواء " ؛ فالعنوان يمثل غرابةً ليست غرابةً نحوية ولا مفارقة بلاغية بقدر ما تحمل نوعًا من الإضمار الذي يتشكل عبر الصراع القائم بين هيمنة الأصل وفضاء الصورة ، فالآلة المتحركة بفعل الغير ، والتي تتوقف بمحض قرارهم وإرادتهم يرتبط فعلها وتأثيرها بالسطح الثابت الذي يضمن استمرار حركتها ، هذه الآلة تَغيَّرَ فضاؤها ليصير فضاءً معبرًا عن الواقعية المفرطة ، هذا الفضاء يمثل الصوت الجمعي الذي يقف في علاقة ضدية أمام فعل الهيمنة والسلطة الفردية ، فالعنوان الذي يبدو بسيطًا في مفرداته يحتوي – من المنظور التأويلي – قدرًا هائلا من الحمولات الثقافية ؛ فهو يمثل صراعًا بين سلطة حاضرة تتمحور حول الأنا الطاغية وسلطة غائبة تتمرد على محيطها ومتجذرها لتخلق واقعًا افتراضيًا يطمح أن يقود ويمسك بزمام الأمور ؛ لتتحول الحياةُ من المحيط المكاني الضيق الذي فرضته الأنا الطاغية إلى فضاء متغاير ينعم بالحرية .

أما عن الحيلة الثقافية الثانية فقد تجلت في المدخل الذي جاء نصه :"**شكرا لكل هذا القبح ، فهو الذي كون في داخلي مفهوم الجمال** " ، وهذا يعيدنا إلى المفاهيم الأولية للنقد الثقافي القائمة على كشف الأنساق المضمرة التي تختفي تحت عباءة الجمالي ، ويفترض التحليل الثقافي أن " ما يتراءى لنا جماليا وحداثيا في مقياس الدرس الأدبي هو رجعي ونسقي في مقياس النقد الثقافي .. فللثقافة حيلها حيث يكمن المؤسساتي السلطوي وراء التعبير المنمق ويتخفى القبيح وراء الجميل أو

٨ ينظر : عبد الفتاح يوسف ، سؤال النص وإشكالية تقاطع النزوع الإنساني مع المرجعيات الجمعية داخل نص لامية العرب ، بونة للبحوث والدراسات ، ع ١١ ،١٢ ، ٢٠٠٩ ، ٢٠

٩ عبيد عباس ، ديوان : على ظهر دراجة في الهواء ، إصدارات دائرة الشارقة ، ٢٠١٩

ما صاغته الذائقة المدربة على قبول الشائع والمهيمن " [١٠]، والقبح هنا ممثل للرؤية الكونية المنبثقة من المجموع الاجتماعي ، والمعبرة عنه ، وتحيلنا إلى توقع ما يحمله لنا الديوان بين دفتيه من إشارات تكشف عن قبح الذات وقبح المحيط وقبح التكوين وقبح الأسئلة .. وغيرها من الأشكال المختلفة للمنتج الثقافي الذي تحكمه الأطر القبلية أو الأعراف الاجتماعية أو النظم الدينية ، وكل هذا يعد سبيلا للكشف عن الضد الذي أفرزه القبح وهو الجمال الذي قد يبدو ذاتيا أو معياريا مكتنزا في اللاوعي .

ولأن " الجمالية هي أخطر حيل الثقافة لتمرير أنساقها " فكان ذلك سبيلا لاكتشاف الحيلة الثالثة في الديوان ، والمتمثلة في الالتزام بالموسيقى وزنا وقافية ، وهذا الشكل التقليدي – وفقا للأنساق الجمالية المعيارية – يكون سبيلا للتعبير عن المعنى المباشر بعكس قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر اللتين يمنحهما الشكل قدرة على التحرر والتعبير عن فضاءات دلالية متعددة وقادرة على اختزال المضمر ، لكن هذا الديوان استطاع عبر حيلته الإيقاعية أن يخادع القارئ ، ويجعله بجانب حالة التغييب الموسيقي التي تبعثها التفعيلات المنضبطة وحرف الروي الجاذب أن يفكر في العلائق النصية المضمرة التي تحملها المتون والغرائبية التي تشكلها الصور .

ويمكننا أن نستكنه ملامح الرؤية الكونية وصوت المبدع الجمعي في مجموعة من المحاور الآتية :

- **الرؤية السلبية للمكون الجمعي .**
- **صلات الأنا بالغير .**
- **الصراع بين المستغِل والمستَّغل .**
- **المكان المعادي والقبلية المضادة .**

أولا : الرؤية السلبية للمكون الجمعي

عندما تنفصل الأنا الفردية عن واقعها الآني لتنخرط في الواقع الجمعي تتحول الرؤى لتمثل العلاقات المهيمنة التي ينتجها الواقع المعيش ، وهنا يتوارى المكون الذاتي ليفسح المجال للمكون الجمعي ليعبر عن قضاياه ، وهذا ما أطلق عليه (بودريار) مرحلة (هيمنة الأصل) ؛ حيث تمثل الصورة واقعًا محددًا يعبر عن رؤى المجتمع في علاقاته الثابتة التي تتوزع حسب أوضاع الناس الاجتماعية وأدوارهم في الحياة .

[١٠] عبد الله الغذامي ، النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)،المركز الثقافي العربي ، ط٣، ٢٠٠٥ ،٧٧، ٧٨

وقد جسّدت نصوص الديوان تلك الرؤية ، وأصبح المبدع مرتديًا لزي القبيلة ومسكونًا بشجونها وأحوالها المضطربة ومعبرًا عن واقعها ، ذلك الواقع الذي بدا في صورة سلبية ألقت بظلالها على الفضاء المعيش والذوات الجمعية .

فيقول الشاعر : عبيد عباس في قصيدة ، عنوانها (هكذا) ، وهي ما يفتتح بها الديوان :

لا مُشتَّهٍ يا جدنا

أو مشتَهى

ذات الطريقِ إذًا ..

لذات المنتهى .

قتلَ احتمالُ الضوء كلَّ مجسَّد

نسخت يداهُ الريح

إذ أوّلتهَا

لم نُلقَ في بئر لنسكن غيرَنا

خانتكَ في ظمأ الهجير

فخنتها

لا شيء إلا أن نسير كأننا

(في لحظة أخرى)

ونزرع صمتَها . [١١]

ولعل العنوان (هكذا) يبرهن على ثبات الصورة والإقرار بعدم إمكانية التغيير ، ويؤكد ذلك المفتتح المنفي في بداية النص المرتبط بفعل الاشتهاء ، والاشتهاء رغبة ذاتية لكل ما هو حياتي تتحقق به اللذة والسعادة ، والنفي لم يسبق العلاقة الذاتية فقط بل تحول إلى الإطار الجمعي ؛ فالمشتهي هو الطرف السالب في المعادلة ؛ لأن فعله يخضع لرغبته الخاصة التي يمكن أن يسعى لتحقيها أو يمتنع عن ذلك ، والمشتهَى يمثل العلاقة الإيجابية التي تفيد توافر المكون الذي يتيح للذوات اكتسابه أو التمتع به ، ولا تولد الرغبة في ظل موت المرغوب فيه ، واستدعاء الجد في النص

[١١] الديوان ، ص ٧ ،٨

يفرض علاقة المفارقة بين ما هو قديم وما نعايشه في واقعنا المعاصر ، واختفاء علاقة الاشتهاء ذاتا وصفة يؤكد الرؤية السلبية للمكون الجمعي ، ويدعم ذلك ما أوضحته المتلازمة التالية :" ذات الطريق إذًا لذات المنتهى " ؛ فالرؤية هنا ترسخ لفعل السلبية واللامبالاة التي صارت مهيمنة على المشهد ، وتتحدد أسباب تلك الرؤية في الصورة الكونية المعبرة عن المادي الذي قتل المعنوي ؛ فالفضاء اليوتيوبي المتخيل قتلته الماديات لتمنع وجوده بل لتمنع تأويل مخرجاته التي لم تولد بعد ، وتتسع الرؤية ويختفي صوت الذات الفردية لنتواجه بالصوت الجمعي المعبر عن رؤيته للعالم عبر استدعاء لذاكرة تراثية تحيل القارئ إلى قصة سيدنا يوسف – عليه السلام– وحادثة البئر ليقدم النص تأويلا مضادًا ؛ فبئر يوسف كانت أيقونة معبرة عن الغدر الذي كان سببا للتحول ، أما البئر المعاصرة فترمز للتحول الذي نتج عنه الغدر ، والخيانة التي تقابلها خيانة مماثلة ، فكما أن الواقع خان أبناءه في ظل حاجتهم إليه ، فالأبناء قرروا أن يخونوا واقعهم بالتجرد من علاقات الانتماء والولاء ، وهي تيمة تشترك فيها المجتمعات المعاصرة مع اختلاف العلاقات المسببة والمرئيات المؤهلة لذلك ، ويختتم النص رؤيته بإبراز الصوت الجمعي المعبر عن الشعور بالعدمية والمباهاة بالصمت الذي لا ينازعه صوت ولا يشاركه حس .

وفي نص آخر جاء تحت عنوان : تعريف ، نجد الشاعر يقول :

هو :
إن هي اقتحمت حواجز صمتهِ
وأضاءتِ المعنى
بشعلةِ كبتهِ
لا بيتَ للأمواج
آخر فكرةٍ عبرَتْ
محتْ في الرمل فكرةَ بيتهِ
في ذلك الوطن البعيد
مؤرَّخٌ من حُسنِها
ومؤرِّخٌ من صوته
هو:
أن تُطل كوخزة شعرية
هي:
أن يقوم كميّتٍ

من موتهِ . [١٢]

وعند الوقوف عند عتبة العنوان (تعريف) يبدو لنا من الوهلة الأولى أن المخاطِب مجهول والموجه إليه الخطاب أعلى درجة من المخاطِب ؛ مما يدفع المخاطِب إلى تقديم بطاقة التعريف له ، ويبدو أيضا من الحوار الذي وظفه النص أن المخاطِب يمثله الضمير الغائب (هو) ، وقد آثر الشاعر استخدام ضمير الغائب وليس المتكلم لإحساس الذات بالغياب الفعلي عن المشهد وتهميش دورها لدرجة أنها صارت غائبة ومجهولة ، وأصبح لزاما عليها أن تقدم أسانيد وجودها وحضورها ، أما عن المخاطَب أو الموجه إليه الخطاب فيمثله ضمير الغائبة (هي) ، وهنا يدهشنا النص ويضعنا داخل دائرة المفارقة ، فإذا كان المتكلم غائبا ذاتا وصفة ، فمن المفترض أن يكون المستمع حاضرًا ، لكن النص جعل المتخاطبين غائبين ، وكأنه يريد أن يرسم رؤية يتجسد فيها مشهد الغياب على مستوى الذات وعلى مستوى المحيط ، ويبدأ النص بالمتكلم الغائب الذي يرغب في إثبات حضوره فنجد أنه يقدم لنا رؤية سلبية تصفه بالصمت والاكتئاب والضيق بالرغم من المحاولات التي تبذلها الغائبة (هي) لإخراجه من هذه الحالة ، والتغييب هنا للإحساس بعدمية القوة أو القوة السالبة ، ويؤكد ذلك النفي في قوله (لا بيت للأمواج) ، وهنا يقرر حقيقة يمكن تأويلها بالإحساس بعدم الاستقرار ، ويستمر التعبير عن السلبية عبر مجموعة من العلاقات الدلالية التي تؤكد الحجب والتهميش والسلطة غير المرئية التي تملك فعل الإزالة والمحو ، ويتحول النص من خطاب الذات المنهزمة إلى فضاء المكون الجمعي الذي لا تنفصل عنه الذات ، بل هي مهمومة بفعل سلبيته وضعف مقاومته ، فيأتي ذكر الوطن متبوعا بصفة (البعيد) ، وهي صفة توحي بعدم الإحساس بالمواطنة وانتفاء الدور الفاعل للوطن في ظل ما تقوم به الأوطان مع أبنائها ، وتأتي العلاقة الضدية التي تكشف عن الرؤية الشاملة للمحيط الجمعي الذي كان سببا في إحساس الذات بالسلبية ، تلك العلاقة التي يجتمع فيها الحب مع الألم والانبهار مع اللعنة والصورة الحسنة مع الواقع القبيح (مؤِرخ من حسنها .. ومؤَرخ من صوته) ، ويأتي الصوت الممثل للثورة والرغبة في التغيير ، ذلك الصوت المنبعث من المخاطِب (أن تطل كوخزة شعرية) ، وسرعان ما يأتيه الرد من المكون الجمعي ليؤكد استمرار الواقع السلبي وانتشار واقع الهزائم (أن يقوم كميت من موته) ، وهنا يحمل المعنى دلالته المشبعة بترسيخ المبدأ العبثي الذي يحمل عبثية الصور وعبثية المقاومة في ظل سلبية المحيط والمكون الجمعي .

وتتابع النصوص المعبرة عن سلبية المكون الجمعي فنتواجه مع نص " ظلمة " ، حيث يقول الشاعر :

[١٢] الديوان ، ص ٩ ، ١٠

بإبرة الوهم يرفون الحياة
ولا سبيل أن يرتدوا المعنى وقد ذابوا
جوعى وطاحونة اليوميّ تأكلهم
ظمأى؛
وليس لهم في الحفل أكوابُ
مكممون
وكف الشمس تصفعهم ليستمروا ،
وحضن الليل كذَّابُ
لأنهم هامش الدنيا
بهم كَفَرتْ
هناك ليس لهم في النصّ إعرابُ
لو نجمةٌ سقطت في ليلهم خطأً
بالحائط التصقوا في الركن
وارتابوا . [١٣]

وهنا يظهر صوت المبدع الجمعي المعبر عن الأنا الجمعية التي تعيش نوعا من الضياع على مستويات عدة ؛ المستوى الأول : مستوى الوهم ، وهو من أصعب ما يعانيه الإنسان المفرد ، وعندما يتحول الوهم إلى مكتسب جمعي فيصير سبيلا إلى الضياع ، والضياع في النص لا يمثل ضياعا لأشياء حسية ، بل يتعدى ذلك ليصل إلى ضياع المعنى بكل ما تحمله الكلمة من عمق رؤيوي ، وجاء التعبير عن ذلك في صورة استعارية خلت تماما من مفردات البلاغة القديمة لتتجه إلى بلاغة اليومي والمعيشي ، فذكر الشاعر : " ولا سبيل أن يرتدوا المعنى وقد ذابوا " ، والعلاقة التأويلية هنا تحيلنا إلى حالتين متضادتين ؛ حالة سابقة تحمل إيجابية المعيش وامتلاك الأصل ، وأخرى تحمل سلبية التحول وخداع الصورة ، فالفراغات الدلالية تكشف عما كان يحياه المكون الجمعي في الماضي وما افتقده في الحاضر لدرجة أنه لم يعد قادرا على التعايش مع الأصل الضائع فبدأ يتعايش مع الصور الخادعة ، فكلمة (ذابوا) تعبر عن استسلام المكون الجمعي والإقرار بالفقد ومحاولة التكيف مع المعيشي المزيف .

ثم تنطلق العلاقات الرؤيوية من الأعلى إلى الأدنى ، فنجد المستوى الثاني من مستويات الضياع الذي يتعلق بالحسي ، فيأتي الوصف الجمعي (جوعى) و(ظمأى) المتبوع بتبرير الحالتين ، وهذا

[١٣] الديوان ، ص ٤١ ، ٤٣

التبرير يأتي مغايرا للمتوقع ؛ فالجوع ليس ناتجا عن قلة الطعام ، بل ناتج عن أعباء الحياة التي صارت تطحن الذوات وتصرفهم عن المناداة بالحرية ؛ مما يحولهم إلى كائنات حيوانية لا تفكر إلا في القوت الذي لا يشبع غريزتهم ، بل يزيدهم جوعا ، أما التبرير التابع للوصف (ظمأى) (فليس لهم في الحفل أكواب) ، فهو أيضا يرتبط بالظمأ المعنوي أكثر من ارتباطه بالظمأ الحسي ، فالإحساس بالدونية وافتقاد الوجود والتهميش يمثل ظمأ معنويا عبرت عنه الجملة النصية السابقة .

ويأتي المستوى الثالث من المستويات المعبرة عن الضياع وهو متعلق بفعل القهر وتكميم الأفواه المتمثل في الخبر الجمعي (مكممون) ، والكلمة مشحونة بالحمولات الثقافية المعبرة عن المضمرات التي تحيلها لنا الأنساق الثقافية المنتشرة في المجتمعات العربية ، ولا يكتفي النص بإبراز تلك العلاقة ، بل يستمر في تأكيد الجرم وفعل التسلط فيقول : "وكف الشمس تصفعهم ليستمروا وحضن الليل كذاب "، فكف الشمس هنا ترمز إلى الحياة بضغوطها وأعبائها التي تجعل المكون الجمعي قابلا بالهوان والذل في مقابل أن تستمر الحياة ، وهي علاقة وهمية وتصور خادع ، وأكد ذلك التعبير (وحضن الليل كذاب) ، فالاستسلام للذل والخضوع والتكميم في سبيل الحلم باستمرار أمان الحياة وشرعية البقاء أمل خادع وحلم كابوسي ، وهذا لأنهم : (هامش الدنيا) ؛ أي هم المهمشون الذين لا قيمة لهم ولا تفكير في أحلامهم وليس لهم مكان أو محل ، ولأنهم اعتادوا على ذلك وارتضوا أن يكونوا هامشا فلا رغبة لديهم للتغيير حتى لو أن الحظ حالفهم وأرسل لهم (نجمة) ، والنجمة هنا ترمز لصوت التغيير والتحول من الضيق إلى فضاء الحرية ، فإننا نجد أن النص صورهم بأنهم يرفضون ذلك وينزوون بعيدا ليقبعوا في خوفهم .

ويستمر الديوان في عرضه للرؤية السلبية للمكون الجمعي فنجده في نص (حنين) يقدم هذه الرؤية:

لا ناسَ حولي الآن

واحتشدوا

يدنون أكثر كلما ابتعدوا

في غفلة المرآة أبصرُهم

وإذا التفتُ هناك ..

لا أحدُ

عبروا الشتاء كطعنةٍ

وأنا في المطلق الزمني أرتعدُ

مني أعود لهم؛

فأدركهم حدسا؛

وألمسُهم وليس يد ..

والآن أنظر في الفراغ هناك

ولا " هناك " إلى "هنا"

يفدُ

أتأولُ الأيامَ إن شخصت بالفقد

ذا خلٌّ

وذا بلدُ . [١٤]

ينقل النص صورة الخواء الجمعي وعدمية المحيط عبر توظيف للمفارقة في علاقة تجمع بين الذات والمكون الجمعي ، وتتضح الصورة في البدء بنفي الحضور للمكون الجمعي في ظل التواجد الفيزيقي ، وهذا يوحي بسلبية التواجد وعدمية الحضور ، وتشير الصورة الثانية " في غفلة المرآة أبصرهم .. " إلى الحضور في المتخيل والغياب في الواقع ، وكأنهم تحولوا إلى صور وهمية تكشف عن ظلالهم الباهتة بينما تختفي أجسادهم ، ويستمر الصراع بين الأنا والمكون الجمعي فيتحول من غياب الحضور الأني إلى غياب الأثر والقيمة ، ويتضح ذلك من الصورة الاستعارية التشبيهية " عبروا الشتاء كطعنة وأنا في المطلق الزمني أرتعد " ، فالصورة تعبر عن متنافرين ؛ فالشتاء ببرودته عندما يمتزج بمتضاداته يتحول إلى الدفء ، والدفء مصدره الآخر الممثل للمكون الجمعي من قبيل حتمية الاحتماء والاحتواء ، هذا المكون مر على الذات (كطعنة) ، والطعنة هنا توحي بالغدر وانتفاء الوظيفة بما يحيلنا إلى النتيجة المتمثلة في شعور الذات بالارتعاش لانعدام الدفء وغياب الأثر ، وهذا ما يجعل الذات تشعر باليأس تجاه المكون الجمعي (القبيلة – الوطن – المحيط) فيصير التعايش معه نوعا من الحدس الذي لا يستخدم المنطق ، والملامسة التي تفتقر إلى آلة حدوثها وهي اليد ، حتى أن رؤية المستقبل في ظل التعايش مع هذا الحاضر الغائب بدت مشوشة ولا ملامح لها ، وهذا ما أدته لعبة الظرف المكاني في النص " ولا "هناك" إلى "هنا" يفد " ، وتتأكد الرؤية السلبية للمكون الجمعي عبر افتقار الذات للوظائف والعلاقات السابقة مما

[١٤] الديوان ، ص ٤٥ – ٤٩

يؤدي بها للشعور إلى فقد مكونين هما أساسا التعايش والتآلف مع المحيط المكاني والإطار الزماني، وعلى مستوى التعالق الروحي والوجداني ، إنهما (الخل) و(البلد) .

- **ثانيا : صلات الأنا بالغير:**

العلاقة بين الأنا والغير علاقة جدلية تتشكل عبر مساحات تفاعلية مختلفة ، فقد يحدث نوع من التعايش الإيجابي مع الغير بناء على المسلَّمة التي تقول : إن الإنسان خُلق ليتعايش مع غيره ، وأن الإنسان كائن اجتماعي ابن بيئته ، وهذا التعايش يفرض نوعًا من التكيف الآني مع المحيط الذي هو قابل للتغيير والتحول عندما يحدث الصراع ، وهنا تأتي العلاقة المضادة التي تتجلى في رغبة الأنا في الاستقلال وإثبات الذات وما يقابلها من تمسك الغير بتنظيم العلاقات وفقا للقوانين الصارمة ؛ مما يُشعر الأنا بالظلم واستغلال حقوقها وسلب حريتها ، فتصير العلاقة متنافرة ، ويمكننا أن نمثل على ذلك بما قاله فرويد عن علاقة الرجل بالجواد " إن هذه العلاقة مثل رجل على ظهر جواد يحاول أن يتغلب على قوة الجواد العظيمة وهو يفعل ذلك بقوته الشخصية ، وراكب الجواد قد يضطر إذا كان حريصًا على ألا يفقد جواده إلى أن يقوده إلى حيث يريد الجواد أن يذهب "[١٥]

وهذه الظاهرة تندرج تحت المكون العام للدراسة " الرؤية الكونية وصوت المبدع الجمعي " ، فالنصوص الممثلة لهذه الظاهرة تبرز الصراع بين الأنا الفردية والمكون الجمعي ، ومسارات التوجه نحو التفاعل الجمعي أو إظهار الضدية لهذا المكون ، ويبدو الصوت الشعري – أحيانا– مرتديًا لرداء الأنا الأعلى ، وأخرى معبرًا عن صوت القبيلة ، ولا تقع النصوص في دائرة العادي والمهمش والتقليدي الذي يتناول موضوعات تقليدية ، بل إنها تنشغل بالتيمات الكبرى المعبرة عن القضايا الاجتماعية في تشظيها ومساراتها المختلفة .

ونبدأ بالنص الأول الراصد لتلك العلاقة ، وهو نص عنوانه : عن امرأة متكئة :

منكِ المزيد

لكيلا نترك الكاسا

ولا نغادرَ بالعلوي إحساسا

في شهقة الضوء

والأرواح عانية

[١٥] فرويد ، الأنا والهو ،ت: محمد عثمان نجاتي، دار الشروق ، ط٤ ،٤٣

لو كان ما كان هذا الحسن نخاسا

من أصفر الرمل

قد سافرت مكتشفا في أبيض الثلج

إيحاشا .. وإيناسا

هنا على العشب

قد ألقيتُ توريتي

ومن صريح دمي

أطلقت أفراسا

حملتُ حسنك في روحي

فأنكرَها

كأنما الماء لا يستشعر الكاسا

وكلما فيك قد أدركت ما أمنت

في شطه رحلتي

ألقيت وسواسا

من ألف " جساس " قد ثاراته انقلبت

عفوا

وما زلت في عينيك " جساسا" . [١٦]

العنوان يشير إلى رفاهية المخاطَب ، ويذكرنا بتصوير المرأة المنعمة في الشعر القديم ، والصورة في الشعر القديم كانت للمدح وإبراز الحسن ، أما الوصف هنا فيأتي للذم ، فالمرأة المتكئة في المتخيل الجمعي دليل على السلبية والفتور وانعدام الفاعلية ، وهنا تبدأ الصلة بين الأنا والآخر ، والبداية تشير إلى محاولة الأنا الحفاظ على الغير والتودد إليه لخلق نوع من التكيف معه ، وظهر ذلك في لغة الخطاب التي بدأت من ذكر المخاطَب " منكِ" وما تبعه من علاقة ابتدائية تحمل دلالة إثبات الفضل والمنة "المزيد" ، ومن قبيل المحافظة على الجواد خشية الفقد ، فالأنا تحقق

[١٦] الديوان ، ص ٧٩ -٨٢

رغباته ، وهذا لاستمرار التعايش وإعلاء قيمة الحياة " لكيلا نترك الكاسا ولا نغادر بالعلوي إحساسا " ، وتأتي الدفقة الثانية المعبرة عن خضوع الأنا للغير ووقوعها تحت وطأة العبودية ، وهذا الفعل ينصرف أثره على المكون الجمعي ، فتصير الأنا ممثلة للأرواح العانية أسيرة السطوة الغيرية التي تمتلك القرار ، ولازالت الأنا تعقد صلحا بينها وبين الغير ؛ فتحول اليأس إلى أمل والقفر إلى خصوبة ، وتجلى ذلك عبر التوظيف السيميائي للصورة اللونية التي تناوب توظيفها بين المباشرة والإيحاء الرمزي ، فالأصفر دال الجدب يلتقي مع الأبيض دال البشر والوضاءة ، وهو نوع من التحول الدلالي المعبر عن الرؤية الكونية الرامية إلى محاولة التعايش والتكيف مع الفضاء المجتمعي بتناقضاته وسلبياته ، وكذلك خلق صورة تنتمي إلى الواقعية المفرطة لواقع حلمي يمكن أن يتجاوز المتناقضات ويحول " الإيحاش" إلى مواطن للأنس والسعادة .

وتستمر الصورة العلائقية المؤكدة للتواشج الروحي والواقعي بين الأنا والغير ، فنجد الصورة " هنا على العشب قد ألقيت توريتي ومن صريح دمي أطلقت أفراسا " ، وهي صورة تتجاوز المنطقي لتدخل إلى مناطق (الفانتازيا) أو الخيال المجنح ، فمنطقية الفعل تشير إلى ضدية التآلف ومقاومة الغير ، لكن الصوت الجمعي هنا يشير إلى إيثار المودة رغم الفعل القهري للغير ، وإطلاق أسلحة الحماية رغم نزيف الجرح .

وتأتي مرحلة التحول في النص لتنتقل من التفاعل الجمعي إلى إظهار الضدية للغير ، والانتقال من الواقعية المفرطة إلى التمثل الاجتماعي ، ويتصدر الخطاب بالظرف "كلما " الدال على التكرار " كلما فيك قد أدركت ما أمنت في شطه رحلتي ألقيت وسواسا " ، فبعد مرحلة التودد للغير ومحاولة التعايش معه وتكرار ذلك مرات عديدة تظهر النتيجة المعبرة عن اليأس وفشل المحاولات وانقطاع الصلات ، فثمة وسواس يطارد الذات كلما حاولت إثبات ضرورة التعايش وتأكيد نجاح ذلك .

ويختتم النص باستدعاء شخصية تراثية تتداخل ضمن حكاية تراثية ترتبط بحرب استمرت سنوات طويلة وكان باعثها موقف مذل قامت به (أنا) متسلطة ظنا منها أنها لن تجد مواجهة من (الآخر) الذي كانت تنظر إليه نظرة متدنية ، إنها حرب (البسوس) ، والنص يرى أن المركز الثوري مهدد بالتفكيك والانهيار ؛ مما يؤدي إلى استدعاء الهامش ، والهامش يتمثل في تذكير الثوار بمواقف البطولة الخالدة والشخصيات الثورية التي تمنحهم القوة والمثابرة على مواجهة النموذج المستبد ، فكان استدعاء (جساس) الذي يرمز إلى الثورة على الظلم والطغيان ، وهذه الشخصية مع أن ثوراتها واجهت – في الواقع المعاصر – العديد من الانقلابات فإنها ستظل باقية لترمز إلى استمرار المقاومة ، وهنا تتأتى العودة للعلاقة الأولى في النص التي تهدف إلى التعايش مع الغير وضرورة المحافظة عليه ، والثورة تعد نوعًا من حفظ البقاء والتطلع إلى صورة مثلى .

وفي نص آخر نجد تجليا لصلة الأنا بالغير يختلف في توظيفه عن النص السابق ، وهذا النص عنوانه "من باب الحنين /فصل البعاد" :

غبش رمادي

وسجع هواجس

وهناك خلف التل

يسطع موعد

وأنا سؤال الليل عنكِ

وعندما

في غفلة الحراس أدخلُ

أُطرَدُ

من خلف شيش الحزن

وجهكِ فكرة

فيها الحياة لناظرٍ تُستطرَد

شغفٌ بهذا الغيب

يولد عندما أمضي

كملاح .. وشطك .. يُبعَدُ . [١٧]

والبداية مع العنوان الذي يوظف المفارقة (من باب الحنين /فصل البعاد) ، فمع الشعور بالتوهج والرغبة في اللقاء نجد شعورًا مقابلا يوحي بالنفور والرغبة في الابتعاد ، وهذا يعبر عن علاقة الانشطار الجمعي وعدم القدرة على التكيف مع الأوضاع المشكلة للمحيط بالرغم من ترسخ علاقة الحنين بصورة دائمة ، وهنا يتجلى الصراع بين الأنا الممثل للمكون الجمعي والغير الممثل للمحيط في ظل تحولاته .

والصورة المشهدية تبدو معبرة عن ضدية العلاقة بين الأنا والغير، فتبدأ بالغبش المظلل لخلفية المشهد ؛ بما يوحي بالضبابية وانعدام الرؤية ، ولم تكتف الصورة بطرح المكون الإيحائي السابق

[١٧] الديوان ، ص ٧٢ ، ٧٣

ذكره " الغبش" بل وصفته وصفا لونيا يجمع بين السواد والبياض (رمادي) ، وهذا اللون يحيل إلى مشاعر نفسيّة عميقة من الوحدة والحزن، ، وقد يُرافقها مشاعر الإحباط والخسارة أيضا ، وينتقل النص من الصورة اللونية إلى الصورة الصوتية ، وهي صورة تجمع بين متنافرين ؛ السجع والهواجس ، فالسجع ممثل موسيقي دال على التجاوب والاتفاق ، بينما الهواجس مكون دال على الخوف والقلق وعدم الانتظام ، وهذا تصدير لإبداء الصراع وممهد لنقل الصورة القاتمة التي يتمثلها المحيط ، فهذه الخلفية تنبئ عن حدوث لقاء بين المتصارعين ، وهذا اللقاء يتحدد مكانه " خلف التل " ، واختيار المكان هنا له دلالته ، فالتل دال الارتفاع ودال الاختباء ودال الحاجزية بين المعلن والمخفي ، والاختفاء خلفه دال على التوجس والهروب وعدم الرغبة في رؤية الأخر ، وهذا معناه أن اللقاء بين المكون الجمعي والمحيط يشوبه الكثير من القلق والاضطراب وعدم الرغبة والاتفاق بينهما .

وتتحدد ملامح اللقاء ، فتبدأ بالحنين من قبل الأنا المتمثل في السؤال عن المحيط والتوجه إليه ، وديناميةالتوجه لا يحكمها الإطار المعلن الطبعي ، بل يتم إنجازها وسط أجواء احترازية " في غفلة الحراس "، وهذا معناه أن ثمة فتورًا وخلافا بين المتصارعين ، وثمة تباعدا بينهما ، هذه التيمات من شأنها أن تجعل حدود اللقاء مخيفة ومبهمة ، ويحوطها نوع من التخفي والحذر ، وتأتي النتيجة المعبرة عن الرؤية الكونية لعلاقة سوسيولوجية تعيشها الكثير من المجتمعات العربية ، وتتمثل في محاولة خلق نوع من الألفة والمودة بين الشعب والسلطة لخلق نوع من التعايش ، وهذه المحاولة تستدعي تضحيات عديدة من قبل الشعب ، وهذا نابع من فرضية الانتماء والتعلق بالمحيط ، وفي المقابل نجد رفض السلطة لذلك ومقابلة المودة والحنين بالنفور والقهر ، وقد عبر النص عن ذلك عبر استخدامه للفظتين متطابقتين ؛ أدخل ، أُطرد .

ويستمر مشهد الهروب والتخفي ، فنجد الصورة التالية تعلن عن ذلك " من خلف شيش الحزن " ، وهي صورة تحمل سمت الماضي المغلف لمراسم الحزن والضيق ، وهذا ما تعيشه الأنا في علاقتها القلقة مع الغير ، والذي يظهر من وراء هذا الشيش صورة للمحيط تحمل الكينونة المعبرة عن فكره وتوجهه ، هذا الفكر الذي يجب أن يكون معلنا في النور ، لكنه مختبئ خلف شيش الحزن ينتظر أن يبحث عنه العابرون .

وينتهي النص بتأكيد ثنائية (المقترب/المبتعد) أو صراع(الاقتراب/الإحجام) ، ففي ظل محاولة المكون الجمعي البحث عن الغير الممثل للوطن بصورته الحلمية ، التي صارت – في ظل المتغيرات _ غيبا نجد الغير يبتعد وصورته تظل محجوبة عن مريديها ، وما طرحه النص لا يمثل طرحا فرديا أو تعبيرا ذاتيا ، بل إنه يقدم طرحا كونيا وصوتا جمعيا .

وفي صورة ثالثة تعبر عن صلة الأنا بالغير عبر منحى مختلف عن الصورتين السابقتين نلتقي مع نص عنوانه : من شرفة في الغمام :

أرنو له
كالشاهق المهجور
في الليل يغسل شارعًا بالنور
" دكانُه الشغف القديم "
عبوره منها يبيع الصفو للجمهور
يا عم
سلفني عيونك
كي أرى ما لا يُرى
من حُلمنا المبتور
يا عمُ
أردفني وراءك
كي أطل من السحاب
على بنات الحور
فانوسك السحري
يدعك كفنا
ونفر من إدراكنا المسحور
خذني بحافلة العيال الهاربين من السطور
وفقدها المسطور
إني هنا ..
أحتاج قلبك كي أعود إلى الحياة
بمنطق العصفور . [١٨]

إن ملامح الغير في هذه اللقطة تبدو مختلفة عن اللقطتين السابقتين ، فالغير هنا يقع في دائرة الواقعية المفرطة والتصور الحلمي ، ونظرة الأنا إليه نظرة طموح وتبجيل وتمنٍ ، والدوال المستخدمة تمثل ذلك الطرح ؛ فاستخدام الفعل (أرنو) الدال على الاقتراب الحذر والرهبة من المقترب منه مع تشبيه الغير بصورة (الشاهق المهجور) بما تحمله من دلالة السمو والعظمة ، ثم

[١٨] الديوان ، ٨٧ -٩٣

وصف فعله وصفا مفارقا (في الليل يغسل شارعا بالنور) بما يوحيه هذا الوصف بقدرته على التغيير وبث الأمل في النفوس . كل هذا يؤكد ما ذهبنا إليه من إظهار الغير بصورة هي أقرب إلى الحلم ، أو هي تمثل واقعا متجاوزًا للواقع الحقيقي ، والمكون الجمعي الممثل للأنا تبهره صفات الغير ويتمنى أن يتمثل وجوده وصفاته ، فيقيم حوارًا بينه وبين الغير ؛ يعطيه فيه صفة العمومة (ياعم) ، وتبدأ التماسات كسب الصفات وتمثل الوجود ؛ فيطلب منه أن يهبه عيونَه حتى يرى ما لا يُرى من الواقع الفاسد والانهزامات المتكررة ، ويطلب منه أن يكون رديفا له لاصطحابه إلى الجنة لرؤية واقع جمالي مغاير ، وهذا معناه أننا أمام حركة صراع بين الأنا والغير يمكن أن نطلق عليها صراع الفقد الذي يصل إلى الحلم بامتلاك المفقود ، ولكي تصل الأنا إلى هذه المرحلة يجب أن تتجاوز واقعها المعيش حتى تتوافق مع واقعها المتخيل ، وهذا يدخل في دائرة السحر والفانتازيا ، لذلك نجد التعبير عن الغير دائما ما يتشح بالهيبة وإبراز الثوب الأسطوري ، وفي المقابل يأتي حديث الأنا موصوفا بالضعف والرغبة والتوسل ؛ مما يؤكد أن تجاوز الواقع المعيش يعد ضربًا من الخيال ،لكن المكون الجمعي لا يسيطر عليه اليأس ، بل تغويه المحاولة ، وظهر ذلك في المقطع الأخير من النص : " خذني بحافلة العيال الهاربين من السطور وفقدها المسطور .. إني هنا أحتاج قلبك كي أعود إلى الحياة بمنطق العصفور " ، فالعيال الهاربون من السطور رمز للمتمردين على واقعهم والطامحين إلى التغيير ، ومنطق العصفور يمثل البراءة والتعامل بصفاء روح .

ثالثًا : الصراع بين المستغَل والمستغِل

إن علاقة الاستغلال – من المنظور النفسي والاجتماعي – تعتمد على مبدأ التسلط الذاتي ، والبحث عن الصور الغيرية القابلة للخضوع لذلك ، تلك الصور التي تبرز الرغبة الدائمة لدى المستغَل في إرضاء المستغِل ، وهي صورة تكشف عن النمط القهري الذي يمتلكه الفاعل المتسلط الذي يدرك – دائما– أن المستغَل واقع تحت سيطرته ودائما ما يهدده بمكتسبات وهمية تمنحه البقاء ، وهنا تتجلى الذات المغيَّبة التي لا تمتلك القدرة على الفعل ، وتبدو التصنيفات المختلفة للشخصية المستغِلة التي تتضح في الشخصية (الميكيافيلية) التي ترى أن الغاية الخاصة تبرر الوسيلة ، والشخصية (النرجسية) التي ترى نفسها محور مجتمعها ، والشخصية (الاعتمادية) التي تبحث دائما عن رعاية الآخرين لها ، والشخصية (المضادة للمجتمع) التي لا تشعر بالمسؤولية إزاء الآخرين أو قيم المجتمع ومبادئه ، أما عن علاقة المستغِل بالعالم ونظرته الكونية ، فهي نظرة

ثنائية تتمثل في الفرضية القائلة : من ليس معي فهو ضدي، والآخرون دائما حاضرون لتحقيق رغباتي .[١٩]

واتضحت هذه العلاقة في الديوان في قصيدة طويلة جاءت تحت عنوان : قباب خضراء للحنين ، نستطيع تقسيمها إلى ثلاثة مقاطع ، المقطع الأول :

تمشي إليكَ الأمنيات

مضمخات بالسلام

كأنهن الحور

تدنو .. فخطوك مطلقٌ

ترنو .. فكل مجرد في خاطر منظور

لا ليل يعترض الصباح الطفل

إلا كي يغني عاشق مخمور

لا خوف إلا

أن تجف اللحظة الخضراء

يسقط سقفها البللور

وهناك

تغسل طفلة بالشوق قلبَك

كي يُحرر شاعرٌ مأسور. [٢٠]

والعنوان (قباب خضراء للحنين) يرسخ لعلاقة الاستغلال التي تنشأ من متجذر ديني مرتبط بالقبة الخضراء التي أنشئت على قبر النبي – صلى الله عليه وسلم – بأمر من السلطان قلاوون ، وهذه القبة أصبحت لدى الكثير من الناس رمزا للتقديس والمباركة ، وبدأت تظهر لدينا في مصر القباب الخضراء التي تبنى على قبور الأولياء الصالحين ، وهذا يعد نوعا من الاستغلال البعيد تماما عن صحيح الدين ، وهو دعوة إلى التمسك بالوهم وخداع الضعفاء لتلمس طريق يوقعهم في الفتنة ،

[١٩] انظر: محمد محمد فريد ، مقال : المظلومون في العلاقات الإنسانية ، موقع : مرجعك النفسي المعتمد ، الجمعة : ٢٠١٥/٧/٣

[٢٠] الديوان ، ص ١١٩ – ١٢٠

وذكر (الحنين) متعلقا بالقباب الخضراء يبين سبب الاستغلال ، فالقوة الدافعة للتغييب والعيش تحت مظلة المستغِل(بكسر الغين) تتمثل في الحنين للمكان والتوق الدائم للوقوع في أسره .

ويبدأ النص في طرح المشاهد الدالة على خضوع المستغِل لمستغله ووقوعه تحت سلطته ومحاولة إرضائه بشتى الصور ، فيبدأ بالتودد له في صورة استعارية ذُيلت بتشبيه يتجاوز العلاقات الاعتيادية ليقع في دائرة الواقعية المفرطة ، فالواقعون تحت طائلة الاستغلال يقدمون الأمنيات ، بل إن الأمنيات هي التي تسعى رافعة راية السلام متزينة في أبهى صورها فتبدو حورية تُمنح للمستغِل رغبة في الحصول على رضاه ، ولا تكتفي بالسعي بل إنها (تدنو) لنيل الحظوة ، و(ترنو) لتفوز بالمكاسب الوهمية ، وهنا تسقط كل العلاقات البائسة وتتحول إشعارات اليأس إلى أمل مترسخ ؛ فالليل الرامز للظلم والقسوة يتصدره حرف النفي (لا) الدال على انتفاء الوجود ، واستثناء وجوده يُمنح للعاشق المخمور لكي يغني ، وهو توصيف يحمل صفة إيجابية وليست سلبية ، وكذلك ينفي النص بقاء الخوف مطلقا إلا الخوف من ضياع اللحظات الجميلة التي يعيشها المستغَلون مع المستغِل ، وتتابعا لإثبات جدارية الوهم ومغايرة الواقع ينتهي المقطع بقدرة المأسورين على التحرر من أسرهم بفضل ما تقدمه اليد المتفضلة .

المقطع الثاني :

ستجر موسيقى يديك
وخلف ما نسج النشاز
لغوطة .. ستشير
ستشوف فلاحا يقود النهر
ينسج حزن هذي الأرض
وهو أمير
وتشوف عشاقا فلاسفة
بحقل الحلم
كلٌّ مالك .. وأجير
وتشوف أشباها
ويبتسمون
أضدادا
ويجمعهم هناك مصير .[٢١]

[٢١] الديوان ، ص ١٢٤ ، ١٢٥

لازالت الرؤية الضدية للعلاقات وتصوير المشهد من زاوية مقلوبة عبر توظيف المفارقة لإبراز ما يمكن فعله وتزيفه من أجل الكشف عن وجه المستغِل المتسلط مسيطرةً على النسيج اللغوي والتصويري والدلالي للنص ؛ فالإعجاب بالموسيقى التي يعزفها الآخر بالرغم من نشازها ، وعدُّ هذا النشاز ضربا من الإبداع هو نوع من المداهنة التي يمارسها المكون الجمعي الواقع تحت وطأة الاستغلال والقهر ، وكذلك التصديق والإيمان والإقرار بأن القيادة والإمارة – في وضعهما المقلوب – هي التي تسيطر على الكيان الجمعي ويجب الإذعان لها تصورٌ لرؤية كونية تتعاضد فيها السياسات التي يُمارس ضدها التعذيب والقهر ، وعندما يتحول العشاق والفلاسفة في المدن المسكونة بالخوف إلى مالكين وأجراء في آن واحد فنحن أمام صورة عبثية فرضها المكون الذاتي المستغِل ، فالصفتان المتضادتان يلتقيان في وظيفة واحدة أو يوظفهما كيان واحد ، فالسلطة هي التي تحولهم إلى مالكين عندما يكونون موالين لها وأُجَرَاء عندما يتمردون عليها ، وهنا يتجلى الصراع النفسي بين المستغِل والمستغَل ؛ فالمكون الجمعي يرفض – من داخله – مثل هذه الممارسات لكنه ليس قادرا على المواجهة ، والذات المتسلطة تتعامل مع المجتمع من إثبات فرضية (الآخرون دائما حاضرون لتحقيق رغباتي) ؛ مما أدى إلى تصوير الواقع بصورة مغايرة بل متجاوزة للمعيشي ، ومن هنا جاء ختام المقطوعة موظفا للمفارقة المعبرة عن ذلك الصراع : (وتشوف أشباها ويبتسمون .. أضدادا ويجمعهم هناك مصير) .

المقطع الثالث :

سيكذبون رفيقك التاريخ

حين يقول :

كانت في البلاد شرور

كانت ..

وكانت راجمات الخوف تُسكت أغنيات الحلم

وهو غرير

ومدينة تمشي على أنقاضها

ويجرها للمستحيل ضرير

وعلى الرصيف قصائد ممهورة بدم الصغار

ولعبة .. وسرير

و..

يقاطعون رفيقك : اتبعنا

إذا نادى المنادي : للقصيدة

سيروا

وسيجعلونك خلف حادي الصفو

تنشد مثلهم : إن الحياة شعور .[٢٢]

إن الصوت الشعري المعبر عن المكون الجمعي يواصل قراءة الواقع من وجهة ساخرة تنفي وتترك للمتلقي تأكيد الإثبات ، وتنفلت من معايشة واقعها الحقيقي لتهرب إلى الواقع المزيف لتنسف العلاقة الراسخة القائمة على التصديق المطلق ، وهذا يعود إلى تأكيد سيرورة الأسر وفرضية الاستغلال ، فالصورة الأولى تنقل قدرة المستغِل على تشويه التاريخ مع رغبة المستغَل في تصديق ذلك ، والصورة الثانية تدل على تسلط الخوف وقدرته على اغتيال الحلم ويقابلها رغبة المكون الجمعي في عدِّ ذلك نوعا من الخداع والباطل ، وفجأة نلمح إفاقة من قبل المستغَل ومحاولة للتصريح بما يراه رؤية واقعية بعد كثير من الخداع والزيف ، فيصف المدينة في خضوعها واستسلامها للمستغِل المتسلط بأنها (تمشي على أنقاضها) ، (ويجرها للمستحيل ضرير) ، وأنها دفعت ثمن خضوعها لهذا المستغِل بأن ضحت بصغارها ورأت دماءهم تسيل على الرصيف ، ويعود النص إلى جدلية الحاكم والمحكوم ليثبت أن الصوت المفاجئ الذي كان سببا في تنبيه المستغَل لم يكن قويا أمام قوة المستغِل ، وتبدأ لغة الخطاب تتجه لتأكيد التبعية " اتبعنا" ، والخضوع والاستسلام " سيجعلونك تنشد مثلهم " ، لنصل في النهاية إلى أن الرؤية الكونية المسيطرة على النص تؤكد أن الصوت الجمعي ضعيف أمام سلطة الذات الحاكمة ، وأن الواقع المعيش في ظل الانكفاء والتغييب والاستسلام يعد بيئة صالحة لفرض السيطرة من قبل الآخر .

رابعا :المكان المعادي والقبلية المضادة

لعل ما أشار إليه " فوكو" من أن كل سلطة تفرز معارضة مماثلة لها في السمات ، وكل مشروع كبير يحمل نقيضه وناسخه . يوجهنا إلى استكناه العلاقة الضدية بين الإنسان والمكان ، وما تنتجه من رؤى تتشكل عبر فضاءات الخوف والقلق والتمرد بحيث تصير الذات محاطة بأطر أيديولوجية وسيكولوجية وسوسيولوجية تجعلها تبدو مقهورة مرة وثائرة أخرى ومطرودة ثالثة ومنبوذة رابعة ، وكل ذلك يعود إلى فكرة المكان المعادي .

فالمكان " سلسلة من الأنماط الشيئية المتوزعة التي تحتل حيزا ، ولها أبعادها وخصائصها المادية .. وبذلك يصبح المكان إطارًا للأشياء ينطوي عليها ويبرزها " [٢٣]

[٢٢] الديوان ، ص ١٢٦ – ١٢٨

فالمكان لا يرتبط بالحدود الجغرافية فقط ، بل إنه يتجاوزها _ وخاصة في العمل الأدبي – فيصير المكان ممثلا لعلاقات غير متناهية من الحدود المرئية وغير المرئية ، فالمرئية فتتمثل في الحجوم والتخوم والمساحات ، أما غير المرئية فتتمثل فيمن يشغل الحيز بهمومه وأحلامه وانتصاراته وهزائمه ، وما تتركه التخوم والمساحات والحدود من آثار نفسية يتحدد بناء عليها مدى حميمية المكان أو ضديته ، ف " الأمكنة في العمل الفني صور حبلى بمضامين التجربة النفسية للشاعر وموحية بدخيلة نفسه ومعبرة عن واقعه " [٢٤]

والمكان المعادي يتضاد في تكوينه ومعناه مع المكان الأليف الممثل للسعادة والبهجة والاطمئنان والراحة ، وإذا كان " باشلار" في كتابه : جماليات المكان" نفى ذكر المكان المعادي ، وذكر أنه " لا يكون مذكورًا في هذه الصفحات " وعلل ذلك بقوله " إن مكان الكراهية والصراع لا يمكن دراسته إلا في سياق الموضوعات الملتهبة انفعاليا ، والصور الكابوسية " [٢٥] فإننا نؤكد أن نفي باشلار يعد تعريفا بالمكان المعادي ، وأنه المكان المعبر عن الصراع والكراهية والضيق وهو المكان الطارد وليس الجاذب ، ومثل هذه الأمكنة تظهر في البقع الملتهبة سياسيا واقتصاديا ودينيا واجتماعيا ، وهذا المعنى يكاد يتوافق مع الرؤية الكونية المرتبطة بالخوف الكوني والهروب الكوني والمواطنة الغائبة والوطن البديل .

أما عن ارتباط المكان المعادي بالقبيلة المضادة فهو تماس يمثل تلازمًا في العلاقة الدلالية والرؤية الواقعية ، فالقبيلة تمثل الكيان المجتمعي الذي تجمعه ظروف معيشية واحدة وتحكمه قوانين صارمة ، وينتمي أفراده إلى مكان واحد ، وتجمعهم في كثير من الأمور والتصورات والأفكار عاطفة جماعية ، ولكل قبيلة رئيس يخضع أفراد القبيلة له ، وفي المقابل هناك تصورات مضادة لفكر التسلط والعنف والاضطهاد التي على إثرها يتكون نسق " القبيلة المضادة " ، والقبيلة – كما ذكر برتراند راسل – لا تختلف عن المدينة الكبرى الحديثة " فالعنف والاضطهاد والاستعباد الاقتصادي واللامعقولية الاجتماعية هي خصائص تاريخية سواء أكانت في زمن القبيلة أم في زمن المدينة الحديثة " [٢٦]

وهنا تظهر العلاقات المعبرة عن الصورة الكونية التي تكونها الذات عن العالم المحيط الممثل للنظام الفكري المجتمعي في بنيته الحاملة للرؤى الذهنية للجماعة الاجتماعية الرافضة للنظام القبلي

[٢٣] طاهر عبد مسلم ، عبقرية الصورة والمكان ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٢ ، ١٦

[٢٤] محمد صادق عبد الله ، خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٥٣

[٢٥] غاستون باشلار ، جماليات المكان ، ت : غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، ط٢ ، ١٩٨٤ ، ٣١

[٢٦] نقلا عن : عبد الله الغذامي ، القبيلة والقبائلية ، المركز الثقافي العربي ، ط٢ ، ٢٠٠٩ ، ٩

والمتطلعة للتغيير أو الهروب ، ويتجلى ذلك عبر محاربة الفكر الدوكسي الذي يمثل انخراطا أخرس للافتراضات القبلية التي هي في الوقت نفسه إدراكية وتقييمية لحس مشترك .

ويتجلى توظيف ذلك في الديوان عبر مجموعة من النصوص ، نبدأها بنص عنوانه : انتشاء :

فيما نحدق والسياق ظلام

نجتازُنا .. لتشوفَنا الأيامُ

في الشارعِ المسروق

صوب حنيننا بالضبط

تحضن غيرَنا الأحلامُ.

لكننا ، وفؤوسنا مخذولةٌ فوق الكتوفِ

وتضحك الأصنامُ .

وبلادُنا في الأمنيات بعيدةٌ

ورحيلُنا في الأغنيات كلامُ

لا نجرع الكأسَ التي " سقراطُها"

كفرَتْ بنغمةِ صوتهِ الأنغامُ . [٢٧]

ويقدم النص رؤية الذات الشعرية المعبرة عن صوت المبدع الجمعي التي تُبرز وحشية المكان بحدوده المسوّرة له (الشارع – البلاد – الحقل) وعلاقاته غير المرئية الدالة على الوحشة والغربة والتهميش ، وقد عبرت عنها مجموعة من الألفاظ :(ظلام – المسروق– مخذولة – رحيلنا – كفرت) ، وهنا تتجلى صورة المكان المعادي في مجموعة من الصور : أولها العداء المحيطي المتمثل في وصف المكان بالظلام واجتياز الظلام يؤكد فرضيته حيث إن الظلام لا يشمل المكان وحده بل الزمان أيضا ، وكذلك وصف الشارع ب" المسروق" ، وهو دليل على عداء المكان لأهله وأصحابه عندما يصير مسلوبا منهم وغائبا عنهم ، وثانيها : العداء السياسي المرتبط بحضور الآخر وتسلطه في مقابل انهزام الذات وتراجعها (تحضن غيرَنا الأحلام – وفؤوسنا مخذولة فوق الكتوف وتضحك الأصنام) ، وثالثها : العداء الإيديولوجي المتمثل في الصراع الفكري بين الأنا الجمعي وصوت القبيلة المتسلط والطاغي مما يخلق نوعًا من الغربة الداخلية التي تُصيِّر الأوطانَ بعيدةً وغائبة

[٢٧] الديوان ، ١١-١٣

وحتميةَ الرحيل وهمًّا وخداعًا ، ويتأكد هذا الصراع في الصورة الأخيرة في النص " لا نجرعُ الكأسَ التي سقراطُها كفرَتْ بنغمةِ صوتهِ الأنغامُ " ، فتوظيف " سقراط" الفيلسوف في هذه الصورة له دلالته المرتبطة بالجانب الإيديولوجي لدى سقراط والصراع الفكري الذي جعل أعداءه يضغطون عليه لكي يسحب ما قاله وما بثَّه من مقولات فلسفية أسهمت في التغيير ، ولمَّا رفضَ ذلك اتُهم بإفساد الشباب وحُكم عليه بالموت ، كذلك الإنسان المعاصر في صراعه مع القبائلية التي تفرض عليه مجموعة من القرارات والقوانين الحاكمة وتُجبره على الانصياع والخضوع لها ، فإذا لم يستجب وأعلن تمردَه فمصيرهُ سيكون مثل سقراط ، وسيعلنُ المكانُ عداءَه له فإما أن يحكم عليه بالموت أو الطرد .

وتتأكد عدائية المكان والرؤية المعبرة عن كونية الخوف وكونية الانهزام أمام قهرية المكان وعنف المكوّن في السطور الشعرية المتممة للنص :

سنُخربشُ الجدران .. ربَّ حقيقيةٍ

حفارُها أظفارُه أقلام .

ونموتُ كالأنهار بعد مرورِنا

شجرٌ يُبايع غيرَنا وحمام ..

لنقولَ: بعدُ زمانُنا لم يأتِ بعدُ

ولم تصل لتخومِنا الأقدامُ .[٢٨]

ومن التعريفات التي تربط بين المكان والمجتمع تعريف يوضح أن " التقسيمات المكانية في صدورها ونشأتها إنما يظهر أنها ليست ذاتية أو مطلقة ، وإنما مقيدة بتصورات المجتمع للمكان ، إذ أن الإنسان لا يدرك المكان إدراكا عقليا مباشرا ، وإنما يدركه بفضل وسائط اجتماعية لابد من عبورها حتى يستطيع أن يتفهم حقيقة العالم الخارجي " [٢٩]

ومع أن هذا التعريف يبدو في ظاهره محدِدًا لمعالم المكان الجغرافية بناءً على التصورات والعلائق الاجتماعية فهو في باطنه يشير إلى بعد آخر ينحى به نحو العلاقات النفسية والاجتماعية المرتبطة بالمرجعيات الثقافية والمضامين الواقعية للمكان التي يتحدد بناء عليها مجموعة من المفاهيم المرتبطة باللجوء أو الهروب أو الحماية أو العزلة .

[٢٨] الديوان ، ١٤ ، ١٥

[٢٩] محمد إسماعيل قباري ، علم الاجتماع والفلسفة ، دار الطلبة ،بيروت ، ج٢ ، ط١ ، ١٩٦٨ ، ٤٥

ويتضح ذلك في النص الشعري الآتي :

هنا الخلدُ يطردُ سكَّانَه

هنا النار " نزاعةً للشوى "

هنا الصَبُّ ينسِخُ من جهلِهِ

جميعَ البلادِ بسِقطِ اللِوى .

هنا البحرُ أضعفُ من شاطئيه

إذا باحَ ، وهو شديد القوى .

هنا الأفقُ يكفرُ بالراحلين إليه ،

ويغلقُ كلَّ الكُوَى .

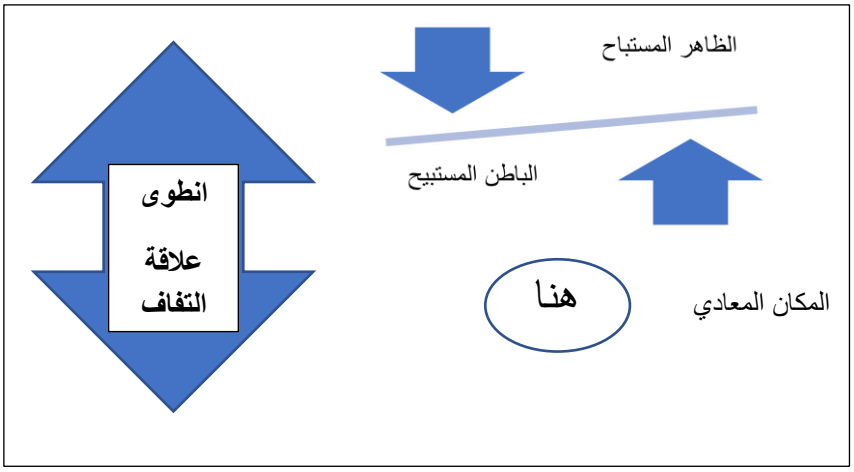
هنا الظاهر المُستبَاحُ الذي

على الباطنِ المُستبيحِ انطوى . [٣٠]

ويبدو العالم الخارجي المُدرَك هنا وفقا للرؤية الاجتماعية للمكان التي تكونت عبر خبرات حياتية واقعية معيشة يظهر لنا أنه عالم معادٍ لا نرى فيه ألفة أو جذبا أو حبًّا ، ويتضح ذلك عبر التكوينات الدلالية الموظفة في النص ، والتكوين الأول الذي يعتمد على المفارقة يكشف عن دلالة العداء المكاني الذي من شأنه أن يحول المكان الخالد الذي من صفاته الجذب والبقاء والديمومة إلى مكان مُنفِر وطارد ، بل متحول من ممثل للجنة بنعيمها إلى النار بجحيمها ، والصوت هنا لا يمثل الذات الفردية بل يمثل المبدع الجمعي في صراعه مع القبيلة ، والتكوين الثاني يتحول فيه الوطن إلى طلل يتصف بالخراب ، أما التكوين الثالث فيتحول البحر /الرمز المعبر عن صوت المبدع الجمعي إلى كيان ضعيف بالرغم من قوته الذاتية ، لكنه يصير ضعيفا لحظة البوح لحظة الرفض لحظة التمرد ، وذلك دليل على سلطة القبيلة وقوة صوتها في مواجهة الصوت الكوني الضعيف المعبر عن الرفض ، ويأتي التكوين الرابع ليؤكد فرضية المكان المعادي (الأفق) ، فهذا المكان يتحدد فعله في (الكفر) بكل من أتى إليه و(إغلاق) جميع المسارات التي تسمح بالعبور ، وهنا يتأكد عدم الترحيب بالقادمين ترسيخا لفكرة الاستبداد والسيطرة وفرض السلطة ورفض المقاومة ، ويختتم النص بعلاقتين متناقضتين تنبنيان على تركيب لغوي يزاوج بين دلالة اسم المفعول واسم

[٣٠] الديوان ، ١٩ – ٢٢

الفاعل في لعبة دلالية تحيل المتلقي إلى تأويل مغاير : " هنا الظاهر المُستبَاح الذي على الباطن المستبيح انطوى " ، ويمكن تحليل هذه العلاقة في الرسم الآتي :



وتتضح العلاقة الواصفة للمكان المعادي عبر تحديده بالإشارة (هنا) الدالة على الوطن ، وعلاقة الالتفاف الظاهرة التي تُغلِّب الظاهر بكل تفاصيله القاسية والمعادية على الباطن الذي يمثل العلاقات المنتهكة والرؤى الرافضة والفضاء الحر .

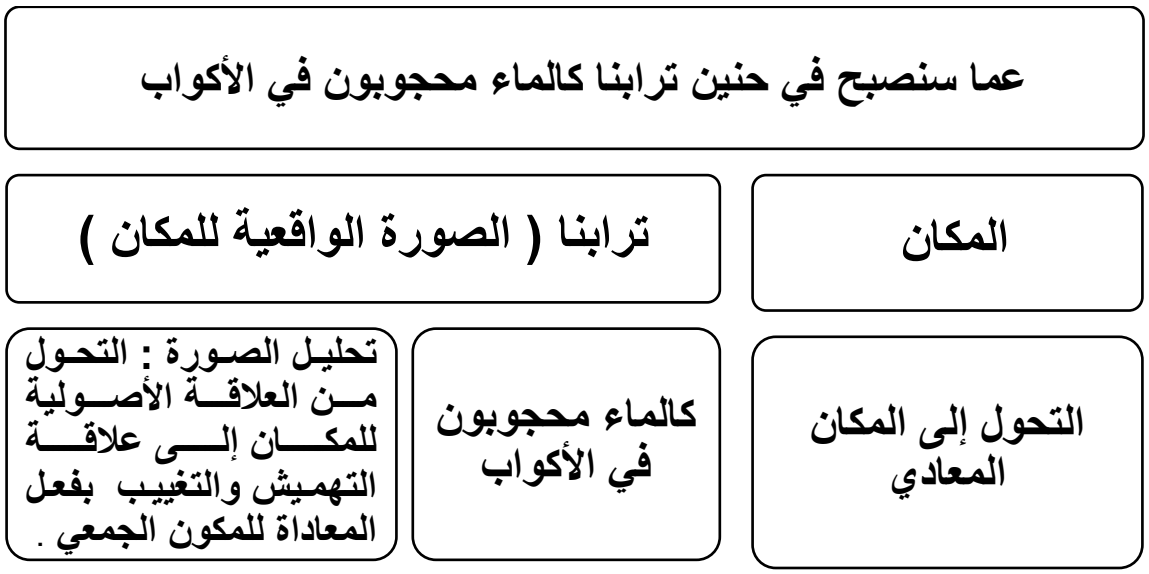
وتتواصل النصوص المعبرة عن صوت المبدع الجمعي في إدراكه للمكان المعادي والقبيلة المضادة، فنلتقي مع نص عنوانه : تجسيد :

عما سنصبح في حنين تُرابِنا
كالماء محجوبون في الأكوابِ
نرنو إلينا والزجاج جدارُنا
وحِوارُنا بالكَفِّ والأهدابِ .
إنا هُنا .. فوق الرُّخام
شعورُنا ينسالُ مغتربًا
مع الأغراب .
نُغضي ..
كأن الأرض غير مضاءة بضيائِنا
وبعطرنا الخلابِ
متشابهونَ مع الفراغِ
فلا نُرى إلا بلحظة محنةٍ وعذابِ . [٣١]

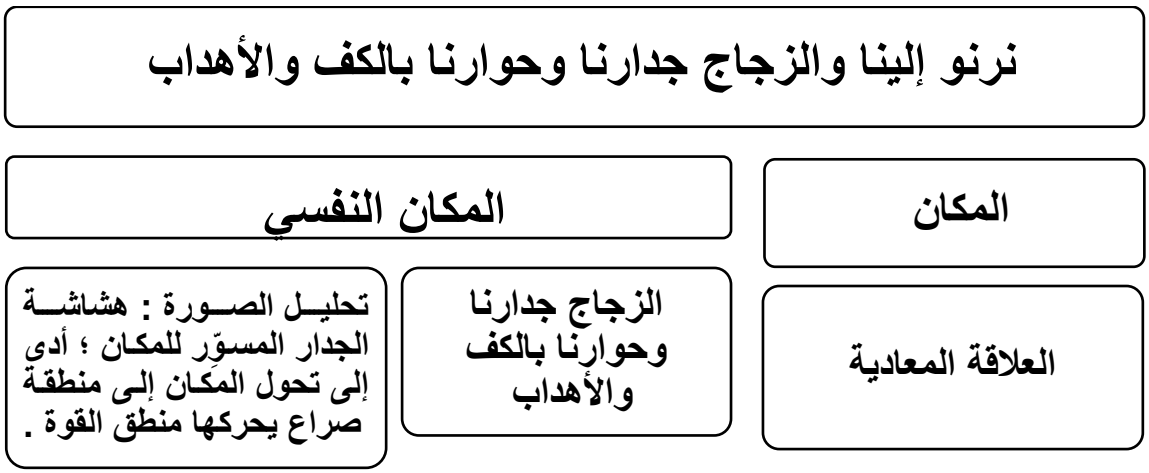
[٣١] الديوان ، ٥١ –٥٣

لعل تكرار الضمير الدال على الجمع في المقطع السابق دليلٌ على صوت المبدع الجمعي المعبر عن هم جماعي وقهر جماعي تمارسه القبيلة ضد أبنائها ، وتتحدد علاقات المكان المعادي عبر مجموعة من الصور يمكن تحليلها على النحو الآتي :

الصورة (١)



الصورة (٢)



الصورة (٣)

مجلة كلية الآداب بالوادي الجديد- مجلة علمية محكمة- إبريل ٢٠٢٣

إنا هنا فوق الرخام شعورنا ينسال مغتربا مع الأغراب		
المكان	فوق الرخام (مكان مغاير للواقع)	
العلاقة المعادية	شعورنا ينسال مغتربا مع الأغراب	تحليل الصورة : نظرا لتغير المكان ليصير مناسبا لتسلط الآخر وفوقيته فأدى ذلك إلى حالة من التماهي النفسي والشعوري مع المتسلط ليؤكد ضدية المكان وضدية القبيلة .

الصورة (٤)

نغضي كأن الأرض غير مضاءة بضيائنا وبعطرنا الخلاب ، متشابهون مع الفراغ ، فلا نُرى إلا بلحظة محنة وعذاب .		
المكان	الأرض /الوطن	
علاقة العداء	غير مضاءة بضيائنا متشابهون مع الفراغ فلا نُرى إلا بلحظة محنة وعذاب .	تحليل الصورة : تتحقق عدائية المكان /الوطن عبر تغير العلاقات الطبيعية المعيشة وتحولها لخضوع الوطن إلى سلطة حرمت أهلها من التمتع بحقوقهم فيه ، وصار العذاب والمحنة أساسا للتعايش .

وبذلك يكون ديوان " على ظهر دراجة في الهواء" معبرًا عن شعرية مغايرة وكاشفًا عن مجموعة من العلاقات الراصدة للأبعاد الاجتماعية والسياسية في إطار من الفنية الموظفة لآليات البنيوية التكوينية في تجربة يتجاوز فيها النص العلاقات الذاتية ليصل إلى التمثيل الجمعي والرؤى المرتكزة على محاور كونية متقاطعة .

نتائج الدراسة

توصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج يمكن طرحها في النقاط الآتية :

أولًا : أن الرؤية الكونية تمثل طرحًا لوجهة النظر عن الذات والعالم في ظل الارتباط بالمرجعيات الاجتماعية والنفسية والدينية والنظام الفكري والمجتمعي .

ثانيًا : أن مصطلح الرؤية الكونية يكاد يتشابك مفهومُه مع مجموعة من المصطلحات المقاربة له أو الموضحة لدلالته مثل : المخيال الجمعي والمرجعيات الجمعية ، ويرتبط ارتباطًا وثيقًا بالوعي الممكن .

ثالثًا : أن القراءة النصية وفق اكتناه مفهوم الرؤية الكونية تفرض انتقالًا بالإبداع من منطقة الذاتية إلى أفق الرؤية المعبرة عن المكون الجمعي بما يمثل انفلاتا من الشكلية الطاغية الممثلة لجماليات البناء اللغوي إلى الرؤية المعبرة عن الوعي .

رابعًا : أنه أمكن اكتشاف ملامح الرؤية الكونية وصوت المبدع الجمعي في ديوان " على ظهر دراجة في الهواء " عبر مجموعة من المحاور : الرؤية السلبية للمكون الجمعي ، وصلات الأنا بالغير ، والصراع بين المستغِل والمستغَل ، والمكان المعادي والقبيلة المضادة .

خامسًا : أن نصوص ديوان " على ظهر دراجة في الهواء " كشفت عن شعرية مغايرة تُظهر العلاقات المعبرة عن الصورة الكونية في بنيتها الحاملة للرؤى الذهنية للجماعة الاجتماعية بوصفها صورة إدراكية وتقييمية لحس مشترك .

قائمة بالمصادر والمراجع

رامام سلدن

النظرية الأدبية المعاصرة ، ت عبد المقصود عبد الكريم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة ، ٢٠٠٥

سمير الخليل

دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي ، دار الكتب العلمية، بيروت ، ٢٠١٤

طاهر عبد مسلم

عبقرية الصورة والمكان ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٢

عبد الله الغذامي

- الثقافة التلفزيونية(سقوط النخبة وبروز الشعبي) ، المركز الثقافي العربي ، ط٢ ، ٢٠٠٥
- القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة ، المركز الثقافي العربي ، ط٢ ، ٢٠٠٩
- النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)،المركز الثقافي العربي ، ط٣، ٢٠٠٥

عبيد عباس

ديوان : على ظهر دراجة في الهواء ، إصدارات دائرة الشارقة ، ٢٠١٩

غاستون باشلار

جماليات المكان ، ت : غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٤

فرويد

الأنا والهو ،ت: محمد عثمان نجاتي، دار الشروق ، ط٤ ،٤٣

محمد إسماعيل قباري

علم الاجتماع والفلسفة ، دار الطلبة ،بيروت ، ج٢ ، ط١ ، ١٩٦٨

محمد صادق عبد الله

خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة ، دار الفكر العربي ، القاهرة.

يوسف جابر

قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دمشق،دار الحصاد،ط١، ١٩٩١دمشق،ص١٨٠.

المرجع الأجنبي

Goldman Lucien
Pour Une Sociolgie du roman Ed:Gallimard 1964 .P:64

الدوريات

- مجلة إضاءات نقدية ، السنة الثانية ، ع ٦ ، صيف ٢٠١٢
- مجلة أوراق ثقافية الآداب والعلوم الإنسانية ،بيروت ، مج١ ، ع٤ ، ٢٠١٩
- مجلة بونة للبحوث والدراسات ، ع ١١ ،١٢ ، ٢٠٠٩
- مجلة المسار ، ع١١٦ ، ٢٠١٩