وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الموصل

مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية

تصدر عن كلية التربية الأساسية

دورية علمية محكمة

المجلد الخامس

عدد خاص بأبحاث المؤتمر العلمي الدولي الثالث

(تكامل العلوم نحو تحقيق أهداف التعليم)

١٠ - ١١ نيسان ٢٠١٩

افتتاحية المؤتمر

بسم الله الرحمن الرحيم

((ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ))

ايمانا من اللجنة التحضيرية للمؤتمر العلمي الدولي الثالث/ المشترك الاول في رفد الجامعة وأكاديميها، وبكافة التخصصات العلمية بكل ما هو من شأنه الارتقاء بالمستوى العلمي والأكاديمي، فقد أقيم مؤتمرنا هذا تحت عنوان "تكامل العلوم نحو تحقيق اهداف التعليم" للفترة من ١٠ – ١١ نيسان ٢٠١٩ ، فالبحث العلمي الدائم والدؤوب والقائم على اسس صحيحة يلعب دورا محوريا في نهوض المجتمع الانساني واصلاحه كونه الوسيلة الاساسية الكفيلة بإيجاد حلول فعالة للمشكلات التي تواجهنا في الحياة اليومية من خلال مواكبة التقدم العلمي على جميع الاصعدة، فالبحث العلمي في الوقت الراهن يحتل مكانة بارزة في تقدم النهضة العلمية حيث تعد المؤسسات الأكاديمية هي المراكز الرئيسة لهذا النشاط العلمي الحيوي لما لها من وظيفة اساسية في تشجيع البحث العلمي وتنشيطه وأثارة الحوافز العلمية لدى الباحث والدارس حتى يتمكن من القيام بهذه المهمة النبيلة على أكمل وجه. والمؤتمر العلمي الدولي الثالث حافل بالعديد من الأبحاث في مجال العلوم التربوية والنفسية، واللغة العربية وآدابها، والعلوم الإسلامية وفروعها، والتاريخ بفتراته القديمة والإسلامية والحديثة والمعاصرة، وعلوم الرياضة والتربية البدنية، والعلوم الصرفة بأنماطها وأنواعها وتخصصاتها .

نأمل أن تُقدم أبحاث هذا المؤتمر الذّي يرومُهُ الباحثون والأكاديميون وطلبة الدراسات العليا من معرفة نظرية وميدانية وتجريبية.

الاستاذ الدكتور

محمد توفيق عثمان محمد توفيق آغا

رئيس اللجنة التحضيرية

ضوابط النشر في مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية

اخلاقيات النشر

بالاشارة الى اخلاقيات البحث العلمي وبنود لجنة اخلاقيات النشر الموضحة في الفقرة (١٤) من كتاب وزارة التعليم العالي والبحث العلمي/دائرة البحث والتطوير المرقم ٧٩٦١/٤ في ٢٠١٨/١٠/١٥ ، فقد وضعت هيئة تحرير مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية اخلاقيات النشر العلمي الخاص بها وعلى النحو الاتي:

رئيس التحرير

يتولى رئيس تحرير مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية وبالتعاون مع اعضاء هيئة تحرير المجلة مسؤولية اختيار المحكمين المناسبين بسرية تامة.

اعضاء هيئة تحرير المجلة

يعمل اعضاء هيئة تحرير المجلة على اختيار المحكمين المناسبين للابحاث المقدمة للمجلة، والحفاظ على سرية عملية التحكيم، ومتابعة وتقييم البحوث تقيماً اولياً، والنظر في مدى صلاحيتها للنشر او الاعتذار عن النشر قبل ارسالها الى المقومين.

الباحثون

يجب على الباحثين ضمان اصالة ابحاثهم واستيفائها للمعايير الاكاديمية والاخلاقية العالية ويترتب على ذلك الاتي:

١- ان يتمتع البحث المقدم للنشر بمصداقية عالية من حيث اقتباس النصوص أو تقديم البيانات دون تحريف وان يلتزم الباحث بالامانة العلمية

٢- عدم ادراج اسماء لباحثين غير مشاركين فعلياً في انجاز البحث.

٣- على الباحثين مراجعة ابحاثهم وفقاً لمقترحات المحكمين، وفي حالة اعتراض الباحث على ملاحظات المحكمين فيجب عليه تقديم تبرير منطقي بذلك.

٤- اخضاع جميع البحوث المقدمة للنشر الى برنامج الاستلال، والتأكد من ان نسبة الاستلال فيها لا تتجاوز الحد المسموح به (٢٠%).

٥- يجب على الباحثين عدم تقديم ابحاث سبق وان نشرت في مجلات اخرى، وكذلك عدم تقديم البحث الى اكثر من مجلة في ان واحد، اذ يعد ذلك منافياً لاخلاقيات النشر.

التحكيم والمحكمون

١- يتم اخضاع جميع البحوث المقدمة للنشر الى اثنين من المحكمين.

٢- يلتزم المحكمون بكتابة تقرير مفصل حول سلامة البحث واصالته العلمية وفق نموذج مخصص لذلك.

٣- تتعامل ادارة المجلة مع اسماء خبراء التحكيم بسرية تامة.

٤- في حالة وجود تقرير سلبي من احد خبراء التحكيم يرسل البحث الى خبير ثالث للبت في صلاحيته للنشر.

٥- يجب على خبراء التحكيم تحري الموضوعية في الاحكام الصادرة عن عملية التحكيم.

٦- يفترض من المحكمين النأي بالنفس عن المصالح الشخصية.

٧- يفترض من المحكمين الالتزام بالوقت المخصص لعملية التحكيم.

الانتحال (السرقة العلمية)

١- ترى المجلة في الانتحال او السرقة العلمية سلوكاً غير اخلاقي في مجال البحث والنشر العلمي.

٢- يحق للمجلة اتخاذ كافة الاجراءات اللازمة بحق اولائك الذين يخالفون اسس واخلاقيات البحث العلمي وقواعدها.

حقوق النشر

يتم نقل حقوق النشر الى المجلة عند اخطار الباحث بقبول بحثه المقدم للنشر في المجلة.

جدول النشر

تلتزم المجلة بجدول النشر حيث تقوم باصدار اربعة اعداد في السنة (اذار–حزيران–ايلول–كانون الاول)

حقوق الملكية

تلتزم المجلة بالحفاظ على حقوق الملكية الفكرية للباحثين.

دليل الباحث

هنالك ضوابط للنشر ينبغي ان يلتزم بها الباحث وعلى النحو الاتي:

١. تقديم طلب خطي لنشر البحث ، مع التعهد بعدم إرساله او نشره في مجلة أخرى.
٢. يجب أن يكون البحث مطبوعاً على الحاسوب على شكل ملف **Word** .
٣. متن البحث بحجم ١٤ والهوامش بحجم ١٢ ، نوع الخط للمتن والآيات القرآنية **Deco Type Naskh**، وتباعد الاسطر والفقرات (١.٠) للغة العربية، و**Time New Roman**، وتباعد الاسطر والفقرات (١.١٥) للغة الإنكليزية وتخطيط الصفحة يكون بشكل عمودان.
٤. لا يتجاوز عدد صفحات بحوث العلوم الصرفة عن الـ (١٥) صفحة والعلوم الإنسانية عن الـ (٢٠) صفحة، ويستحصل مبلغ (٢٠٠٠ دينار) لكل صفحة إضافية.
٥. ينبغي أن يطبع عنوان البحث متبوعاً باسم المؤلف (أو المؤلفين) وعنوانه، ومن ثم ملخص البحث باللغة العربية والإنكليزية على أن لا يتجاوز عدد كلمات الملخص عن (٢٥٠) كلمة، يليها كلمات مفتاحية غير واردة في العنوان ثم يليها متن البحث.

٦. دفع أجور النشر البالغة (١٠٠) ألف دينار للقب الأستاذ، و(٧٥) ألف دينار للقب الأستاذ المساعد، و(٥٠) ألف دينار للقب المدرس فما دون بالنسبة للبحوث العلمية، أما البحوث الإنسانية، فيدفع مبلغ (٧٥) ألف دينار للقب الأستاذ و(٦٠) ألف دينار للقب الأستاذ المساعد و(٤٠) ألف دينار للقب المدرس فما دون، يستحصل القسط الأول عند تسليم البحث للمجلة، ويستحصل القسط الثاني عند استلام القبول بالنشر، كذلك دفع مبلغ (٥) آلاف لنسخة المستل من العدد .

٧. بعد قبول البحث للنشر يقدم الباحث نسخة نهائية للبحث مع قرص مدمج (CD) لغرض تنفيذه وفق سياق المجلة .

٨. إذا كان البحث مستلاً من رسالة ماجستير أو أطروحة دكتوراه توضع علامة (*) في نهاية عنوان البحث ثم يذكر في الهامش تفاصيل المشرف و الباحث و عنوان رسالة الماجستير أو أطروحة الدكتوراه.

٩. تقدم الجداول مطبوعة، والأشكال والمخططات على شكل صورة موحدة.

١٠. لا تعاد البحوث الى أصحابها سواء أقبلت للنشر ام لم تقبل .

١١. أن لا يتجاوز عنوان البحث والملخص باللغة العربية وباللغة الإنكليزية صفحة واحدة فقط.

١٢. تكون المراسلات المتعلقة بالمجلة على العنوان التالي :

(مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية / كلية التربية الأساسية /جامعة الموصل)

صيغة النشر

يعتمد في صيغة النشر قالب **Template** وهو قالب موحد لكتابة البحوث ونشرها مثبتاً فيه شعار المجلة ويكون معداً باحدى الصيغتين **Word** او **Latex** .

توثيق المصادر

يجب ان تعتمد المجلة في توثيق المصادر على صيغة **APA** (الجمعية الامريكية لعلم النفس) في توثيق المصادر وتنسيقها وترتيبها .

مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية

جامعة الموصل

الرؤية :

أن تكون المجلة رائدة في ميدان نشر الأبحاث الإنسانية، ولها معامل تأثير، ومصنفة ضمن قواعد البيانات العربية والعالمية.

الرسالة :

نشر الأبحاث العلمية، الرصينة والمحكمة، والتي تعالج قضايا ومشكلات وموضوعات ذوات الصلة بالعلوم اللغوية، والإسلامية، والاجتماعية، والتربوية والنفسية، والتربية البدنية. فضلاً عن العلوم الرياضية والصرفة.

الأهداف :

١- أن تساهم المجلة في نشر أبحاث أعضاء هيئة التدريس والباحثين في عموم المؤسسات الاكاديمية والجامعية، وطنياً وعربياً وعالمياً.

٢- أن تصبح المجلة مرجعاً علمياً للباحثين في العلوم الإنسانية والصرفة.

٣- أن تلتزم المجلة بنشر الأبحاث ذوات المنهج الوسطي في معالجة قضايا الفكر والدين، مع احترام الحرية الاكاديمية للباحثين.

افتتاحية العدد

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿﴿وَقُلِ ٱعۡمَلُواْ فَسَيَرَى ٱللَّهُ عَمَلَكُمۡ وَرَسُولُهُۥ وَٱلۡمُؤۡمِنُونَۖ﴾﴾

بجهود حثيثة من لدن هيئة تحرير المجلة، تواصل المجلة نشر الأبحاث التي حصلت على قبول نشر وفقاً للسياقات العلمية والاجرائية للمجلة، وبفترة قياسية وأعداد كبيرةٍ بغية الانتهاء من النشر الورقي، والتخطيط للالتحاق بالنشر الالكتروني في مواقع عالمية. ونأمل أن يتحقق ذلك مع بداية العام الدراسي القادم إن شاء الله. و المجلة ملتزمة دائماً برسالتها وأهدافها ورؤيتها المستقبلية، فضلاً عن التنوع في الأبحاث الانسانية والعلمية. والعدد الذي بين أيدينا هو العدد الرابع من المجلد الخامس عشر لسنة (٢٠١٩) حافل بالعديد من الأبحاث في مجال العلوم التربوية والنفسية، واللغة العربية وآدابها، والعلوم الإسلامية وفروعها، والتاريخ بفتراته القديمة والإسلامية والحديثة والمعاصرة، وعلوم الرياضة والتربية البدنية، والعلوم الصرفة بأنماطها وأنواعها وتخصصاتها . وخاتمة أبحاث هذا العدد أبحاث في تخصص اللغة الإنكليزية.

نأمل أن تُقدم أبحاث هذا العدد الجديد الذّي يرومُهُ الباحثون والأكاديميون وطلبة الدراسات العليا من معرفة نظرية وميدانية وتجريبية. والمجلة لا زالت مرحبة بأي رأي أو نقد بناء أو تصويب للخطأ . والحمد لله رب العالمين.

الاستاذ الدكتور

فاضل خليل ابراهيم

رئيس تحرير المجلة

محور (اللغة الانكليزية)

اسماء الباحثين	العناوين	رقم الصفحات
Asst. Lect. Abeer Khalaf Hussein/ Asst.Lect. Huda Kanaan Hamza	Critical Discourse Analysis of Trump's Inaugural Address	٢٤٢٦-٢٤٤٣
Dalal Munther Faraj al saour	Classroom Management in Teaching English Phonemes at University Level	٢٤٤٤-٢٤٦٧
Asst. Lecturer Arwa L. AbdulKhaleq	Punctuation Marks in English	٢٤٦٨-٢٤٧٦

محور (اللغة العربية)

اسماء الباحثين	العناوين	رقم الصفحات
سوسن هادي جعفر البياتي	شعرية العتبات النصية في مراوي عمار احمد الصفار	٢٤٨٥-٢٥٠٢
ا.م.د. قبية توفيق سلطان اليوزبكي	القلق في شعر خليل حاوي دراسة في النقد النفسي	٢٥٠٣-٢٥٤٢
أ.م.د. غيداء احمد سعدون الاشلاش	مقدمة القصيدة والمصطلحات المقاربة لها دراسة مفهوماتية نقدية	٢٥٤٣-٢٥٦٤
أ.م.د. آن تحسين الجلبي	الصمت في شعر عبدالله هوار	٢٥٦٥-٢٥٧٧
م.د. ريم محمد طيب الحفوظي	التصوير الدرامي في قصيدة (ايوب) للشاعر محمد مردان	٢٥٧٨-٢٥٩١
أ.م.د. فيصل صالح القصيري	البنية الدراسية في شعر نضال القاسم	٢٥٩٢-٢٦١١
ا.م. د. سالم نجم عبد	البحث عن الذات والهوية	٢٦١٢-٢٦٣٠

اسماء الباحثين	العناوين	رقم الصفحات
الله	قراءة في المجموعة القصصية (العنكاوي الطائر وهموم النورس الفضي)	
أ.م.د. سحر ريسان حسين	اليات اشتغال المروي الواقعي في الرواية العراقية	٢٦٣١-٢٦٤٩
أ. م. د. بسام خلف سليمان الحمداني	فاعلية المكان العجائبي في رواية المشرط لكمال الرياحي	٢٦٥٠-٢٦٦٦
د. عصام محمد سليمان	بين حديث السنين وغربة الراعي (مقاربة نقدية)	٢٦٦٧-٢٦٩٧
د. عبدالله فتحي الظاهر / د. نادية فتحي هادي	فاعلية الايقاع الداخلي في الشعر الاندلسي من عصر الموحدين الى سقوط غرناطة	٢٦٩٨-٢٧٣٦
م. د. صلاح أحمد صالح	المصادر التراثية للصورة عند شعراء صدر الإسلام	٢٧٣٧-٢٧٥٣
د. الاء احمد حسن	بلاغة الخطاب القراني في سورة ال عمران صفات اهل الكتاب انموذجا	٢٧٥٤-٢٧٧٠
أ.م .د. مها سعيد حميد	الشاعر السري الرفاء الموصلي من خلال كتاب يتيمة الدهر للثعالبي (دراسة تحليلية)	٢٧٧١-٢٧٩٢
م.د. جمانة محمد نايف الدليمي	الشخصيات الهامشية في شعر ابي ذؤيب الهذلي	٢٧٩٣-٢٨٢٢
م. صادق عباس هادي الطريحي	الدكتور نعمة رحيم العزاوي جهوده في تعليم اللغة العربية ورؤيته لتجاوز الضعف فيها	٢٨٢٣-٢٨٣٨
ا.م.د. نوار محمد اسماعيل الحيالي	اختلاف المخاطبين في النص القراني واثره في تعدد المعنى	٢٨٣٩-٢٨٧١
د. عبد الله خليف خضير الحياني	التوازي التركيبي في سورة الفيل	٢٨٧٢-٢٨٨٧
م.د. خالد علي سليمان	فاعلية التماسك الإحالي	٢٨٨٨-٢٨٩٩

اسماء الباحثين	العناوين	رقم الصفحات
الشمري	دراسة لنماذج مختارة من القران الكريم	
د . مقبول علي بشير النعمة	الاتساع الدلالي في جهود العلماء قديما وحديثا	٢٩٠٠-٢٩٠٧
د . رحاب جاسم عيسى	بناء الجملة الفعلية في معلقة لبيد بن ابي ربيعة دراسة نحوية	٢٩٠٨-٢٩٢٢
م.د.سروة يونس أحمد دلي	الاستدعاء بالاسم شخصيات ألف ليلة وليلة في الرواية العربية (نجيب محفوظ ، هاني الراهب، واسيني الأعرج)	٢٩٢٣-٢٩٤٩
م.نجلاء عادل حامد الراشدي / أ.م.د .أياد محمد حامد الراشدي	المضامين الأعتقادية في الحكايات الشعبية الموصلية دراسة اجتماعية-تحليلية	٢٩٥٠-٢٩٧٤
أ .د سهامه غفوري علي	مدى افادة طلبة قسم الترجمة من مادة اللغه العربية في ترجمة النصوص الادبية :دراسه تحليليه لنقاط القوه والضعف	٢٩٧٥-٢٩٨٩
أ.م. انتصار غانم طه أ . د . عامرة اجهاد الشاهين	تقدير مستوى الدهون والبروتينات الدهنية في مرضى ارتفاع ضغط الدم	٢٩٩٠-٣٠٠٩
أ.م. د . هدى ياسين الدباغ	موارد ابن أبي أصيبعة عن أطباء الموصل (ت ٦٦٨ هـ /١٢٦٩ م)	٣٠١٠-٣٠٢٥
أ.م.د . ايمان خليفة حامد الحيالي / م.م. وضاح حسن خضر الحديدي	الموت في شعر حسان بن ثابت بين الحضور والغياب	٣٠٢٦-٣٠٥٤
أ . م . د .أحمد خليل حبيب	التداخل الدّلالي في المصطلحات النحويّة عند أبي بكر بن ألانباري(ت ٣٢٨ هـ)	٣٠٥٥-٣٠٧١
م.د . حنان عبدالخالق علي	قلائد الجمان في فرائد شعراء هذا الزمان	٣٠٧٢-٣٠٨٨

اسماء الباحثين	العناوين	رقم الصفحات
السبعاوي	مصدر لدراسة النصوص الضائعة من تاريخ اربل لابن المستوفي	
الاء صلاح الدين عزيز	The Role of Discourse markers in Achieving Persuasive Goals (Trump Clinton (2016) debate as a sample)	٣١٠٨-٣٠٨٩

Critical Discourse Analysis of Trump's Inaugural Address

Asst. Lect. Abeer Khalaf Hussein *Asst.Lect. Huda Kanaan Hamza*

Abstract

In the current study, a critical discourse analysis is used as a method for studying Trump's inaugural address. Having adapted Halliday's (1985, 1994) systemic functional model, we have looked at the structure of address with the aim of the exploring discoursal and linguistic features used in Trump's inaugural address. It is hypothesized that Trump manipulates a set of rhetorical devices in his address as a strategy to persuade his audience and convince them in his view.

According to the model adopted, the analysis is made at three metafunctions, The first is the ideational metafunction which in turn consists of six processes (*material*, *mental*, *relational*, *verbal*, *behavioral* and *existential*). The second is the interpersonal metafunction which includes (*mood*, *pronouns* and *modality*). And, textual metafunction comes third. It involves *vocabulary*, *grammar*, *cohesion* and *text structure*.

The study comes up with conclusions that that Trump 's language is simple in general, and he expresses and emphasizes his ideologies through short sentences. Also, the results validate the hypothesis of the study for it is shown that many rhetorical devices (like: *allusion, euphemism, metaphor, hyperbole*) are used to in an attempt to persuade the audience and win their hearts.

الخلاصة: تعتمد الدراسة الحالية تحليل الخطاب النقدي كطريقة لدراسة خطاب ترمب الرئاسي من خلال اعتماد نموذج هاليدي(١٩٨٥و١٩٩٤) لتحليل تركيب الخطاب وتمييز الخصائص الخطابية واللغوية التي تضمنها . وتفترض الدراسة لجوء ترمب الى الاساليب البلاغية لإقناع جمهوره برؤيته المستقبلية كرئيس للولايات المتحدة. وحسب النموذج المعتمد، فإن التحليل جرى على ثلاث مستويات رئيسية وهي (ideational) و (interpersonal) و (Textual) ولكل من هذه المستويات تفرعات تتناول تحليل جوانب معينة في الخطاب. وبهذا تكون صورة تحليلية شاملة عن خطاب الرئيس ترمب. وقد توصلت الدراسة الى نتائج من ابرزها استخدام ترمب لنمط اللغة البسيط من

1.1 Introduction

On the 20th of January, 2017, Donald Trump took office as the 45th president of the United States of America, and he delivered an address in which he explains and identifies his goals and view concerning America and the world. He used a more conciliatory and presidential style of language compared to his usual confrontational style. Thus, his address was more focused and tempered version of the aggressive and zealous addresses he delivered during presidential campaign in 2016.

However, the content of Trump's inaugural address was not surprising and familiar in tone to what he used to focus on during the campaign; i.e. putting America first. Actually, this phrase, which he reclaimed for himself in the campaign, is associated with opponents of entering War World II.

Moreover, Trump in this address depicted a dark image especially about middle class American citizens, and he made promises to regain greatness of the United States of America when he said, "together we will make America great again" in an apparent attempt to bring both those who voted for him and those who did not.

1.2 Problem of the Study

Most people have no enough competence in the discoursal strategies of language. Hence, their ability to understand the implications of the hidden meanings and plans conveyed through presidential addresses is limited.

1.3 Aims of the Study

The current study aims at exploring the discoursal and linguistic features used in Trump's inaugural address.

1.4 Hypothesis

It is hypothesized that Trump manipulates a set of rhetorical devices in his address as a strategy to persuade his audience and convince them in his view.

1.5 Procedure and Data Collection

President Donald Trump's inaugural address is downloaded from the official website of the White House. This address is delivered on Friday the 20th of January, 2017 at Washington DC. It lasted approximately 16 minutes. Based on Halliday's Systemic Functional Grammar, the address is divided into clauses and analyzed depending on the criteria of the model adopted.

1.6 The Model

The analysis will be basically based on Halliday's (1985,1994) systemic functional grammar which deals with three metafunctions, they are: ideational metafunction, interpersonal metafunction and textual metafunction.

First, ideational metafunction refers to the case when language is used to convey new information and to communicate something that is unknown to the hearer. So, the speaker or writer expresses in language his experience the external world and internal world of his own consciousness: his reactions, cognitions, and perceptions, and also his linguistic acts of speaking and understanding (Halliday ,1971: 332). This function involves "transitivity system" by which the grammatical analysis of the clause is achieved. Fairclough (1992: 179 and 2003: 141-12) lists six process types put originally by Halliday (1994). These processes, Fairclough adds (Ibid), differ in their naming, meaning, participants and in the types of circumstances associated with them. They are: material process: mental, relational, behavioural , verbal and existential processes. Consider table (1) below adopted from Fairclough (2003: 141)

Process type	Participants	Circumstances
Material	actor, goal	Time, place, purpose, reason, manner, means
Mental	sensor (experiencer), phenomenon	Time, place, reason
Relational	carrier , attribute	
Verbal	sayer, receiver, verbiage	
Behavioral	Behavior	
Existential	Existent	

Table (1): Types of processes

refers to the speaker's attitudes towards (or opinion about) the truth of the proposition.

Finally, Textual metafunction refers to the mechanism of language to change any discourse spoken or written into a coherent and unified text rather than random lists of sentences. Fairclough (1992: 75) illustrates that textual analysis is composed of four main headings: vocabulary, grammar, cohesion and text structure. He states that "vocabulary *deals mainly with individual words"* and *"grammar deals with words combined into clauses and sentences"*, as for *"cohesion", it deals with how*

Second, interpersonal metafunction refers to the case when the speaker uses language in order to express social and personal relations. Halliday (1971:333) maintains that the communication role that the speaker adopts is greeting, informing, persuading, questioning, etc. The interpersonal function, he adds, is mainly achieved through: mood, pronoun and modality. Mood refers to the role of the speaker (e.g. declarative, imperative, interrogative). "Pronoun" refers to the type of the pronoun used , its meaning and role in utterances. As for Modality, it

traditions, critical discourse analysis research has to be "better" than other research in order to be accepted.

- It focuses primarily on social problems and political issues, rather than on current paradigms and fashions.
- Empirically adequate critical discourse analysis of social problems is usually multidisciplinary.
- Rather than only describing discourse structure, it tries to explain them in terms of properties of social interaction and in particular social structures.
- More specifically, discourse analysis focuses on the ways discourse structure enact, confirm, legitimate, reproduced, or challenge relations of power and dominance in society.

clauses and sentences are linked together, and text structure deals with large scale organizational properties of texts".

1.7 Critical Discourse Analysis

Critical discourse analysis (CDA) is an approach of discourse analytical research which emphasizes on language as a form of social practice. Van Dijk (1998, cited in Schriffrin et al, 2001: 352 and in Wodak and Meyer, 2001: 96) states that CDA primarily studies the way by which social power abuse, dominance, and inequality are enacted, reproduced, and resisted by text and talk in the social and political context. CDA aims at offering a different "mode" or "perspective" of theorizing, analysis, and application throughout the whole field. Thus, Van Dijk (Ibid) presents a number of requirements that discourse needs in order to achieve its aims:

- As is often the case for more marginal research

A total of 140 ranking clauses, containing all types of processes, have been found in President Trump's address. The following is presentation for each one:

1- *Material Process*: It constitutes (68.6%) of the total number of the processes. It is clear that this type of process has got the lion's share.

Trump used it to describe the state of America and its people. He draws a bleak picture of America due to the previous political leaderships, as in : *"Washington flourished – but the people did not share in its wealth"* and *"We've defended other nations' borders while refusing to defend our own"*. Also, he used it to set out his political and economic principles which he is going to adopt to achieve better future, as in " *We will no longer accept politicians who are all talk and no action", "We will build new roads, new highways, and bridges, and airports, and tunnels, and*

Fairclough (1992: 9–12) concentrates on the difference between discourse analysis and CDA. He says *"Critical" implies showing connections and causes which are hidden; it also implies intervention, for example providing resources for those who may be disadvantaged through change"*. Accordingly, CDA explores the relationship among language, ideology and power.

2. Data Analysis and Discussion

The analysis is based on Halliday's systemic functional model which is composed of three metafunctions. The latter will be illustrated and discussed from a quantitative and qualitative methods to explore their distributions and functions in the address under study.

2.1 The Ideational Metafunction

for solidarity, unity, loyalty and patriotism.

2- *Mental Process*: (3.6%) is the percentage of the use of this type of processes in the address. Trump uses it to tell his people to see and feel what has happened in America and he invites them all to take part to make America better, as in "*In America, we understand that a nation is only living as long as it is striving" and " Americans want great schools for their children, safe neighborhoods for their families, and good jobs for themselves"*. Hence, in an attempt to get support, he transmits his thoughts concerning his own policies and lets people understand and feel them. Intentionally used the pronoun "we", president Trump makes his audience involved to accept unconsciously his point of view and stand together on the same side with their president.

3- *Behavioral Process*: This type forms (5%) of the processes number in the address. It is used *railways all across our wonderful nation"* and "*The forgotten men and women of our country will be forgotten no more"*. In the previous examples, Trump portraits the government he is leading as the government of hope which will heal America. He sets out many promises to make change. However, the use of the pronoun "we" implies that these changes are to be accomplished by all the people of America. Trump summons and encourages the people to participate for he , at the beginning of his address, announces "*We are transferring power from Washington DC and giving it back to you, the people."*

In addition, Trump uses this kind of process to express unity, loyalty and patriotism, for example: *"We share on heart, one home, and one glorious destiny*" , and "*When you open your heart to patriotism , there is no room for prejudice"*. He asks

5- *Relational Process*: It constitutes (15.7%). Through this process, Trump tried to convince his audience how a great president he will be, and how great America will be in his regime. Consider the following examples:

"Time for empty talk is over" , "this moment is your moment" , "We are one nation" and *"the oath of office I take today is an oath of allegiance to all Americans"*

6- *Existential Process*: It accounts for (6.4%) of all clauses. It is used to express a current situations and happenings. As in: "*There should be no fear*", and "*There was little to celebrate for struggling families all across our land*". Trump expresses how dreadful the situation is due to poverty and prejudice.

The distribution of all processes can be summarized and presented in table (2) below:

to describe human physiological and psychological behavior like hearing, seeing, coughing, etc. This type is used by Trump to suggest that he is really concerned about the present and future of America and its people, as in: "*Everyone is listening to you now" , "And now we are looking only to the future"* and *"they look up at the same night sky".*

4- *Verbal Process*: The percentage of the using of this type is (0.7%). This process is process of saying. Thompson (2008: 100) mentions that this process encodes the mental operations by the physical actions of "saying" which can be direct or indirect. The aim of using it is to enhance the credibility of the texts. This process is found in the following example: (*The bible tells us*: "*How good and pleasant it is when God's people live together in unity"*

	Total	Materia	Ment	Behaviora	Verb	Relationa	Existenti

		1	al	1	al	1	al
NO.	140	96	5	7	1	22	9
%	100	68.6	3.6	5.0	0.7	15.7	6.4

Table (2): Distribution of the Ideational Metafunctions

shift in tense specially between present and future . As a whole, the speech is a declarative one. Yet, one imperative structure with a warning value is found: "*Do not let anyone tell you it cannot be done*". The analysis shows that there is no interrogative structures used in the address.

2-Pronouns

All pronouns whether personal or possessive are found in the address except for 3rd person singular pronouns for (s/he).Personal pronouns involve subject and object pronouns. Meanwhile, possessive pronouns include possessive pronouns and possessive adjectives. The total number of the pronouns in the address is 147. The number of uses of each one and its

The analysis makes it clear that the material process is the most dominant one, with a percentage of (68.6%). This process is process of doing through which Trump explains the problems and challenges America encounter and gives the solutions to restore the confidence of Americans. Hence, the more use of such process gives more objectivity and reliability to the address.

2.2 The Interpersonal Metafunction

The interpersonal metafunctions includes three subdivisions, they are : mood, pronouns, and modality.

1- Mood

Trump's address is easy to read and understand. He uses short phrases. There is a clear

shown in table (3) below: percentage within the address are

	Pronouns	No.	%		Pronouns	No.	%
Personal	I (me)	3	2.04%	Possessive	My (mine)	1	0.68%
	We (us)	52	35.37 %		Our (ours)	43	29.25%
	You (you)	12	8.16%		Your (yours)	11	7.48%
	He (him)	0	0		His (his)	0	0
	She (her)	0	0		Her (hers)	0	0
	It (it)	10	6.81%		Its (its)	1	0.68%
	They (them)	5	3.41%		Their (theirs)	9	6.12%

Table (3): The Interpersonal function / pronouns

they include both the speaker and the listener. Consequently, the audience may feel close to the speaker and to his points.

3- Modality

How modal verbs are used to express modality in terms of low, medium, and high politeness can be shown in the following table: (www1.2017:1)

It is quite clear that Trump utilizes the 1st pronoun in plural whether personal (we/us) or possessive (our/ours), which together constitutes 64.62% of the total use of pronouns. This use , however, represents an attempt to shorten the distance between the speaker and the audience, regardless of their age, social status, profession, etc. for

	Low politeness	Medium politeness	High politeness
Positive	Can, may, could, might, dare	Will, would, shall, should	Must , ought to, need , has to, had to
Negative	Needn't, doesn't need to, doesn't have to, didn't need to, didn't have to	Won't , wouldn't , shouldn't , isn't to , wasn't to	Mustn't, can't , couldn't , mayn't , oughtn't to , mightn't to , hasn't to , hadn't to

Table (4): Types of Modality

each of positive low politeness, negative medium politeness, and negative high politeness. However, the analysis shows that negative low politeness is not used

The total number of modals is 43. As it is shown in table (5), Trump's most used types is that of positive medium politeness with frequency of 87%. Positive high politeness has gained low percentage with 7%, and 2% for

	Low politeness		**Medium politeness**		**High politeness**	
	No.	%	No.	%	No.	%
Positive	1	2 %	37	87%	3	7%
Negative	0	0	1	2%	1	2%

Table (5): The Interpersonal function/modality

vocabulary, Grammar, cohesion and text structure. Below is an analytical discussion on each one.

1. Vocabulary

The analysis shows a diversity of the use of vocabulary. Yet, there are some concepts which have gained priority for the meaning the held and their constant repetition during the address.

According to Expert System (www2,2017: 2 – 4), "America" and "American" are the most used concepts in the address for

Examples:

- *We will face challenges. We will confront hardships. But we will get the job done.*
- *I will fight for you with every breath in my body , and I will never, ever let you down.*
- *We must protect our borders from the ravages of other countries…. .*

2.3 Textual Metafunction

This metafunction is made up of four categories, they are:

(nation) to show unity and solidarity.

2. Grammar

The analysis shows that Trump has used different types of tense, aspect and time. Consider table (6) below which shows the frequency of the use of each one:

Tense/Time/Aspect	No.	%	Example
Simple present	39	30%	*We gather on these steps to carry out the orderly and peaceful transfer of power…*
Simple past	19	14%	*Washington flourished, but the people did not share in its wealth.*
Future	37	28%	*We will reinforce old alliances and form new ones…*
Present perfect	14	11%	*Their victories have not been your victories; their triumphs have not been your triumphs.*
Present continuous	8	6%	*We are transferring power from Washington DC and giving it back to you, the American people.*
-ed form	4	3%	*We, the citizens of America, are now joined in a great national effort to rebuild our country ….*
Conditional	3	2%	*Whether we are black or brown or white , we all bleed the same red blood of patriots….*
Other	8	6%	*There should be no fear….*
Total	132	100	

Table (6): Textual Metafunction/Grammar

is concentrating on the present time and what he will fulfill in the future .

Moreover, Trump has followed some ways to emphasize some they have much relevance to the address and one of them is part of the slogan which is repeated several time at the end of the address.

Also, Trump uses the possessive pronoun (our) with the noun

From the table above, it is clear that Trump made use of both simple present and future with averages 30% and 28% respectively. This means that he

airports and tunnels and railways all across our wonderful nation" and *"No challenge can match the heart and fight and spirit of America".*

3. Cohesion

The analysis shows that most of the address is composed of short sentences which in turn are tailed by short phrases to enhance the meaning and to give more details and information to the given sentences. Cohesion is found through using (pronouns, definite articles, demonstratives, ellipsis of repeated words …etc.) and (conjunctive words, such as: "and", "so", "however", "but" …etc.). Consider the following examples:

- *" Today's ceremony, however, has very special meaning…"*
- *"Politicians prospered , but the jobs left and the factories closed…"*
- *"So to all Americans, in every city near and far,*

points. For example, the use of the construction "We will" instead of "We'll" puts emphasis of the auxiliary "will" to indicate future action. Also, the use of adverbials at the beginning of the sentence is to place emphasis on time, as in "*every four years, we gather…*" and "*Far too long, a small group in our nation's Capital has reaped the rewards….*". Similarly, Anaphora is used to express emphasis, as in "*from this day forward, a new vision will govern our land"* and "*your voice, your hopes, and your dreams will define our American destiny…."*.

Some unusual grammatical styles are found; their function is to give more effect, e.g. "*The time for empty talk is over*" and "*Now arrives the hour of action*". In the same context, it is noticed that president Trump uses the connector "and" instead of comma to give more effect, as in "*We will build new roads and new highways and bridges and*

to subjects which are supposed to be present strongly in his address. He has referred only once to the healthcare when he said, "*to free the earth from the miseries of disease*". this reference is general, it does not touch any specific health problem. Concerning terrorism, he refers to it once using the concept "radical Islam" which is conflated with Islam itself ; he says: "*We will reinforce old alliances and form new ones and unite the civilized world against radical Islamic terrorism, which we will eradicate completely from the face of the Earth".*

As for immigration, he has talked about border protection three times throughout his address, e.g. "*We have defended other nation's border while refusing to defend our own".* Moreover, he has mentioned nothing about climate change and gender issues. Finally, he continues attacking the previous administrations by saying

small and large, from mountain to mountain ....."

4. Text Structure

The analysis involves two levels: content level and rhetorical level.

1. *Content level*

In his inaugural address, Trump every now and then makes a comparison between the current situation of America with its people, the middle class in particular, and the change he will achieve during his presidential period. He devoted much of his address depicting America suffering from full of poverty, crime, and despair. Then, he sets promises to resolve the problems of the people. He emphasizes the unjust of the previous administrations' prosperity at the expense of the Americans.

The address clearly reflects the business and economic side of Trump. He was mostly focusing on bringing America first through business. He gives little attention

day of people…" (Allusion)

He draws an allusion to President Roosevelt's December 8th, 1941 address.

- *" The Bible tells us: "how good…."* (A religious allusion)
- "*Politicians prospered, but the jobs left…"* (Euphemism)

  "Jobs left" is euphemistic expression for "fired" or "terminated".
- *"They are infused with the breath of life by the same almighty Creator*" (Euphemism: "Creator" for God)
- *"When you open your heart to patriotism, there is no room for prejudice.*" (Metaphor)
- *"We understand that a nation is only living as long as it is striving."* (Metaphor)

"Again" after his slogan indicating that they are responsible for losing them: "*Together we will make America Strong again, Together we will make America wealthy again …"*

2. *Rhetorical level*

The analysis shows that Trump's address is full of words, expressions and phrases that carry both implicit and explicit meanings, for example in: *"We are joined now in a great national effort …",* "now" implies we were previously not joined. Also in: *"We will no longer accept politicians who are all talk and no action…*", the expression "no longer" implies that prior parties were all talk and the do nothing.

Trump depends highly in his speech on literary rhetorical devices which he uses in order to get his audience on his side as a strategy of persuasion. Consider the following:

- *"January the 20th 2017, will be remembered as the*

- *"We stand at the birth of a new millennium*" (Personification)

From the sample extracts above, it is clear that various rhetorical communication devices are used , they include: allusion, euphemism, metaphor, hyperbole, tricolon (repetition) and personification.

3. Conclusions

Throughout the address, president Trump echoes themes that are related to daily life of the citizens. He strongly attacks the prior political establishment of both parties accusing them of making America get worse. So to ensure people's support, he gives promises to heal America and make it great again.

Following Halliday's systemic functional model, the analysis shows that among the processes of the ideational metafunction, the material process comes first with high percentage (68%), however, this means that Trump

- *This American carnage stops right here and stops right now.*

(Hyperbole)

"carnage" denotes the slaughter of a great number of people.

- *"America will start winning again, winning like never before".*

(Hyperbole)

- *"We share one heart, one home, and one glorious destiny*".

(Tricolon[1])

- *"This is your day. This is your celebration. And this, the United States of America, is your country".*

(Tricolon)

[1] A tricolon : A series of three words, phrases or sentences that are parallel in structure, length and/or rhythm.

audience and convince them in his view.

References

Fairclough, N. (1992). ***Discourse and Social Change***. Oxford: Blackwell.

_____ (2003). ***Analysing Discourse: textual analysis for social Research***. London: Routledge.

Halliday, M.A.K. (1971) ***Linguistic Function and Literary Style: an enquiry into the language of William Golding's the Inheritors***. London: Edward Arnold. 22

Schiffrin, T. and Hamilton (2001). ***The Handbook of Discourse Analysis***. Oxford: Blackwell.

Thompson, G. (2008). ***Introducing Functional Grammar***. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press, (Chapter 5).

Trump, D. (2017). ***Inaugural Address***. [Online] Available: https://www.whitehouse.gov/inaugural-address (January 20, 2017)

Van Dijk, T. (1998). ***Ideology: A Multidisciplinary Approach***. London: Sage Publications. In Schiffrin, Tannen and Hamilton (2001). ***The Handbook of***

is concerned with doings more than saying. As for the interpersonal metafunction, the dominant mood of the address is informative. It is found that rarely does he use the singular personal pronoun " *I* " instead he manipulates the plural personal pronoun "*We*" as a technique to shorten the distance between him and his audience

Moreover, the results of the analysis show that Trump expresses and emphasizes his ideologies through short and emphatic sentences usually connected by conjunctions "and" and "but". He uses simple language to minimize the distance between him and his audience. His address is full of literary devices which denote both implicit and explicit meaning, like: *Allusion, Euphemism, Metaphor, Hyperbole*, etc. This use confirms the hypothesis put that he uses these devices to persuade his

Discourse Analysis. Oxford: Blackwell.

Wodak, R. and M. Meyer (2001) ***Methods of Critical Discourse Analysis***. London: Sage Publications.

www1. (2017). "***Choosing from the modal range***". (Online) http://writesite.elearn.usyd.edu.au/m2/m2u4/m2u4s4/m2u4s4_3_5.htm

www2. (2017): www.expertsystem.com

Classroom Management in Teaching English Phonemes at University Level

ISST. Dalal Munther Faraj al saour

Abstract

Most of the classes are teacher-centered, others are learner-centered. The most optimal classroom has teacher-learner relationship. In this research, the learners are involved and become responsible, beside the teacher, in the teaching-learning process in meaningful activities to find learning is interesting and motivating.

A well-managed classroom can provide an environment in which learning can take place effectively and productively. This research presents how the use of some techniques, strategies and activities is effective in making forty students of the first stage, English Department, College of Education for Humanities, Mosul University feel more interested and active in acquiring correct English pronunciation phonemes.

During the lessons, the teacher needs to manage the activities and the learners in classroom in different ways. Some of the suggested activities require group work of students, others as pairs, whereas others as a whole-class, but still others as individuals in order to develop students competence in the listening and speaking English pronunciation phonemes and reach good achievements.

معظم الفصول تتمحور حول المعلم، والبعض الآخر يركز على المتعلم. الفصل الدراسي الأمثل يتضمن علاقة بين المعلم والمتعلم. في هذا البحث، يشارك المتعلمون ويصبحون مسؤولين، إلى جانب المعلم، في عملية التعليم والتعلم في أنشطة ذات معنى لإيجاد التعلم مثير للاهتمام ومحفز.

من الممكن أن يوفر الفصل الذي يدار بشكل جيد بيئة فيها يتم التعلم بطريقة ممتعة وفعالة. لذا، يعرض هذا البحث كيف أن استخدام بعض التقنيات والاستراتيجيات والأنشطة هي فعالة في جعل أربعين طالبا من المرحلة الأولى، قسم اللغة الانكليزية، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة الموصل يشعرون بمزيد من الاهتمام والنشاط في اكتساب النطق الصحيح باللغة الانكليزية.

خلال الدروس، يحتاج المعلم إلى إدارة الأنشطة والمتعلمين في الصف بطرق مختلفة.بعض النشاطات المقترحة تتطلب عملا جماعيا للطلاب، والبعض الأخر على شكل أزواج، في حين أن الآخرين كصف كامل، ولكن لا يزال البعض الآخر كأفراد لتطوير كفاءة الطلاب في الإصغاء والتحدث لنطق الأصوات الانكليزية والوصول إلى انجازات جيدة.

Introduction:

Pronunciation is basically known as the production of sounds that we use to create meaning. It is the combination of the sounds of the language as well as stress, rhythm and intonation. Hancock (2003: 6) said that pronunciation is essentially for speaking and listening, as reception and production of information highly influenced by intelligible pronunciation (see also Dixon, 2019: 1). It is quite impossible to make one's pronunciation perfect by only theoretical knowledge. It needs a lot of practice (Khatun, 2015: 5). Thus, teaching pronunciation should be done in a meaningful and motivating way. For good pronunciation is linked with clear oral communication.

According to Orel (2011: 3) an essential step in the learning of a new language is to acquire some familiarity with the sound system of that language. The inappropriate pronunciation of English will make people misunderstand the speaker easily. Thus, teachers are nowadays required to teach besides the content matter, ways of thinking (creativity, critical thinking, problem-solving, decision-making and learning), ways of working (communication and collaboration), tools for working (including information and communications technologies) and skills (Schleicher, 2012 cited in Popescu, 2014: 144).

Problem of the study:

Students of the first stage feel bore during the lectures of English pronunciation.

Hypothesis:

Teachers have to learn some techniques, strategies and activities to be used during the lectures in order to help students effectively acquire correct English pronunciation.

Aim of the study:

This research aims to create best learning environment in order to

develop student responsibility and self-regulation.

The pre-test and post-test:

The students are given a pre-test before the instruction, relating English pronunciation phonemes, that they were given oral questionnaire, multiple and videos, in order to communicate the performance objectives of the experiment and to let the teacher know whether some students already possess the behaviours that the study aims to develop. After the pre-test, the students followed a three-week course of instruction in English pronunciation and took a resembling test (post-test) once again after the instruction. The tests aim to test students' listening and speaking skills (See Appendix 1,2,3), taking into consideration that the tests are in the same form to the instruction they were taught to measure the degree of progress in students' production in the post-test.

Classroom management:

Classroom management is an important aspect of successful teaching. It means how the teacher works, how the class works, how the teacher and students work together as a team, and how teaching and learning happen. Classroom management is not a condition but a process (see Scrivener, 2012: 1). To be interested in something a person has to see a use (Sieberer-Nagler, 2016: 166). Thus, Classroom management is a planned and organized activity and procedure which allow for effective teaching and learning. It reflects to the methods, strategies and skills that teachers use to maintain a classroom environment to result students' learning success. With classroom management, teacher can manage, engage, focus and bring productive order to the classroom full of active students (Eric, 2016: 19).

Classroom management is the management of physical and psychological aspects for creating learning environment (see Delceva, 2014 : 51, 52). Beside knowing the subject matter, teachers must understand students' interests and styles of learning. Matching learning tasks with students interest and ability can motivate students to achieve the goal successfully (Ibid: 167). Thus, teachers must be able to establish student behavior to generate good will, respect and

cooperation (Sieberer-Nagler: 2016: 163-164, 167).

Techniques, Strategies and Activities in Teaching English pronunciation:

The teacher gives instructions to students about the material by using techniques and strategies, then the material will be implemented by using activities.

1. Techniques

So many techniques can be used to make the classroom lessons developed, but the researcher will talk about some of them that are used during the application of this research. The following are suggested to be effective in a variety of contexts and situations.

1. Different Classroom Layouts

Working in class with the same layout makes students feel a little bore. So, this needs a shake-up to make the class wake up a little. The teacher has to set up the room for specific activities to be more exciting that can facilitate and encourage communication (Ciaccio, 2004: 24). S(he) has to make a change to the seating arrangements. In this learners have a new view, new eye contact, and new people next to them help to keep their interest alive and motivation higher. When students feel uninvolved in what is being done during the lesson disruptive behavior may arise.

2. Using the learners' ideas

Teachers can share students' opinions to plan for the next activity. The teacher explains to the students that s(he) would like to use a different arrangement for the next task. S(he) asks them for their advice, i.e. whether s(he) should rearrange or not, and, if so, how best to do it (Scrivener, 2012: 14).

3. Varying Teacher Positions

The teacher has not only stand in the centre stage at the front of the room, face-to-face with the students, where s(he) can make eye contact with everyone. Different positions are required to experiment with working alongside students rather than watching them from in front (Ibid: 20).

4. Building Rapport

Good listening and showing respect and support are important, besides the good sense of humour. Learn names (Bulger et al., 2002: 3) and start to see

and believe in each person as an individual with potential. The teacher has to ask genuine personal questions to help develop students' thinking skills (Muijs and Reynolds, 2011: 55) and listen to the answers (not only the errors). By creating supportive environment, the teacher helps students to feel valued.

5. Ways of listening

Listening is an important skill for teachers and learners. It can be analytical or supportive. Analytical listening focuses attention on language and its errors more than what is actually being said. The teacher analyses the problems with the student's communication and gives feedback or initiates reflection that helps the learner convey what they want to say effectively and accurately. Supportive listening focuses attention on the person and the message. A learner has something personal to communicate and the teacher pays attention to the speaker and hears the message they want to convey (Scrivener, 2012: 42,44, 45).

6. Experimenting with volume

Teachers may talk loud at sometimes but quiet at other time. Talking loud all the time may decrease learners' attentions. So teachers need to experiment with different volume levels. They have to know when to speak loud and when to speak quiet. Sometimes a very quiet message or instruction may have greater impact on making students curious and listen more carefully.

7. Varying the quantity of your control

Most teachers always control everything that happens in the classroom. They tell students exactly what to do, where to do it and how to do it. This degree of control can be made less by giving one initial instruction for a task and then leaving it up to students to provide the necessary organization themselves (Ibid: 48,52).

8. Gestures and facial expressions

Gestures help to make instructions and explanation better understood (Sieberer-Nagler, 2016:163). Saying sentences without feeling, expression or gesture is very forgettable. Using it is more

enjoyable for students to copy to be far more memorable.

9. Helping the group to work together

Teacher help groups to work together in a coherent by setting tasks that are more discussion based than language focused and encourage learners to work together for a combined goal. Students respect each other and do not ignore what others say. They feel valued, trusted to state their opinions and make suggestions (Scrivener, 2012: 82-84).

10. Mixed-level Classes

Within each class there is a range of levels, stronger and weaker. The teacher has to mix stronger and weaker students together into groups (Bekiryazici, 2015: 913). The stronger student will guide the task and support other students. They improve their own skills and gain a better understanding of lesson content through trying to help others understand it. But weaker students get benefit from hearing stronger students using English.

11. Checking learning and understanding

The teacher finds out if learners have really understood what s(he) discussed. S(he) can do this not by asking 'Do you understand?' because it does not reveal a real answer from students, but by noticing reactions, e.g. facial expressions, monitor them in taking notes, asking questions related to the material discussed, get students to summarize what has just been said, testing them by using simple true/false or multiple-choice exercise and encourage them to feel that getting things wrong is ok and normal (Scrivener, 2012: 152-153).

12. Giving encouragement, feedback and praise

Teacher needs to give feedback to students, beside information about language and errors, about their achievement, behavior, motivation, participation, attitude, engagement and so on. Giving feedback can help keeping students on track, minimize misunderstanding and signal areas in need of further explanation (Wiseman and Hunt, 2008: 147). Also praise is important that teachers use to acclaim students for what they have done. Beside this learners need to feel encouraged and

motivated. Teachers can encourage students to speak by: 1. Build an atmosphere where they want to say things., 2. Create reasons to speak, by framing topics as questions, puzzles or problems. 3. Use picture cues, to help inspire reactions and ideas., 4. Don't jump on errors for this will make them more nervous to speak, if you pick up on mistakes, students will become more nervous to speak, 5. Allow thinking time, don't expect immediate responses, 6. Let students make a few notes about what they think and how they could say it., 6. Listen to what students say (Scrivener, 2012: 163,179-180).

2.Strategies

Classroom management is intended to provide students with more opportunities to learn. Teachers must deal with unexpected events and have the ability to control student behavior, using effective classroom management strategies. Here are some:

1. Creating Classroom Rules

Designing rules has an influence on student behavior and learning. They inform students how to relate to other students, how to participate in the activities of the classroom and provide safety for students (see Sieberer-Nagler, 2016: 163,165).

2. Managing Classroom Transition

The ability to manage various activities throughout the day. Minor transitions occur between speaking turns, and major transitions occur between activities or phases of a lesson, between lessons, or as students move from one location to another. Managing transitions maximize learning time and minimize misbehavior.

3. Creating an Effective Classroom Design

Designing a classroom in a way that supports the learning activities and the management of students. Effective planning and arrangement of the learning environment can prevent inappropriate and disruptive behavior, where all students to be seen by the teacher, students to see all presentations, materials to be accessible to students and teachers, students to be easily organized into learning groups, no distractions in the learning process.

4. Planning for the Beginning of the course

From the beginning of the course teachers must convey to their students how they will manage their classrooms.

5. Monitoring Student Performance

Teachers circulate around the room and see the class is functioning as a whole. They know who is off-task and redirects the corrected students. They read students' nonverbal behaviours and adjust the pace, rhythm, and duration of classroom activities and assignments to meet student needs by providing clear instructions. When students' basic needs are met, misbehavior can be avoided.

6. Building Positive Relations with Students

Effective teachers express personal warmth and encouragement and use humor to hold students' interest and defuse classroom tensions. They should be friendly, personable, reinforced good behavior and praised students. In addition, they have to share the responsibility for managing the classroom with students (Jackson, 2012: 257-265, 272).

13.Activities

Activities are used to identify pronunciation difficulties of students. The teacher can predict areas of difficulties that students encounter to plan teaching strategies accordingly. Production is the main problem affecting learners, but reception can be seen as more problematic_ what you don't hear, you can't say. If the "English" sound is not clearly received, the brain of the learner converts it into the closest sound in their own language (Dalton, 1997:1). Students need to learn to hear the difference between phonemes. They then need to carry that knowledge through into their production (Kelly, 2000: 15).

Activities are used to help students improve their English pronunciation skills by encouraging them to speak English as much as possibly can. Even when doing homework students should be reading aloud. Learning to pronounce English well takes muscle coordination, and that means practice_ not just mental activity (Beare, 2019: 1).

It is usual that teachers say the sounds and the students try to mimic but they also need to know how and where each sound is made. In teaching pronunciation, teachers have to make students to compare, identify and produce (Dixon, 2019: 1). There are lots of games and activities that can be used to teach students. They all involve speaking and listening, they are naturally engaging and interactive games. Here are some activities used in this research that can make learning pronunciation fun. It is very useful to practice the target sounds through fun activities to increase students' motivation.

1. Slap That Word

The teacher asks students to associate words that are posted on the wall of the classroom. This exercise will reinforce pronunciation patterns through a fun and competitive activity. The activity can be done individually or with pairs and groups.

2. Read and Rhyme

The teacher distributes number of cards among students, then asks them to come up with words that rhyme with others presented on cards. This activity can be done in groups, pairs or individually (Beare, 2018: 2).

3. Tongue Twister

Tongue twister games are a sequence of phonemes similar but distinct, therefore difficult to articulate clearly and quickly (Nordquist, 2018: 3) (see also Orel, 2011: 4). They are short useful in pronunciation when focusing on related phonemes, or sounds (Beare, 2018: 3). They work well as a warm-up to get students speaking to practice pronouncing difficult sounds in English.

The teacher can help students by giving them examples before they begin the exercise. S(he) writes some English tongue twisters on the board. Then asks students to read them aloud. Example: "Who sells sea shells by the seashore?" (see Ashmore, 2012: 1). Then as an activity s(he) asks students to create their own tongue twister by answering to the following questions as: write your first name, what did s(he) do?, where?, when?, why? Students get into teams and on a piece of blank paper one writes his/her answer to the first question. Then everyone in the group can answer the other questions in role, keeping into

consideration that each answer must begin with the same initial sound of the person's name e.g. Bob bought a bike in Bali on his birthday because he was bored. After all questions have been answered, the first student reads the sentence aloud.

4. Minimal pairs

Teachers use minimal pairs to focus on sounds that cause difficulties for students (Kelly, 2000: 18). A pair of words which differ only in one sound can help students become more aware of their problems with pronunciation (Hancock, 2017: 50). Students need to be able to hear the difference between the incorrect and the correct sound. Then learn how to make the correct sound. With minimal pairs students can learn all the sounds of English language. Because each two words show the difference in one sound. The teacher gives example of two or three pairs then let students in pairs and groups, or individually complete the rest. At the end the teacher reviews the words and target sounds with the whole class. Examples: 'ship' and 'sheep', 'cook' and 'book', 'pepper' and 'paper', 'hat' and 'hate'.

This activity can give students the opportunity to hear the difference between the minimal pairs. As each word is called, students tend to all say it quietly to themselves as well (see Kelly, 2000: 18-20). By learning to recognize and reproduce the difference in these words' sounds and meanings, students can start heading towards pronunciation mastery (Ruthwichham, 2018: 3). Practicing sounds are of limited use if students don't know what they mean. It is useful to choose words which are in the students' learning experience, in order to show the sound in its context. So, students can be asked to provide their own minimal pairs (Kelly, 2000: 20).

5. Odd One Out

Teachers can list a group of words which contain the same sound, but only one that's different then asks students to listen for the odd one out (Ibid) e.g.:

Cart, class, heart, learn, smart, part.

Also they are asked to put similar words into groups of three – two with one sound, and one with a different (although similar) sound. For example, /meet, seat,

sit/(for vowels), /Plays, pace, space/(for consonants)

The teacher reads the words and the students respond to the "odd" word. In groups or pairs students could try reading or pronouncing the words aloud for others to identify or indicate the odd word. Then individually, students have to read through the word groups and pick which words have different sounds.

6. Run and Grab

The teacher writes two (or more) words on the board and once asks students to pick the odd word. And at other times, s(he) asks students individually to come to the board and touch the correct word. Then another words on the board and another participants. Students enjoy activities that include movement. They find it enjoyable.

7. Dictation

The teacher has to speak out loud in order for students to write it down it can be single words, minimal pairs or sentences including target words and sounds. This is a good listening practice for students. It can happen that students check what they have written down. As students check they write the words up on the board (see Ruthwickham, 2018:4).

8. Card Games

The teacher can use for whole class activities and games, or can create multiple smaller sets to be used by individuals at their desks or in pair/group work activities. For example:

- Hold it High_ students have individual sets of cards on their desks, they hold up the appropriate one when it's called then the teacher looks around and have a quick check that everyone is correct. They should say it as they hold it up.
- Snap_ students can play Snap in pairs or groups with a stack of cards containing relevant minimal pairs. The student placing the card down on the deck should call it at the same time. The next student must put down a card that fits in with that card family. The group proceeds until the winner has no cards left (Ibid:5).

9. C for consonant, V for vowel

This activity is a good preparation for learning phonemes. It is designed to teach students the difference between sounds and letters, the difference between vowel and consonant sounds.

The teacher chooses familiar words (see Stanton, 2019: 6). S(he) demonstrates on the board that the word e.g. 'cat' can be written CVC, according to its pronunciation, Consonant sound, Vowel sound, Consonant sound. 'caught' is CVC, 'through' is CCV, 'hour' is VV, 'bring' is CCVC. The teacher then asks students to do the same with other words s(he) chooses. S(he) can ask them to do this by looking and writing, by looking, listening her/his and writing, by listening, saying (to each other) and writing.

This activity will clarify many points for students. For example, that 'br' is two sounds but 'th' is one, final 'er' is one. It will show that 'h' is sometimes silent and sometimes not and that final 'r' is silent. Diphthongs count as one vowel sound.

10. Remembering the phonemes

The teacher cuts up specific words and symbols then asks students to match the individual sounds to words. Next s(he) asks them to match the words to the complete phonemic script. This is a fun, non-threatening way to finish the class. The teacher produces the symbols and the students produce the sounds. It helps learners understand that phonetic script is made up of sounds, not letters. It also gives them instant transcription of sounds into symbols (Kaye, 2019: 5).

The teacher think of a word, without announcing, and the phonetic script for it, for example 'deer'. S(he) writes up on the board a series of spaces, but each one representing a sound. i.e. _ _ _ s(he) pronounces it and asks students to give sounds that they think may be in the word. As they say them, the teacher writes up the corresponding symbol on the board so they can see it. learners continue until they guess the word.

11. Drilling

Drilling is a useful activity in developing students' reception and productive skills. It simply involves the teacher saying a word or structure, and getting the

class to repeat it. Teachers can drill 'chorally' (Bygrave, et al.: 2015: 5) which means inviting the whole class to repeat the item in unison. This can build confidence, and gives students the chance to practice pronouncing the drilled item relatively anonymously, without being put on the spot. It is then typically followed by individual drilling, where students are invited one-by-one to repeat in order for teacher to investigate students' ability to pronounce the item being drilled (Kelly, 2000: 16).

12. Videos

The teacher presents videos in order for students to increase their listening and speaking skills by asking some questions related to the video that they heard. Noticing tasks used with listening texts will be most effective in the development of receptive skills (Kelly, 2000: 15).

Procedures:

Managing classroom should not be based on teacher-centered or learner-centered. The most effective teaching and learning is when learners are actively involved, interested and engaged in their work. Where learners are asked about, and have some direct influence in, what they study and how they do it. The teacher and learners can work together and talk or listen to each other in a respectful and supportive manner (Scrivener, 2012: 1-2). Students are allowed to use the target language, by interacting with each other, in a natural context, will help them become better language users (Hedge, 2000: 13). The teacher has an essential role in students' learning. According to Richards and Rodgers (1986: 199) s(he) is a facilitator, a resource and a promoter for the students when they are involved in communicative tasks. The teacher moves around the class, during the activity, listen to the language students are producing (Bertrand, 2017: 19), helping students giving feedback, encouraging the group to solve problems (Harmer, 2001: 57).

This research is carried out throughout the first semester, where forty students of the first stage, English department, college of Education for Humanities, Mosul University were given oral questionnaire, multiple choice and videos (see Appendix 1,2,3). The tests are designed to test students'

competence in listening and speaking skills concerning phonemes. It lasts three days in order for each student has a chance to participate in answering the questions. The test in Appendix 1 is accomplished to reflects students' attention to the English sounds. The video in Appendix 2 was repeated twice and it is suggested to test students' listening. The questionnaire in Appendix 3 consisted of ten questions, asking general knowledge of English pronunciation. It is designed to test students' competence in speaking.

After that the researcher gives some instructions about English pronunciation phonemes by using the suggested techniques, strategies and activities, that are mentioned in this research, during the lectures for three months. Pronunciation lectures are twice a day twice a week. The techniques involve teacher's and students' role inside the class, the strategies explain classroom arrangement. And the activities are used to help students in learning English pronunciation actively. Before beginning any activity, students must have a clear understanding of the material, in order not to practice incorrect structures during the exercise. Some activities require group work of students, others require students to work as pairs, whereas others as individuals, but still others as a whole-class depending on the material that the teacher wants to reach to her students. The researcher tries beginning a discussion in the whole class. As it starts to get interesting or exciting, she hands over to pairs and groups_ who might be fired up and ready to pick up from where she left off. Lastly they reveal what they learnt individually. After finishing the activity, the researcher makes comprehension tests to measure the effectiveness of the activity.

With whole-class instruction teachers introduce a new concept or topic and encourage students to participate in discussions on a large scale, create a rich environment where each student feels engaged, curious, and eager to learn more (Hughes, 2017: 1,2). With individual work students, creatively and effectively, think things through on their own to process new information even when they don’t feel certain about every step. They work at their own

level and practice self-control in focusing on the task.

Group work is a good idea when teachers want students to think harder. It helps students listen to and respect other ideas, think about one problem in a variety of ways, dividing up tasks and delegating responsibilities (Zergnet, 2019: 1,3-4). It encourages cooperation and learning from one another. The teacher does not help too much, s(he) asks some questions that will start students off in the right direction. Group work is motivated by goals. It helps students become more effective and interests to find mutual satisfaction. In pairing, students have equal responsibility for completing a task. It can enhance oral communication in the language classroom (Bertrand, 2017: 19). An individual student has a lot of speaking time to use the language (Nunan, 2003: 55). Moon (2000: 53) argues that pair work is a strategy that maximizes opportunities for learning. It gives more confidence in completing exercises. It can help to promote meaningful interaction between the students and as a result that will increase their interest in the oral tasks (Lightbown and Spada, 1999: 56).

Richards (2003: 42) says that action work helps form responsible individuals. It allows for various activities to occur during the days with a minimum of wasted time and confusion (Sanchez, 2019: 2). Activities are used in classes to help teachers identify pronunciation difficulties of students to plan teaching strategies accordingly. Teachers can give more activities to the students to practice the English speaking and improve their pronunciation skill. In this, students practice producing output by using all the language resources they have already acquired, then get feedback from the teacher and from other students to enable them to refine their developing knowledge of the language system (see Hedge, 2000: 13). It's not enough for students just to practice, their work must be deliberate and meaningful in order to produce new connections in the brain. Involving students in meaningful and communicative activities can make learning interesting and motivating.

The Results:

Teacher managing classroom has a great effect on students behavior and development in acquiring correct English pronunciation of phonemes. The total scores of testing the listening and speaking skills were measured to see the effectiveness of using techniques, strategies and activities during the course day. Thus, the mean and standard deviation for the group are computed. A "paired T-test" is also conducted between the mean scores of the pre-and post-tests of the group to know whether any progress has taken place as a result of exposing students to this way of teaching. The mean scores obtained from the students between the pre-test and post-test in testing both listening and speaking show the following:

Table (1): The Paired T-test of the Difference Between Pre-test and Post-test Mean Scores of the Students in the Total Listening and Speaking Achievement Test.

Test	No	Mean	SD	T-value		The difference	
				Calculated	Tabulated		
Pre-test	40	24.4250	3.73403	29.170	2.023 (0.05)(39)	20.9250	4.53696
Post-test		45.3500	2.29325				

á = 0.05

Table (1) shows that the calculated T-value under (39) degrees of freedom and at 0.05 level of significance is 29.170 while the tabulated T-value under the same degree of freedom and the same level of significance reads 2.023. This means that a statistical significant change between the mean scores of the pre-test and post-test has taken place.

To test progress in listening by using T-test, the following results

are arrived at as explained in Table (2) below:

Table (2): The Paired T-test of the Difference Between Pre-test and Post-test Mean Scores of the Students in Listening

Test	No	Mean	SD	T-value		The difference	
				Calculated	Tabulated		
Pre-test	40	11.7250	2.11208	25.694	2.023 (0.05)(39)	9.9000	2.43690
Post-test		21.6250	1.35282				

á = 0.05

In this test the calculated T-value 25.694 is greater than the tabulated T-value 2.023 under the same degrees of freedom and at 0.05 level of significance. This also shows a statistically significance difference in the mean scores of the pre-test and post-test of the group.

On testing the contrast that is achieved between pre-test and post-test mean scores of the subjects in terms of speaking, and by using T-test, the following results are arrived at as illustrated in Table (3) below:

Table (3): The Paired T-test of the Difference Between Pre-test and Post-test Mean Scores of the Students in Speaking

Test	No	Mean	SD	T-value		The difference	
				Calculated	Tabulated		
Pre-test	40	12.7000	2.80293	18.256	2.023 (0.05)(39)	11.0250	3.81957
Post		23.725	1.8944				

-test		0	9				

á = 0.05

As it is presented in Table (3) the calculated T-value 18.256 is greater than the tabulated T-value 2.023 under the same degrees of freedom and level of significance.

The difference in the mean scores of the pre-test and post-test of the group, whether in each skill separately or in the total test collectively, is statistically significant. This significant difference is due to the use of the techniques, strategies and activities which lead to positive change and better oral achievements in listening and speaking. By using techniques, strategies and activities students feel interest in acquiring correct English pronunciation. It provides chances for students to learn the language in a meaningful way. They apply the phonetic rules they have learnt to the actual practice. Thus, students enjoy working with each other to get benefit from each others' experience. They feel that they are valuable because of engaging in every activity.

Conclusion:

Effective management of the class is considered as one of the most important issues facing teachers. Effective teacher must be able to monitor her/his students and maintain an environment in the classroom that promote learning. Beside this the teacher must adapt the lesson and the curriculum to the interests, needs and different learning styles of her/his students. Teachers must listen to their students and to integrate the management and organization of the class. It is important to develop good relationships between teacher and students, based on respect and understanding. Other practices can be used for preventing the problem are contracts, rules and routine.

Teachers have lack of strategic knowledge to teach pronunciation results in lacking control of class success. They

need to learn some different and effective approaches in order for students could find it interesting. This research offers practical information for teachers to become more knowledgeable, skilled and effective in their work. Number of activities are used to keep students involved in the learning process. These activities lead students to a better understanding of English pronunciation. Engaging students with activities that deal with the troublesome sound is more likely to cement it in their memory.

Action research is a powerful way for teachers to highlight and investigate any educational problem that appear in their classroom. The researcher highly recommend English language teachers to use group and pair work besides the individual and whole-class work to help students use the language in meaningful contexts. A warm environment is needed beside imposing authority in managing class.

References:

Ashmore, K. (2012). Pronunciation activities. British Council. Learn English kids. https://learnenglishkids.britishcouncil.org.

Beare, K. (2018). "Tongue Twisters for ESL Learners" www.thoughtco.com.

_____ (2019). "How to Teach Pronunciation." Level Appropriate Suggestions on Teaching English Pronunciation-Skills. Thought Co. www.thoughtco.com.

Bekiryazici, M. (2015). Procedia – Social and Behavioral Sciences. ScienceDirect. Vol. 186 P. 913-917 https://www.sciencedirect.com

Bertrand, J. (2017). "Working in pairs and groups." British Council Teaching English. www.teachingenglish.org.uk.

Bulger, S. M. & Mohr, D. & Walls, R. (2002). Stack the deck in favor of your students by using the four aces of effective teaching. Journal of Effective Teaching.

Bygrave, R.; Murray, M.; Wheatley, M. (2015). "Strategies and Techniques for Teaching Pronunciation to ELLS."

Ciaccio, J. (2004). Totally positive teaching. ASCD. Association for Supervision and Curriculum Development.

Dalton, D. (1997). "Some Techniques for Teaching

Pronunciation." The Internet TESL Journal Vol. 3 No. 1. www.iteslj.org.

Delceva, J. (2014). "Classroom Management." (IJCRSEE) International Journal of Cognitive Research in Science, Engineering and Education. Vol. 2 No. 1. Dizdarevik, Institute of Pedagogy, Faculty of Philosophy.

Dixon, Sh. (2019). "Teaches English Now. Second Language Listening, Speaking, and Pronunciation." ASU Arizona State University. www.course.org.

Eric, Ph. (2016). "The impact of over-crowded classrooms to teachers and students".

Hancock, M. (2003). English Pronunciation Use. Cambridge: Cabridge University Press.

_____ (2017). "Pronunciation games." Cambridge University Press. www.amazon.co.uk.

Harmer, J. (2001). The Practice of English Language Teaching. London: Longman.

Hedge, T. (2000). Teaching and Learning in the Language Classroom. Oxford Handbooks for Language Teachers. Oxford University Press.

Hughes, D. (2017). "Whole-Class Vs. Small-Group Instruction." Course Navigator. Study.com www.study.com.

Jackson, C. (2012). Effective Classroom Management. Models and Strategies for Today's Classroom. Pearson.

Kaye, P. (2019). Pronunciation activities. Practical activities to help students with English pronunciation. British Council, Syria. https://www.ac-orleans-tours.

Kelly, G. (2000). How to Teach Pronunciation. Pearson Longman.

Khatun, S. (2015). English Pronunciation Difficulties of Students in the Sub-Urban Areas of Sylhet: A Secondary Scenario. BRAC University, Dhaka, Bangladesh.

Lightbown, P. & Spada, N. (1999). How Languages are Learned. Oxford: Oxford University Press.

Moon, J. (2000). Children Learning English. Oxford: Macmillan Heinemann Publishers.

Muijs, D. & Reynolds, D. (2011). Effective teaching. Evidence and

practice. London: Sage. http://dx.doi.org.

Nordquist, R. (2018). "A Collection of Tongue Twisters" Thought Co. www.thoughtco.com.

Nunan, D. (2003). Practical English Language Teaching. New York: McGraw-Hill.

Orel, M. (2011). "Some Strategies of Teaching Pronunciation." National Mining University, Ukraine. www.rusnauka.com.

Popescu, T. (2014). "Classroom Management Strategies and Techniques: A Perspective of English Teacher Trainees." http://www.researchgate.net/publication/303119548

Richards, J. (2003). Understanding Communication in Second Language Classrooms. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Richards, J. & Rodger, T. (1986). Approaches and Methods in Language Teaching: A description and Analysis. Cambridge: Cambridge University Press.

Ruthwickham (2018). 10 ESL Activities for Powerful Pronunciation Progress. FluentU English Educator Blog. www.fluentu.com.

Sanchez, A. (2011). "The Importance of Classroom Management fo Novice Teachers." Universidad de Narino. https://www.researchgate.net/publication/293485195.

Scrivener, J. (2012). Classroom Management Techniques. Cambridge Handbooks for Language Teachers Series Editor Scott Thornbury. Cambridge University Press.

Sieberer-Nagler, K. (2016). "Effective Classroom Management & Positive Teaching." English Language Teaching.

Stanton, A. (2019). Pronunciation activities. Practical activities to help students with English pronunciation. British Council, Syria. https://www.ac-orleans-tours.

Wiseman, D. & Hunt, G. (2008). Best practice in motivation and management in the classroom. Springfield: Charles Thomas.

Zergnet (2019). Creating Curriculum. Teaching Encyclopedia. Group Work Vs.

Individual Work. Shmoop Premium. www.shmoop.com

Appendix 1

Part 1: Recognition: Number 1 to 6. The teacher says three words and the students have to know which one is different 1, 2 or 3

Example: Luck _ Luck _ Look

1. cud _ could _ cud
2. putt _ putt _ put
3. took _ tuck _ took
4. shuck _ shook _ shook
5. stud _ stud _ stood
6. ruck _ rook _ rook

Part 2: Recognition: which do you hear? The teacher will say a word. Is it u or oo sound?

Example: Huck

1. snook
   5. book
2. stood
   6. hook
3. tuck
   7. putt
4. huff
   8. took

part 3: Which do you hear?

1. a. Did they see that buck?/ **b**. Did they see that book?
2. a. They tuck their clothes./ **b**. They took their clothes.
3. **a**. They usually putt the ball in./ b. They usually put the ball in.
4. **a**. The donkey huffed up the mountain./ b. The donkey hoofed up the mountain.
5. **a**. She usually has good luck./ b. She usually has good look.
6. a. They shuck the farmer's corn./ **b**. They shook the farmer's corn.

Note: this part contains two sentences. The teacher says either a or b and the students have to know which one is correct.

Part 4: Sentences to practice

1. They took turns reading a book in the back of the bus as the people in the front looked back at them.
2. Their car got stuck in the mud after the heavy rain. They couldn't get it to move no matter how hard they tried. Luckily they were able to get some help.

Note: the students will repeat these two sentences after the teacher.

Appendix 2

Listen to the recording and answer the multiple-choice

question by selecting the correct response. Only one response is correct.

The question "why do students achieve so much with one teacher and so little under the guidance of another teacher?" is often asked. I believe as a result of having done research in this area for some time, developing good classroom management is a determining factor. Respect is paramount. Students need to feel respected and in turn need to develop respect for the teacher. I've spoken to kids who delight in mucking up in class and I've talked to their teachers. A common non-verbal cue they both tend to give is rolling their eyes. "Oh, that class," the teacher recoils. "Oh him" the student groans. What's clear here is a lack of respect. And don't start to think as a teacher you'll be able to fake it. students are quick to smell a rat. Teachers who are not able to respect their students are in the wrong game.

- The question: "why do students achieve so much with one teacher and so little under the guidance of another teacher? is often asked. A common non-verbal cue they both tend to give is rolling their eyes. "Oh. That class," the teacher recoils. "Oh him" the students groans.
- Research indicates that students do better with one teacher than another as a result of good classroom management. A key feature of this is respect. Students quickly ascertain if a teacher lacks real respect.
- Why do students achieve so much more when they have teachers who show minimal respect for them and their classmates? There is no clear answer for this. However, at the moment there is little empirical data to draw meaningful conclusions. Often we fall back on anecdotal evidence.
- Non-verbal cues are key to developing respectful relationships in school environments. Rolling your eyes is a key indicator of a lack of respect, as are negative verbal responses. In order to promote effective learning both teachers and students need to show mutual admiration and respect.

Note: the correct answer is the second.

Appendix 3

The teacher asks students ten questions in order to test their speech validity as:

1. Do you think that pronunciation is important to learn English language?
2. Is pronunciation important to communicate with others?
3. How do you think the class must be in order to create active learning?
4. Do you prefer participation during the lectures of English pronunciation?

   good pronunciation?
5. How do you like working during pronunciation lessons?
6. What are the important pronunciation elements that are needed to be learned?
7. Is acquiring good pronunciation requires just listening well or speaking too?
8. Is practicing important to learn good pronunciation?
9. Do you think that practicing pronunciation is required just inside class or it may be outside class?
10. Do you think that cooperation has a role to achieve

Punctuation Marks in English

By
Asst. Lecturer Arwa L. AbdulKhaleq

Abstract

In writing, the correct use of punctuation marks is an important technique used by writers to convey meaning in a clear and simple way. In this research, the most widely used punctuation marks in writing have been discussed with examples. The aims of the research are to investigate the errors made by students their performance of punctuation marks, and to identify the most difficult types of them on the part of the students/subjects under investigation. To reach the researcher's aims, a test has been given to 20 students at the second stage in the English Department /College of Basic Education /University of Mosul. Students have been asked to put the correct punctuation marks in the 30 given sentences. It has been shown the subjects have difficulty in their performance in the test with different percentages. The lack of knowledge, and the negligence of punctuation marks exercises are the direct causes of such a weakness that need to be solved.

الملخص

الاستخدام الصحيح لعلامات الترقيم في الكتابة هو تقنية مهمة يستخدمها الكتاب لنقل المعنى بطريقة واضحة وبسيطة. في هذا البحث، تمت مناقشة علامات الترقيم الأكثر استخداما وشيوعا في الكتابة مع الأمثلة. يهدف البحث إلى اكتشاف الأخطاء التي يرتكبها الطلاب اثناء أدائهم لعلامات الترقيم ، وتحديد أصعب أنواعها أداءا من قبل هؤلاء الطلاب. للوصول إلى أهداف الباحث، تم اختبار ٢٠ طالباً في المرحلة الثانية في قسم اللغة الإنكليزية / كلية التربية الأساسية / جامعة الموصل. طُلب من الطلاب وضع علامات الترقيم المناسبة في الجمل الثلاثين المعطاة. وقد تبين أن الطلاب يواجهون صعوبة في أدائهم لهذا الاختبار بنسب مئوية مختلفة. إن الافتقار إلى المعلومة الصحيحة والإهمال في التمارين الخاصة لعلامات الترقيم هما السببان المباشران لمثل هذا الضعف الذي يحتاج إلى حل.

1.Introduction

Writing is an important skill to convey meaning. In their writing, people may write well but struggle from the fear of punctuation and grammar. They know how to pre-write, organize, and revise, but proofreading for punctuation and grammar causes them difficulties. There is no need to fear these conventions of standard written English. In fact, these conventions can help writers become more effective communicators. As Truss (2003) puts it

Many people believe that punctuation rules are rigid commandments, and that only the experts know all the rules. Students may be surprised to learn, however, that it is not the experts but rather educated speakers and writers, such as ourselves, who have established the practices have to know the rules of punctuation (p, 123)

In other words, over the years,

…good writers have used punctuation in ways that have made their messages clear to their readers. Writers have agreed to follow these practices because they have proven to be so effective. The rules of punctuation are not static; they have changed throughout the years, and will continue to change (Gary,1996:87).

The rules of punctuation are created and maintained by writers to help make their prose more effective, and their exact meaning changes over time. This research discusses the most useful punctuation marks that are used in writing. Instead of listing many rules, as a grammar book does, these various marks are presented and discussed in general to get a sense of how to use them in prose.

2. Aims

The aims of the current research are:

1- to investigate the errors made by students in their performance of punctuation marks, and
2- to identify the most difficult types of the punctuation marks for the students.

3. Hypotheses

1- It is hypothesized that not all students perform correctly in their use of punctuation marks.
2- Students may have difficulty with one mark more than the other.

4. Procedure

A test is given to twenty students of the second stage at the English Department, College of Basic Education, University of Mosul. Students are asked to put the correct mark in the thirty given sentences.

5. Punctuation Marks

Punctuation marks are pauses or gestures used to clarify the meaning of our words. "They are signals to the reader that indicate pause, place emphasis, alter the function or show the relationship between the elements of the text." (Jane, 2008:122)

5.1 Importance of Punctuations Marks:

There is no doubt about punctuation marks importance. It has a great importance in writing; it facilitates the reading of a reader, and prevent confusion and overlap between the sentence and words, and if a good writer uses them, and put them in their right positions, they will help the reader to understand what is written. If the writer neglected these signs, used or abused and did not put them in their right positions, it will be difficult to read for the reader, and may lead to misunderstand what is written.

Snooks (2002) states that marks of punctuation have a very important role in giving the intended meaning to the language. He adds that the use of the wrong placement of such marks can change the meaning of the sentence completely and sometimes even convert the sentence to complete nonsense.

5.2 Punctuation Marks and their Usages

In this research, we will deal with fourteen punctuation marks that are considered mostly used in writing.

1. comma (,)

1- When a subordinate (less important) clause comes before the principal clause.

e.g. If you do not go, help me.

2- To separate phrases in apposition (describing the same Person or thing mentioned earlier) from the rest of sentence.

e.g. Mr. Brwon, the doctor, said that he travelled to Canda.

3- To separate items in the same list.

e.g. She travelled to America , Canda, and Australia. (Net: 1)

2. full stop(.)

1- A full stop is used at the end of the sentence and the next sentence begins with a capital letter

e.g. Ali felt tired. He went to bed.

2- an abbreviation ends in a full stop and with acronyms.

e.g. Etcetera→ etc. Mr. B.B.C. (Net:3)

3. Colon (:)

1- The use of a colon indicates that what follows is an explanation of what precedes it.

e.g. They have some news about the story: John's father has arrived.

2- It is also used to introduce a list of the items.

e.g. To travel, you need the following items: a passport, a visa, an application and the correct fee (Net:1).

4. Semi colon (;)

1- A semi colon is used to join two independent but related clauses or sentences.

e.g. She is a good writer; she has published several books.

2- It can also separate clauses of conjunctive adverbs such as however, therefore, moreover...

e.g. We shouldn't go to the fair; however, I do hear that they have good funnel cakes (Net:2).

5. Quotation mark (‘’)

1- Quotation marks are used for material that is quoted or emphasized.

e.g. Ali said, ‘I cannot finish my quiz’

2- Quotation marks are used to set off the title of short works of writing.

e.g. the television show, ‘Cheers’ (Truss: 2003).

6. Apostrophe (')

1-An apostrophe is used to refer to possessive singular or plural.

e.g. The boy's books. (singular)

e.g. The boys' books. (plural)

2-An apostrophe is used always to be included when telling the time.

e.g. It is eight o'clock. *short for: (eight of the clock)

3-An apostrophe is used to show letters are missing in words (omission).

e.g. You're→ You are

e.g. I'm→ I am (Truss:2003).

7. Exclamation mark (!)

1- An exclamation mark is used to signal the expression of a strong emotions such as: a-Excitement: e.g. I can't wait! b-Panic: Ex/ Help me!

2- An exclamation mark is used to add an emphasis to the sentence.

e.g. There's a fly in my Soup. There's a fly in my Soup! (Snooks:2002).

8. Ellipsis (...)

1-An ellipsis is used to show that the speaker has been cut off abruptly(interrupted). e.g. 'Whatever you do, don't...'

2-An ellipsis is used to indicate a trailing off in speech or thought.

e.g. We could do this ... or maybe that...

9. slash (/)

1-Slash is used with fractions.

e.g. 1/2 = one-half

e. g. 2/3 = two-third

2- Use a slash to separate the day, month, and a year in dates.

e.g. He was born on 18/3/1987(Jane:2008) .

10. Question mark (?)

1-Ues question mark at the end of any direct questions.

e.g. Who is your teacher?

2-Use a question mark at the end of a tag question (a statement followed by a short question).

e.g. You speak English, don't you?(Jane:2008)

11. Hyphen (-)

1-A hyphen may separate, in some cases, the prefix from the second part of words.

e.g. co-opt, T-shirt.

2-A hyphen may join some compound words.

e.g. twenty-one. (ibid)

12. Parentheses (( ))

1-parentheses or brackets are often used to include extra or additional information into a sentence.

e.g. The library (which was built in the seventeenth century) needs to be repaired.

2-Parentheses give additional, but non-essential information in a sentence.

e.g. France, America, and Spanish (but not Chinese) may be studied here.(Net:2)

13.Square Brackets ([ ])

1-Square brackets are used to clarification, to help the reader understands the sentence.

e.g. She drove 60 [mile per hour] on the highway to town. (Net: 3)

14. Dash

(Em—Dash, En–Dash)

1-Em—Dash is used to indicate a break, often informally, or to add Parenthetical information.

e.g. They received a prize —and a certificate as well.

2- An En–Dash is used to indicate a range.

e.g.1939–1945(Net:1)

6. Test

In order to know what errors students make while using punctuation marks in writing a sentence. A test is presented to the second stage, at English Department, College of Basic Education, University of Mosul. Twenty students participated in the test. The test contained thirty sentences without punctuation marks, students were required to put the suitable mark in each of the given sentences in order to make them written correctly and clearly. So, this can be shown in the following page under the title of the test question.

6.1 Punctuate the following sentences with suitable marks

1. If you don t understand please tell me
2. Mr Jone the doctor said that he saw the patient
3. She wants a book papers and a ruler
4. The letter has arrived He sat down to read it
5. Etcetera→ etc
6. They had some news for you Salim s father had died
7. They need the following items a passport a visa and the correct fee
8. She is a good writer she has published several book
9. We shouldnt go to the fair however I do hear that they have good
10. Joseph said I cannot finish my quiz
11. The television show Cheers

12. The students books (singular)
13. The students books (plural)
14. It is nine oclock
15. You re→ You are
16. I cant wait
17. Help me
18. There s a fly in my Soup
19. Whatever you do don t
20. We could do this or maybe that
21. Who is your teacher
22. You speak English don t you
23. T shirt
24. Self control
25. The library which was built in the seventeenth century needs to be repaired
26. France America and Italian but not Chinese may be studied here
27. She drove 60 mile per hour on the highway to town
28.They got a prize and a certificate as well
29. 1939 1945
30. I was born on 18 3 1987

6.2 Results

According to the test given, it is shown that most of the students do not have an idea about the uses of punctuation marks (when and where to use them).

The test which was given to the subjects shows that in the use of:

1. Comma, four of twenty students have answered correctly.
2. Full stop, five of twenty of twenty students have answered correctly.
3. Colon, one of twenty students have answered correctly.
4.Semi colon, one of twenty students have answered correctly.
5. Quotation mark, three of twenty students have answered correctly.
6. Apostrophe, four of twenty students have answered correctly.
7. Exclamation, four of twenty students have answered correctly.
8.Ellipsis, zero of twenty students have answered correctly.
9. Slash, five of twenty students have answered correctly.
10.Question, nine of twenty students have answered correctly.
11.Hyphen, three of twenty students have answered correctly.
12. Parenthesis, zero of twenty students have answered correctly.
13. Square Brackets, zero of twenty students have answered correctly.
14. Dash, three of twenty students have answered correctly.

Punctuation mark	Correct answer	Incorrect answer	Per cent
Comma	4	16	%٢٠
Full stop	5	15	%٢٥
Colon	١	١٩	%١
Semi colon	١	١٩	%١
Quotation mark	٣	١٧	%١٠
Apostrophe	٤	١٦	%٢٥
Exclamation mark	٤	١٦	%٢٥
Ellipsis	٠	٢٠	%٠
Slash	٥	١٥	%٢٥
Question mark	٩	١١	%٤٦
Hyphen	٣	١٧	%١٥
Parenthesis	٠	٢٠	%٠
Square Brackets	٠	٢٠	%٠
Dash	٣	١٧	%١٥

Table(1): Test Results

7. Conclusions

This study focuses on the use of punctuation marks in English. It gives an account of the errors made by the second-year students, at the Department of English, College of Basic Education, University of Mosul. It has been shown that the subjects under

investigation committed many mistakes in their performance. The subjects have difficulty in specific marks more than the others. It is suggested that most of the errors made by the subjects occur due to the lack of practice which hindered their ability to punctuate correctly. Also, such a weakness may be the result of the negligence of punctuation marks exercises in their syllabus. Accordingly, further attention should be made to this area of knowledge to be performed correctly and accurately.

7. References

1. Gary, A. (1996): **Foreword. Teachers, Discourses, and Authority in the Postmodern Composition Classroom**. Xin Liu Gale. State U of New York.

2. Jane S. (2008): **The Blue Book of Grammar and Punctuation**. Jossey-Bass A Wiley Imprint, the United States of America.

3. Snooks, O. (2002): **Style manual for authors, editors and printers**. Canberra: AGPS Press.

4. Truss, L. (2003). **Eats, Shoots and Leaves: The Zero Tolerance Approach to Punctuation**. Albany: New York.

5. Internet (1): **https://www.skillsyouneed.com/write/punctuation1.html**

6. Internet (2): **http://www.columbia.edu/cu/ssw/write/handouts/dash.htm**

7. Internet(3): **http://WWW.flinders.edu.au/SIC**

شعرية العتبات النصية في مراوي عمار احمد الصفار

أ.د. **سوسن هادي جعفر البياتي**

الملخص

تكمن أهمية موضوع العتبات في الإستراتيجية النقدية التي تسمح في عملية الانفصال مابين الداخل النصي وخارجه من جهة، وفي عملية الربط بينهما من خلال الاتكاء على الإجراءات الدخولية للنص، ولأجل أن تتحقق هذه الإستراتيجية لابد من هذه العتبات التي ازداد الاهتمام بها وبالتالي ازدادت تفرعاتها في النص الواحد وطريقة توظيفها، فبعد أن كان مقتصرا على جزء منها كالعنوان والاستهلال والخاتمة وأحيانا الإهداءات، غدت هناك عملية تفعيل كبرى بين النص وبين التفريعات الأخرى لاسيما وانه لايمكن النظر إلى هذه العتبات بعيدا عن النص ((بل أن النظر في العتبات لا يكتسب مشروعيته إلا من الوقوف عند النص نفسه باعتباره غاية البحث الأساسية .))

Abstract

The importance of the issue of thresholds lies in the monetary strategy that allows in the process of separation between the inside and outside of the text on the one hand, and in the process of linking them through leaning on the procedures of the entry of the text, and in order to achieve this strategy must be these thresholds, which increased attention and therefore increased branches in the text The method of employing it, after being limited to part of it such as title, initiation, conclusion and sometimes dedications, there is a major activation process between the text and the other branches, especially since these thresholds can not be seen away from the text ((but that the consideration of thresholds does not gain legitimacy Only from the stand .when the text itself as a very basic search

لم يكن المنهج النقدي القديم يركز اهتمامه إلى الخارج النصي، فقد كان المؤلف ومن ثمَّ النص الشاغل الأهم والأوحد لديه وكان ينظر إلى العتبات النصية بوصفها ((هوامش لا ترقى إلى مستوى المتن النصي ولا تحظى بأهميته .)) [١].

ومع الانزياحات الحاصلة في المنهج النقدي، بدأ الاهتمام يتزايد– وتحديدا في الثمانيات من القرن العشرين– بالمتلقي، مكرسا لنظرية موت المؤلف على يد رولان بارت بعد أن بدأت النظريات الحديثة تعلن عن ولادة منهجيات جديدة من مثل البنيوية والتفكيكية والسيميائية والنظرية السردية على يد أقطابها وغيرها .

ولجيرار جينيت يعود الفضل في الاهتمام بما حول النص من خلال ما اصطلح على تسميته بالمتعاليات النصية إذ استطاع من خلالها أن ((ينتقل من شعريات النص إلى شعريات المناص/ الكتاب، بتوضيحه لبعض المعالم والمفاهيم لمصطلح المناص الذي طالما حذرنا منه لانفتاحه على تعددية القراءات والتأويلات، وخضوعه لاستراتيجيات السوق النقدي و/ أو النقدي الذي لا يستقر على حال.)) [٢] .

وإذا كان المثل المغربي يشير إلى أن ((أخبار الدار على باب الدار)) [٣] ، فان مثل هذا التوصيف سينطبق حتما على العتبات النصية بوصفها مفاتيح للدخول إلى متاهات النص، بمعنى أن النص هنا سيغدو عبارة عن بناء لا يتحقق الدخول إليه إلا بمفاتيح تفتح الداخل/ البناء على الخارج/ العتبات .

تكمن أهمية موضوع العتبات في الإستراتيجية النقدية التي تسمح في عملية الانفصال مابين الداخل النصي وخارجه من جهة، وفي عملية الربط بينهما من خلال الاتكاء على الإجراءات الدخولية للنص، ولأجل أن تتحقق هذه الإستراتيجية لابد من هذه العتبات التي ازداد الاهتمام بها وبالتالي ازدادت تفرعاتها في النص الواحد وطريقة توظيفها، فبعد أن كان مقتصرا على جزء منها كالعنوان والاستهلال والخاتمة وأحيانا الإهداءات، غدت هناك عملية تفعيل كبرى بين النص وبين التفريعات الأخرى لاسيما وانه لايمكن النظر إلى هذه العتبات بعيدا عن النص ((بل أن النظر في العتبات لا يكتسب مشروعيته إلا من الوقوف عند النص نفسه باعتباره غاية البحث الأساسية .)) [٤] .

وإذا كان جيرار جينيت قد حدد العتبات بصورة عامة من دون الاستناد إلى نص سردي يستشف منه هذه العتبات ويجليها، وقد ارتأينا أن نركز في دراستنا هذه على أهم العتبات التي وظفها المرواتي عمار احمد وكان لها دورها في النص على النحو الذي تم استثمارها، وهي كالآتي:

- **العنوان .**

لعل أول مايمكن أن تقع عليه عين القارئ هو العنوان نظرا للمساحة الفضائية التي يشغلها، وعلى أساسه تتم العملية القرائية، وكلما كان العنوان مثيرا كانت درجة التلقي أكبر، وإذا كان العنوان((يمثل بطاقة النص التعريفية، وهويته.)) [٥] ، فإنه يمثل– من وجهة نظر خاصة – الجسر الموصل إلى الطرف الآخر/ النص، لذا لابد لهذا الجسر أن يكون محصنا لعبور الآخرين باطمئنان إلى الطرف المراد .

انشغلت المنهجيات الحديثة بكل مايتيح للنص من مقومات توّهله لأن يكون نصا قابلا للاسترداد والاستعادة والاستزادة، لعل العنوان ابرز هذه المقومات وربما أهمها؛ ذلك أن الذائقة النقدية لدى المتلقي تنفتح على مكامن

النص الخارجية قبل أن تنفتح على مكامنها الداخلية، فالمتلقي يبحث عن شيء يثير فضوله، وترتبط هذه الإثارة بالمجسات البصرية التي تقع أول ماتقع على العنوان ثم تبحث عن الضوء المنبعث ماورائه.

ونظرا للأهمية الاستثنائية التي يتمتع بها العنوان ((لأهمية اشتغاله، وتنوع تمظهراته الخطية واللونية بقيمة أساسية متدرجة بدءا من تسمية النص، وتعيين محتواه، واقتضاء صلته بالمكونات الحكائية، وانتهاء بقدرته على كشف آليات اشتغال الروائي، وبراعته في تشكيل المنظومة السردية.)) [٦] ، فإن التركيز عليه وحرص المؤلف على اختيار عنواناته بما يتلاءم والذوق الأدبي والفني يعد احد أهم انشغالات المنهج النقدي الحديث، فثمة تواطؤ بين الاثنين حينما يتآمر العنوان و((اسم المؤلف في وضع المتلقي إزاء كينونة محددة للخطاب قيد القراءة.)) [٧] ، يقف بالطرف المقابل المتلقي وهو يتلقى الخطاب كاملا مستوعبا إياه منذ الوهلة الأولى، والنظرة الأولى التي يحيطها بهذا الخطاب ابتداء من العنوان((فهو الممر الضروري الذي يخدم الحكاية في تلقيها إذ يشير إليها ويختصر مسارها . انه عتبة القراءة وهو من جهة أخرى بدؤها . به تستعين على النهوض ولّم شتاتها . انه محركها الأول.)) [٨] .

وإذا كان النقد الحديث قد حدد الوظائف التي يقوم بها، فان أول مايمكن الإشارة إليه هو أن العنوان يحقق ((**معرفة لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدد هوية(الرواية) فهو إن صحت المشابهة – بمثابة الرأس للجسد– والأساس الذي تبنى عليه، غير أنه إما أن يكون طويلا فيساعد على توقع المضمون الذي يتلوه، وإما أن يكون قصيرا . وحينئذ فإنه لابد من قرائن فوق لغوية توحي بما يتبعه.**)) [٩] .

فهو على هذا الأساس الأيقونة التي توجه القراءة السردية للنص والكشف عن دلالاته، لاسيما إذا كان العنوان دالا على مدلوله وعاكسا له بوصفه المرآة التي يتمرأى خلالها النص لذا لا ينمو هذا النص إلا في ظل عنوان يرشد المتلقي إلى مفاتيحه كما انه لايمكن لهذا العنوان أن يحقق حضوره ويتجسد هيكلا نصيا إلا بوجود النص، فالعلاقة بينهما– العنوان والنص– علاقة اتحاد وقوة واثبات هوية، بمعنى أن العنوان يتحد مع النص في إظهاره للمتلقي، والنصوص مجهولة العناوين قلّما تستوقف المتلقي وتثير انتباهه، بهذا يمنح العنوانُ النصَ قوة للتداول، كما يمنح النصُ العنوانَ قوة الإعلان والظهور والكشف حينما يتسمى النص بتسمية معينة، وهو مايحقق شرط إثبات الهوية للاثنين .

إن معاينة دقيقة للعناوين التي اتخذها القاص عمار احمد ستكشف عن ذلك النسق الغرائبي المتوافر فيها تماشيا مع غرائبية النص المنضوي تحت هذه العناوين، وسنقف عند عناوين من مثل:

١. **عليّ بالقوس اذاً . . .أيّها الجوائح !**

٢. **بيبونا .**

٣. **قطار الليل – السري. . .ي. . .ي. . .ر .**

٤. **أنت موسيقاي . . .أو هذا البياض المحنك!**

٥. **يتفوضى. . هذا البريء الملغز.**

لتتوضح لنا ما يأتي :

١. خرق المألوف، فالعناوين المذكورة أعلاه هي ليست من العناوين المتداولة والشائعة .

٢. اتكاء القاص على العناوين الطويلة باستثناء عنوان "**بيبونا**"، القابلة للعطف أحيانا بحرف العطف الواو/ أو، وأحيانا بجملة مقطعة .

٣. القصدية في الانحراف المركب، من خلال استخدام اللغة المنحرفة والمنزاحة عن وظيفتها الأساسية .

يقوم العنوان في مراوي عمار احمد على التقسيمات التي أشار إليها جيرار جينيت، فهناك العنوان الرئيس المتمثل في "**بي–آبو– نان والجوائح** " و "**أنت موسيقاي. . .أو هذا البياض المحنك**" البارزان في الغلاف الخارجي/ الأمامي للمرواة، كما نجد لهما تمثلا دقيقا وواضحا في الغلاف الداخلي، وهناك عناوين داخلية تظهر جليا في بداية كل نص مرواتي ليحدد بذلك بداية المرواة ونهايتها من جهة وافتراقها عن المرواة الثانية من جهة أخرى، ولتمتلك كل مرواة خصوصيتها السردية من جهة ثالثة، فهناك: **عليَّ بالقوس إذاً . . .أيّها الجوائح**، و**بيبونا** في المرواة الأولى، وهناك: **قطار الليل– السري. .ي. . ر وأنت موسيقاي . . .أو هذا البياض المحنك! ويتفوضى. . هذا البريء الملغز.**

تركيبيا ينهض العنوان على بنية تعتمد الجملة الاسمية ركنا أساسيا لها، واعتماد الاسم يحقق ثبوتا للحدث وتحققا له، فباستثناء عنوان " **يتفوضى . .هذا البرئ الملغز** " القائم على الجملة الفعلية، فان عناوين المراوي جميعا تنضوي تحت الجملة الاسمية .

وهذه البنية تستند على ركنين أساسين هما: المسند والمسند إليه، فعنوان المرواة الأولى: **بي– ابو– نان والجوائح** يمكن أن يشكل جملة اسمية لمبتدأ محذوف وجوبا تقديره هذه أو هي، والجملة بركنيها المعطوف والمعطوف عليه في محل خبر لهذا المبتدأ المحذوف، ويمكننا أن نتلمس حقيقة أخرى من خلال عد هذه الجملة مبتدأ والنص الذي ينضوي تحته هو خبر لهذا المبتدأ، بمعنى انه يمكن عد العنوان سؤالا والنص جوابه .

ويتخذ عنوان " **بيبونا**" موقعه في النص بدلالته الأسطورية، فالراوي يعمل على تعميق الصلة بين العنوان والنص من خلال فعل التوضيح، إذ يقول:

((**قال الآشوريون: إن الزهر الذي أنبته دموعها كان اخضر، ولكن موسيقاه حولته إلى اصفر. . ولأنه كان محبا نادرا وعاشقا عظيما، اخذ هذا الورد اللون الأصفر ليكون علما للغيرة والتفاني في الحب.**

من هذه الحادثة اخذ دلالته، وصار هذا الزهر الناعم مثل دموعها تلك، دواء تحول إلى رمز مقدس بعد زمن، وسمي بأسمها بي- آبو- نان، وقلت في نفسي ليكن معناه " زهرة الحب الشافية" التي صار اسمها اليوم زهرة البيبون.

في لقاء من لقاءاتنا قلت لـ" بيبونا"))[١٠] .

إننا إزاء تفسير مادي ومعنوي للفظة اتخذها المؤلف عنوانا لمرواته، والقارئ قد يصدمه العنوان منذ الوهلة الأولى لاسيما إذا كان العنوان رمزيا أولا وغير متداول ثانيا، ولكي يجذب القارئ إلى نصه، ويفسر ماغمض منه بدءا من العنوان، فانه يعمد إلى تفسير وإجلاء هذا الغموض والكشف عن دلالات هذه اللفظة والأسباب الموجبة لهذه التسمية .

لقد عمل العنوان في منطقة أكثر غموضا، فيما عمد النص إلى السباحة في نهر أكثر هدوءا بقصد الإبقاء على علاقته بمن يسبح على وتيرة واحدة، تتبادل فيها دلالات الاطمئنان والغوص بعيدا عن الرعب والخوف، وهو مايمنح المتلقي فرصة التعمق في النص وصولا إلى الغاية التي يرتأيها الراوي .

يقوم العنوان في " **أنت موسيقاي . . .أو هذا البياض المحنك** " من الناحية التركيبية على تفاعل عنصري المسند والمسند إليه، إذ يستند على مشهد تكاملي لعنوان مكتمل فيه ركني الجملة الاسمية، فأنت ضمير رفع منفصل في محل مبتدأ وموسيقاي خبره، وتأتي عبارة هذا البياض المحنك بمثابة ركن تفسيري للركن الأول من العنوان، وهو يقوم على ماقام عليه الركن الأول، فالجملة اسمية مكونة من مبتدأ " هذا "/ اسم إشارة والمحنك خبره، وهي جملة معطوفة على ما قبلها .

ويأتي عنوان " **قطار الليل** " مبهما نوعا ما، وهو وإن كان يقوم على حذف احد أركان الجملة الاسمية/ المبتدأ، فانه يفقد دلالته المعنوية بفقدان عنصر الاكتمال من جهة، وبفقدانه عنصر التواجد الضمني في النص من جهة أخرى، إذ لانتلمس أي اثر له داخل النص، مما يدلل على أن المؤلف لجأ إلى الاستخدام المعنوي لصيغة العنوان بدلا من الصيغة اللفظية، وهو مايحقق لديه الدلالة المكتملة بتضافر صيغتي المعنوي/ العنوان واللفظي/ النص.

تختلف صيغة عنوان المرواة الأخيرة " **يتقوضى هذا البرئ الملغز** " في صيغته التركيبية عن العناوين السابقة، إذ انه ينهض على جملة فعلية، تكثف الحدث، فالجملة الفعلية جملة حركية غير ذي سكون، بمعنى أن الحدث فيها مستمر طالما أن الحدث هو الفعل الذي تقوم به الشخصية – في مفهوم مبسط – والشخصية دائمة الحركة والجريان، ولعل لفظة " يتقوضى " المأخوذة من الفوضى مايعمق هذه الدلالة لاسيما وأن الفعل مرتبط بالشخصية/ الفاعل ارتباطا مباشرا، ولكنه ارتباط يحيل على الكثير من الغموض شأن العناوين السابقة، فـ" **هذا البريء الملغز** "

يحيل على فاعل مضاف وموصوف في الآن ذاته، فإضافة اسم الإشارة/ هذا الذي أدى دور الشخصية المرواتية إلى البريء الملغز إنما تأتي استجابة نوعية ومنطقية للحدث المرواتي .

ومن الناحية الدلالة ينهض عنوان المرواة الأولى" **عليَّ بالقوس إذا أيتها الجوائح** " استجابة نوعية للمشاعر التي تنتاب البطل، فالجائحة هي الشدة، والى هذا المفهوم ذهب الراوي، إذ يقول:

((**في ساعات استغراقه، يناور على معاثر أزلية، ويتوثب مثل قبس بل قذفه، احتياطا منه ورغبة موغلة في نجاح القفز، فهو الذي تجرد من كل شئ، حتى اسمه، خلعه ووضعه على طاولة مستديرة، وسط سوق ضاج، وراح – الاسم– تلوكه الأفواه، وإعلانات الباعة الفموية، راح هكذا، مثل سحبة قوس في هجوم داضم، هو حديث العائلات وسكر شاياتها في أماسي الصيوف، وفتائل مدافئها، وهي تنصت، لدشيش البلل، حوار الشتاءات المتباعدة.**)) [١١] .

ولايبعد الراوي الاستخدام الحرفي للفظة" الجوائح " الدالة على هذا المفهوم كما في قوله:

((. . .**وليله ممدد كل يوم، وسط هواء اسود ، يفرش درعه المزرر احيانا كثيرة ويلمه احيانا كثيرة، ونهاره مغمض من شدة الضوء، وناشف من شدة الحرّ هذه جائحة اخرى، ولكنها مسالمة ، ومع كثرة الجوائح، تضيق الأدوار" صحيح" ومع كثرة الجوائح. تتسع الادوار " صحيح" .**)) [١٢] .

وهو مما يدلل على أن العنوان لم يكن اعتباطا إنما كان النص موجها من موجهات اختياره، وبالتالي عمل العنوان على أن يكون دليلا للقارئ في صياغة الشرط القانوني للكتابة من جهة، وعلى الاستدلال بمضمون النص من جهة أخرى، ذلك أن العنوان((شبكة دلالية يُفتتح بها النص ويؤسس لنقطة الانطلاق الطبيعية فيه.)) [١٣] .

- **الغلاف .**

تشتغل هذه المنطقة في منطقة أكثر حرية وإفصاحا عن المتن النصي – في اغلب الأحوال – إذ إنها تشكل عملية انتقال من الرؤية الذهنية إلى الرؤية البصرية، بما تضفي عليها مدلولات وجود الأسماء والعناوين واللوحة من دلالات، وغالبا ماتتوجه الأنظار نحو اللوحة التي يحتمل أن تكون تشكيلية ذات أيقونات وعلامات اشارية تجسد الصلة المباشرة بينها وبين المتن، إذ ((تتخذ لوحة الغلاف أهميتها من كونها دالا بصريا موازيا يكتنز بين تضاريسه الاشارية العديد من الإيحاءات السيميائية والتأويلات المحتملة لقراءات متعددة ومفتوحة، فهذا الفضاء المثير، إضافة إلى كونه يعتمر حيزا مهما في المنجز خارجيا، وإضافة إلى كونه العتبة الأولى التي تدعو المتلقي وتشده وتستفزه، مادامت تخاطب فيه لغة العين، فهي أيضا تمتلك القدرة على حبك خيوطها الواصلة بلب العمل وجوهره

بطريقتها الخاصة، فهي تفترض قراءة من نوع آخر تستند إلى الحس البصري الذكي، وعلى قوة الملاحظة والربط بين المؤشرات الدلالية المشكلة للخطاب)) [١٤] .

تنهض لوحة الغلاف على تعبير سردي غير دال على المتن النصي، ومثل هذا الدلالة تفقد القارئ التصور الذي سيكونه عن المتن، إذ تنهض لوحة الغلاف في المرواة الأولى " **بي–آبو– نان والجوائح**" على عنصري الخط واللون والصورة، فنجد اسم المؤلف د . عمار احمد بخط عريض وواضح يستقل أعلى الغلاف من الجهة اليمنى، وهو ما يمنح الرؤية البصرية درجة من الحرية القصوى للنظر والانتقال بين الحروف، ووجود الاسم في هذا الموقع المميز ((ينم عن مقصدية مفادها تقديم الذات على ما سواها حتى على ماتخلقه الذات نفسها، مما ينم عن نرجسية عالية)) [١٥] ، يتوسط بين الاسم والعنوان حرف العطف (الواو) في سطر مستقل بلون اسود يتماهى مع النصف الأول من العنوان ويختلف عن النصف الآخر منه في استخدام اللون، ويمكن توضيح ذلك على وفق الترسيمة الآتية:

أما فيما يخص العنوان فإنه ينقسم على قسمين يربطهما حرف العطف(الواو) وهذا الاختلاف نجده في طريقة التعامل مع الألوان المستخدمة، ففي الوقت الذي يظهر فيه النصف الأول من العنوان بلون اسود، يظهر فيه النصف الآخر بلون احمر، وإذا كان حرف العطف الأول الذي يربط اسم المؤلف بعنوان عمله باللون الأسود، فان حرف العطف الثاني يأتي بلون احمر، ومثل هذا الاختلاف في الألوان لم يأت اعتباطا أو لمجرد تحديد لوني أراده المؤلف أو الناشر، بل ثمة دلالة سنقف عندها فيما بعد .

وإذا كان الخط المستخدم في كتابة اسم المؤلف يختلف عن الخط المستخدم في كتابة التفاصيل الأخرى المشكلة للغلاف.

يحتل العنوان سطرا مستقلا كاملا في الربع الأول من أعلى الغلاف وهو مايشكل دلالة تشكيلية/ بصرية في تركيز الرؤية على العنوان مما يوحي بأهميته .

أما فيما يخص اللون فنجد طغيانا واضحا للألوان الفاتحة الأبيض مع لمسات خفيفة بلون رصاصي فاتح، وفي ظل هذا الطغيان تتحرك الألوان الأخرى الأسود والأحمر بظلالها الخفيفة.

يؤدي اللون الأبيض دلالته البصرية، بوصفه لونا دالا على ((الطهارة والنور والغبطة والفرح والنصر والسلام)) [١٦] ، يحتل مساحة واسعة من الغلاف، وكأن المؤلف أراد بهذا اللون أن يستدل متنه النصي على الرموز التي يدل عليها هذا اللون.

ويقف اللون الأسود في منطقة بصرية يؤدي مع اللون الأبيض ثنائيا لايمكن لهما أن ينفصلا فحيثما وجد الأبيض، وجد نقيضه الأسود، وهما بهذا التكاتف والتلاحم يثيران إشكالية لونية قد لايتحقق حلها أبدا، فاللون الأسود بدلالته الواسعة والمتعددة، يغدو أحيانا رمزا ((الخوف من المجهول، والميل إلى التكتم، ولكونه سلبي اللون يدل على العدمية والفناء)) [١٧] ، وأحيانا يدل على ((الحكمة والرزانة)) [١٨] ، فيما يدل اللون الأحمر على ((العواطف الثائرة، والحب الملتهب، والقوة والنشاط، وهو رمز النار المشتعلة، ويستعمل في بعض الأحيان للدلالة على الغضب والقوة والخطر .)) [١٩] .

إن استخدام مثل هذه الدلالات المختلفة للألوان على غلاف نص أدبي إنما يرمز إلى حالة التوافق والانسجام من جهة، ودلالة على أن الهدف من هذا النص هو التعبير عن العواطف الثائرة اتجاه الشخصية الرئيسة التي يسميها الراوي " **عسل" ي** .

فالنص عبارة عن تصارع رموز الحب والحكمة والطهارة والنقاء، وهو ما أراده المؤلف وهو يضع خطوط والألوان المستخدمة على الغلاف .

بقيت صورة الغلاف، وهي صورة شخصية للمؤلف نفسه/ د . عمار احمد، والصورة بألوانها المنسجمة مع ألوان الغلاف، الشعر الأسود والوجه المائل إلى الحمرة، والقميص الأبيض ذو خطوط عمودية باللون الأزرق الفاتح، تستمد دلالتها من الغلاف وربما كان المؤلف وهو يضع هذه الصورة على الغلاف قد اختار الألوان انسجاما مع ألوان الصورة ليحقق من خلالها توازنا وتفاعلا وليكون أكثر دلالة على المعاني التي يرمز إليها كل لون على حدة .

وينبغي التأكيد على أن الصورة وإن كانت مأخوذة من مصدر آخر قد لا تكون له صلة مباشرة بالنص إلا أن لها دلالة تمس المضمون، ووجود صورة د . عمار احمد على الغلاف يشير إلى أن غاية النص هو الاتكاء على بعض السمات الخاصة به، فالمعروف أن د . عمار موسيقي وله شغف حاد بالموسيقى، والنص المرواتي إنما هو نص يعتمد على الموسيقى وإيحاءاته ودلالاته، ولعل صورته الموضوعة على الغلاف الأمامي للمرواة الثانية تعطي انطباعا أكثر جدية على هذه الدلالة .

ولكن ماغاية المؤلف من وضع صورته الشخصية على الغلاف؟

أما لوحة غلاف المرواة الثانية" **أنت موسيقاي. . . أو هذا البياض المحنك** " فإنها لاتختلف في التفاصيل الموجودة عن تفاصيل المرواة السابقة من حيث اسم المؤلف والعنوان والتحديد الجنسي وصورة الغلاف، وعلى وفق الترسيمة الآتية مع الأخذ بنظر الاعتبار الغلافين الأمامي والخلفي :

إذ يتوسط اسم المؤلف د . عمار احمد أعلى الصفحة بلون أبيض، فيما يأتي عنوان المرواة في وسط أسفل الصفحة، مكونا بذلك صورة تقابلية للعتبتين، احدهما أعلى الغلاف والأخرى في أسفله، فيما يأتي عتبة الجنس بلون يغايرهما هو اللون الأسود وفي الجهة اليسرى من أسفل الغلاف.

وإذا كانت المرواة السابقة تكشف عن طغيان واضح وهيمنة واضحة للألوان الفاتحة/ الباردة وفي الجهتين الأمامية والخلفية، فان هذه المرواة ستحقق جدلا واسعا ونقاشا حادا في الاستخدام الصريح للألوان الغامقة إذ نجد الأسود يحقق حضورا واسعا، مع ألوان متقاربة كالقهوائي الغامق والأخضر الداكن وتقاطيع الوجه البارزة بلون غامق، على الرغم من توسط اللون البيجي/ قميص المؤلف إلا أن ذلك لم يمنح الغلاف دلالة انفتاحية بل مازالت الألوان الغامقة مهيمنة وواضحة، واستخدام اللون الأبيض في كتابة اسم المؤلف والعنوان انما يأتي ((لضرورة إعلانية أكثر من كونه لونا يأخذ بعدا رمزيا ليشكل لونا دالا كباقي الألوان)) [٢٠] .

ولا تختلف الصورة الموجود في المرواة الثانية " أنت موسيقاي. . . أو هذا البياض المحنك " إلا في طريقة التوظيف، فالصورة الموظفة هي صورة د . عمار احمد الشخصية، إلا أنها تختلف عن سابقتها في أن الأخيرة تركز على الجانب المهم في شخصية عمار احمد وهي شخصية الموسيقي/ الملحن، إذ نجده متكأ على عوده في صورة اقرب إلى لوحات مرسومة لموسيقيين من العصر العباسي ولاسيما زرياب، من خلال ملامح الوجه وتقاطيعه، ومسك العود غير عابئ بعدسة الكاميرا الموجهة إليه، وخلفية الصورة مستوحاة من رموز قديمة تعطي انطباعا بتلك الآثار التي كانت ترسم على جدران الكهوف والمغارات .

على أن هذه الصورة لاتدلل على أنها صورة فوتغرافية مأخوذة بعدسة كاميرا متنقلة بل أنها مرسومة بريشة فنان تشكيلي بارع هو الفنان العراقي : سعد نجم، وفيها تتجسد ملامح المؤلف بخطوط وتجاعيد الوجه البارزة ، وهو يركز على مقطوعته الموسيقية .

أما الغلاف الخلفي فنجد تداخلا بيّنا بين اللون الأصفر الذي يتدرج رويدا رويدا ليصل في نهاية الأمر إلى مايمكن أن نسميه باللون الفستقي الذي هو مزيج من اللون الأخضر والاصفر ، مع انتشار اللون القهوائي الغامق.

ويحوي الغلاف الخارجي/ الخلفي على تفاصيل تتعلق بعنوان الكتاب مكتوبا بلون ابيض بشكل عمودي تحت صورة المؤلف/ د. عمار احمد صغيرة الحجم، مع تاريخ الإصدار ٢٠٠٩ باللغة الانكليزية وبشكل مائل، وفي أسفل الصفحة اسم الدار التي تم نشر الكتاب فيها مع أرقام نتوقع أنها أرقام الهواتف الخاصة بالدار .

بقي أن نشير إلى التعيين الجنسي الذي ينضوي تحته هذا النص، ذلك أن التعيين الجنسي ((إشارة تفضح بصراحة نوعية العمل، وبالتالي تسهل على المتلقي عملية اختيار أدواته وبناء استراتيجياته القرائية وافتراض نوعية الأسلحة التي يجب أن يتأبطها من أجل مواجهة العمل وتشريح جسد المحكي.)) [٢١] .

ترد الإشارة إلى هذه العتبة في المرواة الأولى في الجهة اليمنى من أسفل الصفحة وبصيغة المثنى/ مرواتان، ذلك أن الكتاب يضم بين دفتيه مرواتان، احدهما: علي بالقوس إذا . . أيتها الجوائح، والأخرى: بيبونا .

أما في المرواة الثانية فتأتي الإشارة بصيغة الجمع "مراوٍ"، فالكتاب يضم: قطار الليل – السري. .ي. .ر/ أنت موسيقاي . . أو هذا البياض المحنك / يتفوضى هذا البريء الملغز .

ترد هذه الإشارة على الغلاف دلالة على أهميتها في توجيه الفعل القرائي، وللمؤلف مقصدية في ذلك تستجيب للحرص الذي يتخلق داخله في إقامة نوع من العلاقة بين أقطاب العملية القرائية ابتداء منه/ المؤلف بوصفه خالقا للنص القرائي مرورا بما هو مكتوب، وصولا بهذا المكتوب إلى يد القارئ، أي أنها إشارة صريحة من المؤلف عن نوعية العمل الذي سيصل إلى يد القارئ ويتناوله بالقراءة والتحليل والتأويل والتفسير وربما بالنقد أيضا .

- **الإهداء .**

من القضايا المهمة التي أولاها جيرار جينيت اهتمامه في كتابه " عتبات " قضية الإهداء، ونظر إليها نظرة خاصة بوصفها قيمة لها دلالاتها، إذ تتضمن مفهوما خاصا يتجه إلى عدها ممارسة كتابية حرة تخص المؤلف وحده، فالإهداء صيغة عرفان وتقدير من المؤلف تجاه المهدي إليه، فهو ((تقليد ثقافي عريق لأهمية وظائفه وتعالقاته النصية.)) [٢٢] .

وقد حدد جينيت نوعين من الاهداءات: الإهداء الخاص، والإهداء العام أو ما يمكن أن

نسميهما بإهداء الكتاب، وإهداء النسخ، فالإهداء الخاص غالبا ((مايثّبت على الصفحات الأولى من الكتاب ويتقصد فيه الوضوح والبروز واستخدام بنط عريض ومختلف على نحو مثير غالبا، من أجل التنبيه إليه وتحريض القراءة على تلقيه والتفاعل معه والإفادة منه على نحو ما في تبني سياسة قرائية معينة.))[٢٣].

هذا النوع من الإهداء مشروط ببرنامج سردي خاص؛ يتضمن الإهداء إلى شخصية معينة لها أثرها الواضح لدى المهدي/ المؤلف، أو مؤسسة معينة أو رموز تاريخية أو أسطورية أو دينية أو قد يكون خاصا بأناس غير موجودين في الواقع ولهم حضور قوي في ذاكرة المؤلف، وقد يكون غامضا، وقد يحمل في مضمونه الكثير من العبارات التي تشي بعمق دلالي له خصوصيته .

لقد شكّل الإهداء في المنظور النقدي ((ممارسة اجتماعية داخل الحياة الأدبية ، يستهدف عبرها الكاتب مخاطبا معينا، ويشدد على دوره في إنتاج هذا الأثر الأدبي قبل، وبعد صدوره. وعلى هذا الأساس، فان الإهداء لايخلو من قصدية، سواء في اختيار المهدي إليه أو في اختيار عبارات الإهداء وشكل ديباجته.))[٢٤].

ومثل هذا النوع من الإهداء ترك المرواتي عمار احمد بصماته الواضحة، إذ يقول:

((ومن غيرك يستحق اختلافي
يا أنت التي اختصرت النساء جميعا في امرأة
ومن غيرك " عسل" ي
ومن غيرك " بيبونا" ي
المرواتي))[٢٥].

يستوعب هذا الإهداء أكثر من قراءة ، فهو موجه إلى امرأة معينة، محددة، وواحدة اختصرت النساء جميعا فيها، إن مثل هذا التركيز على الجوانب اللفظية في عبارة الإهداء هذه سيحملنا على التساؤل عن ماهية هذه المرأة وسر وجودها أو بالأحرى من تكون؟

ربما القلة المقربة من المرواتي عمار احمد يدركون جيدا أن هذا الإهداء موجه إلى زوجته، لكن الأغلبية من القراء ممن لم يسعفهم الحظ في معرفة خصوصية هذه المرأة في حياته سيتساءلون حتما عن ماهية وجودها ودلالته.

لقد حمل الإهداء هنا معان متعددة، إلا أن الدلالة واضحة وانه موجه إلى امرأة ولعل قوله: يا أنت التي اختصرت النساء جميعا في امرأة أوضح دليل على شخصية المهدي إليه على الرغم من انه لم

يشر صراحة إلى ذلك بقوله: إلى امرأة أو ماشاكل ذلك .

ويتكرر الإهداء ذاته وبصيغة مقربة من الإهداء السابق في الإهداء الثاني الذي يذيل به نصه المرواتي " أنت موسيقاي. . .او هذا البياض المحنك "، إذ يقول:

((لـ" عسل" ي

تلك الموسيقا التي ستظل

عاطرة ولامعة في حياتي . . .

ومن غيرها يستحق. . . !

المرواتي))[٢٦] .

إن ((الإهداء الخاص بالعمل ككل وهو إهداء يثبت على النسخة الأولى قبل الطباعة.))[٢٧]، لذا فان الموقع الأفضل لوجود مثل هذه الإهداءات هو– وكما حدده جينيت – في الصفحة الأولى من النسخة الأولى قبل الطباعة، بمعنى أن المؤلف يقوم بعمل مقصود لذاته .

ثمة تشابه مقصود من المرواتي لافتعال صيغة الإهداء، فالمهدي إليه شخصية واحدة وتكرار ألفاظ معينة بذاتها هو فعل مقصود كما في: ومن غيرك يستحق/ عسل ليشكل من هذين الاهدائين بنية نصية قائمة بحد ذاتها لاسيما وأن لهذا الإهداء علاقة قوية بما هو داخل النص، فهو جزء من المتن النصي كما في قول الراوي:

((– لا. . بل أنت عسل. . عسل أسطوري أنت. وسأجعله

مجردا دائما، ولن اربط به أي حرف، وإذا ما أردت أن اكتب أنت عسلي سأكتبها: أنت (عسل) ي .

– وأعطيتها الورقة لتفهم ما اقصد فقالت :

– لماذا ؟

– لأني لاأريد أن أشرك معك العسل الذي يعرفه الناس.))[٢٨] .

أما النوع الآخر من الإهداءات فهو الإهداء العام أو مايسمى بإهداء النسخ أو الإهداء بالتوقيع ((فإهداء النسخة خلافا لإهداء الأثر لا يدع مجالا للشك في هوية المهدي "dedicateur لأنه سيكتب الإهداء بخط اليد وسيوقع أسفله.))[٢٩] .

ويختلف هذا الإهداء عن سابقه في التركيز أولا على التواجد الفعلي للمهدي إليه، إذ لا يجوز إهداء النسخ إلى أشخاص غير موجودين بالفعل أو إلى رموز تاريخية أو ماشاكل ذلك ((لأنه يستجيب لحساسية اللحظة التي يتم فيها كتابة الإهداء مقارنة بمزاج الكاتب وروحيته ودرجة ارتباطه بالشخص

الذي ينوي كتابة الإهداء له، ويتصل بطبيعة الكتاب ونوعه الإبداعي والمعرفي.)) [٣٠] .

بمعنى أن إهداء النسخ يتم عن طريق وجود تفاعل بين المهدي والمهدي إليه وعلاقة حميمية تربط الاثنين، يكشف عنها الإهداء في العبارات التي يصاغ منها الإهداء .

وقد أدرج المرواتي عمار احمد مثل هذا الإهداء في الصفحة الأولى أعلى العنوان بعد الغلاف مباشرة، بخط يديه – السمة الأساسية في هذه الاهداءات – وبشكل مائل ابتداء من الزاوية اليسرى لأعلى الصفحة، وهو إهداء شخصي إلى الباحثة سوسن البياتي، إذ يقول :

((إلى د . سوسن البياتي

هل يمكن للغة الوصول إلى إيحائية الموسيقا

هذا احد مشاغل مرواتي

دمت أختا

وناقدة أكاديمية مميزة .)) [٣١] .

ويقول كذلك :

((إلى

د . سوسن البياتي

أستاذة وناقدة

مع تقديري واحترامي

الخميس ٢٠٠٩/٣/٥)) [٣٢] .

إذ يحدد هذا الإهداء طبيعة العلاقة القائمة بين المهدي والمهدي إليها كما انه يكشف عن احد أهم مشاغل مرواته من جهة، ويحدد الدرجة الوظيفية التي يشغلها المهدي إليها في كونها: ناقدة أكاديمية مميزة / أستاذة وناقدة – من منظور المرواتي- .

ويختلف هذا الإهداء عن سابقته في خصوصية الاسم المدرج في بداية هذه العتبة، فالتركيز على اسم المهدي إليه شرط ضروري لمعرفة هويته، بعكس الإهداء الخاص الذي لا يشترط مثل هذا الفعل، كما أن هذا الفعل من قبل المهدي يدلل على أن هذه النسخة مهداة إلى هذه الشخصية فقط وأن هناك نسخا أخرى أهديت إلى أشخاص آخرين، ومن جهة أخرى نجد تاريخ الإهداء وتوقيع المهدي الذي يجسد شكل أيقونة دالة على السلم الموسيقي، وهذا التوقيع يرضخ لفاعلية الهوية الموسيقية الطاغية على شخصية المهدي كونه ملحنا وموسيقيا مميزا وله اهتماماته الموسيقية حتى في مرواته التي ميزته حالة الانسجام بين النص المكتوب والنص المسموع/ الموسيقية بدرجاته السلمية الواضحة في الأغلفة الداخلية للكتاب .

- الخطاب التقديمي .

يشكل هذا الخطاب من العتبات النصية المهمة، ذلك انه يعمل على استباق قرائي لنص لم يصل بعد إلى أيدي المتلقي، يهدف إلى إعادة تشكيل نص على تخوم نص سابق ، فهو بهذا المفهوم يعد بمثابة ((بوصلة موجهة ، يهتدي بواسطتها القارئ إلى القراءة الجيدة التي تجنبه كل شطط في التأويل والتقدير؛ لأنها عادة ماتوجه القراءة، رغم أنها قد تكون مساعدة على تفكيك وتركيب المتن المقروء)) [٣٣] .

يثير هذا الخطاب العديد من الأسئلة وأبرزها تلك التي تتعلق بـ ((كيفيات تلقي النص الأدبي والتعامل معه في مستويي القراءة والتأويل لذلك عادة ماتتضافر جملة من المعطيات النصية على إيضاح سنن الخطاب وبلورتها باعتبار أن كل خطاب هو نمط تواصلي من نوع خاص يستدعي تفكيكا متميزا لهذه المعطيات التي ذكرناها كثيرا ماتحوّل الخطاب إلى كلام عن الكلام أي إلى شرح وتعليق صريحين لنمطه وسننه .)) [٣٤] .

وتكمن أهمية هذا الخطاب في انه ((انطلاقا من كونه عنصرا من عناصر النص الذي يشكل جهازا مقدماتيا عاما، إذ المقدمة فيه، شرط بالضرورة، من خلال مساهمتها في الإحاطة بالجنس الأدبي، وفك بعض رموزه التي قد لا يتأتى للكاتب تبسيطها داخل النص. . .)) [٣٥] .

وقد يأتي هذا الخطاب ذاتيا أي ما يكتبه الأديب بنفسه عن عمله ويعد من الخطابات الدالة والصادقة؛ فالمؤلف يدرج في هذا النمط من الخطاب المقدماتي مايعرفه عن نصه والأسباب التي اخضعته لممارسة هذه العملية الكتابية، أو غيريا حين ينبري ناقد آخر للكتابة عن عمل معين اطلع عليه وغالبا مايكون هذا النوع من الخطاب تقريضية، ويتم إدراج ماكتبه – في الأغلب– في الطبعة الأولى للكتاب أو في الطبعات اللاحقة وقد يحذف أو يرتأي المؤلف تغييره بآخر لناقد آخر.

وكلا النوعين نجدهما في مرواتي عمار احمد، فهناك خطاب نقدي لرعد فاضل بعنوان " إضاءة متأخرة – الاختلاف مجرة الكلام " يقول فيه :

((اثبت هذا التنوير في ظن مني بأني قد أؤلف– هنا– نصا مظلما في سرد قد يكون اشد ظلاما أو ضياء من ناحية، افهم. . .أو لا افهم/ سرد يظن انه يمنحه حرية تأليف أكثر فاعلية، فضلا على مساحة تتسع أو تضيق/ مساحة لمنطقة بكر وحرة من شأنها أن تضعه خارج الإطار السردي المتداول

للرواية بأنماطها كافة، على الرغم من أن اجتراح "مرواة " فيه من الحيطة والحذر الكثير، لأن المؤلف إنما يضعنا هنا على تماس دائم مع الجذر اللغوي لهذه المفردة واعني "رواية" .))[٣٦] .

ففي هذا الخطاب نجد أمورا عدة يرتكز عليها الناقد ويتم تحديد قواعد الكتابة النصية، ومنها:

١. جود حد فاصل بين الرواية – بوصفها جنسا أدبيا– وشخصية المؤلف مقارنة بالقصة القصيرة التي تتماهى من خلالها هذه الحدود وتتقلص.

٢. الاعتراف بأن هذا التنوير عبارة عن نص مظلم لسرد قد يكون اشد ظلاما .

٣. الاعتراف أيضا بأن هذا التنوير قد جاء متأخرا معللا هذا التأخير بأن هذه المرواة من النصوص الدائمة القراءة والعودة إليها .

٤. وهناك خطاب نقدي للمؤلف نفسه بعنوان " الخروج من المعاطف " تجربتي في الكتابة الغيمياربة" ، يقول فيه :

((أشد ما كان يقلقني هو أن يقال خرج عمار احمد من معطف نجيب محفوظ، أو عبد الرحمن منيف، أو حنا مينا، أو الطاهر وطار، أو أن أكون امتدادا لمحمد خضير، أو محمود جنداري، أو يوسف إدريس، أو زكريا تامر، أو . . .أو. . . من الكتاب العرب أو العراقيين ، . . .

ماذا سأفعل وهؤلاء جميعا في الساحة، وما قيمة التميز بينهم بمعنى آخر ما قيمة أن اعد ضمن قائمة طويلة عريضة، حتى وان كنت في موضع المدح، وأنا استطيع أن أكون رقما وحيدا في قائمتي إزاءهم؟

. . .

من هنا جاءت– بعد القراءات الشخصية، والأكاديمية وهي الأهم– فكرة الانحراف بالبنية الكلية للقص، وذلك بمشاكلة السرد، بالتوازي مع مشاكلة الشعر الذي اعرفه بأنه فن التكثيف في كلام متوتر. . .)) [٣٧] .

إن هذا الخطاب التقديمي يمكن أن يعد بمثابة شهادة قدمها الكاتب طريقة كتابته للنص المرواتي، ومثل هذه الشهادات مهمة في الوقوف عند أهم المفاصل التي مرّ بها النص قبل أن يستوي نصا تاما وكاملا بين أيدي القراء .

تشتغل هذه العتبة على النحو الذي يحقق حضورا كليا وتجسيدا فاعلا، فالتصنيف الاجناسي الذي يثير إشكالية كبيرة ولبسا في المفهوم والمضمون سيكون ناقصا وغامضا لو لم يسع المؤلف إلى إزالة هذا اللبس، ولكي تحقق الغاية من إدراج

هـذا الخطـاب التقـديمي لابـد مـن مسـعى يحققهـا ويكشـف الغمـوض عنـها، ذلـك أن الأنـواع الأدبيـة ولاسيما المستهجنة منها بحاجة إلى الكشف عنها ((فـالأنواع الأدبيـة ليسـت جامـدة أو نهائيـة لايمكـن الإضـافة إليهـا، أو لايمكـن تعـديل حـدودها وشروطها، بل يمكننا أن نعد التاريخ الداخلي للأدب ذاته متمثلا في تاريخ النوع وحركة الجنس الأدبي، ولاشك أن كل نص جديد مجدد يضيف لجنسه أو يستخدم إمكانات نوعه استخداما جديدا مغايرا للمألوف. . . ولكن المبدع حين يستخدمها يبث فيها الحياة، مجددا إمكاناتها، كما لو كانت لغته الخاصة وهويته الفردية، وليست لغة مشتركة بينه وبين غيره من الكتاب بل القراء .)) [٣٨] .

فالشهادة الأدبية تعد بمثابة رؤية نقدية للكاتب نفسه حول الأعمال التي قدمها، أي أنها تأتي في سياق سردي خاص يُنجز بعد انجاز النص، فهي تأتي بعد ((تبلور التجربة الإبداعية، وهي اصدق من الحوارات واللقاءات لان صاحبها ينجزها بشكل حر مما يجعله المسؤول الوحيد عما يرد فيها . . لذلك تنهض الشهادات بوظيفة عملية في توجيه فعل التلقي لأنها تحمل خلاصة التجربة ونوايا المؤلف وفلسفته في الحياة ومرجعياته الفكرية والإبداعية والأيديولوجية .)) [٣٩] .

وإذا كنا ربطنا بين الخطاب التقديمي وبين الشهادات المقدمة، فذلك لأن هذا الربط ضروري فالكاتب/ القاص بإدراجه هذا الخطاب التقديمي/النقدي لم يكن يسعى إلا لتحقيق غاية واحدة تهدف إلى الكشف عن مضمون العمل المقدم، وهي سمة أساسية من سمات تحقق شرط الشهادة الأدبية .

في هذا الخطاب/ الشهادة سنجد ثمة أمور يسعى الكاتب إلى الكشف عنها، وترتبط ارتباطا كليا بالنص المكتوب/ المرواة، بدءا من العنوان الذي أثار هو الآخر لبسا وغموضا، فالخروج من المعاطف أو الكتابة الغيمياية بحد ذاته عنوان موارب يحتاج إلى تفسير وتأويل، فالجزء الأول يقترب من المقولة "الخروج من معطف كوكول" الدالة على التقليد والارتكان إلى مايقوله الغير. أما الجزء الثاني فهو يحمل دلالته الغامضة .

ينتقل بعد ذلك إلى البدايات التأسيسية الأولى التي خلقت لديه فكرة المرواة والأسباب التي دفعته إلى هذه الكتابة المختلفة، والحديث عنها بشكل تفصيلي وظاهرة انوجادها ومميزاتها .

إن الإجابة عن الأسئلة التي يتم طرحها عن إمكانية الإفادة من هذا الخطاب المقدماتي هي حلٌ لمعضلة الكتابة عند عمار احمد ابتداء من كتابة نصوص أطلق عليها العاميار وصولا إلى ما حقق الانجاز المرواتي لديه، فالتميز والاختلاف والإصرار عليهما هما من الأسباب التي دفعته إلى هذا المنجز واضعا نصب عينيه التفوق والانفراد في هذا المنجز بعيدا عن مؤسسي الرواية الحديثة من الغرب والعرب والعراقيين، وهو ماكان يقلقه دوما، إذ ما جدوى كتابة نص سيتهم فيه بأنه خرج من معطف نجيب محفوظ أو محمود جنداري وربما موباسان وألان بو وغيرهم ؟ هذا القلق قاده إلى ابتكار منجزه الذي غدا عنوانا للتميز والتفرد كما أراده محققا بذلك سمة الأولية أو مايمكن ان نطلق عليها بالريادة النصية كما أطلقت هذه التسمية على رواد الشعر الحر قبله .

جاء هذا الخطاب مهما في الكشف وإبراز الزوايا المظلمة من نص أثار جدلا ونقاشا حادا في الأوساط الأدبية آنذاك .

لذا تعد هذه العتبة من العتبات المهمة والضرورية ووثيقة مهمة لرؤية الكاتب.

الهوامش والاحالات :

١. شعرية الحجب في خطاب الجسد ، محمد صابر عبيد ، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٧ ، ٢٥ .

٢. عتبات" ج. جينيت من النص إلى المناص، عبد الحق بلعابد، ط١، منشورات الاختلاف، دار العلوم لناشرون، بيروت، ٢٠٠٨، ٢٠.

٣. عتبات " ج. جينيت من النص إلى المناص، ١٣ .

٤. الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج ، كمال الرياحي، ط١، منشورات كارم الشريف، تونس، ٢٠٠٩ .

٥. في نظرية العنوان " مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية"، خالد حسين، ط١، دار التكوين ، دمشق، ٢٠٠٧ ، ٣٠٣ .

٦. الحداثة السردية في روايات إبراهيم نصرالله ، مرشد احمد، ط١، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ، ٢٠١٠، ١٩ .

٧. في نظرية العنوان" ، ٣٨١.

٨. العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، حسين علام، ط١، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت،٢٠١٠، ٧٩ .

٩. دينامية النص، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧، ٦٠.

١٠. بي–آبو– نان والجوائح، ٩٢.

١١. بي–ابو–نان والجوائح ، ٢ .

١٢. بي–ابو–نان والجوائح ،١٨–١٩.

١٣. هوية العلامات –في العتبات وبناء التأويل ، شعيب حليفي، ط١، دار الثقافة، الدار البيضاء، ٢٠٠٥، ١١.

١٤. شعرية العتبات النصية في رواية "القارورة" ليوسف المحيميد ، إبراهيم الحجري ، شبكة الانترنيت .

١٥. القصيدة السير ذاتية – بنية النص وتشكيل الخطاب ، خليل شكري هياس ، ط١، دار عالم الكتب ، الأردن ، ٢٠١٠ ، ١٢٥ .

١٦. اللون، محمد يوسف همام، ط١، مطبعة الاعتماد، القاهرة،٧،١٩٣٠.

١٧. اللغة واللون، احمد مختار عمر، ط١، دار البحوث العلمية، الكويت،١٩٨٢، ١٨٦ .

١٨. الضوء واللون، فارس متري ظاهر، ط١، دار القلم، بيروت، ١٩٧٩، ٥٥.

١٩. الرسم واللون، محي الدين طالو، مكتبة اطلس، دمشق،٧٢،١٩٦١.

٢٠. العتبات النصية في شعر عبد الوهاب البياتي ونزار قباني، جاسم محمد جاسم خلف، اطروحة دكتوراه، كلية التربية، جامعة الموصل، باشراف: د. ابراهيم جنداري، ٢٠٠٧، ٣٧ .

٢١. الكتابة الروائية

٢٢. عتبات النص ، عبد الفتاح الجحمري ، ٢٦ .

٢٣. شعرية الحجب في خطاب الجسد ، ٤٢ .

٢٤. عتبات الكتابة في الرواية العربية ، ١٩٩ .

٢٥. بي– آبو – نان والجوائح .

٢٦. أنت موسيقاي . . .أو هذا البياض المحنك . . !

٢٧. جيرار جينيت– نحو شعرية منفتحة– ، كرستين مونتاليبتي، تر: غسان السيد– وائل بركات، ط١، الجمعية التعاونية للطباعة، توزيع دار الرحاب ، دمشق، ٢٠٠١ ، ١١٢ .

٢٨. بي– آبو –نان والجوائح ، ٩٦ . وينظر: انت موسيقاي، ١٤ .

٢٩. الكتابة الروائية عند واسيني الاعرج، ٤٠ .

٣٠. شعرية الحجب في خطاب الجسد ، ٤٢ .

٣١. بي– ابو– نان والجوائح .

٣٢. أنت موسيقاي . . .أو هذا البياض المحنك . . !

٣٣. عتبات الكتابة في الرواية العربية، عبدالمالك اشهبون، ط١، دار الحوار، اللاذقية،٢٠٠٩، ٧٤.

٣٤. في شعرية الفاتحة ، جليلة الطريطر ، مجلة علامات في النقد، السعودية ، ع١٩، سبتمبر ١٩٩٨ ، ١٥٠–١٥١.

٣٥. هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، ٤٧ .

٣٦. بي– ابو– نان والجوائح ، ٩٧.

٣٧. أنت موسيقاي . . .أو هذا البياض المحنك. . !، ٨٦ .

٣٨. الرواية القصيرة في الأردن وفلسطين– بنية الرواية القصيرة ، محمد عبيدالله، ط١، دار أزمنة ، عمان ، ٢٠٠٧ ، ١٨ .

٣٩. الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ١٥٤ .

القلق في شعر خليل حاوي

دراسة في النقد النفسي

أ.م.د قبية توفيق سلطان اليوزبكي

المستخلص

يعد القلق نوعاً من أنواع العصاب وسمة رئيسة في معظم الاضطرابات التي يسببها التطور الحضاري بأزماته واحباطاته وطموحاته ومنافساته الحادة التي يواجهها الإنسان والمجتمع في آن واحد ، فتبرز العوامل الداخلية والأخطار الخارجية التي أسهمت في ظهوره وبأنواعه المتعددة والتي طبعت حياة الشاعر الخاصة والعامة بطوابع الفزع والخوف ما يدفع الذات إلى أن تلوذ إلى فئات السحر لاستعلام الغيب في المجهول، ومن ثم يبرز البحث قلق الإنسان المعاصر على حريته وزمنه المفقودين مما يجعل سقوطه بين الناس والحياة الزائفة عنيفاً وحاداً يعيش فيهما كما بين البحث على مستوى الظل والقناع . ثم كُشف عن مخاوف الذات وقلقها على مصير الأمة العربية والذات في آن واحد من الوجود الاستعماري الصهيوني .

Worry in Khalil hooey poetry

A study in psychological criticism

rof.Dep. Qubia Tawfiq Al Youzabi

Abstrac

Anxiety is a type of neurosis and a major feature in most of the disturbances caused by the development of civilization crises and frustrations and aspirations and severe rivalries faced by both human and community, the research highlights concern in the poetry of Khalil Hawi, and the difference between fear and to talk about the internal factors and external dangers that contributed In the appearance and types of multiple and printed the life of the poet and the private stamps horror and fear, which drives the self to go to the categories of magic to ask the unseen in the unknown, and then the research highlights the concern of modern man for his freedom and time missing, The life of the pseudo-violent and sharp live in them as between research at the level of shadow and mask. And then revealed the concerns of self and concern about the fate of the Arab nation and self at the same time of the Zionist colonial presence

يعدُّ القلق نوعًا من أنواع العصاب ، وسمة رئيسة في معظم الاضطرابات التي يسببها التطور الحضاري بأزماته وإحباطاته وطموحاته ومنافساته الحادة التي يواجهها الإنسان والمجتمع في آن واحد، فيبرز كأنه حالة خوف شديد مبهم يتملك الإنسان مسبباً له الكدر والضيق والألم والتشاؤم بما يجعل الذات تتوقع حدوث الشر دائماً ، وتتوجس من كل ما يحيط بها وتخشى في الوقت نفسه من أن تصاب منه بضرر [١] ،وبهذا ينطوي القلق على معاني الهزيمة والشعور بالعجز إزاء تلك الأحداث أو الأخطار التي يجيء بها المستقبل أو القدر، ما يدفع الذات– كما قال فرويد– إلى الاعتراف بعجزها أمام الخطر عجزاً بدنياً إذا كان الخطر موضوعيًا، وعجزاً نفسياً إذا كان الخطر غريزياً[٢]، وتختلف الكيفيات التي يظهر عليها العجز باختلاف مراحل الحياة ، وبتغير مضامين حالة الخطر التي تتعرض لها الذات ، وقد عرفه–كلفن هال– على أنه تجربة انفعالية مؤلمة تنجم عن الإثارات في الأوضاع الداخلية للجسم ما تنتج عن المنبهات الخارجية أو الداخلية[٣]، فيوسم الذات القلقة بسمات التوجس والتشاؤم والتردد حيث تطلب وتأمل تحقيق الكثير من الغايات من دون أن يكون لها الإمكانيات التي تمكنها من تحقيق ما تصبو إليه [٤]، فلا تستطيع الذات إزاء ذلك تحقيق التوافق المطلق بين الداخل والخارج مما يؤدي "إلى حالة من التوتر الشامل الذي ينشأ خلال صراعات الدوافع ومحاولات الفرد للتكيف" [٥]، ويرى–بافلوف– أن القلق ناجم عن إشارة الخطر "المنبه الاصطناعي الشرطي" الذي يأخذ رد الفعل نفسه الصادر عن الصدمة الحقيقية "المنبه الطبيعي" [٦]، وبهذا فإن الخوف في القلق غامض ومحير لانعدام معرفة مصادر أسبابه ، مما يصبح مصدرًا للرعب والوساوس ، أما الخوف العادي أو الفسلجي فينشأ من مصدر معلوم للخوف ، وذلك ميّز –فرويد– بين أنواع القلق: فالخطر الذي يحيق بالذات والقائم في العالم الخارجي أطلق عليه بـ(القلق الموضوعي) الذي فرق بينه وبين خطر غير معروف أو خطر غريزي سماه بـ(القلق العصابي)، في حين يكون (القلق الأخلاقي أو الاجتماعي)خوفاً من انعدام موافقة المجتمع للذات أو خوف الذات نفسها من أن ينبذها المجتمع لقيامها بفعل يتعارض مع معايير الانا المثالي [٧] ، وهكذا فإن أنواع القلق المختلفة –التي أشرنا إليها سابقًا– تكشف للموجود عن وجوده وتضعه أمام عملية الكشف عن وجوده الذي لم يوجد بعد ، والذي سيوجد بوساطة الحرية [٨]، فالقلق الذي منه تقلق الذات من وجودها ذاك الذي يجعلها في

ديمومة وصيرورة الموت مادامت موجودة ولم تبلغ غايتها أو نهايتها بعد[٩] .

وفي ضوء ما تقدم نجد القلق–كما قال فرويد– يؤدي وظيفة مهمة تجعله يعمل بوصفه إشارة خطر توجه إلى (الأنا) بأنها في خطر أو بأن الخطر مقبل مما يمنح الفرصة لها كي تستعد لاتخاذ ما يلزم لمجابهته[١٠]، وقد يشتد القلق إلى نوبات حادة عنيفة تنتهي بأن تقع الذات فريسة للانهيار الحاد [١١]، فانعدام تكيف الذات وفشلها في إحداث توازن مع المجتمع والوجه الحضاري الذي يعصف بكل ما يحيط، به يُفْقد الذات الضمان أو الأمن النفسي لتتضخم مسؤوليتها إزاء المجتمع بالنسبة لقابليتها الفردية[١٢]، وهذا مما تضطر الذات الى تكظم تأزمها وانفعالها الذي هو "رد فعل تجاه حالة مقلقة"[١٣] ، وتقتل به كل مشاعر الرحمة والعطف فهو يقول [١٤]:

آه والحقد بقلبي مصهر
أمتص ، اجترَّ سمومه
ويدي تُمسك في خذلانها
خنجر الغدر ، وسمّ الانتحار

وبهذا يتحول الانفعال المكظوم إلى حصر قهري وكآبة وهذا ما أوحت به لفظة (الاجترار) بوصفها تكراراً في الأفكار التي تدور حول عمل عدواني [١٥] لا واعي ما يدفع الذات الى الشروع في ارتكاب الأفعال العنيفة والاندفاعية التي تظهر كأوامر قتل أو انتحار من باطن الذات وليس من مصدر خارجي ، مما يجعل العلاقات وثيقة بين الميل لتدمير الذات ، وبين الميول العدوانية التي تنبثق من أحداث كثيرة تتعرض لها الذات فتجعلها تتأرجح فيها نيّات المذنب بغير ثقة بين القتل والانتحار[١٦]، وقد أطلق على هذا النمط العدواني(العدوان المرتد) حين يستعصي على الذات تصريف عدوانها في العالم الخارجي بأية صورة من الصور ارتد العدوان المكظوم أو المكبوت على نفسها ، فإذا بها تلحق العنف بنفسها الذي استعصى عليها الحاقه بالآخر[١٧]، لأن الذات تخاف من فقدان القليل من الحب الغريزي الذي تحسه من العالم بحكم انتمائها له، فيتحول ذلك العدوان أو الكراهية إلى الداخل في صورة أفعال سادومازوشية عنيفة مثلها بـ(خنجر الغدر/ وسمّ الانتحار) ، فالخوف من الرغبة في الأخذ بالثأر والانتقام الذي يلح على الذات على الرغم من كبتها له ، يصبح العامل الأهم فيما تشعر به الذات من عجز وضعف وقلة حيلة في عالم مليء بالعدوان[١٨]، وبذلك ما أوحت به صورة(إمساكة في خذلان خنجر الغدر وسم الانتحار)، فانعدام الاستجابة تلك جعل الذات بحال من التوتر والقلق والاكتئاب الذي يشعرها بهزيمة مُذلة، وهذا هو سر شقاء الذات المغتربة فإنها لم تستطع أنْ تحقق ذاتها كفعالية تتماشى مع الشدة التي

تتميز بها أهدافها [١٩]، فهذه اللافعالية أو الإمكانية تدفع الذات قسراً إلى المخاطرة لتحقيق وجودها وحريتها التي لا تكون إلا حينما تشعر الذات بأنها كائن متحرر متفرد مستقل عن الأفكار والسلوكيات القديمة أو الفروض والأحكام والتقاليد والتقييدات والارتباطات العائلية والدراسية التي ينادي بها أو يميلها المجتمع ليفعل ما يحلو له غير مساق أو مسير من الآخرين ،مما يدفعه إلى أن يكافح في الخارج من أجل الحرية والتطهر الذي عبر عنه بقوله[٢٠]:

ربِيّ متى أنشُّق عن أميَّ، أبي
كُنبي، وصومَعَتي، وعن تلك التي
تحيا تموتُ على انتظارْ.

ويقول[٢١]:

صورٌ يُشوهها الدوارْ
أمي ، أبي تلك التي
تحيا تموت على انتظارْ.

ويقول [٢٢]:

"ابني وقاهُ الله كنزُ أبيهِ،"
"جسرُ البيتِ ، يحملُ همّنا هما ثقيلْ"
". . . العامُ خلفَ البابِ يا بنتي يعودُ
"غداً يعودُ اليكِ ، بَعْضَ الصَبرِ"
سوفَ يعُودُ، والله الكفيلْ"

* * *

ولربّما ماتَتْ غداً
تلك التي يبستْ على اسمي
ومصَّ دماءَها شَبَحِي

ففرار الذات من كينونتها الماضية- الوجود في ذاته- بكل التزاماته؛ لأنها تفقد الشعور بحضورها الكامل والفاعل في الوجود الذي سيشيع في النفس الهم والألم والقلق من تكرار هذا الفقدان في المستقبل ، فيرتدُّ الهم إلى المستقبل ويصبح" الوجود المقبل للذات على نمط هذا اللاوجود" [٢٣]، فاستحال علوها على عالمها الخارجي واستباقها للعدم في المستقبل أو –على حد تعبير هيدجر – (تزمن المستقبل) [٢٤] نحو الممكنات التي لم تحقق بعدُ ، علواً وانفتاحاً واستباقاً غير أصيل للذات ، لأنه يُلقي الضوء على أن الذات محصورة بأسرها في(اللحظة الحاضرة: الواقع الضائع الناقص) وبموجوداته الحاضرة أمامه التي تفرض عليه اختياراً وتصميماً وقراراً تحدد به أسلوب وجودها- المشار إليه آنفاً – والذي كان تحت تأثير هذا الأسر أو الانشغال نوعٌ من التوقع العدمي بما يضع الذات في دوامة الاحتضار والقلق الأليم من "دوار الحرية"[٢٥] الذي هو ضرب من انعدام الاتزان يسبق الفعل أو الحرية أو الإمكان، فالقلق هو ترك هذا الإمكان في دوار الحرية ما يعدم حين يمسخ صور (الأب/ والأم/ والخطيبة/ والكتب/ والصومعة) وبهذا يبقى الارتباط الوجداني

القسري والضمني بينه وبين الأهل (هماً ثقيلاً) بوصفه الامتداد الوجودي المشرق للأب وصفه بـ(كنز أبيه) وصيرورة العبور من اللاوجود إلى الوجود الإسنادي (المادي

والمعنوي) الذي كثفه رمز (جسر البيت. . .يحمل همّنا) ؛ وقد يكون عزوف الذات عن الأبوة – كما قال فرويد – نتيجة إهمال الوالد له [٢٦]، فبعد أنْ كان الشاعر يحظى منه برعاية واهتمام كبيرين بدأ الإحساس عنده بالإهمال منه بعد مرضه الذي أقعده عدة سنوات، أضطر الشاعر فيها الى أن يترك المدرسة وأنْ يعمل ليعيل أسرة كبيرة [٢٧]، ففجر كراهيتهُ وعدوانيتهُ لذلك الارتباط الذي سبب له الكثير من الآلام ،" والهزء والاحتقار من الآخرين" [٢٨]، والقلق من المستقبل. فتجسدت رغبة الانفصال- على حد قول كارن هورني- نمطاً من القلق الأساس الذي ينشأ عن صراع الذات بين الاعتماد والارتباط بالوالدين وبين الرغبة في الاستقلال والتمرد والعدوان المكبوت الذي تسقطه على خيالات أو أحلام أو على أشياء خارجية، ما ينتهي بالذات إلى حال من الخوف والخضوع؛ لأنه يترتب عليها الحرمان من عطف الوالدين[٢٩]، فيصبح الميل إلى الانفصال المرموز له بـ(الدوار) تعبيراً رمزياً عن "الخوف من افتقاد السند والدعم المعنوي"[٣٠] الذي تظل معه الذات تشعر بالعجز من التخلص منه . فالاستقلال الذي ترغب فيه الذات سيبقيها بمفردها في مواجهة الوجود الخارجي الممتلئ بالآلام والتناقضات والعدم والفوضى والتحليل بما يهدد أمن الذات وتعجز فيه عن أنْ تتواصل مع الآخرين بما يثير قلقها ، فهو يقول[٣١] :

وغريقاً ميتاً أطفو على دوامة
بالصخر من حمّى الدوارْ

ويقول[٣٢]:

أنبتِ الصخرَ ، ودعنا نحتمي
بالصخر من حمّى الدوار

ويقول[٣٣]:

أنا ثوبٌ بلا ظل بلا ضوء
سوى البسمة في عينيّ
تستعصي التحية

من هنا تصبح الذات كائناً عدمياً عائماً على وجه الوجود الخارجي الذي كثفه رمز (الغريق/ والميت/والطفو) مسورة بالانسحاق والعجز ، مما يضعها –كما قالت عفاف بيضون- في صيرورة التوتر القائم والتخوف الذي لا يعرف الهدوء والاستكانة على إمكانيات الذات المعلقة دائمًا[٣٤]، مما لا تستطيع معه الذات المعدمة التحول والخروج على هذا التفكير ما أوحت به صورة (الدوامة الحرَّى) بوصفها قصوراً ذاتياً وحالة من حالات الإرهاق

الشديد[٣٥]، وتشويش الوعي أو التضبيب الذهني ، واضطراب الذاكرة ، والارتخاء، والخمول، وانعدام الرؤية، والرؤية المزدوجة والهرب والاندفاع العشوائي دون هدف وانعدام التوازن واضطراب التوجيه الذي كثفه رمز (يعميني الدوار/ وحمّى الدوار) مما تجد الذات نفسها في حدود النفي الخالص الذي سيعدمها أو صفها بأنّها:(بلا ثوب/ وبلا ظل / وبلا ضوء) منبعثاً منها (الفراغ أو التجريد من كل شيء / واللاجوهر أو الفاعلية القيمية أو الميول المكبوتة في اللاوعي / والانفصام التام أو الإسقاط المعتم) ما يجعل الذات تعيش قلقاً يغدو تنبهاً إلى حقيقة وجودها الذي هو تأثيل لامتلاكها " عدماً مملوءاً بالوجود ووجوداً أفرغه العدم"[٣٦] بما يمثله من تهديد أو تحذير (الضمير / سلطة الأبوين) للذات بأنها في خطر لفقدانها تقدير ذاتها واحترامها لنفسها واحترام الناس لها ، فيملؤها الاكتئاب في صورة مشاعر دونية إزاء الفشل والخسارة والحرمان[٣٧]، فكان كبت الرغبات العدوانية تجاه عالم معاد تفقد الذات المقدرة على الدفاع عن وجودها فيدفعها إلى الخضوع في مواقف كان يجب أنْ تدافع فيها عن نفسها من الخطر الخارجي، مع الخوف من العقاب [٣٨]، فتعيش الذات قلقاً على نفسها أثر الحرية التي أصبحت مضمرة ، وإثر قهر العالم الخارجي لها بما يضطرها إلى الانطواء والارتداد والانزواء في الداخل، فتفقد وجودها الحيوي الذي تعاني فيه انقساماً بين الواقع والمثال بين المرئي واللامرئي، فهو يقول[٣٩]:

طائرات ومطار
أسعفيه فاحماً جهماً كسير
غرّبه في مطاوي غيهبٍ
يمضي ولا يدري
إلى أين وأينْ
حسبه أنْ تُطلقيه
من جحيم في بلاد الغربتين

ويقول[٤٠]:

تمضي الى غُرفتها
تعثرُ في وَحْشتي،
وحدي
مدى عتمتي
مدى ليالي السهادْ
دقّاتُ قلبي مثل دَلفٍ أسودٍ
وتحفّرُ الصمتَ
تُزيدُ السوادْ ،

فتغدو فيه الذات صدًى للاغتراب او الضياع ، والوحدة ، والفراغ ، والتمزق ، والانكسار، والضجر، والقلق ، والرعب ،والارهاب ،والشر ،والكآبة ، والظلام ، والموت وبذلك ما اوحت به الفاظ (الجهم/ والفاحام/ والكسير/ والسير بلا هدف / والوحدة /

والوحشة/ والعتمة / والغيهب/ والصمت/ والسواد/ والسهاد) لانعدام شعور الذات بالانتماء إلى عالمها ، وبهذا تصبح الذات مغتربة عن نفسها ومنقسمة عليها تجد نفسها مسحوقة بواقع موضوعي[٤١]، منتزعة انتزاعاً من عالمها الغربي الذي تنتمي إليه انتماءً كاملاً، تستشعر معه بالاغتراب والغربة في آن واحد ، وذلك ما كشفت عنه لفظة (الغربتين) التي هي _على حد قول الشاعر _(غربة داخلية وغربة خارجية) [٤٢]، ما يجعل الذات تعاني منها هواجس أليمة وظلمة داخلية وتهديداً واقعياً لا تستطيع منه فكاكاً ما أوحت به لفظة (الجحيم) والذي كما قال كيريلينكوو–تندحر به الذات مهزومة من خوفها الذي ينبع من انعدام احتمال تحسن وضع الإنسان في العالم[٤٣] ، فيبرز(القلق الموضوعي) كحالة من الخوف الشديد والضيق والشحوب والهون ، والاضطراب، والدوار، وفقدان القدرة، على تركيز الذهن والاستسلام إلى الوساوس، ومن صوره لكل ما تقدم (دقّات القلب مثل دلف أسود/ ودقّات القلب تحفر الصمت/ ودقّات القلب تزيد السواد)، وهكذا تفضل الذات أنْ يستحوذ عليها الرعب والهلع استحواذاً تاماً على أنْ تعاني ضعفاً وتواكلاً ما كشفت عنه ألفاظ (البكاء/ والصلاة/ والصوم) ويمثله بقوله[٤٤]:

إن يكن يطمع بالغفرانِ
من يبكي يصلّي ويصومْ
فأنا طبعٌ غريبٌ لا يدومْ
يكتوي بالرعب من طبعِ
غريبٍ لا يدومْ

وبهذا يكون قلق الذات من وجودها(الحاضر: الواقع العاري)عن كل إمكان قلقاً حاداً تستشعر معه بالرتابة أو الملل فزعة من طول الزمن البطيء المتواتر ما كشفه لفظة (التمطي)، هذا ما يجعل الزمن الذي تستعمله الذات كل يوم –كما قال بروست– (مطاطاً، لأن الانفعالات التي تشعر بها هي التي تمدده وتبسطه [٤٥]، فهو يقول[٤٦]:

غِبْتَ عَنّي،
والثواني مَرِضَتْ
ماتَتْ على قلبي،
فما دَارَ النّهارْ،
. . .ليلَنا في الأرزِ من دهرٍ تُراهُ
أم تُراهُ البارحةْ؟

ويقول[٤٧]:

هذي العقاربُ لا تدورْ،
ربّاه كيف تمطُّ أرجلها الدقائق
كيف تجمدُ، تستحيلُ إلى عصورْ!

وهذا مما يعمق إحساس الذات القلقة بانعدام الحركة في الزمن والتغيير بل كأنّه توقف نهائياً يتبدى فيه

الحضور المثقل الذي ينبعث منه الركود ، والتحجر، والسكون ، والثبات، والعدم ، والموت والفراق، والظلمة الثقيلة ، والهم ،والأنين، والضجر ، التي عبر عنها بصور من (الثواني مرضت/ ماتت على قلبي/ ما دار النهار/ ليلنا في الأرز من دهر تدور/ العقارب لا تدور /تجمد الدقائق) فتبرز سكونية الزمن ما يجعل – كما قال أفلاطون_ الجوهر السرمدي حاضراً باستمرار كامن في الآن وخال من كل حركة[٤٨] فالرجع المأساوي المرعب الذي يعاود الذات إثر الإحساس بجمود الزمن وهو تدمير للروح وسحقها ؛ لأنَّ الذات– كما قال عبد الحميد جيده_ تعيش في عصر تنهض فيه الأمم، وتتحرك صيرورة الزمان فيه نحو التعالي ،وتنهض بالحضور الحضاري الشامل في أطر الحياة في حين أن الزمان الذاتي الذي تعيشه الذات متوقف[٤٩]، فينتهي الحضور المستمر للحاضر الذي به انتقال الى المستقبل أو صدور عن ماضٍ إلى فراغ أو اِنقطاع أية إمكانية للفعل أو التجاوز أو التعالي ما يجعل الذات تستسلم للماضي وتخاف من ارتداد همه المرعب الذي سببته إخفاقات الحب المتكررة مع المرأة إثر النكوص الذي تثيره أمكنة الماضي التي يرمز لها بـ(التل/ والمنحنى/ و ملعبي)[٥٠]، والتي زارها الشاعر بعد غياب طويل، فيتيح لعملية التذكر أن تحقق– كما قال الحبابي– إغناءً للوضع الحالي بإثارة الماضي واسترجاعه بحيث يجعل الذات تعيش في لحظاتها الحاضرة بكل ما كانت عليه في الماضي[٥١]، فتعاني سلسلة متلاحقة من المخاوف والأوهام والوساوس التي تتصل بأمور لا أساس لها في (الآن : الحاضر) وإنّما ينبع أساسها مما كبت في اللاشعور وبصورته المفزعة تلك محدثاً نمطاً من (قلق الحصار) [٥٢]، الذي عبر عنه الشاعر بقوله [٥٣]:

أخشى لقاها يا ضلال السنين
أخشاه أنْ ينثرا
حُبّي وحلوَ الحنين
أخشاك قلبي تُرى
لو خذلتنا الوعودْ ؟
يا هولَ ما أخشى ، ولونُ الصدودْ،
بل طيفُهُ الأغبرُ
يطوفُ بي مستغرباً مُنكِراً
فما تهشُّ القُرى
والدربُ لا تذكرُ
والعتبةُ الباردة
في صمتها تسخرُ
من عودتي، منّي، من الواعدة!

فتكرار كلمة (أخشى) إيماء منه إلى حالة الحصر القهري أو التوتر الوجداني الذي ينتاب العاشق؛ لأن "الحب ليس سكوناً بل حركة صادرة عن قلق

مستمر"[٥٤] فالاهتمام بالآخر مصدر قلق ذات الشاعر وانزعاجه وكأن وجوده قد أصبح متوقفاً على هذا الحب، فلم يعد يستطيع الاستغناء عن هذا اللقاء، وهذا من قبيل تخصيص المعنى على وجه المبالغة والتوكيد على رغبته في التخفيف من (الحصر القهري)، أي من إلحاح وتكرار اللاشعور عن التعلق بفكرة حاجته الماسة إلى الحب والحنان المفقودين، وعن الخوف من صدودها (لو) شاهدها كما فعلت من قبل. فالمذلة التي وقعت من زمن بعيد تظل تعمل-كما قال فرويد- مثلُ مذلة مستحدثة طوال هذه الأعوام فكلما أحس ذكراها لأي سبب من الأسباب، انبعث إلى الحياة من جديد، واتضح أنها لاتزال مستمرة بتهيجها الحاد الذي يجد تفريغه في نوبة من النوبات[٥٥] الحصرية العابرة المصحوبة بثورة انفعالية حادة ومزعجة غاية الإزعاج مصحوبة بخوفٍ وفزع[٥٦]، بوصفها تهديداً جديداً لوجودهِ واستقلالهِ ورجولته من جديد وموتاً متكرراً بما ينتج عنه احباطات وصراعات تؤدي إلى تكون القلق ، فالحب تبعاً لهذا حنين إلى ما كان وليس تحصيلاً لجديد يتحقق به أو إن كان لم يتحقق بعد [٥٧]، ويؤذن هذا الانفعال وتلك الرغبة الى أن المرأة ثاوية في أعماقه ولم تكن إلّا محض صورة وهمية يرمز لها بـ(الطيف الأغبر) يتيح له فرصة لإرضاء وهمي وخلاص مؤقت من التوتر الوجداني[٥٨]الذي يحدثه وجوده في تلك الأمكنة القديمة ، التي ينبعث منها اللامبالاة والبرود الحركي ، والاضطراب في الذاكرة والسخرية والتعجب ،التي تصدرها الموجودات من حوله بوصفها منافذ لإيقاع الغم والألم الشديد بنفسه كفعل مازوشي يعزز من خلاله (القلق الأخلاقي أو الاجتماعي) الذي يمارس في صورة إحساسات بالذنب أو الخجل أو الهزيمة من ذلك الانثلام الوجداني القديم، فما كان منه أن يغامر لإعادة المحاولة من جديد بعد كل ما فعلت به ، ومن صوره لكل ما تقدم (فما تهش القُرى / والدرب لا تذكر/والعتبة الباردة في صمتها تسخر من عودتي ، منّي، من الواعدة!) ويظهر أيضاً الإنكار والاستغراب والصدود من لدن المرأة ذاتها ما أوحت به الألفاظ(الصدود/مستغرباً/ منكراً) فيغدو هذا النكوص "دليلاً واضحاً على فجاجة وجدانية، وإمارة على عجز المرء من مواجهة مشاكله وحلها بشكل ناضج"[٥٩] فتسقط الذات في أسار الاغتراب من جديد ما يهدد شعور الذات بالأمن والطمأنينة والحب ، فتظهر الاستجابة الشديدة للقلق الحاد فهو يقول[٦٠]:

مالي أرودُ التلّ ، والمنحنى
إني غريبٌ هنا
فالعاصفُ المظلمُ
محَا ، وشَادَ الهولَ، مستكبراً

يا ملعبي ما زلت خذن السرى
وغربةُ الأفاقِ بي أرحم

وبهذا كان الاغتراب أشد وطأة من غربة خارجية تعيشها الذات بعيداً عن حوافز ومنبهات الذاكرة فيكون اصطخاب القلق – كما قال سارتر – تأكيداً على إنه باقٍ في مستوى مصيره يتجه نحو المستحيل[٦١]،ما يجعل حياته "رعباً لا يطاق"[٦٢] يتكرر في نوبات من الأحلام المفزعة (الكابوسية)[٦٣]بوصفها نماذج لفشل الجهاز النفسي في الدفاع عن أناه ضد قواه الداخلية[٦٤] فأضحت الكوابيس محض تأوه ضجر وتوجع ما أوحت به لفظة(آه) ذا محتوى مثير للقلق منبعثاً منها الضيق والاختناق والموت الوشيك والعدم ، والتي عبر عنها بقوله[٦٥]:

آه من نومي وكابوسي الذي
ينفض الرعب بوجهي وجحيمه
مخدعي ظلُّ جدار يتداعى
ثم ينهار على صدري الجدارْ

وهكذا تكون هذه النوبات بمثابة وسائل لمنع الإشباع الحقيقي في خلق العالم والمجتمع الامثل أو اليوتوبيا التي طالما حلم بها في مقابل واقع هش متردٍ يريد مقاومته لتغييره نحو الأمثل[٦٦]، فاستحال (المخدع) الذي هو فضاء من فضاءات البيت برموزه الدالة على الأحلام الخاصة والأمن والراحة إلى صورة مرعبة رأى الشاعر نفسه بمنأى عن الفرار منها ، مثلها بصورة (الظل) والتي كانت في حد ذاتها مبعثاً للهواجس والمخاوف المرعبة المبعدة له عن مبتغاه ، وحين أناطها بـ(الجدار المتداعي) استدعاها إثباتاً لسقوط وانهيار أحلامه أمام وجوده المهدد بالموت والفناء ، فحمله هذا على الإحساس الحاد بالموت الذي هو– كما قال حبيب شاروني – إحساس ناشيء عن الشعور الذي تعانيه الروح إزاء ما يفني الجسم وبأنّها تقف عاجزة أمام هذا الفناء [٦٧]، ما يشعرها بالفزع من صيرورة الزمن (الشيخوخة) بوصفها تهديداً بالموت أو بلعنة التناهي ، وبانحدار الذات إلى هاوية العدم ، إذ يقول[٦٨] :

لَم تر الغربةَ في وجهي
ولي رسمٌ بعَينَيْها
طريٌّ ما تَغيَّرْ
آمن في مَطْرحٍ لا يعْتريهْ
ما أعترى وجهي
الذي جارَتْ عليهِ
دَمغةُ العَمرِ السفيهْ
كيفَ – ربي – لاَ ترى
مازوَّرَ العمرُ من بعْدي ،
وما مرّ،

ويقول [٦٩]:

وجههُ أعتقُ من وجهي ولكن

ليس فيه أَثَرُ الحمَّى
وتحفيرُ الزمانْ،

ويقول[٧٠]:

وأنا عُدتُ من التيَّار وجهاً
ضاعَ في الحمَّى،
وفي الموج تكسَّر

ويقول[٧١]:

ينحل قناعي
عن فسوخ ترتعي
جدران جسم متداعي

فترتسم في وجه الذات اثار الزمن وحفره وخطوطه الغائرة التي كثفتها صور(زورَ العمر. . وحفّر/ وتحفير الزمان/ الجسم المتداعي) وعلى الجسم اضطرابات مختلفة من(الهذيان الحاد/ وتشوش الوعي/ والهلاوس/ والتخيلات/ وانعدام التوازن الحركي/ والخوف والقلق الشديدين اللذين يرتسمان على الوجه / والارتعاشات) [٧٢]، ما أوحت به صورتا (الضياع في الحمى/ وأثر الحمى عليه) فتغدو ذات الشاعر التي رمز لها بـ(السندباد) ذاتاً بلا ماهية مما لا تسعف الشاعر على التماسك في دوامة الزمن ، وتبقى تشد الماضي في الحاضر بجوهرها الثابت والجامد [٧٣]، الذي وصفه بـ(الوجه السرمدي)[٧٤] فالوعي بسرعة مرور الزمن وقصر الحياة يرتبط " أساساً بالموت"[٧٥] الذي سببه أن المقامات التي تهدد كيان اللحظة النفسية سهلة بمقدور الذات أن تتغلب عليها بكل سهولة ، مما يجعل اللحظة الحاضرة تنكمش وتبدو قصيرة عابرة [٧٦]، فستشعر معه الذات بالضيق والسأم والضياع ، فقد كان –كما ذكر ايليا الحاوي– يرفض أبداً سلطة العمر ، ويضجر من لعنة الزمن ، ومن شيب يتنفس بين شعره ومن الاخاديد التي في وجهه[٧٧] ، فجزعُ الشاعر من الموت يعبر عن إحساسه بفقد الذاتية، وبشعوره بالوحدة والعزلة وبـ(الغربة الداخلية: الاغتراب) وبانعدام معرفة المصير بعد موته ، وبحبه وتمسكه بالحياة ، أو– كما قال ايريك فروم – بضياع حياته من دون تحقيق غاياته فيها وتحقيق ذاتيته بالصورة المثلى التي يرتئيها[٧٨] ، وبخوفه من ضياعه في المجموع أو من أنْ يفقد استقلاله الفردي ويعود إلى حالة الاعتماد على الغير[٧٩] وبخوفه من القبر وظلمته التي تؤول إلى عوامل نفسية ترتبط بموت إخوته الصغار ، فهو يقول[٨٠]:

وترى الدرب تمشيه
إلى هوة ليل يتقيهْ
ولماذا يتَّقي
ما ضمَّ في عتمتهِ
وجه أبيهْ

وجباهاً غضَةً مستعرَةْ

فيكون قلق الذات على تماس مع الأحداث و التغيرات الخارجية قلقاً على المستقبل نفسه أو على أحداث مقبلة ليس للذات عليها يدان[٨١]، فالذي اتلف أعصابه تلك التوترات التي تعانيها الذات على الخلق والنظم والتصبر على محن الناس والحياة وعلى الأحداث التي سارت فيها لبنان بجنازات أبنائها دون طائل[٨٢]، فتبقى الذات تجزع لهذا الحدث الميتافيزيقي الذي يجعلها والآخرين في طوايا العدم أو اللاوجود سواء بسواء .

وتحاول الذات خلق منافذ لرؤية القضايا الإنسانية التي تعانيها بكل أبعادها وأهميتها ، وعمقها وامتدادها التي لا تتم إلاّ من خلال التوسل بالقناع بوصفه تشخيصاً للشخص الخَلقية والخُلقية التي تقنّع بها الشاعر موضحاً – كما قال يوسف مراد – كيف تتأثر هذه الشخصية بالعوامل التي تحيط فيها أي بـ(الكيفية الاستجابية) وكيف تؤثر بدورها في المجتمع سلبياً أو إيجابياً أي بـ(الكيفية الاستجوابية)[٨٣]، محاولة منه لا عطاء أزمة الذات ، وأزمة الغربة والاغتراب وانقطاع الصلة بين الحلم والواقع أقنعة يرتديها الشاعر ليطرح – كما قال محمد مبارك – رؤاه الموضوعية الشاملة ووجود الذات من التجربة الجماعية ليعالج قضية الانسان ماضياً وحاضراً [٨٤]، فتلوذ الذات إلى فنّات السحر والشعوذة التي يرمز لها بـ (البصّارة) بوصفها رمزاً من رموز اللاوعي الجمعي ، هروباً من تفاهة الحاضر وتفسخ القيم فيه ، ومن كل عناصر التدمير والانسحاق ، مما حرك غرائز الذات المشحونة بالطابع الرمزي للموروث البدائي ما جعل منها " موجوداً أسمى وإنساناً أرفع ؛ لأنّه يمثل الإنسان الجمعي الذي يحمل لاشعور البشرية ويشكل الحياة النفسية اللاإنسانية"[٨٥] وتلطيفاً لقلق الذات العصابي بوصفه نمطاً من الهواجس الغامضة والمبهمة والمقلقة على المستقبل من الغيبيات والمجهول ، لأنّ الانسان _ كما ذكر هيجل – (جوهره مستقبل)[٨٦]، فيلجأ إلى تلك الطقوس البدائية لاستعلام الغيب واستقراء المستقبل التي تكتسب صفة الحصر القهري بقراءة المستقبل بخطوط الكف والسحر[٨٧]، فهو يقول[٨٨] :

ضحكتُ من بصّارة الحيِّ

* * *

استرحم ما تحكي لعينيها

خطوطُ الغيب في راحتي

ونجمُ عمري ما نوايا ضوئه السحيقْ

وما لسانُ النارِ

ما يحكي لسانُ النارِ والدخانْ

ويقول[٨٩]:

وبناتُ الماء مازلْنَ

على الدهر صبايا
ربّما كان لديهنّ
قواريرٌ من البلسمِ،
أعشابٌ ، تعازيمٌ عجيبهْ
تمسحُ التحفيرَ عن وجهكَ

فالإدراك الواعي الذي تحققه الذات حينما تجد نفسها أمام حضورين ، الماضي الحاضر في الذاكرة غير المتحقق ، والحاضر كما هو في الواقع منبعثاً من مفترق طرقهما (الضياع ، والخواء، والاضطراب، والاندفاع، والارتفاع ، والعلو ، واللاستقرار، والتكرار، ولمع الحقائق تتخطف الأبصار ، وانعدام الرؤية) التي عبر عنها برموز من (يغلي بموج الرمل / والأصداء / والبروق / ومشوش العينين) [٩٠]، وبهذا تندفع الذات إلى تلك الفئات لتتصدى – كما يقول إيليا الحاوي– لمشاعر القلق الحاد والتمزق اللذين يثيران الحيرة والمخاوف واللبس من المجهول ، ويدفعان بها إلى التطواف في خضم العالم والذات في آن واحد، علّ الغيب يؤدي بها في النهاية لترسو إلى مرفأ اليقين[٩١]، فتطلب استعلام الغيب بإلحاح وبؤس ما كشفت عنه لفظة (استرحم) بعد أنْ استحال يقين العقل الى ان يقدم حلولاً إزاء تناقضات الواقع وأزمة الوجود الإنساني ، ومما يعمق هذه الغاية سعي الذات إلى الانقذاف داخل عوالم الحياة الجماعية بتفاصيلها وأطرها المختلفة وازماتها المعاصرة ، فتقف الذات بين الحاضر وتجاوز الحاضر عن طريق تقمص شخصيات إنسانية ، وتقمص الأشجار والحيوانات في عملية مزاوجة بين القناع والتجسيم والتشخيص ، محاولة منه– كما قال فاضل ثامر– إلى أن يخفي ويكشف في آن واحد عن صراعات الذات الداخلية من خلال جدلية مبادئه وأفكاره[٩٢]، فتحاول الذات القلقة التخلص من صراعها مع المجتمع بالانفصال والتجزئة بأن تظهر بوجه (الناسك) الذي يبقى جذراً لا شعورياً تعلن الذات من وراء تقمصه هروباً صوفياً ميتافيزيقياً ، يرتاد عالم السكون والركود والانعزال والغربة والثبات الممتد ،والصيرورة الأزلية، والعتمة والشر والعدم، والموت ، والقلق والرهبة، والتسمير، والتي عبر عنها بصور :(الناسك/ وشروسه تصدأ في غربته/ وصمته ليل/ وصمته سوادٌ حجري: وحلقة من صدأ الحديد)[٩٣]، وتسفر حالة الانكفاء على الذات تلك عن شعاب النفس الخائفة والفزعة من اختفاء اليقين الغيبي الذي يمثله استدعاؤه لتراسل الحواس على سبيل تبادل المثير البصري (ترميد العين) إلى مثير سمعي فكشفت عنه صورة :(رمّد في أذنيه صوت الرب)[٩٤] بغية نقل الواقع النفسي على أكمل وجه[٩٥] بالإيحاء والإيماء إلى قسوة الانفصال الذي تستشعره الذات مع العالم والآخرين، عزز ذلك الانتفاء لمعاني الإيمان بصور

: (الهيكل كهف/ وصدى يتهم التسبيح والصيام/ وموسم الخمرة والمرمر والجمر حرام ذكره حرام)[٩٦] فتعجز الذات عجزاً مطلقاً عن الخروج من عالمها الشنيع أو التغلب على ذلك الانفصال أو التفكك الأليم الذي يشل العواطف وينضب موارد الوجدان والرغبة في التجاوز أو العلو ، ما يجعل الذات –كما قال كالفن– ترزح تحت عبء الحصر الشديد للرغبات المكبوتة في اللاشعور، فتندفع الى القيام بأعمال أكثر غرابة تطلق منها عقلها اللاواعي والتي تكون أقرب الى الجنون[٩٧] ما أوحت به صورة (توجك الجنون)[٩٨]، وبه تصل الذات إلى إنكار وجودها ووجود العالم من حولها لزوال الشعور بهما فتسقط في حال من السلوك الشاذ، ما يفسح المجال للنكران أو التجاهل بوصفه حيلة دفاعية لاشعورية يصل مع الفرد إلى أقصاها ما يقطع الصلة بالحقائق التي من حوله بأن يتلبس شخصية أخرى أو يعيش في أجواء عوالم خاصة[٩٩]، فيرتاد مقاهي الشط والخليج بخمرها ومجونها وفسقها وضوضائها، محاولة منه لنسيان أزمة الوجود والإنسان في آن واحد ، فهو يقول[١٠٠]: واملأ صمتَكَ الأجوفَ

من حُمَّى الأغاني

في مقاهي الشطّ والخليجْ

* * *

أراكَ شرَّشَتْ هنا

في ضفةِ المستنقعِ البهيجْ

تمتصُّ عصيرَ العَفنِ المعجونِ بالوحولْ

تمتصُّك الوحولْ

أراك تستحيلْ

لشجرة مسموعة ، ثم لتمساح عتيقِ

يتقي بجلده الذبابْ

والعلق الأصفر والذئابْ

* * *

يختلج الوعد على الشفاهْ

وذات ليل سُقتها للنهر

أنّتْ، ركعتْ، همت بها يداكَ

ثم ارتخت يداكْ

ومن هنا يتحول التوتر والقلق والكبت إلى اضطراب عضوي أو سلوكي تتحدد فيه كيفيته الاستجوابية السلبية بتقمصه وجهاً تشخيصياً لـ(تمساح عتيق) منبعثاً انعدام الحس، وعدم الاكتراث ، والخمول ، واللاكينونة، والبلادة كحيلة دفاعية لدفاع الذات عن نفسها ضد عناصر القهر الاجتماعي من آفات، وأمراض ، وخداع، وغدر، وتفاهة، وقذارة، ورذائل، واستغلال تمتص من الذات وهج الحياة التي يرمز لها بـ(الذباب / والذئاب / والعلق الأصفر / والوحول) ، فتسقط الذات في هاوية العدم التي هي حاضر

وجودها مما يثير فيها القلق على مصيرها الذي يجعلها بلا حول ولا قوة ، فتستحيل إلى (شجرة مسمومة) بوصفها الحافز الذي يدفعها إلى أن تجعل من نفسها كائناً قابعاً في مكانه، وموجوداً راسخاً وممتداً، وقائلاً في فرديته التي تظل مفتقرة إلى مضمون ، هذا ما يجعل الذات –كما ذكر علي عبد المعطي– تعاني اختلالاً في اتزان شخصيتها لاختلال الصلة بينها وبين النحن ما يشعرها بالموت[١٠١]، وتبرز الكيفية الاستجابية للذات حين تتلبس أقنعة (الساحر/ والمهرج الحزين) والتي تنساق فيها الذات مع أطر الحياة بكل أساليبها (البهلوانية/ والخارقة/ واللامنطقية) منبعثاً الخداع ، والمكر ، والحذق ، والغدر ، واللؤم ، والتمويه ، والمراوغة والاحتيال والشعوذة ، وإفساد الضمائر والتجاوز لكل التقاليد والقيود الاجتماعية والتي عبر عنها بصور من قبيل(ترويضة الأفعى/ ومشيه حافياً على الجمر على الأبر/ وعجنه في أسنانه الزجاج والجمر/ وضمه في كفيه وهج الشمس للظلال ينسج منها هالة وشال / حورية تهبط من أكمامه الطّوال)[١٠٢] وبهذا يتجسد قلق الإنسان المعاصر على حريته المفقودة والشعور بالفراغ مما يدفعه إلى الأقدام على أفعال تتسم بالشذوذ والتجاوز[١٠٣]، فيكون سقوطه بين الناس والحياة الزائفة عنيفاً وحاداً حتى لتبدو كل الموجودات أو الأشياء التي من حوله خلواً من معنى يثير التجاوز أو العلو [١٠٤]، فتحاول الذات القلقة على مصيرها النفاذ إلى فئات المجتمع المختلفة وبنماذجها القلقة تكشف بعمق عن هموم جيل وأزمة عطف كان الشاعر شاهداً عليهما ، فيستعير الشاعر وجه الشاب بنضارته وقوته وصلابته وعنفوانه، وحنانه، فهو يقول[١٠٥] :

طريٌّ ما تَغيَّر

* * *

. . .صدُركَ الطَيِّبُ

نفسُ الدف والعُنْفِ،

ونفسُ الرائحةْ،

وجهك الأسمرُ. . .))

ثم يستحيل هذا الشاب تحت وطأة الزمن إلى رجل هرم بنحوله، ووهنه، وانعدام النشاط الذي ينبعث منها الإحساس بالفراغ، واللاشيئية، وفقدان الفردية الأصيلة وذلك ما أوحت به صورة (مازور العمر وحفر)[١٠٦]، ويتقمص الشاعر قناع (سجين في قطار) ليكشف عن معاناة الذات من زمنها الحضاري المتدافع المرموز له بـ(القطار) الذي تستشعر معهُ الذات بالوحدة ، والوحشة، والمرارة، والكآبة، والسأم، والرتابة، والخواء، والوهن، والانزواء، والتقوقع، والهم، والجبن، والسكون، والضياع، والسلوك البطيء، وتبلد العواطف، وبطئ التفكير، والقلق على اللاوجود،

واللاانتماء، الذي تغرق فيه الذات، والتي عبر عنها بصور (مُرَة ليلته ومُرٌّ يومه/ ومُرَة . . .لياليه الرتيبة/ طالما عضَّ على الجوع/ على الشهوة حرّى/ وانطوى يعلك ذكرى/ تأكل الغبرة. . .الوجه الذي خلّفه لما تعرى/ ومضى وجهاً طرياً/ ماله أمس وذكرى)[١٠٧]. فيظل إنساناً مغلقاً خاملاً لأنّه لابد للمرء من الحساسية حتى تسوءه اللاحساسية[١٠٨] . ومن هنا تظهر استجابة الذات (لإعياء القلق) [١٠٩] ، فيتحدد في سلوكياته طابع السلبية التي هي في – نظر سارتر – تلك الرغبة الجامحة؛ لأنه جعل من نفسه شيئاً جامداً ثابتاً لا يتغير، وموضوعاً لا يوجد اِلاّ في نظام اصطناعي [١١٠] ، وتتقمص الذات قناع الغجري المتشرد، المعربد، الآثم، المنهار، اللامنتمي نسباً ووطناً، الرواقي الذي يعيش اللحظة الحاضرة، والتافه الذي يعيش على هامش الحياة، معبراً عنها بصور (أتقن الدوخة من خصر لخصر/ دمغة في وجهه/ في دمه شلال نار/ وعلى قمصانه ألف أثر/ ماله ذاكرة/ عمره ثانية/ عمره عمر الغجر/ وله وجه الغجر/ وجه من تبصقه الدوامة الحرى/ يرسو في الموانى والمحطات لبنات البار/ وجه من يتعب من نار فيرتاح لنارْ)[١١١] ويستعير الشاعر وجه المنهار أمام (الواقع المظلم: العالم اللامعقول) الذي يسحق الحق الإنساني ، فتستشعر الذات الاضطراب ، والقلق الاكتئابي ، وتشويش الوعي، وانعدام الرؤية، والفراغ، والهذيان، وانعدام التوازن الحركي، فهو يقول [١١٢] :

وجه من يصحو من الحمَّى:
فراغٌ، شاشةٌ، ترتجُّ،
عينٌ مطفأه،
وصريرُ المدفأة

ويتقمص الشاعر وجه الطالب القلق الحالم المحبط العاجز عن الاتيان بفعل ايجابي، منبعثاً منه الوهن، والتعب، والعذاب، والسكون، والذهول، والتشوش الهستيري: أي ذهول ، وشخوص العينين، والسأم، عبر عن كل هذا بصور مثل (الوجه القاسي على أعصاب عين متعبةْ/ وجهه يعرق مصلوباً على سِفْر عتيق/ وعلى صمت الصورْ/ ضجر في دمه/ في عينه الصمت/ وجهه من حجر بين وجوه من حجر)[١١٣] ويستعير الشاعر وجه الصبي المدمن على الأفيون الضائع الذي يلجأ إلى الإدمان –كما يقال– كحيلة دفاعية للهروب الوقتي مما يتعرض حياته من احباط، فالأفيون يثير فيه شجاعة وقتية واحساساً عابراً بالقوة، كما يعطي شعوراً زائفاً بالأهمية والسيادة[١١٤]، منبعثاً منها (الإدمان/و التهيج /والتشوش /والرعب/ والوحشية /والهذيان /والاضطراب في الوعي)، فقد قال[١١٥] :

وجه صبّي ناءَ بالعمرِ

الذي اتلفهُ أبوه

وأطعم الجوع من الأفيون

وهكذا تجسدت الذات بكل تلك الأوجه " الانفصال بين الفكر والواقع والذي ينتهي الى تزييف الفكر والواقع أو ينتهي الى فكر متعال وواقع وهمي" [١١٦]مما يثير عندها حالة من القلق الممض من انزلاق الموجود الانساني وسقوطه، وضياعه، وتفتيته انسانياً ونفسياً ومادياً، فيفقد حضوره الحقيقي بوصفه ذاتاً فاعلة،ويظل يعيش على وجه الواقع باحثاً عن الوجه الحقيقي، إذ يقول[١١٧]:

في صخور الجرد

في ليل الصقيع

ضاع في حومتها

وجهي ودربي

ويقول[١١٨] :

خاوي الأعضاء وجهاً لا يبين

شبحاً تجلده الريح

وضوء الشمس يُخزيه

وبهذه الصورة الشبحية والعدمية للذات تتعمق حالة القلق الحاد من الحياة التي تعيشها على مستوى الوجه الضائع وأخرى على مستوى الظل أو القناع، ومن الحرية التي لا تتحقق إلّا حينما تشعر الذات بأنّها كائن متفرد وأنّ عليها وحدها تقع مسؤولية وجودها كاشفة عن تعالييها وطارحة عليها وحدها تقع مسؤولية وجودها كاشفة عن تعاليها وطارحة عليها حتمية التجاوز بنفسها للعلو على حاضرها بقذف نفسها في المستقبل بغية تحقيق الوجود الذاتي الأصيل ، فتبقى تعيش انتظاراً راعباً تعاني فيه حصراً قهرياً من الإلحاح واجترار الأفكار والكلمات التي لها صفة القوة والاندفاع تطالب من خلالها بوجهها الحقيقي، إذ يقول[١١٩] :

رُدَّ لي يا صبح وجهي المستعار

رُدّ لي "لا" أي وجه

وجحيمي في دمي كيف الفرار

وهكذا تحول جرح الوطن المفقود عن الشاعر إلى قلق على حريته المفقودة ، وما أصاب كينونته بانعدام الوجود الفاعل في العالم، فلم يمنحه الواقع الشرعية ، ففقد "الهوية" [١٢٠] والقسمات والملامح، واحقية النزوح نحو القيم والحياة الكريمة مما جعل حياته مجرد حطام إنسان مقهور مهصور، راكد، بليد، جامد، فتكرار فعل الأمر (رُدّ) واستخدامه (يا) لنداء البعيد يشير إلى نوع من التلذذ بتعذيب النفس كسلوك مازوشي يومئ إلى أسلوب الانفتاح الذي يقرب الذات من العالم، ويقرب العالم منها محاولة لاستعادة وجودها الحق الأصيل، إلاّ أنّه انفتاح يستحيل الى صراخ عاجز لإنقاذ نفسها من هول المواجهة التي تنجذب إليها وتنفر منها

حين تنجذب إليها مشوبة بالقلق الذي هو- كما قال كيركجورد – "رغبة فيما يخشاه المرء ونفور عاطف" [١٢١]، وبهذا يقود الحصر القهري – المشار إليه آنفاً – إلى تظاهر لاشعوري في التغيير الذي يتم بصورة جزئية والناجم عن عدم تحملها فقدانها لصورتها المثلى [١٢٢]، بوصفه حيلة دفاعية لإنهاء اللاشعور عن التفكير بالمشكلة الأساسية[١٢٣]، ما يجعل الذات تتشبث بأي وجه كان على سبيل الاستخفاف والاستهانة التي يجليها الاستفهام بـ(أي)، فتصبح الهوة بين الصورة المثلى والذات الحقيقية غير قابلة للردم، ولعجزها عن العلو فوق ذاتها وفوق العالم الشنيع الذي يصبح هماً يومياً ذاتياً وجماعياً في الوقت نفسه، فإزاء الوجود الذي لم يتحقق أو اللاوجود الذي تغرق في الذات يبرز توترها وعنف إحساسها بالموت الذي يرمز له بـ(الجحيم) بوصفه تهديداً مستمراً لا تستطيع الذات منه فكاكاً ، وبهذا نجد الذات باقية أمام قلق وجودها التعس.

ففي لحظة إدراك الذات الوجود لذاته أي عن وجودها الذي أقترن بالواقع الزائف المعاش فيه ما يهددها بالخطر، فينبثق القلق الموضوعي بوصفه تهديداً تعيشه الذات لا شعورياً يشعرها بأنّها انتزعت من وجودها الأصيل ليغوص بها في الوجود الذي أصبح كل شيء فيه عدما ، فهو يقول[١٢٤] :

في ليالي الضيق والحرمان
والريح المدوي في متاهات الدروب

* * *

مَنْ يقينا سأم الصحراء

ويقول [١٢٥] :

في عروق الأم صمت حجري لا يبالي

وبهذا الانزلاق الذي سيطر على الذات في القلق والذي يثير لديها شعوراً بالضيق ، إذ لا يبقى لها شيء سوى اللاشيء [١٢٦]، مما يجعل الذات تستشرف في رؤيتها لـ(الصحراء/ الأم) رمزاً لوطنه (بيروت) بخاصة وللوطن العربي بعامة ، فاستحالت صورته الى فضاء موحش يباب ينبعث منه رائحة الموت ، والتمزق ، والظلم ، والقهر ، والاغتراب أو الضياع ، والسكون والجمود ، واللامبالاة ، والعدم فلا تنسجم الذات مع تفاهة عصرها ، فتجد نفسها في ظل الحضارة تعيش حياة ملؤها الرتابة ، والشحوب ، والضيق ، فيتألق السأم من خوف الذات تجاه الموت الذي هو مواجهة اللامعنى في الحياة ، ومواجهة الشكل الحضاري الغربي ، والوجود الاستعماري الصهيوني الذي يرمز لهما بـ(الوحش الرهيب / والكابوس) ما يجعلها رمزاً للحضارة والذات معاً ،

إذ يقول [١٢٧] :

منْ يطرد عنّا الوحشَ الرهيب

عندما يزحف من كهف المغيب
واجماً محتقناً عبر الأزقة

وقال [١٢٨] :

" حلوةَ جُرَّتْ الى التنين ، جُرّتْ ، دُمِغَتْ
" للموت وانهارت تعانيه انتظار
شكلُ كابوسٍ ولا جسمُ
" وأشداقٌ طواحين الشررْ

وقال [١٢٩] :

أرضي التي يمتصها كابوس حمَّى

فقيمة رمز (الوحش) الذي هو فيض من حيز اللاوعي الجماعي البدائي الأصول يؤول إلى تجلي فعل القوة الخارقة ، والبطش ، والموت الوشيك في الذات القلقة الخانقة ، وفي العالم أمام قوى غريبة عنه ، تتبدى طلائعها منذرة بـ(العدم : الفناء) ، والانهيار ، والانسحاق ، والاحتراق ، والدمار ، واللاشيئية ، والعقم ، والجفاف ، والاستغلال التي عبر عنها بصور: (يمتصها كابوس حمّى/ وأشداق طواحين الشرر) ليخرج طغيان الأنموذج الحضاري الغربي المتقدم وجبروته على سبيل المبالغة ليوازي حالة الخوف ، والرعب الشديد على المصير العربي مما جعله "يخلق بين الواقع والحلم هوة سوداء يعيش فيها ، ويحيا في شدق الوحش الذي يفغر فاه لالتهام كل نزوع لدى الأمة لتحقيق تطلعها الحضاري المزمن من إنشاء الدولة القومية الواحدة للامة العربي" [١٣٠]

فيشيع الشاعر في المدينة التي يرمز لها بـ(الأزقة) فهي تمثل وقائع مادية فيها ، عما يحيش في الذات العربية من الغيظ المكبوت أو السكوت أو الانحباس ما أوحت به لفظتا (الوجوم/ والاحتقان) الذي أثبته الشاعر على سبيل التلويح حين عدل عن نسبة هذه الأجواء – المشار إليها آنفاً – إلى الذات مباشرة ونسبتها إلى ماله اتصال بها وهو (الحضارة)، وبهذا أخرج الشاعر كلامه على وجه الجزالة والتفخيم ليظلل الصورة بالتوتر المثير للخوف الذي مرده إلى " اختلال العلاقة بين الانسان والزمن والتطور الحضاري السريع الذي ينقل المرء دون أن يعي الى عالم جديد يحس معه بالاغتراب" [١٣١]؛ فيكون الشر– ضمن التصور المطروح آنفاً– الكامن في (المسخ : الوحش) عدماً أو ما أشبه بالعدم ، فقد عمل على فصم وشائج الإنسان القوية بالعالم والآخرين ، فعلى أساس هذا العدم الذي يثير القلق شعورنا به الذي يكون في الآن الحاضر تبرز حالة الاستدعاء المتقن للأسطورة القديمة (أوديب) [١٣٢]، وتدعم قدرة الشاعر على الإشارة السريعة إلى الأحداث فيها من دون سرد لها أو تقرير. فيبرز الخوف من إماتة النزوع العربي من قبل (الوحش) الذي كان بمنزلة كابوس يبتعث الخوف والهلع ما أفرزه الصراع العقلي الحاد

الناشيء عن تأثير المثير الخارجي – الوحش – على الوجدانيات المكبوتة في اللاشعور[١٣٣]، الذي تتعرض بسببه الذات للتهديد بالحرمان من الحب[١٣٤] .

وبهذا يكون خوف الذات قلقاً فوبياً أو رهابياً على التهديد بفقدان (الواقع : الوطن)، الذي ستفقد معه الذات الاشباع الحقيقي لحاجتها الملحة إلى الاحتماء بأمن الحياة الدافئة في أحضان (الأمومة / الوطن)، والذي يرتبط عنده بصراعات لاشعورية مستمرة مردها أحداث ماضية تعرض لها الشاعر وأهمها موت إخوته وبخاصة موت شقيقته (أوليفيا) والذي كان شديد التعلق والشغف بها، مما ترك موتها في نفسه جرحاً عميقاً لا يغادره أبداً، فقد قضى العمر كله ينتظر عودتها ومازال[١٣٥] . فكل ذلك يثير استجابة القلق لديه لافتقاده الحب والحنان من إخوته ويدعى ذلك بـ(قلق الفراق)[١٣٦] فيكابد الحرمان من الحب مع الشعور القسري بالتخلي والعجز أمام قدر لا يملك حياله شيئاً ، ولا سبيل للهرب منه ، فيتحول مصدر الخوف من موضوع داخلي هو الخوف من فقدان الحب الى شيء خارجي هو الخوف من (الوحش / الكابوس) لأنه يمكّن الإنسان من أنْ يتجنب المصدر الجديد (الخارجي) والهرب منه [١٣٧] في حالة الفزع، ودلالة في الوقت نفسه على أنّ التهديد الأصلي المكبوت والخفي شديد ومؤلم في لا وعي الشاعر[١٣٨]، ويشتد قلق الذات على وجودها المهدد بالدمار وعلى المستقبل ضمن رؤية الحاضر المشحون بعالم البورصة ، وبارتفاع أسعار الريال، وبالابتذال، وبالاكتشافات العلمية في مجال اطلاق الصواريخ وبأخطارها التدميرية التي تحيق بالبشرية، بأن تشيع في أجوائها التلوث الإشعاعي، مما عبر عنه الشاعر بقوله [١٣٩] :

لو دعاهُ عابرٌ للبيْتِ،
للدفءِ ، لكأسٍ مترَعهْ،
سوف يحكي ما حكى المذياعُ،
يحكي : "سرعةُ الصَاروخِ،
تسعيرُ الريال
جوُّنا المشحونُ بالاشعاع
والموتى بحمَّى الخوفِ،
لا، شؤْمٌ ، محالْ،
طيّبُ جوُّ العِيال،
ابتذالْ."

وهنا يبرز قلق الشاعر الحاد وخوفه من الحياة الذي كثفه رمز(حمّى الخوف / والشؤم) أي من التقدم الذي يجسده الانتشار الإشعاعي ؛ لأنه في حال استعماله سيحدث– كما يقول راسل – موتٌ مفاجئٌ إلى الأقلية من الجنس البشري ، وعذابٌ بطئٌ يبتلي الفئة الباقية بالمرض والانحلال[١٤٠] ما يجعل الذات مسورة بوجود مهدد ينفتح على الامكانيات اللانهائية التي تكون

مشروطة بالعدم الذي تحتويه الذات في داخلها ، يهددها بالفناء والهلاك، ويثير عندها القلق- كما ذكر فرويد – كرد فعل عام لمواقف الخطر[١٤١] وكموقف متكامل إزاء لامعقولية الوجود وبشاعة المصير[١٤٢]. فما الذعر من الواقع الجزاء من الواقع نفسه الذي تفقد معه الذات الشعور بالأمن والحماية _ التي أشرنا إليها سابقاً_ والذي يمكن تحديده على أنه فقدان قيمة الذات التي تعد درجته القصوى شعوره بالانمحاق الذي هو توقف في الامدادات النرجسية [١٤٣]– المشار إليها آنفاً – التي كان يستمدها من العالم الخارجي وتساعده في التخفيف من حدة الخطر المحيق بالذات ، والتخفيف من حدة القلق ومحاولة إبعاده عن الشعور قدر الامكان وليس إزالته إزالة تامة.

ويبقى التطور الحضاري السريع الهاجس المرعب والمخيف (للحياة : والذات النقية) المرموز لهما بـ(الغجرية) [١٤٤]؛ لأنه يسعى إلى تحويلها الى وجود يفقد الحس العفوي ونبرة البراءة مما يؤدي

إلى أنْ تفقد الذات المقدرة – كما قال خليل حاوي – على إحداث انصهار بين تراثها القديم والجديد الوافد إليها من الغرب لتحقيق حالة من الأصالة والتفرد[١٤٥]، الذي عبر عنه بقوله[١٤٦] :

وصدى لعينْ:

"باسم الصليبَ لعل يطردها الصليبْ

* * *

ما زلتُ أجهل ما الذنوبُ وكيفَ
تَغتسلُ الذنوبْ
وأخاف من "باسم الصليبْ"
أنسلُّ للكهفِ المعلَّقِ
فوقَ أمواجِ المضيقْ
رملُ ، نفاياتٌ ، كلابٌ
مرفأ خَرِبٌ عتيقْ.

فتستشعر الذات إزاء الخطر الخارجي (الحضارة) بالقلق الأخلاقي الذي يبدو رد فعل لضياع الذات وللانفصال عن الجماعة، ولنبذ المجتمع لها ، وهو في أساسه خوف من غضب أو عقاب الأنا الأعلى الذي قد أُسقط على قوى القدر [١٤٧]المرموز لها ب (باسم الصليب/ والصليب) مما يجعل ذلك الغضب أو العقاب في موضع التحقق القريب الوقوع ما أوحت به لفظة (لعل) . فالانفصام المريع عن مقتضيات وضروريات الحضارة وانعدام التكيف فيها، لأنها تستند إلى الأشياء المادية وتفقد الارتباط بالصفاء الروحي ، ما يثير شعور الذات بالقلق يصاحبه -كما يقول الهيتي – الشعور بانعدام الارتياح ، والكآبة ، والسأم ، والضيق الحاد بالأشياء لا تلبث معه الذات أنْ ترتد سريعاً داخل نفسها هرباً من الحياة [١٤٨]، وبهذا الانسحاب السلبي أو الانطواء على الذات إلى مناطق لا واعية في

مجال الوعي الذي يرمز له بـ(الكهف) يقوي – كما يقول ماهر حسن فهمي – إحساس الذات بنفسها بقدر ما يقوي إحساسها بالنفور من الحياة الجديدة، فتدخل الذات في صراع مع الحياة نتيجته الاغتراب الروحي [١٤٩] الذي هو الوسيلة الحاضرة أمامها حين

يصبح العالم ضيقاً وصعباً جداً ، فيبقى التنكر لواقع مليء بالمخاطر يقترن عنده بحالة خطر تستشعر معه الذات بالعجز والقلق تستحيل إلى جو رهابي من الفزع والكوابيس ، فتصير القوة النفسية المختزنة في أثناء النهار –كما قال فرويد – نتيجة للكف والقمع ، القوة الدافعة إلى الحلم الليلي ما يبرز المكبوت النفسي (الذكرى اللاشعورية) [١٥٠]الذي تمثله البقايا النهارية التي تعمل على إمداد الحلم بتنبيهات أو مثيرات نفسية متعلقة بالنوم ومحدثة له ،لأنْ التنبيهات تحول دون تحقيق الشرط النفسي للحلم وهو التجرد من كل اهتمام بالعالم الخارجي [١٥١]، فينخفض مستوى الرقابة بين ما قبل الشعور واللاشعور انخفاضاً شديداً في أثناء النوم بحيث يسهل التنقل بين النسقين [١٥٢]، فقد قال [١٥٣] :

مَنْ يقينا مِنْ وهلةِ النوم
وما تحملُ مِنْ حمّى النهار
أينَ ظلَّ الوردُ والريحان
يا مروحةَ النومِ الرحيمة

وقال[١٥٤]:

،أظلُّ في تيه
أغيبُ واستفيق

وهكذا يكون الاستشعار بالموت ارتباطاً لحالة القلق الحاد الذي تعانيه الذات إثر إحساسها باليقظة والوعي ، ولكنها يقظة الانهيار، والانسحاق ، والاغتراب ، واللاشيئية ، والظلم ، والفساد ، والتيه ، والضياع ، والغياب التي يندحر فيها الإنسان والعالم مهزومين منبعثاً من (وهلة النوم/ وحمّى النهار/ والتيه/ وديمومة الغياب والاستقامة) فتكون (الحمّى) رعباً من العالم وحنيناً في الوقت نفسه " إلى الطبيعة دامياً لا يتعزى بعزاء" [١٥٥] يعيش به مأساة العالم المعاصر إلى عهد الطفولة، والبراءة، وصفاء الصبا، والفطرة، والنخوة، والطيبة النقية، التي ضيعتها الحضارة، فكان الحنين سبباً لحالة الصدام وعدم الألفة معها [١٥٦]، فهذا الوعي بالذات [١٥٧]–كما قال عز الدين إسماعيل– زاد من محنتها؛ لأنها لكي تكون المعيار الحقيقي للوجود لابد من أنْ تكون منطقية مع نفسها، فإذا هي كذلك فإنها تجافي عندئذٍ بالضرورة منطق الوجود الخارجي[١٥٨]،فبفعل النكوص تنبجس ذكريات عهده الأولي المكبوتة في اللاشعور الذي أضحى بالنسبة إليه عالمه الأثيري البعيد والمحال والذي يتحسر على فقده ما أوحت إليه أداة النداء (يا) مما فقد معه الطمأنينة

والراحة والفرح والبهجة ومتعة الحياة معبراً عن ذلك بالاستفهام الانكاري بـ(أين) ما يشير إلى عظمة المثوى في نفسه، وينكر أنْ يكون له مثوى ظليل ينعم في رحابه بالطهر والسلام ويتروح من خلاله أنسام المستقبل المترع بالسعادة المثلى؛ وهكذا كان خليل كما ذكر إيليا الحاوي- ينجذب إلى طبيعة بلدته بحالة من الذهول والتأمل يعرف حقولها حقلاً حقلاً وينابيعها نبعاً نبعاً ، ويعرف أين ينبت الزعتر والغار واللزاب ، وأين يكثر القندول ، وأي نوع من النسيم يهب في أي مطرح منها [١٥٩]، وبهذا النكوص إلى الماضي واستشراف المستقبل يتأكد عنده معنى الحياة في مقابل اللاحياة ، والجمال في مقابل القبح ، مما جعل الذات تنقلب من حالة الانتشاء والاندهاش إلى حالة من الفزع والخوف من أسرها في العدم إلّا إنه أسر في صميمه منفتح على الآخرين مثله إكثاره من الأفعال المضارعة المنوطة بضمير المتكلم – عبر النكوص السابقة الذكر- (يقيناً / ويطرد عنا / ويقيناً) فصحوة الذات تقترن بشعورها بأن انتماءَها إلى واقع هش متردٍ الذي يرفضه أصلاً ويريد العلو عليه ، أضحى الآن واقعاً لا مفر منه ، إذ يقول [١٦٠] :

في جبال من كوابيس التخلي والسهاد
حيث خطّت بومة خرساء
تجتر السواد
الصدى ، والظلّ ، والدمع جماد

وقال [١٦١] :

انفض النوم لعلي أتقي
الكابوس والجن الذي تحتل جسمي

وقال[١٦٢]:

ذلك الطفل الطري
لو تراه
في الكوابيس التي تعجنُهُ
تُعمي نهارَهْ

ومن هنا أضحى الواقع بثقله وخوائه وهيكله المتداعي نوعاً من الحيثيات المكبوتة التي تهجز الأنا عن كفها ، فتنعتق أثناء النوم مما يجعل الذات تعزف عن النزم خوفاً من أن تعاودها احلامها وكوابيسها ، مثلها بـ(جبال من كوابيس التخلي والسهاد / أنفض النوم / أتقي الكابوس والجن) ، وتعاني الذات الرعب الشديد الرائن على الذات، والموت ، والدمار، والخراب، والإرهاب، والشر، والعدم، والظلام، والانحلال والاضمحلال، والضجر، والتحجر والفراغ ، واضطراب التوجيه: أي اضطراب الزمان، واضطراب المكان ، واضطراب التشخيص، وتشوش الوعي ، والأرق الحاد، وعدم الاستقرار، والإرهاق الجسمي، ومن صور الشاعر لكل ما تقدم (جبال من كوابيس

التخلي والسهاد / والبومة الخرساء/ واجترار السواد/ واجترار الصدى/ واجترار الظل/ واجترار الدمع جماد/ الجن الذي يحتلُ جسمي/ والكوابيس التي تعجنه/ والكوابيس التي تعمي نهاره) مما تكشف عن الأفكار والأعمال الحصرية التي تعانيها الذات في شكل صراعات داخلية لا تستطيع التخلص منها، فتحس معها بانعدام الاطمئنان والقلق [١٦٣] ما يوفي بها إلى الجنون، فقد قال [١٦٤] :

ربما توجَّك الجنون

وهكذا فإن اصطناع الشاعر حالة الجنون المتحررة من الرؤية الواعية التي يمجد فيها الهستيريا علّه يموه هاوية العدم ويدفع عن الذات خطر الوعي بالإخفاق الرهيب والمصير المفجع [١٦٥] ، فتعاني حصراً قهرياً تتوسل به الذات إلى التخفيف من التوتر النفسي والصراعات الباطنية في اللاشعور تخفيفاً وقتياً إذ لا تلبث أن تعود من جديد [١٦٦] ، تستشعر معها بالخوف الشديد أو الفزع

من هم الحاضر والمصير المهدد لكوارث ذاك الوجود الاستعماري والصهيوني الذي يرمز له بـ(الكابوس) فتصبح الحقيقة الرهيبة التي تسقط فيها الذات هي العدم ، فقد قال [١٦٧] :

ويكب الصخَر في عينيه

كابوس الليالي

وقال [١٦٨] :

لِمَا لا أقول:

تتحجر العينان

في صمت يحجره الذهول:

ان الفجائع مزمنة

وبهذا تستشعر الذات بالعجز أمام الجرائم التي ترتكب بحق الشعب العربي ، وتجمد فيه الذات عن أية رؤية مستقبلية للتجاوز في حال من الذهول الهستيري والشخوص البصري الذي كثفته صوره الرامزة : (الصخر في عينيه / وتحجر العينان)، فيكون التحجر–ضمن التصور المطروح آنفاً– رد فعل عنيف لصراع الذات مع البيئة مما يتهدد هويتها بإخراج نفسها من شخصيتها، أي تحويلها إلى حجر كي لا تحس باستبعاد الآخرين لها، بأن تعجزهم عن الإتيان بما يضرها [١٦٩]، ما يكشف أيضاً عن عجز الأمة العربية وقلقها الأليم من مواجهة العدم في صورة الأجيال " المجهضة من النبل والوجود معاً" [١٧٠] التي تبقى تلاحق الأمة العربية في صور من :(الأحلام الرهيبة / والصرعة الطويلة) منبعثاً منها دماراً، وموتاً، وغياباً، وعدماً، وانهياراً، فهو يقول [١٧١] :

غربة النوم رهيَبةْ

لا مصابيحٌ، ولا حراسُ ليلٍ، لا نجومْ

غيرُ جوع الريح والجدرانُ تهوي

ويقول [١٧٢] :

أبلو طوال الأمسيات السود

صمتاً يتلوى ، صرعةً تطول

وبهذا تحتج الذات بالصمت على الأخطاء التي ترتكب في العالم [١٧٣] بحق الإنسان والوجود العربي ، فلا تستطيع الأمة العربية من إشباع رغاباتها، فتبقى تعاني الغربة، والظلمة، وفقدان الأمان، وغياب بارقة الأمل مما عبر عنها الشاعر برموز من (غربة النوم / ولا مصابيح / ولا حراس ليل / ولا نجوم)، فاصبح قلق الارتقاء والثورية حلماً غير مشبع ما أوحى به رمز(جوع الريح) ، ويضع القلق الأمة وجهاً لوجه أمام الاستلاب الثقافي والفكري ما كشفت عنه صورة (الجدران تهوي)، فتموت- كما قال الشاعر- القيم في المناضل ... وبدهي أن يتعطل تطور الحياة متى انشقت إلى مادية متسفلة، متى تغورت الحيوية وخلع الوهم ظله المخدر على فجائع الواقع" [١٧٤]، فتحس الأمة العربية " المحكومة بأحاسيس الوحدة وبمذاقات الأسر" [١٧٥] بالرعب من هول الفاجعة بالجيل الجديد ، وبضياع حضورها الإنساني بوصفها دولة وحضارة .

إذ يقول [١٧٦]:

يلتقيني علفاً في دربه

أنثى غريبة

يتشهى وجعي ، يشبع

من رعبي نيوبهْ

وبهذا الضياع يتجسد الاستلاب الذي تمثله سادية الأجيال تجاه الأمة العربية ما يمثل أعظم اضطهاد للقومية والعروبة من أبنائها، ما يجعل الذات تعيش في حالة من الفزع والرعب الشديد لإحساسها بأنّها مسؤولة – كما قال ربيعة أبو فاضل- عن الأخطاء التي ترتكب من حواليها، ولأنها لا تريد أنْ تكون شاهداً على عصر تتوالى فيه الهزائم [١٧٧]، أججه حادث احتلال قناة السويس من الإنكليز والفرنسيين والكيان الصهيوني، فقد قال [١٧٨] :

ضجةُ المقهى، وعينُ الطالب المصري

في عيني، وأنباءُ القتال:

"جيشنا يضرب مصَر،

جيشنا يزحفُ، يحتلُّ القتالْ"

* * *

وبعيني وبعين الطالب المصريّ أشلاءٌ

دماءٌ من ضحايا "البور" من دمع الرجال

* * *

سرت لا أدري الى أين !

ضبابٌ موحلٌ يَعمي مصابيح الدروبْ

وبهذا الاستلاب تستشعر الذات الغربة عن الوطن بالغم، والألم ، واللاجدوى، والاضطراب، والوهن، والتوتر الحركي، وافتقاد الأمن، والانهيار، والدوار، والضياع، والتيه، وتشويش الوعي، والاندفاع، وانعدام الرؤية، واضطراب التوجيه، والتي عبر عنها بصور اخرى من قبيل(الأشلاء/ والدماء/ والضحايا البور/ ودمع الرجال/ والسير بلا هدف/ والضباب الموحل...يعمي مصابيح الدرب)، فتطلب الذات الإدانة من العالم ،لأنّها لم تسهم في عملية الدفاع عن الوجود العربي المستلب ،ما يدفع الذات إلى أن تظهر عدوانيتها وكراهيتها على نفسها كسلوك مازوشي للالتذاذ بتعذيب نفسها عززه اكثارها من افعال الأمر (أصرخوا/ أجهزوا/ مصوا/ مزقوني) في صورة الشعور بالذنب مما يجعلها –كما قال كالفن– بأن تبادر إلى الاستجداء من المصادر الخارجية بإنزال العقوبة عليها حتى تبدد بها شعورها بالذنب وتضمن لها الارتياح [١٧٩]، الذي كان في أشكال: (الإدانة الضمنية/ والتصريح القاسي بالوجود الغريب / والطرد/ والتمزيق والتفتيت/ والقتل / والاستغلال/ والذل) والتي عبر عنها بقوله [١٨٠] :

وألوفُ الأعين، الصمَّاء لا تحكي،
وتحكي : انتَ منبوذٌ غريبٌ،
أصرخوا: انكَ منبوذٌ غريب،
اجهزوا ، مصُّوا دمائي،
مزّقوني بالنيوب

* * *

وغداً يَندَك لبنانَ،
سوف تستعصي الشعوب ! !

مما يفرض على الذات اختياراً وتصميماً تحقق به أطر وجودها فكان انسحابها عن مواجهة الواقع الزائف محاولة لتحقيق حالة خلاص نفسي من أسار التوتر الداخلي المستمر الذي تحصل فيه الذات –كما قال عبد المنعم الحفني–على اشباع متخيل بدلاً من الاشباع الحقيقي ما تهرب به من مشاكل الحياة [١٨١] ، والذي عبر عنه بقوله [١٨٢] :

مَنْ يقينا سأم الصحراء

* * *

مَنْ يطرد عنّا ذلك الوحش الرهيب

* * *

مَنْ يقينا من وهلة النوم

* * *

وقوله [١٨٣] : طفلهم يولد خفاشاً عجوز
أين من يُفنى ويُحيي ويُعيد
يتولى خلقه طفلاً جديد
غَسْلُه بالزيت ، وبالكبريت
من نَتْنُ الصديد

أين من يُغني ويُحيي ويُعيد
يتولى خَلْقَ فَرخَ النسرِ
من نَسلِ العبيد

وقوله [١٨٤] :

كيف ننجو من غوايات الذنوب والجريمة

وقوله [١٨٥] :

علني ألقى خلاصاً
من قطيع يتفانى حول جيفهْ

وقد عزز هذا الهرب تكراره لاسمي الاستفهام (مَنْ/ وأين) والإلحاح فيهما إزاء مجاهيل نمطية الذات والمكان، والاسم (كيف) الذي يغلق أمام الذات طرائق الخلاص، حتى لتحس بالقلق وبخطورة الاختيار الذي ستحققه أمام نفسها وأمام الآخرين: وهي بهذا التوجس تدرك الضرورة التاريخية التي تخلق البطل الذي ينشأ رمزه-كما ذكر غوستاف يونغ- من حاجة الأنا إلى تقويته، أي حاجة العقل الواعي إلى مساعدة في مهام لا يستطيع انجازها بلا عوان، أو بدون اجتذابها لمناهل القوة التي تكمن في العقل اللاواعي [١٨٦]، ولتخلصها من عالم الماديات التافهة والأهواء والشهوات الأسرة أو الغوايات الدنيوية المتعدد الكامنة في أعماق الذات ، فتعاني الذات قلقاً وصراعًا مستمراً مع فوضوية الحركة ، واضطرابها وتزايداً في نشاطها وانحرافاتها تارة ما أوحت به ألفاظ (الغوايات/ والذنوب/ والجريمة) ومع خمود في النشاط والحركة العامة تارة أخرى ، مما كشفت عنه ألفاظ (الخفاش العجوز/ ونسل العبيد) فتجد الذات نفسها -كما يقول -زكريا إبراهيم- مالكة لحرية أليمة لا تجني من وراءها سوى المتاعب والآلام والشعور بالإثم[١٨٧]، التي تحقق حضوراً للقلق على المستقبل من الخطر الخارجي .

وبهذا الإدراك رفض ومعارضة تحقق معه الذات الوجود الذي يميزها من الآخرين ما تسعى من خلاله الى اكتشاف حقيقة الذات العربية ، بأن يكون هذا الرفض -كما قال زكريا ابراهيم- نداء يوجه بقصد التحفيز على البحث والدعوة إلى إسهامهم في الكشف عن الحقيقة الكلية الشاملة [١٨٨]، ما تثبت أصالة الأمة العربية وقدرتها على الانبعاث الحضاري ، فتغدو سلطة الضمير قلقاً تحذيرياً فاعلاً في توجيه أفعال الذات المقبلة ما يفترضُ فيها كما يقول عبد الحليم محمود- عدد من الممكنات التي تختار الذات من بينها ما تريد[١٨٩]، فتمنح تلك الخيارات الذات حركة جديدة تدب في تلك الرتابة التي تعيشها ولامعنى لها بأن تجعلها تنفتح على العالم بإضفاء عناصر الثورة والتغير والتطور مدفوعة بقوة الاحساس بإمكانية حضورها الفاعل في عالمها المرتجى بـ(لعل) حضوراً يخلصها وبلدها لبنان والأمة العربية أجمع من ذلك الوجود الاستعماري الذي

رمز له بـ(القطيع) والذي يزداد تغلغلاً وانتشاراً، فتحت تأثير هذا الأسر او الانشغال- كما عبر هيدجر- نوعاً من التوقع الذي يجعل الذات تعيش قلقاً ممضاً من مواقف الانتظار والرجاء والتطلع [١٩٠] إلى من ينتشلها وعالمها من السقوط العدمي ويرتفع بهما إلى الوجود الأصيل.

الخاتمة

يكشف البحث عن أنواع متعددة للقلق التي طبعت حياة الشاعر الخاصة والعامة بطوابع الفراغ والخوف منها: القلق الموضوعي الذي يكون كما أظهره الشاعر خليل حاوي من وجود الذات المهدد بالدمار وبعالم البورصة وبارتفاع أسعار الريال والاكتشافات العلمية وأخطارها المدمرة كالصواريخ وبالتلوث الإشعاعي، والبقايا النهارية المدمرة من ظلمٍ وانسحاقٍ وخداعٍ وشرٍ وبؤرِ الفساد والغش والفجور والرذيلة والقهر بأنماطه السياسية والاجتماعية والاقتصادية والدينية والفكرية والشعرية ، فتجلب الذات قلقاً عصابياً على نفسها إثر الحرية التي أصبحت مضمرة وإثر قهر العالم الخارجي لها مما يضطرها إلى الانطواء والارتداد والانزواء في الداخل تعاني انقساماً بين الواقع والمثال أو بين المرئي واللامرئي ، فتغدو فيه الذات صدىً للاغتراب أو الضياع ، وأكد خليل حاوي الحضور المستمر للحاضر الذي به انتقال إلى المستقبل أو صدور عن ماض إلى فراغ أو انقطاع أية إمكانية للفعل أو التجاوز أو التعالي مما يجعل الذات تستسلم للماضي وتخاف من ارتداد همه المرعب الذي سببته اخفاقات الحب المتكررة مع المرأة إثر النكوص الذي تثيره أمكنة الماضي فتعاني سلسلة متلاحقة من المخاوف والأوهام والوساوس التي تتصل بأمور لا أساس لها في الحاضر وإنما ينبع أساسها مما كبت في اللاشعور وبصورته المفزعة محدثة نمطاً من (قلق الحصار) . ويظهر القلق الأخلاقي نتيجة فقدان الذات احترامها لنفسها لتعارضها مع معايير المجتمع الاخلاقية أو الأنا المثالي ، ثم يحاول الشاعر التقنّع بأوجه عدة كوجه (الناسك / والتسامح العتيق والشجرة المسمومة / والساحر / والمهرج الحزين / والسجين في قطار / والغجري المتشرد / ووجه الطالب المحبط العاجز / ووجه الصبي المدمن على الأفيون) ليقطع الصلة بالحقائق التي من حوله بأن يتلبس شخصيات ويعيش في أجواء عوالم خاصة مما يتحول القلق إلى اضطراب عضوي أو سلوكي تتقمص معه الذات كل تلك الأوجه. ويبرز القلق الحاد (الفوبي أو الرهابي) على التهديد بفقدان (الواقع : الوطن) الذي ستفقد معه الذات الإشباع الحقيقي لحاجتها الملحة إلى الاحتماء بأمن الحياة الدافئة ويضع القلق الأمة العربية وجهاً لوجه أمام الاستلاب الثقافي والفكري فتحس بالعرب من هول

الفاجعة بالجيل الجديد ، وبضياع حضورها بوصفها دولة وحضارة أججه حادث احتلال الإنكليز والفرنسيين والكيان الصهيوني لقناة السويس ، فتطلب ذات الشاعر الإدانة من العالم ؛ لأنها لن تسهم في عملية الدفاع عن الوجود العربي المستلب ما يدفعها إلى أَن تظهر عدوانيتها على نفسها بوصفها سلوكاً مازوشياً للالتذاذ بتعذيبها في صورة الشعور بالذنب.

---

[1] ينظر: القلق ، سيغموند فرويد ، ترجمة الدكتور محمد عثمان نجاتي ، مكتبة النهضة المصرية ١٩٧٥م:٣-٤.

[2] ينظر: م . ن : ٢٣.

[3] ينظر: مبادئ علم النفس الفرويدي ، كالڤن س . هول ، تعريب دحام الكيال ، ط١ ، مطبعة العاني ، بغداد ، ١٩٦٨م.: ٧٢

[4] ينظر: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي ، عبد المنعم الحفني ،ج١ ،ج٢ ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ١٩٧٨م.: ٢/٢٥.

[5]علم النفس العام ، حسين ياسين طه ، والاستاذة اميمة يحيى علي خان ، مطابع دار الحكمة للطباعة والنشر ، بغداد ، ١٩٩٠م.: ٤٨٤.

[6]علاقة القلق بالترتيب الذهني –بحث تجريبي– ، دحام الكيالي ، ط٢ ، مكتبة النهضة ، بغداد ، ١٩٧٣م.: ١١.

[7] ينظر: القلق : ٢٠-٢٥.

[8] ينظر: سورين كيركيجارد – مؤسس الوجودية المسيحية – ، الدكتور علي عبد المعطي محمد ، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ، ١٩٨٠م.: ٣١٥.

[9] ينظر: نداء الحقيقة مارتن هيدجر ، ترجمة وتقديم ودراسة الدكتور عبد الغفار مكاوي ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٧م. : ٨٨.

[10] ينظر: القلق : ٢٦ –٢٧.

[11] ينظر: أصول الطب النفساني الدكتور فخري الدباغ ، ط٢ ، مؤسسة الكتب للطباعة والنشر ، جامعة الموصل ، الموصل ، ١٩٧٧م.: ١٠١.

[12] ينظر: م . ن : ١١٤.

[13] ينظر: العصاب والأمراض الذهنية ، ، بيير داكو ، ترجمة رعد اسكندر ، واركان بيثون ، دار التربية ، بغداد ، ١٩٨٨م. : ١٢٧.

[14] ديوان نهر الرماد ، خليل حاوي ، دار العودة ، بيروت، ١٩٦٥م. قصيدة: ليالي بيروت : ٢٦.

[15] ينظر: أصول الطب النفساني : ١١٤.

[16] العدوان البشري ، انتوني ستور ، نقله إلى العربية محمد احمد فالي وعبد الظاهر عفيفي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٥م.:١٢١ .

[17] ينظر: أصول علم النفس، الدكتور احمد عزت راجح ، ط٢ ، مطابع البصير بالاسكندرية ، ١٩٥٥م: ١٧٨.

[18] ينظر: الإنسان وصحته النفسية، الدكتور مصطفى فهمي ، مكتبة الانجلو المصرية ودار الطباعة الحديثة ، القاهرة ، مصطفى فهمي: ٣٢٣ ١٩٧١م.: ١٦٤

[19] ينظر : اللامنتمي، كولن ولسن ، نقله إلى العربية انيس زكي حسن ، ط٢ ، دار الملايين ، بيروت ، ١٩٦٣م.: ١٧٥.

[20] ديوان الناي والريح، ، خليل حاوي ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٦١م : ١٨٢.

[21] م. ن والقصيدة: ١٨٨.

[22] م . ن ، و القصيدة: ١٧١–. ١٧٢

[23] الوجودية ، جون ماكوري ، ترجمة الدكتور الامام عبد الفتاح ، مراجعة الدكتور فؤاد زكريا ، مطابع الأنباء ، الكويت ، ١٩٨٢م.: ٢٤٦.

[24] ينظر: نداء الحقيقة :١١٠.

[25] سورين كير كيجارد : ٣١٩.

[26] ينظر: ليونارد دافنشي –دراسة في السلوك الجنسي الشاذ– ، سيغموند فرويد ، ترجمة عبد المنعم الحفني ، ط٣ ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، بيروت–لبنان ، ١٩٨٢٢م.:٩.

[27] ينظر: خليل حاوي ، ريتا عوض ، ط١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨٣م.: ٢٠.

[28] م . ن والصفحة.

[29] ينظر: القلق : ٣٩–٤١.

[30] أصول الطب النفساني : ١٢٠.

[31] ديوان نهر الرماد، قصيدة: ليالي بيروت :٢٦.

[32] ديوان بيادر الجوع ، خليل حاوي ، ط٢ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٦٥م. :٢١٨.

[33] ديوان نهر الرماد قصيدة دعوى قديمة :٢١٨.

[34] ينظر: " نهر الرماد" : رائد الاتجاه الوجودي ، عفاف بيضون ، مجلة الآداب، مج٦، ع٥ ، السنة السادسة، ١٩٥٨،ص٣٢.

[35] ينظر: أصول الطب النفساني:٥١.

[36] المرئي واللامرئي ، موريس ميرلوبونتي ، ترجمة الدكتورة سعاد محمد خضر ، مراجعة نيقولا داغر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٧م.:٧٦.

[37] ينظر: النفس– انفعالاتها وأمراضها وعلاجها–، علي كمال ، ط٢ ، طبع الدار العربية ودار واسط للدراسات والنشر والتوزيع ، بغداد ، ١٩٨٣م. :٢٢٧–٢٣٣.

[38] ينظر: القلق: ٤٢–٤٣.

[39] من جحيم الكوميديا، خليل حاوي ، ط١ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٩م. قصيدة : في بلاد الغربتين: ٣٧–٣٨.

[40] ديوان الناي والريح ، قصيدة : السندباد في رحلته الثامنة :٢٥٨–٢٥٩.

[41] ينظر: الاغتراب والوعي الكوني ، دراسة في هيجل وماركس وفرويد، مراد وهبة ، مجلة عالم الفكر، مج ١٠، ع١، ١٩٧٩. ص١٠١.

[42] ينظر: مقابلة أدبية مع : خليل حاوي- تصفية العالم من رموز الانحطاط ، ماجد السامرائي ، مجلة الآداب ، ع ١٠-١١، ١٩٧٨، ص١٥.

[43] ينظر: ماهي الفلسفة ؟ كير يلينكوو كور شونوفا ، دار التقدم ، موسكو ، ١٩٨٧. : ٢٠٠.

[44] ديوان الرعد الجريح ، خليل حاوي ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٩م. قصيدة: ضباب وبروق:٣١.

[45] ينظر: الزمن في الأدب، هانز ميرهوف ، ترجمة اسعد رزق ، مؤسسة سجل العرب ، القاهرة ، ١٩٧٢م.:٢٠

[46] ديوان الناي والريح، قصيدة: وجوه السندباد :١٩٥.

[47] ديوان بيادر الجوع، قصيدة: الكهف :٢٨٨.

[48] ينظر: الزمان الوجودي، عبد الرحمن بدوي، ط٢ ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٥م. :٧٣-٧٤.

[49] ينظر: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي الحديث، الدكتور عبد الحميد جيده ، ط١ ، مؤسسة نوفل ، بيروت ، ١٩٨٠م.:٢٥٩.

[50] ينظر: العتبة الباردة، خليل حاوي، مجلة الأديب، ج ١١، ،١٩٥٦، ص٥.

[51] ينظر: من الكائن إلى الشخص ، الدكتور محمد عزيز الحبابي، دار المعارف ، مصر، ١٩٦٢ م. :٤٠.

[52] ينظر: المدخل إلى علم النفس الحديث ، ركس نايت ، ومرجريت نايت ، تعريب الدكتور عبد علي الجسماني ، مكتبة آفاق عربية ومكتبة الفكر العربي، بغداد ، ١٩٨٤م. :٣٤١.

[53] العتبة الباردة، خليل حاوي، مجلة الأديب، ج١١، ، ١٩٥٦، ص٥.

[54] الزمان الوجودي :١٦٥.

[55] ينظر: تفسير الأحلام ، سيغموند فرويد ، ترجمة مصطفى أصفوان ، راجعه مصطفى زيور ، دار المعارف ، مصر ، بلا تاريخ.: ٥٦٦.

[56] ينظر: الأمراض النفسية العصبية علمياً- عملياً- تشخيصياً- علاجياً- عزيز فريد ، الشركة العربية للطباعة والنشر ، بلا تاريخ.: ٢٢.

[57] ينظر: الزمان الوجودي :١٦٧.

[58] ينظر: أصول علم النفس: ١٨٢.

[59] م. ن :١٨٣.

[60] العتبة الباردة، خليل حاوي، مجلة الأديب، ج١١، ، ١٩٥٦،ص٥.

[61] ينظر: سارتر والوجودية : ٧٩.

[62] حكايات مع الأدباء –رفاق سبقوا– ، ياسين رفاعية ، الرس للكتب والنشر ، الرياض ، بلا تاريخ.: ١٩٥.

[63] الكابوس: حلم مخيف يوقظنا من نومنا في هلع ، ينظر: الحلم والكابوس ، ج١ ، هادفيليد: ٢٥٧.

[64] ينظر: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي ، عبد المنعم الحفني ، ج١ ، ج٢ ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ١٩٧٨م.: ٢٩/٢.

[65] ديوان نهر الرماد ، قصيدة: ليالي بيروت : ٢٥.

[66] ينظر: حكايات مع الأدباء : ١٩٥.

[67] ينظر : فكرة الجسم في الفلسفة الوجودية، ، الدكتور حبيب الشاروني ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٤م.:٦٧.

[68] ديوان الناي والريح، قصيدة : وجوه السندباد : ١٩٣– ١٩٤، ١٩٦–١٩٧.

[69] م . ن ،القصيدة : ٢١٢–٢١٣.

[70] ديوان الناي والريح ، القصيدة : ٢٢٢.

[71] ديوان الرعد الجريح ، قصيدة : الرعد الجريح : ٤٥.

[72] ينظر: أصول الطب النفساني : ٢٢٣–٢٢٥.

[73] ينظر: وجوه السندباد ، الحكمة (مقال ملحق بديوانه) : ٤٠١–٤٠٢.

[74] ديوان الناي والريح ، قصيدة: وجوه السندباد : ٢٢١.

[75] ينظر: قلق الموت ، أحمد محمد عبد الخالق ، مطابع الرسالة ، كويت ، ١٩٨٧م.: ٩٢.

[76] ينظر: مبادئ علم النفس ، الدكتور يوسف مراد ، ط٧ ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٨٧م.: ٢٥٥.

[77] ينظر: خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره ، إيليا الحاوي ، ط١ ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٨٤م.: ١٣٢.

[78] ينظر: مشكلة الحياة ، الدكتور زكريا ابراهيم ، دار مصر للطباعة ، ١٩٧١م. : ٢٠١.

[79] ينظر: القلق : ٣٤.

[80] الرعد الجريح ، قصيدة: الرعد الجريح : ٤٧.

[81] ينظر: خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره :١٣٢-١٣٣.

[82] ينظر: تأملات وجودية ، زكريا ابراهيم : ٧٩-٨٠.

[83] ينظر: علم النفس العام : ٢٨٠-٢٨١.

[84] ينظر: دراسات نقدية في النظرية والتطبيق ، محمد مبارك : ١٥٠.

[85] مشكلة الفن ، الدكتور زكريا ابراهيم ، دار مصر للطباعة ، ١٩٧٦م.: ١٨٣.

[86] ينظر: مشكلة الحياة: ٣١١.

[87] ينظر: أصول الطب النفساني : ١١٢.

[88] ديوان الناي والريح، قصيدة: عند البصارة : ١٥١-١٥٢.

[89] م . ن ، قصيدة: وجوه السندباد : ٢١٥.

[90] ينظر: ديوان الناي والريح ، قصيدة: عند البصارة : ١٥١.

[91] ينظر: المضمون الوجودي في الناي والريح ، إيليا الحاوي ، مجلة الآداب ، مج٩،ع٤ ، ١٩٦٤، ص١٩.

[92] ينظر: مدارات نقدية في إشكالية النقد الحداثة والإبداع، فاضل ثامر ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٧م. : ٣٥٥.

[93] ينظر: ديوان الناي والريح، قصيدة: عند البصّارة : ١٥٥.

[94] ينظر: م . ن ، القصيدة : ١٥٤.

[95] ينظر :النقد الأدبي الحديث ، محمد غنيمي هلال ، دار الثقافة ودار العودة ، بيروت ، ١٩٧٣م.: ٤١٨- ٤١٩.

[96] ديوان الناي والريح ، قصيدة: عند البصارة : ١٥٥.

[97] ينظر: مبادئ علم النفس الفرويدي ، كالفن س . هول ، تعريب دحام الكيال ، ط١ ، مطبعة العاني ، بغداد ، ١٩٦٨م. :٤٢٩.

[98] ديوان الناي والريح، قصيدة: عند البصّارة : ١٥٦.

[99] ينظر: أصول الطب النفساني : ١٤٠.

[100] ديوان الناي والريح ، قصيدة: عند البصّارة : ١٥٧–١٥٩.

[101] ينظر: مشكلة الإبداع الفني– رؤية جديدة – علي عبد المعطي محمد ، دار الجامعات العربية ، الاسكندرية ، بلا تاريخ.: ١٩٦،٣٩٣.

[102] ينظر: ديوان الناي والريح ، قصيدة: عند البصّارة :١٦٠–١٦٢.

[103] ينظر: الإنسان والبحث عن الحقيقة، دولوماي، ترجمة جيمي بشاي، مجلة الآداب ، مج٩، ع٤، ، ١٩٦١، ص٢٥.

[104] ينظر: دراسات في الفلسفة الوجودية ، عبد الرحمن بدوي ، ط١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨١م.:٩٣.

[105] ديوان الناي والريح ، قصيدة: وجوه السندباد : ١٩٣–١٩٤.

[106] ينظر: ديوان الناي والريح ، والقصيدة (وجوه السندباد) : ١٩٤.

[107] ينظر: ديوان الناي والريح : ١٩٧–٢٠٠.

[108] ينظر: علم الطّباع، الدكتور سامي الدروبي ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٦١م.: ١٦.

[109] ينظر: أصول الطب النفساني : ١٠١.

[110] ينظر: سارتر والوجودية : ١١٠.

[111] ينظر: ديوان الناي والريح، قصيدة: وجوه السندباد :٣٠٢–٣٠٥.

[112] م . ن والقصيدة : ٢٠٥–٢٠٦.

[113] ينظر: ديوان الناي والريح ، القصيدة : وجوه السندباد : ٢٠٦–٢٠٨.

[114] ينظر: الشخصية والصحة النفسية ، عطية محمود هنا ، وعبده ميخائيل رزقي، وعزيز داؤد ومحمد مصطفى الشعيني ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٠م.: ٨٣.

[115] ديوان الناي والريح، قصيدة السندباد في رحلته الثامنة : ٢٣٦.

[116] مقدمة في نظرية الأدب ، عبد المنعم تليمه ، ط٢ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٩م.: ٧٧.

[117] الرعد الجريح، قصيدة: الرعد الجريح : ٧٩.

[118] ديوان نهر الرماد، قصيدة: السجين : ٧٦.

[119] ديوان نهر الرماد، قصيدة: ليالي بيروت : ٢٦.

[120] ويقصد بها الوعي بالذات ، وهو ان يكون للمرء باستمرار كيان متميز عن الاخرين، ينظر :موسوعة علم النفس والتحليل النفسي ، عبد المنعم الحفني ، ج١ ،ج٢ ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ١٩٧٨م.: ٣٧٩/١

[121] الزمان الوجودي ، عبد الرحمن بدوي ، ط٢ ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٥م.:١٧٠.

[122] ينظر: صراعاتنا الباطنية –نظرية بناءة عن مرض العصاب –، الدكتورة كارين هورني ، ترجمة عبد الودود محمد الحلبي ، مراجعة حيدر اسماعيل المغازجي ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٨م.: ١٠٧.

[123] ينظر: أصول الطب النفساني: ١١٤.

[124] ديوان نهر الرماد ، قصيدة: ليالي بيروت : ٢٢.

[125] الرعد الجريح ، قصيدة: الأم الحزينة : ١٥.

[126] ينظر: ما الفلسفة ؟ ما الميتافيزيقيا ؟ هيلدرلن وماهية الشعر ، هيدجر: ١١١.

[127] ديوان بيادر الجوع ، قصيدة: لعازر : ٣٢٨–٣٢٩.

[128] الرعد الجريح، قصيدة : الأم الحزينة :١٥.

[129] حكايات مع الأدباء –رفاق سبقوا– ، ياسين رفاعية ، الرس للكتب والنشر ، الرياض، بلا تاريخ. : ١٩٥

[130] اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، الدكتور احسان عباس ، مطابع اليقظة ودار القيس ، الكويت ، ١٩٧٨م.:.

[١٣١] تشير الأسطورة إلى ان مسخا رهيباً سمي بالسفينكس يسيطر على الطريق المؤدي الى مدينة يثبيس، ويوقف جميع المسافرين طالباً منهم حل لغز من الغازه، ثم يقوم بالتهام كل من لا يستطيع حله

وسط رعب الناس ، ينظر: معجم الأساطير ، لطفي الخوري ، ج١ ، ج٢ ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد

، ١٩٩٠م. : ١/٧٧-٧٨ .

[132] ينظر: الحلم والكابوس ج. ا. هادفيليد ، مكتبة صلاح الدين محمد لطفي ، مراجعة الدكتور عبد العزيز القوصي ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، بلا تاريخ. :٢٥٧ .

[133] ينظر: قلق في الحضارة، فرويد : ٩٠ .

[134] ينظر: خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره : ٦٨-٦٩ .

[135] ينظر: أصول الطب النفساني : ١٩٦ .

[136] ينظر: محاضرات تمهيدية جديدة في التحليل النفسي ، سيغموند فرويد ، ترجمة جورج طرابيشي ، بيروت ، بلا تاريخ. : ١٠٢ .

[137] ينظر: النفس – انفعالاتها وأمراضها وعلاجها- الدكتور علي كمال ، ط٢ ، طبع الدار العربية ودار واسط للدراسات والنشر والتوزيع ، بغداد ، ١٩٨٣م. : ١٧٧ .

[138] ينظر: خطر الإنسان، برتراندل راسل، ترجمة جرجس عبده ، مجلة الأديب ، ج٣ ، ١٩٧٣، ص١٢ .

[139] ديوان الناي والريح، قصيدة: وجوه السندباد : ٢٠٨-٢٠٩ .

[140] ينظر: القلق : ١٨٠ .

[141] ينظر: ثورة الفكر في أدبنا الحديث ، غالي شكري ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، بلا تاريخ. : ١٧١ .

[142] ينظر: نظرية التحليل النفسي في العصاب ، ارنولد فينخل ، ترجمة الدكتور صلاح محجمو ، وعبده ميخائيل رزق ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٩م. : ٢/٥٠ .

[143] ينظر: بيادر الجوع، قصيدة: جنية الشاطئ :٢٩٣ .

[144] ينظر: مقابلة أدبية مع : خليل حاوي – تصفية العالم من رموز الانحطاط – ماجد السامرائي ، مجلة الآداب ع١٠ – ١١، ١٩٧٨، ص١٧.

[145] ينظر: ديوان بيادر الجوع ، قصيدة: جنية الشاطئ : ٢٠٣–٣٠٣.

[146] القلق : ٢٥، ١٢٧–١٢٨، ١٤٣.

[147] ينظر: القلق – دراسات عن القلق والأمراض النفسية الشائعة–، مصطفى عبد السلام الهيتي ، ط٢ ، مكتبة النهضة ، بغداد ، ١٩٨٥م.– : ١٣.

[148] ينظر: الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث الدكتور ماهر حسن فهمي ، معهد البحوث والدراسات العربية ، القاهرة ، ١٩٧٠م.:١١٠.

[149] ينظر: تفسير الأحلام : ١١٤.

[150] ينظر: نظرية الأحلام ، سيغموند فرويد ، ترجمة جورج طرابيشي ، ط٢ ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٢م.: ٢٢ ، ٦٥.

[151] ينظر: علم ما وراء النفس، سيغموند فرويد ، ترجمة جورج طرابيشي ، ط١ ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٧٩م.: ٩٧–٩٨.

[152] ينظر: ديوان نهر الرماد ، قصيدة: ليالي بيروت : ٢٥.

[153] من جحيم الكوميديا ، قصيدة: جسد خفي : ١١٠.

[154] خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره :٧٥.

[155] إحسان عباس والنقد الأدبي ، محيي الدين صبحي ، الدار العربية للكتاب، تونس ، ١٩٨٤م.: ١٥.

[156] هو التبصر بالأسباب التي دفعت المرء إلى سلوك معين ، أو فهم المرء لنفسه ، ينظر: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي : ٢٧٦/١.

[157] ينظر: الشعر العربي المعاصر– قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية– ، الدكتور عزالدين اسماعيل ، ط٢ ، دار العودة ودار الثقافة ، بيروت ، ١٩٧٢م. : ٣٥٧.

[158] ينظر: خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره : ٥٧.

[159] ينظر: ديوان الرعد الجريح ، قصيدة ضباب وبروق : ٣١-٣٢ .

[160] ديوان نهر الرماد ، قصيدة: حب وجلجلة :١٠١ .

[161] الرعد الجريح، قصيدة: الرعد الجريح : ٤٧ .

[162] علم ما وراء النفس : ٩٩ .

[163] ينظر: الإنسان وصحته النفسية : ٨٣ .

[164] ديوان الناي والريح ، قصيدة: عند البصّارة : ١٥٦ .

[165] ينظر: فلسفة الشعر الغربي الحديث ، مجلة الآداب ، خليل حاوي ، مج ١٠، ع٣، ١٩٦٢، ص١٨ .

[166] ينظر: أصول الطب النفساني : ١١٣ .

[167] ديوان بيادر الجوع ، قصيدة: لعازر: ٣٣١ .

[168] من جحيم الكوميديا، قصيدة : قطار المحطة : ١٩ .

[169] ينظر: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي :١٠٧/١ .

[170] الكون والفساد ، مطاوع صفدي ، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع٢٦، ١٩٨٣، ص١٦ .

[171] ديوان بيادر الجوع ،قصيدة: لعازر: ٣٥٥ .

[172] من جحيم الكوميديا ، قصيدة: صدفة : ٩١ .

[173] ينظر: مدخل إلى أدبنا المعاصر، ربيعة ابي فاضل ، ط١ ، دار الجيل ، بيروت ، ١٩٨٥م. : ١٦٩ .

[174] ديوان بيادر الجوع، قصيدة: لعازر، المقدمة: ٣١٠ ، ٣١٢ .

[175] غادر بقرار وترك صمته ، يمنى العيد، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع٢٦، ١٩٨٣، ص٦٥ .

[176] ديوان بيادر الجوع، قصيدة : لعازر: ٣٢٢-٣٣٣ .

[177] ينظر: مدخل إلى أدبنا المعاصر: ١٦٩ .

[178] في بلادهم، خليل حاوي، مجلة و الآداب : مج٥، ع٢، السنة الخامسة،١٩٥٧ ص١٠ .

[179] ينظر: مبادئ علم النفس الفرويدي :٨٢ .

[180] في بلادهم، خليل حاوي، مجلة الآداب ، مج٥، ع٢، ١٩٥٧، ص١٠ .

[181] ينظر: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي : ٢٣٧/١ .

[182] ديوان نهر الرماد، قصيدة: ليالي بيروت: ٢٢ ،٢٥ .

[183] م . ن ، قصيدة: الجسر: ٣٦ .

[184] ديوان نهر الرماد ، قصيدة: ليالي بيروت : ٢٤ .

[185] من جحيم الكوميديا، قصيدة: صلاة : ٢٩ .

[186] ينظر: الإنسان ورموزه : ١٦٠ .

[187] ينظر: مشكلة الحرية : ١٦١ .

[188] ينظر: مشكلة الحرية : ٢٣٣ .

[189] ينظر: الإبداع والشخصية –دراسة سيكولوجية- عبد الحليم محمود السيد ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٧١م. ٢٤٣ .

[190] ينظر: نداء الحقيقة:١١٠ .

مقدمة القصيدة والمصطلحات المقاربة لها

دراسة مفهوماتية نقدية

أ.م.د. غيداء احمد سعدون

ملخص البحث

يتناول هذا البحث مصطلح مقدمة القصيدة والمصطلحات المقاربة له والتي تنضوي تحت مفهومه مثل : (الابتداء والاستفتاح والمطلع والاستهلال) والتي تسبق احياناً بكلمة (حسن أو براعة) مع تسويغ اختيار مصطلح (مقدمة القصيدة) من دون سواه، كما يشتمل على ابرز مقاييس الجودة التي حبذها وأوصى بها النقاد العرب القدامى في مقدمات القصائد، الى جانب عدد من تفسيرات القدماء والمعاصرين لتلك المقدمات امثلة على مدى الاهتمام بهذه الظاهرة وتفسيرها والاشارة إلى أبحاث ودراسات تناولتها . ويشتمل كذلك على اشارات سريعة الى التطورات التي طرأت على مقدمة القصيدة منذ عصر ما قبل الإسلام وامتداداً عبر العصور .

The prelude of the poem
As a critical term
In attributive and historic approach

Summary

This research tackles the poem prelude as critical term, and the close terms which are included in its sense like (Ibtida , Istiftah, Matla, and Istihlal) which are sometimes preceded by ward (Husn or Bara'a:) which means fair or proficiency. We have preferred the term "Moqaddimat ul Qasida "(the prelude of the poem) to other because it contains the preferable scales of goodness which the critics have preferred and the classic Arab critics have recommended in pomes preludes besides many classic and contemporary commentaries to these preludes. They are instances of the extents of the importance of this phenomenon and its interpretation.

We have referred to the researches and studies, which tackled this phenomenon. Besides, many quick allusions concerning the developments of the poem prelude- since pre- Islamic period and through Islamic age.

اولاً: مقدمة القصيدة والمصطلحات المقاربة لها:

المقدمة لغة: القِدَم والقُدمَةُ : السابقة في الأمر، ومقدمة الجيش بكسر الدال : أوله، وقيل إنه يجوز بفتح الدال. ومنه قولهم: المقدمة والنتيجة، ومقدمة كل شيء اوله، وقد استعير لكل شيء فقيل: مقدمة الكتاب، ومقدمة الكلام، وغيرها[١] .

مقدمة القصيدة اصطلاحاً: استعير لفظ (مقدمة) للدلالة على أول الكلام ، وأول الكتاب ،وأول الخطبة ، وأول المسرحية، وقد استعير للقصيدة ايضاً في قولهم (مقدمة القصيدة) [٢]لِيُدَلَ به على الجزء الاول من القصيدة غير المُباشر في موضوعها، سواء أكان هذا الجزء مؤلفاً من بيت واحد او من عدة ابيات وصولاً الى الغرض او الموضوع الاساس لها، و(مقدمة القصيدة) ظاهرة شعرية قديمة متوارثة، اشار الى مفهومها عدد من النقاد، وكثيراً ما كان حديثهم عنها يدور في كونها مقدمات لقصائد المديح دون غيرها من القصائد[٣] مثل:

أ. (الابتداء) او (المبادئ):

ذكر ابن منظور في لغة (بدأ) : ((البدء: فعل الشيء اول. . . وبدأت الشيء: فعلته ابتداءً))[٤] وقد استخدم عدد من النقاد والبلاغيين القدامى مصطلح (الابتداء) و(المبادئ) للدلالة على البيت الاول، واحياناً على الشطر الاول من ذلك البيت او على البيتين الاولين ، وقد يستشهدون عليه بثلاثة ابيات او اكثر سواء أكانت القصيدة تتناول موضوعها مباشرة او كانت مسبوقة بمقدمة، ومن هؤلاء : الجاحظ (٢٥٥ه) وابن المعتز (٢٩٦م)، وابن طباطبا (٣٢٢ه)، والآمدي (٣٧٠ه) والمرزباني (٣٨٤ه) وابو هلال العسكري (٣٩٥ه)، والشريف المرتضى (٤٣٦ه) ، وابن رشيق القيرواني (٤٥٦ه) وابن سنان الخفاجي (٤٦٦ه) واسامة بن منقذ (٥٨٤ه) وابن الاثير الجزري

---

[١] لسان العرب المحيط: مادة (قدم) .

[٢] في كتاب ارسطو طاليس في الشعر، نقل ابي بشر متي بن يونس: ٤٦، ومعجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس: ٢٠٨ اشارات الى ان مصطلح المقدمة قد استخدم في عدد من الانواع الأدبية الاخرى مثل الخطابة والمسرحية قبل استخدامه في الشعر.

[٣] من ذلك على سبيل المثال: الشعر والشعراء لابن قتيبة : ٧٤/١-٧٥ وسر الفصاحة : لابن سنان الخفاجي: ٣١ والتبيان: لابن الزملكاني: ١٨٤ ، والطراز ليحيى بن حمزة العلوي ١٧٩/٣ وخزانة الأدب لابن حجة الحموي: ١٦٠، وكما ذكر الدكتور يوسف حسين بكار في كتابه: بناء القصيدة العربية: ٢٩٨-٢٩٩ ان ابن رشد يخص بكلامه مقدمات القصائد المدحية حسب.

[٤] لسان العرب: مادة (بدأ) .

(٦٣٧ه) وابن ابي الاصبع المصري (٦٥٤ه) وحازم القرطاجني (٦٨٤ه) وابن الاثير الحلبي (٧٣٧ه) والخطيب القزويني (٧٣٩ه) ويحيى بن حمزة العلوي (٧٤٩ه) وابن القيم الجوزية (٧٥١ه) وابن حجة الحموي (٨٣٧ه) [١] .

ومن خلال ما استشهد به على انه (ابتداء) يبدو لنا ان اغلبهم قصد به : المعنى الاول المكتمل في القصيدة سواء اكان مكتملاً في شطر البيت الاول ام في تمامه، ام فيما يليه من ابيات- بينما انفرد السيد الجرجاني (٨١٦ه) بمفهوم غريب له بقوله: ((الابتداء: هو جزء من المصراع الثاني)) [٢] .

ب . (الافتتاح) او (الاستفتاح) او (المفتتح) او (الافتتاحية):

جاء في لغة (فتح): ((فَتَحَ كمنع ضد اغلق كفَتح وافتتح.. وفاتحة الشيء أوله)) [٣] . اما مفهوم هذا المصطلح فقد كان موضع خلاف ايضاً. اذ اشار ارسطو بمصطلح (الافتتاحية) لما يبدأ به العزف على الناي[٤] . واستخدمه الآخرون للدلالة على اول القصيدة دون تحديد لحجم هذا الاول ومنهم : الجاحظ (٢٥٥ه)، وابن طباطبا (٣٢٢ه)، والتنوخي (٣٨٤ه) وابو هلال العسكري (٣٩٥ه) ، وابن رشيق القيرواني (٤٥٦ه) وابن الاثير الجزري (٦٣٧ه) وحازم القرطاجني (٦٨٤ه)، ويحيى بن حمزة العلوي (٧٤٩ه) وابن القيم الجوزية (٧٥١ه) وابن معصوم المدني (١١٢٠ه) [٥] . بينما استخدم الكلاعي (٥٤٣ه)

---

[١] وذلك في المؤلفات الاتية وبحسب الترتيب: البيان والتبيين : ١١٢/١ كما اشار الدكتور ميشال عاصي في كتابه: مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ : ٩٨ الى ان مفهوم الابتداء عند الجاحظ يدل على البيت الاول من القصيدة او على الفقرة الاولى من البيت الاول ، البديع: ٧٥، عيار الشعر: ١٢٢، الموازنة بين ابي تمام والبحتري: ٣٨٤-٤٤٢، الموشح: ٤٩و ٤١٦ كتاب الصناعتين: ٥٥، ٥٨ و ٤١٣ و٤٣٥ و ٤٣٧، الشهاب في الشيب والشباب ٩ و ١٢ و ٢١ و ٢٩ و ٦٠ و ٦١ و ٦٢ و ١٠١ و ١٠٥ ، العمدة: ٢١٧/١، سر الفصاحة: ١٧٥، البديع في نقد الشعر: ٢٨٥ و٢٩٨، المصل السائر: ٢٣٦/٢ وكذلك في كتابه كفاية الطالب: ٥٢، وتحرير التحبير: ١٦٨، نهج البلاغة: ٣١٠، جوهر الكنز: ٢١٨، الايضاح: ٤٢٨/٢، وفي كتابه تلخيص المفتاح : ٢٤١-٢٤٤، الطراز: ٢٦٦/٢، الفوائد المشوق الى علوم القران وعلم البيان: ١٣٧، خزانة الأدب: ١٩/١.

[٢] التعريفات: ٢ .

[٣] القاموس المحيط للفيروز ابادي: مادة (فتح) .

[٤] الخطابة، ترجمة عبدالرحمن بدوي: ٢٣٥ .

[٥] وذلك في المؤلفات الآتية وبحسب الترتيب: البيان والتبيين: ١١٥/١ وكذلك اشار الدكتور ميشال عاصي في كتابه: مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ: ٩٨ الى انه كثيراً

مصطلح الاستفتاح لبداية الكلام في النثر[١] .

ج -(المطلع):

من ((طلع الكوكب والشمس طلوعاً ومَطِلعاً ومَطلَعاً ظهر، كأطلع وهما للموضع ايضاً))[٢] . ولم يتفق النقاد والبلاغيون القدامى على مدلول هذا المصطلح ، فأرسطو يخصه لبدء الشعر دون تحديد لحجم هذا البدء[٣]، واستشهد به آخرون على البيت الاول واحياناً عليه مع ما يليه من ابيات قليلة، من اولئك : ابن العميد (٣٦٠ه) وابو هلال العسكري (٣٩٥ه)، والثعالبي (٤٢٩ه) والطيبي (٧٤٣ه) وصفي الدين الحلي (٧٥٠ه)، وابن حجة الحموي (٨٣٧ه) [٤] في حين ان ابن رشيق (٤٥٦ه) يؤكد على ان مصطلح (المطلع) يدل على ما يقع في اول البيت الشعري وليس على البيت الاول من القصيدة فيقول في ذلك: ((من الناس من يزعم ان المطلع والمقطع اول القصيدة واخرها وليس ذلك بشيء، لانا نجد كلام جهابذة النقاد اذا وصفوا قصيدة قالوا : حسنة المواقع، جيدة المطالع ولا يقولون المقطع والمطلع، وفي هذا دليل واضح، لان القصيدة انما لها اول واحد، وآخر واحد، ولا يكون لها أوائل واواخر الا على ما قدمت من ذكر الابيات والأقسمة وانتهائها)) [٥] .

ويبدو أن هذا الرأي لابن رشيق جعل عدداً من النقاد اللاحقين يتراوحون في دلالة (المطلع) على: اول بيت في القصيدة تارة، وعلى اول ما يقع من ابياتها تارة اخرى، ومن هؤلاء : ابن الاثير الجزري (٦٣٧ه) وحازم

ما يورد مصطلح (الاستفتاح) مرادفا لمعنى (الابتداء) الذي يفهم منه انه يدل على البيت الاول من القصيدة او على الفقرة الاولى من البيت الاول؛ عيار الشعر: ١١٢، وفي معجم النقد العربي القديم للدكتور احمد مطلوب : ٢٠٠/١، اشارة الى ان مصطلح (الافتتاح) تسمية التنوخي (نقلاً عن الاقصى القريب:٨٥) ،كتاب الصناعتين: ٤٣١، العمدة: ٢١٧/١ و ٢٢٥، المثل السائر :ابن الأثير ٢٣٦/٢ وفي كتابه كفاية الطالب: ٥٢ و ٥٣ ، منهاج البلغاء: ٣١٠ و ٣٨٤، الطراز: ٢٦٦-٢٦٧ و ٢٧٥، الفوائد: ١٣٧، انوار الربيع في انواع البديع: ٧٤/١ .

[١] احكام صنعة الكلام: ٥٥ .

[٢] القاموس المحيط: مادة (فتح) .

[٣] الخطابة: ٢٣٥ .

[٤] وذلك في المؤلفات الاتية وبحسب الترتيب: الكشف عن مساوئ المتنبي للصاحب بن عباد الملحق بكتاب، الابانة عن سرقات المتنبي للعميدي: ٢٩، كتاب الصناعتين: ٥٥، يتيمة الدهر: ١٩٠/١، التبيان في البيان: ٣٨٧، معجم النقد العربي القديم: ٢٨٧/١ (نقلاً عن شرح الكافية البديعية: ٧٥) خزانة الأدب : ١٩/١ .

[٥] العمدة: ٢١٥/١-٢١٦ .

القرطاجني (٦٤٨ه) وابن الاثير الحلبي (٧٣٧ه) [١] . وجعل غيرهم يقرنون مصطلح (المطلع) بغيره من المصطلحات كـ(المبادئ) او (الافتتاحات) ليدلوا به على اول القصيدة، ومنهم: اسامة بن منقذ (٥٨٤ه) الذي أفرد قسماً بعنوان ((باب المبادئ والمطالع))[٢] . وابن القيم الجوزية الذي افرد قسماً بعنوان ((حسن المطالع والمبادئ ويقال فيه حسن الافتتاح)) [٣] وما ذلك الا دليل على قوة الحجة والرأي اللذين جاء بهما ابن رشيق للدلالة على ما يرد في اوائل الابيات الشعرية.

د. (الاستهلال):

لغة من ((الهَلال بالفتح أول المطر ويكسر...، وهَلَّ المطر اشتد انصبابه كانهل واستهل... واستهل الصبي رفع صوته بالبكاء)) [٤] . وارسطو يخص هذا المصطلح للدلالة على بدء الكلام[٥] . بينما يكاد يتفق اغلب النقاد والبلاغيين القدامى على أن (الاستهلال) هو أن يُبتدأ بما يدل على الغرض الاساس، ومنهم: القاضي الجرجاني (٣٩٢ه) والخطيب التبريزي (٥٠٢ه) وابو الطاهر البغدادي (٥١٤ه) وابن الاثير الجزري وحازم القرطاجني وابن الزملكاني (٦٥١ه) وابن الاثير الحلبي والخطيب القزويني والطيبي وابن القيم الجوزية والسيد الجرجاني وابن حجة الحموي وابن معصوم المدني [٦] .

وقام ابن ابي الاصبع بالتفريق بين مصطلحي (براعة الاستهلال) و(حسن الابتداء) ، حيث يرى ان المصطلح الاول يدل على ان يبدأ المتكلم بما يريد تكميله وان وقع في اثناء القصيدة، في حين يختص المصطلح الثاني بابتداء القصيدة حسب[٧] . وذكر ابن حجة الحموي ان (براعة الاستهلال) فيها زيادة على (حسن الابتداء) ؛ اذ يكون مطلع القصيدة دالاً على

---

[١] وذلك في المؤلفات الاتية وبحسب الترتيب: المثل السائر: ٢٣٦/٢ وفي كتابه كفاية الطالب: ٥٢-٥٤، منهاج البلغاء: ٢٨٢-٢٨٦ و ٣٠٩، جوهر الكنز: ٢١٨.

[٢] البديع في نقد الشعر: ٢٨٥.

[٣] الفوائد: ١٣٧.

[٤] القاموس المحيط: مادة (هلل).

[٥] الخطابة: ٢٣٥.

[٦] وذلك في المؤلفات الاتية وبحسب الترتيب: الوساطة بين المتنبي وخصومه: ٤٨، الوافي في العروض والقوافي: ٢٨٤، قانون البلاغة في النقد والنثر والشعر: ١١٦ ، كفاية الطالب: ٥٣، منهاج البلغاء: ٣٠٩ و٣٨٢، التبيان في علم البيان: ١٨٣، جوهر الكنز: ٢٢٢، الايضاح: ٤٣١/٢، وكتابه مختصر تلخيص المفتاح: ٢٤٢، التبيان في البيان: ٣٧٨ ، الفوائد: ١٣٩، التعريفات: ١٧ و٣٧ خزانة الأدب: ٣٠/١، انوار الربيع: ٥٣/١.

[٧] تحرير التحبير: ١٦٨.

ما بنيت عليه، وهو من تفريع المتأخرين[١] . وقد سبق هؤلاء كل من ابن المقفع (١٤٢ه) والجاحظ وابن طباطبا في استحسان دلالة اول الكلام على الغرض ولكن دون ان يذكروا المصطلح[٢] .

ولابد من الاشارة الى ان الكثير من اولئك البلاغيين والنقاد القدامى يقدمون لهذه المصطلحات (الابتداء، والمبادئ، والافتتاح، او الاستفتاح، او المفتح، او الافتتاحية، والمطلع والاستهلال) بكلمات (حسن او تحسين او براعة) وذلك اذا استحسنوا القول فيها .

كما ان هناك مصطلحات اخرى مقاربة ولكنها اقل استخداماً من هذه مثل: (صدر الكلام)[٣] واول القصيدة[٤] ، وبعضهم يصطلح على التشوق وتذكر معاهد الاحبة وتغيرها بالرياح الهابة والبروق اللامعة وامثالها لما يبسط به للقصيدة بمصطلح (التشبيب) [٥]، وبعضهم يستبدله بمصطلح (الغزل) [٦] وآخرون بمصطلح (النسيب) [٧] . وقد ذكر ابن رشيق ذلك في قوله: ((النسيب والتغزل والتشبيب كلها بمعنى واحد)) [٨] .

واذا كان القدماء قد اختلفوا في مفاهيم هذه المصطلحات ، فان المعاصرين لم ينجوا من هذا الاختلاف ايضاً، فنجدهم مثلاً –يعنونون كتبهم وابحاثهم بمصطلح معين من المصطلحات انفة الذكر، بينما يستخدمون في كلامهم عنها المصطلحات الاخرى المقاربة وبالمفهوم ذاته، ومن تلك الكتب والابحاث على سبيل المثال:- مقالة ((النسيب في مقدمة القصيدة الجاهلية في ضوء التفسير النفسي: للدكتور عز الدين اسماعيل)) [٩]، وكتاب ((مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي: الدكتور حسين عطوان)) وكذلك كتبه الاخرى التي تحمل مصطلح (مقدمة القصيدة)[١] .

---

[١] خزانة الأدب: ٣٠/١ وينظر : معجم البلاغة العربية، بدوي طبانة: ٧٧/١.

[٢] ورد ذلك في المؤلفات الاتية وبحسب الترتيب : البيان والتبيين: ١١٥/١، عيار الشعر: ١٧، وينظر: انوار الربيع: ٥٣/١-٥٤.

[٣] استخدمه ابن المقفع والجاحظ وقد ورد ذلك في البيان والتبيين: ١١٥/١.

[٤] استخدمه الآمدي في الموازنة ٣٨٥-٤٤٢ مع ملاحظة انه يذكر للاستشهاد عليه اكثر من بيت واحد كما استخدمه الشريف المرتضى في الشهاب في الشيب والشباب ٦٥ و ١٢٦ و ١٢٧ و ١٣١ .

[٥] الفوائد: ٢١١ .

[٦] خزانة الأدب: ١١/١ ، انوار الربيع: ٩١/١.

[٧] العمدة: ٢٣٢/١ و ١٢٣/٢.

[٨] نفسه: ١١٧/٢.

[٩] مجلة الشعر، ع٢، السنة الاولى، فبراير، ١٩٦٤: ٣-١٥.

القصيدة)[١] . وكتاب ((الرمزية في مقدمة القصيدة منذ العصر الجاهلي حتى العصر الحاضر لاحمد الربيعي))، كتاب ((المطلع التقليدي في القصيدة العربية- دراسة ونقد وتحليل لعدنان عبدالنبي البلداوي)) الذي قال في اول هامش للكتاب ((لم نقصد في بحثنا هنا بالمطلع التقليدي البيت الاول من القصيدة . بل مجموع الابيات التي سبقت الغرض المقصود او الرئيس)) [٢] . وكذلك مقالة الدكتور محمود عبدالله الجادر ((قراءة معاصرة في مقدمة القصيدة الجاهلية)) [٣] وكتاب ((براعة الاستهلال في فواتح القصائد والسور:: للدكتور محمد بدري عبدالجليل وكتاب ((الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي : لياسين النصير)) ومقالة ((فنيات الاستهلال في قصائد ابن هانئ الاندلسي المغربي (٣٦٢ه) : لحسناء الطرابلسي)) [٤] ورسالة الدكتوراه ((مقدمة القصيدة العربية في الشعر الاندلسي: لهدى شوكت بهنام))، ومما تجدر الاشارة اليه ان الباحثة وفاء فيصل اسكندر قد وقفت عند مصطلحات (الابتداء والفواتح والمطالع والاستهلالات) فيما يتعلق بالدراسات القرآنية والشعرية عند عدد من القدماء والمعاصرين في رسالة الماجستير الموسومة ((حسن الابتداء والانتهاء في سور القران الكريم- دراسة بلاغية)) .

ثانياً: مقاييس الجودة في مقدمة القصيدة في النقد العربي القديم

هناك مقاييس استحسن النقاد والبلاغيون القدامى على أساسها مقدمات القصائد، وإن اختلفت نظرة المتأخرين منهم في قسم منها عن نظرة سابقيهم ، وقد بالغوا في بعضها الى حد يقيد حرية الشاعر، ومن المقاييس العامة:

١_ مراعاة مقتضى الحال، فلا يبدأ الشاعر بما يُتطير منه ويستجفى من الكلام والمخاطبة والبكاء ووصف اقفار الديار وتشتيت الالاف، ونعي الشباب ، وذم الزمان في قصائد المديح والتهاني بخاصة[٥] .

---

[١] وهي مقدمة القصيدة العربية في العصر الاموي ومقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الاول ومقدمة القصيدة العربية (في صدر الإسلام) .

[٢] ص٨ هامش١ وقد انتقد الشيخ جلال الحنفي هذا الكتاب في مقالة تحمل عنوان الكتاب واسم مؤلفه في مجلة الاديب، ج١٠، للسنة الرابعة والثلاثين ، اكتوبر ١٩٧٥ م٤٦ .

[٣] مجلة الاقلام، دار الجاحظ ، بغداد، ع١٢، السنة الرابعة عشرة، ايلول ١٩٧١، م/٣-١٠ .

[٤] حوليات الجامعة التونسية (بحوث في الأدب القديم)، كلية الآداب، جامعة تونس، ع٣٧، ١٩٩٥: ٥٥-٩٠ .

[٥] عيار الشعر: ١٢٢، وينظر: الموشح: ٤٩ و ٢١٥ و ٢٤٨، كتاب الصناعتين: ٤٣١، الكشف عن مساوئ المتنبي:

٢- سير المتأخرين من الشعراء على نهج المتقدمين من قبل مثل ما اشترطه ابن قتيبة في مقدمة القصيدة ، إذ لا يقف على منزل عامر او يبكي مشيد البنيان، لان المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر والرسم العافي، او يرحل على حمار او بغل ويصفهما لان المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير. . . [١]، بينما نجد عدداً من النقاد والبلاغيين اللاحقين استحسنوا المخترع والنادر في مقدمات القصائد، حتى ان بعضهم نهى الشاعر عن استخدام (الا ، وخليلي، وقد) لانها مما تردد على ألسنة السابقين حتى ذهب بطلاوتها وحلاوتها[٢]، ويقف الآمدي موقفاً وسطاً بين الموقفين، فيستحسن تارة السير على نماذج الاقدمين، ويستحسن تارة اخرى المخترع والنادر من الابتداءات[٣] .

٣_ ان تكون المقدمة مشوقة غير باردة، لتنبيه السامع واثارة انفعاله كالمناجاة والتذكر والنسيب وما جرى مجراها[٤] .

٤- كما استحسنوا ان يصرع الشاعر لقصيدته في البيت الاول منها خاصة ، لما في ذلك من طلاوة وموقع في النفس للاستدلال به على القافية قبل الوصول اليها، وفصلوا في حسن التصريع كثيراً حد المبالغة[٥] .

٥- وفي الانتقال الى الغرض الاساس فقد استحسنوا فيه:

أ. ان يكون انتقالاً لطيفاً لا يشعر السامع فيه بفجوة تسلسل النص او بطفرة فيه، وهو مذهب شاع عند المحدثين واطلق عليه مصطلح (التخلص)، في حين كان اغلب الشعراء القدماء يقطعون نظم كلامهم الذي هم فيه ويستأنفون كلاماً آخر غيره من مدح او هجاء او غير ذلك ولا يكون للثاني علاقة بالأول ولا توفيق بينهما، وهو ما

٢٢٩، سر الفصاحة: ١٧٥، البديع في نقد الشعر: ٢٨٥، المثل السائر: ٢٣٦/٢، كفاية الطالب: ٥٢، جوهر الكنز: ٢١٨، الايضاح: ٤٢٨/٢، مختصر تلخيص المفتاح: ٢٤١، الفوائد: ١٣٩ .

[١] الشعر والفوائد :: ٧٦/١ .

[٢] الوساطة : ١٥٨-١٥٩، العمدة: ٢١٧/١-٢١٨، سر الفصاحة: ١٧٥، المثل السائر: ٢٣٦/٢، منهاج البلغاء: ٢٨٤ .

[٣] الموازنة: ٣٩٨ و ١٠٤ .

[٤] كتاب الصناعتين: ٤٣٧، ومنهاج البلغاء: ٢٨٤ و ٣١٠ ، التبيان في علم البيان: ٣٠٦ .

[٥] ينظر: العمدة: ١٧٣/١-١٧٧، المثل السائر: ٢٧٥/١-٢٧٩، منهاج البلغاء: ٢٨٤-٢٨٥ و٣١٠-٣١١، الطراز: ٣٢/٣-٣٨، خزانة الأدب: ١٩/١ و ٢٣/١، انوار الربيع: ٣٤/١ .

اصطلح عليه بـ(الاقتضاب)، او قد يهيئ الذهن للانتقال بذكر فاصلة معينة مثل: (دع ذا) و(عد عن ذا الى ذكر فلان) يقصد الممدوح، و(هذا) و(هذه) و(تجشمت الرحلة الى فلان) و(سل الهم عنك بكذا) و(عيس او هوجاء) يريد الراحلة، و(حتى نزلت فناء فلان) وما شابه ذلك وهو افضل عندهم من (الاقتضاب) واقل استحساناً من (التخلص) [١].

ب. ان يكون هذا الانتقال في شطر بيت، او في بيت بالكامل، او في بيتين، وربما جاء في ثلاثة ابيات، وكلما اقترب السبيل الى ذلك كان ابلغ[٢].

ج. ان يكون متلائم الطرفين[٣].

د. ان يحترز فيه من التضمين والحشو والاضطراب وقلة تمكن القافية[٤].

٦- استحسنوا ان يبدأ الشاعر بما يدل على الغرض الاساس من القصيدة، والتعريض الخفي في ذلك ابلغ من التصريح الظاهر، وهو ما اصطلحوا عليه بـ(الاستهلال او حسن الاستهلال او براعة الاستهلال) [٥].

٧- حذروا المادح من الاطالة في مقدمات قصائده على حساب المديح مستشهدين على ذلك بسخط عدد من الممدوحين على الشعراء لهذا السبب[٦].

٨- اكدوا على التأنق في العبارة لفظاً ومعنى بما يليق بالموضع، فتكون الالفاظ مستحسنة غير كريهة من جهة مسموعها ومفهومها، والمعاني شريفة تامة واضحة الدلالة، بعيدة عن التعقيد لانه اول العي[٧].

٩- ان تكون اسماء النساء والمواقع فيها رقيقة

---

[١] قواعد الشعر لثعلب (٥٢٩١ه): ٦٠، عيار الشعر: ١١٦، كتاب الصناعتين: ٤٥٢-٤٦٣، الجامع الكبير، ابن الاثير الجزري: ١٨١، الطراز: ١٧٩/٣-١٨٢، خزانة الأدب: ١٤٩، التبيان في البيان: ٣٨٢-٣٨٥، الفوائد: ١٤١-١٤٤.

[٢] البديع في نقد الشعر: ٢٨٨، الطراز: ١٧٩/٣.

[٣] الفوائد: ١٤٠، الايضاح: ٤٣٢/٢.

[٤] منهاج البلغاء: ٣٢٠.

[٥] تنظر: المؤلفات التي ورد فيها ذكر مصطلح (الاستهلال) في الصفحات السابقة.

[٦] ينظر: العمدة: ٢١٧/١ و ٢٣٢/١ و ١٢٣/٢ وكفاية الطالب: ٥٢ و ٦٤ والاسس الفنية لاساليب البلاغة العربية، مجيد عبدالحميد ناجي: ٩٤.

[٧] كتاب الصناعتين: ٥٥، العمدة: ٢١٧/١، جوهر الكنز: ٢١٨، منهاج البلغاء: ٣٠٩ و ٣١٠ و٣٨٢ والايضاح: ٤٢٨/٢، مختصر تلخيص المفتاح: ٢٤١، خزانة الأدب: ١٩/١، انوار الربيع: ٣٤/١.

اللفظ، حسنة النطق بها غير ثقيلة على اللسان ولا مستقبحة المعنى الا ما ألزم الشاعر على ذكره منها[١]، كما حذروا المادح من ذكر اسماء النساء التي توافق اسماء من تمت الى الممدوح بصلة وما يتصل به سببه ويتعلق به وهمه، وكل ما يتأول عليه ويبادر بالاستقبال المكروه اليه [٢] .

١٠–واستحسنوا ان تكون المقدمة خالية من المآخذ النحوية وان يتجنب فيها التقديم والتأخير الملبس والحشو الذي لا طائل تحته[٣] .

ثالثاً: تفسيرات نقاد قدماء ومعاصرين لمقدمة القصيدة

شغلت مهمة القصيدة اهتمام الكثيرين من الباحثين والدارسين والنقاد والبلاغيين القدامى منهم والمعاصرين ، فراح كل منهم يفسر وجودها وابرز موضوعاتها حسب وجهة نظره ولعل ابرز من فسرها من الأقدمين:

١– ابن قتيبة: إذ ذكر ان الابتداء بذكر الوقوف على الديار إنما هو ذكر لأهلها الظاعنين عنها، ويذكر النسيب لما فيه من امالة القلوب للاستماع واستدعاء الاصغاء نحو القصيدة ، وبذكر الرحلة ومشاقها لايجاب الحقوق والفوز بمكافاة الممدوح[٤] .

٢– ابن طباطبا: الذي ذكر ان ما في مقدمة القصيدة انما هو خطاب للنفس لا للممدوح، وذلك في قوله: ((ينبي للشاعر ان يحترز في اشعاره ومفتتح اقواله مما يتطير منه او يستجفى من الكلام والمخاطبات. . . وان كان يعلم ان الشاعر انما يخاطب نفسه دون الممدوح)) [٥] .

٣– ابن رشيق:حيث يكرر تعليل ابن قتيبة لبدء الشاعر بذكر النسيب ((لما فيه من عطف القلوب واستدعاء القبول بحسب ما في الطباع من حب الغزل والميل الى اللهو والنساء)) مضيفاً اليه قوله : ((ان ذلك استدراج لما بعده)) [٦]، وبذلك عيّن وظيفة اخرى للمقدمة تكمن في استدراج المتلقي لما يليها. ويوافق رأي ابن رشيق في موضع آخر راي ابن طباطبا في ان التقديم للقصيدة انما هو مخاطبة لنفسه لا للسامع، وذلك في تعليقه على سخط عبدالملك بن مروان من ابتداء جرير بقوله: ((أتصحو أم فؤادك غير صاح؟))

فرد عليه عبدالملك ساخطاً بقوله : ((بل فؤادك يا ابن . . . . .)) .

---

[١] المثل السائر: ٢/٢٤٠، الفوائد: ١٣٩.

[٢] عيار الشعر: ١٢٣، كفاية الطالب: ٥٢.

[٣] خزانة الأدب: ١٩/١، انوار الربيع: ٣٤/١.

[٤] الشعر والشعراء: ٧٤/١–٧٥.

[٥] عيار الشعر: ١٢٢.

[٦] العمدة: ٢٢٥/١.

فعلق ابن رشيق على هذا الرد بقوله: ((كأنه استثقل هذه المواجهة، والا فقد علم ان الشاعر انما يخاطب نفسه)) [١].

كما اشار في موضع آخر الى ان ما نظمه الشاعر القديم في ذكر الديار الدارسة انما هو حقيقة لا كذب فيها، اما الحضري فلا معنى لذكره اياها الا مجازاً وذلك في قوله: ((كانوا قديماً اصحاب خيام: ينتقلون من موضع الى اخر، فلذلك اول ما تبدأ اشعارهم بذكر الديار، فتلك ديارهم، وليست كأبنية الحاضرة، فلا معنى لذكر الحضري الديار إلا مجازاً لان الحاضرة لا تنسفها الرياح ولا يمحوها المطر....)) [٢].

ويجيز للشاعر ان يبالغ في ذكر النسيب اذا كان مصنوعا على سبيل المجاز، وذلك في قوله: ((ويعاب على الشاعر ان يفتخر او يتعاطى فوق قدره... اللهم ان يكون النسيب الذي يصنع مجازاً كالذي في بسط القصائد، فإن ذلك لا بأس به ولا مكروه فيه)) [٣].

كما ذكر تفسيراً لذكر الرحلة على الإبل او ترجلاً عند الاقدمين والمحدثين بقوله: ((وكانت دوابهم (يريد الأقدمين) الابل لكثرتها، وعدم غيرها، ولصبرها على التعب، وقلة الماء والعلف، فلهذا خصوها بالذكر دون غيرها، ولم يكن احدهم يرضى بالكذب، فيصف ما ليس عند كما يفعل المحدثون.... الا ان منهم من خالف هذا كله فوصف انه قصد الممدوح راجلاً اما اخباراً بالصدق واما تعاطي صعلكة ورجلة)) [٤].

كما اشار الى تقليد المحدثين للقدماء في قوله: ((منهم من سلك في ذلك مسلك الشعراء اقتداء بهم واتباعاً لما ألفته طباع الناس معهم)) [٥].

فهذه الأمثلة لتفسيرات عدد من النقاد القدامى لهذه المسألة ، وهناك الكثير منها لا يسعنا ذكرها[٦] وهي تقف بوجه من غمط الأقدمين وقلل من شأنهم في تفسير هذه الظاهرة[٧].

ومثلما شغلت هذه الظاهرة الكثير من القدماء، فقد انشغل في تفسيرها الكثيرين من المعاصرين ومن اولئك:

١- الدكتور حسين عطوان: الذي يعد من ابرز من اهتم بمقدمات القصائد من المعاصرين، ولكنه استنكر تفلسف عدد من معاصريه وتكلفهم في

---

[١] نفسه: ٢٢٢/١.

[٢] نفسه: ٢٢٦/١.

[٣] نفسه: ١٢٣/٢-١٢٤.

[٤] نفسه: ٢٢٦/١ و ٢٢٨/١.

[٥] نفسه: ١٢٥/١.

[٦] ينظر: على سبيل المثال، الموشح: ٢١٥، كتاب الصناعتين: ٤٣١ و ٤٣٧ و ٤٧٦، يتيمة الدهر: ١٦١/١، منهاج البلغاء: ٣٠٩، الايضاح: ٤٢٨/٢، الصبح المنبي عن حيثية المتنبي ، ليوسف البديعي (١٠٧٣ه)، ٢٢٩.

[٧] ينظر : بناء القصيدة العربية: ٢٨٥، الرمزية في مقدمة القصيدة: ١٠٩.

تفسيرهم لمقدمات قصائد ما قبل الإسلام، إذ قال: ((في رأينا أن المسألة ايسر من ان يلتمس لها تعليل لا تؤخذ فيه النصوص اخذا قريباً بل تقهر فيه قهراً. وتسخّر تسخيراً كي تدعم تفسيراً لا صلة بينه وبين حياة القوم الاجتماعية، ولا سبب يربطه بأحوالهم المعيشية وظروفهم الحضارية)) [١].

ويرى: ان المقدمات جميعها تدور حول معاني الشوق والحنين الى الماضي مفسراً كل موضوع منها على هذا الاساس[٢].

وتقترب آراء معاصرين آخرين من هذا الرأي في تفسير مقدمات قصائد ما قبل الإسلام، ومنهم: الدكتور مناف منصور، وجبران خليل جبران، الدكتور علي جابر المنصوري[٣] ، وقد اشار الدكتور حسين عطوان الى ان استمرار هذه الظاهرة في قصائد العصور التالية اضحى تقليداً فنياً اصله شعراء ما قبل الإسلام، وتمسك به من تلاهم من شعراء صدر الإسلام والعصرين الاموي والعباسي، وقد ساعد عاملان في المحافظة على هذه الظاهرة ، أولهما : تحديد موارد التراث الشعري، وثانيهما: تفضيل العلماء والنقاد لشعر ما قبل الإسلام[٤]

٢- الدكتور مصطفى ناصف: يرفض الرأي القائل بأن الشعر القديم يمثل انعكاساً مباشراً لفترة البداوة،[٥] ويحلق في افكاره بعيداً عن تلك الواقعية، بأن يرى في ذكر الشاعر القديم للخمر والوقوف على الأطلال تعبيراً معقداً عن ((رغبة الانسان في الحياة الفطرية، واعادة الاتصال بالأم المفقودة (لا الام الشخصية) فموقف الانسان هو موقف الطريد الذي لا ام له)) [٦].

وفي موضع اخر يفسر ذكر الشاعر للطلل بقوله: ((لم يكن الشاعر يتحدث عن عاطفة شخصية وانما يفكر –بطريقته الخاصة– في مشكلات اساسية كأن يحاور نفسه في معنى الحياة ، ويلتمس لها العون حتى يخاطب الطلل. الطلل هو الماضي الذي ذهب ولن يعود ، هو قطعة من الحياة التي تهرم كلما مضى منها جزء . . . لننبذ سوياً فكرة الحب الشخصي او لنقل ان الحب

---

[١] مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي: ٢٢٧.

[٢] نفسه: ٢٢٨–٢٣٠.

[٣] وذلك في المؤلفات الاتية وبحسب الترتيب، الأدب العربي، قضايا ونصوص، مناف منصور: ١٩ حيث عرض فيه رأيه ورأي جبران خليل جبران، القصة في مقدمة القصيدة العربية (في العصرين الجاهلي والإسلامي): علي جابر المنصوري: ٢٦، كتاب المنزلات (منزلة القراءة): ٢١/٣ و ٣٨/٣.

[٤] مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الاول: ٢٥٩–٢٦٠.

[٥] قراءة ثانية لشعرنا القديم: ٤٨.

[٦] دراسة الأدب العربي: ١٥٧.

الذي يصوره الشاعر الجاهلي هو مجرد وسيلة تذكي الاحساس بمشكلة الذاكرة نفسها)) [١] .

٣- الدكتور احمد الربيعي: راح يفسر ظاهرة مقدمة القصيدة من زاوية اخرى، إذ إنها في منظوره ((مقدمة رمزية اشبه بالشفرة الفنية التي تحمل رموز القصيدة ، وضعها الشاعر في مطلع قصيدته لتوحي بجوها وتومئ لموضوعها وتلمع لفكرتها . ووظيفتها للقصيدة كوظيفة المقدمة الموسيقية للاغنية، فمن هذه المقدمة الموسيقية يتبين السامع ان كانت الاغنية راقصة ام حزينة ام دينية ام نشيداً ام غير ذلك)) [٢] . وهذا التفسير قد سبقه اليه نقاد قدامى في ذكرهم الاستهلال وحسنه وبراعته[٣] .

٤- الدكتور سهير القلماوي والمستشرق فالتربروانة والدكتور عز الدين اسماعيل: تتقارب تفسيرات هؤلاء لمقدمة القصيدة اذ يعدونها : تعبيرا عن التناقض واللاتناهي والفناء، فالشاعر في عصر ما قبل الإسلام قد جمع في مقدمات قصائده بين عنصرين احدهما يذكر بالموت وهو الاطلال ، والاخر يذكر بالحياة وهو الحب، وليس اجتماع هذين النقيضين (الحياة والفناء) موقفاً واحداً، وما ارتبط احدهما بالآخر الا تأكيداً لإحساس الشاعر بالتناقض العام الماثل سواء في العالم الخارجي او في عالمه الباطني ، فالتناقض الذي تمثله قطعة النسيب ليس تناقضاً لفظياً او فكرياً، وانما هو تناقض وجودي يتمثل في واقع الحياة كما يتمثل في كيان الفرد الحي[٤] . وهناك العديد من الآراء والتفسيرات الاخرى لمقدمة القصيدة لا مجال لذكرها هنا[٥] .

---

[١] نفسه: ٣٢٦-١٣٧ .

[٢] الرمزية في مقدمة القصيدة: ١١-١٢ .

[٣] ينظر: ما قيل عن الاستهلال في المؤلفات التي سبق ذكرها .

[٤] وردت هذه الاراء في المقالات الاتية: مقالة ((تراثنا القديم في اضواء حديثة)) لسهير القلماوي، مجلة الكاتب المصري ، ع٢، مايو، ١٩٦١: ٣٢-٣٦ ومقالة ((الوجودية في الجاهلية)) لفلتر برونة، مجلة المعرفة السورية، السنة الثانية، العدد الرابع، حزيران ١٩٦٣، ١٥٦-١٦١ ومقالة ((النسيب في مقدمة القصيدة الجاهلية في ضوء التفسير النفسي)) لعز الدين اسماعيل، مجلة الشعر، ع٢، السنة الاولى، ١٩٦٤، ٣-١٥ .

[٥] في عدد من الكتب والابحاث اراء مفسرين قدماء ومعاصرين لمقدمة القصيدة منها: مقدمة القصيدة في الشعر الجاهلي: ٢١٦-٢٢٦، مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الاول ٢٥٨-٢٥٩، الرمزية في مقدمة القصيدة: ١٠٩-١٨٧، بناء القصيدة العربية: ٢٨٥-٢٩١، وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي، حياة جاسم: ١٦٥-٢٣١، براعة الاستهلال: ١٧، المطر في الشعر الجاهلي، انور ابو سويلم: ١٠٥-١٣٠، الرمز في الشعر العربي قبل الإسلام (اطروحة دكتوراه)، مؤيد اليوزبكي: ٣٦ وما يليها، ووردت تفسيرات ودراسة تحليلية للمقدمة الطللية في كتاب (شعر الوقوف على

ولم يقتصر تفسيرهم على عموم المقدمة فحسب بل اخذوا يفسرون كل عنصر من عناصرها مثل: الوشم[١]، والمطر[٢]، والصحراء[٣]، والرحيل[٤]، والناقة[٥] ، وثور الوحش[٦]، والفرس[٧]، والجيش[٨]، والحرب[٩]، كما اجتهدوا في تفسير مدلول المرأة واسمائها في هذه المقدمات[١٠]، وغيرها من العناصر.

رابعاً: تطور مقدمة القصيدة عبر العصور:

الاطلال من الجاهلية الى نهاية القرن الثالث) لعزة حسن، ومقالات له بالعنوان ذاته في مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق ابتداء من العدد الثاني من المجلد الثالث والاربعين لسنة ١٩٦٨ الى المجلد السادس والاربعين لسنة ١٩٧٠.

[١] ينظر: المطر في الشعر الجاهلي: ١١٢، قراءة لشعرنا القديم: ١٥٨، دراسة في الأدب العربي: ٢٠٢.

[٢] ينظر: المطر في الشعر الجاهلي (الكتاب باكمله)، دراسة الأدب العربي: ٢٠٠، وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية، نوري حمودي القيسي: ١٤، مدخل الى بنية القصيدة العربية قبل الإسلام، محمود الجادر، ابحاث اليرموك، المجلد السادس، ع٢، ١٩٨٨: ٨٣.

[٣] ينظر: كتاب المنزلات: ٤١/٣ و ٥٥/٣.

[٤] الرحلة في القصيدة الجاهلية، وهب رومية (الكتاب باكمله)، دراسة في الأدب العربي: ٢٠٠ و ٢٤٠ ، العصر العباسي الاول، شوقي ضيف: ١٦٣، براعة الاستهلال: ٤٦، مدخل الى بنية القصيدة العربية قبل الإسلام، محمود الجادر، ابحاث اليرموك، المجلد السادس، ع٢، ١٩٨٨: ٨٣.

[٥] وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية: ٢٩-٣١، دراسات في الشعر العربي القديم، بهجت عبدالغفور الحديثي: ٦٧، وصف الحيوان في الشعر الاندلسي، حازم عبدالله خضر: ٦١، قراءة ثانية لشعرنا القديم: ٩٨، وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي: ٢٠٥-٢٣١، المطر في الشعر الجاهلي: ١٩٠، دراسة الأدب العربي: ٢٠٠ و ٢٤٣-٢٥١.

[٦] المطر في الشعر الجاهلي: ٩٨ و ١٤٧ و ١٧٤، مواقف في الأدب والنقد، عبدالجبار المطلبي: ١١٢، دراسة الأدب العربي: ٢٦٩، وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية: ٤١ و ٨٢ الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، نصرت عبدالرحمن: ١٣٢-١٤٦.

[٧] دراسة الأدب العربي: ٢٠٠ و ٢٠٢ و ٢٤٦، المطر في الشعر الجاهلي: ٦٦-٦٨، مدخل الى بنية القصيدة العربية قبل الإسلام، محمود الجادر، ابحاث اليرموك، المجلد السادس، ع٢، ١٩٨٨: ٨٥.

[٨] المطر في الشعر الجاهلي: ١٨٦.

[٩] قراءة ثانية لشعرنا القديم: ١١٢-١١٥.

[١٠] ذكر ابن رشيق ان اسماء النساء في الشعر تأتي لخفتها على ألسنة الشعراء وحلاوتها في افواههم (العمدة : ١٢١/٢) وافقه في ذلك عدد من المعاصرين، وخالفه منهم عدد اخر في مدلول المرأة وذكر اسمائها، ينظر: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي: ١٢٤-١٢٧-١٣٢، وتاريخ الشعر العربي حتى اخر القرن الثالث الهجري نجيب محمد البهبيتي: ١٠٠، وحدة القصيدة في الشعر العربي: ١٩٧، ((رمز المرأة في أدب ايام العرب)) ، عادل جاسم البياتي، مجلة افاق عربية، السنة الثانية ،ع١٢، اب ١٩٧٧، ٧٢-٨١، براعة الاستهلال : ٢٤-٤٣ و ٢٥١.

لا يمكننا تحديد الحقبة التي بدأ الشعراء فيها يقدمون لقصائدهم بذكر الطلل والغزل ووصف الطبيعة وما شابه، فهي ظاهرة موغلة في القدم، فامرؤ القيس الذي توفي سنة (٨٠ ق.ه) يذكر بأن وقوفه على الديار انما هو تقليد لابن خذام[١] .

وسواء أكان ابن خذام قد ابتدع الوقوف على الطلل ام غيره؟، فقد اتبع النهج معظم شعراء ما قبل الإسلام وبخاصة في قصيدة المديح وان تميز شاعر عن آخر فيها،فمنه من كان يقف على الطلل فيصفه وما حوله دون التطرق الى صورة صاحبته، او ان يذكره مع صورتها، او ان يرسم منظرين: منظراً قديماً وهو منظر الاطلال، ومنظرا جديداً هو منظر وصف الظعن كما ان منها ما جاء الغزل فيها مستقلاً عن الطلل[٢] .

ولم يكتف شاعر ما قبل الإسلام بالتقديم لقصيدته بهذين الموضوعين فحسب، وانما اضاف اليهما وصف الطبيعة وبخاصة وصف الليل ، ونعي الشباب، والطيف، والفروسية، وذكر الخمر وان كانت نسبة كل من هذه الموضوعات اقل من نسبة الطلل والغزل فيها .

وتختلف اطوال هذه المقدمات بين قصيرة يجعلها الشاعر مدخلا للمديح ، وبين طويلة وهي الظاهرة الملموسة في شعر ما قبل الإسلام[٣]، في حين وقف عدد من شعراء ذاك العصر موقف الناقد من ذلك التقييد بمقدمات القصائد منتقدين هذه الظاهرة مثل: عنترة بن شداد الذي قال: ((من الكامل)):

هل غادر الشعراء من متردم؟ ام

هل عرفت الدار بعد توهم[٤]

والنابغة الذبياني الذي قال: ((من البسيط))

فعد عما ترى اذ لا ارتجاع له

وآنم القتود على عيرانةٍ أُجُدِ

فعد عما ترى اي جز وانصرف عنه اذا كان لا رجوع له، يعني ما ترى من خراب الدور[٥] .

ووجدت قصائد لعدد منهم كالمهلهل وامرئ القيس وزهير والنابغة الذبياني يبدؤونها مباشرة بالغرض الاساس دون التقديم لها بمقدمات، وقد علل الدكتور حسين عطوان ذلك بضياع المقدمات من تلك القصائد، او انها من بنات الساعة[٦] .

اما الشعراء الصعاليك فغالباً ما يباشرون غرض

---

[١] ديوان امرئ القيس: ١١٤ وورد في هامشه (ابن خذام، رجل ذكر الديار قبل امرئ القيس وبكى عليها ، ويروى ((ابن خذام)) و((ابن حمام)) .

[٢] الشعر والشعراء: ١/٧٤-٧٥.

[٣] المديح في شعر صدر الإسلام (رسالة ماجستير) ، خلف الحديدي: ٦٤-٦٥.

[٤] شرح القصائد العشر، التبريزي: ١٧٧-١٧٨ .

[٥] نفسه: ٣١١-٣١٢.

[٦] مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي: ١٠٨-١١١ .

القصيدة دون التقديم لها، وقد ارجع الدكتور خليف ذلك الى حرصهم على الوحدة الموضوعية[١] ، في حين ارجع غيره هذه الظاهرة الى طبيعة حياتهم القلقة المشغولة بالكفاح في سبيل العيش، والتي لا تتيح الفرصة، ولا تهيء لهم الوقت لكي يفرغوا للفن[٢] .

واذا نظرنا الى اشعار المخضرمين وجدناها ما تزال تبدأ بما بدأ به شعراء ما قبل الإسلام بوصف الاطلال وبكائها وذكر الخمر[٣] .

وقد امتد اثر تلك المقدمات الى شعر صدر الإسلام، وان اصابها شيء من التجديد اذ بدل ان يذكر الشاعر ديار الحبيبة والبكاء عليها والشكوى، يذكر المساجد التي هجرها اهلها[٤] وبدلاً من ان يندم ويتحسر على مضي ايام الشباب يبكي على ما مضى من زمن كان فيه بعيداً عن الإسلام والتوحيد . . .

[١] الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، يوسف خليف: ٢٦٢.

[٢] وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي: ١٨٠.

[٣] مقدمة القصيدة العربية في صدر الإسلام: ٢٩-٣٥، وينظر فن الميدح وتطوره في الشعر العربي ، احمد ابو حاقة: ١١٧-١٣٦.

[٤] تطور شعر الطبيعة بين الجاهلية والإسلام، احمد فلاق عروات: ١١٤-١١٩ و ١٣١.

[٥] .

واذا كانت المقدمات الطويلة هي الواضحة في شعر ما قبل الإسلام ، فان القصائد ولاسيما قصائد المديح في عصر صدر الإسلام تغلب عليها المباشرة، وبخاصة في شعر الفتوحات الإسلامية، أو قد ترد المقدمات مقتضبة جداً، وقد عزي ذلك الى احتدام الصراع بين المسلمين والمشركين مما ادى الى السرعة في النظم والارتجال، وقد يعمد الشاعر الى ذلك تنزيهاً لشعره من مخلفات عصر الوثنية التي ربما يكون الطلل رمزاً لها[٦] .

ولم تختلف مقدمات القصائد في العصر الاموي اختلافاً كبيراً عن المقدمات في عصر ما قبل الإسلام الا في خطوط يسيرة اضافها الشاعر الاموي في التفريعات والتوليدات، وربما كان للإسلام اثر على بعضها، ولمجريات الحياة اثر في بعضها الاخر، اذ حاول الاخطل تنمية المقدمة الخمرية وان لم يكتب لها الشيوع في هذا العصر لعدم تهالك الشعراء الاخرين عليها كتهالكه.

وأهمل عدد من الشعراء المقدمات كالفرزدق وشعراء الخوارج، وارجع الدكتور حسين عطوان ذلك الى قاعدة شاملة تتعلق بنفسية الشاعر. فاذا كان جافي النفس، غليظ القلب عسير الطبع كان ذلك

[٥] المديح في شعر صدر الإسلام: ١٤٢-١٤٣.

[٦] نفسه: ١٤٢-١٤٣.

داعياً لاقتضاب مقدمات قصائده او تلافيها[١] .

كما رفع الكميت بن زيد صوته منادياً بترك الوقوف على المنازل العافية، معلناً عدم اهتمامه بها، ومعللاً ذلك بأن ما يشغله هم الهاشميون والدفاع عن قضيتهم وان كان في قصائد اخرى يلم بدقائق تلك المقدمات التقليدية[٢] .

اما اذا انتقلنا الى العصر العباسي حيث الاختلاط بين العرب وغيرهم من الاجناس، وحيث الترف ومظاهر الحضارة وتعالي البنيان، وشيوع نوع من التحرر، والدعوة الى التجديد في كل شيء ونبذ القديم، فان لذلك كله اثراً على مقدمات القصائد، اذ عادت الثورة ضد المقدمات التقليدية التي كانت هادئة في أول الأمر بأن رفض عدد من شعراء القرن الثاني برفق وصف الاطلال ومالوا الى غيره كالغزل ، ومن هؤلاء : ابان بن عبد الحميد اللاحقي، واشجع السلمي، ومطيع بن اياس، وكان في ذلك كله تمهيد لابي نواس للخروج على التقاليد الموروثة والدعوة الصريحة والجريئة الى نبذ الاطلال والاستهزاء بالوقوف عليها، التي أرجع بعض النقاد مسلكه هذا الى شعوبيته[٣] . في حين عده اخرون عنصراً اصيلاً من عناصر الصدق الفني[٤] .

لكن هذا الشاعر الثائر ذاته لم يلتزم بثورته، وعاد مرة اخرى ليقدم لقصائده بمقدمات تقليدية، اذ يقال ان الامين نهاه عن مذهبه بعد ان شنع عليه خصومه[٥] .

ويبدو ان لثورة ابي نواس اثراً في عدد من معاصريه اذ اهمل بشاربن برد ومسلم بن الوليد بعض مظاهر البداوة في مقدماتهم الطللية، ولم يعنوا بنقل صورة الاطلال المقفرة الموحشة، وانما تحولوا عنها في جانب من مقدماتهم، واخذوا يصفون الديار وقد اخضرت وازدهرت ، ولا ننسى فضل مسلم في النهوض بالمقدمة الخمرية في هذا العصر، وسمي مثل هؤلاء الشعراء باسم المجددين حيث اتسمت لغتهم وموسيقاهم واسلوبهم بنمط عام اطلق عليه (الاتجاه المحدث) [٦] .

إلا ان تلك الثورة المتأججة في ايامهم هدأت في ايام ابي تمام بعد ان زالت الغشاوة عن النفس العربية ،

---

[١] مقدمة القصيدة العربية في العصر الاموي: ٢٠٥ .

[٢] مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الاول: ٩٩ .

[٣] حديث الاربعاء، طه حسين، مج٢/ ج٢: ٤١٠ .

[٤] اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري ، يوسف حسين بكار: ٣٣٦ وعرض فيه لتفسيرات اخرين : ١٠٢-١٠٥، مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الاول: ١١٣، وفيه عرض لتفسيرات اخرين لثورة ابي نواس: ١١٠-١١٣ .

[٥] مقدمة القصيدة عند ابي تمام والمتنبي، سعد اسماعيل شلبي: ٤١-٤٧ .

[٦] الأدب الاندلسي من الفتح الى سقوط الخلافة، د .احمد هيكل: ١٢٧ .

وقل الاندهاش بالحضارة الجديدة بعد أن ألفتها العين، فعاد الشعر عربياً اصيلاً مع ابي تمام[١]. فلا تسفيه ولا استهزاء بالمقدمات التقليدية ، وان لم يكن ابو تمام جامداً عند تلك التقاليد، وانما حاول ان يجدد فيها من خلال التغريب في المعاني، والفلسفة في الافكار ، وتلوين العواطف باكياً على الطلل تارة ومبتعداً عن بكائه تارة اخرى[٢]. وقد سار من تلاه على هذا الاتجاه الذي اطلق عليه (الاتجاه المحافظ المجدد) المتميز بلغته وموسيقاه وروحه ومعانيه وصوره واسلوبه وجمالياته الخاصة[٣].

هذه مجمل التطورات التي طرأت على مقدمة القصيدة في المشرق.

وقد انتقل اثر تلك التطورات الى الشعر الاندلسي[٤]، وبخاصة بعد الفتح الإسلامي لبلاد الاندلس، على اثر التبادل الثقافي بين المشرق والاندلس، مما ادى الى تأثر الشعر الاندلسي بتلك التطورات التي صاحبت مقدمات القصائد في المشرق، فشاعت فيه اول الامر تلك المقدمات التقليدية لشعراء ما قبل الإسلام[٥] ولكن بدخول ديوان ابي نواس على يد عباس بن ناصح الى الاندلس ايام الحكم الربضي (ولي الحكم من ١٨٠-٢٠٦ه)[٦]، اتجهت الانظار نحو ما ادخله على مقدمات القصائد من تجديد وذلك ما يتوافق مع البيئة الاجتماعية الأندلسية حيث الانفتاح الاجتماعي على الاجناس الاخرى، وحرية الاديان، وطبيعة بلاد الاندلس الخلابة التي تعين على خلع العذار، وانتشار مجالس شرب الخمر واللهو والطرب، كل تلك العوامل ساعدت على ايثارهم ما اطلق عليه (الاتجاه المحدث)، ولكن دون القضاء على الاتجاه التقليدي القديم الذي ظل الكثير من الشعراء متمسكين به، ومنهم من سار على هذا النهج تارة، وعلى النهج المحدث تارة اخرى[٧].

---

[١] ((الشعر العربي المعاصر بين الاصالة والتجديد)) بحث للدكتور احمد هيكل في مؤتمر الاصالة والتجديد في الثقافة العربية المعاصرة: ٩٣.

[٢] مقدمة القصيدة عند ابي تمام والمتنبي: ١٥٠

[٣] تاريخ الشعر العربي حتى اخر القرن الثالث الهجري : ٤٨٤ ، الأدب الاندلسي من الفتح الى سقوط الخلافة : ١٢٨-١٣٠.

[٤] مقدمة القصيدة العربية في الشعر الاندلسي: ١-٥.

[٥] أدباء العرب في الاندلس وعصر الانبعاث، بطرس البستاني: ٣٧؛ الأدب المغربي، محمد بن تاويت ومحمد الصادق عفيفي: ٦٣، مقدمة القصيدة العربية في الشعر الاندلسي: ٢٣٠.

(٦) تاريخ الأدب الأندلسي-عصر سيادة قرطبة- بإحسان عباس: ١٠ .

[٧] (٧) تاريخ الأدب الأندلسي- عصر الطوائف والمرابطين - ، إحسان عباس ، ١٠٠ ؛ مقدمة القصيدة العربية في الشعر الأندلسي ، ٥.

ثبت المصـــــادر والمراجع

- الإبانة عن سرقات المتنبي: أبو سعد محمد بن احمد العميدي (٤٣٣ه)، تحقيـق: إبـراهيم الدسـوقي، دار المعـارف بمصـر، ١٩٦١.

- اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري:يوسف حسين بكار، دار المعارف بمصر، ١٩٧١.

- احكام صنعة الكلام: أبـو القاسـم محمـد بـن عبـد الغفـور الكلاعي (حوالي ٥٤٣ه)، تحقيق: د. محمد رضوان الداية، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٦.

- الأدب الاندلسـي مـن الفـتح الى سـقوط الخلافـة: د.احمـد هيكل ، دار المعارف بمصر، ط٧، ١٩٧٩.

- الأدب العربـي- قضـايا ونصـوص: د. منـاف منصـور، دار غندور ، بيروت، ط١، ١٩٧٥.

- الاسـتهلال فن البدايات في النص الأدبي: ياسـين النصير، دار الشؤون الثقافية،بغداد ، ط١، ١٩٩٣.

- الأســس النفســية لاســاليب البلاغــة العربيــة: د.مجيــد عبدالحميـد نـاجي، المؤسسـة الجامعيـة للدراسـات والنشـر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٤٠٤ه-١٩٨٤م.

- انوار الربيع في أنواع البـديع: السـيد علـي صـدر الـدين ابـن معصوم المدني (١١٢٠ه)، تحقيق: شـاكر هـادي شـكر، مطبعة النعمان، النجف، ط١، ١٣٧٧ه-١٩٦٨م.

- الايضــاح في علــوم البلاغــة: الخطيــب جــلال الــدين القـزويني(٧٣٩هـ) ، تحقيـق: محمـد عبـدالمنعم خفـاجي،دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧١.

- البديع في نقد الشعر: اسـامة بن منقذ (ت٥٨٩هـ)، تح: د. احمـد أحمـد بـدوي، ود.حامـد عبدالمجيـد، مطبعـة مصـطفى البابي الحلبي ، مصر، ١٩٦٠.

- براعة الاستهلال في فواتح القصائد والسور: د. محمد بدري عبدالجليل، المكتب الاسلامي، بيروت، ط٢، ١٩٨٤.

- بناء القصيدة العربيـة: د. يوسـف حسـين بكار، دار الثقافة بالقاهرة، ١٩٧٩.

- تاريخ الأدب الاندلسي- عصر سيادة قرطبة: د. احسـان عباس، دارا لثقافة، بيروت، ط٦، ١٩٨١.

- تـاريخ الأدب الاندلســي- عصــر الطوائــف والمــرابطين: د.احسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط١، ١٩٦٢.

- تاريخ الشعر العربي حتى اواخر القرن الثالث الهجري: نجيب محمـد البـهبيتي،دار الكتـاب العربـي،بيروت ،مكتبـة الخـانجي ، القاهرة، ط٣، ١٩٦٧.

- التبيان في البيان: شرف الدين الطيبي(٧٣٤ ه)، تح: د.توفيق الفيل وعبداللطيف لطف الله، ذات السلاسـل الكويت، ط١، ١٩٨٦.

- التبيـان في علـم البيـان المطلـع علـى اعجـاز القـرآن: ابـن الزملكـاني(٦٥١هـ)، تـح: د.احمـد مطلـوب ود.خديجـة الحديثي،مطبعة العاني، بغداد، ط١، ١٩٦٤.

- تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان اعجاز القرآن : ابـن ابـي الاصـبع المصـري (٦٥٤هـ)، تـح: د. حفـني محمـد شرف،لجنة احياء التراث الاسلامي، القاهرة، ١٣٨٣ه.

- الرحلة في القصيدة الجاهلية: وهب رومية، مطبعـة المتوسـط، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، ط١، ١٩٧٥.

- الرمزية في مقدمةالقصيدة منذ العصر الجاهلي حتى العصر الحاضر: احمد الربيعي، مطبعة النعمان ،النجف، ١٩٧٣.

- سر الفصاحة : ابن سنان الخفاجي الحلبي (٤٦٦هـ)، شرح وتصحيح: عبدالمتعال الصعيدي،مكتبة محمد علي صبيح وأولاده، مصر، ١٩٦٩.

- الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي: د. يوسف خليف، القاهرة (د.ت).

- الشعر العربي المعاصر بين الاصالة والتجديد: احمد هيكل، مؤتمر الاصالة والتجديد في الثقافة العربية المعاصرة، القاهرة، ٤-١٩٧١/١٠/١١.

- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: د. عز الدين اسماعيل، القاهرة، ١٩٦٧.

- الشعر والشعراء: ابن قتيبة، تح: احمد محمد شاكر، دار المعارف بمصر، ١٩٨٢.

- شعر الوقوف على الاطلال من الجاهلية الى نهاية القرن الثالث-دراسة تحليلية: د.عزة حسن، مطبعة الترقي، دمشق، ١٣٨٨ه-١٩٦٨م.

- الشهاب في الشيب والشباب: الشريف المرتضى (٤٣٦ه)، دار الرائد العربي، بيروت، ١٤٠٢ه-١٩٨٢م.

- الصبح المنبي عن حيثية المتنبي: يوسف البديعي، تح: مصطفى السقا وجماعته، دار المعارف بمصر، ١٩٦٣.

- الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث: د. نصرت عبدالرحمن ،مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٧٦.

- العصر العباسي الاول: د. شوقي ضيف، دار المعارف ، القاهرة، ط٨، ١٩٨٢.

- فن المديح وتطوره في الشعر العربي: احمد أبو حاقة، سلسلة الفنون الأدبية عند العرب (١١)، منشورات دار الشرق الجديد، بيروت، ط١، ١٩٦٢.

- الفوائد المشوق الى علوم القران وعلم البيان: محمد بن ابي بكر بن أيوب الزرعي المعروف بابن القيم امام الجوزية (٧٥١ه)، دار الكتب العلمية، (د.ت).

- قانون البلاغة في نقد النثر والشعر: أبو طاهر محمد بن حيدر البغدادي (٥١٧ه)، تحقيق: محسن غياض عجيل، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٤٠١ه-١٩٨١م.

- قراءة ثانية لشعرنا القديم: د. مصطفى ناصف، دار الاندلس ، ط٢، ١٩٨١.

- القصة في مقدمة القصيدة العربية في العصرين الجاهلي والإسلامي: د. علي جابر المنصوري، مطبعة الجامعة، بغداد، ط١، ١٩٩٠.

- قواعد الشعر: ثعلب، تح: د.رمضان عبدالتواب، دار المعرفة، القاهرة، ط١، ١٩٦٦.

- كتاب ارسطو طاليس في الشعر، نقل ابي بشر متي بن يونس الفنائي من السرياني الى العربي، حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية: د. شكري محمد عياد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر بالقاهرة، ١٣٨٦ه-١٩٦٧.

- كتاب الصناعتين الكتابة والشعر: ابو هلال العسكري، تح: علي محمد البجاوي ومحمد ابو الفضل ابراهيم،دار احياء الكتب ، القاهرة، ط١، ١٩٥٢.

- كتاب المنزلات، ج٣، منزلة القراءة: طراد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ١٩٩٧.

- لسان العرب المحيط: ابن منظور المصري (٧١١ه)، أعاد بناءه على الحرف الأول من الكلمة: يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت، (د.ت).

- المثل السائر: ابن الاثير، تح: د. احمد الحوفي ود. بدوي

طبانـــة، الريـــاض، ج١ وج٢، ط٢، ١٩٨٣، ج٣، ط١، دار الرفاعي بالرياض ، ١٩٦٢ .

- المطر في الشعر الجاهلي: د . انور ابو سويلم، دار عمان ،عمان ،دار الجيل ،بيروت، ط١، ١٩٨٧ .

- المطلع التقليدي في القصيدة العربية: عدنان البلداوي،مطبعة الشعب ، بغداد، ١٩٧٤ .

- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان ، ١٩٧٩ .

- معجم النقد العربي القديم: د . احمد مطلوب،دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ط١، ١٩٨٩ .

- مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ: د . ميشال عاصي،مؤسسة نوفل، بيروت، ط٢، ١٩٨١ .

- مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي: د . حسين عطوان،مكتبة الدراسات الأدبية(٥٠) ، مصر، ١٩٧٠ .

- مقدمة القصيدة العربية في صدر الإسلام: د . حسين عطوان،دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٨٧ .

- مقدمة القصيدة العربية في العصر الاموي: د .حسين عطوان، دار المعارف بمصر، ١٩٧٤ .

- مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الاول: د .حسين عطوان ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٤ .

- مقدمة القصيدة عند ابي تمام والمتنبي: د .سعد اسماعيل شلبي، مكتبة غريب ،القاهرة، (د .ت) .

- منهاج البلغاء: حازم القرطاجني(٦٨٤هـ)، تح: محمد الحبيب بن الخوجة،دار الغرب الاسلامي، بيروت، ط٢، ١٩٨١ .

- الموازنة بين ابي تمام حبيب بن اوس الطائي (٢٣١ه) وابي عبادة الوليد بن عبيد البحتري الطائي (٢٨٤ه): ابو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى الامدي (٣٧٠ه)، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد ، مكتبة العلمية، بيروت، (د .ت) .

- مواقف في الأدب والنقد: د .عبدالجبار المطلبي، سلسلة دراسات(٢٣٣) ،دار الرشيد ،العراق، ١٩٨٠ .

- الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء: أبو عبيدالله محمد بن عمران المرزباني (٣٨٤ه) وقف على طبعه واستخراج فهارسه: محب الدين الخطيب، المطبعة السلفية، القاهرة، ط٢، ١٣٨٥ه.الوافي في العروض والقوافي: الخطيب التبريزي، تح: عمر يحيى ود . فخر الدين قباوة ، ١٩٧٠ .

- وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي: حياة جاسم،دار الحرية، بغداد، ١٩٧٢ .

- وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية: د . نوري حمودي القيسي، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، ١٩٧٤ .

- الوساطة بين المتنبي وخصومه: القاضي الجرجاني(٣٩٢هـ)، تح: محمد ابو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي، دار احياء الكتب العربية،القاهرة، ط٣، ١٩٦٦ .

- يتيمة الدهر في محاسن اهلا لعصر: أبو منصور عبدالملك بن إسماعيل الثعالبي (٤٢٩ه) (٤ أجزاء)، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد ، مطبعة السعادة، القاهرة، ط٢، ١٣٧٥ه-١٩٥٦م.

- المجلات:

- تراثنا القديم في اضواء حديثة: د . سهير القلماوي، مجلة الكاتب المصري، ع٢، مايو (ايار) ، ١٩٦١ .

- رمز المرأة في أدب ايام العرب: د . عادل البياتي، مجلة افاق عربية، بغداد، ع١٢،س٢

- ، آب ، ١٩٧٧ .

- شعر الوقوف على الاطلال من الجاهلية الى نهاية القرن الثالث: د. عزة حسن، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، مج٤٣، ج٤، ١٩٦٨، ومج٤٤، ج٣ و ج٤.

- فنيات الاستهلال في قصائد ابن هاني الاندلسي المغربي (٣٦٢ه): حسناء بوزويتة الطرابلسي، مجلة حوليات الجامعة التونسية، تونس، ع٣٧، ١٩٩٥.

- قراءة معاصرة في مقدمة القصيدة الجاهلية: د.محمود عبدالله الجادر، مجلة الاقلام، دار الجاحظ، بغداد، ع١٢، السنة ١٤، ايلول ، ١٩٧٩.

- مدخل الى بنية القصيدة العربية قبل الإسلام: د. محمود عبدالله الجابر، مجلة ابحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مج٦، ع٢، ايلول، ١٩٧٩.

- المطلع التقليدي في القصيدة العربية: عدنان البلداوي والشيخ جلال الحنفي، مجلة الاديب، ج١٠، س٣٤، اكتوبر، ١٩٧٥.

- النسيب في مقدمة القصيدة الجاهلية في ضوء التفسير النفسي: د. عز الدين اسماعيل ، مجلة الشعر ، ع٢، س١ فبراير، ١٩٦٤.

- الوجودية في الشعر الجاهلي: فالتر بروانة، مجلة المعرفة، دمشق، ع٤ س٢ حزيران ١٩٦٣.

الرسائل الجامعية:

- الشعر الإسلامي في عصر صدر الإسلام: علي كمال الدين الفهادي، اطروحة دكتوراه ، كلية الآداب، جامعة الموصل، ١٩٩٠.

- المديح في شعر صدر الإسلام: خلف الحديدي ، رسالة ماجستير، كلية الآداب ، جامعة الموصل، اب ١٩٧٨.

- مقدمة القصيدة العربية في الشعر الاندلسي: هدى شوكت بهنام، اطروحة دكتوراه ، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، ١٩٩٦.

وبعده ادخل شعر ابي تمام الى الأندلس فلقي العناية من الخليفة عبدالرحمن الناصر (الذي حكم بين ٣٠٠ و٣٥٠ه) وهذا ما شجع (الاتجاه المحافظ المجدد) في هذه الحقبة. كما كان للمتنبي والمعري اثر كبير على الشعراء الاندلسيين في مجال (التجديد في اطار المحافظة) والى عهود متأخر

الصمت في شعر عبدالله هوار

أ.م.د. آن تحسين الجلبي

الملخص

يشير مصطلح الصمت الى الضوء الثابت وغير المرئي وراء الكلمات في المتن الشعري. وهو، فضلا عن ذلك، ملمح من ملامح الشعر مابعد الحداثي الذي يعد الصمت مهما لانه يجسد عزلة الانسان المعاصر واحباطه. والصمت، للشاعر، شكل من خطاب الذات، هو لغته الأم، فتاريخ الصمت اعمق واغنى واوسع من تاريخ الكلام. ولا يعني الصمت مجرد نقص في الكلام، بل هو صمت وسكون لكل صوت. ان كانت اللغة تحدد وتبني افكارنا عن الواقع، فأن الصمت هو الملمح الرئيس لتأطير كلماتنا المخفية او الغائبة في النص الشعري. ويمكن النظر الى الصمت بوصفه ليس اقل اهمية او اثرا من النص المكتوب. فالبحث في الصمت محوري لقاريء النص الشعري. يطور الشاعر عبدالله هوار الاسطوري والديني لايجاد امكانات جديدة في التصوير الشعري. ويثير تساؤلات تتعلق بالغائب والخفي والمضمر في النص المؤثث بالغموض. ويحتفظ بهذا السجل التأملي في حركة القصيدة.

The Silence in Abdullah Hawar's Poetry

Assist. Prof. Dr. Ann Tahseen Al-Chalabi

Abstract

The term (silence) refers to the fixed light and the unseen behind the words in the poetic content. It is, also, one of the post-modern features of poetry that considers silence significant because it personifies the isolation and frustration of the contemporary human being. Silence, for the poet, is a form of self-discourse. It is his mother tongue. So, the history of silence is deeper, richer and wider than the history of speech. Silence doesn't only mean the deficiency of speech, it is indeed the silence of every sound. While

the language determines and constructs our ideas about reality, the silence is the main aspect to frame our hidden or absent words in the poetic text. Silence can be viewed as no less important or effect than the written text. Thus, to examine silence is pivotal to the reader of the poetic text. The poet Abdullah Hawar develops the mythical and the religious to find new possibilities in the poetic depiction, and raises questions related to the absent, hidden, and implicit in the text furnished with mystery. He keeps this imaginative record in the movement of the poem.

وفي التراث الديني، ادرك الانسان ان لعنة الشيطان وخطيئة ادم هي بسبب اختراقهما لجدار الصمت، ولذلك، لمشيئة السلطة الالهية. وهذا قاد في النهاية الى حرمانهما من عدن. اضفى هذا التراث على الصمت ما يجعله جزءا من الذاكرة الانسانية. ليس المراد من الصمت هو نقص الكلام، هو في الحقيقة الصمت لأي صوت. انه سبر للتيه في الذات الانسانية. فاللغة تحدد وتبني مفاهيمها للواقع، لذلك، يكون الصمت الملمح الرئيس لتأطير الكلمات التي تكون في الغالب متوارية او غائبة في الخطاب الشعري.

يمكن ان نرى الصمت بوصفه نصا واعيا بحقه الخاص، ليس ادنى اهمية واثرا من النص المكتوب. فيكون استجواب الصمت ومساءلته مهما في قراءة النص الشعري. وهذا مهم في دراسة قصيدة عبدالله هوار (ذاكرة في مسرح المرابطين). اذ استثمر الشاعر

الصمت

في المصطلحات الشعرية، يمكن ان يشير الصمت الى الضوء الثابت وغير المرئي وراء كلمات النص الشعري. وهو ايضا ملمح رئيس من ملامح ما بعد الحداثة في حقلها الادبي الذي يعد الصمت مهما بوصفه يجسد عزلة الانسان المعاصر واغتراب ذاته واحباطاته المتكررة. ويلعب الصمت دورا فاعلا في اثراء النص الشعري، يتبناه الشاعر كشكل من اشكال المجاز. يعيش الشاعر غالبا في هذا العالم لوحده على الرغم من ما/من يحيطه في دائرة وجوده. يكون الصمت شكلا من اشكال الخطاب الذاتي، فهو لغته الأم، لأن تاريخ الصمت اعمق واغنى واكثر اتساعا من تاريخ الكلام.

ان عتبة الموت تم تدشينها، والعالم الاخر تم استيطانه، واصبح القتل الاول شيفرة مستمرة [٢]:

دم يطرق بوابة الطين/

على ارض ترحل على هوادج الغيم /

تعانقت عليها الاشلاء . . . تمائم.

او تدفأت قرب حمرتها وجوه من فخار . .

ويرى اغترابه، اغتراب الهابط من سماء، ويستشرف تمرده الانساني[٣] :

ثمة نخل غريب يتدلى رمله كأيدي القرابين

يتوج طقس المدينة.

وكنت اشهد البحر من ورائهم

يجري في جثة من فرات

سفينة تمتد بالتاريخ والجبال والمسك

تسبح في دائرة الاغوار

او تستوطن شعائر الكلام القديم

أرض / يسكنني جناحها المعدني

تحولاتها الاثوية وهي تكتب النار

وعلى كتفيها تورق عصافير الليل.

التركيز على العلاقة بين الانثى والارض هو تعدد اصوات الخصوبة، والنمو، والمجاعة ، والجفاف، والعقم. فالارض قد بُسطت وعليها ما تحمله من خضرة وماء وجمال الاسطورة والدين لأيجاد احتمالات جديدة في الصورة الشعرية. وهكذا يتم التحري عن العالم الانساني الخفي ضمن النص. تطرح قصيدة هوار اسئلة تتعلق بالغائب والمخفي والمضمر في النص بهدف تعزيز الغموض والوصول الى اعماق القصيدة عن طريق استكشاف أحجياتها .

وهذا يتجلى في استكشافه المكثف للحضور والغياب في التراث القرآني والاسلامي. وترتبط الصورة الأكثر تكثيفا بثيمات الموت والهجرة والانبعاث والتمرد. ويحتفظ الشاعر بهذا السجل التأملي في القصيدة. فثمة ، طوال الوقت، نبرة سرّية للخصوصية. وهو يتعمد واقع حدث ما من اجل اعادة خلق، بالمصطلح الشعري، الوضوح التعبيري.

ان المعنى القطعي للخطيئة هو ثيمة رئيسة، فقتل قابيل لأخيه وغدره يصبح باعثا ومحركا لمناخ الصورة الشعرية[١]:-

بين خيوط التجلي وخطوط البلاد / دمٌ /

يسير على الشمس طريقا / حبرا لقابين

وهو يرسم الدنيا وحكمتها/

ويعلق المدائن كحناجر مطفأة

على نخل النبوات.

انها جمرة تتدلى من غصن السماء

انها مسرح للصبر والجرار.

ان البحث الابدي لعبور عتبة المجهول ، لا يتم الا بالشعر. فهو عطر الكلام. في عالم يسوسه الترقب لأرض هادلة من غصن سماوي[٦] .

قلت: الشعر نكهة تطلع في دمي واجنحته النبية

قلت: الشعر راحتاي

وهما تتناسخان كالاميبا في وحشة المكان

قلت: الشعر اكسير الوصول الى زهرة النهار.

اذن، بعد ذلك الليل العقيم. يربى الشاعر زهرة نهاره. ويبني عالمه. وهو يختار الشعر بوصفه المخلص من العزلة والنفي الوجودي. وهو اكسير الوصول الى ارض يبني عليها احلامه وحاضره.

وهكذا تصبح ذاكرة العصر المرابطي وسيلة للتعبير والمرجعية يستطيع الشاعر من خلالها التعبير عن مأزقه المعاصر. فمحاولات الشاعر من خلال الإقرار بالصمت لربط الاحساس بالرؤية والتلميح إلى الهدف الروحي الذي يمكن أن يساعد الانسان على تجاوز بؤسه.

طبيعة، الا انه في الوقت ذاته تم احراقها وتطهيرها سلبا . وان تحولاتها المائية لم تعد تثمر خضرة وشجر، بل معدن وكلام. ولم تعد تسمع في سمائها الا زقرقة عصافير الليل. فالمسرح الارضي مسرح اكتمال الليل، ولابد من الخلاص لإستعادة العدالة الإلهية[٤] :

ارض / غيمة من رجاء

يتراكض وراءها الزيتون والصفصاف

فبأي نجمة اهتدي

وبأي هدهد أستعين؟

الا ان شرود الغيم عن الارض العطشى يستكمل صورة المشهد . انه التيه حيث لا نجمة هادية ولا هدهد يأتي بنبأ يقين. وان البحث عن الخلاص يمكن ان يكشف مجاورة غير المرئي وقرب الغيب[٥] .

مثقوب بالشرر والدموع يا قميص الجسد، ويا طريق القافلة

ايها البيت الراحل،

ايتها الشهب الآفلة

ارضي تسبح في عصر من متاه

او عطر من كلام

يداهم حتى الجنين جنونها . .

ارض يسوسها الانتظار

والمكبوت والمتحجر انه (صرخة الانتهاك، وصوت الرؤيوية) كما يقول إيهاب حسن هو شعر حدس ونبوءة وخيال واكتشاف واعتراف.

انه شعر يجسد تيه الانسان المعاصر، والصمت هنا هو صمت التيه الخاص، صمت معرفة، معرفة النبوءة، نبوءة النهاية . ويتضح ذلك جلياً في قصيدة (نبوءة) للشاعر (عبدالله احمد هوار) فالنبوءة التي تمثل اكتمل حضور، حضور كثيف، واستحضار لقيم وتثبيت لقيم ، النبوءة صدام، فيطالعنا العنوان وهو اول عتبة من عتبات النص والاساس لكل قاعدة تواصلية تفتح للنص ابعاداً دلالية وللقارئ افق انتظار لمساءلة او لفهم، فالعنوان (نبوءة) هنا يوازي نصه جمالاً ودلالة فتتجلى فيه النزعة الرمزية المتعددة الدلالات والحاملة لرؤى واسرار ، فالعنوان يوحي بخطاب شعري قائم بذاته من خلال الموتيفات المتراكمة في مفردة العنوان التي تشير الى المسكوت عنه فيه.

فمنطوق العنوان (نبوءة) استحضار لا يؤكد فقط سلطة العنوان على النص، وانما يؤكد اساساً بعض مظاهر (التوالد) و(التنامي) و(إعادة الإنتاج) التي يحققها حضور العنوان ضمن القصيدة.

ف(نبوءة) اول عتبة في فك اسرار النص واكتشاف مغاليقه ان نص ما يعد الحداثة نص مفتوح الدلالات مفعم بالمفارقات والتناقضات، يتميز بالصمت فلا يقول شيئاً لكنه مليء بالاحتجاج والحنق والرؤية والنبوءة، نص يربك المتلقي ويهدد مشاعره الهادئة ويخرجه من القالب الذي صنعته له المؤسسة البيروقراطية ليعود الى تفرده وفرديته ووجوده . لذلك فهي تنكر وجود أي مبدأ نهائي لانها (ما بعد)، لذا جاءت لغتها متميزة لا تعكس العالم بل تقوم بتأليفه ، فهي قنديل الابداع المضيء فاتسمت القصائد بالاسئلة والابتعاد عن اليومي والاغتراب والشك والريبة (هرطقة الخروج على المألوف والتعددية والعشوائية) قصائد تغرق في الرمزية والكثافة الشعرية فاتسمت بالايقونية واللاأساس فالكتابة تساؤل يتعدى افق اللانهائي وهدم للجدران التي تعزل حقول المعرفة كالفلسفة والتاريخ والتحليل النفسي.

فشعر هذه المرحلة هو شعر رافض لأي قواعد او مرجعيات حسب (ليوتار) انه توق للصمت صمت للبداية للخروج وليس صمت الروح وموتها، انه لعبة الكلمات وانتهاك للمألوف، استشراف، فشاعر ما بعد الحداثة هو شاعر يستطيع تشكيل العالم من جديد وتغييره من العمق.

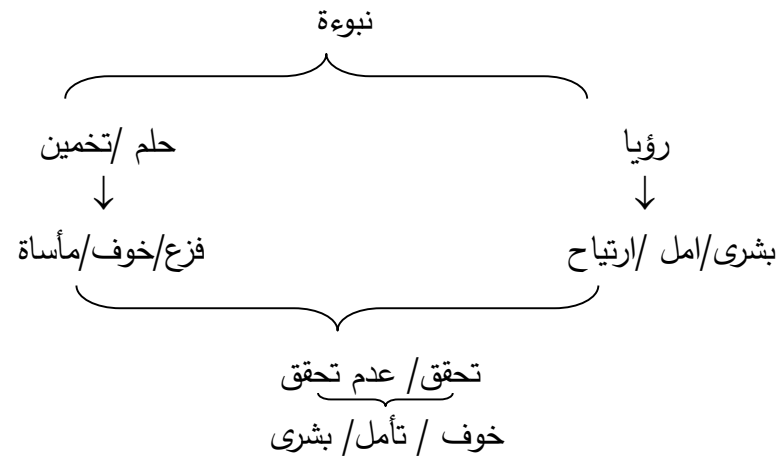
شعر هذه المرحلة ثورة على المألوف والعادي والرجعي

نحو مستقيم مباشر او على نحو رمزي ، الكثير منها يرسل من الالهة ، لذلك فمن غير الممكن التمييز بين الحلم والرؤيا التي بدورها قد تكون حلم يقظة مرسل من السماء) .

كذلك هي النبوءات رسائل مرسلة من السماء تحمل رموزاً ودلالات ، قد تكون تخيلاً وقد تكسر افق التوسع بما تتضمنه:

والبحث في اسراره، انها الخيط الذي يربط كل أجزاء النص ويحركه ، فربما ابتدأت الاحلام بـ(ملحمة كلكامش) وحلم انكيدو وأكاممنون، واخيل في الالياذة، برولوبي ونوسيكا في الادويسة، انياس وديدو في الالياذة، يعقوب في سلم للسماء ووعد الأرض، قصة يوسف ودانيال تحولت الى رؤى وفن تفسير الرؤيا عند يوسف.

وفي الادب القديم ظهرت النبوءة ورسالتها التي تتجه على

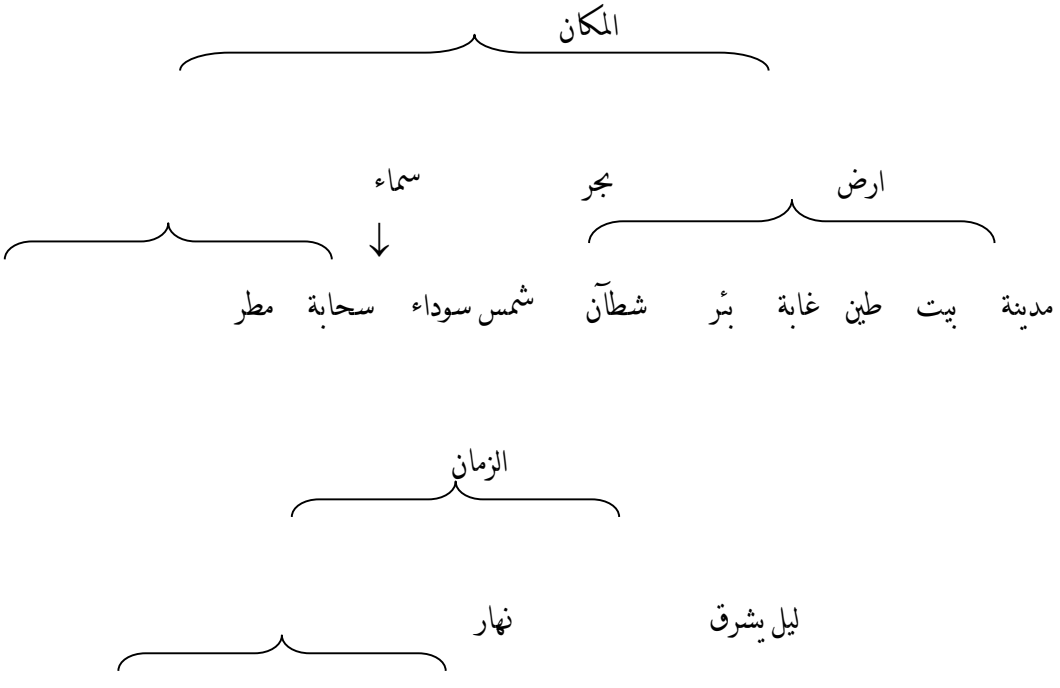


ارضه شطآن قتل، وزجاج صمت
يقتات من منابع أيامه /
ما يتوالد من عشبة الحلم
في ثوب اخٍ او أم او اله

انه تقاطع لغوي دلالي مع الخطاب ، فالنص ثري بهذه التقاطعات التي يشكلها الشاعر من الجمع بين المتناقضات والمفارقات التي تتجسد في ثلاث ركائز أساسية ويقوم عليها النص وهي: الانسان/ المكان/ الزمان[٧] .

الانسان { ام / اخ

شاعر← مرسل ← انفعالية ← مهاجر/ مهجور



ارض ← زجاج ← صمت

فكيف تتحول الأرض الصلبة العميقة الغامضة المعتمة التي لا يعرف ما بداخلها الى زجاج هش قابل للكسر، واضح، حجاب مكشوف يظهر ما وراءه، لكنه زجاج صمت، يخفي وراءه وفي اعماقه الكثير من الكلام والاسرار، فالصمت لغة السكوت والمسكوت عنه، انها ارض هشة تفضح وتنطق بما لا يمكن الحديث عنه، لذا هو يعيش من ذكريات ماضية ليكون توالده نبتة تنمو وتكبر في الحلم البعيد لتسكن في ثوب ارضي او سماوي، استمرارية الحياة في سنابل الحلم التي تختبئ في ثوب:

تبدأ نبوءة الأرض من رؤيا الأرض، مهد البشرية واستقرارها وهي الطبيعة الام وولادة الحياة وهي في الوقت نفسه عقاب البشر نزل اليها (آدم عليه السلام) بعد عصيانه، فهي موطن عذاباته ، وهي جامعة المتناقضات ، على وجهها الحياة ، وفي بطنها الموت، ولادة وموت، سعادة وعذاب، هي مهبط الرسل ومسرح الشياطين لذا فهذه الأرض ومنذ الازل للإنسان موطن ولادته وقتله، الموت يحيطه في كل مكان، فالارض هي مكان الاستقرار والثبات، وهي ضفاف للموت وحافات للقتل ومسرح للدماء، وهذه الأرض هي زجاج للصمت:

ام أخ – الارتباط

أخ – لتحتمي بـ أم– الحمل– الولادة– الدفء–الأمان–الاستقرار

اله اله – السلطة – القدر

بعث الظلام، فهو ليس كأي ضوء لأنه يترجل لينشر ظلامه وعتمته عبر الطريق فيلونه بالألم والمرارة والحزن تاركاً علامات واشارات على وجهه الغريب كتعابير بصرية وصوتية ودلالية يقرؤها مهاجر / مهجور

المهاجر← الرفض الإيجابي← من قام بالهجر عن قناعة وإرادة قراءة

المهجور ← رفض سلبي ← من هجره وترك دون ارادته شاملة

ليقرؤا ما كتبه القدر وخطته السنون

ويظل السواد مسيطراً على مقاطع القصيدة[٩]:

شمس سوداء يشرق ليلها مشدود

الى سرة الكلام

مفارقة خلقت توتراً دلالياً في النص عبر هذا التضاد:

شمس ← سوداء

ليل ← يشرق

يوجد مستويين للمعنى

شمس سوداء ناقض او تضاد

لصالح

لتتشكل منها أقرب الحالات الوجودية للإنسان وروابطه المقدسة[٨]:

ضوء اسود يترجل/

يصبغ بالرموز وجهه الغريب

يقرؤه مهاجر ومهجور

السواد / الظلمة، غالباً ما دل السواد على معنى سلبي ، فلدى هوميروس (الشراب والماء والدم والأرض والغرب والاشياء الأخرى كانت سوداء او مظلمة، حتى الموت لديه هو السواد في الالياذة، وجحيم دانتي كان اسود، فالهواء اسود والشياطين سوداء بل وحتى الملائكة سود فالسواد ببساطة يعني الشر) وهنا يقدم الشاعر مفارقة لـ ضوء/ اسود ، ليخلق توتراً دلالياً في النص عبر التضاد بين النور/ الظلمة ، الضياء/ العتمة، فما يضيء قد يعمي، وما يشيع النور قد يكون سبباً في

تنمية النص الحاضر ←النص المغيب ← حلول الظلام

الأرض يعني ان تعش تحت الشمس والسماء ذات الانجم حسب (الالياذة) .

فالضوء حياة/ والنهار حياة/ وحياة الانسان ليست أطول من نهار ومن يغلق نهار الحياة هو الموت حسب (شكسبير) . والموت هو السواد .

تظهر الشمس متشحة بالسواد ، فالشمس رمز الأمل وتمثل بالبينة والحق هي مركز النور والضوء والرؤية، ورمز التجلي والكشف والحياة والحركة والطمأنينة، فقديماً لدى الاغريق ان تكون حياً هو ان ترى الشمس، وضوء الشمس هو رمز الولادة عند (بلوتارج)، وان تعش على

الشمس← عين النهار← المعرفة والتبصير] سوداء ← فقدت الرؤيا ← الموت

فقدت الحياة

فقدت التجلي والكشف

فقدت المعرفة والتبصر

الاشباح والسحر← رمز الخطأ الروحي ←حلول الظلام← العتمة←الصمت← الوحدة← النوم ← الاحلام←السماء ذات الانجم← القمر المضيء

لقد اكسبت هذه المفارقة لغة النص كثافة دلالية ومسافة من التوتر لتشد المتلقي الى أجواء النص المليء بالغرابة والتناقض والريبة، فكل شيء يتحول الى ظلام حتى الشمس، ولكن يبقى حبل يربط كل من الشمس والليل بالحياة ويشدهما اليه وهو (سرة الكلام) .

ولتكتمل صورة المفارقة تظهر صورة متضادة للصورة الأولى في تقابل يضع المتلقي في هوة واسعة بين المتوقع والمتحقق على نحو يثير الدهشة .

يشرق / ليلها

فالشروق← بداية النهار← نور الشمس← حركة←كلام←الضوء←الامل←البدء

↓

الليل ←اقدم الاشياء←الظلمة التي تسبق كل شيء← وقت المخاطر غير المرئية ← نهاية النهار← وقت

شمس سوداء ← سرة الكلام → يشرق ليلها

فالكلام ضد الصمت وهو الذي يثير الحركة والضجة ويكسر حاجز الصمت والخوف والظلام والموت، فالكلام لغة الانسان، فاذا وجد كلام وجد الانسان واذا وجد الانسان وجدت الحياة ووجدت المدينة ، لكنها مدينة مستعبدة تفتقد حريتها: حيث المدينة/ جارية بلا عيون

↓ ↓

المكان ← اللامكان

↓ ↓

الاستقرار ← اللااستقرار

↓ ↓

التحضر ← اللاتحضر

↓ ↓

الحرية ← الاستعباد

↓ ↓

الوضوح ← العمى

↓ ↓

النهار ← الليل

↓ ↓

الحياة ← الموت

العنف، وسيدة التجديد، وهما ركنان من اركان نبوءة التغيير، انها اكتمال حضور – حضور كثيف- استحضار قيم وتثبيت قيم قديمة، النبوءة صدام متحضر دوماً للمجابهة لقد اصبح الحزن غذائها (مخبز الكلام) كالساقية يلف الطرقات ويحيطها من كل جانب ، لتأتي النار[١٠]:

لقد تحولت هذه المدينة المستباحة الى رمز للاستعباد والحزن والعمى لن ترى الحقيقة لانها فقد عيونها او انها ولدت بلا عيون ، انها مدينة اشباح واموات لم يسمع فيها الا انين الريح التي تحولت اصواتها الى أنغام حزينة، تلك الريح رمز التغيير والتهديم والتقويض، انها تحمل دلالة الهية مقدسة تتكشف بكثافة الخطر، حتى انها تشكل أداة قمع وانتقام ، الريح سيدة

انها النار . . . تغسل الأرض

تركض من قامة لاخرى / من باب لثانٍ

تعد نواة الرفض بعمق القلب

حيث أقرأ فيها الحصيد

وأورد قش ما مضى وما سيكون

لذا فهي (تركض من قامة لاخرى) ومن (باب لثانٍ)، انها بداية التغيير (نواة الرفض) وخروج الانسان من كهوفه المظلمة، ليبدأ البحث عن طريق جديد، عن ضياء عن نور، عن بداية[١١] .

- **انخطاف!**

انخطاف ان ترى عشق الظهيرة

يطفو على مائدة الزمان

ان ترى قافة تخيط الطريق

لتتخذ لربك بيتاً جديداً

ام تراها تتخذ في بيتك رباً

جديداً !

تحل النار على هذه الأرض مطهرة وغاسلة لكل الدنس والاحزان، انها النار التي تدفئ وتحرف، تضيء وتعمي، تحيط بنا في كل مكان في الأرض والسماء والجحيم، انها التطهير، ومصدر الحياة والموت. . رمز الثقافة والمعرفة،

انها القافلة (قافلة تخيط الطريق) لتبدأ الرحلة، رحلة التغيير والانتقال ، انها توصل ما قطع وتربط ما انحل لتشكل طريقاً وبداية[١٢]:

تراه يفترش حلماً في سماءه الغريبة

يغسل بالدمع رسماً من لقاء

قرطاسه من ظنون

يحس البحر ويبحث الأرض

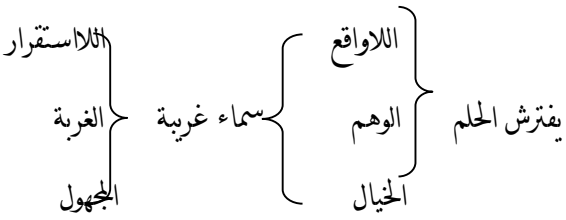
يسافر في موته

في مشيمة الغيب ومشيئة التحول

والزمن مربوط بسلسلة من حروف

.... ولكن !

هل ضوء الأرض يكفيني رغيف ؟؟



الفضاء المكاني اذ يشير الى المكان، فهو يمثل مكان عبور الشخصية، انه السفر في المجهول، ورحلة اللاعودة (يسافر في موته) فتحول الموت (الغياب) الى سفر (حضور) في ولادة جديدة مجهولة بزمن ارتبط بسلسلة من حروف لتبدأ بـ(أ) وتنتهي بـ(ياء) باحثاً عن قوته في ضوء الأرض، تلك الأرض جامعة التناقضات، على وجهها الحياة، وفي بطنها الموت، ظلام وضياء، جحيم ونعيم، مهبط الرسل رحلة البحث عن الاحلام لتحقيق الأمان والاستقرار في موطن جديد وسماء غريبة ليغسل احزانه ويمحو ظنونه.

يحس ← البحر (الموت–الاكتشاف–العمق– الاتساع– العبور–الاسراء–الحياة– الضياع–الخوف)

يحث← الأرض (الحياة – الاستقرار– النبات – الاستمرارية)

البحر كعلامة سيميائية استثمره الشاعر على مستوى

سحابة تنقلها انى تشاء، انها الاقدار معلقة في الفضاء (السماء) تحملها السحابة وتحركها الريح لتقف انى شاءت.

الاثام والشؤوم لينبئ عن نهر من جمر ودم لكنها الحياة لعلها تخرج من الطين وتبعث من جديد لتخرج حلماً من شجرة اليقطين (شجرة الحياة) ، انه البحث عن سر الوجود عن امل جديد عن نجاة وحياة أخرى في هشاشة هذا الوجود.

ومسرح الشياطين. لم يعد هناك سوى الشعر والخرافات، والريح تحمل التغيير والدمار، وتلك الاسرار على كتاب يضمنها بين دفتيه (اسرار الكون) لكن تلك الاسرار على

انه الموت القادم على اجنحة الحمام، لم يبق هناك سوى الرماد في تلك الأرض التي حملت (ابن الزبير) ، وهنا يحدث الشاعر تحاوراً بين الماضي والحاضر، انه يختزل الزمن في لحظة الكتابة ، فيرمز من خلال استحضاره الى الخيبة وموت الحلم، فلم يكن (ابن الزبير) مجرد مكان، بل كان فضاءً واسعاً وزماناً يصلح لكل وقت وحين، كان تاريخاً لم يعد جسداً بل ظلاً يحمل

الهوامش

(١) كتاب الجنون، عبدالله هوار، دار الجمل ، ألمانيا : ٦١ .
(٢) المصدر نفسه : ٥٩ .
(٣) المصدر نفسه : ٦٠ .
(٤) المصدر نفسه : ٦٢ .
(٥) المصدر نفسه : ٦٢-٦٣ .
(٦) المصدر نفسه : ٦٦ .
(٧) كتاب الجنون ، نبوءة : ٢٣ .
(٨) المصدر نفسه : ٢٣ .
(٩) المصدر نفسه : ٢٣ .
(١٠) المصدر نفسه : ٢٤ .
(١١) المصدر نفسه : ٢٥ .
(١٢) المصدر نفسه : ٢٧ .

التصوير الدرامي في قصيدة (ايوب) للشاعر محمد مردان

م.د. ريم محمد طيب الحفوظي

الملخص

تتباين المناهج النقدية الحديثة من حيث ان لكل منها اجراءاته ومستوياته التحليلية، ولكنها تلتقي في جذر مشترك هو اللسانيات التي قدمت لمناهج النقد اسساً علمية، وموضوعية واسلوبية، باعتبارها تحليلاً لغوياً ترتكز على اللسانيات شرطها الموضوعية وموضوعها الاسلوب مما يجعلها علماً وصفياً تحليلياً ينافي معيارية البلاغة.

وبحسبان التصوير الدرامي مصطلحاً جديداً من المصطلحات النقدية التي أولاها النقاد المحدثون أهمية كبيرة متجاوزين المفهوم التقليدي للصورة المحصور في علاقة المعنى الحقيقي بالمعنى المجازي، فان الاشكالية في هذا المبحث هي محاولة الوصول إلى المفهوم الأسلوبي للتصوير الدرامي من خلال نموذج من نماذج قصائد محمد مردان، وهي قصيدة (ايوب)، لان التصوير هو الاسلوب الغالب في هذه القصيدة، إذ يفتتح الشاعر قصيدته على فضاء موضوع ديني ((ايوب)) فالعنوان ينطوي على تناص ديني مع قصة النبي ايوب إذ ان الشارع في هذه القصيدة يحيل على موضوع شعري يجسد فيه موقفه ورؤيته من الواقع الراهن وقضاياه ويمزج بين الواقعه الموقف الديني التاريخي والموقف الراهن الماثل.

Abstract

The modern critical approaches vary in terms of each of their procedures and analytical levels. However, they meet in a common root. These linguistics have provided the foundations of criticism with scientific, objective and stylistic foundations as linguistic analysis based on linguistics, subjectively and objectively,

According to the dramatic portrayal of a new term of critical terminology that modern critics have given great importance, bypassing the traditional concept of the image that is trapped in the relation of the real meaning in the metaphorical sense, the problem in this research is an attempt to reach the stereotypical concept of dramatic photography through a model of the poems of Muhammad Mardan Photography is the predominant style in this poem as the poet opens his poem on the space of the subject of religious Ayub, as the title contains a religious dissonance with the story

of the prophet Ayoub, the poet in this poem refers to the subject of poetry reflects his position and his opinion of the current reality and spent It combines the present and the historical religious position with the present situation

التصوير الدرامي

التصوير في منظوره التقاني هو "إبراز الانفعالات الداخلية والخارجية بكلمات معبّرة إما من خلال الوصف النقلي وإما من خلال التحليل"[١]، والتصوير معناه هو أن ينقل الأديب إلى قارئه المشهد الذي يقع عليه بصره فيصوره تصويراً واقعياً يبرزه في تشخيص مصير، وعند ذلك يكون عمله من حيز الوصف العادي أو يوحي إليه من طبيعة التشابيه والرموز والانفعالات بحساسية هذا المشهد، وبالجانب العاطفي والعقلي منه فيرقى بعمله إلى مستوى فني رفيع، ويقرب من أساليب الرمزية أو الانطباعية[٢].

وفي التصوير يحاول الأديب أو الفنان تصوير الوجدان وما يعتمل فيه من عواطف فيبين عنها واقعياً أو نفسياً باعتماد المفردات والعبارات الموحية التي تنقل إلى القارئ أو السامع إحساساً عميقاً بها، وقد يصور الأديب مشاعر الآخرين بالطريقة نفسها، فيتمثلها وينفعل بها ويبدع في رسم أفكار الآخرين وأمانيهم ورغباتهم وعواطفهم كما يبدع في الكلام على نفسه ومعاناته الخاصة[٣].

إنّ علاقة الشعر بفن التصوير وسائر الفنون التشكيلية لم تكن حديثة العهد بشكلها التقليدي، وهي لا تعدو كونها عملية ترجمة للصورة المكونة من خطوط وألوان إلى صورة لغوية مكونة من كلمات، وهنا يتبادر إلى الذهن عامل الزمن الذي يظل واحداً من أسرار التمايز ما بين الصورة التي تخاطب البصر والصورة التي تخاطب السمع، إذ "إن الشعر بالأساس فن لغوي يتعامل بوساطة الحرف والكلمة والعبارة والجملة"[٤].

وبما أن الشعر هو قبل كل شيء تصوير لعواطف انسانية تزدحم بها النفس الشاعرة وتندمج على لسان الشاعر لحناً خالداً فإنه يصور صلته بالعالم والكون من حوله[٥]، لهذا يعدّ

(١) المعجم الأدبي، جبور عبد النور: ٦٩.

(٢) ينظر: نظرية التصوير، ليوناردو دافنشي، ترجمة عادل السيوي: ٦١.

(٣) ينظر: تداخل الفنون، كريم شغيدل: ٢٠٧.

(٤) الشعر والفن التشكيلي، شاكر حسن ال سعيد، الشعر والفنون مختارات من الابحاث المقدمة لمهرجات المربد الثالث ١٩٧٤،: ٦٧.

(٥) ينظر: تاريخ الأدب العربي، شوقي ضيف: ٥٨.

التصوير شعراً صامتاً والشعر تصوير لا يرى، وكلاهما يسعى لمحاكاة الطبيعة بقدر ما يتاح له من طاقات وإمكانات وهما يتساويان في القدرة على تقديم الجوانب الاخلاقية، إذ يطرح التصوير نفسه مباشرة إليك فيكشف في الحال تلك المشاهد التي من أجلها صنع الفنان لوحته فيمنح الحس الأعلى هذه المتعة وهذه اللذة، كما تفعل الاشياء كافة التي خلقتها الطبيعة وينفذ إلى الوعي والادراك عبر الحاسة الأقل منزلة حاسة السمع، إذ لا يستطيع أن يمنح العين متعة تتجاوز تلك المتعة التي تنعم بها عند سماع شيء مروي[١] .

إنّ الشعر يتفوق على التصوير في مجال الإيحاء بالكلمات، بينما يتفوق التصوير عليه في محاكاة الأحداث والوقائع، لذلك فإن المقارنة بين هذين الفنين تطابق المقارنة ما بين الكلمات والأحداث، إذ إن الوقائع والأشياء تخاطب العين، بينما تخاطب الكلمات الأذن، ولهذا فإن المقارنة بينهما هي نفس المقارنة بين هاتين الحاستين أي البصر والسمع، إذ إنهما هدفان يتوجه إليهما كل من التصوير والشعر، ولهذا السبب نفسه فإنّ التصوير فن أرقى من الشعر، لأن التصوير يجسّد الأحداث بينما ينتهي الشعر في الكلمات[٢] .

التصوير هو الأسلوب الغالب في شعر محمد مردان، وهو يعبّر بالصورة المتخيلة عن المعنى الذهني والحالة النفسية وعن الحادث المحسوس والمشهد، وبذلك يتناول النموذج الانساني وعناصر الطبيعة فيمنحها في الصورة الحركة والحياة، ويسند إليها أفعالاً تندرج في منظومة الرموز والصورة، من ذلك قصيدة "أيوب" لذلك فالشاعر يستوحي عتبة العنوان في هذه القصيدة "أيوب" من قصة النبي أيوب (عليه السلام)، إذ حاول الشاعر أن يستثمر في هذه القصيدة الطاقة الدرامية الهائلة في قصة النبي أيوب، فحين وضعها عتبة لعنوان القصيدة اختزن في طبقه القصيدة الدرامية كل الملامح والصيغ الدرامية المستوحاة من قصة النبي أيوب (عليه السلام) في عتبة العنونة، على النحو الذي تبدو فيه عتبة العنوان محمّلة بهذه الطاقة الهائلة من التصوير الدرامي المأخوذ من قصة أيوب (عليه السلام) المعروفة، لكنه في المتن الشعري يحاول أن يقّيد أو يصرّف الطاقة الدرامية الهائلة المختزنة في العنوان داخل الأنساق الشعرية لمتن القصيدة، ويجعل من الذات الشاعرة

(١) ينظر: نظرية التصوير ٦٩ .

(٢) ينظر: الصور ة الفنية في شعر صلاح عبد الصبور، عبد الستار عثمان السيد، جامعة المينا، رسالة ماجستير، ١٩٩٥: ٧٦ .

صورة مرآوية من الرمز الديني "أيوب" بحيث تتشكل موازنة تصويرية درامية بين النسق الحكائي لقصة النبي "أيوب" والنسق المقابل لقصة الذات الشاعرة "أيوب المعاصر":

خطوتي حجر

وطريقي حجر

والرياح التي حملتني حجر

لم يعدْ في المباهج،

متسع للإقامة

يقتل الصمت أسئلتي

إنها يقظة

زرعت جسدي بالرصاص. . .

يفتتح الشاعر المقطع الأول بهذا الوصف الجامد الخالي من أية حركة درامية، وذلك من خلال تكرار لفظة "حجر" التي جاءت علامة ايقاعية ودلالية في بنية المقطع الافتتاحي للقصيدة، فالتكرار هنا يستهدف في المقام الأول الضغط على حالة لغوية واحدة لتوكيدها وتركيزها مرات عديدة بصيغ متشابهة أو مختلفة، من أجل الوصول إلى وضع شعري معين قائم على مستويين رئيسين إيقاعي ودلالي، وهذا ما يسمى بـ"التكرار الاستهلالي" الذي ينهض على فعل واعٍ يقوم به الشاعر من أجل بناء نص شعري مهندس، على نحو تتجسد فيه الاستمرارية البنائية لغوياً وايقاعياً ودلالياً من خلال تكرار نسق لغوي موحد في بداية المقاطع الشعرية جميعها[1]، إن استخدام الشاعر لهذا التكرار المقطعي الموحد تركيبياً وايقاعياً يضع القارئ في مواجهة نص شعري ذي بنية متميزة، ويمنحه مداخل متعددة يستطيع بوساطتها أن يلج في عالمه وان يراه من غير زاوية من زواياه بدليل قوله:

خطوتي حجر

وطريقي حجر

والرياح التي حملتني حجر

لم يعد في المباهج،

متسع للإقامة

(١) ينظر: القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية:

إذ تتوزع الانبثاقات الصورية المتنوعة من منطقة الكثافة العالية لتكرار كلمة "حجر" لتتوزع على اتجاهات الحياة كافة، إذ يدل تكرار كلمة "حجر" ثلاث مرات على حالة الجمود والانغلاق والضيق التي يعاني منها الشاعر، بحيث أصبحت جداراً سميكاً تتحطّم عليه كل هواجس الشاعر وظنونه وآماله بقوله:

يقتل الصمت أسئلتي.

إنها يقظة

زرعت جسدي بالرصاص

إنّ هذا المغزى الشعري هنا ينحو نحو الإشارة على موت الجسد والانتهاء على سكونية هامدة للصورة.

يستثمر الشاعر أسلوب الخبر في نقل تجربته إلى المتلقي باستخدام ياء المتكلم "القافية" في بناء ايقاع القصيدة، تلك القافية المتكررة أربع مرات عبر الأسطر الشعرية الأربعة مما ولّد رتابة في الإيقاع، إلاّ أن الشاعر حاول التخلص من ضعف إيقاع الياء ومن رتابة التكرار للقافية، وذلك بتنويع بناء الجملة الشعرية

تصفع الريح وجهي

كلّما طرق الحلم بابي

المساءات بعض بكائي

إذ تعمل تلك الألفاظ والوحدات الصورية والشكل العام للتصوير الشعري على تحجيم فرصة الحراك الشعري داخل بنية الصورة، وهي تقود الصورة نحو هيمنة الصمت على مقدرات التصوير وتنتهي إلى تشكيل تصويري يبدو حركياً في ظاهره، إلاّ أنه يخفي في باطنه دلالة السكونية والموت بقوله:

للمقطع، إذ جاء بجملة فعلية تتداخل معها جملة اسمية مما يسهم في كسر رتابة حدّة الموسيقى، فضلاً عن أنه يؤدي دوراً بنائياً في رسم مشهد خارجي للصورة التي يقدمها الشاعر، مما ولّد تنويعاً في النغم الايقاعي وعوض عن رتابة وضعف إيقاع الياء عن طريق الحوار الداخلي المنبثق من عودة الجمل الفعلية إلى سياق البناء الشعري بقوله:

قدري أن أكلم نفسي

للتي لن تجيء

ألوح منديلي

مر وقت الصباح

هذه ساعة

للتأمل في جثتي. . .

لقد استخدم الشاعر في هذا المقطع أسلوب الحوار الداخلي الذاتي، "إذ تشكل الذات النقطة المركزية التي ينطلق منها هذا الحوار وإليها يعود"(١)، وهو يسهم بشكل كبير في التعبير عن أفكار الشخصيات ومحتواها النفسي، فيأتي هذا الأسلوب منسجماً مع حركة الشاعر، فالحوار الداخلي في هذا المقطع عبّر عن انفصال الشخصية عن العالم الخارجي والغوص في عالمها الداخلي بدليل قوله:

قدري أن أكلم نفسي

للتي لن تجي

ألوح منديلي

قد وظف الشاعر في هذا المقطع الحوار الداخلي لمراجعة الذات الشاعرة لتجربتها وعطائها محاولة لتقييم نفسها بقوله:

مر وقت الصباح

ذهب ساعة

لتأمل في جثتي

إنّ الشاعر في هذا المقطع ينطلق إلى موقف الحزن من حالة الرؤية التصويرية التي يعيشها والناتجة عن رؤيته للحياة، فالحزن هنا معادل مفهومي للتراجيديا، وهي ذات طبيعة درامية تخرج في الشعر إلى تمثل مشاعر الشاعر وأحاسيسه من خلال ما تفصح عنه من صور مجازية أو تعبيرية بصرية.

(١)جماليات التشكيل الروائي، أ. د. محمد صابر عبيد، د. سوسن البياتي: ٢٩٧.

وبهذا فالشعر الدرامي هو الذي يمكن أن يباشر رؤية الشاعر للوجود وينفتح بالتجربة إلى حدود المطلق في الحزن والألم الانساني، وعلى الرغم من أن الحزن يتخذ صفة الصمت في القصيدة إلا أنه مخلوق يولد وله أن يتكلم، ولكنّ صمته معني به، إذ إنه لا ينطق به لأسباب تزيد فداحته بقوله:

عاقر قدحي

سأكون الذي يصطفي

وجهه

القصيدة بالعناصر السردية الأخرى القائمة على النص والحكاية بدليل "سين التنفيس" التي تدل على الاستقبال، المرتبطة بالفعل المضارع الذي يعطي ايحاءً بثبات المشهد الصوري.

لقد حمّل الشاعر هذا النص صوراً مكثفة وهي نتيجة لعملية التكثيف اللاشعوري التي تتجمع في ذات الشاعر من الاستغراب اللاشعوري، وهي تسلم إلى مثل هذه الصور[١]، والهدف من ذلك أن الشاعر يفتح باباً من داخل ذاته محاوراً إياها مصوراً عمق معاناته، داعياً المتلقي إلى مشاركته في تجربة ذاتية بفعلٍ درامي حركي يكون للآخر فيه صوت، من ذلك قوله:

غير أن النجوم التي

في دمـــي

تستطيل . . .

إنّ المقطع هنا يتكئ على تشكيل صوري متعدد ابتعد عن الغنائية والتقريرية والمباشرة، وتحرر من جزئية التعبير وأحادية التجربة لتمتزج العناصر البلاغيـــــة التشـــــبيهية الموجـــــودة في

ليس في الحزن آونة للسكون

ليس يجدي انتظار القمر

السواحل تنقلني للقفار

والصباحات حلم ضرير . . .[٢] .

نلاحظ في هذا المقطع حضوراً مكثفاً للتشابيه وللفعلية والتكرار الذي يرمي الشاعر من حساسية هذه السلسلة التعبيرية إلى تثبيت تلك الصورة الدرامية في الوحدات الجماعية بوصفها أداة تعبيرية موضوعية تضعنا في قلب الحدث/المأساة، وعليه فالمشهد التصويري هنا يرتبط بالحزن وهو الدال الذي يحرك القصيدة من بداية سرد اللغة الشعرية باشتغالها

(١) ينظر: التفسير النفسي للأدب، د . عز الدين إسماعيل: ٩٤.

(٢) الاعمال الشعرية الكاملة: ٢٢٧ .

التعبيري، ويتدخل الآن بصورته التصريحية في معجم القصيدة اللغوي من بؤرة فكرة جدلية تعمق الأداء اللغوي الشعري، في مشهد تصويري مرتبط بأداة النفي "ليس" التي تكررت في المقطع مرتين، لتؤكد على البوح

واصل الجرح فيَّ

طقوس التعري

وتكررت السنوات العجاف

الفصول سواء

وغدي عاجز أن يرمّمني

الشواطئ عارية كالضجر

تتمدد مثل نهار ذبيح . . .

إنّ هذا المقطع ينبع من تفتّيت الوعي بمكنونات العالم الخارجي والاكتفاء بالنسمة الأسيانة، وهو في تلك الأحداث يمسك بأحشاء الحدث ويقلب وقائع الحياة ويعتصر القلب من الألم المحبط المكتوم ويمعن في تجسيد خصوصية وقعه على النفس، بالرغم من طابعه العام المباشر حتى ليصل إلى ذروة الالتحام بمصير الشاعر الشخصي فيصبغ أحلامه ورؤاه ويلخّص عالمه، ويحدد بشكل حاسم لون وعيه وعمقه بدليل "طقوس التعري" التي تدل على صورة الحزن والألم التي تعتصر روح المؤلم بإثبات الواقع الذي يعانيه الشاعر بدليل قوله: والصباحات حلم ضرير، أي كما يتخلق الحزن حلماً ضريراً يهبط في الصباح من دون مسوغات يستدعيه جرح الآخرين بقوله:

الشاعر وكذلك قوله "وتكررت السنوات العجاف"[1]، إذ يأتي التناص هنا متضمناً الألم والمعاناة والمأساة التي كان يعيشها سيدنا يوسف (عليه السلام)، فالشاعر هنا يحاول أن يبرز كثافة الحزن والهموم التي يرزح تحت ثقلها، والكآبة التي تربت على نفسه عبر صور استعارية ممثلة في استحضار "الشواطئ العارية"

(١) البيت تناص مع الآية الكريمة في قوله تعالى: يُوسُفُ أَيُّهَا الصِّدِّيقُ أَفْتِنَا فِي سَبْعِ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعِ سُنْبُلَاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ لَعَلِّي أَرْجِعُ إِلَى النَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَعْلَمُونَ ﴿٤٦﴾ [يوسف: ٤٦].

ورفدها بصور أخرى أكثر غرابة ممثلة في "مثل النهار ذبيح"، وعلى هذا الأساس تتوحد هنا الصورة الشعرية مع البناء الداخلي للنفس، وتبعاً لذلك فإن الشاعر يخضع في نتاجه الشعري لعملية الإسقاط بوصفه السبيل الوحيد إلى الابداع، والشاعر المعاصر لا يرغب في شيء بقدر رغبته في أن تكون الصورة الشعرية لديه معبّرة عن قريحة قوية تجسّد علاقته بذاته، مشخصاً ذاته في ذات الآخرين لاستكشاف مقاصد اللاشعور الجمعي الذي يحتوي على مكونات المعرفة الإنسانية، ويدفع به إلى أن يخلق من هذا اللاشعور الجمعي مجتمعاً أكثر توافقاً مع متطلبات العصر

ويستمر الشاعر في تصويره بقوله:

مالنا حبة

في سنابل هذي الحقول

لا ولا ناقة للرحيل

ضرب الجدب أطنابه حولنا

شجن أغنيات المدينة

دونما موعد

ترتديني تفاصيلها . . .[1] .

(١) الاعمال الشعرية الكاملة: ٢٢٨ .

فالصورة هنا تقدم خلاصات صورية عبر مشهديات تسعى فيها المفردات المكونة للصورة "مالنا حبة/ ولا ناقة/ ضرب الجدب/ شجن اغنيات/ ترتديني تفاصيلها"، إلى تكوين فضاء صوري حاشد بالحضور الكثيف لوحدات صورية بالغة التأثير في المشهد، من وحي دلالاتها المفردة والدلالة التي تفرزها من عملها في ميدان التصوير الشعري على النحو الذي يضاعف من قوة التشكيل والدلالة والفعل الشعري، إذ يتحول "الحزن" إلى بطل في الصورة الشعرية الذي يختصر في الزمان والمكان والحال في موضوعة الحزن وهو يتعالى في فضاء القصيدة ليهيمن على كل شيء بقوله:

ينقر الوهم قلبي

عندها تبتدي

حشرجات القيامة

وأنا لم أكن مستعداً

لهذا القتال

فاكتبوا فوق شاهدتي

خطوتي حجر

وطريقي حجر

ومنال التي أثكلتني حجر . . . .

وبعد كل هذه المثابرات الفذة على اقتناص ما لا يمكن تواجده في المحيط، وبعد كل السعي الحثيث لاستمالة كائن قد لا يكون حقيقاً أو ربما مهيمناً على أقل تقدير

ومنال التي أثكلتني حجر

بأن يأتي، أي حينما أيقن بأنها لن تأتي ولا بدّ من نهاية يستدرج فيها نهايته، فهو يختتم قصيدته بالمقطع نفسه الاستهلالي، لكنه يستبدل السطر الثالث بقوله:

فقد تكرر المقطع بجمل اسمية تدل على الثبوت والتوقف الصوري لتعبّر عن جمود خطواته

وتحجرها لكثرة العثرات التي تعترض طريقه، لذلك يوصي بقوله:

فاكتبوا فوق شاهدتي

خطوتي حجر

وطريقي حجر

ومنال التي أثكلتني حجر . .

إنّ الاعتماد في افتتاح القصيدة وفي نهايتها على قافية الراء المقيّدة الساكنة للتعبير عن انغلاق سبل الخلاص امام رؤية الشاعر، تمثّل ظاهرة ايقاعية كان دورها سلبياً في العتبة الايقاعية تلك هي "كثرة استخدام ضمير ياء المتكلم "القافية"، والعروضيون لا يعدّون ياء المتكلم قافية إلا إذا جاءت حرفاً أصلياً من أحرف الكلمة"[١] . وذلك واضح من تكرار حرف العطف الواو في المقطع ليدل على التتابع التصويري في الحدث، لذا جاء إيقاع قوافي القصيدة الست التي سارت على هذا المنوال باهتة الإيقاع تعتمد الضربة الموسيقية المتدفقة.

ويبقى الشاعر من سلالة الرومانسيين ممن يجدون في الحزن ملاذاً جمالياً آخر لا يعوض عن غياب المعشوقة، بل يرافق ذلك الغياب مثلما يرافق حضورها لأن الشاعر لم يشطب إمكانية غيابها حتى في لحظات حضورها، وهذا الاستدعاء المزدوج للحضور والغياب يورث ذلك النوع من الحزن ذي الخصوصية الرومانسية، لأن ثمة متعة جمالية وروحية تكمن في تذوق حلاوة الحضور وهي تمتزج بمرارة هاجس الغياب الذي يترصد المعشوقة في ظلال حضورها، فالشاعر يصور منال ما هي إلا الحبيبة المتمناة بالنسبة للشاعر وهي رمز الحياة عنده، أي توازي الحياة بعد المرض عند النبي أيوب (عليه السلام)، أي أن منالاً هي جزء من مرض الشاعر، أي جزء من مرض العصر الذي يعاني منه الشاعر، وهي خلف الصورة صعبة المنال بالنسبة لهُ.

(١) كتاب الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي: ١١٧-١١٨.

الخاتمة

عالجت هذه الدراسة التصوير الدرامي لدى الشاعر محمد مردان وتتلخص أهم نتائج البحث بالآتي:

وكذلك يعد التصوير هو الأسلوب الغالب في قصيدة مردان من خلال افتتاح القصيدة على تناص ديني مع قصة النبي وكذلك استخدام الشاعر للتكرار المقطعي الموحد تركيب وايقاعاً يضع القارئ في مواجهة نص شعري ذي بنية متميزة.

إذ تتوزع الانبثاقات الصورية المتنوعة في مناطق كثافة عالية التكرار لكلمة (حجر) لتتوزع على اتجاهات الحياة كافة. ان استخدام الشاعر لاسلوب الخبر في نقل تجربته للمتلقين جعل النص أكثر إثراءً وجمالية.

كما ان استخدام الشاعر لاسلوب الحوار الداخلي الذاتي اسهم بشكل كبير في التعبير عن افكار الشخصيات ومحتواها النفسي. واستخدمه للصور المكتظة التي جعلت الشاعر يفتح باباً من داخل ذاته محاوراً إياه ومصوراً عمق معاناته الشعرية.

ولهذا فقد امتلك الشاعر محمد مردان مقدرة طيبة على الصوغ اللغوي لنصوصه الشعرية متمازجة مع البنية الدرامية الدالة، مثمّراً ولعه باللغة علامةً على الإحساس المأساوي بالتجربة الانسانية لدى اعتدال هذه النصوص بالمعطيات الفكرية والفنية للتقانات الشعرية الحديثة.

إنّ هذه النصوص المنتخبة هنا وهي تقدّم فكرتها الشعرية وموضوعها الشعري، تعتمد على حركية التصوير الشعري لتستجيب للفضاء الشعري الدرامي الذي يختزنه، وتتجلى الفكرة ويتجلى الموضوع من بين الطبقات التصويرية التي تقدّمها الدوال الشعرية في علاقاتها بالمداليل والعلامات، على النحو الذي تكون فيه آليات التصوير الدرامي تقانة مركزية من تقانات تفعيل الحسّ الدرامي في القصيدة

الهوامش

١- المعجم الأدبي، صبور عبدالنور، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٩: ٦٩.

٢- ينظر: نظرية التصوير، ليوناردو دافنشي، ترجمة عادل السيوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط١، ١٩٨٥: ١١٦.

٣- ينظر: تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة – دراسة في شعر ما بعد الستينات، كريم شغيدل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٧: ٢٠٧.

٤- الشعر والفن التشكيلي، شاكر حسن ال سعيد، الشعر والفنون مختارات من الابحاث المقدمة لمهرجان المربد الثالث ١٩٧٤: ٦٧.

٥- ينظر: تاريخ الادب العربي، شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ١٩٦٣: ٥٨.

٦- ينظر: نظرية التصوير: ٦٩.

٧- ينظر: الصورة الفنية في شعر صلاح عبدالصبور، عبدالستار عثمان السيد، جامعة المينا، رسالة ماجستير، ١٩٩٥: ٧٦.

٨- الاعمال الشعرية الكاملة، محمد مردان، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ١٩٧٨ – ٢٠٠٨: ٢٢٦.

٩- ينظر: القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، د. محمد صابر عبيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٨: ١٨٦.

١٠- الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٢٧.

١١- جماليات التشكيل الروائي، دراسة في الملحمة الروائية (مدارات الشرق) لنبيل سليمان، أ.د. محمد صابر عبيد، د. سوسن البياتي، دار عالم الكتب الحديث، الأردن، أربد، ط١، ٢٠١٢: ٢٩٧.

١٢- الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٢٧.

١٣- ينظر: التفسير النفسي للأدب، عز الدين اسماعيل، دار العودة، بيروت (د.ت)، (د.ط).

١٤- الاعمال الشعرية الكاملة: ٢٢٧.

١٥- الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٢٧.

١٦- البيت تناص مع الآية الكريمة [يوسف: ٤٦]

١٧- الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٢٨.

١٨- الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٢٨.

١٩- الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٢٨.

٢٠- كتاب الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، المكتبة العصرية – لبنان – بيروت، ط١، ٢٠٠٤، ١١٧–١١٨.

المصادر والمراجع

١- الاعمال الشعرية الكاملة، محمد مردان، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ١٩٧٨ – ٢٠٠٨.

٢- تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة، دراسة في شعر ما بعد الستينات، كريم شغيدل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٧.

٣- تاريخ الأدب العربي، شوقي طيف، دار المعارف، مصر، ١٩٦٣.

٤- التفسير النفسي للأدب، عز الدين اسماعيل، دار العودة، بيروت، (د.ت – د.ط)

٥- جماليات التشكيل الروائي، دراسة في المحمة الروائية مدارات الشرق، لنبيل سليمان، د. محمد صابر عبيد، د. موسى البياتي، دار عالم الكتب الحديث، الاردن، اربد، ط١، ٢٠١٢.

٦- الشعر والفن التشكيلي، شاكر حين ال سعيد، الشعر والفنون مختارات من الابحاث المقدمة لمهرجان المربد الثالث، ١٩٧٤.

٧- الصورة الفنية في شعر صلاح عبدالصبور، عبدالستار عثمان السيد، جامعة المنيار رسالة ماجستير، ١٩٩٥.

٨- القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية د. محمد صابر عبيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٨.

٩- كتاب الكافي في العروض والقوافي، الخطيب البتريزي.

١٠- المعجم الازدي، صبور عبدالنور، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٩.

١١- نظرية التصوير، ليونارد دافنشي، ترجمة عادل السيوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط١، ١٩٨٥.

البنية الدرامية في شعر نضال القاسم

الرؤية والتشكيل

أ.م. د. فيصل صالح القصيري

الملخص

التداخل الأجناسي بين الفنون الأدبية أصبح اليوم حقيقة واقعة إذ إنّ العلاقة بين الشعر والدراما بوصفها من أبرز أنواع هذا التداخل هي علاقة تاريخية قديمة قِدَم الفنين، فمنذ نشأة الدراما كان الشعر حليفها وأداتها، ومنذ نشأة الشعر كانت الدراما روحاً خفية في باطنه، والرؤية التي تقود نحو درامية الشعر إنما تعكس القيمة العليا التي تتمتع بها شعرياً ، وقد لا يستطيع أي شاعر في العالم أن يتفادى تسرّب الروح الدرامية إلى شعره.

الشاعر نضال القاسم أحد الشعراء المعاصرين يولي هذه القضية أهمية واضحة في تجربته الشعرية من خلال خمس مجموعات شعرية صدرت بين عامي ٢٠٠٣ و٢٠١٢، عبرت بأشكال مختلفة عن طبيعة التداخل الأجناسي بين الشعر والدراما . وقد حاول البحث الكشف عن التجليات الدرامية في قصائد الشاعر من خلال عناصر التشكيل الدرامي المعروفة كالديكور والشخصية والمكان والزمن وغيرها .

Abstract

The literature interfusion becomes today as a reality between poetry and drama because its from the most important kind, it is an ancient relationship, since the drama raise, the poetry was its tool, since the poetry raise, the drama was unspoken spirit inside it, and the vision which leads towards the poetry drama, it is reflect the high value, any poet in the world maybe can not avoid .leakage the dramatic spirit to his poetry

Nidhal Al- Qasim one of the modern poets who foremost this case a clear importance in his poetic experiment through five poetic groups issued between .2003 – 2012

رؤية في تداخل الأجناس الأدبية:

كشفت الكثير من الدراسات النقدية الحديثة عن عمق العلاقة بين الأجناس الأدبية على مستويات عديدة، أتاح لها فرصة التداخل فيما بينها لمزيد من تخصيب الرؤية ومضاعفة قيمة التشكيل الأدبي في كل جنس منها، فالأجناس الأدبية في أصل تكوينها هي نتاج فني من أشد الأصول غموضا والتباسا، ويمكننا القول إنه في هذا الضرب من التفاعلات الأجناسية بين الفنون حدث ارتباط بين مضامين محددة وعناصر شكلية محددة مثلت أقصى قضايا التشكيل(١)، وضربت مثالا قويا في قيام الكثير من الفنون على قواعد تشكيلية مشتركة لا يمكن تنحيتها أو تغييبها أو إهمالها(٢)، على الرغم من تباين كل جنس أدبي عن سواه بخصائص فنية خاصة، تحفظ له كيانه الأجناسي الخاص الذي يبقى داخل منظور أدبي يعرفه مجتمع القراءة.

ولعلّ علاقات التماثل والتجاذب بين الفنون لا تؤثر في القيم الفنية الخاصة بكل فن، إذ ((بين كل خصيصة وسمة تميز كل جنس وآخر، هناك علاقة من التوتر والتأثير بالنظر إلى مجموع الأجناس الغنائية التي تجعل منها مجموعة ذات سمة فنية شديدة الثبات، إلا أن ما يميز الواحد عن الآخر ضمن هذه المجموعة الأخيرة إنما هو التوليف البنيوي المخصوص في كل حالة، وعلاقات التوتر والتأثير التي توجد ضمنها المركبات المكونة من القوى الفكرية والعناصر الفردية والأحاسيس))(٣)، وهذا التوليف البنيوي هو ما يجعل لكل جنس خصوصيته التعبيرية والتشكيلية التي يعرف بها اصطلاحا ومفهوما .

لكن ما يحصل في داخل كل جنس أدبي بمرور الوقت هو التأم عناصر التشكيل وتفاعلها بما يشكّل وحدة خصائصية واضحة المعالم، فـ ((قيمة أي أثر أدبي ينبغي أن ينظر إليه على أنها دلالة وقيمة تطورية وإن خصائص الجنس ذاته تتطور))(٤)، حتى يبلغ هذا التطور حداً يبدو فيه وكأنه بعيد كل البعد عن خصائص الجنس الأدبي الآخر، غير أن قراءة أي نص أدبي بإمعان ودراية وتفحّص يكشف جدياً عن طبيعة هذه العلاقة، حيث يتوضح على نحو جليّ خصائص أجناسية من جنس آخر تسللت وفعلت فعلها، بما لا يؤثر على سلامة الجنس الأدبي المتأثر بالأجناس الأخرى في سياق التلاقح والتداخل والتفاعل.

إنّ العلاقة بين الشعر والدراما علاقة تاريخية قديمة قِدَم الفنين، فمنذ نشأة الدراما كان الشعر حليفها وأداتها، ومنذ نشأة الشعر كانت الدراما روحاً خفية في باطنه، والرؤية التي تقود نحو درامية الشعر إنما تعكس القيمة العليا التي تتمتع بها شعرياً، وقد لا يستطيع أي شاعر في العالم أن يتفادى تسرّب الروح الدرامية إلى شعره، وثمة طرق كثيرة يستخدمها الشاعر من أجل استثمار الطاقة الدرامية في عناصر التشكيل منها عندما يعرض الشاعر الشخصيات

وهي تؤدّي أفعالها جميعاً بشكل درامي وهذا هو ما يسمى بالشعر الدرامي(٥) .

القصيدة العربية الحديثة أفادت كثيرا من طاقات التشكيل الدرامي على صعيد اللغة والصورة والمشهدية، وصار الشاعر العربي الحديث يلجأ من أجل تخصيب نصه الشعري إلى معطيات التشكيل الدرامي كي يضخّه برؤية جديدة متطورة(٦)، فكل نصّ أدبي يتكون أساساً من طبقات متعددة ومستويات متفاعلة، وتُحاول الشعرية بوصفها نظاما تشكيليا ينطوي على رؤية معينة فرز هذه الطبقات وتحديد العلاقات القائمة بين المستويات المتداخلة في النصّ الواحد، من خلال نصوص متعددة وهذا ما يميزها أيضاً عن اللسانيات التي تكتفي بالوصف اللغوي البحت من دون استكناه التداخل والتعدد والتفاعل في هذه المستويات(٧)، التي لا يمكن أن تظهر إلا في سياق انتقال طبقة التفاعل من أرضية اللسانيات الوصفية إلى فضاء الشعرية التشكيلي، وهو يحتوي النص مزدانا بكل علاقاته واشتباكاته مع الفنون الأدبية التي تجاوره.

عناصر التشكيل الدرامي الشعري:

العناصر الدرامية المعروفة ابتداءً من الديكور (التزيين) ثمّ الصراع والحوار وغيرها من عناصر التشكيل تتردد في الشعر بطرق وسبل مختلفة، فمنها ما يتمظهر على نحو بارز وأصيل في تشكيل رؤيوي واضح المعالم، ومنها ما يظهر على شكل ملامح وإضاءات تثري الفاعليه الشعرية في القصيدة،

يتحوّل الديكور الذي هو تقانة مسرحية معروفة أفادت منها الفنون الأخرى كثيرا ومنها الشعر إلى أداة تواصلية بين الخطاب والمتلقي، فهو ((يغطي مجالات أوسع تتخطّى تصوير عالم الحدث إلى تحديد نوعية التلقي من خلال شكل العلاقة بين الصالة والخشبة))(٨)، حاول الشعر توظيفه لبناء صلات جديدة مضافة مع مجتمع التلقي، على الرغم من فعالية الديكور المسرحية توصف بأنها ((محصورة داخل فضاءات المسرح أكثر من الفضاء الشعري، والسبب هو اختلاف المسرح عن الشعر من حيث احتوائه على مساحة العرض بخلاف الشعر، ويستفيد النص الشعري من هذه الأسلوبية من خلال تنوع الزوايا التي تظهر فيها المادة الديكورية))(٩)، وبث شبكة من الدوال في مساحة العمل الشعري تبدو وكأنها موضوعة بشكل جانبي أو ثانوي، لكنها تقوم بهذه الوظيفة الديكورية التي تحيط الحدث الشعري بإشارات وعلامات تغني المشهد الشعري.

أما عنصر الصراع فإنه يؤدي دورا أبرز في الدراما والشعر وبقية الفنون الأدبية الأخرى على درجات مختلفة، فحين يكون الصراع في جوهره قائم على إنتاج حالة ((فعل وتوتر))(١٠) تنقل فضاء النص من السكون إلى الحركة، فإنه بذلك يسهم عميقا في تثوير الإمكانات الفنية والجمالية في النص وتحرك ميكانزماته الداخلية كي تعمل بأعلى

كفاءتها، والصراع في أبسط تجلياته المفهومية ((هو التصادم بين الشخصيات أو النزعات الذي يؤدي إلى الحدث، وقد يكون هذا التصادم داخليا في نفس إحدى الشخصيات أو بين إحدى الشخصيات وقوى خارجية كالقدر والبيئة(١١)، وقد سعى الشعر منذ نشأته نحو الإفادة من طاقات الصراع الدرامية في تنمية بنيته الداخلية من خلال حساسية الفعل والصراع والحركة المثيرة(١٢)، التي تعمل على إطلاق الحراك الشعري وتثويره وحثّه على مزيد من الفعل والإنتاج الدلالي والتصويري والإيقاعي.

إنّ الصراع على هذا النحو يمثل ((العمود الفقري في البناء الدرامي فبدونه لا قيمة للحدث أو لا وجود للحدث))(١٣)، وقد حاول الشعر توظيف إمكانات الصراع من خلال فكرة ساكنة أو أكثر، أو من خلال الشخص وبيئته، أو بين الشخصية الواحدة ونفسها أيضا، فتناقضات الشخصية مع نفسها والمفارقة الحادة بين واقعيتها ومثاليتها وفعالياتها الأخرى من العناصر الرئيسية في خلق الموقف الذي ينطوي على صراع(١٤)، ويساعد في نقل الحدث الشعري من الكمون إلى الحركة والنشاط والفعل الخلاق في السبيل الوصول إلى فضاء الحوار بوصفه عنصرا مهما في الدراما، من أجل إشاعة الحياة في النص، وتصعيد الحدث والفعل والمساهمة في نمو الفعل الدرامي بعامة في النص أيضا، كما أنه يخلق إيقاعا معينا بوتيرة إما منخفضة أو عالية بحسب نوع الحوار(١٥) الذي وظفه الشعر أيضا كطاقة درامية مضافة داخل بنية القصيدة.

الشاعر نضال القاسم أحد الشعراء المعاصرين يولي هذه القضية أهمية واضحة في تجربته الشعرية من خلال خمس مجموعات شعرية صدرت بين عامي ٢٠٠٣ و ٢٠١٢، عبرت بأشكال مختلفة عن طبيعة التداخل الأجناسي بين الشعر والدراما، ففي قصيدته ((قمرٌ وحناءٌ ونجمة)) تظهر العلامات الديكورية منذ عتبة عنوان القصيدة وهي تتكون من ثلاث وحدات ديكورية (قمر/حناء/نجمة)، وثمة علاقة تزيينية فيما بيها جميعاً حيث يشكل (قمر) و (نجمة) زينة تجمّل فضاء الليل، مثلما تجمّل الحناء شعر المرأة وجسدها، ومن ثمّ تأتي كل دوال القصيدة ذات طبيعة ديكورية على هذا النحو:

باحٌ أخضرٌ
وموسيقى بعيدة
وردٌ على الطرقات
أغنيةُ جديدة
قمرٌ على عينيكِ ،
قيثارٌ
وحناءٌ
ونجمةْ
يا أنتِ ، يا أحلى النساءِ
يا امرأةً وغيمةْ

يا أنتِ يا كحلاً بأجفان الورودِ

يا وطناً

وموالاً

وبسمةْ (١٦)

فلو فحصنا المتن الشعري للقصيدة سنجد أن شبكة الدوال تتوزع على مسرح النص توزيعا ديكوريا يؤدي فيه كل دال قيمة دلالية معينة، فجوهر الصورة الشعرية ومحورها هو المخاطَبة الأنثى وقد نوديت من الأنا الشاعرة بـ (يا أنتِ ، يا أحلى النساءِ)، في توكيد للضمير المخاطَب (أنت) والوصف المميز العابر للنوع (أحلى النساء)، هو ما يمكن وصفه بمسرح القصيدة، وبعدها تنتشر الدوال الديكورية في توزيع هندسي رشيق من أجل الاحتفاء بالمخاطَبة الأنثى ودعم حضورها (صباحٌ أخضرٌ/موسيقى بعيدة/وردٌ على الطرقات/أغنيةُ جديدة/قمرٌ على عينيكِ/قيثارٌ/حناءٌ/نجمةْ)، ومن ثم تتفعل البنية الدرامية في القصيدة من خلال إعادة تكرار النداء بصيغ وأشكال مختلفة تضاعف من قوة حضور المرأة الحبيبة في مسرح الصورة الشعرية (يا امرأةً وغيمةْ/يا أنتِ يا كحلاً بأجفان الورودِ)، إذ يفيد الشاعر من المفردات الديكورية لتوسيع حضور المرأة المخاطَبة في فضاء القصيدة، وتنتهي دراما القصيدة بمفردات ديكورية تكمل حلقات التشكيل الديكورية (وطناً/موالاً/بسمةْ)، فثمة وعي تشكيلي شعري درامي يحيط بحركة القصيدة وتمثلاتها على مسرح الفضاء الشعري.

تكتظّ قصيدة ((قلبي عالقٌ في الفخ))(١٧) بشبكة هائلة من الصور الصغيرة التي تعمل في فضاء الحدث الشعري الدرامي بوصفها وحدات ديكورية، تنتشر على مسرح القصيدة من أجل مضاعفة القيمة الدرامية على مستوى تلقي الشكل والصورة، فتبدأ القصيدة ببثّ وحداتها الصورية الديكورية منذ بدايتها بما هيأ لها تشكيلا شعريا أشبه بالمسرح:

رائقٌ هذا الصباح تملأهُ الأغاني،

وريحٌ طيبة

تتسلُّ من مدن الجنوب المتعبة

أفقٌ تلكأ واستوى

جنوبيُّ الهوى

ونوافذٌ صدئت

حوانيتُ

صوتٌ نازفٌ كالجرح

برقٌ يلمعُ

إيقاعُ أغنيةٌ يذوبُ ويهدأُ

وأرصفةٌ بلا إيقاع في ألقِ الضحى

شجرٌ تبعثر في المكانِ من أقصى الوريدِ إلى الوريد

بلبلٌ ضحوك

أزهارٌ

غيومٌ

قطاةٌ على منحدرْ

ضاقت بها الطُرقُ

ويمكن رصد هذه الحلقات الديكورية التي جاءت على شكل صورة قصيرة أشبه باللقطات على هذا النحو (رائقٌ هذا الصباح تملأهُ الأغاني/ريحٌ طيبة تنسلُّ من مدن الجنوب المتعبة/أفقٌ تلكأ واستوى جنوبيُّ الهوى/ نوافذٌ صدئت/حوانيتُ/صوتٌ نازفٌ كالجرح/برقٌ يلمعُ/إيقاعُ أغنيةٌ يذوبُ ويهدأُ/أرصفةٌ بلا إيقاع في ألقِ الضحى/شجرٌ تبعثر في المكانِ من أقصى الوريدِ إلى الوريد/بلبلٌ ضحوك/أزهارٌ /غيومٌ/قطاةٌ على منحدرٌ ضاقت بها الطُرقُ)، ولعل التمعن في كل وحدة ديكورية يتيح فرصة لإدراك قيمة التعدد الدلالي الدرامي في فضاء القصيدة.

ينتقل الحدث الشعري بعد هذه المقدمة الديكورية المحتشدة على صيغ وأشكال ورؤى وتمثلات وألوان وصور ودلالات مشبعة بالتنوع والتعدد، إلى التركيز على الشخصية الشعرية الأنثوية التي ألمح إليها عنوان القصيدة: (قلبي عالق في الفخ)، من خلال عبارة (هي ذي) ذات الصيغة الإشارية الدالة على مكان وزمان وجود الشخصية (الحبيبة):

هي ذي تطلُّ على ضفاف الأغنياتِ كنجمةٍ حيرى بلون الطيف

ممزوجةً بالسحر والشذى والعطف

وقلبها ملّوعٌ حنون

ذهب الزمانُ السَّرمديّ بضوئها

هي ذي تطلُّ كنجمةٍ حيرى، في عينها عتبٌ

تسافرُ في دمي فينداح الندى مسترسلاً. .عذباً

تلقي حصاةً في دمي. . . فأضطربُ

هي ذي تطلُّ ويشتعلُ المدى لهباً

هي ذي تطلُّ على غصون الروحِ كيزكٍ مجهول

كالضوءِ تنسلُّ

تمشي على ظمأ الرمال، ينفتح الفضاء

هي ذي تطلُّ ويرشحُ من أصابعها الندى والكهرمان

قمرٌ يضيءُ وشمسٌ تحرقُ

هي ذي تطلُّ على ضفاف الأرجوان وتشرقُ

ويرفُّ فوق جبينها فرحٌ مضيء

ويرفُّ فوق جبينها الفيروزُ والحبقُ

تتراوح الصور الشعرية الصغيرة الواصفة للشخصية بين صور تتعلق بوصف الخارج الشخصاني، وصور أخرى تصف الداخل الشخصاني، وصور ثالثة تصف صورة الشخصية الحبيبة في المجال الحلمي، وصور تمزج بين صورة الشخصية وصور الطبيعة المختلفة، صور تتوجه نحو وصف الملامح الجسدية، وأخرى تتوجه نحو وصف الملامح الروحية، صور متحركة للشخصية وأخرى ثابتة أو شبه ثابتة، ضمن صياغات شعرية مجازية واستعارية

وتشبيهية لا تقف عند حدّ، وكلها تتحرك في مجال شعري درامي ليس بعيداً عن شخصية الأنا الشاعرة التي تحضر بقوة في نوع من التفاعل والتداخل الحميمي، من أجل الضغط على الدوال الشعري كي تستجيب للرؤية التشكيلية التي تسير القصيدة باتجاهها في تعميق الصورة الشعرية الدرامية، إذ بعد هذا التحشيد الذي قد يبدو في بعض الأحيان وكأنه مبالغ فيه على نحو من الأنحاء، تتحرك الفاعلية الدرامية للقصيدة نحو فضاء حواري افتراضي بين الذات الشاعرة ومحيط التلقي الذي تفترضه هذه الذات أيضاً، حتى يتيح هذا للذات الشاعرة أن تستمر في مواصلة الفضاء الوصفي لشخصية الحبيبة:

لو قلتُ:- إن الشمس تشرقُ من أصابعها
وإن الماء يرشحُ من يديها الحلوتين . . .
فصدقوني . . .
هي ذي تطلُّ وارفة النشور يقذفها الصباح كسنبلة
عينانِ تمطرُ تحت برقهما الغيومُ القاحلة
عينان مدهشتانِ
وأنا تساورني القصيدة تطفح بابتهالات الشجن

على الرغم من أن هذه اللقطة الحوارية المفترضة تجعل الراوي الشعري الدرامي للحدث في موقف لا يمكن الاعتراض عليه في مواصلة الاحتفاء والتغني بما تتمتع به شخصية الحبيبة من صفات وخصائص نوعية لا مثيل لها، إنها شخصية فريدة لا يمكن أن تكرر على نحو يضاعف من قيمتها الدرامية في مسرح القصيدة.

لكن مسرح القصيدة ما يلبث أن يعود نحو شخصية الذات الشاعرة بوصفها راويا شعريا دراميا كي يتواصل من جديد مع عتبة العنوان، فبعد أن تعب الراوي من تكثيف عدد كبير من الصور الشعرية المختفية بشخصية الحبيبة، كان لا بد أن يهدأ ويتروى وينظر إلى حاله ليعرف أين أصبح في خضمّ هذه المعادلة الشعرية الدرامية المفتوحة على أفق لا ينتهي:

قلبي عالقٌ في الفخ
قلبي يخفقُ
ويردّني وجع الهوى لشقاوتي ولداً
يتقاسم الصبيان فرحتهم، فأنتحبُ
ضاعت بيوتُ طفولتي وتمزّقتْ
أغصان أشجاري التي قد هدَّها التعبُ
ويردُّني وجع الهوى ولداً تبعثر في الجهات يُحلّقُ
ضاقت به الأيامُ والطرقُ
فأكادُ أحترق
ما عاد عندي غير أغنيةٍ بأجُ سُعارها حرَّاقةً
في القلب تلتصقُ
شوقي إليكِ يهزُّني
ويهزُّني الأرقُ
في البالِ أنتِ يا مجنونة القسمات

يا موارة بالخِصْبِ

يا مجبولةً بدمي

شوقي إليكِ يهزُّني

في البالِ أنتِ

في البالِ يا طعم الحقيقةِ في فمي

إني إليك بلا حدودٍ أنتمي

فضعي يديك على جبيني

وامسحي ألمي

رُدّي إليَّ تحيّتي وتبسّمي

الخاتمة الشعرية للقصيدة أشبه بتدوين سيرة شخصية لشخصية الراوي الذاتي الشعري الدرامي (الأنا الشاعرة)، فهو يعرض لمراحل مهمة ومنتخبة من سيرته الذاتية كي يرويها بطريقة درامية شعرية تجعل من شخصيته وكأنها محور مقابل لشخصية الحبيبة، وتصبح جملة العنوان: (قلبي عالق بالفخ) جملةً مشحونة بطاقة درامية علاقة في ترتيب العلاقة بين الشخصيتين، والأنا الشاعرة حين تحاول رواية سيرتها الذاتية الشعرية على هذا النحو الدرامي، وتخاطب الحبيبة الحاضرة الغائبة بأسلوب فيه الكثير من الصراعات الصغيرة على مستوى الذات والموضوع، إنما تحاول ذلك من أجل التعبير الحي عن مجمل الصورة الشعرية الدرامية التي تتحلق حولها شبكة الدوال، وتدفع بالحراك الشعري على مستوى عناصر التشكيل الدرامي نحو مرحلة النضج والسيرورة والتمثل الظاهر للحدث.

التشكيل الدرامي والمشهدية الشعرية:

تعدّ مرحلة التشكيل الدرامي للنص الشعري أرفع أنواع المراحل لبلوغ العلاقة الوطيدة العالية المستوى بين الشعر والدراما، قصيدة الشاعر نضال القاسم المعنونة: (مرثية الفارس الأخير، برقية عاجلة إلى الشهيد عمر)(١٨) هي قصيدة درامية في وضعها الشكلي وتشكيلها الشعري معاً، فعلى صعيد الشكل الشعري نجد أن القصيدة مؤلفة من مجموعة مشاهد، كل مشهد يعبر عن حالة شعرية درامية محددة، فيأتي المشهد الأول بعنوان (العسكري) يخضع لآلية الوصف التي تقوم بها الذات الشاعرة بوصفها راويا دراميا للحدث:

المشهد الأول

(العسكّري)

العسكّري

بخوذته ،

بالبريق المضيء على وجنتيه

ببسمته الفاترة

رابط الجأش ، ينفث الدخان

يتهجّى البداياتِ

يلكز الأرض بالبندقية

وجهُ . . .

عابقٌ بالخجل ، طاعنٌ بالخراب .

البنية الوصفية التي يقوم عليها المشهد الأول تتحرك دراميا على مختلف الجواني الخارجية والداخلية في شخصية (العسكري)، وعرض الشخصية على هذا النحو هي فعالية درامية لأن الشخصية تمثل عنصرا أصيلا في الحراك المسرحي، وهنا يسعى الشاعر إلى الإفادة من هذا العنصر الدرامي الشديد الأهمية لإثراء الموقف الشعري الدرامي في المشهد، من خلال صورة (رابط الجأش) داخل درامية التشكيل الفعلي (ينفث/يتهجّى/يلكز) للوصول إلى تكبير الجزء الأهم في الصورة (وجه) موصوف بصفتين داخليتين متضادتين (عابق بالخجل/طاعن بالخراب)، حيث يختتم المشهد حراكه الوصفي الدقيق شعرياً .

المشهد الثاني بعنوان ((حوار)) ويبدأ بوصف جديد للشخصيّة التي تمّت الإشارة إليها في عنوان القصيدة وهي شخصية (الشهيد عمر):

مترعٌ بالشجى والهموم

مترعٌ بالحياة

على وجنتيه تميس الأماني

يسير الهوينى

ثم يأتي من مكان بعيد يحمل المقلاع والحجر

هنا صورة الشهيد عمر هي صورة الفلسطيني التقليدية من خلال شبكة من اللقطات الصورية على شكل عنقود من الصور (مترعٌ بالشجى والهموم/مترعٌ بالحياة/على وجنتيه تميس الأماني

يسير الهوينى)، لتكون اللقطة الأخيرة هي مركز الفعل الشعري الدرامي: (ثم يأتي من مكان بعيد يحمل المقلاع والحجر)، ومن ثم يتحوّل المشهد نحو حوار شعري درامي بين العسكري الذي وصّفه المشهد الأول والشهيد عمر بوصفه حوارا بين الشر والخير، بين الباطل والحق، بين الزيف والحقيقة:

العسكّري (موجهاً كلامه للفتى عمر) : من أنت ؟

عمر(موجهاً كلامه للعسكّري) :

أنا هبّة الريح الندّية

أنا صرخةٌ حرّى أبيّة

أنا الحزن لكن ، بقلبي أمل

أنا الليل لكن ، بقلبي القمر

أنا الخبز والحجر والمعتقل

أنا الورد والقمح والريح

لن أستريح

إلى أن تعود الطيور لأعشاشها

عمر (موجهاً كلامه للعسكّري الغاشم المحتل) :

من أنت ؟

العسكري (أنا ، ولا جواب)

فشخصية الشهيد عمر تعرف من هي لأنها شخصية واضحة ومعروفة وذات قيمة ولها مرجعية أصيلة، تتكون

من الحياة والطبيعة والكرامة والحق والعدل والتضحية والشهادة (أنا هبّة الريح الندّية/أنا صرخةٌ حرّى أبيّة/أنا الحزن لكن، بقلبي أمل/أنا الليل لكن، بقلبي القمر/أنا الخبز والحجر والمعتقل/أنا الورد والقمح والريح))، من خلال تكرار حضور الـ (أنا) تعبيرا عن قوة الإرادة والعزيمة التي تنتهي بجملة (لن أستريح إلى أن تعود الطيور لأعشاشها)، حيث تتحقق النتائج المرجوة.

في حين تظهر الشخصية المضادة شخصية (العسكري) وهي لا تملك الحجة ولا تعرف نفسها ولا تستطيع أن تجيب على السؤال (عمر (موجهاً كلامه للعسكّري الغاشم المحتل): من أنت؟/

العسكري (أنا ، ولا جواب)، ثمة صراع واضح بين شخصيتين متضادتين ترفع من وتيرة المشهد الدرامي الشعري في المشهد .

المشهد الثالث جاب بعنوان ((اغتيال)) وهو عنوان درامي يتضمن في داخله نوعا من الصراع والصدام في جوهر الحدث، وقد أعقب عتبة عنوان المشهد توصيف للحالة (شهيد في السابعة من عمره عند أول شارع المخيّم)، ومن ثم يتفتح المشهد عن دراما الحدث الشعري من خلال حضور عناصر التشكيل الشعري الدرامي ممثلا بالزمن والمكان والشخصية والحدث، في صياغة شعرية تزاوج بين فضاء الشعر وفضاء الدراما:

صباحٌ أغرّ

ويدانِ من لوزٍ ومن عبهر

هذا الصباحُ ومن جديد

قد جاء يحملُ الخبر

عن فتىً في السابعة يدعى عمرْ

وكان أجمل الفتيان في المخّيم

لكنّهم قتلوه

فالعسكري الغاشم المحتّل والجبان

قد لطّخ الجدران بالدماء

قد أطلق النيران صوبه

لكنّه ، بجسمه النحيل بالمقلاع والحجر

للخلف لم يدر عمر

وواجه الرصاص الحي والذخيرة

بصدره الطري بالمقلاع والحجر

للخلف لم يدر عمر ، للخلف لم يدر

وواجه الرصاص والدبّابة ، وواجه الخطر

وقال وهو ينزف الدماء

حجارة السجيل أقوى من نيرانكم

وقال وهو يحتضر

سأعود ثانيةً هنا

في الصباح ، في المساء

سأعود عصفوراً هنا يداعب الشجر

سأعود ثانيةً هنا مطر .

المشهد متكامل من حيث قدرته على التعبير عن الصورة المثلى للحراك النضالي الثوري الذي عُرِف به الإنسان الفلسطيني في (ثورة الحجارة)، التي أقضّت مضاجع الصهاينة وأذاقتهم المرّ والهزيمة والذل والهوان وأكّدت قوة الشعب الفلسطيني والشخصية الفلسطينية والمكان الفلسطيني والزمان الفلسطيني، وإذ يصور المشهد الشعري الدرامي نوعية البلاء الذي أبلاه الشهيد عمر وهو يدافع عن أحقيته في أرض فلسطين بقوة مستمدة من تاريخ نضال شعبه، فإن خاتمة المشهد تصعّد من حساسيتها الدرامية كي تبلغ أعلى مراحلها حين تظهر علامة العودة المستمرة للشهيد مثل تموز وسيزيف الذي لا يسقط إلا كي يعود ثانية في عزيمة لا تلين: (وقال وهو يحتضر/سأعود ثانيةً هنا/في الصباح، في المساء/ سأعود عصفوراً هنا يداعب الشجر/سأعود ثانيةً هنا مطر)، بما يجعل من المشهد حلقة مشحونة بالطاقة الدرامية تغذي القصيدة بالفكر والرؤية والوجدان معاً .

جاء المشهد الرابع من دراما القصيدة بوصفه مشهدا استعراضيا جانبيا يعمّق الصورة ويوسّعها ضمن رؤية شعرية درامية خصبة، لذا عنونه الشاعر بـ (شاهد عيان) إيذانا بدخول شخصية جديدة إلى مسرح الحدث:

في الصباح مطيرٍ

أطلّ //

من الشارع الخلفي جاء

وكان يئنُ أنيناً لجوجاً يدمدم

نقلته لفيء شجرة تنام قرب البحر

ونطّت في خيالاتي الطفولة والأناس الذاهبون الى القبور

ورغوة السفن التي مخرت عُبابَ البحرِ

وانثالت دماؤه

صرختُ ، يا عمر

باع النخيل مسيلمة باع الطفولة والحمام

إني انتظرت أن يأتي صلاح الدين لم يأتِ

إنّي انتظرت أن يأتي السلام . . .

هيهات أن يأتي السلام

إنّي انتظرت النصر وليتني لم أنتظر

النصر تصنعه الجباه العاليات ، هذا شعارُك يا عمر

النصر يبدأ بانتفاضة ، النصرُ يبدأ بالحجر

إني انتظرتك يا عمر .

في هذا المشهد تظهر مجموعة متنوعة من القيم والعناصر الدرامية كالوصف والحوار الداخلي والخارجي، فضلاً عن دخول أنا الشاعر بهيئتها الغنائية المنتصرة لشخصية الشهيد عمر لكنها الحاملة لطاقة درامية تتفاعل مع الطاقة الشعرية الغنائية، وثمة تناصات مع مرجعيات تاريخية تحاول فيها دراما القصيدة استرجاع أيام العرب الزاهية

وشخصياتها العظيمة، فضلا عن الشخصيات الأخرى الخائنة من أجل صنع مزيد من الصراع.

وثمة صور لما صنعته شخصية عمر الشهيدة من انتصارات مادية ومعنوية، دلالية ورمزية، وما فكرة الانتظار في نهاية المشهد سوى إحالة على فكرة (انتظار غودو) الذي يأتي ولا يأتي، وكأن الراوي الشعري الدرامي قد فقد ثقته بالمستقبل حزنا على عمر وانتظاره غير المجدي من أجل بدء ثورة جديدة للحجارة تقلق المحتل وتقضّ مضجعه.

هكذا يحتشد المشهد الرابع بكل ما يمكن من عناصر تشكيل درامية ومرجعيات ورؤيات وتمثلات وقيم شعر . درامية، حوّلت الفضاء الشعري في المشهد إلى حالة مشحونة بحساسية درامية ذات طبيعة ملحمية.

المشهد الخامس هو المشهد الأكثر دراميةً في سلسلة مشاهد القصيدة وجاء عنوانه (جنازة) تعبيراً عن صورة استشهاد عمر، حيث يستغرق المشهد الشعري الدرامي في وصف الحالة ومن خلالها استكمال وصف شخصية عمر، ومن ثم محاولة ربط الشخصية بالموقف الشعري الدرامي بلحظة الاستشهاد وقيمة هذه اللحظة، وبتأثير الموقف وحرارته الإنسانية العالية يميل الشاعر إلى الجانب الوجداني العاطفي بآلياته الغنائية، التي تأتي أحيانا على حساب القيمة الشعرية الدرامية للمشهد:

هذا الصباح اليوم للفتى عمر
للفتى الذي لم يزل دمه قانياً
كالسيل والأنهر
لمن عمّدته الريح فجراً بغيم الصباح
فمنها توضأ ، منها تطّير
لطيف مضى
لمن خلّفته الحرب فحلاً
لمن أودعته الأرض سرّاً
لينمو وينمو
وفي الغدّ يزهر
لمن مضى لا يهاب الموت
يدنو
ويدنو
ثم يدنو إليه ويعبر
سيّداً من جراح العمر أكبر

فالمشهد فقدَ جزءاً من حساسيته الدرامية لصالح الغنائية العالية التي ذهب فيها الشاعر نحو التغنّي الحر بشخصية البطل المغوار الأصيل (الشهيد عمر)، بعد أن سارت المشاهد السابقة في فضاء تتفاعل فيه الدرامية مع الشعرية على نحو معقول، لكن هذا المشهد هو مشهد الحقيقة بالنسبة لموضوع القصيدة على نحو دفع الشاعر للتخلي عن ضخ مزيد من الزخم الدرامي في أنساغ القصيدة، من أجل الانتصار لغنائية قصيدته في التعبير عن موقف وطني نضالي لا يحتمل التأجيل أو المساومة.

المشهد السادس من مشاهد القصيدة مشهد احتفاليّ وصفي جاء بعنوان (في وصف ما جرى) تعبيراً عن استظهار مسار آخر من مسارات الحدث الدرامي الشعري:

صبيٌ نحو روح الأرض قد سبقا
وروح الطين روح الازهر والحنون تحضنه
بها الأشذاء والعبق
وفياً نحو روح الطين صاحبنا
مضى مزقا
"فلسطينون" صاح الليل والأطفال والموجاتُ والغسقُ
وما احترقنا
حنوناً كان قلب الأرض ، قلب البحر والموجات
قلب الريح والطرق
وفياً واجه الأعداء بالمقلاع ، أرهبهم
فلسطينون صاح الليل والأطفال
صاح الكل مبتهجاً ومؤتلقا .

وهيمنت اللغة الغنائية على هذا المشهد أيضا من أجل مواصلة الاحتفال بقيمة الاستشهاد التي أنجزها الشهيد عمر، فضلا عن تصوير فضاء الطفولة الفلسطينية الذي اقترن بصورة (المقلاع) في قذف العدو الصهيوني المحتل بالحجارة، لكن الدفقات الدرامية في المشهد على صعيد حضور فكرة الصراع وتمثّل الشخصيات والزمن والمكان تبقى ظاهرة في المشهد، مع أن الهيمنة تبقى للحالة الغنائية التي تناسب الوضع الشعري للمشهد أكثر في سياق بناء رؤية تشكيلية تتوفر على تلاحم الغنائية والدرامية ضمن نسق مشترك.

أما المشهد السابع والأخير الموسوم (وداع) فهو مشهد الإقفال على نحو ما يوحي به عنوان المشهد، لذا جاء المشهد على شكل بيان شعري يحاول الانفتاح على كل الشهداء الذي ضحوا بدمائهم من أجل فلسطين، حيث تتجلى الرؤية التشكيلية الدرامية داخل فضاء المعنى الشعري العام الذي تفرزه فضاءات هذا المشهد:

الراحلون . . . الراحلون
الراحلون نحبّهم
الأحبّاء . . .
على العهد مضوا
يرحلون الان
موطنهم دعا
الراحلون نحبّهم
سقطوا على الدرب الطويل
موطنهم دعا .

ويظهر معنى الرحيل في الدال الجمعي (الراحلون) وقد تكرر في المشهد أربع مرات بضغط درامي واضح، في

طريق انتقال الحدث الشعري نحو محطة أخيرة تبدو على صعيد التشكيل الدرامي الشعري للحدث وكأنها إعلان موجّه للعالم أجمع، يحمل وعيداً لكل الأعداء في صياغة عنوانها (برقية عاجلة الى الشهيد عمر)، تبدأ بوصف جمال عمر الشهيد ورفض العزاء فيه لأنه لم يمت بل تحول إلى سلاح يرهب الأعداء:

يا أجمل الفتيان يا عمر

لن نقبل العزاء

سنرهب الأعداء بالسكّين ، بالبارود ، بالمقالع والحجر

نفجّر المطاعم التي يرتادها العلوج والرعاع

نفجّر الفنادق ، الخنادق ، الجسور ، والباصات والحانات

والحفر

ونزرع الأمان من قلوبهم

ونزرع الخطر

نصعّد النشيد في الشام ، في العراق ، في الحجاز

في الخليج والمحيط

لنقلع الغزاة من بلادنا

ليبزغ القمر

وهنا تكتمل صورة المشاهد مجتمعة في سياق واحد، كل مشهد قام بدور معين ومحدد على صعيد تشكيل البنية الشعرية الدرامية العامة للحدث الشعري، ثمة مزاوجة واضحة بين التشكيل والمعنى في صياغة الأسلوب الكتابي في هذه القصيدة، وثمة مزاوجة بين الغنائية والدرامية على نحو فرضته طبيعة الموضوع، وانعكس في مشاهد القصيدة من خلال حالات ومواقف ورؤيات وتمثلات وفعاليات متنوعة.

قصيدة الدراما التوقيعية:

تحفل تجربة الشاعر نضال القاسم بما يمكن ان نصطلح عليه (قصيدة الدراما التوقيعية) فهو يشحن قصائده التوقيعية بطاقة درامية واضحة، في محاولة تشكيلية ورؤيوية لصوغ القصيدة بأعلى درجة تركيز درامي تحفظ لهذه القصيدة زخمها العالي في التعبير والتشكيل والتصوير، ففي القصيدة الموسومة ((غياب)) يرسم الشاعر صورة شعرية درامية مكتنزة بعناصر التشكيل الشعري الدرامي من خلال حضور الحدث الشعري والزمن والمكان والشخصية:

بعد هذا الغياب الممِلّ نعودُ

فلا شيء غير الردى والهلاك

ونهتفُ، لكنّنا

كاد حبلُ الوصالِ الذي بيننا

أن يذوبَ

من الاشتياق (١٩)

إنّ البنية الشعرية الدرامية تقوم هنا من خلال حضور البؤرة الشعرية المتمثلة بحدث (الاشتياق)، والصراع المرافق له في جملة (كاد حبل الوصال الذي بيننا أن يذوب)، بفعل حالة (الغياب الممل) وهو يصنع (الردى والهلاك) على نحو

يحرّض الفعل الشعري لممارسة دوره الدرامي في ترتيب المعادلة الشعرية الدرامية، فيأتي فعل العودة أولا (نعود) لإلغاء صورة الغياب وفرض صورة الحضور، ثم فعل الحركة الدرامية الأوسع (نهتف) بحساسيته الصوتية العالية.

الحدث الشعري الدرامي مصحوبا بالزمن والمكان هو الأكثر حضورا في التشكيل الدرامي والرؤية الدرامية لدى الشاعر القاسم، ففي قصيدته ((نوافذ)) تتشكل البنية الدرامية الشعرية للقصيدة عبر سلسلة وحدات على شكل لقطات أو صور صغيرة:

خلف هذه النوافذِ، بعضُ النوارسِ

يا أمّنا

دثّرينا بالأغاني

نحن مازلنا جياعاً

دثرينا بالنشيد (٢٠)

اللقطة الأولى لقطة وصفية توجّه الأنظار نحو المكانية والحالية الدرامية في مسرح القصيدة (خلف هذه النوافذِ، بعضُ النوارسِ)، واللقطة الثانية لقطة ندائية تنطوي على قدر من الرمزية الاستعارية التي تضاعف من قيمة حضور الفضاء الشعري الدرامي (يا أمّنا دثّرينا بالأغاني)، وتأتي اللقطة الثالثة من رحم اللقطة الثانية كي توسّع من حجم الحضور الصوتي (نحن مازلنا جياعاً دثرينا بالنشيد)، ضمن تشكيل متكامل يحفظ حركة عناصر التشكيل داخل منظومة سرد – درامية واحدة.

في القصيدة التوقيعية المعنونة ((خوف)) يرسم الشاعر صورتين متوازيتين تتفاعلان دراميا من خلال حضور آلة الخوف بوصفها مثيراً شعريا دراميا:

الشاعر يقتله الخوفُ

وأمي

يقتلها خوفي (٢١)

الخوف هو المركز البؤري للفعالية الشعرية الدرامية، وثمة ثلاث شخصيات تتحرك في الفضاء الحركي الدرامي المحيط بالخوف هي شخصية الأنا الشاعرة، وشخصية الشاعر، وشخصية الأم، ويمكن معاينة الشخصيتين الأنا الشاعرة والشاعر على أنهما شخصية واحدة في قراءة تمزج بين الغائب (الشاعر) والحاضر الأنا الشاعرة (خوفي)، لكن فعل القتل هو الحدث الشعري الدرامي على مسرح القصيدة، وهو قتل معنوي يكون فيه الخوف مصدرا مركزيا من المصادر التي تقود نحو هذا الموت، فالدوال بمجملها تتفاعل على مستوى الدلالة وعلى مستوى تشكيل العناصر لتكون الرؤية الشعرية الفعلية التي تعمل عليها القصيدة في هذا الإطار.

الشخصية بتنوعاتها وأشكالها المختلفة من أهم عناصر التشكيل الدرامي في القصيدة العربية الحديثة عموما

وقصيدة شاعرنا نضال القاسم على وجه الخصوص، إذ هي مركز تشكيلي درامي فاعل في المنظومة الشعرية الدرامية، ففي قصيدته ((حارس الليل)) تتشكل الشخصية من عتبة العنوان التي ترسم شخصية تنطوي على قدر من الرمزية والأسطرة، إذ من بوسعه حراسة الليل سوى (النهار) القادم إليه بقوة والذاهب عنه في الوقت نفسه، لكنّ هذه الشخصية المؤسطرة الرمزية تختلط على نحو ما بشخصية الذات الشاعرة في تجلٍّ ما من تجلياتها:

سأمضي وحيداً . . أشدّ الرحالْ
إلى غير غاية !
وحيداً . . مشيت الخطى عنوةً
ومنذ ابتدأتُ . . رأيت النهاية !
فما صدّقوني . .
وقد حاربوني . .
والقوا بدربي بذورَ النهايةْ
فما أوهنتني الدروبُ
لأني بجرحي قصصت الحكايةْ
فقد علّمتني . .
خطايَ النزيفَ !
وقد لقنتني
جراحي البداية ! . (٢٢)

الشخصية الأنوية الظاهرة في القصيدة وقد تمظهرت من خلال سلسلة أفعال وأسماء وصيغ لغوية تشير وتحيل عليها (سأمضي/وحيداً/أشدّ/وحيداً/مشيت/ابتدأتُ/رأيت/ما صدّقوني/حاربوني/بدربي/أوهنتني/
جرحي/قصصت/علّمتني/خطايَ/لقنتني/جراحي)، ومن خلال تشابكات وتفاعلات هذه الوحدات الشعرية الدرامية التي تحيط بشخصية الذات الشاعرة وتمنحها الفرصة للتعبير عن تجربتها المشحونة بالصراع، من أجل الوصول إلى رواية حكاياتها بما انطوت عليه من حراك درامي حتى تدرك في خاتمة الأمر أن التعلم من التجربة (النزيف/جراحي) هو بؤرة الرؤية الشعرية المطلوبة.

في القصيدة التوقيعية الموسومة ((مشهدٌ)) يظهر المكان بوصفه معطىً درامياً مركزياً يحتوي الحدث الشعري من خلال الحضور الضاغط للذات الشاعرة:

ومررتُ قرب البئر، قربَ الدارِ
هكذا مرّ اللقاءُ
قرب البيت مقبرةٌ وقرب البيت بيتٌ
أطلقتُ صهوة أرجلي للريحِ
أعلنتُ بدء نهايتي
أخفيتُ ما أخفيتُ
(23)

فالدوال المكانية المهيمنة على مسرح القصيدة (البئر/الدار/البيت/مقبرة//البيت/بيت) تتردد لتوكيد

حضور العنصر المكاني في المشهد حيث يتجلى عنوان القصيدة، فدال (البيت) يتكرر بصورته المعرّفة مرتين وبصورته المنكّرة مرة واحدة، فضلا عن دال (الدار) الأقرب إلى المفهوم الشعبي لدال (البيت)، أما البئر فهو الحاضنة المكانية الأولى للحدث الشعري، ودال (مقبرة) هو الحاضنة المكانية الثانية للحدث الشعري، في ظل تسارع أفعال الذات الشاعرة نحو بنية الخفاء (مررتُ/أطلقتُ/أعلنتُ/أخفيتُ)، وصولاً إلى جملة الخاتمة (أخفيت ما أخفيت) التي تجعل المشهد الشعري الدرامي يثير مجموعة من الأسئلة المتعلقة باحتمالات حلّ المعادلة الشعرية.

أما قصيدة ((عتاب)) فهي قصيدة توقيعية تنهض في تشكيل رؤيتها الشعرية الدرامية على فعل القسم الذي يتكرر في القصيدة أربع مرات كلازمة دلالية وإيقاعية، تؤسس طبيعة العلاقة الصراعية بين شخصية الأنا الشاعرة والآخر:

وأقسمُ أني انتظرتك عشرينَ عاماً وأكثر
وأقسمُ أني رأيتك في كل معبر
وأقسم أني تقطّعتُ حزناً عليك
وأقسمُ أني عشقتُك أكثر.

(٢٤)

ففعل القسم جاء بشكل عمودي قائم على الأسطر الشعرية الأربعة التي تؤلف هيكل القصيدة، متناظرة مع أفعال الحراك الشعري الدرامي المتعلقة بالذات الشاعرة (انتظرتك/رايتك/تقطّعتُ/عشقتك)، حيث تعمل حركية هذه الأفعال على تحريك الفضاء الدرامي في مشهد القصيدة، تعبيرا عن دلالة عنونة القصيدة (عتاب) وهي تتوجه نحو الآخر بوصفه شخصية مقابلة تعكس صراعا عاطفيا وجدانيا بين الشخصيتين، على نحو تظهر فيه شخصية الذات الشاعرة صاحبة إعلان العتاب منتمية للفاعلية الدرامية الذاهبة نحو الآخر أكثر من التمسك بدال العتاب في عنوان القصيدة.

في حين تأتي قصيدة ((حكمة صغيرة)) لتؤسس فضاء دراميا توقيعيا قائما على فكرة حضور الحكمة، وهي تقود الحراك الفعلي الدرامي داخل دائرة شعرية درامية ضيقة هي دائرة الحكمة:

لا تقفلْ بابكَ في وجه الريحْ
إن كانت هذي الريحُ
ستخلعُ بابك.

(٢٥)

فالفعل المنفي (لا تقفل) وهو يحاول فكّ الاشتباك الصراعي المتوقع بين (الباب) و (الريح) يعمل على توكيد حقيقة خلع الباب بفعل قوة الريح، ومن هنا تأتي صورة الحكمة التي تنصح بعدم غلق الباب حين تكون الريح أقوى من مصدات الباب، وداخل بؤرة النصيحة تتمركز الفعالية

الشعرية الدرامية للقصيدة عطفا على عتبة عنوانها (حكمة صغيرة) .

في قصيدة ((نقوش برّيَة)) يستعين الشاعر بالتشكيل من أجل تفعيل الرؤية الدرامية في القصيدة، بمعنى أنه يحول القصيدة إلى لوحة فنية ممسرحة وهو يحمل كاميرا ذات عدسة واسعة لتصوير الحراك الفني والجمالي التشكيلي الممسرح:

في اللوحة الأولى ينام الليل قرب النهر

تنتظر العصافير الرجوع الى الشجر

ونحتفلْ

بالياسمين

ورقصة الذباب والحمام.

في السفوح التي تنام تحت خيمة السماء

وقوراً يرقصُ الماعزُ الجبليُّ

ويرقصُ الحَجَلْ

الغزالات تركض باتجاه النهر

يركض العمر مثل الغزال

تركضُ الوعولُ في البرّيَة الخضراء .

هذا الشتاء المرُّ والقاسي

يعودُ متعباً . . . بالأمنيات الرائعات والحلم الجميل

يموء كالقطط.

بعد قليل سيذوبُ الثلجُ وتنقشعُ الغمة.

(٢٦)

فتبرز فعالية عناصر التشكيل الشعري الدرامي في الدوال والجمل والصور واللقطات والمشاهد على نحو فعّال ومنتج، ومن مجموع اللقطات الشعرية المؤلفة لنص القصيدة تنشأ حساسية درامية بين لقطة وأخرى، ومن خلال شبكة العلاقات بين اللقطات أيضاً، فالصور الشعرية الصغيرة التي تتقدم في مسرح القصيدة على شكل لقطات تحتشد بالحراك الفعلي الدرامي، من أجل بناء لحظات صراع تكون فيه الطبيعة هي المصدّر الأساسي لعناصر التشكيل، حيث تنهمر دوال الطبيعة انهمارا طاغيا على مكونات اللقطات والصور الشعرية لترسم صورا متعددة، تنتهي نحو فضاء تفاؤلي بعد هذا التشاؤم الذي ساد الوسط الشعري الدرامي في مسرح القصيدة من خلال صورة ذوبان الثلج وانقشاع الغمة، بما في هذه اللقطة الصورية من دلالة رمزية أبعد من الدلالة الصورية المجردة.

الذات الشاعرة في قصيدة ((سارق النار)) تتحول إلى شخصية شعرية مركزية تتفاعل مع ما حولها من عناصر تشكيل شعرية لتؤلف حساسية درامية معينة، وهذه الشخصية الشعرية ذات تكوين رمزي وأسطوري وإنساني مشترك يزيد من فاعليتها الدرامية على مستوى التشكيل والرؤية معاً:

تفرُّ الطيورُ مرفرفةً

بأجنحةٍ من اللازورد مجروحةً للفضاء الفسيح

أنا رقصةُ الموج

اتبعوني

أنا سارق النار

اتبعوني

أنا النعنعُ البريُّ والطين الجريحُ

يطيبُ لي هذا المساء

أن أرشُقَ الأبائل والضفائر والحدائق

والنساء

يطيبُ أن أعيش شاهقاً

وأشرعَ رايتي للريح كالرمح الكسيح

(٢٧)

فالحضور البارز والنوعي الظاهر للذات الشاعرة بصيغة الضمير الأنوي (أنا) يؤسس لبنية درامية شعرية في بؤرة القصيدة (أنا رقصةُ الموج/اتبعوني/أنا سارق النار/اتبعوني/أنا النعنعُ البريُّ والطين الجريحُ)، وهذه الشخصية الممثلة للذات الشاعرة تعبر عن هيمنتها المطلقة على فضاء الحدث الشعري بعد سلسلة الحضور الأنوي البارز في اللقطات الشعرية السابقة، ففي الصورة اللاحقة الأولى (يطيبُ لي هذا المساء/أن أرشُقَ الأبائل والضفائر والحدائق والنساء) تعكس الشخصية فرض مزاجها على مقدرات الأشياء، وهو ما يتعزز على نحو أعمق وأوسع وأكثر درامية في (يطيبُ أن أعيش شاهقاً /وأشرعَ رايتي للريح كالرمح الكسيح)، بما يجعل توقيعية القصيدة تتحرك باتجاه سيرورة شعرية درامية تعطي للشخصية البعد الأكبر في تأسيس الفعالية الشعرية الدرامية.

هوامش البحث:

(١) نظرية الأجناس الأدبية، كارل فيكتور وآخرون، ترجمة عبد العزيز شبيل، النادي الأدبي، جدة، ط١، ١٩٨٥ :١٩.

(٢) الفنون الأدبية من الجنس إلى النوع، بلقاسم احميد الصولي، مجلة الجيل، العدد ١٠، ٢٠٠٢، المغرب: ١٣٧.

(٣) نظرية الأجناس الأدبية :٤٥.

(٤) التفاعل في الأجناس الأدبية، بسمة عروس، منشورات كلية الآداب والفنون، منوبة، تونس، ط١، ٢٠٠٧: ٤٤.

(٥) قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، جميل نصيف التكريتي، بغداد، دار الحرية للطباعة، ١٩٨٥: ١٠٠ .

(٦) درامية الشعر، نضال الوكيل، مجلة مدارات، العدد ٤، ٢٠٠٣، الجزائر: ٨٢.

(٧) قراءة وتاملات في المسرح الإغريقي، جميل نصيف التكريتي: ١٠٢.

(٨) المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ماري إلياس وجنان قصاب، مكتبة لبنان، ط١، ١٩٩٨: ٢١٧.

(٩) ملامح التشكيل التزييني في النص الشعري المعاصر، أثير محمد شهاب، رسالة دكتوراة، كلية الآداب ، جامعة بغداد، ٢٠٠٥: ٤٠.

(١٠) موسوعة المصطلح النقدي، إيزابيل ديل، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨١: ٩١.

(١١) معجم مصطلحات الأدب ،مجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت، ط١، ١٩٧٤: ٥٥.

(١٢) المسرح العربي ريادة وتأسيس، جميل التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٢ :٩٨.

(١٣) البناء الدرامي، عبد العزيز حمودة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٧٧: ١١٢.

(١٤) المسرح العربي ريادة وتأسيس، جميل التكريتي: ٤٥.

(١٥) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، أ.د. محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١: ٤٢ – ٤٣.

(١٦) الكتابة على الماء والطين، نضال القاسم، الأهلية للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ٢٠١٢: ١٦ – ١٧.

(١٧) الكتابة على الماء والطين: ٢٠ – ٢٤.

(١٨) كلام الليل والنهار، نضال القاسم، البيروني للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ٢٠٠٧: ٥٩ – ٧٠.

(١٩) أرض مشاكسة، نضال القاسم، أزمنة للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٣: ١٧.

(٢٠) أرض مشاكسة: ٢٢

(٢١) أرض مشاكسة: ٤٦

(٢٢) أرض مشاكسة ٦٨

(٢٣) مدينة الرماد، نضال القاسم، أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ٢٠٠٥: ٢١.

(٢٤) مدينة الرماد: ٣١.

(٢٥) مدينة الرماد: ٧٢.

(٢٦) تماثيل عرجاء، نضال القاسم، البيروني للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ٢٠٠٩: ٢٢ – ٢٥.

(٢٧) تماثيل عرجاء: ٣٤ – ٣٥.

البحث عن الذات والهوية

قراءة في المجموعة القصصية

(العنكاوي الطائر وهموم النورس الفضي)

لنوري بطرس

د. سالم نجم عبد الله

ملخص البحث

يكشف البحث الجدلية القائمة بين الذات الفردية والهوية الجماعية ومدى تأثير احداهما على الاخرى وذلك عبر الصراع المفترض بين الاقلية والأكثرية . . .تلك العناوين الدخيلة على المجتمع العراقي التي تحاول جهات خارجية اللعب عليها واستخدامها كورقة ضغط على الشعوب النامية ومحاولة تمزيق النسيج الاجتماعي للبلاد ولطبقات الشعب وقد عزز تلك الفكرة الأخطاء السياسية الكارثية التي تحاول اثبات احقيتها في الحكم بحجة أنها أغلبية لاسيما مع الظلم الذي يقع احيانا من تلك الفئة على الاقليات عبر بث الافكار الظلامية ،لكن ذلك لايحسب على طبقات الشعب الذي يرفض تلك التقسيمات بعد أن عاش متآخيا لمئات السنين

حاولت المجموعة القصصية العنكاوي الطائر وهموم النورس الفضي . . .للكاتب نوري بطرس عرض تلك القضايا عبر تقسيمين رئيسين ،الأول جاء بشكل مدونة تاريخية اقرب الى الوثائقية ، فيما جاء القسم الثاني منها بشكل سردي سلس يحكي مجموعة احداث وقعت في الماضي تؤشر الحالة المأساوية التي عاشتها بعض القرى التي تحسب على انها اقلية ، تضمن البحث مدخلا تنظيريا حاول عرض المسألة من وجهة نظر حيادية ،ثم توقف على دلالة العنوان ومن ثم بحث في أشكال الممارسات القمعية للسلطة ثم انتهى الى رحلة البحث عن الذات والهوية التي جاءت نتيجة تلك الممارسات القاسية من السلطة .

The research reveals the controversy between the individual self and collective identity and the extent of the impact of one on the other through the supposed conflict between the minority and the majority ... Those extraneous titles on the Iraqi society that are trying to play outside parties and used as a pressure card on the developing people and trying to tear the social fabric of the country and the classes of the people. This idea was reinforced by the catastrophic political mistakes that try to prove its right to rule on the pretext that it is a majority, especially with the injustice that

sometimes occurs on that minority by spreading obscurantist ideas. Count that he lived brotherhood for hundreds of years

Nuri Boutros has tried to present these issues through two main divisions. The first came in the form of a historical document that is closer to the documentary, while the second section is a narrative that is smooth and tells a group of events in the past that indicate the tragic situation experienced by some. The villages, which are counted as a minority, included a theoretical approach that attempted to present the issue from an impartial point of view, then stopped at the significance of the title and then examined the forms of repressive practices of power and then ended the journey of searching for self and identity that came as a result of those harsh practices of power.

مدخل:

ثمة جدلية واضحة تربط الذات الفردية مع الهوية الجماعية , إذ تتحقق الأولى وتكمل تفاعلها ونشاطها بشرط اكتمال الثانية ومدى التلاحم بين أواصرها بعيدا عن الكم النسبي أو العددي , ولعل السؤال المتبادر إلى الأذهان: لماذا هذا البحث واثبات الوجود ؟وبذل الطاقات الهائلة من وقت وجهد وتضحيات تصل أحيانا إلى إراقة الدماء ونشوب الحروب وما يلي ذلك من خراب وتهجير قسري ومحاولة البحث عن وطن آخر .

لعل الجواب هنا يكون نسبيا يتعلق بالثقافة التي تمتلكها تلك الجماعات الباحثة عن هويتها وحضورها المجتمعي وأخذ مكانتها بين الأقوام التي تتعايش معها تتمثل النسبية بالحضور والعدالة الاجتماعية, ففي مجتمعات متخلفة حضاريا وفكريا واجزم تاريخيا أيضا تبرز جدلية الأكثرية والأقلية والتمييز العنصري القائم على أساس مذهبي أو طائفي أو عرقي . . .يبدأ الصراع عندما تحس فئة معينة بأنها أقلية مهمشة لا هوية لها عمليا وليس معنويا ، تشعر بالغبن والتغييب من قبل أكثرية عددية فقط وهنا اشدد على العددية لأنها ربما تكون الميزة الوحيدة لها في بسط نفوذها وبطشها بتلك الأقلية، وهذا التفكير له جذوره التاريخي العميق .

فمع اختفاء العنصر الاجتماعي الموحد القائم على احترام إنسانية الإنسان بعيدا عن أي شيء آخر تبرز هذه المشكلة الناتجة عن قلة الوعي بأشكاله المختلفة ،فمعظم الحضارات القديمة على الرغم من عظمتها ورقيها قامت على مبدأ الأكثرية واحتلالها لأراضي شاسعة لأقوام أخرى ربما كانت ثقافتها وعمقها التاريخي أعظم من تاريخ ذلك الوافد الجديد المستعمر لها ، كما تبدو الصورة معكوسة ايضا ، فتنشأ حضارات جديدة على بنيان مهدم لأقوام متخلفين ثقافيا وحضاريا متناحرين لأجيال عديدة فشكل ذلك التناحر ضعفا اجتماعيا وخواء فكريا فكانت تلك

العوامل الأساسية والأرضية الجيدة لنشوء دولة جديدة وحضارة زاهية.

وللأسف لم يكتب لنا التاريخ معاناة تلك الشعوب المستعمَرة جراء قيام تلك الحضارة على ركامها وتاريخها فالتاريخ يسجل لنا فقط انتصار الحضارة وملوكها وقادتها بينما أهمل الحالة النفسية وما رافق ذلك التغيير الجذري في يوميات الفرد وانقلاب كيانه ونظامه الذي توارثه منذ زمن بعيد ومن ثم كان منحازا للجهة الغالبة فقط ومن هنا يبدأ صراع تلك الطبقة التي يطلق عليها الأقلية أو أصحاب الأرض الأصليين بعدما كانت هي الأكثرية بفعل التهجير او القتل ومن ثم التشتت في أمكنة أخرى بعد إحساسها بالطمس الحضاري وضياع الهوية فتبدأ بالبحث عن ذاتها وإعادة تشكيل هويتها بنواحيها كافة في محيط الأكثرية فتلجأ أولا الى التوحد المكاني وتحافظ على لغتها وثقافتها وأزيائها وعاداتها وتقاليدها وكل ما تراه يحدد ملامحها ويقوض شتاتها وتعده مقدسا.

ولعل فكرة التقديس تلك هي النواة الوهاجة والالتماعة التي تنطلق منها جميع الشعوب –لاسيما في الشرقين الأوسط والأدنى بل حتى في عقلية الشعوب الأخرى البعيدة كالأمريكيتين – في مجابهة تلك القوة الجديدة وان كانت أفضل منها او متقدمة فكريا عنها، إذ لا ترى في ذلك الوافد الا محاولة للسيطرة وتذويب الهوية الأصيلة لذلك المجتمع وللسكان، تلك العقلية القبلية والعشائرية هي الطاغية على التفكير الجمعي التي تبحث على التفرد والتمايز على أساس إحياء فكرة حكم القبيلة . . ومن هنا كان التأكيد على لجوء تلك الأقليات الى المقاومة ولو كانت قد اندمجت مع الأكثرية وعوملت بعدالة وميزان واحد لصار همها الأكبر بناء الإنسان والمجتمع بغض النظر عن العوامل الأخرى، هذا التفكير كان سيسود على الاقل الطبقة الواعية وان احتاج الى فترة طويلة من الزمن حتى يتحقق، لكن ما عقد الأمر اكثر سلطة الأكثرية و قيامها بالقمع والعنف والتغييب بسبب شعورها هي أيضا بقيام ثورة ضدها وتقويض منجزها وربما لا تدرك أن ردة الفعل تلك هو نتيجة طبيعية لمطالبة الأقلية بحقوقها ومساواتها ببقية أفراد المجتمع .

إن هذا الصراع الأزلي قد عبرت عنه الأقلية بوسائل شتى لعل أجملها وأكثرها سلمية الإسهام الثقافي وردة الفعل المخملية التي رغم سلميتها الا أنها تأتي بنتائج جيدة وربما تعد الشرارة الأولى في الثورة على الظلم، ولنا في مقولة الزعيم الشيوعي (لينين) النموذج الواضح عندما خاطب الروائي (مكسيم غوركي) قائلا له: لعل اسطر روايتك (الأم) كانت الشرارة الأولى لقيام

الثورة البلشفية وتوعية الشعب على ممارسات واضطهاد حكام روسيا القيصرية للشعوب ومحاولتهم تمزيق النسيج الاجتماعي للسكان.

تتجلى فكرة البحث عن الذات والهوية في المجموعة القصصية (العنكاوي الطائر وهموم النورس الفضي)([1]) واضحة بأشكال عدة عبرت عن ذلك الأرق الثقافي الذي حفل به النص المقسم الى ثلاثة محاور تبدو للعيان أنها منفصلة بعناوين وكيان مختلف الا أنها في الواقع نسيج واحد يعبر عن تلك الفكرة مقسم الى أجزاء سردية سيرية وتاريخية وأدبية، جاء السردان الأول والثاني ليثبت تاريخيا وواقعيا أصالة تلك الأقوام التي سكنت الوطن وأسهمت جليا في بنائه عمرانيا وثقافيا وكانت تشعر بأنها جزء أصيل من مكونات الشعب المختلفة عنها مذهبيا وثقافيا من خلال البحث في الجذور وابراز الوجه الباسم من تاريخها وان محاولة الأكثرية طمس جهودها لن يؤثر على الحقائق التاريخية والفعلية لأصالة تلك الشعوب.

إن محاولة ربط السرد التخييلي بالتاريخي ماهو الا تأكيد واضح على إضفاء الواقعية على الاحداث السردية الفنية وذلك عبر ورود حقائق تاريخية حدثت بالواقع وعدت جزءا من التراث لاسيما في ذكر الأماكن والأحداث المأساوية وأشكال القمع والتهميش التي مارستها الأكثرية ضدها فكانت تلك النصوص السردية بمثابة شاهد أخر يدعم الحقائق الفعلية التي لاقتها وعانت منها الأقلية وبدت آثارها على السرد بأنواعه الثلاثة التي اشرنا اليها وعلى الشخصيات وسلوكها والأحداث القاسية المتمثلة بالعنف والقتل والتهجير وتذكر الماضي الجميل ومن ثم الحلم بالرجوع الى المكان وإيجاد معادل موضوعي يخفف الغربة والقلق المصاحبين للشخصيات في ارض الشتات الجديدة , ستركز دراستنا على تلك المعطيات الواضحة في النصوص السردية التخييلية الممثلة بالقصص القصيرة والقصيرة جدا فضلا عن المعطيات الثاوية في ذهن العقلية الجمعية التي شكلت بدورها إرثا انسانيا هاجسه الوحيد مقاومة الانقراض بأشكاله كافة.

سيرتكز العمل على المحاور الآتية:

العنوان ودلالاته الإشارية

أشكال الممارسات القمعية

رحلة البحث عن الذات والهوية

أولا : العنوان

[1] - نوري بطرس،منشورات ضفاف -بيروت،الاختلاف - الجزائر، ،دار الامان –الرباط، ط١، ٢٠١٥

يمثل العنوان البوابة الأولى للأرق النصي إذ غالبا ما يتم اختياره من اللاوعي المنظم ويراه الكاتب نصه المكثف الذي يحتاج للانطلاق والتفتح وتحرير ذلك التكثيف لينثر خفاياه والدلالات العميقة التي بداخله فهو بمثابة اللوحة الفنية واللون البارز فيها فإذا ما جال البصر فيها أبصر بقية المكونات والألوان، ولو تأملنا عنونة المجموعة الرئيسية للعمل بشقيها السردي السيري /التاريخي والسرد التخييلي القصصي (العنكاوي الطائر وهموم النورس الفضي) وحاولنا تفكيكه لظهر ذلك الأرق الذي تحدثنا عنه فهو يعبر عن كلمة واحدة (العودة) الى الجذور ولبرز المكان الجغرافي (عينكاوا)الذي يعد الأرضية التي انطلقت منها تلك النصوص والتمسك بها والحالة النفسية المضطرمة وتعلقها بتلك المدينة ،ذلك التمازج العاطفي غير المفارق للمخلوقات جميعها .

ولعل فكرة البحث عن الذات تتجلى من هنا ،إذ غالبا ما يكون المكان أول شيء تتعلق به الأقلية بوصفه المهد الأول للذكريات المغلفة بنوع من القداسة فضلا عن كونه الهوية التي تنضوي تحتها اللغة الواحدة بلكنتها وطريقة النطق بها والعادات الاجتماعية والديانة وشكل الأزياء، وتذهب الدراسات البايولوجية الى ابعد من ذلك التشابه المعنوي والثقافي لتقر بوجود تطابق جسماني في تركيب الجسم والعظام وشكل الجمجمة واللون والملامح الخارجية ،وتلعب الوراثة الدور المائز في تشكيل ذلك التطابق ومن اجل التأكيد على تماهي المكان والشخصية أضيفت ياء النسب (العنكاوي) لتبعد اي دخيل او طاريء على ذلك المكان الأثير الذي اقترن بلفظة (الطائر) وما تحمل من دلالات رمزية ،والحرية خير ما يمثلها للانطلاق الى سماوات الفضاء المفتوح وعدم الانغلاق وغالبا ما ترتبط هذه اللفظة بالهجرة القسرية او الكيفية فعند فقدانها يلجا الأفراد الى البحث عنها في مكان آخر لكن تبقى قلوبهم وذكرياتهم متعلقة بالمكان الأول ومن هنا تبدأ المعادلة الإنسانية الصعبة والتأزم النفسي بين البقاء في المكان وفقدان الهوية او الهجرة الى فضاء رحب وخسارة الأرض والذكريات وربما التشظي في بلدان مختلفة ويصبح حلم العودة صعبا جدا لاسيما مع مرور الزمن .

وبالانتقال الى العنوان الثاني المقترن بواو العطف على العنوان الأول(و هموم النورس الفضي) تكتمل صورة ذلك الهاجس الوجداني إذ يتطابق العنوانان ليعطيا الدلالة ذاتها ،الهموم وما تحمل من حزن مقترنة بذلك الطائر الذي لا يجد حريته الا في سماء البحر حيث المكان المفتوح ونقاء الأجواء ، ولاتختلف

عنوانات القصص عن مضمون العنوان الرئيسي وتأخذ مسارين متلازمين الأول الفضاء المكاني ممثلا بعينكاوا تصريحا وتلميحا ومعادلا موضوعيا ناتجا عن الهجرة القسرية لها، ذلك العشق الأبدي معها والتعلق بها فعبر عنها الراوي ب(ذئاب عينكاوا، المرفأ والملاذ ،نافذة في المنزل ، عودة الطائر المهاجر،مدينة الأجداد، مسافر نحو النور) عنوانات تشي بالحالة النفسية الصعبة الناتجة عن الرحيل والافتراق القسري او الطوعي.

وقد شكلت عينكاوا رمزا جماعيا للمدن المنكوبة جميعها فالرحيل عن أي مدينة او قرية او حلول الازمات بهم يمثل الرحيل عنها ومرورها بأزمات ونكبات في الأزمنة المختلفة فهي بمثابة الام التي اعطت جيناتها لباقي المدن والقصبات وهي مدينة الاجداد في عمقها التاريخي والحضاري ومدينة النور والمرفأ في عمقها الثقافي والمكان المقدس في رحلة النور وارض الذكريات ونافذة الحلم في العودة إليها واحتضانها لابنائها .....، أما الثاني فهو المسار الزمني الذائب في المكان والذي يشكل تدوينا وشهادة تاريخية اقرب الى التوثيقية في تحديد الوقائع المؤلمة وعمليات التغييب والقتل الجماعي من قبل السلطة فجاءت العنوانات (السابع من آب، الطريق الصحراوية رقم ٢٣٤ ،نيسان في أول الزمان، زقاق ١٠٨ ...) .

فدلالات الارقام والتواريخ وارتباطها بالامكنة تسجل لنا وقائع ثابتة الفتها الذاكرة وشعرت بقساوتها تلك الشخصيات التي جسدت الحوادث وكانت الضحية للعنف السلطوي القائم على التنكيل وفرض القطب الواحد ،فالسابع من آب تحديد زمني بغض النظر عن حقيقته التاريخية كان شاهدا على عملية اقتحام القرية " اصوات العجلات العسكرية تسمع بوضوح ، كلاب الحراسة تبحث في كل مكان عن فريسة متاحة لها .....ثمة محاولة عنيفة لاجتياح كل شيء واستباحة القرى "[٢] .لجأ الراوي في معظم قصص المجموعة الى التدوين الزماني وربطه بالاحداث العنيفة او البارزة وذلك لاضفاء نوع من الصدق الفني على العمل بغض النظر عن دقة الاحداث او حقيقتها ذلك أن اقتران الزمن الفيزيائي بالحادثة التخييلية هو نوع من الإيهام الذي يعلق في ذهن القاريء ويصبح قرينة وشاهدا على حدث جلل في تلك الفترة.

ثانيا: أشكال الممارسات القمعية :

ثمة ملاحظة عامة تجتاح المجموعة القصصية وهي تركيزها على الجانب العاطفي الذي يلعب على وتر حساس متعلق بالأرض والوطن والقيم الإنسانية النبيلة وهو شيء طبيعي لمن يكتب عن الحياة اليومية

[٢] -السابع من آب : ١٣١

ومفرداتها وعن الأزمة النفسية المرتبكة التي ترافق عملية القمع السلطوي فضلا عن تشابه القصص من الناحية الشكلية والمضمونية وتشكلها لأجل إبراز هدف واحد على الرغم من محاولة الكاتب ايجاد نوع من التخلخل السردي بالرجوع الى التراث أحيانا او تضمين بعض الانشودات الدينية او الاعتماد على بعض النصوص القديمة الأشورية الا انه سرعان ما يعود الى زمن السرد الحاضر وذلك لربط الماضي بالحاضر وان ذلك الصراع الحضاري بين ثقافتين له مده التاريخي القديم.

وتكاد القصص ان تكون قطعة متماسكة ونسيج سردي واحد اذ تدور في الوعي الجمعي للشخصية/الراوي /المؤلف الذي يظهر صوته أحيانا بوضوح جلي عبر بعض التعليقات والآراء الشخصية ،فالأرق النصي واحد وهو تحدي الغربة والعودة للجذور وحلم الانتماء وجمع الشتات ومقاومة التشظي التي تحاول الأكثرية تحقيقه , وبغض النظر عن محاولة تجنيس العمل بشقيه السردي التاريخي/السيري والسردي التخييلي فإن الشق الأول جاء ساندا للثاني وكان القاعدة التي تأسس عيها التخييل القصصي وهي حالة مقصودة لمخاطبة القاريء لاسيما الذي لايعرف شيئا عن تاريخ الثقافة السريانية وجذورها فقدم له الراوي استعراضا سيريا لابرز المفكرين والمثقفين ودورهم في نشر الثقافة والأنشطة الإنسانية الأخرى.

ويمكن تسجيل ملاحظة أخرى للقص التخييلي ،إذ لايفتح الراوي نوافذ كثيرة للسرد بل يلجأ الى التركيز على الفعل السردي وأثره لعدم تشتيت القاريء في سرديات جانبية وبقائه في منطقة واحدة يتفاعل معها .

أما عن أشكال القمع والممارسات التعسفية تجاه تلك الاقلية فيمكن حصرها بـــــ:

أ-العنف : إحدى الوسائل القاسية التي تمارسها السلطة بأنواعها كافة تجاه مجموعة من الأفراد لغرض فرض قوانينها وآرائها بالقوة ويشمل الايذاء الجسدي والنفسي ، فهو تعبير عن القوة الجسدية وارغام الآخر على إتيان ذلك الفعل كردة فعل نتيجة شعوره بالألم [٣]وهنا يصبح العنف عاملا مشتركا يستخدمه الطرفان لتحقيق هدف كل منهما لكنه يعد السلاح الأخير للجهة التي وقع عليها هذا الفعل وربما تلجا اليه اضطرارا بعد نفاد الوسائل الأخرى السلمية .

تم التركيز على العنف السلطوي كثيرا في بناء المجموعة القصصية (العنكاوى. . .) وذلك لنقل الصورة

[٣] - ما هو مفهوم العنف ، ينظر الموقع الالكتروني: https://ar.wikipedia.org

الدموية لاضطهاد الأكثرية للأقلية فجاءت الإشارات الواضحة الصريحة لذلك الفعل في معظم القصص بعيدا عن التلميح او الرمزية وذلك لان غاية الخطاب هنا توجيه رسالة واضحة للمجتمع الدولي بان هناك أقلية مضطهدة ، فضلا عن تدوين ذلك الفعل في الذاكرة الجمعية لسكان قرية (سميل) التي حدثت فيها تلك الفاجعة بعد أن جاء العنوان كنوع من التوثيق الزمني ، ففي قصة (السابع من نيسان) يركز الراوي على مشاهد العنف القاسية " إنه السابع من نيسان ،ذلك النهار الطويل اللاهب المشمس ،محرقة أخرى بانتظارنا وهول الفاجعة آت لا محالة ،وفي لمح البصر بدأت البنادق والرشاشات تصب نيرانها في كل اتجاه واستمر الهدير اللاهب والموج الأسود قادما نحو سلام القرية "[٤]

وتتجلى الفكرة ذاتها في قصة أخرى اذ تروي قضية القتل الجماعي بصورة بربرية من خلال دفن الضحايا وهم أحياء في سرد موجز كثيف ومشهد قصصي مؤثر يركز فقط على تلك الحادثة من دون المرور بسرديات جانبية قد تشغل القاريء وتصرف نظره ،وهي لعبة فنية تسلط الضوء على درامية الحدث فقط ،" تحركت الرافعة باتجاه الجماعة التي تكومت في المكان كومة من الاجساد وصيحات النسوة وبكاء الاطفال ، صراخ يشق عنان السماء ،اندفعت الرافعة وألقت بهم في الخندق الترابي العميق ،تصاعد الغبار والتراب حتى غطى كل شيء . . . انهالت الأجساد البريئة الى رحم الأرض الرملية الرخوة "[٥]

ب–الهجرة والتهجير:

وسيلة أخرى قاسية وقمعية تلجأ اليها السلطة في محاولة التغيير الديموغرافي والتطهير العرقي للسكان وإذا كانت الهجرة طوعية فانها لا تختلف كثيرا عن التهجير القسري ولها أسبابها تتعلق بسوء الحالة والمعاملة السيئة ، ويبدو التهجير اكثر وحشية وظلما ويكون تحت تهديد السلاح وتقوم به جماعات متعصبة تجاه مجموعة أخرى مضطهدة أو تشكل أقلية وذلك بهدف إخلاء الأراضي من سكانها وجلب مجموعات أخرى بديلة لتحل محلها تكون موالية لها ،لكن يبقى حلم العودة قائما وتبقى أواصر الماضي وذكرياته باقية:

" مدينة أشباح هجرها أهلها مرغمون ما ان حلت ساعات الصباح الأولى حتى حلقت الطائرات المروحية وأقلقت سماء المدينة قوافل وطوابير على طول الطريق أتعبها المسير الإجباري المرهق وتكاد لا تقوى على عمل شيء والرصاص ينهمر في كل اتجاه والمركبات الذاهبة قد حملت النساء والاطفال لعلها تنجو بهم من هذا الجحيم الذي يلهب حياة المدينة الباحثة عن ملجأ

[٤] - السابع من نيسان:١٣٢

[٥] -الطريق الصحراوية رقم ٢٣٤ : ة١٣٨

آمن ،خلت المنازل تقريبا وباتت مفتوحة لكل طارق وناهب وسالب"[٦]

سرد اقرب للتسجيلية الكاميرائية في البحث عن ملاذ آمن لآلاف السكان وقد جاء السرد القصصي بشكل تتابعي منظم من دون التقطيع الزمني الذي يقطع تركيز المتلقي وان كانت تلك التقنية تجعل العمل القصصي روتينيا اخباريا لكن غاية الراوي الوصل بالقارئ إلى ذروة التعاطف الوجداني بعيدا عن إعمال الخيال او التعمق في المعاني لذلك جاء بلغة بسيطة التراكيب وواضحة المعاني من دون الدخول بالرمزية المغلقة وتباين التأويل، ثم تأتي صورة أخرى للتهجير القسري الدموية الممارس من الأكثرية وتكون على شكل مناجاة حوارية تاريخية استرجاعية في محاولة طلب المد الأسطوري من القائد العظيم (سرجون) والطلب منه الحلول في الذات المهزومة واخذ الثأر وهذا التفكير الصوفي المحض ثقافة مشتركة بين جميع الأديان، فكلما ضاق الفرد بحاضره يلجا إلى الماضي لشحذ الهمم والاقتباس النوراني من المثل الأعلى:

" أراد سرجون أن يقبل وجه الجندي المحارب. . . . .وكأنه يخاطب الجندي :الى أين ؟ – سأقص عليك كل ما جرى لقد هجرنا أرضنا ونحن الآن بلا مأوى ،تركنا أرض أجدادنا ،قتلوا اهلي وها أنا وحيد هنا ، وذبح الآخرون"[٧]

جـ الإيذاء النفسي:

نوع أخر من أساليب القمع السلطوي ولعله يكون مقدمة للنوعين السابقين ويأتي باشكال متعددة منها التخويف او التهديد او المطالبة بالقيام بأعمال غير واقعية او محاصرة السكان ووضع أشياء مؤذية في الشوارع والمحلات كالأسيجة العالية والأسلاك الشائكة وكل ما يمت بصلة الى القوة لأجل زرع الرهبة ومن ثم إخضاعهم لسرف العبودية ،وترسم قصة (الأسلاك الشائكة) لوحة تعبيرية نفسية بارزة بدءا من عنوانها الذي يختزل المساحة السردية في المتن وارتباط تلك الأسلاك بالاحتلال واستعراض القوة ،القصة اقرب الى اللوحة الفنية المكثفة التي تحكي أسرارا ماضوية وآنية من خلال السرد الوصفي في الاستهلال ثم الانتقال الى السرد الهذياني الممزوج برؤية الحاضر الواقعية واختلاطها بقوة مع ذكريات الماضي ومع تناقض

[٦] -الملاذ الآمن:١٤٣

[٧] -المرفأ والملاذ:١٥٨

الصورتين يتشكل الهذيان الذي يحير القارئ في مسالة الزمن السردي وأي زمن تجـــــري فيه الأحــداث:

مكان يخشاه الناس كثيرا ، لا يمكن الولوج إ ليه من أي ناحية او مجرد مغامرة الاقتراب منه، لم يكن هذا كما تصوره البعض، كانت الأرض خصبة ارض خضراء تزهو بمنظرها الجميل الأخاذ وتلوح للناظر على هيئة بقعة مترامية الأطراف. . . ."[٨]

ثم ينتقل السرد إلى الماضي في محاولة لإعطاء مقارنة مضادة :

سرعان ماكان يسير على هواه عندما كان طالبا في المدرسة،كل شيء أصبح خارج هذه الدائرة. . . في ذلك الدرب الطويل تكاد تصغر يوما بعد يوم. . .كيف حدث هذا بين لوحة وضحاها لوحة احتشد فيها الدخان والقصب والأسئلة" [٩]

ثم يأتي النداء / الضمير / الحضارة/ الذات. . . .لتوقظه من هذيانه بصوت او هاتف:

" وكان الصوت القادم يقول له هيا عد الى مكانك أيها الأحمق" [١٠]

تؤشر هذه اللوحة المشوشة حالة القلق النفسي والايذاء الجسدي والمعنوي الذي تعيشه الشخصية في صراعها بين الأمل بالخلاص والهجرة والبقاء في الأرض رغم مآسيها لتظهر الصورة أخيرا وتفيق الشخصية من هذيانها في محاولة لمواجهة الواقع فترى الصورة الحقيقية للبلدة وقد أحاطت بها الأسلاك الشائكة في دلالة رمزية واضحة على استمرار الاحتلال:

" وقف أخيرا ورأى ان كل شيء هنا قد دخل في دائرة الخطر اقتربت الأسلاك الشائكة من المدينة أحاطت به وهو لايقوى على الحركة . . .أسلاك شائكة لاتسمح لك بالحركة لأي جهة وأنت محاصر فيها "[١١]

ثالثا: رحلة البحث عن الذات والهوية:

إزاء كل ما جرى من أحداث قمعية لا بد لتلك الأقلية أن تلجأ لأساليب مقاومة سلمية وثقافية للتمسك بهويتها وجذورها الراسخة فعمدت الى عدة أساليب تتراوح بين الجمالية الثقافية والاستدعاء التاريخي الأسطوري فضلا عن التمسك بالأرض ولم الشتات والتذكير دوما بالعودة الى الجذور ولعل هذا

[٨] الاسلاك الشائكة: ١٤٩
[٩] - م.ن :١٤٩
[١٠] - م.ن:١٥٠
[١١] - م.ن:١٥٠