ISSN: 1994-4217 (Print) 2518-5586(online)

Journal of College of Education

Available online at: https://eduj.uowasit.edu.iq

Dr . Mustafa Saleh Fares

University of Kirkuk - College of Arts

Email: mustafasaleh@uokirkuk.edu.iq

Keywords:

Comparative Literature ego, margin ,center , ego of loss ,we

Article info

Article history:

Received 15.May.2025

Accepted 9.Jul.2025

Published 25.Aug. 2025

Representations of the "I" in the poetry of Jamal Soraya and Nizar Qabbani (comparative cultural study)

A B S T R A C T

Studies of the ego have formed an important area in cultural studies, especially in studies of the other, and have attempted to draw the starting points of the ego that determine its behavior and the pattern of its interaction with everything that surrounds it. Since the ego is the space that includes all colors of the spectrum represented by customs, traditions, environment, and its ideology, we tried in this research to monitor the nature of The presence of the ego in three sections, concerned with the position that the ego occupies, and the nature of the presence of the male ego, in addition to monitoring the levels of the ego's feeling of loss and its submission to feelings of loss, as well as the extent of the ego's breadth of expression in the language of we, that is, That is, monitoring the extent to which the self (I) expresses the language of the group, adopting a cultural comparative approach that stems from the determinants of the American comparative approach, which goes beyond the issue of influence and impact adopted by the French school.

© 2022 EDUJ, College of Education for Human Science, Wasit University

DOI: https://doi.org/10.31185/eduj.Vol60.Iss2.4534

تمثلات الـ(أنا) في شعر جمال ثريّا ونِزار قباني (دراسة ثقافية مقارنة)

م.د. مصطفى صالح فارس

جامعة كركوك ـ كلية الآداب

الملخص:

لقد شكّلت دراسات الأنا حيزا مهمّا في الدراسات الثقافية ولاسيما في الدراسات المرتبطة بالآخر ، والتي حاولت أن ترسم منطلقات الأنا محددةً سلوكها ونمط تفاعلها مع كل ما يحيطها ، ولمّا كان الأنا الفضاء الذي يضم كل ألوان الطيف المتمثلة بالعادات والتقاليد والبيئة وأيديولوجيتها فأننا حاولنا في هذا البحث أن نرصد طبيعة حضور الأنا من خلال ثلاثة مباحث ، عُنيت بالمكانة التي تبوأها الأنا ، وطبيعة حضور أنا الذكورية ، اضافة إلى رصد مستويات شعور الأنا بالفقد ورضوخها لأحاسيس الفقدان ، فضلا عن مدى اتساع الأنا للتعبير بلسان (نحن) ، أي رصد مدى انطلاق (أنا) الذات للتعبير عن لسان الجماعة ، معتمدين منهجا مقارنا ثقافيا ينطلق من محددات المنهج المقارن الامريكي ، الذي يتجاوز قضية التأثر والتأثير الذي اعتمدته المدرسة الفرنسية .

الكلمات مفتاحية : الأدب المقارن، الأنا ، الهامش ، المركز ، أنا الفَقْد ، نحن.

التمهيد

الأدب المقارن

منذ فجر الادب كان التأثر بنتاج الآخر العين التي لا تنضب في شحذ قريحة الامم الاخرى والادباء في انتاج أدب يحاكي ذلك الادب أو يتفوّق عليه ، ويسرد امهات الكتب الادبية طبيعة ذلك التلاقي الادبي الذي كان أمرا محتوما نتيجة لعوامل عدة ، منها الحروب والاستعمار مثل احتلال الرومان لليونان ، ومنها المجاورة لشعوب تعيش حضارة زاهية بالعلوم والادب ، مثل تلاقح الادب العربي العباسي بالأدب الفارسي ، وانطلاقا من رصد هذه الظاهرة الادبية كان لابد من نشوء مدارس تُعنى بدراسة هذه الظواهر الادبية ، وعلى الرغم من وجود هذه الطروحات سابقا إلا أنها لم تنهج منهجا واضحا محددا حتى قيام المدرسة الفرنسة المقارنة التي استقرت في القرن التاسع عشر ، والتي اعتمدت قضية التأثر والتأثير في دراستها المقارنة ، وهذا ما يؤكد عليه أبرز رواد المنهج الفرنسي (فان تيجم) وهو يعرف الادب المقارن بأنه فن يعمد على تقريب الأدب الى مجلات التعبير أو المعرفة الاخرى بطريقة منهجية واضحة ، عن طريق بحث واكتشاف روابط التشابه والتأثر والتأثير (بيشوا و روسو ، ٢٠٠١، صفحة ١٥٦)

ولم تدم هيمنة المدرسة الفرنسية طويلا حتى اشرقت شمس المدرسة الامريكية المقارنة والتي رأت أن المنهج الفرنسي قد قيّد الدرس المقارن بشرط التأثر والتأثير ، وجعلها خاضعة للعنصر التاريخي لتفقد الدراسة المقارنة أدبيتها المهمة ، وعطفا على ما سبق قامت المدرسة الامريكية على منهج التشابه والاختلاف بديلا فاعلا عن قضية التأثر والتأثير واتاحت للباحث اجراء مقارنات حرة ، وهذا ما نجده في طرح (أولدرج) في كتابه الادب المقارن (المادة والمنهج) بأن الادب المقارن هو العلم الذي يزود القارئ بأدوات ووسائل تمكنه من النظر الى الأعمال الأدبية المنفصلة في الزمان والمكان دون الاعتبار للحدود الإقليمية الضيقة وحصر الدرس بتاريخ الادب (مكي، ١٩٨٧، الصفحات ١٩٥-١٩٦)

الـ(أنا) لغة :

تكاد تنصب الجهود الدلالية المعجمية للأنا حول الجانب الاعرابي والدلالة الواحدة ، والتي تتمحور في كون الانا أسم مكني للمتكلم الواحد(منظور، ١٩٨٨، صفحة ١٢٢\١)، أما في المعجم الوسيط فنجده ضمير رفع منفصل للمتكلم ذكرا كان أم انثى(المعجم الوسيط، ٢٠٠٥، صفحة ٢٨)، واذا ما قصدنا المعجم الفلسفي نجده ضميرا متصلا للفرد ، معبرا عن النفس الواعية لذاتها(وهبة، ٢٠٠٧، صفحة ٩٥\١)، ويتضح مما سبق دوران الدلالة المعجمية في فضاء تأصيل البناء للكلمة دون الشروع في فتح آفاقها الدلالية كما سنجدها في الحقول المعرفية الاخرى .

الـ(أنا) اصطلاحا :

إنّ لكل حقل معرفي مفهومه الخاص حول الأنا ، ينبع من زاوية النظر الى المصطلح ، ويعتمد على الحاضنة الفكرية التي تحاول تحديد معالمها ، ففي الفلسفة الكلاسيكية تشير كلمة أنا الى النفس المدركة ، أما في الفلسفة المعاصرة فتنفتح الدلالة لتشمل الجانب النفسي والاخلاقي والشعور الفردي الواقعي والى ما يهتم به الفرد من أفعال أو سلوك ينسبها الى نفسه(وهبة، ٢٠٠٧، صفحة ١٤٠\١)، أما الأنا عند علماء الاجتماع فنجده قد أُطّر بالشعور، وناتجا عن علاقة الفرد مع بيئته ومجتمعه ، فالفرد باعتباره (أنا) ما هو إلا فرد لهويته المستمرة لارتباطه بالمحيط(سلاف، ٢٠١٩، صفحة ١٠)، وما يحملها من خصائص معرفية ومكنونات فكرية واجتماعية من قيم وتقاليد موروثة أو مكتسبة (العلام ، ٢٠٠٥، صفحة ١٠)

ويذكر باحثوا علم النفس أن الطفل عند ولادته وقبل احتكاكه بالبيئة الخارجية أو العائلية يكون مجرد (هو) وبعد احتكاكه بالواقع والبيئة وما تحملها من ايدولوجيات ومبادئ لا يستطيع مواجهتها إلا بالانصياع لها يتحول الـ(هو) الى (أنا)

الذي يبدأ في النمو مع نمو خبراته وازدياد احتكاكه بالأشياء(طه، دت، صفحة ٦٣)وبهذه الرؤية نجد العالم وليم جيمس في تعريفه الأنا يذهب الى كونه ((مجموع كل ما يمكنه أن يسميه خاصته ، وليس جسمه وقدرته النفسية فحسب ، بل ثيابه وبيته ، زوجته وأطفاله ، جدوده وأصدقاءه شهرته مؤلفاته ....)) (سيلامي، ٢٠٠١، صفحة ٣١١١)

إنّ نشاط الانا لا يتحدد على نمط واحد ، وإنما يكون ذا بعدين ، الاول : نشاط شعوري ، كالتفكر العقلي والادراك الحسي الخارجي والداخلي والاستدلال ، أما الثاني : فهو نشاط لا شعوري : مثل الرغبات ، وحيل الدفاع المفاجأة عن النفس ، والميل الوجداني للأشياء ، وعن طريق هذين النمطين الشعوري واللاشعوري ، ومع تأثير أكبر للنشاط اللاشعوري يتحدد لدى الانسان طبيعة الأنا وتكوينها من حيث تدنيها في الافعال أو سموها وتعاليها ليشكل ما عرف عند فرويد بـ (الأنا العليا) التي تقوم بمراقبة الذات ومحاولة إقامة المثل العليا والاخلاقيات في أفعالها وسلوكها وتصرفاتها ، كذلك حملها للضمير الخُلقي (طه، دت، صفحة ٦٣)

المبحث الاول

(أنا) الهامش – المركز

تعد دراسات الهامش والمركز من أكثر الدراسات التي شكلّت حضورا في الدراسات الثقافية وأخذت مساحة مهمة في الكشف عن نسق الخطاب الكولونيالي أو ما بعد الكولونيالي ، إلا أننا في هذا المبحث سنركز على طبيعة حضور الأنا في شعر الشاعرين من خلال استقصاء طبيعة الخطاب وبيان المنطقة التي تصدر عنها سواء أكانت هامشا أو مركزا ، ولنأخذ المصطلحين من الحيز الدلالي الواسع الى الحيز الذاتي المتصل بالتعبير الوجداني عند الشاعرين ، فالقصائد الوجدانية التي تتمثل بحضور (مخاطِب) و(مخاطَب) غالبا ما تشكل صورة لنمطية العلاقة بين الأنا(المخاطِب) والآخر(المخاطَب) ، وتعكس صورة عدة لطبيعة العلاقة بين هذين الركنين ، ومن خلال القراءة الكلية لشعر الشاعرين نلحظ تباينا ملحوظا في هذا الشأن ، فالشاعر جمال ثريا تهيمن على قصائده الوجدانية (أنا الهامش) المنكسر الذي يسعى من خلال أشعاره رسم معاناته للآخر الذي يملّك زمام قلبه ، ففي إحدى قصائده نجده يعبّر عن طبيعة هذه العلاقة التي تبدوا في ظاهرها علاقة قائمة بين نموذجين مركزيين يشبههما بعلاقة (قيس و ليلى) في حين أن الحقيقة تكمن في كونها المركز أما هو فيشاطر الآخرين (الهامش) في خوض هذا الحب وإنْ بدا أمام الاخرين مركزا في يده سلطة هذه العلاقة :

Hadi git, benden sana dilediğince izin؛
Öyle bir uzaklaş ki karda kalmasın izin.
Kahrımın nedenini söylesem irkilirler؛
Çünkü herkes beni Kays, seni Leyla bilirler.
Sanırlar ki sen beni biricik yar saymıştın؛
Oysa ki hep yedekte, hep elde var saymıştın (Sürey, 1990, p. 153)

أرحلي هيا ، لك مني اطلاق سراح بقدر ما شئتِ

ابتعدي كثيرا لدرجة أن لا يبقى لكِ أثر على الثلج

أن أخبرتهم سبب حزني سيفزعون

لان الكل يعرفني (قيس) ويعرفونكِ (ليلى)

يعتقدون أنكِ كنتِ تحسبينني حبيبكِ الفريد

والحقيقة أنني كنت احتياطا في حساباتكِ ، في متناول اليد عند الحاجة (ثريا، ٢٠٢٤، صفحة ١١٢)

وفي قصيدة أخرى تجد هُوية الأنا الذاتية التي تشير إلى الطريقة التي يفكر من خلالها في نفسه وبنائه لسردية تعبّر عن الذات وحدودها وجدانيا(الخليل، ٢٠٢٢، صفحة ٦٧٢) في حالة تقبّل وادراك لكونه هامشا ، وكأنه يرضخ لأن يكون تابعا للحب والحبيبة لا متبوعا، ويرى أن العشاق قد قُدِّر عليهم أن يكونوا تابعين لهذا الحب ، وتكبّر دائرة التمثيل (لأنا) الهامش حتى بعد رحيل المركز ، ورفع يد سلطة المركز عنه ، فيقول :

Sıra hep son kadehe geliyordu
Dudakların başkalarının masasında lâle
Ben boynumdaki ipe bir düğüm daha atıyordum
Peşinden başka gidecek yer yoktu
Seni artık hiç sevmediğim halde (Sürey, 1990, p. 285)

الدور دائما ما يأتي للقدح الأخير

شفتاكِ على طاولات الاخرين كزهرة الاقحوان

أنا أعقد عقدة أخرى في الحبل الذي لف عنقي

فلا مكان اذهب اليه غير أن أتبعكِ

على الرغم أني لم أعد أحبك مثلما كنت (ثريا، ٢٠٢٤، صفحة ١٢٠)

وإذا انتقلنا الى الشاعر نِزار قباني نرى تباينا ملحوظا ، فنجده مركزا وقطبا يجتمع عنده الآخر ، ويستطيع القارئ أن يستشعر بالانا وهي تمزج بين دفتيها شيئا من اعتزاز المتنبي بذاته وشيئا من نرجسية عمر بن أبي ربيعة، فالبوح الوجداني الذي غالبا ما يجعل (أنا) الحبيب هامشا يخاطب به المحبوب (المركز) ، نجده في قصائده كاسرا لذلك النسق ، متمردا على طابع الخضوع الوجداني ، محافظا على مركزيته في تصدير الخطاب الوجداني ، فهو من يُخيِّر الاخر ولا يُخيَّر :

إني خيرتك فاختاري
ما بين الموت على صدري..
أو فوق دفاتر أشعاري..
اختاري الحب.. أو اللاحب
فجبنٌ ألا تختاري..
لا توجد منطقةٌ وسطى
ما بين الجنة والنار.. (قباني، دت، صفحة ٦٤٥)

ولعل طبيعة التمثيل لقضية (أنا) المركز تبدو واضحة جلية في قصيدة (قطتي الشامية) ، ولا يخفى على القارئ أن العنوان يمارس دلالة مهمة تبوح عن مضمون القصيدة ، وتوازنها من حيث الدلالة أحيانا، فمن العنوان يتضح للقارئ فاعلية (الأنا) المركز التي جعلت الحبيبة قطة جميلة ، فهي وإن كانت تحمل كل صفات الجمال والدلال فإنها بنسق مضمر تشكل تابعا لصاحبها ، هامشا متصلا بمركز ، وعندما يمنح هذا الهامش صوتا فإن خطابه لا يشكل تضادا مع خطاب المركز ، بل على العكس تجده في حالة تقبّل وخضوع ، معبّرا عن مدى تمسكه بالأخر المركز ، وسعادته به وإنْ كان سجنا ، يقول الشاعر وهو يعبّر عن لسان حالها:

أضناني البرد، فكومني
داخل قبضتك السحرية
خبئني فيها أياما
احبسني فيها أعواما
احبسني كالطير المرسوم
على مروحة صينيه
فالحبس لذيذ، ومثير
داخل قبضتك السحرية .....
لو أملك زاوية بيديك
لكنت ملكت البشرية (قباني، دت، صفحة ٦٦٥)

وفي الجزء الأخير من القصيدة يكشف صوت الهامش عن طبيعة الايديولوجية التي استند عليها ، والتي بررت له سلوكه الذي أينع ملازما للبيئة ومحمولاته الثقافية التي حددت طبيعة علاقة المرأة بالرجل ، فالمرأة الشرقية مؤمنة بمركزية الرجل ، فلا حرية تطُلب إذا تعلّق الأمر بالانفصال عن الرجل :

خبئني .. في يدك اليسرى
لن أطلب منك الحرية
فيداك .. هما المنفى
وهما.. أروع أشكال الحرية
أنت السجان.. وأنت السجن
وأنت قيودي الذهبية
قيدني .. يا ملكي الشرقي
فإني امرأة شرقية
تحلم بالخيل .. وبالفرسان
وبالكلمات الشعرية (قباني، دت، صفحة ٦٦٦)

وإذا ما انتقلنا الى الأنا الذكورية فنجدها قد شكلت ثيمة فريدة في أشعار جمال ثريا ، ولعل من أهم أسباب تفردها كامن في جعل الذكورية في منطقة الغياب ، وبالتحديد عند اجتماع أنا العاطفة مع الاخر (المرأة) ، فتجد الشاعر في تحول مستمر من منطقة الحضور الى منطقة الغياب ، بل يجعل حضور الأنا بشكل عام رهن حضور الاخر ، فتكون العملية حضور الحبيبة حضوره ، وغياب الحبيبة غيابه ، ويبوح بهذا التحول لا في المشاعر فقط وإنما في تكوين رجولته ، فمذ وقع في حبها غادر الفحولة وقتل ذكوريته وما تحملها من مبادئ تمنع حاملها من البوح والرضوخ لحب المرأة الانقياد لهواها ثم يشبّه الضياع الذي هو فيه بسبب فراقها بكلب تاه في شوارع اسطنبول

Uyandım uyandım, hep seni düşündüm
Yalnız seni, yalnız senin gözlerini
Sen Bayan Nihayet, sen ölümüm kalımım
Ben artık adam olmam bu derde düşeli

Şimdilerde bir köpek gibi koşuyorum ordan oraya
Yoksa gururlu bir kişiyim aslında, inan ki (Sürey, 1990, p. 323)

كلما استيقظتُ فكرتُ فيكِ

فيكِ فقط ، في عينيكِ فقط

حسبكِ افتقديني ، أنت محياي ومماتي

أنا لم أعد رجلا منذ أن وقعتُ في هذا الهم

الان أركض مثل كلبٍ تائه من مكان لآخر !

رغم إني شخصٌ كبريائي في الحقيقة ، صدقيني (ثريا، ٢٠٢٤، صفحة ١٢)

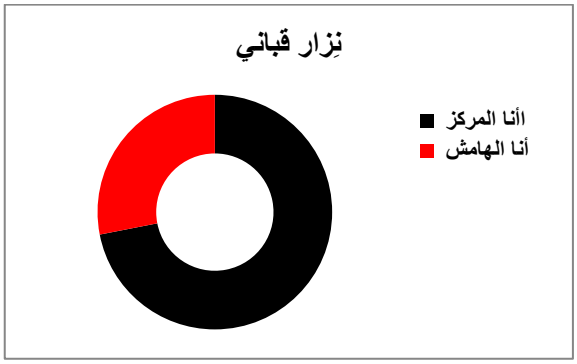
أما نزار قباني فنرى هيمنة الأنا الذكورية قد شكلت حضورا بارزا في علاقاته مع الاخر وبالتحديد في العلاقات الغرامية ، بل أن تضخم الأنا الذكورية الذي يبديه في اشعاره تجعل حضور الاخر رهن حضوره ، سواء من خلال التصريح أو من خلال الصور الشعرية التي تبعث احساسا عند المتلقي تؤكد بأنها نابعة من تجربة ذاتية متكاملة (الكيلاني و خالد ، ٢٠٢٤، صفحة ٦٧)ونلاحظ أن الأنا الذكورية تتضخم في انساق متباينة تضخما يلغي الآخر ويكتفي بنفسه:

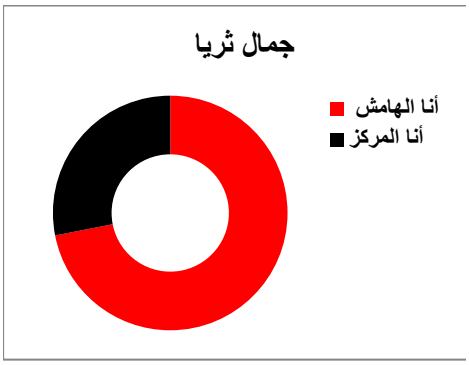
نامي مع النساء – لا فرق
مع الريح، مع الزوابع..
فلن تكوني امرأةً..
إلا معي..
إلا معي... (قباني، دت، صفحة ٥٣٥)

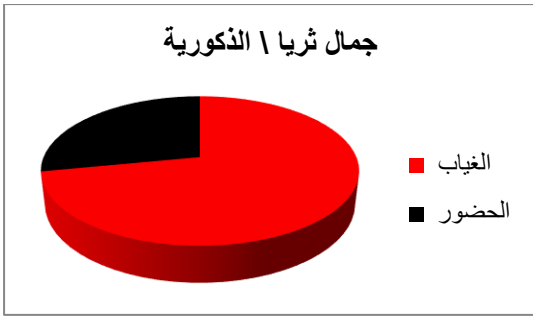
وترى العديد من القصائد التي كُتبت على لسان حبيباته ، تصرح بهيمنته الذكورية ، وأن المرأة ما هي إلا كوكب مظلم من دون اشراقة رجولة فيه ، فالحب هو من يحييها ، وشعرها في خريف إلا إذا حضر الرجل\الذكر ، وهكذا تكون الأنا الذكورية حتى في غيابها حاضرة وتكون المرأة رغم حضورها رهن حضور الرجل ، فيقول وقد أعطى لحبيبته صوتا تبوح بمشاعرها ، وتعبر عن طبيعة علاقتها به :

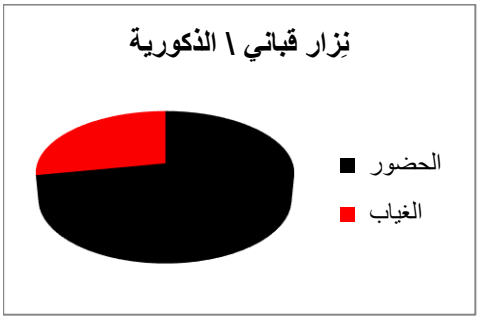
لأني أحبكَ، أصبحت أجمل
وبعثرت شعري على كتفي..
طويلاً .. طويلاً..
كما تتخيل..
فكيف تمل سنابل شعري؟
وتتركه للخريف وترحل
وكنت تريح الجبين عليه
وتغزله باليدين فيغزل..
وكيف سأخبر مشطي الحزين؟
إذا جاءني عن حنانك يسأل..
أجبني. ولو مرةً يا حبيبي
إذا رحت..
ماذا بشعري سأفعل؟ (قباني، دت، صفحة ٥٢٦)

واذا ما أردنا أن نعطي نسبة ناتجة عن المسح الثقافي لأشعارهما نجد أن هيمنة الغياب قد بدأت سمة مسيطرة على الأنا الذكورية في أشعار جمال ثريا الذي كان يتلذذ بالغياب والتذلل في الحب ، ويجد المتعة في عذابه لمن يهوى ، فضلا عن سيطرة حضور المرأة على وجوده ، في حين على العكس من ذلك نجد حضورا فاعلا للأنا الذكورية في أشعار نزار قباني ، ولا تقف فاعلية الأنا الذكورية عند حضوره فحسب وإنما حتى في غيابه تشكل هيمنة على عاطفة المرأة ، وتمارس حضورها الكلي ، ويمكن لنا أن نبين مستويات هذا التمثيل الثقافي للأنا من حيث طبيعة الحضور أو الغياب ، أو من خلال طبيعة تصديره للذكورية ، من خلال الرسم البياني التالي :









المبحث الثاني

(أنا) الفَقْد

يشير مفهوم الفقد في معاجم علم النفس الى فقدان الفرد الشعور بالواقع واضطراب الشعور بالذات وشعوره بأنه شخص آخر(طه، دت، صفحة ٣٥٠)، ويصطلح عليها بعض العلماء بفقدان الإنية المتأتي من ((الشعور بنقصان الكينونة الناجم عن تدهور القدرة على الصيرورة)) (زيور، ١٩٨٦، صفحة ٢١٢)، ولا يخفى على القارئ لأشعار جمال ثريا هيمنة الشعور بالفقد والتعبير عن ضياع الأنا نتيجة لهذا الفقد في كل نتاجاته الشعرية ، ويلاحظ الممعن في انساق أشعاره ركود العاطفة نتيجة لصدمات الرحيل والفقدان ، فتغدو الأنا في أسر لا تستطيع التقدم والمواصلة أو القدرة على فعل شيء ، نتيجة لهيمنة ذاكرة الفقد يقول :

Eylül'dü.
İzlerini çizdiği zaman ansızın gidişin,
Şimdi yoktu bi anlamı suskunluğun.
Çırılçıplak kalakaldım sessizliğinin orta yerinde.
Sonra sesime yankı vermeyen uçurumlar kıyısında yürüdüm bir zaman

En çok sesini aradım.
Gözlerinse asılı bıraktığın yerdeydiler hâlâ. (Sürey, 1990, p. 93)

كان ذلك في سبتمبر

عندما رسمتِ أثارك رحيلكِ المفاجئ

الان لم يعد للصمت معنى

تُركتُ عاريا فجأة وسط هذا الصمت

بعدها مشيتُ فترة على حافة هاوية لم يتردد صداها لصوتي

صوتكِ .. كان أكثر شيء بحثت عنه

أما عيناكِ فكانتا لا تزالان حيث تركتِهما معلّقتين (ثريا، ٢٠٢٤، صفحة ٢٨)

وهذه المرحلة التي تبدو فيها الأنا أسيرة لفقدان من أحب ما هي إلا لتراكمات وحالات قد مرّ بها الشاعر عبر حياته الشخصية ، وكان وليمة سهلة للحزن الذي خلّفه الراحلون عنه ، وتشير الباحثة التركية (نيلوفر الهان) أن الشاعر كان أسير الفراغ والذكريات التي خلفها كل من أحبه في حياته ، فالشاعر قد فقد أخيه وهم ابن الرابعة وفقد امه وهو في السابعة من عمره ثم فقد أبيه وهو في شبابه (İLHAN, 2011, p. 475)، وقد أخذت قضية وفاة أخيه حيزا واسعا في ذاكرته ، ويورد في مذكراته أثر هذه الحادثة التي أودت بأخية كمال ، ويسرد مشهد رويته وهو مسدى بين يدي أبيه في شتاء معتم لا يستطيع نسيانه(Süreya, 2002, p. 26) وثمة قصائد كثيرة يرثي بها أبيه وأمه وأخيه ، ولعل أثر ذلك الفقد لأخيه ظل حتى في قصائده الغزلية فكان يشبه أثر رحيل حبيبته وعيونها بفقدانه أخيه ، وإن مثل هذه التشبيهات نادرة جدا في سماء الشعر التركي والعالمي :

kuliste yarasını saran soytarı gibi
seni görmeyeli
kasketim eğip üstüne acılarımın
sen yüzüne sürgün olduğum kadın
kardeşim olan gözlerini unutmadım (Sürey, 1990, p. 48)

منذ أن غبتِ عني

وأنا كمهرج يضمد جراحه خلف الكواليس

أميل قبعتي على ألمي

أيتها المرأة التي نفيتُ لأجلها

لم أنس عينيكِ وكأنها أخي (ثريا، ٢٠٢٤، صفحة ٦٢).

إن شعور (أنا) الشاعر بالضياع والفقد جعله دائما في حزن وهاجس فراق الاحبة ، ولعل هذا البيت الشعري في مطلع أحدى قصائده يكون شاهدا واضحا لطبيعة المشاعر التي كان يعيشها :

Hayatımda ilk kez biri bana

“Kendine çok dikkat et” dedi. (Sürey, 1990, p. 275)

لأول مرة في حياتي ، يقول لي أحدهم :

(أعتني بنفسك جيدا) (ثريا، ٢٠٢٤، صفحة ١٦٥)

وإذا ما جئنا الى أشعار نزار قباني نجد العملية عكسية ، فإذا كانت (أنا) الشاعر جمال ثريا قد اصابها الفقد منذ طفولته لتستمر كنسق يتعالى تدريجيا مع أشعاره وفقدانه لمن أحب ، فإن الشاعر نزار قباني قد بدا أكثر استقرار في حياته ولم تهيمن ثيمة الفقد على قصائده بشكل ملحوظ ، واذا ما تتبّعنا خطوط استقرار (الأنا) نجد أن ذروة الشعور بالفقد كانت في صدمة وفاة زوجته (بلقيس) المفاجئ ، التي رثاها في قصيدة مطولة صبّ فيها مشاعره الجياشة وغضبه على الانظمة العربية ، ذاكرا عجزه عن كتابه الشعر بعد رحيلها ، فكان رحيلها رحيل (أنا) الشاعر بل وحتى الهامه الشعري ، وكأنهم لم يغتالوها فحسب وإنما اغتالوا شعره :

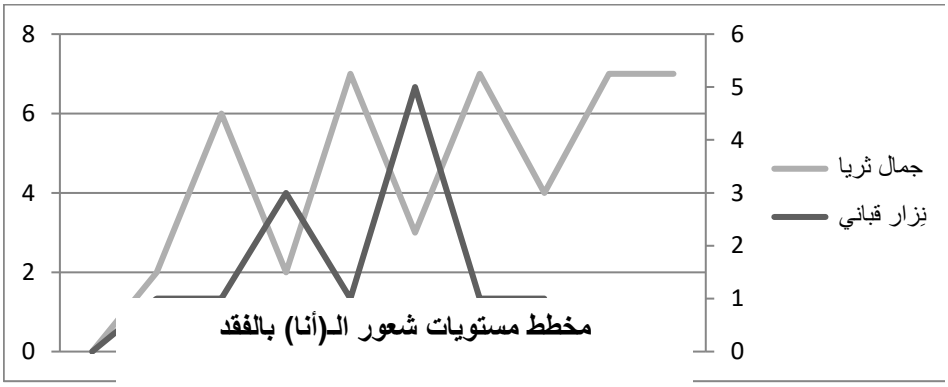
شكراً لكم ..
شكراً لكم . .
فحبيبتي قتلت .. وصار بوسعكم
أن تشربوا كأساً على قبر الشهيدة
وقصيدتي اغتيلت ..
وهل من أمةٍ في الأرض ..
إلا نحن تغتال القصيدة ؟

بلقيس ..
يا عطراً بذاكرتي ..
ويا قبراً يسافر في الغمام ..
قتلوك ، في بيروت ، مثل أي غزالةٍ
من بعدما .. قتلوا الكلام ..

بلقيس ..
تذبحني التفاصيل الصغيرة في علاقتنا ..
وتجلدني الدقائق والثواني ..

فلكل دبوسٍ صغيرٍ .. قصةٌ
ولكل عقدٍ من عقودك قصتان
حتى ملاقط شعرك الذهبي .....
يا بلقيس .. يا بلقيس ..
لو تدرين ما وجع المكان .. (الضوى، ٢٠٠٣، صفحة ١٠١)

ويمكن لنا أنْ نبين من خلال الرسم البياني التالي طبيعة (أنا) وشعورها بالفقد من خلال المسح الثقافي الانثروبولوجي في أشعارهم ، ويمكن للقارئ أن يلاحظ مدى هيمنته المستمرة في شعر جمال ثريا ومدى استقراها تقريبا في شعر نِزار قباني :



المبحث ا

(أنا) / نحن

على الرغم من انشغال الشاعر في التعبير عن ذاته ومشاعره ، إلا أنه لا يقف دائما في حدود التعبير من منطقة الأنا وإنما يتجاوزها توسّعا ليعبّر عن طريق (نحن) ، وهذا البوح الأخير وإن كان منبثقا من الأنا وايديولوجيتها إلا أن الطرح يأتي تمثيلا لفكرة تجتمع عليها الايديولوجية الجمعية ، وإلا لا يمكن أن يعبر باسم الكل بفكرة شاذة عن المجتمع أو منسلخة عنه ، ومن هنا كان الشاعر اللسان الناطق المعبّر عن حال قومه وقبيلته منذ القدم ، وإن من أهم التمثلات الثقافية الناتجة عن هذا التوسع من (الأنا) الى (نحن) نجدها في (الاعتداد الثقافي) الذي يتمحور حول ((اعتقاد الشخص في أنماط السلوك السائدة في مجتمعه هي دائما طبيعية أو اعتيادية أو جيدة أو حسنة أو مهمة...)) (الخليل، ٢٠٢٢، صفحة ٧٣) ونجد الشاعر في هذه الثيمة أما مفاخرا أو منتقدا لسلوك معين في مجتمعه ، عامدا الى ضرب هذا الاعتداد الثقافي وداعيا الى فرض مبادئ اخرى أكثر فاعلية في الفضاء الانساني ، وكما أن الطبيعة مصدر الهام لأصحاب الفن والشعراء على وجه الخصوص (الجميلي، ٢٠٢٤، صفحة ١٤٣١)، فإن المجتمع بمحمولاته الانسانية النصيب الأهم في مداد الشاعر ، ومما جاء في هذا الشأن نجد الشاعر جمال ثريا في احدى قصائده المطولة يطرح قضايا النسوية ، ويعبر عن الضيق من الذكورية ، وعدم انصاف المرأة في العلاقات الأسرية من قبل الرجل الذي لا يُحسن إلا في بث ثقافة التخويف وفرض القوة يقول في قصيدة (النساء يرحلن بصمت) :

Çok uzun emekler verir
İlişkisini yürütmek için.
Birinin kadını olmayı،
Yüreği, beyni, ruhu, o kadar zor kabul etmiştir ki،
Başka bir adama ait olmayı istemez.
Erkek gibi çorbanın tuzu eksik diye kavga çıkarmaz mesela (Sürey, 1990, p. 117)

تهب جهدا طويلا
لتحافظ على علاقاتها
أن تكون سيدة لأحدٍ ما
تعني عندها أن تكون قلبه ، وعقله ، وروحه ، وعلى شدة هذا التقبل
ترفض الانتماء إلى شخصٍ سواه
فهي لا تفتعل مشاجرة لمجرد أن الحساء ينقصه الملح كالرجل مثلا (ثريا، ٢٠٢٤، صفحة ٣٢)

وفي قصيدة اخرى يرسم الشاعر لوحة تعبّر عن حال المجتمع الاسطنبولي الذي يعاني الركود الاقتصادي وسوء الحال الذي ألقى على ملامحه الحزن ، فيصف بتقنية البانوراما الناس في محطة القطار ويختار ممثلين عنهم ، فينوب الأنا التعبير عن نحن ، فيقول :

Durakta üç kişi
Adam kadın ve çocuk
Adamın elleri ceplerinde
Kadın çocuğun elini tutmuş
Adam hüzünlü
Hüzünlü şarkılar gibi hüzünlü
Kadın güzel
Güzel anılar gibi güzel
Çocuk
Güzel anılar gibi hüzünlü
Hüzünlü şarkılar gibi güzel (Sürey, 1990, p. 182)

في المحطة ثلاثة أشخاص
رجل وامرأة وطفل
يدا الرجل في جيبه
ويد المرأة تمسك الطفل
الرجل حزين
حزين مثل الاغاني الحزينة
المرأة جميلة
جميلة مثل الذكريات الجميلة
والطفل
حزين مثل الذكريات الجميلة
وجميل مثل الاغاني الحزينة (ثريا، ٢٠٢٤، صفحة ١٧٦)

أما الشاعر نزار قباني فنلحظ هذا النسق في شعره حضورا مكثفا كمّا ونوعا ، ويشعر القارئ أن الأنا لا تنتقل الى نحن لمجرد التعبير عن مجتمعه فحسب ، وإنما لتضخم الأنا وشعورها بأنها خير من يمثل (نحن) ، فتارة ما تكون هذه الانتقالة لوصف (نحن) الذكور كقوله في قصيدة الى تلميذة :

لم تستطيعي ، بعد ، أن تتفهمي
أن الرجال جميعهم أطفال (قباني، دت، صفحة ٤٩١)

وقد تتصدر (الأنا) للتعبير عن في (نحن) الهوية والانتماء ، وهذه احدى قصائده التي يشترك فيها مع الشاعر جمال ثريا في ضرب الاعتداد الثقافي وكشف طبيعة الانظمة العربية والمجتمعات التي تعتمد ثقافة العنف كسلوك في تصرفاتها

وقصيدتي اغتيلت ..
وهل من أمةٍ في الأرض ..
إلا نحن تغتال القصيدة ؟

.....

قسماً بعينيك اللتين إليهما ..
تأوي ملايين الكواكب ..
سأقول ، يا قمري ، عن العرب العجائب
فهل البطولة كذبةٌ عربيةٌ ؟
أم مثلنا التاريخ كاذب ؟.

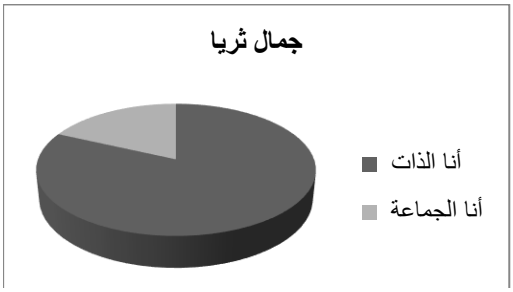
.....

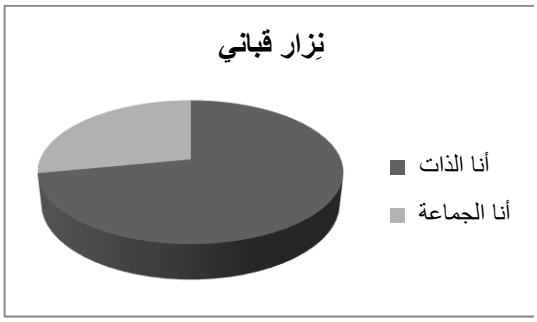
قتلوك ، في بيروت ، مثل أي غزالةٍ
من بعدما .. قتلوا الكلام ..
بلقيس ..
ليست هذه مرثيةً
لكن ..
على العرب السلام

.....

بلقيس :
إن قضاءنا العربي أن يغتالنا عربٌ ..
ويأكل لحمنا عربٌ ..
ويبقر بطننا عربٌ ..
ويفتح قبرنا عربٌ ..
فكيف نفر من هذا القضاء ؟
فالخنجر العربي .. ليس يقيم فرقاً
بين أعناق الرجال ..
وبين أعناق النساء .. (الضوى، ٢٠٠٣، الصفحات ١٠٣-١١٢)

وعلى اتفاق هيمنة (الأنا) الذاتية في شعر الشاعرين ، إلا أننا نلمس فارقا نسبيّا في مدى اتساع الأنا في التعبير عن (نحن) ومدى تلازمها للذات والتعبير عنها ، وهذا الفارق موضح من خلال الرسم البياني الذي يظهر فيه سيطرة الذاتية في أشعار جمال ثريا وقلة التعبير عن الجماعة ، في حين كانت كذلك عند الشاعر نِزار قباني ولكن بنسبة ضئيلة ، وقد بدأ أكثر تعبيرا عن (نحن) الجماعة :





المراجع

İLHAN, N. (2011). *cemal Süreya'nın Şiirinde Ölüm Teması.* İstanbul: YKY.

Sürey, C. (1990). *Sevda Sözleri.* istanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Süreya, C. (2002). *Günler* (Vol. 1). İstanbul: YKY.

ابن منظور. (١٩٨٨). *لسان العرب*. لبنان: دار الجيل.

بوحلايس سلاف. (٢٠١٩). *صورة الأنا والآخر في شعر مصطفى محمد الغماري*. رسالة ماجستير / جامعة الحاج لخضر .

جمال ثريا. (٢٠٢٤). *كلمات الحب* (المجلد ١). (د.مصطفى صالح الحادي، المترجمون) كركوك: دار الزمن للنشر والتوزيع.

د. الطاهر أحمد مكي. (١٩٨٧). *الأدب المقارن_أصوله وتطوره ومناهجه* (المجلد ١). القاهرة: دار المعارف.

د. رحاب الكيلاني، و د.زكية محمد خالد . (العدد٢ / الجزء الثاني كانون الاول، ٢٠٢٤). الوحدة العضوية في قصيدة الشعر الجاهلي. *مجلة جامعة كركوك للدراسات الانسانية*، صفحة المجلد (١٩).

د. سمير الخليل. (٢٠٢٢). *دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي* . بغداد: منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق.

د. فرج عبد القادر طه. (دت). *معجم علم النفس والتحليل النفسي* (المجلد ١). لبنان: دار النهضة العربية للطباعة والنشر.

د. مصطفى زيور. (١٩٨٦). *في النفس* (المجلد ١). بيروت: دار النهضة العربية.

دراسة واعداد : سمر الضوى. (٢٠٠٣). *روائع نزار قباني*. سوريا : دار الروائع للنشر والتوزيع .

دعاء محمد رجب الجميلي. (العدد٢ / الجزء الثاني كانون الاول، ٢٠٢٤). تصوير الطبيعة في شعر ابي العتاهية. *مجلة جامعة كركوك للدراسات الانسانية* ، صفحة المجلد (١٩).

عمرو عبد العلي العلام . (٢٠٠٥). *الأنا والآخر الشخصية العربية والشخصية الاسرائيلية في الفكر الاسرائيلي المعاصر* (المجلد ١). دار العلوم للنشر والتوزيع.

كلود بيشوا ، و أندريه روسو . (٢٠٠١).ا *لادب المقارن* (المجلد ٣). (د. أحمد عبد العزيز، المترجمون) القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية.

مجمع اللغة العربية. (٢٠٠٥). *المعجم الوسيط* (المجلد ٤). القاهرة: مكتبة الشروق.

مراد وهبة. (٢٠٠٧). *المعجم الفلسفي*. القاهرة: دار قباء الحديثة.

نزار قباني. (دت). *الأعمال الشعرية الكاملة* (المجلد ١). بيروت_لبنان: منشورات نزار قباني.

نوربير سيلامي. (٢٠٠١). *المعجم الموسوعي في علم النفس*. (وجيه أسعد، المترجمون) سورية: منشورات وزارة الثقافة.