جامعة آل البيت

Al al-Bayt University

مشروع أطروحة دكتوراه بعنوان:

تمثلات الأم في الشعر العربي الحديث:

بدر شاكر السياب ونزار قباني ومحمود درويش أنموذجا

Representation of the Mother in Modern Arab Poetry:

Bader Al sayab, Nizar Qabbani, Mahmoud Darwish as Model

إعداد الطالب:

عبد الله عايد عبيد الشرفات

Abdallah Ayed Obeid Al Shorofat

إشراف الأستاذ الدكتور:

عبد الباسط مراشدة

قدمت هذه الأطروحة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها

عمادة الدراسات العليا

جامعة آل البيت

١٤٤٠هـ / ٢٠١٨م

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

قرار لجنة المناقشة

تمثلات الأم في الشعر العربي الحديث:
بدر شاكر السياب ونزار قباني ومحمود درويش أنموذجا

Representation of the Mother in Modern Arab Poetry:
Bader Al sayab, Nizar Qabbani, Mahmoud Darwish as Model

إعداد:
عبد الله عايد عبيد الشرفات
الرقم الجامعي: ١٣٢٠٣٠١٠٠٣
إشراف:
الأستاذ الدكتور عبد الباسط مراشدة

قدمت هذه الرسالة "تمثلات الأم في الشعر العربي الحديث: بدر شاكر السياب ونزار قباني ومحمود درويش أنموذجا" استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها/ كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية في جامعة آل البيت، نوقشت وأوصي بإجازتها بتاريخ / / ٢٠١م.

أعضاء لجنة المناقشة :

الاسم	التوقيع
أ.د. عبد الباسط أحمد مراشدة	مشرفا ورئيسا
أ.د. محمد محمود أحمد الدروبي	عضوا
أ.د. أمين يوسف عودة	عضوا
أ. د. زهير عبيدات	عضوا / خارجيا/ الجامعة الهاشمية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تفويض

أنا الطالب **عبد الله عايد الشرفات**، أفوض جامعة آل البيت بتزويد نسخ من أطروحتي للمكتبات، أو المؤسسات، أو الهيئات، أو الأشخاص، عند طلبهم، حسب التعليمات النافذة في الجامعة.

التوقيع: .....

التاريخ: / / ٢٠١م

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إقرار والتزام بقوانين جامعة آل البيت وأنظمتها وتعليماتها

أنا الطالب: عبدالله عايد الشرفات الرقم الجامعي: ١٣٢٠٣٠١٠٠٣

التخصص: الأدب الحديث الكلية: الآداب والعلوم الإنسانية

أعلن بأنني قد التزمت بقوانين جامعة آل البيت، وأنظمتها، وتعليماتها، وقراراتها السارية المفعول، المتعلقة بإعداد رسائل الدكتوراه عندما قمت بإعداد رسالتي الموسومة ب **" تمثلات الأم في الشعر العربي الحديث: بدر شاكر السياب ونزار قباني ومحمود درويش أنموذجا "**، وذلك بما ينسجم مع الأمانة العلمية المتعارف عليها في كتابة الرسائل والأطاريح العلمية، كما أعلن بأن أطروحتي غير منقولة أو مستلة من رسائل، أو كتب، أو أبحاث، أو أي منشورات علمية تم نشرها، أو تخزينها في أي وسيلة إعلامية، وتأسيسا على ما تقدم، فإنني أتحمل المسؤولية بأنواعها كافة فيما لو تبين غير ذلك، بما فيه حق مجلس العمداء في جامعة آل البيت بإلغاء قرار منحي الدرجة العلمية التي حصلت عليها، وسحب شهادة التخرج مني دون أن يكون لي أي حق في النظام، أو الاعتراض، أو الطعن بأي صورة كانت، في القرار عن مجلس العمداء بهذا الصدد.

توقيع الطالب :..... **التاريخ : / / ٢٠١٨م**

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الإهـــــداء

إلى كل من كانت تائهة فاستجمعت نور العلم لتستنشق تباشير فجر معرفي... إلى كل من وصلت إلى هدفها بعد مخاض عسير... إلى كل من لم تطأطئ رأسها أمام المحن ولم تترنح مرتجفة، واستدركت حلمها وحلقت عاليا... إلى كل نقية لم تكدرها شوائب الحياة، وبقيت عصية على الانصهار في ركامها المتكدس. "بلقيس"

إلى كل أم، و إلى أمي... ثم أمي... ثم أمي...أهدي جهدي هذا.

البـاحث

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الشكر والتقدير

بعد شكر الله عز وجل وحمده، والثناء عليه بما يستحق، لا يسعني إلا أن أتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى أستاذي ومشرفي على الرسالة الأستاذ الدكتور عبد الباسط مراشدة، الذي قاد وجهتي، ومنحني الكثير من وقته، وأمدني بالقوة، وجملني بالصبر، وروض شراسة جموحي باحتواء حليم، وهيأ لي أسباب الوصول، ولم يقطب جبينه ضيقا بكثرة السؤال، وأصر على المضي بي قدما إلى شاطئ الأمان، صامتا متحملا مبتهجا، وشكري الموصول إلى الدكتور الإنسان حسين الأسود العظامات والصديق والأخ أحمد العون، مدير مكتب وزير الثقافة، على فيض عطائهم، ولأهلي (والدي ووالدتي وإخوتي) على تلك المحبة، التي كنت ألمسها في عيونهم وأعيشها واقعا، ما عزز من ثقتي بالمواصلة، وللإنسانة التي كانت أكبر مشجع لي على مواصلة دراستي، والدة زوجتي (أم وليد)، ولزوجتي غيداء قطيشات، ملهمتي وأنسي، ولأبنائي: كرم، ولين، وخاتمة العقد، جاد، على صبرهم على انشغالي، وكذلك للصديق أحمد السردي وللصديق والزميل الدكتور حسين حسونه والزميلة الدكتورة ندوة المساعيد ولجاري العزيز خالد السعود على دعمهم لي.

وبعد، فالشكر كله لأعضاء لجنة المناقشة الذين منحوني وفير علمهم وفضلهم في مناقشتهم لأطروحتي، وكان لهم فضل الارتقاء بها بما جادوا علي به من ملاحظات، الأستاذ الدكتورعبد الباسط أحمد مراشدة، والأستاذ الدكتور محمد محمود أحمد الدروبي، والأستاذ الدكتور أمين يوسف عودة، والأستاذ الدكتور زهير عبيدات.

الباحث

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جدول المحتويات

جدول المحتويات ..... ز

الملخص ..... ط

المقدمة ١

مشكلة الدراسة وأهدافها ودوافعها: ١

أسئلة الدراسة: ٢

فرضيات الدراسة: ٢

الدراسات السابقة: ٢

منهج البحث: ٣

الفصل الأول: التأسيس النظري ٦

تمهيد: ٧

١.مرجعيات النقد الثقافي: ٧

٢.النظرية والمفهوم: ١٨

٣.النقد الثقافي عربيا: ٢٧

الفصل الثاني: الأم في شعر السياب وقباني ودرويش كما تصورها القراءة الأدبية- ٤٦ -

١- صورة الأم في شعر بدر شاكر السياب: ١

٢- صورة الأم في شعر نزار قباني: ٣٢

٣- صورة الأم في شعر محمود درويش: ٦٣

الفصل الرابع: الأم في شعر السياب وقباني ودرويش كما تكشفها القراءة الثقافية ٨٥

تمهيد : ٨٦

١.تمثلات الأم النسقية في شعر بدر شاكر السياب: ٨٧

٢.تمثلات الأم النسقية في شعر نزار قباني: ١٢٦

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٣.تمثلات الأم النسقية في شعر محمود درويش: ١٥٧
النتائج والتوصيات ٢٠٠
المصادر والمراجع ٢٠٢
أولا: المصادر: ٢٠٢
ثانيا: المراجع: ٢٠٣
ثالثا: الدوريات والمجلات: ٢٠٨
رابعا: الرسائل الجامعية: ٢١٣
خامسا: المواقع الالكترونية: ٢١٤
سادسا: المراجع المترجمة: ٢١٦
Abstract ٢١٨

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

"تمثلات الأم في الشعر العربي الحديث: بدر شاكر السياب ونزار قباني ومحمود درويش أنموذجا"

إعداد: عبد الله عايد عبيد الشرفات

إشراف: الأستاذ الدكتور عبد الباسط مراشدة

الملخص

لعل قلة الدراسات المستقلة عن حضور الأم في الشعر العربي الحديث على وجه العموم، وغياب الدراسات الثقافية التي تبحث التمثلات النسقية التي تختبئ خلف هذا الحضور في الشعر العربي الحديث خصوصا، هو ما دعانا إلى الوقوف على الأثر التوظيفي للأم في النص الشعري الحديث وما يتكشف عنه من أنساق.

فقد سعت هذه الدراسة إلى الوقوف على هذا الحضور في الشعر العربي الحديث وبيان تمثلاته النسقية الخبيئة، وتجلياته الثقافية في أعمال ثلاثة من أعمدة الشعر الحديث، وهم: بدر شاكر السياب، ونزار قباني، ومحمود درويش. كما سعت هذه الدراسة إلى تعرف أثر توظيف الأم في الكشف عن جوانب عميقة من شخصياتهم، وحضور ثقافة الزمان والمكان في النصوص التي اتصلت بأمهاتهم.

وتؤسس هذه الدراسة لمفهوم النقد الثقافي ومرجعياته في النقد الغربي، كما تقف على مظاهر الدراسات الثقافية، وعلى استقبال النقد الثقافي وإشكاليات التطبيق، عربيا، وتتخذ من ذلك منطلقا للوصول إلى المضمرات النسقية العميقة التي تختبئ وراء حضور الأم في النص الشعري عند الشعراء الثلاثة.

وقد جاء الاعتماد في ما تم من قراءة، وما خلص إليه من نتائج، على نماذج دالة ومختارة من نصوصهم الشعرية، فكان النص المتصل بالأم هو المنطلق والمرتكز.

وخلصت الدراسة إلى مجموعة من النتائج المتعلقة بالأساس الثقافي، الذي وجه نصوص الشعراء في أمهاتهم، والتي استقاها الباحث في إطار البحث.

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المقدمة

الأم حاضرة دوما في الوجدان الإنساني، وهي، والحال كذلك، لم تغب عن أذهان الشعراء، كما لم تغب في أشعارهم، ومن ثم لم تغب عن دراسات الدارسين– رغم قلتها-، فقد حضرت بصور متنوعة ماضيا وحاضرا، وقرئت من أوجه متعددة.

وتروم هذه الدراسة البحث في الأنساق في الشعر العربي الحديث، والظروف الاجتماعية والسياسية، وأنماط الحياة السائدة في المجتمع العربي المتكشفة عنها، في مدونات خاصة لا عامة تتصل بالأم، عند ثلاثة من كبار الشعراء في العصر الحديث، هم: (بدر السياب، ونزار قباني، ومحمود درويش)، لكونهم يتمتعون بحضور واضح في الساحة الشعرية، ويمثلون بيئات متنوعة على مستوى الوطن العربي، وتصلح أشعارهم، كمدونات فيها من الشروط، التي تحقق توافرها عن تحقق وجود مثل هذه الأنساق وفاعليتها، أن تكون عينة دالة لتمثلات الأم في الشعر العربي، وللحضوراللافت للأم فيها، ولما تشتمل عليه هذه الأشعار كذلك من خصائص تجعل منها مرتعا خصبا لهذا الشكل القرائي التحليلي الذي يقوم عليه البحث.

مشكلة الدراسة وأهدافها ودوافعها:

الدافع وراء الدراسة والمحرك لها هو أن نصوص الأم لم تحظ، وفق ما قر عليه اطلاع الباحث، بالدراسة من زاوية القراءة الثقافية، عدا قلة الدراسات النقدية الثقافية للأعمال الأدبية بالمجمل، والشعرية على وجه الخصوص، مقارنة مع بقية الدراسات، التي هي غالبا تناول للموضوع من قبيل الدراسة الفنية.

وتهدف الدراسة إلى الكشف عن الأنساق في النصوص الخاصة بالأم عند الشعراء الثلاثة، وعليه، فإن مشكلة الدراسة وسؤالها الرئيس هو: **ما هي الأنساق الثقافية التي تكشف عنها النصوص الخاصة بالأم في الشعر الحديث، عند الشعراء الثلاثة؟**

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أسئلة الدراسة:

ينبثق عن مشكلة الدراسة ويتفرع عن سؤالها الرئيس الأسئلة الفرعية الآتية:

١. ماهية الأنساق المضمرة التي يتكشف عنها الشعر الخاص بالأم عند الشعراء الثلاثة؟

٢. وهل تختلف هذه الأنساق عند الشعراء الثلاثة؟

٣. كيف تموضعت الأم في هذه الأنساق ؟

٤. هل تكشف القراءة الثقافية لنصوص الأم عن نتائج مختلفة عما تكشفه القراءة الأدبية لها؟

٥. هل تختلف الأنساق الخاصة بالأم عن أنساق المرأة على العموم، انطلاقا من خصوصية النظرة للأم؟

فرضيات الدراسة:

١. تكشف القراءة الثقافية لنصوص الأم مضمرات مركزية في شعر الشعراء الثلاثة لا تستطيع القراءة الأدبية الكشف عنها.

٢. المضمرات النسقية التي تكشفها القراءة الثقافية لنصوص الأم عند الشعراء الثلاثة تتصل بقضايا اجتماعية وقيمية وإنسانية تخص الفرد والجماعة.

٣. تختلف الأنساق المضمرة في نصوص الأم عند الشعراء الثلاثة.

٤. تمظهرت هذه الأنساق المضمرة في نصوص الأم بأشكال متعددة.

٥. الأنساق الخاصة بنصوص الأم لا تختلف عن أنساق المرأة على العموم

الدراسات السابقة:

لم يجد الباحث– بحسب سعيه– أية دراسة تناولت الأم في الشعر في ضوء النقد الثقافي، سواء في النصوص الشعرية القديمة أم الحديثة، وبالتالي ليست هناك دراسات سابقة تشترك مع هذه الدراسة في الإشكالية نفسها. لكن ثمة دراسات وأبحاث ومقالات تناولت المرأة بصورة عامة، وقد جاءت على قسمين:

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

القسم الأول: دراسات وأبحاث ومقالات تناولت المرأة في ضوء النقد الثقافي، لا يوجد فيها ما يشير إلى الأم صراحة، إلا في كونها جزءا ضمنيا من الحديث عن المرأة ككل، منها على سبيل التمثيل لا الحصر، دراسة عصام واصل**" الرواية النسوية العربية: مساءلة الأنساق وتقويض المركزية"**، الصادرة عن دار كنوز المعرفة، عمان، في العام ٢٠١٨م. وقف فيها الباحث على الفرق مابين مصطلح النسوية والأنثوية والنسائية لينطلق منه للحديث عن نمط الذكورة، وطبيعة العلاقة ما بين الآخر المركزي (الرجل) والمرأة. وبحث عبد الله حبيب التميمي، وسحر كاظم حمزة الشجيري المعنون بـ **"دونية المرأة في المجتمع الجاهلي وفوقيتها في الشعر"**، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة بابل، المجلد ٢٢، العدد ٢، ٢٠١٤م، وهو يبحث نسق المرأة في الخطاب الشعري لامرئ ألقيس، في نسقه الظاهر الذي يجعل المرأة فوقية ونسقه المضمر الذي يسفر عن دونيتها التي تجلت في صور عدة. والعديد من المقالات لا يتسع المجال لذكرها.

أما القسم الثاني: فدراسات تناولت المرأة، ولكن ضمن دراسة عامة للأنساق الثقافية في الشعر العربي، مثل دراسة عبدالله الغذامي الموسومة بـ **"النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية"**، وهي، كما يظهر من العنوان، دراسة عامة، غير مختصة بالمرأة، ورد الحديث فيها عن المرأة ضمن الحديث عن الأنساق الثقافية في الشعر العربي ككل.

منهج البحث:

في سبيل الأجابة على أسئلة الدراسة، تستثمر الدراسة **النقد الثقافي** للنصوص. ولعل استثمار هذه الدراسة للنقد الثقافي في الشعر تحديدا، لكونه "يعد مجالا خصبا للبحث عن الأنساق الثقافية، إذ غالبا ما يجد الباحث نفسه في هذا المجال أمام فضاء حيوي رحب وخصيب للمتابعة النقدية الثقافية، في رصد الظواهر والأنساق المضمرة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المختبئة المتسترة بالجمالي تحت عباءة نص مكتنز بمخزونات للتاريخ والعادات والثقافة والفلكلور والأسطورة"[1].

فصول الدراسة:

اقتضت الدراسة تقسيمها إلى ثلاثة فصول، مقسمة إلى مباحث متنوعة، وخاتمة. الفصل الأول المعنون بـ "التأسيس النظري"، يؤسس نظريا للنقد الثقافي، ويتكون من ثلاثة مباحث، المبحث الأول يقف على مرجعيات النقد الثقافي عند الغرب، والمبحث الثاني يقف على النقد الثقافي تنظيرا ومفهوما، في حين يتناول المبحث الثالث النقد الثقافي عربيا، ووقف الباحث فيه على ثلاثة مباحث فرعية (ما يمكن أن يسمى بالدراسات الثقافية العربية، واستقبال النقد الثقافي عربيا وإشكاليات التطبيق التي اتصلت به، وأهمية القراءة الثقافية في الشعر العربي). ويدور الفصلان الثالث والرابع في فلك توضيح الفرق بين صورة الأم التي هي من نتاج فعل الكتابة والقراءة الجمالية للنصوص، والقراءة النسقية الثقافية التي تتجلى في فلك التشفير لما وراء النصوص، حيث حمل الفصل الثالث عنوان "الأم في شعر السياب وقباني ودرويش كما تصورها القراءة الأدبية"، وتكون من ثلاثة مباحث، كل مبحث منها يتناول صورة الأم في شعر أحدهم، بينما خصص الفصل الرابع والمعنون بـ" الأم في شعر السياب وقباني ودرويش كما تكشفها القراءة الثقافية " للوقوف على التمثلات النسقية للأم في النصوص الشعرية التي وردت فيها عندهم، وتكون من ثلاثة مباحث، المبحث الأول وقف على تمثلاث الأم في شعر السياب، والثاني على تمثلات الأم في شعر قباني، والثالث على تمثلات الأم في شعر درويش. وهناك الخاتمة التي سجل فيها الباحث أبرز النتائج والتوصيات .

وبالنسبة **لصعوبات البحث**، فأهمها كثرة المراجع التي تتناول هؤلاء الشعراء وأعمالهم، التي تتجاوز منزلة العشرات إلى منزلة المئات، ولعل أشد ما اعترض

---

[1] صياد، عادل، الأنساق المضمرة في رواية قوا عد العشق الأربعون (رواية عن جلال الرومي) لاليف شاقان، رسالة ماجستير، جامعة العربي التبسي، تبسة، الجزائر، ٢٠١٦/ ٢٠١٧م، ص ب.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الباحث في بحثه- في ضوء ما سبق- شعور استضمرته النفس، أن من الواجب قراءة الكم الأكبر من هذه الدراسات حول الشعراء– مما تصله اليد، ولا نقول كلها- ظنا بأن إحداها قد يشتمل على معلومة قد تصب في صالح البحث أو تفيده، باعتبار أن القراءة الثقافية تقوم في أصلها على تتبع لجمل ثقافية تكون مبثوثة ومبعثرة في ثنايا أعمال الكاتب والدراسات حوله.

وأخيرا، لا يعدو البحث إضاءة لنصوص الأم من زاوية جديدة ومختلفة، هي زاوية النقد الثقافي، والتي نرجو لها أن تضيف شيئا للدراسات التي تمحورت حول نصوص الأم من جهة، وللدراسات الثقافية من جهة ثانية، والتي نراها قد سارت شوطا لا بأس به في طريق التمكن والرسوخ، كما نرجو لجهدنا أن يسفر عما رمينا إليه عند الشروع بهذا العمل.

الباحث **في تاريخ / / ٢٠١ م**

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الأول:

التأسيس النظري

تمهيد

١.مرجعيات النقد الثقافي.

٢. النظرية والمفهوم.

٣. النقد الثقافي عربيا.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تمهيد:

تقوم الدراسة على تتبع تمثلات الأم النسقية في الشعر العربي الحديث، عند بدر شاكر السياب، ونزارقباني، ومحمود درويش. والقراءة الثقافية (النسقية) لنصوص الأم عند الشعراء الثلاثة، تستوجب قبلا الوقوف على مرجعيات النقد الثقافي عند الغرب، والوقوف على النقد الثافي تنظيرا، والتأصيل لمفهوم هذا النقد ولمفهوم النسق، والوقوف كذلك على بعض مظاهر الدراسات الثقافية العربية، وكيف استقبل النقد الثقافي في النقد العربي، وما اتصل بذلك من إشكاليات تتعلق بالتطبيق. وبالتالي فهم جوهر القراءة الثقافية للنصوص المتعلقة بالأم، التي تقوم عليها هذه الدراسة.

١.مرجعيات النقد الثقافي:

تتصل نشأة النقد الثقافي بالدراسات الثقافية، التي اتصلت أصولها بالنقد الماركسي لمدرسة فرانكفورت الألمانية، قبل أن تتخذ هذه الدراسات صيغة رسمية، وتتبلور كمصطلح مع مركز برمنجهام البريطاني.

ومدرسة فرانكفورت هي النموذج الأولي للدراسات الثقافية التي ازدهرت في الثلاثينيات من القرن العشرين في ألمانيا، ثم تاليا في الولايات المتحدة الأمريكية، في الأربعينيات من القرن نفسه، واستمرت في الولايات المتحدة الأمريكية لعقود تلت، قبل أن تعود إلى الازدهار من جديد في المانيا على يد (هوركهايمر)[١]. وهي "إحدى أبرز المدارس الفلسفية الغربية المعاصرة.. التي اكتست اليوم أهمية بالغة نظرا لغنى وتنوع كتاباتها المنفتحة على مختلف المرجعيات الفلسفية الكبرى (الكانطية، والهيغيلية، والماركسية، والفرويدية، الخ)، ومواكبتها للإشكاليات المعقدة المطروحة في المجتمعات المعاصرة، وللتحولات الفكرية والاجتماعية والسياسية لعالمنا المعاصر"[٢].

---

١ انظر: أيزابرجر، أرثر، النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ترجمة: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م،ص ٩٢.

٢ بومنير، كمال، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت: من ماكس هوركهايمر إلى أكسل هونيث، منشورات الاختلاف ، الجزائر، والدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط١، ٢٠١٠م، ص ٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهذا التيار النقدي الثقافي العام- الذي اقترن بمدرسة فرانكفورت- هو وليد العديد من الظروف والظواهر والملابسات المتشابكة، على حد تعبير المفكر (ستيوارت هول)، في مقدمتها الثورة الصناعية، التي غيرت العلاقات والمفاهيم بما فيها البيئة، والعادات، وأسلوب حياة العائلة في المجتمعات الأوروبية، التي أخذت تتفكك وتشهد بروز ثقافة جديدة، هي الثقافة الفردية، والتي بمقتضاها يقرر الأفراد مصيرهم. وهناك الحرب العالمية الأولى والثانية، التي دفعت بالرجال إلى المشاركة بالحرب، والاضطرار إلى تعويضهم بالنساء للعمل في المعامل والمصانع التي تركوها، مما أكسبهن هوية مختلفة، وهذا خلق نوعا من الكفاح الثقافي والسياسي والاجتماعي عند المرأة، وأدى إلى تشكل ملامح جديدة لهوية النساء الأوروبيات، وخاصة في المجتمعات الصناعية. كما كانت حركات التحرر الوطني في العالم الثالث، في الثلاثينيات من القرن العشرين، وراء خلق ما يسمى بـ (المقاومات الثقافية)، حيث بدأ مفهوم الثقافة يتغير، ويعيد تشكله من جديد، ويخرج من نفق المركزية الأوروبية[1].

لعل أهم ما يميز هذه المدرسة الفلسفية اتخاذها النقد منهجا، ومحاولتها القيام بممارسة نقدية جذرية للحضارة الغربية، قصد إعادة النظر في أسسها ونتائجها في ضوء التحولات الأساسية الكبرى التي أفرزتها الحداثة الغربية، وخاصة منذ الأنوار، التي تعد نقطة تحول جوهرية في مسار هذه الحداثة، كذلك لعبها دورا هاما في رصد مختلف الأعراض الباثولوجية (المرضية) التي عرفتها المجتمعات الغربية، كالتشيؤ، والاغتراب، وضياع مكانة الفرد، وأزمة المعنى وغيرها، مما حدا بالنظرية النقدية لهذه المدرسة بتوجيه انتقادات جذرية وعميقة لكثير من المفاهيم والقيم التي تأسست عليها هذه المجتمعات، كالعقلانية، والحرية، والتقدم العلمي، والتقني وما ارتبط بها من نزعات وضعية وعلموية وتقنوعلموية، وغيرها من النزعات، التي عملت على الحفاظ على الوضع القائم والمصالح المهيمنة فيه، ولهذا قدم مفكرو مدرسة فرانكفورت تحليلا

---

[1] انظر: عمر، أزراج، محطات في نشأة النقد الثقافي، صحيفة العرب، لندن، ملحق الثقافة، السنة ٤٠، العدد ١٠٨٨١، الجمعة ٢٦/ ١/ ٢٠١٨م، ص ١٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

نقديا للمجتمعات المتقدمة تكنولوجيا ولأسسها الأيديولوجية قصد الكشف عن الآليات الفكرية والسياسية التي تتحكم وتوجه هذه المجتمعات[1].

وأبرز خصائص مدرسة فرانكفورت وسماتها العامة: مقولة التشيؤ والاغتراب، المشار إليها سابقا، والتي تكاد تكون إطارا مرجعيا لمعظم الأفكار التي يطرحها أصحاب هذه النظرية، أو نواة مركزية تدور حولها نقاشاتهم، وهذه المقولة تكشف عن اغتراب الإنسان وتشييئه في ظواهر عديدة ومتنوعة في ظل علاقات العمل الصناعية. ونقد العقل الأداتي أو العقلانية التقنية، وهو ذلك التفكير السائد في المجتمع الصناعي، ويتجلى في أسلوب التفكير العلمي والتقني وطغيانه، وقد ترتب عليه إخضاع الطبيعة والبشر لسلطته، والتضييق على إمكانات الحرية والتفكير، بحيث لا يكون للعقل في النهاية إلا طابع أداتي. ومقولة القمع والتسلط في المجتمعات الصناعية المتقدمة، الذي تمارسه السلطة الحاكمة ومؤسساتها، وكذلك المؤسسات الصناعية والمؤسسات الإعلامية والإدارية والبروقراطية والاستهلاكية على البشر، فهي تخضعهم لمطالب الاستهلاك واللذة والرفاهية، في حقيقة الأمر إنما تتحكم بتفكير البشر وحياتهم الخاصة، وتحيلهم مجرد عبيد لرغباتهم. والطابع الثوري للنظرية، فهي نظرية ثورية تطرح نفسها كبديل عن النظرية التقليدية التي تقر الواقع وتقبله. وأنماط المعرفة والمصالح الموجهة لها، ويقصد بها المصالح التي توجه المعرفة في عمليات البحث العلمي وتتصرف في الواقع[2].

لقد أصبح عصر مدرسة فرانكفورت، في الثلاثينيات من القرن العشرين، عصر رأسمالية الدولة (نظام حكم رأس المال)، حيث أدارت الدولة والشركات العملاقة الاقتصاد، وعملت على إذعان الأفراد لسيطرتها أو ما وصف في هذه المدرسة بـ" نهاية الفرد"، فالثقافة التي كانت تسود المجتمع هي ثقافة تجارية وتكنولوجية بدرجة كبيرة، تخدم مصالح الشركات المهيمنة، وتلعب دورا كبيرا في إعادة إنتاج

---

[1] انظر: بومنير، كمال، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت: من ماكس هوركهايمر إلى أكسل هونيث، مرجع سابق، ص٩، ١٠.

[2] انظر: مكاوي، عبد الغفار، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، مؤسسة هنداوي للنشر، وندسور- المملكة المتحدة، ٢٠١٧م، ص ١٨-٢٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأيديولوجيا. لقد أراد هذا النظام أن يوجد رغبات وأذواقا وسلوكا تتسم جميعها بالطابع الجماهيري[1]. من هنا، قامت مدرسة فرانكفورت باستخدام تعبير "صناعة الثقافة"، ودرسه داخل سياق سياسي بوصفه شكلا من أشكال دمج الطبقة العاملة في المجتمعات الرأسمالية. فقد كانت مدرسة فرانكفورت من أولى الجماعات الماركسية الجديدة التي تناولت تأثير كل من الثقافة الجماهيرية ونشأة المجتمع الاستهلاكي على الطبقات العاملة، التي كان من المفترض أن تكون أداة ثورة في السيناريو الماركسي القديم[2].

نتبين أن هذه المدرسة تجمع العديد من الاهتمامات التي تندرج تحت غطاء الثورة على عيوب المجتمع الغربي والتحرر منها، وبالتالي الخروج من أزمة فكر عام تسلطي (بطريركي)، ساد الفكر والثقافة الأوروبية لفترات طويلة وترسخ فيهما.

انقسمت مدرسة فرانكفورت، زمنيا، إلى مراحل رئيسية، فقد تطورت، بحسب كمال بومنير، إلى ثلاثة مراحل أساسية، المرحلة الأولى، هي تلك التي تأسست فيها هذه المدرسة في بداية العشرينات من القرن السابق، عندما تجمع مجموعة من الباحثين، وعلى رأسهم ماكس هوركهايمر، وفريدريك بولوك، وفرانز نيومان، ثم ثيودور أدورنو وهربرت ماركوز، الذين يمثلون الجيل الأول لهذه المدرسة الفلسفية. أما المرحلة الثانية فضمت كل من يورغن هابرماز، وكارل أوتو آبل، وألبرشت فيلمر، وكلاوس أوفه، وأما المرحلة الثالثة فيمثلها في العصر الحاضر أكسل هونيث بشكل أساسي، الذي يعد رائد الجيل الثالث، ومدير معهد الدراسات الاجتماعية بفرانكفورت[3]. ويعد "هوركهيمر، وتيودور فيزنجروند أدورنو، وهربرت ماركوزه، ويورجين هابرماس (هابرماز)، بالإضافة إلى اثنين من أهم الفلاسفة الذين كان لهم تأثير كبير عليهم، وهما: جورج لوكاتش، وإرنست بلوخ"[4] أهم أعضاء مدرسة فرانكفورت.

---

(1) كلنر، دوجلاس، مدرسة فرانكفورت والدراسات الثقافية البريطانية: الصيغة المفقودة، ترجمة: كرم أبو سحلي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد ٣/٢٥، العدد ٩٩ ، ربيع ٢٠١٧م، ص ٢٥١.

(2) انظر: المرجع نفسه، ص ٢٥٠.

(3) انظر: بومنير، كمال، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت: من ماكس هوركهايمر إلى أكسل هونيث، مرجع سابق، ص ١٠.

(4) مكاوي، عبد الغفار، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص ٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومع أهمية الدور التمهيدي الذي لعبته مدرسة فرانكفورت في نشأة النقد الثقافي، إلا إن هذا النقد قد اقترن فعليا بالدراسات الثقافية البريطانية- المرحلة الثانية على وجه الخصوص- بعد أن تبلور مصطلح هذه الدراسات رسميا.

فالدراسات الثقافية الرسمية يؤرخ لها في الوقت الذي شرع فيه "مركز الدراسات الثقافية المعاصرة بجامعة برمنجهام Brimingham في عام ١٩٧١- في نشر صحيفة أوراق عمل في الدراسات الثقافية Working papers in Cultural Studies، والتي تناولت وسائل الإعلام Media، والثقافة الشعبية Popular Culture، والثقافات الدنيا Sub Culture، والمسائل الأيدلوجية Ideological matters، والأدب Literature، وعلم العلاماتSemiotics، والمسائل المرتبطة بالجنوسة gender Related issues، والحركات الاجتماعية Socil movements، والحياة اليومية everey day life، وموضوعات أخرى متنوعة"[١].

ومع أن هذه الصحيفة لم تستمر طويلا إلا أنها قد أثرت تأثيرا كبيرا في سير الدراسات النقدية الثقافية، كما يرى (أرثرآيزبرجر)، إذ قدمت، بحسب تعبيره، مما يمكن أن نسميه بمصطلح المظلة (Umbrella term) لهذه الدراسات[٢].

لقد كانت "بداية نشأة الدراسات الثقافية في بريطانيا، على أيدي مجموعة من الناشطين والمفكرين والأكاديميين البريطانيين اليساريين؛ قبل أن تنتشر في الدول الناطقة بالإنجليزية (الأنجلوفونية Anglophone) والدول الناطقة بالفرنسية (الفرانكفونية Francophone)؛ وتأخذ طابعا عالميا فيما بعد، اتساقا مع التوجه العولمي الذي حصل على صعد الحياة المختلفة، الفكرية والسياسية والاجتماعية والإقتصادية"[٣].

وقد "حاول المشروع الأول لهذه الدراسات، والذي طوره (رتشارد هوجارت)، و(رايموند ويليامز)، و(إي. بي. تومبسن) الحفاظ على ثقافة الطبقة العاملة ضد

---

١) أيزابرجر، أرثر، النقد الثقافي : تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ترجمة: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، مرجع سابق، ص ٣١

٢) انظر: أيزابرجر، أرثر، النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ترجمة: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، مرجع سابق ، ص ٣١.

٣) ديورنغ، سايمون، الدراسات الثقافية، مقدمة نقدية، ترجمة: ممدوح يوسف عمران، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠١٥م، مقدمة المترجم، ص ٩ ، ١٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

انقباضات الثقافة الجماهيرية، التي تنتجها صناعات الثقافة. إذ كانت أبحاث (تومبسن) التاريخية عن تاريخ مؤسسات ونضالات الطبقة العاملة البريطانية، ودفاعات (هوجارت) و(ويليامز) عن ثقافة الطبقة العاملة، وهجومهما على الثقافة الجماهيرية جزءا من مشروع اشتراكي يستهدف الطبقة العاملة، ويفترض أن الطبقة العاملة الصناعية كانت قوة للتغيير الاجتماعي التقدمي، وأنه يمكن استنفارها وتنظيمها من أجل النضال ضد أشكال اللامساواة السائدة في المجتمعات الرأسمالية القائمة. وقد انغمس ويليامز وهوجارت في مشروعات تعليم الطبقة العاملة، كما اظهرا توجها نحو السياسة الاشتراكية للطبيقة العاملة، ورأوا في شكل الدراسات الثقافية الذي ارتضوه أداة للتغيير الاجتماعي التقدمي"[1].

و"خرجت الدراسات البريطانية – خاصة في بدايتها- من رحم الدراسات الأدبية عموما، وما تسمى (الليفيسية)، نسبة إلى الناقد المعروف (إف. أر. ليفس)...، فالثقافة في الدراسات (الليفيسية) ليست مجرد نشاط متعة أو إمضاء لوقت الفراغ، بل تهتم بتكوين أفراد ناضجين ذوي إحساس بالحياة حقيقي ومتوازن (رسالة أخلاقية). وربما يأتي ارتباطها مع النقد الأدبي بشكل عام بسبب اعتماد كليهما في تحليلات النصوص الأدبية أو الثقافية على تخصصات معرفية أخرى مثل علم الاجتماع والفلسفة والتحليل النفسي والتاريخ واللغويات" [2]. وبالتالي يمكن وصف الدراسات الثقافية البريطانية- بـ " أنها مزيج من السوسيولوجيا Sciology اليسارية وتعليم البالغين والنقد الأدبي، قبل أن تنتشر حاليا عبر الكثير من الوسائط الأكاديمية العالمية"[3].

ترافق "تطورالدراسات الثقافية البريطانية، بعد ذلك، حتى أصبحت تخصصا مستقلا،.. مع التقدم الحاصل في التفكير ما بعد الحداثي، ومع تبدل النظرة إلى النص ومفهوم الثقافة. إذ لم تعد الثقافة تختصر بما يسمى بالثقافة الراقية المرتبطة في الأدب

---

[1] كلنر، دوجلاس، مدرسة فرانكفورت والدراسات الثقافية البريطانية: الصيغة المفقودة، مرجع سابق، ص ٢٥٢.

[2] ديورنغ، سايمون، الدراسات الثقافية، مقدمة نقدية، ترجمة: ممدوح يوسف عمران، مرجع سابق، مقدمة المترجم، ص ١٠.

[3] المرجع السابق ، ص ١٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

خاصة في النص المكتوب الذي اكتسب صفة المعيارية في التراث الأدبي. فالنص بالنسبة إلى الدراسات الثقافية عبارة عن موضوع نقاش، ومن هنا، فإنه لا يقتصر على ما هو مكتوب فقط، بل أصبح بالإمكان عد أي شيء نصا"[1]. وذلك بعد أن شهدت هذه الحقبة "تصدع الفهم النقدي الذي أشاعته المناهج النقدية الشكلية والبنيوية للأدب، الأمر الذي أدى إلى تأزم أمر النسق المغلق، وتفجر عن حملة من ضروب التحليل النقدي الثقافي، كالاتجاهات السيموطيقية والتفكيكية والتأويلية، ولقد رافق كل ذلك ازدهار أمر الدراسات الخاصة بالتلقي، وتطور مدرسة فرانكفورت النقدية (بالمعنى الفلسفي)، واندلاع لهيب ما بعد الحداثة"[2].

لقد "شكلت الدراسات الثقافية ما بعد حداثية، التي ظهرت في السبعينيات من القرن العشرين... نقطة تحول كبيرة، إذ تحولت من مرحلة الرأسمالية، القائمة على احتكار الدولة، أو (الفوردية) إلى ما يعرف برأس المال العولمي، العابر للحدود (ما بعد الفوردية)، ولعل أبرز تحول في هذه المرحلة هو فصل الدراسات الثقافية عن الاقتصاد السياسي والنظرية الاجتماعية والانفتاح على الهوامش"[3].

تتبعت سحر حمزة تطور هذه الدراسات، بصورتيها العامة والخاصة، بشيء من التفصيل، ووقفت على كثير من آراء الدارسين حولها- والتي تبين أن هذه الدراسات التي ظهرت بعد الحرب العالمية الأولى ونمت في عصر النهضة، قد توسع نشاطها مع بحوث علماء الأنثروبولوجيا وكسرهم للدراسات الثقافية التقليدية، ومنهم الأمريكي بيتر بيرجر، والبريطانية ماري دوجلاس، والفرنسي ميشيل فوكو، ويورجين هابرماس، والتي كانت من مداخلهم في هذا المجال: التاريخ والاجتماع والأنثروبولوجيا والفلسفة، حيث ساهمت جهودهم في تقدم الدراسات الثقافية العامة بشكل ملحوظ، فصدرت أهم المؤلفات في هذا المجال، من مثل: إنتاج فراي، وأبرامز، ورولان بارت، ولاكان، ورومان ياكبسون، ...إلخ، وعن هذه الدراسات الثقافية العامة

---

[1] المرجع نفسه، مقدمة المترجم، ص ١٠ .

[2] الخليل، سمير، فضاءات- النقد الثقافي، تموز للطباعة والنشر، دمشق، ط١، ٢٠١٤م، ص ٢٨

[3] كلنر، دوجلاس، مدرسة فرانكفورت والدراسات الثقافية البريطانية: الصيغة المفقودة، مرجع سابق ، ص ٢٥٦، ٢٥٧

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تبلورت الدراسات الثقافية الخاصة بالأدب، حيث كان للإصلاحات في ميدان التعليم وبرامج تعليم الكبار في بريطانيا ولشخصيات مثل: ريتشارد هوجارت، وستيوارت هول، ورايموند و ليامز، دور هام في تبلور هذه الدراسات الثقافية الخاصة، والتي تمثلت بأكمل وجوه التمثل بكتاب الأخير الأشهر (الثقافة والمجتمع)، بل كان لها أبرز الأثر في تطور تلك الدراسات الثقافية الخاصة بالأدب كذلك، التي تجاوزوت حدود الأدب الرسمي، ووسعت نطاق الدروس ونطاق التراث المعتمد لتشمل في الخمسينيات والستينيات الكتابات المستبعدة، ومنها: كتابات الجماعات المهمشة، وكتابات الطبقة العاملة، والملونين، والمرأة، مما شكل إرهاصة أولى لكسر مركزية النص الأدبي الرسمي، وبداية إحلال النص الثقافي الذي جاء به النقد الثقافي، وتوسيع دائرة الأدب من النخبوي إلى ما هو شعبي، وكيف كان لهذه الدراسات تأثير على الأدب تمثل في إزالة الحواجز بين التخصصات والحقول المعرفية المختلفة[1].

الخلاصة، إن الإسهابات النظرية لكل من مدرسة فرانكفورت، ومركز برمنجهام، ودوجلاس، وفوكو، وهابرماس، وهول، وطومسون، والنقاد اليساريون، والماركسيون، وأيستهوب، ووليامز، وهوجارت، وإيغلتون، وجون برنكمان، أسهمت في الحضور الفاعل للدراسات الثقافية البريطانية الخاصة بالأدب، والذي أسهب في بلورة مجموعة من الاتجاهات النقدية، أهمها: التاريخانية الجديدة، والمادية الثقافية، والنقد الثقافي[2].

وسنقف عند هذين التيارين النقديين- نقصد المادية الثقافية، والتاريخانية الجديدة- بشكل موجز، لاتصالهما الوثيق بالنقد الثقافي، وخاصة التاريخانية الجديدة.

و"تعد التاريخانية الجديدة (New Historicism) من أهم نظريات الأدب التي ظهرت في مدة ما بعد الحداثة، ما بين١٩٧٠ و١٩٩٠م، وقد تبلورت هذه النظرية

---

[1] انظر: حمزة، سحر، جدلية الأنساق المضمرة في النقد الثقافي، دار الحوار، اللاذقية، ط١، ٢٠١٧م، ص٢٠، ٢٦.

[2] انظر: المرجع السابق ، ص من ٢٠- ٣٢

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فعليا ضمن حقل النقد الثقافي"[1]. وأما التاريخانية الجديدة، كمنهج نقدي ثقافي، فقد ساد في الولايات المتحدة الأمريكية في ثمانينيات القرن الماضي، ردة فعل لطغيان الاتجاه الشكلاني، وكان رائدها ستيفن غرينبلات قد أطلق عليها مصطلح (الشعرية الثقافية) سنة ١٩٨٠م، ليعدل عنه لاحقا، سنة ١٩٨٢م، ويسمي منهجه بـ "التاريخانية الجديدة"، وقد كان لمفهوم الخطاب والسلطة عند فوكو ومقولاته حول الحقب الإبستمولوجية أثر بالغ على ظهورها[2].

لـ "قد جاءت التاريخانية الجديدة كنقد للتاريخانية القديمة، وتقويض للمدارس الفنية والجمالية، ونقد للتيارات الشعرية والبنيوية، والنصية المغلقة، التي كانت تعنى بشكل من الأشكال بالبنيات الصورية المجردة ، ومن ثم، فهي مقاربة متعددة الاختصاصات، تشبه إلى حد كبير النقد الثقافي، ونظرية ما بعد الاستعمار، ونظرية المادية الثقافية"[3].

فـ "إذا ما كان النقد الثقافي هو الكشف عن العيوب النسقية التي توجد في الثقافة والسلوك، بعيدا عن الخصائص الجمالية والفنية، والتاريخانية الجديدة بمنزلة نصوص وخطابات، تحمل في طياتها أنساقا جمالية رمزية، بيد أنها تحوي رسائل مضمرة ومقصديات مباشرة أو غير مباشرة، تحيل على سياقها الثقافي والاجتماعي، والسياسي والأيديولوجي، فإن العلاقة بينها جد وطيدة، ذلك أن أهمية التاريخانية الجديدة تبرز في الفضاء المعرفي المنتمي لما بعد الحداثة، وبشكل أكثر تحديدا في النقد الثقافي، من خلال بلورتها لمنظومة من العمليات الإجرائية التحليلية ذات النزعة التأويلية في دراسة النصوص الأدبية على خلفية الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي الذي أنتجه"[4].

---

[1] حمداوي، جميل، التاريخانية الجديدة، شبكة الألوكة، ٢٠١/٣/١٥م،
الرابط:
https://www.alukah.net/publications_competitions/0/39328/#ixzz5ctOdz1Eh

[2] انظر: غرينبلات، ومنتروز، وغالغر، ولينتريشيا، وتايسن، التاريخانية الجديدة والأدب، ترجمة: لحسن أحمامة، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء، ط١، ٢٠١٨م، مقدمة المترجم. ص٥، ٦، ٧.

[3] برقلاح، إيمان، النقد الثقافي والتاريخانية الجديدة، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة خنشلة، الجزائر، ملحق النقد الثقافي، العدد الأول، جانفي، ٢٠١٥م. ص ٧٩.

[4] مرجع سابق، ص ٧٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في الحقيقة، يجمع هذا الاتجاه– نقصد التاريخانية والنقد الثقافي – قواسم مشتركة، وهذا أمر طبيعي، لكونها تصدر عن مرجعية واحدة تقريبا، إذ يتشابه حقلا النقد الثقافي والتاريخانية أكثر مما يختلفان؛ ذلك أنهما يشتركان بمقدار كبير في مبادئهما النظرية، باستثناء وضعيات ثلاث: أولا: إن النقد الثقافي يميل لأن يكون سياسيا بشكل أكثر علنا في دعمه للجماعات المضطهدة، وثانيا: بسبب توجهه السياسي، غالبا ما يعتمد النقد الثقافي على النظرية الماركسية، والنسوية، والنظريات السياسية الأخرى في إنجاز تحليلاته، وثالثا: يهتم النقد الثقافي بشكل خاص، وبالمعنى الأضيق بالكلمة، بالثقافة الشعبية[1].

"وإلى جانب التاريخانية الجديدة، كانت المادية الثقافية مظهرا من مظاهر الدراسات الثقافية واتجاها نقديا آخر كسر حدود الدراسات النقدية التقليدية، إذ وجد فيه الكثير من الدراسين نسخة بريطانية لنظيرتها الأمريكية- (التاريخانية الجديدة)-"[2].

الحقيقة، "إن عمليات التفاوض المعرفي والتنافذ والتناص الثقافي، والأنطلاق من نفس المرجعية الماركسية واليسارية، والإحالة على نفس الأسماء من الفلاسفة والمفكرين، كل ذلك جعل الدارسين والباحثين في تاريخ تطور النقد الثقافي يخلطون وبدرجات متفاوتة بين تلك المدارس النقدية المتنوعة. فبينما تأرجح جون برانيغان بين أعتبار كل من التأريخانية الجديدة الأمريكية والمادية الثقافية البريطانية نسختين لمدرسة نقدية واحدة، وبين الأخذ بالفصل بين المدرستين فصلا جزئيا في كتابه "التأريخانية الجديدة والمادية الثقافية""[3]، نجد كذلك من يصل بين التأريخانية والنقد الثقافي، ومن يفصل بينهما.

في الواقع، "ظهرت العديد من المدارس النقدية التي يجمعها النقاد والمؤرخون تحت مظلة واحدة كبيرة هي "النقد الثقافي". وقد ولدت تلك المدارس في داخل الجامعات

---

[1] انظر: غرينبلات، منتروز، غالغر، لينتريشيا، تايسن، التاريخانية الجديدة والأدب، مرجع سابق ، ص ١٦٠.

[2] حمزة، سحر، جدلية الأنساق المضمرة في النقد الثقافي، مرجع سابق، ص٤٢.

[3] الطائي، معن، تأريخ "التأريخانية الجديدة" وأشكالية العلاقة مع اليسار الجديد، صحيفة المثقف الإلكترونية ، سدني- أستراليا العدد ١٢٤٨، الاحد ٢٠٠٩/١٢/٠٦م

http://www.almothaqaf.com/qadayaama/qadayama-09/8247.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومراكز البحث الاكاديمية في كل من بريطانيا وفرنسا وأمريكا، إذ تأسس الأتجاه المادي الثقافي في مركز أبحاث جامعة برمنغهام، بجهود الناقد اليساري البارز ريموند وليامز، وفي جامعة كولومبيا برز الناقد المعروف إدوارد سعيد، بعد نشر كتابه "الأستشراق" عام ١٩٧٨م، كمؤسس لمنهج الدراسات المابعد كولونيالية، ومن جامعة كاليفورنيا انتشرت التأريخانية الجديدة. ومن الكوليج دو فرانس برز الفيلسوف الفرنسي ميشيل فوكو. ومن جامعة ييل الأمريكية انتشرت الدراسات التفكيكية. كما بدأت مناهج متعددة تستفيد من الأطر المرجعية للنقد الثقافي ومقولاته المؤسسة، وتنضم الى هذا العنوان الواسع، مثل: النقد النسوي، والسوسيوثقافي، ونقد الثقافة الشعبية، ونقد وسائل الاتصال الجماهيرية. واستقى النقد الثقافي، نفسه، أسسه النظرية من طيف واسع من المرجعيات في الفلسفة والنقد، فقد شكل ماركس الأرضية التي بني عليها، ومن مدرسة فرانكفورت أخذ آليات نقد النظام الرأسمالي من خلال الأشكال الثقافية والفنية والموسيقية السائدة في تلك المجتمعات، ومن غرامشي مفهوم الهيمنة ودور الثقافة في الصراع الأجتماعي، والثوسير مقولة التشكيل الأجتماعي والمؤسسات الايديولوجية للهيمنة، وفوكو، وبيير بورديو الأفكار المتعلقة بالخطاب، والأبستيم والرأسمال الأجتماعي، والانثرويولوجيا الثقافية والتفاعلية الرمزية أهمية السياق والمحيط في وصف الظواهر الثقافية [٢].

يمكن القول: إن "نشوء النقد الثقافي كان نتيجة حتمية لظهور الدراسات الثقافية وتطورها بفرعيها العام والخاص بالأدب، فالنقد الثقافي هو وليد تلك المؤثرات الثقافية التي نشأت في الغرب"[١]، فلقد شهد مفهوم النقد الثقافي نقلة نوعية بعد بلورته على يد "تيودور أدورنو" مع مدرسة كمبردج، وتحديدا لدى "ليفز" الباحث عن الأصالة الجمالية والرسالة الأخلاقية في النص الأدبي، ثم مع مبحث أنثروبولوجيا الأدب الساعي إلى توضيح وتعيين أنساق القيم التي تجري عبرها الفعالية الجمالية، وكذلك

---

[١] الطائي، معن، تأريخ "التأريخانية الجديدة" وأشكالية العلاقة مع اليسار الجديد، مرجع سابق.
http://www.almothaqaf.com/qadayaama/qadayama-09/8247

[٢] حمزة، سحر، جدلية الأنساق المضمرة في النقد الثقافي، مرجع سابق، ص ٤٧

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مع عمدة السيمانتيك بيرس، الذي قام بتحديد مكونات ما يمكن أن نطلق عليه بـ "النقد الثقافي"؛ فمقاربة النص عنده تمر بمستويات ثلاث: بنيوي، ودلالي، وبراجماتي أو تداولي، وكذلك الأمر مع "فوكو"، الذي أكد في تحليلاته الحفرية أو الجينيالوجية على كيفية تشكل الممارسات الخطابية[1]. قبل أن يتبلور بمعناه الاصطلاحي الخاص "في السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين، بعد أن عممه لنا (فننست ليتش)، وأبرزه في كتابه (النقد الأدبي الأمريكي- ١٩٨٨)، بعد أن كان الشائع قبل ذلك هو مصطلحالدراسات الثقافية"[2]، ليتخذ النقد الثقافي بعد ذلك أشكالا متعددة من التنظير والتطبيق.

"إن ما بات يعرف اليوم بالنقد الثقافي، يمثل أحدث ما أفرزته الساحة النقدية الغربية في ميدان رصد النشاط الإنساني ووصفه ونقده. النقد الثقافي أخذ امتداده من مفاهيم الثقافة العامة، ثم تخصص مفهوم الثقافة في العلوم الإنسانية ولاسيما في النقد الأدبي"[3].

٢.النظرية والمفهوم:

عند الوقوف على البدايات التأسيسية لمفهوم النقد الثقافي نجد أن "أول من بلور مصطلح النقد الثقافي هو (تيودور أدورنو) أحد الأعضاء المؤسسين لمدرسة فرانكفورت"[4]، ولكن كمفهوم عام، كما يبدو، يتوجه لنقد الممارسات السياسية الخاطئة داخل ثقافة معينة[5]. فـ "مما يلاحظ في نشأة النقد الثقافي أن للمصطلح ظهورا أسبق بكثير من ظهور المفهوم وتجليه في الساحة النقدية والفكرية. ففي حين تؤكد المؤلفات الغربية والعربية نشوء النقد الثقافي مفهوما وتنظيرا في تسعينيات القرن

---

[1] انظر: دياب، محمد حافظ، ندوة النقد الثقافي، مجلة النقد الأدبي " فصول"، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، العدد ١٣/ شتاء وربيع ٢٠٠٤م، ص ١٠٧

[2] عمر، أزراج، ماهية النقد الثقافي، مرجع سابق، ص ١٥

[3] التميمي، عبد الله حبيب ، الشجيري، سحر كاظم حمزة، سيرورة النقد الثقافي عند الغرب، مجلة جامعة بابل، العراق، العلوم الإنسانية، المجلد ٢٢، العدد١، ٢٠١٤م، ص١٥٩، ١٦٠

[4] دياب، محمد حافظ، ندوة النقد الثقافي، مرجع سابق، ص ١٠٧

[5] انظر: حمزة، سحر، جدلية الأنساق المضمرة في النقد الثقافي، مرجع سابق، ص ٥٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الماضي نجد ظهورا لتسمية (النقد الثقافي) في بعض الكتابات الغربية أسبق من ذلك بكثير"[1]، ولعل من أقدم الإشارات المبكرة، الإشارة السابقة الشهيرة للمفكر الألماني (تيودور أدورنو)، ففي كتابه (موشورات) عام ١٩٥١م، يأتي الفصل السابع بعنوان (النقد الثقافي والمجتمع)، وفيه يطرح (أدورنو) أن النقد الثقافي برجوازي أنتجه المجتمع الاستهلاكي، فهو يحول الثقافة إلى سلعة[2].

لقد مر النقد الثقافي "بمرحلتين في تشكله المفهومي، أولاهما: عامة متداخلة مع حقل الدراسات الثقافية، وأخراهما: خاصة منهجية مثلتها مرحلة ما بعد البنيوية، إذ ظهر النقد الثقافي ما بعد بنيوي في نتاج (فننست ليش)، الذي طرح مصطلح (النقد الثقافي) تحديدا، اسما لمشروعه النقدي"[3].

نتبين إذن، أن مصطلح النقد الثقافي مصطلح حديث ذاع مع مقدم المتغيرات والعوامل التي أدت إلى العولمة وما بعد الحداثة، يشترك معها في المصادر نفسها، وينتسب إلى المناخ الذي كان وراء ظهورها[4]، "فيعد بذلك من التحولات الأبرز التي شهدتها اتجاهات النقد في القرن العشرين"[5].

وهو مشروع يقوم على الاستفادة من مختلف العلوم الاجتماعية والإنسانية كالتاريخ وعلم الاجتماع والسياسة[6]، يتوخى من الاستخدام الواسع للنظريات والمفاهيم من شتى الحقول والمعارف بلوغ المعارف التي تتيح القرب من فعل الثقافة والكشف عن الإشارات الثقافية المختبئة في الخطابات الاجتماعية، باستثمار المعطيات النظرية والمنهجية لتلك الحقول المعرفية المتداخلة، لكون هذا الخطاب لا يصدر عن فراغ،

---

[1] المرجع السابق، ص٥٠.

[2] انظر: دياب، محمد حافظ، ندوة النقد الثقافي، مرجع سابق، ص ١٠٧

[3] حمزة، سحر، جدلية الأنساق المضمرة في النقد الثقافي، مرجع سابق، ص ٥٢.

[4] انظر: قنصوه، صلاح، تمارين في النقد الثقافي، دار ميريت، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧ م، ص ٥.

[5] المرازيق، أحمد جمال، رائية أبي النواس قراءه في تأويل الأنساق الثقافية، مجلة المنارة، جامعة آل البيت ،المفرق، المجلد ١٧ العدد٧ ٢٠١١ م، ص ٢٣٧.

[6] انظر: رويدي، عدلان، الرواية وحوار الأنساق الثقافية : قراءة في رواية " كرياتوريوم سوناتا لأشباح القدس" لواسيني الأعرج، مجلة المخبر، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد العاشر، ٢٠١٤م، ص ٤١٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فتكون دراسته للنصوص من حيث علاقتها بمختلف الأيدلوجيات والمؤثرات التاريخية، والسياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، والفكرية، فيكشف بعملية التشريح النصية مدى تفاعل النص مع الثقافة، وكشف حيل الثقافة في إدراج أنساقها[1].

يزيل النقد الثقافي الحواجز بين التخصصات والمستويات في الممارسات الإنسانية التي تنتمي إلى الثقافة، والتي تتشكل من مجمل الممارسات الإنسانية في البيئة الطبيعية، وإنكاره التمييز بين ما يسمى القاعدة (البناء التحتي) والسطح (البناء الفوقي)[2]، فيأتي في مقدم أولوياته الابتعاد عن الانتقائية التي تفصل بين ما هو نخبوي وما هو شعبي من النصوص، وما هو جمالي وغير جمالي، فهو يدرس جميع أشكال الخطاب، ويتخذ من جميع أشكال الخطاب مسرحا كشفيا له [3].

وعليه، فإن النقد الثقافي في مدلوله العام نشاط فكري يتخذ موقفا إزاء ما يعتري الثقافة من تطورات وتتسم به من سمات، باعتبارها موضوع بحثه ومثار تفكيره[4].

أما النقد الثقافي في المدلول الخاص فـ "فرع من فروع النقد النصوصي العام، معني بنقد الأنساق المضمرة، التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه، ما هو غيررسمي وغير مؤسساتي، وما هو كذلك سواء بسواء"[5].

يرى سمير الخليل أنه: "نشاط إنساني يحاول دراسة الممارسات الثقافية في أوجهها

---

[1] انظر: البيل، فارس، الرواية الخليجية قراءة في الأنساق الثقافية،الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٦م، ص ١٨، ٢٠.

[2] انظر: قنصوه، صلاح، تمارين في النقد الثقافي، مرجع سابق، ص ٥

[3] انظر: حمادي، إسماعيل خلباص، وحسين، إحسان ناصر، النقد الثقافي: مفهومه، منهجه، إجراءاته، مجلة كلية التربية / واسط، العراق، العدد الثالث عشر، ١ / نيسان / ٢٠١٣م، ص ٢٤.

[4] انظر: الرويلي، ميجان، والبازعي، د. سعد، دليل النقاد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٧ م، ص ٣٠٥.

[5] الغذامي، عبدالله، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٥م، ص ٨٣، ٨٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الاجتماعية والذاتية، بل في تموضعاتها كافة بما في ذلك تموضعها النصوصي"[1].

ويعرفه تعريف آخر بأنه: " نشاط أو فعالية تعنى بالأنساق الثقافية التي تعكس مجموعة من السياقات الثقافية، والتاريخية، والاجتماعية، والأخلاقية، والإنسانية، والقيم الحضارية، بل حتى الأنساق الثقافية الدينية والسياسية " [2]

على حين تعرفه سحر حمزة بأنه: "نقد واسع المساحة ميدانه لنشاط الإنساني في المجتمعات كافة أينما وجدت سواء أكانت بدائية أم متحضرة، وهو لا يقف عند حدود النتاجات الإنسانية الفكرية، بل يتعداها إلى نتاجاته المادية"[3].

كما تعرفه بأنه: "ممارسة نقدية تتوسل بالوسائل النقدية التقليدية لفحص النصوص الإبداعية على تنوعها- لغوية، صورية، صوتية- وتحليلها والكشف عن أنظمة تشكلها الثقافية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية المتخفية فيها، فضلا عن الاهتمام بتأثير تلك النصوص وكيفيات ذلك التأثير ووسائله"[4].

و"إذا ما تتبعنا مصطلح النقد الثقافي نجد أن أغلب النقاد قد أجمعوا على أن مفهومه يشير إلى نشاط معرفي يتناول بالتحليل الظواهر الثقافية كافة في ضوء العلاقة بينها وبين كل من المجتمع والأيديولوجيا و الثقافة، وذلك من خلال الكشف عن الأنساق الثقافية الكامنة والفاعلة في هذه الظواهر، بهدف تقويضها وتفكيكها"[5].

وتأسيسا على ما سبق، "يمكن اعتبار النقد الثقافي مشروعا في نقد الأنساق، والنسق هنا، مرتبط بدوره بكل ما هو مضمر، إذ الأنساق الظاهرة غالبا ما تكون مخاتلة تتحايل على المضمر الثقافي المغيب والمسكوت عنه، فيأتي النقد الثقافي بفعاليته المنهجية والإجرائية ليكشف عن طريق الحفر والتأويل والتفكيك والسيموطيقا والتحليل

---

[1] الخليل، سمير، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠١٦م، ص ٣٠٣.

[2] الخليل، سمير، فضاءات النقد الثقافي من النص إلى الخطاب، تموز للطباعة والنشر، دمشق، ط١، ٢٠١٤م، ص ٩

[3] حمزة، سحر، جدلية الأنساق المضمرة في النقد الثقافي، مرجع سابق ،ص ١٩

[4] المرجع السابق، ص ٦٠

[5] عبد العال، محمد إبراهيم السيد، منهجية النقد الثقافي بين النظرية والتطبيق: دراسة في تحليل الخطاب النقدي، مجلة فصول، القاهرة، ٣/٢٥، العدد٩٩، ربيع ٢٠١٧م، ص ٦٨٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

النفسي فيعيد لهذه الأنساق حياتها، بالكشف عنها من بعد الضمور ...، ويكشفها، أيضا، لمستهلكيها عن غير وعي ...، فتضيء الأنساق المختبئة تحت طيات النصوص على ثقافة العصر المصاحب للنص، بل على عصور أخرى سابقة عليه مستبطنة فيه"[1].

وباعتبار أن النسق مفهوم مركزي في القراءة الثقافية ومحوررئيس فيها، كان لا بد من الوقوف على مفهوم النسق والتأصيل له.

النسق:

النسق "مفهوم فلسفي الأصل، وهذا ما ألمح إليه جان بيار فرنان، الذي يرى أن فلاسفة اليونان أول من تصوروا محايثة دقيقة للنسق.. فالتصورات الأولى للنسق الفلسفي نشأت وتبلورت عند أفلاطون وأرسطو لاحقا، لعل هيجل أول فيلسوف استعمل مفهوم (النسق)، حتى إن هذا المصطلح قد ورد في عنوان أول مؤلف فلسفي عنده، وهو (في الفرق بين نسق فيشته ونسق شلنغ في الفلسفة)، فقد ميز هيجل في قراءته لتاريخ الفلسفة بين نمطين من الأنساق الفلسفية: نسق فلسفي كلي، ينطبق على تاريخ الفلسفة بكاملها، وأنساق فلسفية خاصة بالفلاسفة"[2].

والناظر في الدلالة المعجمية لمفردة النسق في معجم العين يجد أن النسق من كل شيء: ما كان على نظام واحد عام في الأشياء. وانتسقت الأشياء بعضها إلى بعض أي تنسقت[3]. وفي المعجم الوسيط نسق الشيء نسقا: نظمه، يقال نسق الدر. وناسق بين

---

[1] صياد، عادل، الأنساق المضمرة في رواية قوا عد العشق الأربعون (رواية عن جلال الرومي) لإليف شافاق، رسالة ماجستير، جامعة العربي التبسي، تبسة، الجزائر، ٢٠١٦م/ ٢٠١٧م ، ص أ.

[2] الظاهر، سليمان أحمد، مفهوم النسق في الفلسفة (النسق: الإشكالات والخصائص)، مجلة جامعة دمشق، دمشق، المجلد ٣٠، العد ٣+٤، ٢٠١٤م، ص ٣٧٤، ٣٧٥.

[3] انظر: الفراهيدي، الخليل بن أحمد، معجم العين، تحقيق: د: مهدي المخزومي، ود. إبراهيم السامرائي، الجزء الخامس، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، بغداد، ١٩٨٦م، مادة (نسق)، ص٨١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأمرين: تابع بينهما ولاءم. والنسق: ما كان على نظام واحد من كل شيء. ودر نسق: أي منتظم. وكلام نسق: متلائم على نظام واحد [1].

والمعاني الجامعة لما سبق هي النظام والانتظام، والتناسق، والوتيرة الواحدة، والنظم المحكم.

يتقاطع النسق في دلالته العامة المعاصرة مع المعاني السابقة، على الرغم من اختلاف تعريف النسق باختلاف المجال المعرفي الذي ينتمي إليه،" ففي مجال الدراسات اللغوية والأدبية يرتبط مفهوم النسق بمفهوم البنية .. ، والبنية لا تقوم وفق تجميع عناصرها المجردة، وإنما تتشكل عبر نسق يقوم بتنظيم عناصرها الداخلية"[2].

فالنسق الأدبي: "نموذج نظري لأدب معين يتألف من أجزاء مترابطة. ويستعمل هذا المصطلح في أغلب الأحيان من قبل المدرسة الشكلية (البنيوية)، للتعبير عن وجود تساند وظيفي لأجزاء الأثر الأدبي، أو الفكري أو الفلسفي" [3].

أما النسق في البنيوية، فيشير إديث كريزويل في الملحق الذي ختم به كتابه "عصر البنيوية، وخصصه للتعريف بالمصطلحات البنيوية، إلى أنه نظام "ينطوي على استقلال ذاتي، يشكل كلا موحدا، وتقترن كليته بآنية علاقاته التي لا قيمة للأجزاء خارجها". وهو بالمفهوم الاجتماعي- عنده- : "نظام ينطوي على أفراد فاعلين تتحدد علاقاتهم بمواقفهم وأدوارهم التي تنبع من الرموز المشتركة والمقررة ثقافيا"[4].

والنسق الداخلي: "التنظيم الذاتي الذي يشتمل عليه الأثر، إلى جانب التفاعلات الموجه

---

[1] انظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، الجزء الثاني، دار عمران، مصر، ط ٣، د. ت، مادة (نسق) ص٩٥٥.

[2] بولكعيبلات، نعيمة، النسق المضمر في نوادر جحا، مجلة فصول، القاهرة، مجلد ٢٥/ ٣، العدد ٩٩، ربيع ٢٠١٧م، ص ٤٣١.

[3] حجازي، سمير، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط١، ٢٠٠١م، ص ١٢٧

[4] كريزويل، إديث، آفاق العصر: عصر البنيوية، ترجمة: جابر عصفور، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الصفاه- الكويت، ط١، ١٩٩٣م، ص ٤١١، ٤١٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

نحو وحداته الذاتية أي التنظيم الذي ينطوي على اتجاهات وعلاقات الوحدات الشكلية أو اللغوية، وعلاقات هذه الوحدات بعضها ببعض"[1].

ينقل سعيد علوش في معجمه عن (م. فوكو) بأن النسق: "علاقات، تستمر وتتحول، بمعزل عن الأشياء التي تربطها"[2].

والنسق السيمياطيقي: "مصطلح يشير إلى وجود لغة اصطناعية تتكون من قواعد محددة تنهض على بعض الدلالات العامة، وتشير إلى مجموعة من العلامات اللغوية"[3].

يعرفه محمد مفتاح، في كتابه التشابه والاختلاف بأنه: " مجموعة من العناصر أو الأجزاء التي يترابط بعضها ببعض مع وجود مميز أو ميزات بين كل عنصر و آخر"[4]. وتراه سحر حمزة أنه: "مجموعة القواعد التي ترتبط فيما بينها"[5]. في حين يراه عبد الرحمان عبد الدايم: "مجموعة من الأجزاء تكون متماسكة ارتباطا، ومتكاملة حركيا، ومتكافئة وظيفيا، من خلال تكامل أجزائه المترابطة"[6].

مما تقدم، نتوصل إلى "أن النسق بالمفهوم العام الحديث يتميز بخاصية النظام الداخلي الذي يتحكم في عناصره، بالإضافة إلى ذلك فكرة النمط المتكرر، فلا يمكن للنسق أن ينشأ من نمط وجد لمرة واحدة، فهو عبارة عن سلسلة من الأحداث المتكررة وفق نظام

---

[1] حجازي، سمير، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، مرجع سابق ، ص ١٢٦.

[2] علوش، سعيد معجم المصطلحات المعاصرة: عرض وتقديم وترجمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، وسوشبرس، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٥م، ص ٢١١.

[3] حجازي، سمير، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، مرجع سابق ، ص ١٢٧.

[4] الشرماني، فتحي، دينامية النسق الثقافي في القصيدة الجاهلية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ٢٠١٨م، ص ٧، ٨.

[5] حمزة، سحر، جدلية الأنساق المضمرة في النقد الثقافي، مرجع سابق، نقلا عن كتاب أحمد يوسف، القراءة النسقية : سلطة البنية ووهم المحايثة ، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ٢٠٠٧م، ص ١٢٠.

[6] عبد الدايم، عبد الرحمان، النسق الثقافي في الكناية، رسالة ماجستير، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، ٢٠١١م، ص١٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

داخلي ينظمه، وكل عنصر في النسق يرتبط وجوده وقيمته بعلاقته ببقية العناصر"[1].

كما نستنتج "أنه عابر للعلوم نجده يوظف في مختلف المجالات العلمية، في الرياضيات، والمنطق، والفلسفة، وعلم الاجتماع، واللغة، والنقد"[2].

"وإذا ماغادرنا المعنى العام للنسق، إلى معناه الخاص في النقد الثقافي، سنجد أن النقد الثقافي استثمر ذلك المفهوم العام (اللساني والأدبي) للنسق، ولكنه اتجه به وجهة أخرى غير الوجهة المعروفة. فالنسق في النقد الثقافي هو (نسق ثقافي)، لا يتمثل في اللغة ولا يتمثل في تركيبه النص الأدبي ونظامه الذي يشترك فيه مع أبناء جنسه، إنما هو نسق دلالي يتمثل في مضمون النص الثقافي وحمولاته الثقافية"[3].

يمكن أن نعرفه بأنه تمظهر ثقافي ينسرب عبر النصوص بمفهومها الواسع، يؤدي وظيفة تأثيرية كبيرة في العقل الجمعي وخارج حدود الوعي لمجتمع ما، ويترك أثره سلوكا وأقوالا وأفعالا في شخوص هذا المجتمع.

والأساس في النسق الثقافي هو الكمون والتغلغل، وعليه، فإن القراءة الثقافية التي تتبع الأنساق تتطلب- كما يشير يوسف عليمات– كفاءة معرفية تمتلك القدرة على تفتيق الكمائن الثقافية والأبعاد المعرفية داخل عوالم النص[4]، تصبح معها "مهمة النقد الثقافي كبيرة وشائكة. إنها مسعى لإعادة ترتيب الوعي والدراية الذاتية والمجتمعية والقومية"[5]، على اعتبار أن "النقد الثقافي ممارسة مرهونة بالوعي، أو فلنقل أنهما يشدان من أزر واحدهما الآخر"[6].

---

[1] نعيمة بولكعيبلات، النسق المضمر في نوادر جحا، مرجع سابق، ص ٤٣١

[2] المرجع السابق، ص ٤٣٠.

[3] حمزة، سحر، جدلية الأنساق المضمرة في النقد الثقافي، مرجع سابق، ص ٩٢، ٩٣.

[4] انظر:عليمات، يوسف، جماليات التحليل الثقافي : الشعر الجاهلي نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٤م، ص ١٥.

[5] الموسوي، محسن جاسم، النظرية والنقد الثقافي: الكتابة العربية عالم متغير، واقعها، سياقاتها، وبناها الشعورية، ط١، ٢٠٠٥م، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص ١٩٦.

[6] المرجع السابق، ص ١٩٥، ١٩٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

"يشكل النسق الثقافي قضية مركزية في النقد الثقافي"[1]، وهو "يتم عبر توفر مجموعة من العوامل تساعد على إنتاجه، ويكون عبر العلاقة التي تربط كل عملية بأخرى وبشكل إنتقائي ومتواصل في شكل نمط واحد. والخاصية الأساسية التي تتحكم في نظرية الأنساق تتلخص في الوظيفة التي يؤديها كل نسق.. فمفهومه يتحدد عبر عملياته ووظيفته الداخلية وعلاقته ببقية الأنسان الأخرى، حيث يتميز بالتطور والتوازن الداخلي. كما أن كل نسق رئيس ينقسم إلى مجموعة أنساق فرعية تكون العلاقة بينهم قائمة على التكامل الداخلي الذي يحقق التوازن والتطور المتواصل. ومعنى ذلك أن كل نسق يقوم على مبدأ النمط، الواحد والمتغير الذي يملك قدرة على التطور، ويحدد بالوظيفة التي يقوم بها وفق نظام داخلي. فالنسق الاجتماعي مثلا يتشكل من مجموعة أنساق فرعية: النسق الأيدويولوجي، والنسق الثقافي، ...إلخ، وكل نسق يعمل على تحقيق وظيفة معينة، تحقق له التوازن الداخلي وحقيقة وجوده مرتبطة بعلاقته بتبعية الأنساق الفرعية الأخرى . وهذه الأنساق الفرعية تتفاعل داخل النسق العام"[2].

تشكل النسق الجديد لابد له من عملية انحلال لأنساق أخرى لها حضورها المضمر والفاعل على مستوى الثقافة، أو اندماج مجموعة من الأنساق لتخرج بصورة نسقية مغايرة أو متداخلة. فعملية الانحلال تلك، لا تحتمل حدودا فاصلة بين الأنساق، فالأنساق ليست مجردة بل تحكمها شبكة من العلائق مع غيرها من الأنساق، "فالنسق يكون متداخلا ومتفاعلا مع غيره من الأنساق، ويتفرع كل نسق في العادة إلى أنساق فرعية"[3]؛ ولذا النسق الفرعي هو جزء من نسق كلي، وهو بدوره نسق فرعي من نسق كلي آخر، وقد تتداخل الأنساق معا وتتقاطع في جوانب معينة، فليس النسق ذلك المعطى المنفصل واضح المعالم ذو الحدود القارة المحددة، بحكم أن تشكل النسق هو نتاج عملية تفاعلية بين مكونات عدة.

---

[1] الخليل، سمير، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، مرجع سابق ص ٢٩٢، ٢٩٣.

[2] نعيمة بولكعيبلات، النسق المضمر في نوادر جحا، مرجع سابق ، ص ٤٣١.

[3] حمداوي، جميل، نحو نظرية أدبية ونقدية جديدة (نظرية الأنساق المتعددة)، دار الألوكة للنشر، الرياض، ٢٠١٦م، ص ٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وبالتالي، فالنسق لا يتشكل بشك مفاجئ، وإنما يتخلق عبر مدة زمنية ليست بالقصيرة حتى يتحقق له شرط رسوخه وفاعليته الموجهة المؤثرة في الخطابات والسلوك، فكل نسق لابد له من بيئة مناسبة وشروط تاريخية وثقافية تمنحه القدرة على الامتداد والتغلغل على المستوى الفكري والمسلكي.

٣.النقد الثقافي عربيا:

أ- مظاهر الدراسات الثقافية في النقد العربي:

وفيما تعود نشأة النقد الثقافي عند الغرب إلى التسعينيات من القرن العشرين، نجد من الدارسين العرب- كما هو عند الدكتور ناصر الحجيلان- من يعود بالنقد الثقافي عند العرب إلى أطروحة حسن شامي للدكتوراه، في الستينيات من القرن نفسه، على أن ما ورد عند شامي من مفاهيم، من مثل: (النسق)، و(السلوك الثقافي)، و(القناع الخارجي)- استند عليها الدكتور الحجيلان في رأيه -، هي مفاهيم ثقافية عامة، وليست من أدوات النقد الثقافي ومن مصطلحاته الخاصة[1].

وهذا يبين أن النقد الثقافي مولود غربي بحت، ليست له مرجعيات عربية، لكن ذلك لا يعني غياب كافة أشكال النقد، التي يمكن أن تندرج في هذا الإطار نهائيا. فهناك طروحات ثقافية فردية عرفها النقد العربي تتصل بالوعي الثقافي، مما نستطيع أن نطلق عليها مسمى دراسات ثقافية.

وقبل الوقوف على هذه الدراسات، يجدر الإشارة أولا إلى أن لفظة (الثقافة) التي عرفها النقد العربي قديما، قد ارتبطت مع نظيرتها الغربية، إذ يرى محمد الكردي أن لفظة (الثقافة)، ما قبل الإصطلاحية تختص بصناعة الرماح، وإذن فهي بمعنى الإعداد، ومن ثم فهي تتشابه مع لفظة (فكتلورة) الغربية التي تعني الزراعة أي (إعداد الحقل)[2]. فلفظة (فكتلورة) الغربية معناها الأولي الزراعة، والتي هي إعداد الأرض (الحقل) والعناية به، تبلورت فيما بعد مشيرة إلى حالة (الإنتاج العقلي)، والإنتاج يمر

---

[1] انظر: حمزة، سحر، جدلية الأنساق المضمرة في النقد الثقافي، مرجع سابق ،ص ٦٤، ٦٥.

[2] انظر: الكردي، محمد، ندوة النقد الثقافي، مجلة النقد الأدبي " فصول"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد ١٣/ شتاء و ربيع ٢٠٠٤م،ص ١٠٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بمرحلتين بحسب عالم الاجتماع الألماني (نوربيرت الياس): الثقافة بوصفها صيرورة متدفقة، ثم بعد أن تتعين هذه الصيرورة تتأسس لتصبح (حضارة)، وقد قامت المناهج الأنثروبولوجية بعملية تعميم لمصطلح الثقافة ليشمل فيما بعد كل أنواع السلوك، ومن ثم البنيوية الفرنسية التي أضافت لمفهوم الثقافة ما يحدد على نحو ضمني سلوك و فكر الإنسان [1].

وكذلك يجدر الوقوف على رأي أحمد درويش، الذي رأى أن نقد الشعر العربي كان قويا عندما كان متصلا بالثقافة، وضعف عندما انفصل عنها مع بداية عصر السكاكي (١١٦٠-١٢٢٩م) والبلاغيين الذين اختزلوا النقد وجعلوه يدور حول التشبيه، ويعطي مثالا كتاب (طبقات فحول الشعراء) لابن سلام الجمحي، فهو يحدد في مقدمة كتابه مواصفات من يستطيع ممارسة النقد، ونوع الثقافة الضرورية له، بل يتخذ هذه التحديدات منطلقا للهجوم على ابن اسحق، فهو يأخذ عليه عدم معرفته بالفرق بين لغة الجنوب ولغة الشمال وزمن التوحد بينها، فكيف له أن ينسب أشعارا لعاد وثمود[2]، ويعطي مثالا آخر الجرجاني، فهو من أكثر الناس ثقافة في الفنون الجميلة، وأشدهم معرفة.القدماء أنفسهم فرقوا جيداً بين الفكر والصحة والجمال، فالناقد مسلم بعلوم العصر. وهنا يأتي المحظور، فمحاولات تفسير النص تفسيرا اجتماعيا ونفسيا أو حتى بوصفه صدى لحياة صاحبه (الإيغال في الاهتمام بالعلوم الأخرى والتركيز عليها) افقد النص حماته القريبين وفتح المجال ليدخل من ليس مؤهلا طبقا لمبدأ الصحة[2].

ما ورد عند الكردي ودرويش من إشارات لا تنطوي تحت مفهوم الدراسات الثقافية، إذ ما هي سوى إشارات ثقافية جزئية، ننقلها لنؤكد اتصال النقد العربي بالثقافة بشكل أو بآخر ليس إلا. أما الدراسات الثقافية العربية بالمفهوم الغربي، فهي لا تعدو أن تكون دراسات فردية، كما أشير سابقا- يرى بعض الدارسين أنها قديمة يؤرخ لها مع

---

[1] انظر: المرجع السابق ،ص ١٠٨.

[2] انظر: درويش، أحمد، ندوة النقد الثقافي، مجلة النقد الأدبي " فصول"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد ١٣/ شتاء وربيع ٢٠٠٤م، ١١٢.

[3] انظر: دياب، محمد حافظ، ندوة النقد الثقافي، مرجع سابق،ص ١١٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أبي الريحان البيروتي (٩٧٣-١٠٤٨م)، الذي كتب عن أنثروبولوجيا الديانات والشعوب والثقافات في الشرق الأوسط[1]، لكنها، في الواقع، لا ترقى إلى أن تشكل مدارس نقدية ثقافية، أو أن تندرج في تخصص مستقل، كالحال في الغرب، فقد غابت عن النقد العربي مثل هذه الدراسات الثقافية المنتظمة المستندة إلى الفلسفة.

فلقد عرف النقد العربي العديد من هذه الدراسات الثقافية الفردية، التي ظهرت على فترات زمنية مختلفة ومتقطعة، ومنهاعلى سبيل التمثيل، دراسة مالك بن نبي "مشكلات الحضارة: القضايا الكبرى".

تعالج دراسة بن نبي السابقة قضايا حضارية وإنسانية كانت محورا وأساسا مهما في الدراسات الثقافية العربية، فهي تقف على موضوعات اهتمت بها الدراسات الثقافية، وحتى النقد الثقافي المنبثق عنها فيما بعد، فهي تمثيل حقيقي للكولونيالية أو أدب ما بعد الاستعمار، وهي من جهة أخرى تحفيز للثورة على الواقع وسيطرة القوى العظمى، وانتصار لإرادة الشعوب والطبقات المضطهدة، بالشكل الذي يذكرنا بصراع طبقة العمال (البوليتاريا) والطبقة البرجوازية في أوروبا، وهي من ناحية أخرى شكل من أشكال الانتصار للمهمش والمقصي[2].

والخلاصة، يرى مالك بن نبي، في محاولته تلك أن أزمة المسلم هي أزمة حضارته، وأنه إذا لم يستدرك نقصه طبقا للنص القرآني ستتحول عنه رياح الحضارة ، وخلص إلى نتيجة مفادها أن السبب في تأخر نهضة العالم الإسلامي تكمن تخلف حضاري يتشكل عبر عاملين، يسميهما: عامل الاستعمار، وعامل قابلية الاستثمار[3].

ومنها كذلك دراسة هشام شرابي "مشكلات الحضارة: القضايا الكبرى"، التي تقف على قضايا ذات مساس مباشر بالدرس الثقافي، إذ يقف على مسألة غياب الوعي العربي، والانقياد والتقبل والتعايش الثقافي للحضارة العربية الأبوية (والأبوية المستحدثة)، ويرى هشام شرابي في هذه المسألة تخلفا يتخذ على الصعيد النفسي–

---

[1] انظر: الخليل، سمير، فضاءات- النقد الثقافي، مرجع سابق، ص ٢٨.

[2] انظر: ابن نبي، مالك، مشكلات الحضارة: القضايا الكبرى، دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، دمشق، ط١، ١٩٩١م، ٢٩- ١٩٨.

[3] النجار، مصلح، وقائع مؤتمر الدراسات الثقافية ودراسات ما بعد الكولونيالية، الجمعية الأردنية للبحث العلمي، والدار الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٧م ، ص ١٥، ١٦، ١٧

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الاجتماعي، وعلى مستوى النظرية والممارسة أشكالا عدة، تميزها عن بعضها صفتي: اللاعقلانية والعجز. لاعقلانية التدبير والممارسة وعجز التوصل إلى الأهداف التي نتطلع إليها، ولا ينفع في معالجة هذه التخلف كشف الوقوف على أسبابه، وإنما المعالجة تكون في الوعي والخروج من سلطة النظام الأبوي (البطركية) المستحدث: سواء بنى كبرى (المجتمع، الدولة، والاقتصاد) أم بنى صغرى (العائلة أو الشخصية الفردية)، المنبثق من النظام الأبوي (الذكوري) التقليدي أو القديم وحجر الزاوية فيه استعباد المرأة، فجراء التغيير الكبير الذي أحدثه الاصطدام بالحضارة الغربية في المجتمع العربي قام نظام خليط غير متمازج من النظام القديم والحديث لم يؤد إلى استبدال القديم ولا نبذ الحديث، بل تحديث القديم دون تغيير جذري انبثق عنه نظام أبوي مستحدث يتجلى في نظام السلطة باختلاف مستوياتها من سلطة العائلة إلى الدولة، ويتجلى كذلك في النظام الذهني أو النفسي الذي يحكم أنماط الخطابات والممارسات الفردية والجماعية (العقلية السائدة). تكمن في هذا النظام المستحدث حالة من الخلل الاجتماعي والحضاري، الخروج منه يتطلب تحول ذاتي داخل الفرد والمجتمع معا، وهو ما يسعى له الشرابي، إذ يسعى لزيادة الوعي لدى القارئ العربي من خلال التواصل الحواري المجدي معه الذي يبتعد عن الفكر الخطابي وتكشف الواقع، والذي يرد كتابه الموسوم "النظام الأبوي وإشكالية تخلف المجتمع العربي" أحد صور هذا التواصل[1].

فهو يرى أن "مصير هذا المجتمع يتوقف على مقدرته في التغلب على نظامه الأبوي (والأبوي المستحدث) واستبداله بمجتمع حديث"[2]. التبعية، عنده، لا تؤدي إلى الحداثة، بل ما جرى أن النظام الذكوري العربي التسلطي لمدة مائة عام لم يجر تغييره، بل ترسخ بشكل جديد مزيف حمل مفهوم التحديث لكنه ليس تحديثا قط. هو

---

[1] انظر: شرابي، هشام، النظام الأبوي وإشكالية تخلف المجتمع العربي، دار نشر جامعة إكسفورد، ١٩٨٨، ترجمة: محمود شريح، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ١٩٩٢م، ص ١٤، ١٥، ١٦، ٢١.

[2] انظر: المرجع السابق ،ص ١٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عبارة عن تشكل غير مستقر مليء بالتناقضات والنزاعات ويمزقه الحنين إلى الماضي يعاني ضروب شتى من التخلف والتبعية، لا هو عصري ولا هو تقليدي. والحل لتلك المشكلة لا تتحقق دون إزاحة الأب رمزا وسلطة، وتحرير المرأة قولا وفعلا[1].

وهناك كتاب (أسطورة الأدب الرفيع) لعلي الوردي، الذي يأخذ فيه على مجموعة من الأدباء تمسكهم بالتقاليد الأدبية القديمة، أو ما يطلق عليه مسمى (الأدب الرفيع)، ورفضهم أي أدب يخرج على هذه التقاليد، وقلة اهتمامهم بما يحدث في هذا العصر من انقلاب اجتماعي وفكري عقيم [2]، وفي هذا الكتاب يستند علي الوردي - على مجموعة من المقالات للدكتور عبد الرزاق محي الدين، والتي يتوافق ما ورد فيها مع رأي مجموعة من الأدباء الذين وجهوا اللوم الكبير لعلي الوردي، ورأوا في مقالاته حملات على الأدب والآداب واللغة واللغوين، وتشويها للأدب بجملته، بل رأوا أنه من أنصار الأدب الواطىء، لا يحق له الخوض فيه ما دامه ليس عارفا بالأدب وفنونه، وغير متخصص فيه أو متمكن بدقائقه[3].

يمكن أن يندرج كتاب الوردي تحت مظلة ما يسمى في الدراسات الثقافية بأدب النخبة، أو بالمركز والهامش، فما يدعوا إليه الوردي هو من قبيل الهامش الذي يتصل بموضوعات مهملة لا يتم الوقوف عليها، في حين ما يدعو له محي الدين ومن يتفقون معه في الرأي هو أدب المركز أو أدب النخبة.

ومن المحاولات الثقافية الأخرى محاولة محمد الجابري في كتابه "إشكاليات الفكر العربي المعاصر"، وفيها يعالج إشكاليات تتصل بالفكر العربي تخص وضع العرب في علاقتهم بالماضي العربي والحاضر الغربي، تلك العلاقة التي خلقت حالة من الانشطار، طبعت الواقع العربي على الصعيد الفكري، والسياسي، والاجتماعي، والاقتصادي، وتجلت بمفاهيم وأفكار وآراء من مثل: الأصالة والمعاصرة، وأزمة

---

[1] المرجع السابق ، ص ١٧. ٢٢.

[2] الوردي، علي، أسطورة الأدب الرفيع، دار كوفان للنشر، لندن، ط٢، ١٩٩٤م، ص ٧

[3] انظر: الوردي، علي، أسطورة الأدب الرفيع، مرجع سابق، ص١٧، ١٨، ٢١، ٢٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الإبداع، والوحدة والتقدم، والنهضة العربية ومعيقاتها، والعلاقة بين العرب والغرب تقنيا، والروحية وتصادمها مع العصر الحاضر، والغزو الإعلامي والثقافي الغربي، وسؤال الهوية[1].

وإذن، عرف الأدب العربي دراسات وآراء نقدية ذات مساس مباشر بالدرس الثقافي العربي، لكنها ليست إرهاصات لنقد ثقافي عربي بالمفهوم الذي ورد إلينا جاهزا من الغرب، حال كثير من المناهج النقدية الأخرى، ولا ترتقي كذلك أن تشكل دراسات ثقافية مرجعية كما هي الحال في الدراسات الثقافية العامة والخاصة الغربية، التي مهدت لنشوء النقد الثقافي.

ب- استقبال النقد الثقافي الغربي عربيا وإشكاليات التطبيق:

كحال كثير من المناهج النقدية الغربية، وجد النقد الثقافي سبيلا إلى الساحة النقدية العربية، مخلفا جدلا واسعا فيها، وحركة نقدية نشطة إزاءه.

فإذا ما غادرنا ساحة النشأة الغربية للنقد الثقافي، لنستكشف حضوره في ساحة التقبل العربي، سنجد أن النقد الثقافي بوصفه نشاطا نقديا غربيا، لم يختلف كثيرا عن نظرائه من المناهج النقدية الغربية التي وفدت إلى المحيط العربي، فأثارت ردود أفعال متباينة، ما بين تقبل- بوجهه التنظيري أو التطبيقي- ورفض وإحجام؛ فمن خلال تتبع تجليات النقد الثقافي في نتاج النقاد والباحثين العرب أمكن الوقوف على ذلك التباين في التقبل، ولكن لعله من المتعذر رصد بوادر عدم التقبل المتمثلة بالرفض أو الإحجام، على أنها تمثلت كثيرا في العزوف عن التنظير في هذا المنهج النقدي أو تطبيقه ، من دون أن يتخذ هذا العزوف صورة معلنة أو مصرح بها، إلا ما ندر، لذا يغدو رصدها غير موضوعي، بخلاف إسهامات التقبل المعلنة والمنشورة والمطبوعة مما بإمكاننا رصدها بصورة أكثر موضوعية[2].

---

[1] انظر: الجابري، محمد، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط٢، ١٩٩٠م، ص٩، ١٠، ٧٢، ١٠٢.

[2] حمزة، سحر، جدلية الأنساق المضمرة في النقد الثقافي، مرجع سابق ، ص ٦١، ٨٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يعد الناقد الغذامي من أوائل النقاد العرب الذين تقبلوا النقد الثقافي ونقلوه إلى الساحة العربية تنظيرا وتطبيقا، وذلك بمشروعه الذي تضمنه كتابه "النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية"، عام ٢٠٠٠م، ممهدا بذلك الطريق لغيره من النقاد والباحثين ليخوضوا غمار هذا التيار النقدي الجديد.

"ومن جهود التقبل العربي الأخرى، ترجمة كتاب آرثر ايزابرجر (النقد الثقافي- تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسة) عام ٢٠٠٣. أما النتاجات النظرية والتطبيقية التي تحسب على النقد الثقافي، فهناك جهد الدكتور يوسف عليمات في كتابيه (جماليات التحليل الثقافي- الشعر الجاهلي أنموذجا-٩ عام ٢٠٠٤م، و(النسق الثقافي – قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم) عام ٢٠٠٩م ، وإسهامات نادر كاظم في كتابيه (تمثيلات الآخر)٢٠٠٤م و (الهوية والسرد)٢٠٠٦م ، وإسهامات عبد الله إبراهيم في كتابه (المطابقة والاختلاف) ٢٠٠٤م، ومن إسهامات التقبل العربية الأخرى جهد الناقد محسن الموسوي في كتابه (النظرية والنقد الثقافي) ٢٠٠٥م، ومساهمة ميجان الرويلي، وسعد البازعي في كتابهما(دليل الناقد الأدبي) ٢٠٠٧م، وكذلك كتاب (تحولات النقد الثقافي) للدكتور عبد القادر الرباعي ٢٠٠٦م، وهناك مساهمة حفناوي بعلي في كتابيه (مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن) ٢٠٠٧م، و(مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة في ترويض النص و تقويض الخطاب) ٢٠٠٩م، وهناك إسهام ناظم عودة (تكوين النظرية في الفكر الإسلامي والفكر العربي المعاصر) ٢٠٠٩م، وإسهامات تطبيقية تناولت جزئية (الآخر) كما في كتاب (تمثيلات الآخرفي أدب قبل الإسلام) لفاطمة المزروعي، و(صورة الآخر في شعر المتنبي- نقد ثقافي-) ٢٠٠٩م لمحمد خباز[1]، وغيرها الكثير.

والجهد العربي المبذول في دراسة اتجاه النقد الثقافي، كما يرى سمير الخليل، يتمثل في محاولة بعض الدارسين الدمج بين معطيات الماركسية الجديدة والمادية الثقافية والتاريخانية الجديدة منطلقين من نقاط الالتقاء بينها[2].

---

[1] انظر: المرجع السابق، ص٦٧- ٧٥

[2] الخليل، سمير، فضاءات- النقد الثقافي، مرجع سابق ، ص ٢٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في حين يرى مصلح النجار أن العالم العربي قد عرف عددا كبيرا من محاولات النقد الثقافي في مرحلة ما بعد الكولونيالية، انطلق بعضها من خلفيات معرفية وثقافية، هي ابنة الكولونيالية، وانطلق بعضها الآخر من خلفيات معرفية وثقافية، هي وليدة الفعل أو ردة الفعل في مرحلة العلمنة بالذات"[1].

وفي الواقع مارس الخطاب العربي النقد الثقافي من منطلقات متعددة: التاريخي الموسوعي، والحداثي وما بعد الحداثي، والكولونيالي والوطنياتي المقاوم، وجدلية الأنا والآخر، والهوياتي والمختلف، والثوري والنضالي، والأنثربولوجي والإثني، والأسطوري، والثقافي، وكل ما يتعلق بالسياسة والثقافة والفنون والإعلام[2].

وهذا الاهتمام بالنقد الثقافي عربيا- على حد تعبير محسن الموسوي- "كانت له أسبابه وبواعثه وانشغالاته"[3]، إذ يرى عبدالله إبراهيم أن دخول النقد الثقافي معترك النقد العربي هو نتاج "جدل فكري عميق في الأوساط الثقافية العربية منذ أكثر من عقدين حول المناهج النقدية، وطرائق التفكير المناسبة، التي بها نستطيع تحليل أدبنا وفكرنا، وكل المنظومة الثقافية التي تشكل تراثنا بجوانبه الدينية والفكرية والأدبية ... وقد أفضى الجدل إلى ظهور نوع من التحرر في نمط العلاقة بالماضي، وهو مطلب لا يقوم نقد بدونه. وقد أسهم فيه نقاد ومفكرون شغلتهم هذه القضية المعقدة" [4].

وفي إطار التقبل العربي المشار إليه سابقا، وإشكاليات التطبيق التي اتصلت بمحاولات الدارسين العرب، سنعرض تاليا لمجموعة من هذه الجهود النقدية الثقافية، وفي

---

[1] النجار، مصلح، وقائع مؤتمر الدراسات الثقافية ودراسات ما بعد الكولونيالية، مرجع سابق، ص ٥.

[2] بعلي، حفناوي استقبال النظريات النقدية في الخطاب العربي المعاصر: دراسة نقدية مقارنة، دروب ثقافية للنشر والتوزيع، عمان،٢٠١٧م، ص ١٠.

[3] انظر: الموسوي، محسن جاسم، النظرية والنقد الثقافي : الكتابة العربية عالم متغير، مرجع سابق، ص١٠.

[4] إبراهيم، عبدالله، النقد الثقافي: مطارحات في النظرية والمنهج و التطبيق، مجلة آفاق، المغرب، العدد ٦٧، منشورات ١ / إبريل / ٢٠٠٢م، ص ٧٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مقدمتها مشروع النقد الثقافي عند الغذامي، والذي سنتوقف عنده بشيء من التفصيل، لأسبقيته في هذا المضمار من ناحية، ولكونه يمثل مشروعا متكاملا، من ناحية أخرى.

فقد بدأ هذا النشاط الجديد عربيا من خلال مجموعة من الأعمال والدراسات، على رأسها كتاب الناقد السعودي عبدالله الغذامي الموسوم بـ "النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية"، والتي تكاد جل الدراسات العربية، التي تتناول النقد الثقافي، تقف عنده تحليلا ونقدا وإحالة، مما يعزز مركزيته وأهميته في القراءة الثقافية.

فرغم أن اتصال عبد الله الغذامي بالنقد الثقافي، هو اتصال له امتداد زمني سبق كتابه الشهير (النقد الثقافي)، يمكن أن يلمسه المتتبع في كثير من أعماله السابقة لهذا الكتاب، ولكن هذه المحاولات لم ترتق إلى مستوى المشروع المتكامل، الذي تضمنه كتابه "النقد الثقافي".

والغذامي في سبيل التنظير لمشروعه قام بنقلات على صعيد المصطلح والوظيفة ومفهوم النسق، فالنقلة الاصطلاحية عنده تضمنت ست أساسيات اصطلاحية هي: عناصر الرسالة، التي أضاف لها العنصر النسقي عنصرا سابعا، والدلالة النسقية التي أضيفت للدلالة الصريحة والضمنية، والجملة الثقافية للكشف النسقي، والمجاز الكلي، والتورية الثقافية، والمؤلف المزدوج. ونقلة في مفهوم النسق، حيث خرج به عن مفهوم النظام، وجعل له شروطا. ونقلة في الوظيفة، وتتلخص في الانتقال من نقد النصوص لنقد الأنساق[1].

فقد جاء الغذامي "بمنظومة مصطلحية ومفاهيمية وإجرائية بديلة عن تلك التي ارتبطت بالنقد الأدبي، من جملتها: المجاز الكلي والتورية الثقافية بديلا عن المجاز البلاغي والتورية البلاغية، والجملة الثقافية رديفا للجملتين النحوية والأدبية، ونقد الأنساق بدلا من نقد النصوص، تأسيسا لوعي نظري ونقدي مختلف نوعيا وإجرائيا"[2].

---

[1] انظر: حمادي، إسماعيل خلباص، وحسين، إحسان ناصر، النقد الثقافي : مفهومه، منهجه، إجراءاته، مرجع سابق، ص من ١٣- ١٦.

[2] صياد،عادل، الأنساق المضمرة في رواية قواعد العشق الأربعون (رواية عن جلال الرومي) لإليف شاقان، مرجع سابق، ص أ.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

النقلة المصطلحية التي قام بها المشتغلون على النقد الثقافي تبعها نقلة على المستوى الإجرائي خدمت القراءة الثقافية وتجاوزت بها الإطار التنظيري إلى الممارسة والفاعلية التحليلية الكشفية. فالمجاز والتورية في النقد الثقافي يردان بمفهوم جديد، إذ القيمة الثقافية في المجاز الثقافي هي الحقيقية، والتورية توسعت مجالاتها إلى مجال المضمرات والمخفيات، ونقلت وظيفتها من البلاغية المباشرة إلى الثقافية المتحررة[1].

يقدم الغذامي في كتابه "النقد الثقافي" مثالا لدور فاعلية النظام الرسمي العربي في ممارسة وصاية على ذائقة الإنسان العربي، من هنا، فقد احتفى بكتاب (كليلة ودمنة)، لأنه يناسب الأعراف الرسمية، وأقصى كتاب (ألف ليلة وليلة)، بسبب ما شاع فيه مما هو شعبي ومهمش[2]. وفيه- أي كتاب النقد الثقافي- يطرح الغذامي النقد الثقافي كبديل للنقد الأدبي .

فلعل من يقرأ كتابي "النقد الثقافي"، و"نقد ثقافي أم نقد أدبي"، سيلحظ أن الغذامي يطرح هذا المشروع مشروعا بديلا للنقد الجمالي الذي رأى فيه أنه لم يعد صالحا، وهذا، بلا شك، قد خلق ردات فعل مختلفة تناوبت بين التأييد والمعارضة، كما هي الحال في كل جديد. فـ "منذ منتصف القرن العشرين وحتى الآن قادت دعوات إلى تفاعلات حادة بين فريقين: أحدهما يتمسك بالنقد الأدبي الجمالي، وهو الذي ساد منذ أن عرف الأدب، وآخر يطرح فكرة ضرورة الاهتمام بنقد الثقافة وكل تشعباتها، وقد نادى بموت الأدب، بعد أن أعلن قبلا موت المؤلف وموت النص" [3] وهي دعوة توافق فيها دعاتها من العرب – الغذامي تحديدا- مع ما جاء عند الدارسين الغربيين مثل (استهوب) و (تيري إيغلتون)[4].

---

[1] انظر: الغذامي، عبدالله، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق العربية، مرجع سابق، ص٦٧- ٧٢.

[2] انظر: الخليل، سمير، فضاءات- النقد الثقافي، مرجع سابق ، ص ٣٢

[3] الرباعي، عبد القادر، تحولات النقد الثقافي، دار جرير،عمان، ط١، ٢٠٠٧م، ص ٧ .

[4] انظر: بوحالة، طارق، نظرية النقد الثقافي في الخطاب العربي المعاصر، مركز المنشورات العلمية في جامعة محمد الشريف مساعدية، سوق أهراس، مليلة، الجزائر ، ص ٧٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

محاولة الغذامي تلك، رغم أهميتها وأسبقيتها، إلا أنها لا تخلو من الثغرات الأخرى التي تصدى لها الدارسون العرب المشتغلون في حقل النقد الثقافي على وجه الخصوص، أولاها: اقتصاره في حديثه عن الأنساق على النسق الفحولي التسلطي النخبوي في النص الشعري.

فقد أشار الغذامي لنسق فحولي نخبوي في النصوص الشعرية مع أن " النقد الثقافي يبتعد عن الانتقائية ولا يفاضل بين النخبوي والشعبوي، فهو يدرس كل خطاب بما أنه خطاب، بغض النظرعن كونه شعرا أو كلاما شعبيا أو غير ذلك، ويقوم بتحليله لكشف أنظمته العقلية وغير العقلية بتعقيداتها وتعارضاتها "[1].

ولا يقتصر الأمر على ذلك، إذ يأخذ ميجان الرويلي على فهم الغذامي للأنساق وتعريفها، أولا: محدودية الأمثلة وعدم دقة بعضها، وانحصارها في الأدب تقريبا والشعر بشكل خاص، وثانيا: غياب المقارنة الثقافية، وهناك المأخذ الثالث: في مقدار التعميمية وحصرها في الجانب السلبي، ويرى المأخذ الرابع، والذي يدرجه تحت مسمى "مشكلة الكتاب" أنه يحصر المشكلات في الثقافة العربية وهي ليست كذلك[2].

والأخيرة– أي حصره الأنساق في الجانب السلبي– هي ما خالفه فيها يوسف عليمات في كتابه (جماليات التحليل الثقافي: الشعر الجاهلي نموذجا) كذلك، الذي وقف فيه على جماليات نسقية، ورأى– في حينها – أنها رؤية جديدة ومغايرة في الآن نفسه، يقصد إمكانية إضمار النص للقبحيات والجماليات، فعليمات يرى في استبعاد الدارسين للقيمة الجمالية في النص واتخاذها مجرد حيلة لإضمار القبيح لا يمكن أن تستقيم، فتموقع الأنساق الثقافية في إطار الشعرية يكون وظيفته قيمية لاكتشاف الجمالي واللاجمالي في فراغات النص من قبل المؤول[3]، وهو ما أكده عبد القادر الرباعي في تقديمه لكتاب يوسف عليمات السابق، إذ يرى أن النقد الثقافي لا يدور حول عقدة الكشف عن

---

[1] البيل، د. فارس، الرواية الخليجية قراءة في الأنساق الثقافية، مرجع سابق، ص ١٨.

[2] انظر: الرويلي، ميجان، والبازعي، د. سعد، دليل النقاد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ٢٠٠٧ م، ص ٣١٠، ٣١١.

[3] انظر: عليمات يوسف، جماليات التحليل الثقافي : الشعر الجاهلي نموذجا، مرجع سابق، ص ١٦، ١٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قبحيات الثقافة فقط، ورأى أن الدكتور عليمات قد تخلص من هذه العقدة من خلال نظره إلى عين الجمال في هذا الشعر بوقوفه على صراع الأضداد في المفارقة القيمية التي جمعت بين الصدام والتآلف بين هذه الأضداد داخل النص الشعري[1]، فالأصل، كما يرى المرازيق، أن النقد الثقافي "يرمي إلى اكتشاف الأنساق المخبوءة داخل النص والتي قد تكون ذات وظيفة جمالية وقبحية في آن، فلا يقتصر الوقوف على القبحيات ووصفها كما فعل الغذامي، ولا على الوظيفة الجمالية فقط كما عند يوسف عليمات" [2].

إذن، ما جعل النقاد العرب يعارضون مشروع الغذامي أنه – حسب رأيهم – يركز على عيوب الخطاب الشعري والثقافي العربي الذي كرس في خطاباتنا وذواتنا التشعرن والترهل، على حين توجه النقاد العرب إلى تبني مجال الجماليات الثقافية، محاولين البحث داخل النصوص الأدبية عن الأنساق الثقافية في وظيفتها الجمالية، بدل البحث في عيوبها, ومثل هذا النشاط باحثون من الأردن كعبد القادر الرباعي، ويوسف عليمات وأحمد المرازيق. بل قد جعل المرازيق عنوان كتابه (جماليات النقد الثقافي)[3].

في الواقع لا يقلل هذا الأمر من جهد الغذامي ولا ينتقص من فهمه وهضمه للموضوع، فالغذامي، ومع الاتساع الكبير لمادة النقد الثقافي، وتعدد موارده واتجاهاته، قد عالج جانبا هاما من جوانب هذا النقد ولا يعني ذلك إنكاره للجوانب الأخرى، فهو قد بنى مشروعه وفق معالجة خاصة هي حق لكل باحث، طالما لم يتجاوز الحدود الكلية العامة، وهذا ما تؤكده سحر حمزة ، إذ تشير إلى أن مشروع الغذامي فهم خاص للنقد الثقافي، وقصر لمفاهيم غذامية أراد الغذامي كشفها في الخطاب الشعري، وليس بالضرورة أن يكون النقد الثقافي بمضمونه العام هكذا، وهذا ما يؤكده الغذامي نفسه،

---

[1] انظر: المرجع السابق ، ص ١٢.

[2] المرازيق، أحمد جمال، رائية أبي النواس قراءه في تأويل الأنساق الثقافية، مرجع سابق، ص ٢٣٨.

[3] انظر: بوحالة، طارق، نظرية النقد الثقافي في الخطاب العربي المعاصر، مرجع سابق ، ص ٧٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بحسب سحر نفسها، من خلال إصراره على استعمال لفظة (نظريتنا) الخاصة، ولفظة (مشروعنا)، أو عبارة (المشروع الذي نزمع التصدي له)، حينما يتحدث عن فهمه الخاص للنقد الثقافي[1].

وبعيدا عن مشروع الغذامي سالف الذكر، هناك إشكالات عامة تتصل بعملية التلقي العربي للنقد الثقافي، ومن هذه الإشكالات تلك التي يطرحها مصطفى الضبع بصيغة تساؤلات من مثل: هل يمكن النظر للطرح العربي فى مجال النقد الثقافى العربي بوصفه صيغة مغايرة للطرح العالمى وخاصة الغربى الأمريكى؟ وهل مجتمعنا العربي مهيأ بدرجة من الدرجات لتقبل الطرح الجديد؟ وهل يملك المجتمع العربي آليات الوعي بالإبداع في ضوء غياب القدرة على إنتاج الجديد التي يتميز بها المجتمع الغربي؟ ويتصل بهذا الإشكال إشكال آخر وهو هل الآليات النقدية العربية القديمة تلائم الإبداع والجديد، في الوقت الذي لم تتطور فيه عقلية التلقي العربي، أو لم يتحرك فيه وعي التلقي؟ وهي تساؤلات، كما يشير الضبع- تتطلب وعيا بالمصطلح وتجلياته في الفكر العالمي، والأمر يحتاج، على الأقل، لعامل الزمن لتحقيق ما من شأنه الإجابة عليها أو بعضها[2].

وإضافة إلى ذلك هناك إشكالات أخرى تخص التطبيق النقدي الثقافي العربي، وتكمن في وقوف الباحث أو الدارس حائرا في الآلية المناسبة للقراءة الثقافية، وخصوصا مع جدة موضوع النقد الثقافي عربيا– إلى حد ما-، فهو وإن خيضت فيه عديد الدراسات، إلا أنه على الأقل نقد ما بعد حداثي، يمثل مرحلة متأخرة من مراحل التحليل والنقد، ولا يزال البحث فيه متواضعا إلى حد ما.

---

[1] انظر: حمزة، سحر، جدلية الأنساق المضمرة في النقد الثقافي، مرجع سابق ، ص ٧٩

[2] انظر: الضبع، مصطفى، أسئلة النقد الثقافي، مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم ، المنيا ، ٢٣-٢٦ديسمبر٢٠٠٣، صيغة PDF، على موقع جامعة الفيوم، ص٢، ٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالبحث في الأنساق ليست له حدود ثابتة أو أنماط معينة يحرم الخروج عليها، فليس هناك تصنيف ثابت للأنساق وحضورها في النص، باعتبار أن التأويل النسقي ينفتح على أكثر من قراءة، ويعود ذلك للطبيعة المتغيرة للأنساق، لكونها دينامية تتشكل بأثر من متغيرات عديدة ومتنوعة، على المستوى الاجتماعي والفكري والسياسي والاقتصادي ...إلخ، وتتحكم بها عوامل كثيرة.

ومن إشكاليات التطبيق الأخرى، التي وقفت عليها سحر حمزة، أن بعض الممارسات التحليلية تقترب إلى الدراسات الثقافية منها إلى النقد الأدبي كما قر بالمفهوم الغربي، فهي لا تعد جهد يوسف عليمات مثلا، في كتابيه (جماليات التحليل الثقافي- الشعر الجاهلي أنموذجا-) عام ٢٠٠٤م، و(النسق الثقافي – قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم) عام ٢٠٠٩م، من النقد الثقافي، بل تراه أقرب إلى حقل الدراسات الثقافية، لكونه يشير إلى تبني التاريخانية الجديدة. وهناك إشكالية عدم هضم مفهوم النقد الثقافي الغربي، ولعل في تحول الجهود إلى نقد مشاريع النقد الثقافي الناجزة بدلا من ممارسة النقد الثقافي وتطبيقها على المضامين الثقافية في النقد العربي أو الاقتصار والاكتفاء على الجانب التنظيري أو ممارسة أقرب للدراسة الثقافية العامة دليل على ذلك، فجهد الموسوي في كتابه (النظرية والنقد الثقافي) والذي اشتمل على دعوات لتبني النقد الثقافي عند العرب في درسهم الأكاديمي، أقرب للنقد النهضوي الثوري منه إلى النقد الثقافي، بمفهومه ما بعد البنيوي، فهو يعود بلفظة (ثقافي) إلى العمومية. ومن الإشكاليات التحفظ على تبني هذا اللون من النقد حتى من ممارسيه، كما عند عبد القادر الرباعي، و ذلك لما يراه فيه من توجه نحو الشمولية في تناول فنون ووسائل الثقافة وانصراف عن الأدب، وتستشهد سحر حمزة في التدليل على ذلك بأقوال للرباعي نفسه. وهناك محدودية تقبل العربي للنقد الثقافي- إذا ما استثنينا الفترة القليلة الماضية-، ويعود ذلك– بحسبها - إلى عوامل عدة أهمها عامل الزمن، فالنقد الثقافي لم يمض وقت طويل على ظهوره غربيا، إلى جانب تمرس الناقد الأدبي

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

العربي بنقد النصوص الأدبية شعرا ونثرا، وعدم تمرسه بنقد الفنون والممارسات الثقافية الأخرى (كالرسم والفنون الشعبية والموسيقى...إلخ) أو ما يعرف بنقد الوسائل[1].

ومن الإشكاليات الأخرى عدم تجاوز الجهود العربية الممثلة في جهود الناقد عبدالله الغذامي في كتابه "النقد الثقافي"[2]. فقد تأطرت صورة النقد الثقافي في أذهان النقاد والعرب بفهم الغذامي ورؤيته ومشروعه، رغم ما دار من سجالات، وليس بالضرورة أن يكون النقد الثقافي في مضمونه العام هكذا حول مشروعه. وأخيرا رغم أن النقد الثقافي قد شهد رواجا، شهدته السنوات الأخيرة وخاصة في الأوساط الأكاديمية نلمسه في الكثير من الرسائل والأطاريح الجامعية، لكنها تقف على أعتاب النص الأدبي ولا تغادره إلى النصوص الثقافية الأخرى[3].

ولذا، عندما جرى التركيز على فكرة الجانب الثقافي للنص أفلتت المسألة، بحيث وجدنا الغالبية يهتمون بحواشي ثقافية ويهملون مفاتيح النص الأساسية، تلك المفاتيح الكامنة بخصوصية النص الأدبي- وهذا بحد ذاته مثل إشكالية-؛ ولذا، فالسؤال الرئيس عند أحمد درويش، من هو الناقد الذي سينقد النص نقدا ثقافيا؟ هل هو الذي نؤهله في جامعاتنا؟ وهذا أمر، كما يرى، مشكوك فيه، بل يرى فيه مشكلة كبرى والنتيجة مقاربة غير واقعية وغير صحيحة[4].

والباحث لا يوافق سحر حمزة بما ذهبت إليه في نقدها لجهد يوسف عليمات، إذ إن إشارته للتاريخانية لا تنفي العلاقة بالنقد الثقافي، وخصوصا أن هناك تداخلا كبيرا بينهما ووحدة مرجع، والغذامي قد جعل التاريخانية من مصادره الرئيسة في التأسيس لمشروعه، فهل نعد مشروعه ليس من قبيل النقد الثقافي. هذا التبني للتاريخية لا ينفي استثمار النقد الثقافي بمفهومه الخاص. أما رأيها حول عدم هضم مفهوم النقد الثقافي

---

[1] انظر: حمزة، سحر، جدلية الأنساق المضمرة في النقد الثقافي، مرجع سابق ، ص ٦٧، ٦٩، ٧٠.

[2] انظر: الضبع، مصطفى، أسئلة النقد الثقافي، مرجع سابق ، ص٢، ٣ .

[3] انظر: حمزة، سحر، جدلية الأنساق المضمرة في النقد الثقافي، مرجع سابق ، ص ٧٥، ٧٦.

[4] انظر: درويش، أحمد، ندوة النقد الثقافي، مرجع سابق ،ص ١١٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الغربي، وتحول الجهود إلى نقد المشاريع الناجزة بدلا من ممارسة النقد الثقافي وتطبيقها على المضامين الثقافية في النقد العربي، أو الاكتفاء بالجانب التنظيري، فدقيق وفي مكانه، إذ في قلة الجانب التطبيقي والتعليق على مشاريع النقد الناجزة والتوجه للجانب التنظيري، مما يلمسه الدارس المهتم بالنقد الثقافي، ولعل التمثيل بمجلة فصول المصرية في عدديها (٦٣ شتاء وربيع ٢٠٠٤م، و٩٩ ربيع ٢٠١٧)، والمخصصين للنقد الثقافي كفيل بتأكيد ذلك، إذ ينحسر التطبيق أمام التنظير انحسارا كبيرا، بحيث لا يتجاوز في المجلتين نسبة الـ ١٠% أو ربما أقل من ذلك. أما عن تحفظ الرباعي، الذي تؤيده سحر في كون التوجه للوسائل الثقافة غير الأدبية هو سمة للغرب لا للعرب الذين يقصرون النقد الثقافي على الأدب والشعر، فنقول: بالعكس هذا يشكل دافعا لقبول النقد الثقافي واختباره على كل الوسائل الثقافية، فما المانع من توجه النقاد لهذه الوسائل واستثماره في حل كثير من الإشكاليات الثقافية العربية، على أن لا يكون الأمر إسقاطا حرفيا لمخرجات النقد الثقافي الغربي في النقد العربي دونما مراعاة لخصوصية الثقافة العربية، فطبيعة التحولات والمركزيات تتفاوت بين المجتمعين العربي والغربي، لذا وجب هضم مفهوم النقد الثقافي، والفاعلية في توظيفه، مع مراعاة الخصوصية، وإلا سيتحول الأمر إلى إشكالية. وأما محدودية التقبل لهذ النوع من النقد ، فهو مما يتلاشى تدريجيا، بدليل تزايد الدراسات الثقافية العربية مع مرور الزمن. وأما تأطير النقد الثقافي بمفهوم الغذامي، وخوف الناقد الأدبي من زوال النقد الأدبي، فيتبين- كما تشير حمزة نفسها- أن التجربة أثبتت ميل النقد الثقافي العربي للنصوص الأدبية في التحليل الثقافي وعدم الخروج عليها، ولا ضير- فيما أرى- من الوقوف عليها وعلى غيرها من الوسائل، فهذا مما لا يشكل خطرا على النقد الأدبي، فالأمر لن يتجاوز التوسع في عملية النقد ومادة النقد. بقي ملحظها الأخير، والذي ترى فيه أن رسائل الماجستير وأطاريح الدكتوراه التي تختص بالنقد الثقافي، تقف على أعتاب النص الأدبي ولا تغادره، وهذه مشكلة حقيقية ملموسة- كما يرى الباحث-، وعلاجها لا يكون بالتراجع عن هذه الدراسات، ولكن بالعمل على تأسيس الطلبة منذ مرحلة البكالوريوس على كل أنواع الممارسات التحليلية تنظيرا وتطبيقا – بما فيها النقد الثقافي-، مع التركيز على الجانب التطبيقي، وإشراك الأساتذة الجامعيين للطلبة في الأنشطة والمؤتمرات ذات الصلة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في الحقيقة، إن ممارسة النقد الثقافي عربيا، وما يتصل به من إشكاليات ذات مساس بالوعي العربي، يقود، على الدوام، إلى مجموعة من الآراء والتساؤلات المشروعة.

فنجد محسن موسوي يتساءل "إذا ما كان النقد الثقافي ممارسة مرهونة بالوعي، أو يشد أحدهما الآخر، فأين نحن في المجتمع العربي من هذا الأمر"[1].

ويرى صلاح قنصوة أن المهم هو البحث في الظروف الراهنة التي أوجدت النقد الثقافي، فليس مهما، بل ولن يفضي إلى فائدة البحث في جذور المصطلح و نشأته وتاريخه وأول من استخدمه، المهم هو التساؤل لماذا الآن يتعاظم تداول هذا العنوان؟ ويرى أن ضعف سطوة المذاهب والنظريات الكبرى في النقد هو ما شكل البيئة المناسبة لظهور النقد الثقافي[2].

والخلاصة، أن هناك عملية تلقي جادة، عربيا، للنقد الثقافي بمختلف اتجاهاته، على مستوى التنظير والتطبيق، ومن الطبيعي أن تقترن أي عملية تلقي لطرح جديد بمجموعة من الإشكالات، التي يتأمل أن تسهم في إثراء تجربة التلقي، وفي خلق أدوات إجرائية جديدة.

ت- أهمية القراءة الثقافية :

إذا ما كانت أهمية القراءة الأدبية للنصوص تكمن في ما تتيحه للقارئ من وقوف على مواطن الشعرية في النصوص، عدا ما توفره له من متعة، وما تساهم فيه من تنمية ذائقته القرائية ورفد ثقافته وتوسيع مداركه و قدرته على التخييل والإبداع ، فما أهمية القراءة الثقافية؟

يرى كثير من المتحمسين للقراءة الثقافية، أنها ضرورية لفهم الأعمال الشعرية، وكيفية تشكلها على الشكل الذي انتهت إليه، فتقف سلوى بوزرورة على دور النسق في ضبط الأغراض الشعرية وعلاقته بها، فالنظام الطبقي في المجتمع البدوي العربي الجاهلي، كما ترى مثلا، والقائم على طبقة الأسياد وفي مقدمها شيخ القبيلة، وطبقة الموالي المتوسطة، وطبقة العبيد الأدنى منزلة، دفع الشعراء للتقرب إلى شيخ القبلية

---

[1] الموسوي، محسن جاسم، النظرية والنقد الثقافي، مرجع سابق، ص ١٩٦.

[2] انظر: قنصوة، صلاح، ندوة النقد الثقافي، مرجع سابق،ص ١١٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لمنزلته الرفيعة بواسطة شعر المدح، فكتب الشعراء الشعر لأغراضهم الشخصية بعد أن كان مخصصا للدفاع عن القبيلة، مما ترك أثره على الشعر، وعدم الاستقرار الاجتماعي والاقتصادي والنفسي الذي فرضته البيئة الصحراوية جعلت من الطبيعي أن يلجأ الشاعر إلى صياغة الشعر على الشكل المألوف القائم على المطلع والمقدمة والتخلص والموضوع الرئيس والخاتمة، لكي يلمس كل الظروف المحيطة به، ويعبر عن كل الأنساق الثقافية التي يتحرك في مجالها، ولكون الشعر الجاهلي منبع الثقافة الجاهلية، يصبح معه فهم الحياة الجاهلية والإلمام بالنسق الثقافي مطلبا ضروريا، وأساسا لفهم هذا الشعر وشكله [1].

وعن أثر الأنساق على الشعر وأغراضه في العصور التي تلت العصر الجاهلي، فقد كان للنسق الاقتصادي، كذلك، في العصرالأموي أثر في تحول الشعراء إلى مدح خلفاء بني أمية وولاتها، بينما كان لخصوصية المجتمع العباسي الحضري بمدنيته وانفتاحه، وامتزاج الثقافة العربية والأجنبية فيه، وطغيان سمات اجتماعية معينة في هذا العصر أثر في ظهور أنماط الشعر الارستقراطي والشعبي، وما التخلي عن المقدمة الطللية إلا شكل من أشكال الاستجابة للتطور في النسق الثقافي للمجتمع الحضري[2].

و لا تقتصر أهمية القراءة الثقافية على فهم الشعر فحسب، بل تتجاوزه إلى فهم الأشكال الأدبية النثرية، وتلك التي تجمع ما بين الشكل الشعري والنثري كالمقامات.

يرى عبد الفتاح كيليطو أن هناك أبعاد نسقية تتحكم بنا وتؤثر في عملية استقبالنا للخطابات ثقافية، هي التي أخرجت المقامة بهذا الشكل، في جمعها الشعر(عمود الفحولة، والذي يمثل المركز)، والذي يتوافق مع الذائقة العربية الرسمية، مع النثر[3].

---

[1] انظر: بوزرورة، سلوى، النسق الثقافي للأغراض الشعرية عند العرب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، ٢٠١١م، ص ٢٣-٣١.

[2] انظر: المرجع السابق، ص٣٧، ٤٠- ٤٥.

[3] انظر: كيليطو، عبد الفتاح، المقامات: السرد والأنساق الثقافية، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠١م، ص ٥ - ٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إذن، القراءة الثقافية تفتح المجال أمام الدارسين والمتلقين لفهم النصوص على الشكل الذي ظهرت عليه لحظة خلقها، وفهم العوامل المحركة للنصوص والدوافع التي تقف خلفها، والأثر الكبير للمعطيات الثقافية في توجيه الفكر، وبالتالي تعرية الكمائن الثقافية واكتشافها.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الثاني:

الأم في شعر السياب وقباني ودرويش كما تصورها القراءة الأدبية

١. صورة الأم في شعر بدر شاكر السياب

٢. صورة الأم في شعر نزار قباني

٣. صورة الأم في شعر محمود درويش

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١- صورة الأم في شعر بدر شاكر السياب:

احتملت الأم عند السياب صورا عدة: شخصية وجماعية، وطنية وقومية وإنسانية، واقعية ومجازية من الظلم اختزالها، ولكن يمكن الوقوف على الصور البارزة التي احتملتها، فهي:

الأم: صورة الطفولة المفقودة

أمه صورة لعالم الطفولة الهانئ في جيكور، وموتها عنى غياب هذه الصورة الماضوية الجميلة للمكان والزمان معا، مما أشاع في نفسه الألم، في ضوء ما اعترت مسيرة حياته اللاحقة من صعوبات ومنغصات، وخصوصا "المرض واليأس الذي أقبل عليه وهو ما زال في ريعان الشباب، فسرق منه الراحة والعافية، وأطفأ نوره المتوقد وهو في أوج اشتعاله"[١]:

نسيم الليل كالآهات من جيكور يأتيني

فيبكيني

بما نفثته أمي فيه من وجد وأشواق[٢]

الفاء السببية في جملة (فيبكيني) تعني أن البكاء بسببهذا النسيم (الذكرى)، الذي يرده على مستوى المخيلة من المكان (جيكور)، مستودع ذكرى أمه وطفولته السعيدة. فرغم أنه يصف ما يرده بنسيم الليل ذي الدلالة المؤنسة، إلا أن هذا النسيم مثيل تلك الآهات الموجعة التي تورث حسرة و ألما، ما يعزز كون هذا النسيم ما هو الا ذكراه بعيدة المنال، التي تحمل عبق ذكرى أمه (بما نفثته أمي).

لعل هذا النفث (نفثته أمي)، المتصل بالسحر والكهانة عادة، يرد تعبيرا عن الأثر الكبير الذي تتركه ذكريات الماضي المتصلة بالأم في نفسه، إذ تحال هذه الذكريات (الأشخاص والأصوات والأماكن والأشياء) خيطا واصلا من الوجد والشوق يفعل فعل السحر فيه، ويشده دونما وعي إلى حيث طفولته الغائبة، فالسياب، فيما يبدو، متماه مع

---

[١] الكناني، نجاة علوان، بواعث الألم في شعر السياب، مجمع القاسمي للغة العربية، أم الفحم – رام الله ، ٢٠١١م، ص ٨٨.

[٢] السياب، بدر شاكر، الديوان، دار العودة، بيروت، ١٩٧١م، ص ٦٧٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ماضيه وطفولته ومنحاز إليهما، إلى الحد الذي يتشابه فيه بتماه المتصوفة مع موجودات الكون، فلذلك الماضي وتلك الطفولة جاذبية تجذب روحه، تتقاطع في مكان ما مع تلك الجاذبية التي تشد الصوفي وتدفعه لممارسة تأملاته الروحية، والتقلب في أحواله ومقاماته، وتغذي شعوره بالعطش الدائم للمناجاة، لأنهما– نقصد الماضي والطفولة– صلة السياب بأمه التي يعاني مرارة فقدها على الدوام: "(عطش أنت يا أمي)، فالطفل لا ينام ولا يجد راحته إلا في حجر أمه"[1]، وهذا الأثر الخفي لصوت الماضي المفقود جعل رحلة الحب ورحلة العمر عنده تنكمشان إلى نقطة البداية على الدوام، إلى حيث أمه وطفولته، الطفولة في أحضان الأم وعالمها الأثير، إنها اليقظة المستمرة لتلك الصلة بين الطفل وأمه، والعودة الدائمة إليها، التي ظلت تشده وهو يبحث عن دره بين المحار فلا يجدها، وكل تجاوز لهذه النخلة (أمه) وظلها الوارف، يعني إخفاق وموت على نحو ما[2].

تشير كثير من الدراسات التي تعرضت لحياة السياب ووقفت على علاقته بأمه، إلى أن تلك الأحداث، وخاصة حادثة وفاة أمه قد حادت به إلى مسار حياتي مختلف، ملؤه القلق والإحباط والضيق؛ إذ إن غياب والدة السياب كريمة بنت سياب بن مرزوق السياب، التي توفيت قبله بمدة طويلة، وتركت معه إخوة أصغر منه عمرا[3]، قد ترك في نفسه– وفق تلك الدراسات- ندبة وأثرا غائرا امتد معه إلى آخر سني حياته، حتى لا يغدو هناك أية مبالغة في أنه غاص في هذا العالم السوداوي حتى مات.

فعند انطونيوس بطرس تمحورت حياة السياب كلها حول طفولته؛ وهذا الأمر وراء أنه لم يتطلع يوما إلى الأمام، بل إلى الوراء، وأن يظل أسير ماضيه، لعله شعور

---

[1] الهاشمي، أثير محسن، صورة المرأة بين السياب و أدونيس، عالم الكتب الحديث، إربد، ٢٠١٠ م، ص١٩.

[2] انظر: عباس، إحسان، بدر شاكر السياب : دراسة في حياته وشعره، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٦، ١٩٩٢م، ص ٤٥

[3] انظر: موقع مختبر جامعة بغداد، نبذة عن حياة الشاعر (بدر شاكر السياب)
http://museum.uobaghdad.edu.iq/PageViewer.aspx?id=97

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الراحة والفرح والانبساط، أو ما يسمى الشعور(الأوقيانوسي)، الذي أشار له (رومان رولات)، والذي لا نشعر بلذته إلا بالعودة إلى بطن الأم[1].

فكما ألقى موت والدة المفكر والناقد الفرنسي رولان بارت (هنرييت بينجر) بثقله على فهمه لمفردات الحياة، وكانت تجربة فقدها عاملا مهما في تنامي أحزانه، وتغليف أفكاره بفكرة الموت، فطاف الموت في أغلب كتبه، كذلك هي الحال مع السياب، إذ امتد تأثير فقدها إلى أغلب شعره، فكل من يتتبع سيرته يتبين حجم الألم الذي عاناه[2]، فبترجل فارسة الفرح (أمه) عانق بدر موته الخاص متصارعا معه وكارها له، لأنه خطف أمه، وأخذ ينهشه كوحش مخلفا له المعاناة والألم، ومجبرا إياه على إطلاق احتجاجه المخنوق لكنه العنيف في الوقت نفسه: "منطرحا أصيح.. أريد أن أموت يا الله"، أو الصراخ طالبا من خالقه رصاصة الرحمة، بعد أن انهارت عوالمه تباعا[3]، وانتهت به إلى حيث مرضه الذي أودى بحياته.

وإذن، فالسياب اغتاله موت أمه المبكر، فكلما عصفت به أمواج الحياة، عاد في ذاكرته إلى حيث طفولته، وبقي في وجدانه ذلك الطفل الذي وجب أنه لا يشيخ، فهو لم ينعم بطفولة، هي في عقله الباطن حق طبيعي له كحال أي طفل؛ فبقي يدور في فلك عالم الطفل حتى بعد أن كبر في السن.

بقي السياب متصلا بعالم أمه وطفولته التي لم ينعم في ظلها إلا زمنا يسيرا، لأن هذا الاتصال الذهني شكل له متنفسا يواجه فيه ذلك الغياب القسري لمصدر أمنه واطمئنانه وتلك التعاسة التي يعيشها في واقعه المعيش، فالسياب يستجيب لصدى الماضي (أمه وطفولته) لإعادة خلق حالة من التوازن النفسي، في ضوء إحباطاته المتتالية على

---

[1] انظر: بطرس، انطونيوس، بدر شاكر السياب: شاعر الوجع، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان, ٢٠٠٣م، ص ١٧.

[2] انظر: القواسمة، محمد عبد الله، مقال بعنوان : حين يفقد المفكر أو المبدع أمه الناقد رولان بارت والشاعر بدر شاكر السياب، جريدة الدستور، تم نشره في ملحق الدستور الثقافي، عمان، الجمعة ١٤ نيسان ٢٠١٧، ص ٨

[3] انظر: الكاتب، غادة، بدر شاكر السياب.. حديث الغياب، تم نشره في صحيفة الغد، عمان، العدد ١٥٠، ج٢، ملحق " حياتنا "، الثلاثاء ٢٨ كانون الأول / ديسمبر ٢٠٠٤م. ص١٤

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المستوى الشخصي: الحب والعمل والصحة والاعتقال والمرض والفقر، وحتى على مستوى الهم الوطني والقومي في عالمه الحاضر[1]. من هنا، فهو يرفض التجاوز (الزمكاني) لذكرى الماضي، ولا يقف الأمر عند حد الرفض لهذا التجاوز، بل عمل على استحضار هذه الذكرى- شعرا- بكثافة.

النص السابق (نسيم الليل..) يحتمل مفارقة متكررة يلمسها الدارس لنصوصه في الأم عموما، فمثلما أن أمه وطفولته مصدر أنسه والطمأنينة لروحه يشدانه إليهما وإلى عالمها، هما نفسيهما من يؤججان الشوق والحنين في قلبه ويبكيانه، فلحظة الانفصال عنهما هي بداية المعاناة والشقاء التي ابتدأت بتساؤل وصدمة من هذا الغياب المفاجئ للأم:

تثاءب المساء، والغيوم ما تزال
تسح ما تسح من دموعها الثقال .
كأن طفلا بات يهذي قبل أن ينام:
بأن أمه – التي أفاق منذ عام
فلم يجدها، ثم حين لج في السؤال
قالوا له: "بعد غد تعود .. "-
لا بد أن تعود
وإن تهامس الرفاق أنها هناك
في جانب التل تنام نومة اللحود
تسف من ترابها وتشرب المطر [2]

---

[1] وقفت على معاناته وانكساراته عديد من الدراسات. انظر: السياب، بدر شاكر، الديوان، مرجع سابق، مقدمة ناجي علوش. و ميا، فاخر صالح، النظم الإبداعي عند الشاعر بدر شاكر السياب: تقويمه في النقد الأدبي العربي الحديث، دار الينابيع، دمشق، ١٩٩٩م ، ص ٥٨-٦٥، ص ٩٦-٩٩. والشقيرات،أحمد، الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب، دار عمار، عمان ، ١٩٨٧م، ص ٩٤-١٥٧، والجريان،عبدالله، بدر شاكر حياته وشعره، عمان، ٢٠٠٩م، المبحث الخاص بترجمة حياة الشاعر وغيرها الكثير.

[2] السياب، بدر شاكر، الديوان، مرجع سابق، ص٤٧٥، ٤٧٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يتحرك النص السابق "ضمن نسق سردي عند الطفل/ الشاعر الذي يسأل عن أمه التي ذهبت بلا عودة...، وبعد أن يكتمل مشهد البنية السردية يوسع الشاعر فضاء القصيدة مرة أخرى بصورة أفقية من خلال توظيف (كأن) التي أصبحت بالنسبة للشاعر أداة لفتح صفحات مطوية من سفر حياته"[1].

وعدا النسق السردي هناك حديث النفس أو ما يعرف بالمونولوج الداخلي (لا بد أن تعود)، وهذا الحديث مع النفس والتأكيد للشق الآخر من ذاته بعكس ما يقوله المحيطون به في الواقع، إنما يعبر عن صدمة ورفض لما يقال. محاورة النفس هي ترجمة فعلية لذلك، فالسياب يعيش صدمة غياب أمه وصدمة انتهاء المدة الجميلة في طفولته.

تتجلى ظاهرة التضمين في النص السابق كذلك، أي تعلق سطر شعري بآخر واقتضاء أحدهما الآخر، فنجد أن طبيعة تركيب الجمل الاعتراضية التي تتخلل الجملة الاسمية، ما بين اسم أن (بأن أمه) وخبرها (لا بد أن تعود)، والتي هي السطر الثاني والثالث والرابع، طويلة. طول الجملة المعترضة يعمل خلخلة تركيبية، تفضي بالأسطر الشعرية إلى بنى تضمينية، تقتضي حالة التعلق والافتقار بين الأسطر الشعرية، بمعنى أن السطر الشعري الثاني يفتقر للسطر الذي يليه، لكي يتم معناه والسطر الثالث يفتقر بدوره السطر الرابع لكي يتم معناه أيضا، وقد سمي هذا النوع من التضمين (بالتضمين العروضي)[2]. ولعل في هذه البنى التضمينية ما يشي بحالة الافتقار إلى طفولته وأمه، وينم عن التعلق بهما، ولعل هذه الجمل المعترضة التي ساهمت في خلخلة النص ترد انعكاسا للخلخلة التي اعترت الشاعر، وللصدمة التي زعزعت شعوره عند سماعه خبر رحيل أمه.

طفولة السياب قد توارت عن ناظريه فعلا، لكنها ما تزال حاضرة بقوة، هي حالة

---

[1] ثامر، فاضل، أنساق التمفصل في القصيدة الحديثة : قصيدة «أنشودة المطر» للسياب أنموذجا، مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، مسقط - عمان، العدد ٨٥، يناير ٢٠١٦ ربيع الثاني ١٤٣٧ هـ، ص ٧٩.

[2] انظر: ناظم، حسن، البنى الأسلوبية: دراسة في "أنشودة المطر" للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٢م، ص ١٧٢، ١٨٤، ١٨٥

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تكرارية بين الحضور النفسي والغياب الحقيقي، من هنا كثر في المقطع نفسه مفردات النوم والصحيان (ينام، أفاق، تنام)، فهي خيط من الذكرى لا ينقطع عن عقله الباطن، هذا الخيط الذي بقي ينبثق سريعا دونما استئذان أمام كلمحرك اكتسح الشاعر– فيما بعد– يبين كلما صهره الألم، أو ألم عارض به.

ويبدو أن غياب عالم الطفولة حيث دفء الأم وحنانها، خلف في نفس السياب حنينا دائما لأمه، وتمنيات لا تنتهي بعودتها، وتساؤلات استنكارية لا تنقطع عن غياب بلا عودة، لم يكن مهيأ له ألبتة :

أمـاه ليتك لم تغيبي خلف سور من حجار

لا باب فيه لكي أدق ولا نوافذ في الجدار!

كيف انطلقت على طريق لا يعود السائرون

من ظلمة صفراء فيه كأنها غسق البحار؟

كيف انطلقت بلا وداع فالصغار يولـولون،

يتراكضون على الطريق ويفزعون فيرجعون

و يسائلون الليل عنك وهم لعودك في انتظار؟

الباب تقرعه الرياح لعل روحا منك زار

هذا الغريب!! هو ابنك السهران يحرقه الحنين[1]

يوظف الشاعر التمني (ليتك لم تغيبي)، والاستفهام (كيف انطلقت على طريق لا يعود السائرون؟ كيف انطلقت بلا وداع؟)، وكذلك صورة إنسانية مرئية يمكن تخيلها لمجموعة من الصبية الصغار- إخوته هنا- فقدوا أمهم وهم في أمس الحاجة إليها، فهم (صغار) لا يقوون على شيء (الصغار يولولون/ يتراكضون على الطريق ويفزعون فيرجعون/ ويسائلون الليل عنك وهم لعودك في انتظار)، كل ذلك ليرفع مستوى الصدمة التي يعيشها، وليوسع من دائرة الفقد الذي يعانيه هو أكثر من أي شخص آخر (هذا الغريب هو ابنك السهران يحرقه الحنين) لهذه الطفولة.

نقف عند عملية اختيار الألفاظ مرة أخرى، فلماذا اختار الشاعر الفعل (تقرعه) في المقطع السابق، ولم يختر الفعل تحركه أو تفتحه..إلخ، في قوله: (الباب تقرعه الرياح)؟

---

[1] السياب، بدر شاكر، الديوان، مرجع سابق، ص٦١٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ألا يرتبط القرع بالصوت المرتفع وبعملية التنبيه والإيقاظ؟ عدا أن القرع في الصورة يؤدي دلالة الرعب والخوف، وخاصة إذا كان من يقرع الباب هي (الريح)، بدلالتها السلبية: الهلاك والعذاب والموت. فلا أمان في غياب أمه وإنما صورة الخوف والموت. ثم ألا يمثل اختيار عبارات وصور من مثل: (السور الذي لا باب فيه ونوافذ)، واختيار صفة (صفراء) للظلمة، وتشبيه هذه الظلمة بغسق البحار تحديدا، تركيزا على الجانب السوداوي؟ فالسور لا مدخل له ولا مخرج(مناخ القبر). سور أصم وحاجب فاصل، يفصل ما قبله عما بعده فصلا تاما. فالسور هو حاجز يحجز الشاعر عن مصدر أنسه، طفولته التي ذهبت مع ذهاب أمه، فتلك الظلمة المقترنة بطريق الموت تتصف باللون الأصفر الذي يرتبط غالبا بالمرض والصحراء رمز الفناء، كما أن هذه الظلمة تشبه غسق البحار المتصف بالإخافة والرهبة، فإذا ما اجتمع البحر باتساعه وأمواجه وعمقه مع سواد الليل، فإنه بلا شك سيضفي جوا مخيفا ومرعبا مضاعفا، و إذا ما أضفنا إلى ذلك التكثيف للأفعال السلبية التي عبرت عن حال الصغار (يولولون، يفزعون، يسائلون)، نجد أن كل ذلك يعزز من الجانب المأساوي الذي يعانيه الشاعر بسبب انفصاله عن ماضيه.

لقد نجح الشاعر في صبغ النص بصبغة سوداوية تعبر عن حاله بعيدا عن جو جيكور الحالم وطفولته فيها، وبعيدا عن أمه التي غيبها الموت، فما السور المغلق إلا مناخ القبر لا يدخله ولا يخرج منه أحد.

فرغم أن ذلك الماضي، كما يشير ماجد السامرائي، لم ينفتح له إلا عن (الخيبات العاطفية) و(الهزائم الذاتية)، ما جعله يتوزع، موقفا، بين حالتين، حالة الضدية، وحالة غناء ذلك الماضي في ما انطوى عليه من محطات الحياة والحيوية، إلا أنه يعود فيؤكد بأن حالة الضدية تلك لم تأخذ مداها إلا في قصائد معدودة ()، ما يعني أن السياب ظل أسير ماضيه، يحن إليه على الدوام ويرى فيه الصورة الجميلة والذكرى المؤنسة.

يشير معاصره، كريم مروة، كيف تركت وفاة والدته وغيابها وهو في السادسة من عمره أثرا كبيرا في نفسه، فكانت سببا من أسباب حالة الحزن ومسحة التشاؤم

() انظر: السامرائي، ماجد، بدر شاكر السياب شاعر عصر التجديد الشعري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠١٢م، ص ١١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والسوداوية التي ظلت ترافقه على امتداد حياته، وحفلت بها معظم قصائده، ولا سيما التي كتبها في السنوات الأخيرة من حياته، التي كان الموت القاسم المشترك بينها، وكيف تضافرت عوامل أخرى في تعزيز هذه النزعة المأساوية، منها النكسة الاقتصادية التي منيت بها العائلة في المرحلة التي أعقبت وفاة والدة بدر، وكان من نتائجها إهمال الأطفال والتقصير في تلبية مطالبهم، إضافة إلى زواج والد بدر، وانشغاله بهذا الزواج[٢].

والعامل الأخير– نقصد زواج والده– لعله يوازي وفاة أمه أثرا، فبهذا الزواج، كما يشير عيسى بلاطة، دق أبوه مسمارا جديدا في نعش سعادته وأفقده الشعور بالأمن، بعد أن حاد بقلبه إلى حيث أسرته الجديدة، ولم يسع لإرضاء بدر وأخوته، أو أن يتجاوز بهم ندبة فقدهم لأمهم، إذ ينقل مصطفى السياب (عم بدر) عن بدر، أنه لم يذكر أن والده حاول أن يعوضه وإخوته الحب الذي فقدوه بموت أمهم[٢]. لم يغفر بدر لأبيه صنيعه هذا لأنه لم يعد يرى أباه (شاكر) إلا نادرا[٣].

يرفض عقل السياب الباطن غياب هذه الطفولة ويرفض هذا الموت؛ لذا يلح في أمنياته على لقاء أمه: (أماه ليتك ترجعين شبحا)، فحتى لو وردت إليه من عالم (هاديس)[٤] طيفا بلا جسد فإنه لن يخافه، فهو يتمنى رؤية قسمات وجهها التي تبعث في نفسه الراحة والمحفورة في روحه قبل عقله. حنينه إليها لا تستطيع السنون الطوال أن تمحوه، يعزز ذلك صرخاته وتساؤلاته الدائمة، التي هي في الأصل تساؤلات عن ماضيه السعيد وطفولته الهانئة التي غابت مع غياب أمه:

---

[٢] انظر: مروة، كريم، بدر شاكر السياب ١٩٦٤-١٩٢٦، صحيفة الأهرام، مصر، النسخة الالكترونية، السبت ١٩ من ربيع الأول ١٤٣٦ هـ، ١٠ يناير ٢٠١٥ السنة ١٣٩، العدد ٤٦٧٨٦: الرابط: http://www.ahram.org.eg/NewsQ/٣٥٣٣٧٨.aspx.

[٢] انظر: بلاطة، عيسى، بدر شاكر السياب: حياته وشعره، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٦، ٢٠٠٧م، ص٢٧ . في مقابلة مع عم الشاعر مصطفى السياب في بيروت ١٤ حزيران ١٩٦٦م، كما ورد في الكتاب الآنف الذكر.

[٣] توفيق، حسن، شعر بدر شاكر السياب، دار أسامة للنشر، عمان ، ١٩٩٧م، ص ٤٩.

[٤] العالم السفلي الذي يعيش فيه الأموات

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أماه ليتك ترجعين

شبحا. و كيف أخاف منه وما امحت رغم السنين

قسمات وجهك من خيالي؟[1]

بغياب طفولته وأمه غاب عن جيكور ألقها، ولم تعد تلك القرية التي تمنح الدفء والهناء:

آه جيكور، جيكور..

ما للضحى كالأصيل

يسحب النور مثل الجناح الكليل؟

ما لأكواخك المقفرات الكئيبه

يحبس الظل فيها نحيبه؟[2]

يعبر التساؤل في النص عن قلق وخوف يدفعان بالطفل- السياب نفسه- رمز البراءة والطهر إلى أن يحبس حتى صوت بكائه، فالجو العام للنص تتجلى فيه معاني الخواء والخوف والوحدة، فليس الإقفار لكوخ واحد، بل لكل الأكواخ في (جيكور) ما يوسع من مساحة القلق، يدلل على ذلك المعجم الشعري الذي يفيض سوداوية وقلقا: مقفرات، كئيبة، يحبس، نحيبه. هذا الجو الموحش لقريته النقيض لجو الطفولة المؤنس، ما يشي بأنه لم يعد هناك أي مظهر من مظاهر الطفولة السعيدة التي كانت ترفل فيها جيكور بكل مظاهر التوهج والبهجة، وذلك بسبب الفقد والموت، وعلى ذلك جاء المعجم اللفظي الشعري لديه مسكونا بألفاظ تؤدي هذه الدلالات.

أم السياب هي كهف الطمأنينة الذي يأوي إليه وينشده على الدوام، لأنها صلته بزمن الفرح الطفولي، وحين غابت، غابت عنه طفولته وهناءتها، فهرع إلى كل ما يقربه منها، لذا فقد كان السياب منشغلا دوما في البحث عن بصيص النور الذي يعيده إلى أحضانها، ولكنه كان على الدوام يتعثر .

---

[1] السياب، بدر شاكر، الديوان، مرجع سابق، ص ٦١٦، ٦١٧.

[2] السياب، بدر شاكر، الديوان، مرجع سابق، ص ٢٠٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في قصيدة (السوق القديم) يتوجه السياب إلى (المرأة) يؤكد حبه لها ويرى فيها حلما، لكن هذا الحلم سرعان ما يتلاشى أمام حقيقة أنها لا تملك ما يؤهلها أن تكون تعويضا صادقا لتلك الصورة النقية التي قرت في وجدانه عن طفولته وأمه، هو يحب هذه المرأة لكنه يرغب في أن تكون هي غيرها، فصوت الأم وذكراها في روحه أعمق من أن يعوضه أي أحد:

أنا أيها النائي الغريب،

لك أنت وحدك؛ غير أني لن أكون

لك أنت– أسمعها؛ وأسمعهم ورائي يلعنون

هذا الغرام. أكاد اسمع أيها الحلم الحبيب

لعنات أمي وهي تبكي[1]

هذه المرأة لا تعدو أن تكون حلما (أيها الحلم الحبيب) أشبه ما يكون بالسراب، في ضوء إحباطاته المتكررة واتصاله الحقيقي مع ذلك النور القادم من جيكور.

فشل السياب بعد موت أمه في العثور على المرأة التي تعيد إليه دفء طفولته، حتى مع زوجته (إقبال)، على عكس ما نجد مثلا عند نزار الذي وجد في (بلقيس) حنانا يقربه إلى هذا الدفء، فحتى بعد أن تزوج السياب ونجح في تكوين أسرة وإنجاب أولاد بقيت علاقته بزوجته يشوبها الكدر الدائم على ما يبدو، بل إنه يحملها كل ما تعرض له من مصائب، وهو يكرر ذلك في أكثر من قصيدة، يقول في قصيدة (القن والمجرة):

ولولا زوجتي ومزاجها الفوار لم تنهد أعصابي

ولم ترتد مثل الخيط رجلي دونما قوه،

ولم يرتج ظهري فهو يسحبني إلى هوه،

ولا فارقت أحبابي[2]

تتكرر في المقطع السابق (لم) و(لا) النافيتان، يتبعهما في كل مرة فعل سوداوي (تنهد، ترتد، يرتج، فارقت)، فالجامع بين هذه الأفعال الاضطراب والسوداوية، ولا

---

[1] السياب، بدر شاكر،الديوان، مرجع سابق، ص٢٧ .

[2]السياب، بدر شاكر، الديوان، مرجع سابق، ص٦٨٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شك أن التكرار، هنا، قد حمل معاني التأكيد على الدور السلبي، الذي لعبته زوجته في حياته، على الأقل بحسب ما يصرح به شعرا، فهي سبب في انهداد أعصابه وشل رجله، ومرض ظهره ومفارقة أهله.

الطفولة القاسية التي تعرض لها السياب ولدت في نفسه نقمة على الدهر بقيت ملازمة له في مراحل حياته جميعا[1]، فكما تشير نجاة الكناني، كان للظروف التي أحاطته إلى جانب وفاة والدته أثر بالغ في صياغة الألم لديه، إذ ترى أن ألوانا من التجارب المؤلمة اجتاحته وغيرت مجرى حياته كلها، وهو ما أدى إلى تعميق إحساسه بالألم لكل ما يدور من حوله[2].

لعل ما يجمع هذه النوازل على رأس الطفل هو غياب الأمن النفسي والعطف الأمومي، الذي حظي باليسير منه في ظلال الأم والجدات والجد، ليعيش شقاء ووحدة فيما بعد، كيف لا؟ وقد عاش عزلة ووحدة يلمسها كل من يقف على شعره وعلى رسائله لصديقه الأقرب (خالد الشواف)، إلى الحد الذي يخبت معها صوت الأهل، فهو – بدءا بمدة دراسته الثانوية في البصرة– يكاد يرسم طريقه وحده من غير سند من أهل ودونما توجيه، ولعل هذا ما قاد إلى تخبطه- كما سنتبين لاحقا- في مسار حياته وانعكس على علاقته بالمرأة/ الحبيبة.

علاقة السياب بالمرأة بعد وفاة أمه لم تكن علاقة سوية أبدا، ففيما يبدو أن غياب الصورة (الزمكانية) الجميلة التي اتصلت بأمه كسر جناحه، وهز ثقته بنفسه من ناحية، وهز ثقته بالمرأة من ناحية ثانية، فالأم عنده تختلف عن البقية لا تستطيع امرأة أن تحل مكانها، أو أن تمنحه السعادة التي عاشها في كنفها.

الماضي المثال– الوجه الأوسع لعالم الطفولة المؤنس- والذي مثلته أمه، لعله ينحصر بالمدة التي عاشها في كنف والدته، والفترة القليلة التي تلتها قبل أن تموت جدتاه (جدته لأبيه، وجدته لأمه)، ففي تلك المدة لم يكن قد عانى بعد الاعتقال والنفي وفقدان العمل، والفقر، والمرض، والإهمال والغربة، ولم يكن وجه الحياة في بلده العراق قد تعرض

---

[1] انظر: عوض، ريتا، بدر شاكر السياب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، ط١، ١٩٨٣، ص ١١ .

[2] انظر: الكناني، نجاة علوان، بواعث الألم في شعر السياب، مرجع سابق، ص ٨٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لتشوه كبير، من هنا، يستميت السياب للإبقاء على هذا الماضي الحلم، من خلال الارتداد النفسي إلى مكان الطفولة (جيكور):

جيكور مدي غشاء الظل و الزهر،

سدي به باب أفكاري لأنساها[1]

فغياب صورة الماضي على المستوى الزماني والمكاني يعني الواقع السوداوي، حيث تكمن مأساة بدر فيه في غربته ..غربته الأبدية عن الأهل– أمه وجدتيه على وجه التحديد– وعن المكان (جيكور)، وعيش الصدام بين القيم والواقع، بين الماضي والحاضر، لذا هو يرفض الواقع لأنه مؤلم، يحمل معاني الموت والخيانة والغدر والبؤس[2].

وهذا الغياب للصورة الإنسانية و(الزمكانية) المؤنسة، استدعى مثل هذه المناجاة الداخلية، فالسياب يرتد إلى طفولته بالرجوع إلى مسرح تلك الطفولة (جيكور)، وهذا الحوار النفسي القائم على الطلب، والتمني أن تمتد هناءات طفولته (غشاء الظل والزهر) حتى زمنه الحاضر، إنما يشي بالاضطراب الداخلي الذي يعانيه الشاعر. فصورة الحاضر هي نقيض صورة الماضي، طفولته على وجه الخصوص.

يدرك السياب أن صباه الجميل وطفولته الهانئة التي تختزلهما أمه لن تعود، فيصبح الماضي عاملا يدفع إلى تعزيز موته النفسي:

وهيهات! ما للصبى من رجوع.

إن ماضي قبري وإني قبر ماضي:

موت يمد الحياة الحزينه؟

أم حياة تمد الردى بالدموع؟[3]

الحاضر البائس وفقدان الماضي يغذيان الألم والمعاناة، الماضي يقتله والحاضر يقتل ماضيه، هذه الحقيقة المرة يؤكدها السياب بمؤكدات لفظية، هي: (إن،إني)، التي تفيد التوكيد، فيؤكد الأمر ثم يفسره، فتفسير الجملة التوكيدية (إن ماضي قبري و إني قبر ماضي) هو في قوله: (موت يمد الحياة الحزينة، أم حياة تمد الردى بالدموع). الماضي

---

[1] السياب، بدر شاكر، الديوان، مرجع سابق ، ص٦٨٧.

[2] المرجع السابق، مقدمة ناجي علوش، ص خ.

[3] المرجع السابق، ص٢٠٨.، ٢٠٩ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الذي يقتله باستحالة عودته (هيهات ما للصبى من رجوع)، وحاضره يقتل ماضيه بما فيه منوقائع مؤلمة تختفي معها مظاهر سعادة الماضي، ولعل هذا ما دعا أحمد شقيرات لأن يصفه بأنه "شخصية نواحة، تنوح على أطلال الذكريات الخربة في جيكور، حيث ... مراتع الطفولة العذبة"[1].

يمكن القول: إن أمه تختزل الصورة المؤنسة التي شكلت ملامح طفولة السياب والتي غابت بغيابها لتترك خلفها واقعا نقيضا:

ومن يرجع المخلب الآدمي يدا يمسح الطفل فيها جبينه[2]

يعبر البيت السابق، فيما يبدو، واقع حال الشاعر النقيض لهذه الصورة المؤنسة، فواقعه استحال غابة ينهش القوي فيها الضعيف (المخلب الآدمي)، لا يملك السياب إزاءه إلا التساؤل عما يمكن أن يعيد هذا الزمن إلى صفاء الماضي. يبدو أن الطفل المشار إليه في البيت السابق هو السياب نفسه، وأن اليد التي يتساءل السياب عنها هي يد أمه الحانية ولحظات السعادة المفقودة التي غابت مع غياب طفولته.

كل ما سبق من إشارات سلبية تتصل بواقعه هي لتأكيد أن الواقع الذي يعيشه هو نقيض لصورة الطفولة الماضية، من هنا فإن غياب الصورة المثالية الماضية، صورة الطفولة التي تمثلها أمه خلق أثرا عميقا في نفسه جعله دائم العودة إليها من ناحية، وانعكس على سلوكه ومسار حياته من ناحية أخرى.

أ- الأم: دليلا وملجأ وملاذا:

يجد السياب في تلك الصورة المؤنسة الماثلة في ذهنه عن أمه الملاذ والهادي والدليل في رحلة معاناته التي ابتدأت مبكرا، وأنهته مبكرا:

فما أمشي، ولم أهجرك، إني أعشق الموتا

لأنك منه بعض؛ أنت ماضي الذي يمض

إذا ما اربدت الآفاق في يومي فيهديني![3]

---

[1] الشقيرات، أحمد، الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب، مرجع سابق، ص ١٦٦

[2] المرجع السابق، ص٤١٥.

[3] السياب، بدر شاكر، الديوان، مرجع سابق ، ص٦٧٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عندما يضيع ثباته ويغيب اطمئنانه وسط سطوة واقعه الثقيل المحمل بالويلات والمرض الذي يتركه كسيحا لا يقوى على الحراك (فما أمشي)، يصبح الماضي المتصل بأمه أنيسه الدائم الذي يلجأ إليه ولا ينساه (لم أهجرك)، يستعيد من خلاله القدرة على المقاومة والمواصلة في طريق حياته الشائك. فأمه صورة لماضيه الذي يفيض أنسا، يغدو معه هذا الماضي إشعاعا من النور يهزم بها قلقه وضياعه. المفارقة أن العشق عادة ما يكون لأشياء مؤنسة لكن الشاعر في النص يتعلق بـ (عالم الموتى)، وتبرير هذه المفارقة يرد على لسان الشاعر نفسه، فهو يحب هذا العالم لأن أمه جزء منه (لأنك منه بعض).

استطاع الشاعر تحويل صورة الموت في المقطع إلى صورة مؤنسة لا تنفر منها النفس، وذلك بتوظيف أفعال إيجابية الدلالة: العشق والهداية. فهذا الماضي، وإن غاب مع غياب أمه في عالم الموتى، لكنه قادر على منحه بصيص النور في عالمه الحالك المعيش، فهو صورة نقيضة لهذا الواقع يؤمن له الحضور والتوازن النفسي، من هنا، جاء تجسيده له إنسانا يهديه في رحلته الحياتية.

وحينما وقع السياب مرعوبا خائفا تحت رحمة أطباء الجراحة والتخدير في رحلة مرضه الأليم، لم يتوجه إلا إلى طيف أمه باثا معاناته، فهي الوحيدة التي يناجيها ويلجأ إليها:

أما رن الصدى في قبرك المنهار، من دهليز مستشفى،

صداي أصيح من غيبوبة التخدير، أنتفض

على ومض المشارط حين سفت من دمي سفا

ومن لحمي؟ أما رن الصدى في قبرك المنهار؟

و كم ناديت في أيام سهدي أو لياليه:

أيا أمي، تعالي فالمسي ساقي واشفيني[٢]

يبدو أن السياب كان قادرا على مواصلة تقدمه في هذه الحياة بحس أمه فقط، فهي ملاذه الوحيد القادر على أن يجاوز به أزماته المختلفة، وخاصة أزمة مرضه الذي أقعده عن الحركة (أيا أمي، تعالي فالمسي ساقي واشفيني).

---

[٢] المرجع السابق، ص ٦٧٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يؤدي أسلوب النداء، في النص السابق، دورا بالغا في بيان حجم الدور الذي مارسته أم السياب- أو ذكراها بشكل أدق- كملجأ وملاذ لنفسه المكلومة، وما تمثله له من معاني الحماية والإرشاد، لذا فهو يحاورها وحين تتأخر يستصرخها مناديا متسائلا عن غيابها، لعل طيفها يسرع في مناجاته ويخفف من عذاباته، ولا شك أن استصراخ الطيف والذكرى هو تمثيل صادق لشدة المعاناة وتعبير صادق عن حالة مطبقة من اليأس جعلته يقيم حوارا مع هذه الأم الغائبة عن عالم الدنيا (أما رن الصدى في قبرك المنهار).

لنقف مليا عند المشهد السابق، فالسياب لا يحيلك إلى نص مأساوي فقط، وإنما ينقلك إلى لوحة مرئية حية، يجعلك ترى وميض المشارط، ووقع خطوات الأطباء والممرضين وهم يتعاملون مع جسمه المريض المنهك المخدر، يجعلك تعيش الألم والمعاناة بالصورة الحسية، إذ ينقلك من عالم النص إلى حيث دهاليز المستشفى وغرفة العمليات فيه، وكأنه بذلك يحاول أن يستدر عطف أمه على ما وصلت إليه حاله جراء المرض.

سؤال العتاب الذي ابتدأ به المشهد الأول، ويتكرر في ثناياه (أما رن الصدى في قبرك المنهار) يشير إلى حالة يأس كبيرة، فالسياب مجرد صدى، لا يملك صوتا مسموعا.

هذا اليأس يتعزز من خلال اختيار مفردة لها اتصال بالفناء والتلاشي (سفت)، ولعلها هنا إشارة ضمنية إلى حالة التلاشي التي يحس بها السياب، فهو يرى أنه في طريقه إلى نهايته؛ ولعل هذا ما يفسر تكثيف السواد في النص وتوسيع رقعته. وأيضا من خلال توظيف (كم) الخبرية: (وكم ناديت في أيام سهدي أو لياليه)، التي تشير إلى كثرة مناجاته لها، ما يعزز من أهمية طيف أمه ومقدار حاجته لها في التخفيف من عذاباته، فحجم المعاناة يتوافق طرديا مع حجم المناجاة للأم.

يختلق السياب وسائل للتخلص من معاناته منها: المناجاة الدائمة لأمه ودمج معاناته بمعاناة أمه التي طوتها الأرض، فهي وسيلة الشاعر الوحيدة لتفريغ ما بداخله من ألم وضيق.

يبدو أن السياب قد استعاض عن الرعاية الحسية التي كانت تمارسها أمه عندما كانت حية برعاية نفسية خلقها عن طريق التخييل الشعري، فنجده يخاطبها كما لو كانت حية ، باثا ما يعانيه و أطفاله من حرمان وجوع:

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما حملت إليك الريح عبر سكينة الليل

بكاء حفيدتيك من الطوى وحفيدك الجوعان؟

لقد جعنا و في صمت حملنا الجوع والحرمان،

أفي الوطن الذي آواك جوع؟ أيما أحزان

تؤرق أعين الأموات؟

لا ظلم ولا جور

يهتك سرنا الأطفال ينتحبون من ويل[1]

لعله عندما يوظف مفردتي (حفيدتيك) و(حفيدك) يعمل على استدرارعاطفة أمه لتستجيب لما يعانيه بسرعة، فمن يعانون هم أحفادها، عدا أنهم أطفال صغار، ما يزيد من عمق المأساة.

معاناة السياب تمتد في النص متجاوزة المعاناة الشخصية إلى المعاناة الإنسانية، ما يعمق من درجتها، فمن معاناته الشخصية ومعاناة أطفاله ينفذ للحديث عن معاناة جمعية، هي تفشي الجوع والحزن والظلم والجور والحرمان في الشعب العراقي، ما يعزز من دور أمه ملاذا يلوذ به من قهر ما يمارسه الواقع عليه وعلى شعبه.

اللافت للنظر استخدام السياب لمفردة الريح: (أما حملت إليك الريح..بكاء حفيدتيك). ومن المعروف أن القرآن الكريم يعبر بلفظة الـ (ريح) عندما يريد التعبير عن الهلاك والعذاب والدمار[2]، قال تعالى: (وفي عاد إذ أرسلنا عليهم الريح العقيم)[3]، ويعبر بلفظة الـ (رياح) عندما يريد الحديث عن المبشرات والرحمة، كما في قوله تعالى: (وهو الذي أرسل الرياح بشرا بين يدي رحمته وأنزلنا من السماء ماء طهورا)[4]، فالريح في المقطع السابق أضحت رمزا سلبيا، وهي هنا رمز للجوع والحرمان الذي يعيشه هو على الصعيد الشخصي: حملت إليك الريح ... بكاء

---

[1] السياب، بدر شاكر، الديوان، مرجع سابق ، ص ٦٧٤.

[2] متولي،عبدالله، الرياح والريح... بين الإعجاز الإلهي والعجز العقلي، صحيفة الراي الكويتية، الكويت، صفحة الرأي الإسلامي، العدد (AO-11959)، الخميس، ٢٩، مارس، ٢٠١٢م، ص ٣٤.

[3] سورة الذاريات : الآية (٤١)

[4] سورة الفرقان : الآية (٤٨)

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حفيدتيك من الطوى و حفيدك الجوعان/ لقد جعنا وفي صمت حملنا الجوع والحرمان، والذي يعيشه شعبه على الصعيد الجماعي: أفي الوطن الذي آواك جوع؟.

يبدوأن صورة الأم هنا ربما تحولت من صورة حقيقية إلى رمز أوسع من صورة امرأة عادية ربما التسبت بصورة العراق الوطن، أو المرأة المجردة التي تمنح ظلالا للرمز.

السؤال هنا يفيد التقرير، فهو يؤكد وجود الجوع في وطنه وانتشاره، لكنه يحتمل في الوقت نفسه معنى الاستنكار، فهو يستنكر هذا الجوع على الرغم ما يزخر به العراق من غلال وخيرات، فالعراق ليس به نقص موارد لكن الطامعين والجشعين هم من نهبوا خيراته وجوعوا أهله، هنا نقد للوضع القائم في وطنه، فكيف لهذا البلد المليء بالخيرات أن يكون فيه جوع؟.

إن توظيف عالم الطفل في المقطع السابق يمنح المعاناة عمقا، إذ من أشد الأشياء على النفس الإنسانية رؤية الأطفال الذين يمثلون عالم البراءة وهم يعانون، فالأطفال لا يملكون مهارات النفاق والمجاملة، لذا عندما يعبرون عن معاناة ما يكون تعبيرهم عفويا صادقا، والشاعر يستثمر سمة (إفشاء الأسرار) المتجذرة في شخصية الأطفال ويحور هذه الميزة شعريا لخدمة فكرته، فالأطفال هنا لا يهتكون الأسرار حسب، وإنما ما غم وعمي من فساد وجوع و ذل في الوطن، ولعل اختياره لمفرده (هتك) هو اختيار واع؛ إذ إن (الهتك) هو افتضاح الشيء، فالهتيكة: الفضيحة، وتهتك: افتضح[1]، فهتك السر يعني فضحه، أي كشف المساوئ للناس، وهذا هو المقصود هنا.

أطفاله وممن شابههم من أطفال العراق يهتكون سر حياة الشقاء التي يعيشونها إذ يتصدع على مرأى منهم كل شيء، ولا يبقى لهم سوى اليباب[2].

في المقطع السابق تركيز واضح على مفردة (الجوع)، التي تكررت أربع مرات من الجذر عينه (الجوعان، جعنا، الجوع، جوع)، ومرة خامسة من جذر مختلف

---

[1] مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، الجزء الثاني، مرجع سابق، مادة (هتك)، ص ١٠١٠، ١٠١١

[2] انظر: قنطار، سيف، غياب الأم و حضورها في تجربة بدر شاكر السياب الإبداعية، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، صيغة pdf، د.ت، د. رقم عدد، ص٥٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(الطوى)، وهي ترد في النص اسما (صفة) وفعلا ومصدرا معرفا وغير معرف، ولعل هذا التنوع والتكثيف لمفردات الجوع هو انعكاس للتنوع في أشكال الجوع الذي يعانيه السياب في وطنه، وهو قبل ذلك تأكيد على العوز والحرمان الذي يعانيه الشعب.

في الأسطر الخمسة الأولى تركيزعلى الجوع، وفي الأسطر الثلاث الأخيرة انتقال وتحول إلى إثبات حقيقة أن العدالة ليست موجودة إلا في عالم الأموات (أيما أحزان/ تؤرق أعين الأموات/ لا ظلم ولا جور)، وفي ذلك إيحاء مبطن أن الخير والسعادة ذهبت مع زمن أمه، عالم الأموات تختزله أمه وزمنها.

وإذن، فإن حجم المعاناة الكبير يبرزه التكرار والتركيز على مفردات بعينها وعلى نماذج إنسانية بريئة طاهرة، كما في حديثه عن أطفاله وأطفال العراق الجوعى، فعالمه المعيش عالم مظلم، ولاسبيل للخروج منه إلا بالاتصال بالأم ومناجاتها، فهذا المناجاة وحدها كفيلة بأن ترجع إلى مخيلته الصورة السمعية والبصرية المؤنسة لذكراه معها عندما لم يكن يعاني ما يعانيه في واقعه المعيش، مما يحقق له قسطا من الراحة والتوازن النفسي، هوسبيله للخروج من الشعور بالاغتراب الذي يعانيه.

روح أم السياب لا تفارقه، ولا تفتأ تهتم به وتخفف عنه، فعندما عانى السياب الغربة والوحدة والمرض، استشعر وعاش الإحساس بأنها ما زالت تحبه وترعاه وتقلق عليه وتعيش معه معاناة كساحه، حتى بعد أن ماتت وحالت بينهما صحارى وأزمان:

آه لعل روحا في الرياح

هامت تمر على المرافئ أو محطات القطار

لتسائل الغرباء عني، عن غريب أمس راح

يمشي على قدمين، وهو اليوم يزحف في انكسار

هي روح أمي هزها الحب العميق،

حب الأمومة فهي تبكي:

"آه يا ولدي البعيد عن الديار!

ويلاه! كيف تعود وحدك لا دليل ولا رفيق؟"[٢]

---

[٢] السياب، بدر شاكر، الديوان، مرجع سابق، ص٦١٥، ٦١٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ضمير الشأن (هي) في قوله: (هي روح أمي هزها الحب العميق) تأكيد على أن أمه هي مصدر طمأنينته وأنسه وكهفه الآمن الذي يلجأ إليه، بدليل أنه قرنها في النص السابق بمفردة (الرياح)المؤنسة، فيؤكد أن الروح التي هامت تسآئل عنه هي روح أمه القلقة المترقبة، فالسياب يستشعر على الدوام رعاية أمه له وخوفها عليها. والروح هنا اختار لها التأنيث الذي يجعلها أكثر حضورا لمفهوم الحنان والخصب والحياة، فهي ما يمنحه ذلك الإحساس بالأمن، ولذا عندما يغيب عنه مثل هذا الإحساس، فإنه يشعر بالوحدة والخوف ويبادر إلى السؤال عنها:

الباب ما قرعته غير الريح في الليل العميق،

الباب ما قرعته كفك.

أين كفك والطريق

ناء؟ بحار بيننا، مدن، صحارى من ظلام

الريح تحمل لي صدى القبلات منها كالحريق

من نخلة يعدو إلى أخرى ويزهو في الغمام

الباب ما قرعته غير الريح ... [1]

الريح بدلالتها السلبية هي فقط من تقرع الباب، حاملة معها صوت الوحشة والغربة والعتمة النفسية، وهذا ما يفسر قوله (في الليل العميق)، فصوت هذه الريح بدلالتها السلبية لا يأتيه الا في الليل العميق، فعدا أنه ليل مظلم موحش فهو عميق، هذه الصفة تضفي على الليل زيادة في الظلمة و تمد من أمده، فهو ليل لا يبدو أن بوادر فجر تليه، ما يشي بعمق الألم والعتمة التي تختلج نفسه وروحه، والسبب حاجز الموت الذي يوسع المسافة بينهما حتى كأن ما يحيل بينهما (بحار ومدن وصحارى يعمها الظلام الدامس) إمعانا في زيادة مساحة البعد، فالظلام يحد من القدرة على السير والوصول.

لا أثر لصوت أمه لذا نراه يتساءل عن هذا الغياب (الباب ما قرعته كفك، أين كفك؟). التساؤل هنا هو تساؤل عن هذا الصوت الذي يشعره بالأمن والطمأنينة، تساؤل عن الدليل الذي يؤمن له الخروج من هذه الدوامة، فصوت أمه وحضورها في حياته هو الغائب، السياب في ظل هذا الاغتراب يتساءل عن أمه وعن الطريق، وهذا الربط بين

---

[1] المرجع السابق، ص ٦١٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أمه والطريق إنما يعبرعن الطريق الذي ينشده ليعبر به إلى بر الأمان وينقذه من هذه المتاهة النفسية (أين كفك والطريق؟)، فالسياب يبحث عن أمه وعن الطريق، فكلاهما المخرج من مأزقه النفسي، ولعل أحدهما سيوصل للآخر، فحضور أمه هو ما سيؤمن له طريق النجاة، وربما الطريق هو ما سيوصله إلى حيث السعادة والراحة التي تختزلهما أمه.

يعيش السياب اغترابا حقيقيا، وما يعزز حقيقة هذه الاغتراب ما اصطلح على تسميته في النقد السيميائي بـ (العلامات)، فشبة الجملة (من ظلام) في قوله: (بحار بيننا مدن صحارى من ظلام) علامة تشي بأن هذه البحار والمدن والصحارى ليست واقعية، إنما هي تعبيرعن أن هناك مساحات من الظلمة النفسية والإحباط والخوف والاغتراب تفصله عن هذه الذكرى المؤنسة التي ارتبطت بالأم وزمنها، وكلمة (صدى) في قوله (الريح تحمل لي صدى القبلات منها كالحريق) هي علامة موحية أيضا تشي بأن ما يصله بذكرى أمه لا يعدو أن يكون خيطا من الذكرى ليس إلا فهو (صدى)، وهذا الخيط كما أنه يساهم في توازنه النفسي من جهة إلا أنه يزيد من اغترابه في ظل واقعه المتردي، على المستوى الذاتي والجماعي، فوطنه العراق تعيث به أيدي العابثين والمتسلطين الذين نهبوا خيراته، لذا فإن هذا الصدى يغدو كالحريق الذي يقضي على ما تبقى منه، لأن تذكر السعادة التي افتقدها يزيد من ألمه.

في العبارة الأخيرة (من نخلة يعدو إلى أخرى ويزهو في الغمام) استرجاع لذكراه في ذلك الزمن، فمن يعدو من نخلة إلى أخرى، ويزهو في الغمام السياب نفسه. وهذا الاسترجاع يرد في عز أزمته النفسية بسبب اعتلال رجليه (لتسائل الغرباء عني عن غريب أمس راح/ يمشي على قدمين و هو اليوم يزحف في انكسار)، فهو أشد ما يكون حاجة لهذا الاتصال بالماضي المؤنس ليتمكن من المقاومة. اتصاله بالماضي هو اتصال بذكرى أمه في الواقع، وهذا الاتصال هو الذي يحقق له أمنه النفسي.

أم السياب هي الملاذ الذي يلجأ إليه السياب يستعيد به طاقته الروحية وقدرته على المواصلة، ويقاوم فيه تهديده القسري بالغياب، وعندما لا يبقى لهذا الخيط الواصل مع أمه قدرة على بث روح المقاومة في نفسه لمتابعة حياته حين تتكالب الويلات وترفع

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من درجة فعلها الضاغط عليه، يناديه صوت أمه من القبر ليركن إليها، فيصبح الموت نفسه الملاذ، فالموت هو الراحة من عذاباته النفسية والخلاص منها، فعندما عانى السياب" اغترابا وعجزا في نهاية الأمر من إزالته ...أصبح يصرخ مرة ويستكين مرة، ففي لحظة يأس ينادي قبر أمه ويناديه الموتىفي قصيدة "نداء الموت"" [1]:

تمتد نحوي كفها، كف أمي بين أهليها:

"لا مال في الموت، ولا فيه داء"[2]

لعل في عنوان القصيدة وعتبتها الأولى "نداء الموت" تلخيص لما آلت إليه حاله بعيدا عن ذلك النور– نقصد ذكرى أمه وجيكور–، فرغم أن هذا النور يمثل له متنفسا نفسيا يلجأ إليه كلما اعترضته مشكلات الحياة إلا أنه وفي ضوء توالي الإحباطات والصعوبات التي يواجهها، يكون إلى اليأس المطبق أقرب منه إلى مجرد الإحباط، فيرى راحته في الموت، فرغم أنه يشير في المقطع السابق إلى أن الموتى هم من يوجهون له النداء صائحين، إلا أنه في الواقع هو من يتمنى الموت، ويلصق هذه الأمنية بعالم الموتى غير الناطق.

وحين يتحدث السياب عن مأساة أطفال العراق ومعاناتهم، يكون الحديث ضمنيا عن الطفل في داخله، الذي لا يجد حمى إلا حمى أمه:

تلوذ بكل سفح نام فيها دون أثداء

و لا قمط ، صغار من حصاد الجوع والداء

لقد رضعوا من الثدي الذي لم تبله الأجيال

وناموا في حمى الأم التي لا يستوي الأطفال

ولا الأشياء إلا في حماها في حمى ترب وظلماء[3]

فرغم أن الحمى المشار إليه هو حمى الأم الكبرى (العراق)، الذي يتساوى في ثراه الأطفال والأشياء، لكنه يقبل إسقاطه على حالة السياب، فمثلما أن هؤلاء الأطفال لم

---

[1] الشقيرات، أحمد، الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب، مرجع سابق، ص ١٥١، ١٥٧

[2] السياب، بدر شاكر، الديوان، مرجع سابق، ص٢٨٨.

[3] المرجع السابق، ص٢١٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يجدوا الراحة من الجوع والمعاناة إلا في ثرى الأم الكبرى (المقابر)، كذلك هو السياب الذي لا يجد راحة له ولا ملاذ من آلامه وضيقه إلا في حمى الأم حتى لو كان هذا الحمى يعني القبر. فالملاذ الذي تمثله أمه قد لا يعني أن نتيجته ستكون مقبولة و مؤنسة وفق ما تآلف عليه الناس، فقد يجد السياب الملاذ بأن يلج عالم الأموات مع أمه، لكن الملاذ هو ما يحقق له الخلاص مما هو فيه من ضيق.

الخلاصة، أن السياب يعيش في واقعه إحباطا و قلقا كبيرين، وهو يدرك تمام الإدراك أن مجرد الأم لا يمكن أن تغير الواقع، لكنه يصر على التعلق بها ليؤمن لنفسه الحد الأدنى من القدرة على المقاومة، فالسياب في أمس الحاجة إلى من يخفف عنه عذاباته واغترابه، لذا نجده يختلق وسائل عدة "للتخلص من الاغتراب منها: الجد والاجتهاد والحب الواهم و الانخراط في الشيوعية و تركها إلى القومية فالبعثية، والعودة إلى الذات حين هده المرض"[1]، ولكنه لم ينجح، ولم يجد سلوته سوى في طيف أمه.

ب- الأم: جيكور

جيكور من جهة صنو أمه لكونها موطن أمه وحاضنة قبرها ومستودع ذكراها، إذ عندما تحل روح الإنسان في المكان لا يعود المكان مجرد مكان جغرافي، بل يصبح روحا وزمانا ممتدا يحتمل أبعادا نفسية ودلالية وقيمية، وهي من جهة أخرى صنو أمه بوصفها، كما يشير محمد حور، رمزا للأم الكبرى (الأرض/ الوطن)، حتى قد باتت هي وأمه قطبي الرحى في شعره، لذا نجده يكثر من قصائده الجيكورية[2].

من هنا، فجيكور الماضي، باب ميلاده الموصول بأمه والحاضنة لذكراها، كما هي أمه بالنسبة له، رمز للوداعة والهناءة، التي تعج بالفرح والدهشة والأمن:

---

[1] الشقيرات، أحمد، الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب، السياب، مرجع سابق ، ص ١٦٧.

[2] حور، محمد، الأم في الشعر المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط، ٢٠١١م، ص ٤٧٠، وفي الكتاب يقف على العديد من قصائده في جيكور من ص ٩٦٢-٩٩٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جيكور، جيكور، يا حفلا من النور

يا جدولا من فراشات نطاردها

في الليل، في عالم الأحلام والقمر

ينشرن أجنحة أندى من المطر

في أول الصيف

يا باب الأساطير

يا باب ميلادنا الموصول بالرحم[1]

تكرار النداء (يا حقلا من النور)، و(يا جدولا من فراشات)، و(يا باب الأساطير)، و(يا باب ميلادنا الموصول بالرحم) تشي بشوق كبير لها، فهي موطن النور والهناءة، مسقط رأسه ونقطة اتصاله بأمه، فلا غرابة أن استثمر في وصفها مفردات مؤنسة ترمز للخير والخصب (حقلا، وجدولا)، عدا أنها باب معرفته بالأساطير والحكايات التي كانت ترويها له جداته اللاتي هن امتدادا لأمه، وجزءا من ذكرى طفولته السعيدة: (عجائز يغزلن حول الصلاء/ ويروين، عبر الكرى والفتور/ أقاصيص عن جنة في بيوت خواء/ لأحفادهن اليتامى) [2].

يبدو أن المعجم الشعري الذي يؤسس الصور الجزئية في الفقرة السابقة يؤكد معنى الحياة والدفء ومعنى الطفولة التي تعيش في فضاء مليء بالنشوة. نشوة الحلم، وكأن السياب من خلال الحلم يطارد الفراشات ويرى جدولا من نور وأحلام، وكأنه بذلك يعيد بالحلم الزمن إلى زمن الطفولة، تلك الطفولة الغنية بالحياة.

كان السياب ينعم بصباه في جيكور– زمن أمه - بكامل زهوه ونشاطه، حينما كان ما يزال (بذرة) تنفتح على الدنيا بكامل ألقها، يعيش السعادة والهناءة كاملة، قبل أن تقوض تلك السعادة وتعرقل تيك الهناءة وفاة أمه:

يا صباي الذي كان للكون عطرا و زهوا و تيها...

كان يومي كعام، تعد المسره

فيه نبضا لقلبي تفجر منها على كل زهره.

---

[1] السياب، بدر شاكر، الديوان، مرجع سابق، ص ١٨٦.

[2] المرجع السابق، ص ٢٠٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كانت الأرض تلقي صباها لأول مره...

كان قابيلها بذرة مستسره...

كان للأرض قلب، أحس به في الدروب،

في البساتين، في كل نهر يروي بنيها[1]

من اللافت للنظر في المقطع السابق كثرة استعمال الشاعر للفعل الناقص (كان) بصيغة المذكر والمؤنث، فقد تكررالفعل في المقطع خمس مرات، حتى ليكاد يتكرر في كل سطر منه، وفي ذلك تأكيد بأن هذا الحيز الهانئ على المستوى الزماني والمكاني، هو جزء من ذكرى قديمة لم تعد موجودة إلا على مستوى الطيف والفكر، هي ذكرى طفولته الفائتة.

يوظف الشاعر في المقطع نفسه الموروث الديني، قصة (قابيل) مع أخيه (هابيل) الذي كان ضحية قتل أخيه (هابيل) له، ليؤكد السياب بدوره حالة القتل النفسي الذي يتعرض لها بانفصاله عن ماضيه، ولعل اختيار (قابيل) الرامز إلى الخير والمحبة والوفاء والأخوة ورد تعبيرا عن صفاء القيم ومعاني السعادة التي تكتنف زمن الطفولة، وهو من جهة أخرى تأكيدا لنقيض هذه المعاني في زمنه المعيش زمن (هابيل).

وفي الفقرة السابقة نجد السياب هو المحور الواضح في النص، فهو يحرك الكون، ويعطي الأشياء صفاتها الإيجابية محققا معنى الحياة.

بين هذه الثنائية: أمه وجيكور لحمة لا تنفصل، فهما يشكلان معا عالم الأمس والطفولة؛ لذا أينما حلت إحداهما حلت الأخرى، والحديث عن إحداهما حديث ضمني عن الثانية؛ فنسيم الذكرى الذي تستشفه الروح الظامئة قادما من جيكور، فيحرك في نفسه شوقا و وجدا، هو ذكرى الأم و المكان معا، ذكرى زمان التشكل الأول، إلى حيث تلك الفترة المضيئة في شريط حياته.

وعليه، بقيت فجيكور في ذاكرته على الدوام، حتى أضحت رمزا مكانيا قارا التصق بشعر السياب، ولا غرابة في ذلك، فمما زاد في تعلقه به أنه دفن في ثراها أمه، فهي له الطبيعة والأم معا[2]:

---

[1] المرجع نفسه، ص ٢٠٥، ٢٠٦.

[2] عباس، إحسان، بدر شاكر السياب: دراسة في حياته و شعره، مرجع سابق ، ص١٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إيه جيكور، عندي سؤال، أما تسمعينه؟

هل ترى أنت في ذكرياتي دفينه

أم ترى أنت قبر لها؟ فابعثيها

وابعثيني[1]

هذا التساؤل الذي يوجهه السياب لجيكور جاء جوابا عما ورد في السؤالين نفسيهما. فتساؤله هنا تساؤل العارف، فهو يعرف تماما أن جيكور دفينة في أعماقه لأنها حاضنة أمه، ولذا يطلب إليها أن تبعثه، بما تحمل كلمة البعث من معاني الخلق والتجديد والحياة، فهو يتمنى منها أن تعيد أمه إلى الحياة لأن في عودتها عودة لحياته، لأنه في الواقع أقرب إلى الموت منه إلى الحياة.

البعث الذي يريده هنا هو عودة تلك اللحظات الجميلة الهانئة إلى المكان، فقد ولى أنس جيكور مع وفاة أمه.

تبقى جيكور– حاضنة قبر أمه– "دائما هي الحلم الذي ينتصر على نفس الشاعر، يفزع إليها في الكرى عبر الدهاليز والدجى والقلاع الحزينة"[2]:

أفياء جيكور نبع سال في بالي

أبل منها صدى روحي ..

في ظلها أشتهي اللقيا، وأحلم بالأسفار والريح[3]

لنقف عند التشبيه في السطر الأول من المقطع السابق، فأفياء جيكور نبع متدفق لا ينقطع، وهذا النبع المتدفق يسيل في (بال) الشاعر ما يخرجه عن كونه حقيقة، فما هو إلا الذكرى المؤنسة التي تعزز أمنه النفسي بما تحمله من معاني الهناءة، ولذا فهي تبل (روحه) لا جسمه.

فجيكور في المقطع السابق وإن استمدت هذه الخاصية لكونها رمزا للقرية الوادعة التي تتجلى فيها بساطة العيش والألفة ومراتع الصبا الأول، لكنها في الوقت عينه تستمد هذا الألق كونها حاضنة قبر أمه التي تتسلل إلى ذهنه دونما انقطاع، يبل منها ما

---

[1] السياب، بدر شاكر، الديوان، مرجع سابق، ص٢٠٨.

[2] الشقيرات، أحمد، الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب، مرجع سابق ، ص ١١٧

[3] السياب، بدر شاكر، الديوان، مرجع سابق، ص ١٩٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

اعترى نفسه من ألم وغربة و شقاء (أبل منها صدى روحي)، فجيكور هي الوعاء الذي يختزن ذكرى أمه؛ لذا حضور إحداها حضور للأخرى.

وفي المكان الذي احتضن ذكراه مع أمه من هنا فهو يتعلق بجيكور حد التماهي لأنها تصله بها وتعزز أمنه وثقته كحال أمه حتى أصبحت أمه الثانية التي يحب ففي قصيدة "جيكور أمي"، يقول:

"تلك أمي، وإن أجئها كسيحا

لاثما أزهارها والماء فيها، والترابا

ونافضا، بمقلتي، أعشاشها والغابا"[٢]

يشي اسم الإشارة في عبارة "تلك أمي" والتي يشير فيها إلى جيكور بتعلق شديد بها فهي أمه، ولا ينفي هذه الحقيقة تغير حاله من الصحة إلى المرض (الكساح). يؤكد السياب هذه الأمومة، فهي مصدر أمنه وملاذه ومستودع الجمال والأنس، فهو متعلق بكل ما يتصل بها: الأزهار والماء والتراب والأعشاش والغاب، وقد عبر عن شديد تعلقه باستخدام اسم الفاعل الذي وقع حالا (لاثما ونافضا)، فهو يلثم الأزهار والماء والتراب شوقا وهياما، وينفض الأعشاش والغاب كاشفا عن جمال المكان.

نلحظ أن اسم الفاعل (نافضا) يرد، على غير المألوف، متصلا بـ (مقلة العين) متضمنا معنى جديدا، فالنفض عادة هو تحريك الشيء وهزه لإزالة ما فيه، كأن نقول: نفضت الثوب، لكن الشاعر هنا قد وظفه توظيفا جديدا عندما أرجع فعل النفض للمقلة، فأصبح يعني أنه يعرف المكان جيدا حتى أنه ليكشف بنظرته أعشاشها المتوارية عن الأنظار وكذلك الغاب، فهو ينسب لنفسه القدرة على الكشف عن كل خبايا المكان وجمالياته، بصورة تقترب من قدرة الصوفي على الكشف المتأتية من محبته وعشقه الإلهي، وهذا دليل تعلق الشاعر بالمكان و التصاقه به. فجيكور عدا أنها مستودع الذكرى، هي الوحيدة القادرة على أن تعيد لنفسه سكينتها إذا اضطربت.

جيكور تحوي قبر أمه وروحها التي تبث نفسه بفيض من السكينة والرعاية:

أفياء جيكور أهواها

كأنها انسرحت من قبرها البالي،

---

[٢] المرجع السابق، ص٦٥٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من قبر أمي التي صارت أضالعها التعبى وعيناها

من أرض جيكور .. ترعاني وأرعاها[1]

(أهواها) هنا خبر يخبر به الشاعر ويؤكد فيه محبته لأفياء جيكور، ويؤكد ذلك (كأن) التشبيهية التي تحيل ضمنيا إلى روح أمه وذكراها، فمحبته لهذه الأفياء كونها تحمل طيفا من الذكرى تتصل بأمه، ذكرى ترعاه وتحقق له أمنه النفسي.

فكما كان يحيا السياب بالأمس طفلا في حضن أمه يجد منها الرعاية والحنان يعيش معها وحدة حال، ها هو ينشد الوحدة التكافلية والرعاية المتبادلة عبر التخيل والفن (ترعاني وأرعاها)، ليس مع أمه الميتة فقط، كما يخبرنا سيف الدين قنطار[2]، بل مع (جيكور)، فنجده يصرح بأنه يهوى أفياء جيكور وذكراها التي هي جزء أصيل من ذكرى أمه المؤنسة، تصبح معها جيكور وذكراها مصدرا أصيلا من مصادر أمنه النفسي.

فجيكور اتصلت بعالم الطفل الذي عاش في كنف أمه لا يعرف إلا اللهو واللعب. الطفل ذاك هو السياب، فذاكرته مع جيكور تعود به إلى زمن أمه حيث كان يعيش لهوه بكل براءة، وعليه فلا نستغرب أن تتغطى جيكور بالسواد عندما غاب عنها نصفها اللصيق (والدة السياب)، فتشيب ويولي بريقها وهناؤها، وتتلفع بالسكون حتى كأنها عجوز فقدت شبابها:

وجيكور شابت وولى صباها

وأمسى هواها

رمادا[3]

في المقطع السابق جيكور يبدو أن السياب هو من شاب، إذ إن جيكور لا تشيب واقعيا، لكن العمق النفسي يخبىء شيب السياب وموته.

الشيب في النص السابق مرتبط بالعجز على الأغلب، فهو دليل الضعف والكبر

---

[1] السياب، بدر شاكر، الديوان، مرجع سابق، ص١٩٠.

[2] انظر: قنطار، سيف، غياب الأم و حضورها في تجربة بدر شاكر السياب الإبداعية، مرجع سابق ص ٥٣.

[3] السياب، بدر شاكر، الديوان، مرجع سابق ، ص ٢٠٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والوهن، فجيكور هنا انعكاس لحال السياب، قد (ولى) صباها مع غياب الأم، أي ذهب بلا رجعة، وأصبح هواها (رمادا) تعبيرا عن الخراب والاندثار، فيصبح منزل الأقنان- أحد أبرز معالم جيكور في شعر السياب- مرثية دائمة، وموطنا للأشباح، عالما من الموت المطبق والسكون الدائم، لا فرح، لا أمن، لا حب، لا راحة:

وتملأ رحبة الباحه

ذوائب سدرة غبراء تزحمها العصافير

تعد خطى الزمان بسقسقات، والمناقير

كأفواه من الديدان تأكل جثة الصمت

وتملأ عالم الموت

بهسهسة الرثاء، فتفزع الأشباح تحسب أنه النور

سيشرق، فهي تمسك بالظلال وتهجر الساحه

إلى الغرف الدجية وهي توقظ ربة البيت:

"لقد طلع الصباح". وحين يبكي طفلها الشبح

تهدهده وتنشد: "يا خيول الموت في الواحه

تعالي واحمليني، هذه الصحراء لا فرح

يرف بها ولا أمن ولا حب ولا راحه"[2]

كل ما يتصل بالمقطع السابق من صور، هي صور تقوم على معجم شعري موحش يدور حول معاني الوحشة والظلمة، فالسدرة غبراء، والعصافير تعد خطى الزمان ومناقيرها كالديدان التي تنشر الموت، حتى رثاء العصافير للمكان هسهسة تعبرعن غياب صوت الحياة في المكان، وساكنو المكان أشباح تحاول إيقاظ ربة البيت (أمه) من قبرها وسكونها، لتخفف من معاناة طفلها- على اعتبار ما كان– طفلها (الشبح) فهو في عداد الأموات، بقايا إنسان، لكنها لا تستطيع تقديم الكثير، فالسياب يصورها تطلب الموت لأنها لا تقوى على حياة هي أشبه ما تكون بالصحراء لا أمن فيها ولا راحة، والسياب إنما يسقط ما به على أمه، فهو من يتمنى الموت.

---

[2] المرجع السابق، ص٢٧٧، ٢٧٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التصاق الموت بالمكان هو إذن نتاج غياب ساكنيه (الأم)، فالمكان وأهله لصيقان، كلا منهمايترك أثره على الآخر.

ولأن جيكور هي صنو أمه، ولأنها مع أمه تشكلان صوت الماضي الجميل، والعيش الهانئ، والصورة النقيضة لواقع الحال المعيش، فقد اتصل بها السياب على الدوام ودار شعره حولها، فمن جيكور ابتدأت مسيرة السياب الشعرية وإليها انتهت مسيرته، إذ يتضح أن جيكور لم تفارقه طوال مسيرته الشعرية وعبر مراحلها المختلفة فكأن الدائرة اكتملت بها. تبدو جيكور كأنها الالتزام الحقيقي الذي تعهده الشاعر مهما اختلفت أشكاله وتجلياته[1]. فجيكور وبراءتها، سمت إلى حدود الرمز لتصبح في قلبه ومخيلته تجسيدا للفردوس المفقود ولكل معانيه"[2]، لأن جيكور هي ذكرى الأم وذكرى الطفولة الهانئة وذكرى العراق قبل أن تناله يد العبث، ومع ذلك تبرز جيكور بصورة سوداوية تعكس سوداوية نفس السياب.

هذا المعنى يؤكده السياب في قصيدة (جيكور أمي)، إذ تحضر جيكور ضائعة فاقدة لألقها وروحها الحية، أصبحت بأثر من سوداوية المكان العراقي المرموز له بـ (عامورة) و(سدوم) عاملا من عوامل معاناته النفسية:

كيف أمشي! خطاي مزقها الداء. كأني عمود

ملح يسير..

أهي عامورة الغوية أو سادوم؟

هيهات .. إنها جيكور:

جنة كان الصبى فيها وضاعت حين ضاعا.

آه لو أن السنين السود قمح أو صخور

فوق ظهري حملتهن، لألقيت بحملي فنفضت جيكور

عن شجيراتها ترابا يغشيها وعانقت معزفي ملتاعا[3]

---

[1] ديبو، أمل، الالتزام في شعر بدر شاكر السياب، رسالة ماجستير، الجامعة الأمريكية، بيروت، ١٩٨٢، ص٢٣١

[2] المرجع نفسه، ص ٢٣١.

[3] السياب، بدر شاكر، الديوان، مرجع سابق ، ص٦٥٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والسياب لا يستدعي هذا المكان التراثي- سدوم وعامورة[1]- لذاته، بل لما يرمز له من قيم سلبية، فعامورة وسدوم – بما يحيلان إليه من قيم فاسدة اقترنت بقوم لوط ، عليه السلام- تحيل إلى القيم الفاسدة التي حلت بالبلاد في وقته المعيش، وغطت علىصورة مؤنسة للمكان.

يعقد السياب مقارنة بين حال جيكور زمن أمه و بعد وفاتها، بين ما كانت عليه وما وصل إليه حالها، جراء ما يسود العراق من سواد يؤجج ألمه ويغذيه، فيحيله عمود ملح في إشارة إلى الجمود وقلة الحركة التي أصابت ساقيه بسبب المرض، أو لعله تعبيرا عن هلاكه واقتراب نهايته، أو لعله إشارة إلى الذي حصل مع زوجة لوط عليه السلام عندما نظرت إلى عذاب أهل مدينة لوط.

يقابل السياب بين الماضي التراثي السلبي (سدوم وعامورة)، والذي لعله يحيل على حاضرة العراق (بغداد) رمز السلطة، كما يشير تيسير الزيادات وجيكور، ليعكس المناخ السلبي السائد في العراق وتحديدا بغداد العاصمة مركز القرار، فكأنه هنا يسقط الدلالات السلبية: الأخلاقية والسياسية مقابل الصورة الإيجابية لجيكور[2]، فيتمنى لو يستطيع أن ينفض عن روحه وعنها ما حل بهما من سواد بعد أن غابت عنهما معاني الهناءة بموت أمه.

أضفى موت أمه على جيكورالقتامة، فجيكور وأمه ثنائي متحد، يرتبطان في حالات الفرح والترح، فعندما يتمنى أن ينفض عن جيكور ترابا يغشيها ويظللها بظلال حزينة، إنما يتمنى أن ينفض عن أمه الموت فيعيد لنفسه الحياة من خلالها (آه لو أن السنين السود قمح أو صخور/ فوق ظهري حملتهن لألقيت بحملي فنفضت جيكور)، فأمه هي الوجه الآخر لجيكور، وموتها موت لجيكور وموت لنفسه، فقد زال عن جيكور بريقها عندما ضاعت السعادة عن أمه، وجيكور دون أمه وصباه (مدينة الموت)، إنها عامورة الغواية أو سادوم.

---

[1] عامورة و سدوم من قرى قوم لوط التي خسف الله بها الأرض لممارسة أهلها للفحش.

[2] الزيادات، تيسير محمد، التراث في شعر بدر شاكر السياب، دارغيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط، ٢٠١٦م ،ص ١٢٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تلعب (جيكور) دور أمه، تحيطه بالرعاية وتبث في نفسه المكلومة السعادة التي يفتقر إليها، فتصبح هذه الأم هي مهوى فؤاده وكهفه الآمن الذي يلجأ إليه كلما عانى ما عانى من واقعه المتردي:

جيكور لمي عظامي، وانفضي كفني

من طينه، واغسلي بالجدول الجاري

قلبي الذي كان شباكا على النار.

لولاك يا وطني،

لولاك يا جنتي الخضراء، يا داري

لم تلق أوتاري

ريحا فتنقل آهاتي وأشعاري،

لولاك ما كان وجه الله من قدري[1]

فـ "كلما غاصت به تجربة الواقع العراقي والعربي إلى أعماق اليأس، كانت جيكور تعلو ويضرم حنينه إليها حتى تبدت له وكأنها المدينة البهية التي كان يبتغي أن يهدم الواقع باسمها كي تبنى مجتمعات الناس على صورتها...وكأنه إذا دقت ساعة الموت الحقيقي لا يؤمن إلا بجيكور.. فبعد أن جال في النضال جولات وصال في معركة الحياة صولات رجع بعد أن جاهد الجهاد الحسن يستريح في حضن الحبيبة جيكور يغنيها كي توجد وتبقى"[2].

تعطف جيكور كحال أمه الواقعية على أبنائها وتوفر لهم الأمن والحكاية، فلا تعود موضعا جغرافيا مجردا، بل تصبح كيانا نابضا بالحياة. فوفق هذا المعنى المجازي، تكون (جيكور) الأم الكبرى، التي تحتضن ذكراه وذكرى أمه الحقيقية، يحن إليه في غربته واغترابه كما يحن لأمه، وهذا ما يضخم عنده الحنين ويضاعفه في نفسه.

لقد ساهم غياب أمه– فيما أرى- والظروف الصعبة التي كان يمر بها العراق، والظروف التي كان يمر بها نفسه، مع تلك الصورة المؤنسة التي قرت في ذهنه لمجتمع جيكور في الماضي، في أن عنت له جيكور أكثر من مجرد مكان ولد فيه

---

[1] السياب، بدر شاكر، الديوان، مرجع سابق ، ص ١٨٩، ١٩٠.

[2] ديبو، أمل، الالتزام في شعر بدر شاكر السياب، مرجع سابق، ص ٢٣٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وعاش فيه طفولته، فعلى المستوى النفسي مثلت له ذلك الحضن الدافئء، الذي وصله بأمه. من هنا أضحت جيكور أمه الثانية، يعلن ذلك صراحة في قصيدته المعنونة بـ "جيكور أمي".

٢- صورة الأم في شعر نزار قباني:

لقب شاعر المرأة، الذي لقب به نزار، لا يقتصر على الأنثى الحبيبة، بل يتجاوزها إلى الأخت والأم، وإلى المرأة في بعدها الإنساني، حتى إن لقب شاعر المرأة لا يحصره في الواقع في عالم المرأة فقط، بل يأسر قباني في زاوية من زوايا الإنسانية، وما المرأة إلا بعد واحد من هذه الأبعاد الإنسانية[٢]. والأم، هي تجل من تجليات المرأة الشعرية والواقعية، تجسدت في شعر نزار بصور عدة، هي:

الأم: الطفولة الهانئة:

تختلف صورة الأم عند نزار قباني عن السياب بسبب الحضور الاجتماعي والنفسي والسياسي المختلف. إذ ثمة توازن نفسي مغاير لما هو عند السياب، وثمة ظروف علائقية بينه وبين أمه مختلفة عن السياب...إلخ، وعلى ما تقدم جاءت صورة الأم مختلفة عما هي عند السياب.

لقد عاش نزار في كنف أمه طفولة مكتملة قوامها الدلال والرعاية، على عكس السياب الذي عاش طفولة غير مكتملة، إذ ماتت أمه وهو في السادسة من عمره فقط ، فهو- أي السياب- وإن عاش مدللا زمن أمه كما نلمس من الإشارات التي سبقت، والتي تشير إلى أنها كانت تؤثره وتصطحبه معها في زياراتها المتعددة لمنزل أهلها في جيكور، إلا أنه لم ينعم في هذا الدلال كثيرا بسبب وفاتها المبكرة كما نعم به نزار.

---

[٢] جابلي، عيسى، نزار قباني: شاعر الإنسان، مجلة ذوات الثقافية الإلكترونية الشهرية العربية، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، الرباط، العدد ٢٩ ، ٥ اكتوبر ٢٠١٦ م: https://goo.gl/G84bQU

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يشير علي العرود إلى أن نزارا- الثاني في التشكيل العائلي– قد عاش في بيت يسوده الحب والوئام والدفء[1]، ملأت أمه منزل العائلة أزهارا وورودا قبل أن تملأ قلبه حبا[2]، فقد أحاطت أم نزار (فايزة آقبيق) ذات الأصول التركية نزارا بالعناية الفائقة والاهتمام الكبير، إذ كانت حبيبته وحاميته، ولسنوات عمره الأخيرة كانت تدلله، فحتى بعدما صار رجلا، كانت تقشر له البرتقال- عندما كان يرجع من أسفاره الدبلوماسية- وهو ما يتسبب بغيرة إخوته ويدعوهم للقول: "هذا طفلك المدلل"، عدا أنها كانت كثيرا ما تدعو له وتكرر الدعاء: "روح الله يرضى عليك"[3].

يقول نزار مستشعرا الاحتفاء الكبير به: " كبرت وظللت في عينيها دائما طفلها الضعيف القاصر، وظلت ترضعني حتى سن السابعة وتطعمني بيدها حتى الثالثة عشرة .. سافرت بعدها إلى جميع قارات الدنيا، وظلت مشغولة البال على طعامي وشرابي ونظافة سريري. وتتساءل كلما جلست الأسرة على مائدة الطعام في دمشق: "ترى هل يجد الولد في بلاد الغربة من يطعمه؟.. والولد هو أنا بالطبع .."[4].

وعلى الرغم من أن أمه قد عانت من شقاوته وتحولاته، إلا أنها بقيت الداعم الرئيس له، إذ انحازت له عاطفيا، ووفرت له كل ما يحتاجه دونما أدنى اعتراض، فقد كانت أمه ينبوع عاطفة تعطي بغير حساب، وكانت تعده ولدها المفضل، تخصه دون سائر إخوته بالطيبات، وتلبي مطالبه الطفولية بلا شكوى أو تذمر[5]، من هنا، فقد أحب نزار أمه كثيرا، فأمه بالنسبة له رمز لذلك الماضي العذب وتلك الحياة الأولى[6]. استحقت بما شملته به من حنان ورعاية، القدسية:

---

[1] انظر: العرود، علي أحمد محمد، جدلية نزار قباني في النقد العربي الحديث، دار الكتاب الثقافي، إربد، ٢٠٠٧م، ص ١١.

[2] هناك إشارات إلى اهتمام والدته بزراعة كثير من أنواع نباتات الزينة والورود في منزل العائلة، انظر: قباني نزار، الأعمال النثرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، الجزء السابع، ص ٢١٣- ٢١٥ .

[3] انظر: محمد، حسام الدين، جلسات صباحية في لندن مع هدباء قباني ، مجلة الجديد، لندن، العدد ٤٠ مايو / أيار، ١/ ٥ / ٢٠١٨، ص ٩١.

[4] قباني، نزار، الأعمال النثرية الكاملة،الجزء السابع، مرجع سابق، ص ٢٥٥، ٢٥٦.

[5] المرجع نفسه، ص ٢٥٥.

[6] انظر: المرجع نفسه، ص ٢٥٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

صباح الخير .. يا حلوه..

صباح الخير .. يا قديستي الحلوه[1]

يبين أحمد حيدوش كيف أن هذا الانطباع بانحياز أمه إليه، وبأنه الولد الأغلى عندها، وبأنها سيدته الأولى، قد وجه شعره منذ باكورة أعماله وحتى آخر ديوان له، فظلت أمه حاضرة على الدوام مساره، ليس الشعري فقط بل والنثري والإعلامي، من هنا، تتعدى الإشارات إليها في دواوينه الأولى فقط الثلاث وعشرين إشارة [2].

لعل مثل هذه الإشارات السابقة حول عناية والدته المفرطة به، و تكراره لمفردة " الثدي" في قصائده، والتي ربطها بعض الدارسين مثل سمير عبده بطول مدة رضاعته [3]، وما تضمنته بعض نصوصه من عبارات موحية تقبل القراءة على نحو فسيولوجي، مثل قوله الشعري الذي خاطب فيه إحدى النساء وصرح بلفظ (العقدة): "فاشرحي لي: كيف أمضي هاربا من صدر أمي؟ / كيف يا واحدتي؟../ أرفض النهد الذي أطعمني/ ..عقدتي الكبرى التي لم أشف منها/ أن كل امرأة أحببته/ كان لا بد بأن تشبه أمي"[4]، هي التي جعلت النظرة إلى تلك العلاقة تتعدى حدودها الصحية، وهي وراء إخضاعه للقراءة النفسية والإلماح بأوديبيته.

---

[1] قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد التاسع، منشورات نزار قباني، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢ م، ص ٥٢٤.

[2] انظر: حيدوش، أحمد، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة: قراءة في شعر نزار قباني، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م، ص ٩٧.

[3] رغم أن الاتصال بالثدي هو حالة بيولوجية طبيعية مما يمكن أن نجد تفسيرا علميا له، إذ يشير أخصائي الأعصاب (لاري يونغ) أنه قد عثر على تفسير لهذا الانجذاب، فقوة الانجذاب إلى السمات الأنثوية تنشأ عن علاقة الارتباط بين الطفل وأمه التي تتبلور أثناء مرحلة الرضاعة الطبيعية، إذ أن الأطفال بطبعهم متكيفون ومتأقلمون فطريا على الأثداء، وأثناء الرضاعة الطبيعية يتم تحفيز حلمات الثدي بواسطة فم الطفل، وهذا بدوره يحفز إفراز هرمون الأوكسيتوسين في جسم الأم والمسمى أيضا بـ (مخدر الحب) أو (هرمون الحب) . انظر: التاج، عمر، انجذاب الرجل إلى صدر المرأة.. غريزة أم قلة أدب..؟، ١٧-١٢-٢٠١٥ ، موقع فوكوس الإلكتروني، =
=الرابط: http://sudaneseonline.com/cgibin/sdb/bb.cgi?seq=print&board=&msg٤٩٠٢=

[4] قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، مرجع سابق، ص ٦٦٤ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولأن الطفولة عند نزار هي المفتاح للولوج لعوالمه الداخلية، وفهمه خارج دائرتها محكوم عليه بالفشل، كما يصرح هو نفسه، من هنا كانت عودته إلى تلك الطفولة أمرا لا بد منه[1]، فلقد غمرته أمه بفيض من حبها الصادق الحقيقي:

كل النساء اللواتي عرفتهن

أحببنني وهن صاحيات ..

وحدها أمي ..

أحبتني وهي سكرى..

فالحب الحقيقي هو أن تسكر..

ولا تعرف لماذا تسكر..[2]

يكثر نزار من مفردات السكر في المقطع السابق (سكرى، تسكر، تسكر). فكأنما يقابل نزار، هنا، بين حالة السكر التي اقترنت بحب أمه له، وحالة الصحيان التي اقترنت بالنساء المحبات له، وهذا الاختيار خدم المعنى، إذ إن الأفعال الناجمة عن حالة السكر غالبا هي أفعال لا إرادية ولا واعية، والشاعر يوظف هذا الحقيقة وهذا الأمر غير المقبول اجتماعيا – نقصد السكر – للتعبيرعن حالة حالمة رومانسية مقبولة بل ومطلوبة، فالحب الصادق الذي غمرته أمه به تدفعها إليه عاطفة الأمومة الصادقة التي أودعها الله فيها، ويزيد على ذلك ميول طاغ تجاهه يحركها لأن تمنحه كل ما لديها من حنو ورعاية، بعيدا عن مقررات العقل والمنطق، فهي سكرى بحبه له ليس لها إرادة، إنه الحب الفطري البديهي، وليس الأمر حبا كبيرا فقط، بل هي لا تعرف سبب هذا الحب (فالحب الحقيقي هو أن تسكر..ولا تعرف لماذا تسكر..). على حين يدخل الاختيار الواعي في حب النساء له، فكل من أحببنه كن صاحيات، ولكن هل ينفي هذا حب النساء الصادق له؟ لعله الجواب هو لا، ولكن هذا الحب الذي يخالطه الوعي لا يرتقي إلى منزلة محبة أمه له، لأنه لا بد أن تعتوره شوائب الفكر والحسابات فتقلل من صدقه.

---

[1] انظر: زبيدة، شايب الرأس، السيرة الذاتية في شعر نزار قباني، رسالة ماجستير، جامعة المسيلة، الجزائر ٢٠١١-٢٠١٢م، ص ٣٠، ٣١ .

[2] قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، هانشيت انطوان ش م ل، بيروت، ط٢، ٢٠١٦، ص٥١٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأم التي حققت لنزار كل هذا الاهتمام والعناية، ووفرت له كل عوامل تحقيق الذات والإعلاء من شأنها، ستكون بلا شك، قديسة في نظره (صباح الخير يا قديستي الحلوة)، فما منحته له من حياة، هي أقرب إلى المثالية منها إلى الواقع، مما زاد من اتصاله وتعلقه بها وجعله دائم الاتصال بذكرياته معها، حتى بعد أن كبر وتعددت أسفاره:

أيا أمي .. أنا الولد الذي أبحر ..

ولازالت بخاطره

تعيش عروسة السكر

فكيف .. فكيف .. يا أمي

غدوت أبا .. ولم أكبر؟[٥١]

فقد زاد نزار التصاقا بذكريات الماضي التي تنتهي به إلى حيث طفولته المنعمة التي ما عاد ينعم بظلالهما الوارفة، فالقرينة (ولا زالت) تؤكد أنه بقي يعيش ظلال هذه الطفولة حتى بعد أن كبر، فلا زالت (عروسة السكر) بخاطره، ولا يشفع تجواله الكثير في دول العالم ومدنها (أنا الولد الذي أبحر) من أن يمحو صورة ماضيه الجميل، كما لم يشفع تقدمه في العمر في إزالة رواسب الطفولة منه (فكيف ..فكيف يا أمي/ غدوت أبا../ ولم أكبر؟).

يشير هذا التساؤل من قبل الشاعر إلى حنين دائم لا ينقطع لماضيه، فهو دائم الميل إلى حياته طفلا، يتذكر أدق تفاصيلها، ويعزز هذا الميل انغماسه في حياة تناقض هذه البيئة وهذا الجو العائلي الدافئ الذي وفرته له أمه:

أنا وحدي ..

دخان سجائري يضجر

وأحزاني عصافير، تفتش– بعد- عن بيدر

عرفت نساء أوروبا ..

عرفت عواطف الإسمنت والخشب

عرفت حضارة التعب ..

---

[٥١] قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد التاسع، مرجع سابق، ص ٥٢٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وطفت الهند، طفت السند ،

طفت العالم الأصفر ..

ولم أعثر ..

على امرأة تمشط شعري الأشقر

وتحمل في حقيبتها إلي عرائس السكر

وتكسوني إذا أعرى

وتنشلني إذا أعثر[1]

فهذا العالم الخارج عن عالمه الطفولي هو عبارة عن جسد لا حياة فيه، قائم على المنفعة، كل شي فيه مزيف يقوم على عواطف متبلدة كالإسمنت والخشب عرفت عواطف الإسمنت والخشب/ عرفت حضارة التعب..)، ففي كل طوفانه على كثرته، لكنه لم يجد بديلا أو مثيلا لحنان أمه ورعايتها واهتمامها به (وطفت الهند، طفت السند،/طفت العالم الأصفر../ ولم أعثر../ على امرأة تمشط شعري الأشقر/ وتحمل في حقيبتها../ إلي عرائس السكر/ وتكسوني إذا أعرى/ وتنشلني إذا أعثر).

بالوقوف على الأفعال التي تتصل بأمه في المقطع السابق (تمشط/ تحمل/ تكسوني، تنشلني) نجد أنها أفعال تستوعب جوانب متنوعة من الرعاية، فهي تحافظ عل نظافته، وتؤمن له طعامه، وكساءه، بل تساعده على الخروج من عثراته، ما يعني شمولية رعاية أمه له، وأن أمه تحيطه بالرعاية الكاملة غير المنقوصة.

تكرار الفعل (طفت) ثلاث مرات (طفت الهند، طفت السند، طفت العالم الأصفر)، دليل على تميز أمه وتفردها بالحنان أيضا، وبما تقدم له من رعاية واهتمام، وتوسعة رقعة المكان والزمان الذي طاف فيه الشاعر يعزز هذا التميز، لعل ما أراد نزار قوله باختصار: إن أمه لا مثيل لها على الإطلاق في كل أصقاع المعمورة، ففي قوله (طفت الهند والسند) يقترب من قول العامة (لا في الهند ولا في السند)، الذي يشير إلى عدم وجود مثيل للشيء، أو تأكيد لعدم وجوده نهائيا.

يجعل غياب البديل والمثيل لأمه الشاعر في تساؤل دائم عن هذه الطفولة، وعن هذه التفاصيل الصغيرة التي افتقدها، حتى لتصبح هذه التساؤلات المكرورة بمثابة

---

[1] قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد التاسع، مرجع سابق، ص ٥٢٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

صرخات نفسية تنفرج عنها نفسه، "فأمه التي حددها بمكان، هو البيت ونوافيره، قد تغيب لتحل محلها صفات البيت"[1]:

وأين رحاب منزلنا الكبير. وأين نعماه ؟

وأين مدارج الشمشير .. تضحك في زواياه؟

وأين طفولتي فيه..

أجرجر ذيل قطته..

وآكل من عريشته

وأقطف من (بنفشاه)[2]

تكرار اسم الاستفهام (أين) أربع مرات دليل إلحاح وإصرار من الشاعر على حضور هذه الأشياء، التي تغيب عن عالمه المعيش، فالاستفهام هنا يفيد التحسر والتمني، الشاعر يبحث عن هذه الأشياء فلا يجدها، فيتساءل عنها متحسراعلى غياب هذا الجمال ويمنى عودته.

في الصورة السابقة يتقاطع نزار مع السياب، فكلاهما كان دائم البحث عن طفولته، يحن إليها على الدوام، ويرى فيها سلوة نفسه ومصدر أنسه، ويقف على أدق التفاصيل فيها، ما يعني أن هذه الطفولة نقطة مفصلية وهامة في حياة كل منهما.

يقف نزار في المشهد السابق على تفاصيل وهوامش مكانية تتصل بطفولته، وهذا ما يعرف بشعرية التفاصيل، كما جاء عند "ريتسوس"[3]، فهو يقف على مفردات المكان وتفاصيله، يلج إلى عوالمه الداخلية فيجعلك تعيش صورة مرئية للمكان، يسمعك صوته ووقع خطواته وهو يلاحق القطة ويجرجر ذيلها، يقودك عبر باحة الدار و يدور بك فيأنحائها، ويجعلك تقف معه وهو يتسلق العريشة ويأكل منها، وهو يقطف من البنفشا ..إلخ. ولا يكتفي باستحضار هذه التفاصيل، بل يعيد إنتاج

---

[1] انظر: حيدوش، د. أحمد، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة: قراءة في شعر نزار قباني، مرجع سابق، ص ٩٧ .

[2] قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد التاسع، مرجع سابق، ص ٥٢٩.

[3] انظر: صالح، فخري، شعرية التفاصيل (أثر ريتسوس في الشعر العربي المعاصر: دراسة ومختارات)، الدار العربية للعلوم، لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٩، ص ١٩- ٢١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأشياء الصغيرة، ويضفي عليها ثوبا من الابتهاج والتوقد والحياة. هذه التفاصيل تمثل ومضات صادمة للمتلقي، تستدعي توقفه عندها، فهو يقف بالقارئ على تفاصيل صغيرة غير متوقعة من طفولته، تلون النص وتمنحه حياة نابضة، وتجعل سير النص متتابعا، ومترابطا، لعل في غيابها غيابا لمثل هذا الغنى في المعاني، والكثافة المشهدية، والطاقة النفسية.

هو إذن الحنين إلى الماضي، تماما كما هو عند السياب، الذي يجعل نزارا يقف على منزله والأزهار فيه وعلى تخته وكتبه، وحتى على الحيطان وأطفال الحارة:

سلامات.. سلامات..

إلى بيت سقانا الحب والرحمه..

إلى أزهارك البيضاء..

فرحة (ساحة النجمة)..

إلى تختي، إلى كتبي،

إلى أطفال حارتنا..

وحيطان ملأناها بفوضى من كتابتنا..[1]

هذا الاشتغال لا يرد عبثا، فهو يعكس أبعادا نفسية ودلالية تكمن وراءه، فهو في حالة نزار يحمل معاني الاهتمام البالغ بطفولته، فصورتها لا تفارقه أبدا، فلا يفوته من تفاصيلها شي، لذا فهي حاضرة عنده دوما، "إن الحب الأكبر من نصيب أسرته، أمه، بيته في ساحة النجمة، تخته، كتبه، أطفال الحارة"[2]؛ لذا يوجه لها سلاماته، يسعفه في ذلك تكرار حرف الجر (إلى) الذي معناه الرئيس "انتهاء الغاية الزمانية والمكانية"، فغاية نزار تنتهي إلى حيث مكان وزمان طفولته وأشيائه الخاصة التي تصله بهذه الطفولة.

تعلق نزار الكبير بأمه كان وراء تفجعه الكبيرعلى موتها، والذي تجلى بأوضح صورة في العديد من القصائد، التي خص أمه بها، فموتها ينسيه الرقاد و يشعره بالخوف، بعد

---

[1] قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد التاسع، مرجع سابق، ص ٥٢٧.

[2] عباس، فدوى فؤاد، نزار قباني شاعر هذا العصر، دار المنار للطباعة، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص ٢٣٧

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أن سحب عنه غطاء الحنان (غطاء الأمومة) الذي تدثر به خمسين عاما، فهي وحدها من أحبته حبا حقيقيا؛ لذا تجاوز في رثائها عندما ماتت حدود الرثاء التقليدية، وانفتح على رؤيا شعرية انفعلت فيها الذات أيما انفعال[1]، فلقد كانت أمه بحنانها و قلبها الكبير مدرسته الأولى، وجامعته الكبرى التي أعطته دروس الحب الأولى، وعلمته الرقة والعذوبة، وجعلته فيما بعد يتفجر ينبوعا شعريا ثرا غزيرا[2].

هذا التعلق هو ما دفع به قبلا للتعبير عن جوانب حياتها الخاصة، بل الوقوف على تفصيلات كثيرة تتصل بها كحالة الحب التي عاشتها مع أبيه حتى بعد موته، فهو يصف هذا الحب، فيذكر أن أمه ما زالت متعلقة بأشياء تخص زوجها، ترفض فكرة موته. تعيش حضور زوجها في العباءة التي كان يلبسها، وفي الجريدة التي كان يلمسها، لا تزال تعطيه من حبها[3].

والأمر نفسه ما حدا بنزار أن يعلن أن أمه هي المرأة التي تشاركه القصيدة، وأن يكرر اسمها في كثير من قصائده، فحليبها هو حبره الذي يمده بالفخار، ولا غرابة في ذلك، فاسمها يختزل ملامح بيته بنواعيره وشذى عطره، من هنا، فإن معجم قصائد دواوينه الأولى يتكشف عن استعارات ودلالات مدهشة تصب كلها في دائرة الطفولة والأمومة[4]، فحبه الأكبر من نصيب تلك الأسرة وذلك المنزل الذي حوى ذكراه في كنف أمه[5].

حبه الكبير لأمه كان وراء أنه حاك رداء شعره الأنثوي مدافعا عن المرأة، وعرض قضيتها في العديد من قصائده، مبرزا إياها بصورة جميلة، فالأنثى أي أنثى هي دوما

---

[1] انظر: شايب الرأس، زبيدة، السيرة الذاتية في شعر نزار قباني، المرجع السابق، ص ٣٣

[2] انظر: الحلح، يحيى، قراءة في أدب نزار قباني، منشورات دار علاء الدين للنشر، دمشق، ٢٠٠١م، ص٢٨.

[3] انظر: عباس، فدوى فؤاد، نزار قباني شاعر هذا العصر، مرجع سابق، ص٢٣٦، ٢٣٧.

[4] انظر: حيدوش، أحمد، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة: قراءة في شعر نزار قباني، مرجع سابق ، ص٩٧، ٩٨

[5] انظر: عباس، فدوى، نزار قباني شاعر هذا العصر، المرجع السابق، ص٢٣٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

رمز للرقة والجمال الذي عاشه واقعا في بيت أمه، فالمرأة في قصيدة (المرأة وجسدها الموسوعي)، هي: الوردة والفراشة والسنبلة والقصيدة والأغنية والنحلة، فكان أن مال إليها على حساب الرجل، فبرز بصورة الشاعر المدافع عن الـ (هي) مقابل الـ (هو).

كانت الطفولة الهانئة وراء تعلقه الشديد بالمنزل، وبالمكان الأوسع الذي حواه كذلك: الحي (الصالحية)، والمدينة (دمشق)، كما هو في قصيدة "ترصيع بالذهب على سيف دمشقي":

يا زمانا في الصالحية سمحا
أين مني الغوى، وأين الفتــون؟
يا سريري.. ويا شراشف أمي
يا عصافير... يا شذا.. يا غصون
يا زواريب حارتي.. خبئيني
بين جفنيك، فالزمان ضنــين
واعذريني، إذا بدوت حزينا
إن وجـه المحـب، وجه حـزين
ها هي الشام، بعد فرقة دهر
النوافير في البيوت كلام
و العناقيد سكر مطحون[٢]

ظاهرة التكرار عند نزار في نصوصه التي تتصل بأمه وطفولته ظاهرة ملفتة، ما يشي بتعلق كبير بهذه الأم وهذه الطفولة، فكما تكرر عنده الفعل (طفت)، واسم الاستفهام (أين)، وحرف الجر(إلى) في نصوص سابقة، يتكرر في النص السابق حرف النداء (يا)، الذي يؤكد تعلق نزار بالمكان والزمان الماضي إلى حيث ذكراه في المنزل والحارة والمدينة، والتي لم تعد موجودة، فيرد النداء (للبعيد) في النص ليدلل على غياب هذه الأشياء من عالم نزار، ما استدعاه لندائها على مستوى الذهن، ولعل

---

[٢] قباني، نزار، الأعمال السياسية الكاملة، المجلد الثالث، هانشيت انطوان ش م ل، بيروت، ط٢، ٢٠١٦، ص ٣١٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ما يعزز لهفته على هذه الذكرى حزنه الذي يلخصه قوله (واعذريني إذا بدوت حزينا.. إن وجه المحب وجه حزين)، ومتى يكون وجه المحب حزينا؟ أليس عندما يغيب محبوبه؟.

إن الإشكالية عند قباني هو هذا الإحساس بابتعاد الطفولة المليئة بحضور لتفاصيل المكان(زمن الطفولة)، فشعرية التفاصيل تؤكد معنى التصاق الشاعر بواقعه الماضي. ويبدو أن تحول الزمن من الماضي إلى الحاضر يشكل أزمه لديه، فيحاول النكوص إلى الماضي المحبب الذي لا يشكل حسا بالأزمة لديه.

وكما انعكست ذكرى طفولته تعلقا بالبيت والحي والمدينة، فقد تجاوز شوقه المنزل والحي والمدينة إلى وطنه (سوريا) الحاضنة الكبرى لذكريات طفولته وشبابه فيها، ففي رسالة إلى أمه يفيض قلمه بالمحبة لبلده سوريا، فتصبح سوريا صورة إيجابية مؤنسة يحتفظ بها أينما ارتحل، يخبئ ذكرى صباحاتها الجميلة وكل ما يتصل بها في حقائبه (قلبه ووجدانه)، مستودع الذكرى والحافظ لها:

مضى عامان يا أمي،

على الولد الذي أبحر

برحلته الخرافية..

وخبأ في حقائبه..

صباح بلاده الأخضر

وأنجمها، وأنهرها، وكل شقيقها الأحمر[1]

يلتصق المكان بذاكرة نزار، كحال السياب، وهو التصاق بالطفولة (ذاكرة الحياة النقية)، والهروب من ذاكرة الموت (الزمن الحاضر).

لقد انعكس التصاق نزار بطفولته حتى على تعلقه بـ الأخت والزوجة والحبيبة، من هنا، جاء تعلق نزار بأخته (وصال) التي انتحرت، لأنها جزء من هذه الذكرى، وقد ترك هذا التعلق أثره في شعره، والحال كذلك مع أخته هيفاء التي بقيت له بعد وفاة أخته وصال، فقد دللها و"كان يتصل بها ويقول لها: عندما أحكي معك كأنني أحكي مع

---

[1] قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد التاسع، مرجع سابق، ص ٥٢٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أمي .. وهو ما جعلها تنعيه بقولها ذهب صاحب الكلام الجميل"[1].

في الواقع، تربط نزار بأمه– بأثر من هذه الطفولة الهانئة والعناية الكبيرة التي أحاطته بها أمه- علاقة حميمة، تدلل على ذلك أشعاره فيها، فهو في علاقته معها لم يكبر ولم يعثر على امرأة بديلة لها تماما مثل السياب، فنزار وإن تعلق بزوجته بلقيس، إلا أنه يخفت أمام تعلقه الأكبر بأمه فنجده ينشدها على الدوام، بل لعل أساس تعلقه بـ (بلقيس) هو أنها امرأة مخلصة حنون تشبه أمه، فمن خلال مجمل ما كتبه نزار قباني فيما يشبه سيرته الذاتية، يمكن أن نحدد المرأة التي يمكن أن تقوم بينه وبينها علاقة حب، كما أورد شروطها، ومنها أن تكون أمه [2]. فالزوجة والحبيبة، وجب أن تجتمع فيها صفات الأم ومعاني الطفولة الصادقة البريئة.

ففي قصيدته المعنونة ب "خمس رسائل إلى أمي" يذكر نزار أمه بأنه ما زال طفلا، وأنه في علاقته معها لم يكبر، وأنها هي من تشاركه القصيدة، وأنه لم يعثر على امرأة بديلة لها، وفي قصيدة "هل تقبلين أن تكوني أمي" يريد من المرأة أن تكون مثيل أمه، امرأة يشتم فيها عبق الطفولة ورائحة أمه[3]:

أشعر برغبة قوية

للعودة جنينا إلى رحم أمومتك..

حيث رائحة القرفة، واليانسون، وجوزة الطيب.

والحليب المرقـد، ومربى النارنج، والصابون

النابلسي..[4]

نلحظ أن كل ما يتمنى أن يجده نزار في المرأة هو من متعلقات أمه ومنزله (رائحة القرفة، واليانسون وجوزة الطيب، والحليب المرقـد، ومربى النارنج، والصابون النابلسي). في الواقع يبحث نزار عن رائحة أمه، وهو لا يكتفي بمجرد الأمنية بأن يجد

---

[1] محمد، حسام الدين، جلسات صباحية في لندن مع هدباء قباني، مرجع سابق، ص ٩٣.

[2] انظر: حيدوش، أحمد، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة: قراءة في شعر نزار قباني، مرجع سابق، ص٩٥، ٩٦.

[3] المرجع السابق، ص ٩٨، ٩٩.

[4] قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد التاسع، مرجع سابق، ص ١٨٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ما يذكره برائحة الطفولة، بل تحدوه رغبة قوية لهذه العودة؛ ولذا عندما يقول: (إلى رحم أمومتك) إنما يريد تلك الأمومة التي تصله بأمه، فهو في الواقع ملتصق بطفولته وأمه إلى الحد الذي يصعب معه القدرة على العيش خارج إطارهما.

يؤكد نزار هذه الحقيقة على الدوام، فهو لا يزال يبحث عن المرأة التي تتوافر فيها علاقة مشابهة مع أمه، وهذه المطالب من المرأة لم تتغير حتى بعد أن وصل مشارف الستين فقد بقي يبحث عن أمه في كل امرأة كان يقابلها...[1].

في الواقع هو يبحث عن نزار الطفل، الذي له واقع حلمي هانىء يحبه، ويحاول أن يعكس الزمن للرجوع إليه بكل تفاصيله.

في مرحلة ما من حياته، يبدو أنه عثر على امرأة قريبة من أمه، ملكت قلبه وتوافرت فيها كثير من صفات والدته: طيبتها وحنانها ووفائها وخوفها عليه، إنها زوجته العراقية (بلقيس الراوي)، فقد وجد عندها مما يطلبه في المرأة، ولعل ما أسعد نزار قباني من زوجته هو هذا الحس الطفولي والحنو الأمومي الذي دثرته به بلقيس، فقد استطاعت احتواءه بحنانها كما تحتوي الأم أطفالها.

لم تكن بلقيس زوجة فقط، بل هي صورة عن أمه، من هنا فقد عشقها عشقا كبيرا، ففي القصيدة التي حملت اسمها "تتكرر (بلقيس) في القصيدة خمسين مرة، عدا تربعها على عرش العنوان.. ولا شك في أن هذا التكرار يشكل هيمنة تسموية ضاغطة تخيط نسيج القصيدة بأصواتها، فضلا عن صفاتها المتنوعة وسيل الحالات الضمنية عليها– شكلا ومضمونا– على النحو الذي يجعلها– صوتا وصورة ودلالة– موجودة من أول القصيدة حتى آخرها، وما يؤلف "مهيمنة سير ذاتية " واضحة المعالم تجعل كل تأويل أو تفسير أو قراءة لا يمكن إتمامها من دون الشروع إلى عتبة التسمية "بلقيس" والانتهاء به أيضا"[2].

ترى زبيدة شايب الرأس أن قصيدته (بلقيس) التي خصها لزوجته "تجلى فيها طبقة عميقة..تتمثل باستثارة الحس العاطفي والوجداني بكامل ثرائه وخصبه وحيويته، عبر

---

[1] انظر: حيدوش، أحمد، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة: قراءة في شعر نزار قباني، مرجع سابق، ص ٩٥، ٩٦.

[2] زبيدة، شايب الرأس، السيرة الذاتية في شعر نزار قباني، مرجع سابق، ص ٣٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التفاصيل والجزئيات والهوامش، الزمكانية التي يحتشدها في سياق شعري واحد تبرز طاقة القصيدة على شعرية الزمان والمكان وطاقة الذات الشعرية الواصفة الساردة على تجسيد حيوية الأشياء وغناها في روح الذكرى ومساحة انفتاحها على الزمن؛ فينفتح التاريخ السير ذاتي للمكان على فنية استرجاع وصفية تتمظهر فيها صورة الأم، وبلقيس التاريخية في رؤية تشكيلية مسطرة، تقوم على ضبط اللقطة ضبطا جماليا.. يتواصل فيها الزمن الحاضر مع الماضي .. فهو بمنزلة غذاء روحي يساعده على مواجهة الحياة المؤلمة في أحلك الظروف، فنزار تعرض إلى الغضب عليه والمطاردة إلى حد التهديد بقتله"[٢].

نزار في بحثه عن المرأة التي تشبه أمه إنما يبحث عن حب كبير لا يتكرر كان ينعم به في كنف أمه، لكنه فيما بعد، بحث عن المرأة لـ "يبكي على ذراعيها كما كان يفعل على ذراعي أمه، وهذه الصورة الباكية برزت في أعماله الأخيرة بعد أن كبرت سنه وعاش فراغ موت أمه. يريد الشاعر- بشكل يذكرنا بالسياب- "أن يستعيد حياته الماضية المليئة بالحيوية، وذلك قبل وفاة أمه، فبعد هذا الحدث الأليم توالت أحزان الشاعر ونكباته، ولم يعد للحياة طعم بعدها، فكان الماضي أنيسه وسلاحه"[٢]، وباتت قصائده "التي ترسم ملامح الأم غالبا ما تتجلى فيها الرغبة وعدم تحقيقها، والواقع والحلم"[٢]:

وأنا محتاج منذ عصور

لامرأة تجعلني أحزن

لامرأة أبكي فوق ذراعيها

مثل العصفور[٤]

يعلن نزار هذا الحاجة ويصرح بها (أنا محتاج)، فنلمس هنا بعدا نفسيا فتصريحه هو أقرب للصرخة منه إلى الحاجة والرغبة فقط، ولعل السبب في غياب هذا الغطاء

---

[٢] زبيدة، شايب الرأس، السيرة الذاتية في شعر نزار قباني، مرجع سابق، ص٣٥، ٣٦.

[٢] المرجع نفسه، ص ٤١.

[٢] حيدوش، أحمد، شعرية المرأة و أنوثة القصيدة: قراءة في شعر نزار قباني، مرجع سابق، ص ٩٧.

[٤] قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد التاسع، مرجع سابق، ص ٦٧٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

النفسي عنه منذ مده طويلة– والتي ساهمت مخيلته مع معاناته بأن تجعله عصورا لا سنوات (منذ عصور)- حاجته إلى المرأة التي تحقق له ما حرم منه، لكونه فقد تلك المشاعر منذ وفاة أمه.

لعل التركيزعلى مفردات الحزن والبكاء (أحزن، أبكي) تعبير عن تراكمات من الشعور، الضيق النفسي الذي يرغب الشاعر في أن يخرجه من داخله.

حس الفقد العميق عنده والحاجة لحضن أمه الدافئ وظفه السياب بعد أن عاوده الفقد عند وفاة زوجته شبيهة أمه الأخرى– بحنانها ورعايتها-، إذ يجمع نفسه مع طفليه في معاناة الفقد، الشاعر ارتد طفلا:

بلقيس

كيف تركتنا في الريح

نرجف مثل أوراق الشجر

وتركتنا، نحن الثلاثة، ضائعين

كريشة تحت المطر[1]

يتكئ نزار في المقطع السابق على عدد من التقنيات التي عبرت عن "تموجات الحالة الشعرية للذات .. ترددت بين الإخبار والسرد والوصف والرمز والإشارة والتلميح واستظهار روحية التفاصيل وشعرية الجزيئات...، وإدخال الحضور بالغياب ودمج الذات بالآخر في جدل إنساني ولغوي وصوري وإيقاعي"[2].

يؤدي الاستفهام في النص (كيف تركتنا في الريح؟) "دورا بالغ الأهمية في سؤال الزمن واستحضار الذاكرة لاسترجاع مشاهدها وإدامتها في السيولة الزمنية الراهن على المستوى التخيلي"[2]. فهو عندما يسأل بلقيس، ويوجه نداءه لها، إنما يسأل الزمن عن سبب تغييبه لزوجته التي عوضت جزءا يسيرا عن طفولته وحنان أمه، وهو يعلم أن بلقيس لا تستطيع الإجابة، الشاعر، هنا، يعبر عن غضبه من سطوة الزمن والقدر.

---

[1] قباني، نزار، قصيدة بلقيس، منشورات نزار قباني، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص ٣٠ .

[2] زبيدة، شايب الرأس، السيرة الذاتية في شعر نزار قباني، مرجع سابق،ص ٥٣.

[2] المرجع نفسه، ص ٤٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يبدو نزار، هنا، في أشد درجات الضعف؛ لذا يوظف معجما شعريا يدور في فلك الضعف والوهن (أوراق الشجر، ريشة، نرجف، ضائعين، الريح)، ويعزز من ضعفه ويزيد من معاناته وحزنه وجود الأولاد معه.

مما سبق، فإن أم نزار هي عنوان كبير لطفولة هانئة سعيدة نعم نزار في ظلالها، بل قد غاص في هناءاتها لا يعكر صفوه شيء، وقد تركت هذه الطفولة أثرا عميقا فيه جعلته يفتقدها كثيرا، ويحن إليها لها على الدوام، ويبحث عن نموذج يقترب به منها، وهو في هذه الجانب يتقاطع بشكل كبير مع السياب فيما يخص تعلقه الشديد بطفولته وذكرى أمه والبحث عن مثيل لها.

يبدو أن إشكالية نزارهو تحرك الزمن من الماضي، الذي تصالح معه فوصفه ضمن شعرية التفاصيل التي تنبىء عن حس صوفي فيه توحد بالأشياء، إلى الحاضر الذي يشكل أزمة وجودية قلقة دائما، يحاول الشاعر أن يتحول منه إلى الزمن الآخر المريح، وهو الطفولة (الأم).

أ- **الأم: رمز للجمال**

منزل أمه يعج بألوان الجمال، والعطور، التي تترك أثرها على ساكنيه، المنزل بمنزلة حديقة صغيرة تحف بها الحيطان:

وزارة زراعة كانت هذه المرأة..

ومن كثرة الأزهار، والألوان، والروائح التي

أحاطت بطفولتي كنت أتصور أن أمي..هي

موظفة في قسم العطور بالجنة..[1]

من هنا فقد نشأ نزار (جنائنيا) يهتم بالزريعة للنبات، للروائح تأثير كبير عليه، فيقول لابنته هدباء وهي تتمشى معه في (الهايد بارك)*: (نحن شعب يقرر علاقته بالأشياء من خلال أنفه)، ويطلب من ابنته الأخرى زينب أن لا تنسى سقي الزريعة. ومرجع ذلك أنه ربي في بيت فيه ثلاثمائة نوع من النبات، وخاصة الياسمين، حتى إنه كان يعرف كل أسماء النباتات في المنزل[2].

---

[1] قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد التاسع، مرجع سابق، ص ٥٢٦.

[2] محمد، حسام الدين، جلسات صباحية في لندن مع هدباء قباني، مرجع سابق، ص ٩٨.

* الهايد بارك هي الحديقة العمومية الأكبر في لندن.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ترك هذا الجمال الذي زرعته أم نزار في قلب ابنها المدلل، قبل أن تزرعه في ساحة المنزل، أثره في شعره:

أمي متفشية في لغتي..

كلما نسيت ورقة من أوراقي في صحن الدار،

رشتها أمي بالماء مع بقية أحواض الزرع..

فتحولت الألف إلى (امرأة)..

والباء إلى (بنفسجة)

والدال إلى (دالية)

والراء إلى (رمانة)

والسين إلى (سوسنة) أو (سمكة) أو (سنونوة).

ولهذا يقولون عن قصائدي إنها (مكيفة الهواء)..

ويشترونها من عند بائع الأزهار..

لا من المكتبة..[1]

تتجلى الشعرية في المقطع السابق من خلال صهر الواقعي (نسيت ورقة من أوراقي في صحن الدار) بالتخييلي (رشتها أمي بالماء مع بقية أحواض الزرع.. فتحولت الألف إلى (امرأة)...إلى نهاية المقطع). وهي نتاج هذا الجمال الذي عاش في كنفه، بحيث طغى أو تفشى- كما يقول نزار- في لغته الشعرية ككل.

الصورة في المقطع السابق صورة ممتدة، تمتد من السطر الثالث وحتى آخر القصيدة، وتأخذ بعدا دراميا، فنحن أمام ورقة من أوراق الشاعر ساقطة في صحن الدار كما تسقط أوراق الشجر في فصل الخريف، ترشها أمه بالماء كما ترش أحواض الزهر، فتغدو هذه الحروف المكتوبة أزهارا تنعم بالحياة والروائح الذكية .

التصوير بكليته قائم على الجمال، وهو تعبير رامز لعشق أمه الكبير للجمال من جهة، ويعكس ذاتا شاعرة ألفت العيش في بيئة جميلة من جهة أخرى، وإلا أي جمال أكبر وأي تخييل أعذب من أن تتحول الحروف الجامدة إلى نوى جمالية (أزهار) من جنسها؟ فالألف امرأة، والباء بنفسجة، ...الخ، وعليه، فإن الحصول على مثل هذا الجمال مكانه عند بائع الأزهار لا المكتبة .

---

[1] قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، مرجع سابق، ص ٥١٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

نلحظ أن رقعة الجمال تتسع وتتنوع مع امتداد الصورة في المقطع، فبعد أن يترجم الجمال في الألف، والباء، والدال، والراء، التي وردت في مقدم المقطع على صورة واحدة من صور النبات، فانه يترجم على صور عدة ومتنوعة مع حرف السين في مؤخر المقطع، فلا تنحصر في الشكل النباتي، بل ترد (سوسنة) أو(سمكة) أو(سنونوة). فقصائده تحت تأثير هذا الجمال تمنح شعورا رائعا وإحساسا بالراحة، من هنا، فهي كمكيفة الهواء التي تساهم في تلطيف حرارة الجو فتوفر للإنسان أسباب الراحة.

إن لدار نزار قباني– الدمشقية- التي تعج بمظاهر الجمال أثر بليغ في تكوينه الجمالي، خصص لها، إضافة إلى ما ورد في شعره، فصلا منفصلا من نثره عنونه بـ (دارنا الدمشقية)[1]، فداره المتميزة روضة حافلة بكل أنواع الأزهار والحمائم ...، وهي موطن عشقه ومنطلق خروجه إلى عالم الدنيا. السعادة والسرورهوعنوانها، والملمح الدائم لسكانها (أبوه وأمه). تعم السكينة حتى حيواناتها:

للياسمين حقول في منازلنا وقطة البيت تغفو حيث ترتاح
طاحونة البن جزء من طفولتنا فكيف أنسى؟ وعطر الهيل فواح
هذا مكان " أبي المعتز" منتظر ووجه " فائزة" حلو ولماح
هنا جذوري هنا قلبي هنا لغتي فكيف أوضح؟ هل في العشق إيضاح؟[2]

يبرز في البيت الأخير السبب العام لتعلق الشاعر بمنزله (جذور طفولته وموطن تشكله الأول)، على أن الأبيات التي تسبقه تشتمل على بعض المميزات في هذا المنزل التي كانت وراء التعلق الشديد به، فالمنزل أيقونة تشع بمظاهر الجمال الحسي (الياسمين وطاحونة البن بدلالتها على التراث الدمشقي الأصيل، وقطة البيت)، والمعنوي (الأمن النفسي والسعادة المستقاة من أمه وأبيه)، ولعل ما يؤكد هذا المظهر

---

[1] أصفهاني، آلاء غسان عبده، نثر نزار قباني في ضوء اللسانيات الاجتماعية، رسالة ماجستير، جامعة الشرق الأوسط ، عمان ، ٢٠١٣ / ٢٠١٤م .، ص ٢٠، ٢١.

[2] قباني، نزار، الأعمال السياسية الكاملة،المجلد السادس، هاشيت انطوان ش م ل، بيروت، ط٣، ٢٠٠٨م، ص ٤٤٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المعنوي، وجه أمه الحلو واللماح الذي يشي بسعادة تعم المكان، وكذلك هذه السكينة التي تتمتع بها حتى الحيوانات في المنزل (قطة البيت تغفو حيث ترتـاح). هذا الجمال الحسي والمعنوي الذي يلفع المكان، وراءه أمه التي التصق المنزل في شعر نزار بشخصها.

الجمال في حياة أمه ليس عارضا أو غير حقيقي بل هو جزء لا يتجزأ من طبعها، حتى أصبحت، فيما يبدو، علامة دالة عليه:

فلا ضرورة أن تسأل شرطي السير عن بيتها..

لأن كل الياسمين الدمشقي يهرهر فوق شرفتها،

وكل الفل البلدي يتربى في الدلال بين يديها ..[1]

إن اختيار مفردات بعينها (شرطي السير، وكل، يهرهر، في الدلال) تكرار يعمق من درجة الجمال، ويجعل من الأم علامة دالة عليه ، فاختياره لشرطي السير في السطر الأول تعزيز من التصاق الجمال بمنزلها وشهرته به، فمن المألوف أن يسأل شرطي السيرعن المعالم البارزة والمعروفة في المنطقة، فمنزلها إذن معلم من معالم المدينة بل في تأكيد الشاعرعلى أنه لا ضرورة لأن يسأل شرطي السير عنه يعني أن منزلها ليس معلما مشهورا فقط، بل هو من الأشهر بينها، وشهرته ناجمة عما تحلى به من جمال أضفته عليه شتول الياسمين والفل البلدي الدمشقي المرتبطان بالمكان، ويعزز من توسعة مساحة الجمال وتعميقه كذلك مفردة (كل) المكررة، فبيتها مجمع لكل الياسمين وكل الفل، وهو من جانب آخر يعكس مدى التصاق الشاعر وتعلقه بهذا المنزل حتى يصوره بهذه الصورة و يضفي عليه هذه الهالة الكبيرة من الجمال.

ينعت نزار الياسمين بأنه دمشقي، ولهذا الوصف حضوره النفسي والحضاري، فالمنزل مع محتوياته يشكل محورا نفسيا اجتماعيا عشقيا خاصا.

ولعل من مظاهر التضخيم التي لجأ إليها الشاعر هو التجسيد، إذ يصور الفل بصورة طفل ينعم بتدليل الأم، وينال أعلى درجات الرعاية والعناية (الفل البلدي يتربى في الدلال بين يديها)، وأيضا في اختيار الفعل (يهرهر) الذي يشي بالكثرة، فلم يقل يتساقط بل يهرهر، وهذا يشير إلى كثرة أشجار الياسمين وكثافتها بحيث تسقط منها الأوراق على هذه الصورة.

---

[1] قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة،المجلد الثاني، مرجع سابق، ص ٥١٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولا ينحصر الجمال عند أمه في زراعة الأزهار والورود، والاهتمام بها، بل يتعدى ذلك إلى أسلوبها في تنفيذ أعمالها الروتينية اليومية، فصنع القهوة له طقوسه الخاصة والجميلة، وبالتالي فالمكان والأشياءتشكل بعدا نفسيا خاصا يحيل إلى حالة تماهي صوفية متفوقة:

قهوة أمي مشهورة..

فهي تطحنها بمطحنتها النحاسية فنجانا.. فنجانا

وتغليها على نار الفحم.. ونار الصبر..

وتعطرها بحب الهال..

وترش على وجه كل فنجان قطرتين من ماء الزهر

لذلك تتحول شرفة منزلنا في الصيف..

إلى محطة تستريح فيها العصافير..

وتشرب قهوتها الصباحية عندنا..

قبل أن تذهب إلى الشغل..[1]

ينوع الشاعر هنا في صور الجمال عند الأم، وبذلك فهو يشير إلى هذه الصفة عندها، وهو عندما يفعل ذلك إنما يقول لنا إن الجمال هو جزء أصيل في شخصيتها، في كل سكنة من سكناتها، وفي كل حركة من حركاتها.

يبرع نزار في التسويق لهذه السمة عند أمه، عن طريق العناية بالتفاصيل التي تبرزها امرأة لها أسلوبها الخاص الأنيق، فهي لا تقنع إلا بالقهوة التي تطحنها بيديها في مطحنتها الخاصة، بل وزيادة على ذلك تقوم بطحن القهوة أولا بأول كلما احتاجت أن تشرب فنجانا من القهوة، وذلك يعني أنها لا تشربها إلا طازجة، ولا يقتصر الأمر على ذلك فلها (برتوكولاتها) في عملية إعدادها أيضا، فهي تغليها على نار الفحم ما يمنحها مذاقا خاصا، بل يعطيها الوقت الكافي لتغلي على مهل، وتنهيها بإضافة حبات الهال وقطرات الزهر.

هذه العناية بالتفاصيل التي أسبغ على الأم مسحات من الجمال تزيدها جمالا على جمالها، إضافة إلى توظيف الصورة المركبة القائمة على معجم شعري يعج بمفردات

---

[1] قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة،المجلد الثاني ، مرجع سابق، ص ٥١٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الجمال والأنس يحيل المقطع إلى مشهد مرئي يعج بنوى جمالية نابضة بالحياة، فشرفة البيت محطة تجتمع بها العصافير الجميلة بدلالتها المؤنسة تجذبها روائح القهوة وماء الزهر، تعزز من نشاطها قبل مغادرتها للحصول على قوتها، وهذه العصافير تغدو أناسا يستريحون ويشربون القهوة للذهاب إلى العمل.

يوظف نزار معجما شعريا عبقا بالروائح والصور الجميلة (قهوة، تعطرها، الهال، ماء الزهر، شرفة، عصافير، قهوتنا الصباحية)، وهو معجم يبث في النفس المسرة والرضا والحبور، بل حتى إنه يختار مفردات تقترب من لغة الحياة اليومية– وهو ما شهر به– ومن ذلك مفردة (الشغل)، فيجعلك تشعر بدفء المكان والإنسان معا.

ب- الأم: التاريخ

أم نزار جزء من التاريخ السياسي للمكان، حيث كان يجتمع قادة النضال في بيتها، يقول نزار: "نسيت أن أقول لكم، إن بيت أمي كان معقلا للحركة الوطنية في الشام عام ١٩٣٥م. وفي دارنا الفسيحة كان يلتقي قادة الحركة الوطنية السورية بالجماهير. ومنها كانت تنطلق المسيرات والتظاهرات ضد الانتداب الفرنسي.. وبعد كل اجتماع، كانت أمي تحصي ضحاياها من أصص الزرع التي تحطمت. والشتول التي انكسرت..وعندما كانت تذهب إلى أبي شاكية له خسارتها الفادحة، كان يقول لها، رحمه الله، وهو يبتسم: (سجلي أزهارك في قائمة شهداء الوطن.. وعوضك على الله..)، وتخجل أمي من سخرية أبي المبطنة، ولكنها في نفس الوقت، تشعر بهزة عنفوان، لأن بيتها صار بيت الوطنية.. ولأن أزهارها ماتت من أجل الحرية..."[1].

ترك هذا الحس القومي والوطني صداه عند ابنها المدلل فيما بعد، فالمرأة المقاومة هي شخصية لها مكانها في قلبه. المرأة المقاومة ستدفعه لتقبيل يدها امتنانا واحتراما، وسيقول لها شكرا يا أمي لو قابلها، فكل امرأة مقاومة هي أمه[2].

---

[1] قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، مرجع سابق، ص ٥١٦.

[2] انظر : أصفهاني، آلاء غسان عبده، نثر نزار قباني في ضوء اللسانيات الاجتماعية، مرجع سابق، ص ٩٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وأم نزار جزء من عادات دمشق وتراثها، فهي صورة للمرأة الدمشقية.في طقوسها اليومية صورة للعادات الدمشقية:

يعرفونها في دمشق باسم (أم المعتز).

وبالرغم من أن اسمها غير مذكور في الدليل

السياحي

فهي جزء من الفلكلور الشامي .

وأهميتها التاريخية لا تقل عن أهمية (قصر

العظم) و(قبر صلاح الدين) و(مئذنة

العروس) ومزار (محي الدين بن عربي)[1]

يؤصل نزار أمه على المستوى التاريخي فيجعلها جزءا أصيلا من تاريخ المكان، بل يجعلها صنو شخصيات المكان ومعالمه التاريخية المشهورة (قصر العظم[2]، قبر صلاح الدين، مئذنة العروس[3]، مزار محي الدين بن عربي[4]). الأم هنا تصبح معلما دمشقيا تشبه ياسمين دمشق وتشبه قصر العظم وغير ذلك، لتشكل اتحادا بالمكان والتاريخ.

---

[1] قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، المرجع السابق، ص ٥١٢.

[2] بني عام ١٧٤٩، بناه والي دمشق التركي اسعد العظم كمقر سكن خاص به، قبلي الجامع الأموي الكبير، هو الآن متحف للتقاليد الشعبية والفلكلور السوري، يعد من أهم معالم دمشق . انظر : المعلوف، عيسى إسكندر، قصر آل العظم بدمشق، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٣م، ص١٠، ١٤،١٩، ٢٠.

[3] مئذنة العروس إحدى معالم الجامع الأموي في دمشق، كما تعد من معالم العمارة الإسلامية الخالدة زمن الدولة الأموية تسمى مئذنة العروس أيضا المئذنة البيضاء، لأنها كانت مطلية باللون الأبيض، أو مئذنة الكلاسة لأنها تهيمن على حي الكلاسة المتاخم للجامع الأموي، أو كما يسميها عوام أهل الشام بمئذنة العروس... هي مئذنة أموية الجذور، وتعتبر أقدم مئذنة إسلامية على الإطلاق ، تقع مئذنة العروس في منتصف الحائط الشمالي للمسجد الجامع المواجه لقبة النسر ولرواق بيت الصلاة، وتشرف على محلة الكلاسة، وقد أقامها الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك عام ٩٦ هـ/ الموافق ٧١٥م، عند بناء الجامع الأموي الكبير بدمشق . انظر: الأرمشي، عماد، مئذنة العروس– عروس دمشق، ١٧/ ٢/ ٢٠١٤م، موقع قصة إسلام

https://islamstory.com/ar/artical/٢٥٨٦٦%/

[4] هو جامع الخنكار أو جامع السليمية أو ما تعارف على تسميته جامع الشيخ محي الدين بن عربي، نسبة إلى الشيخ المتصوف الإمام الأكبر، أبو بكر محمد بن علي بن محمد بن عربي بن أحمد بن عبد

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وبالتالي فإن أمه تتحول لتكون رمزا دالا على قيم خاصة، يرى فيها المنزل الدمشقي، ويرى فيها تراث دمشق، ويرى فيها ملامح عروبية متنوعة. وإذا هي رمز قيمي يتمحور بكل حالاته العاطفية.

يعد نزار "من أكثر الشعراء الجدد احتفاء بالتراث، وأقدرهم على التقاط خيط الرؤية من أعماقها وأبعادها، وفي أوسع تعابيرها، وفي أعماله الشعرية تنهض عشرات الشخصيات التراثية"[1]، تبرز هذه الميزة في المقطع السابق في إطار تأكيد اتصال أمه بتاريخ دمشق وبيان أصالتها.

يبدو أن أم نزار تشكل جزءا مهما من تاريخ المكان من خلال تمثيلها خير تمثيل للمرأة الدمشقية الأصيلة الملتزمة والمحافظة على عادات وتراث المكان، فأمه ذات الطابع السلفي المنشغلة بعبادتها وصومها وصلاتها، كانت لها مراسم خاصة للغسيل وزيارة المرضى ذات طابع موروثي شعبي، فلا غسيل يوم الاثنين، ولا زيارة لمرضى يوم الأربعاء، وهو ما جعله بطبيعته التركيبية يميل إلى تفكير والده الثائر الأقل تدينا[2]، البساطة والحفاظ على التقاليد الشعبية هي صفة تتحلى بها (أم المعتز) والدة نزار، يصفها بقوله: "أمي لا تتعاطى العلاقات العامة، وليس لها صورة واحدة في أرشيف الصحافة..لا تذهب إلى الكوكتيلات وهي تلف ابتسامتها بورقة سولوفان.. لا تقطع كعكة عيد ميلادها تحت أضواء الكاميرات... لا تشتري ملابسها من لندن وباريس، وترسل تعميما بذلك إلى من يهمه الأمر.. لا توزع

الله الحاتمي الطائي الأندلسي، الذي أسس طريقة خاصة به أسماها الطريقة الأكبرية، ولها الكثير من الأتباع في الوطن العربي ، ويقع في أحد أحياء دمشق في منطقة الصالحية، التي تعرف اليوم باسم أبو جرش، بالقرب من نهر يزيد ، وضمن سوق وحي سكني يدعى الشيخ محي الدين. يعتبر جامع الشيخ محي الدين، واحدا من أهم جوامع دمشق، ويساوي في أهميته الدينية، وربما العمرانية مع فارق المساحة، الجامع الأموي .انظر : طيارة، لمى، مسجد ابن عربي: هنا يرقد شيخ المتصوفة، ٢٢ يوليو ٢٠١٥م، صحيفة العربي الجديد، يومية تصدر من لندن، النسخة الالكترونية: https://www.alaraby.co.uk/miscellaneous /

[1] زبيدة، شايب الرأس، السيرة الذاتية في شعر نزار قباني، مرجع سابق، ص ٦٧.

[2] انظر: قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني ، المرجع السابق ، ص ١٨، ١٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

صورها كطوابع البريد على محررات الصفحات الاجتماعية... ولم يسبق لها أن استقبلت مندوبة أي مجلة نسائية، وحدثتها عن حبها الأول.. وموعدها الأول.. ورجلها الأول.. فأمي (دقة قديمة).. ولا تفهم كيف يكون للمرأة حب أول.. وثان.. وثالث.. وخامس.. أمي تؤمن برب واحد.. وحبيب واحد.. وحب واحد.."[1]، وإذن فهي صورة صادقة للمرأة الدمشقية الأصيلة البسيطة. وهذه البساطة والمحافظة تبرز حتى في علاقتها بالحيوان:

وكل القطط ذات الأصل التركي..

تأكل.. وتشرب.. وتدعو ضيوفها..

وتعقد اجتماعاتها

في بيت أمي[2]

لعل في وصف القطط بأنها ذات أصل تركي إشارة ضمنية إلى أصل أمه التركي، فهي تحافظ على عاداتها حتى في علاقتها مع الحيوان، ومن هنا تبدي رعاية منقطعة النظير لهذه القطط، التي تنعم بالرفاه في هذا المنزل دون أن يعكر صفو عيشها شيء.

تعد صفة المحافظة على عاداتها وعباداتها، هي واحدة من صفات عديدة جميلة أخرى، جعلت نزارا يتعلق بها كثيرا، فرغم انه المفتون بأبيه، الذي ورث عنه العشق والثورة والنار، لكنه أحب مائية أمه، الماء عند نزار رمز للعادات والعبادات غير المتشددة التي كانت تمثلها أمه[2]:

كانت أمي ماء...

وكان أبي نارا...

ومن الماء والنار ولدت

أم نزار وأبوه مثلا انعكاسا لتاريخ المكان، فإذا كان أبوه يمثل التاريخ السياسي الثوري للمكان، من خلال مشاركته السياسية، فإن أمه تمثل التاريخ الفلكلوري والسياسي معا بعاداتها الدمشقية الأصيلة المحافظة وباحتضانها للثورة في منزلها دفاعا عن الشام.

---

[1] قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، مرجع سابق، ص ٥٢٧.

[2] المرجع نفسه، ص ٥١٣.

[2]عباس، فدوى فؤاد، نزار قباني شاعر هذا العصر، مرجع سابق، ص٤٠، ١٣٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وتستمد أمه أصالتها من أصالة المكان، كما يستمد المكان أصالته من أصالة ساكنيه، فيشير الشاعر في قصيدة "أمي" إلى تعلق أمه بـ (الشام)، مثلما أن الشام تحبها وتبادلها الوفاء بالوفاء:

فلقد كانت تحب الشام[1]

...

... لما رحلت

بكت الشام عليها

واستقالت بعدها

أنهر الشام جميعا[2]

قد: حرف يفيد التحقيق مع الفعل الماضي، فالشاعر يؤكد محبة أمه لدمشق، ولعل الصور التي تعكس الشام امرأة تبكي على فقيدتها، وانهرها أناسا يستقيلون من عملهم (الجريان) حزنا وفقدا لمحبوبتهم، واحتجاجا على موتها- والتي لعلها هنا تمثل معادلا موضوعيا لحزنه هو الذي يضاهي بكاء الشام عليها- تشير إلى الأثر الحقيقي الذي تركه فقدها عند أهل الشام، كون منزلها كان جزءا من تاريخ الثورة ضد المحتل، وتعبر عن تقدير لمساهمتها للثورة من خلال خدمة الثوار الذين كانوا يجتمعون فيه.

إذن، كانت أم نزار جزءا من تاريخ المكان على مستويات عدة، على المستوى النضالي، وعلى مستوى العادات والتقاليد والمحافظة على الفلكلور والأعراف الشامية وطقوس الحياة اليومية، وحتى على مستوى تاريخ الجمال الشامي.

المكان العربي: الأم الثانية

فكل مدينة عربية هي بمنزلة أم لنزار، يحبها ويخاف عليها، ويعمل على رعايتها والدفاع عنها، وهذا ما يدلل على النزعة القومية والحس القومي المجبول عليه، فكلها لها فضل عليه، حتى أنه يسبغ عليها صفات الأم الحقيقية، بأن أضفى عليها صفات حسية آدمية (الولادة، والإرضاع، والإطعام والرعاية)، وهذه الصفات التي تتصل بها لا تكون إلا للأم، تشي بتعلق الشاعر الكبير بها:

---

[1] قباني، نزار، الأعمال السياسية الكاملة، المجلد السادس، مرجع سابق، ص ١٦٥.

[2] المرجع نفسه، ص ١٦٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كل مدينة عربية هي أمي..

دمشق، بيروت، القاهرة، بغداد، الخرطوم، الدار

البيضاء، بنغازي، تونس، عمان، الرياض،

الكويت، الجزائر، أبو ظبي وأخواتها..

هذه هي شجرة عائلتي..

كل هذه المدائن أنزلتني من رحمها

وأرضعتني من ثديها..

وملأت جيوبي عنبا، وتينا، وبرقوقا..

كلها هزت لي نخلها.. فأكلت..

وفتحت سماواتها لي .. كراسة زرقاء..[1]

(كل) في مقدم المقطع تحتمل امتدادا يتجاوز ما ذكره من مدن، يعزز من ذلك مفردة (وأخواتها) التي تلت تعداد هذه المدن، فكل المدن العربية هي أم له، والمدن هنا إشارة إلى الدول العربية، إذ إن حصره المدن المعددة بعواصم الدول العربية- رغم أن عبارة (كل مدينة عربية) تحتمل أي مدينة، حتى وإن لم تكن عاصمة البلاد- راجع لكون عواصم الدول هي رموز وعلامات دالة عليها، فبلاد العرب كلها أم له، هي عائلته الكبيرة الجامعة (هذه هي شجرة عائلتي..) أعطته هويته العربية الإسلامية واحتضنته مولدا، وسكنا، وفيها تشكلت شخصيته ووعيه، وهذا ما يفسر قوله: (أنزلتني من رحمها/ وأرضعتني من ثديها../ وملأت جيوبي عنبا، وتينا، وبرقوقا../ كلها هزت لي نخلها.. فأكللت..وفتحت سماواتها لي.. كراسة زرقاء)، فالإنزال من الرحم إشارة إلى أنها مسقط رأسه ومقر ولادته، والإرضاع وملء جيوبه واهتزاز نخلها له لعله إشارة إلى أنها موطن نموه وعيشه ومصدر رزقه وأمنه، وأما فتح سمواتها له ربما أراد الشاعر أنها فتحت له الأفق الرحب لتطوره وانطلاقه في عالم العلم والحياة.

يتقاطع قول نزار (كلها هزت لي نخلها) مع قوله تعالى في سورة مريم: "وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا"[2]، وهذا التقاطع يرد لبيان الأمن

---

[1] قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، مرجع سابق، ص ٥١١.

[2] سورة مريم، الآية ٢٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الجسدي والنفسي الذي يمثله له وطنه العربي، فكما أن الأمر الإلهي لمريم بهز النخلة قد حقق لها أمنها الجسدي (الغذاء والطاقة) وأمنها النفسي (السكينة والسرور)، كما يرد في الآية التي تلتها: "فكلي واشربي وقري عينا"[1]، فبلاده العربية (أمه الكبرى) تحقق له مثل ذلك.

تجعل الأفعال (أنزلتني، أرضعتني، ملأت، هزت، فتحت) لهذه المدن الفاعلية، وكأني به يقول: أن من له الفضل على أبنائه هو الوطن العربي وليس العكس، فهو أمهم التي تصهرهم بهويتهم الجامعة، وهنا إشارة واضحة للبعد القومي و(الأيدلوجي) المتأصل في نفس الشاعر:

لا أدخل مدينة عربية.. إلا وتناديني:

"يا ولدي"...

لا أطرق باب مدينة عربية..

إلا وأجد سرير طفولتي بانتظاري..

لا تنزف مدينة عربية إلا وأنزف معها..[2]

الوطن العربي هو الحاضنة الكبرى للإنسان العربي على العموم وللشاعر على وجه الخصوص، فهو بمثابة البيت الكبير الذي يصهر في بوتقته كل البيوتات، فالشاعر يجد طفولته مكررة في كل مكان في هذا الوطن الكبير، فعندما يقول: (لا أطرق باب مدينة عربية.. إلا وأجد سرير طفولتي بانتظاري..) إنما يعبر عن تشابه واقع الإنسان العربي على مستوى العيش والحلم والأمل والتحديات، فطفولته تتشابه مع طفولة أي إنسان عربي بحلوها ومرها– مع الانتباه إلى أن هناك خصوصية على المستوى الفردي-؛ لذا فهو يعيش هموم مكانه العربي (لا تنزف مدينة عربية إلا وأنزف معها).

يرد هذا التعلق بالمكان العربي في أساسه إلى نزعته القومية التي لا تخفى على دارسي شعره أو نثره، كيف لا؟ ومنزل أهله كان مقرا للحركة الوطنية، لكن ذلك لا ينفي أن يكون تعلقه بها بأثر من اتصاله بها على وجه الحقيقة، فقد يكون قد اتصل

---

[1] سورة مريم، الآية ٢٦.

[2] قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، مرجع سابق، ص ٥١١، ٥١٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بكثير منها في أثناء عمله في السلك الدبلوماسي إن لم يكن كلها، عدا خصوصية بعض تلك المدن في قلبه كونها كانت مقرا لسكناه وذكرياته مع عائلته (أمه وزوجته بلقيس)، وليس أدل على ذلك من توظيفه بيروت رمزا لحبيبته بلقيس (أمه الثانية) التي قتلت فيها ذلك من قوله:

كانت هناك مدينة حبيبة تموت .. اسمها بيروت

وكانت هناك أم مدهشة تموت .. اسمها فائزة ..[1]

فهل كـان مصـــادفة أن تموت بيـــروت ..

وتموت أمي في وقت واحد؟[2]

عندما يورد الشاعر موت بيروت مقترنا بموت أمه (فائزة)، إنما يشير إلى موت زوجته (بلقيس) التي قتلت في حادثة تفجير السفارة العراقية في بيروت، فموتها في نظره لفع المكان كله بالموت، ولعل الجامع بين شخصياته الإنسانية (فائزة)، و(بلقيس)، والمكان (بيروت)، هو الأمومة، ففائزة أمه البيولوجية، وبلقيس أمه الثانية، وبيروت أمه المجازية، فنزار في المقطع السابق يقف على الأم بأشكالها المختلفة.

وكما أن المدن العربية هي أمه، فالشام كحال هذه المدن تمارس أمومتها المجازية عليه، ولعلها أمه الأغلى من بينهن، لأنها تصله بأمه الحقيقية التي عشق، كما هي جيكور صلة السياب بأمه، من هنا فهو يحبها بكل ما فيها: نداء باعتها، أزقتها، أغانيـــها،مـآذنها، سكارها، كنـائسها:

أحب نداء باعتها

أزقتها، أغانيـــها

مـآذنها، كنـائسها

سكارها.. مصليها[3]

فنجده يهرع إليها من غربته كما يهرع الطفل لأمه، ولعل في اختياره للمفردات (وحدي، واحتضني، كطفل)، في المقطع الذي يليه، ما يعبرعن حنين للمكان والشعور

---

[1] المرجع السابق، ص ٥١٠.

[2] قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، مرجع سابق ، ص ٥١٢.

[3] قباني، نزار، الأعمال السياسية الكاملة، المجلد الثالث ، مرجع سابق، ص ٢٢١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بأمومته بدليل مفردة (احتضني، كطفل)، وهي من المفردات التي تصلنا بعالم الطفولة والأم، وإن يحمل النص معاني الحنين للذكرى، والمعاناة والألم من جهة أخرى:

آه يا شام - كيف أشرح ما بي

وأنـا فيـــك دائــما مسـكون

...

يـا دمشق، التي تفشى شـــذاها

تـحت جلدي، كأنه الزيــزفـون

...

قادم من مـدائن الريح وحدي

فاحتضني كالطفل يا قاسيون

...

أهي مجنـونة بشــوقي إليها

هـذه الشام، أم أنا المجـنون[1]

في النص السابق فراغات تتصل بمفردة (الشام)، حيث يتبع آهته ونداءه للشام في البيت الأول بفراغ، كما يتبع الحديث عن شوقه لها في البيت الأخير بفراغ آخر، والواقع أن إستراتيجية اللاتحديد هي إحدى الخصائص الفنية في شعر نزار قباني فـ "ما مال إليه نزار قباني في كتابته الشعرية من علامات حذف.. وألفاظ متكررة.. كان لها وقعها على المتلقي، حيث شحن المتلقي بقدرات قرائية كبيرة من خلال الفراغات والفجوات"[2].

يترك نزار في الفراغ الأول للمتلقي مساحة فارغة ليملأها كيفما يرى، لأنه يرى أن كلمة أو مجموعة كلمات لا يمكن أن تغطي ما يريد قوله للشام بعد أن وجه نداءه لها وبث آهته فيها، فالنداء والآه التي تصدرت البيت تشي بأن في نفس الشاعر الكثير ليبوح به لحبيبته الشام، لعل الفراغ هنا يحتمل جملة من الصفات (العزيزة، الحبيبة، يا قطعة من قلبي،.. إلخ). على حين يحتمل الفراغ الآخر الكثير من جمل العطف التي

---

[1] المرجع سابق، ص٣١٠.

[2] زبيدة، شايب الرأس، السيرة الذاتية في شعر نزار قباني، مرجع سابق،ص ٨١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تعبر عن عشقه لها من مثل: (وعشقي لها، ومحبتي الكبيرة لترابها، و...إلخ)، ويعزز هذا العشق التساؤل (أهي مجنونة بشوقي إليها.. أم أنا المجنون؟)، فالتساؤل يتمحور حول الجنون الذي هو علامة من علامات العشق الكبير، لذلك وصف قيس قديما بـ (مجنون ليلي). ويدلل عليه كذلك قوله (تفشى شذاها تحت جلدي)، فهذا الحب يتفشى في أوصاله كما يتفشى المرض في جسم الإنسان بحيث يصعب الحد منه أو حصره أو السيطرة عليه، ولعل ما يزيد من درجة عشقه لها تجاربه الحياتية خارج إطارها، في مدن تخلو من هذا الدفء الذي تتميز به (قادم من مدائن الريح وحدي/ فاحتضني كالطفل يا قاسيون). الريح هنا ترد بدلالة سلبية تقترن بهذه المدن، ويزيد من سلبيتها أنه يعيش الوحدة فيها.. لذا يطلب من جبل قاسيون أن يحتضنه ويخفف عنه.

رغم ما سبق، فهو يخرج على هذه الأمومة وهذا الحب إذا وجد ما يعكر صفاء المكان، فرغم أنه أحب مدينته دمشق، إلا أن نزارا سخط عليها، ووجه لها انتقادا لاذعا، شعورا بالغضب من أجلها، فدمشق الطفولة، طفولته مع أمه، والتي برزت في أبهى حلة ومثلت له ذكريات المنزل والأم والهناءة والأمن النفسي، قد تخرج أحيانا عن صورتها الجميلة[1]:

لا أحد يا حبيبتي

يفهم طفولتي

فأنا انتمي إلى مدينة لا تحب الأطفال..

ولا تعترف بالبراءة..

ولم يسبق لها..

إن اشترت وردة..أو ديوان شعر[2]

...

---

[1] انظر: الحباشنة، قتيبة، صورة المدينة في شعر نزار قباني، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، الأردن، ٢٠٠٢، ص ٢١، ٢٢، ٢٣.

[2] قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد التاسع، مرجع سابق، ص٥٤

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أنا من مدينة جليدية الأسوار

مدينتنا. أطفالها ..

من البرد[1]

ولعل ذلك رهين جوه النفسي، إذ ترد هذه الصور السلبية نشازا في إطار الصورة الكلية الايجابية، فلدمشق (أمه الكبرى) صورة جميلة علقت و ارتسمت في مخيلته بطواحينها وياسمينها وذكريات الطفولة فيها، فعندما يستحضر الشام فانه يستحضر طفولة عاشها في كنف أمه وأبيه، من هنا، فاستحضاره دمشق هو استحضار تلقائي لذكرى بهية اتصلت بناسه:

هذي دمشق وهذي الكأس والـــراح إني أحب وبعض الحب ذبـــاح

أنا الدمشقي لو شرحتـــم جســـدي لسال منـــه عناقيـــد وتفـــاح

ولو فتحتم شرايـــيني بمديتـــــكم سمعتم في دمي أصوات من راحوا

زراعة القلب تشفي بعض من عشقوا وما لقلبي– إذا أحببت- جراح[2]

وهكذا فان المدن العربية، سواء أكانت بصورتها الفردية الواقعية أم بصورتها الرمزية للمكان العربي، مثلت أما مجازية له قاسمت حبه لأمه الواقعية وحنينه إليها و خوفه عليها.

لقد احتملت الأم عند نزار صورا خاصة، اكتسبت خصوصيتها من خصوصية الحياة التي عاشها نزار، ومن خصوصية العلاقة التي ربطته بأمه، ومن خصوصية التجربة الحياتية، لكن ذلك لم يمنع– بسبب وحدة التجربه الإنسانية- التقاطع في بعض المفاصل مع ما جاء عن السياب، فكلاهما اشتركا في أمومية المكان المجازي لهما، فجيكور عند السياب معادل أمه مثلما أن المكان العربي (مجازيا) الأم بالنسبة لنزار.

---

[1] قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثالث، مرجع سابق، ص٢٠٠

[2] قباني، نزار، الأعمال السياسية الكاملة، المجلد السادس، مرجع سابق، ص٤٤١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٣- صورة الأم في شعر محمود درويش:

ربما اختلف حضور الأم عند درويش عن سابقيه، إذ تحكمه- مثلهما- ظروف نفسية وواقعية وعاطفية خاصة. وبالتالي لا بد أن تظهر صورة الأم مختلفة بحسب اختلاف الحضور.

الأم عند درويش قضية (نامية ثابتة ومتطورة) أخلص لها في شعره من بواكيره وحتى النهايات، ففي بداياته قصيدة (إلى أمي) وفي نهاياته قصيدة (في بيت أمي) [١].

يشير حاتم الصكر إلى أن "الأم حاضرة مبكرا في قصائد درويش ويتطور وجودها ودلالتها عبر تجربته الشعرية التي بدأها بديوان (أوراق الزيتون)١٩٦٤، و(عصافير بلا أجنحة ١٩٦٠).. وهو في كلامه خارج القصيدة يرد تعلقه بالشعر إلى تلك الأغنيات التي كان يسمعها قبل النوم من أمه، فتجذبه هيئات أصواتها لا معانيها ولا دلالاتها"[٢] .

وقد احتملت الأم عند محمود درويش، كما هي عند سابقيه، دلالة واقعية ورمزية، فقد وظفت، كما يشير حاتم الصكر، توظيفا رامزا يحيل إلى الأرض أو الوطن، واستخدمت استخداما عاطفيا يمجد وجودها في حياته الخاصة[٣]، فهي تأتي عنده مباشرة لغة ومعنى (أم حقيقية)، وتحتمل التأويل فتصبح أرضا ووطنا.

والواقع أن العلاقة التي جمعت درويشا بأمه الواقعية، لم تكن- شعريا - بمعزل عن علاقته بأرضه وهموم شعبه، وردت فيها الأم بالصور الآتية:

الأم: الطفولة المبتورة:

وطفولة درويش ناقصة من جهتين، أولاها - ليست محور حديثنا هنا - وهي: ظهور المحتل الذي احتل بلدته (مسقط رأسه)، وزرع الخوف في قلبه وخلفه لاجئا. فطفولته

---

[١] حور، محمد، الأم في الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص٤٩٧، ٥١٥.

[٢] الصكر، حاتم، أحن إلى خبز أمي ..توسيعات الحنين الشعرية، جريدة الاتحاد،المكان، الملحق الثقافي، الخميس ١٧ يونيو ٢٠١٠م .الرابط : http://www.alittihad.ae.details.php?id=

[٣] المرجع نفسه

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في ظل الاحتلال لم يعشها كأي طفولة طبيعية، فقد ترك الاحتلال جانبا معتما فيها: "هناك عرفت من آثار النكبة ما سيدفعك إلى كراهية النصف الثاني من الطفولة"[1].

وثانيها لها علاقة مباشرة بأمه، وهي: انحرافه عن والدته، وذلك يعود لشخصيتها، التي اصطبغت بها، فهي ذات شخصية قوية وجادة في التربية وإدارة شؤون البيت، يصعب فيها إبراز الحب والعاطفة تجاه أفراد أسرتها، إذ تجمع درويش بأمه (الأمية) التي لا تقرأ ولا تكتب علاقة متحولة غير ثابتة، فعلاقته علاقته بأمه في فترة طفولته كانت ملتبسه على حد تعبير حيدر بيضون[2]، تتراوح بين القسوة والحنان، إذ جمعت أمه بين النقيضين: صفات الجمال والحنان من جهة والقسوة والشدة معا من جهة أخرى.

يتحدث درويش عن أوصاف أمه، فيشير بأنها كانت جميلة ذات شعر طويل أحمر، عيناها زرقاوان، تحمل سمات إبداعية فنية، وتنشد أغاني شعبية فلكلورية، لكنه يشير في الوقت نفسه إلى أنها كانت قاسية، لم يرها في حفلة عرس قط، لا تذهب إلا للجنازات وتؤلف بكائيات[3]، ولعل هذا ما ترك أثره في طفولته وفي نفسه، وفي علاقته معها. فالدارس لحياة درويش يلمس توترا في علاقة درويش مع أمه، فقد اتسمت علاقته بها في مرحلة الطفولة بالفتور، إذ لم يلق منها، إلا الزجر والعقاب والقسوة، لأن أمه ترى فيه سبب كل المشكلات التي تحصل في البيت والحارة، فتعبر عن ذلك بقولها المكرر (يا حلس يا ملس)[4].

---

[1] درويش، محمود، الأعمال النثرية الكاملة، المجلد الثالث، وزارة الثقافة، رام الله، ٢٠٠٩م، ص ٤٥.

[2] انظر: بيضون، حيدر توفيق، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩١م، ص ١٥، ١٦.

[3] انظر: المرجع السابق، ص ١٧.

[4] انظر: أبو حميدة، محمد صلاح زكي، تجليات الروح: حلم العودة في قصيدة " إلى أمي" لمحمود درويش، صحيفة الخليج، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠١٢/٠٣/١٢، جزء من ورقة مقدمة إلى ملتقى الشارقة للشعر العربي، الدورة العاشرة .
http://www.alkhaleej.ae/supplements/page/6472d503-40f5-4e2d-8912-8177017675d2

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يقف عماد الطراونة بشكل مفصل على كثير من مفاصل حياة درويش، فيقف على حوارات وأقوال لدرويش تبين أن أمه كانت الشخصية الأقوى في البيت، وكيف أنه كان يعدها عنيفة إلى حد ما وأنها تكرهه، فيردد بأنها كانت تضربه على الدوام، وهو ما جعله يميل إلى أبيه، فهي تحمله مسؤولية خلافها ومشاحناتها الدائمة مع زوجها، عدا أنه استمد منها سخريته وسلاطة لسانه [1].

لعل الطبيعة القيادية التي اتسمت بها شخصية أم درويش– بحسب ما أرى- و التي لم تستطع حوادث الزمن (التهجير من بلدتها، وتضييق الاحتلال، وهجرة ابنها سنوات طوال) أن تزحزحها وأن تحرفها عن مسارها، تركت أثرها في طفولة درويش، وخلفت عنده شعورا بأنه لم يحظ بالاهتمام الكافي.

ولقد بقيت هذه الطبيعة لصيقة بها حتى نهاية مشوارها في الحياة . لقيها بعد ثلاثة عقود من غيابه عنها فخاطب نفسه: "أمك هي أمك ببياضها وشعرها الطويل ولسانها الذي يجرح المبرد"[2]، فهي لا تأذن لأحد من عائلتها أن يساعدها أو أن يفرح بذلك، حتى أنها تعد قهوتها، وتغسل ثيابها وتطهو طعامها، فلا مجال لأبناء وحفدة أن يشاركوها ذلك، قوة شخصيتها جعلتها لا ترضى أن تكون مستمعة فلا تكون إلا فاعلة، شكوتها الوحيدة قلة المستمعين إلى حكاياتها: " وهي هي، المعتمدة على شيخوختها في كل شيء. لا تأذن لأحد من أبنائها و بناتها وحفيداتها وأحفادها بأن يفرح بمساعدتها. تصحو عند الفجر... تصلي، تعد قهوتها، تغسل بيتها. تسقي ورودها في الباحة الصغيرة، تنظف الهواء من الغبار، تمسح الغبار عن مكتبتك القديمة، ثم تغسل ثيابها وتطهو طعامها، وتنتظر ضيوفها. وإذا شكت ، فإنها تشكو من قلة المستمعين إلى حكاياتها"[3].

إذن، خلقت شخصية أمه فجوة بينه وبينها– وإن اقتصرت هذه الفجوة على مرحلة الطفولة وبداية الشباب- وكانت السبب وراء ميل درويش إلى الابتعاد عن المنزل

---

[1] انظر: الطراونة، عماد، حكاية محمود درويش في أرض الكلام، دار الأنتشار العربي، بيروت، ط١، ٢٠١٦م، ص ٣٦، ٣٧ .

[2] محمود درويش، الأعمال النثرية الكاملة، المجلد الثالث، مرجع سابق، ص ١٦٠.

[3] المرجع نفسه، ص١٦٠، ١٦١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والاختلاء بنفسه، فهناك ما يشير إلى افتتانه بالعزلة، يقول مخاطبا نفسه: "فابتعدت عن البيت وخلوت إلى الشجر الذي لم تعرف من أسمائه إلا ما خف لفظه، كالزيتون والخرنوب والسنديان والبلوط، ولم تعرف من أسماء النباتات إلا الخبيزة والهندباء ذات الزهر الليلكي كلون عيني جدتك" [1]، على أن هذه الفجوة بينه و بين أمه- التي جعلته يعتقد أنها تكرهه– ربما أسهمت بها شقاوة التصقت بطفولته: "سموك الشقي، وأنت أطلقت على طائر الدوري لقب الشقي. هو شبيهك في التوتر، ونقيضك في الحذر"[2]، فقد عاش شقاوة أتعبت أمه وأهله.

فقد دفعه الفضول في حادثة له ليضغط بسكين حادة ليرى إذا ما كان أثرها على لحمه هو كأثرها على أوراق التبغ: "وجرك فضول القطط، دون حذرها، إلى ملامسة الخطر. فغافلت أهلك المشغولين بفرم أوراق التبغ بسكاكين حادة، وتناولت إحداها ووضعت على شفرتها ركبتك اليسرى وضغطت لتعرف إن كانت السكين تفعل بلحمك الطري ما تفعله بأوراق التبغ، ففاجأك السائل الأحمر. ولم تتوجع إلا حين نزعو السكين من ركبتك، وضمدوا جرحك وعاقبوك على طيش التجربة"[3]. وفي حادثة أخرى، ركب حصانا وتسلل دون علم أهله وسقط عنه فتركت الوقعة علامة في حاجبيه، يقول: "في مساء ما، تسللت من خلوتك الشجرية إلى بوابة الدار الجنوبية ودعوت الحصان إلى الخروج معك، فأطاعك وخرج. وعلى محاذاة صخرة عالية أوقفت الحصان الفاتن وقفزت على ظهر أملس دون سرج. قادك، كما يقود الهواء سحابة، إلى منحدر يقود إلى حقل لا نهاية له. . وصار المكان أعمى. لم تعلم أنك قد سقطت. لكن الحصان العائد بلا فارسه الصغير هو من دل أهلك على موقع طيشك. ضمدوا الجرح في حاجبك الأيمن، ثم عاقبوك .. الندبة على حاجبك الأيمن، الندبة التيلا يراها غير الأنثى الخبيرة باستجواب قلب الذكر"[4]. الأنثى هنا أمه:

---

[1] درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة ، المجلد الخامس، وزارة الثقافة، رام الله، ٢٠١٠م، ص ٣٦٦.

[2] درويش، محمود، الأعمال النثرية الكاملة، المجلد الثالث، مرجع سابق، ص ٢٢.

[3] درويش، محمود، الأعمال النثرية الكاملة، المجلد الثالث، مرجع سابق، ص ١٨.

[4] المرجع نفسه، ص ٢٠، ٢١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أتذكر حافر الفرس الحرون على جبينك

أم مسحت الجرح بالمكياج كي تبدو

وسيم الشكل في الكاميرا؟[1]

النموذج الشعري السابق صورة لشقاوته التي عرف بها صغيرا، فهو مثال للولد الشقي العبثي، وأظن أن التساؤل الذي يبثه في النص يحتمل كونه واقعيا، فلربما لجأ الشاعر للـ (مكياج) فعلا ليبدو وسيما، فهذا جزء من شخصيته العابثة، القائمة على الأنا، على أن ذلك لا ينفي شخصية المرأة القوية التي امتازت بها أمه، ومن هنا فلعل شقاوته كانت محاولة منه لإثارة انتباه أمه إليه أو ردة فعل لغلظتها وقساوتها وجديتها في تربيته، وهو ما ترسخ في شخصيته، فيبدو أن الاهتمام به كان محور بحثه على الدوام، يقول محاورا نفسه و مجسدا منها نفسا أخرى: "لم أسألك وأنت تكبر أمامي عما يجعلك تجرح نفسك كلما غبت في حضور الكي تثير الانتباه"[2].

ورغم ما ذكر، فقد بقيت هذه الطفولة المبتورة - بحسب اعتقاده في حينها– جزءا أصيلا من ذكراه لبلده المحتل يسترجعها على الدوام، كأي ذكرى أخرى جميلة في وطنه، ولذا كثيرا ما تنفذ هذه الذكرى إلى قلمه، يسطرها شعرا ونثرا، شوقا عارما لأهله وناسه، كما في كتابه (في حضرة الغياب)، الذي يقف فيه على ذكريات كثيرة تتصل بطفولته: البيت، والمدرسة، والرحيل المفاجئ الاضطراري له ولأهله، بعد احتلال الصهاينة لبلدته، عندما كان طفلا:

أنسى أزيز الرصاص على قرية أقفرت

أتذكر صوت الجداجـــــد[3] **في الحرش**

---

[1] درويش، محمود، درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الرابع، وزارة الثقافة، رام الله ، ٢٠١٠م، ص ٢٨.

[2] درويش، محمود، الأعمال النثرية الكاملة، المجلد الثالث، مرجع سابق، ص ٢٢.

[3] المفرد: الجدجد أو صرار الليل (الاسم العلميGryllus): هو جنس من الحيوانات (حشرة) يتبع فصيلة الجداجد الحقيقية من رتبة مستقيمات الأجنحة، تسمح له رجلاه الخلفيتان السوداوان أن يقفز مسافات تبلغ أضعاف حجمه، ينشط الجدجد ليلا ويحفر نفقا في التراب أحيانا ليرتاح فيه خلال النهار.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أنسى كما أتذكر، أو أتذكر أني نسيت[1]

الفعل الماضي (أنسى) الذي يتصدر البيت الأول يرد بدلالة عكسية لمعناه، فهو عندما يطلب من نفسه أن ينسى صوت رصاص المحتل الذي انهمر على قريته "البروة" ليلا، ما اضطرهم لترك قريتهم، ليتذكر صوت الجداجد في الحرش، إنما يؤكد أنه دائم التذكر، وإلا ما طلب أن ينسى. درويش في حالة من الضيق إزاء كثير من الحوادث السلبية التي اختلطت بكثير من الذكرى الايجابية، فيعيش حالة يتمنى أن ينسى فيها بعض الذكريات (أنسى كما أتذكر، أو أتذكر أني نسيت)، لكنها في الواقع كلها جزء من ذكرى في ذهنه لا يستطيع الخلاص منها.

اقترنت صورة أمه، إذن، بهذه الطفولة التي لم يعشها كما يجب، على الصعيد الشخصي والوطني والقومي.

الأم: رمزالمكان والإنسان الفلسطيني:

ترد أم درويش صورة صادقة للإنسان والمكان الفلسطيني بعامة، فهي صورة للمرأة الفلسطينية الصابرة المناضلة التي قاست مرارة الاحتلال و التهجير وناضلت من أجل الحفاظ على الهوية من ناحية، كما أنها تعكس ما يتعرض له المكان من اعتداء وطمس للهوية، فهي تتعرض لما يتعرض له المكان من اعتداء ومحاوات لطمس الهوية، ولعل هذا ما جعلها مصدر فخر لدرويش- عدا عن كونها أمه-، فلقد أحب درويش أمه لأنه رأى فيها صورة أرضه المقاومة التي أحب، فهو يرى فيهما كلا واحدا، فحديثه عن أمه حديث ضمني عن أرضه والعكس صحيح، ولعل هذا ما يفسر تكرار مفردات ذات صلة بالأم والأرض في آن من مثل: النهر والبيوت والشجر، ما يجاوز الأم دلالتها الواقعية إلى كونها رمزا يحيل على الأرض والمكان.

هذا الفخر والإعجاب بدور الأم هو ما استدعى منه أن يطلب الولادة على يديها ولادة ثانية:

---

[1] درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الخامس ، مرجع سابق ، ص ٢٦٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لديني لأشرب منك حليب البلاد[1]

والمقصود بالولادة الثانية هي الولادة الثورية التي تصل الإنسان بأرضه وشعبه، فالمراد بهذه الولادة هو إعادة تكوين الشخصية وصياغتها على نحو جديد تتماهى فيه مع المكان وتخلق لديها الاستعداد للدفاع عنه وعن قاطنيه من سكانه الأصليين.

هذه الرغبة بالولادة ليست مطلب درويش وحده بل مطلب كل الشبان الفلسطينيين، لأن معاناة درويش تمثل معاناة كل الشعب الفلسطيني رجالا ونساء، شبابا وصبايا.

وأم درويش كحال بقية نساء فلسطين رمز لمعاناة المرأة الفلسطينية، التي تعيش الاحتلال وتضييق الحرية وهدم البيوت والاستيلاء عليها، وها هو ذا درويش يذكرها برحلة هروبها وأسرتها إلى لبنان، عندما هاجم قريتهم قطعان اليهود بغتة، واستولوا عليها، وخلفوهم لاجئين، كحال كثير من الأسر الفلسطينية:

هل تتذكرين طريق هجرتنا إلى لبنان, حيث نسيتني

ونسيت كيس الخبز[كان الخبز قمحيا]

ولم أصرخ لئلا أوقظ الحراس[2]

في النص السابق، الذي يقوم على الحوار والسرد، يذكرها كيف نسيته ونسيت الخبز، الذي يعينهم على الصمود، في رحلة الهروب من شدة خوفها (نسيتني ونسيت كيس الخبز) والشاعر في وصفه للخبز بأنه كان قمحيا، يخرج عن الحوار إلى ما يسمى بالحديث مع النفس، أو ما يسمى بـ (بالمونولوج الداخلي) على شكل جملة معترضة، وكأن الحوار الشعري مع الأم عن تلك الحادثة، جعله يستذكر اللحظة ويعيشها حوارا داخليا مع النفس. الحوار والاستذكار في الواقع إنما يرسخ تعلقا بالمكان.

أمه إذن، تجسيد حقيقي لعذاب الإنسان الفلسطيني الذي هجر من أرضه وتحول لاجئا. إنها صورة لشقاء الإنسان الذي يشعر بأنه بلا جذور"طعنتها النكبة في القلب.. فقاومت البؤس.. بقوة فرس. لا تتعب، أو لا تأذن للتعب بان ينطق بالشكوى، بل بهجاء الزمن

---

[1] درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الرابع ، مرجع سابق ، ص ٥٠١.

[2] المرجع السابق ، ص ٣٤٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الذي نقل أسرتها من مزارعين إلى لاجئين"[1]، وهي تجسيد للمرأة الفلسطينية التي عانت سجن أبنائها واعتقالهم وملاحقته[2]:

ثمة أهل يزورننا

غدا، في خميس الزيارات. ثمة ظل

لنا في الممر. وشمس لنا في سلال

الفواكه. ثمة أم تعاتب سجاننا:

لماذا أرقت على العشب قهوتنا يا

شقي؟[2]

الشاعر بإضافة (نا المتكلمين) في المفردات (يزورونا، لنا، سجاننا، قهوتنا) إنما يعمم عملية السجن، فهي لا تقتصر عليه وحده، بل يشترك معه الكثير من الشبان الفلسطينيين، فمعاناة أمه هي معاناة الكثير من النساء من بنات وطنها.

تتكرر أمه في شعره لأنها صورة للإنسان والمكان الفلسطيني في معاناته وفي صموده، فأمه هي تماما "صورة الأم في الأدب الفلسطيني، تمثل العزم والإصرار على الظفر بحياة إنسانية خالية من الاحتلال والتهجير والحرب، وترمز إلى حرية أمه عربية، ما زالت تنتابها الانقسامات القبلية والطائفية، فتحول دون انبثاقها ووحدتها"[4]:

وأنا أنا، ولو انكسرت.. رأيت أيـــامي أمـــــــامي

ذهبا على أشجاري الأولى، رأيت ربيع أمي، يا أبي

ورأيت ريشتها تطرز طائرين: لشالها، ولشال أختي

ورأيت بين وثائقي قمـــرا يطـــــل على ظـــلامي

---

[1] درويش، محمود، الأعمال النثرية الكاملة، المجلد الثالث، مرجع سابق، ص ١٦٠

[2] صالح، محمد إبراهيم الحاج، محمود درويش بين الزعتر و الصبار، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٩، ص ٢٠.

[3] درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الرابع، المرجع السابق، ص ٣٦٩، ٣٧٠.

[4] قنطار، سيف الدين، غياب الأم وحضورها في تجربة بدر شاكر السياب الإبداعية، مرجع سابق، ص ٥١،٥٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ورأيت هاوية، رأيت الحرب بعد الحرب، تلك قبيلة

دالت، وتلك قبيلة قالت لهولاكو المعاصر: نحن لك

وأقول لسنا أمة أمة، وابعث لابن خلدون احترامي[1]

ترد أم درويش في المقطع السابق رمزا مؤنسا يمنح الأمل بالحياة، فهي الربيع الذي يغذي الصمود والمقاومة، ليس في نفس ابنها درويش فحسب (وأنا أنا، ولو انكسرت.. رأيت أيامي أمامي/ ذهبا على أشجاري الأولى، رأيت ربيع أمي، يا أبي/ ورأيت ريشتها تطرز طائرين: لشالها، ولشال أخت/ ورأيت بين وثائقي قمرا يطل على ظلامي)، وإنما في نفس كل الشعب الفلسطيني، الذين يعانون ما يعانيه الشاعر من ويلات النفي والاغتراب والتهجير القسري عن المكان.

الأم هنا جزء من مكنون ثقافي حضاري اجتماعي، فهي جزء من صقوس خاصة بالمكان والتاريخ، مستقرة في ذهن الشاعر، وتعزز التصاقه بالمكان وتاريخه.

تختزل أم درويش مأساة الإنسان اليومية التي يتعرض لها المواطن الفلسطيني تحت ذل الاحتلال من اعتقال فقد عاشت اعتقال ابنها درويش وملاحقته. وهي في الوقت نفسه صورة عن الأرض قبل أن تتعرض للاحتلال وللأرض بعد الاحتلال وما تعرضت من محاولات لتغيير معالم المكان و طمس هويته العربية باحتلال القرى والمدن ومسحها عن الوجود:

... كانت الحرب انتهت

ورماد قريتنا اختفى بسحابة سوداء لم

يولد عليها طائر الفينيق بعد، كما

توقعنا، ولن تنشف دماء الليل في

قمصان موتانا، ولم تطلع نباتات، كما

يتوقع النسيان، في خوذ الجنود...[2]

---

[1] درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثالث، وزارة الثقافة، رام الله، ٢٠١٠م، ص٣١٨.

[2] درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الرابع ، مرجع سابق ، ص ٣١٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المقطع السابق أنموذج لما يتعرض له المكان الفلسطيني من معاناة، فقريتها البروة- التي هي صورة لكل الأرض الفلسطينية التي تعرضت للاحتلال- طوتها يد المحتل ولم يعد هناك أمل لسكانها بالرجوع إليها، والشاعر في توظيفه أسطورة طائر الفينيق، الذي من المفترض بحسب الأسطورة أنه يبعث من رماده، إنما يريد تأكيد حالة الشعور بالخيبة التي مني به أهالي البروة واليأس من العودة إليها.

لغة درويش تتكىء على نصوص أسطورية، تقبع خلف اللغة السطحية، فتعمقها لتؤكد حضور الموت بشكل كبير، فالإنسان والمكان الفلسطيني، يعيشون موتا خاصا في وجود المحتل.

نقف في المقطع نفسه على عملية اختيار واعية للمفردات، فاختيار مفردة الليل في التركيب الإضافي(دماء الليل)، التي لا تتناسب ظاهريا مع الدماء، كونه لا اختلاف بين دماء ليل ودماء نهار، ..الخ، واختيار (خوذ الجنود) مكانا لنمو النبات وعيشه، واختيار مفردة (النسيان) ومنحها موقع الفاعلية لفعل إنساني حسي (يتوقع)، ليست عملية عشوائية، بل هي توظيف لمفردات ذات حمولات دلالية عميقة في السياق الذي سيقت فيه.

الليل رمز للظلمة التي التصقت بالمحتل وعمليات القتل الغادر الذي يقوم بها، فهذه الدماء سالت بسبب عمليات الغدر الليلية، فالمحتل مشهور بغدره، ينفذ عملياته الانتقامية الغادرة في جنح الظلام، ليستر جرائمه، وهذه الدماء مستمرة، لذا استخدم الشاعر أداة النفي ((لن) التي تفيد معنى الاستمرارية هنا (لن تنشف)، على حين نجده يستخدم أداة النفي مغايرة (لم) لنفي رجوع القرية والحياة فيها، فهذا الأمر أصبح أمرا واقعا منتهيا لا مجال لأي انزياح لهذا الواقع. واختيار خوذ الجنود مكان لنمو العشب والنباتات.

أ- الأم: بصيص النور في العالم المظلم:

فأم درويش هي رمز للأمل، وهي رمز للربيع والحياة الآمنة نقيض كابوس الاحتلال، حيث يعود الحمام لهديله وذكره وبيته، هي الأمل في وسط الانكسار والطغيان لانقشاع الغيم عن الأرض، والعودة إلى (منزلنا المؤثث) وهنا يحتمل معنى أكبر هو الوطن:

وأنا أنا، ولو انكسرت... رأيت أيامي أمامي

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ذهبا على أشجاري الأولى، رأيت ربيع أمي، يا أبي

و رأيت ريشتها تطرز طائرين: لشالها و لشال أختي

...أنا ذكر الحمام يئن في أنثى الحمام

ورأيت منزلنا المؤثث بالنبات، رأيت بابا للدخول

ورأيت بابا للخروج، رأيت بابا للدخول والخروج[1]

السطر الأول يشي بإصرار الذات الشاعرة على المضي قدما لتحقيق حلمه، فهو ذكر الحمام الذي يئن للعودة إلى أنثاه (وطنه)، وهذا الإصرار تستمده الذات أولا من ثقة عالية بالنفس عبر تكرار ضمير المتكلم (أنا)، فهذه الأنا مصرة على الحضور رغم ما تعرضت له من انكسارات، ومن ناحية أخرى تستمد عزمها من ماضيه الجميل (أشجاري الأولى) والتي ترد الأم جزءا مهما فيه، فأمه صورة صادقة للعزيمة والإصرار والمقاومة من هنا، رسمها بهذه الصورة المؤنسة (التي يرد فيها صورة الطائر رمز الأمن والسلام والشال رمز التراث الفلسطيني)، وكأن هذه الصورة تعبير عن الإصرار والأمل بعودة الأرض إلى أصالة الماضي والى حالة السلم التي كانت تنعم بها، إضافة إلى ذلك فإن هذا الإصرار مرده الأمل بتطهير البلاد من المحتلين الذين منعوا أبواب الدخول إليها، وضيقوا على ناسها، فهو يأمل أن يزال الحصار المضروب من سلطة المحتل بزوال المحتل نفسه.

في النص السابق تركيز على الفعل (رأيت) الذي يتكرر في النص سبع مرات، ما يشي بتمركز النص حوله، ولعل هذا التركيز يعبر عن إيمان كبير بتغير الحال إلى الأحسن، فهذه الانفراجة اقرب ما تكون إلى الرؤية العينية منها إلى الأمل المجرد، ولعله بالتركيز على هذا الفعل يقترب من (الرؤيا) بالمفهوم الديني، فهي أكيدة التحقيق، والأم ترد جزءا أساسا وفاعلا في هذا الإيمان وهذا الأمل، فهي من تطرز على شالها وشال ابنتها طير السلام والوداعة.

---

[1] درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثالث ، مرجع سابق، ص٣١٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

درويش عندما تضربه الحياة بسوطها، وتكتنفه ظلمة السجن، ويحاصره مغتصب أرضه بزنزانته، تتراءى له أمه النقية بنقاء الأرض وطهرها بصيصا من النور ورائحة قهوة عبقة، تخفف من وطأة سجنه، "فتتجسد صورة الأم وهو في السجن"[1]:

أحب فتات السماء التي تسلل من كوة

السجن مترا من الضوء تسبح فيه الخيول وأشياء

أمي الصغيرة..رائحة البن في ثوبها حين تفتح باب

النهار لسرب الدجاج[2]

محمود في سجنه يعاني ضيقا عبر عنه بأسلوب فني جميل وبعبارات رمزية دالة، فما يراه خلال قضبان السجن من فضاء خارجي أشبه بالفتات، فهذه الأسلاك والقضبان تجزئ تلك البقعة الصغيرة من ضوء الفضاء الخارجي إلى أجزاء صغيرة جدا، فكأنها تدخل السجن على خوف أشبه ما تكون بالمتسلل الذي يقترب ببطء وخوف. وهذه الفتات الضوئية كفيلة بأن يسرح الشاعر بخياله مستذكرا بعض مظاهر الحياة في الخارج وخاصة ما يتعلق بمنزله وأمه (رائحة البن العابق من ثوبها وهي تفتح باب النهار للدجاج): أي باب قن الدجاج ليدخل منه ضوء النهار، هذه الذكرى التي تحوم حول أمه هي النور له في هذه الظلمة.

لعل هذه الذكرى التي تجمعه (القهوة) إحدى متعلقات أمه، يفسر طقوسه الخاصة بالقهوة فيما بعد، فمما يسترعي الانتباه ما قاله كريم الطيبي عن تلك الطقوس وما تمثله القهوة عند درويش، يقول الطيبي: "إن القهوة عند محمود درويش طقس يومي به يبسمل الشاعر نهاره، إنها دعاء الصباح الذي يستقبل به يومه، ونستشف هذا مما ذكره في كتابه: (ذاكرة للنسيان) حيث قال: (والقهوة، لمن أدمنها مثلي، هي مفتاح النهار)، ودرويش له قهوة مخصوصة تختلف كل الاختلاف عن قهوات الآخرين، فالقهوة، في تصور الشاعر، هي أن تصنعها بيدك، لا أن تأتيك على طبق، لأن حامل الطبق، هو حامل الكلام، فتحيل هذه الإشارات العميقة إلى الطقوس التي ترافق شرب القهوة،

---

[1] انظر: حور، محمد، الأم في الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص٥١٣، ٥١٤.

[2] درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثالث، المرجع السابق، ص ٤١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالهدوء والسكينة والاستمتاع بشرب القهوة بعيدا عن ضجيج المكان، وصراخ الكون هو خصيصة طبعت القهوة الدرويشية، القهوة الأولى عنده يفسدها الكلام لأنها عذراء الصباح الصامت. هكذا تقوم هذه الصورة على عنصر المماثلة بحيث تصير القهوة مثل الفتاة العذراء التي يفسدها الصمت ...، ولعل هذه الصورة قمينة بأن تجعل المتلقي يتمثل ذهنيا عدم مناسبة الكلام للقهوة، فالقهوة حساسة جدا"[1].

وعدا السجن فهي بصيص النور والأمل في مرضه، ففي حجرة العناية الفائقة عندما شاهد قبره على راحته و تبعثر فوق سرير الموت، أمه هي الحضور الأكبر:

أحبك قبل الوفاة، وبعد الوفاة،

وبينهما لم أشاهد سوى وجه أمي[2]

الوفاة هنا حقيقية وليست مجازية، وهي تشير إلى حادثة توقف قلبه لمدة دقيقتين في إحدى العمليات الجراحية التي أجراها في (فينا)، ففي هذه الحادثة لم يتذكر سوى أمه[3]. (سوى) تفيد من حيث المعنى الحصر، والشاعر في المقطع السابق، يحصر رؤيته لحظة الموت بأمه، فهو ينفي مشاهده سواها (لم أشاهد سوى وجه أمي). أمه هي أمنه النفسي في المصاعب التي تعرض لها في حياته.

وأمه هي العين التي ترعاه وتقلق عليه، وتتابع شؤونه، حتى وهو في غربته، تخشى عليه نساء العالم الغربي. يعيش معها عن بعد دور الأمومة:

أمي تعد أصابعي العشرين عن بعد

تمشطني بخصلة شعرها الذهبي تبحث

في ثيابي الداخلية عن نساء أجنبيات.

وترفوا جوربي المقطوع[4]

الفعل (تعد) يحمل معاني التفقد والاطمئنان، وأصابعه العشرين كناية عن جسمه كاملا،

---

[1] الطيبي، كريم، القهوة وأبعادها الوجودية في شعر محمود درويش، صحيفة القدس العربي، العدد ٨٥٥٢، الخميس، ١١ آب ٢٠١٦ م، ص ١٣.

[2] درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثالث، مرجع سابق، ص ٤٥.

[3] يحيى، أحلام، عودة الحصان الضائع : وقفة مع الشاعر محمود درويش، نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠٠٣م، ص ١٢٨.

[4] درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الرابع، مرجع سابق ، ص٣٤٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فهي تتفقد كل ما يتعلق به، على أن التفقد هنا بكليته تخييلي، والدليل في شبه الجملة (عن بعد)، فأمه بعيدة عنه، فالعناية هنا إنما هي الشعور بالأمن النفسي باستحضار الأم على مستوى الذهن، هذا الاستحضار لصورتها و لذكراها و توصياتها، يجعلها بصورة الحاضرة معه، فهو يحس بمراقبتها له.

في جملة (تمشطني بخصلة شعرها الذهبي) إيحاءات نفسية، فهي تحمل معاني الرعاية،هذه الرعاية التي تختصرها مفردات تتصل بأعمال مألوفة للأم (تعد، تمشطني، ترفوا)، فعبارة (تبحث في ثيابي الداخلية عن نساء أجنبيات) يقصد منها الخشية عليه من الوقوع ضحية إغراء العالم الغربي، فعبارة (ثيابه الداخلية)، تحتمل دلالة واقعية، وهي الخشية عليه من الوقوع في شرك الانفتاح الجنسي الغربي، ولعله يحتمل حمولات دلالية أعمق تتمثل في إصرار والدته على عدم انفصاله عن مكانه الفلسطيني، فتكون بذلك النساء الأجنبيات رمزا للعالم الغربي المادي الخالي من القيم، فهي تريد له أن يبقى عربيا ، يحمل قيم بلاده وأصالتها.

رعاية أمه له على المستوى المادي والمعنوي يتواءم معها و يعزز فهمها العميق لكل ما يتصل به، فهي تفهم همساته وسكناته، هي تشعر به، وبألمه، حتى وهو بعيد عنها في غربته الطويلة، من هنا فهو يحوم حولها لا يستطيع مفارقتها، فلا أحد يستطيع أن يشعر به ويفهمه كما تشعر به و تفهمه :

... وكان يكفي أن أداعب غصن

دالية على عجل... لتدرك أن كأس نبيذي

امتلأت. ويكفي أن أنام مبكرا لترى

منامي واضحا ، فتطيل ليلتها لتحرسه ...

و يكفي أن تجيء رسالة مني لتعرف أن

عنواني تغير، فوق قارعة السجون، وأن

أيامي تحوم حولها... وحيالها[٢]

الفعل (يكفي) المتكرر في النص يعزز من الطرح السابق، فيكفيها أي تغيير بسيط أو إشارة عابرة لتشعر به وبالتغيرات التي تطرأ على حاله.

---

[٢] المرجع السابق ، ص ٣٤٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهذا الأمر يجعلنا نعتقد أن صورته عن طفولته المبتورة ما هي إلا نتيجة لحكم غير دقيق بنته أوهامه بسبب شخصيتها القيادية، التي نلمح ظلالها في كثير من كتاباته، فليس أدل على ذلك من حادثة زيارتها له في السجن، حيثما ساعد الظرف والمكان على الكشف عن عاطفتها الأمومية الصادقة، التي جبلت على إخفائها، ظنا منها – كما اعتقد – بأن هذا يساعد في صلابتهم، بما يهيئهم لمواجهة قساوة الحياة (فلا وقت عندها لأي كلام عاطفي)، وخاصة بعد قدوم المحتل وطردها وأسرتها من قريتها، حيث كانوا يعيشون عيشة هانئة، فما يحزن قلبها هو تهجيرها من فردوسها (بلدتها)، وما آل إليها حالهم :

أعرف ما يخرب قلبك المثقوب

بالطاووس، منذ طردت ثانية من الفردوس

عالمنا تغير كله فتغيرت أصواتنا حتى

التحية بيننا وقعت كزر الثوب فوق الرمل

لم تسمع صدى قولي: صباح الخير

قولي أي شيء لي لتمنحني الحياة دلالها[1]

هذا التهجير هو بداية التحول الحقيقي في حياة الشاعر وحياة أمه، بل العائلة كلها (منذ طردت ثانية من الفردوس، عالمنا تغير كله فتغيرت أصواتنا حتى التحية بيننا وقعت كزر الثوب فوق الرمل)، يبدو أن هذا التحول أفقد أمه الحس بالحياة، فالتزمت الصمت، والذي عبر عنه بوقوع زر الثوب على الرمل، حيث أن وقوع زر الثوب الخفيف على الرمل لا يحدث أي صوت، والمعنى المستفاد هو فقدان الرغبة حتى بالحديث، وقد وصل حد عدم الانتباه لتحية الصباح (لم تسمع صدى قولي: صباح الخير).

يظهر في النص السابق أن الشاعر يحاور أمه، لكنه في الواقع لا يعدو أن يكون حوارا نفسيا يجريه الشاعر مع نفسه، فكأنه هنا، يبرر لها قسوتها معه، فهو يدرك أن هذا الظرف كان صعبا عليهم جميعا، لكنه بنفس الوقت متعطش لأي كلمة منها ليشعر بمعنى الحياة، هو في الحقيقة متألم من هذه القطيعة ولو كانت مبررة (قولي أي شيء لي لتمنحني الحياة دلالها)

---

[1] درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد الرابع، مرجع سابق ، ص٣٤٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

.ويستذكر درويش رحلة عودته ولقائه أمه بعد ثلاثة عقود من الغياب وسؤالها عن ضربها إياه صغيرا "تسألها ..، لماذا كانت تضربك وأنت صغير، فيحمر وجهها وتقول: كان الشقاء هو السبب.. طوعت الشقاء على الامتناع عن الإهانة. كما دربتك على تقديس الكرامة، والاعتماد على النفسفي اللعب والدرس وفي كي ثيابك"[1].

هذه الضبابية في فهم حقيقة أمه قد خبتت– كما يبرز في نصوصه الجمالية- مع بداية نضجه وفهمه للحياة، وخصوصا بعد أن جرده المنفى من حنانها، فكان تواصله معها على مستوى العاطفة والشعور بوجودها بمثابة اللغة الخاصة التي توحدهما:

وأنشأ المنفى لنا لغتين:

دارجة ...ليفهمها الحمام و يحفظ الذكرى

وفصحى ... كي أفسر للظلال ظلالها[2]

أمه هي من ترشده ليستطيع المضي في هذه الحياة، هي تعرف أثر الغربة عليه، وحنينه الدائم لها ولناسه وذكرياته، لذا تطلب منه أن يكون واقعيا وأن لا يتعلق بخيوط من سراب، سراب ذكريات الزمن الماضي حينما كان يعيش إلى جانب أهله ينعم بعطف الجد وحنان الجدة، هي لا تريد له أن يحمل عبئا غير عبء نفسه، حتى لو كان عبئها (لا تحترق لتضيء أمك/ احمل عبء قلبك وحده):

لا تصـــــدق أيـــة امرأة ســـواي.و لا تصـدق

ذكرياتك دائـــما.لاتحـــــترق لتضـــيء أمـك

تلك مهنتها الجميلة.لا تحـن إلى مواعـــــيد

الندى. كن واقعـــيا كالســـماء. ولا تحـــن

إلى عباءة جـــــدك السوداء، أو رشـــــوات

جدتـك الكثـــيرة و انطلـق كالمهر في الدنيا.

وكـن مـن أنت حـيث تكـــــون. واحمـــل

---

[1] درويش، محمود، الأعمال النثرية الكاملة، المجلد الثالث، مرجع سابق، ص ١٦٠.

[2] درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الرابع، مرجع سابق ، ص ٣٤٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عـــبء قلبـــك وحـــده... وارجـــــع إذا

اتســعت بــلادك للبلاد وغيرت أحوالها...[1]

وتوصيات أمه التي صاغها شعرا، لا يقلل من وطنيتها، بحيث يفسر كلامها بأنه دليل عدم اهتمام منها بصلة ابنها بأرضة، بل على العكس،فهذا الكلام المنسوب لها على سبيل التخييل يعكس عاطفة أمومة صادقة من أم تجاه ابن ذاق مرارة الغياب شبه المستمر عن أعز ما يملك: أهله ووطنه، كما يدل على شخصية امرأة عصية على الانكسار تزن الأمور بميزان عقلي حتى تستطيع الصمود، فهي لا تريد له أن يعيش حياة قائمة على وهم، فكل ما تريده له الاستمرارية(انطلق كالمهر)، وأن لا يقلق إلا على نفسه، وهذه قمة الإيثار والنبل، فهي لا تريده أن يعيش مرارة الألم وهو يفكر بحالها، أن يحترق داخليا لتعيش هانئة (لا تحـــترق لتضـــيء أمـك)،لأنها ترى أن هذا واجبه وهي سعيدة به، ولا أن يعيش على ذكرى الماضي (مع الجد والجدة والأهل) فتحال حياته شقاء دائم.

وبغض النظر إذا كانت هذه التوصيات قد قالتها له على وجه الحقيقة أم أنه قد استشعرها من تلقاء نفسه وصاغها بهذا الثوب الفني الجميل، إلا أن أمه كانت هي الحامي الخفي والراعي الحريص على سعادته، فهي مصدر أمن له، وعمود يتكئ عليه عندما تضيق به دنياه.

فلسطين: الأم الكبرى

يتشابه درويش مع نزار والسياب في أن المكان يساوي الأم، فكما أن جيكور هي المعادل الموضوعي لأمه، يؤكد ذلك عنوان إحدى قصائد السياب (جيكور أمي)، وكما أن كل مدينة عربية هي بمثابة الأم لنزار (لا أدخل مدينة عربية.. إلا وتناديني: يا ولدي)، يشير درويش إلى أم أخرى مجازية هي الأرض، فلسطين على وجه التحديد :

---

[1] المرجع السابق ، ص ٣٤٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كنعانية أمي، وهذا الحجر جسر ثابت

لعبور أيام القيامة[1]

الأم الكنعانية هي الأرض التي هي لأهلها ولأبنائها وأحفادها كلهم مروا فوق ترابها وبقيت كنعانية (فلسطينية)[2]، تتعين "في قصائد درويش الأولى موضوعا للقصيدة، أو موضوعا وإشارة معا: موضوعا مضمونه العذاب الفلسطيني، وإشارة إلى موقف فكري يستنهض الفلسطينيين ويمدهم بالأمل، تقف الأرض والحال هذه خارج القصيدة لأنها موضوع لها، تصوغها الذات الشعرية بأدواتها، وفي فترة لاحقة وبأثر من الرومانسية محا درويش مسافات كثيرة بينه وبين الأرض"[3]، فأصبحت أمه الذي يزهو بانتمائه إليها، فقد تطور عنده الحديث عنها من المباشرة والتشخيص إلى الإيحاء والتصور[4]:

على هذه الأرض ما يستحق الحياة على هذه

الأرض سيدة الأرض أم البدايات أم

النهايات كانت تسمى فلسطين صارت تسمى

فلسطين سيدتي: استحق لأنك سيدتي

استحق الحياة[4]

هنا، يرى أنه يستحق الحياة، لأن أمه الكبرى (فلسطين) هي أم كل شيء، أم البدايات وأم النهايات وأمه وسيدته. هذه الأرض المقاومة الصابرة تتحمل أذى المحتل تماما كما أمه الواقعية، وهي تضج بالكبرياء والشموخ مثلها تماما، لذا فإن عليها ما يستحق الحياة و التضحية من أجله.

شعر درويش صورة صادقه لمعاناة أمه الكبرى، التي كثيرا ما يخاطبها باثا شوقه لها ومصورا شقاءها، رغم أنها سبب عذابات نفسه ومصدر حزنه:

---

[1] درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثالث، مرجع سابق، ص ٣١٦.

[2] الزعبي، أحمد، الشاعر الغاضب: محمود درويش، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، ص، ١٦-٤١.

[3] بلقزيز، عبدالله وآخرون، هكذا تكلم محمود درويش: دراسات في ذكرى رحيله، تحرير: عبد الإله بلقزيز، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٩م ، ص ٣٦.

[4] حور، محمد، الأم في الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص ٥٠٦.

[4] درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثالث، مرجع سابق، ص ١١٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عيونك شوكة في القلب

توجعني.. وأعبدها

وأحميها من الريح

وأغمدها وراء الليل والأوجاع.. أغمدها

فيشعل جرحها ضوء المصابيح

ويجعل حاضري غدها

أعز علي من روحي

وأنسى، بعد حين، في لقاء العين بالعين

بأنا مرة كنا وراء، الباب، اثنين!

كلامك كان أغنية

وكنت أحاول الإنشاد

ولكن الشقاء أحاط بالشفقة الربيعية

كلامك.. كالسنونو طار من بيتي

فهاجر باب منزلنا، وعتبتنا الخريفية

وطني لم يعطني حبي لك

غير أخشاب صليبي وطني يا

وطني ما أجملك

خذ عيوني خذ فؤادي خذ

حبيبي[1]

ولا يقتصر في دفاعه عنها و تصوير عذاباتها وعذابات أبنائها على الشعر، بل يتعداه إلى النثر، فمجموعته النثرية "عابرون في كلام عابر" مثلا، هي عبارة عن مقالات تتولى تفاصيل بعيدة لا مجال معها لتغييب العذاب الفلسطيني[2]. فأمه الأرض هي صلته بأمه الحقيقية (حورية)حيث منزل العائلة، ومستودع الذكرى. "وتسأل ما معنى

---

[1] درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، وزارة الثقافة، رام الله، ٢٠١٠م، ص ٨٧.

[2] كما يشير محمد بنيس في تقديمه للمقالات ضمن كتاب: درويش،محمود، الأعمال النثرية الكاملة، المجلد الثاني، وزارة الثقافة، رام الله، ٢٠٠٩م، ص ٩

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وطن؟ يقولون: هو البيت وشجرة التوت، وقن الدجاج وقفير النحل،ورائحة الخبز، والسماء الأولى، وتسأل: هل تتسع كلمة واحدة لكل هذه المحتويات.. وتضيق بنا؟"[1].

في فلسطين إذن، يجتمع كل ما يصله بأمه، لكن للأسف هذه الأم الكبرى تضيق به أحيانا قسرا، "فالأرض (الأم الكبرى) الحانية قد تخرج عن طبيعتها وتلحق الأذى ببنيها"[2] بسبب محتليها:

تضيق بنا الأرض تحشرنا في الممر الأخير

فنخلع أعضاءنا كي نمر

مع ذلك تبقى فلسطين هي أمه التي تحافظ على هويته، بدونها سيكون مجرد رقم، ليس له عنوان أو كيان أو ملامح، فأمه الحقيقية، وأمه المجازية (فلسطين) هما شاهدا وجوده في هذه الحياة:

تذكر لتكبر نفسك قبل الهباء

تذكر تذكر

أصابعك العشر وانس الحذاء

...

تذكر بلادك وانس السماء[2]

التكرار في (تذكر، وأنس) يشكل هنا إشارة أو إحالة لأهمية القضية التي تتضمنها أو تطرحها هذه الأبيات، حيث يريد الشاعر لفت انتباه القارئ إلى محاور اهتمامه ونقاط تركيزه في هذا السياق، ومثل هذا التكرار إشارة إلى أن الشاعر يبدأ من حيث انتهى[4]، فتتساوى عند الشاعر أهمية ما يود تذكره ونسيانه، فما يريد نسيانه هو نفسه ما يريد تذكره، وهذا التحول من التذكر إلى النسيان إنما هو إشارة إلى كم الأشياء الواجب الاحتفاظ بها على مستوى الذكرى بحيث لم يعد يعرف ما يتذكر وما ينسى،

---

[1] درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثالث، مرجع سابق، ص ٣٨، ٣٩.

[2] حور، محمد، الأم في الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص ٥١٠.

[2] درويش، محمود، الأعمال النثرية الكاملة، المجلد الخامس ، مرجع سابق ، ص ٢٥٥.

[4] الزعبي، د. أحمد، الشاعر الغاضب : محمود درويش، مرجع سابق، ص٧٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولعل هنا إشارة إلى اضطراب يعانيه الشاعر جراء غربته عن بلده وجراء ما يقاسيه من شوق للعودة إليها وعدم قدرته من العودة إليها بسب المحتل، ففي بعده عنهما لهفة توشك أن تمزق أحشاءه، نبضات تدوي في فضاءات صدره، فروحه هناك حيث أمه المجازية "حيث أولئك المحتلين ..عبيد الخرافات، طفيليات العجز المحيط، سلالة الانتقام..ست عشر سنة تكفي لأصرخ: بدي أعود. بدي أعود. كافية لأتلاشى في الأغنية حتى النصر أو القبر ... سأعود، مهمااجتاح جنون الواقع حنيني، ... سأعود مهما ضيق علم الفلك مساحتي .. جميع الركاب عائدون، عائدون، عائدون بأكثر من لغة، بما فيها العبرية، عائدون إلى ما ليس لهم، عائدون إلى ما هو لي، عائدون إلى صنوبرتي وسريري، وأنا ممنوع من التفكير بالعودة ... وممنوع من الرغبة في العودة"[1].

وعدا ما سبق، فالأم تحتمل عنده صور أخرى: الأم الحنون وبراءة الطفولة، والأم التي تبكي ابنها الشهيد، والأم المربية و المعلمة الخائفة المشفقة[2]، وتقبل الانفتاح على أشكال قرائية متعددة.

وإذن، تمارس الأم الدور الأبرز في شكل الطفولة التي عاشها الشعراء الثلاثة، فحينما ترد الأم عند السياب صورة لطفولة مفقودة، وعند نزار صورة لطفولة هانئة، ترد عند درويش صورة لطفولة مبتورة.وهي تتجلى عند الشعراء الثلاثة في مسارين اثنين: صورة الأم الإنسانية، وصورة الأم الرمزية.

ترد الأم عند كل من الشعراء الثلاثة بصيص للأمل والنور والألم في الوقت نفسه، فهي بصيص من الأمل عند السياب، يحافظ على توازنه النفسي، ويسهم في عونه على مواجهة مشكلات الحياة، وهي عند نزار النور والسعادة، التي تمثل الحياة الهانئة المرفهة التي كان يعيش فيها قمة الهناءة، وعند درويش الأمل بالصمود والقدرة على الاستمرار والمواصلة والثبات، فأمه رمز للمرأة الفلسطينية المقاومة الشجاعة ذات الشخصية القوية. على أنهم يشتركون في أن غياب صورة الأم تلك هو ما يسهم في تعزيز الألم عندهم.

---

[1] درويش، محمود، الأعمال النثرية الكاملة، المجلد الثاني، مرجع سابق، ص٢٢٤ ، ٢٣٧، ٢٥٠، من رسالة يخاطب فيها صديقه سميح القاسم.

[2] حور، محمد، الأم في الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص ٤٩٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأم تعادل المكان وتساويه، على أن المكان الأم يرد بصورة أوسع عند نزار ودرويش مما هو عند السياب، فالمكان الأم عنده اختزله في قريته ومسقط رأسه (جيكور)، على حين أن الأم المجازية عند درويش هي (فلسطين)، ليتجاوز المكان المجازي عند نزار حدود القرية والدولة إلى الوطن العربي الكبير، ويعود ذلك لخصوصية تجربة كل منهما.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الرابع:

الأم في شعر السياب وقباني ودرويش كما تكشفها القراءة الثقافية

١. تمثلات الأم النسقية في شعر بدر شاكر السياب:

(غياب المركز/ حضور المهمش)

٢. تمثلات الأم النسقية في شعار نزار قباني:

(مركزية ذكورية/ المرأة المنقادة والداعمة)

٣. تمثلات الأم النسقية في شعر محمود درويش:

(سؤال الهوية/ الآخر المختلف)

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تمهيد :

ونحن بصدد البحث عن الأنساق المضمرة في الشعر الحديث– عند الشعراء الثلاثة تحديدا– علينا أن نتساءل كما تساءل عادل صياد: هل يعي القارئ كم استهلكه من أنساق وهو يقبل على قراءة شعر هؤلاء بمحبة ونهم؟، وعن ماهية هذه الأنساق المضمرة وهويتها، التي يمكن أن تضمرها وتخبئها هذه الأشعار تحت عباءتها وتمررها عبر جمالياتها للقارئ دون وعي أو حضور منه؟، بل هو فوق ذلك يبدي علامات الرضا والقبول[1].

ولعل الأسئلة المستقاة والمحورة من تساؤلات الدكتور عبد المجيد جميل في كتابه "نحو تحليل أدبي ثقافي"، من مثل ما الثقافة أو الثقافات التي امتصتها الأم أو الشعر الخاص بها؟ وكيف امتصتها؟ وما أثر هذه الثقافات في تشكيل عالم الديوان وجمالياته؟ وما علاقة هذه الأشعار بالواقع السياسي والاجتماعي؟ وماذا تقدم هذه الأشعار على مستوى الوعي؟ وأين موضع الانحرافات النصية والجمل الثقافية؟ وما الأنساق التي عزفت عليها أشعارهم؟ تصبح مشروعة وضرورية في معالجتنا الثقافية لنصوص الأم عند الشعراء[2].

إذن، ينبغي على القارئ ألا ينسى في نشوة ما يثيره النص في نفسه من عواطف وانفعالات ما يخفيه تحت غلافه الخارجي من خرق[3]، عليه أن ينتبه إلى المعاني المضمرة خلف الصورة والألفاظ الجميلة والخادعة.

والخطاب الشعري الخاص بالأم في شعر الشعراء الثلاثة، يتكشف عن مجموعة من الأنساق الفكرية والثقافية، على أننا سننتخب من تلك الأنساق ما هو مركزي، وما هو شديد الرسوخ، وأكثرها تجليا في شعر كل واحد منهم.

---

[1] انظر: صياد، عادل، الأنساق المضمرة في رواية قوا عد العشق الأربعون (رواية عن جلال الرومي) لإليف شاقان، مرجع سابق، ص ث.

[2] انظر: جميل، عبد المجيد، نحو تحليل أدبي ثقافي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٩، ص ٨.

[3] انظر: حمادي، إسماعيل خلباص، وحسين، إحسان ناصر، النقد الثقافي: مفهومه، منهجه، إجراءاته، مرجع سابق، ص ٢١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١.تمثلات الأم النسقية في شعر بدر شاكر السياب:

(غياب المركز وحضور الهامش)

(المركز والهامش) يتكرران في الدراسات التي تنتهج النقد الثقافي منهجا لها، فهما من المفاهيم الرئيسة القارة في اشتغالات النقد الثقافي، وقف عندهما كثير من الدارسين.
و"يعتبر المركز النواة، والهامش هو محيطها، أو الفضاء المهمل المقابل لهذه النواة. ومركزية النواة لم تتكون على نحو مفاجئ أو اعتباطي، بل هي نتيجة لمراحل عديدة كونت النواة قبل وصولها إلى المكانة المركزية، أو خروجها إلى المكانة الهامشية. ويتم الكشف عن تموقع المركز والهامش بالمقارنة بينهما، فينتج عنهما الترتيب. فيهيمن المركز على النص، ويتنحى الهامش جانبا"[١]، وأحداث الحياة التي تعبر عنها الخطابات المختلفة تتموقع ضمن هذه الثنائية النسقية.
وإذا ما "تفحصنا مسارات ثقافتنا العربية وتحولاتها، فإننا نجد هذه الثقافة موزعة بين نسقين ثقافيين محوريين هما: سيادة المركز وهامشية المحيط، فالمركز في الثقافة العربية نزاع إلى تحقيق سلطته الفحولية، وتأسيس أنساقه الثقافية الخاصة بكل ما أوتي من قوة، لكي يصبح نخبويا مهيمنا مقابل دونية الهامشي، ولعلنا نلمس هذا النزاع المتواصل عبر العصور، بين المؤنث المهمش في الثقافة، والمذكر الذي يتمتع بالسلطة والمركزية، لكن هذا النزاع وصل إلى ذروته حينما بدأت المرأة تراود على كسر الجسر الذي يحتمي به الذكر"[٢].
والسياب، كأي شاعر آخر، هو نتيجة إفرازات مجتمعية وثقافية وفكرية مسيطرة، تركت أثارها النسقية في شعره، وجعلته مسرحا لقراءات نسقية متعددة، لعل أكثرها تجليا في شعره الخاص بالأم يتمركز حول هذه الثنائية- نقصد المركز والهامش-.

---

[١] الباح، دليلة، المركز والهامش في أدب عيسى لحيلح، أطروحة دكتوراه، جامعة محمد خيضر، بسكرة- الجزائر، ٢٠١٥ / ٢٠١٦م، ص ب

[٢] عبد القادر، شريف بموسى، مباركية ،نور الهدى، الأنوثة في الخطاب العربي عبد الله الغذامي أنموذجا، مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، العدد١١، ديسمبر ٢٠١٦م، ص٢٤٦

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هناك إلماحة موجزة للناقد الثقافي عبدالله الغذامي- في معرض قراءته الثقافية، التي خصصها لنزار قباني، في كتابه النقد الثقافي- يقف فيها على جوانب نسقية عند السياب، لعلها الأهم في هذا الباب، لتقاطعها مع ما سنذهب إليه، وفيها يرى الغذامي أن السياب مع نازك يمثلان مشروعين نقيضين لما هو عليه نزار قباني وأدونيس، فنزار والسياب ونازك وأدونيس ليسوا مجرد ظواهر أدبية، بل يشكلون علامات ثقافية، ينطوي خطاب كل منهم على (نسق) عميق يتوسل بالجمالي لكي يمرر رسالته ويغرس تأثيره، السياب ونازك من جهة، ونزار وأدونيس من جهة أخرى، هما علامتان على نسق وآخر، بينهما اختلاف شاسع له دلالاته النسقية الخطيرة، فإن كان السياب مع نازك يمثلان مشروعين في كسر عمود النسق الفحولي (المركز)، والتأسيس لخطاب جديد من خلال مشروع الشعر الحر- والذي رأى فيه الغذامي، نقصد الشعر الحر أو شعر التفعيلة، مسعى ثقافيا لكسر عمود الفحولة، وإحلال نسق بديل ينطوي على قيم جديدة تنتصر للمهمش والمؤنث والمهمل، وتظهر فيه المرأة فاعلة ومؤثرة في صناعة الخطاب، وتؤسس لخطاب إبداعي جديد يتطبع بالطابع الإنساني، له سمات النسق المفتوح على عناصر الحرية والإنسانية، وكانت نازك الملائكة هي الرائدة في هذا المشروع، ثم تلاها السياب في تطوير الخطاب، وفي فتح آفاقه الإبداعية إلى أقصى مدى- فإن نزار وأدونيس سيتوليان إعادة الروح للنسق الفحولي بكل سماته وصفاته الفردية المطلقة والفحولية التسلطية، وسيحققان عودة رجعية إلى النسق الثقافي القديم المترسخ، والذي سيتجدد ويزداد ترسخا وقبولا على يديهما كممثلين فحوليين لذلك النسق[٢].

الغذامي في إلماحته المقتضبة السابقة يجعل الخروج على شكل القصيدة العمودي، عند السياب، مفتاحا للخروج على سلطة (المركز/ الذكورة)، وهنا، تجدر الإشارة إلى أن "خروج الشعر الحر إلى الساحة الأدبية قد مثل، في تلك المرحلة، ظاهرة شاذة ورئيسة اتصفت بنشوء وظهور جيل من الشعراء في العالم العربي، حيث كانت ردة

---

[٢] انظر: الغذامي، عبدالله، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق العربية، مرجع سابق، ص ٢٤٥، ٢٤٦، ٢٤٨، ٢٤٩

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفعل الحتمية للشباب الثوري المعبأ على سيادة الأدب التقليدي غير القادر على مجاراة مستوى الإدراك الشخصي الجديد"[1].

فقد شهدت تلك الفترة، كما يشير ناجي علوش في تقديمه لديوان السياب، بداية انهيار المجتمع التقليدي، والذي تمثل بانهيار الأنظمة الرجعية والوجود العربي التقليدي، وبالحركات الشعبية ضد السيطرة الاستعمارية، وبداية الشعر الحر، بأثر من عوامل داخلية وخارجية، وتسرب الفكر الاشتراكي والماركسي خاصة إلى المجتمع العراقي، ودراسة تجارب الشعر الغربي [2]. وإذن كانت هناك ثورة سياسية واجتماعية تطرح قضية التغيير الجذري للمجتمع[3]. يذهب السياب- بحسب نافع محمد - إلى أن الحركات التحررية في المجتمعات العربية بعد الحرب العالمية الثانية كانت وراء البحث عن أسلوب ثائر، إذ يرى أن الحركات التجديدية في الشعر جاءت على وفق متطلبات اجتماعية متماشية مع النظرية الاجتماعية التي ترى أن الأسلوب والشكل الشعري اجتماعيان[4].

وعلى هذا الأساس، يمثل بدر شاكر السياب اتجاه كسر عمود الفحولة، على المستوى اللغوي والموسيقي من ناحية، وعلى مستوى الخطاب والموضوعات الإنسانية التي تنداح في خطابه الشعري من ناحية أخرى، فهو "من أهم رواد الشعر العربي المعاصر الذين ساهموا في النهوض بالقصيدة العربية ورسموا لها دربا لكي تكون لها قضية وغاية إنسانية نبيلة، فالقصيدة العربية لم تعد قائمة على انفعال فحسب، بل أصبحت رمزا واسعا يحمل هواجس النفس الإنسانية وعرضا لهموم الفرد كالفقر والجوع "[5] .

---

[1] ميا، فاخر صالح، النظم الإبداعي عند الشاعر بدر شاكر السياب: تقويمه في النقد الأدبي العربي الحديث، مرجع سابق، ص ١١.

[2] انظر: السياب، بدر شاكر، الديوان، مرجع سابق، مقدمة ناجي علوش، ص هـ ، و.

[3] انظر: المرجع السابق، مقدمة ناجي علوش، صفحة ص ط .

[4] انظر: محمد، نافع حماد، بدر شاكر السياب ناقدا، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، المجلد ١٤، العدد٨، أيلول٢٠٠٧م، ص ٢٢٤.

[5] فريحي، مليكة، الإيقاع الحزين في شعر السياب، مجلة عود الند، العدد ٥٤، ١٢ كانون الأول ٢٠١٠م. https://www.oudnad.net/٥٤malikafrihi٥٤.php.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من هنا، فقد "توجهت أشعارالسياب إلى المهام العالمية الشاملة وتخصصت بها. إنها أشعار الاحتجاج، والمرارة والسخط والغضب على ما يجري في العراق، وفي الشرق العربي وفي العالم أجمع" [1].

وفي سبيل الاقتراب من موضوعاته الإنسانية، التي تتموقع تحت مسمى (الهامش والمهمل)، اختار السياب بكل شجاعة احتياطي الكلمة من كل طبقات اللغة العربية الممكنة مستمدا إياه، غالبا، من اللكنة الشعبية الدارجة، مثل: (شغف- ولع)، ومثل كلمة: (انخطاف)، بمعنى الهلع والخوف، فصاغ لغة شعرية جديدة [2]، تعبر عن هموم الناس العاديين وتقترب من لغتهم.

والسؤال الملح الذي يطرح نفسه هنا: ما علاقة ما تم الوقوف عليه بتمثلات الأم في شعر السياب، أي دراسة الأنساق في الشعر الذي خص به أمه؟

والجواب: إن النسق الذي يحكم السيرورة الشعرية لنصوص الأم عند السياب- فيما يبدو- هو نسق مضاد لنسق المركز (الفحولة) ومواز له، يغيب فيه المركز مقابل حضور المهمش. وينكشف هذا النسق عند السياب بتمظهرين:

أ- تفحيل المهمش:

وذلك بتحويل هذه الفحولة من فحولة ذكورية إلى فحولة أنثوية تتجلى مجازا كليا في صورة الأم، والسياب بذلك يزحزح النسق المضمر ذا الهيمنة المركزية عن مركزيته، ويدفع بالمهمش (الأم) ليحل محله، بحيث تصبح المرأة (الأم) هي المهيمنة في النص (المركز)، ومن تملك الفاعلية، بعد أن كانت في المتخيل الذكوري هامشا؛ إذ تحتل المرأة (الأم)– وفق هذا التمظهر النسقي- الصدارة في الخطاب بعد أن كانت تحضر لتسليط الضوء على الرجل؛ فتصبح الأم موضوعة أوعلامة ثقافية مركزية في الخطاب، تنفتح بدورها على موضوعات إنسانية تتصل بالهم الفردي والجماعي، على المستوى الوطني (العراق)، وحتى على المستوى العربي والإنساني.

---

[1] ميا، د. فاخر صالح، النظم الإبداعي عند الشاعر بدر شاكر السياب : تقويمه في النقد الأدبي العربي الحديث، مرجع سابق ، ص ٥١.

[2] انظر: المرجع نفسه ، ص ١٩- ٢٠

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لقد أثارت قضية صدارة ودور (الرجل/ المرأة)، في إطار ثنائية المركز والهامش، "جدلا واسعا حول الامتلاك الشرعي للغة ولمن الريادة في ذلك، فعلى مر العصور ومنذ الأزمنة الغابرة، كانت المرأة كائنا ضعيفا مهمشا، لا يستطيع أن يجهر بصوته ولا أن يدلي برأيه، فهي دائما تحت سلطة الذكر الذي يعد صانع اللغة وممتلكها، فهي حكر عليه مادامت الثقافة تقف إلى جانبه وتمنحه السلطة الكاملة، وكيف للمرأة أن تجاريه وهو الفحل وهي الدونية، فهي في نظره ليست سوى جسد يتمتع به ويشبع به غريزته، ولئن حاولت المرأة أن تقول فستوأد، وتصبح علاقتها باللغة مركز الحبكة، لأن الذكر يرفض رفضا تاما أن تجاريه المرأة على اللغة وهو القائل: الثقافة ذكر والشعر ذكر، بل اللغة ذكر أيضا، وأمام هذا النسق الذكوري البحث لا يوجد للمرأة مكان أو مجال للقول" [1]. ولم يقتصر الأمر على ابتداع القول، والتصريح عن الرأي، بل تجاوز الأمر ذلك إلى الفاعلية والحضور، فلا حضور مركزي فاعل للمرأة في النص الشعري. يتاح لها الحضور بما يخدم حضور الرجل فيه، فهذا النسق المركزي يرفض الاعتراف بالأنثى وسيلة من وسائل التعبير والتغيير، فالأنثى وجب على الدوام أن تنساق وراء النسق العام المسيطر على حركتيي الشعر والحياة.

من هنا، نستطيع الجزم بأن "قضية الأنوثة [بما فيها الأم] في الثقافة العربية هي مشروع يندرج ضمن مشاريع النقد الثقافي العربية التي تقوم بتفكيك المركزيات الأساسية في تاريخنا وثقافتنا وحياتنا" [2].

وإذا ما كان "المركز والهامش ثنائية ضدية، تكرس الأول وتهمش وتلغي الآخر"[3]، فإن السياب في نصوصه عن المرأة الأم خالف هذا العرف، وخرج على النسق المعتاد، فقد عمل على تكريس الثاني المهمش في مواجهة المركز وتفكيك سلطته.

وهذا راجع إلى عوامل عدة، لعل في مقدمتها ميل السياب إلى طبقة المهمشين والثورة

---

[1] عبد القادر، شريف بموسى، مباركية ، نور الهدى، الأنوثة في الخطاب العربي عبد الله الغذامي أنموذجا، مرجع سابق، ص ٢٤٥

[2] إبراهيم، عبدالله، النقد الثقافي: مطارحات في النظرية والمنهج والتطبيق، مرجع سابق ، ص ٨١.

[3] سليمة، خليل، وهنية، مشقوق، الأدب النسوي بين المركزية والتهميش، مجلة مقاليد، العدد الثاني، ديسمبر ٢٠١١م، ص ١١٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

على القيم المركزية التسلطية، فقد "تفتق وعي بدر على ظروف المجتمع العراقي الذي كان مجتمعا طبقيا، يعم أرجاء البلاد التسلط والقهر والاستغلال، وأحس بالمشاعر الحقيقية تجاه المستغلين تغزو مداركه وتركن إلى هواجسه.. وكانت قريحة الصبي قد أخذت تتبدى على شاكلة تعبير شاعري اندفاعي لموازرة القضايا الوطنية العامة التي تمر بها بلاده"[1]، فمال إلى كل ما يتصل بالهامش، بما قي ذلك المرأة. عدا "أن السياب، بطبعه، يميل إلى الجديد والتجديد والخروج على العرف، فعند حديث السياب عن تفرد أبي تمام في استخدام الأسطورة قديما ما يشي بتعجب بمقدرة أبي تمام وموهبته على كسر وإخضاع المقولات القديمة في الإبداع. بمعنى آخر مقدرته على الخروج عن العرف الشعري، والميل إلى الجديد والخاص، حتى أن بدرا ابتدع أسطورته الخاصة"[2]. فالأم تحضر بشكل طاغ في شعر السياب، وهذا الحضور يشكل منحنى هاما في خلخلة النسق المركزي الطاغي، وقلب موازين التقليد الشعري الذي يمجد الذكورة، وينظر إلى المرأة ودورها نظرة دونية.

وبالتالي، إذا ما استندت جل الدراسات الأدبية في تحليلاتها لنصوص الأم عند السياب على الأبعاد الجمالية والدلالية، فإن القراءة الثقافية الفاحصة تكشف عن دور مركزي مغاير لهذا الحضور للأم عنده، وهو نقد السلطة المركزية، وطبيعة العلاقة ما بين التابع (الهامش) والمتبوع (المركز)، إذ هي علاقة مطبوعة بالاستبعاد والتهميش للتابع (الشعب العراقي، القرية، الريف)، نظرا لمجموعة من العوامل الاجتماعية- الثقافية، والسياسية، والسيكولوجية المركبة. وكذلك نقد الإقطاع والذكورة وتعريتهما، والوقوف على قضايا مجتمعية تتصل بالمهمشين كالجوع، والفقر، وبؤس العيش، والاستبداد والظلم، ودونية المرأة، والمعاناة اليومية: الذاتية والجماعية.

فالاحتفاء بالمرأة (الأم) في النص السيابي يعد تناولا جديدا يخرج على المألوف الثقافي والتقليد المركزي، أو سلطة المؤسسة الرسمية التي تعلي من شأن الذكر والإقطاع

---

[1] انظر: المعوش، سالم، بدر شاكر السياب: أنموذج عصري لم يكتمل، مؤسسة بحسون للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٦م، ص ٥٥، ٥٦.

[2] ميا، فاخر، النظم الإبداعي عند الشاعر بدر شاكر السياب: تقويمه في النقد الأدبي العربي، مرجع سابق ، ص٥١

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والهيمنة، وهو بتجاوزه النسق المألوف، يخرج المرأة (الأم) من دائرة المهمل والظل والعتمة، إلى الصدارة ودائرة الضوء، ويجعلها في مواجهة هيمنة السلطة الأبوية (البطركية) والفحولة والذكورة.

ويعكس هذا الاحتفاء، في الوقت نفسه، واقعا اجتماعيا سوداويا مضطربا، يعاني خلحلة في منظومته القيمية، التي تترك آثارها على الفرد والمجتمع قلقا وإحباطا. تضحى الأم فيه انعكاسا صادقا ومعبرا واستحضارا واعيا للمجتمع العراقي المهمش، وللتفاصيل الحياتية اليومية للعراقيين البسطاء، وعلامة ثقافية مركزية على التغاضي المتعمد عن مشكلات الهامش ومعاناته، ودوره الاجتماعي والنفسي والتاريخي، والسياسي حتى، إذ يضيء النص الشعري الأمومي عند السياب الإهمال والتهميش الذي يعانيه المجتمع العراقي وخصوصا مجتمع الريف العراقي، ويكشف عن ظواهر اجتماعية سلبية في هذا المجتمع. الخطاب الخاص بنص الأم، ينكشف عن نقد لممارسات السلطة، والممارسات السلبية للإقطاعيين والمتنفذين، وعن الآثار الوخيمة لمثل هذه الممارسات، التي أفضت إلى تفاقم كثير من المشكلات المجتمعية، لعل في مقدمها: الفقر والعوز، وضيق العيش والإهمال، والجور، والظلم.

ففي الفترة التي عاشها السياب، كان العراق يعيش مرحلة تخلخل سياسي واجتماعي، وتعاني أكثرية الشعب فيه أقسى أنواع الإضطهاد والحرمان، فهي ترزخ تحت وطأة تقاليد اجتماعية قاتلة، وتخلف مجتمع إقطاعي شبه مستعمر[1]، فالمجتمع العراقي "مجتمع طبقي. ظهرت فيه طبقة الأغنياء...، التي تتمتع بحياة الترف. في حين تعاني طبقة الفقراء من ضنك العيش وحياة التسول التي تمس مختلف الشرائح العمرية في المجتمع، بسبب غياب العدالة الاجتماعية الناتجة عن اقتصاد إقطاعي رأسمالي لا يرحم"[2]، تبرز فيه ثقافة الأنا، والمصلحة، والمنفعة، والاستغلال، والكذب، والرياء، وتتجلى فيه حالة التهميش، وغياب القيم الثقافية الأصيلة للإنسان البسيط العادي.

الخطاب الخاص بنص الأم، ينكشف عن نقد لممارسات السلطة، والممارسات السلبية للإقطاعيين والمتنفذين، وعن الآثار الوخيمة لمثل هذه الممارسات، التي أفضت إلى

---

[1] انظر: السياب، بدر شاكر، الديوان، مرجع سابق، مقدمة ناجي علوش، ص ط

[2] الباح، دليلة، المركز والهامش في أدب عيسى لحيلح، مرجع سابق، ص ١٥٨

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تفاقم كثير من المشكلات المجتمعية مثل الفقر والعوز، وضيق العيش وتكشفت عن حالة ضيق يمر بها المجتمع العراقي، يعانيه الريف العراقي والعراقيين البسطاء، فتصبح الأم تمثيلا صادقا لما يعانوه من جوع وفقر.

فلقد كان العراق بلدا زراعيا، يعتمد حوالي (٨٠%) من سكانه في معيشتهم على الزراعة، وجميع صادراته في تلك المدة من (١٩٥٨-١٩٣٢)، إذا ما استثنينا النفط من ذلك، هي منتجات زراعية وحيوانية. ولكن على الرغم من أهمية القطاع الزراعي في ذلك الوقت إلا أنه بقي متخلفا، فقد عانى الكثير من المشاكل والمعوقات التي كان أبرزها هيمنة النظام الإقطاعي، بحكم سيطرة عدد قليل من الأشخاص معظمهم من شيوخ العشائر على معظم الأراضي الزراعية-خصوصا في ألوية العراق الوسطى والجنوبية، بحكم طبيعة المجتمع القبلي والقيم والعادات هناك- مما ترك آثارا سلبية على جميع مناحي المجتمع العراقي، بما في ذلك أنماط التفكير والقيم. وقد ظلت مؤشرات الفوضى تلقي بظلها الثقيل على الواقع الاقتصادي للعراق حتى بعد دخول العراق مرحلة جديدة على الصعيد السياسي، تمثلت بمرحلة الانتداب البريطاني المباشر على العراق، ومن ثم قيام الحكم الوطني بتأسيس المملكة العراقية عام ١٩٢١م، بزعامة الملك فيصل الأول (١٩٣٣-١٩٢١)، وبالتالي انتهاء مرحلة الانتداب البريطاني على العراق (١٩٢١- ١٩٣٢م، فالنظام الإقطاعي في العراق بشكل عام بقي هو المسيطر على كل فعاليات الإنتاج الزراعي، بكل قوانين الأراضي التي أصدرتها الحكومات العراقية المتعاقبة، والتي نتج عنها أن أصبح الفلاح عبدا يعمل عند سيده الإقطاعي، فلا يستطيع أن يبرح الفلاح أراضي الإقطاعي تحت أي ظرف، ولذلك لا نستغرب إذا ما انعكست تلك الأوضاع البائسة التي يعيشها الفلاح على دخله اليومي، وواقعه الاقتصادي بشكل عام[٢].

وعلى العموم، يجسم الخطاب الأمومي الوضع الاجتماعي الموجود آنذاك في العراق ويبرز صوت المجتمع المحبط قصائد ووثائق تاريخية تشهد على تشكيله وتكوينه، ويعبرعن القوى التي ساهمت في مساندة مجتمع العبودية: طبقة مفترسة، وطبقة تقتات

---

[٢] انظر: الياسري، فاهم، والغريباوي، خالد، أثر النظام الإقطاعي على الجوانب الاقتصادية في لواء الكوت(١٩٥٨-١٩٣٢)، لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، الجزء الثالث من العدد الثامن والعشرين، ٢٠١٨م، ص٤٦٠،٤٥٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفتات، طبقة ظالمة مضطهدة ومستثمرة، وطبقة مضطهدة ومسستثمرة، فهذه القوى تتاجر بالأوطان ومواردها، ولعل في قصيدة (المومس العمياء) ما يعبر عن ذلك الوضع خير تعبير[1].

وبالتالي يصبح للنص السيابي الخاص بالأم دور ثقافي في مواجهة قيم البطركية، إذ يمثل "وثيقة بأكثر من معنى، وفي أكثر من اتجاه"[2]، تتحول معه الذات الأنثوية المهمشة إلى ذات مركزية فاعلة، فتصبح الأم الذات المركزية التي تهيمن على حركة النص، ينفذ من خلالها السياب لتشخيص الوضع القائم، والكشف عن مشكلات الحياة اليومية، وعن معاناة جمعية، هي معاناة القرى العراقية، التي كانت ترزح تحت ظلم الإقطاع وويلات الصراعات الداخلية، وعن معاناة الشعب العراقي، رجالا ونساء وأطفالا، في مواجهة السيطرة السياسية والاقتصادية، فالشعب واقع تحت ما يسمى "الهيمنة"، التي أشار إليها المفكر الماركسي الإيطالي (جرامشي).

من هنا اتصل صوت الأم في النص السيابي بالمأساة والمعاناة على الدوام، فنص (الأم)، الذي يوظفه السياب بكثافة، يتكشف عن العديد من الصور السلبية التي تسود في بلده العراق، والتي تركت أثرها على شعبه وسلبتهم كرامتهم وإنسانيتهم، وعلى البناء الاجتماعي ومنظومة التكافل الاجتماعي لسكان القرى العراقية، إذ تحيل الممارسات السلبية للسلطة السياسية والاقتصادية ومراكز القوى، بجميع أشكالها، هذا المجتمع من مجتمع متماسك يدعم قوة الدولة ويساهم في إعمارها، من خلال الزراعة والثروة الحيوانية، إلى مجتمع هش هامشي، منهك بالديون والفقر والتخلف، يعاني بنية اجتماعية مهلهلة فكريا، تعاني من الواقع المزري، مايشكل عقبة في طريق البناء والنماء.

إن صوت الأم يفصح عن ما هو ثقافي، فالسياب من خلال استحضار صوت المهمش (صوت المرأة: أمه) ينكر الحال التي وصل اليها العراقيون البسطاء- في الريف

---

[1] انظر: ميا، د. فاخر صالح، النظم الإبداعي عند الشاعر بدر شاكر السياب: تقويمه في النقد الأدبي العربي الحديث، مرجع سابق، ص ٥٨، ٥٩، ٦١.

[2] بلقزيز، عبد الإله وآخرون، هكذا تكلم محمود درويش: دراسات في ذكرى رحيله، مرجع سابق، ص ١١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

العراقي على وجه الخصوص- فالناس البسطاء هم من يحصدون سلبا نتائج الخلافات السياسية في العراق.على المستوى الخارجي: ظروف الاستعمارالبريطاني والثورة عليه، والنتائج المترتبة على قيام الحرب العالمية الثانية. وعلى المستوى الداخلي: الصراعات بين القوى السياسية المتصارعة داخليا وانقسامها ما بين موال للحلفاء و موال لدور المحور، وسيطرة رأس المال.

فلقد شهد العراق، في تلك الفترة، العديد من التحولات التي تركت آثارها السلبية على بنية المجتمع وأحواله، ابتداء من الصراعات المريرة مع الإنجليز، والتي تجلت في الثورات التي بدأت في العام ١٩١٦م، ومن ثم في الأعوام ١٩١٧م، و ١٩١٨م، و١٩١٩م، و١٩٢٠م، ومرورا بتوقيع المعاهدة مع بريطانيا عام ١٩٣٢م، فقيام الحرب العالمية الثانية العام ١٩٣٩م، واندلاع ثورة رشيد علي الكيلاني على الإنجليز والسلطات المحلية إلى جانب الألمان عام ١٩٤١م، والتي قمعها الإنجليز وأعدموا بعض قادتها، ومن ثم دخول العراق الحرب العالمية الثانية إلى جانب الحلفاء، والتي تعزز فيها موقف الاتحاد السوفياتي بسبب الانتصارات التي حققها في الحرب، مستفيدا من توغله في الشرق، بعد أن أقام علاقات دبلوماسية مع العراق في العام ١٩٤٤م، في إحياء المنظمات الشيوعية ودعمها والتوغل بالأوساط الشعبية والعمال والفلاحين والمثقفين والثوريين، بعد دخوله في حرب باردة مع أمريكا. فرغم أن الشيوعية قد منعت من العمل ابتداء من العام ١٩٣٨م، إلا أنها استغلت ظروف الحرب وعملت بالخفاء فكانت (رابطة الشيوعيين) بقيادة المحامي داود الصايغ، و(الحزب الشيوعي) بقيادة يوسف سلمان، وانقسام العراقيين ما بين مؤيد للحلفاء ومؤيد لدول المحور. عدا الثورات التي شهدتها الأقطار العربية منذ انتهاء الحرب العالمية الأولى: الثورة المصرية ١٩١٩م، والثورة السورية ١٩٢٥م، والثورة الفلسطينية ١٩٣٦م، وتاليا نكبة فلسطين عام ١٩٤٨م، والثورة العراقية ١٩٥٨م، والثورة الجزائرية ١٩٦٣م، والثورة الليبية ١٩٦٩م[٢].

---

[٢] انظر: المعوش، سالم، بدر شاكر السياب: أنموذج عصري لم يكتمل، مرجع سابق، ص ٥٧، ٥٨، ٥٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وبالإضافة لمعاهدة ١٩٣٢م، هناك معاهدة (بورتسموث)، التي وقعت عام ١٩٤٦م، في العام الذي تمت فيه محاربة الشيوعية على يد رئيس الوزراء نوري السعيد، وظهور الحركات الطلابية، والتي تسببت- نقصد معاهدة (بورتسموث)- بسلسلة من الإضرابات ومن ثم انتفاضة ما سميت بـ(الهبة) التي قام بها العراقيون، وشارك فيها بدر، وكانت نتيجتها عدم تصديق المعاهدة مع بريطانيا. فقد شهدت تلك الفترة معركة الشعب العراقي مع العدو ومعركة الطبقات الكادحة ضد الطبقات البرجوازية[٢].

هذا كله جعل السياب يوظف الأم كنافذة يطل منها متلقي شعره على واقع المجتمع العراقي السياسي والاقتصادي والاجتماعي في الزمن الذي عاشه، يكشف من خلالها الكثير من تفاصيل ذلك الزمن، إذ تثير المرأة (الأم) موضوعات الإهمال والظلم الذي لحق بأبناء الشعب العراقي من الكادحين، فيتحقق بذلك حضورها الفاعل كممثل للهامش في مقابل تراجع فاعلية المركز(قيم السلطة/الذكورة/ الأعراف)، ويعد ذلك انتصارا للقوى الضعيفة في مواجهتها للقوى المهيمنة والمتحكمة والمسيطرة. فعلى الرغم من أن المرأة، تقليديا، تقع في دائرة الهامش، لكنها عند السياب تنزاح عن كونها هامشا وتغدو ذات فاعلية ثقافية داخل النص الشعري، اختفى على إثرها ممثل السلطة(الرجل).

المرأة– الأم على وجه الخصوص- هي الحاضرة على الدوام في نصه الشعري، وهي المهيمنة، وهي الفاعلة، منحها صوتا مسموعا وفاعلية بعد عقود الإهمال، على عكس الرجل الذي قلما يحضر في النص السيابي، وباختصار فإن حضور المرأة هو الأقوى عنده، عدا اتساع مساحة حضورها في نصه. والسياب بتفعيله دور الأم في نصه الشعري أخرج المرأة العراقية البسيطة من حالة التغييب التي فرضت عليها، وأهملت فيها أبسط حقوقها، في ظل ظروف اجتماعية وسياسية؛ مما خلق أعدادا كبيرة من النساء، مما يعانين من الأمية، وقلة التعليم، وضعف العناية الصحية.

ففي الواقع، ما من شيء يحدث اعتباطا وصدفة. فموت الأم- أم السياب نفسها- هو نتيجة ظرف اجتماعي يشي بضعف الخدمة الصحية، مثلما أن الدعارة ليست نزوة

---

[٢] انظر: المرجع السابق ص ٦١، ٦٢م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بقدر ما هي ظاهرة اجتماعية، فالحياة العربية في العراق تحفل بمجموعة من المتناقضات، والتي تمثل الفساد والضعف والانحلال[1]:

وفي كل مقهى وسجن ومبغى[2] ودار:

"دمي ذلك الماء، هل تشربونه؟

ولحمي هو الخبز، لو تأكلونه!"[3]

من هنا، يقدم السياب مجموعة من النماذج، كحفار القبور والمومس العمياء، لا كـ "حالات فردية"، وإنما كحالات اجتماعية يترع فيها المجتمع المفكك المتهالك، ترمز إلى الأنانية وتجارة الموت، والانحلال والاستغلال و الطمع[4].

الأم عند السياب ثيمة مكررة، سواء بذكره اللفظة الدالة عليها (الأم/ أمي)، أو من خلال مناجاته لها والحوار الشعري الصريح والضمني معها، أو باستذكار ذكريات تتصل بها، أو الاتصال بأي من متعلقاتها. وفي كل أشكال الحضور السابقة تمثل الأم خلفية ثقافية لواقع حال المجتمع، لا يعود معها تناول القيم الجمالية النصية ذات قيمة، بقدر الكشف عن الأبعاد الثقافية والممارسات التاريخية التي يتضمنها الخطاب.

وعلى الرغم من أن استدعاء السياب للأم كقيمة ثقافية تتصل بقضايا الهامش قد امتد على امتداد مراحله الشعرية: الرومانسية، والاشتراكية أوالواقعية، والتموزية، والذاتية أو المأساوية، التي وقف عليها غير واحد، ومنهم إحسان عباس، إلا إن اقتران الخطاب الأمومي عند السياب بقضايا المجتمع ومشكلاته تجلى أكثر ما تجلى في الفترة الواقعية التي ابتدأت مع بداية الأربعينيات تقريبا. ففي الفترة الواقعية" أعاد السياب للقصيدة العربية ارتباطها بقضية الجماهير، عن طريق عرض كثير من تفاصيل الحياة اليومية، التي تتحول كرموز ذات أبعاد ودلالات"[4].

يكشف نص السياب الخاص بالأم عن ميل السياب إلى طبقة المهمشين وإلى الدفاع عنها؛ لأنه يدرك النتائج الوخيمة التي سيجرها الظلم الواقع عليهم وعلى المجتمع

---

[1] انظر: السياب، بدر شاكر، الديوان، مقدمة ناجي علوش، ص دد.

[2] المبغى: مكان الدعارة

[3] السياب، بدر شاكر، الديوان، مرجع سابق، ص٤١٧.

[4] انظر: المرجع السابق، مقدمة ناجي علوش، مرجع سابق، ص هـ هـ .

[4] انظر: السياب، بدر شاكر، الديوان، مقدمة ناجي علوش، ص زز

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

العراقي ككل، فـ "السياب استطلع مسبقا هذه المرارة، مرارة الكارثة التي لا يمكن تجنبها، والتي تقضي على مقومات الأمل في الحياة"[٢]، ومن هنا فخطابه الذي يطرحه من خلال الأم، في مجمله، خطاب ثوري على واقع المجتمع والهيمنة، إذ يؤسس السياب الخطاب الأمومي على هم رئيس هو رفض الواقع، فيوظف الأم وسيلة للتمرد على سياسية السلطة المركزية، عدا وظيفتها الكشفية للاختلالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية في البيئة العراقية.

بذلك يكون خطاب الأم دعوة للتغيير، والتخلص من انحطاط وقيم الاستعباد .فالسياب يعي عمق الأزمة التي يعيشها مجتمعه، فيحاول من خلال وعيه بالواقع إعادة صياغة زمنه المعيش، وتغييره بزمن أخر خال من الزيف والفساد.فيسعى إلى كشف زيف الخطاب السياسي، وكشف الوضع المتدهور الذي يعيشه المجتمع، وبيان الفرق الشاسع بين القلة التي تحتكر النفوذ وتنعم بخيرات الوطن، والغالبية التي تعاني من ضنك الحياة وصعوباتها وتعيش في الهامش. وبالتالي فهو يسعى إلى تغيير الوضع السلبي السائد في مجتمعه، ورفض الواقع الذي يكرس الرداءة بالاتكاء على حضور المرأة (الأم)، باعتبارها خير ممثل للهامش، والصيغة المقابلة لقيم المركز، لكن يبدو أن السياب قد فشل في تغير الواقع:

سوف أمضي.. وما زال تحت السماء

مستبدون يستنزفون الدماء،

سوف أمضي وتبقى عيون الطغاة

تستمد البريق

من جذى كل بيت حريق

والتماع الحراب

في الصحارى، ومن أعين الجائعين،

---

[٢] انظر: ميا، د. فاخر صالح، النظم الإبداعي عند الشاعر بدر شاكر السياب: تقويمه في النقد الأدبي العربي الحديث، مرجع سابق، ص ٦٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

سوف أمضي.. وتبقى فيا للعذاب![1]

ولعل هذا وراء انخراطه في صفوف الحزب الشيوعي لسنوات، إذ كان "يكافح مع الحزب الشيوعي العراقي ضد الطغيان والمؤامرات الاستعمارية"[2]، قبل أن يقتنع بزيفه وأنه لا يعبر عن نبض الناس البسطاء، إذ لم تتغير الأحوال في بلده إلى الأفضل، ثم من بعد، انحراف الثورة والعنف الشيوعي الذي حطم مثاله الأعز في الشيوعية، فبعد أن انخرط السياب في الشيوعية، تركها إلى القومية فالبعثية، والعودة إلى الذات حين هده المرض[3].

الحديث عن خطاب شعري نسقي مضاد ومقابل للخطاب الفحولي يتجسد في نص السياب بما أسماه سليم بركان بـ (العرض) و(الحفر). العرض للنسق السائد: السلطة والطمع والجشع وغياب العدالة والسيطرة، وغيرها من التمظهرات التي تكاد ترتبط – كما نرى- بالنسق الفحلي، والحفر أي الغوص في الأعماق بغية تفكيك هذا النسق الفكري الاجتماعي السائد ومحاولة الخروج منه بقيم جديدة ورؤى إيجابية[4]، ذات صلة بكل ما هو مهمش ومهمل.

من هنا، تعبر نصوص الأم عنده عن التذمر من الحالة الاجتماعية التي يعيشها مجتمعه، وتشير إلى صور التسلط والظلم الواقع على المجتمع البسيط والعفوي، فنجد السياب يوظف نص الأم، لينفذ من خلاله للحديث عن فئتين: فئة يسلب منها كل شيء، وفئة تملك كل شيء. الفئة الأولى فئة الهامش، والفئة الثانية فئة المركز. إذ يبين السياب، بالاتكاء على الأم، أخطاء زمنه المعيش، حيث يستبدل الساسة أصحاب النفوذ، الانتماء للوطن بالانتماء لمصالحهم الشخصية الضيقة، فيصبح الوطن مصدرا يغتني به الساسة، ويتاجر به الانتهازيون، الذين دمروا قيمة الوطن،

---

[1] السياب، بدر شاكر، الديوان، مرجع سابق، ص٦٨، ٦٩.

[2] المرجع السابق، مقدمة ناجي علوش، ص هـ هـ، وو

[3] انظر: الشقيرات أحمد، الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب، مرجع سابق، ص٩٣، ١٦٧.

[4] انظر: بركان، سليم، النسق الأيدلوجي وبنية الخطاب الروائي: دراسة سوسيوبنائية لرواية ذاكرة الجسد للروائية أحلام مستغانمي، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، الجزائر، ٢٠٠٣ / ٢٠٠٤م، ص ١٣٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

واستخدموا نفوذهم استخداما سلبيا، والسلطة تحيد عن هدفها الأساسي، المتمثل في خدمة الشعب وتحقيق التنمية الاقتصادية والعدالة الاجتماعية، فتهمل آمال الشعب وطموحاته، وتسلم خيرات الوطن للمؤسسات الاقتصادية، التي تستغل موارده الطبيعية، وطاقته البشرية؛ فيصبح الوطن مكان اللامساواة واللاعدل، فتختنق طاقاته البشرية، وتظهر الهوة الاجتماعية، فيزداد الفقير فقرا ويزداد الغني غنى:

كأن طفلا بات يهذي قبل أن ينام:

بأن أمه– التي أفاق منذ عام

فلم يجدها، ثم حين لج في السؤال

قالوا له: "بعد غد تعود." -

لا بد أن تعود

وإن تهامس الرفاق أنها هناك

في جانب التل تنام نومة اللحود

تسف من ترابها وتشرب المطر؛

كأن صيادا حزينا يجمع الشباك

ويلعن المياه والقدر

وينثر الغناء حيث يأفل القمر.

مطر..

مطر..

أتعلمين أي حزن يبعث المطر؟

وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر؟

وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع؟

بلا انتهاء – كالدم المراق، كالجياع![1]

فالمطر(الحزن والألم)- الذي تشربه الأم ويفجر الحزن، ويشعر الوحيد فيه بالضياع- تتراكم من خلاله صور متداخلة للدم المراق والجياع والحب والاطفال والموتى، فهو دال سلبي يعكس واقعا مريرا ، يغدو فيه الحديث عن الأم منطلقا للكشف عن صورة

---

[1] السياب، بدر شاكر، الديوان، مرجع سابق ، ص٤٧٥، ٤٧٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

سلبية أكبر يعاني منها الشعب العراقي، فالشعب العراقي، وفق الواقع السياسي المضطرب الذي يخيم عليه وسيطرة الإقطاع، يعاني شظف العيش، وقلة الخدمات الصحية، والسجن.

الأم ثيمة ثقافية تحليلية مركزية للمجتمع الذي يعيش فيه السياب وللحقائق المدركة، والمواقف الفكرية والرؤى السياسية، والأيديولوجيات القائمة، وما يمارس فيه من تضليل وصراعات، وما تتخلله من تجارب وعبث. ينفذ بنا نص الأم إلى تصورات ذهنية، ففي الواقع العراقي "طرفان، المطلق والواقع، الحب والموت..[الحرب والسلم]، والحياة صراع بين قطبين دائما" [1].

نص الأم في شعر السياب لا يقف عند حدود الهم الفردي والوطني، بل يتجاوز ذلك في كثير من الأحيان إلى هموم قومية وإنسانية، ويتجلى الاتجاه القومي فيه في الفترة التي انفصل فيها عن الشيوعيين[2]. فيعد خطاب الأم ضمن الأساليب التي تبعها السياب في الانفتاح على قضاياه الوطنية والإنسانية، تنقل فيه من العادي واليومي، إلى الأسطوري والرمزي[3].

ومثلما أن الزحزحة المشار إليها للنسق المضمر ذي الهيمنة المركزية عن مركزيته يدفع بالمهمش المرأة (الأم) ليحل محله، يدفع كذلك بالمهمش (القرية)، والتي تتجلى مجازا بـ القرية (جيكور)، التي تختزل كل القرى العراقية المهمشة، ليحل محله كذلك.

فقد اتصلت جيكور عند السياب بالأم على الدوام، فجيكور وأمه ثنائي متحد يرتبطان معا، كونها هي صلته المادية الوحيدة بأمه، وكونها حاضنة قبر أمه ومحطة ذكرياته معها، فلا تعود موضعا جغرافيا مجردا، بل تبرز عند كثير ممن درسوا شعره كيانا نابضا بالحياة، والمعادل الموضوعي لأمه، فقد كانت جيكورصنو أمه بوصفها رمزا للأم الكبرى (الأرض)، حتى باتت هي وأمه قطبي الرحى في شعره، وهذا هو السبب

---

[1] انظر: المرجع السابق، مقدمة ناجي علوش،ص ض

[2] انظر: السياب، بدر شاكر، الديوان، مرجع سابق، مقدمة ناجي علوش، ص م م

[3] انظر: المرجع السابق، مقدمة ناجي علوش، ص م م

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وراء كثرة قصائده الجيكورية[1]، إذ امتزجت صورة الأم عند السياب بالأرض التي هي الوطن، حتى أخذت العلاقة بين الأبن والأم بعدا أكثر شمولا، فلم تعد علاقة مباشرة، لقد صارت علاقة انفصالية، حققها الموت فتشبث بانفصاله هذا ولم يعد ممكنا العودة إلى الانتماء الكلي[2].

ومن هنا، فإن منح الفاعلية والحضور لجيكور هو صورة من صور تفحيل المهمش الذي يكشف عن نسق هامشي مضاد لنسق المركز. فمثلما يرد الهامش (الأم) عند السياب فاعلا في مواجهة المركز وفي التعبير عن المهمشين، ترد القرية (جيكور)، التي تعاني التهميش حالها حال كل القرى العراقية، ذات حضور مركزي وفاعلية كبرى كذلك، وصورة نقيضة لقيم المركز واختلالات السلطة وهيمنة الإقطاع وسيطرة رأس المال، ووسيلة ينفذ من خلالها السياب لإلقاء الضوء على التهميش الذي يعاني منه المكان والإنسان العراقي.

ففي إطار ثنائية المركز والهامش ينفذ السياب من خلال الحديث عن جيكور(الأم الثانية)،التي تعاني التهميش للكشف عن الإهمال الذي يعاني منه الأطراف: الريف والقرى، إذ يضعنا النص السيابي الخاص بالمكان أمام مكانين متقابلين، أحدهما مركزي (المدينة)، منبوذ من الشاعر، ويعبر عن قيم السلطة والهيمنة التي يمثلها الفحل، والآخر هامشي (القرية)، مرغوب عن قيم البساطة والكدح والشقاء، التي تمثلها الأم.

ترد المدينة (المركز) في الأدب نقيضا للريف والقرية (الأطراف)، غالبا ، فهي تتصل بمعاني الموت، إذ ترد فيه المدينة صورة من صور الموت النفسي، ففي التراث شواهد على الفزع المديني، يأتي نفور ميسون بنت بحدل التي فزعت من المدينة وحنت إلى البادية، وأبي بشر بن الحارث المعروف "الحافي"، الذي هالته أسواق بغداد ففر إلى الصحراء حافيا، صورة من صور الهروب النفسي من الموت المديني والبحث عن الحياة في فضاء الريف والبادية[3].

---

[1] حور، محمد، الأم في الشعر المعاصر، مرجع سابق ، ص ٤٧٠، ٩٦٢- ٩٩٣.

[2] درويش، عيسى، الموت في شعر السياب ونازك الملائكة، رسالة ماجستير، جامعة بابل،٢٠٠٣م، ص ١٩

[3] انظر: غالي، مختار، المدينة في الشعر العربي، عالم المعرفة، ١٩٩٥، ص ٦-٧

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويورد مختار غالي في كتابه "المدينة في الشعر العربي"كثيرا من صورها السلبية، يقول: "هذه إذن هي المدينة في عيون الشعراء، الرفض والنقمة والأسى على حياة مفروضة، وعلى الضياع في مدن الأشباح، ضياع، وغربة، ووحدة"[1].

كما يستقصي عبد الله رضوان الحضور الاجتماعي للمدينة في الشعر العربي، فيرى أنها جسدت العديد من الصور السلبية: فهي مدينة الغربة، والضياع،والغربة، والوحدة، والخراب والحزن، والضجيج والموت، والازدحام، وبأنها حالة مصطنعة غير حقيقية، تقوم على الطبقية، وهي نقيض الريف، وإنها لا تأتي إيجابيا إلا في صور محددة[2]، ويرى أن هذا الشكل من التعامل الإيجابي مع المدينة، يبقى قليلا للغاية، إذا ما قيس بمختلف صور ورودها. المدينة في الغالب ترتبط بمواقف سلبية"[3]. فالمدينة والسلطة ثيمتان متصلتان، في الغالب، تدخلان الإنسان في دوامتهيما، فلا يخرج منهما أبدا.

وعلى الرغم من أن المفهوم القديم للمدينة والريف يعطي للريف خاصية (السبق) و(الأصل)، بحسب ما جاء عند ابن خلدون في مقدمته، إلا أن المدينة في المفهوم الحديث أصبحت (مركزا) بحكم ما تتوافر عليه من مراكز الخدمات العمومية والاقتصادية والرياضية والثقافية، وأصبح الريف هامشا لهذا المركز، إذ يتغير مفهوم المركز والهامش حسب القيم الحضارية للمجتمع، ويؤثر هذا التغيير على مفهوم المكان. فيتحول المكان من مكان هامشي لأنه خال من مرافق الحياة إلى مكان مركزي، لأنه يشكل وعاء للقيم الحضارية والثقافية التي يتنفسها المجتمع[4]، فعادة ما تكون المدينة مركزا، لكونها ترتبط "بوفرة المؤسسات الاقتصادية، والسياسية، والاجتماعية، والأمنية. فتحتوي على مقر السلطة المركزية، وأهم مؤسسات الدولة، والمؤسسات الأمنية"[5].

---

[1] المرجع السابق، ص ٢٣.

[2] ترد الصور السلبية المذكورة ضمن العنوانات الرئيسة في كتاب عبدالله رضوان، المدينة في الشعرالعربي الحديث، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٣م .

[3] انظر: المرجع السابق، ص١٦٧.

[4] انظر: الباح، دليلة، المركز والهامش في أدب عيسى لحيلح ، مرجع سابق، ص ١٥٠، ١٥١.

[5] المرجع السابق ، ص ١٥٢

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفي حالة السياب، لعل هذا التحول للمفاهيم القديمة، جاء بسبب الصورة الرسمية للمدينة- العاصمة على وجه الخصوص- و"تحول الوجه الاجتماعي لها إلى الوجه السياسي،حيث ليس فقط التمرد على القيم"[1] الإيجابية، بل في كونها ممثلة لقيم المركز السلبية. فالمدينة في شعر السياب "جزء ميت لا ينبض بالحيوية"[2]، تبرز نقيضا للقرية الأم، باعتبارها رمزا للسلطة والهيمنة والسيطرة الاقتصادية، في حين "تعكس القرية المدلولات الإيجابية، فهي مكان الإضاءة، والدفء، والشاعرية، والعلاقات الإنسانية"[3]، فجيكور القرية أو الطبيعة الأم ترمز في مفهوم السياب إلى المكان الأمثل الذي تسوده علاقات بشرية مثلى، في حين ترمز المدينة للوحدة والضياع وحزن والألم والدسائس والسجون والنفي [4]. لكن هذه المدلولات الإيجابية للقرية تتضمحل أمام سلطة المركز المديني، فتصبح القرية مرتع الأحزان والغربة معا:

وجيكور خضراء مس الأصيل ذرى النخل فيها

بشمس حزينة.

يمد الكرى لي طريقا إليها:

من القلب يمتد، عبر الدهاليز عبر الدجى والقلاع الحصينه..

وقد نام في بابل الراقصون

ونام الحديد الذي يشحذونه،

وغشى على أعين الخازنين، لهاث النضار الذي يحرسونه:

حصاد المجاعات في جنتيها.

رحى من لظى مر دربي عليها،

وكرم من عساليجه العاقرات شرايين تموز عبر المدينه:

شرايين في كل دار وسجن ومقهى

---

[1] عبيدات، محمود، سيرة الشاعر المناضل مصطفى وهبي التل (عرار)، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٦، ص ٢٧١

[2] درويش، عيسى، الموت في شعر السياب ونازك الملائكة، مرجع سابق، ص ١٣٢

[3] الباح، دليلة، المركز والهامش في أدب عيسى لحيلح ، مرجع سابق ، ص ١٦١

[4] رشيد، محمد صالح، الطفل والطفولة في شعر السياب، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، العراق، المجلد ١١، العدد١، ص١٦٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وسجن وبار وفي كل ملهى

وفي كل مستشفيات المجانين...

في كل مبغى لعشتار..

يطلعن أزهارهن الهجينه[٢]

أشكال المعرفة، التي يكشف عنها نص المكان الأم (القرية)، تعبر عن مجموعة من المفردات والمظاهر السلبية، التي تكشف عن تهميش الشعب، وتجعل الوطن مكانا للمواجع، يقول السياب في قصيدة "جيكور والمدينة":

وتلتف حولي دروب المدينه:

حبالا من الطين يمضغن قلبي

ويعطين، عن جمرة فيه، طينه،

حبالا من النار يجلدن عرى الحقول الحزينه

ويحرقن جيكور في قاع روحي

ويزرعن فيها رماد الضغينه.

دروب تقول الأساطير عنها

على موقد نام: ما عاد منها

ولا عاد من ضفة الموت سار،

كأن الصدى والسكينه

جناحا أبي الهول فيها، جناحان من صخرة في ثراها دفينه.

فمن يفجر الماء منها عيونا لتبنى قرانا عليها؟

ومن يرجع الله يوما إليها؟

وفي الليل، فردوسها المستعاد،

إذا عرش الصخر فيها غصونه[٢]

وفي كلا الحالتين يرد خطابه الخاص بالأم بكافة أشكالها الحقيقية والمجازية نقيضا لخطاب المركز، ومقابلا لقيم الذكورة التي حكمت الثقافة، ففي حين كانت المركزية

---

[٢] السياب، بدر شاكر، الديوان، مرجع سابق،ص ٤١٦، ٤١٧.

(٢) المرجع السابق، ص٤١٤، ٤١٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تطمس حضور المرأة وتعمل على إلغائها، وتحويلها إلى مجرد تابع،هي هنا من تعمل على تقويض المركز وتعريته والثورة عليه وكشفه، ما يعني الاشتباك مع النظام الثقافي الذي يمثله المركز. وعليه، فالأم الحقيقية، والقرية التي لعبت دور الأم، تكشفان عن قيم حضارية وتاريخية وتجربة حياتية متشظية، فتتحولان إلى قيمة ثقافية مركزية تعكس وجعا داخليا فرديا وجماعيا، وهموم كبرى، وقضايا ساهمت في اهتزاز المجتمع وقيمه.

حضور الذات المهمشة (الأم) في النص السيابي يفرض نفسه بقوة، إذ أصبحت ثيمة أساسية داخل نص السياب الشعري، ورمز من رموزه الأساسية التي تحكي قصة كل ما يندلح في دائرة الهامش أفرادا وجماعات، وعلى كافة الأصعدة: الوطنية، والقومية، والإنسانية، فتكشف الأم داخل النص السيابي عن تصدع القيم الاجتماعية النبيلة التي عمل الوعي الثقافي للمركز على تهديمها. فتتحول من متلقية إلى ذات فاعلة، فتنتقل بذلك من حالة إلى حالة مقابلة، وهذا الانتقال يعمد إلى تفكيك المعياري الثابت المألوف وكسر النسق، وتهشيم الصورة النمطية للهامش. الهامش فيه يحتل موقع المركز، ويعمل على خلخلة النسقية والمركزية والسلطوية في إطار مفهومي الفاعلية والمفعولية.

مما سبق، فإن الأم في النص السيابي رمز هامشي، ينقل لنا السياب من خلاله الصورة السلبية التي يعيشها مجتمعه، متمثلة في الوضع السياسي والثقافي والاجتماعي والاقتصادي، بغية تفكيكها وتعريتها، في إطار حالة الوعي للخلخة التي تعاني منها منظومة القيم داخل وطنه العراق وخارجه، وفي إطار الهم الشخصي والعام اللذين يحملهما الشاعر. استند إليه- نقصد هذا الرمز- الشاعر، لأنه رأى فيه القدرة على تبليغ ما يريد لمتلقيه، فغدتا وسيلتين يكشفان عن إيديولوجية النص.

وبالمجمل، تجاوز النص السيابي المتكئ على حضور الأم المركزي الموضوعات التقليدية، فانفتح على موضوعات جديدة تنتمي لدائرة الهامش، وتخرج على تقاليد المركز وقوانينه، فمثل ذلك تحولا رئيسا وثورة في آن معا على ما يسمى بالخطاب الرسمي البطريركي التسلطي، الذي عمدت المؤسسة الرسمية، طيلة السنوات الماضية، على الترويج له وترسيخه وفرضه على الذائقة العامة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ب- تهميش الفحل:

وهو في انزياح ممثل النسق الفحولي (الرجل)، وتحوله من دائرة المركز إلى دائرة الهامش، فالشاعر السياب ذكر، الأصل فيه أن يمثل الإستعلاء الذكوري مقابل دونية الأنثى، باعتبار أن الثقافة العربية جلت مجموعة من الأنساق الرئيسة في مقدمها نسق الفحولة الذي مثله الرجل، مقابل المهمش الذي مثلته المرأة، لكنه هنا، ينزاح إلى دائرة المهمش، بحيث يصبح تمثيلا حقيقيا للمهمش والمهمل.

ودور الأم في التمظهر الثاني، أنها الوسيلة التي ينفذ منها السياب للتعبير عما يعانيه من صنوف التهميش، فتصبح الأم علامة ثقافية تكشف عن الواقع السلبي الذي يعيشه السياب، والتهميش الذي يتعرض له. فالخطاب المتصل بالأم ينجح في الكشف عن معاناة السياب على العديد من الأصعدة، التي تجعله ينتمي لدائرة الهامش والمهمل، مثلما نجح في كشف أشكال التهميش الجمعية للمجتمع العراقي والعربي.

وهكذا، فإن الأم لها الفاعلية في التمظهرين، لكن فاعليتها في التمظهر الأول يتجلى في حضورها بشكل مكثف في النص الشعري كطرف مهمش ينزاح إلى نسق مركزي، ما يمنحها فاعلية لم تحظ بها قبلا في الخطابات الشعرية التقليدية، فعلى غير المألوف، تصبح المرأة هي مركز الخطاب ومداره وثيمة أساسية في النص الشعري عنده تعبر عن معاناة جمعية، وهي كذلك في التمظهر الثاني- ذات حضور مركزي-، ولكن كوسيلة تعبر ليس عن معاناة نسق هامشي، بل عن معاناة نسق مركزي ينزاح إلى دائرة الهامش والمهمل.

فمثلما أن الأم قد تجلت في التمظهر الأول علامة ثقافية عبرت عن حال العباد والبلاد في العراق في فترة حرجة من تاريخ العراق، فكانت خير مرآة لحال المهمشين، كذلك تحضر الأم عند السياب للتعبير عن واقع اجتماعي قلق انعكس على آثاره على الشاعر نفسه قلقا وإحباطا وتهميشا. وبذلك يظهر نص الأم الذات السيابية المهمشة من طبقة مقابلة لطبقة المركز (السلطة والأثرياء وأصحاب النفوذ).

الخلخلة التي حققتها الأم في نص السياب في كلا التمظهرين، لا باعتبار أنها مبدعة النص، كما هي الحال عند نازك الملائكة وغيرها من الشاعرات، ولكن باعتبار حضورها، وحيوية دورها داخل النص الشعري وفاعليته، الذي يمثل في كلا

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التمظهرين قيمة ثورية وخروجا على النسق التقليدي، سواء بتفحيل حضورها كمهمش، أو برسم صورة صادقة عن التهميش الذي تعرض له الفحل.

السياب في التمظهر الثاني، خير ممثل لتهميش الفحل، فهو من جهة، مثال للمهمش والمهمل في شخصه وفكره فلو "قدر لك أن تلتقي الشاعر بدر شاكر السياب دون أن تعرفه من قبل, فستحسبه كاتبا بسيطا في إحدى الدوائر, أو معلما خاب أمله في الترقية منذ زمن بعيد. جسم نحيل هزيل, بسيط في ملبسه, يسير بصورة مستعجلة متأبطا كتابه. أكثر قراءاته بالإنجليزية. يكره الزيف والادعاء والعظمة"[1].

الفقرة السابقة لعبد الوهاب الشيخلي التي تشير إلى كره السياب للزيف والادعاء والعظمة، تشي ببعد السياب عن كل ما له علاقة بخطاب الفحولة.

يقول الشيخلي نفسه- زميل السياب في مهنة الصحافة. صحيفة النهار وجريدة الشعب ومجلة الأسبوع على وجه الخصوص-: "من خلال معرفتي بالشاعر بدر أنه يميل إلى الصراحة بدليل أنه كان يقول عن الشاعر محمود البريكان، وهو من مدينة البصرة أيضا: إنه شاعر أصيل ومقتدر، وكان من الممكن أن يكون شاعرا كبيرا لولا انزواؤه في البيت وعدم مزاولته للشعر إلا في حالات نادرة, وهو خير منا جمعيا"[2].

والجملة الأخيرة (وهو خير منا جمعيا) تدل، أيضا، على خبوت الإحساس الفحولي عنده، فهذا القول لا يتفق مع أنا الفحل ولا يتساوق معها، تلك الأنا التي ترفض رفضا قطعيا وجود أي منافس لها، فكيف إذا كان معاصرا لها، ومن المكان نفسه، ناهيك عن غياب الضمير (أنا) من قصائد السياب، والذي يحيل على ذات متضخمة، على عكس ما نجده عند العديد من الشعراء ممن شهروا بمثل هذه الأنا الفحلية كالمتنبي مثلا.

ومن جهة أخرى، ينتمي السياب إلى دائرة الهامش والمقصي والمهمل، بما عاناه في حياته، فقد عاش السياب حياة هامشية، ساطته الحياة بشتى أنواع العذاب النفسي

---

[1] الشيخلي، عبد الوهاب، بدر شاكر السياب ذكريات الشعر والألم، صحيفة المدى العراقية، مؤسسة المدى للإعلام والثقافة والفنون، المكان، العدد ١٣٩٨، السبت ٢٧ كانون الأول ٢٠٠٨م، ص ١٢.

[2] المرجع السابق، ص ١٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والمادي، وجعلته ينتمي لدائرة المهمشين، إذ توالت خيباته على مستوى التجربة العاطفية، وعلى المستوى الاقتصادي، وعلى المستوى السياسي والوطني، وحتى على المستوى الصحي[1]، ولعل قصيدة (ليلة في باريز) تعبر عن هذه الحقيقة خير تعبير، فـ "من الممكن أن يكون شهريار السياب نفسه، الذي يقهره السهاد والأرق وآلام الروماتزم الموجعة والسل، وكأن السندباد أقرب شيء للسياب، لعله يعبر عن الخوف الباطن والتوهم بمختلف الأمور عن حياة السياب الخاصة نفسها، فكما قام السندباد برحلاته المدهشة والخطرة، قام السياب برحلات كثيرة مختبرا الحسرة والحنين والحب. قارن بين خبراته الطويلة في المهجر مع مغامرات السندباد التي تلاحق أحلاما مبعثرة ومنزلقة عن السعادة"[2]:

.. كأن سندباد في ارتحال:

شراعي الغيوم

ومرفأي المحال[2]

لقد عاش السياب خيبات متتابعة على كافة المستويات المشار إليها سابقا. لم ينعم بأي صورة من صور الهناءة في واقعه المعيش، ولم يتح له أي متنفس للخروج من التبعات النفسية لهذه الخيبات، وهو ما جعل من غير الممكن أن يكون ممثلا إلا لصيغة هامشية، فكان النص الخاص بالأم الوسيلة في التعرف على هذه الخيبات، والمتنفس من حالة التهميش التي عانى منها. فيصبح الاشتغال على حضور الأم عند السياب هو اشتغال على التعبير عن التهميش الذي تتعرض له الذات السيابية، ووقوف على تحول هذه الذات من ذات مركزية داخل الخطاب التقليدي إلى ذات تنتمي لدائرة الهامش في

---

[1] وقفت على معاناته وانكساراته عديد من الدراسات. انظر: مقدمة ديوان السياب بقلم ناجي علوش، و كتاب النظم الإبداعي عند الشاعر بدر شاكر السياب لفاخر صالح، دار الينابيع، عمان،١٩٩٩م، ص ٥٨-٦٥، ص ٩٦-٩٩، وكتاب الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب لأحمد الشقيرات، مرجع سابق، ص ٩٤- ١٥٧، وكتاب عبدالله الجريان، بدر شاكر حياته وشعره، مرجع سابق، المبحث الخاص بترجمة حياة الشاعر وعيرها.

[2] ميا، د. فاخر صالح، النظم الإبداعي عند الشاعر بدر شاكر السياب : تقويمه في النقد الأدبي العربي الحديث، مرجع سابق ، ص ٣٦، ٣٧.

[2] السياب، بدر شاكر، الديوان، مرجع سابق ، ص١٤٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الخطاب الشعري، وهذا بدوره يحيل إلى تحول في الخطاب التقليدي نفسه، إذ لم تكن المرأة هي المسيطرة على نص الخطاب، لكنها في حالة السياب هي الفاعلة في إدارة الخطاب وتوجيه المتلقي، فهي من تكشف الخلخلة الموقعية للمركز(السياب).

فقد عانى السياب أشكالا عديدة من التجارب والخيبات، رمت به وهو الفحل إلى دائرة الهامش، فهذه الحالة الهامشية التي تعانيها الذات الشاعرة، ويسهم نص الأم وحضورها الفاعل في الكشف عنها وتجليتها، يقف وراءها العديد من العوامل، ابتداء من موت أمه، والذي شكل بداية تجربته الحياتية المريرة، فكما يشير إحسان عباس، السياب "كان شديد التعلق بأمه في الفترة التي عاش في ظلها، يرافقها على الدوام[٢]، ولعل ذلك ما يقف وراء فعالية المرأة (الأم) في النص الشعري السيابي، ومرورا بزواج والده. فهذا الزواج– لعله يوازي وفاة أمه أثرا، فبهذا الزواج، دق أبوه مسمارا جديدا في نعش سعادته وأفقده الشعور بالأمن، بعد أن حاد بقلبه إلى حيث أسرته الجديدة، ولم يسع لإرضاء بدر وأخوته، أو أن يتجاوز بهم ندبة فقدهم لأمهم، إذ ينقل مصطفى السياب (عم بدر) عن بدر، أنه لم يذكر أن والده حاول أن يعوضه وإخوته الحب الذي فقدوه بموت أمهم[٢]. لم يغفر بدر لأبيه صنيعه هذا لأنه لم يعد يرى أباه (شاكرا) إلا نادرا[٢]، فيبدو أن بداية إحساس السياب بالتهميش الحقيقي قد اقترن بزواج والده، بعد وفاة أمه:

أبي منه قد جردتني النساء وأمي طواها الردى المعجل

ومالي إلى الدهـر إلا رضاك فرحمـــاك فالدهـــر لا يعدل

ثم هناك موت جدته (أمه الثانية) عام ١٩٤٢م[٤]، الذي أوجعه أشد الوجع، لأنه يعني الحرمان مما يصله بأمه، وبالتالي مضاعفة التهميش الذي يعانيه، وهذا ما يفسر تفجعه الكبير لموتها "أفيرضى الزمن العاتي ...أيرضى القضاء أن تموت جدتي أواخر هذا

---

[٢] عباس، إحسان، بدر شاكر السياب، مرجع سابق، ص١٣

[٢] انظر: بلاطة، عيسى، بدر شاكر السياب: حياته وشعره، مرجع سابق، ص٢٧. في مقابلة مع عم الشاعر مصطفى السياب في بيروت ١٤ حزيران ١٩٦٦م، كما ورد في الكتاب الآنف الذكر.

[٣] توفيق، حسن، شعر بدر شاكر السياب، دار أسامة للنشر، ١٩٩٧م، ص ٤٩.

[٤] عباس، إحسان، بدر شاكر السياب، مرجع سابق ص ٢١

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الصيف، فحرمت بذلك آخر قلب يخفق بحبي ويحنو علي.. أنا أشقى من ضمت الأرض"[1]. سيطر اليأس على السياب وانحرف به مبكرا عن مظاهر الذكورية التقليدية، فمنذ زمن مبكر كان السياب بعيدا جدا عن مظاهر القوة والتسلط، التي ميزت الفحل في الذاكرة الجمعية العربية.

يكتب لصديقه خالد الشواف فيقول: "أي خالد كم عاهدت نفسي في سكون الليل العميق أن أخفت نغمة اليأس في أشعاري، وأمحو صورة الموت من أفكاري، حتى لا تسمع الآذان ركزا من تلك، ولا تبصر العيون حظا من هذه، لكنني واحسرتاه عدت بصفة الخاسر، وحظ الخائب، وقد نذرت نفسي للألم والشقاء واليأس والفناء، ما أجهل من لامني على أن سميت مجموعة أشعاري "بالأزهار الذابلة" ليته كان معي ليرى أن كل الكون: الأرض والسماء والتراب والماء والصخر والهواء أزهار ذابلة..ذابلة في عيني الشاحبتين ونفسي الهامدة الخامدة"[2].

وليس هذ فقط ما يدفعنا للقول بأن بدرا كان منتميا حقا لدائرة المهمش والمهمل، فهناك دمامة خلقته، التي ساهمت- على صعيد الحب- في تهميشه إلى حد كبير. وأي تهميش سيشعر به الرجل (الفحل) أكثر من أن يكون غير مستساغ من الطرف الآخر(الأنثى)؟ يكفي أن نقف على قول إحسان عباس، الذي يرسم فيه صورة منفرة لبدر السياب على المستوى الشكلي، حتى ندرك أن السياب قد عاش التهميش من أوسع أبوابه، يقول إحسان عباس: "لو حفظ المرء حكمة"ضمرة بن ضمرة"، التي يقول فيها: "إنما المرء بأصغريه، وإن الرجال لا تكال بالقفزان"، وكررها على نفسه عشرات المرات، لم تغنه شيئا كثيرا عما يعتقده الناس إذا هم طالعوا منظره"[3].

السياب فاشل عاطفيا، فالمرأة المنتظرة أو المحبوبة الميئوس منها هاجس يتجلى في كل مراحله الحياتية والشعرية، سواء في مرحلة الرومانسية، أو مرحلة الواقعية أو مرحلة الواقعية الجديدة، أو مرحلته الأخيرة الذاتية ومواجهة الموت، فيبدو شاعرا

---

[1] المرجع السابق ، ص ٢١، في إحدى رسائله إلى صديقه خالد الشواف، في ٢٣/ ١١/ ١٩٤٢.

[2] المرجع السابق، ص ٥٧، في إحدى رسائله إلى صديقه خالد الشواف، في ٣١/ ١/ ١٩٤٦.

[3] عباس، إحسان، بدر شاكر السياب، مرجع سابق، ص١٥

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مأزوما بالمرأة الحلم والمرأة الوهم وحتى المرأة الحقيقة، هو نفسه يؤكد بأن الفشل هو سيد العلاقة العاطفية [1]، في الواقع لم يعش السياب تجارب جادة وحقيقية مع المرأة، ولم يجد له مكانا في عالمها. فـ "هناك دائما حاجز أو فاصل ما عمري، أو جمالي- عدم الوسامة-، أو اجتماعي- الفقر والغنى-، أو ديني، أو عجزي بسبب المرض الكامن في الجسد"[2]، فلكل فتاة سببها الخاص للهجر: المال، أو العمر، أو الجمال[3]. الوضع الهامشي والشقاء العاطفي الذي يعانيه السياب، "جسمه وأبرزه صوته، صوت الشاعر المحبط"، على حد تعبير فاخر مياً[4]، من خلال أساليب عدة، وتوظيف أنواع من الخطاب، أبرزها خطاب الأم وحضورها في نصه الشعري، فعندما يخاطب أمه بقوله:

أماه.. ليتك لم تغيبي خلف سور من حجار[5]

فكأنما يخاطب كل النساء اللواتي يقبعن خلف ذلك السور(الحاجز النفسي)، "هذا السور هو المرتع الشعري الخصب حيث يأتي الشعر من بؤرة العذاب، حين تكون المرأة قريبة ولكنها لا تنال، امرأة زئبقية لا تمسكها الكف الشاعرة"[6]. لعل الوقوف عند قصيدة (أحبيني) التي خاطب فيها زوجته (إقبال) وقوف عند تاريخ بدر شاكر السياب العاطفي الفاشل إنسانا وشاعرا، فهذه القصيدة أشبه ما تكون توثيقا وأرشفة تختزنها الذاكرة عن نساء الوهم، ولعل في عنوان القصيدة أو اللازمة المتكررة في متنها دليل على حاجته الماسة للحب، وإشارة إلى الفشل ومعاناة الشاعر من موضوعة الحب[7]،

---

[1] الأمارة، علي، كل النساء مستحيلات حتى زوجته،موقع مؤسسة النور للثقافة و الإعلام، ٥ / ١ / ٢٠١٠، http://alnoor.se/article.asp?id=65761

[2] المرجع السابق

[3] انظر: مياً، د. فاخر صالح، النظم الإبداعي عند الشاعر بدر شاكر السياب: تقويمه في النقد الأدبي العربي الحديث، مرجع سابق، ص ٧٧

[4] المرجع السابق ص ٦١.

[5] السياب، بدر شاكر، الديوان، مرجع سابق، ص ٦١٦.

[6] الأمارة، علي، كل النساء مستحيلات حتى زوجته، مرجع سابق، http://alnoor.se/article.asp?id=65761

[7] انظر: عباس، إحسان، بدر شاكر السياب،مرجع سابق، ص ٣٢

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إذ يحدث أن الحب في حالة السياب لا يولد بين اثنين، بل من طرف واحد، طرفه هو فقط، يقابل هذا الحب الطرفي لا مبالاة من الطرف الآخر، حتى بات الحب بالنسبة إليه أعظم كارثة[1]:

.. كل من أحببت قبلك ما أحبوني[2]

ما حدا بفاخر ميا للقول: "الحب الشقي الذي لا جواب له تحول إلى مأساة هزت روح الشاعر ..، واستدعت رموزا نفاذة واضحة، فالسياب فيما يبدو، صياد فاشل، رمز لكل التائهين في صحراء الحب، فهو لا يملك من كتاب الحب إلا الفهرست، غنى ليصطاد حبيباته فاصطاد أسماء حبيباته"[3]. السياب نفسه يشير، في أحد دواوينه، إلى أنه لم يلق الحب الحقيقي:

يا ليتني أصبحت ديواني لأفر من صدر إلى ثان

قد بت من حسد أقول له: يا ليت من تهواك تهواني[4]

القراءة السابرة لحياته، وفق المعطيات الثقافية والواقعية، وخاصة في الفترة التي كان فيها طالبا في دار المعلمين، تحيل إلى أنه إنسان متوجه إلى الحياة، لكن مجموع الإحباطات، ومنها علاقاته غير الناجحة مع المرأة، جعلته ينتمي إلى مجتمع المهمشين.

لقد ساهمت خيباته المالية مع خيبته في الحب في خبوت النسق الفحولي عنده، فمن يتتبع سيرة السياب مند أيامه الأولى وهو مقيم بالريف يدرك أن الشؤم والحزن قد سيطر عليه وعزز من مأساته وأهبط من عزيمته، فالوضع الاقتصادي السيء رافقه منذ طفولته. فكما يشير معاصره كريم مروة، فقد تضافرت عوامل عدة في تعزيز النزعة المأساوية، منها كانت النكسة الاقتصادية التي منيت بها العائلة، في المرحلة

---

[1] انظر: ميا، فاخر صالح، النظم الإبداعي عند الشاعر بدر شاكر السياب : تقويمه في النقد الأدبي العربي الحديث، مرجع سابق، ص، ص ٧٦، ٧٧.

[2] السياب، بدر شاكر، الديوان، مرجع سابق، ص ٦٣٩.

[3] ميا، د. فاخر صالح، النظم الإبداعي عند الشاعر بدر شاكر السياب : تقويمه في النقد الأدبي العربي الحديث، المرجع السابق، ص ٧٢، ٧٥.

[4] السياب، بدر شاكر، الديوان، مرجع سابق، ص ١٠٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التي أعقبت وفاة والدة بدر. وكان من نتائجها إهمال الأطفال والتقصير في تلبية مطالبهم[1]، فما مر بالعراق من ظروف اقتصادية صعبة بعد الاحتلال البريطاني للعراق عام ١٩١٧م، وهيمنة الشركات الأجنبية على نفط العراق، جعل الأغلبية العظمى من أبناء العراق يعيشون في فقر مدقع، ومنهم أسرة السياب[2]:

"آه يا أمي! عرفت الجوع والآلام والرعبا

ولم أعرف من الدنيا سوى أيام أعياد

فتحت العين فيها من رقادي لم أجد ثوبا

جديدا أو نقودا لامعات تملأ الجيبا

لأن أبي فقيرا كان"[3]

وقمة الخيبة لا تكمن في الفقر الذي عاناه السياب في طفولته فقط، بل في استمرار هذه المعاناة إلى نهاية رحلته الحياتية، فقد عاش الشاعر مشوارا مرتبكا ومضنيا حياتيا (فصل من العمل وإعادة تعيين واعتقال وملاحقة)[4]، ويعود ذلك لمواقفه السياسية وانتماءاته الحزبية، التي أشرنا إليها فيما سبق، وقد ترتب على ذلك دورانه المستمر بين الوظائف وعدم ثباته على وظيفة معينة، مما جعله لا يقوى على تأمين العيش الكريم له ولأسرته فيما بعد. كل هذا عزز شعوره بهامشيته:

أو تهتف عاهرة مرت من نصف الليل على داري:

"بيت المشلول هنا، أمسى لا يملك أكلا أو شربا

وسيرمون غدا بنتيه وزوجته دربا

وفتاه الطفل إذا لم يدفع متراكم إيجار"[4]

السياب– فيما يبدو لي– عانى على الدوام من قلة النقود، حتى أصبحت سمة الفقر،

---

[1] انظر: مروة، كريم، بدر شاكر السياب ١٩٦٤-١٩٢٦، مرجع سابق: الرابط:
.aspx٣٥٣٣٧٨http://www.ahram.org.eg/NewsQ/

[2] انظر: الموسوي، ساجدة، كبرياء السياب أقوى من الجوع والمرض ،صحيفة الخليج، الإمارات، الملحق الثقافي، ١٥/ ١٠/ ٢٠١٢،ص ١٨

[3] السياب، بدر شاكر، الديوان، مرجع سابق، ص ٦٢٨

[4] انظر: خضر، محمد جميل، السياب عاش المعاناة والمرض وعاش طريدا ، جريدة الغد الأردنية، ملحق الغد الثقافي، العدد ٨٦٨، الأحد ٢٤ كانون الأول / ديسمبر ٢٠٠٦،ص١٤.

[4] السياب، بدر شاكر، الديوان، مرجع سابق، ص ٦٩٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لمن يتتبع شعره، في نص الأم على وجه الخصوص، سمة قارة تتصل بشخصيته، وهذا عائد إلى تنقله الدائم بين الوظائف، ورحلة البحث عن العلاج، التي استمرت من ١٩٦١-١٩٦٤م واستهلكته جسميا وماديا. إذ إن إحساس السياب بفقره تمثل بشكل كبير خلال مرحلة مرضه، وإن كان قد عانى الفقر منذ طفولته، وربما هذا مايفسر كثرة ورود مصطلح النقود في شعره ونثره. تلك الحاجة للمال عائدة لعدم قدرته على التداوي من مرضه المزمن:

لم يعط من مال سوى أحلامه

في ضوء هذه المعاناة يلجأ السياب إلى أمه متنفسا نفسيا يعبر من خلاله عن ضيقه من تبعات مشكلاته الاقتصادية التي أرهقت كاهله، ومن هذا التجاهل والإهمال الذي يعاني منه له ولموهبته، لكون الزمن الذي عاشته أمه- على المستوى الاقتصادي– هو صورة نقيضة للزمن المعيش:

ليت السفائن لاتقاضي راكبيها عن سفار

أو ليت أن الأرض كالأفق العريض، بلا بحار!

مازلت أحسب يانقود، أعدكن وأستزيد،

مازلت أنقص، يانقود، بكن من مدد اغترابي،

مازلت أوقد بالتماعتكن نافذتي وبابي

في الضفة الأخرى هناك فحدثيني يانقود

متى أعود؟ متى أعود[٢]

...

واحسرتاه... فلن أعود إلى العراق[٢].

لقد مارست الحياة والمجتمع على السياب الإقصاء والتهميش على الدوام، كما مارست عليه السلطة أنواعا من الإقصاء والتهميش أيضا، فالسياب يمثل شخصية المثقف الذي يعاني من حالة هامشية، فرغم المعرفة التي يملكها، إلا إن هناك معيقات شتى لا تسمح له بتحقيق كيانه الثقافي، أو الاجتماعي، أو السياسي.

---

[٢] السياب، بدر شاكر، الديوان، مرجع سابق، ص ٣٢٢

[٢] المرجع سابق، ص ٣٢٣

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومثلما مارست الحياة والسلطة سلطتهما عليه، مارس المكان(المدينة) عليه سلطته السلبية كذلك، فالمكان المديني كان عاملا مهما في اغترابه، فالسياب عانى قهر المدينة ومظاهر الفساد فيها، وتمركز السلطة بها.

يرى أحمد الشقيرات أن "هناك أربعة مظاهر لاغتراب هذا الشاعر هي: الحب، والمدينة والموت، والمرض"[1]. فالسياب "لم يستطع أن ينسجم مع بغداد؛ لأنها عجزت أن تمحو صورة جيكور أو تطمسها في نفسه (لأسباب متعددة) فالصراع بين جيكور وبغداد، جعل الصدمة مزمنة، حتى حين رجع السياب إلى جيكور ووجدها قد تغيرت، لم يستطع أن يحب بغداد، أو أن يأنس إلى بيئتها"[2]. "المدينة- بغداد- هي الخصم الأبدي لجيكور، وحديث السياب عن "دروب" بغداد هو الذي جعل هذه اللفظة "دروب"- لدى معظم الشعراء من بعد- تحدد معنى الضياع، شأنها في ذلك شأن "الأزقة" أو "الزقاقات"، بحيث يكاد الحديث عن "الشارع" أو "الشوارع" يعني انفساح المدى لا اختناق النفس في المنعطفات الضيقة"[3].

لقد شعر السياب بحالة نبذ في المدينة النقيض لجو الريف، يقول في قصيدة "جيكور والمدينة" مصورا بؤسه، على لسان "لاة" الحزينة. أمه الميتة، كما يشير الشقيرات[4]:

وتموز تبكيه لاة الحزينه.

ترفع بالنواح صوتها مع السحر

ترفع بالنواح صوتها، كما تنهد الشجر

تقول: "يا قطار، يا قدر

قتلت- إذ قتلته- الربيع والمطر"[4]

هذا التحول الموقعي ساهمت فيه عوامل كثيرة، عدا ما سبق ذكره، فالاحداث السياسية على صعيد العراق والوطن العربي والعالم، الذي نكبته الحرب العالمية الثانية خلق

---

[1] الشقيرات، أحمد، الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب، مرجع سابق، ص٩٨

[2] عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة،المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ١٩٧٨م، ص ٩٤.

[3] عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص ٩٥.

[4] الشقيرات، أحمد ، الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب، مرجع سابق، ص ١٠١

[4] السياب، بدر شاكر، الديوان، مرجع سابق ، ص ٤١٧

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شعور القلق عند السياب، الذي حاول كما غيره من شعراء المرحلة، كنازك الملائكة، أن يقيم توازنا بين وعي الذات ومتطلبات المرحلة بالتقلب والانحطاط[1]، إذ دفع به ذلك الوعي إلى الثورة على حكم المستعمر وقيم التسلط، فشارك في العديد من المظاهرات والمسيرات، منذ أن كان طالبا في دار المعلمين،وكانت نتيجة ذلك أن خضع لمزيد من التهميش. فـ "في خريف ١٩٥٥م جمع ترجماته من الشعر المعاصر ونشرها في كتاب "قصائد مختارة في الشعر العالمي". كان محتوى عدد من تلك القصائد قد أثار ارتياب رجال الأمن في العراق، لا سيما تلك التي تدور حول المساجين والوطنيين والعمال، أو حول الاضطهاد والفقر،...إلخ، فأوقفته شرطة الكاظمية مدة سبعة أيام وحكم عليه في الأخير بغرامة"[2].

وإذن، معركة الوطن مع العدو الأجنبي [الإنجليزي]، ومعركة الطبقات الكادحة والبرجوازية الصغيرة مع كبار المستغلين والمرابين"[3]، التي عاشها السياب، كانت وراء تعرض السياب إلى مضايقات عدة من قبل السلطة السياسية وأصحاب النفوذ، مما كان له الأثر الكبير في تدهور أوضاع السياب الاقتصادية والنفسية، وكل ذلك رمى به إلى دائرة الهامش.

هناك كذلك تجربة انتساب بدر للحزب الشيوعي سنة ١٩٤٥م، التي كلفته كثيرا، إذ عانى جراء ذلك الاضطهاد والتشريد والنفي، فعلى الرغم من أن تلك التجربة، كما يشير ناجي علوش، أفادته كثيرا، بأن حولت إحساسه الفردي بالفاجعة إلى إحساس بالجماعة، فأصبحت معاناته وموته النفسي معاناة وموت الآخرين، وخلاصه بخلاص الآخرين، بحيث أدرك بدر في هذه المرحلة بأن فاجعته ليس فاجعته الخاصة بل فاجعة شعبه، وهي الفترة التي كتب فيها مطولاته التي يختلط فيها الهم الفردي بالجماعي[4]، إلا أنه سرعان ما اكتشف أن "البرنامج السياسي الجديد لا يختلف عن البرنامج

---

[1] عيسى درويش، الموت في شعر السياب ونازك الملائكة، رسالة ماجستير، جامعة بابل،٢٠٠٣م، ص٨٧

[2] عجرش، خيرية، وخزاعل، وقيس، الرمزية الإيحائية في شعر بدر شاكر السياب، مجلة دراسات الأدب المعاصر، السنة الخامسة، شتاء ١٣٩٣، العدد العشرون، ص ٩٨.

[3] علوش، ناجي، بدر شاكر السياب: سيرة شخصية، دار العودة، د. مكان، ١٩٧٤م، ص ٢٣.

[4] انظر: السياب، بدر، الديوان، مرجع سابق، مقدمة ناجي علوش ، ص ج ج، دد

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

السياسي القديم، وأن النضال والمقاومة ما هما إلا أداة تستخدمها الأحزاب قصد الوصول للسلطة، ليصبح الوطن مصدرا يغتني به الساسة، و يتاجر به الاقتصاديون"[1]. وهذا بلا شك قد ضاعف من غربته وقلقه، وعمق من الهزيمة في نفسه، وضاعف من تهميشه.

السياب الذي وقف مع الأدب الملتزم بقضايا الجماهير وأهدافها، ودعا إلى التعبير عن الحياة في كل نواحيها، و"جعل الوطن وقضايا الشعب والأمة العربية، وقضايا السلام والحرية ونضال الشعوب نصب عينيه، وغنى للعراق وشعبه، وكتب مقالات في مناسبات متفرقة تكشف عن وقوفة بجانب قضايا الوطن، وأحب النضال، وكرس قلمه له.. كان ممن وقع عليه عبء النضال وطنيا وقوميا، فعانى التشرد والحاجة والفصل"[2].

ولا تقتصر معاناة السياب السياسية على البعد الشخصي والوطني، بل تعدته إلى البعد القومي، فهو على مقربة من المأساة الفلسطينية زمانيا ومكانيا؛ مما أثر فيه شعريا، بل ونفسيا فاتسمت قصيدته بالسواد، وألوان المعاناة التي تركت سمات لا يغفل عنها أي قارئ لشعره، إضافة إلى الهزائم والنكسات التي عاشها الإنسان العربي، فقد سيطرت حالة الحداد على الإنسان العربي طويلا، فتأثر الشعراء بهذه الحالة وانعكس ذلك على مشاعرهم وتفكيرهم، وانتقل إلى قصائدهم والسياب من أهمهم[3].

فلقد عانى السياب الهم الوطني والعربي، فعندما عبر عن الثورة الوطنية الطويلة في الجزائر، والانتفاضات المضادة للاستعمار في المغرب لم يعبر عن هذه الأحداث وكأنه طرف خارجي، بل كشريك رئيس في الحركة الفدائية القومية والوطنية[4]. قلقه

---

[1] دليلة، الباح، أطروحة دكتوراه، جامعة محمد خيضر، بسكرة- الجزائر، ٢٠١٥ / ٢٠١٦م ، ص ١٦٦

[2] إسماعيل، جمال جليل، المقاربات النقدية عند السياب، مجلة كلية التربية الأساسية، العدد الواحد والخمسون، ٢٠٠٧م. ص ١٢١

[3] الزيود، عبد الباسط، والزواهرة، ظاهر، دلالات اللون في شعر بدر شاكر السياب: ديوان (أنشودة المطر نموذجا)، مجلة دراسات، الجامعة الأردنية، المجلد ٤١، العدد ٢، ص٢٠١٤م ، ص ٥٩٠.

[4] ميا، د. فاخر صالح، النظم الإبداعي عند الشاعر بدر شاكر السياب: تقويمه في النقد الأدبي العربي الحديث، مرجع سابق ،ص ٩٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

القومي يدلل عليه وقوفه الشعري على الثورة التونسية، وعلى دور مدينة بور سعيد المقاومة البطلة، والمناضلين الجزائريين، وجميلة بوحيرد ...إلخ[1].

السياب الذي مال للمثالية، يعانى القلق الخاص والعام، ويزيد هذا القلق الاغتراب والشعور بالتهميش إذا ما اتصل قسرا بالسلطة المركزية أو متعلقاتها. فكان من مهام نصه الشعري "فهم المشاكل ذات الصلة بالواقع الاجتماعي المضطرب في العالم العربي، وتكثيف الجهود في محاولة لصياغة مجتمع جديد مختلف"[2]:

لم يخرجونا من قرانا وحدهن ولا من المدن الرخيه:

لكنهم قد أخرجونا من صعيد الآدميه![3]

هذا الميل عند بدر للمثالية التي تتجاوز الواقعية، وغير القابلة للتحقق[4].جعله شاعرا "مأزوما"، يعاني الأزمة على صعيد المثل، وعلى صعيد وجوده الفردي"[5]، خصوصا أنه "يعيش في مرحلة أشتد الصدام فيها بين القيم والواقع، بين الماضي والحاضر"[6].

وإذن، جلى حضور الأم حقيقة معاناته وألمه التي أسهمت في تهميشه، حتى انعكس ذلك في شعره، فمن يقرأ شعر السياب الخاص بالأم يجده يدور في فلك صور سلبية تزخر بالأوجاع والمعاناة والآلام والخيبات والقهر، وبالتالي فهي تدور حول شخصية تعيش في ضنك نفسي ومادي دائم. السياب يعيش اغترابا حقيقيا.

يرى الشقيرات أن من أسباب الاغتراب والخيبة والفشل عند السياب هو الشعور بالوحدة، وعدم الرضى عن العلاقات الاجتماعية، والسخط على طبيعة الوظيفة، والإحساس بالضعف أو بعدم الثقة، يضاف إليها عشرات الأسباب الصغيرة والكبيرة،

---

[1] المرجع سابق ،ص ٩٨، ٩٩.

[2] انظر: المرجع السابق، ص٩٦، ٩٨، ٩٩.

[3] السياب، بدر شاكر، الديوان، مرجع سابق، ص ٣٧٢.

[4] انظر: المرجع السابق، مقدمة ناجي علوش، ص ك ك

[5] المرجع السابق، مقدمة ناجي علوش، ص ض

[6] المرجع السابق، مقدمة ناجي علوش، ص خ

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أبتداء من أي كلمة إساءة وانتهاء بالسجن والتشريد والطرد من الوظيفة، وأن من مظاهر هذا الاغتراب هو الحب وضياعه في عالم المدينة والمرض[1]. حياته تراجيدية حقا، فمن حبيبة لا تبادله الحب، إلى حياة سياسية مضطربة، وتقلبات أهواء السياسة وصراعات حزبية انتهت به إلى كوارث حياتية، إلى جانب مرضه الذي تفشى بجسمه حتى أصابه بالانهيار فانزوى في المستشفى الأميري في الكويت يعاني من خيبة الحب، ورفض مجتمعه له[2].

فليس الحب وحده ووفاة أمه وتعلقه بالريف هو سبب تحول شعره إلى مرثية مديدة النفس، بل استقطاب التجارب مجتمعة بعد إخفاق إثر إخفاق[3]. وربما يتضام مع ذلك ضعف شخصيته وانعدام إرادته وسهولة مكسره، رغم المسحة الجدية التي منحها له دارسوه من النقاد لكونهم يرون ببساطة الشاعر– أي شاعر- عبوة أفكار ومواقف مسؤولة ملتزمة [4]. تخلق إثر ذلك إحساسه بالفشل والإحباط والذي وجه شعره نحو أمه.

السياب في التمظهر النسقي الثاني ينحاز إلى الذات، ذاته هو، فالنص الأمومي في هذا التمظهر وسيلة أتاحت للسياب الدفع باحتجاجه- عما آلت إليه حاله- إلى السطح، بحيث يتلمس متلقي شعره هذا الاحتجاج، علامات تشير لعدم الرضى عن واقع الحال والسخط عليه، ورفض للقسوة والتهميش والهيمنة التي فجرت مثل هذه الثورة النقدية عنده مناهضة وإدانة وتعرية، وردة فعل من السياب على ممارسة الإلغاء الذي يمارسه الآخر (السلطة/ المجتمع/ الفرد) تجاهه. إذ تتشكل علاقة الهامش بالمركز انطلاقا من ممارساته تجاه هذا الهامش، لذا يشتعل الشاعر للحديث عن الأم عندما يواجه مواقف تسلطية ومركزية، فالحديث عن الأم يصبح رفضا لهذه الصيغ

---

[1] الشقيرات، أحمد، الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب، مرجع سابق، ص ٩٤-١٥٧ .

[2] عبد القادر،عبد الإله، حكايات عن السياب .. تراجيديا الحب والموت،صخيفة البيان الإماراتية، ٢٠يناير ٢٠٠٨ https://www.albayan.ae/five-senses/2008-01-20-1.610077

[3] عباس، إحسان، بدر شاكر السياب : دراسة في حياته وشعره، مرجع سابق، ص ٤٣.

[4] انظر: كريم، فوزي، سياب القراءة الجديدة: الشعر من المعترك التاريخي إلى المعترك الداخلي، صحيفة المدى، العدد ١٣٩٨، السبت، ٢٧ كانون الأول ٢٠٠٨، ١٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التلسطية، ودفاعا عن صيغة هامشية. مثلما يكشف هذا الاحتجاج عن افتقاد السياب لتلك الفترة التي انطبعت في ذاكرته واتصلت بأمه وجيكور، وهي الفترة الوحيدة التي كان فيها السياب خارج دائرة التهميش والمعاناة. عدا أن في تلك الفترة لم يكن وجه الحياة في بلده العراق قد تعرض لتشوه كبير، ولم يقاس أبناء العراق ما قاسوه في الزمن المعيش من فقر وجوع وحرمان، وثورات ضد الإقطاع و البؤس والتخلف[1]، فهذا ما يفسر نزوعه الشعري الدائم إلى تلك الفترة الزمنية القصيرة وإلى الاتحاد معها كي ينعم بالتواصل والحماية والشعور بالأمن، فنجده يستدعي هذا الزمن، ليس إلا لمواجهة تداعيات الإحباط والفشل والخروج من دائرة التهميش التي تحيط به. هذا الشعور بالانكسار والإحباط، وهذا الضيق الذي أحاط به، جعله يتمسك بأي انفراجة للخروج من مأزقه النفسي، فكان يبحث عن أي منفذ ليتمتع بهذه الحياة، فنجده يستحضرها وماضيه بأساليب متعددة: المناجاة، والاستدعاء، والتمني، والنداء، فهذه الصورة الجميلة نقيضة للصورة المخيبة للآمال في عصره المعيش، فهي مفصولة بحاجز (زمكاني) يختلف ما قبله عما بعده:

أماه.. ليتك لم تغيبي خلف سور من حجار[2]

الأمر يماثل ما تقوم به بعض الشعوب– لعل الشعوب العربية في مقدمتها– من العودة إلى عز الماضي (العز القديم) للهروب من خيبات الحاضر، ولعل هذا الرجوع إلى الماضي لا يعني الصلة به فعلا - فهو ماض ولى وانتهى– بقدر ما هو محاولة للخروج من مأزق نفسي يفرضه عليها- أي الشعوب- هذا الحاضر.

الوقوف على سياق التذكر واستعادة الماضي الذي اتصل عند السياب بنص الأم، إنما هو عودة إلى الصورة النقية والأساس السليم للمجتمع لعراقي، حيث لم يكن قد عانى بعد مأساته المتوالية في العمل والسياسة، والاحتكاك بنماذج بشرية تتباين عما ألفه في قريته من نماذج بسيطة. أمه هي جزء من عالم مكاني وزماني لم يجرب فيه الإهمال بأشكاله الواضحة والمؤلمة.

---

[1] انظر: عبد ربه، أحمد صالح، شاعر الرافدين بدر شاكر السياب، رسالة دكتوراه، جامعة الأزهر، القاهرة، ١٣٩٦هـ/ ١٣٩٧هـ، المقدمة، ص و

[2] السياب، بدر شاكر، الديوان، مرجع سابق، ص ٦١٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وعلى الرغم من أن السياب قد اختلق وسائل عدة للتخلص من اغترابه وللخروج مما يشعر به من تهميش، كما يشير أحمد الشقيرات نفسه[1]، إلا أنه يبدو قد فشل في الخروج من ذلك،ومن شعوره بالضعف والإهمال:

نفسي من الآمال خاوية جرداء لا ماء ولا عشب

ما أرتجيه هو المحال وما لا أرتجيه هو الذي يجب[2].

عدم الاهتمام كان يراوده على الدوام، وهو ما جعله يرى كل من حوله- حتى ممن يحبونه- بأنهم قساة، لا يهتمون به:

قساة كل من لاقيت: لا زوج ولا ولد ولا خل ولا أب أو أخ فيزيل من همي[3].

وبالتالي، فإن النص السيابي الأمومي يكشف عن تراجع للصيغة الذكورية الفحلية وحضور كبير للهامش، الذي يتجلى في هذا التمظهر في حالة التلاشي التي عاشها السياب. فهو يكشف عن نمط من الشخصية بعيدة كل البعد عن صورة الفحل في الذهن، وصفاته المثالية العليا، وأقرب ما تكون إلى صورة نقيضة، يظهر فيها السياب منكسرا ذليلا يائسا لا يملك فعالية التأثير والتغيير، بل مستسلما لإحباطاته الكثيرة ولمرضه.

النص الخاص بالأم، يكشف عن حضور للهامش، ليس فقط في حالة التلاشي التي كان يعيشها الشاعر في زمن كتابة النص الشعري فقط، بل في استدعاء كافة المواقف والحالات التي تندرج في نفس الإطار، إذ يمثل حضور الأم داخل النص السيابي- في وجه من وجوهه- حركة استعادة واستحضار ذهني لكثير من الصور الماضوية القديمة التي ساهمت في تغييبه وتلاشيه على المستوى النفسي، فمعاناة الذات المهمشة لا تقتصرعلى مرحلة زمنية محددة، فهذه الذات عانت التهميش طوال مراحل حياتها، والمراحل السياسية التي مر بها العراق.

وبالتالي، ثمة مضمرات نسقية فاعلة وخفية حكمت السياب وتحكمت به، أدارت أفعاله ووجهت سلوكياته ونصوصه، وكانت المحرك الفعلي لخطابه الدائم عن أمه، الذي

---

[1] الشقيرات، أحمد، الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب، مرجع سابق، ص ١٦٧

[2] السياب، بدر شاكر، الديوان، مرجع سابق، ص ٧١٢

[3] المرجع سابق، ص ٦٦٥

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لازم شعره دونما انقطاع، غير ما تشير له الدراسات الجمالية، التي تعزو هذه الملازمة للأم في نصوصه الشعرية إلى تعلقة الكبير بها، فهذا الخطاب المتصل بالأم، ليس نتاج تعلق شديد بأمه وافتقاد لعاطفة الأمومة- وإن كنا لا ننفي هذا التعلق وهذا الافتقاد من أصله -. لكن الأم في نصه الشعري ليست مقصودة بحد ذاتها بقدر ما هي تمثيل صادق وتعبير عن تجربة هامشية مريرة يعيشها حاضرا، وبقدر ما تدلل على قيم جديدة تنحسر فيها هيمنة العرف والتقليد الشعري لصالح قضايا هامشية، تكشفها القراءة النسقية. ففعليا السياب لم يعرف أمه جيدا. فأمه غادرت عالمه وهو في سن صغيرة، وبالتالي، علاقته بأمه يعتريها بلا شك الكثير من نقص الإدراك والوعي.

هذا النسق المحرك لنصوصه في الأم يتعالى على شوق السياب لأمه لكنه لا ينفيه. هذا النسق يختلط فيه السياسي مع الأيديولوجي مع القيمي مع الاجتماعي مع الاقتصادي. تظهر حمولته بوصفه "دالا ثقافيا حاملا معه حقلا ممتدا امتداد التاريخ الإنساني"[1].

فالنص الشعري السيابي الخاص بالأم يوجه الدارس والمتلقي إلى وضع هامشي يعيشه الشاعر، إذ يقودك النص إلى شاعر يعيش حالة قلق نفسي متواصلة، وعدم رضا عن الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية داخل العراق، بل وفي البلاد العربي، ناهيك عما تعرض له السياب نفسه من معاناة خاصة، أحالته إلى إنسان متربع على قمة اليأس:

واهي الكيان كأن خطبا هذه ذاوي الشفاه لطول ما يتنهد

وهو المعطل من قوام فارع يسبي العيون ووجنة تتورد

لم يعط من مال سوى أحلامه وكفى بها من ثروة لا تنفد

ما زوال صرف الدهر أبقى أمه تأسو الجراح بكفها أو تضمد

كم بات يلتمس الحنان فما رأى طيف الحنان وفاته ما ينشد[2].

تحيل الأبيات السابقة إلى جوانب رئيسة من جوانب شقائه، والتي تدفع به إلى عالم الهامش. فالسياب "عاش متألما مثله الأعلى هم الشعراء المتألمون: كيتس، وشيلي،

---

[1] واصل، عصام، الرواية النسوية العربية: مساءلة الأنساق وتقويض المركزية، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان ، ط١، ٢٠١٨م، ص ٧٦

[2] السياب، بدر شاكر، الديوان، مرجع سابق، ص ٥٦

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وبروك، وت. س. اليوت، وإديث سيتول"[1]

مما سبق، فإن الأم كانت الثيمة الأساس في الاستبدال الموقعي ما بين المركز والهامش أو الفحولة والأنوثة في التمظهرين. فالأم، في كلا التمظهرين، هي أداة انزياح وخرق للنسق المركزي وانحساره أمام الحضور الفاعل للهامش. وهذا التحول عند السياب لم يكن تحولا حسيا على مستوى السطح، بل تحولا لامس العمق، فهو لم يقف عند حدود الشكل الجديد واللغة السهلة البسيطة، بل تجاوز ذلك إلى حداثة ثورية، ربط فيها بين مفهوم الأنوثة والخصب والأسطورة والثورة والوطن.

فالنص السيابي، وفق هذا النسق، هو نص إشكالي، يميز، وفق تعبير صلاح الدين يونس، بين البنية الفنية والعلاقات الثقافية، بين البنية الاجتماعية والعلاقات الاجتماعية. الإشكالية هي في البحث عن الحرية كمفهوم جذري من الطبقات العميقة عن تنويرية (فرح أنطون)، وإصلاحية (محمد عبده)، التي تبدأ من العمق إلى السطح وليس العكس، والتي تواجه المشكلة على أكثر من صعيد دون رهبة أية مرجعية[2].

فالمرأة داخل النص الشعري الحديث لم تعد محركا كجسد فقط، ولكن تحولت داخل النص الحداثي الذي يلتزم بالفهم الواقعي للحداثة تحولت إلى قضية المنفى وإلى قضية الوطن، وأصبحت المرأة تمثل امتدادا روحيا[3]. فشعر السياب كان ثوريا في جوهره، تحقق له الانسجام، مع الشكل الشعري الجديد الذي ابتدعه.

---

[1] السامرائي، ماجد، بدر شاكر السياب، مرجع سابق، ص ١٦

[2] يونس، صلاح الدين، مداخلته في حلقة (للنساء فقط) التي قدمتها منتهى الرمحي في قناة الجزيرة الإخبارية، قطر، حول الشاعر نزار قباني، تاريخ الحلقة: ٢٠٠٢/١١/١٨

https://www.aljazeera.net/programs/forwomenalone

[3] الأمير، يحيى، مداخلته في حلقة (للنساء فقط) التي قدمتها منتهى الرمحي في قناة الجزيرة الإخبارية، قطر، حول الشاعر نزار قباني، تاريخ الحلقة: ٢٠٠٢/١١/١٨

https://www.aljazeera.net/programs/forwomenalone

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٢.تمثلات الأم النسقية في شعر نزار قباني:

(مركزية ذكورية/ المرأة المنقادة والداعمة)

ليس ما يبرز على السطح على الدوام يعبر عما يتكدس تحته من ركام، فنزار على الرغم من كل ما قيل عنه إنه "شاعر الحب والجمال بامتياز، وإن شعر الحب الذي كتبه يتجاوز المدار الشخصي لينفذ إلى وصف منبع الحب الإنساني الأبدي الذي لا يموت. وصل فيه الفردي بالكوني والخاص بالشمولي"[١]، وما قيل عن أنه قام بـ "تحرير الشعر من تعاليه المتوارث"[٢]. ورغم ما قيل عن مناداته بحرية المرأة إلى مديات رحبة، بل ودعوته إياها للتحرر من قيود المجتمع، التي تصادر حقها في الحب والاختيار، إلا أن مناداته تلك تتعارض- فيما يبدو- مع حقيقة ما تضمره شخصيته تجاه المرأة، فما سبق ماهو إلا قناع يكشف عن تناقض بين ما يظهره الكلم، وما ينسرب في ثناياه من نسق مركزي طاغ يحكم نظرته للمرأة.

ولكون الأم في نهاية المطاف امرأة، وهي مشمولة بما يرد عنده من حديث عن المرأة بصورتها العامة. من هنا، فإننا قبل الوقوف على النسق الذي حكم شعره الذي قاله في أمه، سنقف على النسق الذي حكم شعره في المرأة عموما.

أ- مركزية الفحل/ المرأة المنقادة:

يظهر نزار عند كثير من الدارسين– وخصوصا في شعره الخاص بالمرأة- بصورة متعاليه، يبدو فيها أنه ممثل لنسق الفحولة، فاختيار المرأة موضوعا لجل قصائده في مضمره إذكاء لنمط الفحولة، وتعزيز لقيم السيطرة على الأنثى.

---

[١] الجيوسي، سلمى خضراء، ٢٠ عاما على غياب نزار قباني، مجلة الجديد،لندن،مايو/ أيار ٢٠١٨م، العدد ٤٠، ص ١٠

[٢] الجراح، نوري، الحداثي المديني: نزار قباني أو الأسم الحركي للشعر مجلة الجديد،لندن،مايو/ أيار ٢٠١٨م، العدد ٤٠، ص٦

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تشير آلاء أصفهاني بأنه "رغم دفاعه عن المرأة إلا أنه يتعامل معها في بعض نتاجه الشعري وفق تقاليد البداوة والذكورة التي ينكرها"[1]، ما يعني أن هناك نسقا قابعا في قراره نفسه يحركه بوعي أو بلا وعي منه، يجعله يظهر خلاف ما يسر في صدره وقراره روحه.

ويتولى نزار، وفق الناقد عبدالله الغذامي، إعادة الروح للنسق الفحولي بكل سماته وصفاته الفردية المطلقة والفحولية التسلطية، ويحقق عودة رجعية إلى النسق الثقافي القديم المترسخ، والذي سيتجدد ويزداد ترسخا وقبولا على يديه كممثل فحولي لذلك النسق[2]. كما يرى في كتابي نزار قباني (قصتي مع الشعر) و(ما هو الشعر) محاولة من الشاعر لإسكات ناقديه وخصومه، ورغبة ورثها عن النسق الثقافي الفحولي المؤسس لهذا الحس، إذ إن الفحولة تتصاحب مع إسكات الآخرين، فاختراع الصمت هو عيب نسقي أكده الموروث الثقافي، فـ "السكوت من ذهب"، والسلامة في الصمت، والخطر في الكلام[3]. فعلى الرغم من أن نزارا في كتابه (قصتي مع الشعر) حاول أن يتخفف من هذه الأنا بالاختفاء خلف لعبة الإيهام الجمالي إلا أنه لم يفلح . فعندما يحيل لسانه في كتابه على جملة ثقافية (أريد أن أرسم وجهي بيدي)، فإنه يريد أن يقدم صورته كما يريدها، ليس لأنه لا أحد يمكن أن يعرفها كما يعرفها هو– كما يشير نوري الجراح–[4]، بل لأن تركيبته النفسية القائمة على الاستعلائية والتمحور حول الذات تأبى أن تكون محط تحليل من الآخرين، فليس لأحد الحق في الحديث عن هذه الأنا المخملية إلا هو، فهذه الأنا لا تسمح أن يتكشف منها إلا ما توده هي.

---

[1] انظر: أصفهاني، آلاء غسان عبده، نثر نزار قباني في ضوء اللسانيات الاجتماعية، مرجع سابق ، ص١٠٠.

[2] الغذامي، عبدالله، النقد الثقافي : قراءة في الأنساق العربية، مرجع سابق، ص ٢٤٥، ٢٤٦، ٢٤٨، ٢٤٩

[3] انظر: المرجع السابق، ص، ٢٠٥،٢٠٦.

[4] الجراح، نوري، نزار قباني أو الاسم الحركي للشعر، مرجع سابق، ص٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويقف محمد المجالي في دراسته المعنونة "التعبير الاجتماعي في شعر نزار قباني "على كثير من النقد الموجه من النقاد لنزار، ومنه أن المرأة تبرز في شعره مجرد لعبه وألهية[1].

بل هناك من يرى أن أنا نزار الفحولية تلك لا تقف عند حدود خطابه للمرأة، بل تتجاوز ذلك إلى كل أشكال الخطابات عنده، فنزار نسخة من الشخصية العامة العربية التي تقوم في أصلها على الأنا الفحولية وحب السلطة والحضور، وأن هذا وراء قبول شعره، فليس صحيحا أن قبوله الكبير نتاج بساطته وعفويته، بحيث يفهم شعره الطفل والمرأة والرجل، بل إن وراء هذا القبول نوى ثقافية شكلت العقل الجمعي العربي، ساهمت في انتشار خطابه الذي يعلي من شأن الأنا ويغيب الأخر، ويقدس هذه الثنائية القائمة على الأعلى والأدنى والاستسلام لها، فتقبلنا لهذا الخطاب يعني أننا نشترك جميعا في صناعة النسق[2].

وأصحاب الآراء السابقة يستندون في هذا الطرح على نماذج من شعره، وعلى ما يقوله نزار نفسه، يقول نزار: "لا أستطيع أن أقول إنني في علاقتي مع المرأة لم أكن عربيا"[3]، ويشير إلى أنه قسى على المرأة أحيانا[4].

وهم بذلك يؤكدون مقولة لطيفة الدليمي التي ترى أن صورة المرأة الاجتماعية داخل النصوص الذكورية، في الشرق عموما، تقع بين التباسات مفهومين متضادين للقداسة والنجاسة، وفي كلتا الصيغتين السابقتين، تكون المرأة من تصورات الآخر الذكر، حيث تسود النزعة الذكورية، التي تفصل الأشياء كما تراها هي، وتبقى الأنثى رهن مشيئة القطب المهيمن، الذي يوجه الثقافة العامة ويحدد مساراتها لخدمة مثوله الذكري وسطوته[5]، وإن إضفاء صفات جمالية على المرأة لا يعني الإعلاء من

---

[1] انظر: المجالي، محمد، الشاعران حيدر محمود ونزار قباني، أمانة عمان، ط١، ٢٠٠٧، ص ٢٠٥، ٢٠٦.

[2] انظر: الغذامي، عبدالله، النقد الثقافي : قراءة في الأنساق العربية، مرجع سابق، ص ٢٤٧، ٢٤٨.

[3] قباني، نزار، الأعمال النثرية الكاملة، المجلد السابع، مرجع سابق، ص٥٤٨.

[4] انظر : المرجع نفسه، ص٥٤٩.

[5] انظر : الدليمي، لطيفة، بداية عصر الكلام، مجلة آفاق، المغرب، العدد ٦٧، منشورات ١ / إبريل / ٢٠٠٢م، ص ٢٦، ٢٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شأنها واحترامها والوقوف إلى جانبها، بل لعله كلما بالغ الشاعر في إضفاء صفات جمالية خارقة على صورة المرأة كلما أمعن في طمس شخصيتها وإقصائها عن حقيقتها. الاحتفاء بالأنثى والتغني بجسدها يعمل على تشييئها (جعلها مجرد شيء)، وعلى سجنها بصورة تربط جسدها بالمتعة[٢].

فالنصوص الشعرية– بشكل عام- غيبت فيها مكانة المرأة، وتعرضت لدونية وتهميش، لأن القصة متعلقة باللغة بشكل أساسي، وبالمنظومة الذكورية التي تم توارثها، وهذه لعبت دورا أساسيا في تهميش وضع المرأة. دونية المرأة في هذه النصوص الشعرية، لعب دورا أساسيا في تكريسها غياب النقد الثقافي، الذي يكشف الأنساق المضمرة والخفية، والذي يعمل على فضح القيم التي تم تمريرها من خلال النص الشعري[٢]. المرأة في واقعها الذي تعيشه، على حد تعبير مفيد نجم، "الأكثر تعبيرا عن الاضطهاد والظلم"[٢].

الواقع أن تهميش المرأة وممارسة الفحولة الذكورية عليها- في العصر الحديث على وجه الخصوص- يمثل إشكالية. فطالما أن المرأة هي مصدر الإلهام للشاعر العربي، وأن المرأة بطبيعة الحال وبسبب الحراك الاجتماعي، وبسبب التطور الثقافي والتكنولوجي، وتغير التعليم قد أخذت حقوقها القانونية، والسياسية، وكذلك حقها في التعليم وغيره، فلماذا بقيت صورة المرأة نمطية منذ العصر الجاهلي؟ لماذا لم يحدث تغيير في وضع المرأة الاجتماعي وصورتها في المجتمع؟ هذه المسألة، التي تطرحها فوزية السندي، تعود– بحسبها- بشكل أساسي لسيادة الخطاب الذكوري، ولاستبداد الموروث الثقافي، وهي مسألة تصطدم بها المرأة تاريخيا، فعلى الرغم من أن المرأة طيلة تاريخنا العربي حاولت أن تقتحم الإبداع الإنساني، وتقدم تجربتها، وأن تساهم في

---

[٢] انظر: حمادي، إسماعيل خلباص، وحسين، إحسان ناصر، النقد الثقافي: مفهومه، منهجه، إجراءاته مرجع سابق، ص ٢٤.

[٢] السندي، فوزية، قناة الجزيرة الإخبارية، قطر، مداخلة ضمن حلقة(للنساء فقط)، حول الشاعر نزار قباني، تاريخ الحلقة: ٢٠٠٢/١١/١٨

https://www.aljazeera.net/programs/forwomenalone

[٢] نجم، مفيد، جدل الذات والمكان والمرأة نزار قباني شاعرا حداثيا، مجلة الجديد، مركز النشر العربي، لندن، مايو/أيار، العدد ٤٠، ٢٠١٨م، ص٢٠

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عملية التنمية الاجتماعية، ومأسسة المجتمع المدني، عبر العمل في مؤسساته، وعلى الرغم من أنها أعطت الكثير، لكنها دائما كانت ما تصتطدم باستبدادية الموروث الثقافي، وقوة تغلغله في الذاكرة الجمعية في المجتمع. فقد أعطيت المرأة الحقوق الدستورية بشقيها السياسي والمدني، وحاولت، أيضا، أن تساهم في العمل السياسي، فكان لها تجربة كفاحية وتجربة نضالية في العديد من البلدان العربية. لكن يبدو أننا مهما أعطينا المرأة من حقوق مدنية وحقوق في الأحوال الشخصية إلا إنها تتراجع أمام سطوة التقليد المركزي، إذ إن ممارسة هذه الحقوق على أرض الواقع بحاجة إلى ذهنية مجتمعية متفتحة تقبل المرأة كإنسان، ولذا الإشكال من وجهة نظرها هو إشكال حقيقي، لأن قوة الموروث تقاوم إعلاء خطاب المرأة، ومقارعة الخطاب الذكوري بخطاب آخر، خطاب لا يحاول أن يلغيه، لكن يحاول أن يتحاور معه [1].

لقد طوى السيد الفحل صفحة تأمل المرأة من أجل فهمها، وظل يتأملها على أنها جسد جميل يثلج الصدور، فراح يعلن بأنها مخلوق خلق من أجل أن نحبه ونروضه ونبعده، يقرؤها بعينه ويفسرها بمشاعره، وظلت في حسبانه نصا شهوانيا يمتع حواسه ويلهمه، ونسغا يغذي لغته ويشبع قريحته. يأبى إلا أن تكون اللغة حكرا عليه، بأروع ما فيها، وإن سلم الذكر جدلا أن للمرأة للغة، لكن كل امرأة مدت يدها على هذا الملك الذكوري الويل لها من عقاب المؤسسة الثقافية، وهو ما يطلق عليه الغذامي مصطلح (الوأد)، تطبيقا لمقولة الفرزدق: (إذا صاحت الدجاجة صياح الديك فاذبحوها)، وقد قال الفرزدق ذلك في امرأة قالت شعرا، فليست المرأة سوى حكاءة أو بكاءة، فالحكي أنثى والشعر ذكر، كما زعم الغذامي، وإن تحدثت المرأة جاهرة بثقافتها، أو حاولت أن تناقش الرجل في أمور الحياة، أو رد اعتبارها، فذلك وهم الثقافة. فالسيد الفحل لافتة حمراء تقف بوجهها تصرخ وتزمجر، بينه وبين المرأة برزخ لا يبغيان"[2].

---

[1] السندي، فوزية، حلقة (للنساء فقط)، حول الشاعر نزار قباني، مرجع سابق
https://www.aljazeera.net/programs/forwomenalone،

[2] انظر: عبد القادر، شريف بموسى، ومباركية ، نور الهدى، الأنوثة في الخطاب العربي :عبد الله الغذامي أنموذج، عبد القادر، مرجع سابق ، ص ٢٥٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وإذن، فإن كثيرا من الأنساق عند الشعراء تدور في فلك الاستعلاء الذكوري، وهذا يعكس كثيرا من الرواسخ في الثقافة العربية، وربما هذا ما يفسر، كما يشير عدلان رويدي، كثرة (الأنا) في الكتابات النسوية كردة فعل تقابل هذا الاستعلاء، تقوم بها الذات إذا ما قوبلت بالتشكيك بوجودها ودورها[1].

وما يهمنا هنا، أن نزارا ممثل لاستعلاء الأنا، يرفض أن يكون نسخة بـ (الكاربون) لأي شاعر آخر.. ففي العالم متنبي واحد.. ووردزوث واحد.. وفاليري واحد[2]. وأن ما يميز الأنا النزارية عن غيرها، أنها قد زادت استفحالا، حتى جعلته يؤسس إمبراطورية لنفسه ينزل فيها منزلة الملك، ثم يطلق عليها اسم (جمهورية الشعر العربية المتحدة)، ليختار بعد ذلك رعاياها من النساء، ومن ثم فلا ضير في تشبيه نزار بعلقمة الفحل الذي لا يرى غيره. وهنا لابد لنا أن نتساءل، كما تساءل شريف عبد القادر ونور الهدى مباركية، عن سبب اختيار نزار لفئة النساء كرعية لجمهوريته، هل هذا يعود للعبة الفحول، الذين جعلوا المرأة سبيلا لممارسة الفحولة، فهي في نظرهم رمز للضعف والذلة والهزيمة والتوسل؟ ربما هذا ما جعل نزار يستخدم المرأة لصناعة الشعر، ليقول فيها ما يشاء متى يشاء. لقد حكم نزار، ومن قبله الثقافة الفحولية، على المرأة بالسجن داخل قفص رمزي، صنعته الثقافة بوسائل اللغة الذكورية. هو هذا الترميز الذي يوحي بمعنى الإقصاء للكائن البشري، لتصبح المرأة في الخطاب الذكوري ممثلة طوعا أو قسرا دور الضحية المهمشة المسكينة، ممثلة للحس البشري الدوني خلاف الرجل[3]. وهناك تساؤل ثان يطرحه شريف عبد القادر ونور الهدى مباركية، وهو لماذا اختار الغذامي شعراء كأدونيس ونزار قباني من بين ذلك الكم الهائل من الشخصيات العدائية العامة ليخضعهم لتفسيراته وتأويلاته؟ ويريا

---

[1] عدلان، رويدي، الرواية وحوار الأنساق الثقافية قراءة في رواية كريماتوريوم سوناتا لأشباح البحر لواسيني الأعرج، مجلة المخبر، جامعة بسكرة، الجزائر،العدد العاشر، ٢٠١٤م، ص٤١٨. نقلا عن كارمن بستاني

[2] قباني، نزار، الأعمال النثرية الكاملة، المجلد السابع، المرجع السابق، ص ٢٦٣

[3] انظر: عبد القادر، شريف بموسى، مباركية ،نور الهدى، الأنوثة في الخطاب العربي: عبد الله الغذامي أنموذجا، مرجع سابق، ص٢٥١، ٢٥٢

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أن الإجابة قد تكون كامنة في بحث الغذامي عن الفحولة والاستفحال الذي لا يتحقق إلا من خلال: الأنا المتعالية، إلغاء الآخر، الذات الفحولية، الأنا الطاغية، فنزار شأنه شأن المتنبي يستفحل من خلال اللغة، ويعطي لنفسه الحق ولو كان باطلا، فكل ذنوب شعره مغفورة[٢]. "لقد تحول نزار قباني إلى فحل من الفحول، بعد أن كان في نظر الآخرين نغما شعريا، اختار موضوع المرأة رمزا أو موقفا في شعره، حيث بدت أكثر ارتباطا بالمطلب الجسدي لديه، فكان من بين الذين انجذبوا للمرأة في صورتها المادية الصارخة غزلا وتشبيبا"[٢].

نزار قباني يقتدي فعلا بأسلافه، ولعل هذا ما جعل الغذامي يصفه بنسق الاستفحال، إذ نجد نزارا يعترف بأناه الشعرية المتعالية، ويجهر بذلك دونما مواربة، بل يحاول أن يتمثلها شعريا، فيقول في قصيدة (الرسم بالكلمات)[٢]:

مارست ألف عبادة وعبادة فوجدت أفضلها عبادة ذاتي[٤]

ونزاريفيض بالذكورية، على حد تعبير يوسف فاروق[٤]:

لم أزل من ألف عام

أحمل الأنثى على ظهري

وأرسيها على بر السلام

كنت يا سيدتي خرساء قبلي

وبفضلي

صار نهداك يجيدان الكلام

وبدوني لن تري في كتب التاريخ

---

[٢] عبد القادر، شريف بموسى، مباركية ،نور الهدى، الأنوثة في الخطاب العربيعبد الله الغذامي أنموذجا، مرجع سابق، ص٢٥٠

[٢] المرجع السابق، ص٢٥٠

[٢] المرجع السابق، ص٢٥١

[٤] قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الخامس، منشورات نزار قباني، بيروت ، الطبعة الثالثة ، ٢٠٠٢م، ص ٥٩٧

[٤] يوسف، فاروق، الشاعر العربي الوحيد الذي مات سعيدا، مجلة الجديد، مركز النشر العربي، لندن،مايو/أيار، العدد ٤٠، ٢٠١٨م، ص١٥

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عفراء وليلى

أو تري هندا ودعدا

وبدوني لم يكن ثغرك مرسوما

كخط الاستواء

اشكري الشعر كثيرا

أنت لولا الشعر يا سيدتي

لم يكن اسمك مذكورا بتاريخ النساء

ودعونا نقرأ أيضا:

ليس لك زمان حقيقي خارج لهفتي

أنا زمانك

ليس لك أبعاد واضحة

خارج امتداد ذراعي

أنا أبعادك كلها[1].

هكذا يعبر شاعر المرأة نزار قباني عن قمة الفحولة والأبوية تجاه المرأة في القصيدة العربية الحديثة، مانحا بذلك للذات المذكرة سلطانا على الأشياء وعلى العالم، وعلى المرأة بعد أن أرفقها بحس تهييجي صارخ اختزل المرأة عند حدود جغرافيا الجسد، الذي مثل الأرض التي أقام نزار عليها جمهوريته الشعرية، والتي نجد فعلا أغلب مواطنيها من النساء، كما ادعى الشاعر في قصائده التي يندفع وراءها القارئون والقارئات، ويطرب لها الرجال والنساء، وهذا يطرح أمامنا تحديا خطيرا يتعلق بضرورة تفسير تلك المفارقة بين الجميل الشعري الظاهر والقبيح الثقافي المستتر في مضمون القصيدة العربية الحديثة تجاه المرأة، وكيف تختفي البشاعة الإنسانية تحت عباءة الجمالية في الكثير من قصائد الغزل الحديثة[2].

---

[1] قباني، نزار،الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الرابع، منشورات نزار قباني، بيروت، الطبعة الثانية، ٢٠٠٢م، ١٤٤

[2] الدليمي، لطفية، مداخلة ضمن حلقة (للنساء فقط) حول الشاعر نزار قباني، قناة الجزيرة الإخبارية، مرجع سابق.

https://www.aljazeera.net/programs/forwomenalone

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بالنسبة لنزار قباني– والذي يعده أغلبية الدارسين بأنه شاعر المرأة بامتياز- لم يعمل إلا على تكريس صورة نمطية للمرأة التي تعبر عن المرأة الجسد، لأنه في أشعاره يلجأ إلى التفاصيل والجزئيات التي تتعلق بجسد المرأة، ومن هنا يمكن القول إن الثنائية المتحكمة في شعر نزار قباني هي ثنائية أو جدلية العبد والسيد، يبقى دائما الشاعر هو الآمر والحاكم، وتبقى دائما المرأة في شعر نزار هي التابع والمتبوع، وهذا ليس غريبا، فنزار هو القائل: أنا أول مؤسس جمهورية مواطنوها من النساء[1].

في النموذج الآتي من شعر نزار قباني:

قبل أن أكتب عن خصرك شعرا

لم يكن عالمنا يعرف ما ريش النعام

كنت يا سيدتي خرساء قبلي

وبفضلي

صار نهداك يجيدان الكلام

فاشكريني

فبدوني لن يكون القد قدا

أو تكون الساق ساقا

وبدوني

لن ترى في كتب التاريخ

عفراء وليلى

أو تري هندا ودعدا

أنت لولا الشعر يا سيدتي

لم يكن اسمك مذكورا بتاريخ النساء[2]

---

[1] بن مسعود، رشيدة مداخلة ضمن حلقة(للنساء فقط)حول الشاعر نزار قباني، قناة الجزيرة الإخبارية ، قطر، تاريخ الحلقة: ٢٠٠٢/١١/١٨

https://www.aljazeera.net/programs/forwomenalone

[2] قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الرابع، مرجع سابق، ص ٢٤٣

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

نشوة البلاغة والهوس الجمالي في اللغة الذي تضمنته هذه القصيدة يغطي على البشاعة في المضمون في الحديث عن المرأة، والتي تأتي أصلا في سياق نسق ثقافي مهيمن في الفكر،الفكر الرجولي، فهل يمكن أن يوصف هذا بأنه تهرب من الرجل في وصف المرأة ككائن بشري كامل، بعيدا عن الجسد؟[1]:

إن كنت أحبك فاشكري المولى كثيرا

من حسن حظك أن غدوتي حبيبتي زمنا قصيرا

فأنا من نفخت النار فيكي وكنت قبلي زمهريرا

يعني عندما يقول الشاعر هذا الكلام، فهو حتى يلغي جسد المرأة ويلغي كل أبعاد المرأة، بحيث يتحدث عنها، أنها هي، من منطلق رجولته وفحولته فقط، ومن منطلق كلماته التي قالها فيها[2]:

منذ الأربعينات

وأنا أواصل التنقيب عن الحب

وفي أقاليمك التي لا تاريخ لها قبلي

ولن يكون لها تاريخ بعدي[3]

أنا النساء جعلتهن خواتما بأصابعي

وكواكبا بمداري[4]

أنا في السماء... وأنت في الأرض

---

[1] الرمحي، منتهى، ضمن حلقة (للنساء فقط) التي قدمتها حول الشاعر نزار قباني، قناة الجزيرة الإخبارية، قطر، تاريخ الحلقة: ٢٠٠٢/١١/١٨

https://www.aljazeera.net/programs/forwomenalone

[2] الرمحي،منتهى، ضمن حلقة (للنساء فقط) التي قدمتها حول الشاعر نزار قباني، قناة الجزيرة الإخبارية، قطر، تاريخ الحلقة:

https://www.aljazeera.net/programs/forwomenalone.٢٠٠٢/١١/١٨

[3] قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، مرجع سابق، ص ٦٦.

[4] المرجع السابق، المجلد التاسع، ص ٧٣

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ما أنـت بعدي سـوى طلـل

انتفاضـة تـبكي على بعـض

ما أنـت، حين أريد، إلا لعبـة

بلهاء...تحت فمي وضغط ذراعي[1]

تلك هي صورة المرأة في أدب نزار قباني. وقد تباينت ملامحها مع نمو شاعرنا وانعكاس هويته من خلال المراحل الزمنية التي تركت عليه بصماتها. فمن الصورة المختزلة جنسيا مع مطلع شبابه الغارق في المرحلة الفمية، الى صورة المرأة التي عاداها بعصاب النمط الشرجي من خلال جدلية العبد والمولى، تسويغا لمهاجمتها وتبـخيسا لقيمتها. ولعل هذا التهجم على بنات (دليلة) مرجعه إحباط (شمشون) أمام الأنوثة التي أغوته وسيطرت عليه. صحيح أن هذه العدوانية صدرت عن نمط شرقي ومناخ صحراوي لا يتقبلان المرأة إلا جارية في قصر الحريم، غير أن شاعرنا لم يكن معجبا بهذه المواقف، لأنه دانها في كثير من أشعاره، ودعا الى تحرير المرأة من طغيان المجتمع البطريركي. ولا يعني ذلك أن المرأة في شعر نزار أدركت استقلالها. فثورتها على أوضاعها أجهضت بسبب تعقيد الرجل من ناحية، وتقصير المرأة نفسها من ناحية ثانية، إذ هي ارتاحت الى عملية تشريطها في بيئة العالم الثالث، مؤثرة التبعية على احتمال المسؤولية أي إن أنا الصياد والطريدة يتحدان في شخصية نزار النرجسي[2].

صورة المرأة عند نزار في معظم قصائده هي تعزيز لفحولة أو ذكورة الشاعر، وإعلان نجاحاته في مواجهة التناقض المعلن والظني بينه وبين الفريسة الأنثى الجميلة، التي ما أن تغوى وتستدرج حتى تسقط فريسة بين براثن هذا الصياد وتتهاوى أمام جبروته الذكوري، فالصورة، التي أوردها نزار في إحدى قصائده عن أنه صنع من جلود النساء عباءة، صورة (هولاكية) لا تفترق كثيرا عن السياق الهمجي الوحشي

---

[1] المرجع السابق، المجلد الأول، مرجع سابق، ص ١٥٣.

[2] نجم، خريستو، المرأة في شعر نزار قباني بين شخصية الشاعر وطباعه، مقالة في صحيفة الحياة، الموقع الالكتروني:http://www.alhayat.com/article/958623

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الذي أتى به (هولاكو) وصنع مئذنة من الجماجم، الفرق بالمادة فقط. المادة التي صنعت منها جماجم نساء وجلود نساء[1].

لم يستطع نزار "أن يطفئ في داخله الجذوة "الشهريارية" وذكورية الرجل الشرقي وغطرسته ونرجسيته، فهذا البيت الذي يعترف فيه بأنه فصله من جلد النساء والحلمات. هو من أبشع ما كتب نزار، لا شعريا فحسب، بل بما يضمر، أيضا، من اعتداد فارغ بالنفس ومن كبرياء وخيلاء"[2].

كأن نزار يخشى من ذوبان ذاته وتلاشيها في الآخر، وهو لشدة حرصه على كيانه رفض الحوار واختار الصراع في جدلية العبد والمولى، لأنه لم يرتض التنازلات ولم يحتمل التضحيات. حتى إذا اختلطت الأوراق عبر انتصارات الشاعر وهزائمه، تم اندماج الضحية بالجلاد، كان هو القاتل والمقتول، والعابد والمعبود، والجاذب والمجذوب[3].

عندما يقول نزار:

ليس يكفيك أن تكوني جميلة

كان لابد من مرورك يوما بذراعي

كي تصيري جميلة[4]

هذا إلغاء كل أبعاد المرأة وجعلها فقط متركزة حوله. وكذلك عندما يخاطب، كشاعر ذكوري، المرأة حبيبته، فإن ذلك يشكل مفارقة في شعره، بل وتناقضا، كما يرى حسام الخطيب، فمثلا نزار في شعره السياسي يرفض الاستبداد والفحولة والأبوية، بينما يجيز لنفسه أن يستبد وأن يمارس هذه الأبوية وهذه الفحولة وهذه الذكورة على المرأة،

---

[1] الرمحي، منتهى، ضمن حلقة (للنساء فقط)، التي قدمتها حول الشاعر نزار قباني، قناة الجزيرة الإخبارية، قطر، تاريخ الحلقة: ٢٠٠٢/١١/١٨

https://www.aljazeera.net/programs/forwomenalone

[2] وازن، عبده، كيف نقرأ نزار قباني اليوم؟ الشاعر الذي أنزل اللغة من عليائها وجعلها سليلة الحياة، مجلة الجديد، مركز النشر العربي، لندن، مايو/أيار، العدد ٤٠، ٢٠١٨م، ص٢٢

[3] نجم، خريستو، المرأة في شعر نزار قباني بين شخصية الشاعر وطباعه، مرجع سابق، الموقع الالكتروني:http://www.alhayat.com/article/958623

[4] قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، هانشيت انطوان ش م ل ، بيروت، الطبعة الخامسة، ٢٠١٤ م، ٩٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فكيف يمكن أن يفسر ذلك؟ عدا عن تلك المفارقة بين جماليات الصورة الشعرية وما تخفيه من قبح ورؤى دونية للمرأة. والتي يرى الخطيب، أن الشاعر العربي اتكأ فيها على الجمالية الخارجية لتمرير مثل هذه القيم الثقافية الدونية للمرأة، أسهم الناقد الأدبي، بعد ذلك، في تأكيدها، حيث ركز على القيم الجمالية في النص الشعري دون أن يتعرض لنقد هذه القيم الثقافية. والمسألة الأدهى أنه لا يوجد هناك انفصال بين جمالية الصورة الشعرية وما تحمله من رؤى إنسانية، فهناك علاقة جدلية فيما بينهما، فعندما يكتب الشاعر عن المحبوبة أو عن العشيقة ويصورها عشيقة، ويتحول هو إلى شهريار، فإنه يستدعي ذاكرة هارون الرشيد، بتحويل النساء إلى جوار وقيان[1].

في الواقع، لدينا إرث تاريخي هائل من الصورة المزرية للمرأة في الشعر العربي القديم. المرأة ليس لها وجود إلا كحبيبة، أما المرأة الزوجة مثلا والأم والأخت ليس لها وجود، والشاعرة كذلك ليس لها وجود، فحتى تلك الإسهامات النسائية عند الخنساء أو رابعة العدوية وغيرها، لم تؤثر في التيار العام للشعر العربي، وإنما ظلت على هامش هذا التيار، ولم تدخل في صلبه إطلاقا، وبالتالي المرأة الإنسان إطلاقا غير موجودة[2].

فصورة الجسد طبعا أو الجسد المشهد– حسب تعبير (لمبارتو)- هي السائدة، هي المهيمنة، ولكن هذا لا ينفي أن هناك انزياحات تتحقق من خلال مجموعة من الأشعار ومن طرف مجموعة من الشعراء، مثل محمود درويش، الذي تحضره المرأة كصورة للأم، وصورة المرأة المقاومة، والتي يعمل من خلال أشعاره هذه على تمجيد المرأة لتصل إلى مرتبة الوطن المغتصب. بتعبير آخر الصور هي متعددة، ولكن بالمجمل، الصورة السائدة هي الصورة النمطية المتوارثة عن الشاعر العربي القديم. إن الشعر الحر خرج من معطف نازك الملائكة، والمفارقة التي تجدر الإشارة إليها هي أن نازك الملائكة رغم أنها تعد رائدة للشعر الحديث، إلى جانب السياب، والبياتي، وأدونيس، وغيرهما، ولكنها مع ذلك يحتويها التقليد، خاصة عندما ستعترض على عنوان لقصيدة

---

[1] الخطيب،حسام، مداخلة ضمن حلقة (للنساء فقط) حول الشاعر نزار قباني، قناة الجزيرة الإخبارية ، قطر، تاريخ الحلقة: ٢٠٠٢/١١/١٨

https://www.aljazeera.net/programs/forwomenalone

[2] المرجع السابق

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كتبها الشاعر علي محمود طه، وتحمل عنوان "هي وهو صفحات من حب" أمام هذا العنوان وقفت نازك الملائكة معترضة على تقديم الشاعر لضمير المؤنث على ضمير المذكر، ما يبدو معه أن النسق التقليدي الثقافي المتوارث لا يتحكم فقط في المخيلة الشعرية للشاعر الذكر، بل أيضا يتحكم في المخيلة الشعرية حتى بالنسبة للمرأة[1].

فصورة المرأة عند نزار ساهمت النساء أنفسهن فيها، فالمتلقيات من النساء قمن بتواطؤ كبير مع شعر نزار، فهمنه على أنه تمجيد لجمالهن ولكنه إقصاء لحضورهن الفاعل ولذواتهن الإنسانية، فكثير من النساء، الشابات على وجه الخصوص، ينسحرن وينبهرن بشعر نزار دون أن يعين ما يراد لهن بهذه الطروحات التي تسلع حضورهن الإنساني، وتجعلهن مجرد أشياء جميلة معدة للاستهلاك، والاستعمال، والتداول السلعي. المرأة محصورة في مفهومات معينة ومكرسة لأن تتلقى سلطة أبوية دون مناقشة ودون أن تعي أن لها دورا في بناء هذا المجتمع أو دورا في قول ما تريد قوله. يقولها المجتمع ما لا تريد قوله، ويقولها الشاعر ما يريد هو أن يقوله على لسانها، ويحجرها في زاوية معينة لتقول ما يشتهي هو أن تقوله[2]. وهذا ما جعل محمد سباع يرى أن العيب لم يكن في الشاعر نزار قباني ذاته أو منه، ولكن العيب في الثقافة التي تقف وراء الشاعر ووراء قراء الشاعر ومستهلكي شعره، فالفحولة، عنده، ليست صفات فردية لشعراء بأعيانهم، ولكنها سمات نسقية يفرزها ويعززها النسق الثقافي الذي يرى أن الشعراء أمراء الكلام ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم، ويرى أن الفحولة هي في هذه الصفات، فهم يعززون هذا الرأي ويكررونه حتى يصبح ذلك عقيدة ثقافية. لقد جاءت نتائج هذا الفعل الثقافي بارزة وواضحة في الشعراء، أولا، ثم في الحدث الثقافي والاجتماعي بعامة. وهو ما يرفضه الغذامي في الخطاب الشعري

---

[1] بن مسعود، رشيدة، مداخلة ضمن حلقة (للنساء فقط) حول الشاعر نزار قباني، مرجع سابق
https://www.aljazeera.net/programs/forwomenalone

[2] الدليمي، لطفية، مداخلة ضمن حلقة (للنساء فقط) حول الشاعر نزار قباني، مرجع سابق
https://www.aljazeera.net/programs/forwomenalone

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

العربي، فالغذامي يرفض هذه النظرة الفحولية القائمة على تضخيم "الأنا"، وما يرافقها من كذب وتزييف، وهو لا يقصد ب "الأنا" الشاعر الشخص المتكلم فقط، وإنما "الأنا الثقافية"، التي تعد انعكاسا "للنسق الثقافي" السائد وتجسيدا له[1].

لقد ساهمت الثقافة العربية فعلا في بروز هذه الأنا الفحلية عند نزار، وهي تعزز ذلك بعد موته، فنجد نوري الجراح يقول: "لو كان السؤال من هو شاعر هذا القرن الأكثر شهرة لما كان هذا الشاعر هو الجواهري مثلا، ولما كان بدوي الجبل، ولا عمر أبوريشة، أو سعيد عقل، أو غيرهم من الشعراء الكلاسيكيين الذين كان لهم مجدهم، وإنما نزار، فهو شاعر القرن الأكثر شهرة بين الناس. وهي شهرة استحقها عن قصائده التي بنت لها مكانة بينهم، خاطبتهم في أكثر شؤونهم الروحية والعاطفية تفجرا. ومهما قيل عن تراجع شعبيته أو تقدمها، فهذا شاعر عاش مجده الشعري على مدار أكثر من نصف قرن.. فمكتبة البيت العربي المعاصر قد تخلو من ديوان للمتنبي، لكنها لا يمكن أن تخلو من ديوان واحد على الأقل لنزار قباني"[2]. نزار قباني "كان صاحب سحر يمارسه على الجماهير، بشخصه مثلما بقصائده اللاهية"[3].

لقد أقام نزار لنفسه مكانة مستقلة لم تستطع أي تجربة شعرية عربية أخرى خلال القرن العشرين من إقامتها، وتنازعت تجربته المبدعة وخيمت عليها، دائما، تلك المتناقضات الهائلة التي تحولت إلى سمة من سمات خطابه الشعري، الذي تدرج كذلك في تقلبه وانقلابيته من الطبقات الأعمق في نصه، حتى سطوحه المتمثلة في عناوين كتبه التي تميزت بالإثارة، وعبرت عن قدرة لافتة للشاعر على بناء علاقة متينة ومتميزة وحارة مع القارئ، تسمح لنرجسيته، باستمرار، أن تهيمن على هذه العلاقة، ولصورته أن تتيه بملامحها في خيلاء. ولعل انتشار

---

[1] سباع، محمد، النقد الثقافي عند عبدالله الغذامي من نقد النصوص الى نقد الانساق، مجلة العلوم الاجتماعية، العدد ٢٣ ديسمبر ٢٠١٦، ص١٤٩

[2] الجراح، نوري، الحداثي المديني نزار قباني أو االسم الحركي للشعر، مرجع سابق، ص٨

[3] وازن، عبده، كيف نقرأ نزار قباني اليوم؟ الشاعر الذي أنزل اللغة من عليائها وجعلها سليلة الحياة، مرجع سابق، ص٢٢

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شعره بصورة لم يسبق أن كانت لشاعر قبله- وزع أحد دواوينه في أكثر من مئة ألف نسخة، وطبع ديوان واحد له "قصائد" حوالي ثلاثين ألف طبعة- لعب دورا في بلورة البعد النرجسي في خطابه، فباتت أناه الشعرية في واجهة قصيدته، وتحول الحوار الشعري لنزار مع المرأة إلى حوار بين شاعر ونساء أمته، فصار "أسطورة حب" و"أسطورة شعر"[1].

يرى صلاح الدين يونس أن نزار قباني، في تناوله للمرأة، يستعيد ثقافة العصر الوسيط، ويقدم ثقافة التراضي، وإنتاج الحلول الوسطى، كتسوية مع المرجعيات الأولى، مصدره في ذلك، الغزل العذري الذي نتج عن وعي فردي تبنى إشكالية الحرية حرية الأفراد، والمصدر الثاني الغزل المدني، وفي هذا المنحي تبدو المرأة ملحقا تابعا، وكان هذا الشعر مرجعية استعيرت منه القصيدة الجديدة لا الحديثة ولا سيما النزارية، فهي جاءت بلغة أطرى وأحدث، إلا أن الفكرة فيها مؤسسة على حسبان المرأة عنصرا قابلا لإعادة التكون وفقا لنمذجة الذكورية، وبالتالي فإشكالية نزار قباني إشكالية لغوية، فهي محاولة لإزاحة البدائل المحتملة، التي كان يمكن أن تظهر من تحت الأنقاض، لقد راحت تطرح الخواء الأنيق بديلا عن تنويرية فرح أنطون، وإصلاحية محمد عبده، الحلول عند الشعراء تأتي من السطح والحلول عند المفكرين تأتي من العمق، وعليه، فهو يدعو النساء ليتابعن مع النقاد والمفكرين وليس مع الشعراء، لأنهم يواجهون المشكلة– أي الشعراء- بالتبسيط والاختزال، ضمن نسق مغلق بلغة زائفة ثقافية، يقول نزار قباني: "لقد حولت المرأة من جسد إلى وردة ومن جارية إلى جوهرة"، وهذا التحول تحول حسي يقع في خارج الفعلين الثقافي والسياسي.. الوردة والجوهرة يرضيان الرجل المعاصر وغير المعاصر.. ولم يستطع أن يتوصل إلى رموز أعمق أخرى. سلطة الإعلام عممت هذا النوع من الشعر[2].

---

[1] الجراح، نوري، الحداثي المديني نزار قباني أو الاسم الحركي للشعر، مرجع سابق ، ص٨.

[2] انظر: يونس، صلاح الدين، مداخلة ضمن حلقة (للنساء فقط)حول الشاعر نزار قباني، في قناة الجزيرة الإخبارية، قطر، تاريخ الحلقة: ٢٠٠٢/١١/١٨

https://www.aljazeera.net/programs/forwomenalone

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

نزار القباني مثل نكبة كبرى في التعاطي العام مع الأنثى داخل الشعر، حتى حمل الصوت الأنثوي والبحث عن التحرر وخروج المرأة من السلطة في المجتمع فقط حينما يصورها على أنها ثائرة جسديا ويحولها إلى قيمة شبقية لا قيمة إنسانية[1]. فعلى الرغم من أن نزارا في قصيدة (بلاغ شعري رقم١) مثلا يدعي أنه ليس من الرجال الذين ينظرون تلك النظرة الشبقية للمرأة وينزعون للسيطرة عليها، فنجده يستدعي المرأة وينتفض معها للخروج على ذكورية الرجل وإرهابه وسلطته التي يمارسها على المرأة، (إياك أن تتصوري../ أني أفكر فيك/ تفكير الفبيلة بالثريد)، (إني أحبك في وجوه القادمين/ لقتل هارون الرشيد)، إلا إن استدعاءه لها في الواقع، ماهو إلا تأكيد لأناه ولحضوره. فنزار يمارس عليها الذكورية التي ينكرها، فيجعل المرأة وسيلة للدفاع عن وجوده هو (فأنا أحبك.. كي أدافع عن وجودي). ترى هالة العبوشي في تكرار نزار لضمير المتكلم، في هذه القصيدة، أسلوبا يدلل على حب الشاعر لذاته النرجسية، وأن المرأة عنده وسيلة لتفخيم ذاته وتعظيمها[2]. وهذاعائد إلى نسق إلغاء الآخر ووحدانية الذات، الذي يمثله نزار. فهذه الأنا المستفحلة لدى نزار قد انتقلت بفعل النسق الثقافي المتسرب في لاوعينا، حيث نجد أن نزارا يتقمص ـ أنا المتنبي ـ من دون وعي ليصاب بعدوى النسق الفحولي، ولعل هذا وراء تفضيله للمتنبي ورؤيته له بأنه شاعر كبير وعظيم[3].

من ثم فإن حديث نزار عن المرأة هو إلغاء لها، وهذا ما يوحي بالوجه الآخر لصورة الفحل الذي لن تكتمل فحولته إلا بإلغاء الآخر وإعلان وحدانية ذاته، وهذه السمات الفحولية هي التي يتولد عنها الشاعر الطاغية [4].

---

[1] الرمحي، منتهى، مداخلة ضمن حلقة (للنساء فقط)حول الشاعر نزار قباني، مرجع سابق https://www.aljazeera.net/programs/forwomenalone

[2] العبوشي، هالة، دراسة أسلوبية في شعر الحب عند نزار قباني، صيغة pdf ، د.ت، د. مكان ،ص ١١٩

[3] شريف بموسى، ومباركية ، نور الهدى، الأنوثة في الخطاب العربي :عبد الله الغذامي أنموذج، عبد القادر، مرجع سابق ، ص ٢٥١.

[4] المرجع السابق ، ص ٢٥٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هذه الأنا، وليست الروح الثورية، هي وراء النزعة التمردية عنده، ووراء اقترابه "من تابوهات الجنس والدين والسياسة، وإجادته في إطلاق سهام الحرية على هذه الممنوعات أو المحرمات الثلاثة"[1]. من هنا أجاز نزار لنفسه الخوض في الكثير من الممنوعات وتمرد على حواجز وعقبات اجتماعية ليظهر تفوقا صارخا، وانتصارا ظاهرا في علاقاته النسوية، التي أفرزت الجنسية والشهوانية الغالبة على شعره[2]، فقد "قر عنده بأن له الحق باختيار ما يشاء من موضوعات. هو يقول ما يريد، ويكتب عما يريد، ومن هنا، يرفض أي محاولة تكبح من اندفاع قطاره الشعري إلى جوانب وموضوعات تشذ عن العرف، فحرية الشاعر تسمح له باختيار ما يشاء و متى يشاء.. حرية الأديب الداخلية تعني ..الرفض التلقائي لكل دعوة بالانتصاح"[3]، وهذا الاختراق وإن قد يفهم على أنه اختراق للتابوهات المحرمة وكسر لقيودها، وتحريرها من انغلاقها، وإخراجها من أنساق المسكوت عنه، بالثورة على النظام الهرمي والسلطوي المتمثل بالرجل والأب، إلا أنه في الوقت نفسه يعكس أنا فحلية متمردة تفعل ما تريد، لا يقف في وجهها أية حواجز:

لكنني أحببت في وضح النهار

فهل تراني كفرت؟![4].

ومثل ذلك قوله :

لماذا في مدينتنا؟

نعيش الحب تهريبا وتزويرا؟

ونسرق من شقوق الباب موعدنا

ونستعطي الرسائل

والمشاويرا

---

[1] مقابلة، جمال، نزار قباني بلا نقاد الشاعر مكتفيا بذاته، مجلة الجديد، مركز النشر العربي، لندن، مايو/أيار، العدد ٤٠، ٢٠١٨م، ص٢٤.

[2] العبوشي، هالة، دراسة أسلوبية في شعر الحب عند نزار قباني، صيغة pdf ، د.ت، د. مكان ،ص ١١٩

[3] انظر: المجالي، محمد، حيدر محمود و نزار قباني، مرجع سابق، ص ٢١٠.

[4] قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، مرجع سابق، ص ١٥٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لماذا في مدينتنا؟

يصيدون العواطف والعصافيرا

لماذا نحن قصديرا؟

وما يبقى من الإنسان

حين يصير قصديرا؟

لماذا نحن مزدوجون

إحساسا وتفكيرا ؟

لماذا نحن أرضيون..

تحتيون.. نخشى الشمس والنورا؟

لماذا أهل بلدتنا ؟

يمزقهم تناقضهم

ففي ساعات يقظتهم

يسبون الضفائر والتنانيرا

وحين الليل يطويهم

يضمون التصاويرا[1].

هذه الأنا الفحلية المتمردة جرت إلى نزار الكثير من المعارك التي خاضها عبر شعره، فقصيدة "خبز وحشيش وقمر" أثارت ضده عاصفة شديدة وصلت إلى البرلمان، وطالب رجال الدين في سوريا بطرده من الخارجية وفصله من العمل الدبلوماسي، في منتصف الخمسينات بعد نشرها. كما أثارت جدلا بين رجال الدين، حتى أنهم اعتبروه كافرا وملحدا[2]. وهو ما حدا بكثير من النقاد لمهاجمته، كما تشير فدوى عباس، لأن شاعريته كانت عصية على التدجين[3]:

---

[1] المرجع السابق، المجلد التاسع، ص٦٣٠

[2] سليمان، سميرة، ذكرى نزار قباني شاعر المحبين، موقع نزار قباني

https://www.nizariat.com/poetry.php?id=571

[3] عباس ، فدوى فؤاد، نزار قباني شاعر هذا العصر، مرجع سابق، ص٢٦٤

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إنها الثقافة الواقفة في صف الفحل، ليحتكر العظمة والقوة واللغة والتميز، وتظل المرأة هامشا مطويا مخبئا في مكتبة النسيان والإهمال، بل إنها غائرة بين الزوايا ليس يسمع لها صدى إلا ما ندر[١].

وهذا ما تراه لطيفة الدليمي، فالهيمنة الذكورية في النسق الثقافي العربي وتهميش المرأة، متعلقان بالذاكرة الثقافية المجتمعية وخزينها الهائل من الإشارات الإيجابية لمعنى الفحولة، فالإشارات السلبية المتدنية لمعنى الأنوثة، التي يعني طرح المرأة بهذا الشكل المتدني في بعض القصائد، وليس في جميعها، عائدة إلى استقواء المثقف أو الشاعر في مجتمعه وإحساسه بالتسيد الدائم على عالمه، على أنها انعكاس لتسيد القوى المهيمنة في العالم عليه هو نفسه، وعلى ثقافته، واستلابه من قبل الآخر، مما يجعله يمثل قوة مستفحلة على قوة مستضعفة أخرى، هي المرأة في مجتمعه [١]. الأمر له علاقة مباشرة بما يتعرض له الرجل العربي بشكل عام من استبداد خارجي، يمارس أيضا على صفحات الكتابة يمارسه بالورقة والقلم، ولكن يجد أمامه المرأة لكي يمارس هذا الاستبداد عليها؟[٢].

هذه المركزية الذكورية المهيمنة، بحسب رشيدة بن مسعود، قد عملت ولسنوات طوال وما تزال على إقصاء المرأة وتهميشها من مجالات متعددة، وخاصة في مجال الثقافة، حيث نجد أن هذا الإقصاء يأخذ تمظهرات متعددة، من بينها، كما تشيربن مسعود، قول الناقد أحمد الحوفي، بأن المرأة الخنساء أجادت قول الشعر في الرثاء، لأنها امرأة، أي يحاول بهذا الحكم جعل المرأة شخصية مرضية (مازوخية)، لا تجيد قول الشعر إلا في الرثاء. وأيضا من بين هذه التمظهرات هو لجوء المرأة إلى الكتابة خاصة وتوقيع

---

[١] عبد القادر، شريف بموسى، مباركية ،نور الهدى، الأنوثة في الخطاب العربيعبد الله الغذامي أنموذجا، مرجع سابق، ص٢٤٩

[٢]الدليمي، لطفية، مداخلة ضمن حلقة(للنساء فقط) حول الشاعر نزار قباني، مرجع سابق https://www.aljazeera.net/programs/forwomenalone

[٢] الرمحي، منتهى، مداخلة ضمن حلقة(للنساء فقط) حول الشاعر نزار قباني، مرجع سابق https://www.aljazeera.net/programs/forwomenalone

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

القصائد الغزلية باسم مستعار، كما وقع للشاعرة الفلسطينية فدوى طوقان التي لجأت إلى توقيع بعض قصائدها باسم (دنانير) خوفا من النقد، وخوفا من الآخر، باعتبار أن الغزل هو قيمة أو غرض شعري خاص بالرجل. ومن بينها كذلك المحاكمة التي تعرضت لها الكاتبة ليلى بعلبكي– طبعا خارج مجال الشعر- من خلال قصة قصيرة لها، تعاملت فيها مع اللغة بطريقة عفوية كما يتعامل الرجل، فحوكمت بسبب هذا الحرية وهذا الحق في التعامل مع اللغة والحق في الاختلاف. إذن المهيمنة الذكورية أو المركزية الذكورية المهيمنة في الثقافة العربية، كما ترى مسعود، حاولت أن تخلق الصورة النمطية للمرأة استمرت وامتدت إلى هذه العصور، في بعض القصائد في الشعر الحديث وليس في كل قصائد الشعر الحديث[1].

ب- مركزية الفحل/ الأم الداعمة:

أشرنا إلى أن ما قام به نزارمن دفاع مستميت عن المرأة، والوقوف إلى جانبها، وإضفاء مسحات الجمال عليها يخفي وراءه مزاجا استعلائيا وذاتية مفرطة وأنا متعالية، تشي بتفرده وتوحده في عالم المرأة.. فهل ينكشف خطاب الأم عنده عن النسق نفسه؟

في الواقع يبدو الأمر كذلك، وطغيان الأنا على مجمل شعر نزار الذي خص به المرأة سيكون المنطلق للكشف عن الأنا التي حكمت شعره في الأم، فرغم الخصوصية التي تمثلها الأم في عالم الذكر خلافا عن أية امرأة أخرى، إلا إن ذلك لم يكن ليعني، في حالة نزار، غياب هذه الأنا. فنزار الأنموذج الدال على الفحل الذي اصطبغت به الشخصية العربية، الذي استند في أوليته على شعر المدح ونشوء القانون النسقي الترغيب والترهيب، وعلى جمل ثقافية تميز الشعراء عن غيرهم (أنتم أيها الشعراء)،

[1] بن مسعود، رشيدة، مداخلة ضمن حلقة(للنساء فقط) حول الشاعر نزار قباني، مرجع سابق
https://www.aljazeera.net/programs/forwomenalone

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وعلى الضمير النسقي (أنا/ نحن)،الذي تنامى إلى (الأنا) النسقية الفحلية، والأنا الأبوية، ومركزية الذات، وإلغاء الآخر، كما يبين عبدالله الغذامي()، كان خير ممثل لقيم المركزية الفحولية حتى في شعره الخاص بأمه. وإن تمظهرت هذه الأنا النسقية بصورة مغايرة لتمظهرها مع المرأة (الأنثى)، تبعا لتلك الخصوصية، التي أشرنا لها، إذ يكشف هذا النسق المركزي عند نزارعن أم داعمة تغذيه وتسهم في تضخيمه.

فالنص الشعري والنثري النزاري يكشف عن علاقة خاصة وصلت نزار بأمه، مردها ذلك الدلال المفرط، الذي أولته له، والذي وقف وراء اتهامه بأنه يعاني عقدة أوديب في علاقته معها. هذا الدلال ساهم، فيما يبدو، في تهيئة نزار، لا لتقبل فعل الثقافة العربية الذي يعزز المركزية الذكورية، ليس في حدوده المعتادة فحسب، بل في تشربه تماما، ليخرج لنا بشخصيته طاغية الذكورة تلك. ورغم أن نرجسيتة وأناه المتعالية هي نتاج طبيعي لمجتمع الذكورة العربي، لكن أساس انكفاء الذات حول نفسها إنما تولد بدءا بعلاقته بأمه في مرحلة طفولته، إذ ساهم هذا الدلال المفرط وهذه العانية الخاصة، منذ الصغر، في رسم ملامح تلك الشخصية النرجسية الذكورية، التي ترى كل الكون يتمحور حولها، من هنا، فهو يحب أمه حقا ويتصل بها عاطفيا لا لكونها أمه ومصدر سعادته فقط، ولكن لأنها، كما ركزفي الجانب العميق من عقله الباطن، تهيئ له أسباب تحقيقه لحضوره.

أليست الإشارة، التي سبقنا الوقوف عليها، وتفيد بتمييز أم نزار له عن سائر إخوته بالرعاية وبتأمين كافة طلباته وبأنها سيدته الأولى، والتي حدت بأحمد حيدوش إلى الإشارة، بأن هذا الانطباع قد وجه شعره فظلت أمه حاضرة مساره الشعري والنثري والإعلامي، كافية لتأكيد وجود أرضية مناسبة لخلق أناه الفحلية، فنزار كان طفلها المدلل وكانت هي سيدته الأولى، حتى وصل به الحال إلى تفضيل البقاء في البيت على الخروج واللعب كبقية الأولاد "البيت الدمشقي الجميل استحوذ على كل مشاعري وأفقدني شهية الخروج إلى الزقاق.. كما يفعل الصبيان في كل الحارات..

() انظر: الغذامي، عبدالله، النقد الثقافي : قراءة في الأنساق العربية، مرجع سابق، ص ١٢٩ ١٣٠، ١٣١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن هنا نشأ عندي هذا الحس (البيتوتي) الذي رافقني في كل مراحل حياتي"[1].

يكشف سمير عبده في تحليله النفسي لشخصية نزار قباني أن إسراف أمه في حنانها عليه كان وراء أن جعلته "فتيشيا"، تدفعه فتيشيته تلك إلى التعلق بكل ما يصله بالحبيب، وتنمي في نفسه أحقية الاحتفاظ بمتعلقاته وسمة التملك[2]، وهذا ساهم في خلق شكل من أشكال الأنا عنده.

فرغم ما تضمنه شعر نزار الخاص بالأم من معان سامية ومحبة عميقة تجاهها، إلا أنه اختزن في ثناياه ذات تتمحور حول نفسها وتنقاد لرغبتها في الحضور الدائم، على أن هذه الذاتية والأنا النزارية تختفي خلف جمالية الصياغة والصورة لعالم الأم والطفولة، وتستتر خلف أسوار الحنين والمحبة لأمه والتعلق بها، وتتوارى في عالمه (الزهري) الذي عطر به أشعاره في أمه، مما حدا بنوري جراح لأن يراه منطقة وسطا بين الأنا ونقيضها، فيقول عنه: "هو ممثل للفحولة وناقد لها معا، محرر للمرأة وحارس على باب غرفتها"[3].

يتناول جهاد فاضل هذه الذاتية التي لازمته منذ طفولته، فيقف على شهادة إحدى الأديبات الدمشقيات التي عرفت نزار في شبابه، والتي تشير إلى أن جل اهتمامه يتمحور حول الاهتمام بنفسه، وأن مصالح الذات هي الأولى بالرعاية، بل هي الوحيدة واجبة الرعاية، وما عداها فمجرد آخر أو وسيلة يؤدي مهمة ما[4].

أمه، في الواقع، جعلت منه قيمة مركزية. فأمه حققت له ما يرنو إليه كل طفل، فجعلت منزله جنة لا يريد الخروج منها، وأمنت له ما يطلبه، واعتنت بطعامه وشرابه وملبسه حتى بعد أن كبر واستقل بعمله وحياته، ومن هذا الدلال المستمر وهذه العناية المتوالية تولدت مركزيته، فهو المركز الذي تدور حوله كل أفعال أمه وأقوالها. لقد أحبته أمه

---

[1] قباني، نزار، الأعمال النثرية الكاملة، الجزء السابع، مرجع سابق، ص ٢١٥.

[2] عبده، سمير، التحليل النفسي لشخصية نزار قباني، منتدى المعارف، بيروت، ٢٠١٣م، ص ٢١.

[3] الجراح، نوري، نزار قباني أو الاسم الحركي للشعر، مرجع سابق، ص ٧ .

[4] فاضل، جهاد، نزار قباني : الوجه الآخر، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت،ط١، ٢٠٠٠م، ص، ١٠، ١١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أكثر من كل أطفالها الباقين، على الرغم أن ولادته كانت عسيرة، وهذا الحب بقي مستمرا ومميزا، وعندما أراد طباعة أول ديوان شعر، فيما بعد، ذهب إلى أمه طالبا ثلاثمائة ليرة وافقت وخلعت إسوارتي ذهب من يدها وأعطتهما له ليطبع الكتاب، قدمت له الحب دون أن تعرف الاتجاه الذي يتجه إليه[1].

من هنا عاش نزار حياته في حالة من الطفولة المستمرة رغم تقدمه في العمر، فدائما ما كانت صورة أمه (فائزة) تهزه[2]. فأمه التي أرضعته حتى سن السابعة وأطعمته بيدها حتى سن الثالثة عشر، وتقف وراء عقدة تعلقه الكبير بها، والتي بقيت ملازمة له حتى بعد أن تقدمت به السن، نلمس آثارها في كثرة أشعاره فيها، هي من منحته كامل الاهتمام، وبالتالي غذت هذا التعالي عنده.

فهذه الأنا، التي تشكلت في ظل مرحلة الطفولة، واستمرت في التبلور فيما بعد، منشؤها تلك الحياة المرفهة الهانئة والدلال المفرط والعناية المتفردة التي لقيها من أمه، والتي نلمس ملامحها الأولى في الإرضاع الطويل، ثم توفير كل ما يرغب به، وهذا خلق عنده تعلقا شديدا بوالدته من جهة، فالحياة ببقاء هذه المظلة الداعمة معها، والموت في غياب لشخصيته:

بموت أمي

يسقط آخر قميص صوف أغطي به جسدي

آخر قميص حنان..

آخر مظلة مطر..

وفي الشتاء القادم..

ستجدوني أتجول في الشارع عاريا..[3]

عندما يرثي نزار أمه فيرى في موتها سقوط آخر قميص صوف يمنحه الدفء والحنان (بموت أمي يسقط آخر قميص صوف أغطي به جسدي)، إنما يرثى المعزز

---

[1] محمد، حسام الدين، جلسات صباحية في لندن مع هدباء قباني، مجلة الجديد ، لندن، العدد٤٠، عدد مايو / أيار، ١/ ٥ / ٢٠١٨م.، ص ٨٩، ٩١، ٩٢.

[2] الحلح، يحيى، قراءة في أدب نزار، مرجع سابق، ص ٣٣.

[3] قباني، نزار، الاعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، مرجع سابق، ص ٥١٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأكبر لذاته المتعالية، فنزار يخشى إلى حد الهلع مما يمكن أن يقيد من انطلاقتها وبقائها، إذ إن موتها عدا أنه سيجرده من أقوى دعائم هذه الذات، سيعرضه لخطر الانتقاص من شأنه، فهو من تعود أن يكون محور الاهتمام عند أمه، ومركز الانتباه.

مع كل هذا الحب والدلال الذي ساهم تعزيزه واعتداده بنفسه، الذي تبلور تاليا إلى أناه الفحلية، يصبح من غير المستغرب أن تتجاوز علاقة نزار بأمه حدود الطبيعي والمألوف، وأن تصبح أمه أيقونة جمالية ولازمة تتكرر في شعره وتشاركه إبداعه، ففي قصيدته المعنونة بـ (القصيدة تولد من أصابعها) إشارة إلى أن المرأة التي تشاركه كتابة القصيدة هي الأم، وأن حليبها هو الحبر الذي يكتب به (حليب أمي.. كان حبرا أبيضا وثديها علمني صناعة الفخار..)[1]. هذا الدعم والعناية المفرطة التي خلقت أناه الصريحة، وعززت مركزية وحضوره هي وراء البحث اتصاله بالأنموذج الأول فـ "المرأة في كل قصيدة من قصائده هي امرأة منزاحة عن الأنموذج الأول، هذا الأنموذج هو بمنزلة البنية على ما يقول البنيويون، وهي الأسطورة الشخصية حسب تعبير (شارل مورون)، وهي الموضوع حسب مصطلح الموضوعاتيين، فمهما تراءت لنا جديدة لا تعدو كونها تكرارا لصورة مركزية مع الانزياح أحيانا والمطابقة في بعض الأحيان. وتعدد وجوهها، ويخدعنا النص في كل مرة بأنه يقدم لنا صورة جديدة"[2].

وهذا الأثر تجاوز حدود القصيدة الواحدة إلى كل خطاباته الشعرية ذات الصلة بالأم، إذ غالبا ما تحكم القصيدة التي تظهر فيها الأم مجموعة من العناصر، يرد في أبرزها: البيت، والأم، والطفل، لتنكشف فيها هذه القصائد عن بحث دائم عن الأم والبيت الذي آواه، ففي علاقته مع البيت لم يتحول، يقول: (أنا شاعر لا يزال على شفته حليب الطفولة)[3]، فنزار حتى بعد أن كبر بقي متعلقا بحليب الطفولة الرامز لفترة الطفولة.

وعليه، يمكن أن يفسر ذلك التعلق بالمنزل الذي يبرز جليا في شعره بأنه جزء من

---

[1] حيدوش، أحمد، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة : قراءة في شعر نزار قباني، مرجع سابق، ص ٩٨.

[2] المرجع السابق، ص ١٠٠.

[3] انظر: المرجع سابق، ص ٩٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تعلقه بأمه في الواقع، فهذا الحنين إلى منزل الطفولة، وهذا الحس البيتوتي الذي رافقه في كل مراحل حياته ويلمسه القارئ في شعره تسيره تلك المحبة لأمه، فمنزل نزار في الواقع كان يمثل له البيت بالمفهوم الذي تناوله (باشلار) في كتابه "جماليات المكان"، فالمكان الأليف هو المنزل حتى في أشد البيوت بؤسا، فـ "البيت هو ركننا في العالم، إنه كما قيل مرارا، كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى، وإذا طالعنا بألفه، فسيكون أبأس بيت جميلا"[1]، تنبع أهميته من كونه مهد طفولته مع أمه التي حظي بها برعاية غير مسبوقة.

هذا النسق المركزي هو وراء حضور أمه بهذه الصورة المثالية التي أبرزها فيها في شعره،والتي تعكس فيه صورة غاية في الحسن والطهارة للمرأة الدمشقية، التي تجمع بين المحافظة على العادات الأصيلة والقيم والحس الجمالي وتاريخ المكان. نزار من خلال تصوير أمه بهذه الصورة المثالية، إنما يتحايل بالكلمة والشعر لتضخيم ذاته والسمو بنفسه، فهذه الأنا لا تقبل إلا بالمثالية لها، وبالتالي لكل ما يتصل بها. لكن مثالية أمه سرعان ما تنصهر في أناه. فنزار الذي يسقط على صوته صوت الخليفة وصوت شهريار، وأناه الكلية المتطلبة[2]. يخفي كل الأنوات الأخرى في أناه، حتى أنا الأم، فهو من يشكلها ويبرزها ويجملها ليظهرها كيفما يتحقق لها المجد والحضور، فالفاعلية لأناه في أقنعة الشعر لا لأمه، من هنا فإحاطة أمه ومنزله بتلك الهالة الجميلة من شأنه الإعلاء من شان الذات نفسها.فنزار الذي يقدم صورة مثالية لأمه قد تقرأ نقديا بأنها انتصار للمهمش (المرأة) ونقيض للنسق الذاتي، هو في الواقع إنما يعزز من هذا النسق المتعالي، الذي لا يتيح أن يهيمن عليه أي نسق آخر.

الذات النزارية التي تحمل في مكنوناتها نسقا، تبلور معه من صغره، يتمحور حول النفس، ويعتلي بها إلى حد التعالي، هي ما دفعت به للتعالي على الحب:

---

[1] باشلار، غاستون، جماليات المكان، ترجمة : غالب هلسا، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط ٥، ٢٠٠٠م، ص٣٦.

[2] الجراح، نوري، نزار قباني أو الاسم الحركي للشعر، المرجع السابق، ص ٩ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لا تدقي بابي... وظلي

مستحيلا ما عانقته الظنون

..أنا ما دمت في عروقي همسا

فإذا كنت واقعا لا أكون![1]

وإذا كان خرماش قد رأى في هذه الأبيات دليل خدر كامن في الأعماق لكون الشاعر يرى أن العشق الصافي شيء بعيد أو شي مستحيل[2]، فإننا نرى وراء هذا الابتعاد عن العشق انحيازا إلى النفس وتعاليا فيها.

ففي الواقع يرفض نزار الانقياد، ويرفض الرضوخ لسلطة الحب، إذ يرى نفسه فوق مستوى الحب نفسه، لذا يقول:

لفي تحارير الهوى.. وامضي

أنا في السماء.. وأنت في الأرض..

ولتبتلعك زوابع البغض..

همجية الشفتين.. بئس هوى

عطلت صدري عند تاجرة

كالدود، من روض إلى روض..

فهزئت من عطري.. ومن ومضي

ما أنت من بعدي.. سوى طلل

حاولت أن أدنيك من قممي

فهزئت من عطري.. ومن ومضي

ما أنت من بعدي.. سوى طلل[1]

---

[1] قباني، نزار، الاعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، ص ١٥٦.

[2] خرماش، محمد، نظرية التحليل النفسي النصي أو لا وعي النص: مقاربة من أشعار نزار قباني، بحث مقدم في أعمال المؤتمر الدولي في موضوع النقد الأدبي والعلوم الإنسانية ١٨-١٩ ابريل ٢٠١٧م، منشورات جامعة سيدي محمد بن عبدالله، فأس المغرب، وعالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ٢٠١٧م، ص ٩

[1] قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، مرجع سابق، ص ١٥٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تشير آلاء لازم أنه "في مجال الحديث عن تضخم ذات الشاعر في النص السابق نشعر بقدرته على استنفار كل طاقاته الشعرية في سبيل تأكيد الأنا والنسق الخاص بها"[1]. فقد ارتبطت الأنا في النص السابق بمادة علوية (السماء) فيما معشوقته سفلية (الأرض)، وفي هذا إشاره لنسق علوي وأنا عليا طاغية حتى على مستوى توظيف اللفظ ، تصبح معها جملتا (أنا في السماء) و(وأنت في الأرض)، وجملة (لفي تحارير الهوى) جملا ثقافية تكشف عن نسق خبيء يرسم للذات مسارا متفردا .

يبين نزار لمخاطبته الأنثى بأن هذا التمرد استلهمه من أمه ومن الفترة التي كان متصلا بها، فبالعودة إلى نصوصه الأمومية نلحظ أن حليب الطفولة وعالم الأم اتصل عنده بالتمرد والرفض:

فلا تسمعي ما يقول رجال القبيلة عني

فإني مذ كنت في بطن أمي

رفضت قرار القبيلة

...

فإن القصيدة أجمل سيدة في حياتي

فهل بعد نشر اعترافاتي

تسامحني النساء[2]

شعره والقصيدة التي (اعترف) بأفضليتهما على النساء مرتبطان بما نمته أمه به من كبرياء، واعتداد بالنفس، وثقة طاغية، و ذاتية مفرطة (حليب أمي كان حبرا أبيضا وثديها علمني صناعة الفخار)، فيشير إلى أن هذا الحليب (حليب الطفولة) هو من علمه الفخار والاعتداد بالنفس. فهو متعلق كثيرا بالطفولة، لأنها منبع فخاره واعتداده وعنفوانه، هذا العنفوان الذي نلمسه في تعامله مع النساء، رغم شوقه الكبير إليهن، فرغم أنه لقب بأنه شاعرهن، إلا أن كبرياءه الذي اكتسبه في طفولته، وشكل نسقا موجها لنتاجه الشعري يأبى عليه أن يذل نفسه للمرأة حتى لو كان راغبا بها:

---

[1] انظر: لازم، آلاء محمد، الأنساق الضدية في شعر تأبط شرا، مرجع سابق، ص ٢٩٠.

[2] قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد التاسع، مرجع سابق، ص ٦٠٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أنا قد أموت اشتهاء وعشقا

ولكنني لا أقايض شعري

بطرف كحيل

وخصر نحيل

ونهد يخبئ لي الطيبات[1]

ترى زبيدة شايب الرأس أن نزاراحتى عندما ينادي (بلقيس) الزوجة (الأم)، في القصيدة التي تحمل الاسم نفسه، فهو يصلها بياء (الملكية): عصفورتي، أيقونتي، ولا تفلح الصفات المثلى (الأحلى والأغلى) في طمر نسقه النفسي المتعالي[2]:

بلقيس...

يا عصفورتي الأحلى...

ويا أيقونتي الأغلى[3]

مثل هذا النداء يتكرر عنده، في موضع آخر من القصيدة نفسها، ما يشي بأن هذا المضمر النسقي أصيل في شخصيته. ولعل من أهم مظاهر تهميش الآخر الأنثى، هو تصويره مملوكا وتابعا، وهذا يتجلى أكثر ما يتجلى في شعر نزار مع الزوجة بلقيس (الأم الثانية). فنداء الذات عند نزار يتعالى حتى مع أقرب المقربين:

بلقيس يا فرسي الجميلة.. إنني

من كل تاريخي خجول

هذي بلاد يقتلون بها الخيول[4]

والمتتبع لقصائد نزار في الحب والعشق يلحظ كثرة ورود حرف الياء (ياء المتكلم)، التي تعكس تعاليه.ففي قصيدته (مئة رسالة حب) وحدها أربع وثمانون كلمة ما بين حرف واسم وفعل، تتصل بياء المتكلم. وما ذاك إلا كشف لذات الشاعر المتفخمة في

---

[1] المرجع السابق، ص ٦٠٠.

[2] انظر: زبيدة، شايب الرأس، السيرة الذاتية في شعر نزار قباني، مرجع سابق، ص٣٧.

[3] قباني، نزار، بلقيس، منشورات نزار قباني، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص ١٢ .

[4] المرجع السابق، ص ٥٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثنايا نفسه ومكنوناته، وهذا يؤكد الأنا والأنانية عنده[1].

بلقيس واقعة تحت سطوة الذكورة الساكنة في لاوعيها، والتي ترجمتها إلى سلوك مهادن يتماهى مع خطاب الذكورة، فبلقيس شبيهة أم نزار بالحنان، عرفت كيف ترضي الطفل الكبير فيه، الذي تعود أن يكون محور الاهتمام ومركز الرعاية:

وقلمت أظافري

ورتبت دفاتري

وأدخلتني روضة الأطفال..

إلا أنت ..

...

أشهد أن لا امرأة ..

تشبهني كصورة زيتية

في الفكر والسلوك، إلا أنت..

والعقل والجنون.. إلا أنت

والملل السريع.. والتعلق السريع.. إلا أنت[2]

وهذا ما يفسر ميل نزار لها، فنزار أحبها، لأنها شبيهة أمه، لأنه وجد فيها ما لا يسلب منه ذكوريته أو يتعدى على معماره المركزي، وأنا الشاعر الفحلية، فـ "بلقيس لم تتدخل بينه وبين شعره، فقد عرفت أنها في المرتبة الثانية، وهذا جعلها في المرتبة الأولى.. بلقيس احترمت ما هو عليه، حتى في الأمسيات الشعرية الكثيرة كانت تنسحب عندما تحيط به معجباته، بل حتى أنها انتظرته مرة خارج قاعة (الأونسكو) لفترة طويلة دونما أن تقوم بسؤاله لماذا فعلت هذا أو ذاك الأمر.. لم تكن تحاول رؤية أوراقه، وكانت عندما كان يأتيه هاتف من معجبين تناديه وتخرج من الغرفة. بلقيس

---

[1] العبوشي، هالة، دراسة أسلوبية في شعر الحب عند نزار قباني، مرجع سابق،ص ١٢٧

[2] قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، مرجع سابق، ص ٥٢٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

احترمت ضرتها الشعر، كان يسألها أحيانا أن تقرأ شعره الذي كتبه قبل نشره فترفض وتقرأه منشورا"[٢].

إدراك زوجته (بلقيس) لذلك النسق الذي يحكم نزار، كان وراء حبه لها، لأنها لم تكن تعارضه أو تفعل ما يكدر صفو ذاته، ولأنها ساهمت في المحافظة على تعزيز الشعور بالتميز عنده، فنراه ينشدها بقوله:

أشهد أن لا امرأة ..

أتقنت اللعبة إلا أنت..

واحتملت حماقتي عشرة أعوام كما احتملت

واصطبرت على جنوني مثلما صبرت ..[٣]

النص الشعري يتضمن في شكله المعلن حبا وتعلقا وتقديرا وعرفانا، في حين أن "المفردات والعبارات النسقية تتحول إلى عبارات سيميائية ناقدة وكاشفة عندما تضعنا أمام ذلك البعد السالب للمضمرات النسقية"[٢].

نزار أحب بلقيس، لأنها لعبت الدور الذي كانت تلعبه أمه، كلاهما (أمه، وبلقيس) غذيتا هذا المركزية الذكورية في نفسه، ولم يقفا في وجه اعتداده المتعالي بنفسه، على أن هذا الاعتداد المنزاح عن المألوف. ساهمت أمه، وبشكل غير واع، على الأغلب، في تشكله في صغره، في حين عرفت بلقيس كيف تتعامل معه في كبره.

إن ما قام به نزار من نقلة على مستوى اللغة الشعرية، والتي ابتعد بها عن النخبوية واللغة العليا التي التصقت بالشعر واقترب بها إلى الطابع الشعبي أخفي وراءه مزاجا متعاليا وأنا مركزية تتمحور حول نفسها، وصورة من صور النسق الذكوري. كانت فيه المرأة بشكل عام منقادة لفعل الثقافة الذكورية المهيمنة، وكانت فيه الأم داعمة لهذا النسق ومعززة له.

---

[٢] محمد، حسام الدين، جلسات صباحية في لندن مع هدباء قباني، مرجع سابق، ص ٩٥.

[٢] قباني، نزار، الاعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، مرجع سابق، ص ٥٢٣.

[٣] عليمات، يوسف، جماليات التحليل الثقافي: الشعر الجاهلي نموذجا، مرجع سابق، ص ٢٩ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٣.تمثلات الأم النسقية في شعر محمود درويش:

(سؤال الهوية/ الآخر المختلف)

يمثل سؤال الهوية هاجسا يرتقي إلى أن يمثل أزمة حقيقية، إذا ما وجد ما يهدد كينونة الذات/ الذوات وخصوصيتها، ويدفع بها إلى التلاشي أو الانصهار والتماهي مع الآخر، وتتعمق الأزمة إذا ما كان هذا الآخر المقابل النقيض الذات/ الذوات، والسبب في تهديد هويتها التي تعبر عن انسجامها.

فقد أثبتت الدراسات السوسيولوجية أن "لكل جماعة أو أمة مجموعة من الخصائص والمميزات الاجتماعية والنفسية والمعيشية والتاريخية المتماثلة التي تعبر عن كيان ينصهر فيه قوم منسجمون ومتشابهون بتأثير هذه الخصائص والميزات التي تجمعهم"[١]، ·فالهوية هي ذلك الشعور الجمعي "لأمة أو لشعب ما، يرتبط ببعضه مصيرا ووجودا؛ حيث الهوية هي مجموع السمات الروحية والفكرية والعاطفية الخاصة التي تميز مجتمعا بعينه وطرائق الحياة ونظم القيم والتقاليد والمعتقدات وطرائق الإنتاج الاقتصادي والثقافي. ولكن تميز جماعة بهوية لا يعني تطابق أفراد الجماعة، فالهوية الحقة هي تطابق الهوية مع الاختلاف"[٢].

بذلك تمثل الهوية، في تعريفها البسيط، مجموع السمات المميزة لشعب من الشعوب، متمثلة في اللغة والعادات والتقاليد والثقافة والمواقف المشتركة بصدد القضايا المصيرية. وهنا تجدر الإشارة إلى أن قيمة أية هوية تكمن في ما يمكن أن تخلقه من شعور بالخصوصية، وفي ما يمكن أن تقدمه من فرص للتقدم لمنتسبي هذه الهوية[٢]. من هنا، غالبا ما ترتبط الهوية بالوعي بالذات. لكنها في أحيان أخرى قد ترتبط باستحضار الآخر باعتباره نقيضا للأنا (أو للذات).

---

[١] القلقيلي، عبد الفتاح، وأبو غوش، أحمد، الهوية الوطنية الفلسطينية: خصوصية التشكل والإطار الناظم، مركز بديل: المركز الفلسطيني لمصادر حقوق المواطنة واللاجئين، بيت لحم، نيسان ٢٠١٢م، ص١٠.

[٢] المرجع السابق ، ص١٧.

[٣] انظر: أبو هنية، حليمة، مراحل تشكل وعي الهوية عند الفلسطينيين، مركز الأبحاث التابع لمنظمة التحرير الفلسطينية، الكوقع الالكتروني للمركز، الرابط: https://www.prc.ps

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في الواقع، الذات والآخر والهوية مفاهيم ملتصقة، بمعنى أن الحديث عن إحداها هو حديث ضمني عن الآخر، فالحديث عن الآخر هو تحديد هوية الذات، والحديث عن الذات هو كشف عن كنه الآخر. وهذا الآخر رغم أنه قديم قدم الثقافات وقدم علاقاتها ببعضها، إلا إن دلالاته القديمة العربية والغربية كانت عامة تنطوي على شيء من الإبهام، ولم تكن كافيه لتحويله إلى مصطلح، والذي تبلور في العصر الحديث مصطلحا ثقافيا غربيا- قبل أن ينتقل إلى العربية بسبب التعالق مع الثقافة الغربية- بسبب التحول في الفكر الأوروبي، في الدراسات النفسانية ويتطور من خلال حضوره الواسع في عدد من الحقول المعرفية، لا سيما في حقل الدراسات ما بعد الكولونيالية وهي من أكثر الحقول اهتماما بالمصطلح[1]، وفي خطاب درويش ثمة حضور قوي لهذا "الآخر"، الآخر الإسرائيلي المختلف " النقيض، الآخرالمقابل للذات والذي يحدد هويتها باختلافه عنها"[2].

الإنسان في تحديد دلالات "الآخر" أمام سياقين رئيسين، كما يشير سعد البازعي. السياق الأول معرفي وعلى ضوئه يبدو"الآخر" مفهوما تكوينيا أساسيا للهوية، أي للذات وهي تحدد هويتها، فلا هوية بدون "آخر"، وهذه عملية إدراكية تبدأ في السن الطفولية المبكرة، أو مرحلة ما يعرف بالمرآة التي تكتشف فيها الذات وجودها واختلافها عن غيرها. كما أنها مرحلة متواصلة تتشعب بتشعب دلالات الهوية، أي على كافة المستويات السياسية والثقافية والاجتماعية والاقتصادية. أما السياق الثاني، فسياق قيمي/ أخلاقي يكتسب "الآخر" من خلاله قيمة أو موقعا في سلم تراتبي يكون من خلاله مقبولا أو مرفوضا، طيبا أو سيئا. وبالطبع فإن هذين السياقين غالبا ما يجتمعان، فيكون تحديد الهوية جزءا من موقف قيمي أو أخلاقي"[3]. ونضيف لهما السياق الوجودي، وليس المقصود هنا(الوجودية)، ذلك التيار الفلسفي الذي يميل إلى الحرية التامة في التفكير بدون قيود، ولكن نقصد به سياق الوجود والكينونة، والذي

---

[1] انظر: البازعي، سعد، الاختلاف الثقافي ثقافة الاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٨م، ص ٣١- ٣٥

[2] المرجع السابق، ص ٣٩.

[3] المرجع السابق،ص ٣٧

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يكون فيه الآخر مصدر تهديد لكينونة الإنسان والجماعة والهوية ووجودها، حيث تنبني معادلة العلاقة مع هذا الآخر بعبارة: أكون أو لا أكون. فالآخر، وفق هذا السياق، يعمل على خلخلة الهوية وحالة التوازن والاستقرار التي يعيشها فرد ما أو شعب ما، من هنا، ينهمك درويش في محاولة التصدي لمثل هذا العمل حفاظا على الذات الفردية والجماعية، وخوفا أن يؤدي ذلك إلى الإضرار بهوية الإنسان والمكان.

ففي حالة درويش هم الهوية والكينونة هما القلق الأكبر في حياته، فبسبب ظروف الاحتلال، التي كانت وراء تهجيره من أرضه ونفيه خارج بلده، أصبح سؤال الهوية الفردية والجماعية، له ولشعبه الفلسطيني، هو السؤال الرئيس في نتاجه الشعري، وشعره الخاص بالأم على وجه التحديد. نصوص الأم عنده نصوص ناقدة لسياسة المحتل الصهيوني، تدور في فلك تعرية الآخر، وإثبات الذات الفردية والجمعية أمام الآخر المختلف.

على العموم، خطاب درويش المتصل بالأم على وجه الخصوص يدور في فلك مكون الهوية، فهو ذلك "الخطاب المتعلق بهذه الهوية، سواء من حيث منطلقات التناول وحدود التحليل، أم من حيث طرح التساؤلات واقتراح الإجابات"[1]. إذ يطرح درويش من خلال حضور الأم الشعري بتجلياتها الحقيقية والرامزة (الأم الكبرى:الأرض) مجموعة من الأسئلة المتصلة بهم الهوية- عنده بشكل خاص، وعند الشعب الفلسطيني بشكل عام- بغرض المحافظة على الإحساس بذواتهم وضمان المحافظة على حضور هذه الذوات، التي يسعى المستعمر إلى تذويبها وتشويهها لصالحه.

إن تحديد الهوية المميزة لأي شعب هي دائما واحدة من أكثر المواضيع تعقيدا والتي تواجه ذلك الشعب، وبخاصة مع وجود عدد من العوامل المهددة لهذه الهوية. إلا أن أكبر عامل تهديد للهوية الوطنية الفلسطينية هو الاستعمار الإسرائيلي، بكل ما يحمله

---

[1] شريم، كايد عزات، الهوية الوطنية الفلسطينية: جدل الواقع ومأزق الخطاب مقاربة نقدية تحليلية، تشرين أول ٢٠١٧م، ص ١٠٠

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من قمع وإرهاب لنفي هوية الشعب الفلسطيني، كشعب أصلاني يعيش في وطنه وعلى أرضه[1]. إذ يعيش الإنسان الفلسطيني خصوصية خلقتها ظروف الاحتلال، التي خلفت له العديد من أشكال المعاناة ذات الصلة بموضوعة الهوية، سواء ما يتعلق بالعادات، والأرض، والدين، والحرية،..إلخ

فعلى الرغم أن "هناك مستوى عاما من التهديد، تواجهه الهوية، ليس فقط في فلسطين، بل في العالم كله وهو العولمة من نواحي الثقافة التي يتم بثها عبر الفضائيات. إلا أن الجانب الثاني من التهديد الذي تواجهه الهوية الفلسطينية، وهو الأهم، هو إسرائيل التي عملت على تغيير الواقع"[2] لصالحها، على حساب هوية الآخر الفلسطيني، بحجج واهية، تندرج ضمن الخطاب الكولونيالي الاستعماري.

وإذن، ينفذ درويش من خلال استحضار الأم شعريا إلى خطاب مقاوم للخطاب الكولونيالي ودفاعي عن كينونته، وعن هويته التي هي جزء من هوية الشعب الفلسطيني ككل، بالاتكاء على موروثه الحضاري الكبير، فيتماهى بذلك مع ما ورد عند (هومي بابا)، الذي أكد على أن المستعمر مبني داخل الخطاب الكولونيالي المعوق، وهو الخطاب الذي يحدد تدني مرتبة السكان الأهليين بغية تبرير غزوه، وما يترتب عليه من توليه حكمهم، وأن الناس التابعين يمكنهم التحدث في مقاومة الخطاب الكولونيالي ، ويمكن استعادة الصوت الوطني اعتمادا على سردياتهم التي هي وسيلة إضفاء المعنى على التاريخ، حيث يوفر السرد ممكنات جديدة كانت خفية في فهم التاريخ. ما يهم منه أن السرديات تخيلات مجتمعية، زاخرة برموز تأسيسية تشير إلى مراحل الابتداء أو التقارب، وهذه السرديات هي أسطوريات السكان الأصليين وسلاحهم ضد اخضاعات الآخر، ومحاولات اختزالهم واحتجازهم، فعلى الرغم من أنهم سيكونون في البداية غير قادرين على التصريح والمعارضة، إلا إنهم يمكنهم أن يوظفوا سردياتهم والاستفادة من معانيها وطاقة رموزها في ترسيم هوياتهم التي

---

[1] أبو هنية، حليمة، مراحل تشكل وعي الهوية عند الفلسطينيين، مرجع سابق: https://www.prc.ps

[2] انظر: المرجع السابق. في مقابلة خاصة جمع حليمة أبو هنية بصالح عبد الجواد في جامغة بير زيت ٧/ ٥/ ٢٠٠٨م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قشرها الآخر وفكفكها.فهذه التخيلات المجتمعية تلملمها وترممها وينطوي هذا على صراع، يمثل الحد الأدنى في مقاومة الخطابالكولونيالي. إذ تتميز خطابات المستعمر بتمثيلاتها الساحقة، كما قال (هومي بابا)، وتصير إنشاء متخيلا يقدم سردا يقتنع بأنه ممثل للسكان التابعين، وهو في حقيقته مجموعة ضخمة من الصور تظل في تواجه طويل مع السرود الجوهرية، والرموز التأسيسية المنتجة للمعنى اللامتناهي في السرد[1].

وعليه، يفرض سؤال الهوية في نصوص الأم نفسه بقوة، حيث يتجلى هذا السؤال نسقا مضمرا ينساق داخل هذه النصوص ويوجهها، ويكشف عن طبيعة العلاقة مع الآخر، وفق مجموعة من الثنائيات ضدية (السلبي/ الإيجابي، الموت/ الحياة، الحضور/ الغياب)، فالآخر النقيض هو السلبي الممثل للموت، والذي يعمل على تغييب الذات والجماعة المنتمية لها هذه الذات. لعل ذلك يعود إلى أن أهمية دورالأم في صياغة الهوية ابتداء من الهوية الأولى للطفل، إذ ينبنى، كما تشير فتيحة كركوش في بحثه الموسوم "إشكالية بناء الهوية النفسية الاجتماعية"، وعي الذات بنفسها وما يحيط بها بصفة متدرجة بدءا بتلك العلاقة العاطفية بين الأم ووليدها، وانطلاقا من التفاعلات المبكرة التي تعمل على تكوين الشعور بالهوية[2]. في الواقع الأم والأرض هما الأكثر التصاقا بمكون الهوية.

الأمر كما نراه، أن درويش يتخذ من الحديث عن علاقته مع والدته وسيلة للحديث عن سؤال يتصل بالهم العام، ذلك أن ما يوسع من دائرة حبه لأمه أن أمه، عدا ما سبقت الإشارة إليه، هي صورة للمرأة الفلسطينية وصورة لوطنه الغائب الذي يحب، وليست هي الأم البيولوجية فقط، فهو يلتقي معها في الإطار الرمزي والواقعي. إذ تتصل الأم بالبيت، الذي هو الوطن الأصغر داخل الوطن الأكبر (الوطن/ الدولة/ الموضع

---

[1] انظر: المعموري، ناجح، هومي بابا..والنقد ما بعد الكولونيالي، صحيفة الاتحاد، الإمارات العربية المتحدة، ١٤ديسمبر ٢٠٠٧ ،الرابط:

https://www.alittihad.ae/article/159194/2007

[2] انظر: كركوش فتيحة، إشكالية بناء الهوية النفسية الاجتماعية، مجلة الباحث في العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة الوادي، الجزائر، المجلد ٦، العدد ١٦، ص ٢٦٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الجغرافي)، فالأم هي من تمنح البيت دفئه وصفته كبيت حتى يتحول إلى ساكنيه وطنا يضمهم. ومن الأم والمكان (البيت/ الوطن) تتشكل الهوية الفردية والجمعية الوطنية، ولذا تتموضع الأم ضمنا في سؤال الهوية، تعبر عنه وتغذية. من هنا تكثر عند درويش مفردات عديدة من متعلقات الأم، والمكان، والبيت، والحقل، والقرية، والوطن، فهناك علاقة وطيدة تصل المرأة- الأم على وجه الخصوص- بالمكان.

ترد الأم في أشعار درويش جزءا ذائبا ممتزجا بذاكرة المكان وقلق الهوية. فهي تحضر علامة ثقافية ونسقا فاعلا في تأكيد الهوية والتأصيل لها وبلورتها، ومرجعية من مرجعيات هوية المكان والإنسان. إن على المستوى الفردي أو الجمعي، ومن هنا، سنقف على سؤال الهوية من منظور فردي عند درويش، ومن منظور وطني يتصل بالشعب الفلسطيني على العموم. والعامل في هذا الفصل- على الرغم من أن كلا المنظورين متداخلان وممتزجان، فمعاناة درويش هي جزء من معاناة جمعية لشعب بأكمله- هو الرغبة بالوقوف على المعاناة الفردية لدرويش، في ظل خصوصية التجربة الدرويشية، وخصوصية مكانته كشاعر ورمز مقاوم، استطاع أن يعبر خير تعبير عن سؤال الهوية، وأن يساهم في إثارته، وديمومته في الساحة الفلسطينية، والعربية، والعالمية.

أ- سؤال الهوية من منظور فردي/ شخصي:

عانى درويش مرارة الظلم الإسرائيلي بكافة أشكاله، والذي فرضه واقع الإحتلال. فالبؤس الذي ذاق مرارته على الصعيد الاجتماعي والثقافي والسياسي: تشريد، وتهجير، وغربة، ونفي الظرف الصعب، وما تعرض له المكان من تشطير واعتداء، كان وراء التماهي ما بين أشعاره وواقعه المعيش، حتى بات شعره تصويرا مرئيا يلتقط معاناة ذاته وشعبه، فالنص الدرويشي، كما يشير عبد الإله بقزيز، يقبل" أن يقرأ بما هو سيرة، سيرة وجودية، وسياسية، وثقافية"[1]، كما كان وراء تخلق سؤال الهوية

[1] بلقزيز، عبد الإله وآخرون، هكذا تكلم محمود درويش: دراسات في ذكرى رحيله، مرجع سابق، ص ٩٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الذي يلح عليه على الدوام. والذي تكشف في خطابه المرتكز على الأم، الذي اتخذه درويش وسيلة من وسائل عدة اتخذها ليدفع ظلم الآخر عنه، ويبث من خلاله همومه وانفعالاته وعن رغبة عميقة لتأكيد كينونته وهويته الدرويشية، في ضوء حالة فوضى الهوية التي خلفها المحتل.

بمعنى آخر، هذا الخطاب وقع تحت تأثير إثبات أنا الكينونة التي تلخصها عبارة (أنا موجود ووجودي أصيل).

فبأثر من نسق إثبات الهوية أمام الآخر، اتكأ الشاعر على الأم لكونها مكونا أصيلا من مكونات هوية الإنسان (درويش أو الإنسان الفلسطيني بعامة)، وهوية المكان (فلسطين)، لا سيما أن الأم تحتمل أبعادا دلالية متعددة ذات صلة مباشرة بصراع الهوية، فهي: "أم الضحايا، وقلب المكان، وحاملة الموت والانبعاث، وأخت المقاتلين والمدافعين[٢].

يرد الحديث عن الأم في خطاب درويش الشعري والحضور اللافت لها جزءا أساسيا من الهوية والتاريخ، اللذين يعمل أعداؤه على تغييبهما، فعندما يشتم المحتل أمه وأم أبيه في قصيدة (قال المغني) إنما يشتمون تاريخ المكان والإنسان الفلسطيني الذي يشكل هويته:

ابعدوا عن سامعيه

والسكارى

وقيدوه

ورموه في غرفة التوقيف

شتموا أمه وأم أبيه[٢]

فدرويش حاله حال الكثير من الفلسطينيين يعاني إقصاء ممنهجا عن مكانه وماضيه وإرثه، عن طريق التضييق عليه بالنفي والسجن والاعتقال بغية سلخه عن هويته وتضييع حقه. والحفاظ على هذه الهوية لا يكون الا بالإرادة الصلبة، فترد الأم وسيلة للتعبير عن هذه الإرادة:

---

[١] يحيى، أحلام، عودة الحصان الضائع ، مرجع سابق، ص ٥٥.

[٢] درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، مرجع سابق، ص ٩٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يا أمنا انتظري أمام الباب إنا عائدون

هذا زمان لا كما يتخيلون

بمشيئة الملاح تجري الريح

والتيار يغلبه السفين[1]

فعندما يطلب الشاعر من أمه الواقعية أو المجازية (الأرض) الانتظار، فإنما هو يؤكد الإصرار على العودة، طلب الانتظار هنا، هو شكل من أشكال تعزيز الإرادة في نفسه ونفوس متلقي شعره في مواجهة خطر تغييب الهوية.

وبالتالي، تصبح العبارة (بمشيئة الملاح تجري الريح/ والتيار يغلبه السفين)غير قابلة للقراءة الجمالية التي ستصلها بيت المتنبي الشهير، بل توؤل وفق مقتضيات الكشف النسقي، بأنها تحيل على الإرادة التي تفرض واقعا يخالف ما يريده الأعداء، وينتهي إلى صون الهوية والحفاظ عليها.

سؤال الهوية يجعلنا ننفتح على ثقافة الآخر النقيض المختلف "وما هو الوطن؟ ليس سؤالا تجيب عنه وتمضي. حياتك وقضيتك معا. وقبل ذلك وبعد ذلك هو هويتك"[2].

الواقع أن النسق الذي يدفع بدرويش لاستحضار الأم كرمز لهويته وهوية المكان يرد عنده كردة فعل طبيعية لمحاولات طمس تاريخه وماضيه، وإلا كيف يواجه المحاولات الحثيثة لطمس معالم هذه الهوية واستئصالها؟ كيف سيواجه طرده عن بلاده وأن يعيش بها غريبا، وأن عليه كي يصبح مدنيا، أن يميز بين: داخل إسرائيلي وجب فيه أن يعيش في مدينة إسرائيلية لكي يكون متحضرا. وخارج عربي صحراوي، قال اليهود إنها أرض بلا شعب و شعب بلا أرض وصدقه الضمير الأوروبي الملوث بدم الضحايا اليهودية؟ [3]

---

[1] المرجع السابق ، ص ١٢٢.

[2] درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، مرجع سابق، ص ٦٢

[3] انظر: بلقزيز، عبد الإله و آخرون، هكذا تكلم محمود درويش : دراسات في ذكرى رحيله، مرجع سابق، ص ٢٥١

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يبدو أن سؤال الهوية قد تخلق عند درويش مبكرا، فمن الصراع الملتبس بمحيط المدرسة عندما كان طالبا في مدرسة (كفر ياسيف) كانت بداية الطريق لتساؤلات الهوية. إلى وضع الهامش الشخصي والسؤال الذاتي في مكانه من السؤال العام[1]، في ظل خطر تغييب الهوية: "تسأل نفسك من أنا؟ ولا تعرف كيف تعرف نفسك. ما زلت صغيرا على سؤال يحير الفلاسفة. لكن سؤال الهوية الثقيل قد أقعد الفراشة عن الطيران"[2].

ولعل ذلك ما جعل درويش دائم العودة إلى الماضي، إلى حيث طفولته وأمه، فأمه والطفولة هما الوجه الأصيل النقي للمكان والزمان الذي يحقق له هويته، من هنا، فإن درويش يتمسك بهما، ويتساءل عنهما على الدوام للهروب من حالة ضياع الهوية التي يعيش بها:

أطل كشرفة بيت، على ما أريد

أطل على صورتي وهي تهرب من نفسها

أي السلم الحجري، و تحمل منديل أمي

و تخفق في الريح: ماذا سيحدث لو عدت

طفلا ؟ وعدت إليك... وعدت إلي[3]

ونحن نفهم هذا الإلحاح على استذكار الماضي، فهو يستذكر جزيئات يختزنها في ذاكرته لهذا الماضي تعود لذكريات الطفولة في محاولة جادة منه لكي لا ينسى ما يصله بجذوره وهويته، فالماضي هو بداية محاولات التغييب القسري لهوية الإنسان والمكان الفلسطيني، التي يمارسها الآخر المختلف عنه، "أيام لم يجد كتبا كافية للتعليم. أيام كان يطرد أبوالطيب من العقول، وتوظف سيرة صلاح الدين الأيوبي لإشعال نار الفتنة بين المسلمين والمسيحيين، واستبدال أعمال أدبية يهودية مثل (بياعر بحديره) بأعمال خالدة مثل أعمال (دانتي) من قبل الصهاينة"[4].

---

[1] انظر: درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد السادس، مرجع سابق، ص ٢٢٣.

[2] انظر: المرجع السابق، المجلد الثالث، مرجع سابق، ص ٣٩.

[3] درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الرابع، مرجع سابق، ص ٢٧٩.

[4] انظر: المرجع السابق، المجلد السادس، ص ٢٢٦، ٢٢٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يستشعر درويش الخطر الذي يلفع المكان والإنسان في محاولة ترمي إلى عزلهما عن ما يحقق أصالتهما، من هنا، فمفردة (الريح) في المقطع السابق، مفردة ثقافية سلبية تكشف عن ممارسات الآخرالمحتل، التي تهدف لإحداث التغيير والعبث في المكان والهوية. ويصبح الاحتفاظ بـ (منديل الأم) شكلاً من أشكال الحفاظ على الهوية لمواجهة هذا التغيير.

لذا عندما يعيش درويش تجربة رحلته الطويلة في عالم المنافي، فإنه يحتفظ في ذاكرته ما يربطه بالمكان (الجبال) والإنسان الفلسطيني (أمه):

تركت وجهي على منديل أمي

وحملت الجبال في ذاكرتي

ورحلت[1]

يكرر درويش في قصائده الحديث عن منديل أمه، ولعل في هذا التكرار تكرار الحديث عن ماضيه وجذوره، فلا يخفى للمنديل من رمزية في التراث الفلسطيني، فالمنديل جزء أصيل من لباس المرأة الفلسطينية مثلما هو جزء أصيل من الدبكة الفلسطينية، وهو مكون رمزي من مكونات الهوية الفلسطينية، عدا أنه من متعلقات الإنسان الشخصية ما يجعل له هذه الخصوصية ويقول في موضع آخر:

أكلما أطلقت رياحي في الرماد

بحثا عن جمرة منسية

لا أجد غير وجهي القديم الذي تركته

على منديل أمي؟[2]

ويقول:

وطني لذة القيود

قبلتي أرسلت في البريد

وأنا لا أريد

من بلادي التي ذبحتني

---

[1] المرجع السابق، المجلد الثاني ، ص ٢٥.

[2] درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، ص ٢٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

غير منديل أمي

وأسباب موت جديد[٢]

ومثلما تتكرر مفردة (منديل) مع درويش، يتكرر عنده فعل الأمر (لديني)، وهو فعل أمر يوجهه لأمه، لا بمعنى الأمر، بل حاملا معاني الرجاء والرغبة بالحياة والتجدد والانبعاث، فكأن درويش بتكراره لفعل الأمر(لديني)، الذي يقترب من لغة الحياة اليومية (أولديني) يلح على الالتصاق بماضيه وعروبته ومكانه، فكأنه يطلب من أمه خلقه من جديد. الولادة هنا، تتصل بمعاني الخصب والحياة و التجدد الانبعاث للحفاظ على الهوية:

لديني .....لديني لأعرف

لديني.....لديني لأعرف في أي أرض أموت

وفي أي أرض سأبعث حيا[٢]

إن هذا الإلحاح على الولادة (لديني) الذي تضمنه فعل الأمر يحمل معاني خوف الانفصال عن هويته وجذوره، بدليل تكرار الفعل (لأعرف)، فدرويش على الصعيد الشخصي يعانى خلخلة الاتصال بماضيه ومكانه بسبب الغياب الذي فرضه واقع الاحتلال.

يقول عن رحلة عودته ولقائه أمه بعد ثلاثة عقود من الغياب: "ومضيت إلى بيت أمك المحاذي لأرض الخيال الأولى، لم تتعرف على معالم الطريق، فقد اكتظ المكان بالبيوت المتلاصقة العشوائية وبأولاد تكاثروا وتصايحوا: هذا عمي هذا خالي، لم تنتبه إلا الآن أنك عم وخال، كما لم تعلم إلا الآن أن أمك تغني"[٣]، وفي هذا الكلام الكثير من معاني الاغتراب عن أمور حياتيه، هي جزء أساسي من حياة غيره من الناس، ممن لا يعيشون معاناته الفلسطينية، وهذا بلا شك يثير فيه الخوف والقلق الداخلي من أن يأتي يوم لا يستطيع فيه الاتصال بجذوره.

---

[٢] المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٢٧٠.

[٢] المرجع السابق، المجلد الثالث، ص ١٤٩.

[٣] درويش، محمود، الأعمال النثرية الكاملة، المجلد الثالث، مرجع سابق ، ص ١٥٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومما يعزز من هذا الخوف الداخلي هذا التخاذل العربي الذي يلمس آثاره على الواقع الحياتي، وهو ما حدا به إلى استرجاع قصة سيدنا يوسف (عليه السلام) مع إخوته وإطلاق صرخته، لأنه يستضمر شعورا بأن الإنسان الفلسطيني يتعرض لحرب هوية يساهم فيها أبناء زمرته العرب:

أنا يوسف يا أبي، يا أبي إخوتي لا يحبونني، لا يريدونني بينهم يا
أبي يعتدون علي، ويرمونني بالحصى والكلام، يريدونني أن أموت لكي
يمنحوني، وهم أوصدوا باب بيتك دوني، وهم طرودني من الحقل
هم سمموا عنبي يا أبي، وهم حطموا لعبي يا أبي، حين مر النسيم ولاعب
شعري غاروا وثاروا علي وثاروا عليك، فماذا صنعت لهم يا أبي
الفراشات حطت على كتفي ومالت على السنابل
والطير حلق فوق يدي فماذا فعلت أنا يا أبي، ولماذا أنا؟
أنت سميتني يوسفا وهم أوقعوني في الجب، واتهموا الذئب،
والذئب ارحم من إخوتي، أبت
هل جنيت على أحد عندما قلت إني
رأيت أحد عشر كوكبا والشمس
والقمر رأيتهم لي ساجدين[1]

لعل المحرك الرئيس الذي ساهم في تشكل النسق الثاني هو واقع الاحتلال، إذ إن أغلب البؤس الذي عاناه درويش قد جره له وجود المحتل، وما ترتب على هذا الوجود من تغيير خارطة المكان، وما تبع ذلك من تغيير طال بنية المجتمع الفلسطيني المستقر الآمن، فساهم هذا المحرك، في خلق شعور راسخ عنده، بأنه يسير وغيره من أبناء بلده في طريق قد يقود إلى الشتات وفقدان الهوية، فشكل ذلك هاجسا داخليا يحثه ويدفع به لإثبات وجوده وكينونته وهويته. ثمة ما يدفع به لإثبات هويته الدرويشية الفلسطينية، درويش الإنسان الفلسطيني الذي يعاني اللجوء والتهجير، والذي يختزل سيرة الملايين من أبناء شعبه.

---

[1] درويش، محمود ، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثالث، مرجع سابق، ص ١٥٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

درويش يبحث عن هويته؛ لأن في هذه الهوية اخضراره، فحياته وحياة شعبه في المحافظة على الهوية المكانية؛ لذا نراه يلتصق بالمكان و يصر على أنه مكانه:

وأنا أنا أخضر عاما بعد عام فوق جذع السنديان

هذا أنا, وأنا أنا, هنا مكاني في مكاني[1]

خلخلة الهوية تعني المعاناة التشرد والضياع إلى أجل غير مسمى، ففي قصيدة (البئر) يستجمع درويش كل طاقاته التصويرية لبيان مخلفات هذا الواقع من حرمان و تشرد وغربة، فهذا الواقع المتردي الذي يخلخل القيم والأصالة والتاريخ يؤدي إلى حالة من الضيق والشدة تحيل الإنسان ممزقا بين أهله- أمه على وجه الخصوص- و بين غربته؛ لذا هو يرفض هذه الخلخلة بكافة صورها:

هنا وضعتك أمك قرب باب البئر، وانصرفت إلى تعويذة...[2]

إشارة الانفصال في الولادة دليل تشتت وضياع في عالم الحياة بأثر من العدو الصهيوني، وهذا الفصل بين الأم والطفل مضمر نسقي يخفي تحت أعطافه رفض للوضع السائد، فعندما يؤكد كثيرا أنه تربية نفسه إنما يعزز رفضه للواقع الذي حدا به للتربية المنفردة وحرمانه من جذوره، فالاحتلال كبل حريته وحرمه العيش بين أهله وناسه وترك الحياة توجهه وتربيه بديلا لتربيته في كنف الأم والأهل، ولعل هذا ما يدفعه للإصرارعلى الاتصال بالجذور وإثبات الهوية، فجذوره ممتدة في أعماق التاريخ وليس لأحد الحق في أن يمحيها:

أنا اسم بلا لقب

صبور في بلاد كل ما فيها

يعيش بفورة الغضب

جذوري

قبل ميلاد الزمان رست

وقبل تفتح الحقب[3]

---

[1] درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثالث، مرجع سابق ، ص٣١٦.

[2] المرجع السابق، المجلد الرابع، ص ٣٣٧.

[3] المرجع السابق، المجلد الأول، ص٨١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

العبارة النسقية (أنا اسم بلا لقب)، تعني أن هويته منقوصة، وهذا النقص يخلخل الهوية ككل، إذ إن سؤال الهوية، كما تشير زكية عبدون، هو سؤال شامل يشمل كل خصوصيات الإنسان كالأسم و اللقب والبلد واللغة والدين، فهذه في مجموعها تمثل العناصر المشكلة للهوية الثقافية، فأي إنسان لا يستطيع الانفصال عنها وإلا أصبح بلا هوية[٢].

نلمس في النص تشبثا مغروسا في النفس وتصريحا علنيا بالانتماء للأرض المفعم بالإيمان من خلال الانتماء للأسرة العربية من إنسان يستجوب في ظروف الاحتلال القاهرة، حدا به أن يورد في مقدم النص نفسه جوابا لسؤال جاء بصيغة الأمر، ما هو إلا تجسيد لحالة الرفض الجماعي[٢]:

سجل أنا عربي [٢]

كذلك هي حال الأفراد حين يصلون إلى مفترق طرق، غالبا ما يسأل الواحد منهم " من أنا? وما خصوصيتي وهويتي, أين أنا من الآخر وأين هو مني?"[٤]، لكن الأزمة في الحالة الفلسطينية أعمق وأوضح، فهي أزمة تغييب قسري لمكونات الهوية:

اسمي السري الوحيد–

محمود درويش؟

أما اسمي الأصلي

---

[١] انظر:عبدون، زكية، التمثلات الثقافية لسؤال الهوية في رواية "القاهرة الصغيرة لعمارة لخوص": مقاربة نقد ثقافية، رسالة ماجستير، جامعة عبد الرحمان، ميرة، بجاية ن الجزائر، ٢٠١٤ / ٢٠١٥م، ص أ

[٢] الديك، نادي ساري، الطبيعة في شعر محمود درويش، مؤسسة محمود درويش للإبداع، مقال ودراسات، الرابط: http://mahmoddarwish.com/?page=details&newsID=524&cat=19، المقال نشر في حلقتين في جريدة الأيام الفلسطينية، الملحق الأدبي، رام الله، شهر أيلول، ١٩٩٦.

[٣] درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، مرجع سابق، ص٨١.

[٤] النقاش، فريدة، العرب وأسئلة الهوية، مجلة العربي الكويتية - أول أكتوبر ٢٠٠١، الرابط http://www.arabphilosophers.com/Arabic/adiscourse/aarabic/arabic_articles/Identity/Arabs_Question_Identity.htm

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فقد انتزعته عن لحمي

سياط الشرطة[1]

يرى حاتم الصكر في قصيدة (بطاقة هوية) التي شاعت ببيتها السابق أنها ممثلة لبدايات وعي الشاعر المصطدم بمصادرة وجوده المختزل ببطاقة الهوية، وإن كان يرى أن الإحساس بالهوية في تلك الفترة المبكرة التي كتب فيها القصيدة لم يكن بالوضوح والعمق الذي حملته دلالاتها اللاحقة، إذ هي تداعيات على بطاقة هوية حقيقية لا رمزية[2]. ويرى صلاح فضل في كتابه المعنون بـ "محمود درويش: حالة شعرية "أنه عندما أبرز محمود درويش هويته (سجل أنا عربي) حينها ولد[3].

الواقع أن نسق إثبات الكينونة والهوية، الذي انعكس في نصوص درويش، لا سيما في نصوصه عن الأم، يتكشف وفق ثنائيات ضدية رئيسة، هي ثنائية: الفناء والبقاء، والموت والحياة.

نحن أمام حالة صراع ما بين حالة واقعية معيشة عملت وتعمل على فرض واقع مرير تغيب فيه الهوية والذوات، ونسق يدفع للحفاظ على الهوية؛ لأن غيابها يعني القبول بهذا الواقع. في ضوء ذلك يصبح الهم الأكبر عند درويش البحث عن هويته في وسط هذه الفوضى والتشرد، وتصبح الأم جزءا من البحث عن هذه الهوية: "لديني لأشرب فيك حليب البلاد"[4]، لأنها جزء من هوية الإنسان والمكان في نقائهما قبل أن تشوههما يد المحتل:

ربما أتغير في اسمي، وأختار

ألفاظ أمي وعاداتها مثلما ينبغي

أن تكون: كأن تستطيع مداعبتي

كلما مس ملح دمي، وكأن تستطيع

---

[1] درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، مرجع سابق، ص ٢٥.

[2] الصكر، حاتم، أحن إلى خبز أمي ..توسيعات الحنين الشعرية، مرجع سابق .الرابط:

http://www.alittihad.ae.details.php?id=

[3] انظر: فضل، صلاح، محمود درويش : حالة شعرية، الدار المصرية اللبنانية، ٢٠١٠م، ص ٢٨.

[4] درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثالث، مرجع سابق، ص ١٤٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

معالجتي كلما عضني بلبل في فمي![1]

من هنا، فإن المزج بين المرأة (الأم الحقيقية) والأرض(الأم الكبرى) في شعر محمود درويش، يعمل على مد تجارب درويش بنفس عاطفي يولد رؤية، تتحول معها القصيدة إلى ومضة حلم يقترن فيه الحب بالوطنية، وتمتزج فيه صورة المرأة بالوطن، فلا يعد باستطاعة أحد التمييز بين عاطفته للمرأة أو الأم، عاطفته نحو أرضه ووطنه[2].

ولعل ذلك يفسر اتكاء نصوصه، التي تشتغل على موضوعة الهوية، على عنصر الأم والطفولة والقرية ومتعلقاتها، يغدو معه الحنين إلى تلك العناصر ومتعلقاتها نوعا من العودة إلى الأصل وإلى الصيغة الطبيعية لحياته وحياة أناسه، قبل أن يبث المحتل سمومه فيها، فذاكرته "مثقلة بالحنين إلى القرية، والبيت، والبئر، والحصان، والحشائش، ووصايا حورية الأم، وأصوات الرعاة، ورائحة قهوة الصباح، وتعاليم الأب تلقى على الطفل، والاستعدادات المتكررة لأمكنة الطفولة ومحتوياتها، وعبق التاريخ المنبعث من أركان القصيدة"[3].

أمي! أضعت يديا على خصر امرأة من سراب

أعانق رملا أعانق ظلا..

فهل أستطيع الرجوع إليك.. إلي؟

لأمك أم, لتين الحديقة غيم، فلا تتركيني وحيدا شريدا..

أريد يديك لأحمل قلبي..

أحن إلى خبز صوتك أمي !

أحن إلى كل شيء

---

[1] المرجع السابق، المجلد الرابع، مرجع سابق، ص ٢٧٧.

[2] انظر: كناني، ياسين، موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث، مجمع القاسمي للغة العربية، أم الفحم – رام الله، ٢٠١١م، ص ٣. مقال فرعي داخل الموسوعة لحسين حمزة، بعنوان محمود درويش، ظلال المعنى وحرير الكلام.

[3] انظر: بلقيز، عبد الإله و آخرون، هكذا تكلم درويش، دراسات في ذكرى رحيله، مرجع سابق، ص ١٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أحن إلي.. أحن إليك..[1]

الرجوع الدائم إلى أمه هو رجوع إلى هويته، واستعادة لنفسه الضائعة (فهل أستطيع الرجوع إليك.. إليا؟)، فيصبح الحنين إلى أمه شكلا من الحنين إلى ماضيه، وإلى أصالة المكان والإنسان الفلسطيني والعربي، فهو يحن إلى محمود درويش، إلى ذلك الولد الذي كان يلعب هانئا بأرضه وأهله قبل أن تغير آله المحتل ديمغرافيا المكان والإنسان (أحن إلي.. أحن إليك).

كثير من المفردات التي التصقت بالأم وبأصالة المكان في آن، من مثل: الخبز والقهوة، تتكرر عند محمود درويش في أكثر من قصيدة، ففي قصيدة "إلى أمي" يقول:

أحن إلى خبز أمي

وقهوة أمي و لمسة أمي[2]

الحديث عن الأم بهذا الشكل في القصيدة السابقة، هو حنين إلى الوطن وأيام الصبا، فجميع مفرداتها ملتقط من واقع الحياة الفلسطينية الهانئة والمكان الفلسطيني قبل أن تشوههما يد المغتصب اليهودي[3]. تتكرر فيها الألفاظ نفسها في قصيدة "هذه صورتها وهذا انتحار العاشق":

والياسمين اسم لأمي: قهوة الصبح

الرغيف الساخن. النهر الجنوبي، الأغاني

حين تتكئ البيوت على المساء

أسماء أمي[4]

الحديث عن الأم بهذه الصورة حديث غير مباشر، يتجاوز الأم الحقيقية إلى أم أخرى، هي أرضه التي حوت كل هذه الصور ذات الصلة بأمه والمكان، فيصبح التكرار لتلك الصور وتلك المتعلقات للأم يحمل معاني الإصرار بالتمسك بأصالة المكان والإنسان

---

[1] درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثالث، مرجع سابق، ص ١٤٩، ١٥٠.

[2] درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، مرجع سابق، ص ١٠٦.

[3] انظر: بلقزيز، عبد الإله وآخرون، هكذا تكلم محمود درويش: دراسات في ذكرى رحيله، مرجع سابق، ص٦.

[4] درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، مرجع سابق، ص ٢٢٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والدفاع عنهما وعن هويتهما، التي هي هويته بنهاية المطاف.

وفي قصيدة (قرويون من غير سوء) يبين أنه متعلق بالمكان وموجوداته: التبغ حول عباءة جده ورائحة القهوة، لكنه لا يعرف عادات أمه، يقول :

لم أكن بعد أعرف عادات أمي، ولا أهلها

عندما جاءت الشاحنات من البحر. لكنني

كنت أعرف رائحة التبغ حول عباءة جدي

ورائحة القهوة الأبدية، منذ ولدت[1]

هذا التأكيد على عدم معرفة عادات أمه كان يحتمل معاني أنه كان غضا طريا فصل عن جذوره وتراثه اللذين تختزلهما عبارة (عادات أمي)، لو لم تكن هذه التأكيدات مكررة، ولو لم يذكر ما يشير إلى لحظة حرجة من تاريخه - نقصد الرحيل القسري، الذي اتصل بالشاحنات القادمة من جهة البحر.

تكرار الحديث عن انفصاله عمن هم حوله ومنهم الأم يشي بأبعاد أخرى غير معلنة تكشف عنها الألفاظ والجمل الثقافية. الانفصال هنا لا يعني الانفصال عن قضاياه القومية والوطنية وحتى الإنسانية (احترامه لأمه وحبه لها على الصعيد الواقعي)، وإنما يرد التأكيد عليه تأكيدا لحرب الهوية، التي يخوضها مع المحتل. فعندما يتكلم درويش عن الغريبة في قصيدة (أغنية الزفاف)، كأنما يسبغ على الغريبة ما يتخلل نفسه من ألم الغربة عن المكان الذي ينتمي إليه، فهو والمرأة يقبعان خلف حاجز قسري يمنع اتصالهما بجذورهما، ويعيشان غربة نفسية مردها اختلال الهوية:

من أنا خلف

سور المدينة؟ لا أم تعجن شعري

الطويل بحنائها الأبدي، ولا أخت

تضفره. من أنا خارج السور بين

حقول حيادية وسماء رمادية[2]

---

[1] المرجع السابق ، المجلد الرابع، ص٢٩٠.

[2] درويش، محمود، المجموعة الشعرية الكاملة، المجلد الخامس، مرجع سابق، ص ٧٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفي كتابه النثري "في حضرة الغياب" دعوة منه لتذكر نفسه في وسط هذا الضباب الذي يحيط به وبأرضه، فهذا التكرار للفعل (تذكر) الذي يخاطب فيه نفسه وفق ما يعرف بـ (المونولوج) أو حوار النفس، يعبر عن دوران النص حول الذات، للمحافظة على هويته وتأكيدها:

تذكر، لتكبر، نفسك قبل الهباء

تذكر تذكر

أصابعك العشر، وانس الحذاء

تذكر ملامح وجهك،

وانس ضباب الشتاء

تذكر، مع اسمك، أمك

وانس حروف الهجاء[٢]

لعل الملفت للنظر أنه عندما يطلب من نفسه أن يتذكرنفسه يجعل تذكر أمه مصاحبا لتذكره لنفسه (تذكر مع اسمك أمك)، ألا يعطي هذا بعدا تأكيديا لمركزية الأم كمكون من مكونات هوية الذات والجماعة.

وهو قبل ذلك يؤكد على وجوب أن يتذكر، ويصرح بأن هذا التذكر هو لتكبر نفسه، ولا شك أنه لا يقصد بقوله (لتكبر نفسك) التقدم بالعمر والتحول من مرحلة عمرية إلى مرحلة عمرية تليها، فذلك لا يتساوق مع مقام النص، وإنما السياق يحيل على معان من مثل: لتحقق الحضور أو لتحقق ذاتك، فهو يطمح أن يحقق حضوره قبل أن تأخذه الغربة و حياة اللجوء، يعزز ذلك المعنى القرينة (الهباء).

في الرجوع إلى النص السابق نلحظ أن الفعل (تذكر) يقترن في كل مرة يتكرر فيها بشيء من متعلقات ذات الشاعر، بينما يقترن الفعل (انس) بأشياء لا تتصل اتصالا مباشرا بهذه الذات، فهو يطلب من نفسه أن تتذكر (نفسه، أصابعه القسر، وملامح وجهه، واسمه)، وأن تنسى (ضباب الشتاء، وحروف الهجاء)، و في ذلك تأكيد على المحافظة على ما يصل هذه الذات بهويتها، فهو يريد لنفسه أن تتذكر ما يحقق حضورها.

---

[٢] المرجع السابق، ص ٣٩٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولعل من يخاطبه في المقطع الشعري التالي هي الأم التي منحته اسمه (أمه) ثم تركته (غابت) بفعل المحتل:

هذا هو اسمك /

قالت امرأة ،

وغابت في ممر بياضها.

هذا هو اسمك، فاحفظ اسمك جيدا!

لا تختلف معه على حرف

ولا تعبأ برايات القبائل،

كن صديقا لاسمك الأفقي

جربه مع الأحياء والموتى

ودربه على النطق الصحيح برفقة الغرباء

واكتبه على إحدى صخور الكهف،

ياسمي: سوف تكبر حين أكبر

سوف تحملني وأحملك[1]

السطران الأخيران (ياسمي: سوف تكبر حين أكبر/ سوف تحملني وأحملك) يختزلان سؤال الهوية الذي يتحرك في نفسه على الدوام صوتا هامسا يذكره بهويته، أمه هنا هي من منحته اسمه (كناية عن هويته)، وهو من يجب عليه الحفاظ على هذه بما يحقق له الاستمرار. فهذه الهوية هي التي تحقق له حضوره.

وفي قصيدة (في بيت أمي) حواره الداخلي مع صورته في بيت الأم هو حوار مع النفس وموجه لها، فهذا الحوار يصله بالبيت وبأمه وبطفولته الهانئة، من خلال الأسئلة الوجودية السابرةعن الذات وتحولاتها:

في بيت أمي صورتي ترنو إلي

ولا تكف عن السؤال:

أأنت، يا ضيفي، أنا؟

هل كنت في العشرين من عمري،

---

[1] درويش، محمود، المجموعة الشعرية الكاملة، المجلد الرابع، مرجع سابق، ص ٤٤٨،٤٤٧ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بلا نظارة طبية،

وبلا حقائب؟
كان ثقب في جدار السور يكفي
كي تعلمك النجوم هواية التحديق
في الأبدي ...
(ما الأبدي؟ قلت مخاطبا نفسي)
ويا ضيفي... أأنت أنا كما كنا؟
فمن منا تنصل من ملامحه؟
أتذكر حافر الفرس الحرون على جبينك
أم مسحت الجرح بالمكياج كي تبدو
وسيم الشكل في الكاميرا؟
أأنت أنا؟ أتذكر قلبك المثقوب
بالناي القديم وريشة العنقاء؟
أم غيرت قلبك عندما غيرت دربك؟
قلت: يا هذا، أنا هو أنت
لكني قفزت عن الجدار لكي أرى
ماذا سيحدث لو رآني الغيب أقطف
من حدائقه المعلقة البنفسج باحترام ...
ربما ألقى السلام، وقال لي:
عد سالما...
وقفزت عن هذا الجدار لكي أرى
ما لا يرى

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وأقيس عمق الهاوية[1]

حديث النفس الداخلي يرد في بداية القصيدة، إذ "تأتي تقنية الاسترجاع– لإعادة تشكيل الذات الأولى للشاعر من خلال حوار داخلي مع الصورة– في القصيدة، ينفتح فيه النص على مشهد مكاني تصوري يحمل في ثناياه ذائقة زمنية معتقة يجرد منه إنسانا آخر يندمج مع صوت الشاعر ليبدأ المونولوج في رسم معالم الخطاب"[2]، و يكشف عن دوال الأنا التي تتردد بكثافة، وتكشف عن مواقف وانفعالات وآراء وأحاسيس تنم عن هاجس الهوية ومصيرها.

درويش، حتى عندما يعبر عن شوقه الكبير لأمه، يصبح هو المسيح، الذي يتنازعه الشوق الدائم للأم (الأرض والهوية):

أنا والمسيح على حالنا:

يموت ويحيا، و في نفسه مريم[3]

نلحظ كيف عززت لغته النسق الثقافي الذي تحمله وراءها، فعملية اختيار المفردات والعبارات (المسيح، في نفسه مريم) هامة جدا في هذه التعزيز، إذ حرصت لغته على إظهار قيم التضحية والإرادة التي اقترنت بقصة المسيح عليه السلام.

واضح أن الضمير (أنا) يتكرر تكرارا مقصودا، بشكل ينم عن إصرار على الحضور، لمواجهة حالة ضياع الذات وفقدان الهوية في عصر الاحتلال، والإحساس بضياع الذات وتلاشيها يوما بعد يوم. حالة الغضب هي ما استدعت هذا التشبث، كما يرى أحمد الزعبي، فأمه صورة للأمل والحرية، وهي الربيع القادم والحياة، حيث يعود

---

[1] درويش، محمود، المجموعة الشعرية الكاملة، المجلد الرابع، مرجع سابق، ص ٢٧، ٢٨.

[2] عمر، رمضان، البنية الحوارية في شعر محمود درويش، الحلقة الأولى، شبكة قلسطين للحوار، المحور الثقافي، الرابط https://www.paldf.net/forum/showthread.php?t=570900:

[3] درويش، محمود، المجموعة الشعرية الكاملة، المجلد الخامس، مرجع سابق، ص ١٠٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الحمام لهديله وذكره وبيته[1]. التكرار يحمل في ثناياه بعدا غائرا آخر هو التمسك بهويته. يتصدى الشاعر لمسألة الهوية، فأسئلة الهوية مركزية في مجمل نتاجه[2].

لقد وضع درويش سؤال الهوية في معادلة العلاقة بين "خوف الغزاة من الذكريات"، و"خوف الطغاة من الأغنيات"، أي بين الذاكرة والكلمة، وهنا تتأسس فلسطين كـ "طريق إلى البيت"[3]:

أنا من هنا، وأنا من هناك، ولست هناك، ولست هنا

سأرمي كثيرا من الورد قبل الوصول إلى وردة في الجليل.

هذا الالتباس الشعري سيشكل مدخل درويش إلى اكتشاف المثنى، الذي سيقسم الذات نصفين،ويأخذ الشعر إلى امتلاك الحكاية، ويصل به في قصيدة "طباق" المهداة إلى ذكرى إدوارد سعيد في ديوان "كزهر اللوز أو أبعد" (٢٠٠٥)، إلى الهوية المتعددة التي يصنعها الإنسان[4]:

والهوية؟ قلت

فقال دفاع عن الذات...

إن الهوية بنت الولادة، لكنها

في النهاية إبداع صاحبها، لا

وراثة ماض. أنا المتعدد. في

داخلي خارجي المتجدد... لكنني

أنتمي لسؤال الضحية، لو لم

أكن من هناك لدربت قلبي

على أن يربي هناك غزال الكناية

فاحمل بلادك أنى ذهبت.

---

[1] الزعبي، أحمد، الشاعر الغاضب محمود درويش، مرجع سابق، ص ٧٩.

[2] خوري، الياس، محمود درويش: الهوية وسؤال الضحية، مجلة الدراسات الفلسطينية، بيروت، مجلد ٢١، العدد٨٣، ٢٠١٠م، ص ٥٨

[3] انظر: المرجع السابق، ص ٥٢

[4] خوري، الياس، محمود درويش: الهوية وسؤال الضحية، مرجع سابق ، ص ٥٨

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

رحلة الهوية الدرويشية تصل في النهاية إلى سؤال الضحية، فتصير الهوية تماهيا، وتتحول فلسطين أرضا تلتقي فيها الكلمة بالحرية[1].

في سؤال الهوية قد لا يوجد مرجعية أهم من محمود درويش في بحثه الحثيث الشغوف بين شقوق الماضي، يمد أصابعه في ذاكرة الأمكنة، ليقطف ما قد يلبي هاجسه في السؤال عن الهوية[2]:

"والهوية؟ قلت

إن الهوية بنت الولادة، لكنها

في النهاية إبداع صاحبه"

لم ينس درويش عبر تجربته الشعرية الطويلة بأن المكان هو مكون من مكونات الهوية، وبأن هذا المكان مستلب، ومغتصب[3]:

"ولدت قرب البحر من أم فلسطينية وأب آرامي"[4].

شخصيته الحقيقية هي صنيع نفسه وإصراره على إثباتها:

ولدت إلى جانب البئر والشجرات الثلاث الوحيدات كالراهبات

ولدت بلا زفة وبلا قابلة

و سميت باسمي مصادفة وانتميت إلى عائلة

مصادفة[5]

---

[1] المرجع السابق ص ٥٨

[2] حسن، رغدة، الهوية في نصوص محمود درويش، صور مجلة سورية شهرية مستقلة تهتم بالشأن المدني وحرية التعبير وحقوق الإنسان، قسم الثقافة، ٢٥ أيلول ،٢٠١٨، الرابط:

http://suwar-magazine.org/details

[3] حسن، رغدة، الهوية في نصوص محمود درويش، مرجع سابق،

http://suwar-magazine.org/details

[4] درويش، محمود، المجموعة الشعرية الكاملة، المجلد الخامس، مرجع سابق، ص ٤٨.

[5] المرجع سابق،المجلد السادس، ص ٣٠٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هذا الهم الذي يتجاوز الذات إلى العموم، خلق عند درويش نوعا من الأنا المتضخمة، يمكن أن نطلق عليها مسمى (أنا الحضور)، وهي أنا دفاعية تخلقت في ظل المعاناة والألم والتشريد والنفي الذي يمارسه الآخر الإسرائيلي، المختلف والنقيض، بحقه وحق أناسه، تحمل معاني الإصرار على مواجهة هذا الآخر، والمضي قدما في الدفاع عن الهوية، ومواجهة الضعف واليأس في نفسه وفي نفس الإنسان الفلسطيني. فأصل الأنا ينبني على إثبات الحضور في وجه المحتل، في ضوء سيطرته على الأرض ومحاولاته المتكررة لطمس هوية الإنسان والمكان الفلسطينيين، فلقد اقترنت محاولة إثبات النفس بمحاولة إثبات الجلد والحضور أمام المحتل لتخرج لنا أناه التي استقرت في شعره. ولعل هذا ما دعاه لأن يكتب: "إنني لا أكتب لأعيش، ولا أعيش لأكتب، إنما لأكون حاضرا"[1]، الحضور على مستوى الذات والجماعة هو محرك درويش ودافعه.

هذه الأنا حاضرة في أشعاره ومتجذرة فيها فعلا، احتملت امتدادات لها في خطابه الشعري عموما، وكذلك الخاص بالأم، فشخصية الرجل المسيطر القادر على إثبات نفسه ورعايتها، والقادر على مخالفة الآخر المضطهد والتمرد عليه، هي الممثل لكنه درويش:

سيل من الأشجار في صدري

أتيت.. أتيت

سيروا في شوارع ساعدي تصلوا[2]

يحيل النص على بشارة واضحة الصوت (أتيت ..أتيت) إعلانا عن ميلاد رسالة تصدع بالحقيقة وتنصرها، تصدر عن (النبرة الرسولية)، التي تضع الأنا الشعرية الهائلة بين الناس وخارجهم، وتؤسس لفلسطين جديدة سواها الشاعر الخالق على

---

[1] يحيى، أحلام، عودة الحصان الضائع: وقفة مع الشاعر محمود درويش ، مرجع سابق، ص ٤١.

[2] درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، المرجع السابق، ص ١٢٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

صورته، وتؤسس لوجود جديد هو مرآة الشاعر والشاعر مرآة له[1]:

هذه الأنا تبرز جلية في مواطن أخرى، ففي إحدى قصائده يقول:

أنا الرسالة والرسول

أنا العناوين الصغيرة والبريد [2]

المقطع السابق بؤرة مكثفة لتضخيم الذات، فهذا المقطع الصغير يبتدأ كل سطر فيه بضمير المتكلم (أنا)، يصبح معه الشاعر هو: الرسالة، والرسول، والعناوين الصغيرة و البريد والدليل، فهذه الذات شمولية تختزن كافة العناصر في بوتقتها، فهي الكل الأوحد الجامع لكافة العناصر التي تتضمنها عملية المراسلة (الرسالة، والعنوان، والموصل، ومكان الخدمة). من الواضح هنا أن الصورة تشي بالتمدد والانتشار والشمول والتضخيم التي تسعى لها الذات الدرويشية في مواجهة التقزيم للإنسان الفلسطيني الذي يمارسه المحتل.

الأنا الدرويشية تبرز في إحدى تجلياتها صورة من صور الفحولة، تعمد إلى تعزيز الشعور بفاعلية دورها الشعري وقدرته على إحداث فعل، ولعل هذا وراءتأثره بالمتنبي و حبه له بقوله: "المتنبي أعظم شاعر في تاريخ اللغة العربية"[3]، ووراء تساؤل درويش عن دور الشاعر العربي في الدفاع عن الحقوق الضائعة والقضية العادلة للشعب الفلسطيني ومن يماثله بالعذاب، بدليل أنه يربط هذا الدور بالعذاب والاغتراب: "وما هو دورك، أيها الشاعر العربي، في معركة الدفاع عن الجنس البشري من خطر الفناء"[4]:

ما هو دورك؟

---

[1] بلقزيز، عبدالله و آخرون، هكذا تكلم محمود درويش: دراسات في ذكرى رحيله، مرجع سابق، ص ٣٦، ٣٧.

[2] درويش، محمود، المجموعة الشعرية الكاملة، المجلد الرابع، مرجع سابق، ص ٤٤٦، ٤٤٧.

[3] يحيى، أحلام، عودة الحصان الضائع: وقفة مع الشاعر محمود درويش، مرجع سابق، ص ٣٥.

[4] درويش، محمود، المجموعة النثرية الكاملة، المجلد الثالث، مرجع سابق، ص ٣٠٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لا أريد الجواب

لأني لا أريد مزيدا من العذاب

ولا مزيدا من الاغتراب[1]

درويش نفسه يشير إلى أنه متهم بالتعالي والأنا المتضخمة، ففي رسالة إلى سميح القاسم، يقول: "كم تبهجني قراءة الرسائل، وكم أمقت كتابتها لأني أخشى أن تشي ببوح حميم، قد يخلق جوا فضائحيا لا ينقضي، حتى تحولت الخشية إلى مصدر اتهامات لا تحصى، ليس أفدحها (التعالي)، كما هو رائج" [2].

إن الوقوف السابق على الأنا في نصوصه عموما هو لبيان أن هذه الأنا حاضرة فعلا في أشعاره ومتجذرة فيها فعلا، وأن هذه الأنا المتجذرة عن وعي وغير وعي احتملت امتدادات لها حتى في خطابه الشعري بمنزلة صرخة نفسية في مواجهة مخاوفة، ومواجهة التحديات التي تمر بها الذات في مسارها لتحقيق وجودها. هيأنا الرجل الحاضرالمسيطر، القادر على المخالفة والتمرد والدفاع عن كينونته وهوية أرضه وناسه، هي الممثل لكنه درويش. الخطاب في النص (الدرويشي) على العموم يعمل على إعادة ترتيب خطاب الأنا على حساب خطاب الآخر.

هذه الأنا تسجل حضورا طاغيا في شعره ونثره الخاص بالأم كنوع من الاشتغال على الحضورفي مواجهة طغيان الآخر وظلمه، فأمه "تهمس لنفسها أنا ولدته في البداية وهو من واصل الولادة" [3]، والمعنى نفسه يكرره في قصيدة "لا تعتذر عما فعلت"، في الديوان الذي يحمل المسمى نفسه، يقول درويش:

... والتفتوا إلى أمي لتشهد

أنني هو... فاستعدت للغناء على

طريقتها: أنا الأم التي ولدته

---

[1] درويش، محمود، المجموعة النثرية الكاملة، المجلد الثالث، مرجع سابق، ص ٣٠٢.

[2] المرجع نفسه، ص ٢٢١

[3] المرجع نفسه ، ص ١٦٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لكن الرياح هي التي ربته[1]

عندما يؤكد درويش على لسان أمه أنه هو من صنع نفسه ومن كون شخصيته، وأنها لم تربيه (أنا من ولدته/ لكن الرياح هي التي ربته)، فإنما هنا إشارة إلى ما يقوم به الاحتلال من وسائل تعمل على تقويض الهوية ومنها النفي والتشريد للإنسان الفلسطيني، بحيث إن درويش، وكذلك هي الحال مع كل فلسطيني مبعد عن وطنه، هو ضحية المحتل ربته تجاربه الحياتية في المنفى بعيدا عن أمه ووطنه، وهي من ناحية ثانية تأكيد على صلابة درويش، وقدرته على المواصلة، مع وجود ظروف النفي الصعبة، ما يتلاءم مع ما تكنه نفسه من اعتداد وشعور بالعلو الأنا المتفردة عنده. وهذا يتكرر في العديد من قصائده، ففي قصيدة تعاليم حورية ما يؤكد مرة أخرى على أنه نتاج تربية حياة النفي المنافي والبعد عن الديار، وأنه أثرى تجربته بعيدا عن تأثير الأم. لم يكبر على يدها، فقط هناك رعايتها له عن بعد:

أمي تعد أصابعي العشرين عن بعد.

تمشطني بخصلة شعرها الذهبي

...

وترفو جوربي المقطوع لم أكبر على يدها[2]

يبدو أن درويش قد صنع نفسه منذ اللحظة الأولى التي عانى فيها ألم التهجير عندما هاجمتهم قطعان اليهود في البروة، منذ تلك الرحلة الليلية الفجائية، كأن درويشا آخرا قد تخلق:

ربما أتدبر أمري هنا. ربما

ألد الآن نفسي بنفسي،

وأختار لاسمي حروفا عمودية...[3]

في قصيدة "سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا"، سرحان الذي يحيل إلى الإنسان

---

[1] درويش، محمود، المجموعة الشعرية الكاملة، المجلد الرابع، مرجع سابق، ص ٢٧،٣٠.

[2] درويش، محمود، المجموعة الشعرية الكاملة، المجلد الرابع، ص ٣٤٤.

[3] المرجع السابق، ص ٢٩٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفلسطيني عموما ومحمود درويش خصوصا تربى في أحضان السفن مشتتا بين البلاد، فسرحان ولد من نسل تذكرة وعاش بمطبخ باخرة[1]، نسي اسمه واسم والديه، لم يعش حياة طبيعية مع أهله، ولم يكبر على يد أمه:

وسرحان يكذب حين يقول رضعت حليبك، سرحان

من نسل تذكرة، وتربى بمطبخ باخرة لم تلامس

مياهك. ما اسمك؟

نسيت

وما اسم أبيك؟

نسيت

وما اسم أمك

نسيت[2]

وفي قصيدة "البئر"، يقول:

كن حذرا! هنا وضعتك

أمك قرب باب البئر، وانصرفت إلى تعويذة...

فاصنع بنفسك ما تشاء. صنعت وحدي ما

أشاء: كبرت ليلا في الحكاية بين أضلاع

المثلث: مصر، سوريا، وبابل. ههنا

وحدي كبرت بلا إلهات الزراعة[3]

يسرد درويش ولادته باعتبارها عملا للصدفة، ويجعل من انتمائه للعائلة، التي تختزلها أمه بالأساس باعتبار أنها هي أصل انتمائه لهذه العائلة، مصادفة كذلك[4]، فنشتم من عباراته النسقية معاني الاغتراب عن أهله وضعف الاتصال بهم نتيجة النفي، لكنها في

---

[1] الزعبي، د. أحمد، الشاعر الغاضب : محمود درويش، مرجع سابق، ص١٠٠.

[2] درويش، محمود، المجموعة الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، مرجع سابق، ص ٩٩.

[3] المرجع السابق، المجلد الرابع، ص ٣٣٧.

[4] انظر: جهاد، كاظم، عزلة الشاهد: محمود درويش في مجموعاته الشعرية الأولى وقصائده الأخيرة، مجلة دراسات، ٣، ص ١٠٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الوقت نفسه تحمل حمولة دلالية إضافية مفادها الاعتداد بنفسه، وقوة شخصيته، وإصراره على المواجهة.

درويش نوع من الاشتغال على حضور الشخصية الأصلية والمكان الأصلي قبل أن تطاله يد التغيير وتثبيت هويتهما.

...وأنا أنا، ولو انكســـرت.. رأيت أيــامي أمـــامي
ذهبا على أشجاري الأولى, رأيت ربيع أمي، يا أبي
ورأيت ريشتها تطرز طائرين: لشالها، ولشال أختي
وفراشة لم تحترق بفراشة من أجلنا, ورأيت لاسمي
جسدا: أنا ذكر الحمــام يئـــــــن في أنثى الحمــام.
ورأيت منــزلنا المؤثث بالنبات, رأيت بابا للدخــول
ورأيت بابا للخروج، رأيت بابا للخروج وللدخول..[1]

واضح أن الضمير (أنا) يتكرر تكرارا مقصودا، كنوع من تأكيد الحضور واثباته في مواجهة خلخلة الهوية، في إطار إلى حالة ضياع الذات وفقدان الهوية في عصر الاحتلال، والإحساس بضياع الذات وتلاشيها يوما بعد يوم، وأن حالة الغضب هي ما استدعت هذا التشبث كما يرى أحمد الزعبي، فأمه صورة للأمل والحرية، وهي الربيع القادم والحياة، حيث يعود الحمام لهديله وذكره وبيته[2]. وهذه الأنا المتضخمة تنم عن تحدي لهذا الآخر، وتعبر عن روح مقاومة، وإصرار على البقاء.

في لقاء مع إذاعة الشرق أعدته ريتا خوري ورياض معسعس يشير درويش إلى أن الضمير المنفصل الـ (أنا) "نوع من صرخة تأكيد الوجود الكلي المحتاجة إلى أن يسمعها صاحب الوجود، لا ليصدق أنه غير موجود، بل لكي يؤكد وجوده في هذا المكان[يقصد فلسطين] وهذا الزمان، وليست استحضارا لغياب، بل هي نوع من إطلاق الصوت العالي، عندما يحتاج الإنسان أن يصرخ، الصوت الصادر عن الذات،

---

[1] درويش، محمود، المجموعة الشعرية الكاملة، المجلد الثالث، مرجع سابق، ص ٣١٦.

[2] الزعبي، أحمد، الشاعر الغاضب محمود درويش، مرجع سابق، ص ٧٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في لحظات الاحتياج إلى تأكيد الذات، يكون أحد وسائل التعريف إلى صلابة الوجود في المكان"[1].

وفي قصيدة (قرويون من غير سوء) يبين أنه متعلق بالمكان القرية ومجوداته. الأرض "القرية" هي الذكريات التي لا تنسى، وأيام الحياة السعيدة في وطن جميل رفض بعض اللاجئين مقارنته بأجمل بقاع العالم"[2].

ويجسد محمود درويش في قصيدة "أنا من هناك" كل ما قيل عن تشكل الهوية والذكريات والحلم بالعودة[3]:

أنا من هناك. ولي ذكريات. ولدت كما تولد الناس. لي والدة

وبيت كثير النوافذ. لي إخوة . أصدقاء. وسجن بنافذة بارده

...

أنا من هناك. أعيد السماء إلى أمها، حين تبكي السماء على أمها،

وأبكي لتعرفني غيمة عائده

تعلمت كل كلام يليق بحكمة الدم كي أكسر القاعده

تعلمت كل كلام، وفككته كي أركب مفردة واحده

هي: الوطن....[4]

وفي كتابه النثري "في حضرة الغياب" دعوة منه لتذكر نفسه في وسط هذا الضباب الذي يحيط به وبأرضه، فهذا التكرار للفعل (تذكر) الذي يخاطب فيه نفسه وفق ما يعرف بـ (المونولوج) أو حوار النفس، يعبر عن دوران النص حول الذات، فهي المحورية والمنطلق للدفاع عن الهوية.

---

[1] يحيى، أحلام، عودة الحصان الضائع ، مرجع سابق، ص١٩٣، ١٩٤.

[2] القلقيلي، عبد الفتاح، وأبو غوش، أحمد، الهوية الوطنية الفلسطينية: خصوصية التشكل والإطار الناظم، مرجع سابق، ص٣٠.

[3] المرجع السابق، ص٤١.

[4] درويش، محمود، المجموعة الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، مرجع سابق، ص٢٧٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وعلى صعيد نظرته للهوية الفردية: فهو له نظرة مابعد حداثية مميزة، فهو يؤكد البعد المتعدد للهوية الإنسانية، فهي متعددة ومتنوعة ومشكلة من انتماءات عديدة ووجوه متحولة[1].

الممارسات الإسرائيلية، وحالة اللاستقرار المكاني التي يعانيها درويش تفجر في داخله مجموعة من الأسئلة ذات صلة مباشرة بمعتقداته ومفاهيمه للوطن والهوية.

ولعل ما يعزز من هذا الحب ويوسع من دائرته أن أمه صورة للمرأة الفلسطينية وصورة لوطنه الغائب الذي يحب، وليست الأم البيولوجية فقط، فهو يلتقي معها في الإطار الرمزي والواقعي.

مما سبق، إن إثبات الهوية والعمل على صياغتها، يشكلان أحد المحاور الأساسية لشعر درويش، رافقته منذ بداياته وحتى أشعاره الأخيرة[2]. فمن خلال اتصال درويش مع ماضيه وأمه وطفولته كأنما يعلن هذا "الشاعر المنفي على أرضه الولادة، أو مسقط رأسه، عن حاجته إلى التواصل. تواصل يسمح له خصوصا برسم ملامحه الخاصة، وتحديد بطاقة هويته، كما يتمثلها هو، وكما ترتسم في التاريخ، لا كما يشاء لها الآخرون"[3]. الهوية التي يبحث عنها درويش تصدرعن هم وجودي يتضام فيه الخاص بالعام، فدرويش يبحث هوية الإنسان الفلسطيني عموما التي تتعرض للطمس، و التي ترد هويته جزءأ منها.

يمكن القول: إن القراءة الثقافية لنصوصه عن الأم تفتح أفقأ جديدا يتجاوز مفاهيم التعلق بالأم، إلى مفاهيم الشوق والفقد والوطن والمقاومة التي تكشف عن إصراره على إثبات هويته، فنص الأم، عنده، يخبئ في عمقه وخلف أقنعته الأدبية الجمالية هاجس القلق على كينونته وكينونة ناسه، من هنا فهو يوظف كل طاقاته بما يتحقق له المجد والفاعلية والحضور المثالي. ولعل هذا ما يفسر وجود الملحميات في شعره،

---

[1] انظر: العنزي، سعاد، تقاطعات الهوية عند إدوارد سعيد ومحمود درويش، صحيفة القدس العربي، لندن، العدد٧٨٧٥، الأثنين، الموافق ٢٢ سبتمبر ٢٠١٤، ص ١٤

[2] انظر: جهاد، كاظم، عزلة الشاهد: محمود درويش في مجموعاته الشعرية الأولى وقصائده الأخيرة، مرجع سابق، ص ٧٧.

[3] المرجع نفسه، ص ٧٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فإننا نراها تحمل حسا داخليا ونفسا شعوريا بالعودة إلى حيث الأعمال العظيمة الكبيرة، التي تعزز تضخيم الذات والحضور الخالد أمام الآخر. فالملحمية في نسيج تعبيره الشعري، إذ هي استعادة للنفس الملحمي الذي كان للقصيدة في الماضي الفحولي، وهو يفتعل ملحميته لكونه شاعرا فلسطينيا، يعيش تحت قبضة الاغتصاب اليهودي لوطنه، فالشرط السياسي قد زوده بمادة الكتابة، وليس العكس، كما يشير عبدالإله بلقزيز وآخرون ، الذين يرون أن السياسة لا تلد قصيدة، وأن ملحميته من صنع لغته ونفسه، وأن هذا النفس الفحولي هو فقط جزء أصيل في تركيبه وتكوينه بعيدا عن الشرط السياسي وعن سؤال الهوية[1]،

أم درويش هي رمز هوياتي أكبر من كونها أما فقط، فقد تسرب سؤال الهوية عبر بنيات لفظه التي أطلقها معلنا حبه وتعلقه بأمه (حورية) وأمه (فلسطين)، بحيث نجحت في التخفي وراء ألفاظ الشوق والحنين واللهفة والغياب. من هنا نجده قد يقف على كثير من متعلقات أمه مثل: الأرض، والمنزل، والأشجار، وذكرى الطفولة.

ب- من منظور عام/ وطني:

سؤال الهوية والعلاقة مع (الآخر)، التي تبلورها نصوص درويش الأمومية قد "تتخذ سمة فردية، لكنها تظل محتفظة بدلالاتها الشمولية أو التعميمية"[2]، فعلى الرغم من أنه عندما كتب قصيدة "أحن إلى خبز أمي" لم يكن يقصد تجاوز تلك المساحة العائلية، لكن كون قصته هي قصة شعب كامل، جاء صوته مندغما بالصوت العام[3].

القصيدة الدرويشية خرجت من الصوت المفرد الذي حملته في بداياتها إلى الصوت

---

[1] انظر : بلقزيز، عبد الإله و آخرون، هكذا تكلم محمود دروي: دراسات في ذكرى رحيله ، مرجع سابق، ص ٩. الملحمية عند درويش تجلت في قصائد طويلة مثل : (أحمد الزعتر)، و (قصيدة بيروت)، و (مديح الظل العالي) ...الخ.

[2] البازعي سعد، الاختلاف الثقافي ثقافة الاختلاف، مرجع سابق ، ص ٣٨

[3] النحال، سلامه، محمود درويش شاعرا ومفكرا، الدار العربية للدراسات، بيروت، ٢٠١٦م ، ص ٢٢١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المركب المتعدد، الذي بدأ بمغادرته طبيعته الأحادية الصافية باتجاه الهوية المركبة[1]:

لو ولدت من امرأة أسترالية

وأب أرمني

ومسقط رأسك كان فرنسا

ماذا تكون هويتك اليوم!

-طبعا ثلاثية

وجنسيتي

فرنسية

وحقوقي فرنسية

وإلى آخره,,

- وإن كانت الأم مصرية

وجدتك من حلب

ومكان الولادة في يثرب

وأما أبوك فمن غزة

فماذا تكون هويتك اليوم!

- طبعا رباعية مثل ألوان رايتنا العربية

سوداء, خضراء, حمراء, بيضاء

ولكن جنسيتي تتخمر في المختبر

وأما جواز السفر

فما زال مثل فلسطين مسألة كان فيها نظر

وما زال فيها نظر! وإلى آخره![2]

يتماهى محمود درويش مع تاريخ شعبه وتطلعاتهم في المحافظة على كينونتهم، ففي الواقع هناك أنساق متعددة أحتملتها نصوص الأم عند درويش، ذات صلة بالواقع

---

[1] بلقزيز، عبد الإله وآخرون، هكذا تكلم محمود درويش: دراسات في ذكرى رحيله، المرجع السابق، مرجع سابق، ص١٢١.

[2] درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الرابع، مرجع سابق، ص ٥٣٩

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الاجتماعي والاقتصادي ...إلخ، لكنها تندرج تحت نسق كبير هو تعزيز الهوية الوطنية في مواجهة الآخر النقيض.

فقد حمل درويش "نصوصه الشعرية أحلامه، وجذوة قضيته، وقضية شعبه كما حملها فلسفته، وأسئلته التي كانت مفاتيح لفضاءات أكثر اتساعا"[1]:

"على هذه الأرض سيدة الأرض

أم البدايات أم النهايات

كانت تسمى فلسطين

صارت تسمى فلسطين

سيدتي: أستحق لأنك سيدتي

أستحق الحياة[2]

أخذ درويش القصيدة الحرة "إلى فلسطين كي تكبر بين الصخر والجمر، ترى في الزعتر والكرم، وتشهد على القتل اليومي للمعنى الإنساني، منحها صوتا فلسطينيا كي تصرخ وتدوي صرختها في الأفقين العربي والكوني.. منحها صوتها المدافع، فباتت.. ضمير الناس يتكلم باسمهم، هي رغيفهم يسكن جوعهم، وهي ملاذهم من الضياع يأويهم، هي نفيرهم يثبت العزيمة فيهم"[3]. فدرويش القائل: "ليس وطني دائما على حق، ولكنني لا أستطيع أن أمارس حقا حقيقيا إلا في وطني"[4]، "عاش التجربة الفلسطينية على امتلائها، وهو الذي بدأ الكتابة في عمر صغير نسبيا، وسجن وتشرد بسبب انتمائه الوطني، فغطت أشعاره حقبا متعددة، تؤرخ للزمن

---

[1] حسن، رغدة، الهوية في نصوص محمود درويش، مرجع سابق، http://suwar-magazine.org/details:

[2] درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثالث، مرجع سابق، ص ١١٢.

[3] بلقزيز، عبدالإله وآخرون، هكذا تكلم محمود درويش: دراسات في ذكرى محمود درويش، مرجع سابق، ص ٨.

[4] درويش، محمود، الأعمال النثرية الكاملة، المجلد الأول، مرجع سابق، ص ٤٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفلسطيني منذ ما بعد النكبة إلى بدايات القرن الواحد والعشرين"[1].

والأم عند درويش مثال للنموذج الشعري التذكاري، الذي أشار له عميش العربي، والذي يقوم– بحسبه- على استدعاء الموضوع الشعري الذي يستقي أبعاده الجمالية من الحكاية المشحونة بحكاية الهم الفلسطيني[2]، فـ "محاولات طمس الوجود الفلسطيني ربما كانت من أهم الأسباب التي عززت الإحساس بضرورة تعزيز الهوية، حيث إن الهوية تعني الوجود في المقام الأول، فهي الحامي للكيان السياسي والاجتماعي والثقافي"[3]، وهذا الإحساس تجلى أكثر ما تجلى عند الشاعر محمود درويش، الذي عرف بالتصاقه الكبير بالمكان والإنسان، حتى عد رموزا من رموز المقاومة الثقافية وتجسيد الهوية، فكان الخطاب المتصل بالأم من الوسائل الرئيسة التي عبرت عن ذلك.

الأم، في قصائد درويش التي تعالج النشيد والقضية والهوية، تعد "معادلا موضوعيا للوطن، إذ يتداخل الفضاء الذي يتحرك فيه ـ درويش ـ عندما تتفاعل فيه العواطف العميقة التي تحرك الذات باتجاه هدفها، حيث تنفتح على فعالياتها المنتجة والدالة على الهوية الذات، والهوية الوطن"[4]:

أمي تضيء نجوم كنعان الأخيرة،

حول مرآتي

وترمي في قصيدتي الأخيرة

شالها[5]

---

[1] عبد ربه، ليانه، المكان وتحولات الهوية عند محمود درويش، رسالة ماجستير، جامعة بيرزيت، فلسطين، ٢٠١٢م، ص م .

[2] انظر: العربي، عميش، محمود درويش: خيمة الشعر الفلسطيني، ألفا للوثائق، الجزائر، ط١، ٢٠١٤م، ص٦٨

[3] انظر: أبو هنية، حليمة، مراحل تشكل وعي الهوية عند الفلسطينيين، مرجع سابق، https://www.prc.ps

[4] حسن، رغدة، الهوية في نصوص محمود درويش، lv[u shfrK http://suwar-magazine.org/details

[5] درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الرابع، مرجع سابق، ص ٣٤٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في نص درويش الخاص بالأم القرية "والمرأة- الحرية- الحرب من المفاهيم العديدة التي تناولها الشاعر، وبأبعاد رمزية تارة، ومباشرة أحيانا أخرى، لكن الهوية بقيت السؤال الذي يواجهه في تحد، ويشحذ مسننات الذاكرة، ويغرق فتيل القلب بزيت الحنين"[1].

وكحال أمه الحقيقية فإن "أمه الأرض مثلت نقطة محورية دار حولها شعره، والبؤرة الأساسية التي تنداح منها التفاصيل"[2]، المتصلة بهم الهوية عنده ، والتي تدفع به إلى الإصرار على الحضور:

فاحمل بلادك أنى ذهبت وكن

نرجسيا إذا لزم الأمر[3]

فأمه المجازية (المكان الفلسطيني)، المحور الثابت الوحيد في نصه ونقطة الرجوع الدائمة له يدفع به لولادة جديدة.

يوظف درويش الأم، باعتبارها مكونا من مكونات الهوية الجمعية، ورمزا دالا على معاني الإنسانية والرحمة، ينفذ من خلاله إلى أحقية الشعب الفلسطيني بأن تكون لهم هويتهم الخاصة كبقية شعوب العالم.

لذلك عندما يؤنسن محمود درويش، من خلال صورة الأم المؤنسة، العدو الإسرائيلي وبأنه كان يوما ضحية إنما يذكره بالمأساة والألم التي يتسبب بها لضحيته الفلسطينية دون مراعاة لأنسانيتها، وبخيانته لإنسانيته غير المفعلة لحظة ارتكابه الجرم[4]:

"[إلى قاتل]: لو تأملت وجه الضحية

وفكرت، كنت تذكرت أمك في غرفة

---

[1] حسن، رغدة، الهوية في نصوص محمود درويش، مرجع سابق، http://suwar-magazine.org/details:

[2] بلقزيز، عبد الإله وآخرون، هكذا تكلم محمود درويش، مرجع سابق، منقول من فخري صالح عن تجربة الشعر الفلسطيني المعاصر.

[3] درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثالث، مرجع سابق، ص ٥٣.

[4] انظر: البازعي، سعد، الاختلاف الثقافي ثقافة الاختلاف، مرجع سابق، ص٢٢١، ٢٢٢

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الغاز، كنت تحررت من حكمة البندقية

وغيرت رأيك: ما هكذا تستعاد الهوية!"[1]

خطاب الهوية، والذي يتجلى أكثر ما يتجلى في نصوص الأم في الخطاب الدرويشي، يعاني من مأزق وإشكالية بتأثير من المشروع الصهيوني الاستعماري الكولونيالي القائم على مصادرة الحق الفلسطيني في العيش، واغتصاب الأرض والكرامة، والاعتداء على الممتلكات بشتى الوسائل. فـ "الشعب الفلسطيني هو أحوج الشعوب العربية إلى هويته القومية؛ لأنه عجز وسيظل عاجزا، بإمكانياته الذاتية، عن تحقيق أهدافه في التحرر والعودة وبناء دولته الديموقراطية فوق أرضه. فإسرائيل، التي تحتل كل الأرض الفلسطينية وأراض عربية، قوية بما تحقق لها من دعم دولي مستمر ماديا وماليا ومعنويا"[2].

من هنا، يشكل الإنسان الفلسطيني المعاصر مثلا صارخا على أسطورة (سيزيف) لا يكاد يرفع الصخرة قليلا حتى تنهار عليه وطيور جارحة وحشية تنهش كبده. لقد حول الإنسان عامة عند الشاعر هنا من خلال الإنسان الفلسطيني لا إلى لاعب نرد بل في الواقع إلى حجر نرد يرمى به فلا يستطيع أن يعرف إلا مكان سقوطه. وهذا المكان ليس مكانا ثابتا. فكل إلقاء جديد لحجر النرد قد يقذف به إلى مكان آخر أو إلى وهدة أخرى. لقد تحول هذا الإنسان إلى "الفلسطيني التائه"عوضا عن تعبير اليهودي التائه الذي ألفناه تاريخيا. بل إن ما أصاب هذا الفلسطيني من آلام يصح فيها قول لأحد كبار المفكرين من أنها تشكل أعظم آلام "لأعظم صبر في التاريخ". ومجموعة محمود درويش التي حملت عنوانا هو "لا أريد لهذه القصيدة ان تنتهي" تشكل عالما مليئا

---

[1] درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الخامس، مرجع سابق، ص ٤٥٣.

[2] القلقيلي، عبد الفتاح، وأبو غوش، أحمد، الهوية الوطنية الفلسطينية: خصوصية التشكل والإطار الناظم، مرجع سابق، ص١٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بالتساؤل الذي لم يلق غير أجوبة مرة وبالغصات وبواقع يرثه الإنسان ليجد أنه لا حول له فيه[1].

ينقل عبد الفتاح القلقيلي وأحمد أبو غوش عن فيصل دراج رأيه الذي يرى فيه أن "هوية الفلسطيني، بالمعنى المتعارف عليه بني البشر، غير قائمة، كانت موجودة و"سرقت"، وعلى الفلسطيني أن يبحث عنها ويجدها. أي أن هوية الفلسطيني الحقيقية، تتمثل، أولا وأخيرا، في استعادة هويته المسروقة، ولن يشفع له موروثه العربي في التعويض عن هويته، ولن تساعده لغته العربية في البرهنة على أن له هوية كهوية الآخرين"[2].

فإذا ما "كانت الهوية الوطنية لمعظم الشعوب قد تبلورت على شكل دول، مثل ما هو عليه الحال في الدول القومية الحديثة، فإن نظيرتها الفلسطينية تبلورت على شكل مقاومة مناضلة لإثبات الوجود في مواجهة إرادة الاجتثاث والنفي، مما يجعل منها هوية نضالية في جوهرها"[3].

من هنا، فإن "تأكيد الهوية الوطنية الفلسطينية ضرورة نضالية وليست طبيعة انعزالية:.الشعب الفلسطيني أحوج ما يكون للحفاظ على هويته الوطنية؛ لأنها مستهدفة من عدو استيطاني إحلالي بنى وجوده على مرتكزات أساسية أهمها: أن "فلسطين وطن بلا شعب لشعب بلا وطن"...لذلك يصح القول: إنه في السياق الفلسطيني يصبح التأكيد على الهوية الوطنية ضرورة نضالية لتأكيد الوجود وبالتالي الحقوق؛ أي بما يتجاوز ضرورات تمييز الذات عن الآخر، كما هو الحال لدى الشعوب الأخرى"[4].

---

[1] جحا، جورج محمود درويش.. سيزيف الفلسطيني وحجر النرد والقصيدة التي لا تنتهي، موقع (رويترز)،
بيروت،الرابط:
https://ara.reuters.com/article/entertainmentNews/idARACAE52U0EY20090401

[2] القلقيلي، عبد الفتاح، وأبو غوش، أحمد، الهوية الوطنية الفلسطينية: خصوصية التشكل والإطار الناظم، مرجع سابق، ص٢٣.

[3] المرجع السابق، ص٢٦.

[4] المرجع السابق، ص١٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إن أهم سلاح امتلكه الشعب الفلسطيني أثناء نضاله التحرري، هو ثقافته الوطنية، وهي عندما تخفت أو تتراجع، وبغض النظر عن الأسباب، سيشكل ذلك أخطر عامل سلبي يواجه هوية الشعب الفلسطيني ومصيره. فلكي ندحض مقولة "الكبار ميتون والصغار سينسون"، يصبح السؤال عن برنامج حفظ الهوية الوطنية الفلسطينية مشروعا[1]. وهذا ما تصدر له محمود درويش على الوجه الأمثل في شعره، وخاص شعره الخاص بالأم.

في حديثها عن تقاطعات الهوية عند إوارد سعيد ومحمود درويش، تشير سعاد العنزي إلى أن درويش، كما سعيد، تبنى الدفاع عن القضية الوطنية والانتماء لفلسطين، واعتبر الانتماء لفلسطين أهم انتماءاته الأصيلة[2]. الواقع أندرويش قد ساهم في صوغ الهوية[3]، فـ "لقد جعل الشاعر من المكان الضائع أيقونة للهوية المتحولة مع الزمان كي لا يفقد شعبه الذاكرة، أي أنه، وعبر الإبداع الشعري، توصل إلى إبداع المكان من جديد بما يحمله من هويات مضيعة، وبث الروح فيها اعتمادا على ذاكرة المكان التي تنمو ولا تتوقف عن التموضع في هويات أصحابها، مهما تغيرت المسافات، أو فرض عليها الابتعاد عنها"[4].

لقد وجد درويش في حضور الأم والتصاقها في الذهن بمعاني الإنسانية والتضحية، والحياة، مرتعا خصبا لبلورة سؤال الهوية وانعاش الذاكرة الفلسطينية به. لقد استثمر درويش موهبته الشعرية وتجربته الخاصة في صوغ حالة تنويرية، تبقي سؤال الهوية متجددا، وكان لحضور الأم وقيمتها الرمزية أثر بارز في تحقيق ذلك الهدف.

وبذلك شكل محمود درويش مع كل المبدعين مثل: سميح القاسم، وراشد حسني، وتوفيق زياد، وأحمد دحبور، و(أبو عرب)، وهارون هاشم رشيد، وآلاف الشعراء

---

[1] المرجع السابق، ص٥٦.

[2] انظر: العنزي، سعاد،تقاطعات الهوية عند إدوارد سعيد ومحمود درويش، مرجع سابق، ص ١٤

[3] خوري، الياس، محمود درويش: الهوية وسؤال الضحية، المرجع السابق، ص ٥٢

[4] عبد ربه، ليانه، المكان وتحولات الهوية عند محمود درويش، مرجع سابق، ص ع.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وأشعارهم، وناجي العلي وحنظلته، وإسماعيل شموط، وسليمان منصور، ويوسف كتلو، ومحمد كمال وكامل المغني، ونبيل العناني ولوحاتهم، غسان كنفاني وروايته، وفرقة أغاني العاشقتي وأغانيها، وفرقة الفنون الشعبية ودبكاتها، والفرق الأخرى، واليرغول والشبابة والدبكات، وعي الفلسطيني بهويته. فالهوية كانت هوية لجوء، زادها بعدا وعمقا بقاء جزء من الشعب محتلا، وتلونت اللوحة بما حدث من مذابح واضطهاد، وكبرت صورتها؛ لتصبح واقع شعب محتل مسلوب الهوية والأرض، ومشتتا ومشردا، ومقموعا ومقتولا ومضطهدا[١].

الذاكرة عند محمود درويش ليست من القضايا السهلة، ولا يسهل الإمساك بمعالمها بسهولة، وذلك لأنها مثل هويته متشعبة وموغلة في الارتباط بالقضية الفلسطينية، فذاكرته مرتبطة بشكل مباشر بذاكرة الوطن. وقد لعب دورا غير قابل للنسيان بموضوعة الذاكرة، من خلال جانبين متمايزين: الأول: يكمن بتأثير الذاكرة الفلسطينية عليه. فبرزت صورة الذاكرة المثقلة بالعديد من المفارقات والحزن والأسى والفقد والترحال والإزاحة، مما أدى لتشكل الذاكرة الفردية لديه بعوامل الهم الجماعي لأمته الفلسطينية. ولكنه في جانب الثاني، لعب دورا إيجابيا في قضية الذاكرة. درويش قام بتأسيس لمنطق الخطاب وذلك من خلال تأسيس خطاب الذاكرة والتاريخ بتحريرهما، وإعادة صياغتهما، بعد إدراكه جيدا للفكرة القائلة بأن حربه كشعب فلسطيني مع الآخر في إثبات الهوية الفلسطينية هي حرب ذاكرة، فبقدر ما تتذكر بقدر ما تثبت وجودك وهويتك وسرديتك الخاصة. بخلاف إنه دون ذاكرته بسيرته الذاتية وفي حواره وأحاديثه الصحفية والتلفزيونية، قد دون علاقته مع المكان الفلسطيني بطريقة رسخته في الذاكرة الجماعية للفلسطيني والعربي وللأعداد المتزايدة من المهتمين بالقضية الفلسطينية. درويش يعرض للقضية الفلسطينية على أنها صراع بين ذاكرتين، ويقارن بين المفارقة في أن يوم ذكرى تأسيس إسرائيل هو يوم نكبة فلسطين، فتاريخ انتصاراتها هو تاريخ خيباتنا كعرب، وخيبات الفلسطينيين على وجه الخصوص[٢].

---

[١] انظر: القلقيلي، عبد الفتاح، وأبو غوش، أحمد، الهوية الوطنية الفلسطينية: خصوصية التشكل والإطار الناظم، مرجع سابق، ص٤٢.

[٢] انظر: العنزي، سعاد، تقاطعات الهوية عند إدوارد سعيد ومحمود درويش، مرجع سابق، ص ١٤

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ذاكرة المكان والإنسان والقيم الأصيلة حفلت بها نصوصه في الأم ، فمثلت ذاكرة إنعاش جمعية للأجيال، ومرجعية تحكي الهم والمعاناة الفلسطينية، وتكشف عن أصالة المكان، ومحورية سؤال الهوية.

ساهم وعي الشاعر بالمكان الأصلي "في تنمية الإدراك بالبعد الجمالي المنبثق عنه، وألهم الوعي العام، وخصوصا بعد ولادة أجيال جديدة عاشت في المنفى، أو أنها بقيت في أرضها الأولى، لكنها لم تعرف شيئا عن المكان الأصلي سوى صيغته الاحتلالية، بما يعنيه هذا من تشويه استعماري للذاكرة الإنسانية وللمكان.قام شعرمحمود درويش بحفظ ذاكرة المكان الأول، ما ساعد على تشكيل ذاكرة للأجيال التي ولدت بعيدة عن أرضها. الحفاظ على ذاكرة المكان،في الواقع، هو حفظ لثقافة إنسانية أصيلة، تتكرس عبر ابداع حركية للنص منفتحة على الزمان كما المكان"[1].

لقد حافظ الحقل الثقافي الفلسطيني "على حيويته في صيانة وإثراء الرواية التاريخية الفلسطينية، ومن هنا حافظت الثقافة السياسية الفلسطينية على مرتكزات أساسية رغم تفكك الحقل السياسي والتأثير المتواصل للأوضاع السياسية والاجتماعية والأمنية والقانونية، التي خضعت وتخضع لها التجمعات الفلسطينية المختلفة، في الضفة وغزة وفلسطين ٤٨"[2].

تقف ليانه عبد ربه على التفاعلات بين المكان والهوية عند درويش، وكيف ساهمت هذه التفاعلات بدورها في إبراز صورة الفلسطيني الجديد التائق إلى تعريف نفسه وصياغة هويته/ هوياته بعيدا عن التلخيصات السياسية وحدها. فقبل شعر

---

[1] عبد ربه، ليانه، المكان وتحولات الهوية عند محمود درويش، مرجع سابق، ص س.

[2] هلال، جميل، سؤال الهوية والشباب في فلسطين التاريخية والشتات، وكالة سما الإخبارية، غزة، فلسطين، الإثنين ١٠ أبريل ٢٠١٧، ورقة تستند على نتائج المسح الذي أشرف عليه مركز دراسات التنمية في جامعة بيرزيت، ونفذه في الأسبوع الأخير من شباط/فبراير ٢٠١٦ حول المواقف والتوجهات لأربع تجمعات فلسطينية (ثلاثة منها في فلسطين التاريخية والرابع في لبنان) إزاء قضايا عامة مختلفة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

درويش كانت القضية قد حولت الفلسطينيين إلى حالة معممة، ينتسب الجميع لتعريفاتها الحماسية دون النظر إلى هوية المواطن العادي فيه[1].

في الواقع قدم درويش في شعره الخاص بالأم خطابا جامعا يجمع بين شعبه، برز في هوية المواطنة الفلسطينية التي نشئت رغم الشتات بعد النكبة. وهي هوية تتنوع أشكالها وظروفها، ولكنها تربط بين الفلسطينيين على اختالف أماكنهم[2]. وصار المنفى الذي وقف عنده كثيرا في نصه الخاص بالأم جزءا من سمات الهوية الفلسطينية، عبر عنها درويش بمزجه بين ثنائية الرمز والمباشرة في توظيف خلاق، وليقطع الالتباس كان يذهب إلى التعبير المباشر عن تاريخ الهوية الفلسطينية التي يعود تكونها إلى وجود الإنسان نفسه[3].

لقد سار خطاب درويش الأمومي ضمن نسق ثقافي وجه خط سيره وشكل حضوره، وخرج به عن دلالاته الجمالية المباشرة. هذا النسق هو نسق سؤال (الهوية) ومحاولة الحفاظ على ديمومته ، ففي هذه الديمومة تكمن الحياة لدرويش الإنسان الفرد، وللإنسان الفلسطيني على العموم، وكشف عن خيط واصل بين ما يعانيه درويش وما يعانيه كل إنسان فلسطيني.

---

[1] انظر: عبد ربه، ليانه، المكان وتحولات الهوية عند محمود درويش، مرجع سابق، ص ك .

[2] المرجع السابق، ص ل .

[3] حسن، رغدة، الهوية في نصوص محمود درويش، مرجع سابق،
الرابط: http://suwar-magazine.org/details

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

النتائج والتوصيات

إن البحث في الأنساق في الشعر الخاص بالأم في شعر السياب ونزار ودرويش، وتتبع المؤثرات الثقافية في هذا الجانب، والتعرض لها بالتحليل الثقافي وفق إجراءات النقد الثقافي، واستثمار مفاهيمه ومصطلحاته، مكن الباحث من الوقوف على مجموعة من النتائج والتوصيات التي استشعرها في ضوء البحث، ومن أهمها ما يلي:

- لم تحظ نصوص الأم عند الشعراء الثلاثة بالدراسة وفق ما قر على تسميته بالنقد الثقافي.
- جلت القراءة الثقافية لنصوصهم الخاصة بالأم كثيرا من الجوانب غير المكشوفة في شعرهم، وكشفت مجموعة من المؤثرات النسقية الثقافية التي لم تكشفها القراءة الأدبية في نصوصهم الخاصة بالأم.
- الأنساق المضمرة في نصوص الأم عند الشعراء الثلاث لم تتخذ شكلاً واحدا، إذ تتكشف أشعارهم عن أنساق متباينة، وبالتالي يمكن التعميم بأن الأم في الشعر الحديث تتمثل عن أنساق متعددة.
- ساهمت النصوص النثرية للشعراء في دعم القراءة الثقافية وخدمتها، وذلك يعود لكون القراءة الثقافية لا تعنى بالشعرية بقدر ما تعنى بتحليل الجمل الثقافية التي توزعت في نصوصهم الشعرية والنثرية عن الأم.
- ساهمت القراءة الجمالية التطبيقية التي خصصت لنصوص الأم في إثراء الدراسة، من خلال توفير فرصة للمقارنة بين القراءتين، والوقوف على نموذج تحليلي تطبيقي يجمع بين القراءتين.
- الأنساق المحركة للشعر الخاص بالأم عند السياب ودرويش ذات طابع موضوعي وذاتي يدوران في فلك الخاص والعام في آن.
- عتبات النص– عنوانات القصائد- التي دلت على الأم دلالة صريحة من مثل (إلى أمي، في بيت أمي) عند درويش و(خمس قصائد إلى أمي) عند نزار...لم تعن بالضرورة أن تكون الأم هي المركز والأساس في تلك القصائد كما كشف التحليل

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الثقافي، فهذا التخصيص لا يمنع، وفق القراءة الثقافية، من تمرير أنساق أكثر عمقا خبيئة خلف تلك العتبات.

- خلص الباحث إلى أن نصوص الشعراء الثلاثة التي تتمحورحول الأم هي نتاج إفرازات مجتمعية وثقافية وفكرية ونفسية مسيطرة حددت مسارها، وكانت وراء ظهورها بالشكل الذي ظهرت به.
- كشفت الأنساق الموجهة لخطاب السياب ونزار ودرويش الشعري الخاص الأم عن عيوب قيمية وسلوكية، تمثلت بالظلم والطمع والجشع وغياب العدالة والفساد الذي ارتبطت بالقوى المركزية المهيمنة في النص السيابي، وتلك الأنا الذكورية المتسلطة المتأصلة في الثقافة العربية في نص نزار، والتسلط والهمجية والوحشية وعدم الإنسانية، التي اتصلت بالعدو الإسرائيلي في النص الدرويشي.
- كشفت القراءة الثقافية لنصوص الأم عند الشعراء الثلاثة عن انتماء السياب ودرويش إلى دائرة الهامش، على عكس قباني الذي انتمى الى طبقة المركز.
- القراءة الثقافية تكشف عن أفق كبير ومتسع وتجلي جوانب عدة تتصل بالمكون الثقافي، ومع غزارة الإنتاج الشعري للشعراء الثلاثة وتنوع الموضوعات التي يشتمل عليها هذا الإنتاج، تصبح إعادة قراءة نصوصهم ككل، وفق القراءة الثقافية، ضرورة ملحة .
- الدعوة لاعادة القراءة لنصوص الشعراء الثلاثة وفق التحليل الثقافي هي دعوة ضمنية لإعادة قراءة النصوص الشعرية الحديثة، كافة، وفق هذا التحليل كذلك.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

أولا: المصادر:

١. السياب، بدر شاكر، **الديوان**، دار العودة، بيروت ، ١٩٧١ م .
٢. قباني ، نزار، **الأعمال الشعرية الكاملة**، المجلد الأول، هانشيت انطوان ش م ل ، بيروت، الطبعة الخامسة، ٢٠١٤ م .
٣. = ، **الأعمال الشعرية الكاملة**، المجلد الثاني، هانشيت انطوان ش م ل، بيروت، الطبعة الثانية، ٢٠١٦م.
٤. =، **الأعمال السياسية الكاملة**، المجلد الثالث، هانشيت انطوان ش م ل، بيروت، الطبعة الثالثة ، ٢٠١٦م.
٥. =، **الأعمال الشعرية الكاملة**، المجلد الرابع، منشورات نزار قباني، بيروت، الطبعة الثانية، ٢٠٠٢م.
٦. =، **الأعمال الشعرية الكاملة**، المجلد الخامس، منشورات نزار قباني، بيروت، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٢م.
٧. =،**الأعمال السياسية الكاملة**، المجلد السادس، هانشيت انطوان ش م ل، بيروت، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٨.
٨. =، **الأعمال النثرية الكاملة**، الجزء السابع، منشورات نزار قباني، بيروت، ط ٢، ١٩٩٩م .
٩. =، **الأعمال النثرية الكاملة**، الجزء الثامن، منشورات نزار قباني، بيروت، ط ٢، ١٩٩٣م .
١٠. =، **قصيدة بلقيس**، منشورات نزار قباني، بيروت، ط١، ١٩٨٢م.
١١. درويش، محمود، **الأعمال الشعرية الكاملة**، المجلد الأول، والثاني، والثالث، والرابع، والخامس، والسادس وزارة الثقافة، رام الله، ٢٠١٠ م.
١٢. = ، **الأعمال النثرية الكاملة**، المجلد الأول، والثاني، والثالث، وزارة الثقافة، رام الله، ٢٠٠٩ م .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثانيا: المراجع:

١. البازعي، سعد، **الاختلاف الثقافي ثقافة الاختلاف**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٨.

٢. بطرس، انطونيوس، **بدر شاكر السياب: شاعر الوجع**، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان, ٢٠٠٣م.

٣. بعلي، حفناوي، **استقبال النظريات النقدية في الخطاب العربي المعاصر: دراسة نقدية مقارنة**، دروب ثقافية للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٧م.

٤. بلاطة، عيسى، **بدر شاكر السياب: حياته وشعره**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٦، ٢٠٠٧م.

٥. بلقزيز، عبد الإله وآخرون، **هكذا تكلم محمود درويش: دراسات في ذكرى رحيله**: تحرير: عبد الإله بلقزيز، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٩م .

٦. بيضون، حيدر توفيق، **محمود درويش شاعر الأرض المحتلة**، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩١م.

٧. البيل، فارس، **الرواية الخليجية قراءة في الأنساق الثقافية**، شركة دار الأكاديميون للنشر و التوزيع، عمان، ٢٠١٦م .

٨. توفيق، حسن، **شعر بدر شاكر السياب**، دار أسامة للنشر، عمان، ١٩٩٧م.

٩. الجابري، محمد، **إشكاليات الفكر العربي المعاصر**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط٢، ١٩٩٠م.

١٠. جريان، عبدالله، **بدر شاكر السياب: حياته وشعره**، عمان، ٢٠٠٩م.

١١. جميل، عبد المجيد، **نحو تحليل أدبي ثقافي**، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٩.

١٢. حجازي، سمير، **قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر**، دار الآفاق العربية،القاهرة، ط١، ٢٠٠١م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١٣. الحلح، يحيى، **قراءة في أدب نزار قباني**، منشورات دار علاء الدين للنشر، دمشق، ٢٠٠١م.
١٤. حمداوي، جميل، نحو نظرية أدبية ونقدية جديدة: نظرية الأنساق المتعددة، دار الألوكة للنشر، ٢٠١٦م.
١٥. حمزة، سحر، **جدلية الأنساق المضمرة في النقد الثقافي**، دار الحوار، اللاذقية، ط١، ٢٠١٧م.
١٦. حور، محمد، **الأم في الشعر المعاصر**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط، ٢٠١١م.
١٧. حيدوش، أحمد، **شعرية المرأة وأنوثة القصيدة: قراءة في شعر نزار قباني**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.
١٨. خرماش، محمد، **نظرية التحليل النفسي النصي أو لا وعي النص: مقاربة من أشعار نزار قباني**، بحث مقدم في أعمال المؤتمر الدولي في موضوع النقد الأدبي والعلوم الإنسانية ١٨-١٩ ابريل ٢٠١٧م، منشورات جامعة سيدي محمد بن عبدالله، فأس المغرب، وعالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ٢٠١٧م .
١٩. الخليل، سمير، **فضاءات- النقد الثقافي**، تموز للطباعة والنشر، دمشق، ط١، ٢٠١٤م.
٢٠. الخليل، سمير، دليل **مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي**، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠١٦م.
٢١. الرباعي، عبد القادر، **تحولات النقد الثقافي**، دار جرير، ٢٠٠٦م.
٢٢. رضوان، عبدالله، **المدينة في الشعر العربي الحديث**، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٣م .
٢٣. الرويلي، ميجان، والبازعي، د. سعد ، **دليل النقاد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ٢٠٠٧ م .
٢٤. الزعبي، أحمد، **الشاعر الغاضب: محمود درويش**، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، ١٩٩٥م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٢٥. الزيادات، تيسير محمد، **التراث في شعر بدر شاكر السياب**، دارغيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠١٦م.
٢٦. السامرائي، ماجد، **بدر شاكر السياب شاعر عصر التجديد الشعري**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠١٢م.
٢٧. شرابي، هشام، **النظام الأبوي وإشكالية تخلف المجتمع العربي**، دار نشر جامعة إكسفورد، ١٩٨٨، ترجمة: محمود شريح، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ١٩٩٢م.
٢٨. الشرماني، فتحي، **دينامية النسق الثقافي في القصيدة الجاهلية**، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ٢٠١٨م.
٢٩. الشقيرات، أحمد، **الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب**، دار عمار، عمان، ١٩٨٧م .
٣٠. صالح، فاخر، **النظم الإبداعي عند الشاعر بدر شاكر السياب**، دار الينابيع، عمان، ١٩٩٩م.
٣١. صالح، فخري، **شعرية التفاصيل (أثر ريتسوس في الشعر العربي المعاصر: دراسة ومختارات)**، الدار العربية للعلوم، لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٩
٣٢. صالح ، محمد إبراهيم الحاج صالح، **محمود درويش بين الزعتر والصبار**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٩.
٣٣. الطراونة، عماد، **حكاية محمود درويش في أرض الكلام**، دار الأنتشار العربي، بيروت، ط١، ٢٠١٦م.
٣٤. عباس، إحسان، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**،المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ١٩٧٨م.
٣٥. عباس، إحسان، **بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٦، ١٩٩٢م.
٣٦. عباس، فدوى فؤاد، **نزار قباني شاعر هذا العصر**، دار المنار للطباعة، القاهرة، ٢٠٠٢م.
٣٧. عبده، سمير، **التحليل النفسي لشخصية نزار قباني**، منتدى المعارف، بيروت، ٢٠١٣م

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٣٨. عبيدات، محمود، **سيرة الشاعر المناضل مصطفى وهبي التل (عرار)**، وزارة الثقافة، ١٩٩٦.

٣٩. العربي، عميش، **محمود درويش: خيمة الشعر الفلسطيني**، ألفا للوثائق، الجزائر، ط١، ٢٠١٤م.

٤٠. العرود، علي أحمد محمد، **جدلية نزار قباني في النقد العربي الحديث**، دار الكتاب الثقافي، إربد، ٢٠٠٧م.

٤١. علوش، سعيد، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٥م .

٤٢. عليمات يوسف، **جماليات التحليل الثقافي: الشعر الجاهلي نموذجا**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٤م.

٤٣. عوض، ريتا، **بدر شاكر السياب**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، ط١، ١٩٨٣.

٤٤. غالي، مختار، **المدينة في الشعر العربي**، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٥م.

٤٥. الغذامي، عبدالله، **النقد الثقافي: قراءة في الأنساق العربية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٥م.

٤٦. فاضل، جهاد، **نزار قباني الوجه الآخر**، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م.

٤٧. الفراهيدي، الخليل بن أحمد، **معجم العين**، تحقيق: عبد الحميد هنداوي ، الجزء الرابع، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٣م، والجزء الخامس، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، ود. إبرهيم السامرائي دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، بغداد، ١٩٨٦.

٤٨. فضل، صلاح، محمود **درويش: حالة شعرية**، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ٢٠١٠م.

٤٩. القلقيلي، عبد الفتاح، وأبو غوش، أحمد، **الهوية الوطنية الفلسطينية: خصوصية التشكل والإطار الناظم**، مركز بديل: المركز الفلسطيني لمصادر حقوق المواطنة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

واللاجئين، بيت لحم، نيسان ٢٠١٢م.
٥٠. قنصوه، صلاح، **تمارين في النقد الثقافي**، دار ميريت، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧ م .
٥١. كناني، ياسين، **موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث**، مجمع القاسمي للغة العربية، أم الفحم – رام الله ، ٢٠١١م
٥٢. كيليطو، عبدالفتاح، **المقامات: السرد والأنساق الثقافية**، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠١م.
٥٣. المجالي، محمد، **الشاعران حيدر محمود ونزار قباني**، أمانة عمان، ط١، ٢٠٠٧.
٥٤. مجمع اللغة العربية، **المعجم الوسيط** ، الجزء الثاني، دار عمران، مصر، ط ٣، د. ت
٥٥. المعلوف، عيسى إسكندر، **قصر آل العظم بدمشق**، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٣م
٥٦. المعوش، سالم، **بدر شاكر السياب: أنموذج عصري لم يكتمل**، مؤسسة بحسون للنشر والتوزيع ، ط١، ٢٠٠٦م.
٥٧. مكاوي، عبد الغفار، **النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت**، مؤسسة هنداوي للنشر، وندسور- المملكة الممتحدة، ٢٠١٧م.
٥٨. بومنير، كمال، النظرية **النقدية لمدرسة فرانكفورت: من ماكس هوركهايمر إلى أكسل هونيث**، منشورات الاختلاف، الجزائر، والدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط١، ٢٠١٠م.
٥٩. الموسوي، محسن جاسم، **النظرية والنقد الثقافي: الكتابة العربية عالم متغير**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٥م.
٦٠. ميا، فاخر صالح، النظم الإبداعي عند الشاعر بدر شاكر السياب: تقويمه في النقد الأدبي العربي الحديث، دار الينابيع، دمشق، ١٩٩٩م .
٦١. ناظم، حسن، **البنى الأسلوبية: دراسة في "أنشودة المطر" للسياب**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٢م .
٦٢. بن نبي، مالك، **مشكلات الحضارة: القضايا الكبرى**، دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، دمشق، ط١، ١٩٩١م.
٦٣. النجار، مصلح، **وقائع مؤتمر الدراسات الثقافية ودراسات ما بعد الكولونيالية**، الجمعية الأردنية للبحث العلمي، والدار الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٧م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٦٤. النحال، محمد سلامه، **محمود درويش شاعرا ومفكرا ومناضلا**، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ط ١، ٢٠١٦م.
٦٥. االهاشمي، أثير محسن، **صورة المرأة بين السياب وأدونيس**، عالم الكتب الحديث، إربد، ٢٠١٠م.
٦٦. الوردي، علي، **أسطورة الأدب الرفيع**، دار كوفان للنشر، لندن، ط٢، ١٩٩٤م.
٦٧. يحيى، أحلام، **عودة الحصان الضائع: وقفة مع الشاعر محمود درويش**، نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠٠٣م .

ثالثا: الدوريات والمجلات:

١. إبراهيم، عبدالله، النقد الثقافي: مطارحات في النظرية والمنهج والتطبيق، **مجلة آفاق**، المغرب، العدد ٦٧، منشورات ١/ إبريل/ ٢٠٠٢م.
٢. إسماعيل، جمال جليل، المقاربات النقدية عند السياب، **مجلة كلية التربية الأساسية**، جامعة بابل، العراق، العدد الواحد والخمسون، ٢٠٠٧م.
٣. بوحالة، طارق، نظرية النقد الثقافي في الخطاب العربي المعاصر، **مجلة أبوليوس**، ٢(١)،مركز المنشورات العلمية، جامعة محمد الشريف مساعدية، سوق أهراس، مليلة، الجزائر، ٢٠١٥م.
٤. برقلاح، إيمان، النقد الثقافي والتاريخانية الجديدة، **مجلة كلية الآداب واللغات**، جامعة خنشلة، الجزائر، ملحق النقد الثقافي، العدد الأول، جانفي، ٢٠١٥م
٥. التميمي، عبدالله، الشجيري، سحر، سيرورة النقد الثقافي عند الغرب، **مجلة بابل**، جامعة بابل، العراق، العلوم الإنسانية، المجلد ٢٢، العدد١، ٢٠١٤م.
٦. ثامر، فاضل، أنساق التمفصل في القصيدة الحديثة: قصيدة "أنشودة المطر" للسياب أنموذجا، **مجلة نزوى**، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، العدد ٨٥، يناير ٢٠١٦.
٧. الجراح، نوري، نزار قباني أو الاسم الحركي للشعر، **مجلة الجديد**، لندن، العدد٤٠، عدد مايو / أيار ، ١/ ٥ / ٢٠١٨م .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٨. جهاد، كاظم، عزلة الشاهد: محمود درويش في مجموعاته الشعرية الأولى وقصائده الأخيرة، **مجلة دراسات**٣، د.ت.
٩. الجيوسي، سلمى خضراء، ٢٠ عاما على غياب نزار قباني، **مجلة الجديد**، لندن، مايو/ أيار ٢٠١٨م.
١٠. حسن، رغدة، الهوية في نصوص محمود درويش، **مجلة صور**، سورية ، قسم الثقافة، ٢٥ أيلول، ٢٠١٨.
١١. حمادي، إسماعيل خلباص، وحسين، إحسان ناصر، النقد الثقافي: مفهومه، منهجه، إجراءاته، **مجلة كلية التربية** / واسط، العراق، العدد الثالث عشر، ١/ نيسان/ ٢٠١٣م .
١٢. أبو حميدة، محمد صلاح زكي، تجليات الروح: حلم العودة في قصيدة " إلى أمي" لمحمود درويش، **صحيفة الخليج**، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠١٢/٠٣/١٢، جزء من ورقة مقدمة إلى ملتقى الشارقة للشعر العربي، الدورة العاشرة .
١٣. خضر، محمد جميل، السياب عاش المعاناة والمرض وعاش طريدا، **جريدة الغد، الأردن**، الأحد ٢٤ كانون الأول / ديسمبر ٢٠٠٦.
١٤. خوري، الياس، محمود درويش: الهوية وسؤال الضحية، **مجلة الدراسات الفلسطينية**،بيروت، مجلد ٢١، العدد٨٣، ٢٠١٠م
١٥. درويش، أحمد، ندوة النقد الثقافي، **مجلة النقد الأدبي " فصول"**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد ١٣/ شتاء وربيع ٢٠٠٤م.
١٦. الدليمي، لطيفة، بداية عصر الكلام، **مجلة آفاق**، المغرب، العدد ٦٧، منشورات ١ / إبريل / ٢٠٠٢م.
١٧. دياب، محمد حافظ، ندوة النقد الثقافي، **مجلة النقد الأدبي "فصول"**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد ١٣/ شتاء و ربيع ٢٠٠٤م.
١٨. الديك، نادي ساري، الطبيعة في شعر محمود درويش، **جريدة الأيام**، الملحق الأدبي، رام الله، شهر أيلول، ١٩٩٦.
١٩. رشيد، محمد صالح، الطفل والطفولة في شعر السياب، **مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية**، جامعة الموصل، العراق، المجلد ١١، العدد١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٢٠. رويدي، عدلان، الرواية وحوار الأنساق الثقافية: قراءة في رواية " كرياتوريوم سوناتا لأشباح القدس" لواسيني الأعرج، **مجلة المخبر في اللغة والأدب الجزائري**، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد العاشر، ٢٠١٤م .
٢١. الزيود، عبد الباسط، والزواهرة، ظاهر، دلالات اللون في شعر بدر شاكر السياب: ديوان (أنشودة المطر نموذجا)، **مجلة دراسات**، الجامعة الأردنية، المجلد ٤١، العدد ٢، ص٢٠١٤م .
٢٢. سباع، محمد، النقد الثقافي عند عبدالله الغذامي من نقد النصوص الى نقد الانساق، **مجلة العلوم الاجتماعية**، جامعة الكويت، العدد ٢٣ ديسمبر .٢٠١٦.
٢٣. الموسوي، ساجدة، كبرياء السياب أقوى من الجوع والمرض، **صحيفة الخليج**، الإمارات العربية المتحدة، الملحق الثقافي، ديسمبر، ٢٠١٢
٢٤. سليمة، خليل، وهنية، مشقوق، الأدب النسوي بين المركزية والتهميش، **مجلة مقاليد**، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، العدد الثاني، ديسمبر ٢٠١١م.
٢٥. شريف بموسى، ومباركية، نور الهدى، الأنوثة في الخطاب العربي: عبد الله الغذامي أنموذج، عبد القادر، **مجلد مقاليد**، جامعة قاصدي مرباح ورقلة الجزائر، العدد ١١ ديسمبر ٢٠١٦م.
٢٦. شريم، كايد عزات، الهوية الوطنية الفلسطينية: جدل الواقع ومأزق الخطاب مقاربة نقدية تحليلية، **مجلة جامعة الإستقلال**، أريحا- فلسطين، عدد خاص بأبحاث مؤتمر الهوية.. حاضر ومستقبل، تشرين أول ٢٠١٧م .
٢٧. الشيخلي، عبد الوهاب، شاكر السياب ذكريات الشعر و الألم، **صحيفة المدى**، مؤسسة المدى للإعلام والثقافة والفنون، العراق، العدد ١٣٩٨، السبت ٢٧ كانون الأول ٢٠٠٨م.
٢٨. الصكر، د. حاتم، أحن إلى خبز أمي.. توسيعات الحنين الشعرية، **جريدة الاتحاد، الإمارات**، الخميس ١٧ يونيو، ٢٠١٠م .
٢٩. الضبع، مصطفى، أسئلة النقد الثقافي، مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم، المنيا، ٢٣-٢٦ديسمبر٢٠٠٣، ، صيغة PDF، على **موقع جامعة الفيوم**، مصر.
٣٠. الظاهر، سليمان أحمد، مفهوم النسق في الفلسفة (النسق: الإشكالات والخصائص)، **مجلة جامعة دمشق**، دمشق، المجلد ٣٠، العد ٣+٤، ٢٠١٤م

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٣١. الطيبي، كريم، القهوة وأبعادها الوجودية في شعر محمود درويش، **صحيفة القدس العربي**، لندن، ١١ / ٨ / ٢٠١٦ م .
٣٢. عبد العال، محمد إبراهيم السيد، منهجية النقد الثقافي بين النظرية والتطبيق: دراسة في تحليل الخطاب النقدي، **مجلة فصول**، القاهرة، ٣/٢٥، العدد٩٩، ربيع ٢٠١٧م.
٣٣. عبد القادر، شريف بموسى، مباركية ،نور الهدى، الأنوثة في الخطاب العربي عبد الله الغذامي أنموذجا، **مجلة مقاليد**، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، العدد١١، ديسمبر ٢٠١٦م.
٣٤. عجرش، خيرية، وخزاعل، وقيس، الرمزية الإيحائية في شعر بدر شاكر السياب، **مجلة دراسات الأدب المعاصر**،جامعة آزاد الإسلامية،إيران، العدد العشرون، السنة الخامسة، شتاء ١٣٩٣.
٣٥. عمر، أزراج، محطات في نشأة النقد الثقافي، **صحيفة العرب**، لندن، ملحق الثقافة، السنة ٤٠، العدد ١٠٨٨١، الجمعة ٢٦/ ١/ ٢٠١٨م
٣٦. العنزي، سعاد، تقاطعات الهوية عند إدوارد سعيد ومحمود درويش، **صحيفة القدس العربي**، لندن،العدد٧٨٧٥، الأثنين الموافق ٢٢ سبتمبر ٢٠١٤.
٣٧. قنطار، سيف، غياب الأم وحضورها في تجربة بدر شاكر السياب الإبداعية، **مجلة الموقف الأدبي**، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، صيغة pdf، د.ت، د.رقم عدد
٣٨. القواسمة، محمد عبدالله، حين يفقد المفكر أو المبدع أمه الناقد رولان بارت والشاعر بدر شاكر السياب، **جريدة الدستور**، الأردن، الخميس ١٣ نيسان / أبريل ٢٠١٧.
٣٩. الكاتب، غادة، بدر شاكر السياب.. حديث الغياب، تم نشره في **صحيفة الغد**، عمان، العدد ١٥٠، ج٢، ملحق " حياتنا "، الثلاثاء ٢٨ كانون الأول / ديسمبر ٢٠٠٤م.
٤٠. الكردي، محمد، ندوة النقد الثقافي، **مجلة النقد الأدبي " فصول"**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد ١٣/ شتاء وربيع ٢٠٠٤م.
٤١. كركوش فتيحة، إشكالية بناء الهوية النفسية الاجتماعية، **مجلة الباحث في العلوم الإنسانية والاجتماعية**، جامعة الوادي، الجزائر، المجلد ٦، العدد ١٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٤٢. كريم، فوزي، سياب القراءة الجديدة : الشعر من المعترك التاريخي إلى المعترك الداخلي، **صحيفة المدى** مؤسسة المدى للإعلام والثقافة والفنون، العراق، العدد ١٣٩٨، السبت ، ٢٧ كانون الأول ٢٠٠٨

٤٣. الكناني، نجاة علوان، بواعث الألم في شعر السياب، **مجلة دراسات البصرة**، مركز دراسات البصرة، جامعة البصرة، العراق، السنة السابعة، العدد (١٢)، ٢٠١١م .

٤٤. بولكعيبلات، النسق المضمر في نوادر جحا، **مجلة فصول**، القاهرة، مجلد ٢٥/ ٣، العدد ٩٩، ربيع ٢٠١٧م.

٤٥. متولي، عبدالله، الرياح والريح... بين الإعجاز الإلهي والعجز العقلي، **صحيفة الراي، الكويت**، ٢٩، مارس، ٢٠١٢ .

٤٦. محمد، حسام الدين، جلسات صباحية في لندن مع هدباء قباني، **مجلة الجديد** ، لندن، العدد٤٠، عدد مايو / أيار ، ١/ ٥ / ٢٠١٨م.

٤٧. محمد، نافع حماد، بدر شاكر السياب ناقدا، **مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية**، العراق، المجلد ١٤، العدد٨، أيلول٢٠٠٧م.

٤٨. المرازيق، أحمد جمال، رائية أبي النواس قراءه في تأويل الأنساق الثقافية، **مجلة المنارة**، جامعة آل البيت، المجلد ١٧ العدد٧ ٢٠١١ م.

٤٩. مروة، كريم، بدر شاكر السياب ١٩٦٤-١٩٢٦، **صحيفة الأهرام**، القاهرة، السبت ١٩ من ربيع الأول ١٤٣٦ هـ ١٠ يناير ٢٠١٥ السنة ١٣٩، العدد ٤٦٧٨٦.

٥٠. مقابلة، جمال، نزار قباني بلا نقاد الشاعر مكتفيا بذاته، **مجلة الجديد**، مركز النشر العربي، لندن، مايو/أيار، العدد ٤٠، ٢٠١٨م.

٥١. نجم، مفيد، جدل الذات والمكان والمرأة نزار قباني شاعرا حداثيا، **مجلة الجديد**، مركز النشر العربي، لندن، مايو/أيار، العدد ٤٠، ٢٠١٨م.

٥٢. النقاش، فريدة، العرب وأسئلة الهوية، **مجلة العربي، الكويت**- أول أكتوبر ٢٠٠١.

٥٣. وازن، عبده، كيف نقرأ نزار قباني اليوم؟ الشاعر الذي أنزل اللغة من عليائها وجعلها سليلة الحياة، **مجلة الجديد**، مركز النشر العربي، لندن، مايو/أيار، العدد ٤٠، ٢٠١٨م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٥٤. الياسري، فاهم، والغريباوي، خالد، أثر النظام الإقطاعي على الجوانب الاقتصادية في لواء الكوت(١٩٥٨-١٩٣٢)، **لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية**، جامعة واسط، العراق، الجزء الثالث، العدد الثامن والعشرين، ٢٠١٨م.
٥٥. يوسف، فاروق، الشاعر العربي الوحيد الذي مات سعيدا، **مجلة الجديد**، مركز النشر العربي، لندن، مايو/أيار، العدد ٤٠، ٢٠١٨م

رابعا: الرسائل الجامعية:

١. أصفهاني، آلاء غسان عبده، **نثر نزار قباني في ضوء اللسانيات الاجتماعية**، رسالة ماجستير، جامعة الشرق الأوسط، عمان ، ٢٠١٣ / ٢٠١٤م .
٢. بركان، سليم، **النسق الأيدلوجي وبنية الخطاب الروائي: دراسة سوسيوبنائية لرواية ذاكرة الجسد للروائية أحلام مستغانمي**، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، الجزائر، ٢٠٠٣ / ٢٠٠٤م.
٣. الباح، دليلة، **المركز والهامش في أدب عيسى لحيلح**، أطروحة دكتوراه، جامعة محمد خيضر، بسكرة- الجزائر، ٢٠١٥ / ٢٠١٦م.
٤. الحباشنة، قتيبة، **صورة المدينة في شعر نزار قباني**، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، ٢٠٠٢.
٥. درويش، عيسى، **الموت في شعر السياب ونازك الملائكة**، رسالة ماجستير، جامعة بابل،٢٠٠٣م.
٦. ديبو، أمل، **الالتزام في شعر بدر شاكر السياب**، رسالة ماجستير، الجامعة الأمريكية، بيروت، ١٩٨٢ .
٧. بوزرورة، سلوى، **النسق الثقافي للأغراض الشعرية عند العرب**، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، ٢٠١١م.
٨. زكية، عبدون، **التمثلات الثقافية لسؤال الهوية في رواية "القاهرة الصغيرة لعمارة لخوص": مقاربة نقد ثقافية**، رسالة ماجستير، جامعة عبد الرحمان، ميرة، بجاية، الجزائر، ٢٠١٤ / ٢٠١٥م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٩. شايب الرأس، زبيدة، **السيرة الذاتية في شعرنزار قباني**، رسالة ماجستير، جامعة المسيلة، ٢٠١١-٢٠١٢م.
١٠. صياد، عادل، **الأنساق المضمرة في رواية قوا عد العشق الأربعون (رواية عن جلال الرومي) لاليف شاقان**، رسالة ماجستير، جامعة العربي التبسي، تبسة، الجزائر، ٢٠١٦م/ ٢٠١٧م.
١١. عبد الدايم، عبد الرحمان، **النسق الثقافي في الكناية**، رسالة ماجستير، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، ٢٠١١م
١٢. عبد ربه، أحمد صالح، **شاعر الرافدين بدر شاكر السياب**، رسالة دكتوراه، جامعة الأزهر، ١٣٩٦هـ/ ١٣٩٧هـ.
١٣. عبد ربه، ليانه، **المكان وتحولات الهوية عند محمود درويش**، رسالة ماجستير، جامعة بيرزيت، فلسطين، ٢٠١٢م.

خامسا: المواقع الالكترونية:

١. الأمير، يحيى، ضمن حلقة(للنساء فقط) قدمتها منتهى الرمحي في قناة الجزيرة الإخبارية ، قطر، **حول الشاعر نزار قباني**، تاريخ الحلقة: ٢٠٠٢/١١/١٨
https://www.aljazeera.net/programs/forwomenalone
٢. الأرمشي، عماد، **مئذنة العروس– عروس دمشق**، ١٧ / ٢ / ٢٠١٤م، موقع قصة إسلام https://islamstory.com/ar/artical/٢٥٨٦٦%/
٣. الأمارة، علي، مقال بعنون: **كل النساء مستحيلات حتى زوجته**، موقع مؤسسة النور للثقافة و الإعلام، ٥ / ١ / ٢٠١٠، http://alnoor.se/article.asp?id=6576
٤. التاج، عمر، انجذاب الرجل إلى صدر المرأة.. غريزة أم قلة أدب..؟، ١٢-١٧-٢٠١٥، موقع فوكوس الإلكتروني،
الرابط:/http://sudaneseonline.com/cgibin/sdb/=
٥. جابلي، عيسى، **نزار قباني: شاعر الإنسان**، مجلة ذوات الثقافية الإلكترونية الشهرية العربية، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، العدد

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

https://goo.gl/G84bQ:٢٩

٦. جحا، جورج، محمود درويش.. سيزيف الفلسطيني وحجر النرد والقصيدة التي لا تنتهي، موقع(رويترز)،بيروت،الرابط:
https://ara.reuters.com/article/entertainmentNews/idARACAE52U0EY20090401

٧. الخطيب، حسام، ضمن حلقة (للنساء فقط) قدمتها منتهى الرمحي في قناة الجزيرة الإخبارية، قطر، **حول الشاعر نزار قباني**، تاريخ الحلقة: ٢٠٠٢/١١/١٨
https://www.aljazeera.net/programs/forwomenalone

٨. الدليمي، لطفية، ضمن حلقة (للنساء فقط) قدمتها منتهى الرمحي في قناة الجزيرة الإخبارية، قطر، **حول الشاعر نزار قباني**، تاريخ الحلقة: ٢٠٠٢/١١/١٨
https://www.aljazeera.net/programs/forwomenalone

٩. سليمان، سميرة، **ذكرى نزار قباني شاعر المحبين**، موقع نزار قباني
https://www.nizariat.com/poetry.php?id=571

١٠. السندي، فوزية، ضمن حلقة (للنساء فقط) قدمتها منتهى الرمحي في قناة الجزيرة الإخبارية، قطر، **حول الشاعر نزار قباني**، تاريخ الحلقة: ٢٠٠٢/١١/١٨
https://www.aljazeera.net/programs/forwomenalone

١١. عبد القادر، عبد الإله، **حكايات عن السياب .. تراجيديا الحب والموت**، صخيفة البيان الإماراتية، ٢٠يناير ٢٠٠٨.

العبوشي، هالة، **دراسة أسلوبية في شعر الحب عند نزار قباني**، المجلد٢، العدد ٦، البوابة الجزائرية للمجلات العلمية، باتنة، الجزائر.
https://www.asjp.cerist.dz

١٢. الطائي، معن، تأريخ "التأريخانية الجديدة" وأشكالية العلاقة مع اليسار الجديد، صحيفة المثقف الإلكترونية، سدني- أستراليا العدد ١٢٤٨ الاحد ٢٠٠٩/١٢/٠٦م.
http://www.almothaqaf.com/qadayaama/qadayama-09/8247.

١٣. طيارة، لمى، **مسجد ابن عربي: هنا يرقد شيخ المتصوفة**، ٢٢ يوليو ٢٠١٥م ، صحيفة العربي الجديد، يومية تصدر من لندن، النسخة الالكترونية:

١٤. https://www.alaraby.co.uk/miscellaneous

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١٥. فريحي، مليكة، **الإيقاع الحزين في شعر السياب**، مجلة عود الند، العدد ٥٤، ١٢ كانون الأول ٢٠١٠م .https://www.oudnad.net/٥٤malikafrihi٥٤.php

١٦. بن مسعود، رشيدة ضمن حلقة(للنساء فقط) قدمتها منتهى الرمحي في قناة الجزيرة الإخبارية، قطر، **حول الشاعر نزار قباني**، تاريخ الحلقة: ٢٠٠٢/١١/١٨
https://www.aljazeera.net/programs/forwomenalone

١٧. المعموري، ناجح، **هومي بابا .. والنقد ما بعد الكولونيالي**، صحيفة الاتحاد، الإمارات العربية المتحدة،١٤ديسمبر٢٠٠٧ ،الرابط
https://www.alittihad.ae/article/159194/2007

١٨. موقع متحف جامعة بغداد، نبذة **عن حياة الشاعر (بدر شاكر السياب)**، ٢٠١٥م،
http://museum.uobaghdad.edu.iq/PageViewer.aspx?id=97

١٩. نجم، خريستو، **المرأة في شعر نزار قباني بين شخصية الشاعر وطباعه**، مقالة في صحيفة الحياة، الموقع الالكتروني:
http://www.alhayat.com/article/958623

٢٠. هلال، جميل، **سؤال الهوية والشباب في فلسطين التاريخية والشتات**، وكالة سما الإخبارية، غزة، فلسطين، الإثنين ١٠ أبريل ٢٠١٧.
http://samanews.ps/ar/post

٢١. أبو هنية، حليمة، مراحل تشكل وعي الهوية عند الفلسطينيين، مركز الأبحاث التابع لمنظمة التحرير الفلسطينية، الكوقع الالكتروني للمركز، الرابط:
https://www.prc.ps

٢٢. يونس، صلاح الدين، ضمن حلقة (للنساء فقط) قدمتها منتهى الرمحي في قناة الجزيرة الإخبارية، قطر، **حول الشاعر نزار قباني**، تاريخ الحلقة: ٢٠٠٢/١١/١٨
https://www.aljazeera.net/programs/forwomenalone

سادسا: المراجع المترجمة:

١. أيزابرجر، أرثر، **النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيس**ية، ترجمة: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٢. باشلار، غاستون، **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط ٥، ٢٠٠٠م.
٣. ديورنغ، سايمون، **الدراسات الثقافية، مقدمة نقدية**، ترجمة: ممدوح يوسف عمران، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠١٥م.
٤. غرينبلات، منتروز، غالغر، لينتريشيا، تايسن، **التاريخانية الجديدة والأدب**، ترجمة: لحسن أحمامة، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء، ط١، ٢٠١٨م.
٥. كريزويل، إديث، **آفاق العصر: عصر البنيوية**، ترجمة: جابر عصفور، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الصفاه- الكويت، ط١، ١٩٩٣م.
٦. كلنر، دوجلاس، **مدرسة فرانكفورت والدراسات الثقافية البريطانية: الصيغة المفقودة**، ترجمة: كرم أبو سحلي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد ٣/٢٥، العدد ٩٩، ربيع ٢٠١٧م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

Representation of the Mother in Modern Arab Poetry: Bader Al sayab, Nizar Qabbani, Mahmoud Darwish as Model

Prepared by: Abdullah Ayed Obaid Al-Shurufat

Supervised by: Dr. AbdulBasit Marashdeh

Abstract

What encouraged me to study the usage effect of mother in modern poetry are different reasons: First, lack of modern studies about the mother in Arabic poetry in general .Second, the absence of independent studies that embody the images of her presence and finally the representations and contextual dimensions that hide behind the mother in Arabic poetry.

This study aimed at exploring the presence of the image in modern poetry and showing the hidden representations and semantic, psychological and cultural reflections in the literary works of the most famous poets in modern poetry:Bader Alsayab, NizarQabbani,MahmoudDarwish.This study also intended to find the effect of employing the mother in demonstrating hidden dimensions of their characters and life styles of their communities .

This study is intended to show the relationships of poets with their mothers historically, socially and psychologically. In this way, it is the starting point to find the image of mother in their poetry and discover the representations of the words of mother.

Models of poetry texts were selected to study technical and semantic aspects. Finally, the text was the basis for analysis and the results of the study.

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com