الكينونة والتّاريخ في شعر عز الدّين المناصرة
مقاربة تأويلية أنطولوجية.

أ. رشيد وقاص
إشراف أ.د: عثمان بدري
جامعة الجزائر2

الملخص: كما تلعب الذّاكرة عند الأفراد دورا مهمّا في حفظ مسيرة الحياة الزّمكانية، كذلك هو التّاريخ بالنّسبة للجماعة أو الشّعب والأمّة، وبذلك يكون التّاريخ أحد أهمّ العناصر المشكّلة للذّات وهو وجدانها بكلّ ما يحمله من عناصر تضافرت لتشكّل وعي الذّات وهويتها وتميّزها من عادات وتقاليد ورموز اتفقت عليها المجموعة البشرية، وترسّخت عبر الزّمن لتصبح في علاقة حميمية، أو وجدانا يشكّل هويّتها، والتّاريخ بهذه الحمولة يكون أحد عناصر تشكيل الوعي عند الفرد أو الجماعة على حدّ سواء، وتجارب في الحياة على ضوئها تربط علاقة اتّصال بالحاضر وتستشرف المستقبل، وينتقل مع الذّات من مكان إلى الآخر بل إنّها قد لا ترى كينونتها إلاّ في سردياتها، هذه السّردية يتعالق فيها المكان بالزّمان بشكل لا يمكن الفصل بينهما (الزّمكانية)، ولذلك فإنّ التّحوّل المكاني للذّات اختياريا أو اضطراريا كالنّفي مثلا، يجعل الأمكنة السّابقة العالقة في الذّاكرة مشحونة بحمولة وجدانية مخصوصة، فأيّ سلب للمكان في بعده المادّي الجغرافي لا يعني سلبه من الوجدان، ويكون استعادته عبر الذّاكرة أو التّاريخ والسّرد مقاومة لهذا السّلب وحفاظا عليه من النّسيان أو الضّياع، وهذا الانشغال بالهمّ المكاني في بعده الوجداني المتعالق بالتّاريخ والذّاكرة هو الخيط السّري الذي يجمع بين كلّ

الأعمال الشّعرية لشعراء الأرض المحتلّة(فلسطين)، وهو ما يلفت انتباه أيّ قارئ لهذه الأعمال الفنّية، على غرار ما يثيره عز الدّين المناصرةفي أعماله الشّعرية الكاملة.

الأنطولوجيا والشعر وسؤال الكينونة:إنّ "الكينونة ذات منزع تاريخي" يقول هيدغر[1]، وهو يستلهم هذه الفكرة بتحوير طفيف من فكرة هيغل القائلة :" إنّ الفرد هو ابن زمانه"[2]، وإذا كان هيدغر يربط هنا الكينونة بالزّمن على وجه الاحتمال لا الثّبات(كمعطى متعال)، فإنّه يؤكّد قيمة الزّمن والتّاريخ كشرطين لتحقّق الكينونة (Dasein)، ومعنى هذا أنّ الكينونة قد تتلاشى، وأنّ الإنسان قد لا يشعر بـــ "إنوجاده" ،إلاّ في لحظات معيّنة مشروطة فالذّات قد يطالها الاغتراب الوجودي في الزّمان والمكان، كلّما توسّعت دائرة السّلب الذي تتعرّض إليه ما من شأنه أن يولّد فيها قلقا، يكون هذا القلق على الدّوام المحفّز لها للانشغال بالوجود[3]، فتكون على الدّوام منشغلة بتحقيق إنوجادها والشّعور بالكينونة بشتّى السّبل.

لا يختلف الشّعر عن الفلسفة من حيث الطّبيعة التّأملية في الوجود، ولا يختلفان في البحث عن شروط تحقق الكينونة[4]، ذلك أنّ الإنسان هو الوحيد الذي يمكنه أن يتساءل عن وجوده، لأنّه محكوم بقلق الموت الذي يشكّل تهديدا لمصيره[5]، هذا التّساؤل هو من يمكّن انتشال ذاته من عالم التّلاشي والنسيان ليضعها ضمن شروط التّحقق والإنوجاد، على هذا النّحو يقاوم عزّ الدّين المناصرة السّلب الذي طال الذّات بفعل سلبها المكان الذّي يشكّل وجدانها، وهو الوطن، ثمّ نفيه بعيدا عنه. فيلجأ الشّاعر إلى الاحتماء بالتّاريخ في بعده المكاني يستحضره في قصائده، و بهذا الاستحضار للمكان المتزّمن أو التّاريخ في بعده المكاني يحفظ الشّاعر المناصرة كينونته من الضّياع، بل يحفظ التّاريخ والمكان كذلك من السّلب

والتزّييف الذي ربّما سيطالهما. ذلك أنّ للمكان قيمة مهمّة للإنسان من النّاحية الأنطولوجية فهو يشكّل امتدادا للذّات وشرطا من شروط الدّزاين[6]

ويتجلّى بوضوح في العنوان الذي يشكّل عتبة مهمّة للولوج إلى عالم النّص، إن لم يكن يشكّل بؤرة اختزالا للنّص كلّهفي بعض الأحيان[7].ومن بين العناوين في أعماله الكاملة "جفرا ... لا تؤاخذيننا" فجفرا لا تشكّل فقط مكانا ذا بعد جغرافي وامتداد طبيعي، وإنّما هي الحضور الوجداني للمكان في الذّات أو بالأحرى الذّات في امتدادها المكاني والتّاريخي.ذلك أنّ جفرا (الوطن) هي حضور الماضي في الحاضر عبر فعل التّذكّر، ذلك أنّ الذّاكرة والتّاريخ والسّرد هي سبل الذّات الأنطولوجية في تحقيق هويّتها، كما يرى بول ريكور في معرض تفريقه بين الهوّية العينية والهويّة الذّاتية[8]. حيث يسمح فعل التذّكّر للذّات بالامتداد في الماضي.

ولأنّ جفرا هي الذّات في بعدها التّاريخي والزّمني المتماهي في المكان، فإنّها تبدو معزولة، لذلك وقع عليها فعل النّداء، ذلك أنّ أصل العبارة " يا جفرا"، لكن لمّا كانت حاضرة في الوجدان حذفت أداة النّداء " يا"، وهنا يلفى المتلقي نفسه بين ثنائيتي الحضور والغياب في صيغة تناوب، فجفرا الحاضرة كذاكرة بعيدة مكانيا، والذّات البعيدة مكانيا، غائبة عن هذا الماضي، نتيجة ما وقع لهذا المكان من سلب نجم عنه سلب شرط آخر من شروط تحقّق الكينونة وهو الحرّية، التي تشكّل الكافل الوحيد لتحمّل المسؤولية والقيام بالواجب من جهة نظر جان بول سارتر[9]، وأمام هذا العجز عن القيام بالواجب تشعر الذّات بمأزق وجودي جديد، وهو الواجب الأخلاقي الذي يحتّم عليها الاضطلاع بالمسؤولية تّجاه هذا الماضي، أو هذه الهوّية الزّمكانية، مسؤولية الحفاظ عليها، وهذا المأزق ناتج عن انفصال بين الذّات الموضوع، فهي تعيش حالة اغتراب وجدانية، وبعد مكاني، ولا يمكن أن تتحققّ

الكينونة إلاّ بإعادة ربط الاتّصال بين الذّات الموضوع، حيث تكون الذّات تمتلك كفاءة القيام بالفعل، وحيثما أمكنها ذلك كان تحقّق الكينونة[10].وهذا الانفصال هو سبب عدم القدرة على القيام بالواجب الأخلاقي الذي تحتّمه العلاقة الحميمية بين جفرا والذّات (الشّاعر)، أو المنفيين ككلّ.ولذلك يطلب الشّاعر الاعتذار عن هذا التّقصير" لا تؤاخذيننا"وصيغة الفعل دّالة على الحاضر، وهو ما يعني حضور جفرا وجدانيا في الذّات من جهة كما هو محاولة لربط جفرا كرمز للماضي، ورمز للهويّة والمجد والحرّية بالحاضر، رغم ما تعانيه الذّات في هذا الحاضر من عجز ومن سلب مزدوج الضفيرة ، سلب للمكان، وسلب للذّاكرة، وسلب بذلك للهويّة.

فالمكان منذ العصر الجاهلي كان رديفا للذّاكرة، ولذلك احتفل به الشّعراء،بل كان صدرا في معلّقاتهم وما الوقفة الطّللية إلاّ نزعا من هذا النّزوع الأنطولوجي، فالذّات في بعدها الجسدي تمتدّ في المكان، ثمّ يسكنها، فهي وإن قذفت في العالم، إلاّ أنّ هذا العالم سرعان ما يسكن الذّات،بل ويعمل على تشكيلها فهاهو الشّاعر امرؤ القيس يعبّر عن علاقة الذّات بالذّاكرة والمكان، حيث يقول:

*قفا نبك من ذِكرى حبيب ومنزل * بِسقِطِ اللّوى بينَ الدّخول فحَوْملِ.*[11]

فالمناصرة لا يكتفي فقط باستحضار جفرا، بل يأتي بها إلى القصيدة ليعوّض فقده، فتأتيه، ذلك أنّه لطالما حاول التّسلّل إليها:

" ليلا ... آتيك كقبلة
ليلا ... أغويك كنجمة
ليلا ... تجرحني ذكراك الدّموية
ليلا ... ابكيك، فيمنعني غضب المجروح
ليلا ...في حلمي، أسري نحو كرومك

ليلا ... أسري نحو شعابك
يا خضراء الرّوح"[12].

فتكرار تيمة اللّيل بكلّ ما تحمل من دلالة على التّخفّي والتّورية، يحمل في طيّاته تكرار المحاولة وتعميق الشّعور الحميمي الذي يجمع بين الشّاعر و جفرا، هذه الأخيرة التي تتحوّل إلى صورة المحبوبة حيث يكون اللّقاء ليلا خوفا من رقابة النّهار التي تفرض على الشّاعر البعد والنّأي عن محبوبته، واللّيل كلحظة زمنية تتّسم بالظّلام واختفاء الأشياء، تنعزل الذّات في غربة أثناءه، أو تشعر بالاغتراب، فتعيد ربط العلاقة بالوجود من خلال فعل التّذكّر المعبّر عن الاشتياق للماضي وللمكان بتفاصيله، هذا اللّيل يغدو معادلا للنّفي كلحظة أنطولوجية تفرض على الذّات رؤية جديدة للزّمان والمكان والأشياء، حيث يغدو الحاضر مرادفا للغياب، والماضي أو الذّاكرة هي لحظة الإنوجاد والكينونة، وبهذا تكون الكينونة فعلا احتمالية، وليست متعالية ثابتة، فتحتمي الذّات هنا من خلال التذّكر بالماضي من أجل تشييد المستقبل[13].

أمّا الأفعال المضارعة (أتيك، تجرحني، أسري، أبكيك) فهي ملفوظات حالة تعيشها الذّات، وإن كان بعضها دالا على إنجاز الفعل (أسري) ، فإنّه في علاقته باللّيل لا يغدو سوى حلما متضافرا بالذّاكرة فــ "الآن" هي لحظة زمنية تجمع بين الحاضر و الماضي والمستقبل، لحظة مكثّفة، يعبر من خلالها الماضي المعبّر عنه بالأشواق إلى جفرا نحو الحاضر، فالحلم المستقبلي[14].

وإذا كان "اللّيل" كتيمة دالّة على وقوع الذّات في إكراهات تفرض عليها القيام بأفعال في جنح الظّلام فإنّ الفعل الكاشف عن الحلم والطّموح بصيغته المستقبلية يعني محاولة الذّات الانعتاق من هذه القيود والتّحرّر بغية الانتقال من حالة سلبية (

الخضوع والعبودية) النّاتجة عن السّلب الذي لحق بها إلى حالة إيجابية (فاعلية)، لأنّ هذه الفاعلية هي عامل مهمّ في تحقيق الذّات أو الكينونة[15].

إنّ الحنين الذي يدفع الشّاعر إلى ضرورة القيام بإنجاز عمل ما، هذا الإنجاز الذي يعبّر عن وعي الشّاعر بضرورة تحمّل المسؤولية، وأداء واجب تّجاه الطّرف الآخر (المحبوبة) أو (الأم) ، فليست الأم أو الحبيبة سوى جفرا (الوطن)، ليس فقط لأنّها تمثّل الانتماء، بل لأنّها ــ إضافة إلى ذلك ــ تمثّل الشّعور بالأمان، ذلك أنّ المنفى يمكن أن يكون مكانا أفضل، ولكنه يبقى دوما محفوفا بالمجهول الذي يهدّد مصير الذّات، ويشكّل مصدر خوف مستمر لها[16].إنّ المكان بألفته ليس إلاّ الاحتماء بالذّاكرة أو التّاريخ لأنّ المكان في ذاته – وإن كان في الوقت ذاته امتدادا للشّخص – يبقى دون معنى.

إنّ الأفعال المضارعة كملفوظات دالّة على المسؤولية هي في الوقت نفسه تكشف عن المسؤولية الخلقية (moral)[17] أي مسؤولية تتبنّاها الذّات باختيار حرّ اتّجاه المكان والزّمان (جفرا)، وهذا النّزوع الخلقي الحرّ الذّاتي يتعاضد وعنوان القصيدة، حيث تشعر الذّات بالواجب الخلقي، فتطلب العذر(لا تؤاخذينا) مسبقا.

إن إعادة تأثيث المكان لغويا هو إنجاز لغوي ينجرّ عنه مجيء العالم إلى النّص، حيث يتحوّل العالم إلى ملفوظات لغوية، تكون مسكن الذّات في الوجود، لأنّ الأشياء في اللّغة دون أن تكون قد فقدت دلالتها الطّبيعية تكتسي دلالة التزامية بفعل امتزاجها بالانفعال أو الحالة السيكولوجية، هذه الحالة التي تمكّن الذّات من إعادة التّسمية من إعادة النّظر في الأشياء[18]،أو ربّما تكون خلقا لوجود جديد تصنعه فرادة الاستخدام اللّغوي من قبل الشّاعر[19]، إذ يعيد تسمية الأشياء، فجفرا بكلّ ما تزخر به من أشياء عالقة بالذّاكرة، تكون قد جاءت إلى النّص، فتحوّلت بذلك

القصيدة إلى عالم، لكن هذا العالم هو عالم لغوي وهو مسكن الذّات، فجفرا ببعدها الجغرافي مسلوبة، ولكن جفرا كنص شعري أصبحت حاضرة بأشيائها كمسكن جديد، وفي علاقة حميمية مع الذّات، ذلك أنّ الشّاعر وهو ينادي جفرا إنّما يناديها لتحضر إلى النّص[20].وهذا النّداء للحضور يندرج ضمن خطاب الذّات المقاوم لخطاب الآخر الدّاعي إلى الإذعان وهنا يكون الشّاعر ممثّلا لصوت شعب يقاوم ويرفض خطاب الآخر، خطاب يمارس التّسلّط، والذي يكون السّلب والنّفي شكلين من أشكال تمظهراته [21].

تتجلّى هذه المقاومة في الإصرار على إعادة ربط علاقة بين الذّات والمكان في بعده الحميمي كما تستحضره الذّاكرة :

"ليلا أبكيتك ... دون كلام
ليلا .... سامحتك، يا شرياني المقطوع
أفرغت زجاج مرارتي، ونهرت نبيذ الجوع
ليلا ... أتسلّل مثل فدائي مكبوت
كالصلّ الأرقط، أنساب على الطّرقات الرّملية
أترك آثاري .... وأموت
كي ينفجر الينبوع ربيعا من توت"[22].

فالمفوظ "فدائي مكبوت" يدلّ على المقاومة والمخاطرة من أجل استعادة المسلوب من الذّات، بل هو مقاومة الذّات لفعل الإكراه والتّسلط، وتحرّرها من الهيمنة والخضوع لتكون فاعلة، هذه الفاعلية هي التي تسمح لها بربط العلاقة بالموضوع، فتحقق كينونتها. والكبت هنا متعلّق برغبة نفسية مقهورة تبحث عن

الإفصاح والبوح، وهي رغبة ناتجة عن تراكمات الماضي لم تسمح اللّحظة الرّاهنة بالتّعبير عنه، ذلك أنّ بين الماضي والحاضر انقطاع (شرياني المقطوع).

فالهمّ المستقبلي (كي ينفجر الينبوع ربيعا من توت) يشكّل قيمة مستهدفة، فالربيع يحمل دلالة عودة الحياة والإخصاب والتّجدد، يتعاضد وملفوظ الينبوع كرمز للإخصاب والحامل للحياة، والتّوت هو رمزية الحياة المستمرة، ذلك أنّ شجرة التّوت دائمة الاخضرار، لا تتأثّر بتعاقب الفصول في الحفاظ على ديمومة الحياة.هذا الهمّ المشروط بالتّعليل "كي" يلمّح إلى مأزق الحاضر، حيث تعمل الذّات على استجماع قوّتها من خلال استحضار الماضي كمحفّز مهم يشعر الذّات بانوجادها الكامل في علاقة بالمكان والزّمان والأشياء،لأنّ الحاضر هو زمن الغربة والاغتراب،الذي يستدعي من الذّات ترتيب عاداتها من جديد حيث يقول المناصرة في قصيدة مطر حامض:

"سأرتّب عاداتي
في هذا المنفى الموحش
يا....الله
كم هو موحش!!!"[23].

فالنّصوص في تعالقها فيما بينها تشكّل مؤوّلا مهمّا يتّكئ عليه القارئ في فكّ ما استُغلق فهمه[24].لا سيّما إذا كانت تنضوي تحت نفس العنوان الخارجي، أو تشكّل نصوصا لنفس المجموعة القصصية أو الدّيوان الشّعري، حيث يحتمل أن تكون متضافرة لحمل رؤية معيّنة للمؤلّف.

إذن، فالشّاعر في غربته واغترابه لابدّ أنّه سيشعر بما يسمّى في علم النّفس الاجتماعي بعقدة المهاجر حيث يشكّل العالم الجديد أفقا مغايرا للمألوف[25]، وتحتاج

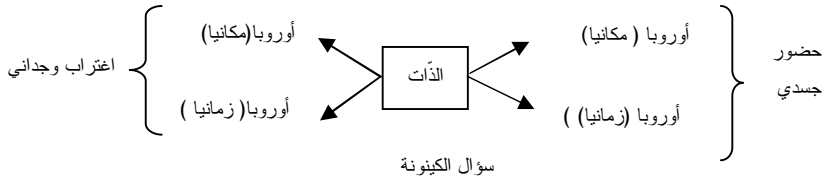
الذّات تماما كما هو اصطلح عليه أصحاب مدرسة كونستانس الألمانية في نظرية التّلقي بـــ: "تعديل أفق الانتظار"[26]، حيث يضطر القارئ إلى تعديل أفقه وفق أفق النّص الجديد، لكن عقدة المهاجر تجعل الذّات دوما تقاوم من أجل الاندماج في العالم الجديد وبالقدر الذي تعمل على ذلك تضلّ تشعر بالوحدة، ممّا يولّد فيها الشّعور بالحنين إلى الوطن (الأم) كعالم مألوف آمن[27].

تتجلّى محاولة الذّات في التّأقلم مع هذا الواقع الجديد رغم الشّعور بالوحشة، ورغم وحشيته في قوله :

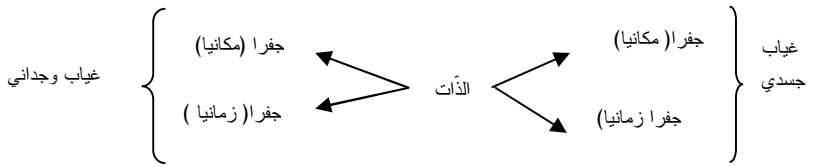
" هل تأذن أوروبا
بالرّقص الأخوي
هل تأذن أوروبا
أن أفدغ نهديها بين يدي
هل تأذن أوروبا بالرّقص الدّموي."[28]

صحيح أنّ المناصرة في هذه الأسطر يلبس قناع امرئ القيس في لجوئه إلى الرّوم بغية استرجاع إرث أبيه المسلوب[29]*، ولكن في الوقت نفسه تكشف الذّات عن محاولة لإقامة علاقة حميمية مع عالمها الجديد.

إن استعمال أداة الاستفهام "هل" الدّالة على إمكانية عدم تحقق الفعل المرجو بصورة متكرّرة، يعمق الشّك الذي يخالج الذّات، ويزيد من يقينه، أنّ المكان الجديد مكان لا يمكن أن يحلّ محلّ المكان الأوّل الذي يشكّل هوية الذّات وتاريخها.



سؤال الكينونة



تحقق الكينونة

هل ثمّة سوء فهم، أو ثمّة انحراف؟.للإجابة عن هذا التّساؤل يمكن استعارة صورة الأنا أمام المرآة هل الصّورة في المرآة هي الأنا نفسها، رغم أنّها الصّورة ذاتها، مطابقة لها تماما، لكنها ليست الذّات بوعيها وبوجدانها، إنّ صورة الذّات في المرآة هي صورة كسولة صورة وإن بيّنت عيوب الذّات، فإنّها لا تستطيع أن تبرز الامتلاء الدّاخلي الذي يغمرها. تماما كما لا يمكن لنص شعري في غاية النّضج أن يحمل كلّ ما يريد أن تقوله الذّات. ذلك أنّ الذّات لا تتحدّد بمعرفة صورة الأنا على المرآة، بل كذلك بتميّزها عن الآخر، حتى وإن كان هذا الآخر مشابها لها تماما (التّوائم)[30].

إنّ المكان (أوروبا) في الصّورة الأولى هو الحضور الجسدي في المرآة،هو حضور الذّات كجسد يحاول أن يكوّن علاقة مع الآخر (الرّقص، النّهد)، لكن هذه العلاقة محل شكّ وريبة، ولذلك ففشلها في تحقيق رابطة أنطولوجية بالمكان الجديد يعزز من قيمة المكان القديم، ويستحضره في الذّهن، ليس فقط كذاكرة، بل كفضاء

سيشكّل القصيدة وتتشكّل هي من فسيفسائه، وهذا التّحوّل للمكان إلى فضاء القصيدة الشّعرية.

إنّ الصّورة الشّعرية " أفدغ نهديها " و" تقبل الرقص الأخوي" ليست مجرد استعارة قائمة على المشابهة بين أوروبا والمرأة، وإنّما هي رؤية أنطولوجية، فيها عودة إلى البدايات إلى الطّفولة من جهة، وتهدف إلى خلق علاقة حميمية مع الآخر، وفيها كذلك تعويض عن الفقد للماضي، حيث يكون الوطن كأمّ حاضنة.فالصّورة الأدبية كما أشار مصطفى ناصف إلى رأي برغسون في الاستعارة :" أنّ الصورة والحدس متلازمان، ولو نظرنا على الخصوص إلى العالم الرّوحي لتحققنا من أنّ الصّورة حينما تكون غنيّة بالإيحاء قد تمدّنا بعيان مباشر،على حين تتركنا الفكرة المجرّدة إزّاء تشبيه لا يدلّ على شيء"[31]. فالاستعارة ليست عقد مشابهة فحسب، بالقدر الذي تكون إعادة نظر في طبيعة الأشياء، وإعادة تسمية لها على نحو يعكس موقف الذّات[32]، وهكذا تلتحم صورة جفرا بصورة الأم في وجدان الشّاعر.

تأتي جفرا والخليل وغيرهما من الأرض الفلسطينية حاملة معها عمقها التّاريخي، يعمد الشّاعر عبر اللّغة وعبر آلية التّصوير المشهدي إلى تحريكها، فيقول:

"جدّي كنعان لا يقرأ، إلاّ الشّعر الرّصين
يلعب الشّطرنج أحيانا
يلاعب أحفاده، يتشعلقون بفرسه البيضاء
أضف إلى ذلك ....جدّتي
وهي من أصل هكسوسي

لكنّها، تزعم أنّها نبطية ".

فالجدّ " كنعان" هو إحالة إلى البعد التّاريخي للشّعب الفلسطيني، فالجد دلاليا يرمز إلى الأصل والحفيد يرمز في المقابل إلى الفرع، هذا الجدّ الذي يملك رصيدا معرفيا، بحيث إنّه لا يقرأ إلاّ الشّعر الرّصين، والشّعر الرّصين هو الآخر لم يبلغ هذا النّضج إلاّ بعد مراحل عديدة، وفترات زمنية طويلة، مما يعني أنّهما مؤشّران عن الرّصيد الحضاري المتجذّر، وما يزيد هذا الرّصيد الحضاري قوّة هو ارتباطه بحب التّفكير والشّغوف بالمحفّزات العقلية " لعبة الشّطرنج"[33]، هذه اللّعبة ليست لعبة الذّكاء وتنمية مهارات التفكير العقلي فحسب، بل هي لعبة تتطلّب الصّبر والنّفس الطّويل[34]، وحضور الجدّة كذلك التي تجمع بين قوميتين مختلفتين يجعلها هي الأخرى مؤشر عن تلاقح حضاري عريق شهدته الأرض الفلسطينية كحضارة امتزجت فيها الأقوام، وائتلف فيها المختلف وانصهر فيما بينه، ليشكّل فسيفساء بشرية أخرى.

إنّ استحضار المكان ببعده الحضاري مردّه إلى المخطط الاستيطاني التي ينتهجه المحتل الصّهيوني في فلسطين بإفراغها من سكانها الأصليين عن طريق النّفي والطّرد التّعسفي، وهذا النّهج الاستيطاني الهدف منه مسخ الهويّة الحضارية للمكان،ولذلك اشتغال عز الدّين المناصرة على الفضاء ببعديه المكاني والزّماني أو(الزّمكانية) يندرج ضمن فعل المقاومة التي يشكّل الأدب والشّعر على وجه الخصوص أداة من أدواتها[35].

يأتي المكان ممثّلا في شخوص معيّنة تسكن وجدان الشّاعر وذاكرته لتربطه بالمكان وعبقه:

"إن كان أبي
مازال يقلّم أغصان الغاب
ويداري لحيته البيضاء
عساكرهم ترتاب
أو ....أمّي
سترش الملح على الأعتاب
وتنادي البحر الميّت: يا بحر الموت
ملحك مسكون بفراق الأحباب"[36].

أليست الأمّ أولى بالتّذكر أولا، فلم بدأ الشّاعر عزّ الدّين المناصرة بالأب، إنّ الأب يمثّل رمز القوّة والفحولة، وهو الأمان الذي نكون بحاجة إليه في مواجهة المخاطر، فوجود العساكر كصورة للآخر المهدّد للذّات هي التي جعلت حضور الأب أولويا، وهو كذلك يتناسب وحالة الشّاعر في المنفى، لأنّ المنفى أو الغربة تجعل الذّات تتوجّس من الآخر. وهذا الافتقاد للطمأنينة والسّكينة هو الذي جعل صورة الأب تتداعى وتحضر في الذّهن، ذلك أنّ الصّور تتداعى سواء بعلّة التّشابه أو التّضادّ [37]، أمّا حينما كان الأمر يتعلّق بالأمّ، فإنّ الشّاعر قد أدرك بأنّ عاطفتها أقوى من عاطفته، ولذلك لم يعبّر عن اشتياقه لها بل تركها هي تعبّر عن شوقها له:

"وتنادي البحر الميّت: يا بحر الموت
ملحك مسكون بفراق الأحباب."

وتكمن الرمزية المكانية هذا المشهد في الاستخدام للموروثين الأسطوري والشّعبي الذي يتجسّد في رشّ الملح عند عتبة البيت المعبّر عن التّشاؤم من الشرّ ومن الشّيطان اللذين يلحقان السّوء بالبيت وبأهله[38]، ورشّ الملح هذا يعدّ مؤشرا

على توجّس الفلسطينيين دوما من الأخطار والبحر الميّت هو بحر ميّت نتيجة ملوحته العالية جدا ولأنّها عالية، فإنّه بحر لا حياة فيه[39]، تماما كما لا يبقى في القلب حياة برحيل الأحبّة، فالأمّ ترشّ الملح لإبعاد الشّرور، وهي ترى أنّ الملح الطّافع على المكان ناتج عن خلوّه من عذوبة الأحبّة هل هذا فحسب؟ إنّ استعادة البحر الميّت نفسه هو استعادة تاريخ، حيث إنّه يتوفر على مخطوطات سمّيت باسمه: "مخطوطات البحر الميّت "، وهي مخطوطات متعلّقة باليهودية والمسيحية والتّوراة ، وهذا ما يعني في الوقت نفسه استعادة المكان في صبغته التّاريخية[40].

ولأنّ الصّراع يدور حول الأرض و ما تحمله من مقوّمات هويّة الذّات يستعيده الشّاعر في قصيدة أخرى ممزوجا بعبق التّاريخ الكنعاني، فيقول في قصيدة؛ " قراءة أولية لطريق العين " :

"الماء يداوي كطبيب جسدا للشّاعر مقروحْ
الماء السّمح بضحكته البيضاء
الماء الصّافي كالأصوات الأولى
الماء الأحمر مثل الوعل البرّي المجروحْ
عند سدود البحر الميّت حيث حقل الملحْ
الماء المذبوح
لسماحته طعم الأرض النّورانية
أعني تمتمة وتعاويذ الوله الشّفوية
في متن نصوص الأجداد الفضّية
حول الماء
كنا نلتم كعائلة حول الماء

نلتف كثعبان حول الماء
يا سيدتي الكنعانية
جرّتك دليل العشّاق في بريّة لوط
جرّتك المشويّة في الطّابون
تحرسها هالات وإشارات سحرية [41]".

إنّ التّشبيهات التي يعقدها الشّاعر في الأسطر السّابقة التي تجمع بين البحر أو الماء وبقية العناصر التي تقوم مقام المستعار منه أو المشبّه به ليست تشبيهات لتلوين الكلام، ولا القصد منها الإتيان بالغريب الذي يجعل من الكلام أدبيا ولا شعريا، إذ ليست التشبيهات والاستعارات سمة أدبية فحسب، بقدر ما هي رؤية للوجود. أو إعادة ترتيبه من جديد.

إنّ هذه التّشبيهات لا تهدف إلى تأثيث فضاء القصيدة، بل تهدف إلى إعادة تأثيث المكان بمحموله الدّيني والاجتماعي والأسطوري، بما يجعل هذا المكان في محموله التّاريخي يشكّل وجدانا للذّات، ولذلك ستنعقد علاقة تملّك متبادل بين الشّاعر والمكان، إذ يقول[42]:

"هذا البحر الميّت لي
طوّبت شواطئه في دائرة عقارات الكنعانيين
هذا البحر الميّت لي
غسّلت جوانحه بالماء العذب
هذا البحر الميّت لي
طهّره غضب براكيني
هذا البحر الميّت لي

سأحذّركم من لمس جدائله في اللّيل
هذا البحر الميّت لي".

هكذا يتحوّل في الأخير البحر إلى امرأة " جدائل " ويصبح بحسب العرف والتّقاليد شرفا اجتماعيا يحرّم استباحته، بل إنّ استباحته مهلكة لصاحبها، لكن "ياء النّسبة" التي تحيل على المتكلّم أو الشّاعر كصوت ممثّل للشّعب الفلسطيني، تضمر نزاعا بين الذّات والآخر ذلك أنّ غير المتنازع عنه لا يستدعي إثبات ملكيته أو نسبته وتأكيدها عبر تكرار "لام الملك" و"ياء النّسبة" (لي).

إنّ المنفى تسبّب في سلب الوطن، في الإحساس بالاغتراب، ولّد في ذات الشّاعر الشّعور بالوحشة والاشتياق في نفس الوقت، لذلك هو عندما يصف الأماكن يصفها بدفء حميمي ليستعيدها في القصيدة فيحفظها من التّلاشي من النّسيان، ذلك أن كينونة المكان نفسهلا توجد إلاّ في علاقتها بالذّات. لا يعني المكان أيّ شيء إن لم يكن في علاقة مع الذّات لذلك يسمّى هذا المكان " الوطن":

"هل أظلّ اقابل حيفا
على صفحات الجرائد
فوق السّحاب، وتحت السّحاب
غارقا في محبّة جفرا ومريم والشّعراء الغضاب
أستطيع الذي ...
عندما أشتهي أو أريد"[43].

فروح التّملّك المتبادلة؛ تملك الشاعر للمكان " هذا البحر لي "،وتملّك جفرا للشّاعر شوقا يجعله يرقبها ولو في صفحات الجرائد.لأنّها مرتبطة بالرّغبة والقدرة

والإرادة ، وهي مقوّمات الكينونة، فلا كينونة بدون رغبة أو قدرة أو إرادة ، أي أنّها قرينة الحرّية[44].

إنّ ما يوفّره المكان (حيفا) كرمز للوطن فلسطين من حرّية، يقابله كذلك تحرير المكان من السّلب الذي لحقه بفعل الاستيطان الصّهيوني، ولذلك يكون نداؤه للمجيء إلى عالم القصيدة تحريرا لهمن هذا السّلب، هو حفظ له من التّزييف الذي يلحق بهويّته، فإذا كان المكان يحفظ تاريخ الذّات وصنيعها الحضاري في أرجائه، فإنّ القصيدة كفعل مقاوم هي الأخرى تحفظ المكان بكل فسيفسائه من المسخ الذي قد يصيبه.

وفي الختام يمكن القول إنّ تكشف قراءة أنطولوجية في شعر عز الدين المناصرة تكشف كيف ينتقل الوطن إلى القصيدة، تصبح القصيدة هي الوطن، تصبح اللّغة وطن[45]، تصبح اللّغة كينونة ليست هناك كينونة خارجها، لأنّها تحمل جميع الأشياء التي يختزنها الوطن – بتاريخه وبجغرافيته بتنوّعه البشري ورصيده الحضاري – بحميمية، تجعل الشّاعر يعيد استكشاف المكان من زاوية أخرى وهو بعيد عنه،يرى حتى في أبسط الأشياء دلالة جديدة، تخرج بها عن الألفة. وأنّ الشّعر يعيد التّوازن إلى الذّات إذا ما توترت علاقتها بالوجود، وهي تصغي إليه تعيد تسمية الأشياء، وتعيد ربط أواصر الصّلة بها، فينتشلها الشّعر من الإهمال والسّلب الذي طالها، ليبني بها عالما جديدا. تكون بذلك لغة الشّعر لغة إيحاء ولغة خلق.

الهوامش :

[1]- Christophe Bouton, Le procès de l'histoire: fondements et postérité de l'idéalisme historiquede hegel ,librairie philosophique .j.vrin. paris , France, 2004, p297.
[2]-ibid, p 297.
[3] -Hervé Pasqua, Introduction à la lecture de Etre et temps de Martin Heidegger, L'AGE D'HOMME, lausanne, suisse, 1993, p91.
[4] -Jean Greisch, Philosophie, poésie, mystique, Editions Beauchesne, paris, France, 1999, p40
[5]-Laurent van Eynde, L'ontologie acosmique: la crise de la modernité chez Pascal et Heidegger, préface de : Robert Brisart, publication des facultés universitaires saint-louis, bruxelles, 1993, p81.
[6]-Hervé Pasqua, Introduction à la lecture de Etre et temps de Martin Heidegger ,op-cit,, p38.
[7]- Josep Besa Camprubí, Les fonctions du titre, nouveau actes sémiotiques , n°82, pilume , presses universitaires de limoges, 2002, p28.

[8]– بول ريكور، الذّات عينها كآخر، ترجمة وتعليق: جورج زيناتي، مركز دراسات الوحدة العربية، المنظّمة العربية للتّرجمة بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 269.

[9]- Peter Royle, L'homme et le néant chez Jean-Paul Sartre, les presses de l'universté laval, Quibec, canada, 2005, p 53.

[10]– جوزيف كورتيس، مدخل إلى السّيميائية السّردية والخطابية، ترجمة جمال حضري، الدّار العربية للعلوم ــ ناشرون ــ بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007 ص33.

[11]– امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، تحقيق وضبط: مصطفى عبد الشّافي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط5، 2004، ص110.

[12]– عزّ الدّين المناصرة، الأعمال الشّعرية،ج2، جفرا، كنعانياذا، حيزية، رعويات كنعانية لا أثق بطائر الوقواق، دار مجدلاوي للنّشر والتّوزيع، ط1، 2006، ص 14.

[13]– فيصل لكحل، إشكالية تأسيس الدّازين Dasein في أنطولوجيا مارتن هيدغر، مؤسسة كنوز الحكمة للنّشر والتّوزيع الجزائر، ط1، 2011، ص 18.

[14]– Gean Greisch, Paul Ricoeur :L'itinérance du sens, Jérôme Million, Grenoble, France, 2001,p299.

[15]– كاترين هالبرين وآخرون، الهويــ(ات)ــة، الفرد، الجماعة، المجتمع، ترجمة: إبراهيم صحراوي، دار التّنوير، الجزائر، ط1، 2015، ص 112.

[16]– حمودة إسماعيل، الأنا والآخر، نقد الفكر الاجتماعي،أفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء المملكة المغربية، ط1، 2015 ص 100.

[17]– جوديث بتلر، الذّات تصف نفسها، ترجمة: فلاح رحيم، دار التّنوير للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2014، ص 47.

[18]– مارتن هيدغر، إنشاد المنادى، قراءة في شعر هولدرلن وتراكل، ترجمة: بسام حجار المركز الثّقافي العربي، بيروت لبنان، الدّار البيضاء، المملكة المغربية، ط1، 1994 ص 14.

[19]– عبد الواسع الحميري، الخطاب والنّص " المفهوم ـــ العلاقة ـــ السّلطة "، المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع بيروت، لبنان، ط2، 2014، ص 103.

[20]– مارتن هيدغر، إنشاد المنادى، قراءة في شعر هولدرلن وتراكل، مرجع سابق، ص 14.

[21]– ديان مكدونيل، مقدّمة في نظريات الخطاب، ترجمة وتقديم: عزّ الدّين إسماعيل المكتبة الأكاديمية، القاهرة جمهورية مصر العربية ،ط2001،1، ص 129.

[22]–عزّ الدّين المناصرة، الأعمال الشّعرية،ج2، المصدر السّابق، ص 15.

[23]– عزّ الدّين المناصرة، الأعمال الشّعرية،ج2، المصدر السّابق،ص194.

[24]– ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة وتعليق: حميد لحمداني،منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية، سال دار النجاح الجديدة، الدّار البيضاء، المغرب، ط1،1993، ص62.

[25]– حمودة إسماعيل، الأنا والآخر، نقد الفكر الاجتماعي، مرجع سابق، ص99.

[26]–هانس روبرت ياوس، جمالية التّلقي، من أجل تأويل جديد للنّص الأدبي، تقديم وترجمة: رشيد بنحدّو، منشورات ضفاف،بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان الرّباط، المملكة المغربية، كلمة، تونس، ط1، 2016، ص 145.

[27]– حمودة إسماعيل، الأنا والآخر، نقد الفكر الاجتماعي، مرجع سابق، ص99.

[28]– عزّ الدّين المناصرة، الأعمال الشّعرية،ج2، المصدر نفسه، ص20، ص21.

[29]– شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي،ج1، العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط22، ص 243.

*– هذه الواقعة يشكّ شوقي ضيف في صحّتها.

[30] -Christopher Peacocke, The Mirror of the World: Subjects, Consciousness, and Self-Consciousness, Oxford University Press, Oxford,United kingdom, 2014, p193.

[31]– مصطفى ناصف، الصّورة الأدبية، دار الأندلس للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت لبنان، ط2، 1981، ص 133.

[32]– بول ريكور ، نظرية التأويل ، الخطاب وفائض المعنى ، ترجمة سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، الدّار البيضاء ، المغرب ، بيروت لبنان ، ط2 ،2006 ، ص 86.

[33]– جيمس ماركان، ولونس موركان وتاكاكي موشي،الذّكاء العبقري: الطّرائق والتّقنيات السّرية لزيادة معدل الذكاء تعريب عبد القادر مصطفى عيسى، العبيكان للنّشر والتّوزيع المملكة العربية السّعودية، ط1، 2016،ص 141.

[34]– نعمات أحمد فؤاد، موسوعة من عيون الكتب في الاجتماع، المكتبة الأكاديمية للنّشر والتّوزيع، القاهرة، جمهورية مصر العربية، ط1، 2003، ص118.

[35]– محمد جواد علي، مسارات الخطاب الشّعري، التّجربة والثّقافة والرّؤية، دار غيداء للنّشر والتّوزيع، عمّان، المملكة الهاشمية الأردنية، ط1، 2015، ص 125.

[36]– عزّ الدّين المناصرة، الأعمال الشّعرية،ج2، المصدر السّابق،ص194.

[37]– مصطفى ناصف، الصّورة الأدبية، مرجع سابق،ص 130.

[38] – محمد حسن غانم، التّفاؤل والتّشاؤم، تأصيل نظري ودراسة ميدانية،مكتبة الأنغلو المصرية، القاهرة جمهورية مصر العربية، ط1، 2014، ص 54.

[39]– مصطفى زاهار، مقاربات في دراسة النّص التّوراتي، سفر راعوت أنموذجا، صفحات للدّراسات والنّشر، دمشق، سوريا ط1، 2012 ص 124.

[40]– مصطفى زاهار، مقاربات في دراسة النّص التّوراتي، سفر راعوت أنموذجا، المرجع نفسه، ص123.

[41]– عز الدّين المناصرة، مختارات شعرية، وكالة الصّحافة العربية ــ ناشرون ــ الجيزة جمهورية مصر العربية، ط1، دت ص12، ص 13.

[42]– عز الدّين المناصرة، مختارات شعرية، مصدر سابق، ص 14.

[43]– عزّ الدّين المناصرة، الأعمال الشّعرية، ج2، مصدر سابق، ص 182.

[44]- Peter Royler, L'homme et le néant chez Jean-Paul Sartre, Presses Université Laval, québec canada, 2005, p53.

[45]– محمد زيّاني، فلسفة اللاّمعقول في الخطاب الصّوفي، ابن عربي نموذجا، منشورات إي كتب، لندن المملكة المتّحدة، ط1، 2017، ص67.