NTU Journal for Administrative and Human Sciences (2023) 3 (2) : 97- 117

DOI: https://doi.org/10.56286/ntujahs.v3i2

IRAQI Academic Scientific Journals

JAHS NTU

P-ISSN: 2789-1240 E-ISSN:2789-1259

NTU Journal for Administrative and Human Sciences

Available online at: https://journals.ntu.edu.iq/index.php/NTU-JMS/index

Memory in the poetry of Alawi Al-Hashem

1st, Mahmoud Khalif Khudair al-Hayani [1]

Northern Technical University / Administrative Technical College / Mosul

Article Informations

Received: 08 - 01- 2023,
Accepted: 05 – 03 - 2023,
Published online: 01 – 04 -2023

Corresponding author:
Name: Mahmoud Khalif Khudair

Affiliation : Northern Technical University / Administrative Technical College / Mosul

Email: mahmood_khleef@ntu.edu.iq

Key Words :
The Poetry
Alawi Al-Hashem

A B S T R A C T

The concept of memory overlaps and intertwines with many concepts close to it, including: remembrance, image, past, time, mind, matter, experience, feeling, imagination, knowledge, history, oblivion, narration, story, metaphor, identity, personality, writing, dream...etc, and other concepts that focus on the work of memory in humans, but the relationship of memory to imagination It took diverse and complex images that were embodied in the creative work. The convergence between the trinity of imagination, memory and beauty worked to form an image or a snapshot that formed interlaced references that affected the creative work. And from the present to the future, memory is the identity that worked within the fabric of the text as intertexts, dialogue, or references that took an allegorical image that revealed the contents of consciousness or the poetic self and what it could offer of semantic reproduction furnishing the past; For the purpose of revealing the meaning of existence that was linked to the free imagination's ability to shape the worlds of the past in accordance with achieving a balance between the creative ability to transform memory into an activity and dynamism that forms beautiful worlds for lived reality, which we can sense in the creative imagination in the experience of the Bahraini poet Alawi Al-Hashemi.

©2023 NTU JOURNAL FOR ADMINISTRATIVE AND HUMAN SCIENCES, NORTHERN TECHNICAL UNIVERSITY. THIS IS AN OPEN ACCESS ARTICLE UNDER THE CC BY LICENSE: **https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/**

استطيقا الذّاكرة في شعر علوي الهاشمي

د. محمود خليف خضير الحياني

استاذ مساعد

الجامعة التّقنيّة الشّماليّة / العراق

الملخص :

يتداخل مفهوم الذّاكرة ويتشابك مع مفاهيم كثيرة قريبة منه : التّذكر، والصّورة، والماضي، والزّمان، والعقل، والمادة، والتّجربة، والشّعور، والخيال، والمعرفة، والتّاريخ، والنّسيان، والسّرد، والقصة، والاستعارة، والهوية، والشّخصية، والكتابة، والحلم ... إلخ ، وغيرها من المفاهيم التي تركّز على عمل الذّاكرة عند الإنسان ، إلا أنَّ علاقة الذّاكرة بالخيال أخذت صورًا متنوعةً ومعقدةً جُسّدت في العمل الإبداعي ــ فالالتقاء بين ثالوث الخيال والذاكرة والجمال عمل على تكوين صورةٍ أو لقطةٍ شكّلت مرجعيات متناصة أثّرت على العمل الإبداعي ، إذ كانت علاقة المبدع مع الذّاكرة بمثابة جسرٍ حاولت به الدّخول في عوالم مختلفة تنطلق من الماضي إلى الحاضر، ومن الحاضر إلى المستقبل ، فالذّاكرة هي الهويّة التي اشتغلت داخل نسيج النّص بوصفها تناصاتٍ أو حواراتٍ أو مرجعياتٍ أخذت صورةً استعاريةً كشفت عن مضمرات الوعي أو الذّات الشاعرة وما يمكن أنْ تقدّمه من إعادة إنتاجٍ دلاليّ يأتّث الماضي؛ للكشف عن معنى الوجود الذي ارتبط بقدرة الخيال الحرّة في تشكيل عوالم الماضي على وفق تحقيق التّوازن بين القدرة الخالقة في تحويل الذّاكرة الى فاعليةٍ وحيويّةٍ تكون عوالم جميلة للواقع المعاش، وهو ما يمكن أنْ نلتمسه في المتخيّل الإبداعي في تجربة الشاعر البحريني علوي الهاشمي.

مفاتيح الكلمات:

استطيقا ، الذاكرة ، الخيال ، الامتداد ، القلق.

مقدمة:

تعدّ الذّاكرة وعلاقتها العضوية بالسيرة من الموضوعات المهمة في الشّعر الحديث ، فقد كان الانتقال من السّرديات الكبرى إلى السّرديات الصّغرى سمة خاصة لشعر ما بعد الحداثة ، والتي حاول شعراء كثيرون أن يستثمروا هذه الظاهرة ، فكانت نقطة جذب واستجابة من قبل المتلقي ؛ لذلك حاول هذا البحث أن يعالج هذا الموضوع المهم الذي ارتبط بالذّاكرة والرؤيا الجمالية ، وما يمكن أن يتم استثماره في المتن الشّعري ، فالذاكرة تتداخل وتتناص مع خطابات كثيرة منها السيرة والتاريخ والحلم والنسيان والغفران ، وهو ما يمكن أن نتلمسه بصورة واضحة في النصوص الشعرية عند الشاعر علوي هاشم التي تتمتع بمستوى عميقا من تجليات الحضور والغياب لكل ما يتصل بالماضي وعملية استحضاره بصورة مكررة في الحاضر ، فتجربته الشّعرية لا تخلوا من دلالات ومعان ومفاهيم تدور في فلك الذّاكرة ومتعلقاتها من المرادفات التي تدل على الذاكرة.

ويتجلى كذلك في الاقتراح الذي تكون فيه الذّاكرة نقطة التقاءٍ بين الخيال والاستطيقا والتي يمكن أنْ تتمظهر على وفق علاقاتٍ جماليةٍ جديدةٍ تضفي نوعًا من المعاني والدلالات الجديد في شعر علوي الهاشمي ، والتي تتبلور في نسيجٍ نصيّ تتساوق فيه الذّاكرة مع الماضي، والألفة، والانقضاء، والفقدان، والمرئي، واللقطة، والصورة، والشفرة، والرمز، والحركة، والحلم.

المبحث الأول

أ ـــــــ الذّاكرة، المفهوم، القلق:

يرتبط الاشتقاق اللغوي للفظة الذّاكرة بصيغٍ لغويةٍ ذات حقلٍ دلاليّ لها معنيان : الأول الذّكورة التي تتضاد مع الأنوثة، والثّاني الذّاكرة أو الذكر ضد النسيان فـــ" [ذكر] الذَكَرُ: خلاف الأُنْثى. والجمع ذكور" (الجوهري، ١٩٨٧ : باب ذكر ، ٢ / ٦٦٤) .، والمعنى الآخر أو " اَلْأَصْلُ الْآخَرُ: ذَكَرْتُ الشَّيْءَ، خِلَافُ نَسِيتُهُ. ثُمَّ حُمِلَ عَلَيْهِ الذِّكْرُ بِاللِّسَانِ. وَيَقُولُونَ: اجْعَلْهُ مِنْكَ عَلَى ذُكْرٍ، بِضَمِّ الذَّالِ، أَيْ لَا تَنْسَهُ." (الرازي،١٩٧٩ : ٢ / ٣٥٨)، وهناك معنى قريب " يأتي بمعنى الحفظ للشيء، وهو أيضًا الشيء يجري على اللسان، ومنه قولهم ذكرت لفلان حديث كذا وكذا، أي: قلته له. تقول: ذكره يذكره ذِكرًا وذُكرًا." (أبن منظور، ٢٠٠٣ : مج ٣ / ٥١٣) وقد توسّع هذا المعنى الذي يدلّ على حضور الشيء وحفظه على وفق اتساع مجازي ليرتبط بمعنى الحفظ وظهور الشيء وانشار صيته، إذ إنَّ الذّكر " من المجاز: فالذكر: الصيت يكون في الخير والشّر، والذكر: الثناء ويكون في الخير فقط... ورجلٌ مذكورٌ أي: يثنى عليه بخيرٍ، ومن المجاز: الذكر: الشّرف، ومنه قوله تعالى: ﴿ وَإِنَّهُ لَذِكْرٌ لَكَ وَلِقَوْمِكَ ﴾، أي: القرآن شرفٌ لك ولهم، وقوله تعالى: ﴿ وَرَفَعْنَا لَكَ ذِكْرَكَ ﴾، أي: شرفك".(أبن منظور، ٢٠٠٣ : مج ٣ / ٥١٣)، وقد جاء بمعنى الدعاء والصلاة في الخطاب الديني محملاً بمعنى " : الصلاة لله تعالى، والدعاء إليه، ويطلق أيضًا على الطاعة، والشّكر، والدعاء، والتّسبيح، وقراءة القرآن، وتمجيد الله وتهليله وتسبيحه والثناء عليه بمحامده جميعًا، والذكر أيضًا: الكتاب الذي فيه تفصيل الدين ووضع الملل، وكلّ كتابٍ من الأنبياء ذكر، ومنه قوله تعالى: ﴿ إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا الذِّكْرَ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ ﴾، وحمل على خصوص القرآن وحده أيضًا ".(أبن منظور، ٢٠٠٣ :مج ٣/ ٥١٤))، ولاشكَّ أنَّ العناية بالذكر والحفظ لها ارتباطٌ عضويٌّ بالذاكرة ، التي وجدها معظم العلماء المسلمين بأنّها من الملكات التي تكون راسخةً بالنفس وهي حالةٌ إيجابيةٌ؛ لكونها " مَلَكةً في النّفس تستعد بها للعلوم والإدراكات" (الخراشي ، ١٩٨١ : ٤٨٧) ، وقد عُدَّت من المَلَكات التي وهبها الله للإنسان ليستقيم بها عمل العقل، وحصرها بعض العلماء في خمس مَلَكات هي: مَلَكة الإرادة، ومَلَكة الإدراك، ومَلَكة الاستنتاج، ومَلَكة الحافظة ، ومَلَكة الذّاكرة (الخراشي ، ١٩٨١ : ١٣٣.)

ولم يبتعد الإرث اليوناني عمّا يمكن أنْ يجسّده معنى الذّكر أو الذّاكرة من الحفظ ، وإنْ كانت المرجعيات الميثولوجية أو الأسطورية لليونان تقدّم لنا معنى الذّاكرة على أنَّها هبةٌ إلهيةٌ وقوةٌ مطلقةٌ

ومبدعةٌ وخلقةٌ ، وذلك في أثناء الإشارة إلى أنَّ ربّة الذاكرة منيموزين في الأساطير الإغريقية، التي كانت نتاجًا لعلاقةٍ غير شرعيةٍ – زنا المحارم ــ بين أورانوس إله السّماء وأمه غايا ربّة الأرض ، وقد اكتشفت أسرار أو شفرة الجمال والمعرفة وتكوّرت الأوجه الثلاثة للزمن في حاضره الدائم ، وامتلكت منيموزين قدرةً عظيمةً في معرفة ما كان وما هو كائنٌ وما سيكون ، وقد أنجبت تسع فتياتٍ وهي ربّات الفنون ، وبذلك انبثقت الفصاحة والتاريخ والموسيقى وفنّ الاحتفالات والغناء والهندسة والرقص والكوميديا وعلم الفلك وكلّ الفنون الأخرى، من الذّاكرة أم ربّات الفنون ، وعلى ضوء البحث عن الحضور الدائم الذي يتجلى في الذّاكرة فقد عدّ الفلاسفة الذّاكرة التي نزلت من السّماء بأنّها سرٌّ من الأسرار(الخراشي ، ١٩٨١ : ١١١) التي لا يمكن أنْ يتمّ اكتشافها، لذا أصبحت معضلةً طرحت نوعًا من التّشابك بين الذّاكرة والخيال، وقد أورث سقراط حول مسألة الذّاكرة موضعين متنافسين ومختلفين لبعضهما الأول أفلاطوني الذي ركّز على قيمة الأيقونة أو الصورة التي تقدّمها الذّاكرة فالتمثيل والتّصور هو في الأساس الحاضر لشيءٍ غائبٍ، وهو يدافع ضمناً عن إدخال إشكالية الذّاكرة في إشكالية الخيال ، أما الثّاني أرسطو، فركّز حول تيمة تمثّل شيئًا سبق إدراكه أو اكتسابه أو تعلّمه فيدافع عن إدخال إشكالية الصورة في إشكالية الذّاكرة، محاولاً حلّ مفارقة البقاء الغامض للماضي لدينا ، ممّا يجعله مرئيًا ومحسوسًا وكأنّه حاضرٌ مع كونه غائبًا في الوقت نفسه ، فكلّ " شيءٍ يسير على وفق التداعيات فكل ذكرى تستدعي الأخرى ، وصورة شيءٍ تجذب إليها صورةً أخرى عندما تقوم بين الطرفين علاقة تشابهٍ وتعارضٍ أو تجاورٍ " (الخراشي ، ١٩٨١ : ١٣٣.)ولم تفارق الذّاكرة في القرون الوسطى هذه القوانين الثلاثة للتداعي و بغرض بناء الصور القابلة للتمركز بسلسلةٍ من التداعيات القادرة على استعادة ما عهد إلى هذه الصورة.

وقد تعمّق الجدال حول الذّاكرة في عصر الحداثة ، والذي تبلور في مقارباتٍ كثيرةٍ تشريحيةٍ وفيزيولوجيةٍ قائمةٍ على أساس العلاقة بين الدماغ والوظائف الذهنية أو العلاقة الميكانيكية بين الجسد والعقل والذّاكرة أو المادة والذّاكرة، وهناك مَنْ ذهب أبعد من ذلك محافظًا على الدعوة التي وجدت في أنَّ الذّاكرة قضيةٌ ربانيةٌ أو هبةٌ لدى الإنسان وليس لها تفسيرٌ ماديٌّ أو نفسيٌّ أو فلسفيٌّ، وهناك مَنْ ربطها بقضية التّعلم والتّجربة أو الانطباع الفطري ، فضلاً عمّا يمكن أنْ نلتمسه من العلاقة العضوية بين الشّعور والعاطفة والذّاكرة حتى نجد مَنْ يبحث عن قضية الهوية في الذّاكرة أو السّيرة الذاتية.

فهذا الاندفاع في تفسير الذّاكرة وديناميكية عملها وضع المفهوم في وظيفةٍ قلقلةٍ ومهجنةٍ، لذا فإنَّ تعريف الذّاكرة اصطلاحًا يخضع لبرجماتية التّوجه لكلّ علمٍ من العلوم التي تحاول أنْ تبحث في موضوع الذّاكرة.

ب ـــــ الذاكرة والامتداد الاصطلاحي:

يلازم تعريفات الذاكرة اصطلاحيا نوعٌ من الاختلاف من حيث الوظيفة التي يمكن أنْ يمثّلها عمل الذاكرة ، فهي تدور حول قدرتها على التّخزين أو حضور الماضي ، وقد عُرفت بكونها قوة

الحفظ التي تعتمد على خزان الذّاكرة واستعادة الغائب(الطوسي ، ١٩٧٥ : ١٢٣) ، والذّاكرة قوة وملكة " تستعرض ما في الخزانة إلى جانب العقل أو على الخيال والوهم، وآلتها الروح المصبوب في آخر البطن المؤخر من الدماغ."(الشهرستاني، ١٩٧٣ : ١٢٢) ، وذهب الراغب إلى أنَّ : ((الذّكر تارة يقال ويراد به هيئةٌ للنفس بها يمكن للإنسان أنْ يحفظ ما يقتنيه من المعرفة، وتارة يقال لحضور الشيء القلب أو القول، ولذلك قيل: الذكر ذكران: ذكرٌ بالقلب، وذكرٌ باللسان"(الاصفهاني ،٢٠٠٩ :١٤٤.)

وتعدّ "الذّاكرة القدرة على استرجاع معلوماتٍ مكتسبةٍ مسبقًا "(الخيري ، ٢٠١٢ : ١٣١) ، وأيضًا ما يفرّق بين الإنسان والحيوان(ميري ورتوك ، ٢٠١٥ : ٩) وهي التجربة الحية (ميري ورتوك ، ٢٠١٥ : ٢٢) ، وملكةٌ وهبةٌ فطريةٌ (ميري ورتوك ، ٢٠١٥ : ٢٨) ، ويستعمل عالم الحاسبة الإلكتروني الذّاكرة لتعني النّظام المادي الذي يسمح بوضع برنامجٍ معينٍ يجري به خزن المعلومات في الذّاكرة القصيرة والطويلة(لوران بوتي، ٢٠١٢ : ١٢) ، ، والذّاكرة هي عملية إعادة صورة الماضي(بول ريكور، ٢٠٠٩ :٤٧) ، والذّاكرة في التّصور الفلسفي الحديث هي نوعٌ من أنواع التّفكير أو الأفكار والتصورات(ميري ورتوك ، ٢٠١٥ : ٣٢) ، فالذّاكرة هي استظهار شيءٍ عُرف مسبقًا(الخيري ، ٢٠١٢ : ١٣١).

وممّا تقدّم يمكن أنْ نعرّف الذّاكرة بأنَّها القدرة الخلاّقة على تحويل الذّاكرة الخاصة في النصّ الإبداعي إلى ذاكرةٍ ذات مضامين عامة يتفاعل معها المتلقّي جماليًا.

المبحث الثّاني

الاستطيقا وبلّورات الخيال والذّاكرة

ينفتح فضاء الإستطيقا على مفاهيم ومصطلحات تقاربه من حيث المجال أو الحقل الواحد ، فلا يمكن لنا أنْ نحاول أنْ مقاربة الاستطيقا من غير أنْ نقارنها بما يرتبط بالجمال، والفنّ، والتي تشكلت في ثالوثٍ يجمعها في تأريخ الممارسات أو النشاطات البشرية التي يطلق عليها، بأنَّها ممارساتٌ أو نشاطاتٌ لعملٍ إنسانيّ غائيته لذاته أو بعيدة عن المصلحة الخارجية، فالمدوّنات الفلسفية، والتاريخية، والنقدية التي أرَّخت للجمال أو فنّ الشعر والفنون الأخرى حاولت أنْ تفرز أو تحدّد مجال عمل المفاهيم الثلاثة الجمال ، والفن ، والاستطيقا ، وإنْ كانت هذه المصطلحات – في بعض الأحيان– يحدث بها تداخلاً أو تماثلاً ، فإنَّ هناك من الباحثين مَنْ يجمع هذه المصلحات الثلاثة في مفهومٍ واحدٍ، ومنهم مَنْ يجدها لا تنطوي على تشابهٍ وتماثلٍ، إنّما تقوم على الاختلاف، وهو ما يتوافق مع ما يمكن أنْ ننطلق منه في التفريق بين مجال عمل كلّ واحدٍ منهما على حدةٍ، وإنْ كان الحقل العلمي أو الفلسفي يشكّل بوتقةً واحدةً من حيث النسل الجيني.

ولابدَّ من التنويه أنَّ هذه المصطلحات الثلاثة، الجمال ، والاستطيقا ، والفن كانت مادةً عميقةً لفلسفة الجمال ، فلم نجد أنْ أحدًا من الفلاسفة لم يحدّد مجالها بصورةٍ دقيقةٍ إلا من ضوء ما تمثّله بوصفها

مجالاً وجوديًا أو ترتيبًا انطولوجيًا لفلسفةٍ كبرى تعدّ هذه محاولة للكشف عن فهم وجود الإنسان ونشاطاته ذات الحاجة الخارجية والداخلية ، ولعلّ ما طرحته الفلسفة القديمة أو الممارسات التي كانت قبل الفلسفة اليونانية من حيث أنَّ الحق ، والخير ، والجمال كانوا كتلةً واحدةً ، ولم تكن هذه الممارسات تقوم على الانفصال الذي حدث بعد ذلك ، وأدّى إلى أنْ يتمّ تغييب أو وضع موضوع الجمال في ترتيبٍ دونيّ أو ضعيفٍ بالنسبة إلى الحقّ والخير ، فقد حاولت الفلسفة اليونانية من سقراط ، وأفلاطون ، وأرسطو العمل على تدجين الخيال ووضعه في خانة الوهم والزيف أو المرتبة الدونية ، والتي على أساسها حوّل خطاب الجمال أو الفن وشعراءه إلى مصلحين اجتماعيين ، وهدف الشعر أو الفنّ تمثّل في كونه وسيلةً لترويج الجانب الأخلاقي ، فضلاً عمّا يمكن أنْ تمثله حالة الشاعر من المرض ، أو الجنون الذي يعدّ حالةً سلبيةً في المجتمع ، وبعيدًا عن ماذا يمكن أنْ يمثّله الجانب الجمالي في المجتمع ، وبسبب هذا التداخل والاشتباك بين هذه المصطلحات الثلاثة فقد حاول الفلاسفة والباحثون المختصون في علم الجمال أنْ يحددوه ويبحثوه في كينونته أو جوهره(شارل لالو ، ٢٠١٠: ٢٣ ـــــ ٢٧.)

ولقد ارتكزت فلسفة الفنّ على فكرةٍ أساسيةٍ في أثناء محاولة تحديد الفنّ من حيث طرحها لسؤالٍ حول مصطلح الفنّ وما يرتبط به من حيث المبدعين لهذا الفن ، ومن حيث المستقبلين والمتذوقين له ، وأصبح محور مقاربة الفنّ يدور حول المبدع ، والجمهور، والتأثير المتبادل بينهما.

إلا أنَّه عندما نحاول أنْ نقترب من ماهيّة الفنّ وطريقة تأثيره في المتلقي من حيث الاستمتاع به ، فإنّنا سنستعمل ثلاثة ألفاظٍ وهي: الفنّ، والاستطيقا ، والجمال ، وأنَّ كلّ لفظةٍ في الحقيقة لها مجالها أو ميدانها المختلف عن الميادين الدراسية الخاصة بها في علم الجمال ، وإنْ كان الجمهور يستعمل كلّ واحدةٍ منها مكان الأخرى(جيروم ستولنيتز ، ٢٠٠٦: ٧)، فلفظ الفنّ يشير إلى أنَّه إنتاج موضوعات أو خلقها بنوعٍ من الجهد البشري ، فالحديث عن الفنان الخلاّق وعن نتاجه أو نشاطه الذي يتمثّل في العمل الفني، أما الجمال والذي يشير إلى جاذبية الأشياء أو قيمتها ، والذي يخالفهما موضوع الاستطيقا مع العلم بأنَّ هذه اللفظة كانت أقلّ شيوعًا واستعمالاً، إلا أنّها في الأصل تشير إلى اللفظة اليونانيةAisthess ، التي تنطوي على معنى إدراك موضوعاتٍ بالتطّلع إليها، ولكن هذا التحيّز للإدراك الحسي للموضوع يتمثل في اللفظة اليونانية ، ومن الباحثين مَنْ يجده بأنّه أصل أو الجينة الأولى لكلمة الجمال أو علم الجمال؛ لذا فإنّهم يعدونه مرادفًا لمصطلح علم الجمال ، الذي يمكن أنْ نخالفهم به إذا أردنا التمسّك بمفهوم الإدراك أو التجربة الجمالية كما جاءت في بعض المدونات ، فمجال عمل الاستطيقا يخالف عمل علم الجمال والجمالية في كونه مفهومًا وسّع من عمل فلسفة علم الجمال التي بدأت تتجه إلى الجميل والقبيح، وإلى الجمال الفني والطبيعي ، وعلى أساس ذلك ، فإنه من الواضح أنَّ خلق الموضوعات وتقييمها وإدراكها هي أمورٌ مختلفةٌ(جيروم ستولنيتز ، ٢٠٠٦: ٤١) .

فإذا أردنا أنْ نكشف عن عملٍ فنيّ ، فإنّنا نميّز الموضوعات الفنية التي تخالف أو تنماز بوجهٍ خاصّ عن الموضوعات أو الأعمال غير الفنية، وبذلك فإنَّ موضوع الجمال أوسع من الجمال الفني؛ لأنَّه ينفتح على الجمال الموجود في الطبيعية حتى في الممارسات الحياتية الاجتماعية والأخلاقية نستعمل كلمة الجمال، فموضوع العمل الفنّي محدّدٌ، وموضوع الجمال واسعٌ يرتبط بالنشاط البشري وغير البشري ، وبذلك فإنَّ دراسة موضوع الجمال مجاله واسعٌ وعملية معرفة الشيء الجميل لا تقتصر على الأعمال الفنية وحدها إنّما في كلّ شيءٍ جميلٍ ، فالجمال شاملٌ وواسع الحدود ، وأنَّ عملية تحديد الجمال تلقى صعوبةً كبيرةً في تحديده؛ لأنّه يتدخّل في كلّ مفاصل الحياة المادية ، والمعنوية ، والمحسوسة وغير المحسوسة ، ولكي يمكن أنْ نحدّد أو نربط بين العمل الفني والجمال، فإنّنا نستعين بالاستطيقية التي تدلّ على الرؤية (الإدراك) ، إلا أنَّ هناك إشكاليةً كبيرةً في ماهيّة الإدراك في مجال الإستطيقا حاولت أنْ تتجاوزها من حيث عملية البحث عن نوعية أو خاصية الإدراك الجمالي ، فإدراك العمل الفني ومحاولة تحديده تقوم على عدّة طرقٍ يتمّ بها إدراك العمل الفني ، فمن الممكن أنْ يتمّ إدراك العمل الفني بأنَّه يمثّل وثيقةً تأريخيةً ، أو اجتماعيةً ، أو سياسيةً ، وكلّها على وفق منظور انصار الفنّ للفنّ ، بأنَّها عملية إدراك الفنّ لغرضٍ خارج عنه ولغايةٍ بعيدةٍ عنه ، لذا فإنَّ إدراك العمل الفني يتمّ بتحديد نوعية الإدراك ، التي تقوم على أساس أنَّها إدراكٌ استطيقيٌّ يتمّ على ضوئه تميّز هذا الإدراك لموضوعٍ ما؛ لما فيه من طرافةٍ أو أهميةٍ كامنةٍ، فالعناية بالعمل الجمالي تنطلق من تقديرنا للقيمة الجمالية التي يتمتّع بها بعيدًا عن كونه أداةً لتحقيق أهدافٍ أخرى معينةٍ بعيدةٍ عن الهدف الرئيس من إنتاجه ، وربّما لكي تكون قضية الإدراك الاستطيقي معياريةً ودقيقةً بعيدةً عن الانطباعية والارتجالية فإنّها حاولت أنْ تبحث عن السمات المميزة في العمل الجميل أو في كلّ شيءٍ جميلٍ .

ويتمّ تفسير الإدراك الاستطيقي وتحديده بالموقف الاستطيقي الذي يتبلور حول الموقف الذي نتخذه من العمل الفني، وهو في الوقت نفسه يتحكم في طريقة إدراكنا للعالم ، فالموقف هو الموجّه للاتجاه المنظّم لوعينا بالعالم(جيروم ستولنيتز ، ٢٠٠٦: ٣٣) .

ولو وسّعنا الرؤية في محاولة ربط الاستطيقا أو الإدراك الجمالي بالذاكرة فإنّها تتصل بالذاكرة عن طريق المخيلة أو الخيال ، فالذاكرة لا يمكن أنْ نفهمها بوصفها تذكرًا فطريًا أو صيغةً شبحيةً لعمل العقل والجسد وإنّما لها علاقةٌ عضويةٌ لما ترتبط به مع السرد او الزمن الإبداعي من حيث الاعتماد على السيرة الذاتية أو الذاكرة الفردية والجماعية التي تحتاج إلى السرد والحبكةٍ والمحاكاة والشخصيات أو الأبطال ، فالذاكرة الإبداعية الخاصة للمبدع يتمّ تأطيرها برؤيةٍ ومعانٍ عامةٍ وشاملةٍ ، وبهذه العلاقة يكون هناك تداخلٌ وظائفيٌّ ما بين الذاكرة والخيال غير قابلٍ للتميّز ، فالمخيّلة هي جوهر الممارسة أو الجذوة في الفنون الإبداعية وهي التي لها القدرة التي تخرج بمضامين عامة من اللحظات الخاصة ، ويمكن أنْ نفهم القيمة العليا للعمل الإبداعي من لحظة التقاطع والالتقاء التي تتداخل فيه المخيّلة مع الذاكرة ، وبذلك تتحدّد هوية الذات التي تضمنها الذاكرة والتي تؤكد التحول إلى قيمةٍ دائمةٍ وشاملةٍ عن

محاولاتٍ التي قد يبذلها المبدع لتحويل الذاكرة إلى فنّ (ميري ورتوك ، ٢٠١٥ : ٨)، أو عملٍ جماليّ أو يمكن القول إلى معرفةٍ جماليةٍ تكشف عوالم جديدة.

ولابدَّ من التنويه أنَّ هذا التداخل بين الذاكرة والخيال لا يعني أنَّهما متماثلان في الوظيفة فهما مختلفان من حيث التحديد والإطلاق ، فالذاكرة تكون ذات جغرافيةٍ محدّدةٍ ومؤطرةٍ أمّا الخيال فإنه يتمتّع بالحرية والاتساع والانتشار والقدرة على الخلق الدائم(ميري ورتوك ، ٢٠١٥ : ٣٦ ــ ٣٧) ، فالذّاكرة استعادةٌ واسترجاعٌ والخيال عبقريةٌ وتطورٌ دائمٌ.

ويتجلى في الاقتراح الذي تكون فيه الذّاكرة نقطة التقاءٍ بين الخيال والاستطيقا والتي يمكن أنْ تتمظهر على وفق علاقاتٍ جماليةٍ جديدةٍ تضفي نوعًا من المعاني والدلالات جديد في شعر علوي الهاشمي ، والتي تتبلور في نسيجٍ نصيّ تتساوق فيه الذّاكرة مع الماضي، والألفة، والانقضاء، والفقدان، والمرئي، واللقطة، والصورة، والشفرة، والرمز، والحركة، والحلم.

المبحث الثّالث

الذّاكرة مفتاحٌ لتفكيك شفرة النّصّ الإبداعي

إنَّ مقتضيات توظيف الذّاكرة في النّصّ الشّعري بوصفها مرجعية المؤلف أو مكتبته التي يمارس فيها دوره في إعادة إنتاج العلاقات على وفق روابط جديدة تعمل على تكوين صورةٍ جماليةٍ يستجيب معها المتلقي ويتفاعل ، فالذّاكرة الشعرية هي فضاءٌ واسعٌ يرتبط مع الزمان، والتّأريخ، والمكان، والذّات، والتّاريخ، والواقع بصورةٍ معقدةٍ تحاول أنْ تفرز عوالم مشحونةً بالرموز والمعاني المعبّرة عن الحب، والألفة، والخوف، والشوق، والرغبة، والمغامرة، والوفاء، والجحود، والتي يمكن أنْ نلتمسها في شعر علوي الهاشمي الذي تمظهر فيه الدور الفاعل الذي من الممكن أنْ تمثّله الذّاكرة التي يمكن أنْ تجسّد مركزيةً ومهيمنةً نصيةً تعمل على رفد المعاني ودلالة النّص بجذورٍ تعمل على تشكيل واقعٍ جديدٍ مقنّعة بالقالب الجمالي الذي يكشف ويوحي أكثر ممّا يضمر ، لذا فإنّنا يمكن أنْ نلتمس حضور الذّاكرة في النّص على وفق أوصافٍ، ورسوماتٍ، ومجازاتٍ التي تجلت في التمثيلات الآتية:

ـــــ الذّاكرة شعورٌ بالألفة والانقضاء:

يجتمع في الذّاكرة الشّعرية شعوران مختلفان: شعورٌ بالألفة وشعورٌ بالانقضاء الذي ينتمي الى الماضي فالشعور بالألفة (ميري ورتوك ، ٢٠١٥ : ٣٨) مع ما يمكن أنْ يرصده نسيج النص يعطي انطباع الثّقة بالصورة وقبولها وألفتها من قبل المتلقي الذي ربّما عايش التّجربة ذاتها من حيث التّذكر أو الحزن، ففي قصيدة (وجهك / ذاكرتي)للشاعر علوي الهاشمي يقول:

"وجهك / ذاكرتي

كلّ الشجر الباكي يهرب من ذاكرتي..

ويسافر خلف شطوط الوهم

إلا وجهك : يبدأ مخترقًا خاصرتي .."(علوي الهاشمي،٢٠١٥ : ٨٦)

ويستعين الشاعر في عنوان هذه القصيدة بالذّاكرة التي يبحث في فجواتها عن أشياءٍ جميلةٍ يشعر بها بالألفة والراحة والجمال ــ والذي تمثّل في وجهك أو وجه الحبيبية هاربًا من كلّ ما يمكن أن يؤدي إلى الحزن أو الوحشة فالشجر الباكي هو كنايةُ عن صورةٍ حزينةٍ أو أوراقٍ متساقطةٍ لا توحي بالحياة وشعور بعدم الألفة مع الأشياء ، فكان الوجه هو الملاذ الآمن الذي منه حاولت الذّات أنْ تلوذ بالتّذكر الذي جسّد علامةً أو بصمةً أو سكنًا وجوديًا ، ولاسيما للذات التي ترغب في العودة إلى نفسها التي تشعر بالنقص أو باحثةً عن ملء الوجود بصوت الأنا الداخلي الذي يتذكّر وجهًا من دون الوجوه الأخرى؛ لأنّه مطبوعٌ في داخله وهو نوعٌ من تحقيق التوازن ، والالتئام، لذا فإنَّ الواقع أو الحاضر شعرت به الأنا بالاغتراب والوحشة وعدم القدرة على الانسجام معه ، فكان الهروب إلى الماضي والبحث عن وجهٍ جميلٍ تشعر معه الأنا بالاكتمال والذي لم يجده في الواقع في قوله :

"ويعرش حولي كالشجر الوحشي ،
الطالع من بين تجاعيد الأحلام ،
المورق بالحزن وزهر الدّم
وجهك يفترش مساحة ذاكراتي
وجهك يفترش مساحة خاصرتي
افتح جيب قميصي زرًا .. زرًا:
يخرج وجه الوطن الباكي من تحت عظام الصدر
..كعصفور بلله العشق ،
ورنّحه الإعياء
افتح جيب قميصي أكثر " (علوي الهاشمي،٢٠١٥ : ٨٦)

يندفع الشاعر في تحطيم وتكسير قداسة الأشياء أو الطبيعة التي تمثّل حاضنةً للأنا، والتي لم تحقّق معها الألفة فالوضع الذي تريد الأنا أو الذّات أنْ تستحضره يكون بالبحث عن وضعيةٍ انطولوجيةٍ أو وجوديةٍ تتجلّى في التحام الذّاكرة بالآخر المعشوق الذي أضفت عليه الذّاكرة نوعًا من الألفة، فالآخر أو وجهك يعود إليه باستمرارٍ محتلاً كلّ فضاء الذّاكرة ومساحتها في اللحظة التي تعلن القرب وتفتح (افتح جيب قميصي زرًا .. زرًا (تبدأ الإشارة إلى القرب ، والتي توفّرها تجربة الذّاكرة فيُحتفى به على مستوى الرؤية التي تحيل إلى الحضور الدائم ، فالحنين إلى المعشوق هو في الأصل يتساوق مع الحنين إلى الوطن إذ يصبح الاثنان مسكنًا واحدًا للكينونة التي تبحث عن التكامل والكمال .

فأنا الشاعر تعاني من الفقد أو التّعديم الذي يؤدي إلى نوعٍ من البحث عن معراجٍ يتبلور في الانتقال من حالة الاستسلام إلى الرفض، والتي تتمثّل في انبعاث النصوص الغائبة التي تشكّل مخزونًا للنصّ وثرائه.

ـــــ الذّاكرة وتناصات الفقد:

يتصل التّناص بمعايير النّصية التي تؤدي بالنّص إلى التّكامل، وبحثت رائدة التّناص جوليا كريستيفا عن الممارسة الدّلالية والإعلامية في النّصّ واضعةً النصّ في ميزان اللوحة الفسيفسائية التي تضع النّص في حوارٍ أو نوعٍ من الاقتباسات التي هي علاقة تهجينٍ أو غير شرعيةٍ أو تشويهٍ للنصّ الأصل عن طريق استراتيجية الامتصاص، والتّحوير، والتّذويب (ناهم ، ٢٠٠٤،١٩) ، وبهذه الآلية فإنّ التناص يعمل على تفتيت وتقويض مركزية الذّاكرة أو أرشيف النّصّ الأصلي لصالح لعبة الجمال وصوره البلاغية التي تقدّم نصًا مهجنًا جديدًا وذاكرةً تكشف وتنقد ، ففي قصيدة (المدينة التي أهلكها السكوت) للشاعر علوي الهاشمي يقول :

"المدينة التي أهلكها السكوت
وكلّما ران على المدينة المساء
سمعتهم يبكون
أطفال (ايما كلي) أم الحبّ والأفياء والزيتون
من كلّ كوخٍ في العراء...
صوتهم يأتي إلى مسامعي
يدقّ أبواب فؤادي ، يثقل الفضاء
سمعتهم:
يخالط النحيب في بكائهم
تأوّه النّاي المجرح الحزين
يرسله الراعي العجوز من وراء الربوة الخضراء
سمعت في غنائه تنهدًا وبحّة اختناقٍ
وغصّةٍ في صدره مذبوحة الأشواق
تبحث في موّاله المبحوح
في تشنج الأعراق
في الأحداق
تبحث عن نافذة انعتاق:
)اسبر (..
وتجمد الحروف في الشفاه والعيون
وتجهش الأعماق
ويجهش الناي المجرح الحزين
فتنصت التلال والسهول والحزون

ويسدل الليل على المدينة

ستائر السكينة

لكنني لما أزال أسمعهم يبكون

أطفال (ايما كلي) أم الحبّ والأفياء والزيتون " (علوي الهاشمي،٢٠١٨ : ٢٩)

تتحاور وتتناص هذه القصيدة مع نصوصٍ تاريخيةٍ كلّها تشير إلى المدينة التي أهلكها السّكوت مثل: مدينة بومبي التي أهلكت؛ لأنَّها عاصيةٌ ومدينة (ايما كلي) وهي المدينة التي أهلكها السّكوت في الزمن الغابر وهي مدينة وادعة متحضرة مسالمة .. كانت مطمعًا للأعداء .. وكانت ستتعرض للهجوم من اسبرطة وصار الهجوم وشيكًا عليها ، فكان هناك مرسومٌ يفرض عدم الحديث عن هجوم الأعداء الذين اجتاحوا هذه المدينة وعملوا على احتلالها ، فمقصديّة النصّ تكشف بأنَّ ذاكرة النّص تحتفظ بالبناء أو الهيكل السّردي للحكاية، والتي تركّز على انتقاد السّكوت أو الدّكتاتورية التي تكمّم الأفواه، فضلاً عن حالة الضعف والاستسلام التي يعاني منها الشّعب الذي تحول السّكوت عنده الى سلاحٍ للضعفاء ، وعلى وفق فاعلية مداخلة النص والتذويب والامتصاص والاجترار التي عملت على تكوين آفاقٍ نصيّةٍ مختلفةٍ ومتنوعةٍ عملت على تكوين معانٍ ودلالاتٍ جديدةٍ تثير وتحفّز ذاكرة المتلقي العربي، فالشّعور الوجداني والتّعاطف مع هؤلاء الأفراد أو الشّعب ولاسيما الضعفاء منهم من النساء والأطفال ، فالهامش النصّي يحرّر هذه الأسطورة أو أسطورة السكوت من واقعها الأليم؛ لكي يستحضر فضاءً للمكان ويؤثثه على وفق ديناميكية الصّمت أو السّكون من حيث زمانية المساء والذي من المفروض أنْ يكون وقت راحةٍ إلا أنَّه تحوّل في هذه المدينة المغتصبة الى نكبةٍ وحزنٍ وبكاءٍ، فالوديان أصبحت عاريةً والبيوت مستباحةً ولا توجد لها أسوار تحميها فكلّ شيءٍ في المدينة يثير في ذاكرة الشّاعر المجروحة نوعًا من الالم والمأساة، فهذه الرؤية السّوداوية مارست دورها في تحويل كلّ شيءٍ إلى نوعٍ من الدمار والضّياع ، فعقاب المدينة التي ارتضت السكوت كان الدمار والضياع، ولابدَّ من التنويه إلى أنَّ ذاكرة النّصّ واستدعاء هذه الأسطورة التي تعبّر عن دمار المدن وضياعها يمكن أنْ نجدها تأخذ منحنىً آخر من حيث محاكاتها للواقع الحاضر أو ما يمكن أنْ نطلق عليه مناسبة القصيدة التي فتحت ذاكرة الأسطورة ببعض الرموز التي هي في الأصل رموزٌ وأيقوناتٌ تعبّر عن بلادٍ أو أوطانٍ محدّدةٍ، فرمزية الزيتون وتركيبها مع لفظة الأطفال تضاعف من فاعلية الرمز؛ لكي تشير إلى مدينةٍ محددةٍ ألا وهي فلسطين المعروفة بالزيتون ، والوفاء والحبّ والزيتون كلّها رموزٌ ترسّخت في الوجدان العربي عن هذه المدينة المعشوقة من وجدان الشّاعر ، كاشفة أنا الشاعر في خاتمة القصيدة حالة الرفض والبحث عن البعد السيزيفي الذي لا يستسلم في قوله:

"تخرج من أكفانها..

تمسح عن جبينها التراب ، تكسر التابوت

مدينتي ترفض

أنْ تموت

مدينتي تغيّر اسمها ووجهها

تغيّرت مدينة السكوت

وأصبح اسمها:

)المدينة

التي

ترفض

أنْ

تموت)" (علوي الهاشمي،٢٠١٨ : ٣٦)

ديسمبر ١٩٦٩

الانطباع الأول الذي تقدّمه خاتمة هذه القصيدة هي في قدرة مقصدية المؤلف أو المعنى العام الذي يبحث عنه في كونه لا يستسلم للسكون إنّما يبحث عن الجانب الحركي والتغيير ، فخيال الشّاعر وقدرته الخلاقة تحاول أنْ تعيد بناء مدينةٍ جديدةٍ في عالم الشعر ترفض الرضوخ وتبحث عن التمرّد وتجاوز المحنة ، مقترحًا اسمًا جديدًا لمدينته التي تتحدّى كل الصعاب بأنَّها المدينة التي لا تموت رافضًا الموت وكلّ ما يمكن أنْ يجلب الموت من الحروب وغيرها من حالات القتل ، فرسالة الشاعر هي الحياة والسّلام وتحدّي كلّ ما يمكن أنْ يؤدّي الى الموت.

ولم يكتفِ الشاعر في التمحور حول ما يمكن أنْ تمثّله المدينة اليوتوبيا التي تتضاد مع مدينة الذّاكرة من حيث البحث بالماضي وكلّ ما يرتبط به عن الفردوس المفقود.

ـــــ الماضي الفردوس المفقود:

ينبغي على وجه الخصوص التأكيد بأنَّ لكلّ شاعر فردوسا مفقودا مخزونا في الذّاكرة والتي يمكن أنْ يسجّلها الشّاعر في ذاكرة النّص على شكل صورةٍ أو لقطةٍ عابرةٍ، فالماضي فردوسٌ يطردنا منه باستمرارٍ مرور الزمن ، وأنَّ الوسيلة الناجحة إلى دخوله من جديدٍ هي الذّاكرة التي بالفن أو الشّعر يمكن أنْ تعيد تأمّل أشكال الطبيعة أو الصّورة التي أثّرت فينا واحتفظنا بها على الدوام منذ تلك الأيام الماضية التي مارس عليها النص عملية إعادة إنتاج الماضي برؤية الحاضر وأنَّ هذا الفردوس المفقود يعود بشكلٍ متحررٍ مضيفًا نوعًا من الشّعور بعاطفةٍ قويةٍ ومتواصلةٍ مع انبعاثات اللحظات الماضية على شكل لوحاتٍ حاول الشّاعر عن طريقها بالاحتفاظ وتحقيق نوعٍ من الانصهار في الأبدية ففي قول الشاعر:

"اللوحة الثانية

وأبقى وحيدة ؟

تفيأت ظلّي وأيقنت أنَّ المسافة بيني وبين

السّماء بعيدة

فزحزحت عني عباءة ظلّي ، وألقيتها من يدي..

ثم سافرت نحو بلاد تشعشع في الذّاكرة:

بين ظلّي وبيني انكسار المسافات ،

بيني وبيني : أنا

ليس تخطئني العين بعد ،

وظلّي : أنا دون ظلّ ، وليس لوجهي قناعٌ . ولكن..

مرّة..

ضيّعتني العصافير ، شاخ انتظاري..

سكنت انتظار السنين التي جفّت في دمي ،

ثم ضاعت من الهاجرة "(علوي الهاشمي،٢٠١٨ : ٧٠.)

ويفتتح الشّاعر هذا المقطع بوصفه لوحةً ثانيةً وقد سبقته لوحةً أولى ممّا يدلّ على حالةٍ من التسلسل المنطقي التي بدأت بالأولى ومن ثمّة الثّانية وكلها ذكرياتٌ ذات مسارٍ تأريخي، والتي تقدم الذّات بكونها وحيدةً تعاني من الانحطاط والضعف والتّعديم باحثةً –هذه الذات المتوحدة– عن هاجس البحث عن الطيف أو الظلّ الذي يوحي بأنّ الصورة غير مكتملة الوجود والنقص الدائم ، موجهةً الذات بالإحساس والشّعور بعلاقتها المرتبكة بالمكان أو المسافات التي تبعدها عن تشكيل علاقةٍ متوازنةٍ مع الأشياء أو السّماء التي بدأت تبتعد عنها كلما حاول أنْ يقترب منها ، فكلّ هذا الثّقل الذي تعاني منه الذّات أثناء محاولة إقامة علاقةٍ مع الواقع أو الطبيعية ، والتي أدخلها في حالة اغترابٍ مكانيّ ممّا أدّى إلى أنْ تتجه في التفكير أو تذكّر الأشياء أو الأحداث الغائبة التي تساعده في أنْ يجربها مرةً أخرى بوصفها صورةً متعانقةً ومتطابقةً مع التجربة الأصلية ؛ لأنّ إعادة التّذكر أو السّفر الى البلاد يقدّم صورةً للذاكرة الحاضرة التي تجلب معها العاطفة التي تمّ تذكّرها متواشجةً بقوةٍ دافقةٍ من العواطف الجياشة ، فهذا البعد عن المكان وعدم معرفة الأنا إلا بالأنا أو الذات يميل إلى تحويل من المقبول إلى مقبولٍ، فالذات المنكسرة التي ترفض كلّ القوالب أو الأقنعة المفروضة تبحث عن ذاتٍ متمردةٍ وذات إرادةٍ وحريةٍ تتجاوز كلّ ما يؤدي إلى التشتت والتبعثر والضياع أو الاقتداء بالعصافير ، التي تكون مهاجرةً بصورةٍ مستمرةٍ فالذّات تهرب من الأنا أو الظلّ بالهجرة إلى مكانٍ آخر متجاوزًا حالة السلبية أو الانتظار الذي هو تجربةٌ تمارس النسيان بصورةٍ مستمرةٍ.

ـــــ الذّاكرة اطراف الحاضر ومركزية الماضي:

تشكل الظروف الحاضرة الاستثنائية مفتاحًا يمكن به إعادة الماضي ، فالشّعور بالماضي هو نوعٌ من الاتساع الذي يتجاوز كلّ ما يمكن أنْ نجده من جمود في الواقع أو الحاضر، ففي قصيدة اللوحة الثّالثة يقول الشاعر:

"ـــــ اللوحة الثالثة ـــــــ

تنامين في أول الذّاكرة

وتصحين في آخر الذاكرة

وتنتشرين على كلّ خارطة العمر والجسد المتهالك

نهرا من الوجع المر والحلم المستفيق..

تنامين غابة صحو ، وتنتشرين مفازة عشق

..من الراس للخاصرة

اتنغرسين اذا"(علوي الهاشمي،٢٠١٨ : ٧٠)

إنَّ تجربة الحبّ أو العشق تجربة حضورٍ للآخر في الذّاكرة ، فعتبة هذه اللوحة تشير إلى أنَّ الآخر له حضورٌ في اليقظة والنوم وهذا التملك للآخر يعود –في الأساس– إلى البحث عن تجربة الوجود الأصلي والالتحام مع الآخر من حيث البحث عن لحظة التّكوين عندما كانت الأنثى والذّكر شيئًا واحدًا ، فالاعتراف من الأنا بالاجتياح من الآخر وممارسة التّملك بتعديم الذّات؛ لأجل حضور الآخر الذي هو بالنسبة إلى الذات غائبٌ / حاضرٌ ، فغياب الجسد أدّى إلى حضورها بوصفه طيفًا في قوله :

"طيفٌ ظلّ هزيلٌ على الرمل في الهاجرة ؟

وتنحل كلّ جذورك من تربة القلب ،

يسقط وجهك من شرفة الذاكرة

فكيف تكونين أنتِ ؟

..المدى ضيّق حول عينيك ، حيث التقت..

المدى ثقب إبرةٍ

إذًا كيف يسكن قامتك العمر

ينفرط الحلم في راحتيك ،

وتنحل صفرة هذا المدى عبر خضرتك الآسرة ؟"(علوي الهاشمي،٢٠١٨ : ٧٠)

ويطمح الشّاعر في تحقيق الاعتراف من الآخر بالوفاء لتكون ذات الشّاعر هي التي تتحكم بالذّاكرة والحلم فالسلطة التي تفرض على الحلم تأتي من قدرته في تغيير وتأثيث العالم الشعري ، فلحظة التمسك بالآخر أو المحبوب أصابها نوعٌ من التوتر والإرباك والابتعاد ، لذا حاول الشّاعر التمسّك بكلّ ما يحفّز النسيان أو يغيّب الآخر المحبوب ، فسقوط الوجه من الذّاكرة كنايةٌ عن الفراق الطويل وتخلّي الآخر عن كلّ ما يمكن أنْ يؤدّي إلى التّواصل مرةً أخرى ، فكان الجفاء هو عنوان هذه العلاقة المتوترة التي حافظت عليها الذاكرة إلا أنَّ النسيان بدأ يفرض عدميته على حضور الغائب ، مشيرةً –الذّات– إلى حالة اليأس والخيبة من إعادة التّواصل مرةً أخرى.

ـــــــ تأطير المكان والذّاكرة المرئية:

تعمل الذّاكرة بالصّور في تأطير المكان في الماضي محدّدةً مجال الرؤية بالصّورة ، ومكثفةً الزمان في الذّاكرة في لحظة سكون هذه الصّورة المفعمة بالعواطف ، فاختيار اللحظة الزائلة التي لم يمكن أنْ تتحدّد إلا بوصفها ديمومةً مستمرةً تمسّكت بها الذّاكرة؛ لغرض الاحتفاظ بالمضمون العاطفي ففي قول الشاعر :

"اللحظة

أيّتها اللحظة..

قاتلة فيك الذكرى ومرايا الأمس وتأريخ الزمن الواقف

...كالموت على بوابات الليل الخلفية

أيّتها اللحظة..

جارحة فيك الأصداء ترنّ رنين الكاس المحطومة

..في قاع الوحشة جارحةً فيك الأصداء المسية

وأنا وحدي أرتنح كالجذر المتعب في كفّك أيّتها اللحظة ،

..كالمركب منقطعًا في عتمات بحارك عن هذا العالم ،

تسلمني الموجة للموجة ، والسطح إلى القاع المظلم ،

..والنور إلى العتمة .. فأحسّ دوار البحر يغلفني..

وأحسّ بأنّكِ أيّتها اللحظة أكبر من وجه الأرض ،

..وأطول من خطوات الزمن الأزلية "(علوي الهاشمي،٢٠١٥ : ٨٣)

تتبلور اللحظة الزائلة التي تسجّل في مسيرتها الزمانية كلّها حالةً من الضياع واليأس التي تعاني منه الذّات فكلّما تمرّ لحظة تسجّل الذّاكرة ارتدادًا إلى الماضي التي تعمّق من حالة الوحدة ، فاللحظة وعلاقتها في هذا النّص مع الذّاكرة في كونها ترفض جلب الهوية الواحدة وتبحث عن هويةٍ مشتتةٍ ومبعثرةٍ للذات ، فأرشيف اللحظة هو الاختلاف والحزن والنّقص فبالتّمسّك باللحظة تنفتح على العدم والإقرار الضّمني بالوحشة والفشل في استعادة المفقود أو الغائب، لذا فإنّ الذّات عانت من الأعياء وعدم القدرة على المسيرة؛ لكون الخطوات الزمانية ازليةً وبعيدةً ولا يمكن التغلب عليها ، فخطواته متعثرة وديمومة الاختلاف والحزن والنقص لم تفارق الأنا .

ـــــــ الذّاكرة محو المكان وبقاء الحركة:

إنّ الاستمرارية التي توفرها الذّاكرة بالفلاش بك أو الاسترجاع للزمان القديم الزّمن الذي خضع مكان حدوثه للمحو والنّسيان والتّلاشي يتمّ استرجاعه بصورةٍ مستمرةٍ بديمومة الحركة وضرورة الحركة ، وقد أشار جيل دولوز إلى أنّ الحركة تختلط مع المكان الذي اجتازته ، فالمكان المجتاز هو ماضٍ في حين أنّ الحركة هي الحركة (جيل دولوز ، ٢٠١٤ :١ / ١٥) ، فالذّاكرة واحدةٌ متجانسةٌ لا تقبل التغيير، والحركة متناوبةٌ ومتنافرةٌ ويتعذّر دمجها بعضها ببعض، لذا فإنّ الحركة الدائرية

للاستدعاء المستمرة للأحداث الماضية المنقضية تثير في نصوص الشاعر حالة من العود الأبدي وعلى وفق نيتشه (نيتشه، ٢٠٠٢ :٣٠٥ ـــــ ٣٠٦) أو حالة من التّناسخ الزمانية والتّكرار الذي لا يتغير في قوله :

"كلماتٌ من دفتر جدّي

لا يختلف اليوم عن الأمس

نهر الحزن الراكض في ذاكرة الزمن المعتم ،

واحد

لا يختلف اليوم عن الأمس

سيف الحجاج المتعطش للبرك الدموية

واحدْ

(إنّي أرى رؤوسًا قد أينعت وحان قطافها)

والجرح اللاهث بالحمى والرفض

المتمرد كالريح على كلّ ضمادٍ

واحدٍ " "(علوي الهاشمي،٢٠١٥ : ٨)

وتنغلق الذّاكرة في هذا النّص على معنى وحدة كلية إذ تكون هناك حالةٌ من السّكون أو الجمود الزماني ، فتناسخ الزمان يشلّ انه حالةٍ من التغيير ، فالأمس كان فضاءً من العتم والظلام والآن هو حضورٌ يتسمّ بالسّلبية والتّعديم فإحالة الزمان الى الذّاكرة يفتح نوعًا من العَود الأبدي وهي حالةٌ تتسم بالتوتر غير القابل للحل ، فسيف الحجاج هو تناصٌ مع معاني الظلم والبطش والقتل الذي يشير إلى الواقع المتردي وغير الطبيعي ، وهي تجربةٌ للكشف العبثية والفوضى التي تحتاج إلى إعادة تنظيمٍ بالتّمرّد أو الثورة التي تتغلب على الصّعاب كلّها ، فمن الملاحظ في هذا النّص أنَّ هناك تجربةً سيزيفيةً تظلّ في علاقةٍ متوترةٍ بين الأمس والآن المتضمن الإقرار بعدم الخلاص ، في فضاءٍ يتّسم بدم قدرة الأنا على تجاوز هذا الاستلاب والجمود الذي أصبح بصمةً للواقع الذي تعيشه الآن ، فالذّاكرة المجروحة –كما وصفها ريكور– هي ذاكرةٌ غير سعيدةٍ ومنغلقةٍ على ذاتها تتخذ من الماضي مكانًا تهرب إليه وتستقر فيه؛ لكي يحدث نوعًا من الاغتراب.

والتأكيد على أنَّ الذّاكرة صورةٌ كليةٌ لحضور الماضي لا يمكن أنْ يكون حضورًا كاملاً إنَّما حضور متقطعً أو جزئيً، لذا فهو حضورٌ على شكل لقطةٍ متحركةٍ.

ـــــ الذّاكرة لقطة وتقطيع:

إنّ هناك علاقة عضوية بين الاطار واللقطة والتّأطير والتّقطيع ، فالاطار أو التّأطير هو المنظومة المنغلقة التي تشمل كلّ ما يمكن أن تشمله الصورة من مجموعة من الاجزاء التي هي عناصر بناء الصورة ، وأن أصغر وحدة في الصورة المتحركة المؤطرة هي اللقطة التي تحتوي على عناصر

حيوية عملة على دمج الزمان مع الصورة التي تخضع للحركة والديمومة ، ويرتبط بعلاقة متينة مع التّقطيع ، فالتّقطيع هو تحديد الصورة ، والصّورة هي تحديد الحركة التي تجري داخل المنظومة المغلقة ، بين عناصر المجموعة أو اجزائها ، واللقطة والتّقطيع كلها ترتبط بالحركة أو الديمومة (جيل دولوز ، ٢٠١٤ :١ / ٣٥) والتي يمكن اسقاطها على لحظة التّذكر لمشاهدات تم تقطيعه أو تكوينه على شكل لقطات في النّص الشعّري ففي قول الشّاعر :

1

"الخروج من دائرة الاغماء

ذاكرتي مثقلة بهموم الامس

كان الوقت مساء...

والمقهى ، كالعادة ، مزدحم بذوي الاحداق الحجرية

والعاهات المزمنة ، وارتال اللوطيين الغرباء ، وبعض

القرويين المربدة ، اوجههم من لفح الشمس

والنادل في صخب المقهى يغدو ويروح ، كرقاص الساعة

والعشاق القدماء اماكنهم خالية في الركن

)لماذا يهرم وجه العصر ،

ولا يهرم وجه العشاق ؟)" ؟"(علوي الهاشمي،٢٠١٨ : ١٠١ .)

تمشهد عتبة النّص الشّعري لقطة أو مشهدًا يتخذ من هاجس الاغماء أو التّغيب أو عدم القدرة على اليقظة عنوانا له ، فزاوية المشهد تقدم حالة من تأثيث المكان والشّخصيات ، فتفاصيل المكان وحركة الشّخصيات ، تحاول الذّاكرة أن تأطرها على وفق مجال الرؤية التي تستعيد اجزاء من الحركة التي كانت في هذا المكان ، فقد تم تحديد الشّخوص الذين في معظمها شخصيات متحركة بشكل مستمرة داخل هذه الفضاء المفتوحة للحانة ، والتي هي عبارة عن شخصيات هامشية متنوعة التّوجهات والسّلوكيات ، والطّبقات الاجتماعية التي تعبر عن ضروريات الحياة والتمسك بتفاصيل الحياة في وقت معلوم وزمان يرتبط بالمساء ، فهذه الذّاكرة المثقلة التي ترفض أن ترضخ للاستلام لكونها مهمومة ومتألمة وضائعة مما أدى إلى أن تكون الذّاكرة مثقلة بهموم الأمس ففي قوله :

2

"ذاكرتي مثقلة بهموم الامس:

ناصية الشارع مطفأة

والدمع رماد محترق بين صراديب النفس

طابور الحزن الواقف يمتد طويلا

ابصره .. يمتد طويلا

والطرف الناظر يرتد كليلا

والاعين جمر منطفىء ورماد في موقدة الرأس" . ؟"(علوي الهاشمي،٢٠١٨ : ١٠٤)

إنّ مقياس المكان يعكس التوجه العام للشخصية التي تعاني من الحزن منشئة جوا أو فضاءً من الاضاءة التي توظف حركة الظل والضوء لغرض الايحاء بالحزن أو حالة الضياع والاستسلام والاغتراب ، وضمن السّياق العام لممارسة الابصار التي تكون الرؤية بها قريبة أو بعيدة ، أو غير واضحة وضبابية التي ادخلت المتلقي في استجابة تتكأ على غموض الاشياء وعدم وضوح معالمها ، فالكشف المكاني بواسطة هذه الذّاكرة المضطربة ساعدت على التّوغل في ابعاد النّفس الإنسانية وأظهار الاحساس بالفراغ ، فالاتجاه العام في هذه اللقطة الطويلة في متن النّص عملت على تقليل التوليفة إلى حد كبير من حيث أن العمق الذي ساهم في ايجاد الصورة المرئية الحزينة ، والتي تمظهرت في مستويات مختلفة متقاطعة ومتراكبة أو متماسكة مما أدى الى انبعاث ايقاع بطيء ، ولعل المنحى يجري هنا مجرى تكوين فضاء ذات هوية تعكس المحاكاة المكانية، لأن الاشياء التي ذكرها النّص لا تًحدد بما تشغله من مساحة الفراغ النّفسي أو المكاني ولاسيما في الليل ، إنما بما ولدته من شعور بالوحدة .

ـــــ الذّاكرة والاحلام الشّاردة:

حاول غاستون باشلار في كتابه الماء والاحلام دراسة عن الخيال والمادة أن يمزج بين عناصر مختلفة توحي بالمرئي وللامرئي ومن ضمنه الحلم والذّاكرة والخيال والتي أصبحت مادة مهمة في تشكيل الشّعر أو تكوين احلام اليقظة (غاستون باشلار ،٢٠٠٧ :١٧) ،فالدّافع الذي يمكن عن طريقة يتمسك الشّاعر بذّاكرة الماء تبلور له دوافع دلالية ورمزية ففي قول الشّاعر:

"ذاكرة الماء

كالماضي مختبئا كالطفل الخائف

خلف جذوع الشجر الغارق في ذاكرة الماء

وزوارق من دمع تطفو فوق الاحداق

وتغرق ثانية في القاع

وانا فوق سواحل حزني واقف

اتوجس تاريخ الاشياء

تفلت من ذاكرتي الاسماء

يهرب من عيني الماضي كالطفل الخائف

دون وداع

تهرب مني الذّكرى

في بحر النسيان العاصف

انصب من قامة حزني صارية

تبحر نحوك في اليم"؟"(علوي الهاشمي،٢٠١٥ : ١٠٨)

إن تأويل عنوان هذه القصيدة ذاكرة الماء تحيل إلى ذاكرة نشطة وعميقة وذات امتدادات عمودية وليست افقية ، فالماء هو التركيب في الطبيعة أو من العناصر الأربعة المكون للطبيعة على وفق الفلسفات القديمة وعنصر مهم جدا في وجود الانسان ، فالإشباع النّفسي الذي يوفره ذكر الماء يوحي بالحياة السعيدة ، ولكن الانتكاسة التي يمكن أن نتلمسها في هذه القصيدة أن هذه الذّاكرة العميقة اصبحت تدل على معاني مختلفة وسلبية فالماضي فضاء من الخوف ، وكأن الأنا لا تريد أن تعود إلى عالم الطفولة وبراءته وجماله، فهو ماض كله خوف وحزن ، محولا الشّاعر علاقته مع الماء كأنها علاقة صراع وتحدي، فالماضي الحزين قدم صورة سريالية لتعبير سيميائية يدل على البكاء في كون الاحداق ودموعها تحولت إلى مياه أو زورق وهي ما يعكس الاستسلام والضياع في القاع ، فقاع الشيء هو الوصول إلى اسفله فقاع البحر يدل على النّهاية أو الجانب اللامرئي ، أو عدم القدرة على الامساك أو التّعرف على الاشياء ، فالوقوف هو استسلام وعدم القدرة على الاستمرارية ، فهاجس الفراغ النّفسي انعكس على عدم القدرة في التّعرف على الاشياء وتاريخها وكأنها عملية محو للهوية أو الذات المجروحة فكل شيء أمامه بدأ يهرب وينهار ويتلاش لكي تتحول عملية الذّاكرة أو الاسترجاع إلى عملية محو اتخذت من النّسيان طقسا للتطهير الذّات ، فمحو الماضي والتّمسك بالحاضر عملية انتقامية لكل حالات السّكون ، لذلك فالذات استسلمت للواقع وبدأت تشعر بالضعف ومحو الآثار وتهرب من الذّاكرة محاولة أن تحول كلّ الاشياء إلى اشياء جديدة ولا توجد لها مسميات ، لكون الحزن كما وصفه سارتر هو آلية دفاعية للنفس التي تشعر بالعدم أو النّقص وعدم قدرتها على تشكيل ملامح الكمال أو القوة ، فقوة الذّاكرة تعود في الأساس إلى التّمسك بالإثر ومنع محوه ولكن الحزن وعذابه ساعد على أن يكون النّسيان الملاذ الأخير للذات لكي تحتمي فيه ، فالعلاقة المتوترة بين الذّاكرة والنّسيان تم حسمها لصالح المحو وعدم القدرة على الخروج من فضاء الحزن.

وختامًا ممّا تقدّم في هذه الدّراسة فإنّ الذّاكرة كان لها حضورٌ على وفق تجليات التماثل والاختلاف والحضور والغياب والمحو والبقاء ، فالذاكرة كانت شاهدًا ونصبًا تذكاريًا لما تعاني منه الذات المجروحة التي حاولت أنْ تهرب من الحزن بمحو أثر الماضي أو بناء عالمٍ جديدٍ أو إعادة تشكيل وتأثيث العوالم الشّعرية بإعادة تعريف الأشياء وإضفاء مسمياتٍ عليها وأسماءٍ جديدةٍ ؛ لأنّ عوالم الشّعر تشتغل في فضاء الخيال ، الذي هو باعثٌ للحرية والشمول والتوسع ، فالذاكرة المجروحة في نصوص الشاعر كانت لها تمثيلاتٌ شكليةٌ وموضوعيةٌ ومضمونيةٌ فالجانب الشّكل الذي اشتغل على التقطيع والإطار واللقطة، والجانب الموضوع الذي اتكأ على الصراع الخارجي والداخلي والغور في النّفس الإنسانية، وتمظهرات الذّات التي عانت من تجربة التعديم ومحاولة تكملته ببناء المعنى الجديد للحياة تتجاوز فيه الذات حالة التموقع في شعورٍ يتجلّى في الحزن والرؤية السوداوية المتشائمة للواقع.

المصادر والمراجع:

1ـــ أبن منظور ، لسان العرب، ٢٠٠٣، تحقيق مجموعة من الأساتذة المختصين ، دار الحديث ، القاهرة ، .

2ـــ الاصفهاني، الراغب ،٢٠٠٩المفردات في غريب القران ، تحقيق صفوان عدنان الداوي ، دار القلم ، بيروت ، .

3ـــ بول ريكور ، ،٢٠٠٩ ،الذاكرة ، التاريخ ، النسيان ، ترجمة جورج زيناتي ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، ط١ ، ، لبنان.

4ـــ جيروم ستولنيتز، ٢٠٠٦ ،النقد الفني دراسة جمالية ، ، د. فؤاد زكريا ، دار الوفاء للطباعة والنشر ، الإسكندرية ، ، مصر.

5ـــ جيل دولوز ، ٢٠١٤ ،سينما الصورة ـــ الحركة ، ، ترجمة جمال شحيد ، المنظمة العربي للترجمة ، ط١ ، بيروت ، .

6ـــ الخراشي ، سليمان بن صالح ، نقض أصول العقلانيين ، ، دار علوم السنة، السعودية ، ط١ ، .

7ـــ الخيري، اروه محمد ربيع، ٢٠١٢، يعلم النفس المعرفي ، دار افكار للدراسات والنشر ، ط١ ، مكتبة عدنان ، بغداد ، .

8ـــ الرازي، ، أحمد بن فارس بن زكريا القزويني ، أبو الحسين (المتوفى: ٣٩٥هـ) ،، ١٣٩٩هـ – ١٩٧٩م ،معجم مقاييس اللغة ، المحقق: عبد السلام محمد هارون ، دار الفكر.

9ـ شارل لالو ، ٢٠١٠ ،مبادئ علم الجمال (الاستطيقا) ، ترجمة مصطفى ماهر ، مراجعة وتقديم يوسف مراد ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة.

10ـــ الشهرستاني ،، أبو الفتح محمد بن عبد الكريم بن أبي بكر أحمد (المتوفى: ٥٤٨هـ) ، ١٩٧٣الملل والنحل الناشر: مؤسسة الحلبي ، سوريا.

11ـــ الطوسي، أبو حامد محمد بن محمد الغزالي (المتوفى: ٥٠٥هـ)، ١٩٧٥،معارج القدس في مدراج معرفة النفس ، ، الطبعة: الثانية ، دار الآفاق الجديدة – بيروت ،.

12ـــ عباس ، راوية عبد المنعم، ١٩٩٨، ، الحسّ الجمالي وتاريخ الفن ، ، دار النهضة العربية ، ط١ ، ، بيروت.

13ـــــ غاستون باشلار، ترجمة د. علي نجيب ابراهيم ، تقديم ادونيس ، ٢٠٠٧، الماء والأحلام ، دراسة عن الخيال والمادة ، ، المنظمة العربية للترجمة ، ط١ ، بيروت ، .

14ـــــ الفارابي ،، أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري (المتوفى: ٣٩٣هـ) ، ١٤٠٧ هـ – ١٩٨٧ م .،الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية ، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار ، دار العلم للملايين – ط٤ ،بيروت ، ،

15ـــــ لوران بوتي ، ٢٠١٢ ، الذاكرة ، أسرارها وآلياتها ، ترجمة عز الدين الخطابي ، مراجعة فريد الزاهي ، ط١ ، هيئة أبو ظبي للسياحية.

16ـــــ ناهم ، أحمد ، ٢٠٠٤،،التناص في شعر الرواد ، دار الشؤون الثقافية ، وزارة الثقافة ، ط١ ، ، العراق.

17ـــــ نيتشه ،هكذا تكلم زرادشت ، ترجمة فليكس فارس ، دار القلم ، بيروت ، د.ت ، .

18ـــــ الهاشمي، علوي، ، ٢٠١٥ ،القصائد القصيرة ، بورصة الكتب للنشر والتوزيع ، ط٢ ، القاهرة.

19ـــــ الهاشمي، علوي، القصائد الطويلة ، ٢٠١٨،بورصة الكتب للنشر والتوزيع ، ط٢ ، القاهرة ،.

20ـــــــ ولترن ستيس ، ٢٠٠٠ ،معنى الجمال (نظرية الاستطيقا) ، ، ترجمة امام عبد الفتاح امام ،المشروع القومي للترجمة ، ، القاهرة. :