International Journal of Educational Sciences and Arts (IJESA)
المجلة الدولية للعلوم التربوية والآداب
IJESA
Vol. (5), No. (5) May 2026 الإصدار (5)، العدد (5)

التصوّر الذهنيّ لفلسفة الأنا في الشعر المهجريّ الشماليّ: قراءة عرفانية

عبد الرحمن بن ناصر بن محمد الجويسم
باحث دكتوراه، قسم الآداب، كلية اللغة العربية، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، المملكة العربية السعودية
Algwesm@gmail.com

الملخص

يتناول هذا البحث دراسة فلسفة الأنا في الشعر المهجريّ الشماليّ من منظور عرفانيّ (معرفي)، مركزًا على شعراء الرابطة القلمية: جبران خليل جبران، ميخائيل نعيمه، وإيليا أبو ماضي. ينطلق البحث من فرضية أنّ التجربة المهجرية وما رافقها من اغتراب ثقافي ونفسي دفعت هؤلاء الشعراء إلى إعادة تشكيل مفهوم الأنا في ضوء التفاعل بين الذهن والجسد والتجربة الإنسانية. اعتمدت الدراسة نظريّة الأفضية الذهنيّة والخطاطات الذهنيّة بوصفهما آليتين لتحليل كيفية توليد المعنى وتشكّل الصورة الذهنية في النص الشعري.

تبيّن من خلال التحليل أنّ جبران يصوّر أناه بوصفها كيانًا روحانيًا متعاليًا يتخطّى الجسد نحو الخلود، بينما يرى نعيمه الذات آلة موسيقية تعزف على أوتارها الداخلية في انسجام صوفيّ بين العقل والعاطفة، في حين يصوّر أبو ماضي الأنا عبر ثنائية الحياة والموت متبنّيًا فكرة التناسخ والخلود في الطبيعة. خلص البحث إلى أنّ الشعراء المهجريين تجاوزوا الرومانسية التقليدية إلى رؤية فلسفية عرفانية تجعل من الأنا محورًا للتجربة الكونية، وأنّ اللغة لديهم لم تعد أداة للتعبير فقط، بل وسيلة معرفية تكشف عن العمق النفسي والذهني للذات. وبذلك يثبت البحث أنّ الشعر المهجري الشمالي يمثل نموذجًا مبكرًا للتداخل بين الشعر والفكر العرفاني في الأدب العربي الحديث.

الكلمات المفتاحية: التصور الذهني، الأنا، الشعر المهجريّ الشماليّ.

The Psychological Conception of the Philosophy of the Self in Northern diaspora poetry: A Gnostic Reading

Abdulrahman Nasser Aljwesm
PhD Researcher, Department of Literature, College of Arabic Language, Imam Muhammad ibn Saud Islamic University, Saudi Arabia
Algwesm@gmail.com

Abstract

This research explores the mental conception of the self in Northern diaspora poetry, focusing on the works of Gibran Khalil Gibran, Mikhail Naimy, and Elia Abu Madi, members of the Pen League. It argues that the experience of exile and cultural estrangement led these poets to reconstruct the concept of the self through the dynamic interaction between mind, body, and human experience. The study adopts Mental Spaces Theory and Mind Schemas Theory as cognitive frameworks to analyze how meaning is generated and how mental imagery is formed within poetic discourse.

The analysis reveals that Gibran perceives the self as a spiritual, transcendent entity striving for immortality beyond the physical body; Naimy envisions the self as a musical instrument harmonizing intellect and emotion; while Abu Madi portrays the self through the duality of life

and death, embracing the idea of reincarnation and eternal unity with nature. The study concludes that Mahjar poets moved beyond traditional Romanticism toward a philosophical-cognitive vision that situates the self at the center of universal experience. Language in their poetry thus becomes not merely a tool of expression, but a cognitive medium that reveals the psychological and intellectual depth of the self. Consequently, Northern diaspora poetry represents an early model of the intersection between poetic creativity and cognitive thought in modern Arabic literature.

Keywords: Mental Imagery, Ego, North African Diaspora Poetry.

مقدمة

لا يزال شعر المهجر مادة ثرية للبحث عامة وللبحث الأدبي والنقدي خاصة، ذلك أن أصحاب هذا الشعر أصحاب تجارب تتنوع على المستوى المعرفي والمستوى النفسي والمستوى التجريبي مما يجعل دراستهم تجد حقلًا خصبًا ومتنوعًا، وهذه الدراسة تتخذ من فلسفة الأنا عند شعراء المهجر مادة لها، ولأنها مادة ثرية فقد أطرت الدراسة: "التصوّر الذهنيّ لفلسفة الأنا في الشعر المهجريّ الشماليّ" كآلية من آليات الدراسة العرفانية للنص الأدبي.

إن حدود هذه الدراسة في الشعر المهجريّ الشماليّ خاصّة، حيث تتناول أعلام الرابطة القلميّة من الشعراء المهجريّين: جبران خليل جبران[1]، وميخائيل نعيمه[2]، وإيليا أبو ماضي[3]، وقد وقع الاختيار عليهم لأسباب منها: أنّ جبران هو رئيس هذه الرابطة، وميخائيل مستشاره، والشعراء الثلاثة "أكثر عمّال الرابطة نشاطاً في الإنتاج الأدبيّ، وغزارة في المادّة، وأبعدهم أثراً في حياتـها، وفي الأدب المهجريّ". [4]

تأتي هذه الدراسة تأصيلية في هذه الدراسات العرفانية ومبلغ علمي ـوقد أكون مخطئًا ـأنها لم تسبق بدراسات تتناول الشعر المهجري لهذا المنهج.

وقد واجهتني في مباشرة هذا البحث صعوبات منها تشعّب المنهج العرفانيّ، وتعدّد آليّاته وأدواته، واستدعاؤه عدداً من المعارف خارج الحقل الأدبيّ، مع ما يلازم ذلك من ندرة الدراسات التطبيقيّة في البحوث العربيّة، ممّا دعا إلى التأنّي في التحليل والتأويل من غير أن نقحم المنهج في المدوّنة أو نفرضه فرضاً، فالمنطلق من النصّ والموئل إليه.

تتّخذ الدراسة من الأبعاد الذهنيّة أساساً لاستنطاق الأنا في مدوّنة الشعراء، وتتضمّن مقدمة وتمهيد ومبحثين، يقوم المبحث الأوّل على نظريّة الأفضية الذهنيّة، ودراسة الغايات التواصليّة والأدوار التي تقدّمها في إيضاح الدلالة أو إخفائها بين الشاعر والمتلقّي، ويباشر المبحث الثاني دراسة نظريّة الخطاطات الذهنيّة التي تمهّد للكشف عن الكيفيّة التي تصوّر بـها الشعراء أناهم، وعن التفاعل بين الأسس التجريبيّة وقوامها الجسد والمستويات الدلاليّة المعتمدة على الذهن.

تمهيد:

يُنظر للخطاب بوصفه علامة ثقافيّة تنجز من خلال أبنية اللغة، وجوهر هذه الأبنية اللغويّة هو منظومة رمزيّة تعدّ عنصراً من عناصر الصورة الذهنيّة، وهذا يقودنا إلى تأصيل دور العقل اللاواعي الذي يحتضن العمليّات السابقة جميعها، حيث تؤدّي

(1) جبران خليل جبران توفّي 1931، شاعر وكاتب ورسّام، ولد في لبنان وهاجر إلى أمريكا، ثمّ عاد إلى وطنه وتعلّم العربيّة وآدابها، ورحل بعدها إلى فرنسا ثمّ أمريكا ثانية، له العديد من المؤلّفات بالعربيّة والإنجليزيّة، أشهرها: النبيّ، ودمعة وابتسامة، والعواصف، وغيرها.

(2) ميخائيل نعيمه توفّي 1988، ولد في لبنان ودرس فيها، ثمّ هاجر إلى روسيا مدّة وأكمل تعليمه هناك، وانتقل بعدها إلى أمريكا، له ديوان واحد ومجموعة من المؤلّفات النثريّة منها: الغربال، وسبعون، وزاد المعاد، وغيرها.

(3) إيليا أبو ماضي توفّي 1957، ولد في لبنان وسافر إلى مصر واطلع على كتب الأدب وتعلّق بـها، ثمّ انتقل إلى أمريكا وأصدر جريدة السمير، له إصدارات شعريّة عدّة منها: الجداول، والخمائل، وبتر وتراب، وقد جمعت أعماله الشعريّة كاملة.

(4) عيسى الناعوريّ، أدب المهجر، دار المعارف، القاهرة-مصر، ط3، د.ت، ص24.

العصبونات عملاً لا يحاط به في الدماغ البشريّ[1]، ويضاف إلى ذلك ما تقدّمه الأسس التجريبيّة في بناء تلك الصور الذهنيّة.

وتأتي هذه الدراسة معنيّة بتتبّع المعرفة العرفانيّة للأنا عند شعراء المدوّنة وفق التصوّر الثاوي تحت الوعي وما دون الوعي، فالدراسات القائمة على علم الدلالة وعلاقته بالذهن أنتجت تراجعاً تدريجيّاً عن البحث الشكليّ اللغويّ، لتحلّ محلّها النظريّات العرفانيّة التي تساهم اللغة في بنائها.

يساعدنا فهم بيئة العقل البشريّ في تفسير العمليّات الذهنيّة داخله، ولعلّ ذلك يشمل مستقبل النموذج اللغويّ "الذي يتوقف على فتوحات النمذجة العصبيّة"[2]، ويحوي المحاولات الإيضاحيّة لعدّ هذه الشبكات العصبيّة، وبيان سير أعمالها وتراسلاتها خلال تركيب غاية في التعقيد، ممّا يضع هذه المحاولات أمام العديد من التحدّيات، والكثير من العمل.

ويُسند إلى ما سبق من مواطن الصعوبات اتصاف المعنى بالمرونة التي تكسبه سمة التعدّديّة والاحتماليّة، ومردّ ذلك أنّ الألفاظ تظلّ مسخّرة للمتكلّم يبدّل فيها كيف يشاء في حدود قواعد النحو وأساليبه، ومهما كان اللفظ سابغاً فلا مناص من عدم قدرته على احتواء المعنى كلّه، ويسلمنا ذلك إلى نقض القول بالمعنى الأوحد، "فالبنية اللغويّة المنجزة الواحدة تحمل معنى أوّل، وقد تنفتح على أكثر من معنى يقصده المتكلّم ويفهمه المخاطب اعتماداً على تلك المعرفة المشتركة بينهما بقواعد الإعراب، وبقواعد بناء المعنى"[1]، فتلقّت اللغة بعدُ -بوصفها إشارات ذهنيّة- عناية كبيرة من النحاة والبلاغيّين والفلاسفة وعلماء النفس وغيرهم، لكنّ الدراسات ظلّت تسير في مسارَين لم يتناولا دراسة الدماغ باعتباره ملَكة واحدة متماسكة، الأوّل بنيويّ درس اللغة في ذاتها بعيداً عن مصدر تلك الإشارات، والثاني توليديّ نظر إلى الدماغ بوصفه أجزاء مستقلّة، وعدّ اللغة واحدة من هذه الأجزاء، فلم يمحض فحصه للعمليّات الذهنيّة المنتجة للمعنى[2]، فجاءت دعوة بعض اللسانيّين إلى دراسة كيف يتشكّل المعنى في الذهن، والتوجّه إلى أساس عمليّات بنائه.

المبحث الأوّل: نظريّة الأفضية الذهنيّة في الشعر المهجريّ الشماليّ

ظهرت نظريّة الأفضية الذهنيّة (Mental spaces theory) على يد فوكونيي عام 1985، وهي مزج بين لسانيّات الخطاب الفرنسيّة والفلسفة التحليليّة الأنجلوسكسونيّة[3]، كما كان لأعمال اللسانيّ نونبرغ[4] عام 1978 دور تأسيسيّ في بزوغ هذه النظريّة[5]، فقد دأبت الدراسات الكلاسيكيّة للأدب قبل فوكونيي على اعتماد أدوات من المنطق الشكليّ يعتقد أصحابها أنّ الدلالة اللغويّة يمكن الإحاطة بها من خلال هذه الأدوات، لكنّ أعماله أثمرت دحضاً لهذه المسلّمات المنطقيّة، مبيّنة قصور هذه الأدوات عن تفسير كثير من الظواهر اللغويّة، وساعية "إلى إقامة بديل نظريّ لها يقوم على طاقة الذهن البشريّ عوضاً عن طاقة الحسابات الرياضيّة التي يستعملها المناطقة"[6]، وتعدّ نظريّته ضمن المناويل التي تُعنى بتفسير العلاقة بين اللغة والدماغ.

تنطلق نظريّة الأفضية الذهنيّة من أهمّ تصوّراتها التي تصف الأبنية اللغويّة بالنشاط اللسانيّ الذهنيّ، وهو نشاط يقدّم فيه المقام التواصليّ دوراً بارزاً في إيضاح الدلالة أو إخفائها بين المتلفّظ والمستقبِل، فتقاطعت في ذلك النظريّة العرفانيّة مع النظريّة التداوليّة لتَجاوز القصور في المداخل الشكليّة[1]، ومن جوانب هذا القصور إقصاؤها "عوامل إضافيّة من خارج عالم اللغة

---

(1) قدّم الباحثان عبدالرحمن طعمة وأحمد عبدالمنعم عملاً موسّعاً في إجابتهما عن كيفيّة المعالجة العصبيّة للطبيعة المنظوميّة فيما اختصّت به الرموز اللغويّة، وهو بحث بيولوجيّ انتهى إلى نتيجة مفادها أنّ بناءنا العصبيّ هو المسؤول عن مقُولتنا للأشياء موضع تجربتنا، ومن ضمنها اللغة وعناصرها. انظر: عبدالرحمن طعمة وأحمد عبدالمنعم، النظريّة اللسانيّة العرفانيّة دراسات إبستمولوجيّة، ص ص48-68.

(2) المرجع نفسه، ص12.

(1) لطفي الذويبيّ، قدرة نظريّة الفضاءات الذهنيّة على تأويل الأبنية اللغويّة، مجلّة العلامة، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة-الجزائر، العدد الثالث، 2016، ص12.

(2) انظر: محمّد عبدالودود أبغش، نظريّة الأفضية الذهنيّة مبادئها وتطبيقاتها، ص27.

(3) انظر: المرجع نفسه، ص33.

(4) عالم لغويّات أمريكيّ، عمل أستاذاً في جامعة كاليفورنيا، توفّي 2020.

(5) انظر: جاك موشلر وآن ريبول، القاموس الموسوعيّ للتداوليّة، ترجمة عزّ الدين المجدوب وآخرون، درا سيناترا، تونس، 2010، ص159.

(6) الأزهر الزنّاد، نظريّات لسانيّة عرفنيّة، ص197.

(1) سعى وهيبة بوشليق إلى تلمّس أوجه الاشتراك بين نظريّة فوكونيي والنظريّة التداولية على وجه الاختصار، انظر: وهيبة بوشليق، نظريّة الأفضية الذهنيّة المفهوم والإجراءات، مجلّة العمدة في اللسانيّات وتحليل الخطاب، جامعة محمّد بوضياف، المسيلة-الجزائر، مجلد3، 2019، ص ص38-40.

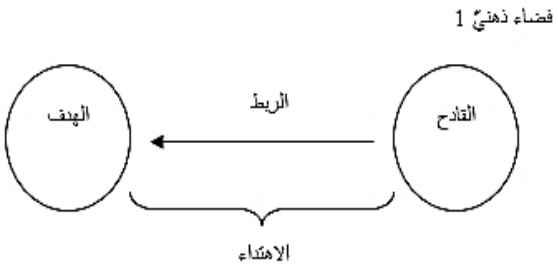
بإمكانها تقوية الكفاءة التفسيريّة"[2]، وذلك ينطبق -كما مرّ -على العمليّات الذهنيّة والمقام التواصليّ.

تُعرّف الأفضية الذهنيّة بأنّها جشطلت متكامل من المعلومات المتعلّقة بشيء ما، وهي في أصلها "أبنية جزئيّة تتكاثر حينما نفكر ونتكلّم، تمكّن من تقسيم دقيق للبنية المعرفيّة، والبنية الخطابيّة"[3]، فالذهن آن التفكير في الخطاب ينشئ فضاءً أوّلياً تتذرّر منه أفضية أُخَر تساهم في انبناء المعنى، وتحقّق بواسطته الغايات التواصليّة والفكريّة. وقد لاقت نظريّة الأفضية الذهنيّة الكثير من المراجعة في تبلورها الإبستيميّ[4]، حتّى أضحت منوالاً يحدّد العلاقة بين الدلالة والعرفانيّة، ويفسّر استعمال الظواهر اللغويّة من خلال العمليّات الذهنيّة التي تسبقه، ويكشف عن الاتصال بين أنظمة اللغة والأسس التجريبيّة والمعرفيّة.

تهدف نظريّة فوكونيي إلى دراسة الكيفيّة التي تبنى من خلالها الفضاءات الذهنيّة والعلاقة بينها، و "تقدّم وسيلة متّسقة ومنتظمة وموحّدة لفهم الإشارة، وتبادل الإشارة، ولاستيعاب القصص والأوصاف، سواء كانت حقيقيّة، أو تاريخيّة، أو متخيّلة، أو مفترضة، أو تقع في مكان بعيد"[1]، وهو ما يكسبها الكفاءة التفسيريّة في خانة التأويل، ويجعلها قادرة على سبر أغوار النصّ مهما كانت أبعاده، وتساعد أقسام الفضاءات الذهنيّة الأربعة على ذلك، فأمّا الأوّل فالفضاء الزمانيّ، ويحيط بالأزمنة الثلاثة: الماضي، والحاضر، والمستقبل، ويُفهم من خلال الظروف الزمانيّة وأبنية الفعل. وأمّا الثاني فالفضاء المكانيّ، فهو يحدد منطقة جغرافيّة يشير إليها بظروف المكان، أو اتجاه الحركة. وأمّا الثالث فالفضاء الميدانيّ، وتمارس من خلاله الأنشطة مثل: العمل، واللعب، والتعليم وغيرها. وأمّا الرابع فالفضاء الافتراضيّ، ويشمل الاحتمالات والمقترحات فيما يمكن وما لا يمكن[2]. فما المبادئ التي تحكم هذه الأفضية الذهنيّة؟

تشكّل نظريّة ترتيب الأوّليّات في علم النفس العرفانيّ أحد مداخل فهم الدماغ البشريّ، وهي منطلق فوكونيي في تصوّر الفضاءات الذهنيّة، وقوام نظريّة ترتيب الأوّليّات هو أنّ تخزين المعلومات داخل الدماغ يكون في شكل شبكة مترابط بعضها مع بعض من جهة، ومرتبطة كلّها مع شبكات البيانات الأخرى من جهة ثانية، وأنّ أيّ استدعاء أو تحفيز لجزء من هذه الشبكة يعمل دون الوعي بشكل فائق السرعة، ويهدف إلى معالجة المعلومات الواردة أو إصدار الأحكام عليها وفق ترتيب تراكميّ داخل الدماغ، وقد حدّد فوكونيي مبدأين عامّين لإيضاح كيفيّة عمل الشبكات ونشوء الأفضية داخل الذهن، هما: مبدأ الاهتداء، ومبدأ الربط.

يؤدّي مبدأ الاهتداء ومبدأ الربط أُولى عمليات نظريّة الفضاءات الذهنيّة، فعند التفكير أو الكلام ينشأ فضاء أوّليّ يسمّى القادح، ويحيل إلى فضاء ثانٍ يسمّى الهدف، ويتجلّى مبدأ الاهتداء في إيجاد العلاقة الجامعة بينهما، ويشار إلى مبدأ الربط بتلك الإحالة القائمة من القادح إلى الهدف، ويمكن تمثيل ذلك في الخطاطة الآتية:



(2) لطفي الذويبيّ، قدرة نظريّة الفضاءات الذهنيّة على تأويل الأبنية اللغويّة، ص11. من الأمثلة التي لا نجد لها تفسيراً من خلال المداخل الشكليّة: الأبنية ذات الطابع المجازيّ، وهي ظاهرة متواترة في النصوص التي تحيل على معنى غير معهود، مثل تسمية العميل بما يطلبه، كقول بائع الخضار: يريد التفاح كيساً، وقول مقدّم خدمة الطعام: أعطِ صحن الحلويّات ملعقة، ونحو ذلك ممّا تسوّغ له عناصر مجتمعة منها المقام والمهنة وعمليّة الشراء وغيرها.

(3) محمّد عبدالودود أبغش، نظريّة الأفضية الذهنيّة مبادئها وتطبيقاتها، ص39. ويمكن تصوّر الفضاء الذهنيّ -على جهة التقريب -بالسحابة التي تكون فوق رأس الشخصيّات في القصص المصوّرة حين تتكلّم أو تفكّر.

(4) تتبّع محمّد عبدالودود أغبش التطوّر التراكميّ الذي سارت نظريّة الأفضية الذهنيّة في خلاله، وذلك بواسطة ما أسماه معيارين: الأوّل: ضيّق وهو ما كتبه فوكونيي منفرداً، والثاني: موسّع يشمل ما كتبه فوكونيي مع غيره من ذوي الاختصاص. انظر: المرجع نفسه، ص ص36-38.

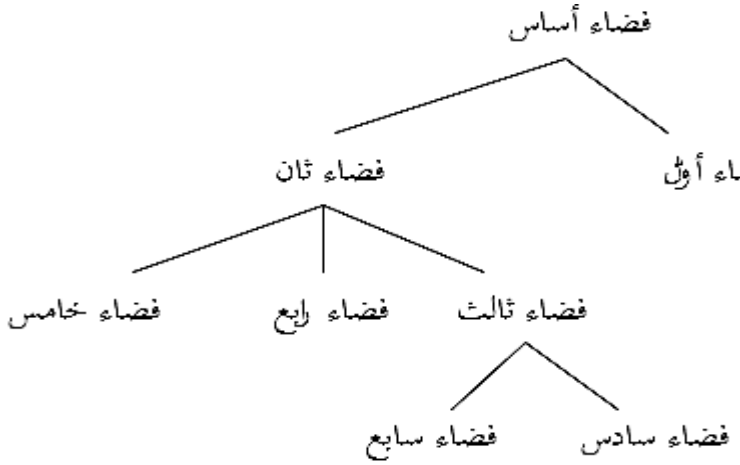
(1) بيتر ستوكويل، عوالم الخطاب والفضاءات الذهنيّة، ترجمة بهاء الدين محمّد مزيد، مجلّة فصول، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، العدد 100، 2017، ص244.

(2) انظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

تمثّل الخطاطة السابقة وحدة صغيرة تبيّن كيفيّة عمل الدماغ لإنشاء البنيات اللغويّة، حيث ينتقل من مجال إلى مجال عرفانيّ آخر، في سياق مقاميّ ينتسب فيه اللاحق إلى السابق، ويتناظر معه في عناصر أنشأتها إسقاطات الرابط بينهما، وقد وضع فوكونيي مبدأ عامّاً لبيان ذلك هو: "كلّ مفهوم يقتضي في تمثيله فضاءين ذهنيّين، يكون الواحد منهما أوّليّاً، والآخر تبعاً له"[1]، ويعين ذلك على تسمية الشيء بغير اسمه اعتماداً على هذه الإسقاطات المتّصلة بالجانب التجريبيّ، ويمكن أن يهتدي السامع من خلالها إلى المقصود[2]، وشرح مبدأ الاهتداء حسب فوكونيي هو: "يمكن لعبارة تسمّي أو تصف وحدة معلومة من مجال ما أن تجري للإحالة على وحدة أخرى من مجال آخر، تسمّى الوحدة الأولى قادحاً، وتسمّى الثانية هدفاً، وعمليّة الإحالة اهتداء"[3].

بناء على ما سبق فإنّ تحديد العناصر المتناظرة بين فضاءي الذهن يكون بالدالّة التداوليّة، وهي العلاقة التي تربط كلّ عنصر من الفضاء الأوّل بنظيره من الفضاء الثاني، وإذا كان لعنصرين أو أكثر في فضاءين متعدّدين دالّةٌ تداوليّة تربطهما فهما نظيران، وأبرز أنواع الدالّة هو التطابق[4]، وبه يكون الربط بين وحدتين تمثّلان الشيء نفسه، مثل الربط بين اسم شخص وبين لقبه أو صفته[5]، والربط الذهنيّ عند رؤية شخص ما حالة كونه صغيراً في صورة قديمة، وحالة كونه كبيراً في الواقع الحاضر، فالاهتداء بين الفضاءين قائم على أساس التطابق. ويحيل ذلك إلى سؤال أوّليّ: كيف تبنى الفضاءات الذهنيّة؟

إنّ الخطاب الذي ينظّمه المتكلّم بوعي -وهو الأقلّ -وبلا وعي مشحون بآليّات تمكّنه من تأسيس فضاءات جديدة لدى المتلقّي، وتتناسل هذه الوحدات الصغيرة في كلّ مرحلة من مراحل الخطاب، وتستمرّ متوسّعة حتّى تكوّن تعريشة كبرى، ويطلق فوكونيي على الفضاء الأساس: الفضاء الأب، وعلى الفضاء المولود منه: الفضاء الابن[1]، ويظهر ذلك في الرسم الآتي:



يوضح الرسم انبثاق الخطاب من فضاء أساس، وينحدر منه فضاء أو أكثر يكون بمثابة الابن له، وهذا الابن قد يكون فضاء أباً لفضاء أو فضاءات أُخَر متفرّعة منه، بحيث يكون الفضاء ابناً لما قبله، وأباً لما بعده، فكلّ فضاء يرجع إلى ما سبقه رجوع الفرع إلى الأصل، وتواصل الفضاءات توالدها والترابط فيما بينها نزولاً حتّى تمام الخطاب، ويكون الفضاء الأساس الذي يشكّل نقطة الانطلاق فضاء منظوراً، ومنه تتفرّع الفضاءات وترتبط به، ويُنظر من خلاله إليها، كما يكون الفضاء الذي يلقى عناية المتكلّم فضاء بؤرة[2]، و "هو ما ينضاف إلى بنيته شيء أو عنصر أو خصيصة أو ما يُهتدى إليه انطلاقاً من الفضاء

---

(1) الأزهر الزنّاد، نظريّات لسانيّة عرفنيّة، ص201.

(2) من الأمثلة على ذلك -علاوة على ما سبقت الإشارة إليه في هوامش سابقة -أقوال من قبيل: سيبويه في الرفّ الأعلى من المكتبة، حيث يرتبط مجال المؤلّفون بمجال الكتب، وذلك بواسطة دالّة تجمع المؤلف مع كتابه، فاسم المؤلف (سيبويه) قادح، والكتاب هدف، فيهتدي السامع إلى المقصود بفعل هذه الإسقاطات الناتجة من الربط، ومثال آخر: القميص الأحمر خرج ولم يدفع حسابه، ونحو ذلك.

(3) الأزهر الزنّاد، المرجع السابق، ص206.

(4) محمّد عبدالودود أبغش، نظريّة الأفضية الذهنيّة مبادئها وتطبيقاتها، ص49.

(5) مثل: أبو بكر الصدّيق رضي الله عنه، فالصدّيق لقبه، ومثل: وحسّان بن ثابت شاعر الرسول صلّى الله عليه وسلّم، حيث يمثّل شاعر الرسول لقباً له كذلك.

(1) انظر: الأزهر الزنّاد، نظريّات لسانيّة عرفنيّة، ص210.

(2) انظر: لطفي الذويبيّ، قدرة نظريّة الفضاءات الذهنيّة على تأويل الأبنية اللغويّة، ص16.

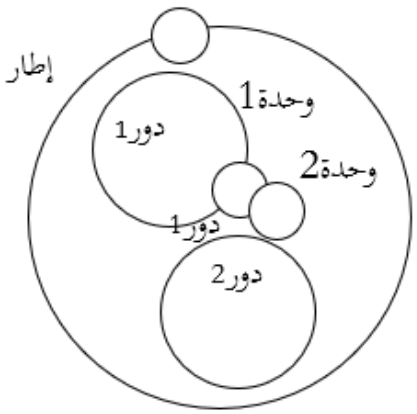
المنظور"[1]، وعلامته بقاؤه في ذهن المتلقّي أثناء الخطاب وبعده، وبناءً على ذلك فليس شرطاً أن يكون الفضاء المنظور هو الفضاء البؤرة وإن كان ذلك ممكناً.

تُبنى الفضاءات الذهنيّة من خلال وحدات لغويّة تسمّى العناصر البانية للفضاء، ويشمل ذلك الظروف الزمانيّة والمكانيّة، وحروف الجرّ، وأسلوب الظنّ والترجّي والتمنّي والشرط وغيرها، وتتوسّع بناة الأفضية لتضمّ "استخدام الأسماء والأوصاف، وأزمنة الفعل، وكيفيّات الجملة [...]، والافتراضات المسبّقة، والعوامل عابرة الفضاءات، ومنها أفعال الكينونة والصيرورة"[2]، وهذا التوسّع محكوم بمعطيات النحو والمقام والأسس المعرفيّة، كما حدّد فوكونيي ما أسماه: بناة الأفضية المتعدّدة، وهو أسلوب يساهم في انبثاق فضاءين في بناء واحد نحو: "إمّا... وإمّا..."، و "إمّا... أو..."[3]، وتسهم هذه العناصر البانية في نقل المتلقّي من الحاضر إلى الماضي أو المستقبل، أو حاضر في مكان آخر، أو إلى موقع افتراضيّ، فتكون بذلك راسمة لمحدّدات الفضاء الذهنيّ من جميع نواحيه.

يُعمل انطلاق الخطاب أبنية عرفانيّة معقّدة، وبه تنبثق الأفضية الذهنيّة بشكل ديناميّ يُسلم بعضها إلى بعض من خلال الروابط، حيث تنجز هذه الروابط وظيفة استمرار الإحالة وتقدّمها وتوسّعها داخل الخطاب، ويفهَم من نظريّة فوكونيي أنّ بناة الأفضية قد تؤدّي هذه الوظيفة، فالوحدات اللغويّة والقرائن المقاميّة تعمل كذلك على نقل البؤرة من فضاء إلى آخر، وتنشئ علاقة بين السابق واللاحق، واستناداً على ذلك فهذه الوحدات وتلك القرائن تنهض ببناء الأفضية من جهة، وبالربط بينها من جهة أخرى.

ويجدر التنبّه إلى أنّ بناء الأفضية الذهنيّة في هذه النظريّة يواكبه بناء الأطر، ويعرّف الإطار بكونه خطاطة غاية في التجريد تصوّر وجوه اشتغال الأشياء من حولنا، وتمكّن من فهم الإجراءات بما اشتملته من معطيات ماثلة في العقل اللاواعي، ويجري ذلك بسرعة وسهولة لا تسترعي التركيز، مثل ما يحيل إطار البيع إلى ما حواه من معطيات الأطراف المتبايعة، والنقد، والمساومة، والسلع، ونحوها.

والإطار حدّ واسع يتضمّن وحدة أو وحدات كبرى، وتتوزّع هذه الوحدات في محيطه مركّبة من دور أو أدوار، "فلا يكون تحديد الأدوار إلاّ في ضوء تأطير للتجربة الفيزيائيّة الماديّة، أو الثقافيّة الاجتماعيّة"[1]، ولعلّ أقرب تصوير خطاطيّ للإطار هو الآتي:



[1] الأزهر الزنّاد، نظريّات لسانيّة عرفنيّة، ص212.

[2] بيتر ستوكويل، عوالم الخطاب والفضاءات الذهنيّة، ص245. أشير هنا إلى تنوّع بناة الأفضية بتنوّع أساليب اللغة، ويذكر جاك موشلر وآن ريبول إلى عدد من العناصر على وجه الخصوص وإن لم تكن الوحيدة، وهي "التعابير التي تبني اعتقادات (في تصوّر...، وفقاً لـ...، يعتقد أنّ...، إلخ...)، وتلك التي تعيّن التمثيلات والصور أو القصص (على صورة كذا الشمسيّة...، على رسم كذا...، في الفلم...، في الرواية...، إلخ...)، وينبغي أن نضيف إلى ذلك الفضاءات الافتراضيّة المبنيّة بواسطة أدوات الشرط (إنْ... فـ...)، أو من خلال عبارات جِهيّة (على الأرجح، يمكن الافتراض أنّ...، إلخ...)". جاك موشلر وآن ريبول، القاموس الموسوعيّ للتداوليّة، ص164. وحاصل ذلك بيان غنى هذه العناصر البانية في إنشاء فضاءات متعدّدة.

[3] الأزهر الزنّاد، المرجع السابق، ص209. ومثاله: لم يحضر محمّد اللقاء فهو إمّا مريض أو ناسٍ للموعد.

[1] الأزهر الزنّاد، نظريّات لسانيّة عرفنيّة، ص204.

يمثّل الشكل السابق ما يضطلع به الدور داخل الإطار، ومهما كان نوعه فلا يمكن تصوّره إلا في هذه المنظومة، فدور الأمّ – مثلاً -كائن في إطار الأسرة، ودور المعلّم في إطار التعليم... وهكذا.

ويعدّ الدور واحداً لا يشغله إلّا ذات واحدة في الأساس، كدور الأمّ في الأسرة، لكنّ الذات الواحدة قد تأخذ أدواراً متعدّدة مثل أن تكون الأمّ زوجة في إطار الزوجيّة، وموظفة في إطار العمل، ونحو ذلك. وتساهم الأطر في عمليّة الإسقاط بين الأفضية الذهنيّة، فهي تعمل منسجمة مع الروابط في نقل عناصر متناظرة من مجال سابق إلى لاحق، فيولّد فضاء ابن يرث من الفضاء الأب نظائر لأغلب العناصر.

وبناءً على ما سبق فإن الجهود الغربيّة في نظريّة الأفضية الذهنيّة جاءت بالجهاز النظريّ، وحدّدت أبعاده وفصّلتها، ومن غير تعصّب لجهود الباحثين فإنّنا نجد إشارات عدّة للمفهوم الأوّلي لهذه النظريّة في تراثنا البلاغيّ والنحويّ[1]، وإن كانت تفتقر إلى الجمع والترتيب، لكنّ لها صلة وثيقة بمفهوم الفضاء الذهنيّ، ممّا يستدعي الوقوف عندها، وربط شرحها بآليّات المقاربة العرفانيّة. فكيف ستجيب نظريّة الأفضية الذهنيّة[2] عن أسئلة الإحالة المباشرة وغير المباشرة في الشعر المهجريّ الشماليّ، وعن أسباب انبثاق وانغلاق هذه الفضاءات في خطابهم الشعريّ؟

يخبر جبران خليل جبران عن حقيقة أناه في مجال الموت بضرب من ضروب فلسفته القائمة على تأمّل الطبيعة بوصفها أبرز ملامح الشعر الرومانسيّ، ويفترض عدداً من السائلين يوجّهون له أسئلة عن الديار وما حلّ بأهلها، فيجيب عنها بقوله[3]:

أحبّتنا لا تسألوا عن ديارنا
فليس لنا كهفٌ وليس لنا وكرُ
ولا تبحثوا بالكتب عمّا أصابنا
فليس لنا بالكتب اسمٌ ولا ذكرُ

أتينا ضباباً ثمّ رحنا سحابةً
فهذا ولا قطرُ وتلك ولا قطرُ

إذا شئتمُ أن تعرفوا كُنْه أمرنا
فموتوا كما متنا ليتّضح الأمرُ

ينبثق الفضاء الأساس من أسلوب النداء (أحبّتنا) ليشكّل قادحاً أوّليّاً، ويرتبط بفضاء افتراضيّ غير وارد في النصّ لكنّه يُفهم منه ذهنيّاً، وهو فضاء أسئلة الأحبّة الموجّهة لجبران عن الديار والحال، ويولد من الفضاء الأساس فضاءان ذهنيّان مبنيّان بواسطة حرف النهي (لا تسألوا /لا تبحثوا) يمثّلان الهدف، وفي إطار السؤال وإطار البحث أطراف معلومة في العهد العرفانيّ، فأمّا إطار السؤال فيكون فيه السائل والمسؤول وما يُطلب الإجابة عنه، وأمّا إطار البحث فهو جشطلت من الباحث والبغية المنشودة، وتترابط هذه الأفضية فيما بينها بالعناصر الموروثة من الفضاء الأب إلى الفضاء الابن، وهو ما ييسّر عمليّة الاهتداء من فضاء أعلى إلى فضاء أدنى.

---

(1) رصد لطفي الذويبيّ ما أسماه: صدى مفهوم الفضاء الذهنيّ في التراث العربيّ، وسرد ثلاثة نماذج له، الأوّل: مفهوم الاعتقاد عند السكاكيّ، والثاني: مفهوم الحمل على المعنى عند ابن جنّيّ، والثالث: مفهوم العهد الذهنيّ عند الأستراباذيّ. انظر: لطفي الذويبيّ، قدرة نظريّة الفضاءات الذهنيّة على تأويل الأبنية اللغويّة، ص ص21-23. وإن كنت لا أتّفق مع استعمال كلمة (صدى) في بيان إشارات علماء العربيّة إلى مفهوم الأفضية، لأنّ الصدى يحمل معنى رجع الصوت، وكأنّ الجهود الغربيّة المتأخّرة هي الصوت، وجهود أهل اللغة السابقة صداها، ولعلّ الأنسب استبدالها بإشارات أو جذور ونحو ذلك.

(2) أشير هنا إلى نقد موجّه لهذه النظريّة، حيث وصفت أميرة غنيم الرجوع إليها بقولها: "يكاد يكون نكوصاً معرفيّاً لا يراعي التطوّر في تقدّم المعرفة اللسانيّة". أميرة غنيم، المزج التصوّريّ النظريّة وتطبيقاتها في العربيّة، ص22. ويرى محمّد أبغش أنّ هذه نظريّة الأفضية الذهنيّة أصبحت كلاسيكيّة بالمفهوم السلبيّ الذي يفيد تقادمها الزمنيّ، حيث مضى على بدء البحث فيها أكثر من 40 عاماً، كما ظهرت بعدها نظريّات تجاوزتها. انظر: محمّد عبدالودود أبغش، نظريّة الأفضية الذهنيّة مبادئها وتطبيقاتها، ص36. ولعلّ من المبالغة إطلاق مثل هذه الأحكام؛ لأنّ المعرفة تُبنى تراكميّاً، والرجوع إلى الجذور الأولى يفيد في تفسير اللاحق وفهمه.

(3) أنطوان القوّال، المجموعة الكاملة لمؤلّفات جبران خليل جبران/الشعر، ص47.

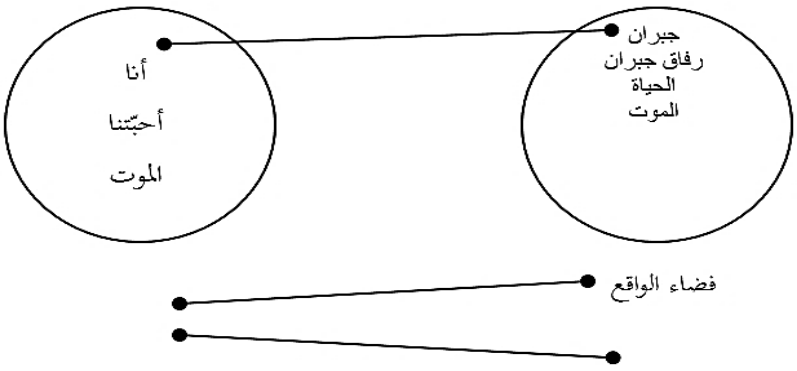
يخطّط جبران في النصّ الشعريّ لاستكناه أناه، فيبني هذه الأفضية ليمهّد للحقيقة التي يؤمن بها في تصوّر (أنا ضباب /أنا سحابة)، وهو في ذلك يحافظ على الترابط بين الأفضية بفعل الضمير المتّصل (تسألوا /تبحثوا) العائد على الفضاء الأساس (أحبّتنا) من جهة، وبضمير نا الفاعلين (ديارنا /لنا ×3 /أصابنا) من جهة ثانية، ولضمان قوّة الربط وإحكامه يكرّر ضمير الفاعلين في الفضاءات الأولى (فليس لنا كهف وليس لنا وكر)، ويتخلّى عن هذا التخطيط في الفضاءات التالية (فليس لنا في الكتب اسم ولا ذكر)؛ وذلك اتّكاء على انجذاب السامعين ومواصلتهم الانتباه في مقام التواصل بعد عوامل الربط التي قدّمها.

يبني الخطاب فضاء جديداً من خلال تحديد زمن ماضٍ بالفعل (أتينا)، وله من العناصر المتناظرة مع الفضاء الأب (أحبّتنا) ما يشار إليه بالضمير (نا)، وفيه موضع التبئير بإبراز جبران تصوّر أناه (أتينا ضباباً)، وربطه بما بعده بحرف العطف الدالّ على الترتيب والتراخي (ثـمّ)، وهو نفسه العنصر الباني للفضاء الابن (رحنا سحابة)، ويحافظ جبران على التسلسل عن طريق رابط عرفانيّ هو التطابق ما بين فضاء (أحبّتنا) والأفضية المنحدرة منه (لا تسألوا عن ديارنا /ليس لنا كهف /ليس لنا وكر /لا تبحثوا بالكتب عمّا أصابنا /فليس لنا بالكتب اسم ولا ذكر /أتينا ضباباً /رحنا سحابة)، ومن خلال التطابق يكون الاهتداء إلى المخاطب، حيث يسعى جبران بأسلوب الحجاج إلى إقناعه برأيه، وإغرائه بتصوّره.

في الفكر الجبرانيّ مفهوم غير محدّد الملامح عن النشأة الأولى، وكيف أتى الإنسان إلى دنياه، فالصورة عنده ضبابيّة حول ذلك، فاستدعاه هذا إلى تصوّر مخصوص (أنا ضباب)، بكلّ ما يحمله إطار الضباب من الانتشار، وحجب الرؤية، والاستقرار في غياب وهج الشمس، وعدم حمله للمطر، كما أنّ جبران يرى نهايته من خلال استعارة (أنا سحابة)، فبعد مدّة يقضيها الإنسان في حياته -ويعبّر عنها جبران بحرف العطف (ثـمّ) -يغادر سريعاً من خلال إطار سحابة المشتمل على العلوّ، والسرعة، والخفّة، وفقدان التحكّم من خلال قوّة خارجيّة يشكّلها الهواء، وانعدام المطر بما يرسمه جبران من محدّدات (فهذا ولا قطر وتلك ولا قطر).

ينتقل التبئير من فضاء تصوّر الأنا إلى فضاء محاججة افتراضيّة يبنيها حرف الشرط (إذا)، حيث يكون الفضاء الجديد سليلاً ممّا قبله، ويمثّل بنيويّاً رداً على تشكيك وارد في تصوّر الأنا الجبرانيّة، فيأتي الجواب يحمل دعوة إلى بُعد فلسفيّ يشمل حياة أخرى خاصّة في زمن الحياة الحقيقيّة التي يعيشها العامّة، والوصول إلى ذلك من خلال موت مخصوص يكون الإنسان بعده حيّاً وقد تكشّفت له بواطن الأمور (فموتوا كما متنا ليتّضح الأمر)، ودليل الاهتداء بين الفضاء القادح والفضاء الهدف حاصل بتوفّر التطابق بينهما (أحبّتنا /شئتم، أمرنا، موتوا، متنا) من خلال (نا) الفاعلين وميم الجمع وواو الجماعة.

ويحيل هذا الفضاء الافتراضيّ إلى حالة ذهنيّة عند جبران خليل جبران، وتُبرز تلك الحالة حجاجاً يسعى من خلاله إلى الإقناع بتصوّر الأنا (أنا ضباب /أنا سحابة)، والافتراض قائم على الواقع المعيش، حيث يمكن الاهتداء إلى عناصره من خلال الفضاءات السابقة، ويتضمّن: جبران ورفاقه والموت صراحة، ويتضمّن -كذلك -الحياة استصحاباً وفق مبدأ الأطر العرفانيّة، ولهذه العناصر نظائرها في الفضاء الافتراضيّ يمثّلها الرسم الآتي:



تبرز غرابة الحجّة الجبرانيّة في الاتّكاء على الأسس التجريبيّة والمعرفيّة وتغييره استلزاماتها، فالحياة تقتضي العلم، والموت ضدّ ذلك، والإنسان الحيّ هو الذي يجمع المعلومات ويحلّلها من خلال حواسّه ومركزه العقليّ، والميت معطّل من ذلك كلّه، فالخطاطة العامّة هي:

الحياة = العلم

الموت = عدم العلم

لكنّ منطق جبران خلاف ما تقتضيه تلك الأسس، لأنّه جعل الموت المخصوص طريقاً للعلم، والحياة سبباً في الجهل، فخطاطته:

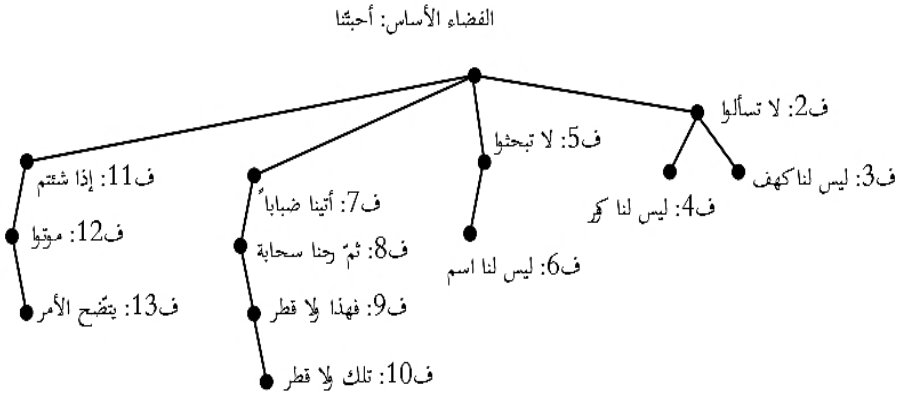
الحياة = عدم العلم

الموت = العلم

وهذا المنطق صادم للمتلقّي، قدّمه من طريق الإغراء بأسلوب الشرط من جهة (إذا شئتم أن تعرفوا كنه أمرنا فموتوا)، ومن خلال التشبيه بحاله من جهة أخرى (كما متنا)، فهو قد جرّب وعرف، ولا وجود للمخاطرة التي تجعل المتلقّي في حيرة من اتّخاذ القرار، كما أنّه لم ينفكّ من محاولة استدراج المتلقّي فختم ذلك بالتعليل الذي يضع قيمة كبرى للموت المخصوص تستحقّ التصديق والتجريب (ليتّضح الأمر)، وقفل بذلك النصّ ليذهب التفكير كلّ مذهب في هذا التصوّر وتلك الحجج.

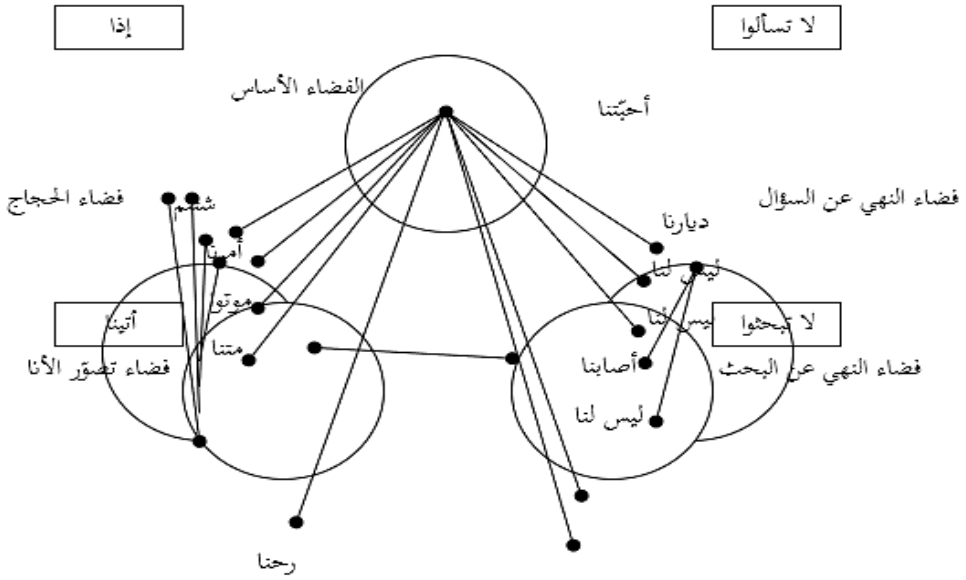
ولعلّ تصوّر الموت عند جبران في هذا النصّ متأثّر كثيراً بفكرة الموت الصوفيّ الذي تشرق معه أنوار المكاشفات، وهو مخالفة هوى النفس، لأنّ ميل الإنسان إلى لذّات نفسه وشهواتها موت عن "الحياة الحقيقيّة العلميّة التي له بالجهل، فإذا ماتت النفس عن هواها بقمعه انصرف القلب بالطبع والمحبّة الأصليّة إلى عالمه عالم القدس والنور والحياة الذاتيّة التي لا تقبل الموت أصلاً"[1]، والسبيل إلى ذلك هو العلم، فهو الموصل إلى الحقيقة، وقد جاء في الذكر الحكيم وصف الجهل بالموت، قال تعالى: ﴿ □ □ □ □ □ □ □ □ نى ني □ ير □ □ ين □ □ □ □ □□ ﴾[2]، فالموت موتان: موت عامّ هو فناء الجسد، وهو ملازم للجهل، وموت مخصوص هو الكشف والوصول، ويلازمه العلم.

ويمكن بعد ذلك أن نضع تعريشة الأفضية الذهنيّة المكوّنة للنصّ من خلال الرسم الآتي الذي يعين على تصوّر انبثاق الفضاءات الأبناء من الفضاء الأب وفق نظريّة فوكونيي:



تمثّل الدوائر السوداء في الخطاطة السابقة الأفضية الذهنيّة، فما كان منها أعلى كان أسبق في التصوّر، ويعدّ الفضاء الأساس في النصّ مركزاً إشعاعياً تتناسل منه الفضاءات الأربعة الكبرى، وترجع إليه رجوع الفرع إلى الأصل، ولم يذكر فوكونيي هذا النوع المتسلسل والمتفرّع من فضاء واحد في نظريّته، حيث ينبثق أكثر من فضاءين مرتبطين بقادح، بل جعل كلّ فضاء يرتبط بواحد وينحدر منه فضاء مفرد أو ثنائيّ فقط، لكنّ مباشرة الجانب التأويليّ للنصوص تسدّ ما في النظريّة من قصور، فالنصّ حاكم لا محكوم، ويكشف ذلك التمثيل الآتي:

[1] عبدالرزاق الكاشانيّ، معجم اصطلاحات الصوفيّة، تحقيق عبدالعال شاهين، دار المنار، القاهرة-مصر، ط1، 1992، ص110.
[2] سورة الأنعام، آية122.



يقع الفضاء الأساس (أحبّتنا) والأفضية الأربعة الأخرى داخل رسم الدائرة، ويعلوها مستطيل يحوي باني الفضاء، وتشير الخطوط إلى ترابط الأفضية بفعل العناصر المتناظرة بينها على أساس التطابق كما يحدّده مبدأ الاهتداء، ونلحظ الدور الهامّ الذي تضطلع به الضمائر في الإحالة على فضاء بأكمله، وضمان الترابط وقوّته، ويسمّي فوكونيي ذلك بالنشر، وهي آليّة تنقل العناصر من فضاء إلى آخر بوجه تنازليّ (من الأب إلى الابن) ويطلق عليه نقلاً، أو تصاعديّ (من الابن إلى الأب) ويسمّيه طفاوة[1]، ففضاء الحجاج مرتبط بفضاء تصوّر الأنا، وهو مرتبط بفضاء النهي عن البحث، ويرتبط هذا الفضاء بفضاء النهي عن السؤال، والأفضية جميعها متّصلة بالفضاء الأساس من خلال التشارك الإحاليّ.

ومن مكامن قوّة نظريّة الأفضية الذهنيّة في تحليل النصوص أنّها تجيب عن أسئلة الإحالة والانغلاق، فالفضاء الذهنيّ قد ينفتح على أكثر من احتمال في الذهن، لكنّ القائل يختار واحداً أو أكثر ويغلق الإحالة على الباقي، والبحث خلف هذه الإجراءات داخل الخطاب يُفسِر عن تصوّرات ذهنيّة لدى القائل تزيد في إثراء التحليل وتغنيه، فجبران خليل جبران ينشئ فضاء تصوّر (أنا ضباب) بقوله: (أتينا ضباباً) وينفتح هذا الفضاء على جملة من الفضاءات المحتملة من قبيل: فانتشرنا، أو شعرنا بالتيه، أو تحوّلنا إلى ماء، ونحو ذلك، لكنّه يختار الإحالة على فضاء تصوّر (أنا سحاب) بقوله: (ثمّ رحنا سحابة) ويغلق ما عداه، وهذا الانتقاء يشي بالسرعة النسبيّة التي ينتقل بها من حال إلى حال، تاركاً التفاصيل الفرعيّة بين الإتيان والرواح، ومعتمداً على الإطار الذي يمثّله كلّ من الضباب والسحاب، ومستثنياً من ذلك قوله: (فهذا ولا قطر وتلك ولا قطر)، وهذه الحركة القلقة بين الضباب والسحاب تكشف العمق الفلسفيّ لهذا التصوّر، وتوصل إلى المسلّمة التي خطّط لها جبران في النصّ، وهي أنّ الإنسان لا يبرح جاهلاً بنفسه ما دام حيّاً، ولا ينتفع من وراء ذلك شيئاً، فإذا مات اتّضحت له حقيقته.

وعند ميخائيل نعيمه في مجال الفلسفة تصوّر لأناه من خلال قصيدة يسوقها بطابع تأمّليّ، ويستحضر فيها نداء شخوص من حوله، ويخاطبهم أمراً ونهياً بعيداً عن المألوف، وهو منهج رومانسيّ قائم على الخيال بوصفه أحد أهمّ مكوّنات الشعر عندهم، ومنها[1]:

[1] الأزهر الزنّاد، نظريّات لسانيّة عرفنيّة، ص ص220-221.
[1] ميخائيل نعيمه، همس الجفون، ص ص23-24.

يا مرسل الألحان من عوده
سحراً يهيج الصبَّ حتّى الجنونْ
إمّا رأيت الرأس منّي انحنى
والعين غابت خلف ستر الجفونْ
فلا تقل ذي حال ولهانِ

لا لستُ بالولهان يا صاحبي
فالقلب منّي جامدٌ كالجليدْ
لكنّني مصغٍ لنفسي ففي
نفسيَ أوتار وفيها نشيدْ
فاضرب، ودعني بين ألحاني

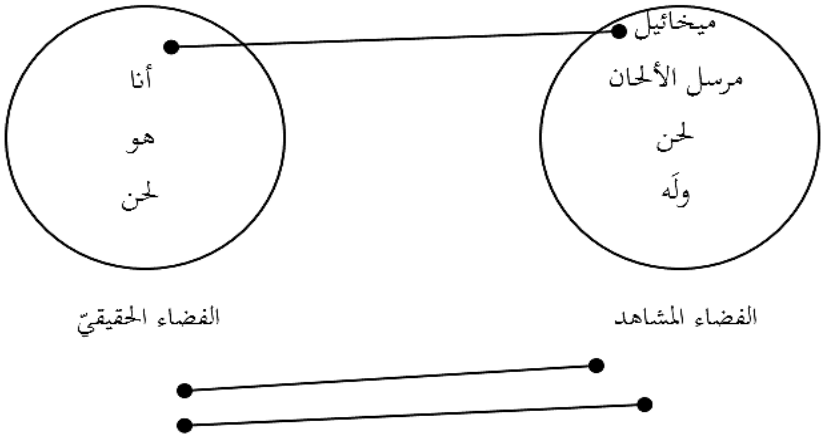
يسعى ميخائيل من خلال النصّ إلى إبراز قيمة داخليّة لذاته، بحيث يكون مكتفياً بها عمّا سواها، وهي وإن كانت تشابه ما عند الآخرين ظاهراً، إلاّ أنّـها تختلف معهم في الجوهر، فساقه هذا التخطيط إلى تصوّر (أنا آلة موسيقيّة).

يُبنى الفضاء الأساس بأسلوب النداء (يا مرسل الألحان)، والدور الذي يقوم به المنادى في إطار الموسيقى هو العزف، حيث يستحضر الإطار عازفاً ومعزوفاً وآلة عزف وجمهوراً ومنصّة عرض ونحو ذلك ممّا هو منغرس في الثقافة العامّة، ويلفت النظر في هذا الفضاء خلّوه من العنصر الزمانيّ أو المكانيّ، وكأنّ ميخائيل يكسبه صفة الانعتاق من ذلك القيد، ليشمل كلّ عازف في أيّ وقت كان وأيّ زمان، ومن هذا الفضاء يولد فضاء ابن بأسلوب الشرط (إمّا رأيت)، وهو مرتبط بالفضاء الأب بالضمير المتّصل الذي يغني عن إعادة الاسم الظاهر لقرب العهد به، ويرث منه عدداً من العناصر المتناظرة التي تربط الهدف بالقادح وقف مبدأ الاهتداء.

تواصل الأفضية تولّدها نزولاً وفق آليّة النقل عند فوكونيي، فينبثق فضاء نهي العازف عن القول بوقوع ميخائيل في حبائل الحبّ، ويساهم في بنائه أسلوب النهي وأداته (لا)، ويرتبط هذا الفضاء بما قبله برابط عرفانيّ يحيل إلى مقام التداول مع العازف المشار إليه بالضمير في (لا تقل)، وهو عنصر متناظر في الأفضية الثلاثة السابقة ساهم في قوّة ترابطها، وسلامة تماسك البناء الذهنيّ، ويتحقّق بعد ذلك بناء فضاء ابن بفعل رابط افتراضيّ مفاده استفسار عن الحالة التي يعايشها الشاعر، فإذا لم يكن ولهاناً فماذا عساه يكون؟، فيردُ الجواب من خلال أسلوب النفي بمؤكّدَين هما: (لا) و(لست)، وهو تمهيد لبناء تصوّر الأنا عنده، فهو الآن ينفي ثمّ سيعود ويثبت على نحو ما تقتضيه الأفضية الذهنيّة، ويلاحظ أنّ عنصر العازف (مرسل الألحان) ورد ظاهراً في الفضاء الأساس، ثمّ ضميراً في الفضاء الثاني والثالث لقرب العهد به، ثمّ أعاد ذكره في الفضاء الرابع (يا صاحبي) للطول الفاصل بين الأفضية، وضمان الترابط بينها.

يقيم ميخائيل تعليلاً للحالة التي يمرّ بها من خلال فضاء الاستدراك (لكنّني مصغٍ لنفسي)، وهو تمهيد -يضاف إلى ما سبق- لوضع التصوّر الذي يخطط له من أوّل النصّ لأناه (أنا آلة موسيقيّة)، فيعقب القولَ: (ففي نفسي أوتار)، ويلد هذا الفضاء الأب فضاءين اثنين يَنْبَنِيان بفعل الأمر (فاضرب) و(دعني)، وفيهما من العناصر التي تعدّ نظائر لما في الفضاء الأساس، يعبّر عنها بواسطة الضميرين (أنت) و(ياء المخاطب) العائدَين على (مرسل الألحان).

تتجلّى أبعاد تصوّر ميخائيل لأناه من خلال النصّ بواسطة فضاءين: أوّلهما واقع مشاهد، والآخر هو حقيقة مخفيّة، ويستوطن التبئير في الفضاء الثاني ليشكّل صدمة للمتلقّي خطّط لها الشاعر حسب الشكل الآتي:

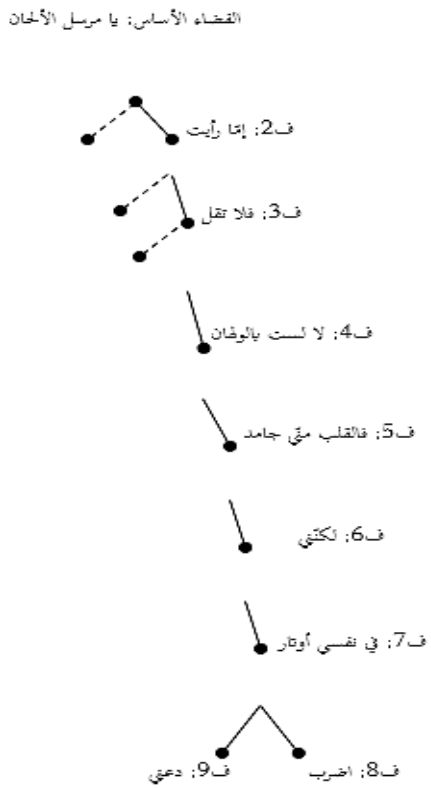


ترتبط عناصر من الفضاء المشاهد بنظيرها من الفضاء الحقيقيّ الذي يغيب عن المتلقّي، فميخائيل، ومرسل الألحان، واللحن نفسه متوافرون في الفضاءين، لكنّ عنصر الولهان لا نظير له في الحقيقة، ممّا يستدعي الاستفهام والتعجّب من هذه الحالة، فالأسس التجريبيّة والمعرفيّة لدى المتلقّي تقتضي أنّ من يطأطئ رأسه ويغمض عينيه حال سماع اللحن الطروب إنّما هو محبّ ولهان، لكنّ هذا الواقع المشاهد على خلاف الحقيقة، فميخائيل صاحب قلب بعيد عن الحبّ (جامد كالجليد)، وحاله التي يشاهدها الناس هي إصغاء لأناه العازفة على أوتارها، وفق تصوّره (أنا آلة موسيقيّة).

ويمكن تلمّس عدد من خصائص المدرسة الرومانسيّة خلال هذا التصوّر، كالتركيز على إبراز الأحاسيس الفرديّة، والعاطفة القويّة، والانغماس في الذات، والخيال المحلّق، وتغليب حظّ الموسيقى عامّة والآلات الوتريّة خاصّة، وأبرزها الكمان بوصفه "العبقريّة الرومانسيّة الموسيقيّة"[1]، فالموسيقى من أوسع المداخل إلى مشاعر الإنسان الرومانسيّة، وهو ما حدا بميخائيل إلى تصوّر (نفسي أوتار وفيها نشيد)، فهو يرى أناه مصدر إلهام وتأمّل، بكلّ ما يحمله إطار الموسيقى من تفاصيل تجعله يرخي رأسه ويغمض عينيه، حتّى يظنّ من يراه أنّه واقع في الحبّ، فالألحان التي يستمع إليها إنّما هي نظرات وخيالات يعيد من خلالها قراءة نفسه والكون من حوله.

استناداً على ما سبق يمكن بناء تعريشة الفضاءات الذهنيّة في النصّ الشعري لميخائيل من خلال الرسم الآتي:

[1] دونكان هيث وجودي بورهام، أقدّم لك الرومانسيّة، ترجمة عصام حجازيّ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة-مصر، ط1، 2002، ص143. ولمعرفة الدور الذي تقوم به الموسيقى عند أصحاب المدرسة الرومانسيّة انظر: المرجع نفسه، ص ص141-146.



وُلد من الفضاء الأساس ابن مرتبط به كما يظهر في تعريشة الأفضية السابقة، والدائرة السوداء فيها تمثّل فضاء منبثقاً، ويمثّل الخطّ غير المتقطّع ذلك الرابط، وتتناسل الأفضية نزولاً، فكلّ فضاء يكون ابناً لما قبله وأباً لما بعده، ويرث الفضاء عناصر ممّا سبقه تُعين على الاهتداء إليه، ونلاحظ إمكانيّة ارتباط فضاء -وقد يكون أكثر من واحد -بالفضاء الأساس عبر الخط المتقطّع، لكنّ الشاعر وقع على اختيار أحدها وأهمل البقيّة حسب ما يمليه عليه عقله اللاواعي، مؤسّساً لبناء تصوّر أناه الذي ظهر في آخر النصّ، ويمكننا قول مثل ذلك في كلّ فضاء منبثق في هذا النصّ.

يسهل الوقوف على مبدأ الاهتداء في العمليّة الذهنيّة لانبثاق الفضاءات -بتوفّر القادح وهدفه متطابقَين في الفضاء الثاني والثالث، فالضمير في (رأيتَ، لا تقل) عائد على مرسل الألحان المنادى في الفضاء الأساس، والضمير في الفضاء الثاني والرابع (منّي، لستُ) عائد على ميخائيل قائل النصّ والمنادي، وسبقت الإشارة إلى ما للضمائر من دور هامّ في عمليّة الربط وتناظر العناصر بين الأفضية، ويلفت النظر في سعي الشاعر لبناء تصوّر أناه إعادة الاسم الظاهر (ولهان) في الفضاء الرابع مع ذكره في الفضاء الذي يسبقه، وقد كان يكفيه الإشارة إليه بالضمير لقرب العهد به، لكنّ هذا التكرار بالاسم الظاهر أفاد تأكيداً لنفي هذه الصفة عنه، وتأييداً لتصوّر (أنا آلة موسيقيّة).

وتمكّننا نظريّة الأفضية الذهنيّة –كذلك -من تحليل نصّ إيليا أبو ماضي عند تصوّر الأنا لديه، وذلك في ردّه على محبوبته حين أثارت تساؤلات عن نهاية علاقتهما بالموت، وأنّه محطّة تختفي عندها آمالهما وأحلامهما، فلا لقاء بينهما بعد ذلك، فأثبت إيليا في ردّه العديد من الحجج والدلائل التي تخفّف من حدّة القلق الناشئ من خوف النهاية، يقول[1]:

[1] الأعمال الشعريّة الكاملة إيليا أبو ماضي، ص ص301-302.

فأجبتُها لتكُنْ لديدانِ الثـــــرى
أجسامُنا إنّ الجســـــومَ قشـــورُ
لا تجزعي فالمـوتُ ليسَ يَضـيرُنا
فَلَنا إيـــــابٌ بعـــده ونشـــــــورُ
إنّا سنبقى بعدَ أنْ يمضي الـورى
ويزولَ هذا العـــــالمُ المنظـــــــورُ
فالحبُّ نورٌ خـــــــالدٌ متجـــــدّدٌ
لا ينطوي إلّا ليسطـــــــعَ نـــــورُ

وبنـــــو الهـــــوى أحـــلامُهم ورؤاهُـــمُ
لا أعـــــــــينٌ ومراشِـــــفٌ ونحـــــورُ
فإذا طَوَتنا الأرضُ عن أزهـــارهـــا
وخلا الدجى منّا وفيه بـــــــدورُ
فسترجـــعين خميـــــــلةً مـــــعطارةً
أنا في ذُراها بلبـــــل مسحـــــورُ
يشـــدو لها ويطيرُ في جَنَبـــاتها
فتهشّ إذ يشدو وحـــين يـــطيرُ
أو جـــــدولاً مـــترقـــــرقاً
مـــــترنّمـــــاً
أنا فيه موجٌ ضاحكٌ وخـــــريرُ
أو ترجعـــــــينَ فراشةً خـــــطّـارةً
أنا في جناحيها الضحى الموســـورُ
أو نســـــــمةً أنا همسُها وحفيفُها
أبداً تطوّف في الذرى وتـــــدورُ
تغشى الخمائلَ في الصـباح بليلةً
وتؤوبُ حين تؤوبُ وهي عـبيرُ

أو نلتقي عند الكثيبِ على رضا[1]
وقناعةٍ صفصـــــــــافةٌ وغـــــــــديرُ
تمتدُّ فـــــــــيهِ وفي ثراه عـــــــروقُها
ويسيل تحت فروعها ويســــــــــــيرُ
ويغـــــــــوصُ فيه خـــــــــيالُها فيلفُّهُ
ويَشِفّ فهو المنطوي المنشـــــورُ

يـــــأوي إذا اشتدّ الهجيرُ إليهما
الناســـكــانِ الظبيُ والعصفـــــــــــورُ
لهـــــــــما سكينتُها ووارفُ ظِـــلّها
والماءُ إن عطشا لديـــــــهِ وفيـــرُ
أعجوبتان زبرجـــــــــــدٌ متهـــــــدّلٌ
نامٍ تدفّـــــــــــقَ تحته البـــــــــــلّورُ
لا الصبحُ بينهما يحولُ ولا الدجى
فكلاهما بكليـــــــــــهما مغمـــــــورُ
تتعاقـــــــبُ الأيّـــــامُ وهي نضيرةٌ
مخـــــــــضرّةُ الأوراق وهـــــــــو نميرُ
فالدهرُ أجمعُه لـــــديها غبـــــــــطةٌ
والـــــــدهرُ أجمـــــــعُه لديهِ حبـــورُ

يتمثّل الفضاء الأساس في تصوّر الموت، حيث تنضوي تحته أنا (الشاعر)، وأنتِ (المحبوبة)، والدفن، والبلا، وجميع المعارف المتّصلة بهذا التصوّر، ويشكّل الحبّ إطاراً كاملاً بما يقوم عليه من الأبعاد والأطراف المعلومة، وقد بُنيَ هذا الفضاء الأساس بلام الأمر والفعل المضارع (لِتكن)، ومن هذا الفضاء ينشأ فضاء ابن هو النهي عن الجزع، ويرث منه عدداً من العناصر تتناظر مع ما في الفضاء الأساس، ويجري التعبير عن الواحد منها بياء المخاطبة (لا تجزعي)، وضمير المتكلّمين في (ليس يضيرنا) الدالّ على الشاعر ومحبوبته، وتنضاف إليه عناصر أخرى مثل نفي الضرر من الموت، ويُبنى فضاء جديد من هذا الفضاء (لنا إياب بعده)، والذي يؤسّس بدوره لفضاء جديد آخر (النشور)، وتترابط هذه الأفضية الأربعة بما توفّر بينها من العلاقات التي تمكّن الوصول من القادح إلى الهدف على ما يؤديه مبدأ الاهتداء داخل النصّ، ومن خلال هذه العلاقات والعناصر المشتركة يكون الانسجام، وتتحقّق الدلالة.

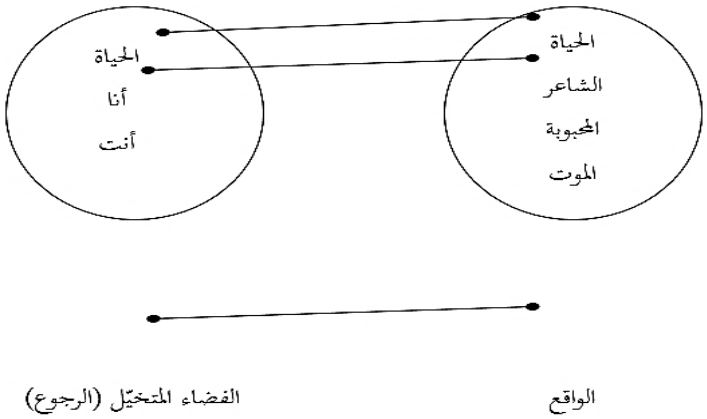
ويتّكئ الشاعر في بناء الأفضية على ضمير المتكلّمين المحيل على أنا وأنتِ، ففي الفضاء الأساس يعبّر بقوله: (أجسامنا)، وفي

[1] وردت في المصدر هكذا: (رضى) ولعلّه خطأ مطبعيّ، والصواب ما أثبتّه.

الفضاء الثاني: (يضيرنا)، وفي الفضاء الثالث: (لنا)، وذلك لضمان الترابط بين الأفضية، ولإظهار قوّة النصّ وتماسكه الذي ما زال يؤدّي دلالته دون الحاجة إلى إظهار المضمر، فمن (لتكن لديدان الثرى أجسامنا) تنتقل العناية إلى (لا تجزعي فالموت ليس يضيرنا)، ثمّ إلى (فلنا إياب بعده)، ويظلّ على هذا النهج في تأسيسه لفضاءات جديدة.

ويبنى الفضاء الخامس (إنّا سنبقى) -بوصفه فضاء التبئير-والفضاء السادس (يزول العالم) من الفضاء السابق لهما بما توفّر فيهما من العناصر الموروثة منه، وبالأخصّ ضمير المتكلّمين، وينقطع البناء من الفضاء السادس بينما يظلّ مستمراً من أخيه، فيبنى منه فضاء سابع من طريق الرابط العرفانيّ المنغرس في تجربة الحبّ (الحبّ نور خالد متجدّد لا ينطوي)، ومنه يكون الانتقال بالرابط نفسه إلى الفضاء الثامن (وبنو الهوى أحلامهم ورؤاهم)، حتّى يأتي أسلوب الشرط بعده لينهض ببناء فضاء جديد (فإذا طوتنا الأرض)، وحدث الطيّ هذا يُسلم لحدث آخر في فضاء جديد (فسترجعين)، وتصوّر الرجوع عند الشاعر مظهر عرفانيّ عقديّ يحيل إلى فكرة التناسخ[1]، ومظهر لغويّ عبّرت عنه أداة الربط (الفاء) بما تدلّ عليه من الترتيب والتعاقب.

يتأسّس الفضاء العاشر (فسترجعين) على حالة ذهنيّة من فضاء الخيال لدى الشاعر، وهو مسلك رومانسيّ واسع، يبرّر سلوك الاطمئنان لديه وعدم الجزع من الموت بنوع من الحجاج القائم على النفَس الحِكَميّ (إنّ الجسومَ قشورٌ /الحبّ نورٌ خالدٌ /بنو الهوى أحلامهم ورؤاهم)، والافتراض في فضاء الخيال قائم على الفضاء الواقعيّ، حيث توفّرت بعض عناصره في جملة الأفضية السابقة، فالواقع يشمل الموت والشاعر والمحبوبة والفناء استصحاباً وفق مبدأ الأطر العرفانيّة، ولبعض هذه العناصر نظائر في فضاء الخيال، ويمكن تمثيلها في الخطاطة الآتية:



يكشف الشكل السابق عن تناظر عناصر بين الفضاءين هما (الحياة /أنا /أنت)، ويبقى عنصر الموت بدون مقابل في الفضاء المتخيّل، وهو ما يخطّط له إيليا عند تفنيد حجج محبوبته، حيث يرى إيليا حتميّة العودة بعد الموت، والعيش في حياة ثانية لا يلازمها انفصال ولا فناء، فإذا كان البقاء في الحياة الأولى مستحيلاً، فالموت في الحياة الثانية كذلك.

وبناء على ما سبق تدخل تعريشة الأفضية الذهنيّة بعد الفضاءات السالفة منحى جديداً يقوم على بناء تصوّر الأنا عند إيليا أبو ماضي، فكلّ فضاء يُبنى يتّخذ فيه الشاعر لأناه وضعاً يتناسب معه، وهذه الأفضية هي على الترتيب (أنتِ خميلة أنا في ذراها بلبل يشدو)، (أنتِ جدول أنا فيه موج ضاحك)، (أنتِ فراشة أنا في جناحيها ضحى)، (أنتِ نسمة أنا همسها)، (أنتِ صفصافة أنا الغدير الذي تحتها)، ويبنى كلّ فضاء سابق من هذه الأفضية بحرف العطف (أو) لتحديد اختيار محتمل في فضاء متخيّل، وله من العناصر نفسها التي يشار إليها إضماراً للفعل (سترجعين) لقرب المسافة الذهنيّة ما بين الفضاء والذي قبله، أو يشار إليها إظهاراً له لتباعد ما بين الفضاء الأب الكبير والفضاء الابن (فسترجعين خميلة... أو جدولاً... أو ترجعين فراشة... أو نسمة).

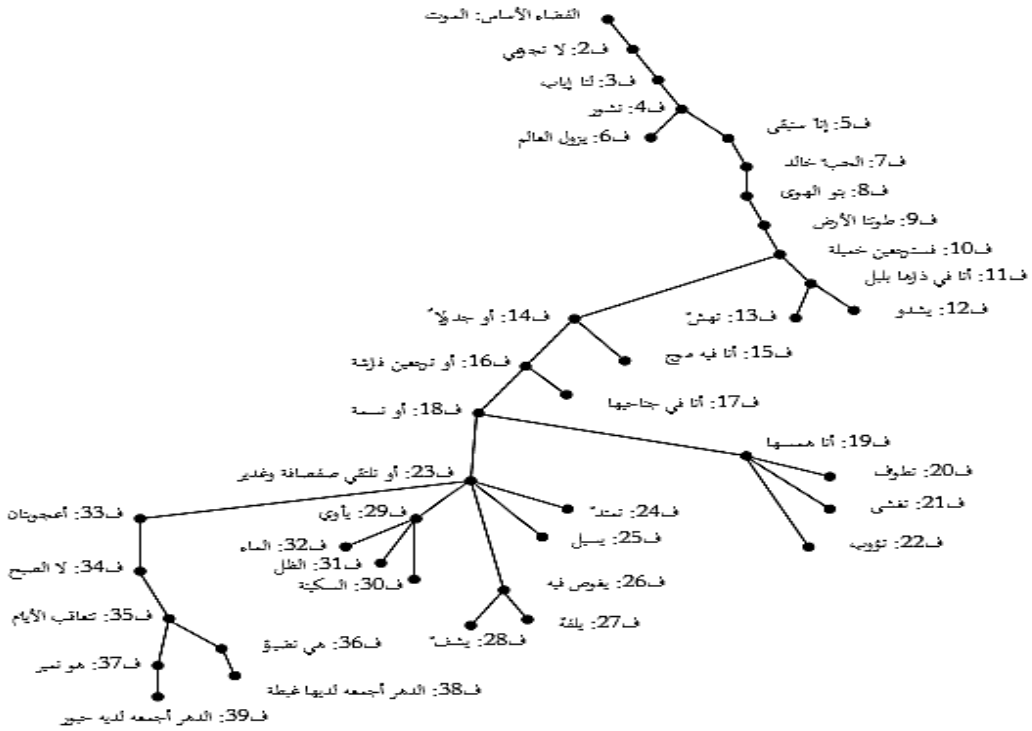
[1] التناسخ عقيدة شاعت قديماً عند الهنود وغيرهم، مؤدّاها أنّ روح الميّت تنتقل إلى حيوان أعلى أو أقلّ منزلة لتنعّم أو تعذّب جزاء على أفعال صاحبها الذي مات. انظر: مجمع اللغة العربيّة، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلاميّة، اسطنبول-تركيا، ط2، د.ت، مادّة (ن س خ). ولعلّ تلقّي إيليا أبو ماضي الأوّل لهذه العقيدة كان مع بداية نشأته في لبنان، فالتناسخ فكرة راسخة في معتقد طائفتين دينيّتين منتشرتين هناك هما الدروز والعلويّة، ثمّ تنامت هذه الفكرة بفعل ثقافته متعدّدة المصادر.

ويمثّل التغنّي بالطبيعة مجالاً رحباً في تصوّر إيليا، فالبساتين والبلابل والفراشات والنسائم والأشجار والغدران وغيرها محطّات يراوح التنقّل بينها، ويجعل منها انعكاساً لأفكاره ورؤاه، ولعلّ ذلك نتاج ساعات تأمّل طويلة قضاها الشاعر في أحضان الطبيعة في مراحله الأولى تحديداً، وهذا التغنّي عادة شعراء المدرسة الرومانسيّة في استنطاق مظاهر الطبيعة، فاعتقادهم قائم على أنّ "الصور والأخيلة الأصيلة التي تستخدمها لغة الأحلام ولغة التنبّؤ الشعريّ توجد في الطبيعة التي تحيط بنا، والتي تظهر كأنّـها عالم من أحلام مجسّمة، أو لغة نبويّة تتجلّى رموزها الهيروغليفيّة موجودات وصوراً"[1]، يلازم هذا الاعتقاد عند إيليا مبالغة في رسم التفاصيل الدقيقة للصورة، ووضع تفريعات لها كما في تصوّر (أنا طير):

فسترجـــعين خميـــــــلةً مـــــــعطارةً
أنا في ذُراها بلبـــــل مسحـــــورُ
يشـــدو لها ويطيرُ في جَنَبـــــاتها
فتهشّ إذ يشدو وحـــــين يـــطيرُ

ويمكن أن نرجع بهذه التفصيلات إلى عمق الشعور الذاتيّ من جهة، والعاطفة المتّقدة من جهة أخرى.

يتميّز الفضاء عند إيليا بتعدّديّة الانبثاق، بحيث يولد من الفضاء الأب أكثر من ابن، ممّا لم ألحظه عند جبران وميخائل، وتتناسل الأفضية حتّى تصل في نهايتها إلى مركزيّة التصوّر للأنا عنده، فمن الفضاء (تتعاقب الأيّام) الذي بُني بمحدّد زمانيّ يولد فضاءان ابنان هما: (هي نضيرة) و(هو نمير)، ويبنى من الأخ الأوّل فضاء ختاميّ (الدهر أجمعُه لديها غبطةٌ)، ومن الثاني (الدهر أجمعُه لديه حبورُ)، ليكتمل البناء التصوّريّ لأنا الشاعر كما توضّحه نظريّة الأفضية الذهنيّة، فهو يطلب الخلود (الدهر أجمعه) في اعتناق عقيدة التناسخ، ويسعى بذلك للتخلّص من القلق الأنطولوجيّ المتّصل بفكرة الموت، والذي خطّط له وفق ما يمكن أن نعرضه في تعريشة الأفضية الذهنيّة المكوّنة للنصّ وصولاً للأنا الخالدة، وهي:



[1] محمّد غنيمي هلال، الرومانتيكيّة، ص14.

تمثّل الدائرة السوداء من التعريشة فضاءً من أفضية النصّ التي بلغ مجموعها 39 فضاءً، فما كان منها أعلى كان أسبق في التصوّر، وتترابط الأفضية بعلاقات عرفانيّة يتناظر اللاحق فيها مع السابق، وقد يؤسّس عنصراً جديداً يكون منطلقاً لبناء فضاء جديد ينسلّ منه، ويتمّ هذا التصوّر في ذهن المتلقّي بصورة تلقائيّة فائقة السرعة دون الوعي، حتّى ينتهي به النصّ إلى فضاء التبئير، وهي الحقيقة التي كان يخطّط لها الشاعر في تصوّره أناه، من الإيمان بالرجعة بعد الموت على أيّ صورة جميلة كانت، وتظلّ هذه الصورة متماهية في أنا آخر هو أنا المحبوبة، فالخلود المنشود عنده كائنٌ في ركنين هما: العودة والاقتران، عودةٌ يضمن بها الخلود والتخلّص من جزع الموت (الدهرُ أجمعه)، واقترانٌ يضفي على الأنا السعادة (لديه حبورُ).

استناداً على ما سبق من تحليل النصوص الشعريّة وفق آليّات نظريّة الأفضية الذهنيّة نجد شعراء المدوّنة من المهجر الشماليّ قد صدروا عن خلفيّاتهم المعرفيّة في تصوّر أناهم، متمسكّين بأبرز ملامح المدرسة الرومانسيّة، مثل الخيال الممتدّ، والتعلّق بالموت، والتغنّي بالطبيعة، والعاطفة المتأجّجة ونحو ذلك، غير أنّ النظرة الفلسفيّة كانت تلازمهم عند إيراد الحجج لإقناع المتلقّي بتصوّراتهم، فأعملوا العقل مع القلب بما انفردوا به قليلاً عن الاتجاه الذي يسلكه الرومانسيّون، فالرومانسيّة قامت على تقديم القلب وإلغاء دور العقل، فالحاكم هو القلب بمشاعره وأحاسيسه لا العقل بمنطقه وتحليله، وأقرب الشعراء إلى الفلسفة العقليّة كما أظهره الإجراء التطبيقيّ هو جبران، وأبعدهم منها ميخائيل، ويظل إيليا متأرجحاً بينهما.

يُسلمنا البحث في نظريّة الأفضية إلى آليّة أخرى تنهل من الحقل الذهنيّ ذاته، ولها دور في بناء التصوّرات لفلسفة الأنا عند شعراء المدوّنة، وتشكيل الخطاب الشعريّ لديهم، والمساهمة في الإفصاح عن أبعادهم العرفانيّة في تحليل الذات، وهي ما ينهض به المبحث الموالي.

المبحث الثاني: الخطاطات الذهنيّة لتصوّر الأنا في الشعر المهجريّ الشماليّ

تُعدّ الخطاطة الذهنيّة (Mind Schema) إحدى أهمّ مباحث الدلالة العرفانيّة، وتمثّل أعمال بارتليت[1] البلورة الأولى لمفهومها، إذ مهّدت للكشف عن الكيفيّة التي نتصوّر بها المجرّدات من حولنا، مرتكزة على الجسدنة بوصفها محوراً وأساساً حسب لايكوف وجونسون، فما نسمّيه ذهناً مرتبط بأجسادنا برباط وثيق، فلا فصل للذهن عن الجسد، بل لا يتصوّر كيان أحدهما مستقلاً عن الآخر[2]، فالأسس التجريبيّة وقوامها الجسد متآزرة والمستويات الدلاليّة التي تعتمد على الذهن، وممّا يسهّل عمليّة فهم الدلالة هو أنّنا نفهم أجسادنا سلفاً، وذلك في أطرنا الفيزيائيّة والثقافيّة والاجتماعيّة[3]، وهو ما تنهض به الخطاطة الذهنيّة.

تنشأ الخطاطة وتكون منغرسة في لا واعينا بفعل "التجربة المتكرّرة لتفاعل الجهاز الحسّيّ الحركيّ مع المدركات في مسار من الحسّيّ المدرك، وصولاً إلى المجرّد"[4]، ويورث ذلك صورة ذهنيّة يمكن أن تكون أكثر محاكاة للمدركات المحسوسة بتفاصيلها، وتمهّد لظهور الخطاطة بوصفها قالباً غاية في التجريد، مشتملاً على الأساسيّات التي تقبل معها الخطاطة أيّ مسمّى يقوم على تلك الأسس، ويمكن تمثيل ذلك في الرسم الآتي:

المدركات ⟵ صورة ذهنيّة ⟵ خطاطة ذهنيّة

(تفاعل متكرّر بين الحركيّ والإدراكيّ)

يتبلور بفعل هذه الحركة الديناميّة نمط معمّم، تستجيب له تجربتنا بصورة لا واعية، ويحقّق لها الانسجام مع ما حولها، ويكون ذلك في مرحلة مبكّرة من حياتنا، قبل أن نفهم المجرّدات ونعبّر عنها، حيث تتشكّل هذه الخطاطات وتكون آليّة لتحليل ما يدور حولنا، فخطاطة الوعاء أو الاحتواء مثلاً بنية مفهوميّة ناتجة عن تفاعل أجسادنا مع محيطنا، فحين نكون داخل البيت فإنّنا نفهم حدوده، ونعرف الداخل والخارج بفعل تموضعنا فيه، وذلك ينسحب على فهمنا لوجود الطفل في بطن أمّه، والماء في الكأس،

---

(1) فريدريك بارتليت، عالم نفس بريطانيّ، وأحد روّاد علم النفس المعرفيّ والثقافيّ، من أبرز جهوده نظريّة الترابط بين المهارات الحركيّة والمهارات اللغويّة ودور الجسد، توفّي 1969.

(2) انظر: جورج لايكوف ومارك جونسون، الفلسفة في الجسد الذهن المتجسّد وتحدّيه للفكر الغربيّ، ص360.

(3) تنفتح الدراسة هنا على مبحث الأنتروبولوجيا العرفانيّة، وتُعنى بدراسة اشتغال الذهن متأثراً بالسياقات الثقافيّة، والتطوّر الذهنيّ الحاصل في نظام بيئة ما، وأوجه الشبه والمفارقة بينه وبين أنظمة بيئات أخرى.

(4) عبدالرحمن طعمة وآخرون، دراسات في اللسانيّات العرفانيّة الذهن واللغة والواقع، مركز الملك عبدالله بن عبدالعزيز الدوليّ لخدمة اللغة العربيّة، الرياض-المملكة العربيّة السعوديّة، ط1، 2019، ص103.

والسعادة في القلب، ونحو ذلك ممّا يكسب الخطاطة مرونة تسمح لها بالتوسّع الاستعاريّ في نظام التواصل اللغويّ.

تنهض البَنْيَنة التي تقوم بها الخطاطات على أساس "الحاسّة الكينيستيّة"[1]، وهي حاسّة بيولوجيّة أوّليّة، ومهمّتها إدراك الأوضاع التي يقوم بها الجسد حركة وسكوناً، وتقييم الحالة العضليّة بين التعب والراحة، فداخل كلّ عضلة عصبونات تؤدّي هذه الأدوار وترسلها للدماغ، وبذلك يكون اتخاذ القرار الأنسب للجسد، كما تتضمّن الحاسّة الكينيستيّة قراءة تموضع الوجه بفعل الاتجاه الذي يقابله، وذلك كلّه يجري تحت الوعي، فالخطاطة تنشأ ابتداء في قوالبها من خلال تأثّرها بحركة الجسد.

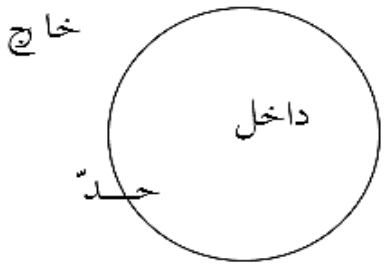
واستناداً على ما سبق فأهميّة الخطاطة الذهنيّة في النظريّات العرفانيّة تأتي من كونها "شبكة تصوريّة تنظّم نشاطاتنا الجسديّة ومعارفنا الذهنيّة"[2]، فهي مَلَكة في العقل مهمّتها التأليف بين المعلومات المدخلة فيه، وتشكيلها في أبنية معرفيّة على غاية من العموم والتجريد للوصول إلى الدلالة المناسبة[3]، فيسهل بذلك بَنْيَنة حياتنا الفيزيائيّة، وتنظيم أفكارنا ومفاهيمنا ممّا ينعكس إيجاباً على الفهم والإفهام.

وتتنوّع الخطاطات الذهنيّة على إثر ذلك، لكنّ التي تعيننا في فهم تصوّر الأنا عند شعراء المدوّنة يمكن أن نحصره في الآتي:

1. خطاطة الوعاء:

تتأسّس خطاطة الوعاء على أنّ الاحتواء الفيزيائيّ أهمّ ما يميّز تجربتنا الجسديّة، فالجسد هو النموذج الطرازيّ للوعاء، فالعروق أوعية تحتوي الدم، والمعدة وعاء الطعام، والصدر وعاء القلب، والرأس وعاء العقل، وغيرهما من الأوعية في دواخلنا، والجسد هو الوعاء الحاضن لها كلّها[1]، ويضاف إلى ذلك نتائج تجربتنا الإدراكيّة، فنحن نتعامل مع الأشياء ونتفاعل معها على قواعد هذا البناء الخطاطيّ، فننظر إلى أنفسنا باعتبارنا داخل فضاء معيّن أو خارجه، كالبيت والسيارة ومقرّ العمل، ونساهم في إعداد الأشياء وتنظيمها في أوعية تحتويها، كالدرج والصندوق والمحفظة، فخطاطة الوعاء من أكثر الخطاطات التي تنتظم فيها المفاهيم من حولنا.

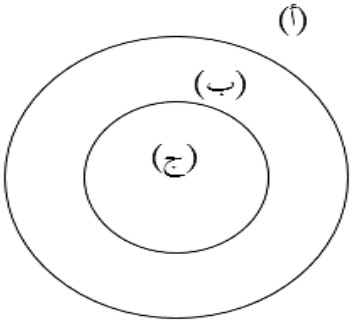
وتتألف البنية الجشطلتيّة لخطاطة الوعاء من: داخل وحدّ وخارج، ولا معنى للجزء فيها دون وجود الكلّ، فلا يوجد داخل بدون حدّ وبدون خارج، ولا يوجد خارج بدون حدّ وداخل، ولا يوجد حدّ بدون الداخل والخارج[2]، ويمكن تمثيل هذه البنية الطوبولوجيّة في الشكل الآتي:



وتقوم خطاطة الوعاء على منطق فضائيّ بسيط يدركه الذهن دون الحاجة إلى عمليّات معقّدة، وهو أنّه إذا تصوّرنا وعاءين (أ) و (ب) وشيئاً (ج)، فإذا كان (ب) في (أ)، و (ج) في (ب)، فإنّ (ج) يعدّ في (أ) استلزاماً، كما تظهره الخطاطة الآتية[3]:

---

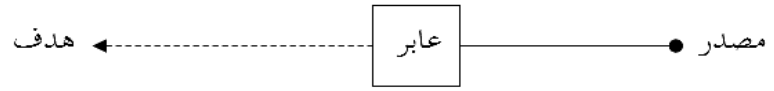
(1) الأزهر الزنّاد، نظريّات لسانيّة عرفنيّة، ص167.
(2) محمّد البوعمرانيّ، دراسات نظريّة وتطبيقيّة في علم الدلالة العرفانيّ، ص91.
(3) من أمثلة ذلك ما نفهمه من جملة: الطفل على الأريكة، وجملة: الكتاب فوق الطاولة، فكلاهما في الواقع المدرك ينتظم في خطاطة واحدة، وإن اختلفت الشخوص والأشياء والأماكن، فنحن نفهم دون أدنى عناء مفهوم العلوّ (الطفل والكتاب)، والملامسة (على /فوق)، والتحمّل (الأريكة /الطاولة)، وذلك بفضل الهيأة فيهما التي تنطبق عليها الخطاطة.
(1) انظر: محمّد البوعمرانيّ، دراسات نظريّة وتطبيقيّة في علم الدلالة العرفانيّ، ص107.
(2) انظر: جورج لايكوف ومارك جونسون، الفلسفة في الجسد الذهن المتجسّد وتحدّيه للفكر الغربيّ، ص73.
(3) انظر: المرجع نفسه، ص ص72-73.



وخطاطة الوعاء مثل غيرها من الخطاطات تفرض شروطها على كلّ ما يتحقّق فيها، ومفتاحها هو الحرف (في)، حيث يمكن أن نُمَوضع الأشياء محسوسة كانت أو مجرّدة من خلالها، ويشمل ذلك نماذج استعاريّة من قبيل: زيد في المنزل، والمعرفة في العقل، وخرج من أزمة، وخرج عن الصواب.

2. خطاطة المسار:

تنظّم خطاطة المسار جزءاً ليس بالقليل من حياتنا، وتكون حاكمة على تجاربنا اليوميّة حتّى في أبسطها، فتفاعلنا مع العالم كائنٌ عبر مسارات متعدّدة، مثل المسار الذي نسلكه من البيت إلى مكان السيّارة، ومنها إلى مقرّ العمل، ومن مدينة إلى أخرى... وهكذا، وتتألّف هذه الخطاطة من توجّه فضائيّ أركانه: مصدر ومسار وهدف، فالمصدر هو نقطة الانطلاق، والهدف هو نقطة الوصول، وأمّا الطريق الذي يربط بين المصدر والهدف فهو المسار، ويمكن تمثيل عناصرها بالشكل الآتي[1]:



فالدائرة السوداء تشير إلى موقع المصدر أو نقطة الانطلاق، والهدف هو المكان المقصود ويمثّل الموقع النهائيّ الفعليّ، والعابر يتحرّك على المسار من المصدر إلى الهدف، وله موقع عليه في زمن معيّن، واتجاه في هذا الزمن من خلال علامة السهم، وأمّا الخطّ المتّصل فهو النقاط التي سلكها العابر، ويشير الخطّ المتقطّع إلى النقاط التي ستعمّها الوجهة.

يمكن لهذه الخطاطة أن تتوسّع فتشمل اعتبارات ممكنة من قبيل وجود وسيلة للنقل، أو حصول عراقيل على المسار، أو مشاركة عابرين آخرين في الوجهة وغير ذلك، ولها مفتاح هو: (من... إلى...)، باعتبار (من) نقطة المصدر، و(إلى) الغاية المنشودة، وتخضع لمنطق فضائيّ واستنتاجات نحو: إذا سلكت الطريق من نقطة (أ) إلى (ب)، ثمّ من (ب) إلى (ج)، فأنت قد سلكت الطريق من (أ) إلى (ج)، وإذا عبرت طريقاً إلى مكان توجد فيه الآن فإنك كنت في كلّ الأمكنة السابقة قبله[1].

وتولي خطاطة المسار استعارة (الغايات أهداف فيزيائيّة) أهميّة كبيرة، "حيث تُفهم الأهداف باعتبارها نقطة النهاية التي تتّجه إليها كلّ حركاتنا الفيزيائيّة"[2]، وبهذه الاستعارة يمكننا فهم أكثر الغايات تجريداً، مثل الحصول على الدرجة العلميّة، ونشر المجموعة الشعريّة وغيرها، فتحقيق الهدف المعنويّ في نحو ذلك يتمّ تمثيله داخل الذهن بشيء ماديّ، وبذا يسهل فهمه وتصوّره، كما تساعدنا خطاطة المسار في تبسيط أسسنا المعرفيّة المرتبطة بالحركة، وتحديد العديد من العلاقات ذات التوجّه الفضائي مثل: نحو، وعبر، وخلال، وبعيداً، وأثناء.

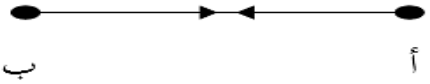
---

(1) انظر: جورج لايكوف ومارك جونسون، الفلسفة في الجسد الذهن المتجسّد وتحدّيه للفكر الغربيّ، ص74.
(1) للمزيد من الاستنتاجات المنطقيّة لخطاطة المسار انظر: جورج لايكوف ومارك جونسون، الفلسفة في الجسد الذهن المتجسّد وتحدّيه للفكر الغربيّ، ص75.
(2) محمّد البوعمرانيّ، دراسات نظريّة وتطبيقيّة في علم الدلالة العرفانيّ، ص103.

3. خطاطة الربط:

تنشأ خطاطة الربط في الذهن كغيرها بسبب تفاعل جسدنا مع العالم من حولنا، فالإنسان أوّل أمره مرتبط بيولوجيّاً بوالدته، ثمّ هو مرتبط بترابطات اجتماعيّة كرابطة الزواج والأسرة والعائلة، والأحداث التي تجري حوله مرتبط بعضها ببعض زمنيّاً أو سببيّاً، والعالم المحيط به مليء بهذه البنية التي تشير إلى قالب الربط نحو: اتصال السلك بالجهاز، والورق بالكتاب وغير ذلك، ممّا يخوّلنا قول: إنّ "كلّ وجود يرتبط بوجود أوّلي سابق عنه"[1] يرجع إليه رجوع الفرع إلى الأصل، بل إنّه بدون الربط لا يمكن أن يكون هناك شيء.

ويمكن استظهار الربط في البنية الخطاطيّة الآتية:

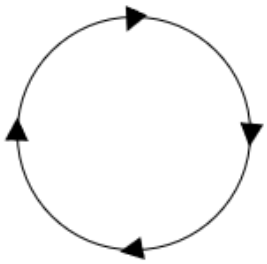


إنّ هذه البنية البسيطة تكشف عن طرفين: الأوّل (أ) والثاني (ب) مرتبطين برابط يجمع بينهما، وتشير الأسهم المتقابلة إلى قوّة الرباط الحاصل بين الطرفين وتبعيّة أحدهما للآخر، ومنطقها الأساسيّ أنّه إذا ارتبط (أ) بـ (ب) فإنّ (ب) يكون مقيّداً بـ (أ) وتابعاً له[2].

تسمح التوسيعات الاستعاريّة لهذه الخطاطة بإنشاء نماذج من قبيل تصوّر المجموعة على أنّها عناصر مترابطة، وهذه الروابط تقام وقد تستمرّ أو تتكسّر وتنقطع، فتنشأ تعبيرات مثل: بين الزوج وزوجته علاقة، وقطع فلان صلته بفلان، وعندي ارتباط يمنعني من الحضور، كما يمكن إنشاء ربط بين فقرات الكتابة، وبين الأسباب والنتائج ونحو ذلك.

4. خطاطة الدائرة:

يُعدّ الجسد المعبّر المفتاحيّ لخطاطة الدائرة، فأجسادنا تقوم بدورات متكرّرة منتظمة كالتنفّس، والهضم، والدورة الدمويّة وغيرها، والعالم من حولنا له هذه التكرارات المتناسقة مثل دورة الليل والنهار، والفصول الأربعة، ودورة القمر، ودورة الماء ونحو ذلك.

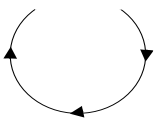


وخطاطة الدائرة بمثابة مسلك التفافيّ زمنيّ تبدأ في نقطة ما، وتتابع في سيرها عبر مسلك دائريّ يعود بها من حيث ابتدأت، كلّ ذلك في مسار واحد تقطعه النقطة مروراً بكلّ مراحله، ويمكن تمثيل ذلك بالبنية الجشطلتيّة الآتية[1]:

نستنتج من البنية السابقة لخطاطة الدائرة أنّ اتّجاه سيرها واحد من أوّله إلى منتهاه، ولا يمكن عكسه أو الحَيد عنه، وأنّ السير

---

[1] محمّد البوعمرانيّ، دراسات نظريّة وتطبيقيّة في علم الدلالة العرفانيّ، ص117.
[2] انظر: الأزهر الزنّاد، نظريّات لسانيّة عرفنيّة، ص170.
[1] انظر: محمّد البوعمرانيّ، دراسات نظريّة وتطبيقيّة في علم الدلالة العرفانيّ، ص105. يضع جونسون رسماً لخطاطة الدائرة مفتوح النهاية كالآتي:



وأرى أنّه يربك العمليّة العقليّة؛ لإيحائه بنهاية الدورة ووقوفها عند طرف الدائرة، في حين تكون منتظمة الاستمرار، ولعلّ الأقرب هو رسم الدائرة المكتملة لإزالة هذا الإيهام.

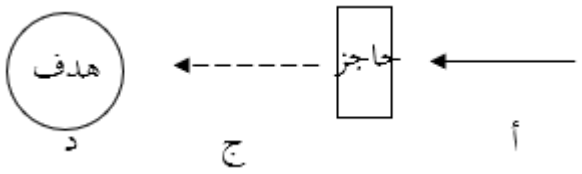
في هذه الدورة متتابع لا يمكن تجاوز جزء منه، وليس بالإمكان إعادة السير فيما تمّ تجاوزه حتّى تنتهي الدورة كاملة ثمّ تعود من جديد. وتنفتح هذه الخطاطة على السياقات اليوميّة في بُعدها الاستعاريّ فتظهر تعبيرات من قبيل: الدورات التدريبيّة، ودورة الممرضين والأطباء في مقرّ عملهم، ونحو ذلك.

5. خطاطة القوّة:

قد لا يكون من المبالغة أن نعدّ خطاطة القوّة مهيمنة على باقي الخطاطات، فأعمالنا التي تقوم بها أجسادنا في احتوائنا للأشياء أو احتواء الأشياء لنا (خطاطة الوعاء)، وفي سيرنا نحو غاياتنا (خطاطة المسار)، وارتباطنا بما حولنا (خطاطة الربط)، وسلوكنا المنهج الدائريّ المتكرّر (خطاطة الدائرة)، كلّ ما سبق قائم على نشاط محكوم بتفاعل القوّة، وسواء أ كانت القوّة داخليّة تخضع لمبدأ التحكّم والإرادة، أم خارجيّة تقوم على القسر والإكراه.

تسيطر خطاطة القوّة على أسسنا التجريبيّة، وهي بذلك تنظم العديد من أنظمتنا المعرفيّة، فنحن بوصفنا كائنات لها هذا الجسد لا نستطيع ممارسة أيّ نشاط فيزيائيّ في أنفسنا أو مع غيرنا إلا من خلال قوّة، يظهر ذلك في أمثلة متعدّدة مثل ضربات القلب وعمليّات الهضم، أو عادة المشي والأكل، أو حمل الأشياء وتغيير مواضعها، وبهذا يمكن إسقاط تجربتنا الحسّيّة على تصوّراتنا التجريديّة لبَنْيَنَتها وفق الآليّات العرفانيّة.

نتيجة لما سبق يمكن ملاحظة كيف تتجلّى هذه الخطاطة في تعبيراتنا اللغويّة، ومدى انعكاس البنى المعبّرة عنها، ففي الفعل (يجب) مثلاً إحالة على قوّة تحرّك الذات لتقوم بعمل ما، كقول: يجب أن تذاكر لتنجح، أو يجب أن تنام لكي ترتاح، كما يدلّ الفعل (يمكن) على وجود قيد يمنع من إنجاز المراد، وعند تجاوز هذا المانع أو غيابه يحدث المطلوب، وتفسّر ذلك الخطاطة الآتية[1]:



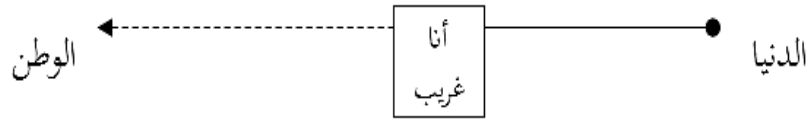
يمثّل السهم ذو الخطّ المتّصل (أ) في الرسم السابق حركة نحو الهدف، وأمّا الشكل المستطيل (ب) فهو الحاجز عن بلوغ المراد، حيث تقف الحركة عاجزة عنده، وهو قوّة أكبر تكون لها الغلبة حين تصطدم بها القوّة الصغرى المتوارية في حركة السهم، وبإزالة هذا القيد تتحرّر القوّة المشار إليها بالسهم ذو الخطّ المتقطّع (ج) وتصل نحو هدفها (د). والمنطق الأساسيّ لهذه الخطاطة هو: لا يمكن وصول (أ) إلى (د) مع وجود (ب)، وإذا وصل (ج) إلى (د) فهذا يعني زوال (ب)، ومن الأمثلة على خطاطة إزالة القيود المرتبطة بالقوّة في تعبيراتنا اليوميّة: يمكن معالجة المرض، وبالإمكان السفر جوّاً، والنظر في إمكانيّة حدوث هذا الأمر، وغير ذلك.

وعند تأمّل الأنا في شعر جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وإيليا أبو ماضي أجد الخطاطات الذهنيّة تعين على فهم هذا التصوّر المخصوص في لاواعي الشعراء، وهي قبلُ مهّدت لهم بناء حقيقة الأنا في نصوصهم الشعريّة، يقول جبران[1]:

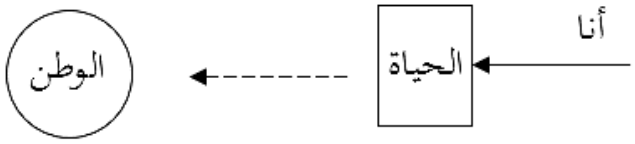
إذا متُّ قولوا سار نحو بلادِهِ
غريبٌ تولاّه عظيمُ اشتياقِهِ
لقد كان في الدنيا رهين مرادِهِ
فأصبح في العليا أليف انعتاقِهِ

[1] انظر: محمّد البوعمرانيّ، دراسات نظريّة وتطبيقيّة في علم الدلالة العرفانيّ، ص ص113-114.
[1] أنطوان القوّال، المجموعة الكاملة لمؤلّفات جبران خليل جبران/الشعر، ص51.

لجبران في هذا النصّ تصوّر مخصوص لأناه، حيث يصف نفسه بالغريب، وهي غربة منفتحة على البعد عن وطنه في الدنيا بفعل الهجرة من لبنان، وغربة أخرى متّصلة بموطن آخر يخطّط للوصول إليه بعد الموت[2]، وتتفاعل الغربتان مع بعضهما في بناء هذا التصوّر (أنا غريب)، وذلك ما يورث شعر جبران رؤية ذات أبعاد فلسفيّة تغيب عنها العاطفة في حضور العقل، وإذا كان "الحنين إلى الوطن في شعر العرب كلّه أبرز ما نجده بقوّة وعنف، ورقّة وعمق، في شعر المهجر الأمريكيّ"[1]، فجبران اختار إظهار هذا الحنين في النصّ وفق تصوّراته التي ينفرد بها، ويبرز أثر خطاطة المسار في بَنْيَنة الشوق إلى الوطن الذي يختاره غاية له على النحو الآتي:



فالأنا الجبرانيّ سائرٌ في حياته نحو هدف يصبو إليه، وهو سير قسريّ أورثه غربة عن الوطن وشوقاً إليه، فعلى طول المسار لم يسلُ عن تطلّعه للعودة إلى بلاده (تولاّه عظيم اشتياقه)، ولا مانع له من الوصول إلاّ وجوده على قيد الحياة، حيث سيحرّره الموت من هذا الحاجز كما يظهره أسلوب الشرط (إذا متُّ قولوا سار نحو بلاده)، ويحيل ذلك إلى القوّة الخارجيّة التي تصدّه عن بلوغ مراده، ويمكن استجلاؤها من خلال خطاطة إزالة القيود الآتية:



يمكن للشكل السالف أن يفسّر سخط جبران على الحياة ومظاهرها، وتبرّمه الذي لا يكاد ينقطع بها، فهي تشكّل عنده عائقاً يمنعه من الوصول إلى بُغيته، ويزيد في أشواقه التي تورثه ثقلاً فوق أثقاله[2]، كما يمكن تعليل حبّه للموت بوصفه المخلّص والمنقذ.

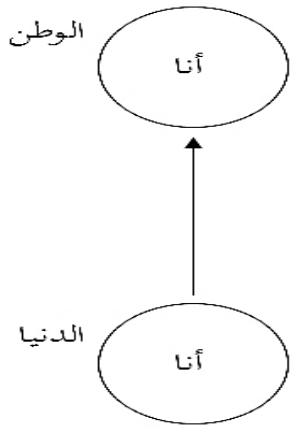
استناداً على ما سبق يظهر اتّكاء جبران غالباً على عقيدة الجبريّة التي يؤمن من خلالها أنّ الإنسان مسيّر لا مخيّر، فهو في الدنيا يسير دون اختياره إلى نهايته، كما أنّ النهاية تقع عليه من غير أن يحدّد لها زماناً أو مكاناً، وهي لحظة ينتقل خلالها من الحبس الجبريّ (رهين مراده) إلى الحريّة التي تمنحه حقّ الاختيار (أليف انعتاقه)، ويحدّد جبران لهذا التحرّر توجّها فضائيّاً من أسفل إلى أعلى (في العليا)، يوضّحه الرسم الآتي:

---

(2) يبدو أن هذه الفكرة شغلت جبران في محاولة فهم أناه وتحديد موطنه، وقد أفاض في تفصيلها في مقال له بعنوان: (الشاعر)، كتب فيه: "أنا غريب في هذا العالم، أنا غريب وفي الغربة وحدة قاسية، ووحشة موجعة، غير أنّها تجعلني أفكّر أبداً بموطن سحريّ لا أعرفه، وتملأ أحلامي بأشباح أرض قصيّة ما رأتها عيني، أنا غريب عن أهلي وخلاّني [...]، أنا غريب في نفسي [...]، أنا غريب عن جسدي [...]، وسأبقى غريباً حتّى تخطفني المنايا وتحملني إلى وطني". جبران خليل جبران، العواصف، دار الحكايات، بيروت-لبنان، 2007، ص ص166-168.

(1) عيسى الناعوريّ، أدب المهجر، ص79.

(2) يقول جبران في رسالة بعثها إلى ميخائيل نعيمه يتحدّث من خلالها عن ضغوط الغربة التي يعاني منها: "نفسي تطالبني بعزّتها، وفكري يطالبني بحريّته، وجسمي يطالبني براحته، ولن أستعيد عزّة نفسي وحريّة فكري وراحة جسمي إلاّ في لبنان". ميخائيل نعيمه، جبران خليل جبران، مؤسّسة نوفل، بيروت-لبنان، ط10، 1985، ص211.



يضيف الرسم السابق كيف ينتقل جبران من خطاطة إلى أخرى لبناء تصوّر أناه، فقد ابتدأ النصّ بخطاطة المسار، وانتقل منها إلى خطاطة إزالة القيود المتفرّعة عن القوّة، ثمّ ختم بخطاطة الوعاء كما يظهر في الرسم الأخير، ومفتاحها في الحرف (في) من خلال النصّ، فجبران (كان في الدنيا) داخل هذا الاحتواء، وإذا كانت خطاطة الوعاء تنهض على داخل وخارج وحدّ فاصل بينهما، فالحدّ هو الحاجز الذي يمنعه من الانتقال إلى وعاء آخر، وبزواله (أصبح في العليا) وهي الغاية المنشودة، وهذا الانتقال عليه سمة القداسة لاتّصاله بالعلويّ وبالسماء وفق التوجّه الفضائيّ بين الوعاءين، وبُعده عن الأسفل محلّ الدناسة والغربة.

يمكن -بعد ذلك -تحديد تصوّر جبران (أنا غريب) كما أظهرته الخطاطات الذهنيّة، فهو يسير إلى وطنه الذي اختاره له، وتعيقه الحياة عن الوصول إليه، وسيكون الموت هو الخلاص الذي ينقله من عالم الإنسان السفليّ المليء بالمتاعب إلى عالم علويّ أرقى، وفي العالم السفليّ سيطرت عليه غربة مرهقة، تمثّلت في غربة الروح والفكر والوطن واللسان والثقافة، فهو أبداً يحنّ إلى وطن محجوب عنه، يقول فيه[1]:

يا بلاداً حُجبت منذ الأزلْ
كيف نرجوكِ ومن أيّ سبيلْ؟
أيّ قفر دونها أيّ جبلْ
سورها العالي ومن منّا الدليل؟
أ سرابٌ أنتِ أم أنتِ الأملْ
في نفوسٍ تتمنّى المستحيلْ؟
أ منامٌ يتهادى في القلوب
فإذا ما استيقَظَتْ ولّى المنامْ؟
أم غيومُ طُفْنَ في شمس الغروبْ
قبل أن يغرقْنَ في بحر الظلام؟
يا بلادَ الفكر يا مهد الألى
عبدوا الحقّ وصلّوا للجمالْ

[1] أنطوان القوّال، المجموعة الكاملة لمؤلّفات جبران خليل جبران/الشعر، ص51.

ما طلباكِ بزَكبٍ أو على
متن سفينٍ أو بـخَيلٍ ورِحالْ
لستِ في الشرق ولا الغرب ولا
في جنوب الأرض أو نحو الشمالْ
لستِ في الجوّ ولا تحت البحارْ
لستِ في السهل ولا الوعر الحرجْ

أنتِ في الأرواح أنوارٌ ونارْ
أنت في صدري فؤادي يختلجْ

توحي الاستفهامات التي بدأ جبران بها النصّ السابق عن مدى الحيرة والتشوّق لاستكناه الوطن عنده والوصول إليه، والتذبذب في لحظة اليأس بين كونه حقيقة أو خيالاً (سراب، أمل، منام، غيوم غارقة)، وذلك كلّه أسلمه إلى التعايش مع القلق والغربة اللذين أورثاه حسّاً داخليّاً بالوطن يجده في روحه وصدره، وبه ختم النصّ الشعريّ بوصف هذا الحسّ خانة يطمئنّ إليها حتّى تنجلي له الحقيقة.

وعند ميخائيل نعيمه تصوّر آخر لأناه تعين الخطاطات الذهنيّة على فهمه، ففي مجال الفلسفة يخاطب جالساً بين القبور يبكي على مفقوده، ويجدها فرصة ليعبّر عن أناه في هذا المقام بقوله[1]:

يا جالساً بين اللحود التي
سكّانها أضحوا تراباً ودودْ
إيْ، إنّ من تبكيه يا صاحبي
لا شكّ خدنٌ أو صديقٌ ودودْ
أو إن تشا قل خير إنسانِ
لكن غداً تنساه أمّا أنا
ففي حياتي كلّ يوم دفينْ
إذ أنّني أجتثّ زاد البلى
منّي، وكم يبلى رجاء ثمينْ
في لحظةٍ من عيشنا الفاني

يحمل ميخائيل تصوّر (أنا زاد البلى) في حياته فيزيده عظمة وسروراً؛ لأنّه بذلك -وفق تصوّره- مرتبط بالله وحبّ الحياة، يقول في إحدى أفكاره: "أنا إن نُحتُ في حياتي على أمور كثيرة ما نُحتُ يوماً -ولن أنوح- على الله، وعندي أنّ من ينوح على ميت إنّما ينوح على الله، [...] ما كره الإنسان الموت إلاّ لأنّه لم يحسن محبّة الحياة، وما كان الموت نكبة لو لم يجعل الإنسان من حياته نكبة"[1]، ولقد غدت هذه الفكرة معتنقاً له في فهم أناه، ويساعد النصّ الشعريّ على إيضاح قوّة اتصاله بالموت بوصفه حياة أخرى تربطه بالله، فهو يقتات على بضعة منه كلّ يوم، ولا ينفكّ ميخائيل يدفن أجزاءه الميّتة باستمرار، ويدخل في دوّامة من أفراح البهجة والافتخار؛ لأنّها تقرّبه من بُغيته، في حين يجد الناس في الموت الألم

[1] ميخائيل نعيمه، همس الجفون، ص25.
[1] ميخائيل نعيمه، زاد المعاد، مؤسّسة نوفل، بيروت-لبنان، ط9، 1985، ص ص87-91.

والحسرة والأحزان، وتخطيطه في بناء النصّ يرجّح هذا المعنى، فهو يبدأ بفكرة سائدة ثمّ ينقضها وفق تصوّره، يقول[2]:

يا ساكن القصر الجميل اغتبط
يا صاحبي واهناً بقصر جميلْ
ولتسقك الأيام من كوثر اللذات
ولتمنحك عمراً طويلْ
تجني الهنا عاماً ورا عامِ

لا، لا تقل ما راقني قصرك العالي
أو انّـي لم يطب لي هواهْ
بل إنّ لي يا صاح قصراً أبت
نفسي بأن تلجا لقصرٍ سواه
ذا قصر أفكاري وأحلامي

يا حاشد الأموال فلساً إلى
فلس يكدّ الليل قبل النهارْ
أيامه صفرٌ كأعوامه
لا لون فيها غير لون النضارْ
عمياء تجري حيث لا تدري

لا والذي الأقدار خدّامهُ
ما في فؤادي غصّة من غناكْ
إذ قد حباني الحظّ بعض الغنى
يا صاحبي من غير ما قد حباكْ
فاحشد ولا تشفق على فقري

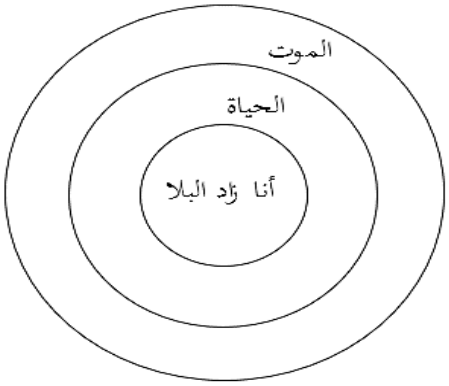
فممّا يلفت الاهتمام مخالفة ميخائيل للدارج العامّ، وعكسه للأفكار المتوقّعة، فهو عند نظرته لصاحب القصر لا يتمنّى قصراً مثله رغم إعجابه بجماله وبهائه، بل يصرف التوجيه إلى فكرة أخرى أبعد وأعمق، فيشير إلى اكتفائه بقصر أفكاره وأحلامه، ومثله عند الحديث مع حاشد الأموال لا يظهر رغبة في الغنى الطاغي -كما ينتشر عند الناس -بل يكتفي بغنى آخر لم يصل له أصحاب الأموال، ويرضى أن يظلّ على فقره.

استناداً على ما سبق فحديث ميخائيل مع الباكي على قبر فقيده منكسراً حزيناً ليس من باب المشاركة وإنّـما المخالفة[1]،

[2] ميخائيل نعيمه، همس الجفون، ص ص24-26.

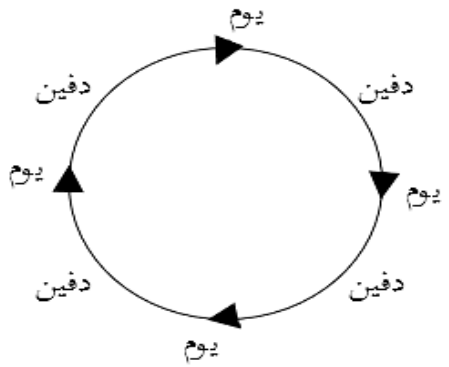
[1] يقول ميخائيل في إيضاح هذه الفكرة: "الإنسان يحيا بما فيه من الله ويموت بما فيه من وهمه، فهو خالق الموت، وحاشا من لا يموت أن يكون علّة الموت، وعندما خلق الإنسان الموت لنفسه خلق الموت لكلّ ما يتناوله بذاته المائتة، أمّا سبيله إلى الحياة ففي نكران ذاته الموهومة، أو في نزع أوراق التين عن ذاته الحقّة التي هي الله". ميخائيل نعيمه، زاد المعاد، ص66.

فهو يرى في ذلك مشاعر قوّة وغبطة رغم أنّه يستشعر الموت باستمرار (في حياتي كلّ يوم دفين)، في حين ينسى الناس أمواتهم بفعل الزمن (لكن غداً تنساه)، ولخطاطتَي الوعاء والدائرة دور كبير في بَنْيَنة هذا التصوّر يوضحه الرسم الآتي:



يقرّب الرسم المتراكب السابق لخطاطة الوعاء الفكرة التي آمن بها ميخائيل لتصوّر ماهيّته، فأناه في وعاء يقدّم خلاله بنفسه من نفسه زاداً للموت (أجتثّ زاد البلا منّي)، فيزيده ذلك سروراً يغيّر من نظرته للحياة عموماً، وأناه خصوصاً، ويندرج هذا الوعاء الأوّل داخل وعاء آخر هو الحياة (ففي حياتي)، ويحيط به وعاء ثالث هو الموت (البلا) باعتباره مستقبلاً للزاد من أنا الشاعر، وفي هذا التركيب والترتيب يظلّ ميخائيل متطلّعاً للموت الذي يقرّبه من الله، لكنّ الحياة تحُول دون وصول أحدهما إلى الآخر.

ويُظهر هذا التصوّر فكرة عند ميخائيل يمليها المنطق الفضائيّ لخطاطة الوعاء[1]، فإذا كانت الحياة داخل الموت، وأنا الشاعر داخل الحياة، فهي داخلة في الموت استلزاماً، لكنّه موت لـمّا يصل، وسيكون (في لحظة من عيشنا الفاني)، بعد انتهاء آحاده التي يقدّمها كلّ يوم زاداً له (ففي حياتي كلّ يوم دفين)، ويحيل ذلك إلى خطاطة الدائرة التي تظهر في الرسم الآتي:



تعين الخطاطة على فهم عدد التكرارات التي عايشها الشاعر مدّة حياته وهو يدفن أجزاءه، ممّا غرس في لا واعيه تصوّر (أنا زاد البلا)، وربّما كانت الفكرة في أوّلها تثير له قلقاً، لكنّه أسكنها في إطار ثقافته الدينيّة المسيحيّة، فرأى في ذلك قرباً من الله وحبّاً للحياة، يقول: "أوَليس الله حيّاً من الأزل وإلى الأبد؟ إذن كلّ ما ينبثق منه يحيا بحياته مهما تبدّلت أحواله، وكيفما تغيّرت أشكاله، والذي يقول إنّ الأموات قد بادوا واندثروا إنّما يقول إنّ الله الذي كان وما يزال حيّاً فيهم قد باد واندثر"[1]، فحقيقة الموت عنده هي حياة متّصلة بالله الحيّ الدائم، وهو ما يؤكّده في شعره[2]:

[1] هو كما مرّ: إذا تصوّرنا وعاءين (أ) و (ب) وشيئاً (ج)، فإذا كان (ب) في (أ)، و (ج) في (ب)، فإنّ (ج) يعدّ في (أ) استلزاماً.
[1] ميخائيل نعيمه، زاد المعاد، ص87.
[2] ميخائيل نعيمه، همس الجفون، ص5.

وعندما الموت يدنو
واللحد يفغر فاهْ
أغمض جفونك تُبصرْ
في اللحد مهد الحياةْ

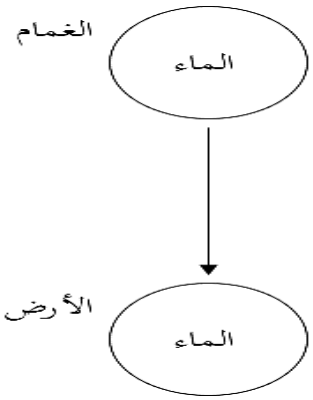
وهذا ما يفسّر ابتهاجه بما يقدّمه في تصوّر أناه، فأيامه التي تمرّ من عمره، ولحظات ضعفه التي تزداد بذلك، وغربته التي عايشها بعيداً عن وطنه، وفقده للأحبّة من حوله، كلّ ذلك وغيره قرابين مقدّمة للموت الموصل للحياة المرتبطة بالله.

ويمكن توظيف الخطاطات الذهنيّة في شعر إيليا أبو ماضي لمقاربة تصوّر أناه، فهو في لحظة تفكّر ينسلخ من هويّة إلى أخرى جديدة، ويسوق ما يقرّب الذهن إلى فهم مراده، يقول[1]:

قد كنتُ أحسبني كياناً ضائعاً
فإذا أنا شخصٌ يعيش مكرّرا
فكأنّني ماء الغمام إذا انطوى
في الأرض ردّته نباتاً مثمرا

يظهر في النصّ التصوّر القديم للأنا عند إيليا (أنا كيان ضائع)، ويقابله التصوّر الحديث (أنا شخص يعيش مكرّرا)، ثمّ يتّكئ على الاستعارة التصوّريّة (أنا مطر) في محاولة فهمه للهويّة الجديدة، ويحيل ذلك إلى دورة الماء المنتظمة التي توضّحها خطاطة الدائرة، فالماء -كما هو معلوم -ينزل من السماء فيستقرّ في الأرض، ثمّ يتبخّر فيرتفع إلى السماء حتّى يعود مطراً كما ابتدأ.

اشتمل النصّ كذلك في مقاربته العرفانيّة على خطاطة الوعاء المؤلّفة من داخل وخارج وحدّ، يظهر هذا في كون الغمام وعاء المطر حتّى ينزل منه إلى الأرض فتكون وعاء جديداً له، وذلك في اتّجاه فضائيّ أفقيّ نازل (أعلى /أسفل) يمكن تصوّره في الترسيمة التالية:



وهذا الهبوط من مستوى سماويّ يحيل إلى القداسة إلى مستوى الأرض محلّ الدناسة يحدو بإيليا إلى أن يستدرك فيربأ

[1] الأعمال الشعريّة الكاملة إيليا أبو ماضي، ص359.

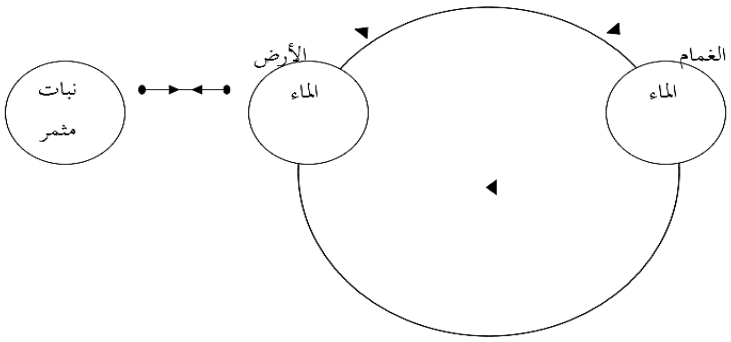
بأناه عن موضع الاستفال مستعيناً بخطاطة الربط، كما تكشفه أداة الشرط (إذا)، ويظهر ذلك في الخطاطة الآتية:

ماء ⟵ نبات مثمر

فالماء رغم نزوله إلى الأرض إلا أنّه لم يتدنّس بالأوحال ويبق آسناً، بل سلك طريقه حتّى صار في نبات مثمر، وبمفهوم الاقتضاء الاستعاريّ فأنا الشاعر -وفق تصوّره -أنا عليّة، هبطت من محلّ الطهارة والقداسة إلى الأرض، فلم تتلوّث بطبائع أهلها وسيّء أخلاقهم، ولم ترض بالخلود إلى الأرض واتباع الهوى، بل ساهمت في نفع الغير، وتقديم كلّ ما من شأنه إفادة المجتمع، حتّى تعود مرّة أخرى إلى السماء، فتهبط ثانية وهكذا دواليك، ففي الحالتين كلتيهما يكون النفع، حال المطر، وحال الثمر، وكلّ مرتبط بكلّ، وهو ما أبداه في تتمّة النصّ إذ يقول[1]:

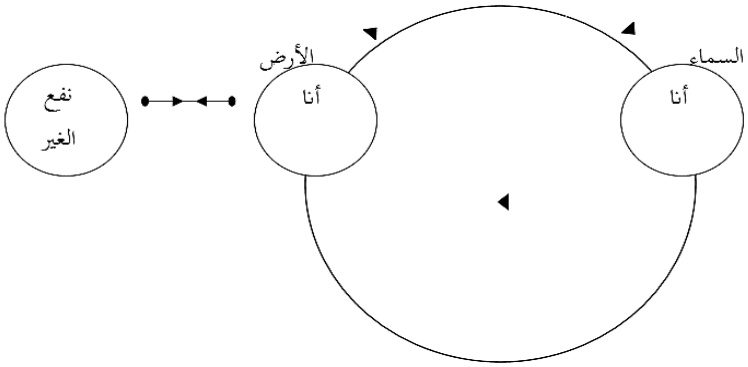
ما أكرم الأشجار في هذا الحمى
فيها لقاصدها البشاشة والقِرى
تُقري الفقير على خَصَاصة حالهِ
كرماً كما تقري الغنيّ الموسرا
البذل ديدنـها سواء جئتها
متقدّماً أو جئتها متأخّرا

وتمكّن الخطاطات الثلاث في النصّ الفارط (خطاطة الدائرة، وخطاطة الوعاء، وخطاطة الربط) من الاقتراب إلى تصوّر الأنا لدى الشاعر، حيث يمكن النظر إليها بمجموعها لاستجلاء الوظيفة العرفانيّة الثاوية في مطاوي النصّ، ويمكن تمثيلها في هذه الترسيمة:



تجمع الترسيمة السابقة ثلاث خطاطات تبدأ بخطاطة الدائرة التي تكشف تكرار دورة الماء في وعاءيه الغمام والأرض، وارتباطه على الأرض بالنبات المثمر، وبناءً على ذلك يتجلّى تصوّر أنا الشاعر كالآتي:

[1] الأعمال الشعريّة الكاملة إيليا أبو ماضي، ص359.



يبدو من الشكل السابق أنّ لإيليا أبو ماضي نظرة مزيج يجمع فيها بين آرائه الفلسفيّة ورؤاه الأنطولوجيّة، فهو ينشد الأنا الخالدة التي تريحه من السؤال المتّصل بالنشأة والمنتهى، ويرى في عقيدة التناسخ ما يفتكّ به من القلق الكامن في حقيقة الموت، فهو في هذه الدائرة يكرّر أناه مرة بعد أخرى، متردّداً بين السماء والأرض، والحياة والموت، وفي ذلك يضع هذا التصوّر[1]:

رآني اللّه ذات يومٍ
في الأرض أبكي من الشقاءْ
فرقّ، والله ذو حنانٍ
على ذوي الضرّ والعناءْ
وقال: ليس التراب داراً
للشعر فارجع إلى السماءْ

خاتمة

وبناءً على ما سبق فقد نهضت التصوّرات الذهنيّة لفلسفة الأنا لدى شعراء المدوّنة بدور كبير في استجلاء مسارب الآليّات العرفانيّة، وإعادة النظر في النصوص الشعريّة التي ظلّت -في الغالب -محلّ تناول لم يتجاوز ضفافها، وذلك من خلال نظريّة الأفضية الذهنيّة، ونظريّة الخطاطات الذهنيّة، وبتوحيد التأمّل في الجانب الإجرائيّ على النصوص، بالتالي فقد تجلت النقاط الآتية:

- تتوزّع المقُولات العليا للأنا عند جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وإيليا أبو ماضي على خمسة مجالات كبرى تجلّت بعد مرحلة التحديد والفرز، وترتيبها تنازليّاً حسب الوفرة: الفلسفة، ثمّ الحبّ، ثمّ الفخر، ثمّ الموت، ثمّ الوطنيّة، وقد استغرق إيليا المجالات الخمس كلّها، بينما لم نجد عند جبران تصوّراً لأناه في مجال الوطنيّة، وانحصرت تصوّرات الأنا عند ميخائيل في مجال الفلسفة والحبّ فقط، وأكثر الشعراء طرحاً لتصوّر أناه هو إيليا، وأقلّهم جبران، ويمكن تعليل ذلك بتفاوت غزارتهم الشعريّة.

[1] الأعمال الشعريّة الكاملة إيليا أبو ماضي، ص104.

- إمكان انبثاق أكثر من فضاءين مرتبطين بقادح واحد في نظريّة الأفضية الذهنيّة، خلافاً لما حدّده فوكونيي رائد النظريّة، حيث أسند لكلّ فضاء أب فضاء أو فضاءين فقط، وهذا الإيضاح يسدّ ما في النظريّة من قصور، فالنصّ حاكم لا محكوم، وأكثر شعراء المدوّنة تعدّداً في انبثاق الأفضية الذهنيّة هو إيليا أبو ماضي.
- خروج شعراء المدوّنة عن الالتزام السائد في المذهب الرومانسيّ القاضي بتغليب الحسّ العاطفيّ وإلغاء دور العقل، فالحاكم هو القلب وأحاسيسه لا العقل ومنطقه، لكنّ تأويل نصوص الشعراء الثلاثة أبان عن نظرة فلسفية عقليّة تتشارك وعاطفتهم المتأجّجة، وأقرب الشعراء إلى ذلك هو جبران، وأبعدهم هو ميخائيل، ويظل إيليا متأرجحاً بينهما.
- انفراد إيليا أبو ماضي عن صاحبيه جبران وميخائيل في الوظيفة النفسيّة لتصوّر الأنا بكثرة طرح التساؤلات عن حقيقة أناه، وتكرار الأسئلة الباطنيّة الملحّة، وخلّو شعره من شكوى الهموم والأحزان في إطار هذه الوظيفة خلافاً لهما.
- اعتماد شعراء المدوّنة في الوظيفة الأنطولوجيّة على مساءلة الطبيعة عمّا وراءها سعياً إلى معرفة الأنا، ولكلّ شاعر منهجه في هذا السعي، فجبران يتلمّسه من خلال علم مخصوص يوهب لصاحبه فيصبح على بصيرة، وميخائيل يقدّم في ذلك المقياس العقليّ المحض ويطرح ما دونه، ومنهج إيليا هو التجريب والنقد، ويأتي ذلك كلّه في إطار فلسفيّ يحاول تلمّس حقيقة البداية، والإجابة عن سؤال النهاية المرتبط بالأنا، فكان من أثر ذلك أنّ جبران يطرح الحلول السريعة والأكثر تهدئة لسؤال الأنا الخالدة في الزمن الحاضر فقط، في حين يميل ميخائيل إلى الاستغراق والتأمّل العميق في الماضي والحاضر والمستقبل، وعند إيليا تحوّل أنطولوجيّ نقله من رفض فكرة الخلود إلى الإيمان بها.

ثبت المصادر والمراجع

- الأزهر الزنّاد، نظريّات لسانيّة عرفنيّة، دار محمّد علي للنشر، صفاقس -تونس، ط1، 2010.
- الأعمال الشعريّة الكاملة إيليا أبو ماضي، دار العودة، بيروت-لبنان، ط10، 2015.
- المنجي القلفاط، النصّ والخطاب في المباحث العرفانيّة، دار كنوز المعرفة، ط1، 2018.
- أنطوان القوّال، المجموعة الكاملة لمؤلّفات جبران خليل جبران/الشعر، دار الجيل، بيروت -لبنان، د.ط، 2010.
- بيتر ستوكويل، عوالم الخطاب والفضاءات الذهنيّة، ترجمة بهاء الدين محمّد مزيد، مجلّة فصول، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، العدد 100، 2017.
- جاك موشلر وآن ريبول، القاموس الموسوعيّ التداوليّ، ترجمة بإشراف عزّ الدين المجدوب، دار سيناترا، تونس، 2010.
- جاك موشلر وآن ريبول، القاموس الموسوعيّ للتداوليّة، ترجمة عزّ الدين المجدوب وآخرون، درا سيناترا، تونس، 2010.
- عبدالرحمن طعمة وأحمد عبدالمنعم، النظريّة اللسانيّة العرفانيّة دراسات إبستمولوجيّة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة-مصر، ط1، 2019.
- عيسى الناعوريّ، أدب المهجر، دار المعارف، القاهرة -مصر، ط3، د.ت.
- لطفي الذويبيّ، قدرة نظريّة الفضاءات الذهنيّة على تأويل الأبنية اللغويّة، مجلّة العلامة، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة-الجزائر، العدد الثالث، 2016.
- محمّد عبدالودود أبغش، نظريّة الأفضية الذهنيّة مبادئها وتطبيقاتها، نور للنشر، ألمانيا، 2016.
- محمّد غنيمي هلال، الرومانتيكيّة، دار نهضة مصر، القاهرة -مصر، د.ت.
- محي الدين محسّب، الإدراكيّات أبعاد إبستمولوجيّة ووجهات تطبيقيّة، دار كنوز المعرفة، عمّان -الأردن، ط1، 2017.
- ممدوح محمود يوسف، تطوّر الشعر العربيّ في المهجر، دار جليس الزمان، عمّان -الأردن، ط1، 2011.
- ميخائيل نعيمه، همس الجفون، مؤسّسة نوفل، بيروت -لبنان، ط8، 2017.

- وهيبة بوشليق، نظريّة الأفضية الذهنيّة المفهوم والإجراءات، مجلّة العمدة في اللسانيّات وتحليل الخطاب، جامعة محمّد بوضياف، المسيلة -الجزائر، مجلد3، 2019.

- دراسات نظريّة وتطبيقيّة في علم الدلالة العرفانيّ، مكتبة علاء الدين، صفاقس -تونس، ط1، 2009.

- ميخائيل نعيمه، زاد المعاد، مؤسّسة نوفل، بيروت -لبنان، ط9، 1985.

- جورج لايكوف ومارك جونسون، الفلسفة في الجسد الذهن المتجسّد وتحدّيه للفكر الغربيّ، ترجمة عبدالمجيد جحفة، دار الكتاب الجديد المتّحدة، ط1، 2018.

- دونكان هيث وجودي بورهام، أقدّم لك الرومانسيّة، ترجمة عصام حجازيّ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة -مصر، ط1، 2002.

- عبدالرحمن طعمة وآخرون، دراسات في اللسانيّات العرفانيّة الذهن واللغة والواقع، مركز الملك عبدالله بن عبدالعزيز الدوليّ لخدمة اللغة العربيّة، الرياض -المملكة العربيّة السعوديّة، ط1، 2019.

- عبدالرزاق الكاشانيّ، معجم اصطلاحات الصوفيّة، تحقيق عبدالعال شاهين، دار المنار، القاهرة -مصر، ط1، 1992.

- مجمع اللغة العربيّة، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلاميّة، إسطنبول -تركيا، ط2، د.ت

- ميخائيل نعيمه، جبران خليل جبران، مؤسّسة نوفل، بيروت -لبنان، ط10، 1985.