مجلة جامعة البعث

سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية

مجلة علمية محكمة دورية

المجلد 45 . العدد 15

1444 هـ - 2023 م

الأستاذ الدكتور عبد الباسط الخطيب

رئيس جامعة البعث

المدير المسؤول عن المجلة

أ. د. محمود حديد	**رئيس هيئة التحرير**
أ. د. هايل الطالب	**رئيس التحرير**

مديرة مكتب مجلة جامعة البعث

بشرى مصطفى

د. محمد هلال	**عضو هيئة التحرير**
د. فهد شريباتي	**عضو هيئة التحرير**
د. معن سلامة	**عضو هيئة التحرير**
د. جمال العلي	**عضو هيئة التحرير**
د. عباد كاسوحة	**عضو هيئة التحرير**
د. محمود عامر	**عضو هيئة التحرير**
د. أحمد الحسن	**عضو هيئة التحرير**
د. سونيا عطية	**عضو هيئة التحرير**
د. ريم ديب	**عضو هيئة التحرير**
د. حسن مشرقي	**عضو هيئة التحرير**
د. هيثم حسن	**عضو هيئة التحرير**
د. نزار عبشي	**عضو هيئة التحرير**

تهدف المجلة إلى نشر البحوث العلمية الأصيلة، ويمكن للراغبين في طلبها الاتصال بالعنوان التالي:

رئيس تحرير مجلة جامعة البعث

سورية . حمص . جامعة البعث . الإدارة المركزية . ص . ب (77)

. هاتف / فاكس : 2138071 31 963 ++

. موقع الإنترنت : www.albaath-univ.edu.sy

. البريد الالكتروني : magazine@ albaath-univ.edu.sy

ISSN: 1022-467X

شروط النشر في مجلة جامعة البعث

الأوراق المطلوبة:

- 2 نسخة ورقية من البحث بدون اسم الباحث / الكلية / الجامعة) + CD / word من البحث منسق حسب شروط المجلة.
- طابع بحث علمي + طابع نقابة معلمين.
- **اذا كان الباحث طالب دراسات عليا:**

يجب إرفاق قرار تسجيل الدكتوراه / ماجستير + كتاب من الدكتور المشرف بموافقته على النشر في المجلة.

- **اذا كان الباحث عضو هيئة تدريسية:**

يجب إرفاق قرار المجلس المختص بإنجاز البحث أو قرار قسم بالموافقة على اعتماده حسب الحال.

- **اذا كان الباحث عضو هيئة تدريسية من خارج جامعة البعث :**

يجب إحضار كتاب من عمادة كليته تثبت أنه عضو بالهيئة التدريسية و على رأس عمله حتى تاريخه.

- **اذا كان الباحث عضواً في الهيئة الفنية :**

يجب إرفاق كتاب يحدد فيه مكان و زمان إجراء البحث ، وما يثبت صفته وأنه على رأس عمله.

- **يتم ترتيب البحث على النحو الآتي بالنسبة لكليات (العلوم الطبية والهندسية والأساسية والتطبيقية):**

عنوان البحث . . ملخص عربي و إنكليزي (كلمات مفتاحية في نهاية الملخصين).

1- مقدمة

2- هدف البحث

3- مواد وطرق البحث

4- النتائج ومناقشتها .

5- الاستنتاجات والتوصيات .

6- المراجع.

- **يتم ترتيب البحث على النحو الآتي بالنسبة لكليات (الآداب – الاقتصاد– التربية – الحقوق – السياحة – التربية الموسيقية وجميع العلوم الإنسانية):**
- عنوان البحث . . ملخص عربي و إنكليزي (كلمات مفتاحية في نهاية الملخصين).

1. مقدمة.
2. مشكلة البحث وأهميته والجديد فيه.
3. أهداف البحث و أسئلته.
4. فرضيات البحث و حدوده.
5. مصطلحات البحث و تعريفاته الإجرائية.
6. الإطار النظري و الدراسات السابقة.
7. منهج البحث و إجراءاته.
8. عرض البحث و المناقشة والتحليل
9. نتائج البحث.
10. مقترحات البحث إن وجدت.
11. قائمة المصادر والمراجع.

7- يجب اعتماد الإعدادات الآتية أثناء طباعة البحث على الكمبيوتر:

أ- قياس الورق 17.5×25 B5.

ب- هوامش الصفحة: أعلى 2.54- أسفل 2.54 – يمين 2.5- يسار 2.5 سم

ت- رأس الصفحة 1.6 / تذييل الصفحة 1.8

ث- نوع الخط وقياسه: العنوان . Monotype Koufi قياس 20

. كتابة النص Simplified Arabic قياس 13 عادي . العناوين الفرعية Simplified Arabic قياس 13 عريض.

ج . يجب مراعاة أن يكون قياس الصور والجداول المدرجة في البحث لا يتعدى 12سم.

8- في حال عدم إجراء البحث وفقاً لما ورد أعلاه من إشارات فإن البحث سيهمل ولا يرد البحث إلى صاحبه.

9- تقديم أي بحث للنشر في المجلة يدل ضمناً على عدم نشره في أي مكان آخر، وفي حال قبول البحث للنشر في مجلة جامعة البعث يجب عدم نشره في أي مجلة أخرى.

10- الناشر غير مسؤول عن محتوى ما ينشر من مادة الموضوعات التي تنشر في المجلة

11- تكتب المراجع ضمن النص على الشكل التالي: [1] ثم رقم الصفحة ويفضل استخدام التهميش الإلكتروني المعمول به في نظام وورد WORD حيث يشير الرقم إلى رقم المرجع الوارد في قائمة المراجع.

تكتب جميع المراجع باللغة الانكليزية (الأحرف الرومانية) وفق التالي:

آ . إذا كان المرجع أجنبياً:

الكنية بالأحرف الكبيرة . الحرف الأول من الاسم تتبعه فاصلة . سنة النشر . وتتبعها معترضة (–) عنوان الكتاب ويوضع تحته خط وتتبعه نقطة . دار النشر وتتبعها فاصلة . الطبعة (ثانية . ثالثة) . بلد النشر وتتبعها فاصلة . عدد صفحات الكتاب وتتبعها نقطة.

وفيما يلي مثال على ذلك:

–MAVRODEANUS, R1986– **Flame Spectroscopy**. Willy, New York, 373p.

ب . إذا كان المرجع بحثاً منشوراً في مجلة باللغة الأجنبية:

. بعد الكنية والاسم وسنة النشر يضاف عنوان البحث وتتبعه فاصلة، اسم المجلد ويوضع تحته خط وتتبعه فاصلة . المجلد والعدد (كتابة مختزلة) وبعدها فاصلة . أرقام الصفحات الخاصة بالبحث ضمن المجلة.

مثال على ذلك:

BUSSE,E 1980 Organic Brain Diseases **Clinical Psychiatry News** , Vol. 4. 20 – 60

ج. إذا كان المرجع أو البحث منشوراً باللغة العربية فيجب تحويله إلى اللغة الإنكليزية و التقيد

بالبنود (أ و ب) ويكتب في نهاية المراجع العربية: (المراجع In Arabic)

رسوم النشر في مجلة جامعة البعث

1. **دفع رسم نشر (40000) ل.س أربعون ألف ليرة سورية عن كل بحث لكل باحث يريد نشره في مجلة جامعة البعث.**
2. **دفع رسم نشر (100000) ل.س مئة الف ليرة سورية عن كل بحث للباحثين من الجامعة الخاصة والافتراضية .**
3. **دفع رسم نشر (200) مئتا دولار أمريكي فقط للباحثين من خارج القطر العربي السوري .**
4. **دفع مبلغ (6000) ل.س ستة آلاف ليرة سورية رسم موافقة على النشر من كافة الباحثين.**

المحتوى

اسم البحث	اسم الباحث	الصفحة
المضمر الثقافيّ وتمظهرات النسق في الخطاب الشعريّ النسائيّ في العصر العباسيّ	د. عدنان الأحمد د. يعرب خضر أروى نصرة	54-11
الحضور الوطنيّ في الرواية السورية المعاصرة (يعقوب مراد وأنيسة عبود أنموذجاً)	ريم أحمد د. أحمد سيف الدين	88-55
الانزياح (دراسة تحليليّة نصيّة لانزياحات النّار عند بدر شاكر السّيّاب)	د. عبد اللطيف سليمان	120-89
الشعور بالاغتراب عند ألبير كامو وعلي الجندي	د. وفاء استنبولي	150-121

المضمر الثقافيّ وتمظهرات النسق في الخطاب الشعريّ النسائيّ في العصر العباسيّ

أ. د. عدنان الأحمد * د. يعرب خضر ** أروى فائز نصرة ***

ملخص:

يحاولُ البحثُ تقديمَ مكاشفةٍ ثقافيّةٍ للخطابِ الشعريِّ النسائيِّ العباسيِّ، ومقاربته مقاربةً نقديّة ثقافيّة، تتسلّح باستراتيجيات قرائيّة خاصّة تقتضيها طبيعةُ القراءةِ الثقافيّةِ التي تنهضُ على طروحات ورؤى خاصّة جوهرها التعامل مع الخطابات بوصفِها أحداثاً ثقافيّةً لامحض تهويماتٍ جماليّة بلاغيّة، صانُعها مؤلِّف مزدوج؛ مؤلِّف ظاهر (صاحب النص)، ومؤلِّف مضمر (الثقافة)، وتجسّر بين هذين القطبين علاقة يشوبُها الاستلاب، تتمثّلها السياقات النصيّة للخطاباتِ المتنوّعة في المنظومةِ الثقافيّةِ ماخلا حالات التمرّد، وكسر الأنساق.

إنّ سبرَ أغوارِ الخطابات بعينِ النقدِ الثقافيِّ يقتضي بالضرورة الحفر الأركيولوجيّ في مستويات الأبنية النصّيّة، وإعمال معول الهدم بمفهومه التفكيكيّ، وملاحقة الدوالّ في انزلاقاتِها نحو الدلالةِ النسقيّة المضمرة داخل أطر الفضاءات النصيّة المتنوعة، وتأمّل علائقيتها، وارتباطاتها النصّيّة وخارج النصّيّة في رحلتها لإنتاج الدلالات التي تتوالد تَتْرى، تقود إحداها إلى الأخرى، وصولاً إلى المجاز النصيّ الكبير الذي تشكّل الدلالة النسقيّة ثيمةً جزئيّةً مكثّفةً منه، تابعة له، منوطة به، ومساهمة في تشكيله في آنٍ معاً.

في الواقع إنّ الكشف عن المضمر الثقافيّ، وتعرية أنساقِه القابعةِ في أعماقِ النصوصِ الشعريّةِ، والمغلّفةِ بالبلاغيِّ والجماليِّ مهمّةٌ ثقافيّةٌ تشكّل الغايةَ المحوريّة للقراءاتِ النقديّة الثقافيّة التي تسلّط الضوء على التمظهرات النصّيّة للنسق الثقافيّ المهيمن، لتحيقه بالشكّ، وتطوّقه بالاتهامات، وتسائله مفندةً مواضعاتِه الفحوليّةَ ، وتفضح ممارساتِه وهشاشةَ حججه التي يعوزُها المنطق والعدالة، وتزعزع المركزيّاتِ النسقيّةَ، وتنزع منها هيمنتَها لصالح الهامش الذي يغادرُ ظلمةَ الإهمال إلى بؤرة الضوء.

كلمات مفتاحيّة: المضمر الثقافيّ، النسق، الخطاب الشعريّ النسائيّ، العصر العباسيّ.

* أستاذ في قسم اللغة العربية، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا.

** مدرّس في قسم اللغة العربيّة، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا.

*** طالبة دكتوراه في قسم اللغة العربيّة اختصاص أدبيّات ، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا.

The cultural context and the manifestations of the pattern in the women's poetic discourse in the Abbasid era

*** A. Dr. Adnan Al-Ahmad**
****Dr. Yarb Kheder**
***** Arwa Faaez Nasra**

Abstract:

The research attempts to provide a cultural disclosure of the Abbasid women's poetic discourse, and to deal with it in a culturally critical manner, using special reading strategies required by the nature of cultural reading, which is based on special propositions and visions, the essence of which is dealing with discourses as cultural events, not mere aesthetic and rhetorical fantasies, whose maker is a double author; An apparent author (the author of the text) and an implicit author (the culture), and a relationship bridging between these two poles is tainted by alienation, represented by the textual contexts of the various discourses in the cultural system, except for cases of rebellion and breaking of systems.

Navigating of the discourses with the eye of cultural criticism necessarily requires archaeological excavation at the levels of textual structures, the realization of the demolition pickaxe in its deconstructive concept, the pursuit of the functions in their slips towards the implied systemic signification within the frameworks of the various textual spaces, and the contemplation of their relationality, and their textual and extra-textual associations in their journey to produce the meanings that are reproducing. One of them leads

to the other, leading to the great textual metaphor of which the systemic significance constitutes an intense partial theme of it, belonging to it, entrusted to it, and contributing to its formation at the same time.

Revealing the cultural context and exposing its systems that lie in the depths of poetic texts, and which are enveloped in rhetorical and aesthetic, is a cultural task that constitutes the central goal of cultural critical readings that shed light on the textual manifestations of the dominant cultural system, to cast doubt on it, surround it with accusations, and question it, refuting its practices and clarifying its virulence. Which lacks logic and justice, destabilizes systemic centers, and strips them of their hegemony in favor of the margin that leaves the darkness of neglect to the focus of light.

Keywords: The cultural concept, the pattern, the women's poetic discourse, the Abbasid era.

* Professor at the Department of Arabic, Faculty of Arts and Humanities, Tishreen University, Latakia, Syria.

** Lecturer at the Department of Arabic, Faculty of Arts and Humanities, Tishreen University, Latakia, Syria.

*** PhD student in the Department of Arabic, literature, Faculty of Arts and Humanities, Tishreen University, Latakia, Syria.

مقدمة:

تتساوقُ الخطاباتُ المنضويةُ تحت منظومةٍ ثقافيّةٍ واحدةٍ على الأصعدةِ المختلفةِ السياسيّة، والاجتماعيّة، والدينيّة، والعلميّة، والأدبيّة على حدٍّ سواء. من هنا يمكننا مساءلةُ الجماليّ في الخطاباتِ الأدبيّة الشعريّة، وتعرية محمولاتِه النسقيّة، والكشف عن علائقيّتها وإحالاتها المرجعيّة.

مشكلة البحث:

يطرحُ البحثُ النسقَ الثقافيّ والمضمرَ الثقافيّ بوصفهما إشكاليّةً ثقافيّةً في المقام الأول، ونصيّةً في المقام الثاني، تتطلّب التفكيك، والتشريح، والتأويل من منظورٍ نقديٍّ مختلفٍ، يطوي الوعي الجماليَّ تجاوزاً نحو الوعي الثقافيّ الذي يحاكمُ النسقَ الثقافيَّ، ويتفحّصُ منتجاتِه، ويحاصره بالتهم والشكّ، يفنّدُ حججه،ويكشف مضمراتِه.

أهميّة البحث والجديد فيه:

تنبعُ أهميّةُ البحثِ من خصوصيّةِ الخطاب الشعريِّ موضوع البحث النابعة بدورها من خصوصيّةِ التجربة النسائيّةِ الإبداعيّةِ عامّةً، والتجربةِ الشعريّةِ النسائيّةِ في العصر العباسيّ خاصّةً، على اعتبارِ ما بين أيدينا من نتاجِ الصوت الأنثويِّ الشعريِّ المؤطّر زمانيّاً بالعصر العباسيّ أحد الشهود والدلائل على وجود إرث ضائع من الإبداع النسائيّ، مُورِس بحقّه التهميش و الإهمال من قبل الرواة والمدوّنين والنقّاد، وهذا الخطاب الناجي هو ما تبقّى لنا من ذلك الإرث الإبداعيّ المغيّب لاعتبارات تاريخيّة واجتماعيّة مختلفة. كما تتأتّى أهميّة البحث من التباين في طبيعة الطرح، والتناول، والغايات، ومقاربة هذا الخطاب الشعريّ مقاربةً نقديّةً ثقافيّةً، أدواتها الرئيسة مستعارة من النقد الثقافيّ، ورؤاها مستمدّة من رؤى وطروحات حداثيّة تفكيكيّة.

أهداف البحث:

يتغيّا البحثُ أهدافاً عديدةً تتمحورُ حولَ غايةٍ رئيسةٍ تتمثّل في تعريةِ النسق، وكشف المضمر الثقافيّ في الخطاب الشعريّ موضوع البحث، لذا يلاحق تجلياته النصّيّة، ويتتبّع انزلاقات الدوالّ في البنى النصّيّة نحو الدلالة النسقيّة. ويسعى إلى تسليط الضوء على عمليّات إنتاج الدلالة من قبل المؤلِّف المضمر(الثقافة) عبر المؤلِّف الظاهر (صاحبة النص). كما يهدف البحث إلى تقفّي أثر العلامات الثقافيّة، والكشف عن إحالاتها المرجعيّة، وتسليط الضوء على الجمل الثقافيّة، وعلائقيّتها بالسياقات خارج النصّيّة.

منهج البحث:

يتوسّل البحثُ بأدوات المنهج الثقافيّ واستراتيجيّة التفكيك القرائيّة.

تمهيد: محدّدات مفهوميّة:

المضمر الثقافيّ:

إنَّ مفهومَ المضمر الثقافيّ يتحدّد ضمناً داخل أطر النظريّة التي ينهض عليها النقد الثقافيّ (نظرية الأنساق الثقافيّة)، وطروحاته الأساسيّة التي تتمحور حول فكرة مفادها أنّ الخطابَ "يحملُ بعدين أولين: أحدهما حاضر وماثل في الفعل اللغويّ المكشوف، وهو هذا الذي نعرفه عبر تجليّاته العديدة الجماليّة وغيرها.. وأما البعد الآخر فهو البعد الذي يمسّ(المضمر) الدلاليّ للخطاب، هذا المضمر الفاعل والمحرّك الخفيّ الذي يتحكّم في كافّة علاقاتنا مع أفعال التعبير، وحالات التفاعل".[1] [1]

[1] : الغذامي، عبد الله، **2010م – النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية**. ط1 ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ، ص72.

من هنا يكون المضمر الثقافيّ هو البعد الغائب المنضوي تحت عباءة البعد الحاضر في التشكيلات البنائيّة الهيكليّة للخطابات الأدبيّة منها بخاصة، وغير الأدبيّة بصورة عامة، ومع تخفّيه، وانزياح الفاعليّة النصيّة والثقافيّة نحوه يتبلور المضمر الثقافيّ بصفته العنصر الديناميّ المحوريّ في عمليات الإنتاج النصيّ والثقافيّ، وقيادتها وتوجيهها.

النقد الثقافيّ:

لابدّ لنا ،في هذا المقام، من تقديم لمحة إلى مفهوم النقد الثقافيّ المنهج المتبع، وحاضنة المفاهيم المحوريّة التي يسبر البحث في هديها أغوار العوالم النصيّة للخطاب الشعريّ النسائيّ موضوع البحث. ولابدّ من الإشارة إلى أنّ انتشار النقد الثقافيّ، وتهديده لمركزيّة سلفه الأدبيّ، ضمن جملة المركزيّات النسقيّة السائدة، رغم حداثة عهده نسبيّاً، لايعني استقرار تعريفٍ شامل، ومانع، ومتفق عليه للمصطلح. وبصورة عامّة ظلّ النقد الثقافي " نشاطاً عائماً، تدخلُ تحتَ مظلّتهِ ألوان مختلفة من الملاحظات والأفكار والنظريّات"[1] [2]. وذلك مردّه إلى طبيعة هذا النوع من الممارسة النقديّة الخاصّة المتمرّدة، والجامحة، ولغزوه الخطابات المتنوعة، وتشعّبه، وتباين مشاربه التنظيريّة، وميداينه التطبيقيّة.

النسق الثقافي:

إنّ النسقَ في أبسطِ معانيه يعني العلائقيّة، أو الارتباط، أو التساند، وحينما تؤثّرُ مجموعةُ وحداتٍ وظيفيّةٍ، بعضها في بعض، فإنّه يمكنُ أنْ نقولَ إنّها تؤلّفُ نسقاً.[2] [3]

[1] : الرويلي، ميجان؛ البازعي، سعد ، **2005م- دليل الناقد الأدبي**. ط4، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص306.

[2] : ينظر مفتاح، محمد، **1996م- التشابه والاختلاف**. ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان،ص156.

بيدَ أنَّ مفهوم النسق يجاوز تلك التخوم، ويُحمّل بعداً دلاليّاً جديداً في ميدان النقد الثقافيّ، فمحدّدات النسق في دائرة الثقافيّ ترسّخ أنّه " تكوينٌ ثقافيٌّ ووجدانيٌّ، وليس تكويناً عقلياً"[1] [4] . و تتميز الأنساقُ الثقافيّةُ بأنّها "أنساقٌ تاريخيّةٌ أزليّةٌ وراسخةٌ، ولها الغلبةُ دائماً، وعلامتها هي اندفاع الجمهور إلى استهلاك المنتوج الثقافيّ المنطوي على هذا النوعِ من الأنساق".[2][1]

النسق الثقافيّ، إذاً، شأنه شأن المضمر الثقافيّ؛ هو الآخر يمثّل عنصراً نسقيّاً ديناميّاً فعّالاً، يوارى خلف الرّكام النصيّ الجماليّ، عميقاً في أغوار البلاغيّ، وتحرص النظم الثقافيّة السائدة والمهيمنة على توارثه، ومراقبة عمليّات إنتاجه وإدارتها، وتوجيهها بما يتلاءم ومقتضيات كلّ مرحلة، ومعطياتها الزمكانيّة.

المبحث الأول: الدلالة النسقيّة و المضمر الثقافيّ:

- **البنى النصيّة والدلالة النسقيّة:**

يُقصَد بالدلالة النسقيّة الدلالة المنوطة بالجمل الثقافيّة، والمستوى المضمر للنصوص، ومن شأن هذه الدلالة النسقيّة أن تكوّن عنصراً ثقافيّاً لكن بصورة تدريجيّة، يقبع هذا العنصر في أعماق الخطابات، ويصبح عنصراً فاعلاً هو العنصر النسقيّ:

الدلالة النسقيّة ⟵ عنصر ثقافيّ (كامن) ⟵ عنصر نسقيّ (فاعل)

هذا ما يؤكّده الغذاميّ موضّحاً أنّ " الدلالة النسقيّة ترتبطُ في علاقاتٍ متشابكةٍ نشأت مع الزمن لتكوّن عنصراً ثقافيّاً أخذَ بالتشكّل التدريجيّ إلى أنْ أصبح عنصراً فاعلاً، لكنّه

[1] : الغذامي، عبد الله ، **2009م- القبيلة أو القبائلية أو هويات ما بعد الحداثة**. ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت،2009م،ص139 .

[2] : الغذامي، عبد الله، **النقد الثقافي- قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، ص83.

وبسببِ نشوئهِ التدريجيّ تمكّن من التغلغلِ غير الملحوظ، وظلَّ كامناً هناك في أعماق الخطابات".[1][1]

تقودنا البنى النصيّة للخطابات تَتْرَى نحو الدلالة النسقيّة المضمرة أو العنصر الثقافيّ الفاعل/ العنصر النسقيّ – على حد تعبير الغذاميّ– عبر مستويات النصّ (نحويّة/ صريحة –جماليّة/ أدبيّة– نسقيّة/ ثقافيّة)، وذلك من خلال تطبيقنا لآليّات تفكيكيّة، والتسلّح بأدوات النقد الثقافيّ، لنراقب، من منظوره، لعب الدوالّ في الفضاء النصيّ، وانزلاقاتها نحو الدلالة النسقية المضمرة، وتأّمل علائقيتها، وارتباطاتها النصيّة في رحلتها لإنتاج الدلالات التي تتوالد في سلسلة متتابعة، تقود إحداها إلى الأخرى، وصولاً إلى الدلالة الكبرى أو المجاز النصيّ الكبير الذي تشكّل الدلالة النسقيّة ثيمةً جزئيّةً مكثّفةً منه، تابعة له، منوطة به، ومساهمة في تشكيله في آنٍ معاً.

لتوضيح ذلك اخترنا مثالاً من شعر عِنان الناطفيّة[2] [5]، ونظراً لأهميّة نصّ الخبر الذي ورد فيه قولُها، ودوره في تشكيل الدلالة النسقيّة، وتوضيحها نسوقُ الخبرَ كاملاً كما أثبته صاحب الأغاني: " أخبرني عمر بن عبد العزيز، قال حدثنا عمر بن شبة، قال حدثني: أحمد بن معاوية قال سمعت مروان بن أبي حفصة يقول: لقيني الناطفيّ، فدعاني إلى عِنان، فانطلقت معه، فدخل إليها، فقال لها :قد جئتك بأشعر الناس: مروان بن أبي

[1] : **المرجع السابق**،ص76.

[2] : عنان: عِنان الناطفية: عِنان بنت عبد الله. صفراء، مولّدة من مولّدات اليمامة وبها نشأت،ثم اشتراها النطافي وهمّ الرشيد بابتياعها منه، فمنعه من ذلك اشتهارها، وماهجاها به الشعراء. توفيت سنة 226هـ. ينظر السيوطي، جلال الدين، **1976م– المستظرف من أخبار الجواري**. تحقيق: صلاح الدين المنجد، ط2، دار الكتاب الجديد، بيروت ،ص38. كانت أول من اشتهر بقول الشعر في الدولة العباسية، وأفضل من عرف من طبقتها،ولم يزل فحول الشعراء في عصرها، يلقونها في منزل مولاها فيقارضونها الشعر، وتنتصف منهم، وعتقت بعد وفاة مولاها. ينظر الأصفهاني ، علي بن الحسين أبو الفرج ، **1984م/ 1404هـ – الإماء الشواعر**. تحقيق: جليل العطية، ط1، دار النضال للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت،ص28. [6]

حفصة! وكانت عليلة، فقالت: إنّي عن مروان لفي شغل!،فأهوى لها بسوطه فضربها به، وقال لي: أدخل! فدخلت وهي تبكي، فرأيت الدموع تنحدر من عينيها، فقلت:

بَكتْ عِنان فجرى دمعُها كالدُّرِ إذ يسبِقُ من خيْطِه

فقالتْ مسرعةً:

فليتَ من يضربُها ظالماً تَيبسُ يُمناهُ على سَوْطِهِ".[1] [7]

إنَّ البنية النصّيّة التي حملت دعاء عِنان (تيبس يمناه على سوطه) تمثّل جملةً ثقافيّةً أفرغت محمولاتها النسقيّة الثقافيّة في الفضاء النصّيّ، والفضاء الذهنيّ للمتلقي/ القارئ، مستحضرةً إحالاتها خارج النصيّة، فالدلالة النسقيّة لهذه البنية النصيّة على المستوى الثقافيّ تتكوّن بدورها من دلالات جزئيّة متلاحمة، تحيل إحداها على الأخرى بفعل العلائقيّة التي تجسّر بينها، ومقتضياتها على المستويين الحسيّ، وفوق الحسيّ ، أو النفسيّ والجسديّ:

- الدلالة النسقيّة الجزئيّة الأولى: الاستعباد

يمثّل (السوط) علامةً نصيّةً ثقافيّةً تحيل على العبوديّة، وهي هنا ليست مجازيّةً على الإطلاق، بل حقيقيّة حسيّة واقعيّة، لها دلائلها، وشواهدُها في السياقات الاجتماعيّة التاريخيّة للعصر العباسيّ الذي ينمتي إليه النصّ وقائلتُه، والخبرُ وشخوصُه. ذلك أنّ أسواق النّخاسة كانت منتشرة في مجتمع العصر العباسيّ.

[1] : الأصفهاني،علي بن الحسين أبو الفرج، **1983م- 1404هـ - الأغاني**. ط6، دار الثقافة، بيروت، 76/23-87.

ويخبرنا التاريخ عن تنامي عدد الجواري وانتشارهن الواسع حتى أنّهنّ شغلن مجالس السلطة الحاكمة، الأمر الذي شكّل ظاهرةً لافتةً في العصر العباسيّ، وكنَّ يُجلبن من شتّى أصقاع الأرض، ومن جنسيّات متنوعة؛ حبشيّات، وروميّات، وشركسيّات، وعربيّات..الخ، ولعلّ ازدياد الجواري في هذا العصر مردّه إلى اتساع رقعة الدولة، وانتشار تجارة الرقيق.[1] [8]

وصحيح أنّ العبوديّة لفئات بشريّة معيّنة في ذلك المجتمع الطبقيّ العنصريّ قد شملت الذكور والإناث ، لكنّ حظَّ الأنثويّ من الاستعباد كان أوسع وأعمق، والشاعرة موضوع الخبر جارية الناطفيّ، وهذا بحدّ ذاته يمثّل علامة ثقافيّة أخرى، تعضد دلالة الأولى على العبوديّة (السوط – الجارية).

الدلالة النسقيّة الثانية: التشييء والتسليع

هذه الدلالة النسقيّة ترتبط بالدلالة النسقيّة السابقة، فقد تحوّلت النسوة المستعبدات إلى سلع لها أسعارها وسوقها، وكانت أسعار الجواري تختلف وفقاً لمعايير محدّدة، ومقاييس معيّنة، شأنهن شأن البضائع والسلع المطروحة في السوق للتداول والاستهلاك؛ فقد كانت أسعار الجواري تتفاوت حسب الشكل والذكاء، وحسن الكلام، فكانت أسعار بعضهنّ تصل إلى ألف دينار، والبعض الآخر خمسمائة دينار كما بلغت أسعار بعضهن ألفاً وخمسمائة دينار فيما لم يتعدَّ سعر بعضهنَّ الدينار الواحد.[2] [9] في المقابل تطالعنا

[1] : ينظر حسن، علي إبراهيم، **1972م – التاريخ الإسلامي العام**. مكتبة النهضة المصرية،القاهرة،ص374.

[2] : ينظر التنوخي، المحسن بن علي القاضي أبو العلي، **1978م/ 1398هـ – الشدة بعد الفرج**. تحقيق: عبود الشالجي، دار صادر، بيروت،315/3.

جاريات بأسعار باهظة للغاية، على سبيل المثال لا الحصر بلغ ثمن الجاريتين العوّادتين البارعتين اللتين امتلكهما عزّ الدولة البويهيّ في قصره كلّ واحدة مائة ألف دينار.[1] [10]

ونحن هنا إزاء ممارسات فعليّة حسيّة لحالة التشييء والتسليع الممارس على الجسد الأنثويّ، هو تشييء وتسليع حقيقيّ، واقعيّ، ملموس، يتجاوز المستوى النفسيّ الذي يؤطر تقاطعات كثيرة وعميقة بين الجواري و الحرائر إلى تخوم الماديّ الجسديّ، إذ يباع الإنسان هنا ويشترى فعلياً بالمعنى الحرفيّ للأفعال، وفظاعة دلالتها.

وعلى اعتبار أنّ " النظام الاجتماعيّ يشتغل باعتباره آلةً رمزيّةً هائلةً تصبو إلى المصادقة على الهيمنة الذكوريّة التي يتأسس عليها، إنّها التقسيم الجنسيّ للعمل، والتوزيع الصارم جداً للنشاطات الممنوحة لكلّ واحد من الجنسين لمكانه وزمنه وأدواته".[2][11] توزّعت الأدوار؛ الأنثويّ (الجارية عنان) مهمته تلبية رغبات الآخر (الذكوريّ / مالكها الناطقيّ) على حساب رغباته التي لايحق له التعبير عنها، ويتلخّص دوره بالطاعة، والانصياع لأوامر الآخر المذكّر أيّاً كانت وأيّان كانت، وأيّ اعتراض أو رفض(فقالت: إنّي عن مروان لفي شغل!)، وإنْ كان له مسوّغاته المنطقيّة والإنسانيّة (وكانت عليلة) سيواجه بإنزال العقوبات التي تتفاوت في صرامتها (فأهوى لها بسوطه فضربها به)، وهنا لامجال لمحاسبة الظالم الذي انتهك الجسد الأنثويّ، وانهال عليه بالضرب ظلماً (فليت من يضربُها ظالماً) فهو مالكُها بالمعنى الحرفيّ للكلمة. لكن من أين استمدَّ الحقّ في امتلاكها أوّلاً؟ و في ممارساته الجائرة تلك ثانياً؟، وكيف سوّغ الفحوليّ لنفسه امتلاك

[1] : ينظر ابن الجوزي، عبد الرحمن بن علي بن محمد أبو الفرج، **1992م/ 1412هـ – المنتظم في تاريخ الملوك والأمم**. دراسة وتحقيق: محمد عبد القادر عطا– مصطفى عبد القادر عطا، راجعه وصححه: نعيم زرزور، ط1، دار الكتب العلمية، يروت،248/15.

[2] : بورديو، بيار، **2009– الهيمنة الذكورية** . ترجمة: سلمان قعفراني،ط1، مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت،ص27.

الأنثويّ،على مستوى خاصّ، وامتلاك الإنسان، واستعباده لاعتبارات جنسانيّة ،وعرقيّة، وسياسيّة، واجتماعيّة، على مستوى عامّ؟!، هي أسئلة تفرض نفسَها بإلحاف على النظام الفحوليّ الأبويّ، مصدر الهيمنة الذكوريّة، ومنتج مثل هذه الأنساق، وراعيها.

الدلالة النسقيّة الجزئيّة الثالثة: الاستلاب

الاستلاب الأنثويّ معنويّا وجسديّا، وقسوة الاستلاب الأنثويّ التي يضمرها الخبر، وتشي بها حرقة دموع (عِنان) موضوع الخبر، وبيت الشعر الفحوليّ الذي كان حافزاً لقولها، يصرّح بها الصوت الأنثويّ في قوله الذي أرسخ الاستلاب على المستويين النصيّ والواقعيّ، إذ يوازي الاستلاب النصيّ نظيره الواقعيّ، وتوضّحه مشهديّة الأنثويّ المستلب الذي ظهر عاجزاً خاضعاً، مسلوب الإرادة، لايملك من أمر نفسه ولاجسده شيئا، ولا يشفع له اعتلال، وليس له حقّ الرفض أو القبول، ولايبقى له من حيلة سوى الدّعاء على من ظلمه، واعتدى عليه، وانتهك حرمته نفسيّا وجسديّا: (تَيبسُ يُمناهُ على سَوْطِهِ).

تتماهى الدلالات النسقيّة الجزئيّة معاً (الاستعباد – التشييء والتسليع – الاستلاب) لتكوّن الدلالة النسقيةّ الكبرى، وهي (دونيّة المؤنث) التي تمثّل بدورها العنصر النسقيّ أو المكوّن الثقافيّ الذي يعاد إنتاجه، وفق تشكيلات بنائيّة ولغويّة، ثقافيّة اجتماعيّة متنوعة.

تمثّل الدلالة النسقيّة (دونيّة المؤنث) مسوّغ النسق الأبرز لانتهاكاته الممارسة بحقّ الأنثوي جسديّاً ومعنويّاً، والخبر بمشهديّته التي ترسمها عناصرُه السرديّة، والنصوص المقدَّمة في إطارها، يُضمر عميقاً هذه الدلالة النسقيّة، دون أن يصرّح بها علانيةً باللفظ الواضح، لكن يمكننا الوصول إليها عبر تأمّل تمثّلاتها النصيّة، وإحالات علامات النصّ المرجعيّة، عقبَ تفكيك النصّ إلى بنياته الأوليّة، وملاحقة الدوالّ ومدلولاتها لإعادة تشكيل الشبكة العلائقيّة الجامعة على المستوى النحويّ، ثم الضمنيّ،ومنهما إلى المستوى الأعمق لكشف المضمر النسقيّ،وفضحه. تحملُ الدلالات النسقيّة السابقة،ومثيلاتها من

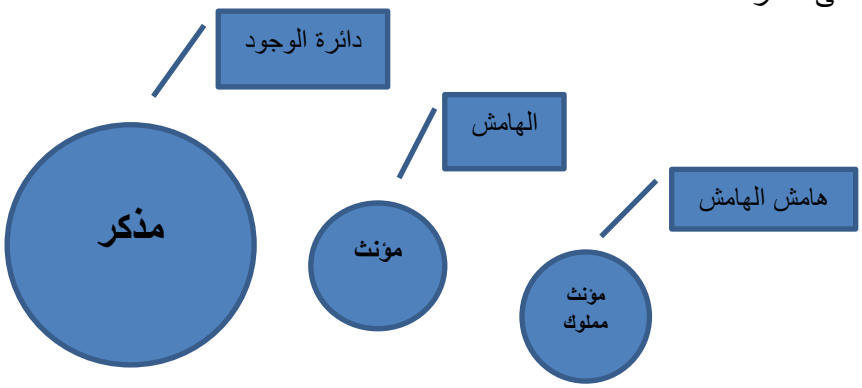
المنتج النسقيّ المضمر، خلاصةً مكثّفةً لمقولات نسقيّة فحوليّة الصنع والطابع، هي خلاصة أليمة مفادُها أنّ "الرجل هو المجتمع والمرأة ليست سوى فئة فيه"[1] [12]، وليست أيّة فئة!، بل فئة مهمّشة، تابعة، تُختَزلُ كينونتها بالآخر (الذكر)، ولأجل الآخر، وخدمة مصالحه، والامتثال والخضوع لسلطته، وتنفيذ أجنداته المصاغة بوعيه الفحوليّ لذاته، وللعالم ومكوّناته على اعتباره المركز الذي تدور في فلكه بقيّة العناصر، وتقبع خارج دائرته الفئات المهمّشة والمضطهدة التي زجّت في صور نمطيّة، ترسّخ دونيّتها وتنمذجها بحرفيّة فحوليّة عالية، تسخّر الأنطولوجيّ، والميثالوجيّ، والدينيّ، والثقافيّ، والسياسيّ لدعم طروحات الفحولي، ورؤيته، ورؤاه.

إنّ العنصر النسقيّ الذي يُضمرُه خطاب النصّ (دونيّة المؤنّث) تتسع دوائره الدلاليّة، وتتوالد على محيطها دلالات منوطة بالدلالات النسقيّة الجزئيّة المكوّنة لهذه الدلالة النسقيّة من مثل: (الضعف– الجهل– نقصان العقل وغلبة العاطفة–التبعيّة – الفتنة– الخطيئة..الخ)، تشكّل الموادّ الخام الرئيسة التي تدخل في نسيج النمذجة الفحوليّة الممنهجة للأنثويّ على اعتبارها محصلة حتميّة لتموضعه في الهرم الاجتماعيّ المؤسّس على ثنائيّات ضديّة تقابليّة كبرى (مذكر / مؤنث، أعلى / أدنى، قوي/ ضعيف، مستعبِد / مستعبَد، مالِك/ مملوك، غني/ فقير.. الخ) تشكّل الثنائيّة الضديّة (مذكر / مؤنث) محرق الدلالة، وهي معيار تصنيفيّ قيميّ تتفرّع من خلاله الثنائيّات الضديّة الأخرى في سلسلة توازيها وتُشتقّ منها؛ فيمكن للمذكّر أن يكون في سائر الثنائيّات، ويحوز مكانةً أعلى من المؤنّث في التراتبيّة عينها؛ فالمذكّر الضعيف أعلى من نظيره الأنثويّ، والغني المذكّر أعلى من نظيره الأنثويّ، وهكذا دواليك. كما يمكن أن تتفرّع التراتبيّات على المنوال نفسه داخل إطار الأنثويّ، ونصبح إزاء تراتبيّات جزئيّة داخل تراتبيات كبرى؛

[1] : أفاية، محمد، **1988– الهوية والاختلاف: في المرأة والكتابة والهامش** . دار أفريقيا الشرق، المغرب، ص 26 .

فالمؤنّث الحرّ أعلى من المؤنّث المملوك، وكلاهما أقلّ مكانةً من المذكّر، وهكذا يتمُّ تنضيد فئاتِ المجتمع، وأفراده، وفق تراتبيّات ومعايير نسقيّة، مصدرها السلطة الباطرياركيّة المهيمنة على سائر المنظومات في المجتمع.

وإذا علمنا أنّ الدونيّة في المجتمع الذي تنتمي إليه الشواعر موضوع البحث قد اتسعت لتشملَ العنصر الأنثويّ خارج فئة العبيد أي الحرائر، نكون هنا إزاء دونيّة مضاعفة، وحالة تهميش للمهمّش، وحالة إلغاء وإقصاء ينأى بالرجيم عن المركز الذكوريّ، ويلقيه في غياهب هامش الهامش. تعكس هذه الحالة التهميشيّة الإقصائيّة في مرآتها صور تراتبيّات متسلسلة رأسها المذكّر، تأخذُ بالتناسلِ والتفرّعِ وفقاً للأحكامِ القيميّةِ والتصنيفيّةِ الممارسةِ على الأفراد:



يشي المضمرُ الثقافيُّ المتمثّل في الدلالة النسقيّة التي حملتها البنيات النصيّة، وعبر ارتباطاتها المرجعيّة خارج النصيّة بحقيقةِ مجتمعٍ طبقيٍّ، حادّ التقسيم، ينهضُ على ركائز نظم الملكيّة الإقطاعيّة، ويرزحُ تحت سلطةِ الهيمنةِ الذكوريّة، مجتمع أبويّ بامتياز.

- **المؤلِّف المضمر وإنتاج الدلالة:**

إنّ التعامل مع النصوص والخطابات بوصفها أحداثاً ثقافيّةً لامحض تهويماتٍ جماليّة بلاغيّة يقتضي أن نتسلّح برؤى مختلفة، ونستعين باستراتيجيات قرائيّة خاصّة، من شأنها

أن تهدم البنى الثابتة، والمنوط بها من أحادية المعنى، وتزعزع المركزيات النسقيّة، وتنزع منها هيمنتها لصالح الهامش الذي يغادرُ ظلمةَ الإهمال إلى بؤرة الضوء، وتنزع سلطة الأحاديّ لصالح اللانهائيّ من الدلالة، وهذا ما ينتج بالضرورة قراءةً جديدةً مختلفةً لتلك النصوص والخطابات. هذه القراءة هي ما يعرف بالقراءة الثقافيّة التي تعمل على إرساخ مفهوم الحادثة الثقافيّة في مقاربة النصوص؛ إذ " تُقرأ النصوص قراءةً ثقافيّةً ليس باعتبارها تعبيرات أدبيّة وجماليّة فحسب، إنّما حادثة ثقافيّة تقتضي تشريحاً".[1][1] وعمليات التشريح، وما يناط بها من الكشف والتأويل تعقب مرحلة الهدم بمفهومه التفكيكيّ الخاص. ولا نجانب الصواب إن قلنا إنّ التفكيكيّةَ بوصفها استراتيجيّة قرائية تمثّل استراتيجيّة محوريّة للقراءات الثقافيّة للخطابات على تنوّعها.

إنّ القراءةَ الثقافيّةَ للنصوص ورؤاها تفرضُ التسليم بحقيقة مفادُها أنّ صاحب النصّ ليس مؤلِّفه الوحيد، بل ثمة مؤلِّف آخر يشارك في عمليّة الإنتاج وهو الثقافة "مؤلّف مضمر ذو طبيعة نسقيّة تلقي بشباكها غير المنظورة حول الكاتب، فيقع في أسر مفاهيمها الكبرى التي تتسرّب إليه كالمخدر البطيء، فترتّب محمولات خطابه بما يوافق المضامين الأيديولوجيّة الخاصّة بها. إنّنا بإزاء مؤلّف مزدوج التكوين: تكوين شخصيّ وآخر ثقافيّ".[2][13]

نحن إزاء نصوص تنتمي إلى مؤلِّف مزدوج؛ مؤلِّف ظاهر، (صاحب النص)، ومؤلِّف مضمر (الثقافة)، والأوّل ينضوي تحت عباءة الثاني، وتجسّر بين هذين القطبين (الفرد / مؤلف ظاهر – الثقافة/ مؤلف مضمر) علاقة يشوبها صبغة استلابيّة، تفتقر إلى

[1] : الغذامي، عبد الله، **النقد الثقافيّ –قراءة في الأنساق الثقافيّة العربيّة–**،ص82.

[2] : السماهيجي، حسين وآخرون، **2003م– عبد الله الغذامي والممارسة النقدية الثقافية**.ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص45. وينظر الغذاميّ وحديثه عن المؤلف المزدوج في كتابه النقد الثقافيّ–قراءة في الأنساق الثقافيّة العربيّة–،ص78–79.

التفاعليّة، نظراً لهيمنة الأنساق الثقافيّة، وتغلغل النسق في أعماق الذهنيّتين الفرديّة والجمعيّة؛ إذ يخضع الفرد / المؤلِّف الظاهر بوعيه الاستلابيّ للثقافة/ المؤلِّف المضمر، ويستجيب لإملاءاته بصورة لاشعوريّة، فينزاح القطب الأوّل باتجاه القطب الآخر، ويتماهى معه، ليصبح الفرد محض تجسّد من تجسّدات المؤلِّف المضمر، وأداة من أدواته، وهذا ينطبق على السياقات النصيّة للخطاباتِ المتنوّعة في المنظومةِ الثقافيّةِ ماخلا حالات التمرّد، وكسر الأنساق.

لتوضيح المؤلِّف المضمر، وإنتاج الدلالة في الخطاب الشعريّ موضوع البحث اخترنا قول عِنان الناطفية من قصيدة تمدح فيها جعفر بن يحيى البرمكيّ:

ديباجةُ الملكِ على وجههِ وفي يديهِ العارضُ المُمطرُ

سَحَّت علينا منهم دِيمةٌ يَنهلُّ منها الذَّهبُ الأحْمَرُ

لو مَسَحَتْ كفّاهُ جلمودَةً أنْضَرَ فيها الورقُ الأخضَرُ

يهتزُّ تاجُ الملكِ من فَوقهِ فَخْراً، ويَزهَى تَحْتَهُ المنبَرُ

أَشْبَهَهُ البدرُ إذا مَا بدا وغـرّةٌ فـي وَجـهِـهِ تُـزْهِرُ

والله مـا أدْرِي أبدرُ الدّجَى في وَجْهِهِ أم وجهه أنَورُ؟

يَستمطرُ الزوّارُ مِنكَ الغِنى وأنتَ بالزوّارِ تسْتَبْشِرُ [1] [6]

[1] : الأصفهاني، **الإماء الشواعر**، ص47. كتبت عِنان هذه القصيدة إلى جعفر بن يحيى البرمكي تسأله أن يسأل أباه أن يكلم الرشيد في أن يشتريها – أو يشير عليه بذلك– وكتبت تحت الأبيات تسأله حاجتها. الأصفهاني، **الإماء الشواعر**،ص50.

إنّ هذه الحادثةَ الثقافيّة (النصّ) تعيدُ إنتاج ثيمات محوريّة من المحتوى المضمونيّ الإيديولوجيّ السلطويّ مغلفاً بالجماليّ البلاغيّ في تشكيلاتِها البنائيّةِ النصيّةِ التي حُمّلت بالدلالات النسقيّة لترسم في نهايةِ المطاف مشهديّةً مستلهمةً من النمذجةِ الثقافيّةِ للممدوح –ممثّلاً السلطة السياسيّة– وصوره النمطيّة المتغلغلة في نسيج الخطاب المدائحيّ السياسيّ الطابع، و المفعّل في إطار التملّق للسلطة، وتقديم طقوس الطاعة والولاء.

جاءَ المنتجُ النصّيُّ على اعتباره نسخةً من نسخِ المنتج النسقيّ مطابقاً لمعايير النسق الثقافيّ الفحوليِّ المهيمن، القائم – في مثل هذه السياقات– على أسطرة الرجل الممدوح، بطريقة قصدية واعية و لاواعية لاشعورية في آن معاً، أما الجانب الواعي فيصوغه المؤلف الظاهر / عنان بغية استرضاء الممدوح وإشباع غروره النسقيّ الفحولي لدفعه إلى تلبية حاجتها، فيما يصاغ الجانب اللاواعي من قبل المؤلف المضمر/ الثقافة ويتمثل في انتقاء الصفات الأسطوريّة،و الخارقة التي أسدلت على شخص الممدوح ، من جهة، ومصدر تلك الصفات وأبعادها الثقافية والميثولوجية الجمعية، من جهة أخرى.

بشيءٍ من التأمّل في الصفات التي أُلصِقت بالممدوح في النصِّ، وتكرّرت في الخطاب المدائحيّ، نجد أنّ لتلك الصفات جذورها الضاربة في عمقِ التاريخ الإنسانيِّ، وصولاً إلى المصادر الميثولوجيّة الأسطوريّة التي رسمت صورة الرَّجل المثال، وصلته بالإله القمر؛ ففي المعتقد الميثولوجيّ القديم الإله القمر هو الذي كان مسؤولاً عن " نفح الحياة في البذور الجامدة، وإرسال مياه الأمطار، وتوزيع الندى، وتفجير الينابيع، وهي فكرةٌ ميثيولوجيّةٌ شائعةٌ نستطيع تتبعها في مختلفِ الثقافات".[1] [14] ومنها استمدّت صفات

[1] : السواح، فراس، **1985م– لغز عشتار الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة**. ط1، دار علاء الدين ، دمشق– سوريا،ص83.

محدّدة للرّجل المثال، تسرّبت من الميثيولوجيّ والأسطوريّ إلى الشعبيّ والثقافيّ، وانغرست عميقاً على مستوى الوعي واللاوعي الفرديّ منه والجمعي على حدّ سواء.

العلامات الثقافيّة النصّيّة التي تمثّل البقايا الأسطوريّة، والصفات الميثيولوجيّة الأصل للممدوح في النصّ، هي:

- **البدر:**

يحضرُ القمرُ في النصّ بإحدى تشكيلاته التكوينيّة (البدر)، ولعلّ اختيار البدر دون سواه من أطوار القمر الأخرى يحمل دلالةً مضاعفةً على الكمال والقوّة، ويقوّي إحالة البدر في النصّ إلى المعين الميثيولوجيّ الذي غرف منه النصّ الدلالة في مستواه المضمر واللاشعوريّ؛ فالكلمة " محمّلةٌ دائماً بمضمون أو معنى أيديولوجي أو وقائعي، على هذه الشاكلة نفهمها"[1] [15]، هذا المضمون الأيديولوجيّ صبّ في قالب لغويّ قوامه تشكيلات بنائيّة بلاغيّة الطابع : (أشبهه البدرُ إذا مابدا وغرّةٌ في وجهه تزهرُ) ، (والله ما أدري أبدر الدجى في وجهه أم وجهه أنورُ؟) تنتقل بالحضور النصّيّ للبدر إلى مستوى دلاليّ أعمق، تتقلبُ معه أقطابُ التشبيه في الصورة البيانيّة، وتنتزع فيها الفاعليّة من إله القمر (البدر) بوصفه المشبّه به، والمصدر الأصل للصفات، وتلصق به المفعوليّة على اعتباره مشبّهاً، يستمدّ الصفات من المشبّه به (الممدوح) بعد أن انزاحت صفاته بوصفِه المصدر والأصل نحو الممدوح، ليصبح القمرُ (البدر) هو المشبّه الذي يشبّه بالممدوح (أشبهه البدرُ) ليستمدّ صفاته منه، ولايكتفي المؤلِّف المضمر النسقيّ مجسّداً بالمؤلِّف الظاهر / الشاعرة بهذا القدر من الشطط والمغالاة، بل يتمادى في تهويماته البلاغيّة ليجعل الممدوح يفوق المصدر الأصل في صفاته لايحوزها وحسب (أم وجهه أنورُ؟)

[1] : باختين، ميكائيل، **1986م – الماركسية وفلسفة اللغة** .ترجمة:محمد البكري ويمنى العيد، ط1،دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب ، ص93.

ليختلط على الناظر (الشاعرة) مصدر النور، فهل مصدر النور أنّ البدر في وجه الممدوح أم أنّ وجه الممدوح أنورُ، وهذه المغالاة تعطف على سابقتها، وتعضدها، وتقوي بثَّ الدلالة النسقيّة التي تعمل على إرساخ فكرة تفوّق الممدوح على القمر (البدر) في صفاتِه عينها.

- **الغيث:**

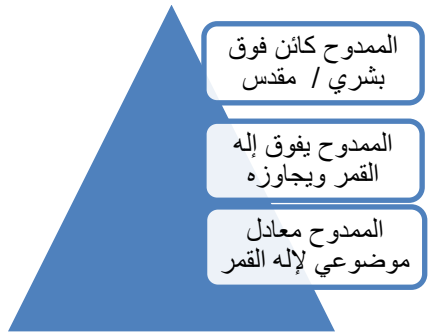
يشكّل الغيث و المطر علامةً ثقافيّةً تحيلنا على البعد الميثيولوجيّ نظراً لاقتران القدرة على إرسال المطر بإله القمر، ليغدو بذلك المطر والغيث سمةً من سماتِه، وصفةً للرجل المثال، تبلورت خارج الميثيولوجيّ والأسطوريّ في رمزيّة العلامة، ودلالتها على الكرم والخير.

صحيحٌ أنّ المؤلِّف الظَّاهر / الشاعرة هنا قد لايدركُ على المستوى الواعي الرابط الميثيولوجيّ الأسطوريّ لصفة الغيث والمطر وصلتها بإله القمر، بل تسرّبت إلى نصّها من لاشعورها المنوط باللاشعور الجمعيّ ، بيدَ أنّ المؤلِّف المضمر/ الثقافة يعي ذلك جيداً. وعلامة الغيث شأنها شأن علامة البدر تخضع في مستويات إنتاج الدلالة لإعادة تشكيلٍ بنيويٍّ بلاغيٍّ، تُقلب في أتونِه الآية، وتُعكس الأقطاب، ويصبح الممدوح مصدر الغيث (سحّت علينا منهم ديمةٌ) فهو طوع أمره (وفي يديه العارضُ الممطرُ)، ولذلك يقصده الناس، يستمطرون خيره (يستمطرُ الزوّارُ منك الغِنى). يختلط هنا المستوى الترميزيّ والحسيّ للتعبير في إنتاج الدلالة، ويبقى الممدوح مصدراً للحياة (الغيث– المطر)، ومصدراً للغنى (الذهب الأحمر)، والحصيلة الارتقاء بالممدوح، وما يمّثله من سلطة فوق الطبيعيّ والبشريّ.

القدسيّة/ منح الحياة:

يواصلُ الممدوح حيازته صفات خارقة، و إلهيّة المصدر، تحيطه بهالةٍ من التقديس، فإلى جانب دلالات البدر والغيث، يُسند إلى الممدوح فاعليّة لا يمكن لها أن تكون إلا في إطار المقدّس (إلهي– أنبياء– كرامات) تتمثّل في قدرته على منح الحياة : (لو مسحت كفّاهُ جلمودةً أنضر فيها الورقُ الأخضرُ) فجلمود الصخر تدبّ فيه الحياة بمسحة كفٍّ الممدوح، وهي خصائص فوق بشريّة تُمنح في حالات خاصّة للأنبياء والرّسل عليهم السلام على سبيل الإعجاز، فامتلاك الممدوح قدرات خارقة تخوله تحقيق المعجزات يعمل على إرساخ الدلالة في الفضاء الذهنيّ للمتلقي/ القارئ، دلالة خلاصتُها قدسيّة الممدوح، وطبيعته فوق البشريّة.

يمكننا توضيح مستويات إنتاج الدلالة النسقيّة للعلامات آنفة الذكر في سياق أسطرة الممدوح، وصيرورته القدسيّة كما في الشكل:



عملت الحادثة الثقافيّة (النصّ) على أسطرة الممدوح (جعفر البرمكيّ) بوصفه معادلاً موضوعيّاً للسلطة التي يمثّلها (سلطة الخلافة العباسيّة)، وعليه فالأسطرة في كنهها موجهة إلى مستوى سياسيّ أعمق، ودرجة أعلى في تراتبيّة السلطة، فإذا كان الممدوح (جعفر البرمكي) بهذه الصفات فما بالك بالخليفة؟!.

ونحن إذ نتّهم الجماليّ والبلاغيّ في النصّ الشعريّ فذلك انطلاقاً من حقيقة أنّ " الشعرَ ليس سوى خطاب من خطابات، وليس سوى نسقٍ فرعيٍّ يتساوقُ مع أنساق أخرى تصنعُها الثقافةُ، وهي جميعها منغرسةٌ في الذهنيّةِ الثقافيّةِ للمجتمع. ومن المحال أنْ نتصوّرَ القصيدةَ وكأنّما هي خطابٌ منبتٌّ لا صلةَ له مع السياقِ الثقافيِّ، والحضاريِّ للأمة".[1] [16] وهنا يتساوق النسقُ الشعريُّ مع النسق السياسيِّ الذي غايته إخضاع الناس، وتحصين السلطة السياسيّة من الخروقات والتمرّد ضماناً لاستقرارها واستمراريّتها، فتتوسّل لأجل ذلك بشتّى الوسائل المتاحة بما فيها الجماليّ والثقافيّ.

ولانجانب الصواب إن قلنا إنّ أخطر ما في تلك التهويمات البلاغيّة التي يتوارثُها الخطابُ المدائحيُّ النسائيُّ منه والذكوريّ على حدٍّ سواء يكمن فيما يترتّب على إرساخ العنصر الثقافيّ من أسطرة السلطويّ، وإحاطته بهالة من التأليه والتقديس المنوطة بعملية أسطرة الممدوح الممثِّل لتلك السلطة في الخطاب المدائحيّ، وإن كان الأمر في ظاهره من باب التملّق والميكافيليّة الخالصة، أو من قبيل الشكر والعرفان، أو الولاء الشخصيّ...الخ وعلى تنوّع الدوافع والغايات يصبح الجماليُّ في مثل هذه السياقات معيناً يرفدُ النسقيَّ في إنتاج الدلالة وتقويتها وتعميق أثرها.

المبحث الثاني: التمظهرات النصيّة للنسق الثقافيّ:

- **العلامات الثقافيّة وإحالاتها المرجعيّة:**

إنّ الشعر بوصفه أحد خطابات المنظومات الثقافيّة السائدة والمهيمنة غير المنبتة الصلة عن السياقات خارج النصّيّة المحيطة به، يتمُّ التعاملُ معه في الممارسات النقديّة الثقافيّة أو التي تتسلّح بأدوات النقد الثقافيّ على أنّه "(حامل نسق) وأنّه (علامة ثقافيّة)

[1] : الغذامي، عبد الله، **2005م – تأنيث القصيدة والقارئ المختلف**. ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– بيروت، ص36.

ذات بعدٍ نسقيٍّ مع ما فيه من جماليّة، وما فيه من تأثيرٍ نفسيٍّ وذوقيٍّ بليغٍ. وهذا التأثيرُ هو ما يسوقُ النموذج، ويقويّ فعله، ويسمح باستنساخهِ سياسياً، واجتماعياً"[1] [17]. يفرّغُ حاملُ النسق هذا محمولاتهِ النسقيّةَ في الفضاءاتِ النصيّة للخطابات الشعريّة على تنوّعها وتباينها، من جهة، ويعمل على إرساخِها في الفضاءات الذهنيّةِ للمتلقّين أو متذوقيّ الخطاب الشعريّ جماليّاً، من جهة أخرى. ومتسلّحين بهذا اليقين، سنعمد في هذا المقام إلى تقفّي أثر الإشارات، والعلامات الثقافيّة في نصوص الخطاب الشعريّ موضوع البحث، لمحاصرتِها بالضوء النقديّ، وربطها بإحالاتها خارج النصيّة، ومناقشتها، وتفنيد ما تتكئُ عليه من الحجج النسقيّة، بغية تعرية المنتج النسقيّ الثقافيّ المنوط بها الذي يقدّمه النصّ أو يعيد تدويرَه واستهلاكَه، سواء بصورة واعية شعوريّة، أو بصورة لاواعية لاشعوريّة.

ولتوضيح ذلك اخترنا مثالاً قول الشاعرة عِنان:

ظللتُ أراعي صاحبي تجلّداً وقد علقْتني من هواك علوقُ

إذا عقلَ الخوفُ اللسانَ تكلمتْ بأسرارهِ عينٌ عليه نطوقُ[2] [18]

العلامة الثقافيّة نجدُها في قولها : (إذا عقلَ الخوفُ اللسانَ) إذ يمثّل الخوف إشارة ، وعلامة ثقافيّة طفت على المستوى الظاهريّ النصيّ، يُناط بها حمولة ثقافيّة خطيرة الدلالة على المستوى المضمر أو العميق من النصّ، فهذه العلامة الثقافيّة التي نطق بها النصّ لها ما لها من إحالات مرجعيّة خارج نصيّة، وذلك انطلاقاً من حقيقة أنّ العلاماتُ المرجعيّةُ " بإدماجِها في ملفوظٍ معيّنٍ، فإنّها ستشغلُ أساساً كإرساءٍ مرجعيٍّ يحيلُ على

[1] : الغذامي، عبد الله؛ صطيف، **2004م- عبد النبي، نقد ثقافي أم نقد أدبي**.ط1، دار الفكر المعاصر ، بيروت، دار الفكر، دمشق ،ص55.

[2] : دندراوي، قرشي عباسي، **1966م - عنان حياتها وشعرها.** ط2، دار المعارف ، الإسكندرية ،ص82.

النصِّ الكبيرِ للأيديولوجيا"[1] [19]. وعليه شكّلت العلامة (الخوف) أساساً، وإرساءً مرجعيّاً يقودُنا تتبُّع خيوطه ، وتقفّي أثر دوالّه ومدلولاته المتوالدة على امتداد طريق القارئ نحو العالم الواقعيّ، ببعده الزمكانيّ الذي أُنتِجَ فيه النصُّ، فالخوف النصيّ يوازيه خوفٌ خارج نصيٍّ حقيقيّ، حسيّ، واقعيّ، له مسوّغاته، وعوامله، ومنابعه، ولانجانب الصواب إن قلنا إنّ الخوف الأوّل معادل موضوعيٌّ للخوف الثاني يتجسّدُ نصّيّاً؛ إذ يحيل النصُّ على النصِّ الكبير للأيديولوجيا، وذلك لتكثيفِه ثيمات موضوعيّة، وجزءاً مهمّاً من النتاج النسقيِّ الثقافيّ السائد على مستويات السياقات الفكريّة والاجتماعيّة، والخطابات المتنوعة المنبثقة عنها ،وذلك عبرَ العلامات الثقافيّة التي أرستْ محمولاتِها في النصِّ، وأطلقتِ العنانَ لسيلِ الدالّات، والمدلولات لإعادة إنتاج الدلالة في حاضنتها النسقيّة الاجتماعيّة والثقافية. فما سبب الخوف النصيّ؟ وما صلته بالخوف الواقعيّ؟

إنّ الخوفَ النصّي هو خوفٌ من المجتمع النابع من صرامة قوانينه التي سُنَّت لتحصين التخوم بين الجنسين، وتعزيز الفصل بينهما، والحرص على عدم اختلاطهما انطلاقاً من وعي ثقافيٍّ،معزز دينيّاً، الأمر الذي ترتّب عليه بالضرورة تشكيل عادات وتقاليد محّددة، وإنتاج قيم اجتماعيّة، انبثق عن ذلك كلّه ثلّة قيم أخلاقيّة وأحكام قيمة ، تؤطّر حركة الأنماط السلوكيّة للجنسين فيما يخصّ طبيعة العلاقة بينهما، وشكلها، وحدودها، وتقود اتجاهاتها في هذا المجال. وعليه يمكننا القول إنّ مردّ الخوف بشقّيه النصّيّ والواقعيّ اعتبارات ماديّة؛ من مثل خطر التعرّض لعقوبات حسيّة من مثل الاحتجاز، حرمانها ممن تحبّ، وقد يصل الأمرُ إلى القتل غسلاً للعار في بعض الأحيان، وأخرى معنويّة؛ وهي منوطة بالأولى، وغالباً ما تؤدي إليها، وهنا قد تلتزم المرأة بعدم الخوض في غمار الحبّ والهوى فعلاً و قولاً، أو أقلّها عدم التصريح بمشاعرها خوفاً من السقوط في دائرة

[1] : هامون، فيليب، **1990م – سيميولوجية الشخصيات الروائية**. ترجمة:سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط ،ص24.

العار / العيب الاجتماعيّ، وما يترتّب عليه من تلطيخ سمعتها وذويها، فالنسق الثقافيّ عمل على إرساخ قيمة اجتماعيّة تتدرج في أطر القيم الأخلاقيّة تعدّ عشق المرأة رذيلة ، وفعلاً لاأخلاقيّاً جالباً للعار؛ فإذا "صرّحت المرأة بأنّها عاشقة تطلب الوصل، وتعجب بجمال الرجال فإنّ في ذلك اعتراف معيب بلاشكّ ليس للمرأة فحسب بل لذويها أيضاً".[1] [20]

ولهذا شواهد كثيرة ، منها على سبيل المثال لا الحصر الخبر الذي يحدّثنا عن ردّ فعل المتوكل الذي طُرب لأبيات غزليّة كانت غنّتها جاريةٌ له حين علم مَن صاحبتها:" فلمّا أجابته حلم المغنية: فقالت : الشعر والغناء يامولاي لخديجة بنت المأمون قالته في خادم لأبيها كانت تهواه، وغنّت فيه هذا اللحن. فأطرق المتوكّل طويلاً ثم قال: لايسمع هذا منك أحدا".[2] [21]

إنّ ردّ فعل المتوكّل يعكس لنا مدى تجذّر النسق، وتحكّمه، وقيادته لسلوكيّات، وتوجّهات الأفراد المنضوين تحت ثقافته المهيمنة، ولعلّه ردّ فعلٍ مسالم نسبيّاً ؛إذ أمرَ بإخفاء هويّة صاحبة الأبيات، دون معاقبتِها، رغم اعتقاده بأنّ مافعلته من قول الشعر والتصريح بالحبّ والغزل هو فعل يجلبُ العار ، ويجب مواراتُه لفداحتِه اجتماعياً.

تتمظهرُ هذه العلامة الثقافيّةُ (الخوف) التي طالعتنا في نصّ الشاعرة (عِنان) في نصوص أخرى لشواعر أخريات من الخطاب الشعريّ موضوع البحث، وتتنوّع بين

[1] : السيف، عمر بن عبد العزيز ، **2008م- الرجل في شعر المرأة دراسة تحليلية للشعر النسوي القديم وتمثلات الحضور الذكوري فيه**.مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ص171.

[2] : عبود، خازن، **2000م- نساء شاعرات من الجاهلية إلى نهاية القرن العشرين، دار الآفاق الجديدة**. بيروت،ص90. وأبيات خديجة بنت المأمون هي: (باللهِ قولي لمن ذا الرشا المثقل الردف هضيم الحشا
أظرف ما كان إذا ما صحا وأملح الناس إذا ما انتشى
وقد بنى برج حمام له أرسل فيه طائرا مرعشا
ياليتني كنت حماما له أو باشقا يفعل بي مايشا)

التصريح والتلميح، أو بتعبير آخر يتنوّع حضورها النصيّ بين الحرفيّة (صيغ الخوف الصرفيّة الواضحة الظاهرة) أو التجسّد في علامات أخرى تدور في فلكها (تفضي إلى علامة الخوف ومنبثقة عنها)، لتوضيح ذلك نسوقُ شاهداً نماذج من شعر الشاعرة عليّة[1] :[22]

ياذا الذي أكتمُ حبيه ولستُ من خوفٍ أسمّيه

لم يدرِ مابي من هواه ولم يعلم بما قاسيته فيه[2][23]

تُطالِعُنا العلامةُ الثقافيّة (الخوف) لدى الشاعرة عليّة بنت المهدي باللفظ الصريح تارةً (خوف)، وبتمثّلات لغويّة تقاربُ الدلالةَ (أكتمُ)، وتناطُ بها على مستوى الإنتاج النسقيّ للدلالة في المضمر النصيّ، وتشتقُّ منها سلوكيّاً ونصّيّاً: الخوف ⟸ الكتم

تشكّل العلامات النصيّة مجتمعةً علامةً ثقافيّةً (الكتم) لها إحالاتها المرجعيّة خارج النصّيّة، وهذه العلامة الثقافيّةُ تدور في فلك العلامة الثقافيّة الكبرى (الخوف)، وبدورها تقودُنا علامة (الكتم) إلى علامةٍ أخرى هي (الكبت)، والصلة بين تلك العلامات واضحة؛ فالخوف يقودُ إلى الكتم، ومنه إلى حالة الكبت بشقيه المعنويّ والحسيّ، أو بتعبير آخر كبت (عاطفيّ – غريزيّ)؛ كبت عاطفيّ على مستوى كتم المشاعر التي تخصّ الغرام والحب، وعدم التصريح به جزئيّاً أو كليّاً (في حالة الشاعرة الكبت جاء جزئيّاً فقد صرحت

[1] :عليّة: هي عليّة بنت المهدي، أخت الرشيد، أمها مكنونة اشتريت للمهدي بمائة ألف درهم،وكانت عليّة من أحسن النساء،وأظرفهن وأعقلهن،ذات صيانة وأدب بارع،تقول الشعر الجيد،وتسوغ فيه الألحان الحسنة،ولها ديوان شعر معروف بين الأدباء. وتزوجت موسى بن عيسى بن موسى بن محمد العباسي.ولدت سنة 160هـ ،وتوفيت سنة 210هـ. ينظر السيوطي، جلال الدين، **1986م– نزهة الجلساء في أشعار النساء**. تحقيق: عبد اللطيف عاشور، مكتبة القرآن،القاهرة ،ص68.

[2] : الصولي، محمد بن يحيى أبو بكر، **1936م– أشعار أولاد الخلفاء وأخبارهم**.عني به:ج.هيورث.دن ، ط1، مطبعة الصاوي، القاهرة.

بحبّها دون أن تعلن اسم الحبيب، وتجاهر بالعلاقة معه علانيّةً خشية العواقب)،فيما يتعلّق الكبت الغريزيّ بكتم الحاجات الجنسيّة نظراً لتأثيمها اجتماعيّاً.

في مواطن أخرى من خطاب عليّة الشعريّ – الغزليّ على وجه التحديد– نتلمس علامة الخوف في صورتها غير الصريحة أو المواربة، كما في قولها:

كتمتُ اسمَ الحبيبِ عن العبادِ وردّدْتُ الصَّبَابةَ في فؤادِي

فوا شوقي إلى نَادٍ خليٍّ لَعلّي باسمِ مَن أَهْوَى أُنادِي[1] [22]

إنّ تشكيلات النصّ البنائيّة، وعلاماته، وإشاراته جميعها تصبُّ في دائرةِ علامةٍ ثقافيّةٍ هي (الكتم/ الكبت) التي تنضوي بدورها تحت العلامة الثقافيّة الكبرى (الخوف). ولأنّنا إزاء ربيبة السلطة، وفرد من سلالتها، انخفضَ مستوى الخوف إلى المواربة لكنّه ظلّ موجوداً؛ إذ تحضر علامة الخوف أيضاً بصورة غير مباشرةٍ تتمثّل في سلوك عليّة التمرّدي غير المكتمل؛ فالشاهد خير مثالٍ للمواربة في تمرّدها وتعبيرها عن ذاتها وكينونتِها الإنسانيّة، وما يعتملُ في داخلِها من الحبِّ والمشاعر التي تعلم يقيناً أنّها ضمن دائرة المحظورات اجتماعيّاً وثقافيّاً، فإعلان عليّة أنّها عاشقة، تردّد الصبابة، وتقاسي لواعج الشوق و الحبّ والهوى ، وتكتم اسم الحبيب هو بحدّ ذاته تمرّد وكسر للنسق الذي يهمّش المرأة بكينونتها، ومشاعرها، وقيمتها عامة، ويجرّم عاطفة الحبّ، لدى المرأة خاصّة، ومايقترن بها من غريزة، وعليه فمن العار البوح بالهوى والرغبة، لكنّ (عليّة) لم تجرؤ على استكمال ثورتِها وتمردّها بذكر اسم الحبيب، خشيةَ العواقبِ المترتّبة على تصريحها إن فعلت؛ لذا حين فاضَ الهوى، وامتلك عليها نفسَها فتسرّب في بوحِها هذا، عقلَ الخوفُ لسانَها، فكتمت (اسم الحبيب عن العباد) ، فيما راحت تردّدُ الصبابةَ في

[1] : السيوطي، جلال الدين، **نزهة الجلساء**، ص70.

فؤادها، فدفعت لواعجُ الهوى عليّة إلى تشوّقها (ناد خليّ) عساها تتمكّن من النطق باسم الحبيب (لعلّي باسم من أهوى أنادي).

ولعلّ عليّة وسواها ممن خفن البوح بالحبّ، وباسم الحبيب كنّ على حق؛ إذ تشي لنا بعضُ الروايات التي تحدثت عن مقتل عليّة، بعاقبة ذلك البوح الوخيمة، والرواية تقول إنّ: " الرشيد عندما سمع أبياتاً من الشعر أنشدتها عليّة طلب منها أن تغنّي الأبيات فبكت.فصاحَ الرشيد بالجواري فخرجن، وبقي هو وعليّة وحدهما. وسقى الرشيد أخته الشراب، فثملت، واحمرّت وجنتاها، وفتر جفناها، فدفعها الرشيد، وأخذ وسادة، فجعلها على وجهها، وجلس عليها، فاضطربت عليّة اضطراباً شديداً ثم بردت فنحى الوسادة عنها وقد قضت نحبها".[1] [21]

وإن صحّت الرواية فشاعرتنا (علية) شاهد على خنقِ الصوت الأنثويِّ في حيز الشعريّ والوجوديّ الواقعيّ على حدٍّ سواء، وكتمه حسيّاً ومعنويّاً، وما قتلُها إلا صورة من صور انتقام النسق المهيمن ذي الطابع الفحوليّ من التمرّد النسائيّ على مظالمه، وأشكال استلابه لكينونة الأنثويّ وحرّيته، ومنها سلب حقّ التعبير عن الذات، وخوض تجارب عاطفيّة إنسانيّة، وقمعه بسائر الوسائل والسبل المتاحة لأيّ شكلٍ من أشكال التمرّد.

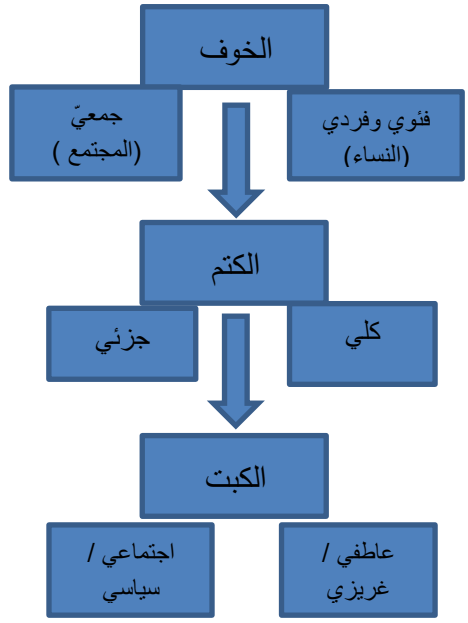
بشيءٍ من التأمّل نجد أنّ الخوفَ في مرجعيّته خارج النصّيّة إنّما هو في كنهه خوف متبادل؛ خوف النساء من المجتمع، وخوف المجتمع من النساء؛ فخوف النساء ناجمٌ عن صرامة القوانين التي سُنَّت لضبط سلوكهن، وخاصّة الجنسيّ، وخوف المجتمع نابعٌ من بداهة أنّ " الهندسة الاجتماعيّة تعتبر الفرد المكبوت جنسيّاً شخصاً إشكاليّاً، وعنصراً

[1] : خازن، عبود ، **نساء شاعرات من الجاهلية إلى نهاية القرن العشرين** ،ص171– 172. الأبيات التي أنشدتها علية، وهي من شعرها هي: (بُني الحبّ على الجودِ فلو أنصف المعشوق فيه لسمُجْ
ليس يُستحسَنُ من حكم الهوى عاشقٌ يُحسِنُ تأليفَ الحجَجْ
لاتعيبن في محبٍّ ذلّةً ذلّة العاشقِ مفتاح الفرجْ
وقليل الحبّ صرفاً خالصاً لك خيرٌ من كثيرٍ قد مُزِجْ.)

مشوشاً على الأمة، فإنّ التوجس من النساء سيكون أكبر بما أنّ المؤسسات هي التي تشهد على كبتهن الجنسيّ"[1] [24].

إنّ واضع القوانين الجائرة والتراتبيّة غير المنطقيّة يعلم حقيقة زيف ما يسوّق له من أنساق بنى عليها ثقافةً مجتمعيّةً كاملةً، يخشى عليها يقظة العنصر الأنثويّ المغلوب، المهمّش، المسلوب الحقوق، لذا تجده يعمد إلى مزيد من الرقابة والتشديد، لتدخل صرامة القوانين في علاقة طرديّة مع الخوف من النساء المقهورات، فيتضاعف خوف النسوة، ويتوالد الخوف في سلسلة لامتناهية، ويتوارث حتى يدمغ المجتمع برمّته، ويتنامى الكبت الناجم عن الخوف، خارج دائرة الغريزيّ، فيطال مستويات اجتماعيّة وسياسيّة لايصعب تبيّن ملامحها في الهيكليّة الاجتماعيّة للمجتمعات المحافظة والمنغلقة، وأثرَها السلبيّ في المنظومة الاجتماعيّة والثقافيّة لتلك المجتمعات على حدٍّ سواء.

مثّل الخوفُ في النصوص (النماذج المختارة) إذاً العلامة الثقافيّة الكبرى، وبدورها أفرزت علامات ثقافيّة أخرى، شديدة الارتباط بها، شديدة الإحالة إلى مرجعيّاتها خارج النصّيّة:



[1]: المرنيسي، فاطمة، **2005م– ماوراء الحجاب– الجنس كهندسة اجتماعية**. ترجمة: فاطمة الزهراء أزرويل، ط4، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء – المغرب، ص 39.

الجدير ذكره في هذا المقام أنَّ الخوف ليس العلامة الثقافيّة الوحيدة في النصوص موضوع البحث، بل محض نموذج يوضّح الحضور النصيَّ للعلامات الثقافيّة، وتجسّدَها، وارتباطاتها، وإحالاتها المرجعيّة خارج النصّيّة.

- **الجمل الثقافيّة وإحالاتها المرجعيّة:**

تصنّف الجمل تبعاً للمستويات النصّيّة، من جهة، وتبعاً للمنظور الذي يتكئ عليه الفعل التشريحيّ التفكيكيّ للبنى النصّيّة، من جهة أخرى؛ فدراسة النصِّ من منظور علم النحو تجعل الباحث يقفُ عند الجمل النحويّة متسلِّحا بأدوات علم النحو، ومنظومته القواعديّة اللغويّة، ودراسة النصّ من منظور علم البلاغة أو منظور أدبيٍّ تجعل الباحث يقفُ عند الجمل الأدبيّة متسلّحاً بأدوات علم البلاغة وترسانته الجماليّة. ولاحقاً مع انتشار الدراسات النقديّة الثقافيّة أضيف إلى الجمل النحويّة، و الجمل الأدبيّة ما يعرف بالجمل الثقافيّة؛ إذ لايقف الباحث الذي يقارب النصّ بأدوات النقد الثقافيّ، ومنظوره الخاصّ عند الجمل النحويّة والأدبيّة وحسب، بل يجازوها إلى مستوى أعمق، بتعبير آخر لن نتعامل مع " جمل نحويّة ولا جمل أدبية، فحسب، وإنّما نسعى إلى كشفِ الجملة الثقافيّة، وهذا معناه أنّنا بحاجة إلى كشف مجازات اللغة الكبرى والمضمرة، ومع كلّ خطابٍ لغويٍّ هناك مضمر نسقيّ، يتوسّل بالمجازيّة والتعبير المجازي، ليؤسسَ عبره قيمة دلاليّة غير واضحة المعالم، ويحتاجُ كشفها إلى حفر في أعماق التكوين النسقيّ للغة".[1] [17]

إذاً يتطلّب الكشف عن الجمل الثقافيّة في خطابٍ ما الحفر الأركيولوجيّ الذي يستهدف بنيات النصوص ومستوياتها العميقة، ذلك أنّ غالبية الجمل الثقافيّة تقدّم في الخطابات عامةً، والأدبيّة بصورة خاصّة مغلّفةً بالبلاغيِّ والجماليِّ.

[1] : الغذامي، عبد الله؛ صطيف، عبد النبي، **نقد ثقافي أم نقد أدبي** ،ص28.

لتوضيح الحضور النصّيّ للجمل الثقافيّة وتمظهراتها النصّيّة، وإحالاتها المرجعيّة اخترنا مثالاً قول الشاعرة عابدة الجهنيّة[1] [22]:

شَاوَرَنِي الكرْخيُّ لمَّا دنَا النيروزُ والسنُّ له ضَاحِكهْ

فقالَ: ما تُهدى لِسلطانِنَا من خيرِ ما الكفُّ لهُ مالِكَهْ؟

قلتُ له: كلّ الهدايا سوى مَشُورتِي ضَائعَة هالِكَة[2] [25]

ومن الأهميّة بمكان أن نعلم أنّ الأبيات في سياق الهجاء، هذا ما يوضّحه الخبر الذي سيقت فيه الأبيات، ومنه نقتطع:" أنشدتني عابدة قصيدة كانت تهجو بها أبا جعفر بن محمد القاسم الكرخي عادلي الوزارة".[3] [25]

الجملة الثقافية في النصّ هي قولها :(مشورتي ضائعة هالكة).

دلالة الجملة تبعاً للمستويات النصّيّة:

المستوى النحويّ والجملة النحويّة: وقع في الجملة على المستوى النحويّ خرقٌ قواعديٌّ سببه الانزياح على محور الاختيار في مستوى اختيار الصيغ الصرفيّة المناسبة، والموافقة للقواعد الوضعيّة النحويّة ، إلى جانب إلحاق تغيير على العلاقات الإسناديّة، الأمر الذي أدّى إلى اختلاط الفاعليّة بالمفعوليّة، أو بتعبير آخر أدّت صيغة الفاعل

[1] :عابدة الجهنية: عابدة بنت محمد الجهنية امرأة عمر أبي محمد الحسن بن محمد المهلّبي الوزير.كانت أديبة شاعرة فصيحة فاضلة،روى عنها القاضي أبو علي المحسن ابن علي بن محمد التنوخي. ينظر السيوطي، جلال الدين،**نزهة الجلساء في أخبار النساء**،ص64.

[2]: التنوخي، المحسن بن علي بن محمد بن أبي الفهم داود البصري أبو علي، **1995م- نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة**. تحقيق: عبود الشالجي،ط 2، دار صادر، بيروت، 267/5.

[3] : **المصدر السابق**، الصفحة نفسها.

(ضائعة – هالكة) دلالة المفعوليّة، وهي المقصودة، فمن سيضيع ويهلك ليس المشورة عينها، بل من يطلب هذه المشورة، ويتبعها.

المستوى الجماليّ والجملة الأدبيّة: إنَّ الجملة على المستوى البلاغيِّ تشكّل صورةً فنيّةً تنهضُ على البنية الكنائيّة، فالمشورة (الضائعة الهالكة) إنّما هي كناية عن الجهل وضعف العقل الأنثويّ. وعليه يكون طلب النصح من الأنثويّ، و اللجوء إلى طلب المشورة الأنثويّة يصبّ في سياق ذمِّ المهجوّ والانتقاص من رجولته، وإرساخ هذه الدلالة في ذهن القارئ. ومازلنا في المستوى الجماليّ؛ فطلبه النصيحة والمشورة من الشاعرة (الأنثويّ) و(ناقصة العقل) ، كما هو الثابت نسقيّاً، يغدو هجاءً مضاعفاً، وانتقاصاً شديد اللهجة من فحولته المتمثّلة في كمال العقل ورجاحته، كما هو الثابت نسقيّاً. وطعن فحولته بنقصان عقله، وعدم رجاحته جاء مدعّماً بصورة جماليّة، تفرّغ دلالة الهجاء بأسلوب الإلماح دون المباشرة ، ما جعل الصورة تنضح بالإيحاء، وتقدّم الدلالة مكثّفة، الأمر الذي ينعكس على طاقاتها الجماليّة والتأثيريّة ، ويجعلها تتمتع بفاعليّة فنيّة عالية.

المستوى المضمر والجملة الثقافيّة: (مشورتي ضائعة هالكة) تمثّل جملةً ثقافيّةً نوعيّةً لها دلالاتها الخطيرة، فالدلالة الكليّة المضمرة التي تبثّها الجملة الثقافيّة نسقيّة الصنع، تصبُّ في خانة إرساخ فكرة جهل المرأة، وضعف عقلها؛ فالمعنى الذي تنتجه الجملُ في نهاية المطاف معنى واحد، يزداد وضوحاً مع التعمّق في المستوى النصّيّ، وربط الجملة بمرجعيّاتها؛ وهو جهل المرأة وافتقارها إلى الحكمة التي تؤهّلها أن تكون في موضع تقديم النصح والإرشاد استناداً إلى نقصان عقلها في أدبيّات الوعي الفحوليّ، وألفبائيّته التي تنمذج النظر إلى العالم والكون من منظور فحوليّ بحت.

ترسّخ الجملة الثقافيّة التراتبيّة الفحوليّة التي تشكّل مصدرها الرئيس، في المقام الأول، وتعيد بثّها، وإنتاجها بصورة غير مباشرة، تقدّمها في النصّ مستترةً بالجماليّ والبلاغيّ،

هذه التراتبية الفحوليّة هي : مذكّر / مؤنّث ، وتلقائيّاً تنزاح الصفات الإيجابيّة نحو الطرف الأعلى، والصفات السلبيّة نحو الطرف الأدنى، وعليه فإنّ الحكمة والعقل والفطنة هي ثيمات ذكوريّة – تبعاً للمنطق النسقيّ الفحوليّ وتصنيفاته– ونقصان العقل، وغياب المنطق والحكمة وسداد الرأي ثيمات أنثويّة.

إنّ هذا النصّ ما هو في كنهه إلّا صدى لخطابات خارج نصّيّة تغصّ بصيغ متنوعة ، وتشكيلات لغويّة مختلفة للجملة الثقافيّة المبثوثة فيه، أو بتعبير آخر الدلالة النسقيّة المنوطة بهذه الجملة الثقافيّة يُعاد إنتاجُها بصيغ متباينة في مستويات وخطابات متباينة لسياقات خارج نصّيّة متنوعة دينيّة واجتماعيّة وثقافيّة، تحيلنا عليها الجملة الثقافيّة الحاضرة في النصّ، وأمثلة ذلك كثيرة، نختار بعض النماذج:

السياق الدينيّ: تدعم الخطابات الدينيّة الإبراهيميّة عامّة الدلالة النسقيّة للجملة الثقافيّة، فالتوراة – على سبيل المثال لا الحصر –بترت " رأس المرأة وجعلتها جسداً بغير رأس، وزوجها هو رأسها. وتبع ذلك تلك الأقوال التي تشيد بأنّ المرأة بغير عقل أو ناقصة في حين أنّها كانت في الأصل صاحبة العقل والمعرفة والرجل لم يكن إلّا تابعاً ومطيعاً".[1] [26] وعلى اعتبار الرجل رأس، والمرأة الجسد، تتوزّع الأدوار الجندريّة بناءً على هذا التقسيم؛ الرأس وما يتعلق به من فكر وعقل، وتدبير وحكمة، وما لفّ لفيفها من نصيب الرجل، الجسد بغرائزه وشهوانيّته، وعاطفته، ودونيّته، وسائر الصفات النقيضة للأولى ألصقت تلقائيّاً بالمرأة. ولهذه المقولة صداها في الإنجيل كما في الآية: " لِأَنَّ الرَّجُلَ هُوَ

[1] : السعداوي، نوال، **1977م– الوجه العاري للمرأة العربية**. ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت ،ص17.

رَأْسُ المَرْأَةِ كَمَا أَنَّ المَسِيْحَ أَيْضَاً رَأْسُ الكَنِيْسَةِ"[1]، وكذلك الآية:"وَلَكِنْ أُرِيْدُ أَنْ تَعْلَمُوا أَنَّ رَأْسَ كُلِّ رَجُلٍ هُوَ المَسِيحُ.وأَمَّا رَأْسُ المَرْأَةِ فَهُوَ الرَّجُلُ. ".[2]

السياق الثقافيّ: على الصعيد الثقافيّ تردّدت الدلالة النسقيّة لهذه الجملة الثقافيّة الفحوليّة، وعمل النسق على إرساخها، فانتشرت في شتى الميادين الثقافيّة؛ مثال ذلك قول أحد المؤرخّين: " الدولة إذا كفلها النساء فسدت أحوالها ودبّ الاختلال فيها، وإذا شاركت النساء في الأمر قل صوابه".[3] [27]

ويتضح من الجملة التعميم الفحوليّ الخاطئ الذي يجعل مشاركة النساء في الأمر فساداً له بالضرورة. شكّل هذا الحكم جملةً ثقافيّةً أُعيدَ إنتاجُها وبثّها في كتب التاريخ خاصّة ، وانتشرت انتشار النار في الهشيم لتغدو وكأنّها حقيقة علميّة مثبتة لامراء فيها. من الشواهد التاريخيّة التي تدحض هذا القول على صعيد تدخّل المرأة سياسيّاً نسوق مثالاً ماذكره الجهشياري من أنّ تدخّل الخيزران في شؤون الحكم خفّف جبهة المعارضة التي طالبت بخلع الرشيد أول عهده، فقد أمرت الخيزران يحيى بن خالد البرمكيّ أن يرضي كلّ من يعارض خلافة الرشيد في جبهة القتال حتى تتخلّص منهم. كما لعبت دوراً كبيراً في الصراع القائم بين الفرس والعرب في خلافة الرشيد؛ إذ وثّقت صلاتها بكثير من الأسر الفارسيّة حتى إنّها ولّت يحيى بن خالد البرمكيّ كثيراً من أمور الدولة.[4] [28]

---

[1] : الإنجيل، أفسس 5: 23.

[2] : كورنثوس الأولى 11:3.

[3]: الروذراوردي، أبو شجاع محمد بن الحسين الملقب ظهير الدين، **ذيل كتاب تجارب الأمم**. دار الكتاب الإسلامي، القاهرة،104/3.

[4] : ينظر الجهشياري، محمد بن عبدوس أبو عبد الله، **1988م– الوزراء والكتاب**. قدم له : حسن الزين، دار الفكر الحديث، بيروت، ص178. و يخبرنا المسعودي أن زوجة الخليفة العباسي الأول السفاح: " أم سلمة غلبت على السفاح (132– 136هـ / 749– 753م) حتى إنه كان لايقطع أمرا دون مشورتها". ينظر المسعودي،علي بن الحسين ،**1989م– مروج الذهب ومعادن الجوهر**. تعليق: قاسم وهب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ، 275/3.[29]

وعلى الصعيد الدينيّ، فصاحب المقولة – وكلّنا يعلم – أنّ المرأة كان لها تدخّلها الإيجابيّ، وأسهمت في نسيج أهم مصادر الخطاب الديني الإسلاميّ؛ ألم تشارك بعض نساء النبيّ(ص) في الدعوة الإسلاميّة عينها، وأخذ عنهنَّ أحاديث كثيرة، دوّنتها الكتب الخاصّة بالسيرة النبويّة الشريفة، هل فسدَ أمرُ الإسلام و السيرة النبويّة ؟! هل فسدت أحاديثُ الرسول (ص)؟!. والأمثلة التي تدحض مثل هذه الجمل الثقافيّة المبنيّة على حجج هشّة، فحوليّة بحتة كثيرة لايتّسع المقام هنا لسردها، وتغصّ بها بطون المصادر.

جهل المرأة واقترانها بنقصان العقل خلاصةٌ نتلمسها على المستوى الثقافيّ في مواقف كبار الأدباء والنقّاد في العصر العباسيّ وسواه؛ إذ يتردّد صدى هذه الجمل الثقافيّة في مؤلّفاتهم؛ فهذا الجاحظ – على سبيل المثال لا الحصر– يقرن المرأة بالعيّ، ويجعلها منوطةً " بالعجمة والهامشيّة.. ويستهل كتابه بالتعوّذ من العي.. ويؤكّد علاقة المرأة بالعيّ، وكلّما عرض للمرأة بحال لابدّ من أن يجد الحيوان قريباً في الجوار".[1] [30]

إنّ السياقات الدينيّة والثقافيّة تنعكس بداهةً على السياق الاجتماعيّ الذي يرسّخ مكانة المرأة وقيمتها انطلاقاً من وعي فحوليّ، والتعامل معها بناءً على الصور النمطيّة المتشكّلة وفق نمذجة ثقافيّة فحوليّة ممنهجة ومدروسة، تطبّق معايير النسق الفحوليّ المهيمن. والجدير ذكره في هذا المقام أنّ أخطر أساليب الهيمنة الذكوريّة هو العنف الرمزيّ" ذلك العنف الناعم واللامحسوس واللامرئيّ في ضحاياه أنفسهم والذي يمارس في جوهره بالطرق الرمزيّة الصرفة للاتصال والمعرفة أو أكثر تحديداً بالجهل والاعتراف أو بالعاطفة حداً أدنى"[2].[11] وعليه فإنّ الأمر الأشدّ خطورة في مثل هذه الجمل الثقافيّة ليس إجحافها، وغياب دلائلها العلميّة والمنطقيّة، وانحيازها الجندريّ وحسب، بل إنتاجها

[1] : الرويلي، ميجان، **1993م– الحيوان بين المرأة والبيان قراءة في كتاب البيان والتبيين**. فصول، مجلة النقد الأدبي، ع 3 ،ص79.

[2] : بورديو ،بيار ،**الهيمنة الذكورية**، ص16.

نسقيّاً من قبل الضحيّة التي انغرس في أعماق ذهنيّتها أنّها الطرف الأدنى، ومحض كائن ناقص، لايمتلك الأهليّة التي تخوله إسداء النصيحة. وكان حريّاً بشاعرتنا أن تنتفض على اتهامها بغياب العقل والجهل لا استخدام القيمة النسقيّة لهجاء المذكّر، متناسية أنّ السخرية من المهجوّ لإقدامه على طلب مشورتها (الضائعة الهالكلة) هو سخرية من نفسِها في المقام الأول، وإقرار منها بما ألصق بها من تهم نسقيّة فحوليّةِ المنشأ والطابع من مثل الجهل، و غياب العقل والحكمة، وهذا مؤشّر خطير يشي بمدى تجذّر النسق، وتغلغله في أعماق الأفراد بمن فيهم الطرف المضطهد والمظلوم (الضحايا)، وغرس قيمه النسقيّة في الذهنيّتين الفرديّة والجمعيّة على أنّها حقيقة طبيعيّة بديهيّة غير قابلة للمساس النقديّ أو النقاش.

خاتمة:

في ضوء ماسبق توصّل البحث إلى نتائج نوجز أهمّها فيما يلي:

- تقودنا البنى النصيّة للخطابات تَتْرَى نحو الدلالة النسقيّة المضمرة أو العنصر الثقافيّ الفاعل/ العنصر النسقيّ عبر مستويات النصّ (نحويّة/ صريحة – جماليّة/ أدبيّة– نسقيّة/ ثقافيّة)، وبمراقبة اللعب الحرّ للدوالّ في الفضاء النصيّ، وانزلاقاتها نحو الدلالة النسقيّة المضمرة، وتأمّل علائقيّتها، وارتباطاتها النصيّة في رحلتها لإنتاج الدلالات التي تتوالد في سلسلة متتابعة، تقود إحداها إلى الأخرى، وصولاً إلى الدلالة الكبرى أو المجاز النصيّ الكبير.
- تشكّل الدلالة النسقيّة ثيمةً جزئيّةً مكثّفةً من المجازات النصيّة الكبرى للنصوص، تابعة لها، منوطة بها، وتسهم في تشكيلها في الوقت عينه.
- يشي المضمر الثقافيّ المتمثّل في الدلالة النسقيّة التي حملتها البنيات النصّيّة وعبر ارتباطاتها المرجعيّة خارج النصّيّة بحقيقة مجتمع طبقيّ، حادّ التقسيم،

ينهض على ركائز نظم الملكيّة الإقطاعيّة، ويرزح تحت سلطة الهيمنة الذكوريّة، مجتمع أبويّ بامتياز.

- إنّ النصّ المدائحيّ بوصفه حادثةً ثقافيّةً يُعيد إنتاج ثيمات محوريّة من المحتوى المضمونيّ الإيديولوجيّ السلطويّ مغلّفاً بالجماليّ البلاغيّ في تشكيلاته البنائيّة النصّيّة التي حُمّلت بالدلالات النسقيّة لترسم في نهاية المطاف مشهديّةً مستلهمةً من النمذجة الثقافيّة للممدوح المتغلغلة في نسيج الخطاب المدائحيّ السياسيّ الطابع، والمفعّل في إطار التملّق للسلطة، وتقديم طقوس الطاعة والولاء.
- إنّ أخطر مافي التهويمات البلاغيّة التي يتوارثها الخطاب المدائحيّ النسائيّ منه والذكوريّ على حدٍّ سواء يكمن فيما يترتّب على إرساخ العنصر الثقافيّ من أسطرة السلطويّ، وإحاطته بهالة من التأليه والتقديس، المنوطة بعمليّة أسطرة الممدوح الممثّل لتلك السلطة في الخطاب المدائحيّ. وعلى تنوّع الدوافع والغايات لكلّ نصٍّ مدائحيٍّ يصبح الجماليُّ في مثل هذه السياقات معيناً يرفدُ النسقيَّ في إنتاج الدلالة وتقويتها وتعميق أثرها.
- مثّل الخوف في كثير من النصوص العلامةَ الثقافيّةَ الكبرى، والخوف في مرجعيّته خارج النصّيّة إنّما هو في كنهه خوفٌ متبادلٌ؛ خوف النساء من المجتمع ،وخوف المجتمع من النساء الذي تعكسه صرامة القوانين التي سنّت لضبط سلوكهنّ وخاصة الجنسيّ.
- يتوالدُ الخوف في سلسلة لامتناهية، ويتوارث حتى يدمغ المجتمع برمّته، ويتنامى الكبت الناجم عن الخوف خارج دائرة الغريزيّ، فيطال مستويات اجتماعية وسياسيّة لايصعب تبيّن ملامحها في الهيكليّة الاجتماعيّة للمجتمعات المحافظة والمنغلقة.

- إنّ السياقات الدينيّة والثقافيّة تؤثّر بداهةً في السياق الاجتماعيّ الذي يرسّخ مكانة المرأة وقيمتها انطلاقاً من وعي فحوليّ، والتعامل معها بناءً على الصور النمطيّة المتشكّلة وفق معايير نسقيّة فحوليّة، ترسّخ دونيّتها، وتنمذجها بحرفيّة فحوليّة عالية، تسخّر الأنطولوجيّ، والميثالوجيّ، والدينيّ، والثقافيّ، والسياسيّ لدعم طروحات الفحولي، ورؤيته، ورؤاه.
- إنّ العنصر النسقيّ المحوريّ الذي يضمره خطاب النصوص موضوع البحث (دونيّة المؤنّث) تتسع دوائره الدلاليّة، وتتوالد على محيطها دلالات منوطة بالدلالات النسقيّة الجزئيّة المكوّنة لهذه الدلالة النسقيّة التي تشكّل بدورها الموادّ الخام الرئيسة التي تدخل في نسيج النمذجة الفحوليّة الممنهجة للأنثويّ على اعتبارها محصّلة حتميّة لتموضعه في الهرم الاجتماعيّ المؤسّس على ثنائيّات ضدّيّة تقابليّة كبرى رأسها تراتبيّة (مذكر/ مؤنث).
- إنّ الأمرَ الأشدّ خطورة في الجمل الثقافيّة التي تصاغ بناءً على الانحياز الجندريّ الفحوليِّ ليس إجحافها، وغياب دلائلها العلمية والمنطقية وحسب، بل تدوير دلالاتها النسقيّةِ وإعادة إنتاجها من قبل الضحايا أنفسهم، وهذا يشي بمدى تجذّر النسق، وتغلغله في أعماق الوعي واللاوعي الفرديّ منه والجمعيّ على حدٍّ سواء.

المصادر والمراجع (References) :

[1] الغذامي، عبد الله، **2010م – النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية**. ط1 ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

- Al-Ghathami, Abdullah, **2010 AD – Cultural Criticism Reading in Arab Cultural Formats**, the General Authority for Cultural Palaces, Cairo.

[2] الرويلي، ميجان؛ البازعي، سعد ، **2005م– دليل الناقد الأدبي**. ط4، المركز الثقافي العربي، بيروت.

- Rwaili, Megan,Bazei, Saad, **2005- Literary Critic's Guide** .4, Arab Cultural Center,Beirut.

[3] مفتاح، محمد، **1996م– التشابه والاختلاف**. ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت– لبنان.

- Moftah, Muhammad,**1996- Similarities and Differences**. Arab Cultural Center, Beirut- Lebanon.

[4] الغذامي، عبد الله ، **2009م– القبيلة أو القبائلية أو هويات ما بعد الحداثة**. ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت.

- Al-Ghadami, Abdullah, **2009 - The tribe, tribalism, or postmodern identities**.st1, Arab Cultural Center , Beirut.

[5] السيوطي، جلال الدين، **1976م– المستظرف من أخبار الجواري**. تحقيق: صلاح الدين المنجد، ط2، دار الكتاب الجديد، بيروت.

- Al - Suyuti, Jalal al-Din, **1976-Al-Mustafar from Al-Jawari news**. Investigation: Salah al-Din Al-Munajjed, 2nd edition, Dar Al-Kitab al-Jadeed, Beirut.

[6] الأصفهاني، علي بن الحسين أبو الفرج ، **1984م/ 1404هـ – الإماء الشواعر**. تحقيق: جليل العطية، ط1، دار النضال للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت.

- AL - Isfahani, Ali ibn al-Hussein Abu Al-Faraj, **1984/ 1404h- Al-EMA al-Sha'er. Investigation**. Jalil al-Attiyah, 1st edition, Dar Al-Nidal for printing, publishing and distribution, Beirut.

[7] الأصفهاني،علي بن الحسين أبو الفرج، **1983م- 1404هـ – الأغاني**. ط6، دار الثقافة، بيروت.

- Isfahani, Ali ibn al - Hussein Abu Al - Faraj, **1983-1404h-songs**. 6th edition, House of culture, Beirut.

[8] حسن، علي إبراهيم، **1972م – التاريخ الإسلامي العام**. مكتبة النهضة المصرية،القاهرة.

- Hassan, Ali Ibrahim, **1972 - General Islamic history**. Egyptian Renaissance library, Cairo.

[9] التنوخي، المحسن بن علي القاضي أبو العلي، **1978م/ 1398هـ – الشدة بعد الفرج**. تحقيق: عبود الشالجي، دار صادر، بيروت.

- Al - tanukhi, Al-Muhsin bin Ali Al-Qadi Abu Al-Ali, **1978/ 1398h -the severity after Al-Faraj.** Investigation: Abboud chalji, Dar Sadr, Beirut.

[10] ابن الجوزي، عبد الرحمن بن علي بن محمد أبو الفرج، **1992م/ 1412هـ – المنتظم في تاريخ الملوك والأمم**. دراسة وتحقيق: محمد عبد القادر عطا– مصطفى عبد القادر عطا، راجعه وصححه: نعيم زرزور، ط1، دار الكتب العلمية،بيروت.

- Ibn al - Jawzi, Abdul Rahman Bin Ali bin Muhammad Abu Al-Faraj, **1992/ 1412h-regular in the history of kings and nations**. Study and investigation: Mohamed Abdel Kader Atta-Mustafa Abdel Kader Atta, reviewed and corrected by: Naim Zarzour, 1st edition, scientific books House, Beirut.

[11] بورديو، بيار، **2009 م – الهيمنة الذكورية**. ترجمة: سلمان قعفراني،ط1، مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت.

- Bourdieu, Pierre, **2009 - male dominance**. Translated by: Salman kaafrani, 1st edition, Center for Arab unity studies, Beirut.

[12] أفاية، محمد، **1988– الهوية والاختلاف: في المرأة والكتابة والهامش** . دار أفريقيا الشرق، المغرب.

- Avaya, Mohammed**, 1988 - identity and difference: in women, writing and marginality** . Dar Africa Orient, Morocco.

[13] السماهيجي، حسين وآخرون، **2003م– عبد الله الغذامي والممارسة النقدية الثقافية**. ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

- Al - samahiji, Hussein et al, **2003-Abdullah Al-Ghadami and cultural Critical Practice**. 1st edition, Arab Foundation for studies and publishing, Beirut.

[14] السواح، فراس، **1985م– لغز عشتار الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة**. ط1، دار علاء الدين ، دمشق– سوريا.

- Al - Sawah, Firas, **1985-the mystery of Ishtar**, the feminine goddess, the origin of religion and Legend. 1st edition, Dar Aladdin, Damascus-Syria.

[15] باختين، ميكائيل، **1986م – الماركسية وفلسفة اللغة** . ترجمة:محمد البكري ويمنى العيد، ط1،دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب.

- Bakhtin, Mikhail, **1986 - Marxism and the philosophy of language** . Translated by: Mohamed El Bakri and Yemane El Eid, 1st edition, Toubkal publishing and distribution house, Morocco.

[16] الغذامي، عبد الله، **2005م – تأنيث القصيدة والقارئ المختلف**. ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– بيروت.

- Al - Ghadami, Abdullah**, 2005-the feminization of the poem and the different reader**. 2nd edition, Arab Cultural Center, Casablanca-Beirut.

[17] الغذامي، عبد الله؛ صطيف، عبد النبي، **2004م- نقد ثقافي أم نقد أدبي**. ط1، دار الفكر المعاصر ، بيروت، دار الفكر، دمشق.

- Al - Ghadami, Abdullah; sateef**, 2004- cultural criticism or literary criticism**. 1st edition, the House of contemporary thought, Beirut, The House of thought, Damascus.

[18] دندراوي، قرشي عباسي، **1966م - عنان حياتها وشعرها**. ط2، دار المعارف ، الإسكندرية.

- Dandrawi, Qureshi Abbasi,**1966 Anan, her life and poetry** **.**st 2,Dar Al maaref, Alescandaria.

[19] هامون، فيليب، **1990م - سيميولوجية الشخصيات الروائية**. ترجمة:سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط.

- Hamon,Philip , **1990- The Semiology of Novel Characters**.Translated by: Said d enkrad, Dar Al Alkalam, Al Rabat .

[20] السيف، عمر بن عبد العزيز ، **2008م- الرجل في شعر المرأة دراسة تحليلية للشعر النسوي القديم وتمثلات الحضور الذكوري فيه**. مؤسسة الانتشار العربي، بيروت.

- Al Saif, Omar bin Abdulaziz, **2008- The man in women's poetry, an analytical study of ancient women's poetry and the representations of the male presence in it.** Arab Expansion Foundation,Beirut .

[21] عبود، خازن، **2000م- نساء شاعرات من الجاهلية إلى نهاية القرن العشرين**. دار الآفاق الجديدة، بيروت.

- Khazen, Abboud , **Islamic Arabia to the End of the Women Poets from PreTwentieth century**.Dar Al affaq algadidh,Beirut .

[22] السيوطي، جلال الدين، **1986م- نزهة الجلساء في أشعار النساء**. تحقيق: عبد اللطيف عاشور، مكتبة القرآن،القاهرة.

- Al suttee**, 1986 - Galal al den, GOLAS a's Picnic in Women poetry**. Investigation: Abd allatif ashour, the quran library,cairo.

[23] الصولي، محمد بن يحيى أبو بكر، **1936م- أشعار أولاد الخلفاء وأخبارهم**. عني به:ج.هيورث.دن ، ط1، مطبعة الصاوي، القاهرة.

- Souly, Muhammad bin Yahya Abu Bakr, 1936- **The poems of the awlaad caliphas and their news**.G.Huoroth.Den,st1, Al sawe Press, Cairo.

[24] المرنيسي، فاطمة، **2005م- ماوراء الحجاب- الجنس كهندسة اجتماعية**. ترجمة: فاطمة الزهراء أزرويل، ط4، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء – المغرب.

- rnissi, FatimaMe,**2005- Beyond the Veil- Sex as SOCIAL Engineering.** Translated by: Fatima Zahraa Azrouel,st 4, cultural center,Al dar albidda- Maroco.

[25] التنوخي، المحسن بن علي بن محمد بن أبي الفهم داود البصري أبو علي، **1995م- نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة**. تحقيق: عبود الشالجي،ط 2، دار صادر، بيروت.

- Al - tanukhi, Al-Muhsin bin Ali Al-Qadi Abu Al-Ali, **1995- Nashwar al mohadra and almothakarh's news**. envestigation: Abboud Al shalge,st 2, Dar saader, Beirut.

[26] السعداوي، نوال، **1977م- الوجه العاري للمرأة العربية**. ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت.

- Al Saadawi, Nawal,1977- **The Naked Face of Arab Women**. St1, The Arab Institute for Studies and bublishing, Beirut.

[27] الروذراوردي، أبو شجاع محمد بن الحسين الملقب ظهير الدين، **ذيل كتاب تجارب الأمم**. دار الكتاب الإسلامي، القاهرة.

- Al rudrawarai, abu shoja mohammad ben al hussen necknamed daher al den, **DHel tajareb aluomam**. Dar alketa al eslami,cairo.

[28] الجهشياري، محمد بن عبدوس أبو عبد الله، **1988م- الوزراء والكتاب**. قدم له : حسن الزين، دار الفكر الحديث، بيروت.

- Al Jahshiari, Muhammad bin Abdous Abu Abdullah ,**1988- Ministers and Writers** .presented by: Hassan al zen, Dar al feker al hadith, Bairut.

[29] المسعودي،علي بن الحسين ،**1989م- مروج الذهب ومعادن الجوهر**. تعليق: قاسم وهب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق.

- Al masaodi,Ali ben al hussen,**promoter of gold and essential minerals**. Comment: Qasim Wahb, Publications of the Ministry of Culture, Damascus.

[30] الرويلي، ميجان، **1993م- الحيوان بين المرأة والبيان قراءة في كتاب البيان والتبيين**. فصول، مجلة النقد الأدبي، ع 3.

- Al Ruwaili, Megan**,1993- The animal between a woman and the statement, a reading in the book, Al-Bayan and Al-Tabyeen**. Fosoul , Litrary Criticism Magazine, p3.

الحضور الوطنيّ في الرواية السورية المعاصرة (يعقوب مراد وأنيسة عبود أنموذجاً)

إعداد الباحثة: ريم أحمد إشراف أ. د. أحمد سيف الدين

قسم اللغة العربيّة – كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة – جامعة البعث

ملخص البحث:

خضع مفهوم الوطن منذ القدم إلى الكثير من التعريفات والتوصيفات في مختلف الأنواع الأدبية أبرزها الشعر والرواية والقصة وغيرها.. وظلَّ محتفظاً بقيمته الثمينة عبر سلسلة متتالية من الدلالات والتعابير السامية، والتي ظهرت في أفعال الشخصيات وأفكارها من خلال العمل الروائيّ والعناصر الفنيّة التي جسّدت هذا الإحساس العميق ، وقد عمد هذا البحث إلى إظهار الدراسة الحديثة للمرجعيّة الانتمائية في الجنس الأدبيّ النثريّ ، وعرض الواقع الاجتماعيّ بأمثلة أدبية وصياغة فنيّة ، تتراوح بين السرد الممزوج بالوصف للزمان والمكان وبواطن الشخصيّات

الكلمات المفتاحيّة:

الانتماء، الوطن، الواقع، مُراد، عبود، السّرد، الوصف.

The National Presence in the Contemporary Syrian Novel(Jacob Murad and Anisa Abboud as examples)

Research Summary:

Since ancient times, the concept of the homeland has been subject to many definitions and descriptions in various literary genres, most notably poetry, the novel, the story, and others. This research aimed to show the modern study of the affiliational reference in the prose literary genre, and to display the social reality with literary examples and artistic formulation, ranging from narration mixed with descriptions of time and place and the innermost characters.

key words: Belonging, homeland, reality, Murad, Abboud, narration, description.

المقدمة:

يعدُّ هذا البحث من الأبحاث التي استكملت ما بدأهُ السابقون، في مجال الانتماء الوطني، وارتباط الرواية العربية–لا سيما السورية–بصلب الواقع الاجتماعي المعيش، واهتمّت بالتنقيب في زوايا البناء الاجتماعي، عن أمورٍ عدّة، كان أبرزها ارتباط هذا الجنس الأدبي المنفتح أكثر من غيره، بالإنسان العربي حاضره وماضيه، وما يحمل هذا الحاضر من قيم ماضية، كان لا بدّ من تسليط الضوء عليها، لنرى كيف تمّت دراستها في الرواية المعاصرة، بين كاتبين إحداهما في المغترب والآخر في الوطن، وتجلي نظرتهما لأزماته وصراع شخصياته، وسيادة الكثير من الأفكار الجديدة، ومدى تقبّل الواقع لهذه الأفكار، بالإضافة إلى غلبة العناصر الفنيّة من سردٍ ووصفٍ وزمان ومكان ولغة وحوار وغيرها، وألفاظٍ واضحة وتراكيبٍ معبّرة، قدّمت ثقافة الانتماء بشكلٍ مختلفٍ وحضورٍ لافت.

أهمية البحث:

إنَّ تتبع ثقافة الشخصيّة الدراميّة يكشف عن عمقها ومدى تعلّقها بالوطن، وسعيها الدائم إلى الخوض في غمار تجاربه عن قناعةٍ تامّة، لا إلى أدلجة الأفكار التي اكتسبتها أو تؤمن بمصداقيتها والتي تنتجها الطبيعة الواقعيّة والاجتماعية، وعلى هذا تتحدد العلاقة الوثيقة بين الفرد والمجتمع بكلّ مضامينها الثقافيّة وتوحدهما لتقديم الصورة المثلى لنموذج الانتماء، والتجسيد الفعلي لارتباط العناصر الفنية بالقيم الاجتماعيّة، والسعي إلى إظهار هذه القيم بحضورٍ طاغٍ يحمل الكثير من الدلالات الدراميّة .

مشكلة البحث:

في الرواية الواقعيّة تتموضع الكثير من الأساليب الفنيّة عند البحث في مضامين القيم ومدى صلتها بالحاضر، إذ تحتاج إلى أدوات معرفيّة تمكنّها من القدرة على إيجاد

التفاعل الحقيقيّ بين الكاتب و بيئته، ومشكلة البحث قائمة على معرفة المشكلات النفسيّة والثقافيّة والموروثات المكتسبة ، والتداخل بين العمق الواقعيّ والحالة المتخيّلة التي يميل لها الشكل الأدبيّ، لإثبات الظواهر التي يقدّمها فيمتزج الواقع بالخيال والعكس.

هدف البحث:

يهدف البحث إلى التحليل وتفسير آلية الحضور الثقافيّ الانتمائيّ والوطنيّ في الرواية المعاصرة، وتصوير المؤثرات الإيجابيّة والسلبيّة، على هذا الحضور، ومناقشة بعض المفاهيم المطروحة في السياق الدراميّ للأحداث، وطريقة تقبّل أو رفض الواقع المادي لها في أسلوبٍ ومعانٍ جماليّة تعكس الروح والإحساس الوطنيّ، وتوضّح مرجعيات الكاتب وأسلوبه، في استنباط جذور القيمة من الواقعيّة البحتة إلى الدراما الأدبية.

منهجيّة البحث:

يتم تتبع العمل الأدبيّ وفق تسلسلٍ ثقافيٍّ للظواهر الأدبيّة، وتحليلها بطريقةٍ بسيطة، بهدف الكشف عن خباياها، ومعرفة مدى امتداد السيطرة الواقعيّة وتحكمّها بالفكرة والأسلوب والطابع الذي يسير وفقه الكاتب، في عرض محتواه الأدبي الفنّي، في إطارٍ زمني يعيد تشكيل القيمة ويوثّق حضورها مكانيّاً بأثرٍ نفسيٍّ منبّه لا يخلو منه البعد الاجتماعيّ.

الهيكليّة الأدبيّة، مع مراعاة البحث:

تُقسم الدراسة إلى ثلاثة مباحث فرعيّة ، يتمُّ فيها التعريف بكلٍّ مبحثٍ على حده، وتقديم الأمثلة المناسبة كشاهدٍ فعليٍّ عليه من خلال الاطلاع على جملةٍ من الروايات، والاهتمام بالجانب النقديّ والفنّي معاً، و وحضورهما اللازم لإتمام التعبير الروائيّ الأدبيّ.

وتتركّز البداية على المعنى العام للانتماء الوطنيّ في الرواية السورية المعاصرة، لما لمسناه في الآونة الأخيرة من ارتباط الرواية بهذا الجانب وتركيزها عليه، ولكونها حاولت جاهدةً أن تلعب دوراً هامّاً في التغيير من خلال نقد الواقع، وكشف أهم التحولات في المجتمع وأسبابها، وهذا إن دلَّ على شيءٍ إنما يدلُّ على وعي الكاتب التامّ بالعالم المحيط به، واستعداده المطلق رغم كلّ الصعوبات إلى نقل الصّورة الحيّة دائماً إلى القارئ المتلقي برسالةٍ نصيّةٍ تحوي الكثير من الرموز والدلالات المعبّرة .

مفهوم الوطن والمواطنة :

1-لغةً: جاء في معجم الوسيط ، في باب وَطَنَ: "**وَطَنَ بالمكان يَطِنُ وطناً : أقامَ به ، أَوطَنَ المكان: وَطَنَ به . و- البلد . اتّخذه وطناً . و- نفسَه على كذا : مهّدها لهُ ورضّاها به ، واطَنَهُ على الأمر : أضمر فعله معه . و- وافقه عليه . و- القوم : عاشَ معهم في وطن واحد .**

وَطّنَ بالبلد : اتّخذه محلّاً وسكناً يُقيمُ فيه . و- نفسه على الأمر، وله: حملها عليه ، اتَّطَنَ بالبلد : اتّخذه وطناً ، تَوَطّنَ : مطاوع وطَّنَ. يُقال : توطّنَت نفسه على الشيء : ذُلّت وتمهّدت له . و- الأرض ، وبها : اتّخذها وطناً ، استَوطَنَ البلد : توطّنه ، المَوطِن : الوطن . و- كلّ مكان أقامَ به الإنسان لأمر . وجمعها مواطن . الوَطَنُ : مكان إقامة الإنسان ومَقَرَّهُ ، وإليه انتماؤه . وُلِدَ به أو لم يُولد"[1]

ولم يُذكر لفظ "وطن" صراحةً في القرآن الكريم، بل وُرِدَ لفظ الدّيار في قوله تعالى :" **والّذينَ تبوّؤوا الدّار والإيمان من قبلهم يحبّونَ من هاجر إليهم** "[2] و" **لا ينهاكم الله عن**

[1] أنيس (د. إبراهيم)، صوالحي(عطيه)، منتصر(عبد الحليم)، أحمد(محمد خلف الله)، معجم الوسيط، باب وطن
[2] القرآن الكريم، سورة الحشر ،الآية9

الّذين لم يقاتلوكم في الدّينِ ولم يخرجوكم من دياركم أن تبروهم وتقسطوا إليهم إنَّ الله يحبُّ المقسطين "[1]

وهذا إن دلَّ إنّما يدلُّ على سمو مكانة الوطن، وترفّعه ، فقد شغل حيّزاً كبيراً لا سيما في الأدب شعراً ونثراً .

2-أمّا اصطلاحاً : فهو تلك الرّقعة الجغرافيّة الممتدّة الّتي تجمع بين ثناياها أبناء المجتمع من مختلف الأديان والمذاهب والأعراق ، وعلى اختلاف الرأي والفكر والحزب وغيرها..

تؤلّفهم المحبة ، وتوحّدهم القضيّة ، فالوطن يعلو ولا يُعلا عليه ، وجاء على ذكره أغلب الشعراء والكتّاب ، ودُوِّنَ كأيقونة خالدة في الذاكرة الأدبيّة ، وأُطلق على الفرد الّذي يعيش فيه

"المواطن" واشتُقّت " المواطنة" – وهي مجموعة القيم الّتي يجسّدها المواطن بفعله –

وعُرّف الوطن في المعجم الفلسفيّ: " **هو منزل الإقامة والوطن الأصلي، المكان الّذي وُلِدَ به الإنسان أو نشأَ فيه، والوطن بالمعنى الخاص : هو البيئة الّروحيّة الّتي تتجه إليها عواطف الإنسان القوميّة، ويتميّز الوطن عن الأمّة والدّولة بعامل وجدانيّ خاص وهو الارتباط بالأرض وتقديسها لاشتمالها على قبور الأجداد**[2]

والوطن يوطِّن النفس البشريّة، ويشعرها بالأمان والطّمأنينة، وهو بمثابة الأمّ الّتي تحضن أبناءها وترعاهم، وبفعل الغريزة الإنسانيّة ، تتولّد المحبة وتكبر، ويتكوّن الانتماء وينمو، ويغدو الإنسان محاطاً بمجموعةٍ من القيم الوطنيّة ، يعمل بها ولها ، فتراب

[1] المصدر نفسه، سورة الممتحنة، الآية 8
[2] صليبا (جميل): 1994، (المعجم الفلسفي)، الشركة العالمية للكتاب ، ج2، ،ص580

الأرض يجسّد هوية الإنسان، ومن الأرض نفسها تنبع جملةٌ من العادات والتقاليد ، واللغة والفكر تشكّل بمجملها تاريخ الفرد وميراثه .

3-والمواطنة : " **صلةٌ اجتماعيّة وسياسيّة وقانونيّة عندما تحمل معنى الحقّ القانونيّ للجنسيّة، تكون قائمة بين شخص ودولة، وتجعله يمتلك حقوقاً دينيّة واقتصاديّة وثقافيّة وممارسة حقّه السياسيّ شرط أن لا يكون محروماً كُليّاً أو جزئيّاً من ممارسة هذا الحقّ، بسبب الحرمان من حقّه القانونيّ الأساسيّ، بالإضافة إلى أنَّ لكلّ مواطنة هويتها الخاصّة المرتبطة بمكونات الثقافة الاجتماعيّة والمعتقدات الدينيّة والنظام السياسيّ في دولة ما**"[1]

وجاء في كتاب "المواطنة والوطن في الدّولة الحديثة المسلمة " تعريف للمواطنة بأنّها : "**كلمة لها أصل عربيّ مرتبط بموطن الإنسان واستقراره وانتمائه الجغرافيّ، لكنّها في نفسها كتركيب ومصطلح تمَّ استحداثها تعبيراً عن الوضعيّة السياسيّة والمدنيّة والحقوقيّة للفرد في الدّولة، وبذلك تكون المواطنة هي : رابطةٌ التزاميّةٌ تقوم في زمان ومكان واحد.** "[2]

فهي علاقة تجمع الفرد بالدولة ضمن الإطار القانونيّ العام لتلك الدّولة ، بما يتضمنه هذا الإطار من حقوق وواجبات لكلا الطرفين .

لقد احتلَّ الانتماء الوطنيّ حيّزاً لا بأس به في الرّواية السّوريّة ، من حيث التعبير عن ارتباط الفرد بأرضه بجملةٍ من الحقوق والواجبات، الّتي يتمتع بها ويستعدُّ لأدائها، وقد جسّد الأدباء هذا الانتماء من خلال الكثير من الجزئيات والتفاصيل الثّانويّة والّتي شكّلت فيما بعد عماداً أساسيّاً في نقد الرّواية العربيّة، كالوصف والسّرد، والحوار والشّخصيّات

[1] ولديب (سيدي محمد): 2011، (الدولة وإشكالية المواطنة)، دار الكنوز المعرفية، عمان ،ط1، ص59
[2] الصلابي (د.علي محمد محمد): 2014، (المواطنة والوطن في الدولة الحديثة المسلمة)، دار المعرفة ، سورية ، دمشق، ط1، ص17

الرّئيسة والفرعيّة بالإضافة إلى اللغة العربية بشقّيها الفصحى والعاميّة، هذا وكان للبيئة المكانيّة من حيث ارتباطها بالحدث وارتباط الحدث وتعلّقه بها مكانة كبيرة، وقد وثّقها البعض مع الزمن عبر مصطلح "الز مكانية" في الكتب والمراجع النقديّة، والانتماء للوطن قضيّة محوريّة عُني بها أغلب الأدباء والمفكرين، متمثّلة بالأسطر الشعريّة، والحبكة القصصيّة، والأحداث الروائيّة ولكون الرواية الفن الأطول، شغلت صفحاتها قضايا المجتمع ومشاكله، واستطاع الرّوائيّ عبرها الحديث بحريّة والخوض في غمار انتساب الفرد لهذه الأرض، وما ينتج عن هذا الانتساب من سعادةٍ أو حزنٍ أو غيرها من المشاعر بوجدانيّة صادقة، فكانت الرواية بمجرياتها حقيقة واقع إيجابيّ لكن ليس بالمطلق، لأنّه لا يخلو من بعض المنعطفات السلبيّة الّتي نراها موزّعة في زوايا الرواية عبر الأحداث والشخوص، ولأنّ الأرض المنبت الرئيسيّ الذي تتوزّع فيه جذور الأفراد والحقائق لتشكّل تاريخاً عريقاً مفعماً بالحنين، ولا بدَّ من وجود ذاكرةٍ متيّقظة تجمع شتات الماضي فتقرنه بالحاضر لتبني منه مستقبلاً، كلّ ذلك كان نسيجاً محبكاً بالصور والوقائع عبّر عنه الأسلوب السّرديّ، الذي تمثّل في تقديم المادة الأدبيّة من خلال عرض الحكاية بلسان الشّخصيّة، بالإضافة إلى الأسلوب الوصفيّ القائم على معاينة ومتابعة التسلسل المنطقيّ للحوادث بعين الراويّ، سواء أكان هذا الرّاوي هو الكاتب نفسه، أم الشّخصيّة البطلة أو شخصاً حياديّاً يراقب ما يدور حوله زمانيّاً ومكانيّاً، كل ذلك يتّضح للقارئ أو الناقد من خلال السياق الدراميّ، وعموماً يقوم السّرد بإيصال الحقيقية أو الحدث إلى نقطةٍ معيّنةٍ وانتزاع التجربة الروائيّة، والسعي إلى تشكيل روابط منطقيّة مع جذور الأحداث، ومن خلال السّرد يتمكّن الكاتب من التحرّر من سلطة الإطار الزمانيّ والمكانيّ المحدد، وسكب معالم تجربته في الذاكرة الواسعة ألا وهي الذاكرة البشريّة، حيث يدخل القارئ إلى عوالم مختلفة ثقافيّاً لم يكن يعرفها من قبل، ويتميّز السّرد بعرض

الحكايـة الدراميّـة بشـكلٍ متـدّرج ومرتّـب ومتناسـب، مـع زمـن الأفعـال مـن البدايـة مـروراً بالحبكة وصولاً إلى الخاتمة.

كما ويعدُّ الوصف من أهم تقنيات السّرد التي يخاطب فيها الأديب حواس ومشاعر القارئ، ولا يعتبر الكاتب ناجحاً فيما سرد إلّا إذا استطاع استشعار القرّاء بما يصفه، ويتوزّع الوصف الروائيّ بين الزمان والمكان والمظهر الخارجيّ للشخصيات وحتّى الخيال، ولذلك يضيف الوصف للنصّ قيمة جماليّة عالية.

ولأنَّ الوطن قائمٌ على تربةٍ متينةٍ عمادها رجالٌ أشدّاء ارتووا من خيراتها، من البديهي أن يقع نظر الأدباء عليها، لبناء أيِّ عملٍ فنيٍّ يحمل صفة وطنية ، لذلك سنبدأ أوّلاً بالأرض.

1-الأرض:

المحور الأوّل والأساس الثابت الذي يقوم عليه الانتماء الوطني في الرواية الدراميّة، التي تستعرض أحداثاً مقابلة للواقع، مع اختلاف بسيط في أسماء الشّخصيّات أو مجرى الحقائق، وتسير وفق منظومة سرديّة تخضع للأقوال والأفعال والأزمنة والمكان ودور الشّخصيّات، وهي بدورها تمثّل عاملاً أساسيّاً لدوام تقدّم سرد الأحداث وتطوّرها في النّصّ لذلك:

(الرواية باعتبارها تقدّم أحداثاً وأفعالاً ، فإنّها بالضرورة تقدّم سرداً روائيّاً، غير أنّ تلك الأحداث والأفعال تتطلب وجود سببيّة متمثّلة في وجود طاقة إنسانيّة أو إنسانويّة،

ووجود محيط زماني ومكاني يؤطرها، ومن ثمّة ضرورة الشّخصيّات والأمكنة والأشياء، وهي العناصر التي تشكّل الفاعليّة المحرّكة لديمومة السّرد الروائيّ). [1]

والبداية مع رواية النعنع البريّ حيث شخصيّات العمل وأحداثه تتوزّع وتنتشر في كلّ مكان، لها جذور مغروسةٌ في خلايا الماضي، وتعيش في الحاضر، وتأمل بالمستقبل الأفضل، تتبعثر أحلامها، وتنتشر رائحة الألم والمعاناة والذكرى، شخصيات تعاني الماضي في ظلّ الحاضر، أبرزها كان الشاعر "عليّ" البطل الرئيس السّارد، تدور الأمور حوله وعلى لسانه ينطق بالأفكار ويحلل الظواهر وينتقل من شخصيّةٍ إلى أخرى، ومع هذا التنقل يعيش دوراً كبيراً محبوساً ضمن نفسيّةٍ متأزمةٍ، محبّاً لأهله وأرضه، حسّاساً يمتلك مشاعراً متدفقة بالحنان تضيع معالمها بين أوهام الشعر وأوهام الواقع، يحلم بعالمٍ خياليٍّ هادئٍ، لا يلبث أن يصطدم بحواجز الحقيقة، ولكونه سارداً للوقائع يروي سرّ ارتباطه الشديد بالأرض وتعلّقه بها، بحكايةٍ دارت بينه وبين أمّه عندما حاول بيع أرضه للوهلة الأولى، فجاءه الردُّ المحذّرُ الذي يدعوه إلى التمسّك بما يملك:**(سأحاول بيع الأرض التي أملكها في القرية على الرغم من أنَّ أمّي حذّرتني كثيراً .**

قالت: أن يكون لك أرضٌ ، يعني أن يكون لك أمٌّ وأخوةٌ ، وزوجةٌ وأولاد، يعني لك وطن.

لأعترف بأني وقفت عاجزاً أمام بيع الأرض، لأنّه صعبٌ عليَّ أن أبيع أمّي وأخوتي وكلّ الّذين تحدّثت عنهم أمّي .)[2]

[1]–محفوظ (عبداللطيف): 2009، (وظيفة الوصف في الرواية)، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1 ، ص42

[2]-عبود (أنيسة): 2010، (النعنع البري) ، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سورية، ص50-51

نلاحظ ارتباط العائلة بالوطن فكما وجودها أمرٌ ضروريٌّ للفرد واستمراره، أيضاً الوطن، فاقترنت الأرض بالوجدان الإنسانيّ والضمير الحيّ اليقظ لكل من شبَّ عليها، وتتجلّى أيضاً ثقافة البطل وعمق انتمائه من خلال الألفاظ المستخدمة والتعابير الواضحة، والجمل الطويلة المعبّرة ووجهات النظر المتبادلة بين البطل وأمّه وصولاً إلى مرحلة الإقناع.

وكما تُسرد الأحداث تُسرد الثقافات معها، فيختبر القارئ جملةً من المعلومات المبهمة فيطّلع على سيلٍ كبيرٍ من الحقائق تكمن بين السطور ومنها يتحرر من عالم الرواية ليتّجه نحو الواقع الحقيقيّ، فيرى حياته وحياة مجتمعه و **(يمثّل السّرد جزءاً حيوياً من التراث الإنسانيّ المعرفيّ، فهو خزّان الذاكرة الجمعيّة في كلّ الثقافات بكلّ آلامها وآمالها ومتخيلاتها كتراثٍ إنسانيّ).**[1]

هذا ويدلُّ السرد على خلفية الكاتب الثقافيّة أيضاً، وامتلاكه وعيّاً وخبرةً عامةً بما يسرد، فنراه

يمزج بين العديد من التقنيات السرديّة بذهنٍ صافٍ وثقافةٍ حادّة إن دلّت على شيءٍ فإنما تدلُّ على اندماجه الانتمائيّ في صلب المجتمع، والعمق الإنسانيّ بمهارةٍ وثقةٍ نافذةٍ على التفسير والبوح.

(لندقق أوّلاً في الفرق بين هويّة الأدب بذاته، كما انتجه الأديب واقعيّاً، وبين التمثّل الاجتماعيّ والإيديولوجيّ لهذا الأدب.

فالأدب المنتج هو مرآة اجتماعيّة ونفسانيّة من جهة، تكشف لنا علاقة الكاتب بمجتمعه، ووعيه لهذه العلاقة، أي معرفته لعالم حسّيّ وطبيعيّ واجتماعيّ وحضاريّ معاً)[2]

[1] الجشعمي، (د. نجاة صادق): 2021، (التجريب وجماليات البناء السردي في الرواية العربية) دار الطباعة الحرّة والنشر، القاهرة، ط1، ص84

[2] القاعود، (د. حلمي محمد): 1997،(حوار مع الرواية المعاصرة في مصر وسورية) إشبيلية للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط1 ، ص37

فالكاتبة في رواية "النعنع البريّ" تروي معاناة الفلاح على لسان الشاعر "عليّ"، فهي تُدرك تماماً مقدار ارتباطه بالأرض، واستمرار عطائها على يديه، فصوّرت بطل الحكاية على أنّه مولودٌ في بيئةٍ فلاحيّةٍ تعاني، وكلّما زاد الألم يزداد معه التعلّق بها، فيختصر الشاعر لصديقته الدكتورة "عليا" آلاف المعاني بسطوره القليلة فيقول:(" **ماذا يعني والدي فلاح ؟! هو فعلاً يفلح الأرض، يحرثها .. يزرعها ويبيع محصولها في المدينة " علي قال لها نحن يا عليا متشاركان بالإثم نفسه، إثمٌ واحدٌ يتكرر منذ أبينا آدم حتّى الآن، ذنبنا أننا خرجنا من أثلام الأرض**).[1]

نلاحظ انتماء "عليّ وعليا" لذات البيئة ، كلاهما انبثقا من جذور الفقر داخل أسرة تقاسي المرّ وهذا ما دلّت عليه التراكيب المستخدمة ذات الألفاظ الواضحة، والتي تثبت عمق انتماء الشخصيّة للبيئة بلغةٍ بسيطة ودلالات موحية.

ومن وجهة نظر الكاتبة فإنّها تبعث في تفكير بطلها عمقاً خاصّاً حول هذه الحياة فيبقى الوطن قائماً على عطايا وتضحيات أبنائه المستضعفين الّذين يتقدمون به بصمت، فتغور معالمهم ومكانتهم بين حبّات ترابه حتّى الموت ويبقى الاسم الحيّ والمقام الرفيع للقائد الإمبراطور وزوجته، وهنا نرى الكاتبة تستحضر التاريخ القديم في صياغة الحاضر (**هذا الوطن لا ينتمي إلّا للفقراء، هذا الوطن للذي يعمل بصمت مثل عمّال أوغاريت الّذين رفعوا الأعمدة وبنوا القناطر.. مثل العبيد الّذين بنوا أفاميا ..**

كلُّ صخرةٍ تحتاج مئات الرجال لدحرجتها .. مع ذلك بقي الاسم للإمبراطور .

ولزوجته أفاميا .. بقي اسم القائد وذابت أيدي وظهور وعيون الّذين ماتوا تعباً .

هل نعرف اسم عامل من عمّال "سيانو؟" هل تعرفين اسم عاملٍ من عمّال تدمر العظيمة).[2]

[1] عبود ، (أنيسة): 2010، (النعنع البري) ،دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سورية، ص210
[2] المصدر السابق:ص400

فهنا انتماء متكامل بين الوطن والفرد، الفرد منتمٍ والوطن بذاته منتمٍ أيضاً لأفراده، حالة فخرٍ واعتزازٍ تنمو بينهما، فالوطن قائمٌ على سواعد وأجساد أبنائه العاملين الذين يفخرون بانتمائهم له، كلّ ذلك يصنع مجداً ويشكّل تناغماً ملائماً، بالإضافة إلى المعرفة الجليّة بالماضي والتراث والتي تتضح بألفاظ اللغة المسرودة، والأوصاف الدقيقة والأسماء المنتقاة للدلالة على الحدث، ويساهم التشبيه في خلق جمالية أدبية، فالمدينة باتت كفتاةٍ تنام وتستيقظ، ولا ننسى وصفها الجميل لموطنها " اللاذقيّة" حيث قالت: **(من بلد الشمس . من بلد الأبجديّة . من رائحة أزهار الليمون .. من شوفان الأسطحة التّرابيّة المخضرّة. من مدينةٍ تغفو على البحر وتفيق على شباك الصيد ..)**[1].

نلاحظ وحدة المكونات السّرديّة التي تقوم عليها المقولة السّابقة للأديبة، فالسّرد عماده الرّئيسيّ الشّخصيّة في الحدث بين الأطر الزمانيّة والمكانيّة، فهي تجسّد شخصيتها وكلّ أفراد مدينتها وفق آلية الانتماء السّرديّ في الموطن الأساسيّ اللاذقيّة، حيث تذكر الفضاء الذي تدور في رحابه خفايا الشّخصيّات بإطارٍ زمانيّ دلَّ عليه الفعل **تغفو و تفيق**، أمّا المكان فقد عبّرت عنه بدلالةٍ بسيطة حسب ما أوردته من **الأسطحة الترابيّة وشباك الصيد** فبهذا الذكر يترآى للقارئ من خلاله جمال مدينة اللاذقيّة بوصفٍ بسيطٍ معبّرٍ، إذ لا يمكن للسرد أن يستغني عن الوصف الذي يعدُّ تطوّراً للأحداث من خلال الشّخصيّات المحوريّة بالإضافة إلى الزمان والمكان والموجودات وأيضاً اللغة.

(ويتغلّب الكاتب على الإغراق في الوصف بما يقدّمه من صور مجازيّة مبتكرة ومبدعة تعتمد غالباً على التشبيه والكناية، وهو في صوره وتشبيهاته، يلجأ في معظم الأحيان إلى استدعاء القرية وملامحها والريف بصفةٍ عامّةٍ لتكون مصدراً لهذه التشبيهات أو تلك الصور)[2].

[1] المصدر السابق: ص433

[2] مليكي، (إيمان): 2012، (الحوارية في الرواية الجزائرية) ،كلية الآداب واللغات، الجزائر ، ص146

ومن هنا نرى اندماج الذات بين الكاتب والواقع يستقي منه مادته الفنيّة، ليبعث فيه الحياة عبر جملةٍ تعبيريّةٍ من الصور والكنايات، ونلحظ المكان الذي يعتمد عليه الكاتب إذ يلجأ إلى عالم الريف بِقُراه أو المدينة بأزقتها، فتكون البيئة الواقعيّة نموذجاً شاهداً عل ما تبدعه نفس الأديب وتخطّه أنامله بلغةٍ رقيقةٍ من خلال ما تعاينه العين من حوادث وشخوص بأزمنة متفاوتة، وأمكنة يحكمها القرب أو البعد، فيتجلّى سرد الحكاية بوصفٍ طبوغرافيّ له معانٍ ودلالات تمكننا من معرفة مسار الرواية معرفةً موضوعيّةً واضحةً **(ومن الواضح أنَّ الموضوعيّة طبيعة الأدب ، فكلّ كاتب لابدَّ أن يحسَّ في كتابته بعطفٍ أو بغضٍ لموضوع كتابته، وإنما تتهلهل الكتابة عندما يفتضح الإحساس، والحياء شرط أساسيّ في الكتابة).**[1]

ففي رواية "شكّ البنت" نرى طاقة شبابيّة تختلط فيها الكثير من المشاعر، تبعث الألم والحيرة مرّات، والفرح والسرور حتّى لو كانت مصطنعة أحياناً أخرى،أمّا عنوانها يرمز إلى التبغ البلدي الذي تشتهر به قرى الساحل السّوريّ، فهو إرثٌ زراعيٌّ يعبّر عن كفاح الفقراء ومرارة الحياة، فالأديبة تستنكر على لسان إحدى الشّخصيّات، كيفيّة محبة الوطن والعيش فيه دون معرفة ما يدور حوله أو يجول فيه دون معرفة حاله، وكيف ستكون أيامه القادمة :**(– إذا كنت لا تسمع أخبار وطنك كيف تحبّه؟**

–خير ما به وطني؟

–لو سمعت الأخبار كنت عرفت أنَّ أمريكا لن تتراجع عن غزو العراق بعد أن دمّرت معظم أسلحته ..)[2].

استخدام الاستفهام بلغةٍ رصينةٍ جاء معبّراً عن الكم الكبير من الفوارق الثقافية والمجتمعيّة، والحالة المعرفيّة للأجيال الشّابّة، التي تكرّس جهدها في متاهات الحياة، وهنا دلالة على سيادة الضعف الثقافيّ وسيطرة أدوات العولمة على الفكر العربيّ.

[1] مندور، (محمد): 1949، (في الأدب والنقد)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، القاهرة، ط1 ، ص 33
[2] عبود، (أنيسة): 2015، (شكّ البنت)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة، دمشق ، ص196

أمّا عندما تصف لنا حسَّ الحنان والعطف تبدو الرواية قد انحازت نحو مسارٍ مختلف الأحداث، فعن انتماء الشّخصيّة الرئيسة "ماريا" الطالبة الجامعيّة التي تنتمي إلى الريف السّوريّ، تروي الكاتبة تعلّق الإنسان بأهله واعتمادهم ركيزة حياته الحاضرة والقادمة بكلِّ ما أخذ منهم وعنهم في الماضي تقول:(" **الأولاد يدلّون على "أهلهم" هكذا قالت أستاذة مادة الوراثة . وأنا اعتقد أنَّ الأهل يدلّون على أولادهم أيضاً.. لقد دلَّ عليَّ أبي بحنانه وهشاشة قلبه... ودلّت أمّي عليَّ بجنوحي نحو المغامرة وأنَّ لا شيء يقف في طريق تحقيق الأمنيات ..ودلّت عليَّ بلون عينيها وشعرها الطويل .**)[1]

نلاحظ سيطرة السرد المختصر والوصف البسيط من خلال التراكيب القصيرة الموحية بمعانٍ عميقة والألفاظ الواضحة والتشابيه البسيطة التي تشدُّ القارئ للتغلغل بعمق في الجزئيات وتسير نحو الحبكة القصصيّة، مراعيّةً الخطّ الزمنيّ والإطار المكانيّ لتحرّك الشّخصيّات، وتقوم وظيفة السّرد على بعث الحياة في العالم المتخيّل واستنطاق شخوصه بما يرويه المجتمع على هيئات مختلفة وبلغاتٍ ولهجاتٍ شتّى (**السّرد هو: خطاب السّارد أو حديثه إلى من يسرد له، حديث من نوع خاص هدفه الاستحضار؛ أي بعث الحياة في عالمٍ خياليّ مكوّن من شخصيّات وأفعال وأحاديث وهيئات وأفكار ولهجات، أو تشييد هذا العالم وإنشاؤه عن طريق اللغة، ولما كان السّرد خطاباً فإنّه مثل أي خطاب يرتبط بموقع، وبمضمون، وبموضوع، ويكون له وظائف، وملفوظ– أيّ كلام يتفوّه به السّارد_**)[2].

وبكلماتٍ تحاول التعبير عن الانتماء القدسيّ لتراب سورية، يخطُّ يعقوب مُراد أبجديةً مختلفةً تملؤها الفرحة عندما قدّم نفسه كمنتمٍ، معترفاً بالجميل ومقدّراً إيّاه دالاً على سببية وجوده فيقول

[1] المصدر السابق: ص42

[2] الكردي، (د. عبد الرحيم): 2006، (السرد في الرواية المعاصرة)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، ص167

في " الحقيقة أريد أن أرى الشمس" : **(سورية أطعمتني من خيراتها وسقتني من عيونها، هي التي علمتني مجاناً وعالجتني مجاناً وقدّمتني للعالم إنساناً...)**[1].

لكونها ومن وجهة نظره مهد الإنسان الأوّل، ولا يخفَ على أحد مقدار الحضارات التي مرّت وسكنت شعابها، علّمت وتعلّمت فكانت مثالاً حيّاً وتاريخاً شاهداً يحمل أبعاداً ومعانٍ كثيرة، هذا كان ردّه على الكثير من الأسئلة التي وجّهت إليه خلال رحلته البحثيّة: **(سألني:" قل لي لماذا تكتب دائماً عبارة: "سورية مهد الإنسانيّة"؟؟.**

قلتُ له: " إذا كانت سورية مهداً لإحدى أقدم الحضارات على وجه الأرض، فهي إذاً بداية الأشياء كلّها").[2]

يعتمد الكاتب على التعابير التي توحي بعمق ثقافته وانتمائه الحضاري، والمصداقية في جمع المعلومات والتحري عنها، وكثرة استخدام فعل القول الذي يدلّ على الحوارية والنشاط السّرديّ بجملٍ قصيرة وألفاظٍ مناسبة نستشفُّ منها جمالية العبارة الأدبيّة:**(قال:" أعرف هذا أيّها السّوريّ لأنني أنا أيضاً سوريّ قبل أن أكون يونانيّاً**

قلتُ مستغرباً : " أأنت سوريّ الأصل"؟؟

قال:" لا تستغرب يا صديقي .. نعم العالم كلّه من سورية ، فقد قال يوماً "ملياغر" أحد المفكرين القدماء:" لا تظنوني غريباً .. كلّنا من وطنٍ واحد .. كلّنا من سورية..

وقال أيضاً مدير متحف اللوفر الفرنسيّ " أندريه بارو"" :على كلّ إنسانٍ متمدّن أن يقول: لي وطنين .. وطني الذي أعيش فيه وسورية".. وهذا تأكيدٌ على كلامك").[3]

[1] مراد، (يعقوب): 2017، (الحقيقة أريد أن أرى الشمس)،دار الرافدين، لبنان، بيروت،ط1 ، ص9
[2] المصدر السابق : ص40
[3] المصدر السابق: ص42

فكلُّ ما قام الأديب باستعراضه كان مما يعرضه المحيط العام فكلّ القضايا والأفكار ينبغي أن تكون نابعة منه ومتصلة به، وأساس ما تقدّم كان تقديم تعريف واضح لمكانة سورية في عيون أبنائها أينما حلوا **(لا يسوق القاصّ أفكاره وقضاياه العامّة منفصلة عن محيطها الحيويّ ، بل ممثّلة في الأشخاص الّذين يعيشون في مجتمع ما، وإلّا كانت مجرد دعاية، وفقدت بذلك أثرها الاجتماعيّ وقيمتها الفنيّة معاً).**[1]

ولأنَّ الأديب ابن مجتمعه أوّلاً، ويحمل طابعه الثقافيّ ثانياً، ويرتبط بأبناء محيطه ارتباطاً وثيقاً، بفعل الكثير من الأمور المكتسبة من أفكار ومعتقدات وعادات فمن البديهيّ أن يستجمع كلّ ما فيه مما يراه ويسمعه ليسطّر بلغة الواقع كلّ الحوادث المرويّة في عمله الفنيّ الذي يحمل فيما بعد طابعاً اجتماعيّاً واقعيّاً بحتاً، ولذلك تطلق عليه صفة المصداقيّة، في كلّ أبعاده ومن هذه الكتابة نستطيع التماس الصدق لكوننا قُرّاء نعيش الواقع المسرود بكلّ تجاربه ونحسُّ بجملة العواطف التي يخطّها الكاتب، لأننا نعيشها قبل أن نقرأها وبعد قراءتها، فالثقافة محورٌ أساسيّ تجول في عالمه الكتابة **(وتظهر وظيفة الثقافة في الكيفيّة التي يرتبط بها الإنسان بالبيئة المحيطة به، كما أنّها تربط بعضهم ببعض، ويدخل كلّ منهم في علاقة مع الآخرين، ويرتبط الإنسان بالموطن بفعل الأدوات والاتجاهات والمعتقدات)**[2].

وقد حاول الأديب رسم معالم انتمائه بشكلٍ واضح من خلال ما استقاه من بيئة تكوينه الثقافيّ وما توارثه من عقائد وما استمدّه من قوّةٍ منذ مولد سورية حتّى الآن، يقول: **(فأنا أوّلاً وأخيراً إنسانٌ سوريٌّ منذ فجر التاريخ، نحن في سورية تعلّمنا أن ننتمي إلى سورية قبل أن ننتمي إلى الكنيسة أو الجامع، نحن في سورية ننتمي إلى سورية قبل أن ننتمي إلى حزبٍ أو تنظيم أو شخصٍ ما).**[3]

[1] هلال، (محمد غنيمي): 1997، (النقد الأدبي الحديث)، دار النهضة، مصر، القاهرة،ط1، ص526
[2] غامري، (د. محمد حسن): 1989، (المدخل الثقافي في دراسة الشخصية،)، معهد علم الاجتماع، الاسكندرية، ط1، ص11.
[3] مراد، (يعقوب): 2017، (الحقيقة أريد أن أرى الشمس)، دار الرافدين، لبنان، بيروت، ط1 ، ص137-138

استخدام ضمير المتكلّم بصيغة المفرد والجمع يؤكّد عمق ثقافة الكاتب، وصدق إحساسه بعيداً عن التكلّف والمبالغة، وانتهاج مبدأ الشفافية في التعبير عن الحدث بلغةٍ سلسة توحي بواقعية النصّ الأدبيّ، ونستشهد بما قاله الكاتب يعقوب مُراد في صفحات الحقيقة:**(وطن اسمه سورية حملته معي منذ أن رأيت نور الحياة، حتّى أصبحتُ أنا سورية، وسورية أنا).**[1] فهي إرثنا وتاريخنا وحضارتنا ومستقبلنا .

2-الحنين:

يعدُّ الحنين شعوراً مركباً وهاجساً فكريّاً في الوقت نفسه، وهو يشير إلى الماضي، فالإحساس بالحنين أفضل من الأحلام الجميلة، بل وأجمل من أحلام اليقظة كمادةٍ روائيّةٍ وهو شيءٌ يحمل داخله الكثير من الصدق الذي يقدّم عالماً روائيّاً عظيماً، فالرواية وإن كانت منطلقةً من الواقع إلّا أنّها ترسم بعض اللحظات المتخيّلة التي يغذّيها الحنين بشيءٍ حصل وانتهى إلّا أنّه محفورٌ في الوجدان الإنسانيّ، ولا يستطيع أيُ كاتبٍ أن يغفل عن تضمين هذا الشعور داخل عمله الفنيّ، فهو مرتبط بالشخصيّة والمكان والزمان والأحداث، إذ لا يمكن الاستغناء عنه في عمليتي التواصل والتعبير والاتصال بالوطن**(والحنين إلى التواصل من خلال التعبير مع ذلك العالم الإنسانيّ الشامل بفعله اليوميّ/ التاريخيّ الذي يجد الإنسان نفسه فيه من خلال عديد التجليات تتصاعد بالمعاني الخفيّة التي لا تتنازل عن علوّ رؤيتها وقوّة كلمتها... واضعاً هذا كلّه في نسيج روائيّ متصل بالمخيلة، متحرراً وطليقاً... محققاً للنص فضاءه وشعريته... وهو "فضاءٌ محسوس" من جانب، ومكتمل بسرّيته من جانب آخر).**[2]

بالإضافة لكونه أمراً بالغ الحساسيّة، ينتج عن تفاصيل جزئيّة موجودة في خلايا الواقع يستنبطها الأديب من خلال دوام المراقبة والمعاينة لكلّ ما يدور في صلب مجتمعه، أما عن إحساس المغترب تجاه الوطن البعيد يبقى ممزوجاً بالمرارة والألم، لا سيما حين يكون لوطنٍ

[1] المصدر السابق: ص126

[2] السامرائي، (ماجد): 1995، (تجليات الحداثة قراءة في الإبداع العربيّ المعاصر)،الأهالي للطباعة و النشر والتوزيع، دمشق،ط1 ، ص143

جريح مثل "غزّة" التي تدور رحى الحرب عليها، دوران أيام السنة فعندما قررت "إليزابيت" التوجّه إلى فلسطين للاطلاع على مجريات الحياة فيها كان حرص الأب عليها كبيراً لكنّه مختلف لهول المشاهد التي يمكن أن تراها العين، لذلك جاءت الوصيّة بالقلب والعينين **(قلتُ لها :"ستعرفين حين تعودين، أنَّ مشوارك إلى غزّة مختلف تماماً عن مشاويرك السابقة يا بنتي .**

احرصي على عينيكِ وقلبكِ".

نظرت إليّ بدهشةٍ وكأنّها تستفسر عن شيءٍ ما ....

اتّصلت بي تبكي، قالت بأنّها منهارةٌ تماماً، وأنّها عرفت لماذا أوصيتها بعينيها وقلبها لأنهما بكيا كثيراً، ومازالا يبكيان)[1].

هذا السّرد يحمل دلالات وصفيّة كثيرة مضمرة كحالة الناس الجياع والعراة تحت أنقاض المحتلّ، بالإضافة إلى أمطار الرصاص من كلّ جهة تقصف بمدينة يقطنها شعبٌ أعزل وهذا ما تؤكّده عبارة " **احرصي على عينيكِ وقلبكِ**" ولهذا جاءت حالة الحنين حزينة والتي دلَّ عليها الفعل "**بكيا**" والمحزن استمراريّة الوضع من خلال "**مازالا يبكيان**"، **(فإذا كان هذا الواقع" بأبطاله وشخوصه " واقع هزيمة" فإنَّ " الذات" فيه ليست بالحتم والانعكاس" ذاتاً منهزمةً"، وإنما هي " ذات مسؤولة" وإن حصرت "مسؤوليتها" في عدم تخليها عن" لعنة الحقيقة" .)[2]**

الحوار يقدّم نصّاً ثقافياً بدلالات معبّرة، تنقل الواقع بتراكيب أدبيّة وألفاظ متناسقة مع طبيعة المشهد، كما نلاحظ استخدام الكثير من النقط المتتابعة التي تترك للقارئ حريّة تخيّل المشهد وإمكانية إضافة أفكار أو توقّع الأحداث القادمة، فقد غاب الابن معلناً السفر البعيد للعمل،

[1] مراد، (يعقوب): 2017، (الحقيقة أريد أن أرى الشمس)، دار الرافدين، لبنان، بيروت ط1، ص47
[2] السامرائي، (ماجد): 1995، (تجليات الحداثة قراءة في الإبداع العربي المعاصر)، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، ص 142

وتأمين حياة كريمة فما كان من الأسرة البسيطة إلّا دموع الشوق ورغبة اللقاء: (**تذكّرتُ أخي الذي لم أرهُ منذ سنة...**

أتذكّر لحظة وداعه في المطار ... كنت لا أعرف كيف أقف في مكان واحد لدقيقة .. وكان هوَ يتحرّك باستمرار... أمسكت به ... أريد أن يكفَّ عن الدوران .. لكني لم أستطع أن استبقيه..

لقد سحب يده بسرعةٍ وانطلق ..)[1].

وبقيت ماريا من جرّاء هذا الحنين الجارف تلفٌ وتدور في مستنقع الحياة المليء بالمتاعب والأشواق ومن فرط حنينها أصبحت تشتاق من يبتعد عنها لأجزاءٍ من الساعة، فبينما هي تجول في شوارع المدينة تودّع أمّها المغادرة إلى الريف وداعاً دموعه لا تجفّ بسهولةٍ **(لوحتُ لها بيديّ حتّى غابت عني، شعرتُ أنَّ قلبها يتبعني ولم تغادرني، لن تفارقني عيناها والدموع تملؤهما .. ضمّتني بقوّةٍ وشمّت رائحتي ثمَّ اندسّت في المقعد الخلفيّ .. وجهها على زجاج النافذة ووجهي يركض وراءها ، حتّى الآن وجهي يتبعها)**[2].

تكرار الفعل الماضي بات واضحاً في النّصّ يتخلله استخدام بسيط للمضارع المجزوم والمنصوب والمرفوع والذي يساهم في خلق المتعة السرديّة.

وكلّما فترت موجات الحنين للوطن، تعود كالعاصفة في أصعب الأوقات والأزمات تخلق ناراً جديدةً، وتبعث رائحة من نحبٌ، فيحتلّنا هذا الحنين المفعم بالألم لأيامٍ كانت هنيئةً:(**ما لقلبي يستعر ويتأجج الآن، وكأنّه مخزونٌ هائل من الحنين لشيءٍ هو بمساحة العالم بهذا**

[1] عبود، (أنيسة): 2015، (شكّ البنت)، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، ص159
[2] المصدر السابق: ص162

الصمت القاتل، بهذه الظلمة الموحشة، وأنا أنتظر مصيراً لا أعرف كيف يكون، لا أشتاق لشيءٍ الآن إلّا لرائحة الوطن والأهل والأحبّة....) .[1]

هنا فقط يتوقف الزمن عند لحظاتٍ وجيزةٍ، ويصبح سرد الحكاية مرهوناً بهذه اللحظات، ونرى الوصف محصوراً بالنفس والأهل والأحبّة، بعيداً عن جماليات القصة، ورغم تداخل الجمل الإنشائيّة والخبريّة إلّا أنّها استطاعت تكوين التناغم الجميل بين التراكيب والتشابيه المستخدمة على طول النّصّ: **(حين يكون الوصف منصباً على الشيء أو المكان أو المظهر الخارجيّ لشخصيّةٍ ما دون أن يكون هذا الوصف دالّاً على أحداثٍ ضمنيّةٍ، فإنَّ الحكاية تتوقف تماماً، وبذلك نحصل على علاقةٍ متنافرةٍ بين محوري الكتابة والحكاية)[2] .**

فعندما يحنُّ شاعر" النعنع البري" إلى أمّه يتصوّرها امرأةً ثابتة مهما توالت عليها الازمات واقتصّت من صمودها لا تتغير ولأنّها كذلك، شاعر الكلمات يتوقف زمنه وتستغرق اللحظة عنده دهراً طويلاً ليبقى كما عهدته أمّه:**(أشعر بحنين إلى أمّي عندما تغادرني النساء، أمّي هي الأخرى لا تشيخ، وأنا ولدها الذي لا يكبر).[3]**

وتنساب المشاعر على لسان الشّخصيّة البطلة ليصف حاله مع فصل الخريف، حيث يشعر بفقدان الأشياء فكلّما ابتعدت حاول التقّرب منها لعلّه يلتمس في القرية مشابهاً لها فيخففُ عصف الحنين في داخله، فهنا الحنين للأمّ الذي أصبح جزءاً من روحه ومكانه وبيته ولحظاته وأصدقائه، أصبح أرضه التي يسير عليها مثقلاً بالهموم:**(وهكذا في الخريف يجتاحني الحنين لأشياء بعيدة أشياء كلّ خريف تبتعد أكثر وأنا أشتاقها أكثر، لذلك أكثر من الذهاب إلى القرية، وأكثر من التجوال في القرى المجاورة .**

[1] مراد، (يعقوب): 2017، (الحقيقة أريد أن أرى الشمس)،دار الرافدين، لبنان' بيروت، ط1 ، ص119
[2] محفوظ، (عبد اللطيف): 2009، (وظيفة الوصف في الرواية)، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، ص65
[3] عبود، (أنيسة): 2010، (النعنع البري) ، دار التكوين للتأليف و الترجمة والنشر، دمشق، سورية، ط1، ص52

أنشرُ صمتي على الفروع والأقنية التي توزّع ماء السّن ونغرّب إلى نهر" الرميلة").[1]

وعلى الرغم من انبثاق العمل الفنيّ من قلب الواقع إلّا أنّه لا يُعنى بما يجري في المجتمع فحسب، بل أيضاً يضمنه الكاتب من خياله وفكره وفلسفته الخاصّة وثقافته الواسعة، فالرواية ليست واقع المجتمع فحسب بل واقع الكاتب الخاص، إذاً يمكن القول: إنَّ العمل الأدبيّ يشمل البعدين العام والخاصّ للمجتمع وأبنائه، ويحوي خيالاً مقبولاً يرمز به الكاتب لشيءٍ ما لا يريد التصريح المباشر به :**(فالكاتب الواقعيّ يدّعي أنَّ عمله لا يبرر إلّا بوجود الأشياء التي يمثلها؛ وهو لا يقرُّ بأنَّ لديه أيّ مشروع، وبالتالي أي إيديولوجية: إنّه لا يحكم، إنّه يعرض.**

أما النقد الإيديولوجيّ فيهدم هذا الادّعاء: إنّه يبيّن لنا أنَّ العمل الواقعي، أبعد من أنّ يكون مجرّد انعكاس أمين للواقع، هو أيضاً نتاج إيديولوجيّة ما " إيديولوجيّة الكاتب").[2]

وللحقيقة رأيٌ آخر جمعت بين إيديولوجيّة الواقع والكاتب معاً، فالواقع إنَّ حنينه طال وامتدَّ من بلاد الغربة ليعانق الوطن مستذكراً أجمل اللحظات من فرح وجمال ودفء، أمّا الكاتب فيتناسى كلّ ما يقاسيه ليعيد التركيز في ذهنه على مسقط رأسه وميلاده وحاضنة طفولته "محردة " مستلهماً منها القوة والحنان ليتمكن من مقاومة ما يتعرّض له في رحلته:**(لتستفيض روحي بفيض حنين أشعلتهُ ذاكرتي التي حملت صورة وطني المنهك المكابر على أوجاعه بالصمود، ولأجد نفسي في ربوع " محردة " البلدة الوادعة في قلبي ووجدانيّ .. " محردة " التي استقيت من نبعها الجمال وقداسة العشق ومعنى الحياة ... غفوتُ على نسمات ذاكرتي واسترخيت على دفء وطني).[3]**

استخدامه للألفاظ الرقيقة هنا يؤكّد مصداقية حنينه وشفافية تعبيره عن الكثير من المشاعر فضلاً عن بعض التشابيه التي أضفت رونقاً ثقافيّاً وجماليّاً على النصّ،كما نلاحظ التقارب

[1] المصدر السابق: ص101
[2] تودوروف، (تزفيتان): 1986، (نقد النقد)، ترجمة: سويدان،(د. سامي)، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد،ط2، ص108
[3] مراد، (يعقوب): 2017، (الحقيقة أريد أن أرى الشمس)، دار الرافدين، لبنان، بيروت، ط1 ، ص 192

الفكريّ بين الأديبين حول موضوع الحنين، أمّا السرد فقد أعطى المعنى بمشاركة الوصف بريقاً مختلفاً ودلالةً معبّرة، أما الأديبة عبّرت عن الحنين إلى حدّ الاختناق في لحظات الوداع التي كان على بطلة " شكّ البنت" أن تعيشها، ها قد انتهت أيامها في الجامعة وستغادر إلى الأبد مكاناً لطالما أحبّته وأحبّت ما فيه وألفتهم:(**حملنا الحقائب .. بكينا برغم الاختناق من غرف الجامعة .. تمنيتُ لو أحمل غرفتي معي ، لي أسرار على جدرانها .. وأيام معلّقة في خزانتها .. ولي مدى صغير يطلُّ من نافذتها .. يا إلهي .. وجوه .. وعناوين وأصوات .. ودعسات ونقر على الأبواب .. كلّ هذا سنتركه ؟).**[1]

الجمل القصيرة أعطت الشخصيّة طابعاً حيويّاً يحمل الكثير من المشاعر المختلطة والتي أكسبتها صفة الواقعيّة الصّادقة، وقد جاء في كتاب " العرب وتجربة المأساة " للمفكر والمبدع المعروف صدقي اسماعيل الذي أشار إلى أنَّ المأساة واقع صادم يجمع بين الحنين والندم الذي يقود الإنسان في نهاية المطاف إلى الإحساس بالتوبة والرغبة بها، فاستمرار الحزن يبعث على الضعف والعجز المرافق لمحطات حياة الإنسان، ولا يمكن أن نغيّر هذا الواقع، لكن علينا الصمود أمامه للتخلص من تراكمات الضعف:(**في طبيعة حزن المأساة أن يتغذّى بالندم والحنين إلى التوبة، ويبدو الندم لأوّل وهلة تعبيراً عن تخاذل الإنسان أمام أخطائه واعترافه بالضعف وفي المأساة ترجع الأخطاء إلى شيء خارج عن إرادة الإنسان ومن ثمَّ فلا مجال للندم، ولكن حسُّ المأساة يحتّم الندم لهذا السبب نفسه، فالفاجع يبعث الإحساس العميق بالضعف الإنسانيّ .**

وإذا كنّا غير مسؤولين عن هذا الضعف فذلك لا يعني أننا نستطيع أن نتنصل من نتائجه الحزينة....).[2]

[1] عبود، (أنيسة): 2015، (شك البنت)، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، ص342-343
[2] إسماعيل، (صدقي): 1963، (العرب وتجربة المأساة)، دار الطليعة ، بيروت، ط1، ص216-217

وعندما نرى تاريخنا ونطالع في صفحاته نلتمس أغلب الأدباء والشعراء كانت كتاباتهم تلتهب إلى كلّ ما في الوطن، ونادراً ما كانت أقلامهم تجود للبلد الغريب نسمات الشوق كانت تأخذ الأنفاس العميقة إلى رائحة البلاد بما فيها من جمال وحنان ودفء وأمان وطمأنينة لا تتوفر في أيِّ مكانٍ آخر:(**لماذا أتحدّث عن القرية؟! كأنها ليست مكاني الأوّل، والأمكنة الأوّلى لها رسوخها في الذاكرة.. هذه الأمكنة قد لا نعيش فيها إلّا سنوات الطفولة القليلة.**

خمس سنوات ، عشر سنوات .. لكن يظلّ الحنين إليها حتّى سن الشيخوخة .

رأيت كاتباً عربيّاً يعيش في باريس منذ خمسين عاماً ولكن لم يكتب صفحة عن باريس، بل كتبه الكثيرة كلّها مازال يغرفها من قريته، وبلدته، من أصدقائه الأوائل.)[1]

والمنظور السّرديّ مصطلحٌ من وضع " جيرار جينيت "، ويدخل الراوي ضمن الرؤية السّرديّة وهي الطريقة التي ندرك من خلالها القصّة عن طريق الراوي وعلاقته بالمتلقي، فهو حلقة الوصل بين القصّة والمتلقي، وتعدُّ هذه الرؤية من أهم عناصر الخطاب السّرديّ، لكونها تقوم على دعامتين رئيسيتين وهما : الراوي والمروي له.

ونلاحظ في بعض صفحات العمل الأدبيّ تسريع للعملية السّرديّة، حيث يلجأ الكاتب إلى إيجاز الوقائع والأحداث فلا يسرد منها إلّا القليل، وتوظيف هذه التقنية أمرٌ مهمٌّ للابتعاد عن الرتابة والتكرار التي يمكن أن يقع فيها القاصّ نتيجة طول الأحداث.

3-الذّاكرة:

هي المخزون الباطن الذي يحوي جميع الأفكار والمشاعر في حياة الإنسان من لحظات الفرح والحزن والضيق والفرج، وقد اعتمدها الأديب كخطٍّ فرعيّ وجزء رئيسيّ من التكوين الفنيّ للشخصيّة، والمكان والزمان والفضاء الرّوائيّ عموماً بكلّ أبعاده، وللسرد تقنيّة فنيّة تُعرف بالاسترجاع كوظيفة الذاكرة الإنسانيّة، وترتبط بشعور الحنين إذ يتماشيان في نفس الخطّ

[1]عبود، (أنيسة): 2010، (النعنع البري)، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سورية، ط1 ، ص387

الزمنيّ على أنَّ الرواية عملٌ يقيّم موجودات الواقع والمقدرات التي يمكن أن يقوم بها الإنسان أو البطل الرئيسيّ في القصّة لذلك: **(لا تبحث الرواية في الواقع بل في الوجود.**

والوجود ليس هو ما وقع، الوجود هو حقل الإمكانات الإنسانيّة، هو كلّ ما يمكن أن يصيّرهُ الإنسان، هو كلّ مل يكون الإنسان قادراً عليه).[1]

فكُرّست صفحات الرواية إلى حفظ الأحداث بواقعيتها حتّى لا تضيع معالمها عبر الذاكرة الجمعيّة التي يمتلكها الكاتب ومن بعده الراوي الذي يسرد التفاصيل للمتلقي بصدقٍ، ويقسم الراوي إلى ثلاثة أنواع منها:

*الراوي الذي لم يرَ الحادثة بل سمعها، *والثانيّ شارك في الأحداث، *والثالث شاهدها وسجّلها فقط، ونحن نستطيع التماس هذه الأنواع من خلال عمليّة السّرد الحاصل في كلّ عمل والتفريق بينها، فالراوي محورٌ مهمٌّ في الكتابة وقد يحتلّ الترتيب الأوّل في القصّة ويستحوذ على اهتمام النّقاد والقرّاء لذلك يشغل حيّزاً لا بأس به في الدراسة النّقديّة، فنراه في رواية " النعنع البري " لأنيسة عبود، هو البطل الرّئيسيّ " عليّ " فقد جرت أحداث الرواية أغلبها على لسانه، وتعتمد الأدبيّة في أغلب رواياتها على البطل أو البطلة ليروي عنها تفاصيل مجمل العمل الفنيّ وهذا النوع من الرّواة هو:**(ذلك الرّاوي المشارك في الأحداث وهذا النوع من الرّواة يقصّ بعض الأخبار على أنّه شاهدها وشارك في صنع أفعالها، ويقصّ أخباراً أخرى على أنّه لم يشاهدها وإنّما وصلت إليه عن طريق روّاة أو شخصيّات أخرى).**[2]

ويحسب أنَّ ذكرياته تخنقه وتضيّق عليه حتّى كأنّها تستصغره كثيراً، وسرعان ما يجد المرء نفسه في تصاعدٍ وجيز ليعود في الهبوط كأنّه شبيه بزبد ماء الأمواج التي تتسارع في التجمّع

[1] كونديرا، (ميلان): 2017، (فن الرواية)،ترجمة: بلقاسم (خالد)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط1 ، ص52

[2] الكردي، (د. عبد الرحيم): 2006، (السرد في الرواية المعاصرة)، مكتبة الآداب ، القاهرة، ط1، ص121

وتتسارع أكثر في التلاشي **(وغامت ذاكرتي ثمَّ راحت تتلذذ بمسخي آلاف المرّات، كان المنزل يضيق عليّ وثيابي تضيق، أشعلت الشموع وملأت كأس البيرة، لكن عبثاً .. رغوة البيرة المتجمّعة تذكرني بكلماتك القديمة.. المرء يطفو لحظة فيظنُّ أنّه الأعلى، الأكبر، وسرعان ما يتلاشى كالزبد.. هكذا تستمر الحياة).**[1]

وفي لحظةٍ ما نرغب في نسيان شيءٍ ما عمداً لأنّه مؤلم كحقيقة الموت التي عانى منها "عليّ" بين أبناء جيله، كلّهم لديهم آباء، دافئون، مفعمون بالحيويّة والعطف، لكن شعور الفراغ كان يبعث مرارة الحقيقة المندسّة بين خلايا الذاكرة، فكم كان يرغب أن يكون له أب، أو أن يعلم حقيقة ومعنى أن يكون له أب :**(لم أتذكّر اسم والدي، كنت قد نسيته بل أنا الذي أراد أن ينساه، القبلة الباردة على الحجر البارد.**

لم أكن أرغب أن استذكر رائحة ذلك العطر ولا رائحة تلك اللحظات خاصّةً وأنّهم في القرية ينادونني دائماً يا ولد ، وكنت أردُّ .

أخفضتُ رأسي بحزن كلّهم عندهم آباء دافئون إلّا أنا، لأوّل مرّة شعرت أنّي بحاجة لأب ...

وعندما عدتُ إلى المنزل سألت أمّي عن سبب بكاء الآنسة وهي لا تعرفني .

فقالت أمّي: لأنّك بلا أب ، والأب يعني الستر.)[2]

والأدب دائماً يتوجّه إلى فهم النفس الإنسانيّة لأنّه يعتمد التحليل أكثر من الإرشاد والوعظ فمهما كانت الطبيعة البشريّة قاسية تحمل الحقد، لا بدَّ لها من التسامح والمحبّة والرغبة في إحياء الخير وإبعاد مظاهر الشرّ، مع الفهم الجيّد لكلا المصطلحين الخير والشرّ ومدى تمكنهما من النفس البشريّة:**(ويتّجه الأدب الحديث إلى فهم النفس البشريّة وإلقاء الضوء على خفاياها، فهو أدب تحليل أكثر منه أدب توجيه، ولربما كان في ذلك خير للأدب، لأنّك**

[1] عبود، (أنيسة): 2010، (النعنع البري)،دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سورية، ط1، ص20
[2] المصدر السابق: ص29

لا يمكن أن تخدم الأخلاق بشيء أكثر من فهم النفس البشريّة، فمهما كنت قاسي الطبع فإنّك لا تملك إلّا أن تتسامح عندما تدرك ما تستهدف له الطبيعة البشريّة من شهوات وأهواء .

وفي استطاعتنا دائماً أن نحبّ الخير ونمقت الشرّ دون أن يمنعنا ذلك من فهمهما).[1]

فابن الوطن كان سبب سعادته في مستنقع الآلام التي أدركها اتصال ذكّرهُ بأبهى السنوات في "محرده" من صديق الطفولة، واستطاع استعادة الابتسامة المفقودة والطاقة المسلوبة جرّاء ما عاشه من أهوال ومصائب، فكان هذا الاتصال بمثابة المنقذ في اللحظات الحرجة:(**وراح يتحدّث عن محرده وذكريات الطفولة فجعل ابتسامة الفرح تتراقص على وجهي وتذكّرتُ ما قلته ذات يوم لطالبة: " في محرده عاشرت الصبر وعاشرني كرهته ولم يكرهني، وعندما كبرت وأدركت أنَّ عقل الإنسان في الصبر، فهمت لعبة القدر فشكرته ولم يشكرني، بل أفهمني أن أشكر محردة مدينتي لأنّها أوّل من علمني أبجدية الصبر").[2]**

وعندما كان على موعدٍ للّقاء بمدينة الياسمين حدثت المتاعب التي أبعدته عنها، فيسرد ما دار في رأسه كأنَّ دمشق تلوّح له معاتبةً إيّاه على تأخيره بشريطٍ من الأوصاف التي تذكرها عندما كان يعيشها في مدينة الياسمين والمليئة بالشوق والحنين والدفء والسلام، كلّها تأتي على باله لتنعش روحه المنطفئة من أهوال التجارب التي عايشها خلال تواجده في اليونان في مدينة "رودوس":(**ها هي الذكريات العالقة فوق أهدابي، المقيمة أبداً في حنايا ضلوعي المضمومة بشريط الياسمين الأبيض .. تنفلش أمامي بكلّ ما فيها من أوراقي الملوّنة .. أصدقائي، كلّ دفاتري وأشعاري المدوّنة، وكلّ الأمسيات الجميلة الحالمة، وكلّ تلك الجلسات**

[1] مندور، (محمد): 1949، (في الأدب والنقد)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، القاهرة، ط1، ص32
[2] مراد، (يعقوب): 2017، (الحقيقة أريد أن أرى الشمس)، دار الرافدين، لبنان، بيروت، ط1، ص63

في صيدنايا _ خاصرة الشام الرائعة_ كلّها .... كلّها تنبثق أمامي لتقول لي: ألم تشتق إليَّ..؟! لماذا ذهبت إلى جزيرة رودوس ولم تأتِ إلى الموعد كعادتك كلّ عامٍ ..؟!).[1]

نلاحظ في هذا السّرد استخدام قليل للعاميّة والتي دلّت بمشاركتها للألفاظ الفصيحة على الارتباط الوثيق للكاتب بوطنه، والجمل المنتهية بالنقط تعطي القارئ فرصة المشاركة مع الكاتب في صوغ الأفكار.

ومن تجربة إلى حادثة إلى مأساة قطعها، يتذكّر الكثير من الأمور الموجودة في سورية وربطها ومقارنتها بمكانهِ المؤقت في رودوس، لقد عاين تشابهاً واضحاً بين وضعه ووضع سورية، من حيث صدقها وغدر المقربين بها، وحنانها وجفاء المحيطين، مقارنة مؤلمة تجمع الأمّ وابنها، في كفّة ميزان لتؤكّد عمق الانتماء والصلة بينهما مهما اشتدّت رياح الشرّ:(**تذكّرتُ سورية.. ووجدتُ تشابهاً كبيراً ما بين ظروفي الآن وظروف سورية، بلدي الذي فتح ذراعيه للغريب والقريب، واستقبل الفلسطينيّ واللبنانيّ والعراقيّ وطلاب العلم من كلّ العالم العربيّ والافريقيّ .**

سورية التي رفعت شعار "أمّة عربيّة واحدة.. ذات رسالة خالدة" .. سورية التي زرعت المحبة ولم تحصد إلّا الغدر والخيانة .)[2]

أمّا عن وجهة نظر " روب جرييه" في الرّاوي، فهو يحسبه إله العمل الفنيّ لكونه يسرد كلّ شيء، ويعرف كلّ شيء ويتنقّل من زاوية إلى زاوية ويطالع كلّ ويسهم في تطوّر الحدث من حيث معرفته للجانب الظاهر والخفي لكلّ فكرة من أفكار الرواية: **(من هو الرّاوي العليم بكلّ**

[1] المصدر السابق: ص118
[2] المصدر السابق: ص174-175

شيء، الموجود في كلّ مكان في نفس الوقت؛ الذي يرمق في اللحظة ذاتها الأشياء يمنة ويسرة معاً، ويرى باطن الأشخاص وظاهرها ؟ إنّه لا يمكن أن يكون سوى إله).[1]

ويتابع بعد ذلك "جرييه" أنَّ أيّ أديب يقف موقف الحياد من رواية الأحداث يجعل الشّخصيّات تقوم بهذه الوظيفة من حيث السّرد والحوار، وهذا الأمر ليس سهلاً من وجهة نظر "رينهارت" الذي يعتبر أنَّ الكاتب يمكن أن ينحرف ويتّخذ سبيلاً آخر غير الإيديولوجيّة المعترفة منذ البداية عندما يتمُّ تطبيق العمل على اللغة: **(وعندما يستقيل المؤلّف من وظيفة الرّاوي فإنَّ معنى هذا إنّه لا يقول، بل يجعل شخصياته في السرد والحوار معاً هي التي تقول، وليس هذا بالأمر الهيّن فكما يقول " رينهارت": فإنَّ العمل الذي يتمُّ ويطبّق على اللغة ، يصبح كاتبه من حقّه أن ينحرف عن المسار الإيديولوجيّ المعلن له).**[2]

فماريا بطلة " شكّ البنت" نصّبتها الكاتبة راوية الأحداث فكانت الراوي العالم بكلّ شيء، فهي التي نقلت ما حلَّ بجارهم "محمد" ابن الشهيد، هذا الطفل الذكيّ الذي نالت منه ظروف الحياة بعد استشهاد والده فأصبح مشرّداً ويتيماً حتّى أمّه تزوّجت وتخلّت عن تربيته لجديّه العجوزين:**(محمد لا ينسى مشهد العلم الذي لفَّ جثمان والده.. ولا ينسى مجيئه إلى القرية .. ويتذكّر حتّى الآن جدّه الذي يرتدي العقال الأسود والشملة الحريريّة البيضاء ... ومازال حتّى الآن يشمّ رائحة ثياب جدّته لأبيه، صحيح كان صغيراً ولم يكن قد دخل الحضانة.. ولكن هي نتف صور بقيت في الذاكرة، غير أنَّ الصورة التي تبرز واضحة وكبيرة هي صورة أمّه هند "زوجة الشهيد" وهي تُزَفُّ إلى أبو سمير المحامي الذي وكّلته ليتابع قضية ميراث زوجها، يومها رأى أمّه هند سوداء كقطعة فحم على الرغم من ارتدائها الثوب الأبيض..).**[3]

[1] فضل، (د. صلاح): 2003، (أساليب السرد في الرواية العربية)، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سورية، ط1، ص 21

[2] المرجع السابق: ص21

[3] عبود، (أنيسة): 2015، (شك البنت) ،الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، سورية، ط1 ، ص44

وصفٌ مؤثّر لحالةٍ إنسانيّةٍ واقعيّة وصادقة، تتشارك فيها الألفاظ المعبّرة مع الجمل الطويلة لصياغة نصٍّ أدبيٍّ يتكامل فيه النسيج الفني للرواية.

وتعود شخصيّة المؤلف إلى الظهور بشكلٍ مباغتٍ، لتروي أخبار راويها، فتسرد حكاية القرية عندما تعود إليها مثقلةً بالهموم مليئة العينين بالدموع، لتشارك أهلها في ترتيب دخّان شكّ البنت فتتفوّق على كلّ العاملين في حرصها واهتمامها بما تعمل، لكنّها مع هذه الذكريات التي ستجفّ وتحترق كحال التبغ البلديّ، ستخلق ذكرياتٍ جديدة لأيام وأحوال مختلفة.

(تتفوّق في ترتيب دخّان شكّ البنت على كلّ العاملين والعاملات مع والدها .. مع كلّ شكّة ورقة تبغ بالمسلّة تشكّ نتفاً من لقاءات وذكريات .

وكما يجفُّ التبغ ويتحوّل إلى سجائر تحترق في هموم الناس .. ستجفُّ ذكريات ماريا وستحترق وتعطي رماداً أبيضَ لتكتب عليه ذاكرة جديدة).[1]

نلاحظ من سرد الرّاوي، أو الكاتبة في أماكن متفرّقة من الرواية، حين تتولى مهمة الوصف والسّرد عن الراوي الرّئيسيّ للأحداث، أنّها تعتمد على التقدّم بالأحداث باستخدام الضمير المتكلّم في أغلب الأحيان كما أنّها نادرٌ أن تسترجع حدثاً ماضياً لذلك تقنية الاسترجاع في رواية شكّ البنت قليلة نوعاً ما، وهذا ما يضعنا أمام مفارقة تقنيّة، فيقوم عماد أغلب الروايات على هذه التقنيّة إذ:**(يكتب بصيغة سرديّة تحافظ على ضمير المتكلّم وتنمو مع الأحداث في الزمن متقدّمة من الماضي إلى الحاضر دون استرجاع، مما يضعنا في مفارقة تقنيّة واضحة فالبنية العامّة تفرض أسلوب الاسترجاع، والصيغة المتحققة تحاول تركيز بؤرة الأحداث عند وقوعها في الحاضر بصفاءٍ بالغ وتنميةٍ مدهشة، معارضة في اتجاهها للفرض**

[1] المصدر السابق: ص94

الأوّل، الأمر الذي يسفر عن تباين في المنظور يصيب المتلقي بلون من التوتر المبهم والإحساس بعدم التجانس).[1]

وهذه الصيغة لها أهميّةٌ بالغة في النسيج السّرديّ للرواية، فبالإضافة لكونها تجمع حكايات الماضي والحاضر، أيضاً تضيف الوعي اللغويّ في الحياة الروائيّة وتقدّم محتوىً هادفاً منوّعاً.

أمّا بالنسبة لتعارض الفرضين، فهذا أيضاً يضفي تلويناً مناسباً ويعرض مشاهداً تشعر المتلقي بمزيجٍ من المشاعر والأحاسيس المتضاربة والمتباينة تفرضها طبيعة الصورة المقدّمة في كلّ صفحةٍ أو فصلٍ من فصول الرواية على امتدادها.

وأخيراً نلاحظ أنَّ هذا الحضور جاء لإعادة صياغة القيم الوطنيّة، بطريقة جمالية معاصرة مما أكسبه الدهشة والتشويق، حيث استعرض البحث أفكاراً بسيطة الصياغة، عميقة المحتوى، بشهادةٍ شيّقةٍ من قبل الأديبين، حيث قدّما روايات معاصرة أنتجت حضوراً فنيّاً وجمالياً للوطن يزخم بالمعاني والدلالات المعبّرة والواضحة، وينسج حكاية الوطن والقيم والتمسّك بها، وتعلّمها وتعليمها من جديد، لطالما تعرّض هذا الوطن للكثير من العوامل التي أنهكت قِواه وأحالت واقعه سواداً، لكنّه بفضل عزيمة أبنائه وعمق انتمائهم له، والإخلاص والوفاء في هذا الانتماء أبقياهُ حيّاً وحصناً منيعاً يرفض الخنوع والاستسلام.

[1] فضل، (د. صلاح): 2003، (أساليب السرد في الرواية العربية)،دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سورية، ط1 ، ص97

نتائج البحث:

1-الحضور الكبير لأفكارٍ متجذّرة بالوطن وقيم ذات طابع وطنيّ مميّز.

2-بروز هذا الحضور بين كاتبين سوريين أحدهما خارج حدود الوطن في المغترب، مما أعطى الدراسة الكثير من الشفافية وصدق الإحساس.

3-الرواية جنسٌ أدبي والانتماء عنصر فنيّ، أكسب حضوره في الرواية قيمة جمالية واستحضار الماضي بتفاصيله الدقيقة.

4-الانتماء مظهر ثقافيّ يعكس مكنونات الشخصيّة ، بلمسةٍ ثقافية تعكس تاريخ الوطن وحضارته منذ القدم.

5-يعدُّ الخيال جانباً مهمّاً في الأدب من حيث تشكيل الواقع، وبناء الأحداث بقصد تحويله إلى نصٍّ مميّز.

6_ المعاني والألفاظ المطروحة في النّصّ هي أساس العواطف والانفعالات الموجودة في القلب والادب.

7-الانتماء تجلي عميق الدلالة وهو فعل حقيقيّ، جسّده القدماء وأعاد المعاصرون إنتاج صيغته بأسلوب أدبي سرديّ ووصفيّ من الناحية الزمانية والمكانية.

8- الصور البيانيّة مهمّة لأنّها تستند إلى الأشياء المجرّدة التي نعرفها وتنتشر في شكلٍ إدراكيٍّ حسيٍّ.

9_ الأسلوب المتسم بالقوة والوضوح في اختيار الكلمات والتراكيب تلعب دوراً هامّاً في نجاح العمل الادبيّ.

المصادر والمراجع:

1-المصادر:

القرآن الكريم

1-أنيس، (د. إبراهيم)، صوالحي،(عطيه)، منتصر ،(عبد الحليم)، أحمد،(محمد خلف الله): 2014،(معجم الوسيط)، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط2

2-صليبا، (جميل): 1994، (المعجم الفلسفي)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ج2

3-عبود، (أنيسة): 2015، (شك البنت)، منشورات الهيئة العامّة السوريّة للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ط1

4-عبود، (أنيسة): 2010، (النعنع البري)، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سورية،ط1

5- مراد، (يعقوب): 2017، (الحقيقة أريد أن أرى الشمس)، دار الرافدين، لبنان، بيروت،ط1

2-المراجع الحديثة:

1-إسماعيل، (صدقي): 1963، (العرب وتجربة المأساة)، دار الطليعة، بيروت، ط1

2-الجشعمي، (د. نجاة صادق): 2021،(التجريب وجماليات البناء السردي في الرواية العربيّة)، مركز الوطن العربي رؤيا، دار الطباعة الحرّة والنشر ،القاهرة، ط1

3-السامرائي، (ماجد): 1995، (تجليّات الحداثة ، قراءة في الإبداع العربيّ المعاصر)، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1

4-الصلابي، (د. علي محمد محمد): 2014، (المواطنة والوطن في الدولة الحديثة المسلمة)، دار المعرفة، سورية، دمشق، ط1

5-غامري، (د. محمد حسن): 1989،(المدخل الثقافي في دراسة الشخصية)، المكتب الجامعي الحديث، قسنطينة، معهد علم الاجتماع، الاسكندرية، ط1

6-فضل، (د. صلاح): 2003، (أساليب السرد في الرواية العربية)، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سورية، ط1

7-القاعود، (د. حلمي محمد): 1997، (حوار مع الرواية المعاصرة في مصر وسورية)، إشبيلية للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط1

8- الكردي، (د. عبد الرحيم): 2006، (السرد في الرواية المعاصرة)، "الرجل الذي فقد ظلّه نموذجاً"، ، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1

9-محفوظ، (عبد اللطيف): 2009، (وظيفة الوصف في الرواية)، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1

10- مندور، (محمد): 1949، (في الأدب والنقد)، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، القاهرة، ط1

11-هلال، (محمد غنيمي): 1997، (النقد الأدبي الحديث)، دار النهضة ، مصر، القاهرة ، ط1

12-ولديب، (سيدي محمد): 2011، (الدولة وإشكالية المواطنة)، دار الكنوز المعرفية، عمان، ط1

3-المراجع المترجمة:

1-تودوروف، (تزفيتان): 1986، (نقد النقد)، تر: د. سامي سويدان، مراجعة: د. ليليان سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، ط2

2-كونديرا، (ميلان): 2017، (فن الرواية)، تر: خالد بلقاسم، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب، ط1

4-الأبحاث:

1- مليكي، (إيمان): 2012، (الحوارية في الرواية الجزائرية)، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، إشراف أ. د. عبد الله العشي، كلية الآداب واللغات، قسم الآداب واللغة العربية، الجزائر

الانزياح

(دراسة تحليليّة نصيّة لانزياحات النّار

عند بدر شاكر السّيّاب)

الباحث: د. عبد اللطيف ياسين سليمان *

ملخّص

يسعى هذا البحث إلى دراسة الانزياح دراسة دقيقة من خلال تعريفه بشكل واف، وتحديد مظاهره التّركيبيّة والدّلاليّة، والكلام على شعريّة الانزياح، ومن ثمّ دراسة انزياحات دال (النّار) عند الشّاعر بدر شاكر السّياب دراسة تحليليّة نصيّة، وفقاً لما سبق من معلومات نظريّة .

الكلمات المفتاحيّة : الانزياح، شعريّة، نصيّة، النّار، بدر شاكر السّياب .

* دكتوراه في اللغة العربيّة وآدابها، جامعة تشرين، اختصاص البلاغة العربيّة والنّقد، بريد الكتروني Abdallatif.suliman@tishreen.edu.sy

مقدّمة :

إنّ أهمّ ما يشغل دارسي الأدب والنّقّاد هو قضيّة الشّعريّة المتمثّلة في سؤالنا : ما الذي يجعل من نصّ ما شعرياً؟، وقد عالج النّقّاد القدامى هذه المسألة، ورأى بعضهم أنّ الشّعريّة تكمن في الوزن، والقافية، والدّوران في فلك الأقدمين من حيث الصّور الشّعريّة، وغيرها، إلى أن تغيّرت هذه الرّؤية في العصر الحديث، فقد رأى بعض النّقّاد أنّ الشّعرية تتحقّق في الانزياح، أي بقدر خرق النّصّ اللغة النّمطيّة، وبقدر فجوة التّوتر الدّلالي بين الدّال والمدلول، ومن هنا تجيء دراستنا هذه بحثاً عمّا يحقّق شعريّة النّصّ، وجاء اختيارنا للشّاعر بدر شاكر السّياب، لأنّه من أوائل الشّعراء الثّائرين على الشّعر التّقليدي في العصر الحديث، ليثبت أنّ القيمة الفنيّة للشّعر ليست في أوزانه وقوافيه، وإنّما في الشّعريّة التي سندرسها في هذا البحث .

منهج البحث : يعتمد البحث المنهج الوصفيّ المرتكز على دراسة الظّاهرة المختارة من داخلها، وفهمها بشكل معمّق، بعد توصيفها، والإحاطة الشّموليّة بجزئياتها الدّقيقة .

الفصل الأوّل : الجانب النّظري

أ- مفهوم الانزياح لغة واصطلاحا ومسمّياته المختلفة :

ينبغي لنا قبل أن نبدأ بتعريف الانزياح لغة واصطلاحاً أن نعطي لمحة عن نشأة هذا المفهوم، فالانزياح بوصفه مفهوماً ليس جديداً على ساحة النّقد العربي، وإنّما له جذور متأصّلة في نقدنا العربي القديم، وهذا ما نلمحه في الدّراسات الدّلاليّة في كتاب (دلائل الإعجاز) لعبد القاهر الجرجاني، وفي كتاب (البديع) لابن المعتز، وفي كتاب (عيار الشّعر) لابن طباطبا، فهؤلاء النّقّاد جميعاً قد أثروا هذا المفهوم من خلال دراساتهم حول اللفظ والمعنى، والعلاقة بينهما، وعلاقة الألفاظ بعضها مع بعضها الآخر من جهة، وعلاقة المعاني بعضها مع بعضها الآخر من جهة أخرى .

إنّ هذه الدراسات هي نفسها التي تقوم عليها دراسة الانزياح في العصر الحديث، وإن لم يتوصّل النّقّاد العرب آنذاك إلى هذا المصطلح (الانزياح)، ولم يدرسوه في ضوء المصطلحات التي يدرس بها اليوم، إذ كانت له أسماء اختصّ كلّ ناقد بها، ومنها الإبداع، والاختراع، فهذان المصطلحان قد وردا في كتاب العمدة لابن رشيق القيرواني، إذ رأى أنّ الاختراع يكون للمعنى والإبداع يكون للفظ، وقال : " فإذا تمّ للشّاعر أن يأتي بمعنى مخترع في لفظ بديع، فقد استولى على الأمد، وحاز قصب السّبق " [1] .

ومن تلك الأسماء أيضاً العدول، " وربّما كان مصطلح العدول هو أقوى المصطلحات القديمة تعبيراً عن مفهوم الانزياح " [2]، وهذا ما دفع بعض الدّارسين اليوم لأن يعتمدوا هذا المصطلح، كما فعل عبد السّلام المسدّي في كتابه (النّقد والحداثة)، و(قاموس اللسانيّات)، وتمّام حسان في كتابيه (الأصول)، و(البيان من روائع القرآن) [3] .

وقد ورد هذا المصطلح عند عبد القاهر الجرجاني في قوله : " واعلم أنّ الكلام الفصيح ينقسم قسمين : قسم تعزى المزيّة والحسن فيه إلى اللفظ، وقسم يُعزى فيه ذلك إلى النّظم، فالقسم الأوّل الكناية والاستعارة والتّمثيل الكائن على حدّ الاستعارة، وكلّ ما كان فيه على الجملة مجاز واتّساع وعدول باللفظ عن الظّاهر " [4] .

---

[1] القيرواني، ابن رشيق . العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، تح : محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشّؤون الإسلاميّة، القاهرة، 1972م، 453/1 .

[2] ويس، أحمد . الانزياح في التّراث النّقدي والبلاغي، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة حلب، ط2، 2009م، ص37 .

[3] ينظر : ويس، أحمد . الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبيّة، مؤسسة مجد، بيروت، لبنان، ط1، 2005م، ص45-46 .

[4] الجرجاني، عبد القاهر . دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1989م، ص429-430 .

وبهذا فإنّ للانزياح عند النّقّاد العرب مسمّيات كثيرة عرضنا أهمّها، ولا يتّسع المقام لذكرها جميعاً [1]، ولكنّ المهمّ أنّ هذا المفهوم قد كان معروفاً عند النّقّاد العرب .

أمّا في العصر الحديث، فقد اختلفت تسمياته في النّقد العربي تبعاً لاختلاف مصطلحاته في اللغات الأجنبيّة، وتبعاً لاختلاف ترجمات هذه المصطلحات، فمن هذه المصطلحات (deviation) الموجود في اللغتين الانكليزيّة والفرنسيّة، وقد ترجم مرة إلى الانحراف مرّة أخرى، ومنها المصطلح الفرنسي (ecart) الذي ترجم إلى الانزياح، وإلى الانحراف، والعدول، والاتّساع، والميل، والتّجاوز، واللحن [2].

وهذا الاختلاف في المصطلحات وفي التّرجمات قد سبّب تشعّب النّقّاد في استعمالاتهم لهذه المصطلحات، إلاّ أنّ رأي معظم النّقّاد قد استقرّ على استعمال مصطلح (الانزياح)، ولذا فإنّنا سنعتمده في بحثنا هذا، وسنتتبّع أصله اللغوي في معجم لسان العرب، وتعريفه الاصطلاحي فيما توفّر لنا من كتب نقديّة .

أمّا تعريفه اللغوي، فقد ورد في لسان العرب : " زاح الشّيء يزيحُ زَيحاً وزيوحاً وزيحاناً، وانزاح ذهب وتباعد " [3] .

وأمّا تعريفه الاصطلاحي، فلم يتسنّ لنا العثور على تعريف لمصطلح الانزياح في أحد المعاجم النّقديّة الحديثة، ولكنّنا وجدنا تعريفاً لهذا المصطلح في كتاب الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبيّة، حيث عرّفه المؤلّف في هذا الكتاب بأنّه : "استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصوراً واستعمالاً يخرج بها عما هو معتاد ومألوف، بحيث يؤدّي ما ينبغي له أن يتّصف به من تفرّد وإبداع وقوّة جذب وأسر " [4] .

---

[1] للاطلاع على هذه المسميات ينظر : ويس، أحمد . الانزياح في التّراث النّقدي والبلاغي، ص35-50 .

[2] ينظر : ويس، أحمد . الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبيّة، ص29-56 .

[3] ابن منظور . لسان العرب، مراجعة وتدقيق : يوسف البقاعي، إبراهيم شمس الدّين، نضال علي، مؤسسة الأعلمي، بيروت، لبنان، ط1، 2005م، مادة زيح .

[4] ويس، د. أحمد . الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبيّة، ص7 .

وكذلك نجد تعريفاً مماثلاً للتّعريف السّابق في كتاب (أطياف الوجه الواحد)، حيث قال الدّكتور نعيم اليافي : " ما الانزياح ؟ إنّه بكلّ بساطة خروج التّعبير عن السّائد أو المتعارف عليه قياساً في الاستعمال، رؤية ولغة وصياغاً وتركيباً ... الخ، وحين تقول الخروج لابدّ من نقطة هي الصّفر يبدأ منها هذا الخروج أو ينزاح عنها وينحرف " [1] .

ب- أنواع الانزياح :

ينقسم الانزياح إلى قسمين من حيث المحور الذي يقع فيه، فهو إمّا أن يقع في المحور الأفقي (التّراصفي)، فيسمّى انزياحاً تركيبيّاً، وإمّا أن يقع في المحور العمودي (الاستبدالي)، فيسمّى انزياحاً استبداليّاً أو دلاليّاً، وسنوجز القول في هذه الفقرة عن هذين القسمين من الانزياح .

1- الانزياح التّركيبي :

ويشمل كلّ ما يقع من علاقات على مستوى تركيب الجملة، وطرائق صوغها المختلفة، وأهمّها التّقديم والتّأخير، والحذف، والالتفات .

أ- التّقديم والتّأخير :

وقد عني به نقّاد العرب والغرب على حدّ سواء، وأفرد له النّحاة العرب أبواباً مستقلّة في كتبهم، تحدّثوا فيها عمّا يجوز تقديمه، وعمّا لا يجوز تقديمه، إذ إنّ الباب ليس مفتوحاً على مصراعيه في هذا المجال، فهناك رتب محفوظة لا يجوز التّصرّف فيها بالتّقديم والتّأخير، وهناك رتب غير محفوظة تتاح فيها حريّة التّقديم والتّأخير .

وتحدّث النّقّاد عن فوائد التّقديم والتّأخير، وعن قيمه الجماليّة التي يؤدّيها في الكلام، فنرى عبد القاهر الجرجاني يفرد له باباً مستقلاً في كتابه دلائل الإعجاز، يقول فيه : " هو باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التّصرّف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطف لديك

[1] اليافي، د. نعيم. أطياف الوجه الواحد – دراسات نقديّة في النّظريّة والتّطبيق، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ص92 .

موقعه، ثمّ تنظر فتجد سبب أنّ راقك ولطف عندك، أن قدّم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان " [1] .

وعبد القاهر الجرجاني يدرك ما للتّقديم والتّأخير من أثر في النّفوس، ولذلك نراه يعيب على النّحاة ما ذهبوا إليه من أنّ مزيّة التّقديم والتّأخير تكمن في العناية فحسب [2]، ونراه لا يفضّل الاستعارة عليه على ما لها من مزيّة، بل يرى أنّ التّقديم والتّأخير يعطي للاستعارة حسناً وحلاوة قد لا يكونان فيها [3] .

وأمّا النّاقد الغربيّ في العصر الحديث (جون كوهن)، فنجده يعنى بأهميّة التّقديم والتّأخير، ويسمّي الانزياح النّاتج عن التّقديم والتّأخير بـ (الانزياح النّحوي)، وقد درسه تحت مسمّى (القلب)*، إذ درس التّقديم والتّأخير الذي يحصل في الصّفات، فاللغة الفرنسيّة تنزع إلى استعمال الصّفة بعد الموصوف، ولكنّه أجرى دراسة مقارنة بين لغة النّثر العلمي ولغة الشّعر في عصور مختلفة، فرأى أنّ استخدام النّعوت المقلوبة يفوق في الشّعر يفوق استخدامها في النّثر العلمي بنسبة كبيرة .

وفي معرض حديث كوهن عن التّقديم والتّأخير في قول الشّاعر : (تحت جسر ميرابو يتدفّق السين) نراه يقارن بين الصّيغة الجديدة، والصّيغة الأصليّة : " السّين يتدفّق جسر ميرابو "، ويبدو من كلامه أنّ الشّاعريّة في هذا الشّطر عائدة إلى مجرّد أنّه مجرّد أنّه مخالف للاستعمال الشّائع [4] .

ب- الحذف :

والحذف كما يقول عبد القاهر الجرجاني : " هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسّحر، فإنّك ترى به ترك الذّكر أفصح من الذّكر،

[1] الجرجاني، عبد القاهر . دلائل الإعجاز، ص106 .

[2] ينظر : المصدر السابق، ص108 .

[3] ينظر : المصدر السّابق، ص99 .

[4] ينظر : ويس، أحمد . الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبيّة، ص122-123-124-125 .

والصّمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أطلق ما تكون إذا لم ينطق، وأتمّ ما تكون بياناً إذا لم تبن " [1] .

ويذكر عبد القاهر أمثلة على الحذف ومنها قول الشّاعر :

سـريع إلـى ابـن عـمٍّ يلطـم وجهـه

ولـيس إلـى داعـي النّـدى بسـريع

حـريص علـى الـدّنيا مضـيع لدينـه

ولـيس لمـا فـي بيتـه بمضـيع

ويعلّق على هذين البيتين وغيرهما بقوله : " فتأمّل الآن هذه الأبيات كلّها، واستقرّها واحداً واحداً وانظر إلى موقعها في نفسك، وإلى ما تجده من اللطف والظّرف إذا أنت مررت بموضع الحذف منها، ثمّ فلّيت النّفس عمّا تجد، وألطفت النّظر فيما تحسّ به، ثمّ تكلّف أن ترد ما حذف الشّاعر وأن تخرجه إلى لفظك، وتوقعه في سمعك، فإنّك تعلم أنّ الذي قلتُ كما قلتُ، وأنّ ربّ حذف هو قلادة الجيد، وقاعدة التّجويد " [2] .

ولكن هذا الكلام لا يعني أنّ الحذف في الشّعر هو مكمن الجمال دائماً، فقد يرد الشّعر من غير حذف، ويكون أجمل ممّا لو حذف منه شيء ؛ وذلك أنّه قد لا يحقّق الغرابة والمفاجأة والأثر الذي نبتغيه من ورائه، وإنّما الشّأن في ذلك يعود إلى السّياق، فهو الذي يملي علينا ما يجب أن نذكره، وما يجب أن نحذفه .

[1] الجرجاني، عبد القاهر . دلائل الإعجاز، ص146 .

[2] المصدر السّابق، ص150-151 .

ج- الالتفات :

ويعرّفه ابن المعتز بقوله : " هو انصراف المتكلّم عن المخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك، ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر " [1]، ويستشهد على ذلك بقوله تعالى : ﴿ **حَتَّى إِذَا كُنْتُمْ فِي الْفُلْكِ وَجَرَيْنَ بِهِمْ بِرِيحٍ طَيِّبَةٍ وَفَرِحُوا بِهَا جَاءَتْهَا رِيحٌ عَاصِفٌ** ﴾ [2] .

وقال عنه ابن الأثير : " ويسمّى أيضاً شجاعة العربيّة، وإنّما سمي بذلك لأنّ الشّجاعة هي الإقدام، وذاك أنّ الرجل الشّجاع يركب ما لا يستطيعه غيره، ويتورّد ما لا يتورده سواه، وكذلك هذا الالتفات في الكلام، فإنّ اللغة العربيّة تختصّ به دون غيرها من اللغات " [3] .

وفي كلام ابن الأثير يبدو واضحاً ما في الالتفات من انزياح، وذلك لما يدلّ عليه الالتفات من خرق لتقاليد اللغة .

ويقسم ابن الأثير الالتفات ثلاثة أقسام :

" القسم الأوّل في الرّجوع من الغيبة إلى الخطاب، ومن الخطاب إلى الغيبة ... والقسم الثّاني في الرّجوع عن الفعل المستقبل إلى فعل الأمر، وعن الفعل الماضي إلى فعل الأمر ... والقسم الثّالث في الإخبار عن الفعل الماضي بالمستقبل، وعن المستقبل بالماضي " [4] .

---

[1] ابن المعتز، عبد الله . البديع، تعليق إغناطيوس كراتشوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1982م، ص58 .

[2] سورة يونس، الآية 22 .

[3] ابن الأثير . المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، تعليق أحمد الحوفي، بدوي طبّانة، دار نهضة مصر، ط2، د.ت، 168/2 .

[4] المصدر السّابق، ص181-179-168 .

ويتحدّث ابن الأثير عن الغاية من الالتفات فيقول : " إنّه لا يكون إلاّ لفائدة اقتضته، وتلك الفائدة أمر وراء الانتقال من أسلوب إلى أسلوب، غير أنّها لا تحدّ بحدّ ولا تضبط بضابط " [1] .

ويفهم من كلامه هنا أنّه ليس للالتفات فائدة محدّدة ومقصودة لذاتها، وإنّما لكلّ التفات غاية أو فائدة تختلف باختلاف السّياق .

وإذا وصلنا إلى العصر الحديث، وإلى كتّاب الغرب وشعرائه، نرى عندهم ما يعرف بالتّحوّل الأسلوبي الذي نجده عند الشّاعر إليوت، إذ إنّه كان ينقل أسلوبه في مسرحيّاته من مستوى إلى آخر، فينتقل مثلاً من النّظم الشّعري إلى اللهجة الدّارجة، و نجد ظاهرة الالتفات في الرّواية الحديثة ابتداء من جيمس جويس وفرجينيا وولف [2]، وهذا الأمر يظهر لنا أنّ ظاهرة الالتفات ظاهرة حديثة في اللغات الأوروبيّة وأنّ هذه اللغات قد أخذتها عن اللغة العربيّة .

ومن الأمور الأخرى التي يحل فيها الانزياح الفصل والوصل، والتّعريف والتّنكير، والإضمار، وليس ذلك فحسب، بل إنّ كل ما يدخل تحت عنوان العلاقات التّركيبيّة في الجملة يمكن أن يحصل فيه الانزياح ما دام لا يتعدّى الحدود التي تسمح بها القاعدة النّحويّة، ولا سبيل لحصر هذه الأشياء إذ إنّ المقام يضيق عن ذكرها في هذا الموضع .

2- الانزياح الاستبدالي (الدّلالي) :

ويشمل هذا النّوع الانزياح الذي يقع على المستوى العمودي (الاستبدالي) أي على مستوى الكلمة المفردة ومن ذلك المجاز بأنواعه والتّشبيه والكناية .

[1] المصدر السّابق، ص169 .

[2] ينظر : ويس، أحمد . الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبيّة، نقلاً عن آخرين، ص127-128 .

أ- المجاز :

والمجاز عندما يذكر فإنّه يذكر ضمن ثنائيّة المجاز والحقيقة، إذ إنّ المجاز هو ما خالف الحقيقة، وقد عرّفهما عبد القاهر الجرجاني بقوله : " كلّ كلمة أريد لها ما وقعت له في وضع واضع، – وإن شئت قلت في مواضعه – وقوعاً لا تستند فيه إلى غيره فهي حقيقة ... وأمّا المجاز، فكلّ كلمة أريد بها غير ما وقعت له في واضعها، لملاحظة بين الثّاني والأوّل، فهي مجاز – وإن شئت قلت : كل كلمة جزت بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم توضع له، من غير أن تستأنف فيها وضعاً، لملاحظة بين ما تجوز بها إليه، وبين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها فهي مجاز، ومعنى الملاحظة هو أنّها تستند في الجملة إلى غير هذا الذي تريده بها الآن " [1] .

وكلّ التّعريفات التي وضعت للمجاز تدور في هذا الفلك، إلاّ أنّ علينا أن نميز هنا ما هو حدّ الحقيقة، وإلى أي مدى يجب أن يبتعد الكلام عنها، حتّى يصبح مجازاً، ذاك أنّ كثيراً من المجازات فقدت مجازيتها لكثرة تكرارها عبر الزّمن، وأصبحنا ننظر إليها عند سماعنا لها على أنّها حقيقة، ولا ندرك أنّها كانت مجازاً فيما سبق، وذلك نحو قولك : طلعت الشّمس، وقولك : أنبت الرّبيع البقل .

والحقيقة أنّنا لا نستطيع في هذا المقام أن نضع معياراً للحقيقة، وإنّما المعيار الوحيد هو ما يتعارف عليه النّاس في وقت معين من الزّمن .

وللمجاز أنواع منها :

1- المجاز العقلي :

وهذا النّوع من المجاز يقع في الجمل [2] ويقول عبد القاهر الجرجاني عنه : " ولن يستحقّ اللفظ الوصف بأنّه مجاز، حتّى يجري على شيء لم يوضع له في الأصل، وإثبات الفعل لغير مستحقّه ولما ليس بفاعل على الحقيقة لا يخرج (فعل) عن أصله،

[1] الجرجاني، عبد القاهر . أسرار البلاغة، تعليق محمود شاكر، دار المدني، جدّة، د.ط، د.ت، ص350-352 .

[2] ينظر : الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص408 .

ولا يجعله جارياً على شيء لم يوضع له لأنّ الذي وضع له (فعل) هو إثبات الفعل للشّيء فقط، فأمّا وصف ذلك الشّيء الذي يقع هذا الإثبات له، فخارج عن دلالته، وغير داخل في الموضع اللغوي " [1]، وهذا يعني أنّ هذا النّوع من المجاز لا يفسّر عن طريق اللغة، وإنّما عن طريق علاقة يتمّ اكتشافها من خلال العقل، ويمثّل عبد القاهر لهذا النّوع من المجاز بقوله : رأيت أسداً، وبقوله : خطّ أحسن مما وشاه الرّبيع [2] .

- المجاز اللغوي :

وقد عرّفه عبد القاهر الجرجاني بقوله : " المجاز مَفْعَلٌ من جاز الشّيء يجوزه إذا تعدّاه، وإذا عدل باللفظ عمّا يوجبه أصل اللغة، وصف بأنّه مجاز، على معنى أنّهم جازوا به موضعه الأصلي أو جاز هو مكانه الذي وضع فيه أولاً " [3] .

وهذا النّوع ينقسم قسمين : المجاز المرسل والاستعارة .

المجاز المرسل :

وهو المجاز الذي يكون بين لفظه المنقول ولفظه المنقول إليه سبب في أصل اللغة يبيح نقله إليه، كما يبين عبد القاهر، ويضرب مثالاً على ذلك باليد، فيقول : " نحو أنّ اليد تقع للنّعمة، وأصلها الجارحة لأجل أنّ الاعتبارات اللغويّة تتبع أحوال المخلوقين وعاداتهم، وما يقتضيه ظاهر البنية وموضع الجِبِلّة، ومن شأن النّعمة أن تصدر عن (اليد) ، ومنها تصل إلى المقصود بها والموهوبة هي منه " [4] .

ويرى بعض النّقّاد أنّ القيمة الجماليّة في المجاز المرسل ضعيفة وذلك أنّ الانزياح الذي يقوم عليه هذا النّوع من المجاز يتمّ تجاوزه واختزاله على نحو سريع

[1] المصدر السّابق، ص410 .
[2] ينظر : المصدر السابق، ص409-415 .
[3] المصدر السّابق، ص395 .
[4] الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص395 .

وسهل، فالعلاقة التي تجمع بين الطّرفين طبيعيّة ولا تحتاج إلى كبير جهد من الشّاعر كي يبدعها ولا من المتلقّي كي يؤولها [1] .

الاستعارة :

وقد عرّفها عبد القاهر الجرجاني بقوله : " اعلم أنّ الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغويّ معروف تدلّ الشّواهد على أنّه اختصّ به حين وضع، ثم يستعمله الشّاعر أو غير الشّاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلاً غير لازم فيكون هناك كالعارية " [2] .

وأغلب تعريفات الاستعارة دارت في هذا الفلك، ومن ذلك أنّ أرسطو عرّف الاستعارة بأنّها " نقل اسم شيء إلى شيء آخر " [3]، ولكن مثل هذه التّعريفات تضعنا أمام مشكلة تطرح تساؤلاً هو : هل الاستعارة هي مجرّد استبدال لفظ بلفظ آخر ؟ .

في الحقيقة إنّ هذا ما تراه النّظريّة الاستبداليّة، إذ ترى أنّ " الاستعارة لا تتعلّق إلاّ بكلمة معجميّة واحدة بغضّ النّظر عن السّياق الواردة فيه، ويكون للكلمة معنيان : معنى حقيقي، ومعنى مجازي، وتحصل الاستعارة باستبدال كلمة مجازيّة بكلمة حقيقيّة " [4] .

وهذا التّساؤل الذي طرحناه لا يعني أنّ أصحاب هذه التّعريفات ينظرون للاستعارة نظرة النّظريّة الاستبداليّة، فقد رأينا سابقاً كيف أنّ عبد القاهر الجرجاني درس الاستعارة في سياقها، وبيّن أهميّة التّقديم والتّأخير فيها [5]، وذلك لأنّ الاستعارة لا تكتسب أهميّتها بما حدث فيها من استبدال، وإنّما بقدر ما أضفته على السّياق الجديد، وبقدر ما

---

[1] ويس، أحمد . الانزياح في التّراث النّقدي والبلاغي، ص124 .

[2] أسرار البلاغة، ص30 .

[3] أبو العبدوس، يوسف . الاستعارة في النّقد الأدبي الحديث – الأبعاد المعرفيّة والجماليّة، الأهليّة، الأردن، عمان، ط1، 1997م، ص47 .

[4] المصدر السّابق، ص54 .

[5] ينظر : دلائل الإعجاز، ص99 .

أخذته منه، وبعبارة أخرى بقدر تفاعلها مع هذا السّياق، وهذا ما ذهبت إليه النّظريّة السّياقيّة إذ رأت أنّ " الاستعارة عمليّة خلق جديد في اللغة، فيما تقيمه من علاقات جديدة بين الكلمات وبها تحدث إذابة لعناصر الواقع لإعادة تركيبها من جديد ... وتصبح الاستعارة هي العنصر الذي لابدّ منه لربط سياقين ربّما يكونان بعيدين جدّاً أو على الأقل يكونان في المنهج العادي للحياة غير مرتبطين " [1]، ففي الاستعارة المشهورة (زيد أسد) نرى أنّ " زيداً له سياق أو بيئة فنيّة معيّنة، والأسد له سياق أو بيئة فنيّة أخرى، وزيد معناه حرفي عادي بالنّسبة للبيئة الفنيّة الخاصّة به، والأسد معناه حرفي بالنّسبة للبيئة [2] الفنيّة الخاصّة به، وتأسيساً على ذلك فإنّ الاستعارة هي تحويل للكلمة أو للمصطلح من بيئة فنيّة إلى بيئة فنيّة أخرى " [3].

ب- التّشبيه :

إنّ التّشبيه في النّقد العربي القديم كان مرتبطاً بالوضوح الذي يتجلّى في ذكر طرفيه كليهما، وهذا الأمر كان يعني عدم التّفاعل الذي يصل إلى حدّ ذوبان أحد الطّرفين في الآخر – كما هو الحال في الاستعارة –، كما أنّ الوضوح كان يتجلّى في ربط التّشبيه بالمحسوس، حتّى جعل بعض النّقّاد ذلك شرطاً في التّشبيه الحسن، وميل النّقّاد إلى الوضوح هو ما دفع آنذاك لتفضيل التّشبيه على الاستعارة [4] .

وقد يخطر في بالنا بعد هذا كلّه أنّه لا انزياح في التّشبيه، ولكن نستطيع القول : إنّ أبرز من ارتبط التّشبيه عنده بمفهوم الانزياح هو عبد القاهر الجرجاني إذ قال : " وإنّما الصّنعة والحذق، والنّظر الذي يلطف ويدقّ في أن تجمع بين أعناق المتنافرات والمتباينات في ربقة، وتعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة، وما شرفت صنعة ولا ذكر بالفضيلة عمل إلاّ لأنّهما يحتاجان من دقّة الفكر، ولطف النّظر، ونفاذ الخاطر إلى

[1] أبو العبدوس، يوسف . الاستعارة في النّقد الأدبي الحديث – الأبعاد المعرفيّة والجماليّة، ص99 .
[2] المصدر السّابق، ص101 .
[3] هكذا وردت والصّواب بالنّسبة إلى .
[4] ينظر : ويس، أحمد . الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبيّة، ص 112 .

ما لا يحتاج إليه غيرهما، ويحتكمان على من زوالهما، والطّالب لهما من هذا المعنى ما لا تحتكم ما عداهما، ولا يقتضيان ذلك إلاّ من جهة إيجاد الائتلاف في المختلفات " [1] .

ج- الكناية :

وقد جعلها عبد القاهر الجرجاني تحت فصل : في اللفظ يطلق والمراد به غيره، وعرّفها بقوله : " والمراد بالكناية ها هنا أن يريد المتكلّم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه ويجعله دليلاً عليه، مثال ذلك قولهم : هو طويل النّجاد يريدون طويل القامة، وكثير رماد القدر يعنون كثير القرى، وفي المرأة نؤوم الضّحى والمراد أنّها مترفة مخدومة لها من يكفيها أمرها " [2] .

ولا يخفى علينا ما في هذا التّعريف من دلالة على الانزياح، يضاف إلى ذلك أنّ عبد القاهر قد جمعها هي والمجاز تحت فصل واحد تدليلاً على أهميّتها، وقد احتفظت الكناية بهذه المكانة منذ عهد الدّرس البلاغي القديم وحتّى عهد الدّراسات الأسلوبيّة الحديثة، ولم تستطع كلّ الدّراسات التي وجّهت إلى المجاز والاستعارة أن تذهب بها، بل إنّ الكناية تعدّ مدخلاً أساسيّاً لهذه الدّراسات، وهذا ما أكّده بيير جيرو، بقوله : " خلف كلّ استعارة شعريّة كبرى، ثمّة كناية بدائيّة خفيّة " [3] .

ج- شعريّة الانزياح :

إنّ جميع النّقّاد متّفقون على أنّ شعريّة الانزياح تكمن في الخروج على اللغة العاديّة أو التّقليديّة أو الوضعيّة وعن الاستعمال السّائد، ولكنّهم اختلفوا في تحديد معيار هذه اللغة التي سيتمّ الخروج عليها " هل هو العادي من الكلام أو المألوف، أو هو اللغة العلميّة الجبريّة التي لا تعني إلاّ ذاتها، أو هو لا هذا ولا ذاك، بل اللغة بشكل عامّ

[1] الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص148 .

[2] الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص66 .

[3] جيرو، بيير . الأسلوبيّة، تر : منذر عياشي، دار الحاسوب، حلب، ط2، 1994م، ص107 .

بنظامها وقوانينها وسلطتها وبنيتها " [1]، ونحن – وإن كنّا نميل إلى الرّأي الثّالث – فإنّنا نرى أنّ بعض النّقّاد قد حاولوا أن يضعوا معياراً للخروج على هذه اللغة، وهو معيار أسموه (درجة الصّفر) التي ينزاح عنها الكلام، ولكن تحديد معيار للانزياح يبدو أمراً في غاية الصّعوبة وذلك لسببين : أوّلهما أنّ مفهوم الانزياح يعني الخروج على المعايير وعدم الالتزام بها، وثانيهما أنّ وضع معيار أو حدّ فاصل بين اللغة العاديّة واللغة الشّعريّة أمر يختلف تبعاً لاختلاف الزّمن ولتغيّر الأعراف، فبعض الصّور – كما أشرنا سابقاً – قد تكون ذات لغة شعريّة ولكنّها تفقد شعريّتها فيما بعد وتنقلب إلى لغة عاديّة لكثرة تداولها ودورانها على الألسن .

وعلى الرّغم من هذا فإنّ بعض النّقّاد لم يكتفِ بوضع معيار للانزياح، بل ألزمه بقالب معيّن رأى أنّ عليه أن يلتزمه وألا يحيد عنه، ونعني بذلك النّاقد علاء الدّين رمضان السّيّد الذي يرى انطلاقاً من أنّ اللغة هي اصطلاح بين المتخاطبين، وأنّها تخلق اتّصالاً لا يتمّ إلاّ عن طريق الاتّفاق على المدلول الوضعي، لذلك فهو يرى أنّ الشّاعر لو استخدم اللغة بغير مدلولها الوضعي سيحدث انفصام، ولن ينفعل معها المتلقّون، ولكنّه يعترف أنّ لغة الشّعر ليست هي لغة الحياة المتواكبة مع حياة النّاس فهذه هي اللغة الوضعيّة النّفعيّة النّمطيّة، بينما لغة الشّعر هي تلك اللغة التي تعنى بالظّلال النّفسيّة، والدّلالات الوجدانيّة، وتجسيد الأحاسيس والمشاعر الإنسانيّة، ولكنّه مع ذلك يرى أنّ الشّعر لا يستغني عن اللغة النّمطيّة على الرّغم من كونها محكومة بالمنطق والقواعد، وذلك لأنّها بهذه الصّفة تنقل إلينا غير المطلق وغير المحدّد، وتجعله مطلقاً ومحدّداً، ويرى أنّه يتحتّم على الشّاعر عند اختيار معجمه الشّاعري أن يحافظ على أدنى ما في الكلمة من مضمون وضعي يتيح له التّواصل مع المتلقّين في الوقت الذي يسمح له برسم حدود واسعة للغة شعريّة عالية القيمة الجماليّة، عظيمة الإيحاء والإشارة والرّمز، وهو يتّخذ هذا الموقف، لأنّه يرى أنّ وجود اللغة العاديّة في الشّعر هو ما يبرز جماليّة

[1] اليافي، نعيم . أطياف الوجه الواحد، ص92 .

اللغة الشّعريّة، وأنّ الشّعر لن يستطيع تخطّي اللغة النّمطيّة بشكل تامّ، لأنّه وسيلة الاتّصال والتّعبير الوحيدة بالنّسبة للفنون القوليّة [1] .

ولكنّنا لا نستطيع أن نتفّق مع هذا النّاقد في رأيه، وذلك لأنّنا نعلم " أنّ لغة الشّعر ليست لغة تعبير بقدر ما هي لغة خلق " [2]، وأنّ الشّاعر لا يهتمّ بوصف الأشياء " فقد أصبح انشغاله الأكبر هو طرق النّفاد إلى بواطن الظّواهر، والكشف عن الحركات الباطنيّة العميقة في الذّات والمجتمع، إنّ البعد التّجاوزي الكشفي هو الذي ينزل اللغة هذه المنزلة المدهشة والمفاجئة والغريبة، لذلك تهجر في هذا القفزات الوجوديّة تقنياتها البلاغيّة الخطابيّة، لتعانق أسراراً ومشاهدات لم تعتد على مشاهدتها بله الإفصاح عنها " [3] .

وبهذا فإنّ وظيفة الشّعر هي وظيفة شعريّة، وليست وظيفة تواصليّة، وما يميّز لغة الشّعر هو مغايرتها للغة الحياة اليوميّة، وأنّها لا تكتسب معانيها من المعجم، وإنّما من خلال استعمالها في سياقها الشّعري، وتكوينها لعلاقاتها الخاصّة داخل النّص، وذلك لنّ اللغة المعجميّة (لغة الحياة اليوميّة) " إنّما تحدّدت ألفاظها بالقياس إلى عالم الأشياء الحسّي، أمّا عالم النّفس المعنوي، فلا تزال ألفاظ اللغة قاصرة عن أن تحدّد معانيه، ولا تزال تضرب في تيه من ماهياته، وهي ماهيّات غير متناهية، وما لا تناهي له لا يدرك إدراكاً دقيقاً بحيث يوضع بفظ محدّد بإزائه " [4]، لأنّنا إن فعلنا ذلك نكون قد حكمنا على اللغة والشّعر بالجمود ومن ثمّ بالموت، وذلك أنّ اللغة في المعاجم هي لغة ميتة، وأنّ استخدامها في السّياق الشّعري هو ما يهبها الحياة .

---

[1] ينظر : السيّد، علاء الدّين رمضان . ظواهر فنيّة في لغة الشّعر العربي الحديث، اتّحاد الكتّاب العرب، 1996م، ص25-31 .

[2] أدونيس . مقدّمة للشّعر العربي، دار العودة، بيروت، ط4، 1983م، ص126 .

[3] المرجع السّابق، ص125 .

[4] ضيف، شوقي . في النّقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط9، د.ت، ص129 .

وإن كان الحديث السّابق كلّه عن المستوى الاستبدالي، فإنّه يصح أيضاً على المستوى التّركيبي للجملة، فقد رأى النّحاة والبلاغيّون سابقاً أنّ المعاني لا تخضع لقواعد النّحو، بل إنّ القواعد وعلاقات التّراكيب تتشكّل تبعاً لما تقتضيه المعاني، فقد قال عبد القاهر الجرجاني : " واعلم أن ليست المزيّة بواجبة لها في أنفسها، ومن حيث هي على الإطلاق، ولكن تعرّض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام ثمّ بحسب موقع بعضها من بعض، واستعمالها بعضها من بعض " [1]، وكذلك قال ابن جنّي : " فإن أمكنك تقدير الإعراب على سمت لتفسير المعنى فهو لا غاية وراءه، وإن كان تقدير الإعراب مخالفاً لتفسير المعنى تركت تفسير المعنى على ما هو عليه وصححت طريق الإعراب " [2] .

ولكن ينبغي علينا ألاّ نسيء فهم قولي ابن جنّي والجرجاني، وألاّ نظنّ أنّهما بهذا يبيحان لنا التّصرّف في قواعد النّحو دون حساب، فليس في حديثهما ما يشير إلى جواز خرق القاعدة النّحويّة، فعبد القاهر الجرجاني ذاته قال في موضع آخر : " اعلم أن ليس النّظم إلاّ أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النّحو، وتعمل على قوانينه وأصوله " [3]، فقواعد النّحو لها قدسيّة، ولا يجوز فيها مطلق الخرق، كما جاز ذلك مع لغة المعجم، كما أنّ المعاني السّليمة لا يمكن أن تأتي من طريق يخلّ بقواعد النّحو، إذ إنّ قواعد النّحو وضعت في الأساس بطريقة تتناسب مع أداء هذه المعاني، وبهذا فإنّ العلاقة بين النّحو والمعاني هي علاقة تفاعليّة لا يمكن أن نغلب فيها أحد الطّرفين على الآخر .

---

[1] الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص87 .

[2] ابن جني . الخصائص، تح : محمّد علي النّجّار، الهيئة العامّة للكتاب، القاهرة، ط3، 1955م، 285/1 .

[3] الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص81 .

الفصل الثّاني : الجانب التّطبيقي، دراسة تحليليّة نصيّة لانزياحات النّار عند بدر شاكر السّيّاب

كثيراً ما تتكرّر لفظة (النّار) في شعر بدر شاكر السّيّاب، وتأتي في صور مختلفة وأساليب متنوّعة، وهي لا تأتي عنده في قوالب جامدة، بل تأتي في صور حيّة من خلال انزياحها عن معناها المادّي الذي نعرفه ؛ لتكتسب معاني أخرى يمليها عليها السّياق الشّعري، فتحقّق بذلك شعريّة لنصوصه، إضافة إلى ما تحقّقه العناصر الأخرى، وهي تعبّر من خلال هذا الانزياح عمّا يؤمن به الشّاعر تجاه بعض القضايا، من مثل قضيّة الصّراع بين الخير والشّر، أو بين الموت والحياة، أو بعض القضايا الفكريّة والوجوديّة الأخرى، ومن ذلك قوله [1] :

وكان محمّدٌ نقشاً على آجرّةٍ خضراء

يزهو في أعاليها ...

فأمسى تأكل الغبراء

والنّيران، من معناه،

ويركله الغزاة بلا حذاء

بلا قدم

فهو هنا يعبّر عن قضيّة فكريّة مهمّة عمّت المجتمع، فمثّلها خير تمثيل من خلال الانزياح الدّلالي المتمثّل في استعارة (فأمسى تأكل الغبراء، والنّيران من معناه)، وربّما كانت صورة الأكل للنّار صورة معتادة أو انزياحاً ميتاً لكثرة تكراره في الحياة اليوميّة، ولكنّنا نرى أنّ الانزياح يملؤه التّجديد والحيويّة، فقد اعتدنا أن نسمع عن أكل النّار الأشياء الحسيّة من مثل الحطب وغيره، أو حتّى عن أكلها بعض الأشياء المجرّدة، ولكنّ الشّيء المجرّد الذي تأكله النّار هنا ليس أي شيء، وإنّما هو المعنى، أي ما يعطي الأشياء الحسيّة والمجرّدة كينونتها وفاعليتها .

[1] السّيّاب، بدر شاكر . أنشودة المطر، دار العودة، بيروت، ط2، 1981م، ص83 .

ولو كانت النّار هنا تأكل اسم محمّد، لكانت الاستعارة جامدة ميّتة لا حياة فيها، على الرّغم من أنّ أكل النّار الاسم متضمّن في هذه الصّورة، ولكن استخدام الأكل للمعنى بدلاً من الاسم كناية عن موت قيمة محمّد في النّفوس، فلم يبقَ من حبّه في النّفوس، ولا من مهابته، ولا من تعاليم دينه شيء يحتفي به النّاس سوى اسمه الذي تراه محفوراً في لوحات زاهية جنباً إلى جنب مع اسم الله، وبهذا فإنّ النّار عندما تأكل تلك اللوحات التي تنقش اسم محمّد فيها، فإنّها تأكل ما تبقى من معناه، ومن قيمته في صدور النّاس التي تمثّلت بأشياء واهية زائفة كهذه اللوحات .

فإذا كانت هذه اللوحات تمثّل آخر ما تبقّى من ذكر محمّد والله في النّفوس، فإن ذكر محمّد والله سيموت بموتها، لأنّها معرّضة للتّلف إن كان بالنّار أو غيرها، وهذا ما أشار إليه الشّاعر حين قال [1] :

فنحن جميعاً أموات

أنا ومحمّد والله

فهذه الصّورة نرى فيها ذكر الموت، وإن كان ليس بصورة حسيّة، ولا تكاد صورة ذكرت فيها النّار عند بدر شاكر السّيّاب تخلو من ذكر الموت أو الإشارة إليه، ومن ذلك قوله [2] :

وتلتفّ حولي دروب المدينة

حبالاً من الطّين يمضغن قلبي

ويعطين، عن جمرة فيه، طينة،

حبالاً من النّار يجلدن عري الحقول الحزينة

ويحرقن جيكور في قاع روحي

ويزرعن فيها رماد الضّغينة

[1] أنشودة المطر، ص83 .

[2] المصدر السّابق، ص102 .

وفي هذه الصّورة يبدو الانزياح من خلال المجاز العقلي في قوله : " وتلتفّ حولي دروب المدينة حبالاً من النّار "، فهو هنا يشبه دروب المدينة بأنّها حبال من النّار على ما في هذا التّشبيه من بعد تنافر بين الدّروب والنّار، وفي البداية يبدو لنا أنّ هذا التّشبيه عادي، إذ إنّ هناك وجه شبه بين الدّروب والحبال من حيث شكلها، ولكنّنا لا نرى وجهاً معقولاً للشّبه بين الحبال والنّار، كما لا نرى وجهاً معقولاً للشّبه بين الدّروب والنّار إلاّ إذا أخذنا الصّورة بعناصرها كاملة بما فيها كلمة جمرة التي ربّما قصد بها هنا ما يدخل في تركيب هذه الدّروب من مواد تصلح أن تكون وقوداً للنّار، وبهذا فإنّ المجاز، هنا، يكون مجازاً معقولاً، ولكن هذا لا يفقد الصّورة قيمتها، إذ إنّ الصّورة لا تتوقّف عند هذه النّقطة، فهذه الدّروب التي هي حبال من النّار – كما يقول الشّاعر – (يجلدن عري الحقول الحزينة ويحرقن جيكور في قاع روحي)، وهذا ما يضفي على الصّورة جماليتها من خلال هذه الاستعارة المكنيّة التي تهب الصّورة حركيّة تشخّص الدّروب، فتبدو جلاداً وأداة للجلد في الوقت نفسه، ولهذا فإنّها لم تعد دروباً ساكنة قارّة في مكانها، وإنّما أضحت دروباً بثّت فيها الرّوح، ولكنّها ليست روح الحياة، وإنّما روح تنشر الموت والخراب، كما يبدو في قوله (يجلدن – يحرقن)، هذان الفعلان اللذان لا يبدو انزياح الصّورة من خلالهما فحسب، وإنّما من خلال مكان وقوعهما وهو (قاع روحي)، وهذا التّركيب الإضافي هو ما أضفى على الصّورة تميّزها، وحقّق الانزياح فيها ؛ إذ إنّ هذه الصّورة تنسلخ عن بعدها المكاني المتّصف بأنّه وجود واقعي، لتحلّ في بعد مكاني آخر هو قاع روح الشّاعر، وبهذا تتحوّل الدّروب (حبال النّار) من شيء مادّي محسوس إلى شيء معنوي مجرّد يكتسب قيمته ومكانته، لا من كونه متجسّداً في واقع خارجي حقيقي، بل من كونه وجوداً متخيلاً يمارس فعل التّعذيب والحرق، وينشر الموت في (قاع روح الشّاعر) أي فيما يمدّه بالحياة، فيغدو الأمر صراعاً بين الحياة والموت، ويبدو كأنّ الموت قد انتصر في هذه الصّورة ؛ انتصر من خلال النّار التي مارست دورها الشّرير المتمثّل في فعل الحرق، وهذا ما يؤكّده بقوله : (يزرعن فيها رماد الضّغينة) .

إلاّ أنّ الشّاعر يرفض الموت في النّهاية، فهو يدعو إلى الحياة، ويعود مرّة أخرى في القصيدة نفسها، ليلبس النّار التي كانت قد لبست لباس الموت والحياة، من خلال قوله [1] :

فمن يفجر الماء فيها عيوناً لتبنى قراناً عليهاً ؟

ومن يرجع الله يوماً إليها ؟

وفي الليل، فردوسها المستعاد،

إذا عرّش الصّخر فيها غصونه

ورصّ المصابيحَ تفاحَ نارٍ

ومدّ الحوانيت أوراقَ تينة

فصورة الحياة تبدو من خلال المجاز المرسل المتمثّل في التّركيب الإضافي (تفاح نار) الذي نجد فيه الغرابة في الجمع بين النّار التي كانت عاملاً من عوامل نشر الخراب والموت، والتّفاح الذي هو ثمرة تحمل ما تحمله الثّمار من التّبشير بالرّبيع ومن معاني الحياة، وإن كانت الإضافة يمكن أن تغلب دلالة أحد الطّرفين على الآخر، وتجعل الدّلالة كلّها لصالحه، فسنكون هنا أمام صورتين تبدو الغلبة في الصّورة الأولى منهما للمضاف (التّفاح)، وبهذا تنقلب النّار إلى وجه من أوجه الحياة، وتبدو الغلبة في الصّورة الثّانية للمضاف إليه (النّار)، وبهذا يستحيل التّفاح من وجه للحياة إلى وجه للموت، ولكن سياق الصّورة هنا يشير إلى أنّ الغلبة للمضاف، أي للصّورة الأولى صورة الحياة ؛ إذ إنّ الشّاعر يشبه المصابيح بـ (تفّاح نار)، والمصابيح تجمل معنى الحياة بما تفعله من نشر الضّياء وإزالة الظّلمة إضافة إلى ما يتبيّن لنا من سياق الصّورة الشّعريّة نفسها، وهذا ما نراه أيضاً من خلال الصّور الأخرى التي يربط فيها بين النّار

[1] أنشودة المطر، ص103 .

وأشياء أخرى ملازمة لمعنى الحياة، لتكتسب النّار هذا المعنى عن طريق ربطها بها، كما نرى في قوله [1] :

فيا آباءنا، من يفتدينا ؟ من سيحيينا ؟

ومن سيموت يولم لحمه فينا ؟

وأبرقت السّماء كأن زنبقة من النّار

تفتح فوق بابل نفسها، وأضاء وادينا

وفي هذه الأسطر انزياحات عديدة، يتمثّل أوّلها في التّحوّل الأسلوبي من الأسلوب الإنشائي المتمثّل في الاستفهام في قوله : فيا آباءنا، من يفتدينا ؟ من سيحيينا ؟ ومن سيموت يولم لجمه فينا؟ – إلى الأسلوب الخبري الذي يقرنه بالوصل المتمثّل بحرف العطف (الواو) من غير أن يكون هناك كلام سابق يصله به، وذلك في قوله (وأبرقت السّماء * فهنا نرى انزياحاً على المستوى التّركيبي، وهناك انزياح آخر على المستوى الاستبدالي من خلال المجاز المتمثّل في قوله (زنبقة من النّار)، وكذلك الاستعارة المتمثّلة في قراءة (تفتح فوق بابل نفسها) .

وفي انتقاله من الأسلوب الاستفهامي إلى الأسلوب الخبري عبر حرف الوصل (الواو) دليل على أنّ هناك كلاماً محذوفاً يمتدّ عبر أكثر من جملة، وفيه يكمن الجواب عن سؤاله السّابق، فيبدو الأمر، وكأنّه قد لقي من يفتديه، ومن يحييه، ومن هو مستعدّ للموت تضحية من أجل أبناء شعبه، إلى أن عمّ الخير، وأبرقت السّماء .

وبهذا فإنّ هذا التّحوّل الأسلوبيّ، واستخدام حرف الوصل والحذف قد شارك في تكثيف اللغة الشّعريّة في هذه الأبيات، ووضعنا أمام الصّورة التي أرادها الشّاعر، من دون أن يحتاج إلى النّطق بها، وهذه الصّورة التي وضعنا أمامها توصّلنا إليها من خلال المجاز المتمثّل في قوله (كأنّ زنبقة من النّار تفتح فوق بابل نفسها)، فالشّاعر هنا جمع بين الزّنبقة والنّار، على الرّغم من التّباعد الكبير بينهما، وعلى الرّغم من انعدام

[1] أنشودة المطر، ص179 .

رابط منطقي يجمع بين الزّنبقة والنّار، فالزّنبقة تمثّل جانباً من جوانب الحياة، وفيها تفاؤل بها، أمّا النّار فهي ذات وجهين مختلفين إمّا موت وإما حياة، وبتمثّل الوجه الأوّل بالقرب منها، والثّاني بالبعد عنها، ولكنّ النّار في هذه الصّورة تنزاح عن وجهها الأشهر الذي يحمل الموت والدّمار إلى الوجه الآخر الذي يحمل الحياة والخير بدليل قوله : (وأضاء وادينا) .

وربّما كان هذا هو السّبب في الفصل بين الزّنبقة والنّار بحرف الجر (من) على الرّغم من أنهما أصبحا شيئاً واحداً، ولكن هذه الزّنبقة من النّار، وإن كانت في صورتها الحسيّة ناراً، فإنّها في جوهرها ليست ناراً عاديّة، وإنّما هي نار ربيعية اكتسبت صفاتها من الزّنبقة، فجاءت مبشّرة بالخير، وبالرّبيع الذي سيعمّ بابل، وذلك بفعل هذه القوّة العجيبة التي تمتلكها، إذ إنّها قادرة على أن تفتح نفسها دونما حاجة إلى قدرة خارجيّة تتحكّم في هذا الأمر، ممّا يضفي على هذا المشهد نوعاً من الحركة والحياة، إذ تستحيل هذه النّار إلى زهرة من أزهار الرّبيع تمتلك القدرة على التّحكّم بآليّة التّفتّح، مما يعني أنّ لها قدرة على التّحكّم بملكة الحياة، طالما كانت هذه الزّنبقة من النّار أوّل دليل يبرز في هذا النّصّ، بعدما تعمّد الشّاعر إخفاء ما كان قبلها من دلائل .

وهكذا فإنّ النّار في هذه الصّورة قد مثّلت وجهاً من أوجه الحياة عندما ربطت بشيء من مستلزماتها، ولكنّنا في صور أخرى نجد أنّ النّار تمثّل وجهاً من أوجه الحياة على الرّغم من ربطها بما فيه معنى الموت، وهذا ما نراه في قوله [1] :

أنا قارئ الدّم لا تراه وأنت أنت المستبيح،

أفلستَ تجرؤ أن تحدّق فيه علّك تستريح

من ازدياد دم تذر على جفونك منه نار

لزج يسيل مع الرّقاد كأن بؤبؤك الذّبيح

قابيل حدق في دماء أخيه أمس

[1] أنشودة المطر، ص133 .

وفي هذه الصّورة نرى كثيراً من الانزياحات، إذ تحوّل الدّم إلى نار تذرّ على الجفون، ونحن نعلم أنّ الشّيء الذي يذر على الجفون هو الرّماد، وإذا كان هناك تقارب بين النّار والرّماد، فإنّ هذا لا يعني أنّ هذه الصّورة تقليديّة، ولا قيمة لها، فقيمة الصّورة، هنا، لا تبدو من خلال هذا المجاز المرسل، وإنّما تبدو من خلال الاستعارة المتمثّلة في تحوّل الدّم إلى نار تذرّ في الجفون، على الرّغم من التّباعد الكبير بين الدّم والنّار، وذلك لما في الدّم من لزوجة وسيولة لا تتّفق مع النّار التي هي ليست جافّة فحسب، وإنّما هي مصدر الجفاف .

وبربط هذا الانزياح مع سياقه نرى أنّ دم الأبرياء الذي يستبيحه هذا الشّخص (المستبيح) يتحوّل إلى نار تحرق جفونه، أي إنّه سيتحوّل من دم بريء مسفوك بغير ذنب إلى قوّة انتقام من هذا المستبيح الذي سفكه، ولكنّ المستبيح لا يرى هذه الحقيقة، ولذلك يدعوه الشّاعر – بوصفه قارئاً للدّم – إلى أن يحدق في هذا الدّم علّه يرى ما يراه، فيعود عن غيّه، ويندم على ما فعله – كما ندم قابيل من قبل عندما حدّق في دم أخيه – وعلّه يستريح من عذاب النّفس والضّمير المتمثّل في أنّ هذا الدّم يستحيل في عينيه ناراً تذر بشدّة الانتقام، وسوء المصير لهذا المستبيح، كلّما زاد سفكه للدّماء، وهذا يتيح تأويلاً آخر لاستخدامه النّار بدلاً من الرّماد، وهو أنّ النّار لها فعل تطهيري، وهو في هذا المقام أبلغ من فعل الرّماد، وكون النّار هنا وسيلة للتّطهير أو للانتقام يوحي بأنّها تحمل معها الحياة، وإن كان معنى الانتقام هنا يحمل موتاً للمستبيح، إذ إنّ في موت المستبيح حياة للنّاس .

وهذه النّار التي نراها وسيلة للتّطهير أو لتهديد المستبيح في هذه الصّورة تتّخذ وظيفة مختلفة في صورة أخرى، لتتحوّل من سلاح ضدّ المستبيح إلى سلاح في يده، كما نرى في قول الشّاعر [1] :

واعذاباه، إذ ترى أعين الأطفال هذا المهدّد المستبيحا،

صابغاً بالدّماء كفّيه، في عينيه نار وبين فكّيه نار

[1] أنشودة المطر، ص136 .

وربّما كانت النّار في العينين صورة معتادة، ومعناها، هنا، الحقد والكراهيّة اللذان يبدوان في عيني هذا المستبيح الذي يستبيح دم الأطفال، ولكنّ صورة النّار بين الفكّين يبدو فيها شيء من الغرابة، إذ تنزاح النّار عن طبيعتها التي تجعل من العالم الخارجي مكاناً لها، لتتخذ مكاناً آخر هو ما بين فكّي هذا المستبيح، وما بين فكّيه هو لسانه، ولكن ليس المقصود هنا لسانه بوصفه عضواً فيزيولوجيّاً، وإنّما بوصفه عضواً للنّطق يشترك من الفكّين ومع غيرهما من الأعضاء في النّطق، وبذلك فإنّ النّار هنا تشير إلى الكلام الذي يهدّد به المستبيح الأطفال، وبهذا فإنّ صدى كلام هذا المهدّد المستبيح يحدث في نفوس الأطفال، وفي قلوبهم ما تحدثه النّار من حرق، وتدمير في الواقع، وينذر كذلك بما سيكون من ذلك حقيقة، وبذلك فإنّ هذه الاستعارة جعلت وظيفة النّار مختلفة عمّا كانت عليه في الصّورة السّابقة، وحوّلتها من وسيلة للتّطهير وللانتقام من المستبيح إلى سلاح في يده يهدّد به الأطفال .

ونلاحظ في صور أخرى أنّ بدر شاكر السّيّاب لا يكتفي بأن يجعل النّار سلاحاً في يد أحد سواء كانت للخير أم للشّر، بل نراه يشخّصها ويجعلها تصبح هي المتحكّم في هذا السّلاح، وهذا ما نراه في قوله [1] :

أعين البندقيّات يأكلن دربي،

شرّع تحلم النّار فيها بصلبي

وفي هذه الصّورة تتحوّل النّار إلى شخص يوجّه هذا السّلاح ويتحكّم فيه، وذلك من خلال الاستعارة المتمثّلة في إسناد الفعل تحلم إلى النّار، وبذلك فإنّ الشّاعر يؤنسن النّار، ويعطيها شيئاً من خواصّ البشر، من مثل العقل أو القلب، إذ إنّ الحلم من عمل العقل والقلب معاً، وبهذا فإنّه يمنح النّار مشاعر وأحاسيس، ولكنّها مشاعر تماشي الجانب السّلبي للنّار، ذلك الجانب المدمّر القاتل الذي يبدو من خلال قوله (بصلبي) .

وإذا علمنا أنّ الحلم يتطلّب سعياً إليه، فهذا يعني أنّ النّار تسعى إلى صلب الشّاعر، وصلب الشّاعر في هذا المقام لا يكون قبل قتله، وبهذا فإنّ فعل القتل محذوف،

[1] أنشودة المطر، ص149 .

ولكن يدلّ عليه سياق هذا الانزياح، إذ إنّ النّار التي في أعين البنادق لن تستطيع صلب الشّاعر قبل أن تخترق جسده فتقتله، ولكنّ الشّاعر يحذف فعل القتل هنا، لأنّ فيه دلالة سلبيّة يكون فيها انتصار للنار عليه وللموت على الحياة، أمّا دلالة الصّلب، فهي دلالة إيجابيّة – حتّى وإن كان فيها موت –، لأنّ رجلاً واحداً يصلب تخليصاً لأمّته كلّها، وبهذا فإنّ هذا الانزياح للنّار يجعلنا أمام صراع بين الموت والحياة، تنتصر فيه الحياة – وإن بدا الموت منتصراً للوهلة الأولى – كما يتجلّى في قوله [1] :

إن تكن من حديد ونار، فأحداق شعبي

من ضياء السّموات، من ذكريات وحب

تحمل العبء عيني فيندى صليبي، فما أصغره

ذلك الموت، موتي، وما أكبره !

وبهذا فإنّ الحياة تنتصر على الموت بعد ذلك الصّراع الحاصل بينهما، ويكون الموت المنتصر في الظّاهر سبيلاً للخلاص، وهذا ما يؤكّده في قوله [2] :

يـــا حاصـــد النّـــار مـــن أشـــلاء قتلانـــا

منـــك الضّـــحايا وإن كـــانوا ضـــحايانا

وفي هذه الصّورة نرى الانزياح الاستبدالي المتمثّل في إضافة كلمة حاصد إلى النّار، فهنا نرى علاقة مجاورة بين شيئين لا يمكن أن يجتمعا في الحقيقة، لأنّ الحاصد في الحياة اليوميّة يمكن أن يحصد القمح وغيره من الحبوب التي تأتي بالخير، والنّفع للنّاس، وتضمن استمراريّة الحياة، كما أنّ الحصاد يكون من الأرض التي هي وجه مهمّ من أوجه الحياة، أمّا هنا، فإنّ الحاصد يحصد ما فيه قتل، وإجهاض لهذه الحياة، فالحصاد، هنا، هو لأشلاء القتلى التي هي وجه من أوجه الموت، وفي هذا الانزياح نرى غياب الحياة جميعاً بأوجهها التي تتمثّل في الأرض، وفي الحبوب التي يمكن أن تحصد

[1] المصدر السابق، ص149-150 .

[2] أنشودة المطر، ص180 .

؛ لتحلّ محلّها الموت المتمثّل في النّار وفي أشلاء القتلى والضّحايا، ولكن هذا الغياب للحياة والحضور للموت لا يمكن أن يمثّل أمراً إيجابيّاً لهذا القاتل (الحاصد)، لأنّه هو من يحصده، ولأنّ الحياة لا تحمل دائماً وجهاً إيجابيّاً، كما أنّ الموت لا يحمل دائماً وجهاً سلبيّاً، فقد يكون في موت شخص حياة لأمّة كاملة، وهذا ما أشار إليه الشّاعر في البيتين اللذين تليا هذا البيت [1] :

كم من ردى في حياة وانخذال ردى في ميتة وانتصار جاء خذلانا

إنّ العيـــون التـــي طفـــأت أنجمهـــا

عجلـــن بالشّـــمس أن تختـــار دنيانـــا

ويبقى هذا دأب الشّاعر بدر شاكر السّيّاب في توظيفه للنّار ولانزياحاتها، إذ نراه يجعل النّار وجهاً من أوجه الحياة، وذلك من خلال جعلها رمزاً للثّأر، كما نرى في قوله [2] :

ما أيما رئة ؟ من أي قيثار

تنهل أشعاري ؟

من غابة النّار ؟

أم من عويل الصّبايا بين أحجار

منها تنزّ المياه السّود واللين المشوي كالقار ؟

من أي أحداق طفل فيك تغتصب ؟

وفي هذه الصّورة نرى الانزياح الاستبدالي المتمثّل في المجاز في قوله : (غابة النّار)، إذ نراه يجمع بين الغابة بما فيها من أشجار وأزهار وكائنات تجعلها تضجّ بالحياة، وبين النّار التي تمثّل وجهاً من أوجه الخطر الذي يتهدّد هذه الغابة في حال اقترابها منها، وهي يمكن أن تدمّرها، وتحيل الحياة فيها إلى موت، فغرابة الانزياح هنا

[1] المصدر السّابق، ص180 .

[2] أنشودة المطر، ص183-184 .

تكمن في إضافة ما فيه حياة إلى ما فيه موت، والغرابة الأكبر تكمن في أنّ هذين النّقيضين اللذين أصبحا بعد علاقة الإضافة شيئاً واحداً يشكّلان مصدر إلهام الشّاعر، مع العلم أنّنا لا يمكن نثبت الغلبة لأحد طرفي هذه العلاقة على الآخر، فقد تكون الغابة قد تحوّلت إلى نار، فأصبحت غابة ناريّة، وكانت الغلبة للنّار، وربّما تكون النّار قد تحوّلت إلى غابة، فاكتسبت منها معنى الحياة، وهذا ما نؤيّده لأنّ النّار، هنا، لا يمكن أن تحمل وجهاً سلبيّاً، إذ إنّها في هذه الصّورة رمز للثّأر الذي سيولّد الحياة، ذلك الثّأر الذي يستدعيه عويل النّساء، وأحداق الطّفل المغتصبة، وهو يذكره صراحة في قوله [1] :

تنهلّ أشعاري

كالثّار ؟

كالنّور في رايات ثوار

وربط الأشعار بالنّار التي ترتبط بالثّأر الذي يعدّ عنده وجهاً من أوجه الحياة يتكرّر في القصيدة ذاتها، وذلك في قوله [2] :

من أي عبء على روحي ومسمار

من أعين في صليب تحت أسواري تأتيك أشعاري ؟

حمراء خضراء من جرح ومن غار

خضراء من راية حمراء من نار

وفي هذه الصّورة نرى انزياحاً على المستوى الاستبدالي (حمراء من نار)، فهنا نرى جمعاً غريباً بين شيئين ينتمي كلّ واحد منهما إلى حقل مختلف عن الآخر، فالشّاعر يجمع بين النّار والأشعار، والنّار تنتمي إلى حقل المحسوسات، في حين أنّ الأشعار تنتمي إلى حقل المجرّدات، وإن كان يعبّر عنها بطرائق محسوسة، وبهذا فإنّ الأشعار، هنا، لا تمثّل بالمشاعر، ولا بالأصوات المنطوقة، ولا بالكلمات المكتوبة، وإنّما بالنّار،

[1] المصدر السّابق، ص184 .

[2] أنشودة المطر، ص189 .

وهذه الأشعار تتّصف بأنّ لها لوناً، وهو اللون الأحمر، لون النّار، ومعلوم أنّ اللون شيء محسوس، وأنّ الأشياء التي يمكن لها أن تتّصف بلون ما هي الأشياء المحسوسة المجسّدة، ولكن هنا جمع بين الأشعار المجرّدة، والنّار المحسوسة، وما تتّصف به من احمرار اللون، وبذلك يكون قد استعار للأشعار صفة الاحمرار من النّار، ولكنّنا يمكن أن نجد تفسيراً لهذه الاستعارة التي جمعت بين الأشياء المحسوسة والمجرّدة، إذا علمنا أنّ النّار تمثّل شيئاً مجرّداً، فتكون النّار بذلك قد انزاحت عن معناها المحسوس الذي تؤدّيه في حياتنا اليوميّة، لتكتسب معنى مجرّداً أضفته عليها الأشعار، فتخلّت بذلك عن وظيفتها المعتادة في الحياة اليوميّة، لتؤدّي ما تمليه عليها هذه الأشعار من وظائف، في الوقت الذي اكتسبت فيه الأشعار أيضاً معنى آخر من خلال ارتباطها بالنّار وتماهيها فيها، وبذلك يمكننا أن نفسّر هذه الاستعارة ؛ فالمعنى المجرّد الذي انزاحت إليه النّار بعد ربطها بالأشعار يعبّر عن الثّأر، بدليل ما تحمله الأبيات السّابقة من معانٍ تدعو إلى الثّأر، وبدليل قوله أيضاً [1] :

يا ليت أوتاري

خضراء حمراء من قلبي ومن ثاري !

وبهذا فإنّ النّار عند بدر شاكر السّياب تمثّل في معظم استعمالاتها – إن لم نقل في جميعها – صورة للصّراع بين الموت والحياة – أو على الأقل – صورة للصّراع بين قيم الخير و قيم الشّرّ، ويتّخذ منها هذا الشّاعر رمزاً أو قناعاً للتّعبير عن رأيه تجاه هذه القضايا .

[1] المصدر السابق ، ص189–190 .

خاتمة :

ممّا سبق نخلص إلى النتائج الآتية:

1-الانزياح عامل مهمّ من عوامل تحقيق الشّعريّة، وأنّنا لا يمكن أن نحدّه بضوابط أو معايير، طالما كان تعريفه الخروج على الضّوابط والمعايير، ولكن هذا لا يعني أنّه يحقّ لنا أن نبالغ في الانزياح، ونتوهّم أنّه كلّما أوغلنا في الانزياح زادت شعريّة النّص، لأنّ هذا الأمر سيؤدّي إلى الإبهام الذي يذهب بجماليّة النّص، ويفضي بالقارئ إلى حالة من الملل تجعله يستنكف عن قراءة أمثال هذا النّص .

2- يمكن أن نرى نصوصاً قلّ فيها استخدام الانزياح، ولكنّها كانت أكثر شعريّة من نصوص كثر فيها استخدام الانزياح، والشّأن في ذلك كلّه يعود إلى السّياق ؛ إذ إنّ سياق النّص هو الذي يحدّد متى يحقّق الانزياح شعريّة لهذا النّصّ، ومتى يكون جانباً سلبيّاً فيه، كما أنّ السّياق هو الذي يحدّد نوع الانزياح المناسب، وبهذا فإنّه لا يمكن لنا أن نقول مثلاً :إنّ الاستعارة أكثر شعريّة من التّشبيه أو من الكناية، لأنّ مساحة التّوتر الدّلالي بين الدّال والمدلول فيها أوسع – على الرّغم من أنّ معظم النّقّاد القدماء، وحتّى بعض المحدثين قد أشاروا إلى هذا الأمر –، فقد يكون التّشبيه في بعض المواضع أكثر شعريّة من الاستعارة، وقد تكون الكناية أكثر بلاغة من التّشبيه، ومن الاستعارة، وكذلك يمكن أن يكون ذكر الشّيء أبلغ من الحذف، والاحتفاظ بالرّتب أبلغ من التّقديم والتّأخير، فذلك كلّه عائد إلى السّياق كما أشرنا، وهذا ما لحظناه أثناء دراستنا لبعض الصّور التي تحقّق فيها الانزياح عند بدر شاكر السّياب ؛ إذ إنّ الانزياح عنده قد اكتسب قيمته الفنيّة من خلال ملاءمته لسياقه الشّعري، ومن هنا يمكننا القول : إنّ التّفاعل بين عناصر النّص والسّياق هو ما يحقّق للنّصوص شعريّتها .

ثبت المصادر والمراجع

القرآن الكريم

1- ابن الأثير . المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، قدّمه وعلّق عليه أحمد الحوفي، بدوي طبّانة، دار نهضة مصر، ط2، د.ت .

2- أدونيس . مقدّمة للشّعر العربي، دار العودة، بيروت، ط4، 1983م .

3- الجرجاني، عبد القاهر . أسرار البلاغة، قرأه وعلّق عليه محمود شاكر، دار المدني، جدّة، د.ط، د.ت .

4- الجرجاني، عبد القاهر . دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1989م .

5- ابن جني . الخصائص، تح : محمّد علي النّجّار، الهيئة العامّة للكتاب، القاهرة، ط3، 1955م .

6- جيرو، بيير . الأسلوبيّة، تر : منذر عياشي، دار الحاسوب، حلب، ط2، 1994م .

7- السّيّاب، بدر شاكر . أنشودة المطر، دار العودة، بيروت، ط2، 1981م .

8- ضيف، شوقي . في النّقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط9، د.ت.

9- السيّد، علاء الدّين رمضان . ظواهر فنيّة في لغة الشّعر العربي الحديث، اتّحاد الكتّاب العرب، 1996م.

10- أبو العبدوس، د. يوسف . الاستعارة في النّقد الأدبي الحديث – الأبعاد المعرفيّة والجماليّة، الأهليّة، الأردن، عمان، ط1، 1997م.

11- القيرواني، ابن رشيق . العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، تح : محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشّؤون الإسلاميّة، القاهرة، 1972م .

12- ابن المعتز، عبد الله . البديع، اعتنى بنشره وتعليق المقدّمة والفهارس إغناطيوس كراتشوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1982م.

13- ابن منظور . لسان العرب، مراجعة وتدقيق : يوسف البقاعي، إبراهيم شمس الدّين، نضال علي، مؤسسة الأعلمي، بيروت، لبنان، ط1، 2005م .

14- ويس، د. أحمد . الانزياح في التّراث النّقدي والبلاغي، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة حلب، ط2، 2009م .

15- ويس، د. أحمد . الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبيّة، مؤسسة مجد، بيروت، لبنان، ط1، 2005م .

16- اليافي، د. نعيم. أطياف الوجه الواحد – دراسات نقديّة في النّظريّة والتّطبيق، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق.

الشعور بالاغتراب عند ألبير كامو وعلي الجندي

الدكتورة: وفاء استنبولي

كلية: الآداب جامعة: البعث

ملخص البحث

حظي موضوع الاغتراب باهتمام طيف من الباحثين والدارسين، وأُنجزت دراسات وبحوث متنوعة قاربته من جوانب متعددة نفسية واجتماعية واقتصادية وسواها؛ ويهدف هذا البحث إلى كشف أسباب الشعور بالاغتراب وتجلياته عند الأديب الفرنسي ألبير كامو والشاعر السوري علي الجندي، معتمداً في ذلك بعض المقتطفات النثرية والشعرية المختارة من نتاجهما الأدبي لرصد نقاط الالتقاء والاختلاف بينهما.

الكلمات المفتاحية: الشعور، الاغتراب، الآثار، التجليات، النتاج الأدبي.

The alienation of Albert Camus and Ali Al-Jendy

abstract

The subject of alienation has received the attention of a number of researchers and scholars, and studies and research have been carried out that approached it from multiple psychological, social, economic and other aspects. Points of convergence and difference between them.

The research aims to reveal the reasons for the feeling of alienation and its manifestations for Albert Camus and Ali Al-Jundi, pleading for this with some selected poetic and prose passages from their literary productions to monitor the points of convergence and difference between them.

Keywords: Feeling, alienation, effects, manifestations, literary production.

مقدمة:

يعدّ الاغتراب من المفهومات الفكرية المعاصرة، إلا أنّه يشكل ظاهرة عامة يمكن ملاحظتها في الثقافات والمجتمعات على اختلافها، وتتعدد دلالاته وتتباين تبعاً لتنوع وجهات نظر الباحثين والمفكرين واختلاف مشاربهم الثقافية والفكرية وتعددها.

ويمكن تحديد تلك الدلالات استناداً إلى دوافع الاغتراب السياسية والاجتماعية والاقتصادية بالانفصال والعجز والاستسلام ، والتخلي والعزلة الاجتماعية والغربة الذاتية، وسوى ذلك من الدلالات التي تشير إلى حالة من الانفصال بين الإنسان وواقعه.

وسيرصد البحث اختلاف مفهوم الاغتراب عند عدد من الباحثين والمفكرين، ومن ثمّ يدرس أسبابه وتجلياته فيما قدّمه ألبير كامو وعلي الجندي من نتاج أدبي.

مشكلة البحث وأهميته والجديد فيه:

تتمثّل في الكشف عن الأسباب التي دفعت الأديبين ألبير كامو وعلي الجندي إلى الشعور بالاغتراب، وكيف تجلّت هذه الظاهرة فيما قدّماه من نتاج أدبي.

أمّا أهميته فتتجلى برفده المكتبة العربية بدراسة جديدة مقارنة، تلقي الضوء على جانب من جوانب شخصية الشاعر السوري علي الجندي الذي اعترف بتأثره بالفلسفة الوجودية، ولا سيما أفكار ألبير كامو.

أهداف البحث وأسئلته:

يكتسب البحث مشروعيته من محاولته الإجابة عن جملة من الأسئلة تمثّل نقاط انطلاق رئيسة للوصول إلى غايات البحث؛ وهي:

1- ما أسباب الشعور بالاغتراب عند ألبير كامو وعلي الجندي؟

2- ما هي تجليات الاغتراب عندهما؟

3- كيف أثّر الشعور بالاغتراب في شخصية كلّ منهما فيما أبدعه؟

فرضيات البحث وحدوده:

يفترض البحث دراسة الشعور بالاغتراب بين هذين المبدعَين من خلال إجراء مقارنة بين أسباب الاغتراب وتجلياته وآثاره لديهما، والبحث فيما إذا كان السبب الرئيس للشعور بالاغتراب عند علي الجندي يقتصر على تأثّره بأفكار ألبير كامو الوجودية، أو أنّ ظروفاً معينة شخصية أو اجتماعية أو سوى ذلك دفعته إلى ذلك الشعور.

مصطلحات البحث وتعريفاته الإجرائية:

الاغتراب:

لغة: تشير معاجم اللغة العربية إلى أنّ لفظ (اغتراب) مشتق من الفعل (غرب) بمعنى: غابَ وبعُدَ ونأى وتنحّى، جاء في كتاب (العين) " الغربة:الاغتراب عن الوطن، وغرب فلان عنّا أي تنحّى، وأغربته وغرّبته: أي نحّيته، الغربة: النوى والبعد."[1]

وأشار ابن منظور إلى أنّ لفظ "الغرب: الذهاب والتنحي عن الناس، وقد غرب عنّا وأغرب وأغربه وغرّبه: نحّاه، واغترب الرجل: تزوج إلى غير أقاربه، وقالوا: هل أطرفتنا من مغربة خبر؛ أي هل من خبر جاء من بعد..والخبر المغرب: الذي جاء غريباً حادثاً طريفاً."[2]

[1] : العين، الفراهيدي، تح: مهدي المخزومي وابراهيم السامرائي، 41/4، ص46.
[2] لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت،1994، ط3،ج11، ص24.

اصطلاحاً: يعني "شعور المبدع بعدم الانتماء للمكان الذي يوجد فيه، أو البيئة التي يعيش فيها، فهو ظامئ تائق دائماً لمكان آخر وبيئة أخرى يجد فيها ما يحبّ ويهوى، ويتجلى ذلك بطبيعة الحال في إنتاج ذلك المبدع."[3]

أمّا في المعجم الفلسفي فنجد لفظ (الاغتراب الروحي) يتصل بالنزعة الرومانسية أو ما يرتبط بها، ليدلّ على جملة الانفعالات التي يستثيرها فكر البلاد الأجنبية أو الاتصال بها، وفي هذه النزعة يظهر الميل إلى ما هو غريب عن البلد الأصلي.[4]

ويُلاحظ تداخل المعنى اللغوي للاغتراب مع المعنى الاصطلاحي؛ فالإشارة واضحة إلى البعد الجسدي والفكري وما ينشأ عنه من مشاعر الغربة والانفصال وعدم الانتماء وسواها.

منهج البحث وإجراءاته:

يعتمد البحث المنهج النفسي منهجاً إجرائياً لمقاربة النصوص النثرية والشعرية المختارة وتحليلها.

الإطار النظري والدراسات السابقة:

لم تكن ثمّة دراسة توجهت على نحو مباشر لدراسة الشعور بالاغتراب عند ألبير كامو وعلي الجندي في حدود الاطلاع ، لكنّ البحث توقف عند بعض الدراسات التي لها صلة بالبحث من جانب بسيط لعلّ أبرزها بحث بعنوان: إشكالية الاغتراب في الفكر العربي والغربي لجوزة عبد الله .

[3] معجم المصطلحات الأدبية، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985، ط1، ص 233.
[4] المعجم الفلسفي، مراد وهبة، دار قباء الحديثة، القاهرة، 2007، د.ط، ص76.

عرض البحث والمناقشة والتحليل:

الاغتراب مفهوم متعدد الدلالات، تنوعت وجهات نظر الباحثين والدارسين والمفكرين تجاهه وتباينت تبعاً لتنوع اتجاهاتهم ومشاربهم الفكرية، فالفيلسوف الانكليزي توماس هوبز (1588–1679) عدّه خللاً يمكن أن يعتري الذات الإنسانية، وذلك عندما أشار إلى الاغتراب الذي يحصل بسبب وقوع خلل في إبرام العقد الاجتماعي من قبل أفراد البشر، وينتقلون بموجبه من حالة الطبيعة إلى حالة المجتمع المدني، فالتعاقد الاجتماعي ينطوي على تخلي أفراد البشر بإرادتهم على وفق ما تقتضيه مصلحتهم عن حقوقهم الطبيعية، وإكمال تلك الحقوق والسلطات والصلاحيات إلى رمز السلطة– الملك. فالنظام الطبيعي الذي تسيطر فيه القوانين الطبيعية يتوافق مع المراحل الأولى من تاريخ البشرية عندما كان الإنسان لا يزال قريباً من الطبيعة، ولا يزال حراً من الأهواء التي ألصقت به فيما بعد والغريبة عن كائنه الطبيعي..والدولة هي الوجه الآخر للنقيض، إنّها دولة السيادة الكاملة القادرة وحدها على بناء مجتمع سليم..فالدولة قوة إكراه وعنف، وينبغي أن يكون عنفها أقدر على لجم العنف الآخر السائد بين الناس.[5]

فعندما يتخلى المرء عن حقه الفردي الطبيعي مبرماً عقده الاجتماعي مع السلطة، يخطو أولى خطواته باتجاه الاغتراب.

وميّز جان جاك روسو (1778– 1712) بين جانبين للاغتراب؛ جانب إيجابي يتمثّل في أن يسلّم الإنسان ذاته إلى الكلّ، وأن يضحي في سبيل هدف نبيل وكبير كقيام المجتمع، أو دفاعاً عن الوطن، وجانب سلبي يتمثّل في أن يتحول الإنسان إلى سلعة تُطرح للبيع في سوق الحياة، فاقداً فيه ومن خلاله ذاته ووجوده الشرعي الأصيل.[6]

[5] إشكالية الاغتراب في الفكر العربي والغربي، جوزه عبد الله، مجلة الباحث، العدد 9، ابريل 2012، ص 298.
[6] يُنظر: العقد الاجتماعي، جان جاك روسو، تر: عادل زعيتر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، د.ت، د.ط، ص 42-43.

ويُعدّ هيغل (1770–1831) أول من استخدم في فلسفته مصطلح الاغتراب استخداماً منهجياً مقصوداً ومفصلاً، إذ خصص له باباً بعنوان (الروح المغترب عن الحضارة) في كتابه (فنومينولوجيا الروح) عالج فيه هذه القضية، ورأى أنّ للاغتراب وجهين: وجه إيجابي يحفّز على الإبداع والخلق في العمل، ووجه سلبي يكمن في الانفصال والانقسام وعدم التعرف على الذات.[7]

أمّا كارل ماركس (1818–1883) فقد منح مفهوم الاغتراب طابعاً اجتماعياً واقتصادياً مستخدماً تعبير (اغتراب الذات) بمعنيين: أنّ عمل الإنسان هو حياته، وأنّ إنتاجه هو حياته في شكل متموضع؛ ومن ثمّ فإنّه عندما يغترب عنه فإنّ ذاته تغترب عنه أيضاً. والمعنى الثاني يشير إلى انفصال الإنسان عن حياة الإنسانية أو طبيعته الجوهرية وتجريده من خاصيته البشرية.[8]

بينما عزا سيغموند فرويد(1856–1939) الشعور بالاغتراب إلى الحضارة؛ لأنّها تبعد الإنسان عن دوافعه الغريزية النرجسية، وتفرض عليه قيوداً وواجبات تتعارض مع ذاتيته ويؤدي هذا التعارض إلى كبت يُقابَل بعدوانية متأصلة في طبيعة البشر، وكلما كبتَ ميوله أُجبر على حشد طاقات أكبر لمواجهة تلك الميول ولاسيما العدوانية والجنسية.[9]

مما يعني استخدام الكثير من طاقاته ضد ذاته، الأمر الذي ينعكس على طريقته في مواجهة العالم الخارجي، إنّه لن يستطيع إلغاء غرائزه الطبيعية، فيحاول تعطيلها أو كبتها وهذا يؤثّر سلباً على توازنه النفسي وصحته العقلية؛ وإذا نجح في التسامي بها – وهذا مصدر الإبداع– يغدو الإبداع أحد تجليات الاغتراب.

[7] يُنظر: فنومينولوجيا الروح، فيورغ هيغل، تر: ناجي العونلي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2006، ط1، ص513-516.
[8] يُنظر: الاغتراب اصطللاحاً ومفهوماً وواقعاً، قيس النوري، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج 10، العدد (1)، نيسان 1979، ص21.
[9] يُنظر: قلق في الحضارة، سيغموند فرويد، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1996، ط4، ص 52-53.

فالإنسان "دائم الميل إلى الدفاع عن حقه في الحرية الفردية ضدّ إرادة المجموع، وكثيرة هي الصراعات التي تُخاض ضمن نطاق البشرية وتتركز حول مهمة يتيمة: إيجاد توازن مناسب وقمين بالتالي بتأمين سعادة الجميع بين مطالب الفرد وبين المطالب الثقافية للجماعة، وإنّها لواحدة من المشكلات التي يتوقف عليها مصير الإنسانية أن نعرف هل يمكن أن يتحقق هذا التوازن بواسطة شكل معين من الحضارة، أم أنّ هذا النزاع على العكس لا حلّ له."[10]

يؤكد ايريك فروم (1900–1980) في كتابه (الخوف من الحرية) أنّ الإنسان في سعيه الدائم إلى الحرية يغفل عن جانبها السلبي ؛العزلة والعجز اللذان أوجدتهما للفرد وما يصاحبهما من شك لا عقلاني يجعل نظرته للعالم نظرة قلق وكراهية[11]، إنّه لا يشعر باستقلاله وحريته الشخصية بمعزل عن روابطه الأولية سواء كانت هذه الروابط الإله أو الأم أو الطبيعة أو الجنس البشري أو القبيلة أو الأفكار أو الأشخاص، فالمجتمع الحديث مسؤول عنده عن اغتراب الذات عن الآخرين بفعل تركيبته، حيث "فقدت العلاقة العينية للفرد مع الآخر طابعها الإنساني، وأصبح لهذا الطابع روح الاستغلال وتحول كلّ شيء إلى آلة وبدلاً من وجود علاقات بين بشر، توجد علاقات بين أشياء."[12]

ويؤكد تلك المظاهر –عنده– غياب الذات والحرية والتفرّد، وغياب تواصل الإنسان مع الآخرين فضلاً عن القلق والعزلة واليأس واندثار القيم الإنسانية.

وتنسجم مقولات الفلسفة الوجودية ممثّلة بسارتر مع مقولات فرويد وفروم حول الاغتراب بأنّه انعدام الحرية الإنسانية، وما ينجم عنها من استبداد وقهر وسلب لإرادة الإنسان لأنّه

[10] قلق في الحضارة ، سيغموند فرويد، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1996، ط4، ص51
[11] الخوف من الحرية، ايريك فروم، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1972، ط1، ص67-70.
[12] الخوف من الحرية، مرجع سابق، ص101.

"لن يحقق وجوده الإنساني باتجاهه نحو ذاته، ولكنّه سيحقق هذا الوجود بتجاوزه لذاته وسعيه خلف غايات خارج ذاته، بهذه الطريقة وحدها يحرر ذاته ويحقق وجوده كإنسان."[13]

فالإنسان يوجد أولاً قبل كل شيء، ويواجه نفسه وينخرط في هذا العالم ليعرف نفسه فيما بعد.

إذن، يمكن تحديد دلالات الاغتراب ومضامينه استناداً إلى دوافعه الاجتماعية والاقتصادية والسياسية؛ بالعجز والاستسلام وفقدان المعنى واللامبالاة،والانفصال والتخلي وعدم الشعور بالانتماء والعزلة الاجتماعية، والغربة الذاتية التي تمثّل القضية الجوهرية لأنّها تشير إلى أنّ الفرد لم يعد يملك زمام ذاته. فإذا كان فناناً فإنّه يشعر بأنّ العالم كلّه سجن أُقحم فيه مرغماً[14]فكبّله بقيوده، وغمره بشروره وآلامه، فهو يشعر بأنّه غريب بين مواطنيه وأهله، وهو أبداً تائق إلى عالم آخر خير من هذا.

فالمبدع أو الفنان عموماً يعيش دائماً في حالة قلق وجوديّ لشعوره الدائم ببعد أحلامه وضياع أمنياته برؤية واقعه وعالمه أفضل مما هو عليه.

أمّا ملامح الشعور بالاغتراب في الأدب العربي القديم وإرهاصاته الأولى فنجدها في شعر الصعاليك الذين رُفضوا من أقوامهم، وغُرّبوا عنها، فاغتربوا بأفكارهم وانتهجوا نهجاً جديداً من الحياة يفخرون به على الرغم من الأذى النفسي الذي أصابهم جراء ذاك الرفض، وخير من يمثّلهم الشنفرى في قوله:[15]

وفي الأرض منأى للكريم من الأذى وفيها لمن خاف القلى متعزل

[13] الوجودية مذهب إنساني، سارتر، تر: إمام عبد الفتاح إمام، مراجعة: فؤاد زكريا، المجلس الوطني للفنون والآداب والثقافة، الكويت، 1982، د.ط، ص 78.
[14] المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، 1984، ط2، ص196.
[15] ديوان الشنفرى، جمع وتحقيق: إميل يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، 1996، ط2، ص58-59.

لعمرك ما في الأرض ضيقٌ على امرئ سرى راغباً أو راهباً وهويعقل

يؤكد الشنفرى أنّ هدفه المنشود هو الخلاص من أذى بعض الناس وبغضهم، فنجاته وراحة نفسه تكمن في اعتزالهم.

وقد شاع الاغتراب في الشعر العربي الحديث منذ خمسينيات القرن العشرين بتأثير الفلسفة الوجودية والنزعات الرومانسية الغربية، تدعمها أسباب وعوامل محلية عربية: سياسية واقتصادية واجتماعية وفكرية، أسهمت في تهميش الإنسان العربي وانعزاله وتعميق شعوره بالغربة والاغتراب، فالشاعر علي الجندي اهتدى إلى كتب ألبير كامو، وشدّه بحثه عن الإنسان المتمرد، فكان التمرد بالنسبة إليه الرغبة في أن تكون له شخصية مختلفة عمّن حوله، فعاش فوضوياً بكثير من النشوة.[16]

و سيدرس البحث اغتراب الشاعر علي الجندي من حيث الأسباب والتجليات دراسة مقارنة مع اغتراب الأديب الفرنسي ألبير كامو؛ معتمداً مفهوم الاغتراب من وجهة نظر علماء النفس بما يتوافق مع المنهج المتبع في الدراسة.

الاغتراب عند ألبير كامو (1913-1960)

أسباب الاغتراب:

1- النشأة المتواضعة: وّلد في الجزائر لأب فرنسي كان يعمل في مصنع للنبيذ، وأم من أصول إسبانية عملت في مصنع للبارود ثمّ في خدمة المنازل، توفي والده قبل أن يبلغ عامه الأول فأمضى طفولته في الجزائر مع والدته وجدته المتسلطة وخاله المصاب بعاهة دائمة.

[16] علي الجندي: عشت كما أحببت..ويقهرني العجز لا الموت، عمر شبانة، صحيفة الحياة، يوم 1999/7/31

وتلقى تعليمه الابتدائي ومن ثمّ الجامعي في الجزائر، متأثراً بكتابات أستاذه جان جرينيه ولاسيما كتابه (الجزائر).[17]

2- المرض: أُصيب كامو بداء السلّ في مقتبل شبابه وله من العمر سبعة عشر ربيعاً، وظلّ يعاني من تبعات الداء ونوباته إلى أن بلغ الثلاثين من عمره، وكان المرض يعاوده ويشتد عليه بين الحين والآخر فيضطر إلى التقيد بالعلاج والراحة؛ لذلك لم يتردد في حمل لواء المقاومة وتبنّي خيار المواجهة في حلبة صراع يخوض داخلها معركته من أجل الحياة مواصلاً فيما بعد تأملاته التي أثمرت مشروعاً أبرز عنواناته: الحبّ والتمرد والعبث.

3- ثنائية الانتماء: اكتسب كامو من محيطه الإفريقي المتوسطي ثقافة جزائرية-فرنسية لها خصائصها المميزة التي كان لها بلا ريب أثر قوي في تكوين شخصيته في مرحلة تاريخية حرجة من تاريخ البلدين؛ ففي عام 1934 اشترك كامو في الحركة المناهضة للنازية، ثمّ اشترك في حركة المقاومة لتحرير بلاده من الغزاة الألمان في أثناء الحرب العالمية الثانية. ودعا في عام 1956 في أثناء ثورة التحرير في الجزائر إلى قيام هدنة فيها محتجاً على معاملة الفرنسيين وحركة القمع التي قاموا بها في الجزائر، لكنّه قوبل مقابلة سيئة من المواطنين الفرنسيين، وعاد إلى فرنسا وهو يائس إلى حد ما،[18] لأنّه عدّ ما يجري في الجزائر مصيبة تمسّه شخصياً في بلد "بدون دروس، إنّه لا يعد بشيء ولا يحمل على الأوهام، إنّه يكتفي بأن يعطي، لكن ما أعظم أريحيته في العطاء.. وما يتطلبه هو نفوس نيّرة أي لا تقبل عزاء، إنّه يطلب أن يقوم الإنسان بفعل صاح مثلما يقوم بفعل الإيمان."[19]

[17] ألبير كامو- موسوعة ستاتفورد للفلسفة، تر: سارة اللحيدان، 2019/6/27، https:\\hekmah.org .
[18] أدباء فازوا بجائزة نوبل، أنيس فهمي إقلاديوس، مؤسسة الأهرام، القاهرة، 1999، ط1، ص119.
[19] أعراس، ألبير كامو، تر: جورج طرابيشي، دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ت، د.ط، ص 34.

تلك الأسباب حفرت عميقاً في نفس كامو، وانعكست آثارها بلا ريب في كلّ نتاجه الأدبي والفلسفي، وباستقراء مجموعة مختارة منها يمكن للباحث أن يلحظ ما يلي:

تجليات الاغتراب وآثاره عند ألبير كامو:

أطلق كامو العنان لفكره معبّراً في كتبه من أدب وفلسفة عمّا يدور في نفسه، فكانت (أسطورة سيزيف) و(الإنسان المتمرد) تنظيراً لفكره الفلسفي الجديد (العبثية). وعكست شخصيات رواياته وموضوعاتها ما يدور في خلجات نفسه من أسئلة وجودية قضّت مضجعه باستمرار ولاسيما روايته (الغريب).

1- أسطورة سيزيف:

يتفق كامو مع عدد من المفكرين مثل (سارتر ونيتشه) في الفكرة القائلة بأنه لا يوجد أي معانٍ محتومة في الحياة، فالمخلوقات ما هي إلا مادة أحيائية تحوم من دون شعور حول كرة صغيرة هي الأرض في كون لا متناه؛ لذلك وجد أنّ الإنسان فاسد وعنيف ولا يمكن إصلاحه، ويتوجب عليه أن يعاني من كلّ هذا فهو يشبه سيزيف تلك الشخصية الأسطورية التي امتحنتها الآلهة برفع صخرة إلى قمة جبل لكي تسقط مجدداً في مشهد يتكرر بشكل أبدي.

يرى كامو أن يتأقلم الإنسان مع حياته البائسة قدر استطاعته على الرغم من اعترافه بخلفيات الوجود التي بدت له سخيفة، ومن ثمّ يتغلب على الاحتمالية الثابتة لعدم الجدوى ، وكأنّه يتخيّل سيزيف سعيداً؛ "لكنّ سيزيف يعلّمنا الأمانة الأسمى التي تنفي الآلهة وترفع الصخور، وهو أيضاً ينتهي إلى أنّ كلّ شيء

حسن..... والصراع نفسه نحو الأعالي يكفي ليملأ قلب الإنسان . ويجب على المرء أن يتصور سيزيف سعيداً."[20]

فالإيقاع الآلي الرتيب الذي تسير عليه حياة الإنسان واعتياده الكثير من الأمور يسلبه الشعور بالسعادة، ويدفعه إلى الإحساس باللامبالاة و اللامعنى حتى "يأتي يوم يستيقظ فيه الإحساس بالمحال، وفجأة وعلى غير انتظار ليوقظ فينا الإحساس بالقرف والملال."[21]

فيتساءل الإنسان عن هدف حياته وهو السؤال الوجودي الذي قضّ مضجع المفكرين والفلاسفة وبحثوا فيه كثيراً؛ ووجد سيغوند فرويد –على سبيل المثال– أنّ "مبدأ اللذة دون غيره هو الذي يحدد هدف الحياة ويتحكم من البدء بعمليات الجهاز النفسي، ولا يمكن لظلّ من شك أن يحوم حول نفعه."[22]

فالحياة المفروضة على الإنسان ثقيلة الوطء، تغلّ عنقه بكثير من المهام والمشاق والخيبات، ممّا يولّد لديه شعوراً بالغربة تجاه هذا العالم، فأناه تنشد الحرية والعالم يعاديها ويحاصرها، ثمّ تتقدم حقيقة الموت لتكشف له عبثية الحياة، ولكي يستطيع لها حلاً فلا بدّ من لجوئه إلى استراتيجيات تخفف من وطأتها؛ لذلك تحدى كامو عبثية الحياة بالعيش مستمتعاً بكلّ ملذاتها، وكان كتابه (أسطورة سيزيف) "دعوة سهلة للعيش والخلق حتى وسط الصحراء."[23]

ونجد في هذه الدعوة اعترافاً ضمنياً بالوجه المضيء للاغتراب ألا وهو الإبداع؛ فمن رحم المعاناة قد يُولد الخلق والإبداع.

[20] أسطورة سيزيف، ألبير كامو، تر:أنيس زكي حسن، دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ت، د.ط، ص 18.
[21] ألبير كامو (محاولة لدراسة فكره الفلسفي)، عبد الغفور مكاوي، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1964، د.ط، ص36.
[22] قلق في الحضارة، سيغموند فرويد، مرجع سابق، ص 22.
[23] أسطورة سيزيف، ألبير كامو، مصدر سابق، ص7.

2- الإنسان المتمرّد:

عزّز تأزّم الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية بين الحربين العالميتين وما بعدهما إحساسَ الإنسان بعبثية الحياة، فغدا مغترباً عن مجتمعه، قلقاً، محبطاً، مضطرباً جراء الأوضاع التي يعيشها، يتنامى حوله العنف والضجر والقلق والعزلة، ولا يبدو ازدياد الاستهلاك كافياً لإشباع جوع الإنسان إلى أن يعمل أكثر من مجرد إعادة إنتاج نفسه والحصول على الاجتماع المادي.[24]

إنّه يدور في حلقة مفرغة مؤدياً أعماله الاعتيادية الروتينية، مقيّداً بقوانين وأنظمة تغيّب حريته الفردية لصالح النظام المجتمعي المنتمي إليه، ليجد نفسه أسيراً مستسلماً لتلك القوانين، عاجزاً عن تحقيق ذاته، وهذا هو العبث- من وجهة نظر كامو- الذي قد يجعل الإنسان متمرداً مدفوعاً بغرائز حفظ الذات، وما الإنسان المتمرد؟ "إنّه إنسان يقول: لا، ولئن رفض فإنّه لا يتخلى، فهو أيضاً إنسان يقول: نعم، منذ أول بادرة تصدر عنه.... المتمرد يريد أن يكون كلّ شيء، أن يتوحد توحداً ذاتياً كلياً مع الخير الذي شعر به فجأة، وأن يحيا ويُعترف به في شخصه، إنّه يريد أن يكون هذا الكل أو أن يكون لا شيء، أي أن تحرمه القوة المتحكمة به حرماناً نهائياً، وهو في النهاية يرضى بالحرمان والسقوط الأخير، ونعني الموت إذا كان لا بدّ من حرمانه هذا التكريس الخاص الذي يسميه مثلاً حريته، إنّه يؤثر أن يموت عزيزاً رافع الرأس على أن يعيش عيشة الهوان."[25]

وقد يؤثر بعض الناس الانتحار في فوضى هذه الحياة وحمّى عدميتها وعبثيتها، وإذا كان القتل والانتحار وجهين لعملة واحدة فإنّ كامو يرى بأنّ "كلّ انتحار منفرد حينما لا يكون دافعه الغلّ هو في بعض نواحيه صادر عن شرف النفس أو عن الازدراء."[26] ولكن

[24] أزمة التحليل النفسي، إريك فروم ، تر: محمود الهاشمي، دار الحوار، اللاذقية، 2012، ص 108.
[25] الإنسان المتمرد، ألبير كامو، تر: نهاد رضا، منشورات عويدات، بيروت، 1983، ط3، ص 18-20.
[26] المصدر السابق نفسه، ص12.

على الرغم مما قد يتعرض له الإنسان من أزمات فكرية أو ثقافية أو اجتماعية أو سواها، وعلى الرغم من كل المحاولات والدراسات التي تسعى لتفسير ظاهرة الانتحار وتعليلها، يبقى هذا

أما التمرد عند كامو فيعطي للحياة قيمتها لأنّه يحرّض على التفكير واعتزاز النفس بأمور عدة لحقيقة تتجاوز ذاتها، ولربما كان الفنّ قادراً على تحقيق حرية الإنسان في ظلّ هذه العبثية، وإذ يشكّل ملاذاً له يعبّر فيه عن أهوائه ورغباته وأهدافه وأحلامه، ويعي فيه كينونته، ويمارس فيه حريته بأبهى صورها مطلقاً العنان لنفسه لتقول كلّ ما في داخلها من دون تردد أو خوف أو قيود؛ فيخلق صورة للحياة التي يريد، وبذلك يحقق التمرد الفني نوعاً من التوازن في النفس البشرية يجعلها قادرة على الاستمرار في هذه الحياة العبثية، ويقف الفنّ هنا مع "الثقافة والدين كآخر الدفاعات التي يمكن أن يحتمي بها الإنسان ضد غزو الحياة الاستهلاكية والتي تنذر بالقضاء على العقل."[27]

وقد عاش كامو الفنان والإنسان متمرداً منذ صباه، رافعاً لواء المقاومة دفاعاً عن الحياة التي يأملها والحرية التي يريدها في عالم ما انفكّ يغرّبه عنه.

3-**الغريب:**

تضمنت هذه الرواية جوانب من فلسفة كامو؛ فبطلها (مرسولت) لا يتأثر بموت والدته التي لم يأبه لأمرها، ولم يعبأ بمشاعرها حينما أودعها داراً للمسنين وامتنع عن زيارتها، وبدا حديثه عنها بعد وفاتها مجرداً من أي إحساس أو عاطفة أو ألم.

يظهر (مرسولت) في الرواية شخصية مبهمة غريبة التصرفات عديمة الإحساس لا مبالية حتى حين حُكم عليه بالإعدام، إنّه سعيد بغرابته عن هذا العالم، توّاق إلى عالم الفناء والعدم، وكأنّه واعٍ لحقائق الكون المتواضعة أمام حقيقة شعوره بالحرية،

[27] ألبير كامو بين العبث والاغتراب، عوداش فتحية، دراسات فلسفية، المجلد 15، العدد 2، 2018، ص 8.

ونشوة انتصاره على القدر إذ أقدم عليه متحدياً إياه، راسماً نهايته بيده. فاعتياد الإنسان عادة ما تقتل فيه شعوره بالحرية والحياة والحيوية، إنّها تجعله عبداً لها، وقد صودرت حرية (مرسولت) مرتين؛ الأولى عندما زُجّ به في السجن بانتظار المحاكمة، والثانية عندما بدأ يعتاد حياة السجن وعاداته، "أكثر ما كان يشقّ عليّ أيام اعتقالي الأولى هو أنّي كنت أحتفظ بأفكار رجل حرّ....بيد أنّ ذلك لم يدم سوى بضعة أشهر، بعدئذ ما عاد لديّ سوى أفكار رجل مسجون..كانت ثمّة مشكلة السجائر وإذ صرت في الزنزانة طالبت باستعادتها فأخبروني أنّ الأمر ممنوع كانت الأيام الأولى صعبة ولعلّ ذلك أكثر ما دمّرني كنت أمصّ قطع الخشب التي كنت أنتزعها من لوح فراشي..بيد أنّي كنت ساعتها قد اعتدت الحياة دون تدخين وما عادت تلك عقوبة بالنسبة لي."[28]

ويدفعه الحرمان إلى التعود على أشياء أخرى، إلى العيش خارج الزمن "وإذ أخبرني السجّان ذات يوم أنّي قضيت خمسة أشهر في السجن صدقته، بيد أنّي لم أفهمه، فبالنسبة لي كان اليوم نفسه يتكرر في زنزانتي دون توقف وكنت أتابع العمل نفسه."[29]

ويلجأ مرسولت إلى الصمت "للمرة الأولى منذ شهور استطعت أن أسمع بوضوح نبرة صوتي، تعرفت فيها تلك النبرة التي كانت ترن منذ أيام طويلة في أذنيّ، وأدركت أنّي طيلة هذه الفترة كنت أتكلم وحدي."[30]

يتخذ مرسولت الصمت استراتيجية دفاعية عن نفسه؛ فما الفائدة من الكلام مع أشخاص لا يفهمون أفكاره ولا يتقبلونها.

واختياره الموت وشعوره بالسعادة قبيل تنفيذ حكم الموت، اعتراف منه بأنّ حياته لا تستحق ذلك العناء، فالعيش ليس سهلاً طالما أنّه يستمر في أداء الحركة التي يأمر بها

[28] الغريب، ألبير كامو، تر: محمد آيت حنّا، منشورات الجمل، بيروت، 2014، ط1، ص 90-91-92-93.
[29] المصدر السابق نفسه ص95-96.
[30] المصدر السابق نفسه ص96.

الوجود لأسباب عديدة أولها العادة، والموت طوعاً معناه أنّ الإنسان أدرك انتفاء أي سبب عميق للعيش، فما جدوى وجوده؟!

علي الجندي : (1928- 2009)

أسباب الاغتراب ودوافعه:

1- مكان النشأة: وُلد علي الجندي في سلمية في قرية صغيرة اسمها السبيل، لأسرة متواضعة، وعاش في جو مقفر، وحياة اجتماعية فقيرة، فكانت تلك النشأة الريفية القاسية دافعه الأول إلى تمرد فردي، فكان يتأمل ذاك الكون الواسع حالماً بعالمه الجميل الهانئ، لكنّه سرعان ما يرتد إلى واقعه القاسي، لكنّه وجد في أحلام اليقظة والمطالعات الأدبية ولاسيما الشعرية منها ملجأ خاصاً به وتعبيراً عن رفضه لذاك الواقع وهو لم يزل في ريعان الصبا، فعندما يكون الواقع مخالفاً لرغبات الإنسان، مخيباً، محبطاً تأتي أحلام اليقظة ردّ فعل ذهني ووسيلة هروب من هذا العجز، وسبيلاً للبحث عن السعادة؛ فهي متماسكة ضمن سياق منطقي وبإرادة واعية تسمح بإعمال الذهن بغية تحقيق رغبة معلّقة وغير مشبعة على مستوى الواقع. وبقي الريف يسكن شعره في سكناه في بيروت ودمشق واللاذقية، لكنّه لأسباب نفسية لم يفصح عنها لم يعد إلى مسقط رأسه حين قرر مغادرة دمشق إنّما اتجه غرباً إلى اللاذقية ملاذه الأخير حتى وفاته سنة 2009.

2-<u>الوضع السياسي</u>: ينتمي علي الجندي إلى عائلة ناشطة سياسياً وثقافياً وأدبياً، لكنّه رفض الانتماء إلى أي حزب إنّما كان مشدوداً بقراءاته ولاسيما ما يخصّ الفلسفة الوجودية، يقول في إحدى اللقاءات الصحفية: "اهتديتُ أيامها –ويقصد فترة الخمسينيات من القرن العشرين- إلى ألبير كامي وكان يشدني بحثه عن الإنسان المتمرد، وأسلوبه

الجميل في الكتابة، وكان التمرد يعني لي الرغبة في أن تكون لي طبيعة شخصية ربما مختلفة عم كلّ مَن في بيتنا."[31]

لم يؤطّر علي الجندي نفسه داخل حزب سياسي معين لاعتقاده بأنّ من طبيعة الوجودي ألا يكون مؤطراً في اتجاه[32]، لكنّه كان مهتماً بها بلا شك فهو ابن أسرة حديثها اليومي السياسة والأدب، وشكل ديوانه (الراية المنكسة) استشرافاً لنكسة حزيران 1967، يقول:

... غداً أراهُ مقبلاً متعباً

خطوتهُ ترعدُ قلبَ المساءْ

عيناه همٌّ راقدٌ في دمي

نظرتهُ ترعبُ قلبَ الشتاء..[33]

تمّ تسريحه من الجيش في عام 1961 وهي فترة الوحدة مع مصر، ومُنع من التعيين في الوظائف العامة، فوجد نفسه غريباً في بلده لذلك انتقل إلى بيروت مدينة الحياة والحرية، فعاش الحياة التي أحبّ وقليلاً ما كان يشعر بالحنين إلى دمشق لجرح في قلبه –حسب تعبيره– وعلى الرغم من عدم التزامه السياسي إلا أنّ اهتمامه بالمقاومة والقضية الفلسطينية كان واضحاً في كثير من قصائده مثل قصيدة (أيلول الأسود).

3–الوضع الاجتماعي: التكوين النفسي لشخصية علي الجندي جعله عصياً على التأطير فنشأته المتمردة تجعله يرغب في التمايز عن الآخرين في كلّ شيء، "لقد شقّ عصا

[31] علي الجندي: عشت كما أحببت..ويقهرني العجز لا الموت، عمر شبانة، صحيفة الحياة، 1999/7/31.
[32] علي الجندي: عشت كما أحببت، عمر شبانة، المرجع السابق نفسه.
[33] الراية المنكسة، علي الجندي، المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر، بيروت، 1962، ط1، ص65.

الطاعة على كلّ تقليد واعتياد"[34] ولأنّ المجتمع يرفض عادة هذه الحالات المتمايزة بالتفكير أو السلوك أو الإبداع فإنّه يسعى إلى نبذها وإقصائها؛ فتعيش هذه الشخصية حالة اغتراب في مجتمعها، يقول:

وحيد أنت، لا شيء

على شط الأعاصير،

فمرّغ وجهك المغرور

في وحل الدياجير!..[35]

تجليات الاغتراب في شعره:

لم يذعن علي الجندي لإغراءات الحياة الثقافية والاجتماعية في ستينيات القرن العشرين وسبعينياته، ولم يرغب في أن يؤطّر في أيديولوجية معينة أو اتجاه معيّن، إنّما أراد أن يعيش الحياة ومتعها وصخبها وجمالها، وكان يستفزّ أصدقاءه ليعيشوا معه صخب العالم. وكان لموقفه هذا أثر سلبي آنذاك تجلى في موقف المؤسسات الرسمية منه إذ عملت على تهميشه وإقصائه، الأمر الذي عزّز شعوره بالاغتراب في بلده فالانفصال العضوي بين المثقفين والمجتمع أحد أهم أسباب عزلتهم واغترابهم.[36]

وشكّل الشعر عنده البديل النفسي لمواجهة الواقع الذي أقصاه وجعله غريباً عنه.

[34] رحل زوربا الشعر العربي.. علي الجندي نكّس الراية الأخيرة وانحاز للغياب، زيد قطريب، صحيفة تشرين، ملف تشرين الثقافي، الاثنين 10 آب 2009.
[35] الراية المنكسة، علي الجندي، مصدر سابق، ص23.
[36] يُنظر: السالب والموجب حول اغتراب المثقف العربي، فايز حداد، مجلة المعرفة، العدد (523)، نيسان، 2007،ص222.

مقارنة بين كامو وعلي الجندي:

يلتقي ألبير كامو وعلي الجندي في موقفهما المشترك ضد الحزن والتعاسة والشقاء البشري؛ فيظهر في مؤلفاتهما أثر نفسيتهما رهيفة الحس وإنسانيتهما الرافضة لمأساة الإنسان في هذه الحياة منطلقين من نقطة واحدة هي الألم، هذا الألم بشقيه المادي والمعنوي هو من صنيعة الإنسان الذي ما فتئ يشعر بغربته في كلّ اتصال له مع الآخرين في هذه الحياة العبثية التي فُرض عليه أن يحياها بإيقاعها الرتيب من الولادة إلى الموت وما بينهما من أعمال اعتيادية تصيبه بالسأم والملل ليسأل نفسه: وماذا بعد؟ ما الجدوى من هذه الحياة؟ فيتقدم العبث شعوراً واعياً ناجماً عن موقف الإنسان من لاعقلانية الوجود، وأسطورة سيزيف خير مثال لتجربة الإنسان العبثية "فليس هناك أتعس عقاب من العمل ينفذّه الإنسان دون جدوى ودون أمل."[37]

وجد كامو أنّ أفضل طريقة لتقبّل عبثية الحياة هي الاستمتاع بكلّ لحظة فيها، ومعايشة تناقضاتها لذلك طلب أن نتخيّل سيزيف سعيداً؛ فهو مع إدراكه لشقائه إلّا أنّه سعيد بتمرده على الآلهة لأنّه من خلال هذا التمرد يحقق حريته مدركاً حقيقة وجوده، فالتمرد فيه دعوة للاستمتاع بملذات الحياة إلى حد الامتلاء.

ولا يتحدث كامو عن الحياة إلا أعقبه حديث عن الموت الذي خبره منذ صباه جراء إصابته بالسلّ، وكان يتهدد حياته في كلّ مرة تعاوده فيها نوبات هذا المرض، فعاش في رعب دائم لذا برز الموت سمة عامة في مجمل أعماله، حاول التغلب عليه بالإقبال على متع الحياة ومباهجها بشكل بلغ حد الإفراط.

أما علي الجندي فصحا على النكسة المروعة التي تلقاها جيله في حزيران 1967 فانهارت أحلامه السياسية والثقافية، وحاصره إحساسه بالخراب والوحدة القاتلة المدمرة،

[37] أسطورة سيزيف، مصدر سابق، ص 161.

فاتجه إلى الشعر ليجعل منه عالماً موازياً للواقع المزري ومعوضاً له، فانتشر إحساسه بالقلق والبؤس والحزن في قصائده[38]، يقول:

إنّي أعرف أنّي صرت وحدي

أنّني أفردت إفراد البعير

صرت كالمجذوم في أهلي

فمن دنياي غوري[39]

وتعويضاً لتلك الخسارات والانكسارات راح علي الجندي يقبل على ملذات الحياة ومباهجها، لكنّ شبح الموت انتشر في قصائده وصبغها حزناً، فاستقراء دواوينه الشعرية الموشاة بعنوانات فجائعية يكشف عن هواجسه الفكرية وفلسفته الخاصة في الحياة مشرّعاً الأبواب أمام تأويلات المتلقي وافتراضاته، إذ لا يُخفي علي الجندي حبّه وتعلقه بالحياة على الرغم مما يبوح به من شعر حزين فجائعي، ولم تكن الحياة في نظره إلا ممر عبور إلى عالم آخر غامض ومجهول؛ لذلك رأى الموت فراراً من جحيم الذات وانعتاقاً من تناقضات الأعماق المشتعلة:

وإلى أين المفر؟

كلّ بحر الموت قدامك

والماضي وراءك..

.. أنتَ لا تهرب من ماض ولا من مقبل أسود

[38] دراسات في الشعر الحديث، وفيق خنسة، دار الحقائق، 1980، ط1،ص85-87.
[39] طرفة في مدار السرطان، علي الجندي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1975، د.ط، ص15-16.

بل تهرب من أعماقك المشتعلة

حاملاً أنّى حللتَ الخوف والموت معك

وعذابات البلاد المعولة..

حاملاً أحزانك المكتملة...

وحيدٌ.. وحيد.[40]

يشعر علي الجندي بالوحدة غريباً ومغترباً عن ذاته والعالم، وبالأمس كان قمر المجالس يستنفر أصدقاءه ليعيشوا صخب الحياة .

إنّ الشعور الحاد بالقلق والعزلة الذي ينشأ من إخفاق الأنا في إقامة العلاقة مع الآخر يمهّد لظهور شعور الذات المتزايد بنفسها "فالإنسان لا يدرك شخصيته وأصالته وتفرّده وتميّزه عن كلّ شخص وعن كلّ شيء إلّا عندما يبقى وحيداً."[41] وليتغلب على وحدته وعزلته يلجأ إلى وسائل تعويض أو استراتيجيات تخرجه منها؛ فيعود باحثاً عن الآخر في علاقة حبّ أو صداقة أو فنّ أو ما شابه.

لذلك أحاط كلّ من كامو والجندي نفسه بشبكة واسعة من العلاقات الاجتماعية مع أصدقاء وصديقات يتناسى من خلالهم شعوره بالاغتراب.[42]

ذاك الاغتراب الذي راح يتعمق روحياً وشكّل دافعاً مهماً في عودتهما إلى التراث باحثَين عن شكل من أشكال الخلاص، فالتعمق في البعد التاريخي شكّل "نوعاً من

[40] سنونوة الضياء الأخير، علي الجندي، دار الجندي، دمشق، 1992، ط1،ص63-64.
[41] العزلة والمجتمع، نيقولاي برديائف، تر: فؤاد كامل، مراجعة: علي أدهم، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د.ت، د.ط، ص115.
[42] يؤكد هذا القول مجموعة من اللقاءات الإعلامية (صحافة- تلفاز) التي أجريت معهما، وبعضها مذكور في هذا البحث.

الهرب الفكري والوجداني للفنان، كما أّنه يمده بنوع من القوة الأخلاقية، ويؤمّن له ربما تغيير وعي كامل شكلاً من أشكال إعادة الاتصال بالانتماء الإنساني."[43] فوجد البحث أنّ كامو نظر إلى (سيزيف) الشخصية الأسطورية المعروفة نظرة فنية مبدعة؛ إذ تخيّله سعيداً مسروراً بعمله ذاك متحدياً الآلهة كي يستطيع التغلب على مللّه وعمله اللامجدي، وما فعل ذلك إلا لأنّه اتخذ (سيزيف) قناعاً يمثّل (أناه) المتمردة المتفرّدة في تحديها لعبثية هذا الوجود.

بينما وجد علي الجندي في شخصية طرفة بن العبد القناع المثالي الذي يمكن له من خلاله البوح بما يعانيه من آلام الاغتراب:

...إنّني أعرفُ أنّي صرتُ وحدي

إنّني أُفردتُ إفرادَ البعير

صرتُ كالمجذوم في أهلي

كلّ أصحابي يا فاتكة العينين راحوا

كلّهم ألقوا عليّ العبء يوم انتبذ الفرسان.[44]

بنى الجندي نصه الشعري السابق متناصاً مع قول طرفة:

إلى أن تحامتني العشيرةُ كلّها وأُفردت إفراد البعير المعبّد[45]

لكنّه لم يتمثّل نموذجه المثالي كما ينبغي، بل ظهر فارساً جباناً، مقهوراً، يائساً:

[43] الأدب والنقد في الغرب، حسام الخطيب، منشورات جامعة دمشق، 1994، ط5،
[44] طرفة في مدار السرطان، علي الجندي، مصدر سابق، ص15-16.
[45] الديوان، طرفة بن العبد، شرح وتقديم: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، 2002، ط3، ص25.

وإذا قالوا جهاراً: مَن فتى؟

خلتُ أنا..

لكنّني اليوم جبان؛

عرفتْ أوردتي طعمَ الهَوان..[46]

النص الشعري السابق بُني على بيت طرفة القائل:

إذا القومُ قالوا: من فتى؟ خلتُ أنّني عُنيتُ فلم أكسل ولم أتبلّدِ[47]

لكنّ علي الجندي جاء فيه برؤية مغايرة مناقضة، فقد استمسك به الذلّ و اليأس وبلغا منه كلّ مبلغ فاستسلم للحياة باكياً. فعلى الرغم من تجلّده وتظاهره بالقوة في سنوات عزلته في اللاذقية إلا أنّه كان هشاً ليناً من الداخل خصوصاً حينما يُذكر الأصدقاء، يقول في قصيدته (الصراخُ عبثاً):

... منذ يومين، خمسة، ألف عام!

لم يقل لي واحدٌ: مرحبا!

لم يسلّم عليّ أحبابي الميتون... والريح

فأقاوم خوفي ووحشة أنّي وحيد من الكلمات ومن سأم الساعة الواحدة

و .. تدهمني الذكرياتُ الطرية

... وهذا صباح جديد يفيق... ولا... هاتف

[46] طرفة في مدار السرطان،مصدر سابق، ص 38.
[47] الديوان، طرفة بن العبد، مصدر سابق، ص24.

و...أنتم بعيدون يا .. صحبي الطيبين

و... أنتم تآمرتم اليوم ضدي

وبالأمس أوصلني بعضكم للجنون!

وما خنتُ عهداً لكم يا .. رفاقَ المفازة

لم أتنعّم بخبزي وخمري وحيداً .. ولا مرة..[48]

إنّ قراءة متأنية لهذا المقطع الشعري تكشف عن انفعال الشاعر الحاد الذي فجّر كيانه، ودفعة إلى الإحساس بالسأم وقد جلس يعاتب أصدقاءه الذين تخلّوا عنه فما عاد أحد يكلّمه، وتدفعه ذكرياته معهم إلى البكاء، إنّه يبكي بحرقة حين يتذكر جلساتهم وضحكاتهم، خلافهم واختلافهم، يبكي كطفل صغير اغتالَ خبثُ العالم براءته، "أبكي ..فالعالم مازال يصدمني كالطفل ساعة الولادة يبكي محتجاً لمجيئه إلى هذا العالم المجنون... والآن أبحث عن العزاء.. أي عزاء.. ولكن مثل أي شيء، كلّ شيء.. حاولتُ العثور عليه في حياتي كلّها، فلم .. ولا.. ولن أجده."[49]

فالشاعر يعترف بخسارته الحرب أمام هذا العالم العبثي، ويبقى السؤال مشروعاً: لو قُدّر لكامو أن يحيا لسنوات أطول هل كان سيختار العزلة طواعية في أواخر أيامه مستسلماً لحزنه ويأسه وغطرسة هذا العالم العابث؟!.

[48] صار رماداً، علي الجندي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ، دمشق، 1987،ط1، ص145-149.
[49] علي الجندي: قمر يجلس قبالتك على الطاولة، منذر مصري، الحوار المتمدن، العدد 714، 2004/1/1، https:\\m.ahewar.org.

ختاماً أقول:

خَبِر ألبير كامو وعلي الجندي أنواعاً من الاغتراب، سببتها الظروف السائدة آنذاك سياسياً واقتصادياً واجتماعياً وثقافياً، وواجها تحديات جمّة فرضتها المؤسسات السياسية والثقافية، والحياة الاجتماعية بأعرافها وتقاليدها الآسرة لكلّ جديد أو متفرّد.

واضطلع كلّ منهما بدوره في حركة التغيير الثقافي والاجتماعي المنشود في بلده، لكنّه مُني بخيبات وانكسارات متلاحقة جعلته يعيش اغتراباً حاداً، حاول جاهداً التعامل معه وتجاوزه وفق استراتيجيات معينة؛ فاتفق أن اتجها إلى التمتع بملذات الحياة: نساء وصحبة وفناً.

وبقي هذا ديدنهما إلى أن توفي كامو إثر حادث مأسوي، بينما اختار الجندي منفاه في اللاذقية، منكفئاً على ذاته، معتزلاً العالم من دون أفول يليق بـ (ظريف دمشق) .

النتائج

أ- بدأ الاغتراب عند علي الجندي فكرياً متجلياً في تخطيه منظومة الأعراف والتقاليد السائدة فهو الذي اختار لابنه البكر اسم (لهب) ولابنته اسم (نفور) في تحدّ واضح لمحيطه، لينتهي اغترابه جسدياً باختياره العزلة عن الناس في مدينة اللاذقية بعيداً عن الحياة الصاخبة التي كان يحبّ ويعشق.

ب- بدا الشعور بالاغتراب عند ألبير كامو أقوى وأعمق منه عند علي الجندي، الذي كان منحازاً إلى أسلوب عيش يجمع الشعر والحياة الحرة في كأس واحدة، بينما انشغل كامو بالتنظير في لا جدوى الوجود، وعبثية الحياة، محاولاً الإجابة عن ذلك في مختلف ما كتبه من مقالات فلسفية وكتب أدبية.

ت- واجها شعورهما بالاغتراب مستخدمين الاستراتيجيات نفسها: الإقبال على مباهج الحياة والاستمتاع بها، مخالفة الأعراف والتقاليد الاجتماعية السائدة والتمرد عليها، الصمت (صمت مرسولت في سجنه، وصمت علي الجندي في منفاه)، العودة إلى التراث بحثاً عن القناع المثالي الذي يسهم في توضيح رؤاهما وإبرازها.

ث- قد يعطي التمرد للحياة قيمتها لأنّه يحرّض التفكير واعتزاز الإنسان بأمور عدة لحقيقة تتجاوز ذاته، وقد تجلى ذلك إبداعاً أدبياً وفكرياً عند كامو، وشعرياً عند علي الجندي.

قائمة المصادر والمراجع:

1. الأدب والنقد في الغرب، حسام الخطيب، منشورات جامعة دمشق، 1994، ط5.
2. أدباء فازوا بجائزة نوبل، أنيس فهمي إقلاديوس، مؤسسة الأهرام، القاهرة، 1999، ط1.
3. أزمة التحليل النفسي، إريك فروم ، تر: محمود الهاشمي، دار الحوار، اللاذقية، 2012.
4. أسطورة سيزيف، ألبير كامو، تر:أنيس زكي حسن، دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ت، د.ط.
5. أعراس، ألبير كامو، تر: جورج طرابيشي، دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ت، د.ط.
6. ألبير كامو (محاولة لدراسة فكره الفلسفي)، عبد الغفور مكاوي، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1964، د.ط، الإنسان المتمرد، ألبير كامو، تر: نهاد رضا، منشورات عويدات، بيروت، 1983، ط3.
7. ألبير كامو– موسوعة ستانفورد للفلسفة، تر: سارة اللحيدان، 2019/6/27، https:\\hekmah.org
8. الخوف من الحرية، ايريك فروم، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1972، ط1.
9. دراسات في الشعر الحديث، وفيق خنسة، دار الحقائق، 1980، ط1.
10. ديوان الشنفرى، جمع وتحقيق: إميل يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، 1996، ط2.
11. الديوان، طرفة بن العبد، شرح وتقديم: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، 2002، ط3.
12. سنونوة الضياء الأخير، علي الجندي، دار الجندي، دمشق، 1992، ط1.
13. صار رماداً، علي الجندي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ، دمشق، 1987،ط1.

14.طرفة في مدار السرطان، علي الجندي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1975، د.ط.

15.. العزلة والمجتمع، نيقولاي بردیائف، تر: فؤاد كامل، مراجعة: علي أدهم، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د.ت، د.ط.

16.العقد الاجتماعي، جان جاك روسو، تر: عادل زعيتر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، د.ت، د.ط.

17.العين، الفراهيدي، تح: مهدي المخزومي وابراهيم السامرائي، 41/4.

18.الغريب، ألبير كامو، تر: محمد آيت حنّا، منشورات الجمل، بيروت، 2014، ط1.

19.فنومينولوجيا الروح، فيورغ هيغل، تر: ناجي العونلي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2006، ط1.

20.قلق في الحضارة ، سيغموند فرويد، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1996، ط4.

21.لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت،1994، ط3،ج11.

22.المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، 1984، ط2.

23.المعجم الفلسفي، مراد وهبة، دار قباء الحديثة، القاهرة، 2007، د.ط.

24.معجم المصطلحات الأدبية، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985، ط1.

25.الوجودية مذهب إنساني، سارتر، تر: إمام عبد الفتاح إمام، مراجعة: فؤاد زكريا، المجلس الوطني للفنون والآداب والثقافة، الكويت، 1982، د.ط.

المجلات والدوريات:

1- إشكالية الاغتراب في الفكر العربي والغربي، جوزه عبد الله، مجلة الباحث، العدد 9، ابريل ،2012، (262-315).

2- ألبير كامو بين العبث والاغتراب، عوداش فتحية، دراسات فلسفية، المجلد 15، العدد 2، 2018،(1-11).

3- السالب والموجب حول اغتراب المثقف العربي، فايز حداد، مجلة المعرفة، العدد (523)، نيسان، 2007، (216-230).

4- الاغتراب اصطلاحاً ومفهوماً وواقعاً، قيس النوري، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج 10، العدد (1)، نيسان 1979، (13-40).

5- رحل زوربا الشعر العربي.. علي الجندي نكّس الراية الأخيرة وانحاز للغياب: زيد قطريب، صحيفة تشرين، ملف تشرين الثقافي، الاثنين 10 آب 2009.

6- علي الجندي: عشت كما أحببت..ويقهرني العجز لا الموت، عمر شبانة، صحيفة الحياة، 1999/7/31.

7- علي الجندي: قمر يجلس قبالتك على الطاولة، منذر مصري، الحوار المتمدن، العدد 714، 2004/1/1، https:\\m.ahewar.org. .